

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ BÖLÜMÜ**

**KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE SÜREÇ İÇERİSİNDE
KULLANILAN VURMALI ÇALGILAR VE KULLANIM
YERLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Oray YAY**

**Danışmanı
Prof.Dr.Alaeddin YAVAŞÇA**

İstanbul – 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Oray YAY** tarafından hazırlanan **“Klasik Türk Müziğinde Süreç İçerisinde Kullanılan Vurmalı Çalgılar ve Kullanım Yerleri”** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 23.06.2010

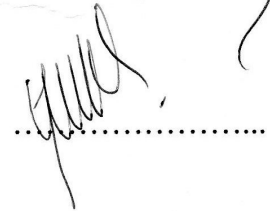
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof.Dr.Alaeddin YAVAŞÇA
Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi : Doç. Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU
İTÜ Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Prof.Metin BALAY
Yeditepe Üniv.(Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Klasik Türk Müziği’nde Süreç İçerisinde Kullanılan Vurmalı Çalgılar ve Kullanım Alanları” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Bin yıla yakın geçmişiyle Türk kültürünün önemli bir parçası olan Klasik Türk Müziği, makam ve usûl temeline inşa edilmiş bir müziktir. Usûl nasıl bu müziğin vazgeçilemez unsuruyorsa, kullanılan vurmalı sazlar da Klasik Türk Müziği icrasında vazgeçilmezdir. Günümüzde kültürlerin birbirine yakınlaşması, müziğin icrasında farklı yaklaşımlara, klasik icranın dışına çıkarak, uygun olmayan sazların icrada kullanılmasına yol açmıştır. Çalışmamızda, kaynaklarda bulunan bilgileri bir araya getirerek Klasik Türk Müziği’nde kullanılan vurmalı sazlar ve kullanım alanlarını belirlemeye çalıştık.

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım Haliç Üniversitesi öğretim üyesi Prof.Dr.Alaeddin YAVAŞÇA’ya ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

İstanbul 2010	Oray YAY
---------------	----------

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK MUSİKİSİ'NDE USÛLLER.....	5
3. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ'NDEKİ VURMALI SAZLARIN SINIFLANDIRILMASI.....	14
3.1. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Vurmalı Çalgıları Sınıflandırmasının İncelenmesi	18
3.1.1. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Sınıflandırmasında "Tahta Vurmalılar"	18
3.1.2. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Sınıflandırmasında "Zilli Vurmalılar"	20
3.1.3. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Sınıflandırmasında "Derili Vurmalılar"	26
3.1.4. Cinuçen Tanrıkörur'un Sınıflandırmasında "Fırınlanmış Vurmalılar" ..	27
3.2. Vurmalı Sazların Sınıflandırması.....	28
3.3. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazlar	29
3.3.1. Cam Bardaklar, Kâseler, Fincanlar, Kaşık	29
3.3.2. Çalpare.....	30
3.3.3. Çevgan.....	31
3.3.4. Darbuka.....	31
3.3.5. Davul	32
3.3.6. Daire - Def	33
3.3.7. Kös.....	34
3.3.8. Kudüm	35
3.3.9. Mazhar	36
3.3.10. Nakkare.....	36
3.3.11. Parmak Zili.....	37
3.3.12. Zil (Halile).....	38
3.3.13. Zilli Maşa	38
3.4. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazların Kullanım Alanları	39
4. TÜRK MUSİKİSİ KLASİK İCRASI VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI	41

4.1. Klasik Musiki (Fasıl Müziği) İcrasında Kullanılan Vurmalı Sazlar	46
5. MEHTER MÜZİĞİ (ASKERİ MÜZİK) VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI	51
5.1. Mehterin Tarihçesi	51
5.2. Mehterin Yapısı	57
5.3. Mehter Musikisi Bestekârları ve İcra Edilen Formlar.....	59
5.4. Mehter Musikisi'ndeki Vurmalı Sazlar	60
6. DİNİ MÜZİK VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI	61
6.1. Mevlevilik.....	64
6.2. Dini Müzik İcrasında Kullanılan Vurmalı Sazlar	66
7. EĞLENCE - OYUN MÜZİĞİ VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI	67
7.1. Eğlence - Oyun Müziği'nde Kullanılan Vurmalı Sazlar	70
8. GÜNÜMÜZDEKİ VURMALI SAZLARIN KULLANIMI HAKKINDA DEĞERLENDİRME.....	73
9. SONUÇ	76
KAYNAKÇA.....	79
EKLER.....	82
ÖZGEÇMİŞ	90

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1. Usûl Notası Çeşitleri.....	12
Şekil 3.1. Ethem Ruhi Üngör'ün Türk Çalgılarını Sınıflandırışı.....	15
Şekil 3.2. Cinuçen Tanrıkörur'un Osmanlı Musikisi'ndeki Çalgıları Sınıflandırışı.	17
Şekil 3.3. Çarpöre (çengi çubuğu) vurarak dans eden çengiler.	19
Şekil 3.4. Çevgan ve çevganın icrası.	20
Şekil 3.5. Sistrum.....	21
Şekil 3.6. Sistrum tutan Tanrıça İsis ve Kraliçe Nefertiti (Ebu Simbel Tapınağı)	22
Şekil 3.7. Hitit Sistrumu	23
Şekil 3.8. Tahsin Özgüç'ün bahsettiği Horoztepe'de bulunan sistrum.....	24
Şekil 3.9. Kaşık.....	29
Şekil 3.10. Dans eden köçekler (Surname-i Vehbî, Levni, XVIII. Yüzyıl).....	30
Şekil 3.11. Saplı çarpöre.....	31
Şekil 3.12. Darbuka.....	31
Şekil 3.13. Davul	32
Şekil 3.14. Harem sazandeleri (Levni XVIII. yüzyıl).....	33
Şekil 3.15. Kös vuran köşzen	34
Şekil 3.16. Kudüm	35
Şekil 3.17. Mazhar	36
Şekil 3.18. Nakkare vuran nakkarezenler.....	37
Şekil 3.19. Parmak Zili.....	37
Şekil 3.20. Zil (Halile)	38
Şekil 3.21. Zilli Maşa.....	38
Şekil 3.22. Cinuçen Tanrıkörur'un Osmanlı Musikisi'ndeki Türleri Sınıflandırışı	40
Şekil 4.1. 22 Şubat 1779 tarihinde, İstanbul'da İngiliz Sarayı'nda verilmiş olan Türk konseri.	46
Şekil 4.2. Kanuni'nin iki şehzadesi Cihangir ve Bayezid'in 1539 yılının kasım ayındaki sünnet düğününde Topkapı Sarayı'nda musiki icrası (Süleymannâme).....	47
Şekil 4.3. Fanton'a göre saz takımı (1746-1751).....	48
Şekil 4.4. Halep'teki Osmanlı paşasının hizmetindeki musikişinaslar	48
Şekil 4.5. Harem Bahçesinde Meclis (XVII. yüzyıl I.Ahmed Albümü).....	49
Şekil 4.6. III.Ahmet'in şehzâdelerinin sünnet düğünü şenlikleri (Surname-i Vehbî, Levni, XVIII. Yüzyıl)	50
Şekil 5.1. III.Ahmed zamanında mehter takımı (Levni XVIII. yüzyıl)	54
Şekil 5.2. Mehter'in çalma düzeni	58
Şekil 5.3. Savaştan dönen ordunun önünde yürüyen Mehter, ayrıntı (Schweigger 1571-1575).....	60
Şekil 5.4. Çizimi (1670) Marsigli'ye ait Mehter sazları (Boru, Zil, Davul, Nakkare, Zurna).....	60
Şekil 6.1. Mazhar ve ney çalan dervişler. (Paul Rycault, 1668).....	63
Şekil 6.2. Ahmet Vesim Paşa'nın Galata Mevlevihanesi'ndeki ayini konu eden minyatüründen ayrıntı; mutrib mahalli. (XIX. yüzyıl).....	65

Şekil 7.1.	Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde Pehlivan Havaları İcra eden (nevbet vuran) davulcular	71
Şekil 7.2.	Davul çalan Karagöz ve zurna çalan Hacivat figürleri.....	71

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 3.1. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur'da Tahta Vurmalı Sazlar	20
Tablo 3.2. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur'da Zilli Vurmalı Sazlar.....	26
Tablo 3.3. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur'da Derili Vurmalı Sazlar	26
Tablo 3.4. C. Tanrıkorur'da Fırınlanmış Vurmalı Sazlar.....	27
Tablo 3.5. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazların Gruplandırılması	28
Tablo 3.6. Türk Musikisi'nde Kullanılan Usûl Vuran Sazların Gruplandırılması	29

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Oray YAY
Anasanat Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Prof.Dr.Alaeddin YAVAŞÇA
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2010

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE SÜREÇ İÇERİSİNDE KULLANILAN VURMALI ÇALGILAR VE KULLANIM YERLERİ

ÖZET

Türklerin geliştirdiği kültürel değerlerin başlıcaları mimari, edebiyat ve müziktir. Türk toplumunun her anında; ibadete çağıran ezandan, düğünlerde çalınan oyun havalarına, törenlerde, eğlencelerde, kısaca doğumdan ölüme müziğin yer alması, müziğe verilen değer göstergesidir. Hayatın her alanında müziğin bulunması Osmanlı geleneğinden günümüz toplumuna kültürel miras olarak kalmıştır. Klasik Türk Musikisi'ne klasik vasfını kazandıran Osmanlı, bu müziğin kullanılacağı alanları, nasıl uygulanacağını yazılı olmasa da geleneklere bağlayarak kurallandırmıştır.

“Klasik Türk Müziği'nde Süreç İçerisinde Kullanılan Vurmalı Çalgılar ve Kullanım Yerleri” başlıklı Çalışmada, Türk Musikisi açısından “usûl” kavramı ele alınmış, bu kavramın Batı Müziği'ndeki “ölçü” kavramından farklı ve kendine özgü yapısı anlatılmıştır. “Makam”la beraber Türk Musikisi'nin nüvesini oluşturan “usûl”ü icra eden sazlar araştırılmıştır. Literatürde geçen bazı vurmalı sazların listelenmesindeki rastlanılan hatalar, diğer kaynaklara başvurularak değerlendirilmiş, yeni bir “Türk Musikisi Vurmalı Sazları” listesi hazırlanmıştır.

Osmanlı toplumunda, farklı alanlarda kullanılması âdet olmuş olan vurmalı sazların, hangi alanda, nasıl kullanıldığına dair yapılan literatür çalışmasıyla, literatürde geçen farklı anlatımlardan doğru bir sonuca ulaşılmaya çalışılarak, Türk Musikisi Vurmalı Sazları'nın kullanım alanları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müziği, Usûl, Vurmalı Çalgılar.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Oray YAY
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Advisor : Prof.Dr.Alaeddin YAVASCA
Degree Awarded and Date : Master – June 2010

PERCUSSION INSTRUMENTS THAT USED IN CLASSICAL TURKISH MUSIC WITH IN THE PROCESS & THEIR DIFFERENT USAGE AREAS

ABSTRACT

Music constitutes an important part of Turkish cultural heritage like architecture and literature. Music has a central role in Turkish culture. The importance given to the music is reflected in every different moment of life. From birth to death music is everywhere. From the call for prayer to the belly dance music played during weddings, music exists in every ceremonial event and social activity of human being in Turkish society. This reveals the significance given to the music. The Turkish music culture is inherited from the Ottoman culture. The Turkish classical music is shaped during the Ottoman era. The performance of music is codified orally according to the Ottoman traditions.

This research entitled as “Percussion Instruments That Used in Classical Turkish Music With In The Process & Their Different Usage Areas” analyzes the notion of “usul (style)” in Turkish Classical Music and demonstrates how “usul” differs from musical measurement used in European music. The percussions instruments used in performing “usul” as well as “maquam” in Turkish Classical Music have been researched and have been listed in the study. While preparing the list of percussion instruments used in Turkish music some mistakes made in previous classifications have been discovered and a new list has been prepared.

The different usage areas of percussion instruments in traditional Turkish music constitute another important theme of the study. In order to discover the traditional use of percussion section in Ottoman music a detailed literature survey is realized.

Keywords: Classical Turkish Music, Usul, Percussion Instruments.

GİRİŞ

Klasik sözcüğü sanatta kuralcı, türünde örnek olarak gösterilen eserler için kullanılan bir terimdir. “Müzikte de alışılmış duruma gelmiş, üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmemiş, türünde örnek olmuş yapıt ya da sanatçı için ‘klasik’ deyiimi kullanılır.”(Sözer, 1986: 397)

Klasik müzik dendiğinde çok eski yapılmış bir müziği anlamak yerine, klasik kaidelere uygun olarak yapılmış, örnek olmuş eserlerin oluşturduğu bir repertuarı anlamak daha doğru olacaktır. “Çağdaş bir eser de, klasik kaidelere uyularak yapılmışsa "klasik" sayılabilir; ancak böyle bir eserin klasikliği, taklit mahiyetinde olmamalı, orijinal değeri bulunmalıdır.” (Öztuna, 2000: 198)

“ ‘Klasik Musiki’, gerek Batı, gerekse Türk musiklerinde hiçbir zaman ‘eski musiki’ mânâsına gelmez. Zira ‘eski musiki’, bugün yaşamayan ve kullanılan musiki sistemi ve hususiyetlerinden başka sistem veya hususiyetlere dayanan musiki demektir.” (Öztuna, 2000: 198)

“Türk Klasik Müziği’nin ne zaman, nerede ortaya çıktığı tam olarak bilinmemektedir. Elimizdeki Türk Musikisi hakkındaki belgeler, müzik eserleri değil, nazariyat üzerine yapılmış çalışmalardır. XIII. asırdan itibaren ve XV. asrın sonlarına veya XVI. asrın başlarına kadar bu mevzuda hayli Arapça, Farsça, Türkçe kitap yazılmıştır. XIII. asırdan önce yazılanlar (en ünlüleri Fârâbî’ninkidir) fizik bilgi verirler, bizi aydınlatmaktan uzaktırlar.”(Öztuna, 2000: 499)

Türk musikisi tarihi incelenirken birçok araştırmacı Türk Musikisi’ni çeşitli dönemler içinde anlatıp belli bir döneme “Klasik Devir-Dönem” adını vermişlerse de Türk Musikisi’nin çeşitli kaidelere sahip olarak “klasik müzik” kimliğini kazanması neredeyse ilk ortaya çıkış zamanlarındadır. XIV. yüzyıldan gelen Abdülkadir Maragi’ye ait olan rast makamındaki “Amed nesîm-i subh-dem tersem ki âzâreş küned” sözleriyle başlayan eserin hala söyleniyor, seviliyor ve örnek eser olarak eğitimde kullanılıyor olması bu görüşe delil olarak gösterilebilir.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'nin "Kitabu'l-Edvar fi Mari'feti'in-negami ve'l-Evtâr" ve "er-Risâletü's-Şerefiyye fi'nisebi't-Te'lifiyye" isimli eserlerinde ortaya koyduğu nazariyat ve anlattığı 17'li ses sistemi ile Türk Musikisi XIII. yüzyılda kuramsal gelişimini tamamladığı söylenebilir.

"Fârâbî gibi İslâm âleminde mûsikî nazariyatının ilk araştırmacılarının eski Yunan bilginlerinin yazmış olduğu eserleri Yunanca terimlerle aynen Arapçaya tercüme etmesine karşılık Urmevî, bu konudaki hatalı davranışı tekrarlamamış yaşayan ve icra etme şansına sahip olduğu mûsikîyi özel bir anlatımla îzah etmiş ve adetâ daha sonraki âlimlere önemli bir köprü vazifesi görmüştür. ...Avrupalı müzikologlar Safiyuddîn'in bu sistemini eserlerinde esas alan daha sonraki mûsikî nazariyecilerine 'sistemalistler' adını vermişlerdir. Safiyuddîn'in bu sistemi hakkında Sir C. Hubert Parry: 'Tahayyül edilmesi bile tasavvur edilemez derecede mükemmel ses dizisi' hükmünü vermiştir."(Uygun, 1999: 44-45)

Nuri Uygun'un "Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâb'ül-Edvârî" adlı kitabında Safiyüddin'e kadar yazılmış ve çevrilmiş, Türk Musikisinin teorik altyapısını hazırlamış olan nazariyat kitaplarına, değinilmiştir. Uygun'un değindiği Safiyüddin'den önce yazılan ve çevrilen kuram kitapları şöyledir:

VIII. yüzyıl Nazariyat Eserleri:

1-İbn-i Miscâh (ö. Ms. 715) nazariyatla ilgili bir sistem meydana getirmiştir. İran ve Bizans ülkelerinde yaşamıştır. (KAYIP)

2-Yunus el-Katib (ö. Ms. 765), el-Halil (ö. Ms. 791) (KAYIP)

IX. yüzyıl - X. yüzyıl Tercüme Eserler:

1-Aristo – "Problemata" ve "De Anima"

2-Themistins ve Alexandros' un Aristo'nun yukarıdaki iki eserin şerhleri.

3-Aristoxenos'un 2 eseri

4-Euclides'in 2 eseri

5-Nikomachos'un 1 risalesi

6-Batlamyus - "Harmonica"

IX. yüzyıl - X. yüzyıl Nazariyat Eserleri:

1-El-Kindi (ö. Ms. 879) 7 Musiki Risalesi yazmıştır. 4'ü mevcuttur. (Risale fi ecza habariyye fi'l Musika) – (Risale fi'l-Luhun ve'n-Nagam) – (Kitabu'l-musavviti-tati'l-veteriyye) – (Risale fi hubr sinâati't-te'lif)

2-Ubeydullah bin Abdullah bin Tahir (ö. Ms. 912) (KAYIP)

3-Ali bin Harun bin Yahya bin Ebi Mansur (ö. Ms. 963) (KAYIP)

- 4-Süleyman bin Eyyub el-Mardini (ö. Ms. 912) (KAYIP)
- 5-Yahya bin Ali bin Yahya bin Ebi Mansur (ö. Ms. 913) [Risalefi'l Musiki]
- 6-İbn-i Hurdazbih (ö. Ms. 913) [Kitabu'l-Lahv ve'l-Melahî]
- 7-Ahmed bin Muhammed el-Sarashi (ö. Ms. 899) 6 eser. [El-Kindi'nin öğrencisi]
- 8-Mansur bin Talha bin Tahir (ö. Ms. 900) [El-Kindi'nin öğrencisi]
- 9-Sabit bin-Kurra (ö. Ms. 901) 3 eser.
- 10-Muhammed bin Zekeriyya el-Razi (ö. Ms. 932) 1 eser.
- 11-Kusta bin Luka (ö. Ms. 932?) 1 eser.
- 12-Farabi (ö. Ms. 950) (Kitabu sînâati ilmi'l musika) – (Kitabu'l İka)- (Kitab fi'l-İkaat)
- 13-Ebu'l-Vefa el-Buzcani (ö. Ms. 998) [Kayıp]
- 14-Muhammed bin Ahmed el-Harizmi (ö. Ms. 990?)
- 15-İhvan-ı Safa Risaleleri (Farklı Yazarlar)

XI. yüzyıl Nazariyat Eserleri:

- 1-İbn-i Sina (ö. Ms. 1036) (Eş-Şifa) – (En-Necat)
- 2-İbn-i Zeyle (ö. Ms. 1048) Kitab'l-Kafi fi'l-Musiki [İbn-i Sina'nın Öğrencisi]
- 3-İbn-i Haysam (ö. Ms. 1038)

XII. yüzyıl Nazariyat Eserleri:

- 1-Ebu'l Salt Umeyye (ö. Ms. 1133)
- 2-İbu'n-Nakkaş (ö. Ms. 1178)
- 3-Ebu'l-Hakem el-Bahili
- 4-Ebu'l-Mecd Muhammed (ö. Ms. 1171)
- 5-Alamed-Din Kayser (ö. Ms. 1151)
- 6-İbn-i Bacce (ö. Ms. 1137)
- 7-İbn-i Rüşd (ö. Ms. 1197) [Anime / Aristo şerh çalışması]
- 8-İbn-i Man'a (ö. Ms. 1156)

XIII. yüzyıl Nazariyat Eserleri:

- Nasırriddin Tusi (ö. Ms. 1273)

Klasik Türk Müziği incelendiğinde bu müziğin temelinde, müziği oluşturan iki temel unsurun olduğu görülür. Bunlardan birincisi makam, ikincisi ise usûldür. Bir başka deyişle “Türk Müziği”ni yapısal olarak diğer dünya müziklerinden ayıran iki kavram vardır. Bunlardan birincisi, zaman boyutunu düzenleyen “usûl” kavramı

ile sesler arasındaki ilişkileri tayin eden ve ezgi oluşumunu sağlayan “makam” kavramıdır.”(Sakarya, 2010: 14)

Çalışmamızda, yüzyıllardır süre gelen Klasik Türk Müziği'nin önemli unsuru “usûl”ü icra eden vurmali çalgıları ve kullanım yerleri anlatılacaktır. Bu yüzden, öncelikle bilinmesi gereken Klasik Türk Musikisi'nde “usûl” kavramı etrafıca ele alınacak, daha sonra Klasik Türk Musikisi'nde süreç içerisinde kullanılan usûl vuran çalgılar ve kullanım yerleri anlatılacaktır.

2. TÜRK MUSİKİSİ'NDE USÛLLER

Türk Musikisi'nde usûllere sistematik ve etraflıca deyinen ilk çalışma Suphi Ezgi'ye aittir. “Nazarî ve Amelî Türk Musikisi” başlığında yayınlanan 5 ciltlik eserinin 1935 yılında basılan ikinci cildi “Usûller” başlığını taşımakta ve Türk Musikisi'ndeki usûlleri konu almaktadır.*

Mûsikî Mecmuası'nın 1-83 sayıları arasında “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” yayınlan Hüseyin Saadettin Arel'in çalışması yine Türk Musikisi'ndeki usûller hakkındaki bir diğer ana kaynaktır. Bu çalışma hakkında Yılmaz Öztuna şöyle bilgi vermektedir:

Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Arel'in en mühim eseridir. Bütün Türk müzikolojisinin en mühim kitabı olduğu söylenebilir. 479 fıkra tutarında, yüzlerce nota örneğini muhtevi büyük bir eserdir. Bu eser “İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları 2” olarak yayınlanmış olup içeriği şudur:

“I. Kitap: Perdeler (fıkra 1-3), Aralıklar (4-41), Dizi Teşkiline Yarıyan Tam Dörtlüler (42-52), Dizi Teşkiline Yarıyan Tam Beşliler (53-63), Diğer Bazı Dörtlü ve Beşliler (64-73), Dizi ve Makam (74-90), Sekizlinin 24 Gayri Mûsâvî Kısmı Bölünmesinin ilmî Sebebi ve 24 Sesi Elde Etmenin Yolları (91-98), Basit Makamlar (99), Çargâh Makamı (100-2), Bûselik(103-6), Kürdî (107-9), Rast (110-2), Uşşak ve Beyâtî (113-7), Hüseyinî ve Muhayyer (118-21), Neva ve Tâhir (122-6), Hicaz (127-9), Hümâyûn (130-2), Uzzâl (133-5), Zengûle (136-8), Karcığâr (139-41), Sûznâk (142-4), Zengûle'li Sûznâk (145), Basit Makamların icmali (146), Ana Dizi (147-52). -II. Kitap : Düzüm ve Ölçü (153-192), Türk Mûsikîsi'nde Usûller (193-7), Nîm Sofyân Küçük Usûlü (198), Semaî (199), Sofyân (200), Türk Aksağı (201), Yürük Semaî (202), Devr-i Hindî (203), Devr-i Tûrân (204), Düyek (205), Müsemmen (206), Aksak (207), Evfer (208), Raks Aksağı (209), Oynak (210), Aksak Semaî, (211), Lenk Fâhte (212), Cenk- Harbî (213), Tek Vuruş (214), Frenkçîn (215), Nîm

* Suphi Ezgi'nin “Nazarî ve Amelî Türk Musikisi” başlıklı çalışmasının birinci cildi “Makamlar” (1933), üçüncü cildi “Bestekârlık” (1938), dördüncü cildi “Türk Bestekârları ve Musiki Nazariyatı Tarihi” (1940), beşinci cildi “Notalar” (1953)'dir.

Çenber (216), ikiz Aksak (217), Nîm Evsat (218), Şarkı Devr-i Revanı (219), Şarkı Devr-i Revânı'nın Diğer Şekli (220), Bektaşî Devr-i Revanı (221), Devr-i Revân (222), Raksân (223), Raksân'm Diğer Şekli (224), Usûller'le Alâkalı Bazı Malûmat (225-9).- III. Kitap : Geçki (230-253), Mürekkebe Makamlar (254-5), Yegâh Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar : Ferahfeza, Dilkeşîde, Lâle-Gül, Sultânî-Segâh, Şeref-nümâ, Şîve-nümâ, Yegâh, Acem'li Yegâh, Anber-efşân (256-275); Aşîrân Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar: Hüseyinî-Aşîrân, Bûselik-Aşîrân, Nühüft, Aşîrân-Zemzeme, Şevk-u Tarab, Zîrefkend, Râhat-fezâ, Sabâ-Aşîrân (276-294); Acem-Aşîrân Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar : Şevk-u Tarab'ın ikinci Nev'i, Şevk-efzâ, Şevk-âver, Tarz-ı Cedîd (295-303); Irak Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar: Irak, Evç, Bestenigâr, Beste-İsfahân, Râhatü'l-Ervâh, Dilkeş-Hâverân, Rûy-i Irak, Revnak-nümâ, Hüzâm-ı Cedîd, Ferahnak (304-325); Rast Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar: Nikrîz, Nev-eser, Gül-deste, Tarz-ı Nevîn, Nihâvend-i Kebîr, Zâvil, Pençgâh, Sûz-i Dilârâ, Büzürg, Sâzkâr, Rehâvî, Şevk-ı Dil (326-353); Dügâh Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar: Gül'izâr veya Hüseyinî-Gül'izâr, İsfahan, İsfahâneke, Beyâtî-Arabân, Acem, Hisar, Kûçek, Şehnaz, Arazbar, Eski Sipihr, Yeni Sipihr, Sabâ, Dügâh, Gerdaniye, Sünbûle, Dügâh-Mâye, Sultânî-Irak, Nişaburek; Beyâtî-Bûselik, Beyâtî-Arabân -Bûselik, Gerdâniye-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Tâhir-Bûselik, Muhayyer-Bûselik, Hisâr-Bûselik, Mâhûr-Bûselik, Nevâ-Bûselik; Muhayyer-Kürdî, Nevâ-Kürdî, Acem-Kürdî, Arabân-Kürdî, Sabâ-Zemzeme (354-417); Segah Perdesinde Duran Mürekkebe Makamlar: Segah, Müsteâr, Hüzâm, Mâye, Vech-i Arazbar (418-427); Bûselik Perdesinde Duran Mürekkebe Makam: Nişâbûr (428-30); Mürekkebe Makamların Tasnifi, Tahlili ve Tenkıydi (431-444); Şed Makamlar (445-48), Basit Makamların Şedleri (449), Çârgâh'm Şedleri: Acem-Aşîrân, Mahûr (450-2), Bûselik'in Şedleri : Sultanî-Yegâh, Rûh-nevâz, Nihâvend (453-7), Kürdî'nin Şedleri: Ferah-nümâ, Aşk-efzâ, Kürdî'li Hicâzkâr (458-62), Uşşâk'm Şedleri : Bûselik-Aşîrân vs (462-6), Rast'm Şedleri (467-9), Hüseyinî'nin Şedleri (470), Hicaz'm Şedleri (471), Uzzâl'in Şedleri (472), Hümâyûn'un Şedleri (473), Zengûle'nin Şedleri : Şedd-i Arabân, Evcara, Zengûle'li Sûznâk, Hicâzkâr (474-5), Karcığâr'm Şedleri (476-7), Sûznâk'in Şedleri (478-9).- IV. Kitap : Büyük Usûller."(Öztuna, 2000: 77-79) Yılmaz Ötuna'nın belirttiğine göre bu çalışmanın IV. kitabı olan "Büyük Usûller" kısmı hiç basılmamıştır.

