

Respublika döwründe klassyky türk sazy

Category: Aýdym-saz sungaty, Kitapcy

написано kitapcy | 23 январа, 2025

Respublika döwründe klassyky türk sazy CUMHURİYET DÖNEMİNDE KLÂSİK TÜRK MUSİKİSİ

Müzik geçmişi Orta Asya'ya kadar uzanan ve tarihin derinliklerine kadar inen Türklerin bu dönemlerde yapılan icrâlar, yorumlar ve üslûplar hakkında, bütün dünyâda olduğu gibi şifâhi ve ustadan çırağa olmaktan öteye somut bir dayanağı maâlesef yoktur. 14. yy.'dan itibâren ilmi kitaplar ve icat edilen notalarla tespit edilen ve bir çoğu günümüze ulaşamayan bu basılı eserlere rağmen, dönemlere âit icrâların seviyesi hakkında kesin bir fikir edinmemize imkân olamamıştır. Kanunun mûcidi olan ve udun da bugünkü hâlini 10. yy.'da iken teşekkül ettirmiş olan ünlü bilgin Fârâbi'nin kanun çalarken, insanları önce kahkahalarla güldürüp sonra hıçkırıklarla ağlattığını yazan ansiklopedi ve târih kitapları da bir yönü ile kulaktan kulağa olmaktan öteye geçmemektedirler. Yâni, bir dinleyici günümüzde kanun sazını dinlerken gülüp yâhut ağlamadıkça bu icrânın nasıl olduğu hakkında kesin bir hüküm veremez. 19. yy.'ın sonlarına doğru icat edilen o zamanların teknoloji hârikası balmumu kovanlarına kaydedilen ilk sesler, bizim bu sanatçıları dinleyerek haklarında kesin hüküm verme aşamasına geldiğimiz somut materyallerdir. Biz bu yazımızda bu kayıtlardan hareketle yüce önder Atatürk'ün elleriyle kurarak gençlere emânet ettiği yetmiş dokuz yaşındaki çok genç Cumhuriyet Tarihimizdeki müziğimizin beş farklı boyutunu mukayeseli olarak incelemek istedik. Bu beş boyut;

Beste

Toplu ses icrâsı, yorumu ve üslûbu

Toplu saz icrâsı, yorumu ve üslûbu

Solo ses icrâsı, yorumu ve üslûbu

Solo saz icrâsı, yorumu ve üslûbu dur.

İcrâ mukayesesinde temel olarak düşünölen; ortaya konmuş olan ses, müzikalite,[1] sonarite,[2] ajilite[3] gibi kavramlardır. Yorum mukayesesinde icrâcının esere yaklaşımı, onu yaşayışı, kendi potasında nasıl erittiğı, onu nasıl bir felsefe ile anladığı düşünölmüştür. Üslûp mukayesesinde ise sanatçının doğuştan beyninde, hançeresinde ellerinde olan şahsi yeteneğı ile sonradan çalışarak kazandığı ve hocalarından öğrendiklerini bir araya getirerek edindiğı icrâ tarzı olarak düşünölmüştür.

Beste

14. yy. ile 20. yy. arasındaki altı yüz sene boyunca dâhi bestekârlarını yetiştiren Türk-Osmanlı Müziğı kendi tonal çerçevesi içinde bu bestekârların ortaya koydukları harikûlade eserlerle müzik sanatının en önemli bir kolu olan kompozisyon konusunda doruk noktalara ulaşmışlardır. Bu beste çeşitlerinin zamana, mekâna ve rûha hitap ediş şeklinden kaynaklanan ihtiyaçla, altı yüz yıl boyunca her çeşit form denenmiş ve her biri ayrı ayrı rağbet görmüştür. Asırlar içinde kaybolanlardan başka bugün elimizde olan bu klasiklerden çıkarılan sonuca göre ve lâ-dini müzik sahalarında,

Kâr

Kâr-çe

Kâr-1 natık

Kâr-1 Nev

Beste

Ağır Semâi

Yürük Semâi

Şarkı

Türkü

Gazel

Köçekçe

Kanto gibi sözlü,

Peşrev

Medhâl

Saz Semâisi

Saz Eseri

Oyun Havası

Longa

Sirto

Aranağmesi gibi sözsüz, dini sahada ise Mevlevi Âyini

Mevlid

Naat

Müracaat

Tekbir

Salât ve Selâm Mahfel Sürmesi Tesbih İlâhi

Muvaşşah

Mirâciye

Tevşih

Şûgl

Temcid

Durak gibi sözlü formlarda eserler günümüze ulaşmıştır.

Özellikle Klâsik repertuarımızın günümüze ulaşmasında Zekâi Dede'nin rolü çok mühimdir ve bu bestekârımızın hâfızasında olan eserler nota ile tespit edilmemiş olsaydı klâsik repertuarımızın kaybolan kadar bir bölümü de muhtemelen yok olacaktı. Yukarıda zikrettiğimiz gibi, bu formlarda bestelenen eserler zamanına, mekânına ve rûha göre altı yüz sene her tabakadan insan tarafından zevkle dinlenmiştir. Ancak 19. yy.'ın ikinci yarısından itibaren Batı ile yakından ve her yönü ile kurulan bağların getirdiği yenilikler sonucunda daha 20. yy.'a bile girilmeden bu formların bazılarının artık zamana ve mekâna hitap edemeyişinin getirdiği ihtiyaçla bunlar dinlenilmemeye ve bestelenilmemeye başladılar. Dede Efendi'ye "Artık bu oyunun tadı kaçtı" dedirten, Kâr'ı eski bulup, arayışlar içinde "Kâr-ı Nev"i (Yeni Kâr) ve sarayda duyduğu "vals" ritminin etkisinde kalarak "Yine bir gül-nihal" şarkısını besteleyen bu yenilik hareketleri, daha sonra Hacı Arif Bey'le son çizgisine ulaşmış ve "Şarkı" formu ile

“Klasik” dönemini kapatan Hacı Arif Bey “Romantik” yahut “Neo-klâsik” ekolü açmıştır.

19. yüzyıl sonlarında dünyâya gelen ve Cumhuriyet Türkiye’sinde bestekârlıklarının olgun bir dönemine ulaşmış olan Lemi Atlı, Zeki Ârif Ataergin, Fehmi Tokay, Refik Fersan, Şekerci Cemil Bey, Üdi Nevres Bey, Bimen Şen, Rakım Elkutlu, Osman Nihat Akın, Yesâri Âsım Arsoy, Sâdettin Kaynak, Selahaddin Pınar Münir Nureddin Selçuk gibi bestekârlar Hacı Arif Bey’in açtığı yolu daha da genişleterek “Klâsik Form”u artık kendi tahtında yalnız başına bırakmışlardır. Münir Nureddin Selçuk Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin ve Cinuçen Tanrıkorur gibi 20. Y. Y.’ın son çeyreğinde de yaşamış olan bâzı bestekârlarca Mevlevi Âyinleri de dâhil olmak üzere “Klâsik Formlar” denenmiş, başarılı olmuş fakat icrâ aşamasında âkim kalmışlardır. Cumhuriyet döneminin başlangıcında sözlü müzikte en hakim görülen form şarkı türkû ve gazel olmuş, saz müziği alanında ise Peşrev, Medhâl, Saz Semâisi, Longa, Sirto ve Taksim rağbet görmüş, özellikle 20. yy.’ın başından itibaren yurda yayılan taş plâk ve zamanın sihirli kutusu Gramofon ile hemen her evde müzik dinlenir olmuştu.

