

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 4 Sayı 4 Aralık 2024 (Kış)

Kanunî Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini
oluşturan kültürel unsurların incelenmesi

Türk halk müziğinde felsefi motifler ve anlam
dünyası

İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması

Laleler adlı Azerbaycan şarkısının müzik tarihi
açısından incelemesi

Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet
eserlerindeki tar icrasının analizi

Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği adlı kitabın
incelemesi

Türk müzik eğitimi ve araştırmalarının kurumsal
açıdan gelişimi üzerine Prof. Dr. Erhan Özden ile
görüşme





Türk Müziği (TM)

e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 4 Sayı 4 Aralık 2024 (Kış)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editöryal E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822- 3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editöryal E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC)
Editör(ler)	Doç.Dr. Sehrana Kasimi ve Doç.Dr. Yakup Açar
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	Asos, Index Copernicus, Google Scholar, EBSCO, OpenAIRE, Rilm

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Yakup Açar**, Türkiye

Danışma Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Editörler/Alan Editörleri

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Serkan Demirel**, Türkiye

Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Editor Asistanları

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Doç.Dr. **Murat Gürel**, Türkiye

Dr. Öğr. **Mihriban Mammadaliyev**, Türkiye

Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye

Doç.Dr. **Nuride İsmayilzade**, Azerbaycan

Dr. Öğr. **Alper Tunga Özcan**, Türkiye

Doç.Dr. **Günsu Yılma Şakalar**, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi **Serap Subatan**, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Dr. Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Dil Editörü

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi **Fatih Düzgün**, Türkiye

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2024 Aralık-Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 4. Cilt ve 4. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli yedi makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

No	Başlık	Sayfa
1	Kanunî Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini oluşturan kültürel unsurların incelenmesi <i>Kadriye Bozkurt Hepkorucu ve Aslıhan Erüzün Özel</i>	280-291
2	Türk halk müziğinde felsefi motifler ve anlam dünyası <i>Alper Şakalar</i>	293-311
3	İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması <i>Kibele Kıvılcım Çiftçi</i>	313-331
4	Laleler adlı Azerbaycan şarkısının müzik tarihi açısından incelenmesi <i>Könül Şükürova</i>	333-346
5	Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi <i>Yusuf Altun</i>	273-280
6	Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği adlı kitabın incelenmesi <i>Valon Shkodra</i>	375-378
7	Türk müzik eğitimi ve araştırmalarının kurumsal açıdan gelişimi üzerine Prof. Dr. Erhan Özden ile görüşme <i>Hasan Said Tortop</i>	379-386

İndekslenme

Asos, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, EBSCO, RILM Abstracts of Music Literature

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: gencbilgeyayincilik@gmail.com

Not: TM Uluslararası Rast Müzik Kongresi tarafından desteklenmektedir.

Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC) web site: <https://rastmusiccongress.org/>



dergisi

açık erişimli ve



lisansı altındadır.



Araştırma Makalesi

Kanunî Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini oluşturan kültürel unsurların incelenmesi¹

Kadriye Bozkurt Hepkorucu^{2*} ve Aslıhan Eruzun Özel³

Müzik ve Sahne Sanatları, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Eylül 2024
Kabul: 14 Kasım 2024
Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Ahmet Yatman
Kanun
Kültür
Çingene/roman kimliği
Müzikal kimlik

Öz

Ahmet Yatman, taksim ve refakat konusundaki ustalığı, ekol kabul edilen müzikalitesi ve yaşadığı dönemde ön planda konumlandırılmış geleneksel bir çalgı olan kanunla gerçekleştirdiği farklı müzik türlerindeki icraları ile 20. yüzyıl Türk kanun icracıları arasında özel bir konumda yer almaktadır. Yaşadığı yüzyılda hem Türk makam müziğinin “Batı” kültürü ekseninde değişimine hem de müziğin popüler kültür ve iletişim kavramları ekseninde yaşanan dönüşüme birebir şahit olmuş ve bu sürece son derece uyumlu bir sanat hayatı sürdürmüştür. Çalışmada, sözkonusu sürece ayna olabilecek özellikler mercek altına alınmış ve sanatçının müzikal kimliği, müzisyenliğini etkileyen kültürel bağlamlar ekseninde incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır Müzik eğitimi tavrı aktarımı üzerinden anlatılmış; daha sonra doğduğu ve yaşadığı yerler olan Fener-Balat-Ayvansaray bölgesinin dönemsel kültürü incelenmiştir. Ayrıca Çingene/Roman kimliği ile müzikal kimliği arasındaki bağlantı noktalarına temas edilmiş; saray, radyo ve gazino çalışmaları da ayrıca ele alınarak açıklanmıştır. Sanat yaşamında önemli bir yeri olan yurt dışı çalışmalarıyla birlikte oluşmuş geniş repertuvarı, tür çeşitliliğine odaklanılarak aktarılmış ve müzisyenliğinin ana hatları betimlenmiştir. Ahmet Yatman, zamanının popüler müzik çevrelerinde aranan bir müzisyen olarak yurt içi ve yurt dışı konserleri, gazino programları, radyo icraları, özel konser faaliyetleri ve plâk çalışmalarındaki üst düzey icrası ile sağladığı konum ve sahip olduğu müzikal türler açısından büyük bir çeşitlilik gösteren zengin repertuvarı bulunmaktadır. Kanunu meşk sistemiyle değil de ağırlıklı olarak mekânlarda pratik yollarla öğrenen sanatçının doğduğu ve yaşadığı Fener-Balat-Ayvansaray bölgesinin Ermeni, Musevi, Rum ve Romanlardan oluşan kozmopolit yapısının müziğini etkilemesi ve bu çokkültürlü yapının sanatçının yurtdışındaki müzik türlerine uyumlanmasını kolaylaştırması da çalışmanın dikkat çekici sonuçları arasındadır.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Bozkurt Hepkorucu, K., ve Eruzun Özel, A. (2024). Kanunî Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini oluşturan kültürel unsurların incelenmesi. *Türk Müziği*, 4(4), 280-291. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601678>

Giriş

Türk müziği kültürünün özünü teşkil eden geleneksel kalıplar, 20. yüzyılda özellikle musiki inkılâplarının etkisiyle çeşitli düzenlemelerden geçmiştir. Bu geleneksel kalıpların dönemin müzik otoritelerince çağa uyarlanma amacıyla özellikle

¹ Bu makale yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında hazırlamakta olduğu “Gelenek ve Modernite Bağlamında 20. Yüzyıl Kanun İcrasının Sosyokültürel Çözümlemeleri” isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

² Sorumlu Yazar: Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-mail: kadriyebozkurt@gmail.com, ORCID: 0009-0004-4997-6052

³ Doç., Aslıhan Eruzun Özel, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-mail: aslioel73@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2909-172X

Batı kültürü ekseninde dönüştürüldüğü dikkati çekmektedir. Cumhuriyet'in ilanı ile alınan siyasi ve ideolojik kararlar doğrultusunda sürdürülen uygulamalar da çeşitli gelişmelerle birlikte gelenekte yaşanan birtakım çözümlere gözle görülür oranda ivme kazandırmıştır (Ayas, 2020:275). Ayrıca 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de popüler kültür kavramı beslenmiş, bu durum Türk makam müziğinin de popülerleşmesinde belirleyici bir rol oynamıştır (Çak, 2017:24-25). Ek olarak teknolojinin getirdiği daha büyük kitlelere seslenme olanakları, sanatçıların yurtdışına çıkarak müzik alanının kapsamında veya dışında olmak üzere yeni kültürlerden istifade etmelerine imkân sağlamıştır. Bu sebeple çalışmada, 20. yüzyıl Türk makam müziğindeki gelişmeler, gelenekteki çözümler ve popüler kültürün yükselişi açısından başat bir örnek olarak Ahmet Yatman merkeze alınmış; bu eksenle müzikal kimliğinin kültürel arka plânlarına müzik-bilimsel bir pencereden bakılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Gözlem ve görüşme gibi nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizi yöntemiyle araştırmayla ilgili yazılı ve görsel materyaller incelenerek veriler toplanmıştır (Yıldırım&Şimşek, 1999:41-189).

Ahmet Yatman ve Dönemi

İstanbul'un Fener semtinde 1897 yılında doğan sanatçı, bir dönem İzmir'de yaşamış; ilk ve orta öğrenimi sırasında babası kemanî Mehmet Bey'in mûsikî dershanesindeki çalışmalarını takip ederek kanun çalmaya başlamıştır. Sahneye ilk olarak babasının da yer aldığı bir fasıl topluluğunda adım atmış ve müzik çalışmalarına, yeniden yerleştikleri İstanbul'da devam etmiştir. Kanunu ağırlıklı olarak mekânlarda pratik yollarla öğrenen sanatçı, 18-20 yaşlarında V. Mehmed Reşad'ın oğlu Mehmed Ziyaeddin Efendi'nin köşkünde düzenli olarak meşklere katılmıştır. Halk Mûsikî Heyeti ve Rehber-i Mûsikî Heyeti'ndeki çalışmalarıyla birlikte İstanbul Radyosu'nun ilk dönem sanatçıları arasında yer almıştır (Web 1; Web 2; Kütükçü, 2012, s. 84). Bir dönem İzmir Radyosu'nda da çalışan sanatçı, uzun yıllar döneminin ünlü ses sanatçılarına önemli saz sanatçılarıyla birlikte eşlik etmiştir (Karayaman, 2018, s. 579). Yurt içinde gerçekleştirdiği konser ve plâk çalışmalarının yanı sıra Almanya, Yunanistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Mısır ve özellikle Amerika'da da önemli çalışmalara imza atmıştır.



Fotoğraf 1. Ahmet Yatman'ın Gençliği, Ulus Gazetesi, 16.5.1949



Fotoğraf 2. Ahmet Yatman kanun çalarken (Web 3)

Yaşamı boyunca Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecine tanıklık etmiş olan Yatman, Osmanlı modernleşmesinde, özellikle de eğitim alanlarında reformlar yapan II. Abdülhamid döneminde doğmuş; bu geçiş sürecinin etkilerinin birçok alanda yoğun bir şekilde hissedildiği bir dönemde gençliğini yaşayarak müzikal kimliğini kazanmaya başlamıştır. Cumhuriyet'in kurulmasıyla devam eden süreçte ise alınan siyasi ve ideolojik kararların kurumsal alanlar kadar sosyal ve kültürel hayattaki etkilerini de birebir yaşayan bir sanatçı olmuş ve bu durum müziğine de yansımıştır. Cumhuriyet müzik politikalarının ve çağın gelişen teknolojisinin getirdiği imkanlar sonucunda Türk makam müziğinin değişim ve dönüşümüne olmuştur. Müzikal olgunluğunu bu dönemde kazanmaya başlaması bakımından Yatman, Türk müziği yakın tarihi bağlamında özel bir konumda bulunmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Kültür kavramı birçok bilim disiplinin çalışma alanı olması ve çalışıldığı alanlardaki tanım zenginliği bakımından özel bir konuma sahiptir. Williams'ın (2005:109) kültür hakkındaki 'İngiliz dilindeki en karmaşık iki-üç sözcükten biri' ifadesi de kültür kavramının ifade ettiği açılımların çeşitliliğine vurgu yapması bakımından dikkate değerdir. Temelde yaşam ve

düşünüş tarzlarına gönderme yapan bu kavramı tanımlayan sosyolog yazar Eliot (1981: 11-13), bir ferdin ya da bir sınıfın kültürünün toplumdan bağımsız düşünülemediğine işaret ederek kültürün toplumla ilişkisi bakımından merkezi bir önemde ele alınması gerektiğinin altını çizmiştir. Konuya sosyolojik bir çerçeveden bakıldığında Eliot'un aktardığı birey-toplum ilişkili kültür kavramı cazip görünse de bu çalışmaya müzik-bilimsel bir çerçevede yaklaşılabacaktır. Kişi merkezli bir araştırma temel alınacağından kavramın sosyolojik açıdan literatürüne girilmeyecek; temel ve genel geçer anlamlarından müzikal bir çerçevede istifade edilecektir.

Kendi içinde maddi (somut) ve manevi (soyut) açıdan birçok unsur barındıran kültür kavramına müzik kültürü açısından bakılacak olursa, notalardan, enstrümanlara, icra mekânlarından, müzik politikalarına kadar çok sayıda belirleyici unsur ile karşılaşmaktadır. Söz konusu bu unsurlar içinde bulundukları topluma göre farklı bağlam ve zevkler oluşturarak toplumların müzik kültürünü belirleyecek ve zenginleştirecek özgün içerikler oluşturmaktadır. Konuya Türk müziği kültürü özelinde yaklaşıldığında, özünde makam müziğinin teşkil ettiği zengin bir altyapının varlığı dikkat çekmektedir: Meşk geleneği, makamsal arka plân, ritmik yapılar, refakat anlayışı, üslûp/tavır, toplu icra gibi başlıca özelliklerin yanı sıra; etnik kimlik, coğrafya, şehir kültürü, icra mekânları, ülkeler arası etkileşimler gibi pek çok kültürel veri de makam müziğini zenginleştirmektedir.

Yukarıdaki tanımlamalara müzikal açıdan yaklaşıldığında, bir yandan sanatçının direkt olarak müzisyenliğine işaret eden tavır, üslûp ve ekol gibi detayların; bir yandan da kişiliğini oluşturan aile, eğitim, çevre, dil gibi çok temel kültürel unsurların “müzikal kimlik” kavramını çevrelediği dikkat çekmektedir.⁴

Araştırmanın Önemi

Konuyla ilgili literatür incelendiğinde, sanatçının bazı müzik ansiklopedileri ve dergilerine yansıyan kısa biyografileriyle birkaç tez çalışmasında yer alan sınırlı sayıdaki taksim analizleri dışında neredeyse hiç çalışılmamış olması dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Ahmet Yatman'ın biyografisi ve müzikal kimliğini oluşturan temel yapı taşları, kültürel bağlamlar kurularak daha geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Bu yolla hem müzikoloji disiplinine katkı sağlaması hem de icracıların sanatsal üretimlerinin geleneksel biyografi anlayışlarından kurtarılacak daha zengin perspektiflerle yorumlanması fikri merkeze alınmıştır. İçerik ve konuyu ele alış şekli bakımından alan-yazına yeni açılımlar getireceği öngörülen bu çalışma, bugüne dek daha çok temel müzikal özellikler ve teorik düzeyde ele alınan çalışmaların ötesine geçilmesi ve Türk müziği literatürü özelinde kültür ve kimlik temelli araştırmalardan biri olması bakımından önemlidir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, kanun sanatçısı Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini etkileyen kültürel unsurların incelenmesi amaçlanmıştır. Türk müziğinde belli alanlarda öne çıkmış kişilerin müzik yeteneklerinin gelişimindeki etken unsurların incelenmesi hem müzik tarihi hem de müzik eğitimi araştırmaları açısından önemlidir. Bu bağlamda sanatçının ailesi, eğitimi, doğup büyüdüğü semtlerdeki etkileşimler, Roman kimliği, saray, radyo, gazino ve konser faaliyetleri, mehtap fasılları, yurt dışı çalışmaları, repertuvar birikimi gibi temel konular açısından incelenmiştir.

Yöntem

Araştırma Modeli

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 1999:189). Bu sebeple Ahmet Yatman'ın müzikal kimliği, kültürel veriler de dikkate alınacak şekilde mevcut kitap, dergi, tez, makale, bildiri, röportaj, gazete, ansiklopedi, fotoğraf, ses kaydı ve videolar taranarak incelenmiş; ulaşılan bilgiler karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Dokümanlar

Dergi ve Gazeteler; Ahmet Yatman'ın hayatına ve sanatına odaklanan temel kaynaklar arasında öncelikle dergi ve gazetelerin öne çıktığı dikkati çekmektedir: *Radyo Alemi*, *Radyo Haftası*, *Darülelhan Mecmuası* gibi Türk müziği temelli dergiler yanında, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Ulus* gibi ünlü gazetelerin ilgili bölümlerinde röportaj veya biyografi

⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Işıktaş&Mehtap Tanar, 2015).

özellği gösteren dokümanlar özellikle karşılaştırılmış ve çelişkili görülen bölümlere dikkat çekilmiştir. Reşat Ekrem Koçu, Nazmi Özalp, Mustafa Rona gibi kitaplarında biyografik malzemelere yer veren yazarlar yanında; Sadun Aksüt, Hilmi Rit gibi Yatman'ı bizzat tanıyan sanatkarların vermiş oldukları bilgilere de ayrı bir dikkat gösterilmiştir.

Tezler; Bunların yanında Yatman'la direkt veya dolaylı olarak ilgisi olan tez kaynaklarındaki tespitlerden de istifade edilmiştir.

Roman araştırmaları; *Roman kimliği, eski şebir hayatı ve yaşayışı, etnik kimlikler, kültür...* gibi spesifik konularda Yatman'ın hayatı açısından köprü kurulabilecek noktalara değinen temel kaynaklara özel atıflar yapılarak, müzik konusunun ötesine geçilmiş ve karşılaştırmalar yapılmıştır.

Youtube Arşivleri; youtube arşivi başta olmak üzere çeşitli sesli kayıtlarla karşılaştırılarak yorumlanmıştır (Web 3).

Röportajlar; Ali Rıza Avni Tınaz'ın 1966 yılında sanatçıyla yapmış olduğu röportaj hem kendi sesinden olması hem de son derece kısıtlı biyografileri arasında en ayrıntılısı olması bakımından bu çalışmada birinci derecede bir kaynaktır (Web 2). Bununla birlikte Erol Deran'ın sanatçıyla 1968 yılında yaptığı ve 2022 yılında *Dârulban Mecmuası Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi*'nde yayımlanan röportajı; Mete Görün'ün 1966 yılında Musiki Mecmuası'nda 'Kanun Virtuozumuz Ahmet Yatman ile Bir Konuşma' başlıklı röportajı ve Hilmi Rit'in 1968 yılında Milliyet Gazetesi için sanatçının ağzından kaleme aldığı biyografisi bu çalışma için birincil kaynaklar arasındadır (Deran, 2022:49-50; Görün, 1966: 52-53; Rit, 1968:6). Diğer kaynaklardan sanatçının biyografisini ve müzikal kimliğini açıklamak amacıyla istifade edilmiştir.

Bulgular

Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini ayrıntılarıyla incelemek için öncelikle eğitime odaklanılmış; daha sonra doğduğu ve büyüdüğü yerler olan Fener-Balat-Ayvansaray semtlerinin tarihiyle birlikte etnik yapısına dikkat çekilmiştir. Çingene/Roman kimliğiyle bilinen sanatçının müzikal kimliğini incelemek için gayrimüslimler kadar Roman nüfusuyla ünlenen bu bölgeye ışık tutmak, çalışmanın önemli adımlarından olmuştur. Çünkü sanatçının yaşadığı bu yerler ve etnisitesinin getirdiği özellikler, onun müzisyen kimliğine zenginlik kazandırmış görünmektedir. Ayrıca kariyerinin büyük bir bölümünü oluşturan gazino çalışmaları kadar klasik icralarda bulunduğu radyo çalışmaları ve saray meşkleri de sanatçının müzikal kimliğinin zenginliğine işaret eden başka çalışmalardır. Bu müzikal zenginliğin sonucu repertuarında oluşan çeşitlilik ve yurt dışında yabancı müzisyenlerle yaptığı farklı kültürlerin müzik türlerindeki çalışmalar da sanatçının müzikal kimliğini anlamak için incelenmesi gereken bulgular arasında yer almaktadır.

Ahmet Yatman'ın Eğitimi

Ahmet Yatman'ın müzisyen kimliğinin oluşum aşamaları incelendiğinde öncelikle müzik eğitime odaklanmak yerinde olacaktır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine denk gelen çocukluğu, bir yandan meşk adı verilen köklü mûsikî eğitiminin halen gündemde olduğu fakat bir yandan da yeni eğitim yöntemlerinin sorgulandığı, Doğu-Batı/gelenek-modernite karşıtlığının devletin ve toplumun belli kesimlerince iyiden iyiye merkezlendiği, gazino kültürünün yerleşmeye başladığı ve ses kayıt teknolojilerinin yeni yeni adını duyurmaya başladığı bir döneme işaret eder.

Gazino ortamlarında pratikten yetişen ve meşkin geleneksel anlamında uzun soluklu bir özel eğitimden geçmediği bilinen sanatçının kanun eğitimi konusu bir hayli çelişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaynakların tümünde Ağyazar Efendi (Ağyazar Karabetyan Akyüz, 1887-1967) ortak isim olarak yer alırken, Zeki Tükel'in (1952:11) Yatman'la yaptığı röportajda Âma Ali (?- 1948) ismi geçmektedir. Bununla birlikte Özalp (2000:42) ve Görün (1966:52) sanatçının kanun eğitimi aldığı isimler arasında amcası kanunî Hâfız Mahmut Efendi'yi (?-?) belirtmiş fakat bu bilgiyi destekleyecek başka bir kaynağa ulaşılamamıştır. Adı geçen isimlerden farklı olarak Kanunî Ali Rıza da (?-?), Erol Deran'ın (2022:48-49) Yatman'la röportajında geçen başka bir isimdir. Sanatçı, Kuyucaklı'nın (1956, s. 30) ve Görün'ün (1966:52) röportajlarında bizzat kanun hocası olarak Âma Ali ve Kanunî Ali Rıza bilgisini verse de Deran'ın (2022:48-49) röportajında verdiği bilgiler sanatçının kanun eğitimi konusuna başka bir bakış açısı getirmiştir:

“Deran: “Yani ilk musikiyi ondan aldınız aşağı yukarı. Sonra esas bocanız kim oldu?

Yatman:. Ali Rıza. Kanun çalardı o.

D. Kanun dersi mi aldınız ondan?

Y. Evet, beraber çalardım yanlarında.

D. Yani hiç boca filan yok muydu? “Kanun şöyle çalınır” filan...

Y. Hayır hayır.

D. Görmekle. Bu tavırda mı çalardı o da?

Y. Yok, Ali bu tavırda çalardı. Âmâ Ali”.

Sanatçının ifadeleri ışığında kanun eğitimini, beraber çalıştığı isimler Ağyazar Efendi ve Kanunî Ali Rıza ile saz arkadaşlığı çerçevesinde gerçekleştirdiği, Âma Ali’yi de dinleyerek kendisinden istifade ettiği, özetle kanunu otodidakt bir yöntemle öğrendiği fikri kayda değer bir olasılık olarak değerlendirilebilir.

Özalp (2000:42) ve Görün (1966:52) tarafından Yatman’ın amcası olduğu ifade edilen kanunî Hâfız Mahmut Efendi hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte birebir ders almasa da saz arkadaşlığı çerçevesinde istifade ettiği ya da dinleyerek feyz aldığı isimlerden biri olan Kanunî Ali Rıza’nın, kanun çaldığı dönemlerde ‘Kanunî Ali Rıza’ olarak anılan Kaptanizâde Ali Rıza Bey (1881-1934) olabileceği fikrini destekleyecek bir bilgiye ulaşılamamıştır. Kaldı ki böyle bir ihtimal durumunda da Kaptanizâde Ali Rıza Bey’in herhangi bir kanun kaydı ya da kanun icra tavrıyla ilgili bir bilgiye ulaşılamadığından Ahmet Yatman’ın kendisinden ne derece etkilendiği hakkında bir çıkarımda bulunmak mümkün görünmemektedir.

Sanatçının saz arkadaşlığı çerçevesinde istifade ettiği başka bir isim de kanunî olarak başladığı kariyerine daha sonra ağırlıklı olarak hanendeliğe devam eden Ağyazar Efendi’dir. Yatman ailesiyle İstanbul’a yerleştiğinde çalıştığı ilk mekân olan Hamdi Bey’in Gazinosu’nda (Hamdi’nin Gazinosu) babası kemanî Mehmet Bey, Udî Büyük Serkis ve Ağyazar Efendi’nin olduğu kadroda yer almış; Ağyazar Efendi’den pratik şekilde istifade etmiş yani aynı ortamda icrada bulunmanın meydana getirdiği tecrübeyi yaşayarak uygulamalı bir deneyime sahip olmuştur. Sanatçı Ağyazar Efendi’yle Halk Mûsiki Heyeti ve Rehber-i Mûsikî Heyeti’nde de birlikte çalışmış fakat Ağyazar Efendi bu topluluklarda hanende olarak yer almıştır (Web 2; Web 4). Ağyazar Efendi’nin de herhangi bir kaydı ya da icra tavrıyla ilgili bir bilgiye ulaşılamadığından Yatman’ın kendisinden ne derece etkilendiği bilinmemektedir. Bununla birlikte sanat yaşamında gerek hanende gerekse sazende olarak büyük ölçüde piyasada çalışan sanatçının dönemin piyasa üslubunu merkezine alarak icrada bulunduğu muhtemeldir.

Sanatçının biyografi çalışmalarında ve röportajlarında geçen ortak isim Âmâ Ali Bey’in arşiv kayıtlarına ulaşılmasa da Yatman ve Deran’ın ifadeleri Âmâ Ali Bey’le birlikte Âma Nâzım Bey’in de icra tavrılarına dair önemli ipuçları vermektedir (Deran, 2022:8-49):

“Deran: Peki şimdi, Âmâ Nazım’ın tavrı sizin tavrınız gibi miydi?

Yatman: Hayır.

D: Veciye Hanım’ınki gibi mi?

Y: Evet, Veciye Hanım’ın.

D: Veciye Hanım ilerletti o tavrı; siz sonra kendi bünyenizdeki şeyleri kattınız.

Y: Evet. Âmâ Ali’yi de dinlerdim. Çok süratliydi Âmâ Ali de.

D: Yani, iyi miydi?

Y: İyiydi. Devrin en iyi kanunilerindendi. Nazım Bey fiskeli atış yapardı.

D: Yani benim dediğim gibi iki kutup var kanunda. Biri Âmâ Nazım, biri de Âmâ Ali, anladığıma göre.

Y: Evet.

D. Şimdi devrimizdeki iki kutup da Veciye Daryal ve Ahmet Yatman. Yani o kişilerin, karakterlerin devamı.

Y: Şüphesiz”.

Bununla birlikte Berkman’ın (2007:31) 19-20. yüzyıl kanun ekolleri ve kanuniler arasında bilinen öğrenci-egitimci ilişkilerine dair oluşturduğu tablo da bu bilgiye katkı sağlaması açısından son derece önemlidir: Tabloda Âma Âli Bey’in öğrencileri arasında Nubar Efendi (1885-1954), Musûllu Hafız Osman Efendi (1840-1920), Ahmet Yatman ve Osman Güvenir (1886-1958) yer almaktadır. Hocalığı, besteciliği ve icracılığı ile döneminin önemli bir sanatkarı Medenî Aziz Efendi’den dersler alan Âmâ Ali Bey’in Kanuni Şemsi, Kemani Memduh ve Hanende Karakaş gibi sanatçılarla küme faslı yaptığı bilinmektedir (Rona, 13). Kemençeci Vasilaki’yle de piyasada çalışan ve fasıl toplulukları yöneten sanatçının öğrencileri Nubar Efendi, Musûllu Hafız Osman Efendi ve Ahmet Yatman’a bakıldığında sözkonusu isimlerin piyasa tavrının kanun sanatındaki temsilcileri olmaları tesadüf olmasa gerektir.

Öte yandan Âma Ali Bey'in diğer bir öğrencisi olan Osman Güvenir, Sarı Talat Bey'den de (?-?) kanun dersleri almıştır. Sarı Talat Bey'in öğrencilerinden olan Kanunî Hacı Arif Bey (1862-1911) ve onun öğrencisi olan Âma Nazım Bey'e (1884-1920) bakıldığında Sarı Talat Bey'in klâsik tavrın temsilcilerinden olduğu gayet açıktır. Sonuç olarak Ankara Radyosu'nda fasıllarında kanun çalan Güvenir'in fasıl tavrını Âma Ali Bey'den öğrendiği, sarayda Şehzade Ziyaeddin'in (1873-1938) desteğini de alan sanatçının klâsik tavrında Sarı Talat Bey'den istifade ettiği kuvvetle muhtemeldir. Bu durum Yatman'dan birebir ders almayıp kendisini dinleyerek istifade eden ve Yatman'dan 'Ustam Ahmet Yatman' olarak bahseden, kanunda klâsik tavrın temsilcilerinden Hilmi Rit'le (1930-2009) benzer görünmektedir.

Ayrıca Âma Nazım Bey'in talebeleri olan Muazzez Yurcu (?-?), Şeref Hanım (?-?), Nazire Hanım; Muazzez Yurcu ve Şeref Hanım'ın öğrencisi Vecihe Daryal (1914-1970) gibi isimlerin ise piyasa ortamlarında kanun çalmadıkları, dolayısıyla klâsik tavrı yörüngesinde bir ifade yolunu izledikleri gayet açıktır. Bu bakımdan Âma Ali-Ahmet Yatman kanalı ve Âma Nazım-Vecihe Daryal kanalının 20. Yüzyıldan bugüne kanun sanatında iki ayrı silsile ve ekolü temsil ettikleri fikri güçlenmektedir.

Bütün bu bilgilerden hareketle sanatçının hem klâsik müzik ve piyasa müziği ekseninde oluşturduğu sanatsal birikimi hem de çeşitli milliyet ve inançlara mensup sanatkarlarla kurduğu ilişkiler, ileride çeşitli müzik türlerinde uluslararası düzeydeki çalışmalarına kolayca adapte olmasına zemin hazırlamış görünmektedir.

Fener-Balat-Ayvansaray Semtleri

Ahmet Yatman Fener'de doğmuş ve babasının işi dolayısıyla İzmir'e yerleşene kadar burada yaşamıştır (Milliyet, 1968, s. 6). İstanbul'a döndüğünde (kuvvetle muhtemel 1909-1912 yılları) yerleştiği yer tam olarak bilinemese de bir süre Balat, Fener ve Ayvansaray "bölgesinde" yaşadığı kuvvetle muhtemeldir (Koçu, 1958, s. 1650). Bu durum Yatman'ın doğduğu yer olan Fener, Balat ve Ayvansaray'la birlikte düşünmeye zorunlu kılmaktadır.

Farklı kültür ve uygarlıklarla 1500 yıl boyunca varlığını sürdüren Fener, 17. yüzyılda Rum Ortodoks Patrikhanesi'nin bölgeye taşınmasıyla uluslararası çapta dini bir çekim alanı haline gelerek önemli merkezlerden biri olma özelliği kazanmıştır. Fener'de etnik yapının çoğunluğunu oluşturan ve Osmanlı yönetimi ile yakın ilişkiler içerisinde olan Rum Ortodokslar, 18. yüzyılın sonu itibarıyla Haliç'teki sanayileşme ve buna bağlı olarak çalışanların yerleşmeye başlamasıyla kentin kuzeyine göç etmeye başlamıştır. Bu durumla bölgenin etnik ve dini yapısıyla birlikte sosyal dokusu da değişmeye başlasa da Fener, 1940'lı yıllara kadar ağırlıklı olarak Rumlar'ın yaşadığı bir semt olmaya devam etmiştir (Bilgiç, 2019:49-70-71; Web 3).

Öte yandan bitişik konumları sebebiyle çoğunlukla Fener'le beraber ele alınan Balat, yerleşim alanı olarak Türk, Rum ve Ermenilere ev sahipliği yapmış olsa da çoğunlukla bir Musevi semti olmuştur (Altıntaş, 2014, s. 117). Daha önce birçok popüler kültür eğlence mekanıyla anılan, hatta çok sayıda şiir ve şarkıya konu olan Agora Meyhanesi'nin de yer aldığı Balat da Fener gibi Haliç'teki sanayileşmeden etkilenmiş, zamanla birçoğu kapanmıştır (Kavalcı, 2010, s. 88).

Ayvansaray'a da bakılacak olursa 15. yüzyılda Rumların ve Yahudilerin yaşadığı dikkat çekmektedir. 18. yüzyılda parlak bir dönem yaşayan, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar da çok sayıda ev, yalı ve kayıkhanenin yer aldığı Ayvansaray, bir sayfiye yeri olarak gelişmiştir. Bölgede yer alan saraylarda düğün, doğum ve ölüm gibi zamanlarda hanedan üyeleri yaşamıştır. 19. yüzyıla kadar süren çok kültürlü yerleşim ve sayfiye yerleri, Balat ve Fener gibi Haliç'teki sanayileşmeden etkilenmiştir (Yaşar, 2017, s. 20-21).

Gerek klasik müzik icracılarının gerekse piyasa müzisyenlerin iç içe yaşadığı bu semtler Yatman'ın icracı kimliğinin oluşumunda dikkat çekici bir konumdadır. Osmanlı müzik tarihi boyunca saray, konak ve eğlence mekanları gibi pek çok ortamda Müslüman Türk ve gayrimüslim sanatkarların birlikte müzik yapmasının bir yansımasını Yatman'ın yaşadığı bölgede görmek mümkündür.

Saray Meşkləri

Yatman, 18- 20 yaşlarında V. Mehmed Reşad'ın oğlu Mehmed Ziyaeddin Efendi'nin (Ziyattin Efendi) İbrahim Ağa Çayırı'nda bulunan köşkünde düzenlediği meşklere katılmıştır. İyi derecede kanun çalan Mehmed Ziyaeddin Efendi'nin köşkünde salı ve cuma günü gerçekleşen meşklere Tanburî Cemil Bey, Sadi Işılay, Zeki Arif Ataergin, Kanunî Vitali Efendi, Bestenigâr Ziya Bey ve Tanburî Fuad Sorgu'un da yer aldığı bilinir. Önemli sazandelerin katıldığı bu meşklere

katılan bir başka isim de Sultan Abdülaziz'in kemeçe ve lavta çalan torunu Mehmed Celâleddin Efendi'dir (Web 2; Üngör, 1949. s. 6). Sanatçı, özellikle 19. yüzyıl itibariyle Batılılaşmanın hissedilmeye başladığı, kozmopolit bir yapıya sahip Osmanlı sarayında döneminin önemli müzisyenleriyle meşklere katılarak saray kültürünü de deneyimlemiştir.

Radyo Çalışmaları

1927 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nun ilk dönem sanatçıları arasında yer alan Yatman, radyodaki görevi sırasında 1929 yılında Hâfız Burhan'la konserler vermek için bir aylığına Atina'ya gitmiştir (Kütükçü, 2012, s. 84). Konserden geç dönmesi sonucu dönemin Radyo Müdürü Hayrettin Hayreden tarafından görevine son verilmiştir. Kozanoğlu'nun (1988, s. 6-8) aktardığı bu bilgi, sanatçının biyografilerinde yer alan 'Hafız Burhan'ın Atina konserine izinsiz katılması sebebiyle görevine son verildiği' bilgisine açıklık getirmesi bakımından da son derece önemlidir. Bununla birlikte Yatman, sonraki yıllarda İstanbul Radyosu'nda yayınlanan çok sayıda fasıl ve saz eserleri programına katılmış; pek çok ses sanatçısına da eşlik etmiştir.

Sanatçı bir dönem İzmir radyosu'nda da görev yapmıştır. 1956 yılında İzmir Radyosu'nun kanun sanatçıları kadrosunda Vedat Altıngediz ve Turan Yalçın'la birlikte yer almıştır (Karayaman, 2018, s. 579). Sanatçının Türkiye Cumhuriyeti'nin musikî kültürü açısından son derece önemli ve saygın bir kurumu olan Radyo'da yaptığı çalışmaların musikî camiasında itibarını yükselttiği düşünülebilir.

Gazino Çalışmaları

Sanatçı uzun yıllar döneminin ünlü gazinolarında ünlü ses sanatçılarına refakat etmiştir. Bu gazinolar arasında Kristal Gazinosu, İnci Aile Gazinosu, Tepebaşı Gazinosu, Ahırkapı Sahil Gazinosu, Hamdi'nin Gazinosu, Deniz Palas Gazinosu, Bostancı İşkele Gazinosu ve Kızıltoprak Sahil Gazinosu öncelikli olarak sayılabilir. Sanatçının çok sayıda ünlü sazendeyle de birlikte yer aldığı piyasa müziği eksenindeki bu icraları, Türk müziği jargonunda keskin bir dille ayrılan klâsik-piyasa tavrı ayrımında Yatman'ın konumlandırılmasını belirleyici göstermektedir. Nitekim kanun icracılığında Yatman'ın konumu kanun metotlarında bile piyasa kanun sanatı ekseninde değerlendirilmektedir. Bu noktada Alus'un (1994, s. 202) hususî ve piyasa olarak iki gruba ayırdığı hanende ve sazendelerle ilgili ifadeleri de sözkonusu ayrıma örnek olması açısından son derece dikkat çekicidir: "Çoğu filân dairede mümeyyiz, falan kalemde kâtip, beyden efendiden kişilerdi. Piyasa takımlarına karışarak, bir meciyeden bir liraya kadar avaidle kıraathanelere, gazinolara, mesirelere, donanma gecelerine, düğünlere gitmezlerdi." Hususî hanendeleri anlattığı bu bölümde müzikten para kazananların piyasa müzisyenleri olduğunu belirtmiş ve eklemiştir: "Beylerden mürekkep ince saz, itibarca ve umûmi alakaca en birinci sınıf piyasa takımlarından üstün sayılırdı." Piyasada çalışmayan hususî hanende ve sazendeleri daha 'üstün' bulan Alus'tan başka bir ayrımı da Âsaf Halet Çelebi'nin ifadelerinde görmek mümkündür. Çelebi (2018, s. 102) bu ayrımı Klâsik mûsikî-Todi (çingene) mûsikîsi şeklinde yapmış ve önceleri Todi mûsikîsi olarak anılan müziğin daha sonra 'alaturka' olarak adlandırıldığını belirterek Todi mûsikîsini şu ifadelerle açıklamıştır: "Todi, bugün umumiyetle alaturka dediğimiz meyhane musikisinin adıdır. Bunun ne hakikî ve klâsik musikimizle, ne mahallî halk musikisiyle alâkası vardır. Todi eski musikimize de tasallut edip âdileştirir, bayağılaştırır." Her ne kadar adına alaturka denilse de Türk'ü temsil etmediğine vurgu yapmış ve eklemiştir: "Todi her ne kadar, isminden de anlaşıldığı gibi, Çingenelikle alâkarsa da sırf Çingene musikisi demek de değildir. Biraz Çingene biraz Ermeni kokan, fakat tam mânâsıyla onlara da isnat edilemeyen bir halitadır."

Mehtap Gezileri

Şirket-i Hayriye, Boğaziçi'ne özgü kadim bir gelenek olan mehtap alemlerini/fasıllarını yâd etmek ve canlandırmak amacıyla yaz aylarında ünlü ses ve saz sanatçıların yer aldığı mehtap gezileri düzenlemiştir. Sanatçı, 1938 yılının Ağustos ayında Safiye Ayla, Hafız Kemâl, Sâdettin Kaynak, Hâfız Yaşar, Numan ve Celal Beyler'e Selâhaddin Pınar, Cevdet Çağla, Fahri Kopuz, Aleko Bacanos ve Klârnet Şeref Bey'le refakat etmiştir (Akşam, 1938 Aktaran Işıktaş, 2023, s. 179). Bu bakımdan sanatçının eski musikî geleneklerine de pekçok açıdan temas etme olanağı bulduğu çok açıktır.

Yurt Dışı Seyahatleri ve Konserleri

Sanatçı yurt içinde aktif olarak gerçekleştirdiği konser, turne ve plâk çalışmalarıyla birlikte yurt dışında da⁵ pek çok çalışmada isminden söz ettirmiştir. Klâsik Türk müziği icralarının yanı sıra popüler Batı müziği türlerinde ortaya çıkan yeni akımlar ekseninde oluşturulan projelere de dahil olmuştur. Yabancı ülkelere giderek müzikleri yerinde tanımış ve yabancı müzisyenlerle iletişimi, sahip olduğu müzik kültürünü zenginleştirmiştir.

1928 yılında Berlin’de Odeon firması için Hâfız Kemal, Hâfız Aşir ve Hâfız Sadettin Kaynak’a Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşlerle beraber eşlik etmiştir (Milliyet, 1967, s. 6).

1930 yılının Aralık ayında da Safiye Ayla, Hâfız Burhan, hanende Makbule Enver Hanım, Cevdet Çağla ve Yesarî Asım Arsoy’la birlikte Atina’da konserler vermiştir (Bardakçı, 2017, s. 50).

1946 yılında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde konserler veren Safiye Ayla’ya Sadi Işılâ ile eşlik etmiştir (Bardakçı, 2017, s. 246).

Gerçekleştirdiği Mısır seyahatlerinin birinde de Kahire Radyosu’nda yayın yapmıştır (Görün, 1966, s. 53). Amerika Birleşik Devletleri’ndeki sahne ve albüm çalışmaları diğerlerinden ayrıksı bir konumda bulunmaktadır. 1957 yılında eğitimleri sebebiyle ABD’de bulunan çocuklarını ziyarete giden Yatman, o dönemlerle ABD’de yaşayan Tarık Bulut’la tanışmış ve Bulut’un aracılığıyla göçmen müzisyenlerin müzik piyasasına adım atmıştır (Milliyet, 1968, s. 6). En az 10 Amerika seyahatiyle birlikte ve ortalama 5-6 yılını ABD’de geçiren sanatçı hem göçmen müzisyenlerin açtığı New York 8. Cadde, 23. ve 42. sokaklar arasında konumlanan birçok gece kulübünde sahne almış hem de birçok yabancı albüme eşlik etmiştir. Bu albümler arasında 1960 yılında RCA Victor şirketi tarafından yayımlanan Amerikalı Jazz sanatçısı Ahmed Abdul-Malik’in ‘East Meets West’ adlı albümü ilk sırada anılabilir. Yatman bu albümde dünyaca ünlü caz sanatçılarıyla yer almıştır (Web 5).

Çingene/Roman Kimliği

Çingene/Roman⁶ kimliğiyle bilinen⁷ Ahmet Yatman’ın yaşadığı bölgeye uzak ölçekle bakılacak olursa Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) dönemi dikkati çekecektir. Evliya Çelebi (1611-1685?), seyahatnamesinde Fatih Sultan Mehmed’in Balat şehrinden getirttiği çingeneleri⁸ Balat mahallesine yerleştirdiğini ve çingenelerin burada sâzendelik ve çengilik yaptığını belirtmiştir. Çingeneler, Osmanlı Devleti’nde çoğunlukla Rumeli eyaletinde yaşamıştır. İstanbul’un fethinden sonra çingeneler için önem kazanan Balat semtiyle birlikte Ayvansaray (Lonca) ve yoğun olarak yaşadıkları bir başka bölge de Sulukule olmuştur (Altınöz, 2005, s. 153-154-155). Altınöz (2011, s. 96) 1530 yılında çingenelerin Rumeli’de bulundukları kazalar arasında Fener’i de belirtmiştir. Bu tarihlerden günümüze kadar çingene nüfusunu yoğun olarak bünyesinde barındıran ve özellikle kültürel olarak birbirinden keskin sınırlarla ayıramayacak kadar girift olan Balat, Fener ve Ayvansaray bölgesi çok kültürlü yapısıyla Yatman’a dair önemli ipuçları vermektedir. Koçu’nun (1958, s. 1967) Balat için yazdığı ‘İstanbul’un bu en şenlikli semti eskiden beri çingeneleri ile de meşhurdur; Ayvansaray’ın yakınlığı Lonca çingeneleri ile Balat çingenelerini ayırt edilemez denilirse yerinde olur’ ifadeleri de bu bilgiyi desteklemesi açısından son derece önemlidir.

Kemanî Memduh Bey, kemanî İhsan Efendi, kemanî Aşkı Efendi, kemanî Bülbül Salih Efendi, kemanî Tahsin Efendi ve klarnet İbrahim Efendi, klarnet Şeref, kanunî İsmail, kemani Ali Tetkik, cümbüş Fehmi, cümbüş Rahmi, cümbüş

⁵ Özalp (1986, s. 142) sanatçının konser verdiği ülkeler arasında Suriye’yi belirtir de şu ana kadar yapılan geniş çaplı araştırmalarda Suriye’de verilen bir konser bilgisine rastlanılamamıştır.

⁶ “Çingene” sözcüğü gibi, kabaca İngilizcedeki karşılığı olan Gypsy “Egyptian”, yani İngilizce “Mısırlı” sözcüğünden gelmektedir ve türevi tabirler aşağılayıcı çağrışımlar taşıdığından pek çok Çingene halk kendini Roman olarak tanımlar, bu da Romcada “âdem, insan” anlamına gelen Rom sözcüğünün sıfat hâlidir” (Çelik, 2018, s. 49). Duygulu’nun (2006, s. 17) ifadesiyle çingene “Asya içlerinden başlayarak Kafkaslar’da, Ortadoğu’da, Avrupa’da, Kuzey Afrika ve Amerika’da yaşayan bir topluluğun Türkiye’deki genel adıdır”. Bununla birlikte Duygulu (2023, s. 17-18), Türkiye’nin batısında yaşayan en kalabalık Çingene topluluğun yaklaşık 1930’lar itibarıyla “Roman” adını tercih ettiklerini belirtmiştir. Rom kolundan olduklarını söyleyen romanlar, Türkiye’de daha çok Marmara ve Ege bölgelerinde yaşarlar. Bu sebeple çingenelerle ilgili tarihi bilgilerde çingene; İstanbul’da doğan, bir süre İzmir’de yaşayıp hayatının büyük bir bölümünü İstanbul’da geçiren Ahmet Yatman’la ilgili bilgilerde roman kelimesi tercih edilecektir.

⁷ “Türk musikisinde çeşitli ırklardan, milletlerden bestekârlar, sazandeler, yani müzisyenler olduğu gibi Çingene ırkından da pek çok kıymetli müzisyen olmuştur. İşte bazıları: ..., Ahmet Yatman, ...” (Aksüt, 2000, s. 52).

⁸ Türkçe’de çingeneler için kullanılan kelimeler ve etimolojik kökenleri üzerine ayrıntılı bir çalışma için bkz. (Yıldız, 2007).

Enver ve hanende İsmet'in de yaşadığı/yetiştirdiği bölge, İstanbul'da çingene müzisyenlerin çoğunluklu olduğu yerlerden biridir (Koçu, 1958, s. 1650).

Duygulu (2023, s. 37) çingenelerin “kendilerine özgü müzik kültürleri ile yaşam sürdürdükleri bölgelerdeki mevcut müzik kültürleri arasında yakın bir ilişki” olduğunu söyleyerek, yaşadıkları yerlerin müzik karakterlerinin ve bu müzikleri kendi anlayışlarıyla kaynaştırabilme özelliklerinin altını çizmiştir. Ayrıca çingenelerin icra ettikleri müzik türlerinin ve repertuarın çeşitliliğine de vurgu yapmıştır. Bu durum, ağırlıklı olarak piyasada çalışan ve farklı türler arasında geçişler yapabilen Ahmet Yatman'ın icracılık vizyonuna işaret etmesi açısından dikkate değer bir detaydır.

Duygulu (2023, s. 37) Yatman'ın da içinde bulunduğu Türkiye'nin batısındaki çingene topluluklarının icra ettikleri müzikleri iki grupta ele almıştır: Yerel ve şehirli müzikler olarak tanımladığı bu gruplarda, şehirli müziklerde yer alan repertuarın genişliğine dikkat çekmiş ve bu repertuarın özellikle İstanbul, Bursa ve İzmir gibi büyük şehirlerde imparatorluk kültürüyle beslenen müziklerden günümüz şehir müziğini de içine alan çeşitliliğine değinmiştir.

Sanatçının Repertuarı

Melih Duygulu'nun, Batı Romanları'nın icra ettikleri müziklerle ilgili yaptığı genel sınıflandırma, Yatman'ın icra ettiği müziklerle örtüşmesi bakımından önemli bir ayrıntı vermektedir (2023, s. 37):

“1. Türk Müziği Repertuarı

- a) Türk halk müziği ve/veya yerel müzikler
- b) Türk sanat müziği ve fasıl
- c) Arabesk
- d) Diğer popüler müzikler

2. Çingeneler'in özgün repertuarı”

Bununla birlikte sanatçının icra ettiği müziklerin türsel çeşitliliği, bu verilerin çok üstünde son derece geniş bir çerçeve oluşturmaktadır: Klâsik Türk müziği, Türk halk müziği, Türk hafif müziği, Türk eğlence ve dans müzikleri, film müzikleri, çeşitli etnik cemaatlerin geleneksel müzikleri, klâsik Avrupa müziği ve caz müziği örnekleri, aynı zamanda sanatçının icracılıktaki vizyonuna da işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Dahası, bu son derece zengin tür çeşitliliğine müzik formları özelinde yaklaşıldığında, çok daha kapsamlı bir repertuar yelpazesi açığa çıkmaktadır. Hatta *dinî müzik-dindışı müzik*,⁹ *çalgısal müzik-sözlü müzik*, *usûllü müzik-‘serbest’* müzik gibi daha temel başlıklarda ele anılabilecek formlar, icracının performansları hakkında veriler sunması bakımından değerlendirilmeye değerdir.

Yatman'ın sıkça icra ettiği şarkı ve taksim formlarındaki icra verileri göz önünde bulundurulduğunda, bu iki alanda farklı “nüans”ları gözettiği dikkat çekmektedir. Fasıl icralarındaki ajiliteli ve süslü eşlikçiliğiyle, solo icra eşliklerinde bilinçli olarak aynı artistik tutumla sergilemeyeişinin gösterdiği fark, “nüans”lara örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte sanatçının bütün tür ve form çeşitliliği içinde sunduğu performans detaylarının sözkonusu icracılık vizyonu ile daimî olarak paralel bir seyrde gitmediği de eldeki kayıtlardan anlaşılabilmektedir.¹⁰

Ahmet Yatman'ın Müzisyenliğinin Detayları

Yatman'ın Türk kanun sanatına olan katkıları, kendisini bu alanda ekol konumuna getiren tavır özellikleri üzerinden betimlenebilir. Popüler müzik gösteriş, sanat/ustalık/maharet gösterme, dinleyicinin/seyircinin dikkatini çekme, dikkatin sürekli canlı tutulması, görsel ve duysal açıdan show merkezilik, toplumun her kesimine hitap etme kaygısı, dinleyici merkezilik gibi çok temel dinamiklere sahiptir. Bu bakımdan sanatçının icracılık tutumunda, bu kaygıları gözeterek icra anlayışını geliştirmiş olduğu son derece muhtemeldir. Nitekim son derece ajiliteli, parlak ve süslü icracılığı bu kültüre hitap etmesinde son derece etkili olmuştur.

Bugün “piyasa üslubu” çerçevesinde bir ekol olarak anılan sanatçının icracılık verileri zengin görünmektedir (Berkman, 2007, 59). Zamanına göre oldukça ajiliteli bir teknikle çalan Yatman, ayrıcalıklı müzikal kabiliyeti yanında, teknik açıdan çalınması zor olan yerli ve yabancı eserleri mesai harcayarak büyük bir açık görüşlülükle repertuarına almıştır. Bunun yanında kanunu otodidakt bir anlayışla öğrenmiş olması, müzikal yaratım süreçlerinde daha özgür

⁹ Sanatçının dinsel müziğe dair icra örneklerine henüz ulaşamamaktadır. Eldeki yazılı belgelerde bu alanda icra örnekleri sergilediğine dair herhangi bir bilgi olmadığı söylenebilir.

¹⁰ Örneğin sanatçının bazı taksim kayıtları incelendiğinde gerek teknik gerekse estetik açıdan sanatçının tavır özelliklerini yansıtan ortak veriler bulunduğu gözlenmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Aksoy, 2021; Kılıç, 2022).

şekilde yol almasını sağlamış olmalıdır. Ayrıca klâsik ve “modern” repertuara son derece hâkim bir müzik kulağına sahip olması, makamsal ve ritmik açıdan melodik hafızasını son derece geliştirmiş olması, melodik buluşlarındaki zenginlik (Aksoy, 2021: 86-87) ve notaları farklı motiflerle süsleyebilme becerisi sanatçının müzisyenliğini oluşturan çerçeveyi tamamlayan son derece önemli detaylardır.

Sonuç

Ahmet Yatman, 20. yüzyılda Türk müziğinin yaşadığı değişim ve dönüşümlerin izlerini taşıyan tipik bir sanatçı olması bakımından dikkat çekici bir konumdadır. Kanunu klâsik icracıların aksine meşk sistemiyle değil de ağırlıklı mekânlarda pratik olarak öğrenen sanatçının, doğduğu ve yaşadığı Fener-Balat-Ayvansaray bölgesinin Ermeni, Musevi, Rum ve Romanlardan oluşan kozmopolit yapısı müziğini de etkilemiş görünmektedir. Bununla birlikte Roman kimliğinin getirdiği ‘yaşadığı yerin müzik karakterine uyumlanma becerisi ve kendi anlayışı ile kaynaştırma özelliği’ sanatçıya müzikal olarak özgürlük sağlamış; zengin bir repertuarı ve icra ettiği müzik türlerindeki çeşitliliği beraberinde getirmiştir. Bu durumu besleyen başka bir öge de yurt dışı konser ve albüm çalışmalarıdır. Yurt dışı seyahatlerinde yabancı müzisyenlerle iletişiminin kazandırdığı bakış açısı ve müzikal birikim bu durumu beslemekle birlikte, doğduğu ve yaşadığı çokkültürlü ortam da sanatçının yurtdışındaki müzik türlerine uyumlanmasını kolaylaştırmıştır. Sanatçı bu çokkültürlü yapıyı sadece yaşadığı bölgede ve seyahatlerinde değil sarayda da deneyimlemiş olmalıdır. Dahası, klâsik icranın kalesi olarak değerlendirilebilecek sarayda ve radyodaki çalışmalarıyla birlikte, bunların bir anlamda tam karşısında konumlanan gazino icralarındaki başarısı da müzisyenliğinin çok yönlülüğüne işaret etmesi bakımından tarihi kaynaklara not düşülebilecek önemde olup, son derece dikkat çekicidir.