Yukarı da bahsettiğimiz iki eserin de bugün baskısı yoktur. Belki bu yüzden günümüzde Türk Musikisi usûl eğitiminde iki başka kitap kaynak olarak

kullanılmaktadır. Bu kaynaklardan ilki M. Hurşit Ungay'ın kaleme almış olduğu "Türk Musikisinde Usüller ve Kudüm" isimli kitabıdır. 1981 yılında yazılmış olan bu eser, yazarın "Başlarken" bölümünde değindiği üzere o zaman tek Türk Musikisi eğitimi veren İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı için Kudüm metodu olması amacıyla kaleme alınmıştır.(Ungay, 1981: 3) Bir diğer eser, 1982 yılında İsmail Hakkı Özkan tarafından yazılan "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usûlleri" adlı çalışmadır. Kitap yazılırken İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Görevlisi olan İsmail Hakkı Özkan'ın bu kitabı hala Türk Musikisi öğrenmek isteyenlerin ve öğrencilerinin ilk başvurduğu kaynaklar arasındadır. Çalışmamızda M. Hurşit Ungay ve İsmail Hakkı Özkan'ın çalışmalarının yanında alıntılar yapılacak bir diğer eser, Türk Musikisi konusunda yazılmış olan tek Ansiklopedi olan Yılmaz Öztuna'nın "Türk Musikisi Ansiklopedisi" olacaktır.

"Usûl" kavramını "ölçü"den ayıran en önemli özellik Türk Musikisi'nde usûlü meydana getiren "düzüm", eskilerin deyişiyle "ikâ" kavramıdır. Hurşit Ungay, düzümlerin zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılması olduğunu söyleyerek bu tanımını açıklar; "Başka bir tanımla zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeleridir, denebilir. Üçüncü bir tarif olarak da Birim zamanlarından meydana gelen takımlar da diyebiliriz. En belirgin örnek olarak, kısa notlardan (ikişer ya da üçer tane alarak) bunları da şu şekilde gösterebiliriz:



İsmail Hakkı Özkan, düzüm kavramını açıklarken "Zaman içinde uygunluk" denebileceğini söyler:

"Herhangi bir yere elimizle, birincileri kuvvetli vurulmak şartıyla 1,2,3-1,2,3-1,2,3 diye vursak bunu dinleyen müzikal kulağa sâhib birisi üçerli guruplar vurduğumuzu hemen farkeder. Çünkü zaman içindeki uygunluk, birbirini muntazam aralıklarla tâkib eden kuvvetli vuruşların gelmesiyle sağlanmış olur. O halde düzümden sonra dikkatimizi çeken önemli unsur vuruşlar ve bu vuruşların kuvvetli veya zayıf oluşlarıdır. Çünkü gerek bir düzümlerin ve gerekse bir usûlün anlaşılması birbirini arkasından sıralanan vuruşların kuvvetli veya zayıflıklarının sıralanışına bağlıdır."(Özkan, 1987: 561)

"Düzümlerin birleştirilmesi ve kalıp hâline getirilmesiyle yapılan ve bir eseri ölçme aracı" olan "usûl"de, kuvvetli-zayıf zamanlar çok önemlidir.

“Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir.

...Bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve birde zayıf zamana ihtiyaç vardır. Bu bakımdan ‘bir zamanlı’ usûl olamaz.”(Özkan, 1987: 561)

Usûlün vurulan her parçasına darb denir. (Darb eskiden usûl anlamında da kullanılmıştır. Darb-ı fetih, Darb-ı türkî gibi).

Usûllerin süreleri el hareketleri ile ölçülür ve bu hareketlere darb, zarb, nakre, vuruş olarak adlandırılır. Ellerin dizlere vurulması ile gerçekleştirilen “usûl vurmak” sağ el sağ dize, sol el sol dize konulmasıyla gerçekleşir. Ölçü vurulurken eller göğüs hizasına kadar kaldırılır. Her vuruş özel olarak adlandırılmıştır. Bunlar altı tanedir:

DÜM: Uzun nottur sağ elle sağ dize vurulur ve süresi kadar beklenir.

TEK: Uzun nottur sol elle sol dize vurulur, süresi kadar beklenir.

TE KE: Birbirine eşit iki kısa nottur. Te sağ dize, ke sol dize vurulur.

TE KÂ: BİR kısa ile bir uzun nottur. Te sağ dize, kâ sol dize vurulur.

TEK KÂ: İki uzun nottur ve birlikte kullanılır. Tek sağ dize, kâ sol dize vurulur.

TA HEK: İki uzun süredir. Ta hecesinde iki el birden kalkar, hek hecesinde yine iki el beraberce iki dize vurulur.

“Eski lisanda düm ‘kuvvetli’, tek ise ‘sakin’ anlamında kullanılan türkçe kelimelerdir. Bundan dolayı genellikle usûllerin kuvvetli zamanına düm ve zayıf zamanına ise tek heceleri getirilmiştir. Fakat bu durum çok kesin bir kaide değildir. Düm’ün kuvvetli tek’in zayıf olduğu düşünülmeden yapılmış usûller de vardır (Diğer heceler, tek hecesinin çeşitli şekillerde kullanılmasından başka birşey değildir ve hep zayıf zamanı ifâde eder). Düm’ün zayıf, tek’in kuvvetli zamana rastladığı da olur.”(Özkan, 1987: 562)

Türk Musikisi’nde usûlün hızını anlatan kavram “mertebe”dir. Mertebe bir usûlün zaman ve vuruşları değişmeden, usûlün hızlı, orta veya ağır olmasıdır. Batı Müziği’nde bir eserin hızı metronomla ölçülürken, Türk Musikisinde bir eserin temposu ağır, orta ve yürük hız terimleri ile belirtilir. “Bestekâr yaptığı eserin hangi ağırlıkta uygulamak istediğini belirtmek isterse (Yürük, Orta, ağır) Hafifi evvel,

hafifi sanî, sakil değimlerinden birini portede anahtarın sol tarafına yazar.” (Ungay, 1981: 7) Bu terimlerin aynı zamanda bazı usûllerin bazı mertebelerinin adlarının başında sıfat olarak yer alır. Türk Musikisi'nin batı notası ile yazılmaya başlanmasıyla usûllerin mertebeleri Batı Müziği'ndeki ölçü işaretleriyle gösterilmeye başlanmıştır. Anahtardan sonra yazılan ölçü biriminde Batı Müziği'nde olduğu gibi alttaki rakam zaman birimini, üstteki rakam ise bu zaman biriminin bir ölçüde kaç tane yer aldığııı belirtir. Ancak Türk Musikisi'nde alttaki birim aynı zamanda eserin hızını da işaret eder. Rakam küçüldükçe eserin temposu ağırlaşır, rakam büyüdüğüçe eserin temposu hızlanır. 6/2 (ağır), 6/4 (orta), 6/8 (hızlı). (Batı Müziği'nde eserin gerekli kısımlarına yazılan “adagio, andante, moderato, allegro” gibi hız terimleri ve metronom sayısı ile gösterilir. Bir eser hem 4/2'lik, ama hızlı olabilir.) Türk Musikisi'nde usûllerde 2, 4, 8, 16 birim değerinde toplam dört mertebe vardır. Ancak bir usûl için 4 mertebenin birden kullanıldığıı görülmez.

“Mertebelerin en ağırı, “2” birimli olanlardır; sonra sırayla “4, 8, 16” birimleri gelir. 1 ve 32 birimlerinin kullanılmasına lüzum görülmez. Birim küçüldükçe usûl ağırlaşır, büyüdüğüçe yürükleşir. Şu halde 5 zamanlı bir usûlün en ağır mertebesi 5/2, en yürük mertebesi de 5/ 16'dır. Bununla beraber, belirli bir mertebe mefhumunun ağırlık - yürüklüğüne, bestekâr, arzu ettiği şekilde müdahale edebilir. Meselâ 9/4'lük bir usûlün başına “yürük” veya 9/16'lık bir usûlün başına “ağır” yazarak, o mertebeleri 9/8 gibi bir yürüklük derecesine getirebilir. Fakat, pek ağır hareketli bir parça için yürük bir mertebe ve tersine pek yürük bir parça için de ağır bir mertebe kullanmak lüzumsuz olur Türk Mûsikîsi'nde, şimdide kadar, bütün usullerin dörder mertebeleri kullanılmış değildir. Eskiden beri, usûlün başına “ağır” veya “yürük” getirilmek veya hiç bir şey getirilmemek suretiyle, usûlün mertebesi isimlendirilmek âdet gibi olmuştur.” (Öztuna, 2000: 248-249)

Usûllerin hepsinde dört mertebenin birden kullanılmadığıı belirtilmişti. Bunun Türk Musikisi'nde usûllerin sınıflandırılması ve kullanıldığıı eserlerin formlarıyla bağlantısı vardır. Türk Musikisi'nde usûller zamanlarının büyüklük ve küçüklüklerine göre iki kümeye ayrılmıştır. On beş zamana kadar olan usûllere küçük usuller, diğerlerine büyük usuller denilmiştir.

“Usûller bir de niteliklerine göre ayrılırlar. Basit usuller, Bileşik usuller. Bunlar iki ve üç zamanlı ölçülerdir. Örneğin; Nimsofyan ve semai gibi. Bu iki usul Basit Usûl olup başka ölçülerden yapılmadığıı gibi başka ölçülerin yapımında

katkıları olmuştur. Bu iki usûlden başka tüm usûller Birleşik (Mürekkap) usûllerdir.”(Ungay, 1981: 8)

Usûllerin büyüklük ve küçüklüklerine göre hangi mertebelerinin kullanıldığını Yılmaz Öztuna şu şekilde anlatır:

“Bu husustaki kaideler şöyledir: “Küçük usuller de 8’lik mertebeye esastır; 4’lük mertebeye ‘ağır’, 16’lığa ‘yürük’ denir (meselâ 9 zamanlı Aksak usûlünde 9/8 mertebesi ‘Aksak’, 9/4 mertebesi ‘Ağır Aksak’, 9/16 mertebesi ‘Yürük Aksak’ tesmiye edilir ve bütün diğer küçük usullerde böyle gider: Raksân, Ağır Raksân, Yürük Raksân gibi...). Küçük usullerden 10 zamanlı Lenk-Fâhte, yalnız Peşrev ve Beste gibi büyük usullerle ölçülen form’larda kullanılmış ve öteden beri büyük usuller gibi telâkki edilmiş olduğu için, tabîî mertebesi 8 değil, 4 sayılır ve 10/8 mertebesi ‘Yürük Lenk-Fâhte’ diye adlandırılır. Bir de en küçük zamanlı Nîm Sofyân, Sofyân ve Semaî usullerinde tabîî mertebesi ‘4’ sayılır. ‘Yürük Semaî’ usûlünün tesmiyesindeki istisnayı da işaret etmek lâzımdır. Zira bu ismi taşıyan usul, Semaî usûlünün 8’lik mertebesine değil, 6 zamanlı başka bir usûle delâlet etmektedir... Büyük usuller’de ise, istisnasız olarak, tabîî mertebesi 4’dür. Meselâ 28 zamanlı Devr-i Kebîr usûlünde 28/4 mertebesi ‘Devr-i Kebîr’, 28/2 mertebesi ‘Ağır Devr-i Kebîr’, 28/8 mertebesi ‘Yürük Devr-i Kebîr’ tesmiye olunur.”

Türk Musikisi’nde bugün kullanılan usûller küçük zamandan büyük zamana doğru şöyledir:

A-Küçük Usûller:

2 Zamanlı: Nîm Sofyân usûlü.

3 Zamanlı: Semaî usûlü.

4 Zamanlı: Sofyan usûlü.

5 Zamanlı: Türk Aksağı usûlü.

6 Zamanlı: Yürük Semaî (Sengîn Semaî) Mürekkep Nîm Sofyân usûlleri.

7 Zamanlı: Devr-i Hindî, Devr-i Tûrân usûlleri

8 Zamanlı: Düyek, Müsemmen usûlleri.

9 Zamanlı: Aksak, Evfer, Oynak, Raks Aksağı, Mürekkep Semaî usûlleri.

10 Zamanlı: Aksak Semaî (Ağır Aksak Semaî), Lenkfâhte, Ceng-i Harbi usûlleri.

11 Zamanlı: Tek Vuruş usûlü.

12 Zamanlı: Frenkçîn, Nîm Çenber, İkiz Aksak usûlleri.

13 Zamanlı: Nîm Evsat, Şarkı Devr-i Revanî, Bektaşî Devr-i Revanî usûlleri .

14 Zamanlı: Âyîn Devr-i Revanî (Devr-i Revân; Mevlevî Devri Revanî) usûlleri.

15 Zamanlı: Birinci çeşit Raksân, ikinci çeşit Raksân (Bektaşî Raksânî) usûlleri.

Büyük Usûller:

16 Zamanlı: Çifte Düyek, Fer, Nîm Bereşân, Nîm Hafif usûlleri.

18 Zamanlı: Darb-ı Türkî, Nim Devir usûlleri.

20 Zamanlı usul: Fahte usûlü.

21 Zamanlı: Durak Evferi usûlü.

22 Zamanlı usûl: Hezeç usûlü.

24 Zamanlı usûl: Çember, Nîm Sakîl usûlleri.

26 Zamanlı usûl: Evsat, Beste Devr-i Revanî usûlleri.

28 Zamanlı usûl: Frengi Fer, Devr-i Kebîr, Remel usûlleri.

32 Zamanlı usûl: Muhammes, Hafif, Bereşân usûlleri.

38 Zamanlı usûl: Darb-ı Hüner usûlü.

48 Zamanlı usûl: Sakîl usûlü.

60 Zamanlı usûl: Nîm Zencîr usûlü.

64 Zamanlı usûl: Hâvî usûlü.

88 Zamanlı usûl: Darb-ı Fetih usûlü.

Türk Musikisi'nde usûllerin ardı ardına dizilmesiyle oluşturulan usûl kalıplarıyla yapılan eserler vardır. Bu eserler aynı zamanda bir “form” niteliğini taşır. Bu yüzden usûllerin ardı ardına dizilmesi bestecinin tercihiyle değil, gelenekten gelen şekliyle olur. Bu eserlerde kullanılan usûllere “dizi usûller” adı verilir. Dizi usûller üç ayrı başlıkta anlatılır:

Zincir usûller, Darbeyn usûller ve Çehar (Çar).

Zincir usûller, 60 Zamanlı Nîm Zencir usûlü ve 120 Zamanlı Zincir usûlü olmak üzere iki çeşittir.

Nîm zincir usûlü; Ağır Düyek (8/4) + Lenk Fâhte (10/4) + Nîm Çember (12/4) + Nîm Çember 14/4 + Âyîn Devr-i Revanî (14/4) + Nim Bereşân (16/4) = 60/4 zamanlı bir zincir usûldür. Diğer mertebeleri kullanılmamıştır.

Zincir usûlü; Çifte Düyek (16/4) + Fâhte (20/4) + Çember 24/4 + Devr-i Kebîr (28/4) + Bereşân (32/4) = 120/4 zamanlı bir zincir usûldür. Diğer mertebeleri kullanılmamıştır.

Dört ayrı usûlden meydana geldiği için “dört usûl” manasına “Cihar” ismi verilmiş olan bu usûlde yapılmış tek örnek XVI. yüzyıla ait olan, bestecisi meçhul Hüseyinî Peşrevî vardır.(Özkan, 1987: 688) Cihar usûlünün birleşimi aşağıda gösterilmiştir.

$$\text{Nîm Sakil (24/4) + Sakil (48/4) + Fâhte (20/4) + Bereşân (32/4)= 124/4.}$$

Darbeyn, iki vuruş demektir. İki usûl manasında Darbeyn (iki vuruş) adını alan bu usûller; iki farklı usûlün çeşitli şekillerde ardı ardına dizilmesiyle oluşmuşlardır.

$$1\text{-Bir Fer (16/4) + bir Muhammes (32/4)= 48/4}$$

$$2\text{-Bir Nîm Sakîl (24/4) + bir Bereşân (32/4)= 56/4}$$

$$3\text{-Bir Devr-i Kebîr (28/4) + bir Bereşân (32/4)= 60/4}$$

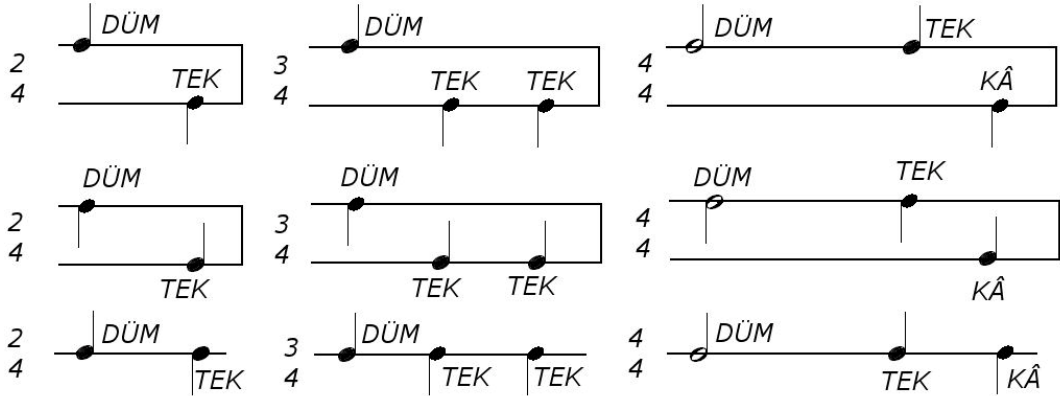
$$4\text{-İki Devr-i Kebîr (28/4 + 28/4) + iki Bereşân (32/4 + 32/4)= 120/4}$$

$$5\text{-İki Remel (28/2 + 28/2) + bir Muhammes (32/4)= 88/4}$$

$$6\text{-İki Remel (28/2 + 28/2) + iki Muhammes (32/4 + 32/4)= 120/4}$$

$$7\text{-İki Firengifer (28/4 + 28/4) + iki Devr-i Kebîr (28/4+ 28/4) = 112/4}$$

$$8\text{-Üç Firengifer (28/4 + 28/4 + 28/4) + bir Bereşân (32/4)= 116/4}$$



Şekil 2.1. Usûl Notası Çeşitleri

Batı Müziği notasının kullanılmaya başlamasından sonra usûller nota olarak gösterilmeye başlamıştır. “Usûl notası”nın yazılmasında farklı 3 şekil vardır. En çok kullanılanı, iki yatay ve paralel doğru çizilerek üstteki doğrunun sağ ele, alttaki doğrunun ise sol ele ayrılması Sağ el için yazılan notaların kuyruklarının yukarı, sol el için yazılan notaların kuyruklarının aşağı doğru çekildiği şeklidir. “Doğruların üzerine süreleri belirli notlar konulur. Üst doğruadaki notların sapları yukarı, alt

doğrudaki notların sapları aşağı doğru çekilirse de çok yer kapladığından ve notaların altına usullerin yazılması çok zor olduğundan Ben bunun tam aksi olan üst doğrudaki notların saplarını aşağıya, alt doğrudaki notların sapları yukarıya doğru olanını benimseyerek usûl notasını iki çizgi içinde kalmasını sağlamışım. Bu şekli Rahmetli Hoca Sadettin Heper üstadımızda benimsemiştir. Usûl Notasının tek çizgi üzerinde dahi yazmak ve sapların yukarıya doğru olanlarını üst çizgi, alta doğru olanların alt çizgideki notalar olarak değerlendirmek mümkündür.”(Ungay, 1981: 4)

3. KLASİK TÜRK MUSİKİSİ'NDEKİ VURMALI SAZLARIN SINIFLANDIRILMASI

Çalgı kelimesi, çalmak fiilinden türetilmiştir. Ancak çalmak fiili genellikle mızraplı ve yaylı sazlar için kullanılır, nefesli ve vurmali sazlar için kullanılmaz. Klasik Türk Musikisi'nde nefesli sazlar için "üflemek", vurmali sazlar içinse "vurmak" terimi kullanılmaktadır.

Batıda "Organoloji" olarak anılan, müzik aletlerini inceleyen bilim, Türkçede çalgı kelimesinden türetilen "Çalgıbilim" terimiyle anılmaktadır. "Mûsikî aletleri bilimi demek olan Organoloji'de çalgılar, hangi müzik söz konusu olursa olsun, bu sanatın insanla birlikte doğuşundan bu yana geçirdiği merhaleler gözönüne alınarak, vurmali çalgılar, nefesli çalgılar ve telli çalgılar sırası içinde incelenmektedir." (Tanrıkorur, 2005: 57)

"Organoloji" kelimesinin kökü olan "organon", Yunanca olup (Latince "organum"), anlam olarak vücudun organlarını kastetmesinin yanında, bir işin yapılmasında kullanılan aletler anlamına da gelmektedir. Bu terim daha sonra çalgılar için kullanılmaya başlanmıştır.

"Michael Praetorius (1571-1621) 'Syntagma Musicum' adlı kitabının ikinci cildine 'De Organographia' (1619) adını vermekle, daha sonraları 'Organoloji' haline gelecek olan konuya ismini koyan ilk insan olmuştur." (Çakmak, 2006: 4)

Çalgılar konusunda sistemli kuramsal çalışmaların Avrupa'dan daha önce ele Çin, Hint, Arap ve Türk kuramcılar tarafından ele alınmıştır. Bu çalışmalar bize çalgıların isimlerini, sınıflandırılmasını, çalınış yollarını, nerelerde çalındığını, seremonilerde, ayinlerde nasıl kullanıldığını ve nasıl geliştiğini anlatır.

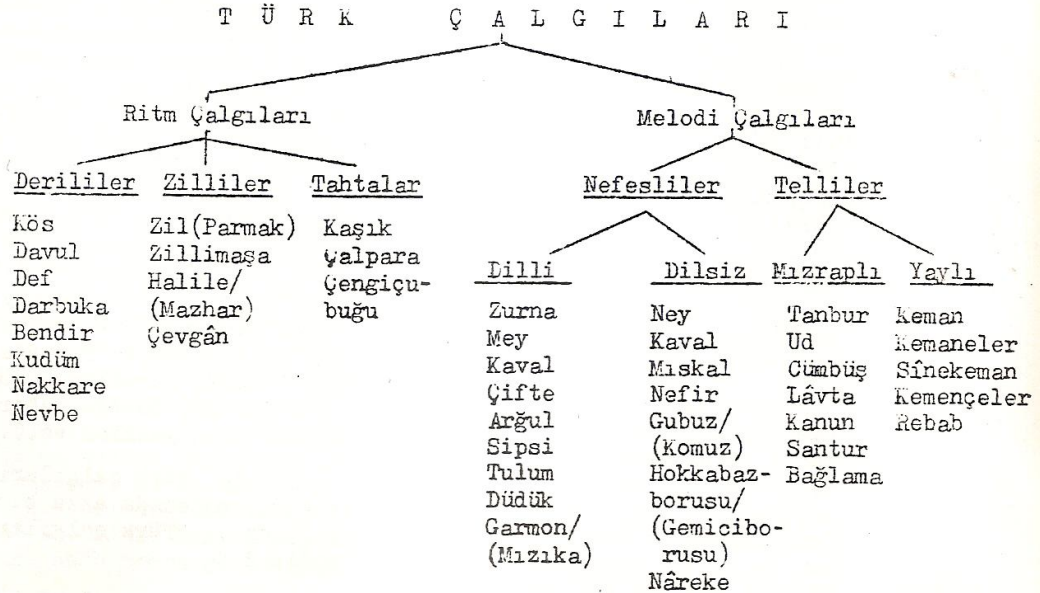
"İslâm Musikisi tarihinde, döneminde kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde açıklayan, Abdülkadir'dir. Abdülkadir, çalgıları bilimsel bir tasnife tabi tutmuş, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akordlarına kadar anlatmıştır. Verdiği bilgilerin diğer bir önemli yanı da, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde kullanılan çalgıları ele almasıdır.

Abdülkadir, çalgıları üç gruba ayırır: Telli ve nefesli aletlerle, kendi icadı olan taslarla levhalar. Maragalı, çalgıların bazen dörde ayrıldığını ve gelişmişlik açısından ilk sırayı alan insan sesinin birinci grubu oluşturduğunu, diğerlerinin insan sesinden sonra geldiğini söyler.”(Bardakçı, 1986: 99-100)

Organoloji klasik müzikten halk müziğine, Avrupa müziğinden dünyadaki tüm müzik türlerini kapsayan bir bilim dalıdır. Bu müziklerde kullanılan müzik aletlerini inceleyen bu disiplin, bu aletlerin terminolojisi, yapım tarifleri, çalgıların şekilleri ve çalınma tekniklerini de içerir.

Çeşitli araştırmacıların yazdığı çalışmalarda müzik aletlerinin farklı başlıklar altında sınıflandırıldığı görülür. Örneğin Mehmet Özbek, “Folklor ve Türkülerimiz” isimli eserinde Anadolu’da kullanılan çalgıları, “Telli Çalgılar”, “Nefesli Çalgılar”, “Vurmalı Çalgılar” olarak üç ana kategoriye ayırmıştır. Bu çalışmasında Telli Çalgıları “Telli-tezeneli (tezene veya parmakla çalınan) çalgılar ve Telli - yaylı çalgılar olarak ikiye ayırarak sınıflandırmıştır.(Özbek, 1975: 21)

Ethem Ruhi Üngör, ise “Türk Musikisinde Çalgılar” başlığıyla verdiği konferansta müzik aletlerini “Ritim Çalgıları” ve “Melodi Çalgıları” olarak iki ana başlıkta anlatmıştır.(Üngör, 1976: 16) (Bakınız şekil 3.1.)



Şekil 3.1. Ethem Ruhi Üngör’ün Türk Çalgılarını Sınıflandırışı

Cinuçen Tanrıkorur ise ‘‘Osmanlı Dönemi Türk Musikisi’’ adlı eserinde, müzik aletlerini ‘‘vurmalı algılar’’, ‘‘nefesli algılar’’ ve ‘‘telli algılar’’ başlığında inceler. (Tanrıkorur, 2005: 57, 60) (Bakınız Şekil 3.2.)

Dünyada, Organoloji biliminde yukarıdaki örneklerden farklı bir sınıflandırma Şekli kabul görmektedir. Kabul görülen bu sınıflandırmanın amacı, geçmişten günümüze kadar dünyanın tüm bölgelerinde kullanılmış ve kullanılmakta olan bütün müzik aletlerini içine alabilecek bir gruplama yapabilmektir. Bu sınıflandırma Şekli, değişik çalgı tipleri ve bu tiplerin çeşitlerini bir mantık silsilesine göre sınıflandırma olanağı sağlar.

