

Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri

Öğr. Gör. Dr. Bekir Şahin Baloğlu*

Arş. Gör. Bedirhan Büyükduman**

*Sorumlu yazar, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Davutpaşa Kampüsü, İstanbul, Türkiye, e-Mail: bbaloglu@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3189-0371>

** İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Halkalı Merkez Kampüsü, Halkalı, 34303, Küçükçekmece, İstanbul, Türkiye, e-Mail: bedirhan.buyukduman@izu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6975-0470>

DOI 10.12975/rastmd.2021925 Submitted August 15, 2021 Accepted October 5, 2021

Özet

Osmanlı'nın son zamanlarından günümüze kadar uzanan Türk müziği icra geleneklerinden "fasıl" özel bir yer teşkil eder. Aynı makamda birkaç eserin ağırdan hareketliye belli bir dizilimle icra edilmesi özel anlamının yanı sıra fasıl, herhangi bir musiki icrasını açıklamak için de kullanıla gelmiş, geniş bir anlama malik olmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl başında beliren "klasik fasıl" ile aynı yüzyılın sonundaki "direklerarası fasıl"ın içerik ve sunum açısından farkları bulunması, veriler doğrultusunda bu dramatik dönüşümün de açıklanmasını gerektirmektedir. Repertuar, icracılar ve bu kültür içinde oluşan icra üslubu, yaklaşık son yüz yıldır yaygın olarak kullanılan Avrupa notasının dikte ettiği yalınlıktan çok uzak bir konumdadır. Fasılda kullanılan ritm sazların velveleli üslubu ile mızraplı sazların uzun seslerde yaptıkları ilave notaların birbiriyle ilgisi olduğu açıktır. Bu çalışmada, fasıl üsluplarındaki dönüşümün tarihsel izleri sürülecek ve direklerarası fasıl geleneğinde mızraplı ve ritm sazların fasıl müziğine etkileri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler

fasıl, icra nota farklılığı, mızraplı sazlar, refakat, ağır aksak

Giriş

Türk müziği, sözü uçucu bilip yazıyı yerine koyduğundan beri musikin ve musiki kültürünün kavrayışındaki muğlaklık süregider. Hoca, üstad, virtüöz yani otorite; talebe, kursiyer yani acemi; bunun da ötesinde bilginin konusu, hududu ve tanımı tartışmalı bir haldedir. Yeni kavramlar eski kavramların eşliğinde hayata eklenildiği için kargaşa olağandır. Bu noktada eskinin ya da yeninin tarafında olmaktan öte problemin açıkça ortaya konulmasına ihtiyaç vardır.

Batı ile birlikte yaşamak yerine Batılılaşmak zorunda olan Osmanlı'da, bu yeni yaşam biçimini kabullenmiş alt sınıf-

ta ağır bir tempoda gerçekleşirken üst sınıf, yenilikleri daha hızlı bir şekilde karşılıyordu. Bu sebeptendir ki Türk Batılılaşma tarihi büyük oranda üst sınıftaki hareketliliğin tarihidir. Bununla birlikte alt sınıfın beğenilerine ilişkin malumatımız hiç yok değildir ancak bunlar yeterli olmadığı gibi kolayca istifade edilebilecek sistemli bir tasniften de -şimdilik- yoksundur. Toplumsal kabullenişin siyasî derinliği bir yana müzikte, özellikle de fasıl türünde görünen sonuçlar, İmparatorluğun son yüzyılının kısa bir özetini yansıtır. Zira bu fasıllar, yeni üst ve alt sınıfın kesiştiği ve bu luştığı mekanlarda, birleşen bir müzik beğenisi sembolüdür.

Çalışmada, fasıl ve onu barındıran toplumsal yapıdaki tarihsel dönüşümün izleri sürülecektir. Ayrıca üslup farkı nota üzerinde belirtilmeyen bir eserin, direklerarası¹ fasıl üslubunda icra edilirken enstrümanlarda dikkat edilen hususlar uygulamadaki örnekleri üzerinden gösterilecektir.

Canlı ve neşeli bir tarz olan direklerarası fasıl icrasında klarnet, keman, yaylı tanbur gibi uzun sesli çalgıların melodinin köşe başı olan bir tek sesi uzunca tınlatarak bıraktığı canlılık etkisi yahut nağme iskeletinin üst ve alt bölgelerinde geleneksel motiflerle yaptığı yaratıcı süslemeler, bu sazların yapısının direklerarası fasılda dikkat çeken hususiyetlerindedir. Lakin direklerarası fasılın dinamik yönünü en belirgin şekilde gösterenler tef ile darbuka gibi ritm ve ud ile kanun gibi mızraplı çalgılardır. Direklerarası faslı, çıkan girift sonuca binaen bir bütün olarak değerlendirdiğimiz için buna etki eden her enstrüman ve fasıl içinde yarattıkları canlılık teknikleri çalışmalarımızın menziline yer almaktadır.

Fasıl-ı Tarih

19. yüzyılda, sanatın herkesçe ulaşılabilir olması yönündeki anlayışla birlikte Türk müziği de demokratlaşmaya başlamış; böylelikle genel tarih, ilgi alanını aristokrat sınıfının tercihlerinden geniş halk kitlelerinin tercihlerine doğru çevirmiştir. Bu konuda en büyük etken şüphesiz, geniş kitlelere müziği

iletken ses kayıt teknolojilerindeki gelişmelerdir. Meclislerin veya toplu icra şekillerinin toplumun her tabakasında olabileceği tahmin edilse de tarihsel seyri belgelerle görülebilen meclisler, saray gibi üst kültürün yahut tekke gibi sınıflar üzerinde (ya da alt ve üst sınıflar arasında aracı) kurumların meclisleridir. Repertuar ve tavır açısından farklılıklarından ötürü bu noktada evvela saray musiki meclisleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Osmanlı'da musiki meclislerindeki terbinin genel adı olan fasıl, 16. yüzyıldan beri kullanıldığı anlaşılan bir kavram olarak tebarüz eder. Fasıl, icranın yapıldığı ân'ı tarif ettiği gibi bir makamın genişleme ve çeşitleme yollarını göstermek üzere bestelenen bir dizi müzik eserinin de adıdır. Peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve saz semaisi gibi formlardan oluşan fasıl, bugün klasik takım yahut klasik fasıl ismiyle bilinen III. Selim dönemine ait fasıldır. Türk makam müziğinin bel kemiğini oluşturan bu klasik formatın ne zaman ve hangi süreçlerden geçerek bu şekli aldığı malesef bilinmemektedir. Musikiyi himaye eden sarayın ve en büyük patronu olan padişah makamının, şüphesiz, bu meclislerin devamlılığındaki rolü büyüktür. Osmanlı'dan evvel, fasıl benzeri meclislerin Abbasi ve İran gibi saray kültürlerinde de olduğu bilinmektedir. Bahse konu olan çağlarda kaleme alınmış sınırlı sayıda musiki risalelerini inceleyerek fasılın tarihsel süreci hakkında kronolojik bir okuma yapan Eugenia Popescu-Judetz'in tespitleri her ne kadar kesin yargılar içermese de şüphesiz bu etkileşimi açıklayıcı en makul hipotezlerdir. 15. yüzyıl kaynaklarından referansla hareket eden Judetz'e göre Türk, İran ve Arap kültürlerinde fasıl benzeri

¹ İstanbul'da Vezneciler ve Şehzadebaşı arasındaki caddenin bir kısmı Osmanlı döneminde Direklerarası olarak anılırdı. Bu cadde o dönemde İstanbul'un en önemli eğlence, kültür ve sanat merkezlerinden birisi olarak kabul görmüştür. Kahvehaneleriyle meşhur Direklerarası, özellikle Ramazan aylarındaki müzikli eğlenceleriyle halkın vazgeçilmez uğrak bir yeri olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Bekir Tosun, "Direklerarası", içinde DİA, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, s. 367-368.