Öneriler

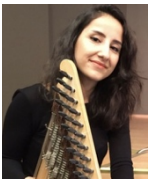
Araştırmacılara Öneriler

Sanatçıların üretimlerinin kültürel bağlamda incelenmesi, sanatçıların kısa biyografileri ve icralarının analizi temelinde yapılan çalışmalara alternatif bir model olması ve bu sayede ayrı bir bakış açısı sağlaması bakımından önem kazanmaktadır. Bu bağlamda elden geldiğince kapsamlı bir araştırma örneği olarak düşünülen bu çalışma, müzikal kimliği merkeze alan detaylarıyla alan-yazına farklı bir perspektif kazandırmayı amaçlamıştır. Sadece müzisyenlerle sınırlanmayacak şekilde çok farklı sanat disiplinlerinde de uygulanabilecek bu yöntem biyografi yazınına yeni dinamikler kazandıracaktır. Bununla birlikte özellikle kültür ve kimlik ekseninde çalışan sosyal bilim uzmanlarıyla müzik uzmanlarının ortaklaşa olarak yapacakları yeni araştırma ve analizler, bu kapsamı çok daha zengin bir çerçeveye oturtabilir.

Uygulamacılara Öneriler

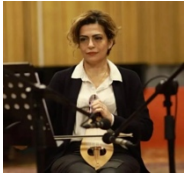
Akademik çalışmalar yapan müzisyenlerin, bir sanatçıyı incelerken müzikal veriler dışında müzikal kimliği oluşturan kültürel bağlamlara da yönelmeleri, sanatçıların müziğini daha geniş bir çerçevede ve karşılaştırmalı bir anlayışla ele almalarına yardımcı olacaktır. Ayrıca sadece enstrüman çalışan bir kanun sanatçısı adayının da kanun sanatçıları incelerken konunun bu yönüne ilgi göstermesi, kendini tanıma/keşfetme sürecinde ona yol gösterecek; bu yolla müziğe de daha derin bir anlayışla bakmasını kolaylaştıracaktır.

Yazar Özgeçmişi



Kadriye Bozkurt Hepkorucu, 2002 yılında İ.T.Ü. Türk Müsiki Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü’nden mezun oldu. 2008 yılında İstanbul Üniversitesi’nde Müzik Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans Programı’nı tamamladı. 2019 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı’ndan mezun oldu. 2020- 2023 yılları arasında İ.T.Ü. Türk Müsiki Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü’nde Araştırma Görevlisi ve Repetitor olarak çalıştı. Aynı zamanda kanun sanatçısı olan Hepkorucu, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müsiki Anabilim Dalı’nda Öğretim Görevlisi’dir. Ayrıca Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde doktora yapmaktadır. **Kurum:** Yıldız Teknik Üniversitesi,

İstanbul, Türkiye **E-mail:** kadriyebzzkurt@gmail.com **ORCID:** 0009-0004-4997-6052 **Academiaedu:** <https://independent.academia.edu/KadriyeBozkurt>



Aslıhan Eruzun Özel, orta, lise ve üniversite öğrenimini 1984-1994 yılları arasında İTÜ Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı'nda tamamladı. İhsan Özgen ile klasik kemençe çalışan Özel, lisans öğrenimini Kompozisyon Bölümü'nde yaptı. Prof. Mutlu Torun danışmanlığında "Tanburi Cemil Bey'in Klasik Kemençe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma" başlıklı yüksek lisans tezini ve Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu danışmanlığında "Üç Telli Klasik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem" başlıklı sanatta yeterlik tezini tamamladı. 2000 yılından itibaren Yıldız Teknik Üniversitesi-Sanat ve Tasarım Fakültesi-Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde devam eden akademisyenliğinde Türk Müziği alanında teorik ve uygulamalı dersler verdi. Çoğunlukla Özer Özel ile yurt içinde ve dışında verdikleri çeşitli konserlere kemençe icracısı olarak katıldı.

Kurum: Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye **E-mail:** aozel@yildiz.edu.tr **ORCID:** 0000-0003-2909-172X **Academiaedu:** <https://yildiz.academia.edu/AslihanEruzunOzel>

Kaynaklar

- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla Geçen Yıllar*. İstanbul: Aksoy Yayınları.
- Aksoy, T. (2021). *Kanun Sazındaki İcra Özellikleri ile Üç Önemli Kanuni "Vecibe Daryal, Ahmet Yatman, Ferit Alnar*. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye.
- Altıntaş, S. (2014). Balat tanıklığında bir semt pazarı monografisi. *Doğu Batı: Şehir Yazıları I*, (67), s. 115- 133.
- Altınöz, İ. (2006). *Osmanlı toplumunda çingeneler*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Alus, S. M. (1994). *İstanbul Yazıları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Ayas, O. G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi- Klasik Türk Müziği Gelenğinde Süreklilik ve Değişim*. 1. Bs. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berkman, E. (2007). *Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanunçaların Görüş ve Yaklaşımları Bağlamında XX. Yüzyıl Kanun Sanatına Bakış. Cüneyt Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Bilgiç, M. (2019). Osmanlı Kentlerinde 19. Yüzyıldaki Dönüşümler: İstanbul, Fener Örneği. *İzmir Akdeniz Akademi Dergisi*, 6, 49-74.
- Birer, M. (2023). *Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler*. Doktora Tezi. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Çak, Ş.E. (2017). *Bir Muhabbet Kuşu-Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*. 1. Bs. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çelebi, A. H. (2018). *Bütün Yazıları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çelik, F. (2018). Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneleri/Romanları Çalışmak ya da İğneyle Kuyu Kazmak. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(18), 249-266.
- Deran, E. (2022). Erol Deran'ın Ahmet Yatman ile yaptığı söyleşi. *Dârulrehhan Mecmuası Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi*, 13, 48-51.
- Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanları'nda Müzik Kültürü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eliot, T.S. (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (Çev: S. Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Görün, M. (1966). Kanun Virtuozumuz Ahmet Yatman ile Bir Görüşme. *Musikî Mecmuası*, 218, 52-53.
- İşıktaş, B., ve Tanar, M. (2015). Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi. *Sosyoloji Konferansları*, (51), s. 31-49.
- İşıktaş, B. (2023). *Boğaziçi'nin büyüklü sesi denizkızı Eftalya- dönemi, yaşamı ve çevresi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Karayaman, M. (2018). İzmir Radyosunun Kuruluşu ve İlk yıllarındaki Faaliyetleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 18(37), 563-588.
- Kavalcı, L. (2010). *Balat'ın Mekansal Gelişim Süreci*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Kılıç, T.V. (2022). Kanun eğitiminde taksim çalışmalarına yönelik ajilite içeren alıştırma ve etütler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Koçu, Reşat Ekrem. (1958). *İstanbul Ansiklopedisi*. 4. Cilt 3. Cilt.
- Kozanoğlu, C. (1988). *Radyo Hatıralarım*. Ankara: TRT Yayınları.

- Kuyucaklı, O. (1956). Kanuni Ahmet Yatman'ın hususiyetleri. *Radıo Aleml Dergisi*, 156, 7-8.
- Kütükçü, T. (2012). *Radıyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi II (Derleme)*. Ankara: TRT Yayınları.
- Rit, H. (1967). Sazlarını Dinlediklerimiz–Yorgo Bacanos, Milliyet Gazetesi (9 Kasım 1967).
- Rit, H. (1968). Sazlarını Dinlediklerimiz–Ahmet Yatman, Milliyet Gazetesi (25 Ocak 1968).
- Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Musikisi*. Ankara: Türkiye Yayınevi.
- Tezelli, T. (1997). *Kanun Metodu*. İstanbul: Turhan Tezelli Müzikeyi.
- Tükel, Z. (1952). Saz sanatkarlarımızın en mütevazı sımısı. *Radıo Haftası Dergisi*, 116, 8-11.
- Ulus Gazetesi, 16.5.1949. Ahmet Yatman fotoğrafı. s. 8.
- Üngör, E. R. (1949). Tanburî Cemil Bey'in Talebesi Tanburî Kadıköylü Fuad Bey'i Kaybettik. *Türk Musikisi Dergisi*, 23, 5-6.
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaşar, K. (2017). 19. Yüzyılda Bir Haliç Yerleşimi Olarak Ayvansaray. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Yıldız, H. (2007). Türkçe'de Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojisi. *Dil Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-82

Web Siteleri

- Web 1.** <https://www.biyografi.info/kisi/ahmet-yatman>
- Web 2.** <https://acikradio.com.tr/program/semt-i-nihavend>
- Web 3.** <https://www.youtube.com/watch?v=XokCtTBbS3A&t=8s>
- Web 4.** <https://islamansiklopedisi.org.tr/fener>
- Web 5.** <https://cazlama.net/page/2>

An analysis of the cultural elements shaping the musical identity of kanuni Ahmet Yatman

Abstract

Ahmet Yatman occupies a distinguished position among 20th-century Turkish qanun performers due to his mastery in improvisation (taksim) and accompaniment, his widely acknowledged musicality, and his performances across various musical genres on the qanun, a traditional instrument that was prominently featured in his time, places him in a special position within the history of Turkish qanun performance. Living in a century marked by significant shifts, he witnessed firsthand both the transformation of Turkish modal music under Western cultural influences and the changes in music shaped by popular culture and communication concepts, and he adapted his artistic life harmoniously to these processes. His status as a sought-after musician in popular music circles of his time, and his high-level performances in domestic and international concerts, music hall shows, radio broadcasts, private concerts, and recording projects, as well as his rich and diverse repertoire in musical genres, are clear indicators of this adaptability. This study focuses on the elements of his career that reflect these transformative processes and examines his musical identity within the cultural contexts that influenced his musicianship. His music education is discussed with an emphasis on stylistic transmission; following this, the study analyzes the historical culture of the Fener-Balat-Ayvansaray district, where he was born and raised. Additionally, the connections between his Gypsy/Romani identity and musical identity are explored, alongside an examination of his work in the palace, radio, and music hall settings. His extensive repertoire, developed through his significant international work, is also highlighted with a focus on genre diversity, outlining the main aspects of his musicianship. Unlike the traditional meşk (master-apprentice) system, Yatman primarily learned the qanun through practical experience in various venues, and the multicultural structure of the Fener-Balat-Ayvansaray district, comprising Armenians, Jews, Greeks, and Romani, influenced his music and facilitated his adaptation to international music genres, making it one of the study's notable findings. The study employs document analysis, one of the qualitative research methods.

Keywords: Ahmet Yatman, Kanun, Culture, Gypsy/Romani Identity, Musical Identity



Araştırma Makalesi

Türk halk müziğinde felsefi motifler ve anlam dünyası

Alper Şakalar¹

Müzik Bölümü, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş, Türkiye

Makale Bilgisi	Öz
Geliş: 29 Ağustos 2024 Kabul: 13 Kasım 2024 Online Yayın: 30 Aralık 2024 Anahtar Kelimeler Anlam Felsefe Müzik Müzik felsefesi Türk halk müziği	Bu araştırma, Türk halk müziğinde yer alan felsefi motiflerin incelenmesi ve bu motiflerin toplumsal ve bireysel anlamlarının ortaya konulması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma, betimsel ve yorumlayıcı nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yürütülmüştür. Çalışmada, Türk halk müziğinde sıkça rastlanan aşk, ölüm, doğa, kader, toplumsal eleştiri, mitoloji, aşık söylemleri ve modern felsefi eğilimler gibi temel temalar derinlemesine analiz edilmiştir. Bu temalar, Türk halk müziğinin yalnızca bir müzik türü olarak değil, aynı zamanda derin felsefi düşünceleri ve kültürel değerleri yansıtan bir ifade biçimi olarak önemini ortaya koymaktadır. Araştırma bulguları, Türk halk müziğinin toplumsal bilinç oluşturma, kültürel kimliği koruma ve bireysel kimlik arayışına katkı sağlama gibi kritik roller oynadığını göstermektedir. Özellikle aşk ve ölüm gibi temalar, insan varoluşunun temel unsurlarını ve bu unsurların bireylerin içsel dünyasında nasıl yankı bulduğunu ele almaktadır. Doğa ve kader gibi temalar ise, insanın doğa ile olan ilişkisini ve yaşamın önceden belirlenmişliği üzerine derin düşünceleri yansıtmaktadır. Toplumsal eleştiri ve mitoloji temaları, Türk halk müziğinin toplumsal olaylara ve kültürel mirasa nasıl tepki verdiğini gösterirken, aşık söylemleri ve modern felsefi eğilimler, bireysel ve toplumsal kimliklerin inşasında bu müziğin rolünü vurgulamaktadır. Bu araştırma, Türk halk müziğinin zengin felsefi ve kültürel içeriğiyle toplumsal ve bireysel değerleri yansıtan ve sürdüren bir kültürel miras olduğunu göstermektedir. Türk halk müziği, geçmişten günümüze uzanan bir köprü oluşturarak, kültürel sürekliliği ve toplumsal bilinçlenmeyi desteklemektedir. Bu müziğin incelenmesi hem mevcut kültürel mirasın korunmasına hem de bu mirasın gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlayarak, kültürel ve felsefi değerlerin sürekliliğini sağlayacaktır.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Şakalar, A. (2024). Türk halk müziğinde felsefi motifler ve anlam dünyası. *Türk Müziği*, 4(4), 293-311.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601688>

Giriş

Türk halk müziği, yüzyıllar boyunca Anadolu coğrafyasında yaşayan insanların duygu, düşünce ve yaşam biçimlerini müzikal bir ifade biçimiyle yansıtan zengin bir kültürel mirastır. Bu müzik türü, toplumun ortak değerlerini, inançlarını ve deneyimlerini dile getirirken, aynı zamanda bireylerin içsel dünyalarını ve varoluşsal sorgulamalarını da içerir. Türk halk müziğinin temel özelliklerinden biri, sözlerinde ve melodilerinde derin felsefi motifler barındırmasıdır. Bu felsefi motifler, dinleyicilere hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derin anlamlar sunar ve müziği sadece bir müzikal olgu olmaktan çıkarak, bir düşünce ve ifade aracı haline de getirir.

Türk halk müziği, genellikle geleneksel enstrümanlar eşliğinde söylenen, halkın günlük yaşamını ve duygusal dünyasını anlatan türkülerden oluşur. Bu türkülerde aşk, doğa, ölüm, kader gibi evrensel temalar işlenir ve bu temalar,

toplumun genel felsefi bakış açısını yansıtır. Örneğin, Aşık Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş gibi halk ozanları, aşkı ve bunun getirdiği acıyı sıklıkla işleyerek, aşkın hem mutluluk hem de ızdırap kaynağı olduğunu belirtmişlerdir (Güven ve Arslan, 2023). Bu bağlamda aşk temasının farklı kapsamlarda ele alınması yerinde olacaktır. Aşk teması, türkülerde sıkça yer alan bir motif olup dünyevi aşkın yanı sıra ilahi aşkı da kapsamaktadır. Doğa ile ilgili türkülerde, doğanın güzellikleri ve insanla olan ilişkisi ele alınır.

Ölüm teması, hayatın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine derin düşünceleri ifade eder. Türk halk müziğinde ölüm, derin bir felsefi anlam taşıyan bir tema olarak işlenir ve çeşitli duygusal durumları yansıtır. Bu tema, genellikle ağıtlar ve ölümle ilgili diğer türkü formları aracılığıyla dile getirilir. Türk halk müziğinde ölüm teması, sadece bireysel kayıpları değil, aynı zamanda toplumsal olaylar ve trajedileri de kapsar. Ölüm temasının işleniş, genellikle kaderin kaçınılmazlığı ve yaşamın geçiciliği üzerine yoğunlaşır. Türk halk müziğinde, genç yaşta ölenlere duyulan üzüntü ve şehitler için duyulan intikam arzusu gibi duygular sıkça dile getirilir (İzgi vd., 2014). Ağıtlar, çoğunlukla kadınlar tarafından doğaçlama olarak söylenir ve yas tutanların duygusal durumlarını yansıtır (Akyürek, 2020). Bu tür türküler, genellikle serbest ritimde ve belirli bir hece ölçüsünde icra edilir. Ölüm, halk müziğinde göç metaforuyla da ifade edilir. Klasik Türk şiirinde sıkça karşılaşılan bu metafor, ölümün bir geçiş veya başka bir aleme göç olarak algılanmasını yansıtır (Uyan, 2022). Bu, ölümün yalnızca fiziksel bir son olmadığını, aynı zamanda ruhsal bir yolculuk olarak görüldüğünü gösterir. Türk halk müziğinde ölüm teması, bireylerin ve toplumun ölüm karşısındaki tutumlarını, duygularını ve inançlarını derinlemesine yansıtan bir anlatım aracıdır. Bu temanın ele alınışı, halkın yaşam ve ölüm anlayışını ve bu konudaki duygusal tepkilerini ortaya koyar (Gürbüz ve Şahin, 2012). Kader ve yazgı temaları ise, insanın yaşamı üzerindeki kontrolünün sınırlılığı ve kaderin önceden belirlenmişliği üzerine felsefi tartışmalara kapı aralar.

Türk halk müziğinde doğa, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak ele alınır. Doğanın güzellikleri, mevsimlerin döngüsü ve doğa ile insan arasındaki ilişki, türkülerde sıkça vurgulanan konulardır. Bu temada, doğanın büyüleyici güzellikleri ve insanların doğayla olan bağı anlatılır (Şahinalp, 2012). Doğa ile uyum içinde yaşama ideali, doğanın korunması ve doğaya saygı gibi ekolojik bilinç konuları bu temanın önemli parçalarındandır.

Kader, Türk halk müziğinde sıkça işlenen bir diğer derin tema olup, insanların yaşamlarının önceden belirlenmiş olduğu inancını yansıtır. Bu temada, insanların yaşamları boyunca karşılaştıkları olayların kader tarafından yazıldığı ve bu yazgının değiştirilemez olduğu inancı işlenir (Değirmenci, 2006). Kader karşısında insanların çaresizliği ve bu durumu kabullenme süreci, insanların kendi kaderleriyle yüzleşme ve yaşamlarını anlamlandırma çabalarını ele alır.

Türk halk müziği, toplumsal adaletsizlikleri ve sosyal sorunları eleştiren güçlü bir araçtır. Bu temada, toplumun farklı kesimlerinde yaşanan sorunlar ve bu sorunlara karşı halkın tepkileri dile getirilir. Aynı zamanda mitolojik unsurlar, halkın kültürel köklerini ve evrensel hikayeleri yansıtarak dinleyicilere derin felsefi düşünceler sunar (Dönmez, 2011). Bu bağlamda, Türk halk müziği sadece bir eğlence aracı değil, toplumsal bilinç ve farkındalık yaratma misyonu taşır.

Aşıklar, Türk halk müziğinde toplumsal ve bireysel meseleleri dile getiren önemli figürlerdir. Aşık edebiyatı, halkın sesi olarak toplumsal bilinçlenmeye katkı sağlar ve bireylerin içsel dünyalarına ışık tutar. Modern felsefi eğilimler ise, bireysellik, toplumsal değişim, çevre bilinci ve kültürel kimlik gibi konulara odaklanır (Çelikoğlu, 2016). Modern dünyadaki sorunları ve bu sorunların felsefi boyutlarını işleyen türküler, dinleyicilere günümüzün karmaşık meseleleri üzerinde düşünme fırsatı sunar.

Türk halk müziğinde yer alan bu felsefi motifler, sadece bireysel bir ifade biçimi olmaktan öte, toplumsal bellek ve kültürel kimliğin bir parçası olarak da önem taşır. Bu müzik türü, toplumun kolektif bilincini ve ortak değerlerini yansıtarak, kültürel devamlılığı sağlar. Bu misyon kültürel devamlılığın ve çeşitliliğin yankı bulduğu ulusal yayın organlarında da vücut bulmuştur. Örneğin “Yurttan Sesler” projesi, Türkiye’deki halk müziğinin kültürel çeşitliliğini birleştirici ve kaynaştırıcı bir unsur haline getirmiştir (Ersoy, 2014). Bu proje, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi ve ulusal bir kültürel kimliğin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, felsefi motifler aracılığıyla bireylerin içsel dünyalarına ve varoluşsal sorgulamalarına da hitap eder. Bu bağlamda, Türk halk müziği, dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunarak, onları yaşamın çokyönlülüğü üzerine düşünmeye ve içsel bir yolculuğa çıkmaya davet eder. Örneğin, ağıtlar, toplumsal ve bireysel kayıpların yanı sıra, ölüm ve sonrasına dair derin düşünceleri de ifade etmektedir (Dönmez, 2011).

Türk halk müziği, bu zengin temalar ve felsefi motiflerle dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunabilmektedir. Türk halk müziğinin bu yönü, sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel düşünceleri yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir. Bu müzik, geçmişten günümüze uzanan kültürel bir köprü olarak hem bireylerin hem de toplumun kimliğini şekillendirmeye devam etmektedir. Bu bağlamda, halk müziği, dinleyicileri hem geçmişle hem de kendi içsel dünyalarıyla bağ kurmaya davet eder.

Felsefi motifler, Türk halk müziğinin sadece bir müzikal olgu olmanın ötesinde, toplumsal ve bireysel düşünceleri ve duyguları yansıttığı anlamına da gelmektedir. Bu motiflerin incelenmesi, geçmişten günümüze aktarılan değerlerin, inançların ve toplumsal normların anlaşılmasına yardımcı olur (Ersoy, 2014). Bu, kültürel devamlılığın sağlanması ve gelecekteki kuşakların bu mirası anlaması için kritiktir. Felsefi motifler, toplumsal kimliğin ve birlik duygusunun inşasında önemli bir rol oynar. Türk halk müziğinde işlenen temalar, farklı bölgesel kimlikleri bir araya getirerek toplumsal bütünleşmeyi destekler. Bu müzik türü, toplumsal olaylar, değerler ve inançlar üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eder, bu da toplumsal dayanışmayı güçlendirir (Değirmenci, 2006). Bu şekilde, halk müziği toplumsal birliğin ve kültürel kimliğin korunmasında önemli bir araç haline gelir. Felsefi motiflerin bireysel düzeyde incelenmesi, bireylerin içsel dünyalarına ve varoluşsal sorgulamalarına hitap eder. Türk halk müziği, dinleyicilere yaşamın anlamı, ölüm, aşk, kader gibi derin konular üzerinde düşünme fırsatı sunar. Bu da bireylerin kendilerini ve dünyayı anlama çabalarını destekler. Böylece, müzik dinleyicilere sadece bir duygusal boşalma aracı değil, aynı zamanda derin düşüncelere dalma ve içsel bir yolculuğa çıkma imkânı tanır (Akyürek, 2020). Bu kapsamda, Türk halk müziğinde yer alan felsefi motiflerin derinlemesine incelenmesi, kültürel, toplumsal ve bireysel düzeyde geniş bir yelpazede anlam taşıyan bir süreçtir. Bu inceleme, toplumsal bellek ve kimlik oluşumunun anlaşılmasına katkı sağlar ve bireylerin içsel dünyalarını keşfetmelerine olanak tanır.

Bu araştırmada, Türk halk müziğinde yer alan felsefi motiflerin derinlemesine incelenmesi ve bu motiflerin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yeri ele alınacaktır. Aşk, ölüm, doğa, kader gibi temel temalar üzerinden, Türk halk müziğinin felsefi derinliği ve kültürel önemi ortaya konulacak, bu müziğin insanların düşünce dünyasına ve yaşamına olan etkileri irdelenecektir. Ayrıca, bu müziğin felsefi motiflerinin, toplumun ortak değerleri ve inançları ile nasıl bir etkileşim içinde olduğu ve bu etkileşimin müziğe nasıl yansıdığı da araştırmanın odak noktalarından biri olacaktır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır ve çeşitli veri toplama ve analiz yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, deneyimlerin, inançların ve duyguların derinlemesine keşfedilmesine olanak tanır (Çelikoğlu, 2016). Bu yöntem, kültürel ve sosyal bağlamı dikkate alarak verilerin analiz edilmesine olanak tanır. Bu, Türk halk müziğinde işlenen felsefi temaların tarihsel ve toplumsal bağlamını anlamak için özellikle önemlidir. Nacakçı'ya (2013) göre bir eserin belirli bir dönemde nasıl yorumlandığı ve toplumsal olaylarla nasıl ilişkili olduğu, nitel analizle daha iyi anlaşılabilir. Türk halk müziği ve felsefi temaların bireyler üzerindeki etkilerini anlamak için, bu yöntemler kişisel hikayeleri, anıları ve yorumları toplama ve analiz etme imkânı da sunabilmektedir ve bu bağlamlarda yapılacak olan çalışmalar için de değerlendirilebilir. Bu yöntem ayrıca müziğin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yerini daha derinlemesine anlamayı sağlamıştır.

Araştırma Tasarımı

Bu araştırma, betimsel ve yorumlayıcı bir nitel araştırma tasarımı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Betimleyici araştırma tasarımı temalar ve kültürel bağlamlar hakkında kapsamlı bilgi sağlar. Örneğin, belirli bir döneme veya bölgeye ait türkülerin genel özelliklerini belirlemek ve bunları analiz etmek, betimleyici araştırma ile mümkün olabilmektedir. Bu, araştırmacıların genel eğilimleri ve motifleri belirlemelerine olanak tanır (Vural, 2011). Bu tasarım aynı zamanda, belirli temaların ve öğelerin kategorize edilmesine yardımcı olmuştur. Örneğin, farklı bölgelerdeki türkülerin ortak ve farklı yönlerini belirlemek için bu tasarım içerisinde tematik analiz yapılabilir. Bu, müzik eserlerinde tekrar eden temaların ve felsefi motiflerin sistematik bir şekilde tanımlanmasını sağlar (Aydın, 2016). Betimsel araştırma ayrıca, Türk halk müziğindeki felsefi temaların tanımlanmasını ve bu temaların örneklerle açıklanmasını amaçlar. Yorumlayıcı araştırma ise, müzikteki felsefi motiflerin de nasıl algılandığını ortaya koyar (Değirmenci, 2006), dolayısıyla bu temaların toplumsal

ve bireysel bağlamda anlamlandırılmasını ve derinlemesine analiz edilmesini hedefler. Bu kapsamda araştırmanın tasarımı bu iki yöntemin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

Veri Toplama Yöntemleri

Araştırmanın verileri, Türk halk müziği eserlerinin kapsamlı analizi yoluyla toplanmıştır. Bu kapsamda, çeşitli halk müziği eserleri, türküler, destanlar ve aşık edebiyatı incelenmiştir. Verilerin toplanmasında aşağıdaki yöntemler kullanılmıştır:

Doküman analizi

Araştırmada, Türk halk müziği eserlerinin yazılı ve dijital kaynakları incelenmiştir. Bu kaynaklar arasında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) yayınlarının yanı sıra dijital kaynaklar, videolar ve sesler de yer almaktadır. Bu kapsamda, türkülerin sözleri, aşıkların eserlerindeki sözler ve müzikle ilgili literatür taranmıştır. Doküman analizi, halk müziği eserlerindeki felsefi temaların belirlenmesi ve bu temaların detaylı bir şekilde incelenmesini sağlamıştır. Bu araştırmada toplam 763 türkü incelenmiş ve analitik notlar alınmıştır. Bu türküler ayrıca farklı yorumculardan dinlenmiş, müzikal ifade ve yorumlama unsurları da dikkate alınmıştır.

Tematik Analiz

Türk halk müziği eserlerinin içerikleri tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu yöntemde, eserlerde sıkça tekrar eden temalar ve motifler belirlenmiş ve bu temaların anlamları derinlemesine analiz edilmiştir. Tematik analiz ayrıca, aşk, ölüm, doğa, kader, toplumsal eleştiri, mitoloji ve kimlik gibi ana temaların da ortaya konulmasını sağlamıştır.

Veri Analizi Yöntemleri

Araştırmanın verileri, nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Veriler, Maxqda Analytical Pro yazılımına aktarılmış ve görselleştirilerek örüntüler saptanmış ve raporlanmıştır. Veri setinde metinlerin yanı sıra videolar, sesler ve görseller de yer almış, analiz için aynı yol izlenmiştir keza yazılım ses ve görüntü içeriklerini de kodlamayı ve görselleştirmeyi sağlayan çözümler sunmaktadır. Verilerin analizi aşağıdaki adımlarla gerçekleştirilmiştir:

Kodlama: Halk müziği eserlerinin içerikleri, belirlenen temalar doğrultusunda kodlanmıştır. Kodlama sürecinde, eserlerde yer alan her bir felsefi tema ve motif ayrı ayrı belirlenmiş ve bu temalar üzerinde detaylı analitik notlar alınmıştır. Nitel veri analizinde kullanılan kodlama süreci, verilerin anlamını ortaya çıkarmak için önemli bir adımdır ve bu süreçte elde edilen veriler, araştırmanın derinlemesine analiz edilmesine olanak tanır (Elo ve Kyngäs, 2008).

Kategorilendirme: Kodlama sürecinde belirlenen temalar, ana kategoriler altında toplanmıştır. Bu kategoriler, aşk, ölüm, doğa, kader, toplumsal eleştiri, mitoloji ve kimlik olarak sınıflandırılmıştır. Her bir kategori altında yer alan temalar, daha detaylı alt kategorilere ayrılmıştır. Kategorilendirme, verilerin daha yapılandırılmış bir şekilde organize edilmesine yardımcı olur ve bu da analiz sürecinde daha net sonuçlar elde edilmesini sağlar (Hsieh ve Shannon, 2005).

Bu yöntemler, Türk halk müziği eserlerindeki derin anlamları ve toplumsal temaları açığa çıkarmak için etkili bir yol sunmuştur. Verilerin tematik olarak organize edilmesi, araştırmanın daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunur (Graneheim ve Lundman, 2004). Kodlama ve kategorilendirme sürecinin ardından, belirlenen temalar ve motifler içerik analizi yöntemiyle detaylı bir şekilde incelenmiştir. İçerik analizi, geniş bir veri yelpazesi sunarak yazılı belgelerden, medya içeriklerine kadar birçok kaynaktan veri toplama ve analiz etme imkânı sağlar (Stewart, 1943). İçerik analizi, toplumsal normlar, değerler ve inançlar hakkında önemli bilgiler sunar. Özellikle sosyal söylemler üzerinden toplumdaki değişimleri izlemek mümkündür. Bu, sosyoloji ve antropoloji gibi alanlarda da toplumsal yapıların ve değişimlerin anlaşılmasına da katkıda bulunur (Neuendorf ve Kumar, 2015). İçerik analizi, her bir temanın toplumsal ve bireysel anlamlarını, kültürel bağlamlarını ve felsefi derinliklerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Güvenirlilik ve Geçerlik

Araştırmanın güvenirliği ve geçerliği, çeşitli yöntemlerle sağlanmıştır. Verilerin güvenirliği, doküman analizinde kullanılan kaynakların çeşitliliği ve güvenirliği ile sağlanmıştır. Aynı zamanda, tematik analiz ve içerik analizinde kullanılan kodlama ve kategorilendirme süreçleri, detaylı notlar ve tekrar eden analizler ile desteklenmiştir. Araştırmanın geçerliği, incelenen temaların derinlemesine analizi ve bu temaların toplumsal ve bireysel bağlamlarda anlamlandırılması ile sağlanmıştır.

Etik

Araştırma sürecinde, etik ilkeler titizlikle gözetilmiştir. Verilerin toplanması ve analiz edilmesi süreçlerinde, kaynakların doğru ve eksiksiz bir şekilde kullanılması, kaynak gösterimi ve alıntılarının doğru yapılması sağlanmıştır. Bu aşamada Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) tarafından yayınlanan araştırma ve repertuar kitapları incelenmiş ve dijital kaynaklarla birlikte kaynak olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda, halk müziği eserlerine ve bu eserlerin kültürel değerine saygı gösterilerek, araştırmanın etik açıdan uygun bir şekilde yürütülmesi hedeflenmiştir.

Bu kapsamda, bu araştırma, Türk halk müziğinde yer alan felsefi temaların ve bu temaların toplumsal ve bireysel anlamlarının derinlemesine incelenmesi amacıyla nitel bir araştırma tasarımı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, tematik analiz ve içerik analizi yöntemleri ile elde edilen veriler, Türk halk müziğinin felsefi derinliğini ve kültürel önemini ortaya koymuştur. Bu yöntemler, araştırmanın güvenilirliği ve geçerliği açısından da gerekli önlemleri içermektedir ve etik ilkeler doğrultusunda yürütülmüştür.

Bulgular

Türk halk müziği, Anadolu coğrafyasının zengin kültürel ve tarihi dokusundan beslenen bir müzik türüdür. Bu müzik türü, sözlerinde ve melodilerinde barındırdığı temalarla dinleyicilere derin anlamlar ve felsefi düşünceler sunar. Türk halk müziğinde öne çıkan temel felsefi temalar arasında aşk, ölüm, doğa, kader ve toplumsal eleştiri gibi konular bulunmaktadır. Bu temalar, halkın günlük yaşamından, inançlarından ve dünya görüşlerinden beslenerek, müziğin içeriğini zenginleştirir ve dinleyicilere farklı perspektifler sunar.

Aşk, Türk halk müziğinde en sık rastlanan temalardan birisi olarak karşımıza çıkmıştır. Bu tema hem dünyevi hem de ilahi aşkı kapsadığı görülmüş ve genellikle derin duygusal ifadelerle işlenmiştir. Türkülerde aşk, bir yandan sevgiliye duyulan yoğun bir tutku ve özlem olarak dile getirilirken, diğer yandan ilahi aşkın ve Allah'a olan bağlılığın bir yansıması olarak da karşımıza çıkar. Özellikle tasavvuf geleneğinde, ilahi aşkın vurgulandığı türküler, insanın Tanrı ile olan manevi bağını ve bu bağın derinliğini ifade eder. Aşk temasının bu iki yönü, dinleyicilere hem bireysel hem de manevi düzeyde zengin bir anlam dünyası sunmaktadır.

Ölümün, Türk halk müziğinde önemli bir felsefi tema olarak sıkça işlenen konulardan biri olduğu görülmüştür. Ölümün kaçınılmazlığı ve hayatın geçiciliği üzerine derin düşünceler, türkülerde açıkça ifade edilmiştir. Bu temada, ölümün doğal bir süreç olduğu ve yaşamın bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiği vurgulanır. Ölümle ilgili türküler, hayatın geçici olduğunu hatırlatarak, varoluşsal sorgulamalara kapı aralamaktadır. Ölüm teması, insanın kendi ölümlülüğü ile yüzleşmesi ve bu gerçeklik karşısında yaşamını nasıl anlamlandırması gerektiği üzerine derin düşüncelere sevk etmektedir.

Türk halk müziğinde doğa, sıkça işlenen ve derin felsefi anlamlar taşıyan bir diğer temadır. Doğa ile insan arasındaki ilişki, türkülerde çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Doğanın güzellikleri, mevsimlerin döngüsü ve doğanın insan yaşamındaki yeri, türkülerde sıkça vurgulanan konulardır. Bu tema, insanların doğa ile olan bağını ve doğanın hayatın ayrılmaz bir parçası olduğunu ifade eder. Doğa temalı türküler, doğanın mucizelerini hatırlatarak, insanın doğa ile uyum içinde yaşaması gerektiği fikrini benimsetecek niteliktedir.

Kader ve yazgı, Türk halk müziğinde derin felsefi boyutları olan bir diğer önemli temadır. Bu tema, insanın yaşamı üzerindeki kontrolünün sınırlılığı ve kaderin önceden belirlenmişliği üzerine derin düşünceleri içermektedir. Kader temalı türkülerde, insanın başına gelen olayların önceden yazıldığına ve bu yazgının değiştirilemez olduğuna dair inançlar dile getirilmektedir. Aynı zamanda, kader karşısında insanın çaresizliği ve bu durumu kabullenme süreci de işlenir. Bu türküler, dinleyicilere kaderin kaçınılmazlığı karşısında direnmek yerine, onu kabullenmenin ve yaşamı bu bilinçle anlamlandırmanın önemini anlatır.

Türk halk müziğinde toplumsal eleştiri, halkın karşılaştığı sosyal adaletsizlikleri, haksızlıkları ve eşitsizlikleri ele alan bir başka önemli temadır. Bu temada, toplumun çeşitli kesimlerinde yaşanan sorunlar ve bu sorunlara karşı halkın tepkileri dile getirilmiştir. Toplumsal eleştiri temalı türküler, genellikle halkın sesi olarak kabul edilmektedir ve bu ses aracılığıyla toplumun daha adil ve eşitlikçi bir düzene kavuşması gerektiği vurgulanmıştır. Bu türküler, dinleyicilere toplumsal sorunlar karşısında bilinçlenme ve bu sorunlara karşı mücadele etme çağrısı yapar.

Bu temalar, Türk halk müziğinin felsefi derinliğini ve zengin anlam dünyasını oluşturan temel unsurlardır. Her biri, dinleyicilere farklı perspektifler sunarak, onları yaşamın karmaşıklığı üzerine düşünmeye ve içsel bir yolculuğa çıkmaya davet eder. Bu kapsamda, Türk halk müziği, sadece bir müzik türü olmanın ötesinde, derin felsefi düşünceleri barındıran ve toplumsal bilinç oluşturan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Türk Halk Müziğinde Aşk ve Felsefi Anlamına İlişkin Bulgular

Türk halk müziğinde aşk, belki de en yaygın ve derinlemesine işlenen temalardan biridir. Türkülerin sözlerinde aşkın birçok farklı yönü ele alınmış; dünyevi aşk, ilahi aşk, karşılıksız aşk ve platonik aşk gibi çeşitlenmelerin olduğu görülmüştür. Aşk temasının Türk halk müziğindeki felsefi anlamı, insan varoluşunun merkezine yerleşir ve hayatın anlamı üzerine derin düşünceler sunar. Bu tema, bireyin içsel dünyasını yansıtarak, sevgi, bağlılık, özlem ve kayıp gibi evrensel duyguları ifade eder.

Dünyevi aşk

Türk halk müziğinde dünyevi aşk, bir kişinin başka bir kişiye duyduğu yoğun sevgi ve tutku olarak ele alınır. Bu tür aşk, genellikle karşılıklı duyguların ifadesi, ayrılık acısı ve kavuşma özlemi üzerinden işlenir. Bu aşk türünde, sevgilinin güzellikleri, birlikte geçirilen mutlu anılar ve ayrılığın getirdiği acı gibi unsurlar sıkça vurgulanır. Dünyevi aşk temalı türküler, dinleyicilere bu yoğun duyguları hissettirerek, aşkın insani yönlerini ve bu duyguların felsefi derinliğini yansıtır. Bu türkülerde sıkça rastlanan bir diğer motif ise sevginin zamanla nasıl değiştiği ve aşkın insan yaşamında bıraktığı kalıcı izlerdir.

*“Sarı saçlarını deli gönlüme
Bağlamışım çözülüyor Mihriban
Ayrılıktan zor belleme ölümü
Görmeyince sezilmiyor Mihriban
(Söz: A. Karakoç, Beste: M. Eroğlu)”*

İlahi aşk

İlahi aşk, Türk halk müziğinde özellikle tasavvuf geleneği içinde önemli bir yer tutar. Bu tür aşk, insanın Allah’a ve onun elçisi olan Peygamber’e duyduğu derin sevgi ve bağlılık olarak tanımlanır. İlahi aşk temalı türkülerde, bireyin Allah’a olan aşkı, O’na duyulan özlem ve bu aşkın getirdiği manevi huzur dile getirilir. Tasavvuf müziği, bu anlamda dinleyiciyi ruhsal bir yolculuğa çıkararak, ilahi aşkın derinliklerinde bir keşfe davet eder. İlahi aşkın felsefi anlamı, insanın evrendeki yerini ve Allah ile olan ilişkisini sorgulamasına olanak tanır. Bu türkülerde, aşkın sadece iki insan arasındaki bir bağ değil, insan ile ilahi olan arasında kurulan bir köprü olduğu vurgulanır. Aşağıda yer alan savt örneğinde ilahi aşk açık bir şekilde vurgulanmaktadır.

*“Durman yanalım
Âteş-i aşka
Şûle verelim
Âteş-i aşka*

*Evvel aldandım
Pek kolay sandım
Kat be kat yandım
Âteş-i aşka”*

Karşılıksız aşk

Karşılıksız aşk, Türk halk müziğinde sıkça işlenen bir diğer aşk türüdür. Bu tür aşk, bir kişinin sevdiği kişiden aynı duyguları görememesi ve bu durumun getirdiği acı ve hüznün üzerine kuruludur. Karşılıksız aşk temalı türkülerde, sevgilinin ilgisizliği, bu aşkın getirdiği umutsuzluk ve çaresizlik hissi yoğun bir şekilde ifade edilir. Bu türküler, dinleyicilere bu derin duygusal durumları hissettirerek, karşılıksız aşkın felsefi boyutunu ve insan yaşamındaki etkilerini

ortaya koyar. Karşılıksız aşk, aynı zamanda insanın kendi içsel dünyasında yaşadığı çatışmaları ve bu duygularla başa çıkma sürecini de yansıtır.

*“Beni deritten derde saldın
Şu gönlümü nasıl çaldın
Mecnun'um Leyla'mı buldum
Güzel bu nasıl sevdymiş*

*Atam dedim atamıyom
Satam dedim satamıyom
Akşam sabah yatamıyom
Güzel bu nasıl sevdymiş (Malatya/Arguvan)”*

Platonik aşk

Platonik aşk, Türk halk müziğinde daha masum ve idealize edilmiş bir aşk türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür aşk, fiziksel yakınlık veya karşılıklı etkileşimden ziyade, sevilen kişinin uzaktan hayranlıkla izlenmesi ve idealize edilmesi üzerine kuruludur. Platonik aşk temalı türkülerde, sevilen kişinin güzellikleri ve erdemleri yüceltilir, bu kişi bir ideal olarak ele alınır. Bu tür aşk, dinleyicilere saf ve temiz duyguların güzelliklerini hatırlatarak, aşkın daha ruhsal ve manevi boyutlarını vurgular. Platonik aşkın felsefi anlamı, ideal güzellik ve erdem kavramları üzerine derin düşünceler sunar.

Aşk temasının Türk halk müziğindeki bu çeşitlenmeleri, aşkın insan yaşamındaki farklı boyutlarını ve bu boyutların felsefi derinliğini gözler önüne serer. Her bir aşk türü, dinleyicilere farklı duygular yaşatarak, aşkın çok yönlü doğasını ve insani deneyimlerin zenginliğini yansıtır. Bu kapsamda, Türk halk müziğinde aşk temasının işleniş hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derin anlamlar sunar ve dinleyicileri aşkın felsefi boyutları üzerine düşünmeye davet eder.

*“Çekemedim Akçakız'ın gözünü
Sırma saçlar bırak dövsün düşün
Gülüver de görem mercan dişini
Yol ver bana Çubuk Beli geçeyim*

*Yaylaların yeli soğuk esmez mi
Sevdiğim de rüyalara girmez mi
Girmezse de gönül sana küsmez mi
Yol ver bana Çubukbeli geçeyim (Antalya/Serik)”*

Ölüm ve Ötesi: Türk Halk Müziğinde Varoluşçu Düşüncelere İlişkin Bulgular

Türk halk müziğinde ölüm teması, hayatın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine derin düşünceleri içerir. Bu tema, insanın varoluşsal sorgulamalarını ve ölüm karşısındaki tutumunu yansıtarak, dinleyicilere ölümün doğası ve insan yaşamındaki yeri hakkında derin felsefi anlamlar sunar. Ölüm ve ötesi temalı türküler, genellikle bireyin ölüm karşısındaki çaresizliğini, bu gerçekle yüzleşme sürecini ve ölümün ötesine dair inançlarını ele alır.

Ölümün kaçınılmazlığı

Türk halk müziğinde ölümün kaçınılmazlığı sıkça vurgulanan bir konudur. Bu türkülerin sözlerinde, ölümün her insanın yaşamında er ya da geç karşılaşılabilecek bir gerçeklik olduğu ve bu gerçekle barışık yaşamının gerekliliği dile getirilir. Ölümün kaçınılmazlığı, insanın yaşamını daha anlamlı kılma çabasına yönelik derin felsefi düşünceleri tetikler. Bu türküler, dinleyicilere ölümün doğallığını ve yaşamın bu son aşamasını kabullenmenin önemini hatırlatır. Bu bağlamda, ölüm teması, insanın kendi varoluşunu ve bu varoluşun sınırlarını sorgulamasına olanak tanır.

*“Gele gele geldik bir kara taş
Yazılanlar gelir sağ olan baş
Bizi hasret koyar kavim kardaş
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm*

*Nice sultanları tahttan indirir
Nicesinin gül benzini soldurur
Niceri dönmez yola gönderir
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (Şanlıurfa)”*

Ölüm karşısında çaresizlik

Ölüm temalı türkülerde sıkça işlenen bir diğer motif, insanın ölüm karşısındaki çaresizliğidir. Bu türkülerin sözlerinde, ölümün getirdiği ayrılık acısı ve sevdiklerini kaybetmenin yarattığı derin hüznün dile getirilir. İnsanın ölüm karşısında duyduğu çaresizlik ve bu çaresizlikle başa çıkma çabası, türkülerde yoğun duygusal ifadelerle anlatılır. Bu temada, bireyin ölüm karşısındaki duygusal tepkileri ve bu tepkilerin felsefi boyutları ele alınır. Ölümün yarattığı duygusal karmaşa ve bu durumun insan yaşamındaki etkileri, dinleyicilere derin varoluşsal sorgulamalar sunar.

*“Değirmen başında vurdular beni
Kirli tütünlüğe oğul sardılar beni
Vurma ragıp vurma nar danesiyem
Anamın babamın bir danesiyem*

*Değirmen başında vuy ana tepem
Gaytan bıyıklaran oğul gül suyi serpem
Vurma ragıp vurma nar danesiyem
Anamın babamın oğul bir danesiyem (Erzurum)”*

Ölümden sonraki hayat inancı

Türk halk müziğinde ölüm teması, aynı zamanda ölümden sonraki hayata dair inançları da içerir. Bu türkülerde, ölümün bir son değil, yeni bir başlangıç olduğu ve ruhun ölümsüzlüğü inancı sıkça dile getirilir. Ölümden sonraki hayat inancı, insanların ölüm karşısındaki korkularını hafifletir ve onlara manevi bir teselli sunar. Bu temanın işlenişinde, bireyin ölümden sonraki hayata dair umutları ve bu umudun felsefi temelleri ele alınır. Ölümden sonraki hayat inancı, dinleyicilere yaşamın geçici doğası ve ölümün ötesine dair derin düşünceler sunar.

*“Ne feryad edersin divane bülbül
Senin bu feryadın anam gülşene kalsın
Bu dünyada eremezsen murada
Huzuru mahşere anam divana kalsın (Elazığ)”*

Ölüm ve toplumsal yansıması

Ölüm temalı türküler, sadece bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de derin anlamlar taşır. Bu türkülerin sözlerinde, ölümün toplum üzerindeki etkileri, yas tutma ritüelleri ve ölümün toplumsal bellek üzerindeki yeri vurgulanır. Toplumsal düzeyde ölüm, toplumun ortak değerleri ve inançları ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda, ölüm temalı türküler, toplumun ölüm karşısındaki tutumunu ve bu tutumun felsefi arka planını yansıtır. Dinleyicilere, ölümün toplumsal bağlamda nasıl ele alındığı ve bu durumun toplumsal bilinç üzerindeki etkileri hakkında derin düşünceler sunar.

*“Havada bulut yok bu ne dumandır
Mablede ölüm yok bu ne şivandır
Bu yemen elleri ne de yamandır
Ano Yemen’dir gülü çemendir
Giden gelmiyor acep nedendir (Muş)”*

Ölüm ve insanın kendi ölümlülüğü ile yüzleşmesi

Türk halk müziğinde ölüm teması, insanın kendi ölümlülüğü ile yüzleşmesini de içerir. Bu türkülerin sözlerinde, bireyin kendi ölümlülüğünü kabul etme süreci ve bu sürecin getirdiği varoluşsal sorgulamalar ele alınır. İnsanın kendi ölümlülüğü ile yüzleşmesi, yaşamın anlamını ve değerini yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Bu bağlamda, ölüm temalı türküler, dinleyicilere kendi yaşamlarını daha derinlemesine sorgulama ve bu yaşamın anlamını keşfetme olanağı sağlar.

*“Dost dost diye nicesine sarıldım
Benim sadık yârim kara topraktır
Beyhude dolandım boşa yoruldum
Benim sadık yârim kara topraktır (Sivas)”*

Özetle, Türk halk müziğinde ölüm teması, hayatın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine derin felsefi düşünceler içerir. Bu tema, insanın varoluşsal sorgulamalarını, ölüm karşısındaki tutumunu ve ölümden sonraki hayata dair inançlarını ele alır. Ölüm temalı türküler, dinleyicilere derin duygusal ve felsefi anlamlar sunarak, onları yaşamın karmaşıklığı ve ölümün doğası üzerine düşünmeye davet eder. Bu kapsamda, Türk halk müziği, sadece bir müzik türü olmaktan öte, derin felsefi düşünceleri barındıran ve toplumsal bilinç oluşturan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Doğa ve insan ilişkisi: Türk halk müziğinde ekolojik felsefe

Türk halk müziğinde doğa teması, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi yansıtan önemli bir motif olarak öne çıkar. Bu tema, doğanın güzellikleri, mevsimlerin döngüsü ve doğanın insan yaşamındaki yeri gibi unsurları ele alarak, insanın doğa ile olan bağını ve bu bağın felsefi derinliklerini keşfetmeye olanak tanır. Türk halk müziğinde doğa, sadece bir arka plan değil, aynı zamanda insana dair derin anlamlar ve felsefi düşünceler barındıran bir unsurdur. Bu bölümde, doğa ve insan ilişkisi üzerinden ekolojik felsefenin Türk halk müziğindeki yansımaları incelenecektir.

Doğanın güzellikleri ve insanın hayranlığı

Türk halk müziğinde doğanın güzellikleri sıkça vurgulanan bir temadır. Doğanın büyüleyici manzaraları, dağlar, nehirler, çiçekler ve ağaçlar türkülerde sıkça yer bulur. Bu türkülerin sözlerinde, doğanın bu güzelliklerine duyulan hayranlık ve minnettarlık ifade edilir. İnsanların doğa karşısında hissettiği bu hayranlık, aynı zamanda doğanın insan ruhu üzerindeki iyileştirici etkisini de yansıtır. Doğanın güzelliklerine duyulan bu hayranlık, dinleyicilere doğanın değerini ve korunmasının önemini hatırlatır, böylece ekolojik bilincin oluşmasına katkıda bulunur.

*“Karasu akar boyunca
Murat suyu gider ince
Dolaşır gider boyunca
Şen olasin Muş ovası (Muş)”*

Mevsimlerin döngüsü ve hayatın devamlılığı

Türk halk müziğinde mevsimlerin döngüsü, yaşamın sürekliliği ve yenilenmesi temaları üzerinden işlenir. Mevsimlerin değişimi, doğanın sürekli bir döngü içinde olduğunu ve bu döngünün insan yaşamını nasıl etkilediğini gösterir. İlkbaharın umudunu, yazın bereketini, sonbaharın hüznünü ve kışın sessizliğini anlatan türküler, insanın doğa ile olan içsel bağını ve bu döngüdeki yerini vurgular. Mevsimlerin bu döngüsü, aynı zamanda yaşamın yenilenmesi ve devamlılığı üzerine derin felsefi düşünceleri de içerir. Bu türküler, doğanın bu döngüsel yapısını ve bu yapının yaşamın sürdürülebilirliği üzerindeki etkilerini hatırlatır.

*“Açıl mor meneüşem bahar erişdi
Lale sümbül nergis reyhan yetiştirdi
Benim kısmetime ak zambak düştü
meneüşem oy birtanem ey haydi de haydi (Sivas, Divriği)”*

Doğanın insan yaşamındaki yeri ve önemi

Türk halk müziğinde doğa, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak ele alınır. Doğa, insanların günlük yaşamında, tarımda, hayvancılıkta ve diğer ekonomik faaliyetlerde merkezi bir rol oynar. Bu bağlamda, doğanın sunduğu kaynakların bolluğu ve bu kaynakların insan yaşamındaki önemi türkülerde sıkça vurgulanır. Doğa ile iç içe geçen bu

yaşam biçimi, insanların doğa ile olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin felsefi temellerini anlamalarına olanak tanır. Bu türküler, doğanın insan yaşamındaki merkezi rolünü ve bu ilişkinin karşılıklı bağımlılığını ifade eder.

*“Mısırun ekmeğini
Ederler saç altına
Bizim sofrada mısır
Benzer sarı altına (Rize)”*

Doğa ile uyum içinde yaşama ideali

Türk halk müziğinde doğa teması, aynı zamanda insanın doğa ile uyum içinde yaşama idealini de yansıtır. Doğayla barışık bir yaşam, insanların doğanın döngüsüne ve ritmine uyum sağladığı, doğaya zarar vermeden yaşadığı bir yaşam biçimini ifade eder. Bu türkülerin sözlerinde, doğayla uyum içinde yaşamanın erdemi ve bu yaşam biçiminin getirdiği huzur ve dinginlik dile getirilir. Doğa ile uyum içinde yaşama ideali, ekolojik felsefenin temel prensiplerinden biridir ve bu prensip, dinleyicilere doğanın korunmasının ve sürdürülebilir bir yaşam tarzının önemini hatırlatır.

*“Çünkü o da bir çiçeğin delisi
Kelebeğin böceklerin alisi
Yeşil yamaç tabiatın halısı
Nakış dökmüş ara ara bir çiçek (Erzurum)”*

Doğa ve insan arasındaki ruhsal bağ

Türk halk müziğinde doğa teması, insan ve doğa arasındaki ruhsal bağ da içerir. Bu bağ, insanların doğa ile olan derin içsel bağlantısını ve bu bağlantının manevi boyutlarını ifade eder. Doğanın huzur verici etkisi, insanların ruhsal arayışlarında doğaya yönelmeleri ve doğanın insan ruhu üzerindeki olumlu etkileri, türkülerde sıkça işlenen konulardır. Bu türkülerin sözlerinde, doğa ile kurulan bu ruhsal bağın, insanın iç huzurunu ve ruhsal dengesini bulmasında nasıl bir rol oynadığı dile getirilir. Bu bağlamda, doğa temalı türküler, dinleyicilere doğanın manevi değerini ve bu değerinin insan yaşamındaki yerini hatırlatır.