‘‘Curt Sachs (1881-1959) ve Eric Hornbostel (1877-1935) birlikte düzenleyerek 1914’te açtıkları çalgı müzesinde, ses titreşimlerini oluşturan gövde yapılarına göre, tüm algıları 4 sınıfta toplayarak yaptıkları gruplama yukarıda bahsedilen genişliği taşıyor gözükmektedir. Bu sınıflandırma hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Sachs ve Hornbostel algıları şu dört sınıfa ayırmışlardır:

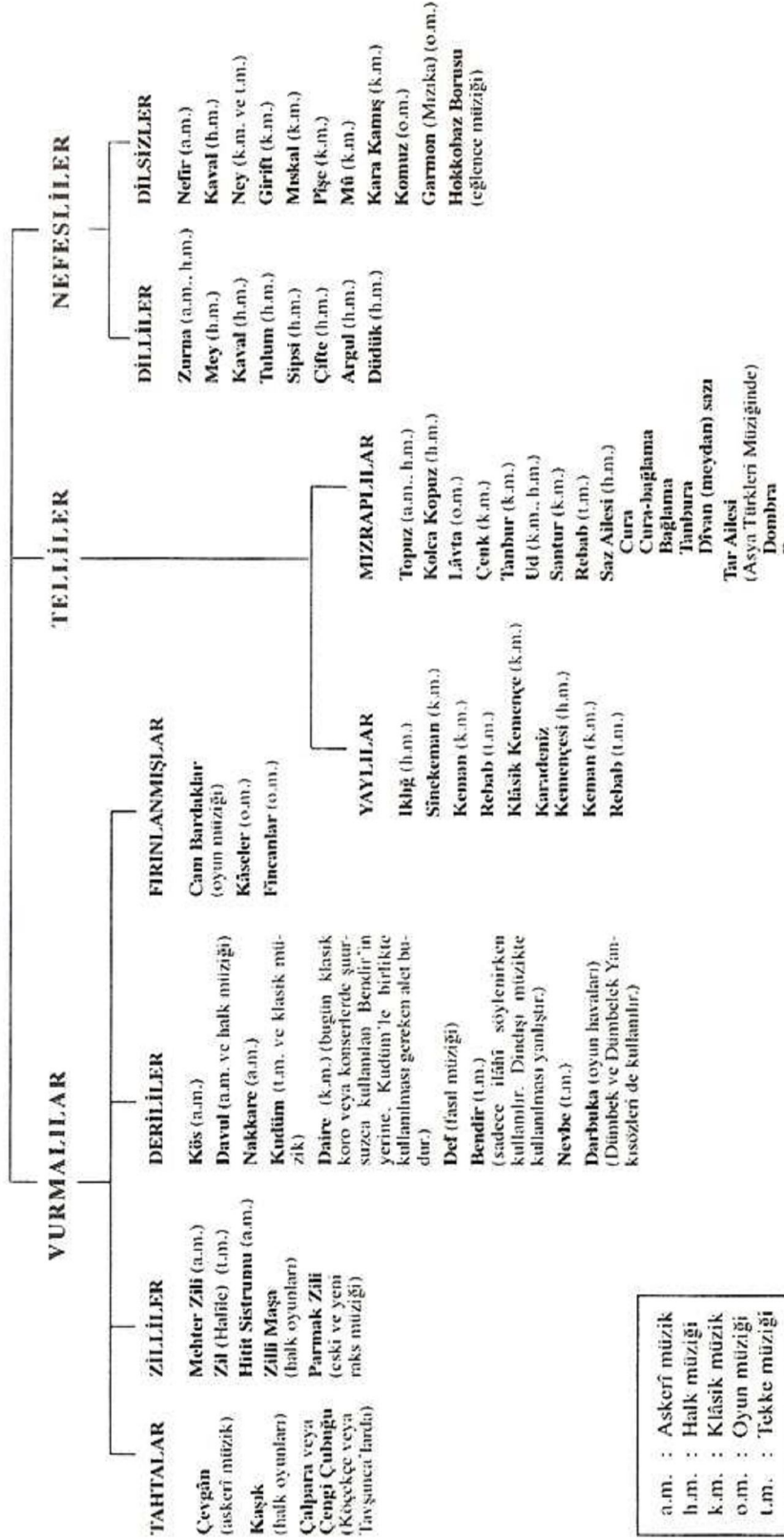
1- Idiophones (idyofon ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma algılar).

2- Membranophones (membranofon, davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili algılar).

3- Chordophones (kordofon, keman, gitar ya da piyano’da olduğu gibi kirişli algılar).

4- Aerophones (aerofon, ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme algılar.)’’(akmak, 2006: 4)

OSMANLI MUSIKISINDE ÇALGILAR
(Kullanım Alanlarıyla Birlikte)



Şekil 3.2. Cıruçen Tarrıkorur'un Osmanlı Musikisi'ndeki Çalgıları Sınıflandırışı

a.m. : Askerî müzik
 h.m. : Halk müziği
 k.m. : Klâsik müzik
 o.m. : Oyun müziği
 t.m. : Tekke müziği

3.1. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Vurmalı Çalgıları Sınıflandırmasının İncelenmesi

Şekil.3.1. ve şekil 3.2.'de görüldüğü gibi, Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur, Türk Musikisi'ndeki vurmalı sazları anlatırken bu sazları “Tahta Vurmalılar”, “Zilli Vurmalılar”, “Derili Vurmalılar” altbaşlıklarda gruplamışlardır. Cinuçen Tanrıkörur, Ethem Ruhi Üngör'den farklı olarak dördüncü bir altbaşlık açarak “Fırınlanmış Vurmalılar” altbaşlığında “oyun müziği”nde kullanılan “cam bardaklar”, “kâseler” ve “fincanlar”ı bu kategoriye dâhil etmiştir. Şimdi bu iki araştırmacının vurmalı çalgıları hangi altbaşlıklarda hangi vurmalı sazlara yer verdiklerini görelim.

3.1.1. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un Sınıflandırmasında “Tahta Vurmalılar”

Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur'un vurmalı sazları anlatırken kullandıkları alt başlık olan “tahta vurmalılar” grubunda yer verdikleri saz isimlerinde bazı farklılıklar görülmektedir. Üngör, “çengi çubuğu” ve “çalpâre”yi farklı sazlar olarak anlatırken Tanrıkörur'un gruplamasında bu isimleri aynı saza verilen farklı adlar olarak değerlendirmiştir.

Üngör, Türk Kadınları Kültür Derneği'nde 1978 Akademik Konferanslar Serisi çerçevesinde düzenlenen “Türk Musikisinde Çalgılar” başlıklı konuşmasında “çengi çubuğu” hakkında şunları söylemektedir:

“XVI. yy. - XVIII.yy. arasını resmeden bu gravürde oyuncu kadın (çengi)in elinde kullandığı ritim âleti bugüne kadar hiç bir yer de açıklanmamış olan ve konferansın; 1. sürpriz açıklamasıdır.

Tarifli adına dahi hiç bir kayıta rastlanmıyor. Yalnız, metinde üç ayrı yüzyılda adı geçen 147 çalgı (ki bazılarının adı mükerrerdir*) arasında belki adı zikredilmiş olabilir.”(Üngör, 1976: 17)

* Mükerrer: Tekrarlanmış.



Şekil 3.3. Çarpâre (çengi çubuğu) vurarak dans eden çengiler

Gerek Ethem Ruhi Üngör, gerekse Cinuçen Tanrıkörur, grupladıkları vurmali sazları sınıflandırdıktan sonra tümünün tarifini vermediklerinden arada “çalpâre” ile “çengi çubuğu” sazları arasında nasıl bir fark veya bir birliktelik düşündükleri konusu net değildir. Ancak diğer kaynaklara baş vurulduğunda Üngör ve Tanrıkörur’da “çalpara” adıyla geçen sazın adının, “dört parça” anlamına gelen Farsça “çarpâre” olduğunu, Üngör’ün “çengi çubuğu” olarak bahsettiği sazdan farklı bir saz olmadığını görülmektedir. (Bu sazın tanımı ileride yer alacağından ayrıntılı bilgiye burada yer verilmemiştir.

Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkörur’un vurmali sazları anlatırken kullandıkları alt başlık olan “tahta vurmali sazlar” grubunda yer verdikleri saz isimlerinde görülen bir diğer farklılık Tanrıkörur’da bulunan “çevgan” adlı sazın Üngör’ün verdiği “tahta vurmali” listesinde değil de “zilli vurmali listesi”nde yer almasıdır.

“Çevgan”, bilindiği gibi Mehter Müziği’nde kullanılan vurmali sazlardan biridir. Metal bir gövdede bulunan çingirak yahut zillerin, tahta bir sopaya bağlanması ve bu sopanın sallanması ile icra edilir. Curt Sachs ve Eric Hornbostel’in sazları sınıflandırmasında hatırlanacağı gibi “ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar” İdiophones (idyofon) grubunda yer alıyordu. Bu gruplamaya göre “idiophones” grubunda yer alan “çevgan”ın tahta bir sopanın sallanması vasıtasıyla icra edilmesi, onun bir metalin metale vurarak ses çıkaran saz niteliğini değiştirmemektedir.

“Çevgan”ı, Tanrıkorur’un “tahta vurmali sazlar” arasında değerlendirmesinin sebebi sazın sahip olduğu tahta sap veya bir anlık bir dalgınlık olarak düşünölmelidir.



Şekil 3.4. Çevgan ve çevganın icrası

Akla gelebilecek bir başka ihtimal “çevgan”ın eskiden tahta bir gövdeye bağlanmış, tahta çingiraklardan oluştuğudur. Ancak bu ihtimal, Türkler’in çok eski çağlardan beri madenciliği bilmesi ve tahta yapılı böyle bir sazın sesinin (sayısı ne kadar fazla olursa olsun), diğer mehter çalgılarının sesi içinde boğulacağı düşünöldüğünde çok zayıftır. Bu yüzden “çevgan”, “zilli vurmali sazlar” arasında değerlendirilmelidir.

Tablo 3.1. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur’da Tahta Vurmali Sazlar

Ethem Ruhi Üngör’de Tahta Vurmaliilar	Cinuçen Tanrıkorur’da Tahta Vurmaliilar
Kaşık	Kaşık
Çengi Çubuğu	Çengi Çubuğu (Çalpara)
Çalpara	-
-	Çevgan

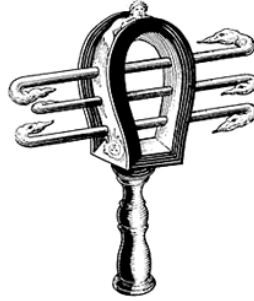
3.1.2. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkorur’un Sınıflandırmasında “Zilli Vurmaliilar”

Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkorur’un vurmali sazları anlatırken kullandıkları alt başlık olan “zilli vurmali sazlar” grubunda yer verdikleri saz isimlerinde “tahta vurmaliilar” grubunda olduğu gibi bazı farklılıklar görölmektedir. Yukarıda değindiğimiz gibi, Tanrıkorur’un “tahta vurmali sazlar” grubunda yer alan

“çevgan”, Üngör’ün “zilli vurmali sazlar” grubunda yer almaktadır ki, yukarıda uzun uzun anlatıldığı nedenlerden dolayı, “çevgan” Üngör’ün gruplandırmasında yer aldığı gibi “zilli vurmali sazlar” dandır.

Cinuçen Tanrıkorur’un “zilli vurmali sazlar” grubunda yer alan sazlardan “Hitit sistrumu” adlı saz dikkati çekmektedir. Bu sazın tarifine veya vurmali bir Türk sazı olduğuna dair herhangi bir bilgi, araştırma sırasında incelenen kaynaklarda rastlanmamıştır. Bu sazın ismine “Osmanlı Musikisi’nde Çalgılar” listelemesinde yer veren Cinuçen Tanrıkorur da sazın nitelikleri konusunda bir bilgi vermemiştir.

Hitit sistrumu’nun bir saz olarak ne olduğunu açıklamadan evvel, Türk kültürüne yabancı olan “sistrum” sazının açıklanmasında yarar vardır.



Şekil 3.5. Sistrum

Eski Mısır’da kutsal kabul edilen ve dini bir saz olan “sistrum” bir çingırağa benzemekte, ortasından geçirilmiş madeni çubuklarla keskin bir ses çıkaran saplı kasnak şeklinde bir çalgıdır. Danslarda da kullanılıyorsa da bu dansların da kutsal bir manası olduğu düşünülmelidir.



Şekil 3.6. Sistrum tutan Tanrıça İsis ve Kraliçe Nefertiti (Ebu Simbel Tapınağı)

“Hermetik Yasaların ‘titreşim’ kuralının yanında, zamanın dışından müziğe ilk bakış Eski Mısır’ın en büyük Tanrıçası İsis’den gelmektedir. Elinde çok farklı şeyler tutan Tanrıça İsis’in sağ elinde bronz bir çingirak ve içinden geçen keskin iğneler sayesinde elinin hareketiyle üçlü bir tiz çıkardığı söylenir. ‘Sistrum’ adı verilen bu çalgı aleti, yavaşlayıp hareketi sona ermek üzere olan her şeyi tekrar hareket etmesi için teşvik etmekteydi. Sistrum’un temsil ettiği şey, doğanın normal akışını tıkayıp durduran yozlaşma ve çürümenin yenilenmeyle aşılp, hareket yoluyla onu (Doğayı) tekrar gevşetip, eski armonik canlılığına kavuşturmak.”(Tozluyurt 2010)

Sistrum, XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıllarda Avrupa’da bazı eserlerde orkestranın içinde yer almıştır. Bu eserlerden en ünlüsü Fransız besteci Hector Berlioz’un “Les Troyens” adlı operasıdır.

Daha önce belirtildiği gibi “Hitit sistrumu” hakkında müzikle ilgili kaynaklarda bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu konuda bilgi veren tek müzik araştırmacısı Ethem Ruhi Üngördür. Üngör, Türk Kadınları Kültür Derneği’nde 1978 Akademik Konferanslar Serisi çerçevesinde düzenlenen “Türk Musikisinde Çalgılar” başlıklı konuşmasında “Hitit sistrumu” konusunda şu açıklamayı yapmaktadır:

“Konferansın 2. sürpriz açıklaması yukarıda resmi görülen Sistrum’dur.

Bu Sistrum, Hitit medeniyetinde dinî törenlerde kullanılan bir ritm çalgısıdır. Bu şeklin bugüne kadar ‘Hitit Güneşi’, ‘Güneş Kursu’ vs olarak bilinişi yanında ne işe yaradığı açıklanmamıştır. Arkeologlarca Sistrum, yani bir ritm âleti olarak bilinmesine rağmen dünyanın hiç bir müzik yayınında müzik âleti olarak açıklanmamıştır. Böylece “Hitit Sistrumu” dünya müzik âlemine ilk defa duyurulmaktadır.

Çalgının tarifi: Hitit Sistrumu, takriben 3-4 mm. kalınlığında bir madenden yapılmıştır. En ve boyu yine takribi olarak (çünkü çeşitlidir) 23x25 veya 30x30 cm. büyüklüğündedir.

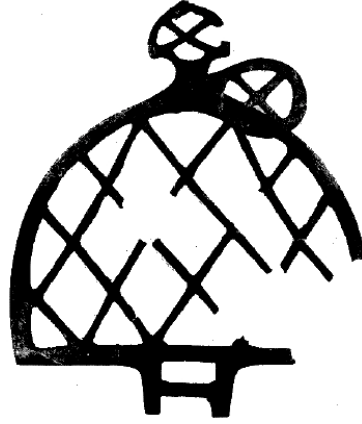
Sistrum’un dikey 3 çubuğu üzerinde ve yukarı kısımda olmak üzere 3-4 cm. çapında 3 halka bulunmaktadır. Alt tarafından bir sap’a geçirilmiş olan sistrum sallandığında bu halkalar ses çıkarmaktadır.”(Üngör, 1976: 19)



Şekil 3.7. Hitit Sistrumu

Ethem Ruhi Üngör, her ne kadar “güneş kursunu”n bir sistrum olduğunu ilk defa olarak kendisinin açıkladığını söylese de, güneş kurslarının aynı zamanda bir sistrum olduğu teorisi arkeoloji çevrelerince bilinen, daha doğrusu arkeologlarca ortaya konan bir tezdır. Üngör’ün 1976 yılındaki konferanstaki açıklamasından daha önce kaleme alınmış yazılarda bu konuda bilgilere rastlanmaktadır.

“Üçüncü resimde, peykin güneş kursu çerçevesi üstündeki halkaya, sallandığı esnada; kolayca hareket edebilecek şekilde takıldığı, yani, bu tip güneş kurslarının aynı zamanda birer sistrum olduğu, daha iyi anlatabilmektedir. Bu sistrum, sadece, ahenk teminine yarayan bir müzik âleti olmayıp, aynı zamanda, ayinde muayyen bir an için kullanılan bir âlettir.”(Özgüç, 1964)



Şekil 3.8. Tahsin Özgüç'ün bahsettiği Horoztepe'de bulunan sistrum

Ethem Ruhi Üngör'ün bu sazı isimlendirirken “Hitit sistrumu” demesi bir başka yanıltır. Güneş Kursu'nu kendisine sembol olarak seçmiş olan Ankara Üniversitesi'nin internet sayfasında hem dini bir sembol hem de dini bir çalgı olan bu saz hakkında Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu'nun açıklamasına dayanılarak etraflıca bilgi verilmektedir:

“Bulunduktan sonra ilk kez Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi tarafından sembol olarak benimsenen, Ankara Üniversitesi kurulduktan sonra da Üniversite'nin sembolü olan Güneş Kursu'nun anlamı ve öyküsü ile ilgili olarak Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dekanı ve Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi Anabilim Dalı öğretim üyesi Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu ilginç bilgiler aktarıyor. Güneş Kursu'nun, Alacahöyük'te Atatürk'ün emriyle 1935 yılında başlayan kazılarla açığa çıkartıldığını, bu eserin Hitit öncesi döneminin yani Hatti döneminin bir eseri olduğunu belirten Prof. Dr. Çınaroğlu şunları söylüyor: ‘Güneş Kursu tunçtan yapılmış olup günümüzden yaklaşık 4250 sene önce dini merasimlerde ya da diğer merasimlerde standart olarak kullanılıyordu. Aynen Mehter Takımı'nın standartları gibi bir işlevi vardı. Sallandığı zaman ses çıkartıyor ve bu ses de o merasime katılanlara bir huşu veriyordu. Güneş Kursu'nu oluşturan yuvarlak dünyayı ya da güneşi temsil ediyor. Altta, iki adet boynuz benzer çıkıntı var ama boynuz değil. Ne olduğu kesin olarak henüz bilinmiyor. Üzerinde yer alan çıkıntılar ise doğanın çoğalmasını, üremeyi temsil ediyor. Kuşlar da aynı şekilde yine doğanın çoğalmasını, doğadaki hürriyeti anlatıyor. Bunun Güneş Kursu olduğu, benzer bir eserin güneş şeklinde ve ışınları yayar biçimde ele geçmesiyle anlaşıldı ve dolayısıyla bunların hepsine Güneş Kursu dendi.’ Prof. Dr. Çınaroğlu, Güneş Kursu'nun kesinlikle bir Hitit Eseri olmadığını belirtiyor. Hititlerden önce

Anadolu’da yaşayan ve adı bilinen en eski Anadolu kavmi olan Hatti’lere ait olduğunu, yanlış olarak Hitit olarak yorumlandığını kaydediyor. Güneş Kursu’nun, Hititlerin Anadolu’ya gelmelerinden yaklaşık 300 sene önce yapıldığını ve kullanıldığını anlatan Prof. Dr. Çınaroğlu, Hatti Kavmi’nin ise Anadolu’da Türkçe’nin de içinde bulunduğu Azyanik dili konuşan en eski kavim olduğunu dile getiriyor. Güneş Kursu’nun Alacahöyük’te Hatti beylerinden birinin mezarında bulunduğunu da belirten Prof. Dr. Çınaroğlu, buna Alacahöyük dışında hiç bir yerde rastlanmadığını, Hatti kralları öldüğü zaman bunun gibi 4-5 sembolle birlikte gömüldüklerini kaydediyor.” (Ankara Üniversitesi, 2002)

Yukarıda yer alan açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, Cinuçen Tanrıkorum’un “zilli vurmali” sazlar listesinde yer alan “Hitit sistrumu”, Klasik Türk Musikisi’nde veya Osmanlı Müziği’nde, hatta o dönem yaşayan herhangi bir millet tarafından kullanılmamıştır. Bu yüzden bu bölümün sonunda yer alacak vurmali sazların gruplandırılmasında listede yer almayacaktır.

Ethem Ruhi Üngör’de “zilli vurmali” sınıfında yer alan “halile” sazının yanında parantez içinde “mazhar” sözcüğü yer almıştır. Ancak, halile ile mazhar aynı saz değildir. Bu durumu olası bir redaksiyon hatası olarak değerlendirmek gereklidir. Mazhar bugün “bendir” olarak da anılan Mevlevi müziği de dâhil olmak üzere bazı tarikatlarda kullanılan büyük zilsiz deftir. Bu saz, Cinuçen Tanrıkorum’un sınıflandırmasında “bendir” adıyla yer almış ve Tanrıkorum bu saz için “Sadece ilahi müzik söylenirken kullanılır. Dindışı müzikte kullanılması yanlıştır.” diye not düşmüştür. (Bakınız şekil 3.2.) Bu açıdan bu sazı “derili vurmali” sınıfında incelemek gerekir.

Cinuçen Tanrıkorum’da “zilli vurmali” listesinde yer alan “zil (halile)” ile “mehter zili” birbirinden farklı iki saz gibi gözüküyorsa da, listede yer alan bu iki saz da aslında aynı sazdır. Tanrıkorum’un bu sazı farklı isimlerle (zil ve mehter zili) olarak anmasının sebebi bu sazların Türk Musikisi’ndeki farklı türlerde (tekke müziği ve askeri müzik) yer alması olmalıdır. Bu yüzden bu bölümün sonunda yer alacak vurmali sazların gruplandırılmasında listede Cinuçen Tanrıkorum’un iki farklı sazımsısına değindiği bu saz, tek saz olarak “Zil (Halile)” olarak yer alacaktır.

Tablo 3.2. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur’da Zilli Vurmalı Sazlar

Ethem Ruhi Üngör’de Zilli Vurmalılar	Cinuçen Tanrıkorur’da Zilli Vurmalılar
Zil (Parmak)	Parmak Zili
Zilli Maşa	Zilli Maşa
Halile (Mazhar)	Zil (Halîle)
-	Hitit Sistrumu
-	Mehter Zili
Çevgan	-

3.1.3. Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkorur’un Sınıflandırmasında “Derili Vurmalılar”

Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkorur’un vurmalı sazları anlatırken kullandıkları alt başlık olan “derili vurmalılar” grubunda aynı saz isimlerini kullanmışlardır. Aralarındaki tek fark Tanrıkorur’un sınıflandırmasında yer alan “daire” isimli sazdır. Def’in daha büyük boyu olan (aşağı yukarı 40 cm çapında) bu sazın ismine Üngör’de rastlamamızın sebebinin “def” ile “daire”yi aynı saz olarak değerlendirmesi olabilir. Yılmaz Öztuna’nın verdiği “Def çalan hanendeye ‘usûlbend (=usûl bağlayan)’, ‘def-zen’ ve daha çok ‘dâirezen’ denirdi ki, ‘def, dâire çalan’ mânâsındadır.”(Öztuna, 2000: 79) bilgisini göz önüne alırsak “def” ve “daire” isminin aynı saza verilmiş iki farklı isim olduğunu düşünmeli ve bu sazı farklı boyutları olabilecek aynı saz olarak değerlendirmeliyiz.

Tablo 3.3. E.R. Üngör ve C. Tanrıkorur’da Derili Vurmalı Sazlar

Ethem Ruhi Üngör’de Derili Vurmalılar	Cinuçen Tanrıkorur’da Derili Vurmalılar
Kös	Kös
Davul	Davul
Def	Def
Darbuka	Darbuka
Bendir	Bendir
Kudüm	Kudüm
Nakkare	Nakkare
Nevbe	Nevbe
-	Dâire

Çalışmanın “Ethem Ruhi Üngör ile Cinuçen Tanrıkorur’un Sınıflandırmasında ‘Zilli Vurmalılar’ “ kısmında, “bendir” olarak da anılan sazın Mevlevi müziği de dâhil olmak üzere bazı tarikatlarda kullanılan büyük zilsiz def olduğu ve Türk Musikisi’nde “mazhar” olarak adlandırıldığı belirtilmişti. “bendir”

ismi daha sonra musiki terimlerimizde yer alan bir sözcük olup, gelenekte bu saz “mazhar” ismiyle anıldığından, bu bölümün sonunda yer alacak vurmali sazların gruplandırılmasında bu saz “Mazhar (Bendir)” ismiyle listede yer alacaktır.

Her iki listede yer alan “nevbe” ise aslında bir saz değildir. Eskiden beri Türk geleneğinde günün belirli zamanlarında ve belirli yerlerde mehter tarafından verilen konserlere “Nevbe Vurmak” adı verilmiştir. Ferit Devveilloğlu’nun “Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügati’nda “nevbe” kelimesi bulunmamakta “nevbet” kelimesinin karşısında “Resmi yerlerde muayyen vakitlerde çalınan davul, dümbelek gibi şeyler, bando mızıka.”(Devellioğlu, 1993: 991) açıklaması yer almaktadır. Aynı sözlükte “nevbet-hâne” kelimesinin karşılığı olarak “mehterhane” kelimesi verilmiştir.

3.1.4. Ciuçen Tanrıkorum’un Sınıflandırmasında “Fırınlanmış Vurmali”

Ciuçen Tanrıkorum’un vurmali sazları anlatırken, Ethem Ruhi Üngör’den farklı olarak “fırınlanmış vurmali” başlığı açmış ve bu başlık altında “oyun müziği”nde kullanılan bazı sazlara yer vermiştir. Aşağıda değinilecek olan bu sazlar, Ciuçen Tanrıkorum’un listesinde şu şekilde yer almaktadır:

Tablo 3.4. C. Tanrıkorum’da Fırınlanmış Vurmali Sazlar

Ciuçen Tanrıkorum’da Fırınlanmış Vurmali
Cam Bardaklar
Kâseler
Fincanlar

Ciuçen Tanrıkorum “fırınlanmış vurmali” başlığında değindiği sazlar hakkında bilgi vermese de andığı sazları dikkate aldığımızda ve bunların “oyun müziği”nde kullanıldığını belirtmesinden bu kategoride incelediği sazların, müzik amaçlı üretilmemiş, ritim sazı olarak kullanılan araçlar olduğunu anlıyoruz. Anadolu’da bu amaçla, genellikle kadınlar arası eğlencelerde, gündelik eşyaların müzik icrası sırasında ritim sazı olarak kullanıldığı görülmektedir. Atınç Emnalar, “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Nazariyatı” adlı kitabında bu eğlencelerde kullanılan eşyaları sayarken leğen, bakraç, tepsi, güğüm, tencere gibi eşyaların da eğlencelerde ritim sazı olarak kullanıldığına değinmektedir.(Emnalar, 1998: 160-

162) Bu nedenden dolayı bu guruba giren eşyalar, “eşya esaslı ritim veren sazlar” başlığında incelemek daha doğru olabilirdi.

3.2. Vurmalı Sazların Sınıflandırması

Türk Musikisi’nde kullanılan çalgıları iki ayrı şekilde sınıflandırabilmek mümkündür. Birinci sınıflandırma biçimi Ethem Ruhi Üngör ve Cinuçen Tanrıkorur’un yaptıkları gibi “Tahta Vurmalılar”, “Zilli Vurmalılar”, “Derili Vurmalılar” ve “Fırınlanmış Vurmalılar” alt başlıklarında gruplamaktır. Şimdi bu iki farklı sınıflandırma biçimine göre Türk Musikisi’ndeki vurmalı sazların (usûl veren sazların), hangi alt başlıklarda yer alması gerektiğini görelim.

Bu bölümde yapılan, Cinuçen Tanrıkorur ve Ethem Ruhi Üngör’ün belirttiği vurmalı sazların değerlendirilmesi ışığında, Türk Musikisi’nde kullanılan vurmalı sazlar şu şekilde gruplandırılmalıdır:

Tablo 3.5. Türk Musikisi’nde Kullanılan Vurmalı Sazların Gruplandırılması

Tahta Vurmalılar	Zilli Vurmalılar	Derili Vurmalılar	Fırınlanmış Vurmalılar
1. Kaşık 2. Çalpâre (Çengi Çubuğu)	1. Parmak Zili 2. Zilli Maşa 3. Zil (Halîle) 4. Çevgan	1. Kös 2. Davul 3. Def 4. Darbuka 5. Mazhar (Bendir) 6. Kudüm 7. Nakkare	1. Cam Bardaklar 2. Kâseler 3. Fincanlar

İkinci sınıflandırma biçimi ise Curt Sachs ve Eric Hornbostel’in belirledikleri sınıflandırma biçimidir. Bu sınıflandırma biçimi sözkonusu olduğunda, çalışmanın konusu olan “vurmalı sazlar” terimi yerine, “usûl vuran sazlar” terimi kullanılmalıdır. Hatırlanacağı gibi Sachs ve Hornbostel, sazları sınıflandırırken “İdiophones (idyofon ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar)”, “Membranophones (membranofon, davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili çalgılar)”, “Chordophones (kordofon, keman, gitar ya da piyano’da olduğu gibi kirişli çalgılar)”, “Aerophones (aerofon, ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme çalgılar)” olarak dört ayrı başlık altında gruplandırıyorlardı. Bu sınıflandırma biçimine göre Türk Musikisi’nde kullanılan “usûl vuran sazlar” “İdiophones”, ve “Membranophones” alt başlıklarında incelenmelidir.

Sachs ve Hornbostel'in belirledikleri sınıflandırma biçimi kullanıldığında Türk Musikisi'nde kullanılan "usûl vuran sazlar" şu şekilde gruplandırılabilir:

Tablo 3.6. Türk Musikisi'nde Kullanılan Usûl Vuran Sazların Gruplandırılması

İdiophones	Membranophones
1. Kaşık	1. Kös
2. Çalpâre (Çengi Çubuğu)	2. Davul
3. Parmak Zili	3. Def
4. Zilli Maşa	4. Darbuka
5. Zil (Halîle)	5. Mazhar (Bendir)
6. Çevgan	6. Kudüm
7. Cam Bardaklar	7. Nakkare
8. Kâseler	
9. Fincanlar	

3.3. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmali Sazlar

Bu bölümde Türk Musikisi'nde kullanılan vurmali sazların kullanıldığı alanlara değinilmeden, herhangi bir gruplama tartışmasına girilmeden, sazların alfabetik sırayla tanımları verilmiştir.

