



© Uluslararası **İnsan Bilimleri** Dergisi

ISSN: 1303-5134
www.insanbilimleri.com

Cilt: 3 Sayı: 1 Yıl: 2006
Yayın Tarihi: 14 Nisan 2006

TÜRK HALK ve KLÂSİK MÜZİKLERİNİN OLUŞUM ve İLİŞKİLERİNE TÂRİHTEN BAKMAK –I

Yrd.Doç. Dr. Fatma Âdile BAŞER

SUMMARY

Turkish Classical Music, especially with the success at the Ottoman period, is a music of a civilization. It became a common language in all geographies and people that Turks made contacts with in various ways. Turkish civilization does not deny what she learned from Persians and Arabs, but she managed to use them to improve herself and developing better by adding the information to herself. This shows her power of creating civilization. One of the main signs of this three-continent-spread culture is of course Turkish Classical Music. It is seen that collective awareness and mind which forms Turkish Classical Music, first recovered the common points, coming from the roots, between Turkish “boy” clans then considered the musical specialities of other societies that share same climate, geography, or some cultural values with Turks. In this manner, the music developed, came to the point that we say “classic”, in which societies and nations found themselves within, by climbing over the identity of being a particular group’s or society’s music.

This study is directed towards to recover the main components which gives Turkish Classical Music its character in the process of development by looking beyond the history. In this point the relationship between Turkish Classical and Folk Music is presented.

The main path to Muslim Turkishness in the art and political area – Oguz Turkishness is emphasized and their understanding and behaviour before and after Islam is discussed from the music side. Second mainland of Turks, Anatolia is again discussed under another title by the means of Seljuks, Anatolian Seljuks and Beyliks periods; reflections of Oguz “bey” understanding in music is told. The effects of the sufi understanding which came to Anatolia over Horasan on music and the Anatolian Turkishness’ role over sufi understanding is considered, Ahi organization which is said to be a semi religious foundation of Turkish style mentioned by the means of music.

The most natural tones of understanding and practises of deciding Turkish Classical Music’s Turkishness could have been existed by modelings and integrations on the example of Folk Music. On the other side we see Folk Music taking the things which is integrated from her as a model so it is seen that this process is working with an enlarging, developing and transferring continuation.

KEY WORDS: Alp Ozan, kök, Türk askerî müziği, hakanlık müziği, mehter dervişleri, âşık, bozuk, avam müziği, havas müziği, müzik ve semâ, sūfî müziği, Horasan-Herat okulu, Ahilik

* Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi. fbaser@sakarya.edu.tr

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

ÖZET

Türk Klasik müziği özellikle Osmanlı dönemindeki başarısıyla bir medeniyet'in müziğidir. Türklüğün ulaştığı, çeşitli vesilelerle ilişki kurduğu bütün coğrafyaların ve insanların ortak dili olmuştur. Türk medeniyeti Fars'tan Arap'tan öğrendiklerini inkâr etmez. Ancak öğrendiğini, kendi şahsiyetine katarak daha iyisini ortaya koyabilme kudreti göstermiştir. Gerçekte bu, onun medeniyet yaratma kudretidir. Üç kıtaya yayılmış bu medeniyetin en önemli delili ise Türk klâsik musıkîsidir. Türk klasik müziğini oluşturan kolektif duyuş ve akıl, önce Türk boyları arasındaki köke bağlı ortaklıkları öne çıkarmış, sonra aynı iklim, coğrafi şartlar veya bazı kültürel değerlerin paylaşıldığı diğer kavim ve milletlerin müzikal özelliklerini değerlendirmiş görünmektedir. Böylece ortaya konulan müzik belli bir boyun ya da kavmin müziği olmanın üzerine çıkararak, kavimlerin ve milletlerin içinde kendilerini buldukları bir yapıya yani klasik dediğimiz çizgiye oturmuştur

Bu çalışma Türk klasik mûsıkîsinin oluşumunda ona kendi kimliğini kazandıran belirgin unsurları, târihten bakarak ortaya çıkarma yönündedir. Bu noktada Türk Halk ve Klâsik müzik ilişkileri dikkate sunulmaktadır.

Müslüman Türklüğün kültür, sanat ve siyâsette tayin edici kolunu teşkil eden Oğuz Türklüğü'ne vurgu yapılmakta, İslâmiyet öncesi ve sonrasındaki anlayış ve tutumlarına müzik açısından değinilmektedir. Müslüman Oğuzlar'ın yoğun olarak buldukları, aynı zamanda birer müzik okulu vasfı taşıyan Horasan ve Herat'a müstakil başlıklarla değinilmiştir. Türkler'in ikinci anayurdu olan Anadolu da yine ayrı bir başlık altında Selçuklu, Türkiye Selçuklu devletleriyle Beylikler dönemi sürecinde ele alınmakta, Oğuz boy anlayışının müzikteki yansımalarına dikkat çekilmektedir. Bu süreç içerisinde Horasan üzerinden Anadolu'ya gelen sûfî cereyanın müzik üzerindeki etkileri ve Anadolu Türklüğü'nün sûfizm anlayışındaki müziğin etkin rolü üzerinde ayrıca durulmuş, Türk üslûbunun yarı dînî teşekkülleri olarak anılan Ahîlik, yine müzik bakımından zikredilmiştir.

Türk klasik müziğinin Türklüğünü tayin eden kavrayış ve uygulamalarının en doğal tınları, halk müziğinden yaptığı modellemelerle var olmuştur. Diğer taraftan halk müziğinin, kendisinden üretilen modellemeyi yeniden kendisine model edindiğini, bu sürecin gelişen, genişleyen, devreden bir süreklilikle işlediğini görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Alp Ozan, kök, Türk askerî müziği, hakanlık müziği, mehter dervişleri, âşık, bozuk, avam müziği, havas müziği, müzik ve semâ, sûfî müziği, Horasan-Herat okulu, Ahîlik

Giriş

Türkler Asya, Avrupa, ve Afrika kıtalarına yayılmış, dünyanın en eski ve devamlılığı olan milletlerindedir. Ana yurtları Orta Asya'dan göçleri ve hareketli durumları dolayısıyla gerek coğrafya, gerek zaman açısından bütün olarak araştırılması ve anlaşılması güç bir tarihe sahiptirler. Onların çeşitli coğrafyalarda yaşamaları, birbirinden farklılaşan yollar izlemelerine, sürekli hareket halinde oluşları ve yeni yurtlara yönelmeleri ise yine farklı bilgi ve deneyimler elde etmelerine sebep olmuş, dolayısıyla ortaya derin bir dünya görüşünün kaynaklık ettiği zengin bir kültür çıkmıştır. Günümüzün arkeolojik ve antropolojik araştırmaları “Asya Hunları” adıyla tanınan Türk gruplarının anayurt bölgesinden çıkış tarihlerini ve göç yollarını tespit edebilmektedir. Buna göre Türkler M.Ö.700'e kadar Altaylar'a yerleşirken, doğuya doğru Çin'in kuzey-batısındaki Kan-su, Ordos bozkırlarına kaymaya başlamışlar ve burada “Yang-shao” diye anılan ve bugünkü Çin kültürünü etkileyen Chou devletini (M.Ö.1050-256) kurmuşlardır. Batıya doğru Volga ve Karadeniz'in kuzeyindeki düzlükler ile Asya'nın kuzey-batısına yönelmişlerdir. Batıya giden Türkler'den bir kısmının M.Ö. V. ve III. yüzyıllarda Hazar-Volga havzasında, hatta daha batıdaki bozkırlarda, çoğunluğu İrani asıllı sanılan İskitler'le yaşadıkları, bir kısmının da Asya'nın kuzey-batı bölgelerinden daha kuzeye Sibiry'a doğru yollandıkları anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Hindistan'ın İndus-Pencap havalisine doğru ilk Türk hareketinin M.Ö. 1000'e rastladığı tahmin edilmektedir. Türkler'in daha eski tarihlerde İran yaylası üzerinden Mezopotamya'ya sarktıkları, kesin olmamakla birlikte, mümkün görülmekte; ilk medenî kavim sayılan Sümerler'in dil bakımından Türkçe ile aynı aileden sayılması, bunların bir Türk grubu olabileceğine delil gösterilmektedir. İlgililer, milattan sonraki Türk göçlerine katılan boylar ve göç zamanları hakkında daha etraflı bilgilere sahip bulunduğumuzu söylemektedirler.

Hunlar, Orhun bölgesinden güney Kazakistan bozkırlarına, Türkistan'a (I. yy. sonu -II.yy. ortaları) ve Avrupa'ya (375 ve sonraki yıllar) ;

Ak-Hunlar (Eftalitler) Afganistan ve kuzey Hindistan'a (350 lerde) ;

Oğurlar, güney-batı Sibiry'a dan güney Rusya'ya (461- 465 yılları) ;

Oğuzlar, Orhun bölgesinden Seyhun nehri kenarlarına (X.yy), sonra Mâverâünnehr üzerinden İran'a ve Anadolu'ya (XI.yy.) ;

Avarlar, batı Türkistan'dan orta Avrupa'ya (VI.yy.) ;

Bulgarlar, Karadeniz'in kuzeyinden Balkanlar'a ve Volga nehri kıyılarına (668 den sonrası) ;

Macarlar'la birlikte bazı Türk boyları, Kafkaslar'ın kuzeyinden orta Avrupa'ya (830 dan sonra) ;

Sabarlar, Aral'ın kuzeyinden Kafkaslar'a (V.yy. ikinci yarısı) ;

Peçenek, Kuman (Kıpçak) ve Uzlar, Hazar denizi kuzeyinden doğu Avrupa ve Balkanlar'a (IX -II.yy) ;

Uygurlar, Orhun nehri bölgesinden iç Asya'ya (840 ve sonrası) göç etmişlerdir.(Kafesoğlu,1984: 42- 49)

Yukarıda İbrahim Kafesoğlu'nun eserinden kısaca özetlediğimiz göç yolları ve bunların siyasî birlikteliklere devletlere dönüşmesi sebebiyle Türk toplulukları, kendi içinde yeni şartlara, iklimlere ve çevrelere bağlı olarak birbirinden müstakil birer tarih ve kültür yaratmışlardır. Öyle ki, bunlar, birbirlerinin siyâsî rakibi olarak savaşlar yapmış, kâh birleşip yeni yapılar meydana getirmiş, kâh büsbütün farklı yollara yönelmişlerdir. Bir Türk gurubun en parlak devri, diğerinin çöküşüyle aynı tarihlere denk gelebilmektedir. Nitekim dilcilere göre,

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

daha başlangıçtan itibaren ortaya çıkan coğrafyadaki ayrılıklar Türkçe’de bazı değişikliklerin meydana gelmesine, lehçelerin doğmasına yol açmış görünmektedir. Bu değişikliklerin sadece dilde değil; kültürün her alanında kendini gösterdiği unutulmamalıdır. Bu bakımdan bilimin gereği olarak farklı serüvene bağlı Türk topluluklarının kültür ürünleri karşılaştırılabilir, yakınlaştırılabilir; ama birbirlerinin özdeşi ve örneği olarak sunulamazlar. Müzik mahfillerinde sıkça karşılaştığımız mesela; bir Kırgız türküsüne bakıp “*hah işte halk müziğinin aslı böyle bir şeydir!*”, Kazak müziğini örnek gösterip Türk klasik müziği için “*ne yani siz bu müziği Orta Asya’dan mı getirdiniz?!*” benzeri akla, bilime ve bilim metoduna yakışmayan kimi kasıtlı ifadelerin artık zihinlerde yer tutmamasını diliyoruz.

