

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

MÜZİKTE DOĞAÇLAMA KÜLTÜRÜ

Ahmet ERDOĞDULAR
2502180486

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. Ubeydullah SEZİKLİ

İSTANBUL 2022

ÖZ

MÜZİKTE DOĞAÇLAMA KÜLTÜRÜ

AHMET ERDOĞDULAR

Doğaçlama, başlangıcından itibaren tüm biçimlerde ve dillerde müziğin bir parçası olmuştur. Müzik, siyasi ve kültürel sınırların ötesinde gelişmiş ve yüzyıllar boyunca kültürel ve bilimsel alışverişin içinde yer almıştır. Bu nedenle analizlerim siyasi ve bölgesel sınırlarla kısıtlı değildir. Tezimde İran, Hint, Arap, Türk ve Avrupa kültürlerindeki makaleler, tezler ve kitaplara ek olarak, çeşitli doğaçlama yöntemlerini ve performans sırasında kullanılan temel kuralları ortaya koyan yirminci yüzyılın başlarında kayıtlı materyalleri karşılaştırmalı olarak inceledim. Klasik Türk müziğindeki enstrümantal ve vokal doğaçlamaların karşılaştırmalı analizine odaklandım. Doğaçlama, bir yetenek meselesi olmasının yanı sıra, uzun yıllar süren bir çalışma ve eğitimin ürünü olan bir formdur. Müzik eğitimi, incelenen tüm kültürlerde on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar müzik nota sistemleri kullanılıyor olmasına rağmen, öğretmen-öğrenci eğitim aktarımı olan meşk aracılığıyla yapılmıştır. Ezbere dayalı bu sistemlerde öğrenci, farklı melodilerin kişisel bir önbelleğini sağlayan zengin bir repertuvar kazanır ve bu da icracıların icra sırasında müzikal aralığını ve özgürlüğünü tesis eder. Doğaçlama becerisi, doğaçlamada repertuvar, teori ve edebiyat üzerine uzun yıllar süren bu çalışmaların sonunda elde edilen özgürlükle ortaya çıkar. Müzikte doğaçlama, hemen hemen tüm dinlerde ibadet ve kutlamalarda gerçekleştirilen dinî formlarda da bulunur. Bu tezde, eğitim sistemlerindeki değişimin makam müzik geleneğinin doğaçlama üzerindeki etkilerine odaklandım. Yirminci yüzyılda müzik sistemlerinin ve eğitimin standartlaşması, özellikle Avrupa müzik modellerinin ve notasyonun bu sisteme uymayan müzik geleneklerini tanımlamak için kullanılması, müziğin korunması ve devamı üzerinde zararlı bir etkiye sebep olmuştur. Karmaşık müzik kavramlarını basitleştirilmiş

notasyon sistemlerine sığdırmak, klasik Türk müziğinin makam sistemlerini tanımlayıcı özelliklerinden arındırarak doğaçlama performansını azaltmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, meşk, gazel, taksim, icrâ



ABSTRACT

IMPROVISATION IN MUSIC

AHMET ERDOGDULAR

Improvisation has been part of music since its inception in all forms and languages. Music developed across political and cultural borders and was embedded in the cultural and scientific exchange for centuries. For this reason, my analysis is not limited within political and regional borders. I comparatively examine improvisation in Iranian, Indian, Arab, Turkish and European cultures. In addition to articles, theses, and books I examined the early twentieth century recorded materials that reveal various methods of improvisation and essential rules used during the performance. My focus is on the comparative analysis of instrumental and vocal improvisations in Turkish classical music. In addition to being a matter of ability, improvisation is also a form that is the product of many years of study and education. Music education was done through meşk, a teacher-student educational transmission, although musical notation systems were in use until the end of the nineteenth century in all cultures studied. In these systems based on rote, the student gained a rich repertoire which provided a personal cache of distinct melodies, which in turn established the performers' musical range and freedom during the performance. The skill of improvisation emerges with the freedom obtained at the end of these long years of work on repertoire, theory, and literature in improvisation. Improvisation in music is also found in religious forms performed in worship and celebrations in almost all religions. In this dissertation I focus on the effects that the change in the systems of education had on the makam (modal) musical tradition with a particular focus on improvisation. Standardization of musical systems and education in the twentieth century, particularly the use of European musical models and notation to describe unrelated musical traditions had a detrimental effect on the preservation and continuation of music. Fitting complex musical concepts into a simplified notation

systems stripped Turkish classical music's modal systems of their defining characteristics which in turn diminished the improvisational performance.

Keywords: Improvisation, meshk, vocal improvisation, instrumental improvisation, performance



ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezim için araştırmalara başladığım 2003 yılında doğaçlama hakkında mevcut yazılı kaynakların azlığı bende bu konuyla ilgili çalışmaya yönelik bir zorunluluk hissi uyandırmıştır. Tezimi müzisyenler hakkında yaptığım araştırmalarla birlikte eldeki kayıtlar ve özel mülakatlarla oluşturmuştum. Bu aşamada babam Ömer Erdoğdular'la birlikte Niyazi Sayın ve İhsan Özgen Beyefendiler bilgilerini aktararak bana yardımcı olmuşlardı. Meşk kültürünün içinde büyümüş, bu eğitimini akademik boyuta taşıyarak konservatuvar eğitimi almış bir müzisyen olarak müzikal olaylara iki açıdan da bakabilme olanağına sahip oldum. Bu da bana icrâda geçmişten günümüze iki yönlü analiz yapabilme imkânı sağladı. Türk müziğinin meşk yoluyla aktarımının müzisyene daha geniş uygulamalı teori bilgisi ve bunu icrâsında kullanabilme olanağı sağladığını gördüm. Ayrıca notanın çokça kullanılmadığı meşk sistemi sayesinde icrâ renkliliklerinin müziğin gelişim aşamasına sağladığı faydaları fark ettim. Cumhuriyet'in ilk dönemlerine kadar notaya bağımlı olmayan müzisyenlerin yaratıcı icrâlarına şahit olup çalışmalarımı o yönde devam ettirdim. Doğaçlama ve eser icrâlarındaki vibratolar ve süsleme tekniklerinin giderek notaya bağlı kalınmasıyla kaybolduğunu gördüm.

2005 yılında tamamladığım tezimin üzerinden geçen zaman zarfında pek çok nazariyat kitabı akademisyenler tarafından açığa çıkarıldı. Doğaçlamalar üzerine daha çok araştırmalar yapılmaya başlandı. Araştırmalarımı derinleştirdiğim tezimle doğaçlamanın dünyadaki yerini inceledim. Avrupalı müzikologlar, Avrupa dışındaki müziklerdeki doğaçlamalarla ilgili yazdıkları tam anlamıyla doğaçlamanın önemini yeteri kadar yansıtmamaktadır. Doğaçlamaları yazmak için önce kültürü ve dili iyi bilmek gereklidir. Avrupalı yazarların doğaçlama konusuna oryantalist bir bakışla yaklaştıklarını gözlemledim.

20.yy'ın sonlarına kadarki makam müzikleriyle ilgili Avrupalı müzikologlar tarafından yazılmış kitaplar Avrupa'dan diğer kültürlerle genel bir bakış açısından ele

alınmıştır. Avrupa müziklerinde dahi icrâcılar tarafından 20. yy. başlarına kadar (hâlâ usta virtüözlerde görülen) kullanılmış nota harici eklemeler bazı Avrupalı yazarların gözünde doğaçlama olarak nitelendirilmiştir. Doğaçlama sanatın en zirve noktası ve icrâyâ yön veren ögesidir. Çok çeşitli nota sistemleri neredeyse tüm kültürlerde görülmektedir. Hindistan’da nota sisteminin miladi ilk yüzyıllardan beri var olduğu bilinmektedir.¹ Makamsal müziklerin hemen hemen hepsinde (Avrupa’da da iyi icrâcılar çalıştıkları hocalara göre değerlendirilmektedir) meşk sistemi geçerlidir. Sıklıkla yeni ve gelişmiş nota sistemleri icat edilse de hoca çırak ilişkisi hiç bitmemiştir. Bu da müziğin gelişim süreci içerisinde eski formların kaybolmadan yüzyıllarca devamlılığını sağlamıştır.

Doğaçlama Türk, İran, Arap, Hint ve hatta caz müziklerinde artistik bir önem ifade eder. Doğaçlama içerisinde müzisyen melodi üretimi, teori bilgisi, ses kullanma becerileri gibi konuları bir bestekâr gibi gösterir. Uzun yıllar çalışma, meşk ve teori bilgisini melodilere aktarma becerisi gerektirir.

Tarihsel açıdan incelendiğinde makam kuramının genelde Avrupa’nın bir kısmı ile Orta Doğu, Afrika ve Asya ülkelerinde kullanıldığı görülmektedir. Pek çok müzik çeşitlerinde karşımıza çıkan doğaçlama formu makamsal müziklerin hemen hepsinde büyük önem arz eder.

Tezimde doğaçlama üzerine Avrupa, Acem, Hint, Arap ve Türk müziği üzerine yoğunlaşmamın ilk sebebi, teori ve müzikoloji üzerine yazılmış kitapların diğer kültürler üzerindeki bölgesel etkisidir. Diğer bir sebebi de tez konusunun sınırlı bir zaman dilimine olması ve tüm araştırmanın sınırlı sayfalara sığdırılamamasıdır.

Tezimin ilk bölümünde bu formun kullanıldığı önemli merkezlerinden Hindistan, İran, Arap müziklerinde doğaçlamanın kullanılış şekilleriyle birlikte günümüzdeki kullanım yoğunluğunu inceledim. 19.yy. sonlarına kadar önemini

¹ Widdess, R. (1995). **The ragas of early Indian music: Modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to c. 1250.** Oxford: Clarendon Press. S. 87.

korumuş olan, dinî ve lâdinî müziklerde kullanılan doğaçlama sosyopolitik ve ekonomik sebeplerden önemini yitirmiştir. Bu kültürlerde meşk sistemi her ne kadar kaybolmuş gibi görülse de eğitim büyük çoğunlukla meşk yoluylaadır.

Tezimin ikinci bölümünde Avrupa müziğinde doğaçlamanın varlığı incelenmiştir. Avrupa müziğinde doğaçlama konusunda araştırmaların yetersiz olması bu konunun derinlemesine incelenmesine sınırlı olanak sağlasa da bugün halen varlığını sürdüren flamenko ve caz müziği ve kullanım şekilleri incelenmiştir. Flamenko ve caz müziğinin çıkış noktaları, kullanım alanları dinî ve lâdinî müziklerdeki icrâ şekilleri konu edilmiştir.

Türk müziğindeki doğaçlamanın kullanımı üçüncü bölümde incelenmiştir. Doğaçlama formu kendine Osmanlı'da büyük yer edinmiştir. Doğaçlamaya çok çeşitli müzik formlarında rastlıyoruz. Sözlü formlarda müzik-edebiyat ilişkisine önem verilmiş, bu ilişkiyi iyi kurabilen müzisyenler de ön plana çıkmışlardır. Bu müzisyenlerin aruz kalıplarına ve sözlerin telaffuzuna hâkim olmaları gerekirdi. Elimizde kayıtları bulunan, makam ve edebiyat ilişkilerini inceleyebileceğimiz bazı müzisyenler arasında, Hâfız Sâmî, Hâfız Osman, Hâfız Kemal, Hâfız Sadettin Kaynak, İzak el- Gazi, Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk isimleri sayılabilir.² Enstrümantal doğaçlamaların da yer aldığı üçüncü bölümde doğaçlamanın kullanıldığı dinî ve lâdinî formlarla beraber folklordaki kullanımı da incelenmiştir.

Doktora yapmam konusunda beni yüreklendirerek teşvik eden sayın danışman hocam Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ'ye teşekkürü bir borç bilirim. Derslerde ve tez yazım aşamasında benden her türlü destek ve bilgilerini esirgememiştir. Beni bu ummanda çocukluğumdan beri yalnız bırakmayarak tüm bilgi ve birikimlerini paylaşan babam Ömer ERDOĞDULAR ile her daim başarılarımın gerçekleşmesi için

² Osmanlı İmparatorluğu'ndan yeni Cumhuriyet Türkiye'sine geçiş dönemindeki müzik değişimlerini ve

Münir Nurettin Selçuk'un bu geçiş dönemindeki rolünü anlatan makale bkz.: Şeyma Ersoy Çak (2017). "Modernleşme Sürecinde Türk Makam Müziği Solist İcracıları ve Münir Nurettin Selçuk", Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 2(2), 224-231.

gayret ve dualarını esirgemeyen annem Kâmile ERDOĞDULAR'a sonsuz şükran borçluyum. Tez çalışmamın her aşamasında yanımda olan değerli eşim Leyla AMZİ-ERDOĞDULAR'a ve sevgili evlatlarım Zeynep, Zehra ve Mehmet Ali'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Ahmet Erdoğan

İstanbul, 2022



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
I. MAKAMSAL MÜZİKLERDE DOĞAÇLAMA KÜLTÜRÜ.....	4
A. Makam Müziğinde Doğaçlama Formuna Bakış.....	4
B. Doğaçlama Formunun Yaygın Olarak Kullanıldığı Makamsal Müzikler.....	10
1. Klasik Hint Müziği.....	11
a. Klasik Hint Müziği'ndeki Doğaçlama Sistemleri	12
(1) Jati	12
(2) Raga.....	13
(3) Karnatik.....	16
(4) Kavali	17
b. Hint Klasik Müziği ve Edebiyat İlişkisi	21
2. Klasik İran Müziği	23
a. Klasik İran Müziği'nde Eğitim	26
b. Klasik İran Müziği'nde Doğaçlama	28
c. Klasik İran Müziği ve Edebiyat İlişkisi	33
3. Klasik Arap Müziği.....	34
a. Klasik Arap Müziği'nde Eğitim.....	37
b. Klasik Arap Müziği'nde Doğaçlama.....	39
(1) Taksim	40
(2) Leyali	40
(3) Mavval	42
(4) Kaside	43
c. Arap Dinî Müziği'nde Doğaçlama.....	45
(1) Kur'an	46
(2) Mevlid	46
(3) Naat	47
d. Klasik Arap Müziği ve Edebiyat İlişkisi	47
İKİNCİ BÖLÜM.....	49
II. AVRUPA MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA	49
A. Avrupa Müziği'nde Eğitim	55

B. Avrupa Müziği'nde Doğaçlama Formunun Yaygın Olarak Kullanıldığı Müzikler	58
1. Afrika Kökenli Amerikalılar'ın Müziği	59
a. Spiritüel	62
b. Gospel	63
(1) 20. Yüzyıl'ın Önemli Gospel Müzisyenleri	64
c. Blues	66
d. Ragtime	67
e. Caz	68
2. Flamenko	75
a. Cante Jondo	77
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	79
III. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA	79
A. Klasik Türk Müziği'nde Eğitim (Meşk)	79
B. Osmanlı - Türk Dinî ve Lâdinî Ritüellerine İsimlerini Yazdırmış Önemli Müzisyenler	85
1. Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916)	86
2. Hâfız Sâmî (1874-1943)	89
3. Hâfız Şehlâ Osman	93
4. Hâfız Kemâl (Gürses)	94
5. Mesud Cemil	97
C. Klasik Türk Müziği'nde Doğaçlama Türleri	101
1. Klasik Türk Müziği'nde Dinî Formlarda Doğaçlama	102
a. Türk Dinî Müziği'nde Doğaçlama Çeşitleri	103
(1) Kur'an-ı Kerim	103
(2) Ezan	104
(3) Salât	106
(4) Kamet	106
(5) Cuma Namazı	107
(6) Namaz ve Mahfel Tesbihleri	108
(7) Miraç	108
(8) Mevlid	111
b. Klasik Türk Müziği'nde Dinî Olmayan Formlarda Doğaçlama	133
(1) Taksim	133
(2) Gazel	136
(3) Halk Müziği'nde Doğaçlama	148
D. Klasik Türk Müziği ve Edebiyat İlişkisi	154
SONUÇ	156
KAYNAKÇA	159
ÖZGEÇMİŞ	179

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1, Avrupa’da çeşitli dillerde doğaçlama teriminin 1810’larda kullanılış şekilleri.....	49
Tablo 2.2, Yüzyıllar içerisindeki Afrika kökenli Amerikalıların müziklerinin gelişim süreci.....	61

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1., Şeyh Abdul Ala Mohammed tarafından okunmuş rast makamında bir leyal örneği.....	41
Şekil 1.2., Ümmü Gülsüm tarafından okunmuş rast makamında bir leyal örneği...42	
Şekil 2.1., Eski bir spiritüel örneği.....	66
Şekil 2.2., Sacott Joplin’in bestelediği bir ragtime örneği.....	68
Şekil 2.3., Miles Davis’in 1958 yılındaki Funny Valentine parçasının icra notası.69	
Şekil 2.4., Miles Davis’in 1964 yılındaki Funny Valentine parçasının icra notası.70	
Şekil 2.5., Louis Armstron’un Basin Street Blues parçasını doğaçlama tarzı icrası.74	
Şekil 3.1., Mecid Sesigür’ün Süleyman Çelebi’nin miraç bahrine girişi.....	109
Şekil 3.2., Kani Karaca’nın Süleyman Çelebi’nin miraç bahrine girişi.....	110
Şekil 3.3., Mecid Sesigür’ün Süleyman Çelebi’nin miraç bahrinden bir örnek...110	
Şekil 3.4., Bir el yazması güfte mecmuasında, <i>Vesiletü’n-Necat</i> örneği.....	113
Şekil 3.5., Mecid Sesigür’ün Süleyman Çelebi’nin velâdet bahrine girişi.....	116
Şekil 3.6., Esat Geredeli’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahrine girişi.....	117
Şekil 3.7., Hâfız Kemal Gürses’in Süleyman Çelebi’nin velâdet bahrine girişi....118	
Şekil 3.8., Üsküdarlı Ali Efendi’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahrine girişi..119	
Şekil 3.9., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	120
Şekil 3.10., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	121
Şekil 3.11., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	122
Şekil 3.12., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	122
Şekil 3.13., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	124
Şekil 3.14., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.....	125

Şekil 3.15., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	126
Şekil 3.16., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	128
Şekil 3.17., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	129
Şekil 3.18., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	130
Şekil 3.19., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	130
Şekil 3.20., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.....	131
Şekil 3.21., Hâfız Sâmi'nin uşşak makamındaki gazeli.....	142
Şekil 3.22., Hâfız Kemal'in uşşak makamındaki gazeli.....	143
Şekil 3.23., Tanbûrî Cemil'in uşşak makamındaki taksimi.....	143
Şekil 3.24., Tanbûrî Cemil'in ferahnâk makamındaki taksimi.....	146
Şekil 3.25., Hâfız Sâmi'nin ferahnâk makamındaki gazeli.....	146
Şekil 3.26., İbrahimiye divanı.....	153

GİRİŞ

Doğaçlama usulü uzun yıllar müzik kültürleri içerisinde en önemli yere sahip bir form olmuştur. Günümüzde yoğun bir terim hâline gelen doğaçlama usulü, müziğin dışında tiyatro, dans, gibi görsel sanatlarımızda da kullanılmaktadır. Doğaçlama teriminin, spontane, irticalen, doğaçtan, emprovize, birdenbire, düşünmeden, spontan, içine doğduğu gibi, tulûat biçimleriyle de kullanıldığı görülmektedir. Makam yapısının bulunduğu neredeyse tüm müziklerde doğaçlama usulü kullanılmıştır. Yöresel müziklerde sevinç ve üzüntü bildiren doğaçlama türleri karşımıza çıkmaktadır. Günlük olayların aktarımı sayılabilen ozan geleneğindeki müzikte de doğaçlamalar bulunur, okunan şiirler de çoğu zaman anlık olarak doğaçlama usulüyle söylenir. Ozan geleneğine makam müziklerinde rastlanılabileceği gibi Avrupa’da da ozan geleneğine benzer müzikler bulunmaktadır. Bunların bir kısmı doğaçlama müziklerden oluşmuştur. Doğaçlama makam yapısı içerisinde yapılsa da form farklılıkları göstermektedir. Ayrıca değişik kültürlerin farklı formlarında kullanımı yine birbirinden ayrıdır. Makamsal yapıya sahip olmasa da Avrupa klasik müziğinde de benzer doğaçlamalar geçmişte görülmüştür. Avrupa’da doğaçlamalar kayıtlarda görüldüğü gibi dinî ayinlerde karşımıza çıkar. Avrupa’da bugün yaygın olan caz müziği de doğaçlama ve besteli eserlerden oluşan bir tarzıdır.

Hoca-çırak ilişkisini oluşturan meşk sistemi çeşitli müziklerde -değişik şekillerde de olsa- karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz eğitim ezbere dayanmakta ve talebeye defalarca tekrarlarla eserler ezberletilmektedir. Yabancı bir dil eğitimine benzetilebilecek bu eğitim şekli müzisyene geniş bir repertuvar sağladığı gibi, makamlar ve kullanım biçimleri hakkında da pratik bilgiler sunar. Bu sistemden uzaklaşan müziklerde doğaçlama formunun da yok olmaya yüz tuttuğu gözlemlenmiştir. Onlarca teori kitabı ve değişik nota sistemleri icat edilmesine rağmen eğitim 19. yy. sonuna kadar meşk usulüyle devam etmiştir. Türk müziğine bakıldığında meşk eğitiminin katkılarından biri olan süslemelerin yapıldığı serbest icra notaya bağımlılıktan dolayı yok olmuştur. Bunun neticesinde kurallara boğulan müzisyenin serbest doğaçlama yapması zorlaşmıştır. Notadan öğrenilen eserler

neticesinde silsile yoluyla hocadan çırağa aktararak yıllarca yaşamış tavırlar yok olmuştur. Bunun neticesinde perde baskıları makamın gerektirdiği yapıdan çok Avrupa nota sisteminin izin verdiği şekliyle uygulanmaya başlamış, Avrupa nota sistemine geçilmesi ve Avrupa tarzı koro sisteminin kurulmasıyla sistematik icra adı altında solistlik kaybolmuştur. Ayrıca icra esnasında solist saz ya da ses sanatkârının müziğe hâkimiyetiyle yaptığı yaratıcı performans tarzı bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. Doğaçlama yapabilme kabiliyetinden gelen bu yaratıcılık ayrıca müzisyenin kendi tavrını oluşturmasını sağlıyordu. Doğaçlamanın azalması ve bazı formlarda tamamen unutulması yeni tavırların ortaya çıkmasına olanak vermemektedir.

Tezimde doğaçlamanın müzik ve müzisyen üzerindeki etki ve katkılarını araştırdım. Neredeyse tüm makamsal müzik kültürlerinde ve Avrupa müziğinde rastladığımız doğaçlama formunun kullanılış şekillerini inceledim. Avrupa’da şimdi kullanılan caz müziğindeki doğaçlama ve makam müziklerinde doğaçlama formunun icra üzerindeki olumlu yansımalarını gözlemledim. Tüm bunların ışığında müzik kültürlerinin çoğu doğaçlama formunun üzerinde inşa edilmiştir. Bununla birlikte doğaçlama performanstaki yaratıcılığın temelini oluşturur. Makamsal müziklerde ve caz müziğinde yaptığım analizlerde doğaçlamanın ne kadar ilkesel olduğunu gösterdim.

Türkçe kaynaklarda doğaçlama konusunda yazılmış kapsamlı bir çalışmaya rastlanılmamış, doğaçlama genel olarak müzikal analizler ya da eğitim sisteminin anlatıldığı konular içerisinde yer almıştır. Meşk ve eğitim konusunun işlendiği Cem Behar tarafından yazılmış *Aşk Olmayınca Meşk Olamaz*,³ Ersu Pekin’in *Fem-i Muhsin ya da Yaratıcı İcrâ*,⁴ Erhan Özden’in *Osmanlı Maârifinde Mûsikî*⁵ adlı çalışmaları vardır.

³ Cem, Behar (1998). **Aşk olmayınca meşk olmaz:** Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

⁴ Ersu, Pekin (2017). “Fem-i Muhsin ya da Yaratıcı İcracı”, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 2:(37), 315 - 342.

⁵ Erhan, Özden (2015). **Osmanlı Maârifinde Mûsikî**, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Doğaçlama formu müzisyen ve akademisyenler tarafından araştırılmaya başlanmış ve günümüzde bu konuda yazılmış yüksek lisans ve doktora tezleri çoğalmıştır: Ahmet Erdoğdular'ın yüksek lisans tezi *Hâfız Şehlâ Osman*,⁶ Yelda Özgen Öztürk'ün *The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance*,⁷ Aslıhan Eruzun Özel'in *Tanbûrî Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma*.⁸

Yabancı kaynaklarda doğaçlama üzerine yoğunlaşmış kitaplar şu şekildedir: Balkan halk müzikleri üzerine yazılmış *The Singers of Tales*⁹, doğaçlama üzerine bir araştırma *Words Without Songs*¹⁰, caz müziği üzerine oluşturulmuş bir çalışma *Saying Something*¹¹ bulunmaktadır. Tezime doğaçlama formunun genel kullanılışları ve değişik bölgelerdeki biçimlerini işleyerek başlayacağım.

⁶ Ahmet, Erdoğdular (2005). “Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehlâ Osman”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuarı.

⁷ Yelda, Özgen Öztürk (2009). “The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance”, İTÜ.

⁸ Aslıhan, Eruzun (1997). “Tanbûrî Cemil Bey'in Kemeçe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

⁹ Albert Bates, Lord (1965). *The Singer of Tales*, New York: Athenum.

¹⁰ Owen, Wright (1992), *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*, London: School of Oriental and African Studies University of London.

¹¹ Ingrid T., Monson (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction* (ACLS Humanities E-Book.), Chicago: University of Chicago Press.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. MAKAMSAL MÜZİKLERDE DOĞAÇLAMA KÜLTÜRÜ

A. Makam Müziğinde Doğaçlama Formuna Bakış

Makam, dünyanın büyük bir bölümünün müziğinde benzersiz bir doğaçlama sürecini temsil eder.¹² Türkçe’de kullanılan makam kelimesi, İran’da destgâh, Özbekistan’da şaş makam, Azerbaycan’da mugam ve Araplarda da makam olarak isimlendirilmiştir.

Doğaçlama, müzisyenin duygu, düşünce ve yaşanılan zaman şartları ile kültür koşullarını günümüze aktarış biçimidir.¹³ Fârâbî’nin anlatımına göre; “*Doğaçlama, müzisyenin önceden kafasında planlamadan o anda ortaya koyduğu melodilerdir.*¹⁴ *Müzik üçe bölünerek incelenir. Birincisi, mutluluk veren, ikincisi, duyguları da içinde bulunduran, üçüncüsü ise, hayal gücünü harekete geçirendir. En tamama ermiş, asil ve yararlı olan müzik ise bu üç unsurun hepsine sahip olandır.*”¹⁵

Yapılan her doğaçlamanın ruhsal ve manevi olarak çeşitli algı seviyeleri vardır. Bu duygu yüklü doğaçlamalar ya da besteler dinleyenleri düşünmeye sevk ederler. Necdet Yaşar’ın bir konuşmamızda şahsıma aktardığı; “*müzik dört algı organımızı uyarır: ilk göze, sonra kulağa, kulaktan algılanan duygular beynimize giderek düşündürür son olarak da kalbe giderek hissetmemize yardımcı olur.*”¹⁶ şeklindedir. Bu aslında kültürel bir paylaşımdır ve bundan etkilenen müzisyenler yeni

¹² Doğaçlama kavramı hakkında bkz.: Peters, G. (2009). **The philosophy of improvisation**, Chicago, University of Chicago Press.

¹³ Martinez, J. L. (2007). **Improvisation in hindustani music: A musical semiotics perspective.** Indian Musicological Society, Journal of the Indian Musicological Society, 38, 78-88,253. Retrieved from <http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/improvisation-hindustani-music-musical-semiotics/docview/220915216/se-2?accountid=10226>

¹⁴ İbid, s. 244.

¹⁵ İbid, s. 246.

¹⁶ Necdet Yaşar’la Kapalı Çarşı’da bir sohbet esnasında konuyla ilgili aktardıkları (2000).

besteler, şiirler ve doğaçlamalar üretirler.¹⁷ Duygu yüklü sanatlar diğer sanatkârlara bir heyecan kaynağı olmuştur. Bu yüzdendir ki sanatın, mimarının üst düzeyde olduğu yerlerde müziğin de en üst noktaya ulaştığını görürüz. Sanat, güzeli taklit etmek değil o güzelden etkilenip yeni güzellikler ortaya koymaktır. Bu da ancak güzeli tanımak ve anlamakla başlar.

Saz ve sözlü doğaçlamalar Türk müziğinde taksim adıyla anılmıştır. Taksim kelime anlamı olarak parçalara ayırma, (matematik) bölme manalarında kullanıldığı gibi, Osmanlı-Türk müziğinde enstrümanla ya da sesle yapılan ve melodilerin o anda üretildiği doğaçlama formu ismiyle de yer almıştır.¹⁸ Sözlü taksimlere 19. yy. sonunda gazel adı verilmeyle başlanmıştır.

Taksim, yani o anda icrâcısı tarafından üretilen melodiler dünya tarihinde uzun bir geçmişe sahiptir. Bunun içinde Avrupa müziği, caz, popüler müzik, yerel ve makamsal müzikler yer alır.¹⁹ Fakat 19 ve 20. yüzyıllarda doğaçlama formu Avrupa müziklerinde reddedilmiştir.²⁰ Doğaçlama ustası ve bestekâr Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) “*Genel olarak doğaçlama ve her saygın müzik formu sadece bir eğlence ve pratik yetenek meselesi değil, aynı zamanda esas olarak sanatlarındaki ilham ve anlam meselesi olan herkese tavsiye ederim*”²¹ demiştir. Hummel, 1828'de bu konunun acil olduğunu belirtmiş ve “*Bir kişi ilhamla fakat aynı zamanda yazılı bir notayla çalarsa, sık sık uygulanan serbestliğe dalmaktan çok daha az yararlanacak,*

¹⁷ Doğaçlamayla ilgili bir araştırma bkz.: Hatipoğlu, Ş. (2012). “Doğaçlamada Duygu ve Kurgu Sorunları - Doğaçlama Teknikleri”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**. ART-E Kasım Özel Sayı ISSN 1308-2698.

¹⁸ Develioğlu, F. (2011). “Taksim”, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, s.1198.

¹⁹ Berkowitz, A. L. (2010). **The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment**. New York: Oxford University Press., Levin, R. 2009, “Improvising Mozart.” In *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, edited by G. Solis and B. Nettl, 143–149. Champaign: University of Illinois Press., Nettl, B. 1998. “Introduction: An Art Neglected in Scholarship.” In *The Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettl & M. Russell (1–23). Chicago: University of Chicago Press.

²⁰ Moore, R. (1992). **The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change**, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23 (1), s. 61–84.

²¹ Goertzen, Valerie (1996). **By Way of Introduction: Preluding by 18th- and 19th-Century Pianists**, *Journal of Musicology: A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice*, 14 (3): 299–337, s. 305.

genişleyecek ve beslenecektir. Bu doğaçlamayı yapan kadın ya da erkek sanatçılar sadece orta derecede başarılı olsalar bile, belirli yönergelerin ve yönlerin tam farkındalığıyla uygulanan belli teorik kurallar dahilinde, serbest olarak kendi özgür melodileriyle olduğu kadar başarılı olamazlar”²² demiştir.

Bu form çeşitli şekillerde -neredeyse tüm müziklerde- görülmüş olduğu araştırmalarda çıkmıştır. Müzikoloji tarihinde doğaçlama, icrâ anında yaratılan müzik, çok küçük bir yer oluşturmuştur.²³ Müzikologlar müziğin icrâ kısmından çok beste kısmının analiziyle ilgilenmişlerdir. Bestelenmiş eserler üzerinde tarihsel bulgular araştırılmış, melodi kurumundaki matematiksel işlevler incelenmiş fakat bir bestenin ortaya çıkışında yaratıcılığın önemi pek vurgulanmamıştır. Bu da araştırmayı yapanların araştırılan müziği ve dili bilmemelerinden kaynaklıdır. Doğaçlama formunun yaygınlığı, yorumcu ve bestekârın eserine katkıları göz önünde tutulduğunda yapılan araştırmaların yetersizliği daha da açık olur. Doğaçlama konusunda yapılmış ilk ciddi araştırma Ernst Ferand’ın 1938 yılında çıkardığı kitaptır: ‘*Die Improvisation in der Musik.*’²⁴ Bu çalışma büyük oranda Avrupa müziği doğaçlaması konusundadır. Diğer taraftan Osmanlı müziğinde de taksimlerin makamsal analizlerinin dışına çıkmış pek çalışma yoktur. Doğaçlamanın bestelere katkısı, yaratıcılığı arttırdığı gerçeği incelenmemiştir. Oysaki bu yaratıcılığın önemini hem bestelerdeki farklılıktan hem de 20. yüzyıl başında kayıtları yapılan icrâlardan görmekteyiz. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca’nın 2003 yılında yüksek lisans dersinde tarafıma aktardığı, “yaşadığı dönemde iyi bir gazelhan ve bestekâr olan Zeki Arif Ataergin’in ‘bestelerinden ritmi çıkarttığımızda karşımıza gazel formu çıkar’”²⁵ şeklindedir.

Pek çok Avrupalı müzikolog doğaçlamayı, icrâcısı tarafından o anda oluşturulan sanatsal değeri olmayan müzikler içinde değerlendirmiştir. Ama doğaçlama yeteneğin yanı sıra derin bir teori ve repertuvar bilgisi gerektirmektedir.

²² Valerie, *Preluding by 18th- and 19th-Century Pianists*, s. 305.

²³ Bruno, Nettl (1998). *In the Course of Performance*, The University of Chicago Press Ltd., London, s.1.

²⁴ Nettl. *In the Course of Performance*, a.g.e., s.1.

²⁵ Alaeddin Yavaşca, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda söyleşi (2003).

Ayrıca sözlü doğaçlama yapabilmek yukarıda anlatılanlara ek olarak iyi derecede edebiyat bilmeyi ve divan şiirine hâkim olmayı gerektirir.²⁶ Teorik kuralların haricinde, doğaçlamalar öncesinde ya da sonrasında icrâ edilen forma göre farklılıklar gösterir.

Mesela; Mevlevî ayinine yapılan taksimle köçekçelere yapılan taksim, beste ya da şarkıya yapılan taksim tavrı açısından farklılıklar gösterir. Dinî içerikli olmayan sözlü taksimin (gazel) tavrının dinî anlam ifade eden kaside ya da mevlit okuma tavrından ayrı tutulması gerektiği gibi, Kur'an okumanın da ayrı bir doğaçlama tavrı vardır. Kur'an İstanbul'da 20.yy'ın başlarına kadar çeşitli doğaçlama tavrılarında okunmuş, en makbulünün de Üsküdar ağzı olduğu görülmüştür. Üsküdar ağzıyla Kur'an okumanın son temsilcisi olan Üsküdarlı Ali Efendi'nin hattat, hâfız Kemal Batanay tarafından kaydedilmiş Kur'an tilavetleri ve Süleyman Çelebi'nin mevlidinden velâdet bahrinde bahsettiğimiz farklılıklar görülebilir.

Yeni tavrı ve o tavra oturan melodileri ortaya çıkartmak, iyi derecede teorik bilgi ve hâfızaya yerleştirilmiş eserlerle alakalıdır. Hâfızaya alınan eserler soliste melodi zenginliği ve icrâda serbestlik kazandırır. Bunların yanında ses sanatçıları için ayrıca edebiyata hâkim olmak da bir esastır. Uzun çalışmalarla enstrümanın teknik zorluklarını yenen sâzende ya da hânende artık icrâdaki tavrını geliştirmek durumundadır. Yazar, doktor, mühendis veya sanatkâr olabilmek için önce okuma yazma bilmek, bu yolda adım adım ilerlemek gerekir. Bunlar aslında meşk kurallarıdır. Meşkle öğrenilen eserler hocaya duyulan sadâkatle sanatkârın hâfızasında olduğu gibi yer eder. Tavrı dahilinde müzisyenin kabiliyetine göre bu bestelerde düzenlemeler yapılmış denilebilir. Bu tarz vibrato ya da süsleme ekleri, Güney Slav (Balkan) meşk geleneğini değerlendiren müzikolog Albert Lord, *The Singer of Tales* (1965) adlı kitabının ışığında doğaçlamalar olarak değerlendirmiştir. Lord, meşk sisteminde hocadan talebeye aktarımında bazı farklılıklar olduğundan bahsetmiştir. Aslında bunlar doğaçlama değil sanatkârın ruhundan gelen kültür zenginliğinin şarkı üzerindeki akisleridir.

²⁶Ahmet Erdoğdular (2005). "Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehla Osman", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 7.

Yukarıda bahsedildiği gibi doğaçlama konusunda, tüm doğaçlama türlerini içine alan ya da daha dar kapsamlı fazla bir araştırma yapılmamıştır. Taksimlerin tavır gelişimindeki yeri nedir? Yapılan kompozisyonlara katkısı ne olmuştur? Bu sorular henüz incelenmemiştir.

20.yy'ın başında kaydedilen kayıtlar haricinde öncesi hakkında pek bir malumat bulunmamaktadır. Fakat yapılan araştırmalar göstermiştir ki, kompozisyonda olduğu gibi edebiyat ve melodi ilişkisi sesle yapılan taksimlerde büyük önem taşımaktadır.²⁷ Güfteadaki anlama göre melodiler oluşturulmuştur. Kani Karaca 2001 yılında Tokyo Camii'nde okuduğu bir gazelde önce süzidil makamı yapmış ve akabinde uşşakta karar kılmıştır. Üsküdarlı Ali'nin Kur'an okuyuşunda, melodilerdeki akıcılık, bu akıcılığın içindeki hissedilmeyecek şekilde güzel yapılan makam geçkileri ve Kur'an ayetlerinin bu uyumlu tempo üzerinde ahenkle süzülen bir yelkenliyi andırması hayal edilebilir. Melodiler hiçbir zaman Kur'an'ın önüne geçmemiştir. Mesud Cemil Bey'in tabiriyle: *Bazı mûsikîşinasların sırtına makam biner. Onun altında ıklaya tıklaya yürürler kan-ter içinde. Öyle mûsikîşinaslar da vardır ki; onlar makamın sırtına binerler ve yürüyüp giderler.*²⁸

Yukarıda da değinildiği gibi, taksimler (ve gazel) kendi tavrını oluşturmuş, binlerce eseri ezberine almış, makâmât ve edebiyata son derece hâkim dâhi müzisyenlerin yaratıcılık kabiliyetlerinin birleştirilmeleriyle oluşan eserlerdir.²⁹ Kendi yorumcusu tarafından da bir daha yapılamayacak, tekrarı olmayan eşsiz eserlerdir. Bunu yapabilen müzisyenlerin taksimleri kayıtlara onların besteleri olarak geçirilmiştir.³⁰

²⁷ Erdoğan. "Türk Müziğinde Gazel", a.g.e., s. 7.

²⁸ Erdoğan. "Türk Müziğinde Gazel", a.g.e., s. 85.

²⁹ Günümüz caz, tiyatro, gölge oyunu, Afrika danslarındaki doğaçlamaları inceleyen bir çalışma bkz.: Sawyer, R. K. (1997). **Creativity in performance**. Greenwich, Conn: Ablex.

³⁰ Scott L. Marcus (1993). **Solo Improvisation (Taqsım) in Arabic Music**, Middle East Studies Association Bulletin, s. 1.

Taksim formunu değerlendiren Suphi Ezgi'ye göre: *Pek kuvvetle zannettiğime göre; taksim denilen ölçüsüz lahin, bugün olduğu gibi, eskiden beri müzik bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak söylenmesi âdetinden doğmuştur.*³¹ Tanbûrî Cemil Bey'in kısa ömrüne sığdırdığı yüzün üzerindeki taş plak kayıtlarında genelde taksim formunu seçmesi Suphi Ezgi'nin söyleminin yanlışlığını âşikâr etmek için olabilir. Bülent Aksoy'un tespitine göre Tanbûrî Cemil Bey kendini sınırlayan bestelerden değil de doğaçlama gibi serbest formda kendini daha iyi ifade edebildiği için genelde doğaçlama formunu seçmiştir.³² Kültürel gelişimin Avrupa kültürünü kayıtsız şartsız almakla mümkün olacağını düşünmek ve uğruna öz kültürümüzün bu denli horlanması ve onu kötüleyerek bir yere varılmaya çalışılması ne kadar doğruydı bilinmez. Ama bugün görüyoruz ki, taksim (ya da gazel) yapabilmenin, uzun hava, bozlak veya ağıt okumanın belli bir kültür gerektirdiği açıktır. Uzun yıllar meşkle eserler öğrenen talebeler aynı zamanda hocalardan makâmât ve edebiyat da öğrenmekteydiler. Kabiliyeti ve kulağı olmayanın zaten alınmadığı dersler esnasında makamlar, seyirler hâlinde şedleri ve geçkileriyle hoca nezaretinde yapılıyor, yıllarca süren talimlerin sonunda artık ana dilini öğrenmek gibi aksansız konuştuğu bir dili oluyordu. Ana dilini öğrenmiş bir çocuk ilkokulda bu dilde kitaplar okumaya başlar. Okudukça kelime dağarcığı artar. Düzgün cümleler kurma kabiliyeti gelişir. Bir öğrenci orta ve lise çağlarında edebiyat, tarih, coğrafya, matematik gibi dersler ışığında bilgilerini ve ufkunu genişletir. Üniversiteye başladığında dil bilgisini ileri, akademik seviyeye taşır. Yüksek lisans ve doktora programlarıyla daha derin araştırmalar yaparak daha çok kitap ve belge inceleyerek bilgisini daha da derinleştirir. Necdet Yaşar repertuvar zenginliğini şu şekilde açıklamıştır: *“Repertuvarımın genişlemesi sadece bildiğimiz eserlerin sayısını arttırmakla sınırlı bir şey değil çünkü repertuvarı tanıdıkça musiki zevkiniz de gelişiyor, olgunlaşıyor; elinize aldığınız bir eseri sanat yönünden daha iyi değerlendirebilecek duruma geliyorsunuz”.*³³ Nota bilmemek müzik bilmemek anlamına gelmemelidir. Şarkı, türkü, ilahi ve film müzikleri dalında yüzlerce beste

³¹ Ezgi, S. (1935). *Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi*: 2. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası. s. 53.

³² Güneş Ayas (2018). *Müziği Boğan Gürültü, İdeolojinin Kıskacındaki Musiki*, İthaki Yayınları, İstanbul, s. 126.

³³ Gonca Tokuz (2009). *Tanbûrî Necdet Yaşar, Anılar-Dostlar*, Brainstorm, İstanbul, s. 105.

yapmış ve iyi bir ses icracısı olan Sadettin Kaynak da günümüzde kullanılan nota sistemini ileri yaşlarda öğrenmiştir.³⁴

Bugüne kadar müzikologlar tarafından saray müziği olarak nitelendirilen Osmanlı/Türk müziği hakkında günümüzde yapılan araştırmalardan ortaya çıkan sonuç şudur: Osmanlı/Türk mûsikîsi saray ya da sadece elit tabakanın anlayıp dinlediği bir müzik olmaktan çok, tüm halkın anlayıp zevk aldığı, icrâ ettiği ve eğlendiği bir müziktir.³⁵ Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk müzik çalışmaları Edirne sarayında başlamış, eğitim buradan mehter, Mızıkâ-yı Hümâyûn ve Mevlevî tekkeleri başta olmak üzere çeşitli kurumlara yayılmıştır.³⁶ Tarih içindeki müzisyenlere bakıldığında görülecektir ki, buhur yapımcısının oğlu Buhûrîzâde Mustafa İtrî, hamam sahibinin oğlu Hamâmîzâde İsmâîl Dede Efendi fark edilen yetenekleri sayesinde değerli hocalardan ders almışlar ve Türk müziğinin en büyük müzisyenleri olmuşlardır. Osmanlı/Türk müziği her zaman İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Konya, Selanik, İzmir, Diyarbakır gibi belli başlı büyük Osmanlı şehirlerinde gelişmiştir.³⁷

B. Doğaçlama Formunun Yaygın Olarak Kullanıldığı Makamsal Müzikler

Medeniyetlerin bulunduğu her coğrafyada doğaçlama usulü var olmuş ve kullanılmıştır. Doğaçlama dans, müzik, tiyatro³⁸ gibi işitsel ve görsel alanlarda karşımıza çıkar. İncelendiğinde görülür ki, her müziğin kökeninde ritmik ve melodik doğaçlamalar yer alır.

³⁴ Alaeddin Yavaşca'nın (2003) şahsıma aktardığı anekdotları.

³⁵ Cem Behar (2012). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 4. Baskı, İstanbul, s. 66.

³⁶ Erhan Özden (2013). "Osmanlı Maârifinde Mûsikî", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul, s. 4.

³⁷ Behar. **Aşk Olmayınca**, a.g.e., s.52.

³⁸ Selda Ergun'un modern tiyatrodaki doğaçlama üzerine çalışması: Ergun, Selda (2013). **Çağdaş Doğaçlama**, Beyoğlu, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

Ritmin makam müziklerinde önemli bir yeri vardır. Zira ritim önemli kutlamalarda, özellikle savaş esnasında askere güç verme ve düşmana korku salma aracı olarak kullanılmıştır.

1. Klasik Hint Müziği

Hindistan çok eski ve köklü bir medeniyettir. Bu medeniyette de diğerleri gibi köklü müzik kültürü yer alır. Milattan sonra ilk yüzyıllardan itibaren notanın icat edilip kullanıldığı bilinmektedir. Notanın varlığına rağmen klasik Hint müziği, diğer müziklerde olduğu gibi meşk yoluyla günümüze kadar gelmiştir. Hocadan meşk edilen eserler yüzyıllarca geleneksel icrâ yoluyla sağlam kalmıştır. Antik zamanlardan beri eserler notaya alınmışlardır. Bu tarz notalarda eserlerin ana hatları belirtilmiştir; yapılacak süslemeler yer almaz.³⁹

Aslında her nota sisteminde bu durum söz konusudur. Nota sadece bir iskeletten ibarettir. Onu vücuda getirip inşa edecek icrâcıdır. İcrâcının tecrübesi, bilgisi ve verdiği emeği onun eseri inşasından belli olacaktır. Makamsal müziklerde ve Avrupa müziklerinde bu söz konusudur. Tek düze icrâ sistemi Avrupa müziğinde 19.yy'dan sonra başlamıştır. Avrupa'nın işgâl edilmesiyle çoğu sömürge durumuna düşmüş ülkeler de bundan nasibini almıştır. Ayrıca modernliğin Avrupa'dan gelen her şeyi koşulsuz kabullenmek olduğunu savunanlar yüzünden de pek çok form yok olmuş ya da yok olmaya yüz tutmuştur. Hint klasik müziğinde doğaçlamayı “Jati” ve “Raga” olarak iki şekilde inceleyebiliriz:

³⁹ Richard Widdess (1995). **The ragas of early Indian music**: Modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to c. 1250. Oxford: Clarendon Press. s. 87.

a. Klasik Hint Müziği'ndeki Doğaçlama Sistemleri

(1) Jati

En eski Hint müziği sistemi olarak kabul edilmektedir. Jatiler makam sistemi olarak da değeriendirilmektedir. Makamsal jatiler doğaçlamalardan değil, besteli eserlerden oluşur. Kaynaklarda jatilerin, klasik tiyatrolarda aktörlerin dans ettiği, şarkı söyleyip rolünü yaptığı oyunlara eşlik eden küçük grup profesyonel erkek, kadın şarkıcılarla, flüt, harp, zil ve ritim sazların eşliğiyle icrâ edilirdi. Bu icrâların içinde kısa doğaçlamalara yer verilse de bu kısa tutulurdu. Mesela, bir şarkı ya da esere başlamadan önce kısa doğaçlama yapılıyordu. Jatiler, besteli eserlerden oluşan repertuvardır ve solo doğaçlamalara çok fazla yer verilmez.

Jatiler, dinî müzikte kullanılmış makam yapı kurallarına bağlı besteli eserlerdir. Metindeki şiir sanatı ve estetik, jatilerin içindeki perdeler ve sekiz duygu arasında sistematik bir ilişki oluşturur. Bu duygular yedi perdeye şu şekilde aktarılmıştır:⁴⁰

Sa	Cesur (Vira), Hiddetli (raudra), Hayret verici (Adbhuta)
Ri	Cesur (Vira), Hiddetli (raudra), Hayret verici (Adbhuta)
Ga	Acınacak hâlde (Karuna)
Ma	Erotik (Srngara), Neşeli (Hasya)
Pa	Erotik (Srngara), Neşeli (Hasya)
Dha	Tiksindirici (Bibhatsa), Korkutucu (Bhayanaka)
Ni	Acınacak hâlde (Karuna)

Bazı kaynaklarda bu perde sisteminin milattan önce 600 yılında Rkpratisakhya kullanıldığı yönünde bulgular yer alır.⁴¹ Vedic döneminde de (milattan önce 1500-500) günümüzde Hint klasik müziğinde kullanılan perde isimleri görülmektedir.

⁴⁰ Widdess. **The ragas of early Indian music**, a.g.e., s. 39.

⁴¹ Bonnie C. Wade (2001). **Music in India: The classical traditions**, New Delhi, Manohar, s. 23.

Solfej sistemine de Narada Parivajaka Upanishad (milattan önce 600'den itibaren) rastlıyoruz.⁴²

Makamsal yapı özelliklerini gördüğümüz Hint müziği ritim yelpazesi çok geniş bir kültürdür. Doğaçlama geniş oranda bu müzikte göze çarpmaktadır. Bu doğaçlama formlarından bazıları alap, jor, gat vistar ve tihai gibidir. Sözlü doğaçlamalarda üç form önemli yer tutar. Bunlara dhrupad, khyâl ve tumri alap denilmektedir.⁴³

Hint müzik konserlerinde bir solist ve ona eşlik eden saz bulunur. Telli çalgılardan sitar ve sarut bunların en çok kullanılanlarındandır. Solist, bulunulan ortama uygun melodik yapıda besteli bir raga seçer. Buna bandiş denilir.⁴⁴

(2) Raga

Raga, Hindistan klasik müziğinde kullanılan bir makamdır. Her raganın kendine has bir seyir özelliği vardır. Ragaların ayrı isimleri ve karakteristik özellikleri bulunur.⁴⁵ Erken ragaların ilk kez yazılı metinlerde kodlanıp tanımlandığı dönemde, bireysel ragaların yapısını ve dinamiklerini göstermek amacıyla bir melodi türü geliştirildi. Alapa adı verilen bu türde vezin (tala) ve şiir (pada) yer almamaktadır.⁴⁶ Şiir ve veznin yer almadığı bu tür icrâ edilecek besteli eserlerin başında bir açılış şeklinde sözlü ya da enstrümanla icrâ edilir. Günümüzde hem kuzey hem güney Hindistan'da devam eden giriş alapası geleneği aslında uzun ve ayrıntılı melodileriyle doğaçlamaya bir nevi hazırlık niteliğindedir. Alapa ezgileri hem erken Hint klasik müziği ragalarının yapısına hem de icrâ edilen kompozisyon ya da doğaçlama

⁴² Wade (2001). **Music in India**, a.g.e., s. 37-38.

⁴³ Wade (2001). **Music in India**, a.g.e., s. 158.

⁴⁴ Preeti Rao, Thallam Prasad Vinutha & Mattur Ananthanarayana Rohit (2020). "Structural Segmentation of Alap in Dhrupad Vocal Concerts". Transactions of the International Society for Music Information Retrieval, 3(1).

⁴⁵ Viswanathan, T.& Matthew Harp Allen (2004). **Music in South India: The Karnatak concert tradition and beyond: experiencing music, expressing culture**. New York: Oxford University Press. s. 42.