*“Bülbülüm altın kafeste
Öter aheste aheste
Ötme bülbül yârim hasta
Ah neyleyim şu gönlüme
Hasret kaldım sevdiğime (Rumeli)”*

Türk halk müziğinde doğa ve insan ilişkisi, sadece estetik bir tema olmaktan öte, derin felsefi düşünceler ve ekolojik bilincin temelini oluşturan unsurlar içerir. Doğanın güzellikleri, mevsimlerin döngüsü, doğanın insan yaşamındaki yeri ve önemi, doğa ile uyum içinde yaşama ideali ve doğa ile insan arasındaki ruhsal bağ, bu müziğin zengin anlam dünyasını oluşturur. Bu kapsamda, doğa temalı türküler, dinleyicilere doğanın değerini ve korunmasının önemini hatırlatarak, ekolojik bilincin gelişmesine katkıda bulunur. Türk halk müziği, bu yönüyle, sadece bir müzik türü değil, aynı zamanda doğa ile insan arasındaki derin bağlantıyı ve bu bağlantının felsefi temellerini yansıtan bir kültürel ifade biçimidir.

Kader ve Yazgı: Türk Halk Müziğinde Determinizm ve Özgür İrade

Türk halk müziğinde kader ve yazgı teması, insan yaşamının önceden belirlenmişliği ve bu belirlenmişlik karşısında insanın durumu üzerine derin felsefi düşünceler içerir. Bu tema, bireyin yaşamındaki olayların ve karşılaştığı zorlukların kader tarafından önceden yazıldığı inancını ve bu inancın yarattığı duygusal ve düşünsel tepkileri yansıtır. Kader ve yazgı temalı türküler, determinist bakış açısının yanı sıra, özgür irade kavramını da sorgular. Bu bölümde, kader ve yazgı temasının Türk halk müziğindeki yansımaları, determinist ve özgür irade perspektiflerinden ele alınacaktır.

Kaderin kaçınılmazlığı

Türk halk müziğinde kaderin kaçınılmazlığı, yaşamın önceden belirlenmiş bir yol izlediği inancını yansıtan önemli bir konudur. Bu türkülerin sözlerinde, insanın başına gelen olayların ve karşılaştığı zorlukların kader tarafından yazıldığı ve

bu yazgının değiştirilemez olduğu vurgulanır. Kaderin kaçınılmazlığı teması, yaşamın kontrol edilemeyen yönlerini ve bu kontrolsüzlük karşısında duyulan çaresizliği hatırlatır. Bu bağlamda, kader temalı türküler, insanın kendi yaşamı üzerindeki sınırlı kontrolünü ve bu kontrolsüzlükle başa çıkma çabasını ele alır.

*“Felek şad olacak günün görmedim
Garip gönlü bir efkara düşürdün
El uzatıp gonca gülün dermedin
Bülbül gibi intizara düşürdün (Amasya/Merzifon)”*

Yazgının getirdiği duygusal tepkiler

Kader ve yazgı temalı türküler, insanların yazgıları karşısında verdikleri duygusal tepkileri de yansıtır. Bu türkülerin sözlerinde, yazgının getirdiği acı, hüznün, çaresizlik ve kabullenme gibi duygular yoğun bir şekilde ifade edilir. İnsanların yaşadıkları zorluklar ve bu zorlukların kader tarafından belirlendiği inancı, derin duygusal tepkilere yol açar. Bu türkülerin dinleyicilere sunduğu duygusal deneyimler, kaderin insani boyutunu ve bu boyutun yaşam üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Bu türkülerin sözlerinde, bireylerin kaderlerine karşı gösterdikleri sabır ve metanet de sıkça vurgulanır.

*“Gel ey gönül mülk edinme bu dehri
Eli göçmüş ıssız hana dönersin
Bal deyi sunarlar akıbet zehri
Tacı tabtı bi-mekana dönersin*

*Verme iradeni nefsin eline
Salma sen Hakk'ın doğru yoluna
Ömür tığı uğrar ecel yeline
Peçeğ uçmuş aşiyana dönersin (Malatya)”*

Determinizm ve özgür irade

Türk halk müziğinde kader teması, aynı zamanda determinist ve özgür irade bakış açıları arasındaki felsefi tartışmayı da içerir. Determinizm, tüm olayların önceden belirlenmiş olduğu ve insanın bu belirlenmişlik karşısında özgür iradesinin sınırlı olduğu inancını savunur. Kader temalı türkülerde, bu bakış açısı sıkça dile getirilir ve yaşamın akışının değiştirilemez olduğu vurgulanır. Ancak, bazı türkülerde özgür irade kavramı da ele alınır ve insanın kaderine karşı koyma, kendi yolunu çizme ve yaşamını kendi tercihleri doğrultusunda şekillendirme çabası ifade edilir. Bu bakış açısı, dinleyicilere kader ve özgür irade arasındaki dengeyi ve bu dengenin insan yaşamındaki yerini sorgulama fırsatı sunar.

*“Arpa da ektilim olacak
Dertlerin beni beni de alacak
İkimizin seveleri
Mahşere mi kalacak (Bursa, Hereke Köyü)”*

Kader ve insan ilişkisi

Türk halk müziğinde kader teması, insanın kaderi ile olan ilişkisini de ele alır. Bu ilişki, insanın yaşamı boyunca karşılaştığı olaylar ve bu olaylar karşısında aldığı tavırları içerir. Kader ile insan arasındaki bu ilişki, yaşamın anlamını ve bireyin bu anlamı nasıl algıladığını yansıtır. Kader temalı türküler, insanın kaderi ile barışık yaşama çabasını ve bu barışıklığın getirdiği iç huzuru ifade eder. Aynı zamanda, bu türkülerin sözlerinde kader karşısında duyulan isyan ve mücadele de dile getirilir. Bu bağlamda, kader ve insan ilişkisi, dinleyicilere yaşamın karmaşıklığı ve bu karmaşıklıkla başa çıkma yolları hakkında derin düşünceler sunar.

Kaderin toplumsal yansımaları

Türk halk müziğinde kader teması, toplumsal düzeyde de derin anlamlar taşır. Toplumun genel kader anlayışı, bireylerin yaşamlarına nasıl yön verdiklerini ve bu anlayışın toplumsal yapı üzerindeki etkilerini yansıtır. Kader temalı türküler, toplumun ortak kader inancını ve bu inancın toplumsal normlar ve değerler üzerindeki etkilerini ele alır. Bu türkülerin sözlerinde, toplumsal adaletsizlikler, eşitsizlikler ve bu durumların kaderle ilişkilendirilmesi sıkça vurgulanır. Bu bağlamda, kader teması, toplumsal bilincin ve kolektif değerlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Türk halk müziğinde kader ve yazgı teması, insan yaşamının önceden belirlenmişliği ve bu belirlenmişlik karşısında insanın durumu üzerine derin felsefi düşünceler içerir. Bu tema, bireyin yaşamındaki olayların ve karşılaştığı zorlukların kader tarafından önceden yazıldığı inancını ve bu inancın yarattığı duygusal ve düşünsel tepkileri yansıtır. Kader temalı türküler, dinleyicilere yaşamın kontrol edilemeyen yönlerini ve bu kontrolsüzlük karşısında duyulan çaresizliği hatırlatır. Bu kapsamda, Türk halk müziği, sadece bir müzik türü olmaktan öte, derin felsefi düşünceleri barındıran ve toplumsal bilinç oluşturan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal eleştiri ve felsefi yaklaşımlar

Türk halk müziğinde toplumsal eleştiri teması, halkın yaşadığı sosyal adaletsizlikleri, haksızlıkları ve eşitsizlikleri dile getiren önemli bir motif olarak öne çıkar. Bu türkülerin sözlerinde, toplumun çeşitli kesimlerinde yaşanan sorunlar ve bu sorunlara karşı halkın tepkileri açıkça ifade edilir. Toplumsal eleştiri temalı türküler, halkın sesi olarak kabul edilir ve bu ses aracılığıyla toplumsal bilinç ve farkındalık yaratmayı amaçlar. Bu bölümde, Türk halk müziğinde toplumsal eleştirinin felsefi yaklaşımları ve bu eleştirilerin müziğe nasıl yansıdığı incelenecektir.

Sosyal adaletsizlikler ve eşitsizlikler

Türk halk müziğinde sosyal adaletsizlikler ve eşitsizlikler sıkça ele alınan konulardır. Bu türkülerin sözlerinde, yoksulluk, sınıf ayrımı, emek sömürüsü ve toplumsal hiyerarşi gibi konular işlenir. Halkın bu tür adaletsizlikler karşısında duyduğu öfke ve bu öfkenin ifadesi, türkülerde açıkça dile getirilir. Toplumsal eleştiri temalı türküler, dinleyicilere bu adaletsizliklerin farkına varmalarını sağlar ve onları bu sorunlara karşı bilinçlenmeye ve harekete geçmeye teşvik eder. Bu bağlamda, sosyal adaletsizlikler ve eşitsizlikler üzerine yazılan türküler, toplumun vicdanını ve adalet arayışını yansıtan önemli bir araçtır.

Yolsuzluk ve haksızlıklar

Türk halk müziğinde yolsuzluk ve haksızlıklar, toplumsal eleştirinin merkezinde yer alır. Bu türkülerin sözlerinde, devlet yöneticilerinin ve güçlülerin yaptığı yolsuzluklar, adaletsiz uygulamalar ve halkın bu duruma karşı gösterdiği tepkiler dile getirilir. Yolsuzluk ve haksızlık temalı türküler, genellikle mizahi ve alaycı bir dille yazılır, bu da eleştirinin daha keskin ve etkili olmasını sağlar. Bu tür eleştiriler, dinleyicilere toplumun yönetiminde ve güç yapılarında var olan sorunları fark ettirir ve bu sorunlara karşı bilinçli bir duruş sergilemelerine yardımcı olur.

Kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği

Türk halk müziğinde kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği temaları da önemli bir yer tutar. Bu türkülerin sözlerinde, kadının toplumdaki yeri, karşılaştığı ayrımcılıklar ve eşitsizlikler ele alınır. Kadın hakları temalı türküler, genellikle kadının yaşadığı zorlukları ve bu zorluklar karşısında gösterdiği direnişi anlatır. Bu tür eleştiriler, dinleyicilere toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki farkındalıklarını artırır ve kadınların haklarına ve eşitliğine dair bir bilinç oluşturur. Kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine yazılan türküler, toplumda kadının güçlü ve bağımsız bir birey olarak var olmasını destekler.

Çevresel sorunlar ve ekolojik bilinç

Türk halk müziğinde çevresel sorunlar ve ekolojik bilinç temaları da toplumsal eleştirinin bir parçası olarak ele alınır. Bu türkülerin sözlerinde, çevre kirliliği, doğal kaynakların tüketimi ve ekosistemlerin tahribatı gibi konular işlenir. Çevresel sorunlar temalı türküler, dinleyicilere doğanın korunmasının önemini ve çevreye verilen zararın geri dönüşü olmayan sonuçlarını hatırlatır. Bu bağlamda, ekolojik bilinç üzerine yazılan türküler, topluma doğaya karşı daha duyarlı ve sorumlu bir yaklaşım sergileme çağrısında bulunur.

Eğitim ve kültürel değerler

Türk halk müziğinde eğitim ve kültürel değerler de toplumsal eleştiri temalarının arasında yer alır. Bu türkülerin sözlerinde, eğitim sistemindeki sorunlar, kültürel değerlerin yozlaşması ve bilgiye erişim konusundaki eşitsizlikler ele alınır. Eğitim temalı türküler, toplumun bilinçlenmesi ve kültürel değerlerin korunması gerektiğini vurgular. Bu eleştiriler, dinleyicilere eğitim ve kültürün toplumsal gelişim için ne kadar önemli olduğunu hatırlatır ve onları bu konuda daha bilinçli olmaya teşvik eder.

Kırsal ve kentsel yaşam çelişkileri

Türk halk müziğinde kırsal ve kentsel yaşam çelişkileri, toplumsal eleştirinin bir diğer önemli konusudur. Bu türkülerin sözlerinde, kırsal kesimde yaşayan insanların yaşadığı zorluklar, kentleşmenin getirdiği problemler ve bu iki yaşam biçimi arasındaki çelişkiler dile getirilir. Kırsal ve kentsel yaşam çelişkileri temalı türküler, toplumun farklı kesimlerinin yaşam koşullarını ve bu koşulların yarattığı sorunları yansıtarak, dinleyicilere bu konular hakkında düşünme fırsatı sunar.

Türk halk müziğinde toplumsal eleştiri teması, halkın yaşadığı sosyal adaletsizlikleri, haksızlıkları ve eşitsizlikleri dile getirerek, toplumsal bilinç ve farkındalık yaratmayı amaçlar. Sosyal adaletsizlikler ve eşitsizlikler, yolsuzluk ve haksızlıklar, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği, çevresel sorunlar ve ekolojik bilinç, eğitim ve kültürel değerler ile kırsal ve kentsel yaşam çelişkileri gibi konular, bu müziğin zengin anlam dünyasını oluşturur. Toplumsal eleştiri temalı türküler, dinleyicilere bu konular hakkında derin düşünceler sunarak, onları toplumsal sorunlara karşı bilinçlenmeye ve harekete geçmeye teşvik eder. Bu kapsamda, Türk halk müziği, sadece bir müzik türü değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve felsefi düşünceleri barındıran güçlü bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Türk halk müziğinde aşık ve felsefi söylemleri

Türk halk müziğinde aşıklar, toplumsal ve bireysel meseleleri dile getiren, halkın sesi ve vicdanı olan önemli figürlerdir. Aşıklar, sözlü kültürün taşıyıcıları olarak, yaşadıkları dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel olaylarını müzikleri aracılığıyla yansıtır. Aşık edebiyatı, Türk halk müziğinin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu edebiyatın içinde yer alan felsefi söylemler, dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunar. Bu bölümde, aşıkların felsefi söylemleri ve bu söylemlerin halk müziğindeki yansımaları incelenecektir.

Aşıkların toplumsal rolü

Aşıklar, Türk halk müziğinde önemli bir toplumsal rol üstlenirler. Onlar, sadece birer müzisyen değil, aynı zamanda halkın duygularını, düşüncelerini ve beklentilerini dile getiren sosyal eleştirmenlerdir. Aşıklar, yaşadıkları dönemdeki sosyal adaletsizlikleri, haksızlıkları ve toplumsal sorunları müzikleri aracılığıyla dile getirirler. Bu bağlamda, aşıkların felsefi söylemleri, toplumsal bilincin oluşmasında ve halkın sorunlarına dikkat çekmede önemli bir rol oynar. Aşıklar, halkın sesi olarak, toplumsal vicdanı temsil ederler ve bu vicdanı müzikleri aracılığıyla yansıtarak, dinleyicilere derin felsefi mesajlar iletirler.

Aşk ve insan doğası üzerine felsefi söylemler

Aşıkların müziklerinde aşk, insan doğası ve varoluşsal sorgulamalar önemli yer tutar. Aşk teması, aşıkların türkülerinde sıkça işlenen bir konudur ve bu aşk genellikle derin felsefi anlamlar içerir. Aşıklar, aşkı sadece iki insan arasındaki bir duygu olarak değil, aynı zamanda insanın varoluşsal bir parçası ve hayatın anlamını arayışının bir ifadesi olarak ele alırlar. Bu bağlamda, aşk üzerine yapılan felsefi söylemler, dinleyicilere insan doğası ve yaşamın anlamı üzerine derin düşünceler sunar. Aşıkların aşk temalı türkülerinde, aşkın insan ruhundaki yeri ve bu duygunun insan yaşamındaki rolü derinlemesine işlenir.

Doğa ve evren üzerine felsefi söylemler

Aşıklar, doğa ve evren üzerine de derin felsefi söylemler geliştirirler. Türk halk müziğinde doğa, sadece bir arka plan değil, aynı zamanda insanın evrendeki yerini ve doğa ile olan ilişkisini yansıtan önemli bir motiftir. Aşıklar, doğanın güzelliklerini, mevsimlerin döngüsünü ve doğanın insan yaşamındaki yerini anlatan türküler yazarlar. Bu türkülerde, doğa ile uyum içinde yaşama, doğanın insan üzerindeki etkileri ve doğanın ruhsal boyutları üzerine derin felsefi düşünceler ifade edilir. Aşıkların doğa temalı felsefi söylemleri, dinleyicilere doğanın kutsallığını ve bu kutsallığın insan yaşamındaki yerini hatırlatır.

Sosyal adalet ve haksızlıklar üzerine felsefi söylemler

Aşıkların müziklerinde sosyal adalet ve haksızlıklar önemli bir tema olarak işlenir. Aşıklar, toplumda yaşanan adaletsizlikleri ve haksızlıkları müzikleri aracılığıyla eleştirirler. Bu bağlamda, sosyal adalet üzerine yapılan felsefi söylemler, halkın bilincini uyandırmayı ve toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi amaçlar. Aşıkların sosyal adalet temalı türkülerinde, yoksulluk, sınıf ayrımı, emek sömürüsü ve toplumsal eşitsizlikler derinlemesine işlenir. Bu söylemler, dinleyicilere adaletin önemini ve toplumdaki haksızlıklarla mücadele etmenin gerekliliğini hatırlatır.

Dini ve manevi konular üzerine felsefi söylemler

Aşıklar, dini ve manevi konular üzerine de derin felsefi söylemler geliştirirler. Bu söylemler, insanın Tanrı ile olan ilişkisini, manevi arayışını ve inancın insan yaşamındaki yerini ele alır. Aşıkların dini temalı türkülerinde, Tanrı'ya duyulan sevgi, iman ve ibadet gibi konular derinlemesine işlenir. Bu bağlamda, dini ve manevi konular üzerine yapılan felsefi söylemler, dinleyicilere ruhsal bir yolculuk sunar ve manevi değerlerin önemini vurgular. Aşıkların dini temalı felsefi söylemleri, insanın içsel dünyasına ve manevi arayışına derinlik kazandırır.

Özgürlük ve bağımsızlık üzerine felsefi söylemler

Aşıkların müziklerinde özgürlük ve bağımsızlık temaları da önemli yer tutar. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında, aşıkların bağımsızlık ve özgürlük üzerine yazdıkları türküler, halkın bağımsızlık mücadelesine destek veren önemli eserler olmuştur. Bu türkülerin sözlerinde, bağımsızlık için verilen mücadeleler, özgürlüğün değeri ve bu değerlerin korunması gerekliliği vurgulanır. Özgürlük ve bağımsızlık üzerine yapılan felsefi söylemler, dinleyicilere bu değerlerin ne kadar önemli olduğunu ve bu değerler için mücadele etmenin gerekliliğini hatırlatır.

Sonuç olarak, Türk halk müziğinde aşıkların felsefi söylemleri, toplumsal ve bireysel meseleleri derinlemesine ele alarak, dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunar. Aşıkların toplumsal rolü, aşk ve insan doğası, doğa ve evren, sosyal adalet ve haksızlıklar, dini ve manevi konular ile özgürlük ve bağımsızlık üzerine yapılan felsefi söylemler, halk müziğinin zengin anlam dünyasını oluşturur. Aşıkların müzikleri, sadece birer eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal bilincin ve felsefi düşüncenin birer yansımasıdır. Bu kapsamda, Türk halk müziği, aşıkların felsefi söylemleri aracılığıyla, dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunarak, onları toplumsal ve bireysel meseleler üzerine düşünmeye davet eder.

Modern Türk halk müziğinde felsefi eğilimler

Modern Türk halk müziği, geleneksel halk müziği köklerinden beslenerek, çağdaş temalar ve felsefi eğilimler ile zenginleşmiştir. Bu müzik türü, toplumun değişen dinamiklerine ve modern dünyanın getirdiği yeni sorunlara yanıt verme kapasitesiyle dikkat çeker. Modern Türk halk müziğinde yer alan felsefi eğilimler, bireyin kendisiyle ve toplumsal çevresiyle olan ilişkisini yeniden tanımlar. Bu bölümde, modern Türk halk müziğinde öne çıkan felsefi eğilimler ve bu eğilimlerin müziğe yansımaları incelenecektir.

Bireysellik ve varoluşsal sorgulamalar

Modern Türk halk müziğinde bireysellik, önemli bir felsefi tema olarak öne çıkar. Bu müzik türünde, bireyin kendi içsel dünyası, kimlik arayışı ve varoluşsal sorgulamaları sıkça işlenir. Modern türkülerde, bireyin hayatın anlamını arayışı, kendi varoluşunu sorgulaması ve bu süreçte karşılaştığı zorluklar derinlemesine ele alınır. Varoluşsal temalar, dinleyicilere kendi yaşamları üzerine düşünme ve içsel bir yolculuğa çıkma fırsatı sunar. Bireysellik ve varoluşsal sorgulamalar üzerine yazılan türküler, modern insanın yalnızlığını, yabancılaşmasını ve bu duygularla başa çıkma çabasını yansıtır.

Toplumsal değişim ve eleştiri

Modern Türk halk müziğinde toplumsal değişim ve eleştiri temaları da önemli yer tutar. Bu müzik türü, hızla değişen toplumsal dinamiklere ve bu değişimlerin bireyler üzerindeki etkilerine odaklanır. Modern türkülerde, kentleşme, göç, sosyal medya ve teknolojinin toplumsal yapılar üzerindeki etkileri ele alınır. Bu temalar, dinleyicilere modern toplumun karşılaştığı sorunları ve bu sorunlara karşı gösterilen tepkileri yansıtarak, toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağlar. Toplumsal eleştiri temalı türküler, dinleyicilere toplumsal adaletsizlikler, eşitsizlikler ve haksızlıklar üzerine düşünme fırsatı sunar.

Çevre bilinci ve sürdürülebilirlik

Modern Türk halk müziğinde çevre bilinci ve sürdürülebilirlik temaları da öne çıkar. Bu müzik türü, doğanın korunması ve çevresel sorunlara karşı duyarlılığın artırılması gerekliliğini vurgular. Modern türkülerde, çevre kirliliği, doğal kaynakların tükenmesi ve ekosistemlerin tahribatı gibi konular işlenir. Çevre bilinci ve sürdürülebilirlik temaları, dinleyicilere doğanın değerini ve korunmasının önemini hatırlatarak, ekolojik bilincin gelişmesine katkıda bulunur. Bu tür türküler, dinleyicilere doğa ile uyum içinde yaşamının gerekliliğini ve çevreye duyarlı bir yaşam tarzının önemini vurgular.

Kültürel kimlik ve gelenek

Modern Türk halk müziğinde kültürel kimlik ve gelenek temaları, bireyin kendi kökleri ve kültürel mirası ile olan ilişkisini ele alır. Bu müzik türü, modernleşme sürecinde kaybolmaya yüz tutan kültürel değerleri ve gelenekleri hatırlatarak, bunların korunması gerektiğini vurgular. Modern türkülerde, kültürel kimlik arayışı, geleneksel değerlerin önemi ve bu değerlerin modern dünyada nasıl yaşatılabileceği üzerine derinlemesine düşünceler yer alır. Kültürel kimlik ve gelenek temaları, dinleyicilere kendi kültürel köklerini hatırlatarak, bu köklerin felsefi anlamlarını ve değerlerini keşfetme fırsatı sunar.

Adalet ve eşitlik

Modern Türk halk müziğinde adalet ve eşitlik temaları, toplumsal adaletsizliklere karşı verilen mücadelenin önemini vurgular. Bu müzik türünde, sosyal adalet, insan hakları ve toplumsal eşitlik gibi konular sıkça ele alınır. Modern türkülerde, toplumsal haksızlıklar, yoksulluk, sınıf ayrımı ve cinsiyet eşitsizliği gibi sorunlar dile getirilir. Adalet ve eşitlik temalı türküler, dinleyicilere bu sorunlara karşı bilinçlenme ve mücadele etme çağrısı yapar. Bu temalar, toplumsal bilinç ve adalet arayışının felsefi temellerini yansıtarak, dinleyicilere derin düşünceler sunar.

Ruhsal arayış ve manevi değerler

Modern Türk halk müziğinde ruhsal arayış ve manevi değerler temaları da önemli bir yer tutar. Bu müzik türü, bireyin manevi arayışını ve ruhsal yolculuğunu ele alır. Modern türkülerde, insanın içsel huzuru bulma çabası, manevi değerlerin önemi ve ruhsal denge üzerine derin felsefi düşünceler işlenir. Ruhsal arayış ve manevi değerler temaları, dinleyicilere kendi içsel dünyalarını keşfetme ve manevi değerlerin önemini kavrama fırsatı sunar. Bu tür türküler, insanın ruhsal ihtiyaçlarına ve manevi arayışına derinlik kazandırır.

Modern Türk halk müziğinde felsefi eğilimler, bireysellik ve varoluşsal sorgulamalar, toplumsal değişim ve eleştiri, çevre bilinci ve sürdürülebilirlik, kültürel kimlik ve gelenek, adalet ve eşitlik, ruhsal arayış ve manevi değerler gibi temaları içerir. Bu eğilimler, modern dünyada bireyin ve toplumun karşılaştığı sorunlara ve bu sorunların felsefi boyutlarına odaklanır. Modern Türk halk müziği, bu temalar aracılığıyla, dinleyicilere derin düşünceler ve anlamlar sunarak, onları toplumsal ve bireysel meseleler üzerine düşünmeye davet eder. Bu kapsamda, modern Türk halk müziği, sadece bir müzik türü değil, aynı zamanda çağdaş felsefi eğilimleri ve düşünceleri barındıran güçlü bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Türk Halk Müziğinde Kimlik ve Felsefe: Kültürel ve Düşünsel Boyutlara İlişkin Bulgular

Türk halk müziği, bir toplumun kimliğini ve felsefi dünya görüşünü yansıtan güçlü bir ifade biçimidir. Bu müzik türü, yüzyıllar boyunca Anadolu'nun zengin kültürel dokusunu ve toplumsal yapısını yansıtarak, bireylerin ve toplulukların kimliklerini şekillendirmiştir. Türk halk müziğinde kimlik ve felsefe teması, bireylerin ve toplumların kültürel köklerine, inançlarına ve değerlerine ışık tutar. Bu bölümde, Türk halk müziğinde kimlik ve felsefenin nasıl iç içe geçtiği ve bu birleşimin müziğe nasıl yansıdığı incelenecektir.

Kültürel kimlik ve Türk halk müziği

Türk halk müziği, Anadolu coğrafyasının çeşitli bölgelerinde yaşayan insanların ortak kültürel kimliğini yansıtır. Bu müzik türü, dil, gelenek, görenek ve yaşam biçimlerini içeren kültürel unsurları müziğe taşır. Türk halk müziğinde yer alan türküler, destanlar ve hikayeler, toplumsal kimliğin önemli bileşenleridir. Bu eserler, toplumun ortak hafızasını ve değerlerini koruyarak, kültürel kimliğin devamlılığını sağlar. Dinleyicilere kendi kültürel köklerini hatırlatan bu müzik, aynı zamanda bu kimliğin felsefi temellerini de keşfetmelerine olanak tanır.

Toplumsal kimlik ve kolektif bellek

Türk halk müziğinde toplumsal kimlik, bireylerin kolektif bellek aracılığıyla oluşturdukları ortak değerler ve inançlar etrafında şekillenir. Bu müzik türü, toplumsal olayları, tarihi anıları ve önemli figürleri anlatarak, toplumun kolektif bilincini yansıtır. Toplumsal kimlik, müzik aracılığıyla nesilden nesile aktarılır ve bu süreçte felsefi düşünceler de bu kimliğin bir parçası haline gelir. Türk halk müziği, toplumsal kimliği pekiştirerek, bireylerin aidiyet duygusunu güçlendirir ve toplumun ortak değerlerini korur.

Bireysel kimlik ve felsefi sorgulamalar

Türk halk müziğinde bireysel kimlik, kişinin kendi içsel dünyası ve varoluşsal sorgulamaları ile şekillenir. Bu müzik türü, bireyin kendi kimliğini keşfetme ve ifade etme sürecinde önemli bir rol oynar. Türkülerde yer alan kişisel deneyimler, duygular ve düşünceler, bireyin kimlik arayışına rehberlik eder. Bireysel kimlik temalı türküler, dinleyicilere kendi yaşamlarını ve kimliklerini sorgulama fırsatı sunar. Bu süreçte, bireyin felsefi düşünceleri ve varoluşsal soruları müziğin içinde yer bulur ve dinleyicilere derin düşünceler sunar.

Etnik ve bölgesel kimlikler

Türk halk müziğinde etnik ve bölgesel kimlikler, müziğin zengin çeşitliliğini yansıtan önemli unsurlardır. Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan çeşitli etnik gruplar, kendi müziklerini ve kültürel kimliklerini bu müzik türü aracılığıyla ifade ederler. Karadeniz'in kemençesi, Ege'nin zeybeği, Doğu Anadolu'nun uzun havaları gibi farklı müzik türleri, bölgesel kimlikleri ve bu kimliklerin felsefi temellerini yansıtır. Etnik ve bölgesel kimlikler, Türk halk müziğinin zengin kültürel dokusunu oluşturarak, dinleyicilere bu kimliklerin derin anlamlarını ve değerlerini keşfetme fırsatı sunar.

Müzikte ideolojik ve politik kimlikler

Türk halk müziğinde ideolojik ve politik kimlikler de önemli bir yer tutar. Bu müzik türü, toplumsal ve politik olayları yansıtarak, bireylerin ve toplumların ideolojik kimliklerini ifade eder. İdeolojik ve politik temalı türküler, toplumsal eleştirileri, politik mücadeleleri ve özgürlük arayışlarını dile getirir. Bu temalar, dinleyicilere toplumsal ve politik kimliklerinin felsefi temellerini sorgulama ve bu kimlikleri müzik aracılığıyla ifade etme fırsatı sunar. İdeolojik ve politik kimlikler, Türk halk müziğinin toplumsal bilinç oluşturma ve değişim yaratma potansiyelini artırır.

Kimlik ve kültürel değişim

Türk halk müziğinde kimlik ve kültürel değişim temaları, modernleşme sürecinde yaşanan dönüşümleri ve bu dönüşümlerin kimlik üzerindeki etkilerini yansıtır. Kültürel değişim, geleneksel değerlerin ve kimliklerin modern dünya ile etkileşimini ve bu etkileşimin getirdiği dönüşümleri içerir. Türk halk müziği, bu süreçte hem geleneksel kimlikleri korur hem de yeni kimliklerin oluşumuna katkı sağlar. Kültürel değişim temalı türküler, dinleyicilere bu dönüşümleri ve kimliklerinin değişen doğasını anlamlandırma fırsatı sunar.

Türk halk müziğinde kimlik ve felsefe teması, bireylerin ve toplumların kültürel köklerine, inançlarına ve değerlerine ışık tutar. Kültürel kimlik, toplumsal kimlik, bireysel kimlik, etnik ve bölgesel kimlikler, ideolojik ve politik kimlikler ile kimlik ve kültürel değişim gibi temalar, bu müziğin zengin anlam dünyasını oluşturur. Türk halk müziği, bu temalar aracılığıyla, dinleyicilere kendi kimliklerini ve bu kimliklerin felsefi temellerini keşfetme fırsatı sunar. Bu kapsamda, Türk halk müziği, sadece bir müzik türü değil, aynı zamanda kimlik ve felsefi düşünceleri barındıran güçlü bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma kapsamında, Türk halk müziğinde yer alan felsefi motiflerin derinlemesine incelenmesi ve bu motiflerin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yeri ele alınmıştır. Aşk, ölüm, doğa, kader, toplumsal eleştiri, mitoloji, aşık söylemleri, modern felsefi eğilimler ve kimlik gibi temel temalar üzerinden Türk halk müziğinin felsefi derinliği ve kültürel önemi ortaya konulmuştur. Bu müziğin, dinleyicilere sunduğu zengin anlamlar ve derin düşünceler, sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bilinç oluşturmada da büyük bir rol oynamaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada, Türk halk müziğinde yer alan felsefi motiflerin derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır. Elde edilen bulgular, Türk halk müziğinin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yerini ortaya koymakta ve bu müziğin, toplumsal kimliğin inşasında, bireylerin içsel dünyalarının keşfinde ve kültürel değerlerin korunmasında önemli bir rol

oynadığını göstermektedir. Araştırmanın temel temaları olan aşk, ölüm, doğa, kader, toplumsal eleştiri ve mitoloji, Türk halk müziğinin felsefi derinliğini ve kültürel önemini yansıtan başlıca unsurlar olarak ön plana çıkmıştır.

Araştırmanın bulgularında aşk teması hem dünyevi hem de ilahi boyutlarıyla ele alınmıştır. Aşk, bireyin duygusal dünyasında derin izler bırakan bir tema olarak, Türk halk müziğinde sıkça işlenen bir konudur. Özellikle ilahi aşk, bireyin Tanrı'ya duyduğu sevgi ve bağlılığı ifade ederken, dünyevi aşk ise iki insan arasındaki duygusal bağı anlatır. Bu bağlamda, aşkın hem mutluluk hem de ızdırap kaynağı olarak ele alındığı gözlemlenmiştir (Güven ve Arslan, 2023).

Ölüm teması ise, yaşamın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine derin felsefi düşünceler içermektedir. Türk halk müziğinde ölüm, bireylerin ve toplumun ölüm karşısındaki tutumlarını ve bu gerçeklikle nasıl başa çıktıklarını yansıtan önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada, bu temanın işleniş sırasında ölümün doğal bir süreç olduğu ve yaşamın bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Türk halk müziği eserlerinde ölüm temasının sıkça ele alındığı ve bu temanın insan varoluşunun sınırlarını sorgulamaya olanak tanıdığı belirtilmiştir (İzgi vd., 2014).

Doğa ve kader temaları, insanın doğa ile olan ilişkisini ve yaşamın önceden belirlenmişliği üzerine yapılan felsefi tartışmaları içermektedir. Doğa temalı türküler, doğanın güzelliklerini ve insanla olan derin bağı anlatırken, kader temalı türküler ise yaşamın kontrol edilemeyen yönlerini ve bu durum karşısında duyulan çaresizliği ele alır. Araştırmada, kaderin kaçınılmazlığı teması üzerinde durulmuş ve bu temanın toplumun genel kader anlayışını yansıttığı ifade edilmiştir. Özellikle determinist bakış açısının vurgulandığı kader temalı türkülerde, insanın kendi yaşamı üzerindeki sınırlı kontrolü ve bu kontrolsüzlükle başa çıkma çabaları ele alınmıştır (Değirmenci, 2006).

Toplumsal eleştiri ve mitoloji temaları, Türk halk müziğinin toplumsal olaylara ve kültürel mirasa nasıl tepki verdiğini göstermektedir. Bu temalar, toplumda yaşanan sosyal adaletsizlikleri, haksızlıkları ve eşitsizlikleri dile getirerek toplumsal bilinç oluşturmaya amaçlar. Araştırmada, toplumsal eleştirinin Türk halk müziğinde önemli bir motif olduğu ve bu motifin halkın sesini yansıttığı vurgulanmıştır. Ayrıca, bu eleştirilerin toplumsal bilincin ve farkındalığın artmasına katkı sağladığı belirtilmiştir (Çelikoğlu, 2016).

Bu araştırma Türk halk müziğinin derin felsefi ve kültürel içeriğiyle toplumsal ve bireysel değerleri yansıtan ve sürdüren bir kültürel miras olduğunu ortaya koymaktadır. Türk halk müziği, geçmişten günümüze uzanan bir köprü oluşturarak kültürel sürekliliği ve toplumsal bilinçlenmeyi desteklemektedir. Bu müziğin incelenmesi, mevcut kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlayarak kültürel ve felsefi değerlerin sürekliliğini sağlamaktadır. Bu bağlamda, bu araştırma, Türk halk müziğinin felsefi motiflerinin ve bu motiflerin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yerinin derinlemesine incelenmesi açısından önemli bir katkı sunmaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalar, Türk halk müziğinin farklı yönlerini keşfederek bu alandaki bilgi birikimini daha da zenginleştirebilir ve toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunabilir.

Öneriler

Türk halk müziği ve felsefi motiflerin incelenmesi, önemli kültürel ve düşünsel değerlerin ortaya konulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, gelecekteki çalışmaların daha derinlemesine ve kapsamlı bir şekilde yürütülmesi için bazı öneriler geliştirilebilir.

Türk halk müziğinde yer alan felsefi temaların, farklı kültürel bölgeler ve tarihsel dönemler bağlamında incelenmesi önem taşımaktadır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde üretilen halk müziği eserleri, o bölgenin kültürel ve sosyoekonomik koşullarından etkilenmiştir. Bu nedenle, bölgesel farklılıkların ve tarihsel gelişmelerin halk müziği eserlerindeki felsefi motiflere nasıl yansıdığına dair karşılaştırmalı bir analiz yapılması, bu motiflerin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

Halk müziği eserlerinde sıklıkla işlenen temaların derinlemesine analizi için niteliksel araştırma yöntemlerinin yanı sıra niceliksel yöntemlerin de kullanılması gerekmektedir. Örneğin, belirli bir döneme ya da bölgeye ait türkülerin içerik analizi yoluyla bu eserlerde hangi temaların ne sıklıkla ve hangi bağlamlarda kullanıldığının belirlenmesi, daha kapsamlı bir veri seti sunabilir. Bu tür bir analiz, halk müziği ve felsefe arasındaki ilişkiye dair daha genel geçer sonuçlara ulaşmayı mümkün kılacaktır.

Halk müziği eserlerinde yer alan felsefi motiflerin, dinleyici üzerindeki etkilerini araştıran çalışmaların artırılması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, anketler, odak grup görüşmeleri ve derinlemesine mülakatlar gibi veri toplama yöntemleri kullanılarak, halk müziğinin bireylerin düşünce dünyası ve yaşam pratiği üzerindeki etkileri araştırılabilir. Bu tür çalışmalar, halk müziğinin sadece bir sanatsal ifade aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve bireysel bilinç üzerinde nasıl bir rol oynadığını ortaya koyabilir.

Türk halk müziği ve felsefe arasındaki ilişkiyi konu alan çalışmalarda, halk ozanlarının ve aşıkların eserlerine odaklanılması yerinde olacaktır. Bu ozanların şiirleri ve müzikleri, dönemin sosyo-kültürel ve felsefi yapısını yansıtan zengin bir kaynak sunmaktadır. Bu nedenle, aşıkların eserlerinin felsefi derinlikleri ve toplumsal eleştiri kapasiteleri üzerine yapılacak analizler, bu müziğin felsefi boyutunu daha net bir şekilde ortaya koyabilir.

Türk halk müziği eserlerinin, modern felsefi akımlar ve düşüncelerle ilişkisini araştıran çalışmaların yapılması da önerilmektedir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, modernleşme süreciyle birlikte, halk müziği eserlerinin temalarında belirgin değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişimlerin modern felsefi düşüncelerle nasıl bir etkileşim içinde olduğunun incelenmesi, halk müziğinin günümüz toplumu üzerindeki etkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

Türk halk müziği ve felsefe arasındaki ilişkinin eğitim ve öğretim süreçlerine entegre edilmesi de büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, halk müziği eserlerinin felsefi temaları, müzik eğitimi ve felsefe derslerinde işlenebilir. Ayrıca, bu eserlerin analizi, öğrencilere müziğin toplumsal ve bireysel anlam dünyasındaki yeri hakkında derinlemesine düşünme fırsatı sunabilir. Bu tür bir yaklaşım, halk müziğinin kültürel mirasın bir parçası olarak değerini artıracak ve gelecek nesillerin bu mirası daha bilinçli bir şekilde değerlendirmesini sağlayacaktır.

Bu öneriler doğrultusunda yapılacak çalışmalar, Türk halk müziği ve felsefe arasındaki ilişkinin daha geniş bir perspektiften ele alınmasına ve bu müziğin toplumsal, kültürel ve bireysel değerlerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır. Böylece, halk müziği eserlerindeki felsefi motiflerin derinlemesine incelenmesi, hem akademik literatüre hem de kültürel mirasın korunmasına önemli bir katkı sağlayacaktır.

Kaynaklar

- Akyürek, R. (2020). Women's Laments and Mourning Hymns: Funeral Rituals of Tahtacı Communities in the Aegean Region of Western Turkey. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 96, 249-262.
- Aydın, E. (2016). The Cultural Significance of the Turkish 9 Rhythm: Timing, Tradition and Identity. *Journal of New Results in Science*, 13, 2268-2276.
- Çelikoğlu, Ş. (2016). *Geography in The Folk Songs of Western Black Sea Region*. 2nd International Scientific Conference Geobalcanica, 2016, 277-284.
- Çobanoğlu, Ö. (2021). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Akçağ Yayınları.
- Değirmenci, K. (2006). On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Fouding Decades of the Turkish Republic. *International Review of The Aesthetics and Sociology of Music*, 37, 47-65.
- Dönmez, B. (2011). A Meaning Analysis on 'Feminine Apprehension' in The Turkish Folk Music Lyrics. *Journal of New Results in Science*, 8, 1564-1578.
- Elo, S., Kyngäs, H. (2008). The Qualitative Content Analysis Process. *Journal Of Advanced Nursing*, 62(1), 107-115.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu. *Journal of New Results in Science*, 11, 931-947.
- Graneheim, U., Lundman, B. (2004). Qualitative content analysis in nursing research: concepts, procedures and measures to achieve trustworthiness. *Nurse education today*, 24 2, 105-12 .
- Gürbüz, M., ve Şahin, M. (2012). Geographical Motifs in Turkish Folk Music Lexicon And Similarity Analysis. *Journal of New Results in Science*, 9, 1633-1656.
- Güven, A., Arslan, G. (2023). Suffering and Happiness in Turkish Folk Poetry in the Context of Positive Psychology: The Examples of Aşık Mahzuni Şerif and Neset Ertaş. *Frontiers in Psychology*, 13:1104611.
- Hsieh, H., Shannon, S. (2005). Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research*, 15, 1277 - 1288.
- İzgi, M., Abdulla, T., Çoban, M., Onay, E., Lutz, E. (2014). The Socio-Cultural Perception of Death in Turkish Society Recorded in Lament Epics (1955–1975). *OMEGA — Journal of Death and Dying*, 70, 209 - 223.

- Nacakcı, Z. (2013). A Musical Analysis of the Classification of Folkloric Melodies of the Teke Region. *International Journal of Social Science*, 6(2), 1603-1617.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Stewart, M. (1943). Importance in Content Analysis: A Validity Problem. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 20, 286 - 293.
- Şahinalp, M. (2012). A Study In Terms Of Music Geography: The Effect Of Natural Environment Characteristics On The Lyrics Of Turkish Folk Songs. *The Journal of Academic Social Science Studies*.
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 1*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 2*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 3*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara
- Vural, F. G. (2011). Türk Kültürünün Aynası: Türküler. *Fine Arts*, 6(3), 397-411.

Philosophical motifs and the world of interpretation in Turkish Folk Music

Abstract

This research was conducted to examine the philosophical motifs in Turkish folk music and to reveal the social and individual meanings of these motifs. The study was carried out using descriptive and interpretative qualitative research methods. Fundamental themes frequently encountered in Turkish folk music, such as love, death, nature, fate, social criticism, mythology, minstrel expressions, and modern philosophical tendencies, were analyzed in depth. These themes highlight the significance of Turkish folk music not only as a musical genre but also as a form of expression that reflects profound philosophical thoughts and cultural values. The findings of the research show that Turkish folk music plays critical roles in creating social consciousness, preserving cultural identity, and contributing to the search for individual identity. Themes like love and death address the fundamental elements of human existence and how these elements resonate within the inner world of individuals. Themes such as nature and fate reflect deep thoughts on the human relationship with nature and the predetermined aspects of life. Social criticism and mythology themes demonstrate how Turkish folk music responds to social events and cultural heritage, while minstrel expressions and modern philosophical tendencies emphasize the role of this music in constructing individual and social identities. This research demonstrates that Turkish folk music, with its rich philosophical and cultural content, is a cultural heritage that reflects and sustains social and individual values. Turkish folk music forms a bridge from the past to the present, supporting cultural continuity and social awareness. Studying this music contributes not only to the preservation of existing cultural heritage but also to the transmission of this heritage to future generations, ensuring the continuity of cultural and philosophical values.

Keywords: Interpretation, philosophy, music, philosophy of music, Turkish Folk Music



Araştırma Makalesi

İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması

Kibele Kıvılcım Çiftçi¹

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 13 Eylül 2024

Kabul: 17 Kasım 2024

Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Form

İcra

Peşrev

Türk müziği

Öz

Klâsik Türk Müziği repertuarında peşrev, büyük usûlde bestelenen ve bu özelliğinden dolayı geniş makam seyri alanına sahip bir saz eseri formudur. Tarihi süreçte özellikle hâne sayıları açısından değerlendirilerek yani fiziksel özelliklerine göre incelenerek farklı isimler altında anılmışlardır. Peşrevlere yönelik yapılan birçok araştırmadan farklı olarak bu araştırmada, peşrevler yapısal özelliklerinden ziyade icra özellikleri açısından incelenmiş, kendi içinde sınıflandırılmıştır. Araştırma, peşrev formunda eserlerin icra sürecinde, araştırma dâhilinde sunulacak pek çok özellikten dolayı, birbirlerinden ayrılması yönünde icracılara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Türk müziğinde icra süreçlerinde peşrevlerin sınıflandırılması durumu bu araştırmanın problemidir. Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi/analizi kullanılmıştır. Klâsik Türk müziği repertuarında yer alan peşrev formundaki eserlerin, icra sürecinde sınıflandırılması aşamasında, usûl, dönem, üslûp, takım içerisinde yeri, isimlendirilmesi, nerede icra edileceği, ne amaçla bestelendiği şeklinde ölçütler esas alınmıştır. Buna göre peşrevlerin, âyin, klâsik fasıl, şarkı faslı, solo çalgı konserleri ve mehterde icra edilemek üzere 5 farklı icra alanında kullanıldığı, her kullanım alanıyla ilgili olarak da farklı özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, peşrevlerin hizmet ettikleri alan ve işlevsel özellikleri bakımından hangi özellikleri taşıdığı ortaya çıkmıştır. Bu özellikler doğrultusunda, alanda eser formlarıyla ilgili yapılan araştırmalarda teorik bilgilerin yanı sıra icra sürecini etkileyen uygulama bilgilerine de ihtiyaç duyulduğu görülmekte ve bu yöndeki çalışmaların hızlandırılması önerilmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Çiftçi, K.K. (2024). İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması. *Türk Müziği*, 4(4), 313-331. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Giriş

Peşrev; klâsik Türk Müziği repertuarında yer alan; tarihi süreç içerisinde incelendiğinde uzun bir geçmişe sahip ve makâm, usûl, geçki yönünden icracıya oldukça geniş bir seyir alanı imkanı sunan saz eseri formlarından biridir. Türk müziği kuramcılarının günümüz müzikologlarına uzanan tarihsel süreçte peşrevin birçok anlatımı mevcuttur. Literatürde yer alan bu anlatımların incelenmesi ve değerlendirilmesi, çalışmayı oluşturan icra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması konusunda temel oluşturacaktır.

Tarihsel süreçte Peşrev Formu Anlatımları

Peşrev formunun geleneksel Türk müziğinde çok eski tarihlerden itibaren kaynaklarda yer bulduğu bilinmektedir. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinin son bölümünde tarîka ve savt adlı iki form isminden bahsedilmektedir. Uygun, Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr'ı üzerindeki çalışmasında; tarîkanın, fasıl başında icra edilen 16. Yy.'dan önce peşrev formu hükmünde, bir nevi giriş müziği olarak eserlerin başında icra edilen bir form olduğu bilgisini

paylaşmıştır. Savt ise Arapça tegannî anlamına gelen meyanşız ve terennümsüz basit bir sözlü beste formuna verilen ad olarak açıklanmıştır (Uygun, 1999: 127-128, 240-241).

Merâgi, Câmîü'l-Elhân isimli eserinde; peşrevlerin hânelerden oluştuğunu ve iki hâneliden 15 hâneliye kadar bestelenmesinin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Kendisinin de 42 hâneli bir peşrev bestelediğini özellikle belirtmektedir. Yine her hânenin sonunda tekrar eden ve 'ser-bend' olarak isimlendirilen bölümden bahsetmiştir. Peşrevlerin genellikle Remel yahut Muhammes usûlleriyle bestelendiklerini söyleyen Merâgi, diğer usûllerle de bestelenmesinin mümkün olduğunu ayrıca ifade etmiştir. Merâgi, bir diğer eseri olan Makâsidü'l-Elhân'da; diğer eserinde vermiş olduğu bilgilere ek olarak peşrevlerin tamamen güftesiz olduğundan bahsetmiş, zamanında 9 hâne bestelenmesinde karar kılındığını ifade etmiştir. Bir hâneli peşrevlere zahme denildiğini özellikle bu eserinde zikretmiştir (Bardakçı, 1986:94).

Kantemiroğlu, Kitâb-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât eserinde; peşrevlerin dört türlü olduğunu söylemektedir. Birincisi, 3 hâne ve mülâzemedden oluşmaktadır. İkincisi, 3 hâneli ve mülâzemesiz olanlardır. Üçüncüsü, 4 hâneli olan peşrevlerdir. Bu peşrevleri ayrıca 'zeyli olanlar' şeklinde ayırmakta olan Kantemiroğlu, bu peşrev türlerine örnek eserler göstermiştir. Bununla birlikte, zeyli peşrevlerin Anadolu ve Rumelili sazandeler tarafından Darb-ı Fetih usûlünde bestelendiğinden bahsetmiştir (Tura, 2000: 184-185).

Ali Şah (Mukaddimetü'l-Usûl) peşrev hakkında: *"Güftesiz mûsikîye peşrev denmektedir. Diğer adı da Tarîkadır. Eğer peşrev, Hezec ve Efver gibi usûllerden yapılırsa üç hânedan az olmamalıdır. Hânelerin sonunda tekrar eden bölüme ise 'serbend-i peşrev' adı verilir"* şeklinde açıklama yapmıştır (Çakır, 1999:201).

Ali Ufkî'ye ait Hâzâ Mecmû'â-i Sâz ü Söz adlı eser üzerinde transkripsiyon ve inceleme çalışmalarında bulunan Cevher; eser içerisinde peşrev formunda 160 örnek eserin bulunduğunu ve bu formun bugün kullanılan 4 hâneli şekilden sadece dört tanesinin eser içerisinde yer aldığını belirtmektedir. 3 hâne ve 1 ser-bend'den oluşan 10 peşrev, 3 hâne ve zeyl bölümlerinden oluşan 13 peşrev olduğunu söyleyen Cevher, diğer peşrevlerin hepsinin 3 hâne ve 1 mülâzemedden oluştuğunu ifade etmektedir (Cevher, 1995: 51).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de peşrev hakkında birbirine yakın bilgilerin olduğu görülmektedir. Özellikle form ya da biçim özellikleri üzerine kaynak eserler ortaya koymuş isimlerden biri olan Yavaşca, peşrevlerin fasıl başlarında icra edilen bir tür olduğundan bahsetmektedir. Diğer araştırmacıardan farklı olarak peşrevlerin temli veya temsiz olabileceğini belirtmektedir. Temlilerin yapılarında "öneş" ve "ardeş" taşıdığından bahseden Yavaşca; temsiz olanlarda ezgideki unsur gruplarının gelişigüzel şekilde serpilmiş olduğu detayını sunmaktadır. Repertuvarda Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş peşrevlerin çoğunlukta olduğunu yazan Yavaşca, yine diğer açıklamalardan farklı olarak; bazı peşrevlerin bestekarları tarafından 'Cankurtaran, Şivekâr, Mir'ât-ı dil, Feth-i Bağdat, Feryâd-ı Yusuf, Gül Devri, Bezm-i Mülûk, Dilküşâ...vb.' şeklinde isimlendirilmiş olduğundan bahsetmiş; karabatak, fihrist, âyin peşrevi ve son peşrev olmak üzere türlere ayrıldığını ifade etmiştir (Yavaşca, 2002: 45,50,56).

Özkan'ın (1984) peşrevle ilgili yapmış olduğu açıklamalar da diğerlerinden farklı değildir. Özkan, peşrevlerde bugün "teslim" olarak isimlendirilen bölümün asıl adının "mülâzime" olduğuna dikkat çekmektedir. Bu kelimenin "lazım olan" anlamında kullanıldığını belirten Özkan, teslim bölümünün her hâne sonunda yer alan ve hâneyi mülâzimenin makamına bağlayan, melodisi hiç değişmeyen bir iki ölçülük bir nağme olduğunu özellikle belirtmektedir. Günümüzde mülâzimeye yanlış olarak teslim adının verilmesinde yaygın bir alışkanlığın mevcut olduğunun altını önemle çizmektedir (s.98).

Öztuna (2006) peşrev ile ilgili verilmiş olan diğer açıklamalardan farklı bir şey söylememekle birlikte, 15. Yy. nazariyatçıların eserlerinde 15 ve daha fazla hâneli peşrevler olduğunu söylemiş, bunların zamanımıza gelen örnekleri olmadığından bahsetmiştir. Eski Arap mûsikinde bu forma tekabül eden şekle "kürsî" denildiğini ve çeşitlerine göre daha pek çok isimleri bulunduğunu Kitâbü'l-Eğânî'den öğrendiğini ifade eden Öztuna, peşrevlerde hâne uzunluklarının eşit olmasının, uyulması icab eden bir kaide olduğuna dikkat çekmiştir (s.189).

Hatipoğlu (1996) ise diğer açıklamalardan farklı olarak peşrevlerdeki kompozisyon dengesine vurgu yapmaktadır. Ona göre; *"peşrevlerin yapısındaki sağlamlık, hâne-teslim münasebetlerindeki harika incelik ve espri bunlara ilaveten denge unsurundaki mükemmellik peşrevlerin vazgeçilmez bir form olduğunun kanıtıdır. Denge unsurunun*

mükemmelliği, yapının yanında, bilhassa büyük usûllerin kullanılmasından ileri gelmektedir. Her hânenin belli adette büyük usûlü ihtiva etmesi, dengesizliği yaratan ölçü noksanlıklarını da zorunlu olarak ortadan kaldırmakta, böylece büyük usûlün kendi içindeki muvâzeneyi peşrevin tamamına yayarak besteciye ister istemez eserin dengesini korumaya mahkum etmektedir. Sözlü beste formlarından büyük usûlde bestelenmiş olanlarda da aynı mükemmelliği görmek mümkündür” (s.17-22).