Türkiye Cumhuriyeti olarak miras aldığımız kültürü ve o kültürün müziğini anlamamız, hakkında doğru değerlendirmeler yapabilmemiz, büyük ölçüde bu kültür varlığının hangi tarihî sürecin sonunda karşımıza çıktığını bilmemize, hangi dünya görüşünün, stratejinin, tecrübenin, bilginin, teknolojinin, zevkin ve ihtiyâcın... ürünü olduğunu göz önünde bulundurmamıza bağlıdır. Bugün Türkiye’de Türk halk müziği veya Türk klasik müziği adlandırılmasıyla tanınan türlerin **Türkiye Türkleri ile İran, Azerbaycan, Irak ve Türkmenistan Türkleri**’nin ortak ataları olan Oğuz boyunun tarihi ve tecrübesiyle ortaya çıktığını özellikle ve öncelikle vurgulamamız gerekir. XI. yüzyıldan itibaren kendilerine “Türkmen” de denilen Oğuzlar, Büyük Selçuklu Devleti’nin kurucularıdır. 1071 Malazgirt zaferiyle Anadolu’yu yurt tutmalarından önce İran’da siyasî hâkimiyeti ele almışlardı. Yani İran coğrafyasındaki Türk varlığı Anadolu’dan eskidir. Anadolu’daki Türk varlığı beş aşamada incelenebilir.

- 1- Anadolu’da ilk Türk siyasî varlığı Artuklu, Mengüceklî, Dânişmendli beylikleriyle başlar.
- 2- Anadolu Türk tarihinin ikinci aşaması Anadolu Selçuklu Devleti’dir.
- 3- Anadolu Selçuklu Devleti’nden sonraki dönem ikinci beylikler devridir ki, yaratıcıları yine Oğuzlar’dı. Keza İran’da da XX. yüzyıla kadar Oğuz hâkimiyeti devam etmiştir.
- 4- Anadolu Türk tarihinin **dördüncü dönemi**, yani Osmanlı hâkimiyet devri de yine bir Oğuz boyu olan Kayılar tarafından kurulmuştur.

“Oğuzlar” adlı eserin yazarı merhum Faruk Sümer: “*Oğuzlar, Moğol istilasından sonra kavmî varlığını, tarihî hatıralarını ve harsını korumak suretiyle Türk âlemini temsil eden biricik kavim olmak vasfını da taşımaktadır*”(Sümer, 1980:X) demekle, Türk kültüründeki tayin edici ana karakteri Oğuz kaynağında aramamız gerektiğini söylemektedir. Nitekim genel olarak müzik teorimiz (ses sistemi, makamlar, usuller, çalgılar..., gerek bugün elimizde bulunan Türk halk eserleri veya klasik müzik örnekleri), söz konusu işareti destekler mahiyettedir. Buradan hareketle Oğuz–Türkmen müziğinin X. yüzyıldan itibaren girdiği coğrafya ve çevrelerde bugün terim olarak **İslam Müziği, Klasik Doğu Müziği, Osmanlı Müziği, Türk Müziği** bazılarınca sadece **Makam Müziği** şeklinde adlandırılabilen müziğin oluşumundaki etkin rolü, çalışmamızın temelini teşkil etmektedir.

1- Müzik Açısından Horasan ve Herat Okulları’nın Anlamı

Batı Köktürkleri’ni oluşturan Oğuzlar, IX. yüzyılda Seyhun bozkırları, İslam coğrafyacılarının Fârâb adını verdikleri büyük Türk düşünür ve müzisyeni Fârâbî’nin doğup büyüdüğü Karacuk(Sümer,1980: 38) ve Sayran kentleri ile yine Karacuk dağları eteklerinden Hazar’a uzanan Oğuz bozkırlarında ve imar ettikleri şehirlerde yaşıyorlardı. X.yüzyılda Oğuz

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

Yabgu Devleti’ni kurdular. Ancak Kıpçaklar’ın Oğuz bozkırını işgalinden sonra bir kısım Oğuz, Karadeniz’in kuzeyinden batıya göçtüler. Büyük ölçüde Bizans’la karşılaşan bu guruba yine Bizanslılar tarafından “Uzlar” denilmiştir. Yerinde kalan Oğuzlar’ın bir kısmının Karacuk dağları bölgesinde, Mankışlak (Hazar’ın Doğusundaki yarımada) ve Seyhun kıyısında, Moğol istilası sırasında da Karakum’da buldukları tespit edilmiştir. Bugün Orta Asya’daki Türkmenistan halkı bu Oğuzlar’ın torunlarıdır. Diğer kısım 1035 lerde Horasan’a ve sonra Anadolu’ya yönelmiştir.

Horasan

Horasan, tarihte İran’ın kuzey-doğusunda yer alan geniş bir bölgenin adı idi. **Bugün, tarihteki asıl Horasan; Merv, Nesâ ve Serahs yöresiyle şimdiki Türkmenistan’da, Belh ve Herat yöresiyle Afganistan’da ve geri kalanıyla da günümüz İran hudutları içinde bulunmaktadır.** Eski coğrafyacıların bazılarına göre **Harezmi ve Maverâünnehr** bölgeleri de Horasan içindedir.(Şeşen,1985:2) X. yüzyılda Maverâünnehr ve Horasan, merkezi Buhara olan Sâmânî Devleti tarafından yönetilmekte idi. Türkler 749 Abbâsî hilafetinin başlangıç yıllarında bu topraklarda idiler. Burada Türk şehirleri ve önemli miktarda Türk nüfusu vardı. Ayrıca Türkler, civardaki komşu ülkelerin ordularında ve idârî kademelerinde yer aldıkları gibi, Abbâsî siyâsetinin omurgasında da rol sahibiydiler. Bu gidişat onların Sâmânî devletinin kaderine hakim olmalarıyla sonuçlanmıştı.(Merçil,1995:2-3) XI. yüzyılda bu bölgede yine bir Türk devleti olan Gazneliler kurulmuştur. Oğuzlar’ın Selçuklu kolunun Maverâünnehr’den Horasan’a geçmelerine bu devletin Hakanı Gazneli Mahmut izin vermiştir. Bu göç, Gazneli topraklarında Büyük Selçuklu Devleti’nin kurulmasına zemin hazırlamıştır.(Merçil,1989:1)

Bu kısa fakat gerekli bulduğumuz tarihçe, Horasan bölgesindeki Türk varlığının gerek siyasî gerek sosyal bakımdan önemli bir etkinliğe ve nüfusa sahip olduğunun anlaşılması içindir. Bununla birlikte aynı coğrafyada Arap ve Fars nüfus varlığını da görmemiz gerekir. Araştırmacılar İran kavminin Selçuklu’ya karşı hoşnutsuzluk göstermediğini; bilakis halkın, tarihinde görmediği derecede bir medeniyet ve hayat seviyesine ulaştığını söylemektedirler.(Köymen, 1998: 16) Bir Türk devletinde Farsça’nın resmî dil hükmünde kullanılışı, günümüz paradigmaları çerçevesinde kabul edilebilir bir uygulama olmamakla birlikte, Mevlânâ’nın Belh’te konuşulan ve diğer Türk guruplarınca pek anlaşılmayan Türkçe’si yerine, Farsça’yı tercih edişi gibi bazı mazeretler de ileri sürülmüştür. Köprülü’nün: *“Türkler İslâmiyet’in birçok unsurlarını doğrudan doğruya Araplar’dan değil, Acemler vasıtasıyla aldılar”*(Köprülü,1991:21) cümlesindeki tespit kültür tarihçiliğimiz bakımından dikkate alınmalıdır.

Müzik ve Kur’ân

Kavmî özelliklerden ziyade İslâmî hassasiyetin öne çıktığı bu devirlerde, İslâm dünyasında daha çok Kur’an kıraatini merkeze alan ortak bir müzik kriteri oluştuğu gözleniyor. Dolayısıyla Müslüman topluluklar *“Kur’ân’ı güzel sesle okumayan bizden değildir.”* Hadisini görmemezlikten gelememiştir. O dikkatin sonucu olarak Müslüman milletler zorunlu biçimde kendi dilinde ve millî müziğindeki imkânları kullanarak kıraati yorumlayıp uygulamaya çalışmıştır. Hazret-i Peygamber zamanında 7 türlü Kur’an kıraatine (mûsikî unsurlarını da içeren, Kur’ân’ı doğru ve güzel okuma seçenekleri) izin verilmesi bunun en önemli meşrûiyet

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

kaynağıdır. Türkler kendi dil fonetiklerine uygun düşen **Kıraat-ı Âsım**'ı benimsemişlerdir. Bu okuyuş biçimi, Şabaniyye silsilesinden Şeyh Ali Efendi'nin Abdürrahim Karabâşi'ye (-1498) ait olduğu rivayet edilen **Karabaş Tecvidi**'ni (1835) yazmasından itibaren Kur'ân okumadaki Türk üslûbu "*İstanbul Kıraati*" adıyla anılacak kadar özgünleşmiştir.

Kıraattan Klâsik Doğu Müziğine

Kur'ân'ı güzel okuma hassasiyetiyle temellenen ve bu zemin üzerinde meşruiyet kazanarak gelişen ve genişleyen İslâm müziği, şüphesiz İslâm sanatının en önemli kollarındandır. Bu müziğin İslâm coğrafyalarında, klasik diyeceğimiz bir modelleme üzerinden geliştiğini söylememiz gerekir. Başlangıçta yüksek bir dinî hassasiyetle millî değerleri kullanmayı müsamaha ile karşılamakla beraber; milliyet asabiyetini aşan bir yaklaşımla sadece müslüman toplumları birleştirirken, zamanla kısmen veya tamamen aynı kültürel atmosferi paylaşan ancak müslüman olmayan halkların da ortak müziği haline gelmiştir. Bu haliyle kavimler arasında yarattığı kültür köprüsü niteliği sebebiyle bir Klasik Doğu müziğinden bahsetmek mümkün ve gereklidir. Nitekim müzikologlarımızdan Rauf Yektâ Bey de: "*Şark Mûsikîsi*"(Yekta, 1343/1924:47) derken, kanaatimizce bunu kastetmekteydi.

Türk Müziği ve Kökler

Çalışmamız çerçevesinde üzerinde durmak istediğimiz konu, işte bu Klasik Doğu Müziği içinde önemli bir paya sahip olan Türk üslûbudur. Ancak İslâmiyet öncesinde Kök Tanrı inancıyla birbirlerine kenetlenen ve kimliklerini oluşturan Türkler, bu inançla oluşturdukları kurumlar, kurallar ve onun kavramlarıyla zaten bir medeniyetin merkezinde bulunuyorlardı. Nitekim Türkler'in Türklüklerini kazandıkları bu sistemin, Türk toplumlarının sonraki dinî, sosyal, siyasî ve kültürel yönelişlerinde tayin edici rol oynadığını, Sait Başer eski Türk düşüncesi ve onun açılımları üzerindeki çeşitli çalışmalarıyla ortaya koymaktadır. (Başer,1994;1990;1997) Türkler'in eski medeniyetlerinden kaynaklanan yaklaşımları, devletlere, sosyal kurumlara dönüşen anlama ve uygulama formlarının sanat ve müziklerine yansımaları kaçınılmazdı. Kök Tanrı inancı ve Töre'den kaynaklanan hayat telakkileri, daha sonra İslâmî dönemde ortaya koydukları özgün yorumlarda dikkat çekmiştir. Onların çevrelerini etkiledikleri, çevre etkilerini de yeni modellemelerle kendi merkez fikir ve anlayışlarıyla uyumlu hale getirmeyi başaran bir yapı oluşturmalarına dair bilgi ve görüşler akademik araştırmalardaki zenginlikle birlikte artmaktadır. Nitekim bu yapı bugün "**Türk Medeniyet Çevresi**" adıyla akis bulmaktadır.(Karakuş-Poyraz, 2005) Kısaca müzik tarihi açısından bakıldığında, İslam sanatları içinde bir üslup olarak yükselen **Türk Klasik Müziği**'nin bir alt başlıkla ifade edilemeyecek derecede müstakil bir yapıya kavuşmuş, kendi yarattığı medeniyet çevresinin ortak paydası haline gelmiş olduğunu söylememiz gerekir. Türklerin bunu başarabildikleri en önemli ve dikkat çekici dönemin Osmanlı Devleti dönemi olduğunu da belirtmeliyiz. Nitekim çevre kültürlerin mercek altına alındığı günümüzde "**Türk Klasik Müziği**" ifadesindeki "**Türk**" kelimesinin etnik ve dar bir çerçevenin adı olduğunu sananlar bu ismi "**Osmanlı Klâsik Müziği**" ifadesine dönüştürmektedirler. Biz çalışmamızda Türk Klâsik Müziği ve bu müziğe "**Türk**" adını ve rengini veren, içine aldığı unsurlara kendi mayasını katarak yeniden yoğurmayı ve yoğurduğuyla tekrar yoğrulmayı bir hayat tecrübesi haline getiren Türkmen (Oğuz) müzik unsurlarını vurgulamak istiyoruz. Aradığımız vurgu özellikle Klâsik Türk Müziği motifleriyle Türk halk müziğindeki motifler arasındaki örtüşmeye dairdir.