⁴⁶ Sözlü müzik için bkz.: Jayashree Thatte, Bhat (2009). "Hindustani vocal music as seen outside India", New Delhi: Abhinav Publications, vol:3, no:1

tekniklerine ışık tutar. Alapa makam ve formun birbirine bağlı yönlerinin birleştiği melodik bir süreçtir.⁴⁷

Alapa müzisyenin icrâsını yapmaya karar verdiği ragaya bağlı olmaktadır. Her ne kadar bestesiz, bir vezne ve şiire bağlı kalınsız yapılsa da kurallara tâbidir. Her okunuşta farklı şekilde icrâ edilselerde bir sistem ve kurallar çerçevesinde icrâ olunurlar. Güney Hindistan'ın Kudumuyamalai, Tamil Nadu şehrindeki 7. yüzyıla ait notalar Hint müziğinin ilk nota belgeleri kabul edilir.⁴⁸ Her biri 256-448 notadan ibaret 7 adet uzun besteden oluşmaktadır. Burada kayıtlı ragaların en az 150-200 yıl öncesine ait oldukları varsayılmaktadır. 18.yy'a kadar besteli eserlere daha çok yer verilmiştir. Bu eserlerin giriş kısımlarında enstrümantal taksimler olan alapalar kullanılmıştır. Alapalar eserlere giriş mahiyetinde ve yol göstermek adına icrâ edilmiştir. Yine 18.yy'da Tanjura sarayında çok büyük alapa, thayams ve parabanda repertuarı nota altına alınmıştır.

John Beverly Nichols 1944'te Hint müziği hakkındaki yazısında şöyle diyor:

*Hint müziği neredeyse tamamen doğaçlamadan ibarettir. Sanat doğaçlama değildir, hiçbir zaman olmamıştır ve asla olamaz. Hint müziği sanatsal yaratıcılığın daha doğum aşamasında bile değil ve o safhalardan geçmemiştir. Kendisini kâğıt üzerinde cesurca siyah beyaz olarak ilan etmelidir.*⁴⁹

7. yy. ve hatta çok öncesinden köklü müzik kültürü olduğunu bildiğimiz, elimizde yine bu dönemlerden bestelenmiş eser notaları bulunan bu kültür ve kültürlere yapılmış yukarıdaki gibi söylemleri pek çok diğer Avrupalı akademisyenlerin yazılarında görmekteyiz. Oryantalist düşüncede sanatın sadece Avrupa'ya ait bir söylem olduğu ve diğer geriye kalan tüm müziklerin sadece

⁴⁷ Widdess, R. (1995). **The ragas of early Indian music: Modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to c. 1250**, Oxford: Clarendon Press, s. 313.

⁴⁸ Peggy, Holroyde, (2018). **INDIAN MUSIC: A vast ocean of promise**. Place of publication not identified: Routledge, s. 103.

⁴⁹ R. Anderson Sutton (1998). **Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?** In Nettl, B. & In Russell, M. **In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation**, Chicago: University of Chicago Press. s. 72.

doğaçlamalardan ibaret bulunduğunu iddia etmeleridir. Bu durum 1980’lerden sonra bir nebze değişse de bu aradaki zaman zarfında bu baskı altında kalan sanat pek çok formunu yitirmiş ya da yitirmek üzeredir. Üstelik “beste sanattır ama doğaçlama sanat değildir” demek çok da gariptir. Doğaçlama yapabilmek kişinin teori ve melodi bilgisine bağlıdır. Müziği iyi bilmeyen bir kişinin doğaçlama yapabilmesi söz konusu değildir.

Sözlü geleneklerde görülmüştür ki, doğaçlama ezberletilen ya da ilk başlangıçta eğitimine başlanan bir form değildir. Hemen hemen tüm makam müziklerinin temelinde ritim, eser repertuarı, bunlara bağlı teori ve edebiyat sıralaması vardır. Bunları iyice bellemeyen öğrencinin doğaçlama yapması mümkün değildir.

Bugün bilinen ragaların binlercesi kullanılabilir durumdadır. Konserlerde sürekli kullanılan ragalar 50 ile 100 arasındadır.⁵⁰ Raga içerisinde kullanılan çeşitli tarzlarda doğaçlamalar bulunmaktadır.

Alapana: Eser başında serbest vezinle okunan doğaçlamadır. Serbest ritimle okunan bu doğaçlama eserin makamına bir hazırlık niteliğindedir. Hem izleyiciler hem de hazır bulunan müzisyenlere bir nevi baş taksim gibi kullanılır. Bazı alapanalar solistler tarafından kısa tutulurken bazen bu doğaçlamalar on-on beş dakika sürebilmektedir. Solist alapana okurken eşlik sazına doğaçlama verebilir.

Niraval: Eser aralarında solist tarafından sıklıkla okunan doğaçlama tarzıdır. Solist okunan besteli eserin melodilerinin dışında oluşturduğu doğaçlamasını o andaki okuduğu bölümün ritmine uygun yapar. Solist ve eşlik saz bu doğaçlama tarzında karşılıklı sohbet tarzında icrâyı yaparlar.

⁵⁰ Viswanathan & Allen. **Music in South India**: a.g.e., s. 42.

Svara Kaplana: Aynı niraval doğaçlama tarzına benzemektedir. Svara kaplanayı niraval tarzından ayıran özellik, nota sisteminde kullanılan hecelerle yapılmasıdır.

Tani Avarttanam: Ritim enstrümanla yapılan solo doğaçlamadır. Hemen hemen her raga parçasının arasında bir ritim doğaçlama yer alır. Bir iki dakikadan yirmi dakikaya kadar süren sololar görülmektedir.⁵¹

(3) Karnatik

Karnatik tarzını Güney Hindistan'da görüyoruz. Teorik ve melodik yapı olarak raga ve tala tarzının benzeridir. Çoğunlukla dinî içerikli güfte yapısına ve çok geniş bir repertuvara sahiptir. İcra olarak aynen diğerlerinde olduğu gibi enstrüman icracıları sazlarında insan sesini taklit ederler. Diğer Hint klasik müziği formlarında olduğu gibi karnatik müzikte de doğaçlamaya geniş bir yer verilmektedir. Aslında karnatik klasik müziğini Hindistan klasik müziğinden ayıran özellik de doğaçlamanın karnatikte daha yoğun olarak kullanılmasıdır.

Bazı kaynaklara göre karnatik Hint klasik müziğinde en eski formlardan bir tanesidir. Güney Hindistan bölgesinde yoğunlukla kullanılmıştır. Raga, kimi araştırmacılarca makam olarak adlandırılırken kimilerince de melodiler bütünü olarak adlandırılmıştır.⁵² Aynı raga yapısında yer alan perdeler eksik yapıldığında raga isim değiştirir. Başka bir söyleyişle seyir kullanım şekilleri değiştiğinde aynı perdeler kullanılsa da raga başka bir isim alır. Aslında bunu Türk müziğinde kullanılan benzer makamların seyir farklılıkları ve karakterleriyle farklılaşmasına benzetebiliriz.

Gelenek olarak karnatik öğrencilerine başlangıç olarak aşağıdaki Parundara Dasa'nın (1484-1564) raga parçası öğretilir.⁵³

Sri Gananatha sindhura varna karunasagara kari vadhana

⁵¹ Viswanathan. **Music in South India**: a.g.e., s. 61-68.

⁵² Wade. **Music in India**: a.g.e., s. 56.

⁵³ Viswanathan & Allen. **Music in South India**, a.g.e., s. 1.

Lambodhara lakumikara ambasutha amaravinutha (Lam)

Siddha Charana ganasevitha siddhi vinayaka the namo namo (Lam)

*Sakala vidyadi pujitha sarvothama the namo namo (Lam)*⁵⁴

“Ey Pramada ganaların lideri, sen vermilyonun rengi ve şefkât okyanususun. Güçlü bir filin çehresine ve çıkıntılı bir göbeğe sahipsin.

Elinizde Tanrıça Lakshmi'yi tutuyorsunuz. Ey Parvathi'nin oğlu, tanrılar sana tapıyor.

Tüm kutsal adamlar ayaklarınızın altında ve Lord Siva'nın takipçileri olan pramadha ganalar size tapıyorlar. Adanmışlarının tüm isteklerini yerine getiriyorsun ve ben sana boyun eğiyorum.

Herhangi bir ilim edinmeye girişirken ilk hürmet edilen sensin. Sen hepsinden büyüksün ve sana dua ediyorum.”⁵⁵

Purandara Dasa (1484-1564) karnatik müziğin babası olarak değerlendirilir. Purandara karnatik müzikte başlangıç talebelerinin yetişmesi için yüzlerce basit melodilerden oluşan gitamlar bestelemiştir. Purandara bu eserlerini sistematik olarak melodik ve ritmik bir yapıda egzersiz olarak hazırlamıştır.⁵⁶

(4) Kavali

Kuzey Hindistan ve Pakistan'da icrâ edilen kavali, Müslümanların icrâ ettikleri sufi müziğidir. Gazel tarzı şiirlerin okunma geleneği kavali müziğiyle 13.yy'da başlamıştır. Hasan b. Yaminiddin Hüsrev (1253-1325) Delhi Sultanlığı'nda yaşamış bir sufidir. Çoğu yerde Amir Hüsrev diye de geçen sufi aynı zamanda müzisyen, okuyucu, şair ve akademisyendi. Hüsrev Urdu edebiyatının ve kavali sufi

⁵⁴ Viswanathan & Allen. **Music in South India**, a.g.e., s. 1.

⁵⁵ Şiirin İngilizce tercümesi: <https://www.quora.com/Why-is-Lord-Ganesha-called-Kari-Vadana>

⁵⁶ Viswanathan & Allen. **Music in South India**, a.g.e., s. 52.

müziğinin babası olarak da anılır. Müzikle gazel icrâsı onunla başlamış, Hindistan ve Pakistan’da hâlâ icrâ edilerek karşımıza çıkmaktadır.⁵⁷

13.yy’ın sonlarına doğru Hüsrev İran, Arap, Türk ve Hint müziklerini kullanarak kavali formunu ortaya çıkartmıştır. Kavali genellikle enstrümantal peşrevle başlar. Grupları hâlinde icrâ edilen kavali bir ya da iki solo okuyucuyla idare edilir. Besteli ve doğaçlama bölümlerinden oluşur. Kavali müziği esas olarak besteli eserlerden ve şiirin melodiyle aktarılması esastır. Makamlar (Hun, Bandiş ve Tarz) Kavali müziğini oluşturan repertuvarıdır. Nizamuddin Evliya tarikatındaki icrâ tarzında okunan belli makam sıraları ve şiirleri bulunmaktadır. Bu tarzdaki icrâyâ eski tarz makamlar denilir (Purani, dhunen, purani bandishen). Bu tarz eserler genelde Amir Hüsrev’in bestelerinden oluşur.⁵⁸ Nizamuddin Evliya tarikatında ayine Kual ismi verilen ilahiyle başlanır. Tekkenin dışında Hindistan’ın ve Pakistan’ın diğer yerlerinde yapılan icrâlarda ise bu ilahi, ayinin son kısmında icrâ edilir. Amir Hüsrev’in, Peygamber’in bir hadîs-i şerifinin metninden oluşan bestesi, Arapça ve Farsça’dır.

Arapça:

Men küntü Mevla

Kim beni efendisi kabul ederse

Feheze Ali-un-Mevla

Ali de onun efendisidir

Farsça:

Dar dildar dildar dani

Ham tum tanana nana tananana ri

Yalalali yalali yala yala ri

Yalalali yalalali yala yala ri⁵⁹

Qual ilâhi raga müziği kurallarına göre shudh kalyan tarzında Amir Khusrau tarafından bestelenmiştir. Yıllar içerisinde raganın değişikliğe uğramasına rağmen

⁵⁷ Qureshi, R. (1995). **Sufi music of India and Pakistan**: Sound, context, and meaning in Kavali, Chicago: University of Chicago Press, s. 1.

⁵⁸ Qureshi. **Sufi music of India and Pakistan**, a.g.e., s. 19.

⁵⁹ Qureshi. **Sufi music of India and Pakistan**, a.g.e., s. 21.

Nizamuddin tekkesinde ustadan çırağa yüzyıllarca aktarılmış olan bu ilahi formu şeklini korumuştur.⁶⁰ Bu formdaki ilahiler genelde bir giriş bölümüyle başlar. Bunlar enstrümantal ya da vokal doğaçlama yoluyla yapılır. Doğaçlamalar başlangıçta giriş şeklinde olduğu gibi ilahi aralarında da yapılmaktadır. Doğaçlamalar genelde bir tempo dahilinde yapılır. Kavali ilahilerinin sıkça kullanılan vezni 4+4 (kaharva, kavali ka theka), 3+3 olanı (dadra) ve 3+4 (pashto, rüpak).

Sama da denilen kavali dinî törenleri standart olarak şu şekilde icrâ edilir:

1- Fatihayla başlanıyor. Kur'an-ı Kerim tilavetiyle devam ediyor Evrat (Shijra) Dua	Şeyh tarafından
2- Kavali icrâsı - (rang-qaul, panchayati gaye) yarım saatten beş saate kadar uzayabiliyor. - (panchayati gaye) - Allah'ı, Hz. Peygamber'i öven ve Allah aşkı üzerine yazılmış şiirlerden oluşan ilahiler	Bu tarz ilahiler ya da şarkılar okunması gerekiyor Geleneksel şarkılar
3- Kur'an tilaveti Fatiha	Şeyh tarafından

Kavali repertuarı mesnevi, rubai ve gazel türünde yazılmış şiirlerden oluşmaktadır.⁶¹ Kavali genelde enstrümantal peşrevle başlar. İcra edilecek yer,

⁶⁰ Qureshi. *Sufi music of India and Pakistan*, a.g.e., s. 22.

⁶¹ Qureshi. *Sufi music of India and Pakistan*, a.g.e., s. 177.

izleyiciler ve diğer şartlar göz önüne alınarak peşrevin ritmi, makamı ve hızı belirlenir. Bu şartlar grubun boyutuna göre de değişiklikler gösterebilir. Ritim bazen 7/8 bazen de şartlara göre daha kolay olan 8/8 seçilir. Peşrev tekke eşrafına icrâ ediliyorsa genelde geleneksel makam ve ritimlerde ve yapılan zikrin temposuna uygun olur. Bu genelde geleneksel Naghma e Quddusi olarak adlandırılır. Doğaçlamalar başta ve aralarda yine ritmik şekilde yapılır. Genel seyirci için ise peşrev daha modern makamlarda ve izleyicinin de el şaklatmalarıyla ritme katılabileceği daha kolay ritim olan 8/8 usulünde olur. Bir zikrin ritmik gideri ile yavaş başlayıp el şaklatmaları ile güçlendirilen heyecan hızı sürekli artarak devam eden ritmik melodiler karara gelirken sükûnete eren yavaşlamış bir ritimle son bulur.

Tarikatlar, İslam'ın ilk zamanlarından itibaren başlamışlar ve yüzyıllar içerisinde kendilerine özgü form ve zikir türleri geliştirmişlerdir. Çok çeşitli kollara ayrılan bu tarikatlar zikri cehri (sesli) ve hafi (sessiz) olarak yaparlar. Kimileri içinden Allah'ı zikrederken diğerleri sesli zikreder. Bu, konuyu bilmeyen bazı oryantalist Avrupalı akademisyenler için anlaşılması biraz güç bir durumdur. Mesela bazı tarikatlarda pek çok enstrüman yer alırken bazılarında sadece ritim enstrümanı, ney ve rebab bulunur. Asıl olan insan sesidir ve insan sesine en yakın olan aletler tercih edilir. Ney ya da diğer enstrümanların ulviliği de onu icrâ eden şahıstan gelir; bir kamış parçasından değil. Oxford Üniversitesi'nden yayınlanmış bir kitabın bir bölümünde şaşırtıcı ve oryantalist şöyle bir düşünceye rastlıyoruz:

Kavali ve Mevlevi formları, tasavvuf müziği sahasının iki uç noktasını temsil eder. Aralarında sonsuz bir nüans ve müzikal ifade farklılıkları vardır. Bazı sufi formlarını daha iyi anlamak için daha derin yapıları incelemeli ve 'müzik' kelimesiyle genel olarak ne anlama geldiğinin sınırlarını araştırmalıyız. Mevlevi müziği bestelerinin ve doğaçlamalarının (taksim) 'tasavvufi karakteri' Kavali müziği türündeki kadar belirgin değildir. Bunun nedeni, Mevlevi müziği tarzının tasavvufta veya hatta genel olarak tasavvufi ifadeye özgü olmamasıdır. Aslında Mevlevi besteleri tüm Orta Doğu (ve özellikle Türk) müzik geleneklerinde bulunur. Kavali müziği ise özgün bir yaratımdır. Her şeyden önce, birçok sufi müzik formunda olduğu gibi hem

*manevi hem de bir noktaya kadar 'müzik' olan belirli bir tekniği kullanır: yani zikir tekniği.*⁶²

Yukarıdaki yazının akademik bir araştırma çerçevesinde yapılmamış olduğunu görüyoruz. Zira, sufizmin çeşitli kollarının olduğu ve uygulamalarının farklılıklar sergilediği göz ardı edilmiştir. İki ayrı kültürde yer alan, uygulaması birbirinden farklı sufi geleneğini bu denli ön yargılarla değerlendirmek akademiyle bağdaştırılmaz.

Hint müziğinde edebiyat çok büyük bir önem arz eder. Hikayeciler sarayda büyük yer bulmuştur.

b. Hint Klasik Müziği ve Edebiyat İlişkisi

Hindistan, diğer bazı ülkelerde olduğu gibi çok değişik dillerin konuşulduğu bir kültürdür. Fransa'dan başlayarak tüm dünyaya yayılan milliyetçilik akımlarıyla ülkeler tek dil kullanmaya zorlanmışlardır. Bugün Fransa topraklarında bulunan Britanya bölgesinde yüzlerce yıldır konuşula gelmiş diller Fransa Hükûmeti tarafından yasaklanmıştır. 1960'lı yıllardan sonra okullarda tamamen yasaklanan breton ve gallo unutulmaya yüz tutmuş, bugün okullarda seçmeli ders olarak öğretilmeye çalışılsa da büyük ölçüde yok olmuştur.

Hindistan da diğer ülkeler gibi milliyetçilik ve kapitalizmden nasibini almış bir vaziyette tek dil olarak edebiyatını devam ettirmektedir. Büyük Selçuklu ve Bâbürekleriyle Türkçe, Farsça ve Arapça da ülkedeki kullanılan diller arasındaydı. Hindistan'da devlet işlerinde kullanılan dil ile halk arasındaki dil farklılık gösterirdi. Ayrıca dinî edebiyattaki dil de çok büyük farklılık içerisinde işleniyordu. Edebiyat dili de konuşulan dilden farklı idi. Edebî dilin yerel dillerle eşdeğer olması fikri de yine 19-20.yy'da başlayan modernizm akımlarından gelmektedir.⁶³

⁶² Jean During & Lewisohn, L. (2018). **The Heritage of Sufism: Legacy of Medieval Persian Sufism (1150-1500)**, v. 2., *What is Sufi Music*, New York: One World Publications, s. 281.

⁶³ Francesca Orsini & Katherine Butler Schofield (2015). *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, Cambridge, UK, s. 63.

Hindistan edebiyatı; enstrümantal müzik, sözlü müzik ve hikâyeciler üst başlıkları altında incelenebilir. Bu tarz incelemeler ses kayıtlarının başladığı 19.yy. sonu 20.yy. başına rast gelen kayıtların incelenmesiyle olmaktadır. Ama bu kayıtların ışığı ve bugün gün yüzüne çıkmış onlarca teori ve müzikle alakalı kitapların incelenmesiyle 8. yy'da yapılan icrâyla ilgili bize fikirler vermektedir. Meşk yoluyla günümüze kadar gelmiş raga, Orta Doğu ve Asya müziğinin pek çoğunun dayanaklarının belgeleri son 20-30 senedir birer birer arşivlerden çıkmıştır ve akademisyenler tarafından incelenmektedir. Bu belgeler incelendiğinde detaylı teori görülmektedir. Hint klasik müziğinde bugün dahi kullanılan 13.yy'dan notalama sistemi, bu araştırmaları daha da akademik bir boyuta taşır. Daha da geri gidilirse, Hint klasik müziği Antik çağlardan beri notalama sistemine sahiptir.⁶⁴ Okur yazarlığın yoğun olduğu zamanlarda bile meşkle sözlü aktarım her zaman önde gelmiştir.

Hikâye anlatan artistler aynı zamanda şairlerdi. Çok büyük destanları ezbere bilir ve icrâ ederlerdi. Yalnız bu icrâlar sadece okuma şeklinde değil mimikleri, hareketleri ve karakterleri canlandırdıkları değişik seslerle bir orta oyununu andırırdı. Kitaplarda yazılı destanlardan çok daha farklı idiler. Çünkü artistler bu hikâyeleri doğaçlama olarak icrâ ediyorlardı. 17.yy'da yaşamış Fakhr al-Zamani şair ve hikâye sanatçısı, Dastan-ı Amir Hamza hikâyelerini ezber ve doğaçlama yoluyla sadece aktarmakla kalmadı onu aynı zamanda icrâ etti.⁶⁵ Fakhr Al-Zamani bununla ilgili *Tiraz al-Akbar* adlı kitabı yazmış ve detaylarıyla yapılması gerekenleri sıralamıştır.

Bâbü'r hâkimiyetindeki Kuzey Hindistan sarayında 16.yy'da İmparator Akbar, edebiyat geceleri düzenler, hikâye anlatan sanatçıları ve şiir (musha'iras) okuyanları dinlemeyi severdi. Bunların arasında *Şahnâme* ve *Gülistan* vardı. Onun oğlu ve veliahdı Cihangir ise İran edebiyatından şiirler, özellikle gazeller dinleyip üzerlerinde konuşup tartışmayı tercih ediyordu. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevi*'si en

⁶⁴ Orsini & Schofield. *Tellings and Texts*, a.g.e., s. 6.

⁶⁵ Orsini & Schofield. *Tellings and Texts*, a.g.e., s. 7.

çok okunup tartışılanlar arasında idi. İmparator Cihangir döneminde sarayda icrâ edilmek üzere pek çok kısa mesneviler yazılmıştır.

2. Klasik İran Müziği

İran toprakları büyük imparatorlukların üzerinde kurulduğu kadîm bir coğrafyadır. Bir dönem tüm Orta Doğu'yu edebiyat, sanat ve özellikle de müzik yönünden etkisi altına almıştır. Farsça, bir dönemin edebiyat ve aristokrat dili olmuştur. Bunda en büyük rolü Türkler üstlenmiştir.

Saray tarafından desteklenen İran müziği bölgede güçlü bir yere sahip olmuş, saray dışında ayrıca aristokratlar tarafından da desteklenmiştir.⁶⁶ İran klasik müziği hoca-çırağ ilişkisiyle aktarılmıştır. İran klasik müziğinde destgâhlar ya da fasılları önemli bir yer işgal eder. Müzikle şiir arasında sıkı bir bağ vardır. Edebiyatta gazel formu destgâha şekil veren bir unsurdur denilebilir.⁶⁷

Destgâhlar kısa gûşelerden oluşmaktadır. Besteli ya da doğaçlama bölümleri iyi analiz etmek gereklidir. Doğaçlamalar, müzisyenin yerine, zamanına, o anda ya da daha önceki konserlerinden tecrübeleri üzerine oluşturduğu sıralamalar çerçevesinde gerçekleştirilir. İcrâcının destgâh kararına vardiktan sonra hangi gûşeleri, ne sıra üzerine icrâ edeceği kısmı gelir. Günün her vakti ve yılın her gününde icrâ edilen destgâhlar olduğu gibi, her saat için ayrı okunması gereken gûşeler vardır. Bunu, Hint klasik müziğindeki ragalara benzetebiliriz.⁶⁸ Günümüz icrâlarında destgâhlar icrâcının tercihiyle ya da istek üzerine seçilmektedir.

⁶⁶ Margaret, Caton (1994). **Introduction to Traditional Iranian Dastgâh Music**, Middle East Studies Association of North America (MESA), Middle East Studies Association Bulletin, Vol. 28, No. 1, s. 31.

⁶⁷ Mohsen, Hajarian (1999). "Ghazal as a Determining Factor of the Structure of the Iranian Dastgah", çevrimiçi, ProQuest Dissertations & Theses Global, University of Maryland, (2021) s. 5.

⁶⁸ Zonis Elan, Mahler (1973). **Classical Persian Music**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, s. 103.

Güşelerin seçimi ya da sıralamaları, yapılacak doğaçlamalar karşısında kolay kalır.⁶⁹ Doğaçlama yapabilmenin ya da iyi yapabilmenin ilk kuralı, yapılan müziğe hâkim olacak kadar meseleye vâkıf olmaktır. Eserde yapılan küçük değişiklikler, sanatkârın ruh hâlini aksettirdiği gibi, eklemelerin sanatkâreneliği ve melodilerle uyumu onun çalıştığı hocaların kalitesini aktadır. Doğaçlama yapabilme, bir yetenek olduğu gibi, küçük yaşta başlanan ve hocanın yönlendirmeleriyle gelişip müzisyene mâl olan bir durumdur.

İran klasik müziğinde, ölçsüz ve doğaçlama melodiler, âvazların en önemli ve ayırt edilir özelliğidir. Mohammed Reza Shajarian bu tarzın günümüzdeki en önemli isimlerinden biridir. Âvaz, sözlü doğaçlamadır. Âvazlar, İran müziği içinde en eski formlardan biridir.⁷⁰

Sâsânîler, Barbad isimli ünlü müzisyen tarafından yılın her günü için ayrı ayrı oluşturulmuş makam dizilerini kullanmışlardır. Mevlânâ Mübarek Şah, MS 1375 dolaylarında yazdığı *Kitab Al-Adwar* şerhinde, melodiye ve kelimeleri asla iki kez aynı olmayacak şekilde doğaçlama yapabilen ve o ânın ruh hâline tam olarak karşılık gelecek şekilde doğaçlama yapabilen Sâsânî müzisyen Fahlidh'den bahseder.⁷¹

Safavîler döneminde ve İslâm'ın kabul edildiği ilk zamanlarda İranlı müzisyenler, iyi doğaçlama yapabilen, iyi derecede şair ve iyi birer enstrümantalistlerdi. Elimize ulaşmış ilk teori kitaplarından birini yazan İran asıllı Ziryab⁷², sonradan Endülüs kralının daveti üzerine 8.yy'da Endülüs'e gitmiş ve müziğin şekillenmesini sağlamıştır.

⁶⁹ Mahler. **Classical Persian Music**, a.g.e., s.104.

⁷⁰ Lloyd, Miller (1995). **Persian Music: A Study of the Form and Content of Persian Avaz, Dastgah and Radif**, Salt Lake City, UT: Eastern Arts, s. 224.

⁷¹ Rodolphe, Erlanger (1930). **La Musique Arabe**, Paris: P. Geuthner, s. 548.

⁷² Bazı kaynaklarda İran asıllı oluşundan bahsedilen Ebü'l-Hasan Ali b. Nâfi (ö.852) olarak geçmektedir. Siyah teninden dolayı Ziryab olarak anılmıştır. Eğitimi Abbâsîlerin en güçlü oldukları zamanda Hârûnürreşid döneminde Bağdat'ta tamamlamış ve mûsikîdeki engin bilgisi ve ud sazına yapmış olduğu eklemelerle mûsikî tarihine adını yazdırmıştır. Emevî Hükümdarı II. Abdurrahman zamanında Endülüs'teki Kurtuba sarayında seçkin bir müzisyeni olarak bulunmuştur. Ziryab'ın, müzik kültüründen astronomiye, yemek kültüründen, tarih ve coğrafyaya pek çok konuda birikimi vardır. Abbâsîlerin şaşaalı hayat tarzını Kurtuba'ya taşıyarak sosyal yaşantıyı etkilemiştir. Fazlı, Arslan (2017). **İslâm Medeniyetinde Mûsikî**, Beyan Yayıncılık, İstanbul, s. 15-45.

Âvazlarda gazelle, genelde klasik şairlerin en iyi ve ünlü olanlarından Hâfız, Sa'dî, Rûmî, Baba Tahir gibilerden seçilmiştir. 16 ve 17.yy'larda İran klasik müziği sistemi teorik olarak, 12 makam, 6 âvaz ve 24 şube dahil olmak üzere üç set hâlinde değerlendirildiği görülmektedir. 16.yy'ın sonlarına doğru başşehirin Isfahan'a kayması sonucu, müzikte değişiklikler yaşanmıştır. Gûşelerin ortaya çıkması bu döneme rastlar. 18.yy'a gelindiğinde, müzisyenler arasında makam kullanım biçimleri değişmeye başlamış, İran klasik müziğinde kullanılan makam ve şube terimleri artık yerini yavaş yavaş âvaz terimine bırakmıştır.⁷³

Nasîreddin Şâh döneminde saray müzisyenliği yapmış tar üstâdı Ali Akbar Farhani ve sonrası gelen üç kuşak aile geleneğini lider olarak devam ettirmişlerdir. Ali Akbar Farhani'nin oğlu Hossein Goli İran'ın en değerli tar üstatlarından. 19.yy'ın ikinci yarısında, Kaçar sarayında, farklı modülasyon şemaları ve performans biçimleri (destgâhlar) düzenlemeleri barındıran iki ayrı tavra sahip okul hâkimdi. Birinci okul, yenilikçi doğaçlama tekniğiyle tanınan ünlü bir santur üstâdı olan Moḥammad Sâdık Han ve ailesi, ikinci okul, serbest ritmik parçalardan oluşan sabit bir repertuvar geliştiren Mirza Abdullah ve redif adı verilen serbest ritimlerden oluşmuş sabit repertuvar tarzını geliştiren kardeşi Hossein Goli'yle ilişkilendirilir.⁷⁴ Bu birbirinden farklı iki destgâh repertuarı, ezgisel, seyirsel, âvazların sıralanışları açısından ayrılıklar gösterir.

Moḥammad Sâdık Han'ın destgâh tertibi sırasıyla şöyledir:

1. şur, 2. mâhur, 3. hümâyün, 4. segâh, 5. çârgâh, 6. râst-pencgâh, 7. nevâ, 8. rohâb, 9. dügâh, 10. suz-o godâz, 11. tarz-e tajnis.

Mirzâ Abdullâh'ın destgâh ve âvaz tertibi sırasıyla şöyle:

⁷³ 16.yy. Uygurluların makamları sistematize etmeleriyle ilgili bir makale bkz.: Mahmut, N. (2014). "Melike Amannisa ve Uygur Makam Müziği Üzerine". Ege Üniversitesi Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 14(2).

⁷⁴ Amir Hosein, Pourjavady (2019). "Music Making in Iran: Developments between the Sixteenth and Late Nineteenth Centuries", PHD Dissertation, The City University of New York, s. 96.

1. şur, 2. mâhur, 3. hümâyun, 4. segâh, 5. çârgâh, 6. râst-pencgâh, 7. Nevâ.

Beş tanede âvaz tertibi vardır:

1. abu‘atâ, 2. bayâti türk, 3. afşâri, 4. daşti, 5. bayâti ısfahân.⁷⁵

19.yy’ın sonlarına doğru müzisyenler klasik İran müziği melodilerini yöresel ve kırsal müzik melodileriyle sentezleyerek makamlar ayırt edilmeden âvaz adıyla anmaya başlamışlardır. Bu yüzyılda müzisyenin yaratıcılığı ve müziğe hâkimiyeti kreşendo yapabilme becerisiyle kıyaslanmaktaydı.

a. Klasik İran Müziği’nde Eğitim

Eğitim tekrar ve ezberle başlıyor, hoca bildiği yüzlerce redifi talebesine ezber yoluyla aktarıyordu. Günümüzde notadan eğitim ve öğrenme yolu yaygınlaşmıştır. Eski eğitim yönteminde doğaçlama büyük ve önemli bir yer olsa da hoca derse başlar başlamaz talebeye doğaçlamayı göstermiyordu. Hoca önce talebenin geniş bir repertuvara sahip olmasını arzuluyordu. Bu arada öğrenci dağarcığına yüzlerce eser alırken doğaçlamaya pek değinilmiyordu.

Usta çırak ilişkisiyle taklit ve ezber yoluyla öğrenilen eserler her okunuşta icrâcının kullandığı süslemelerle değişiklikler gösterirdi. Bunun bir sebebi de yıllar içinde çeşitli hocalarla çalışan öğrenciler bir şarkının çeşitli versiyonlarını öğrenip bunları kendi bilgileriyle harmanlayıp eserlere uygulamalarından dolayıdır.

İran destgâhlarında şiirler genelde Hâfız-ı Şîrâzî, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Sa’dî gibi şairlerden seçildiği görülmektedir. Aşağıda adı geçen şairlerin birer şiirine yer verilmiştir. Tercüme 18. yy’da yaşamış Feridî’ye aittir.

⁷⁵ Pourjavady (2019). “Music Making in Iran:”, a.g.e., s. 164.

Sa'dî

هشیار کسی باید گز عشق بپر هیزد
وین طبع که من دارم با عقل نیامیزد

Hoşyâr kasi bâyard kaz eşk beparhizad
Vin tâb kehman dâram, bâ aql nayâmizad

آن کس که دلی دارد آراسته معنی
گر هر دو جهان باشد، در پای یکی ریزد

Ân kas keh deli dârad ârâsteyeh mâni
Gar har do jahân bâşad dar pâyê yeki rizâd

گر سیل عقاب آید شوریده نیندیشد
ور تیر بلا بارد، دیوانه نپر هیزد

Gar seyle eqâb âyad şurideh nayandişad
Var tire balâ bârad dîvaneh neparhizad

Hâfız-ı Şîrâzî

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

Ela-ya eyyühessaki edir ke'sen ve navilha
Ki 'ışk asan nemüd evvel veli uftad müşkilha

Saki döndür kadehi, herkese sun, bana da ver.
Çünkü aşk önce kolay göründü ama sonradan çok müşküller meydana geldi.

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید
ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

Bebûy-i nâfeî kâhir sabâ zan turre bugşâyed
Zi tâb-i ca'd-i müşkîneş çi hûn uftâd der dilhâ

Sabah yeli misk kokusu almak ümidiyle sevgilinin alnına dökülen saçları açınca,
O güzel kokulu saçların kıvrımlarından yürekler ne kanlara boyandı!

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم

جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها

Merâ der menzil-i cânân çi emn-i eyş çun her dem
Ceres feryâd mîdâred ki ber bendîd mahmilhâ

Pir-i mugan sana, seccadeyi şarap boya, derse; çekinme, dediğini yap.
Çünkü yol ehli, konakların yolundan, yordamından bihaber değildir.⁷⁶

b. Klasik İran Müziği'nde Doğaçlama

Klasik İran müziği icrâcının merkezi rol üstlendiği ve yaratıcılığın özümsemiği bir kültürün ürünüdür. Bu yaratıcılık kendi kendine olmuş bir olgu değildir. Tüm güzel sanatlarda 'hat, minyatür vb.' kendini göstermekte ve birbirinden etkilenerek beslenmektedir. İran minyatüründeki ince bir şekilde detaylandırılmış figürler ve objeler müzikteki yaratıcılıkta da kendini gösterir. Bestekâr ile doğaçlama yapan icrâcının yaratıcılığı arasında pek fark gözetilmemelidir. Zira bestekârın bestesini yorumlayan icrâcı eseri yüceltir ya da berbat eder. Burada icrâcının yorumu yani yaratıcı icrâsı önem taşır. Yukarıda da değinildiği gibi İran klasik müziği 19. yy. sonlarına kadar ezbere dayalı ve hoca-çırak ilişkisini gerektiren bir eğitime tâbi idi. Bu sistem de icrâcının dağarcığında yüzler hatta binlerce eseri ezbere bilmesine imkân sağlıyordu. Bu eserleri öğrenen talebeler bu arada makamları ve çeşit şekillerde kullanılış biçimlerini öğrenmiş oluyordu.

19.yy'ın sonuna denk gelen Avrupa'da doğaçlamanın bitmesi, Avrupa klasik müziği ve Avrupa klasiği olmayan tüm diğer müzikler ikileminin oluşmaya başlama dönemine denk gelir. Bu süreç zarfında sömürge hâline getirmeye başladığı Avrupa, söylemleriyle bir oryantalizm yaratmaya başladı. Bu söylemler de endüstri oluşturan Avrupa'ya karşı hâlâ sözlü gelenekle ezbere dayanan müzik yapan Avrupa dışındaki müziklerdir. Bu doğrultu üzerine 20.yy'ın başlarında Avrupa dışındaki müzikleri araştırmaya başlayan ilk etnomüzikologlar oryantalizmin verdiği rehavetle bu ezber geleneğiyle gelmiş, notasız icrâ edilen eserleri doğaçlama olarak değerlendirmişlerdir.

⁷⁶ Abdülbaki Gölpınarlı (2011). *Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, Hâfız-ı Şirazî, Hafız Dîvânı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 9.

Aslında bu 18. hatta 19.yy’a kadar Avrupa’da sürdürülmüş kadans⁷⁷ beste tarzının bir benzeridir. 20.yy’ın başlarındaki bu durumu Avrupalılaşıma isteklisi bazı müzisyenler de kabullenmiş ve icrâlarını Bedaheh Navazi Avrupa’nın doğaçlama terimine yakın anlamda kullanmışlardır.⁷⁸

Bu gelişmenin ve ilerleyebilmenin tek çıkarının Avrupa’yı taklit etmek olduğunu düşünme hareketi tüm Doğu ülkelerinde yaşanmıştır. Bu vesileyle Türkiye’de klasik Türk müziği eğitiminin Hasan Âli Yücel tarafından okullarda yasaklanması ve tamamen Avrupa müziği eğitimi verilmesi, klasik Türk müziğinin uyuşturucu ve uyutucu ilkel bir müzik olduğu düşünülerek iki sene yasaklanması yine bu tarihlere denk gelmektedir. Hasan Ferit Alnar 1930 yılında bir rapor yazmış ve bu raporda; Türk müziğinin kreşendo ve dekreşendoyu ihmal ettiği için çok ilkel kaldığını ve Türk müziğinin bu uyuşturucu özelliğinin bu gerilme ve gevşemenin yokluğundan ileri geldiğini ifadelerinde kullanmıştır.⁷⁹

İran klasik müziğinde de benzer durumlar yaşanmış, 20.yy’ın başlarından itibaren başlayan Avrupalılaşıma, 1979’daki devrimden sonra bile devam etmiştir.⁸⁰ Makam müziklerine aşina olmayan Avrupalı akademisyenler,⁸¹ makam sistemi karmaşık geldiği için İran klasik müziğini doğaçlama olarak yorumlamışlardır. Birçok İranlı müzisyen de bu durumu kabullenerek günümüz klasik İran müziğini doğaçlama olarak değerlendirmektedir. Hatta Avrupa’da doğaçlama kelimesinin anlamına yakın olan Bedaheh Navazi ‘planlamadan icrâ’ kullanılmaya başlanmıştır. Bu, başta oryantalist Avrupalı akademisyenlerin kendilerine karmaşık gelen ve anlamaya da çaba sarf etmeden izah etmeye çalıştıkları bir metottu. Binlerce yıllık bir kültürün müziğini inceleyip kaleme almak yerine, “bunlar doğaçlamalardır, müzisyenler kendi içlerinden geldiği gibi icrâ yapmaktadırlar” demekle yetinmişlerdir. Son 20 senedir İranlı müzisyenler müziklerinin besteli değil de doğaçlama olduğu Avrupa savını büyük

⁷⁷ Kadans: Batı müzik teorisinde, bir dinginlik, son ya da duraklama duygusu yaratan melodik ya da armonik bir yapılandırmadır.

⁷⁸ Nooshin, “Improvisation as “Other”, *a.g.e.*, s. 244.

⁷⁹ Fazlı, Arslan (2016). **Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları**, Beyan Yayınları İstanbul, s.140.

⁸⁰ Laudan, Nooshin. “Improvisation as “Other”, *a.g.e.*, 242.

⁸¹ Bülent Aksoy (2008). **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, s. 161.

oranda kabullenmişlerdir.⁸² Nooshin yazdığı makalesinde bu duruma iki ayrı yazardan örnekler veriyor.

(Gerson, 1963: 6) “*Hem rasyonel hem de irrasyonel unsurların karşılıklı etkileşimi, basit müzik yapımı ve onun tonal düzenleri hakkında fikirsel düşünce mücadelesi, genel olarak Doğu müziğinin dramatik tarihini oluşturur. Avrupa ülkelerinde müziğin icrâ ve teori arasındaki uçurum hiçbir zaman Doğu müziklerindeki kadar büyük bir uçurum olmamıştır. Rasyonel olmayan ‘mantiğa yatmayan’ doğaçlama enstrümantal ve sözlü olmak üzere ikisinde de yer alır.*”

Yukarıdaki yazıda ilim dışı ve tek taraflı düşünen Avrupalı akademisyenlerin, Avrupa müziğini rasyonel, düzenle icrâ edilen ve sistemi olan bir müzik, Avrupa müziğinin dışında kalan müziklerin hepsini düzeni olmayan, kuralı ve sistemi oluşturulmamış doğaçlamalar olarak değerlendirerek yanılığa düştükleri görülmektedir.

Başka bir örnekte İngiliz yazar Hartley; “*Ne zaman bestelendiği belli olmayan bu eski musiki örneklerine Rumlar bile Türk musikisi ezgileri diyorlarsa da, bunlar aslında, hiç şüphesiz, Rum (Yunan) ezgileridir. Türklere tek tek bireyler olarak saygı duyabilirsek de sanatkâr bir millet değildir Türkler*” demiştir.⁸³

Yukarıdaki örnekte 19.yy’ın sonundaki oryantalist düşüncenin ulaştığı son durum görülmektedir. Daha da vahimi bu düşünceler bugün dahi kaynak olarak kullanılmaktadır.

Avrupalı pek çok akademisyene göre bir tarafta sanatsal değeri tartışmasız en üst düzeyde olan Avrupa klasik müziği, diğer tarafta akla sığmayacak systemsiz birtakım doğaçlamalar. Blum’a göre, 10.yy. makam müziğiyle alakalı yazma eserlere bakıldığında icrâda yaratıcılık (Avrupalılar tarafından icrâdaki yaratıcılık doğaçlama

⁸² Aksoy. **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, s. 144.

⁸³ İbid, s. 165.

diye zannedilip yorumlanmış) kavramının kullanıldığı ve İran klasik müziğinde birkaç yüzyıldır çok önem arz ettiği görülmektedir.⁸⁴

Müzikteki yaratıcılık solistin icrâdaki yorum kabiliyeti olarak değerlendirilir. Bu beceri de birden oluşan bir şey değildir, yıllarca süren hoca-çırak ilişkisi dahilinde edinilen repertuvar ve tecrübeyle meydana gelmektedir. İran klasik müziğinde, hoca-çırak ilişkisi çok önemlidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi elimizde bulunan yazmalarda, eser meşklerinde, özellikle doğaçlama yapıldığına dair bir belgeye rastlanmamıştır. Teori bilgisi, öğrencinin ezberlediği eser çokluğuna göre değerlendirilmiştir. Ne kadar çok eser ezberinize alırsanız makama hâkimiyetiniz o denli artar.

Klasik İran müziğinin tanınmış isimlerinden Hossein Alizadeh'nin sözleriyle: *Melodiler, yaratmak isteyen herkes, müziğin köklerine bağlı olmalıdır. İran müziğinin gerçek özünü (johar) alfabesini ve onun köklerini bilmelidir. Ancak bu öğrenim döneminden sonra sanatçı bu araçlarla ne yapılacağı sorusuyla karşı karşıya kalır. Sanatın kökleri geçmişte ve geleceğe yönelik bir bakış açısına sahip olmalıdır.*⁸⁵

İran klasik müziğinde doğaçlamanın varlığı ve kullanımı konuları 1920'lerde hızla artan modernleşmeyle (Avrupa'yı model alma) çokça tartışılır hâle gelmiş, müzisyenler önceden sözü edilmeyen hatta talebeye dahi bahsedilmeyen doğaçlamayı konuşur olmuşlardır. Bunun sebeplerinden bazıları da, İran klasik müziğinin kurallarını öğrenmeyenler serbestlik adı altında İran klasik müziğini tamamen doğaçlamadan ibaretmiş gibi icrâ etmeye başlamışlardır. Pek çok müzisyen bu duruma karşı durmuş, doğaçlama yapabilmenin ancak repertuvarı ezberlemekle mümkün

⁸⁴Stephen, Blum (1998). "Recognizing Improvisation," in **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**, ed. Bruno Nettl with Melinda Russell. Chicago: University of Chicago Press, s. 33.

⁸⁵ Nooshin. **Improvisation as "Other"**, *a.g.e.*, s. 263.

olabileceğini vurgulamışlardır. Klasik İran müziğinin duayenlerinden Nur Ali Borumand'a göre:

Doğaçlama İran müziğinde problem hâlini almıştır. Müzisyenler doğaçlamanın özgür performans olduğunu savunarak ne isterse ve hissederlerse icrâ edebileceği savını savunmaya başlamışlar ve bunu yapmışlardır. Bunun neticesinde bir tarafta kendilerini doğaçlamacı zannedenler, diğer tarafta bunu gerçekten yapanlar var. Ama kendini doğaçlamacı olarak pazarlayanlar klasik İran müziğinden çok uzaktadırlar. Doğaçlama konusunu düzgün bir şekilde geliştirmek için doğaçlamayı yapanın eserinin temel bir yapıya sahip olması gerektiğini ve her cümlenin kendisinden önceki cümleyle uygun bir şekilde ilişkili olması lüzumiyetini anlamalıdır. Doğaçlamanın yanlış türünü göstermek için, enstrüman çalan bir müzisyeni konuşma yapan bir konuşmacıya benzetebiliriz. Konuşma mutlaka bir konu hakkında olmalı, konu uygun şekilde geliştirilmeli ve dinleyiciler için anlaşılır hâle getirilmelidir.⁸⁶

İcrâ esnasında duyguları yaşayabilmek ve karşı tarafa bu duyguları aktarabilmek için, kişinin önce müziğin temel esaslarını öğrenmiş olması gerekir. Rediflerdeki gûşeleri bilmeden bunları uygulamak zordur. Uzun yıllar bu gûşeler ya da makamlar üzerinde çalışanlar artık kendileri o gûşenin içinde yaşar olurlar. Bu redif takımları, onların sadece dudaklarından dökülen nağmeler yerine, tüm uzuvlarında ihtizaza gelen tınılar hâline gelir. Bu raddeye gelen müzisyenler de zaten kendileri gûşeler olmuşlardır. Onlar her okuduğunda, karşısındakiler farklı gûşeler duyarlar. Çünkü tüm vücudu ve dimağı dolu olan müzisyenden nağmeler kendiliğinden dökülür. Nağme üretmede zorlama yoktur. Aslında, duyulanlar ekleme değil bilakis müzisyenin o andaki hisleri, duyguları, aşklarının birer ifadeleridir.

⁸⁶ Jean During vd. (1991). **The art of Persian Music**, Washington, D.C, Mage Publishers, s. 204.

c. Klasik İran Müziği ve Edebiyat İlişkisi

Gazel tarzı şiirler, İran müzik bestelerinde 13.yy'da Moğol istilasıyla kullanılmaya başlanmıştır.⁸⁷ Gazellerin, müzik eserlerinde kullanılmaya başlandığı bu dönem Arak ekolünün başlamasıyla eş zamanlıdır. İran edebiyatında şiirin içinde bir ritim vardır. Bu ritim de gûşelerde kullanılmış ve bir nevi onların oluşumunun bir parçası hâline gelmiştir.

Aruz ritmi kullanımı 3 şekilden oluşur:

- 1- Kısa hece
- 2- Uzun hece
- 3- Çok uzun hece

İran edebiyatındaki bu sisteme aruz adı verilir. 5 ve 7 heceli aruzun sıralaması şöyledir:

- 1- 5 heceli (Humasi)
 - a) Fâ-i-lun (_ . _)
 - b) Fa-û-lun (. _ _)
- 2- 7 heceli (Subai)
 - a) Ma-fâ- î-lun (. _ . _)
 - b) mus-taf- i-lun (_ _ . _)
 - c) mu-fâ-i-la-tun (. _ . . _)
 - d) mü-ta-fâ-i-lun (. . _ . _)
 - e) fâ-i-lâ-tun (_ . _ _)
 - f) mef-û-lun (_ _ _)
 - g) fâ-i-lâ-tun (_ . _ _)
 - h) mef-û-la-tun (_ _ . _)

Aruzun İran edebiyatında iki şekilde kullanımı vardır. Birincisi, basit 'münferid', ikincisi birleşik 'Mürekkeb.'⁸⁸ Gazelerde ilk iki beyit sonu redifle biter.

⁸⁷ Mohsen, "Ghazal as a Determining Factor," a.g.e., s. 1.

⁸⁸ Mohsen. "Ghazal as a determining factor", a.g.e., s. 102.

7 ya da 13 beyitten oluşur.⁸⁹ İslam öncesi Sâsânîler döneminde sarayda veyahut halk arasında şiir okuma ve doğaçlama geleneği olduğu bilinmektedir.⁹⁰

3. Klasik Arap Müziği

İslam öncesinden beri klasik Arap müziği önemini korumuştur. Klasik Arap Müziği ve Arap edebiyatı arasında çok derin bir bağlantı vardır. Arap edebiyatında var olan vezin, kafiye, redif tarzında şiirlere, diğer kültürlerde İslam öncesi dönemde pek rastlanmamaktadır.⁹¹

Hicaz bölgesinde bulunan şehirler birbirinden farklı kültürleri içinde barındıran yerlerdir. İslam öncesi ve sonrası özellikle Mekke ile Medine müzik ve şiirin en üst düzeyde yapıldığı merkezlerdendir. İbn Abdürabbih (860-940), müzikle ilgili 6-10.yy'ları incelemiş ve Arap müziğinin kökenlerinin çoğunlukla Medine, Taif, Hayber ve Wadi al Qura'dan geldiğini savunmuştur.⁹²

5.yy'da Roma İmparatorluğu'nun dağılmasıyla Arap toprakları, her türlü zengin olan İran ve Bizans imparatorluklarıyla sınır komşusu olma durumuna gelmiştir. Aralarında yapılan ticaret sebebiyle sürekli bir geliş gidiş hâlindeydiler. Bununla birlikte sanat insanları da imparatorlar tarafından davet ediliyor ve bu sayede kültürel alışveriş sağlanıyordu.

Hız. Peygamber döneminden itibaren İslamiyet'le birlikte Arap kültürü de yakın ve uzak bölgelere yayılmaya ve uyum sağlamaya başladı. Müslümanlar çok kısa bir zamanda İspanya'yı hâkimiyetleri altına aldılar ve Endülüs Devleti yoluyla yüzyıllarca Arap kültürünü buradan Avrupa'ya yaydılar.

⁸⁹ Dastgahla ilgili daha geniş bilgiye Hormoz Farhat'ın Cambridge Üniversitesi'nden çıkan kitabından ulaşılabilir.

⁹⁰ Farhat, Hormoz (1990). **The Dastgah Concept in Persian Music**, Cambridge University Press, s. 32.

⁹¹ Dwight F. Reynolds (2021). **The Musical Heritage of Al-Andalus**, Publisher; Routledge, New York, NY, s. 29.

⁹² Lisa, Urkevich (2015). **Music and traditions of the Arabian Peninsula: Saudi Arabia, Kuwait, Bahrain, and Qatar**, Publisher; Routledges, New York, NY, s.220.

Yine İslamiyet'in başlangıcından itibaren Müslümanlar tarafından başlatılan yazılı her türlü belgenin Arapçaya tercümesi akımı pek çok unutulmuş ya da kaybolmuş kitabın gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır.⁹³ İslam âlimleri yetiştirmeye başlamış, yıldız ilminden tutun da tıbbı ve müziğe dair her alanda çalışmalar yapılmıştır. Matematik ve fen ilimleriyle ilgilenen İslam âlimlerinin hemen hemen hepsi matematikle doğrudan alakası sebebiyle müzikle ilgili de çalışmalar yapmışlardır. Enstrüman teli uzunlukları, müzik teorisi gibi konuları matematiksel olarak incelemiş ve yazmışlardır. Tüm İslam âlemine yayılan bu araştırma ve yazma akımı bugün elimize ulaşan el yazmalarından anlaşılmaktadır. Erken İslam döneminden başlayarak Arap, Acem ve Türk âlimlerin yazdıkları müzikle alakalı kitaplar günümüze kadar ulaşmıştır. Her biri ayrı bir nota sistemi geliştirmiş ve bu sistemin içerisinde makamları anlatmışlardır.