tecrübeler nevbet² adıyla yaşıyordu ve fasıl terimi muhtemelen Osmanlı'da ilk kez 16. yüzyılda kullanılmaya başlandı. Judetz, 17. yüzyılda Osmanlı saray musikisi repertuar seçkisi mahiyetindeki Ali Ufkî'nin (Saz ü Söz) ve Kantemiroğlu'nun (Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât) mecmualarının içerdiği fasıllar; Hafız Post ve Evliya Çelebi'nin açıklayıcı metinleri üzerinden örnekler ve detaylarla kompakt bir fasıl tarihi ortaya koyar.³ Ancak, açıklanamayan tek şey icra üslubundaki ve içeriğindeki dönüşümdür. Zira söz konusu dönemdeki kavil, tasnif, nakş, savt, semai, murabba gibi formlar ve bunların gerektirdiği icra üslubu klasik takım içinde bahsedilen formlar ve icra üslubundan çok başkadır. İçerikteki bu dramatik değişimi gösterecek kaynaklar olmadığı için tarihsel okumalar, yalnızca mevcudun tespiti ve şerhinden öteye gidemeyecektir. Dönüşümün ilişkilendirilebileceği en akla uygun çözüm siyasi konjonktürdeki değişimdir. Devlet politikalarının farklı cenahlara yönelişine bağlı olarak kitlesel hareketliliğin çeşitlenmesi, fonksiyonunu sabit bırakmak suretiyle müziğin içeriğini de etkilemiş olmalıdır. Judetz'in (1999, 786-87) bu konudaki açıklaması şöyledir:

“Fasıl, kavramsal olarak bir değişikliğe uğramamasına karşın klasik müziğin icra biçimi, müzik kültüründeki modernleşme ve Batılılaşmadan

2 Eski bir Türk geleneği olarak nevbet, ilk olarak Büyük Selçuklular döneminde karşımıza çıkmaktadır. Hükümdârın hâkimiyet sembollerinden biri olarak kabul gören nevbet, Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle Türk-İslâm devletlerinin bir töresi hâlini alır. “Askerî müzik topluluğunun saray veya otağı önünde davul vurarak icra ettiği müzik” anlamında da kullanılan nevbet geleneği, Osmanlı Devleti'nde mehterhâne bünyesinde devam ettirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz.: Timur Vural, Türklerde Askerî Müzik Geleneği Tuğ, Nebbet, Mehter, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.

3 Detaylı bilgi için bkz.: Eugenia Popescu-Judetz, “Osmanlı'da Fasıl”, içinde OSMANLI, c. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

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.”

Hanedan üyesi ve padişah namzeti bir şehzadenin Avrupa'daki gelişmeleri takip etmesi, Fransız sarayı ile mektuplaşması muhakkak ki 15. veya 16. yüzyıldaki bir saray mensubu için düşünülemezdi. Ancak III. Selim'in bütün bunları ve fazlasını gerçekleştirmesi Avrupa toplumdaki siyasal, toplumsal, teknolojik gelişmelerin etkilerinin 18. yüzyıl sonlarında artık sarayın içine kadar ulaştığını gösterir. Zira şehzade Selim tahta geçtiğinde, musikide de gözle görülür birtakım değişiklikleri önerecek ve teşvik edecektir. Bu anlamda fasılın dönüşümü hakkında Judetz'in söylediği “modernleşme ve Batılılaşma” eğer bu dönem için kullanılmışsa doğrudur. Fakat “Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması...” şeklindeki ifadeler, bu pre-modern dönemi değil, farklılıkların yerleşik bir hal aldığı 19. yüzyıl ortalarını da ima eder. 19. yüzyıldaki fasıl ise öncü izleri ne klasik fasılda ne de daha öncesinde görülebilecek bir formata bürünmüş, Judetz'in de belirttiği gibi eğlence müziğinin içinden çıkan bir kol olmuştur.

19. Yüzyıl Faslı

Çok eski bir dönem olan nevbetlerden klasik fasıla geçiş süreci, yazılı kaynak yetersizliği sebebiyle tam olarak açıklanamamaktadır. Lakin şaşırtıcı olan husus,

bugüne daha yakın olan yani klasik fasıldan sonraki dönemin bilinmezliğidir. 19. yüzyılda fasıl mefhumu, daha eğlenceli, hareketli ve lirik bir formata dönüşür.

Müziğin en büyük hamisi olan saray, klasik dönem küme faslı'nda yüksek musikinin en büyük temsilcilerini himaye ederken aynı zamanda müziğe kendi zevki doğrultusunda yön veriyordu. 19. yüzyılda ise sarayın maaşlı Türk müziği mensupları, çoğunlukla sembolik bir anlam taşıyordu. Artık hükümdarlar iktidarın meşruiyetini, şeriata riayetini kontrol eden saray muhafızlarına değil, Avrupalılık fikrine sadakatini kontrol eden daha büyük kitlelere ispatlamak zorundaydı. Opera dinlemek yahut piyano çalmak bu yeni ülkeye daha iyi hizmet edecek, sanata verdiği önemin göstergesi sayılacak ve müzik dinleme etkinliğinin yeni mekanları da konser salonları olacaktır.⁴

19. yüzyıl başında yönetimdeki yapısal değişiklikler, dolaylı olarak müzikal yaşamın seyrini de etkilemiştir. Merkezî idare olan saraydan, ilişkide olunan Batılı ülkelerin sistemiyle denk düşecek pozisyonlar (nazır/bakan) atanan hükümet sistemine geçiş yapılmış, bürokrasi sınıfı saraydan çıkıp şehrin farklı noktalarındaki hususî hizmet dairelerine taşınmıştır. Bu durum, Harem'den Enderun'a saray içi gündelik hayatın, teşrifatin da değişmesi anlamına gelir. Alaturka müzik mensupları için ise bu konaklar yeni cazibe noktası haline gelecektir. Sanatçının en büyük patronu,

4 19. yüzyıl, Sultan Abdülaziz gibi Alaturkaya daha meyyal padişahlar da çıkaracaktır. Ama bu, onların da Batı'ya ve geleneklerine karşı tamamen negatif tutum içinde oldukları anlamına gelmez. Yeni dönemin adeti olan tiyatrolara Sultan Abdülaziz'in verdiği maddî destekler için bkz. Namık Sinan Turan, "Osmanlı'nın Son Döneminde Opera", Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi, Ocak 2011, s. 25-26.

tercihlerini politik emelleri doğrultusunda ayarlarken devlet erkani eski ve yeni pratikler arasında daha kritik ve tarihî bir rol oynayacaktır.

Yüksek müzik ve gelenekleri, bir yandan Avrupa müziği ile kimyasını değiştirirken bir yandan da konak sahiplerinin zevkine uygun bir hale bürünecektir. Böylelikle saray üslubu ile şehir üslubunun yeni bir terkibi oluşacaktır. Bu yeni terkip, hem saray terbiyeli konaklarda hem eğlence yerlerinde hem de Batılı konser salonlarında yer bulabilecektir, zira bu kozmopolit ortamın meyvesi olduğu için tüm zevklere hitap eder. 20. yüzyılda bu yeni geleneğin sembol ismi Tanburî Cemil Bey'in yaptığı müzik için kimilerince söylenen "İstanbul musikisi" tabirinin (Cemil 2002, 13) altında da bu sosyal temeller yatıyor olmalıdır. Şehir musikisi ile saray musikisi öteden beri keskin çizgilerle ayrılmamıştır. Ancak klasik dönemde böylesi yoğun ve mecburî ilişkiler olmamış, seyr-i tabii içinde makul alışverişler yaşanmış olmalıdır.

Öte yandan 17. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul, aldığı yoğun göçler sonucunda bir sosyo-kültürel değişime de öncülük eder. Cem Behar (2020, 59) bu durumu, "bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni varlıklı tabakanın oluşması başkentte müzik üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de sebep olmuştur," şeklinde açıklar. Ayrıca İstanbul müzik hayatında yaşanan bu çeşitlenme, tercih edilen repertuvara da yansımış, ciddi müzik ve eğlence müziği birbirine daha çok yaklaşmıştır. Dinleyicinin de icraya iştirak ettiği bir tertip olan fasıl, bu sosyalliğin içerisinde icra edilen yeni müziğin adı olmuş ancak

içerdiği formlar ve üslup sarayda icra edilen evvelki fasıllardan ayrı bir hüviyet kazanmıştır. Sözlü formlar, yalnızca akılda kalıcı melodilerden oluşan küçük şarkılara yerini bırakmış, Peşrev ve Saz Semaisi aynı kalmışsa da üslubu fasıldaki diğer eserlerle bütünlük oluşturacak şekilde hareketlenmiştir.

Eskiden beri musiki himaye merkezlerinden biri olan şehir, saraydan daha önemli bir konuma erişmiştir. Bu yeni fasılın, Müslüman ve Gayrimüslim İstanbul halklarının ortak algısında şekillenmiş, şehrin eğlence müziklerinden etkilenmiş bir tertip olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bu durumu kuvvetlendiren delilleri, etkisi bugüne uzanan meyhane müziklerinin icra üslubunda görebilmek mümkündür. Kamusal alandaki gücünü pekiştirmeye başlayan müzik, Cumhuriyet gazinolarının öncülleri olan kahvehaneler ve meyhanelerde bir tüketim unsuru haline gelmiştir.