Bu talep o dönem bestekârlarının zamana, mekâna ve rûha uygun olan bu formlara yönelmelerini sağlamış ve halkın ihtiyacına cevap veren ticâri amaçlı fanteziler, düettolar, mizâhi şarkılar ve kantolar bestelemişlerdir.

Yüce önder Atatürk, gençliğinde dinlediği Rumeli türkülerinin büyüsunü ve lezzetini asla unutmamış, Cumhuriyetin ilk yıllarında popüler olan şarkılarda bu türkülerin lezzetini bulmuş, bestekârları ve icrâkârları himâye etmiştir. 0 yıllarda pek gözde olan taş plakların kayıt cihazını da yurt dışından getirtmiş ve kendi sesini bizzat kaydetmiştir. Bâzı Rumeli türkülerini ve şarkıları okuduğu bu plâkları sonradan beğenmediği için imha etmiş fakat bu besteleri ömrünün sonuna kadar severek dinlemiştir.[4]

Bu dönemde yayına başlayan İstanbul ve Ankara Radyoları taş plâkların ulaşmadığı yurt köşelerine bütün bu yüksek zevkli besteleri taşımış ve toplumun her kesiminin bilinçlenmesini

sağlamıştır.

20. yüzyıl'ın ikinci yarısına doğru değişen toplum zevkleri, mimârideki yozlaşma, yeşil alanların beton yığınlarına dönüşmesi, radyo kanallarının çoğalması daha sonra televizyonun devreye girmesi ile “Şarkı” formunun krallığındaki bütün türler yerlerini başka türlere bırakmak zorunda kaldılar. Bunların başında tango ve kantoların devâmı niteliğindeki Türkçe sözlü hafif müzik, aranjman ve pop müzik geldi. 1930'lu yıllarda bir müddet radyo yayınlarının yasaklanmasıyla halkın Arap radyolarını dinlemesi ve bazı Arap filmlerine Türk bestekârlarının müzikler yapması sonucunda kulaklara yer eden bu tür müziğin 1960'lı yıllarda doğurduğu arabesk müzik ikinci sırada yer aldı. Şarkı formunun asâletini muhafaza ederek yeni ve farklı türlere itibâr etmeyen, geleneğe bağlı bazı bestekârlar da yeni arayışlar içine girerek kendi hamlelerini gerçekleştirdiler, Arif Sami Toker Muzaffer İlkar, Sâdi Hoşses, Emin Ongan İsmâil Baha Sürelsan, Alâeddin Yavaşca, Selahattin İçli, Melahat Pars, Şekip Ayhan Özışık, Avni Anıl, Yusuf Nalkesen, Bekir Sıdkı Sezgin, Erol Sayan, Cinuçen Tanrıkorur, gibi isimler bir ölçüde yozlaşmaya yüz tutan değişik türlere karşı ikinci yeniyi oluşturdular. Kültür ve eğitim düzeyi yüksek belirli bir kesime hitabeden bu bestecilerin eserlerini ise 20. yüzyılın son çeyreğindeki daha yenilikçi daha güncel melodik yapıları daha akılda kalıcı eserler besteleyen Ziya Taşkent, Erdoğan Berker, Fethi Karamahmutoğlu Turhan Taşan, Bilge Özgen, Zekâi Tunca, gibi bestecilerin eserleri tâkip etti. Aynı dönemde ise arabeskin, pop müziğin, aranjmanın ve Türkçe sözlü hafif müziğin yerine onların kötü taklitleri türeyerek klip adı altında toplumun ruhunu sardı. 2000 yılının sonuna gelindiğinde her gün onlarca beste bir anda parlayıp on gün sonra unutulmaya başlandı. Tekrar geriye dönüşle 1960'lı yılların nostaljisi yaşanmak istendi ise de yozlaşma bunu bile engelledi. Aristokrat bir kesimin dinlediği Klâsik Batı Müziği ve Çağdaş ve Çok Sesli Türk Müziği ise önce LP'lerde, konser salonlarında ve daha sonra da kaset ve CD'lerde aynen Batı'da olduğu gibi toplumun sadece yüzde üçü tarafından dinlendi. Ama hiçbir zaman

yoşlaşmadı. Besteden para kazanmanın tadını alan şirketler, reklâm denilen halk tuzağının en âlâsını kullanarak milyarlar kazandıkları bu sektörü yerli Michael Jaksonlar, Madonnalar ve hermafroditler yaratarak hâlâ ayakta tutmaktalar. 21. yüzyıl'ın Türk müziğı, beste alanında geleneksel müziğinden kopmayan yenilikçilere ve ideâlist bestecilere şiddetle ihtiyaç duymaktadır.

Toplu Ses İcrâsı

Müzik târihi, eski Türklerde bir meydanda toplanan üç bin kişinin bir arada müzik icrâ ettiğini yazmaktadır. Bugün bir stadyumda toplanan kırk bin kişinin toplu halde şarkı söyleyebildiğini gördüğümüze göre bu sayı az bile kalmaktadır. Binlerce kişinin söylediğı şarkının müzikalitesi tartışma konusudur ama 20. yy.'da Amerika'da, İngiltere'de yahut Avrupa'da bazı ölüm törenlerinde bu sayıda insanın katılarak söylediğı müzikleri de dinlemekteyiz. Olimpiyatlarda dinlediğimiz milli marşlar da bunların bir diğeri örneğidir. Toplu icrâ hem söyleyeni, hem dinleyeni farklı bir boyuta taşımaktadır. Kolektif görev yapma şuuru, icrâkârların aynı duyguyu hissetmeleri, dinleyenleri de etkisi altına almaktadır. Özellikle mehter müziğinde bunun sonuçları apaçık görölmektedir. Bir araştırma sırasında Türk Müziğı formlarından örnekler dinletilen bir Avrupalı dinleyiciye mehter müziğı dinletildikten sonra ne hissettiğı sorulduğunda "korku" cevabını vermiştir. Toplu icrâ burada amacına ulaşmıştır.

Ortaçağda Avrupa'da akıl hastaları zincire vurulurken Edirne Beyazıt Külliyesi Dâr'üşşifâsı'nda bulunan akıl hastaları toplu icrâ yöntemi ile müzikoterapi uygulanarak tedâvi ediliyordu. Osmanlı Sarayı Enderunu'nda padişah huzûrunda yapılan küme fasılları elli ila yüz kişiden oluşmaktaydı. Bunun bir kısmının sadece saz olduğı düşünülürse bir küme faslında yirmi beş ilâ elli kişi arasında toplu icrâcı olduğı farz edilebilir. O dönemde hanımların harem dışında sanat icrâ edemedikleri düşünülürse bu koronun sadece erkeklerden

oluştugu âşikârdır. Bu fasıl heyetinin dizilişı ve icrâ tarzları hakkında da, maâlesef şifâhi bilgilerin dışında bir kayıt örneği olmadığından fikir sahibi değiliz.