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

Bize göre, Türk'ün bütün hayat birikiminin, göçerliğinin, yerleşik oluşunun, bozkırda veya yaylada bulunuşunun, inancının ve inancından hayata dönüştürdüğü bütün pratiklerin, siyasî idrakinin, devlet anlayışının, ekonomik durumunun, gerek coğrafî, gerek insan ve kültür çevreleri bakımından yenilikler karşısındaki tutumu, izlediği stratejiler, uyum çabaları, duyguları ve bunları ifade ediş biçimleri... vb. aklımıza gelebilecek her türlü yaklaşımının müziğine yansıdığı muhakkaktır. İş, bu yansımayı “müziğinden okuyacak” kadar Batı Türk kolunun yani Oğuzlar'ın mantalitesini tanımayı başarabilmemizdedir. Gazimihal: “*Diğer Türk guruplarının klâsik ve âlimce mahiyette ikinci bir zümre mûsikîleri yoktur. Halbuki cenup ve garp Türkleri'nde halk mûsikîsinden başka bir de klâsik zümre mûsikîsi vardır ki beşliğini Horasan topraklarında aramalıdır*”(Gazimihal, 1942 :11) diyor.

Türk müzik tarihinin konusunu müziğe ayırmış bulunan ilk önemli eseri büyük Türk filozofu Fârâbî'ye aittir ve X. yüzyılda yazılmıştır. *Kitâbü'l-Mûsikîyü'l-Kebîr* (Büyük Müzik Kitabı) isimli bu eser, *Horasan Tanburu* hakkında verdiği bilgilerle müziğimizin tarihine ışık tutmaktadır.

Horasan Tanburu

Mahmut Râgıp Gazimihal, birbirlerinin çağdaşı üç önemli Türk nazariyatçısı **Ebul Ferec el-İsfahânî**, **Harezmî** ve **Fârâbî**'nin tanburla ilgili ortak görüşlere sahip olduklarını söylemektedir. Nitekim bu üç tarihî kaynak şahıs, kelimenin “*Tunbur*” söylenişinde hemfikirdirler. Gazimihal, bu kelimenin Asya'da “donbur” şeklinde geçmekte olduğunu ve kopuz ile tunbur'un anlamdaşlık gösterdiğini eserinde delilleriyle açıklamaktadır.(Gazimihal,1975,46- 65) Aynı dönemde **iki önemli müzik okulu** söz konusudur: **Bağdat** ve **Horasan**. Dolayısıyla fark, sazlara da yansımış görünüyor. Nitekim Bağdat Tanburu göğsü iri sapı kısa, Horasan Tanburu ise göğsü dar sapı uzun bir çalgı tipi olarak sunulmaktadır. Bununla birlikte bu çalgılara kopuzun kaynaklık ettiği de anlaşılmaktadır. Horasan Tanburu, **Tanbur-ı Türkî** veya Farisîler tarafından **Tanbur-i Evzân** (ozan) denilen çalgıdır. (Gazimihal,1975:663) Aynı saz bugün Çöğür, Tanbura, Bağlama ve Türk klasik müziğinin temel çalgısı kabul edilen Tanbur ile aynı aileye bağlanmaktadır. Pek çok yerli ve yabancı kaynaktan Türk'e has oluşundan şüphe duyulmayan bu saz, gerçekten de Türk halkının asırlardır kullandığı ve kendi ses dünyasının maddi manevî hatıralarını taşıyan bir enstrümandır. Dolayısıyla Türk klasik müziği için ana saz niteliğinde kullanılması, kültürel sürecin doğal seçimi ve sonucu olarak karşımıza çıkıyor. Nitekim Fârâbî'nin anlattığı perde bağları ile bunlar arasındaki oranların, yüzyıllar sonra kullanmakta olduğumuz bağlama perdelerine olan uygunluğu dikkat çekici biçimde bu durumu teyit etmektedir. (Tura,1988:173)

Horasan Tanburu'nda Ses Sistemi;

Fârâbî, iki telli olan bu sazın sapında çok sayıda perde bağı bulunduğunu ve bu bağların bir kısmının hep aynı yere bağlandığını, bir kısmının ise memleketten memlekete, icracıdan icracıya değişiklik gösterdiğini, kiminin az kiminin çok kullanıldığını söylüyor. Bu perde bağlarının nerelere ve nasıl bağlanacaklarını açıklıyor. Genellikle on üç olan bu bağların on sekiz, hatta yirmiye kadar çıkabildiğine dikkat çekiyor. Fârâbî'nin Horasan Tanburu'nu

*Bu eser MÜ öğretim elemanlarından Dr. Ahmet Hakkı Turâbî tarafından tıpkı basımıyla neşredilmek üzeredir.

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

tanıtırken izah ettiği ses sistemi, bilindiği gibi, 13.yüzyılda Azerbaycanlı büyük bir Türk müzik teorisyeni olan **Urmiyeli Safiyuddin** tarafından sistematize edilerek İslam ve Türk dünyasına sunulmuş ve daha çok şifahî metotlarla (usta-çırak, meşk) yetişen icracıların elinde ve onların oluşturdukları icra gelenekleriyle günümüze ulaşmıştır. Ancak Fârâbî'nin bu düzenden bahsetmesi, sistemin Fârâbî'den çok önceleri icracılar arasında kullanıldığının bir delili olarak gösterilmektedir. Kısaca Türk halkının müziğinde kullandığı ses düzeninin kendi ustaları elinde sistematize edilmiş şekli, Türk klâsik müziğinin temelini oluşturmaktadır. (Tura,1988:169-173) 10. yüzyıldan itibaren icranın ortaya koyduğu ses dünyasını, **Farâbî, Safiyuddin** ve **Meragî** başta olmak üzere, teorik alanda ifadelendirenler, yani Klasik Doğu Müziğinin ya da İslâm müziğinin nazariyatını belirleyenler, istenildiği kadar Arab'a Fars'a mal edilmeye çalışılsın, Türk müzik bilginleridir. Şunu da söylemeden geçmeyelim ki, bu isimlerin değişik milletlerce paylaşılmasını doğu medeniyetinin bakış açılarındaki yakınlığı göstermesi bakımından esasen memnuniyet vericidir. Bu noktadan hareket edildiğinde etnisitenin öne çıkarılması anlamlı da değildir. Doğrusu bu konuda Türk müzik araştırmacılarının basiretli davrandığını da düşünüyorum.

Fârâbî'nin Horasan Tanburu bahsinde anlattığı, Safiyuddin'in sistemleştirdiği, Merâgî'nin önemli katkılarla geliştirdiği ve öğrettiği *eski sistem* çeşitli merhalelerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Bugün bu sistemle kıvamını bulan zengin bir müzik repertuarına sahibiz. Doğrusu bundan övünç duyuyoruz. Ne var ki bu övünç günümüz problemlerini ortadan kaldırmıyor. Eski sistemin modern nazariyatçılarımızca yapılan 24, 48, 36 sesli veya 53 komalı modernize edilmiş açıklama veya yorumları şimdiye kadar usta icracıların içlerine sinmedi. Bu durum müzik eğitim ve öğretimini, genel olarak Türk müziğinin geleceğini sıkıntıya düşürmektedir. Bu da yetmez gibi Türk halk ve klâsik müziğinin birbirini tamamlayan unsurlar yani bir bütünün parçaları olduğu gerçeği açıkça ihmal edilerek aynı müzik dili içinde maalesef farklı alfabelere(nota yazım sistemine) yönelinmiş ya da yöneltmiş bulunmaktadır. Bu durumun bir ayrılık gayrılık sebebi olabileceğine uygulamacılar arasında başlangıçta belki de hiç ihtimal verilmemişti. Halbuki bugün bu parçaların birbirine ait olduğunu ayrıca ispata yönelmek gibi, bundan seksen yıl evvel yaşamışları güldürecek bir yapaylık içinde bulunduğumuzu tespit ediyoruz. Diğer taraftan eski sistemin modern tarzda ifadelendirilişindeki yetersizlik ve aksaklıklara ek olarak halk ve klâsik müzikte ayrı notasyon uygulaması müzik kütüphanemizi de git gide daha sağlıksız bir hale dönüştürerek Türk müzik geleneğini derinden yaralıyor. Diğer yandan taşıyıcı konumdaki usta icracıların günden güne dünyadan göçmeleri göz önünde bulundurulunca üzüntü ve telaşımız bir kat daha artıyor. Zira yanlış yazılanlar onlar sayesinde doğru “okunabiliyordu”. Biz Türk halk müziğinde saklı bulunan sistemin bir zamanlar Fârâbîlerin yaptığı gibi, günün en gelişkin metot ve anlayışlarıyla yeniden ifâdelendirilebileceğine inanıyoruz.