Kahvehane-Meyhane

Osmanlı eğlence hayatı içerisinde önemli bir yere sahip olan meyhane kültürünü anlamlandırabilmek için, bu mekânların atası olarak adlandırabileceğimiz kahvehanelere ve kültürüne değinmek yerinde olacaktır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, farklı mekânsal arayışlar içerisine giren musikin halk ile bulunduğu mecralardan biri de 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarında yaygınlaşmaya başlayan kahvehanelerdir. Öyle ki, Direklerarası'nın meşhur Fevziye Kıraathanesi, 19. yüzyıl müzik kültürünü yöneten önemli bir mekân olarak tebarüz eder. Her türlü eğlence unsuruna yer veren bu mekân, dönemin profesyonel sazende ve hanendelerinin icra ettiği fasılları muhafaza etmesi açısından da önemlidir. Fevziye Kıra-

athanesi'nin sahne programında Ramazan aylarında her gece -Kadir geceleri hâriç-, diğer aylarda ise yalnızca Cuma ve Pazar günleri olmak üzere Karagöz, meddah, kukla, tiyatro gösterileri ve fasıl icraları olduğu görülmektedir (Mimaroğlu 1971, 5727). Ramazan ayında iftar ve sahur arasındaki canlılığıyla bilinen Direklerarası'nın bir geleneği olacak ki, bu ayda Fevziye Kıraathanesi'ndeki fasıl icraları iki makamdan oluşacak ve dört saat sürecek şekilde düzenlenmiştir (Pekin 2015, 55). Kemençeci Vasilâki (1845-1907) ve Kemanî Tatyos Efendi (1858-1913) gibi isimlerin yönetiminde gerçekleştirilen ve günümüzdeki fasıl icrasıyla benzerlik gösterdiği düşünülen fasılların dinleyicileri de bir hayli önemli isimlerdir. Tanburî Cemil Bey (1871-1916), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Lem'î Atlı (1869-1945), Zekâi Dede (ö. 1897) gibi Türk müziğinin gelişimine katkı sunan müzisyenlerin bu fasıllara dinleyici olarak katılması (Mimaroğlu 1971, 5727), 19. yüzyıl fasıl kültürü ve yaygınlığı hakkında önemli referanslar sunmaktadır.

Sanatçıların uğrak yeri hâline gelen kahvehaneler, yerini meyhanelere bırakana kadar fasıl icralarının da bel kemiği olmuştur. 19. yüzyıl başında yönetimde gerçekleşen yapısal değişimlerden halka açık müzik ve eğlence mekânları da etkilenmiş ve kahvehanelerin yerini meyhaneler almaya başlamıştır. Başkentteki meyhanelerin görünürlüğü artmış, müzik ile olan ilişkileri kuvvetlenmiş ve artık meyhaneler "marjinal bir mekândan olağan bir eğlence mekânına" evrilerek kahvehanelerin popüleritesine son vermiştir (Çokuğraş 2016, 148).

Tanzimat Dönemi'nin Osmanlı eğlence hayatına bıraktığı bir başka miras ise ga-

zinolardır. Kahvehanelere nazaran daha geniş ve çeşitli halk kitlelerini⁵ ağırlamış olan ve ilk örneklerine 20. yüzyılın başlarında rastlanan gazinolar, bünyelerinde musikiyi de barındırırlar. Gazinonun ilk örneklerinden olan Emperial Bahçesi'nde haftanın belirli günlerinde Kemanî Tatyos Efendi'nin incesaz programı yaptığı⁶, Fener İskele Gazinosu'nda da tanınmış müzisyenlerin sahne aldıkları, aktarılanlar arasındadır (Zat 1994, 379).

Bahse konu olan 19. yüzyılın bu çok renkli sosyal tablosunun içinde müzik, bütün katmanlar için önemli bir yer tutmaktadır. Avrupa müziği icra ve dinleme disiplinleri ile tanışan Türk ekabiri, müziğin işleyişine yönelik teknik ve teorik birtakım arayışlar ve birbirinden farklı "çözüm" önerileri sunmuşlardır. Lakin fasıllar, değişim tartışmalarından etkilenmeksizin, müzisyenlerin iç dünyalarının en tabii bir yansıması gibi durmaksızın icra edilmiş ve bu anlayışa uygun çok sayıda eser verilmiştir.

Repertuvar

Dönem, büsbütün Batı'ya dönük profiller çıkardığı kadar köklere yönelmek gerekliliğini vurgulayan aydınlar da yetiştirmiştir. Bu yönelişin amacı, Batı'ya yenilmişliğin tezahürüdür ve eski parlak günleri öne çıkararak bugünü Batı normlarına eriştirmektir. Rauf Yekta Bey, müzikşinaslar arasında çareyi geçmişte ar- 5 Cumhuriyet'in ilânının ardından varlığını sürdürmeye devam eden ve hatta piyasa müziğinin tek kalesi hâline gelen gazinoların, 1950-1960 yılları arası Türkiye Cumhuriyeti iktidarında olan Demokrat Parti döneminde bu demografik çeşitliliği daha ziyade sermayenin yeni sahipleri olan Anadolu göçmenlerinden oluşacaktır. Detaylı bilgi için bkz. Bedirhan Büyükduman, "Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE, 2020, s. 95-97.

6 Kahvehanelerde icra gösteren fasıl gruplarına bu dönemde "incesaz takımı" da denilmektedir. Bkz. Ersu Pekin, age, 2015, s. 55.

yanların en başında gelenlerdendir. Rauf Yekta Bey'de geçmişin, özellikle de III. Selim döneminin güzelliklerini vurgularken "‘sâdelik içinde asâlet ve metânet' üslûbu"⁷ deyip günün müziğini ise bozuk olarak işleyen ve dışarıdan müdahaleyle "terakkiye" [ilerlemeye] (Özdemir 2010, 135) muhtaç bir vaziyet içerisinde göstermek gayesi vardır. Ancak bütün bu görüşlerini, tıpkı Batılı konsertistler gibi giyinmiş "yeknesak siyah kostümlü sazender" in (Özdemir 2010, 131) önünde bir konferans şeklinde sunmaktan çekinmez. Yazarın asıl meselesinin, konser gibi Batıdan devşirme adetlerle mücadele değil klasik üslubun öne çıkarılması olduğu açıktır. Ne var ki tıpkı bugün gibi o zaman da piyasa ve klasik denilen mefhumlar kalın çizgilerle ayrılmış değildir. Darülelhan tarafından yapılan konserleri izleyip yorumlayan Rauf Yekta Bey'in konserde icra edilen klasik bestecilerin eserlerini öne çıkarması ve diğer eserleri de "hoş-âyende ve şetâretli eserler huzzârı neşelendirdi" (Özdemir 2010, 128) gibi dinleyicinin keyiflenmesi için icra edilmiş hareketli eserler gibi sözlerle değerlendirmesi dikkat çekicidir. Yine buna benzer konserlerden birinde icra edilen Hicazkâr faslını değerlendiren Rauf Yekta Bey şu sözleri sarf eder: "Bu fasılda okunan şarkılar hakîkaten hüsn-i intihâb edilmiş idi. Piyasada okunan ve -mülgâ saltanat devrinin harem ağaları gibi- ekserisi birbirine benzeyen Hicâzkar şarkılardan herkese gınâ geldiği için (Yok hilâfım...), (Şeb-tâ seher...) gibi şarkıları sâmi'în büyük bir

7 "(Tanbûrî Emin Ağa)'nın peşrevi -bestekârının zamanından beri piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak-çalındı ve mûsikîmiz Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu 'sâdelik içinde asâlet ve metânet' üslûbu hakkında dinleyenlere bir fikir verdi. (Dârülelhan) üstâdlarının âsâr-ı eslâfa gösterdikleri bu hürmetkârlık şâyân-ı teşekkürdür." Bkz. Hüseyin Özdemir, "Rauf Yekta Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Müsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi SBE, 2010, s. 125.

alâka ile dinlediler” (Özdemir 2010, 116). Piyasada okunan Hicazkâr şarkıların birbirine benzerliğini saltanat devrinin harem ağalarının birbirine benzemesiyle teşbih eden Rauf Yektâ Bey, bu nedenle konserdeki özgün Hicazkâr parçaların dinleyenler tarafından beğenildiğini belirtmiştir. Lakin burada kendisinin övgüyle bahsettiği Âsâriye Camii İmamı İbrahim Efendi⁸ (ö. 1880?)’ye ait “Yok hilafım hem müdârâ bir yana” isimli Ağır Aksak şarkı ve “Şeb-tâ seher akar su gibi çağlar ağlarım”

isimli Devrihindi usûlündeki Haşim Bey’in (1815-1868) şarkısı, klasik döneme değil 19. yüzyıla ait eserlerdir.⁹ Eserler yazarın benimsediği “sadelik ve metanet üslubu” içerisinde icra edilmiş olduğu için muhtemelen dikkate değer görülmüştür. Fakat her halükârda Ağır Aksak şarkıların fasılın ilk sırasını alıp Beste’ye galip geldiği açıktır. 19. yüzyıldan 1950’lere değin uzanan süreçte nadiren klasik fasıl formları beselenmiştir ancak bu süreç direklerarası fasılın en verimli çağı olmuştur.¹⁰

HÜZZAM ŞARKI

Dede Efendi

Nota 1. İsmail Dede Efendi’ye atfedilen Hüzam Şarkı’dan kesit.