Ezgi (1935) yukarıda geçen tanım ve açıklamalardan çok da farklı bir durumdan bahsetmemiştir. Sadece peşrevlerde usûl kullanımı ile ilgili olarak; usûllerin hareketlerinin, 250 sene evvel ekseriya yürükçe olup, 150 seneden beri orta, ağırca ve ağır olduğuna dikkat çekmiştir. Bu durumun peşrev icrasına yönelik olarak dikkat edilmesi gereken önemli bir bilgi olduğu düşünülmektedir. Bunun dışında peşrevleri şekil (form olarak kurulum) özelliklerine göre kendi içinde ayırması ve verdiği peşrev örnekleri üzerinde şekil özelliklerini harflendirme yaparak açıklamıştır (s.19-20).

Karadeniz (1965) peşrev hakkında diğerlerine benzer bilgiler paylaşmıştır. Buna göre; bestecinin bu türde ortaya koyduğu eserlerde, makâmın seyrini tam bir bilgiyle nağmeler arasına yerleştirmesi gerektiğini ve sanatındaki hünerini hakkıyla göstermesinin lüzûmuna dikkat çekmiştir. Bununla birlikte saz eserlerinin güftesiz olması nedeniyle bu bestelerde daha titiz davranılması hususuna vurgu yapmıştır (s.159).

Tanırkorur (2005) peşrev formunu diğer çalışmalarda bahsi geçen şekilde anlatmıştır. Bestelenmesindeki amacın farklı olması neticesinde ayrı bir tür olarak gösterdiği fihrist peşrevden de kısaca söz etmiştir (s.51).

Akdoğu’nun (1996) peşrev hakkında vermiş olduğu bilgiler, Yavaşca (2002) ve Hatipoğlu’nun (1996) görüşleriyle neredeyse aynıdır. Bazı peşrevlerin yapı olarak ayrıldığından bahsetmekte olan Akdoğu, bunların dizinsel (fihrist), bataak (karabatak), cankurtaran, külli külliyat gibi isimler altında farklı kurgulanmış olduğunu belirtmektedir. Akdoğu, bu isimlendirmelerin başka bir türü belirtmek amacı ile kullanılmadığının da altını çizmektedir. Bunların dışında; fasıl peşrevi, konser peşrevi gibi seslendirilme amaçları farklı peşrevlerden bahsetmiş olup bu adlandırmaların da birer tür olmadığını ifade etmektedir.

Akdoğu; peşrevler hakkında verilen diğer bütün açıklamalardan farklı olarak önemli bir konuya değinmektedir. Burada peşrevlerin icraya göre farklı bir gruba ayrılmış olması, üzerinden çalışılan konu bakımından önem arz etmektedir. Şimdiye kadar yapılan açıklamalarda peşrevlerin hâne sayısı, kurulumu, kompozisyon biçimi vs. gibi özelliklere dayanılarak kendi içerisinde ayrılmış olduğu görülmektedir. Akdoğu ise, peşrevlerin hangi amaçta ve nerede icra edildiklerine dair önemli bir durum tespitinde bulunmuştur. Özellikle üzerinde durmuş olduğu fasıl peşrevi ve konser peşrevleri Akdoğu’ya göre ayrı birer tür değildir. Ancak, bu peşrevlerin bestelenme amacı, amaca yönelik hizmet ettikleri alanlar, icra mekanları gibi şartlara göre ayrılması, aslında her peşrevin icra sürecinde kendi içerisinde bir sınıf oluşturduğuna kanıt olarak gösterilebilmektedir. Akdoğu (1996) fasıl peşrevlerine ilişkin olarak, bunların temel ögesinin “ezgisel olarak akışkan ve ritmik oluşu” olduğu şeklinde açıklama yapmıştır. Konser peşrevleri için ise ritmin ikinci plana atıldığını ve ezgi anlayışının ön planda tutularak bağımsız seslendirilmek için bestelenmiş olduklarını söylemektedir (s.284-286).

Tablo 1. Tarihsel süreçte peşrev formu anlatımlarının analizi

Müzikolog	Eser Adı	Literatüre Katkısı
Safıyyüddin Abdülmü'min Urmevî (Uygun, N., 1999)	Kitâbü'l-Edvâr	➤ Urmevî'de peşrev, “Tarîka” olarak adlandırılmıştır. ➤ Eserlerin başında icra edildiği ifade edilmiştir.
Abdülkâdir Merâî (Bardakçı, M., 1986)	Câmiü'l-Elhân Makâsidü'l-Elhân	➤ 2 hâneliden 15 hâneliye kadar bestelendiği söylenmiştir. ➤ Özellikle Remel veya Muhammes usûllerinin kullanıldığı ifade edilmiştir. ➤ Her hânenin sonunda tekrar eden bölüm yer alır ve “ser-bend” olarak isimlendirilir.
Ali Şah(Çakır, A., 1999)	Mukaddimetü'l-Usûl	Urmevî ile benzer bilgileri paylaşmıştır. Ek olarak: ➤ Güftesiz mûsikî şeklinde tanımlanmıştır. ➤ Hezec ve Evfer usûllerinde bestelenenlerin en az 3 hâneli olması gerektiği ifade edilmiştir.
Kantemiroğlu(Tura, Y., 2000)	Kitâb-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât	Kantemiroğlu'nda 4 türlü peşrev vardır: ➤ 3 hâne+mülâzeme ➤ 3 hâne ➤ 4 hâneli ➤ Zeyli olanlar (Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmektedir)
Ali Ufkî (Cevher, M.H., 1995)	Hâzâ Mecmû'â-i Sâz ü Söz	➤ Çalışmasına dahil ettiği 160 örnek peşrevin birbirinden farklı biçim özelliklerine sahip olduğu ifade edilmiştir. ➤ Örnek peşrevlerin çoğunluğu 3 hâne ve 1 mülâzmeden oluşmaktadır.
Alâeddin Yavaşca (Yavaşca, A., 2002)	Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri	➤ Temli ve temsîz yapıda olabileceği söylenmiştir. ➤ Repertuvarda çoğunluğu Devr-i Kebîr usûlünde olanlar oluşturmaktadır. ➤ “Cankurtaran, Şivekâr...” gibi özel isim taşıyan peşrevler mevcuttur. ➤ Karabatak, fihrist, âyin peşrevi ve son peşrev olmak üzere kendi içerisinde türlere ayrıldığı ifade edilmiştir.
İsmail Hakkı Özkan (Özkan, İ.H., 1984)	Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velvelleri	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak “teslim” ve “mülâzeme” arasındaki farka değinmiştir.
Yılmaz Öztuna (Öztuna, Y., 2006)	Türk mûsikîsi akademik klasik Türk sanat musikisinin ansiklopedik sözlüğü	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak , 15 hâneli peşrev örneklerinin günümüze ulaşmadığına dikkat çekmiştir. ➤ Ayrıca hâne uzunluklarının eşit olmasının, peşrevlerde uyulması gereken bir kaide olduğunu ifade etmiştir.
Ahmet Hatipoğlu (Hatipoğlu, A., 1996)	Türk musikisinde formlar	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, kompozisyon dengesine dikkat çekmiştir. ➤ Büyük usûl kullanılmasının bahsedilen denge unsurunda etkili olduğunu, her hânenin ihtiva ettiği usûl devrinin eşit olmasının, ölçü noksanlıklarını ortadan kaldırdığını ifade etmiştir.
Subhi Ezgi (Ezgi, S., 1935)	Nazari ve ameli Türk musikisi	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, usûl hareketlerinin geçmişe göre daha yürükçe olduğunu ifade etmiştir.
Ekrem Karadeniz (Karadeniz, E., 1965)	Türk musikisinin nazariye ve esasları	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, peşrevlerde makâm seyrinin tam uygulanması konusuna dikkat çekmiştir.
Cinuçen Tanrıkorur (Tanrıkorur, C., 2005)	Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, ayrı bir tür olarak gösterdiği “fihrist peşrev” den bahsetmiştir.
Onur Akdoğu (Akdoğu, O., 1996)	Türk müziği'nde türler ve biçimler	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, “fasıl peşrevi” ve “konser peşrevi” gibi seslendirilme amaçları farklı peşrevlerden bahsetmiştir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere peşrev formu hakkında verilen bilgiler birbirine oldukça yakındır. Sadece her birinin peşrevler hakkında önemle üzerinde durduğu noktalar farklıdır. Bir öncesine ilave edilen ek bilgilerle açıklamaların biraz

daha netlik kazandığı görülmektedir. Bu benzer ve farklı durumların sonucunda peşrevlerin günümüzde belli bir biçimde icra edildiği, kendi içerisinde biçimsel özelliklerine göre ayrıldığı anlaşılmaktadır. Ancak peşrevlerin sadece biçim özellikleri ile ayrıldığı, icra sürecinde farklı özellikler sergiledikleri ve bu özellikleri göz önüne alınarak ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulmaları gerektiğine inanılmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, peşrev formunda eserlerin icra sürecinde, araştırma dâhilinde sunulacak pek çok özellikten dolayı, birbirlerinden ayrılması yönünde icracılara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Peşrevlere yönelik yapılan birçok araştırmadan farklı olarak bu araştırmada, peşrevler yapısal özelliklerinden ziyade icra özellikleri açısından incelenerek kendi içinde sınıflandırılacaktır. İcranın daha sağlıklı ve ideal olması açısından düşünülen bu çalışmanın önemli olduğuna inanılmaktadır.

Araştırmanın Amacı/Problemi

Klasik Türk müziği repertuarında form özellikleri açısından saz eserleri içerisinde yer alan peşrevlerin kendi içerisinde, biçim özellikleri açısından farklı gruplara ayrıldıkları görülmektedir. Bu özellikler genellikle hâne sayısına, usûlüne, makâm geçkilerine göre belirlenmiştir. Buna göre, 3 hâneli peşrevler, 5 hâneli (Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmiş) peşrevler, fihrist peşrevler, karabatak peşrevler gibi farklı isimler altında gösterilmişlerdir. Ancak, bunların dışında peşrevlerin icra edilmesi aşamasında ortaya çıkan ve icracıyı belli yönlerden hazırlanmaya zorunlu tutan birtakım özelliklerin de olduğu düşünülmektedir. İcrası yapılacak olan peşrevlerin ne amaçla bestelendiği, hangi eser takımına dahil olacağı, taşıdığı üslûp özellikleri vb. işlevsel özelliklerinin önceden bilinmesinin zorunlu olduğu düşünülen icra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması sorunu bu araştırmanın temel problem durumudur. Bu temel problem ekseninde, bu çalışmada ayinde icra edilen peşrevler, klasik fasılda icra edilen peşrevler, şarkı faslında icra edilen peşrevler, solo konserlerinde icra edilen peşrevler, mehter peşrevleri şeklindeki sınıflandırmanın kuramsal temellerinin çerçevelendirilmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve kullanılmıştır. “*Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir*” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188). Araştırmada peşrev formu, geçmişten günümüze uzanan süreçte ulaşılabilen kaynaklarda araştırılmış, bu kaynaklarda peşrevin kendi içerisinde nasıl ayrıldığına dair bilgi edinilmiştir. İcra sürecinde ise peşrevlerin bestelenme amaçları doğrultusunda farklı işlevsel özellikleri ölçütlerle analiz edilmiştir.

Veri Toplanması ve Analizi

Araştırmada, peşrev formu hakkında literatürde yer alan bilgilere ulaşılmıştır. Elde edilen bu bilgilere göre, peşrevlerin, form/biçim/yapı vb. konularda yapılan inceleme ve araştırmalarda sadece hâne sayısı, mülâzemesi, teslimi, makâm fihristi üzerine olup olmadığı, karabatak olarak adlandırılan kompozisyon şekline uyup uymadığı şeklinde incelenmiş ve bir sınıflandırmaya dahil edilmiş oldukları anlaşılmıştır. Ortaya konulan çalışmalarda peşrevlerin icraya ne yönde hizmet ettikleri konusunda bilgilerin yetersiz olduğu görülmüştür. Çalışmalardan sadece Akdoğu’nun (1996) “fasıl peşrevleri” ve “konser peşrevleri” sınıflandırması, peşrevlerin hangi amaçta ve nerede icra edildiklerine dair önemli bir durum tespiti olarak saptanmıştır.

Kuramsal açıdan icra sürecinde farklı özellikler gösteren peşrevlerin belirlenmesinde, klasik Türk müziği için önemli olan “klâsik” ve “üslûp” gibi kavramların öne çıkması etkili olmuştur. Klâsik fasıl peşrevleri ve şarkı faslı peşrevleri, bu iki kavram çerçevesinde belirlenmiştir. Bunun dışında Mevlevî âyinlerinde icra edilecek peşrevlerin belirlenmesinde usûl etkiliyken, konser peşrevlerinde çalgının teknik özelliklerini ortaya konulması ve hem icracı hem besteci açısından müzikal kimlik bir ölçüt oluşturmuştur. Mehter peşrevlerinde belirlenen ölçüt ise doğrudan eserin kendisidir ve bestelenen peşrevin hizmet ettiği alanla ilgili olarak isimlendirilmesi yeterli olmuştur. Peşrevlerin bu ölçütler doğrultusunda belirlenmesi sonrasında işlevsel özelliklerine göre sınıflandırma yapılmış ve bu işlevlerini yerine getirme

durumları analiz edilmiştir. Analiz sonucunda peşrevlerin sınıflandırmasına yönelik kuramsal temellendirme yapılmıştır. Araştırmada, sınıflandırmalara örnek olarak ilgili peşrevin görsel/işitsel kaydı gösterilmiştir.

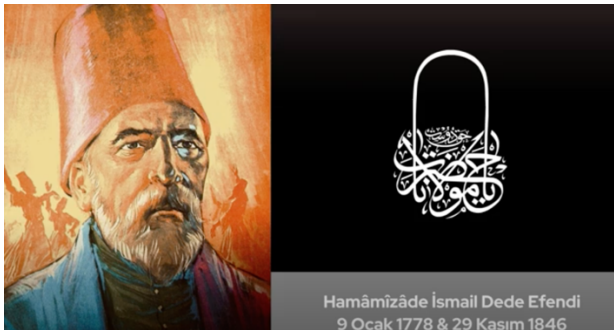
Bulgular ve Yorum

Klâsik Türk müziği repertuvarında yer alan peşrev formundaki eserlerin, icra sürecinde sınıflandırılması aşamasında, usûl, dönem, üslûp, takım içerisinde yeri, isimlendirilmesi, nerede icra edileceği, ne amaçla bestelendiği şeklinde ölçütler esas alınmıştır. Buna göre peşrevlerin, âyin, klâsik fasıl, şarkı faslı, solo çalgı konserleri ve mehterde icra edilemek üzere 5 farklı icra alanında kullanıldığı, her kullanım alanıyla ilgili olarak da farklı özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Peşrevlerin kullanıldıkları bu alanlar ve göstermiş oldukları farklı özellikler ayrı başlıklar altında incelenecektir.

Âyinde İcra Edilen Peşrevler

İcra geleneği içerisinde âyin peşrevleri olarak adlandırılan bu eserler, âyinde bulundukları yere göre ilk peşrev veya son peşrev olarak iki şekilde incelenmektedir. İlk peşrevin yapısal özelliklerine bakıldığında genellikle 4 hâne ve 1 teslim şeklinde bestelendikleri görülmektedir. Âyin için bestelenme amaçları, ilk peşrevlerin Devr-i Kebîr usûlünde olmaları konusunda beklenen ortak özelliği meydana çıkartmaktadır. Âyin peşrevleri Devr-i Kebîr usûlünün en ağır mertebesinde bestelenmekte ve bu usûl muzaaf yani iki Devr-i Kebîr'in birleşmiş hali olarak icra edilmektedir. Âyinde “Devr-i Veledî” veya “Sultan Devri” olarak isimlendirilen, semazenlerin üç tur halinde birbirini selamlaması şeklinde ifade edilen dairesel yürüyüşte, peşrevlerin bu yürüyüşe uygun bir düzen ve âhenk içerecek şekilde bestelendiği ifade edilmektedir. Normalde 28 zamanlı olan Devr-i Kebîr usûlünün iki katına çıkarılarak icra edilmesindeki amaç ise peşrevlerdeki müzik cümlelerinin uzun tutulması ve Devr-i Veledî’nin bitişine kadar süren peşrev icrasında nağme tekrarlarının olabildiğince aza indirgenmesi olarak ifade edilmektedir. Bununla birlikte âyin peşrevinde kullanılan bu usûlün Mevlevî Devr-i Kebîr’i olarak da bilindiği söylenmektedir (Gönül, 2007: 81,82).

Devr-i Veledîye eşlik amacıyla bestelenen bu peşrevlerin usûlü ile ilgili olarak Çevikoğlu, Devr-i Revân usûlünün birlik mertebesi olarak icra edilen Muzâaf Devr-i Kebîrî şöyle anlatmaktadır; “*Muzâaf Devrikebîr usûlünde bestelenmiş peşrevler, notaya alınırken diğer Devrikebîr peşrevlerden ayrı tutulmamış, 4’lük mertebe ile 28 zamanlı olarak notaya alınmıştır. Bu durum, Muzâaf Devrikebîr’in iki Devrikebîr’in ard arda gelmesiyle oluştuğu fikrine yol açmıştır. Aslında bu usûlde bestenmiş eserler temel yapıları bakımından her biri 4’er zamanlı birimlerden oluşan bir Devr-i Revân görünümündedir. Bu yapı, Devr-i Veledî’deki yürüyüşe uygunluğu bakımından dikkat çekicidir*” (Çevikoğlu, 2008: 29). Devr-i Veledî’nin üç turda tamamlanmasından ve bitene dek peşrevin tekrarlanmasından dolayı, âyin peşrevlerinde genellikle karar bölümü bulunmamaktadır.



Video 1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi/Bestenigâr Peşrevi (Web 1)

Özellikle âyin için bestelenen ilk peşrevin Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’ye ait olduğu bilinmektedir. Devr-i Kebîr usûlünde ve Bestenigâr Atik makâmındadır. Âyin bestekârlığında pek görülmeyen bir durum olarak kendi bestelemiş olduğu Bestenigâr Âyin için peşrev yazan Dede Efendi’nin bu bestesi, 18. Yy. âyin geleneğini temsil eden Bursalı Sadık Efendi’nin Bestenigâr Âyini’nin ilk peşrevi olarak da seslendirilmiştir (Değirmenci ve Sağır, 2022: 591).

Mevlevî âyinde icra edilen peşrevlerin, hizmet ettikleri amaç ve alan doğrultusunda, diğer peşrevlerden farklı olarak âhenk unsuru yüksek, melodik olarak daha incelikli, makam ve geçki konularında da sonrasında gelen eserin adeta bir ön tanıtımı olacak şekilde içerik olarak zengin nitelikte olması beklenmektedir. Klâsik Türk müziğinde her makâmda âyin

bestelenebileceği ifade edilmekte, özellikle ilk peşrev ve sonrasında gelen âyinin güfteli kısımlarında çok sayıda makâm geçişinin yer aldığı; yapılan bu geçki ve melodik zenginlik sayesinde, bu forma ayrı bir güzellik, çekicilik ve ahenk kazandırıldığına dikkat çekilmektedir (Gönül, 2007: 83). Mevlevî âyinleri bestecilik düzeyinin yüksek olmasını gerektiren, bu düzeyi açıkça ortaya koyan bir form olmasının yanı sıra makâm, usûl, geçki, prozodi, ses ve çalgı icrâcılığı alanında da adeta hocalık görevi üstlenen yapılarıdır. Beste-i Kadîm olarak anılan; Hüseyini, Pençgâh ve Dügâh makâmında bestelenen üç âyinin peşrevleri de anonim olarak kabul edilmekte, kime ait oldukları hakkında da tartışmalı bir durumun varlığı söz konusudur. Bununla birlikte bu üç âyin için bestelenen peşrevlerin içerik bakımından yüksek sanat kaygısı barındırmakta olduğu, sonrasında bestelenmiş diğer âyin peşrevleri açısından kılavuzluk görevi üstlendiği ve örnek teşkil ettiği ifade edilmektedir (Hatipoğlu, 2010: 33).

Âyin-i Şerîflerin son peşrevlerinde ise genellikle Düyek'in 8'lik mertebesi kullanılmaktadır. Son peşrevlerin birçoğunun başka usûllerde bestelenmiş peşrevlerden, Mevlevîler tarafından Düyek usûlüne dönüştürülerek icra edilen bölümler olduğu görülmektedir (Çevikoğlu, 2008: 32). Mevlevî âyinleri son peşrevin ardından seslendirilen son yürük semâî ile tamamlanmaktadır. Son peşrev başlamadan ise "Niyaz İlâhisi" olarak da bilinen eser icra edilir (Tanrıkorur, 2003: 113). Son peşrevler kısa olduğu için iki kez tekrarlanmakta ve icrası boyunca semâzenler ve şeyh semâya devam etmektedirler.

Âyin peşrevleri olarak adlandırdığımız grupta yer alan peşrevlerin diğerlerinden farklı olarak bestelendiği yukarıda bahsedildiği üzere açıkça ortadadır. Ancak gelenekte hiçbir nota yazımında eserin ne için bestelendiğine dair bir bilgi yer almadığından hepsinin peşrev adı altında bulunması sebebiyle diğer peşrevlerden ayrıldığı konusu sadece icra sürecinde ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir.

Özetle, icra sürecinde âyinde icra edilecek bir peşrevin bahsedildiği üzere Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş olması oldukça önem arz etmektedir. Bununla birlikte Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş her peşrevin de âyinde çalınması gibi bir durum söz konusu değildir. Âyin bestecilerinin özellikle kendilerinin peşrev bestelemek istemeleri de bu durumun göstergesi kabul edilebilir. Âyin formu oldukça geniş bir seyir alanına sahip olduğundan, sözlü mûsikînin en büyüğü sayılan bir formdur. Dolayısıyla makâm seyriyle, usûlleriyle, güftesiyle oldukça sanatlı kabul edilen, bestecilerin hünerini ortaya koydukları bir yapı olması sebebiyle buna eşlik edecek olan hem ilk peşrevin hem de son peşrevin aynı estetik kaygıyla bestelenmiş olması şartı da kendiliğinden doğmaktadır. Esere uygunluğu, makâm seyri ve geçkilerine uygunluğu, en önemlisi de üslûbu konusundaki uygunluğun önemli olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla burada peşrevlerin neye hizmet ederek bestelendiğinin yani hangi amaca yönelik oluşturulduğunun, bu yönde özellik taşıyıp taşımadığının önemi ortaya çıkmaktadır.

Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler

Klâsik fasıl içerisinde icra edilen peşrevlerin, diğer peşrevlerden nasıl ayrıldığı konusunda öncelikle "klâsik" kelimesinin Türk Müziği içerisinde nasıl karşılık bulduğunun anlaşılması gerekmektedir. Klâsik, kelime olarak birden fazla anlamı içermekte olup, yaygın olarak "alışılmış, kökleşik" anlamında kullanılmaktadır. Müzik alanıyla özdeşleştiği düşünülen bir diğer anlamı ise "*üzerinden çok fazla zaman geçmesine rağmen değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görünen eserler*" şeklindedir ve oldukça yaygın kullanılmaktadır (TDK). Bununla birlikte Yekta'nın 1927'de yayınlanan makalesinde klâsik eser kavramı şöyle açıklanmıştır: "*Zamanın tahrîbkâr te'sirinden kurtularak te'mîn-i mevcûdiyet eden eserlere klâsik denir*" (Özdemir, 2010: 134). Genelde Türk müziği için özelde ise fasıl düzeni için klâsik, kavramsal bir boyut kazanmış, belli kural ve hususiyetleri beraberinde getirmiştir (İmîk, 2017: 199). Bu kurallar çerçevesinde klâsik fasıl düzeninin anlaşılması, burada icra edilecek peşrevlerin hangi özellikleri taşıması gerektiği konusunda yardımcı olacaktır.



Video 2. III. Selim/ Sûz-i Dilârâ Peşrev (Web 2)

Türk müziğinde klâsik fasıl denildiğinde, klâsik formda bestelenmiş eserlerin bir takım halinde seslendirilmesi akla gelmektedir. Dolayısıyla icra geleneğinde “klâsik takım” olarak da adlandırılan bu fasıl düzeni, aynı makâmda ve klâsik formlarda, bir bütünlük arz eden eserler topluluğudur ve sözlü eserler, kâr formu başta olmak üzere, 1. beste, 2. beste, ağır semâî, yürük semâî ve tercihe bağlı olarak şarkı olarak sıralanmaktadır. Bu eserlerin aynı makâmda bestelenmiş olması da takım oluşturması durumunda gereklilik arz etmektedir. Fasılda yer alan saz eserleri peşrev, medhâl ve saz semâîsi formlarında olmaktadır. Bazı klâsik fasıllar tek bestecinin eserlerinden oluşmakta, bazıları ise farklı bestecilerin aynı makâmdan eserlerinin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Her iki durumda da aynı makâmdan bir peşrevin fasılın başında seslendirilmesi gerekmekte ve tercih edilecek olan peşrevin bazı özelliklere (kriterlere) sahip olması beklenmektedir.

Klâsik fasıl peşrevlerinde aranan öncelikli kriter, icra edilecek sözlü eserlerin çağdaşı olan bir peşrev olmasıdır. Burada klâsik eserlerin belli bir zaman aralığında bestelendiği ve bu dönemin de “klâsik dönem” olarak isimlendirildiği unutulmamalıdır. Uslu, Türk müziği dönemleri üzerine yeni bir öneri sunduğu çalışmada; klâsik dönemin 17. Yy. ve 19. Yy. aralığında olduğunu ifade etmiş; dönemin Koca Osman, Çömlekçizâde Recep, Hafız Post ve İtrî ile başladığını, Zekâi Dede ile bittiğini belirtmiştir. Bu dönem eserleri üzerine yapılan birçok çalışma, dönem üslûbunun belirgin bir şekilde kendini göstermesi ve 18. yy.’ın ikinci yarısından itibaren bu üslûbun yavaş yavaş kendini başka bir dönem anlayışına bırakması sürecini bizlere göstermektedir. Zekâi Dede zincirin son halkasıdır ve meşk içerisinde eserlerin intikali üzerine üstlenmiş olduğu önemli görev kendisinden sonra oğlu vasıtasıyla bir süre devam etmiş ve son bulmuştur. Uslu, bu dönemin Zekâi Dede ile tamamlandığını belirtmiş, Koca Osman, Çömlekçizade Recep, Hafız Post, İtri ve Nayi Osman gibi öne çıkan isimlerle klâsik Türk müziğinin kimlik kazandığını ve daha görünür hale geldiğini ifade ederek dönemin sınırlarını belirlemiştir (Uslu, 2015: 91 - 109). Bu dönemde bestelenen peşrevlerin belli bir anlayışa ve üslûba bağlı kalınarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Burada peşrevin bestelendiği yüzyılın eserlerle aynı olmasından dolayı “klâsik peşrev” olarak adlandırılması yanlış olmayacaktır.

Dönem özelliklerini karşılıyor olması klâsik fasıl peşrevlerinde öncelikli kriter iken bir diğer kriterin üslûp özellikleri olduğu düşünülmektedir. Çünkü farklı zaman aralıklarında bestelenen peşrevlerin tercih edildiği fasıllar olduğu bilinmektedir. Örneğin Kantemiroğlu’na ait Neveser makâmında Muhammes peşrevin, Dede Efendi ve İsmail Hakkı Bey’in eserlerinden oluşan klâsik bir fasılda tercih edilmesi gösterilebilir. Verilen örnek doğrultusunda, tercih edilen peşrevin sadece üslûptan kaynaklı belirlendiği açıktır. Bu durumda klâsik peşrevlerin üslûp özellikleri konusunda, “üslûp” kavramının iyi anlaşılması gerektiğine inanılmaktadır.

Üslûp denildiğinde kavram olarak ne anlaşılması gerektiği konusunda yapılan araştırmalar; birçok kişinin bu kavramlarla ilgili düşüncesine yer vermiş ve çok genel anlamda, “bir çağın, bir ülkenin ya da bir akımın sahip olduğu anlatım biçimlerini içerdiği anlaşılmaktadır” sonucuna varmışlardır (Akbel, 2021: 942). Üslûp özelliklerini; çağa, ulusa ve kişilere göre üç kategoride değerlendiren Say (2002); “müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış” şeklinde üslûp kavramını açıklamaktadır (s.491). Verilen bu tanımlardan yola çıkılarak klâsik üslûbun, klâsik dönemde ortaya çıkmış, belli karakteristik özelliklere sahip anlatım biçimi olarak anlaşılması gerekmektedir. Dolayısıyla klâsik üslûba uygun şekilde bestelenen bir peşrevde aranması gereken özelliklerin ortaya çıkartılabilmesi mümkündür. Klâsik fasıl peşrevlerinin hangi üslûp özelliklerini taşıdığı, sözlü eserlerden yola çıkılarak rahatlıkla belirlenebilmektedir. Sözlü eserlerde usûl-aruz-vezin uyumu, makâmların belli çerçeveler içerisinde kullanımı, alışılmış kalış ve geçkilerin

uygulanması, müzik cümlelerinin sadeliği ve belirli nota öbekleriyle yine alışılanın dışına çıkmaması gibi durumlar pek çok eserde rahatlıkla görülebilmektedir. Bestecilerin de dönem üslûbu açısından eserlerinde birbirlerini yakından takip ettikleri anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sözlü eser grubuna iştirak edecek herhangi bir saz eserinde de aynı beklentilerin karşılanması gerekmekte; makâm kullanımı, usûl içerisinde kuvvetli-zayıf zaman vuruşlarının melodik yapıya uygunluğu, nota ve tartım gruplarının sözlü eserler ile aynı sadelikte ve dengede kurulumu, dolayısıyla cümle yapılarının da benzer şekilde oluşması gibi kendini gösteren ifadelerin yer alması beklenmektedir. Aynı üslûba sahip eserlerin ortak bir ifade biçimi oluşturmalarının gereğinin bu olduğuna inanılmaktadır.

Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler

Şarkı faslında icra edilen peşrevlerin icra özelliklerinin anlaşılmasında, peşrevin “önden gelen” manasından yola çıkılması gerektiği düşünülmektedir. Çünkü bu manadan yola çıkılarak peşrevlerin, sonrasında gelen eserlerle kurduğu etkileşimin anlaşılması daha kolay olacaktır. Reinhard, Batıda tıpkı üvertürlerde olduğu gibi peşrevlerin de takdim niteliği taşıdığını, kendisinden sonraki eserlere bir hazırlık düşüncesiyle yazıldığını ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 107). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere peşrevler, sonrasında gelen eser veya eserlere, ifade özellikleri açısından uyumlu olması beklenen eserlerdir. İcra edilecek peşrevde, kendisinden sonra gelecek eserin veya eserlerin makâm, ritim, geçki, cümle yapısı, üslûp, vb. gibi ifade özelliklerinin duyurulması gerekmektedir. Buna göre şarkı faslında, şarkı formunda sıralanan eserlerin ve fasıl düzeninin iyi anlaşılması, peşrevlerin icra özelliklerinin ortaya çıkartılmasında etkili olacaktır.

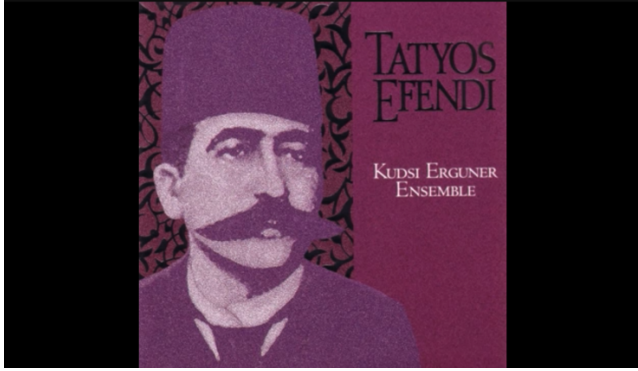
Şarkı formu 19. Yy.’da özellikle Hacı Ârif Bey ile dönemin sosyal, siyasal ve kültürel değişimi sonucunda popülerleşmeye başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı’da etkili olmaya başlayan Batılılaşma süreci beraberinde Türk toplumunda sosyo-kültürel açıdan bir değişim süreci başlatmış, bu dönemde Batı’ya açılma çabası altında müzik ve eğlencenin hakimiyeti görülmeye başlanmıştır. Özellikle III. Selim’in başlattığı bazı reformların müzik alanında da hissedildiği, Batı müziği çalgılarının yaygın olarak Türk müziğinde kullanılmaya başladığı bilinmektedir. Tüm bu reformist hareketlerin aynı şekilde II. Mahmut döneminde de devam etmesiyle birlikte müzikte geleneksel anlayışların yerini daha modern ve yenilikçi bir anlayışa bıraktığı izlenmiştir. Hacı Ârif Bey de böyle bir dönemin bestecisi olarak tüm bu yenilikçi hareketler çerçevesinde şarkı formunda ürettikleriyle dönemin popüler yaklaşımlarına katkıda bulunmuştur (Kaygısız 2000; 162-167). Şarkı formu yapı itibarıyla klâsik formlardan ayrılmakta, daha sade, kısa ve öğrenilmesi daha kolay olan bir formdur. Tarihi süreçte klâsik tanımıyla eşleşen şarkı formunda eserler olduğu bilinmekte ise de 19. yüzyıldan günümüze gelinceye kadarki süreçte kullanıldığı şekli yaygındır ve bestecilerin de bu yönde repertuvara zenginlik kazandırmasıyla oldukça etkili bir şekilde varlığını devam ettirmiştir (Tohumcu, 2009: 711). Şarkı formu ve şarkı formundan oluşan bir fasıl geleneğinin nasıl bir anlayışta meydana geldiğini anlamak, buna hizmet edecek olan peşrevlerin de diğerlerinden ayrılan özelliklerini ortaya koyacaktır. Tohumcu çalışmasında, “*şarkı formunun poplülerleşmesiyle birlikte fasıl denilen ve aynı makâmı değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği - gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan- geleneksel toplu icra biçiminin yapısının da değişmiş olduğuna*” dikkat çekmektedir; “*Önceleri kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür*” (Tohumcu, 2009: 716).

Şarkı faslında klâsik fasıldan farklı olarak eserler genellikle; peşrev, Ağır Aksak usûlünde şarkı, Aksak Semâî usûlünde şarkı, Curcuna usûlünde şarkı, Türk Aksağı usûlünde şarkı, Devr-i Hindî usûlünde şarkı, Düyek usûlünde şarkı şeklinde sıralanmaktadır. Burada eserlerin tıpkı klâsik fasılda olduğu gibi ritmik açıdan yavaştan hızlıya doğru sıralandığı görülmektedir. Usûl düzeni içerisinde şarkı formlarının yer değiştirmesi mümkün olabilmekle birlikte ilk üç sırada mutlaka peşrev, sonrasında Ağır Aksak şarkı ve Sengin Semâî usûlünde bir şarkının peş peşe icra edildiği bilinmektedir. Şarkı faslının sonunda saz semâîsi veya longa/sirto/oyun havası türlerinden biri tercih edilerek seslendirilir. Şarkı faslının klâsik fasıldan daha giderli ve akışkan olduğu dinlenildiğinde hemen anlaşılmaktadır. Bunun bir sebebi de şarkıların klâsik fasıldan farklı olarak belli aranağmelerle birbirine bağlanmasıdır. Diğer taraftan bu icra şekli icra edildiği alan ve dinleyici-icracı ilişkisi ekseninde başka bir tavrı oluşturmuş; piyasa tavrı olarak isimlendirilen icra şeklinde farklı birçok özelliğin de ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bununla ilgili olarak Behâr, icra sırasında ortaya çıkan harici nağme ve bu nağmelerin eserlere eklenmesi durumundan bahsetmektedir. Eserlerdeki melodik boşlukların nağme parçacıkları ile

doldurulduğu, eserin içerisindeki uzun seslerin birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirildiği ifade edilmektedir. İcracının eserin usûlünü bozmadan ilave ettiği süsleme ve nağmeciklerin her icrada farklı olabildiğinin bahsedilen piyasa tavrına has bir özellik olduğu belirtilmektedir (Behar, 1987: 75). İcra edilen bu yeni fasıl düzeninde formların üslûp açısından sarayda icra edilen klâsik fasıllara göre ayrı bir hüviyet kazanmış olduğundan bahsedilmektedir. Sözlü formlarda şarkıların tercih edilmesinin yanı sıra, peşrev ve saz semâîlerinin üslûbunda diğer eserlerle bütünlük oluşturacak şekilde bir hareketliliğin gözlemlendiğine dikkat çekilmektedir (Baloğlu&Büyükduman, 2021: 2787). Popescu-Judet, bu dönemdeki fasılları doğrudan şarkı faslı olarak adlandırmamış ancak içerik ve uygulama açısından klâsik fasıllardan belirgin bir şekilde ayrıldığını ifade etmiştir: “*Fasıl, kavramsal olarak bir değişikliğe uğramamasına karşın klâsik müziğin icra biçimi, müzik kültüründeki modernleşme ve Batılılaşmadan etkilenmiştir. Batılı enstrümanların benimsenmesi ve teorik fikirler bir yere kadar kompozisyonun içeriğini ve müzikal düzenlemeleri etkisi altına almıştır. Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması icracılar ile dinleyici arasındaki ilişkiyi farklı kılmıştır. Öte yandan fasılın semantiklerinden farklı kollar oluşmuştur. Fasıl metinleri ve müzik notaları sanat müziğinin eğlence müziği alanında geniş bir biçimde yayılmasına yol açmıştır*” (Popescu-Judet, 1999: 786-87). Fasıl icrası hakkında bahsedilen özellikler, doğal olarak başta çalınacak olan peşrevleri de etkilemektedir. Fasılda nasıl ki şarkılar harici nağmelerle süsleniyor veya aranağmelerle zenginleştiriliyorsa, aynı melodik zenginliklerin peşrev için de düşünülmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla mevcut peşrevlerin bu fasıl türüne uygun hale getirilmesinden ziyade buna hizmet edecek peşrevlerin bestelenmesi zorunlu hale gelmiştir. Her ne kadar usûl konusunda herhangi bir değişiklik olmamış yine büyük usûllerle bestelenmiş olsalar da melodik yapıdaki değişiklikler bu yeni bestelenen peşrevlerde ayrı bir denge unsuru yaratmış ve kendini hissettirmiştir. Bu noktada Akdoğu’nun fasıl peşrevlerine ilişkin olarak, bunların temel öğesinin “ezgisel olarak akışkan ve ritmik oluşu” olduğu şeklinde yapmış olduğu açıklama önemlidir (Akdoğu, 1996: 284-286).

Şarkı faslında icra edilen peşrevlerde dikkat çeken diğer bir unsur da usûldür. 19. Yy. ve sonrasında bestelenen eserlerin tercih edildiği, klasik üsluba nazaran daha serbest, yüksek volümlü ve süslemeli şekilde icra edilen şarkı faslında, peşrevlerin kimi zaman kısaltılarak icra edildiğini ifade eden Yekta, eserlerin icra edilirken nazari kaidelere dikkat edilmemesi, Muhammes gibi büyük zamanlı usûllerin Düyek şeklinde vurulması gibi durumların varlığından söz etmekte, bu durumların tenkit edildiğine dikkat çekmektedir (Yekta, 1899: 1937). Usûlün, özellikle saz eserleri için her zaman nüans belirlemede yani müzikal ifadelerin nasıl uygulanması gerektiği konusunda yardımcı olduğu düşünülmektedir. Öztürk, Türk müziği notalarında özellikle çalgılara özgü eşlik özelliklerinin gösterilmediğinden bahsetmekte; notada sadece ezgiyle karşılaşılması durumunun, müziğin tek başına ezgi olarak anlaşıldığının bir göstergesi olduğuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla usûl ve icra boyutlarına özgü unsurların, notanın dışında tutulması sonucunda, müzik algısı adına dikkat çeken bir tutumun yansıtıldığı konusuna vurgu yapmaktadır (Öztürk, 2010: 28). Notasyonda gösterilmeyen besteciye ait müzikal ifadelerin çözümlenmesi için elde olan iki unsurdan birisi makâm ve geçkiler diğeri ise usûldür. Sözlü eserlerde bulunan güfte unsuru her zaman ifade ve yorumlamada yardımcı olurken saz eserleri için bu durum sadece makâm ve usûl üzerinden olmaktadır. Dolayısıyla usûlün kuvvetli-zayıf zamanlarından yola çıkılarak pek çok peşrevin, saz semâînin nüanse edilmeye çalışılması, bestecinin kompozisyon yapısında usûl-ezgi bütünlüğü için düşündüğü gizli dengenin de ortaya çıkartılması anlamını taşımaktadır. Behar’a göre (1992); “*Güftenin ve melodik çizginin adeta organik bir parçası haline gelen, onların altını çizen, onlara anlam ve derinlik kazandıran bir kuvvetli ve zayıf vurgular lisani, bir noktalama işaretleri dizisi gibidir usûl kalıpları*” (s. 130). Usûl bu kadar önemliyken şarkı faslında icra edilen peşrevlerin usûlleri konusunda farklı uygulamaların yapıyor olması eserin önemli bir parçasının yok sayılması anlamını taşımaktadır. Tanbûri Cemil Bey’in peşrevlerdeki büyük usûllerin (Devr-i Kebîr, Fahte, Çember vb.) Düyek şeklinde çalınması, 4/4’lük Sofyan usûlüne çevrilip yine bu usûlün farklı şekillerde süslenip icra edilmesi konusuna dikkat çekmesi örnek teşkil etmektedir (Baloğlu&Büyükduman, 2021:2797). Halbuki peşrevin kendi içindeki dengesi usûl ve ezginin birbirini tamamlaması ile mümkünken bu dengeden mahrum olan bir icranın ortaya konulması söz konusudur. Böyle bir durumu telafi edebilecek tek durumun fasıl için özel bestelenen peşrevler olduğu düşünülmektedir. Dönem içerisinde şarkı faslı için özellikle peşrev besteleyen birçok ismi saymak mümkündür. Kemanî Tatyos Efendi, Kemençeci Vasilaki ve Kemençeci Nikolaki gibi döneminin fasıl icrasında önde gelen

müzisyenleri çeşitli makâmlarda şarkı faslına uygun yeni peşrevler bestelemişlerdir. Bu peşrevlerin melodik yapısının; diğer peşrevlere nazaran daha giderli, notadan farklı zengin süslemeler içeren, coşkun ve dinamik olarak nitelendirilebilen yapıda olduğu kabul edilmektedir. Aynı dönemlerde bestelenen ancak klâsik fasıl içerisinde de kabul gördüğü belirlenen bazı peşrevlerin de olduğu bilinmektedir. Örnek vermek gerekirse; Numan Ağa'nın Bestenigâr peşrevi hem klâsik fasıl hem de şarkı faslı içerisinde yer almaktadır. Burada üslûbun her iki icrada kabul gördüğünü gösteren bir durumun kabul edilmesi gerekmektedir (Ekinci, 2019: 2217).



Video 3. Tatyos Efendi/Rast Peşrev (Web3)

Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler

Geleneksel Türk müziği çalgı icrasında geçmişten günümüze çalgının ilk ve önemli görevi solo veya topluluk icrasına refakat iken, 20. Yy.'a gelindiğinde çalgıların solistlik vasıfları ön plana çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla icracıların kendi teknik, müzikal tavırlarını ve yorumlama becerilerini ortaya koyacakları konser programları ve konser eserleri belirlenmeye başlamıştır. Tanbûrî Cemil Bey ile başlayıp Mesut Cemil, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Reşat Aysu gibi bestecilerin devam ettirmiş olduğu çalgıya özel eser besteleme süreci, günümüzde devam etmekte olup çalgının solistlik vasıflarını ön plana çıkartmayı hedefleyen bir durumdur (Kahyaoğlu, 2011: 23,24,25). Bu durum aynı zamanda “virtüözüte” kavramının konuşulmaya başlanmasına zemin hazırlamıştır. Cemil Bey ve diğer bestecilerle devam eden süreçte, Türk müziği çalgılarının geneli için yazılmış eserlerin yanı sıra bestecilerin kendi çalgıları için de yazdıkları eğitici, teknik anlamda ileri düzeye götürme amacı taşıyan eserler mevcuttur (Kırımlıoğlu, 2011: 27-28). Dolayısıyla bestelenen peşrev formundaki eserlerinde öncelikle çalgının teknik becerisini geliştirmeye yönelik bir amacı olduğuna inanılmakta ve dolayısıyla solo çalgı konserlerinde tercih edildiği düşünülmektedir. Değişim dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Yılmaz, son dönem peşrevlerinin melodik anlatımında eskiye göre değişiklikler olduğunu ve daha romantik bir havanın eserlere yansıtıldığına dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2020:28). Cemil Bey'in tanburda yaptıklarının, Targan tarafından ud icrasında, Münir Nurettin tarafından ses icracılığında, Refik Fersan tarafından da bestecilik alanında gerçekleştiği iddia edilmektedir (Bardakçı, 1995, s. 12). Böylelikle solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevler, hem teknik çalım özelliklerini ortaya çıkarması hem de yorumlamaya uygun kompozisyon yapısına sahip olması sebebiyle 20. Yy. eserlerinden seçilerek tercih edilmektedir.



Video 4. Tanbûrî Cemil Bey/Kürdîlihîcâzkâr Peşrev (Web 4)

Solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerde melodik kurulumun, yorumlamaya katkısı olduğu düşünülmektedir. Peşrevlerin büyük usülle bestelenmeleri, icracıya geniş bir seyir alanı imkânı sunmakta, icracının yorumlama becerilerini rahatlıkla ortaya koyabilmesini sağlamaktadır. Büyük zamanlı usülle bestelenen peşrevlerde, kompozisyonu oluşturan cümleler uzun olmakta ve bu durum, eseri yorumlama aşamasında hafızaya alınmasını temel kılan sürecin, diğerlerine göre oldukça zorlayıcı olduğunun göstergesidir. Bu nedenle peşrev seslendirmek, bir çalgı için her zaman saz semâisi veya diğer formların icrasından daha zor olmuştur. Peşrev demek bilgi demektir. Makâm ve seyri açısından, perdeler ve baskıları açısından, geçkiler ve hakimiyeti açısından, usûlün darplarına uygun vurgu ve nüansların uygulanması açısından peşrev icrası her zaman zorlayıcı olmaktadır. Özellikle 3. hânelerin makâm geçkisi yönünden zengin olarak besteleniyor olması, makâm ve usûl gibi teorik bilgilerin yanında geçki yönünden de oldukça besleyici bir zemin hazırladığının göstergesidir. Tüm bu özellikleri içinde kapsayan yapısıyla birlikte dönem bestecilerinin, peşrevlerinde özgün melodi arayışı içerisinde oldukları bilinmektedir. Işıktaş, 20. Yy. başlarından itibaren bestecilerin eserlerinde, bireyselliği ortaya koymaya başladıklarından, kendi öznelliklerini yansıtmaya çabası içerisinde olduklarından bahsetmektedir (Işıktaş, 2016:237). Bu durum peşrevlerin de içinde olduğu saz eseri repertuarını başka bir boyuta taşımaktadır.

Solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerde, özgün melodi anlayışı çerçevesinde bestecilerin, belli bir dönem üslûbundan ziyade eserlerinde daha serbest, daha yaratıcı ve yenilik arayışı içerisinde oldukları görülmektedir. Önceki dönemlerde kullanılmayan ya da az kullanılan tartım kalıplarını tercih etmeleri, sesler arasında geniş aralıklı atlamalar kullanmaları, ezgide usûl darplarının farklı şekilde dağılımı, bestecilerin sergilemiş oldukları yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte bestecilerin özellikle makâm seyri konusunda kendi tasarruflarını ekleyerek makâmın işlenmemiş yönlerini ortaya çıkarma çabaları dikkat çekmektedir. Akdoğu, solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlere ilişkin olarak, ritmin ikinci plana atıldığını ve ezgi anlayışının ön planda tutularak bağımsız seslendirilmek için bestelenmiş olduklarını söylemektedir (Akdoğu, 1996: 284-286).

Eserlerde yaşanan farklılaşmaya bir örnek olarak Tanbûrî Cemil Bey'in peşrevleri gösterilebilir. Cemil'in özellikle Kürdîlihiczakâr peşrevinde, gelenekten farklı bir uygulamanın varlığı söz konusudur. Kürdîlihiczakâr peşrevin 4. hânesi usûl dışında serbest bestelenmiştir. Bu durum önceki dönem peşrevlerde rastlanmayan bir durumdur. Konuyla ilgili olarak Işıktaş çalışmasında, Musa Süreyya'nın Cemil Bey hakkındaki ifadelerine de yer vermiştir; "*Eserleri eski eserlerden farklıdır. Bestelerinde özellikle icrası zor ve işitilmemiş nağmelere rastlanır...*" (Işıktaş, 2016: 250). Sadece Cemil Bey değil, Refik Fersan, H. Sâdettin Arel, Mesut Cemil, Reşat Aysu, Cinuçen Tanrıkorur gibi yeni dönem birçok bestecinin eserlerinde bu farklılaşmanın izleri görülebilmektedir. Torun, geçmişte âyin ve fasıl için bestelenen ve bu icra düzenine hizmet etmesi amaçlanan peşrev ve saz semâîlerinin, 20.yy.'da yön değiştirerek başka bir anlayışla yazılmaya başlanması sürecinde, saz eserlerinin adeta şarkı söylemişçesine insan sesine göre bestelendiği, Tanbûrî Cemil ile başlayan akımda oluşan eserlerin artık sadece enstrüman için yazıldığı ve bu değişikliğin eserin notasında gözle görülür şekilde anlaşıldığını belirtmektedir. Özellikle de H. Saadettin Arel, Ferit Alnar, Reşat Aysu gibi bestecilerin eserlerinde bu durumun açıkça görüldüğü, enstrümanın teknik imkanlarını zorlayıcı pasajların eserlerde sıkça yer aldığı ifade edilmektedir (Torun, 2009/akt. Kahyaoglu, 2015:59). Dolayısıyla bestelenen peşrev formunda eserlerin solo çalgı konserlerinde tercih edilmesi ve bu doğrultuda peşrevlerin ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulması kaçınılmaz olmaktadır.

Mehter Peşrevleri

Türk toplumlarında tarih boyunca varlığını sürdürdüğü bilinen ve kaynaklarda da belirtilen askeri müzikte, tuğ ve davul bir egemenlik sembolü olarak yer almaktadır. Bundan dolayıdır ki Hunlarda askeri müzik "Tuğ" adı altında, İslamiyetin kabulünden sonraki süreçte ise "Nevbet" adı altında anılmıştır. Tuğ kelimesi aynı zamanda kös, davul, nevbet davulu, mehterhane ve sancak manalarına da gelmektedir. Bu kelime zamanla tabılhane ve nevbet kelimeleriyle yer değiştirmiştir (Yıldız, 1992: 18). Nevbet, askeri müzik takımlarının saray veya hükümdar otağlarının önünde davul vurarak icra yapması şeklinde açıklanmaktadır. Kısacası takımların barışta veya savaşta icra ettikleri göreve "Nevbet vurma" denilmektedir. Selçuklu döneminde namaz vakitleri de dahil olmak üzere önemli zamanlarda nevbet vurdurma geleneği devam etmiştir. Osmanlı döneminde Farsça bir kelime olan "mehter" adını alan askeri müzik, "Mehterhâne" adıyla bir devlet teşkilatı olarak, Sultan II. Mahmud'a kadar uzanan dönemde varlığını sürdürmüştür (Say 2005:444). Mehter

kelimesinin farsça Mâhi-ter terkibinden bozma olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla “yeni ay veya hilal” anlamındadır. Mehter kelimesinin bir diğer açıklaması da; Farsça mihter kelimesinin Osmanlı’da söyleniş biçimi olduğudur. Buna göre “büyük, ulu” anlamında kullanılmaktadır. Mehter icrasının ihtişamı düşünüldüğünde bu anlama yakınlığı oldukça açıktır.

Mehter müziğinin işlevsellik alanı oldukça geniştir. Sadece savaşlarda çalınan bir müzik olmasından ziyade barış durumlarında, kutlamalarda, eğlencelerde, hükümdar alaylarında da kullanılmış ve devletin bir parçası durumundan da asla kopmamıştır (Özalp 2000:43). Mehter müziğinde kullanılan çalgıların her birinin savaş aletlerinden birini temsil ettiği belirtilmektedir. Buna göre Kös ve davul top seslerini, zil ise kılıç seslerini temsil etmektedir. Bununla birlikte nakkarenin koşan atların nal seslerini, zurnanın kişneyen atları ve çevganın ise yeniçerilerin savaş naralarını temsil ettiği ifade edilmektedir (Kaya, 2012: 99).



Video5. Cigerdelen Peşrev (Hüseyin) (Web 5)

Mehter müziği kendine has üslûbuyla icra edilmiş; her zaman kişiler üzerinde derin bir etki yarattığı ve milli duyguları ortaya çıkarttığı bilinen bir müzik türüdür. Mehter müziğinin, Osmanlı kültürü içinde bir tür olarak ayrılmasında başlıca üç etkenin rol oynadığını belirtmektedir: Bunlardan ilki; müzik yapma bağlamı ve işlevi bakımından resmi/statü gösteren/törenselsel/askeri nitelikler taşımasıdır. İkincisi; davul, zurna, kös, boru, nakkare ve zil gibi yüksek volümlü nefesli ve vurmali çalgılardan oluşmasıdır. Üçüncüsü ise mekân olarak açık alan veya meydanları kullanmasıdır (Öztürk, 2010:4).