Arap müziği dendiğinde sadece bir çeşit müzik akla gelmemelidir. Makamsal yapıya bağlı müzikler olsa da Fas'ta yapılan müzikle Mısır ya da Suriye'de yapılan müziği birbirinden ayrı incelemek icap eder. Avrupa devletleri tarafından yüzyıllarca sömürülen bölgelerde keskin kültürel değişimler olmuştur.

19.yy'ın sonlarından itibaren modern teknoloji ile Avrupa kültürel ve sanatsal değerleri Arap kültür hayatını derinden etkilemiş, 20.yy'ın başlarından itibaren Arap müziği Avrupa müzik teorisinin etkisinde kalmaya başlamıştır.⁹⁴ Avrupai müzik nota sistemi kullanılmamasıyla birlikte besteleme tekniklerinde Avrupa müzikleri örnek alınmıştır.⁹⁵ Avrupa'da sanat müziği şu şekilde tarif edilmiştir: Teorik temelli, makamsal olarak yapılandırılmış ve profesyonel şekilde müzik yapma geleneği. Arap müziğinde adlandırılan "tarab" kelimesi de bu manada sanat müziği anlamına

⁹³ Bu dönemle ilgili A.H. Turabi'nin şu çevirisine bakılabilir: Avicenna, Ahmet Hakki, Turabi & Avicenna (2004). "İbn Sina, mûsikî = 'İlm al-musiğ'". İstanbul: Litera Yayıncılık.

⁹⁴ Arap müziğinde nota sistemine geçiş dönemi ve sorunlarla ilgili bkz. Issam, El-Mallah (2002). **Omani traditional music and the Arab heritage**. Tutzing: H. Schneider.

⁹⁵ Ali Jihad, Racy (2003). **Making music in the Arab world: The culture and artistry of tarab**, Cambridge, Cambridge University Press, s. 5.

gelmektedir. Tarab repertuarı I. Dünya Savaşı'ndan önceki repertuarı oluşturmaktadır.

Tarab taht grubunun fasıl tarzı 'vasla' denilen repertuvardan oluşur. Bu repertuar yukarıda da anlatıldığı gibi 19-20.yy'larda çok büyük değişikliğe uğramıştır. 19. yy. başlarında vasla 10-12 müveşşah eserinin bir araya getirilmesinden oluşurdu. Bu müveşşah eserler Endülüs kökenli bestelerden ibaretti. Eserler ya aynı makamda ya da birbirine örtüşen kardeş makamlardan seçilir ve akıcı bir şekilde birbirine bağlanmış usul dizelerinden kurulurdu. Ağır ritimle başlar ve giderek hızlanan tempoyla devam ederdi. Vaslanın içerisinde enstrümantal doğaçlama 'taksim', sözlü doğaçlama 'leyal ve mavval', saz semailerine benzer kısa enstrümantal 'dulab' icrâları da yer alırdı. 19. yy. sonlarına doğru vaslaya Osmanlı müziğinden peşrev ve semailerle başlama bir gelenek hâline gelmiştir. 1930'larda film müziklerinin başlamasıyla Arap müziğinde yeni bir form ortaya çıkmış ve bu form tarab performansları ile taht guruplarının bir nevi sonu olmuştur. Tarihsel olarak önemini korusa da Suriye'de Sabah Fahri, Sabri Mudallah gibi şarkıcılar tarafından devam ettirilse de Mısır'da icrâ edilmez oldu.⁹⁶

19. yy. sonu ve 20. yy. başında müveşşah bestecileri arasında, Halepli Omar b. Batsh (1885-1950), Mısır İskenderiyeli Şeyh Seyid Derviş (1892-1923) akla ilk gelenlerdir. Yine 19.yy'da yaşamış Şamlı Şeyh Ahmed Kabbani (1841-1902) pek çok eski müveşşah eserini ve kendi bestelerini öğrencilerine aktarmıştır. Onun öğrencileri Şamlı Şeyh Ahmed Akil ve Kahireli Şeyh Muhammed Kâmil Al-Hulai (1879-1932) Omar b._Batş'tan öğrendikleri yüzlerce müveşşah eserini aktarmışlardır. Kahireli Şeyh Muhammad Osman (1855-1900) 150'ye yakın müveşşahı repertuvara kazandırmıştır. Araştırmacılar, Lübnanlı Salim Hilu, Halepli Şeyh Ali Derviş ve oğlu Nadim, Kahireli İbrahim Şefik'i müveşşah bestecisi ve aktarıcısı olarak adlandırırlar.⁹⁷

⁹⁶ Scott Lloyd, Marcus (2007). Music in Egypt: Experiencing Music, expressing culture, New York, Oxford University Press, s. 101.

⁹⁷ Habib, Touma (1996). **The Music of the Arabs**, Portland, Or: Amadeus Press. S. 84.

a. Klasik Arap Müziği'nde Eğitim

Arap klasik müziğinde 'tarab' öğrenebilmek için öncelikle çocukluktan gelen bir yeteneğe ihtiyaç vardır. Aileden müziğin içinde yetişen çocuklar repertuvar ve tekniği daha erken yaşlarda kulaktan kulağa öğrenmeye başlarlar. Bir sanata başlamada en büyük etken Allah vergisi yetenektir. Sanatların hepsinde öğrenmenin ve kendini geliştirmenin bir sınırı yoktur. Yapılmışın en iyisini yapmak değil sanatta yapılabileceğin en uç noktasını zorlamaktır. Tarabda olduğu gibi tüm diğer müziklerde de başarıya ulaşmanın altın sırrı çalışmaktan ve talimden geçer.

Geleneksel tarab öğrenimi, doğrudan ya da dolaylı da olsa dinî yollarla olmuştur. Tarab repertuvarını öğrenme I. Dünya Savaşı'ndan önce genellikle tekke ve medrese eğitiminden geçmekten ibaretti. Sadece tarab değil buralarda dinî repertuvarı da öğreniyorlardı. Genelde Kur'an tilaveti yapılıyordu. Bu okuyucuların isimlerinin önüne Şeyh mahlası ekleniyordu. Osmanlı Türk müziğinin çok baskın olduğu Halep'te de müzisyenlerin pek çoğu yine bu tekkelerden özellikle Mevlevihanelerden yetişiyordu.⁹⁸

Abduh Al-Hamuli 19.yy'ın sonunda Mısır'da yaşamış, çevresi tarafından hem müzisyenliği hem de vakarıyla saygı duyulan ve örnek alınan bir müzisyendi. Zamanın Mısır Hidivi İbrahim Paşa tarafından onurlandırılmıştır. Hidiv İbrahim Paşa, Muhteşem İsmail olarak da anılır, Osmanlı Paşası Muhammed Ali Paşa'nın torunudur. Mısır'ı ve sonra da fethettiği Sudan'ı çağdaşlaştırdı. Kalkınma hamleleriyle Mısır'a kentsel anlayış getirmiştir. İsmail Paşa'nın bir İstanbul ziyaretinde Abduh Al-Hamuli de ona eşlik etmiş ve Sultan Abdülaziz'in huzurunda şarkılar icrâ etmiştir.⁹⁹

İcrâ yapılan yerler ya zengin birinin düzenlediği ya da devlet erkânı için düzenlenen toplantılar idi. Osmanlı dönemi hatta ondan sonra 20.yy'ın başlarına kadar da Kahire, Halep gibi şehirlerde böyle devam etmiştir. Bunların haricinde üstat

⁹⁸ İbid, s. 25.

⁹⁹ İbid, s. 37.

okuyucular camilerde müezzinlik yapmışlar, tekkelerde ve diğer derviş toplantılarında okumuşlardır. Bunların haricinde bayram kutlamalarında ve düğünlerde icrâlar olurdu. Şeyh Yusuf Al-Manyalawi (1847-1911), Şeyh Abd Al-Hay Hilmi (1857-1912), Şeyh Salama Hicâzî (1852-1917) 20.yy'da icrâlarını kayıt altına aldırarak bazı önemli okuyuculardandır. Şeyh Salama da hıfzını tamamlamış ve hâfız olmuştur. Mısır'da müzikli tiyatroyu (1891 yılında) ilk açan odur. Taht grupları müziğinin özelliği, besteli bir melodiyi icrâ eden sanatçıların aynı anda eserin değişik versiyonlarını, vibrato, çarpma ve süslemelerle icra etmeleridir. Bu iki tarzda görülür ki ardarda devam eden melodiler ve aynı anda aynı melodilerin farklı biçimlerde icrâsı müziğe cazda kullanılan doğaçlamalar hissini uyandırır. Birincisi genelde doğaçlamalarda görülmektedir. Solo okuyucunun yaptığı doğaçlamanın melodilerini eşlik eden enstrümanın hemen arkasından sanki eko gibi tekrar etmesi şeklindedir. İkincisi ise; besteli bir parçayı taht gurubu üyelerinin aynı anda farklı yorumlarla icrâ etmesi şeklindedir. Bazen bir nevi orkestrasyon oluşturulur. Bazı bölümler bazı enstrüman tarafından çalınırken diğer kısımlar başka enstrümana bırakılır. Doğaçlama yapan ses sanatçısının ardında eko gibi onun namelerini takip eden enstrümantalist, eğer solistin nağmelerinin dışında nağmeler yapar veya aralarda değişik perdelere geçkiler yaparsa solist ve diğer sâzendeler tarafından hoş karşılanmaz ve dalga konusu olur.¹⁰⁰

Şovmenlik yapanlar müzisyenler tarafından sevilmezlerdi. İyi bir eşlik sazı, eşlik ettiği doğaçlamaya kendinden en az katan olarak nitelendirilmiştir. İyi eşlik, icrâyı ileri boyutlara taşıyan bir sanattır. Vibrato, çarpma gibi süslemeler, günümüz Arap müziğinde duyamayacağımız kadar azalmış bir seviyeye gelmiştir. Oysaki günümüzde mûsikîyle ilgili yazılmış kitaplarda anlam olarak vibrato, ses süslemesi olarak geçer ve icrânın duygu seviyesini yükselttiği söylenir. 20.yy'da yaşamış ünlü okuyucular Şeyh Salamah Hicâzî, Munirah Al Mahdiyyah ve Fathiyyah Ahmad meşk geleneğiyle onlara kadar gelmiş icrâ tekniğiyle bu adı geçen süslemeleri

¹⁰⁰ İbid, s. 84.

kullanmışlardır. Ama modernizm ve Avrupalılaşıma hareketlerinden müzik de büyük ölçüde etkilenmiş ve süslemeler yok olmuştur.¹⁰¹

b. Klasik Arap Müziği'nde Doğaçlama

Arap müziğinde doğaçlama heyecan ve icrânın zirveye ulaşması için kullanılır. Sözlü ve enstrümantal olarak iki şekilde karşımıza çıkar. Solo hâlde icrâ edilebildiği gibi besteli eserler içinde de doğaçlamaya rastlamaktayız. Doğaçlamalar ritimsiz olduğu gibi, bazı icrâlarda eşlik edenlerin tekrar eden ritmik kısa melodileri karar perdesine yakın seslerde gezindikleri görülmektedir. Doğaçlamalar, bugün Arap müziğinde kullanımda olan 15-20 makam üzerinde yapılır. Geçmişten beri doğaçlama Arap müziğinde sanatkârın makam bilgisi, yeteneği ve o anda melodi üretme kabiliyetinin göstergesi olan müzik sanatının en üst seviyesi olarak kabul edilmiştir. Doğaçlama yapabilenler azaldığı gibi özellikle sözlü doğaçlamalar yok olma seviyesindedir. II. Dünya Savaşı'na kadar taht (küçük grupları hâlinde müzik yapan topluluklar) grupları içinde yer alan doğaçlamalar, dünya savaşından sonra Avrupalılaşıma heveslisi müzisyenler ve akademisyenler tarafından hor görülmeye başlanmıştır. Geleneksel icrâ yöntemindeki bir şarkıyı aynı anda değişik versiyonları ve süslemeleriyle icrâ ortadan kalkmış, bununla birlikte yine Avrupa'da olmadığı için küçümsenen doğaçlama formu da giderek azalmıştır. Taht grupları geleneğindeki küçük oda müziği grupları dağılmış ve yerlerine Avrupa'daki gibi büyük orkestralar kurulmuş ve tek düze bir müzik ortaya çıkmıştır. Avrupa müziği teorik formatının uygulandığı Arap müziği perde sistemi, geleneksellikten uzaklaşmıştır. Bu vesileyle tarab müziği çoğunlukla unutulmuş ya da icrâ edilmez olmuştur.

Enstrümantal doğaçlama 'taqasim' ve sözlü doğaçlama 'leyâli ve mavval'. Müzikseverler taqasim veya leyâli dinlerken dikkat kesilirler. Şiirin manasını ve melodilerin hareketini dikkatle takip ederler. Önemli noktalarda, sanatkârın zor pozisyonları ya da geçkileri gösterdikten sonra beğenilerini dile getirir ve sanatkârı teşvik ederler.

¹⁰¹ İbid, s. 86.

(1) Taksim

Taksim, ritimsiz ve teori kurallarına uyarak serbestçe yapılan makam ya da makamlar üzerindeki gezintidir. Taksimler bazı zamanlarda sanatkârın yalnız başına eşiksiz, bazı zamanlarda da diğer sazların pedal sesler eşliğiyle yapılır. Besteli eser başlarında veyahut sözlü doğaçlamaların baş ve aralarında duruma göre kısa ya da uzun olarak yapılır. Bazı taksimler bir ritmin üstüne belli bir tempoyla yapılabilir.

(2) Leyali

Leyâli, Arap müziğinde bir tarz sözlü doğaçlamadır. Ya leyl, ya leyli, ya ayn, ya ayni tamlamaları doğaçlama süresince kullanılır. Sanatkâr, vasla başlamadan önce okunacak makamın seyrini göstermek, süsleme sanatlarındaki maharetini ve makamsal bilgisini sunmak için leylle giriş yapar. Leyâli, bir müveşşah şarkısı, mavval ya da kasideden önce icrâ edilebilir.

Aşağıda iki tane leyâli örneği verilmiştir. Birinci örnek Şeyh Abdül Ala Mohammed'e (1884-1927) aittir. Mohammed küçük yaşta hâfız olmuş, şiir okumada güzel sesiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. İkinci leyâli ise Şeyh Abdul Ala Mohammed'e talebelik yapmış Ümmü Gülsüm'e aittir. İki leyâli de rast makamında icrâ edilmiştir. Ümmü Gülsüm'ün icrâ ettiği leyâlinin başında da taksim bulunmaktadır. Kısa leyâli girişi hem ses gösterme hem de bir girizgâh babında okunacak esere açış niteliğindedir. Soliste sürekli pirevlik yapan saz sanatkârı, solistin nefes aralarında yaptığı melodi ve okuduğu perdeler çerçevesinde kısa gösterişler yapar. Bu gösterişler solistin bıraktığı perdeden başlar ve yine bu perdede karar verir. Başka perdede kalış ya da perdelerde değişikliğe gidilmez.

Abul İla Mohamed

Rast

Layal

Ya lay li ya ya lay li ya lay li

ya lay li ya lay li ya lay li ya lay li

Ya ley li

Ya

ley li

Şekil 1.1., Şeyh Abdul İla Mohammed tarafından okunmuş rast makamında bir leyâli örneği.

Layal

Rast

Ümmü Gülsüm

Ya lay li ya lay lay li ya lay li ya lay

li Ya lay

li Ya a a a

lay li

Ya lay li ya lay li ya lay li ya lay li

ya lay li ya lay li ya lay li ya lay li

Ya lay

li

Şekil 1.2., Ümmü Gülsüm tarafından okunmuş rast makamında bir leyâli örneği

(3) Mavval

Arap müziğinde sözlü doğaçlama formlarından biridir. Günlük konuşma dilinde anlaşılır şekilde yazılmış şiirler üzerindeki doğaçlamalardır. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi, A-A-A-B-B-B-A şeklindeki rediften oluşur.

من يوم فركاك عقلي ما سلي وانشاك
احرمتني الطيب اشتى من الشقا وانشاك
اشكيت بئي وحزني للذي انشاك
مالي سوى مقلتي فاضت دموعي حزن
وبيض طرفي من كتر التأسف حزن
ان كان يعقوب عمي على يوسف من الحزن
اني حزني بقلبي مقبلا للذي انشاك

min yavm firkak aklî ma sulî vanşak
ahramatni altayib aştaa min alşaka vanşak
aşkayt bathi vahuzni laladhi anşak
mali sivaa muklati fadat dumuei huzn
Vabid tarafiin min kutr alta'asuf huzn
an kan yakub amiy elaa yusuf min alhuzn
ani huzni bikalbi mukiman lillezi anşak

(4) Kaside

Arap şiirinde vezinle yazılmış bir edebi formdur. Bu form İslam öncesi Arap edebiyatında da yer almaktadır. Farsça, Türkçe ve Urduca kasideler yazıldığı da görülür. Arap müziğinde kasideler besteli olduğu gibi doğaçlama olarak da icrâ edilirler. On kuble hâlinde icrâ edildiği gibi, yirmi beş ve daha fazla kuble kullanıldığı da görülmektedir.¹⁰² Methiye olarak yazılmış bir şiir türüdür. Dinî ya da lâdinî içerikli şiirlerden oluşur. Vasla fasıllarında enstrüman eşliğinde icrâ edilmektedir. Enstrüman soliste pedal seslerle pırevlik yapar. Leyâli ve mavvalde olduğu gibi makamsal bir seyir çerçevesinde yapılır. Leyâliyle başlayıp devam edebilir. Besteli eserlerde icra edilen şekillerinde dahi doğaçlama kısımları besteliden daha genişçe kullanılmıştır.

Eserlerin sonlarına gelindiğinde belli kalıplar dahilinde kalışlar yapılır. Bu kalışlara Arap müziğinde edebi anlamı kapanış olan gafleh denilir. Tarablarda büyük müzikal cümlelerin ardından kadanslarla kalışlar yapılır ve kısa duruşlar gösterilir. Gafleh, melodik olarak çok karmaşık yapıdadır. Çoğunlukla doğaçlama da olsa belli bir melodik yapı içerisinde yapılır. Sanatçı her kafasına eseni uygulayamaz. Ümmü Gülsüm Kur'an'dan ezberler yapmış ve bunları icrâ etmiştir. Kur'an çalışmaları, ona Kur'an'ın telaffuzunu ve kurallarını kullanarak doğaçlama yapma yeteneğini geliştirmiştir. Ayrıca çıkarttığı kelimelerin en doğru telaffuzunu oluşturmada bu

¹⁰² İbid, s. 102.

alışmalar faydalı olmuştur.¹⁰³ Ümmü Gülsüm'ün biyografisini yazan Nimat Fuad, “Ümmü Gülsüm'ün meşhur oluşuna bu ‘gaflet’lerdeki ustalığı büyük ölçüde etkendir” demiştir.

Tarab şarkılarında şiirin konusu sosyal, politik, dinî, felsefî olabilse de genel konu aşktır. Arap edebiyatında aşk şiirlerine gazel denmiştir. İslam öncesi ve Orta Çağ klasik şiiri modern edebi ifadeye hem lisanen hem de tematik olarak katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, güftelerin ifade biçimlerinin 13.yüzyıl boyunca ve sonrasında gelişen tasavvuf temelli şiirden kaynaklandığı görülmektedir. Tarab metinleri bir nebze mistik ve dünyevi olaylar arasındaki karşılıklı tarihsel ve sanatsal geçişleri ve etkileşimi resmeder. Ayrıca yapılan araştırmalar, bu metinlerin, yaygın olarak paylaşılan Orta Doğu edebiyatının Arapça olduğunu ileri sürmektedir. Tarab şarkı sözleri, Endülüs İspanya, Kuzey Afrika, Mısır ve Doğu Akdeniz dünyasının edebi ve manevi kültürlerinde kök salmış olan bu eserler, daha önceki Pers-Osmanlı gazel metinleriyle çarpıcı benzerlikler sergilemektedir.¹⁰⁴

Osmanlı İmparatorluğu'nun bitişine kadar Arap müziği Orta Doğu'daki önemli müzik türlerinden biriydi. İngiliz, Fransız, İtalyan ve İspanyolların sömürgeleri altında yavaş yavaş Avrupa müziğinin etkisine girmeye başlamıştır. Ama esas geleneksel müziğin yok olmasına sebep, Arap entelektüellerinin medeniliğin Avrupa kültürünü ve özellikle müziğini almak olduğunu düşünmeleri ve yüzlerce yıl içinde gelişmiş ve sanatın en uç noktasında bulunan öz müziğini hor ve aşağı görmeleridir. Yüksek kademelerdeki bu entelektüeller müziğin yok olmasına sebep olmuşlardır.¹⁰⁵

Bu akım I. Dünya Savaşı sonundan başlayarak devam etmiştir. Büyük ölçüde sözlü aktarım yoluyla hocadan talebeye geçen gelenek, hocaların aktaracak talebe bulamaması sonucu bir sonraki nesillere geçememiştir.

¹⁰³ Virginia Danielson (1997). The voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century, Chicago, University of Chicago Press, s. 143.

¹⁰⁴ İbid, s.148.

¹⁰⁵ İbid, s. 16.

Arap müziğini modernleştirmek, ‘medenileştirmek’, ‘Avrupa standartlarına’ getirebilmek için müzikte reformlar yapılması gerektiğini düşünen Kral Fuat ve devlet adamları tarafından Mısır’da 1932 yılında Bella Bartok, Henry George Farmer, Mesud Cemil, Rauf Yekta gibi müzikologların katıldığı büyük çaplı bir Arap müziği kongresi düzenlenmiştir. Kongrede Papaz Collangettes’in panel başkanı olduğu bir oturumda modern ‘medeni’ Avrupa müzik sistemindeki gibi 12 yarım sesin Arap müziğinde de uygulanması teklif edilmiş, bu öneri Türk katılımcılar tarafından makamsal müziklerdeki teori sisteminde bulunan komaların ne icra da ne de matematiksel olarak yarım sesle uygulanamayacağı gerekçesiyle reddedilmiştir.¹⁰⁶

Araplar, yüzyıllar boyu özellikle 10. yüzyıldan başlayarak 19.yy’a kadar İran ve Osmanlı müziğiyle geniş bir paylaşım içerisindeydi. Bu değiş tokuşta müzik tarihi, tarzı, formlar ve metinlerle birlikte işleyişleri de bulunuyordu. Bu ortak kültür paylaşımının içinde sadece Müslüman çoğunluk değil, bu coğrafyada yaşayan kültürler ‘Ermeni, Dürzi, Kürt, Süryani, Yahudilerle birlikte kiliseler de bulunuyordu.’¹⁰⁷

c. Arap Dinî Müziği’nde Doğaçlama

Dinî ve lâdinî Arap müziği makamsal ve yapı olarak aynı kurallardan, oluşur. Müslüman Arapların dinî törenleri, mevlit, bayram kutlamaları camilerde ya da tekkelerde gerçekleşir. Bu tarz kutlamalarda bendir tarzı enstrümanlar kullanılır. Hristiyan Araplar ise kiliselerinde kendi kültürlerinin gerektirdiği müzik yapılarını kullanmışlardır.

¹⁰⁶Ali Jihad Racy, Stephen Blum, Bohlman, P. V. & Neuman, D. M. (1991). **Ethnomusicology and modern music history. Historical worldviews of early ethnomusicologists: an East-West encounter in Cairo, 1932**, Urbana: University of Illinois Press, s. 68-74.

¹⁰⁷ İbid, s. 15.

(1) Kur'an

Kur'an okuyanlar çok güzel bir sese ve eşdeğer makam bilgisine sahip olmak zorundadır. Makamlar kaidesine göre kullanılsa da tecvit ve kıraat kuralları asıldır ve makamlar bu minvalde uygulanır.

Kur'an-ı Kerim tilaveti ve müezzinlikte kullanılan doğaçlamada yine dinleyenin tepkisine göre kârî, melodilerinin gidişatını ve makam dizinini değiştirir. Bazı kârîler dinleyiciden gelen yorumlara ve isteklere göre makam yaparlar. Müzik bilgisi olmayan sıradan dinleyici için genelde bayatî, rast, hicaz, segâh-hüzzam gibi makamlar tercih edilir. Bunun nedenini de Muhammad b. Abdül Vahab şöyle açıklıyor: *Diğer makamlardan ayrı olarak bayatî tarabla bütünleşmiş bir makamdır. Diğer makamlara göre zikir ve tasavvuf müziği içindeki kullanımı daha yaygındır ve etkileri daha belirgindir. Kârîler Kur'an tilavetine genelde bayatîyle başlar ve bayatîyle bitirirler.*¹⁰⁸

(2) Mevlid

Mevlid, kelimesi Arapça' da 'doğum yeri ve zamanı' olarak kullanılsa da, İslam'da mevlit, Hz. Peygamber'in hayatını aktaran şiirler olması dışında tasavvuf çevrelerinde özellikle de Mısır'da velilerin doğum yıl dönümlerini de kapsayan şiirlere verilen anlam olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁹ Peygamber'e gösterilen saygı ve sevgi kasideler ve mevlitlerle onun zamanından günümüze kadar devam etmektedir. İlk yazılanları da Peygamber'e Medine'de katılan Hassân b. Sâbit'in kasideleridir. Hassân b. Sâbit kasidelerinde Müslümanlar arasında yaşanmış önemli olayları dile getirmiş ve Hz. Peygamber'e dualar yazmıştır.¹¹⁰ İslam âleminde bulunan her kültürün kendine özgü yazılmış ve icra edilmekte olan mevlit, kaside ve

¹⁰⁸ Racy, **Making music in the Arab world**, a.g.e., s. 99.

¹⁰⁹ Özel, A. "MEVLİD", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlid#1> (03.04.2022).

¹¹⁰ Annemarie Schimmel (2006). **And Muhammad is his messenger: The veneration of the prophet in Islamic piety**. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, s. 9.

naatları vardır. İlk resmî mevlit kutlamaları Fâtımîler (969-1071) döneminde Mısır'da gerçekleşmiştir.¹¹¹

Kasidelerin en meşhuru Bûsîrî'nin 13.yy'da yazdığı Kasîdetü'l-Bürde'dir. Kuzey Afrika'da, mevlit icrâ şekline maluf denilir. O da Endülüs 'nubah' tarzının içinde yer alır. Mısır'da 'dur', Suriye'de 'müveşşah' formunda icrâlar yapılır. Mevlit, Arap müziğinde besteli bir formdur. Solo ve koro bölümlerinden oluşur. Koro 10-12 kişiye kadar olmaktadır.

(3) Naat

İslam dünyasının büyük bir kısmında yaygın olarak kullanılan bir formdur. İlk naat 632 yılında Hassân b. Sâbit tarafından yazılmıştır.¹¹²

Bu formda Peygamber ve Ehlibeyt'i anlatılır. Ayrıca sanatsal Arap şiirinin içinde yer alan bir tür olarak da karşımıza çıkar.¹¹³ İcrâ içerisinde "madiha, tevşih, müveşşah, tenzilah, ibtihal" ve "tavassul" da eklenir. Bu forum da solo ve koro bölümler hâlinde okunur. Naat formunun içinde lanzuah (vahiy), ibtihal (dua), tevessül (dua), tevşih ve müveşşah gibi değişik müzik formları da icrâ edilmiştir. Şiir metinleri koro tarafından okunur. Aralarda solist başka metinlerle ya da aynı metni tekrar ederek doğaçlamalarla koroya karşılık verir. Bazen de yanıtlar aynı kıtalar değiştirilmiş versiyonlarla tekrarlanır.

d. Klasik Arap Müziği ve Edebiyat İlişkisi

İslamiyet öncesi Araplarda şiir çok büyük bir önem arz ettiği gibi, İslamiyet'i kabulden sonra da bu geleneğini sürdürmüştür. Şiirleri, doğaçlama melodilerle okumak da âdettendi. Tuveys; 7.yy'da yaşamış, Medine'de ilk defa vezin ve ikalı

¹¹¹ Nuran Çetinkaya (2019). "Tarihi Süreçte Mevlid", Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, s. 5.

¹¹² İbit, s. 159.

¹¹³ Touma. *The Music of the Arabs*, s. 159.

Arapça şarkılar söyleyen bir sanatçıdır. Emevîler döneminde tahrip olmuş Kâbe'yi tamir etmeleri için getirilen Rum ve İranlı kölelerin bir nevi peşlerinden ayrılmayarak onların melodilerini öğrenmiş ve bu melodilere Arap şiirlerini yerleştirerek şarkılar oluşturmuştur. Pek çok araştırmacı onun Araplarda şarkı tarzını çıkaran ilk kişi olduğunda hemfikirdir.¹¹⁴ 14.yy. tarihçisi İbn Haldun, *Mukaddime* adlı eserinde göçebelikle güzel şiir söyleme yeteneği arasında kuvvetli bir bağlantı olduğunu vurgulamaktadır. Araplar için şiir sanatının edebî sanatların en şerefli olduğu ve bu yüzden onun muhtevasını ilimlerinin ve haberlerinin kaydı, doğrularının ve yanlışlarının şahitliği ve şeriatın kaynağı hâline getirdiklerini söylemektedir.¹¹⁵

Araplar yüzyıllarca karmaşık bir düzene sahip zor şiirleri yazıp söylemişlerdir. 8.yy'da Halîl b. Ahmed el-Ferâhîdî (?-791) Ummanlı bilim adamı, matematik geometri bilimlerinin de yardımıyla bu karmaşık yapıyı incelemiş ve şiirlerin on iki adet vezinle yazıldığını keşfetmiştir. Orta Çağ Arap kaynakları, klasik Arap şiirinin ritmik yapısını hem şarkı söylemenin hem de müziğin temeli olarak görmüşlerdir. Böylece Ferâhîdî aruzun altında yatan geometrinin anlaşılmasının, klasik Arap müziğinin ritmik yapısına dair bilgiler vereceğini anlatır.¹¹⁶

Okunan bestelerde çok fazla şiir kuplesi yer almaz. Beş dakika, bazen daha da uzun sürebilen müveşşah eserlerinde güfte beş kupleyi geçmez.¹¹⁷ 19. yy. sonu 20. yy. başında ses sanatçıları tarafından icrâ edilen kasidelerin güftesi eski şairler tarafından yazılmış birkaç satırdan oluşurdu. Bu bir iki satırı bestekâr ya da ses sanatçısı ürettiği nağmeleriyle ve müzik bilgisiyle bezeyerek inşa ederdi.

¹¹⁴ Ahmet Hakkı, T. (2015). "Medineli Efemine Şarkıcı Tuveys (11-92/632-711)". Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi («UIFD»), 1(10), s. 57.

¹¹⁵ Michael Frishkopf & In Spinetti, F. (2018). Music, sound, and architecture in Islam, Austin, University of Texas, s. 167.

¹¹⁶ Frishkopf. **Music, sound, and architecture in Islam**, a.g.e., s. 169.

¹¹⁷ Racy. **Making music in the Arab world**, a.g.e., s. 89.

İKİNCİ BÖLÜM

II. AVRUPA MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA

Doğaçlamayla ilgili müzisyenlerin performanslarının kayıt altına alınmalarına başlanmasından önceki döneme ait bilgi ve belgeler bulmak hayli zordur. Avrupa’da da bu formun 19.yy’dan sonra bitmiş olması nedeniyle bu durum daha da zorlaşmaktadır.¹¹⁸ Bu form ülkemizde Tanbûrî Cemil, Hâfız Sâmi ve diğer ustaların icrâlarının kayda geçirilmesiyle günümüze kadar gelebilmiştir. Her ne kadar sözlü taksim (gazel) yok olmayla karşı karşıya kalmasına rağmen enstrümantal doğaçlamalar halen devam etmektedir.

Doğaçlama (Improvisation) İngilizceye 19.yy’da girmiş yeni bir kelimedir.¹¹⁹ Prof Dr. Stephen Blum kelimenin 1810’da çeşitli dillerdeki kullanımını aşağıdaki tabloda belirtmiştir.

Latin	Italian	French	German	English
ex improvise	de improvise	a l’improurvue	unvorsehender	unexpected
ac improvisa	all improvista	a l’improviste	Weise	extemporaneously
ex tempore	alla sproveduta	impromptu	unversehens	spur of the
ex sorte	sprovedutamente	sur-le-champ	auf der Stelle	moment
fortuita	estemporaneamente	de tete	aus dem Stegereif	by chance
repente	all’ impronto	a plaisir	auf zufallige Art	on the sudden
ad placium	alla mente	a phantasie	aus dem Kopfe	accidentally
ad labium	ad arbitrio	sans regle ni	unbedachtsam	
sine arte	di fantasia	dessein		
	senza arte			

Tablo 2.1., Avrupa’da çeşitli dillerde doğaçlama teriminin 1810’larda kullanılış şekilleri¹²⁰

¹¹⁸ Bruno Nettl. MTO a journal of the Society for Music Theory, Volume 19, Number 2, June 2013.

¹¹⁹ Lindsay Jordan Wright (2010). “Music Performance and the Disciplinary Divide”, Wesleyan University, s.5.

¹²⁰ Nettl. **In the Course of Performance**, a.g.e., s. 37.

Aslında terim Bella Bartok gibi folklor araştırmaları yapan müzikologların bu konuyla ilgilenmeye başlamalarıyla birlikte Avrupalı müzikologların ilgisini çekmiştir. Bu da doğaçlama formunun Avrupa’da bitme aşamasına gelme dönemine denk gelir. Nota sistemi Antik çağlardan itibaren icat edilmiş ve kullanılmış olsa da yüzyıllarca besteler meşk sistemiyle aktarıla gelmiştir. Avrupa’da notaya kayıtlı ilk doğaçlama, Kilise ayinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ Avrupa müziğine bakıldığında, dinî ayinlere katılanların kutsal kitaptan okunan bölümlere ya da ilahilere bildikleri şarkı melodileri veya o anda oluşturdukları melodilerle iştirak ettikleri tespit edilmiştir.¹²¹ Bu tarz ilahiler Ambrosian ve Gregoryen Katolik Kiliselerinde icrâ edilmekteydi. Orta Çağ müziğine çok sesliliğin girişiyle müzikteki süslemeler, doğaçlamalarla birlikte bir de ikinci, üçüncü sesler eklenmiş ve doğaçlama yeni bir boyuta doğru ilerlemiştir.¹²² Buna yönelik ilk adımlar 9.yy’a denk gelse de kullanım olarak ilk tarih 11.yy. alınmıştır.¹²³ Gregoryen ilahileri hocadan çırağa kulak yoluyla aktarılıyor ve doğaçlamalar okuyuculara daha çocuk yaştan itibaren talim ettiriliyordu. Notalama sistemi tam olarak neyi zapturapta alır? Avrupa nota sistemi bestekârın eserinin belirli öğelerinin değişmesini muhakkak engellerse de nota ile icrâda duyulanlar arasında tamamen eşbiçimli bir ilişki olması anlamında bir müzikal kompozisyonu somutlaştıramazlar.¹²⁴ Avrupa müziğinde doğaçlamalar Rönesans ve Barok döneminde süslemeler olarak karşımıza çıkmaktadır.¹²⁵ Bu süslemeler besteli konçerto eserlerinin kadanız bölümlerinde solist enstrmantalistler tarafından yapılmaktaydı. Bu yıllarda kadanızlar arasında icrâ edilen doğaçlamalar izleyici tarafından artık beklenti hâline gelmişti. Yine bu yıllarda özellikle piyanistlerin doğaçlama preltler yapmaları da âdetten sayılıyordu. Bu, müzisyenlerin iyi derecede armoni bilgisine sahip olmasının bir belirtisi gibi görülüyordu. 16-17.yy’lar arasında

¹²¹ Ernst T. Ferand (1940). **Improvisation in Music History and Education**, Papers of the American Musicological Society, s. 116.

¹²² Orta Çağ’da Avrupa müziğinde doğaçlama kullanımı için bkz.: Mariani, A. (2017). **Improvisation and inventio in the performance of medieval music: a practical approach**, New York, NY: Oxford University Press.

¹²³ Ferand. **Improvisation in Music**, a.g.e., s. 116.

¹²⁴ Benson, B. E. (2009). **The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music**. Cambridge: Cambridge University Press. s. 79.

¹²⁵ Barok döneminde Avrupa müziğinde doğaçlama çeşitleri ve icrâ nota farklılıklarının tartışıldığı kitaba bkz.: Morabito., F. (2019). **Musical improvisation in the Baroque era**. Turnhout: Brepols, MMXIX.

icrâ tarzı hâlini alan bu süslemeler, bazen bestekâr tarafından bestelenmiş bazen de doğrudan doğaçlama oluyordu.¹²⁶ Enstrümanda yapılan doğaçlamalar (süslemeler) eserin tekrar kısımlarında yapılmaktaydı. Bunlar çoğu zaman bestekâr tarafından ana hatlarıyla notaya alınıyor ve icrâ ediliyordu. Fakat 18.yy’a gelindiğinde bestekârlar bu tarz doğaçlama süslemeleri tüm detaylarıyla notaya dökmüşlerdir.¹²⁷

Mozart’ın eserlerinde notalar bir iskelet yapıdaydı.¹²⁸ Ancak deneyimli solistler nerede ne yapacaklarını bilirlerdi. Lakin bu bilgi notadan değil, icrâcının deneyiminden gelirdi. Bir icrâcı, bir icrâ pratiğine aşinalık temelinde bu notaları seslere çevirebilirdi.¹²⁹ Taksim formu, icrâdaki öneminin büyüklüğüne karşın, araştırmacılar tarafından yakın zamana kadar göz ardı edilmiş bir konudur. Makam müzikleriyle ilgili yazılmış kitapların pek çoğunda, teorik ve biyografik bilgiler yer aldığı hâlde, doğaçlamayla ilgili bilgilere çok az yer verilmiştir. Günümüzde de doğaçlama yönündeki çalışmaların müzikologlar tarafından yeteri kadar yapılmadığı görülmektedir.

Müzikologların Rob Wegman ve Beethoven üzerinde yeni araştırmaları bize, Haydn’la yaptıkları özel derslerinden yola çıkarak 14.yy’daki kontrpuanlar üzerinde doğaçlamaların incelenebileceği fikrini doğurmuştur. 14.yy’da ilk defa bir Alman papaz tarafından besteli eserden ayrı bir şekilde icrâ edilmiş din dışı doğaçlama kayıtlara geçmiştir. Yine bu yüzyılda kontrpuanlar okunarak icrâ edilene ve icrâ şekline doğaçlama, kâğıda dökülerek yapılan icrâyâ da beste adı verilmeye başlanmıştır. Her ne kadar bu kontrpuanlar önceden besteleniyor olsalar da yine de Avrupa müziğinin oluşumuna şekil vermişlerdir. 16.yy’a gelindiğinde doğaçlama formu zirveye ulaşmıştır.¹³⁰ 16.yy. ortalarından başlayarak 17.yy. içerisinde kontrpuanlarda doğaçlamanın azaldığı ve neredeyse tamamen beste şekline dönüştüğü

¹²⁶ Randel, D. M. (2003). “Prelud”, The Harvard Dictionary of Music. (4th edition). Harvard University Press s. 243.

¹²⁷ Levin, R. D., Rink, J., Griffiths, P. (2002). “Improvisation” New Grove Dictionary of Music and Musicians (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 113.

¹²⁸ 18-19 yy’lar arasında Avrupa müziğinde doğaçlama hakkında bkz.: Rasch, R. (2011). Beyond notes: improvisation in Western music of the eighteenth and nineteenth centuries. Turnhout: Brepols.b.

¹²⁹ Benson, B. E. (2003). **The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music**, Cambridge: Cambridge University, Press. s. 84.

¹³⁰ İbid, s.116.

görülür. Doğaçlama formu organistler arasında da çok yaygındı. 1500’l yıllarda yaşımış âmâ organist Francesco Landini bunlardandır. 1600’lere doğru da Corelli, Domenico Scarlatti, Bach ve Handel’i görüyoruz. Klasik dönemde de karşıımıza Mozart ve Beethoven ıkmaktadır. Romantik dönemde sayıları giderek azalan doğaçlama yapan icrâcılar Shubert, Schumann, Mendelson, Liszt, Brahms, Bruckner, Franck gibi isimlerdir. Beethoven ve Chopen’in de doğaçlamaya yer verdikleri görülmektedir.¹³¹ Konserlerde beklenen icrâ türü olmaya başlayan doğaçlamalar, müzisyenin teoriye yetkinliğini, o andaki melodi üretimi becerisini ve doğaçlamaya yer verdiği eserle doğalamasının bütünlük özelliklerini gösteren kıstaslar olmuştur. Ayrıca yazılı belgelerde ve kaynaklarda Beethoven, Clementi, Hummel, Mendelssohn ve Mozart’ın hem kendi bestelerinde hem de diğr bestecilerin eserlerini icrâ ederlerken çok sıklıkla doğaçlamayı kullandıkları görülmektedir.¹³²

Daha 20’li yaşlarda olmasına rağmen bestelediğı eserlere bakıldığında müzik dehası fark edilebilen Beethoven, arkadaşlarının ısrarlarıyla ileri yaşıta olmasına rağmen Haydn’dan ders almaya başlamıştır. Arkadaşları Haydn’dan alacağı derslerle Mozart’ın bestelerindeki ruhu yakalayabileceğini söylüyorlardı. Beethoven, Haydn’la derslerinden beklentilerinin aksine, başlangıç seviyesi sayılabilecek kontrpuan üzerinde çalışmalar yapmaya başlamıştır. Haydn, Beethoven’a ana perdelerden oluşan bir seyiri piyanoda çalmış ve ona bu ana perdelerden kontrpuanların nasıl yapılabileceğini anlatmıştır. Beethoven için oldukça basit görünen bu çalışmalardan bazı egzersizleri de ev ödevi olarak vermiştir. Beethoven bu çalışmalardan memnun olmayarak Viyana’da başka hocadan ders almaya başlasa da bir zaman sonra Haydn’ın derslerinin önemini anlamış ve hayatının sonuna kadar Haydn’la yaptıkları kontrpuan egzersizlerini ve onun düzeltmelerini yanından ayırmamıştır. Haydn, Mozart’ın gölgesinde kalarak bu derslere isteksizce yaklaşırsa da Beethoven genç yaşına rağmen bu çalışmalara çok önem vermiştir. Meşkle eğitimin tek yol olduğı msikimizde de

¹³¹ Bruno Nettl (June 2013). “Music Theory”, Çevrimiçi, Volume 19, Number 2.

¹³² Martin Erhardt’ın Milo Machover tarafından Almanca’dan çevrilmiş kitabında 16- 18. yy’lar arasında doğaçlamanın kullanımı araştırması için bkz.: Erhardt, M. (2014). **Upon a ground: improvisation on ostinato basses from the sixteenth to the eighteenth centuries**. Magdeburg: Edition Walhall.

eski kayıtların ışığında, kayıtlardan tavrı ve ses tekniklerini çıkartabilmek hayli zor bir iştir. Ancak icrânın doğru yolunu öğrenebilmenin tek yolunun bu olduğu düşünülecek olursa, çalışmaktan başka yapılacak bir seçeneğimizin kalmadığı görülür. Tanbûrî Cemil, Hâfız Sâmi, Şehla Osman, Hâfız Kemal gibi icrâcılar bize hem müziğin dilini hem de gramerini öğrenmemizde yol açmış olurlar.¹³³

18. yüzyıl başlarından 19.yy'ın ortalarına kadar Avrupa müziğinde doğaçlama kültürü büyük öneme sahipti. 19.yy. başlarından itibaren fantasyalar icrâ edilmeye başlanmıştır. Bu form diğerlerine göre daha serbestti ve doğaçlama yapmaya izin vermektedir. Beethoven'ın yaşadığı dönemin müzisyenlerinden Paganini (1782-1840) bu formun en başarılı icrâcılarında biridir. Hatta Paganini doğaçlama yapmayı sevdiğini şöyle anlatıyor: *'Her hafta iki konser yapmakla mükellefim ve bu konserleri her zaman piyano eşliğinde doğaçlamalar olarak yapıyorum. Piyano eşlik kısımlarını önceden besteliyorum ve doğaçlama temalarını konser esnasında oluşturuyorum.'*¹³⁴ Doğaçlamalar bu yüzyıldan itibaren icrâcılar tarafından tüm detaylarıyla notaya aktararak icrâ edilmeye başlanmıştır.

Kontrpuan Beethoven'dan önce popüleritesini yitirmiş, aslında onun döneminde sadece öğreti notlarında kalmış bir formdu. Hocalar talebelerine kontrpuan oku ya da sadece oku diyorlardı. Kontrpuanlar o hâle gelmişti ki sanki günlük konuşma dili gibi olmuştu. Önceleri çok önemli bir form olmasına karşın Beethoven dönemine kadar unutulmuş ya da önemini yitirmişti.¹³⁵

Doğaçlamalar, lisan öğrenmek gibi küçük yaşlarda hocanın gösterdiklerini takip ve taklit ederek başlıyordu. Kelime dağarcığının genişlemesi ve üstüne gramer bilgilerinin eklenmesiyle daha sistemik hâle geliyordu. Meşk sisteminde talebe başlangıçta hocanın yaptıklarını birebir taklit eder. Hocanın yönlendirmeleriyle eserler

¹³³ 18. yy. Osmanlı ve Avrupa müziğine bir bakış açısı getiren kitaba bkz.: Fonton, C., Fransızca'dan çeviren ve yayına hazırlayan Behar, C. (1987). **18. yüzyılda Türk müziği: şark musikisi (Avrupa musikisiyle karşılaştırmalı bir deneme)**, Çemberlitaş, İstanbul, Pan Yayıncılık.

¹³⁴ Bailey, D. & National Sound Archive (1992). **Improvisation: Its nature and practice in music**, London: British Library National Sound Archive. s. 19.

¹³⁵ Rob C. Wegman (2014). **Improvising Early Music**, Leuven University Press, s.14.

meşk edilir ve melodik yapıları makamsal olarak analiz edilir. Aynı dilin konuşulduğu bir yerde lisan öğrenmek ne kadar kolaysa, hocalarından dinledikleri gazel ve taksimlerle büyüyen çocuklar için de doğaçlama yapmak nefes almak kadar doğal bir durum olur. 20.yy’a gelindiğinde doğaçlama ve doğaçlama süslemeler besteciler ve şefler tarafından tamamen kaldırılmaya başlanmış, yapanlar uyarılmış ve notaya bağlı kalınması istenmiştir.

Bugün pek çok müzikolog Avrupa klasik müziğinin icrâsını etkileyen modern fikirlerin ve doğaçlamaya izin vermeyen zihniyetin yeni olduğunda hemfikirdir.¹³⁶ Avrupa klasik müziğinin doğaçlamayla ilgili çalışmaların en ehliyetli akademisyeni kabul edilen Ernst Ferand, doğaçlamanın klasik müziğin Orta Çağ’dan 19.yy’a kadar olan dönemdeki gelişiminin önemini akademik çalışmalarında sürekli vurgulamaktadır. Ernst Ferand’ın bu konudaki düşünceleri şöyledir:

‘Müzikte doğaçlamadan etkilenmeyen hemen hemen tek bir alan, doğaçlama icradan kaynaklanmayan ya da esasen onun etkisinde kalmayan bir müzik tekniği ya da beste biçimi yoktur. Avrupa klasik müziğinin gelişiminin tüm tarihinde doğaçlama dürtüsünün tezahürleri görülür.’¹³⁷

19.yy’da doğaçlama ya da doğaçlama süslemeler yapan müzisyenler çok beğeniyle dinlenilmiştir. Bu, onların armoni bilgisini ve müziğe karşı yeteneklerini göstermiştir. İncelenen pek çok belge Ferand’ın tezini açıkça kanıtlamaktadır. 20. yy. Avrupa klasik müzisyenleri ve bazı müzikologlar tarafından her ne kadar inkâr edilmiş olsa da bugün 9.yy’dan 19.yy’ın ortalarına kadar doğaçlamanın kullanıldığı kabul edilmiştir. Paganini, Brahms, Chopin, Clara ve Robert Schumann, Mendelssohn, Hummel, Cramer, Ries, Spohr, Joachim ve Schubert’in çok iyi bestekâr ve icrâcı olmalarının yanı sıra iyi birer doğaçlama ustaları olduklarını yukarıda bahsetmiştik.

¹³⁶ Robin Moore (1992). **The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change**, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 23. Sayı, Croation Musicological Society, s. 62.

¹³⁷ Ernst T. Ferand (1961). **Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology with an Historical Introduction**, Köln, Arno Volk Verlag. Series Title: Anthology of Music, ed. K.G. Fellerer, s. 5.

Beethoven gibi pek çok icrâcı ve bestekâr da doğaçlamaları besteli olarak notaya almışlardır.

Klasik müzikte kullanılmasına son verilse de pop müziğin enstrüman icrâcıları doğaçlamaya devam etmişlerdir.¹³⁸ İlerleyen yıllarda Afrika kökenli Amerikalı müzisyenlerin geliştirdikleri caz müziği, doğaçlamanın icrâda ve soloda ustalık ve müzikalite bilgisi gerektiren bir uygulama olduğunu yeniden göstermiştir.

A. Avrupa Müziği'nde Eğitim

Araştırmacılara göre doğaçlama formu Avrupa'da ilk olarak Kilise müziğinde görülmektedir. Bu form bir nevi meşk usulü ustadan çırağa aktarılıyor ve defalarca tekrarlarla oturtuluyordu. Yine yukarıda bahsettiğimiz bu eğitim çok küçük yaşlarda sanki ana dilini yeni konuşmaya başlayan bir çocuk gibi doğal olarak oluyordu. 17.yy'da nota sistemine geçilmesiyle bu form öğretisini giderek kaybetti.¹³⁹ 17.yy'dan itibaren bestekârlar tarafından ana hatlarının belirtildiği notaya alınmış besteli doğaçlamalar piyanistler tarafından icrâ edilmeye başlandı. 18.yy'da bestekârlar bu doğaçlamaları artık tüm detaylarına, hatta süslemelerine varana kadar notaya alıyor ve bunun dışına çıkanlar uyarılıyordu. 19.yy'a gelindiğinde doğaçlama formu artık tamamen ortadan kalkmış oldu. Bella Bartok gibi araştırmacılar doğaçlama ve halk müziği hakkında Balkanlar'da ve Orta Doğu'da yaptıkları araştırmalardan oluşan kitap ve makalelerinde Avrupa'daki doğaçlama üzerinde durmamışlardır. Genelde araştırmalar bestelenen eserin armonik yapısı ve şiir özellikleriyle alakalı olarak kalmıştır. Bestelenen eserin doğaçlama formuyla ilişkisi pek analiz edilmemiştir. Bestekârın melodi üretiminde doğaçlamanın etkisi genelde arka planda kalmıştır.¹⁴⁰

¹³⁸ Makamsal müzikler bugün halen bazı Avrupa ülkelerinde yapılmaktadır. Bosna Hersek'teki doğaçlama kullanımı, Bulgaristan'daki makam müziğinin kullanımıyla ilgili çeşitli yazarlarca oluşturulan kitaba bkz.: Jürgen Elsner, G. J., J. T. (2014). **Maqām: historical traces and present practice in southern European music traditions**. Newcastle upon Tyne, UK Cambridge Scholars Press.

¹³⁹ Robin Moore (June, 1992). **The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change**, University of Texas, AUSTIN, Texas, USA, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 23, No. 1, s. 63.

¹⁴⁰ Bruno Nettl (1998). **In the Course of Performance**, Studies in the World of Improvisation, An Art Neglected in Scholarship, The University of Chicago Press, s.1.