Fasıl zevkinin Osmanlı Sarayı dışında da yaygın olduğu bilinmektedir. Hattâ Dar'ül-elhan'ın kurulduğu yıllarda teşkil edilen okul fasıl heyetlerinin, yeni kurulmaya başlayan musiki cemiyetlerinin korolarının ve özel toplulukların çeşitli mekânlarda verdiği konserler, gerçekleştirdiği turneler bilinmektedir. Cumhuriyetin ilk disiplini korosu, Dar'ül-elhan'ın devamı olarak teşkil olunan İstanbul Konservatuvarı'nın icrâ heyeti olarak telâkki edilebilir. Bu kurumda ve daha sonra Ankara ve İstanbul Radyolarında teşkil ettiği korolarla "koro disiplini" yerleştiren kişı ise Mesut Cemil Bey olmuştur. Önce Tarihi Türk Müziği" sonra "Klâsik Koro" ve "Küçük Koro" yu kuran ve yıllarca idâre eden Mesut Cemil Bey, Cumhuriyet tarihine koro yöneticiliğinin "Pîr" i olarak geçmiştir. Bugün elimizde onun yönettiği koroların icrâları mevcuttur ve bunların dinlenmesi sırasında idarecinin mimiklerini, nefes alışlarını heyecanını, hiddetini, sevincini, üzüntüsünü hissedebilirsiniz. Bu duygular, dinleyiciyi eserin bestekârına götürür ve icrâ amacına ulaşmış olur. Ancak bu icrâ da zamanın muhâliflerinin hücumuna uğramış ve ağır eleştiriler almıştır. Meselâ "Bir hâdise var can ile cânân arasında" mısraı ile başlayan meşhur Hisar Bûselik şarkının bestekârı Servet Yesâri Bey bir mektubunda şunları yazmaktadır:[5]

20. yy.'ın ortalarında Ankara Radyosu'nda Muzaffer İlkar "Beraber ve solo şarkılar" adı ile yeni bir toplu icrâ gerçekleştirmiş ve bu tarz benimsenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Resmi kurumların dışında Anadolu'nun her köşesinde sayıları bini aşan müzik cemiyetleri kurulmuştur ki bunlar da Mesut Cemil Bey'in çizgisi çerçevesinde mahâlli zevklerini ve repertuarlarını da kullanmak sûreti ile toplu icrâyı ve koro geleneğini 21. yy.'a taşımışlardır. Cumhuriyet Türkiye'si'nin vazgeçilmez bir fasıl heyeti de şüphesiz piyasa fasıl heyetidir. Beyođlu'nun Baloz'larından sonraları Çakır, Gar, Tepebaşı, Küçükçiftlik, Taşlık, Maksim, Bebek Belediye gibi

mekânlarda icrâ edilen piyasa faslı, gazinoların televizyon ile rekabet edememesi sonucu nerdeyse ebediyen bu mekânlardan uzaklaşmış, yerini küçük mekânlarda az sayıdaki icrâcılarının oluşturduğu fasıl heyetlerine bırakmıştır. Esâsen Peşrev, Ağır Aksak, Sengin Semâi, Aksak, Düyek, Curcuna, Semâi, ve Sofyan usûllerindeki şarkılar ve en son Saz Semaîsi yâhut Longa ya da Sirto ile biten bu fasıllar “Klâsik Fasıl” denilen dizilişin güncelleştirilmesinden başka bir şey değildir. Hacı Ârif Bey’in “Klâsik”i yıpratması gibi piyasa faslı da “Klâsik Faslı” yıpratmıştır.

Ancak, yukarıda zikredilen Mûsiki Cemiyetlerinin İstanbul’da faâliyet gösterenlerinin başında gelen Üniversite Korusu, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti, İleri Türk Musiki Konservatuvarı gibi kurumlar ciddi müzik çalışmaları ile özellikle yüksek öğrenim gören kesime hizmet vermiş ve dejenere olmayan icrânın devâmını sağlamışlardır. 1950’li yıllarda önce Üniversite Korusu’nda sonra da İstanbul Radyosu’nda görev yapan Dr. Nevzad Atlığ, Mesut Cemil Bey’den devraldığı Koro yöneticiliğini onun çizgisinde devam ettirmiş ve 1976 yılında Devlet eliyle ilk Klâsik Türk Müziği Korusu’nun kurulmasını sağlamıştır.

Geleneksel icrâdaki goygoy’un, münferit icrâların, ses kaydirmalarının hâkim olmadığı bu icrâda; giyim, disiplin, ciddiyet, birlik ve beraberlik, ezber okuma, rutin konserler hazırlama gibi birçok unsur bir araya gelerek, Mesut Cemil Bey’in icrâsının da bir adım önüne geçilmiştir.

Atatürk’ün Sarayburnu’nda dinlediği Eyüp Musiki Cemiyeti yerine, Mesut Cemil Bey’in yahut Prof. Dr. Nevzad Atlığ’ın yönettiği modern bir koro konser vermiş olsaydı, Türk müziğinin kaderi o gün çok daha lehte gelişmeler kaydederdi. Ne yazık ki bu icrâ da, bugün bâzı çevrelerce “Kilise korusu” gibi icrâ, yâhut “hep aynı repertuar” nidâları ile eleştiri almaktadır. 20. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul’da kurulan Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu emsâl alınarak başta Ankara ve İzmir olmak üzere yirmiye yakın koro kurulmuştur. Hemen hepsi kuruluş, icrâ ve bir ölçüde repertuarları açısından ilk kurulan koronun birer küçük modeli tarzında faâliyetlerini

sürdürmektedirler. Bugün; Klâsik faslın, Peşrev, Kâr, 1. Beste, 2. Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi, Saz Semâisi formlarını içeren ve Abdülkadir Merâgi ile Zekâi Dede, yâni 14. yy. ile 20. yy. arasındaki altı yüz yıllık repertuarı icrâ eden tek kurum olarak İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu kalmış, Radyolarda ve diğer korolarda bu tarz icrâyâ ve repertuara rağbet azalmış, neredeyse yok olmuştur. Bu kurumlarda ağırlıklı olarak rağbet edilen repertuar günümüz bestecilerinden seçilen eserlerden oluşmakta, beraber ve sololar tarzı tercih edilmekte, eserlerin icrâlarında ise, çiçeklenme tâbir edilen melodilerin ilâve edilerek orjinalitesinin bozulduğu görülmektedir.

21. yy.'a adım attığımız bu günlerde ise T. R. T. kurumunda arabesk müziğin icrâ edilmekte olduğu, özel televizyon kuruluşlarında hâkim olan raiting endişesi ile bu icrânın yaygınlaştırıldığı görülmektedir.

1924 Yılında Dar'ül-elhan kurumunun verdiği konserlerin programları, o yılların tercih edilen ve dinlenen eserleri hakkında etraflı bir bilgi vermektedir.[6]

Dikkât edilecek olursa o zaman da günün bestekârlarının eserlerine yer verilmiş ve icrâsı sağlanmıştır.