3.3.1. Cam Bardaklar, Kâseler, Fincanlar, Kaşık

Ritim vurmak için kullanılan ilk sazların, kendi gövdesinden ses çıkaran farklı cisimler olduğu düşünölmelidir. İki aynı maddenin (ağaç, metal) birbirine vurulmasıyla veya o maddeye el veya bir sopayla vurularak çıkan ses ile ritim üretilmiştir.

Oyun-eğlence müziği ve folklorda bu şekilde kullanılan sazlar vardır. Hatta folklorda, yukarıda da belirtildiği gibi, her türlü gündelik eşya ritim sazı olarak kullanılabilir. Cam Bardaklar, kâseler, fincanlar ve kaşık bu yüzden bu gruba girmektedir.

Bu sazlar arasında kaşığın ayrı bir yeri vardır. Anadolu folklorunda bazı bölgelerde saz ekibinin içinde yer alırken, bazı oyunlu müziklerde oynayan kişi tarafından çalınır.



Şekil 3.9. Kaşık

“Sap kısımları parmaklar arasına alınır, oval kısımları ise sırtta gelecek şekilde avuç içine alınarak çalınmaktadır. Bunun dışında farklı tutuş biçimleri de vardır. En çok görüldüğü bölgeler, Konya, Afyon, Silifke, Bursa, Eskişehir ve Kütahya’dır.” (Emnalar, 1998: 161)

3.3.2. Çalpare

Asıl adı dört parça manasına gelen “cîhârpâre-çârpâre”dir. 8-10 santim boyunda dört parça sert tahtadan oluşan çalpâreyi çengiler, dans ederken iki parçası bir avucun, iki parçası da diğer avucun içine geçirerek çalarlardı.



Şekil 3.10. Dans eden köçekler (Surname-i Vehbî, Levni, XVIII. Yüzyıl)

“Oyun havalarında, köçekçelerde kullanılan çârpâre, iyi vurulabildiği takdirde, fevkalade bir ses tınnetine ve kıvraklığa sahiptir... Çârpâre, rakkas ve rakkase olmaksızın sadece sazla icra edilen oyun havalarında da hanendelerden biri tarafından vurulmuştur. Ancak hanendeler, kastanyet tekniğini oyuncular gibi bilmedikleri için, avuç arasında vuramamışlar, ucuna uzunca bir sap geçirilmek suretiyle bu saplar dizlere vurularak kullanmışlardır. Bu suretle saplı tek veya iki çift çârpâre, oyun havalarına katılmıştır.”(Öztuna, 2000: 64) Çalpâre’nin bu şekli günümüzde İstanbul’a yakın bölgelerde halk oyunları ekiplerinde icra edilmektedir.



Şekil 3.11. Saplı çalpâre

“Köçekçe ve tavşanca takımlarında çok kullanıldığını Thomas Allom ile Ferriol’ün gravürleri ile Levni’nin minyatürlerinde görmek mümkündür.”(Özalp, 1986: 52)

İspanya’da çalınan kastanyetin, Araplarda gördükleri bu sazdan esinlenerek yapıldığı düşünülmektedir.

3.3.3. Çevgan

Yukarıda çevgan’ın “çevgan”ın tahta bir sopanın sallanması vasıtasıyla icra edilen, çingiraklardan oluşuğunu belirtmiştik. Türk Mehter Musikisinde kullanılan bu sazı Öztuna şu şekilde anlatmaktadır: “Etrafı zencir ve Çingirak yahut zillerle çevrili, gümüştan yapılmış, saplı bir âlettir ki, XVI. asırdan sonra Avrupa askerî mûsikîsine de geçmiştir.”(Öztuna, 2000: 66-67)

3.3.4. Darbuka

Gövdesi, toprak olan bu sazın ağız kısmı deridendir. Bu kısma iki elin parmak ve tırnak vuruşlarıyla, oturarak veya ayakta çalınır. Gövdesi bakır, alüminyum, çeşitli metal alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyaf gibi malzemelerden, ağız kısmı sentetik maddeden üretilenleri mevcuttur.



Şekil 3.12. Darbuka

“Milattan önceki dönemde günümüz darbukasına benzer çalgılar, çeşitli biçim ve büyüklüklerde Anadolu, Mezopotamya ve Orta Asya uygarlıklarında kullanılmışlardır. Daha sonra ki süreçler içinde değişip gelişerek yine aynı coğrafyalar içinde kullanılmıştır. Bu çalgı zaman içinde ve bölgelere göre farklı

isimler ile anılmıştır. Bunlar arasında “dömbek, dömbelek, deplek, deblek, dönbek, tömbek, darbeki, debulak” gibi isimleri sıralayabiliriz.”(Emnalar, 1998: 161)

Klasik Türk Müsiki icrasında görülmez. XIX. yüzyıl sonrasında piyasa müziği icrasında kullanılmaya başlanmıştır.

3.3.5. Davul

Bilinen en eski Türk vurmali sazlarından biridir. Hem Türk Musikisi hem de Türk Halk Müziği'nde kullanılıyor olması, düğünlerde, halk oyunlarında, değişik törenlerde ve mehter müziğinde kullanılması bunun bir göstergesidir.

“Eski Türkler’de ‘köbürge, küvrüğ, tuğ’ denen davulun bugünkü Türkçede ve Batı dillerindeki adı Arapça aynı mânâda ‘tabl’ kelimesinden gelir. Türklerin adetâ millî bir âleti olan ve hâkimiyet sembolü olarak adı tuğ, sancak, bayrak, hutbe, sikke gibi mefhumlarla beraber anılan davulun, pek çok çeşidi vardır.”(Öztuna, 2000: 78)



Şekil 3.13. Davul

Eski devirlerden günümüze ulaşan ve yaşatılan Ramazan gecelerinde sahura kaldırmak için davul çalınması davulun gündelik hayatta da sesinden yararlanan bir vurmali saz olduğunun göstergesidir.

“Daire biçimine getirilmiş ağaç kasnak üzerine iki adet çitadan yapılmış ve deri gerilmiş çember kalın ip veya kayış yardımıyla geçirilir. Deri veya ipten örme bir kayış yardımıyla omuza asılarak çalınmaktadır. Davulun bir yüzündeki deri kalın, diğer yüzündeki deri ise daha incedir. İnce kısım keçi, kalın kısım ise koyun derisinden yapılmaktadır. Kalın derinin olduğu kısma tokmak, ince derinin olduğu kısma ise ağaçtan yapılan ince çubuk vurularak çalınmaktadır.”(Emnalar, 1998: 162)

Sağ eldeki tokmak kuvvetli zamanları, sol eldeki daha ince değnek zayıf zamanları (tek) vuran davulun ayakta çalınması adettendir.

3.3.6. Daire - Def

Çok eskiden beri kullanılan yuvarlak bir kasnağın bir yüzüne deri geçirilmiş, vurularak çalınan bir çalgıdır. Ses elde etmek için, kasnak ortasına belirli aralıklarla küçük ziller yerleştirilmiştir, parmakla vurularak veya sallayarak iki farklı şekilde çalınır. Kasnağı 30-40 santimetreden büyük olanlara daire adı verilir.



Şekil 3.14. Harem sazandeleri (Levni XVIII. yüzyıl)

Eski kültür kalıntılarında da rastlanan bu saz “Kullanıldığı yer ve şekle göre değişik isimler alır. Türk deflerinin başlıca şekilleri şunlardır: Klâsik Def (Daire, Hanende Defi), Laterna Defi, Karagözcü Defi (Paslaf), Ayıcı Defi(Çingene Defi).” (Özalp, 1986: 51)

Klasik musiki icrasında çalınan vurmali saz olan daire çalan hanendeye “usûlbend (=usûl bağlayan)”, “defzen” veya “dâirezen” denir. Her ne kadar Nazmi Özalp “. Bir süre bu saz için “Daire olarak anılmışsa da sonradan terk edilmiştir” (Özalp, 1986: 51) dese de, Yılmaz Öztuna’nın Türk Mûsikîsi Kavram Ve Terimleri Ansiklopedisi ansiklopedisinin “def-zen” maddesinde “Def çalan san’atkâr, hanende. Daha çok ‘dâire-zen’ denmiştir.”(Öztuna, 2000: 79) tanımı def adının da kabul edildiğini ama Klasik Musiki’de bu sazın daha çok “daire” olarak anıldığını göstermektedir.

“Def kaliteli bir ağaçtan, genellikle ceviz ağacından yapılmış dar ve ince bir kasnak üzerine gerilmiş deriden ibarettir. Kasnağın çapı 28-30 santimetre kadardır. En iyi cins deri keçi ve dana derisidir. Bunlar bulunmazsa başka deriler kullanılır. Kasnak içine açılmış özel yuvalara yerleştirilmiş, sarı pirinç’ten ya da bafin’dan yapılmış, sayıları 4-6 çift arasında değişen zilleri vardır. Kasnağın eni ise 4-6 santimetredir.”(Özalp, 1986: 51)

3.3.7. Kös

Mehterhanede ve askeri musikide kullanılan büyük bir davul çeşididir. Çalan san’atkâra Farsça “kûsî” ve “kûszen”, Türkçe “kösçü” denmiştir. Kelimenin aslı Farsça kus olup, Türkçe telaffuzu kös şeklindedir. İki elde tutulan iki eşit büyüklükte tokmakla usul vurulur. Bakır üzerine deve derisi geçirilmiştir. Yarım yumurta şekline benzer ve üst kısmı, en geniş yeridir.



Şekil 3.15. Kös vuran köszen

Mehteranın büyüklüğü ve dağları çınlatan sesiyle sembolü olan kösler, yüzyıllarca cenk meydanlarında, sefer yıllarında dövülmüşlerdi. Osmanlı ordusunun maneviyatını yükseltir, düşmanı ise dehşet içinde bırakırdı. (Bu durum, “Mehter Müziği ve Vurmalı Sazların Kullanımı” bölümünde ayrıntılı biçimde anlatılacaktır.)

“Askerî Müze’de Kaanûnî’nin 1566 Zigetvar Seferi’nde vurulan bir fil kösü 130 santim çapında ve 127 santim yüksekliğindedir. XVII. asır ortalarında Odunkapısı’ndaki kös fabrikasında Evliya Çelebi, ordu için yapılan 150 çift deve

kösü, ayrıca fil kösleri görmüştür, En küçükleri at ve katıra yüklenenlerdir. Daha büyükleri deve kösü ve en büyükleri fil kösüdür.”(Öztuna, 2000: 209-210)

3.3.8. Kudüm

Şekil olarak kös ve nakkareye benzeyen, nakkareden biraz küçük, kösten küçük olan kudümün teknesi dövme bakırdan yapılmış, biri büyük, diğeri küçük iki tasa benzer. “Kudüm iki adet dövme bakır tas üzerine deve derisi gerilmek suretiyle yapılmıştır. Seslerin madeniliğini yok etmek için bakırın üzerine önce kıtık, keçe gibi malzeme konularak kalınca meşinle kaplanmıştır. Yine meşinden yapılmış iki simidin üzerine konulmuştur. ‘ZAHME’ adı verilen iki değnekle derilerin üzerine vurularak çalınmaktadır. Zahmeler muhtelif ağaçtan yapılmışsa da gül ağacından yapılmışları daha makbuldür. Derilerin gerginliğine göre bir pes ses diğeri tiz ses verir. Pes (Kalın) ses verene DÜM, Tiz (İnce) ses verene TEK adı verilir. Kudümler tekelerde yani kapalı yerlerde çalındıkça deriler gerildiği için kudümzenler önlerine aldıkları ıslak bezlerle zaman zaman akord yapmaya çalışırlarmış.”(Ungay, 1981: 5)



Şekil 3.16. Kudüm

Kalın ses vereni güçlü, tiz ses verenin ise usûllerin zayıf darplarını belirten kudüm, Batı’daki gibi ritim notası yazılan Türk Musikisi’ndeki tek vurmali sazdır. “Mevlevi Musikîsi’nde kullanılan usûllerin vurguları zaman birimlerinin daha küçük parçalara bölünmesi ile arttırılarak velveleli şekilleri dediğimiz kalıpları yapılmış ve bunlarda tıpkı usûl kalıpları gibi saptanmıştır. Bundan gaye Mevlevi tekkelerindeki Mıtrıplar (Ayini şerifi okuyan ve çalan heyetler) da birden fazla Kudüm çalındığı için birlik, beraberlik ve ahengi elde edebilmek içindir.”(Ungay, 1981: 5)

Kudüm’de usûllerin vuruluş şekillerinde deyimler usûllerdeki gibi olup “Ta-hek”in yerine yalnızca “Hek” kullanılmış ve “Dü-me” vuruşu ilave edilmiştir. Kudüm’ün “düm”ü çalanın sağ tarafında, “tek” ise sol tarafındadır. Sağ eldeki zahme ile sağ kudüme “düm” ve “dü” ve sol kudüme “te” ve “hek” darbları, sol eldeki zahme ile sol kudüme, “tek”, “me”, “ke”, “kâ”, sağ ve sol eldeki zahmelerle aynı anda sol kudüme “hek” darbları vurulur.

“Bilhassa Mevlevîhâneler’de, bazan diğer tekkelerde, nadiren din dışı musikide kullanılmıştır. Mevlevîler’de adetâ kutsal sayılmış ve ‘kudûm-i şerîf’ denmiştir.”(Öztuna, 2000: 209)

3.3.9. Mazhar

Dini Musikide kullanılan (Mevlevî Müziği de dâhil) kullanılan 40, 50, 60 santimetre çapında değişen büyük zilsiz dairedir. Bendir ismi ile de anılır. Şekil 3.2’de Cinuçen Tanrıkorur’un daire sazının yanında belirttiği gibi, bugün bazı icralarda yanlış olarak dairenin yerine mazhar kullanılmaktadır. “Kasnağına çifte kiriş gerilmiştir.”(Özalp, 1986: 52)



Şekil 3.17. Mazhar

3.3.10. Nakkare

Kudüme benzeyen, ancak boyut olarak kudümden biraz daha küçük bir sazdır. “Hâlen mahallî mûsikîde kullanılan şekli, basık iki dümbelekten ibarettir. Elle ve daha fazla iki küçük deynekle vurularak çalınır, zurnaya refakat eder. İki tane yanyana ve birbirine bağlanmış şekline -ki ekseriya bu görülür- ‘çifte nakkaare’ (halk ağzında: çifte nağra) denilir.”(Öztuna, 2000: 289) Geçmişte olduğu gibi, günümüzde de Mehter Müziği’nde kullanılmaktadır. (Bakınız şekil 3.18, 5.2, 5.4.)



Şekil 3.18. Nakkare vuran nakkarezenler

3.3.11. Parmak Zili

Pirinçten yapılan, dairesel iki parçadan oluşan, birbirine vurularak çalınan vurmali sazdir. İki elin baş ve orta parmaklarına takılır. Yuvarlağın ortası çukurcadır. Karşılıklı vurularak parlak bir ses elde edilir. Uzun yıllar oyun müziğinde kullanılan çalpârenin yerini almış ve kullanılmıştır.



Şekil 3.19. Parmak Zili

3.3.12. Zil (Halile)

Aynı parmak zilleri gibi, pirinçten yapılan, dairesel iki parçadan oluşur. Ancak 30 santimetre çapı ile parmak zilinın çok büyüğüdür. İki elle arkalarından tutularak çalınır. Tekke müziği ve mehter müziğinde kullanılmıştır.



Şekil 3.20. Zil (Halile)

“Mevlevîhanelerin mutriphanelerinde, Rufaî, Kadiri, Sâdî tekkelerinin âyinlerinde, öteki sazlarla birlikte çalınırdı. Tekkelerde bayram ve kandil günlerinden önce yapılan ve nevbe denilen fasıllarda bu âlet şeyh tarafından kullanılırdı, Nevbe, şeyhin halîleye vurmasıyla başlar; kudümleri nakıp ve nesipler, mazharları dervişler çalarlardı.”(Meydan Larousse, 1985: 552)

3.3.4. Zilli Maşa

Zilli maşa, iki, üç kollu bir maşa ve uçlarına takılı zillerden ibarettir. Bir elle tutulup, diğer elin başparmağı ile diğer parmakları arasına vurularak çalınır. Oyun müziği ve Türk Halk Müziği'nde kullanıldığı görülür.



Şekil 3.21. Zilli Maşa

3.4. Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazların Kullanım Alanları

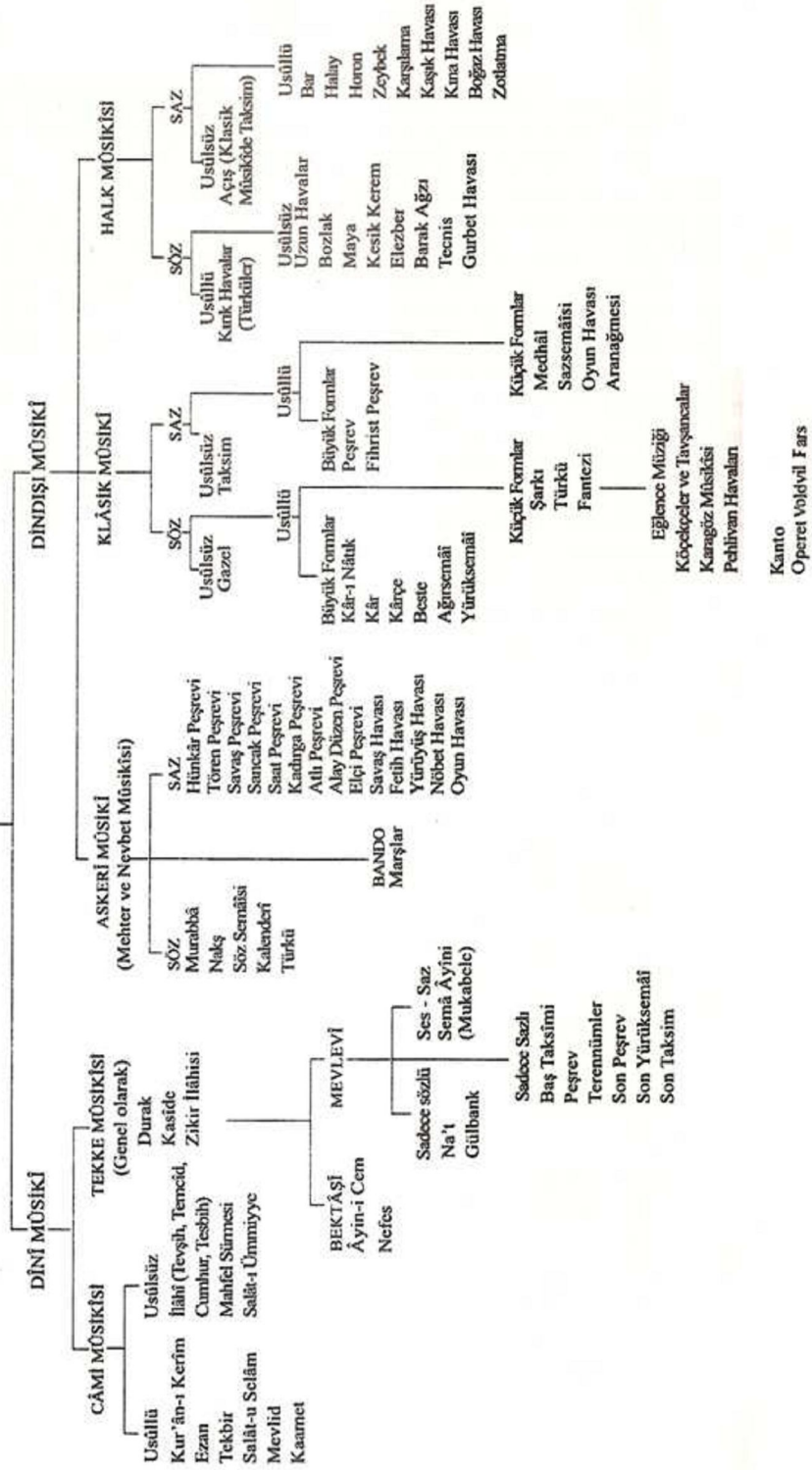
Türk Musikisi'nde vurmalı sazların kullanıldığı alanları belirleyebilmek için Türk Musikisi'nde bulunan türleri tasnif etmek gereklidir. Literatürde Türk Musikisi'ni tür bakımından en kapsamlı tasnif Cinuçen Tanrıkorur'un "Osmanlı Dönemi Türk Musikisi" adlı çalışmasında yer almaktadır. (Tanrıkorur, 2005: 74) (Bakınız şekil 3.22.)

Cinuçen Tanrıkorur'un sınıflandırması "Osmanlı" dönemindeki müzik türlerini kapsadığı için incelendiğinde belirttiği türler içinde, Türk Halk Müziği ve Avrupa Müziği müzik formlarının yer aldığı görülecektir. Halbuki konumuz Türk Musikisi olduğundan, Cinuçen Tanrıkorur'un tasnifinden faydalanarak, çalışmamıza uygun (Klasik Türk Müziği'nde Kullanılan Vurmalı Sazlar ve Kullanım Alanları) bir sınıflandırma yaparak, sazları ve kullanım alanlarını bölüm bölüm inceleyeceğiz.

Türk Musikisi'ndeki vurmalı sazların kullanım alanlarına göre Türk Musikisi'ndeki türleri öncelikle "Dini Musiki" ve "Dindışı Musiki" olarak ikiye ayırmak uygun olacaktır. "Dini Musiki" bölümünde, "Cami Musikisi"ne kısaca deyinildikten sonra, ayinlerinde müzik kullanan tekkelere ve bu tekkelerde icra edilen türlere deyinilecektir. Türk Musikisi açısından önemli bir müzik okulu niteliği taşıyan "Mevlevi Müziği" ise, bu bölüm içerisinde bir başka başlık altında ele alınacaktır. Dindışı Musikiyi ise "Askeri Müzik", "Klasik Müzik" ve "Eğlence-Oyun Müziği" başlıkları altında ayrı bölümlerde anlatılacaktır.

OSMANLI MÜSİKİSİNDE TÜRLER

OSMANLI MÜSİKİSİ



Şekil 3.22. Çimüçen Tanrıkorur'un Osmanlı MüsİKİSİ'ndeki Türleri Sınıflandırışı

4. TÜRK MUSİKİSİ KLASİK İCRASI VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI

Türk toplumu ile müzik daima iç içe olmuştur. Askeri alanda “Mehter” geleneğinin İslâmiyet öncesi varlığı, şamanların ibadet esnasında kitleyi harekete geçirmek için güzel söz, ahenkli ses (müzik) ve bunların eşlik ettiği danstan faydalanmaları, “Dede Korkut” hikâyelerinde de görülen “ozan” geleneği bunun göstergesidir.

“Türklerin İslâm’dan önceki günlük yaşantılarında iç içe oldukları müzik, onlar için dinî hayatın önemli bir unsuru, sosyal yaşantının bir gereği, günlük yaşantılarının önemli bir bölümünü oluşturuyordu. Gerek idari, gerekse kişisel alanda mûsiki Türklerin hayatında olmazsa olmaz bir değere sahipti. Bu uygulama kadın erkek, genç yaşlı ayırımı yapılmadan günlük hayatta varlığını sürdürüyordu. Yapılan kazılarda, eski Türklerin sanatlarına, çalgılarına ve rakkaselerine ait resimler bu görüşlerimizi teyit etmektedir.”(Akdoğan, 2008)

Türklerin İslâmiyet’i kabulü ile Doğu musikisinde değişim ve gelişim kaydedildiği muhakkaktır. Saadettin Arel’in kaleme aldığı “Türk Musikisi Kimindir” adlı eserde Bizans, İran ve Arap müzik gelenekleri anlatılarak, bugünkü Türk Klasik Musikisi’nin kökeninde Türk müzik geleneğinin yattığı etraflıca anlatılmaktadır. İslâm coğrafyasında yaşanan Moğol istilası ve siyasi kargaşalar sonrasında kurulan Osmanlı Devleti ile musiki’nin klasikleşme sürecine girdiğini söylemek doğru olacaktır.

Osmanlı toplum hayatında mûsikînin önemli bir yere sahip olduğu, hükümdarların musikişinasları koruyup kolladıkları, bazı padişahların beste yaptıkları bilinmektedir. Bunun sebebi saraydaki eğitimde mutlaka sanat eğitiminin yer almasıdır. Bir başka deyişle Osmanlı padişahlarının eğitimi mûsikî eğitimi önemli bir yer tutmaktaydı.

“I. Murad’ın Edirne’yi almasından hemen sonra 1363’te kurduğu, II. Murad, Fâtih ve II. Bayezid’in geliştirip mükemmel bir üniversite haline getirdiği, 1833’te II.

Mahmud tarafından kapatılan saray okulu I. Murad zamanındaki din derslerine II. Murad şiiir, mûsikî, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi; Fâtih hat tezhib, katı' ve resim; II. Bayezid de silahşorluk, okçuluk gibi askerî spor derslerini eklediler (II. Bayezid ayrıca Enderun'lulara dış (bîrûn) hizmetlerine geçerek sadrazamlığa kadar yükselebilmeye yolunu da açmıştır). Bu dersleri okutacak bilginler İmparatorluğun içindeki ve dışındaki ülkelerden celbedilirken, Enderun'da tahsil edebilmek İslâm dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil ediyordu.”(Tanrıkorur, 2005: 30)

Ahmet Özhan'ın seslendirdiği “Padişah Bestekârlar” adlı müzik albümünün kapağında Tuğrul İnançer; “Edebiyat ve mûsikî alanlarında kendi devirlerinin en yüksek edebiyat ve mûsikî sanatçıları ile hem-ayar eserler verebilmiş bu kadar çok devlet başkanına sahip başka bir millet yoktur.”(Özhan, 2000) diyerek Osmanlı'da Padişahların musikiyi korumalarının haricinde üst seviyede musikişinas olmaları, Türk Musikisi'nin klasikleşmesinin en önemli sebeplerindendir.

“Gerçekten de, Fatih Sultan Mehmed ile birlikte, Sultan Vahideddin'e kadar hemen hemen bütün padişahlar, sanatın herhangi bir dalı ile ilgilenmiş. Bu ilgi, öyle basit bir ilgi de değil... eser verebilecek düzeyde ilgi. Padişahların ortaya koydukları eserler, iyi birer devlet adamı olmalarının yanısıra iyi birer sanatkâr olduklarını da gösteriyor.”(Çetinkaya, 2000)

Bestekâr Padişahlara ait bilinen en eski eser, günümüze dokuz peşrev ve saz semâisi ulaşan II. Beyazıt'a aittir. Tuğrul İnançer, “Osmanlı Tarihinde Dinî Mûsikî” yazısında Osmanlı hanedanında yer alan diğer bestekâr ve musikişinas padişahların isimlerini şu şekilde sıralamıştır.

“Oğlu Şehzâde Korkud da (1467-1513) bestekâr olup, sekiz saz eseri bilinmektedir. Bugün elimizde besteleri var olan padişahları şöylece sıralayabiliriz: Sultan II. Bâyezid Han (1450-1512), Sultan II. Selim Han (1566-1574), Sultan IV. Murad Han (1612-1623), Sultan I. Mahmud Han (1696-1754), Sultan III. Selim Han (1761-1808), Sultan II. Mahmud Han (1785-1839), Sultan Abdülaziz Han (1830-1876) ve Sultan VI. Mehmed Vahîdeddin Han (1861-1926). Bestekâr oldukları bilindiği halde eserleri günümüze ulaşamamış ve beste sahibi olmayan fakat mûsikîşinas olan padişahlar da vardır: Sultan II. Ahmed Han (1643-1695), Sultan II. Mustafa Han (1664-1703), Sultan I. Abdülhamid Han (1725-1789), Sultan Abdülmecid Han (1823-1861), Sultan V. Murad Han (1840-1904), Sultan II.