Mehter repertuarı içerisinde yer alan eserlerin usûlleri, makamları, bestecileri, hakkında bilgi veren Yıldız (1992), repertuvarda özellikle bu müzik için bestelenenler dışında, Mehter sazlarıyla çalınan eğlence, halk müziği ve sanat müziği parçalarının da bulunduğu dikkat çekmektedir (s.39-57). Eski mehterlerin, peşrev ve saz semâisinden, nakış, murabbâ, semâi gibi sözlü eserlere hem klâsik formda hem de hafif eğlendirici parçaları içine alan zengin bir repertuvara sahip olduğu ifade edilmekte, az kadrosuyla da bir açık hava orkestrası niteliğinde olduğu belirtilmektedir. Ayrıca her türlü tören, şenlik ve düğünlerde mutlaka yer aldıkları ifade edilmektedir (Aksoy, 1985: 1214). Belli bir dönem içerisinde mehter müziği bestecilerinin özellikle peşrev ve saz semâisi gibi çalgısal formda eserler bestelediği ve bu eserlerin sayıca çok olduğu konusuna dikkat çekmekte olan Öztürk (2010); Osmanlı döneminde bestelenmiş her tür saz eserinin beğenilerek repertuvara dahil edilmiş ve seslendirilmiş olmasının da mümkün olduğunun altını çizmiştir (s.15). Bununla birlikte Popescu-Judet (1996), mehter repertuarının bu çok çeşitli yapısı ile ilgili olarak, bayramlarda, şenliklerde, serhad boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilahiler, halk türküleri, oyun havalarının da çalınıp okunduğundan bahsetmiş; repertuvardaki eser çeşitliliği ile mehter müziğinin herkes tarafından sevilip dinlendiğini ifade etmiştir (Öztürk, 2010: 17).

Mehter için bestelenen eserlere bakıldığında; hem saz eseri formunda hem de sözlü formlarda bestelendikleri görülmektedir. Saz eseri formunda bestelenenler içinde semâi, çeng-i harbi ve peşrevler yer almaktadır (Yıldız, 1992: 42). Mehter için bestelenen özellikle peşrevlerin geleneksel Türk müziği içerisinde yer alan diğer peşrevlerden farklı olduğu belirlenmiştir. Bu eserlerin özellikle mehter için besteleniyor oluşundan kaynaklı, hem fiziki yapıları hem de kullanıldıkları alan itibari ile farklılaştıkları görülmektedir. Tanırkorur (2003); Mehteran içerisinde kullanılan peşrevlerin melodik yapısının daha keskin, ihtişamlı, dinamik ve tumturaklı olduğunu ifade etmektedir. Çalışmasında mehter için bestelenen peşrevlerin yapısal özellikleri hakkında bahseden Yıldız (1992) öncelikle kullanılan makamların listesini

vermiştir. Verilen listede Acem makâmından Zirgüleli Hicaza farklı duygularda pek çok makâmın sıralanmış olduğu görülmektedir. Mehter müziğinde usûllerin genellikle vevleli şekilde vurulduğunu ifade eden Yıldız, kullanılan usûllerin de ayrıca listesini göstermiştir. Listeye bakıldığında; Berefşândan Zarb-ı Fetihe klâsik Türk müziğinde kullanılan pek çok usûlün sıralandığı görülmektedir. Bunun dışında sadece Mehter müziği için kullanılan usûller olduğundan bahsedilmiş ve isimleri verilmiştir. Ezgi, düzum ve kullanılan enstrümanlarla birlikte ayrı bir hüviyet kazanan mehter müziğini neşeli, hareketli ve kişiyi cesaretlendirici nitelikte ifade eden Yıldız; mehter bestecilerini ve bu bestecilere ait eserleri ayrı başlıklar altında değerlendirmiştir. “At Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi, Rakkas Peşrevi” vb. peşrevlerin özellikle hizmet ettikleri alanlarla ilgili olarak isimlendirilmiş olduğu belirtilmektedir. Bu peşrevler adından da anlaşılacağı üzere tören, geçit, savaş ve oyun gibi farklı durumlarda icra edilmek üzere bestelenmiş peşrevlerdir. Ancak üslûbu üzere topluluğun repertuvarına dahil edilerek icra edilmiş diğer pek çok peşrevin de olduğu bilinmektedir. Öztürk, çalışmasında; geleneksel repertuar içerisinde yer alan bazı peşrev ve saz eserlerinin oda müziği çalgıları (ince saz takımı) haricinde meydan çalgılarıyla da icra edildiğinden bahsetmiş; Ali Ufkî ve Kantemir’de yer alan ve Evliya’nın Seyahât-nâmesi’nde, “Şükûfezâr Peşrevi” olarak anılan eserin her iki üslûp içinde seslendirilebildiğini belirtmiştir (Öztürk, 2010: 30). Tatyos’a ait Sûznâk peşrevin mehter tarafından icra edilmiş olması, mehter peşrevleri dışında bir eserin üslûp açısından uygunluğunun sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır.

Gazi Giray Han, Hızır Ağa, Solak-zade Ahmet çelebi gibi bestecilerin özellikle mehter için bestelediği eserler mevcuttur. Özellikle peşrev formunda eserleri bulunan bu bestecilerden Hızır Ağa’ya ait karabatak peşrevlerin kendi döneminde mehterhanede çalınmış olduğu bilinmektedir. Bunun dışında mehter için özel olarak bestelemiş olduğu bir diğer eser de “Saat Peşrevi” dir. Bestecileri bilinmeyen peşrevlerle birlikte bestecileri mehterden olan peşrevlerin de kaynaklarda yer aldığı görülmektedir. Bunlardan bazıları da şunlardır: Zurnazen/Edirneli Ahmet Çelebi, Nefirî Behram Ağa, Hammalî, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa...

Mehter müziği eserlerinin tespitinde en güvenilir kaynakların Ali Ufkî’nin Mecmûa-i Saz ü Söz’ü ve Kantemiroğlu Edvârı olduğu bilinmektedir. Kantemir; Edirneli Ahmed Çelebi, Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi, Tağı Edirneli Ahmed adlarıyla çeşitli makamlarda olmak üzere yedi peşrev sayar. Bunlar: Hüseyini/Düyek “Rakkas”, Saba/Berevşan (namevcud), Saba/Hafif, Saba/Çenber, Bayati/Düyek “Demkeş” (namevcud), Acem/Sakil (namevcud), Acem/Fahte peşrevleridir. Bununla birlikte mehterhânenin padişahlar adına peşrev icrâ ettiği de bilinmektedir. Bu peşrevlere örnek olarak; “Hünkâr Peşrevi”, “Osman Paşa peşrev hüseyini usûleş düyek” gösterilebilir (Behar, 2008:186). Öztürk çalışmasında; hem Kantemiroğlu hem de Ali Ufkî’de yer alan “Ciğerdelen Peşrevi”nden bahsetmektedir. Bu peşrevin Osmanlı tarihinde Macaristan topraklarındaki Ciğerdelen kalesi sahrasında meydana gelen savaşla bağlantılı olduğunu belirtmektedir (Öztürk, 2002: 162). Böylelikle bu ve bunun gibi peşrevlerin isimleriyle de bağlantılı olarak ne amaçla bestelendiği veya icra edildiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca hizmet ettikleri alanla ilgili olarak da diğer peşrevlerden ayrılan niteliklerinin de görülmesi sağlanmaktadır. Kantemiroğlu, Ali Ufkî ve Kevserî’nin eserlerinin, mehter mûsikisinde icra edilen repertuvara ışık tutmaları açısından oldukça önemli olduğu görülmektedir. Her ne kadar eserlerin birbirlerinden az ya da çok farklılaştığı tespit edilmiş olsa da eserlerin varlığı ve bilinmesi açısından bu çalışmaların önemli kaynaklar olduğu düşünülmektedir. Bunlara bakıldığında; mehter müziği için peşrev formunda eserlerin hiç de azımsanmayacak derecede çok olduğu ve bahsedildiği üzere tarihte bir kişi veya olayı nitelendirecek şekilde özel isimlerle anıldığı ortaya çıkmaktadır.

Yıldız’ın (1992) da ifade ettiği gibi “*Mehter müziği özel bir üslûba sahiptir. Bu üslûp ezgi, düzum ve saz unsurlarının birleşmesiyle oluşmaktadır*” (s.40). Bu ifadeden yola çıkılarak mehter içerisinde icrası yapılan peşrevlerin de özel bir üslûp çerçevesinde seslendirildiği sonucuna varılmaktadır. Peşrevler ister mehter için bestelenmiş olsun ister harici bir repertuvarından seçilsin, icrası sırasında ortaya çıkan özellikler, çalgılara veya usûl düzenindeki darpların yer değiştirmesi ile birlikte oluşan farklı ezgi kalıplarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Mehterhâne icrâsıyla peşrevlerin; savaş alanlarında, ordu içerisinde motivasyon, savaşılan kimseler için moral kaybıyla beraber savaşın hızlı bitmesi gibi bir işlevi ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2. Peşrevlerin sınıflandırılmasının kavramsal ve yapısal çerçevesi

Peşrev Türü	Sınıflandırma Ölçütü/Nedeni	Örneği	Kuramsal açıklama
Âyinde İcra Edilen Peşrevler	Usûl ve üslûp	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi/Bestenigâr Peşrev	Usûl ve üslûp âyin peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Âyin başında icra edilen peşrevler sadece Devr-i Kebîr usûlünde bestelenir. Ancak usûlün yanında peşrevin, eserle aynı üslûp özellikleri taşıması da önemlidir.
Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler	“Klâsik” kavramı ve üslûp	III. Selim/ Sûz-i Dilârâ Peşrev	Klâsik kavramı ve üslûp ekseninde oluşan tüm özellikleri içinde barındırması ve bestelendiği dönemin üslûp özellikleri, klâsik fasıl peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Fasılda yer alan sözlü eserlerle peşrev arasındaki uyumun sağlanabilmesi bu ölçütlere bağlıdır.
Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler	Harici süsleme ve nağmeler	Tatyos Efendi/ Rast Peşrev	Büyük usûlle bestelenmiş olsalarda, eserde yapılan harici süsleme ve nağmelere uygun bir yapıda bestelenmeleri, şarkı faslı peşrevleri için bir ölçüt oluşturmaktadır. Fasılda yer alan sözlü eserlerin şarkı formunda olması ve harici süsleme/nağmelerle faslın bütününde daha ritmik bir ilerleyişin oluşması, bu ölçütlere bağlıdır.
Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler	Müzikal kimlik ve çalım teknikleri	Tanbûrî Cemil Bey/Kürdîlihîcâzkâr Peşrev	Çalgıda teknik özellikleri ortaya çıkarması ve bestecinin müzikal kimliğini ön planda tutması, solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Bu peşrevlerde icracı kendi teknik beceri ve ustalıklarını gösterme imkanı bulur. Yorumlamaya dair müzikal ifadeleri rahatlıkla kullanır.
Mehter Peşrevleri	Mehter içerisinde ritmik ve melodik özellikler	Cigerdelen Peşrevi/Hüseyni	Mehter için bestelenmiş olmaları ve kendine özgü ritmik/melodik özellikleri taşıyor olması, mehter peşrevleri için bir ölçüt oluşturmaktadır. Mehterin tarihi süreçte hizmet ettiği alanla ilgili olarak bestelenen peşrevlerin de aynı amaç ve hizmet doğrultusunda bestelenmesi, özel isimlerle anılması, bu ölçütlerin oluşmasında etkili olmuştur.

Tablo 2’de araştırma kapsamında peşrevlerin sınıflandırılmasında kavramsal ve yapısal çerçevesi sunulmuştur. Buna göre perşrevlerin beş kategoride sınıflandırılması yapılmıştır. Buna göre peşrev türleri; Âyinde İcra Edilen Peşrevler, Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler, Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler, Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler, Mehter Peşrevleri şeklindedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, Akdoğu (1996), Yavaşca (2002), Hatipoğlu (1996) gibi isimlerin, Klâsik Türk müziği formları alanında yaptığı çalışmalarla, repertuarın ne şekilde tasnif edilerek sınıflandırıldığı konusunda bilgiler edinilmiştir. Elde edilen bilgiler, repertuarda bulunan sözlü ve saz eserlerinin kendi içinde belirli standart çerçevelerle sınıflandırıldığını ve bu sınıflandırmada özellikle saz eserleri formları arasında yer alan peşrevlerin işlevsel özelliklerine dayandırılarak somut bir şekilde birbirlerinden ayrılmadıkları görülmektedir. Fiziki özellikleri doğrultusunda birbirlerinden farklılıklar gösteren peşrevlerin özellikle nitelik bakımından birbirlerinden ayrıldıkları ve bu özellikleri ile icra sürecinde belirgin bir şekilde ortaya çıktıkları tespit edilmiştir. Bu tespit doğrultusunda peşrevlerin kendi içerisinde eserden esere farklılık gösterdiği ve özellikle eserlerin nitel yönleri incelendiğinde *Peşrev* adı altında yer alan eser dağırının kendi içerisinde icra sınıflarına ayrıldığı görülmüştür. Notasyonda elbette bu eserler şarkı faslı peşrevi, klâsik fasıl peşrevi veya âyin peşrevi olarak gösterilmemektedir. Bununla birlikte, böyle bir ayrıma yönelik herhangi bir bilgi de verilmemektedir. Ancak icra süreci göstermektedir ki bu peşrevler yer aldıkları takım veya eserler topluluğu ile birlikte solo çalgı performanslarına göre farklı amaçlar doğrultusunda bestelenir ve icra edilirler. Bestelenme aşaması düşünüldüğünde peşrevlerin önemli bir kısmının, icra edilecek alan için bestelendiği ortaya çıkmıştır. Âyin için bestelenenlerin tarihi kayıtlarda yer aldığı tespit edilmiş, şarkı faslı için bestelenenlerin de yine kaynaklarda mevcut olduğu ortaya çıkmıştır.

Araştırma sonucunda âyin için bestelenen ilk peşrev ve son peşrevlerin repertuvardaki diğer peşrevlere göre farklılık arz etmesinde ilk ve önemli etkenin usûl olduğu sonucuna varılmıştır. İcrada ilk peşrevin tercih edilmesi Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş olması sebebiyledir. Bununla birlikte dini formlar içerisinde makâm, usûl, güfte, geçki vb. yönlerden oldukça kapsamlı olduğu düşünülen âyinlerde, icra edilecek peşrevin de aynı estetik kaygıyla bestelenmesi özelliği ön plana çıkmaktadır.

Klâsik fasılda icra edilecek peşrevlerde, özellikle *klâsik* kelimesinden hareket edilerek hangi özelliklerin olması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Buna göre; klâsik dönem içerisinde bestelenen hem sözlü hem de saz eserlerinin belli bir üslûbu ve anlayışı taşıdığı ortaya çıkmıştır. Klâsik takıma dahil edilecek peşrevlerin de aynı dönem üslûbunu ve anlayışını yansıtmaları gerektiği sonucuna varılmıştır. Şarkı faslında yer alan birçok peşrevin ise özellikle bu alan için bestelenmiş oldukları tespit edilmiş, haricinde kalan diğer peşrevlerin icraya yakışır bir hale getirilmek istendiği; bunu sonucu olarak harici süsleme ve nağmelerle zenginleştirildiği ortaya çıkmıştır. Ancak bu durumun bazı olumsuz sonuçlarından kaynaklı olarak şarkı faslında icra edilecek peşrevlerin özellikle belli besteciler tarafından bestelenmiş olması zaruriyetinin ortaya çıktığı belirlenmiştir. Konser peşrevleri olarak gösterilen eserlerde aranan özelliklerin daha çok çalgı tekniğine yönelik olduğu sonucuna varılmıştır. İcracıların, kendi çalgılarına yönelik uygulamış oldukları teknik özellikleri yansıtan, solo icrada kendilerini gösterme imkanı tanıyan, yorumlama aşamasında kendi müzikal kimliklerini ortaya çıkartmalarında geniş bir alan sunan eserleri tercih ettikleri anlaşılmış, özellikle 20. Yy.'da kavram olarak benimsenen virtüözitenin ortaya çıkmasına yarayan bazı Batı etkili özelliklerin tercih edilen eserlerde sıkça kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Mehter peşrevleri, tarihi kayıtların da vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda başlı başına belli bir amaca hizmet eden eserlerdir. Ulaşılan bilgiler ışığında özel olarak bestelenen peşrevler olduğu ortaya çıkmış ve bu peşrevlerin mevcut diğer peşrevlerden oldukça farklı yapıda bestelendikleri sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte mehter repertuvarına dahil edilen peşrevlerin ister özel bestelenmiş olsun isterse diğer peşrevlerden tercih edilmiş olsun belli bir üslûp ve anlayışla icra edilmiş olduğu, farklı bir icra anlayışıyla daha da belirgin bir şekilde diğerlerinden ayrıldığı ortaya çıkmıştır.

Peşrevler, sözlü eserlerden önce gelme durumu ile adeta eserlerin tamamını temsil etme görevi üstlenmekte; kendinden sonra icra edilecek esere dinleyiciyi hazırlamak gibi önemli bir misyon üstlenmektedir. Bu durumda peşrevleri birbirinden ayıran özelliklerin yukarıda belirtilen çerçevede dahilinde belirlenmesi ve icracıların da bu özellikleri bilerek eserleri seslendirmesi önem arz etmektedir. Elde edilen bilgiler göstermektedir ki her peşrevin neye hizmet ettiği hem bilinmekte hem de bilinmemektedir. Özellikle alanda öğrenme aşamasında olanların ilk anda eline aldıkları notada yazan bilgiye göre eseri nasıl icra etmeleri gerektiği konusunda bu bilgiler yardımcı olacakken bu bilgilerden yoksun olanlar eserin gerektirdiği hiçbir ifade ve yorumlama özelliğini verememektedirler. Böyle bir durumda eserin giderinin tayini, üslûba uymayan fazladan süslemelerin yapılması, ya da süsleme yapılması gereken yerlerde yapılmaması gibi gelenekten uzak bir eser icrası oluşmaktadır. Elbetteki yorumlama aşamasında icracı her zaman özgürdür, tek başına solo bir icrada her eseri dilediği gibi yorumlar ve icra edebilir. Ancak eserin hizmet ettiği bir icranın içerisinde yapılması gerekenler hakkında önceden bir hazırlık süreci ve eseri değerlendirme süreci geçirmesi gerektiğine inanılmaktadır. Dolayısıyla eserle ilgili icra özelliği bilgilerini ancak meşk ettiği hocasından veya başka kaynaklardan elde edebilir. Kaynaklarda peşrevler hakkında birçok bilgi yer alırken her peşrevin ne amaçla bestelendiği ve nerede ne şekilde yer alması gerektiği konusunda bilgi mevcut değildir. Bu sebeple alanda eser formlarıyla ilgili yapılan araştırmalarda teorik bilgilerin yanı sıra icra sürecini etkileyen uygulama bilgilerine de ihtiyaç duyulmakta ve bu yöndeki çalışmaların hızlanması gerektiği düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma; peşrev formunda yer alan eserlerden, Mevlevî âyinlerinde, klâsik fasılda, şarkı faslında, solo çalgı konserlerinde ve mehter müziğinde yer alanlarla sınırlıdır. Bunun dışında kalan diğer peşrev formundaki eserler araştırma haricinde tutulmuştur.

Bilgilendirme

Araştırmada klâsik Türk müziği repertuarında yer alan peşrev formundaki eserler ele alınmış, araştırma sınırlılığı kapsamında ve kullanılan bilgiler doğrultusunda etik ilkelere özen gösterilmiştir. Araştırma için herhangi bir etik kurul iznine gerek yoktur.

Yazarın Biyografisi



Doç. Dr. **Kibele Kıvılcım Çiftçi** 1979 yılında Ankara/Türkiye’de doğdu. Lisans eğitimini Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Bölümü’nde kanun branşında tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı’nda tamamladı. Doktora çalışmalarını Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitimi Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Doktora Programı’nda tamamladı. Fırat Üniversitesi Devlet

Konservatuarı ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı’nda öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü Telli Çalgılar Ana Sanat Dalı’nda Öğretim Üyesi olarak devam etmektedir. Kanun çalgısı ile ulusal ve uluslararası sanatsal etkinliklerde yer almakta, bilimsel yayınlar üretmektedir. **Kurum:** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi **E-mail:** kibeleciftci@mgü.edu.tr **ORCID:**0000-0001-7838-1112

Web sitesi: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/doc-dr-kibele-kivilcim-ciftci>

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/KibeleKivilcimCiftci>

Kaynaklar

- Akdoğan, O. (1996). *Türk müziği’nde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Aksın Çevik, A. E. (2023). The importance and use of percussion instruments in Turkish music. *6th International Conference on Future of Social Sciences*, 15-17 September, Prague, Czech Republic.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e musiki ve batılılaşma. içinde *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye ansiklopedisi* (Vol. 5, pp. 1212-1236).
- Avcı-Akbel, B. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslup, tavır, yorum terimleri özelinde incelenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 941-955.
- Baloğlu, B. Ş., & Büyükduman, B. (2021). Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 2783-2804. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2021925>
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1995). *Refik Bey “Refik Fersan ve Hatıraları”*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk müziği üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Behar, C. (2008). *Saklı mecmua* (2nd ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû’A-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. Doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)’nin Mukaddimetü’l –Usûl adlı eseri*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çevikoğlu, T. (2008). *Sema’nın sadası*. İstanbul: Türkiye Finans Kültür Yayınları.
- Değirmenci, Z. T., & Sağer, T. (2022). Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevi müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(4), 579-597. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221047>
- Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat* (7th ed.). Aydın.
- Ekinci, M. U. (2019). Piyasa’da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2212-2233. <https://doi.org/10.12975/pp2212-2233>
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Vol. 3). İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Feldman, W. (1993). Ottoman sources of the development of the taksım. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1-28.

- Gazimihal, M. R. (1947). *Konya’da musiki*. Ankara: CHP Halkevleri Yayınları Milli Kültür.
- Gönül, M. (2007). Mevlevîlik ve mûsikî. *İstem*, 5(10), 75-89.
- Hatipoğlu, A. (1996). *Türk musikisinde formlar*.
- Işıktaş, B. (2016). Eski musikin son Rönesansı’nı hazırlayan iki virtüöz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan. *Uluslararası Müzik Sempozyumu “Müzikte Performans”*. Gülay Göğüş, Ersen Varlı (Editör). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- İmîk, Ü. (2017). Klasik” kavrami ekseninde türk müziği ve batı müziği kültüründeki benzerlikler/farklılıklar üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 3(1), 199-205. <https://doi.org/10.22252/ijca.337028>
- Kahyaoğlu, Y. (2011). *Kanun sazı öğretiminde klasik Türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi*. Doktora tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Kahyaoğlu, Y. (2015). Kalsik Türk müziğinde saz müziğinin yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 57-60.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(3), 93-105.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik*. İstanbul.
- Kırımlıoğlu, V. (2011). *Başlangıç seviyesinde “kanun” için etütler* Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öncel, M. (2010). Rauf Yektâ Bey’in *Ati, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şebbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikîsi akademik klasik Türk sanat musikisinin ansiklopedik sözlüğü* (Vol. 2, M-Z). Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). *Mehter musikisi*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (1999). *Osmanlı’da fasıl* (Vol. 10). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Reinhard, K. U. (2007). *Türkiye’nin müziği* (Vol. 1-2) (Trans. Sinemis Sun). Ankara: Sun Yayınevi.
- Say, A. (2001). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi* (Vol. 4). Ankara: Başkent Yayınları.
- Signell, K. (1974). Eshetics of improvisation in Turkish art music. *Asian Music*, 5(2), 45-49.
- Sözer, V. (1996). *Müzik ansiklopedik sözlük* (4th ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tohumcu, A. (2009). Türk müziği terminolojisinde yozlaşma/örnek olay analizi: Şarkı formu. In *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi* (Cilt. 2, s. 711). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Torun, M. (2009). *Makaleler, Türk müziğinin gelişimi üzerine birkaç fikir*. <http://turkishmusicportal.org/index.php/tr/makaleler/turk-muziginin-gelisimi-uzerine-birkac-fikir>
- Tura, Y. (2000). *Kitab-ı İlmi’l-Mûsikî âlâ Vechi’l-Hurûfât* (Mûsikîyi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Turgay, N. Ö., & Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük* (10th ed.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uygun, N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Uslu, R. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1(2), 91-109.
- Vural, T. (2013). *Türklerde askerî müzik geleneği tuğ, nevbet, mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Vural, T. (2016). Türklerde askerî müzik: Tuğ, nevbet, mehter. https://www.bisav.org.tr/Bulten/265/1594/turklerde_askeri_muzik_tug_nevbet_mehter.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yektâ, R. (1899). İnce saz takımlarımız. *İkdâm*, 1937.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, A. (1992). *Türklerde askerî müzik*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, F. (2020). *Modernleşme sürecinin Türk mûsikîsine etkisi: Refik Talat Alpman örneği*. Yüksek lisans tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Web siteleri

- Web 1.** <https://www.youtube.com/watch?v=Uj966n5fu0g>
- Web 2.** <https://www.youtube.com/watch?v=hgGHWLMUcAs>
- Web 3.** <https://www.youtube.com/watch?v=-3SELujF6hk>
- Web 4.** https://www.youtube.com/watch?v=-ekTd4jsC_M
- Web 5.** <https://www.youtube.com/watch?v=IyyP5V1IP60>

Classification of Peşrevs in the Performance Process

Abstract

In the repertoire of Classical Turkish Music, the peşrev is a form of instrumental composition written in large rhythmic cycles (usûl), and due to this feature, it encompasses a wide range of modal progression (makam). Throughout history, peşrevs have been evaluated, particularly in terms of the number of hâne (sections), and examined based on their physical characteristics under different names. Unlike many studies that focus on the structural characteristics of peşrevs, this research examines them in terms of their performance characteristics and classifies them accordingly. The significance of this study lies in its potential to serve as a resource for performers by distinguishing peşrevs from one another during the performance process due to the many features that will be presented within the scope of the research. The problem addressed by this research is the classification of peşrevs during performance processes in Turkish music. The study employs document review/analysis, one of the qualitative research methods. In the classification of works in the peşrev form within the repertoire of Classical Turkish Music during the performance process, criteria such as rhythmic cycle (usûl), period, style, place within a suite (takım), naming, performance context, and compositional purpose were considered. According to this, it has been determined that peşrevs are used in five distinct performance contexts: religious rituals (âyin), classical suites (klâsik fasıl), song suites (şarkı faslı), solo instrumental concerts, and mehter (Ottoman military bands), each exhibiting different characteristics related to its respective context. As a result of the study, the features of peşrevs in terms of their functional properties and the contexts they serve have been identified. In light of these findings, it has been observed that, in addition to theoretical knowledge, practical knowledge affecting the performance process is also needed in research on musical forms in the field. It is recommended that efforts in this direction be accelerated.

Keywords: Form, Performance, Peşrev, Turkish Music



Araştırma Makalesi

Laleler adlı Azerbaycan şarkısının müzik tarihi açısından incelemesi

Könül Şükürova¹

Üzeyir Hacıbəyli Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 26 Ekim 2024

Kabul: 22 Kasım 2024

Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Laleler şarkısı

Azerbaycan müziği

Müzik tarihi

Türkiye-Azerbaycan kardeşliği

Öz

Bu makalede Azerbaycan şarkı mirasının gelişiminde özel bir yere sahip olan Sovyet döneminde bile Azerbaycan sınırlarını aşarak Azerbaycan Türkçesinin ve müziğinin dünya çapında duyulmasını sağlayan “Laleler” adlı şarkı hakkında detaylı müzik tarihsel bir inceleme yapılması amaçlanmıştır. “Laleler” şarkısının hem ortaya çıkış tarihi, hem icra sıralaması, hem de ideolojik anlamı üzerine böylesine derinlemesine bir araştırma çalışması ilktir. Araştırmada nitel araştırma türlerinden doküman analiz tekniği kullanılmıştır. Laleler şarkısı, Aslan Aslanov ve Telman Hacıyev’in bestesi olarak ortaya belirlenmiştir. Genelde halk şarkılarımızın kökeni, amacı ve tarihi ilginç hikayeler, dilden dile aktarılan anlatılarla zengindir. Ancak özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan ve bestecileri belli olan şarkıların zamanla farklı yorumlar kazanması nadir bir durumdur. Bunun yanında hikayeler sadece Azerbaycan dinleyicisine değil, aynı ölçüde Türk insanına da cazip gelmektedir. Bu hikayenin efsane mi yoksa gerçek mi olduğunu bilmek, gerçeği aramak adına bu şarkının tarihine inmek önemlidir. Makalede, 80 yıla yakın bir geçmişe sahip olan bu şarkının güçlü icracılarının rolü, Sovyet dönemi boyunca Ortadoğu coğrafyasındaki popülerliği, yabancı dillerdeki versiyonları ve kapitalist ülkelerde yayımlanan plakları hakkında kronolojik bir bakış açısı sunulmaktadır. Günümüzde şarkının taşıdığı önemin özel nedenleri analiz edilmektedir. Zira şarkının dizeleri, yüksek siyasi platformlarda etkili alıntılara, sosyal medyada tartışma konularına ve toplumun, aydınların dilinde dolaşan en duygusal hikayelerine, özellikle Türkiye-Azerbaycan kardeşliğinin sembollerinden birine dönüşmüştür. Araştırmada, bu şarkının 20. yüzyıldaki en parlak yorum ve yorumlamalarını karşılaştırmalı olarak sunarak, aynı zamanda bir şarkının örneğinde 20. yüzyılda Azerbaycan şarkı türünün gelişimi ve geçirdiği dönüşüm süreçlerine de ışık tutulmuştur. Şarkının tarihindeki başlıca icraların ortaya çıktığı yıl ve şarkıya kattığı özgünlükler ile düzenleme farklılıkları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

2822-3195 / © 2024 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Şükürova, K. (2024). Laleler adlı Azerbaycan şarkısının müzik tarihi açısından incelemesi. *Türk Müziği*, 4(4), 333-346. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601709>

Giriş

Geçen yüzyılın 60'lı yıllarının ortasında, iki yetenekli sanatçı olan şair-filozof Aslan Aslanov ve besteci Telman Hacıyev ilginç bir konu etrafında bir araya gelir. 'Laleler' şarkısının tarihi, söz yazarı Aslan Aslanov'un metniyle başlar. Günümüze ulaşan bu hikayeyi, şairin ailesi bize aktarmıştır (Web 1)².

¹ Doktora Öğrencisi, Üzeyir Hacıbəyli Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan. E-mail: konularif@gmail.com ORCID: 0000-0003-0369-6886

² Televizyon programı: 'Bir Şarkının Hikayesi - Laleler



Video 1. TV Programı: Bir Mahnın Tarihçesi: Laleler

Şair-çevirmen Aslan Aslanov, 60'lı yılların ortaları, kırk yaşında, yaz mevsiminde, devlet üniversitesinin bölüm başkanı olarak Gence şehrine bir ziyaret gerçekleştirir. O gün yol boyunca karşısına çıkan manzara onu oldukça şaşırtır. Çünkü daha çok ilkbahar mevsimine özgü olan lale çiçekleri, Temmuz ayında dağları ve vadileri kaplamıştır. Yaz mevsiminde böyle bir manzarayla karşılaşacağını hiç düşünmeyen Aslan Aslanov, bu manzaranın etkisiyle aynı gün, üç kıtadan oluşan çok sade ve bütünlüklü bir şiir yazar.

Tablo 1. “Laleler” şiirinin ilk versiyonu³

Rusçası	Azerbaycan Türkçesi	Türkçesi
ЛАЛЕЛЕР Јајын ортасында Кәнчә чөлүндә Чыхыблар јенә дә дизә лаләләр. Гыпгырмызы шәһли көјнәкләрини Сәрибләр дәрәјә, дүзә лаләләр. Хәјалымдан нәләр кәлиб нә кечәр, Јаз кәләр елләрә дурналар кечәр, Булаглар—самавар, ағ дашлар—шәкәр Бәизәјир чәмәндә гөзә лаләләр. Мејлим үзүнүздә гара халдадыр, Асланын әлачы илк вүсәлдадыр, Нә вахтдыр Бакымын көзү јолдадыр, Бир гонаг кәләсиз бизә, лаләләр! 1966	Yayın ortasında Gəncə çölündə Çıxıblar yenə də dizə lalələr Qıpqırmızı şəhli köynəklərini Səriblər dərəyə, düzə lalələr. Xəyalımdan nələr gəlib nə keçər Yaz gələr ellərə durnalar köçər, Bulaqlar-samavar, ağ daşlar-şəkər Bənzəyir çəməndə gözə lalələr. Meylim üzünüzdə qara xaldadır, Aslanın əlacı ilk vüsaldadır, Nə vaxtdır Bakımın gözü yoldadır, Bir qonaq gələsiz bizə, lalələr.	Yazın ortasında Gence çölünde Yine çıkmışlar dize laleler, Kıpkırmızı, çiğli gömleklerini Sermişler dereye, düze laleler. Hayalimden neler gelir, ne geçer, Bahar gelir ellere, turnalar göçer, Pınarlar – semaver, beyaz taşlar – şeker, Çimende gözlere benzer laleler. Meylim yüzünüzdeki kara benedir, Aslanın dermanı ilk vuslattadır, Ne zamandır Bakı’ın gözü yoldadır, Bir misafir gelsiniz bize, laleler.

Bu, şiirin orijinal biçimidir ve ilk kıtadaki 'Yazın ortasında, Gence çölünde' dizesi, olayın yaz mevsiminin ortasında, Temmuz ayında gerçekleştiğine bir kez daha işaret etmektedir. Bu gerçeği vurgulama amacımız, şiirin bu dizesiyle ilgili son yıllarda ortaya çıkan tartışmalı görüşler ve sonuç olarak bu şarkının anlamının çağımızda tamamen değişmiş olmasıdır. Bu nokta, araştırmanın sonunda ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

Şiirin yazıldığı dönemde memleketi Gence’de dinlenen besteci Telman Hacıyev, Hacıkent ile Göygöl arasındaki benzer manzaradan, yani lale tarlalarının güzelliğinden ilham alarak lale temalı bir müzik motifi yaratma arzusuna kapılır. Besteciye, o zamana kadar Aslan Aslanov bu metni zaten sunmuştu ve besteci de bu temayı düşünüyordu. Böylelikle, bu şarkının hem söz yazarı hem de bestecisi, Gence çölündeki lalelerin güzelliğini ustalıkla yaratabilmiştir.”

Araştırmanın Önemi

Azerbaycan müzik mirasında birçok şarkı, özellikle halk şarkılarıyla ilgili araştırmalar olsa da, bestelenmiş şarkılar, özellikle de onların geçen yüzyıldan günümüze kadar uzanan yolu, ortaya çıkış nedenleri, fikirleri, düzenli şekilde icra kronolojisi, arşiv materyalleri temelinde derinlemesine bir araştırmaya konu olmamıştır. Bu makalede, söz konusu yaklaşım modeli üzerinden, bestelenmiş şarkılarımız arasında en popüler örnek olan “Laleler”in tarihi araştırılmış ve ilk kez şarkının ortaya çıktığı zaman, ortaya çıkış nedeni, fikri, icralarının retrospektifi ve en önemlisi şarkının tarihindeki en önemli icraların karşılaştırmalı analizi ve şarkıya getirdiği yenilikler açısından bu konuda yapılan ilk kapsamlı ve derinlemesine inceleme sunulmuştur. Böylelikle, yalnızca Azerbaycan’da değil, aynı zamanda Türkiye’de de popüler olan “Laleler” şarkısının bu türdeki ilk araştırması ortaya konulmuştur.

³ Nağmeli Günlerim adlı şiirler topluluğu, Bakü, Yazıcı 1985 yılı.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın en temel amacı, bu konunun son yıllarda gündeme gelerek tartışma konusu olması ve “Laleler” şarkısının fikrinin değiştirilmesi nedeniyle hem Azerbaycan hem de Türk aydınlarının düşüncelerinde oluşturduğu mitlere açıklık getirmektir. İlk kez bu konuya derinlemesine değinerek, şarkının tarihi köklerinden başlayıp ardışık şekilde günümüze kadar uzanan yoluna ışık tutmak ve belgeler, kanıtlar üzerinden bu şarkı etrafında oluşmuş mitleri dağıtarak gerçeği ortaya koymaktır.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma türlerinden doküman analiz yöntemine göre ve etnografik araştırma türlerinden kültürel tarih araştırma türüne göre yapılmıştır. Bu çalışmada Laleler adlı şarkının kökeni, bestecisi, yazımı, notaya alımı gibi birçok yönü tarihsel açıdan incenmiştir.

Dokümanlar

Şiirin ilk baskı versiyonu ve metnin orijinal formu (Aslan Aslanov “Nağmeli Günlerim” şiirler – Bakü, Yazıcı 1985), notaların ilk baskı versiyonu (Telman Hacıyev “Piyano ile Şarkı Söylemek İçin Şarkılar” Laleler- Bakü, 1968), Zeynep Hanlarova’nın yorumu da dahil olmak üzere 60-70’li yıllara ait orijinal ses kayıtlarının plaklardaki ya da arşivdeki net yılları, şarkının Kafkas İslam Ordusu’na ithaf edildiğini ileri süren görüşlerin yer aldığı kitap (Dr. Mustafa Görüryılmaz “Türk Kafkas İslam Ordusu ve Ermeniler 1918” İstanbul, 2007).

Bulgular

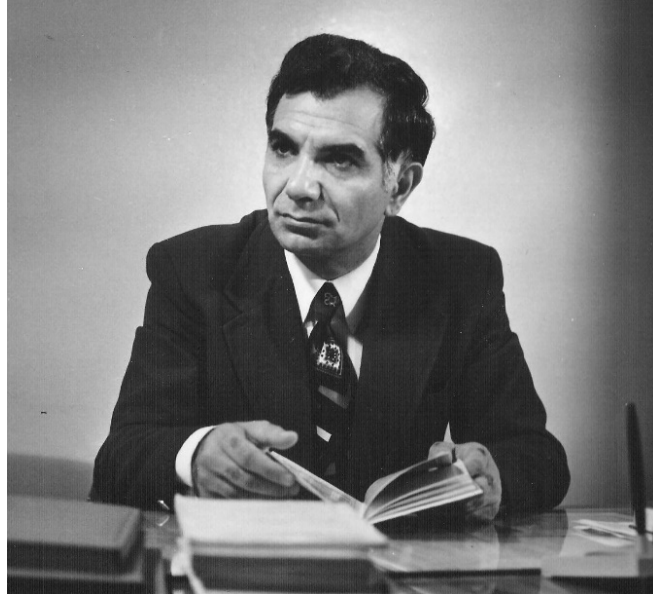
Böylece iki yazarın Azerbaycan’ın güzel köşesi olan kadim Gence düzlüklerindeki lalelerden etkilenecek birlikte ortaya koydukları “Laleler” şarkısı 1964 yılında doğar. Şarkının prömiyeri de aynı yıl gerçekleşir.

Tablo2. ‘Laleler’ şarkısının ilk nota yayımı (yayın tarihi 1968)

Sözleri Yazan	Aslan Aslanov	Tarih	1964
Notaya Alan	Telman Hacıyev	Tarih	1964
Laleler			
<i>Allegro grazioso</i>  1. 5. 9. 2. 13. Oxumaq Ya-zın or - ta-sın - da, Gən - cə çö - lün - də,			

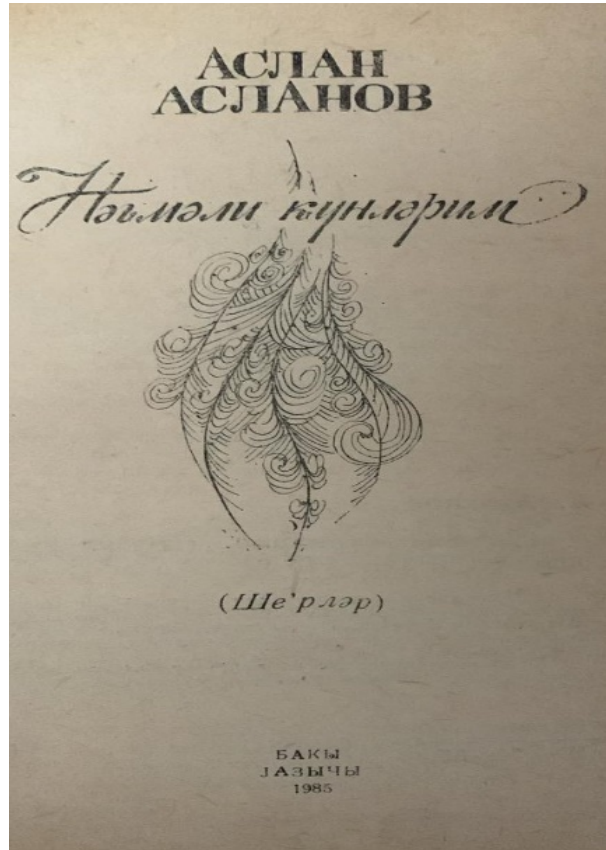
Laleler Şiirinin Şairleri

"Aslan Aslanov (1926-1995), Azerbaycan biliminde Batı felsefi-estetik meselelerinin araştırmacısı, seçkin bir bilim insanı ve etik-estetik disiplininin kurucularından biri olmuştur. Geçen yüzyılın 60'lı yıllarında, felsefe doktoru olarak devlet üniversitesinin estetik ve etik kürsüsüne başkanlık yapmış, yani eğitim alanının önde gelen uzmanlarından biri olmuştur. Ancak tüm bilimsel faaliyetlerinin yanı sıra Aslan Aslanov aynı zamanda şiire derin bağlılığı olan bir insandı." (Aynure Aliyeva, Ruhumuzu Güzelleştiren Şair - Aslan Aslanov, Bakü 2016)



Fotoğraf 1. Şair Aslan Aslanov, 1978 (Aile arşivinden, izinleriyle)

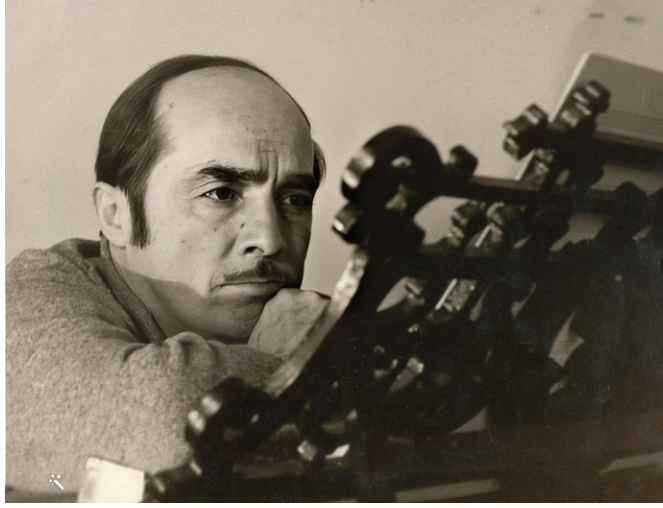
Hatta, yazarın 1985 yılında Bakü'de bir şiirler topluluğu da yayımlanmıştır. Bu vesileyle belirtmek gerekir ki, 'Laleler' şarkısının metni de ilk kez 'Nağmeli Günlerim' adlı bu kitabında yayımlanmıştır.



Fotoğraf 2. 'Nağmeli Günlerim' şiirler topluluğu, Bakü, Yazıcı 1985 yılı

Kitapta yayımlanan şiirin altında yaratılış tarihi olarak 1966 yılı belirtilmiş olmasına rağmen, radyonun altın fonuna giren kayıtların tarihi 1964 yılına dayanmaktadır. Görünüşe göre, şair bu şiiri 1966 yılında değil, daha erken bir tarihte yazmıştır.

Besteciye gelince, 60'lı yıllar Telman Hacıyev'in müzik kariyerinin verimli bir dönemi idi. 1964 yılında konservatuvarın bestecilik fakültesini Gara Garayev'in sınıfında tamamlayan 34 yaşındaki müzisyen, akademik eserlerinin yanı sıra kendini popüler müzikte de denemeye başlamıştı. (İmruz Efendiyeva, Besteci Telman Hacıyev – Bakü, 1983). Nabi Hazri, Resul Rıza, Fikret Goça ve birçok şairin metinlerine şarkılar bestelemiştir. Bugün şarkı mirasımızda T. Hacıyev'in kaleminden çıkan 10'dan fazla güzel örnek vardır: 'Talebe', 'Gencem', 'Abşeron', 'Ay Derdim-Dermanım', 'Gönlümün Yedigari', 'Halide', 'Yalnızlığım Ateş Düşer' gibi bu aydınlık ve tatlı şarkılar o döneme aittir.



Fotoğraf 3. Besteci Telman Hacıyev, aile arşivinden.

Yaklaşık aynı dönemde besteci, Aslan Aslanov ile tanışmış ve şairin birkaç metnine müzik bestelemiştir. Bu metinler arasında 'Laleler' de vardı. 'Laleler'in yaratılışına gelince, bu metindeki Gence'ye yapılan atıf, bestecinin dikkatini çekmiş olmalıdır. Bu metnin müziği de dizeleri gibi sade, anlaşılır, halka yakın, milli ve iyimser olmalıydı. Şüphesiz ki, bu temayı canlandırmak için dans melodilerimizin ruhunu yansıtan, 6/8 ritimli neşeli bir müzikten daha iyi bir şey olamazdı.

Çocukken Gence'de duyduğu ve hafızasına kazınan milli müzik, segah makamının tonları ve Mirza Mansur'dan aldığı tar dersleri, Telman Hacıyev'i halk müziği kodlarına güçlü bir şekilde bağlamıştı. (İmruz Efendiyeva, Besteci Telman Hacıyev – Bakü, 1983). Bu yüzden besteci, bu milli temayı bu şarkıda mükemmel bir şekilde yaratmıştır. Sonuç olarak, 'Laleler' şarkısının bölümleri, özellikle nakaratın melodik ve armonik çözümü, segah makamının temelinde sağlam bir yapı oluşturur ve bu Telman Hacıyev'in başarılı bir buluşuydu.

Tablo 3. Laleler şarkısının nakaratları (Segah makamı)

Notaya Alan	Telman Hacıyev	Oluşum tarihi	1964
		Yayın Tarihi	1968

Allegro grazioso

İcraların Tarihi ve Sıralaması (Karşılaştırmalı Analiz)

Şarkının kayıtlarına gelecek olursak, ilk kayıt 1964 yılına ve Zeynep Hanlarova'ya aittir. Kayıtlardan görülmektedir ki, icracı şarkıyı Ahmed Bakıhanov'un halk çalgı aletleri ansamblı ile 1964 yılında kaydetmiştir. Ancak Aslan Aslanov'un şiir kitabındaki tarihe dayanarak şarkının 1964 yılında yazılmış olması olası değildir. Çünkü 'Nağmeli Günlerim' (1985) şiir kitabında şiirin 1966 yılında yazıldığı belirtilmektedir. Kitapta bir hata olduğu ve şiirin 1966 değil, daha erken bir tarihte yazılmış olabileceği tahmin edilebilir. Çünkü şairin kızı Yegane Aslanova, A. Aslanov'un sağlığında bu kitapta birçok baskı hatası olduğunu kabul ettiğini hatırlamaktadır. Her halükarda, altın fon kaydı olarak kabul edilen kayıtların tarihlerini belirtmeyi görev bilmekteyim. Böylece, 1964 yılında Zeynep Hanlarova şarkının prömiyerini gerçekleştirmiş ve burada şarkının ilk klasik formunu Video 2'de izlenebilir.



Video 2. Zeynəb Hanlarovanın yorumu. (1964) (Web 2)

Geçen yüzyılın 60'lı yılları, bu şarkının ses kayıtları açısından çok verimli bir dönem olmuştur. Azerbaycan devlet radyo ve televizyonunun altın fonuna dahil edilen kayıtların birçoğu tam olarak bu döneme aittir.



Video 3. Anatolu Ganiyev'in (1965) kaydı (Web 3)



Video 4. Gülağa Memmedov'un (1966) kaydı (Web 4)



Video 5. Elmira Rehimova'nın (1967) kaydı (Web 5)

Her bir yorum, şarkının klasik formunu, yani Zeynep Hanlarova'nın icrasını hem düzenleme hem de eşlik eden unsurlar ve icra tarzı açısından tekrarlamıştır. Ancak en ilginç olan, tüm bu yorumlarda şarkının metninin değiştirilmeden, orijinal şiirin ilk dizesindeki “Yayın ortasında Gence çölünde” ifadesinin yazarın yazdığı gibi korunarak icra edilmesidir. Aslında bu durum, şarkının tarihindeki dönüm noktası ve çatışmanın çözülmesi için önemli bir kanıttır.

Şarkı sözlerindeki değişiklik ise, şarkının en parlak yorumuyla ilgilidir. 60'lı yılların ortasına denk gelen bu tarihî yorum, Reşit Behbudov'un adıyla anılmaktadır. Aslında “Laleler” şarkısı, Behbudov'un sanatında önemli bir yer tutar. Şarkıyı 60'lı ve 70'li yıllarda farklı düzenlemelerle birçok kez kaydetmiştir. 1966'daki ilk kayıta, tarzen Eliaga Guliyev yönetimindeki halk çalgıları ansamblının eşliğini duyuyoruz. Behbudov, burada ilk deneyimlerini yapmaya başlamıştır. Öncelikle şarkının ilk dizesini “Yayın ortasında” yerine “Baharın başında” olarak söylemiştir. Ayrıca, son kıtada “Ne zamandır Bakımın gözü yolda” ifadesini “Ne zamandır Reşit'in gözü yolda” ile değiştirmiştir. Bu, o dönemde oldukça cesur bir adımdı; çünkü Sovyet döneminde şarkı sözlerini kişiselleştirmek ve metne değişiklik yapmak her sanatçının yapabileceği bir şey değildi. Görünüşe göre bu ayrıcalık yalnızca Behbudov'a aitti ve o da bu ayrıcalığı cesurca kullanmıştır.



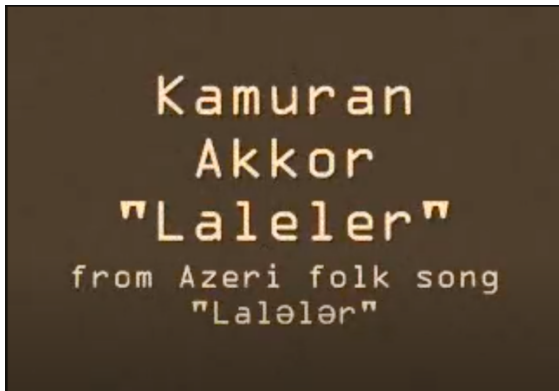
Video 6. Reşit Behbudov'un 1966 kaydı (Web 6)

Behbudov'un şarkılara olan özgün yaklaşımı, yalnızca metinlerde yaptığı yeniliklerle sınırlı değildi. Onun fenomenal özelliklerinden biri, icra ettiği müzik parçalarında klasik kalıpları kırma, stereotipleri aşma ve yeni bir form yaratma tutkusuydu (Raşit Behbudov, Bibliografi, 2016). Bu şarkıda da sanatçının, şarkının melodik yapısına müdahale ederek, son kıtada segah makamında gezintiler yapması tesadüf değildir. Son olarak, şarkının son nakaratını falsetto kullanarak ve ansambl üyeleriyle koro halinde söylemiştir. Böylelikle Behbudov, kendine özgü yaklaşımıyla şarkıya damgasını vurmuştur. Şüphesiz ki, bu şarkı Behbudov'un yorumu ile en görkemli yorumunu kazanmıştır. Ancak Behbudov'un bu esere en muhteşem yorumu, 70'li yıllarda olmuştur. Bu icraya daha sonra döneceğiz.

Reşit Behbudov'un icrasıyla şarkının geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Bu icradan sonra şarkının nota yayımı da yapılmıştır. 1968'de Bakü'de Azərneşr, Telman Hacıyev'in şarkılarından oluşan bir nota kitabı yayımlar. "Piyano Eşliğinde Şarkılar" adlı bu kitabın adı ise "Laleler" olarak adlandırılmıştır. (Telman Hacıyev - Piyano Eşliğinde Şarkılar, Bakü, Azərneşr 1968).

Ve nihayet 60'lı yıllara denk gelen son fenomenal icrayı belirtmek gerekir. 1969'da Türk sanatçısı Kamuran Akkor Azerbaycan'a bir ziyaret gerçekleştirir. Bakü'den döndükten sonra repertuarına iki Azerbaycan şarkısı ekler. Bunlardan biri Fikret Emirov'un "Reyhan" şarkısı, diğeri ise Telman Hacıyev'in "Laleler"idir. Bu şarkılar, o dönemde Azerbaycan'da oldukça popüler olup Zeynep Hanlarova ve Reşit Behbudov'un icralarıyla doğu dünyasına yayılmış ve ün kazanmıştı. Ayrıca Türk dinleyiciler, 60'lı yıllardan itibaren Sovyet Azerbaycan'ın müziğini radyo dalgalarında arıyor, dinliyor ve bu şarkıları Türk sanatçılar icra ediyordu. Buna örnek olarak, Rauf Hacıyev'in "Bahar Sensiz" şarkısının 1975'te Cici Kızlar Türk pop grubunun icrasında, Alekber Tağıyev'in "Kal Sana Kurban" şarkısının 1974'te Emel Sayın tarafından "Mavi Boncuk" olarak, Ramiz Mirişli'nin "Dalgalar", "Bir Gönül Kırmışım", Şefika Ahundova'nın "Neden Oldu", Firengiz Babayeva'nın "Gece Yaman Uzunudur" ve daha onlarca Azerbaycan bestecisinin şarkılarının Sovyet döneminde Türk sanatçılarınca seslendirilmesi ve plaklarda yer alması, Azerbaycan müziğine Türk dinleyicisinin sevgisini gösterir.

Tesadüf değildir ki, 1969 yılında Kamuran Akkor'un Türkiye'de yayımladığı Azerbaycan halk müziğinden oluşan 45'lik plağında bu iki şarkının kaydı bulunur. Plağın bir yüzünde "Laleler", diğeri yüzünde "Reyhan" yer almaktadır."



Video 7. Kamuran Akkor'un yorumu (Web 7)

Şarkının, Yunan ritimleri üzerine, Türk sanat icrası tarzında ve boğaz süslemeleriyle tamamen farklı bir yorumu duyulmaktadır. Kamuran Akkor, kendi yorumuyla Reşit Behbudov'un versiyonunu tekrarlayarak sonunda segah makamından bir parçayı icra etmeye çalışmıştır..

Aslında “Laleler”in Türk dinleyicisiyle yolculuğu, geçen yüzyılın 70’li yıllarında başlamış olsa da, bu yüzyılda şarkı Türk kültürel ve toplumsal hayatında özel bir yer ve siyasi anlam kazanmıştır. Bu olayla birlikte şarkının Türkiye’deki tarihinin ikinci aşaması başlamıştır. Belirttiğimiz gibi, tüm bunlar 2000’li yıllara denk gelmektedir. 21. yüzyıldan itibaren bu şarkı, hem Türk aydın çevrelerinde hem de Azerbaycan kamuoyunda yeni renkler, yeni imgeler kazanmıştır. Bu aşama ile birlikte şarkının tarihinde söylenceler, yeni yorumlar ve mitler dolaşmaya başlamıştır. Bu konuya daha sonra değineceğiz.