Toplu Saz İcrâsı

Türk Müziğinde korâl icrânın yanı sıra enstrümental icrâ da her dönemde büyük rağbet görmüştür. Mehter müziğimizin vokal icrâları bir yana bırakılacak olursa, ağırlıklı bir bölümünün saz icrâsı olduğu görülmektedir. Altı yüzyıl içerisinde bestelenen binlerce saz eseri bize bunu bütün açıklığı ile ispat etmektedir. Yazımızın başında zikrettiğimiz saz müziği formları zaman zaman onlarca bazen üç-beş kişi bazen de sadece iki kişi tarafından icrâ edilmiştir. Toplu ses icrasında olduğu gibi toplu saz icrâsında da geleneksel metod bir ser-sâzendenin bulunmasıdır. Enderun müziğinde “şef” kavramı bulunmadığından elinde tef tutan sâzende yâhut hânende, heyetin idârecisi sayılırdı. Bu dönem kayıtları elimizde olmadığından şifâhi olarak biliyoruz ki değişik üstatlardan ve

hocalardan farklı olarak meşk eden sâzendeler zaman zaman icrâda, hem melodi hem baskı olarak birbirlerinden ayrılıyorlardı. Taş plâk kayıtlarının dinlenebildiği 20. yy. başlarında yapılan Dâr'üt-talim Mûsiki Heyeti'nin icrâlarına bakıldığında bu şifâhi bilgi hemen hemen doğrulanmaktadır.[7]

Yâni o günkü icrâ anlayışına göre bir saz mutlaka başı çekmelidir, diğerleri ise ona tâbi olup onunla sürükleneceklerdir. Bu durum başka kayıtlarda başka sazların hakimiyeti şeklinde sürüp gitmiştir. Daha küçük guruplarla yapılan icrâlarda ise icrâ şekli daha da vahim bir hâl almaktadır. Meselâ Münir Nureddin Selçuk'a refâkat eden dört sazende: Kemanda Sadi Işılay, Ud da Yorgo Bacanos, Kanun da Ahmet Yatman ve Kemençede Aleko Bacanos, şarkı sonunda bir aranağmeyi çalarken bir yere geldiklerinde dördü de ayrı melodi icrâ eder. Yâhut başka bir ekip başka bir peşrev veya saz semâisi meselâ Tanbûri Cemil Bey'in çok bilinen Şedaraban Saz Semâisini çaldıkları zaman yine eserin bir yerinde dört ayrı melodi çalarlar. Bunun sebebi her sâzendenin ayrı ayrı büyük üstat oluşu fakat bir disiplin altına girmek istemeyişleridir.

1860'lı yıllarda bir Askeri okul bando mızıkasının sayısı altmışı bulan heyetinde bile sazlar bir şef öğretmen tarafından yönetildiğinde herhâlde birbirlerini dinliyorlardı. Batı disiplini ihtivâ eden icrâ bu açıdan bizim toplu saz icrâmız için de elzemdir. Toplu saz icrâsında, ikili çalışmalarda da sonuç pek farklı değildir. Tanbûri Cemil Bey ile Vasil Efendi'nin tanbur, kemençe, Tanbûri Cemil Bey ile Udi Nevres Bey'in kemençe-ud, Tanbûri Cemil Bey'in Kadı Fuat Efendi ile kemençe-tanbur, Udi Nevres Bey ile Necati Tokyay'ın ud-keman icrâları dinlendiğinde bu üstadların bâzen bir yâhut iki müzik ölçüsünü ayrı ayrı melodilerle çalıp, sonra bir yerde birleştiklerine şâhit olunur. Burada da zihniyet aynıdır.

Herkes bildiğini doğru kabul edip diğerine itaât etmemektedir. Bu hatâlı tarz ve gidiş Mesut Cemil Bey'in toplu ses icrâsına getirdiği batılı anlayışın toplu saz icrâsına da yansısıyla 20. yy.'ın ilk yarısından itibaren düzelmeye başlamıştır.

Radyolarda yalnız saz sanatçılarından kurulu heyetler oluşmuş ve özellikle saz eserleri icrâ edilmiştir. Ankara Radyosu'nda Cevdet Kozanoğlu, Şerif İçli, Hakkı Derman, Vecihe Daryal, İstanbul Radyosu'nda Avni Atun topluluğu, Cahit Peksayar ve arkadaşları disiplinli icrâyâ önyak olmuşlardır. Prof. Dr. Nevzad Atlıg, İcrâ Heyeti'nde görev yapan saz sanatçılarından piyasalarda çalışmasına mâni olamadığından Heyet'ten istifâ etmiş, Toplu saz icrâsında hedeflediği ciddiyeti, müzikaliteyi, birlik ve beraberliği 1976 yılında kurulmasına önyak olduğu Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun saz heyeti ile sağlamıştır.

Yirmi üç yıl bu koro ile her hafta Pazar günü konser vermek sureti ile, Klâsik Türk Müziği'nin hem ses hem söz repertuarını yüksek icrâ zevki ile dinleyiciye ulaştırmış, batılı anlamda salon konserleri ile yirmi beş kişilik saz heyeti hiçbir ayrılık göstermeden uyum içinde çalışmışlardır. Hocasından koroyu idâre etme görevini devralan Ender Ergün aynı disiplin ve birlik içinde bu anlayışı devam ettirmektedir.

20. yy.'ın ikinci, özellikle üçüncü çeyreğinde bestecilik ve toplu ses icrâsında yaşanan erozyon, toplu saz icrâsında yaşanmamış, tam tersine umut verici çok yeni çalışmalar ortaya çıkmıştır. Enstrümental müziğin önemine inanan ciddi sâzendeler oluşturdukları ikili, üçlü, beşli, onlu gruplarla hem yeni besteler, hem de ciddi kayıtlar gerçekleştirmişlerdir. İkili çalışmalarda Niyâzi Sayın ile Necdet Yaşar'ın Ney ve Tanbur ile yaptığı gerek emprovize, gerek saz eserleri icrâsı, onları takip eden kuşağın en önemli yol göstericisi olmuştur. 1970'li yıllarda Kemâni Nurhan Hekimoğlu ile Osman Nuri Özpekel'in, sonraları Osman Nuri Özpekel ile Taner Sayacioğlu'nun, Göksel Baktagir, Necati Çelik ve Udi Yurdal Tokcan'ın, Neyzen Aziz Şenol Filiz ile Tanburi Birol Yayla'nın, Derya Türkan ile Murat Aydemir'in ve Sâlih Bilgin'in oluşturduğu genç kuşak ikilileri konser ve CD kaset kayıtlarıyla çeşitli faâliyetler göstermişlerdir.

İkili çalışmalar dışında kemençe sanatçısı İlhan Özgen'in kurduğu Bosphorus, Neyzen Kudsi Erguner ve Topluluğu, Kemençe

sanatçısı Fikret Karakaya'nın kurduğu Bezmâra, Doç. Rahmi Oruç Güvenç'in kurduğu Tûmata isimli topluluklar olumlu çalışmalar yapıp ciddi ve başarılı projelere imza atmışlardır. Üçüncü yeni diyebileceğimiz bu toplu icrâlar arasından geleceğe çok ümit verici besteciler de gelişmiştir.

Solo Saz İcrâsı

Yazımızın başında belirttiğimiz gibi, tarihi kaynaklarından öğrendiklerimize göre ünlü bilgin Fârâbi kanun sazında yaptığı sololarla insanları önce güldürüp sonra ağlatırmış. Bu ifâde günümüzdeki anlayışa göre ancak bir saz virtüözünün elde edebileceği bir sonuçtur. Farabi'nin yaşadığı 10. yy. ile Tanburi Cemil Bey'in doğduğu 18. yy.'ın ikinci yarısına kadar geçen sekiz asır içinde birkaç isimden başka müzik tarihimizin kaydettiği bir saz virtüözüne rastlamıyoruz. Dünyâda belki sadece Türk milletine mahsus olan; tarihini ve özellikle sanat tarihini yazmama özelliği bu sahada da kendini gösterdiğinden belki de tarihin karanlığında kaybolan nice virtüözlerimizin varlığından haberdar değiliz. Şerif Muhiddin Targan'ın hâtıralarında zikrettiği Sultan Abdülaziz'in Mâbeyincibaşı Basri Bey'in icrâsını dinleyemediğimizden belki de Türk müziğinde udun piri sayılabilecek tek icrâcıyı bu yönüyle zikretmemekteyiz.