Tıpkı klasik fasıl (takım) repertuarında formların belli bir standarda oturmuş olması gibi direklerarası fasıl da belli bir usûl sırasını ve icra adabını takip eder. Tablo 1’de görüldüğü üzere bu usûl terimleri içinde şarkı formlarının değişkenliği söz konusudur. Ancak örneklerdeki bütün terkiplerde, ilk üç sırayı paylaşan Peşrev, Ağır Aksak ve Sengin Semai usûlü ve formunun ittifakla kabul edildiği görülmektedir. Bu noktada çalışmada, bu üç form ele alınarak örneklendirilmiş ve fasıl icrası açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada ele alınan örnek fasıllarda, hemen bütün fasıllarda olduğu gibi en az iki adet mızraplı saz (kanun, ud ya da tanbur) bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple toplu icra içinde sazların mün-

9 İsmail Dede Efendi’ye nispet edilen Ağır Aksak usûlündeki Hüzam şarkı “Derdimin dermanı sensin ey peri” (bkz. Nota 1), 9/4 usûlünün o dönemde de var olduğunu düşündürülebilir fakat bu şarkının Dede Efendi’ye sonradan atfedilmiş olma ihtimali daha kuvvetlidir. Yine Numan Ağa’ya atfedilen aynı usûldeki Nihavend şarkı “Âkıbet viran edip gönüm felek” ve Hacı Sadullah Ağa’ya atfedilen Hicazkâr şarkı “Gel seninle yarın ey serv-i revân” için de tahminimiz bu yöndedir. Hacı Sadullah Ağa’nın eserinin Ağır Aksak usûlünün ilk mahsullerinden olduğunu kabul eden bir çalışma için bkz. Feridun Öney, “Lenkfahte Bestelerin Ayrıncı Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1993, s. 5. Bu bestelerin rivayet edildiği bestecilerin doğru olduğu kabul edildiği takdirde şarkı formunun kendisinden sonra yaygınlaştığı vurgulanan Hacı Arif Bey dönemi ile değişimi açıklamak formülü de bir bakıma yanlışlanmaktadır. Fasıldaki üslup değişimini Hacı Arif Bey’le ilişkilendiren bir çalışma için bkz. Osman Nuri Özpekel, “Türk Müsikisinde Fasıl ve İcra”, Yeni Türkiye, 2014, s. 1132.

10 Şarkı formunun yükselişi Hacı Arif Bey (1831-1885) ile sembolleştirilse de Tanburî Mustafa Çavuş, İsmail Dede Efendi ve III. Selim gibi bestecilerin verdikleri eserler şarkı formunun daha geçmişe gittiğinin kanıtlarıdır. Lakin bu şarkıların direklerarası fasıldaki gibi bir gelenekle icra edildiği bilgisine sahip değiliz. Ancak Hacı Arif Bey’den bu yana özellikle direklerarası faslına uygun eserler veren bestecilerden Kemanî Tatyos Efendi, Bimen Şen (1873-1943), Udî Selanikli Ahmed Bey, Sermüezzin Rifat Bey (1820-1888), Leon Hancıyan (ö. 1947), Lemi’ Atlı, İsmail Hakkı Bey (1866-1927) gibi isimler zikredilebilir.

⁸ Detaylı bilgi için bkz. Yılmaz Öztuna, “İbrahim Efendi [Âsâriye Hatîbi]”, içinde Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, c. 1, s. 292.

ferit olarak seçilmesi ve notaya alınması büyük zorluk yaratmaktadır. Notaya alınırken kabul edilen referans yalnızca bir enstrümanın yaptığı süslemelerin değil saz heyetindeki bütün enstrümanların yaptığı süslemelerin ortalamasını yaz-

mak veya baskın duyulan melodi çizgisini notalamak şeklinde olmuştur. Notalarda görüleceği üzere farklılıkları belirtmek adına ilk satırda eserin notası, ikinci satırda fasıl icrası ve en alt satırda ritim notası¹¹ yer almaktadır.

Tablo 1. Hakkı Derman, Emin Ongan ve Ergin Kızılay tarafından tertip edilmiş ikişer fasıl ve dahil edilen formlar.

Hakkı Derman		Emin Ongan		Ergin Kızılay	
<i>Hicaz</i>	<i>Hüzzam</i>	<i>Hüzzam</i>	<i>Tâhribuselik</i>	<i>Kürdilihicazkâr</i>	<i>Hüzzam</i>
Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev
Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak
Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Sengin Semaî	Ağır Aksak	Sengin Semaî
Sengin Semaî	Ağır Aksak	Devr-i Hindî	Türk Aksağı	Sengin Semaî	Düyek
Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim
Ağır Aksak	Sofya	Aksak	Müsemmen	Curcuna	Curcuna
Sengin Semaî	Aksak	Aksak	Curcuna	Yürük Semaî	Aksak
Aksak	Curcuna	Aksak Semaî	Aksak Semaî	Aksak	Aksak
	Sofyan			Aksak	
				Sofyan	

İcracılar

Klasik ve fasıl icraları devam ederken 20. yüzyıl modernizminde müzikal kimliklerin mahiyeti değişmiş ve müzik türlerinin iç içe geçtiği modern bireysel terkipler öne çıkmıştır. Bununla birlikte bu dönemde tek yönlü bir müzisyen karakterine sık rastlanmaz. Sözelimi fasıl icrasında ustalaşmış bir müzisyen, dinî müziklerde de varlık gösterebilir yahut

bireysel modern duyularını önceleyen bir sazende fasıl icra edebilir. Bireysel, modern bir terkiplerin peşinde olan son dönem kemençe sanatçılarından Derya Türkan'ın fasıl icra etmesi yahut geleneksel üslubu benimseyen tanbur sanatçısı Özer Özel'in deneysel çalışmalarda da yer alması buna örnek gösterilebilir. Türk müziği icracılarındaki bütün bu üslup karmaşasına ve günden güne icra alanını kaybetmesine rağmen direklerarası fasıl geleneğindeki icra üslubunun önemli bir değişikliğe maruz kalmadan

11 Makalenin genelinde kullanılan ritim notasyonu, geleneksel çift çizgili gösterimden farklı olarak tek çizgi üzerinde gösterilmiştir. Bu gösterime göre sapı yukarı yönlü olan notalar bas sesi (düm), aşağı yönlü olanlar ise tiz sesi (tek, te, ke, kâ) belirtmektedir.

halen devam ettiği söylenebilir.¹²

20. yüzyılda Ahmet Yatman (1897-1973), Şerif İçli (1899-1956), Yorgo Bacanos (1900-1977), Şükrü Tunar (1907-1962), Hakkı Derman (1907-1972), Kadri Şençalar (1912-1989), İsmail Şençalar (1917-1992), Fahrettin Çimenli (1934-2018), Ergin Kızılay, Ahmet Meter gibi isimler direklerarası fasıl icrasının en büyük saz zendeleri arasındadır. Tıpkı melodik saz icracılarında olduğu gibi, ritim çalgısı da Güngör Hoşses (1938-2014), Atilla Mayda (1936-2019), Seyhun Çelik, Ahmet Kulik gibi isimlerin icraları dikkate alındığında klasik üsluba nazaran meşruyetini ilân etmiş ve ritim icracısının özgün tavrından etkilenmeye başlamıştır. Modernizme karşın geleneği bünyesinde muhafaza eden direklerarası fasıl müziğinde, haneliğinin yanında elindeki tef ile aynı zamanda bir sazende olan serhânenelik olgusu da süregelmektedir. Bu geleneğin temsilcileri arasında Kemal Gürses (1913-1991), Kasım İnaltekin (1925-2005), Sami Özkanlı (1926-1994), Nurettin Çelik, Mustafa Keser, Mehmet Güntekin, Mustafa Doğan Dikmen gibi isimler zikredilebilir.

