

Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi

Alâeddin Yavaşca And The Ethics Of Meşk: Sociological Analysis Of A Living Tradition

Güneş Ayas

Özet: Geleneksel müziğimizin nazariyatı, repertuarı, icra ve bestecilik üslupları, tavır hususiyetleri ve daha da önemlisi tüm bu elemanların üzerinde yükseldiği ahlaki kaideler ve zihniyet kalıpları, yüzyıllar boyunca meşk denilen özel sistem aracılığıyla aktarılmıştır. Bu bakımdan meşki anlamak Osmanlı müzik geleneğini anlamak demektir. Dolayısıyla Osmanlı müzik geleneğinin bugüne devredip devredemediğini veya ne kadarının devrettiğini anlamak için meşk zincirlerini takip etmek gerekir. Modernleşme paradigmasının çizdiği tablonun aksine, gelenek bilinçli öznelerin aktif tercihleriyle varlığını sürdüren dinamik bir yapıdır. Bir geleneğin devam etmesinin birinci şartı bilinçli özneler tarafından bu geleneğe aktarılmaya değer bir şeyler bulunması ve bu öznelerin kendi iradeleriyle bu aktarımı üstlenmeyi tercih etmeleridir. Klasik Türk müziği geleneği bir şekilde bugüne aktarıldıysa, onu aktarmayı tercih eden ve bu tercihini çeşitli meydan okumalara karşı ahlaken ve fikren savunan ve yeni şartlara uyum gösterecek yeni stratejiler geliştirmeyi başaran özneler var demektir. “Meşk zincirinin son halkası” olarak adlandırılan Alâeddin Yavaşca bu tanıma uyan kilit bir şahsiyettir. Yavaşca’yı analiz etmek geleneğin sürekliliği ve dönüşümünü sağlayan kalıpları tespit etmemizi sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Alaeddin Yavaşca, Klasik Türk Müziği, Müzik Sosyolojisi, Gelenek, Meşk

Abstract: The theory and practice of the traditional Turkish music and its repertoire, styles of performance and composition and more importantly patterns of mentality and moral rules on which all these elements are based, have been transmitted through a special system called meşk. In this respect, in order to understand Ottoman musical tradition, we should understand meşk. And in order to understand whether this tradition survived or how much of them succeed to do so, we should follow the chains of meşk. Unlike the picture drawn by the modernization paradigm, tradition is a dynamical structure whose survival depends on the active choices of the informed agents. If the classical Turkish musical tradition succeed to survive, it means that there have been some agents who have preferred to transmit this tradition and defended their preferences in moral and intellectual terms against certain challenges and succeed to develop strategies to survive. With regard to this definition of tradition, Alaeddin Yavaşca, who is generally named as the last chain of meşk among the Turkish classical music circles, is a key figure. Thus we argue that analyzing Yavaşca can help us to determine the patterns of continuity and transformation in the classical Turkish music tradition.

Key Words: Alaeddin Yavaşca, Classical Turkish Music, Sociology Of Music, Tradition, Meşk

Giriş

Osmanlı-Türk müzik geleneğini tek bir kelimeyle özetlemek gerekseydi, en uygun kelime “meşk” olurdu. Meşk müzik geleneğimizde belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici nitelikte bir öğretim ve aktarım mekanizması değil bizzat geleneğin kendisidir (Karakayalı, 2010: 347). Geleneksel müziğimizin nazariyatı, repertuarı, icra ve bestecilik üslupları, tavır hususiyetleri ve daha da önemlisi tüm bu elemanların üzerinde yükseldiği ahlaki kaideler ve zihniyet kalıpları, yüzyıllar boyunca meşk denilen özel sistem aracılığıyla aktarılmıştır. Bu bakımdan meşki anlamak Osmanlı müzik geleneğini anlamak demektir. Buradan çıkan ilk sonuç Osmanlı müzik geleneğinin bugüne devredip devredemediğini veya ne kadarının devrettiğini anlamak için meşk zincirlerini takip etmenin zorunlu olduğudur. Meşk acaba geçmişte kalmış hoş bir hatıradan mı ibarettir, yoksa günümüze kadar devam etmiş midir? Meşkin belli unsurları bir şekilde günümüze aktarılmışsa, acaba ne tip dönüşümler geçirmek zorunda kalmıştır? Meşk Batının rasyonelleşmiş ve standartlaşmış gayri-şahsi eğitim ve aktarım usullerinin aksine bütünüyle insana dayandığından, bu soruları cevaplamak için de meşkin taşıyıcısı olan insanlara yönelmek gerekir.

Modernleşme paradigmasının çizdiği tablonun aksine, gelenek bilinçli öznelerin aktif tercihleriyle varlığını sürdüren dinamik bir yapıdır. Bir geleneğin devam etmesinin birinci şartı bilinçli özneler tarafından bu geleneğe aktarılmaya değer bir şeyler bulunması ve bu öznelerin kendi iradeleriyle bu aktarımı üstlenmeyi tercih etmeleridir. Edward Shils’in özlü bir şekilde tespit ettiği üzere, “gelenek bağımsız şekilde kendi kendini yeniden üreten veya kendi kendine işleyen bir şey değildir.” Onu ancak “yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar hayata geçirebilir, yeniden yasalaştırabilir ve değiştirebilir.” Geleneğin ölümü modernleşmenin kaçınılmaz sonucu değildir. Aksine “gelenekler sahipleri onları temsil etmekten vazgeçtikleri ya da onları yeniden hayata geçirenler başka yaşam çizgilerini tercih ettikleri ya da yeni kuşaklar başka gelenekler buldukları veya daha fazla kabul edilebilir nispeten daha yeni inançlar buldukları için bağlılıklarını kaybetmeleri anlamında çürürler.” (Shils, 2003-2004: 113) Klasik Türk müziği geleneği bir şekilde bugüne aktarıldıysa, onu aktarmayı tercih eden ve bu tercihini çeşitli meydan okumalara karşı ahlaken ve fikren savunan ve yeni şartlara uyum gösterecek yeni stratejiler geliştirmeyi başaran özneler var demektir.

Bu tanıma uyan kilit bir şahsiyet arıyorsak “meşk zincirinin son halkası” üstad Alâeddin Yavaşca’dan daha iyi bir örnek bulmak zordur. Alâeddin Yavaşca Osmanlı müzik geleneğini sadece en üst düzeydeki bestekârlık ve icracılık kudretiyle bugüne taşımakla kalmamıştır. Bu geleneğin kendine özgü nazariyatını ve ancak bir üstattan “geçilerek” öğrenilebilecek inceliklerini de sabırla talebelerine nakletmiş, daha da önemlisi sadece müzisyen değil “kâmil insan” yetiştirmeyi amaçlayan meşk usulünün dayandığı yüksek ahlakı da kendi şahsında cisimleştirmiştir. Büyük üstadı “değerlendirmek” haddimiz olmamakla birlikte, bu mütevazı makalede Alâeddin Yavaşca’yı meşk ahlakını günümüze aktaran son halka olarak analiz etmeye çalışacağız. Bunu yapabilmek için önce meşkin ne olduğunu kısaca hatırlayalım.

