

**T. C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MÜZİK GELENEĞİNDE TOPLU İCRA VE
YÖNETİM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beste ESEN

**Enstitü Anabilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji
Enstitü Bilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile BAŞER

HAZİRAN - 2008

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÜZİK GELENEĞİNDE TOPLU İCRA VE
YÖNETİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beste ESEN

Enstitü Anabilim Dalı: Folklor Ve Müzikoloji
Enstitü Bilim Dalı : Folklor Ve Müzikoloji

Bu tez 05/06/2008 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. F. Adile Başer

Yrd. Doç. H. Selen Ergöz

Yrd. Doç. Dr. M. Bedizel Aydın

Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Beste ESEN

05.06.2008

ÖNSÖZ

Türk Müziği'nde toplu icralar tarihi süreç içerisinde değerlendirildiğinde farklı yapıları, icraları ve yönetimleri ile dikkati çeken bir konu olmuştur. Bu konu ile ilgili yeterli araştırmanın yapılmamış olması Türk Müziği icralarında şefliğe ilişkin belirsizliklerin sürdürüldüğünün de işareti olarak gözlenmektedir. Yakın tarihimizdeki modernleşme süreci, Türk müziğine yaklaşımımızı da etkilemiştir. Modernleşme; Türk müziğine de Avrupalı, Batılı bir görünüm kazandırma eğilimiyle sonuçlanmıştır ki tezimizin ana teması olan şeflik konusu da böyledir. Türk Müziğine batılı fikirlerle yön verilmesi ve yorumlanması meselesine ilişkin çalışmalar maalesef musikide gelişmeyi değil, taklitçiliği ve yozluğu beraberinde getirmiştir. Yüksek Lisans tez konumu belirleme sürecinde, çalgı icrası eğitimim boyunca ve sonrasında, şef yönetimindeki seslendirmeler sırasında şahit olduğum aksaklıklar etkili olmuştur. Bu aksaklıkların nedenleri, kökeni ve giderilmesi hususunda öne sürülecek yöntemler uzun zamandan beri ilgi alanlarımı oluşturmaktadır. Türk Müziğinde Toplu İcra ve Yönetim konulu bu tez samimi duygularla ele alınmış naçizane bir çalışmadır. Bu çalışmanın Türk Müziği geleneğini irdeleyen, çalışan araştırmacılar için kılavuz niteliği taşımasını diliyorum, bu konuda hiçbir zaman bitmeyecek eksiklerin müzik bilimine yeni çalışmalar olarak dönmesini temenni ediyorum.

İcranın bilime dönen yüzünü keşfetmemiz için bizi cesaretlendiren ve farklı bakış açılarıyla konulara bakabilme alışkanlığı kazanabilmemiz için çabalayan saygıdeğer danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile Başer'e öncelikle teşekkür ederim. Ayrıca seçkin sanat anlayış ve uygulamalarıyla dikkat çeken Şef Hasan Eyllen, Timuçin Çevikoğlu, Hasan Esen, Cemile Uncu ile araştırmacı Abdurrahman Ekinci'ye, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Ankara Radyosu saz sanatçılarına, arkadaşlarım Gaye Atilla, Bilge Hürmüzlü, Esin Yavuz'a geleceğin akademisyenleri Meral Topal ve Özgül Çakar'a samimi destek ve yardımları için şükranlarımı sunarım. Ödenmez emekleri ve manevi destekleri için annem Gülseren Esen ve babam Sait Esen'i, yetişmemdeki katkıları dolayısıyla tüm hocalarımı minnetle anarım.

Beste ESEN

02.05.2008

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TÜRK MÜZİĞİNDE GELENEĞİNDE TOPLU İCRA VE YÖNETİME BAKIŞ	6
1.1. Türk Müziğinde Yönetim Açısından Toplu İcra Şekilleri	6
1.1.1. Çalgı Gruplamalarıyla Oluşturulan Toplu İcra ve Yönetim	7
1.1.1.1. Mehter Müziğinde Çalgı Grup Başları	8
1.1.1.2. Sazende Faslı Ve Sazendebaşı	16
1.1.1.3. Kabasaz Takımı Ve Kabasaz Reisi	20
1.1.1.4. Çengi Takımlarında Çengibaşı Ve Kolbaşı	21
1.1.1.5. Mevlevi Müziğinde Çalgı Grup Başları	23
1.1.1.6. Spor Müziği Çalgı Gruplarında Başkanlık	26
1.1.1.7. Ahilik Geleneğinde Kullanılan Çalgı Gruplarında Başkanlık ...	29
1.1.2. Ses Gruplamalarıyla Oluşturulan Toplu İcra Ve Yönetim	36
1.1.2.1. Hanendebaşı	36
1.1.2.2. Cumhurbaşı	38
1.1.2.3. Ayihanbaşı	39
1.1.2.4. Zakirbaşı	40
1.1.3. Ses ve Çalgı Guruplarının Birlikte Oluşturdukları Toplu İcra Ve Yönetim	43

1.1.3.1. Mehter Takımı Ve Mehterbaşı- Başmehter Ağa	43
1.1.3.2. Küme Faslı -Klâsik Fasıl Takımı Ve Yönetim	45
1.1.3.3. İncesaz Takımı -Fasıl Takımı- Ve Başhanende	46
1.1.3.4. Mevlevi Ayini Topluluğu (Mutrib) Ve Mutribanbaşı	47
1.1.3.5. Bektaşî Aynü'l Cem'i Ve Zakirbaşı	49
1.1.3.6. Samah ve Zakirbaşı	50

**BÖLÜM 2: TÜRK MÜZİK GELENEĞİNDE YÖNETİM
ÖZELLİKLERİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ
TOPLULUKLARINDA ŞEFLİK KAVRAMI**

2.1. Türk Müzik Geleneğinde Yönetim Özellikleri	52
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Topluluklarında Şeflik Kavramının Kullanımına Model Olan Kurumlar	63
2.2.1. Konservatuar Koroları	66
2.2.2. Üniversite Koroları	71
2.2.3. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Koroları	72
2.2.4. Kültür Bakanlığı Devlet Türk Müziği Koroları	77
2.2.5. Amatör Türk Müziği Toplulukları	80
2.3. Topluluk Yöneticilerinin Koro Ve Şeflik Üzerine Görüşleri	82
2.3.1. Timuçin Çevikoğlu	83
2.3.2. Hasan Eyllen	87
2.3.3. Hasan Esen	90
2.3.4. Cemile Uncu	91

2.3.5. Erol Sayan	92
2.3.6. Prof. Selahattin İçli	94
2.3.7. Prof. Turgut Aldemir	95
2.3.8. Yrd. Doç Afşin Emiralioglu	96
SONUÇ ve ÖNERİLER	99
KAYNAKÇA	104
ÖZGEÇMİŞ	109
EKLER	110

KISALTMALAR

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

TMDK. : Türk Müziği Devlet Konservatuarı

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

YÖK: Yüksek Öğretim Kurumu

TSM: Türk Sanat Müziği

THM: Türk Halk Müziği

Tezin Başlığı: Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim	
Tezin Yazarı: Beste ESEN	Danışman: Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile Başer
Kabul Tarihi: 5 Haziran 2008	Sayfa Sayısı: x (önkısım) + 109(tez) +7 (ekler)
Anabilimdalı: Folklor ve Müzikoloji	
<p>Batılılaşma hareketleri Türk Musiki tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Ancak Türk müziğini Batılı yaklaşımlarla yeniden yorumlama girişimi belli bir alt yapıya dayanmadan, planlamadan yapıldığı için birçok problemi beraberinde getirmiştir. Sanat ve müzik anlayışımıza ters düşen bu uygulamalar müzikteki bazı üslup ve türlerin unutulması ya da yozlaşmasına sebebiyet vermiştir.</p> <p>Türk Müziğindeki “Koro” ve “Şef”lik kavramları Türk müziğindeki Batılı görünümeler olarak yerleşmiştir. “Türk Müziğinde Toplu İcra ve Yönetim” başlıklı bu tezimizde Batılı yaklaşımların müziğe gelmezden önceki toplu icra gelenekleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu icralar, saz toplulukları, ses toplulukları ve saz ve ses topluluklarının birlikte oluşturdukları icra kümeleridirler.</p> <p>Geleneğin öngördüğü toplu icra modelleri tezimizin birinci bölümünde tek tek ele alınmaya çalışılmış, aynı zamanda icranın yönetimini üstlenen topluluk başı hakkında bilgi derlenmeye gayret edilmiştir. İkinci bölümde geleneksel icradan elde edilen bilgiler ışığında müzikteki yönetim konusu ele alınmış, yer yer günümüz şeflik uygulamalarıyla karşılaştırılmıştır. Tezimizin üçüncü bölümü Cumhuriyet dönemi Türk müzik anlayışıyla ortaya çıkan koro ve şeflik kavramı üzerine kuruludur. Bu bölümde sözkonusu kavramların yaygınlaşması ve model alınmasına sebep olan belli başlı korolar ve şefleri tespit edilmiştir. Üçüncü bölüme eklediğimiz günümüz Türk müziğinin saygın şefleriyle yapılan röportajlarla ise konu hakkındaki güncel problemler gözler önüne serilmeye çalışılmış, çözüm önerileri üretilmiştir.</p> <p>Tezimizin araştırma safhasında dikkatli bir literatür taraması söz konusu olmuş, zaman zaman uzman görüşlerine başvurulmuştur. “Türk Müziğinde Toplu İcra ve Yönetim” adlı bu tez daha sonraki araştırmalara kılavuz olabilecek bir ön çalışma niteliğindedir.</p>	
Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Toplu İcra, Yönetim, Şeflik.	

Sakarya University Institute of Social Sciences Abstract of Master's

Title of the Thesis: “The Ensemble of Traditional Performance and Conducting in Turkish Music”
Author: Beste ESEN Supervisor: Assist. Prof. Dr.Fatma Adile BAŞER
Date: 5 June 2008 Nu, of pages: x (pre text)+ 109 (main body) +7 (appendices)
Department: Folklore and Musicology
<p>The movements of westernisation have an important place in the history of Turkish Music. However, the attempt to reinterpret Turkish Music with a western way of understanding has been made without a plan and substructure, so it has brought about many problems. Such applications contrary to our understanding of art and music caused some styles and genres of music to be forgotten or degenerated.</p> <p>The concepts of “chorus” and “conductor” are western reflections in Turkish Music. In the thesis of “The Ensemble Performance and Conducting in Turkish Music”, the aim has been to determine the traditions of Voice ensemble before the western approaches started to affect Turkish Music. The related performances are groups of performance formed by ensembles of instruments and/or voices.</p> <p>The first chapter of the thesis includes the study of ensemble performance models envisaged by the tradition as well as an effort to compile information about the conductor. The second chapter studies the subject of conducting in the light of information obtained from the traditional performance and contains comparisons with the present-day applications of conducting. The third chapter focuses on the concepts of chorus and conductor during the era of the Republic. In addition, in this chapter, the main chorus and their conductors that help the related concepts to become widespread have been determined. The interviews with the respected conductors of the present-day Turkish Music are also appended to this chapter, which tries to establish the current problems about the related subject and presents suggestions for solution.</p> <p>The literature has been researched very carefully and advice from professional people has been received. This thesis should be considered as an initial study to be a guide for researches ahead.</p>
Keywords: Turkish Music, The Ensemble Performance, Conducting

GİRİŞ

Türk Müziğini, Türklerin geçmişten günümüze dek var oldukları coğrafyalarda meydana getirdikleri müzik olarak adlandırabiliriz. Türk topluluklarında pentatonizm ve heptatonizm olarak gözlenen bu musiki Anadolu'ya yaklaştıkça geniş bir ses nizamına ve makam temelleri üzerine kurulmuş bir müzik olarak karşımıza çıkar. Dünya kültür tarihinde seçkin ve saygın bir yere sahip olan bu musiki, kendi döneminde üstün bir medeniyet seviyesi yakalamış, Osmanlı döneminde ise, Türk Müziğinin solo ve çeşitli topluluklar ile icrası yoğun olarak gözlenmiştir. Medeni hayatın her alanında yüksek bir kültür oluşturmuş Osmanlılarda bu dönemdeki musiki çalışmaları özellikle üstün icralarla kendini göstermiştir. Bu musiki batı ülkeleri tarafından yakından takibe alınmış ve örnek alınan bir müzik dalı olmuştur. Geçmişten günümüze dek gelen bu müzik kültürü batılılaşma hareketleri ile değişmiş, yönetimde şefli icra düzenlerine geçilmiştir.

Tezimin konusu olan “Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim” gelenekteki icralar ve günümüzdeki şefli yapılar olarak bu bağlamda incelenmiş, yönetim kavramı ele alınmıştır.

Çalışmanın Amacı

“Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim” konulu bu tezde toplu seslendirmeler değerlendirilerek, günümüzdeki koro ve şefli yapıların yabancılığına değinilmiştir. Gelenekteki icra toplulukları gruplandırılarak incelenmiş, günümüz icralarına kadar tarihsel süreci derlenerek tespit edilmiş, şeflerin taşıması gereken özellikler ve yönetim sırasındaki aksaklıklar vurgulanmış, öneriler sunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Önemi

Türk Müziği ile ilgili kaynaklar incelendiğinde “Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim” ile ilgili bir çalışma yapılmadığı saptanmıştır. Bu araştırma, önemli tartışmalara sebep olan toplu icranın durumu, niteliği ve şefliğin Türk müziği içindeki işlevi ve görevleri konusunda cesaretli bir adım atmak yolunda önemli bir adımdır. Gerek akademik, gerek uygulamalı planda yönetim sorununu özele alan yeterli çalışmaların henüz yapılmamış olması bu çalışmayı anlamlı kılmakta ve sonraki incelemeler için kılavuzluk görevini ona yüklemektedir.

Çalışmanın Metodolojisi

Bu araştırmanın kaynak taraması 01.10.2007–01.01.2008 tarihleri arasında sürdürülmüştür. “Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim” ile ilgili özel bir çalışma yapılmaması sebebiyle Y.Ö.K. lisansüstü tezlerinden, Milli kütüphane, çeşitli üniversite kütüphanelerinden, web sitelerinden konu ile ilgili başlıklar tespit edilmiş, makale, kitap, taraması yapılmış, görsel kaynak olarak da minyatür ve fotoğraflar incelenmiştir.

01.01.2008 – 01.03.2008 tarihleri arasında bulgular değerlendirilerek Tezin ilk bölümünü oluşturan “Türk Müziğindeki Toplu İcra Şekilleri” tespit edilmiştir. Yönetici durumundaki icracılar belirlenerek, toplu icra şekilleri farklı başlıklar altında irdelenmiştir.

İkinci bölümde ise yöneticinin taşıdığı özellikler hem müzikal hem de icra edilen müziğin yapısına uygun olarak incelenmiş, varsa yönetim sırasındaki kullanılan elemanların neler olduğu saptanmıştır. Tez bu bağlamda, yöneticinin ne tür özellikleri olması gerektiğini de ortaya koymuştur.

Üçüncü bölümde ise Cumhuriyet sonrası koroları incelenmiş, günümüz şeflerinden Hasan Esen, Hasan Eylen, Cemile Uncu, Timuçin Çevikoğlu'nun ve yazılı kaynaklardaki akademisyen ve bestecilerin konu ile ilgili görüşleri ele alınmıştır. Bu görüşler, araştırmanın sağladığı bilgiler ışığında daha önceki bölümlerle bir bütün halinde değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Türk Müziğinde Toplu İcra

Türk Müziği eserleri birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemde oluşmaktadır. Bunlar usul, güfte (sözlü icralarda) ve ezgidir. Bu üç düzlemin birbiriyle uyumu estetik ve müzikal bir zorunluluktur. Çünkü besteci ezgiyi usule uyacak bir şekilde oluşturmuş, kullandığı usulü ise eserlerin güftesi ve seçtiği nağmeler ile uyum sağlayacak şekilde üretmiştir.

Türk Müziğinin bir diğer özelliği kullandığı ara tonlar dolayısıyla engin ses zenginliğine sahip olmasıdır. Türk Müziği hemen her makama ait farklı sesleri bünyesinde barındıran bir musikidir. Bu bağlamda içerik olarak Türk Müziği çok sayıda icracı ve şef ile dışarıdan yönetilmeye çok fazla uygun değildir. Korolarda öncelikle ses birliğini

sağlamak oldukça zordur. Diğer bir taraftan bazı batı çalgılarının -özellikle keman ailesi- baskınlığı sebebiyle Türk Müziği çalgılarının tınları kaybolmaktadır. Bu kayboluş, beraberinde kritik aralıkların belirsizleşmesini getirir. Bu da dinleyicinin makam ve geçkileri çok fazla hissedememesine sebebiyet verir. Renkler ve tınlar da kayboldukça icra edilen müziğin yapısı bozulmaktadır. Usulün tam olarak oturtulamaması eserin ağırlaşması ya da hızlanmasına neden olmaktadır. Yeni bir eser icrası sırasında yöneticiyi takipte yaşanan problemler ise bir tür müzikal kargaşayı da beraberinde getirmektedir. İngiliz Müzikolog Laurence Picken'in "İleri Türk Müziği Konservatuvarı İcra Heyetinin" verdiği bir konserden sonraki yorumu aşağıdaki gibidir.

"Küçük odalarda icra edilip sınırlı sayıda dinleyiciye hitap etmek için düşünülmüş Türk Musikisinin, tıpkı Çin ya da Hint Müzikleri gibi, büyük dinleyici kitlesi önünde icraları bazı sorunlar yaratır. ...Kanımca büyük salonlarda verilecek konserler için ses volümünün artırılması yabancı kökenli sazların ilâvesiyle ya da Türk sazlarının sayısı artırarak değil. Çalgı sayısı da klasik adedi aşamamalı, yoksa gelenek kaybolur... Türk musikisinde de hacmin zamanla genişleyip niteliğe zarar vermesi tehlikesi mevcuttur" (Picken, 1952:22).

Yukarıda bahsedilen bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda aslında toplu icraların seslendirilmesinin ne kadar zor olduğu açıktır. Bu bağlamda Türk Müziğindeki toplu icralar değerlendirildiğinde "Mehter" ve "Küme Fasılları" hariç çok fazla sayıda seslendiriciden oluşmayan topluluklar gözlenmiştir. Bu tür icralarda daha çok birbiriyle uyumu yakalamış, birbirini dinleyen, takip eden, yöneticinin komutlarını gerçekleştirebilen seslendiriciler ile icralara gidilmiştir. Böylelikle hem kontrol hem de musiki içindeki usul, ezgi ve güfte bütünlüğü daha kolay sağlamıştır. Bu sebeplerden ötürü geçmişteki Türk Müziğindeki toplu icra yapılarını, koro anlayışına giden bir yapı olarak değerlendirmek uygun düşmemektedir.

Türk Müziğinde Koro ve Yönetim

"Koro" kavramı ve "Toplu İcralarda Yönetim" konusu tarihsel süreç içinde incelendiğinde ise şöyle seyretmiştir. Batılaşma süreci itibariyle Avrupalı bir dinleme düzenine sahip olma çabası Türk Müziğinin ideolojik, siyasi dürtülerle gözden düşürme çabası yeni bir müzik politikasını da beraberinde getirmiştir.

Batılılaşma sürecini değerlendirildiğinde ilk olarak Osmanlıda Batılı devletler arasındaki sanatsal ilişkiler Fatih ile başlamıştır. Batı Müziği çalgıları çok seslilik ve

yeni müzik anlayışı II. Mahmut tarafından Osmanlıya getirilmiştir. 1826 yeniçeri ocağı ortadan kaldırılınca mehter takımı da fesh edilmiştir. Mehterin yerine batı tarzda bir askeri bando kurulup Harbiye Okulu'na bağlanmıştır. Bu yeni kurum Muzika-i Humayün'dür.

Muzika-i Humayün kuruluşundan II. Meşrutiyete kadar batılı anlamda müziğe yönelik şu çalışmaları gerçekleştirmiştir:

“Saray’ın geleneksel Musiki Topluluğu “Fasıl Heyeti” (Fasl-ı Hümayün) “Fasl-ı Cedid” ve “Faslı Atik” olarak ikiye ayrılmıştır. İlk olarak Fasl-ı Cedid’de çok sesli Türk Müziği denenmiş ud, ney gibi çalgıların yanında flüt, viyolonsel gibi batı çalgıları da icralara katılmışlardır. 1857–1861 yılları arasında sadece bayanlardan oluşan bir bando kurulmuş, padişah huzurunda konserler verilmiştir. 1894’de ise sadece erkeklerden oluşan çok sesli koro kurularak konserler düzenlenmiştir”(Paçacı, 1999:26) .

Bugünkü anlamda şefliğin ilk örneğini Behar şöyle aktarmıştır:

“Türk Müziği icralarında ilk kez elinde değnekle icra sırasında şef’liğe soyunan Ali Rıfat (Çağatay) Bey’in bu uygulamayı 1920 yılında Kadıköy’deki Hale Sinemasının sahnesinde, başkanı bulunduğu Şark Musikisi Cemiyetinin verdiği bir konseri yöneterek başlattığı rivayet edilir. Bu tür icraların yaygınlaşması ise 1940’lı ve 1950’li yıllarda özellikle Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’un “Koro” yönetimi sayesinde mümkün olmuştur” (Behar, 1992:122).

1920’li yıllarda yine bu tür icralara benzer bir icra tarzı da Muallim İsmail Hakkı Bey (1865–1927) tarafından gerçekleştirilmiştir. İsmail Hakkı Bey kalabalık ses ve saz sanatçılarından gruplar kurmuş fakat elinde değnek ile şeflik yapmak istememiştir. Genelde yarım daire şeklinde bir oturma düzenine gitmiş, kendisi de gelenekte olduğu gibi elinde def’i ile topluluğun önünde icraya katılıp, usul vurarak yönetmiştir.

Batılılaşma tutkusu Batı Müziğine olan ilgiyi artırmıştır. Türk Müziği camiası ise bu döneme uyum sağlamaya ve her ne pahasına olursa olsun kendini kanıtlayarak bu yeni siyasi rejimde kendini meşrulaştırmaya çalışmıştır. Cumhuriyet sonrası kendi müziğimiz geleneğe uymayan çalışmalar sebebiyle yanlış şekilde yapılandırılmış, icra sırasında yaşanacak problemler de göz ardı edilmiştir. Çağdaş ve daha ciddi bir görünüm arzusundan kaynaklanan konser salonlu, smokinli, fraklı, programlı bu yeni konser düzenleri özellikle 1930 ve 1940’lı yıllarda ön plana çıkmış, daha ilgi gösterilir olmuştur.

Koro alışmaları İstanbul Radyosu'nun yayına girmesiyle resmileşmiş, bir kuruma bağlı koroların açılması mümkün olmuştur. Koro icralarının yaygınlaşması "şef"li sahne düzenini de beraberinde getirmiştir. Geniş kadrolu bu icralarda şefsiz icralar pek mümkün olamayacağından bu iki olgu birbirini desteklemiştir. Günümüzde Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Kültür Bakanlığı'na bağlı korolar, amatör kişilerden oluşan dernek, cemiyet ve niversite korolarının sayıları gittikçe artmıştır. Fakat bu koroların icraları halen tartışma konusu olmuş belli bir düzene ve birliğe gidilememiştir.

1. BÖLÜM: TÜRK MÜZİK GELENEĞİNDE TOPLU İCRA VE YÖNETİME BAKIŞ

1.1 Türk Müziğinde Yönetim Açısından Toplu İcra Şekilleri

Birden fazla ses veya saz icracısının oluşturduğu müzik grubuna “Müzik Topluluğu”, yapılan icraya da genel bir müzikal adlandırmayla “Toplu İcra” denilmektedir. Bilindiği gibi, topluluk kavramının söz konusu olduğu her ortamda, o topluluğun niteliğine, niceliğine, işlev ve potansiyellerine uygun olarak, dile getirilsin ya da getirilmesin tabii akış içerisinde bazı kaideler yerini bulmaya ve kullanılmaya başlar. Elbette bu topluluk bir müzik topluluğu olduğu zaman da durum değişmiyor. Aksine ustalık ve maharet isteyen bir alan olarak müzikte toplu icra söz konusu ise, olağandan daha fazla titizlik gerektiren bir dikkat ve bu dikkatin kategorizeleşmesiyle oluşan topluluk kaideleriyle karşılaşırız. Diğer taraftan topluluğun varoluş sebebi ve niteliğine uygun bir şekilde işlevinin tam ve olgun yürütülebilmesi de ayrı bir fonksiyon olarak karşımıza çıkmaktadır ki buna “Müzikte Yönetim” diyebiliriz.

Araştırmamızın bu bölümünde gelenekteki toplu icra modellerini tespit ederek bu modellerdeki görevleri ve yönetime ilişkin bilgileri derlemeye çalışacağız. Bu yolla “Türk Müziğindeki Toplu İcra” kavramına daha açık bilgilerle yönelebileceğimizi umuyoruz.

Türk müziğinin ister Klasik, ister Halk Müziği sahasında olsun yapılan topluluk icralarında değişik faktörlerden kaynaklanan bir zenginlik, aynı oranda husûsîlik, özgünlük hâkimdir. Genel olarak icrada, icra yönteminde ve bunun ayrıntılarında, kendi özelliği ve özgünlüğü içerisinde şüphesiz bir müzik yönetim anlayışı da saklıdır. Nitekim “Türk Müziğinde Toplu İcra” demek her zaman günümüz anlayışındaki gibi aynı anda çalma ve söyleme anlamına gelmediği gibi, “Türk Müzik Yöneticisi” de Batı’daki orkestra şefleri gibi elbette elinde baget sallamamaktadır. Ancak Türk müzik icrasının yine müziğin kendi özgün yapısından kaynaklanan farklı tutum ve anlayışa dayalı gerçekleştirdiği müziğinin içinde yine kendine özgü bir yöntem geliştirdiği düşünülebilir. Bu yaklaşımları belirlemek üzere Türk müziği tarih ve geleneğinde tespit edilen toplu icra şekillerini üç ana başlıkta sınıflandırarak sunuyoruz:

1. Çalgı Gruplarıyla Oluşturulan Toplu İcra
2. Ses Gruplarıyla Oluşturulan Toplu İcra
3. Ses ve Saz Grupları ile Oluşturulan Toplu İcra

1.1.1. Çalgı Gruplarıyla Oluşturulan Toplu İcra ve Yönetim

Türkler bilindiği gibi, Asya-Bozkır medeniyetinin mensuplarıdır. Bozkırın onlara sunduğu en güzel hediye olan atla hayatlarını olgunlaştıran ve zenginleştiren Türkler, at sayesinde, özgür ve hareketli bir hayat disiplini kurabilmişlerdi. Bu hareket sayesinde geniş coğrafyalara yayılabilmiş, görgü ve tecrübelerini kendi atmosferleri altında birleştirerek Türk kültürünü meydana getirmişlerdi. Bu yüzden her saha ve alanda çeşit ve zenginlikle dolu Türk kültürü, kullandığı çalgılarla da aynı derecede zengindir. Yalnız Evliya Çelebi Seyahatnamesin de bile yüzlerce çalgıdan ve onların yapım ustalarından bahsedilmektedir. Bu sazların nerelerde kullanıldığı konusu ise eserde ayrıca ele alınmıştır.

Müzikte çalgı çeşidinin bolluğu aynı zamanda zengin bir çalgı kültürüne de işaret etmektedir. Konu müzikoloji açısından değerlendirildiğinde Çalgı kültürünün varlığı müzikte disipline dönüşen bir yapıyı, yani müzikte gelişme denilen şeyi tam anlamıyla haber vermiş olur. Bu bakımdan toplu icrayı irdelerken çalgı topluluklarını öne almayı tercih ediyoruz.

Toplu icralarda çalgılar, biçimi, tınısı, çalma yöntemi ve teknik açıdan taşıdığı diğer özellikler doğrultusunda, icra ortamı ve seslendirmenin amacına göre değişik şekillerde bir araya gelmişlerdir. Bu yapılar arasında tespit edilen belli başlı çalgı grupları şunlar olarak sıralanabilir:

- a. Mehter Katları (Çalgı Grupları),
- b.Sazende Faslı Çalgı Grupları,
- c. Mevlevi Müziğinde Çalgı Grupları,
- d. Spor Müziğinde Çalgı Grupları,
- e. Ahilikten Kalma Toplanma Geleneğindeki Çalgı Grupları.

1.1.1.1. Mehter Müziği Çalgı Gruplarında Başlar

Tarihteki ilk Türk devletinden itibaren devletin yanında daima varlığını sürdürmüş bulunan Hakanlık müziği ile karşılaşırız. Hakanlık müziğinin Osmanlı devleti içindeki adı, bilindiği gibi “Mehter”dir. Müzikal bakımdan Türklerin Hakanlık müzik geleneği hakkında elimizdeki en fazla bilgi mehter’e ait bulunmaktadır. Bu sebeple bu kısma ait başlıklarımızı mehter üzerinden planladık. Ancak konunun iyi anlaşılmasını sağlamak üzere Türklerin tarihleri boyunca bir devlet ananesi olarak vazgeçemedikleri hakanlık müziği hakkındaki şu önemli ifadeleri öncelikle kaydetmek istiyoruz:

“Türklerin toplum yapısını düzenleyen töredir. Eski Türklerde Töre, kaynağını "Türk Dini" diyebileceğimiz eski Türk inanç ve telakkilerinden alırdı. Bu anlayış hiç şüphesiz müziğe de yansımıştır. Tarih, Türklere ait en eski müzik teşekkülünün hakanlık müziği olduğunu söylüyor. Nitekim her devirde ve bütün Türk devletlerinde isimleri farklılık gösterse de devletin ve kutlu kağanlığın ilanı ve sesi olarak hakanlık müziği ile karşılaşırız. Törütgen (hâlık) Tanrının vaz ettiği ilâhî nizam yani töre, ancak devlet eliyle yaşanır kılınabilirdi. Törenin işlerliği ve yaşanırılığı ile ulaşılan adalet ve asayiş huzur getireceğinden eski Türklerde devlete huzur anlamına gelen “il” adı seçilmiş ve devlet kutsal sayılmıştır. Törenin yani ilahî nizamın yaşanırılığı ancak kutlulukla sağlanacağından Türk hakanlarının kutlu kişiler olması beklenmiştir. Töreyle uymakla kendilerine Türk diyen Millet için, töreyi temsil eden devlet elbette kutsaldı. Kutlu kağan, töreyi devletiyle hayata geçirdiğini, hakanlığı sembolize eden kös etrafında oluşan müzik takımıyla ilan etmiş oluyordu. Bu noktadan bakıldığında bu müziğin törenin işlerliğini duyuran, devletin ve hakanlığın müziği olduğunu söylememiz gerekiyor. Bu müzik geleneğinin, anlamı ve muhtevası ile birlikte İslamiyet öncesi devirlerden İslami devirlere intikal ettiğini altını çizerek belirtelim. Ancak bu geçitse Göktanrı anlayışına göre oluşturulan töre İslamileşerek Türk-İslâm devletinin töresi haline gelmiştir” (Başer, 1994:197). “Bunun en güzel delili bu müziğe “Nevbet” adını veren Selçukluların “Nevbet-i Pencâne” (beş nöbet) adıyla beş vakit namaz öncesinde nevbet vurdurmalarıdır” (Usanmaz, 2006:15).

Yapılan araştırmalar Mehter’in Türk devletinin ve onun dayandığı ilkelerin sesi ve ilanı olduğunu tespit ediyor. Burada icra edilen müzik, devletin hâkimiyetini, üstünlüğünü ilan eden bir görev üstlenmiş oluyor. Dolayısıyla ortaya çıkan müzik azami derecede volümlü, ihtişamlı, iddialı ve aynı derecede disiplinli bir hava içerisinde cereyan ediyor. Bu havanın yaratılabilmesi zengin vurmali çalgılar ve onlara eşlik eden başta zurna ve borularla sağlanıyor.

“Askeri musikinin Selçuklu Devletinde daha da geliştiği kabul edilmelidir. Bundan önce davul ve ilkel borularla donatılan tuğ takımlarının geliştirilip

genişletildiği hatta “Tuğ” adının “Mehtere” dönüştürüldüğü bilinmektedir. VIII. ve IX. yüzyıllarda yalnız davul ve ilkel borularla vurulan nevbet, XI. Yüzyılda Kös, Davul, Boru ve Zil ile vurulmaya başlamış XIII. yüzyılda ise “Nayi Türk-i adı verilen Türk borusunun da katılmasıyla, bugünkü şekline yakın “Mehter” ortaya çıkmıştır” (Erendil, 1992:7). “Türk Askeri Müziği XVI. Yüzyıldan itibaren özel tabiri ile “Mehterhane”, kaideleri kesinleşmiş, teşkilâtı ve teşrifâtı kanunlara bağlanmış, musiki prensipleri tespit edilmiş bir müessese olarak kendini ortaya koymuştur” (Sanal, 1964:1).

Selçuklu döneminden itibaren bu icranın adı “Nebbet Vurma” adıyla anılmıştır. Selçuklunun Tuğ’u Osmanlı Devletine Mehter adıyla intikal etmiştir. Mehter Osmanlı elinde değişik zamanlarda yapılan çeşitli düzenlemelerle gelişmiş ve olgun bir yapı kazanmıştır.

“Osmanlılarda Mehterhane Teşkilâtı, Selçuklu Sultanının Osman Bey’e Tabıl ve Alem göndermesiyle başlamaktadır. Burada Tabıl ve Alem hâkimiyet alametini temsil etmektedir. Osmanlı dönemi Mehter Takımları “Al-i Osman Mehterhanesi”, “Tabl-ı Osman”, “Tabl-ı Al-i Osman” adları ile anılmıştır. Padişah Mehterhanesi ise “Tabl-ı Alem-i Hasa” adı ile ya da “Ali Osman Mehterhanesi”, “Tabl-ı Osman”, “Tabl-ı Osmani” olarak adlandırılmıştır”(Sanal, 1964: 5).

Bu isimlerle anılmış olan Mehterhane’nin 1826’da II. Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla kapatılması, yerine batılı anlamda bir bando takımının kurulmasıyla sonuçlanmıştır.

Mehterhanelerin teşkilâtındaki çalgı sayıları dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Bu sayılar kat terimiyle anlatılır. Kat, her çalgı grubundaki enstrüman sayısını belirtir.

“Eski Türk hakanlarının dokuz rakamını uğurlu saymalarından ötürü Türkmen kağanlarının tören takımlarında dokuzar çalgıdan oluşan müzik topluluklarının bulunduğu bilinmektedir. Dokuz rakamını uğurlu sayan Balasagun takımlarından “Dokuz Katlı”, yani her çalgıdan dokuz tane bulunan mehteran takımlarına dek bu askeri müzik geleneğini Karahanlılar’dan Anadolu Selçuklularına, İlhanlılardan Memluklara ve oradan da Osmanlılara kadar geldiği görülmüştür” (Budak, 2000:37).

Gazimihal Osmanlı Mehterhanesi’ndeki katlarla ilgili şu bilgiyi vermiştir:

“Yedi, sekiz, en büyüğü dokuz katlı mehterhaneler mevcuttu. Dokuz katlı Mehterhanede her çalgıdan dokuzar tane bulunurdu. Beş namaz vakti nöbetlerinde 16 Zurna, 16 Davul, 12 Boru, 20 Nakkare, 7 Zil ve 4 Kösten ibaret 75 kişilik büyük takımların çalışması mükellef vaziyetlerdi; hatta bu nöbet takımı bizzat padişahlar harbe çıkınca ikişer kat olurdu. Osmanlı

Mehterhanesi'nin çalıcı sayılarına, takımda yer alan çalgıların nevilerine, çalınan parçalara ve mehter giyimine dair belirli kadrolar gösterebilmek imkânsızdı. Çünkü bu hususların zaman zaman değişikliğe uğradığı kronolojik sıraya tabi tutulan eldeki metinler arasındaki tarif farklarından anlaşılmaktadır” (Gazimihal, 1939:13).

Mehter katlarının sayıları itibariyle farklılıklar gösterdiği açıktır. Mehterhane takımındaki bu çalgılar, uzun yıllar süren bir kullanma devresinden geçerek kesinleşmiştir. Bu çalgılardan bir kısmı yöneticileri ile tüm takımlarda önem arz etmiş, bir kısmı da geçici olarak Mehterhanede yer almıştır. Örneğin; “Kurrenay” doğrudan Osmanlı Mehterhanesi'ne ait bir çalgı değildir. Acemler - İran Türkleri – Mehterhanesi'ne aittir. Savaşlar da Osmanlıların eline sazandeleriyle birlikte geçmiş; onlarda bazı Rumeli kalelerinde bu sazı çalanları görevlendirmişlerdir Def, Çevgan mehter takımında seyrek olarak yer almıştır.

Çevgan, Mehter takımında genellikle başlama ve bitim işaretlerini vermek ve tempo tutmak amacıyla kullanılan bir çalgıdır. Ayrıca verdiği çınlamalı ses sebebiyle, önemlide bir ahenk çalgısıdır.

“Çevgan çalanların teşkil ettiği bölük (okuyucular) İmparatorluk zamanında mehter takımına dâhil değildi. Okuyucu adı altında takımın iki katlı sayısınca mevcutlu bir bölüktü. Ellerindeki zilli çevgenlerle ritim tutarlar marşlar okurlardı. Hepsi Ağa (subay) rütbesine haizdirlerdi” (Tezbaşar, 1975:50).

Def ise; “Esnaf mehterlerinin sazlarından olup resmi mehterhaneye de geçmiştir” (Tezbaşar, 1975:64). Def daha çok esnaf mehterlerinde kullanılmıştır. Bu teşkilâta çalınan def usulü sonraları resmi Mehterhaneye de geçmiştir. Bu çalgıya fasıl topluluklarında da sıkça rastlanmış, çalıcısına “Deffaf” ismi verilmiştir.

Klârnet ise yine Osmanlılarda Mehterhane'nin asıl saz kadrosuna girmemiştir. Klârnet, Osmanlı Mehterhanesi'nde 1917 yılında Harbiye nazırı Enver Paşanın Kurduğu ordu mehter takımı ile girmiş ve kısa bir dönem takıma iştiraki söz konusu olmuştur.

Tabılbaz diğer vurmali çalgılara eşlik eden bir renk çalgısıdır. Büyükçe bir nakkareden ibarettir. Sadece mehterhanede değil ava çıkıldığında ve göç sırasında başka bir çalgı bulunmadığı zaman göç düzümü vurmıştır. Ayrıca harplerde Osmanlı ordusunda kullanılmıştır.

Sultan Murad zamanında Sırp Sındığı muharebesinde Şahin Paşa emrindeki Osmanlı askerine Tabılbaz çaldırılarak düşmana hücum edilmiştir. XVII. Yüzyılda Tabılbaz ordudaki “Alay Çavuşları” tarafından çalınırdı. ““Alay çavuşu gibi Tabılbaz’a tura vurulması” deyimini sazın onlar tarafından çalındığını bildirmektedir. Alay çavuşları Tabılbaz’a tura vurdurarak askeri cenge teşvik etmişlerdir”(Sanal, 1964: 86). Bu çalgı ise Mehterhane de asıl kadroda bir çalgı olmasına rağmen kaynaklarda çalgı başı ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.

Bu bağlamda Mehterhanede ve mehterhane dışında orduda kullanılan çalgıların hepsi bir araya getirildiğinde mehter çalgıları şöyle tasnif edilmiştir (Ek.A-Resim1 ve 2):

NEFESLİ ÇALGILAR: Zurnalar (Kaba Zurna, Cura Zurna), Boru, Kurrenay, Mehter Dütüğü

VURMALI ÇALGILAR : Kös, Davul, Nakkare, Tabılbaz ve Def

ZİLLER- ÇINGIRAKLAR: Zil, Çevgan.

Mehterhane takımında her çalgı gurubu için bir baş tayin edilmediği kaynaklardan anlaşılmaktadır. Ancak bazı çalgı gurupları mehter müziği bakımından önemli bulunmuş ve daima bunlar için bir gurup başı tayin edilmiştir. Bu çalgı takımları ve çalgıların başları şunlardır:

1.1.1.1.1.Köszenbaşı

Türklerde birçok alanda toplumun müzikal ihtiyaçlarını karşılayan mehter, daha çok savaşlardaki icrasıyla öne çıkmaktadır. Bu icralarda öne çıkan çalgılardan en mühimi kös’tür. Savaşlarda Mehter musikisinin görevi askeri hareketlerin idaresidir. Osmanlı askeri muharebede hücumla geçmeden önce kös ve davul saf adı verilen özel bir düzum vurur ki bu düzum vurulunca asker cenkte icap eden harp nizamı alınır. Saldırının ritmini, askeri hareketleri sesinin gürlüğü nedeniyle “Kös” belirtmekteydi.

Tarihi süreç içerisinde değerlendirildiğinde Kös’e Mehter Takımında XI. Yüzyıl itibarıyla rastlanılmaktadır. Bu enstrüman hakkında tarihsel bir fikir edinmek için Evliya Çelebi’nin nakline değinmek gerekir. Evliya Çelebi Bağdat Kalesindeki mehter kösünü anlatırken şöyle demiştir:

“Ama bir büyük Kus-u Hakânisi vardır. Kûs vuran usta kûsa velvele ve debdebe edince en uzak mesafeden bile duyulur. Çünkü bu Kûsa üç ayak merdivenle çıkılır ve bir bakırdan işlenilmiş büyük Kûsdur ki, Bağdat Kûsu adıyla Rum ve Acemlerde meşhurdur” (Erendil, 1992:21).

Kös çalanların yönetimi Köscübaşı Ağa'ya aitti. Bu çalgı yalnız hükümdar mehterhanelerinde bulunurdu. Bayramlarda, hanedan düğünlerinde, elçi kabullerinde, savaşta, divan toplantılarında, konakta, göç esnasında ve fetihlerde çalınırdı. Düğünlerde çalınan kösler eğlencelerin başladığını haber vererek düğün havasını her tarafa ulaştırırdı. Fetihlerden sonra vurulan kös düzümlerine “Beşaret Köcü”, “Müjde Köcü” adı verilir ve fethi her tarafa müjdelendi. Ordu konak yerlerinden göçerken donanma bir limandan ayrılırken hareketi bildirmek için göç köcü çalınırdı. Buna “Kûs-i Rıhlet İrtihal” adı verilirdi.

Kösler mehter takımlarının kat hesabına girmezdi. Ayrıca sancakların gitmediği yerlere de kösler götürülmezdi.

1.1.1.1.2. Zurnazenbaşı

Türk Kültürü içerisinde, sesi ile kullanıldığı tüm topluluklarda öne çıkmış olan “Zurna”, mehterhanenin de baş çalgısı idi. Fakat Osmanlıya kadar olan dönemler göz önünde bulundurulduğunda, her Mehter Takımı içinde zurnanın varlığının söz konusu olmadığı dikkat çekmiştir. Zurnanın Mehter takımındaki bu durumu Gazimihal şu söylediklerinden anlaşılmaktadır:

“Büyük Selçuklularda olduğu gibi, Anadolu Selçuklularında ve Anadolu Beyliklerinde, İlhanlı ve Memluklarda da nöbet ve Tabilhane geleneği devam etti. Kimi zurnalı, Kimi zurnasız olduklarına dair metinler ve hatta bir iki minyatür vardır” (Gazimihal, 1955:6).