Melodik İcra Üslubu

Türk müziğinin, eser icrasında nağme grafiğinden sapma eşiğinin 19. yüzyılda daha da esnetildiği anlaşılmaktadır. Judetz'in ifadesiyle artık bu dönemde adeta "icracılar ve besteci arasındaki rekabet ruhu" çok daha belirgin olmaya başlar. Öyle ki, fasılın öteden beri ismi ve

12 Bugünün içkili eğlence mekanlarında icra edilen, farklı müzik türlerinin repertuarlarının icra edildiği ve Türk müziği ile kurulabilecek tek ilişkisi ud, kanun, darbuka gibi geleneksel sazlar ile çalınması olan ve eski bir isimlendirmeden miras olarak "fasıl" olarak anılan müzik, bu makalenin sınırları içinde değildir. İstanbul eğlence müzikleri bağlamında söz konusu güncel fasılların da ele alındığı bir çalışma için bkz. Fikret Merve Eken, "19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2007).

fonksiyonu değişmeyen tek unsuru olan Peşrev'in bol süslü icrası, klasiizm tarafgiri Rauf Yekta Bey'in çıkışlarına sebep olmuştur. İtirazlarına geçmişten örnek vermesi şaşırtıcı değildir; Rauf Yekta Bey, Tanburî Büyük Osman için şu rivayeti dile getirir:

"Eserlerini tahrif edenlere karşı pek ziyâde canı sıkıldığı meşhur olup bir kıraathanede 'uşşak' pîşrevinin teslimine geçilecek mahalline bir parça ilâve eden bir kanûnîyi dövmeğe bile kalkıştığı mervîdir. Şu rivâyete nazaran müşârünileyhin bugün îade-i hayât etmesi kâbil olsa pîşrevlerinin uğradığı tahrifat gûnâ-güne ne suretle mukâbele edeceği câ-yısuâldır." (Öncel 2010, 119)

Rauf Yekta Bey'in bayağı bulduğu peşrev icrasındaki canlılığın, dönemin ses kayıt yıldızı Tanburî Cemil Bey'in icralarında görülebileceği malumdur. Klasik eserlerin sade icra edilmesi yönünde Rauf Yekta Bey'in sözünü ettiği yol da devam edegelmiştir.¹³ Ayrıca belirtilmelidir ki esasen klasik ve fasıl icrası birbirinin tam zıddı değildir; benzer süsleme araçları her iki tarzda yaklaşık olarak aynıdır. Farklılaşan durum, bu süslemelerin sunum şekliyle alakalıdır; bestenin önüne geçmekte müteredit olan klasik icrada eklemeler çekingen ve mümkün mertebe sessiz olurken fasıl icrasında ise süslemeler -özellikle mızraplı sazlar da alabildiğine vurgulu çalınır. Mesud Cemil

13 Örneklerde işleyeceğimiz fasıl şarkılarından "Yıllar ne çabuk geçti" isimli Sengin Semai usûlündeki Hicaz şarkının (beste: Bimen Şen) önünde ve sonunda başka şarkı olmaksızın münferiden ve fasıl tavrı dışında yorumlanmış örnekleri için bkz. Münip Utandı, Yıllar ne çabuk geçti, CD, Aynalıkavak'tan Kalamış'a (Kalan Ses Görüntü, 1995), <https://open.spotify.com/track/4BRQHAtQH918OEFKdwhBld>; Nesrin Körükçü, Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından, CD, Bir Şarkıdır Yaşamak Box Set (Bonus Müzik Prod., 2013), <https://open.spotify.com/track/4Kw20WvCD6jzek02oDnNf>;

Bey'in (1902-1963), klasik tanbur tavrına yakın bir üslupla solo olarak icra ettiği Kemeñeci Vasil'in (1845-1907) Kürdilihiczkar Peşrevi'nde¹⁴ temkinli süsle-

meler ve uzun sessizliklere ayrılan cesur sadeleştirmeler açıkça görülmektedir (bkz. Nota 2).

Kürdilihiczkar Peşrev
Mesud Cemil'in icrasından kesit *Kemeñeci Vasil*

Usûl: Ağır Düyek

Nota 2. Kemeñeci Vasil'in Kürdilihiczkar Peşrevinin Mesud Cemil tarafından tanburla solo icrasından kesit.

Bestekârla yarışmasına icra ise bugüne uzanan bir üslup olarak devam eder. Örneğin Kemeñeci Vasilâki'nin mezkûr peşrevi, 1950'lerde Kemal Gürses yönetimindeki bir Kürdilihiczkar faslı içinde çalınırken daha hareketli bir formata rûnür.¹⁵ Mızraplı sazların bir vuruş ve iki vuruş hatta bazen yarım vuruş nispetindeki notaları onaltılık ve otuzikilik parçacıklara bölerek çaldığı görülmektedir.¹⁶ Bu tür bölünmelerin en basit şekli bir notayı kendi cinsinden notaya bölmek, yani çiftlemek şeklinde olanıdır.¹⁷ Bölünmeler daha ziyade, melodilerde yapılan oyunlarla çeşitlendirilir. Örneğin inici melo-

di grafiğinde Türk müziği icra çeşitlerinin (dinî, klasik, fasıl, artistik icra vb.) birçoğunda yapılan çarpmaların nota gibi duyurulması bunlardan biridir. Sesli çarpma da denilen bu hareket, bilindiği gibi her bir nota arasına bir sonraki notanın eklenmesiyle yapılır.¹⁸ Direklerarası fasıl geleneğinin temel farkı ise daha önce de belirtildiği gibi bunların vurgulu olarak icra edilmesidir. Nota 3'te üçüncü ölçü ile dördüncü ölçü arasında kalan, altı çizili olarak işaret edilen bölümde, bir mızraplı sazın (ud) yaklaşık yedi vuruşluk bir süre içinde onaltılıktan daha büyük nota çalmadığı görülecektir. Yine aynı bölümde, nağmenin üst ve alt seslerine sapmalar, uzun notalarda arpej, inici notalarda sesli çarpmalar ve benzeri süslemelerin bir arada bulunması, fasıl icrasındaki ritmik sürekliliği sağlayan karakteristik araçlardır.

14 <https://open.spotify.com/track/400cHfTRnBw0gzlhPKm9LH?si=3f308684616c4f06>

15 Bkz. Kemal Gürses, Kürdilihiczkar Peşrevi, CD, Kürdilihiczkar Faslı Hüzzam Faslı (Uluçınar Müzik, 1994), <https://open.spotify.com/track/3TVSog8EdjYL1LymDDpaqU>.

16 Bkz. Nota 3.

17 Bkz. Nota 3, Bölüm a.

18 Bkz. Nota 3, Bölüm b.

Kürdilihiczazkar Peşrev

Kemal Gürses yönetimindeki fasıl icrasından

Usûl: Ağır Düyek

Kemençeci Vasil

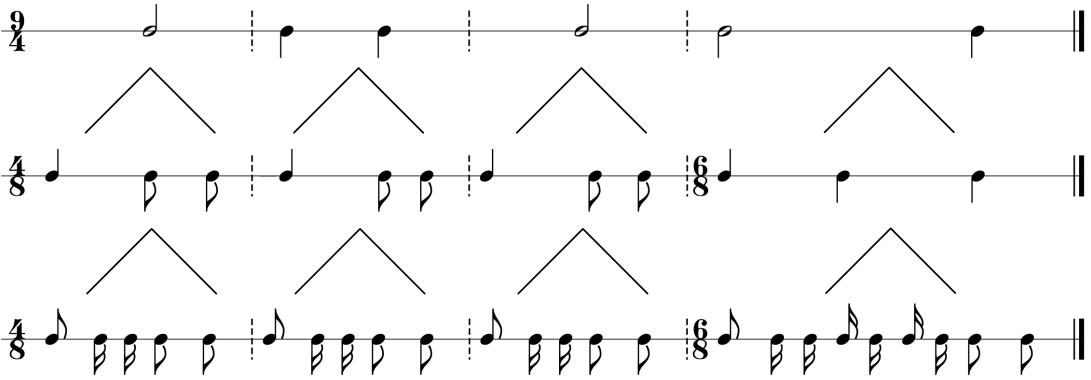
Nota 3. Kemençeci Vasil'in Kürdilihiczazkar Peşrevinin Kemal Gürses yönetimindeki Kürdilihiczazkar Fasıl icrasından.