Tanburi Cemil Bey'in yakın arkadaşı Üdi Şekerci Cemil Bey'in elimizde maâlesef bir kaydı yoktur.[8] Bir ud virtüözü böylece tarihin derinliklerine gömülmüş, onun ud meşk ettiği hocası Basri Bey'in tavrı da bu sebeple yok olmaya mahkum kalmıştır. Ud sazının elimizde bulunan ilk taş plağı Üdi Nevres Bey'e aittir. Üdi Âfet Efendi, Mısırlı İbrahim Efendi, Şerif Muhiddin Targan, İbrâhim Ziyâ Bey, Fethi Kopuz, Sedat Öztoprak, Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar gibi ud sazının gerçek hakimleri 19. yy.'ın 20. yy.'a bağlandığı zamanların ve Cumhuriyet dönemine geçişin en canlı virtüözleri ve icrâcılarıdır.

Beste sahasında Hacı Arif Bey'in, toplu ses icrâsında Mesut Cemil Bey'in, toplu saz icrâsında Niyazi Sayın ve Necdet

Yaşar'ın klâsik dönemi kapatması gibi Tanbur icrasında da Tanburi Cemil Bey klasik dönemi kapatmıştır. Tanburi Ali Efendi'nin, kendisinden daha iyi tanbur çaldığını söylemesi, Cemil Bey'in de Tanburi Osman Bey'e "Tanbura başladığım zamanlarda sizin gibi çalışıyordum" demesi, şöhretini bir anda arttırmış bazı çevrelerce tanbur çalmayıp hokkabazlık yaptığı söylentilerin sebep olmuştur. Doğuştan sâhip olduğu zeka ve yeteneğe, çalışmasını ekleyerek deha derecesine ulaşan Tanbûri Cemil Bey, kemençe, lâvta ve yaylı tanburda da vitüözitesini kısa zamanda kabul ettirmiştir. Başta Üdi Nevres Bey olmak üzere Kadı Fuat Efendi, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar gibi önde gelen müzisyenlerin ekol olarak kabul ettikleri Tanburi Cemil Bey, saza hakimiyeti, müzikalitesi, ajilitesi, cümle kuruşundaki üstâdâne tarz, santimantâl ve felsefi müzik anlayışı ile sadece Anadolu'da değil bütün doğu ve batı ülkelerinde şöhret olmuş, tesiri altında bırakmadığı hiçbir müzisyen kalmamıştı. Taş plâkların en çok ve en kıymetli kayıtları günümüzde bile hâlâ Tanbûri Cemil Bey'e âittir. O'nun en kıymetli öğrencilerinden Udi Nevres Bey, taş plâklara yaptığı taksimlerde büyük bir performans sergilemiş, yine kıymetli öğrencilerinden Refik Fersan taş plâklara yaptığı baş taksimlerle hocasının ekolünü devam ettirmiştir. Günümüz tanbûrilerinden Necdet Yaşar, Tanbûri Cemil Bey'in icrâsını her yönüyle devam ettirmiş, gerek taksimlerinde, gerekse enstrümentâl icrâlarında Cemil Bey'i 21. yüzyıl'a taşımıştır. Üçüncü yeni olarak addedebileceğimiz Tanburi Murat Tokaç ve Murat Aydemir bu icrâ tarzını 21. yy.'ın sonuna kadar aktarmakta azimli görünmektedirler.

Şerif Muhiddin Targan, virtüözite örneği olan kendi eserlerini icra ilk ve tek ud sanatçısı olarak müzik târihimize geçmiştir.[9] Taksim icrâsında, mensup olduğu Hz. Peygamber neslinin en ulvi nağmelerini kendi potasında eriterek ruhumuzu dolduran bu yüce sanatkar, bütün bu üstün vasıflara hâiz olmasının yanında, zaman zaman gönlünü fetheden bir taksimini dinlemek için Kadri Şençalar'dan ricâda bile bulunmuştur.[10] Mensup olduğu ırkın en hassas özelliklerine doğuştan sahip olan Yorgo Bacanos, bu fıtrî kabiliyetini piyasa müziğinin

kıvrak ve can alıcı nağmeleri ile birleştiren müzik otoritelerinin bile notaya almakta güçlük çektikleri taksimler icra etmiştir.

Klâsikçiler tarafından eleştirilen ve piyasa üdisi olarak tanınan Kadri Şençalar ürettiği nağmeler, uddan çıkardığı ses, vibrato glisando ve trilleri ile değme üdilerin başaramadığını başarmış ve şahsına mahsus üslûbu ile ud icrâcılığının doruğuna ermiştir. Tarzını ispat etmiş ud sanatçılarından biri de merhum Cinuçen Tanrıkorur'dur. Bâzı kesimlerce tanbur gibi ud çalıyor diye eleştirilmesine rağmen pozisyonlara hâkimiyeti, teknik imkânlarını en üst düzeyde kullanması ve sağ ve sol el hakimiyetinin verdiği rahatlıkla, dinlendiği anda kim olduğu anlaşılan ud icrâcılarındandır. 20. yüzyılın son çeyreğinde Tanbûri Cemil Bey başta olmak üzere, Üdi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan, Kadri Şençalar gibi üstatları çok iyi inceleyerek onların üslûbunu 21. yy.'a taşımaya aday birçok üdi yetişmiştir. Mutlu Torun, Sâim Konakçı, Samim Karaca, Osman Nuri Özpekel, Necâti Çelik, Serhan Aytan, Yurdal Tokcan gibi isimler, üçüncü yeni olarak ud icrâsını 21. yy.'a taşıyacaktır.

Kanun sazının piri Fârâbi'den sonra Cumhuriyet döneminin en büyük isim sahibi Ahmet Yatman'dır. Vecihe Daryal, Artaki Candan, İsmâil Şençalar gibi sanatçılar bu sazın ismi ile anılsalar bile üçüncü yeni olarak Erol Deran, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Tahir Aydoğdu, Hacer Tısoğlu, Göksel Baktagir, Taner Sayacioğlu gibi isimler kendilerine mahsus icrâları ile 21. yy.'a kanun sazının virtüözitesini taşıyan sanatçılardır. Özellikle Göksel Baktagir yaptığı solo icrâları ile Fârâbi dönemini hatırlatan teknik özellikler sergilemektedir.

Keman icrâsında hem Batı tekniğini hem Türk müziği nağmelerini bir rahatlıkla kullanabilen Nubar Tekyay birçok kemâninin örnek aldığı bir sanatçıdır. Sâdi Işılay, Hakkı Derman, Cevdet Çağla gibi kemâniler bir döneme tavırları ile imzâ atmış, daha sonra Cahit Peksayar, Yılmaz Özer, Kemâl Demir, Nurhan Hekimoğlu gibi klâsik üslûbu devam ettiren keman sanatçıları meşaleyi genç kuşak sanatçılarından Demir Karabaş, İhsan

Arslan, Kemal Caba gibi kemanilere devretmişlerdir.