The Improvisation in Music 1938 yılında Ernst Ferand tarafından doğaçlamayla ilgili yazılan ilk kitaptır. Kitap genel olarak doğaçlama formuna değinse de çoğunlukla Avrupa'daki doğaçlama konusu üzerinde durmaktadır.¹⁴¹

Avrupa müziğinde de eğitim 18.yy'a kadar çok erken yaşlarda başlamıştır. Çocuk 14 yaşına geldiğinde kontrpuanları çok iyi derecede yapabilecek duruma gelirdi. Bu durum aslında tüm müziklerde geçerlidir. Mesela caz müziğinde babası, annesi müzisyen olan çocuklar doğaçlamayı daha doğumlarından itibaren duyarak ve görerek sanki ana dilini konuşmayı öğrenir gibi tanırırlar. Müzik onlar için iki arkadaşın dertleşmesi gibidir. Bu lisan onların evindeki günlük iletişim gibi herkesin anladığı bir elementtir. 18.yy'ın ortalarından itibaren saray ve zengin elit kesim müzisyenlere maaş bağlayarak yanlarında tutmaktaydı. Bu kesimlerden müzikle uğraşan pek çıkmamıştır. Onlar dinlemeyi ya da dinlememeyi tercih etmişlerdir.¹⁴²

Şöyle bir olay Kemani Joachim Spohr tarafından aktarılmaktadır:

*18. yy. sonu 19. yy. başında müzik konserlerini dikkatle dinlemek kadar dinlememek de bir o kadar yaygındı. Mesela Brunswick Sarayı'nda haftada bir düşes için düzenlenen konserler saray müzisyenleri için çok keyifsiz geçiyordu. Düşes konser boyunca kart oynuyor ve bu süre içerisinde rahatsız edilmemek için müziğin piyano çalınmasını emrediyordu. Orkestranın üyeleri için bu durum gayet can sıkıcı idi. Konser süresince duyulan kart oyunu terimleri 'pas geçiyorum, sıra senin, görüyorum' müziğin üstünde duyuluyordu.*¹⁴³

Sarayın ve elit tabakanın himayesi altında müzik yapan sanatçıların çocukları, yetiştikleri çevreden ötürü bu işe bebeklikten başlardı. Daha anne karnındayken müzik belleklerine yerleşir, bulundukları çeşitli ortamlarda sürekli müzikle iç içe olurlardı. Buna Türk müziğinden Mesud Cemil örneğini verebiliriz.

¹⁴¹ İbid, s.1.

¹⁴² Robin Moore (June, 1992). **The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change**, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 23, No. 1, s. 61-84.

¹⁴³ Hildebrandt Dieter (1988). **Pianoforte: A Social History of the Piano**, transl. H. Goodman. New York: George Brazillier, s. 8.

18. yy. Avrupa müziği sarayda görevli müzisyenler tarafından yapılmış ve yeni gelenlere notadan çok meşk diyebileceğimiz ezber yoluyla aktarılmıştır.¹⁴⁴ Yine 18.yy'ın sonu ve 19. yy. başındaki sosyal ve ekonomik değişimler, Fransız İhtilali'yle orta sınıf sosyopolitik ve ekonomik olarak zenginleşti. Müzik sadece sarayda ya da birkaç zenginin evinde değil de pek çok kişi tarafından yapılabilecek hâle geldi. Konser salonları ve benzeri yerler açılmaya ve daha çok müzik yapılmaya başlandı. İhtilallerle başlayan burjuvazim müziğin değişmesine yol açtı. İnsanlar sanat müziğinden ziyade dans ve popüler müzik dinlemeye başlamış ve müzisyenler de bu doğrultuda icrâlar yapmışlardır. Öğrenim yönteminde değişiklikler olmuştur. Orta kesim keman ve piyano gibi aletleri alabilecek parayı kazanabildiği için yeni enstrümanlara sahip olmaya başlamış, bu da sanatın demokratikleşmesi anlamına gelmiştir. 19.yy'ın sonundaki kültürün demokratlaşması orta sınıfın aristoklaşması anlamına geliyordu. 19. yy. başından itibaren doğaçlama artık sanat müziğinin bir parçası olmaktan çıkmıştır.¹⁴⁵

Yukarıda da bahsedildiği gibi Avrupa müziğinde doğaçlamanın yok olması çok çeşitli nedenlere bağlanabilir.¹⁴⁶ Sosyopolitik ve ekonomik nedenlerle, endüstrileşme bunların bazılarıdır. Bugün araştırmacıların çoğu Avrupa müziği parçalarının ilk bestelendikleri şekilde çalınmadığı yönünde hemfikirdir. Notalama sistemine geçilmesi doğaçlamanın kaybolmasına neden olan etkenlerden biridir denilebilir. Avrupa müziğinde pek çok usta, günümüz icrâsında kullanılan baskılardan memnun olmadığı ve orijinal perde baskılarını arama yönüne doğru çalışmalar yaptıklarını bazı araştırmacıların makale ve yazılarında gözlemliyoruz.¹⁴⁷ Bu durum klasik Türk müziğinde de karşımıza çıkmaktadır. Meşk sisteminin kaybolmaya yüz tutmasıyla

¹⁴⁴ İbid, s. 68.

¹⁴⁵ Moore. **The Decline of Improvisation in Western Art Music**, s. 71.

¹⁴⁶ 20. yy'ın sonlarında Yunanistan'da başlayan makam müziğine merak için Türk müziği ve enstrümanlarına karşı ilgi ve öğrenme isteğinin anlatıldığı kitaba bkz.: Eleni Kallimopoulou (2009). **Paradosiaká: music, meaning and identity in modern Greece**. Farnham, England: Ashgate.

¹⁴⁷ Doğaçlama üzerine Roma'da yapılan bir konferansta yer alan sunumlardan oluşan bu kitapta, serbest doğaçlama ve gurup içerisindeki doğaçlamalar üzerine yoğunlaşmıştır. Bkz.: Alessandro Sbordonni & Antonio Rostagno (2018). **Free improvisation: history and perspectives**: Editors Alessandro Sbordonni, Antonio Rostagno, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

perde baskılarına, tavır da doğal olarak günümüz popüler ve arabesk tarzına kaymış, makam anlayışından ziyade Avrupa müzik yazım sistemine uyarlanmak üzere oluşturulmuş sistemdeki dörtlü ve beşliler kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle, makam kavramını oluşturması gereken karakterler eksik kalmaktadır. Baskılar yerinde, makama da uygun düşmemektedir. Türk müziğinin kayıt altına alınmış Tanbûrî Cemil, Hâfız Sâmi, Hâfız Osman, Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk gibi değerleri vardır. Bu kayıtlar yıllardır tüm müzisyenlere bir nevi meşk olanağı sunmuştur. Bu kayıtları hayata geçiren Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Ömer Erdoğdular müziğimizin nadide hocaları olmuş ve bilgilerini ellerinden geldiğince günümüze aktarmışlardır.

Bizdeki gibi Avrupa müziklerinde de bu eksiklik icracılar tarafından fark edilmiş ve konservatuvar çalışmalarının haricinde öğrenciler hocalardan özel dersler alarak bu açığı kapatmaya çalışmışlardır. Böylelikle meşkin önemi bir kez daha ön plana çıkmıştır.

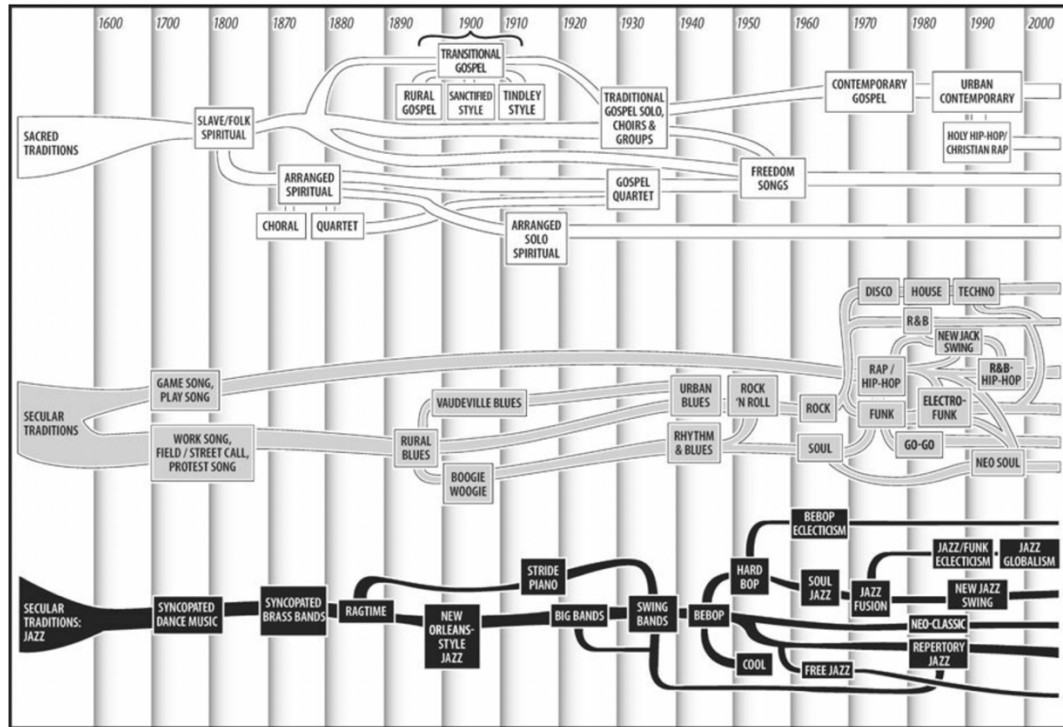
B. Avrupa Müziği'nde Doğaçlama Formunun Yaygın Olarak Kullanıldığı Müzikler

Yukarıda da belirtildiği üzere doğaçlama dinî ayinlerde, klasik müzikte, cenaze törenlerinde, dans ve düğün partilerinde kullanılmış müziğin her alanını kapsayan bir tür olmuştur. Bu form 18.yy'dan sonra Kilise tarafından yasaklanmaya başlanmıştır. Böylelikle icrâsı Kilisede giderek azalan doğaçlama unutulmuştur. Yine bu yıllar Avrupalıların Doğu ülkelerini sömürge hâline getirmeye başladığı yıllardır. Modernleşmenin Avrupa kültürünü benimsemekle mümkün olacağını düşünen pek çok Doğulu ilim ve devlet adamının Avrupalılaşma çabalarıyla doğuda 18.yy'dan sonra kültürel yozlaşma başlamıştır. Ama yine de doğaçlama Avrupa'daki gibi tamamen yok olmasa da eski geçerliliğini kaybetmiş, tüm Doğu ve Afrika müziklerinde kısmen yaşamına devam ederken Avrupa müziğinin dinî törenlerindeki doğaçlama tamamen yok olmuştur.¹⁴⁸

¹⁴⁸ 20-21. yy'daki bestekâr-icracı ilişkisi ve doğaçlamayı içeren bu kitaba bkz.: Eric F. Clarke, Mark

19.yy'dan sonra Avrupa'da biten doğaçlama formu son yüzyılın en popüler müzik türü cazla yine karşımıza çıkar. Köle ticareti yoluyla vatanları Afrika'dan kopartılarak Avrupa ve Amerika'ya getirilmiş insanlar sahipleri tarafından yasaklanan dinî törenleri ve kültürlerini müzikleri aracılığıyla yaşatmışlardır. Bunlar caz, blues, ragtime, spiritüel, rock and roll, hiphop gibi çeşitli formlarda karşımıza çıkar.

1. Afrika Kökenli Amerikalılar'ın Müziği



Tablo 2.2, Afrika kökenli Amerikalıların müziklerinin yüzyıllar içerisindeki gelişim süreci¹⁴⁹

Afrikalıların Avrupalı sömürgeciler tarafından köle olarak Kuzey Amerika'ya ilk getiriliş tarihi, kayıtlara 1619 olarak geçmiştir.¹⁵⁰ Yine 14 ve 15.yy'da binlerce

Doffman Eds. (2017). **Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary Music**, New York, NY, Oxford University Press.

¹⁴⁹ Melloni V. Burnim & Maultsby, Portia K. Maultsby (2015). **African American music: An introduction**, New York, NY, Routledge, s.19.

¹⁵⁰ İbid.

Afrikalı, Latin Amerika ve Meksika'ya köle olarak getirilmişlerdir. Afrika kökenli Amerikalıların müzik türleri, spirituals, gospel, ragtime, minstrelsy, blues, jazz, R&B, soul, disco, reggae, hiphop ve raptir. Bununla birlikte Avrupalıların kendi müziklerini Amerika'ya getirerek geliştirdikleri müziklerde de Afrika kökenli Amerikalı müzisyenler isim sahibi olmuşlardır.¹⁵¹

Araştırmalar, Afrika'dan Amerika'ya köle ticareti yoluyla getirilen Afrikalıların, ırk, din ve etnik farklılıklar göstermiş olsalar da, kutlamalar, ritüeller ve diğer etkinliklerde bir dereceye kadar kültürel gelenekleri ve müzik uygulamalarını paylaştıklarını ortaya koymaktadır. Araştırmacılar, tarihsel olarak Afrika'yı; Avrupalılar tarafından Amerika Birleşik Devletleri'ne köle ticaretinin yapıldığı bölge olarak tanımlarlar. Bununla birlikte, köle ticareti üzerine yoğunlaşan çağdaş araştırmalar, bu insanlık dışı ticaretin yapıldığı ilk yüzyıl, kölelerin çoğunluğunun Müslümanların yoğunlukta yaşadığı Batı Afrika'ya, sonraları Orta Afrika'nın da eklendiğini ortaya koymaktadır. Batı Afrika'da büyük bir Müslüman topluluğu görülmektedir. 15.yy'dan itibaren tarikatlar da çoğalmaya başlamış, Kur'an tilavetine ve ritüellerine çok önem vermişler, zikir ve sema törenleri için müzikler yapmışlardır. Avrupalıların Atlantik üzerinden yaptıkları yasal olmayan bu insanlık dışı insan ticaretiyle Afrika'da yayılan sufizm de hem müziği hem de gelenekleriyle seyahat etmiştir.¹⁵² Bu dinî müzikle de yüzyıllarca dinlerini korumayı başarmışlardır. Baptist kiliselerindeki gospel müziği bize bir zikri anımsatır. Peygamberimizin hadisinden yola çıkarak 'Kur'an'ı seslerinizle süsleyiniz'¹⁵³ fikrini savunan sufizm güzel sesin ve müziğin Allah'a yakınlaşmada bir araç olduğu düşüncesini benimsemiştir. Çoğunlukla Kâdirîlik tarikatının görüldüğü Afrika'da müzik önemli dinî günlerde Kur'an okuyarak, ilahiler seslendirerek kullanılmıştır. Kuzey Amerika'ya köle olarak getirilen Afrikalılar, her ne kadar ayrı din ve etnik gruba ait olsalarda, Kuzey Amerika'da bu ayrı ve farklı kimlikler birleşmişlerdir.¹⁵⁴ Afrika kökenli siyahi

¹⁵¹ Hanson L. Caldwell, LaVerne Hanson. **African American music: A chronology: 1619-1995**, Los Angeles, Ca: Ikor Communications, s. 10.

¹⁵² Sylviane Anna Diouf (1998). "Servants of Allah: African Muslims enslaved in the Americas", New York, New York University Press, S. 5.

¹⁵³ Sunan Abi Dawud, Book 8 Hadith 1463, <https://sunnah.com/abudawud:1468#!>

¹⁵⁴ Burnim. **African American music**, s. 23.

Amerikalıların müzikleri, binlerce yıllık geçmişe sahiptir. Amerika'ya getirilip köle olmalarına rağmen, gelişimini ve değişimini hiç kaybetmeden devam ettirebilmiş bir müzik tarzıdır.¹⁵⁵ Hiç şüphe yoktur ki, bu müziğin kökleri Afrika'ya dayanmaktadır. Yüzyıllar içerisinde spiritüel (dinî), blues, gospel, jazz, rap ve hip hop olarak çeşitli formlara ayrılmıştır. Kuzey Amerika'da 1720-1865 yılları arasında bu müzik spiritüel (dinî) olarak anılıyordu. Dinî müziğin içinde geleneksel halk müziği melodileri de kullanılmıştır.¹⁵⁶

Bazı araştırmacılar siyahi Amerikalıların müzikleri dinî ve lâdinî olarak iki kategoride incelemelerine karşın, diğer araştırmacılar ikisinin de birbirini tamamlayan tek bir müzik kültürünün ürünü olduğunu savunmaktadırlar.¹⁵⁷ Blues için de dinî eserdir diyen pek çok araştırmacı bulunmaktadır. Blues, Afrikalı Amerikalıların kölelik öncesi ve sonrası yaşadıkları zorlukların ve türlü sıkıntıların anlatıldığı şiirlerden oluşmaktadır.¹⁵⁸ Afrika kökenli Amerikalılar, onları taşıyan köle tâcirleri tarafından tüccarları eğlendirmek üzere dans etmeye ve şarkı söylemeye zorlanıyorlardı. Afrikalılara yanlarına enstrüman almaları söylenildiği için getirmelerine izin verilen genelde ritim enstrümanları ve banjarlarıyla (banjonun ilk zamanlardaki ismi) gemiye gidiyor,¹⁵⁹ yol boyunca gemi mürettebatını eğlendiriyorlardı. Bu dönemlerden kalan ritim enstrümanları olduğu gibi, banjonun da orijinalinin Afrika'dan gelen insanların beraberlerinde getirdikleri doğrulanmıştır. Oysaki, yıllarca "Afrika'dan Amerika'ya gelen köleler beraberlerinde bir kültür getirmediikleri gibi Afrika enstrümanları da Avrupa'ya gelmiş olamaz. Çünkü deniz yoluyla gelirlerken yanlarına bir şey almalarına izin verilmiyordu. Afrikalıların dinî olmayan müzikleri yoktu, banjo enstrümanı da 1830'larda beyaz müzisyen Joel

¹⁵⁵ Doğaçlama ve sosyal etkileriyle ilgili bkz.: Georgina Born, Eric Lewis, and William Straw (2017). *Improvisation and Social Aesthetics*. Durham: Duke University Press.

¹⁵⁶ Emmett George Price vd. (2011). *Encyclopedia of African American Music*, Greenwood, Santa Barbara, California, s. 35.

¹⁵⁷ Cheryl Kirk-Duggan (2014). *Sacred and Secular in African American Music*, The Oxford Handbook of Religion and the Arts, s. 7.

¹⁵⁸ İbid, s. 8.

¹⁵⁹ Burnim. *African American music: An introduction*, a.g.e., s. 22.

Walker Sweeney tarafından icat edildi” gibi asılsız söylemler yıllarca en saygın referans gösterilen kitaplarda yer aldı.¹⁶⁰

Afrika asıllı kölelerin kendilerine ibadet özgürlüğü sağlanmaması ve toplu ibadet edecek bir mabede izin verilmemesine karşı geliştirdikleri bir müzik tarzı da spiritüellerdir.

a. Spiritüel

17. yy. başından başlayarak 19.yy’ın ikinci yarısına kadarki dönem, Afrikalıların Atlantik Okyanusu’ndan yasa dışı ya da yasal olarak taşındıkları köle ticaretinin olduğu bir soykırım dönemidir. Afrikalılar bu 250 yıl içerisinde vatanlarından, ailelerinden, kültürlerinden kopartılarak Amerika’ya köle olarak getirilmişlerdir. Buraya geldiklerinde dinî görevlerini bile yapmalarına izin verilmemiştir. Avrupa’dan gelenler her ne kadar müziklerini beraberlerinde getirseler de Amerika’nın müzik kültürünün şekillenmesinde Afrikalılar öncü rol oynamışlardır. Spiritüel müzik türü, ilerleyen yıllarda gelişen tüm Afrikalı-Amerikalıların oluşturduğu müziklerin ana noktası olmuştur. Yine bu dönemde kilise ve dinî törenler için hem Avrupa hem de Afrikalılar kendi müziklerini yaptılar. Hristiyanlık haricinde başka bir dine izin verilmeyen, bunu kabul etmeyenleri ölümle cezalandıran Avrupalılar karşısında Afrikalılar, Hristiyanlığa zorlanmışlar ve bunun neticesinde kendi dinî müziklerini yaratmışlardır. Hatta bir dönem kölelerin konuşmalarını engellemek için demirden yapılan ağız maskelerini görmekteyiz.

Eski köle Frederick Douglass, Afrikalı kölelerin müziklerinde kullandıkları kelimeleri “kaba” olarak yorumlanması üzerine; kölelerin standart İngilizceyi kendi doğaçlamaları olan diğer jargon kelimelerle karıştırdığını, başkaları için jargon olan bu kelimelerin kendileri için anlam dolu olduğunu açıklamıştır: “*Köleler, jargon, metaforlar ve çift anlamlı sözcüklerin kullanımını içeren dil pratikleri geliştirdiler;*

¹⁶⁰ İbid, s. 67.

bu, onların duygularını ve dünya görüşlerini hem konuşmada hem de şarkıda özgürce ifade etmelerine izin verdi.”¹⁶¹

Afrikalı kölelerin, kendi dillerini, dinlerini uygulamalarının yasak olmasıyla birlikte, çalışma aralarında söyledikleri şarkılarda saz kullanmaları da yasaktı. Çünkü köle sahipleri uzaklardan duyulabilecek ritim sazların köleleri birleştirip isyan etmelerinden korkuyorlardı. Spiritüeller; kölelerin çalışırken okudukları şarkılardır. Bu şarkılar çoğu zaman dinî içerikliydi. Şarkılar aynı zamanda köleler arasında mesajlaşma aracı olarak da kullanılıyordu. Belli bir melodinin üzerine solist doğaçlamalarla solo yapıyor, koro da kısa besteli melodilerle karşılık veriyordu. Amerika’daki iç savaşın sonlanmasına kadar spiritüeller nesilden nesile meşk yoluyla aktarıldı. İç savaşın sonunda okunan şarkıların güfteleri basıldı. Daha çok insan tarafından dinlenmeye ve yayılmaya başlandı. Besteli eserlerin içinde doğaçlamanın da yoğun bir şekilde kullanıldığı bu form Amerika iç savaşından sonra Afrikalı Amerikalılar tarafından geliştirilmiş tüm formlar spiritüellerden esinlenerek üretildiği hususu pek çok akademisyen tarafından kabul edilmiştir. Yine spiritüellerden üremiş gospel ve blues formu kiliselerde günümüzde dahi kullanılmakta olan bir formdur.

b. Gospel

Gospel, Afrikalı Amerikalıların 20.yy’ın başlarında çoğunlukla kullanmaya başladıkları dinî müzik formudur. Yukarıda da bahsedildiği gibi spiritüel tarzı eserlerin devamı olarak kabul edilmektedir. Gospel de spiritüelde olduğu gibi solo, koro bölümlerden oluşmaktadır. Besteli eser icrâ edilirken aralarda solist tarafından doğaçlamalar yapılır. Solo bölümlere eklenmiş üç ayrı ses partisyonları bulunur. Aşağıda bu tarz yazılmış bir nota örneği yer almaktadır. 1930’lardan başlayarak çeşitli korolar kurulmuş Amerika ve Avrupa’da çeşitli konserler verilmiştir. Meşk yoluyla 16.yy’dan 20.yy’ın başlarına kadar gelebilmiş spiritüel besteler notaya alınarak daha geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Gospel şarkıları kiliseler açılana kadar solo ve koro hâlde söyleniyordu. Ritim saz çalmaları yasak olduğu için ellerini, ayaklarını

¹⁶¹ İbid, s. 25.

kullanıyorlardı. Gayet ritmik bir tempoda olan bu gospeller, solistin yaptığı doğaçlamalarla daha da renkleniyordu. Bir halka hâlinde toplanıp icrâ edilen gospeller hem geçmişten gelen kültürlerini ve din duygularını yaşatmalarını hem de gelecek kuşaklara bu duygularını aktarmalarını sağladı.

(1) 20. Yüzyıl'ın Önemli Gospel Müzisyenleri

i. Gertrude "Ma" Rainey (26, Nisan, 1886 - 22, Aralık, 1939)

Afrikalı Amerikalıların gelişen blues müziğindeki en etkili şarkıcılardan birisidir. Teknolojinin gelişmeye başladığı ilk zamanlarda kayıtlar yapmıştır. Yüze yakın doldurduğu taş plaklardan günümüze kadar gelmiş blues şarkıcıları esinlenmişlerdir. Sesinin parlaklığı ve kıvraklığı göze çarpmaktadır. Blues formunda yer alan 'moaning' sitilini çoklukla uygulamıştır.¹⁶²

ii. Charles Albert Tindley (7, Temmuz, 1851 – 26, Temmuz, 1933)

Gospel müziği bestekâridir. Babası bir köle olmasına rağmen annesi özgür olduğu için kanunlara göre o da özgür olarak büyümüştür. Eğitim alabilme olanağı olmasa da kendini yetiştirmiş ve Amerika'nın doğu kısmının sayılı papazlarından biri olmuştur. Bestelediği eserlerden 'I'll overcome someday (we shall overcome)' Afrikalı Amerikalıların insan hakları hareketinin marşı hâline gelmiştir.

iii. Mahalia (Mahala) Jackson (26, Ekim, 1911 – 27, Ocak, 1972)

Gospel müziğinin en etkili okuyucularından biridir. New Orleans'ta doğmuş ve büyümüştür. Hayatını kiliseye adanmış, ilahiler okuyarak hizmet etmiştir. Amerika'da insan hakları faaliyetlerinde aktif olarak yer almıştır. Amerika'da ırk

¹⁶² Daha geniş bilgi için bkz: Davis, A. Y. (2011). Blues legacies and Black feminism: Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Random House US.

ayrımının çok olduğu bir dönemde yaşayan Mahalia'nın, çıkartmış olduğu albümleri 22 milyon satış oranına ulaşmıştır. Altodan sopranoya geniş bir ses alanına sahip olan Makalia, sesini her seviyede dengelemiş ve gücünü kaybetmeden kullanmıştır. Ritmik doğaçlamalarda gösterdiği mahareti pek çok araştırmacıyı halen kendine hayran bırakmaktadır. Doğaçlamalarındaki melodi zenginliği gözle görülür yoğunluktadır.

Spiritüel sözleri İncil'den alınmış bölümlerdeki anlamlara yazılmış dinî içeriklidir. Bunun yanında Amerika'ya zorla getirilip köle olarak yaşamaya zorlanan Afrikalılar, oluşturdukları bu şiirleri aralarında gizli iletişim aracı seçmişler; iletişim kurmak, buluşma yeri planlamak, kaçma hazırlıkları ya da bir gün özgür kalacaklarını birbirlerine hatırlatmak için yine bu şiirleri kullanmışlardır. Aşağıdaki şiirde, nehir kenarında buluşmak için diğer tarlalarda çalışanlarla iletişime nasıl anlatılmaktadır:¹⁶³

Deep river
My home is over Jordon, yes
Deep river, Lord
I want to cros over into campground

¹⁶³ James Haskins (1987). **Black music in America: A history through its people**, New York, NY, Welcome Rain Publishers, s. 6.

Afrikalı Amerikalılar eğlence yerleri, tren garları ve caddelerde müzik yapabilmeye başlamışlar, geçimlerini sağlayabilmek için yeni yerleşim yerlerine seyahat eden müzisyenler beraberlerinde müziklerini de taşıyarak müziğin yayılıp tanınmasına vesile olmuşlardır.¹⁶⁵ Blues, 19.yy'ın sonlarına doğru bir müzik türü olarak kabul görmeye başlamıştır. Şarkıcılar tek olarak seyahat ettikleri için kendilerine eşlik sazı olarak gitarı tercih etmişlerdir.

d. Ragtime

19.yy'ın sonlarında dünyaya yayılan Afrika kökenli Amerikalıların oluşturdukları bir müzik formudur. Bu müzik formu genelde piyanoyla icrâ edilmiştir. Tiyatro oyunları ve operalar bestelenmiştir. Afrika ritimlerini içermektedir. Besteli eserlerdeki hızlı ritmik kalıplar dansa uygunluk sağlar. Bu müzik tarzı Amerika'daki müzik kültürünün gelişimini etkilediği gibi Avrupalı bazı piyano sanatçısı ve bestekârları da tesiri altına almıştır.¹⁶⁶

Ragtime müziği, Afrika kökenli Amerikalıların önceden kullandıkları birkaç formun birleştirilmesinden ortaya çıkmıştır. Blues ya da gospel formlarında olduğu gibi, bu formda doğaçlama yer almaz. 19.yy'ın sonunda meşhur olan bu form tamamen bestelidir. Aralarda belirgin ritim değişiklikleri yer alır. Amerika ve Avrupa'da yayılımı -sessiz filmlerde çalındığı için- çok çabuk olmuştur.

Piyanist ve bestekâr Scott Joplin ragtime formunun kralı olarak nitelendirilir. Yüz civarında ragtime bestelemiştir. Yukarıda da değinildiği gibi ragtime, Afrika kökenli Amerikalıların dans müzikleridir. Ragtime müziğinde senkoplara sıkça yer verilir.

¹⁶⁵ Allan F. Moore (2011). **The Cambridge companion to blues and gospel music**, Cambridge, Cambridge University Press, s. 2.

¹⁶⁶ William J. Schafer & Johannes Riedel (1973). **The art of ragtime: Form and meaning of an original black American art**, Baton Rouge, Louisiana State University Press, s.11.

Scott Joplin's
ORIGINAL RAGS

as played by
Jelly Roll Morton

Transcribed by
Richard Thompson



167

Şekil 2.2., Sacott Joplin'in bestelediği bir ragtime örneği.

e. Caz

Aşağıda Miles Davis'in My Funny Valentine bestesinin altı yıl arayla icrâlarının ilk giriş kısmı bulunmaktadır. Aynı eserin ne kadar farklı şekilde icrâ edildiği bu notalarda görülmektedir.

¹⁶⁷ İbid, s. 187.



Şekil 2.3., Miles Davis'in 1958 yılındaki Funny Valentine parçasının icrâ notası.



168

Şekil 2.4., Miles Davis'in 1964 yılındaki Funny Valentine parçasının icra notası.

Eserin orijinali Davis'e gelene kadar başka trompetistler tarafından defalarca çalınmıştı. Fakat Davis parçayı aldı, orijinal iskeleti üzerinde yeniden yoğurdu. İlk eserde çaldığı çok yavaş tempoyu altı yıl sonra daha da hızlandırdı. Aralarda solo doğaçlamalar ekledi. Aslında herkesin bildiği bir parçayı seçerek bunları yapması onun müzikalitesinin ne kadar ilerde olduğunu tüm otoritelere göstermektedir. Eline aldığı parçayı sanatkar müzikalitesiyle bir nevi onarır, ona ruh verirdi. Davis de burada meşek geleneğiyle ustalarından öğrendiği eklemeleri yapmış ve kendi ruhundan gelen zevkle esere anlam kazandırmıştır.¹⁶⁹

Davis, bu eseri ilk defa 1956 yılında stüdyoda doldurmuş, dokuz yıl boyunca sık sık konserler ve kayıtlarda icrâ etmiştir.¹⁷⁰ Eseri her icrâ edişinde (iki örnekte görüldüğü gibi) farklı yorumlar ve doğaçlamalar eklemiştir. Bu da onun ruhundan çağlayan melodi zenginliğinin bir sonucudur.

¹⁶⁸ Bill Kirchner (1998). *A Miles Davis reader*. Washington, Smithsonian Institution Press. s. 158-160.

¹⁶⁹ Doğaçlamayla ilgili bir araştırmaya bkz.: David Rothenberg (2002). *Sudden music: improvisation, sound, nature*, Athens, University of Georgia Press.

¹⁷⁰ Kirchner (1998). *A Miles Davis reader*. Washington, Smithsonian Institution Press. s. 142.

Caz müziğini şekillendirmiş, günümüz caz formunu oluşturmuş önemli isimler arasında Buddy Bolden, Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Mary Lou Williams, John Coltrane, Miles Davis sayılabilir.¹⁷¹

Bazı akademisyenler caz formunun tanımını, “blues ve ‘rock and roll’dan belirgin şekilde farklı olan melodi ve ritmi kullanmaya özgü bir dizi gam ve ritimdir” diye yaparlar.¹⁷² Aslında caz, blues ya da gospel, kökleri Afrika’ya dayanan spiritüel formunun kalbinden çıkmış müziklerdir. Her müzikte olduğu gibi caz da sürekli kendini yenilemiş ve gelişim hâlinde olmuştur. Diğer Afrika kökenli Amerikalıların müziklerinde olduğu gibi doğaçlamanın cazda çok büyük önemi vardır. Sadece doğaçlama değil besteli eserlerde dahi yaratıcılık ön plana çıkmaktadır. Sanatkâr ruhunda hissettiklerini melodileri yoluyla aktarır.¹⁷³ Her ne kadar meşk yoluyla öğrenilse de caz müzisyenlerinin her birinin göze çarpan farklılıkları vardır. Bunlar çıkarttıkları tonlar, esere yaklaşımları ya da doğaçlamada yaptıkları kendilerine özgü melodilerde görülebilir. Aynı zamanda caz, Amerika’nın popüler müziğinin şekillenmesinde baskın bir rol oynamıştır. Caz müzisyenleri, sazlarından insan sesi çıkartmaya çalışmışlardır. Dünyada musikinin başlangıç noktasında insan önemli bir yer oynar.¹⁷⁴

Binlerce yıl öncesinden değişik kültürlerde nota sistemleri icat edilmiş olsa da geleneksel olarak sesli aktarım ‘meşk’ yoluyla nesilden nesile ulaşmıştır. Bu yolla müziğin gelişim süreci hiç durmamış ve süreklilik kazanmıştır. Dünyada halk müzikleriyle, klasik ve dinî müziklerde doğaçlama çok büyük bir öneme sahiptir.

New Orleanslı caz klarnetisti Alphonse Picou cazı “notaya bağımlı kalmaksızın icrâ”, olarak nitelendirmiştir.¹⁷⁵ Tüm müziklerde nota her zaman bir

¹⁷¹ Doğaçlamayı basitçe anlatan kitaba bkz.: Corbett, J. (2016). **A listener's guide to free improvisation**. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

¹⁷² Holmes, T. (2006). *Jazz*. New York, NY: Facts on File. s. XXI.

¹⁷³ Caz müziğindeki akıcılığı tetikleyen etkenler için bkz.: Hytönen-Ng, E. (2013). **Experiencing 'Flow' in Jazz Performance**. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate.

¹⁷⁴ Notaya alınmış bazı caz kalıpları için bkz.: Jerry, Coker (1970). **Patterns for jazz**, Miami, Fla.

¹⁷⁵ Richard Lawn (2013). **Experiencing Jazz**, New York, Routledge, s. 26.

iskelet olarak karşımıza çıkmaktadır. Besteye ruh verme, onu icrâ edenin bilgisi ve kültürü dairesinde artar ya da azalır. Bir icrâcı belli bir parçayı alır, ezberler ve binlerce kez üzerinde çalışır. Eski ustaların çalış tarzlarını bu eser üzerinde defalarca değişik şekillerde uygular. Bu arada kendi zevkine göre süsleme ve eklemeler de yapar. Eser bir müddet sonra artık onun ruhuyla bütünleşmiş ve bize bir şeyler söylemeye başlamıştır. Yukarıdaki Miles Davis örneğinde de olduğu gibi her bir çalışta bize farklı mesajlar iletir hâline gelir. Eser artık bu yorumcular sayesinde can bulur.

Miles Davis Louise Armstrong için “Louise’in çalmadığı hiçbir şeyi Trompet’te çalamazsın, modern parçaları bile” demiştir. Yine Virgil Thompson bir mülakatında doğaçlama yapan icrâcıları değerlendirirken; *“Doğaçlama, virtüözlüğün en yüksek noktasındaki bir müzisyenin profesyonel bir şekilde oluşturduğu melodik yapı ve en doğal duygusal ifadeleri ustaca birleştirebilmesidir. Bunların hepsinin tek bir icrâcıda bulunması oldukça nadir bir durumdur. Bunu herkesin kabul etmesi gerekir”* demiştir.¹⁷⁶

Caz sanatında -diğer doğaçlamaları da buna dahil edebiliriz- doğaçlama yapmak sanatçının müzik bilgisinin bir göstergesidir. Müzisyenin sadece bilgisi yetmez, aynı zamanda ondan önceki ustaları iyi analiz etmesi gerekir; bu, kendi doğaçlamalarını ortaya koyabilmesinde etkili olmaktadır. Louise Armstrong’un hayat hikâyesine bakıldığında görülecektir ki, New Orleans’ın en usta müzisyenlerini dinlemiş, en iyilerle beraber çalmış ve gençlik yıllarında onların izini takip etmiştir. İlerleyen yıllarda kendi yolunu ve tavrını oluşturmuş ve diğer nesillere ilham kaynağı olmuştur. Bu da bize, bir müziğin köklerini tanımadan üzerine bir şeyler ilave etmenin imkânsız olduğunu göstermektedir.

Müzisyen adayı, küçük yaşta müzikle tanışır. Müziğe olan Allah vergisi yeteneği ve müzik çevresinde yetişmesi onun eser bilgisini zenginleştirir. Belli bir yaşa geldiğinde dağarcığında yüzlerce belki de binlerce şarkı ve melodi vardır. Solo bile yapılsa yıllar içinde edinilen tecrübe ve talime sahip olmadan spontane melodiler

¹⁷⁶ Gary Giddins (1988). Satchmo. New York: Doubleday. s. 6.

yapmak imkânsızdır denilebilir. Bu tarz bilmeden spontane yapılan melodilerin gurup hâlinde yapılması mümkün değildir. Doğaçlama, hangi müzikte olursa olsun iyi bir teori bilgisi ve enstrümana (sese) hâkimiyet gerektirir.¹⁷⁷

Ana topraklarından, aile ve çocuklarından sökülüp köle olarak Amerika'ya getirilen Afrikalılar, kendilerini bazı zamanlar müsaade edilen müzikleriyle ifade etmeye çalışmışlardır. 1800'lerin başında köleleri taşıyan geminin kaptanı Theodore Canot Afrikalıların müziklerini nasıl yaşattıklarını şöyle aktarmıştır: “Durgun havalarda ikinci üzeri güverteye çıkmalarına izin verilen Afrikalı kadın, kız, erkek, çocuk Afrika melodileriyle doğaçlama yaparlar ve saz olarak teneke leğenin altına ya da çaydanlığın tabanına vurarak tempo tutarlardı. İsyan çıkarmalarından korkularak çocukları ailelerinden ve eşleri birbirlerinden ayrı gemilerle göndermişlerdir. Müzik, belki dilleri bile farklı olan Afrikalıları sonu belli olmayan yolculuklarında birleştiren bir unsur olmuştur.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cazla ilgili Ozan Eroy'un makalesine bkz.: Ozan Eroy (2019). “Chick Coreanın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Analiz”. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, cilt 5, sayı 1, s.18-25.

¹⁷⁸ Haskins, Black Music in America: A History Through Its People. New York, NY: Welcome Rain Publishers. s. 3.

Basin Street Blues — Louis Armstrong's Solo (Bb)

Spencer Williams
trans. Kevin Sun 9.3.14

(2:00)

mf

5

9

13

17 (2:34)

21

25

md

Louis Armstrong Basin Street Blues Solo Transcription

29

179

Şekil 2.5., Louis Armstrong'un Basin Street Blues parçasını doğaçlama tarzı icrâsı.

Louis Armstrong'un yukarıdaki Basin Street Blues parçasındaki solosunda görüldüğü gibi, o anda yapılan bir doğaçlama vardır. Eserin temposuna uygun ritimli doğaçlamadır. Artistler parçayı notadan takip etmediği için gurubun da lideri olan Louis Armstrong'u takip ederlerdi. Onun yol göstermeleriyle esere sanki yeni bir şekil verilirdi. Doğaçlama kısmında yine onun liderliğinde diğer grup üyeleri bazen onun çaldığı melodilere kısa cevaplar vererek, bazen de pedal sesler tutarak ona eşlik

¹⁷⁹ https://wp.nyu.edu/alex_yuan/louis-armstrongs-iconic-solo-on-basin-street-blues/

ederlerdi. Aynı parçanın çeşitli zamanlarındaki icrâlarında çok farklı yorumlar görülmektedir. Louis Armstrong'un aynı eseri her çalışında farklılıklar ve değişiklikler yaptığı pek çok müzikoloğun ortak kararıdır. Yüzyılların birikimi Louis Armstrong'da melodiler dağarcığı oluşturmuştur. Onları kullanmak ve her sefer yeni melodiler oluşturmak onun için günlük hayatta nefes alıp vermek gibi olmuştur.

2. Flamenko

Flamenkonun ana vatanı Endülüs'tür. Endülüs, uzun yıllar Mağribî egemenliği altında kalmıştır. Diğer milletlerde de görüldüğü üzere Endülüs de topraklarına yerleşen ya da geçen yolcular aracılığıyla kültürel ve tabii ki müzikal değişimlere uğramıştır. Kordoba uzun yıllar İslam dünyasının Avrupa'daki baş şehri olmuştur.¹⁸⁰ Endülüs Hükümdarı Abdurrahman, İran asıllı müzisyen ve filozof Ziryab'ı saraya getirterek bugünün Endülüs kültürünü kurmuş oluyordu. 15.yy'a kadar Hindistan'dan başlayarak göçebe bir hayat süren Romanlar, İspanya'ya yayılmış ve son olarak Katalonya'ya yerleşmeye başlamışlardır. Özellikle ritim ve müziğe karşı olan yeteneklerini Endülüs'teki müzik kültürüyle birleştirip yeni bir tarz ortaya çıkartmışlardır. Endülüs'te Mağribîlerden kalan geniş bir kültür yer almaktaydı. Büyük çoğunluğunun Hindistan'dan göç ettiğini bildiğimiz Romanlar, bu iki kültürü birleştirmiş ve yeni ne Endülüs ne de kendi geleneksel folk müziklerine benzemeyen bir tarz ortaya çıkartmışlardır. Flamenko bu iki kültürün birleşiminden ortaya çıkmış bir tarzdır ki herhangi birinin olmayışı flamenkonun varlığını etkisiz hâle getirir. Ayrıca, Mağribîler ve Muvahhidiler döneminde İspanya, tıp, felsefe, matematik, edebiyat ve bilimde çok ilerledi. Edebiyat yönünden çok ilerde olan Endülüs flamenkonun edindiği diğer bir avantaj oldu. Flamenko 19.yy'a kadar sadece Roman çevrelerinde icrâ edilmiş bir müzik olarak kalmıştır. 19.yy'ın ilk yarısından sonra dışarıya açılmış ve tüm dünyada bilinen, sevilerek dinlenen ve öğrenilmeye çalışılan bir müzik formu olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁸¹ Derek Bailey'in mülakat yaptığı Kordobalı Paco Pena, on iki yaşından itibaren çok önemli guruplarda ve İspanya

¹⁸⁰ Derek Bailey (1993). **Improvisation, It's Nature and Practice in Music**, Da Capo Press, s.12.

¹⁸¹ İbid, s. 13.

konservatuvarında çalan ilk flamenko gitaristidir. Paco Pena flamenkoyu şöyle anlatmıştır:

“Tam bir flamenko performansı, şarkı söyleme, dans etme ve enstrümantal müzikten oluşan ve tüm katılımcıların doğaçlama yapmalarına olanak sağlayan bir grup performansıdır”. Paco Pena gitaristin rolünü şöyle özetledi: “Eşlik ederken, flamenko gitaristinin işlevi, şarkıcının veya dansçının yeteneklerinin en iyisini ortaya çıkarmasına yardımcı olmaktır. Her parçaya uygun bir atmosfer yaratmalı, net bir ritim sağlamalı ve şarkıcının getirebileceği nüanslarda sesi takip etmelidir. Ayrıca, dizeler arasında falsetalar veya çok kısa melodik diziler çalarak renklendirmelidir. Gitarist, o zaman şarkı söyleyenin mutlak hizmetindedir ve tüm ilhamını ondan alır. Ancak solo çalarken, gitarist tüm flamenko atmosferini aktarmalıdır. Falsetalar, şarkı söylemeye benzemek için çok daha ayrıntılı ve müzikal hâle gelir. Ritim, dansçının 'ayak çalışmasına' benzemek için daha güçlü ve daha ayrıntılı hâle gelir.”¹⁸²

Flamenkonun değişik üsluplarda icrâları mevcuttur. Bunların içinde en çok icrâda kullanılanları; bulerias, soleares, tientos ve seguirillastir. Bu üsluplardan icrâ olarak genellikle tercih edileni solearestir. Doğaçlama besteli eserin içerisinde yoğurulur. Müzisyenin ruh hâline ve teknik seviyesinin gücüne göre bu doğaçlama kısımları değişiklikler içerir. Bazen kısa doğaçlamalar duruma göre bazen daha uzun olabilir.

Flamenkoda Arap etkisi, Mağribîler 12.yy’da okunan şiirin her kıtası sonunda “Allah!” diye bağırırlardı. Flamenkodaki ‘ole’lerin de bu âdetten kaynaklandığı açıktır. Flamenkoda sadece Arap etkisi var demek yanlış olur; Hint etkisiyle birlikte diğer etkenler de göz önünde bulundurulmalıdır.¹⁸³

¹⁸² İbid, s. 13-14.

¹⁸³ Claus Schreiner (1990). Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia, Amadeus Press, Portland, Or., s. 20.

Flamenko gitar, 19.yy'dan sonra solo konserler veren önemli formlardan biri hâline geldi.¹⁸⁴ 20.yy'ın ilk yarısında Ramon Montoya solo gitar performanslarını popüler hâle getirdi ve birçok gitariste ilham verdi; Sabicas ve Mario Escudero gibi ondan sonra gelen sanatçılar, gevşek falseta dizileri yerine önceden bestelenmiş, şiirsel adlarla isimlendirilmiş parçaları çalarak sanatı daha da resmîleştirdiler.¹⁸⁵

Avrupa müziğinde olduğu gibi flamenkoda, melodilerin dizini ya da armonik mükemmelliği arka planda kalır. Önde gelen en önemli vurgu şiir metninin içeriği ve şarkıcının bu şiiri aktarabilme özelliğidir. Ayrıca ses ve tını kalitesi yine flamenkoda en önemli unsurlar arasındadır.¹⁸⁶

Flamenkoya gitarın giriş tarihi tam olarak bilinmemektedir. Flamenkonun ilk başlayışı solo şarkıcı tarafından yapılan icrâ şeklindeydi. Okuyucu büyük kısmının doğaçlamadan oluştuğu eseri icrâ ediyordu.

a. Cante Jondo

Tona, seguriya, soleares ve diğer şarkı türleri, Pohren'in flamenko ağacının gövdesi olarak adlandırdığı bu üç formdan türemiş ve en seçkin cante jondo veya cante grande unvanı verilmiştir. Bu kategorinin altında kalan formlar, flamenkonun en geleneksel ve etkileyici formları olarak kabul edilir. Bu tür bir formun konusu genellikle ıstırap, ölüm, Tanrı, doğa ve yalnızlığı içerir. Şarkıcılar bu formda icrâlarını çok dikkatle yaparlar. Bu form şiirin hissettiklerini yansıtmaya açısından en zor olanı olarak nitelendirilir.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Peter Manuel (1989). **Andalusian, Gypsy and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex**. Ethnomusicology, sayı 33, no 1, s. 56.

¹⁸⁵ Manuel. a.g.e., s. 57.

¹⁸⁶ Maureen Jackson Türkiye'deki yaptığı araştırmalardan sonra yayınladığı kitabında Endülüs'teki İspanyol kıyımından kaçarak Osmanlı'ya sığınan Yahudilerin Osmanlı müziğiyle bütünleştirerek oluşturdukları maftirim müziği, son dönem Osmanlı Yahudilerinin dinî ve lâdini müziklerini ve müzisyenlerini ayrıntılı incelemek için bkz.: Maureen Jackson (2013). *Mixing musics turkish jewry and the urban landscape of a sacred song*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

¹⁸⁷ Claus Schreiner (1990). **Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia**, Amadeus Press, Portland, OR., s. 36.

Aşağıdaki şiir örneği:

Tansolamente a la tierra
Le cuento lo que me pasa
Porque en el mundo no encuentro
Persona de me confianza

Başka bir örnek:

A mi se me day muy poco
que el pajaró en la lamea
se mue de un árbol a otro

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA

Doğaçlama Türk müziğinde büyük ve önemli bir yer oluşturur. Besteli eserlerde makam ve makamın yapısının işlenmesi esas olduğu gibi, sözlü eserlerde şiir de aynı öneme sahiptir. Türk müziğinde sözlü eserlerde aruz vezni kullanılmıştır. Bu hem doğaçlamalarda hem de besteli eserlerde böyledir. Sözlü bestelerin oluşmasında makam önem arz eder. Makam icrası sadece dizilerin ardarda sıralanmasından ziyade, işlenen makamın karakterini belirleyen melodik yapının ve bu yapıya has ses aralıklarının sırasıyla seslendirildiği, özel kalıpların yapıldığı, çeşitli çeşni ve seslerin bulunduğu bir yapıdır.¹⁸⁸ Makamları makam kılan diziler değil, onların oluşumunu sağlayan seyirleridir.¹⁸⁹ Makamların öğreniminde yüzyıllarca hoca-çırak ilişkisinin kullanıldığı meşk sistemi karşımıza çıkmaktadır.

A. Klasik Türk Müziği'nde Eğitim (Meşk)

Meşk, Osmanlı eğitim sisteminin ana unsurudur. Sadece müzikte değil hat sanatında da görülen bu sistem Osmanlı/Türk müziğinin olmazsa olmazı olmuştur. Meşk terimi hat sanatında hoca tarafından talebeye verilen yazı örneği ya da yazı alıştırmalarından gelmektedir. Bu zamanla olduğu gibi müzikte ve sema öğrenen dervişlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Sema öğretmeye sema meşki, öğretilen tahtaya da meşk tahtası denilmiştir.¹⁹⁰ İslam geleneğinde tasavvuf öğeleri yine usta-çırak ya da mürşit-mürit ilişkisiyle olmuştur. Kur'an, hadis, tefsir ve fıkıh üzerine yazılmış kitapların öğretiminde ezber büyük önem kazanmıştır. Ezber sanatı Kur'an ayetlerinin indiği ilk günden itibaren olmazsa olmazlardandır. Ezberin müzik öğrenmede de bu modeli aldığı düşünülebilir. Bu tarz aktarım şiir öğrenmede de görülür. Müzikle şiiri birbirinden ayırt edemeyiz. Sözlü bir eserde melodiyi

¹⁸⁸ Güniz Alkaç (2019). "Türk Makam Müziği Sözlü Eserlerinde Sözün Müziğe Olan Etkisi". NWSA Ejournal of New World Sciences Academy, 14(1), S. 36.

<https://dergipark.org.tr/en/pub/nwsafine/issue/42901/492896>

¹⁸⁹ Cinuçen Tanrıkorur (2011). **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**. Dergah Yayınları. İstanbul. s. 86.

¹⁹⁰ Bahar. a.g.e., s.15.

ezberlemek ne kadar önemliyse şiiri ezberlemek de o kadar elzemdir. Zaten görülecektir ki bestekârlar çoğu eserlerinin güftelerini kendileri yazmışlardır.

Meşk sisteminin Osmanlı/Türk müziğinin başlangıcından itibaren var olduğu söylenebilir.¹⁹¹ Bu sistem aynı hat sanatında olduğu gibi hocanın bilgilerini doğrudan talebesine aktarmasıyla olur.¹⁹² Hoca eseri birkaç kez okur ve ardından talebesine tekrarlatır. Bu eğitim, talebenin çalışılan eseri noksansız bir şekilde ezberden okumasına kadar devam eder. Genelde hoca ilk derse büyük usullerden biriyle başlar ve talebenin sabrını kontrol ederek devamlılığını ölçer. Bunu neyzenlerde daha sık görmekteyiz. Ney üflemeye ilk kez başlayan talebeye hoca perdeleri açılmamış bir şah ney verir ve kaba rast perdesi çıkana kadar derslere başlanmazmış. Müzisyen bu sistemle hoca-çırak ilişkisiyle hafızasına binlerce eser almaktaydı. Saz ya da ses sanatçısı olmak bu şartı değiştirmez. Saz sanatçıları dört haneden oluşan peşrev ve semailerin ezberlenmesi dışında sözlü eserleri de eşlik edebilecek kalitede bilmesi icap eder. Hafızaya yerleştirilen binlerce saz ve sözlü eser, müzisyenin dağarcığına melodi zenginliği katar. Yeni beste yapımında kuralları ve teoriyi iyi bilen müzisyenden nağmeler Selahattin Pınar ve Sadettin Kaynak'ın birbirlerini övdükleri gibi çağlarlar. Doğaçlama yapanın da marifetinin büyük bir kısmı, -tabi ki sazını yendikten sonra-, bundan kaynaklanır. Doğaçlama da bir nevi beste yapma tekniğidir, denilebilir. Müzisyen doğaçlamasını aynı beste yapar gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşturur. Sözlü doğaçlama yaparken sözlü eser besteciliğinde olduğu gibi güfte ve edebiyat kuralları uygulanır. Nota sisteminin olmasına rağmen günümüzde dahi neredeyse tüm sâzendeler icrâ edilen saz ve sözlü eserlerin çoğunu ezberden icrâ ederler. Bunu sazın zorluğuna ya da icrâ yapanın titizliğine bağlayabiliriz. Bu ezberdeki nağme zenginliğine sahip saz sanatçıları günümüzde de ön plana çıkmışlardır.