Osmanlı Müzik Geleneğinde Meşk Usulü

Meşk, müzik dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terimdir. Hat sanatında meşk hattatın talebesine ders olarak verdiği “yazı alıştırması” anlamına gelir. Talebe ustasının yazdığı örneği dikkatle inceler ve taklit etmeye çalışır, taklit ve tekrar yoluyla tekniğini mükemmelleştirir, uzunca bir süre çalıştıktan sonra kendi üslubunu kazanır. Meşk sözcüğü zamanla sadece hat sanatı için değil üstadın çırağa nakledilen bütün sanatlar için kullanılmaya başlamıştır. Bunların en önde geleni müziktir. Öyle ki “meşkhane” terimi sadece müzik meşk edilen yerler için kullanılmıştır (Behar, 2006: 13). Meşkin olmazsa olmaz iki unsuru usta ve çırağıdır. Müzik, insani temasın söz konusu olmadığı gayrişahsi yollarla, örneğin notadan veya kitaptan okuyarak değil, kâmil bir üstattan meşk edilerek öğrenilir. Eskilerin deyişiyle “ilim satırda değil sudürdadır.” Ancak bir “sadr” sahibinden, yani üstadın öğretilir. Aşık Paşa’nın dediği gibi: “Okumakla yazmakla olmaz, ta üstadın görmeyince” II. Murad devrinde yaşamış olan Hızır bin Abdullah, Edvar’ında bu durumu şöyle ifade eder: “imdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi üstad olasın.” (29). On sekizinci yüzyıla ait anonim bir musiki risalesinde aynı görüş bu kez daha kesin bir şekilde tekrar edilir: “Bu ilmi üstada mukarensiz kemaliyle bilmek emr-i muhaldir.” (30). Batıdaysa 11. yüzyılda Guido d’Arezzo tarafından geliştirilen notasyon, bunun aksine, öğreticiyle öğrenci arasındaki bu doğrudan teması zorunlu olmaktan çıkararak kişinin hiç duymadığı bir eseri kendi başına öğrenebilmesini sağlamayı amaçlayan bir yeniliktir. (Karakayalı, 2010: 350). Max Weber (1958) müzikteki bu rasyonelleşme ve standartlaşma sürecinin müzik uğraşını nasıl gayri-şahsi hale getirip büyüünden arındırdığını çarpıcı bir şekilde analiz etmiştir. Meşk sürecinin büyüü büyük ölçüde ritüelleşmiş bir etkinlik olmasından kaynaklanır. Çırağın ustasının elini öperek meşke başlamasından mütevazı ve mahviyetkar bir kişiliğin kazandırılmasıyla ilişkilendirilen çeşitli dil ve ifade kalıplarının tekrarlanmasına kadar meşkin her anında bu ritüelistik yapı kendini gösterir. Halbuki bir eseri notadan veya ses kaydından öğrenen bir

öğrenci bu ritüelistik etkinliklerin hiçbirisini tecrübe etmeyecek, böylece meşk süreci büyüünden arınarak yerini gayri-şahsi, gayri-insani bir rasyonel öğretim tekniğine bırakacaktır. Meşk sistemiyle yetişen Osmanlı müzisyenlerinin notaya uzun yıllar direnmesinin önemli bir sebebini tam da burada aramak gerekir. Bununla birlikte, yirminci yüzyılda Alâeddin Yavaşca gibi üstatlar meşkin geleneksel aurasını feda etmeksizin notanın sağladığı kolaylıklardan faydalanmayı başarmışlardır.

Notanın kullanılmadığı klasik Osmanlı müziği geleneğinde meşk pratikte kısaca şöyle gerçekleşir: “Geçilecek” eser hoca (usta) tarafından usul vurdurularak çırağa ezberleyene kadar tekrarlatılır. Müziğin nazariyatını oluşturan usul ve makamlar da bu repertuar aktarımıyla eş zamanlı olarak çırağa aktarılır. Dolayısıyla meşk sadece Osmanlı müziğinin temel ilke ve kurallarının yeni kuşaklar tarafından öğrenilmesini sağlamakla kalmaz, bütün bir repertuarın aktarılmasına da hizmet eder. Meşkin belli bir süresi olmamakla birlikte, uzun ve çileli bir öğrenme süreci olduğu açıktır. Uzun bir süre bir ustadan meşk etmek çırağın pişmesine ve mükemmelleşmesine yol açar. Sabri Ülgener’in deyişiyle “Ortaçağ ahlakçısının ve sanatkârının çarçabuk yapılan işlerden duyduğu tiksinti” (2006: 105) meşk geleneğine de yansımıştır. Bir eserin çarçabuk öğrenilmesi kimi zaman çırağın istisnai yeteneğine bağlanmakla birlikte, genelde meşkin hafife alınması olarak görülür.

Meşk verenler arasında bir uzmanlaşma da söz konusudur. Repertuarın farklı türlerini farklı ustalardan meşk etmek doğru ve meşru görülmekle beraber, ustaların birini diğerinden üstün görmek ve hürmetsizlik etmek hoş karşılanmaz. Ustalar arasında anlaşmazlık veya rekabete rastlansa bile çırak, ustaları karşısında tarafsız davranmakla ve her birine eşit derecede hürmet göstermekle yükümlüdür. Ustalar sadece eslafın eserlerini değil kendi bestelerini de talebelerine geçerler, böylelikle meşk repertuar aktarımının yanı sıra geleneğin sürekli yenilediği bir sistem oluşturur. Meşk almak ve meşk vermek aynı anda söz konusu olabilir. Burada formal bir icazetname söz konusu olmamakla birlikte, meşk vermeye başlamak için çırağın kendini kanıtlaması ve ustasından onay alması gerekir. Çoğu zaman bunun yolu, orijinal ve ustalıklı bir eser bestelemektir (Behar, 2006: 106-109).

Osmanlı müzik dünyası hakkında şimdiye kadar yapılan araştırmalar profesyonel müzisyenlerin genellikle azınlıkta olduğunu göstermektedir. Belli istisnalar dışında on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar müzik, meşk veren ustaların geçim kaynağı olmamıştır. Zira meşk ücretsizdir. Meşk alanlar ve meşk verenler çok büyük bir çoğunlukla geçimlerini başka işlerden sağlarlar. Hatta devlet tarafından istihdam edildiklerinde bile, aldıkları ücretler müzik dışı belli işlere bağlanmıştır (İtri’nin esirci kethüdası, Nazım Çelebi’nin manavlar pazarcıbaşısı olması gibi). Bu durum müziğin sivil bir uğraş olmasına ve devlet tarafından himaye görmediği koşullarda bile varlığını bağımsız bir şekilde sürdürebilmesine imkân sağlamıştır. Müziğin profesyonel bir uğraş, bir geçim kaynağı olarak

görülmemesinin ardındaysa, meşke ve genel olarak müziğe yüklenen ahlaki ve manevi anlamlar vardır. Bu da bizi makalenin odak noktalarından biri olan meşk ahlâkı kavramına götürmektedir.