Azerbaycan’a dönersek, şarkının tarihinde başka bir özgün olguyu daha vurgulayabiliriz. 1976 (Vinil 1977) yılında seçkin Azerbaycan hanendesi Ebulfet Aliyev’in icrasında bu şarkı Farsça olarak kaydedilmiştir. Geçmiş yüzyılın Sovyet Azerbaycan’ında mevcut olan geleneklerden biri de müzik aracılığıyla yakın coğrafyadaki komşularla kültürel alışveriş yapmaktır. Bu, Azerbaycan sanatçılarının icralarının yabancı ülke dinleyicileri için plaklarda yayımlanması anlamına geliyordu. 70’li yılların başında bu Farsça plakların yayımı devam etmekteydi. Bu dönemde iki ünlü hanende, Ebulfet Aliyev ve Sara Kadimova’nın icrasıyla bir plak yayımlanmıştır. Bu plakta sanatçılar Azerbaycan şarkılarını Farsça icra etmişlerdir. Bu şarkılar arasında Ebulfet Aliyev’in sesiyle “Laleler” de bulunmaktadır.



Video 8. Ebulfet Eliyevin kaydı (1977) (Web 8)

Bu kayıt, Güney Azerbaycan dinleyicisi ve Farsça konuşan kitleler için gerçek bir armağan olmuştur. Bu olgu, “Laleler” şarkısının 70’li yıllarda bile sınırları aşarak ünlü olduğunu göstermektedir.



Video 9. Behbudov’un yorumu, 1972 (Web 9)

Görünüşe göre, şarkı daha geçen yüzyılın 60-70’li yıllarında Sovyet rejiminin demir perdelerini aşarak hem Türkiye’de hem de İran’da geniş bir yayılma ve popülerlik kazanmış, sevilen ve dillerde dolaşan bir eser olmuştur. Tüm bunlar, şarkının Sovyet dönemindeki büyük başarısını göstermektedir.

Ve nihayet, şarkının tarihindeki en görkemli versiyonunu ele alma zamanı geldi. Bu versiyonun temelinde iki güçlü müzisyen, Reşit Behbudov ve yetenekli caz müzisyeni Rafik Babayev bulunmaktadır. 1969’dan itibaren Behbudov’un topluluğuna genç ve oldukça yetenekli olan Rafik Babayev katılır. (Sovyet Estrad Şarkıcıları, ikinci baskı, Moskova,

İskusstvo, 1985). Bu andan itibaren Babayev, Behbudov'un tüm repertuarında en modern ve dönemine göre alışılmadık düzenlemeler yapmaya başlar. O dönemde Behbudov, 50-60'lı yıllarda seslendirdiği birkaç şarkıya yeniden dönmüş ve aralarında “Laleler” de yer almıştır. 1972'ye denk gelen bu versiyonda şarkının ilk özgün formu korunmuş ve ciddi deneyler yapılmamıştır; ancak öncekilerden farklı olarak daha hızlı bir tempoda seslendirilmiştir. Bu, şarkıya modern bir bakış açıydı. 70'li yılların elektronik yaklaşımı, akordeon yerine akordeon sesi, bas gitar ve elektronik tuşlar, vurmali çalgılar eşliğinde şarkı, adeta hareketli bir dans havasını andırıyordu. Ayrıca Babayev'in benzersiz yaklaşımı, armonik geçişleri ve akorları ile şarkı renkli ve aydınlık bir hale gelmiştir. Bu gerçek bir modern hit olmuş ve müzik dünyasında büyük bir etki yaratmıştır.

Şüphesiz ki, bu versiyonun geniş kitlelerde popüler olmasını sağlayan etkenlerden biri de 1973'te Behbudov'un şarkılarından oluşan bir belgesel filmin televizyon ekranlarına çıkması ve şarkının artık bir multimedya ürünü haline gelmesiydi. Bu görsellerde müzikseverler şarkıyı bir kez de görsel olarak deneyimledi. Bu versiyon, “Laleler”in son derece zarif, aydınlık, renkli ve dramatik bir ekran çalışmasıdır. Ayrıca, şarkının tüm tarihinde benzersiz bir görsel sanatsal çözümdür.

Her ne kadar bu versiyon şarkının yaratılışından yıllar sonra gerçekleşmiş olsa da, tam olarak bu versiyon “Laleler” şarkısının en parlak versiyonu, gelecekte de bir ölçüt ve ana standart olarak kabul edilmektedir. Günümüzde dahi “Laleler” şarkısı adı geçtiğinde herkes ilk olarak Behbudov'un sesini ve imajını hatırlamaktadır

Laleler şarkısının icracı sırası ve yılları

Şüphesiz ki, bu ünlü parça Azerbaycan icracılık okulunun temel bir örneği olarak her zaman ilgi çekmiş ve herkes bu şarkıyı söyleme arzusuyla repertuarına eklemiştir. Ancak sonraki tüm icralar, Reşit Behbudov'un yaklaşımıyla kıyaslandığında gölgede kalmıştır. Günümüzün şarkıcıları da bu esere sürekli başvurmaktadır ve klasik gelenekleri yaşatmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, bu eser başarılı ömrünü devam ettirmektedir.

Tablo 3. Laleler şarkısının icracıları

No	İcraçılar	Tarih	Eşlik
1.	Zeynep Hanlarova	1964	Ahmet Bakıhanov, halk çalgı aletleri ans.
2.	Anatollu Ganiyev	1965	Ağasi Meşedibeyov, halk çalgı aletleri ans.
3.	Tamilla Memmedzade	1965	Yusuf Heyderov, Terane ansamblı
4.	Gülağa Memmedov	1966	Eliaga Guliyev, halk çalgı ans.
5.	Reşid Behbudov	1966	Eliaga Guliyev, halk çalgı ans..
6.	Nail Meherremov	1967	Baba Salahov, halk çalgı aletleri ans.
7.	Elmira Rehimova	1968	Halk çalgı aletleri
8.	Kamuran Akkor	1969	Vasfi Uçaroglu Orkestrası, arr. Turgut Dalar
9.	Raziye Şirinova	1969	“Lale” kızlar ansamblı
10.	Reşid Behbudov	1972	Rafik Babayev, estrad-caz ansamblı
11.	Ebulfet Aliyev	1977	Halk çalgı ans., Fars dilinde

Ancak Sovyet döneminde doğa tasvirlerine adanmış bir şarkı, bağımsızlık döneminde, özellikle de günümüzde tamamen farklı bir ruh ve renk kazanmıştır. Bu durum, şarkının tarihindeki en ilginç ve çelişkili anlardan biridir.

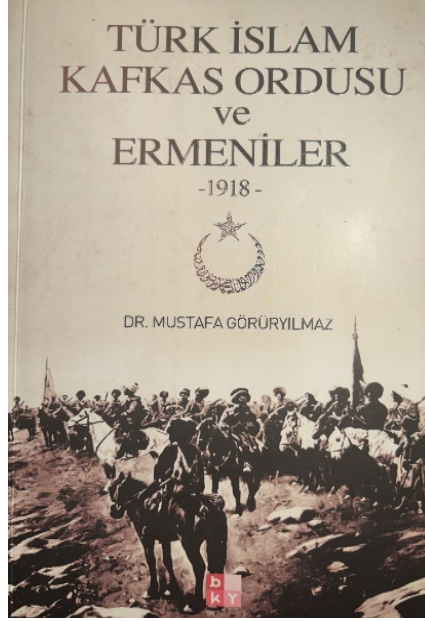
Şarkının Tarihine Yönelik Tartışmalar

Son on yıllarda “Laleler” şarkısı ile ilgili hem basında, hem internet kaynaklarında, hem de Azerbaycan sosyal medya platformlarında ilginç ve çelişkili varsayımlar dolaşmaya başlamıştır. Bu görüşler, şarkının ortaya çıkışı ve dayandığı nokta ile ilgilidir. Bu görüşlerde, “Laleler” şarkısının metninin doğanın güzelliğini ve çayırıldaki laleleri tasvir etse de, satır aralarında başka bir anlam taşıdığı ileri sürülmektedir. Yani, bu metin aslında 1918 yılının Mayıs ayında Gence'ye giren Türk Kafkas İslam Ordusu'nun onuruna yazılmıştır. Tarihsel kaynaklardan bilinmektedir ki, 1918 yılında Nuri Paşa'nın komutasındaki Türk askerleri, Gence'nin girişindeki Şih Düzü denilen yerde kamp kurmuş ve bu bölgede Türk askerlerinin bayrakları ve kırmızı fes şapkalarının oluşturduğu manzara, laleleri hatırlatmıştır (Yakublu, 2010).

Kısacası, bu görüşün savunucuları, şiirde tasvir edilen lalelerin sadece sembolik bir anlam taşıdığını belirtmektedir. Şair A. Aslanov'un, aslında Türk askerlerinin başlarındaki kırmızı feslere işaret ederek bu tarihi olayları sembollerle

aktarmaya çalıştığını ileri sürmektedirler. Yani şiirde laleler değil, Gence düzlüklerinde ilerleyen kırmızı şapkalı Türk askerleri tasvir edilmiştir. Ayrıca, şairin son kıtadaki "Ne zamandır Bakımın gözü yoldadır" dizeleriyle Türk ordusunun Bakü'ye gelişini sabırsızlıkla bekleyen halkın özlemlerini dile getirdiği düşünülmektedir. Acaba yazar gerçekten şiirinde semboller kullanmış mıdır, yoksa bunlar sadece tesadüfi benzerlikler veya vatanseverlik duygularından ilham alan insanların hayal gücünün ürünü müdür? (Web 10)

Araştırmalar, bu konunun kökeninin gazeteci-yazar ve TRT'nin eski çalışanı Dr. Mustafa Görüryılmaz'ın 2009 yılında Türkiye'de yayımlanan "Türk Kafkas İslam Ordusu ve Ermeniler 1918" adlı kitabına dayandığını göstermektedir



Fotoğraf 4. Türk İslam Kafkas Ordusu ve Ermeniler kitabının kapağı (Görüryılmaz, 2007)

Ana kaynak olarak Azerbaycan entelektüel çevreleri de tam olarak bu kitaba atıfta bulunmuşlardır. Mustafa Bey, 2002 yılında Kafkas İslam Ordusu hakkında belgesel filmler hazırlarken Azerbaycan'a gelmiş ve burada hem Kafkas İslam Ordusu'nun şehit mezarlıklarını incelemiş, hem de bu ordu ile ilgili yaşlı insanların, tarihçilerin ve Azerbaycan entelektüellerinin anılarını toplamıştır. Geri döndükten sonra ise bu röportajları ve elde ettiği malzemeyi kitap şeklinde yayımlamıştır. İşte bu kitabın "Bakü Şehitlikleri" bölümünde de "Laleler" şarkısının doğuşu ve geçmişi ile ilgili ilginç bir hikâye geçmektedir (Görüryılmaz, 2007: 425).

Kaf dağlarında söylenen bir türkü var: Laleler. Dinleyenlere neşe verir, sevgi sunar. Kafkaslardan yükselen Türklerin imdadına, çığlığına koşan Anadolu evlatları için, kahraman Mehmetçik için yakılmış bir türkü. Kahraman Mehmetçiğin başına giydiği şapkanın uçları yukarı kalkık ve sivriydi. Bu başlık Azerbaycan türkleri tarafından laleye benzetilmişti. Türklerin milli sazlarından tar gibi, milli şapkalardan kalpak gibi, Nevruz bayramı gibi *Laleler* türküsü de Sovyetlerin kızıl çarları döneminde bazılarının hışmına uğradı. Bir dönem yasaklandı. Ancak bu türkünün sözleri 1937 yılında tamamen değiştirildi.

Ancak bu hikayenin kim tarafından söylendiği ve hangi kaynağa dayandığı maalesef M. Görüryılmaz'ın kitabında belirtilmemektedir. Hikayeden anlaşıldığı üzere burada sözleri 1937'de değiştirilen "Laleler" şarkısından bahsedilmektedir. Ortaya konan bu düşüncelerin sağlam kanıtları verilmemiştir. Oysa şarkının gerçek tarihi, bu eserin müziği ve sözlerinin geçen yüzyılın 60'lı yıllarında ortaya çıktığını kanıtlamaktadır ve hiçbir şekilde 1937'de değiştirilemezdi. İlk olarak, dizeler halk edebiyatından gelmemektedir. Bu şiir, belirli bir olayın etkisiyle bir yazarın kaleminden çıkmış bir eserdir. Üstelik besteci Telman Hacıyev de bu şarkının müziğini halk ezgilerinden veya folklordan almamış, şahsen bestelemiştir⁴.

Bu şarkının Kafkas İslam Ordusu'na adandığını söyleyenler, şiirin ilk kıtasındaki "Baharın başında Gence çölünde, çıkmış yine düze laleler" ifadesinin, 1918 yılının 25 Mayıs'ından itibaren Kafkas İslam Ordusu'nun Gence'ye gelişini tasvir ettiğini ve Türk Mehmetçiklerinin başındaki kırmızı feslerin laleleri andırmasına işaret ettiğini vurgulamaktadırlar.

⁴ Azerbaycan folklorunda böyle bir melodik motif bulunmamaktadır

Oysa, şiirin orijinalinden açıkça görülmektedir ki Aslan Aslanov, şiirinde “Baharın Başı” değil “Yazın Ortası” dizelerini yazmıştır. Bu ifadelerin değişmesi, yalnızca Reşit Behbudov’un icrasından sonra gerçekleşmiş ve icracı “baharın başında” sözlerini okumuştur. Demek ki, şiirin orijinalinde Kafkas İslam Ordusu’nun Gence’ye gelişine hiçbir işaret yoktur. Tartışmaya neden olan bir diğer husus ise “Ne Zamandır Bakımın Gözü Yolda” dizesidir. Şarkının Kafkas İslam Ordusu’na adandığını savunanlar, bu dizede 1918’de Bakü’de yaşanan sosyo-politik duruma ve halkın zor durumda Türk ordusunu sabırsızlıkla beklemesine işaret edildiğini söylemektedir. Oysa, yazar bu dizelerde sadece Bakü’nün coğrafi yapısının Gence’den farklı olarak dağlık olmadığından laleler için elverişsiz olduğunu belirterek, Bakü’nün lalelere özlemini şiirsel bir imge olarak oluşturmuştur. Bu nedenle, Mustafa Görüryılmaz’ın kitabından etkilenen hem Türk hem de Azerbaycan okuyucuları, bu şarkının dizelerinde semboller ve işaretler arayarak şarkının tüm amacını değiştirmiş, ayrıca kitapta dayanağı olmayan bir hikayeye atıfta bulunarak konuyu gündeme getirmiş ve uzun süren tartışmalara ve yanlış yorumlara yol açmışlardır.

Azerbaycan entelektüel çevrelerinde ve bazı sosyal medya tartışmalarında bu şiirin ilk dizeleri hatta Ahmet Cavad’a atfedilmektedir. Ancak, Ahmet Cavad’ın eserlerini araştıran uzmanlar, şiirlerinde bu dizelere rastlamamışlardır.

Son olarak belirtmek gerekir ki, şair A. Aslanov 1995 yılında vefat etmiştir. Hayatının son 5 yılını bağımsız Azerbaycan’da geçiren şair, “Laleler” şiirinde gizli semboller ve işaretler kullanmış olsaydı, gerçek bir vatansever ve millî onura sahip bir tarihçi olarak bunu açıkça itiraf edebilirdi. Zira bunu yapmasına hiçbir şey engel olmamıştır. Sovyet İmparatorluğu dağılmış, baskılar sona ermişti ve vatansever bir aydın olarak Aslan Aslanov, şiirinin satır arası anlamlarını ya da gerçek hikayesini açıklayabilirdi. Ancak tarihsel olarak yazarın bu konuda herhangi bir itirafı, mektubu, yazısı veya bunu kanıtlayan hiçbir belge bulunmamaktadır.

Buradan şu sonuca varabiliriz ki, bu hikaye yalnızca tarihimizin o dönemine duyulan ateşli sevgi, Kafkas İslam Ordusu’na duyulan saygı hislerinin coşması ile doğmuş ve herhangi bir kanıt olmadan Dr. Mustafa Görüryılmaz’ın kitabında yayımlanarak hem Türk hem de özellikle Azerbaycan entelektüel çevrelerinde yankı uyandırmış, etkileyici bir efsaneye dönüşmüştür. Entelektüellerin, okuyucuların ve müzikseverlerin romantik hisleri, bu şiirin dizelerinde sembolere ve yorumlara yol açmıştır.

Sonuç

Bugün “Laleler” şarkısının duygu yüklü hikayesi, Türk kamuoyunda yalnızca sıradan insanların dilinde değil, yüksek siyasi platformlarda da dile getirilmektedir. 15 Eylül 2018’de Kafkas İslam Ordusu’nun Bakü’yü kurtarmasının 100. yılı onuruna düzenlenen askeri geçitte, Türkiye Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan bu hikayeyi özel bir duyarlılıkla anlatarak, Azerbaycan kamuoyunda bir kez daha yankı uyandırmıştır. Bu tarihi konuşmasıyla milyonların kalbine ve zihnine hitap etmiştir.



Video 9. Türkiye Cumhuriyeti cumhurbaşkanının Azerbaycan’daki konuşmasında “Laleler” şiirine atıf vermesi (Web 11)

“Laleler” şarkısının bu etkileyici efsanesi bir kez daha gündemi sarsarak hatta şüpheli insanları bile duygulandırmış ve eserin gerçek tarihini bilmeyen izleyiciyi bu mite inandırmıştır. Aslında bu şarkının hem müziği hem de sözleri sadece pastoral bir konuda yazılmış ve vatanımızın doğasına, güzelliklerine, lale düzlüklerinin yarattığı gerçek manzaraya adanmış sade ama güzel bir eserdir.

Böylece Azerbaycan şarkı mirasında yıllarca tanıyıp sevdiğimiz güzel ve sade bir örnek, günümüzde hayatının çok ilginç bir aşamasına adım atmıştır. Bugün bu şarkı ne kadar istesek de artık sadece doğa tasvirleri ile ilişkilendirilememekte; aksine anlam yükü ve özü daha derin, hikayesi daha duygusal ve uyandırdığı hisler daha melankolik bir hale gelmiştir. Bu imgeyi artık bu şarkıdan ayırmak mümkün değildir. İşte bu imgeyle şarkı, hem Azerbaycan müzikseverlerinin sevdiği canlı bir eser, hem de tüm Türk dünyasının sembollerle dolu kardeşlik marşı, güzel bir hikayesidir. Kanıtlanmamış ama son derece etkileyici ve duygusal bir hikayedir.

Bundan sonra istesek de istemesek de insanların hayal gücünde o esere bu semboller, Cumhuriyet döneminin romantizmi, Kafkas İslam Ordusu'nun kurtarıcı askerleri ve onların duygusal hikayesi eşlik edecektir. Bu imgeyle "Laleler" şarkısının anlamı daha da büyümüştür. Hem Türk dünyası için sembolik olan "lale dönemi" adını taşıyan yeniden doğuş tarihinin, hem de Azerbaycan-Türk kardeşlik tarihinin müzikte bir anıtına dönüşmüştür.

Muhtemelen yazarları bu eseri yaratırken, uzak 1960'larda bir doğa olayından esinlenerek yaptıkları bu eserin kaderini zamanın ve tarihin değiştireceğini ve bambaşka bir yöne götüreceğini hiç tahmin etmemişlerdir. Ancak bir şeyi kesinlikle söyleyebiliriz ki, eğer yazarlar sağ olsalardı, yarattıkları bu eserin bugünkü başarısından, Türk dünyası için taşıdığı anlamdan ve manevi sembollere yol açan yeni imgelerinden hem şaşırırlar hem de gurur duyardılar. Her durumda bu şarkı artık basit bir müzik parçası olmaktan çıkmış, çok derin bir manevi anlam kazanmış ve kendi yeni tarihini yazmaktadır.

Öneriler

Bu araştırma çalışmasında, milli şarkı mirasımızın halk veya besteci şarkıları gibi toplumsal-kültürel açıdan önemli örneklerinin geçmişi, kökeni, oluşum nedenleri, 20. yüzyıldaki gelişimi ve dönüşümü incelenerek bu eserlerin milli bilincin oluşumu ve milli kimlik fenomenine etkisi araştırılabilir. Aslında şarkılar, halkın düşünce yapısını, karakterini, zevkini, toplumsal-sosyal ve kültürel değerlerini yansıtan en basit ve en anlaşılır sanatsal örneklerdir. Ve bu şarkılar aracılığıyla sadece Azerbaycan profesyonel müziğinin, özellikle de şarkı türümüzün 20. yüzyıldaki gelişimini değil, aynı zamanda bir asır boyunca, gerek 70 yıl süren Sovyet döneminde, gerekse bağımsızlık yıllarında ülkenin toplumsal-siyasal, sosyal ve kültürel atmosferinin müziğimizdeki yansıması izlenebilir. Bu araştırma çalışması, sonraki araştırmalarda hem karşılaştırmalı analitik incelemeler açısından faydalı olabilir, hem de şarkı mirasımızın zengin potansiyelini dikkate alırsak, benzer araştırmalar için başarılı bir örnek teşkil edebilir.

Yazarların Özgeçmişi



Doktorant **Könül Şükürova** 1995-1999 yılları arasında Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin piyano icracılığı fakültesinde lisans eğitimi almıştır. 2017-2019 yıllarında Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin müzik tarihi fakültesinde yüksek lisans derecesini elde etmiştir. 2020 yılından itibaren Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin müzik tarihi fakültesinde doktora eğitimine devam etmektedir. 2005 yılından bu yana Azerbaycan Kamu Televizyonu ve Radyo Yayınları Şirketi'nin çalışanıdır. Televizyonda müzik eğitimi alanında çalışmaktadır. Bugüne kadar "Bir Şarkının Hikayesi" adlı programında 200'den fazla Azerbaycan halk ve besteci şarkısının tarihini araştırmıştır.

Kaynaklar

- Aslanov, A. (1985). *Nağmeli günlerim*. Bakü: Yazıcı.
- Aliyeva, A. (2016). *Rubumuzu güzelleştiren şair - Aslan Aslanov*. Bakü.
- Efendiyeva, İ. (1983). *Kompozitor Telman Hacıyev*. Bakü.
- Hacıyev, T. (1968). *Piyano ile şarkı söylemek için şarkılar - Laleler*. Bakü.
- Beybutov, R. (2016). *Bibliyografiya*.
- Sovyet Estradası Sanatçıları*. (1985). İkinci Baskı, Moskova: İskusstvo.
- Yaqublu, N. (2010). *Bakü'nün kurtuluşu, Kafkas İslam Ordusu*. Bakü: Elm ve Təhsil.
- Görürşılma, M. (2007). *Türk Kafkas İslam Ordusu ve Ermeniler 1918*. İstanbul.
- Aliyev, Z. (2023). *Laleler Şarkısının Tarihi Sırrı*. Bakü: Vətəninfo.

Web siteleri

Web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=Wnqek5qG1aI&t=133s>

Web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=4y-JR-2WtU8>

- Web 3. <https://www.youtube.com/watch?v=Z1eRuCZCBy0>
Web 4. <https://www.youtube.com/watch?v=iOM8uQwNqDE>
Web 5. https://www.youtube.com/watch?v=TANtHX_phZA
Web 6. <https://www.youtube.com/watch?v=HjRe2tfbzgM>
Web 7. <https://www.youtube.com/watch?v=OGsprAQ8oAI>
Web 8. <https://www.youtube.com/watch?v=CpwIoJdQqmk>
Web 9. <https://www.youtube.com/watch?v=trPd9XgwA7g>
Web 10. <https://veteninfo.az/laleler-mahnisinin-sirri>
Web 11. <https://www.youtube.com/watch?v=32pRwtyhg0w>

An analysis of the musical history of the Azerbaijani song “Laleler”

Abstract

This article aims to conduct a detailed musical historical analysis of the song "Laleler," which holds a special place in the development of Azerbaijan's song heritage and transcended Azerbaijan's borders even during the Soviet era, bringing Azerbaijani Turkish and its music to global attention. This is the first in-depth research focusing on the emergence, chronological performance order, and ideological significance of the song "Laleler." The study employed document analysis, one of the qualitative research methods. It was established that the song "Laleler" was composed by Aslan Aslanov and Telman Hacıyev. In general, the origins, purpose, and history of folk songs are enriched with intriguing stories and oral narratives passed down through generations. However, it is rare for songs, particularly those of the 20th century with known composers, to acquire diverse interpretations over time. Moreover, these stories captivate not only Azerbaijani audiences but also resonate equally with Turkish listeners. Delving into the history of this song is essential to discern whether the narrative is myth or reality, in the quest for truth. The article provides a chronological perspective on the roles of the song's prominent performers over nearly 80 years, its popularity in the Middle East during the Soviet period, its versions in foreign languages, and its records published in capitalist countries. The unique reasons for the song's contemporary significance are analyzed. The song's verses have become some of the most influential quotes on high political platforms, a topic of discussion on social media, and one of the most emotional narratives cherished by society and intellectuals. It has especially become a symbol of Turkish-Azerbaijani brotherhood. This study sheds light on the development and transformative processes of Azerbaijan's song genre in the 20th century, using this song as an example. It presents a comparative analysis of the song's most outstanding interpretations, focusing on the originality and arrangement differences brought by significant performances throughout its history. The study also compares the years in which the major performances emerged and the distinctiveness they added to the song.

Keywords: Laleler song, Azerbaijani music, musical history, Turkey-Azerbaijan brotherhood

Araştırma Makalesi

Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi¹

Yusuf Altun²

Türk Müziği Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ardahan Üniversitesi, Ardahan, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Eylül 2024

Kabul: 15 Aralık 2024

Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Ağaselim Abdullayev

Azerbaycan müziği

İcrâ analizi

Muğam

Süsleme teknikleri

Tar

Öz

Azerbaycanlı tar sanatçısı Ağaselim Abdullayev, Azerbaycan'ın müzik türlerinden olan muğamların, özellikle geleneksel icrâsında ve aktarımında önemli bir icracı olarak kabul edilmektedir. Abdullayev, Azerbaycan halk müziği eserlerinin yanı sıra Azerbaycan klasik müziği ve solist için bestelenmiş eserlerde de kendine özgü icrâ tavrıyla ön plana çıkmış ve bu alanda bir ekol oluşturmuştur. Bu yaklaşımıyla, kendisinden sonra gelen tar icracılarını da etkileyerek, Azerbaycan müziğinde önemli bir iz bırakmıştır. Bu çalışmada Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı solist için bestelenen eser ile “Şur” muğamının “Berdâşt” şübesi, Abdullayev'in yorumu ile icrâ tavrının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Ağaselim Abdullayev'in tar icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar, mızrap teknikleri, süsleme tekniği olarak yaptığı süslemeler, müzikal ifade unsurları, ezgisel ve tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler doğrultusunda analiz edilmiştir. Sonuç olarak, Ağaselim Abdullayev'in tar icrâsında Azerbaycan muğam geleneği ile klasik müzik unsurlarını harmanlayarak özgün ve nitelikli bir yorum geliştirdiği gözlemlenmiştir. Bu yorum, klasik Azerbaycan müziğinin köklerine sadık kalmakla birlikte, geleneksel muğam yapısına yenilikçi bir bakış açısı da kazandırmıştır. Abdullayev'in bu yenilikçi yaklaşımı, sadece kendisinden sonraki tar icracılarını değil, aynı zamanda Azerbaycan müziğinin genel yorum anlayışını da etkilemiş; böylece geleneksel formlara bağlı kalırken modernize edilmiş bir müzikal dilin oluşmasına da katkı sunmuştur. İcrâ anlayışının detaylandırılması ve analiz edilmesi, günümüzdeki tar icracıları için bir rehber niteliği taşımakta olup, Abdullayev'in bu özgün tavrının gelecekte daha geniş kapsamda araştırılması ve kayıt altına alınması önerilmektedir. Bu sayede Abdullayev'in müzikal mirası korunarak gelecek nesillere aktarılabilceği düşünülmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Altun, Y. (2024). Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi. *Türk Müziği*, 4(4), 347-373. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601729>

Giriş

Müziğin ifadesinde insan sesi ve çalgı aletleri, en temel ve vazgeçilmez araç olarak bilinmektedir. Çalgılar, geçmişten günümüze uzanan süreçte bulundukları coğrafyanın kültürel dokusuna, teknik özelliklerine ve estetik anlayışına göre değişim göstererek gelişimlerini sürdürmüştür. Her çalgı, ait olduğu toprağın ruhunu yansıtan, tarihin derinliklerinden günümüze ulaşan ezgilerin aktarıcısı konumundadır. Çalgı kelime anlamı olarak “küğ sesi çıkarmağa yarayan gereç” (Uz, 1964:15). “Çalgı- Divan Lûgat al-Türk'te çalmak fiili var, fakat çalgı ve “saz çalmak” anlamı yoktur. Çalgıcı karşılığında orada yıray vardır. Altaylar' da Şaman davulunun bir unsur adı çalgıdır” (Gazimihâl, 2001:118).

¹ Bu makale, yazarın doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

² Sorumlu yazar: Öğretim Görevlisi, Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, Ardahan, Türkiye. Email: yusufaltun@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1963-8149

Türkler, tarih boyunca pek çok farklı ulus ile etkileşimde bulunarak kendi özgün kültürlerini oluşturmuşlardır. Bu kültürel etkileşimlerin coğrafi olarak Altay Dağları'nın kuzeyinden Tundralara kadar uzandığı görülmektedir. Bu geniş coğrafyada bulunan Türk halk çalgıları, yapı ve akort sistemleri açısından önemli benzerlikler göstermektedir. Türk halk çalgılarının en eskisi ve atası olarak kabul edilen Kopuz'un, İslam dünyasında da bilinir hale geldiği, hatta Araplar arasında dahi tanındığı anlaşılmaktadır. (Ögel, 1987:1). Kopuz, Anadolu halk müziği çalgılarının köklü ve önemli bir atası olarak nitelendirilmekte olup, tarihsel kaynaklarda sıkça anılmaktadır. Anadolu'da kaleme alınan eserlerde, Osmanlı ve Selçuklu döneminde de halk sazlarına genel olarak "Kopuz" ismiyle atıfta bulunulduğu belirtilmektedir. Bu çalgı, Anadolu'nun müzikal geleneğinde derin izler bırakmış ve halk müziği içinde önemli bir yer edindiği bilinmektedir (Ögel, 1987:240).

Kopuz, başlangıçta tek bir çalgıyı ifade eden bir isim olarak düşünülmüşse de günümüzde farklı çalgılarla ilişkilendirilmiş ve farklı biçimlerde icrâ edilen bir terim haline gelmiştir. Her ne kadar kopuzun en eski Türk çalgısı olduğuna dair kesin bir kanıt bulunmasa da zamanla bu adla anılan çeşitli çalgılar ortaya çıkmıştır. Günümüzde hâlâ birçok çalgı kopuz ismiyle anılmakta ve Orta Asya'nın farklı bölgelerinde benzer isimlerle kullanılmaktadır. Özellikle "ağız kopuzu" olarak bilinen çalgı, bu kapsamda önemli bir yer tutmaktadır. Kopuzun farklı Türk boylarında çeşitli anlamlar kazandığı da dikkat çekicidir. Örneğin, Saha-Yakut dilinde "khomus", Tuva'da "demir khomus", Kazaklarda "şankobız", Kırgızlarda "(ağız) komuz", Başkurt ve Tatarlarda "kubuz", Türkmenlerde "gopuz", Özbeklerde ise "şang kobuz" olarak adlandırılan bu çalgı, Batı dünyasında "jew's harp" olarak bilinmektedir. Bu adlandırmalar, kopuzun Türk dünyasında ve Orta Asya'daki kültürel çeşitliliğe nasıl adapte olduğunu göstermektedir (Gürdal, 2014:165).

Tarih boyunca geniş bir alana yayıldıkları ve birçok kültürle etkileşimi bulunduğu kabul edilen Türklerin, bu etkileşim süreci içerisinde pek çok çalgı aletinden istifade ettiği bilinmektedir. Bu çalgı aletlerinin bazıları günümüze kadar isim ve şekil olarak değişerek geldiği, bazılarının ise ilkel oldukları düşüncesiyle unutulduğu varsayılmaktadır (Özalp, 2000:432). Bu çalgılar arasında günümüze kadar değişim ve gelişim göstererek ulaşan, menşei Azerbaycan olarak kabul edilen çalgılardan birisi de "Tar" çalgısıdır.

Tar

Tar, kelime anlamı olarak "sim- tel" anlamına gelen Farsça kökenli bir terimdir (Abdulgasimov, 1996, s. 3). Günümüzde "Azerbaycan Tari" olarak kabul edilen çalgının, Azerbaycan başta olmak üzere Türkmenistan, Gürcistan, Özbekistan, İran, Dağıstan ve Türkiye'de icrâ edildiği ifade edilmektedir (Ögel, 1987:223).

Orta Asya Türk kültür çevresinde yaygın olduğu bilinen tar çalgısının, özellikle Azerbaycan'daki kaynaklar incelendiğinde tar çalgısı hakkında geniş bilgi edinmek mümkündür. Azerbaycan tarihi müzesinde bir tarın teknesinde şu ifadeler yer almaktadır; "Tar 1744 yılında Şuşa'da yapılmıştır". Bu doğrultuda, tar çalgısının 17. yüzyılda tar çalgısının Şuşa'da mevcut olduğu ve o dönemde yerel ustalar tarafından imal edildiği anlaşılmaktadır (Abdulgasimov, 1996:15-16). Azerbaycanlı kaside şairi Tebrizi (1010-1080), Divan'ında (Bakü, 1967) bu çalgıyı zikretmiş, Nizamî Gencevî (1141-1214) ise onu "deri yüzlü çite-saz" olarak tanımlamıştır (Derviş, s.263; Ögel, s. 84,220). Günümüzde tar, Özbekistanlılar, Ermeniler, Dağıstanlılar ve Gürcüler tarafından hâlâ kullanılmakta olup, Azerbaycan'ın milli çalgıları arasında önemli bir yer tutmaktadır (Uslu, 2015:82). Azerbaycan'ın telli çalgıları arasında tar, sahip olduğu teknik ve dinamik özellikler bakımından en gelişmiş ve en kusursuz çalgı olarak değerlendirilmektedir (Kerimov, 2003:94).

Azerbaycan'da tarın bir halk çalgısı olmasının ötesinde, milli çalgıları ve klasik müzik aleti olarak kabul etmektedirler. Azerbaycanlı bestekârlar tarafından da tara özgü birçok formda eser bestelenmesi neticesinde, çalgının repertuarı da oldukça geniştir. Özellikle tar için piyano ve orkestra eşliğinde birçok türde solo eserler bestelenip icrâ edilmektedir. Azerbaycanlı bestekârların yanında, Rus ve Batılı bestekârların eserleri de tar icrâsına uygun bir şekilde uyarlanıp icrâ edildiği görülmektedir (Turunç, 2011:9).

Tar, Azerbaycan geleneksel halk müziği ve "muğam" müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilmektedir. Tar çalgısını solo icrâ olarak ilk kez Kurban Pirimov'un icrâ ettiği bilinmektedir. Azerbaycan bestekârlarına ait olan sözlü eserler ve Batı klasik müzik eserlerine tar ile ilk kez solo icrâ eden kişi ise Hacı Hanmemmedov olduğu söylenmektedir. Tar için birçok konçerto bestelenmiş ve bunlardan ilk olarak senfonik orkestrada seslendiren yine Hacı Hanmemmedov olmuştur. Bu icrâ daha sonra Tofik Bakıhanov, Neriman Memmedov, Memmedağa Umidov, Ramiz Mirişli, Nazim

Kuliyev, Zakir Bağirov ve Firengiz Babayeva gibi birçok önemli bestekâr bu girişimi devam ettirdiği söylenmektedir (Abdullayeva, 2014:52).

Kuramsal Çerçeve

Araştırma içerisinde incelenen, Azerbaycan müziğindeki “Muğam”, “Şûbe” ve “Berdâşt” kavramlarını şu şekilde açıklamak mümkündür; Muğam: Belirli bir ses dizisi içerisinde ve makam özelliği taşıyan, tavrı, üslûbu, icrâ kuralları ve tekniği olan, doğaçlamaya dayalı Azerbaycan halk müziğinin temelini oluşturan müzik formu olarak tanımlanmaktadır (Tariyel Memmedov & Guliyev, 2015, s. 44-45). Şûbe: Muğamların içerisinde melodik ve makam özelliklerini barındıran; belirli müzik cümleleri ve motiflerinin kullanıldığı, doğaçlama karakteri taşıyan bağımsız bir müzik bölümü olarak adlandırılmaktadır (Abdullayev, 2019). Berdâşt: Muğam içerisinde icrâ edilen bir şûbe olma özelliğinin yanında destgâhların başında derâmedden sonra icrâ edilen ve sözlü muğam şûbesine geçmek için hazırlayıcı özellik taşıyan, doğaçlama karakterli çalgı muğam bölümü olarak tanımlanmaktadır (Akhundov, 2015:11-12).

Azerbaycan sözlü eserlerinde tar icrâsı ve muğam etkisi

Azerbaycan bestekârlarına ait ola sözlü eserlerin tar ile icrâsında, muğamlardan büyük ölçüde istifade edildiği bilinmektedir. Tarzen Hacı Memmedov’un, Cihangir Cihangirov’a ait olan “Ana” adlı eserinin tar ile icrâsında “Hariç Segâh” muğam bölümlerinden istifade ettiği görülmektedir. Tar ile sözlü eserlerin tar ile solo icrâ edilmesi hususunda, Hacı Memmedov’un “Ana” eserinin icrâsından sonra yaygınlık kazandığı söylenmektedir. Hacı Memmedov’dan sonra, Ramiz Guliyev, Hemid Vekilov, Ağselim Abdullayev, Feridun Elekberov ve Ilgar İmamverdiyev gibi birçok icracı bu geleneğini sürdürmeye devam etmekte ve bu icrâ tavrı yaygınlık kazandığı görülmektedir. Tarın solo icrâ olarak repertuarında yer alan sözlü eserlerden öne çıkan bazı örnekler ise şu şekildedir; Cihangir Cihangirov’un “Ana”, Vasif Adıgözelov’un “Gerenfil”, Tovfig Guliyev’in “Senede Galmaz”, “Sevgilim”, “İlkbahar”, Fikret Emirov’un “Men Seni Araram” ve Kamber Hüseyinli’nin “İlk Mehebbet” eseri olarak kabul edilmektedir (Abdulgasımov, 1996:74). Bu doğrultuda, Azerbaycan geleneksel muğam müziğinin icrâsında ekol olarak kabul edilen, sözlü eserleri tar icrâsında uygun olarak solo icrâ biçimine katkı sunan ve kendinden sonra birçok tar icrâcısına da öncülük eden Ağselim Abdullayev’in, icrâsındaki tavrının tahlil edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bestesi Kamber Hüseyinli’ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı solist için bestelenen eser ise ilk olarak Ağselim Abdullayev’in icrâsında yaygınlık kazandığı ifade edilmektedir. Tahlili yapılan eserin, Azerbaycan “Şur” muğam karakteriyle örtüştüğü tespit edilmiş ve bu doğrultuda “Şur” muğamının da sadece “Berdâşt” şubesi ele alınarak, muğam icrâcısı olan Abdullayev’in hem eser hem de muğam icrâ tahlili yapılmıştır.

Ağselim Abdullayev

Ağselim Abdullayev, Azerbaycan müziğinin önde gelen isimlerinden biri olarak 1950’de Bakü’de doğmuştur. Müziğe olan ilgisi genç yaşlarda başlayan sanatçı, 5. sınıfta müzik eğitimi alarak başladığı serüvenine Asaf Zeynallı Bakü Müzik Koleji ve Üzeyir Hacıbeyov Azerbaycan Devlet Konservatuari’nda devam etmiştir. Burada ünlü tar icrâcısı Profesör Seid Rüstemov’un öğrencisi olmuş, müzik bilgisi ve tekniğini geliştirmiştir. 1970’te Azerbaycan Devlet Televizyon ve Radyo Komitesi’nin Halk Çalgıları Orkestrası’nda solist ve Baba Salahov Halk Çalgıları Topluluğu’nun şefi olarak göreve başlaması, sanat yaşamında dönüm noktası olmuştur. 1982’de “Araz” halk müziği topluluğunun direktörü olarak göreve devam eden Abdullayev, 1987’de UNESCO’nun “Dünya Muğam Sempozyumu”nda Azerbaycan muğam sanatını dünyaya tanıtmış ve Azerbaycan müziğinin zenginliğini geniş kitlelere ulaştırmıştır.

Abdullayev, Moskova, St. Petersburg, Kiev ve Semerkant gibi şehirlerde solo performanslar sergileyerek Azerbaycan’ı uluslararası platformda başarıyla temsil etmiştir. Azerbaycan Cumhurbaşkanı tarafından verilen “Halk Sanatçısı” unvanını kazanmış, bu sayede sanatsal projelerde öncelik elde etmiş ve Azerbaycan’ın kültürel elçisi olarak kabul görmüştür. Ayrıca, pedagojik faaliyetlerle de öne çıkmış; Azerbaycan Milli Konservatuari’nda geleneksel müziğini öğrencilere aktararak, yeni nesil sanatçıların yetişmesine katkı sağlamıştır. Eğitim ve müzik araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla Azerbaycan müziğine yön veren isimlerden biri olan Abdullayev, ulusal ve uluslararası arenada büyük saygı kazanmış, Azerbaycan kültür mirasının önemli bir taşıyıcısı olmuştur.



Fotoğraf 1. Ağaselim Abdullayev'in fotoğrafları

İlgili Literatür

Doktora Tezleri

Soysal (2012) çalışmasında, Râst muğamının yapısı incelenmiş, Türkiye'deki Râst makamıyla Azerbaycan'daki arasındaki perde farklılıklarına ve muğam formunun ilgili makam perdelerini içeren özelliklerine değinilmiştir.

Yüksek Lisans Tezleri

Ahmadov (2021), Azerbaycan ve Türk müziklerinde Segâh ve Çargâh makamlarının seyir özelliklerini karşılaştırarak Çargâh makamının iki gelenekte farklı yapılandığını; Segâh'ın ise seyirde örtüştüğünü ancak yapı bakımından farklılık gösterdiğini belirtmiştir.

Huseynaliyev (2021), Azerbaycan ve Türk senfonik müziklerinde muğam-makam ezgilerinin kullanımı üzerinde durarak, halk ezgilerini merkeze alan bir sentez arayışına dikkat çekmiştir.

Kuşoğlu (2007), Rafiq Hüseyinoğlu'nun Azerbaycan muğam tarihini ele alan eserini transkribe ederek Güney Azerbaycan müzik kültürüne dair tarihsel bilgi sunmuştur.

Turunç (1999), Azerbaycan Muğam/Destgâh müziğinde Derâmed, Renk ve Diringi türlerinin icrâsını ve farklılıklarını incelemiştir.

Gerçek (1998), Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan müziği üzerine çalışmasını Türk Mûsikîsi ile karşılaştırarak makam kurallarının örtüşmediği sonucuna ulaşmıştır.

Özel (1989), Segâh makamındaki tar icrâsına dair taksim çeşitleri ve motif farklılıklarını ele alarak, örnek alıştırmalar sunmuştur.

Makale ve Bildiriler

İsmayilov (2020), Türk müziğinde Yegâh, Dügâh ve Segâh evleri ile makam dizilerinin oluşumuna dair temel özellikleri açıklamış ve perde sisteminin esasını tartışmıştır.

Soysal (2015), Rast muğamındaki küçük yapıların sistematik notalanmasına yönelik bir yöntem geliştirmiş, bu yapıların coğrafi farklılıklarına dikkat çekmiştir.

Karakaya ve Ahmadov (2021), Azerbaycan ve Türk müziğinde Hümâyûn makamının dizi ve seyir özelliklerini karşılaştırarak farklılıklarını analiz etmiştir.

Rzayeva (2020), Azerbaycan muğamlarının notasyon süreci üzerine tarihsel bilgi vererek, notasyonun kültürel mirası korumadaki önemini vurgulamıştır.

Şihaliyeva (2015), Şüşter ve Hümâyûn muğamlarını karşılaştırarak, her iki makamın ortak ve farklı özelliklerini melodi, ritim ve yapı açısından analiz etmiştir.

Amaç

Bu çalışmada, Ağaselim Abdullayev'in icrâ üslubunu şekillendiren süsleme teknikleri, eklenen notalarla yaptığı süslemeler, ritmik değişiklikler, kullandığı mızrap teknikleri, müzikal ifade unsurları ve icrâ sırasında pozisyon kullanımının analizi yapılmıştır. Çalışmada, Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'nin solist için bestelediği "İlk Mehebbet" adlı eser ile "Şur" muğamının "Berdâşt" bölümündeki icrâ üslubunun incelenmesi ve bu üslubun Ağaselim Abdullayev'in icrâsı üzerindeki etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada Ağaselim Abdullayev'in muğam ve eseri icrâ tavrının tespit edilmesi amaçlandığından, bu kapsamda verilerin konu ile ilgili alan yazını taranması, gözlem teknikleri kullanılarak elde edilmesi, çalışmaya konu olan yazılı literatür, sesli ve görsel literatür üzerinde içerik analizi yapılması, dolayısıyla betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da mevcut durumda var olan bir olgunun, herhangi bir müdahalede bulunmaksızın olduğu şekliyle betimlenmesini amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu tür araştırmalarda, inceleme konusu olan olay, birey ya da nesne, kendi doğal koşulları içerisinde detaylı bir şekilde analiz edilerek tanımlanmaktadır. Amaç, araştırılan durumu müdahale etmeden gözlemleyerek nesnel ve tarafsız bir değerlendirme sunmaktır. Tarama modelleri, bu bağlamda mevcut durumu anlama ve açıklama süreçlerinde sıkça kullanılan temel araştırma yöntemlerinden biri olarak kabul görmektedir (Karasar, 2015:77).

Verilerin Toplanması

Araştırmanın temelini oluşturabilmek için, önceden belirlenmiş olan amaca ulaşabilmek maksadıyla doküman inceleme, kaynak ve arşiv tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde doküman inceleme, kaynak tarama ve arşiv tarama sonucu elde edilen verilerin, içerik analizi yönteminin kategorisel türüne başvurularak analiz edilmiştir.

Bilimsel ilerlemenin yapı taşı olarak araştırma, bilgi birikiminin genişletilmesi ve yeniliklerin önünü açma konusunda önemli bir role sahiptir. Araştırma, sistematik inceleme, eleştirel analiz ve çeşitli metodolojilerin uygulanmasıyla karmaşık sorulara yanıt aramayı veya günümüz dünyasının karşılaştığı problemlere çözüm geliştirmeyi amaçlar. Bu süreç, hipotezlerin test edilmesi, teorilerin doğrulanması ve geliştirilmesine olanak sağlamaktadır (Bilgin, 2006, s. 2).

Bu çalışmada Ağaselim Abdullayev'in icrâ etmiş olduğu “Şur” muğamının “Berdâşt” şûbesi ve Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı sözlü eser icrâsı notaya alınmış ve bu icrâlara yönelik teknik açıdan tahlil yapılmıştır. Bu bağlamda Ağaselim Abdullayev'in muğam icrâsının teknik analizinde,

- Süsleme teknikleri ile yapılan süslemeler
- Kullanan mızrap teknikleri tespit edilmiştir.

Bunlara ek olarak Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsının teknik analizinde ise,

- Ezgisel çeşitleme kullanarak yapılan süslemeler
- Tartım değişikliği oluşturarak yapılan süslemeler
- Müzikal ifade unsurları
- İcrâdaki pozisyon kullanımları tespit edilmiştir

Etik

Bu çalışma, Ağaselim Abdullayev'in icrâ tekniklerini ve müzikal yorumunu incelemek amacıyla yapılmış olup, etik kurallara uygun bir şekilde yürütülmüştür. Araştırma sürecinde, çalışmanın amacına uygun olarak ilgili kişiyle görüşmeler gerçekleştirilmiş, kendisinden bilgi alınmış ve gerekli izinler sağlanmıştır. Ayrıca bir etik izine gerek duyulmamıştır. Araştırmanın tüm aşamalarında katılımcının onayı ve bilgisi dahilinde hareket edilmiş, elde edilen verilerin bilimsel ve etik kurallara uygun olarak kullanılması ve paylaşılması sağlanmıştır. Çalışmada yer alan eserler ve bilgiler, yalnızca araştırma amacıyla değerlendirilmiş olup, katılımcının özel haklarına saygı gösterilmiş ve bilgisi dahilinde onayı alınmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Ağaselim Abdullayev'in "İlk Mehebbet" eserinin icrâsı ile Şur muğamının "Berdâşt şubesinin icrâsı tahlil edilmiştir. Tespit edilen icrâ teknikleri nota üzerinde belirtilmiş ve yorumları yapılmıştır.

Ağaselim Abdullayev'in tar icrasında kullandığı süslemeler

Bu bölümde süsleme tekniklerinin kullanıldığı süslemeler incelenmiştir.

Çarpma

Asıl notadan önce veya sonra yer alan, icrâcılar tarafından mızrap, parmak darbesi ya da hânendeler tarafından hançere ile gerçekleştirilen bu çok kısa süreli notalar, müzikal süslemenin önemli bir parçasıdır. Genellikle üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile ifade edilerek gösterilmektedir (Yahya Kaçar, 2020, s. 167-168).

Abdullayev eser icrâsında 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 26. 27. 28. 32. 33. 34 36. 37. 38. 39. 41. 42. 43. 44. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. ve 58. ölçülerde çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Abdullayev'in eseri icrâ ederken değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar, mızraplı çarpmalar ve mızrapsız çarpmalar olarak bölümlere ayırmak mümkündür.

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma

Değerini önceki notadan alan çarpmalarda, asıl nota kuvvetli zamana denk geldiği için güçlü çalınır; çarpma notası ise hafifçe duyurulur (Yahya Kaçar, 2020, s. 168). Bu uygulama, melodik akışta denge ve süsleme sağlamaktadır.

Abdullayev eserin 5. 6. 7. 8. 9. 10. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 26. 27. 28. 32. 37. 38. 41. 42. 43. 50. 51. 52. 54. 55. 56. ve 57. ölçülerinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Abdullayev'in eser icrâsındaki kullanmış olduğu değerini kendinden önceki çarpma örnekleri ikili portede yazılarak, üst porte Ağaselim Abdullayev'in icrâsı alt porte de ise eserin asıl hali yer almaktadır.



Figür 1. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu değerini kendinden önceki notadan alan çarpma örnekleri;

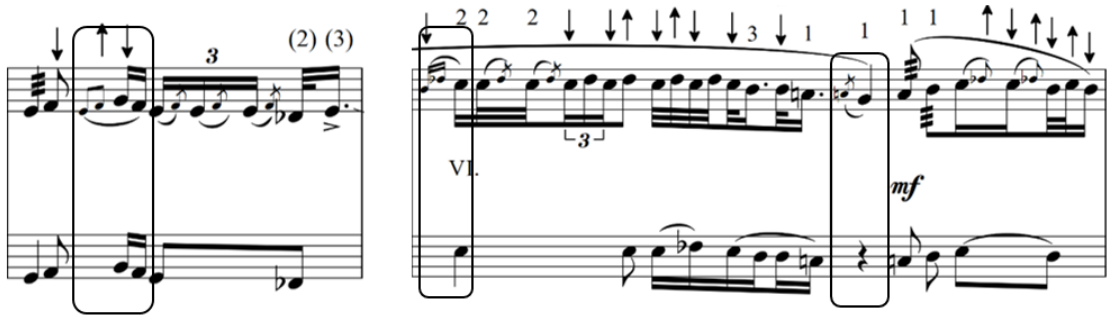


Figür 2. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma örneği-2

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma tekniğinde, asıl nota ileri itilerek çarpma notasının kuvvetli zamanda icrâ edilmesiyle oluşmaktadır (Yahya Kaçar, 2020, s. 168).

Abdullayev eserin 3. 4. 6. 7. 8. 9. 15. 16. 18. 19. 21. 26. 27. 33. 34. 36. 41. 49. ve 54. ölçülerde değerini kendinden sonra alan notalarda çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri;



Figür 3. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri;



Figür 4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği-2

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında çarpma süsleme tekniğinden oldukça sık istifade ettiği görülmektedir.

Mızraplı Çarpma

Abdullayev eserin 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 15. 16. 17. 18. 19. 21. 22. 26. 27. 32. 33. 34. 36. 49. 52. ve 57. ölçülerinde mızraplı çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu mızraplı çarpma örnekleri;



Figür 5. Mızraplı çarpma örneği

Mızrapsız Çarpma

Mızrapsız çarpma tekniği, özellikle telli çalgılarda aynı perdeye ardışık olarak uygulanan ve bir üst perdeye mızrap kullanılmaksızın parmak ile gerçekleştirilen bir tekniktir. Bu çalma stili, esere zengin bir ifade kazandırarak, özellikle hızlı pasajlarda ritmik çeşitlilik sağlamaktadır. Mızrapsız çalma, icrâcının daha kontrollü ve süslemeli bir ses elde etmesine imkân tanıyarak eserin dinamik yapısını güçlendirmektedir.

Abdullayev eserin 6. 7. 8. 9. 19. 20. 21. 25. 28. 32. 33. 36. 37. 38. 41. 42. 43. 49. 50. 51. 54. 55. ve 56. ölçülerinde mızrapsız çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu, mızrapsız çarpma örnekleri;



Figür 6. Mızrapsız çarpma örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu mızrapsız çarpma örnekleri;



Figür 7. Mızrapsız çarpma örneği-2

Ağaselim Abdullayev eser icrâsında 24 kere mızraplı ve 23 kere mızrapsız çarpma türünü kullanarak söz konusu çarpma tekniğinden kısmen eşit bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Vurkaç çarpma

İcrâda sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, bir üstteki perdeye mızrap ya da parmak darbesi ile çarpılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010, s. 41). Abdullayev eser icrâsında bu çarpma tekniğinden istifade etmemiştir ancak, muğam icrâsında vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullandığını görmekteyiz.