Horasan'da Manevî İklim ve Müzik

Semerkant, Merv, Belh ve Herat gibi şehirler Horasan'ın önemli merkezleridir. Emevîler'in Peygamber ailesi mensuplarına uyguladığı zulüm, bu şehirleri Ehl-i Beyt'in hicret merkezlerine dönüştürmüştü. Türkler'deki Peygamber sevgisinin bir sebebi de bu muhacirlere bağlanmaktadır. Hadis ve kelam ilminin önde gelen kurucularının Horasan'dan çıkması tevhid öğretisinin bu bölgede ne kadar özel bir mahiyet kazandığı ve kökleştigiine işaret etmektedir. Nitekim Semerkant İmam Mâtürîdî'nin, Maverâünnehr'deki Buhâra ve Nesâ (Türkmenistan) ünlü hadisçiler Buhârî ve Nesâ'nın memleketleridir. Keza İslâm'ın Şîî yorumu burada

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

güçlenmiş, Horasan merkezlerinden Belh **Hanefî** mezhebinin yayıldığı, görüşlerinin öğretilip uygulandığı ilk bölge olarak dikkati çekmiş, bu sebeple Hanefî fıkıhçılarında **Belh Meşâyihî** de denmiştir. İlk tasavvûfî hareketlerin merkezi de yine Horasan olarak gösterilmektedir. İlk sûfilere, tasavvufun yayıldığı ilk merkezler, Belh, Nişâbur ve Merv şehirlerinden hareketle “**Nişâbur ekolü**” denilmekteydi. Bu ekolün özelliği “**melâmet**” ve “**fütüvvet**”tir. Kaynaklarda sık sık geçen “**Horasan Erenleri**” tabiri melâmet ve fütüvvet anlayışını benimseyen sûfiler için kullanılmış bir tabir olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim başta Muhyiddîn İbnü'l-Arabî olmak üzere Evhâdüddîn-i Kirmânî, Sadreddîn Konevî, Sâidüddîn el-Ferganî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî gibi önemli isimler bu ekolün takipçisi olarak kabul edilmektedir.(Çetin,1998:XVIII,240) Aynı ekolün büyük ismi Hoca Ahmed Yesevî'nin kaynaklık ettiği Yesevîlik ise önce Kuzey Türkleri arasında Yesi, Taşkent ve çevresinde çok önceleri yayıldığı ve Yesevî'nin (-1166) Türkçe manzum eserleri büyük kabul gördüğü halde bunların Horasan'a ulaşması XIV.yüzyılda Moğol-Türk hükümdarı Timur'un zamanını bulmuştur.(Köprülü, 1991: 57)

Türkler, Türk diyarlarında Yesevî yorumuyla hayat bulan tasavvuf önderlerini, ilâhiler, şiirler okuyan, Allah rızası için halka birçok iyiliklerde bulunan, onlara cennet ve saadet yollarını gösteren dervişleri, eskiden beri dinî bir kutsiyet atfettikleri bilge ozanlara benzeterek hararetle benimsiyorlardı. Ozanların piri Korkut Ata'dan ötürü eski ozanların yerini Ata veya Baba unvanlı dervişler almıştı.(Köprülü, 1991: 18) Esâsen Yesevî'nin dört bir kola yayılan hikmetli söyleyişleriyle “Korkut”luğu yeniden islâmî bir yorumla ihyâ ettiği, böylece bizatihi kendisinin “ozanların pîri” haline geldiği ortadadır. Köprülü Yesevîlik için “*Bir Türk tarafından Türkler arasında kurulmuş olan ilk tarikattır*” diyor ve Nakşîlik'le Bektâşîliği Yesevîyye'ye bağlı iki büyük anlayış olarak tanıtır.(Köprülü,1991:114,108) Timur devrinde ortaya çıkan Türk sanat ve müzik ruhunun manen Yesevî anlayışıyla mayanlandığına, Timur sarayındaki sûfî sanatkarlar delil teşkil ederler.

Herat

Selçuklu döneminde Horasan'daki okumuş zümre büyük ölçüde Fars idi. Çoğunluktaki Türk nüfusa rağmen maalesef azınlıkta kalan okumuş Türkler ise zaten Farsça'yı bilmekteydiler. Bir imparatorluk anlayışıyla, yani bünyesinde başka halkları da barındırmayı hedefleyen bir siyasî yapı olarak Selçuklular, tebadaki ortaklıkları öne çıkararak halk arasında âsâyîşi temin ve bu yolla devlete bağlılığı kuvvetlendirme stratejisini başarıyla uygulamışlardır. Nitekim Farsça'nın resmî dil hükmünü alacak derecede önemli kılınması bu siyasetin bir parçasıydı. Selçuklu döneminde Türkçe'nin kullanılmaması o devirlerde Türkçe'nin daha çok mahalli bir dil seviyesinde bulunuşundan, dolayısıyla henüz büyük edebî eserlerin vücuda getirilmeyişinden kaynaklanmaktaydı. Ancak konjonktür gereği okumuşların eserlerini Farsça yazmaları, Türkçe'nin ve Türk kültürünün aleyhinde olmuştur. **Farsça yazılmış sanat ve bilim eserleri İran kültürüne mal edilmeye çalışılmıştır.** Burada hemen takdir ve tesbit edelim ki, Horasan'da bir Türk Hükümdarı olan Gazneli Mahmut, Firdevsî'ye Farsça'yı ihyâ eden eseri Şehnâme'yi yazdırırken; aynı coğrafyada, takriben dört asır sonra hükmeden Timur da, torunu

* Melâmet: her türlü debdebeden, bir takım mevki ve sıfatlardan, içine sindirmiş olarak uzaklaşmak, insanlara herhangi bir inancı, durumu, hareketi... onaylatmaya çalışmamak.

* Fütüvvet: Kendini hak menfaatine ve yararlılığına adanmak. Her kese karşı insaf göstermek, verici olmak, ancak kimseden insaf istememektir.

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târibten Bakmak –I*

Bâbü'r'ün Ali-Şir Nevâî'ye Türkçe'ye büyük hamle kazandıran eserler yazdırtmasına zemin hazırlamış, Timur İmparatorluğu'nun anadili de Türkçe olmuştur.

Türk okumuşlarının artık ciddî bir yekûn oluşturduğu Timurlu devrinde Horasan'ın Herat şehrinde sanat ve edebiyat bakımından oluşturulan okul, Gazneli, Selçuklu gelenekleri ile geç Uygur ve Selçuklu sonrası Azerbaycan unsurlarına dayandırılmaktadır. Dolayısıyla Timurlu Devleti Horasan'da zaten oluşmuş bulunan kültür ve sanat atmosferini Türk kültürü lehine kullanmak basiretini göstermiş ve ortaya Türk-İslâm sanatının klasiklerini hazırlayan "**Herat Okulu**" çıkmıştır. Böylece müzik başta olmak üzere, Türkçe'nin temel alındığı bir edebiyat, kitap sanatı, hat, tezhip gibi sanatlarda Türk üslûbu kendisini göstermiştir.

"Timurlular Çağı"nda (1350-1510) başta Timur Mirzaları (sultanları) olmak üzere, herkes sanat ve bilime büyük düşkünlük göstermekteydi. Timur'un ölümünden (1405) sonra Sultan Şahruh'un baş kenti Herat, XV.yüzyılın sanat ve edebiyat merkezi haline geldi. Burası kültür tarihinin en parlak yıllarını Sultan Şahruh çağında, Baysungur Mirza'nın sanat çevresiyle ve Sultan Hüseyin Baykara çağında Ali-Şir Nevâî'nin sanat hareketleriyle yaşamıştır.(Özergin, 1975:474-475) Diğer devletlerin kültür merkezlerinden Mirzaların teşvikleriyle getirilen Türk sanat ve bilim adamları Herat'ta yoğun bir kültür atmosferi yaratmışlardır. Özellikle Uygurlar'ın eski kültür merkezlerinden taşıyarak Karahanlı (Uygur) devrinde oluşturdukları sanat birikim ve tecrübelerini getiren sanatçıların müzik, tezyîni sanatlar ve resimde bu okula büyük katkılar sağladığının altı çizilerek vurgulanması gerekir. Ayrıca Moğollar'ın her konuda hocaları olan Uygurlar'ın böyle uygun bir vasatta etkinliklerinin artması, Doğu ve Batı Türklüğü'nün ortak bir zeminde buluşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda usta bir müzisyen ve besteci olan Ali-Şir Nevâî'nin de bir Uygur Türkü olduğu bu noktada hatırlanmalıdır.(Togan,1979:356)

Herat Okulu'nun başlıca isimleri Abdülkadir Meragî (1350-1435), Abdurrahman Câmî(1413-1492), Ali-Şir Nevâî (1441-1501), Gulam Şâdî (1412-1490), Hüseyin Baykara (1438-1506) ve daha niceleridir. Bu okul, o devrin Osmanlısı da dâhil olmak üzere, hem doğu hem de batı Türklüğü'nün içinde kendisini bulduğu bir **Türk klasik müziği** modeli olarak kendisini göstermektedir. Öyle ki Azerbaycan, Özbekistan, Türkistan ve Uygur Türklüğü (Doğu Türkistan) klasiklerinin yine bu okulda atılan adımlarla gelişimini sürdürdüğü göz önünde bulundurulmalıdır. O sıralarda Osmanlı'nın büyük ölçüde bu okulu esas alarak klasik sanatını beslediği, usta besteci ve müzisyenlerin Orta Asya'daki sanat ve kültür merkezleriyle sıkı bir irtibat içinde bulunduğu kaynak ve araştırmalardan anlaşılmaktadır.(Uslu, 1999: 587-591) Selçuklu döneminde de genel olarak Horasan bölgesi klasik okul bakımından örnek teşkil etmekteydi. Anadolu müzisyenlerinden Erzincanlı Sirâceddîn Ahmed (1260) için düşürülen bir kayıta: "*Zamanın edebiyat ve tasavvufuna vakıf idi. Horasan tarzında peşrevleri, gazelleri ve terennümleri vardı*"(Zeyl: 214-b) deniyor.

Ancak şunu söylemeden geçmeyelim ki, Anadolu Türkleri söz konusu merkezlere "Diyâr-ı Acem" demektedir. Hattâ Azerî Türkleri'ne bile, Anadolu'ya Rum denmesi gibi Acem deniyordu. Halbuki "Acem" kelimesi Araplar'ın Arap olmayanlara verdikleri isimdi. Dolayısıyla Türk de Fars da Arab'ın gözünde "Acem"di.(Karaismailoğlu,1988: 321) XVI.yüzyıla mal edilen Türkçe güfteli, yine Türk zevkini yansıtan "Acemlerin" imzasıyla tanınan nice güzel bestenin kaynağının bu okulda aranması gerektiğine dikkat çekmek isteriz.

2-Alp Ozanlık ve Türk Askerî Müziği

İslamiyet öncesi devirlerden beri Türkler'in devleti temsil eden bir müziği olduğu bilinmektedir. Orhun Kitabeleri'nde, Çin esaretine düşen Türk milleti anlatılırken: "Türklerin adı küsi(?)yok olmasın..." diye devam eden ibarede geçen Kü, Küğ, Köğ şeklinde okunabilen kelime, eski Türkçe'de "*Haber, tebliğ, ses*" anlamlarına gelmektedir. Törütgen'in (Yaratıcı'nın) koyduğu Töre, yani ilahî nizam ancak Devlet'le ayakta kalabilirdi. Bu yüzden Devlet Türk kültüründe kutsal sayılmış, iki büyük davulun oluşturduğu Kös(iki kanatlı Türk devletini temsilen), Töre hâkimiyetinin yani Türk devletinin sembolü ve sesi olmuştur.(Başer,1995: 202) Bu anlayış ve inanış İslâm öncesi dönemlerden İslâmî dönemlere aynen intikal ederek devam etmiştir. Kös (Kûs-i Hakanî) devlet kurma izninin bir göstergesi olarak, Töre'yi temsil eden daha kıdemli ve büyük Türk devletinden, yeni kurulan devletlere verilmiştir. Tarih literatürümüzde bu geleneğin belgeleri mevcuttur.(Turan, 1980:395)