Meşk Ahlakı

Kültürümüzde müzik hiçbir zaman sadece müzik olmamıştır. Eski eserlerde musikinin “ilm-i şerif” olarak adlandırılması müziğin sahip olduğu müzik dışı anlam yükü hakkında bize bir fikir verir. Zira “şerif” sözcüğü kutsallık ima eder ve “ilm-i şerif” ifadesi genellikle İslami ilimler için kullanılmıştır. Müziği “lisan-ı aşk” olarak tarif eden İbnülemin Mahmud Kemal İnal (1958: 1) bu lisanın tekellüm edilmesinin ruhumuzu geldiği kudsi aleme yükselttiğini ve ezeli güzelliği seyretmişçesine can ve cananımızı ihya ettiğini söyler. Alâeddin Yavaşca’nın müziğe ve müzik adamına bakışı da aynı çerçevededir. Kendi ifadesiyle: “Türk musikisindeki gerçek bestekârlarımızın benimsedikleri ortak düşünce şudur: Musikideki güzellikleri insanlara ulaştırabilmek için, Yüce Yaradan bestekâr kullarını aracı olarak kullanır. Asıl kaynak odur. Bu güzellikler için bestekâr görevlendirilmiştir.” (Sipahi, 2011: 22). Bu çerçevede modern sanat anlayışındaki gibi sanatçının iş ve ürünleri “yaratıcılık” vasfıyla tanımlanmaz, aksine sanatçı tek olan Yaradıcı’nın hizmetindedir. Bu sanat anlayışı sanatçıyı kibirden kaçınmaya ve mütevazı davranmaya yöneltir. “Mütevazı olmak sanatı” da, tıpkı diğer sanatlar gibi bir ustadan meşk edilir. Usta-çırak ilişkisinde ustaya gösterilen hürmet, sadakat ve teslimiyet sanatçının egosunu kırarak ona mütevazı olmayı öğreten pratik alıştırmalara dönüşür. Osmanlı zanaat ve esnaf ahlakında da çok belirgin bir şekilde gözlemlediğimiz gibi, Osmanlı kültür dünyasında zanaatın veya sanatın her türü aynı zamanda bir ahlaki etkinliktir. Sanatsal faaliyetin temel motivasyonu, maddi faydalardan ziyade meslek gururu, şeref ve itibar gibi manevi kıymetlerdir (Ülgener, 2006: 103). Meslek gururu en çok meşk verenin çırağından, meşk alanın ustasından duyduğu gururda kendini gösterir. Mahviyetkar bir üslup içinde sanatkâr, en azından retorik düzeyde, sürekli olarak kendisini geri planda tutar, bunun yerine hocasıyla veya talebeleriyle gururlanır.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal’e göre “şerif olan musikiye kesb-i nispet edenlerin ahlakının da şerif” olması gerekir (1958: 6). Nitekim, bugüne ulaşan meşk zincirlerinin en tepede birleştiği ana halkalardan biri olan İsmail Dede Efendi de müziği “ahlak-ı beşeri tasfiyye eden bir ilm-i şerif” olarak tarif eder (Barkçin, 2010: 21). Barkçin’in ifadesiyle musiki eskilerin gözünde “bir fikir, zikir ve şükür” aracıdır. Geleneksel müziğimizde kullanılan makam, usul, perde, seyir, karar, devir, semai, dem gibi tabirlerin neredeyse tamamının aynı zamanda tasavvufi terimler olması bu ilişkinin bir başka göstergesidir. Hal böyle olunca meşk, bir müzik tekniğinin veya repertuarın aktarımı olmaktan çıkar, belli ahlaki değerlerin taşıyıcısı haline gelir. Usta-çırak ilişkisi içinde çırak ustasının ahlakını ve davranışlarını örnek alarak kendini pişirir, ahlakını güzelleştirir. Sadece mü-

zik değil edeb ve ahlak meşk eder. Bugün bile pek çok çırak ustalarıyla provalara, kayıt stüdyolarına, sohbet meclislerine gidip her ortamda nasıl davranılacağını, hatta hangi sorulara hangi kalıplarla cevap vereceğini ustalarından meşk ederek öğrenmektedir (Gill-Gürtan, 2011: 620). Osmanlı'nın zarif İstanbul Türkçesi'nin en çok musiki müntesipleri arasında yaşaması muhtemelen bununla ilgilidir. Tüm bunlar ustayla çırak arasında son derece yakın, derinlikli, şahsi bir ilişki meydana getirir. Ustayla çırak arasında adeta bir baba-oğul ilişkisi doğar, ki genellikle ustalar çıraklarına "evladım" veya "oğlum/kızım" diye seslenirler. Bu da tasavvufteki "peder-i manevi" kavramına tekabül eder. Nitekim Alâeddin Yavaşca'nın meşk zincirini devam ettirmesi için talebeleri arasından seçip el verdiği Doğan Dikmen'e göre "şâkirdi olmaya tenezzülen kabul buyurduğu talebelerinin en büyük arzusu" ondan ömür boyunca "oğlum nasılsın" sözünü duymaktır (2011: 149).

Bu ilişki içinde her iki tarafın sorumlulukları vardır. Meşk müzik yeteneğinin zekâtı olarak görüldüğünden ustalar çok yakın zamana kadar çıraklarından ücret talep etmemişlerdir. Bununla birlikte Karakayalı'nın Bourdieu'nun kavramlarından yola çıkarak "çırağın özel bir habitus içine kabul edildiği yarı-ritüelistik bir etkinlik" olarak tanımladığı meşkin ustanın sembolik sermaye biriktirmesine ve bu yolla sosyal statüsünü korumasına hizmet ettiği de inkâr edilemez (2010: 347, 359). Ne var ki burada maddi çıkardan ziyade şeref ve itibar gibi manevi kıymetler ön plandadır. Ayrıca ustaların hafızalarındaki eserleri talep edenlerden gizlemesi ve sahip oldukları birikimi çıkar amacıyla kullanarak ihtiyacı olanlardan sakınması hiçbir şekilde hoş görülmez. Öyle ki mahfuzatını saklayıp öğretmeyen, talebelerine intikal ettirmeyene musiki üstadı olarak bile bakılmaz (Behar, 2006: 103). Bu, modern sanat anlayışının bireyi her şeyin üzerinde tutan başına buyruk ve içe kapanık sanatçı kalıbına taban tabana zıttır. İyi sanatçı olmak kişiyi sorumluluktan kurtarmaz, aksine ona daha büyük sorumluluklar yükler.