İncelenen örnekteki üslup sadece bu eseri çalan heyete özel bir yorum olmakla beraber, genel olarak fasıl, başından sonuna bir bütünlük içinde çalınır.

Dolayısıyla peşrevlerin icrasındaki bu hareketlilik, fasılın diğer formlarının icrasında da geçerlidir. Nota 3'te gösterilen örnekleri, aynı eseri icra eden farklı bir

saz heyetinin farklı bir dönemdeki icrasında da bulunabilmektedir. 1993 yılında Ergin Kızılay yönetimindeki heyetin icra ettiği Hüzzam faslın peşrevinden (Tanburî Büyük Osman Bey) teslim bölümü¹⁹ ve Ağır Aksak şarkının²⁰ (Sabrımı gamzelerin sihr ile târâc edeli) icradaki zemin bölümü; 2019 yılında Mehmet Güntekin yönetimindeki İstanbul Fasıl Topluluğu tarafından icra edilmiş bir Hicaz faslında²¹ Sengin Semai için ise “Yıllar ne çabuk geçti” isimli şarkının nakarat bö-

lümünün notaları Nota 4, 5, 6 ve 7’de görülebilir. Bu eserlerde de yine peşrevde görüldüğü gibi melodi grafiğinin temel çizgisinden kopmadan ahenk seslerin duyurulduğu küçük bölünmeler,²² çiftlemeler,²³ inici nağmelerde üst ve alt seslere sapmalar,²⁴ uzun notalarda arpejler²⁵ vardır. Ayrıca notayı bir noktadan başka bir noktaya götüren köprü melodiler²⁶ ve uzun soluklu notalarda küçük motifler oluşturma geleneğinden örnekler²⁷ de işaret edilebilir.



Şekil 1. 9/4'lük Ağır Aksak Usûlünün Meşk Aktarımındaki Gösterimi.

19 Bkz. Ergin Kızılay, Hüzzam Peşrevi, CD, Süper Fasıl Vol. 2 (Kalite Ticaret Plak, 1993), <https://open.spotify.com/track/3p6KUh8X8q9Wm0XuSawRA7>.

20 Bkz. Ergin Kızılay, Hüzzam Peşrevi, CD, Süper Fasıl Vol. 2 (Kalite Ticaret Plak, 1993), <https://open.spotify.com/track/6kDg5RQYMjmc35BqQA8C6a>.

21 Bkz. Hicaz - İstanbul Fasıl Topluluğu - TURİNG - 16.04.2019, (TURİNG KÜLTÜR SANAT Youtube kanalı, 24.04.2019), <https://youtu.be/s7jtEZiT28Y?t=937>, erişim tarihi: 24.11.2020.

22 Bkz. Nota 5, Bölüm e; Nota 6, Bölüm d; Nota 7, Bölüm d.

23 Bkz. Nota 5, Bölüm b, c, e; Nota 7, Bölüm d.

24 Bkz. Nota 4, Bölüm a, b; Nota 6, Bölüm a.

25 Bkz. Nota 6 Ölçü 4.

26 Bkz. Nota 5, Bölüm d; Nota 6, Bölüm e.

27 Bkz. Nota 6, Bölüm c; Nota 7, Bölüm c.

Hüzzam Peşrev

Ergin Kızılay yönetiminde Hüzzam Fasıl İcrasından

Usûl: Devr-i Kebir

Osman Bey

The musical score is presented in four systems, each with three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a drum line (bass clef). The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system starts with a 28-measure rest for the drum line. The second system features a triplet of eighth notes in the piano part. The third system includes a 3-measure rest for the drum line. The fourth system concludes with a 3/4 time signature change, labeled 'Ağır Aksak şarkıya bağlantı sazı'.

Nota 4. Ergin Kızılay yönetimindeki fasıl heyetinin icrasından Osman Bey'in Hüzzam Peşrevinin Mülazime bölümü.

Sabrımı Gamzelerin Sihir ile Tarac Edeli

Ergin Kızılay yönetiminde Hüzam Faslı icrasından

Usûl: Ağır Aksak

Beste: Bimen Şen

The musical score is written for piano and is in 9/4 time. It consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 9/4. The second system is marked with a '2' and the third with a '3'. The fourth system is marked with a '4' and the fifth with a '5'. The score features a complex rhythmic pattern in the bass line, with various melodic lines in the treble. There are several boxed sections labeled 'a)', 'b)', 'c)', and 'e)'. The score ends with a double bar line.

Nota 5. Ergin Kızılay yönetimindeki fasıl heyetinin icrasından "Sabrımı gamzelerin sihir ile tarac edeli" şarkısı zemini.

Ritmik İcra Üslubu

Türk müziğinin temel öğelerinden olan usûl olgusu, fasıl icralarında çeşitli değişimlere uğramış ve fasıl musikisinde müstakil bir tavır hâlini almıştır. 20. yüzyıldaki ulaşılabilen kayıtlar incelendiğinde, fasıl içerisindeki ritmik yapının velvele ve süsleme ağırlıklı icra edildiği görülmektedir. Bu çalışma bağlamında fasıl musikisi içerisinde incelenen Peşrev, Ağır Aksak ve Sengin Semai eserlerinin icralarına bakıldığında bu özgünlük daha da belirgin olmaktadır.

Gelişimi itibariyle günümüzde icra edilen fasıl musikisi -istisnai durumlar hâricinde- büyük usûllerden ayrılmış ve bu usûllerle olan ilişkisini koparmıştır. Tanburî Cemil Bey'in 1900 tarihli bir yazısındaki ifadelerinden yola çıkarak bu konudaki tartışmaların geçtiğimiz yüzyılın başında da var olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen yazısında Cemil Bey, büyük usûller yerine dörtlük cinsinden usûllerin kullanılması gerekliliğinden bahisle şu sözleri sarf eder (Kıyık 2017, 34-5):

“Düm, tek, tekâ, tâ hek darabât-ı müteselsile ve met’abesine uydu-
rulmasından dolayı, makamâtımızın
güzelliğine râci bir tesir-i ruhaniden
başka, sanat-ı musikiyyeye temas
eder yeri olmayan büyük usûllü âsâr-ı
musikiyyedeki vezn-i münharif ile,
bunların dört dörtlük ile çalınırken
arz ettikleri tevâzun-i tam arasın-
da kabil-i inkâr olamayacak bir fark
mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul
ve istimalini, diğer taraftan da büyük
usûllerin tedavülünü istedikleri halde
bunlara ait olması lazım gelen 92/4,
86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılarca
değil bizce de gülünç ve calib-i istihza
olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyye-
yi kullanamayacakları, binaenaleyh

yine düyekten başka bir şey olmayan
dört dörtlük haricine çıkamayacakları
tabiidir.”

Cemil Bey'in önerdiği değişimin, Türk müziğinde büyük usûl olgusunun kaldırılmasına yönelik, bir modernleşme hareketi olduğunu söylemek mümkündür. Cemil Bey her ne kadar fasıl müziğini düşünerek bu çıkarımda bulunmamışsa da, özellikle direklerarası fasılda Devrikebir (28/4), Fahte (20/4), Çember (24/4) gibi büyük usûllerde bestelenen peşrevlerin, Tanburî Cemil Bey'in deyimiyle “düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük” Sofyan usûlü ve bu usûlün farklı şekillerde süslenmesi ile icra edilmesi söz konusudur (bkz. Nota 4).

Peşrev icralarında bir başka önemli husus ise, mülazime ve fasılın ilk sözlü eseri olan Ağır Aksak Şarkı arasındaki geçiştir. Ağır Aksak usûlü, 9 zamanlı olmakla beraber 9/8'lik Aksak usûlünün daha ağır bir mertebesidir. Fasıl icralarında kullanılan Ağır Aksak şarkılar, Nota 5'te görüldüğü gibi 2,5 zamanlı bir sus notası ile başlar. Ancak fasıl musikisi geleneği gereği bu sus notası, peşrevin mülazimesinin son ölçüsünden başlayan ve bağlantı sazı adı verilen melodiler bütünü ile doldurulur. Nota 4 ve 5'te görülebileceği üzere bu son ölçü, Ağır Aksak usûlüne bağlantıyı kolaylaştırmak için 3+2 şeklinde kurgulanır. Buradaki 3 vuruş Ağır Aksak usûlünün son 3 darbını, 2 vuruş ise aynı usûlün ilk 2 darbını temsil eder. Böylelikle ritmik bir yapı bozuma uğratılan peşrevin usûlü ile Ağır Aksak usûlü arasında homojen bir geçişkenlik sağlanmış olur.