Abdülhamid Han (1842-1918) ve Sultan V. Mehmed Reşad Han (1844-1918).”(İnançer, 2009)

“Müezzinlik gibi mûsikî ile ilgili saray görevlileri, enderûnlu müzisyenler arasından çıkmıştır. Fakat bunlar, din dışı mûsikîden bu sahaya geçmiş şahıslardır. Bununla beraber, Batı Mûsikîsi’nde olduğu gibi Türk Mûsikîsi’nde de dinî ve din dışı mûsikî ayrımı kesin olmamış, bestekârların çoğu, bir tarafları daha ağır basmak şartıyla, iki çeşitle de uğraşmışlardır.”(Öztuna, 2000: 110)

Padişahların musikiye samimi ilgisi, Osmanlı’nın sadece bölgenin değil, dünyanın en güçlü siyasi gücü ve devleti haline gelişi, doğunun sanat merkezi haline yol açmıştır. Dünyanın farklı bölgelerinden gelen müzisyenler, başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa gibi merkez şehirlerde toplanmıştır. Osmanlı güçlendikçe ve topraklarını genişlettikçe Türk musikisi’nin etki sahası da genişlemiş, İslâm dünyasından birçok musikişinas bu musikiyle yetişmiş, bu musikiye katkıda bulunmuşlardır.

“Türk Musikisi dünyasında karşılıklı te’sirler canlıdır, İstanbul’da ve Osmanlı ülkelerinde, ‘Hindliler’in’ -denen Hindistan Timuroğulları’na ve ‘Acemler’in’ denen Safevî İran’a ait eserler çalınıp okunmaktadır. IV. Murad, Tebriz’i yeniden feth edince (1634), yüzlerce Azerî Türk bestekâr ve icrâkârını İstanbul’a, sarayına getirmiştir. Bağdad, Kahire, Cezayir, Tunus, Şam, Konya, Edirne, tuna boyları, Türk Musikisi’nin çok canlı merkezleridir.”(Öztuna, 2000: 84)

Türk Klasik Musikisi, bir tavır ve üslup musikisidir. Eserlerde aranan kuralların yanında, icrada da kaidelere uyulması şarttı. İcrada aranan estetik değerleri, tarz, tavır, üslûp, eserin aslına ve usule sadakat, perde sağlamlığı, makam bilgisi, yorum ve icradaki nüansların eserin niteliğine uygunluğu olarak özetleyebiliriz. Bu değerlerin ön planda tutulması kuru bir ses güzelliğinden önemli olması Türk Musikisi’nin “klasik” vasfını kazandırmıştır. Klasik müzik aynı zamanda “dini musiki”den beslenmiş ve onu beslemiştir.

Osmanlı kültüründe “Kur’an çok defa recitatif şeklinde geleneksel bir tarzda taksim edilerek, yani musiki ile okunduğu için, hafızların musiki bilmeleri icab eder... ..Belki de bu musiki bilgisi yüzünden Hafızlar arasından birçok bestekâr çıkmıştır.”(Öztuna, 2000: 139)

Bir başka deyişle, çalışmamızda her ne kadar Türk Musikisi’ni “Dini Musiki”, “Din Dışı Musiki” olarak ayırdıysak da Türk Musikisi’nde dinî ve din dışı mûsikî ayrımı musikişinaslar tarafından düşünülmemiş, musikişinaslar ve

bestekârların çoğu, bir tarafları daha ağır basmak şartıyla, iki çeşitle de uğraşmışlardır.

Klasik Türk Musikisi'nde bugünkü anlamda konser diyebileceğimiz iki farklı icra gelenek haline gelmiştir. Bunlardan ilki “takım”dır. “Herhangi bir bestekârın aynı makamda yaptığı Birinci, İkinci Beste ile Ağır ve Yürük Semaî'ye verilen isimdir. Takım olabilmesi için bu eserlerin aynı makamda adı geçen formlarda ve aynı besteci tarafından yapılmış olma zarureti vardır.” (Özkan, 1987: 90) Aynı zamanda bir musikişinas bir makam terkip ettiğinde, terkip ettiği bir makamda bir takım bestelemek zorundaydı. Günümüzde “takım” icrasında eserlerin aynı bestekâra ait olması şartı aranmamaktadır.

Klasik Türk Musikisi'nde diğer icra ise “klasik fasıl”dır. Klasik fasılda da “takım” icrasında oluğu gibi, aynı makamda çeşitli formdaki eserler belli bir sıralamayla icra edilir. “Klâsik fasıl dediğimiz bu fasılda eserler ve formlar şöyle sıralanırdı: 1) Taksim, 2) Peşrev, 3) Kâr, 4) Birinci Beste, 5) İkinci Beste, 6) Ağır Semaî, 7) Yürük Semaî, 8) Saz Semaîsi.”(Özkan, 1987: 89)

Zaman içerisinde, daha önceleri “hafif” kabul edilen formların “Fasıl musikisi” içinde yer almaya başladığı görülmüştür. Bu icra şeklini Yılmaz Öztuna detaylı olarak anlatmıştır:

“Herhangi bir sazla baş taksimi, Peşrev, I. Beste veya Kâr, II. Beste, Ağır Semaî, çeşitli şarkılar, Yürük Semaî, Saz Semaîsi, istenirse bir de Oyun Havası. Şarkıların arasında saz, söz veya saz-söz taksimleri yapılır. Konserin uzunluğuna göre 5,10,15 şarkı okunur. Şarkılar, usullerine göre sıralanır. Önce varsa bir Ağır Aksak Semaî, yoksa bir Ağır Aksak Şarkı ile başlanır. Birkaç Ağır Aksak, birkaç Aksak Şarkı okunur. Diğer usullerden de şarkılar icra edilir. Usuller, hareket sırasına göre tertîb edilir. Yürük ve canlı usuller (Düyek, Yürük Curcuna, Yürük

Aksak gibi) sona bırakılır. Şarkılardan sonra birkaç Türkü ve Köçekçe de okunabilir. Yürük ve coşkun karakterli şarkıların meyanında saz ve söz taksimi yapılabilir. Sonra Yürük Semâî'ye geçilir. Yürük Semâî'nin son ölçüsünden hemen Saz Semâîsi'ne geçilir.”(Öztuna, 2000: 119)

İsmail Hakkı Özkan ise bugün uygulanan “fasıl” icrasını şöyle anlatmaktadır: “Bugün yapılan fasıllarda ise Kâr, Beste, Ağır ve Yürük Semâî'ler tamamen unutulmuş, sâdece usûlleri Ağır'dan başlayıp Yürük'e doğru sıralanan, ara nağmelerle birbirine bağlanan Şarkı'lar okunur olmuştur. En baştaki peşrevde 1,2 hâne çalınmaktadır. Fasılın arasında bir saz tarafından ara taksimi yapılır. Sonra

tekrar Şarkılara geçilir. Bazen fasılın sonuna bir köçekçe, saz semaîsi yerine de bir oyun havası veya longa, sirto formunda bir saz eseri getirilerek fasıl sona erdirilmektedir.”(Özkan, 1987: 89)

Bugün artık icra edilmeyen “klasik fasıl”da, “İki hanende ve dört sazdan müteşekkil oda mûsikîsi icrasına mahsus fasıl heyetleri olduğu gibi, eskiden çok kalabalık, 100 küsur kişilik fasıl hey’etleri de konser vermişlerdir.”(Öztuna, 2000: 119) Kalabalık bir musikişinas grubu tarafından icra edilen bu çeşit fasıla “küme faslı” adı verilmişti.

“Bu toplulukların karakteristiği, okuyuculara refakat eden mızraplı, yaylı, nefesli ve vürmalı sazların çeşidi ile sayılarının mümkün olduğu kadar çoğaltılmasıdır. Meselâ, Sultan IV. Murad’ın saltanat yıllarında Küme Faslı yapan sanatkârlar üç hanende, bir Çeng, bir Keman, iki Tanbur, üç Ney, bir Çökür(Çöğür), bir Mûsikâr olmak üzere oniki sanatkârdan ibaretti. Saz çeşidi bakımından hayli zengin olan bu topluluğun, durumun gereğine göre sayı itibariyle artırılmış olabileceği düşünülebilir; nitekim, Sultan II. Mahmud dönemindeki Küme Fasıl sanatkârları sekiz hanende, iki neyzen, üç keman, dört tanbur’dan ibaretti. Bu tarz toplulukların en azametlisi, en ihtişamlısı Sultan III. Ahmed’in şehzadelerinin sünnet düğünü münasebeti ile Burnaz ya da Enfi Hasan Ağa’nın idaresindeki 80-100 tane hanende ve sazendeden mürekkep heyettir.”(Özalp, 1986: 75) Yılmaz Öztuna, fasıl icra eden topluluklardan sayıca daha az sayıda musikişinasın yer aldığı gruba “ince saz” adı verildiğini söylemektedir.(Öztuna, 2000: 172)

XIX. yüzyılda Türk Musikisi’nin saraydan dışlanması, büyük formlarda eserler verilmemeye başlanması, şarkı formunun popülerleşmesine yol açmıştır. İstanbul’un çalgılı kahvelerinde klasik anlayıştan uzak “fasıl” icrası yapılmaya başlanmış, bu fasıl heyetleri de “ince saz” olarak anılmıştır.

“İncesaz Toplulukları Küme Faslı gibi kalabalık saz ve ses topluluğu değildir; eser sıralamasında da büyük formlu eserlere pek yer verilmez. Yer verilmiş olsa bile, eserlerin önemli bir bölümünü başta Ağır Aksak usûlü olmak üzere küçük usûllerle bestelenmiş şarkılar teşkil eder.

Klâsik fasılda eserlerin sıralanmasında da değişiklik yapılmıştır. Saz sayısı ve türü de Küme Faslı’ndan farklıdır. Fasıl halinde icra edilirken birbirine aranağmeler, saz ve ses taksimleri ile bağlanan bu serinin herhangi bir parçası müstakil olarak da çalınır, söylenir. Fakat, fasıl haline getirildikleri zaman bir birlik, tek bir vücut teşkil ederler ki, bu birliğin, tek vücudun belkemiği işte bu türlü şekil ve ritimlerdeki

şarkılardır. Bir fasıldaki şarkı sayısı on'dan başlayarak elliyi, altmışı bulabilir. Bilhassa XIX. yüzyılda şarkıya verilmiş olan bu önem, Şarkı repertuvarımızın zengin ve renkli fasıllar yapmak için çoğaltılması lüzumunu doğurmuştur.”(Özalp, 1986: 75)

Bugünkü “klasik koro”ların “fasıl heyeti” geleneğinin devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Ancak Türk Musikisi icrasında, “fasıl” icrası konser programlarında nadiren yer almaktadır.

4.1. Klasik Musiki (Fasıl Müziği) İcrasında Kullanılan Vurmalı Sazlar

Cinuçen Tanrıkorur'un üçüncü bölümde verilen Osmanlı Musikisi'ndeki Sazları sınıflandırışında da, klasik icra sırasında kullanılan def, daire ve kudüm olmak üzere üç vurmalı sazın ismin anmıştır.(Bakınız şekil 3.1.) Üçüncü bölümde “def” çalan hanendeye “defzen” ve “dâirezen” dendiğini, bu iki farklı adın aynı sazın ismi olduğunu belirtmiştik. Nazmi Özalp de “Günümüzdeki gibi bir şefin yönetiminde icra edilmediğinden, başhanende ya da dairezenin usûl vuruşu ile fasıla başlanırdı.”(Özalp, 1986: 75) cümlesiyle dairenin klasik musikinin icrasında ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Klasik icra sırasında dairenin kullanıldığı muhakkaktır. Ancak günümüze ulaşan minyatürlerde kudüm icrasına rastlanmamaktadır. (Bakınız şekil 3.14, 4.1, 4.2, 4.5, 4.6)



Şekil 4.1. 22 Şubat 1779 tarihinde, İstanbul'da İngiliz Sarayı'nda verilmiş olan Türk konseri.

Ersu Pekin, “Kuram, Çalgı ve Müzik” adlı çalışmasında İstanbul’da 22 Şubat 1779’da İngiliz Sarayı’nda verilmiş olan konserin yağlıboya resmini vererek resmin altına şu notu düşmüştür: “Müziyenlerin giysilerinden Müslüman mı, gayrimüslim mi oldukları anlaşılıyor. Neylerin ikisini mevlevîler üflüyor; bunlardan daha uzakta oturan üçüncü neyzen ise gayrimüslim. İki yaylı çalgının, Batı kemanıyla kemançenin aynı toplulukta bulunması ilgi çekici. Bir Rum ya da Ermeni tarafından çalınan Batı kemanının Osmanlı müzik topluluğu içindeki bilinen ilk resmi bu. Resmin altında Fransızca olarak şunlar yazılı: ‘22 Şubat 1779 tarihinde, İstanbul’da İngiliz Sarayı’nda verilmiş olan Türk konseri. Britanya kralı hazretlerinin Osmanlı kapısındaki büyükelçisi Ekselansları Şövalye Robertainslie’ye, kendisinin mütevazı ve sadık yaveri Major d’Otéé tarafından minyatür biçiminde çizilmiş, boyanmış ve ekselanslarına sunulmuştur. Polonya kralının yardımıyla. 4 parmak yüksekliğinde ve 4 1/2 parmak genişliğinde olan orijinalinden Rum ressamın yaptığı kopya.’” (Pekin, 2009) Bu tabloda da görüldüğü gibi sazendelerin icra ettikleri sazlar arasında kudüm görülmemektedir.

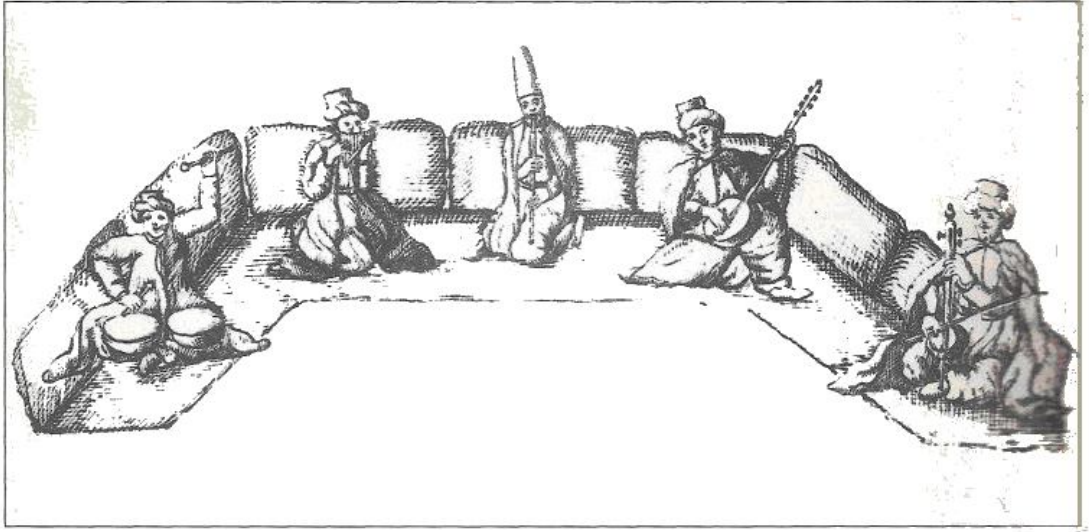


Şekil 4.2. Kanuni'nin iki şehzadesi Cihangir ve Bayezid'in 1539 yılının kasım ayındaki sünnet düğününde Topkapı Sarayı'nda musiki icrası (Süleymanname)

“Seyahatnamesi 1785te yayımlanmış olmakla birlikte 1755’te İstanbul’a gelen Baron de Tott da, kendi deyişiyile, ‘oda musikisi’ sazlarını tanıtmıştır: rebap, sinekemanı. ney, tanbur, miskal ve daire onun dinlediği musiki fasıllarında çalınan

sazlardır. 1770’li yılların sonlarında Eflak’ta bulunan Sulzer de ney, girift, miskal, fasıl kemençesi, sinekemanı, tanbur, santur, daire ve defî ‘Türk oda musikisi’nin (aynı deyimî o da kullanmıştır) sazları olarak sıralamıştır.”(Aksoy, 2003: 177)

Klasik icra sırasında kudüm’ün kullanıldığına dair tek bilgi Charles Fonton kaynaklıdır. “1751’de yazan Fonton, ney, tanbur, miskal ve rebabı en önemli sazlar olarak göstermiş, bunlara kudümü ekleyip o günün saz takımının bir resmini vermiştir.” (Aksoy, 2003: 177)



Şekil 4.3. Fonton’a göre saz takımı (1746-1751)

Kudüm’ün kimi zaman icralarda kullanıldığını düşündüren bir başka belge 1794’te yazan İngiliz Alexander Russell’in verdiği resimde Halep’teki Osmanlı paşasının hizmetindeki musikişinasların “oda musikisi sazları” (yazarın kendisi bu şekilde anmaktadır), santur, tanbura (halk sazı), rebap, ney, nakkare, dairedir.



Şekil 4.4. Halep’teki Osmanlı paşasının hizmetindeki musikişinaslar

Bu resimde nakkareyi icra eden kişinin, bu sazı sopalarla vurarak değil de bugün farklı müzik türlerinde kullanılan bongo gibi icra etmesi ilgi çekicidir. Alexander Russell'ın gözlemlediği musikişinaslar arasında tanbura çalan bir sanatkârın olması da diğer ilgi çekici ayrıntıdır. Gözlemin yapıldığı yıllar olan XVIII. yüzyıl sonunda "Halep"te de olsa bu sazın klasik icrada yer alıyor olması başka bir araştırma konusu olmakla beraber, nakkare'nin kullanımının da tanburanın kullanımı gibi gelenek haricinde, bölgeye ait bir alışkanlık olduğunu düşündürmektedir.

Klasik icrada vurmali saz olarak mutlaka dairenin kullanıldığı, kimi zamanlar daireye (şart olmamakla beraber) başka vurmali sazların da eşlik edebildiğinin gösteren bir başka belge XVII. yüzyıl tarihli I.Ahmed Albümü'nde yer alan bir minyatürdür. (Bakınız şekil 4.5.) Bu minyatürde sazandelerin başında ve sonundaki kişiler çalpara ile müziğe eşlik etmektedirler. Bu kişilerin minyatürdeki diğer kişilerden küçük çizilmiş olması, musiki eğitimlerine devam ettiklerini, geliştirdikleri yetenekleri çerçevesinde çalpara icra ettiklerini veya bu iki kişinin çengi oldukları ihtimalini akla getirmektedir.



Şekil 4.5. Harem Bahçesinde Meclis (XVII. yüzyıl I.Ahmed Albümü)

Şair Vehbi'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin 1720'deki sünnet düğününü anlatan Surname-i Vehbî adlı eserini süsleyen Levni'nin minyatürleri arasında, Okmeydanı'ndaki eğlencelerden birinde padişah ve saray efradına yakın çalan

müzisyenlerin vurmali saz olarak sadece daire çalmaları, klasik icrada vurmali saz olarak esas olarak dairenin kullanıldığını, kimi zaman başka vurmali sazların dâhil olabildiği (kudüm çalpara gibi) görüşünü doğrulamaktadır.



Şekil 4.6. III.Ahmet'in şehzâdelerinin sünnet düğünü şenlikleri (Surname-i Vehbî, Levni, XVIII. Yüzyıl)

5. MEHTER MÜZİĞİ (ASKERİ MÜZİK) VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI

Türk Musikisi'nde vürmalî sazların hem miktar hem de çeşit olarak çokça kullanıldığı alanın "Askerî Müzik" diğeri bir deyişle "Mehter Müziği" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

5.1. Mehterin Tarihçesi

Farklı araştırmacılar, askerî müzik geleneği olan "Mehter" in tarihinin, Türkler' in İslâmiyet' i kabulünden önceye dayandığı konusunda hemfikirdirler. Tarihi kaynaklarda yer alan bilgiler de bu görüşleri desteklemektedir.

"Fuad Köprülü'nün satırlarının önemli ikinci noktası, gerek Gök Türkler' de ve gerekse Uygurlar' da askerî bandonun varlığıdır. Gerçekten en eski Türk devletlerinin ordularında askerî bando vardır ve askerî bando müessesesi bütün dünyaya yalnızca Türkler' den örnek alınarak yayılmıştır"(Özkan, 1987: 19)

İcra edilen bu askerî müziğin amacı, ordunun varacağı noktaya yaklaşırken, uzaklardan bile duyulan devasa ses yardımıyla, dehşet yaratmak, bu sayede psikolojik olarak güçsüz bırakmaktır.

"Tâ Hunlar' dan beri Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olan askerî müziğin amacı, çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer yabancı bir müziğin sesiyle düşmanın moralini bozup savaşacak güç bırakmamak, düşmanı teslim almak suretiyle harbi en kısa zamanda bitirmek ve böylece -bir bakıma- insan kıyımını önlemektir."(Tanrıkorur, 2005: 57)

Müzikolog Gazimihal, askerî müziğin kullanımı ve etkisi konusunda Bizanslı tarihçi Menandros' un yazdıklarından bilgi aktarır:

"Bizanslı tarihçi Menandros, Historia de Abaris, Avar Tarihi' nde Romalıların, Asya orduları ile her temasta, gök gürültülerine karışan vahşi hayvan kükreyişleri gibi boğuk ve müthiş gürültülü yığınla davulun sesiyle önce şaşkına döndüklerini, sonra perişan olduklarını söyler."(Gazimihal, 1961: 48)

Bu anlatımlardan anlaşılıyor ki, zurna, boru gibi çalgılar, karşı tarafta, bilmedikleri bir yaratığın korkutucu kükremeleri, vurmali çalgıların gümbürtüsü ise onun devasa ayaklarının çıkarttığı ses olarak algılanıyor, ses yaklaştıkça ne ile karşılaşacağını bilmeyen kuvvetler, psikolojik olarak güçsüz düşüyordu. Eski Türk hakanlarının ordugâhlarında her gün 9 gök* çalınması, sonraları Cengizîler'e, Timurlular'a, Selçuklular'a ve Hârzemîler'e geçmiştir.

“Bu devletlerin hepsinde askerî muzıka vardı. Osmanlıların esas olarak Selçuklulardan aldıkları ‘Mehter-hâne’ teşkilâtında 9 adedine büyük bir ehemmiyet verilmesi, 9 gökün muhtelif zaman ve yerlerdeki Türk devletlerinde umumiyetle varlığına ve bundan dolayı dinî bir âyin kalıntısı olduğuna kuvvetli bir delil teşkil eder.”(Özkan, 1987: 561)

Türk Devletlerinde kutsal bir gelenek olarak görülen mehter, daha sonra İslâm devletlerine geçmiş ve bir hükümrânlık simgesi haline gelmiştir.

“Abbâsîlerde ve onlardan sonraki bütün İslâm devletlerinde askerî muzıka, istiklâl alâmetidir. ‘Sikke vü tabl-u alem’ yani müstakil bir hükümdar adına basılan madenî para, askerî muzıka (tabl=davul) ve alem (sancak; bayrak), bir devletin istiklâlini gösteren üç başlıca unsurdur. Buna ‘hutbe’ yani cuma namazında halife’den sonra hükümdarın adının da zikri, istiklâl ve devlet mefhumunu tamamlar. İşte Türkler, mûsikîye, devletin vazgeçilemez bir unsuru şeklinde ehemmiyet atfetmişlerdir.”(Öztuna, 2000:245-246)

Hükümdar saraylarında belirli zamanlarda mehter çalınmasının sebebi, tıpkı göndere bayrak çekilmesi gibi hükümrânlığın devam ettiğini gösterir. Mehterin çalındığı bu belirli zamanlara “nöbet” yani “nevet” denirdi ki “nevet vurma” terimi buradan gelir. Yılmaz Öztuna’nın belirttiğine göre Hindistan Türk devletlerinde mehterhâneye “nevet” denmesinin sebebi de bundandır.

“Türk Askerî Mûsikîsi tarihimizin başlangıcından beri saray, konak, ordugâh ve cephelerde kullanılmıştır. İlk icra örneklerinden olan ‘Nebet Vurma’ geleneği, savaşta ve barışta günde 3-4 kez vurma suretiyle sürdürülmüştür. Selçuklu Devleti’nin kuruluşu ile başlayan bu gelenek, Anadolu Selçuklularında da devam etmiştir. Bu geleneğe göre hükümdar için günde iki, şehzadeler için günde beş ‘Nebet’ vurulurdu. Bu bir bağımsızlık simgesiydi; bu işleme saygı duyulur ve

* “Türkler’in mûsikî aletleriyle icra ettikleri terennümlere “Gök”, sesle okuduklarına “ır” ve “Dule” derlerdi. “Gök”lerin adedi senenin günlerine müsavi olmak üzere 366 olup, her gün Hâkân’ın huzurunda bunlardan birinin terennümü teşrifat gereklerindendi. Yalnız bunlardan 9 tanesinin her gün terennümü alışlagelmiş bir âdetti.” (Özkan, 1987: 18)

ayakta dinlenirdi. Bağımsız her Türk devletinde bu geleneğe sıkı sıkıya uyulmuştur. İşte bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu içinde genişleyerek başlı başına bir kuruluş olarak yüzyıllarca yaşadı. Zamanla sazların ölçüsü, türleri belirlendi, sivil olanlarının loncaları kuruldu, resmî bir kuruluş olarak da kadrolaştı. Bütün bunlar, Anadolu Selçuklu Devleti'nde bulunan teşkilat örnek alınarak geliştirilmişti.”(Özalp, 1986: 10)

Selçuklular'daki mehter geleneği, sadece sarayla sınırlı kalmamış, yöneticiliğin, mehter, devlet idarecisi olmanın simgesi haline gelmiş, şehzade ve emirler, hükümdar namına nevbet vurdurmuşlardır.

“Selçuklular'da atabeyler, idare ettikleri Selçukoğullarından şehzadeler nâmına da mehter çaldırtırlardı. Bazan diğer şehzadeler ve emîrler de, hükümdar nâmına mehter-hâne sahibi olurlardı. En büyük mehter-hâne, tabiatıyla sultânın şahsına bağlı olan merkezdeki askerî mızıkâ teşkilâtı idi. Bu teşkilât, Selçuklular'dan Osmanlılar'a geçti.”(Öztuna, 2000: 246)

Anadolu Selçuklu sultânı III. Alâeddin Keykubat'ın (1297-1302) Osman Gazi'ye (1281-1324) 1299'da saltanatını kabul edişini göstermek amaçlı olarak “tabl-u alem” (mehterin sembolü olarak davul ve sancak) gönderdiğine, bu tarihin Osmanlı Devleti'nin kuruluş tarihi olduğuna inanılır. “Tabl-u alem”i alan Osman Bey vurulan “Nevbet”i ayakta durarak dinlemiştir. Vurulan nevbeti ayakta dinleme geleneği Fatih Sultan Mehmet'e kadar sürmüştür, daha sonra Fatih tarafından kaldırılmıştır.

“Fatih nevbetin ayakta dinlenmesi âdetini kaldırmış, ancak yerine şehrin çeşitli yerlerindeki Nevbethanelerde günde iki defa (seher ve yatsıda) nevbet vurulması kanununu getirmiştir.”(Tanrıkorur, 2005: 23)

Selçuklulardan Osmanlılara geçen mehter geleneği, daha sonra “Yeniçeri Ocağı”nın bir parçası oldu. Bu yüzden mehteri icra eden musikişinaslar aynı zamanda askerdiler. Nazmi Özalp, hükümdarlığın simgesi olan bu müzik teşkilatı geleneğinin, yeniçeriye bağlanarak Osmanlı'ya özgü askeri bir teşkilata dönüşmesinin II. Murat zamanında gerçekleştiğini düşünmektedir.