Meşk ücretsiz olmakla beraber meşke kabul edilmek için belli liyakat ölçülerini karşılamak gerekir. Herkes talebe olarak kabul edilmez. Ancak burada ölçüt sosyal sınıf veya ahbap-çavuş ilişkileri değil liyakattir. İnal'ın ifadesiyle "ilimde hatıra riayet yoktur. İlim keyfe hizmet etmez. Keyif ilme hizmet etmeye mecburdur." (1958: 10). Ancak sadece liyakat de yeterli değildir. Meşkin gerektirdiği meşakkate de katlanmak gerekir. Mesela "vaktiyle musiki tahsiline talip ve ragıp olanların musiki üstatlarına müracaatta çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz İstanbul'un Edirnekapı'sından Boğaziçi'nin Rumelikavağı'na gidip gelmeleri ahval-i adiyeden idi." (İnal, 1958: 7). Tanınmış neyzenlerden Burhaneddin Ökte Yenikapı Mevlevihanesi Neyzanbaşı Hilmi Dede'den meşk almak için Kadıköy'den Topkapı'ya gittiğinde, bazı günler Dede'nin "bugün fazla yemek yedim, bugün git yarın gel" dediğinden bahseder (Behar, 2006: 72).¹

¹ Alâeddin Yavaşca da hocası Suphi Ezgi'nin evine meşk almaya gittiği sıralarda, bazı günler

1920'li yılların ulaşım koşullarını düşündüğümüzde çekilen meşakkatin boyutu daha iyi anlaşılabilir. Burada sınanan sabır ve sebatır. Meşk alırken gerekli azmi, sabrı ve hürmeti göstermeyen talebe istediği kadar yetenekli olsun meşk halkasının içinde kalmaz.

Çırağın gösterdiği hürmet ve sadakat sadece somut bir şahsa veya şahıslara değil soyut anlamda geleneğe yöneliktir. Mehmet Genç'in ve Sabri Ülgener'in kapsamlı bir şekilde analiz ettikleri gibi, Osmanlı zihniyet dünyasının temel ilkelereinden biri olan tradisyonizm meşk ahlakına da damgasını vurmuştur. Buna göre "tavr-ı kadimden huruç edip yeni ve değişik usuller peşinde koşmak boş bir zahmetten ve affedilmez bir bid'atten başka bir şey değildir" (Ülgener, 2006: 108). Peki tavr-ı kadimin ne olduğu nasıl bilinecektir? On yedinci yüzyıla ait bir kanunnameye göre "kadim odur ki, onun öncesini kimse hatırlamaz" (Genç, 2010: 94). Ustadan çırağa bir zincir halinde bugüne aktarılan, başlangıç noktası tespit edilemeyecek kadar geriye götürebilen bir gelenektir kadim. Yine de, buradaki "kadim" gündelik dildeki "eski"den farklıdır ve esasında "eskimeyen yeni" anlamına gelir. Tradisyonizmin anahtar kavramı "emsal"dir. Yeni bir şey ancak emsale göre yapılabilir. Kadimin ruhuna aykırı olan "emsalsiz yeni" boşluğa düşmeye mahkûmdur, bu yüzden hoş görülmez (Gencer, 2011: 136). Her tür yenilik için geçmişte bir emsal arayan gelenekselci zihniyetle, emsalsiz bir yeninin peşine düşen modern zihniyet arasındaki en önemli gerilim alanlarından biridir bu. Emsalin izini sürmek ve delilini göstermek, bir silsileye bağlanmakla mümkündür. Bu yüzden meşk kültüründe bir meşk silsilesine dahil olmak bir zarurettir. Alâeddin Yavaşca işte bu meşk silsilesinin son halkasıdır.

Meşk Zincirinin Son Halkası: Alâeddin Yavaşca

Alâeddin Yavaşca'nın son halkasını teşkil ettiği meşk silsilesini bizzat kendisinden okuyalım: "Özetle; Sadeddin Kaynak'ın hocası Kazım Uz'dur (1872-1938). Kazım Uz'un hocası Zekâi Dede'dir (1825-1897); Zeki Arif Ataergin'in hocası Rauf Yekta'dır, Rauf Yekta'nın (1871-1935) hocası Zekâi Dede'dir. Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) hocamdır, onun direkt hocası Zekâi Dede'dir(1825-1897), Zekâi Dede'nin hocası Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846), Hammâmizâde'nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'dir. Uncu Emin Efendi'nin de hocası III. Selim'in de tambur hocası olan Tanburi İsak (1744-1814)'tır. Bir hamlede size nerden başlayıp nereye geldiğini anlatmış oluyorum." (Sipahi, 2011: 53). Gerçekten de Alâeddin Yavaşca burada kendi meşk silsilesinden bahsederken aslında "bir hamlede" Osmanlı müzik geleneğini Cumhuriyet'e intikal ettiren neredeyse bütün halkaları anmış olmaktadır. Doğan Dikmen'in (2011: 145-6) de

hocasının alıştığı karşılama tarzının aksine, "evladım bugün nâmizacım. Onun için kahve-
rimizi içelim, sonra gidersen," deyip kendisini geri gönderdiğini nakleder (Sipahi, 2011: 40)

tespit ettiği gibi bugünün klasik-geleneksel üslubu Alâeddin Yavaşca merkezinde oluşmuş olduğu gibi, bu üslup da doğrudan son dönem Osmanlı müzik geleneğinin bir devamıdır. Çünkü III. Selim ekolü diye de adlandırılan Osmanlı'nın son dönem müzik geleneği esasen III. Selim'in hocası Tanburi İsak'tan kaynağını alan silsileye dayanmaktadır. Bu silsile günümüze kadar hiç kopmayan meşk halkalarıyla ulaşmıştır ve bu halkaları tarihsel kanıtlarla da kesin olarak tespit etmek mümkündür. İşte Yavaşca'nın silsilesi birkaç koldan bu ana kaynağa ulaştığından, bugün Yavaşca'nın temsil ettiği üslup ve tavrın otantikliğinden emin olabiliriz. Yavaşca'nın (1982) ifadesiyle "tavır denilen faktör... çarşıda, pazarda satılan bir meta değildir. Ancak ustadan, kabiliyetli çıraqlara intikal edebilecek önemli bir meziyettir." Bu açıdan Yavaşca'nın bu kamil üstatlara, bu kamil üstatların da Yavaşca gibi kabiliyetli bir çırağa rastlamaları müzik geleneğimiz için tarif edilmez derecede büyük bir lütuftur.

Yavaşca'nın hocalarıyla karşılaşma şekilleri ve meşk aldığı mekânlar müzik geleneğimizin sivil niteliğine işaret etmektedir. Kulağını geleneksel müziğimizin perdeleriyle ilk dolduran sabah namazlarından sonra ona makamla Kur'an-ı Kerim okuyan ve çocukluk yıllarında bir gramofon alarak Cemil Bey ve Münir Nurettin dinleten babasıdır. Demek ki ilk müzik eğitimi aile ocağında başlamıştır. Bununla birlikte geleneğin yaygınlaşmasına ve sürekliliğine aile gibi geleneksel kurumlar yanında radyo ve gramofon gibi modern kitle iletişim araçlarının da hizmet ettiğini önemle kaydetmek gerekir. Söz gelimi Yavaşca Münir Nurettin'le meşklere önce gramofondan başlar, sonra İstanbul'da evine giderek bizzat kendisinden meşk eder. Yani bir bakıma meşkin ritüelistik, şahsi ve yüz yüze ilişkilere dayanan geleneksel ortamına modern teknolojilerin gayri-şahsi ilişkiler kalıbından geçerek ulaşır.