İncelenen örnekler içerisinde direklerarası fasıl musikisinin bir geleneği hâlini almış süslü ve velveleli icra tekniğinin yanında ritim ve melodik sazlar arasın-

daki paralellik de göze çarpmaktadır. Tıpkı bir üst başlıkta anlatıldığı gibi, Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr Peşrevi'nde tef sazı ile yaratılan ritmik kalıplar fasıl icrasındaki melodik icra ile bir birlikte-

lik özelliği taşımaktadır. Ağırlıklı olarak 16'lık vuruşların kullanıldığı bu icrada melodi ve ritim sazlarının vuruşlarının denkleştiği Nota 3'te açıkça görülmektedir.

Yıllar Ne Çabuk Geçti O Günler Arasından

Istanbul Fasıl Topluluğu Hicaz Fasıl icrasından

Usûl: Sengin Semai

Beste: Bimen Şen

The musical score is presented in four systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a melodic line (soprano clef), and a rhythmic line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is divided into four measures. Measure 1 is marked 'a)' and 'b)'. Measure 2 is marked 'c)'. Measure 3 is marked 'd)' and 'e)'. Measure 4 is marked '4'. The rhythmic line shows a complex pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' and a bracket. The melodic line features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final sharp sign in measure 3.

Nota 6. İstanbul Fasıl Topluluğu icrasından "Yıllar ne çabuk geçti" şarkısının nakaratı 1/2.

Yıllar ne çabuk geçti -2-

The image displays a musical score for the piece "Yıllar ne çabuk geçti -2-". It consists of four systems of music, each with a treble clef (piano) and a bass clef (bassoon) staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8. Specific sections are highlighted with boxes and labeled as follows:

- Measure 5:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand, and the bassoon part has a triplet of eighth notes in the left hand. A box labeled 'a)' highlights the final triplet in both parts.
- Measure 6:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand, and the bassoon part has a triplet of eighth notes in the left hand. A box labeled 'b)' highlights the first triplet in both parts. A box labeled 'c)' highlights a complex rhythmic figure in the piano part.
- Measure 7:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand, and the bassoon part has a triplet of eighth notes in the left hand.
- Measure 8:** The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand, and the bassoon part has a triplet of eighth notes in the left hand. A box labeled 'd)' highlights the first triplet in both parts.

Nota 7. İstanbul Fasıl Topluluğu icrasından "Yıllar ne çabuk geçti" şarkısının nakarati 2/2.

İcrası itibarıyla büyük usûl gibi görünen Ağır Aksak, ritim icracıları için kavranması zor bir pratik olarak karşımıza çıkar. Teoride oldukça basit gibi görünen bu usûle ait eserlerin icrası, auktaktlı girişleri sebebiyle usta icracılar arasında bir yetkinlik olarak görülür. Meşk usûlündeki aktarımında “4 Sofyan ve 1 Sengin Semai” (bkz. Şekil 1) şeklinde anlatılan bu usûl²⁸ fasıl icracıları tarafından 8’lik notlara bölünerek icra edilir²⁹. Bu çalışmanın kapsamında incelenen Ağır Aksak icrasında, usûlün kuvvetli-zayıf zamanları temel usûle sadık kalınmayarak değiştirilmiş; velvelesine de aykırı olarak, özellikle sus notalarına ve güfte hecelerinin başlangıcına kuvvetli zaman darbu yerleştirilmiştir. Nota 5, bölüm b ve bölüm d örneklerinde ritim çalgısı tarafından melodi sazlar ile kurulmaya çalışılan birliktelik gerek kuvvetli zamanların denkleştirilmesi gerekse merdiven tırmanışında aynı nota değerlerinin kullanılması ile yaratılmıştır.

Fasıl sıralamasında genellikle Ağır Aksak şarkının ardından gelen Sengin Semai usûlündeki eserlerin ritim icrasında da icracının özgünlüğü göze çarpmaktadır. Serhânende Mehmet Güntekin tarafından tef ile gerçekleştirilmiş olan Nota 6’daki örnek icrada, tıpkı yukarıda incelediğimiz Ağır Aksak icrasında olduğu gibi, usûlün kuvvetli-zayıf zamanlarının farklı kurgulandığı görülmektedir. Ayrıca ritim sazının bir serhânende tarafından icra edilmesinden kaynaklı olarak bu örnekte, güfteli bölümlerde sade bir icra anlayışı izlenirken saz partilerinde ise bol süslü bir icra anlayışı izlenmiştir. Ancak yine de melodi ve ritim arasında bir beraberlik kurulmaya çalışılmış; ritim sazı, önceki örneklerde de ifade edildiği

28 Seyhun Çelik, Fasıl Ritimleri konulu görüşme, İstanbul, 21 Mayıs 2021.

29 Bkz. Nota 5, Bölüm a.

gibi, melodi sazlarla aynı nota değerlerini kullanmıştır³⁰. Nota 7’de ise bölüm a ve bölüm b’de trioleler ile, bölüm d’de ise 16’lık değerler ile melodi ve ritim icrası arasındaki paralellik oldukça belirgin bir şekilde sağlanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Fasıl, icra alanı ve onu himaye edecek kurumlardan “yoksun” olan Türk müziğinin, bugünkü durumunda dahi yaşayan en canlı uzuvlarından biridir. Türk müziğinin klasik döneminin (III. Selim) fasılları ile daha çok halk arasında olduğu anlaşılan eğlence musikisi diyebileceğimiz direklerarası fasıla geçiş süreci oldukça önemli ve ilgi çekici bir konudur. Hacı Arif Bey’in bestelediği şarkılardan itibaren bu değişimi başlatmak, bir bestecinin şahsî irâdıyla büyük değişimlere izah getirmek olası değildir. Bu şarkıların, bestelendiği cemiyette karşılık bulması, asıl peşine düşülmesi gereken meseledir. Tarihsel veriler, her ne kadar bu süreci açıkça ortaya koymaya yeterli değilse de her dönemde sosyal hayatın bir parçası olan müziğin son iki yüzyıldaki değişimini görmek için sosyal dokudaki genel değişimi takip etmek son derecede kıymetlidir.

Bir başka aşama olarak, fasılın aldığı şekli; repertuar, form, ritim ve genel üslup hakkında analizler takip etmelidir. Bütün icra üslupları için notanın yalnızca bir versiyonundan yararlanıldığına göre DF söz konusu olduğunda notanın nasıl deşifre edileceği doğru aktarılmalıdır. Modern Türk müziği eğitiminde meşkin muadili olarak görülen birebir enstrüman eğitiminde, solist sazende yetiştirmekten öte fasıl icracısı olarak yetkinliğini artırmak adına çalışmalar yapılmalı, sözlü eserler müfredata eklenmeli ve farklı tavırlarda icra ederken yapılması gerekli deşifraj

30 Bkz. Nota 5, Bölüm a ve Bölüm b.

yöntemi öğrenciye verilmelidir. Bu anlamda, çalışmamızın sınırları kapsamında örnekleri verilen fasıl analizleri gibi geleneksel aktarım silsilesinin son halkaları olan fasıl heyetlerinin bütün kayıtları incelenmeli, her enstrüman grubu için bu analizlerin sayısı artırılmalıdır.

Çalışmada yapılan analizler göstermiştir ki ritim sazlardaki canlılık özellikle mızraplı enstrümanların üslubunu etkilemiştir. Yahut durağan sesleri küçük parçalara ayırmak suretiyle yapılan melodik hareketlilik, ritmin üslubuna tesir etmiştir. Çıkış noktasından ziyade mızraplı sazlar ile perküsyon sazları arasında homojen bir unison üslubun gelişmişliği açıkça görülmektedir.

Nazariyat kitaplarında ana darp ve velvele olmak üzere iki şekilde gösterilen usûllerin çeşitliliği, müziğin yaşadığı mekânsal değişimlerin sonucunda artmış ve darbuka ve tef gibi daha serbest icrayı mümkün kılan vurmali çalgılar ile son raddesine ulaşmıştır.