“Türk Askerî Mûsikîsi'nin ilk geliştirme hareketlerinin Sultan II. Murad döneminde başlatılmış olması muhtemeldir; çünkü bu Padişah aydın, teşkilatçı, sanatkâr ve mûsikî sever bir kimseydi. Bu dönemden Fatih Sultan Mehmed'in zamanına gelmiş herhangi bir belge yoktur. Mehter Mûsikîsi, İstanbul'un alınışından sonra kadrolaşmaya başlamıştır denebilir. Seferde, askeri heyecana getirmek için

kullanılan Davul Zurna ile çalınan mûsikî parçaları, İstanbul'un alınışı sırasında da kullanılmıştır.”(Özalp, 1986: 10)



Şekil 5.1. III.Ahmed zamanında mehter takımı (Levni XVIII. yüzyıl)

İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet'in çıkardığı kanunlar ve getirdiği düzenlemelerle devlet yapısından "imparatorluk" anlayışına yönelen Osmanlı'da devlet kadroları ihtiyaca göre düzenlendi. Devlet teşkilatının genişletilmesi, yeni yasalar ve düzenlemeler sırasında mehterhane de unutulmadı. Kanunî Sultan Süleyman zamanında bu kuruluşa yeni olanaklar sağlanmasının yanı sıra çalışması, kıyafeti ve icra şekli ile ilgili yasalarla yeni ilkeler getirildi. Ülkenin önemli merkezlerinde şubeler açıldı. Şehzade ve vezirlerin, varlıklı kimselerin bile Mehter takımlarının bulunması âdet olmuştu. Koordinasyon bakımından Yeniçerilere bağlı olan mehter teşkilatı hakkında Evliya Çelebi önemli bilgiler vermektedir:

"İstanbul'daki Mehter-hâne-i Hümâyûn'da 300 san'atkâr vardı Bunlar gayet değerli, ağır maaş alan kimselerdir. Yedikule'de ayrıca - burası bir kale olması dolayısıyla - 40 kişilik bir mehter takımı vardır. Günde 3 nöbet vururlar, yani 3 konser vererek halka Türk askerî mûsikîsi dinletirler. Bu, Fâtih kanunudur. Ayrıca

bunlardan başka İstanbul'da 1.000 mehter san'atkârı daha vardır. Bunların takımları Eyüpsultan da, Kasımpaşa'da (Türk deniz kuvvetlerinin merkezi olan kapdân-ı deryalık), Galata'da, Tophane'de, Rumeli Hisarı'nda, Yeniköy'de, Rumeli Yeni Hisarı'nda, Kavak Yeni Hisarı'nda, Beykoz da, Anadolu Hisarı'nda, Üsküdar da, Kız Kulesi'ndedirler. Buralarda seher ve akşam vakitlerinde bu mehter takımları, günde iki nöbet vururlar (yani konser verirler).”(Öztuna, 2000: 247)

Osmanlı elçi veya heyetlerine eşlik eden mehter, XVI., XVII., ve XVIII. yüzyıllarda, yeni bestelerle askeri müzik sanatının zirvesine ulaşmıştır. Osmanlı'nın kazandığı savaşlar, siyasi ilişkiler sayesinde Avrupa'da önce ordu birliklerini etkilemiştir.

“Batılıların çoğunlukla Yeniçeri Müziği anlamına gelen “Janitscharen musik”, “musique des Janissaires”, “Janissaries'musica dei Giannizzeri” gibi terimlerle adlandırdıkları mehteri ilk uygulayan Lehler oldu (1741); Avusturya, Rusya, Prusya ve İngiltere de arkalarından geldi. Avrupa devletlerinin mehter taklidi bandolar kurmalarına Osmanlılar da yardımcı olmuşlardı: III. Ahmed, savaş kaybettiği Batı ülkelerine birer mehter takımı hediye etmişti (1720'de Lehistan'a, 1725'te Ruslar'a).”(Tanrıkorur, 2005: 25)

Törenlerde mehterbaşının elinde tuttuğu ritmi belirlemeye yarayan “Felik” adı verilen üstü tepelikli, çingıraklı ve boncuklu sopa bugün bandolarda kullanılan sopaya ilham kaynağı olmuştur. Mehter'in kültürel olarak Avrupa'yı etkilemesi ordu birlikleri ile sınırlı kalmamış, Avrupa müzik kültürüne önemli etkileri olmuştur. Handel'in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Bayezid operaları ile başlayan “Türk operası” akımı, Gluck, Gretry ve Haydn'dan sonra moda olmuş, Mozart ve Beethoven'la zirveye çıkmış, Avusturyalı operet bestecisi Leo Fail'in İstanbul Gülü (1916) ile yüzyılımız başlarına kadar gelmiştir.

“Ünlü ‘Dokuzuncu senfoni’sinin taslağında Beethoven şu notu düşmüştür: ‘Senfoninin sonu Türk müziği ve koro ile bitecek’ (bk. Cevat Memduh Altar, ‘Doğu-Batı Kültür Alaşımaları Üstüne Bir Deneme’, Kültür ve Sanat, Ajans-Türk, Ankara 1974, sayı: 3, s. 41). Altar'a göre sırf enstrümantal bir müzik formu olan senfonide ilk defa olarak insan sesine yer verme fikrini Beethoven, Mehter müziğinden almış olmalıdır.”(Tanrıkorur, 2005: 26)

Müzik açısından kültürel etkilenme elbette tek taraflı gerçekleşmemiştir. Türk kültürünün Avrupa'da gelişmiş olan tonal müzik kültürü ile ne zaman tanıştığına dair bir belge mevcut değildir. Osmanlı padişahlarının saraydaki düğünlerde halkı

eğlendirmek için Avrupa'dan çeşitli topluluklar davet ettikleri bilinmektedir. Ancak, "Avrupa müziğiyle ilk etkileşimin, XVI. Yüzyılda Fransa Kralı François'nın Osmanlı hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman'a 1543'te seçkin bir çalgı topluluğunu göndermesiyle başladığı kabul edilebilir."(Ensari, 1999: 4)

1737'de İbrahim Müteferrika tarafından yayınlanan Sultan II. Ahmed'in Paris sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin sefaretnamesi Paris'te saray operasında bir temsilin detaylı tasvirini içermektedir. Sultan III. Selim'in St. Petersburg elçisi opera temsillerinden bahsetmesi, sarayın operayla tanışmasına yol açar. Topkapı Sarayı'nda ilk operanın sahneye konulması Sultan III. Selim devrinde gerçekleşmiştir. XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılda, Avrupa müziği ile Osmanlı müzik kültürünün etkileşmesi, Avrupalı standartlar ile her alanda modernleşmeye çalışan Osmanlı'daki değişimler, Osmanlı müzik kültürünü ve dolayısıyla mehterhaneyi etkileyecek olayların başlangıcı olmuştur.

"III. Selim (1789 - 1808), 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)'in önüne yine Avrupa örneğine uygun bir boru-trampet takımı oluşturup koydurmuştur."(Ensari, 1999: 5)

III. Selim'in attığı bu adımı, sonraki hükümdar olan II. Mahmut devam ettirmiş, Nizam-ı Cedid'in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak Muzıka-i Hûmayun'un 1826'da kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmiş, mehterhane ve mehter kapatılmıştır.

"XIX. yüzyıl başına kadar gittikçe bozulan ve dejenere olan Yeniçeri teşkilâtının bir fitne ve fesat yuvası olduğu bilinen bir gerçektir. Sultan II. Mahmud, sonu gelmeyen isyanlar tertip eden, bir asker kuruluş olmaktan çıkan, disiplin diye bir şey kalmayan bu ocağı, 1826 yılında kanlı bir şekilde ortadan kaldırdı. Bu olay tarihe "Vak'a-yi Hayriye" adı ile geçmiştir. İşte bu teşkilata bağlı olan Mehterhane de aynı zamanda kapatıldı. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bir belge yoktur. Yalnız, kuruluş dağıtılırken, burada çalışan sanatkârlardan bazıları maaş bağlanarak emekli edilmiştir."(Özalp, 1986: 18)

Köklü mehter geleneği ilerleyen zamanda unutulmamış, XX. yüzyılın başında tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır.

"1911'de Ahmed Muhtar Paşa, müesseseyi "Mehter-hâne-i Hâkanî" adıyla yeniden kurdu. 1914'te bu kuruluş tamamlandı. Birinci Dünya Harbi'nde Başkumandan Vekili ve harbiye nâzın Dâmâd Enver Paşa'nın emriyle teşkilât orduya

tâmîm edildi. İstiklâl Harbi'nde de mehter-hâne hizmet gördü. Fakat cumhuriyetle beraber gene ortadan kalktı.”(Öztuna, 2000: 246)

Cumhuriyet döneminde 1952 yılında önce 3, sonra 6, en sonra da 9 katlı olarak Hasan Tahsin Parsadan'ın çabası ile yeniden kurulmuştur. Mehterin bugünkü durumunu Cinuçen Tanrıkorur şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bugün, yapısındaki Batı sazlarıyla safiyeti bozulmuş olarak, periyodik konserler veren sembolik değerde bir turistik topluluk niteliğinde devam etmektedir.”(Tanrıkorur, 2005: 26)

5.2. Mehterin Yapısı

Yukarıda Cumhuriyet döneminde 1952 yılında kurulan mehterin önce 3, sonra 6, en sonra da 9 katlı olarak oluşturulduğu belirtilmişti. Mehterin büyüklüğü kat terimi ile belirtilen her bir sazın sayısına göre değişmektedir. Bu durum Osmanlı döneminde de böyleydi.

“Mehterhâne'de her sazın takımdaki sayısı eşit olurdu. Bu sayıya göre takım ‘altı kat, yedi kat, dokuz kat mehter’ diye anılırdı: Dokuz kat mehter, padişaha mahsustu.”(Öztuna, 2000: 246)

Yılmaz Öztuna Padişah'ın mehterinin dokuz kat olduğunu söylerken Cinuçen Tanrıkorur, “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi” adlı kitabında Padişaha ait mehterin on iki katlı olduğunu belirtmekte, sadrazam ve vezirlerin mehterlerinin kaç katlı olduğunu da söylemektedir.

“Padişahların oniki katlı (herbir sazdan 12'şer aded), sadrazamın 9, vezir ve paşaların 7 katlı mehterleri vardı. İcra düzeni ise savaşta saf, normal zamanlarda yarımay biçimi idi. Fil veya develere bindirilmiş kocaman kösler (II. Osman'ın Hotin seferinde 150 aded), at veya katırlara yüklenmiş büyük ziller, davullar, nakkareler, zurnalar ve borular saflar halinde tuğ (çevgân) ve sancakların (alem) önünde yürür, zencin adı da verilen çevgânîler, at kılından kurdele, zil ve çingiraklarla süslü ritm sopalarını ‘Ala hey!’ nidalarıyla sallayarak askeri şevklendirirlerdi.”(Tanrıkorur, 2005: 23)

Nazmi Özalp, on iki katlı bir mehterde görev alanların görev dağılımı ve sayılarını şöyle belirtmiştir:

“Meselâ, 12 Katlı bir Mehter Takımı'nda, Çevgân kullananlar ayrı tutulursa, 80-81 kişi bulunurdu. 9 Kat Mehter ise 1 Zurnazenbaşı, 8 Zurnazen 1 Zilcibaşı, 8

Zilzen 1 Nakkarecibaşı, 8 Nakkareci 1 Borucubaşı, 8 Borucu 1 Tablcıbaşı, 8 Tablcı 1 Başçavuş, 8 Nefer olmak üzere 54 kişiden ibaretti.”(Özalp, 1986: 12)



Şekil 5.2. Mehter'in çalma düzeni

Her saz grubunun başında bulunan ve gruba kumanda eden kimseye "Ağa" denilirdi. Davulcubaşı'na "Baş Mehter Ağa", bütün mehterin başına da "Mehterbaşı Ağa" adı verilir ve bunların yönetimi ile icra edilirdi. Program sırasında daire şeklinde dizilen takımın ortasında Mehterbaşı Ağa dururdu. Yürüyüş sırasındaki icralarda bu düzen değişirdi.

“Mehterhanede çalışanların giyinişi de şöyleydi: Subayların yâni saz başlarının cübbe, kavuk ve şalvarları kırmızı renkli kumaştan ‘Üç Etek’, yemenileri ise sarı renkli olurdu. Erlerin cübbe, kavukları yeşil renkli kumaştan, şalvarları kırmızı, Üç etekleri sarı ya da başka renkte kumaştan, yemenileri kırmızı olurdu.”(Özalp, 1986: 16)

Kaynaklarda normal zamanlardaki nevbetin, beş namaz vakti vurulduğu belirtilmektedir ki, bu vakitlerin en önemlisi ikindi zamanı yapılanıdır. Yarım ay şeklinde dizilen mehteran bölüğü tarafından vurulur.

“Beş namaz vakti Nevbet’lerinde 16 Zurna, 16 Davul, 12 Boru, 20 Nakkare, 7 Zil, 4 Kösken bu sayılar iki katına çıkartılırdı. “Davul, zurna, zil ve borucular (tabilzen, zurnazen, zilzen ve boruzerûtr) ayakta, nakkareciler yere bağdaş kurarak çalar; çoğlan başçavuşunun vezir veya yeniçeri ağasına sunmak üzere ihtiyaç

sahiplerinin dilekçelerini toplamasıyla başlayan tören, halkanın ortasına gelen mehterbaşının elinde çevgânla konseri yönetmesiyle devam eder, gül bank ve dualarla sona ererdi.”(Tanrıkorur, 2005: 23)

Mehter adaylarının Enderun’da yetiştirilişi ve nasıl kullanıldığı konusunda Nazmi Özalp’in verdiği bilgi önemlidir:

“Mûsikî öğretimi Enderun’da yapıldı. Burada boşalan kadrolara Galata Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı ve Edirne Sarayı’ndaki acemiler arasından yetenekli olanlar seçilir, ‘Şakirdân ağâ’ ile yerleştirilir, daha sonra Büyük Oda, Seferli Odası, Kilâr Odası, Hazine Odası’na dağıtılır, yalnız ‘Has Oda’ya alınmazdı. Enderun’daki öğrenciler gibi yetiştirilir, yeterli bilgileri öğrendikten sonra ihtiyaç olan yerlere dağıtılır, bir bölümü de ‘Tabl-ü Alemi Hassa’ya ayrılırdı.”(Özalp, 1986: 12)

5.3. Mehter Musikisi Bestekârları ve İcra Edilen Formlar

Bugün mehter musikisi repertuarında yer alan, bilinen eserlerin çoğunun bestekârı bilinmemektedir. Repertuarda yer alan eserlerin bir kısmı ise mehter için özel olarak bestelenmemiş eserlerdir. Bu yüzden mehter musikisi repertuarında yer alan eserlerin bestekârların hepsinin mehter olmadığını söyleyebiliriz; bu isimlere örnek olarak Hasan Can Çelebi, Şah Kulu, Gazi Giray Han verilebilir.

Kaynaklarda, önemli mehter bestekârı olarak; Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman zamanında yaşayan Nefirî Behram Ağa, XVI. yüzyılda yaşayan Zurnazen Emirî Hac, Sultan IV. Mehmet döneminde üne kavuşmuş olan Edirneli Dağî Ahmed Çelebi, “Tabl-u Alem-i Hassa”da zurnazenbaşı olan Zurnazen İbrahim Ağa (Kantemiroğlu ile çağdaş olduğu sanılıyor), XVII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Solakzâde (Hemdemî) Mehmed Çelebi sayılmaktadır.

“Uzun bir geçmişi olan Mehter Mûsikîsi, her yüzyılın gereğine göre gelişmiş, yeni usûller ve formlar ortaya çıkararak kendine özgü bir mûsikî türü durumuna gelmiştir. Ancak XIX. yüzyıl ortalarında başlayan yenileşme hareketleri, bu güzel kuruluşu yaşatmak ve yenilemek yerine, ters bir uygulama ile temelinden sarsılarak yok olmasını sağlamış, bunda Yeniçeri teşkilatına bağlı oluşu da rol oynamıştır. Zamanında bestelenen sayısız eser hafızalardan silinmiş, sonradan yapılan araştırmalarda bu acı gerçek anlaşılmış, değişik ve dağınık yerlerde bunların pek azı notaya alınabilmiştir.”(Özalp, 1986: 16-17)

Günümüzde mehter musikisi’nde kullanılan formlar şöyledir; peşrev, saz semîsi, kahramanlık türküleri, marşlar, longalar ve sirtolar. Bunun dışında

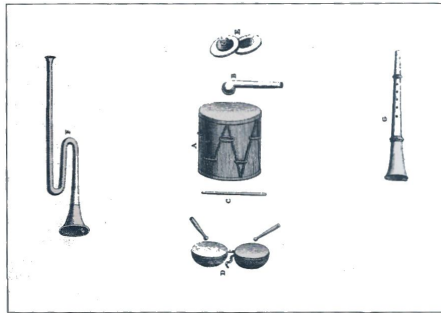
mehterlerin "Eyyâm-ı Adıye" ve "Eyyâm-ı Ceng" olmak üzere iki tür Gülbank'ı (Duası) vardır.



Şekil 5.3. Savaştan dönen ordunun önünde yürüyen Mehter, ayrıntı (Schweigger 1571-1575)
(Aksoy, 2003: 50)

5.4. Mehter Musikisi'ndeki Vurmalı Sazlar

İslâmiyet öncesi bir Türk geleneği olan, Selçukluların Tabilhane veya Nevbethane dediği Mehter takımlarında, Hunlardan beri ikisi nefesli, dördü vurmalı altı temel çalgı yer almıştır: “İslâmiyetten sonra adları zurna, boru (nefir veya şahnay), çevgân, zil, davul ve kös'e çevrilen yurağ, borguy, çöken, çanğ, tümrük ve küvrük.”(Tanrıkorur, 2005: 22) Daha sonra bu sazların arasına küçük davul olarak nakkare eklenmiştir. Bugün Mehter Musikisi icrasında, çevgan, davul, kös, nakkare ve zil kullanılmaktadır.



Şekil 5.4. Çizimi (1670) Marsigli'ye ait Mehter sazları (Boru, Zil, Davul, Nakkare, Zurna)
(Aksoy, 2003: 73)

6. DİNİ MÜZİK VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI

Türk Musikisi, Batı Müziği gibi “Dini” ve “Din Dışı” olarak ikiye ayrılır. Dini Musiki de araştırmacılar tarafından “Cami Musikisi” ve “Tarikat veya Tekke Musikisi” olarak iki bölüm olarak ikiye bölünür.

“Dinî Mûsikîde; yalnızca tempo tutmaktan oluşan basit ve ilkel, hatta gelişmiş kulaklarda gürültü duygusu verebilecek ses düzenlerinden, en yüksek bilim, sanat ve estetik düzeydeki melodik ve armonik yapıya sahip şâheserlere kadar bütün örnekler yer alır.”(İnançer, 2009)

Müziğin günah olup olmadığı yüzyıllardır tartışılan bir konudur. Ancak belirtilmelidir ki, “İslâm inancında, mûsikî hakkında kesin bir ‘Nas’ (değiştirilemez kesin hüküm) bulunmamaktadır.”(İnançer, 2009) Hz. Muhammed’in “Kur’ânı güzel sesle süsleyiniz” hadîs-i şerifine dayanılarak, Osmanlı’da ibadet sırasında okunan Kur’ân-ı Kerim ve dualar makamlı bir şekilde okunmuştur ve bu okuma geleneği bugün de devam etmektedir.

Tasavvuf ehli ise, müziği adeta kutsal saymışlar, müziğin ve müzik eğitiminin ruhu olgunlaştırdığını düşünmüşler, müziğin Allah aşkının bir yansıması, Allah’ı aşkla arayışın bir parçası olduğunu kabul etmişlerdir. Tasavvuf ehline göre Kur’ân-ı Kerim’in Araf suresinin 172’nci ayetindeki: “Hani Rabbin, ademoğullarından, bellerinden zürriyetlerini alıp onları öz benliklerine şahit tutarak sormuştu: ‘Rabbiniz değil miyim?’ Onlar: ‘Rabbimizsin, buna tanıklık ederiz.’ demişlerdi. Kıyamet günü, ‘biz bundan habersizdik’ demeyesiniz.”(Öztürk, 1997: 160) anlatılan olay bu arayışın sebebidir.

“ ‘Rabbiniz değil miyim? (Elestü bi-Rabbikûm)’ sorusuna verilen “Kâlû-belâ” cevabının anlatıldığı ayeti kerimede açıklandığı gibi, keyfiyetsiz ve şekilsiz dinlenen ilahi hitabı işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hz. Adem’in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra bu gizli sırlar zuhur eden halden dolayı bir nağme veyahut güzel bir kelime işittikçe o ‘eski ahit’teki zevki dinlemenin sebebiyle kalp, uçacak hale gelir. Bunlar sevgi ve aşkları ezelden beri

Allah için ve Allah ile olan irfan sahipleridir. Gerçek manası hatırlama olan zikir ile meşguldürler.”(Uludağ, 2005: 237)

Dini musikinin alt başlığı olan “Cami musikisi”nin en belirgin özelliği, yalnızca insan sesi kullanılıyor olmasıdır. Bir başka deyişle cami musikisinde insan sesinden başka hiç bir saz kullanılmaz. “Camilerde yapılan ibadetler içinde ya da dışında, kendine özgü şekil ve usûlde, yalnız okunmak için bestelenen, çoğu zaman bir makam çerçevesi içinde, belli bir uslûbla ve o anda (improvize) olarak, bazen de özel olarak bestelenen ritimli ve ritimsiz eserlerdir.”(Özalp, 1986: 26) Tekke musikisi ise, İslam dini çerçevesinde kurulmuş olan bazı tarikatlarda, yapılacak olan âyinler için, ağır ve yürük usûllerle bestelenmiş eserleri kapsar. Ancak unutulmamalıdır ki Cami musikisi ile Tekke musikisi’nde kullanılan bazı formlar ortaktır. Cinuçen Tanrıkorum, Dini Musiki’de kullanılan formları şu şekilde sınıflandırmıştır:

I. Cami mûsikîsi (özelliği yalnız sesle icra edilmesidir)

1. Usûlsüz okunanlar: Mûnâcât, Ezan, Kaamet, Salât u Selâm, Tekbîr, Mersiye

2. Usûllü okunanlar: Cumhur, Tevşîh ve Teşbih gibi ilâhî türleri

II. Tekke mûsikîsi (özelliği saz eşliğiyle de icra edilebilmesidir)

1. Usûlsüz okunanlar: Na’t-i Peygamberî ve Durak

2. Usûllü okunanlar: Âyîn-i Şerîf (Mevlevî), Âyîn-i Cem ve Nefesler (Bektaşî) ve Zikir İlâhîleri (Arapça güfteli olanlarına şugl denir)

III. Hem camide, hem tekkede okunan dinî mûsikî formları

1. Usûlsüz okunanlar: Kur’ân-ı Kerim ve Mevlîd-i Şerif

2. Usûllü okunanlar: Her türlü ilâhîler

3. Kısmen Usûllü, Kısmen Usûlsüz okunanlar: Mi’râccîye.”(Tanrıkorum, 2005: 48-49)

İbadet ve ayinlerinde musiki ve raksa yer veren tarikatların başlıcaları şunlardır; Abdülkadir Geylani’nin kurmuş olduğu Kâdiriyye, Seyyid Ahmed-ül Bedevî’nin kurmuş olduğu Bedevviye, Ahmed Er Rufâî’nin kurduğu Rufâilik, Şeyh Ebi Abdullah Siracüddin Ömer İbn-i Eşşeyh Ekmeleddin ül-Ehci’nin kurmuş olduğu Halvetiyye, Şeyh Aziz Mahmud Hüdâî’nin kurmuş olduğu Celvetiyye, Kadirîliğin Eşreflik kolu olan Devranîye, Hacı Bektaş Velî’nin kurmuş olduğu Bektaşilik, Mevlana Celaledin Rûmî’nin kurduğu Mevlevilik.



Şekil 6.1. Mazhar ve ney çalan dervişler. (Paul Rycault, 1668)

Yukarıda tasavvuf ehlinin, müziği adeta kutsal sayarak, müziğin ve müzik eğitiminin ruhu olgunlaştırdığını düşüncesinde olduğu belirtilmişti. Gerçekten de tasavvufun yapısında sanat önemli bir öğedir. Saraydaki gibi, ruhun eğitimi için sanat kullanılır, belli bir olgunluktan sonra ise Allah'ın cevheri insandan sanat olur akar. “Divan Şiirinde Musiki” adlı çalışmasında Doç.Dr. Mahmut Kaplan musikişinas şairlerin tarikatlara göre dağılımını “38 Mevlevî, 17 Halvetî, 9 Celvetî, 6 Nakşibendi, 4 Bektaşî, 3 Bayramî, 3 Eşrefî, 3 Gülşeni, 3 Sünbülî, 2 Kâdirî, 1 Zeynî” (Kaplan, 2002) olarak veriyor. Mahmut Kaplan verdiği sayılara dikkat edildiğinde, Mevlevîlik’in Osmanlı sanatını besleyen önemli kurumlardan biri olduğu anlaşılır. Gerçekten de Mevlevîlik, (hüsn-ü hat, edebiyat, tezhib, el sanatları gibi bir çok sanat ve zanaatın yanında) Türk Musikisi’nin yüzyıllar boyunca yaşatıldığı, geliştirildiği, meşkedildiği bir yol olmuş, Mevlevîhâneler birer okul görevi görmüş, buradan bir çok musikişinas yetişmiştir.

“Yenikapı Mevlevîhanesi’nde Neyzenbaşı olan Aziz Dede (1835-1905) her Cuma günü namazdan sonra dergâhtaki hücrelerinde meraklılara ‘pir aşkına’ ney dersleri verirdi.”(Behar, 2005: 49)

Mevlevî Ayinlerinin Türk Musikisi’nin en önemli, sanatlı ve büyük formu kabul edilmesi Mevlevîliğin musikiye verdiği öneme işaretidir. Hem Dini Musiki’de hem de Türk Musikisi tarihinde çok önemli bir yere sahip olan bu kuruma ayrı bir başlık altında değinmek doğru olacaktır.

6.1. Mevlevilik

Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin (1207 - 1273) düşüncelerini benimseyen Mevlevilik, 15. yüzyılda Konya ve çevresinde, 17. yüzyılda ise bütün Anadolu'da yayılma gösterdi. Esas olarak Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin hayatta iken tarikat kurma çabası yoktu. Dostlarının katıldığı özel toplantılar düzenler, tasavvufi ve dini sohbetler yapar, şiir söyler, zikrederek sema ederdi.

Ancak ölümünden sonra talebeleri onun tasavvufta takip ettiği yola "Mevleviyye" adını vererek Mevleviyye tarikatının ve toplantılarının âdâb, erkân ve usullerini belirledi. Zamanla bir tören niteliği kazanan bu toplantılar belli kurallara, belli görüş ve düşünce ilkelerine bağlandı.

Kısa bir süre içinde geniş bir alana yayılan, halk ve özellikle çağın aydınları arasında büyük bir ilgi uyandıran bu toplantılara katılanların sayısı arttı. İran, Arabistan ve Anadolu'nun birçok yerinden gelerek toplantılara katılanlar, katılmak isteyenler, Mevlâna'ya karşı derin bir sevgi ve saygı duyanlar oldu. Zamanla bu özel toplantılar sınırlandırıldı: belli kurallara bağlanarak düzenli törenlere dönüştü.

Mevlevi dergâhlarındaki tarikat ayinlerine "Mukabele", sema ettikleri yere "Semahane", çalan ve okuyanlara "Mutriban", bunların oturduğu balkon gibi yüksek yere "Mutribhâne" denir. Kendine has zikir şekli olan "sema"sı ve "ayin"i ile tasavvuf tarihinde önemli yeri olan bu kurum, yukarıda da belirtildiği gibi hem Türk Musikisi okulu, hem de Türk Musikisi'nin koruyucusu olmuştur.

"Beste-i kadîm denen üç anonim eserle XVI. yüzyıldan itibaren bestelenmeye başlayan, mevlevî âyini adı verilen, âyinhan-mıtrıb-semâzen (ses-saz-raks) üçlüsü tarafından icra edilen ve Osmanlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan mevlevî mûsikîsi eserleri Osmanlı mûsikîsinin her açıdan özünü teşkil ederler. Türk mûsikî sanatının iftiharî olan dinî ve dindışı şaheserleri yaratmış bestekârların çoğu (sadece en büyüklerini anmakla yetinelim: Derviş Mustafa, Kutbünnâyî, Nutkî, İsmail, Nasır, Kühî ve Zekâî Dede'ler, Itrî, III. Selim, Yusuf Paşa) bu tarikatın mensubu olduğu gibi, mevlevî olmasa dahi bu ocağın feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir büyük Türk bestekârı yoktur denilebilir. Mensupları arasında padişah, vezir, şeyhülislâm ve paşaların bulunuşu, mevlevîliğe bir tür resmî hüviyet kazandırmış, tasavvuf aleyhdarı bazı medreselilerin mûsikîyi susturması, bu itibardan güç alan tekkenin savunmasıyla önlenebilmiştir."(Tanrıkorur, 2005: 27)

Bestelenmiş âyinlerin bir mevlevihanede okunması bugün uygulanmasa da eskiden katı bir kuraldı. Bir diğer katı kural ise Âyin'in bestelenmesinde kullanılan

şiiirinin Mevlana'ya ait olan "Mesnevi", "Divan-ı kebir" ve "Rubaiyyat"ından alınmış Farsça şiiirlerinden bestelenmiş olması şartıdır, bu geleneğin bir parçası kabul edilirdi.