Yavaşca müzik eğitimine ilk olarak Kilis'te müzik hocası Zihni Çakıralp'den aldığı Batı usulünde keman dersleriyle başlar (Sipahi, 2011: 36-37), ancak hayatındaki asıl dönüm noktası, İstanbul Erkek Lisesi'nde Neyzen Emin Dede'nin talebesi yazar ve edebiyat öğretmeni Hakkı Süha Gezgin'le karşılaşmasıdır. "Kusursuz İstanbul şivesiyle konuşan tam bir İstanbul beyefendisi" (38) olan Edebiyat Hocası Gezgin onun yeteneğini fark ederek evindeki fasıl meşklere davet eder ve Emin Dede başta olmak üzere birçok üstatla tanışır. Hakkı Süha Gezgin'in evinde Salı ve Cuma günleri iki veya üç fasıl "geçilmektedir." Bir fasılda bir makamın peşrevinden başlamak üzere, varsa kâr ve besteleri, semailer, şarkıları ve saz semailerine kadar kırk civarında eser meşk edilmektedir. Burada meşk edilen eserler Çerçöp Sami Bey'in evinde konser olarak icra edilmekte, konser sonrasında hazır bulunanlar eleştirilerini bildirmektedir. Katılanlar arasında devrin büyük musiki üstatları ve gencecik talebelerin yanı sıra çeşitli kültür, sanat adamları ve yazarlar da vardır. Söz gelimi Yahya Kemal ve Tanpınar bu meclislerde bulunmuşlardır (Sipahi, 2011: 52-58). Yavaşca İstanbul'da bu tip müzik toplantılarının yapıldığı mekânlar arasında Beşiktaş'ta Hakkı Süha Gezgin'in, Kabataş Set Üstü'nde Dr. Çerçöp Sami Bey'in, Maçka'da İpekçiler'in

(Lale ve Nergis Hanımlar), Bomonti’de Dr. Selahattin Tanur’un, Şişli’de H. Sadeddin Arel’in, Bakırcılar’da İbn’ül Emin Mahmut Kemal İnal’in, Çağaloğlu’nda Mildan Niyâzi Bey’in, Fatih’te Mükerrrem Akıncı’nın, Çarşamba Abakyunus’ta Süleyman Erguner’in, Cerrahpaşa’da Abdülkadir Töre’nin, Cerrahpaşa’da Cahit Gözkân’ın, Ayazpaşa’da Zeki Toros’un, Yeniköy’de Rasim Ferit Talay’ın evlerini ve Özbekler Tekkesini saymaktadır (Sipahi, 2011: 54 ve Yavaşca, 1981).

Bu ortamlar hem ustalarla çırağların bir araya geldiği hem de farklı alanlarda uzmanlaşmış ustalarla tanışma fırsatının yakalandığı yerlerdir. Örneğin Yavaşca Suphi Ezgi’yle Çerçöp Sami Bey’in evinde tanışır. Suphi Ezgi “fasıllara devam et repertuar, makamat ve usuller hakkında çok faydalanırsın, gelişmene yardımcı olur, ama musikinin bir de ilmi yönü vardır, bunları sana aktarmam lâzım, Pazar günleri ben müsaitim bana gelirsın,” diyerek onu evine davet eder. Nazariyat bilgisini bilhassa Suphi Ezgi’nin derslerinde iletir. Bestekârlıkta en çok etkilendiği ustalarıysa Zeki Arif Ataergin ve Sadettin Kaynak’tır. Sadettin Kaynak’la onu tanıştıran Özbekler tekkesinden Süleyman Erguner’dır. Bir gün Yavaşca’yı Beyazıt Camii’ne götürür ve orada ikindi namazından sonra mukabele okumakta olan Sadettin Kaynak’a “elini öpsün feyz alsın” diye tanıştırır. İki büyük ustasıyla da meşklarına onların ellerini öperek başlar ve geleneksel meşk ahlakının ritüelistik kalıpları içinde devam eder.

Yavaşca bir yandan geleneksel usulde meşk almaya devam ederken bir yandan da radyo ve üniversite korosu gibi modern kurumlar içinde çalışmalarını sürdürür. Bu modern kurumlarla geleneksel usullerin içiçe geçmişliğinin en güzel örneklerinden biri Zeki Arif Ataergin ve Münir Nurettin Selçuk gibi üstatların Yavaşca’yla radyo aracılığıyla tanışmalarıdır. Bu iki büyük üstat Yavaşca’nın radyo kayıtlarını dinlerler ve bu genç yetenekle tanışmak isterler. Demek ki çırağın ustaların peşinden koşması gibi, ustaların meşk edecekleri çırağları seçip çağırmaları da mümkündür. Ancak bu durum bile usta-çırak ilişkisinin genel kaidelerinin esnetilmesine gerekçe olamaz. Örneğin Yavaşca Münir Nurettin Selçuk’la bir süre meşklere devam ettikten sonra bir gün radyoda henüz hocasının “geçmediği” formda bir eser okur. Münir Nurettin Selçuk kendisinin öğretmediği bir formda eser okumasına kesinlikle izin vermediğini söyleyerek, aksi takdirde meşki bırakacağını bildirir. Yavaşca hocasının sözünü dinler ve bir daha onun öğretmediği formda bir eser icra etmez (Sipahi, 2011: 45). Halbuki Yavaşca bu dönemde sadece Türk halkı tarafından değil dönemin büyük üstatları tarafından da radyoda programları hayranlıkla dinlenen kalburüstü bir ses sanatçısıdır. Buna rağmen, o bile usta-çırak ilişkilerinin geleneksel mecburiyetlerinden muaf tutulmamıştır.

Münir Nurettin Selçuk geleneksel hafız üslubunun inceliklerini bozmadan modern salon konseri çığırını açan kişidir. Zeki Arif Ataergin ise Yavaşca’nın ifadesiyle “Hacı Kerami Efendi tavrını bizzat kendisinden meşk etmek suretiyle zamanımıza intikal ettiren” kişidir. Yavaşca her ikisinden de meşk ettiği için bu tavırların en güzel yanlarını sesine nakşetmiştir. Dini eserleri ve bilhassa Mevle-

vi Ayin-i Şerif'leriniyse daha çok Özbekler Tekkesi'nde Süleyman Erguner'den meşk eder. Görüldüğü gibi meşkteki uzmanlaşma Cumhuriyet döneminde de çeşitli şekillerde sürmüş, ancak farklı alanlarda uzmanlık kazanan ustalar hep aynı ortamlarda bir arada bulunmuşlar, çıraklarıysa bunlar arasında bir ayırım yapmadan her birine eşit derecede hürmet göstermiştir. Ustaları arasındaki görüş farklılıklarını yorumlama tarzı Yavaşca'nın geleneksel meşk ahlakının bu temel özelliğini nasıl içselleştirdiğini çarpıcı bir şekilde göstermektedir: "Kendilerine ömür boyu borçlu olduğum bu yelpazenin içinde; Hüseyin Sadeddin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek, Ekrem Karadeniz, Refik Fersan, Münir Nureddin Selçuk, Sadeddin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Mesud Cemil, Dr. Selâhaddin Tanur gibi değişik sahalarda musikiye unutulmaz katkılarda bulunmuş olan önemli kişiler vardır. Bunlar içinde bilhassa nazariyat yönünden farklı düşünceye sahip olanlar varsa da, bu benim üzerimde, farklı pınarlardan su içmek, farklı kaynaklardan faydalanmak gibi bir etki yapmıştır. Hepsini saygı ve rahmetle anıyorum" (Sipahi, 2011: 25).