Yukarıda adı geçen Orhun Kitabeleri'ndeki Küğ, Köğ şeklinde okunan kelimelere benzer bir ifade Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde de geçmektedir. Merâgî Türkler'in mûsikî parçalarına **Kök** dendiğini ve Han tahtının arkasında 9 kök vurulduğunu söyler. Bunlar **Uluk-Kök, Aslan-Çep, Kutadgu, Borstargay, Çentay, Hınsak, Şenrak, Yurs**(Yürüş), **Kulado** (Kulaldı) adlarını taşımaktadır. Bardakçı, Merâgî'nin *Zübdetü'l-Edvâr*'ı dışındaki eserlerinde, ayrıca *mehzum* isimli bir kök'e daha tesâdüf ettiğini belirtmektedir. Köklerin bestelenmesinde belirli usullerin kullanıldığına da dikkat çeken Merâgî'nin bildirdiklerine göre Ulug-Kök Remel; Kutadgu Mütekarib; geri kalanlar ise Muhammes veya Remelle ölçülürler. (Bardakçı, 1986: 96) Kaşgarlı Mahmut'un **Kök** için: "*Seslerin yükselip alçalması, şiirin vezni, ölçüsü*" demesine bakılırsa Kök; belirli bir manzum metinle okunması adet olmuş musıkîli bir yapıyı bize işaret etmektedir. Nitekim Irak Selçuklu bakiyesi olan Kerkük müziğinde Makam; belirli manzumlarla okunan, zemin, meyan, karar ve karargâhı bulunan özel bir melodik seyre bağlı uzun hava yapılarıdır. Hattâ makamın söz özelliğinin tamamen dinî ve hikemî manzumalara dayalı olarak geliştiğini de ifade etmemiz gerekir.(Terzibaşı, 1975: 31) Buradan hareketle Selçuklu nevbet müziğinin (mehter), günümüz Irak Türkmenleri'nin anladığı gibi, hikmetli sözü müziğinden ayırmayan yapısına büyük ihtimalle Kök deniyor olmalıydı. Nitekim, Yusuf Has Hâcib'in XI.yüzyılda kutluluğu, hakanlık bilgisini, töreyi ve devlet anlayışını tamamen Türkçe ve manzum olarak anlattığı eserin, Kutadgu Kök'üyle (makamıyla) nevbette yer alması, tam da mehter ruhuna uygun düşmektedir. Eskiden Nobatçı Hoyratı söylenirken sadece Zurna kullanılırmış. Bugün Kerkük'te davula hâlâ **Meyter** denilmesi ilginç bir tesadüftür. (Terzibaşı, 1975: 24)

Türk İslam inancını dinamik hale getirmeyi başaran ve bu yolla sosyal, siyasî, kültürel ve sanatla ilgili olarak Türk'ün nesi varsa bütün ürünlerine can ve şevk veren Yesevîlik'ten yukarıda kısaca bahsetmiş, Ahmet Yesevî'nin İslâmiyet öncesi Türkler'in Ozan tipini hikmetleriyle şahsında yeniden yarattığını söylemiştik. Bu hikmetlerin, -ki eserinin adı "*Divan-ı Hikmet*"tir- yine **ozan-dervişler** yoluyla terennüm edile edile bütün Türk illerine dağıldığını biliyoruz. Oğuzlar, İslâmiyet'e geçtikten itibaren Seyhun kıyılarından Horasan'a Bağdat'a doğru inip Anadolu'ya yönelirken bu topraklara mâcerâ için değil, yurt tutmak, vatan kurmak için gelmişlerdi. Bu uzak yoldan geliş, yaşama ve geçim şartları, Hristiyan milletlerle sürekli çarpışma halinde bulunma mecburiyeti, özellikle Anadolu Türkleri'nde cengâverliği, bir zaruret

* Parantezde yazılanlar Osman Turan tarafından okunmuştur. (Bkz. TURAN,1980:395)

hali olarak geliştirmiş bulunuyordu. At binme ve ok-yay kullanma ustalıklarıyla taçlanmış hüner, sınanmış cesâret ve fedakârlıklar ise “Alp” kavramını bir unvan haline getiriyordu. Bu yüzden Anadolu’nun fethi Türk tarihinin “**Alpler Devri**” olmuştur. (Köprülü, 1991: 244)

Ordu Ozanları ve Âşıklar

Bilindiği gibi Oğuz Türkleri’nin başlangıçtan beri milli destanlarını çalıp söyleyen, Oğuznâme’nin yaratıcıları ozanlardı. Dolayısıyla ordu, Ozanların bulunduğu en önemli doğal ortamdı. Alpliği ve ozanlığı şahsında birleştirmiş olan bu “**Ordu Ozanları**”, eski tabirle “**Alp Ozanlar**” askere ihtiyacı olan moral desteği vermekle meşgul olurlar, soy soylar, boy boylar, öğüt verir, yiğit över, şâd eder, yelteme çalar coştururlardı.(Sanal,1983) Alp-Ozanlar İslâmî dönemde bu defa Yesevî yorumunun hikmetleriyle orduda bulunmaya devam ettiler. Nitekim Osmanlı devletinin kuruluşu sırasında faaliyet gösterdiği belirtilen ve ilk fetihlere katılarak büyük yararlıklar gösteren dört zümreden Abdal veya Baba lakaplarıyla anılan Abdalân-ı Rum Anadolu’ya daha Selçuklu zamanında gelmiş bulunan Horasan Erenleriydi. **Abdal Mûsâ, Abdal Murad, Kumral Abdal, Geyikli Baba, Sarı Saltuk** gibi nice Türkmen babası bunlardandır. Dünya tarihine yeni bir yön veren İstanbul’un fethinde de yine **Gözcü Baba, Topçu Baba, Tuzcu Baba...** gibi Alplerin himmetleri ihmal edilemezdi. Osmanlı Mehterhânesi işte bu ruhla şekillenmiştir. Makamları, usulleri, beste biçimleri ve bestecileriyle hatta çalgılarıyla **Mehter müziği, bugün birbirinden ayrı müzik prensiplerine dayalıymiş gibi görünen ya da gösterilen halk ve klasik Türk müziğinin “Alplik” ruhuyla buluşturulduğu bir türdür.** Davul, zurnasından vazgeçmeyen ama müziğini ve müzisyenini okullu kılan (yani yerellikten süzdüğünü genel Türk zevkini biçimlendirmek üzere ustalarının eline veren, bu suretle müziği bir sistem dâhilinde öğretilir ve öğrenilebilir kılan, klasikleştirilen) , saz havaları, akıncı türküleriyle fasıllarını oluşturan, Şah Kulu’ndan Yavuz Sultan Selim’in ünlü nedimi Hoca Sadettin Efendi’nin babası Hasan Can’a, Zurnazen Dağlı Ahmet Çelebi’den, Zurnazen İbrahim Ağa, Gazi Giray Han ve niceleriyle (Sanal, 1965: 132,151) geniş bir besteci kadrosuna sahip olan bu müzik “Türk devlet müziği” veya “Hakanlık müziği” vasfıyla top yekun Türk milletinin bağrına bastığı bir müzik kaynağı olarak dikkat çeker. Nitekim kurtuluş savaşı yıllarında -ki bilindiği gibi mehter çoktan kaldırılmıştı- zeybeklerin kendi aralarında oluşturdukları mehterle savaşa katıldıklarının tarihî vesikaları, bugün Harbiye Askerî Müze arşivinde yer almaktadır.

Aşıklar ve Fasil

Diğer yandan ordunun vazgeçilmez unsurları olan Alp-ozanlar’ın XV. yüzyıldan sonraki dönemlerde “**mehter dervişleri**” veya “**âşık**” olarak mehter ortaları ve daha çok sınır boylarında, kalelerde buldukları gözlenmektedir. Bunlar daha çok Çöğür denilen sazı çaldıklarından kendilerine **Çöğürcü** de denmiştir. I.Ahmed’in Mora Sancak Beyliği’ne getirdiği ünlü denizci **Murat Reis**’in yanında bütün seferlere katılmış olan **Âşık Armutlu** örnek olarak gösterilebilir.(Sanal,1974) Mehter dervişleri veya âşıklar, Âşık Fasılları ile de ün salmışlardır. Reis-i Âşıkân denilen usta bir âşık tarafından idare edilen fasıllar, saza düzen vererek başlar, Hz.Peygamber, mezhep ve tarikat büyükleri, imamlar ve pirlar hayırla anılır ve övülür, âşıklar çeşitli örneklerle edebî kudretlerini gösterdikten sonra ustalarına dua ederek faslı bitirirlerdi. **Tam bir âşık faslı: Taksim, Peşrev, Divan , Semai (aruza dayalı), Kalenderî, Müstezad, Medhiye, Satranç, Koşma, Semâî (heceye dayalı), Mânî ve Destan olarak 12 ana şekilden**

meydana gelirdi.(Albayrak, 1991: 548) Âşıkların repertuarına Ali Ufkî'nin *Mecmua-i Sâz u Söz*'ü (Ali Ufkî Bey,1650) kaynaklık etmektedir. Şehirlerde, özellikle de İstanbul'da bu fasılların düzenlendiği âşık kahvelerinin Türk kültür hayatında önemli bir yer tuttuğunu biliyoruz.

3- Türklerin İkinci Anayurdu Anadolu

Anadolu gerçekten de Türkmenler için ikinci anayurt olmuştur. Müslüman Oğuzlar'ı ifade etmek üzere Farslar tarafından kendilerine “ımanlı Türk” anlamında “Türk-i imân”(Golden,2000:473.) denilen Türkmenler kendilerini temsil eden Selçuk Bey'in etrafında toplanmaya başladıklarında yeni bir yurt bulma ihtiyacının en hayâtî bir zorunluluk olarak hissedildiği anlaşılmaktadır. Nitekim Karahanlı ve Gazneli devletlerinin ağır baskı ve şiddetli takiplerinin sürdüğü ve henüz Selçuklu devletinin kurulmadığı sıralarda, Çağrı Bey 1015 yıllarında Maverâünnehr'den batı yönünde hareket ederek, Horasan üzerinden Acem Irak'ına, oradan Azerbaycan yoluyla Bizans yönetiminde bulunan Van Gölü havzasına girmiş ve Van'ı fethetmişti. Ancak yanındaki birliğin azlığı yüzünden keşif hareketini orada sonlandırarak aynı güzergâh üzerinden geri dönmüştü. Gazneli Mahmud'un Çağrı Bey'in durdurulması için verdiği emirler ve her türlü takibe rağmen başarısız kalan vali ve kumandanlarına gösterdiği hiddet tarihe geçmiştir.(Sevim, 1988:19) Bu hadiseden itibaren Türkler'in bir yurt edinmek üzere Anadolu fethini hedefledikleri ve bu hedef doğrultusunda sürekli akınlarda buldukları gözleniyor. Nitekim Malazgirt zaferinden önce Erzurum, Malatya, Sivas, Kayseri ve Konya gibi önemli merkezler çoktan fethedilmiş bulunuyordu. Nihayet 1071 yılındaki Malazgirt savaşı ve onu takip eden yıllarda Anadolu baştanbaşa açılmış ülkenin her tarafı Oğuz kümeleri ile dolmuş, Anadolu ile Türkistan arasında bir göç yolu oluşmuştu. Bu göçler XIII.yüzyılda Türkistan ve Orta Doğu'yu kasıp kavuran Moğol istilasıyla XIV. yüzyıla kadar yoğun olarak devam etmiştir. Bunun sonucu olarak Türkistan ve İran'da yaşayan Türkmenler'in de hemen büyük çoğunluğu Anadolu'da toplanmış oldular. Dolayısıyla Anadolu maddî ve mânevî olarak Oğuz Türklüğü'nün, Türkmenler'in anayurdu olmuştur. Diğer yandan Anadolu'yu anayurt haline getiren yoğun Türk nüfusu Yakın-Doğu'da Türk kültürünün Fars ve Arap kültürleri yanında üçüncü bir kültür olarak kuvvetle yer aldığını ilan etmiştir. Moğol-Türk saraylarındaki Türklük şuurunu ve onun hazırladığı sanat okulları da bunun sonucu olarak değerlendirilebilir.

Yurt edinmek için kararlılıkla sürdürülen yoğun göç akınları, Türk kültür unsurlarının da zedelenmeden taşınmasına vesile olmuştur. Oğuzlar üzerinde en kapsamlı araştırmayı yapan Faruk Sümer bu düşüncelerden hareketle, “*Oğuzlar Anadolu'ya gelirken maddi ve manevî harşlarını da beraberinde getirdiler. Mezarı Sir-Derya boylarında bulunan Dede Korkut'un manevi şahsiyeti bile, destanların yanında Anadolu'ya geldi... Oysaki Türkistan'daki Türkmenler bunların bir kısmını çoktan unutmuşlardı...Oğuz Türkleri'nin asıl ve gerçek mümessillerini görmek için Türkistan'ı değil Anadolu'yu dolaşmak lazımdır*” (Sümer, 1980:XIV) demektedir.