Çalışmamızın konusunu oluşturan fasıl geleneğine bakıldığında ise ritim sazların, büyük usûlleri yapı bozuma uğratarak daha velveleli, melodik ve kıvrak icralarda bulunduğu gözlenmiştir. Öyle ki 28/4, 32/4 gibi büyük usûller parçalanarak 4/4'lük Sofyan usûlüne indirgenmiş ve bu şekilde icra edilmiştir. Ayrıca iki eser arasındaki bağlantı sazlarında da bu yapı bozumun uygulandığı ve usûl ölçüsünün dışına çıkıldığı belirlenmiştir.

Yine ritim sazların bu gelenek içerisinde en belirgin özelliği, mızraplı sazlar ile sağladığı ahenk ile triole gibi Türk müziğinde melodiye özgü kabul edilen motiflerin ortaklaşa kullanılıyor olduğu saptanmıştır. Mızraplı sazlar ve ritim

sazların ortak nota değerlerinde buluşarak gerçekleştirdikleri icra, direklerarası fasılın yapısına uygun olan bol velveleli ve kalabalık icrayı görünür hâle getirmiş, bu geleneğin olmazsa olmaz bir parçası olmuştur.

Yazarların Biyografileri



Bekir Şahin Baloğlu

1985 yılında Kayseri’de doğdu. Amatör olarak bağlamayla meşgul olan babası Osman Baloğlu’ndan musiki zevki terennüm etti. İlk ciddi musiki eğitimi Kayseri’de İsmail Ediz’den aldığı ud, nota ve nazariyat dersleriyle başladı (1996). Kayseri Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’ni (2003) ardından İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarını bitirdi (2008). Aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini (2014) [Dinî Türk Müziği Beste Türlerinden Durak], Marmara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları alanında doktorasını tamamladı (2020) [Osmanlı Müzik Yaşamının Değişim Sürecinde Gelenek İcadı ve Artistik İcranın

Temsilcisi Olarak Tanburî Cemil Bey]. Müzik anlayışının olgunlaşmasında Mahmut Nedim Aysoy, İsmail Ediz, Ali Atay, Ahmet Tolga Özdemir, Mehmet Bitmez, Fahrettin Çimenli, Ş. Ünal Ensari gibi isimlerle yaptığı meşkler etkili oldu. Halen müzik çalışmalarına devam etmekte, Perdesiz Bağımsız Türk Müziği Dergisinde yazılar yazmakta Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Tel: +90 530 363 31 87



Bedirhan Büyükduman

1993 yılında İstanbul’da doğdu. Lisans eğitimini 2016 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nde tamamladı. 2020 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Şu anda yine aynı kurumda doktarasına devam etmekte ve İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Küçük yaşta TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçıları Kanunî Şener Altınbaş ve Udî Caner Altınbaş ile müzik eğitimi ve çalışmalarına başladı. 2009 yılında yine TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı Seyhun Çelik ile perküsyon çalışmalarına başladı. Mustafa Doğan Dikmen yönetimindeki TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korusu’nda (2016-...), N. Özgül Turgay yönetiminde YTÜ Cumhuriyet Korusu’nda (2018-2020), Elif Ahıs yönetimindeki Üniversite Korusu’nda (2018-...) perküsyonist olarak çalışmaya başladı ve konserlere eşlik etti. Birçok üniversite kuruluşunun projelerinde perküsyonist olarak yer aldı.

Tel: +90 531 265 31 65

Kaynakça

Büyükduman, Bedirhan. 2020. “Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, Seyhun. 21.05.2021. “Fasıl Ritimleri konulu görüşme”.

Çokuğraş, Işıl. 2016. Bekâr Odaları ve Meyhaneler: Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekân. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Mimaroğlu, Reşad. 1971. “Fevziye Kıraathanesi”. İstanbul Ansiklopedisi: 5727.

Öncel, Mehmet. 2010. “Rauf Yektâ Bey’in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE.

Özpekel, Osman Nuri. 2014. “Türk Mûsikîsinde Fasıl ve İcra”. Yeni Türkiye (57).

Pekin, Ersu. 2015. “İstanbul’un Sesleri: Osmanlı Döneminde İstanbul’daki Müzikler”. İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür a.ş Yayınları: 55.

Popescu-Judetz, Eugenia. 1999. “Osmanlı’da Fasıl”. Osmanlı 10.

Tosun, Bekir. 1994. “Direklerarası”. DİA.

Turan, Namık Sinan. 2016b. “Osmanlı Barok Çağının Şairi Nedim ve Değişen Zihniyet Dünyası”. Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi (296).

2017. Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey. Haz. Hüseyin Kıyak. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Zat, Vefa. 1971. “Gazinolar”. Düden Bugüne İstanbul: 379.

Elektronik Kaynaklar

Gürses, Kemal. 1994 Kürdilihicazkar Peşrevi - Kürdilihicazkar Faslı, Uluçınar Müzik. <https://open.spotify.com/track/3TVSog8EdjYL1LymDDpaqU>.

Hicaz - İstanbul Fasıl Topluluğu - TURİNG - 16.04.2019. TURİNG KÜLTÜR SANAT. <https://youtu.be/s7jtEZiT28Y?t=937>, erişim tarihi: 24.11.2020

Kızılay, Ergin. 1993. Hüzzam Peşrevi - Süper Fasıl Vol. 2. Kalite Ticaret Plak. <https://open.spotify.com/track/14zRD8SjzMSRu6CnrWMnX?si=B4PT-kXQyQACdLAYTs1yOow>

Körükçü, Nesrin. 2013. Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından - Bir Şarkıdır Yaşamak Box Set. Bonus Müzik Prod. <https://open.spotify.com/track/4Kw20WvCD6jzektO2oDnNf>

Mesud Cemil. 2000. Kürdilihicazkar Peşrevi. Mesud Cemil (1902-1962) Volume I. Golden Horn Productions. <https://open.spotify.com/track/400cHfTRnBw0gzlhPKm9LH?si=3f308684616c4f06>

Utandı, Münip. 1995. Yıllar ne çabuk geçti - Aynalıkavak’tan Kalamış’a. Kalan Müzik. <https://open.spotify.com/track/4BRQHAtQH9l8OEFKdwhBlD>

Transformation in the history of the fasıl and the accompaniment traditions in direklerarası fasıl

Extended Abstract

One of the Turkish music performance traditions from the last times of the Ottoman Empire to the present, “fasıl” constitutes a special place. In addition to the special meaning of performing several pieces in the same maqam with a specific sequence from slow to moving, fasıl has also been used to explain any musical performance and has a broad meaning. The differences between the “classical fasıl” that appeared at the beginning of the nineteenth century and the “direklerarası fasıl” at the end of the same century, in terms of content and presentation necessitates an explanation of this dramatic transformation in the light of the data. The repertoire, the performers, and the performance style formed in this culture are far from the simplicity dictated by the European notation, which has been widely used for the last hundred years. It is clear that the style with velvele of rhythm instruments used in the fasıl have a relationship with the additional notes made by the plectrum instruments in long sounds. In this study, the historical traces of the transformation in fasıl styles will be traced, and the effects of plectrum and rhythm instruments on fasıl music in the direklerarası fasıl tradition will be examined.

In this study, in which the data analysis method, one of the qualitative research methods, is used, the transition from the classical fasıl to the direklerarası fasıl is explained by associating it with political changes. Because, with the modernism that gradually took over the social life, in the last century of the Ottoman Empire, daily life became active, and partnerships were seen between the palace bureaucrats and the city as never before. The traces of the common musical taste in the last period of the Ottoman Empire were traced in the memories of the performers and the audience in places such as coffee houses, taverns, and casinos, and information about the repertoires and performers of direklerarası fasıl after the Republic was given. To show the direklerarası fasıl style, four different pieces, which are definitely used in fasıl repertoires, have been analyzed on musical notes. Two of them are “Peşrev” in “Ağır Düyek” and “Devr-i Kebir”; the other two are songs in the “Ağır Aksak” and “Sengin Semâi” styles. Performance samples were selected from the performances of three different musical groups. The analyzes are shown on the note with the original score of the piece, the additions of the plectrums, and the velvele of the percussion instruments in three separate parts. As a result, it has been understood that despite the changes in the political conjuncture that affects the functioning of music, the tradition of direklerarası fasıl still continues. Today, instrumentalists are widely trained to become soloists. However, for the continuation of the direklerarası fasıl tradition, which continues to come to life by chance in the modern world, the ornamental forms created by the fasıl style should be utilized to the maximum extent in instrument education. The unity of rhythm and plectrum instruments should also be dictated during the education process.

Keywords: *fasıl, difference of interpretation and note, plectrum duate, accompany, ağır aksak*