Bestekarlık açısından Sadettin Kaynak'ın Yavaşca üzerindeki etkisi inkar edilemez. Sadettin Kaynak talebesine sadece klasik repertuarı meşk etmekle kalmamış, geleneksel beste üslubu ve formlarında yaptığı yenilikleri de meşk etmiş, dahası bu yenilikçi tavrı teşvik etmiştir. Ancak önceki bölümde vurguladığımız gibi gelenekselci zihniyet doğrultusunda, bir emsal esas alınarak yapılacak bir yenidir bu. Gelenekten kopmak ve emsalsiz olan yepyeni yaratmak anlamındaki bir yenilik anlayışı bu zihniyetle çelişir. Yenilik için model alınacak emsalin bizzat kendisi Sadettin Kaynak'tır. Örneğin Alâeddin Yavaşca ilk eserini besteleyip hocasına okuduğunda, Sadettin Kaynak çok beğenir, ama "biraz eski çerçevenin içinde kalmış, şöyle birazcık silkinsen" diyerek hem onu kendi bestecilik anlayışına yaklaştırmaya çalışır, hem de yenilikçiliğe yöneltir. Kendi üslubunu yaratma yönündeki adımları bu açıdan Yavaşca'nın çıraklıktan ustalığa geçişini belgeleyen gayri-resmi icazetnameler gibidir. Kendi üslubunu yaratmasıyla birlikte o da bir ustadır artık. Ancak en büyük usta olduğu zaman bile kendisiyle değil ustalarıyla gururlanır: "Musikideki mürşitlerimizden büyük bestekâr Dede Efendi'nin torunlarından bir şâkird (talebe-çırak) olduğumu düşünüp gururlanırım." (Şen, 2011: 24) Bu, tam da Cem Behar'ın meşk almanın gururu olarak tanımladığı şeye denk düşer.

Bir de meşk vermenin gururu söz konusudur ki Yavaşca bu konuda da son derece cömert ve fedakârdır. Genç kabiliyetlere radyo ve konservatuar gibi çeşitli kurumlarda hocalık yapmakla kalmaz, eski bir geleneği yeniden dirilterek kendi evinde meşk toplantıları düzenler. 2008 yılında bu meşk toplantılarına katılan talebelerinden Doğan Dikmen'i seçip el verir ve Cemal Reşit Rey Konser Salonu'ndaki bir konser sırasında bu kararını Türk müziği kamuoyuna açıklar (Sipahi, 2011: 54). Ferhan Şensoy'un Dümbüllü'nün kavuşunu verecek kimse bulamadığı koşullarda bu Türk müziği için bir şans sayılmalıdır. Alâeddin Yavaşca'nın meşklarının birinci elden tanığı olan Doğan Dikmen, Hoca'nın toplu çalışmalar-

da kullandığı eğitim metodunun halis geleneksel meşk usulü olduğunu tespit eder. Ona göre bugünün konservatuarlarında bilimsel yöntemlerle hakkında tezler yazılan “usul-vezin insicamı” gibi konuları Yavaşca geleneksel usulde olduğu gibi meşk sırasında adeta fark ettirmeden öğretmektedir (2011: 146). İstanbul Radyosu’nda Doğan Dikmen’e meşk eden Yavaşca, radyo binasından çıkışta da meşki bırakmaz. Doğan Dikmen “Hoca ile yürümeye talip olur, gerisini Hoca tamamlar ve ayaküstü meşk başlar... Bizzat meşk etmiş olduğu hocaları; Münir Nûreddin Bey’den, Zeki Arif Bey’den, Fehmi Tokay’dan, Nûri Halil Poyraz veya Nebiloğlu İsmâil Hakkı Bey’den; bazen Sadeddin Kaynak’tan hem eser okur; tarif eder bazen de bu eserlerle ilgili teknik bilgileri ya da varsa hikâyelerini anlatır.” Talebelerinde olmayan notaları verir, bazı eserlerin farklı hocalardan meşk ettiği farklı versiyonlarını öğretir. Tüm bunları yaparken Doğan Dikmen yirmili yaşlarında ondan geçer not almakla yükümlü genç bir öğrenci, o ise ününün ve kariyerinin doruğunda bir büyük ustadır.

“1996-1998 yılları arasında Devlethane’de her ayın son Pazar günü yapılan, aralıksız yaklaşık iki buçuk yıl süren meşkler” Doğan Dikmen’in deyişiyle 1950’li yıllardaki Dr. Hakkı Sühâ Gezgin, İbnülemin Mahmud Kemâl ve devamında Câhit Gözkân’ın evlerinde yapılan meşkların başka bir versiyonu niteliğindedir.” Yalnız Cem Behar’ın da saptadığı gibi (2006: 150-151) Osmanlı meşk usulüyle bu meşkler arasında önemli farklar vardır. Öncelikle müziğe yeni başlamış kişiler bu meşklere kabul edilmez, meşk alanlar sadece seçkin ve seçilmiş müzisyenlerden oluşmaktadır. Meşkin alanı geçmişe göre daralmış, adeta müzikte belli bir yere gelmiş kişilerin katıldığı bir “master class”a dönüşmüştür. İkinci olarak, her ne kadar Alâeddin Yavaşca geçilecek eserleri önce kendisi eksiksiz olarak okuyarak meşke başlasa da, eserlerin notası meşk alanların elindedir. Dolayısıyla hafızadaki eserin meşk alana ezberletilerek aktarılmasından ziyade, notanın fotokopiyle çoğaltılması ve bu nüsha üzerinden çalışılması esastır. Son olarak meşkin yoğunluğu ve meşk seanslarının sıklığı da azalmıştır. Dolayısıyla klasik meşk usulünün önemli ölçüde değiştiği söylenebilir. Ne var ki Yavaşca’yla yaptığımız bir görüşmede üstadın notaya geçişi meşk usulünde bir bozulma olarak yorumlamak yerine, Türk müziğinin yaşadığı olumsuz şartlar içinde repertuarın daha hızlı ve etkili bir şekilde aktarılmasını sağlayan bir imkân olarak değerlendirdiğini de belirttim.