"Meselâ, Haşim Bey bu geleneklerin dışına çıkarak Mevlânâ'nın olmayan bir şiiire yaptığı beste, bir mevlevihanede okunduğu halde, Konya Çelebisi tarafından okunması yasaklanmış, bu âyini icra ettirdiği için dergâhın şeyhi cezalandırılmıştır."(Özalp, 1986: 31)

Mevlevi Âyinleri'nin bestelenmesi de belli kurallara uyularak yapılmak zorundadır. Âyin'in her selamında kullanılacak usûller belirlenmiştir.

1. Selâm : Ağır Düyek, Devrirevan, Devrinindi, Düyek
2. Selâm : Ağır Evfer
3. Selâm : Devrikebir
4. Selâm : Ağır Evfer

usulleriyle bestelenir; 4. Selâm 2. Selâm'ın bestesi ile okunur.

"Âyin bestekârlarının bestelediği Peşrev ve Semailer de vardır. Âyin icrası bir Ney taksimi ile başlar ve bir Ney taksimi ile son bulur. Her âyinden önce, büyük bestekâr İtrî'nin Rast makamından bestelediği 'Na't-ı Mevlânâ' okunur. Asıl âyinden başka bir de Âyin dinlemeye gelenlerin isteği üzerine yapılan 'Niyaz Âyinleri' vardır. Bu kısa âyinlerden sonra dervişlere hediye vermek âdeti."(Özalp, 1986: 30)



Şekil 6.2. Ahmet Vesim Paşa'nın Galata Mevlevihanesi'ndeki ayini konu eden minyatüründen ayrıntı; mutrib mahalli. (XIX. yüzyıl)

XIX. yüzyılda batılılaşma hareketleri ile birer musiki eğitim merkezleri olan "Mehterhâne" ve "Enderun"u kaybeden Türk Müziği, müzik esnafı loncaları ve özel meşkhânelerde devam etse de klasik üsluptan daha farklı ve yeni tarzlara doğru yol

almıştır. Bu dönemde Mevlevihâneler musiki için klasik anlayışın son kalesi olmuşlardır.

“Mehterhane’nin lağvedilmesinden, Enderun’un kapatılmasından, Dârü’l-Elhan ve okullarda Türk mûsikîsi öğretiminin yasaklanıp (1926) radyodan yayımlarının kaldırılmasından (1934) sonra, mûsikî cemiyetlerine ve hususî derslerin meşakkatine sığınmak zorunda kalmış olan Türk mûsikîsi için okul da, kitap da, hoca da mevlevî âyinleri olmuştur, denilebilir.”(Tanrıkorur, 2005: 30)

6.2. Dini Müzik İcrasında Kullanılan Vurmalı Sazlar

Bu bölümde belirttiğimiz gibi, cami musikisinde vurmalı sazlarda dâhil olmak üzere hiçbir saz, cami musikisinin icrası sırasında kullanılmaz. Yukarıda adı anılan tarikatların (Mevlevilik hariç) ayinlerinde kullanılan vurmalı saz mazhar (bendir) ve haliledir.

Mevlevi ayinlerinde ise halile ve mazhar kullanılmıştır. Ancak Mevlevilikte önemli ve vurmalı saz kudümdür. Bu saz, Mevlevi sembolizminin ve ayininin en önemli parçalarından biridir. Hz. Muhammed’i metheden “na’t” ile başlayan Mevlevi semasında peygamberi, ondan evvelki bütün peygamberleri ve hepsini yaratan Allah’ı metheden ilk bölümden sonra, kudümden gelen bir “düm” vuruşu ile ayin başlar. Bu vuruş kâinatın yaratılışındaki “kün=ol” emrini temsil eder.

7. EĞLENCE - OYUN MÜZİĞİ VE VURMALI SAZLARIN KULLANIMI

Türk Musikisi'nden bahsedilirken oyun müziği dendiğinde “tavşancalar” ve “köçekçeler” ilk olarak akla gelir. Hâlbuki oyun ve eğlence müziği daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Üçüncü bölümde verilen Cinuçen Tanrıkörür'un verdiği sınıflandırmada görüleceği gibi (bakınız şekil 3.3.), “Karagöz Musikisi”, nevbet vurma geleneğinin yansıması olan “Pehlivan Havaları”, bunlar dışında “düğün”lerde (sünnet ve evlilik) icra edilen dini musikinin haricindekilerde bu müzik türünün içinde yer almalıdır.

İstanbul folklorunda yer alan İstanbul türküleri de oyun ve eğlence müziği başlığında değerlendirilmesi gereken bir formdur. TRT Repertuarı'nda yer alan İstanbul türküleri incelendiğinde, çoğunluğunun melodik yapısında “makam geleneği”ne bağlı kalındığı (uşşak, hüseyini, saba, hicaz, nikriz), ritmik olarak ise iki zamanlı “nim sofyan” (2/4) dokuz zamanlı “aksak” (2+2+2+3) ve on zamanlı “lenk fahte” (2+3+2+2) usûllerinin kullanıldığı görülür.(Sakarya, 2010: 14) Klasik Türk Müziği estetik zevki ve geleneği çerçevesinde yapılmış, eğlence ve oyun için söylenen ve kullanılan türküler de bu kategorinin içinde yer alması gereken eserlerdir. Bu konu başlı başına bir tez konusu ve folklor araştırması alanına girdiğinden daha ayrıntılı bilgi vermek yanlış olacaktır.

Cinuçen Tanrıkörür'un “Karagöz” musikisi olarak değindiği gelenek, aslında başlı başına bir tür olmayıp, “Ortaoyunu” ve “Meddah” geleneğini de kapsayan “Geleneksel Türk Tiyatrosu”nun bir parçasıdır. Geleneksel Türk tiyatrosunun özelliği tiplerle ya da oyunlarıyla uyum sağlayabilecek ya da bu oyunlara yakışacak her tür musiki eserini içinde barındırabilmesidir. Yani Geleneksel Türk Tiyatrosu için bestelenmiş ona has bir eserden bahsetmek mümkün değildir.

“Musikinin yer almadığı bir Karagöz oyunu düşünülemez. Musiki Karagöz'de Osmanlı-Türk musikisinin değişik türleri ile beste şekillerini içinde toplar. Klasik musikinin kâr, karçe, murabba, beste, semai, şarkı gibi beste şekilleri;

gazel ve taksimler; şehir eğlence musikisinin köçekçeleri, tavşancaları ve oyunhavaları; Anadolu'nun ve Rumeli'nin türküleri dışında, oyunlarının konuları gereği olan Arapça ve Yahudice güfteli şarkılar, Çingene şarkıları, Rum ve Ermeni kültürlerine özgü ezgiler, vals, polka, opera aryası gibi batı müziği parçaları da Karagöz musikisinde yer almıştır.”(Kalan Müzik, 2002)

1976 yılında T.C Kültür bakanlığı tarafından Türkiye'nin en iyi karagöz ustası seçilen Metin Özlen Bey'in öğrencisi olan, kendisine Hayâlî Saraç Emin mahlası verilen Emin Şenyer, Karagöz'de kullanılması gelenekleşmiş olan şarkıların şunlar olduğunu söyler:

“HACIVAT: 1)On kerre demedim mi sana sevme dokuz yar (Evc Yürük Semai), 2)Ah bir elif çekti sineme canân bu gece (Muhayyer Yürük Semai), 3)Dîdem yüzüne nâzır, nâzır yüzüne dîdem (Şehnaz Ağır Semai), 4)Sâkî ele al câmı safâ (Uşşak Yürük Semai), 5)Ah benim âfeti cihânım (Yegah Aksaksemai), 6)Etti o güzel ahde vefa müjdeler olsun (Segah Yürük Semai), 7)Gelse o şuh meclise naz-u tegaful eylese (Rast Yürük Semai), 8)Amed nesim-i subh-u dem (Rast Nakış Beste), 9)Sözü canları bağışlar (Ferahnak Aksak Semai), 10)Yine bir gülñihal aldı bu gönlümü (Rast Semai), KARAGÖZ: 1)Kavakta turna sesi var (Aydın Türküsü), 2)Bülbül olsam kona da bilsem dallere (Karcıgar Köçekçe), ÇELEBİ: 1)Üsküdüre gider iken aldı da bir yağmur (Nihavend İstanbul Türküsü), 2)Cana rakibi handan edersin (Uşşak Curcuna), 3)Sabah oldu uyansana (Eviç Türkü), 4)Gönlüm yine bir ateşi hicrana dolaştı (Nihavend Aksak), 5)Dil hun olurum yâd-ı cemalinle ben senin (Hüzzam Semai), ZENNE: 1)Nigahı mestine canlar dayanmaz (Sabâ Devrihindi), 2)Âteş-i sûzan-ı firkât (Hicaz Curcuna), 3)Hab-ı gahı yare girdim arz için ahvalimi (Rast Devrihindi), 4)Bir güzel kız salıncakta sallanır (Nihavend Düyek), 5)İstanbuldan üsküdüre yol gider (Muhayyer İstanbul Türküsü), 6)Evvel benim nazlı yarım severim kimseler bilmez (Müstear Aksak), TUZSUZ DELİ BEKİR, 1)Külhanbeylik omuzdaşlar bize pek şandır (Hicaz Düyek), 2)Bir gemim var salıverdim engine (Eviçhuzi), 3)On yedi tek düz mastika içtim (Sabâ), ARAP:Befta hindi şeş harir (Nihavend), TİRYAKİ: Fesleğen ektim gül bitti dalında bülbül öttü (İsfahan Aksak), YAHUDİ 1)Balat kapısından girdim içeri (Hüseyini Türkü), 2)Altın tasta gül kuruttum (Acemkürdi Aksak), BEBERUHİ: Vardım haleb'e bindim dolaba (Sabâ Düyek), ACEM:İsfahanda bir kuyu var içinde tatlı suyu var (Müstear Curcuna), BABA HİMMET:Dağda davar guderum (Ankara Türküsü), KAYSERİLİ:Kayserinin kızları (Kayseri Türküsü), LAZ:Yavuz geliyor yavuz (Hüseyini Türkü), FRENK-

RUM:Polka, ERMENİ:Ezrigandan kemahtan yar gelir oynamaktan (Hüseyini Türkü), ZEYBEK: 1)Efeyim severim ben (Nihavend Aksak), 2)Sarı zeybek şu dağlara yaslanır (Tahir Aydın Türküsü), ÇİNGENE:Çeribaşının gelini pek ince sarmış belini (Nihavend Aksak), BOLULU AŞCI:Armut dalda sıra sıra (Uşşak Bolu Türküsü), ARNAVUT:Alişimin kaşları kare (Gerdaniye Köçekçe), PİŞEKAR:Pişekar havası (Segah), GEMİ (çekilirken):Heyamol deyin kardaşlar (Rast)”(Şenyar, 2010)

Karagöz ustalarının çok kullandığı bu eserlerden de anlaşılacağı gibi kendine has bir müziği olmadığı için başlı başına bir tür olarak değerlendirilmesi yanlış olan, ama “Eğlence-Oyun” müziği içerisinde değinilmesi şart olan “Karagöz Müziği” (bu durum “Geleneksel Türk Tiyatrosu”ndaki tüm türler için geçerli bir durumdur) repertuar olarak toplumsal değişimlere açık olmuş, halkın ilgisine göre ezgilerin kullanılması âdet olmuştur.

“Karagöz musikisinin tesbit edilebilen repertuarı daha çok 19. ve 20. yüzyıl Türk musikisine aittir. Ancak, bu repertuarda, Abdülkadir Meragi’ye mal edilen kârlar, Seyyid Nuh, Itrî, Kassamzade, Ebubekir Ağa, Tab’î, Sadullah Ağa, Mustafa Çavuş gibi bestecilerin eserleri de bulunması, bu arada Batı müziği eserlerine de yer verilmesi Karagöz musikisinin sabit olmadığını, Türk musikisindeki ve Türk toplumundaki değişime uyum sağlamak amacıyla her dönemde değiştirildiğini gösterir.”(Kalan Müzik, 2004)

Cinuçen Tanrıkorur’un “Eğlence Müziği” başlığında değindiği “Pehlivan Havaları”, folklor araştırmacılarının alanına girmektedir. Ancak bu havaların çok sayıda davul zurna ile icra edildiğini ve Mehter müziği repertuarından eserleri de içerdiğini belirtmeliyiz.

Osmanlı’da farklı amaçlarla yapılan her türlü dansın adına “raks” adı verilmiştir.Osmanlı döneminde eğlence amaçlı iki danstan biri “köçekçe”ler ise diğeri “tavşança”lardır.

“Yalnız tavşanca oynamakta mahir san'atkârlar (tavşanlar) bulunmasından, bu raksa verilmiş olan ehemmiyet anlaşılır. Köçekçeden farklıdır. Ayakların ve topukların zemîne belirli ahenklerle vurması bakımından, gerçek bir maharete muhtaçtı. Bir çeşit takoneo tekniği mevcuttu. Şakir Ağa'nın Saba makamından ‘Gelmiş değil böyle perî’ güfteli eseri, bir Tavşanca olup, tavşanların raksına mahsustur.”(Öztuna, 2000: 474)

Tavşanların “dal fes”, “şalvar”, “çuha veya kadife dar cepken” giydiklerini belirten Yılmaz Öztuna, oynarken zil vurduklarını, dansı yıllarca meşk ederek

öğrendikleri kadın ve erkeklerin “tavşan” olabildikleri bilgisini vermektedir. II. Mahmud’un mahur makamındaki “Aldı aklım bir gonca-leb” (Yürük Aksak) eseri “Tavşanca”dır. Yılmaz Öztuna’nın “Arka arkaya sıralanmış, çeşitli usul ve harekette Tavşanca'lardan mürekkep klasik Türk raks süite'i”(Öztuna, 2000: 474) olarak “Tavşanca Takım”larından günümüze ulaşan tek örnek Şehzade Seyfeddin Efendi'nin bestelediği “Mahûr Tavşanca Takımı”dır.

Nazmi Özalp Tavşanca ve köçekçeler hakkında Eski Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'den şu bilgiyi aktarır:

"... Raks bizde pek eskidir. Köçekler ve Tavşan oğlanları tabir edilen rakkasların ‘Köçek Raksları’ eskiden serbest olduğundan ve şimdiki gibi İstanbul da balolar, tiyatrolar ve suareler gibi eğlenceler olmadığından, bütün yaz Silahtarağa, Karaağaç mesirelerinde her gece sabahlara kadar köçek oynatma eğlenceleri olur ve resmî ziyafetlerde, bayramlarda Hünkâr ve Sultan saraylarında, padişahların ziyafet ve düğünlerinde, sair cemiyetlerde ve kış gecelerinde, helva sohbetleri ziyafetlerinde köçekler raks ederdi." (Özalp, 1986: 44)

Anadolu ve Rumeli türkülerinin uygun olanlarının kullanıldığı köçek dansı için “köçekçe” bestelemiş klasik besteciler de vardır. Hamamızade İsmail Dede Efendi'nin besteledikleri en bilinenleridir.

Tavşanca ve köçekçeler dışında, “longa”, “sirta” ve “oyun havası” formları Türk Musikisi’nde eğlence ve dans amaçlı kullanılmışlardır. Bu formlar icra eden topluluklara kaba saz takımı adı verilirdi.

7.1. Eğlence - Oyun Müziği’nde Kullanılan Vurmalı Sazlar

Eğlence amaçlı çengi oyunları ve tavşanca icrasında görev alan "Oyun Koldaşı"da denen kabasaz takımlarının değişmez sazlarının bir ya da iki Lavta, bir Kemençe, bazen bir Zurna, bir def ya da nakkare olduğunu, kadın meclislerinde çalan kabasaz takımlarında daha çok zurna, zilli maşa ve nakkare bulunduğunu “Türk Musikisi Tarihi -Derleme” adlı kitabında Nazmi Özalp aktarır. (Özalp, 1986: 78) Daha Bu sazlar zaman içinde müzik kültüründe yaşanan değişimlerle, yerlerini keman, klarnet, ud, darbuka gibi sazlara bırakmıştır. Oyun sırasında dans edenlerin “çalpâre” kullandığı görülür. Daha sonraki yıllarda oyun müziği ile dans edenler, çalpâre yerine parmak zili kullanmaya başlamışlardır.



Şekil 7.1. Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde Pehlivan Havaları İcra eden (nevbet vuran) davulcular

Nevbet vurma geleneğinin değişmiş şekli olan “Pehlivan Havaları”nda davul ve zurna kullanıldığı belirtilmiştir.

Karagöz musikisi olarak anılan türde ise, perdede figürlerin kullanıldığı sazlar ve “hayali”nin kullandığı sazlar farklıdır. “Perdedeki çalgılar bağlama, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kabak, tulum gibi halk sazlarıdır. Perde arkasında kullanılanlar ise kanun, ud, keman, zurna yahut klarnet, def gibi klasik musikiye kullanılan sazlardır. Zil, zilli maşa, nakkare kullanıldığı da olur.” (Kalan Müzik, 2004)



Şekil 7.2. Davul çalan Karagöz ve zurna çalan Hacivat figürleri

Eğlence-oyun müziği kapsamında tekrar değinilmesi gereken bir husus Cinuçen Tanrıkörür'un üçüncü bölümde verilen Osmanlı Musikisi'ndeki Sazları sınıflandırışında, “fırınlanmış sazlar” başlığı altında verilen sazların kullanımınıdır. Tanrıkörür bunların “oyun müziği”nde kullanıldığını belirtmiştir. Üçüncü bölümde belirttiğimiz gibi, Anadolu'da, genellikle kadınlar arası eğlencelerde, gündelik eşyaların müzik icrası sırasında ritim sazı olarak kullanıldığı görülmektedir. Tanrıkörür'un değindiği “fırınlanmış sazlar”ın (fincanlar, cam bardaklar, kâseler) folklorik olarak kullanıldığını kabul etmek doğru olacaktır. Bu yüzden bu sazların “eşya esaslı ritim veren sazlar” başlığında incelenmesi gerektiğini, bu sazlara leğen,

bakraç, tepsi, güğüm, tencere gibi eşyaların da dahil edilmesi gerektiğini, bu konunun ise folklor araştırmacılarının alanına girdiğini tekrar ediyoruz. Folklorik olarak kullanılan Cinuçen Tanrıkorur'un da ismini verdiği “kaşık” ve “eşya esaslı ritim veren saz” olan maşanın ucuna zil takılarak geliştirilmiş hali olduğu düşünölen “zilli maşa” bu saz grubundandır.

8. GÜNÜMÜZDEKİ VURMALI SAZLARIN KULLANIMI HAKKINDA DEĞERLENDİRME

XIX. Yüzyılda Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketleri, Yeniçeri Ocağının ve dolayısıyla Mehterhane'nin kapatılması, sarayın Batı kültürü ve müziğine ilgisi, müzik kültürünün değişimine yol açmıştır.

“Donizetti döneminde, 1828'de ‘Saray Mızıkâ Mektebi’ kurularak Mızıkâ-ı Hümayun denen bir nevi saray konservatuarının temelleri atıldı. Böylece ülkede batı musikisi tedrisatı resmen başlatılmış oldu. Tek taraflı yapılan bu tercih aynı zamanda ne yazık ki günümüze dek süren bir ikiliğin de başlamasına yol açmıştır. Şunu söylemek gerekir ki, salt yeniçeri ocağına duyulan tepkinin sonucunda mehterin arka planda kalması ve yerine batı müziğine arka çıkılması hatalı birtakım uygulamalara yol açmıştır. Bir yandan Türk musikisinin en mühim müesseselerinden biri ortadan kalkarken diğer yandan ne yazık ki batı müziği alanında orijinal ürünler de ortaya konamamıştır.” (Zümrüt, 1999)

Osmanlı'da Batılılaşma anlayışıyla başlatılan kültürel değişim her ne kadar iyi niyetli olsa da, tasarlandığı gibi yürütülemedi, müzikte elde edilen sonuç, kültürel karmaşa olmuştur. Gerek batılı formlarla yarışmak kaygısıyla, gerekse dönemin sanat anlayışına egemen olan romantizmle birlikte gelen bir arayış ortaya çıkmış, klasik akımın sıkı kuralcılığından ayrılma yönünde gerçekleşir.

“Bunun ilk somut örneğini Dede'nin batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki ‘yine bir gülnihal aldı bu gönlümü’ adındaki rast makamındaki semaisinde görmekteyiz. Aynı şekilde onun, murabba adı verilen eksik zencir usulünü kullandığı ‘müslümü ve zemünü zaman görmüştür’ adındaki sultanı yegâh bestesi de klasik Türk müziğinin katı kurallarının dışına çıkmaya başladığının önemli bir örneği sayılabilir, Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü, daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki ‘berefşan’ bölümü atılarak usul düzeni eksik bırakılmış, böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.”(Güngör, 1993: 55)

Saraydan dışlanan Türk Musikisi'nin halk tarafından sahiplenilmesi, şarkı bestekârlığının popülerleşmesi ve büyük formda eserlerin bestelenmesinin azalmasına yol açacaktır. XIX. yüzyıl sonunda geliştirilen kayıt teknolojisinin üç dakika gibi kısıtlı bir süreyi kapsamaması büyük formda eserlerin unutulmasında bir başka etkidir. Büyük bir Pazar olan Osmanlı, kayıt şirketlerinin ilgi alanıdır. Üretimler ise ticaretin gereği olarak klasik müziğin kurallarına göre değil, çoğunluğun ilgisine yönelik yapılmaktadır. Şirketlerin bu pazara verdikleri önem Cemal Ünlü'nün çalışmasında görülmektedir:

“Yazışmalar 1900'lü yılların başından itibaren yapılmıştı. Gramophone Company'nin Türkiye'deki ilk temsilcisi Sigmund Weinberg'in mektuplarını buldum örneğin. Sonra Türkiye'de plakların nasıl üretildiği de bu yazışmalardan öğrenilebiliyor. Kayıtlar genellikle başta İstanbul olmak üzere önemli Osmanlı kentlerinde yapılıyor. Bu kayıtlar kalıp olarak Almanya ya da İngiltere'ye gönderiliyor. Plaklar orada basıldıktan sonra Türkiye'ye geliyor ve satışa çıkarılıyor.”(Ünlü, 2004: 139)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile kültürel değişim toplum hayatına daha çok yansıtacak ve alınan bazı kararlar, kültürel ilerleme yerine bozulmaya yol açacaktır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı T.B.M.M.'nin açılış konuşması, Türk Musikisi üzerindeki baskıyı arttıracaktır.

“İçişleri Bakanlığı'na bağlı basın müdürünün önerisini dönemin bakanın da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye'de her iki radyonun yayınlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Musikisi) kaldırıldı ve radyoda Türk müziği dinlenilmesi yasaklandı.”(Caner ve Nuran, 2002: 64)

Bu yasaklama, toplumu, Batı Müziği'ne yöneltmekten çok, halka daha yakın ve bir dönem Osmanlı'nın önemli eyaleti olan, müziğinde Türk Musikisi izlerini taşıyan Mısır Müziği'ni dinlemelerine yol açacaktır.

“Başta çok kudretli Kahire Radyosu olmak üzere Arap radyoları, bu Modern Mısır Mûsikîsi'ni yaydıkça yaymışlardır. Fakat Mısır filmciliğinin te'sîri daha büyük olmuştur. Mısır'da mûsikîsiz film, adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, mûsikî istemektedir.” (Öztuna, 2000: 504)

Günümüzde Türk Musikisi olarak adlandırılan, ancak klasik icranın dışında yapılan icraların bütününde yukarıda anlatılan tarihi gelişimler rol oynamaktadır. Köyden kente göçün arttığı XX. yüzyılın ikinci yarısında “Arabesk Müzik”in ortaya çıkışıyla, plak şirketlerinin, gazinoların para kazanma kaygısı, “halk böyle seviyor”

bahanesi, Klasik Türk Musikisi eğitimi veren ilk konservatuarın ancak 1976 yılında kurulması, Türk Musikisi icrasında klasik anlayışın dışına çıkılmasına yol açmıştır.

Bugün bazı toplulukların icralarını ve bazı albümleri ayrı tuttuğumuzda, Türk Musikisi olarak adlandırılan ancak Klasik çizginin dışında olan icralarda, her türlü enstrümanın kullanılabilirdiği göze çarpmaktadır. Bu icralarda klasik icrada yer almayan, bateriden, darbuka, hollo, kastanyet, marakasa kadar dünyadaki diğer müzik türlerinde kullanılan vürmalı sazlar kullanılabilir. Özellikle TRT gibi resmi bir kurumda da kimi zaman klasik icranın dışında yer alan sazların, Türk Musikisi icrasında yer verilmesi düşünülmesi gereken bir konudur.

Klasik Türk Müziğinin karakterine uygun olmayan bu icraları, icrada nelere dikkat edilmesi gerektiğini doğru icranın belirlenebilmesi, günümüzde icranın tespiti için İhsan Özer (Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Tarihi Türk Müziği Topluluğu Genel Yönetmen Yardımcısı ve Şefi), Aylin Şengün Taşçı (Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu Genel Sanat Yönetmeni), Ümit Atalay (Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Müdür ve Ritim Sanatçısı) ve Göksel Baktagir'e (Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu Kanun Sanatçısı) sorular yöneltilerek görüşleri alınmıştır. Bu görüşlere ek bölümünde yer verilmiştir.

9. SONUÇ

Türk Musikisi'nin klasikleşme süreci Osmanlı döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemde İmparatorluk olmanın gerekliliklerinden biri olan kurumsallaşma sırasında, musiki de unutulmamış, icrasından eğitim kurumlarına kadar bir düzen içerisinde gelişmesi sağlanmıştır.

Türk Musikisi, bünyesinde bulundurduğu makam ve usûllerle dünya yüzeyinde yaşayan veya unutulmuş müzikler arasında benzersiz ve zengin bir yapıya sahiptir. Türk Musikisi'nde ikiden yüz yirmi zamanlıya kadar giden yetmişin üstünde değişik usûl vardır. Bu usûller, yüzyıllar boyunca öğrenciler için eserler öğrenilirken yol gösterici bir kılavuz, besteciler için aruz veznini eserin içinde yer alması için yol gösterici olmuşlardır.

Türk Musikisi için temel olan usûlün, icra sırasında hanende ve sazandeleri yönlendiren duyulmasına sağlayan vurmali sazlardır. Osmanlı döneminde kurumsallaşan Türk Musikisi'nde farklı kurumlarda Türk Musikisi'nin farklı türleri icra edilmiş, bu farklı icralarda farklı vurmali sazlar kullanılmıştır. Örneğin düşmanın moral olarak çökertilmesi amacıyla bin yılı aşkın Türk geleneği olan Mehter'deki kös, tekke musikisi'nde kullanılan mazhar (zilsiz daire) diğer müzik türlerinde kullanılmamıştır. Kudüm, Mevlevilikte kutsal kabul edilmiş, klasik Türk Musikisi ve tekke müziği dışında kullanımı uygunsuz sayılmıştır.

Türk Musikisi'ni anlatan eserler incelendiğinde bu sazlar hakkında bilgiler bulunabilmekte, bu sazların kullanım alanları anlatılmaktadır. Ancak araştırmamız sırasında Türk Musikisi vurmali sazları anlatılırken verilen saz listelerinde bazı eksiklikler ve fazlalıklar tespit edilmiştir. Literatürdeki eserler incelenerek, Türk Musikisi'nde yer alan vurmali sazlar tartışılmış, yeniden listelenmiş ve kaynaklar ışığında tanımlanmıştır. Çalışmada yer alan Türk Musikisi'nde kullanılan vurmali sazların listesi bu açıdan literatürdeki ilk örnektir. Bu liste ayrıca dünyaca kabul edilen Sachs ve Hornbostel'in belirledikleri sınıflandırma biçimi ile de verilmiştir.