4- Anadolu'da Oğuz Boy Anlayışının Müzikteki Yansımaları

Türkler'in temel sosyal ve siyasî teşkilatlanmalarına göre; aileden obalar, obalardan boylar, boylardan da Oğuz (Bodunu-toplumu) meydana geliyordu. Ancak boyların, herhangi bir

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

siyasî harekete bütün obalarıyla birlikte katıldıklarına da pek rastlanmıyor. Yani obalar zaman zaman yeni siyasî hâkimiyet sahaları oluşturarak bağlı buldukları boylarda siyasi ve iktisâdî sebeplere dayalı yeni ayrılmalara sebep olabiliyorlar. Bayındır boyunun bir obası (aşireti) olan Ak-Koyunlular, Salgur boyuna bağlı Salurlar gibi. Özellikle göçler sırasında aynı boya bağlı obaların farklı zamanlarda, farklı yerlere gelip yerleştikleri, boy isimlerinin Anadolu'nun çeşitli yörelerinde hâlâ yer ismi olarak kullanılmasından da anlaşılmaktadır. (Sümer, 1980:201) Hemen aynı veya benzer özellikler gösteren Türkülerin değişik yörelerde karşımıza çıkmasına dair berrak bilgilere, ancak aynı boya bağlı obaların yerleşim durumlarını inceleyerek ulaşabileceğimiz kanaatindeyiz. Bu incelemelerde öncelikle göçlerin, Osmanlı döneminde de iskân politikalarının göz önünde bulundurulması gerekecektir.

Türkiye'de Türk halk ve klasik müziklerinin mahiyet bakımından anlaşılması, onu vücuda getiren Oğuz Türklüğü'nün hayat sistemi ve mantalitesinin tanınmasına, onun gerek sosyal, gerek siyâsi açıdan teşkilatlanma, zihniyet ve modellerinin kavranması ve çözümlenmesine bağlı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü bir kültürdeki sistemin mekanizmaları, o kültürün faaliyet alanlarının her birinde aynı prensiplere bağlı olarak yerini almaktadır. Enstrümanlar, ses ve perde özellikleri, ezgi yapılanmaları, makam...vb. pek çok müzikal değer, o müziği yaratan toplulukların sistem kriterlerine göre şekillendiği tarihî bir vakıadır. Buradan hareketle Oğuz teşkilatlanmasına kısaca değinmenin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Oğuz-eli, kol denilen iki önemli düzenle oluşturulmuştu ve bunlar “Ok” ve “Yay”la simgeleniyordu. Hâkimiyet ve irâdeyi **Boz-oklar** temsil ediyorlardı ve alâmetleri “Yay”dı. Bu yüzden siyasi üstünlük bu kolda kalıyor, Hakanlar bu kola mensup boylardan çıkıyordu. Ok ile simgelenen boylar yani **Üç-Oklar** ise, tâbi oluşu temsil ediyorlardı. Burada kısaca, halk müziğimizde bir bağlama çeşidi, bağlamanın bazı yörelerdeki adı veya saza verilen düzen anlamında altı tip Bozuk düzen tespit edildiğini hatırlatarak “Bozuk” terimine dikkat çekmek isteriz. (Gazimihal,1975:111- 116) Hâkimiyet ve irâdeyi temsil eden Yay sembolüyle Bozuk arasındaki ilişkinin, müzikteki yansımaları olması muhtemel bulunan “bozuk” hatta “bozlak”(Gazimihal,1975:112) kavramlarıyla birlikte ele alındığında müzik felsefemiz açısından ilginç sonuçlar doğurabilecek yaklaşımlar elde edebileceğimize inanıyoruz.

Anadolu'daki boy yerleşimi, boyların ortaya koydukları müzik değerleri, özellikle de kalıp ezgi modelleri açısından çok önemlidir. Kanaatimizce bu kalıp ezgiler bir yandan yöre müziğini tayin ederken, diğer yandan klasik müzik oluşumunun temeli sayılan “makam”a da zemin hazırlamış bulunuyor. Bu bakımdan klasik müzikteki makam ve perde isimlerinde coğrafya, boy ve kavim adlarının öncelikli kullanımının bir tesadüf olarak değerlendirilmemesi gerekiyor. Bugün büyük ölçüde Selçuklu döneminin klasik müzik öğelerini de barındırmakta olan Kerkük-Musul müziğindeki Avşar, Bayat(Beyâtî), Acem(İran coğrafyasındaki Türkmenler özellikle Tebriz, Hemedan, Urmiye, Rey), Kadirbaycan (Azerbaycan), Zengûle veya Zengene (Kerkük'te yaşayan Zengene obası) isimleriyle ilk göze çarpan Türkmen makamlarıdır.(Terzibaşı, 1980:33-34)

Türk klasik müziğini oluşturan kolektif duyuş ve akıl, önce boylar arasındaki köke bağlı ortaklıkları öne çıkarmış, sonra aynı iklim, coğrafi şartlar veya bazı kültürel değerlerin paylaşıldığı diğer kavim ve milletlerin müzikal özelliklerini değerlendirmiş görünmektedir. Üstelik hiçbir kompleks duymadan bunların neler olduğunu isimlendirmeler yoluyla göstermiştir. Kerkük müziğinde kullanılan Hillâvî, Cuburî Arap, Lavuk, Hayran gibi makamların ise Kürtlere ait oluşu, yine aynı müzik içinde Tiflis makamının yer bulması gibi.

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

(Terzibaşı, 1980:35) Diğer taraftan Türk devlet anlayışının ve imparatorluk yaklaşımının, yönetimini yüklediği coğrafyalara kültür ve yaşayış yoluyla bir ortak kimlik kazandırmayı hedeflediğinin ip uçlarını yine müziğinden çıkarmak mümkün olabilir. Gerek coğrafyayı gerek milletleri bir arada mütalaa etme potansiyelini müzikle gösterme başarısı da doğrusu dikkat çekicidir. Türkî Hicaz, Nihavend-i Rûmî (Anadolu), Acem-Kürdî, Arabân-Kürdî, Bayâtî-Arabân, Devr-i Turan, Devr-i Hindî... Böylece ortaya konulan müzik belli bir boyun ya da kavmin müziği olmanın üzerine çıkararak, kavimlerin ve milletlerin içinde kendilerini buldukları bir yapıya yani klasik dediğimiz çizgiye oturmuş, Rauf Yektâ'nın dediği gibi “Şark Mûsikîsi” niteliğine bürünmüş oluyor.

5- Müzikte Devr-i Dâim

Halk Müziğinden Klâsiğe, Klâsikten Halk Müziğine

Gerek kültürel ortamın oluşturulması, gerek teorik ve uygulamalı yönleriyle bu müziğin şekillenmesinde Oğuzlar'ın oynadığı önemli rolün teslim edilmesi gerekir. Oğuzlar'a ait Selçuklu devleti ve onun yarattığı zeminde Horasan'da yeşeren klâsik okul, Anadolu Selçukluları ve Anadolu Beylikleri'yle devam eden Erzurum, Sivas, Malatya, Urfa, Konya gibi siyasî otoritelerin desteklediği kültür merkezlerinin oluşması, nihayet Osmanlı Devleti ile yeni bir dinamizm kazanan Türk kültürünün yarattığı Bursa, Edirne ve nihayet İstanbul okullarının hem Türk müzik folkloru, hem de Türk klâsik müziği açısından ayrıcalıklı olarak incelenmesi şüphesiz önem arz etmektedir. Bugün halk müziği incelenirken yöre müziği adıyla ayrıcalık atfettiğimiz unsurları tarih perspektifi ile gözlediğimizde bunların siyâsî, kültürel ve ekonomik açıdan belli bir merkezî yoğunlaşmaya dayalı olarak ortaya çıktığı gözlenmektedir. Özellikle Anadolu'nun Türkleşmesi sırasında ve sonraki aşamalarda boyların yerleşim durumları ve bu boylardan siyâsî iktidârı oluşturmayı başarmış obalar (Dülkadiroğulları, Aydınoğulları...vb.) ile bunların kültür ve siyâsî merkezlerinin bakiyeleri bugün müzikte **yöre** dediğimiz kavramı doğurmaktadır. Bir başka söyleyişle siyâsî otoritenin zemin verdiği kültür atmosferi bir merkez oluşturmakta ve o merkeze tâbî olan boylar siyâsî otoritenin bağlı bulunduğu boyun patronajında yeni bir kültürel oluşum içine girerek üsluplaşmaktadırlar. Bu üsluplaşma aslında kendi içinde bir klâsizm olarak da yorumlanabilir. En kolay ve çarpıcı bir örnek teşkil etmesi bakımından Konya yöresini ele alalım. Anadolu Selçukluları'nın başkentliğini yapan Konya, Selçuklu eserlerinin en nadidelerinin yer aldığı çok önemli bir belde, devrinin kültür merkezi, Selçuklu klâsizminin belirginleştiği noktadır. Bugün sadece halk müziği kategorisinde Konya yöresi olarak isimlendirdiğimiz tarz, bir başka bakış açısıyla devrinin klâsik müziğinin bakiyesi olarak pekâla değerlendirilebilir. Hatta onu kanaatimizce **bir müzik okulu** olarak görmek daha doğru olacaktır. Siyâsî otoritenin merkezini değiştirmesi, kültürel atmosferde de ciddî değişiklik ve yeniliklerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Kanaatimizce ortaya çıkan yeni duruma ve hareketliliklerin belirleyicisi konumunda olan **yeni merkeze tedricî olarak uzak kalan eski okul, bu uzaklık sebebiyle yenilikleri değerlendirmek ve kendini dönüştürmek yolunda daha ağır davranmak zorunda kaldığından, klâsik devirlerinde oluşturduğu müzik tamamen yöre halkının benimsediği bir tarza, halk müziğine dönüşmüş oluyor**. Yani Konya sarayının veya konaklarının okullu seçkin müziği zamanla bütün Konya ahâlisinin zevki haline geliyor. Özellikle müzikolojik çalışmalarda kültür katmanlarındaki bu halk müziğinin klâsiğe, klâsiğin halk müziğine dönüşmesi şeklinde ortaya çıkan ilginç devr-i dâimi göz önünde bulundurmak gerekiyor. Hele Türk müziği söz konusu olduğunda yine müzikolojik açıdan yalın kat bir halk müziğinden veya klâsik müzikten bahsetmenin o kadar da kolay olmadığını söylemeliyiz.

6- Anadolu'da Önemli Merkezler ve Müzik Hareketleri

Alparslan'ın Saltuk, Danişmend Gazi, Mengücek Gazi ve Artuk gibi Türk beylerini Anadolu'nun fethiyle görevlendirdiği bilinmektedir. Nitekim Anadolu'da kurulan ilk Türk devletleri Saltuklular, Mengücekoğulları, Danişmendliler, Artuklular ve Melik Şah zamanında Anadolu Selçukluları'dır. Anadolu'nun Türkleşmesine en çok hizmet edenler de yine bunlar olmuştur.