¹⁹¹ Cem Behar (1998). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.29.

¹⁹² Denise Gill (2017). **Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians**. New York, Oxford University Press. s. 102.

Meşk sistemi günümüzde var olmakla birlikte şekil değişikliğine uğramıştır. 20. yy. başında başlayan gramofon kayıtlarıyla erişimi zor olan müzisyenlere ulaşmak kolaylaşmıştır. Gelişen kayıt teknolojisi, konser yapma geleneğinin yayılıp konser salonlarının açılması yine bu döneme rastlamıştır. Tanbûrî Cemil Bey gibi Osmanlı/Türk müziğinin yetiştirdiği nadide müzisyenleri canlı dinlemek ve gramofona kaydettikleri yüzlerce icrâya ulaşmak mümkündür. Türkiye'nin her köşesine yayılan bu kayıtlarla efsane hâline gelen sanatçılar yakından dinlenebilir hâle gelmiştir.

Neyzen Aka Gündüz yıllar süren özel gayretiyle Tanbûrî Cemil Bey'in gramofon kayıtlarını toplamış ve hepsini gününün kaset sistemine aktarmış, bu kayıtları daha sonra Esin Engin'e devretmiştir. Esin Engin de aldığı kayıtları tüm müzik camiasına hediye etmiştir. Elden ele dolaşan bu kayıtların başındaki takdimler Neyzen Aka Gündüz'ün kendi sesinden yapılmıştır.¹⁹³ Neyzen Niyazi Sayın, Tanbûrî Necdet Yaşar ve ilerleyen yıllarda onlara katılan Kemençeci İhsan Özgen yıllar süren çalışmaları ve talebelerinin teşvikleriyle yok olmaya yüz tutmuş klasik tavrı günümüze kadar taşımışlardır. Neyzen Niyazi Sayın evinde verdiği özel derslerde- ki bunlar notadan da olsa birer meşk sayılır- onlarca müzisyen yetiştirmiştir. Bu derslerde gramofondan dinlettiği Tanbûrî Cemil Bey, Hâfız Sâmî, Hâfız Şehlâ Osman, Hâfız Kemal gibi 20.yy'ın müzik otoriteleri olan müzisyenlerin kayıtlarında analizler yaparak ve öğrencilerini bu kayıtlara çalışmalarını teşvik ederek meşk geleneğinin temsilcisi olmuştur. Sözlü yapılan doğaçlamanın yok olması ya da bayağılaşması nota sisteminin eser ezberini ortadan kaldırmasına bağlanabilir. Notadan icrâ tek düze, yaratıcılıktan¹⁹⁴ uzak bir icrâ şekli ortaya çıkartmıştır. Tekrar edilen süslemeler, ustadan geçilmediği için bozuk baskılar ve giderek yaygınlaşan arabesk tarzı maalesef cami tavrını da etkilemiş; tekke, cami ve klasik eser okuyuşunun icrâ tarzı bu olmuştur.

¹⁹³ Tanbûrî Cemil Bey'in kayıtlarıyla ilgili bir konuşmasında Ömer Erdoğan'ın aktardıkları (2021).

¹⁹⁴ Yaratıcılık ve notaya uyma üzerine bir araştırma bkz.: Selçuk Öztürk (2015). "Türk Müziğinde Notaya Bağımlı İcranın Nitelik Yönünden Değerlendirilmesi Üzerine Bir Eleştiri: Somalı Klarnetçi Mustafa Çalar Örneği", İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, cilt 1(1), 17-30. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijca/issue/7995/105018>

Tezimizde, Osmanlı'nın son döneminde yaşamış ve elimize ulaşmış taş plak kayıtlarıyla günümüz Türk müziği tavrının oluşmasını sağlayan sanatkârların uşşak, muhayyer, segâh makamlarında icrâ ettikleri doğaçlamaları makamsal açıdan analiz edeceğiz. Mimaroglu 7.yy'da Avrupa'da notasyon sisteminin günümüz sistemine göre çok ilkel olan nûmatik adı verilmiş bir yöntemden oluştuğunu belirtmiştir. Bu yöntem ezgilerin kısmen hareketlerini gösterdiği için sadece icrâ edilen eseri bilen bir kişiye yardımcı olmaktaydı. Avrupa'da tek çizgili nota sistemi 9.yy'da, 4 çizgili nota sistemi 12.yy'da, günümüzde kullanılan 5 çizgili nota yazım sistemi de 16.yy'da kullanılmaya başlanmıştır.¹⁹⁵ Avrupa'da 7.yy'daki nota sisteminin ilkelliği müziği ezberleyerek koruyup aktarmak için elverişli idi. Bu sayede melodiyi çeşitlendirmek, ona bir şeyler eklemek hatta değiştirmek bile mümkün olabiliyordu. Notasyonun gelişmediği bu dönemde doğaçlama ön plana çıkmış ve müzisyenin bilgisinin bir göstergesi olmuştur.

İslam dünyasında müzik teorisi ve nota sisteminin 9.yy'dan itibaren kullanıldığını biliyoruz.¹⁹⁶ Bu tarihten günümüze pek çok nota sistemi geliştirilmiştir. İslam dünyası, eğitimin gelişimin en önemli unsuru olduğunu anlamış ve derin araştırmalar başlatmışlardır. Bunların en büyüğü olarak da İslam'ın kuruluşundan hemen sonra başlayan büyük çeviri akımını gösterebiliriz. Arşivlerden çıkan her yazma Arapçaya çevrilmiştir. Bunların ışığında müzik, matematik, metafizik, astroloji konularında derin araştırmalar yapılmış ve yazılmıştır. Alanımız olan müziğe değinecek olursak, bu alanda yukarıda dediğimiz gibi elimize yazma eseri ulaşmış 9. yy. teorisini Ziryab başta olmak üzere pek çok müzikolog yetiştirmiştir. Yenilikler de yine bu dönemde hız kazanmıştır. Ud enstrümanına ilave edilen 5. tel, ud yapımında kullanılan ahşap malzemenin rezonansı arttırma amaçlı daha da inceltilmesi, ud çalmakta kullanılan ahşap mızrap yerine akbaba teleği kullanılması, tel boyunun belirlenmesi, kullanılan tellerin seçimindeki titizlik hep bu dönemde başlamıştır.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Derya Kırac (2016). "Klasik Batı Müziği'nde Doğaçlama ve J. Haydn (Hob. VIIb. No.2) Viyolonsel Konçertosu İçin Yazılmış Kadansların Teknik Olarak İncelenmesi", Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, s. 4.

¹⁹⁶ Fazlı Arslan (2017). **İslam Medeniyetinde Mûsikî**, İstanbul, s.15.

¹⁹⁷ Owen Wright (1978). **The Modal System of Arab and Persian Music**, Oxford University, s. 558.

15.yy. müzisyeni ve teorisyeni Abdülkadir Meragî icat ettiği nota sistemiyle kayda geçtiği patçaların *Kenzü'l-Elhân* isimli yazmasında bulunduğunu bahsetmişse de bu kitap henüz bulunamamıştır. Bu tarz el yazmaları ya özel arşivlerde oldukları için ya da savaş ve benzeri sebeplerden dolayı yok olmuşlardır. Bunun en iyi örneğini dedem Mehmet Ali Erdoğan'ın çocukluğundan aktardıkları yansıtmaktadır. Konya doğumlu (1920) dedem Mehmet Ali Erdoğan o yıllarla ilgili bir anısında; “Çocukluğumda bakkala peynir almak için giderdim. Annem bakkalın peyniri o boyası çıkan kâğıtlara sarmamasını kesin tembih ederdi. Zira onlar Konya Mevlevihanesi'nden çıkmış el yazması nota nüshalarıymış. Bunu müzikle uğraşmaya başladığımda fark ettim” şeklinde aktarmıştır.¹⁹⁸

İlme bu kadar önem veren ve onlarca müzisyen tarafından yazılan teori kitaplarına ve nota sistemlerine rağmen notalama yerine meşk sisteminde ısrar edilmesinin sebepleri neler olabilir? Ya da ilim konusunda son derece araştırmacı olan, özellikle her tür olayı kaydeden Osmanlı'da neden müzik eserleri notalama sistemi olmasına rağmen notalandırılmamıştır? Bunun kanımca tek sebebi olabilir; yukarıda da belirttiğimiz gibi özel arşivlerde kalmaları ve değer vermeyen nesillerin elinde yok olup gitmeleridir.

Diğer taraftan her sanat dalında olduğu gibi öğrenmek her zaman usta-çırak ilişkisiyle aktarım yoluna gitmiştir. Hat sanatında ve konumuzu oluşturan müzik alanında öğrenme ve aktarma işi hep usta-çırak ilişkisiyle yürümüştür.

Meşk aslında bir geleneğin ta kendisiydi. Sürekli araştırma, gelişme ve üretme evresinde olan müzisyenler yaşına, seviyesine bakmaksızın kendinde olmayan eserleri öğrenmek, dağarcığına kaydetmek ve diğer nesillere aktarmak için çalışmayı sürdürmüşlerdir. İzmirli Şemtov Şıkar (1840-1920) havradaki hahamlık görevinin yanında aynı zamanda iyi bir bestekâr ve hânende idi. Yüz elli kadar bestesi bulunan Şıkar, Rakım Elkutlu ve Neyzen Dr. Şükrü Şenozan'ın bir dönem hocası olmuştur.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Mehmet Ali Erdoğan (1990). Ömer Erdoğan'dan alıntıdır.

¹⁹⁹ Maureen Jackson (2013). *Mixing musics turkish jewry and the urban landscape of a sacred song*, Stanford, Stanford University Press, s. 88.

Meşk yöntemi içerisinde sanat ve ahlak kuralları çerçevesinde bazı değer yargıları ortaya çıkmıştır. Bunları kısaca şöyle sıralayabiliriz: ahlak, meşakkat, itaat, liyakat, gurur, sadakat. Buradan da anlaşılacağı gibi meşk sadece bir müzik ya da teori öğretimi değil, sabır, insani değerler ve ahlakın öğrenildiği akademik ortamlardır.²⁰⁰

Bir hocanın meşk halkasına dahil olabilmenin ilk koşulu iyi bir hâfızaya sahip olmaktır. Bununla ilgili on sekiz yaşında ilk meşğine başlayan Eyüplü Ali Rıza Şengel aktarıyor:

*Hocam, İsmail Hakkı Bey bana Türk aksağı usulünü öğretmekle beraber nihavent makamında yeni yaptığı bir şarkıyı da meşk etti. On beş dakika geçmeden şarkıyı öğrendim. Üstat memnun olarak beni halka-yi tedrisesine dahil etti.*²⁰¹

Hâfızaya dair ikinci bir örnek de büyük müzisyen Hacı Arif Bey'in şahsî öğrenimiyle ilgilidir:

*Hacı Arif Bey bir gece hocası Haşim Bey'den eser meşk ederken hocasından o makamın ikinci bestesini de kendisine meşk etmesini istemiş. Bunun üzerine Haşim Bey: "Ben bu eseri altı ayda meşk ettim, sen nasıl olur da bir meşkte öğrenebilirsin" demiş. Hacı Arif Bey ısrar edince Haşim Bey meşke karar vermiş fakat ertesi günü bu eserleri okuyamadığı takdirde bir daha kendisine hiçbir şey meşk etmeyeceğini belirtmiş. O da peki demiş. Bunun üzerine faslın geri kalan ağır ve yürük semailerini de meşk etmiş. Sabah erkenden Hacı Arif Bey'i çağırmış. Biraz sertçe "Haydi oku bakalım" demiş. Hacı Arif Bey okumaya başlamış. Olmadı dediği yerleri Hacı Arif Bey kendi kendine düzeltmiş. Haşim Bey gözlerinden yaşlar dökülerek alnından öpmüş. "Arif", demiş, "ben bu eserleri tam altı ayda geçmiştım. Aferin oğlum. Ömrümün sonuna kadar ne biliyorsam sana öğreteceğim."*²⁰²

²⁰⁰ Bahar. a.g.e., s. 73.

²⁰¹ İbnülemin Mahmud Kemal (1958). *Hoş Sada-Son Asır Türk Mûsikîşinasları*, İstanbul, s.288.

²⁰² Bahar. a.g.e., s. 59-60.

Bir diğerk olay da klasik repertuvarın yanı sıra hâfızasında naatlar, duraklar, Mevlevi ayinleri, eski-yeni tüm güncel şarkıları barındıran Kani Karaca'yla ilgilidir:

Sadettin Kaynak meşkin sonunda bir sonraki derste meşk edeceği durağı bir kez okumuş. Kani Karaca hocasından bir kez daha tekrarlamasını rica etmiş. Sadettin Kaynak bozularak bu öyle birkaç meşkte öğrenilebilecek eser değil dediyse de Kani Karaca birkaç yerde şüphesi kaldığını belirterek bir kez daha okumasını rica etmiş. Sadettin Kaynak ikinci tekrarının sonunda kızgınlıkla Kani Karaca'nın okumasını istemiş. Kani Karaca'nın durağı eksiksiz okumasının ardından, "seninle baş edilmez" demiş.²⁰³

Yaşanan ekonomik ve siyasi sıkıntılarla birlikte Avrupa'da olanın koşulsuz alınma arzusu öz kültüre olan ilginin giderek azalmasına yol açmıştır. Üstüne gelen inkılâplar da pek çok kültür ögesinin yok olmasına sebep olmuştur. Tekkelerin kapatılması birer konservatuvar olan Mevlevihanelerin işleviyle birlikte buralardaki meşkler de yok olmuştur. Meşk yoluyla gelmiş hocaların da imkânlarının kısıtlı olması sonucu meşk bir ara tamamen yok olmuştur. 20.yy'ın ilk yarısından sonra bazı hocaların bireysel gayretleriyle meşk sistemi tekrar başlarken, eski anlamda olmasa da eğitim halen bu yolla devam etmektedir.

B. Osmanlı - Türk Dinî ve Lâdinî Ritüellerine İsimlerini Yazdırmış Önemli Müzisyenler

Osmanlı-Türk müzik tarihine isim bırakmış pek çok önemli müzisyen bulunmaktadır. Bu müzisyenler meşk yoluyla Osmanlı-Türk müziğinin dinî ve lâdinî formlarını ağızdan ağıza günümüze kadar aktarmışlardır. Biz tezimizde bu geniş silsilede yer almış ve Türk müziğinin klasik yapısını yitirmeden gelişimine katkıda bulunmuş sanatkârlarının bazılarını ele aldık. Ses sanatkârları bildikleri sözlü eserleri meşk yoluyla birbirlerine aktardıkları gibi, saz sanatkârlarından da bilmedikleri şarkı ve saz eserlerini meşk etmişlerdir. Öncelikle aileleri ve çevrelerinde müzikle uğraşan

²⁰³ Tanbûri Cemil Bey'in kayıtlarıyla ilgili bir konuşmamızda Ömer Erdoğan'ın aktardıkları (2021).

kişilerin sesleri ve sanat becerileriyle dikkat çeken çocuklar müzik öğrenmeye teşvik edilmişlerdir. Müzik kabiliyeti olan çocuklar küçük yaşlardan itibaren müzik eğitimi almaya başlamışlardır. Bazıları Kur'an'ı ezberleyerek hâfız olmuşlar; yeteneklerinin derecesine göre tekkelerde bulunan zâkirlerden, Mevlevihanelerde veya özel hocalardan ders alarak eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Müzik tarihine isimlerini bırakmış bazı önemli Osmanlı-Türk müzisyenlerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916)

İşkodra Vali Yardımcısı ve Tahran Büyükelçisi Tevfik Bey²⁰⁴ ile Adile Sultan'ın Çerkes cariyelerinden lavta çalan Zihniyar Hanım'ın oğlu Cemil Bey 8 Mayıs 1871²⁰⁵ yılında Mollagürani'de doğmuştur. Üç yaşında babasının ölümü üzerine amcası Refik Bey'in Horhor'daki evinde yine onun gözetimi altında hayatına devam etmiş, annesini hafta sonları ve tatillerde görebilmiştir. Dünyayı gezmiş, iyi derecede İngilizce ve Fransızca bilen amcasının himayesindeki yılları şüphesiz ki onun kültür yapısı, sanat anlayışı ve dünya düşüncelerinin hızla gelişmesine yardımcı olmuştur. Daha üç dört yaşlarında iken çevresinde bulduğu bardak ve konserve kutularından kendine müzik aletleri yaparak müziğe duyduğu ilgiyi gözler önüne sermiştir. Eline aldığı her çeşit materyalden çıkarttığı olağanüstü melodiler onun doğuştan var olan yeteneğine bir işaretti. Amcasının evinde birkaç piyano bulunmaktaydı. Cemil Bey ilk tahsilini Haseki'de bulunan semt okulunda bitirdi. Daha sonra Mekteb-i Mülkiyye'ye başlamış fakat rahatsızlığı dolayısıyla birinci yılın sonunda terk etmek zorunda kalmıştır.²⁰⁶ Eve gelen özel hocalardan 'M. Gregoire ve M. Maurice' Fransızca öğrenmiş ve diğer ilimleri de tahsil etmiştir. Cemil Bey'in büyük abisi Ahmet Bey tanbur çalmaktaydı. Evlerine misafir gelen Kanuni Said Bey ile abisi Ahmet Bey yaptıkları çeşitli icrâlarla uzun zaman geçirirlerdi. Nazariyatı ve daha derin mûsikî bilgisine erişebilmek için o zamanın önemli mûsikîşinaslarından Tanbûrî Ali Efendi'yi haftada iki gün eve çağırarak ondan istifade etmeye başladılar. Henüz on üç yaşında olduğu için bu meşk halkasının ancak kenarında oturabilen Cemil

²⁰⁴ Hüseyin Kıyak (2017). *Yüz Yıllık Metinlerle Tanbûrî Cemil Bey*, Kubbealtı, İstanbul, s. 308.

²⁰⁵ Kıyak. *Yüz Yıllık*, s. 115.

²⁰⁶ Cınuçen Tanrıkorur (2009). *Müzik, Kültür, Dil*. Dergah Yayınları. İstanbul. s. 111.

Bey bu meşklerden istifade etmiş ve mûsikîye olan heyecanı daha da artmıştır.²⁰⁷ Kendi tabiriyle ‘*Gitgide bana bir mûsikî merakı geldi. Boş vakitlerimde meşkhanenin duvarında asılı olan müzik aletlerini birer birer tecrübe etmeye başladım. Bir müddet keman çaldım fakat sesini acı buldum, sonra kanun çaldım ki bunu da akordunun zorluğu sebebiyle terk ettim. Sonunda tanburda karar kıldım.*’²⁰⁸

Hiç şüphe yoktur ki Cemil Bey’in yeteneği dışında Tanbûrî Ali Efendi’yle olan bu meşklerin eser icrâsındaki gelişiminde büyük katkısı olmuştur. Cemil Bey tanbur çalmaya daha yedi yaşında iken Ahmet Bey’in tanburuyla başlamış, bir yıl sonra da durumu öğrenen ağabeyinin hediye ettiği ilk tanburuna kavuşmuştur. İlk müzik eğitimi amcaoğlu Mahmud Bey’e keman dersi veren dönemin ünlü kemanilerinden Kemani Ağa’dan Hamparsum ve Avrupa notasını öğrenerek başlamıştır. Tanbur çalmadaki üstün başarısını fark eden amcaoğlu on üç yaşındaki Cemil Bey’i Tanbûrî Ali Efendi’ye dinleterek ondan şu sözleri işitmiştir: “*Evladım bunca zaman bu sazı çaldım, birazda yendiğimi sanıyordum ama seni dinledikten sonra bu sazı bir daha elime nasıl alırım*”.²⁰⁹ On üç yaşındayken amcasının Sultan Abdülhamid’in adamları tarafından zehirlenerek öldürülmesinin ardından²¹⁰ sarsılan Cemil Bey amcaoğlu Mahmud Bey’in evine taşınmıştır. Humus’a tayin edilen amcaoğlundan ayrılmak zorunda kaldığında Cemil on sekiz yaşında idi. Amcasının himayesindeyken şöhreti bir anda her yere yayılmış, gazino ve benzeri yerlerden gelen çalışma tekliflerden kaçmış ve dört yıl amcasının yazlık evinde ikamet etmiştir. Annesinin Adile Sultan Sarayı’ndan arkadaşı Çerkes Eflâknur Hanım’ın kızı Şerife Saide Hanım’la 1901’de evlenmiş ve bu evlilikten ileride büyük müzisyen olacak Mesud Cemil dünyaya gelmiştir.

Seksen sayfalık makam seyirleri, akort önerileri gibi konuları ele aldığı *Rehber-i Mûsikî* isimli kitabı 1902 senesinde yayınlanmıştır. Nezaret-i Umur-ı Şehbenderi Kalemî, maliyede memurluk (bu göreve Sultan Abdülhamid’in sarayda

²⁰⁷ Daha çok bilgi için: Emin Akan (1992). **Tanbûrî Cemil Bey**, Töre Yayın Gurubu. İzmir.

²⁰⁸ Kıyak. **Yüz Yıllık**, s. 118.

²⁰⁹ İbid, s. 309.

²¹⁰ İbid, s. 309.

kendini dinleyip beğenmesiyle baş kâtiplik görevine yükselmiştir) yaptıysa da bu görevleri kısa sürmüştür. Tanburda geliştirdiği yeni icrâ tekniğiyle dönemin pek çok müzisyeni tarafından çok eleştirilmiştir.²¹¹ Cemil Bey III. Selim döneminden bu yana tanburda tek mızrap hamlesiyle birkaç melodi çıkarma tavrı yerine, kısa bir zaman dilimindeki melodilere eklemeleriyle daha seri tanbur çalış tekniğini geliştirmiş ve kullanmıştır. İlk kayıtları Hâfız Yaşar Okur'un yazıhanesinde fonogramlarla başlamıştır. Şeyh Celâlettin Dede'nin torunu Gavsî Baykara'nın aktardığı bir anısı şöyledir:²¹² *“Cemil Bey, eski tanbur çalma tekniğini en iyi yaşatan ve iyi bir müzisyen olan Mevlevî Şeyhi Celâlettin Dede'yi Topkapı'daki evinde ziyaret ediyor. Cemil Bey genç ve sanatının en hızlı döneminde. Büyükbabamdan istifade etmek, tanbur tavrı hakkında kendisine yol göstermesini aydınlatmasını istiyor. Büyükbabam Cemil'in ismini duymuş fakat icrâsı hakkında bir fikri yok. Nihayet Cemil'in ricalarını kıramıyor ve duvarda asılı tanburlardan birini alarak çalmaya başlıyor. Bu arada söylemek istiyorum, ben büyükbabama yetiştim ve sonradan fonograflarda doldurduğu birkaç kovani da dinledim. Eski tavrı tanbur icrâsının çok içli, çok nazenin ve üstatça bir örneği. Arapların kendisine 'rabbüttanbur' vasfını vermelerine hak vermemek elden gelmiyor. Sıra şimdi Cemil'in. Fakat o aldığı eleştiriler karşısında önce çalmak istemiyor. Fakat şeyhin ısrarlarını kırmamak için yegâh makamında bir taksim yapıyor. Taksim bitiminde şeyh efendi 'oğlum sizin çaldığınız benim bildiğim tanbur değil. Ama bugüne kadar dinlediğim müziklerin en iyisi'*²¹³

Cemil Bey, tanbur ve haricinde çaldığı çöğür, lavta, kemençe, zurna, viyolonsel, yaylı tanbur gibi sazlara tam hâkimiyetinin yanı sıra araştırmacı bir ruha sahip bir müzisyendi. Müzik dağarcığına ekleyebileceği yeni melodilerin peşinden hayatı boyunca koşmuştur. Bunu en iyi oğlu Mesud Cemil'in babası hakkındaki yazdığı kitaptan anlayabiliriz. Âmâ bir sokak satıcısında yeni duyduğu melodilerin peşinden giderek onun melodilerini yanında bulunan sigara kâğıdına aktarana kadar uğraştığını biliyoruz. Bunun gibi pek çok hatıraları anlatılmaktadır. Bu kaydettiği

²¹¹ Tanbûrî Cemil Bey'le ilgili çeşitli bildiriler için bkz.: Hasan Baran Fırat & Zeynep Yıldız Abbasoğlu (2017). **Tanbûrî Cemil Bey**. Sempozyum Bildirileri (Birinci basım. ed.). İstanbul: Küre Yayınları.

²¹² Türk Mûsikî Dergisi, Sayı 22, 1949, s. 16.

²¹³ Kıyak. **Yüz Yıllık**, s. 234.

melodileri taksimlerinde ve diğer icrâlarında yer yer kullanmıştır. Tanbûrî Necdet Yaşar'ın aktarımıyla yapılan taksim ardından icrâ edilecek eserin ruhuna uygun olmalıdır. Ayin çalınacaksa yapılan taksimin ayin için, bir beste veya kâr icrâ edilecekse yine buna uygun, hüznü ya da neşeli icrâ edilecek şarkı taksimlerinin yine buna uygun olması gereklidir.

2. Hâfız Sâmi (1874-1943)

Hâfız Sâmi Bulgaristan'da Meriç Nehri'nin kıyısında bulunan o zamanki adıyla Filibe'de (bugünkü adı Plovdiv) 1874 yılında doğmuştur. Osmanlı-Rus savaşlarında Rusların Filibe'yi işgal etmeleri üzerine Sâmi'nin ailesi 1878 yılında İstanbul'a göç etmiştir. Sahaf olan babası Hacı Ali Rıza Efendi İstanbul Beyazıt'taki Sahaflar Çarşısı'nda çalışmaya başlamıştır.²¹⁴ Daha dört yaşında olan Sâmi yaşadıkları İstanbul'un Fatih semtinde bulunan (Mehmet Ata Mekteb-i İbtidâisi) sıbyan mektebinde başlamış ve ilkokul eğitimini burada tamamlamıştır. Sesinin güzel ve müziğe karşı kabiliyetinin olduğu görülen Sâmi 10 yaşında iken, Sultan Selim Camii İmamı Reisülkurra Hacı Hasan Efendi'den hâfızlık eğitimine başlamıştır.²¹⁵ On iki yaşında hıfzını tamamlayan Sâmi, kıraat ilmini de yine hıfz hocası Hacı Hasan Efendi'den almaya başlamıştır. Bu arada başladığı medrese eğitiminde de Eğinli Rahmi Bey ve Fatih Medresesi dersiamlarından Hacı Abdüş Efendilerden icazet almıştır. Hâfız Sâmi'nin ilk müzik hocası Müştakzâde Edhem Efendi'dir (1862-1933). Bolahenk Nuri Bey (1834- 1910), Hacı Kirami Efendi (1840- 1909), Bestenigâr Ziyâ Bey (1877- 1923) ve Sultan Selimli Hâfız Cemal meşk ettiği diğer hocalardır. 1893-1906 yıllarında Halıcıoğlu Topçu Mektebi'nde imamlık yapmış, imparatorluğun içinde bulunduğu sıkıntılar üzerine ruhi problemler yaşamaya başlayan Sâmi görevinden istifa ederek hacca gitmiştir. İstanbul'a döndüğü duyulur duyulmaz (1908) kendisine Sultan Reşat'ın sarayında hünkâr baş imamlığı teklif edilse de Hâfız Sâmi hayatı boyunca saraydan uzak kalmış ve bu teklifi geri çevirmiştir. 1912 yılına kadar

²¹⁴ Hayri Yenigün (1972). "Mûsikî Âleminde Lahuti Bir Ses, 'Hâfız Sami', Mûsikî ve Nota", Cilt -3, Sayı- 31, İstanbul, s.27.

²¹⁵ Sadettin Nushet Ergun (1942). **Türk Mûsikîsi Antolojisi**, Cilt -1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, s.99.

devam ettiği Galata Camii imamlığını artan ruhi sıkıntılarından ötürü bırakmıştır. Bu yıllardan sonra çok özel anlar ve önemli sayılan yerler haricinde icrâ yapmamıştır.²¹⁶ Bir yaz günü İstanbul sokaklarında yürürken dinlenmek ve bir şeyler içmek üzere girdiği bir kahvede hiç müşteri yoktur. Şerbetini içerken sohbet ettiği kahvehane sahibini sever. İşinin bozuk olduğunu anladığı adama yardım etmek ister. Kahveciye “Sen Hâfız Sâmî’yi bilir misin?” der. Adam; “tabii bilirim.” şeklinde cevap verince “Senin kahvehanene yarın Sâmî’yi getireceğim” sözlerini sarfeder. Adam Sâmî’nin adını duymuş, belki plaklarını da dinlemiş ama şahsını tanımıyor. Ünü plakları sayesinde imparatorluk dışına ulaşmış Sâmî’nin adını duyunca adam önce şaşırmış, sonra da pek inanası gelmemiş. Sâmî ona “sen yarın bolca şerbet yap, oturmak için sandalyeler de bul, ben sana yarın Sâmî’yi getireceğim” demiş ve uzaklaşmış. İnanmasa da bir umut misali bolca şerbet yapmış ve hazırlanmış. Ertesi gün Sâmî yine gelmiş. Adam “hani Sâmî’yi getireceğim demiştin, nerede?” demiş. Sâmî, “sen merak etme” dedikten sonra icrâ ettiği şarkı ve gazellerle kahvehane dolmuş taşmış. Herkes mest, en çok da kahvehane sahibi. Belki bir senede yapacağı kazancı yapmış o gün.²¹⁷

Sâmî hayattayken efsaneleşen nadir müzisyenlerimizdendir. Sesinin güzelliği karşısında çocuk yaşına rağmen ders alması için hocaları tarafından Hacı Arif Bey’e götürülmüş, sesinin fevkaladeliği ve yeteneğiyle büyülenen Arif Bey ‘Oğlum sana Hüda vermiş’ diyerek beğenisini aksetmiştir. Hâfız Kemal Sesigür de bir sohbetinde ‘Sâmî’nin sanatsal etkisinden kurtulup kendi tavrımı oluşturmak için çok uğraştım’ demiştir. Yine Türk müziği bestekârlarının hayatlarını anlatan fakat yayınlanamayan biyografi kitabında Sadettin Kaynak Sâmî hakkında “Meşhur mevlithan ve Hâfız-ı Kur’an Sâmî Efendi’yi yakından tanımak ve hayatını bizzat kendi ağzından yazmış bulunmaklığımdan dolayı merhuma karşı olan hayranlığımı ve tarihe karşı olan vazifemi ifâ ve ifade etmek emeliyle kitabımın konusu olan meşhur bestekâra ait malumat vermek haricinde bu zattan istisnaen bahsediyorum.”²¹⁸

²¹⁶ Ali Rıza Sağman (1947). **Meşhur Hâfız Sami Merhum**, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, s. 132.

²¹⁷ Özel bir mülakatta Ömer Erdoğan’a Hâfız Sami’nin yeğeni Cevdet Soydanses’in aktardıkları (2021).

²¹⁸ Hasan Oral Şen (2003). **Sadeddin Kaynak**, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, s. 46.

Hâfız Sâmi, 600 yıllık Osmanlı kültür sanat birikiminin en üst noktaya ulaşmış örneklerinden birisidir. Sâmi'deki Osmanlı ses sanatkârlarının kullandığı ses teknikleriyle makam yapılarında ve geçkilerinde kullandığı perdeler açısından taş plaklara doldurduğu gazel ve şarkılarda kullandığı makamsal perdeler günümüz teori anlayışına ışık tutmaktadır. Otuzlu yaşlardan ölümüne kadarki zamanda çok nadir okumasına rağmen günümüze kadar popülerliğini korumuş bir sanatçıdır. Yine yeğeni Cevdet Soydanses dayısı Hâfız Sâmi'yi bir anekdotta şöyle anlatmıştır: *“Dayımla evde oturuyorduk. Vakit çok geç olmuştu. Ansızın gecenin sessizliğinde kapı hışımla yumruklanmaya başladı. Hepimiz çok korkmuştuk. Dayım sakın olmamızı bize telkin etti ve kapıyı açmaya gitti. Askerler kapının önünde dayıma bağırarak çabuk hazırlanıp onlarla gitmesi gerektiğini söylüyorlardı. Nereye diye sorduğunda Dolmabahçe Sarayı'nda Mustafa Kemal Atatürk'ün onu istettiğini söylediler. Bunun üzerine ben de dayımla gitmek için ısrar ettim. Saraya vardığımızda Atatürk ve birkaç dostunun yemek yediğini gördük. Bize de oturmamız için işaret etti. Müzikle alakalı bir konu üzerine konuşurlarken Atatürk'ün aklına Sâmi gelmiş ve o mevzuu geçen eseri ondan dinlemek istemişti. Sâmi'ye dönerek o eseri oku dedi. Ailesi gecenin bir vakti korkutulmuş, sinirleri gergin olan Sâmi 'Paşam Paşam! Biz emirle okumayız, bize destur ver evimize gidelim demiş. Askerlerine işaret eden Atatürk Sâmi'yi evine kadar bırakmaları talimatını vermiş.”*²¹⁹

İçinde duygu şelaleleri olan ve bu şelaleleri melodilerine yansıtan, sarayda hanedan imamlığını reddeden bir halk adamıdır Sâmi. Hacı Kırâmi gibi dönemin en iyi müzisyenlerinden ve daha nice hocalardan öğrendiklerinin yanında, Hacı Arif Bey'in dediği gibi Hüda'dan meşk ettiği o eşsiz nağmeler ve süslemelerle bir dehâ. Okuduğu her gazelde farklı bir ruh hâline şahit oluyoruz. Yaptığı gazel kayıtlarının her biri birer tez olabilecek nitelikte. Müzik teorisi kitabı basılacak nitelikte. Onu tanıyanlar plak kayıtlarının onun gerçek sanatını yansıtamadığını söylerler.

Yine yeğeni Cevdet Soydanses'in özel bir mülakatta aktardığı: *“Cevdet Soydanses Bey'le evde otururlarken Sâmi birden Cevdet Bey'e hazırlanmasını söylemiş. Nereye gideceklerini dahi soramadan Sâmi önde Cevdet Bey arkada*

²¹⁹ Ömer Erdoğan (2019), bir sohbetimiz esnasında Cevdet Soydanses'ten dinlediklerini aktarmıştır.

yürümeye başlamışlar. Bir faytona binerek Boğazda bir yalıya gelmişler. Kapıdan girdiklerinde devam eden müzik toplantısı Sâmî'yi görünce bir anda duraksamış. Ama Sâmî işaret ederek devam etmelerini söylemiş. Bir şarkı arasında Sâmî gazele başlamış. Meyan üstüne meyan, pek çok makam geçkilerinden sonra gazeli başladığı makamın karar perdesine getirip sonra şarkıya bağlamış. Onun bu sanat fırtınasına dayanacak yüreği yok ki. Herkes sessiz, ne olduğunu anlamadan Sâmî'ye bakıyormuş. Gazeli bitiren Sâmî ayağa kalkmış ve 'öldü dediğiniz Sâmî'nin ölüsü bu, kalk gidelim Cevdet' demiş ve mekânı terk etmiş." Meğer Hâfız Sâmî'nin kulağına onun hakkında yapılan dedikodular gelmiş. Meclislerin tanınmış müzisyenleri kıskançlıklarından 'Sâmî aslında sesini kaybetti okuyamıyor, bunu da delilik adı altında okumayarak saklıyor' diyorlarmış.²²⁰

Yukarıda da bahsedildiği gibi Hâfız Sâmî'nin icrâlarının incelenmesi, bize meşk yoluyla aktarılmış eserlerde icrâ şeklini göstermede gayet önemlidir. Günümüz teknolojisi sayesinde yavaşlatılan icrâlarda vibrato, çarpma ve perde kullanımları daha iyi anlaşılacaktır. Kibar okuma, yumuşak okuma adı altında günümüzde yok olmuş bu vibratolar Hâfız Sâmî'nin kayıtlarında ortaya çıkar. Günümüz notasına sıkıştırılmış (kafeste kanat çırpamayan bir kanarya gibi) bir süsleme eklemesinin sanki eserin bütününe değiştireceği düşüncesiyle bağnazca kurallarla kısıtlanmış bir müzik. Oysa pek çok bestekâr örneğinde görülmüştür ki, sanatçılar kendi eserlerini farklı şekillerde yorumlamışlardır. En güzel örneği de Selahattin Pınar'ın neva şarkısı "Ben Yürürem Yane Yane" kendi sesiyle notasından farklı bir icrâ şeklidir. Aynı şekilde Hacı Arif Bey'in şarkısı, "Bakmıyor Çeşmi Siyah"ı, Hâfız Sâmî ile Hâfız Kemal farklı farklı yorumlamışlardır. Bu farklılıklar bizi monotonluğun aşılmasında müzikte yenilikçiliğe götürmüştür.

²²⁰ Özel bir mülakatta Kani Karaca'dan alıntıdır (2001).

3. Hâfız Şehlâ Osman

Hakkın edna bir kulu âlâ olur âlem bu ya.

Fotoğraflar sessiz ve hareketsizdir. Ama bize çekildiği ortam ve zamanla ilgili çok bilgiler verirler aslında. Hâfız Şehla ya da Şaşı Osman'ın hayatıyla ilgili kesin bilgiye ulaşamadığımız gibi doğum ya da ölüm tarihiyle ilgili de ulaşamıyoruz. Tam olarak bilinmemekle beraber 1865 yılında doğduğu tahmin edilmektedir. Kaynakların çoğu doğum yeri olarak Anadoluhisarı'nı göstermektedir.²²¹ Hacı Arif Bey'den ders aldığı bazı kaynaklarda yer almaktadır.²²² Eğitimini Enderun'da yapmıştır. Sarayda uzun yıllar görev yaptıktan sonra 1908 yılında saraydan ayrılarak, Serasker Kapısı'nda resmî göreve başlamıştır.²²³ Üstün kabiliyetlerin eğitime alındığı Enderun'da yetişen Osman, son derece entelektüel ve kültürlü birisidir. Mesud Cemil Bey'in babası için yazdığı kitaptan anladığımıza göre, Hâfız Osman son derece nazık, hoş sohbet bir insandı. Son derece mütevazı, şan, şöhret ve paraya önem vermeyen bir zattı. Sevdiği meclislere dahil olduğunda, onun için ayrı bir köşede tek kişilik bir sofraya kurulur, gece yarısına kadar hiçbir şey okumaz; gece yarısından sonra -onu gerçekten dinlemek isteyenler kaldığında- okumaya başlardı. Ses kullanış teknikleri kendine özgü, nağme dizelerinde monotonluğa asla düşmeyen, sürekli sürprizler oluşturan eşsiz bir tavra sahipti Hâfız Osman. Perdeler ve makama hâkimiyeti öz güvenli, 3'lü, 4'lü ve hatta 5'li intervallerde son derece başarılıdır. Besteli eser icrâlarında da bu kendinden emin icrâ anlayışı ve serbestliği açıkça hissedebilir. Hacı Faik Bey'in bestenigâr şarkısını okurken sanki şarkı Hâfız Osman'ın ağzında yeniden dile gelmiş gibidir. Gazellerinde seçtiği güfteler onun şairane ruhunu yansıtır. Cemil Bey'in eşliğinde okuduğu uşşak gazelde seçtiği güfte sanki onun hayatını anlatır gibidir.

Hâfız Osman'dan bahsederken o dönemle ilgili küçük bilgiler vermek gerekir. Dağılan Osmanlı İmparatorluğu düşmanları tarafından işgal edilmektedir. Devam

²²¹ Ahmet Erdoğdular (2005). "Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehla Osman", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuarı, s. 27.

²²² Nazmi Özalp (2000). **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Araştırma İnceleme Dizisi, Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, cilt 2, s.85.

²²³ İbid. a.g.e., s.85.

eden Balkan savaşları nedeniyle insanlar akın akın göç etmekteydi. 20. yüzyıl'ın başında nüfusu 700-800 bini aşmayan İstanbul'a 100 binlerce mülteci gelmiştir. İstanbul'daki konaklama yeri sıkıntısından dolayı gelen mülteciler Anadolu'nun çeşitli yerlerine sevk ediliyorlardı. Sirkeci'de sevklerini bekleyen insanlar, ana kucağında ağlayan bebekler, günlerce yağmur, çamur, soğuk altında, taş parkeler üstünde bekleyen genç, yaşlı, çocuk... Ayrıca yıkılmakta olan imparatorluk. Tüm bunlar bir insanın taşımada zorluk çekeceği sıkıntılar. Bir de bu sıkıntılara dayanamayan Osman ve Sâmî gibi ince ruhlu sanatçılar. Tanbûrî Cemil Bey yakalandığı hastalığa 42 yaşında yenik düşmüştür. O kadar büyük bir karışıklık vardı ki, cenazesini 7-8 kişi kaldırmıştır.

Ölüm tarihiyle ilgili çelişkili bilgiler bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda 1933 geçse de bazılarında 1930 kaydı görülür. Ruşen Ferit Kam'ın verdiği bilgiler ışığında, '1920 yılında düzenlenen Cemil Bey Konseri'ne gelmemiştir. Cemil Bey'in çok sevdiği ve beğendiği Hâfız Osman, bu tarihte hayatta olsaydı konsere mutlaka katılırdı.²²⁴

4. Hâfız Kemâl (Gürses)

Hâfız Kemâl, 21 Temmuz 1882 yılında İstanbul Şehremini'nde doğmuştur.²²⁵ Babası deri ticaretiyle uğraşan saraç Mehmet Agah Bey, annesi köklü bir İstanbul ailesinin kızı olan Feride Hanım'dır. Hâfız Kemâl, üç kardeşin en büyüğü olarak dünyaya geldi. İlk eğitimine Ali Paşa Mahalle Mektebi'nde başladı. Kur'an hıfzına başlaması yine o yıllara rast gelir. İlkokulu bitirince Fatih Merkez Rüştiyesine (ortaokula) ve ardından Vefa İdadisine (lisesine) devam etti. Babası tıp eğitimi almasını istese de Hâfız Kemâl din eğitimini tercih etmiş, iyi derecede Arapça ve Farsça öğrenmiştir.

²²⁴ Erdoğan. "Türk Müziğinde Gazel", a.g.e., s. 22.

²²⁵ Nuri Özcan (1997). "Hâfız Kemal", TDV İslâm Ansiklopedisi, 15. Cilt, İstanbul, s. 92. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-kemal>

Hâfız Kemâl, Çanakkale Savaşı'na tabur imamı olarak ön saflarda katılmış, kolundan yaralanarak gazi olmuştur. Bu savaşı ve cephelerde kaybettiği arkadaşlarını hiçbir zaman unutmayan Hâfız, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra her yıl Mart ayında Çanakkale'ye giderek şehitler için mevlit ve Kur'an okumuştur. Kemâl Bey, müzik eğitimini dönemin en yetkin hocalarından almıştır. Kasımpaşa'daki Küçük Piyale Paşa Camii İmamı Cemâl Efendi, ilk hocasıdır. Bestenigâr Ziya Bey, Muallim Kazım Uz ve Hacı Kirâmi Efendi gibi önemli müzisyenlerden de ders almıştır. Müezzinliğe ilk olarak Tophane Camii'nde başlamış, daha sonra da Nüzhetiye Camii baş müezzinliğine atanmıştır. Son olarak Süleymaniye Camii'nde ölene kadar görevine devam etmiştir.

İstanbul Radyosu'nun ilk kurulduğu yıllardan itibaren Hâfız Sadettin Kaynak'la birlikte yayınlara katılmıştır. Dârüelhan Heyeti'nde çalışmalar yapmış, tasnif heyetinin notaya aldığı klasik repertuvarı plaklara okumuştur. 1928 yılında saz heyetiyle birlikte Columbia Plak firmasına kayıtlar doldurmak için Almanya'ya gitmiş, burada, Columbia'nın mor etiketle yayınladığı 30 ve 27 santimlik plaklara gazeller, şarkılar ve beş plaktan oluşan mevlit okumuştur. Ayrıca, Sadettin Kaynak'la birlikte eserler kaydetmişlerdir. Hâfız Kemâl, Osmanlı'nın müzik kültüründe en üst noktaya ulaştığı icrâ tavrını doldurulan bu plaklarla günümüze kadar ulaşmasına vesile olmuştur. Doldurduğu şarkılar, mevlit ve gazellerin haricinde ayrıca klasik Türk müziğinin bütünü içinde yer alan türküler de icrâ etmiştir. Dârüelhan plaklarında, Sadettin Kaynak'la beste, ağır semai ve yürük semai formlarında eserler doldurmuşlardır. Bu kayıtlar bize repertuvarların icrâsının nasıl olması gerektiğinin cevabını vermektedir. Columbia, Odeon ve Sahibinin Sesi firmaları için de 80 eserden oluşan toplam 40 plak kaydı gerçekleştirmiş, ölümünden önce Sahibinin Sesi firması için yaptığı plaklara türkülerle birlikte zeybek havaları da okumuştur.

Columbia firmasının yayınladığı mevlit plakları Hâfız Kemâl'in ölümsüzleşmesini sağlayan eserlerdir. Büyük yankı uyandıran bu plaklarda Kemâl, "memleketimizin Medar-ı İftiharı Mevlithan-ı Şehir" olarak geçmektedir. Hâfız Kemâl, kendine gelen tüm sahne tekliflerini geri çevirmiştir. İki istisna hariç; 1930'da Paris'e, 1931'de de Atina'ya gittiğinde sahneye çıkmıştır. 1931'de Yunanistan

Cumhurbaşkanı Venizelos, bir Türk kültür heyetini Atina'ya davet etmiş, Başbakan İsmet İnönü de Türkiye'yi temsil edecek bir grup sanatçıyı seçerek Yunanistan'a göndermiştir. Ankara'daki Yunan elçisi, İnönü Hükûmeti'ne başvurarak heyette Hâfız Kemâl'in bulunmasını da istemişti. Hâfız Kemal'in Atina'da verdiği dört konser sırasında salonlar hıncahınç doldu, konserlerin bitiminde Türk müzik grubu dakikalarca ayakta alkışlandı.

Hâfız Kemâl, sosyalleşmeyi seven, okumaya önem veren, entelektüel bir din ve müzik adamıydı. 1927'de kütüphanecilik kurslarına gitmiş, Süleymaniye Kütüphanesi'nde çalışmıştır. Okul yıllarında güreş yapmış, yüzme takımının en başarılı sporcusu olmuştur. Her yıl Kırkpınar güreşlerini izler ve ölmüş pehlivanlar için Selimiye Camii'nde düzenlenen mevlidi kendisi okurdu. Bu yerinde duramayan cemiyet adamının en büyük merakı ise okçuluktur. İstanbul Ok Spor Kulübü'nün kurucuları arasında bulunmuş ve okçuluktan çok sayıda madalya kazanmıştır.

Atatürk de Hâfız Kemâl'in hayranlarındandı. Kızı Velice Hanım anlatıyor: "Atatürk çağırır babam da giderdi. Çok zevkli ve şık bir adamdı. Atatürk'e giderken en iyi takımlarını giyerdi. Dolmabahçe'de babamı özel bir mekânda karşılamış. 'Oku bana' dermiş. Babam da döndüğünde Atatürk için derdi ki: 'Kur'an'ı bu kadar güzel tefsir eden ben görmedim. O kadar güzel Arapçası var.' Hâfız Kemâl Bey'e Gürses soyadını da Atatürk vermiş."

Velice Hanım 2019 yılı haziran ayında evlerinde yaptığımız mülakatta babası hakkında bize şu bilgileri vermiştir: "*Mevlit olduğunda biz de giderdik dinlemeye. Baştan sona o okurdu. Hiç sevmediği şey; biri yarısını okusun, başkası sonrasını. Okurken yüzü hiç değişmezdi. Eğilmez, bükülmez. Talebelerine de hep ayna tutar, yüzlerini gösterirdi. Yüzü değişen olunca sinirlenirdi. 'Yüzünüze bakın' derdi. Gözlerini kaparlar, sıkarlar kendilerini; hiç onları istemezdi. Kendisinin çok iyi derecede Arapça ve Farsçası vardı. Türkçeyi de çok güzel kullanırdı. Haftada bir gün İstanbul'un en seçkin müzisyenleri evimizde toplanırlardı. Aralarında Ali Rıza Şengel, Tahsin Karakuş, Nuri Halil Poyraz, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Sadi Işılay,*

Kemal Batanay, Sadi Hoşses, Hâfız Burhan Sesyılmaz gibi isimlerin bulunduğu heyet gece yarılarna kadar meşk ederdi.”²²⁶

Kalp rahatsızlığı nedeniyle Süleymaniye’deki evinde bir yıl boyunca hasta yatan büyük sanatçı 9 Ağustos 1939’da vefat etmiştir. Mezarı Edirnekapi’da büyük divan şairi Bâkî’nin hemen yanındadır. Sesi ve tavrının Sait Paşa imamı diye de anılan Hasan Rıza Efendi’ye benzediği kaynaklarda geçmektedir.²²⁷ Güçlü ve tonajlı tenor sese sahiptir. Sesini hem tiz hem de pes perdelerde aynı kalite ve güçlükte kullanabilmektedir. Hacı Kırâmî Bey, Kasımpaşalı Şeyh Cemal Efendi ve Bestenigâr Ziya Bey hocalarından bazılarıdır. Tanınmış talebeleri arasında, Hâfız Mecid Sesigür, Sadi Hoşses, Hüseyin Sebilci, Hâfız Hüseyin Tolon, Zeki Altun yer alır.

5. Mesud Cemil

Mesud Cemil, 1902 yılı aralık ayında İstanbul Cağaloğlu’nda doğmuştur. Babası meşhur Tanbûrî Cemil Bey, annesi Şerif Saîde Hanım’dır. Tanbûrî Cemil’in oğlu olan Mesud için müziğin içinde doğmuş denilebilir. Günün neredeyse 24 saati müzik yapılan bir evde büyüyen Mesud, 6-7’li yaşlarda babası tarafından kemençe ve solfej derslerine devam ettirilmiş, usul derslerini de dönemin en önemli müzisyeni Kaşyarak Hüsameddin Efendi’den öğrenmeye başlamıştır. 1915’te Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi’nde eğitimini sürdürürken Daniel Fitzinger’den Avrupa müziği ve keman dersleri almaya, 1916 yılında babasının ölümü üzerine onun talebesi Kadı Fuad Efendi ve Refik Fersan’dan tanbur çalışmaya başlamıştır.²²⁸ Refik Talat Alpman’dan nazariyat çalışmalarını sürdürmüş ve Hamparsum notasını öğrenmiş, Viyolonist İzzet Nezih’le Avrupa müziği bilgisini ilerletmiştir.²²⁹

²²⁶ Hâfız Kemal’in kızı Velice Bilge, 2019 yılı Haziran ayında kendisinin evinde yaptığımız sohbetten.

²²⁷ Özcan. “Hafız”, a.g.e., s. 93.