Selçuklulardan Osmanlı İmparatorluğuna geçen Mehter takımı içinde Zurna önem kazanmış, davul ile birlikte ayrıca bir ikili oluşturmuştur. Zurna bu dönemde mehterhanede iki şekilde karşımıza çıkmıştır. Bu çalgılar; “Kaba Zurna” ve “Cura Zurna”dır.

Tezbaşar, “Zurna”nın önemini şöyle belirtmiştir (1975:64);

“Osmanlı Dönemindeki Mehterde Zurna; mehter havalarının üslubunun tayininde rol oynayan ve mehter sazlarının içinde en karakteristik özellikleri arz eden bir çalgıdır. Zurna engin bir ses sahası içinde hareket kabiliyeti süratli pasajları aralıklı çalışları, çevik ve akıcı üslubu ile temayüz eden

zengin ezgi işlemeli, dizgi aralıkları ve on altılık notalarla sekizli inip, çıkmalar zurnaya mahsustur. Mehter havalarındaki neş'eli ve askerce ifade de zurnanın bu özelliklerinin payı büyüktür. Zurnazen başı mehterbaşı olduğunda eser sıralamasını tayin etmiş, eserlerin giderini belirlemiş ve diğer çalgıcıların yetişmesinde de büyük rol oynamıştır. Ezgiyi idare eden zurnazenbaşı olmuştur. Bu şekilde Mehter yönetiminde önemli bir rol oynamıştır.”

Musahipzade Celâl “Eski İstanbul Yaşayışı” adlı eserinde (1946:481) “Mehterbaşı yallah dedikten sonra çalgılar hep birden kuvvetli bir tempo ile vururlar ve gittikçe hafiflerler. Sonra Zurnazenbaşı kabalardan perde gösterir. Diğer zurnalar onu takip ederek perde gösterirler ve susarlar. Zurnazenbaşı tek başına çalacakları makamın seyrini gösterir. Onun karar vermesi ile takımın efradı peşreve girer” diyerek Mehterbaşının yönetici rolüne vurgu yapmıştır. Zurna Takımı, Mehter Takımı içinde ezginin tamamını çalmıştır. Bu sebep ile zurna icrakârlığındaki performans çok önemlidir. Bu yönü ile diğer musiki aleti çalan bölükbaşlarından üstün tutulmuştur. VIII. yüzyılda dokuz ve on iki katlı mehter takımlarda 16 zurnanın birden çaldığı dikkati çekmiştir. Bu tür icralarda bütün zurnaların birlik ahengi içinde çalabilmeleri, Zurnazenbaşının kabiliyet ve maharetine bağlanmıştır. Kısa bir deyimle Zurnazenbaşı mehter takımının ruhunu oluşturmaktadır.

1.1.1.1.3. Davulzenbaşı

Mehterhanedeki vurmali çalgılardan biri de davuldur. Bu çalgıya “Köbürge”, “Küvrüg”, “Tuğ”, “Tavu”l,” Tuvi”l, ve “Tabıl” (Tabl) da denilmiştir. Mehter icrasında da usulleri en iyi vurabilen çalgı “Davul”dur.

Türklerdeki Tuğ geleneğini davulla birlikte düşünmek gerekir. Türklerde davul döğmek her zaman bir şeref olmuştur. Tuğ ve davula diğer mehter çalgıları da ilave olunarak adı verilen askeri Müzik Teşkilâtı oluşmuştur. Davul, Mehter Türk geleneklerinde sadece bir şenlik aracı değil, azamet, ihtişamın ve görkemli olmanın bir işaretidir. Devletin ululuğu ve kutluluğu, davulların gümbürtüsü ile yankılanmış, halkın bütünlüğü, devletin yüceliğinin göstergesi olmuştur. Bu sebep ile Davul Türk Hakanlığı'nın sembolü olmuştur.

“Ses kudreti ve düzümleri iyi ifade etmesinden dolayı insanın taşıdığı en ağır sazlardan olarak yalnız başına ilan ve haber verme işlerinde kullanılmış bekâr odalarında ve bazı hanlarda, şehirlerde kapılara kapanırken, yangın

haberlerinde, fetih haberlerinde, harbe dağılmış askeri bir araya toplamak ve divan kurulduğunu haber vermek, askere saf nizamı için ve musiki vazifelerinin dışında kale muhasaralarında düşman lağımlarının yerini bulmak üzere vazife görmüştür” (Sanal, 1964:79).

Anlaşıldığı üzere davul sadece mehter çalgısı olarak değil, bireysel olarak da varlığı anlam taşıyan bir çalgıdır. Davul’un en önemli özelliği Devleti temsil etmesidir. Örneğin; Hakanlık davulu başlı başına mehteri temsil yeteneğine sahiptir. Savaşlarda Davul’un susması Tuğ ve sancakların tehlikede olduğunun işaretidir. Davul Türk Töresinin ve onun hakimiyetinin bir sembolü olarak Türk toplumunda en seçkin bir yer edinmiştir. Kutluluğun söz konusu olduğu bütün sosyal ve toplumsal durumlarda kullanılan en değerli çalgılar olarak günümüzde de yaygın bir şekilde halk arasında kullanılmaktadır.

Mehterhane’de davul çalan bölüğün başı “Davulzenbaşı”dır. Davulzenbaşı XIX. yüzyıl itibariyle “Baş Mehter Ağa” unvanını da almıştır. Baş Mehter Ağalığı'na davul takımından bir müzisyenin seçilmesi, hem davulun sembolik anlamı, hem de icrasının önemi bakımından ilgi çekicidir. Diğer taraftan davul takımı başı oluşun getirdiği maharetin Mehter riyaseti bakımından dikkate alınması gerektiği de anlaşılmaktadır. Nitekim Mehter müziğini cazibeli kılan, ondaki muhteşem ritmik yapısıdır. Bu bağlamda Mehterbaşının yüksek bir ritmik hakimiyetine sahip olarak bir yönetim gerçekleştirmesi beklenmektedir.

1.1.1.1.4. Zilzenbaşı

“Zil” tınlamalı ve metal bir sese sahip olan Mehter çalgısıdır. Bu çalgı Mehter Musikisinde çift olarak kullanılmış, ziller birbirlerine çarptırılarak devamlı, kuvvetli, ince ve keskin bir tını elde edilmiştir. Bu sesleri elde etmek için ise farklı çalış stilleri geliştirilmiştir. “Harp esnasında ziller değişik özel bir düzümle çalınırdı. Bu çalış harbin başladığını haber verirdi. Ve harb bitinceye kadar aynı şekilde çalınarak askerler harbe teşvik olunurdu. Bu tarz çalışta ziller devamlı birbirine vurulurken Allah Allah Allah diye bağırdıkları” (Tezbaşar, 1975:68).

Ziller mehterhane içindeki farklı çalınış şekillerine sahip karakteristik yapısı ve Mehter takımında farklı tınısıyla dikkat çekmiştir. Zil çalan kişiye “Zilzen”, zillerin başındaki ağaya “Zilzenbaşı” denilmektedir. Zilzenbaşının mehter icrasında usul ve düzümlere

hâkim, çalış stillerini iyi bilen biri olması gerekmektedir. Zilzenbaşı özellikle savaş sırasında kesintisiz devam eden "Allah Allah" nidalarına uygun verdiği ritimle askerin rûhî konsantrasyonunu ve dinamizminin sürekliliğini en üst derecede korunmasını sağlayıcı bir icrayı yönettiği düşünülebilir.

1.1.1.1.5. Boruzenbaşı

Mehterhanenin nefesli çalgılarından biri de borudur. Bu çalgının en farklı yönü yapısı gereği sadece dem seslerini verebilmesidir. Çünkü üflemeli bir çalgı olarak, perde delikleri yoktur. Bu sebep ile bu çalgıda peşrev, semai ve başka havaların çalınamayacağı ortadadır. Genelde “Zurnada Peşrev Olmaz” diye bilinen aslında “Boruda peşrev olmaz” sözünde buradan kaynaklanmaktadır.

Boru, mehter musikisinde ezgileri tam olarak çalamadığından durak-üçlü-beşli, güçlü-üçlü-beşli, güçlü-durak, sekizli aralıkları dem sesi olarak seslendirmiştir. Borunun mehter takımındaki en büyük rolü ise dem seslerini vermesi ile ahengi tamamlayıcı bir çalgı olmasıdır. Boru çalan müzisyenlere “Boruzen” ya da “Nefiri” denilmiştir. Boruzenbaşının Mehterde çalınan havalara azamî derecede hakim olarak, boruların belli perdeleri ustalıkla ve kuvvetle perçinlemeleri suretiyle müzikten istenen sonuca en iyi şekilde ulaşılmasına katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

1.1.1.1.6. Nakkarezenbaşı

Bu çalgının tekkelerde çalınana “Kudüm”, Mehter Takımı içinde çalınanına ise “Nakkare” denir. Nakkarezenbaşı, diğer Nakkarezenlerin birlik ve beraberliğini sağlamakla görevli olan kişidir. Kendine mahsus güzel bir tınıya sahip olan bu ritim sazı, başlangıçta kös ve davulların dışında tutulmuş, yüksek ve gümbürtülü ses veren kös ile davulun yanına yakıştırılmamıştır (Özalp, 2000:49). Daha sonraları mehterhanede de diğer vurmali çalgıları tamamlayıcı yönü ile önem kazanmıştır. Nakkare velvelelerin vurulması icra edilen usule ayrı hava ve güzellik katması bakımından sonraları vazgeçilememiştir. Diğer taraftan nakkarenin iki çanaklı ritim sazlarından kös ailesine mensup oluşu dolayısıyla usul velvelelerindeki denge, düzen ve sağlamlığı da onu zannımızca vazgeçilemez hale getirmiştir. Baş mehterin nakkarezen başlarından seçilmesi örneği de icra özelliğini ve bu suretle yöneticiye kazandırdığı niteliği göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Nakkare, eğer oturularak çalınıyorsa bu gibi fasıllarda nakkarezenler sazlarını önlerine alıp, çalmışlardır. Bu bakımdan at, merkep ve katır nakkareleri dokuz kat mehterlerde bulunmuştur. Fetih ve zafer nakkareleri ise düşman gemilerinin ele geçirilmesinde çalınmıştır. Nakkareye eşlik çalgısı olarak da cura, zurna, çifte-nara gözlenmiştir.

1.1.1.2. Sazende Faslı ve Sazendebaş

Sazende fasıllarını Taksim, Peşrev, Saz Semaisi formlarının toplu icrası oluşturmaktadır. Bu toplu icralarda sazenderin musiki icrasından “Sâzendebaşı” sorumludur. Topluluğun yönetimi, sazların birbiriyle uyumu eserlerin icrasında giriş ve bitişleri vermek Sâzendebaşının görevleri arasındadır. Sâzendebaşı olmak birçok çalgı topluluğunda olduğu gibi çalgıda acelite, hareket kabiliyeti ve musiki bilgisini de beraberinde getirir.

Osmanlı Devleti topraklarının genişlemesi ve Saray’ın resmi bir kuruluş haline gelmesiyle, bir takım kadrolara yetiştirilmiş eleman ihtiyacı duyulmuştur. İşte bu düşünce ve ihtiyaç, “Yeniçeri” adı verilen bir askeri teşkilatı da beraberinde getirmiştir. Bu teşkilatın adayları ise ele geçirilen topraklardaki Müslüman olmayan ailelerin çocuklarından sağlanmıştır. Enderun okuluna alınan bu çocuklara, edebiyat, matematik, coğrafya, mantık gibi dersler okutulmuş, bir taraftan da Osmanlı Saray geleneği, protokol kaideleri ve bürokratik işler öğretilmiştir. “Enderun-i Hümayunun” musiki bölümünün ise ne zaman kurulduğuna dair kesin bir bilgi yoktur. İmparatorluk Sarayının bu önemli musiki öğretim merkezi, yenileşme hareketlerinin olumsuz etkisiyle 1908 tarihine kadar sürmüş, bu tarihten sonra kesin olarak kapatılmıştır. Enderun’da okulda birçok besteci yetişmiş dönemin önemli müzisyenleri dersler vermiştir. Bununla birlikte çeşitli toplu icra grupları oluşturulmuştur. Bu icralardan birisi de “Fasıl”dır.

Aynı makamdan değişik musiki şekillerinde bestelenmiş sözlü eserler ile saz eserlerinin birbirlerine bağlı olarak seslendirildiği konser düzenine “Fasıl” denir. Aynı terim, bir bestecinin aynı makamdaki bir peşrev, iki beste, iki semai, bir de saz semaisinden oluşan eserler için de kullanılır. Sadece iki beste ile semaiden oluşan sözlü eserler dizisine ise "Takım" denir. Bu yapının Batı musikisi’ndeki süit’le gösterdiği benzerlik dolayısıyla, batılı kaynaklarda fasıl "Birleşik Bir Süit" olarak nitelendirilmiştir.

“Osmanlı öncesi İslâm musiki dünyasında "Nevbet-i Muretteb", ya da kısaca "Nevbe" denilen, bir süit yapısı içinde icra edilen bir beste şekli ve konser düzeni vardır. Bu konser düzeni, Maragalı Abdülkadir Meragi'ye göre, “Nevbe”, "Kavl", "Gazel", "Terane", "Füru-daşt" denilen bölümlerden meydana gelmiştir. “Kavl” Kıraat revişinde okunurdu. Yine Abdülkadir Meragi'ye göre Arapça bir şiirin üzerine sakil-i evvel, sakil-i sani veya sakil-i remel usullerinde bestelenmiş eserlerdir. “Gazel” ise sözlü eserlerin seslendirilmesinde, eserden duyulan hazzı devam ettirmek için icra edilen nağmelerdir. Farsça sözler üzerine oturtulmuştur. “Terane” Sakil-i evvel, Sakil-i sani ve sakil-i remel usullerinden biri belirlenerek, Rubai şeklinde Arapça ve Farsça şiirlerin bestelenmesiyle meydana gelmiş eserlerdir. “Füru-daşt” ise “Kavl” tarzında bestelenmiştir”(Eken, 2007;65).

Meragi bu eserlere "Müstezad" adını verdiği bir beşinci bölüm daha eklemiştir. Bu beş bölümlü döngüden oluşan icralara “Nevbe-i Mürebbet” veya “Nevbet-i Mürettebe” olarak açıklanmaktadır.

Nevbet-i Mürettebe, ardı ardına sıralanmış sözlü eserlerle, bunların dışında, aralarında veya sonlarında yer alan muhtelif saz eserlerinden, aranağmelerden. meydana gelen bir dizi, bir takım idi. Bu diziliş daha sonraki devirlerde fasıl adı verilen formun öncüsü sayılmaktadır.

Nevbet-i Muretteb adı verilen toplanma geleneği XVI. yüzyıl itibariyle unutulmuştur. Fasıl ise bu kaybolan yapının Osmanlı musikisinin beste şekillerine uyarlanarak toplu icralarda yerini almıştır. Kantemiroğlu 1700 dolaylarında yazdığı “Kitâbu “İlmi'l Musiki Al Vechi'l-Hurufat” -Musikiyi Harfler-le Tespit ve İcra İlminin Kitabı- adlı eserinde fasıl icrasının üç şekilden bahsetmiştir. Bu şekiller; "Hanende Faslı", "Sazende Faslı", "Hanendelerle Sazendelerin Faslı"dır. Kantemiroğlu Sazende Faslı'nı şöyle anlatmıştır;

“Sazende / evvel taksim ider, ba'dehu Pişrev çalar. Pişrev'den sonra Semâ-i çalup temâm ider. Fasıl H'ânende vü Sazende ma'an: Fasıl-ı meclis oldukça h'ânende üst oturur. Hanendenin altında neyzen, neyzen altında tamburî, tamburinin altında sair sazendeler yerleri gayr-ı muayyendir. İptidasından sazende taksim'e şûru ider. Taksim'den sonra bir yâhud iki pişrev çaldıklarından sonra sükûd ederler. Badehu, hanende taksime şûru ider. Taksimden sonra bir Beste, Bir Nakş, Bir Kâr ve bir Semaî okuduktan sonra sükût idüb, sazendeler Semaiye şûru iderler. Semaiyi tema(m) eyledikten sonra sükût idüp yalnız sazların aheng perdelerini yutarlar ve hanende bir dahi idüp Fasıl-ı Temam iderler” (Kantemiroğlu, 2001:187).

Sazende faslı ile ilgili elimizde yeterli kaynak bulunmadığından tam olarak hangi çalgılardan oluştuğu bilinmemektedir. 15 yüzyıldan, 19. yüzyıla saraydaki musiki ile ilgili kaynaklar incelendiğinde ise ud, kopuz, kemençe, kanun, musikar veya mıska,

ney, çenk, tambur, santur, çöğür, bozuk, sine keman, daire'nin (def) kullanıldığı görülmektedir. Bu sebep ile toplulukların hangi çalgılardan oluştuğu tasnif edilemese de az önce bahsi geçen çalgıların kullanılması muhtemeldir. Sazende faslındaki sazendebaşının hangi çalgı olduğu hakkında da kesin bir sonuca varılamamaktadır. Fakat yine bu dönemdeki çalgılar ve öne çıkan icracılar değerlendirildiğinde en iyi sazendenin "Sazendebaşı" olduğu açıktır.

1.1.1.2.1. Kadın Çalgı Gruplarında Sazendebaşı

Osmanlı toplumunda kadınla erkeği birbirinden ayıran harem-selamlık hayatının bir sonucu olarak kadınlarda kendi musiki ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamak üzere musiki toplulukları oluşturmuşlardır. Bu dönemde erkek müzisyenlerin yanında kadın hanendeler, sazendeler ve pek çok kadın besteci dikkati çekmiş günümüzde bu saha ayrı bir araştırma konusuna dönüşmüştür (Ek.A- Resim 3).

Musiki Osmanlı Sarayının Harem dairesine, ilk defa olarak Yıldırım Beyazıd devrinde girmiştir. Yıldırımın eşi Sırp Prensesi Meliça, Harem dairesine girer girmez, cariyelerden mürekkep bir musiki ve raks heyeti oluşturmuştur.

“Osmanlı Sarayında kadın sazendelerin varlığı şu örneklerden de anlaşılmaktadır. İlk olarak 15. yy'da Fatih dönemine ait minyatürler değerlendirildiğinde çeng ve def çalan kadın sazendelerin, erkeklerle birlikte musiki icrasına rastlanmaktadır. Diğer bir örnek de Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşayan Tursun Bey tarafından verilmiştir. Tursun Bey Fatih'in çocuklarının sünnet düğününü anlatırken, cariyeye muganniyelerden ve çaldıkları sazlardan şöyle bahsetmiştir: "Udu Şeştâr ve tamburu barbut u nây, kanun-ı padişahî üzre taraf taraf efgane başladı ve bölük bölük muganniye cariyeler çenge çeng urdılar" (Aksoy, 1999:778).

“Musikişinas kişiliğiyle de ön plana çıkan III. Selim döneminde ise Hünkâr sofralarındaki fasıllar önem taşımış kendisi de bu fasıl takımlarına bizzat iştirak etmişti. Hünkâr sofrası sarayda o dönemde önemli toplantı ve davetlerin kabul edildiği bir bölümdü. Ayrıca sarayda görev yapan kalfalardan sesleri güzel olanlarla musikiye meraklı olup da öğrenmek isteyen saz çalmaya heves edenler, saray içinde kurulu meşkhane muallimlik dersi alırlardı. Üçüncü Selim, II. Mahmud devirlerinde Tamburi İsak, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi, Kemâni Rıza Efendi gibi birçok usta, bu meşkhane muallimlik ederdi. Böylece kalfalardan kurulu mükemmel bir fasıl takımı yetişmiş olduğundan bunlar çoğu zaman padişah'ın huzunda fasıllar ederlerdi” (Osmanoğlu, 1999:65).

Bu kadın sazendelerin yetiştirilmesi ise aynı zamanda Enderun'da da görev yapan dönemin en iyi müzisyenleri tarafından Harem-i Hümayunun kadınlar kısmında dersler verilmiştir. Cariyelere mahsus kısımda tambur, santur, çenk, kemençe, keman, çöğür, nefir, bozok, lavta, daire, çenk ve musikar çalmışlardır ki bu sonuca da Uzunçarşılı'nın şu örneklerinden varılmaktadır (1977:101). Saray Cariyelerinin yetişenlerinin içinde ney, tambur, kemençe, kanun, santur, çenk, çöğür, musikar, keman ve daire çalan kadınlar bulunduğu gibi cariyelere nefir denilen nefesli ile ders veren hocalar vardı. Sarayda saz çalan cariyelerin ve harem dairesinde saz çalanların sazları Dar'üs-sadeağası, Silahdar Ağa ve diğer vazifeliler vasıtasıyla saray dışına çıkarılarak tamir edilir veya arzu edilen sazlar aynı yoldan Harem-i Hümayun için satın alınırdı. Meselâ 2344 numaralı ve 1092 H.1680M. Tarihli harç- kasa kâğıdından, içeri yani Harem-i Hümayün için sedefkârı bit kıt'a kemençe ve beş daire (tef) ve bir Miskal, üç adet çöğür yaptırıldığı gibi içerdeki mevcutlardan daire, tambur, çöğür, çenk, miskal tamir ettirilmişti. Esmâ Sultan Sarayı'nda cariyelere çalgı ve oyun öğretmek üzere civan isminde aylıklı bir çengi vardı. Bu çengi civan vasıtasıyla tambur, daire (tef), zil, çönk, bozok ve cariyelere oyun talim eden bir Frenk vasıtasıyla alınan Kemençe ustasının aylığı yüz kuruş olup cariyelere ney meşk eden Mevlevî Derviş İsmail Şeyda'da kırk kuruş aylık verilirdi. Bunlardan başka cariyelere lavta ve kemençe talim eden maaşlı Tavşan (Rum) ustalar da vardı. Bestekâr ve hanende Ankaralı Sadullah Efendi sultanın cariyelerine şarkı besteleri talim ederdi.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi Kadın Sazende fasıllarında birçok çalgı kullanılmıştır. Bu çalgıların hangileri bir araya gelip bu icraları gerçekleştirdiğine dair kesin bir sonuca varılamamaktadır. Fakat dönem itibarıyla çalınan çalgıların tümünün bu topluluklardaki icrası kaçınılmazdır. Bu sazendelerde en iyileri "Kalfalık" payesine de yükseltilip sarayın diğer hizmetlerinde de çalışıldığı düşünülürse Kadın sazendeliğinin Osmanlı'da ne kadar ön plana çıktığı da ortadadır.

Yine bu dönemde iyi sazendelere "Sazende Kalfalar" bunların başına da "Baş Sazende" ya da "Sazendebaşı" denilmiştir. Sazendebaşılık ayrıca sarayda resmi bir unvan olarak da dikkati çekmektedir. Bu icralardaki yönetici durumundaki kişi verilen isimlere de bakılarak Sazendebaşı için şu çalgı diyebileceğimiz bir örnek yoktur. Fakat Sazende

Faslında olduğu gibi kadınların icrasında da Sazendebaşı topluluk içerisindeki en iyi icracıdır.

1.1.1.3. Kabasaz Takımı ve Kabasaz Reisi

Kaba Saz Takımları Köçek, Çengi adı verilen oyunculara eşlik eden çalgı gruplarıdır. Köçek erkek oyunculara, çengi kadın oyunculara verilen addır (Ek.A- Resim 4). Bu oyuncular Kol takımları içerisinde, gezginci nitelikleri ile eğlence hayatı içinde var olmuştur. Bu oyunlara eşlik ise dönemin çalgıları ile olmuştur. Kaba saz eşliğindeki bu oyunlarda Köçekçe, Oyun Havaları, Sirta ve Longa gibi ritmik ezgiler çalınmıştır.

Kabasaz Takımlarında var olan çalgılardan ilk olarak lavta ve kemençe dikkati çekmektedir. Bu oyunlara ilk önceleri bir ud çeşidi olan lavta ile birlikte 1740'tan itibaren Batı'dan ithal olan sinekeman eşlik etmişlerdir. Daha sonra 1850'den itibaren sinekemanın yerini tırnak kemençe almıştır. Bu çalgıların dışında zurna, nakkare, def de bu takımlarda seslendirilmiştir.

Kabasaz takımının bir icrası da tavşancalar da görülmüştür. Tavşan oyunu ezgilerinin genel adı “Tavşancadır”. “Oyuncuların tavşan gibi sekerek oynadıkları bu oyuna “tavşanca” denilmiştir” (Uzunçarşılı, 1977:26). Tavşan oyunları'nın en belirgin özelliği saz takımının çaldığı tavşan veya köçekçe oyunlarının ahengine uyarak, tıpkı bir tavşan gibi çevik hareketlerle sıçrayarak oynamalarıdır. Tavşancalar da Lavta ve Kemençe eşliği ile raks edilmiştir. Lavtanın tempo tuttuğu düşünülürse ana ezgiyi çalan ise kemençedir.

Kabasaz takımlarının geneli değerlendirildiğinde kullanılan çalgılar yukarı da belirtilmiştir. Bu icralar dönem dönem çok önem taşımış, iyi müzisyenler tarafından da icrası üzerinde yoğun olarak durulmuştur. Kemençeci Nikolaki, Kemençeci Vasil, Lavtacı Andon, Lavtacı Hristo ve Kör Civan gibi isimler ise Kaba Saz takımlarındaki icralarıyla bir kez daha ön plana çıkmıştır. Kendine özgü bir üslubu olan bu takımlar, yeni gelişmelere ayak uyduramamış, eski zevk ve anlayış kalmadığından yavaş yavaş yerini keman, klarnet, ud, darbuka gibi sazlara bırakarak piyasadan çekilmiştir. Kabasaz icralarındaki yönetici kişiye “Kabasaz Reisi” denir. Bu takımlar içinde “Kabasaz Reisi” bu çalgıdır diyebileceğimiz elde mevcut örnek ya da kaynak bulunmamaktadır. Bu saz takımlarında eşlik eden bir ritim çalgısı varsa bu çalgının yönetici olması daha uygun

düşmektedir. Bilindiği üzere ritim oyunlarda da önemli bir yer teşkil etmektedir. Oyunlardaki geçişler oyuncu ve ritim ile paslaşarak gerçekleşir. Oyunun takibi sebebiyle ritim öne çıkar diğer çalgılar bu ritimin önderliğinde ana ezgiyi çalmaktadır. Diğer bir taraftan da elimizde bulunan materyalleri değerlendirildiğinde Kabasaz Reisinin çalgısında en iyi olan kişinin olduğu fikrini de beraberinde getirir. Bu sebeple az önce de bahsi geçen Kabasaz içinde var olan ustaların olduğu takımlarda ise bu kişilerin yönetici olması mümkündür.

Osmanlı eğlencelerinde dönemin tüm çalgılarının seslendirildiği gözlenmiştir. Bu eğlencelerde erkeklerle birlikte kadın sazandelerin icrası da dikkati çekmiştir. Bu kadın sazandelerle oluşan toplu icralardan biri de “Kadın Kaba Saz Takımları”dır. “Kaba Saz takımlarının asıl görevi oyunlara eşlik olduğu düşünülürse, kadın eğlencelerindeki Kaba Saz Takımları yine önceki başlıkta belirtilen çalgılardır. Bu çalgılardan kemençe, def icrası, estetik olarak da kadınlara yakıştırılmış, dişi çalgılar olarak da adlandırılmıştır”(Beşiroğlu, 2006:3).

1.1.1.4. Çengi Takımlarında Çengibaşı -Kolbaşı

Oyuncu kollarında da diğer esnaf topluluklarında da olduğu gibi usta- kalfa, çırak kademeleri bulunup başlarına (Ser-Kâr), (Ser-Çeşme), (Pîr) ya da (Kolbaşı) deniliyordu. Kadınlardan kurulu çengi kumpanasına “Kol” denilirdi. Bir çengi kolu: Kolbaşı, kolbaşı muavini ve on iki oyuncu kadından oluşmaktaydı (Ek. A- Resim 6). Ayrıca çengilere eşlik edecek genelde dört çalgıdan oluşan kadın müzisyenler bulunmaktaydı. Bu çalgı takımına “Sıracı” denirdi.

Kolbaşları bu heyetin ustası idi. Kolbaşlarının evi meşkhane sayılır, oyuncular, sazandeler yetiştirilirdi. Kolbaşları dönemin usta çengilerinden geldiği için Musiki ve raks konusunda usta kişilerdi. Bu kişiler çengi topluluğunun yetişmesinde önem teşkil etmişler. Kendi evlerinde musiki ve raks dersleri vererek çengilerin yetişmesini sağlamışlardır. “Özel eğlence ve şenliklerde gösteri yapan bu çengilerin yürüyüş ve gösteri yapacakları meydana çıkmaları kolbaşının önderliğinde özel bir şekilde tertiplenir. Tüm sıracı ve çengiler bu düzene uyarlardı. Çengilerin oyun tarzları çeşitliydi ve kollara göre değişirdi. Bu sebeple oynanacak oyun ve musiki eşliği Kolbaşları tarafından belirlenirdi. Oyunlara da eşlik eden sıracılar dönemin çalgılarından oluşurdu” (Beşiroğlu, 2006:14).

Osmanlı mzık geleneğinde raksın büyük önemi vardı. Bu eğlencelerin santsal içeriği olması da ayrıca dikkat çeken bir durumdu. engi takımları daha çok düğünler, kına geceleri, loğusa kırk hamamları gibi kadın Şenlik günlerinde yer almışlardı. Bu oyuncular birey olarak değil “Kol” denilen teşkilâtın içerisinde çalışmışlardı. Bu oyunculardan zamanla yaşlanmış, raks edemeyen kişiler genellikle on iki kişiden oluşan kollar düzenlerlerdi. Kendileri de Kolbaşı olarak görev yapan bu kişiler, çengilerin musiki ve raks eğitimi, eğlenceler sırasında da oyuna katılmayarak meclisin önemli bir yerinde engileri uzaktan izleyerek ynlendirirlerdi (Ek. A- Resim 5).

1537 yılında Fransız Kralı I. François tarafından elçi yardımcısı olarak İstanbul’a gelen Guillaume Postel 1560’da basılan “Republique Ders Turcs” adlı eserinde İstanbul’da seyrettiği bir engi takımını seyretmiş, bu takımda yer alan kadın icracıları Şöyle tasvir etmiştir:

“teki eğlence çalgısı, tatlı sesi dolayısıyla pek yaygın olan harptir. Çeng algısı, altında tellerin bağlandığı, daha güzel ses vermesi için üstüne denton takılmayan yatay çubuğu ile büyükçe bir balıksırtını andırmaktadır. Çeng Singuin (ingene) denilen kızlarca, gündelik ücret karşılığı çalınır, tıpkı saz Őairleri için olduğu gibi... “Kızlardan biri eng çalarken, öbürü yalnız bir yüzüne deri gerilmiş olan ve kenarlarından pirinç ten ziller bulunan küçük bir def alar. İki, üç kız kelimelerle anlatılmayacak güzellikteki kıvraklık hünerlerini gösterir, bu arada hepsi eng eşliğinde Şarkı söyler. Sonra havayı değiştirmek için yavaşça en büyük ve en güzel olanları ayağa kalkar, örtüsüyle sırmalı başlığını atarak erkeklerin Őapka giydiği sarığını başına geçirerek aşk duygusunu hiçbir Şey söylemeden sözsüz bir oyunla güçlü bir Şekilde canlandırır. Arkadaşı, iki bacağı arasında dik tuttuğu engi çalarken, bir yandan da dizlerini yere vurarak ve benzeri Őekillerle ritim tutar” (Aksoy, 1999:778).

16.yy’da yazılan “Fetvvename” de seyirlik oyunlardan bahsederken “Kol” adı verilen teşkilatla birlikte çengilere dönemlere göre nakkare, daire, eng, kemeçe, keman, lavta algılarının kullanıldığını belirtir (Beşiroğlu, 2006:8).

“Diğer bir engi takımı musiki icrasını 1629’da Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte İstanbul’a gelip on yedi ay Türkiye’de kalan tüccar Du Loir Şöyle aktarmıştır; engi denilen kadınlar eng çalarken öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan “Rebap” ile bir vurmali saz olan daireyi çalıp Şarkı söylerler. Ortada da alpara çalan rakkaseler dans ederler”(Aksoy, 1999:779).

Çengilere, lavta, kemençe, def, nakkare sinekeman, çeng, rebab çalgılarından oluşan takımlar eşlik etmekteydi. Aynı zamanda çalpara ile dans eden oyuncuların yönetimini “Kolbaşı” üstlenmiştir.

1.1.1.5. Mevlevi Müziğinde Çalgı Grup Başları

Türk din müziği Tekke Müziği ve Cami müziği olarak iki gruba ayrılmıştır. Tekke Müziği Bir takım kaideleri ve icrası bakımından bestecilik ve icrakârlıktaki üstün performans sebebiyle ayrı bir tür, ayrı bir bilim olarak Tasavvuf Musikisi başlığı altında incelenmiştir.

“Genel olarak tasavvuf, yaradanla yaradılanı varlığın birliği (Vahdet-i Vücut) anlayışıyla bütünleyerek ifade eden bir açıklama modeli geliştirmiştir. Tasavvuf ilmî, dinî, fikrî ve bedîî hareketlerle daima iç içe olmuştur. Esasen bilim adamları gerek İslâmî dönem Türk tarihinin gerek Türk kültürünün ve sanâtının yeterince anlaşılabilmesini Türk tasavvufunun anlaşılmasına bağlamakta hem fikirdirler. Ahmet Yesevî, Hacı Bektaş Veli, Mevlânâ Celâleddin, Yunus Emre, Niyâzi-i Mısırî, Seyyid Nesîmî, Aziz Mahmut Hüdâyî, Eşrefoğlu Rûmî, İsmâil Hakkı Bursevî ve daha niceleri bu kültürün ve sanâtın alem olmuş isimleridir. Tasavvuf, tarikat pirlerinin hakka ulaşma yol ve yöntemlerini birer teşekkül haline getirerek kurumlaşmıştır. Bu kurumlarda sanâtın özellikle de müziğin ibadet ve ilâhi cezbenin tabîî bir aracı olarak kullanılması konumuz bakımından önem arz etmektedir. Çünkü tasavvufun kurumları olan tekkelerde müziğin ilâhî bir vasıta olarak bas tacı edilmesi, beşerî hafifliklerden ayrıştırılmış ve hikmete yönelmiş “ciddi müzik” diyebileceğimiz bir müzik tarzını halk arasında yerleştirmiştir. Deme, Deyiş, İlâhî, Nefes vb. adlarla biçimlenerek gelişen tekke müziği, Türk halk ve klasik müziğinin tarz olarak ayrıştırılmayacağı mekânlar olarak dikkat çeker” (Başer, 2006:14).

Mevlevilik, XII. Asır sonlarında Konya’da Mevlana Celâleddin Rûmî adına oğlu Sultan Veled tarafından kurulan tarikatın adıdır. Bu tarikat, “Efendimiz” anlamına gelen “Mevlana” adıyla anılan Belhi Celâleddin Muhammed’e nispet edilmiştir.

Osmanlı toplumunda bütün tarikatların varlığı gözlenmiş, Mevlevilik saray çevresince de desteklenmiştir. Mevlevi ayinleri icrasında Musiki ve Raks da ön planda yer almıştır (Ek.A- Resim 7). Mevlevilerde Musiki ibadetleriyle bütünleşmiş, Mukabele adı verilen Dini törenleri içinde musikiye geniş bir yer vermişler, Musikiyi anlayışlarına uygun bir hale getirip, işlemiş, geliştirmişlerdir. Ayinlerin icrası için Klasik Türk Müziğinin sistemi ve kuralları dâhilinde eserler bestelenmiş, bu eserlere de “Mevlevi Ayini” denilmiştir. İşte bu ayinlerin seslendirilmesi de Mevlevilikte kabul görmüş çalgılar

tarafından olmuş, bu çalgılardan mürekkep topluluğa “Mutrib” adı verilmiştir. Ayin sırasında dönen yani sema eden dervişlere ise “Semazen” denilmiştir.

Üngör Mutribanı şöyle aktarmıştır;

“Toplu icranın en güzel örneklerinden biride mutriban heyetinde gözlemlenmiştir. Mutrip heyetini oluşturan çalgı grupları önceleri iki, üç çalgı olarak görülmüş daha sonra sayı olarak artmıştır. Mevlevilikte çalgı toplulukları denilince ilk aklımıza gelen çalgılar Ney, Kudüm ve Rebaptır. Rebap en eski yaylı çalgılarımızdan olması açısından da önemlidir. Mevlana’nın ve oğlu Sultan Veled’in “Rebab” çaldıklarını bize intikal eden tarihi kaynaklardan öğrenilmiştir. Bu hale göre ilk Mevlevi sazı Rebap’tır ” (Üngör, 1968:8).

Rebap, aynı zamanda çalgı mutribinde kullanılan ilk yaylı çalgıdır. Daha sonra yerini Klasik Kemençeye bırakmıştır. Mevlevi Musikisinde bazı çalgıların kullanımı da değişmiştir. Meselâ, Keman, İncesaz takımlarına girmesiyle birlikte Mutriblerde de kullanılmaya başlanmış, zamanla da Rebabın yerini almıştır. Mutriban heyetlerine bakıldığında dönem dönem Kanun, Rebap, Tambur, Kemençe, Halile, Ud, Viyolonsel, Keman Ney ve Kudümün birlikte kullanıldığı, hatta bir dönem Piyanonun bile yer aldığı görülmektedir. Bu çalgılar Mutrib heyetlerinde belli gruplar halinde kullanılmıştır. Mevlevi müziğindeki toplu icralarda önemli olan çalgı çeşitliliği ya da sayısı değildir. İcra edilen müzikte aslanan yalınlıktır. Bu sebeple kalabalık mutrib heyetlerine ve şaşalı musiki icrasına da gerek duyulmamıştır.

Behar (1992:124) bu tarz icraları şöyle örneklemiştir; Mevlevi ayinlerini gelenekte en fazla on müzisyen icra etmişti. Bunun en belirgin örneğini 17. yüzyılda Konya Mevlâna dergâhında görmek mümkündür. Osmanlı İmparatorluğunda Mevleviliğin Merkezi olarak görülen bu dergâhta 1649/1650 yıllarında mukabele sırasında Ayin okuyan yalnızca üç ayinhan vardı. Dergâhın o yıllara ait vakıf kayıtlarından öğrendiğimize göre Mutrip heyetinde toplam olarak sadece altı sazende bulunuyordu: bir “Kudümzen”, iki “Deffaf” (tef ya da bendir çalan) ve üç neyzen. Bu topluluğa nasıl bakarsak bakalım, bu mutrib heyetine zaman zaman dergâh dışındaki muhibbandan (Mevleviliğe yakınlık duyanlardan) kişilerin kayıldıklarını hesaba katsak dahi Konya’da Ayinlerin “kalabalık” bir ses ve saz heyetiyle icra edilmezdi. Diğer dergâhlarda da durum bundan pek farklı değildi. 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başlarında İstanbul’daki belli başlı Mevlevi Tekkelerinden biri olan Bahariye Mevlevihanesi de bu duruma diğer bir örnekti.

Kendisi de neyzen ve besteci olan Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede dışında, bu dönemde, dergâhtaki dervişler arasında sadece üç Neyzen ve bir Udi bulunuyordu.

Mevlevilikte yukarıda da belirtildiği gibi birçok çalgı icrası görülmüştür. Fakat bu çalgıların birçoğu kalıcı olmamış zaman zaman icraya katılmışlardır. Mutribin icarasında yönetimi sağlayan en önemli çalgı ve başları ise Kudümzenbaşı, Neyzenbaşı ve Halilzenbaşısıdır.

1.1.1.5.1. Kudümzenbaşı

Türk müziğinin en belirgin özelliklerinden biri de kendine ait ritim vuruşlarına sahip olmasıdır. Bu vuruşlar usulleri ve düzümleri oluşturmuştur. Kudüm ise geçmişten günümüze kadar gelmiş en eski vurmali çalgılardandır. Mehter Takımlarında, fasıllarda da icrası olmuştur.

“Kudüm çalan kişiye “Kudümzen” denilir. Kudümzenbaşı bütün mutribin şefi addolunurdu. Bu Türklere ritim aletine verilen – İslâm’dan çok öncesinden gelen önemin belgelerinden biridir. Bu yüzden ayinin sonundaki selâmlaşma da, semâzenlere hitaben “Esselâmü Aleyküm ...” diyen şeyh’e cevap veren semâzenbaşı, şeyhin mutriba yönelttiği aynı selâma cevap verense Kudümzenbaşı’dır” (Tanrıkorur, 2005:115).

Kudümzenbaşının tüm usul ve velvelelere sahip, çalgılar arsında koordinasyonu sağlayacak, selâmlarda giriş ve çıkışlarını verebilecek ustalığa sahip olması beklenirdi. Bu sebeple çalgı grubunun yönetiminden bu kişiler sorumlu olurdu.

1.1.1.5.2. Neyzenbaşı

“Ney, çok uzun bir geçmişi olan, her dönemde büyük saygı görmüş olan ve Mevleviliğin dışında da birçok çevrelerde adeta kutsal bir çalgı olarak değerlendirilmiş bir müzik aletidir. Her zaman da Klasik Türk Musikisinin kuşkusuz en önemli sazı olmuştur. İcra heyetleri içerisindeki çalgıların akord birliğinin sağlanması için ney’in çeşitli boy ve türlerinin son dönemlere kadar diyapazon görevi de yaptığı bilinmektedir” (Behar, 1992:103).

Mevlana’nın mesnevînin ilk mısrasında ney’e yer vermesi ve bu çalgıyı tasavvuf ile anlamlandırması Mevlevilikte bu çalgının önemine bir kez daha dikkat çekmiştir. Mevlevihanelerdeki neyzenlerin yetiştirilmesindeki titizlik zaten bu önemi bir kez daha ispatlar. Mevlevi Dergâhlarında ney öğreniminde 300 gün günde 4–5 saat sadece dem üfletildiği bilinmektedir. Hazreti Mevlana Ney’e çok büyük bir önem vermiş, bu çalgıya

saygı ve sevgide bu sebeple artmıştır. Mevlevihanelerde başköşede oturan ney, Mutrib heyetinde de önem arz etmiş, ney üfleyenlerin en kıdemli ve kudretlisi bu grubun başı olarak sayılmıştır. Ayini Şeriflerin sonunda Şeyhin Hazreti Mevlâna adına selâmı ona verilmiş, verilen selâmı almak da edeben yine Neyzenbaşı'na bırakılmıştır.

Neyzen başının mutribdeki ayin okunmadan Naattan sonraki ilk taksimi yapan çalgıdır. Devr-i Veledi'den sonraki ney taksimide “Neyzenbaşı” tarafından yapılır ki bu taksim ayinhanları ayin okumaya, semazenlerinde semaya hazırlanması demektir. Ayrıca Kudümzen başından sonra mutribin başında yer alan çalgıdır.