Selçuklu sultanlarının saray ve ordugâhlarında günde beş defa namaz öncesinde nöbet çalındığı (**nevbet-i penç-gâne**), Selçuklu'ya bağlı devletlerde ise meliklerin ancak üç nöbet çaldırabildikleri kaynaklarda geçmektedir.(Mecmua,1332:162) Nitekim, Sultan Sencer'in Türk Töresi'ne uygun olarak Danişmendli hükümdarı Melik Gazi'ye hakimiyetini tasdik için gönderdiği alâmetler arasında, otağının önünde çalınmak üzere, Devletin, Töre'nin ve Kutlu Hakanlığın tebliğ ediliş sesini sembolize eden (Başer, 1995, 202) kös de bulunuyordu.(Turan,1988:41) Buna göre Danişmendliler'in merkezi Sivas'ta ve diğer devlet merkezlerinde; Danişmendliler'in ikinci merkezi Malatya, Saltuklular'ın Erzurum, Mengücekliler'in Erzincan, Divriği, Artuklular'ın Diyarbakır, Harput, Mardin, Sökmeliler'in(Ahlatşah) Ahlat, İnançoğulları'nın Denizli, Çaka Bey devletinin İzmir ve Türkiye Selçuklu devletinin başkenti İznik, sonra Konya'da her gün üç defa nevbet vurulmakta, yani Anadolu'nun beylik merkezlerinde büyük hakanlığın hâkimiyetini temsilen nevbet icra edilmekte idi. Gazimihal, Türk ülkelerinin bu en yaygın müzik teşkilatına atıfla: “*Bugünkü köy davul zurnaları bile onun hatırasından başka bir şey değildir*”(Gazimihal, 1947:6) demektedir: İbn. Batuta, Selçuklu hükümdarının nevbet merâsiminde Selçuklu'ya bağlı bu devletlerin meliklerinin kendi davul, sancak ve askerleriyle kendilerine belirlenen yerde nasıl mevki aldıklarını detaylı olarak anlatmaktadır. (İb-i Battuta, (1907):168,169)

Selçuklu ve ona bağlı devletlerin saraylarında askerî müzik dışında, günlük eğlenceler, bayram ve düğün şenlikleri, cülus ve zafer merasimleri, misâfir hükümdar ve elçilerin kabullerinde çeşitli oyunlar ve rakslarla birlikte müziğin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Hatta bu durum Selçuklu kaynaklarının birçoğunda Anadolu'nun Zühre (Venüs) yıldızının etkisinde bulunduğu, bu sâyede sanatın ve müziğin önem kazandığı yolundaki yorumlara sebep olmuştur. Devlet makamlarına yapılan tayinlerin yer aldığı Anadolu Selçuklu Münşeat Mecmuaları'nda müzisyen tayinlerine ilişkin bilgiler XIII. yüzyıl Selçuklu Türkiyesi'ndeki müzik ve müzik atmosferi hakkında önemli ip uçları vermektedir: Buna göre gerek Selçuklu gerek ona bağlı devletlerin sultanları, müzisyenleri, “*hazerde ve seferde*” (savaşta ve barışta) kaydı ile tayin etmekte, müzik âlet ve vasıtalarının buna göre hazır bulundurulmasını emretmektedirler. Müzik âleti olarak en çok **saz**, **cenk**, **rebap** ve **ud**'un adı geçmektedir. Musikî ve raksın çok doğal ve yaygın bir şey olarak toplum hayatında hemen her yere girdiği, hattâ dinî ve yarı dinî oluşumların bünyesine mâl olduğu ifade edilmektedir.(Turan, 1988:31-41)

Selçuklular zamanında şer'î mahkemede müzik ve semâ ile yapılan âyinlerin iznine hükmedilmesi, İslâm'da müziğin başlı başına bir sanat dalı olarak yer tutmasına imkân

* Ülkemizde çoksesliliği müziğin gayesi haline getiren A.Saygun bile aynı görüşü benimseyerek Mehterde bir takım değişikliklerde bulunulmasını, özellikle Davul-Zurna eşliğinde çok sesli türkü ve yürüyüş havalının çok etki yaratacağını hararetle savunmuştur.(Saygun, 1940: 23-24)

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

tanımıştır. Bu yer tutuş, müzik hayâtında Türk mutasavvıf ve dervişlerinin etkin bir rol oynadıklarını ortaya koymaktadır. (Turan, 1988: 39)

Türkistan’da daha önceleri ilâhî cezbenin galebesiyle müzik ve semâ ikbal kazanıyordu. Bunun tesirleri Selçuklu devrinde tasavvufun çok yayılması ve dolaylı olarak müziğin gelişmesiyle kendini göstermiştir. Anadolu’da Mevlevî ve Ahî zâviyelerinde eskisinden fazla mûsikî ve semânın revaç bulması dikkat çekmektedir. Bununla birlikte devrin din bilginlerinden **Şemseddin Mardinî**, tanburunu baş ucunda tutup, onun Allâh’ı senâ eylediğini, dolayısıyla meşrû olduğunu savunurken; **Tâceddin** kendisine teklif edilen Konya kadılığını, halk arasında o sıralarda yaygın olan “*rebabın yasaklanması şartına bağlı olarak kabul edeceğini*” beyan ediyordu. (Turan, 1980: 399) Bunun yanında ünlü Erbil hükümdarı (Musul Atabeği) **Muzaffereddin Gökboru** (1190- 1232) dindar ve aynı zamanda bizzat sema edecek kadar müzik ve semâya düşkünlüğü, mevlit ve mevlit törenlerinin inşâcısı olarak da tanınmaktadır. Her yıl merasimlerden önce dört beş katlı içi kıymetli tezyînatla süslü yirmiden fazla ahşap kubbe inşâ ettirir, Muharrem’den Rebiu’l-evvel ayı başlarına kadar şehre davet edilen âlim, sûfî, vâiz, hâfız ve şâirlerle birlikte halk, Hazret-i Peygamber’in doğum gününde ihtifâle katılmış. Ayrıca tarikata göre icrâ olunan semâ’da bizzat bulunduğu ifâde edilmektedir. (Turan, 1980: 403)

Özellikle XIII. Yüzyıl başları yukarıda yer yer değindiğimiz üzere Moğol istilâsı sebebiyle Türkistan, Horasan, Harizm hattâ Sûriye ve Irak bölgelerinden Anadolu’ya birbiri ardınca devam eden Türk göçleri esnasında Mevlânâ’nın babası Bahâeddîn Veled gibi bir çok önemli Türk mutasavvıfın geldiği de bilinmektedir. F.Köprülü Konya’da uzunca bir müddet yaşayan Muhiddîn Arabî ve onu takiben Konya’da Sadreddin Konevî, Kayseri ve Sivas’ta Necmeddin Dâye gibi önemli öğrencileri ve onların geniş etkileri altında Anadolu muhitinin **Vahdet-i Vücut** (varlığın birliği) felsefesiyle iyiden iyiye yoğrulduğunu söylemektedir. Turan, 1980: 205) Yine XIII. yüzyılda Anadolu’da çok etkin olan büyük mutasavvıf Hacı Bektaş Veli’yi hiç unutmamamız gerekir. Vahdet-i Vücut anlayışının hâkim olduğu Anadolu sûfiliğinde müziğin bir ilâhî cezbe unsuru olarak baş tacı edilmesi şu önemli sonuçları doğurmuştur:

1- Müziğe verilen önem onun rahatlıkla gelişip yaygınlaşmasını sağlamıştır.

2- Sûfizmin müziğe gösterdiği itibar, gerek sûfiler gerek halk arasında ciddî müzik olgusunu, eski tabirle “*havas mûsikîsini*”, sûfî diliyle “*semâ*”ı doğurmuştur. Havas Mûsikîsi ilâhî hikmete ve ilme yönelenlerin müziği olmuş ve bütün halk kesimlerince itibar görmüştür. Bunun zıttı olan “*avam mûsikîsi*” ise sadece beşerî ve nefsânî duyguların işlendiği bir tarz olarak hafif bulunmuştur. Ancak müziğimizde “*havas*” denilen kavramı bugün zannedildiği gibi tamamiyle okur-yazarlık veya mevki-mansıp durumuna bağlı olarak yorumlamak büyük hata olur düşüncesindeyiz. Nitekim “*halk müziğine avam, klâsik müziğe havastır*” yorumu yapanlar genel olarak Türk müziğini rencide etmektedirler. Çünkü geleneğimizin ahlâk anlayışına göre nefsâniyet okumuşun da okumamışın da, köylünün de kentlinin de, pâdişâhın da emir kulunun da paçasını bırakmayan bir illettir. Dolayısıyla buradaki “*havas*” kavramının ölçüsü sosyal statü değil nefse hâkimiyettir. Nefsine mağlup olanın ortaya koyduğu müzik tanburla da icra edilse, bağlama ile de çalınıp söylene avâmî addolunmaktadır. Günümüz müzik atmosferi maalesef avâmîliklere yeterince sahne olduğundan daha fazla üzerinde durmuyoruz.

3- Aynı noktadan hareketle Türk müziğinin gerek halk gerek klasik müzik şubeleriyle Türk mutasavvıf müzisyenlerinin eserleri ve çalışmalarıyla mayalanıp şekillendiğini söylesek yanlış olmayacaktır. Ali Şir Nevâî’den Hüseyin Baykara’ya, Hâfız Post’tan İtrî’ye Dede

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

Efendi'ye, Âşık Yûnus'tan Pir Sultan Abdal'a, Kaygusuz Abdal'a Emrah'a ve nicelerine kadar öne çıkan isimlerde bunu görmek zor değildir.

4- Müzik Türk sûfilîği sâyesinde itibar ve meşrûiyet kazandığı için İslâm mûsikîsi varlığını büyük ölçüde Türk sûfizmine borçludur. Gerek tekke gerek câmî mûsikîsi Türk müslümanlığının işlemleriyle birikimini elde etmiştir.

XIII.yüzyılda diğer Türk ülkelerinde olduğu gibi Anadolu'da da **Ahîlik** adı altında çok önemli ve yaygın bir meslekî ve tasavvûfî kuruluşun varlığı dikkat çekmektedir. Yukarıda Horasan bahsinde kısaca değindiğimiz Türk itikadının fütüvvet ve melâmeti öne çıkaran yönü dolayısıyla Ahîler de fütüvveti benimsemiş ve bu yolla kendilerini Hazret-i Ali vasıtasıyla Hazret-i Peygamber'e dayandırmışlardır. Bu bakımdan Ahîlik teşkilâtı herhangi bir esnaf topluluğu değil, akidelerini bu vasıta ile yayan bir tarikat dahî sayılmaktadır. Nitekim Köprülü, Ahîlerin XIV.yüzyıl sonlarında silsilelerini Hacı Bektaş Veli'ye erıştirdiklerini söylüyor. Anadolu'yu XIV.yüzyıl başlarında gezmiş olan İbn.Batuta eserinde Ahî zaviyelerinin Türkmen kavmine has olduğunu, Anadolu'da da hemen her gittiği vilayet ve belde bu zaviyelere tesadüf ettiğini yazıyor.(İbn Batuta,(1907):204,205) Reislerine Ahî, cemaatine fityan denilen bu zaviyelere ait ihtiyaçlar fityan tarafından ortaklaşa karşılanıyor, misafir burada ağırlanıyor, misafir olmadığı zamanlarda da yine burada toplanılıp sohbet ediliyormuş. Fütüvvetnâmelerin bildirdiğine göre; belli kurallar ve etik ölçüler içerisinde gerçekleştirilen bu sohbet toplantılarının yemek yeme, mûsikî ve raksla bütünleştirildiği bilinmektedir. (Köprülü, 1991:213)

Günümüz araştırmacıları sayesinde Ahîlik'le ilgili önemli derecede bilgi birikimine ulaştığımızı söyleyebiliriz. Ancak ne yazık ki bu teşkilatın müzikle olan ilişkileri, müziği kullanım biçimleri yeterince aydınlığa kavuşmuş değildir. Halbuki Ahîliğin kaldırılmasından sonra **Yâran Sohbetleri, Baranalar, Sıra Geceleri...** benzeri görenekli yapılardan **köy odası sohbetlerine** kadar, belli bir âdâp içerisinde cereyan eden bu gelenek, Fâtih devrinde Ahîliğin lağvından sonra yerel ve esnaf zümre toplantıları olarak yaşatılmaya devam etmiştir. Bu toplantılarda bilgi, görgü ve tecrübe alışverişini sağlayan sohbet, cemiyet meselelerine çözüm bulma, aynı ideallerde toplumsal birleşme, şiir, müzik ve raksı kullanarak oluşturulan sevgi ortamıyla zevk-i selîm denilen yüksek zevke ulaşmak hedeflenmiştir.