²²⁸ Refik Fersan’la ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Murat Bardakçı (1995). **Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

²²⁹ Nuri Özcan (2011). “Tel, Mesud Cemil”, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, cilt 40, s. 392. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/tel-mesut-cemil>

Çok kısa bir zaman içerisinde önemli müzik cemiyetlerinde tanbur çalmaya başlayarak kendisinden söz ettirmeyi başardı. Yenikapı ve Galata Mevlevihanelerinde çok değerli müzik adamlarıyla tanıştı ve onlardan istifade etti. Neyzen Emin Dede (Yazıcı), Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmet (Irsoy) ve Neyzen Hilmi Dede bunların en önemlilerindendir. Mehmet Suphi'den (Ezgi) eski tavırda tanbur çalmayı öğrendi. Şerif Abdülmecid Efendi ve Karl Berger'den keman dersleri aldı. Şerif Abdülmecid Efendi'nin kardeşi Şerif Mehmet Muhittin'le (Targan) tanışmasının ardından ondan düzenli biçimde viyolonsel eğitimi gördü. Darülfünun Hukuk Fakültesi'nin ikinci sınıfindayken Hüseyin Sadettin (Arel) tarafından Berlin'e gönderildi. Stern Konservatuvarı'nda Avrupa müziği nazariyatı ve armoni eğitimi aldı. Hugo Berger'den aldığı derslerle viyolonseli ilerletti. Berlin Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü Ses Arşivi'nde asistanlık yaptı. Annesinin hastalanması üzerine öğrenimini bitirmeden İstanbul'a dönmek zorunda kaldı.

1925 yılında Dârülelhan 'da solfej, nazariyat ve tanbur öğretmeye, 1926 yılında da İstanbul Radyosu'nda programcı, spiker, yönetici, viyolonsel ve tanbur sanatçısı olarak çalışmaya başladı. 1930'da Pertevniyal Lisesi'nde mûsiki öğretmenliği yaptı. 1937'de İstanbul Radyosu'nda baş spiker ve müdür vekili oldu. Bu arada 1935'te İstanbul Belediye Konservatuvarı Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliğine getirildi. 1938 yılında Ankara Radyosu hizmete girince Türk mûsikisi neşriyat şefliği göreviyle Ankara Radyosu'na başladı. Aynı yıl Klasik Türk Mûsikisi Korosu'nu kurdu ve uzun yıllar bu koroyu yönetti. 1950 yılında Türkiye radyoları müdürü oldu, ertesi yıl görevini radyo müdürü olarak İstanbul'a nakletti. Kırkinci sanat yılı jübilesi 14 Kasım 1952'de İstanbul'da Atlas Sineması'nda yapıldı. 1955 yılında Irak kralının daveti üzerine Cevdet Çağla'yla birlikte gittiği Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde mûsiki bölümü başkanlığını üstlendi ve Türk mûsikisi dersleri verdi. 1959'da baş müşavir olarak döndüğü İstanbul Radyosu'ndan Eylül 1960 yılında emekliye ayrıldı. 31 Ekim 1963 tarihinde Haseki Hastanesi'nde vefat etti ve Sahrayıcedit Mezarlığı'na defnedildi. Ölümünden sonra İstanbul Radyosu'nun büyük stüdyosuna ve Kuştepe semtindeki bir sokağa ismi verildi.²³⁰

²³⁰ İbid, s. 393.

Mesud Cemil, Türk ve Avrupa mûsikisindeki geniş bilgisi, mûsiki hocalığı, koro yöneticiliği, saz icrâcılığı, idareciliği ve program yapımcılığı, dili kullanmadaki ustalığı ve yazarlığıyla son dönem sanatkârları arasında farklı bir yere sahiptir. On yedi yaşlarında iken özel tanbur hocalığına başlamasının ardından Ali Rıfat Bey'in (Çağatay) yönettiği Şark Mûsiki Cemiyeti konserleriyle sahneye çıkmaya başlamış, Ali Rıfat Bey'in evinde düzenlenen, dönemin ünlü sanatkârlarının katıldığı toplantılarda birçok kişiyle tanışmış, bunlar arasında Münir Nurettin Selçuk ve Refik Fersan'la başlayan dostlukları uzun yıllar sürmüştür. Berlin'de bulunduğu sırada Viyolonist Ali Sezin ve Mahmut Ragıp Gazimihal'i tanımış, onların vasıtasıyla Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel ve Robert Lachman gibi ünlü müzik adamlarıyla birlikte çalışma ortamı bulmuş, müzikoloji ve folklora dair önemli bilgiler almıştır. Cemal Reşit Rey ile Ekrem Reşit Rey kardeşler ve Muhiddin Sadak Bey'le birlikte Union Française konserlerine 1925-1927 yıllarında viyolonselile katılmış, 1930'da Unison Erkekler Korosu'yla ilk toplu icrâları gerçekleştirmeye başlamıştır. Kendi anlayışıyla icrâ yaptırdığı klasik koroda, bu anlayış çerçevesinde ince saz ve küme faslını yeniden düzenlemiştir. Ayrıca Ankara Radyosu'nda Yurttan Sesler ve Bir Türkü Öğreniyoruz adlı programların ortaya çıkmasında, halk mûsikisinin bu programlarla radyodan tanıtılması ve yayılmasında büyük rolü olmuştur.

Mesut Cemil, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirmiştir (1945). Hocalığı sırasında pek çok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında Muhiddin Erev, Alâeddin Yavaşca, Mefharet Yıldırım, Ercüment Batanay ve Necdet Yaşar'ı sayılabilir. Niyazi Sayın, onun mûsikişinaslar arasında beğendiği kişileri pek söylememesine rağmen Hâfız Şaşı Osman'ın okuyuş tarzını çok beğendiğini anlatmıştır. 8 Mart- 11 Nisan 1932'de Kahire'de toplanan Arap Mûsiki Kongresi'ne Rauf Yektâ Bey'le birlikte katılmış, 1935'te Viyana'da Türk mûsikisiyle ilgili konferanslar vermiş, 1960'ta Paris'te UNESCO'nun düzenlediği Çağdaş Bestekârlar Festivali'nde Türkiye'yi temsil etmiştir. Mesud Cemil ayrıca bir sohbet adamı ve dil ustasıydı. Bunda, okul yıllarında ve ilk gençlik dönemlerinde edebiyatla ilgilenmesinin yanı sıra geniş bir sanat ve kültür çevresinde yetişmiş olmasının büyük etkisi vardır. Özellikle İstanbul Radyosu'ndaki yöneticiliği sırasında

hazırlayıp sunduğu Ses ve Saz Dünyamızdan adlı programlarındaki samimi, duygulu, nazik tavrı, akıcı anlatımı, nüktelerle süslenmiş sade üslubu, yumuşak sesi ve mükemmel diksiyonu, bazı programlardaki açıklayıcı bilgilerle usta bir konuşmacı olduğunu ortaya koymuştur. Tanburu bir müzikalite ve teknikle icrâ eden Mesud Cemil'in babası gibi çok mızrap kullanılarak ritimsel melodinin şekillendirildiği bir tanbur tarzı vardı. İhsan Özer, Mesud Cemil'in geleneksel mûsikiyle yetiştğini, babasının tarzını kendi tarzıyla birleştirerek yeni bir üslup oluşturduğunu ifade eder. Onun ortaya koyduğu bu taklitsiz üslupta bir serbestlik sezilir. Ruşen Ferit Kam (kemençe), Vecihe Daryal'la (kanun) birlikte bu üçlünün uzun yıllar titizlikle ortaya koyduğu yorumlar Türk mûsikisinin en canlı icrâları olarak arşivlerde yerini almıştır.²³¹ Mesud Cemil plaklarda ve radyoda pek çok taksim yapmıştır. Aynı zamanda usta bir viyolonselci diye bilinen Mesud Cemil lavtayı üçüncü bir saz olarak benimsemiş, bunların dışında yaylı tanbur, kemençe, keman, ud, viyola ve bağlama ailesindeki sazları çalmış; onun müzikalitesi icrâcılıkta çığır açmıştır. 1936'da hazırladığı yayımlanmamış tanbur etütleri bugün Murat Bardakçı'nın elinde bulunmaktadır. Fazla bestesi yoktur. Şehnaz sirto, nihavent saz semâisi ve çok sesli çârgâh Türk raksı dışında dört adet şarkısı ve "İzmir Yollarında" adlı bir marşı bilinmektedir. Sadece nihavent saz semâisi bile bestekârlıktaki düzeyini gösterecek bir eser kabul edilmiştir.

Eserleri: 1. *Türk Târihinin Ana Hatları* eserinin müsveddelerinden: *Medeniyet Tarihinde Mûsiki Âletleri ve Türkler* (İstanbul 1934). Broşür tarzındaki bu çalışma *Mûsiki Mecmuası*'nın 374. sayısında da neşredilmiştir (İstanbul 1980). 2. *Tatbikatlı Türk Mûsikisi Târihi* (Ankara 1940-1941). Osmanlı Türkçesi'yle kaleme alınan el yazması hâlindeki eser bugün İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi'nde (nr. 57) kayıtlıdır. 3. *Kutbünnâyî Şeyh Osman Dede* (1945, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü lisans tezi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Ktp., nr. BT 8). 4. *Tanbûrî Cemil'in Hayatı* (Ankara 1947). *Vakit* gazetesinde Nisan-Ağustos 1946 tarihleri arasında tefrika edilmiş, eseri bazı değişiklik

²³¹ Nubar Tekyay'ın hüzzam keman taksimi analizi için bkz.: Murat Gürel (2016). "Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi", *Akademik Sanat*, 1(1), 94-109. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/akademiksanat/issue/27647/291381>

ve ilavelerle Uğur Derman yayımlamıştır (İstanbul 2002). İstanbul Konservatuvarı tarafından neşredilen *Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri*'nin son ciltlerini (X-XVIII, İstanbul 1935-1939) hazırlayan heyette yer alan Mesud Cemil'in 200 civarında makale yazdığı söylenmektedir. Onun makaleleri İstanbul'da *Âile*, *Dârülelhan*, *Hafta*, *Hayat Tarih Mecmuası*, *Kalem Dergisi*, *Kültür Haftası*, *Mûsiki Mecmuası (İleri Mûsiki Mecmuası)*, *Resimli Hayat Dergisi*, *Türk Düşüncesi*, *Türk Mason Dergisi*, *Yarın* ve Ankara'da *Hep Bu Topraktan*, *Radyo Mecmuası* (Şerif Sait Çeren imzasıyla), *Ulus*'ta yayımlanmıştır. Ciddi bir tıp kültürüne sahip olan ve veteriner olmayı arzu ettiğini söyleyen Mesud Cemil'de çocukluk yıllarına kadar uzanan bir kedi sevgisi vardı. Basılmamış bazı roman ve hikâye tercümeleri bulunan Mesud Cemil hakkında F. Arzu Yücebıyık yüksek lisans tezi hazırlamıştır (Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri, 1992, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).²³²

C. Klasik Türk Müziği'nde Doğaçlama Türleri

Osmanlı Türk müziğinde doğaçlamalar enstrümantal ve sözlü olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Doğaçlama sözlü müzikte büyük çoğunlukla dinî formlarda kullanılmıştır.²³³ İstanbul bir sanat merkezi olduğundan bu konudaki araştırmalar da İstanbul'da yoğunlaşmıştır. Müslümanların dinî törenlerinde makamsal doğaçlamalar kullanıldığı gibi, yine aynı kültürü paylaşmış Hristiyan ve Yahudiler de aynı makamsal yapıları doğaçlamalarında kullanmışlardır. Bu Osmanlı tebaaları -dinleri ayrı da olsa- kültürel pek çok benzerliğe sahiptirler.²³⁴ Cumartesi günleri bugün halen İstanbul sinagoglarında icrâ edilen Maftirim ilahileri 14.yy'ın ilk yarısında Edirne'de yaşayan Yahudi hazanları (müzisyen, şef) tarafından Mevlevî

²³² Daha fazla bilgi için bkz.: Hüseyin Kıyak (2018). **Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil**, İstanbul, Kubbealtı.

²³³ Tekke müziği içerisinde besteli doğaçlamalar olan evratlar üzerine şu makaleye bkz.: Mehmet Nuri, Uygun & Safiye Seyda, Erdaş (2018). "Tekke Mûsikimizde Toplu Evrad-ı Şerif Okuma Geleneğine Bir Örnek: Rifâi Evrad-ı Şerifi", **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi** (UIFD), 1(18),47-72. https://dergipark.org.tr/en/pub/cuilah/issue/38146/440565#article_cite

²³⁴ Ayşegül Arslan & Safa M. Yeprem (2015). "Comparison and Modal Analysis of Christmas Carols That is Read in Syrian Orthodox and Greek Orthodox Temples in Istanbul". **Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal**, 4:(1), s. 150. <http://doi.org/10.17740/eas.soc.2015-V4-10>

dervişlerinin yardımlarıyla oluşturulmuştur.²³⁵ Endülüs'ten kaçarak 1492 yılında²³⁶ Osmanlı'ya sığınan Yahudiler Selanik ve Edirne'ye yerleşmişleridir. İstanbul'un fethinden önce Osmanlı baş şehri olan Edirne Mevlevihanesi ziyarete gelen Gayrimüslimlere de açıktı.²³⁷ Yahudiler bu dönemde Mevlevihane'de öğrendikleri eserlere İbranice güfteler giydirek sinagoglarda icrâ etmişlerdir. Osmanlı müziğinde doğaçlama hem dinî hem de lâdinî müziğin formlarında kullanılmıştır. Doğaçlamayı sözlü ve saz doğaçlamaları olarak iki şekilde görüyoruz. Sözlü doğaçlamalar dinî müzikte ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

1. Klasik Türk Müziği'nde Dinî Formlarda Doğaçlama

Hız. Peygamber Kur'an'ı sesi güzel olan ve melodileri güzel kullanabilenlere okutmuştur. Yine vakit namazlarına mescide çağrı olarak kullanılan ezanı okumayı da ilk olarak müezzinlerin piri Bilal-ı Habeşî'ye yaptırmıştır. Güzel okuyanlara da övgüler etmiştir. Böylelikle tüm İslam âleminde, Peygamber'in övgülerine nail olabilmek ve Allah'ın kelamı Kur'an'ı en iyi okumak, en iyi yazmak, onu süslemek adına âdeta bir yarış başlamıştır. Arap Yarımadası'nda başlayan çeviri akımıyla Antik Yunan çağında yazılmış binlerce kitap Arapçaya tercüme edilmiştir. Tıp, astronomi, müzik konularındaki kitaplar ışığında İbn-i Sînâ, Fârâbî, Kindî gibi âlimler yetişmiş ve çok büyük buluşlar yapmışlardır. Müzik alanında 8.yy'dan başlamak üzere elimize ulaşmış pek çok teori kitabı bulunmaktadır. Bunların arasında İbrahim el-Mevsilî, Kindî gibi âlimler yer almaktadır. Yine bu ilk zamanlardan itibaren Arapça harfler kullanarak nota sistemi icat ettiklerini de biliyoruz.

²³⁵ Aaron Kohen. "Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş Yıllarından Günümüze Yahudi Dini Musıkisi", *Folklor/Edebiyat, Üç aylık kültür dergisi*, s. 81.

²³⁶ İbid, s. 81.

²³⁷ Maureen Jackson (2015). *Mixing musics: Turkish Jewry and the urban landscape of a sacred song*, Standford, Standford University Press, s. 9.

a. Türk Dinî Müziği'nde Doğaçlama Çeşitleri

(1) Kur'an-ı Kerim

Kur'an-ı Kerim'in güzel sesle okunması Peygamber tarafından öğütlenmiştir. Peygamber'in 'Kur'an'ı güzel seslerinizle süsleyiniz' hadisi buna işaret etmektedir.²³⁸ Yine Peygamber bir hadisinde 'teganni (müzikalite) ile Kur'an okumayan bizden değildir' demiştir.²³⁹ İslam'dan önce Arap müziğinde düz yazılı şiirlerin bestesine 'Tağbir', manzum yazılmış şiirlerle yapılmış şarkılara ise 'Gına' denilmiştir. Manzum yazılmış şarkılar besteli olduğu gibi doğaçlama olarak da okunmuştur. Doğaçlama olarak okunan bu tarza 'Tertil' denilmiştir.²⁴⁰ İslam'ın ilk yıllarında Hz. Peygamber bu doğaçlama yöntemini benimsemiştir. Bestelenmiş şarkı formu 'İnşad'ın Kur'an'a uygulanmasındansa okuyucuya Kur'an'ın mana ve hissini rahatlıkla aktarabileceği doğaçlama tarzı büyük bir kolaylık sağlamıştır. İslam öncesi dönem ya da Peygamber zamanında okunan bu şarkı ve doğaçlama türlerine örnek bulunmamaktadır.²⁴¹ Peygamber'in hadislerinden aktarılan rivayetlerde görülmektedir ki Kur'an'ın okunmasında Hz. Muhammed güzel seslileri teşvik etmiş ve kendisi de doğaçlama yapmayı tercih etmiştir. Peygamber ilk ezanın okunmasını da aksanının değişikliğine rağmen sesinin güzelliğinden ötürü Bilal b. Rebâh el-Habeşî'den istemiştir. Ayrıca Hz. Peygamber kendi zamanında çeşitli aksanlarla okunan Kur'an tavırlarına da olumlu bakmıştır. Günümüze dek Peygamber'in bu tutumuna istinaden tilaveti; Acemler kendi lehçelerine uygun, Türkler ve Asyalılar da kendi dil şartları çerçevesince güzel seslilere bırakmışlardır. Kur'an'ın ezberlenmesi ve tilavet kurallarının öğretilmesiyle başlanan yolu ses güzelliğinin üzerinde çalışılması ve makâmâtın öğrenilmesi takip etmiştir. Bunun en güzel örneğini 15. yy. müzisyen-teorisye Abdülkadir Meragî'nin *Câmiü'l-Elhan* kitabında görmekteyiz: Babamın beni mûsikîde eğitmesinin nedeni, 'Kur'an hâfızı olmamdan dolayı, sesler bilgisini

²³⁸ Buhârî, *Câmiu's-Sahîh* VIII, 214, İstanbul-1315; Ebû Dâvûd, *es-Sünen*, II, 74, Kahire-1353/1935; Nesâî, *es-Sünen*, II, 180, Kahire-1348/1930; İbn-i Mâce, *es-Sünen*, I, 425, Kahire-1372/1952.

²³⁹ Mehmet Nuri Uygun (2001). 34, Kur'an Ve Mûsikî, Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi, 34, Ensar Neşriyat, 64, İstanbul, s. 51.

²⁴⁰ İbid, s. 53.

²⁴¹ İbid, s. 54.

hakkıyla öğrenebilmem ve Kur'an tilavetini güzel seslerle yapabilmem içindi.'²⁴² Bu sözlerle Meragî Kur'an okumanın sadece Allah vergisi güzel sese sahip olmaktan ibaret olmadığını, bunun makamlarla bütünleşmesi gerektiğini aktarmıştır.

Osmanlı'nın son dönemi İstanbul'unda Üsküdar ağzı, Çarşamba ağzı gibi çeşitli Kur'an tilavet şekilleri görülmüştür. Bunların en makbul olanı Üsküdar ağzıdır. Son temsilcisi de Üsküdarlı Ali Efendi'dir. Ali Efendi'nin talebesi Kani Karaca bu ağzı şöyle değerlendiriyor:

*O tavırdaki kelimeler yayılmaz. Şöyle ifade edecek olursak, bazı kâşiler hoca önünde eğitim yapıyormuş gibi yayarak ve abartarak Kur'an'ı okurlar. İşte Üsküdar tarzı icrâ bunun dışında bir tavidir.*²⁴³

(2) Ezan

İslam dininde yeni doğmuş çocuğun sağ kulağına ezan, sol kulağına kamet okumak peygamberin sünnetidir ve genelde ailenin büyükleri tarafından titizlikle ifa edilir. 'Kimin bir çocuğu olur da sağ kulağına ezan, sol kulağına kamet okursa o çocuğa ümmü sıbyan hastalığı zarar vermez.' Böylelikle çocuk doğumunun hemen ardından ezanla doğaçlama tanışmış olur.

İslam'da büyük öneme sahip bir formdur. Peygamber döneminden başlayarak Hanbelî ve ondan türeyen Vehhabîler haricinde tüm Müslüman âleminde makamsal melodilerle icrâ edilegelmiştir.²⁴⁴

²⁴² Ubeydullah, Sezikli (2012). **Makamlarla Türk Din Mûsikîsi Eğitim Seti**, Türk Din Mûsikîsi Formları, Dört Mevsim Kitap, s. 102.

²⁴³ Mustafa Asım Akkuş (2018). "Kani Karaca'nın Hayatı, Eserleri ve Türk Din Mûsikîsindeki Yeri", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı, Sivas, s. 15.

²⁴⁴ Ruhi Baykara (1999). "Türk Din Mûsikîsinde Formlar", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Sanat Dalı (Türk Din Mûsikîsi), s. 5.

Ülkemizde vakit namazlarına göre ezanlar şu makamlarda okunmaktadır:

Sabah Ezanı: Saba

Öğle Ezanı: Rast, Hicaz

İkindi Ezanı: Uşşak

Akşam Ezanı: Dügâh

Yatsı Ezanı: Hicaz

Vakitlere göre ezan makamlarının sıralaması bir tesadüfün dışında tamamen ilmî ve fennî konularla ilgilidir. Yıldız ilimleri gibi bilim alanlarında son derece ilerlemiş İslam âlimleri, makamların insanlar üzerindeki etkilerini, günün çeşitli zamanlarındaki oluşturduğu duyarlılığı araştırmışlardır. Makamlar baskın, melankolik ve yumuşak olmak üzere üç guruba ayrılmıştır.

Sabah ezanı saba makamı ya da onun şed veya müsterek makamlarında icrâ edilir. Ezan icrâsının Türklerde kendine has bir tavrı vardır. Güzel sesini makam bilgisiyle birleştirebilen müezzinler sabahın erken saatlerinde seçtikleri yumuşak perdelere sahip saba ve benzeri makamlarla ölü ruhları diriltircesine yumuşak ses tonlarıyla namaza çağrı yaparlar. İstanbul ve benzeri büyük şehirlerde sabah vakitleri güzel seslerle bezenmiş bir şölene dönüşürdü. Özellikle selâtin camilerinde müezzinlik ve imamlık yapacak şahıslar özenle seçilirdi. İyi derecede makam bilgisine sahip olması gerekiyordu. Kur'an ilmine vâkıf, birkaç lisan bilen hâfızlar seçiliyordu. Fatih Sultan Mehmed Ayasofya'yı camiye çevirdikten sonra bir vakfiye yazdırmış; Ayasofya Camii'ne atanacak imamın çehresinin düzgün, İstanbul lehçesini konuşan, Kur'an ilimlerine hâkim, birkaç dil konuşabilen kültürlü kimselerden seçilmesi kayıt altına alınmıştır.²⁴⁵

Osmanlı sarayında müezzinliğe ayrı bir yer ayrılmıştır. Zamanın en iyi sesli ve müzik bilgisine sahip sanatkârları saray müezzinliğine getirilirlerdi. İsmail Dede Efendi, şakirtleri Şakir Ağa, Haşim Bey saray baş müezzinliğine getirilmiş önemli musikişinaslarımızdandır. Üsküdarlı Ali Efendi genç yaşta büyük üne ulaşmıştır.

²⁴⁵ Ömer Erdoğdular, Halil Can'ın bir konuşmasından aktarılan (2020).

Yayılan ünü onu saraya davet ettirmiş, bir Ramazan boyu sarayda baş imamlık yapmıştır.²⁴⁶

(3) Salât

Sözleri Arapça olan Hz. Peygamber’e, Allah’tan rahmet ve selam dualarını içeren eserlerdir.²⁴⁷ Akşam ezanı hariç dört vakit okunabilir. Bayram salâtı, Cuma salâtı, cenaze salâtı, salât-ı ümmiyye, salatüselam, sabah salâtı gibi kısımlara ayrılabilir. Sabah salâsı İtrî tarafından dilkeş-hâverân makamında, Bayram ve Cuma salâları da Hatipzakiri Hasan Efendi tarafından bestelenmiştir. Her ne kadar Cuma ve Bayram salâlarında bir usul olduğu tartışmaları varsa da ritimsizdir.

Namaz bitimlerinde ayrıca müezzin tesbihata başlamadan önce “Alâ Resûlinâ salavat” der ve cemaat salatüselam okur. Eski tarzda (Necati Yaman çoğu vakit namazlarında bu şekil yapmıştır) “Alâ Resûlinâ” düz bir perdeden ve genelde rast makamında söylenir, müezzin salavatı yine rast perdesi üstünde okuduktan sonra “salâten tuncînâ”yı okur. Bu tarz, melodik bir seyir içermekle birlikte daha çok bir konuşma şeklinde icrâ edilir.

(4) Kamet

Kamet kelimesi ayağa dikilmek, kalkmak manalarında kullanılmıştır. “Kad kameti’s salâ” ezan lafızlarına eklenir ve buna kamet denilir.²⁴⁸ Kamet doğaçlama olarak icrâ edilir. Müezzin belli bir makama ya da kalıba bağlı kalmaksızın bilgisi ve isteği doğrultusunda icrâ edeceği makamı ve ses perdesini belirler. Bu olayı müzikal açıdan ele alırsak, müezzin ve imamette bulunan kişilerin her birinin nazariyata hâkim olması gerekir. Müezzin yaptığı kametle imametteki şahsa okumaya başlayacağı

²⁴⁶ Ersu Pekin’in Osmanlı döneminde İstanbul’daki müzik ve müzik çevrelerini anlattığı makalesi bu konuda daha geniş bilgiler içermektedir. bkz.: Ersu, Pekin (2017). “Fem-i Muhsin ya da Yaratıcı İcracı”, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 2:(37), 315-342.

²⁴⁷ Sezikli. **Makamlarla**, a.g.e., s. 101.

²⁴⁸ Sezikli. **Makamlarla**, a.g.e., s. 101.

aşırıları için bir nevi taksim yapmış olur. İmam müezzinden aldığı ton ve makamla tekbir getirerek namaza başlar. Uşşak makamından başlanan kamet Arapça nida olan “Hayyalessalâ” kısmında bir meyan açılır. Bu bölümde muhayyer, tâhir, bayatî-araban gibi makamlar genişleme olarak kullanılabilir. 19.yüzyıla isim bırakmış Hâfız Cemal, Hâfız Kemal, Süleyman Karabacak gibilerin elimizde bir kaydı bulunmadığından geçmişteki kametler hakkında bir bilgiye sahip değilsen de onların talebelerinden Dursun Çakmak, Necati Yaman gibi müezzinlerin elimizde kayıtları mevcuttur.

(5) Cuma Namazı

Cuma dış ezanı Hz. Ebû Bekir ve Hz. Ömer dönemlerinde icrâ edilmemiş, sadece iç ezan olarak okunmuştur. Hz. Osman’la birlikte insanlara hatırlatmak babında dış ezanlar da okunmaya başlanmıştır. İlk sünnet kılındıktan sonra müezzin şu gülbankı okur: “Resûl-i Ekrem ve nebi-yi muhterem sallallahu teala aleyhi ve sellem Efendimiz Hazretlerinin aziz, pak, münevver, mutahhar ruh-i şeriflerine salavat-ı şerîfe getirenlerin âhir ve âkıbetleri hayrola. Âl ü ezvâc-ı tâhirât, evlâd-ı Resûl, ashab-ı güzîn efendilerimizin ve sâir enbiya-yı izâm ve rusûl-i fiham hazerâtının ervâh-ı şerîflerine, pîrimiz Bilâl-i Habeşî radiyallahü anh efendimizin ve ale’l-husus bu caminin bânisi ve bugüne kadar içerisinde gelmiş geçmiş, imam, müezzin, kayyumlarının ve kaffe-i ehli imanın ervahı için Allah rızası için, el Fatiha.”²⁴⁹ Ardından hazırda bulunan bir diğer müezzin Ahzab sûresinin 56. ayetini okur. Aynı müezzin ya da bir diğeri Kur’an tilavetinin kaldığı perde ve makamdan iç ezanı okumaya başlar. Cuma namazları şölenler gibidir. Müezzinler tüm makamsal ve melodik bilgilerini buralarda gösterirler. İç ezanda şed içinde şedler, meyan üstüne meyanlar açılır. Hutbesini okuyup bitiren imam yine irticalen Nahl sûresinin son ayetini okur. Müezzin imamın bitirdiği perde ve makamla kamet getirmeye başlar. Kamet doğaçlama yapıldığından müezzin perde ya da makam değişikliğine gidebilir. Özellikle selâtin camilerinde sesleri güzel birden fazla müezzin Cuma namazlarında hazır bulunurlar.

²⁴⁹ Sezikli. **Makamlarla**, a.g.e., s. 107.

(6) Namaz ve Mahfel Tesbihleri

Müezzinler sesleri güzel, makâmâtı iyi bilen kişilerden seçilir. İlk ezan da sesi çok güzel olan ve doğaçlama yeteneği bulunan Bilal-i Habeşî tarafından okunmuştur. Müezzinlik her ne kadar tamamen doğaçlama olsa da gerekli kurallar dahilinde yapılmaktadır.

(7) Miraç

Arapça'da merdiven manasına gelen miraç kelimesi ARC kökünden türemiştir. Miraç, Kur'an'da İsrâ ve Necm sûrelerinde geçmektedir.²⁵⁰ Abdülkadir Geylânî, İbnü'l-Arabî gibi mutasavvıflar kitaplarında miraç kelimesini kullanmasalar da bu mucizeyi işlemişlerdir.²⁵¹ Miraç bir mucize olarak tüm İslam âleminde yüzyıllarca kutlanmıştır. Sanatkârlar bu mucizeyi edebiyat, müzik, minyatür, hat olarak aktarmışlardır. Mesnevilerde önemli bir bölüm miraç bahsine ayrılmıştır. Mevlitlerde de miraç bahsi önemli bir yer teşkil eder. Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necat* isimli mevlidinde miraç bahri yer almaktadır. Miraç gecelerinde bu bölüm doğaçlama okunur.

Süleyman Çelebi'nin miraç bahri segâh ya da hüzzam makamında okunmuştur. Tüm İslam âleminde haftalar süren şölenler düzenlenmiştir. Hâfız Mecid'in bir kaydından aldığımız miraç bahrinin başlangıç bölümü aşağıdaki gibidir:

²⁵⁰ Mustafa Kara (2014). *Miraciye ve Bursalı Safiye Hanım Vakfiyesi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Bursa, s. 15.

²⁵¹ Metin Akar (1987). *Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-nâmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 408-410.

Mirac Bahri

Hafız Mecid

Al dı ol şa hı ci ha nı ol za ma n

Sid re ye git ti ve gö tür dü he man

Ref o lup ol şa he yet miş bin hi cab

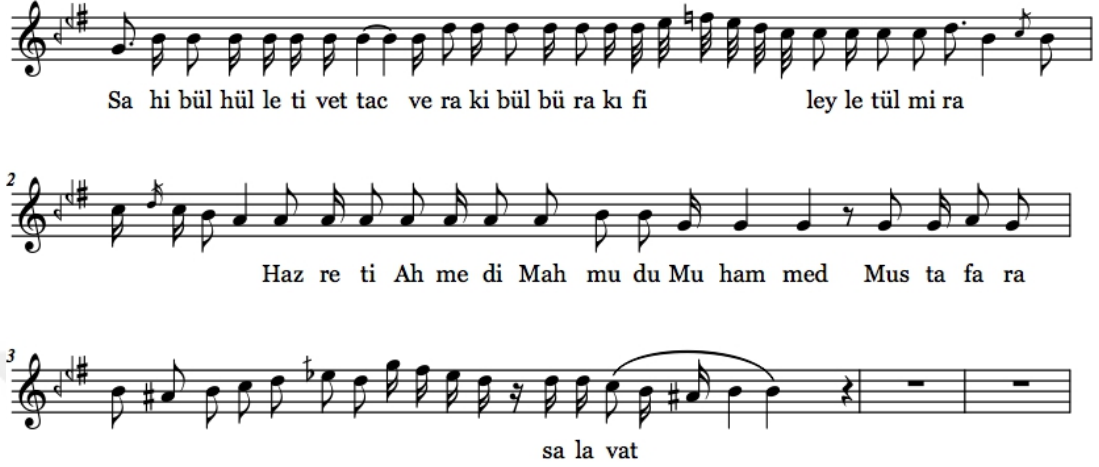
Şekil 3.1., Mecid Sesigür, Süleyman Çelebi'nin miraç bahri girişi.

Hâfız Mecid bu bölüme hüzzam makamını işleyen bir seyirle başlamış ve melodilerini şiirin veznine bağlı kalarak oluşturmuştur. Güçlü perdesinde asma kalışlar, rast perdesine kadar inişle de yerinde rast yapmıştır.

Hâfız Kani Karaca'nın miraç bahri icrâsındaki salavat girişi segâh makamı çeşnisiyle olmuş, yerinde uşşak ve rast çeşnilerini göstererek kararını hüzzam makamı seyriyle tamamlamıştır. Kani Karaca'da da vezin-melodi bütünlüğünü görmekteyiz. Kısa melodilerle doğaçlama akıcı bir hâlde seyretmiş ve bu sayede güftenin dinleyici tarafından takip edilebilir ve anlaşılabilir hâle getirilmesi sağlanmıştır. Güfte melodilerin altında bırakılmamış, melodiler anlaşılabilirliğe yardımcı olan bir element olarak kullanılmıştır.

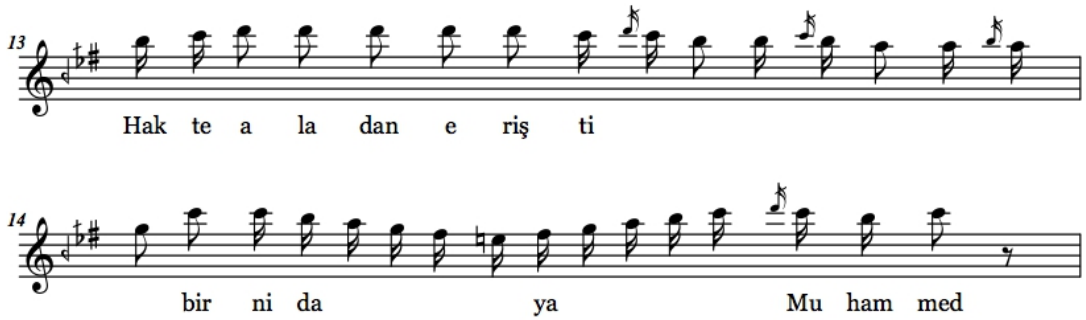
Mirac Bahri

Kani Karaca



Şekil 3.2., Kani Karaca. Süleyman Çelebi'nin miraç bahrine girişi.

Miracı anlatan bahri, her iki okuyucu da melodilerinde çıkıcı seyir izleyerek miracın manasını melodilerine gizlemişlerdir.



Şekil 3.3., Mecid Sesigür'ün Süleyman Çelebi'nin miraç bahrinden bir örnek.

Hâfız Mecid miraç kelimesinin anlamına uygun adım adım yükselen melodiler oluştururken, şiirin 'Hak Teâlâ'dan erişti bir nida' kısmında muhayyer makamını kullanmıştır. Burada Hak'tan Hz. Peygamber'e gelen nidaya işaret etmiş ve sesinin ulaştığı en tiz perdeleri göstermiştir. İcrada melodi akıcılığı dikkat çekicidir. Hâfız Mecid burada çok iyi bir icrâ tekniğiyle melodilerini şiirin önüne çıkartmamıştır.

Türk edebiyatında miraç mucizesini ilk olarak Ahmed Yesevi *Dîvân-ı Hikmet* adlı eserinin çeşitli yerlerinde işlemiştir. Yazıcızade Mehmed Efendi'nin *Muhammediyye* eserinde mirâciyye 293 beyittir.²⁵² Osmanlı'da da çeşitli mevlitler düzenlenerek miraç kutlanmıştır. Uzun yıllar cami ve tekkelerde doğaçlama okunan miraç, Nayi Osman Dede'nin Nasuhi Dergâhını miraç etkinliği için ziyaretinde Nasuhi şeyhinin böyle bir besteye ihtiyaç olduğunu belirtmesiyle Osman Dede mirâciyyenin güftesini yazmış ve kısa bir sürede bestelemiştir. Bu beste ilk olarak Nasuhi Dergâhında okunmuştur. Eserin ilahi kısımlarının güfteleri Şeyh Mehmet Nasuhi ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye aittir. Miraç kandillerinde sürekli okunması için pek çok vakıflar kurulmuştur.

(8) Mevlid

Mevlit kelimesi, doğma, doğurma manalarında kullanılmaktadır. Tasavvufta da Peygamber'in doğumu ve hayatını anlatan metinlerin genel adı olarak kullanılmıştır.²⁵³ Peygamber'in hayatta olduğu dönemlerden başlayarak onun hakkında yazılmış pek çok şiir bulunmaktadır. **Kaside-i Bürde**: "Hırka Kasidesi" şiiriyle tanınan Kâ'b b. Züheyr, mevlit geleneğinin tabanını oluşturmuş, ondan sonra gelen şairlerin mevlit bölümlerine ilham kaynağı olmuştur. Hicri 5.yy'da Peygamber'in sağlığından başlayarak bir gelenek hâlini almış ve kaside, müveşşah, zayal ve mevlit şekillerinde günümüze kadar tüm İslam âleminde icrâ edilmiştir. Şairler Peygamber'in övgüsüne mazhar olabilmek için âdeta aralarında yarışmışlardır. İlk mevlit şöleni Mısır'da kurulan Şîî Fâtımî Devleti'nde 732 yılında olmuştur.²⁵⁴ Mevlit tüm İslam âleminde kutlanmıştır. Peygamber'in doğum gününün düzenli bir şekilde kutlanması ise Eyyubîler devrinde Erbil Atabegi Begteginli Muzafferuddin Kökböri (ö: H.630-M.1233) dönemine rast gelir.²⁵⁵ Erbil'de, bu kutlama öncesi uzun

²⁵² Amil Çelebioğlu (1996). Muhammediye, Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, s. 133.

²⁵³ Ahmet Özel (03.04.2022). "MEVLİD", TDV İslâm Ansiklopedisi, Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlid#1>

²⁵⁴ Ahmet Özel (2002). "Mevlid: Tarihi ve Dini Hükümü", Divan Dergisi, Cilt - 7 / Sayı - 12 / 2002 - 1 / ISSN 1300-9648, s. 236.

²⁵⁵ İbid, s. 237.

hazırlıklar yapıldı. Bağdat, Musul, Nusaybin, Cezayir ve İran'dan tanınmış kâri, vaiz ve sufiler akın akın Erbil'e gelirlerdi. Mevlit günü vaizler vaazlar verir, halk için sofralar kurulur, ileri gelenler tekkelerde ağırlandı.²⁵⁶

Osmanlı döneminde de bu kutlamalar şenlikler düzenlenerek kutlanmıştır. Osmanlı Devleti bizzat bu şenlikleri organize etmiştir. Fâtımîlerden Osmanlılara bu törenler birer bayram havasında geçmiştir. Osmanlılarda bu kutlamaların Osman Gazi döneminde 1299 yıllarında başladığı öngörülmektedir. II. Selim döneminde başlayan cami minarelerinin kandillerle süslenmesi günümüze kadar süregelmiştir. Mevlit törenlerinde iyi derecede mûsikî bilgisi olan, kâri (Kur'an okuyanlar), tevşihhanlar (tevşih ve ilahi okuyanlar), mevlithanlar (mevrit bahirlerini okuyanlar) ve duahanlar (dua edenler) olmak üzere, dört grubun muhakkak surette yer aldığı bilinmektedir.²⁵⁷ Süleyman Çelebi'nin 1409 yılında tamamladığı *Vesiletü'n-Necat* isimli mevrit kitabı sade bir dille yazılmış 768 beyitten oluşmaktadır. Süleyman Çelebi, şiirinde "Failatun failatun failun" vezni kullanmıştır. Süleyman Çelebi ulema bir aileden gelmektedir.²⁵⁸ Ulema ve halk tarafından çok beğenildiği için çok meşhur olmuş, tüm mevrit törenlerinde kullanılmıştır. Pek çok dile çevrilerek tüm İslam âleminde icrâ edilir hâle gelmiştir. Mesnevi tarzında yazılan bu eserde Süleyman Çelebi ayetlerden kesitlere yer vermiştir.

Süleyman Çelebi'nin kendi mevlidini bestelediği söylenmektedir.²⁵⁹ Besteli mevritlerin 17.yy'da en meşhur olanları Sinaneddin Yusuf Çelebi ve Bursalı Sekban'ın besteleridir.²⁶⁰ Besteli mevlidi devam ettirenler; Bursalı Kadı Ubeyd ile ondan meşk eden (17.yy'da yaşamışlardır) Bursalı Osman'dır. Bursalı Sekban'ın mevrit bestesi, İsmail Belig'in Güldeste-i Belde-i Riyaz-ı İrfan'ında görülmektedir.²⁶¹

²⁵⁶ Hüseyin Akpınar (2020). "Besteli Mevlid-i Efdal", İSTEM, cilt, sayı 31, s. 171. Retrieved from <https://doi.org/10.31591/istem.759571>

²⁵⁷ Ahmet Hakkı Turabi (2012). Cami Yazıları, DİB Yayınları, Ankara, s.176.

²⁵⁸ A. Necla Pekolcay (2004). "Mevlid", TDV İslâm Ansiklopedisi, cilt 29, s. 485. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlid--suleyman-celebi>

²⁵⁹ Ubeydullah Sezikli (2008). "Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser", Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.8, Adana, s. 181.

Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/cuilah/issue/4174/55025>

²⁶⁰ Suphi Ezgi (1935). *Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi*: cilt 5, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası. s. 300.

²⁶¹ Nuran Çetinkaya (2019). "Tarihi Süreçte Mevlid", Marmara Üniversitesi, s. 32.

Sekban'ın besteli mevlidini 19.yy'da son kez okuyan İsmail Dede'nin talebesi Mutafzade Ahmet Efendi'den -çok öğretmek istese de taliplisi çıkmamış- sonra unutulmuştur.²⁶²



Şekil 3.4., Bir el yazması güfte mecmuasında, *Vesiletü'n-Necat* örneği.²⁶³

Vesiletü'n-Necat'ın başlangıcını ve son bölümünü mısra kenarlarında makam adları kaydedilmiş haliyle gösteren metin.

Mevlitte Okunan Bahirler ve Makam Sıralamaları:

BAHİR	MAKAM
Tevhid Bahri	Saba
İntikal-i Nur-i Hüda (Nur Bahri)	Hicaz
Tulu-i Nur-i Hüda (Velâdet Bahri)	Rast
Merhaba Bahri	Uşşak, Hicaz
Miraç Bahri	Segâh
Münacaat Bahri	Hicaz

²⁶² İbnülemin Mahmut Kemal İnâl (1958). *Hoş Sadâ*, Maarif Basımevi, İstanbul, s.32.

²⁶³ Pekolcay. "Mevlid", a.g.e.

Cumhuriyet öncesi Osmanlı son döneminde mevlit törenleri genellikle Kur'an tilaveti ve tevşihlerle başlıyor, mevlithan bahre başlamadan önce kaside okuyordu. Cumhuriyet'le beraber kaside bahir aralarında da okunmaya başlanmıştır.²⁶⁴ Sultan Ahmet Camii'nde Çanakkale şehitlerini anmak üzere 1950'lerde düzenlenmiş bir mevlitte Hâfız Esat Geredeli kısa bir Kur'an tilavetinden sonra Mehmet Akif Ersoy'a ait Çanakkale şiirinin icrâsını takiben velâdet bahrine başlamıştır.

Vesiletü'n-Necat'ın çok sayıda el yazması örnekleri bulunmaktadır. Yukarıda bir örneği bulunan el yazmasında mısraların yanında okunurken takip edilmesi gereken makamlar sıralandığı görülmektedir. Tamamen doğaçlama formuyla icrâ edilen mevlit içerisinde çeşitli kurallar bulunmaktadır.

Münacaat kısmıyla başlayan eserde sırasıyla şu bölümler yer almaktadır:

- a. Allah'ın tekliği, şaire dua ve kitap için özür beyanı, kâinatın yaratılış sebebi, Hz. Muhammed'in ruhunun yaratılması: iki fasıl.
- b. Hz. Muhammed'in vücuda gelmesinin anlatıldığı bölüm: üç fasıl.
- c. Hz. Muhammed'in dünyaya gelmesi sırasında ortaya çıkan olağanüstü hâllerin anlatımı: 6 fasıl.
- d. Hz. Muhammed'in övülmesi, mucizeler, miracı, hicret, vefatı ve hâtime.²⁶⁵

Altı bahirden oluşan mevlidin her bahri bir başka makamla başlar. Bahirler içinde naatlar icrâ edilir. Bahir sonlarında okunan tevşihler bir sonra gelen bahrin başlayacağı makamdan icrâ edilir. Kâri de okuyacağı aşra yine bu makamla başlar ve sonlandırır.

Süleymaniye Camii'nde 1930'ların sonunda düzenlenen bir mevlitte Hâfız Sâmi de dahil olmak üzere pek çok meşhur mevlithan ve kâri bulunuyordu. Hâfız Deli Hüseyin mevlidin velâdet bahrini okuyacaktı. Ama henüz camiye gelmemişti.

²⁶⁴ Ali Rıza Sağman (1951). *Mevlid Nasıl Okunur*, İstanbul, s. 49.

²⁶⁵ Pekolcay. "Mevlid", a.g.e.

Tevşihler, aşr-ı şerîfler okunuyor ve gözler Hâfız'ı arıyordu. Hâfız'ı kapıda gören zamanın reîsülkurrâsı velâdet bahrinden önce okunması gereken tevşihin icrâsına başlanması için işaret etti. Muziplik yapıp Hâfız'ı kızdırmak isteyen tevşihhanlar akortu dik bir perdeden başlattılar. Hâfız kürsüye oturdu ve uzun süre bekledikten sonra onların bıraktığı perdeden değil de iki perde üstünden bahre başladı. Velâdet bahrinin 'İndiler gökten melekler saf saf' kısmına gelindiğinde daha dik perdeden başlanması gerektiğinden tüm gözler üstündeydi. O yine uzun bir zaman bekledikten sonra bu ölüme de devam etti. Mevlidin sonunda kıta aralarında okunacak salat-ı ümmiyeler için herkes ayağa kalktı. Akort o kadar dikti ki birinciye herkes es geçti. İkinciye de es geçtiler. Üçüncüde mevlit heyetinde bulunan birisinden bir "gıyk" sesi geldi. Bunun üzerine onlara dönen Deli Hüseyin 'bağırın bakalım, ben iki oktav daha çıkabilirim' dedi.²⁶⁶

Kur'an'ı Kerim okumanın pek çok kurallar dahilinde olduğu gibi mevlit okumada da güzel sesin yanında iyi derecede edebiyat ve müzik bilgisi gerekir. Mevlit belirlenmiş makam sırasıyla okunsa da bu bir taklitten öte o anda yapılmış ve tekrarı olmayan doğaçlamalardır. Anadolu'da, Balkanlarda besteli mevlitler olduğu bilinmektedir. Ayrıca Mevlevihanelerde ney ve kudüm sazları eşliğinde mevlit okunurdu.²⁶⁷

Bahir başlarında Peygamber'i övücü ve yücelten sözlerle başlamak âdet hâline gelmiştir.²⁶⁸ "Mefhar-i Mevcûdât"²⁶⁹ Hazreti Fahri âlem Muhammed Mustafa ra salavat, Seyyid-i Kâinat, Şefiul Usat" gibi eklemeler mevlit bahirlerinin baş kısmına eklenmiştir. Aşağıdaki örnekte Kore savaşından sonra Süleymaniye Camii'nde şehitleri anmak için düzenlenen mevlit kaydından alınmıştır. Bu kayıt Hâfız Mecid Sesigür'e aittir. Mevlithan velâdet bahrinin okumasına şu övgü dolu cümlelerle başlamıştır:

²⁶⁶ Kani Karaca'yla yapılan özel bir sohbetimizden alıntıdır (2001).

²⁶⁷ Ali Rıza Sağman (1951). Mevlid Nasıl Okunur, İstanbul, s.53.

²⁶⁸ Sağman. **Hafız Sami**, a.g.e, s. 61.

²⁶⁹ Mefhar-i mevcûdât: 1)Varlıkların övünme sebebi, övünç kaynağı. 2)Mahlûkâtın (yaratılmışların) övündüğü Muhammed aleyhisselâm. Retrieved from: <https://www.luggat.com/mefhar-i%20mevcudat/1/1>

Tekabbu ya vecheşkurun. Ente Şemsun, ente Bedrun, ente Nurun fevkannur, ente iksirun ve gani, ente misba hussudur, ente vallah ya Muhammed, ente misba hussudur, Şefiul usat fi yevmil Arafat, Hazreti Fahriâlem Muhammed Mustafa ra Salavat.

Te kab bu ya vec heş ku run En te şem sun en te bed

ru en te nu run fev ka nur

en te ik si run ve ga ni en te mis ba hus su dur

En te val lah ya Mu ham med En te mis ba hus su dur

şe fi ul ru fa ti fi yev mil a ra fat

Haz re ti fah ri a lem Mu ham med Mus ta fa ra sa la vat

Şekil 3.5., Mecid Sesigür'ün Süleyman Çelebi'nin velâdet bahrine girişi.

Hâfız Mecid, bu cümleleri velâdet bahrinin başlangıç makamının gerektirdiği rast makamıyla yapmıştır. Şiirin devamındaki manayla örtüşen bir şekilde bizleri aydınlatan bir güneşe benzetilen Peygamber'i anlatan satırda makamın çıkıcı kısmının kullanıldığını görüyoruz. 'Sen bizi aydınlatan bir ışıksın, nursun' derken Hâfız Mecid

makamın güçlüsünde uzun melodiler yapmıştır. Şiir ile melodiler arasında hızla akan bir uyum devam ederken Peygamber'in isminin zikredildiği bölümde bir vakfe, duraklama yapılmış ve önemi vurgulanmıştır. Rast makamı yapılırken kullanılması neredeyse zorunlu uşşak makamına dokunulup yegâh perdesine kadar genişlemesi de gösterilerek güçlendirilmiş rast makamında karar verilmiştir. Yukarıdaki notada da görüldüğü gibi Mecid, makamı şiirin manası doğrultusunda yönlendirmiştir. Kendi ses sahasına uygun bir akorttan başladığı velâdet bahrine melodiler altında boğulmuş anlaşılması zor hâle gelmiş kelimeler yığını yerine iyi organize edilmiş, mana ile melodilerin bütünleştiği bir anlayışta icrâ denilebilir. Yine dikkat edilecektir ki Mecid, aruz veznine son derece hâkimdir. Uzun hecelerde uzun, kısa hecelerde kısa melodiler kullanmıştır. Beste kurallarının mevlit doğaçlamasında da geçerliliği açıktır.

Aşağıdaki örnekte de Hâfız Esat Geredeli yine 1950'li yıllarda kaydedilmiş bir mevlit programında Mehmet Akif'in Çanakkale Şehitleri için yazdığı şiiri icrâ ettikten sonra velâdet bahrine giriş yapmıştır. Geredeli rast makamıyla başladığı bahre Nîşâbur geçkisini kullanarak pençgâh makamına bir başlangıç yapmıştır.



Şekil 3.6., Esat Geredeli'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahrine girişi.

Aşağıda Hâfız Kemal Gürses'in taş plağa okuduğu velâdet bahrinin giriş kısmı bulunmaktadır. Hâfız Kemal de girişini rast makamıyla yapmıştır. Kemal'in melodi dizininde de yine aruz vezninin önemi görülmektedir. Burada da uşşak makamı dizisi mevcuttur. Taş plak kayıtlarının süre sıkıntısından ötürü ayrı zamanlarda kaydolmasına rağmen gayet akıcı devamlılığa sahip olduğu görülür.



Şekil 3.7., Hâfız Kemal Gürses'in Süleyman Çelebi'nin velâdet bahrine girişi.

Velâdet bahrinin icrâsı uzunluğu ve makamsal geçkileri nedeniyle bu konuda uzman olmuş okuyuculara verilmiştir. Sultan Ahmet Camii'nin baş müezzinliğini yapmış olan Hâfız Kemal, müzik eğitimini Osmanlı'nın en iyi hocalarından almıştır. İleride görüleceği gibi, şarkı, türkü ve gazellerde zamanının en iyilerinden biridir. Tek düzelikten uzak, her okuduğu gazeli birbirinden ayrı bir şekilde değerlendirilmelidir. Gramofon kayıtlarının zor şartları, zaman limiti ve zor koşullar düşünüldüğünde icrâların değerlendirilmesi daha iyi yapılabilir. Mikrofonsuz ortamlarda ve hatta Sultan Ahmet Camii şerefelerinden sesini duyurabilmesi için gerekli ses tekniğine sahiptir. Bu tonajlı sesle dahi son derece kıvrak ve o kadar yumuşaklığı birleştirmiştir.

Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşamış ve tanınmış olan Hâfız Sâmi, Hâfız Şehla Osman, Hâfız Kemal, Hâfız Saadettin Kaynak, Üsküdarlı Ali Efendi, Hâfız Mecid Sesigür sayabileceğimiz en iyi mevlithanlardan bazılarıdır. Tezimizde, elimizde kaydı bulunan ve analiz edebileceğimiz birkaç mevlithanın çalışmalarını kullanacağız. Hâfız Sâmi ile Şehla Osman çok meşhur olmalarına rağmen kayıtları bulunmamaktadır. İncelememize Osmanlı'nın en iyi Kur'an okuma tarzlarından Üsküdar ağzının son temsilcisi Üsküdarlı Ali'yle başlayacağız.

Kur'an okumada olduğu gibi mevlit okumada da birçok kurallar bulunduğundan bahsetmiştik. İstanbul lehçesine sahip olmak bunlardan sadece birisidir. Ayrıca edebiyat bilme bu kuralların en önemlilerdendir. Melodileri ve makamları şiirin manasına uygun işleyebilmek ancak onun edebiyattaki ve daha derindeki manalarına vâkıf olmakla mümkün olacaktır. Ayrıca aruz veznine hâkim olmak gereklidir. Zira mevlit "Failatün failatün failün" vezniyle yazılmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, sözlü doğaçlamalarda, besteli eserlerde uygulanan vezin kuralları geçerlidir. Melodilerin oluşturulmasında her ne kadar bir ritme bağlı kalınmamış gibi gözükse de aruz vezninin getirdiği doğal bir harmoni vardır. Bunu iyi bilip uygulayabilen birkaç hânendeden biri de Üsküdarlı Ali Efendi'dir. Âmâ Musullu Hâfız Osman'dan uzun yıllar özel ders almış, meşk usulüyle binlerce şarkı, durak, naat, tevşih öğrenmiştir. Üsküdarlı Ali'nin kendi tabiriyle Musullu Hâfız Osman için; "Öyle muazzam sese sahip değildi. Ama okurken oya gibi işlerdi" demiştir. Elimizdeki en eski kayıt Üsküdarlı Ali'nin 70'li yaşlarında çekilmiştir. Burada işleyeceğimiz kayıt muhtemelen Süleymaniye Camii'nde 1950'lerin başında çekilmiş bir mevlit programındandır.



Şekil 3.8., Üsküdarlı Ali Efendi'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahrine girişi.

Elimizdeki kaydın eksik olmasından dolayı velâdet bahrinin başından değil, hamile kısmıyla başlayacağız. Muhtemelen rast makamıyla başlanılan velâdet bahrine Ali Üsküdarlı ikili ses aralıkları kullanarak rast makamı dizisiyle devam etmiştir.



Şekil 3.9., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Çârgâh perdesini kullanarak neva perdesinde rastlı bir asma kalış yaptıktan sonra segâh makamı dizisinin yeden perdesini kullanarak segâha bir geçiş yapmıştır. Hemen ardından çârgâhtaki kalışları segâh makamı hissini güçlendirmektedir. Hemen ardından nevâ perdesinde gösterdiği hicaz beşlisiyle hüzzam makamına döner gibidir.

16 gi ce si ol gi ce kim

19 doğ du ol hay rül be şer a ne si an da

21 ne ler gör dü

23 ne ler di di gör düm ol ha bi bin a

25 ne si bir a cep nur

28 kim gü neş per

30 va ne si berk o rup çık dı e vim den na gi han

Şekil 3.10., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Gerdâniye perdesi üzerinde yaptığı bûselik çeşnili genişlemesiyle hüzzam makamını daha da güçlendirmiştir.

33

36

38

40

42

45

gel di üç hu ri ba na ol du a yan

ba zı lar dir ler ki ol üç dil be ri

a si

yey di bi ri ol

meh pey ke rim bi ri Mer yem ha tu i

Şekil 3.11., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Gerdâniye perdesinde bûselik güçlendirdiği hüzzam makamını gerdâniyede gösterdiği hicaz çeşnisiyle sûzinak makamına doğru yönlendirmeye başlamıştır.

47 di a şî kar

49 bi ri si hem hu ri ler den bir ni

51 gar gel di ler lut fiy le ol meh ce bin

53 ver di ler ba na se lam

55 ol dem he min

Şekil 3.12., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Gerdâniye perdesi üzerinde bûselik yaparak başladığı sûzinak makamını gerdâniyede hicaz, neva perdesi üzerinde hicaz ve dügâh perdesinde hicazla tamamlayarak hicazkâr makamına geçmiştir. Seçtiği birbirine yakın makamlarla makam aralarındaki değişimi çok yumuşak bir hâle getirmiştir. Makamların güçlülere üzerinde yaptığı kalışlarla bu geçişleri çok doğal bir hâldedir. Çok kısa ölçüler içinde yaptığı bu değişimler şiirin akışını bozmayacak şekildedir. Makam kullanışları alışılmışın dışındadır. İcrânın tamamı incelendiğinde bir kâr-ı nâtık havası hissedilmektedir.

55 ol dem he min çev re ya nı ma ge lip

58 o tur du lar Mus ta fa yı bir bi ri ne

60 muş tu lar di di ler oğ lun

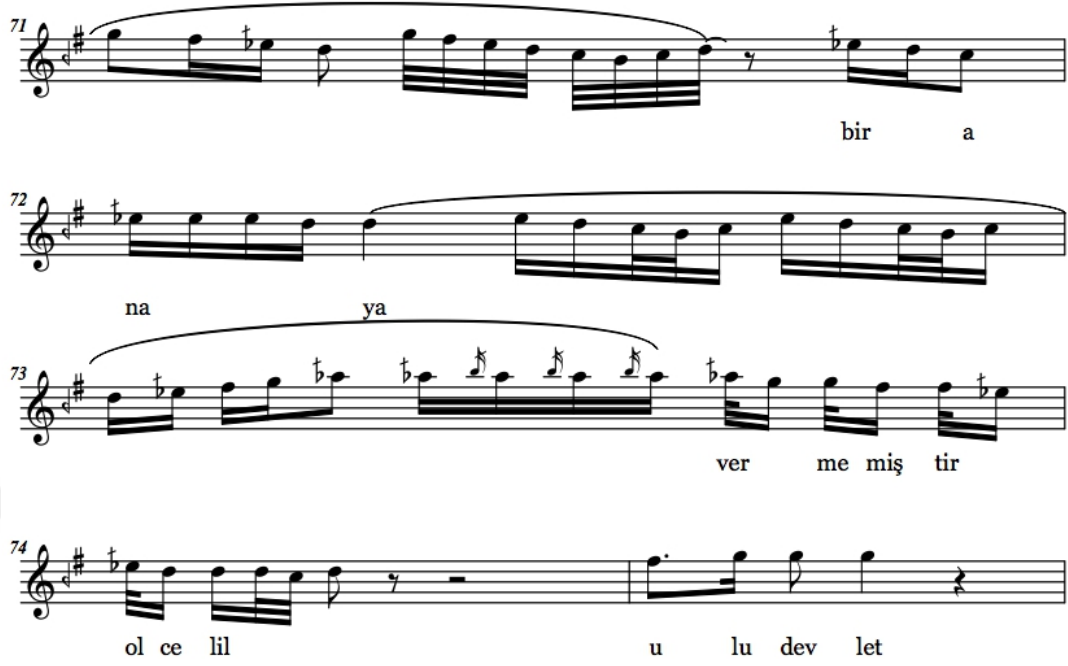
62 gi bi hiç bir o ğul ya ra dı

64 la lı ci han

66 gel miş

68 de ğil bu se nin oğ lun gi bi

70 kad ri ce mil



Şekil 3.13., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Burada zirgüleli sûzinak ile hicazkâr makamına geçki için bir hazırlık yapılıyor. Gerdâniye ve nevâ perdelerindeki hicazlı kalışlar bize bu hissi uyandırıyor.





Şekil 3.14., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Nevâ perdesinde yapılan hicaz çeşnisinin hemen ardından oluşturulan nevâ perdesindeki kürdî ve rast perdesindeki bûselik çeşnisi ile nihavent makamına geçiş yapılıyor.



93 bu gi ce dün ya yı ol cen net kıl

95 bu gi ce

97 eş ya yı hak rah met kıl

99 bu gi ce şa dan o lur er ba bı dil

102

104 bu gi ce ye can ve rir es ha bı dil

107 rah me ten lil a le min dir Mus ta fa

109

111 hem şe fi al müz ni bin dir Mus

113 ta fa

Şekil 3.15., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Bu bölüme gerdâniye perdesinde yaptığı bûselik çeşnisi ile nihavent makamının tiz tarafındaki genişlemesiyle başlıyor. Nevâ perdesindeki hicaz dizisini de göstererek nihavent makamına geçtiğini belirtiyor. Rast perdesinde yaptığı bûselikli kalışla nihavent makamını tamamlamış oluyor.

113 ta fa vas fî nı bu res me ter tip

115 et ti ler ol mü ba rek nu ri ter ğib

117 et ti ler

119 A mi ne i i der çü vakt ol du te mam

121 kim vü cu de ge le ol

124 hay rül e

126 nam su sa dım ga yet ha ra

Şekil 3.16., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

Nihavent makamının devamı niteliğinde rast perdesinde bûselik çeşnisiyle başladığı bu bölüme segâh perdesi eklemesiyle rast çeşnisine çevirmektedir. Nevâda

bûselik ve hicazlı gösterişlerle rasta döndükten hemen sonra nevâ perdesinde gösterdiği çârgâh çeşnisi ve rast perdesindeki nikriz çeşnisi ile zâvil makamını hissettirdiği rast perdesinde rastlı bir kalış yapmıştır.

128 ret ten ka ti sun du lar bir can

131 do lu su su şer be ti

133 kar dan ak i di ve hem so ğuk i di

133 kar dan ak i di ve hem so ğuk i di

135

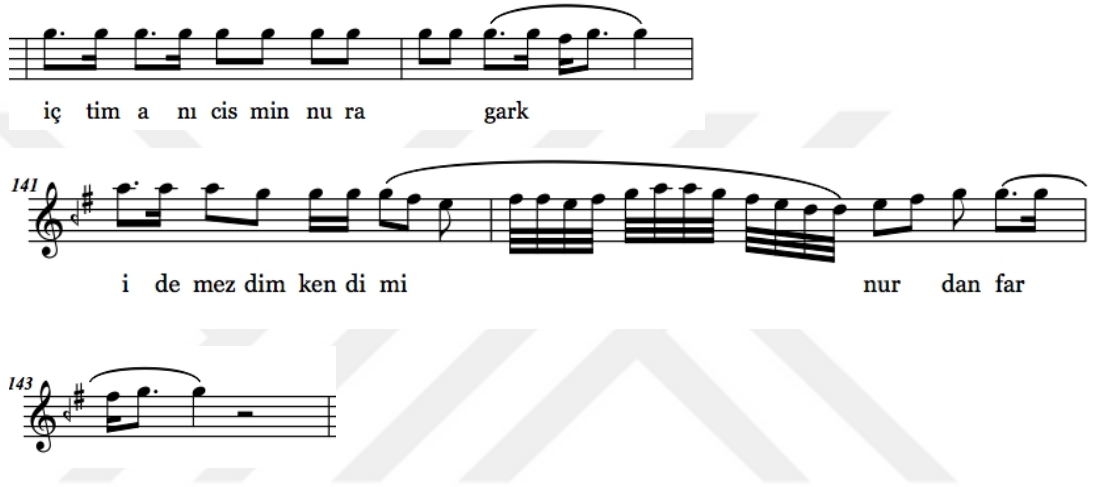
136 lez ze ti da hi şe ker de yok i

138 di

Şekil 3.17., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman Çelebi'nin velâdet bahri.

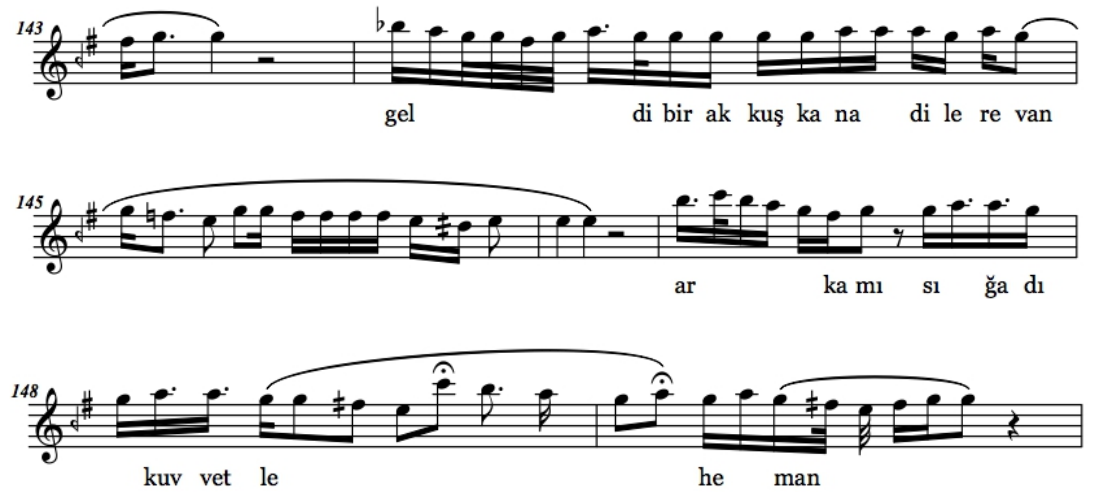
Bu bölüme mâhur geçkisiyle başlanmış, mâhur makamında pek görülmemiş gerdâniyede uşşak çeşnisiyle giriş yapılmıştır. Bu tarz kullanımı Hâfız Sâmi'nin

mâhur gazel kaydında görüyoruz. Kani Karaca’yla yaptığım özel bir mülakatta bana Türk müziğinde 450 civarında makamın bulunduğunu söylemişti. Bugün kullanımı unutulmuş, elimize besteleri ulaşmamış makamların pek çoğunu bilen geçmişteki müzisyenler bunları icrâlarında kullanmışlardır. Üsküdarlı Ali’nin Kur’an tilavetlerinden incelediğimize göre pesendîde, büzürk, bayatî araban gibi nadide makamları ustaca kullandığı görülmüştür.



Şekil 3.18., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.

Mâhur makamıyla devam ettiği bu bölümde bize makamı değiştirdiği hissini uyandırmıştır.



Şekil 3.19., Üsküdarlı Ali’nin Süleyman Çelebi’nin velâdet bahri.

III. Selim'in büzürk bestesinde rastladığımız gerdâniyede k rd  çeşnisiyle başladığı bu bölümde hüseyinî perdesinde yine bir k rd  dizisi göstermiş ve gerdâniye perdesinde  arg hl  kalış yaparak büzürk makam  yapmıştır.



şekil 3.20., Üsküdarlı Ali'nin Süleyman  elebi'nin velâdet bahri.

B selik perdesini kullanarak mâhur makamına geri dönmüştür.



Sonunda bahri mâhur makamıyla tamamlamıştır. Tamamlanan bahrin ardından yine mâhur makamında salat selamla diĒer k riler bahre son vermişlerdir. Mevlidin velâdet bahri, uzun olması ve pek çok makam ge kilerini gerektirdiĒinden dolayı, eski dönemlerde bu işin ustalarına bırakılırd . Özellikle bu bahri müzikle uĒrařan ustalar yapmışlardır. Hâfız Sâmi, Ali Üsküdarlı, Hâfız Kemal, Hâfız Sadettin Kaynak, şaş  Osman, Esat Geredeli, Mecid Sesigür bunların bazılarıdır.

Osmanlı döneminde Süleyman Çelebi'nin mevlidi çeşitli dillere çevrilerek icrâ edilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Güneydoğu Anadolu, Balkanlar ve İç Anadolu'da *Vesiletü'n-Necat* bestelenmiş ve icrâ edilmiştir. İstanbul'da Koca Mustafa Paşa Sümbül Efendi Dergâhında okunmuş bir besteli mevlidin varlığından söz edilmektedir.²⁷⁰ Ayrıca 1956 yılında *Yeni İstanbul Gazetesi*'nin düzenlediği mevlit bestesi yarışmasına Hâfız Hattat Kemal Batanay da bir eserle katılmıştır.²⁷¹ Balkanlarda, özellikle Kosova ve Saraybosna'da mevlit geleneği Osmanlı'dan günümüze kadar gelmiştir. Saraybosna Gazi Hüsrev Bey Camii'nde bulunan 1571 tarihli vakfiyede mevlit törenleri için hazineden yılda 300 dirhem ayrıldığı görülmüştür.²⁷² Balkanlarda 19.yy'ın sonlarına dek Türkçe okunan Süleyman Çelebi'nin mevlidini bu tarihlerde Nikçişli Salih Gaşeviç Boşnakçaya, Hâfız Ali Rıza Ulqinaku Arnavutçaya çevirmiştir. Ulqinaku'nun çevrisi 1878 yılında *İstanbulda Tercime-i Mevlud ala lisani Arnavud* başlığıyla basılmıştır. Ayrıca Süleyman Çelebi'nin mevlidi *Manzumetu'l-Mevlud fi eftali'l-Mevcud bi lisani'l-Arnavud* adı altında Vuçiterneli Tahir Popova tarafından Arnavutçaya çevrilmiştir. Bunun yanı sıra Hâfız Ali Korça, Abdullah Simlaku, Hâfız İbrahim Dalliü Peygamber'i anlatan mevlit tarzında eserler yazmışlardır.²⁷³

Balkanlarda okunan mevlitler İstanbul'dakilerle benzerlikler gösterir. Günümüze ulaşmış bazı besteli mevlitlerin koro ve solo bölümler olarak iki kısımdan oluştuğu görülmektedir. Koro bölümleri besteli olmasına karşılık solo bölümleri doğaçlamadır.²⁷⁴

²⁷⁰ Fatih, Koca (2019). "Dini Müsikî Formu Olarak Mevlid ve Dobruca Besteli Mevlidi", Diyanet İlmî Dergi, 55/1, 155-182. Retrieved from:

https://dergipark.org.tr/en/pub/did/issue/44158/544722#article_cite

²⁷¹ Mehmet Öncel (2020). "Hâfız Kemal Batanay'ın Besteli Mevlidi", Trabzon İlahiyat Dergisi, cilt 7, sayı 1, s. 280, Retrieved from:

https://www.academia.edu/43515884/Hafiz_Kemal_Batanay%C4%B1n_Besteli_Mevlidi

²⁷² Özel. "Mevlid", a.g.e., s. 477.

²⁷³ Abas Jahja (2012). "Makedonyada Cami Müsikîsi", **Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi**, cilt 9, sayı 2, s. 81. Retrieved from:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/109684>

²⁷⁴ İbid, s.82.

Güneydoğu Anadolu’da peygamberler diyarı Urfa’da mevlit geleneği çok yaygındır. Bu gelenek Urfa müziğinden beslendiği gibi müziğe de çok katkılar sağlamıştır. Süleyman Çelebi’nin Bursa’da başlattığı mevlit yazma geleneği diğer şairlere bir ilham kaynağı olmuş ve pek çok mevlitler yazılmıştır. Urfa geleneklerinde yer alan ve günümüze ulaşabilen mevlitler genelde 19 ve 20.yy. şairlerinin yazdığı güfteler üzerine kurulmuştur. Siverekli Yusuf Sami Efendi (ö.1932), Kürküzâde Osman Remzi Efendi (ö.1926), Diyarbakırlı Tayyazâde İbrahim Re’fet Efendi (ö.1903), Kıratoğlu Emin Efendi (ö.1934), Furuği mahlaslı Muharrem Hoca (ö.1940) ve Siverekli İbrahim Re’fet Efendi (ö.1938) bu şairlerdendir. Urfa mevlidi de *Vesiletü’n-Necat*’ta olduğu gibi çeşitli konulardan oluşan bahirlerden meydana gelir. Son bölüm olan doğum bahri Süleyman Çelebi’nin mevlidindeki velâdet bahri gibidir. Bu bölüm diğerlerinden ayrı olarak doğaçlama şeklinde okunur. İstanbul geleneğinde olduğu gibi aralarda kasideler icrâ edilir.²⁷⁵

b. Klasik Türk Müziği’nde Dinî Olmayan Formlarda Doğaçlama

(1) Taksim

Türk müziğinde iki tür doğaçlamayla karşılaşırız. Enstrümantal doğaçlamaya taksim ve sözlü doğaçlamaya gazel denilmektedir. Taksim, sözlükte, o anda yaratılan melodik icrâ anlamlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu tanım doğru olsa da teknik manada melodi oluşturabilmek için sazı güzel çalabilmek, iyi derecede müzik teorisini bilmekle beraber onlarca, binlerce besteyi ezbere bilmeyi gerektiren bir formdur.

Enstrümantal doğaçlama ‘taksim’ teorik kurallar çerçevesinde yapılır. Zemin diyebileceğimiz bir giriş bölümüyle başlar. Elimizdeki pek çok taş plak kaydında girişin genelde başlanılan makamın seyrine uygun olarak yapıldığı tespit edilmiştir. Zeminin üzerine meyan ya da meyanlar açılır. Burada makamın genişlemesi, şedleri,

²⁷⁵ Osman Çuhadaroğlu (2020). “Urfada Mevlid Geleneği ve Mevlidhanlar”, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, s.11.

transpoze ya da diğerk makamlara geçkiler yapılır. Pek çok plakta gözlemlenen, taksimde karara gelindiğinde başlanılan makamın yapısına dönüldüğü görölmüşür. Taksim formunda bir soru-cevap şekli fark edilmektedir. Cemil Bey, Nevres Bey, Şerif Muhiddin ve Mesud Cemil Bey gibi usta müzisyenlerin taksimlerinde enstrümanlarından sanki insan sesi çıkartmış hissi uyandırır.

Elimizde bulunan ilk kayıtlar incelendiğinde karşımıza baş taksim, ara taksim, müşterek taksim, tempolu taksim gibi birkaç taksim çeşidi çıkar. Halk müziğinde tezene kullanımı yörelere göre değişse de sanatçılar arasında da farklılıklar gösterir. Klasik enstrümanlarda da sanatçılar göze çarpan farklılıklar sergilerler. Bu onları diğerklerinden ayıran bir özelliktir. Kendilerini tekrar etmedikleri gibi diğerk müzisyenleri de taklitten kaçınmışlardır. Bu da müzikte süreklilik ortaya koymuştur. Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Nevres Bey ve Şerif Muhittin Targan birbirinden tamamen farklı tavırlara sahip ud sanatçılarımızdandır. Uzun yıllar çalışma sonucu kendi tavırlarını oluşturmuş ve tekniklerini geliştirmişlerdir. Besteli eserlere nazaran daha serbest bir form olması dolayısıyla doğaçlama sanatçının teknik ve teorik bilgisini ortaya rahatça koyabileceği bir formdur. Aynı hocalarla çalışılmasına olanak sağlayan meşk sistemiyle yetişmiş sanatkârlarımızın bu denli eşsiz tavırlara sahip olmaları ne denli çalışma sarf ettiklerinin kanıtıdır. Bu durumu 20.yy'ın nadide sanatkârlarından Münir Nurettin Selçuk ile İsak el-Gazi'nin taş plağa okudukları aynı şarkının incelemesinden anlayabiliriz.²⁷⁶ Nikogos Ağa'ya ait hicaz makamında ve evsat usulündeki “Niçin a sevdiğin niçin seni sevdim” isimli şarkısını birbirinden çok değişik tavırlarla icrâ etmişlerdir. Münir Bey'in icrâsı arşivlerde bulunan notaya yakın sade bir tavır olsa da pek çok farklılıklar içermektedir. İsak el-Gazi'nin icrâsında ise Şehla Osman'ın okuyuş tavrı hissedilmektedir. Esere bir nebze yeni kisve giydirmiş bir doğaçlama üslubu hâkimdir.

276 Bahsedilen eserin icraları için bkz.: İbrahim Reşit Çağın, **Reşit Çağın Arşivi 65-Münir Nûreddin Selçuk: Niçin A Sevdiğim Niçin, Seni Sevdim Bu Mu Suçum**, Oct. 3, 2015, (Çevrimiçi), <https://youtu.be/MjEOzsgKoDU>, 3 Mart 2022.
Atticus History, **İzak Algazi Efendi - Niçin ah sevdiğim / Humari var (1927)**, Feb 2, 2021, (Çevrimiçi), <https://youtu.be/tez6r5tc44U>, 3 Mart 2022.

Bu icradan hareketle acaba eserler sanatkârlar tarafından değiştirilmiş midir diye bir soruyla karşılaşmaktayız. Sorunun yanıtını Selahattin Pınar'ın nevâ makamında ve düyek usulünde bestelediği “Ben yürürem yane yane” isimli şarkısını kendi sesinden icrâsını inceleyerek verebiliriz. Arşivlerde bulunan çeşitli sanatçıların sesli icrâları ve yine arşivlerde bulunan notalarıyla bestekârın kendi sesli icrâsı arasında farklar bulunmaktadır. Bu durum eserlerde neden icrâ farklılıkları olduğunu açıklayan güzel bir örnektir. Meşk sistemiyle aktarım yolunda Dede Efendi, Zekai Dede gibi hocalar kendi bestelerini farklı zamanlarda farklı şekillerde öğretmişlerdir. Bu da bize müziğin nota sistemiyle sınırlandırılmasının tek düze icrâyı doğurduğu fikrini kanıtlamaktadır. Yukarıdaki hicaz şarkı örneğinde görüldüğü gibi iki müzisyenin farklı hocalardan meşk edilmiş aynı eserin ana yapısı aynı kalmakla beraber çok farklı iki icrâ örneği Türk müziğinin melodik zenginliğini göstermektedir.

Değişik icrâlara daha çok örnekler verilebilir. Hacı Kırâmi Efendi de meşk silsilesinde önemli hocalardan birisidir. Meşk ettiği eserleri her seferinde yaptığı değişikliklerle talebelerine aktarmıştır.²⁷⁷ Bu, onun eseri unuttuğu manasına gelemmez. Bunun nedeni yukarıda bahsedildiği gibi bestekârlar kendi bestelerini farklı zamanlarda farklı yorumlamışlardır.

Kayıtların olması yok olmuş meşk sisteminin neticesinde kaybolmaya meyilli tavırların yaşamasını sağlamıştır. Türk müziği baskı sistemi notadan ve teori kitaplarından öğrenilmesi pek mümkün değildir. Bundan dolayı Tanbûrî Cemil, Hâfız Sâmi, Hâfız Osman gibi Osmanlı'nın bu müziği yapmış en iyi müzisyenlerinin kayıtları sayesinde makam seyri içerisinde perdelerin kullanılma, işleyişlerini anlama ve talim olanağı olmuştur. Bu icrâları inceleyip iyi analiz eden Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen Osmanlı'nın son döneminden günümüze bir köprü vazifesi görmüşlerdir. Kayıtlarla da meşkin devam edebileceğini onlardan sonra gelen nesillere göstermişlerdir. Birebir hocayla meşkten daha büyük bir çaba gerektirdiği aşıkârdır. Bu yöntemde hatalarını ya da icrânın püf noktalarını gösterecek bir hoca

²⁷⁷ Cem Behar (2005). **Mûsikîden müziğe**: Osmanlı / Türk müziği: gelenek ve modernlik (makaleler-kaynaklar-metinler), İstanbul: YKY, s. 91.

olmadığı için zorluklarla karşılaşılabilir. Fakat gayret ve devamlı çalışmayla onlar bunu başarmışlardır. Ömer Erdoğan onların yolunu takip ederek tüm deneyim ve birikimlerini ülke içinde ve dışında verdiği dersler ve konserlerle aktarmaktadır.

Taksime bir çeşit tarif denilebilir. Beşli dörtlü dizilerini ardarda sıralamaktan ziyade makamın karakteristik özelliklerini uygulayabilme becerisidir. Bu, becerinin haricinde yapılan taksime bir ruh katabilmeden geçer. Dinleyene makam diziminden ziyade makamın şahsiyetini aktarabilme sanattır. Bunların gerçekleşmediği taksimler bize yeterli bilgiyi verememiş demektir. Her müzikte olduğu gibi Türk müziğinde de sâzende insan sesini sazında yakalamaya çalışır. Enstrümanlar yapıları olarak zaten bu şekilde imal edilirler. İnsan sesinde olduğu gibi sesin olduğu bir bölgesi ve rezone ihtizaz ettiği bir bölümü vardır. Ustanın elinde yıllarca çalınarak pişen enstrümanlar yine ustasının elinde dinleyenlere bir şeyler anlatmaya başlar. Bu bazen acı bir olay, bazen neşeli bir anı, bazen de düşündürücü melodilerdir. Aynı malzemeye yapılan bir mücevherin usta elinden çıkanı nasıl herkes tarafından fark edilirse, usta bir müzisyenin icrâsı da diğerlerinden farklıdır. Bize makamların ötesinde iki dostun muhabbetini anımsatır. Zaten sâzendenin enstrümanı onun dostu, içindekileri dışa aksattığı bir araçtır. Cemil Bey hakkında yazılmış pek çok belgeden hareketle kendisinin içine kapanık ve çok konuşmayan biri olduğu görülür. Ama iç hâlini her birinde mahir olduğu enstrümanlarında dışa vurmuştur. Kendini yaptığı müziğinde ifade etmiştir.

(2) Gazel

Gazel, Divan şiirinde bir nazım şeklidir. Türk müziğinde sesle yapılan doğaçlamaya 19.yy. sonlarında gazel denilmeye başlanmıştır. Gazel okumak Türk müziğinde çok önemli bir yer tutar. Çünkü gazel okuyabilmek için müzisyenin geniş bir repertuvar bilgisiyle birlikte nazari eğitim alması gerekir. Bu ana unsurların yanında, melodi-şiir bütünlüğünü oluşturabilmek için edebiyatı da iyi derecede bilmeyi gerektirir. Şiirin manasıyla seçilen makam ve melodilerin birbiriyle uyumu icrâcının sesinin güzelliği ve nağmelerdeki oynaklığı kadar önemlidir. Doğaçlama, her ne kadar serbest bir form olarak düşünülse de edebi ve nazari kurallar göz ardı

edilemez. Daha önceden planlanmamış melodilerin icrâcının aklında bulunan bir şiir aracılığıyla söylenmesidir.

Gazel okuma formu çeşitli sebeplerden dolayı günümüzde bitmiş denilebilir. Bu sebeplerin en başında meşk sisteminin ortadan kalkması gelir. 20.yy'ın başında Avrupa müziğinde nota sistemine geçilmiş ve günün otorite müzisyenleri 'Mesud Cemil, Doktor Suphi Ezgi vb.' pek çok müzisyen eski Hamparsum notalarını günümüz notasına çevirmiştir. Meşk usulüyle hocadan öğrenilen ve hâfızaya alınan ağır usullü eserler, duraklar, naatlar, ayinler ve ilahiler artık her istenildiğinde erişilebilecek ve ezber gerektirmeden icrâ edilebilecek hâle gelmiştir. Meşk sistemiyle ilgili daha geniş bilgiyi ilgili bölümde vermiştik. Bu sistem, ayrıca bir silsile akışını da getiriyordu. Bu sistemle talebeler çeşitli tarz icrâ şekillerini farklı hocalardan öğrenme imkânı buluyorlardı. Mesela, Tanbûrî Cemil'in oğlu Mesud Cemil Dr. Suphi Ezgi'den Oskiyam tarzı az mızrap nağmesiyle çok melodi çalma tekniğini öğrenmiş, babasının tekniğiyle harmanlayarak kendi öz tekniğini geliştirmiştir. Notalama sistemine geçilmesiyle pek çok formun icrâ şekli unutulmuştur. Notaları elimizde bulunsada Hopçuzâde Şakir Bey'in okuyuşundan başka bir kayda rastlanmayan mirâciyye formu bu unutulmuşlar arasındadır.

20.yy. başlarında kaydedilmiş taş plaklardan bir nebze anlayabileceğimiz gazel formu, iki şekilde icrâ edilmiştir:

1. Şarkı içerisinde. Genelde enstrüman eşlikli bazen de eşiksiz.
2. Münferit okunmuş gazeller. Bunlarda da bazıları enstrümanla bazıları yalnızdır.

Gazeller kısıtlı kayıt şartları ve süre kısıtlamasıyla yapılmıştır. Bu, icrâcının elinden serbestliği almış ya da kısıtlamıştır. Daha serbest örneklerini Münir Nurettin Selçuk'un²⁷⁸ icrâ ettiği konser kayıtlarındaki gazellerde görmekteyiz.

²⁷⁸ Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş döneminde müzikal değişimde bir köprü görevi yapmış Münir Nurettin Selçuk üzerine bir inceleme bkz.: John Morgan O'Connell (2013). **Alaturka: style in Turkish music (1923-1938)**, Farnham, Surrey, Burlington, UK, VT, Ashgate.

Taş plaklardaki gazellerden görülmektedir ki, besteli bir şarkı düzeneği yoktur. Makamın gerektirdiği seyir içerisinde bir işleyiş bulunmaktadır. Kısa bir süre dilimi olduğu düşünüldüğünde neden makam değişikliğine gidilmediği anlaşılabacaktır. Saz bölümler başta ortada ve sonda olmak üzere genelde üç kısımda icrâ edilmiştir. Okuyucuya üç dakikalık zaman diliminden iki dakikadan az bir bölüm kalmıştır. Bu da sanatçıyı hayli kısıtlayan bir pozisyona düşürmüştür.

Hâfız Sâmî, Hâfız Kemal ve Hâfız Şehla Osman'ın gazellerine bakıldığında karşımıza üç ayrı üslup çıkar. Aynı hocalardan meşk etmelerine karşın ses yapıları, makama giriş perdeleri ve gazel okurken kullandıkları seyir yapıları birbirlerinden farklılıklar gösterir. Bu da o dönemde icrânın tekdüzelikten uzak bir yapıya sahip olduğuna işaret eder. Hocayı taklitten öteye gitmiş ve her biri birer şahsiyet olmuşlardır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi tekdüze kalıp icrâ şekli meşki terk edip notaya bağımlı kalındıktan sonra ortaya çıkmıştır.

Yetmiş sekiz devirli taş plak kayıtlarını değerlendirirken kayıt şartları ve icrânın ne kadarını yansıttığını göz önüne alarak incelemek gerekir. Bu kayıtlardaki gazeller ve taksimlerde genelde uşşak, rast, segâh, hüzzam, hicaz gibi ana makamlar kullanılmıştır. Kısa da olsalar bize makam kullanımı ve enternasyonlar²⁷⁹ hakkında çok bilgiler içermektedirler. Yine bu kayıtlardan 19-20.yy'da kullanılmakta olan çok çeşitli süsleme, çarpma ve vibrato örnekleri bulunabilir. Doğaçlamalar teknik imkânlar sayesinde her ne kadar nota ortamına geçirilebilse de ancak sınırlı bir kısmı nota edilebilir. Tüm vibrato ve çarpma tekniklerinin ya da makamın kurulumundaki perde değişimlerini bu sınırlı nota sisteminde gösterebilmenin imkânı yoktur.

Yukarıda da değinildiği gibi Türk müziği ve edebiyatı arasında çok sıkı bir ilişki vardır. İkisi birbirini tetiklemiş ve gelişimlerini hızlandırmışlardır. Gazel,

²⁷⁹ Aka Gündüz, Kani Karaca, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar gibi 20 ve 21. yy'ın hocalarının makamlar üzerine yorumları ve makam seyir örneklerinin yer aldığı bir çalışma için bkz.: Karl L. Signell (1986), **Makam: modal practice in Turkish art music**. New York: Da Capo Press.

Arapçada “kadınlar için söylenmiş güzel ve âşıkane söz” anlamına gelir. İlerleyen yıllarda İran edebiyatına giren gazeller oradan da Türk edebiyatına girmiş ve tüm Doğu İslam âleminde şairlerce gazeller yazılmış, aşk ve şarap konularının işlendiği bir şiir tarzı olmuştur. Gazel tarzı şiirleri kâr, beste gibi ağır usullü eserlerde görüyoruz. 19.yy’dan sonra Türk müziğinde şarkı formunun ağır basması ve uzun soluklu eserlerin bestelenemez olmasıyla gazel tarzı şiirler de kullanılamaz hâle gelmiştir. Gazeller aruz vezninin hece ölçüsüyle yazılır.²⁸⁰ Rubai şekilleri kullanılmamıştır.²⁸¹ Yahya Kemal Beyatlı, Edip Ayel gibi neoklasik dönem şairleri de gazeller yazmışlardır.

Taş plak kayıtlarından önceki dönemde gazel okuma şekline dair bir bilgiye sahip olmamamıza karşın, bu kayıtlar bize gazel okuyuşu hakkında bilgiler ışığı sunmaktadır. Gazel okuyana gazelhan denilir. Gazel okuyuş tarzının, Kur’an, mevlit, durak, naat, kaside icrâsından çok farklı olduğunu yine bu kayıtlardan tespit ediyoruz. Sadece şiirin anlam açısından sevgiliyi, aşkı ve şarabı açıklamasından çok, bu farklılık melodik ve süslemelerin değişikliği olarak da karşımıza çıkıyor. Hâfız Sâmi, Hâfız Kemal, Hâfız Şehla Osman gibi gramofon kayıtlarının başladığı ilk döneme isimlerini yazmış icrâcılar, okudukları gazel şiirlerinde de aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gayet seçici davranmışlardır:

Derdime vâkîf değil cânân beni handân bilir.

Aşk ehline âlemde dil-ârâ mı bulunmaz.

Nigeh gülçin-i hasret dâmenim pür-hâr-ı mihnettir.

Sergüzeştin şerhi dersen âlemi kan ağladı.

Münir Nurettin Selçuk’un da ilk okuduğu plaklarda Hâfız Sâmi’nin etkisinde kaldığı görülmektedir. Nikogos Aga’ya ait hicaz şarkıyı kaydettiği plakta arada Fuzûlî’nin şiirini okumuştur:

²⁸⁰ Erdoğdular. “Türk Müziğinde Gazel”, a.g.e., s. 53.

²⁸¹ Nazmi Özalp (2000). **Türk Mûsikîsi Tarihi, Araştırma İnceleme Dizisi**, cilt II, Millî Eğitim Yayınları, İstanbul, s. 76.

Ne yanar kimse bana ateş-i dilden özge,
Ne açar kimse kapum bad-ı sabadan gayrı

Tanbûrî Cemil Bey, Hâfız Sâmi ve Hâfız Şehla Osman'ın elimizdeki kayıtları gramofon kayıtlarının başladığı ilk zamana denk gelmektedir. Bu nedenle kayıtlar daha ilkel ve donanımsızdır; çok zor şartlar altında kaydedilmiştir. Bir de bu tarz ortamlara alışık olmayan sanatçılar düşünüldüğünde onların başarısı tartışılmaz. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi bu kayıtların üç dakikalık bir zaman sınırlaması vardı. Bu üç dakika içerisinde saz giriş yapacak, ardından gazelhan bir bölüm okuyacak, meyan açış saz bölümü, gazelhanın meyana çıkışı ve karara gidişi ve ardından karar son taksimi. Hâfız Kemal ile Hâfız Sadettin Kaynak ilerleyen yıllarda Berlin'e giderek plaklarını burada gelişmiş ortamlarda kaydettirmişlerdir. Bu kayıtlarda edebi ve ses analizleri daha belirgin bir şekilde yapılabilir. Elimizde kaydı bulunan gazellerden, icrâcıların şiir başları veya mısra sonlarına “aman, yâr ey, medet ey, of, ah” gibi tamlamalar eklediği görülmüştür. Bu gelenek de bize kâr, beste gibi formlarda kullanılmış terennümleri anımsatır. Yukarıdaki icrâcıları diğerlerinden daha iyi yapan, sadece makamı ve perdeleri iyi kullanmaları değil, vezin bilgilerini iyi kullanarak melodilerle iyi bir bütünlük sağlamalarıdır.

Hâfız Sâmi'ye ait uşşak makamındaki gazelde;

Ne sâki şâd eder gönlüm
Ne gamım zâyî eyler mey
Belâ-yı aşk ile zârım,
Hoş etmez hâtırım bir key

Belâ-yı aşk ile zârım,
Hoş etmez hâtırım bir key
Fîrâkînla vücudum yâye döndü
Nâle etmekden,
Elem bitmez mi, gam yetmez mi

Gam tâ key elem tâ key

Şiirin modern Türkçedeki anlamı şöyledir:

Ne şarap sunan, gönlümü şenlendiriyor,
Ne de içki üzüntümü yok ediyor,
Aşk belâsıyla ağlıyorum.
Ey sevgili, senden ayrı düştüm ve
Ağlayıp inlemekten yay gibi belim büküldü.
Çektiğim acılar bitmeyecek mi
Üzüntüm yetmeyecek mi
Bunlar daha ne kadar sürecek?

UŞŞAK GAZEL
(Ne sâkî şâd eder gönlüm)

İcracı: Hâfız Sâmi

A

a *gliss.* 3

Ah ————— a man ————— a man ————— a ————— man ————— a —

tr *tr* *tr* *b* *tr*

man ————— Ne sâ kî şâd e der göy nüm Ne ga mım zâ yi ey

ler ————— mey ah a man a man a man ————— a man

B

c *gliss.* *vib. vib.* *port.* *tr*

Ah ————— Belâ yı aşk i le zâ rım

d *tr* *tr* *vib.* *tr* *vib.* *tr* *tr* *tr* *vib.*

hoş et mezhâ tı rım bir key yarey ————— ah —————

282

Şekil 27: Hâfız Sâmi'nin uşşak makamındaki gazeli.

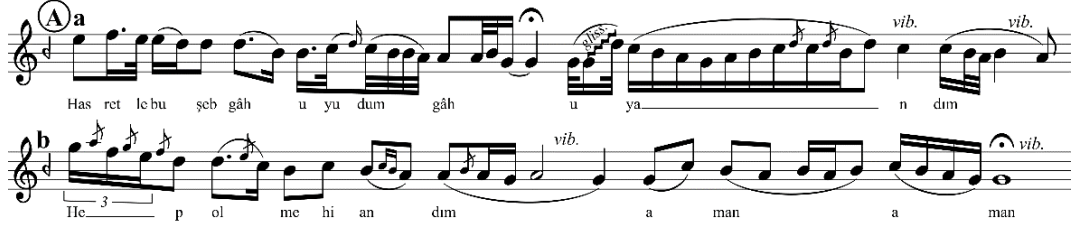
Hâfız Sâmi, uşşak makamında okuduğu doğaçlamaya doğrudan hüseyinî perdesinden giriş yapmış ve nazariyat kitaplarının aksine inici bir seyirle rast perdesine kadar düşerek düğâh perdesinde uşşaklı bir vakfe yapmıştır.

²⁸² Berna Özçeltik (2019). “Türk Müziğinde Gazel İcralarının Müzikal Analizi”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı, s. 14.

UŞŞAK GAZEL

Hasretle Bu Şeb

İcracı: Hafız Kemal



Hâfız Kemal, uşşak gazel²⁸³

Şekil 28: Hâfız Kemal'in uşşak makamındaki gazeli.

Hâfız Kemal de uşşak gazele hüseyinî perdesinden başlamıştır. O vakfesini inici bir seyirle rast perdesinde rastlı göstermiştir.

Uşşak Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey



Tanbûrî Cemil Bey'in, viyolonselle uşşak taksimi²⁸⁴

Şekil 29: Tanbûrî Cemil'in uşşak makamındaki taksimi.

Tanbûrî Cemil Bey'in uşşak viyolonsel taksiminde, giriş çârgâh perdesinden başlar. İnici bir seyirle yegâh perdesine kadar inerek bir vakfe yapılmıştır.

²⁸³ Özçelik. "Türk Müziğinde Gazel", a.g.e., s. 28.

²⁸⁴ Yelda Özgen Öztürk (2009). "The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance", İTÜ, s. 36.

Yukarıdaki doğaçlama örneklerinden de anlaşılacağı gibi, aynı dönemde yaşamış, aynı hocalardan meşk yoluyla müziği öğrenmiş bu müzisyenlerin melodileri, makamı işleyiş biçimleri birbirlerinden farklılık arz etmektedir. Hiçbiri diğerinin tekrarı olmamıştır. Ne melodiler ne de kullandıkları tiril, vibrato ve ses yapısı birbirinin aynısı değildir.

Enstrüman ya da sesle yapılan doğaçlamalarda ses güzelliği ön plana çıkmıştır. Ses alanında buna Allah vergisi denilebilir. Fakat Albert Einstein'ın dediği gibi Allah vergisi yüzde beş, geriye kalan başarı çalışma ürünüdür. Var olan ses çalışarak geliştirilir. Var olmayanı var etmek tabii ki zordur. Meşk faktörü burada da karşımıza çıkar. İyi bir ressamın elinden çıkan resmin hemen ayırt edilebileceği gibi her eline fırça alan da Van Gogh olmaz.

Bekir Sıtkı Sezgin İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı doktora dersleri notlarında, her harfin ağızdan farklı çıkış yerleri olduğundan bahsetmektedir. Bu çıkış yerlerinin iyi tespiti ve doğru kullanımı ses güzelliğine giden yoldaki en önemli adımlardan biridir. Diksiyon dediğimiz kelimelerin doğru çıkış noktaları ses sanatlarıyla uğraşan tüm icrâcılar için geçerlidir. Mesela, tiyatro sanatçımız Müşfik Kenter'in bir röportajında okul yıllarında her gün sabah 5'te kalkıp ses çalışmaları yaptığını anlatmış ve harflerin doğru kullanılması gerektiğinden bahsetmiştir. Aynı müzik eserlerinde olduğu gibi tiyatrodaki anlatılan hikâyenin aktarılması sadece mimiklerle değil hissiyatın ses yoluyla aktarımı ile olur. Burada yapılan nüanslar aslında sanatçının bir nevi doğaçlamalarıdır. Türk müziğindeki bu tekniği elimizde bulunan en eski kayıtlarda dahi görmekteyiz. Berlin'de daha ileri teknolojiyle kayıtlar yapmış Hâfız Kemal'de bu harflerin kullanımı daha belirgindir. Safiye Ayla harflerin doğru kullanımını en iyi yapanlardan biridir. Rakım Elkutlu, Udi Nevres Bey gibi dönemin en kıymetli hocalarından dersler almıştır. Safiye Ayla tüm bu derslerin haricinde ayrıca Dârüleytam'da tecvit²⁸⁵ dersleri almış ve harflerin çıkış yerlerini

²⁸⁵ Tecvit: Sözlük anlamı yapılan olayın, işin güzel ve doğru yapılması, Kur'an okurken harflerin doğru telaffuz edilmesi manasına gelir. Kur'an harflerinin mahreç ve sıfatlarına riayet edip tilavet

öğrenmiştir.²⁸⁶ Böylelikle çıkarttığı harflerin düzgünlüğü ve ses tekniğine yansıtması kolaylaşmıştır. Hâfız Sâmi ve Şehla Osman’ın kayıt tarihleri itibarıyla daha erken döneme denk geldiğinden teknoloji daha ilkelidir ama ona rağmen üzerinde yapılan uzun çalışmalar sonrasında onların da bu tekniği kullandığı görülür. Bazı yorumlarda, “şiire çok önem vermediler, yaptıkları melodiler ön plandaydı” denilse de bunun sebebi kayıtlardır. Şiirlerini halkın aşına olduğu gazellerden itinayla seçmişlerdir. Çoğu şarkılar da önceden kullanılmış, halk tarafından mana ve içeriği bilinen genelde Fuzûlî ve Nâbî gibi şairlere ait gazellerdir. Bir formata tâbi değilmiş gibi görülse de makam yapısına uygun olarak, giriş gelişme ve sonuç bölümlerini içerir. 20.yy. başında yapılan taş plak kayıtlarındaki teknik sorunlardan biri olan süre sınırlaması onlara bir kısıtlama getirse de onlar bu kısa zaman zarfında dahi hem sanatlarını hem de makamın gerekli yönlerini aktarmışlardır. Bastıkları perdeler bize 19.yy. sonu 20. yy. başında İstanbul’da yapılan müzik hakkında bilgiler vermektedir. Örneğin, mâhur makamındaki fa diyez perdesinin ne oranda olduğunu, hüzzam makamında yer alan nevâ perdesindeki hicaz dizisinin arasındaki hicaz aralığının ne derece olduğunu yine bu gazellerden tespit edebiliyoruz.

Melodi oluşumundaki yukarıda bahsedilen giriş, gelişme ya da meyan ve sonuç şeklindeki yapıyı Tanbûrî Cemil Bey’in taksimlerinde de işitmek mümkündür. Dinlendiğinde anlaşılabacaktır ki Cemil Bey tanburunda, kemençesinde ve lavtasında insan sesini taklit etmiştir. Cemil Bey ile Hâfız Sâmi’nin ferahnâk doğaçlamaları karşılaştırıldığında görülecektir ki ikisi de birbiriyle örtüşmektedir.

kurallarına uyarak güzel ve hatasız okuma ilmi. Abdurrahman Çetin, “Tecvid”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Retrieved from: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tecvid--kuran> (17.06.2022).

²⁸⁶ Murat Bardakçı (2017). **Safiye, Safiye Aylâ ve Türk Musikisi’nin Cumhuriyet Dönemi Serüveni**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 42.

süzülerek süslerde aynı Süleymaniye Camii'nin kubbelerinde olduğu gibi kubbeleşerek kafa tasımızın üstünde noktalandığı şeklindedir. İncelemelerde görülmektedir ki, Hâfız Sâmi, Şehla Osman, Hâfız Kemal en tiz ve en pes perdelerde seslerini sinus bölgelerindeki boşluklarda rezone etmişlerdir. Bu sinus boşluklarını tanbur, kemençe, ud gibi sazların tekneleri olarak düşünebiliriz. Enstrüman tekneleri hem sesin volümünü hem de diğer tellerin ihtizasını sağlarlar. Eski okuyucular tüm vücutlarını sanki bir enstrüman gibi kullanmışlardır.