Peki meşk sürecinde eserler artık hafızadan hafızaya aktarılmayıp da notayla aktarıldığına göre meşkten geriye ne kalmıştır? Yavaşca bu açıdan özellikle iki noktayı ön plana çıkarmaktadır. Birincisi, kendi ifadesiyle Türk müziğinin yapısı gereği içerdiği “sır perdelerinin” notadan öğrenilemeyeceği, ancak bir ustanın meşk edilerek anlaşılacağı yönündeki ısrarıdır. Zira Batının tampere sisteminin aksine Türk müziğindeki perdeler çeşitli makamlara ve bu makamlarda uygulanan geçki ve çeşnilere göre bir veya birkaç koma kayabilmekte, ancak bu kaymalar kâğıda dökülememektedir. Bunları öğretmenin yolu bugün de meşk yöntemidir. İkincisi tavırla ilgilidir, ki Dikmen’in de belirttiği gibi bugün musiki-

ye meraklı gençler, sanatseverler ve bazı müzisyenlerin dinledikleri çeşitli radyo emisyonlarında; örnek alınarak, eserler üzerinde ses ve saz sanatkârının mütâlaa yaptıkları; “fakîr de dâhil olmak üzere birçok ses sanatkârı namzedinin tercihinde en önemli unsur olan tavır; şâkirdi olabilme şerefine nâil olmakla şükrandan âciz kaldığım, Alâeddin Yavaşca’nın icra üslubudur.” Hoca da bu üslubu hocalarından meşk ederek bugüne aktarmıştır (2011: 145). Yavaşca’nın ifadesiyle “tavır denilen faktör, çarşıda, pazarda satılan bir meta değildir. Ancak ustadan, kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyettir.” Yavaşca da bu geleneksel tavır meşk yoluyla genç kuşaklara aktarmıştır. Meşki sadece bir teknik aktarım süreci olarak gördüğümüzde notanın tahrip edici bir yanının olduğu su götürmez. Ancak meşk aynı zamanda belli bir estetik tavrın yanı sıra belli ahlaki değerlerin aktarımını da içerir ki bu değerleri notayla aktarmak elbette ki mümkün değildir. Şimdi de Yavaşca’nın bu meşk ahlakını nasıl temsil edip aktardığına ve böylelikle geleneğin sürekliliğine nasıl hizmet ettiğine bakalım.

Alâeddin Yavaşca, Meşk Ahlakı ve Geleneğin Sürekliliği

Her şeyden önce, Alâeddin Yavaşca da geleneksel müzik kültürünün aşkın anlam dünyasını paylaşır. Ona göre Türk müziği “ibadet sayılacak ilâhi bir müziktir” (Sipahi, 2011: 103). Bestekârlar ise “Yüce Yaradan’ın musikideki güzellikleri insanlara ulaştırmak için kullandığı birer aracı”dırlar (22). Dolayısıyla müziğin motivasyonu maddi çıkarlar olamaz ve olmamalıdır. Alâeddin Yavaşca ustalarını anlatırken onlardan sadece müzik değil insanlık tahsil ettiğini her zaman önemle vurgulamıştır. Örneğin Yavaşca’ya göre ustası Zeki Arif Ataergin onun sadece musiki hocası olmamış, ona “insanlık öğretmiştir”, onun “ruhunu yıkamıştır.” (40) Zaten hocasının “dünya ile bir alakası yoktur”, bir aşk adamıdır. Bazen okuduğu eseri kesip ağlamaya başlar, cezbelenip “Allah” diye haykırır. Malda mülkte hiç gözü yoktur (42). Ana hatlarıyla incelendiğinde Sinan Sipahi’nin hazırladığı kapsamlı Alaeddin Yavaşca kitabında onun hakkında yazan talebelerinin ve dostlarının da, hep onun müzik dehası yanında ahlaki güzelliklerini vurguladıklarını görürüz. Bu açıdan da Yavaşca ustalarıyla çırakları arasında bir köprü olmuştur.

Alaeddin Yavaşca Türk müziğinin zirvesindeyken bile 68 yıldır bu müziği “amatör bir ruhla” yaptığını vurgular. Bu 68 yıl sonunda elde ettiği tek şey “ruh tatminkarlığı” olmuştur. “İnsanların ömürleri için çok gerekli gördükleri madde” onun için “hep ikinci planda kalmış, mana dünyasının yüceliklerine erişememiştir” (Sipahi, 2011: 7). Bunlar sadece retorikten ibaret değildir. Gerçekten de Alâeddin Yavaşca müziği hiçbir zaman bir geçim kaynağı olarak görmemiş, geçimini hekimlik mesleğiyle sağlamıştır. Bu açıdan hayatının sonuna kadar müzikte amatör ruhunu korumayı başarmıştır. Geçimini müzikten sağlamıyor oluşu, aynı zamanda geleneksel müzik kültüründen meşk yoluyla tevarüs ettiği ahlaki ilkelerden taviz vermemesini de kolaylaştırmıştır. Ne var ki bu o kadar kolay

olmamıştır. Zira onu ayartacak ve yolundan döndürecek cazip teklifler hiç eksik olmaz ve hayat boyu bu ahlaki kararların defalarca sınanmasını zorunlu kılar.

Örneğin 1957’de karşısına böyle cazip bir teklif çıkar. Tam da bir özel muayenehane açmak niyetiyle bankadan 2500 lira meslek kredisi aldığı bir dönemde Kazablanka ve Küçükçiftlik gazinolarının sahibi Mahmut Anlar Zeki Müren’in kendisini zor durumda bırakması nedeniyle Alâeddin Yavaşca’ya assolist olarak gazinolarında çalışmayı teklif eder. Önerdiği ücret gecede 3000 liradır ki o günlerde Müzeyyen Senar 1500, Zeki Müren 1200 lira almaktadır. Kabul ettiği takdirde bankaya olan kredi borcu bir gecelik çalışması karşılığında kapatılacağı gibi, bir senelik peşin meblağ hemen banka hesabına ödenecektir. Alâeddin Yavaşca teklifi hiç düşünmeden reddeder. Çok yakın dostları araya girerek bir kez daha düşünmesini istese de “düşünmeye gerek yok” der, “ben musikiyi ibadet anlayışı içerisinde yapan bir kişiyim, repertuvarımı teşkil eden eserlerin bestekârlarının mühim bir kısmı Evliyaullahtandır. İcra edeceğim yerleri ona göre seçerim” (Sipahi, 2011: 106-107). Burada mesele içki tüketimiyle ilgili bir dini hassasiyet değildir. Daha ziyade temsil ettiği müzik geleneğinin itibarını korumak ve meşk aldığı ustalarının hatırasını incitmemek kaygısı ön plandadır.