Çalışmamızın ana konusu bakımından vurgulamak istediğimiz nokta, temeli Ahîliğe dayanan köylünün de şehirlinin de içinde yer aldığı, aralarında amaç ve yöntem bakımından fark olmayan bu toplanma modellerinin bütün Türk yurtlarındaki yaygınlığıdır. Ancak günümüzdeki uygulamalarıyla daha çok yeme içme ve mûsikî ile neşelenme toplantıları haline dönüşen yöresel toplantıların, yukarıda kısaca değindiğimiz, yüksek seviyeyi hedefleyen taleple ilişkisinin bir hayli zayıfladığına dikkat çekmeliyiz.

Hakânlık müziği olarak tanımladığımız, devleti simgeleyen müzik ki, ordu ozanları veya alp-ozanlar diyebileceğimiz destan yaratıcıları yani oğuznâmeyi düzenler bu grubun doğal parçasıdır. **Sûfî cereyânın yarattığı müzik** ve yarı dinî bir teşekkül sayılan Ahîliğin yarattığı **zümre müzikleri** Anadolu'nun seçkin müziğini oluşturuyordu. Anadolu Türk devletlerinden başlayan, beylikler döneminde devam eden süreçte özellikle devlet merkezlerinde bu seçkin müziğin en iyi örneklerini icra ettirmek ve bunları çoğaltmak için en iyi icracıları toplamak hususunda adeta bir yarışın hüküm sürdüğü gözlenmektedir. Mesela Mardin Artukluları saray icracılarından **Kara-Toğanoğlu Mehmet** (XIII.yy) devrin Mısır sultanı Nâsır tarafından ısrarla Kahire'ye istenmiş ve sarayda müzik hocalığı ile görevlendirilmişti.(Turan, 1980:398) Erzincan

Fatma Âdile BAŞER: *Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak –I*

sarayına hayranlığını bütün detaylarıyla anlatan **İspanyol elçisi Klavio**'nun verdiği bilgiler Erzincan'daki müzik hakkında fikir sahibi olmamızı sağlıyor. Nitekim Erzincan'ın önemli müzisyenlerinden **Erzincanlı Sirâceddin Ahmed**'in (1260) Melik Eşref'in daveti üzerine Şam'a gidişi ve burada hükümdarı ve saray müzik heyetini hayran bırakışı tarihî kayıtlarda yerini almıştır.(Mîrât:214-b) Seslerinin güzellikleriyle ün yapmış hâfızların tayinleri de dikkate değerdir. Sivas'ta saray ve dârü's-şifâ'da görevlendirilen **Nûreddin Nûri** ve **Cemâleddin Mehmet** bunlardan birer örnektir. (Turan, 1988:49)

Anadolu'nun vatan haline getirilmesi ve Türkleşmesiyle birlikte yeni bir kültür yapılanmasına gidildiği gözlenir. Ancak Horasan ve Herat'ta ortaya konulan sanat tarzının yaklaşık 16. yüzyılın sonlarına kadar Anadolu'ya modellik etmeye devam ettiğini söylemeliyiz. Ancak bu yönelişin Türklüğün sanat ve kültür ruhuyla örtüşen çok doğal bir seyir takip ettiği de kanaatimizce açıktır. Çünkü bilindiği gibi Anadolu Türklüğü Horasan'da okullandırdığı Türk itikat ve iman hayatını tasavvuf heyecanıyla Anadolu'ya taşımış, nüfûsunu Horasan üzerinden oluşturduğu göç yollarıyla asırlarca beslemiştir. Bunun sonucunda Anadolu Türklüğü, kendisini ifade eden birer kültür sembolü olarak Mevlânâ ve Yûnus'a kavuşabilmiştir.

Anadolu'da Beylikler Dönemi adıyla anılan siyâsî yapılaşma Türkçe'nin ve Türk kültürünün yerleşmesi bakımından şüphesiz büyük önem arzeder. Her beyliğin kendi sınırları içinde bayındırlık hareketlerine önem verdiği, özellikle beylik merkezlerinin birer kültür merkezi durumuna geldiği bilinmektedir. Bir hatırlatma yapmak üzere bu beylikler ve merkezlerinin başlıcaları olarak; Karamanoğulları **Konya**, Germiyanogulları **Kütahya** sonra **Kula**, Karesioğulları **Balikesir-Çanakkale**, Hamitoğulları **Isparta**, Eşrefoğulları **Beyşehir**, Alâiye beyliği **Alanya**, Menteseoğulları **Muğla-Milas**, Sahipataoğulları **AfyonKarahisar**, Aydınoğulları **Selçuk-Tire**, Pervaneoğulları-Candarogulları-İsfendiyarogulları **Kastamonu-Sinop**, Saruhanogulları **Manisa**, Tekeoğulları **Antalya**, Eretna-Kadı Burhaneddin Devleti **Sivas-Kayseri**, Dulkadiroğulları **Maraş-Elbistan**, Ramazanoğulları **Adana-Tarsus**, Karakoyunlular **Erciş-Musul**, Akkoyunlular **Diyarbakır** sayılabilir. Günümüzün folklor ve derleme alanları olarak öne çıkan merkezlerin çoğunlukla yukarıdaki şehirler olması kesinlikle tesadüf değildir.

Anadolu beylikleri içinde en küçük beyliklerden biri olan fakat kısa zamanda büyük bir devlet haline dönüşen Oğuzlar'ın Kayı boyundan Osmanogulları'nın ilk merkezi ise Söğüt olmuştu. Osmanogulları Anadolu birliği hedefiyle diğer beylikleri kendi siyâsî iradelerine katarken buradaki mevcut sanat ve kültür birikimlerini de kendi merkezlerine yönlendirdiler. Osmanlı Müzik okulu'nun doğuşu ve şekillenışı, söz konusu beylik merkezlerinden yetişen müzik nazariyatçıları ve müzisyenleri eliyle olmuştur. Ancak bu gelişmeler üzerindeki değerlendirmeleri Osmanlı dönemi içerisinde ele alınmak üzere ayrı bir çalışmaya devrediyoruz.

KAYNAKLAR

- ALBAYRAK,Nuretin; “Âşık”, *İslâm Ansiklopedisi*, T.D.V.Cilt:3, İstanbul,1991.
- ALİ UFKİ BEY; *Mecmua-i Sâz u Söz*, British Library, nr: 3114. (1650 ?)
- BARDAKÇI, Murat; *Meragalı Abdülkadir*, İstanbul, 1986.
- BAŞER,Sait; *Kutadgu Bilig’de Kut ve Töre’den Sevgi Toplumuna*, İstanbul,1994.
- BAŞER,Sait; *Esmâü’l-Hüsna’dan Gök Tanrının Sıfatlarına Bakış*, İstanbul, 1990.
- BAŞER,Sait; *Yahya Kemal’de Türk Müslümanlığı*, İstanbul, 1997.
- ÇETİN, Osman; “Horasan”, *İslâm Ansiklopedisi*, T.D.V, Cilt: 18, İstanbul, 1998.
- GÂZİMİHAL, Mahmut Râgıp; “Asırlar Boyunca Türk Mûsikîsi Târîhi”, *Gökbörü*, no.7, İstanbul,1942.
- GAZİMİHAL,Mahmut Râgıp; *Konya’da Mûsikî*, Ankara, 1947.
- GÂZİMİHAL,Mahmut Râgıp; Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara, 1975.
- GOLDEN, Peter B.;*Orta Asya’da İslâmiyetin İlk Dönemleri ve Karahanlılar, Erken İç Asya Târîhi*, Çev:H. Berktaç, İstanbul, 2000.
- İBN-İ BATTUTA, **Büyük Dünya Seyahatnamesi**, Çeviren: Muhammed Şerif Paşa , 1907 basımından hazırlayan Ali Murat Güven, İstanbul, tarihsiz.
- KAFESOĞLU,İbrahim; *Türk Millî Kültürü*, 3.baskı, İstanbul, 1984.
- KARAİSMÂİLOĞLU,Adnan; “Acem”, *İslam Ansiklopedisi*, TDV, Cilt: 1, İstanbul, 1988.
- KARAKUŞ, Rahmi - POYRAZ, Hakan; “Türk Medeniyet Çevresi Felsefesi”, *Türk Dünyasında Sosyal Bilimler: Kuram, Yöntem ve Uygulama, III. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi*, C.II, Celâlâbad- Kırgızistan, 2005.
- KÖPRÜLÜ,Fuat; *Türk Edebiyatı’nda ilk Mutasavvıflar*, Ankara,1991.
- KÖYMEN,Mehmet Altay; *Selçuklu Devri Türk Târîhi*, Ankara, 1998.
- MERÇİL,Erdoğan; *Selçuklu Devletleri Târîhi*, Ankara,1995.
- MERÇİL,Erdoğan; *Gazneliler Devleti Târîhi*, Ankara,1989.
- Mir’âtu’z-Zamân*, Ayasofya ktp. nr:3146.
- ÖZERGİN, M .Kemal; “Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İst. Edb. Fak. Sanat Tarihi Enst. C.VI., İstanbul, 1974-1975.
- SANAL, Haydar; *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul, 1965.
- SANAL, Haydar; *Çöğür Şâirleri I, Armutlu*, İstanbul, 1974.
- SANAL, Haydar; “Saz Şâirleri Mûsikîsi” *Ders notları* V, İTÜ-TMDK, İstanbul 1983.
- SAYGUN,A.Adnan; *Halkevlerinde Mûsikî*, Ankara, 1940.
- SEVİM, Ali; *Anadolu’nun Fethi Selçuklular Dönemi*, Ankara 1988.
- SÜMER,Faruk; *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy teşkilatı-Destanları*, 3.baskı, İstanbul, 1980.
- ŞEŞEN,Ramazan; *İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Ankara, 1985.
- Târih-i Osmânî Encümeni Mecmuası*, no:39, İstanbul, 1332.
- TERZİBAŞI, Atâ; *Kerkük Hoyrat ve Manileri*, İstanbul, 1975.
- TERZİBAŞI, Atâ; *Kerkük Havaları*, İstanbul, 1980.
- TOGAN,Zeki Velîdî; “Ali Şîr”, *İslam Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul, 1979.
- TURA,Yalçın; “Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nisbetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi”, *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, İstanbul, 1988.
- TURA,Talçın; “Horasan Tanburunun Perdeleri ve Türk Mûsikîsinin Ses Sistemi”, *Türk Musikîsinin Meseleleri*, İstanbul, 1988.
- TURAN, Osman; *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, İstanbul, 1980.
- TURAN,Osman; *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar*, Ankara, 1988.
- USLU, Recep; “Aydınlı Şemseddin Nahîfî ve Bilinmeyen Eserinden XV. Yüzyılda Osmanlılarda ve Orta Asya’da Mûsikîşinaslar”, *Osmanlı*, C.X, Yeni Türkiye Yay. Ankara, 1999
- YEKTÂ,Rauf;*Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul, 1343/1924