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu vurkaç çarpma örneği;



Figür 8. Vurkaç çarpma örneği

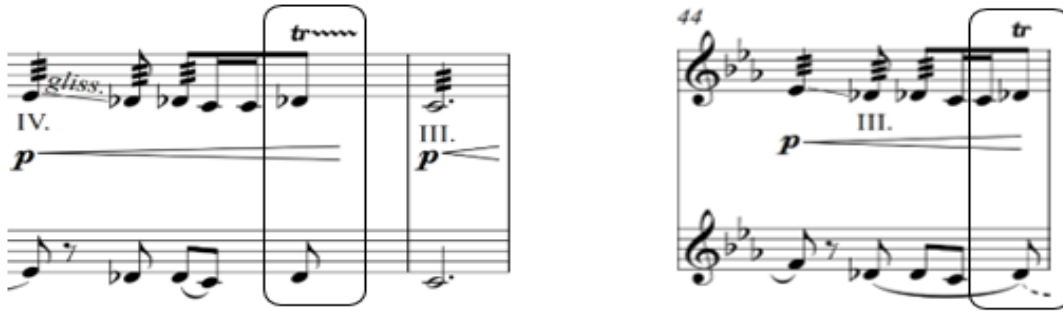
Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsındaki süsleme teknikleri yaparak kullanmış olduğu süslemeler incelendiğinde, Abdullayev'in genel anlamda icrâsında çarpma süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Eser icrâsında 28 defa değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve 19 defa değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma süsleme tekniğini icrâsında kullandığı ve en sık değerini kendinden önceki notadan çarpma türüne icrâsında yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu çarpma süsleme tekniğini kullanırken eser içerisinde 24 defa mızraplı çarpma ve 23 defa mızrapsız şekilde icrâ ettiği görülmektedir. Şur muğam icrâsının Berdâşt şubesi incelendiğinde, Abdullayev bu kısımda mızraplı çarpma tekniğinden istifade etmediği anlaşılmaktadır. Vurkaç çarpma süsleme tekniğini ise muğam icrâsında kullandığı ve eser icrâsında kullanmadığı görülmektedir. Çarpma süsleme tekniğinin kullanımına yönelik, yukarıda yapılan tespit ve örnekler doğrultusunda, geleneksel bir muğam icrâcısı olan Abdullayev'in muğam müzik türünde kullanmış olduğu çarpma süsleme tekniklerini, sözlü bir eser üzerinde de istifade ettiği görülmektedir. Çarpma süsleme tekniğini sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalarda ve en sık onaltılık notalarda kullandığı söylenebilir. Abdullayev'in çarpma süsleme tekniğinde, eser içerisindeki uzun süreli nota kümelerinin daha dolgun, akıcı ve esere daha çok müzikal zenginlik katmak amacıyla yaptığı ifade edilebilir.

Tril

Bu teknik, müzikte yaygın olarak kullanılan süsleme yöntemlerinden biridir ve özellikle bir armoni içinde bir notanın, kendisinden sonraki nota ile hızlı veya sürekli bir geçişle çalınmasıyla meydana gelmektedir. Tarın icrâsında da sık kullanılan bu teknik, müzikal akışı süsleyerek melodinin daha zengin ve dinamik bir yapıya bürünmesini sağlamaktadır. Genellikle hızlı ve kesintisiz bir hareketle gerçekleştirilen bu süsleme, icrâda kullanılan notalara hem teknik bir incelik kazandırmakta hem de eserin ifade gücünü artırmaktadır.

“Yaygın olarak kullanılan anahtar ya da armonide bir notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesidir” (Randel, 1968, s. 869, akt: Yahya Kaçar, 2020, s. 171).

Abdullayev'in eser icrâsında 39. ve 44. ölçülerinde kullanmış olduğu tril süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 9. Tril örneği

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında, yukarıdaki örnekten hareketle sadece iki ölçüde kullanıldığı görülmektedir. İncelenen muğam icrâsında Abdullayev'in tril kullanmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan iki icrâda tril süsleme tekniğinden genel anlamda icrâsında önemli bir yer tutmadığı düşünülebilir. Sekizlik nota üzerinde yapılan kısa ve hızlı tril süslemesinin, karar perdelerinde geçişte yapmış olduğu ve karar perdesine hazırlık yapmak suretiyle kullandığı söylenebilir.

Tremolo

Bu teknik, notanın üzerine yazılan trem ya da yatık üç çizgi ile belirtilmekte ve müzikal eserde süsleme amacıyla kullanılan bir uygulamayı temsil etmektedir. Tril tekniği ile benzerlik gösterse de bu iki teknik arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Tril, genellikle yabancı sesler ya da komşu notalar arasında bir geçiş sağlayarak uygulanırken, bu teknikte kullanılan notalar tamamen eserin armonik yapısına uygun ve yabancı ses içermeyen notalardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, trilde görülen yabancı ses geçişi bu teknikte bulunmamaktadır. Bu fark, icrânın karakterini belirlemekte ve melodik akışın daha tutarlı bir şekilde devam etmesini sağlamaktadır.

Abdullayev eserin 1. 2. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 20. 22. 23. 24. 25. 27. 28. 31. 33. 34. 39. 40. 44. 45. 46. 52. 53. ve 57. ölçülerinde tremolo süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu tremolo süsleme tekniğinin örnekleri



Figür 10. Tremolo örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu tremolo süsleme tekniğinin örnekleri



Figür 11. Tremolo örneği-2

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında 26 defa ve muğam icrâsında da tremolo süsleme tekniği kullanımı dikkate alındığında, genel olarak Abdullayev'in icrâsında tremolo süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Tar icrâsında sık kullanılan bu süsleme türü, süreleri uzun notalarda, seslerin daha dolu ve uzun bir şekilde kesintisiz alınabilmesi noktasında ihtiyaç duyulduğu ve Abdullayev'in de bu amaçla istifade ettiği söylenebilir. Abdullayev sesleri kesintisiz bir şekilde alabilmek adına tarayarak, sadece ikilik notalarda değil ayrıca sekizlik notalarda da icrâ ettiği ve hızlı

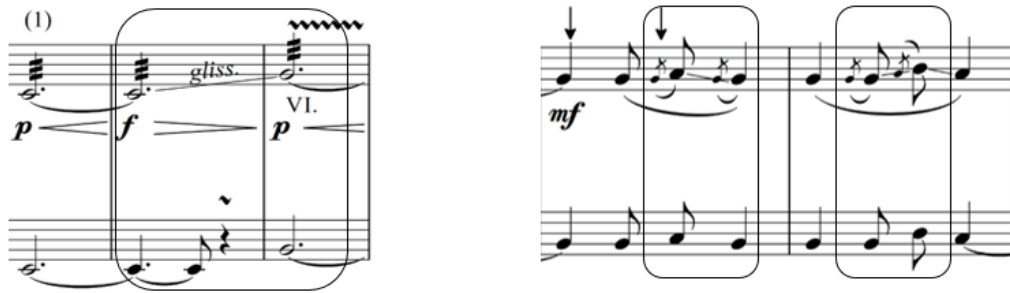
bir mızrap kullanımı sergilediği görülmektedir. Bu icrâ ile de daha zengin ve durağan olmayan bir icrâ sergilemeye çalıştığını söylemek mümkündür.

Glissando

Glissando, müzik teorisinde ve icrâsında önemli bir süsleme ve geçiş tekniği olarak kabul edilmektedir. Bu teknik, parmağın bir enstrümanın tuşları ya da telleri üzerinde hızlı ve kesintisiz bir şekilde kaydırılmasıyla gerçekleştirilir. Sesler arası geçişler kesintisiz ve hızlı bir biçimde icrâ edilerek belirli bir ses dizisinin akıcı bir şekilde duyurulması sağlanır. Bu teknik, yaylı enstrümanlardan piyanoya, telli çalgılardan nefesli enstrümanlara kadar geniş bir enstrüman yelpazesinde kullanıldığı bilinmektedir. Tar icrâsında da kullanılan bu teknik, müzikal eserin akışkanlığını artırarak icrâya daha dramatik ve sürükleyici bir etki kattığı düşünülmektedir.

Abdullayev eserin 3. 4. 6. 7. 8. 12. 13. 15. 16. 18. 19. 20. 21. 36. 37. 39. 41. 42. 44. 49. 50. 52. 54. 55. ve 57. ölçülerinde glissando süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu glissando süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 12. Glissando örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu glissando süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 13. Glissando örneği-2

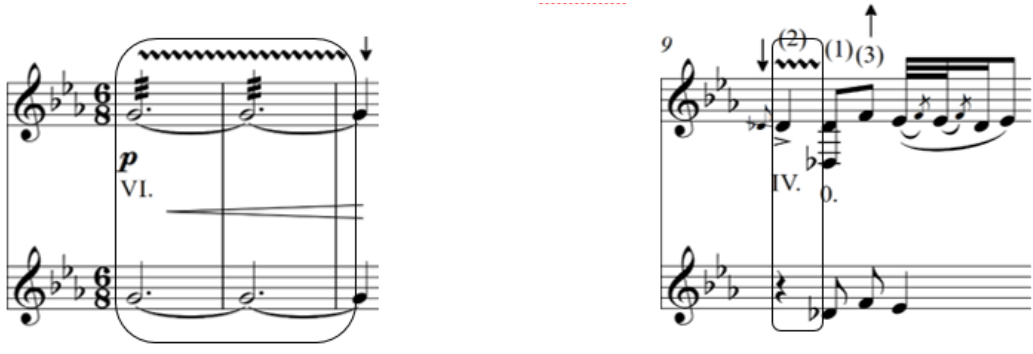
Yukarıda yapılan tespit ve örneklerden hareketle Ağaselim Abdullayev muğam icrâsında ve eser icrâsında da 25 kez glissando süsleme tekniğinden istifade ettiği görülmektedir. Abdullayev'in icrâsında genel olarak glissando süsleme tekniğinin önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Glissando süsleme tekniğini tremolo, mızraplı, mızrapsız süsleme teknikleri ve müzikal ifade unsurları ile birlikte kullanarak ezgisel bütünlüğü daha zengin kılmak amacıyla yaptığı söylenebilir.

Vibrato

Sallanma ya da titreme olarak adlandırılan bu teknik, müzikte özellikle yaylı enstrümanlarda yaygın olarak kullanılan bir süsleme ve ifade yöntemidir. Teknik, sesin hızlı ve küçük çaplı bir dalgalanma ile titretilmesiyle gerçekleştirilir (Michels & Vogel, 2015, s. 81). Bu dalgalanma, icrâ edilen notanın duyumunda hafif ve hızlı değişiklikler yaratarak, sesin daha canlı ve duygusal bir karakter kazanmasını sağlamaktadır. Notasyon açısından, bazen bu dalgalanma hareketi, notaların üstüne yerleştirilen dalgalı bir çizgi ile görsel olarak ifade edilmektedir. Bu görsel işaret, icrâcıya bu teknikle notaların titretilerek çalınması gerektiğini belirtir. Sallanma tekniği, esere daha sıcak, dramatik ve duygusal bir etki kazandırmak amacıyla kullanılır ve müzikal anlatımda ifade gücünü artırır.

Ağaselim Abdullayev eserin 1. 2. 7. 9. 13. 14. 19. 21. 28. 35. ve 60. ölçülerinde vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 14. Vibrato örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



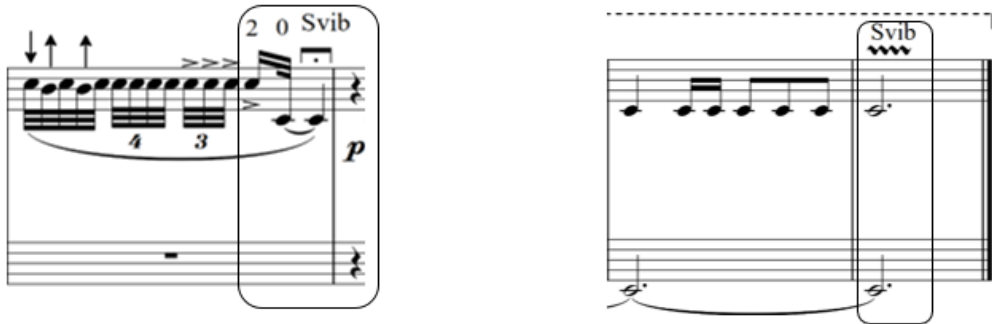
Figür 15. Vibrato örneği-2

Abdullayev eser icrâsında 11 kez, muğam icrâsında 2 kez vibrato tekniğinden istifade ettiği görülmektedir. İcrâsında vibrato tekniğini değerleri uzun notalarda daha sık kullandığı, eser icrâsında cümle başlarında ve sonunda, muğam icrâsında ise cümle sonlarında kullandığı tespit edilmiştir. Abdullayev dar ve geniş salınımlı vibrato türünü kullanmış ve geniş salınım türünü tremolo süsleme tekniği ile birlikte kullanmıştır. Bu doğrultuda iki süsleme tekniğini birlikte kullanarak, mızrap kullanımını daha yumuşak ve duyuma daha güzel renk katmak maksadı ile yapmış olduğunu söylemek mümkündür.

Sap Vibratosu

Hun (veya hum) vermek, tar icrâcılığında, özellikle muğam sanatında, önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, mızrap darbesinden sonra tarın sapının geriye doğru çekilmesi ya da enstrümanın hafifçe silkelenmesi yoluyla sesin dalgalı bir biçimde icrâ edilmesini sağlamaktadır. Hun verme, tar icrâsında sesin daha zengin ve dinamik bir ifade kazanmasına olanak tanıyan bir süsleme tekniği olarak kabul edilmektedir. Abdullayev eserin 35. ve 60. ölçülerinde sap vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu sap vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 16. Sap vibratosu örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu sap vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



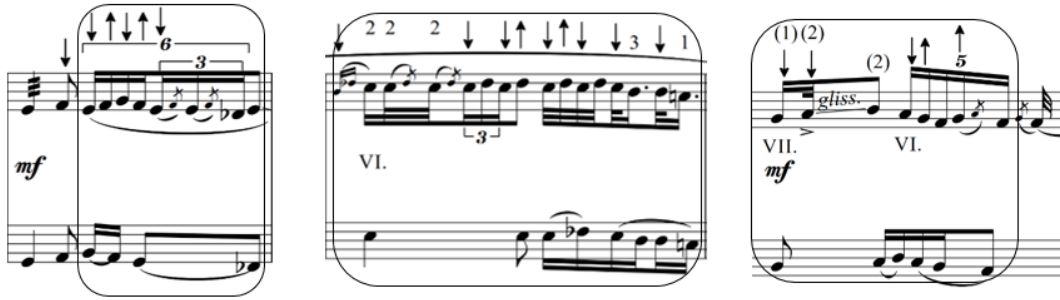
Figür 17. Sap vibratosu örneği-2

Yukarıdaki örneklerden hareketle, Abdullayev sap vibrato tekniğini eser icrâsında 2 defa, muğam icrâsında 3 defa kullandığı tespit edilmiştir. Sap vibrato tekniğini cümle sonlarında ve özellikle serbest olan icrâsında kullandığını görmekteyiz. Bu tekniğin muğamlarda daha sık kullanıldığı bilinmekte ve Abdullayev'in çalgının tekniklerinden oldukça istifade ederek eser icrâsını daha zengin kılmak amacıyla yaptığı söylenebilir.

Ezgisel çeşitleme

Asıl notanın icrâsı, müzik teorisinde önemli bir süsleme ve zenginleştirme tekniği olarak çeşitli şekillerde gerçekleştirilmektedir. Bu süreç, yalnızca asıl notanın kendisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda alt ya da üst işleyici notaların da kullanımıyla daha geniş ve etkileyici bir form almaktadır. “Asıl notanın kendisi, alt ya da üst işleyici notaları, sıralı ya da atlamalı seslerle yapılabilmektedir” (Yahya Kaçar, 2020, s. 174). İşleyici notalar, eserin melodik yapısına çeşitli renkler katarak hem alt hem de üst seslerle icrâ edilmektedir. Bu notalar, ardışık olarak sıralı bir biçimde çalınabileceği gibi, daha geniş aralıklarla atlamalı seslerle de icrâ edilebilir. Sıralı seslerle yapılan süslemeler, melodinin doğal bir akışını ve devamlılığını sağlarken, atlamalı seslerle yapılan icrâlar ise daha dramatik ve geniş bir aralık yaratarak esere farklı bir karakter kazandırır. Bu süsleme ve işleme yöntemleri, müziğin ifade gücünü artırmanın yanı sıra, eserin dinleyici üzerindeki etkisini de güçlendiren unsurlar olarak görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev eserin 6. 7. 8. 9. 18. 19. 20. 21. 26. 28. 32. 30. 41. 54. ve 57. ölçülerinde ezgisel çeşitleme kullanarak süsleme yapmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu sap ezgisel çeşitleme örnekleri;



Figür 18. Ezgi çeşitleme örneği

Abdullayev icrâsında 15 kere ezgisel çeşitleme tekniğini kullanmıştır. Dörtlük ve sekizlik notanın sürelerini kısaltarak, asıl notanın önüne ve arkasına onaltılık ve otuz ikilik notaları ilave ederek daha çok melodik zenginlik kattığı söylemek mümkündür. Asıl nota ve bazı noktalarda asıl notanın dışına çıkarak işleme notaları ilave ederek, daha çok ezgisel ve icrâ zenginliği katmak istediği düşünülmektedir.

İşleme Notaları

Bu teknik, ana sesin çevresindeki alt ya da üst seslerin icrâ edilip ardından yeniden ana sese dönülmesiyle gerçekleştirilir. Usûlün yapısını bozmadan, çeşitli ritmik kalıplar kullanılarak asıl notanın süresi içerisinde uygulanır. Bu yöntem, melodik süsleme ve akıcılığı koruyarak eserin ritmik bütünlüğünü sağlamaya yönelik bir icrâ biçimidir (Yahya Kaçar, 2020, s. 175).

Alt ve Üst Nota İşleme Örneği

Abdullayev eserin 32. 33. ve 34. ölçülerinde alt ve üst nota işleme tekniğini kullanarak süsleme yapmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu işleme notalarına örnek;

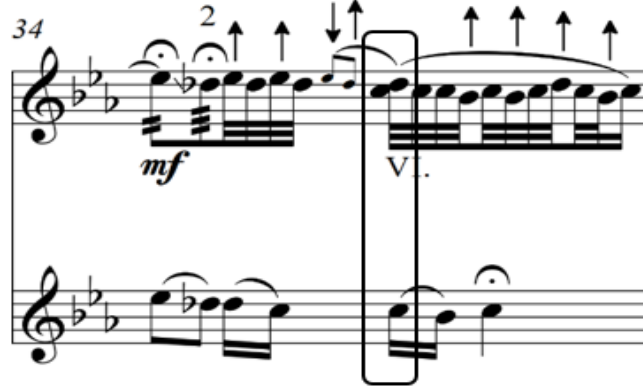


Figür 19. Alt ve üst nota işleme örneği

Ağaselim Abdullayev'in icrâlarında, dörtlük, sekizlik ve onaltılık notaların sürelerini kısaltarak otuz ikilik ve onaltılık notalar eklemesi, eserlerine belirgin bir ezgisel zenginlik katmıştır. Genellikle alt ve üst seslerle işlemler yaparak, ilave notaları esas notanın arkasına ve bitişik seslerine bağlamıştır. Ana melodiye bağlı kalmakla birlikte, bazı bölümlerde esas notadan saparak ezgisel çeşitlilikler yaratmış ve bu sayede daha zengin bir icrâ ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çift ses kullanımı

Tar çalgısının icrâsında, çalgının aynı anda çift ses ve bazın yazılan esere göre üç sesi aynı anda icrâ etmek mümkündür. Özellikle çift ses kullanımı tek mızrapla, kıstırma olarak da ifade edilen icrâ tekniğinde, yanaşık iki sestten aynı anda ses çıkarma işlemidir. Muğamların icrâsında sık kullanılan bu icrâ yöntemini Abdullayev'in eser icrâsında kullandığı görülmektedir. Abdullayev'in eserin 34. ölçüsünde kullanmış olduğu çift ses örneği;



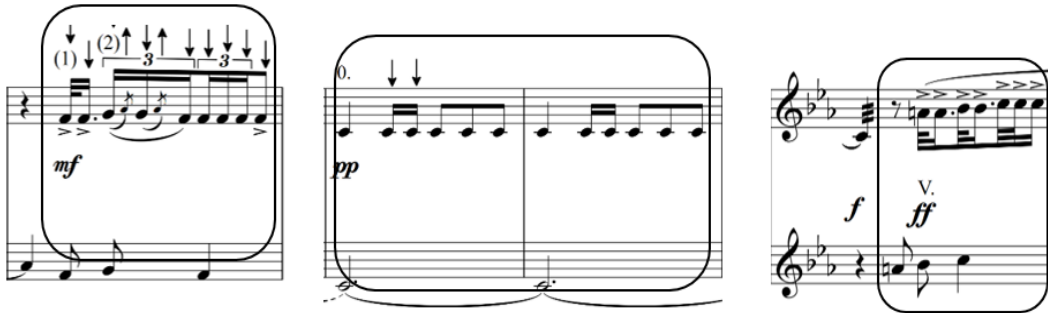
Figür 20. Çift ses kullanım örneği

Abdullayev çift ses kullanımını eserin asıl notasının bir üst sesinde kullanarak, tar icrâsına özgü bu tekniği esere yansıttığı görülmektedir. Tarın geleneksel icrâ özelliklerini, sözlü eserlerde birçoğunu kullanarak esere ve icrâsına farklı zenginlik katma düşüncesi ile yaptığı söylenebilir.

Tartım çeşitleme kullanarak yapılan süslemeler

Tartım değişikliği oluşturarak yapılan bu süsleme tekniği, müzikte ritmik ve melodik zenginlik sağlamak amacıyla kullanılan bir uygulamadır. Bu teknik, aynı ses üzerindeki ana notaya ilave notaların eklenmesiyle gerçekleştirilir ve bu eklemeler, notanın süresini değiştirerek müzikal ifadeyi çeşitlendirmesi amaçlanmaktadır. Ritmik yapının belirli kalıplarına sadık kalınırken, süslemelerle ana notanın süresi genişletilir ya da daraltılır, böylece eserin melodik akışı dinamik bir hale getirilir.

Abdullayev eserin 5. 6. 10. 17. 18. 22. 25. 26. 27. 31. 37. 38. 39. 42. 43. 50. 51. 52. 55. 56. ve 57. tartım değişikliği oluşturarak süsleme yapmıştır.



Figür 21. Tartım çeşitleme kullanarak yapılan süsleme örneği

Abdullayev eser icrâsında 21 defa tartım değişikliği tekniğini kullanarak oldukça fazla istifade ettiği görülmektedir. Genel olarak sekizlik, onaltılık ve noktali ikilik notalarda bu tekniği kullanmıştır. Tarın icrâsına uygun bir şekilde, notaları daha uzun süreli duyurmak ya da ileri bir icrâ sergilemek maksadıyla Abdullayev'in bu tekniği sık kullandığı söylenebilir.

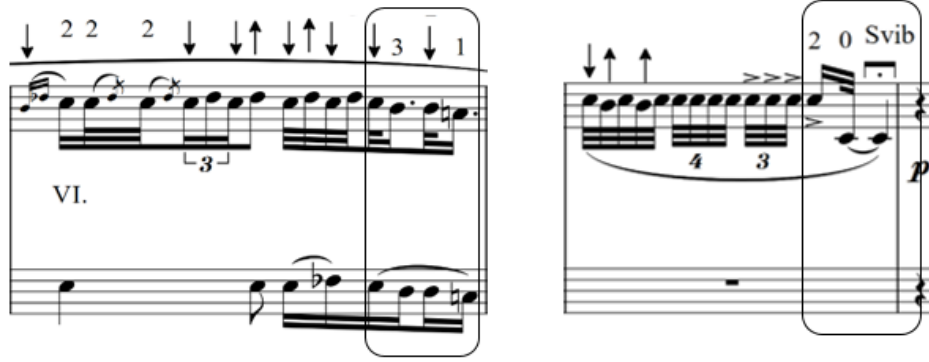
Kullanılan mızrap çeşitleri

Ağaselim Abdullayev eseri icrâ ederken, Azerbaycan'da “ruh mızrap”, “dönme mızrap”, “santur mızrap” ve “celd mızrap” (Abdulgasimov, 1996, s. 68) olarak ifade edilen mızrap kullanımlarından istifade edildiği görülmektedir.

Mızrapsız icrâ kullanımı

Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsının genelinde, bazı perdeleri mızrap darbesi vurmadan icrâ ettiği tespit edilmiştir. Abdullayev'in mızrapsız olarak icrâ edilen perdeleri, bir öncesinde üst mızrap vurulan perdeye, sonraki perdeye mızrap darbesi vurmadan parmak darbesi ve bir önceki perdeden uzayan tını ile icrâ ettiği anlaşılmaktadır.

Abdullayev eser icrâsında 26. 31. ve 35. ölçülerinde mızrapsız icrâ kullanımına örnek;



Figür 21. Mızrapsız icrâ kullanımı örneği

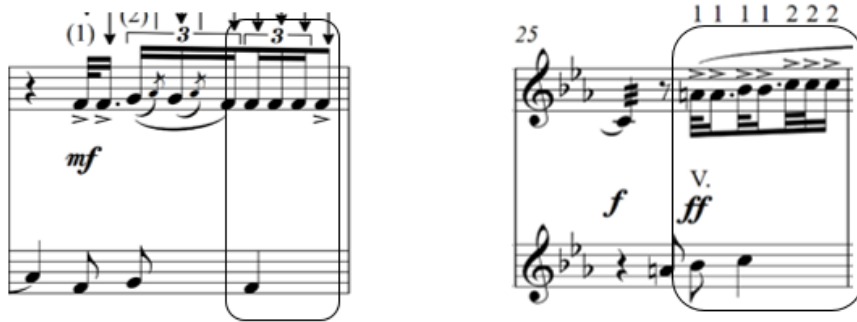
Abdullayev muğam icrâsında mızrapsız icrâ kullanımına örnek;



Figür 22. Mızrapsız icrâ kullanımı örneği-2

Art arda üst mızrap kullanımı

Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsının büyük bir kısmında, ezgi içerisinde tını kaybının olmaması maksadıyla art arda üst mızrap vuruşları yapmış olduğu görülmektedir. Abdullayev eserin 5. 6. 7. 8. 9. 17. 18. 19. 21. 25. 31. 32. 33. 35. 37. 38. 42. 43. 50. 51. 54. 55. 56. ve 58. ölçülerinde art arda mızrap kullanımı yaptığı tespit edilmiştir.



Figür 23. Art arda üst mızrap kullanımı örneği

Abdullayev muğam icrâsında art arda üst mızrap kullanımına örnek;



Figür 24. Art arda üst mızrap kullanımı örneği-2

Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsındaki mızrap kullanımları bakımından incelendiğinde, Abdullayev eserde 3 ölçüde, muğam da ise 1 defa mızrapsız icrâya yer vermiş olduğu görülmektedir. Eser icrâsında aynı zamanda sap vibrato süsleme tekniğinden de istifade etmiştir. Muğam icrâsında kullanmış olduğu mızrapsız icrâda ise tek mızrap darbesi ile üç ayrı sesi parmak darbesini kullanarak elde ettiği görülmektedir. Ağaselim Abdullayev, eserin 24 ayrı ölçüsünde, muğamın da en sık üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarında art arda üst mızrap tekniği kullandığı anlaşılmaktadır. Art arda üst mızrap kullanımları çarpma ve vurkaç çarpma süsleme tekniğinin dışında da kullanılarak, genel anlamda icrâ edilen ezgilerde üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarda oldukça sık yapılmış olduğu görülmektedir. Abdullayev'in art arda üst mızrap tekniğini, ezgiyi daha akıcı kılmak ve icrâsı edilen seslerdeki gürlüğüne eşit bir şekilde olmasını sağladığı söylenebilir. Art arda üst mızrap tekniği kullanımının üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarda yapılmış olması konusunda ise, Abdullayev'in İcrâdaki akıcılığı sürdürme, çarpma ve perde kullanımını kolaylaştırmak, üçleme ve altılamalardan oluşan ezginin icrâsında seslerin daha gür veya hafif şekilde ifade edilmesini kontrol edebilme maksadı ile yapmış olabileceği söylenebilir.

Müzikal ifade unsurları

Müzikte süsleme teknikleri ve ilave notaların dışında kalan ifade unsurları hafif, orta ve kuvvetli gürlükte olarak ifade edilen tını farklılıkları içermektedir. Sesin hafif ve zayıf gürlükte olması "Piyano" olarak ifade edilmekte ve "p" şeklinde gösterilmektedir. Daha hafif olması olması "Pianissimo" "pp", çok hafif olması ise "Molto Pianissimo" "ppp" şeklinde gösterilmektedir. Orta gürlükte olan sesler "Mezzoforte" "mf", kuvvetli gürlükte "Forte" "f", daha kuvvetli gürlükte ise "Fortissimo" "ff" olarak gösterilmektedir. Gittikçe hızlanarak icrâ "Crescendo" "<" şeklinde, gittikçe hafifleyerek ise "Decrescendo" ">" şeklinde gösterilmektedir (Kaçar, 2020, s. 180). Müzikte vurgu olarak ifade edilen üzerine gelen notanın daha vurgulu icrâ edileceğini gösteren "Accent" ise ">" şeklinde gösterilmektedir (Aktüze, 2010, s. 3). Ağaselim Abdullayev'in icrâsındaki ifade unsurları "Accent", "Crescendo", "Decrescendo", "Piyano", "Forte", "Mezzoforte" ve "Fortissimo" olarak bu yedi unsur kapsamında incelenmiştir.



Figür 25. Kullanılan müzikal ifade unsurları örneği

Abdullayev eser icrâsında, eserin asıl notasında bulunmayan yedi ayrı ifadeyi sıklıkla kullandığı görülmektedir. İcrâsını ve eseri daha zengin bir duyuma sergilemek maksadıyla kullanmış olduğu ifade unsurlarında da Abdullayev'in tar icrâsının nitelikli ve müzikal açıdan zengin bir icracı olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle hızlanarak yapmış olduğu icrâlarda üst mızrap ve vurgu kullandığı, üst mızrap ve üçleme tartımlarının kullandığı ölçülerde ise vurgu ve orta gürlükte (mf) icrâ gerçekleştirdiği görülmektedir. Vurgu kullanımları genelde üst mızrap, üçleme tartımları, ölçü sonları ve hızlanarak yapmış olduğu icrâda gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. Abdullayev'in icrâsında glissando kullanımlarının "Decrescendo" kısımlarını kuvvetli gürlükte (f) yaparak bir sonraki ölçüyü hafif gürlükte (p) geçiş yaparak "Crescendo" bir icrâ sergilediği görülmektedir.

Pozisyon kullanımı

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsındaki kullanmış olduğu pozisyonlar incelenmiştir. Esere orta telde altıncı pozisyonla başlayarak, sırasıyla beşinci, dördüncü ve üçüncü pozisyonları kullanmıştır. Daha sonra alt telde beşinci, altıncı, dördüncü ve yedinci pozisyonları kullanmış, üst telde ise eserin sonlarına doğru üçüncü, ikinci ve birinci pozisyonu kullanarak bitiş yapmıştır. Pozisyonlar portenin altında roma rakamı yazılarak gösterilmiştir.

Alt Telde kullanılan pozisyonlar

Alt telde sırasıyla beşinci, altıncı, dördüncü ve yedinci pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir. Dördüncü, Beşinci, Altıncı ve Yedinci Pozisyon Kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, alt telde beşinci pozisyonu 25. 28. ve 31. ölçülerde, dördüncü pozisyonu ise sadece 28. ölçüde, altıncı pozisyonu 26. 27. 28. 32. ve 34. ölçülerde, yedinci pozisyonu ise 33. ve 34. ölçülerde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 26. Alt telde kullanılan pozisyon örneği

Yukarıdaki 46. örnekte eserin 28. ölçüsünde V. ve IV. pozisyon kullanımı görülmektedir. Örnekte V. pozisyondan, IV. pozisyonu kullanarak hem alt tel hem de orta tele hızlı bir geçiş yapabilmek, teller ve perdeler arasındaki ezgi kesitini olmaması için, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek maksadıyla Abdullayev'in bu kısımda da V. ve IV. pozisyonu birlikte kullanmak istediği söylenebilir. Bununla birlikte, 47. örnekte Çargâh (Do) perdesinde rahat bir şekilde çarpma yapabilmek için özellikle VI. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür. 48. örnekte ise çarpma süsleme tekniğini, tartım ve ezgisel çeşitleme yapabilmek maksadıyla VII. Pozisyonun ihtiyaç olduğunu ve bu amaca yönelik kullanmış olduğunu söylemek mümkündür.

Orta telde kullanılan pozisyonlar

Eserin başlangıcında Abdullayev orta telde altıncı pozisyonla başlayarak, sırasıyla beşinci, dördüncü ve üçüncü pozisyonları tercih ettiği görülmüştür.

Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Pozisyon kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, orta telde üçüncü pozisyonu 10. 22. 40. ve 44. ölçülerde, dördüncü pozisyonu 9. 21. ve 39. ölçülerde, beşinci pozisyonu 7. 8. 19. 20. 37. 38. ve 43. Ölçülerde, altıncı pozisyonu 1. 2. 3. 4. 5. 6. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 37. 41. ve 42. ölçülerde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 27. Orta telde kullanılan pozisyon örneği

Abdullayev'in "İlk Mehebbet" icrâsında en sık orta teli kullandığı görülmektedir. Yukarıdaki 49. örnekte orta telde III. pozisyonu genellikle eserin karar perdesinde kullandığı anlaşılmaktadır. Orta teldeki tını farklılığı, kara perdesinin Çargâh (Do) perdesi olması, esere ilk başlangıç olarak orta teli tercih etmesi ile ezgisel ve teller arasındaki tını farkı olmaması maksadıyla III. pozisyonu tercih ettiği görülmektedir. Diğer örneklerden de anlaşılaacağı üzere, esere ilk önce orta teldeki Râst (Sol) perdesi ile VI. pozisyonla başladığı ve daha sonra sırasıyla karar perdesine V., IV. Ve III. pozisyonu kullandığı görülmektedir. Orta teli kullanmaktaki amacı ise, ortada bulunan tellerin üst ve alt teldeki tellerden farkı bakır ve kalınlıkların ayrı olması neticesinde, teller arasında tını farklılığı, esere daha farklı gürlük ve ifadeler kullanmak için yapmış olduğu düşünülebilir. Tarın üç ayrı telinde eserin belli kısımlarını icrâ ederek, aradaki tını ve gürlük farklılıklarını ortaya koymak ve daha zengin bir duyum elde etmeyi amaçladığı söylenebilir.

Üst Telde Kullanılan pozisyonlar

Abdullayev eserin tekrar kısmını son bölümde üst telden icrâ etmekte olup, üçüncü, ikinci ve birinci pozisyonları kullanarak eseri sonlandırdığı tespit edilmiştir.

Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Pozisyon Kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, üst telde birinci pozisyonu 52. ve 54. ölçülerde, ikinci pozisyonu 51. ve 56. ölçülerde, üçüncü pozisyonu 49. ve 54. ölçülerde, dördüncü pozisyonu ise sadece 54. ölçüde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 28. Üst telde kullanılan pozisyon örneği

Ağaselim Abdullayev eser icrâsında üst teli sadece eserin tekrarı olan son kısmında, 49. 51. 52. 54. ve 56. ölçülerinde kullanmıştır. 53. örnekte orta teldeki pozisyonlardan farklı olarak Râst (Sol) perdesine IV. pozisyon ile başlayarak, sırasıyla III. II. ve I. pozisyon ile karar perdesine indiği görülmektedir. Abdullayev eseri üst telde Kaba Çargâh (Do) sesinde eseri bitirdiği için I. ve II. pozisyonu sadece üst telde kullanmış olduğu ve bitiş hissi uyandırmak maksadı ile bunu yapmış olduğu söylenebilir.

Sonuç

Bu araştırmada, Ağaselim Abdullayev'in icrâsında süsleme tekniği ile yaptığı süslemeler, ilave nota ve tartım değişikliği kullanarak yapmış olduğu süslemeler, kullanmış olduğu mızrap çeşitleri, müzikal ifade unsurları ve çalgı üzerinde kullanmış olduğu pozisyonlar tespit edilmiştir. Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsı sırasında yaptığı süslemelerin anlaşılması ve icrâ ile nota arasındaki farklılıkların ortaya konulabilmesi için verilen nota örneklerinde; üst porte Ağaselim Abdullayev'in icrâsı, alt porte ise analiz edilen eserin orijinal notası gösterilmiştir. Muğam icrâsında ise sadece Ağaselim Abdullayev'in icrâsı tek porte şeklinde gösterilmiştir. Abdullayev'in "İlk Mehebbet" ve "Şur" muğamının "Berdâşt" şubesindeki icrâsında, çarpma süsleme tekniklerinden değerini kendinden önce ve sonra alan çarpma süsleme tekniği, mızraplı ve mızrapsız çarpma süsleme tekniğinin kullanımı tespit edilmiş ve vurkaç çarpmayı sadece muğam icrâsında kullanmış olduğu görülmüştür. Abdullayev icrâsında tril süsleme tekniği incelenen iki icrâda sadece "İlk Mehebbet" eserinde kullanmıştır. Ağaselim Abdullayev'in muğam icrâsında ezgisel çeşitleme, işleme notaları ve tartımsal çeşitleme yaparak kullanılan süsleme teknikleri incelenmemiştir. Ağaselim Abdullayev'in kullanmış olduğu mızrap çeşitleri eser icrâsında incelenmiş olup mızrapsız icrâ ve art arda üst mızrap tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Ağaselim Abdullayev'in icrâsındaki ifade unsurları olarak "Accent", "Crescendo", "Decrescendo", "Piyano", "Forte", "Mezzoforte" ve "Fortissimo" olarak yedi unsur kapsamında incelenmiştir. Alt, orta ve üst teldeki pozisyon kullanımları incelenerek, yedi ayrı pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâlarında en sık kullandığı süsleme tekniği, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma türü olmuştur. Abdullayev, bu tekniği özellikle bir üst nota ile yan yana gelen iki aynı notanın arasında sıklıkla uygulamıştır. İcrâlarında çarpma türlerini hem mızraplı hem de mızrapsız olarak eşit oranda kullandığı, vurkaç çarpma tekniğini ise yalnızca muğam icrâlarında tercih ettiği belirlenmiştir.

Ağaselim Abdullayev icrâsında çarpma süsleme tekniklerinden sonra en sık kullandığı süsleme tekniği tremolo tekniğidir. Tremolo süsleme tekniğini genel olarak üst notadan alt notaya geçişte ve inici ezgilerde kullandığı görülmektedir. Ağaselim Abdullayev'in süsleme tekniklerinden en az kullandığı tril süsleme tekniğidir. Eser icrâsında tril kullandığı muğam icrâsında ise kullanmadığı görülmektedir. Abdullayev'in sık kullandığı diğer bir süsleme tekniği ise glissando olduğu görülmektedir. Hem eser hem de muğam icrâsında kullandığı glissando tekniğini genellikle tek mızrap

darbesiyle ve tremolo tekniğini kullanarak yaptığı tespit edilmiştir. Azerbaycan müzik üslubu ve tar icrâsına uygun yapmış olduğu bu glissando tekniğinin, eserin asıl notasında bulunmadığı ve Abdullayev'in esere farklı bir zenginlik katmak amacıyla yaptığı anlaşılmaktadır. Abdullayev icrâsında vibrato ve sap vibrato tekniğini, dar ve geniş salınımlı vibrato türünü kullanmış ve geniş salınım türünü tremolo süsleme tekniği ile birlikte kullandığı tespit edilmiştir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâsında, ilave notalar kullanarak yaptığı süslemelerde dörtlük ve sekizlik değerdeki notalara onaltılık notalar eklediği ve sekizlik ile onaltılık notaların sürelerini kısaltarak otuz ikilik notalar eklediği belirlenmiştir. Bu süslemelerde, eklenen notaların genellikle esas notaya bitişik seslerden oluştuğu gözlemlenmiştir. İşleme notaların ise, asıl notadan farklı olarak, esas notanın üstünde veya altında yer alan seslerle oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Abdullayev'in tartım değişiklikleriyle yaptığı süslemelerde, özellikle sekizlik, onaltılık ve noktalı ikilik notalar üzerinde bu tekniği sıkça kullandığı görülmektedir. Abdullayev icrâsında kullanmış olduğu mızrap teknikleri bakımından, art arda üst mızrap, santur (üçleme) mızrap ve dönme mızrap olarak ifade edilen mızrap çeşidini kullandığı ve en sık art arda üst mızrap çeşidini kullandığı tespit edilmiştir. Eser ve muğam icrâsında süsleme tekniklerini mızraplı ve mızrapsız olarak kullanarak, mızrapsız icrâlarda üst mızrap darbesini vurgulu yaparak, diğer sesleri parmak darbesiyle icrâ ettiği görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâsında müzikal ifade unsurları gürlük ve farklılıkları bakımından incelenerek accent, crescendo, decrescendo, piyano, forte, mezzoforte ve fortissimo olarak yedi unsurun kullanıldığı tespit edilmiştir. Eseri pes seslerini piyano, tiz seslerini forte ve fortissimo tercih etmiş, genel olarak icrâsında ise mezzoforte şeklinde icrâ etmiştir.

Abdullayev icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar incelendiğinde, tarın icrâsında kullanılan dokuz ayrı pozisyondan yedisini kullanarak pozisyonlardan oldukça istifade ettiği görülmüştür. Özellikle alt, orta ve üst telde farklı pozisyonları tercih etmesi dikkat çekmektedir. Buradaki farklı pozisyon çeşitliliği, icrâsının hızlı bölümlerinde ve diğer tel guruplarının tınlarında da istifade etmek amacıyla yapmış olduğu görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev'in genel olarak yapmış olduğu eser icrâsında, Azerbaycan muğam destgâhlarından “Şur” muğamının seyir karakteri ve geleneksel icrâ motiflerini kullandığı tespit edilmiştir. Eserin 25. 26. ve 33. ölçüde Dügâh (La) perdesinde segâh geçki yaparak yine Azerbaycan muğamlarından “Segâh” ailesinden olan “Mirze Hüseyin Segâhı” olarak ifade edilen muğam karakterini görmekte, 28. ölçüsünde ise Gerdaniye (Sol) perdesinde “Şur” karakterli bitirmektedir. Ağaselim Abdullayev'in bir muğam icrâcısı olmasından ötürü, genel olarak icrâsında muğam motif ve karakterini görmekteyiz. Yapılan icrâda tarın repertuarına sözlü eser icrâsına uygun beste eserlerin kazandırılması noktasında, tarın solist olarak öne çıkması ve bu gibi eser örneklerinde de icrânın örnek teşkil ettiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu icrâ tavrından hareketle çalgının icrâcı ve dinleyicisinin yaygınlaşması noktasında önemli bir etken olduğu düşünülmektedir. Azerbaycan müziğinde tar icrâcılığında tavır ve üslup kazanımının sağlanması, bu alanda otorite kabul edilen icrâcılarının müziklerinin sıkça dinlenmesini gerektirmektedir. Tar icrâcılığında ekol oluşturan ve kendisinden sonra gelen pek çok icrâcı üzerinde etkiler bırakan sanatçılar arasında Ağaselim Abdullayev, önemli bir yer tutmaktadır. Abdullayev'in icrâ tarzı hem teknik hem de estetik bakımdan Azerbaycan müziğinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmüş ve birçok icrâcı tarafından takip edilmiştir. Bu bağlamda, Abdullayev'in “İlk Mehebbet” adlı eseri ve “Şur” muğamının “Berdâşt” bölümündeki icrâlarının hem meşk (usta-çırak yöntemiyle öğrenme) hem de nota üzerinden detaylı bir şekilde çalışılması, tar icrâ tavrının öğrenilmesi ve özümlemesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu yöntem, sadece icrâcının teknik becerilerini geliştirmekle kalmayacak, aynı zamanda Azerbaycan müziğinin derinliklerini anlamaya ve yorumlamaya olanak tanıyacaktır.

Öneriler

Araştırmacılar İçin Öneriler

Abdullayev'in icrâ tarzı üzerine yapılacak araştırmalar, tar icrâsının Azerbaycan müziğindeki geleneksel ve modern yaklaşımlarını daha iyi anlamak için derinlemesine analizlerle desteklenmelidir. Özellikle süsleme teknikleri, mızrap kullanımı ve pozisyon değişimleri gibi icrâ özellikleri üzerine yapılacak çalışmalar, Abdullayev'in müzikal üslubunun anlaşılması açısından önemli katkılar sağlayacaktır. Araştırmacıların, Abdullayev'in notalardan farklı olarak yaptığı

süsleme, ilave nota ve tartım değişikliklerini inceleyerek, icrâ tarzının estetik etkilerini araştırması, eserlerin yorumlanmasına ışık tutacaktır. Ayrıca, bu icrâların detaylarının eğitim materyallerine dönüştürülmesi, tar icrâcılığının akademik ve sanatsal yönlerinin geliştirilmesi için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Uygulamacılar İçin Öneriler

Abdullayev'in süsleme ve mızrap tekniklerini meşk yöntemiyle çalışarak özümsemeleri ve icrâlarında özgün yorumlar geliştirmeleri önerilmektedir. Özellikle Abdullayev'in çarpma, tremolo ve glissando gibi süslemelerle zenginleştirdiği tarzı, tar icrâcıları için bir referans niteliği taşımaktadır. Alt, orta ve üst tellerde çeşitli pozisyonları kullanarak yapılan çalışmalar, tar üzerindeki hakimiyeti artırmaya katkı sağlayacaktır. Abdullayev'in icrâlarında yoğun olarak kullandığı crescendo, decrescendo gibi ifade unsurlarının icrâda uygulanması ise eserlere daha güçlü bir ifade katacaktır. Geleneksel muğam motiflerini benimseyen ve bu motifleri içselleştirerek icrâlarına yansıtan tar icrâcıları, Azerbaycan müziğinin kültürel derinliğine katkıda bulunabilirler. Bu doğrultuda, Abdullayev'in icrâ tarzından ilham alarak kendi üsluplarını geliştirmeleri hem bireysel yaratıcılığı teşvik edecek hem de Azerbaycan müziğinde özgün yorumların gelişimini destekleyecektir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Ağaelim Abdullayev'in icrâ kayıtlarından elde edilen "İlk Mehebbet" eser icrâsı ve Şur muğamının "Berdâşt" şubesinin icrâsı ile sınırlandırılmıştır.

Bilgilendirme

Bu makale, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Doktora programında Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR danışmanlığında hazırlanan ve yazımı devam eden "Ağaelim Abdullayev'in Tar İcrâları Üzerinden Azerbaycan Muğamlarının İncelenmesi" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Yazar Özgeçmişi



Öğr. Gör. **Yusuf Altun**, 1992 yılında Ardahan'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Ardahan'da tamamladı. 2016 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümünde Lisans, 2018 yılında İnönü Üniversitesi Türk Müziği Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2018 yılında Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Bölümüne öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Tar ve Âşık Sazı öğrenimine 2011 yılı lisans döneminde Prof. Dr. Ilgar İmamverdiyev ile başladı. 2019 yılında Azerbaycan Milli Konservatuarı'nda Prof. Dr. Ağaelim Abdullayev ile çalıştı ve aynı yıl "Advanced Education Course" sertifika programını tamamladı. 2018 yılında Özbekistan'da düzenlenen "Maqom Art International Forum" festivalinde tar icrâcısı olarak görev aldı. 2020 yılında Kazakistan'da düzenlenen yarışmada Amre Kashaubaev'in adını taşıyan Filarmoni'den mansiyon ödülü aldı. TRT ve Kültür Bakanlığı tarafından hazırlanan çeşitli konser ve televizyon programlarında misafir sanatçı olarak görev aldı. Türksoy bünyesinde yurt dışında konser ve resitaller verdi. 2021 yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı Doktora Programına (Tez Dönemi) başladı. Yusuf Altun'un, Azerbaycan müziği üzerine 2023 yılında yayımladığı "Tar" adlı bir albümü ve 2024 yılında yayımladığı "Sahara" adlı bir albüm çalışması bulunmaktadır. **Kurum:** Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ardahan, Türkiye. **E-mail:** yusufaltun@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-1963-8149

Google Akademik: <https://scholar.google.com/citations?hl=tr&user=l9moXIMAAAAJ>

Academia: <https://independent.academia.edu/yusufaltun5>

Kaynakça

- Abdulgasimov, V. (1996). *Azerbaycan Tarı* (Anadolu Türkçesine aktaran: Salih Turhan). Ankara: Şahsi Basım.
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: tar. *İrs Miras Dergisi*, 11, 52-57.
- Ahmadov, K. (2021). *Azerbaycan mugam ve Türk makam müziği'nde yer alan segâh ve çargâh/çahârgâh makamlarının karşılaştırmalı analizi*. Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye
- Akhundov, İ. (2015). *Azerbaycan muğamları*. Bakü: Mütercim.

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü* (3. Basım). Pan Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gazimihâl, R. M. (2001). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gönül, M. (2010). *Nevres bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Gürdal, İ. (2014). Kopuz ve Türk dünyası halk çalgıları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 165 175.
- Huseyinaliyev, H. (2021). *20. yüzyıl Azerbaycan ve Türk senfonik müzik eserlerinde kullanılan muğam-makam ezgileri*. Yüksek lisans tezi. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- İsmayilov, Ş. (2020). Türk Müziği Makam Teorisi'nde "ev, hâne" kavramının esâsı: yegâh, düğâh, segâh evleri. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Gerçek, İ. H. (1998). *Ü. Hacıbeyli'nin Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum, Türkiye.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk mûsikîsinde eser ve icrâ tablîli yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karakaya, O. ve Ahmadov, K. (2021). Azerbaycan muğam müziği ve Türk makam müziği içinde 'hümâyûn' makamının karşılaştırılması üzerine bir araştırma. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(14), 251-269.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kerimov, M. (2003). *Azerbaycan musiki aletleri*. Bakü: Yeni Nesil Yayınevi.
- Kuşoğlu, O. (2007). *Rafîğ Hüseyin Oğlu İmrani'nin yayımladığı Azerbaycan muğam janrının yaranması ve inkişaf tarihi adlı eser*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). *Müzik atlası* (Çev. Semih Uçar) (1. Basım). İstanbul: Alfa Basım.
- Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş 9, (Türk halk musikisi aletleri)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özel, N. S. (1989). Segâh Makamında Tar İçin Taksim Çeşitlemeleri. (Yüksek lisans tezi). İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Rzayeva, B. (2020). Azerbaycan muğam mirasının notasyon tarihi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 6, 243-252.
- Şihaliyeva, Ş. (2015). Şüşter ve hümâyûn muğamlarının mukayeseli araştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 983-988.
- Soysal, F. (2012). *Rast muğamı çerçevesinde Azerbaycan muğam kavramı*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Memmedov, T. & Guliyev, C. (2015). *İzahlı muğam lüğeti*. Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü.
- Turunç, A.S. (1999). *Azerbaycan Halk müziği türlerinden derâmed, renk ve diringi (diringe) üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Turunç, A.S. (2011). *Türkiye'de tar eğitiminde görülen problemler ve çözüm yolları*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uz, K. (1964). *Musiki ıstılahatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Ek 1. “İlk Mehebbet” adlı Eserin Notası

Tablo 1. Kamber Hüseyinli’ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı eser

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet
The musical score for "İlk Mehebbet" is presented in a two-staff format. The top staff, labeled İCRÂ, contains the main melodic line with various ornaments and performance markings. The bottom staff, labeled NOTA, shows a simplified version of the melody. The score is in 6/8 time and features two flats in the key signature. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score is divided into four systems, with measures 1-5, 6-8, 9-13, and 14-17. The İCRÂ staff includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like fingerings (1, 2, 3), dynamics (p, f, mf), and articulation (accents, slurs). The NOTA staff provides a simplified notation of the melody.			

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan "İlk Mehebbet" adlı eser (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in two staves: İCRÂ (top) and NOTA (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with measures 18, 21, 25, and 28. The İCRÂ staff includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and rests, along with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and breath marks (wavy lines). The NOTA staff provides a simplified notation of the melody. Dynamics include p, mf, f, and ff. The score is marked with Roman numerals V, IV, III, and VI, indicating specific sections or measures.

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan "İlk Mehebbet" adlı eser

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 32-36) features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The melody is marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The second system (measures 37-41) features a treble clef with a key signature of two flats. The melody is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piece is titled 'İlk Mehebbet' and is from the 'İlk Muhabbet' collection.

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı eser (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in four systems, each with a measure number at the beginning of the İCRÂ staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, trills, and dynamic markings. The İCRÂ staff is written in a staff with a key signature of two flats (B-flat major). The NOTA staff is written in a staff with a key signature of two flats (B-flat major). The score concludes with a double bar line and a 'Svib' (vibrato) marking.

Ek 2. Şur Muğamının Berdâşt Şûbesine Ait Nota

Tablo 2. Ağaselim Abdullayev'in icrâ ettiği Şur muğamının Berdâşt şûbesine ait nota

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	Şur Muğamı

The musical score is presented on 15 staves. The first staff is labeled 'Berdâşt'. The notation includes treble clef, two flats in the key signature, and a 4/4 time signature. The score is filled with complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes. There are also slurs and specific markings such as 'Svib' (vibrato) and 'gliss.' (glissando). The staves are numbered 1 through 15 at the beginning of each line.

Tablo 2. Ağaselim Abdullayev'in icrâ ettiği Şur muğamının Berdâşt şûbesine ait nota (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	Şur Muğamı

The musical score is presented in a single system with 26 measures. The notation includes various rhythmic values and ornaments characteristic of Şur Muğamı. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures 16 through 26, with measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 explicitly labeled at the beginning of their respective staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Specific markings include 'Svib' (vibrato) above measures 16 and 26, and 'gliss.' (glissando) above measures 19 and 20. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above notes. The score is divided into measures 16 through 26, with measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 explicitly labeled at the beginning of their respective staves.