Türk Musikisi'ndeki vurmali sazların kullanım alanları tartışılırken oyun müziği, eğlence müziği ve halk müziği aynı başlık altına alınmıştır. Bu başlık altında yer alması gereken "orta oyunu" ve "meddah" geleneğinde kullanılan sazların Türk Musikisi araştırmacıları tarafından ihmal edildiği görülmüştür. Günümüzde yapılan bazı çalışmalarda, kendine has bir müzik repertuarı olmadan, ihtiyaçları dâhilinde, var olan repertuardan faydalanan geleneksel Karagöz gölge oyunu da özel bir başlık altında anlatılmıştır. Bunun yanlışlığı çalışmada yer alan Karagöz müziğinin repertuarına bakıldığında anlaşılmaktadır.

Literatürde rastladığımız bir başka husus, klasik müzik icrasında vurmali saz olarak kudüm sazının kullanılmasıdır. İlgili bölümde de belirttiğimiz gibi, Avrupalı gezginlerin anlatımlarından, gravürlerinden ve Osmanlı'dan kalan minyatürler incelendiğinde klasik müzik icrasında vazgeçilmez olarak kullanılan sazın daire olduğu görülmüştür. Kudüm sazının klasik müziği icrasında mutlak kullanılmaya başlamasının XIX. yüzyıl sonrası Türk Musikisi'nin saraydan dışlanması sonrası gerçekleştiği düşünülmelidir.

XIX. yüzyılda Sarayın Türk Musikisi'ne eski ilgisini kaybetmesi sonrası Türk Musikisi iki zümrenin himayesinde gelişmiştir. Bunlardan birincisi halktır. Halkın himayesindeki Türk Musikisi, büyük formda eser veren yapısını kaybetmiş, icrada kimi zaman kalitesini bulamamış, şarkı formu iltifat görür olmuştur. Halkın iltifat ettiği kaliteli olsun, kalitesiz olsun icralar sırasında kullanılan vurmali saz dairedir.

XIX. yüzyıl sonrası Türk Musikisi'ni geliştiren ikinci zümre Mevlevi tekkeleridir. Yüzyılları aşan musiki geleneğine sahip olan bu kurum, ortaya çıkışından itibaren Türk Musikisi'ne birçok sanatkâr hediye etmiş, birçok sanatkâr da müzik eğitimlerinin bir bölümünü bu kurumdan almışlardır. Gerek müzik kültürlerinin gerekse icralarının kalitesi tartışılmayacak seviyede olan bu musikişinaslar, piyasa müziğindeki kalitesiz icralardan sıyrılmak amacıyla olsa gerek, Mevleviliğin vazgeçilmez sazı olan kudümü klasik müziğin icrasında mutlak şekilde yer almasını sağlamış olmalıdırlar.

Çalışma içinde yer alan bilgiler ve tartışmalar ışığında Türk Musikisi'nde kullanılan vurmali sazlar ve kullanım alanları şöyledir:

Klasik Türk Musikisi: Daire ve kudüm. (Bazı gravür ve minyatürlerde kişisel ihtiyaç ve zevke göre başka sazların kullanıldığı görülmüştür. Şekil 4.4 ve 4.5.)

Mehter Musikisi: Zil (halile), çevgan, davul, kös ve nakkare.

Dini Musiki: Zil (halile), mazhar ve kudüm.

Oyun ve Eğlence Musikisi: Kaba saz takımlarında; daire, nakkare, zilli maşa, parmak zili veya çalpâre (veya saplı çalpâre). Pehlivan Havalarında; davul. Geleneksel Türk Tiyatrosunda; def, nakkare, halile, parmak zili, zilli maşa. Oyun ve Eğlence Musikisi'nde; def ve eşya esaslı ritim veren sazlar (kaşık, fincanlar, cam bardaklar, kâseler, leğen, bakraç, tepsi, güğüm, tencere ve benzeri).

Günümüzde toplumlar arası kültürel etkileşimler ve müziğin bir sanat olmasının yanında halka sunulan bir meta olması sebebiyle icrada klasik kuralların çıkılarak yapılan çalışmalar görülmektedir. Piyasada varolan ve çoğunlukla ticari amaç güden bu Türk Musikisi icralarında, dünyadaki tüm müzik türlerine ait vurmali sazların kullanıldığına tanık olmaktadır.

XX. yüzyılın başında başlayan müzikolojik çalışmalar, Türk Musikisi eğitimi veren okulların açılmasıyla akademik bir platforma oturmuştur. Osmanlı döneminden kalan arşiv belgelerin tümünün bugünkü dile çevrilmesi, Osmanlı'yı ziyaret eden seyyahların yazdıklarının dilimize kazandırılması ile müzik kültürümüzde bilinmeyen ve unutulmuş birçok nokta aydınlığa kavuşacaktır. Bu oluşacak yeni literatürden faydalanacak olan müzik araştırmacılarına düşen görev, bugün literatürde yer alan ve aktarım yoluyla akademik çalışmalarda yer alarak büyüyen müzik kültürümüzle ilgili yanlış noktaları düzeltme görevini üstlenmektir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (2003). *Yabancı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları
- Ankara Üniversitesi [A.Ü.]. (2002) Erişim Tarihi: 22 Nisan 2010 <http://arsiv.ankara.edu.tr/yazi.php?yad=7>
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayınları
- Behar, C. (2005). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Çakmak, G. (2006). “*Nefesli Halk Çalgılarımızdan Meyin Enstrumantasyonu*” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. İstanbul: Ak Kitabevi
- Emnalar, A. (1998) *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Ensari, M. (1999). “*19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri*” Sanatta Yeterlilik Tezi.İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musikî Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Güngör, N. (1993) *Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, İstanbul: Bilgi Yayınevi
- İŞİK C., NURAN, E. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- İnançer, Tuğrul. (2009). “Osmanlı Tarihinde Dinî Mûsikî *Semazen.net*. Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2010 http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=692
- Kaplan, M. (2002). Divan Şiirinde Musiki, *Köprü Üç Aylık Fikir Dergisi*. Sentez Bilim, Araştırma, Organizasyon Ltd. Şti. Yayın Organı. Üç Aylık Dergi (79) Erişim Tarihi: 17 Mart 2010, <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=68>
- Kalan Müzik (2004). *Karagöz Musikisi*, İstanbul: Kalan Müzik (CD Kapağı)

Kalan Müzik (2002). Karagöz Musikisi. *Kalan Dergi*. İstanbul: Kalan Müzik. Erişim Tarihi: 10 Nisan 2010 <http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3&yid=2638>

Meydan Larousse. (1985) “*Mevlevilik*” (c.5) İstanbul: Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd.Şti.

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

Özbek, M. (1975). *Folklor ve Türkülerimiz*. Ankara: Ötüken Yayınları

Özgüç, T. (1964). Yeni Horoztepe Eserleri, *Anadolu (Anatolia) Dergisi, Ankara Üniversitesi, Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi*, 8 Ankara, 19-29.

Özkan, İ.H. (1987); *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat

Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Öztürk, Y.N. (1997). *Kuranı Kerim ve Meali Metinli*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları
Sakarya, B. (2010). “*TRT Repertuarı İçerisinde Karma Usûl Kapsamında Değerlendirilen Ezgiler Üzerine Görüşler*”, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sözer, V. (1986). *Klasik Müzik, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi c.I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şenyer, E. (2010) Karagöz Musikisi. *karagoz.net*. Erişim Tarihi: 10 Nisan 2010 http://www.karagoz.net/karagoz_hacivat_musikisi.htm

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları

Tozluyurt, M. (2010). Müzik Yaşam ve Armoni. *Yeni Yüksektepe e-Dergi*, Yeni Yüksektepe Derneği Yayın Organı. Dört Aylık Dergi. (Ocak Nisan 2010 - 67). Erişim Tarihi: 17 Mart 2010, http://dergi.yeniyuksektepe.org.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=65

Uludağ, S. (2005). *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınları

Ungay, M.H. (1981) *Türk Musikisinde Usüller ve Kudüm*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları

Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâb'ül-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı

Üngör, Ethem. (1978). “*Türk Musikisinde Çalgılar*”, 1978 Akademik Konferanslar Serisi. Ankara: Türk Kadınları Kültür Derneği

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayınları

Özkan, T. (2006). Sigorta Sektörünün Türkiye Ekonomisine Net Döviz Etkisi. *Öneri Dergisi*, T.C.Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayın Organı. Altı Aylık Dergi, 25, (7). Erişim Tarihi: 16 Şubat 2007, <http://sbe.marmara.edu.tr/oneri/>

Tozluyurt, M. (2010). Müzik Yaşam ve Armoni. *Yeni Yüksektepe e-Dergi*, Yeni Yüksektepe Derneği Yayın Organı. Dört Aylık Dergi. (Ocak Nisan 2010 - 67). Erişim Tarihi: 17 Mart2010.

Zümrüt, M.E.(1999). Türk Musikisi'nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması. *Musikişinas* Bahar 99. İstanbul. 82-86.

EKLER

EK 1: Aylin Şengün Taşçı ile 15 Mayıs 2010 Tarihli Özel

Görüşmenin Metni

1- Günümüzde Türk Musikisi İcrasında çeşitli alanlarda farklı vurmali sazların kullanıldığı görülmektedir. (Örneğin TRT'de darbuka ve benzeri vurmali sazların klasik icrada kullanılması) Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Hangi vurmali sazları tercih ediyorsunuz?

Günümüzde Türk Müziği icrasında geleneksel kalıpların ötesine çıkma arayışlarını bir kenarda tutarsak, klasik eserlerin icrasında farklı ritim sazlarının kullanılması benim fikrime göre kültürümüzün en önemli alanlarından biri olan musiki sanatımız açısından büyük bir yanıltır. Klasik fasıllarda yer alan eserlerin ya da yine klasik ve hatta neoklasik dönem şarkılarının darbuka ve benzeri vurmali sazlarla desteklenmesi kudüm, bendir gibi otantik sazların verdiği tınıyı tamamen ortadan kaldırdığı gibi, yapılmaya çalışılan sanatı tamamen ucuzlatmaktadır. Takdir edersiniz ki darbuka Orta Asya'da doğmuş ve eğlence amaçlı kullanılan bir ritim sazıdır. Gerek verdiği duygu, gerek teknik yapısı geleneksel icramızla kesinlikle uyuşmamaktadır. Bu ve benzeri sazların "TRT" gibi önemli bir kurumda ritim unsuru olarak hemen her eserde kullanılması maalesef son derece üzücüdür. Bunun nedenini yapılan işe yeterince önem vermemekle ve memuriyet anlayışını sanat anlayışının yerine koymakla bağdaştırıyorum.

2- Klasik icrada var olan kudümün kullanımının az tercih edilmesinin sebebi sizce nedir? (Çalımının zor olması, yeterli icracı yetişmemesi, icraya uygun bulunmaması gibi)

Klasik icrada kudüm mutlaka olması gereken bir vurmali çalgıdır. Tabi bu konuda son derece iyi yetişmiş elemanların kullanılması çok önem taşımaktadır. "Günümüzde kudümün klasik icrada az tercih edilmesinin sebebi" sorusunun çok da doğru olmadığını düşünüyorum. Çünkü bugün kudümün az tercih edilmesi değil, genel olarak klasik eserlerin icrasının az tercih edilmesi söz konusudur. Yine de klasik icra yapan müzik topluluklarının kudümü tercih etmediği durumlar için tabi ki bilgi ve birikim eksikliğinden söz edilebilir. Ama bunun yanı sıra böyle bir tercihte ben estetik duygusunun eksikliğini de görebiliyorum.

3- Klasik icraların dışında, Türk Musikisi icralarında vurmali sazların kullanımını nasıldır? Nasıl tercihler söz konusudur.

Bugün sizin de başta ifade ettiğiniz gibi klasik vurmali çalgılar dışında özellikle darbuka ve benzeri ritim sazlarına ilgi çok büyük. Bunun nedeni günümüzün değişen müzik anlayışlarında yatıyor. İnsanlar klasik eserlerin dışında kalan Türk Müziği eserlerini dinlerken bile günümüzün değişen anlayışları çerçevesinde dinamizmi, coşkuyu ya da herhangi bir duyguyu en baskın şekilde yaşama beklentisindedirler. Bunu genel yaşam felsefesindeki değişimlerle bağdaştırmak da mümkün tabi. Günümüz insanı (sanatla haşır neşir olan elit grubu kastetmiyorum tabi) eskisi gibi sükunet, huzur, estetik gibi duygu ve düşünceleri değil; heyecan ve coşkuyu tercih ediyor. Bu da Türk Müziği'nde farklı ritim enstrümanlarının kullanılmasına yol açıyor. Yeni arayış ve modern eserler açısından buna bir itirazım

yok. Müziğimizin de gelişmesi ve yaşaması için yeniliklere ihtiyacı var. Ama mevcut eserlerimizi ritim anlayışı açısından revize etmeye kalkışmak benim için kabul edilemez bir durum.

4- Günümüzde ritmin melodi gibi çalınması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Ritmin melodi gibi çalınması benim fikrime göre eserin kalitesini düşüren, işi ucuzlatan bir yaklaşım. Ritim enstrümanları kendi fonksiyonlarına göre kullanılsa ve melodileri diğer enstrümanlar çalsa estetik bütünlüğün korunmasında bir sorun çıkmaz.

5- Batıdaki bazı vurmali çalgıların Türk musikisi içinde kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Az önce de belirttiğim gibi yeni arayışlarda, modern yaklaşımlarda her türlü yeniliğe açık olmak gerektiğini düşünüyorum. Nasıl ki keman, çello, hatta belli yerlerde piyano Türk Müziği'ne farklı lezzetler kattıysa, Batı'dan alınan vurmali çalgılar da bir esere başka bir güzellik kazandırabilir. Ama klasik olanla, mevcut eserlerle bu tip arayışları bağdaştırmamak gerekir.

6- Orkestra şefi olarak Türk Musikisinin değişik türlerinde hangi enstrümanları tercih ediyorsunuz?(klasik icra kudüm vb)

Benim çalıştığım İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, klasik eserlerde kudüm ve bendiri, daha küçük usuldeki eserlerde, fasıl gibi formlarda ise tefi kullanmaktadır.

7- Türk Müziğinde süreç içerisinde kullanılan ama şu anda eski ilgisini kaybetmiş vurmali çalgılar hakkındaki düşünceleriniz nedir?

Süreç içinde kullanılan ve şu an eski ilgisini kaybetmiş vurmali çalgılar üzerinde ısrar etmenin çok da gerekli olmadığını düşünüyorum. Tarih içinde kabul görmüş olan bütün klasik sazlar bugün varlıklarını sürdürmektedir. Süreç içinde ortadan kalkanlar olsa olsa belli arayışların ürünleridir ve musikinin bütünlüğü içinde kendilerine uygun bir yer bulamamışlardır. Ama kültürümüzü korumak adına çok özel konserlerde ismen ve cismen yaşatılmalarında tabii ki yarar vardır.

Aylin Şengün Taşçı
Kültür ve Turizm Bakanlığı
İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu
Genel Sanat Yönetmeni

EK 2: Ümit Atalay ile 15 Mayıs 2010 Tarihli Özel Görüşmenin

Metni

1- Günümüzde Türk Musikisi İcrasında çeşitli alanlarda farklı vurmali sazların kullanıldığı görülmektedir. (Örneğin TRT'de darbuka ve benzeri vurmali sazların klasik icrada kullanılması) Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Hangi vurmali sazları tercih ediyorsunuz?

Günümüz Türk musikisi icrasında birçok vurmali sazlar kullanılabilir. Lakin yapılan müzik türüne göre bunları ayırmamız gerekir; çünkü Türk musikisi denince; geleneksel, eğlence halk müziği pop v.s gibi türler gelir. Bunlarında vurmali sazları değişik olmalı. TRT'de klasik icrada kullanılan darbuka ve benzeri sazlar tamamen yanlıştır hatta bendir bile kullanılmamalıdır. Çünkü bendir sazı dini musikiye ait sazdır ve orada kullanılmalıdır. Benim bu konuda tercihim kudüm ve daire olmalı.

2- Klasik İcrada var olan kudümün kullanımının az tercih edilmesinin sebebi sizce nedir? (Çalımının zor olması? Yeterli icracı yetişmemesi, İcraya uygun bulunmaması gibi)

Klasik icrada var olan kudümün az kullanılmasının sebebi yeterli icracıların hakkıyla icra edememesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü usul vurmak başka , kudüm vurmak başkadır. Usullerin kuvvetli , yarı kuvvetli ve zayıf darplarını bilmek gerekir. Çoğu kudümzenler bunları bilemediğinden tercih edilmemektedir.

3- Klasik icraların dışında, Türk Musikisi icralarında vurmali sazların kullanımını nasıldır? Nasıl tercihler söz konusudur.

Klasik icranın dışında genellikle daire, def kullanılabilir. Eğlence müziğinde darbuka, bongo, zil, kaşık, koltuk davulu, asma davul tercih edilebilir. Genellikle tercihler türe uygun olmalıdır.

4- Günümüzde ritmin melodi gibi çalınması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Ritmin melodik gibi çalınması icracının maharetiyle ilgili konudur. Esere ve usullere hakimiyeti iyi olursa icraya canlılık katar; ama geleneksel icralarda usulün kalıbı vurulmalıdır.

5- Dünyadaki vurmali sazların Türk Musikisi içinde kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz? Bunların Türk Musikisine etkileri nelerdir?

Dünyadaki vurmali sazların Türk müziğinde kullanılması yenilik demektir. Ayrıca müziğin evrensel boyutta dinlenmesini sağlar. Çağa uymayan birçok müzik türleri kaybolmak üzere veya dinleyicisiyle buluşmamaktadır.

6- İrcacı olarak Türk Musikisinde önceden kullanılan şu anda eksikliğini hissettiğiniz vurmali çalgılar var mı?

Nakkare ,mazhar gibi sazlar pek kullanılmamaktadır.

7- Türk Müziğinde süreç içerisinde kullanılan ama şu anda eski ilgisini kaybetmiş vurmali çalgılar hakkındaki düşünceleriniz nedir?

Nakkare, mazhar gibi sazlar zaman içinde yeteri kadar kullanılmadığı için unutulmaya yüz tutmuş sazlarımızdır. Bu sazların yeteri kadar icracıları mevcut değildir.

Ümit Atalay
Kültür ve Turizm Bakanlığı
İstanbul Devlet Türk Müziği
Araştırma ve Uygulama Topluluğu
Müdür ve Ritim Sanatçısı

EK 3: M. İhsan Özer ile 15 Mayıs 2010 Tarihli Özel

Görüşmenin Metni

1- Günümüzde Türk Musikisi İcrasında çeşitli alanlarda farklı vurmali sazların kullanıldığı görülmektedir. (Örneğin TRT'de darbuka ve benzeri vurmali sazların klasik icrada kullanılması) Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Hangi vurmali sazları tercih ediyorsunuz?

Bana göre her şeyden önce Türk müziğinde kullanılan vurmali çalgıları, vurmali, ritim ve efekt çalgıları diye üçe ayırmak gerekir. Buna göre çalgılar ritim çalgıları ise, eserin ritmini ve sürekliliğini sağlamak için devamlı çalınmalı. Eğer çalgılar vurmali çalgılar sınıfında ise, eserin gerektirdiği vurgu vb. gibi mana içeren bölümlerini ön plana çıkarması açısından gerekli yer ve zamanlarda çalınmalı. Efekt bölümündeki çalgılar ise, eserin gerektirdiği havayı ve atmosferi sağlamak için gereken yerlerde kullanılmalıdır.

Öncelikle prensip olarak, müziğin karakteri neyi icap ettiriyorsa ona göre vurmali çalgı kullanılmalıdır diye düşünüyorum. Mesela, tasavvuf müziğinde kudüm, bendir, halile; köçekçelerde ve fasılda darbuka, def, klasik takımlarda daire, kudüm vb. Bütün vurmali çalgıları (efektler de dahil olmak üzere) tercih ederim.

2- Klasik İcrada var olan kudümün kullanımının az tercih edilmesinin sebebi sizce nedir? (Çalımının zor olması? Yeterli icracı yetişmemesi, İcraya uygun bulunmaması gibi)

Kudümün az tercih edildiğine katılmıyorum.

3- Klasik icraların dışında, Türk Musikisi icralarında vurmali sazların kullanımı nasıldır? Nasıl tercihler söz konusudur.

Türk Müziği icralarında bugün, vurmali çalgılar gayet zengin bir şekilde kullanılmakta. Bana göre biraz daha müziğin karakterine göre tercihlere dikkat edilmesi gerekiyor.

4- Günümüzde ritmin melodi gibi çalınması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Ritmin melodi gibi çalınmasına karşı değilim; hatta bazı eserlerde kullanılması müziğin amacını ve manasını daha ön plana çıkarabilir; ancak klasik icralarda (büyük ve küçük usuller) usulün özelliklerine pek dokunmamak gerektiğine inanıyorum.

M. İhsan Özer
Kültür ve Turizm Bakanlığı
İstanbul Devlet Tarihi Türk Müziği Topluluğu
Genel Yönetmen Yardımcısı ve Şef

EK 4: Göksel Baktagir ile 15 Mayıs 2010 Tarihli Özel Görüşmenin Metni

1- Günümüzde Türk Musikisi İcrasında çeşitli alanlarda farklı vurmali sazların kullanıldığı görülmektedir. (Örneğin TRT'de darbuka ve benzeri vurmali sazların klasik icrada kullanılması) Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Hangi vurmali sazları tercih ediyorsunuz?

Vurmali Sazların Türk musikisinde icrası çok önemlidir. Klasik Türk Musikisinde eksikliğini hissettiğimiz bas tınlar örneğin kudüm ve bendir vurmali sazlarıyla tamamlanıp, ahengi daha güzel hale getirmiştir. Zamanla fasıl ve şarkı formunda bestelenen eserlerin icrasında darbuka ve def gibi vurmali sazlar öne geçmiştir.

Aslında eserlerin üslubuna göre vurmali sazların seçilmesi ve kullanılmasıyla formlar arasındaki renkler de daha farklılık göstermiştir. Mesela klasik bir takım icra edilirken klasik eserlerin formuna en uygun vurmali saz kudümdür(günümüz fasıl müziğinde ise kudümün yerini darbuka ve def almıştır.)

2- Klasik İcrada varolan kudümün kullanımının az tercih edilmesinin sebebi sizce nedir? (Çalımının zor olması? Yeterli icracı yetişmemesi, İcraya uygun bulunmaması gibi)

Günümüzde popüler anlamda bazı müzik türleri daha fazla rağbet görmekte olduğu için Klasik Türk Musikisi'nin en büyük formlarındaki eserler ancak Devlet Korolarında, T.R.T'nin ayrıcalıklı birkaç programında ve bazı istisna Türk Müziği derneklerinde icra edilmektedir. Ancak bu gün rağbet gören formlar daha çok şarkı ve fasıl formları olduğu için kudüm sazı kullanılmamaktadır. Kudüm sazı özellikle Tasavvuf müziğinin önemli bir vurmali sazıdır; ama günümüzde daire ve bendir vurmali enstrümanı daha çok yaygın kullanılmaktadır.

3- Klasik icraların dışında, Türk Musikisi icralarında vurmali sazların kullanımını nasıldır? Nasıl tercihler söz konusudur.

Mehter musikimizde çok zengin vurmali sazlar kullanmamıza rağmen bu gün birçoğunu kullanmıyoruz...

En fazla kullanılan vurmali sazlarımız klasik musikimizde ve tasavvuf musikimizde: daire, kudüm,bendir(ender olarak halile),Günümüzün musikisinde ağırlıklı olarak darbuka, def, bendir, hollo, erbane,(ender olarak parmak zili) kullanılmaktadır. Ayrıca daha modern anlamda bestelenmiş eserlerin icrasında vurmali saz icracıları dünya müziği anlayışıyla hareket edip,birçok değişik müzik türünde kullanılan vurmali aletleri icralarına katmaktadırlar(cajon, udu, kanjira, trampet, zil vs)gibi.

4- Günümüzde ritmin melodi gibi çalınması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Zaman zaman bestelenen eserin özellikle senkoplu bölümlerinde vurmali sazın adeta melodi sazi gibi kullanılması icra edilen esere farklı bir dinamizm kazandırır; ancak dozunda kullanılmalıdır.

5- Batıdaki bazı vurmali çalgıların Türk musikisi içinde kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Günümüz anlayışıyla bestelenmiş eserlerin icrasında her türlü vurmali sazdan yararlanılabileceğine düşünüyorum. Ancak klasik eserlerimizden örnek verecek olursam mesela Sultan III. Selim'in Pesendide bestesinde kudüm yerine hint vurmali sazi olan tablanın kullanılması tını olarak belki yakışabilir; ancak o eserlerin ruhunun ve üslubunun kaybolmasına sebep olur.

6- Türk Müziği Ve Dünya Müziğinin Çeşitli Formlarında eserler sunan bir sanatçı olarak vurmali çalgıları bestelerinizde neye göre seçiyorsunuz?(Hindistan'ı anlatan bir eserde hangi vurmali çalgılar daha çok tercihiniz oluyor?)

Ben köklü kültürümüzden beslenip,bugünün de yaşayan bir bestecisi olarak birçok müzik türünde müziğimi şekillendirebiliyorum. Bir ülkenin milli enstrümanları o ülkenin musikisinin kimliğini oluşturuyorlar ;fakat ortak kültürlerde kullanılan aynı enstrümanlar o ülkenin musiki tarzı ve üslubu içerisinde farklılık gösteriyor. Bir bestemde Hindistan'ı anlatacaksam onların milli enstrümanlarını kullanmam çok önem taşır. Mesela Sitar ile melodiyi, tabla (hint vurmali sazi) ile o ülkenin musiki kimliğini vermem çok daha kolay olur; çünkü bu enstrümanlar başlı başına o ülkenin musiki kimliğidir.

7- Türk Müziğinde süreç içerisinde kullanılan ama şu anda eski ilgisini kaybetmiş vurmali çalgılar hakkındaki düşünceleriniz nedir?

Unutulmuş olan çevgân, nakkare, çalpara gibi vurmali sazlar aslında zengin musikimizin en güzel renkleriydiler; ancak bu enstrümanlarımız ağırlıklı olarak Mehter musikimizde kullanılmış olup, bu güne taşınmamıştır. Ümidimiz bu günün vurmali sazlar icracılarının bu enstrümanlara da gereken önemi vermeleri ve zengin, orijinal vurmali tınlarımızı artırmaktır.

Göksel Baktagir
Kültür ve Turizm Bakanlığı
İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu
Kanun Sanatçısı
Yıldız Sarayı Dış Karakol Binası
Yıldız - Beşiktaş - İSTANBUL
0212 259 99 54

ÖZGEÇMİŞ

Müzik yaşamına ilk ve ortaöğrenimi süresince okul koro ve bandolarında görev alarak başladı. Lise yıllarında çeşitli halk müziği ve pop müziği gruplarında görev aldı. Kendi çabalarıyla 16 yaşında Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarını kazandı.

Konservatuar yıllarında çok değerli hocaların talebesi oldu. Alaeddin YAVAŞCA, Şehnaz UĞUREL, Çetin KÖRÜKÇÜ, Yalçın ÇETİNKAYA bunlardan birkaçıdır. Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarında çeşitli Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Konserlerine ritmiyle eşlik etti.

TRT Tarafından yayınlanan “Dünyanın Türküsü” programında enstrumanist olarak görev aldı. İstanbul Sazendeleri ile Makedonya, Estonya, Yunanistan ve Türkiye’nin birçok şehrinde konser verdi.

Bestekâr Göksel Baktagir’in “Hayal Gibi 3 Aşk Masalı” albümüne katkıda bulundu. Ayrıca Göksel Baktagir’in “Doğu Rüzgârı” Ve “Dost Mızraplar” adlı projelerine katıldı. “Mercan Dede Secret Tribe” ile İsviçre, Fransa, İtalya ,Almanya, Portekiz ve Belçika’da konserler verdi. Avrupa’da turnesi olan “Benhur Live” adlı büyük projenin ritimlerini çaldı. Değerli ritim ustası Mısırlı Ahmet ve Galataritimhanesi ile birçok etkinlikte bulundu.

Oray Yay İstanbul Sazendeleri, Mercan Dede ve Mısırlı Ahmet ile Türkiye’nin ve Dünyanın birçok şehrinde çalışmalarına devam etmektedir.