1.1.1.5.3. Halilzenbaşı

Usul oturtumu ayin icrası sırasında da çok önemlidir. Kudümün işlevi nasıl Mutrib için önemliyse diğer ritim çalgısı olarak halile de bu icralarda önem taşımaktadır. Girişlerde ki ritim isabetsizliği ayinin düzenini bozmaktadır. Bu sebeple ritim çalan kişiler titizlikle seçilmiş sazanelerdir.

Halile çalan kişi “Halilzenbaşı” denir. Halilzenbaşı, kudüm ile birlikte Ayinin giderini belirler, girişleri verir.

1.1.1.6. Spor Müziği Çalgı Gruplarında Başkanlık

Tüm toplumlarda Müzik her kültürün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Eğlence, matem, inançları içinde de yer alan müzik, spor içinde de yer almıştır.

Güven, Türklerde Spor geleneğini şöyle anlatmıştır (1999:11-12);

“Türklerde spor, Türk insanının gücünü, çevikliğini, bedensel yetilerini gösteren Millî kültür varlıklarımızdan birisidir. Hunlar, Göktürkler, Harzemşahlar, Samanoğulları, Selçuklular, Osmanlı Devleti ve diğer Türk devletlerinde Güreş, Avcılık, Atıcılık, Okçuluk, Binicilik, Kılıç, Yaya koşuları, Atlama, Ağırlık Kaldırma ve Lâbut atma, Gürz ve Topuz kullanma, Cirit, Çöğen/Polo, Gökbörü, Tepük, Tomak, Matrak, Kayak gibi sporlar aşamalar göstermiştir. Türkler, yarışma biçiminde yaptıkları Güreş, Binicilik, Cirit ve Okçuluk gibi sporları daha sonraki yıllarda gelenekselleştirmiş ve Ata sporuna dönüştürmüşlerdir. Türklerin hareketli hayatlarının sürdüğü Müslümanlık öncesi dönemlerde, Asya bozkırlarında yaşanan güç hayat tarzı; Türk toplumunda Kahramanlık ve cengâverlik geleneğinin gelişmesinde ve Türklerin spora daha vakit ayırarak, Alplik geleneğinin yerleşmesinde etkili olmuştur. Oğuzluk Tôresinde Alplik, yiğitliğin de üstünde bir sanıdır. Bir yiğidin alp olabilmesi için Alpliğin

gereklerinden olan yüreklilik, güçlülük, çalışkanlığın yanında iyi ata binmesi; ok, yay ve kılıcı iyi kullanması, seveninin çok olması gereklidir”.

Türk Müzik Tarihi içinde yer alan Mehter Takımları sadece savaş saflarında değil sosyal hayat içinde de var olmuştur. Bu müzik, bayram günleri ve geceleri, padişah toplantıları, kılıç alayları, düğünler, doğumlar, beşik alayları, zafer haberleri, arife divanları ve elçi kabullerinde kullanılmıştır (Ek. A- Resim 8).

Türklerdeki spor aktiviteleri incelendiğinde mehter takımının ya da çalgılarının kullanıldığı görülmüştür. Türklerin en eski ata sporu “Güreş”tir. Doğuş ilhamını yırtıcı hayvanların birbiriyle mücadelesinden almıştır. Tabiat varlıklarına yüklenen mistik güç ile bir kutsallığa bürünmüş, daha sonraları somut bir yapı kazanmış, güçlü ve fizikî olgunluğa erişmiş Alplerin, güç sınaması halini almıştır. Osmanlıda da bu spor önemini korumuştur.

Güreş müziksiz olmaz. Ancak padişahlardan bazısının mehterhane, bazısının yalnız sade çifte nakkare çaldırarak güreş yaptırdığını Anakara (1995:144) şöyle örneklemiştir:

1. Sultan II. Ahmet, Edirne’de bulunurken (4.Ekim.1962) günü eşi Rabia Kadın’dan ikiz oğlu dünyaya geldi. Osmanlı soyunda ilk defa görülen bu ikiz doğum nedeniyle dört gün dört gece Sırık Meydanında şenlik yapıldı. Sultan Ahmed bu şenlikleri ve Tabihane çalınarak yapılan güreşleri Sırık Meydanı’na bakan Alay Köşkü’nden seyretti.
2. Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa (17.Haziran.1725) günü Sad’abâd ‘da padişah sultan III. Ahmed’e bir ziyafet verdi. Bu ziyafet günü Sultan Ahmed saltanât kayığı ile Mirahur Köşkü’iskelesine gelince, davul zurna ile karşılandı ve güreşleri seyretti.
3. Sultan III. Mustafa’nın da çifte nakkare ve Tabihane eşliğinde güreşler yaptırdığını günlüğünü tutmuş olan Salâhi Efendi yazmaktadır. Huzur güreşleri yapılırken çalınan davul-zurnanın veya çifte nakkarenin hangi makamdan çaldığı konusunda tarihlerimizde hiçbir bilgi yoktu. Ancak çağımız güreşlerinde çalınan güreş havaları genellikle Zavil, Uşşak, Karcihar, Hüseyini ve Gülizar makamlarının çeşnileri içinde usulsüz olarak çalındığı için, huzur güreşlerinde de bu makamlarda çalınmış olabileceği kanısındayız.

Başka bir tür olan Kırkpınar güreşleri ve Yağlı Güreşlerde ise Çalgı grupları yine Mehterhane çalgılarından oluşmuştur (Ek.A- Resim 9).

“Yağlı güreşle müzik arasındaki ritmin uyumu, güreşin temposuna göre hızlı ve yavaş olmak üzere değişmektedir. Kırkpınar’da çalınan canlı ve dinamik pehlivan havaları genelde “Ceng-i Harbi” usulündedir. Psikolojik bir duyguyla yaratılmış bir usuldür. İnsanın Hayat-i Rûhiyesini aksettir. Bu müzik devamlı çalınarak eski kahramanlık günlerini hatırlatır. Müzik pehlivanın affektif (duygusal) tarafını etkileyerek güç vermekte ve çoşturmaktadır. Kırkpınar havaları, pehlivanın maneviyatı üzerinde fevkalâde etkili tesirler husule getirerek, güreşin istediği kuvveti de pehlivanı duygulandırarak çıkarmaktadır” (Güven, 1992: 90-91).

“Gelenekte Mehter çalgılarının eşliğinde gerçekleşen bu spor daha sonraları davul, zurna eşliği ile gerçekleşmiştir. Tabılbaz adından da anlaşılacağı üzere avda da çalınırdı. Mehterhane’nin divan’da vurulmasında Evliya Çelebi’nin bir “azim vezni”nden bahsetmesi de mehterhanenin velveleli usuller vurduğuna bir delil addedilmelidir. Bugün bile davul-zurna pehlivan havası vururken dikkat edilirse, saz çalanların aynı havayı deste pehlivanları güreşirken yürük çaldıkları halde, başpehlivanlar ortaya çıktığında daha ağır ve haşmetli; usul dümtüklerini daha velveleli, zurna ezgilerini daha işlek ve süslü olarak icra ettikleri görülmüştür” (Sanal, 1964:34).

“ Bugün çok yaygın olarak bilinen polo -Türkçe adıyla Çöğen- ok atma yarışları, güreş, cirit ya da mızrak atma yarışları, atlı oyunlarda da olduğu gibi davulsuz zurnasız olmazdı. At yarışları ile cirit oyunları da eskiden kössüz; sonra da davulsuz zurnasız olmamıştır” (Ögel, 1987:46).

“Güven mehter çalgılarının spor müziğinde kullanılmasını şöyle aktarmıştır: (1992: 225-269) Türklerde mehter siyasi gücün bir simgesidir. Mehterin oyunda, savaşta, törende müzik çalma yetkisi bir siyasî otoriteye işaret etmektedir. Çöğen/Polo oyunu mehter eşliğindedir. Cirit ise Türklerin çok eskiden beri bilinen ve davul zurna eşliğinde yapılan atlı savaş sporlarından. Aynı zamanda cirit ve pehlivan oyunlarında başlangıç ve sonlarda çevganlar da şingirdatılarak kullanılmıştır. Sultan III. Selim zamanında yapılan bir cirit oyununu resmeden D. Ohsson eserinde zurna, davul, çifte nakkare, boru, çift zili vurgulamıştır. Osmanlıda avcılık, törenli ve törensiz olmak üzere iki şekilde düzenlenmiştir. Padişahın törenli avlarında yine musiki eşliği görülmüştür. Osmanlı Devleti’nde tomak, Enderûn-ı Hümayûnda oynanan oyunlardandır. Tomak oynanırken Enderun saz takımı, oyunculara çoşturucu makam ve usulde saz eserleri çalmıştır” (Güven, 1992:225-269).

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere spor müziğinde mehter çalgılarının kullanıldığı gözlenmektedir. Mehter takımında görevleri, icraları, yönetici vasıflarıyla da dikkati çeken davul ve zurna spor müziğinde de sporcuyla cesaretlendirme ve hareketlerini düzenleme amacıyla kullanılmıştır. Bu sırada özellikle güreş vb oyunlarda yiğit övme, koçaklama tarzına önem verildiğini de görülmektedir. Elimizdeki

kaynaklarda spor müziği çalgılarından hangisinin yönetici olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Fakat mehter müziği çalgıları değerlendirilirken davulzenbaşının baş mehterağa ve zurnazebaşının mehterbaşı olarak görev aldığı düşünülürse her iki çalgısında spor müziğinde yönetici durumunda olabileceğini düşünebiliriz.

1.1.1.7. Ahilik Geleneğinde Kullanılan Çalgı Gruplarında Başkanlık

XIII. yüzyılda diğer Türk ülkelerinde olduğu gibi Anadolu’da da Ahilik adı altında çok önemli ve yaygın bir meslekî ve tasavvûfî kuruluşun varlığı dikkat çekmektedir. Türk itikadının fütüvvet ve melâmeti öne çıkaran yönü dolayısıyla Ahiler de fütüvveti benimsemiş ve bu yolla kendilerini Hazret-i Ali vasıtasıyla Hazret-i Peygamber’e dayandırmışlardır. Bu bakımdan Ahilik teşkilâtı herhangi bir esnaf topluluğu değil, akidelerini bu vasıta ile yayan bir tarikat da sayılmaktadır. Nitekim Köprülü, Ahilerin XIV. yüzyıl sonlarında silsilelerini Hacı Bektaş Veli’ye erıştirdiklerini söylüyor. Anadolu’yu XIV. yüzyıl başlarında gezmiş olan İbn. Batuta eserinde Ahi zaviyelerinin, Türkmen kavmine has olduğunu, Anadolu’da da hemen her gittiği vilayet ve beldede bu zaviyelere tesadüf ettiğini yazıyor. Reislerine Ahi, cemaatine fityan denilen bu zaviyelere ait ihtiyaçlar fityan tarafından ortaklaşa karşılanıyor, misafir burada ağırlanıyor, misafir olmadığı zamanlarda da yine burada toplanılıp sohbet ediliyor. Fütüvvet namelerinin bildirdiğine göre; belli kurallar ve etik ölçüler içerisinde gerçekleştirilen bu sohbet toplantılarının yemek yeme, musiki ve raksla bütünleştirildiği bilinmektedir” (Başer, 2006:17).

“Ahilik, kelime olarak ister Arapça “Ahi” ya da Türkçe “Akı”dan alınmış olsun, içerik bakımından yiğitlik ve cömertliğe gönderme yapılmaktadır. Yiğitliğin, erdemli bir kavram olarak pek çok medeniyette kurumlaştığını bilinmektedir. İslâmiyet ile birlikte Araplar bu kavramı fazl, füzela ile Farisler ise civanmertlik ile karşılamışlardır. Türk medeniyetinde ise bunun adı “Alp”tir. İslâmiyet’le birlikte Alplik erenlikle birleştirilerek “Alperen” denilmiştir. Alperenliğin yarı dinî, tasavvufî bir okul olarak kurumlaşması Ahi Evran’a bağlanmaktadır. Dolayısıyla ilk Ahi, Ahi Evran olduğu için muhtemelen bu teşkilâta “Ahilik” denilmiştir. Yoksa “Ahi” kelimesi Arapça olmakla beraber kurum adı olarak ahilik adı Türkler tarafından kullanılmıştır ve daha çok Anadolu’ya mahsus kalmıştır. Anlamı itibarıyla kardeş demek olan “Ahi”, birbirini gözetmeyi, kardeşinin her türlü ihtiyaç ve durumunu göz önüne almayı ifade eder. Bu kardeşlik için aynı ana babadan dünyaya gelmek gerekmez. Ancak aynı imana, aynı değerlere, aynı davaya sahip kişiler birbirinin kardeşi kabul edilirler. Böyle bir kardeşlikte ayrı ve gayrılık olamayacak, kendinden evvel kardeşini düşünen ve onun iyiliği için her türlü fedakârlığı göze alan samimi bir yöntem izlenecektir. Bu kurumda kendinden önce kardeşini düşünebilme asıl cömertlik ve asıl yiğitlik olarak tanımlanmıştır” (Usanmaz, 2006:15).

Ahilik, Türklerin sosyal ve kültürel hayatının şekillenmesinde etkili olan düşünce sisteminin temel taşlarından biridir. Ahi düşüncesi Türklerde şehirden en kenar köylere

kadar kendini göstermiştir. Ahilerdeki toplanma geleneği ahilik değer ve kurallarına bağlı toplanmalardır. Bu toplantılarda sohbet, ikram dışında müzik de yer almıştır. Anadolu'nun birçok yerinde var olan Ahilik geleneği toplantıları; Yaren Sohbeti, Barana, Sıra gecesi, Oturak Alemleri (Cümbüş, Muhabbet) olarak gözlenir. Bu toplanmalarda görev yapan müzisyen başının, toplanmanın gereği ve adabına uygun olarak, müzik yapmasını sağlayan birinin başkanlığında gerçekleşir.

1.1.1.7.1. Yaren Sohbetleri

Yaren; sevgi, kardeşlik, birlik, dayanışmanın İslam ahlakı ve fazileti ile şekillenerek meydana gelen kişilerin belirli ilke ve kurallar üzerine inşa ettiği, Oğuzlardan günümüze kadar gelmiş ilim, irfan, milli ahilik kuruluşudur. Bu kuruluşun koydukları kurallarla toplumda kanunen yasak olmayan fakat maneviyat ve ahlak açısından sakıncalı her şey yasaklanmıştır. Temel ilke olarak “açık ve kapalı” diye bir ilke benimsenmiştir. Açık olması gerekenler; alın, kalp, kapı ve sofrası, kapalı olması gerekenler: el, dil ve bel'dir. Onlar da mana olarak haramdan, dedikodudan, yalandan, zinadan uzak durulması, sır saklaması ile ifade edilmektedir. Ahiler bugün bile hala Anadolu'nun hemen her şehir, kasaba ve köyünde yaygın bir teşkilata sahiptirler.

Yaren meclisinin oluşturduğu toplantılara “Sohbet” denilir. Bu sohbet sırasında musiki de yer almaktadır. Müzisyenler genelde yaren meclisinden değildirler. Bu sohbetler belirli kurallara göre gerçekleşir. Oturmanın, yemek yemenin, müzik dinlemenin bir adabı vardır. Sohbet aynı zamanda bir terbiye ocağıdır. Ahilikte bu toplantılarda bulunma hakkına sahip olanlar birbirlerine ölünceye kadar kardeş gözüyle bakarlar, içki içeni uygunsuz hareket eden aralarından atar, bir disiplin içerisinde sohbetlerde bulunurlardı. Sohbetten çıkarılmak mektepten kovulmak, eskiden askerlikte “Keçe Kûlah” olarak çıkarılmakla bir tutulurdu. Bu toplantılara girebilmek için terbiye, doğruluk, iyi huy ne kadar gerekliyse saz ve sözden anlamakta bu denli önemliydi.

Halil Bedi Yönetken'in derleme notları isimli çalışmasında “Yaren Sohbetleri” şu şekilde yer almıştır:

“Sohbet; içkisiz kadımsız, edep ve terbiye dairesinde ve çok sıkı bir disiplin altında yapılan, içinde müzik ve raksın önemli yer aldığı, ahlaki, içtimai bir toplantıdır. Bilindiği gibi Ahilik fütüvvet, erlik esasına dayanan bir tarikattir. Her ahinin sofrası, eli ve kapısının açık, gözü, dili ve belinin

kapalı olması şarttı. Sohbet devam edenlere “Yaran” denilirdi. Yâran için sarhoş olmak, kumar oynamak, kadın peşinde koşmak ayıptı. Sohbet vaktiyle bir terbiye ocağı idi, babalar evlatlarının terbiyeleri için sohbeta çok itibar ederlerdi. Kış aylarında sohbet tertip etmek isteyen birkaç arkadaşı bir araya gelerek işi kararlaştırırlardı. En önce sohbetin iki nazif şahsiyetini seçilir, sohbet bunların idaresinde devam ederdi. Bunlardan biri “ Büyük Başağa ya da Yâranbaşı” diğeri ise “ Küçük Başağa ya da Yaran Kâhyası”dır. Seçilen ağaların muvafakatleri alınınca “Yaran” seçilir, bir de çavuş görevlendirilirdi. Çalgıcılar kim olacağı, sohbeta yenecek yemekler, yakılacak ışıkların cins ve miktarı seçilmiş ağalar tarafından tespit olunurdu. Yâranın adedi çalgıcılar ve çavuş hariç 24 kişiden mürekkep olurdu. Sohbeta tam ve mutlak bir disiplin hâkimdi. Şehnişindeki çalgı takımı, 12 telli Saz, Santur, Gırnâta, Keman, Zillimaşa, Def, Kaşık ve Fincan gibi âletlerden oluşmaktaydı. Bu takıma sonraları Ud da girmiştir. Çalgıcılar herkesten önce gelir, yemeklerini yerler ve musikiye devam ederlerdi. Oturma merasimi bitince saz fasla girerdi. Yâranlar arasında müziğe aşina kimseler varsa Küçük Başağı’nın işaret ve teklifi ile onlar önce dışarı çıkıp, tekrar içeri girmek suretiyle şahnişinde yer alırlardı. Bu kişiler yalnız vurma âletlerini çalabilirlerdi. Çalgıcılar davetli misafirler gelmeye başlayınca, misafirlerin önemine göre fasıl tertiplerdi. Meselâ Sabahî’den veya Hüseyinî’den başlar, usule aşına birinin okuduğu bir gazelden sonra Dîvan Koşma, Topla Koşma, Müstezad, Semâî, Kerem, Kesik Kerem okunurdu. Kahve Misafirleri “Kalk Git Kahvesini” içip gitmeye başlayınca bunlar arasında hatırı sayılanlar varsa saz takımı “Cezayir Marşını” çalar, misafirler gittikten sonra gece yarısına doğru kapılar kilitlenirdi. O zaman orta oyunları başlardı” (Yönetken, 1966: 23-26).

Yaren Sohbetlerinde, “Saz”ın önemi bu çalgıya verilen anlamdan dolayıdır. İster üç, ister on iki telli olsun saz çalanın ruhu ince, babayiğit, eli uz sayılır kibar meclislere layık görülmüştür. Bu anlamda da bütün sohbetlerde mutlaka bir Türk on iki telli saz çalan bulunmuştur. On iki telli saz çalan mutlaka bir Türk’tür. Çünkü bu sohbetlerde saz takımları içinde zaman zaman Hıristiyan müzisyenlere de rastlanmıştır. Bu kişilerin kültür itibariyle tamamen Türkleşmiş kimseler olduğundan şüphe yoktur. Bu toplanmalarda bağlamanın çok büyük bir önem arz ettiği açıktır. Teknik özellikleri ve çalıcı ustasının fazla olmasından bakımından da solo ve koro ırcasında mümkündür. Bu sebeple yönetici olabilme durumu yüksektir. Fakat bu tür toplanmalar ele alındığında hiçbir toplantıda bu çalgının yönetici olduğuna dair kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.

1.1.1.7.2. Baranalar

“Baranalar icrası ile Türk müziğindeki fasıl anlayışına benzemektedir. Bu tür icrada sözel bölümler koro ve solo olarak ezgilendirilmiştir. Barana takımlarında türlerin, fasıl gibi aynı makamda sıralanması görülmez. Fakat

işlenen makamlar ya birbiriyle ilgili ya da köprülerle birbirine bağlanmaktadır” (Akdoğu, 2003:208).

“Eskiden gençlerin sıra ile bir evde oturarak akşamları eğlenmeleri baranayı teşkil ederdi. Sadece meramda değil şehirde de pek çok barana grubu olur, Müziğin ön plânda tutulduğu bu eğlencelerde içki ve kadın bulunmazdı” (Gültaş, 2002:37). Baranalarda gece toplanılırdı. Bu toplanmalarda sadece yorgunluk atılmaz; hal hatır sorulur, iş dışında günlük yaşamın diğer alanları üzerine sohbetler yapılır, fikir-görüş alışverişi gerçekleşirdi. Baranaya herkes çağırılmaz yalnızca musiki adabını bilenler misafir olabilirdi. Müzik icra edilirken konuklar asla konuşmaz, konuşanlar hoş karşılanmaz, hatta dışlanırdı. Müzisyenlerin bir bölümü, birbirleriyle usta-çırak ilişkisi içindeydi. İcra esnasında solist âdeta bir şef edasıyla icraya yön verirdi. Bu da bir otorite unsuruydu. İcra edilen türkü repertuarı her ne kadar doğaçlamaya kısmen müsaade ediyorsa da, başı ve sonu belliydi. Belli makamlarda söylenen türküler belirli bir düzende çalınırdı. Türküden türküye geçişlerin ise kuralı vardı.

Yönetken Barana’yı şu şekilde aktarmıştır (2006:149,150);

“Balıkesir’deki bu şekil toplantılara “Dursunbey Sohbeti”, sohbete ortak olanlara “Sohbet Ahbabları”, sohbetin yapılacağı yere “Barana- Barane”, sohbeti idare edenlere “Barana Baş” denilirdi. Barana başkanı bütün bir kişi için seçilirdi, bunlar iki kişi olurdu, daha yaşlısı başkanlık ederdi, Baranabaşının icra vasıtası da “Sohbet Çavuşu” adını taşırdı. Sohbet Çavuşu, sohbet ahbablarının günlük ahvalini kollamakla da mükellefti. Sohbet ahbabları ellerinde sazları bulunan saz takımıyla beraber Barana’ya 50 metre mesafeden özel ezgiler söylemeye başlarlar, her iki adımda bir durularak bir beyit çalar ve söylerler, bu suretle eve yaklaşırlar, eve girilince, merdiven başında, yukarı çıkılınca, oturulunca, kahveler gelince, sohbete başlarken hep ayrı özel ezgiler çalınıp hep bir ağızdan söylenirdi. Baranalar, Türk Halk Müziği’nde koro geleneğinin kadim mevcudiyetini göstermesi itibarıyla ayrıca dikkate şayandır. İçki izninin sarhoş olmamak şartıyla son zamanlarda verilmiş olduğu sanılmaktadır. Sohbet gerçekte içkisiz toplantıdır. Sohbetinde kullanılan sazlar: Ud, Keman, Saz, Cura, Tef, Düdük, Darbuka, Kemançeydi. Bunlardan Ud’un çalgı takımına sonradan girdiğine şüphe yoktu. Maniler, Türkülerle ertesi hafta sohbetin kimin evinde olacağı terennüm olunarak bildirilirdi. Sohbet-Barana âlemi ile eski Ahilerin teşkilatı ve gene eski esnaf kurumları adetleri arasında büyük bir benzerlik mevcuttu.”

Baranalarda belirli bir çalgı gruplamasına gidilmemiştir. Bu sebeple yörelere göre öne çıkan çalgıların icrası söz konusu olmaktadır. Bu icralardaki yönetiminde topluluk

içinde en iyi icraya ve müzikal kaliteye sahip olana çalgının olması mümkündür. Bu sebeple Şu çalgı yönetici durumundadır diye bir hüküm verilmemelidir.

1.1.1.7.3. Sıra Geceleri

Ahilikten kalan musiki geleneği içerisinde, gözlemlediğimiz bir toplu icra biçimi de sıra geceleridir. Ahiliğe bağlı belli kurallar ve nizam içinde gerçekleşen bu toplanmalarda da birlikte çalıp söyleme geleneği de görülmektedir. Genellikle kış geceleri gerçekleşen sıra geceleri belli dönemler ve sırayla yapılmasından dolayı bu adı almıştır. Sıra geceleri nezih bir sohbet ortamıdır; ilim ve irfan sahipleriyle sohbetler edilir. Şiirler dinlenir, kültür ve edebiyat üzerine konuşulur. Sıra gecelerinin temeli disiplindir. Sıra gecesine gelişten ayrılışa kadar kurallar dizisi vardır. Sıraya katılan kişi bunlara kesinlikle uymak zorundadır.

Sıra gecesinde her zaman musiki olmak zorunda değildir. Asıl amaç toplanıp sohbet etmektir. Bu anlamda Müzik bu gecelerin bir bölümünü oluşturmaktadır. Genelde Gaziantep ve Urfa yöresinde rastladığımız bu gecelerde belli bir çalgı kullanılmamış yörede kim hangi çalgıyı iyi çalıyor musiki icrasına o kişi çağırılmıştır.

Sıra gecesini denilince akla Şanlıurfa gelmektedir. Şanlıurfa sıra gecesini Sabri Kürkçüoğlu şöyle anlatmıştır. (www.turkuler.com/yazi/sanliurfa.asp- 15.02.2008);

“Adeta "halk konservatuarı" niteliğindeki sıra geceleri, usta-çırak geleneği içerisinde müziğin icra edildiği meşk ortamlarıdır. Enstrüman çalan ve okuyucu kişilerin oluşturduğu “Sıralarda”, makam seyri içerisinde sistemli müzik icra edilir. Müziğe ilgi duyan gençler, ustaları dinleyerek müzik bilgisi ve terbiyesini bu gecelerde alırlar. Kulaklar eğitilir, eller eğitilir ve diller eğitilir geceler boyu... Gelenek ve zarafet öğretilir dededen toruna... Türk müziği makamlarının birçoğunu, Şanlıurfa ezgilerinde görmek mümkündür. Makam seyrine göre, sanât değeri yüksek ezgilerin; Bağlama, Kaval, Ud, Tambur, Kanun ve Keman gibi sazlarla icra edildiği müzik meclislerinde türküler yanında şarkılar ve gazeller de icra edilmektedir. Rehâvî, Urfa, Urfa-Mahur ve Kılıçlı makamlarının Urfa ile ilişkili olması ise müziğin yörede ne kadar etkin olduğunu göstermektedir.”

Sıra gecelerinde çalgı grupları çok çeşitlilik göstermiştir. Yörede bulunan iyi sazenciler bu topluluğu oluşturduğu için, çalgıları tasnif edilmemiştir. Sazende başının çalgı grubundaki tanınmış bir müzisyen olması olasıdır. Sıra gecelerinde ki toplu söyleme geleneğinin öne çıkması da göz önünde bulundurularak, türkü ve uzun havaların sırasını tayin eden bu gelenek içinde yaşamış ve yetişmiş birisinin olması yüksek bir ihtimaldir.

1.1.1.7.4. Oturak Âlemleri

Oturak âlemleri yılda birkaç defa tekrarlanan bir nevi içki ve keyif âlemidir. Bu âlemler, görevli bir kişi tarafından tertip edilen yemeli, içmeli, sazlı sözlü dost geceleridir. Bu gecelerdeki merasimler memlekete göre değişiklikler göstermektedir. Bu âlemlere Kırşehir’de “Muhabbet”, Ankara’da “Cümbüş”, Konya’da “Oturak”, Burdur’da ise “Yarenlik” denilmiştir.

“Ahilikten kalma bir toplanma geleneği olan “Oturak Âlemleri” daha sonraları yozlaşmıştır. Sural’ Oturak âlemlerinin Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren yozlaştığını ileri sürmektedir Bundan 25 yıl önce “Yeni Konya” gazetesinde yayınlanan ve 50 yıl önceki Konya’yı anlattığı yazı dizisinde, oturak âlemleriyle ilgili olarak yazılan eserlerin hiçbirinin gerçeği yansıtmadığını, hemen hepsinin hayal ürünü olduğunu savunmaktadır. Sural’a göre, Konya oturak âlemleri her önüne gelenin girebileceği yerler değildir. Bu âlemlere girebilmek için, yıllarca söze sadakat, emanete sahip olma, mertlik, gözü peklik ve beline sağlamlık gibi sınavlardan geçmiş olmak gerekmektedir. Konyalı yerli kadınların oturak âlemleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Âlemlerde oynayan kadınlar yabancı olurdu. Ancak bu kadınlar asla bir fuhuş malı değildi. Değerleri güzellik çirkinlik yönünden değil, oyunculukları, güzel türkü söylemeleri ve zekâlarıyla değerlendirilirdi. Çoğu yıpranmış, çirkin kadınlardı. Üstelik sayıları “üçü-beşi” geçmezdi. Oturak âlemlerinde yer alan kadınları koruyan, taşıyan erkeklere de “efe” denirdi. Oturak âlemi her zaman düzenlenmez, genellikle düğünler sırasında yapılırdı. Irz ve namus konusunda son derece duyarlı olan, aile kadın veya kızının topuğuna bile bakmayan hovardalar, oturak âlemine birer ikişer gelirken; rakılar, mezeler diğer yiyecekler oturak kadınları tarafından hazırlanır, âlem sırasında da hovardalara sunulurdu. Daha sonra saz, cura, kanun, ud ve kemandan oluşan müzik ekibi çalar, oturak kadınları türkü söyler ve oynarlardı. Hovardalar ise asla oynamaz, oyuncu kadınla cilveleşmek ve konuşmak bir yana, birbirleriyle bile konuşmaktan kaçınırlardı. Âlemin sonlarına doğru uzun hava söylenir, kadınlarla birlikte yemek yenir ve hovardalar birer ikişer dağılırlardı” (Sakman, 2001: 79-91).

Bu muhabbetlerdeki çalgı sayıları ve türleri her yörede değişiklik göstermiştir. Örneğin; Kırşehir Muhabbetlerine baktığımızda bu âlemlerde eğlenceye katılan saz takımı; bağlama, darbuka, tambura, gırnâta, ud, def, ve kemanden oluşmaktadır. Bağlama ise bütün oturak âlemlerinde saz takımının en önemli çalgısıdır.

Yönetken Kırşehir müzik kültürünü anlatırken oturak âlemini şöyle aktarmıştır.

“İlk başta çalgıcılar oturak sahibinin talimatıyla müziğe başlarlar. Çok ritimli, kısa nağmeli, oturak havasını çalarlar ki bu ezgi dinleyiciler üzerinde

cenk havası yaratmaktadır. Bu havalar çalınırken rakılar içilmeye başlanmıştır. Fakat bütün muameleler sırasında herkesin başı önündedir. Kimse başını kaldırıp ne yanındaki ne de karşıdakinin yüzüne bakmaz. Oturak âlemi boyunca destanlar, maniler saz eşliğiyle okunur. Daha sonra dışarıdan gelen 2-3 kadın çengi efe'nin talimiyle oyuna başlarlar. Fakat her yörede farklı oyunlar oynanır. Bu çengilerden sonra misafir erkekler çiftli olarak oyuna başlarlar. Saz takımı oyuna eşlik eder. Bütün âlem süresince çalgıcılar dinleyen olsun olmasın durmadan çalmakla mükelleftirler. Davetliler gitmeye başladığında Cezayir havası çalınır. Böylece oturak âlemi son bulmuş olur” (Yönetken, 2006:44).

Ankara cümbüşleri ise yine yukarıda söylediğimiz kurallar dâhilinde gerçekleşmektedir. Çalgı olarak bağlama yine ön plandadır. Ud, kanun gibi çalgılar da Ankara cümbüşlerinde görülmektedir. Fakat bu çalgıları genelde Hıristiyanlar çalmaktadır. Bu usul Yaren sohbetlerinde de gözlenmiştir. Cümbüşte saz takımı, ilk olarak oturularak dinlenen havaları çalar ardından Divanlar, Koşmalar, Keremler söylenir, sonra daha ritmik olan Kırıklara, Oyun Havaları'na geçilmiştir. Cümbüşe, muhakkak bir sanât havası hâkim olmuş ve mümkün olduğu kadar yüksek bir saz, oyun ustalığı gösterilmiştir.

Budur – Kozağaç / Ambarcık Köyü Yârenliklerini, 18.02.2007 tarihindeki kişisel görüşmede, Aynı zamanda Ambarlılı olan emekli Öğretmen Abdurrahman Ekinci şöyle anlatmıştır;

Önceleri televizyon, radyo olmadığından Yörükler çadırlarında Yârenlikler düzenlerlerdi. Bu yârenlikleri değnekçi adı verilen kişiler yönetirdi. Önceden Gün kararlaştırıldıktan sonra yörede en iyi oynayan oyuncular ve sazlara haber salınırdı. İkrâm için kazan eti, bulgur pilavı ve helva hazırlanırdı. Yârenlikler erkeklerden oluşuyordu. Oturma düzeni yaş ve kültür sırasına göre düzenlenirdi. Ayak kadınları ise bu toplantılara iştirak eder, içki olarak şarap ve rakı içilirdi. Musiki takımlarında ise iki telli, üç telli, Yörük kemençe, kemane ve sipsi kullanılırdı. İki telli bütün takımlarda mutlaka yer alırdı. İki telliye eşlik olduğunda mutlaka sipsi kullanılıyordu. Üç telli ye ise yörük kemençe, kemane eşlik ederdi. Bu sohbetlerde müzik takımı ilk olarak Avşar Beyleri, Gurbet Havaları, Uzun Havalılar çalınarak ah çekilirdi. Yani oğlu ölen oğluna, eşi ölen eşini yâd ederdi. Daha sonra Menevşe Havaları (bugünkü Teke Zortlatmaları) çalınır, bir ara müzik ağrılarak zeybeklere geçilirdi. Bu eğlenceler sabaha doğru biterdi.

Bu tarz toplanmalarda yörelere göre değişen farklı çalgı toplulukları ile karşılaşılır. Örneğin; yukarıda bahsi olunan Burdur-Yörük Oturağı'nda bu bölgedeki tiz ve parlak sesin öne çıkması, yöre ezgilerinin kıvrak, kesik olması sebebiyle üç telli cura, kabak kemane ve sipsi gibi çalgılar ön planda yer almışlardır. Ayrıca seslendirilecek forma

göre bir uzun hava ise kemane, bir Teke Zortlatması ise cura kullanımı daha uygun olacaktır. Çünkü bazı formlarda belli çalgıların icrası gelenek olmuştur. Bu sebeple Oturak âlemlerinde topluluk yöneticisinin hangi çalgı olduğuyla ilgili bir hüküm verecek olursak bağlama ailesi çalgılarından biridir. Çünkü bu çalgı Ahilik geleneğinin beraberinde getirdiği çalgılarda kullanılmış, Türk'ün simgesi olmuştur. Ayrıca müzikal anlamda değerlendirdiğimizde Bağlama bütün halk müziği geleneğindeki formlarla uyum sağlamış, hemen her yöre de geçerliliği olmuş bir çalgıdır.

Oturakların özünü kaybederek zamanla yozlaşmaya ve genel ahlâk ve asayışı bozucu bir niteliğe bürünmesi neticesinde 1900'lü yıllardan itibaren önemini kaybetmeye başlamıştır. Hatta bazı memleketlerde yasaklanmıştır. Yasaklanmasına rağmen yine de tamamıyla ortadan kalkmamış, fakat gizli saklı âlemler düzenlenmiş, oturaklar yerini “Barana” adı verilen türkü meclislerine bırakmıştır.

1.1.2. Ses Gruplamalarıyla Oluşturulan Toplu İcra ve Yönetim

1.1.2.1. Hanendebaşı

Genel anlamda fasıl terimine XV. yüzyıl itibariyle rastlanmaktadır. Fasıllarda dönem dönem icra ve toplulukların yapısında değişiklikler olmuştur. Bu sebep ile her dönemde farklı anlamlar ve içeriklerle de karşımıza çıkmıştır. Tarihsel dönem içerisinde ki bu farklı icralardan birisi de “Hanende Faslı”dır. Hanende Fasılları isminden de anlaşılacağı gibi belirli bir makamda, belirli formdaki sözlü eserlerin ardı ardına sıralanmasıyla gerçekleşen icra şeklidir. Bu icralarda Hanende Faslına çalgı topluluğu sadece eşlik etmiş fakat farklı bir icraya gitmemiştir. Hanende Faslı icrasını Kantemiroğlu “Kitâbu “İlmi'l Musîki Alâ Vechi'l-Hurufât” adlı eserinde şöyle aktarmıştır; (2001:185) “Faslı Hanende”: Hanende iptidâsından taksim ider. Andan sonra Beste okur. Ba'dehu, Nakş ve Nakş'tan sonra Kâr: Kâr'dan /sonra semaî okuyup tamam ider”.

Kantemiroğlu'nun Taksim olarak belirttiği icra biçiminin ses müziğindeki karşılığı “Gazel”dir. Gazel okunuşu itibariyle sözlü doğaçlama ezgiler ile söylenen bir türdür. Sazende Faslı içerisinde hangi çalgıların kullanıldığına dair kesin bir hüküm vermek zordur. Büyük olasılıkla sazende faslı çalgı grupları bu fasıllarda da kullanılmıştır.

Bilindiği üzere fasıl içindeki sanatçılar, topluluktaki görevlerine göre bazı isimlerle anılmaktadırlar. Bir fasıl heyetinde enstrüman çalan kişilere sazende denildiği gibi, eserleri okuyan kişilere ise hanende, fasıl icra edilirken o faslı yöneten kişi hanendelerden biri ise bu icracılara Serhanende, Başhanende, Hanendebaşı ismi verilmektedir. Hanendeler ellerinde her zaman bir zilli def veya bir daire bulundururlar ki bu enstrüman fasıl heyetinde kullanılan ritim çalgılarıdır. Özellikle başhanende, elindeki zilli def ile faslı yönetir. İcra sırasında hangi eserin söyleneceği, hangi şarkıya nasıl ve ne zaman geçileceğini, elindeki zilli defle yaptığı bazı küçük işaretler ve bazı hareketler ile diğer üyelere haber verir.

Hanendebaşı, Hanende Faslı icrasında da yönetici konumundaki kişidir. Hanende fasıllarında ise ilk olarak ön plâna çıkan gazel icrasıdır. Hanende başının gazeli seslendirebilmesi sazende taksimlerinde olduğu gibi bilgi ve ustalık gerektiren bir icradır. Bu tip seslendirmelerde gazel tarzındaki bir şiirin, belli bir makamda fakat belli bir usule bağlı kalmayan icrası, önemli bir müzikal ve edebi birikimi de beraberinde getirir. Hanende Faslı formları göz önünde tutulduğunda ise bu eserlerin ezbere icrası da bir o kadar zordur. Hanendebaşının repertuar seçimi, sazlarla uyumu, seslerin düzgün basması ve iyi bir Musiki donanımına sahip olması gerekmektedir. Bu icracıların usta – çırak ilişkisiyle yetişmesi olasıdır.

Genel olarak fasıl icralarında hanende başının durumunu ise 18. yüzyıl gezginlerinden Laborde şöyle örneklemiştir;

“Olağan bir konserde, en az altı çeşit saz kullanılması gerekir: Ud, Ney yahut flüt nefir yahut yarım zurna, aklac yahut uzun saplı davul, kanun yahut sistre, kemañçe yahut keman. Bu sazlardan başka üstü parşomenle kaplı, çapı bir ayak uzunluğunda olan iki küçük bronz davulla yahut daire ile ritim tutan birde hanende vardır. Konserde bu musikisici ön plandadır. (...) Hangi modda (makamda) söyleneceğine o karar verir. Modun yedi notasınında kullanılmasıyla bestelenmiş olan bir şarkı söyleyerek hangi modda okumak istediğini arkadaşlarına duyurur. Hanendenin özellikle modun birinci sesini, güçlüsünü ve karar sesini göstermesi gerekir, çünkü hüznü bir modun neş’eli bir güfteyle ifade edilmesine tahammül edilemez. Bütün sazandeler bu ezgiyi dinler aynı ezgiyi sazlarıyla tekrarlarlar” (Aksoy, 2005:34).

Yukarıda bahsi geçen örneklerden de anlaşılacağı gibi Fasıl icrasında bir önemli konu da eser seçimidir. Elli yıldır fasıl yapan gerek sazende, gerekse hanende birçok müzisyen, repertuarı fasıl icrası sırasında belirlendiğini söylemişlerdir. Türk

müziğindeki her şarkı fasıl icrasında yer alamaz gerek usul, gerekse melodi açısından fasıl icrasına uygun şarkılar seçilmelidir. Şarkının yapısı yani usulü, güftesi, diğer bir şarkıya bağlanırlığı açısından uygun olması gerekmektedir.

Usulden usule geçerken birtakım kurallar vardır. Eğer hanendebaşı yetkin ise bu geçişleri en iyi elindeki defle gösterir. Bağlantılar aranağmeler ile yapılmaktadır. Aranağmelerin seçimi ve seslendirilmesi de çok önemlidir. Aynı ezgilerden oluşan tek bir aranağme, ya da her şarkının kendine has aranağmeleri vardır. Bunların seçimi, kaç defa tekrarlanacağı, şarkılardaki bölümlerin tekrarları hanendebaşı tarafından belirlenir. Kısaca hanendebaşı fasıllardaki müzik birliğini sağlamaktadır.

Hanende faslı kadın grupları seçkin ev ve konaklarda, haremde, mesire yerlerindeki toplantılarda icra etmişlerdir. Bu gruplar hanende faslını kadın müzisyenlerin icrası ile seslendirmişlerdir. Bu kadın müzisyenlerin ise Sazende faslında olduğu gibi Enderun okulunun hocaları tarafından sözlü formdaki eserleri usul vurarak Meşk sistemine uygun olarak öğretilmekteydi. Bu tür toplu icralardaki kadın müzisyenlerin kimler olduğuna dair kesin bir bilgi vermek mümkün değildir. Fakat icralarıyla ilgili fikir yürütebiliriz. Hanendelerin seslendirdiği formlar ezbere okunmaktadır. Bu da musiki bilgisi ve ustalığı beraberinde getirir. Sazendelerin ise topluluğa icra ederler fakat daha geri planda durmaktadırlar. Bu tarz icralarda hanendelerin icrası ön plana çıkmaktadır. “Hanende fasıllarına ait olan doğaçlama seslendirmeler Gazeller tek bir hanende tarafından seslendirilmektedir. Ardın gelen sözlü eserlerde ise tüm hanendeler tarafından okunur. Bu seslendirmelerde ses birliği, nefes yerleri, ahenk ve güftelerin okunuşu önem teşkil etmektedir” (Aksoy, 2005:36).