Bugün en meşhur olmuş doğaçlama ustalarına baktığımızda, hepsinin aileden gelen bir müzik birikimi olan kişilerden oluştuğunu görürüz: Tanbûrî Cemil Bey, Mesud Cemil, İhsan Özgen vb. Eğitim, aile ortamlarında başlıyor. Ömer Erdoğdular'ın dediği gibi; *'Müzik öğrenmek bir huni gibidir. Başladığınız zaman o huninin en küçük tarafındasınız ve o yolda en iyiymişsiniz gibi düşünüyorsunuz. Öğrendikçe huninin geniş tarafına doğru yol alıyorsunuz ve bilmediğiniz çok şey olduğunu anlıyorsunuz. Üçgen huninin sonu yok, öğrenmenin de olmadığı gibi.'*

Hâfız Sâmi, Hâfız Osman, Tanbûrî Cemil Bey gibi doğaçlama ustalarını diğerlerinden ayıran fark ya da farklar nelerdir? Ses güzelliği bence birinci ve en önemli unsurdur. Ses güzelliği nasıl yakalanır? Güzeli anlayabilmek için önce güzelin ne olduğunu bilmek gerekli. Güzeli herkes için farklı. Fakat tüm insanlığın hemfikir olduğu güneşin sadece aydınlatmadığı, aynı zamanda hayat kaynağı olduğudur. Güneşin olmadığı yerde hayat olmaz. Su, yine hayatın ta kendisidir. Hiçbir canlı su olmadan var olamaz. Bunun içindir ki divan şiirinde güzeli anlatırken güneş ve su benzetmeleri yapılmıştır. Ses güzelliği de kültürün bir meyvesidir. Bin senelik bir kültür; mimarisi, güzel sanatları ve müzik alanında her daim gelişim içerisinde olmuştur. Mesud Cemil'in Hâfız Osman'ı tarif ederken dediği gibi; *'Hâfız Osman Efendi'nin herkes gibi boğazından, ağzından, dudaklarından değil de sanki bütün vücudundan çıkardı. Kısa, tıknaz gövdesinde, midesi, karaciğeri, dalağı, bağırsağı yoktu da bunların yerinde sanki taşmaya hazır bir ses haznesi vardı. Dopdolu bir ses topluluğu. Derin toprak altından kaynayan, fişkırان pınarlar gibi temiz, gürül gürül,*

*bol, kandırıcı, doyurucu, berrak, pırıltılı bir ses. Bir de kalp var içinde bu adamın, bir yürek. Bir insan kalbi ki, ne olduğunu bilmediği bir ateşe yanar, çarpar, çırpınır.*²⁸⁷

Eski konak, ev ya da buna benzer yerlerdeki toplantılar bugünkü anlamda bir konser değil de bir sanat buluşması şeklindeydi denilebilir. Tarihçilerin, edebiyatçıların ve tabii ki müzisyenlerin katıldığı etkinlikler şeklinde değerlendirilebilir. Zaten bu birbirini tamamlayan unsurlar olduğunda sanatın derinliği ortaya çıkmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi gazel okuyabilmenin en önemli koşullarından biri olan edebiyat, icrâcının nağmelerini şiirin verdiği anlam çerçevesinde yapması şeklindedir. Onu dinleyenler de bu manalara vâkıf olduklarından, müzisyenin yaptığı melodiler ve geçkiler başka anlamlar kazanır. Okunan gazelin dilini bilmeyen bir yabancı ancak yapılan melodilerin güzelliğine büyülenebilir: sesi ne kadar tiz, davudi, çok kıvrak nağmeler yapabiliyor vb. Ama şiirde geçen Leyla'nın hikâyesini bilen o dile hâkim kişilerin anlayacağı düzeyde sanat düzeyini yorumlaması olanaksızdır. Müzik her millette olduğu gibi kültürlerin meyvesi olarak nitelendirilir. Yozlaşmaya yüz tutmuş ya da tutturulmuş pek çok milletlerde de bu kültürel çöküşler olmuştur. Avrupalılaşıma adı altında yapılan reformlar ve yenileme hareketleri karşısında gücünü bir hayli kaybeden Türk edebiyatı ve müziği 1934-1936 yıllarında tamamen yasaklanmasıyla unutulma derecesine kadar gerilemiştir.²⁸⁸ 20.yy. başında şarkı aralarında okunması âdet hâline gelmiş gazel geleneği de bu akımdan nasibini almıştır. Mesud Cemil tarafından şarkı aralarında okunan gazelle tamamen kaldırılmıştır. Türk klasik müziğinin iki yıla yakın bir zaman diliminde yasaklanması ve akabinde gazel okumanın da yasaklanması bu geleneğin unutulma noktasına gelmesine yol açmıştır.

(3) Halk Müziği'nde Doğaçlama

Halk müziği genel anlam olarak, yaşanan coğrafyanın fiziki koşullarını, sosyopolitik yapısını, coğrafi özelliklerini, halkın gündelik yaşamını, acılarını,

²⁸⁷ Erdoğan. "Türk Müziğinde Gazel", a.g.e., s. 83-84.

²⁸⁸ Ayas. **Müziği Boğan Gürültü**, a.g.e., s. 262.

sevinçlerini, aşkını, ayrılığını, ölüm üzüntüsünü dile getirdiği, çoğu zaman anonim müziklerdir.²⁸⁹ Halk müziği çoğu zaman bu tarz olayları canlandırma adına yakılmış türkülerdir.

Gazel (uzun hava) okuma geleneği tüm Anadolu’da görülmektedir. Dârülelhan tarafından kurulan müzik heyeti, Anadolu’da var olan halk müziği eserlerini 1925 yılında derlemeye başladı. Derleme çalışmaları uzun yıllar devam etti. Daha ziyade halk türküleri derlendi. Uzun havalar üzerine o döneme ait bir çalışma bulunmamaktadır. Anadolu’daki doğaçlamalar araştırılırken genel bir anlam olarak uzun hava ismi kullanılmıştır. Türk halk müziğini araştırmacılar iki guruba ayırmışlardır:²⁹⁰

1. Kırık (Ölçülü) havalar
2. Uzun havalar

i. Uzun Hava

Uzun havalar, bozlak, divan, hoyrat, koşma, kayabaşı, maya, Özbek, Çukurova, Garip, Kerem, Kesik Kerem, müstezad, Aydos, Eğin, Türkmeni gibi bölgelerine göre değişik isimlerle anılırlar. Uzun havalar, belli kalıplar dahilinde icrâ edilen doğaçlamalardır. Her bölgenin kendine has ezgi yapısı vardır. Ninniler, ağıtlar, yöresel âşık ağızları, elezber, lavik vb. uzun hava kategorisi içinde yer alır.²⁹¹

Uzun havaların icrâsı araştırmacılar tarafından ikiye bölünmüştür:

1. Ölçülü
2. Ölçüsüz

²⁸⁹ Kütahya’da Ramazan’da okunan notalı bir doğaçlama örneği için bkz.: Mehmet Nuri Uygun (2010). “Kütahya’da Ramazan Musikisi”. Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, 5(3), 108-119. s. 114. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/447689>

²⁹⁰ Muzaffer Sarısözen (1962). **Türk Halk Mûsikîsi Usulleri**, Ankara, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, s. 32.

²⁹¹ Aşıklık geleneğiyle klasik Türk müziğindeki makam kavramının araştırıldığı bir makale için bkz.: Hasan Tahsin Sümbüllü (2015). “Aşıklık Geleneğinde Kullanılan Makam Kavramı Üzerine Müzikal Bir Değerlendirme”, Rast Müzikoloji Dergisi, 2(3), 828-836. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/115288>

Ölçülü eserlere kırık hava, ölçsüzlere de uzun hava denilmiştir.

Uzun havalar da kendi aralarında sınıflandırılmıştır:

1. Serbest ritimli
2. Yarı serbest ritimli
3. Ritimsiz

Çok değişik medeniyetlere beşik olmuş topraklardaki bu insanlar kendi özlerinden, kültürlerinden kopan hislerini melodilere dökmüşlerdir. Bu kültürü de ağızdan ağıza günümüze kadar ulaştırmışlardır.

Urfa, Diyarbakır ve Harput bölgesinde düzenlenen mûsikî meşkleri peşrevle başlar. Ardından gazel ve ağır türkülerle devam eder. Bir ara verilir ve okunan doğaçlamaların ardından son olarak da sıra ritimli türkülere gelir. Aslında bu bize İstanbul'da düzenlenen klasik fasılları anımsatmaktadır. Zaten Türk müziğini bir bütün içerisinde incelemek gerekir. Her bir form birbirini tamamlayıcı gibidir. Hiçbirini birbirinden ayrı değerlendiremeyiz. Halk müziği, sanat müziği ve dinî müzik (tekke ve cami) aynı milletin ürünüdür. Halk müziğinin formları incelendiğinde, türkû, ağıt, ninni, uzun hava, halk oyunları yüzyıllarca sözlü aktarım yoluyla günümüze kadar gelmiş halkın günlük yaşamını yansıtan ezgilerdir. Zaman zaman bir ritim içerisinde yer yer yarı ritimli ve serbest formlarda icrâ edilmiştir. Dilde olduğu gibi halk müziği de göç eden kavimlerden kültürel olarak etkilenmiş, bir potada eritilen kültürler bir bütün içerisinde o millete ait değerlerin bir parçası hâline gelmiştir. Harput yöresinde de Selçuklular döneminde göç eden Türkmenlerin etkisi görülmektedir. Şehir kültürü etkisinde olan Harput, Diyarbakır ve Urfa, ayrıca birçok medeniyetin kalıntılarını folklorunda barındırmaktadır. Plansız yapılaşma, zorlaşan hayat koşulları karşısında önceden düzenli yapılan toplantıların azalması, folklorun bazı formlarının kullanılmaması gibi sonuçlar doğurmuştur. Yine de Anadolu'da yerel sanatçılar kulaktan kulağa aktarılmış nadide eserlerin pek çoğunu hâlâ muhafaza etmektedirler. Diyarbakır, Urfa ve Harput'ta Türk halk müziğinin yanında sanat müziği eserleri de icrâ edilir. Geleneksel enstrümanlar arasında, ney, ud, kanun gibi klasik sazlar yer alır.

15.yy'da Akkoyunlular idaresine giren Harput'un, saraya kurulan mehter takımının icrâ ettiği Horasan ve Azerbaycan ezgilerinden etkilendiği düşünülmektedir. Bazı araştırmacılar tarafından Divan şiirinin bu dönemde folklorla girdiği sanılıyor. Ayrıca yine o dönemlerde yaşamış olan Abdülkadir Meragî'nin müziğinden de etkilenmişlerdir. Bu bölge icrâcılarının kullandığı şiirler Divan edebiyatı şairlerinden oluşur. Halen Fuzûlî ve Niyâzî-i Mısırî divanlarından gazellerle icrâ edilmektedir.

Celal Güzelses Güneydoğu Anadolu'nun en meşhur okuyucularından biri olmuştur. Elimize pek çok kaydı ulaşan Güzelses'in besteleri de mevcuttur. İstanbul Kapalı Çarşı'da Kuyumcu Sait Tangülü Bey'le 2012 yılında yaptığım bir röportajda Diyarbakır'da çocukluk yıllarında Celal Güzelses'le olan anılarını anlatmıştı:

“Diyarbakır'da oturduğumuz 1939 yılında ben altı yaşındayken komşumuz Coşkun Sabah'ın babası Tekin Sabah benden yaşça büyük arkadaşımды. Türkçe edebiyatı çok iyi bilirdi. Bana okumayı o öğretti. Türk müziğine de çalışıyordu, ondan Türk müziği öğrenmeye de başladım. Diyarbakır'da ud yapım ustası Ermeni asıllı Hayk Aşçı vardı. İyi derecede ud çalardı ve o dönem yetişenlerin çoğunun ustası odur. On altı yaşına geldiğimde Celal Güzelses'in meşklere katılmaya başladım. Bu toplantılarda Hayk Aşçı ud, ben ud, Naci Balcı kanun, Saip keman, Garo ud çalardı, Klarnet Salih vardı, Kemani Selahattin (Tek Böbrek Selahattin derlerdi). O tarihte Diyarbakır'da saz (bağlama) hiç yoktu. Celal Güzelses halk müziği sanatçısı olmasına karşın Türk sanat müziğini de çok güzel icrâ ederdi. Toplantılar haftada iki gün oluyordu. Salı günleri Türk sanat müziği faslı yapılır, o önceden bize yapmak istediği makamı ve eserleri söyler ve biz çalışıp meşklere katılırdık. Perşembe günleri de maya, hoyrat, nevrüz gibi halk müziği eserleri çalışılırdı. Nota yoktu. O bize makamları meşk usulü anlatırdı. Meşkların dahilinde bizlere mûsikî hakkında bilgiler verir, edebiyattan ve edebiyatçılardan anlatırdı. Benim çocukluğumda Diyarbakır'da Celal Güzelsese Türk sanat müziği yapsın diye çok istekte bulundular. O da kırmadı ve bir konser verdi. Hiç unutmuyorum, ilk okuduğu eser 'gelse o şuh meclise' idi. Çok kültürlü ve asil bir insandı. Takım elbise ve kravatsız asla dolaşmazdı. Diyarbakır Belediyesi'nde memurluk yapıyordu. Kıt kanaat geçinen biriydi. Hatta plaklarında - Yorgo Bacanos ve Nubar Tekyay hatır için ücret almadan çalarlarmış. Bir Hristiyan

bayramında bir büyüğümüzü ziyarete gitmiştik ve Celal Güzelses de tebrik için gelmişti. İlerleyen zamanda evde cümbüş var mı diye sordu ve bana bir şeyler çalmamı söyledi. Babaannem Diyarbakır'ın bir köyündendi ve çok güzel ninniler okurdu. Benim de çok hoşuma giden cembeli makamında bir ninniye çaldım. Celal Güzelses'in bu makamı çok sevdiğini de biliyordum. Benim hemen ardımdan uzun hava ile bir başladı, o söyledi ben çaldım. Tam bir saat okudu hiç unutamıyorum.”²⁹²

İBRAHİMİYE DİVAN

Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın



saz..... sil me

dingöz ya şı nı..... aş kı ni le..... ağ...

la ya nın..... a ma na..... man va yi

²⁹² Özel bir röportaj (2012), Sait, Tangülü, İstanbul.



Şekil 32: İbrahimiye divanı.

Hâfız Osman Öge, Kazancı Bedih, Tenekeci Mahmut bu ekolü takip etmiş önemli sanatkârlardan bazılarıdır. Pek çoğu müzikle kültürel olarak ilgilenmişlerdir. Onların gayretleriyle pek çok yöresel türküler ve uzun havalar unutulmadan günümüze kadar gelmiştir.

20.yy'ın başlarından itibaren yayılmaya başlamış Avrupalılaşıma akımlarından halk müziği de nasibini almıştır. Bin yıllık kültür birikimi olan Osmanlı-Türk kültürünü Avrupalı araştırmacılar Arap, Acem diyerek nedense hâlâ bir türlü kabullenememişlerdir.²⁹³ Türkçe dahi bilmeyen Bella Bartok Türk türkülerindeki şiirleri üzerine yorum yapmış ve Macar türkülerıyla kıyaslamıştır.²⁹⁴ Kendi sözleriyle: “Çok az Türkçe anlamama rağmen ilginç ifadeler kullanabilirim ‘at deveden hızlı gider ya da kedi köpekten küçüktür’”.²⁹⁵ Baş kısımda da değinildiği gibi doğaçlama

²⁹³ Bruno Nettl (1993). *The Universal Language, The Study of Ethnomusicology, Twentynine Issues and Concepts*, Chicago University of Illinois Press, s. 36.

²⁹⁴ Konuyla ilgi makalelerden oluşan şu kitaba bkz.: Bülent Aksoy, Süleyman Şenel & **Türkiye'ye Gelişinin 60. Yıldönümü, Anısına Bela Bartok**, P. (2000). Türkiye'ye Gelişinin 60. Yıldönümü, Anısına Bela Bartok Paneli bildirileri: 10 Aralık 1996. İstanbul: Pan Yayıncılık.

²⁹⁵ Bella Bartok (1976). *Turkish folk music from Asia Minor*, Ed. Benjamin Suchoff, Princeton N.J., Princeton University Press. S.5.

tüm müziklerin başlangıç noktasıdır. Özellikle de Türk müziğindeki yeri tartışılmaz. Bartok'un dilini ve müziğini bilmediği bir araştırmada doğaçlamayla ilgili yorumu ilginçtir: *"Eğer doğaçlamalar eşsizlerse bunu halk müziği melodisi olarak değerlendiremeyiz. Ama bu melodiler köylü müzisyenler arasında modaysa notaya alınmaya değer o zaman. Bizim buralarda bu doğaçlamalara rastlamak çok zor."*²⁹⁶

Avrupalılar, her zaman kendilerini diğer kültürlerin üstünde görmüş, bunu da oryantalist düşünce olarak tüm dünyaya yaymışlardır. Doğu müziklerinde halk müziğini yapanların köylü olmaları gerekir. Yoksa halk melodisi olarak kabul edilemez. Neden halk denince sadece köylüler düşünülmektedir? Avrupalı araştırmacılar tarafından yazılan Türk müziği araştırmalarında her daim bir elit müziği olduğundan bahsediliyor. Bu Avrupa için geçerli, diğer müzikleri de kendilerinininki gibi olduğunu düşündüklerinden mi kaynaklanıyor? Oysaki tezimizin pek çok yerinde örnekler verdiğimiz, Türkiye'nin doğusundan batısına, güneyinden kuzeyine kadar halk türküleri, uzun havaları gibi formlar yörelere göre değişiklikler gösterse de klasik Türk müziğinin bir parçasıdır. Konya, Urfa yörelerinde peşrevler, semailer bunlara en iyi örneklerdir. Doğaçlamanın kültürün kökeninde olduğunu unutmamak lazım. Bozlaklar, uzun havalar saz eşliğiyle icrâ edilir. Eğer bir doğaçlama varsa sadece sözlü değil sazla da var demektir.

D. Klasik Türk Müziği ve Edebiyat İlişkisi

Çok çeşitli manalarda kullanılmış olan divan kelimesi Türk edebiyatında şairlerin şiirlerini topladıkları kitaplara da verilen ad olmuştur.²⁹⁷ Ayrıca Türk edebiyatı şairlerine de divan şairi denilmektedir. Divan şiiri, Selçuklular döneminde ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Arap baharı diye bilinen ve 7.yy'dan başlayarak İslam âlemindeki Müslüman âlimlerin tüm ilmî kitapların çevrildiği dönemde yazılan kitaplar Arapçadır. Arapça, günümüzde İngilizcenin olduğu gibi o dönemin ortak dili olmuş ve şiirler, ilmî kitaplar Arapça yazılmıştır. Bu dönemden elimizde bulunan nazariyatla ilgili yazılmış kitaplar da Arapçadır. Büyük bir medeniyet olan İran

²⁹⁶ Bartok. **Turkish Folk Music**, s. 9.

²⁹⁷ Ahmet Say (2002). "Divan", Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 89.

edebiyatta çok etkinleşmiş, Farsça çok baskın bir dil olmuştur. Selçuklular resmî yazışmalarında Farsçayı kullanmışlardır. Osmanlı dönemi şairlerinin de şiirlerinde 20.yy’a kadar Farsçayı kullandıklarını görüyoruz.

Divan edebiyatı, Türk müziğinin tüm formlarında, sanat müziği, halk müziği ve dinî müzikte kullanılmıştır. Gazeller, kasideler, mevlitler, mesneviler daima bu divan edebiyatı veznine göre yazılmıştır. Kendi içerisinde barındırdığı ritmi, doğaçlama okuyanlar kullanmışlardır. Süleyman Çelebi’nin mevlidi “Failatün failatün failün” vezniyledir. Yine Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin mesnevisi “Failatün failatün failün” vezniyle yazılmıştır.²⁹⁸

Selçuklu ’da ve Osmanlı’da devlet erkanının toplantılarına divan denildiği gibi Anadolu halk edebiyatında seçilmiş şiirlerin ve güftelerin manalarına uygun olarak gazel tarzında doğaçlama okunan bir tür olarak karşımıza çıkar.²⁹⁹

²⁹⁸ Türklerde Ahmet Yesevi öncesi ve Türk şiirine etkisi, Yunus Emre’yle ilgili bkz.: M. Fuat Köprülü, (2006). **Early mystics in Turkish literature**. In G. Leiser & R. Dankoff (Eds.). London: Routledge.

²⁹⁹ Ekrem Karadeniz (1965). **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara. s. 181.

SONUÇ

Doğaçlama üzerine yaptığım tezimde, doğaçlamanın müzik icrasında ne kadar etkili bir form olduğunu ortaya koymaya çalıştım. Doğaçlama yapmanın yolunun eserlerin ezberlenmesinden geçtiği kanaatindeyim. Eserlerin ezberlenmesi de incelediğim kültürlerin neredeyse tamamının bir dönem eğitim yöntemi idi. Ezber yöntemi eğitim şekline Türkler meşk adını vermişlerdir. Bu sayede eserler ana yapılarını kaybetmeden yüzyıllarca nesilden nesile aktarılmıştır. Çok çeşitli nota sistemlerinin varlıklarına rağmen tercih edilmeme sebebini sanatkârı kısıtlayan bir yapı olduğuna bağlayabiliriz. Bunun haricinde porteler üzerinde gösterimi güç olan perde sistemleri ve tavır yüzünden nota neredeyse eğitim tarzının hiçbir aşamasında kullanılmamıştır. Nota kullanımının icrâda tekdüzellikle müzisyenleri kısıtladığının tespitini yaptık. Acem, Hint, Arap ve Türk müziklerinde çeşitli ritimlerin bulunması besteli eserlere dinamizm kattığını, doğaçlamalarda da aruz veznini birer ritim gibi kullandıklarını gözlemledim.

Makam geleneğinin olduğu müziklerde sözlü doğaçlamaların dinî formlarda yoğunlukla kullanıldığı ve bunun 19.yy'a kadar Avrupa müziklerinde de böyle olduğu anlaşılmıştır. Bugün Avrupa'da dinî müzikte dinî ayinlerde doğaçlamaya rastlanmamaktadır. Ama araştırmalarımın da edindiğim makam müziklerinde halen doğaçlama kullanıldığı gibi dinî tören ve icrâlarda kullanılmaktadır.

Aynı makam müziklerinde olduğu gibi Avrupa müziklerinde de müzisyenin yaptığı doğaçlamalar onun yaptığı nağmelerin zorluk derecesine, teoriye uygunluğuna göre teorisyenler ve müzik eleştirmenleri tarafından değerlendirilmekteydi. Müzisyenin yaptığı doğaçlamada olumlu bir etki bırakabilmek için iyi bestelenmiş bir sonat ya da kontrpuanların karmaşık yapısıyla örtüşmesinin bir karşılaştırması yapılıyordu. İlerleyen yıllarda doğaçlamanın Kiliselerde yasaklanmaya başladığını görüyoruz. Avrupa klasik müziğinde de ana hatları notaya alınmaya başlanan ve 19.yy'ın başında seyircilerce beklenen icrâlar olan doğaçlamalar, bestekâr ve müzikologlar tarafından hor görülmeğe başlanmış ve bu yüzden müzisyenler arasında

icrâsı zaman içerisinde yok olmuştur. Avrupa'nın müstemlekesi olan ülkelerin medeniyet ve modernliğin Avrupa'nın kültürünü tamamen alma yolundan geçtiğini düşünceleri sonucu kültürlerde yozlaşmalar olmuştur. Bu yozlaşmadan en çok etkilenen kültür ögesi de müziktir. Doğaçlamanın hor görüldüğü Avrupa'yı takip eden müzikolog ve müzisyenler doğaçlamayla ilgili yazdıkları ve icrâlarında yer vermemeleri yüzünden doğaçlama formunun giderek yok olmaya yüz tuttuğunu görüyoruz.

Bu dönemden sonraki müzikologların yazılarında güçlü bir oryantalizm görülmektedir. Makam müziklerinin tamamı aynı kefiye konulmaya çalışılmıştır. 9.yy'dan itibaren müzik teorileri ve nota sistemleri icat edilmesine rağmen Avrupalı bazı müzikologların makam müziğinin tamamen doğaçlamalarla olduğunu iddia ettiklerini görüyoruz. 21.yy'da bile bu tarz asılsız söylemlere rastlamaktayız.

Caz müziği bugün Avrupa'da icra edilen tek doğaçlama formudur. Avrupa klasik müziğinden doğaçlama tamamen kalkmıştır. Caz müziği köklerinin makam geleneğinin Afrika olduğu bugün tüm araştırmacıların ortak kararıdır. Bazı Afrika enstrümanları da küçük değişikliklere uğrasa da Amerikan kültürüne girmiştir. Araştırmamızda da görülecektir ki Amerika'daki blues, gospel, ragtime, rap, hiphop gibi müzikler de bu doğaçlama ve makam müziği kökenlerinden türemişlerdir.

Bir zamanlar besteli eserlerde icrâcılar tarafından yapılan süslemeler bayağı nağmeler olarak karşılanmış olsa da bugün bunu yapabilmenin uzun çalışmalar gerektirdiği tüm müzisyenlerin ortak kararıdır. Bu süsleme melodileri müzisyenin hâfızasındaki eser oranına ve meşk ettiği hocaların ustalığına göre değişiklikler göstermiştir. Doğuştan olmayan bu nağme zenginliği müzisyene icrâda bir serbestlik sağlar. Bu serbestlik de melodi yaratıcılığını artırır. Meşk sisteminin yok oluşu ve notaya bağımlı kalınmasıyla doğaçlama formu da Türk müziğinde deforme olmuştur. Dinî müzik formlarında doğaçlamaya rastlasak da icra yönünden onların da kısıtlı melodik yapıya sahip oldukları görülmektedir. Klasik repertuvarın eğitiminin olmayışıyla taklit yoluyla yapılan doğaçlamalara rastlanmaktadır. Dinleyicinin hiç bilmediği ya da çoğunun varlığından bile haberdar olmadığı lâdinî sözlü doğaçlamalar

ise talepsizlik yüzünden solistler tarafından ilgilenilmemiştir. Bugün gazel okuyabilecek yani sözlü doğaçlama yapabilecek çok az solist bulunmaktadır.

Alandaki boşluğu doldurmak maksadıyla kaleme alınan bu tezin bundan sonra aynı konuda çalışma yapacaklara yol gösterici olması en büyük temennimdir.



BİBLİYORAFYA / KAYNAKÇA

Akan, Emin:	Tanbûrî Cemil Bey. Töre Yayın Gurubu. İzmir, 1992
Aksoy, Bülent:	Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda mûsikî. Beşiktaş, İstanbul: Pan., 2003.
Aksoy, Bülent:	Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar. Pan Yayıncılık, 2008.
Aksoy, Bülent, Şenel, S.:	Türkiye'ye Gelişinin 60. Yıldönümü, Anısına Bela Bartok Paneli bildirileri: 10 Aralık 1996. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
Alkaç, G.:	“Türk Makam Müziği Sözlü Eserlerinde Sözlün Müziğe Olan Etkisi”. NWSA E-journal of New World Sciences Academy , 14(1), 28-38., 2019.
Arslan, Fazlı:	Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları, Beyan Yayınları İstanbul, 2016.
Arslan, A. & Yeprem, M. Safa:	“Comparison and Modal Analysis of Christmas Carols That is Read in Syrian Orthodox and Greek Orthodox Temples in Istanbul”. Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal , 4:(1), 150-187., 2015.
Atila, M.:	“Milli Kütüphanede Bulunan 06 Hk 319/1 Numaralı Gazel Mecmuası Üzerine”, About Ghazel Mecmua 06 Hk 319/1 Turkish Studies , 8(1), 127-154., 2013.

Ayas, A.:	Müziği Boğan Gürültü , İdeolojinin Kıskaçındaki Musiki. İthaki Yayınları. İstanbul, 2018.
Bailey, D.:	Improvisation : its nature and practice in music. London: British Library National Sound Archive, 1992.
Bardakçı, Murat:	Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları . Pan Yayıncılık. İstanbul, 1995.
Bartok, Bella:	Turkish folk music from Asia Minor . In B. Suchoff (Ed.). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.
Behar, Cem:	Mûsikîden müziğe : Osmanlı / Türk müziği: gelenek ve modernlik (makaleler-kaynaklar-metinler). İstanbul: YKY., 2005.
Behar, Cem:	Osmanlı / Türk mûsikîsinin kısa tarihi . İstanbul: YKY., 2015.
Behar, Cem:	Aşk olmayınca meşk olmaz : Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
Benson, B. E.:	The improvisation of musical dialogue a phenomenology of music . Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Bhat, Jayashree Thatte:	Hindustani vocal music as seen outside India . New Delhi: Abhinav Publications, 2009.

Browning, R. H. & Simchowit, H.:	Maqām: music of the Islamic world and its influences. In R. H. Browning & H. Simchowit (Eds.). New York: The Alternative Museum, 1984.
Buchanan, D. A.:	Balkan popular culture and the Ottoman ecumene: music, image, and regional political discourse. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2007.
Caldwell, H. L.:	African American music: A chronology: 1619-1995. Los Angeles, Ca: Ikoro Communications, 1995.
Caton, M.:	“Introduction to Traditional Iranian Dastgāh Music”, Middle East Studies Association of North America (MESA), Middle East Studies Association Bulletin, July 1994, Vol. 28, No. 1 s. 31-34, 1994.
Coker, J.:	Patterns for jazz. Miami, FL., 1970.
Corbett, John:	A listener's guide to free improvisation. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 2016.
Danielson, Virginia:	The voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
Derek Bailey:	Improvisation, It’s Nature and Practice in Music, Da Capo Press, 1993.
Diouf, S. A. & American Council of Learned Societies:	Servants of Allah: African Muslims enslaved in the Americas, 1998.

During, Jean., Mirabdolbaghi, Z. & Safvat, D.:	The art of Persian music. Washington, D.C: Mage Publishers, 1991.
During, Jean., Lewisohn, L.:	“The Heritage of Sufism: Legacy of Medieval Persian Sufism (1150-1500)”, V. 2., <i>What is Sufi Music</i> , New York: One World Publications, 2018.
Dwight F. Reynolds:	The Musical Heritage of Al-Andalus , Routledge, New York, NY, 2021.
El-Mallah, I.:	Omani traditional music and the Arab heritage. Tutzing: H. Schneider., 2002.
Erdener, Y.:	The song contests of Turkish minstrels: improvised poetry sung to traditional music. New York: Garland Pub., 1995.
Erdoğdular, A.:	“Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehla Osman”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, 2005.
Ergun, S.:	Çağdaş doğaçlama. Beyoğlu, İstanbul Mitos-Boyut Yayınları, 2013.
Erhardt, M.:	“Upon a ground: improvisation on ostinato basses from the sixteenth to the eighteenth centuries”. Magdeburg: Edition Walhall, 2014.

Eric F. Clarke, M. D.:	Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music. New York, NY: Oxford University Press, 2017.
Erlanger, Rodolphe:	La Musique Arabe , Paris: P. Geuthner, 1930.
Ernst T. Ferand:	Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology with an Historical Introduction, Köln, Arno Volk Verlag. Series Title: Anthology of Music, ed. K.G. Fellerer
Eroy, O.:	“Chick Coreanın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Analiz”. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , cilt 5, sayı 1, 18-25., 2019.
Ezgi, S.:	“Nazari ve ameli Türk mûsikîsi”: cilt 5, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası . s. 300, 1935.
Eruzun, Aslıhan:	“Tanbûrî Cemil Bey’in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma”. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1997.
Fırat, H. B. & Abbasoğlu, Z. Y.:	Tanbûrî Cemil Bey . Sempozyum Bildirileri (Birinci basım. ed.). İstanbul: Küre yayınları, 2017
Fonton, C., Fransızcadan çeviren ve yayına hazırlayan Behar, C.:	18. yüzyılda Türk müziği: şark musikisi (Avrupa musikisiyle karşılaştırmalı bir deneme). Çemberlitaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.
Francesca, O. & Katherine, B. S.:	Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India, 2000.

Frantz, H. M.:	The value of improvisation in the music of the church service. New York, 1933.
Born, G., Lewis, E. and Straw, W.:	Improvisation and Social Aesthetics. Durham: Duke University Press. Retrieved from https://doi.org/10.1515/9780822374015 , 2017.
Gill, D.:	Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians. New York: Oxford University Press, 2017.
Hajarian, M.:	Ghazal as a Determining Factor of the Structure of the Iranian Dastgah (Order No. 9957151). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304513178). Retrieved from http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/ghazal-as-determining-factor-structure-iranian/docview/304513178/se-2?accountid=10226 , 1999
Haskins, J.:	Black music in America: A history through its people. New York, NY: Welcome Rain Publishers, 1987.
Hatipoğlu, Ş.:	“Doğaçlamada Duygu ve Kurgu Sorunları-Doğaçlama Teknikleri.” Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. ART-E Kasım Özel Sayı ISSN 1308-2698 Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20729/221528 , 2012.

Holmes, T.:	Jazz. New York, NY: Facts on File, 2006.
Holroyde, Peggy.:	Indian Music: A vast ocean of promise. Place of publication not identified: Routledge. 2018
Hytönen-Ng, E.:	Experiencing 'Flow' in Jazz Performance. Farnham, Surrey: Burlington, VT: Ashgate. Retrieved from http://site.ebrary.com/id/10693706 , 2013
In Burnim, M. V. & In Maulsby, P. K.	African American music: An introduction, 2015.
In Frishkopf, M. A. & In Spinetti, F.:	Music, sound, and architecture in Islam, 2018.
Jackson, Maureen:	Mixing musics turkish jewry and the urban landscape of a sacred song. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2013.
Jahja, Abas:	“Makedonyada Cami Mûsikîsi”. Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi. Cilt 9. sayı 2. s. 81., 2012. Retrieved from: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/109684 ,
Jürgen Elsner, G. J., J. T.:	Maqām: historical traces and present practice in southern European music traditions. Newcastle upon Tyne, UK Cambridge Scholars Press, 2014.
Kallimopoulou, E.:	Paradosiaká: music, meaning and identity in modern Greece. Farnham, England: Ashgate, 2009.

Khuli, S. a. A. n.:	The tradition of improvisation in Arab music. In. (Giza: Rizk), 1978.
Kıraç, D.:	“Klasik Batı Müziğinde Doğaçlama ve Kadans Kavramı J. Haydn (Hob. VIIb. No.2) Viyolonsel Konçertosu İçin Yazılmış Kadansların Teknik Olarak İncelenmesi”. Retrieved from http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201708062856 , 2017.
Kıyak, H. s.:	Yüz yıllık metinlerle Tanbûrî Cemil Bey. In H. s. Kıyak (Ed.), (1. Baskı ed.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2017.
Kıyak, H. s.:	Mızrabı: Yayı ve kalemikle Mesud Cemil. İstanbul: Kubbealtı, 2018.
Kirchner, B.:	A Miles Davis reader. Place of publication not identified: Smithsonian Institution Press, 1998.
Köprülü, M. F.:	Early mystics in Turkish literature. In G. Leiser & R. Dankoff (Eds.). London: Routledge, 2006.
Lawn, R.:	Experiencing Jazz. New York: Routledge, 2013.
Levin, N.:	The First S'lihot the entire midnight service according to Orthodox and traditional ritual. In B. Miller & N. Levin (Eds.). Hong Kong: Naxos Music Library, 2006.
Lewis, E.:	Intents and purposes: philosophy and the aesthetics of improvisation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

Lewisohn, L.:	The Heritage of Sufism: Legacy of Medieval Persian Sufism (1150-1500) V. 2. New York: Oneworld Publications, 2018.
Lord, Albert Bates:	The Singer of Tales. New York: Athenum, 1965.
Love, A. C.:	Musical improvisation, Heidegger, and the liturgy: a journey to the heart of hope. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2003.
Mahmut, N.:	“Melike Amannisa ve Uygur Makam Müziği Üzerine”. Ege Üniversitesi Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi , 14(2)., 2014.
Marcus, S. L.:	Music in Egypt: Experiencing music, expressing culture, 2007.
Mariani, A.:	Improvisation and inventio in the performance of medieval music: a practical approach. New York, NY: Oxford University Press, 2017.
Martinez, J. L.:	“Improvisation in hindustani music”: A musical semiotics perspective. Indian Musicological Society. Journal of the Indian Musicological Society , 38, 78-88,253. Retrieved from http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/improvisation-hindustani-music-musical-

	semiotics/docview/220915216/se-2?accountid=10226, 2007
Mehmet Nuri, U.:	“Kütahya’da Ramazan Musikisi”. Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi , 5(3), 108-119., 2010. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/447689 ,
Mehmet Nuri, U. & Safiye Seyda, E.:	“Tekke Mûsikîmizde Toplu Evrad-ı Şerif Okuma Geleneğine Bir Örnek”: Rifai Evrad-ı Şerifi. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (UIFD) , 1(18), 47-72., 2018. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/500849
Miller, Lloyd:	Persian Music: A Study of the Form and Content of Persian Avaz, Dastgah and Radif , Salt Lake City, UT: Eastern Arts, 1995.
Morabito., F.:	Musical improvisation in the Baroque era . Turnhout: Brepols, MMXIX, 2019.
Moore, A. F.:	The Cambridge companion to blues and gospel music . Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Monson, Ingrid T.:	Saying something: Jazz improvisation and interaction . (ACLS Humanities E-Book.) Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Murat, G.:	“Nubar Tekyaya Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi”. Akademik Sanat , 1(1), 94-109., 2016. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275273

Nettl, B.:	Daramad of chahargah: a study in the performance practice of Persian music. Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1972.
Nettl, B. & Russell, M.:	In the course of performance: studies in the world of musical improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
Nettl, G. S. a. B.:	Musical improvisation: art, education, and society. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
Nooshin, L.:	“Improvisation as “Other”: Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music”. Journal of the Royal Musica Association , 128(2), 242–296., 2003. http://www.jstor.org/stable/3557497
O'Connell, J. M.:	Alaturka: style in Turkish music (1923-1938). Farnham, Surrey, UK; Burlington, VT: Ashgate, 2013.
Owen, W. & Ahmet, T.:	“Klasik Türk Mûsikîsinde Çargâh: Tarih-Teori Çelişkisi”. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi . 21(2001-2) 81-104, 2014.
Owen, Wright:	The Modal System of Arab and Persian Music. Oxford University, 1978.
Önaldı, Şener:	Türk mûsikîsinde kompozisyon tahlil ve makam nazariyatı. İstanbul (Y.Y), 1983.

Özden, Erhan:	“Osmanlı Maârifî’nde Mûsikî” Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı. İstanbul, 2013.
Özgen Öztürk, Yelda:	“The Art of Violencello Performance in Turkish Makam Music: An Analysis on Early Turkish Music Performance”. İTÜ, 2009.
Paçacı, G.:	Tanburî Cemil Bey Tarafından. (Birinci baskı. ed.). İstanbul: İ.Ü. Osmanlı Dönemi Müziği. İstanbul Üniversitesi OMAR Armağan Kitapları Serisi. 2, 2017.
Pekin, Ersu:	“Fem-i Muhsin ya da Yaratıcı İcracı”. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 2:(37), 315-342, 2017.
Peters, G.:	The philosophy of improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
Polk, K.:	Flemish wind bands in the Late Middle Ages: a study of improvisatory instrumental practices. Berkeley: University of California Press, 1968.
Popescu-Judetz, E.:	Meanings in Turkish musical culture. (First edition. ed.). İstanbul, Turkey: Pan, 1996.
Popescu-Judetz, E.:	Prince Dimitrie Cantemir: theorist and composer of Turkish music. (First edition. ed.). İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
Popescu-Judetz, E.:	Three comparative essays on Turkish music.

	İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010.
Racy, A. J.:	Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1977.
Racy, A. J.	Making music in the Arab world: the culture and artistry of ʿarab. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Racy, A. J., Blum, S., Bohlman, P. V. & Neuman, D. M.:	Ethnomusicology and modern music history. Historical worldviews of early ethnomusicologists: an East-West encounter in Cairo, 1932 Urbana: University of Illinois Press, 1991.
Rao, P., Vinutha, T. P. & Rohit, M. A.:	“Structural Segmentation of Alap in Dhrupad Vocal Concerts”. Transactions of the International Society for Music Information Retrieval , 3(1), 2020 137+. https://link.gale.com/apps/doc/A635652524/AONE?u=columbiau&sid=summon&xid=acab6b0f
Rasch, R.:	Beyond notes: improvisation in Western music of the eighteenth and nineteenth centuries. Turnhout: Brepols, 2011.
Renwick, W. & Bach, J. S.:	The Langloz manuscript: fugal improvisation through figured bass. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Rob C. Wegman, J. M., Peter Schubert:	Improvising early music: the history of musical improvisation from the late Middle Ages to the early

	Baroque. In R. C. Wegman, J. Menke, & P. Schubert (Eds.). Leuven: Leuven University Press, 2014.
Rosenboom, D.:	Music for keyboard instruments and improvisation groups. Lebanon, NH: Frog Peak Music, 1984.
Rothenberg, D.:	Sudden music: improvisation, sound, nature. Athens: University of Georgia Press, 2002.
Rzewski, F.:	“Nonsequiturs: writings & lectures on improvisation, composition, and interpretation” = Unlogische Folgerungen: Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation. In G. Gronemeyer & R. Oehlschlägel (Eds.). Köln: MusikTexte, 2007.
Sarath, E.:	Improvisation, creativity, and consciousness jazz as integral template for music, education, and society. Albany: State University of New York Press, 2013.
Sarı, M. A.:	“Kur'an-ı Kerimi güzel okuma tekniği ve kuralları”. Istanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları , 2013.
Sawyer., R. K.	Creativity in performance. Greenwich, Conn: Ablex, 1997.
Sbordoni, A. & Rostagno, A.:	Free improvisation: history and perspectives: Editors Alessandro Sbordoni, Antonio Rostagno. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2018.

Schafer, W. J. & Riedel, J.:	The art of ragtime: Form and meaning of an original black American art. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973/
Schimmel, A.:	And Muhammad is his messenger: The veneration of the prophet in Islamic piety. Chapel Hill: Univ. Of North Carolina Press, 2006.
Selçuk, O.:	“Türk Müziğinde Notaya Bağımlı İcranın Nitelik Yönünden Değerlendirilmesi Üzerine Bir Eleştiri: Somalı Klarnetçi Mustafa Çalar Örneği”. İnönü, Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, cilt 1(1), 17-30., 2015. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/89596
Şeyma, E. A.:	“Modernleşme Sürecinde Türk Makam Müziği Solist İracıları ve Münir Nurettin Selçuk”. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 2(2), 224-231, 2017.
Sezikli, U., Turabi, A. H. & Özcan, N.:	Makamlarla Türk din mûsikîsi eğitim seti = Turkish religious music education set with maqams. İstanbul Dört Mevsim Kitap, 2015.
Signell, K. L.:	Makam: modal practice in Turkish art music. New York: Da Capo Press, 1986.
Sloboda, J. A.:	Generative processes in music the psychology of performance, improvisation, and composition. In J. A. Sloboda (Ed.). Oxford England: Clarendon Press, 2000.

Solis, G. & Nettl, B.:	Musical improvisation: art, education, and society. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
Solis, T.:	Performing ethnomusicology: teaching and representation in world music ensembles. Berkeley: University of California Press, 2004.
Stephen Blum, P. V. B., Daniel M. Neuman (Eds.):	Ethnomusicology and modern music history. In (Illini Books edition. ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1993.
Stubbs, F. W.:	The art and science of taksim an empirical analysis of traditional improvisation from 20th century Istanbul. Ann Arbor, MI.: UMI, 1995.
Sultanova, R.:	Sacred knowledge: schools or revelation? master-apprentice system of oral transmission in the music of the Turkic speaking world. Köln: Lambert Academic Publishing, 2009.
Sümbüllü, Hasan T.:	“Aşıklık Geleneğinde Kullanılan Makam Kavramı Üzerine Müzikal Bir Değerlendirme”. Rast Müzikoloji Dergisi , 2(3), 828-836., 2015.
Tanrıkörur, C., Kara, I. & Pekin, E.	Saz , söz arasında: Cinuçen Tanrıkörur'un hatıraları. İstanbul: Dergah Yayınları, 2003.
Tanrıkörur, C.:	Müzik, Kültür, Dil. Dergah Yayınları. İstanbul, 2009.
Tanrıkörur, C.:	Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. Dergah Yayınları. İstanbul, 2011.

Tel, M. C.:	Tanbûrî Cemil'in hayatı. Ankara: Sakarya Basımevi, 1947.
Toop, D.:	Into the maelstrom: music, improvisation and the dream of freedom: before 1970. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2016.
Tokuz, Gonca. Tanbûrî Necdet Yaşar:	Anılar-Dostlar. Brainstorm. İstanbul, 2009.
Touma, H.:	The Music of the Arabs. Portland. Or: Amadeus Press, 1996.
Turabi, A. H.:	“İbn Cami (.808) Kureyşli Meşhur Muganni ve Bestekar”. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 9(1), 161-174., 2005.
Turabi, A. H.:	Sivasi ilâhiler. Sivas: Asitan, 2010.
Turabi, A. H.:	Seyyid Mir Hamza Nigari'nin hayatı ve bestelenmiş eserleri. Amasya: Amasya Belediyesi, 2016.
Turabi, A. H.:	Türk din mûsikîsi el kitabı. Balgat, Ankara Grafiker, 2017.
Turabi, A. H. & Gevrekzade Hâfız Hasan, E.:	Gevrekzade müzikle tedavi Amasya Darüşşifa, örneği. Amasya: Amasya Belediyesi, 2015.
Turabi, A. H. & Harmancı, A. B.:	Giriftzen Asım Bey hayatı ve eserleri: Amasya Amasya Belediyesi, 2016.

Turabi, A. H., Özcan, N., Sezikli, U., Furat, A. Z., Günaydın, T., Yıldız, A., . . . Origami, Y.:	Makamlarla Türk din mûsikîsi eğitim seti = Turkish religious music education set with maqams. İstanbul: Dört Mevsim Kitap, 2013
Turabi, A. H.:	“Medineli Efemine Şarkıcı Tuveys (11-92/632-711)”. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi («UIFD»), 1(10), 41-65., 2015.
University of, L., School of, O., African, S., & Conference, S. Q.:	Qasida: the literary heritage of an Arabic poetic form in Islamic Africa and Asia. London: Unesco Associate Project, 1993.
Urkevich, Lisa:	Music and traditions of the Arabian Peninsula: Saudi Arabia, Kuwait, Bahrain, and Qatar, Publisher; Rautledges, New York, NY, 2015.
Uygun, M. N.:	Safiyyuddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabül-Edvarı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999.
Uygun, M. N.:	“Usul Hymns in Turkish religious Music”. Rast Müzikoloji Dergisi , 2(2), 31-42., 2014.
Vellard, D., Zuckerman, K., Chaudhuri, S., & Chemirani, K.:	Meeting two worlds of modal music; Indian ragas & Medieval song. Arles, France: Harmonia Mundi, 2004.
Viswanathan, T. & Allen, M. H.:	Music in South India: The Karnatak concert tradition and beyond: experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press, 2004.

Wade, B. C.:	Music in India: The classical traditions. New Delhi: Manohar, 2001.
Waterman, G. S. a. E.:	Negotiated moments: improvisation, sound, and subjectivity. Durham: Duke University Press, 2016.
Widdess, R.:	The ragas of early Indian music: Modes, melodies, and musical notations from the Gupta period to c. 1250. Oxford: Clarendon Press, 1995.
Wigram, T.:	Improvisation methods and techniques for music therapy clinicians, educators, and students. London: J. Kingsley Publishers, 2004.
Wright, O.:	Çargâh in Turkish classical music: history versus theory. London: School of Oriental and African Studies, 1990.
Wright, O.:	Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors. London: School of Oriental and African Studies University of London, 1992.
Yavuzoğlu, N.:	Caz müziğinde akor dizileri. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
Yavuzoğlu, N.:	Türk makam müziği ve yeni notasyon aralık, çesni, dizi, makam, usul, nota yazısı. İstanbul İnkılap Yayınları, 2013.

Yeprem, M. S.:	İstanbul Yahudi Sefarad ve İslam Mabed İlâhilerinde Kullanılan Makamların Karşılaştırmalı Müzikal Analizi. Journal of International Social Research, 8(39), 1083., 2015.
Yong, M. M. I. a. A.:	The spirit of praise: music and worship in global Pentecostal-Charismatic Christianity. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.
Yüksel, P. & Ezgi, D.:	“Konya Kaşık Havalarının Usul, Makam ve Ayak Yönünden İncelenmesi.” Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi , 2012 - 385-407., 2012.
Zonis, Elan:	Classical Persian Music , Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.
Zeybek, Ö., Beşiroğlu, Ş., Turgay, N. O. & Güzel Sanatlar Bölümü:	“Türk makam müziğinde ,üslup- tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi”. Available from http://worldcat.org /z-wcorg/ database , 2013.

ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

Doktora İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler **2022**
Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal **2005**
Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
Ses Eğitimi Bölümü
Tez Konusu: “*Türk Müziğinde Gazel ve Hâfız Şehlâ Osman*”

Lisans İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler **2002**
Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi
Bölümü

HOCALAR

Alaeddin Yavaşca, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Bekir Sıtkı Sezgin, Kani Karaca

ÇALDIĞI ENSTRÜMANLAR: Tanbur, Lavta, Ud, Ritim Saz

DENEYİMLER

Makam New York, Inc.
Kurucu ve Başkan 2011-Halen Aktif

Turkish Music Institute
Sanat Danışmanı 2011-Halen Aktif

Rutgers University Newark-Middle East
Music Orchestra
Kurucu & Sanat Danışmanı 2017-Halen Aktif

Makam New York Radio
Hazırlayıp Sunan 2010-2014

City University of New York, Graduate
Center
Misafir Akademisyen, Etnomüzikoloji 2009-2010
2008-2009

Columbia University, Middle Eastern and
Asian Languages and Cultures
Misafir Akademisyen

Labyrinth Musical Workshop, Girit,
Yunanistan
Osmanlı-Türk müziği hocalığı 2004-2018

Türk Radyo Televizyon Kurumu (TRT)
“*Dem bu dem*” TV Programı
Solist 2006-2008

İSMEK
Uslup Repertuvar Dersleri Hocalığı 2006- 2008

İstanbul Belediyesi Cemal Reşit Rey Türk
Müziği Orkestrası
Solist 2006- 2008

Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü
Topluluğu
Koro Şefi 2003-2004

Türk Radyo Televizyon Kurumu (TRT)
İstanbul Radyosu
Solist 2002-2004

Samanyolu Televizyonu: “*İstanbul
Geceleri*” TV Müzik Programı
Solist 1998

Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet
Türk Müziği Topluluğu
Solist 1995-2004

Turkish Music Workshop, Maison Des
Cultures du Monde, Vitre, Fransa
Osmanlı-Türk Müziği Şan Teknikleri 2021

TÜRK MÜZİĞİNİ TEMSİLEN KATILDIĞI BAZI KONSERLER

Carnegie Hall, New York City, 2017
Kurulduğundan bugüne yapılmış ilk
Klasik Türk Müziği Konseri

Metropolitan Müzesi İslam Eserleri 2011
bölümünün özel açılış konseri, New
York City

Lincoln Center Out of Doors yaz Festivali,	2014
“Topkapi à Versailles” Sergisi,	1999
Versailles , Paris	
UNESCO “The Sacred Encounter” Belgeseli	2005
la biennale di Venezia, İtalya	2000
Tokyo Summer Festival, Tokyo, Japonya	2001
Fez Festival of World Sacred Music, Fas	2003

MEDYA HABERLERİ

New York Times	2017
Ahmet Erdogdular Ensemble, Feb. 17	
Voluptuous and Pliable, yazar; <i>CORINNA DA FONSECA-WOLLHEIM</i>	
New York Times	2017
A Musical Handshake Spanning Centuries: Venice in New York	
by Zachary Woolfe, yazarlar; Corinna da Fonseca-Wollheim and James r. Oestreichfeb.	
Zeal New York City	2017
<i>Turkish Delights Are Served Up at Zankel Hall,</i>	
yazar; Christopher Johnson	
WKCR 89.9 FM New York	2012
https://www.cc-seas.columbia.edu/wkcr/archives/In%20All%20Languages%20Archive/artist/Ahmet%20Erdo%C4%9Fdular	
"Sounds of Bosphorus echo at NY concert" in Hürriyet Daily News	2013
http://www.hurriyetdailynews.com/sounds-of-bosphorus-echo-at-ny-concert.aspx?pageID=238&nID=44342&NewsCatID=383	
“Sounds of the Bosphorus Mesmerize New York” in Sabah	2013
http://english.sabah.com.tr/arts/2013/04/06/sounds-of-the-bosphorus-mesmerize-new-york	
"Sounds of the Bosphorus" concert in New York, in worldbulletin.com	2013
http://www.worldbulletin.net/?aType=haber&ArticleID=105982	

YAYINLANMIŞ ALBÜMLER

- Niyaz: Sufi Songs of Love* 2009
AEM, New York, USA
- Songs of the Sultans: Masterpieces of Turkish Classical Music* 2009
AEM, New York, USA
- Gulizar* 2007
Live in Concert 2007
AEM, New York, USA
- Reciting the Qur'an and Sufi Music of Turkey* 2001/2008
Kani Karaca & Turkish Classical Music Ensemble
Far Side Music, Tokyo, Japan
- Mevlevi Müziği Mevlâna Celaleddin Rumi I* 2006
- Music of the Whirling Dervishes: Sacred Music I*
Hakan Talu, Çınar Müzik, İstanbul, Türkiye
- Music of the Sultans, Sufis and Seraglio* 2001
- 4Volume: Sultan Composers, Music of the Dancing Boys, Minority Composers, Ottoman Suite*
Lalezar Ensemble, Traditional Crossroads, New York, USA
- Osmanlı Türk Müziği Antolojisi* 2000
Lalezar Türk Müziği Topluluğu, Kültür A.Ş. İstanbul, Türkiye