Yaylı tanburun mûcidi ve ilk icrâcısı olan Tanbûri Cemil Bey'den sonra İzzettin Ökte ve Ercüment Batanay bu sazı devam ettirmişler, günümüzde de altın parmak diye vasıflandırılan Fahreddin Çimenli bu sazın en iyi icrâcılarından biri olarak isim yapmıştır.

Hâlen Kemeçe icrâsındaki tavır yine Cemil Bey ile anılmakta; Vasil, Paraşko, Cüneyt Orhon, İhsan Özgen, Kâmuran Erdoğan, Reşat Uca gibi ikinci kuşak sanatçılardan sonra üçüncü yende Derya Türkan, Lütfiye Özer gibi kemeçeciler bu sazı 21. yy.'a taşımaya aday olmuşlardır.

Taş plâkların bize dinlettiği ilk ney icrâcılarında biri Dar'üt-talim Mûsiki Heyeti sâzendelerinden Neyzen İhsan Bey'dir. Taksim icrâsı hakkında geniş bilgiye sahip olmadığımız İhsan Bey'den sonra Neyzen Tefik bir çok plâğa yaptığı taksimlerle o döneme imzâsını atmıştır. Bir çok müzisyenin ittifakı neyi düdük gibi üflediği ve zaman zaman falso sesler de çıkaran Neyzen Tefik şiirdeki başarısını sâzendeliğinde yakalayamamıştır.[11]

Neyzen Niyâzi Sayın 20. yy.'ın ikinci yarısında bu sazın yeniden canlandırıcısı olmuş ve 21. yy.'a girerken, merhum Aka Gündüz Kutbay başta olmak üzere, Selâmi Bertuğ, Fikret Bertuğ, Fuat Türkelman, Süleyman Erguner, Ümit Gürelman, Sadrettin Özçimi, Mustafa Güvenkaya, Salih Bilgin, Aziz Şenol Filiz gibi orta ve genç kuşak ney sanatçıları bu enstrümanı ölümsüzleştirmiş, Başta Hz. Mevlâna olmak üzere Şeyh Osman Dede, Aziz Dede, Salih Dede gibi üstadların tarzını ve tavrını 21. yy.'a aktarmakta büyük görev üstlenmişlerdir.

Bir Batı sazı olarak görülen Viyolonsel, yine Tanbûri Cemil Bey'in önderliği ile Türk Müziği'nde kullanılmaya başlanmış, oğlu Mesut Cemil Bey, Vecdi Seyhun, İsmail Akadeniz, Mekin Çetinöz, Fırat Kızıltuğ, Uğur Işık, Sermet Kutluğ gibi günümüze uzanan kuşak içinde lâayık olduğu çizgiye ulaşmıştır. Bütün bu zikrettiğimiz isimlerden başka, klâsik ekolün dışına çıkarak tamâmen piyasa müziğine yönelip asli hüviyetini kaybeden bir çok çalgıcı ve sâzende mevcuttur. Bütün bunlara rağmen bugün Cumhuriyet Türkiye'sinde görülen gerçek, son

derece doğru ve eskilerin bıraktığı yoldan devam eden birçok solo icrâcının var olduğudur.

Solo Ses İcrâsı

Türk Müziğinde Hacı Ârif Bey'in şarkı, Mesut Cemil Bey'in koro, Tanbûri Cemil Bey'in solo saz icrâsında yaptığı devrimi, solo ses icrâsında da Münir Nurettin Selçuk gerçekleştirmiştir.[12] 12

Münir Nurettin Selçuk'un açtığı yolda; temiz üslûp ile dini müzik ile lâ-dini müziği birbirinden ayırt eden anlayışta, smokinle konser salonunda müzik icrâ eden sanatçılar müziğimizin yüz akı olmuşlardır. 20. yy.'ın ilk çeyreğinden itibaren Yesâri Âsım Arsoy, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin, Necmi Rıza Ahıskan, Ali Rıza Köprülüleroğlu, daha sonraları, Rahmi Sönmezocak, Ahmet Özhan, Tulûn Korman, Tülin Yakarçelik, Meral Uğurlu, Serap Mutlu Akbulut, Ayla Büyükataman, Selma Ersöz gibi sanatçılar bu modern üslûbu benimsemiş ve ciddi solo konserler gerçekleştirmişlerdir. Üçüncü yeni kuşağında ise Münip Utandı, Adnan Mungan, Doğan Dikmen, Çetin Körükçü, Koray Safkan gibi icrâkârlar 21. yüzyıl'a Münir Nurettin Selçuk'un icrâ tarzını taşıyan sanatçılar olacaklardır

1950'li yıllarda İstanbul Radyosu'nda ilk solosunu yapan Zeki Müren okuduğu bir eserin güftesini belki de en anlaşılır şekilde ifâde eden bir sanatkar idi. Müzeyyen Senar'ın Yesâri Âsım Arsoy'dan aldığı temiz okuyuş üslûbunu 20. yüzyılın ikinci yarısında değişen toplum değerleri ile birlikte dejenere etmesi, onun tarzını tâkip eden ses sanatçılarının da bu batağa saplanmasına sebep oldu. Başta Zeki Müren olmak üzere ismini burada zikretmeyeceğim ve uzantısı bugün TRT kurumuna bile erişen bir çok ses icrâcısı bu konvoyla dahil oldu. Gazinolarda sanat icrâ eden Behiye Aksoy, Gönül Yazar, Neşe Karaböcek, Nesrin Sipâhi; daha sonraları, Alâeddin Şensoy, Taner Şener, Vedat Çetinkaya gibi sanatçılar bu konvoyla dâhil olmadıkları gibi, hâlâ toplumumuzun ve kültür hayatımızın en büyük tehlikesi halindeki ve halk müziğimizi de

saran arabesk tarzı okuyuşa karşı potansiyel bir güç görevi yapmışlardır.

Tamâmen süflileşen toplum zevklerinin ihtiyâcına karşılık vermek üzere 20. yüzyıl'ın son çeyreğinde cinsiyet değiştirerek Müzeyyen Senar ve Zeki Müren'in dejenere olmuş tarzını taklit eden başka güzel sesli icrâkârlar ise müzik târihinin hayırla yad etmeyeceği sayfalarına gömölüp kalacaklardır.

Son bir asırda Türk Müziği:

Beste, toplu saz icrâsı, toplu ses icrâsı, solo ses icrâsı, Solo saz icrâsı alanlarında "1881'de doğan güneşin" doğuşu gibi bir güneşin doğuşunu bazen görmekte bazen özlemektedir. 21. yüzyılın ikinci yarısından itibâren, müzik çınarımızın altı asır evvelindeki köklerinden aldığı öz suları, altı asır sonraki yapraklarına ulaştırabilmesi bizlerin; en büyük görevi ve temennisidir.

Osman Nuri ÖZPEKEL,
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı / Türkiye.

Alıntı Kaynağı: Türkler, Cilt: 18 Sayfa: 346- 354.