1.1.2.2. Cumhuriyet

Türk din musikisi tarz bakımından “Kıraat Revişi” ve “Taganni” olarak ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan “Kıraat Revişi” tek kişi veya cumhur tarafından seslendirilen belli bir makama bağlı fakat belli bir usule bağlı kalınmaksızın, doğaçlama, çoğunlukla Arapça sözlerden oluşan eserlerdir. Cami müziği bu tarz formlardan oluşmaktadır. “Taganni” de tek kişi tarafından icrası olabileceği gibi daha çok Cumhur icrası öne çıkmaktadır. Bu eserlerin güfteleri çoğu kez Türkçe bestekârlar tarafından meydana gelmiş belli bir usule bağlı kalınmıştır. Konumuz olan toplu icralara dini müzik içinde de cumhur olarak rastlanmaktadır. Bu musiki içinde yer alan eserler genellikle tek kişinin

İcrasına dayanmaktaysa da bunların besteli olanları müezzinler tarafından toplu halde okunmaktadır. Bu tür icraya katılanlara ise “Cumhur Müezzini” adını alır. Cumhur Müezzinliğinin en çarpıcı örnekleri camilerde, vakit namazlarından öğle, ikindi, yatsı namazlarıyla Teravîh, Cuma ve Bayram namazları esnasında ve ayrıca mübarek gün ve gecelerdeki icralarıdır. Bu örneklerden “Cumhur İlâhî” toplu seslendirilme açısından öne çıkmaktadır. Ayrıca yapılacak olan dua ve tespihlerde topluca veya sırayla olmaktadır. Cumhur İlâhisi ise Mevlevî ve Bektaşî dışındaki tarikatlara ait tekkelerde Kelime-i Tevhîd zikrinden sonra İsm-i Celâl zikrine geçmeden önce okunmaktadır. İbadet meclislerinde okunan bu ilahiler tekkelerde ayin sırasında okunan ve ritmik ahengi zikir darbalarına uygun olan İlahilerle karıştırılmamalıdır. Cumhur ilahilerini diğerlerinden ayıran en önemli unsur hazır bulunanlar tarafından birlikte seslendirilmiştir. Esasında genelde tekkelere mahsus olan cumhur ilahileri ender olarak da dini merasimler münasebetiyle camiye saray Huzur-ı Hümayunda da okunmuştur.

Cumhurbaşkanı ise az öncede belirtilen cami müziği toplu icralarını yönetici durumundaki kişidir. Bu kişilerin seslerinin güzelliğinin yanında, belirli düzeyde musiki bilgisine sahip olmaları gerekmektedir. Cami müziği içindeki toplu icralarda “Cumhurbaşkanı” idaresinde gerçekleşmektedir. Cumhur icralarında nağme birlikteliği, nefes kontrolü birlikte seslendirme sırasındaki mühim noktalardır. Cumhurbaşkanı bu ortak söyleme kaidelerini idare eder. Cumhur ilahisi icrasında ise ilahilerin sırasını, giriş ve bitişlerin kontrolünü sağlamaktadır.

1.1.2.3. Ayinhanbaşı

Mevlevî Müziği’ndeki toplu icralarda sözlü icra ayinhanlar tarafından yapılmaktadır. Ayin-i şerifler ayinhanlar tarafından okunmaktadır. Ayinhanların diğer sesli musiki icralarında olduğu gibi iyi bir ses, müzik kulağı ve müzik bilgisine sahip olmaları gerekmektedir. Ayinlerdeki musiki yapı farklıdır. Mevlevî ayinleri çeşitli bölümlerden meydana gelmektedir. Bu sebep ile ayinhanların bu geçişleri, usul tartımını iyi bilmeleri gerekmektedir. Ayrıca ayinlerin icrasında saz ve ses uyumunu da diğer önemli bir noktadır. Ayinhan topluluğu ayinin tüm kurallarını, geleneğini bilmeli, eser icrasında saz takibini yapabilmeli belli bir ayin ve ilahi repertuarına sahip kişiler olmalıdırlar.

Mevlevî ayinleri icrasında aslında var olan üç yönetici vardır. Bunlar sema düzeninden sorumlu “Semazenbaşı”, saz heyetinden sorumlu “Kudümzenbaşı” son olarak ise ayin

icrasından sorumlu olan “Ayinhanbaşı”dır. Görüldüğü üzere ayin icrası bestekârlığı kadar maharet isteyen bir seslendirme biçimidir. Çünkü birlikte seslendirmedeki saz uyumu ve icrakârlığı ne kadar önemliyse ses icrasında da toplu seslendirme çok önemlidir. Ayinler içindeki Nefes yerleri, yapılan nağmelerin birbiriyle uyumu, selâmlardaki usul birlikteliğini, söz birlikteliğini yakalamak Ayinhan Topluluğu içerisinde de zor bir birlikteliği beraberinde getirir. Ayinhanbaşı bu birlikteliği sağlar. Ayrıca diğer bir görevi de sadece birlikte seslendirme değil, diğer saz ve sema takibine de gitmek durumundadır. Ayinlerde ayinhanbaşı görevini ayin geleneğini iyi bilen, geniş bir ayin repertuarına sahip, iyi müzisyen, icrası ve yönetici vasfa da sahip olan kişiler yerine getirmişlerdir.

1.1.2.4.Zakirbaşı

Türk din Musikisi iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar Cami Musikisi ve Tekke Musikisi şeklindedir. Tekke Musikisi, Cami Musikisinden ayrı bir üslup ve tavra sahiptir. Zikirlerde Musiki daha çok zikri süslemek ve yürütmek için kullanılmıştır.

“Bütün Tarikatların Müşterek esası Zikir’dir. Zikir’in farklı şekilleri vardır: “Lisani” (dille), “Cehri” (açıkca), “Kalbi” (kalbe), “Sırrı” (gizli), “Hâfi” (saklıca), “Hafiyül Hafı”(son derece saklı) olabilir. “Mevlevilik ve Bektaşilik” dışındaki tarikatlerde, zikir ya oturarak ya da ayakta yapılır. Birinci şekle “Kuudî” ikinci şekle “Kıyâmî” zikir denir” (Tura, 1983:55).

İşte bu şekil zikirlerin idaresi zakirbaşı tarafından yapılır. Bunların dışında Devrâni yani dairesel yürüyüşle gerçekleşen zikir, Hâlvetiye ve tüm kolları Sünbülîye, Şâbaniye, Rûşeniye, Gülşenîye ve Cerrahîye gibi Kâdirîliğin eşrevi kolunda benimsenmiştir. Kâdirîye, Rifâiye, Sâdiye, Bedevîye, Şâzeliye, Nâkşiye’nin cehri kolları Kıyam zikrini benimseyen tarikatlara örnek olmuş, Kuud zikri ise Nâkşibendiliğin Hafî kollarında kullanılmıştır.

Her tarikatın zikir ayini zakirler tarafından idare edilmektedir. Konumuz olan “Zakir”ler, Tekke Musikisi içinde görev almış kişilerdir. Tekkelerdeki ayin sırasında şeyh’den en kıdemli derviş ve misafire kadar herkes, zikretmekte olduğu için zakir denilince akla, zikre hareket katmak için dervişleri teşvik etmek amacı ile ilahi okuyan kişi gelir. Bazı tarikatlarda ise zakirbaşı vurmalı çalgılardan bendir, halile, kudüm, nevbe çalgılarıyla zikre eşlik etmektedir. Bazen “kalbi” denen belli edilmeden yapılan zikirde ney üflediğine rastlanmıştır.

“Zakirlerin, zikir şekillerindeki görevlerini şöyle örnekleyebiliriz; Kıyâm Zikrinde, zikri idare edecek veya yürütecek kişiye reis adı verilirdi. Şeyh sadece esmâyı belirtirdi. Zakirbaşı, reisle göz göze gelecek ve işaretleyecek bir konumda Zakir maksûresindeki yerinde, kendisine eşlik edecek diğer ilâhi okuyucusu olan zakirler de yer alırlardı. Bazen, Zakirbaşı ilahiye başlar, okumaya devam ederlerdi. Bu eşlik eden zakirlere, “Pirev” veya “Peyrev” denirdi. Çünkü Zakirbaşılıkta, “ilahi atmak” diye isimlendirilen ilahiye başlama anı çok önemliydi. Türk Musikisi’nin usûl keyfiyetini ortaya koyan kuvvetli ve hafif zamanlar meselesi, zikirullahta çok mühimdi. Zikirrullah, sağ tarafa eğilerek kuvvetli zamanla başlanıldığı için, İlâhi’nin sağa eğinildiğinde başlatılması gerekliydi. Aksi takdirde kuvvetli zamanların yer değiştirmesinden dolayı çekilen esmâ’nın ahengi ile ilahi’nin ahengi birbirini tutmayacağından ortaya musiki estetiğine ve usul keyfiyetine muhalif bir durum çıkardı. Ayrıca reis’in tensîbine göre, zikrin yürütülmesi (Tempo’nun hızlanması), dikilmesi (kuvvetli hafif zamanların kaldırıp, hep kuvvetli zaman kullanılması), kısım edilmesi (Tempo’nun ½ oranında yavaşlatılması) gibi Zikirrullah ayini özelliklerine uyacak ve uyum sağlayacak ilâhilerin atılması çok mühim mevzulardı. Görüldüğü gibi bu sıralanan unsurların tümünü uygulamasındaki en mühim görev, Zakirbaşına aitti. Bunlardan başka Zakirbaşı’nın okuyacağı İlâhi güftelerinin de göz önünde bulundurulması gerekliydi. Zakirbaşı, içinde bulunulan Arâbi ayla ilgili olarak ilahi seçebilecek kudrette olmalıydı. Ayrıca Zakirbaşı’nın dikkat edeceği hususlardan biri de, gelen misafir şeyh ve dervişlerle ilgili eser seçmektir. Bu meziyetlerin yanı sıra; Zakirbaşı tayin edilebilmek için, en az bin ilahi’nin bestesi ve güfteleriyle birlikte hafızasında bulundurmamak, musiki ve dini rakslara vâkıf olmak, falsosuz ve oldukça güzel sese ve bunlardan başka idare kabiliyetine sahip bulunmak şarttı. Ayrıca, Zikirullah gittikçe hızlanacağından temposu artırılmaya müsaid ilahileri sona saklamak veya Rast, Mahur, Muhayyer sıralaması gibi tize giden makam sıralaması yapabilmek, bazı ilahilerin muhtelif yerlerinde perde veya makam değiştirmeye elverişli yerleri bilip, orada değişik makama, geçki yapacak şekilde kaside okumak veya okutmak gibi çok ince musiki bilgisine sahip olmak gerekliydi” (Olgaç, 1996:13).

Diğer Kuudi ve Devranîlikte de Zakirbaşının görevleri yukarıda da izah edildiği gibi genel özellikleri, görev ve yetkileri, önemi bakımından aynıdır.İsminden de anlaşıldığı üzere zakirlerin başı durumundaki kişiye “Zakirbaşı” denir. Zakirbaşı, görev sıfatından da anlaşılacağı gibi, zikir ayini’nin ritim ve musiki bakımından sorumludur.

“Tekkelerde zakir veya zakirbaşı denilen kimseler belli günlerde zikir ayinini idare eden, usulüne göre ilâhiler okuyup zikredenleri coşturan kimselerdir. Zikrin idare edilmesinin baslı basına musiki hâkimiyeti gerektiren ustalıklı bir iş olduğunu söylememiz gerekir. Esasen bastan sona bir zikrin sırasıyla icrası zikirle musikinin birlikte kullanıldığı geniş soluklu ve hacimli bir biçim olarak karşımıza çıkar. Adına “Evrâd-ı Şerif” denilen tarikatın özelliğine göre tanzim edilmiş kendine mahsus bir besteye okunan salavât, sûre ve âyetlerden sonra Esmâü’l-Hüsna yine özel bir mûsikîli

okuma tarzıyla zikredilir. Kalınan perde üzerinde tarikat pirinin ve büyüklerinin adının geçtiği ağır ritimli bir ilâhi okunur ve asıl bu noktadan sonra zikir de başlamış olur. Zakirler, zakirbaşının direktifiyle belli bir musiki perdesi üzerinde İsm-i Celâl çekmeye başlarlar. İlahicibası bu perde üzerinde kararhanesi bulunan makamdan ilâhiler okumaya baslar. Belli bir süre sonra yeni bir direktifle bir önceki perdenin tam ses üzerindeki perdeyi göstererek zikri bu perde üzerine yönlendirirken diğer taraftan okunan ilahileri de bu perde üzerinde kararı olan bir başka makamdan söylemeye baslar. Bu harekete “perde kaldırmak” denilir. Zakirbaşının her perde kaldırışında coşkun ilâhi seslerine karışan zikir temposu giderek yükselir. Zakirbaşının tiz seslere ulasan perde kaldırmaları onun maharetine göre yarım perdelerle ve değişik makamlara göndermeler yaparak devam eder. Yüksek ve yoğun bir tempodan sonra bitap düşen zakirler durak, naat ve yine serbest tarzda okunan kasidelerle dinlenir. Bu eserlerin karar noktalarından bu defa pest perdelerle doğru zikir yönlendirilir. Asr ve dua (gülbank) okunarak zikir sonlandırılır. Böyle bir zikir ayininde ilâhici bası olmanın değişik makamları kucaklayan çok geniş bir repertuara eskilerin tabiriyle “mahfûzata” sahip olmayı gerektirdiğinin altını çizmek gerekir” (Usanmaz, 2006:16).

“Tarikat ayinleri Şeyh, Sertarık, Pişkâdem, Zakirbaşı, Meydancı, Reis gibi görev ünvanları olan kişiler tarafından idare edilir. Ayin, bu kişilerin uygun gördüğü sürece devam eder. Tarikatın ve ayinin özelliğine göre idare edilen bu ayin sırasında zikrin gidiş hattına ve temposuna uygun ve Zakirbaşı tarafından seçilen ilahiler, duraklar, naatler, kasideler okunarak ve sadece vurmali sazlar kullanılarak musiki icra edilir. Zakirbaşılık hem musikiyi, hem de zikir tarzlarını çok iyi bilmek ve ayrıca şeyh ile her an anlaşma içinde olabilmek gibi özellikleri taşıyan özel yetenekli çok değerli musikîşinaslar tarafından üstlenilmiştir. Okunacak ilahilerde güfte seçimide, tekke musikisinde çok önemlidir. içinde bulunan Hicri ay ile (Rebûl-evvelde Hazreti Peygamberin doğumu, Ramazan’da oruç, Muharrem’de Kerbelâ faciası, Cemâziyelle’ de tövbe, zillicce’de Hac ve Kurban) zikredilmekte olan esma ile (Kıyam, Devrân, dalga tevhîdi, Demdeme) ilgili güftelerin seçilmesi gerekmektedir. Makam seçimi de ayrı bir önem taşır. Ayinin devamınca tempo gittikçe hızlandığı gibi, seslerde gittikçe tizleşeceğinden bu özelliğe uygun makamları ve eserleri sıralamak, bir kaside okuyup taksim edilerek başka bir makama geçildiğinde perdeyi bozmamak gerekir. Bütün bunlar tarikat ayinlerinde icra edilen mûsîkinin ne kadar özellikli ve özel uzmanlık isteyen bir Musîki olduğunu gözlenmektedir” (İnançer, 1999:14).

Zakirbaşılık yukarıda da belirtildiği gibi ustalık gerektiren bir görevdir. Her tarikatın zikir ve ayin tarzı farklıdır. Zikir sırasında Ritim çok önemlidir. Bir tarikatın ayini sırasında Kıyam (ayakta) veya Devran (Dairesel yürüyüş) zikri yapılırken tempoda farklılıklar göstermektedir. Bu tempoya kudüm, bendir, mazhar, Halile, nevbe gibi çalgılardan biri eşlik etmektedir. Tempoyu belirleyen zakirbaşıdır. Ayinin idaresi zakir

eşliğinde yapılmaktadır. Birçok Musiki icracısı Ayinhan olabilir ama özel çalışma yapmadan zakir olunmamaktadır

Zakirbaşı seçilebilmek için binlerce ilahiyi ezber bilmek gerekir. III. Sultan Ahmed devrinde, 3000 ilahi'den fazlasını bilmediği halde, sesinin güzelliğinden ötürü, Edirne kapısı civarındaki Nureddin Cerrahi tekkesine Zakirbaşı tayin edilen Kambur Hafız için söylenen: “ Ne günlere kaldık! Kambur Hafız, üç bin ilahi ile zakirbâşı oldu! sözleri, vaktiyle bu işe verilen ehemmiyet delilidir.

1.1.3. Ses ve Çalgı Guruplarının Birlikte Oluşturdukları Toplu İcra ve Yönetim

1.1.3.1. Mehter Takımı ve Mehterbaşı -Başmehter Ağa

Mehter takımı eski bir Türk ordu ve devlet geleneği olarak savaşlarda çok önemli rol oynamıştır. Eğlencelerde şenliklerde, spor müsabakalarında da kullanılan Mehter Takımının asıl görevi savaşlarda askeri milli duygularla coşturmaktır. Mehter Takımının savaşlarda kazandığı bu başarı Avrupalıları da harekete geçirmiş birtakım takımlar kurmuşlar fakat pek de başarılı olmamışlardır.

Mehter Musikisi Türk müziğinde olduğu gibi saz ve söz musikisi olarak ikiye ayrılır. Saz eserleri saz semaisi ve peşrevlerden oluşur. Sözlü eserler ise Türk Müziğinin repertuarında yer alan murabba, semai, koşma, türkü, kalenderi, raksıye gibi formlar kullanılmış ve seslendirilmiştir. Mehter musikisi makamları incelendiğinde ise Türk Müziğinde kullanılan bazı makam ve usullerden oluşmaktadır. Mehter icrasına geldiğinde ise meydanlarda ve açık havalarda icrası olduğu için daha çok kalabalık çalgı gruplarından oluşmuştur. Çünkü bu takımların gerçek anlamı devletin, gücünü varlığını temsil etmesidir.

Mehter icralarına bakıldığında meydana çıkmanın ve yürümenin de ayrı bir üslubu vardır. Yürüyüşler aslında merasim yürüyüşü olup, sağ ayakla başlar üç adımda bir durulur hafif yarım sola dönülür, icra yapılacak alana gelindiğinde ise yarım daire şeklini alıp hazır bulunulurdu. Bu sırada nakkarezenler oturur vaziyette diğer çalgılar ise ayakta yer alırdı. Kösler ise dairenin tam ortasında bulunurdu. Bu seslendirme düzeninin alınmasıyla çevganbaşı bir adım öne çıkar kellerini önünde bağlayarak mehterbaşını yüksek bir sesle selamlar. Mehterbaşıda aynı şekilde selamı alırdı. Daha sonra mehterbaşı “has dur” yani esas duruş, hazır ol duruşu komutunu verir, ardından

çalınacak eserin adını söyler esasını indirirken de “Haydi Allah” der ve çalınacak olana eserin ircasında başlamış olurdu. mehter takımlarında sözlü icralara eşlik çevganlar tarafından okunur, konser mehter faslının sonunda tekbir ve duayla bitirilirdi.

Bu toplu icralarda Mehterbaşının kalabalık bir çalgı topluluğunu yönetmesi zordur. Fakat yönetim tuğ ile verilen işaretlerle sağlanmaktadır. Bu anlamda ki yönetim batıdaki şeflik kavramına benzemektedir. Çalgı başlarının kendi grubundan sorumlu olması da bir anlamda yönetimi kolaylaştırmaktadır. Çünkü her kat çalınan formun neresinde eşliğe gireceği, hangi giderde çalacağını önceden çalgı başlarıyla birlikte belirlemişlerdir. Mehterbaşı bu anlamda genel ahenk'ten ve repertuar seçiminden sorumludur. Bu icra takımlarının en önemli şartı askere güç vermek, atılımda bulunmasını sağlamak kısaca Türk olduğunu hatırlatmaktır. Bu sebeple icralarda yüksek ses ve ritimlerle sağlanan musikide büyük bir ihtişam ortaya çıkar ki bu da aslında Mertliğin, Yiğitliğin, Alpliğin ruhunu temsil etmektedir. Baş Mehter Ağa ile ilgili çok fazla kaynak bulunmamaktadır. Genelde yazılı kaynaklarda mehterhanedeki Mehterbaşı Ağa'dan sonra daha çok zurnazenbaşının önemine vurgu yapılmıştır. “Mehterhane efradı arasında davulcubaşına ”Baş Mehter Ağa” da denilmiştir. Baş Mehter Ağa mehter takımında, mehterbaşından sonra ikinci zabıttır” (Tezbaşar, 1975:48). “Bu ağanın mehter takımı'nın işleyişinde özel bir yeri vardır. Bu sebeple XIX. yüzyılda davulcubaşına “Baş Mehter Ağa” unvanı verilmiş olup bu unvanın “Mehterbaşı” unvanı ile karıştırılmaması gerekmektedir” (Sanal, 1989:4).

“Emr-i Âlem'den sonra teşkilâtın başı olan zata veya Mehter takımlarının musiki şeflerine “Mehterbaşı” denir” (Sanal, 1989:4). Mehterbaşının görevi mehter takımının musiki ahenginden sorumlu olması ve tüm mehterin musiki bakımından yetiştirilmesidir. Özellikle Osmanlı'da mehterbaşı olarak çoğu kez zurnezenbaşı görev yapmıştır. mehterbaşı, nevbet mahalline geldiğinde elinde zurnası ile takım halkasının ortasındaki yerini alarak takımı yönetmiştir.

Sanal'a göre (1964:9); tarihsel süreç içinde incelediğinde zurnazenbaşının her zaman mehterbaşı olmadığı da dikkati çeken diğer bir husustur. Mehterhane de çalgılarından birini en iyi çalan kişinin mehterbaşı olduğu dikkati çekmiştir. Örneğin; II. Sultan Beyazıd çağında mehterbaşı nakakkarezen idi. Arif Paşa'nın Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye'sine Mahmut Şevket Paşa'nın Osmanlı Teşkilât ve Kıyafet-i Askeriyesi'ne

göre XIX. Yüzyılda mehterbaşılık zurnazenbaşılık ile birleşmiştir. Mehterbaşı olmak için muayyen bir sazı çalma şart değil, ehil ve üstat olan sazendeden biri olabilmek yeterlidir.

Bu bağlamda Zurna çalgısının mehterbaşı olmasının sebebi, topluluğun içinde ezginin tamamı ile yürük parçalar çalabilmesi, ses sahası ve rengidir. Topluluğun icrasında aslında eserin formuna göre gideri veren iki çalgı vardır. Bunlardan biri davul diğeri ise zurnadır. Nakkarenin de belli bir dönem mehterbaşı olması; Mehter takımındaki düzüm ve usullerin öneminden kaynaklanmaktadır. Mehterhane ile ilgili belgeleri incelediğimizde zaman zaman bu iki çalgının dönüşümlü olarak mehterbaşı olduğu gözlenmiştir. İki çalgı başı da üstün bir performansa ve musiki ilmine hâkim kişilerden seçilmiştir.

1.1.3.2. Küme Faslı -Klasik Fasil Takımı ve Yönetim

Kalabalık ses ve saz topluluklarının birlikte icra şekline “Küme Faslı” denilmektedir. Bu topluluklardaki dikkat çekilecek husus ise hanendelere refakat eden yaylı, mızraplı, nefesli ve vurmali çalgıların sayı ve çeşit olarak mümkün olduğu kadar çoğaltılmasıdır. Küme faslındaki icra sazende ve hanendelerin ritim eşliğine bağlı kalarak söyleyiş ve çalış beraberliğidir. Bu musiki toplulukları sarayda büyük uzun Divanhânelerde, İstanbul Okmeydanı, Kâğıthane gibi mesire yerlerinde çalmıştır.

“Bu fasılda yüksek ses hacmi sağlamak önemlidir. Bu sebeple kalabalık bir topluluktur. Küme faslındaki çalgılar, kullanım bakımından dönemsel değişiklikler göstermiştir. Örneğin; Sultan IV. Murad ‘ın saltanât yıllarında Küme faslı yapan sanâtkârlar üç hanende, bir Çeng, bir Keman, iki Tambur, üç Ney, bir Gökür (çöğür), bir Musikâr olmak üzere on iki sanâtkârdan ibarettir. Sultan II. Mahmud dönemindeki Küme faslı sanâtkârları sekiz hanende ve sazendeden mürekkep heyettir” (Özalp, 2000:222).

“Padişah Huzurunda yapılan bu Küme Fasıllarının en kalabalığı ise 5 Rebiyülevvel 1239 (9 Kasım 1823) tarihinde Silâhtar Ağa Çiftliğindeki bir havuz başında olanıdır. Bu kalabalık fasla, aralarında İsmail Dede Efendi, Tamburi Numan Arif Mehmet Ağa, Neyzen Mustafa İzzet Efendi ve Kömürçüzade Hâfız efendi gibi büyük bestecilerin de dahil olduğu tam tamına on iki kişi katılmıştır. Bunların altısı Hanende, altısı da sazendedir. Letaif-i Rivâyât-ı Enderûn’da rastlayabileceğimiz en kalabalık Küme Faslı budur” (Behar, 1992:124).

Küme fasıllarının icrasında icra şekli sazendeden, hanendenin defle vurulan ritim tempoları içinde birlikte çalma ve söyleme icrası öne çıkmaktadır. Bu fasıllar belirli bir

makamda peşrev, kâr, beste, ağır semai, şarkılar, yürük semai, saz semaisi ile saz ve söz taksimlerinden oluşmaktaydı. Uzun yıllar uygulanan bu fasıl şekli saray içinde ve dışında icrasından sonra unutulmuştur.

III. Selim ile bestekarlığın sarayda daha da ön plana çıkmasıyla birlikte bestekâr hanendeler ön plana çıkmaya başlamış, küme fasıllarındaki takımlarda dönemin usta bestekarları tarafından (İsmail Dede Efendi, Zekâî Dede, Hacı Arif Bey vb.. gibi) bestelenmiş ve çoğu zaman yönetilmiştir.

1.1.3.3. İnce Saz Takımı -Fasıl Takımı ve Başhânende

İnce Saz takımları ise XIX. yüzyılda şarkı formunun öne plana çıkmasıyla beraber gelen bir icra şeklidir. Bu formun rağbet görmesiyle sayı olarak daha sazende ve hanendelerden oluşmuş topluluklara “İnce Saz” takımı denilmiştir (Ek. A- Resim 10).

Güntekin Oransay’ın İnce Saz üzerine yorumu ise geleneksel Türk müziği’nin kapalı ortamlarda icra edilen dalı olarak ifade etmiştir. Rauf Yekta ise İnce Sazı Pera’da bir ud, iki lavta, bir kanun, iki kemeçe, iki def’den oluşan topluluğun seslendirdiği müzik olarak nitelendirmiştir.

“Sultan döneminde ince sazı oluşturan çalgılar titizlikle seçilirdi, bunlar, ney, keman, kemeçe, kanun, tambur ve ud’du. Bu grupta şarkıcı çok önemli rol oynardı. Grubu idare eden birinci şarkıcıya “Başhanende” denilirdi. Başhanende aynı zamanda def çalarak orkestranın temposunu sağlardı” (Unsur, 2007:167).

Bu gibi musiki topluluklarının en güzel icra örneklerini vermiş olan Darü’t Talim-i Musiki Topluluğu’nun kurucularından olan Ankara Radyosu’nda bu tür programlar kurmuş ve yönetmiş olan, Fahri Kopuz baş hanendeliği şöyle aktarmıştır; (Özalp, 2000:227).

“İcrâ eden okuyucuların, okuyacakları şarkıların usûllerini birbirine eklerken, ek yerlerini bir birinin üstüne bindirmemek ya da aralık bırakmamak ve yine usûllerin birbirine uymalarını yan yana getirmek ustalığına ve alışkanlığına sahip olmaları gerekir. Musîkimizde bu işi bilenlere (Fasıl Başı) ya da (Tezgâhtar) denir. Yıllarca çok çalışmak gerekir.”

İnce Saz toplulukları’nda eser ve icra sıralaması şu düzenlemeye göre yapılmıştır. peşrev, iki murabba (beste), bir ağır semai, çeşitli usullerde şarkılar, bir yürük semai,

saz semaîsi, saz ve söz taksimleri ile bu eserleri birbirine bağlayan aranağmelerden ibarettir. Eserler arasındaki nağmelerin ve usul geçkilerindeki bu bağlanışların büyük önemi vardır.

İnce Saz takımlarında icra sırasında büyük formlu esere fazla yer verilmemiş, verilse de parçaların genelini ağır aksak usulü başta olmak üzere küçük usullerden oluşmuş şarkılar temsil etmiştir. Fasıl halindeyken eserler birbirine aranağme ve saz ve ses taksimleriyle bağlanmıştır. Bu icralarda yine elinde def ile hanendelerin yönetimi dikkat çekmiştir. Fasıl parçalarına başhanende ya da dairezenin usul vuruşu ile başlamaktadır. Bu dönemde sazende olarak üstün başarı gösteren müzisyenlerin bu fasıllardaki varlığı da önemlidir. Kemeñeci Vasil, Kemanî Tatyos, Kemâni Memduh, Kanunî Şemsi, Tamburî Ovakim, Lavtacı Andon, Hanende Karakaş, Santurî Ethem Bey, Kanunî Mehmet Bey, Hanende Ahmed Bey (Domates Ahmed Bey), Hanende Mirasyedi Ahmed Bey, Tamburî Cemil Bey bu fasla sazende veya hanende olarak icralarıyla katılmışlardır. Bu İnce Saz takımları evlerde, kıraathânelerde haftanın belirli günleri ve ramazanlarda icra etmişlerdir. İnce Saz takımları içinde birçok saz görülmüştür. Bu çalgılar; kemeñçe, tambur, kanun, keman, def, santur, lavta ve ud'dur. Bu çalgıların genelde 4-5 kişilik gruplar, İnce Saz takımlarını meydana getirmişlerdir. Bu çalgılar içerisinde icrasıyla öne çıkan sazendelerden birisi, ya da çoğu zaman fasıl takımının ruhunu bütünlülüğünü oluşturan dönemin ünlü bestecileri, hafızları da olan İsmail Dede Efendi, Hafız Post vb.. gibi başhanendeler tarafından yönetim gerçekleştirilmiştir.

1.1.3.4. Mevlevî Ayinî Topluluğu (Mutrib)Ve Mutribanbaşı

“Anadolu Türk İslâm tasavvuf hayatının en büyük siması Celâleddin-i Rûmî'nin Mevlâna sıfatına nispet edilerek isimlenmiş Mevlevî tarikatına mahsus tasavvuf mûsikisi'ne Mevlevî Mûsikisi denilmiştir. Bu Musiki, Türk dini musikisinin Câmî ve Tekke Musikisi şeklinde incelenen iki türünden Tekke Musikisinin en mühim ve geniş dalını oluşturmuştur” (İnançer, 1999:12).

“Hiç şüphesiz ki Tekke Musikisi, öncelikle zikre eşlik eden (tarikatlara göre farklılık gösterebilir) ibadette araç olarak kullanılan, zikre yön, ahenk ve ritim katan bir dini tören musikisidir. Zaman içerisinde, tekkelerin musikiye gösterdiği ilgi bu işlevin sınırlarını zorlamış hatta aşmıştır. Başta Mevlevîlik olmak üzere bazı tekkeler zikir toplantılarında ve törenlerinde musikiye daha çok yer vermişlerdir. Mevlevîlik Tarikatı'nda musiki Mukabelenin hayati rûkûnlerinden biri olmuş, bestesi ve sanât seviyesi itibarî ile Mevlevî Ayinleri diğer tarikatlarda olduğu gibi zikre yöne veren ve idare eden

zakirbaşına ihtiyaç duymaksızın, kendi icra unsurlarını, icranın akışını ve kurallarını kendisi koymuş ve bu kuralları İcrâya yansıtabilmiş yegâne ayin ve dîni musiki formu haline gelmiştir” (Aksoy, 1999:806).

Mevlevilikte musiki icrası mutrip ve ayinhan topluluğu tarafından seslendirilmektedir. Önceleri ney, yaylı bir çalgı olan rebap ve bu çalgılara eşlik eden kudümün varlığı bilinmektedir. Daha sonraları bu çalgılara halile, ud, tambur, klasik kemençe, lavta, keman, kanun, santur gibi çalgıların eklenmiş olduğunu mutriban heyetini incelerken değinmiştik. Ayinin icrası sırasında ki okuyuculara ise ayinhan denilmektedir. Ayinhanlarında mutribe eşliğiyle Ayini Şeriflerin icrası gerçekleşir. Mutrib heyetindeki sazların sıralaması şöyledir; neyzenbaşının yanına neyzenlerin, kudümzenbaşının yanında ikinci kudümzen yer alır. Bu çalgıların arasında, karşılıklı, halilezenler diğer çalgılar ve ayinhanlar bulunur. Mevlevi ayinin musiki kısmı post duasının ardından Naat-hanın şeyh efendiye niyaz ettikten sonra, ayakta durarak Itri'nin bestesi olan rast Nât-ı şerifi okumaya başlamasıdır. Nâtın ardından neyzenbaşı ayin hangi makamda ise bu makamda bir taksim yapar, diğer neyzenler ise dem tutarak neyzenbaşına eşlik ederler. Kudümzenbaşının sağ kudüme vurmasıyla devri_ kebir usulündeki peşrev balar ki bu vuruşa “Darbı Celâli” adı verilmektedir. Devri veledinde peşrev e uyarak üç defa devr ederler. Şeyh postuna geçince ayin okunmaya başlar. Tüm çalgılar eşliğinde ayinhanlar ayini okumaya başlarlar. İlk olarak 1. selamı seslendiren mutrib ardından ikinci selam, ardından da üçüncü selama doğrudan veya nadir olarak bir çalgının terennümü ile geçilir. Ayin'in sözlü kısmı bitince, kudümlerin velveleli düyek darbıyla, son peşrev ardından da son yürük semaî çalınır. Neyzenbaşı veya onun işaretiyle neyzenlerden biri son taksimi yapar. Şeyh efendinin yavaş yavaş postun üzerine geldiğinde taksim biter. Şeyh semadan çıkıp yere öperek otururken, mutribdan biri aşr-ı şerif okur. Ardından şeyh, Dua-gu duasını ve gülbank okur. Semazenler ve mutribi selamlar selamı alan ise neyzenbaşısıdır.

Görüldüğü üzere Mevlevi Ayinleri'nde sema kadar onlara eşliğiyle mutribin önemi büyüktür. Ayinler, Türk Müziğinin usul, melodik yapı, seyir, modülasyon tekniği, ilahi duyguların da musiki ile anlatılması gibi özellikleri içinde barındıran bir yapıdır. Bu anlamda çalgı çalan ve ayin okuyanların bu atmosferi yaratabilmesi ve semayı da musiki ile idare edebilmesi gerekmektedir.

1.1.3.5. Bektaşî Aynül Cem'i Ve Zakirbaşî

Bektaşîlik, Orta Asya'da göçebe yarı göçebe Türk topluluklarının uyguladığı ve yorumladığı İslâm anlayışına denilmektedir. Bektaşîlik Alevilikte olduğu gibi Ehl-i Beyt ve Hz. Ali sevgisinin hâkim olduğu dini bir anlayıştır. İşte bu anlayış içerisinde Mevlevilikte olduğu gibi musiki ve raksa ibadetlerinde yer vermektedirler. Ayinlerindeki musiki tamamıyla Türk Halk müziğinin öğelerini taşımaktadır. Bektaşî Ayinleri önceleri bazı kesimler tarafından hoş karşılanmadığı için bu ayinler sır gibi saklanmış, ayinlere de dışarıdan kimse alınmamıştır. Bu sebep ile Bektaşî – Alevi müziği yüzyıllarca gizli bir müzik olarak yaşamıştır.

Bektaşîlikte “İkrar” (tarikata girme) ayininden sonra ikinci büyük ayin “Bektaşî Aynül Cem'dir”. Bektaşî Ayini Cem törenlerini Özalp şöyle aktarmaktadır

“Bu törenler tekkelerde yapıldığı gibi evlerde de yapılabilmektedir.. Bektaşî tekkelerinde ayin yapılacak yere postlar serilir, öd ağacı bukurdanı yakılmaktadır. Ayini bir Bektaşî babası ya da babanın bir yakını idare etmektedir. Mevlevilikte olduğu gibi yatsıdan sonra can'lar gelir ve “boyun keser”, babanın avucunu öper ve ayakta durmaktadır. Baba “destur” verir, Zakirler nefesler, mersiyeler okur, saz çalınır, sonunda “Bektaşî Gülbankı” çekilerek tören sona ermektedir” (Özalp, 1992:51).

Ayün-ül Cem, Bektaşîliğe mensup olanların birlikte şarap içip, saz eşliğinde nefesler, dualar okunup, raksında olduğu bir toplanmadır. İçki özel sakiler tarafından ikram edilir. İçki edep erkan ile içilir hiçbir taşkınlığa izin verilmemektedir. Bektaşîlikte semaya “Pervaz” da denilir. Bu, raksa eşlik eden çalgı bağlamadır. Bu çalgının önemi hakkında Bedri Noyan Dede Baba şöyle demiştir (1970:9);

“Saz kutsaldır. Söylenirken Kur'an okunuyormuş gibi davranılarak saygı ile dinlenilmesi gereken nefes'ler bununla incelenir. Erbâbı saz'a hakaret ettirmez, Niyaz ederek (öperek) alır, Niyaz ederek bırakırlar. Saz üzerine yazılmış ne kadar şiir varsa hepsinde onun aziz kutsal tutulduğu duygusunu veren bir hava vardır. ayrıca Aynü-l cem çalgısı olan bağlamaya bazen bağlama ailesi çalgıları cura, meydan sazı hatta bazı köylerde ve muhabbet toplantılarında kemane ve tırnak Kemeçe'nin kullanıldığı dikkati çekmiştir. Tekke müziğinde ayin'i idare eden Zakirbaşî ve Zakirler Ayn_ül Cemlerde de yer almışlardır.”

Zakir'in görevi aslında diğer tarikatlarda olduğu gibi belli bir düzene göre duaları tek ya da toplu olarak duaları okumalarıdır. Zakirbaşî'nin özellikleri ise diğer

tarikatlardakiyle aynı olması olasıdır. Bu görevler ve zakirbaşı başlığı altında incelenmiştir.

1.1.3.6. Semah ve Zakirbaşı

Semahlar, Alevilerin ibadetlerinde müzik aletleri de çalınarak söylenen neşidelere uyup vecde gelmelerine, raks etmelerine, dönmelerine denilmiştir. Semahlarda güfte ve müzik arasında inanılmaz bir uyum söz konusudur. Bu anlamda da her zaman dikkat çeken bir tür olmuştur.

“Semahlar Alevî-Bektaşî cemlerinin hangisinde olursa olsun belirli kurallar içinde dönülür ve ritüeldir. Sözlü kültür ürünleri olan semahlar yazıya ve notaya geçirilmeden kuşaktan kuşağa günümüze kadar gelmiştir. Bünyesindeki müziğin sağlamlığı ve söz bütünlüğü sayesinde günümüzde de bu özelliğini korumaktadır. Ancak gelenek gereği kapalı yapılan cemler ve semahlar artık bazı çevrelerde açıkça yapılmaya başlanmıştır. Böylelikle dini temeli ve içeriği olan cemler ve semahlar seyirlik özelliği kazanmıştır” (Coşkun, 1998:1).

Cem ise semahların müzik icrası ve raksına dayanarak belli kurallar içinde gerçekleşen Alevi toplanmalarıdır. Cem ayinlerinin en büyük özelliklerinden biri müziğe ve oyuna gösterilen saygıdır. Bu toplantılarda semah dönülürken oturmadan ayakta dinlenip seyredilmektedir.

Semahlar, Alevi toplumunun gizli toplantılarıdır ve dinsel ibadetlerin getirildiği özel günlerde yapılır. Semahların ezgisi Bektaşî müziğinde olduğu gibi halk müziğinden kaynaklanır, türkü ile raks iç içedir. Semah ezgileri yörelere göre farklılıklar gösterse de genel olarak çift ve aksak vuruşlu havalardır. Semahlar yerel ayrılıklar gözlenir. Bunun sebebi ise kökende göçebe toplumun varolmasıdır. Kadın ve erkeğin bu törenlerde beraber raks etmelerinin bir sebebi de budur. Çünkü göçebe toplumlarda kadın erkek ayrımı yerleşik düzendeki gibi katı kurallar koymamaktadır. Göçebe yaşamda, gerektiğinde yaşam kuralları yaşam biçimine göre değişir ya da yeni kurallar ortaya koyar bu sebep ile semahlarda gözlenen başlangıç, oynayışı ve bitiminde görülen yöresel ayrılıklar ortaya çıkmıştır. Bu ayrılıklar cem sırasında giyime, figürleri de ve kullanılan çalgılara da yansımıştır. Semahlar da her ne kadar ayrılıklar gözlenirse de öz birdir ve dini amaçlıdır. Semahların ana çalgısı ise bağlamadır.

“Bağlama bazı yörelerde kutsal sayılıp duvara, insan boyunun bir bir karış üstüne gelecek şekilde ve Kuran-ı Kerim’le yan yana asılır. Saz çalınacağı

zaman, sazı çalacak olana veren kişi öpüp başına koyar, alan kişi de öpüp başına koymadan çalmaya başlamaz”

Cemlerde ki çalgı sayısı da yörelere göre farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Çepnilerde on iki çalgı bulunma zorunluluğu vardır. Bu on iki çalgı aynı çalgı olabildiği gibi farklı çalgılardan da oluşmaktadır. Tahtacı cemlerinde ise en az iki çalgı en fazla on iki çalgı kullanılmaktadır. Farklı çalgı olarak kemane (bazı yörelerde, keman da denir) tırnak kemane kullanılmıştır.

Tuncelili alevi dedesi Kâzım Mansuroğlu “ Cem Müziğini” şöyle aktarmıştır;

“Cemde bağlama eşliğinde müzikle yapılır. Cemde çalınıp söylenenler Türkçe söylenmektedir. Saz çalılıp söyleyerek cem’i yürüten kişiye Zakir denir. Cem’de söylenenler ermiş’lere Evliya’lara ve Hz. Muhammed’in ehli beytine hitaben söylenir. Bütün bunlar bağlama sazı eşliğinde söylendiği için bağlamaya “Telli Kur’an” da denilir. Hatta bağlamanın Hz. Muhammed’in torunlarından ve 4. İmam olan Zeynel-i Abidin tarafından zindanda yapıldığı da Alevilerde söylenmektedir. İşte bu nedenlerden dolayı da, bağlamaya ayrı bir saygı gösterilmektedir” (Yıldız, 1992:22).

Alevilerde toplu ibadet veya diğer adıyla halka namazı diye bilinen cem, müzik ile başlar, devam eder ve son bulur. Cemdeki müzik, tamamen bağlama sazı eşliğinde icra edilir. Her cem’de birkaç tane saz çalılıp söyleyen kişiye rastlamak mümkündür. Bu sazendeler, cem başlamadan evvel tek tek veya birlikte deyişler, ilâhiler, düvazlar söylenir. Bu da bir nevi ısınma ve cem’e hazırlık aşamasındadır. Cem başlayınca da bu zakirlerden genellikle en iyi çalılıp söyleyene zakirlik hizmeti verilir. Aynı düzende çalılıp söyleyen iki zakir’in birlikte cem yürütmeleri de mümkündür.