An analysis of Ağaselim Abdullayev's tar performance in muğam and the piece "İlk Mehebbet"

Abstract

Azerbaijani tar artist Ağaselim Abdullayev is recognized as a significant figure in the traditional performance and transmission of muğam, one of Azerbaijan's distinctive music genres. Abdullayev has developed a unique performance style that is evident not only in Azerbaijani folk music but also in classical music and pieces composed for soloist performances, creating a distinctive school of tar performance. This approach has left a lasting impact on subsequent tar players, establishing Abdullayev as a key influencer in Azerbaijani music. This study aims to analyze the interpretation and performance style of Abdullayev, focusing on the piece "İlk Mehebbet," composed by Kamber Hüseynli, and the "Berdâşt" section of the "Şur" muğam. Abdullayev's use of positions, plectrum techniques, ornamentation styles, expressive elements, melodic, and rhythmic variations in his tar performance are examined in detail. The analysis reveals that Abdullayev combines elements of the Azerbaijani muğam tradition with classical music nuances, resulting in an original and refined interpretation. His approach, while honoring the classical roots of Azerbaijani music, brings an innovative perspective to traditional muğam, influencing not only subsequent tar performers but also contributing to a modernized musical language within Azerbaijani music. The detailed analysis of his performance style serves as a guide for today's tar players, and it is recommended that Abdullayev's unique approach be further explored and documented for future generations. Preserving his musical legacy will ensure its transmission to future musicians.

Keywords: Ağaselim Abdullayev, Muğam, Tar, Azerbaijani Music, Performance Analysis, Ornamentation Techniques.



Kitap İncelemesi

Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği adlı kitabın incelemesi

Valon Shkodra¹

Priştine Albanoloji Enstitüsü, Etnoloji Bölümü, Priştina, Kosova

Makale Bilgisi

Geliş: 12 Aralık 2024
Kabul: 24 Aralık 2024
Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Kitap incelemesi
Kosova
Türk tasavvuf müziği

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği başlıklı kitap, Balkanlar'da tekke ile diğer İslami kurumların gelişmesi ve etkisiyle bağlantılı bir şekilde tasavvuf müziğinin Kosova'da müzikal ve sosyokültürel bir olgu olarak incelenmesine yoğunlaşmıştır. Çalışmada amaçlanan bilimsel ve akademik düzeye ulaşılacak ve süreklilik arz eden bir gayretin devamı olacak şekilde bu konuyla alakalı önceden yazılıp yayımlanmış tüm malzeme dikkate alınmış ve bu alanda çalışma yapan öncüllerin görüşlerine başvurulmuştur. Bu kitap öncesinde ve sırasında bu tür müzik yaratıcılığına ilişkin araştırmaların sayıca az oldukları ve eksikler barındırdıkları gözlemlenmiştir. Kitap dört bölümden oluşmuştur. Bölüm 1. Kosova'da Osmanlı Hakimiyeti ve İslamiyet, Bölüm 2. Tasavvuf Musikisi'nin Uygulama, Mekan, Ayin ve Törenleri, Bölüm 3. Kosova Tekkeleri, Bölüm 4. Kosova İlahileri. Bu kitap, inceleme alanındaki tekkelerin her biri birer sanat merkezi olması nedeniyle tasavvuf müziğinin gelişimindeki rolü kitapta açıklanmıştır.

Makaleye atıf için

Shkodra, V. (2024). Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği adlı kitabın incelemesi. *Türk Müziği*, 4(4), 375-378. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601831>



Kitap Adı: Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği

Yazar: Dr. Krenar Doli

Dil: Türkçe

ISBN: 978-605-81153-8-5

Yayınevi: Genç Bige (Young Wise)

Yayın Tarihi: 2024

Sayfa: 192

Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği başlıklı konusu Kosova'da tasavvuf müziğinin müziksel ve sosyo-kültürel bir olgu olarak araştırılmasıdır. Belirlenen konunun, Arnavut veya diğer bilim adamları tarafından şimdiye kadar yapılmış olan katkıları da dikkate alarak problemi bütüncül bir şekilde ele almak suretiyle üzerinde yeterince durulmamış olan bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçladığı için önemli ve yararlı olduğu görüşündeyiz. Kosova gibi spesifik bir yerde tasavvufla ilgili ritüeller ve geleneklerin tamamını kapsayacaktır.

Kitabın kuramsal zemini etnomüzikoloji ve kültürel araştırmalar alanından geniş bir literatür üzerine kurulacaktır.

Bu çalışmada önemli yeri olan müzikal transkripsiyonlara özel önem atfedilmiştir. Bu çalışmanın esas amaçlarından biri günümüzde Kosova tekkelerinde icra edilen dinî motifli meşhur şarkıların bulunup transkribe edilmesidir. Ancak bu çalışmaya alınan örneklerin tamamını transkripsiyonlar oluşturmamaktadır. Meşhur dinî motifli şarkıların seçiminde farklı varyantları ve yayınlarının seçimi yapılmıştır. Çalışmaya alınan tüm bu malzeme ilgili şark makamları çerçevesinde dizilmişlerdir.

Özellikle bunun gibi kompleks bir çalışmada başvuru araştırma yöntemlerinin tanımlanması çalışmanın başarısı için belirleyici niteliktedir. Bu, etnomüzikolojiyle ilgili bir çalışma konusu olduğundan nitel bir yöntem tercih edileceği anlaşılmaktadır. Her etnomüzikolojik araştırmada gözlem, yapılandırılmış veya kısmen yapılandırılmış görüşme ve mülakat yoluyla veri toplama, daha sonra incelenmek üzere fotoğraf çekme ve görüntü kaydetme gibi yöntemsel araçlar nedeniyle nitel araştırma yöntemi uygulanmış sayılır.

Bu adımlardan sonra, çalışmanın amacına uygun malzemenin derlenmesi için aşağıda belirtilen çalışma yöntemleri uygulanarak saha çalışmasına geçilmiştir:

- Belirlenen kaynak kişilerle görüşme
- Anket
- Gözlem yöntemi (etkin gözlem yaparak ve belirlenen kaynak kişilere soru sorarak)

Kaynak kişi seçiminde halk bilimi alanında yapılan araştırmalarda artık yaygınlaşmış olan kıstas ve koşullara uygunluğa dikkat edilmiş, sahada kaynak kişilere yönelik uygulanacak yöntem ve tekniklere özel önem atfedilmiştir.

Kosova'dan derlenen dinî mûsikî eserlerinin bazı özellikleri üzerinde durmak gerekir:

- Bu eserler halkın dilinde yüzyıllardır yerleşmiş ilahiler olması bakımından halk mûsikisine yakındır.
- Eserler genellikle iki, üç veya dört zamanlı usullerdir.
- Dil farkı gözetilmediği için her dilde eserler kaydedilmekte ve notaya alınmaktadır.
- Kosova'da bazı güfteler Türkçeden diğer dillere çevrilmiştir.
- Bu bölgelerde yapılan zikirler de en az ilahiler kadar önemlidir. (Ayrıca Kosova'da yapılan dua ve okunan mevlitlerin dilden dile günümüze kadar gelmesi de dikkate şayandır).

Ayrıca eserler, derleme yapılacak mekâna bizzat gidilerek yerel halktan olan icracılara eserlerin okutulması suretiyle kayıt altına alınmıştır. Teknik donanım olarak ise kamera, fotoğraf makinası ve ses kayıt cihazları kullanılmıştır.

Bunların dışında derlemeler sırasında benimsenen üç temel yöntem şunlardır:

- Kosova'daki bazı tarihî tekkelerin meşk ve zikir günlerine misafir olarak katılımımız esnasında, okunan ilahilerin otantik olarak kayıt altına alınmasına özen gösterildi. Bu vesileyle özel bir kayıt alma yerine, meşk ve zikirlerin yapıldığı gün ve saate bu tekkelerde bulunarak ses ve görüntü almaya gayret edildi.
- Bu katılımlar esnasında mûsikîşinas olan dervişler tespit edildi ve bir randevu günü ayarlandı. Buluşulan günde kaynak kişinin okuyacağı eserler kurmuş olduğumuz görüntülü ve sesli kayıt sistemi vasıtasıyla kayıt altına alındı.
- Bu mecmualar arasında bazı eserlerin klasik Osmanlıca olarak kaleme alındığı görüldü ve bunlardan bazıları da latine edildi.

Bu çalışma, önsöz, sonuç, kaynaklar ve literatür hariç dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm bağımsız bir birimi temsil eder; çünkü her bölümde çalışmanın kapsam bütünlüğüne uygun şekilde belirli hususlar ve meseleler ele alınmıştır.

Bölüm 1. Kosova'da Osmanlı Hakimiyeti ve İslamiyet

Kitabın ilk bölümü, Arnavut kültürünün gelişme süreciyle ilgili tarihsel arka planı kapsamaktadır. Yerelde mektepler, medreseler, kütüphaneler, kültürel ve dinsel kurumların kurulmasındaki rolü vurgulanarak camiler ve tekkeler gibi öğretim ve eğitim işlevi gören kurumların rolü incelenmektedir.

Bölüm 2. Tasavvuf Musikisi'nin Uygulama, Mekan, Ayin ve Törenleri

İkinci bölüm camide gerçekleştirilmiş (Mevlit, Salâ, Bayram ve Cuma Salâsı, Cenaze Salâsı, Salât-ı Ümmiye, Temcît, Ezan) ve tekkede gerçekleştirilmiş (Durak, Mersiye, Nefes, Nevbe, Gülbank) kendine has performans özelliklerine göre ayrılır. Cami ve tekke bulunan ortak formlar (Nat'lar, İlahiler, Kasideler ve Şuğülller) gibi hakkında bilgi verildi ve sonra bunun Kosova'daki etkisi örneklerle değerlendirildi.

Bölüm 3. Kosova Tekkeleri

Çalışmanın üçüncü bölümü Kosova'da bulunan tüm tarikatlarla, ilgili olup özellikle zikri ve müzik ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır. Bu bölümde her bir tarikatın sırasıyla kısa tarihçesi, kurucusunun kısaca hayatı verildikten sonra, varsa kollarını da ele alarak tarih boyunca Kosova'daki mûsikî faaliyetleri incelenecektir.

Bölüm 4. Kosova İlahileri

Dördüncü bölümde günümüzde Kosova sathındaki tekkelerin tamamında icra edilen ilahilerin en bilinenleri transkribe edilmiştir. Türkçe olarak icra edilen ilahilerin yanı sıra Arnavutça olarak da icra edilen çok sayıda ilahiye bu çalışmada yer verilmiştir. Bahse konu ilahilerin tamamı tahlil edilip ilgili veriler eşliğinde sunulmuştur.

Sonuç

Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği başlıklı kitap bu alanda yazılan önemli kitaplardan biri dört bölümden oluşmuştur. . Bölüm 1. Kosova'da Osmanlı Hakimiyeti ve İslamiyet, Bölüm 2. Tasavvuf Musikisi'nin Uygulama, Mekan, Ayin ve Törenleri, Bölüm 3. Kosova Tekkeleri, Bölüm 4. Kosova İlahileri. Bu kitap, tekkelerin her biri birer sanat merkezi olması nedeniyle tasavvuf müziğinin gelişimindeki rolü kitapta açıklanmıştır.

Yazar Özgeçmişi



Valon Shkodra 1984 yılında Priştine'de doğdu. İlkokul ve ortaokulu doğduğu yerde bitirdi. Priştine'de Üniversitesi, Filozofik Fakültesi, Etnoloji bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2014 yılında Etnoloji-Folklor bölümünde odaklanarak Kültürel Antropoloji ve Sanat Çalışmaları Enstitüsü'ndeki Albanoloji Çalışmaları Merkezi'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2022 yılında Lubjana Üniversitesi (Slovenya), Etnoloji bölümü'nde doktora eğitimini tamamladı. Priştine'deki Etnoloji Müzesi 10 sene çalışmaktadır. 2019-2022 yılından itibaren "Albanological Research – Folklor and Ethnology Series" adlı bilimsel derginin yayın kurulu sekreteriydi. 2023- yılından itibaren "Albanological Research – Folklor and Ethnology Series" adlı bilimsel derginin yayın kurulu üyesidir. Şu ana kadar aşağıdaki eserlerini yayımladı: Priştine Etnolojik Müzesi ve İşlevi, monografi, Albanoloji Enstitüsü, Priştine, 2021, s.144. Kosova'nın Geleneksel El Sanatları, katalog, Albanoloji Enstitüsü, Priştine, 2022. The Yearbook (2010-2020), adlı kitabını ortak yazar yayınladı, Albanoloji Enstitüsü, Priştine, 2022, s.377. The Yearbook I, adlı kitabını ortak yazar yayınladı, Albanoloji Enstitüsü, Priştine, 2022, s.192. The Cultural Heritage Postcards in Kosovo, katalog, Albanoloji Enstitüsü, Priştine 2023, s.118.

Kitap Yazarının Özgeçmişi



Krenar Doli 1985 yılında Yakova'da doğdu. İlkokul ve ortaokulu doğduğu yerde bitirdi. 2007'de Tiran'daki Sanat Akademisi, Müzik Fakültesi, Müzikoloji bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2014'te Etnoloji-Folklor bölümünde Etnomüzikolojiye odaklanarak Kültürel Antropoloji ve Sanat Çalışmaları Enstitüsü'ndeki Albanoloji Çalışmaları Merkezi'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2021'te Ankara'daki Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Halk Bilimi bölümü'nde doktora eğitimini tamamladı. Priştine'deki Albanoloji Enstitüsü, Folklor Bölümü çalışıyor. Balkan bölgesinin farklı müzik uygulamaları, müzik ve sanatsal ve sosyo-kültürel alanlardaki çok taraflı bağlantılarla ilgileniyor.

Şu ana kadar aşağıdaki eserlerini yayımladı: Muzika në refleks e kohës, eserlerini seçki, "Erpoprint", Gjakovë, 2007. Gjakova brenda muzikës, monografi, "Erpoprint", Gjakovë, 2010. Dasma në qytetin e Gjakovës, monografi, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2015. Tradita e muzikës sufiste në Kosovë, monografi, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2022. Critical observations from ethnomusicology, ingilizce eserlerin seçki, Eliva Press, Moldavi, 2023. Gjurmë të Qamilit të Vogël në muzikë, monografi, Artini, Prishtinë, 2024.

Kaynakça

Krenar Doli (2022), *Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği*, Albanoloji Enstitüsü, Priştine

Book review the Kosova'da Tasavvuf Müziği Geleneği (Tradition Sufi Music in Kosovo)

Abstract

The book titled "The Tradition of Sufi Music in Kosovo" focuses on the examination of Sufi music as a musical and sociocultural phenomenon in Kosovo, in connection with the development and influence of tekkes and other Islamic institutions in the Balkans. In the study, all previously written and published materials related to this subject have been considered, and the opinions of pioneers working in this field have been consulted, with the aim of achieving a scientific and academic level and continuing an ongoing effort. It has been observed that research on this type of musical creativity was limited in number and had deficiencies before and during the publication of this book. The book consists of four chapters: Chapter 1. Ottoman Rule and Islam in Kosovo, Chapter 2. The Practice, Space, Rituals, and Ceremonies of Sufi Music, Chapter 3. The Tekkes of Kosovo, Chapter 4. The Hymns of Kosovo. This book explains the role of each of the tekkes as an art center in the development of Sufi music.

Keywords: Kosova, Turkish Sufi music, book review

Görüşme Makalesi

Türk müzik eğitimi ve araştırmalarının kurumsal açıdan gelişimi üzerine Prof. Dr. Erhan Özden ile görüşme

Hasan Said Tortop ¹

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Aralık 2024
Kabul: 29 Aralık 2024
Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Erhan Özden
Türk müziği
Türk müziği araştırmaları

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Türk müziği, tarihsel, coğrafi ve kuramsal boyutta dünyayı derinden etkileyen bir müzikal kültürdür. Türkiye’de 2017 yılında kurulan Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk müziğinin gelişiminde çok önemli bir misyonu yüklenmiştir. Prof. Dr. Erhan Özden, halen hem sanatçı yönü hem de akademik yönü itibarıyla Türk müziğine katkılar sunmasının yanında bu kuruma yön vermektedir. Prof. Dr. Erhan Özden’in çalışmalarına bakıldığında Osmanlı dönemi müzik okulları ve dersleri, Osmanlı dönemi müzik cemiyetleri, Türk müzik eğitimi, ney eğitimi gibi konular dikkat çekmektedir. Türk müzik eğitiminin kurumsallaşması konusunda çalışmalarının yoğunlaştığı görülmektedir. Bu görüşmede; Türk müziğine sanatsal ve akademik katkının anlamı, Osmanlı’daki müzik eğitiminin kurumsallaşmasında günümüzde alınabilecek yönler, Türk müziğinin en iyi gelişim ortam ve olanaklarının ne olduğu, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin hedefleri, Türk müziği araştırmacılarının problemleri ve öneriler, Türk Müziği dergisinin gelişimine yönelik öneriler konularında Prof.Dr. Erhan Özden’in görüşleri alınmıştır.

Makaleye atıf için

Tortop, H.S. (2024). Türk müzik eğitimi ve araştırmalarının kurumsal açıdan gelişimi üzerine Prof. Dr. Erhan Özden ile görüşme. *Türk Müziği*, 4(4), 379-386. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14602772>



Fotoğraf 1. Prof.Dr. Erhan Özden (Web 1, Web 2)

Dr. Hasan Said Tortop: Değerli hocam şu an Türk müziğinin eğitimi açısından dünyadaki en önemli kurum olan Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörüsünüz, bu görevinizin ötesinde, Prof.Dr. Erhan Özden’i Türk müziği ve araştırmalarına katkısı açısından en kısa ve özlü bir şekilde tanımlar mısınız? Gerçekten Türk müziğine hem sanatsal hem de bilimsel açıdan katkının anlamı nedir? Açıklar mısınız?

Prof. Dr. Erhan Özden: Müzik türlerinde asıl olan şey geçmişin hazinesi ile geleceğe birtakım miraslar bırakmaktır. Aslında en önemli katkılar ya da kazanımlar geçmiş mirasın sağlıklı bir şekilde tevarüsüdür. Aslında konservatuvarın tanımında da bunu görebiliriz (Özden, 2013a:20).

Sanat alanına akademik alandan bir bakış açısı var, bir de alaylı-icracı bakış açısı var. Akademik taraftan baktığımızda, rasyonel, somut ve nitelikli incelemeleri ve betimlemeleri ortaya koymak gerekiyor. Alaylı olarak baktığımızda ise sanatın burada biraz daha temsil fonksiyonu ortaya çıkıyor. Her ikisini yani icra ve akademiyi bir araya getirdiğinizde katkı açısından kalite artıyor.

Beklentilerde müteviziliği esas almak lazım. Ancak sanat beklentisini de artıran bir durum, akademik ve icra yönünün birleşmesi. Sanatı estetik olarak en üst düzeyde ortaya koymak için icracı ve akademisyenin estetik açıdan en üst düzeyde çalışma yapması lazım.

Birçok kuramcı (Safiyuddin Urmevi, Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Saadeetin Arel gibi) ülkemiz topraklarında yetişmiştir². Bu noktada oldukça şanslıyız. Türk müziğinin sıkıştığı noktaya sosyolojik ya da teknik alandan baktığımızda teknik alanda bir sıkışmışlığın olmadığını söyleyebiliriz. Bu noktada Türk Müziği tekamülünü büyük oranda tamamlamış diyebiliriz. Türk müziği repertuvar bakımından sözlü müziğin önde geldiği bir türdür. Divan edebiyatının etkisiyle edebi ve fonetik bakımdan oldukça gelişmiştir. Yirmi birinci yüzyılda sosyolojik açıdan dijitalleşmenin etkisinden kaynaklanan bir durumdan bahsedebiliriz. Hem özelde hem genelde. Artık tüm alanlarda bu sorunu görebiliyoruz. Klasik batı müziğinde de var bu sorun. Gençlerin temayülü bir zaman sonra oluşuyor. Gençlerdeki bu ilgi düşüklüğü durumu konusunda, çağın ruhunun önemli olduğunu anlamak gerekiyor. Çağımızda günlük alışkanlıklarınız sizin sanat anlayışınızı da etkiliyor. Müzik tüketimini de şekillendirebiliyor. Bu yüzden Türk müziğine, gençler geçmiş dönemin müziği olarak bakıyor olabilirler. Gençlerin %10-15 gibi bir kesiminin Türk müziğini dinlemesi durumu, bence geçmişte de böyle olabilir. Örneğin 19. yüzyılda o dönemde de İtri dinleme oranı gençlerde böyleydi belki. O dönemde gençler basit melodilerle kulaklarını süslüyorlardı. Fakat alternatif farklı imkanlar olmadığı için insanlar da verilen şeylerle haz almak durumunda kalıyordu. O yüzden Türk müziğinin gelişmişlik düzeyine teknik anlamdan ziyade sosyolojik açıdan bakmak lazım, bunu Avrupa müziği açısından da aynı şekilde değerlendirebiliriz. Amerika'da Rusya'da yani küresel ölçekte klasik sanatlar dijitalliğin etkisi açısından değer kaybı değil ilgi kaybına maruz kalmış durumdadır.

Henüz gençlerin bilgilerinin artırılması ise kendilerini etkileyen karizmatik şeyler, örneğin rol model alma gibi unsurlarla da ilişkili olabilir.

Ayrıca, ağaç yaşken eğilir meselesi var. Bunun için genç yaşta Türk müziğinin derinlik ve güzelliği ile tanışmalı çocuklarımız. O yüzden üniversitemiz bünyesinde ilkökul, ortaokul ve lise açtık. Bunu yapmaktaki temel amacımız 6-7 yaşından itibaren çocuklarımızı kaliteli müzik ile tanıştırmaktır. Örneğin 30 yaşına kadar leziz bir yemek yememiş birine kaliteli yemeği beğendiremeyebilirsiniz. O haz ve estetikle erken yaşta tanışmalı. Çocuğun yaşadığı ortam da çok önemli. Çocuk müzik, sanat, estetik gibi şeylerin olduğu ortamlarda yetişmeli. Bunu sadece devletin okullaşması ötesinde aile ortamına da taşımak çok önemli. Ailenin çocukta müzik yeteneğinin ve estetik duygularının gelişmesindeki rolü oldukça önemlidir.

Türk müziğine katkı anlamında, Türk dizilerinin yurtdışında oldukça etkili rolü olduğunu görüyorum. Yurtdışında da gençlerin Türk dizilerinden Türk müziğini sevmelerine katkısını görebiliyorum. Peki biz müziği nasıl ihraç edeceğiz? Küresel düzeyde sizin Türk müziğinden kastınız, Anadolu'daki aşık ya da halk müziği mi, makam müziği ya da Osmanlı müziği mi? Şu an hepsinin ortak temsilini ortaya koyacak çeşitli denemeler yapılıyor. Örneğin, Türk Dünyası Müzik Topluluğu gibi. Türki devletlerden temsillerin olduğu, bu gibi çalışmalar insanları bir araya getirebilir. Buralarda eski ya da yeni eserler icra edilebilir. Bu çalışmalar sayesinde insanlar bir araya gelebilirler.

Şimdi artık teknolojik gelişmelerle etki ve yaygınlığı artırmak kolay. Youtube kanalları var. Çalışmaları milyonlarca izleyiciye taşıyabilirsiniz. İyi müzik dinleyicisini de oralarda hedefleyebilirsiniz. Aslında, burada iyi müzik dinleyicisi kavramı da önemli bir konu diğer konularla alakalı olarak.

Türk müziğinin ihraç edilmesi için ekonomik ve teknolojik boyutu dikkate almak gerekir. Sizin de etkilemek istediğiniz yerlerde olmanız gerekir. Türk müziğinin doğduğu toprakların da tanıtılması ve bilinmesi gerekir. Bu topraklardan çıktı bu müzik, aynı ekmek su gibi. Bu coğrafyanın kaderi ile bu müziğin kaderi aynı. Sizin varlığınızla takip ettiğiniz kader aynı zamanda bu müziğin de kaderi. Çünkü doğumdan ölüme kadar bu müzikle yaşıyorsunuz. Ancak

² Safiyuddin Urmevi, önemli bir müzik teorisyeni olup, O'un ses sistemi ve kuramını temel alan birçok müzisyen yetişmiş ve kitaplar yazmıştır (Toker ve Özden, 2013:114).

sadece bu topraklar değil, Kazakistan’da dinlediğiniz kıl kopuz, Azerbaycan ‘da dinlediğiniz tar. Benzer keyifleri hazları alıyorsunuz. Bunlarla makamsal benzerlikler çok. Bunlar bizim müziğimize yakın. Bunlar müziğimizi ihraç etmemizde önemli noktalar. Bu zamana kadar Amerika ve Avrupa filmlerini izlerken içindeki müziklerden etkilendik. Şimdi ise madem dünyanın en önemli dizi ihracatçısıyız, bizim müziğimizi de bu yolla ihraç edebiliriz. Bir dönem diziler sayesinde birçok kişi türkü öğrendi. Mesela, şimdi tam hatırlamıyorum ama “İncecikten bir kar yağar”. Dizi ve filmler vasıtasıyla Türk Müziğinin yaygınlaşmasına katkı sunulabilir.

Dr. Hasan Said Tortop: Bazı makalelerinize baktığımızda; Osmanlı yükseköğretiminde müzik, Osmanlı’da müzik, müzik okulları, müzik kitapları gibi konular üzerinde yoğunlaştığınız görülmektedir. Osmanlı müzik eğitiminin kurumsallaşmasında günümüze örnek alınabilecek konular nelerdir? Örneklerle açıklar mısınız?

Prof. Dr. Erhan Özden: Osmanlı’nın son döneminde özellikle Tanzimat’ta³ başlayan bir okullaşma süreci var. O zamanlar Osmanlı’da okul sayısı arttıkça eğitim program ve müfredatları da arttı, dolayısıyla sanat eğitiminin önemi de arttı (Özden, 2016). 1800’lü yılların sonunda yeni açılan rüşdiyye mekteplerinde (Bkz. Özden, 2013a) “Gına”⁴ ismiyle musiki dersleri müfredata girmeye başlıyor⁵ (Bkz., Özden, 2013b). 19 yy sonlarında birçok mektepte⁶ müzik dersleri veriliyor. Asıl mesele formasyon sahibi öğretmenlerde. O dönemde Darumuallimin ve Darumuallimatlar var, oralarda müzik öğretmenleri yetişiyor (Özden, 2016:1096). Burada bir nüans var. O zamanlar biraz daha yakınız Fransa ve Almanya’ya. Oradan müzik eğitimi alan müzik öğretmenlerinin etkisiyle Avrupa müziğinde eğitimler veriliyor. Ancak burada Türk müziğinden söz etmek mümkün değildir. Peki Türk müziğini okullarda, Türk müziği eğitimi olarak görebiliyor muyuz? Çok az. Örneğin Darüşşafaka’da var (Özden, 2014:102). O zamanlar Zeka-i Dede, Hafız Ahmet efendiler var⁷. Osmanlı’da yeni modern okullarda Türk müziği eğitimi yok. O zaman her anlamada Osmanlı yönünü batıya dönmüş durumda. Peki halkın müzik ihtiyacı nasıl karşılanıyor dersek, biraz daha mevlevihaneler⁸, konaklar, kahvehanelerde⁹ aşıklık geleneği devam ediyor. Meşk¹⁰ dinliyorlar. Tanburi Cemil bey dinleyebiliyorsunuz. Bu durum zevkiselim ile alakalı. 1800’lü yılların başından itibaren batı müziği eğitimi veriliyor, bunlardan sonra 1916’de Darü’l-elhan¹¹’in kurulması ile Türk müziği eğitimi verilmesi mümkün oluyor (Özden, 2013a:19-21). Darü’l-elhan, müzik öğretmeni yetiştirmek için kuruluyor. Maarif tarafından bu işi yapmalarına sonra izin verilmiyor. Darülfünun’a bırakılıyor. Arkasından pek çok okul açılıyor. Mehteri ayrı tutuyoruz 1826’ya kadar. Mızıka-ı Humayün¹² oluncaya kadar devam ediyor. 1850-60 yıllarında da askeri müzik konusunda orduda Türk müziğinden söz edemiyorsunuz. Devlet Türk müziği ve sanatlarından elini çekmeye başlıyor. Abdulaziz’in batı ülkelerine ziyaretlerinden sonra batı müziğine ilgisi artıyor, azınlıklara musiki cemiyeti kurulmasına izin veriyor¹³ (Özden, 2013c; Özden ve Bülbül, 2015). Osmanlı, doğuda, batıda, güneyde vs. Osmanlı dönemi müziği için halk müziği eğitiminden de söz edemeyiz. Darüelhan’ı saymazsak yüz yıllık bir tarihi geçmişte Türk müzik eğitimi kamu kurumlarından tamamen men edilmiştir. Ta ki 1976’da İstanbul Üniversitesi bünyesinde Türk Müziği Devlet Konservatuarı kurulana kadar. Ben 45 yaşındayım 7-8 yaşında başladım müziğe. Dokuz yaşında bağlamam vardı. Şu an Türkiye’de çok iyi icracılar, çok iyi hanendeler, çok iyi kadın erkek vokal sesleri, çok iyi vokalistler var. Yörelere ait gırtlakları, hançereleri o kadar iyi ki. O zaman bizim icracı

³ Osmanlı’nın 1839’daki Tanzimat Fermanı sonrası modern eğitim kurumlarında fen ve sanat alanı öğretimindeki reformların çoğunluğunu Batı’lı çehreye bürünmüş olduğu görülebilir (Özden, 2016)

⁴ Gına, Gına musikisi, Musiki, gibi adlarla dersler açılmıştır, ancak oğunluk Gına şeklindedir (Özden, 2014)

⁵ Osmanlı döneminde 19.yy sonrasında müzik ders kitaplarını yayınlanması ve okutulmasında büyük bir ivme kat edilmiştir. Konuyla ilgili detaylı okumalar için Özden, (2013b)’ye müracaat edebilirsiniz.

⁶ Bunlar; Özden, (2013a)’da Konservatuar niteliğinde olanlar; Dârü’l-bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi, Dârü’l-elhan Mûsikî Mektebi, Dârü’l Mûsikî-i Osmani Mektebi ve Maârifeye Bağlı Diğer Mûsikî Okulları; Bahriye-i Şâhâne Mûsikî Mektebi, Terakki-i Mûsikî Mektebi, Dârü’l-tâlim-i Mûsikî Mektebi, Mûsikî-i Osmani Hanımlar Dershanesi, Paul Lange Mûsikî Mektebi şeklinde yer almaktadır.

⁷ Muallim Kazım Bey ve Abdülkadir Töre gibi isimler de ulunmaktadır (Özden, 2014:103)

⁸ Mevlevihaneler müzik eğitimi verilen önemli kurumlar arasındadır (Toker ve Özden, 2013)

⁹ Ayrıca Rauf Yekta Bey “Esâtiz-i Elhân” adlı eserinde meşk ve derslerin havanın güzel olduğu yaz aylarında açık havada ve kahvehanelerde yapıldığını da belirtmektedir (Toker ve Özden, 2013:112)

¹⁰ Meşk, Türk musikisinin en eski eğitim sistemidir (Toker ve Özden, 2013)

¹¹ Nağmeler evi, anlamında olup, Osmanlı’da kurulan ilk sistemli konservatuardır (Özden, 2013a)

¹² Askeri müzik eğitimi verilen kurumdur (Toker ve Özden, 2013:115)

¹³ Osmanlı’da 19 yy sonlarına doğru azınlıkların haklarına yönelik iyileşmelerden biri de dini musiki cemiyetlerin kurulmasına izin verilmesidir. Bu konu ile ilgili detaylı okuma için Özden (2013c)’ye müracaat edebilirsiniz.

problemimiz yok, çalgılarımız çok gelişmiş durumda. Teknik açısından da iyiyiz. Sorun izleyici ve dinleyici noktasında. Bu durum eğitimle de çok alakalı. Alışkanlıklarla ilgili aynı zamanda. Sanat nazlıdır. Sanatın peşinden koşarsanız keyif alırsınız. Bunun gelişmesi lazım. Bir halk müziğinin milyonlarca dinleyicisi olabiliyor artık. Biraz kolektif öğretimde sıkıntılarımız olabilir.

Dr. Hasan Said Tortop: Türk müziği hangi ortam ve olanaklarla gelişir? Anahtar kavramlarla açıklar mısınız?

Prof.Dr. Erhan Özden: Ben bundan 20-25 yıl önce bir dost meclisinde biri “okumak lazım” demişti. Bir arkadaş ta “müzikle okumanın ne ilgisi var gibi bir serzenişte bulunmuştu”. Bu söz beni oldukça şaşırtmıştı. Okuma ve bilinçlenme, farkındalık oluşturma, derinleşme meselesi çok önemli, müzik ve sanatla ilgilenen biri için. Bir müziği dinlediğinizde, sanatçının donanımının ve arka planının bilinmesi gerekiyor. İşte bu eğitimle olur. Örneğin, Tıp nasıl gelişti ülkemizde? Tıp fakülteleriyle ve şu anda dünya ile yarışıyor. Hukuk nasıl gelişti? Hukuk fakülteleri ile. Yani, her disiplin kendi alanındaki kurumsallaşma ile gelişiyor. Müzik konusunda salt halkın Türk müziğine beğenisinin oluşmasını bekleyelim ile olmaz. Bu alanda da okullarımızın artması gerekiyor. Şu an Türkiye’de 120’yi aşkın güzel sanat lisesi var. Tabi artık bunu nasıl ortaokul ve ilkokul düzeyinde yaygınlaştırabiliriz? Bunu düşünmemiz lazım. Bazı konservatuarlarımızın ortaokul düzeyinde öğrencisi var. Bu daha da artırılmalı. Toplum olarak sanat ve müzik alanında daha iyi durumda olmamız ekonomik gelişmelerle de ilgili. Ne ilgisi var? Şu ülke fakir ama sanatta iyi? Denebilir. Ancak sanata geçmişin tekrarı olarak ve korumacılığı olarak bakabilirsiniz, ancak sanatın artık teknolojik ve ekonomik gelişmelerle de çok ilişkili olduğunu görüyoruz. İnsanlar kaliteli zaman ayırmalı sanata. Benim görüşüm her evde bir müzik enstrümanı -o ailede çalınsin çalınmasın- bulunmalı. Her çocuk o çalgıyı dünyayla tanışması ile birlikte görsün, öyle büyüsün. Bu bir kültürlenme meselesi. Bir şey aklımdan hiç çıkmaz. Malum arşivcilik eskiden çok önemliydi ve Türk devlet büyüklerimizin fotoğraf arşivlerini incelemiştim. Bir fotoğraf bir düğünle ilgiliydi. Anadolu’da bir düğünün fotoğrafıydı. Kızın çeyizinde atın sırtında ud var. O genç kız ud çalıyor. O geçmiş zamanda o udu yapmak zor. Tamam geçmişle karşılaştırmak istemiyorum ama bunlar güzel örnekler.

Müziğin gelişiminde çalgı önemli. Çalgıların yapıldığı güzel sanat liseleri ya da çalgı yapım atölyeleri kurulabilir. Biz bunu üniversitemizde kuruyoruz. Bunlar önceki verdiğim örnekte olduğu gibi herkesin bir enstrümanın da olmasını sağlayabilir. Şu an yapılan bir enstrüman ile önceki halinde değişimleri görebiliyoruz. Teknoloji de gelişiyor. Ancak onların yapımında değişmeyen şey sanattaki estetik ve disiplinin muhafazası. Bunların korunması sanatın da değer bulması demektir.

Dr. Hasan Said Tortop: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, hangi açılardan farklı ve bu farkı derinleştirmek için hedefleri neler?

Prof.Dr. Erhan Özden: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesinin bütün bölümlerinin, fakültelerinin türü sanatla ilgili olması temel farkı. Bizim en önemli farkımız bu. Ancak diğer farkımız, biz de akademik yönü olan 140 öğretim elemanı var. Birçok sanat üniversitesinde durum bu şekilde değil. İyi çalışırsanız, güzel çizerseniz bir çok üniversitede hoca olabiliyorsunuz.

Hedefimize gelince, Anadolu o kadar zengin bir medeniyet, müzikle ilgili de çok şey var. Biz bu toprakların tınısını çok iyi duyurmalıyız. Turizm çok önemli mesela. İnsanların bakışında sanat ve estetik olarak ortaya koyduğumuz şeyleri de turizmle sunmalıyız.

Üniversitemizde müzik ilkokulu, çok güzel şeyleri yapıyor. Altı yaşında bir çocuk okula geliyor, müzikle tanışıyor, bu çok hoş bir durum.

Çok iyi sanatçı figürlerini yetiştirmek en önemli hedeflerimiz arasında, bu kişiler 2-3 dili çok rahatlıkla konuşabilecekler ve ülkemizi temsil edecekler. Hem sanatsal yönü hem de akademik yönleri olacak bunların. Bunlar misyonlarımızdan bazıları.

Çok tercih edilen bir üniversite Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. Yabancı öğrenci ve hoca çalışmaları kapsamında farklı programlarla alışverişimiz oluyor. Bu tematik alanda Erasmus Programından faydalanmaktayız. Türkiye Cumhuriyetlerindeki üniversitelerle de işbirliği içindeyiz. Ayrıca sanat üniversiteleri birliği kurduk ve başkanlığını

yapıyoruz. Bugüne kadar pek çok toplantı yaptık ve birbirimizle kaynaştık. Bu kapsamda konserler, festivaller yapıyoruz. Öğrenci transferleri gerçekleştiriyoruz. Farklı burs ya da durumlarla üniversitemizde yaklaşık 100 civarında uluslararası öğrenci öğrenim görüyor. Biliyorsunuz Türkiye, uluslararası öğrenci konusunda dünyada ilk sıralarda (ilk 10'da). Bu muhteşem bir durum. Biz üniversite olarak %10 uluslararası öğrenci sayısını çoktan yakalamış durumdayız.

Dr. Hasan Said Tortop: Değerli hocam Türk Müziği birçok üniversitemizde yer alan önemli bölümlerden biri ve birçok Türk müziği araştırmacısı bu bölümlerde çalışmaktadır. Türk müziği araştırmalarında gördüğünüz temel problemler nelerdir? Türk müziği araştırmacılarının problemleri neler? Bunlara önerilerinizi bizlerle paylaşabilir misiniz.?

Prof. Dr. Erhan Özden: Türk müziği araştırmacısı, örneğin müzik tarihi araştırması yapıyor ya da araştırması aynı zamanda tarih alanına da giriyorsa, ciddi bir zorlukla karşılaşabilir. Bu araştırmalar çok uzun tarihlere kadar sarkabilir. Bu durumda farklı birçok dile de araştırmacının hakim olması gerekiyor. Evet arşivlerin dijitalleşmesi süreçleri araştırmacılar için olumlu gelişmeler. Ancak sadece kurumsal arşivler değil, incelenmesi gereken kişisel arşivler de var. Bu arşivleme çalışması gittikçe arttı. TRT'nin, üniversitelerin, ISAM'ın¹⁴ arşivleri mesela. Hatta bizim üniversitemiz de bu konuda yeni çalışmalar yapmaya başlıyor.

Bu arşivlerden verileri bulmak ve araştırma yapmada başka sorunlar da var. Bu arşivlerde veri toplarken tapu, ticaret ve sicil kayıtlarından başka bir şeyler bulabilir misiniz ona bakıyorsunuz. Geçmişte direkt müzik belgesi bulmak kolay değil. Sadece Osmanlıca bilmeniz de yeterli değil. Evkaf nedir? Maârif ve nafia gibi zamanın kurumlarını da bilmeniz gerekiyor. Belgelerin nerede ve nasıl tutulduğunu da bilmeniz gerekli. Bu bir ofisten oturarak yapabilecek şeyler değil. Türk müziği araştırmacısının birçok donanımının olması gerekiyor.

Diğer bir konu ise saha çalışmaları, derlemeciler. Muzaffer Sarısözen, Rauf Yekta ve Bala Bartok'tan günümüze kadar devam eden bu çalışmalar, bilinmeyen müzik parçalarını ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Bunlar kolay işler değildir. Örneğin organoloji çalışmaları da öyle. Her bölgede yüzlerce çalgı var. Çalgılar icra edildikleri bölgenin kültürel kodlarını taşıyor mesela. Bunlar araştırmalarda göz önünde tutacağınız şeyler. Birçok kültürel aktarımı kodlamanız ve analiz etmeniz gerekiyor. Bu saha çalışmalarında maliyetler yüksek olduğu gibi, o toplumla da iletişime geçmeniz gerekmektedir. Güven vermeniz gerekir. Bunlar ciddi ve meşakkatli işlerdir. Bir de bazı bölgelere has araştırmaları sadece o bölgelerde yapmanız gerekecektir (Örneğin Tatyana formu gibi).

Toplumla ilgili araştırmalarda sosyolojinin araştırma becerilerine de hakim olmanız gerekmektedir.

Dr. Hasan Said Tortop: Türk Müziği dergisi, dört yıldır sadece Türkçe ve Türk Müziği araştırmalarını yayınlayan bir akademik dergidir. Dergimiz sadece Türkiye değil, Türk dili konuşulan ülkeler için de birleştirici bir rol üstlenmek için kurulmuştur. Türk Müziği dergisine yayın politikaları konusunda önerileriniz neler olabilir?

Prof. Dr. Erhan Özden: Şimdi öncelikle yapılan bu iş çok kıymetli. Çünkü bunlar nihayetinde maddi dönüşlerle yapılabilecek şeyler değil. Bunlar kültürümüze katkı sağlayan çalışmalar aynı zamanda. Kültürel çalışmaları herkes üstlenmeyebilir. Bu işlerde fedakarlık gerekiyor. Ben de bir zamanlar bu tür şeyleri yaptım, insanların ne kadar zahmetlere katlandığının farkındayım.

Eğer bu dergiciliği temel ilkelerinizle, kalite ölçütlerinizle yapıyorsanız o zaman çok daha zor olduğu açıktır. Bu dergiyi uluslararası platformlara taşımak da hiç kolay değil. Çünkü bu iş sadece yayıncıların ya da oradaki ekibin de işi değil, aynı zamanda tüm ekiple birlikte yazarların da bunun farkında olmasıyla alakalı. Herhangi bir üniversiteden boş zamanlarımda makale yazayım diye makale yazan bir kitle yok, her yazarın bir amacı var. İşte burada yazarların da yazdıkları makalelerde belli ölçüt ve kriterlerin, standartların yakalanması lazım. Benim görüşüm bu derginin yayın ilkeleri, kalite standartları uluslararası düzeyde olmalı, eğer böyle olursa dergi daha da gelişir. Dışarıdan bakıldığında kolay makale yayınlanabilen bir dergi görünümünde olmamalı. Bir defa zor gözükmeli. Kriterleri ve standartları yakalamak için yazarlar çaba göstermeli.

¹⁴ ISAM: İslami Araştırmalar Merkezi (Web3)

Çok dergi var malum. Bir sayıda 50-100 gibi çok sayıda makale yayınlayan dergiler de var. Tamam akademisyen sayısı artıyor. Türkiye büyük bir ülke. Bu sayılara bakınca ne kadar çokmuş diyemeyiz. Amerika ve Avrupadaki gelişmiş ülkelere göre geride olabiliriz. Bunlar makale üretimi için önemli sayılar ama dergilerin artması ile birlikte araştırmaların ve yazılan makalelerin niteliğinde düşüş olmamalı, onlar da artmalı. Bu noktada kalite ve akreditasyon da oldukça önemli.

Bir diğer konu ise müzik ile ilgili makalelerin direkt o kapsamda (müzik) olmayan dergilere de gönderilmesi durumu var, tabi oralarda bu tür yayınların yapılması daha kolay oluyor. Oralarda da konuya hakim bir değerlendirici ve hakem süreci çok verimli olmayabilir. O zaman alanı; müzik, sanat, kültür, odak noktanız o, ama sosyal bilimler alanındaki geniş kapsamlı bir dergi, müzik alanında çok iyi değerlendirme yapamayabilir.

Bir de dergilerin bağlı olduğu ve indekslendiği yerler var. Bazen ücret ya da para kazanma odaklı da olabilirler, belli bir zümre bu işi bir noktaya getirebiliyor. Nasıl olsa böyle devam edebiliyor deyip, amaçlardan sapabiliyorlar. Yeni bir yönetimle amaçlardan sapmalarda kendini toparlayabilir dergiler. O yüzden dinamik bir dergi editör kuruluna ihtiyaç vardır.

Bir de atıf almayan bir sürü makale var, atıf almadıktan sonra makalenin bir anlamı yoktur. İnsanın makalesine yapılan atıftan aldığı haz çok farklıdır. Sanatçılarda dinlenme sayısı gibi atıf şampiyonu olan akademisyenler var. Bu konu üzerinde durulabilir. Biraz daha interdisipliner yapıdaki araştırmalar ya da makaleler teşvik edilebilir. Türk müziği gibi spesifik bir alan için biraz zor olabilir.

Türk devletlerine göre dergilerimizin indeksleri açısından durumlarının daha başarılı olduklarını görüyorum. Türkiye Cumhuriyetinde Avrupa ortaklığı ile birçok üniversiteler açıldığını gördüm. Türkiye de işbirliği ile bu ülkelerde bir çok üniversite açmış durumdadır. Bu sayede birbirimizin tanınırlığının artması ile Türk Müziği dergisinin de gelişebileceğini düşünüyorum.

Dr. Hasan Said Tortop: Teşekkürler katkınız için hocam.

Prof.Dr. Erhan Özden Özgeçmiş



Erzurum doğumlu olan Prof. Dr. Erhan Özden, 2001 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nden mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından aynı fakültede “Türk Mûsiki Nazariyatı” ve “Ney” dersleri vermiş, bu süreçte TRT Erzurum Radyosu Türk Müziği Korosu'nda ney icracısı olarak görev almıştır. Doktora eğitimini Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlayan Prof. Dr. Erhan Özden yurtiçi ve yurtdışında birçok konser ve akademik çalışmalarda yer almıştır. Akademik kariyerine 2005-2009 yılları arasında Atatürk Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak başlayan Özden, 2009-2013 yılları arasında Marmara Üniversitesi'nde yine araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. 2016 yılında İstanbul Üniversitesi'nde doçent ünvanını almış, 2022 yılında profesör kadrosuna atanmıştır. 2014-2019 yılları arasında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 2019-2020 yılları arasında İstanbul Üniversitesi'nde ÖYP Koordinatörü olarak görev yapan Özden, 2020 yılında İstanbul Üniversitesi İttri Güzel Sanatlar Lisesi'nin kurucu müdürlüğünü üstlenmiştir. 03.06.2022 tarih ve 31855 sayılı Resmi Gazete'de yayımlanan 2022/229 sayılı Cumhurbaşkanlığı Kararı ile Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğüne atanan Prof. Dr. Erhan ÖZDEN, 03.06.2022 tarihinde görevine başlamıştır. Prof. Dr. Erhan Özden'in “Osmanlı Maârifinde Mûsikî” başlıklı doktora tezi 2015 yılında Türk Tarih Kurumu Yayınları tarafından kitap olarak yayımlanmıştır. 2016 yılında Atatürk Üniversitesi Yayınları tarafından “Erzurumi İlahiler” adlı eseri basılmış ve aynı yıl Millî Eğitim Bakanlığı Orta Öğretim Programları Müdürlüğü tarafından “Ney Öğretim Programı” başlıklı çalışması yayımlanmıştır. 2019 yılında ise Atatürk Kültür Merkezi Yayınları tarafından “Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı: Arşiv Belgeleriyle Darülelhan” adlı eseri yayımlanmıştır. Prof. Dr. Erhan Özden, müzik alanındaki çalışmalarıyla birçok albüme imza atmıştır. 2015 yılında yayımlanan “Neyzen I” adlı solo albümünü, 2016'da “Neyzen II” ve 2017'de “Ney&Tanbur” isimli solo albümleri takip etmiştir. 2018 yılında ise “Kemani Haydar Telhüner Şarkıları” albümünde sanat yönetmeni olarak görev almış ve aynı zamanda ney icrasını üstlenmiştir. Prof. Dr. Erhan Özden evli ve iki çocuk babasıdır.

Email: erhan.ozden@mgu.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-2768-6204

Yazar Özgeçmişi



Doç.Dr. **Hasan Said Tortop**, İzmir’de doğmuş ve büyümüştür. Manisa Celal Bayar Üniversitesi (CBÜ) Fen Bilgisi Öğretmenliği bölümünü 1998 yılında bitirdi. Aynı yıl fen bilgisi öğretmeni olarak MEB’de göreve başladı. CBÜ’de Fen Eğitimi alanında yüksek lisansını 2001’de bitirdi. Süleyman Demirel Üniversitesi’nde Fizik (fizik eğitimi) doktorasını 2010 yılında bitirdi. Öğretmenliğinin son üç yılında (2008-2011) üstün zekalı çocuklarının eğitim gördüğü Bilim ve Sanat Merkezi’nde çalıştı. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi (BEÜ) Eğitim Fakültesi’ne 2011 yılında atandı. BEÜ’de üstün zekalı çocuklar için Özel Eğitim Araştırma ve Uygulama Merkezi’ni kurdu (2013), Üstün Yetenekliler Üniversite Köprüsü Eğitim Programı (ÜYÜKEP) geliştirdi (2013-2015), Üstün Yetenekliler Araştırmaları Dergisi (UYAD) kurdu (2013) ve editörlüğünü yaptı. Üstün yetenekli öğrencilerle ilgili TÜBİTAK projesi (5 yürütücü, 3 uzman-eğitmen) yaptı. Fen eğitimi alanında 2014 yılında doçent oldu. İstanbul Aydın Üniversitesi’nde özel eğitim bölümüne 2017 yılında atandı. İstanbul Esenyurt Üniversitesi’nde çocuk gelişimi bölümüne 2020 yılında atandı. Bu zamana kadar 30 tez danışmanlığı yapmıştır. AÖF Felsefe lisansını 2020 yılında bitirdi. Trakya Üniversitesi’nde 2023 Ekim ayında Engelli Çalışmaları (Özel eğitim) alanında ikinci doktorasını bitirdi. Bu zamana kadar 19 kitap, 100 üzerinde ulusal ve uluslararası makalesi yayınlanmıştır. Halen üstün zekalıları eğitimi ile ilgili iki akademik dergide (Journal for Education of Gifted Young Scientists ve Journal of Gifted Education and Creativity) yürütücü editörlük ve üniversitelerde misafir öğretim üyesi olarak ders vermektedir. Çalışma alanları; fen eğitimi, üstün zekalıları eğitimi, yetenek eğitimi ve özel eğitim şeklindedir. **E-mail:** hasansaidfen@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-0899-4033

Google Akademik: <https://scholar.google.com/citations?user=MqAQWXsAAAAJ&hl=tr>

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/HTORTOP>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Hasan-Tortop-2>

Kaynaklar

- Özden, E. (2013a). Osmanlı’nın musiki okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 17-29. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013>
- Özden, E. (2013b). Osmanlı Maârifinde okutulan mûsikî kitapları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 78-104. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0004>
- Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde müzik eğitimi veren önemli kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107-128. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>
- Özden, E. (2014). Osmanlı Maârifinde Mûsikî I. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 89-107. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00022>
- Özden, E. (2016). Music in Ottoman higher education. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1093-1099.
- Özden, E., & Bülbül, A. (2015). Music societies that belonged to the minorities in the Ottoman Empire. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(1), 101-110. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00037>
- Özden, E. (2013c). Osmanlı’nın gayrimüslim mûsikî cemiyetleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 223-235. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0009>

Web siteleri

Web 1. <https://www.mgu.edu.tr/mgu-rektor/>

Web 2. <https://avesis.istanbul.edu.tr/erhan.ozden>

Web 3. <https://www.isam.org.tr/>

Interview with Prof. Dr. Erhan Özden on the institutional development of Turkish music education and research

Abstract

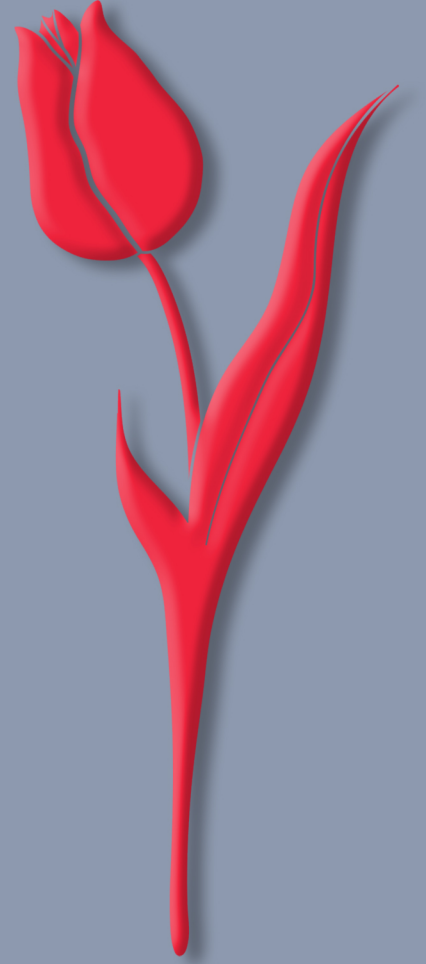
Turkish music is a musical culture that has deeply influenced the world in historical, geographical, and theoretical dimensions. Established in 2017, Ankara University of Music and Fine Arts has taken on a very important mission in the development of Turkish music. Prof. Dr. Erhan Özden, who continues to contribute to Turkish music both artistically and academically, is also directing this institution. When looking at Prof. Dr. Erhan Özden's work, topics such as Ottoman period music schools and courses, Ottoman period music societies, Turkish music education, and ney (reed flute) training stand out. His research seems to be focused on the institutionalization of Turkish music education. In this interview, Prof. Dr. Erhan Özden shared his views on the meaning of artistic and academic contribution to Turkish music, the aspects that can be adopted from the institutionalization of music education in the Ottoman period, the best developmental environment and opportunities for Turkish music, the goals of Ankara University of Music and Fine Arts, the problems and suggestions of Turkish music researchers, and suggestions for the development of the Türk Müziği (Turkish Music) journal.

Keywords: Turkish music, Turkish music research, Erhan Özden, Ankara Music and Fine Arts University

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195