■ Kaynaklar:

- ◆ Etem Rûhi Üngör, Türk Mûsıkisi Güfteler Antolojisi, ErenYayınları, İstanbul 1970.
- ◆ Mustafa Rona, Yirminci Yüzyıl Türk Mûsıkisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1970.
- ◆ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Hoş Sadâ, İstanbul, 1958.
- ◆ Mûsıkî Mecmuası, Sayı 12'den Sayı 244'e kadar.
- ◆ Yılmaz Öztuna, Türk Mûsıkisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul, 1969.
- ◆ Tarık Kip, T. R. T. Türk Sanat Müziği Repertuarı, Ankara, 1989.
- ◆ Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Mûsıkisi Antolojisi, İstanbul,

1942.

- ◆ Mehmet Tûran Yazar, Güfte Şâirleri, Antakya, 1992.
- ◆ Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Târihi, M. E. B. Yayınları, İstanbul, 2000.
- ◆ Murat Bardakçı, Refik Bey, Pan Yayınları, İstanbul, 1995.
- ◆ Nihat Ergin, Yıldız Sarayında Müzik, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.
- ◆ Etem Üngör, Türk Marşları, Ankara, 1966.
- ◆ Cumhuriyetin Sesleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
- ◆ Mehmet Kaygusuz, Türklerde Müzik, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
- ◆ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.
- ◆ İsmâil Hakkı Özkan, Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.
- ◆ Vural Sözer, Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- ◆ M. Sadık Yiğitbaş, Mûsikî ile Tedâvi, Yelkan Matbaası, İstanbul, 1972.
- ◆ Ayşe Kulin, Bir Tatlı Huzur, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ◆ Yirminci Yüzyıl Türk Mûsikîsi, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1970.
- ◆ Sâdi Yâver Ataman, Atatürk ve Türk Mûsikisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.
- ◆ Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Hâfız Yaşar Okur'un Anıları, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1993.

■ Dipnotlar:

[1] Fr. Bir eserin müziğe uyumu ve yatkınlığındaki yüksek seviye.

[2] Fr. sonorité: Tannanîyet, tınlama özelliği.

[3] Fr. agilité: çabukluk, çeviklik (saz icrâsında).

[4] “Atatürk’ün sesi güzeldi. Şarkı ve türküleri tavır ve üsluplarına göre pek güzel okuyordu. Celâl Bayar’ın anlattığına göre, Atatürk’e İngiltere’den bir plâğa ses alma makinesi gönderilmiş. Atatürk bu ses alma makinesine okuduğu

şarkı ve türküleri dinlemekten çok hoşlanıyor, bozulmaya yüz tuttukları zaman kırıp atıyormuş. Celâl Bayar, bu plâklardan birini Atatürk'ün kendisine verdiğini ve büyük bir ihtimamla sakladığını söylemiştir. (Atatürk ve Türk Mûsikîsi, Sâdi Yâver Ataman Sa. 17-18).

[5] Radyo Müdürü Sayın Vedat Nedim Tör'e açık mektup: Geçen akşam Mesut Cemil'in koro heyeti, kadınlı erkekli Hüseyini faslı yaptılar. "Gönüller uğrusu bir yâr-i bî-amânım var" semâisini söylediler. Semâi bitince, bu eserin bestekârından medetler diledim, "Başını kaldır, gel de eserin ne hâle girmiş, nasıl çığırından çıkmış gör " diye feryat ettim. "Cefâna sabredemem-, cevrine tahammül güç" mıs râını mûsiki dili ile söyleyen bestekâr mezarından kalkmalı da, Mesut Cemil'e hitâben, asıl şimdi "Terahhüm eyle a zalim, benim de canım var" çığılığını basmalı...

Hüseyini faslı yapılırken, merhum Mahmud Celâleddin Paşa'nın bestelediği Nedim'in meşhur "Sevdiğim cemâlin çünkü göremem/Çıkmasın hayâlin dil-i şeydâdan" koşmasını söylediler. Paşa sağ olaydı da, bu eserin ne hâle geldiğini göreydi. O güzelin besteyi yaptığına bin kere pişman olurdu.

Bu terennümleri izâh eden ince birtakım nağmeler vardır ki bu nağmeler yutuluyor, nağmelerin düz kısımları da tahrif olunuyor. Koşmanın bestelendiği zamanlardan hâlâ sağ olanlar var. İşte Bimen Şen. O zannediyorum ki Mahmud Celâleddin Paşa'nın bezmine bülbül gibi terennüm edenlerden biridir, o dinlesin. İşte Tanburi Dürri Bey... Bu gibi eserleri en doğru tespit eden bir yüksek musikişinas...Dürri bey acaba bunları dinliyor mu? Dinliyorsa mutlaka her dinleyişte "Âzâdedeyim mûrg-i dili ten kafesinden" mıs râını tekrarla terk-i câna minnet bilir.

Bundan sekiz-on ay evvel yine bu heyet, Tanbûri Ali Efendi merhumun, o ilâhi adamın Nihâvend'ten bestelediği "Bilmezdim özüm gamzeye meftûn imişim ben" semâisini söylemişlerdi. O vakit ben de kendi kendime "Ali Efendi Peygamber gibi adammış, bundan yetmiş sene evvel "Âtide Tanbûri Cemil gibi eşsiz bir virtüözün sulbünden Mesut Cemil gibi basit bir sazende gelecek, radyo icat olunacak, Orada Mesut Cemil Tarafından

koro heyeti diye bir heyet teşkil olunacak, birçok eski musiki eserine nüanslar verilecek, bu vehime ile hepsi gülünç bir hale konulacak...”İşte hep bunları bir Peygamber gibi keşfetmiş de, "Âfetzede dil hasta ciğer-hûn imişim ben" mısraını bu semâiyle bestelemiş.

Zavallı Zekâi Dede merhum, yahut o büyük mûsiki allâmesinin kendi seviyesindeki oğlu muhterem Ahmet Efendi, hamdolsun sağ. Babasının eserlerini dinlese de, ne hâle geldiklerini duysa. Mesud Cemil meydanı boş buldu, muttasıl bağıırıyor. Şimdi ben ona diyorum ki, “Elinden geliyorsa yeni eserler yap ama Allah rızası için Hammamizade İsmail Dedeler’e, Şakir Ağalar’a, Zeki Mehmed Ağalar’a, Itriler’e Tab’iler’e dokunma, o zavallıların ruhlarını incitme. Elinden geliyorsa çalış da onlar gibi büyük eserler meydana getir, nüansları, diksiyonları, allegroları, andanteleri, furiosaları, velhasıl alafranganın pestten, tizden, ağırdan, yavaştan her türlü ânâtını, her şeklini onlarda dene.Eskileri rahat bırak.Ne yapalım ki, onlar bu gibi şeyleri düşünmemiş.

Hem bizi radyoda rahat bırak da, Tannhauser’in hacılar korosunu, Weber’in “Valse dâvet” nâmındaki o bî-misil eserini, Beethoven’in Pastoral’ini yahut ay aydınlığını, Lizst’i, Necib Aşkın heyetinde hem de allegroları, andanteleri, furiosoları. ve bütün musiki ânâtiyle rahat rahat dinleyelim.İşte bu kadar!. Belki bu yazılarıma karşı bir takım sesler yükselir.Varsın yükselsin. Ne yapayım ben de bunlara karşı Çamlıca’da, köşeciğimde “Ey dil ne bitmez bu âh u vâhın/Feryâd elinden baht-ı siyâhın”türküsünü söylerim. Büyük Hürmetler. (Refik Fersan ve Hâtıraları Sa. 45)

Servet Yesâri

[6] Şark Mûsikisi Şubesi:.