2. BÖLÜM: TÜRK MÜZİK GELENEĞİNDE YÖNETİM ÖZELLİKLERİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ TOPLULUKLARINDA ŞEFLİK KAVRAMI

2.1. Türk Müzik Geleneğinde Yönetim Özellikleri

Türk müziğinde bazı müzikal gereklilikler katı kurallar dâhilinde ele alınmamış, musiki geleneği olarak varlığını sürdürmüştür. Bu sebeple toplu icralarda bir eserin her seslendirmesinde, dinleyiciye farklı bir şey sunabilme olanağı mümkündür. Aslında her icrada geniş ölçüde kendiliğindenlik vardır. Bu sebeple öne çıkan bir icracı toplu icralarda ortak birlikteliği sağlamaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde Türk müziği toplulukları değerlendirildiğinde yönetici kişinin bir müzisyen olduğu sonucuna varılmaktadır. Yönetici kişi bu sebeple her türlü özellikten önce müzisyen kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Her sazendenin virtüöz, koristin de solist olamadığı gibi, her müzisyenin de yönetici olması mümkün değildir. Bu sebeple bir takım müzikal ve kişisel özelliklerin ön plana çıkması gerekmektedir.

Türk Müziği icrasında birtakım musiki geleneklerine bağlılık söz konusudur. Gelenek ise usta-çırak ilişkisiyle devamlılık göstermektedir. Bu bağlamda toplu icralar incelendiğinde ilk dikkati çeken “Mehter”dir. Mehterbaşının yönetiminde bir çalgı ile birlikteliği söz konusudur. Bu çalgı birçok mehterhanede “Zurna”dır. Zurna öncelikle nefes gerektiren, tizleşip pestleşmeden seslere hâkim olabilmek için ayrı bir teknik ile çalınan, icrası zor bir çalgıdır. Bundan dolayı icracının yukarıda da bahsi geçen Müzikal kimliğe ve tecrübeye sahip olması gerekmektedir. Çalgı icrasındaki üstün performansın topluluğa da yansımış olması sebebiyle mehterbaşları çoğunlukla zurna icracıları arasından çıkmıştır. Mehterbaşlarında aranılan diğer bir özellik de daha önce vurgulanmayan bir konu olan hocalıktır. Mehter takımı çalgılarının yetiştirilmesinde musiki eğitimini aldıkları kişide mehterbaşdır. Mehter düdüğü öğretimde araç olarak kullanılmış bir çalgıdır.

Sazendebaşları ile hanendebaşları ise aslında aynı görevi yapan iki yöneticidir. Sazendebaşının çalgısıyla sağladığı yöneticiliği, hanendebaşı da sesi ile sağlamaktadır. Sazendebaşılık bir çalgıda üstün performansı beraberinde getirir. Üstün performanstan

kasıt bir eseri tüm seslerden çalabilmek, ezberinde geniş bir repertuara sahip olmak, taksim kabiliyetinin yüksek olması, makam geçkilerini rahatlıkla yapabilmek, bir eseri belli bir yorumla ya da süratle çalabilmek anlamlarına gelmektedir. Hanendebaşlarında aynı vasıfların yanı sıra seslendirme becerilerinin de yüksek olması gerekmektedir. Fakat ses güzelliği çok fazla aranan bir şart olmamıştır.

“Örneğin; Şeyhüslâm Esat Efendi, geleneksel Türk Musikisi'nin belki de en önemli ünlü bestecisi olan ve şahsen de tanıdığı anlaşılan Mustafa İtri Efendi'nin (1640–1712) sesini telleri paslanmış, âhenksiz bir çalgıya benzetir. Esat Efendi, İtrî'nin sesinin pürüzlü, çirkin ve bugünkü deyişle tamamen detone (bî ahenk ve Bî perde ve bî karar) olduğunu yazmakta hiçbir sakınca görmez. Ancak bunun yanı sıra, Esat Efendi İtrî'nin dönemin en bilgili müzisyeni olduğunu, Padişah IV. Mehmet huzurunda birçok kez fasıllar icra edip yönettiğini de belirtir. Esat Efendi, İtrî'nin beste ve icralarının padişah tarafından çok beğenildiğini ve bundan dolayı kadın esirler kethüdalığı ile ödüllendirildiğini de belirtmiştir” (Behar, 1992:154).

Yukarıdaki örnekten de anlaşıldığı gibi Hanende ve hanendebaşları için kıstaslar tarz, tavır, üslup, eserin aslına ve usule sadakat, perde sağlamlığı, yorumun ön planda yer alması ve kuru ses güzelliğinden her zaman önemli görülmüştür.

Sazendebaşları ve Hanendebaşlarının birlikte icraları ise daha çok fasıllarda görülmektedir. Bu icralarda eğer bir fasıl söz konusu ise sazendenin asıl görevi eşliktir. Bir virtüöz olmak kadar, eşlik sazı olabilmek de önemli bir durumdur. Fasılların genelinde yönetici durumundaki icracı başhanende yani hanendebaşdır. Bu kişiler tarafından fasıl formundaki eserler seçilir, ardı ardına seslendirilir. Bu arada eserlerin gideri ve bağlantıları önemli bir noktadır. Fasıllarda serhanendenin kullandığı çalgı ise def'tir. Def eserlerin usulünü vererek güfte ve ezginin üst üste oturmasını sağlamaktadır. Bu uyumun bozulması usulün kaçmasına sebebiyet vermektedir. Bu sebeple ağırdan hızlıya doğru giden bu müzikal yapıda, serhanende bu çalgı ile gideri vermekte sazandeler ise onu takip ederek eserleri seslendirmektedir.

Fasıl icralarında icrayı farklı kılan ve en büyük özelliğini oluşturan nokta, şarkıların arasındaki geçişleri sağlamaktır. Bu geçişler de sazandeler tarafından yapılmaktadır. Bir fasıl icrasında en önemli faktör devamlılık ve beraber söylemenin getirdiği coşkudur. Bu yüzden, fasıl icrasında geçişler, şarkıların birbirine bağlantıları, şarkıların fasıl coşkusuna ve icra karakterine uygun olmalıdır. Geçişlerde hanendebaşının belirlediği düzene belirlenmektedir. Çünkü bu icralardaki en önemli kurallardan bir tanesi, her

şarkının arasında mutlaka bir aranağme çalınmasıdır. Sazendelerin bu bağlantı ezgilerini iyi bilmeleri gerekir. Hanende başı tarafından bu eserler tayinde aranağmelerde belirlenmektedir.

Fasıllardaki bu geçişler Mevlevi ayinlerinde de selamlar da gözlenmiştir. Bu sırada gideri veren kudümdür. Çalgıda ses birliğini sağlayan neyzen başı, ayinhanların icrasından ise ayinhan başı sorumludur. Mevlevi çalgı topluluklarında ritim ayinin giderini belirtir ki buda semazenlerin dönüşlerine yön verir. Ayinhan başları, Mevlevilikte sema ayinlerini çok iyi bilen, birçok sema töreninde yer almış, gerek ayin gerekse ilahi repertuarına sahip, Mukabele geleneğinin içinde yetişmiş müzisyenlerden belirlenir. Ayinhan aynı zamanda ses icrasının yanında çalgı icrasını da takibe gitmek durumundadır. Bu sebeple kudümzen başı, neyzen başı ve semazen başı ile de icra sırasında uyumu sağlaması gerekmektedir. Müzisyen kişiliğinin yanında Tasavvuf ehli olan birinin yönetici durumunda olması icradaki hissiyatı artırmaktadır. Fakat belirtilmesi gereken bir hususta şudur. Mevlevi ayini icralarında aslında yönetici durumundaki çalgı ney'dir. Çünkü mutribin çalacağı ayinin kararlaştırılması, taksimlerin dağıtımı, oturuş sırasını belirten neyzen başıdır. Fakat ney icrasından dolayı toplu seslendirmede yönetimi gerçekleştirmesi zor olduğundan bu görevi kudümzen başı yürütmektedir.

Cami müziğindeki toplu icralarda çalgı kullanılmadığını daha önceki bölümlerde belirtilmiştir. Bu icralarda toplu söyleme cumhur başı tarafından takip edilir. Cami müziği formlarının icrasında ses rengi ve birliğini cumhur başı tarafından belirlenir. Yine diğer yöneticiler gibi icranın sırası gideri de bu kişiler tarafından belirlenmektedir.

Tarikat ayinlerinde ise zakirlerin icrasından sorumlu olan yönetici zakir başıdır. Zakir başları her tarikata göre farklı zikir ayinlerini idare etmişlerdir. Bu kişiler ise yine tasavvuf ehli, musikişinas kişiler tarafından belirlendiği görülmektedir. Bu müessesede de musiki eğitiminde olduğu gibi usta-çırak ilişkisi öne çıkmaktadır. Görev sıfatından da anlaşılacağı üzere zakir başı zikir ayininin ritim ve musiki bakımından başıdır. Bu sebeple diğer topluluklarda olduğu gibi yönetici vasıflarına sahip bir kişi olması gerekmektedir. Bu tür icralarda öne çıkan perde tutturmak yani hep birlikte aynı sestem söyleyebilmek ilahi coşkunun yakalanmasını sağlamaktır. Okunacak ilahilerin sırası ve seçimi de bu yöneticiler tarafından belirlenmektedir.

Ahilikten kalma toplanma geleneklerinde genellikle bir çalgı ya da bir ses öne çıkmaktadır. Musiki icrasındaki yönetim ise bu kişiler tarafından yapılmaktadır. Yönetim yörelere göre değişiklik gösterse de çoğunlukla bölgede tanınmış bir solist ya da bağlama ailesi seslendiricileri dikkati çekmektedir. Bağlama Türk'ün vazgeçilmezidir. Türk çalgıları içinde çok kısa bir sürede gelişimini tamamlamış zaten öne çıkmış olan bir çalgıdır. Bağlama ustaları bu toplu icralarda çalıp söylemeleriyle öne çıkan yörenin en iyi müzisyenlerinden belirlenmektedir. Bu sebeple musiki icrasında yönetim bu kişilere aittir. Her yörenin kendine göre öne çıkan bir formu ve üslubu vardır. Bu icracıların seslendirilen müzik formlarına yetkin, yöre tavrını ve geleneğini bilen çalgısında belli bir seviyede olan kişilerden belirlenmektedir. Örneğin; kaynak kişi Abdurrahman Ekinci'yle yapılan görüşmede bu toplanmalarda önce komşu köylere ilçelere haber salınarak müzisyenlerin belirlendiğini bu kişilerden en bilineni yörenin en tanınmış sazandelerinin seçildiğini belirtmiştir. Burdur yöresinde öne çıkan çalgı bağlama ailesinden curadır. En tanınmış cura ustası da bu toplantılarda yönetici kişi durumundadır. Bu kişiler diğer yönetici kişilerde olduğu gibi musiki bilgisi veyahut çalgısı ya da sesiyle öne çıkan kişilerdir. Repertuarı geleneksel sırayı bilen kişilerdir. Diğer taraftan Urfa sıra gecelerine bakıldığında ise yönetici durumundaki kişi söyleyendir. Hatta bu kişiler çalgı topluluklarına da isimlerini vermişler ve isimlerle anılmışlardır. Örneğin; Mukim Tahir'in, Kel Hamza'nın, Tenekeci Mahmut'un, Kazancı Bedih'in, Aziz Çekirge'nin, Fazlı Öztop'un, Mehmet Nacak'ın takımları gibi... Ayrıca Şanlıurfa'da gazel okuyucularının makam ve edebiyat bilgisine sahip olmaları gerekmektedir. Divan edebiyatının gazel türü şiirleri, müzik meclislerinde çeşitli makamlarda, ustalık gerektiren bir biçimde okunmalıdır. Bu nedenle Urfa'da gazel ve hoyrat okumayı hakkıyla icra edebilenler idareci durumundadır. Bu kişiler sıra gecelerindeki kişiliği, güzel sesi ve icrasından dolayı, çıraklıktan kalfalığa; kalfalıktan, ustalığa giden bir yolda "Pir" ve "Bedih Usta" lakabıyla da anılmaktadır.

Kabasaz takımları ve Spor Müziği topluluklarında ise bir ritim ve ana ezgiyi çalan bir çalgı birlikteliği söz konusudur. Bu sebeple yönetim bir çalgı tarafından gerçekleştirilmektedir ki topluluğu idaresinden eden ritim sorumludur. Çünkü bu topluluklarda amaç bir oyunun gerçekleştirilmesi olduğundan, gerçekleştirilen müziğin mahiyetine göre dansçıyı takibe gitmek durumundadır. Diğer çalgılara da bu tempoyu yansıtmalıdır. Bu kişilerin bu oyunların içeriğini, sıralaması, takibini yapabilmesi

gerekmektedir. Dansçının oyunlarının ritimlerini çok iyi bilmek gideri iyi verebilme sorumluluğu bu yöneticilere aittir.

Spor faaliyetlerinde ise mehter çalgıları ile birlikte davul zurna ikili olarak ön plana çıkmaktadır. Mehter takımındaki yöneticinin özellikleri yukarıda belirtilmiştir. Yönetici çoğu kez zurna ya da davuldur. Çünkü bu icralarda geleneği bilmekle birlikte, spor faaliyetlerinde sporcunun cesaretlenmesi, yüreklendirilmesi de musiki ile gerçekleştirilir. Bu sebeple çalgı topluluklarında davul zurna ikilisi yer alıyorsa ritim çalgısı davul ön plana çıkmaktadır. Bu kişilerinde diğer yöneticilerde olduğu gibi idarecilik vasfına sahip kişilerden olmaktadır.

Türk müziği türlerinde var olan bir felsefe, bir ruh vardır. Aslında her müzik türünün kendine ait ruhunu yaratmak, musikinin karakterini belirlemektedir. Bu sebeple toplu icralarda yönetici bu ruha sahip, icra ettiği musiki geleneğinden yetişmiş biri olmalıdır. Bu bakış açısıyla musiki topluluklarındaki yöneticilerin şu vasıflara sahip olması gerekmektedir.

Mehter müziği birçok başlık altında farklı şekillerde incelenmiş bunun sonucunda da Türk'ün Türk Töresinin simgesi olduğu vurgulanmıştır. Mehterin mahiyet ve özellikleri bakımından önemini Eugenia Popescu-Judetz Türk Musiki Kültürünün Anlamları isimli eserinde şu şekilde anlatmıştır.

“İslam inancının itici gücü, din uğruna savaşmayı, İslam dinine inanıp Peygamber'in yeşil bayrağı altında savaşanların “yaşama atılımı” nı (élan vital) yücelterek askeri fetih fikrini genişletmiştir. Osmanlılar ise fetih ruhuna davul musikisinin tılsımlı sesini, ordunun önünde taşınan tuğların çekici etkisini katmışlardır. Osmanlıların genişleme döneminde mehterin sesi Müslüman olmayan halklar için dehşet verici bir ses, Osmanlı halkında ise huşu duyguları uyandıran bir haykırıştı. Türk yürüyüş bandosunun gizemi Osmanlı gücünün anlamca zengin bir göstergesidir. Kanımca, Osmanlı yaşama biçiminin bir özelliği olan mehter Arapça “ümme” teriminin dile getirildiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin musıkideki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi. Ümmet kavramı bir bütün olarak ele alınırca, ulus, cemaat, halk, din gibi varlıkları kaynaştırır, hepsini İslam'a özgü nitelikler ve ülkeler içinde birleştirir. Benzersiz ama birleştirici bir olgu olan Osmanlı mehteri ile ümmetin anlamı arasında karşılıklı bir bağ vardır. Öte yandan, mehter, geniş düz anlamları ve yan anlamlarıyla karmaşık boyutlar gösteren kültürel bir bütünlüktür. Kültür ortamında gelişen fikir unsurlarıyla ilişki kuran mehter yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu uyrukları arasında yayılan, Osmanlı uyruklarının kavrayabildiği bir anlamlar dizisinin olduğu kadar,

dışardan gelen anlam biçimlerinin (musikide ve musiki dışında) de taşıyıcısıydı”(Popescu-Judetz, 2007:56).

Bir başka örnek ise adı bilinmeyen bir mehter icracısı tarafından şöyle yapılmıştır (Küçük, 2000:125);

“Bir canibe müteveccih olsa mehabet, şevket, salabet, şöhret için dosta, düşmana karşı tabl, kudüm, nefir döğdürerek gider, hususiyle cenk yerinde guzat-ı müslimini terqip için yüz yirmi koldan tabline ve kösci hakanilere, turalara vurmağa başlayarak asakir-i islami cenge kaldırmağa sebep oluruz. Büyüklerimiz bir şeyden müteessir olduğu zaman huzurunda on iki makam, yirmi dört şube, yirmi dört usül, kırk sekiz terqip musiki faslı edib onların yüreğini açarız. Saz, söz, hanende adamın ruhuna safa verir. Biz de ruha gıda verici esnaflarıdır.”

Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere Mehter’in asker üzerinde fetih, cengâverlik fikrini uyandırarak askeri yüreklendirmek, düşmanı korkutmak durumundadır. Bu özellikler göz önünde bulundurularak mehterbaşının bu kavramlara ve bu yaklaşımı müziğine de yansıtılabilecek bir aidiyet duygusuna sahip olması gerekmektedir. Mehterbaşları bu sebep ile vatanını, toprağını, insanını, dinini seven sahip çıkan bu fikri icrasıyla da aktarabilen, bununla birlikte duruşu, idaresi, yürüyüşü komut verişiyile de bu ruhu havayı yaratabilen müzisyenler olmalıdır.

İslam dünyasında musikiye en fazla ilgi, genellikle tasavvuf ehli tarafından gösterilmiştir. Musiki ikinci asrın sonlarında semalarda yer almaya başlamış daha sonraları ise, İslâm tasavvufunun belli başlı karakteristiği hâline gelmiştir. “Sema insanı Allah’a yakınlaştıran ve yükselten dini bir unsur olarak gözlenmiştir. Sema, sufilere göre vecd ve trans halini destekleyip güçlendirir” (Uludağ, 1992:331).

“Sema, sema edenin Allaha olan aşkını kuvvetli arzusunu (şevkini) harekete getirir, pekiştirir ki, bundan haller doğar. Vefatı Mevlana’nın doğumundan iki yıl sonra vuku bulan (606H./1209) semada çalgı çalıp şarkı söyleyen Qawwal’in güzel olmasını şart koşar ve sema meclisinde bulunan ariflerin kalplerini rahatlandırılması için güzel koku, güzel yüz ve güzel ses gibi üç unsura ihtiyaç olduğunu kaydeder” (Yazıcı, 2003:141).

Mevlana da bu görüşlere sahiptir ki bu da şu beyitlerden anlaşılmaktadır.

“Demek ki güzel ses çalgı dinlemek aşıkların gıdasıdır,
Bu dinleyişte buluşmak kavuşmak hayali vardır
Gönüldeki hayaller güzel sesle gelişir;
Hatta güzel ses yüzünden şekillere bürünür o hayaller

Suya ceviz atanın ateşi nasıl yayımlandıysa,
Güzel seslerle aşk ateşi de parlar, yayımlanır” (Gökpınarlı, 1954:116).

Mevlana hazretlerinin müridlerinden Feridun İbn-i Ahmet Sipehsalar tarafından yazılan menkıbelerinde Musiki ve ses ile sema etmenin aşıklarda bıraktığı tesiri ve bunun sırrını şu şekilde aktarmıştır (Yazıcı, 2003:141);

“Nağmeli ses aşıklara şundan dolayı hoş gelir: Onlar “Elest Meclisi”nde ruhani güzel seslere alışmışlar ve onun verdiği hoşluğa kulak vererek yetişmişlerdir. Nefs alemine ve vücudun bulanıklığına yakalanmış, rûhanî alemden uzak kalmış oldukları bu günde ise, o güzel seslerden birazcık kulaklarına gelince, hüznü olan gönülleri şevklerinin fazlalığından çırpınır, coşar ve bedeni de ona uyarak harekete getirir.”

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere ayinhanbaşının en önemli görevi Mutrıpla icra edilen bu musikinin sema ile örtüşmesini sağlamakla birlikte Semazenleri semaya sürüklemek, harekete teşvik etmek, Allah’a olan aşkı meydana getirmek için olanak sağlamaktır. Çünkü Mesnevi’nin özü yaradana olan aşk’tır. Mevlevi Müziği de “Aşk”ın aşğın müziğidir. Bu bağlamda bu müzik eşliğinde sema eden dervişlerin bazı manaları aşarak kendisini yükseltecek ruhaniyete bürünmesi gerekmektedir. Bunu sağlayanda mutrıptaki müzisyenlerin icra ettiği musikidir. Bu sebeple ayinhanbaşları, Türk Musikisinin melodi ve ritim anlayışı içerisindeki icralarda gaye ve amaç olarak semazenlerin sema halindeyken ‘Allah’a duyduğu sevgiyi, heyecanı dönme haliyle ifade etmesi ve açığa vurmasını müzikal anlamda birlikteliği ve coşkuyu sağlayarak mutrıbi yönetmeli bu hissiyatı ön plana çıkarmayı hedeflemelidir. Bu da ayinhanbaşının Mevlevilikle yakinen ilgili bu felsefi görüşe sahip, Mevlevihane’de yetişmiş ya da bu musiki geleneğini iyi bilen, yaradana gönül vermiş aşk ile bağlı, musiki icrasında da bu ruhu yansıtabilen bir müzisyen olması gerekmektedir.

Fasıllar incelendiğinde ise öne çıkan bir felsefe den çok bir amaç vardır. Bu amaçta Türk Musikisi fasıl formlarının toplu olarak seslendirilerek, eğlence maksadıyla bir araya gelişir. Ayrıca bu tür toplanmalar genelde eğlence amaçlı olduğu için, dinleyiciler üzerinde eğlenmeye ve musikiye eşliği, hal ve hareketleriyle ifade edebilmelidir. Fasılın icrasında insanların dikkatlerini çekebilmeli çaldığı def ve sesi ile insanları eğlenmeye teşvik etmelidir. Bu sırada İnsanlar musiki ile eğlenirken bile ortamın havasına da bir anlamda hakim olmalıdır. Fasıl icralarıyla ilgili Mehmet Güntekin şöyle demiştir (Eken, 2007:32); “Fasılın kendine ait bir edebiyatı vardır, o

müzikteki ruh, fasılda okunmayı gerektirmelidir. Fasılın kendine has ruhunu ve neşesini yansıtabilmek için çok şarkı bilmek gerekir, içinden hangisinin fasılda okunacağını ayırt etmek önemlidir”.

Cami Müziği, İslam dininin gereği olan farz, sünnet ve nafil ibadete çağırma yardımcı olma ya da süsleme amacıyla yapılmaktadır. Bu toplu icralar temelde namaz ibadeti ile ilgili olan musikidir. Cumhur icralar ise temcid, hutbe, tekbir, tevhid, tesbih gibi dini formlar içerisindeki icralarıyla dikkat çekmiştir. Cumhur müezzinleri ise genelde dini ve ilahi fikirleri icralarıyla birlikte kişiliklerine de yansıtmış kişilerdir. Cami müziğindeki Cumhur Müezzinleri Müslümanlığın şartlarını bilen, yerine getiren Allah’a gönülden yönelmiş bu dini duygularını da ibadetin bir parçası olan musikilerine de yansıtmış olabilen kişiler olmalıdır.

Tasavvuf yollarına tarikat adı verilmektedir. Tarikatlar kurucuları ya da pirlерinin adıyla anılan bu yollar insanı ruhen, ahlaken tekâmül ettirmeye çalışılmıştır. Bu müesseselerdeki zakirbaşlarının idaresinde gerçekleşen musikide, bu özellikleri destekleyen tarzda olmalıdır. Bu sebeple tarikatlarda görev yapan zakirbaşlarının da seçtikleri yolun ehli olan kişilerden belirlenmelidir. Çünkü icra edilen ayinin ruhunu ancak tarikata mensup bir kişi tarafından bilinip hissettirebiliriz. Bu tür musikide de topluluklar da amaç Mevlevilikte olduğu gibi ibadettir. Her tarikat’ın yaklaşımı ayinlerine de yansımıştır. Rûfai tarikatındaki coşkunluk, celveti tarikat ayinlerindeki ağırbaşlılık zakirbaşı tarafından hissedilen ve hissettirilen bir faktör olmalıdır. Bu icraları gerçekleştirebilmesi için aynı gelenekten gelmeli, ayine katılan diğer dervişler gibi hissetmeli hatta daha coşkun olarak hissiyatı artırmalıdır. Bektaşî ve Alevî ayinlerinde ise zakirbaşları yine aynı özelliklere sahip olmalıdır. Zaten bu tarikatların ayinlerine dışarıdan katılımda mümkün değildir. Zakirbaşları Alevilik ve Bektaşilikte bu tarikatların içinde var olmuş, bu yolları benimsemiş sahip çıkmıştır.

Ahîlik Kurumu, İslam kültür ve medeniyeti içerisinde içtimai, iktisadi, dini ahlaki ve birçok yönden önemli roller oynamıştır. Ahîlik ahlaki prensiplere dayalı bir takım fonksiyonlar geliştirmiş mesleki bir teşkilat olarak da söz sahibi olmuştur. Ahîlerde tam ve kesin kaidelere bağlanmayan töre ve törenle bağdaştırılmayan hiçbir hareket yoktur. Bu sebeple musikinin de var olduğu toplantılarda bu kurallara bağlı kalınarak gerçekleştirilmiştir. Bu toplantıda musikiden sorumlu sazende ya da solistler bu fikir ve

yaklaşımlar doğrultusunda musikiyi gerçekleştirmelidir. Çünkü bu toplantılarda her hareket bir düzene ve kurala bağlı kalınarak gerçekleşmektedir. Bundan dolayı musiki ırcasında bir düzen ahlaki kurallara bağlı kalınarak icraya gidilmiştir. Yöneticinin bu anlamda birlik, kardeşlik, dürüstlük, diğergâmlık, cömertlik gibi Ahilerce kabul görmüş olan davranışa ve hal ve harekete sahip, bu gelenekten gelen, kabul görmüş birisi olması gerekmektedir.

Türk Müziğindeki Toplu İcralar değerlendirildiğinde, elinde baget taşıyan batılı bir yönetici duruşu ile karşılaşılmaz. Türk Müziği'nde yönetici, müzikteki ustalık ve maharetiyle ön plana çıkar. O usta müziği kendi ustalığı içinde yönlendirir. Kendi müzikal kimliği ile doğal bir akışkanlık içinde adeta topluluğu kendi rengine boyar. Yapılan tespitlerde yöneticilerin musiki türünün anlamı ve işlevi bakımından bir takım elemanları kullandığı belirlenmiştir.

Bu elemanlardan ilk olarak göze çarpan tuğ'dur. Tuğ aynı zamanda kös, davul, mehterhane, sancak anlamlarına da gelmektedir. Tuğun diğer anlamı ise ucuna güneşin ışınlarını temsil eden at kuyruğu bağlanmış, tepesine de güneşi ifade eden altın top üzerine de ay'ı temsil eden hilâl konulan bir devletin bağımsızlığının sembolüdür. Tuğ eski Türklerde hanlık, Osmanlılarda hükümdarlık, vezirlik, beylerbeylik, sadrazamlığı kısaca devleti temsil etmiştir. Bundan dolayı tuğ'un yapımı ve kullanımında da ayrı bir önemin var olduğu gözlenmiştir.

Osmanlıda, padişah tuğuna "Tuğ-ı Hümâyün" denilirdi. Padişah sefere giderken Tuğ-ı Hümâyün'lar da berâber götürülür, bunun için de bir merâsim yapılırdı. Bu merasim, 17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın başı arasında şöyle yapılırdı:

"Padişah tuğlarından ikisinin çıkarılacağı vezir-i âzam, şeyhülislâm, kazaskerler, nişancı, defterdar, yeniçeri ağası ve ileri gelen devlet adamlarına söylendikten sonra bunlar merâsim elbiselerini giyerek muayyen zamanda sarayın orta kapısında beklerlerdi. Enderun'dan tuğ-ı hümâyünün hazırlandığı haberi gelmesi üzerine önde vezir-i âzam olmak üzere Babüssaâde'de Akağalarının oturduğu aralıkta sedire oturup beklerler, bu sırada hassa müezzinleri sûre-i feth okumaya başlardı. Sûrenin okunması bittikten sonra dâvetli şeyh efendilerin birinin duâsını müteakip fâtiha sûresi okununca, ağalar tuğ-ı hümâyüandan ikisini çıkarırlardı. Hemen devlet erkânı kalkıp, tuğları ağaların ellerinden alırlar, derhal birinciyi sadrâzamlı şeyhülislâm ve diğerlerini de vezirlerle kazaskerler birlikte Babüssaâde önündeki muayyen yerlerine dikerlerdi. Bunun üzerine duâ edilip, merâsim sona ererdi. Padişahlar 18. yüzyıldan itibaren sefere gitmediklerinden,

tuğları yalnız saraya dikilirdi” (<http://www.turktarih.net/t-449-tug.html> - 22.04.2008).

Mehter Takımları İslâmiyet’ten önce ve sonrasında da egemenlik ve hükümdarlık sembolü edinerek tarihte önemli bir yer edinmiştir. Mehter icralarında topluluk yönetiminde mehterbaşı’nın çoğu kez elinde tuğ ile topluluğu yönetmiştir. Bu tuğ ile komutları vermiştir. Kısacası mehterbaşının idaresinde kullandığı elemanlardan biri olmuştur.

Türk müziğini oluşturan öğeler den biri de usul olduğunu daha önceki bölümlerde de belirtilmiştir. Usul ritim ya da sürat belirteci değildir. Usul, eserin başından sonuna kadar değişmeden aynı şekilde, birçok kez tekrarlanan kuvvetli zayıf vuruşlardan oluşmaktadır. Her ezgi bölümü, her nağme ya da perde, zorunlu olarak usul kalıbının birkaç darbına tekabül etmektedir. Nasıl ezgi bir makam sistemiyle örtüşmek durumunda ise ezgi seyri de usule oturmalıdır. Türk müziğinde ise var olan usuller gideri vererek eserin icrasını, yapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, usullerin Türk müziği içerisindeki çeşitliliği bu musikiyi de zenginleştirmiş, ezgi yapısı, söz yapısıyla birlikte daha da farklı kılmıştır.

“Kantemiroğlu usul’ün önemine şöyle aktarmıştır: “İlm-i Musikide cümlesinden lazım olan ilm-i usuldür... usülsüz nağme mücerred (soyut) musiki nağmesi değildir” (Kantemiroğlu, 2001:78).

Fonton ise usulün eserin iskeletini oluşturan bir parçası olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce esere en uygun usulü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usul adeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usul ve melodi birbirleri için yaratılmış ve bir bütünü ayrılmaz parçaları olacaklardır” (Behar, 2001:15).

“Türk Musikisi’nde vuruşların kıymetleri, birbirine eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usul denir”. (Gültek, 1996:30) Türk Müziği’nde usuller eklemeli karakterdedir ve Türk Müziği’ne hasır. Türk Müziği’ndeki çalgı topluluklarında da icra edilen müziğin şekline göre bazı usuller öne çıkmıştır. İster Mevlevi Müziği ister Mehter Müziği olsun Türk Müziği’nde

kullanılan farklı usul tipleri bu topluluklarda daha da fazla yer almıştır. Kantemiroğlu usul'ün önemini şu şekilde belirtmiştir;

“Usulün duyulabilir bir hale gelmesi de vurmali çalgılar ile mümkün olmuştur. Bu çalgılar kös, davul, bendir, nakkare, kudüm, bendir, daire, def, dümbelek gibi çalgılarla yapılmıştır. Bu çalgılardan bazıları ise topluluk icrasında yöneticinin kullandığı elemanlar arasında yer almıştır” (Kantemiroğlu, 2001:83).

Def en çok fasıl icralarında kullanılmış bir vurmali çalgıdır. Fasıl icrası Türk müziğinin en zorlu tecrübe ve bilgi isteyen icralardandır. Vokal icraların daha ön planda tutulduğu bu icralarda sözler şiir formuna dayanmaktadır. İcra sırasında hecelerın ezgi üzerine oturtumu da ritim seslendiricisinin doğru gideri vermesiyle de bağlantılıdır. Eser sıralamasında ise aynı makamdan olması, usullerin ağırdan hızlıya doğru ilerlemesi gibi bir takım kuralları vardır. Usulden usule geçişte yine belirli bir düzende olur. Bu geçişleri serhanende elindeki def ile gösterir. Fasıl icrasında eğer yetkin iseler diğer hanendelerin elinde de def bulunabilmektedir. Eski fasıl topluluklarının fotoğrafları incelendiğinde her toplulukta elinde def ile bir serhanendenin bulunduğu gözlenmiştir.

Hanende faslında da def yöneticinin icra sırasında kullandığı çalgılardan biridir. Fasıl sırasında eserlerin giderini verdiğini ise daha önce ki bölümlerde de belirtilmiştir. Hanendebaşı, her icrada yer alma zorunluluğu yoktur. Fakat diğer çalgıları elindeki def ile verdiği işaretlerle yönlendirmektedir. Eserler arasındaki geçişler, girişlerdeki esler, hanendebaşının kontrolü ile def ile verilmektedir. Bu anlamda yönetici olan kişinin aynı zamanda usta bir deffaf, usulleri ve velveleleri iyi bilen bir müzisyende olması gerekmektedir. Küme Fasılları ve İnce saz takımlarında da yine aynı şekilde yönetime gidilmiştir.

Diğer vurmali çalgıların ise daha çok tarikat zikirlerinde yer aldığı gözlenmiştir. Örneğin; kıyâma tariklerin zikirlerinde kalbi zikre geçildiği anda vurmali olan çalgılardan mashar, bendir, kudüm, halile, nevbe gibi vurmali çalgılar kullanılmıştır. Fakat bu çalgılar sadece ilâhi okuyan zakirler tarafından çalınmaktadır. Zakirler tarafından zikir'in gideri hızlanmasında vurmali çalgılar bir anlamda beraberliği sağlamak için kullanılmıştır. Kudüm ise Mevlevi tarikatında oldukça önemli bir yer almış bir anlamda çalgıların icrasından sorumlu yönetici durumunda icra etmiştir. Her hanenin ayrı usulle bestelendiği ayinlerde gider kudüm ile verilmektedir. Kudüm

vuruşları semazenin çark atışına yön vermektedir. Bu sebeple öne çıkmış bir çalgıdır. Bu sebeple de nutripdan sorumlu olduğu da düşünülebilir.

Davul ise Baş Mehter Ağa'nın kullandığı bir vürmalı çalgı olmuştur. Bu çalgı mehterin baş çalgılarından olmuş halkı birbiriyle kaynaştıran kutlu bir çalgı olmuştur. Bu çalgıyı çalan bir yönetici de Baş Mehter Ağa'dır. Fakat bu çalgının yönetici tarafından nasıl kullanıldığına dair bir bilgi yoktur. Sadece bir fikir yürütülecek olunursa ahlati-yarım ahlati, ceng-i harbi, neva ceng-i harbi, semai harbi, saf, çenber, berefşan, düyek, fahte-, kebir, def, devr-i kebir, sakil, hafif, düm devir, düm sakil gibi mehterhaneye mahsus olan usullerin vurulması olasıdır.

Bağlama ülkemizde en yaygın telli Türk halk çalgısıdır. Her yörede büyüklüğüne göre bu çalgıya, bağlama, divan sazı, bozuk, çöğür, kopuz, ırızva, cura, tanbura gibi adlarda verilmiştir. Atası olan Kopuz'un Türkler tarafından çok fazla benimsenmiş kabul görmüş olması bağlama içinde geçerli olmuştur. Bağlama, gelişimiyle ve icracılarının da fazlaca olması sebebiyle Türk Halkı'nın da yanından ayırmadığı her evde çalınan bir çalgı olmuştur. Bektaşî ve Alevî ayinlerinde de icrasıyla ön planda bulunmuş, ayrıca bu tarikatlar için önemli bir yer almıştır. Bağlama o kadar mukaddes sayılmıştır ki, büyük meydan sazının on iki telli olması on iki imamlara işaret olduğu kanaatine hâsıl olmuş ve bu inanış bütün Alevî erkânına yerleşmiştir.

Bu ayinlerde zakir ya da zakirler duvaz, deyiş, miraçlama icrasında bağlama çalmaktadırlar. Cemlerdeki musiki icrasından sorumlu olan bu kişiler Mevlevî mukabelelerinde olduğu gibi asıl görevi ayinin gerçekleşmesini sağlamaktır.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Topluluklarında Şeflik Kavramının Kullanımına Model Olan Kurumlar

Batılılaşma devlet ve toplumu Batı yöntemlerine ve yaşama tarzına göre yeniden düzenleme ve düzene koyma projesi olarak yorumlana gelmiştir. Ülkemizde bilindiği üzere batılılaşma hareketleri III. Mustafa (1757–1774) dönemi itibariyle başlamış, III. Selim döneminde hızlanmış bir duraklama dönemiyle birlikte II. Mahmud (1807–1839) döneminde yeniden hız kazanmıştır. Abdülmecit (1838–1861) dönemin de Tanzimat Fermanı (3.Kasım.1839) ile yasallaşmış, I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908) de güçlenmiş egemen olmuş bir akımdır.

1826'da Mehterhanenin kaldırılması, yerine Muzika-i Hümayun'un kurulması bir yandan Türk Müziğinin en köklü müesseselerinden Mehter'in ortadan kalkmasına, diğer taraftan da Batı Müziği tedrisatının resmen başlatılmasına yol açmış, böylelikle günümüze kadar süregelen Türk ve Batı müziği ikilemini beraberinde getirmiştir. Bu ikilem, hemen her sahada baş gösteren bir kültür çatışması olarak gündeme gelmiştir. Müzik açısından bir kesim "Batı" adlandırmasıyla ifade edilen "Avrupa" müziğini ki günümüzde "Çağdaş Müzik" ifadesiyle karşılanıyor, en yüksek ve medeni müzik olarak görmüş, Türk Müziğini ise ilkel ve çağdışı bir tür olarak yok saymayı uygun bulmuştur. Bu yok sayılış süreci içerisinde mehterhanenin kaldırılışına tesadüf eden 1826 yılı, Türk Müzik tarihi açısından önem arz eder. "III. Selim devrinden itibaren sarayda hanende, musahip, sermüzezzin sıfatlarıyla bulunan Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin, Sultan Abdülmecid devrinde tarihe geçen: "Bu Oyunun Tadı Kaçtı" sözü herhalde bu durumu ifade etmek içinde söylenmiştir" (Başer, 2006:1).

Cumhuriyet dönemi Türk Milletinin yeni rejim ile yeni bir müzik politikasının başlangıcı olmuştur. Ulu önder Atatürk ise her konuda olduğu gibi müzikte bilimselliğin gerekliliğini savunmuş, Türk Musikisinin yeniden belli kurallar dâhilinde işlenmesi gerektiğini şöyle belirtmiştir;

"...Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yellenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, Evrensel Musikide yerini alabilir... Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim..." (M. K. Atatürk, TBMM 4. Toplanma Yılı Açış Söylevi, Ankara, 1 İkinci teşrin/Kasım, 1934) (Yarman, 2004:2).

Çağdaşlaşma; fikirde, bilim ve sanatta çağın şartlarına uygun olarak kültürün işlerlik ve hayat kazanması, kendisini üretebilecek temel kriterlerin yeniden işlenmesi ve yeni yöntemlerle değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Fakat ülkemizde çağdaşlaşma yanlış algılanarak işin kolay tarafına yönelmek tercih edilmiştir. Böylece Batılılaşma ile Batı'da hazır bulunan şekil ve kalıpları aynen kopya etmek yolu seçilmiştir. Dolayısıyla

hemen her sahada Batılılaşma adıyla ortaya çıkan bu uygulamalar, sindirilmiş, kendinden ve kendiliğinden olan değişiklikler değil, aksine kendine ve kendisine rağmen, şekli ve şekilci taklitler olmaktan öteye gidemediği gözlenmiştir. Diğer taraftan öz ve şekilde ortaya çıkan çelişkili durumlar zamanla kanıksanmış ve olağan görülebilmıştır. Elbette anormallikleri, yani kabul edilemeyecek durumları tabii karşılar hale gelmek kanaatimizce bir ilerleme olarak kabul edilemez.

Cumhuriyet resmî ideolojisinin oluşmasında büyük pay sahibi olan Z. Gökalp'ın görüşleri müzikten hiç anlamadığı halde Cumhuriyet'in müzik politikasının belirlemesinde de etkili olmuştur. Gökalp'a göre Klasik Türk müziği, Türk değildir. Özetle gayr-ı millîdir. Türk harsının parçası olan halk türküleri ise çağdaş değildir. Çağdaşlık ise yalnız ve yalnız "Garp armonizesindedir". Ona göre milli musiki, (Halk Türküleri+Armonizasyon) formülünden doğacaktır. "...milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek, hem milli hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz" (Gökalp, 1939:131).

"Bu suretle Gayr-ı millî ilan edilen Türk Musikisi sonunda 3.Kasım.1934 tarihli emirle tamamen yasaklanmaya varacak derecede çok ağır hakaret ve eleştirilere maruz kalabilmişti. Gökalp, klasik Türk müziğinin gayr-ı milliliğini kendince onun çeyrek sesler üzerine dayalı oluşuyla ispat ediyordu. Onun bu müzik bilmezliğini ilan eden yanlış deyimi Batıcı müzik çevrelerinde bir Türk müziğini küçümseme aracı olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Halbuki aynı ses aralıkları Türk halk müziği için de geçerlidir" (Behar, 1987:97).

Konuyu tezimiz çerçevesini aşmamak için açmıyoruz ancak yıllardır devam eden müzikteki bu yıkıcı ikiliğin ideolojik başlangıçlarda temellendiğini belirtmek istiyoruz. Diğer taraftan "Garp Armonizesini" benimsemekle birlikte klasik "Türk Müziği"ne yapılan iftira ve hakaretlere cevap verme gayretinde olan Hüseyin Saadettin Arel ve arkadaşlarını anmadan geçemeyiz. Esasen klasik Türk müziğinde Batılı anlamda bir düzen oluşturma ve müzik şefliğinin ortaya çıkışı da onun gayretleriyle kendini göstermiş, yeni bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

"1940'lı yıllarda Arel, Keman ailesinden oluşan bilinen yaylı çalgılar gruplarından ve çeşitli vurmali çalgılardan başka on, onbeş kemeçe, birkaç kanun, beş ya da altı ney, bir o kadar ud ve tamburun bulunduğu, saz ve ses sanatçılarıyla birlikte hesap edilirse yüz ya da yüz yirmi kişinin oluşturduğu

bir çeşit “Türk Musikisi Senfoni Orkestrası ve Korosu” hayal etmekteydi” (Behar, 1992:133).

Nitekim onun yaklaşımlarıyla şekil ve görüntü bakımından Türk Müziği icra ve sunumlarında bir takım değişiklikler yapılması görüşü Türk müzik çevrelerinde benimsenerek uygulandı. Bu yolla klasik Türk Müziği icrasının batılılaşabileceği ve statüsünün yükselebileceği düşünülüyordu.

Kanaatimizce moda haline gelen batılılaşma rüzgârına dayanan bu yeni icra düzeninin amacı Batılı bir icra disiplini oluşturmak, Batıyı yakalayabilmek içindi. Böylece Cumhuriyet tarihi boyunca gerek klasik gerekse halk müziği sunumlarında yeni bir icra düzeni yerleşmiş oldu. Batı müziğinden alınan bazı icra terimleri de böylece bu alanlara çabucak yerleşiverdi. Günümüzde Koro, Orkestra ve Şef terimleri Klasik ve Halk müziklerinde yerleşik ve hatta resmi müzik icra organlarının adı olarak kullanılmaktadır. Fakat bu terimlerin, müziğini çok sesli olarak planlamış bir başka kültüre ait olduğu dolayısıyla bu terimlerin ancak onu yaratan orijinal icra çerçevesi içinde anlam kazanacağı gerçeği ihmal edilmektedir. Nitekim şekil ve içerik ikilemini fark eden sanatkar yaklaşımlar ya batılı şeklin öngördüğü çok sesli bir icra modeline ya da Türk müzik icrasının kendi yapısından kaynaklanan bir icra ve sunum düzenini yeniden aramaya koyulmuş görünüyorlar. Bu bağlamda günümüzde koro, orkestra gibi sözü geçen batılı terimlerden yavaş yavaş vazgeçildiğini de belirtmiş olalım. Ancak müzik yöneticiliği, şeflik kavramının Türk müziğindeki mahiyeti hala yeterince belirgin değildir.

2.2.1. Konservatuvar Koroları

1914’te kurulmuş olan Darülbedayi musiki kolu Osmanlı döneminde İstanbul’da kurulmuş ilk resmi musiki okulu “Darü-l Elhanın”da hazırlayıcısıydı. İstanbul Şehremaneti’ne bağlı olarak kurulan Darülbedayi, tiyatro, sahne musikisi, Türk ve Batı musikisi türlerinin tümünü bir arada ele almayı amaçlayan ulusal bir konservatuardı.

Darülbedayi biri tiyatro, diğeri musiki olmak üzere iki bölüme, musiki bölümü de Şark ve Garp musikisi olmak üzere iki şubeye ayrılmış, tiyatro bölümü müdürlüğüne Reşad Rıdvan Bey, musiki bölümü müdürlüğüne de Ali Rıfat Bey (Çağatay) getirilmiştir. Batı musikisi bölümü bir süre sonra kapanmış, Türk Musikisini çöküşten koruma, klasik eserleri notaya alarak tespit etme, musiki zevkini toplamak yayın amacını güden Türk

Musikisi bölümü icra çalışmalarına devam etmiş ve bazı musikili temsillere katkıda bulunmuştur. Savaş şartlarının güçlüğü ile baş gösteren mali sıkıntılar 14 Mart 1916'da bu bölümün de tamamıyla kapanmasına yol açmıştır.

Darülbedayi'nin kapanmasından sonra yeni bir musiki okulu açılması için maarif nezaretinde bir rapor sunmuş olan Abdülkadir Bey'in (Töre) raporu görüşülerek bakanlıkta dönemin ünlü sanat musikisi üstatları ile düzenlenen toplantı sonunda bir "Musiki Encümeni" oluşturulmasına karar verilmiştir. Eski Evkaf Nazırı ve Washington büyükelçisi besteci Yusuf Ziya Paşa Başkanlığındaki musiki encümenine hazırlanan talimatname gereğince musiki hocası yetiştirecek ve daha çok Türk Musikisine ağırlık verecek bir okul olan Darü'l – Elhan'ın kurulduğu bildirilmiştir. Okulun adı Ziya Paşa'nın teklifi ile konulmuş olup, "Nağmeler Evi" anlamındadır. "Musiki encümeni ve Darü'l-Elhan talimatnamesi" V. Mehmet'in (Reşad) "İrade-i Saniyesi" (9.Aralık.1916) ve Meclis-i Vükela kararı (1.Ocak.1917) ile kabul edilmiştir. Bu talimatname ile kadınların ve erkeklerin ayrı öğrenim görmesi ve halka musiki icrası ile görevli fasıl heyetleri kurulması öngörülmüştür.

Türk Musikisi icra heyeti, Konservatuar'ında başlangıcı olan Darülbedayinin kuruluşuna dayanmaktaydı. 9.Aralık.1916 tarihinde yürürlüğe giren "Musiki Encümeni" ve "Darüelhan Talimatnamesine" göre kurulan ilk Darüelhan içinde çeşitli fasıl heyetlerini de bulunduran musiki sanat kurumu idi. Darüelhan tüzüğünde, Türk Müziği icralarındaki aksaklıkları düzeltmek için yeni bir şekle sokulmasına yönelik bu çalışmalar sonucu şeflik sistemi ile yönetim sistemi benimsenmiş bir musiki kurumu olmuştu.

Bu dönemdeki yönetimi Paçacı şöyle aktarmıştır;

"Müzik tarihimizde önemli bir yeri olan 1916–1917 yılında kurulan ilk resmi müzik okulu Darüelhan'da verilen konserler sırasında hoca ve talebelerin iştirakiyle oluşturulan Türk Müziği icra heyetlerini bir anlamda ilk şefleri diyebileceğimiz Muallim İsmail Hakkı Bey, Muallim Sedat Bey ve Muallim Ziya Bey yönetmektedir. Aşağıdaki anekdot, Türk Müziğinde toplu icra şekillerinin bilimsel bir kurumda, biçimsel açıdan geçirdiği "uyum" devresini yansıtmaları bakımından ilginçtir: Dönemin Müdürü Musa Süreyya Bey, Darüelhan'da şeflerin Batı Musikisinde olduğu gibi bagetle koro yönetmesi yolunda karar alındığını, bu yönetim biçimini Hoca Ziya Bey'in benimseyip uyguladığını, Muallim İsmail Hakkı Bey'in benimseyip uyguladığını, Hoca Ziya Bey'in benimseyip uyguladığını, Muallim İsmail

Hakkı Bey'in ise geleneksel olarak elinde defle fasıl heyetinin tam ortasında durmayı tercih ettiğini nakletmiştir" (Paçacı, 1994:24).

1923 yılında "Musiki Ercümeninin" kaldırılmasından sonra yeni bir yönetmeliğe bağlı olan Darülelhanın Türk Musikisi Konserleri, Milli Eğitim Bakanlığının 9.Aralık.1927 tarihli alaturka musikinin programlardan çıkarılmasına kadar devam etmiştir. "Darülelhan" ismi de bu dönemde kaldırılmış "Konservatuar" adını almıştır. Türk Müziği Tedrisatına son verilmesiyle Türk Müziğini iyi bilen doğru seslendirilecek kişilerden oluşan icra heyeti kurulmuş, bu topluluğun ismi de "Türk Müziği İcra Heyeti" olmuştur.

Darülelhan 22.Ocak.1927 tarihinde "Maarif Vekili" Mustafa Necati'nin verdiği bir emir ile "İstanbul Belediye Konservatuarı" adı altında yeni bir yönetmeliğe bağlanmış fakat Türk Müziği öğrenimine yer verilmemiştir. Dönemin İstanbul Vali ve Belediye başkanı Muhittin Üstündağ'ın gayretleri ile konservatuar bünyesinde hocalardan oluşan icra heyeti kısıtlı olarak da olsa çalışmalarını sürdürmüştür. 1940 yılında ise kuruluş fikri ve faaliyetleri Darülbedayiye kadar dayanan Türk Müziği icra heyeti, 1940 yılında tepebaşında çalışmalarına başlamıştır Türk Musikisi icra heyeti icracıları ise şöyledir (Ek.A- Resim11):

"Ses sanaçları; Ali Rıza Şengel, Necmi Rıza Ahıskan, Cemal Kamil Gönenç, Hafız Tolon. Saz Sanatçıları: Sinekemani Nuri Duyguer, Udi Ahmet Nuri Canaydın, Kanuni Artaki Candan, Saturi Ziya Santur, Neyzen Şevki Sevgin, Tamburi Dürri (Dürü) Turan, Kemani Sadi Işılay ve kemençeci Kemal Niyazi Seyhun" (Çakmakoğlu, 1997:41).

Bu kadrosu ile 1941 yılı mayıs ayında "Dede Efendinin" eserlerinden oluşan konserini vermiştir. Bu konserler daha sonra Tarihi Türk Musikisi Konserleri şeklinde icraatlarına devam etmiştir. Bu konserleri Ali Rıza Şengel yönetmiştir.

1943 yılında Konservatuarın Başkanlığına şehir umumi meclis kararı ile Hüseyin Saadettin Arel getirilmiştir. Bu atama kurumun yararına olmuş, eğitim programına tekrar Türk Müziği ilave edilerek birçok düzenlemeler yapılmıştır. Bu yıl itibariyle çalışmalarını İstanbul belediye Konservatuarı bünyesinde devam eden İcra heyeti, 1944 yılında kadrolaşmıştır. İcra heyetinde Ercümend Berker, misafir olarak Mesut Cemil, Refik Fersan, 1953 yılı itibariyle Nevzat Atlığ, Nuri Halil Poyraz ve Münir Nurettin

Selçuk gibi önemli isimler şeflik yapmaya başlamıştır. Kadrosu giderek gelişen ve yenilenen koroyu 1982 yılına kadar Muzaffer Birtan yönetmiştir.

Halk Müziği çalışmaları incelendiğinde ise 1953 yılına kadar konservatuarda musiki ve folklorla ilgili bağımsız bir çalışma görülmemiş 1953 yılında inceleme ve derleme kurulu kurulmuş, Bu kurula bağlı olarak “Folklor Tatbikat Topluluğu” oluşturularak üç ses ve beş saz sanatçısıyla çalışmalara başlanmıştır. Daha sonra bu sayı on üç kişiye çıkmış ve kurulmasında büyük rolü olana Sadi Yaver Ataman şef olarak görev yapmıştır.

Bu topluluk 1961 yılında 20 kişiyi aşmış 1979 da düzenlenen son yönetmelik ile “Halk Müziği Topluluğu” olarak değiştirilmiş ve kadrosu genişletilmiştir.

Bu topluluğu 1960 yılında Süheyla Altmışdört, 1961 yılı itibariyle Adnan Adnan Ataman yönetmeye başlamıştır. Ataman göreve başlamasını şöyle aktarmıştır;

“Burası belediyedeysen 1950–1960 senesinde Halk Müziği diye bir şey yoktu. Babam Sadi Yaver Ataman Nahiye Müdürüydü. Burada, Fahreddin Kerim Gökay zamanında derleme ve inceleme kurumu açtırdı. İnceleme ve derleme konusunda seçme dersi folklor olan öğrencilere malzeme vermek için,7 kişilik bir heyet 3 tane ses, 5 tane saz, 150 lira aylıkla görevlendirildi. O sırada vergi dairesinde yoklama memuru olarak 175 lira aylıkla çalışıyorum, buraya gelmiyorum, çalışmalara geliyordum. 1960 senesinde 27 Mart olayları olmuştu babam biraz dik kafalıydı. Ufak Tefek ataklar yaptığı için ünlenmiş olduğundan onu işten aldılar. Yenine Süheyla Altmışdört vekâleten altı, yedi ay onun şefliğinde çalışıldı. Sonra resmen beni atadılar 1961 yılından beri devam ediyorum” (MUZMER, 2004:3).

Ayrıca Yücel Paşmakçı, Tuncer İnan, Hamdi Özbay da koroyu eşit zamanlarda yönetmişlerdir.

Kurumun 1986 yılında İstanbul Üniversitesine devredilmesiyle, İcra heyeti Rıza Rit yönetiminde çalışmalarına devam etmiştir. Şu anda şef Gürsel Koçak ile çalışmaları devam etmektedir.

İleri Türk Müziği Konservatuvarı Derneği ise, 3.Mayıs.1948 tarihinde Hüseyin Saadettin Arel önderliğinde kurulmuştur. İlk çalışmasını bu tarihte Beşiktaş Hayrettin İskelesi'ndeki 7 numaralı binanın özel salonlarında yapmıştır.

Derneğin kuruluşu itibariyle "Türk Musikisi'nde Armoni", "Türk Musikisi Nazariyatı"; Salih Murat Uzdilek ise seri konferanslarla "İleri Türk Musikisi Anlayışını" yaymaya çalışmıştır. Bu dönemde dernekte Nota, Solfej, Nazariyat, Musikî Tarihi, Armoni Kontrpuan, Füg, Musikî Analizi, Prozodi, Orkestrasyon ve Çalgı Eğitimi dersleri verilmiştir.

İleri Türk Müziği konservatuarı bir yandan Türk Musikisi'nin geleneksel şekliyle yaşatılması için çalışırken bir yandan da Arel'inde savunduğu musikimizin ses sistemine sadık kalarak çok sesli Türk Musikî eserlerinin yapılandırılmasını teşvik etmiş, bu alanda yarışmalar düzenlemiştir. 1949 yılından yakın zamana kadar kesintisiz sürdürülen radyo programlarında, televizyon ve sahne konserlerinde geleneksel repertuarın yanında çok sesli çalışmalara da yer verilmiş, teşvik edilmiştir. Bu sebeple birlik ve beraberliği sağlamak, partilerin giriş ve çıkışlarını vermek için Batı Orkestralarındaki gibi şefli icralar yer almıştır.

Kuruluşundan itibaren koro şefliğini sürdüren isimler sırasıyla; Lâika Karabey, Haydar Sanal, İrfan Doğrusöz, Hulki Aksoy, Rüştü Eriç, Feridun Darbaz, İbrahim Sevinç, Teoman Önalldı ve Çetin Körükçüdür. Dernek, kuruluşundan bu yana pek çok değerli müzisyenin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Dernek çalışmalarından feyzalmış yüzlerce isimden ilk akla gelenler; Nebioğlu İsmail Hakkı Bey, Ahmet Çağan, Rüştü Eriç, Ethem Üngör, Cüneyd Orhon, İrfan Doğrusöz, Tülin Yakarçelik, Yücel Aşan, Tarık Kip, Yüksel Kip, Aka Gündüz Kutbay, Erdoğan Köroğlu, Arif Sami Toker, Çinuçen Tanrıkorur, Nurten Sürelsan, Şekip Ayhan Özışık, Bülent Oral, Teoman Önalldı Ümit Gürelman, Eyüp Uyanıkoğlu, Hacer Tısoğlu, Ruhi Ayangil, Bülent Türkeli, Zeki Yılmaz, Çetin Körükçü, Nesrin Körükçü, İlknur Çelik'tir. Bu dönem itibari ile ise konservatuar hocaları, TRT Sanatçısı olan kişiler tarafından idare edildiği için daha sonraki başlıklar dâhilinde ele alınacak TRT ekolünün belirlediği yönetimler benimsenmiş olup günümüzde de bu şekilde idaresi devam etmektedir.

Dernek halen 30 yıldır başkanlık görevini sürdüren Prof. Dr. Av. Ünal Emiroğlu, yirmi beş yıldır koro yönetimini sürdüren Yrd. Doç. Çetin Körükçü, Şef Yardımcısı Salim Biçer, üyeler Nermin Salman ve Zevki Coşkun tarafından yönetilmektedir. Yaklaşık 150 üyesi bulunan dernekte iki ayrı koro halinde çalışılmakta; nazariyat, solfej ve çalgı

dersleri verilmekte, kuruluşundaki amaçlar doğrultusunda faaliyetlerde bulunmaktadır.

2.2.2. Üniversite Koroları

Türkiye’de üniversite korolarının ilki 1940 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde yer alan Türk Müziği Korosudur. Koronun kurucusu ve Şef Ercümen Berker’dir. Berker’in ayrılmasından sonra koroyu Nevzat Altığ ardından sırasıyla Abidin Geçerler, Süheyla Altmışdört günümüze kadar yönetmişlerdir (Ek. A- Resim. 12).

İstanbul Üniversitesi Talebe Cemiyeti’nin girişimleriyle oluşan altyapısı, Ercümen Berker’in önderliğinde bir Türk musikisi topluluğunun kuruluşuna zemin hazırlamıştır. “Üniversiteliler Müzik Kolu” adındaki topluluk da Batı ve Türk Müziğinin eşit şartlarda öğretilmesi gerektiği ve Türk musikisi mensuplarının Batı musikisine karşı olmadığı mesajını da vermiştir.

1946’da Berker’in ayrılmasıyla, 1943’den beri toplulukta keman çalan Nevzat Altığ koronun başına geçmiştir. 1948’de Talebe Birliği’yle yürütülen çalışmalar sonunda koro yeniden yapılandırılmıştır. 1958’e kadar süren bu dönemde Batı musikisi şubesi kendiliğinden kapanmış, koro yalnızca Türk Musikisi’yle uğraşan bir musiki topluluğu haline gelmiştir. Altığ’ın yönetiminde geçen on iki yılda Selâhattin İçli, Alâeddin Yavaşca, İrfan Doğrusöz, Ahmet Çağan, Fikret Kutluğ, Cüneyd Orhon, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Cüneyd Kosal, Muazzam Sepetçioğlu, Berhayat Anıl, Gülseren Güvenli, Akın Özkan gibi geleceğin ustalarının yanı sıra, Gavsî Baykara, Süleyman Erguner, Eyyubi Ali Rıza Şengel, Vecdi Seyhun, Fulya Akaydın, Emin Ongan ve Sabri Süha Ansen gibi dönemin usta musikicileri de Üniversite Korosu’nun faaliyetlerinde yer almıştır. Bu gibi birçok değerli bestekârın bulunduğu bu koroda da yine şefli yönetimler dikkati çekmiş bu şekilde icralara gidilmiştir.

Üniversite Korosu’ndan yetişen gençler İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nun çekirdek kadrosu, Üniversite Korosu’ndan oluşturulduğu gibi, repertuar arşivi de Üniversite Korosu arşivi temel alınarak meydana getirmiştir.

2.2.3. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Koroları

Ülkemizdeki ilk radyo yayınları 1927 yılında başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti yönetimi haberleşme sistemlerindeki gelişmeleri takip etmiş, Atatürk'ün direktifiyle Türkiye'de radyo yayıncılığı yapmak üzere çalışmalara başlanılmıştır. 1926 yılında dünyada 123 radyo istasyonunun olduğu düşünülürse Türkiye'nin bu haberleşme sistemine gitmesi büyük bir gelişmeydi. 1925 yılında başlayan radyo istasyonu çalışmaları 8.Eylül.1926 tarihinde "Türk Telsiz-Telefon Anonim Şirketi" ile anlaşma imzalanarak daha da hızlandırılmıştı. 1927 yılının ortalarına doğru ilk stüdyo Osmaniye'de çalışmalarına başlamış, ardından İstanbul Büyük Postaneye taşınmıştır. Ruşen Kam İstanbul radyosundaki bu çalışmaları şöyle özetlemiştir.

"Ankara'da da aynı şirket 1928 yılında Ankara'da ise ilk stüdyoyu aynı şirket, İstanbul'a açılışından bir yıl sonra, 1928 yılında açtı. Önce Millî Savunma Bakanlığı'nın yakınında Musiki Muallim Mektebi'ne yakın bir dairede, Sonra Ankara Palas'ın zemin katına, ardından da Sağlık Bakanlığı'nın arkasında tek "kat bir bina kiralanarak oraya taşındı. 1929 yılında anlaşmanın bazı maddeleri değiştirildi. İstanbul ve Ankaradaki bu stüdyolar 1938 yılında birkaç kez yer değiştirdi. Bu yıl İtibariyle her iki istasyonun işletmesini devlet üzerine alarak çalışmalarına devam etti. Güçlü bir istasyon kurulması dikkate alınarak, dünyanın o zamanki ünlü firmaları ile temasa geçilip, en uygun olan Marconi Wireless Telegraph Co. Ltd. şirketine yeni Ankara Radyosu'nun yapımı ihale edildi. 22 Temmuz 1938 tarihinde 1.735.710 lira harcanarak bugünkü bina hizmete girmiş oldu" (Özalp, 1995:110).

Türkiye Radyo kurumunun bu serüveni Radyo yayını yaparak başlanmış, daha sonra televizyon yayınlarıyla da gelişen bir kurum olmuştur. Kuruluşundan itibaren Türk Musikisinin gelişiminde büyük bir önemi olan bu kurum birçok sanatçının yetişmesinde rol oynamış adeta bir konservatuar niteliği taşımıştır. Bu dönem itibariyle yayınlanmaya başlayan "Telsiz" adındaki dergide 4.Temmuz.1928 tarihli sayısında verilen radyo programına bir göz atıldığında, ilk olarak şu sanatkârların Türk Musikisi'ne hizmet ettiğini görülmektedir.

İzak Elgazi, Udî Cemal Bey, hanende Hikmet Hanım, Artaki Candan, Udî Mustafa, Tamburî Dürri Turan, Kemeñçeci Anastas, Rebabî Eyyubî Mustafa Sunar, Neyzen Tevfik, Udî Hayriye Hanım, Kemal Niyazi Seyhun, Mesud Cemil, Ruşen Kam, Süheyla Hanım, Nubar Tekyay, Nezahat Hanım, Kemani Reşad Erer, Piyanist Cemal Bey, Naime Sipahi, Hadiye Ötügen, Nebile Hanım, Hâfız Burhan (Sesyılmaz), Münir

Nureddin Selçuk (Aydoğdu, 1996:2) Türkiye Radyolarının ilk kadın solisti Yukarıdaki sanatçılardan Vedia Rıza Hanım, ilk erkek solisti ise Zeki Çağlarman'dır.

Türk Müziğinde bir topluluğun şef tarafından yönetimi denemesi ilk olarak 1921'de düzenlenen "Cemil Konseri"nde Ali Rıfat Çağatay (1867–1935) tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat Koro yönetimi işini profesyonel anlamda ilk TRT 'de uygulayan kişi ise Almanya'da müzik eğitimi görmüş Mesud Cemil (1902–1963) olmuştur. Şefliği, İstanbul Radyosunda kurduğu "Klasik Koro"da uygulamaya başlayan Mesud Cemil bu uygulama ile o zamana değin dejenere olduğunu düşünen çevre tarafından takdir görmüş, icralarda modern, ciddi ve müzikal bir anlayış getirdiği düşünölmüştür. Ruşen Ferit Kam'da Mesut Cemil ve Arel gibi Türk Müziğindeki gelişmenin çokseslilikten geçmesi gerektiğini düşünüyordu. Ruşen Kam Bu düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“...Çoksesli müziğe gitmemiz zaruridir. Fakat melodi ve ritim bakımından çok zengin olan Türk Musikisini iyi bilen Garp sanatında bir şeyler ilave edilebilir ve Garp tekniği ile yeni bir Türk Musikisi elde edebiliriz. Ruşen Ferit Kam Klasik koroyu Cemil'den devraldığında bu tür çalışmalar yapabilmek için Ferit Alnar'ın fikrini almış, yurtdışı koro yayınlarını okumuş, şefliğini batı koroları ile kendi çalışmalarını birleştirerek gerçekleştirmiştir” (Özalp, 1995:111).

O dönem ki radyo çalışmalarında müzisyen kimlikleri ile de ön planda yer alan Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam TRT'deki şeflik kavramının kabulü ile ilgili önemli rol oynamışlar, bu dönemdeki Türk Müziği programında bu yönetim biçimi ile idare etmişlerdir. Bu şefli yönetim biçimi bu musikişinasların öngöröleri ve çalışmalarıyla önce Radyolarda daha sonra televizyonda benimsenen bir icra biçimini devlet eliyle de aslında resmileştirilmiş olmuştur. Önceleri topluluk icraları bundan sonra tüm topluluktan tek bir sesin çıkması, isteyenin istediği sekizliden okuyamayacağı ve uzun seslerin, istendiği gibi doldurulamayacağı esasına dayanan bugünkü yönetim biçiminin temelleri atılmış olmuştur.

TRT'deki koro icralarının bu günkü durumu ise birkaç şefin titiz çalışmaları dışında yozlaşmış korolardan ibarettir. TRT'de şeflerin topluluğa hâkimiyeti, şeflikle ilgili eğitimi, müzik konusundaki bilgisi de ön koşul olarak değerlendirilmemektedir. Daha önce o alanda yetişip yetişmediğine bakılmaksızın iyi nota biliyor ya da iyi türkü

söylüyor zihniyetiyle yapılan sınavlar sonucu görevlendirilmelerin yapılması. Türk Müziğinde olumsuz bir yaklaşımın gelmesine sebebiyet vermiştir.

Günümüzde TRT korolarının birçoğu, zaten Türk Müziği anlayışına ters düşen bir yapıyı iyice içinden çıkılmaz, hayrete düşürecek seslendirmelerle daha da sorunlu bir yapı haline getirmiştir. Her koroda birçok kemanın, bütün ritim çalgılarının bir arada kullanılması, geleneksel Türk müziği çalgılarının tınısının yok olmasına sebebiyet vermiştir. İcralar sırasında seslerin bağırarak sanattan uzak bir anlamda şarkı söylemesi, eserin sözlerinin doğru söylenmemesi, akort birliğine ulaşamamak müzikten çok gürültüye sebebiyet vermiştir. Şeflerin ise repertuar oluştururken titiz davranmamamsı yönetim sırasında el hareketlerinin abartılması alkışla, hatta oynayarak idaresi Türk Müziğini basit ve ciddiyetsiz kılmıştır. Bu kötü örnekler bazı kurumlar tarafından örnek alınmış, bu tür icralara gidilmeye başlanmıştır.

Günümüze kadar olana İstanbul Radyosu ve Ankara Radyolarındaki musiki yapılanmaları ve çalışmaları ise şöyledir.

İlk Radyo Yayınları İstanbul'da gerçekleşmiştir. İstanbul Radyosunda fasıl toplulukları ve koro icralarının olduğu gözlenmiş, yönetim yine “Şef” tarafından gerçekleşmiştir. Cevdet Kozanoğlu İstanbul Radyosunun ilk kuruluşundaki fasıl icralarını şöyle aktarmıştır;

“ . . . O zamanlar İstanbul Radyosu'nda haftada üç gün Keman, Klârnet, Kânun, Ud ve iki okuyucu ile altı kişilik fasıl heyeti çalışırdı. Bu heyetleri piyasadan ben temin ederdim. Aynı zamanda hanendelik de yaptığım için, beş kişi ile idare ederdik” (Özalp, 1995:136).

Ruşen Kam, İstanbul Osmaniye'de başlatılan ve daha sonra başka yerlerde yayın yapan radyo çalışmalarını şu satırlarla özetliyor:

“ . . . İstanbul Radyosu kurulduğu zaman yayın yeri Osmaniye'deydi. Otobüslerle giderek çok iptidai bir stüdyoda yayın yapardık; ancak burada çok kalmadık. Kısa bir süre sonra İstanbul'da Büyük Postahane'nin en üst katında işe başladık. Bu bina Türk Telsiz-Telefon Şirketi'nin malıydı. Odalardan birine bir mikrofon, yandaki odaya da bir amplifikatör yerleştirilmişti. Canlı yayın yapılırdı. Her program arasında spiker “Beş dakika istirahat” der ve bir metronom, çalışmaya başlardı. Bu sırada işi biten sanatkârlar dışarı çıkar, dışarıda bekleyenler içeri girerdi” (Özalp, 1995:136).

İstanbul stüdyolarındaki bu yayınlar her gün öğleden sonra yarım saatlik programlar olarak yapılmış, Bu sırada toplulukların İdaresinden Mesut Cemil sorumlu olmuştur. Bu programlarda Refik Fersan, Kemani Reşad Erer, Niyazi Seyhun, Vecihe Daryal eşlik etmişlerdir.

Bu dönemdeki şeflerden Mesut Cemil ilk akla gelen isimdir. Usta bestekâr ve icracı olması yanı sıra Bundan sonra radyoculuk mesleğinin her alanında, spikerlik, programcılık, müzik yayınları şefliği, Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerini üstlenirken, oda orkestrası viyolonselcisi ve tamburi olarak da yayınlara katılmıştır. Mesut Cemil ilk kez Ankara radyosunda “Klasik Koroyu” kurmuştur. Halk müziğinin değerlendirilmesi için, bu alandaki çalışmalara ön ayak olmuştur. Musiki tarihinde ilk şef “Ali Rıfat Çağatay”dır. Fakat Cemil, daha düzenli sistemli bir yönetim kavramını benimsemiş çalışmalarını bu yönde devam ettirmiştir.

İstanbul Radyosu daimî sanatkârlar kadrosunda Mesut Cemil, Ruşen Kam ve Vecihe Daryal bulunuyordu. Bu topluluğun kadrosunun yeterli olmadığını Mesut Cemil Şöyle ifade etmiştir:

“ . . . Tek stüdyomuzun saz heyeti Ruşen, ben ve o zaman çocuk denecek yaşta bulunan Vecihe Daryal’dan ibaretti. Radyonun kıt, kanaat, bazen de tamtakır bütçesine uygun düşen bir sanatkâr kıtlığı içindeydik. Kuvvetli ve cana yakın, radyo denilen yeni imkânın mihnetleri içinde gizli, temiz zevki sezebilen arkadaşlardan mahrumduk. . . ” (Özalp, 1995:147).

Bu topluluk Hafız Burhan’ın Vecihe Daryal’ın evlenmesinden sonra da Ahmet Yataman ile birlikte “Stüdyo Saz Heyeti” adı altında çalışmalar yapmıştır. Bu dönemdeki İnce saz gruplarından da zaman zaman topluluğa destek verilmiştir. Bir diğer İstanbul Radyosu Programlarında Kemeñçeci Anastas’ın kurduğu fasıl topluluğu icra etmiştir.

Klasik Koro ise İstanbul Radyosunda Mesut Cemil tarafından kurulmuş, belli bir disiplin altında on beş günde bir yayın yapılan bir koro programıydı.

İstanbul radyosu yayınlarında Halk Müziği örnekleri de seslendirilmiştir. Tamburacı Osman Pehlivan, Aşık Veysel, Erzurum’dan Faruk Kaleli, Adana’dan Aziz Şenses gibi isimler programlarda yer almışlardır. Bu dönem de Halk Müziği Korosu gibi bir icra biçimine gidilmemiş solo çalışmalara yer verilmiştir. 1938 yılında Ankara Radyosu müdürü olan Mesut Cemil, Halk Türkülerinin ayrı bir topluluk tarafından

seslendirilmesi fikriyle bazı sanatçıları sadece halk müziği söylemek üzere görevlendirmiştir. İstanbul Radyosunda Sadi Yaver Ataman Memleket Havaları ses ve saz birliğini kurarak programlar yapmaya başlamıştır 1950 de Sadi Yaver Ataman yönetiminde “Memleket Havaları”, “Ses ve Tel birliği”, Necati Başaran’ın “Şen Türküler Köşesi”, Nedim Otyamın “Yurdun Her Köşesinde Deyişler Ve Söyleyişler” isimli topluluklarda faaliyetlerini yapmaya başlamışlardır. İleriki yıllarda bu programlar çoğalmış şeflik kavramı dâhilinde yönetime giden korolar varlığını göstermiştir. 1959 yılında Neriman Tüfekçi yönetiminde “Yurttan Sesler Kadınlar Korosu”, ayrıca “Yurttan Sesler Erkekler Korosu” ve “Bağlama Takımı” gibi çalıp söyleme geleneğini sergileyen korolar oluşturulmuştur. İstanbul’da bu korolarda Şeflik yapan müzisyenler Neriman Tüfekçi, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı’dır.

Ankara Radyosu 1938 yılında bugünkü binasına taşındıktan sonra, ciddî öğretim yapan, sanatkâr yetiştiren, Türk Musikisi’nin sorunlarına eğilen, bütün bu işleri sıkı bir disiplin içinde yürüten bir öğretim kurumu olmuştu. Hizmet bir bütün olarak ele alınmış, öğretim programı hazırlanmış, çalışmalar bunlara göre yönlendirilmişti (Ek. A-Resim13). 1936 yılında hizmete açılan Ankara Devlet Konservatuvarı öğretim kadrosundan da yararlanılmıştır. Diğer taraftan Türk Sanat Musikisi repertuarı ile ilgili çalışmalar başlatılmış, 1939 yılından itibaren Fahri Kopuz nota kütüphanesini kurmakla görevlendirilmişti. Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti’nin bazı üyeleri radyoevi kadrolarına aktarılmış, eski İstanbul Radyosu sanatkârlarının pek çoğu Ankara’ya davet edilmişti. Sazlar gruplandırılmış, Klasik Koro, İncesaz ve Küme Faslı gibi toplu programların yayınlanmasına başlanmıştır Bu topluluklardaki bilinen şefler ise şöyleydi.

“Klasik Koro ilk olarak İstanbul’da Mesut Cemil yönetiminde kurulmuş, 1938 yılında Ankara Radyosu açılınca tekrar Mesut Cemil yönetiminde çalışmalarına devam etmiş daha sonra 1951’de Cemil İstanbul’a nakledilince Ankara’daki Klasik Koroyu Ruşen Kam yönetmiştir. Ruşen Ferit Kam’dan sonra ise İsmail Baha Sürelsan üzerine almıştır. Cemil ‘in İstanbul’da devam ettirdiği Klasik Koro ise ölümünden sonra Nevzat Atlığ devralmıştır. Cemil çalışmalarında Arel İle aynı görüşleri benimsemiş, disiplini ön planda tutmuş, koro çalışmalarını şeflik sistemi ile idare etmiştir. Cemil’in Batı tarzındaki yönetimi benimsemesi çalışmalarını bu yönde gerçekleştirmesini de Alaeddin Yavaşca’nın aktardıklarından anlaşılmaktadır. Bu dönemdeki icralara Mesut Cemil batı Müziğinden nüanslar, vurgular ve puandorglar getirmiştir. Dolayısıyla saz kadrosunda da Perküsyon aleti yer almıştır” (Demirvücut, 1991:22).

Fahri Kopuz'un şefliğini yaptığı İncesaz topluluğunda ise Klasik anlamda icralara gidilmiştir. İzahı Müzik Sanatı Türk Müziği icralarını yine Ruşen Kam yönetmiş, Küme Fasılları ise Çoğunlukla Mesut Cemil, Nuri Halil Poyraz ve Fahri Kopuz yönetmiştir.

Allaeddin Yavaşca ise Ankara Radyosunun halk müziği çalışmalarını şöyle aktarmıştır:

“ “Bir koro Modeli de Ankara Radyosu halk müziği örneklerini icra eden Bir Türkü Öğreniyoruz adlı programda yer alan “Yurttan Sesler” topluluğu kurucusu Muzaffer Sarısözen ile 1940 yılında başlamıştır” (Paçacı, 1999:125). Bu çalışmaları Neriman Tüfekçi Şöyle Aktarmıştır;

“Yurttan sesler programını Mesut Cemil İdare ederken, Muzaffer Sarısözen de çalıştırıyordu. (Tabi ki daha önce küçük saz topluluklarında şefin karşı karşıya geçip idaresi söz konusu değildi). Sazda bir nevi kişi şef görevini üstleniyor, girişi, çıkışı tezene ile ritim veriyordu). 1944 yılında Sarısözen resmen şefliğe getirildi” (Demirvücut, 1991:15).

Radyo'da dönemin ünlü musikişinasları olan Ruşen Kam, Necil Kazım, Saadet İkesus, Halil Bedii Yönetken, Münir Nurettin Selçuk'tan dersler alan ses ve saz sanatçılarından dersler almıştır.

“Altı ses ve dört sazdan oluşan toplulukta Neriman Altındağ, Sabahat Karakulak, Azize Tözem, Nurettin Çamlıdağ, Muzaffer Akgün, Avni Özbenli, Turhan Karabulut, Ahmet Yamcı, Osman Özdenkçi, ve Sarı Recep görev almışlar daha sonra bu topluluk daha da genişlemiştir. Kurucusu Muzaffer Sarı Sözen ile 1940 yılında başladı” (Doğrusöz, 1997:24).

Ankara Radyosunda zamanın ünlü musikişinasları ise şöyle idi: Refik Fersan, Fahire Fersan, Mesud Cemil, Ruşen Ferid Kam, Cevdet Çağla, Vecihe Daryal, Fahri Kopuz, Zühdü Bardakoğlu, Osman Güvenir, Hakkı Derman, Şükrü Tunar, Hayri Tümer, Veli Kanık, Şerif İçli, Suphi Ziya Özbekkan, Kemal Niyazi Seyhun, Kemal Altinkaya ve daha pek çok sanatkar vardı. Bu değerli çalışmalar uzun yıllar sürdürüldükten sonra, birçok koroda Radyolar içerisinde faaliyete geçmiştir. Dönemin şefleri tarafından idare olunan bu korolarda da Şef ile yönetime gidilmiştir. Sadece bayanlar ya da erkeklerden oluşan korolar, gençlik koroları bu çalışmaları takip etmiştir.

2.2.4. Kültür Bakanlığı Devlet Türk Müziği Koroları

Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziği Korolarının yine Şefli yönetimin var olduğu devlete bağlı resmi müzik kurumlarıdır. Bu kurumlar Türk Müziğini Gelecek nesillere en doğru

icralara aktarmayı hedeflemiş, Türk Müziği örneklerini en iyi şekilde icraları ile temsil etmeyi amaçlamış ise de aslında birçok tartışmalara yol açan bir kurum halini almıştır. Öncelikle ses ve sazın oluşturduğu heyetler, her toplulukta farklılıklar göstermiş, topluluk yöneticisinin öncelikleri doğrultusunda belirlendiği gözlenmiştir.

Bu korolarda ortak birliktelik de sağlanamamıştır. Her koroda ses ve saz heyetinin sayıları farklıdır. Örneğin; Türk Müziğinde her musiki topluluğunda yer almış, önemi her icrada vurgulanmış olana ritim çalgısı İstanbul Klasik Türk Müziği korosunda kullanılmamış, buna karşın İzmir Klasik Devlet Korosunda iki ritim kullanılmış, Ankara Klasik Devlet Korosunda ise Türk Müziği icralarında çok rastlanmayan genelde uzak tutulan bir çalgı klarnete yer verilmiştir. Bu örneklerden anlaşılacağı gibi korolar şef'in öncelikleri ve istekleri doğrultusunda oluşturulmuş, gelenek ve müzikalitenin üzerinde çok fazla düşünülmeden, araştırılmadan icralara gidilmiştir. Bu korolarda çalgı balansları her toplulukta farklı olmuş, aynı basılması gereken sesler ortalama basıldığı için de perde hassasiyetleri kaybolmuştur. Bu sebeple icralarda bir tekdüzelik oluşmuş, her eserde her çalgının ön planda olması dinamikliğin engellenmesine sebebiyet vermiştir. .

Halk Müziği Koroları değerlendirildiğinde ise yine ses ve sazın oluşturduğu heyetin her koroda farklı olduğu gözlenmiştir. Türk halk Müziği koroları beklide Türk Müziğindeki en yanlış yapılanmalardır. Tamamiyle Halk ve Türk Müzik kültürüne ters düşen bu yapılarda da Klasik Türk Müziği korolarındaki belirsizlikler öne çıkmış, Solo icra gerektiren parçalar toplu olarak seslendirilmiş, çalgı oturtumları tam netlik kazanmamıştır. Türk Halk Müziğinde toplu icraların Ahilikten kalan toplanma geleneğinde görüldüğü, bunun dışındaki icralarda solo icralar öne çıktığı dikkate alınmamıştır. Günümüzdeki halk Müziği koroları da bu gerçeği göz ardı etmiş, bu tür çalışmalarla Halk ezgilerinin üstünlüğü ve zenginliğinin kaybına neden olmuştur.

İstanbul Klasik Türk Müziği Korosu, 1975 yılında kurulup, 1976'da faaliyetlerine başlayan Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan ilk Türk Musikisi icra kurumudur. Konya Milletvekili, tarihçi, yazar ve müzikolog Yılmaz Öztuna'nın, dönemin hükümeti nezdinde yaptığı altyapı çalışmalarının üzerine, Prof. Nevzad Atlığ tarafından kurulan koronun ilk şefi ve ilk sanat kurulu başkanı da Atlığ'dır (Ek. A- Resim 14).

Kurulduğu tarihten itibaren Mefharet Yıldırım, Ender Ergün ve Fatih Salgar'ın şef yardımcılığı görevini üstlendikleri koro, kuruluş amaçları doğrultusunda otuz yıldır Pazar günleri, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde periyodik konserlerini ara vermeksizin sürdürmektedir.

Kurucu şef Nevzad Atılg'ın emekliye ayrılmasının ardından Ender Ergün tarafından yönetilen koronun şefliğine, Ağustos 2006 tarihinden itibaren Fatih Salgar; şef yardımcılığı görevine ise Birol Yayla getirilmişlerdir.

İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu halen Koro Şefi Fatih Salgar, Şef Yardımcısı Birol Yayla, Koro Müdürü Mehmet Güntekin ile koro sanatçılarından İhsan Aslan ve Erol Ünal'dan oluşan sanat kurulu tarafından yönetilmektedir. Türk Müziği Korosu yirmi dört bayan, yirmi iki erkekten oluşmuştur. Saz heyeti ise dört keman, dört kemeçe, iki viyolonsel, üç kanun, üç tambur, üç ney, üç ud'dan ibarettir.

Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu 22 Mart 1985 tarih ve 18702 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelik doğrultusunda Haziran 1985 tarihinden itibaren teşkilatlanmaya başlamıştır.

1985–1986 yılları arasında müdür olarak Kaya Bekât, 18.Eylül.1986–1987 yılları arasında Kanun Sanatçısı Naci Derçin vekâleten müdürlük görevini yürütmüşlerdir. 19.Şubat.1987 yılından bugüne kadar Koro Müdürlüğü görevi H. Güner ÖZKAN tarafından yürütülmektedir.

21.Nisan.1986 tarihinde, İzmir Atatürk Kültür Merkezinde ilk konserini veren Koro bugüne kadar başta İzmir ve Ege Bölgesi olmak üzere, İstanbul, Ordu, Afyon, Konya, Muğla, Aydın, Denizli, Malatya, Kahramanmaraş, Kütahya, Balıkesir, Van, Ağrı, Erzurum, Antalya, Burdur, Ankara, Rize, Trabzon, Elazığ, Çanakkale ve Isparta illerinde konserler vermiştir. Yurtiçi konserlerimiz dışında 1987 yılında Tunus'ta (14. Kartaca Halk Sanatları Festivali) münasebetiyle, 1992 Yılında Almanya'nın Nurnberg ve Mannheim, Kempten, Stuttgart, Ingolstadt, Passau, Ausburg, Münih illerinde, 1995 Yılında Mısır'da; Kahire, Zagazig ve Portsait İllerinde, ayrıca Cezayir'de Danimarka'da İsveç, Hollanda ve Makedonya'da koro elemanlarından bazı küçük gruplar tarafından konserler verilmiştir. Kuruluşundan 12.Ağustos.2001 tarihine kadar Koro Şefi Dr. Teoman Önaldı'nın yönetiminde sanat çalışmalarını sürdüren koro, Dr. Teoman

Önalı'ın emekliye ayrılması üzerine Bakanlık Makamı'nın 24.8.2001 Tarih ve 6689 sayılı onayları ile Şef Hayati Çiftçi Koro Şefliğine vekâleten atanmıştır. 7.Ekim.2002 tarih ve 7682 sayılı Bakanlık onayı ile asaleten Koro Şefliğine atanan Hayati Çiftçi yönetiminde hizmetlerini sürdürmektedir. İzmir Klasik Devlet Korosunda ise elli dört ses sanatçısı, üç ney, üç kemeñçe, üç ud, beş keman, bir yaylı tambur, iki tambur, üç kanun, bir kontrbas, beş keman, iki viyolonsel, iki ud, iki ritim, bir viyoladan ibarettir.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde kurulan Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu 10.Kasım.1986 tarihinde faaliyete başlamıştır.