Eski mûsiki eserleri Talebat tarafından.

Acemarişan Faslı (Muallim: Ziya Bey).

Peşrev Emin Ağa.

Zencir Murabba Dede Efendi.

Muhammes Murabba Zekâi Dede Efendi.

Ağır Semâi Dede Efendi.

Yürük Semâi Dede Efendi.

Saz Semâisi Emin Ağa.

Raks parçaları: Talebat Tarafından.

2. Gerdâniye makamından Köçekçe takımı. Muallim İsmail Hakkı Bey.

Küşad İsmail Hakkı Bey.

Ağırlama Hacı Faik Bey.

Dâğı Bestekârı Mechûl.

Aydın Tanburi Mustafa Çavuş.

Aydın Bestekârı Meçhûl.

Türk Aksağı-Raks Bestekârı Meçhûl.

(Yeni Mûsiki Eserleri) Talebat Tarafından.

3-Tarz-ı Nevin (Muallim: Sedad Bey).

Peşrev Sedad Bey

Şarkı Sedad Bey

Şarkı Sedad Bey

Şarkı Sedad Bey

Şarkı Sedad Bey

Longa Sedad Bey

Sirto Sedad Bey

[7] Bu heyetin çaldığı bir Peşrev veya Saz Semâisi dikkâtle dinlenecek olursa Neyzen İhsan Bey'in üflediği ney sazının neredeyse saz heyetinin tamamına hâkim olduğu görülür.

[8] Torunu Satvet Cemilzâde'nin şifâhen anlattığına göre Tanbûri Cemil ve Udi Şekerci Cemil Bey bir akşam zamanın eğlence yerlerinden birine giderler. Tanbûri Cemil Bey'in o sıralarda doldurduğu bir taş plâk gittikleri yerde çalınır. Orada bulunanlar, eğlencenin ve safânın tesiriyle hâsıl olan gürültüden dolayı Tanbûri Cemil Bey'in çalmakta olan taş plâğının farkında bile olmazlar. Bu hâle çok üzülen Şekerci Cemil Bey Tanbûri Cemil Bey'e dönerek: "Ben bu akşam, ömrüm boyunca plâk kaydı yapmamaya karar verdim. Benim çalacağım plâklar kim bilir nerelerde, nasıl, kimler tarafından dinlenecek, bunun vebâlini ben taşıyamam" diyerek hiçbir şekilde taş plaklara kayıt yapmamıştır.

[9] 1955 yılında evlendiği 20. yüzyılın en meşhur hanım ses sanatkârlarından Safiye Ayla'nın, bir şarkı okuyacağı zaman kendisine eşlik etmesini istemesi üzerine "Hanımefendi ben

çalgıcı değilim” diye cevap vermesi meşhurdur. (Safiye Ayla ile yapılan özel röporta) j.

[10] Neyzen Niyâzi Sayın’la yapılan özel röportaj.

[11] Merhum hocam Yesâri Âsım Arsoy, bana naklettiği bir hâtırasında Selahaddin Pınar’ın bir şarkısını Neyzen’le beraber icrâ ederken şarkının meyanında Neyzen Tefvik’in sazını bırakarak “Bu benim yiyeceğim halt değil” dediğini anlatmıştır. Merhum Yesâri Âsım Arsoy’un ud çalış tekniği göz önünde bulundurulursa Selahaddin Pınar’ın “Sızlayan kalbimi sev ruhu nevâzişle kanat” mısraıyla başlayan şarkısının meyanını Neyzen Tefvik’in çalamayışı onun sazına hâkimiyeti hakkında kesin bir fikir verebilir.

[12] “Daha küçük yaşta iken sesinin güzelliği ile” ifâdesi dikkat edilirse Türk müziğinde adı geçen on müzisyenin sekizi için kullanılır. Sesinin çok güzel olduğu yazılı kaynaklarda belirtilen 14. yy. ile 20. yy. arasındaki Abdülkadir Merâgi’den başlayarak, Hafız Post, Buhûrizade Mustafa Itri Efendi, Tanbûri Mustafa Çavuş, Dede Efendi, Sâdullah Ağa, Zekâi Dede Efendi, Hacı Ârif Bey, Lemi Atlı, Bimen Şen, Ali İçinger gibi bestekârların ses kayıtlarını maâlesef bugün dinleme imkânımız yoktur. Ancak daha mahalle mektebinde iken ilahicibaşı seçilen geleceğin büyük Dede’si “İsmail”’in, Boğaziçi bülbülü diye adlandırılan Lem’i Atlı’nın, Bimen Şen’in ve daha nicelerinin büyük ses virtüozu olduğu şüphesizdir. Küçük yaşta iken Arapça’yı belki Farsça’yı öğrenen, Kuran-ı Kerim okuyan bu saydığımız isimler, hem dini hem lâ-dini müzik öğrenmişler ve din dışı müzikle uğraşmalarına rağmen az da olsa dini müziğin tesiri altında kalmışlardır. Bu yüzden Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde geleneksel icra tarzına hâkim olan ağdalı ve goygoylu okuyuş, güftelerin dinleyici tarafından anlaşılmaması, fonetik aksaklıkları gibi bazı özellikleri ile bu icrâ tarzı ömrünü doldurmuştu.

Hâfız Kemal, Hâfız Sâmi, Hâfız Şaşı Osman, Hâfız Burhan, Hâfız Sâdetin Kaynak gibi bazıları tam hâfız, bazıları kısmen hâfız olan ses virtüözleri gibi tamâmen dini müzikle uğraşıp bunun dışında gazel formu ile meşhur olan bâzen de şarkılar söyleyen

mûsikişinaslar bugün kayıtlarını dinleyebildiğimiz sanatçılardır. Bu ses virtüözlerinin yukarıda belirttiğimiz gibi okudukları bir gazel, şarkı, şiir yahut güftesinin anlaşılabilmesi imkânsızdır. Bu onların okuyuş tarzının ağdalı oluşundan kaynaklanmaktadır. Aynı yıllarda hanımların sahneye çıkmasının ve seslerinin yayınlanmasının bir ölçüde yasak olmasına rağmen bâzen isim değiştirerek, bâzen isimlerini yazmayarak bazen de büyük cesâretle isimlerini zikrederek plâklar doldurmuş ve sahneye çıkmışlardır. Deniz Kızı Eftalya, Zarife Emre, Peruz Hanım, Şamram Hanım, Bayan Semiha, Mahmure Suat Hanım, Seyyan Hanım, Makbule Enver Hanım, Mahmure Şenses, Mahmure Handan Hanım, Bayan Ruhat (Melahat Pars), Müzeyyen Senar, Safiye Ayla gibi bazıları müslüman olmayan kantocu hanım ses sanatçılarının okuyuş tarzının biraz önce zikrettiğimiz geleneksel okuyuş tarzından hiçbir farkı yoktur. Bugün büyük bir ölçüde nostalji olarak dinlenen bu tarz okuyuş Münir Nurettin Selçuk tarafından âdetâ yok edilmiştir. Henüz on altı yaşlarında iken Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıktığında dudaklar ısırtan bu küçük sanatkâr çok kısa bir sürede solo okuyuşta, giyim kuşamdan repertuara, diksiyondan fonetiğe her şeyi ile büyük bir Cumhuriyet Devrimi yapmış ve 20. yy. 'a bu sahada önderlik etmiştir. Aýdym-saz sungaty