Kuruluşundan beri çok yoğun bir çalışma programı uygulayan koro; repertuar çalışmalarının yanı sıra Türk Musikisi nazariyatı, usuller, solfej, Türk musikisi tarihi ve Türk Musikisi'nin geliştirilip yaygınlaştırılması konusunda etüt ve araştırmalar yaparak bu çalışmalarını CD ve kaset halinde yayınlamıştır. Bu çalışmalar belli periyotlarda devam etmektedir. Koro, programlarında geçmiş dönem eserlerinin yanı sıra, yakın tarihimiz ve günümüz bestekârlarının eserlerine de yer vermekte olup, kurulduğundan bugüne kadar yurtiçinde ve yurtdışında başarılı konserler vermiş ve televizyon çekimleri gerçekleştirmiştir kırk dokuz ses sanatçısı, altı keman, bir lavta, iki viyola, iki kanun, dört ritim, üç ney, bir klarnet, bir kemeñçe, bir viyoladan oluşmaktadır.

İstanbul Halk Müziği Korosu 1986 yılında kurulmuş, türkülerimizin halk çalgılarımızla çağdaş yeni yorumlarla uygulamalar getirmeyi ilke edinmiş bir topluluktur. Koro Şef Abdullah Kurbanı yönetiminde kırk üç ses sanatçısı, on bağlama, üç nefesli, üç tar, üç kabak kemane, bir kemeñçe, bir cura, üç ritimden oluşmaktadır (Ek. A- Resim 15).

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu 15.11.1990 tarihinde halk müziği eserlerini sunmak ve en üst seviyede icra etmek, yurt içi ve yurt dışında Türk Halk Müziği'nin tanıtılması için konserler vermek plak, bant ve çeşitli yayın yapılarak sanatsal faaliyetlerde bulunmak amacıyla kurularak faaliyete geçmiştir. Koro Şef Celal Vural yönetiminde yirmi bir ses sanatçısı, dört bağlama, bir bas bağlama, bir divan, bir cura, iki mey, bir kemañça, bir kemane, bir ud, bir kanundan oluşmaktadır.

2.2.5. Amatör Musiki Toplulukları

Amatör Musiki toplulukları da daha önceki görüşler doğrultusunda birlikte seslendirme çabasına gitmiş kurumlardır. Bu kurumlarda da TRT Radyoları ve Kültür Bakanlığı

çalışmaları örnek alınarak yapılanmalar gidilmiştir. Amatör Musiki Kurumları içerisinde adeta resmi bir kurummuş gibi çalışmalar giden dernek ve cemiyetler vardır.

Üsküdar Musiki Cemiyeti, 1915 yılında Ethem Bey tarafından Ali Şamil Paşa konağında kurulmuştur. Bu toplulukta görev yapan saz sanatçıları: Kemani Naim Bey, Lavtacı Hacı Tahsin, Udi Sami Bey, Neyzen Cemil Bey bulunuyordu. Ses heyetini ise hanende Ethem Bey daha sonraları ise Selahaddin Pınar, Ata Bey, Tamburi Fuat Sorguçta yönetmiştir. Bu topluluk daha sonra 1908 yılında açılan Üsküdar Musiki Cemiyeti ile birleşmiştir. Üsküdar Musiki Cemiyeti Ata Bey adında bir musiki sever tarafından açılmıştır. İlk önceleri Anadolu Musiki Mektebi olarak faaliyet gösteren, Darül Feyz Musiki ile birleşerek çalışmalarına devam eden bu kurum Cumhuriyetin ilanı ile değiştirilmiş ve Üsküdar Musiki Cemiyeti olmuştur. Bu isimle varlığını 1934 yılına kadar sürdürmüştür. Çalışmalarına “Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti” adı ile yeniden resmi hüviyetine kavuşmuştur. Bu cemiyet Emin Ongan, Rasim Bilir, Edhem Göner, Nedim Ongan ve Nurettin tarafından kurulup 1944 yılına kadar çalışmalarına devam etmiştir. 4.Ekim.1983 ‘de olağanüstü bir toplantı ile “ Üsküdar Musiki Cemiyeti” adını tekrar almıştır. Türk musikisinin tanınmasında ve sevilmesinde Üsküdar Musiki Cemiyetinin büyük rolü olmuştur. Bu sırada Radyo programlarına da başlayan Cemiyet Korosu nu Emin Ongan daha sonraları Cevdet Çağla, Sadun Aksüt, Hurşit Ungay, Şekip Ayhan Özışık ve Kemani Nuri Bey gibi cemiyet mensupları radyoya alınmış Emin Ongan yönetimindeki koro radyo programlarına başlamıştır.

1685 yılında Eyüp'te doğan ve Eyüp'lü olmanın iltifatı ile "Eyyûbî" diye tanınan "Ebubekir Ağa"nın enderündeki musiki öğretmenliğinden bu yana geçen üç asıra yakın bir zaman dilimi içinde, Türk Musikisi'nin adeta merkezi konumundaki Eyüp'te 1984 yılında Nihat İncekara ve arkadaşları tarafından kurulan bugünkü Eyüp Musiki Derneği, bütün bu mektep ve cemiyetlerin devamı niteliğinde olup zincirin son halkasını teşkil etmektedir.1925'li yıllarda bir başka Eyyûbî, Mustafa Sunar'ın başkanlığını ve aynı zamanda hocalığını yaptığı Eyüp Musiki Cemiyeti, uzun süreler İstanbul Radyosu'nda programlar yapmış, Atatürk'ün huzurunda konserler vermiş, Safiye Eyüp'teki musiki faaliyetlerinin bundan sonraki dönemi 1950-1953 yıllarında Neyzen ve Bestekâr Gavsi Baykara'nın yönetimindeki yeniden yapılanma ve ihya dönemi olmuş Eyüp Musiki Topluluğu adıyla, Eyüp Vapur İskelesi yanındaki cemiyette kemanî Reşat Erer, ses

sanatçısı ve hâlen İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı repertuar hocası Rahmi Sönmezocak, Neyzen Aka Gündüz Kutbay ve Orhan Gürer gibi musikimizin önde gelen birçok isimleri musiki çalışmaları yapmışlardır.

23.Şubat.1985 günü, Eyüp'lü Avni ve İsmail Gülbakanoğlu kardeşlerin derneğe bağışladığı bu günkü binada açılışı dönemin İstanbul Valisi Nevzat Ayaz tarafından yapılmış; o günden bu yana Eyüp Musiki Derneği Türk Musikisi'ne hizmet yolundaki faaliyet ve çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür. Eyüp Musiki Derneği başlangıçtan bugüne; Yıldırım Gürses, Erol Küçükyağın, Süheyla Altmışdört ve daha birçok hocaların yönetiminde faaliyetlerde bulunmuş, her yıl verdiği konserlerle ulusal nitelikte takdir ve beğeniler kazanmıştır.

Hâlen TRT İstanbul Radyosu'nun değerli sanatçısı Hasan Esen yönetimindeki koro çalışmalarının yanı sıra dernekte; ud, keman, kanun, ney, kemençe ve bağlama kursları verilmekte ayrıca nota, makam ve usul dersleriyle; çocuk korusu çalışmaları yapılmaktadır.

Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, kendisini geleneksel kültürel değerlerimizin yaşatılmasına adanmış bir vakıftır. Bundan otuz yıl önce, merhum Samiha Ayverdi ve kardeşi Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından kurulmuş. Otuz yıllık geçmişi boyunca birçok alanda hizmeti olmuştur Kubbealtı'nın. Özellikle Tezhîb, Minyatür, Hat ve Musiki alanındaki hizmetlerini zikretmek gerekir. 1971 yılında Münir Nureddin Selçuk, Kemal Batanay ve Yusuf Ömürlü idaresinde başlayan Klasik Türk Musikisi dersleri, bugün Kubbealtı Vakfı Musiki Cemiyeti Başkanı Sayın Yusuf Ömürlü tarafından yönetilmektedir.

2.3. Topluluk Yöneticilerinin Koro ve Şeflik Üzerine Görüşleri

Bugün koro olarak adlandırdığımız bu terim, müzik eserlerini seslendirmek üzere bir araya gelen seslendirici, yorumcu (icracı) topluluğu anlamında kullanılmaktadır. Bu topluluğun söylediği söz ve şarkı, seslendirildiği vokal müziğe de koro denilmektedir. “Koro, sayısal oluşum, ses türü, ses kapatitesi ve tını bakımından dengeli, önceden belirlenen bir modele uygun olarak tek ya da çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme-yorumlama amacıyla oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunan ses topluluklarıdır”(Çevik, 1999:44). Sayısal bakımdan farklı olsalar da

korolar orkestra veya geleneksel çalgı toplulukları eşliğinde müzik yaparlar. Korolar günümüzde devlet eliyle resmileştirilmiş TRT. Kültür bakanlığı ve Amatör korolar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resmi kurumlarda görev yapan koro yöneticileri ile yapılan görüşmelerde Kesin olarak dışarıdan yani şefli yönetimlerin mutlak gerekli yada gereksiz uygulamalar olduğuna dair bir sınırlandırılma yapılmamıştır. Fakat Türk Müziği Korolarında ortak bir yönetim, çalgı sayısı, ses sayısı, ortak bir repertuar gibi belirleyici özelliklerin bulunmadığı da gözlenmiştir. Daha çok korolar şef'in müzikal bilgi, deneyimi ile oluşturulmuş ve yönetilmiştir. Kişisel görüşmeler sırasında koro yöneticilerinin bu konulardaki saptamaları ve görüşleri ise şöyledir.

2.3.1. Timuçin Çevikoğlu¹

Timuçin Çevikoğlu hem icracarlığı hem de yönetici vasfı ile toplu icraları ve yönetimi şu şekilde değerlendirmiştir;

“Türk müziğinin geçmişinde koro icrasının bulunmayışı bundan sonra da hiçbir zaman bulunmaması gerektiği anlamına gelmemektedir. Bu doğru bir yaklaşım olmaz. Ha şimdi oluyor burada ne güzel diyecek bir durumda yok. Çünkü şu andaki koro icralarının büyük çoğunlukla başarılı olduğu ve Türk Müziği ruhuna uygun olduğunu söylemek mümkün değil. Bu nerden kaynaklanıyor niye böyle düşünüyoruz, şunun için, Türk musikisinin asli özellikleri var bir kere makam özelliği var. Yani bu müzik makam müziği, makam özelliği demek hassas perde anlayışı demek, topluluk kalabalıklaştıkça perde hassasiyeti kaybolmaktadır.

¹ Klasik Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Genel Yönetmeni. Timuçin Çevikoğlu, 1965 yılında Adana'da doğdu. Ali İntizam'la kuram, merhûm Ahmet Polatöz'le repertuar, ney ve kudüm çalıştı; Şener Yunusoğlu'dan Türk Müziği Tarihi ve Sanat Felsefesi konularında yararlandı. 1986 yılında girdiği Kültür Bakanlığı'nda, Sanatçılık, Topluluk Genel Yönetmen Yardımcılığı, Solist Sanatçılık, Koro Şefliği ve Klasik Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Genel Yönetmenliği görevlerinde bulundu. Selçuk Üniversitesi (1994) ve Afyon Kocatepe Üniversitesi (1999) Devlet Konservatuarlarının kuruluş çalışmalarında görev aldı. Öğretim Görevliliği, Türk Müziği Bölüm Başkanlığı yaptı, İcrâ Heyetlerini yönetti. Çeşitli zamanlarda TRT'ye, radyo ve televizyon için müzik programları ve belgeseller hazırladı. Birçok programda danışmanlık, metin yazarlığı ve müzik direktörlüğü yaptı. Yurtiçi ve dışında yayınlanan birçok sesli yayında icracı ve yönetmen olarak yer aldı. Selçuk Üniversitesi'nde Müzik Dalında Yüksek Lisansını tamamladı (1999). Aynı Üniversitede "Mevlevî Âyinleri" konusunda yaptığı doktora çalışması tez aşamasındadır. Mevlânâ, Mevlevîlik ve Mevlevî Müziği ile ilgili çalışmalarını, "Semâ'nın Sadâsı" adlı bir kitapla yayınlamıştır. Çeşitli dergilerde ve yayın organlarında yayınlanmış makâle ve yazıları vardır. Tokyo'dan Santiago'ya, Sydney'den Honolulu'ya, dünyanın birçok yerinde Devlet Görevlisi olarak Türkiye'yi temsil etmiş, solo konserler vermiştir.

Örneğin, Bir yakınım İstanbul Devlet Klasik Korosu Nevzat Atlığ korosunu izliyorum, bana her defasında aynı şeyi ve programın sonuna kadar aynı şeyi çalıyorlarmış gibi geliyor dedi. Şimdi çok özenilmeden hazırlanmış bir ses grubu olduğu için aşağı yukarı birbirinden farklı perdeler basıldığından perde izi dar bir alanda değil geniş bir alanda seyir ediyor. Dolayısıyla makamın en önemli özelliği olan perde hassasiyeti bulunmadan da makamların birbirinden ayırıcı özellikleri belirsizleşiyor. Böyle bir durum çıkıyor ortaya. Sanki hep aynı makammış gibi...

Bir diğer husus usuller konusu da var topluluk kalabalıklaştıkça eserlerin giderleri ağırlaştırıyor, çok ağırlaştığında da dinlenme zorluğu olduğu için mesela büyük usuller, onlarda biraz yürütülüyor. Dolayısıyla eserlerin giderleri birbirine benziyor bir bakıyorsunuz bir birinci beste ile bir köçekçe neredeyse birbirlerine yakın giderde inşa ediliyor. Zaten form hususiyeti belki koroların icrasından korolar dönemine, bu döneme korolar dönemi dersek şu yanlış olmaz. Çünkü bakınız şöyle garip şeyler oluyor; Şimdi bir eser yapılmış bu bir büyük kompozisyon, bu kompozisyon on beş dakika sürecek ve bir takım tekrarlarla on beş dakikaya geliyor. Bu veya on dakikaya sekiz dakikaya (bu süre kaygısından radyo başlattı) bazı kısımlar kesilmeye ya da tek tekrar edilmeye başlandı. Bu bir bakıma bir tablonun belli bir yerini kapatıp sergilemek gibi bir şeydir. Belki de o tekrar oluşacak bir his var. Yani besteci bunu böylece yani bu kompozisyonu böylece oluşturuyor. Dolayısıyla burası tekrar ediliyor. Biz burayı keselim tek dönsün çabuk bitsin düşüncesi hiç sanata yaklaşır ve yakışır gibi bir değil aslında ama maalesef çok yapılıyor. Bazı anlamsızlıklarda doğuruyor.

Türk Müziği koroları icra edilmemelidir demek istemiyorum. Tabi koronun topluluktan da ayrılması lazım. Nasıl olursa koro olur? Nasıl olursa topluluk olur. Bunu da düşünmek gerekli. O zaman bu işe şöyle yaklaşmak gerekir. Ne arzu ediliyor bu musikinin aslı hürriyetini bozmadan nasıl bir topluluk oluşturmalıyız ki biz bunu icra etmeliyiz düşüncesi çok önemli bu açıdan yaklaşmak gerekiyor.

Ben size şöyle fikirler de sürebilirim bir tasavvuf müziği nasıl topluluğu nasıl bir saz konfigürasyonu ile oluşmalı nasıl sesler olmalı bu konudaki fikrimi arz etmeliyim. Sonra mesela bir Türk Klasik Müziği topluluğu, hangi dönem eserlerini icra edecekse ona göre bir şeyler söylemeliyim. Ya da yakın dönem eserlerini icra edecekse bir Türk Müziği topluluğu, nasıl bir konfigürasyondan oluşmalı, bunu söylemeliyim. Bunun

içerisinde eğer fasıl eğlence müziği var ise mesela fasıl dendiğinde o zaman nasıl oluşmalıdır onları söylemeliyim. Bu konudaki fikirlerimi böylelikle size aktardım.

Türk Müziği tarihsel süreç içinde oldukça büyük değişimlere uğramış, birbirinden farklı alt türleri oluşmuştur. Bilhassa profesyonel bir topluluğun yöneticisi, bunlardan hangisini veya hangilerini yapacaksa, ona göre topluluğunu oluşturmuş olmalıdır. Yapacağı müzik türünün/alt türünün özelliklerini kavramış, repertuarına ve önceki icralarına hâkim olmalıdır. Detay hazırlama konusunda temel bilgilere sahip olmalıdır. Üst düzeyde makam ve geçki bilgisine sahip olmalı, topluluğunu doğru yöne yönlendirebilmelidir. Yine üst düzeyde usûl, mertebe ve gider bilgisine sahip olmalı, bilgisini eserlere uygulayabilme becerisinde olmalıdır. Ciddi ve disiplinli olmayı sertleşmeden becerebilen, sevilen ve mutlaka sanatı bakımından takdir edilen idarecilik konusunda bilgi ve deneyime sahip bir kişi olmalıdır.

Yönetici önce iyi bir repertuar hazırlar. Bu repertuarın değişik nüshalarını bulur, üzerlerinde çalışır. Beste ve güfte sahibi hakkında bilgilerini gözden geçirir. Tercihen notalarını (yapacağı icraya katkı sağlayacaksa) yeniden hazırlar. Usûl-mertebe, gider yönünden inceler; makam ve geçkiler yönünden inceler; sözlerini inceler, gerekirse ana kaynaklara (divanlara) başvurur; sözlü eserlerin veznini, söz ile usûl ilişkisini - prozodisini-kontrol eder. Nüans ve diğer vurgularını tasarlar. Eserleri anladığına kanaat getirmiş ve nasıl icra edileceğini karar vermişse artık topluluğuyla çalışmaya başlayabilir.

Yöneticinin Müzik topluluğunu belirleyip oluşturmada da orkestrasyonda da dikkate alınacak en önemli etken icra edilecek eserlerdir. Orkestrasyon, eserin bestelendiği döneme, bestecisine, formuna ve -sözlü eserlerde- sözlerine bağlı olarak ortaya çıkan üslûp özelliklerini ortaya çıkaracak, eserin üslûp ve duygusunu başkalaştırmadan vurgulayacak şekilde olmalıdır. Aksi takdirde uygulanan orkestrasyon her ne kadar - kimi müzisyenlere göre- güzel, renkli, zengin veya değişken olarak nitelendirilse de gerçekte eser bilinçsizce oynanmış, başkalaştırılmış ve bozulmuş olacaktır.

İzlediğimiz koroların (kalabalık ses topluluklarının) icrasında karşılaşılan temel sorun bu koroların iyi oluşturulmamış ve iyi çalıştırılmıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. İcraya yansıyan sorunlar şöyle sıralanabilir:

- Küçük süre değerli notalarla yazılabilen melodiler kısmen düzleştirilmekte ve buna bağlı olarak eserlerin giderleri düşürülerek, yürüyüşleri yavaşlatılmaktadır. Ağır giderli (özellikle ağır mertebelerdeki icralar) koro üyelerinin birbirleriyle uyum sorunları ve izleyenlerin sıkılabilecekleri kaygısıyla yürütülmeye çalışılmakta bu da icra edilen tüm eserlerin yürüyüşlerini birbirine benzetmektedir. Usul ve özellikle mertebe kavramları neredeyse artık yok olmuştur.
- Akortların tuner kullanılarak yapılmasından ve makam bilgisi yetersizliklerinden perdeler hassas basılamamakta bu yüzden de makam hususiyetleri ortaya çıkmamaktadır. Hele asil ve derin bir ifade katmak niyetiyle -aslında mevcut durumda hataları örtmek için başka çare olmadığından- kullanılan hamam soundu tüm eserlerin sanki aynı makamdanmış gibi duyulmasına neden olmaktadır.
- İcra disiplininin, planlamadan buna bağlı olarak tamamlayıcılıktan mızrap, yay ve darb beraberliğinden söz bile edilemez. Nasıl çalınacağından veya çalınması gerektiğinden söz edilmediğinden icrada keyfiyet hâkim olmaktadır. Daha doğrusu bilinçsiz keyfi bir icra hâkim olmaktadır.
- Eserlerin mertebe ve giderleri doğru tespit edilememekte (bilhassa büyük usullerden bestelenmiş büyük formlardaki eserlerde) ve gider korunamamaktadır.

Eserlerin yapısıyla uyumsuz, eserleri bozan, bayağılaştıran gereksiz ve çirkin klişeleşmiş süslemelere engel olunamamaktadır (TRT Ankara Radyosu, 31.03.2008).

2.3.2. Hasan Eylen²

Müzikte ses ile sözün birleşiminde yapılan türe sözlü müzik diyoruz. İlkel korolarda her şarkıcının kendi istediği ses perdesinde söylediği, tabii ki bir ses beraberliği ve birliği olmadığına müzikologlar tarafından belirtilmektedir.

Sözlü müzikte en önemli özellik sözün anlamını ses ile en iyi şekilde anlatmak ruh âlemimizde güzellikler yaratabilmektedir. Bu tür müzik yani sözlü müzik bu amaca yaklaşılabildiği oranda başarılı ve güçlü olmaktadır.

Türk müziğinin geçmişine bakarsak icralar hem dini hem de din dışı eserlerde birlikte (toplu) söyleme yani koro kavramının daha önde olduğunu görebiliriz. Solistliğin daha çok gazel, kaside vs. gibi serbest okuyuşlarda kullanıldığı biline bir gerçektir.

Solist olarak şarkı söyleme geleneğinin cumhuriyet döneminde daha ağır bastığı ve ünlü bestekâr ve icracı Münir Nurettin Selçuk'la birlikte geliştirerek yeni yetişen ses sanatçılarına ilham kaynağı olduğu söylenebilir.

Ben bir koro şefi ve ses sanatçısı olarak solist icrasıyla koro icrasını ayrı tutuyorum. Şarkı söylerken çok büyük zevk alıyor bambaşka bir ruh âlemine gidebiliyorum, gerçekten çok özel bir duygu. Koro yönetirken de eğer çok istekli, arzulu ve konsantre olmuş bir topluluk varsa karşımda çoğu zaman aynı duyguları yaşamak mümkün olmaktadır.

Koro ya da toplu icraları ayrıca değerlendirmek gerekirse Fasil Müziği ve Türk Müziğinin altın devrini yaşadığı dönemlerden bugüne kadar toplu icranın önemli olduğu görülmüştür. Ve bugün uygulanan koro anlayışının da öncüsü olmuştur. Bir fasıl genellikle -karma fasıl hariç- tek bir makamda oluşur ve bu makamdaki eserler belli bir usul akışı içerisinde olmaktadır. Şarkılar daha ağır alarak kabul edilen büyük zaman

² Şef Hasan Eylen Ankara'da dünyaya geldi. Babası 'da bir halk ozanı olan Aşık Hasan Eylen'di. İlkokulu, ortaokulu Ankara'da liseyi ve yüksekokulu İzmit'te tamamladı.1983-1984-1985 yıllarda T.R.T Ankara Radyosunun açmış olduğu ön dinleme sınavlarında başarılı oldu. 1986 yılında T.R.T Erzurum Radyosunun açtığı yetmiş ses sanatçısı sınavını kazanarak profesyonel sanat hayatına başlamış oldu. Erzurum Radyosunda görev yaptığı 5 yıllık sürede yine kurumun Erzurum Radyosu T.S.M koro şefliği için açtığı şeflik sınavını da başarı göstererek 1989-1991 yıllarında koro şefliği görevini birlikte sürdürdü. 1991 yılında Ankara radyosu ses sanatçısı olarak naklen atandı. 1995 yılında gençlerle Türk Sanat Müziği programını, 1996 yılında "Dilek Pınarı" adında televizyon programında şeflik görevinde bulundu. 1991 yılında Ankara Radyosu için açılan şeflik sınavında da başarılı bulunarak çeşitli radyo ve televizyon programlarında ses sanatçılığının yanı sıra şeflik görevini sürdürmektedir. Radyo da beraber ve solo şarkılar -fasıl gibi programlarda şeflik yapan Hasan Eylen yakın zamana kadar "Yıldızların Altında" ve "Bir Sevdadır Şarkılar" adlı televizyonda Türk Sanat Müziği programlarında şeflik yapmıştır.

daha küçük zamanlı usullere doğru hızlanarak yani daha canlı ve coşkulu bir şekilde devam eder. Türk halkının en çok benimsediği toplu icra şekli fasıl; erkek ve kadın seslerinde oluşan coşku ve birlikteliğin simgesi konumundadır.

Sonuç itibariyle koro şefi olarak tabii ki solist icralarının yanı sıra koro ve toplu icralarının da çok önemli olduğuna ve kesinlikle olması gerektiğine inanıyorum. Çünkü günümüzde profesyonel koroların dışındaki amatörce çalışan yüzlerce koronun oluşmasının nedenlerinden en önemlisi insanların bir araya gelerek birlikte şarkı söyleme arzusudur. Bu da aynı zamanda koroların sosyal bir topluluğa dönüşmesini sağlamaktadır.

Radyolarımızdaki koro icraları genellikle birlikte söyleme şeklinde değerlendirebiliriz. Radyo kayıtları esnasında bu eserleri kısa provalar sonrası ses kayıtlarının yapılması gerektiğinden koro sola için seçilmiş eserlerin icrası da üst düzeyde gerçekleştirilmemektedir. Bir çeşit fabrikasyon üretim şeklinde olmaktadır. Oysa gelişen kayıt teknolojilerinde artık hücum kayıt denilen uygulamalar vazgeçilmiş, kanallı kayıtlara geçilmiştir.

Tabii ki en önemlisi müzikalite yükselen müzikteki nüans ve yorum denilen kavramların tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de ne kadar önem taşıdığı bilinmektedir.

Koroda her koristin toplu söyleme kurallarına kesinlikle uymak zorunluluğu vardır. O koro şefinin tüm hareket, jest ve mimiklerini izlemek ve onunla tam bir birliktelik sağlamasının yanı sıra birlikte şarkı söylediği arkadaşlarını da dinlemesi, izlemesi gerekir. Bir solist gibi kişiliğinden ve okuyuş stilinden doğan bazı özellikleri, birlikte okunan esere ekleyemez. Çünkü tüm topluluğun aynı şeyleri, aynı zamanda düşünmesi ve yapması gerekir. Bu da her koristin koro şefine ve topluluğuna tam uymasıyla sağlanabilir.

Türk Müziği dinleyicisinin koro eserleri icrasındaki şikâyetlerinden birisi güftenin yani eserin sözlerinin yeterince net anlaşılmasındadır. Hem okuyuş farklılıklarının olması hem de söz birliğinin sağlanamaması koro icrasında bir karmaşa yaratabilmektedir.

Türk Musikisinde böylesine sorunlar yaşayan toplu icranın birde tek düze ve vasat bir şekilde, eserin ruhunu vermeden, duygudan yoksun, gereken nüansları göstermeden yapılması dinleyici tarafından tercih edilmemesine yol açmaktadır.

Ankara radyosundaki çalışmalarımız genellikle daha önceden belirlenmiş T.S.M sanatçıları tarafından tahsis edilen günlerde ve saatlerde ses kayıtlarının yapılması şeklinde olmaktadır.

Beraber ve solo şarkılar programını ele alırsak; hem koro hem de solo şarkılardan oluşmaktadır. Programın süresi yarım saattir. Belli süre içerisinde bir şarkılar demeti oluşturmak ve montajı doğru yapmak zamanla refleks haline gelmektedir.

Programda seçilen eserlerin dizilişlerini hem usul sırası hem de tarz olarak dönemsel uçuruma yol açmamak dikkat edilmesi gereken bir husustur. Örneğin detayda eserlerden birisinin 18. yüzyıla bir başkasının 21. yüzyıla ait olması gerekmektedir.

Eserlerin solo bölümlerindeki seçilen şarkılarda doğru ses perdelerinden ve uygun solistlere icra ettirilmesi de müzikalitenin yükselmesi açısından çok önemlidir.

Radyo programlarındaki stüdyo kayıtlarında bayan ve erkek sesleri ortalama elli civarındadır. Ne yazık ki radyolardaki korolara sanatçı istihdamındaki yanlış ve ters uygulamalar neticesinde sanatçı sayısı bayanlar lehinde artış göstermiştir. Halen de öyle devam etmektedir.

Bilindiği gibi musikimiz tek sesli bir müziktir. Korolarımızda kadın ve erkek seslerinin birleştirilmesi oluşturulmuştur. Böyle bir durumda koroda erkek ve kadın sesleri eşit dahi olsa kadın sesleri erkek seslerini bastırarak bir dengesizlik yaratabilirler.

Bana göre ideal olarak erkek seslerinin kadın seslerine göre sayı olarak daha fazla olması gerekir. Fakat bugünkü haliyle bilinen tüm profesyonel korolarda bayan korist sayısı erkek korist sayısından fazladır.

Orkestra oluşturulmasında sayıdan ziyade musikimize ait tüm sazların bir arada olması toplu icradaki tını ve renk açısından önemlidir.

Klasik icralarda daha klasik saz olarak nitelendirilen klasik kemençe, mızraplı tambur, ney, kudüm, bendir gibi sazların olması bir gerekliliktir.

Daha popüler tabir ettiğimiz özellikle televizyon programlarında batı sazları da kullanılmaktadır. Özellikle yaylı sazların (keman, viyola, viyolonsel) sayısı yüksek

tutularak bir yaylı gurubu oluşturmak suretiyle farklı ve modern icra şekilleri de uygulanmaktadır(TRT Ankara Radyosu, 28.03.2008).

2.3.3. Hasan Esen³

TRT İstanbul Radyosunda Kemeñçe sanatçısı ve şef olan Hasan Esen kendisiyle yaptığımız kişisel görüşmede koro çalışmalarını ve yönetim ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır.

Eskiden Türk Müziği daha küçük gruplarla icra edilirdi. Bu küçük gruplarda bir şefe ihtiyaç yoktu. Zaten batı müziğinde de böyledir. Mesela dörtlü (Quartet) bir yaylı grubunda şef olmamaktadır. Daha sonra Türk Müziği gruplarının daha genişlemesiyle batıda ki büyük orkestralar ki gibi bir şef'e ihtiyaç olmuştur.

Yöneticinin taşınması gereken özellikleri maddeler halinde saymak gerekir.

- a. İyi pedagoji eğitimi almış olmalı.
- b. Nazariyatı iyi bilmeli ve iyi bir notist olmalı.
- c. Topluluğa eseri tarif edecek kadar bir sese sahip olmalı.
- d. Orta derecede de olsa birden fazla sazı çalabilmelidir. Çalmadığı sazları da çok iyi derecede tanımalı.
- e. Yöneticilik vasfı olmalıdır.

Toplu seslendirmelerde şef şu şekilde hazırlık yapar. Öncelikle eserler seçilir biz buna program detayı deriz. Bir makama kara verildikten sonra Peşrevden başlayarak eserler ağırdan hareketliye doğru sıralanır. Ses, saz solosu varsa bunları kimin yapacağına kadar karar verilir ve onlar haberdar edilir. Hangi tonda okunacağı tüm dönüşlerin nasıl olacağı belirlenir ve bunlar not edilir (TRT İstanbul Radyosu, 25.04.2008).

³ Şef Hasan Eylem Ankara'da dünyaya geldi. Babası 'da bir halk ozanı olan Aşık Hasan Eylem'di. İlkokulu, ortaokulu Ankara'da liseyi ve yüksekokulu İzmit'te tamamladı.1983–1984–1985 yıllarda T.R.T Ankara Radyosunun açmış olduğu ön dinleme sınavlarında başarılı oldu. 1986 yılında T.R.T Erzurum Radyosunun açtığı yetmiş ses sanatçısı sınavını kazanarak profesyonel sanat hayatına başlamış oldu. Erzurum Radyosunda görev yaptığı 5 yıllık sürede yine kurumun Erzurum Radyosu T.S.M koro şefliği için açtığı şeflik sınavını da başarı göstererek 1989–1991 yıllarında koro şefliği görevini birlikte sürdürdü. 1991 yılında Ankara radyosu ses sanatçısı olarak naklen atandı. 1995 yılında gençlerle Türk Sanat Müziği programını, 1996 yılında "Dilek Pınarı" adında televizyon programında şeflik görevinde bulundu. 1991 yılında Ankara Radyosu için açılan şeflik sınavında da başarılı bulunarak çeşitli radyo ve televizyon programlarında ses sanatçılığının yanı sıra şeflik görevini sürdürmektedir. Radyo da beraber ve solo şarkılar –fasıl gibi programlarda şeflik yapan Hasan Eylem yakın zamana kadar "Yıldızların Altında" ve "Bir Sevdadır Şarkılar" adlı televizyonda Türk Sanat Müziği programlarında şeflik yapmıştır.

2.3.4. Cemile Uncu⁴

Cemile Uncu, hem ses icracısı hem de şef olarak koro çalışmalarını ve yönetimle ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır.

“Eskiden Türk Müziğinde Fasıl icrası varken bir şef gerekmiyordu. Bir def eşliğinde icra götürüyordu. Cumhuriyet döneminden sonra daha nüanslı, soloların fazla olduğu, müzikte disiplinin önem kazandığı icra tarzı ön plana geçmiştir. Bu nedenle şeflik önem kazanmıştır. Orkestral anlamda disiplinli icranın yapılması mümkün olmuştur. Bir şef icra ettiği konuda derin, eksiksiz bir bilgiye sahip olmalı ve insanlarla iş ilişkilerinde ikna edilir, güvenilir, sürükleyici sosyal iletişimi kuvvetli ve önder karakterli olmalıdır. Ayrıca bir pedagog gibi davranıp sanatçılardan en iyi verimi almak için onları motive etmeli. Tarafsızlığa özen göstermeli, sınırlarına son derece hakim olmalı bu durum için kendini eğitmelidir. Toplu seslendirmelerden önce bir şefin tek başına repertuar oluşturma çabası vardır. Öncelikle dönem olarak birbirine yakın makamlardan oluşan eserler bir araya getirilir. Programın süresine göre başka bir saz eseri göz önüne alınarak sıralarlar.

Makam geçişlerinde direk giriş taksimi veya geçkili taksim yapılır, bununda süresi belirlenir. Şef ayrıca beraber çalıştığı solistleri ve korosunu iyi tanımalı hangi soliste, hangi eseri okutacağını, sesine gidip gitmediğini iyi bilmelidir. Bu kıstaslara göre solist şarkı seçimi ve kombinasyonu yapılır detay oluşturulur. Bu çalışmalar bir şefin müzik zevkini titizliğini, bilgisini ortaya koyan göstergelerdir. Koro icralarında en büyük problem sazların akord problemi, çeşitli makamların icraları sırasında baskı problemi, çeşitli makamların icraları sırasında baskı problemleridir. Çeşitli makam dizileri, seyirleri esnasında dikkat edilmezse dik veya pest basılmak suretiyle karışıklığa sebep olabilir. Bunu engellemek içinde sazların ve solistlerin o makam dizi seslerini ve o makamdaki şarkıları çok iyi bilip icra etmeleri gerekmektedir. Tabi bu performansın

⁴ Şef Cemile Uncu Müzik hayatına, 1981 yılında TRT'nin açtığı yetiştirilmek üzere sanatçı sınavına yılında girerek başladı. 1983 yılında Ankara Radyosunda stajyer sanatçı olma hakkı kazandı. Aynı yıl TRT Ankara Radyosun da kadrolu sanatçı olarak çalışmaya başladı. Eğitimi sırasında Ferit Sıdal, Tarık Kıp, Yüksel Kıp, Ahmet Hatipoğlu, Metin Everes, Nazmi Özalp'den Türk Müziği dersleri aldı. 1992 yılında Türk Sanat Müziği Çocuk Korosu ile çalışmalara başladı. Daha sonra TSM çocuk korosu şefi oldu. Bu görevi 2007 yılına kadar sürdürdü. TSM Gençlik Korosunda eğitici olarak ve birkaç yıl sonrada koro şefi olarak çalışmaya başladı. Bu görevi halen devam etmektedir. 1999 yılında TRT'nin açmış olduğu profesyonel koro için şeflik sınavına girdi ve kazandı, halen bu görevi de sürdürmektedir. Ankara Radyosunda bu yıllar boyunca şef ve eğitmen olarak birçok radyo ve televizyon programında görev yaptı. Ek olarak da televizyonda "Erguvan", "Haydi Çocuklar", "Klasik Türk müziği" programlarında solistlik, program müzik danışmanlığı, şeflik yaptı. Bu yıllar içinde "Denetleme Kurulu", "Araştırma Kurulu", "Nota Tahsis Kurulunda" yıllarca görev aldı. Çeşitli beste ve amatör ses yarışmalarında jüride yer aldı.

kazanılması da yıllar boyunca çalışmak gerekir. Günümüz koro icralarında bana göre en çok problem yaratan şey, çok fazla sazın bir arada kullanılması. Buda akort ve baskı problemi yaratabilir, çok iyi akort yapılmayıp, dikkat edilmezse. Çok sayıda sazın oluşturacağı müzik yüksekliği, solistin icrası sırasında nüanslarını, kreşendo, dekreşendoların duyulmasını engelleyebilir. Transpoze sırasında bazı sazların akort düzeni ve teknik itibarı ile icralar ters gelmektedir. Bu nedenle de baskı problemleri ortaya çıkmaktadır. Buda sazları dinleyerek icra yapan solisti ve koroyu etkilemektedir. Bu yüzden kayıt sırasında çok kez dönülmektedir. Bu da ses ve saz icracılarını strese sokup, verimi düşürmektedir (TRT Ankara Radyosu, 30.05.2008).

2.3.5. Erol Sayan⁵

Erol Sayan, derin bilgi ve yüksek bestecilik yeteneğinin yanı sıra hoca olarak ta şeflik kavramının kullanımına model olan kurumlarda hizmet etmiş bir hocamızdır. Çalışmaların da bilimi kendisine rehber edinmiş bir kişi olarak bu müzikal yanılığarı her fırsatta yazarak söyleyerek de olsa ifade etmiştir. Konservatuvarın kuruluş sürecinde yıllarca bu işin sağlam temeller üzerine oturtulması için de çalışmalar yapmıştır. Yaşamı boyunca musiki ile iç içe olmuş Erol Sayan bestekarlığının yanı sıra Türk Müziğinin gelişimi yönünde araştırmalar yapmış, bu yönde eserler yazmış, korolar tertipleyip yönetmiştir. Tezimizde bu bağlamda Erol Sayan'ın görüşlerine de İstanbul Türk Müziği Günlerinde sunduğu bildirisinden koro ve yönetim ile ilgili yer vermeden geçemedik.

⁵ Erol Sayan, 1936 yılında Kastamonu'nun Araç ilçesinde doğdu. Endüstri Meslek Lisesi'ni bitirdi. 1961 yılında Ankara Radyosu sanatçı sınavını kazandı ve emisyonlara tanburla katılmaya başladı. Dr. Recai Özdil'den almış olduğu armoni bilgisini eserlerine uyguladı ve bu konuda derinlemesine araştırmalar yaptı. Hocası İsmail Baha Süreşan'ın evindeki akademik müzik çalışmalarına katıldı. Müziğimizde çoksesliliğin, yine müziğimizde var olan "niseb-i şerifeler" (şerefli oranlar) yoluyla geliştirilecek teknikle olabileceğini buldu ve geliştirdi. 1963 Yılında Türkiye ve Ortadoğu Amme Hizmetleri İdaresi Yüksek İdarecilik Kursunu tamamladı. 1954'te başladığı müzik çalışmalarında edindiği bilgileri,1964 yılına kadar Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'ndaki öğrencilere teorik olarak verdi ve daha sonra temel bilgiler yanında koro çalışmalarını da sürdürdü. 1967'de Ankara'nın ilk, Türkiye'nin ikinci üniversite korosunu Orta Doğu Teknik Üniversitesinde kurdu. Konserler yanı sıra bilgisayar eşliğinde Ulusal Müziğimizin perde ve frekans hesaplarıyla ilgili bilimsel çalışmalar yaptı. Ulusal Müziğimizin ses sistemi, makamların oluşmasında kullanılan elemanların ve makamların anlatımı, usûl şifresi, vuruşlarda disiplin ve perde adlarının kolay anlaşılır hale getirilmesi çalışmalarına bu yıllarda başlamıştır. 1983-84 eğitim yılında İTÜ Türk Müziği Konservatuvarında repertuar dersleri vermek üzere göreve başladı. Halen sürdürdüğü bu göreve paralel olarak ODTÜ'den aldığı davet üzerine 2002-2003 eğitim ders yılında ODTÜ'de Türk Müziği dersi vermektedir. Değişik formalarda 300'ün üzerinde, TRT repertuarında ise 156 eseri vardır. Çeşitli kurum ve kuruluşların düzenlediği beste yarışmalarında çok sayıda birincilik almış, 1985 yılında TRT'nin düzenlediği yarışmada "Ömrümüzün Baharı Birlikte Geçsin" adlı eseri ile birincilik kazanarak Asiavision şarkı yarışmasında ülkemizi temsil etmiştir. Demek, fakülte ve üniversite korolarıyla 230 konser vermiştir.

“Korolar gerek profesyonel gerekse amatör olsunlar aralarınca solist sesler olmalıdır. Elemanlar önceden sıkı bir denetimle solist ses özelliği taşımayan kişilerden seçilmelidir. En az konservatuar lisans seviyesinde müzik bilgisine sahip olmaları sağlanmalıdır. Bu şekilde oluşan koroların özel metodlarla eğitime tabi tutulmalarına özen gösterilmelidir. Legato ve (Staccato) çalışmaları çokça yapılmalıdır. Özetle söz ve müziğin bağlı ve tek tek okunması tekniğe ek olarak çeşitli nüans işaretlerinin küçük şarkı ve türkülerde çokça uygulaması yararlıdır. İnsan sesi üç bölgeye ayrılır, pes, orta, tiz. Bu üç bölgenin birbirine geçişinin belli olmaması çalışmaların yapılması beraberliği sağlamada önemlidir. Seslerin tınısı da önemlidir. Her koronun kendine özgü bir tınısı olmalıdır. Sesler hançereden çıktığı gibi kulağa gelmemeli, yumuşak veya sert, yuvarlak veya köşeli olabilmelidir. Bu renklendirme tekniği her ses için geçerlidir. Tek sesli olarak bu eğitimi başaran koro istenirse küçük bir gayretle çok seslide de aynı başarılı sonuçları verebilir. Gerek solo, gerekse koroda görev alan icracıların yukarıda sözü edilen özel eğitimi görmeleri bana göre şarttır. Şeflerin ses tekniklerini iyi bilmeleri yanında eser analizi yapabilmeleri uygun olur. Zira insan anlamadığı nesneyi karşısındakine tarif edemez. Şefin özellikleri ve bilmesi gereken konuları özetlersek;

-Eser analizi yapabilmeli (makam, usul, söz)

- Kulağı sesleri çok iyi duyabilmeli

-Ritim yeteneği yüksek düzeyde olmalı

- Koroya kendini kabul ettirebilecek düzeyde güvenli, sağlam bir kişiliğe sahip olabilmeli

- İnsan Psikolojisini çok iyi bilmeli”(Ay, 1993: 107-108).

2.3.6. Prof. Selahattin İçli⁶

Prof. Selahattin İçli önemli bir bestekar ve hoca olarak katıldığı İstanbul Türk Müziği günlerinde sunmuş olduğu bildirisinde koro ve yönetimini şu şekilde değerlendirmiştir.

“İnsan yeryüzünde var olduğundan beri, tek kişinin dışında yapılan bir iki, üç, on, yüz ne ise daima bir şefe ihtiyaç göstermiştir. Birinin yönetimine ihtiyaç göstermiştir. Onun için müzikte de tek bir insan dışında, iki kişi dahi bir araya gelmiş olsa birinin bir nevi şef durumunda. Birinin bir başlama, bitirme nüans gibi göz ucuyla da olsa birbiri ile anlaşması ve birinin direksiyonu, yani idareyi ele alması gerekmektedir. Ancak bu hep böyle olagelmıştır. De şöyle bakarsak meseleye, müzikte toplu icra orkestraları, korolar, ortaya çıkmaya başlayınca bir şeflik müessesesi kaçınılmaz ve belirgin hale gelmiştir. Çünkü birisi daima o geniş topluluğu ritmik yapısı ile nüanslarıyla götürmek durumundadır. Batıda biliyorsunuz bu böyle olagelmıştır.

Dünyada nerede toplu icra yapılıyorsa bir şef bulunuyor. Ancak tabii medeni toplumlarda, gelişmiş ülkelerde şeflik çok önem kazanıyor. Şefin de bir eğitimden, öğretimden gelmesi, hatta yeteneği olması lazım. Hatta özellikle yeteneği. Herkes şarkı yapar da bestecilik yeteneği başka bir şeydir. Herkes şarkı söylerde bir solistin icrası başka türdür. O zaman şeflik de evvela bir yetenek olacak insanda. İdare gücü ve onun eğitimini görmüş olması hatta virtüöz gibi çalışacaktır. Ve özellikle mesele sadece ritmik yapı, sadece topluluğu beraber götürme, beraber nüanslara girme meselesi değil, şef ayrıca bir solist gibi yorumu getirecektir gruba yorum yapacaktır. İşte onun içindir ki şef bir olaya girdiği zaman; elleri ile başı ile bedeni, ayağı ile bütün vücudu ile görüyoruz. Öyle şeyler yapıyor ki, bir kuralları içinde bazı işaretleri var belki ama onun dışında her şefin karşısındaki kişilere aktardığı bir yorum, düşünce ve aksiyonu (hareketi) var. O grubunda onun algılaması gerekiyor. O zaman müzik güzel oluyor.

Onun dışında bizim alanımızda da biliyorsunuz klasik dönemdeki topluluklarda da mutlaka bir şef vardı. Ama o şefler o dönemde topluluğun karşısına geçip elleri ile kolları ile bir işaret vermiyorlardı. Ama ne idi. Gerek ses de birisi gerek sazda birisi

⁶ 6 Ekim 1923' de İstanbul, Beşiktaş'ta doğdu. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'ni bitirdi. 1961 yılında tekrar İstanbul'a yerleşerek bir müddet özel sektörde çalıştıktan sonra, 1967 yılında Sosyal Sigortalar Kurumu İstanbul Hastanesi'nde görev aldı. 1981 yılında bu hastanede Başhekim Yardımcılığı vazifesinden ayrılarak İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuari'nda sanatçı öğretimi görevlisi ve başkan yardımcısı oldu. Konservatuar'ın İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanması üzerine 1986 yılında Profesör unvanı alan İçli, Kompozisyon Bölümü Başkanlığına tayin edildi. Selahattin İçli'nin müzik ile yakınlığı çocukluk yıllarında Babası İbrahim İçli'nin etkisi ile başlamıştır. Hem anne, hem baba tarafından kardeş çocukları olan Udi bestekar Şerif İçli ve İbrahim İçli, 1914 yılında Beşiktaş Müzik Kulübü'ne devam etmeye başladılar. Neyzen İhsan Bey'in hoca olduğu bu oaktan yetişenler arasında Hakkı Derman da vardır. Babasının müziğe olan alâkası ve zengin repertuarı sebebiyle, oğlu Selahattin'in kulağı daha çocukluk yaşlarından itibaren Türk Müsikisi'nin klasik ve güncel eserleriyle doldu. Böylece; ilk gençlik yıllarında kendisini bestekârlığa götüreceği önemli temel unsur sayılabilecek oldukça geniş bir repertuara sahip olmuştur. Lise öğrenimi sırasında müziğin birçok bilgilerine henüz yeteri kadar sahip olmamakla birlikte, bazı beste denemeleri yapan İçli, ilk şarkısını 17 yaşında besteledi. Güftesi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Hıyâban" isimli şiirinden alınan Hüseyinî makamındaki bu şarkının Şerif İçli tarafından beğenilmesi, Selahattin'i yeni besteler yapma alanında daha büyük bir şevkle çalışmaya sevk etti. 1942 yılında büyük hayranlık duyduğu ve babasının da yakın arkadaşı olan Selahattin Pınar'la tanıştı. Kendisini hem seven, hem de teşvik eden Selahattin Pınar'ı yıllarca hemen her hafta evinde ziyaret ederek O'nun bestekarlık konusundaki bilgi ve görüşlerinden feyz almaya çalıştı. 17 yaşından itibaren müzikte bestecilik alanını seçen ve faaliyetini yoğun olarak hep o yönde sürdüren Selahattin İçli'nin çeşitli ansiklopedi, gazete ve mecmualarda makale, fıkra, araştırma ve eleştiri türünden 400'ün üzerinde yazısı yayınlanmıştır. 1998 yılında "devlet sanatçısı" olan içli, 14 Ekim 2006 da vefat etti.

bir Őef idi. Gerek ses icrasında eęer toplu okunuyorsa birisi bir Őef idi. Genellikle bizim toplu icramızda baŐ hanende (baŐ okuyucu) elinde bir def vardır, o yűrűtűr. Ama bunlar genellikle bir usul gűtűrme, ritmik yapıyı gűtűrme hareketleridir. Orda nűanslar pek belirmez. Bizde yirminci yűzyılın ilk yarısından sonra Őef ihtiyacı doęmuŐtur. Ne zamanki korolar oluŐmaya baŐlamıŐtır, ne zaman ki orkestralar yani orkestra dedięimiz zaman Tűrk Műzięindeki űzellikle Mesud Cemil, Ankara Radyosu'nda Tűrk Műzięindeki bir koro Őeflięi műessesesini iyice oturtmuŐ kiŐidir“(Demirvűcut, 1992: 45).

2.3.7. Prof. Turgut Aldemir

1964 yılında Gazi Eęitim'in Műzik bűlűműnű bitiren bestecimiz, 1967'de devlet bursuyla Almanya'ya gitmiŐ, Műnih Devlet Műzik Yűksek Okulu'nda kompozisyon űęrenimi yapmıŐtır. Bialas ile kompozisyon, Schirier ile koro yűnetimi, Winkler ile orkestra Őeflięi, Bohnen ve Arnold ile piyano, Pfrűnger ile aędaŐ műzik teknikleri çalıŐmıŐ, 1979'da okulun kompozisyon bűlűműnű bitirerek yurda dűnműŐtűr.

İlk gűrevi Ankara'da Gazi Eęitim Műzik Bűlűmű'nde piyano ve armoni űęretmenlięi olan Aldemir, 1985 yılında İzmir'e yerleŐmiŐ, 1986 yılında doktorasını tamamlayarak Műzikbilim Bűlűmű'nűn baŐkanlıęına getirilmiŐ, bu alandaki çalıŐmalarıyla doçentlik ve 1996'da profesűrlűk unvanlarını almıŐtır. Yapıtlarının tűmű Almanya ve Tűrkiye'de seslendirilmiŐ olan bestecimizin yaratıları, 9 Eylűl Ŭniversitesi Gűzel Sanatlar Fakűltesi'nce basılmıŐtır.

ÇaędaŐ műzik tekniklerini kullanan bestecimiz Aldemir aynı zamanda műzikbilimcidir ve halen 9 Eylűl Ŭniversitesi Gűzel Sanatlar Fakűltesi Műzikbilim Bűlűmű'nűn baŐkanıdır. Aldemir'in bestecilięini yanı sıra, “műzikbilimci” yűnűyle de tanımak gerekir. 1986'dan beri İzmir'de Gűzel Sanatlar Fakűltesi'ne baęlı bulunan “Műzik Bilimleri Bűlűmű” baŐkanlıęını űstlenmiŐ olan sanatçımız, bu bűlűmdeki genç műzikologlardan oluŐan ekiple aędaŐ műzikolojinin “kullanım deęeri” olan iŐlevlerini içeren yeni bir anlayıŐın uygulanmasına yol açmıŐtır. Bu aędaŐ kavrayıŐa gűre, műzikbilimin “műzik tarihi”nden yola çıkan geçmiŐe dűnűk olgularını araŐtırmakla yetinmemek, gűnűműze ve geleceęe yűnelik uygulamalarına da yer vermek gerekir. Kayıt stűdyosu çalıŐmaları, “műzik eleŐtirisi”, bilgisayar teknolojisiyle yapım, “reklam műzięi” gibi yaŐama dűnűk alanların műzikbilim içindeki űnemli yerini, İzmir'deki

“müzikbilim bölümü” dikkate değer atılımlarla vurgulanmaktadır. Prof. Turgut Aldemir’in bu gelişmede öncü rol oynadığı açıktır.

Yukarıda belirtildiği gibi akademisyen ve bestekârlığı ile öne çıkan Turgut Aldemir 1993 yılında İstanbul Türk Müziği günlerinde sunmuş olduğu bildirisinde Türk Müziğinde koro ve yönetim ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

“Koro söyleyiş yönteminde en büyük tınısal sorun koristlerin seslerindeki uyumsuzluklardır. Seslerin tek tek seçilmeleri, renk farklılıklarından doğmakta, bu nedenle her grubun (soprano, alto, tenor, bas) natürel ve düz bir sesle söylemeye alışması ve homojen bir tınıya ulaşılması gerekmektedir. Söyleyiş farklılıklarından doğan tınısal bozulmalar koronun grup sayısındaki artışla doğru orantılı olarak çoğalmakta bazen büyük bir koro ve büyük bir çalgı grubu küçük gruplarda olduğundan çok daha rahatsız edici olabilmektedir. Çünkü çalıcılarımızın sazları üzerinde uyguladıkları vibrato, süsleme, benzer seslilik (Heterafoni) farklılıkları ile tek sesli (Homofon) çalışın yarattığı teknik güçlükler, entensiyon farklılıkları ritimsel farklılıklar; ses kalitesindeki inceliğin yerini uğultu ve gürültüye bırakmasına neden olmaktadır. Kadın seslerinin sekizli pestten, koşut oktavlar halinde katılan erkek partlarının hafif düzeyde tutularak ince seslerdeki ezginin daha iyi tınlatılmasına çalışılmalı, Orkestranın aynı ilke ile hareket edip, öncelikle tiz koro seslerine ya da soloya en iyi biçimde tınlama olanağı sağlamasına dikkat etmelidir. Yine solo ve kadın sesleriyle eşit ses yükseldiğinde çalan telli ve yaylı çalgıların daha ölçülü ve hafif kalarak asıl ezgiyi örtmemeleri sağlanır. Bu konuda koro ve orkestranın hem kendi içerisinde, hem de birbiriyle uygun ve dengeli biçimde düzenlenmesine dikkat edilir bu iki büyük grubun fiziksel ve akustiksel incelemelerinin gerçekleştirilerek, zengin renklerinin akılcı bir anlayışla ve gelişim yönünde kullanılması ayrıca Türk Müziğine sağladığı katkıların olumlu ve olumsuz yönleriyle olmak üzere, çok iyi değerlendirilmesi gerekmektedir” (Ay, 1993: 59-60).

2.3.8. Yrd. Doç Afşin Emiralioğlu

İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarında Bağla hocası olarak görev yapan Afşin Emiralioğlu ise 1993 yılında İstanbul Türk Müziği günlerinde sunmuş olduğu bildirisinde Türk Müziğinde koro ve yönetim ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

“Bir koroda şef o koronun bel kemiği, bir başka anlamda can damarıdır. Korodaki gerek sazlar veya gerekse de koristler hepsi görevlerini tam anlamıyla yaptıktan sonra artık bütün iş şefe kalmış bulunmaktadır. Tüm yönetim, yorumlama öncelik onun elindedir. Burada gerek prova gerekse çalışmalarda şef, korosunun her bir elemanı ile iyi bir iletişim sağlamalı, sağlam bir görev anlayışı doğrultusunda ciddi bir disiplin ortamı yaratmış olmalıdır.

Ayrıca her bir koro şefi, alanında üstün bir müzik bilgisine engin tecrübeye ve çok geniş bir repertuara sahip olmalıdır. İdarecilik yeteneğine salpam bir karaktere ciddi davranışlara ve otoriter bir yapıya sahip olmalıdır. “Halk Müziği” koro şefliği gibi bir görevi yürütecek şefin her yörenin tavrını çok iyi bilmenin yanı sıra, kısa

süre içerisinde bu tavırlara ilişkin isabetli yorumlar yapabilme kabiliyetine haiz olmalıdır.

Hareketlerin estetiği açısından yönetim kurallarına uygun hareketlere sahip olmalıdır. Ayrıca Mesleği ile ilgili herhangi bir sazı eserlere ruh kazandıracak yorumlayabilmesi için iyi denilebilecek düzeyde çalabilmelidir.

Yöneticilik vasfına haiz olmayan bir şef, gerçek anlamda bir şef olamaz nice çok iyi müzisyenler olmasına rağmen bunların hepsinin çok iyi birer şef olacakları söylenemez. Yöneticilik kabiliyeti her insanda kolay kolay rastlanamayan üstün bir meziyettir.

Koro şefinin bu gibi üstün meziyetlerinin yanı sıra, çok iyi bir eğiticilik yönünün olması arzu edilir. Yeni geçilecek eserlerin koristlerine geçerken tam bir başarının sağlanması için her bir şef gerektiğinde birer öğretmen olabilmelidirler.

Zevk sahibi olabilmeli, çünkü bir program yaparken hangi eserden sonra hangisinin uygun düşebileceği hususunda isabetli kararlar verebilmesi için üstün bir sanat zevkine sahip olmalıdır.

Branşıyla ilgili bir sazı çok iyi bir düzeyde çalamasa dahi, o sazlarla ilgili teknik bilgileri ses sahanları hususunda teknik özellikleri bilmelidir.

Seyirci psikolojisini bilmesi için öncelikle insan psikolojisi hakkında bilgi sahibi olmalıdır.

Şan tekniği ve bunun uygulaması ile ilgili bilgi sahibi olması gerekmektedir.

Akustik, ses akustiği, bina akustiği konusunda tecrübe olmalı hangi tip sahnede hangi tip yapılarda daha iyi netice alınabileceği hususunda bilgisi olmalıdır.

Sağlam bir solfej bilgisine sahip olmalıdır, Bunun yanında süratle ritim ve ses algılama yeteneği olması gerekir.

Sahne estetiği olarak isimlendirdiğimiz, hangi sesleri veya hangi tip sazları sahnenin neresine ve ne şekilde yerleştirilirse daha iyi netice alınabileceği hususunda bilgi ve tecrübe sahibi olmalıdır.

Zor durumlarda gerektiği hallerde düşünmeden inisiyatifini kullanarak isabetli kararlar verebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Bütün bu sayılan meziyetlerinden başka sabırlı, hoş görülü iyi niyet sahibi olmalıdır.

Yönetim sırasında; Genel sağ el usul vurmalarında kullanıldığı için, sol el girişlerde ve müzik değişimi gibi gerekli hallerde kullanılmaktadır. Sağ ve sol ele yardımcı olarak, ayrıca gerektiği durumlarda parmaklar kollar, baş, göz, mimik ifadeleri vücudun tüm öğeleri kullanılmalıdır. Burada tek yapılmaması gerekli hareket, sağ ve sol eli birlikte aynı amaca yönelik olarak kullanma hareketi olup, bu tür hareketlerden kaçınılmak gereklidir. Şef, söylenecek eserin niteliğine uygun olarak vücudunu bütün hareketlere uygun şekilde kullanarak esere ruh vermelidir.

Ülkemizde faaliyette bulunan Türk Müziği korolarını yöneten şeflerin Türk Musikisi Kültürünü içlerine sindirdikten sonra, bunun dışında ayrıca genel musiki kültürleri hakkında da geniş bilgi sahibi olmaları gerekmektedir.

Her insan sesleri topluluğuna koro denilemez her toplu söyleyiş koro olamaz bir topluluğa koro denilebilmesi için yaptığı icranın zaman içinde yapılan müzik disiplini gelişmelerine uyum sağlamış olması gereklidir. Gerçek anlamda bir koro

seslerinin renklerine göre, bas tenor, alto, soprano gibi sınıflara ayrılmış ve bu sınıflar göre ayrı ayrı eğitilmiş seslerin kendi ses sahaları içinde programlanması ile gerçekleşir. Arzu ettiğimiz korodaki kadın ve erkek sesleri ses sahalarına göre ayrı ayrı sınıflandırılma ve bunların ses sahalarına uygun olarak söylenen müzik disiplinine uygun, sistemli bir icra modeli oluşturulmalıdır.

Bu anlatılmak istenen manada koroyu oluşturabilmek için, üst seviyede bir solfej bilgisine sahip olmak gereklidir. Her cins ses grupları önce, kendi aralarında grup şefleriyle çalıştıktan sonra, değişik ses grupları bilahare bir araya gelip koro şefinin gerekli son düzeltmeleriyle ortaya bir eseri çıkartabilmelidirler. Yönetici şef işte bu son çalışmalarda esere ruh kazandıracak yorumunu katmalıdır.

Batıdaki korolar işte bu anlatmaya çalıştığım sisteme göre icraatta bulunmalarına rağmen Türk müziği Toplulukları, sadece boy sırası düzenine göre sıralanarak kendilerinden koro anlamında bir icra görülmemesine karşılık, isimlerinin sonunda “Koro” kelimesine rastlamaktayız. Bunlar koro değil ses topluluklarıdır.

Türk Korolarının, bazı ülkelerin korolarından daha kaliteli olduğu gözlenmekle beraber bilimsel batı anlayışına göre düzenlenmiş korolardan daha iyi oldukları söylenemez.

Bu gün Türkiye’deki korolara, yani ses topluluklarına ses sanatçısı alınırken alınacak kişiler için açılan sınavlarda koristlik yeteneği değil, solistlik yeteneğine bakılarak büyük hata yapılmaktadır.

Bir koro oluşturulurken kaç tane basa kaç tane tenora, kaç tane baritona kaç altoya ve kaç sopranoya ihtiyaç olduğu baştan düşünülüp programlamalı, alınan kişiler solist değil; işte bu ses grupları içerisinde görev yapabilecek ses sahasına sahip kişiler arasından seçilip korist olarak görevlendirilmelidir. Her ayrı ses grubu, kendi aralarında müstakil olarak yardımcı çalıştırıcılar vasıtasıyla çalıştırılmalıdır.” (Ay, 1993:139).

SONUÇ ve ÖNERİLER

“Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim” adlı bu tez ilk olarak çalgı, ses, ses ve çalgı gruplarının birlikte oluşturdukları toplu icra biçimleri şeklinde tasnif edilmiştir. Mehter, Sazende Faslı, Mevlevi Müziği, Spor Müziği, Ahilikten kalma toplanma geleneğindeki çalgı grupları ayrıştırılmış, topluluk içerisindeki görevleri temelinde ilgili çalgıların neler olduğu saptanmıştır. Ayrıca çalgı gruplarında daima bir yöneticinin bulunduğu tespit edilmiştir. Toplu icralardaki çalgı başları ise; Mehterde Zurnazenbaşı ve Davulzenbaşı olarak gözlenmiştir. Diğer Mehter çalgılarından def, çevgan, kurrenay, tabilbaz çalgılarının başları ile bilgilere elde mevcut kaynaklarda rastlanmamıştır. Sazende Faslı ve Kaba Saz topluluklarında ise topluluktaki en iyi müzisyen olan Sazendebaşı, Spor Müziğinde Davulzenbaşı ya da Zurnazenbaşı, Ahilikten kalma toplanma geleneğindeki icralarda ise bağlama seslendiricisi yönetici olarak belirlenmiştir.

Ses gruplarıyla oluşturulan toplu icralarda ise Hanende Faslı, Cumhur, Ayinhan Topluluğu, Zakirler değerlendirilmiştir. Bu topluluklarda, icra edilen Musiki geleneğini en iyi bilen müzisyenin yönetici durumunda yer aldığı gözlenmiştir. Çalgı ve ses gruplarının birlikte icrasında ise, İnce Saz ve Küme fasıllarında, elinde def ile Başhanendenin, Bektaşî Ayinleri ve Alevî Cemlerinde elinde bağlama ile zakirbaşının, Mevlevî Ayini topluluğunda ayinhanbaşı ve kudümzenbaşının yönetici durumunda olduğu belirlenmiştir. Bu değerlendirmeler ışığında Türk Müziği icra geleneğinde günümüzdekine benzer şekilde baget ve el hareketleriyle dışarıdan bir yönetimin mevcut olmadığı, yönetimin icra sırasında ister çalgı ister ses olsun en iyi seslendirici tarafından sağlandığı saptanmıştır.

İkinci bölümde yöneticinin vasıflarına dikkat çekilmiştir. Yöneticinin Türk Müziği’ni ve geleneğini en iyi şekilde bilen, icra ettiği müziğin türü ve tarzıyla örtüşen bir karaktere sahip oluşuyla dikkat çektiği belirlenmiştir. Yönetici icrasıyla, baskın karakteri ve ruh halini diğer icracılara adeta aşılama, böylece müziğin türüyle icranın amacı bütünleşmektedir. Buna göre mesela Mehterbaşı, karakteri bakımından Alp, mücadeleci ve kahraman edalı; fasıl yöneten hanendebaşı, zevk ve safa coşkusunu

tanıyan ve dinleyenini o coşkuya yönlendiren bir rind meşrep; Mevlevi ayinini yöneten neyzenbaşının ise kemal mertebesini arayan çelebi meşrep bir derviş oluşu gibi.

Yöneticinin idareyi bugünkü anlamda baget ya da el hareketleri ile sağlamadığı, her toplulukta icrası ve ustalığı ile dikkat çekmiş müzisyenlerin yönetimi üstlendiği tespit edilmiştir.

Tezimizin bir ve ikinci bölümlerindeki tespitler en iyi icracının topluluğu yönetiyor olmasının bir karmaşaya ya da müzikal bir probleme sebep olmadığını da ortaya koymaktadır.

1826'da Yeniçeri Ocağının kapatılmasıyla sonuçlanan Vak'a-i Hayriye ile kültür ve hayatı değişmeye başlamış ve müzikte de farklı bir döneme girilmiştir. Üçüncü bölüm bu bağlamda ele alınmış Osmanlı'nın son dönemi, Cumhuriyet dönemi batılılaşma arzusu ile Türk Müziği icralarının değişimi tespit edilmiştir. Bu dönemin musiki kurumlarında ilk şeflik denemelerinin başladığı gözlenmiştir. Cumhuriyet dönemi ideolojileri Türk Müziği'nde batıya yaklaşan bir değişime neden olmuş ve bu değişim çağdaşlaşma olarak yorumlanmıştır. Nitekim çok seslilik fikri ve şefli yönetimler bu yaklaşımın eseri olarak Türk müzik gündemine girmiştir. Çağdaşlaşmanın sentez ve çokseslilikle icrası fikrini benimseyen dönemin önemli müzik adamları Hüseyin Saadeddin Arel, bu çalışmalara ön ayak olmuş ardından da Münir Nurettin Selçuk, Mesut Cemil, Ferit Ruşen Kam gibi isimler buldukları Türk Müziği kurumlarında diğer müzisyen ve öğrencilerine bu fikri aşılamlardır. Klasik ve halk müziği toplulukları "Koro" adıyla adlandırılıp, "Şef"li icra yöntemi benimsenmiştir.

"T.R.T. Kültür Bakanlığı Koroları" örneğinde olduğu gibi korolar, devlet kurumu vasfıyla resmileşmiş ve devlet tarafından bu korolara şef kadrosuyla atamalar yapılmıştır. Devletin bu yapılandırması sivil alanda amatör veya profesyonel bütün icralara örnek teşkil etmiştir. Koro ve şefliğin müzikte bir müessese olarak yer tuttuğu görülmüştür.

Ancak koro adıyla anılan bu ses ve saz toplulukları icraların sorunsuz gerçekleştiği yerler de olmamıştır. Gözlenen problemlerin temelinde, Türk Müziği'nde batılı anlamda bir koro geleneğinin bulunmayışı yatmaktadır. Tek sesliliğe dayanan icra modeline sahip bulunan Türk müziği icradaki hakimiyet ve ruh atmosferini müziğin işlevi ile

paralellikler kurarak yapılandırmıştır. Örnek aldığı batılı düzen ise onun bu özgün durumunu yansıtmaya mani bir profil sunmaktadır. Bu çelişkili durum Türk Müziği koro icrasını sıradan ve ruhsuz kılmaktadır.

Türk Müziği, kanaatimize kendine özgü prensipleri yeniden keşfedilerek icra edilmelidir. Koro adlandırmasıyla yaygınlık kazanan birlikte çalıp söyleme yaklaşımı, gelenekteki toplu icralara bakarak günün şartları ve yeni müzik imkanları çerçevesinde yeniden yorumlanmalı ve değerlendirilmelidir. Çünkü bir sanat dalının gelişimi çok yönlü ve karmaşık bir olaydır. Birçok etkenin bir arada bulunması gerekmektedir. Gelişim; mutlaka “Koro” ve beraberinde getirdiği “Çok Seslilik” olarak formüle edilmemelidir.

Şef sadece tüm koronun birlikte çalıp söylemesi, yay çekip tezene vurmasını sağlamasıyla değil tempo, nüans, seslendirme, çalgılama düzeni, ezginin ön plana çıkarılması, eşliklerin daha geri planda kalmasından da sorumlu olmalıdır. Tüm çalgıların ve seslerin olanaklarından yararlanmasını bilmeli, müziğin tüm icra yeteneklerini teknik ve sanatsal anlamda kullanabilmelidir. Diğer taraftan, müzikteki derin anlatımı sanat coşkusuyla icracıların tümüne mal edebilen bir ruh atmosferi yaratma işi de elbette yöneticiye düşmektedir. Böyle bir yaklaşım ancak günümüz Türk Müziği koro icrasını tekdüzelikten kurtarabilir düşüncesindeyiz.

Çağdaş müzik anlayışında, çalgılar ve çalgılar için eser bestelemek çok önemlidir. Hatta şu söylenebilir ki çalgıya önem vermeyen bir müzik türü ileri ve sanat boyutlu bir düzeye gelemmez. Çalgıların, insan sesinin sınırlı imkânlarıyla karşılaştırıldığında, sınırsız diyebileceğimiz bir üstünlüğü vardır. Bu nedendir ki bir müziğin düzeyi, çalgılarının ve çalgılara yazılan müziğin düzeyi ile ölçülebilir. Yani çalgı ve onun müziğine önem vermek, tüm teknik olanakların araştırılıp üst düzey kullanımı çok boyutlu ve gelişmiş bir müzik demektir. Batı müziğine bu açıdan bakıldığında, bu sorunun çözülmüş olduğunu söyleyebiliriz. Türk müziğinde koro ve solo icralarda ise ise bu sorun bütün ağırlığı ile ortadadır. Korolarda çalgı sayısı belirlenirken ne kadar çok çalgı olursa o kadar zengin bir icra olur düşüncesi elbette kabul edilemeyecek bir müzik yanlısıdır. Çalgı topluluklarında yer alan çalgı sayıları çalgıların tını, renk ve gürlük dereceleri hesaplanarak belirli dengelerle bir araya getirilmelidir. Ancak çalgı gruplarının hangi oranlarla bir araya gelmesi gerektiği probleminin müzikolojik

anlamda araştırmalara muhtaç bulunduğunu ifade edelim. Aynı sorun sesler ve ses saz birliktelikleri için de söz konusudur. Hâlbuki Şefliğin fonksiyonu bütün bu problemler çözüldükten sonra daha teknik ve sanatsal boyutta kendini göstermektedir. Nitekim günümüzde amatör veya profesyonel koro ve topluluklarda görev yapan Şeflerin çalgı sayıları konusunda inisiyatif gösteremedikleri, olana razı bir pozisyon izledikleri gözlenmiştir. Bu konuda azamî sıkıntı çekildiğini araştırmamızla da tespit etmiş bulunuyoruz.

Bir müzik eserinin seslendirilebilmesi için ses ve çalgıların görevlendirilmiş düzeni olarak tanımlanan “Oturtum” u doğru belirlemek gerekir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi ses ve çalgıların görev düzenlemelerinde dikkate alınacak esaslar, prensipler henüz el yordamıyla Şefin tecrübe ve birikimine dayalı olarak oluşturulmaya gayret edilmektedir ki bu durum da toplu icra yöntemleri konusunda daha pek çok araştırma yapılması gerektiğini öngörmektedir.

Koro söyleyiş yönteminde ise en büyük tınsal sorun seslerdeki uyuşmazlık ve sivriliklerdir. Bu nedenle sesler de çalgılarda olduğu gibi tek tek seçilmeli, birliği sağlamak için her grubun düz bir sesle söylemeye alışması gerekmektedir. Çünkü tek renkte birleşebilmek ve temiz bir entenasyon, süslemesiz bir söyleyişle mümkün olabilmektedir. Kelimelerin birlikte doğru telaffuzu ve uygun yerlerde aynı zamanda nefes alınması gibi konular çalgı oturtumu kadar önemlidir. Bu gün her solist, her makamdan eseri söylemeye çalışıyor, doğru olan kuşkusuz her ses sanatçısının sesinin sınırına türüne vb. uygun seçim yaparak icra etmeye çalışmasıdır. Eğer Türk müziğinde korolu icraların gelişimini sağlıklı bir çizgiye oturtacaksa bu icra özelliklerine dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu özellikler, sesin imkânlarını ve sınırlarını en üst düzeye getirebilecek bir olgudur. Tabii ki sese eşlik edecek çalgılar da bu anlayışla düşünölmeli ve kompozisyonlar buna göre yapılmalıdır.

Koro seslendirmelerinde eserlerin icrasını zorlaştıran bir diğer faktörde icra farklılığıdır. Türk müziğinde nota sadece insan hafızasının yanılđılarını düzeltmeye yarayan bir yardımcıdır. Her icrada değişik bir Şekil alan kaba bir iskelettir. Fakat asıl problem günümüzde hala disiplinli bir nota yazımı olmamasıdır. Bunun suçu geleneğe yüklenemez. Bize gelenekten gelen notaların hiç birinde dinamik işaretlere, tempo belirlenmesi, çalgılar için yay bağları, glisandolar, tremololar, çarpmalar, notanın sonuna

veya başın ilave vb unsurlar yoktur. Türk müziğinde icranın bireysel tavrı çok önemli bir konudur. Çeşitli tavırlar vardır bunların icra sırasında yaptıkları tüm bu unsurlar o icra tarzının gerektirdiği şekilde ve birbirlerinden tamamen farklıdır. Dolayısıyla her icracının kendine özel bu farklılıkları toplu icrada karmaşa yaratmaktadır. Yani icracı notayı değil notada bulunmayan birçok şeyi yani kendi üslubunu çalmaktadır. Aynı olgu şarkıcılar için de geçerlidir. Hâlbuki batı müzisyenler, notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar. Durum böyle olunca herkes kendisinde notalara, makamlara müdahale hakkını bulmakta, bu gevşeklik içinde eserlerin birçoğu hatta yaşayan bestecilerin eserleri dahi notaları olmasına rağmen her geçen gün değişime uğramaktadır. Bu durumda toplu icralarda bir standartlarda ulaşmak imkânsızdır.

Günümüz icralarında artık inkâr edilemeyecek bir yönetim biçimi doğmuştur. Bu da “Şeflik” müessesesidir. Bu konuda öncelikle müzik eğitim kurumlarında ders olarak incelenmeli, yönetim ile ilgili aksaklıklara dikkat çekilmeli bu yönde eğitim verilmelidir. Bir gelenek olarak hayatta kalan yönetim müessesesi daha profesyonel çalışmalarla desteklenmelidir.

Bizim kanaatimiz şefin gerektirdiği koro icraları için orkestra olanaklarının da göz önünde bulundurulacağı yeni Türk Müziği eserlerinin bestelenmesi gerektiğidir. Ancak bu yeni eserler koro ve orkestranın teknik ve icra konusundaki araştırma ve uygulamaların desteğinde yürütülmeli, klasik ve halk müzikleri geleneksel icra yöntemlerinden daima esin alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, Onur, (2003), **Türk Musikisinde Türler ve Biçimler**, 2. Baskı Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- AKSOY, Bülent, (2005), **Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlı'da Musiki**, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul
- AKSOY, Bülent, (1999), "Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın", **Osmanlı Ansiklopedisi** 10. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- AYDOĞDU, Tahir, (1996), **Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Semineri**, TMDK, İstanbul
- AY, Gökten, (1993), **İstanbul Türk Müziği Günleri**, İstanbul
- ANAKARA, Arif Kahraman, (1995), **Osmanlı Devletinde Spor**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ATIL, Esin, (1999), **Levni ve Surname (Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü)**, Koçbank Yayınları, İstanbul.
- BAŞER, Fatma Adile, (2006), "Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak", **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, Sayı:3
- BAŞER, Sait, (1994), **Kutadgubilig de Kut ve Töre'den Sevgi Toplumuna**, Seyran Kitabevi, İstanbul.
- BEHAR, Cem, (1992), **Zaman, Mekan, Müzik** (Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım), Afa Yayıncılık, İstanbul.
- BEHAR, Cem, (2001), **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, 2. Baskı, YKY, İstanbul.
- BEHAR, Cem, (1987), **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BEŞİROĞLU, Şehvar (2006), "İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri", **İTÜ Dergisi**, Sosyal Bilimler, Cilt: 3, Sayı: 2, 19 Mart , S: 4-5 İstanbul.
- BUDAK, Ogün Atilla, (2000), **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- COŞKUN, Armağan Elçi, (1998), **Alevi Bektaşî Törenleri ve Semahlar**, Doktora Tezi

- ÇAKMAKOĞLU, Afıtap, (1997), **Osmanlı'dan Günümüze Kadar Türk Müziği Eğitim Kurumları**, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- DEDEBABA, Bedri Noyan, (1970), "Bektaşilikte Musiki", **Musiki ve Nota Dergisi**, Sayı:10-12, İstanbul.
- DEMİRÜCUT, Ebru, (1992), **Türk Musikisinde İcra Şefliği**, Lisans Tezi, İ.T.Ü.T.M.D.K., İstanbul.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün, (1997), **Türk Müziğinde Toplu İcranın Dünü Bugünü Yarını**, 1. Türk Müziği Sempozyumu, 19-20-21 Aralık, S: 22-25, Balıkesir.
- EKEN, Fikret Merve, (2007), **İstanbul Eğlence Hayatında Fasil**, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ERENDİL, Muzaffer, (1992), **Dünden Bugüne Mehter**, Genel Kurmay Basımevi, Ankara.
- GÖKALP, Ziya, (1939), **Türkçülüğün Esasları**, Ankara.
- GÖKPINARLI, Abdülbaki, (1954), **Mevlana Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- GÜLTEK, Nermin, (1996), **Mevlevi Ayinlerinde Kullanılan Usuller ve Kullanış Sebepleri** Sanatta Yeterlik Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- GÖKPINARLI, Abdülbaki (1985), **Mevlana Mesnevi ve Şerhi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1939), **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, Cilt 1, Nümune Matbaası, İstanbul.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1955), **Türk Askeri Müzikaları Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul.
- GÜLDAĞ, Ahmet, (2002), "Kırk'lı Yıllardaki Yeşil Meram'dan", **Meram Belediyesi Dergisi**, Mart-Ağustos S:11-12, Konya.
- GÜVEN, Özbay, (1992), **Türklerde Spor Kültürü**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

- GÜVEN, Özbay, (1999), **Türklerde Spor Kültürü**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- <http://www.turktarih.net/t-449-tug.html> (22.04.2008)
- <http://www.kultur.gov.tr/TR/Belgegoster.koro.aspx> (31.01.2008)
- <http://www.istanbul.edu.tr/universitekoru/tarihce.PHP> (23.04.2008)
- <http://www.ozanyarman.com/files/ulusal%20Sorunsal.doc> (23.04.2008)
- <http://www.turkuler.com/thm/semah.asp> (22.04.2008)
- <http://www.turkuler.com/yazi/sanliurfa.asp> (15.02.2008)
- İNANÇER, Ömer Tuğrul, (1999), “Osmanlı Tarihinde Dini Musiki”, **Musiki Mecmuası**, Sayı:465, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
- İREPOĞLU, Gül, (1999), **Levni-Nakış, Şiir, Renk**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KAHRAMAN, Atıf, (1995), **Osmanlı Devletinde Spor**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KANTEMİROĞLU, Dimitri, (2001), **Kitabu İlmu’l Musiki Ala Vechi’-l Hurufat**, Tura Yayınları, İstanbul.
- KÜÇÜK, Sezai, (2000), **IX. Asırda Mevlevilik ve Mevleviler**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- MUSÂHİPZÂDE, Celâl, (1946), **Eski İstanbul Yaşayışı**, Türkiye Yayınevi, İstanbul.
- MÜZMER (Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi), (2004), **Cumhuriyetten Günümüze Derleme Çalışmaları**, Araştırma Raporu, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- OSMANOĞLU, Şadiye, (1999), “Haremde Saz Alemleri, Oyunlar, Eğlenceler”, **Musiki Mecmuası**, Yıl:52, Sayı:465, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
- ODABAŞI, A. Sefa, (2000) **Dünden Bugüne Konya Türküleri**, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya.
- OLGAÇ, İsmet, (1996), **Musikimizde Zakirbaşılık Müessesesi ve Hatib Zakiri Hasan Efendi**, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.
- ONAY, Ahmet Talat, (1999), **Çankırıda Musiki**, Çankırı Valiliği Yayınları, Ankara.

- ÖGEL, Bahattin, (1971), **Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, MEB, Ankara.
- ÖGEL, Bahattin, (1987), **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi:46, Ankara.
- ÖNGEL, Hasan Basri, (2001), **Türk Kültür Tarihinde Spor**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZALP, Nazmi, (2000), **Türk Musiki Tarihi I-II**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ÖZALP, Nazmi, (1995), **Ruşen Ferit Kam**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ÖZALP, Nazmi, (1992), **Türk Musiki Beste Formları**, TRT Yayınları, Ankara.
- PAÇACI, Gönül, (1994), “Darü-l Elhan ve Türk Musikisinin Gelişimi”, 1. **Tarih ve Toplum**, İstanbul.
- PAÇACI, Gönül, (1999), **Cumhuriyetin Sesleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- PİCKEN, Laurance, (1952), “Bir İngiliz Müşterikin Türk Musikisi Hakkında Görüşleri, ”**Musiki Mecmuası**, 1 Şubat, Sayı:48, S. 22, İstanbul.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia, (2007), **Türk Musiki Kültürünün Anlamları**, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- SAKMAN, (2001), **Dünden Bugüne Konya Oturakları**, Milenyum Yayınları, İstanbul
- SANAL, Haydar, (1964), **Mehter Musikisi (Bestekâr Mehterler–Mehter Havaları)**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- SANAL, Haydar, (1989), **İ.T.Ü.T.D.M.K. Ders Notları**, İstanbul
- SURAL, Mahmut, (1975), “50 Yıl Önceden Bu Yana Her Yönüyle Konya”, **Yeni Konya Gazetesi**, 11-17-18 Aralık, Konya.
- TANRIKORUR, Cinuçen, (2005), **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul
- TEZBAŞAR, Ahmet, (1975), **Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları**, Berksoy Basımevi, İstanbul.
- TURA, Yalçın, (1983), Dini Türk Musikisi, **İ.T.Ü. T.D.M.K. Ders Notları**, İstanbul
- USANMAZ, Çetin Erdem, (2006), **Bursa’da Müzik Geleneği ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi**, Yüksek Lisans

- Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- ULUDAĞ, Süleyman, (1992), **İslam Açısından Musiki ve Sema**, Uludağ Yayınları, Bursa.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, (1977), **Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- ÜNGÖR, Ethem, (1968), “Türk Çalgıları”, **Musiki Mecmuası**, Yıl:19, Ay: Ocak, Sayı: 230, S:8
- REINHARD, Kurt-Unsura, (2007), **Türkiye'nin Müziği**, Çev., Sinemis Sun, Sun Yayınevi, Ankara. YARMAN,
- YILDIZ, Süleyman, (1992), **Tunceli Cemlerinde Semahların İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YAZICI, Tahsin, (2003), Mevlana Devrinde Sema, **Şarkiyat Mecmuası**, Şarkiyat Yayınları, İstanbul.
- YÖNETKEN, Halil Bedi, (1996), **Derleme Notları I**, Çeltüt Matbaası, İstanbul.
- YÖNETKEN, Halil Bedi, (31 Aralık 1945), Derleme Notları I, **Ülke Gazetesi**, Sivas.
- YÖNETKEN, Halil Bedi, (2006), **Derleme Notları**, Sun Yayınevi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

01.10.1978 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokulu tamamladıktan sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümünü kazandı. Öğrenimim süresince konservatuar hocaları; Hurşid Ungay, Bekir Sıdkı Sezgin, Nida Tüfekçi, Erol Sayan, Yrd. Doç. Çetin Körükçü, Yavuz Özüstün, Yrd. Doç. İhsan Özgen'den dersler aldı. 1995 yılında kazandığı aynı üniversitenin Çalgı Eğitim Yüksek Bölümü'nü 1999'da 3.'lük derecesiyle tamamladı. 2006 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün açtığı "Folklor ve Müzikoloji" ana bilim dalı'nda Yüksek Lisans sınavını kazandı. Aynı zamanda 2006 Eylül ayından bu yana TRT Ankara Televizyonu Türk Müziği programlarında da Klasik Kemençe icracısı olarak görev almaktadır.

Beste ESEN

30.04.2008

EKLER



Resim 1. Sünnet alayı, mehter (Atıl, 1999:66, resim 114)



Resim 2. Sünnet alayı, mehter (Atıl, 1999:66, resim 115)



Resim 3. Bayan sazendeler (İrepoğlu, 1999:198, resim 17b)



Resim 4. Kekler (Atıl, 1999:16, resim 214)



Resim 5. Acem çengi (İrepoğlu, 1999:180, resim 7b)



Resim 6. Çengi (İrepoğlu, 1999:200, resim 18a)



Resim 7. Semazenler (İnançer, 1999:16)



Resim 8. Eğlencelerde mehterane (Atıl, 1999: 44, resim 158)



Resim 9. Sporda mehter (Atıl, 1999:45, resim 156)



Resim 10. Fasıl Heyeti (Görün, 1998:62)



Resim 11. İstanbul Üniversitesi İcra Heyeti (Paçacı, 1999:18)



Resim 12. İstanbul Üniversitesi Korusu
(www.istanbul.edu.tr/UniversiteKoro/tarihçe.php - 23.04.2008)



Resim 13. 1939 Ankara Radyosu (Özalp, 1995:90)



Resim 14. İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (www.kultur.gov.tr - 26.4.2008)



Resim 15. İstanbul Türk Halk Müziği Korusu (www.kultur.gov.tr - 26.4.2008)