Bu noktada Zeki Müren ile Alâeddin Yavaşca arasında yapılacak bir karşılaşma meseleye daha iyi ışık tutabilir. 1950’ler klasik Türk müziğinin popülerleşen kanadının Türkiye’nin en yaygın popüler müziği haline geldiği bir dönemdir. Bu dönemde Türk müziği sanatçıları bir bakıma günümüzdeki popstarlar gibidir. Bununla birlikte çoğu, geleneksel usullerle yetişmiş ve klasik geleneğin temsilcisi olan büyük üstatlarla bağını koruyan kişilerdir. Örneğin Zeki Müren 1950’lerde bir yandan radyoda klasik programlar icra ederken bir yandan da gazinolarda popüler programlar yapmakta, popüler zevke hitap eden plaklar doldurmaktadır. Zeki Müren’in sadece son halini bilen dinleyiciler için 1950’lerin başında radyoya okuduğu klasik eserleri dinlemek gerçekten ilginç ve şaşırtıcı bir tecrübe olacaktır. Aynı şaşırtıcı tecrübe bugün klasik üslubun en önemli temsilcisi olarak tanınan Yavaşca’nın aynı zamanda 1950’lerin en popüler sanatçılarından biri olduğu öğrenildiğinde de yaşanabilir.

Gerçekten de bu yıllarda en çok satan popüler müzik dergisi olan Ses dergisi okuyucularına “Alâeddin Yavaşca mı büyük Zeki Müren mi” sorusunu sormaktadır. Bülent Aksoy’un da saptadığı gibi bu iki isim o yıllarda popüler kültür çevresinde birlikte anılabilmekteydi (Aksoy, 2008: 270, 276). Ancak bu aynı zamanda yolların çatallandığı yıllardır. Zeki Müren müzik piyasasındaki kapitalistleşmeyle uyumlu bir yola girerek klasik gelenekle bağını gitgide yitiren yeni bir müzik türüne (Türk Sanat Müziği) öncülük eder. Bunu da “eski müziğin malzemesini asgariye indirip onu poplaştırarak” (220) yapar. Bu sürecin sosyolojik analizini yapan Ali Ergur’a (2009: 161-162) göre Zeki Müren “kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin hayatın artan hızına uygun bir müzik talebine” cevap vermiştir. Zeki Müren Batı müziğinin standart düzenine, yani tamperamana uymayan geleneksel unsurlardan vazgeçmiş ve bunun yerine basitleştirdiği

bu müziğe abartılı süsler eklemiştir. “Özü karmaşık, ama gösterişi hiç olmayan bir müziği, özü basit ama şatafatlı ve gösterişli bir forma” büründürmüştür. Ali Ergur’un da dikkat çektiği gibi, Zeki Müren’in temsil ettiği bu dönüşümün en trajik ve sembolik ifadesi bizzat kendisinin başrolünde oynadığı “Beklenen Şarkı” filmidir. “Beklenen Şarkı”da Zeki Müren üniversitenin klasik korosunda keşfedilen yetenekli bir genç olarak gazino programlarına başlayacağı sırada, ilk provada Dede Efendi’den eserler okuması üzerine gazinonun sahibi ona şöyle der: “Bu şarkılar burada gitmez... Bu dükkân öyle dede efendiyle baba efendiyle dönmez!” Buna karşılık Zeki Müren “o halde rahatsız etmeyelim” der ve çıkar gider. Ancak sonunda kendisinden istenen müziği icra edecek ve popülerleştirecek olan da bizzat Zeki Müren’dir.

Alâeddin Yavaşca ise aksine “tehlike”yi tam zamanında fark eder ve kapitalleşmenin müzik üzerindeki baskısına direnerek popülerliğini tamamen yitirmeden klasik geleneği muhafaza etmenin bir yolunu bulmaya çalışır. Popülerlik uğruna klasik gelenekten kopmayı ve sanatından taviz vermeyi reddettiği gibi, kendi kabuğuna da çekilmez. Alâeddin Yavaşca meşk zincirinin son halkası olduğunun gayet bilincindedir. Onun için geleneksel üslubu korumakla geleneği yenilemek misyonlarını birlikte yürütebileceği esnek bir yol benimsemiştir. Cinuçen Tanrıkorur’un (2004: 305) deyişiyle “klasikçiliği asla yobazlık olarak anlamamış, kimsenin duymadığı eserlerden oluşan programlar yapıp arşivinin zenginliğiyle gösteriş yapmayı tercih etmemiş, klasiklerin yanında çağdaş bestecilerin eserlerini de, dinleyicisinin klasiklere ulaşabilmesi için bir yem veya basamak olarak, bolca değerlendirmiştir.” Kendi bestecilik hayatında da bu yoldan ayrılmadığını görürüz. Klasik müziğimizin en eski ve sofistike formları olan Mevlevi Ayinleri, Kârlar, Kâr-ı Natıklar’dan tutun da herkesin kolaylıkla mırıldanabileceği daha popüler nitelikli şarkılara kadar her türden eser bestelemiştir. Dahası Dede Efendi’den başlayarak birçok klasik esere ara nağmeler yazarak onları adeta yeniden diriltmiştir. Repertuarını belirlerken her zaman belli bir dengeyi tutturmaya özen göstermiş, Sadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataergin gibi doğrudan meşk aldığı ustalarının ve hatta meşk silsilesi içinde yer aldığı çok daha eskiden yaşamış Dede Efendi, Zekai Dede, III. Selim gibi bestekârların eserlerini her fırsatta seslendirerek klasik geleneği de diri tutmuştur. Son iki yıldır Pera Müzesi’nde Alâeddin Yavaşca’nın danışmanlığında ve Sinan Sipahi’nin koordinatörlüğünde her ay düzenli olarak yapılmaya devam edilen Türk Müziği Konserleri bu tutumun en güncel örneğidir. Bu konserlerde Alâeddin Yavaşca’nın merkezinde yer aldığı meşk silsilesi geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe tüm kaynak ve uzantılarıyla musikişinasların gözü önündedir. Yavaşca’nın meşk silsilesinin kaynağı olan III. Selim ekolü bestecileriyle başlayan bu konserler Hoca’nın bizzat kendilerinden meşk ettiği ustaların eserleriyle devam etmektedir. Yavaşca’nın sadece ustaları değil talebeleri de bu konserlerdedir. Sahnede hep birlikte söylerler, hep birlikte dinlerler. Yeni keşfedilen yetenekler bu sahnede musiki camiasına tanıtılır. Doksan yaşına yaklaşan büyük üstat ile yirmili yaşlarındaki gençleri, kopmaz

bir meşk silsilesini bugüne aktaran bir konserler dizisinde her ay birlikte görmek geleneğin sürekliliği konusunda ümit vericidir.

Yavaşca'nın piyasalaşmaya teslim olmayarak geleneksel meşk ahlakını ve tavrını sürdürme yönündeki tercihinin müzik geleneğimizin aktarımı konusunda ne kadar hayati bir öneme sahip olduğunu daha iyi anlamak için 1950'lerde Alâeddin Yavaşca da Zeki Müren'in yolunu izleseydi bugün nelerin farklı olacağını şöyle bir hayal etmek yeterlidir. Yavaşca gibi üstatların sorumluluk ve kararlılıkla gösterdiği çabalar olmasa yüzlerce yıllık bir kültürel birikim belki de sadece dar dost meclislerine hapsolüp kalacaktı. Yavaşca'nın sadece piyasalaşmanın tuzaklarına direnmekle kalmayıp münzevileşmenin pratikteki olumsuz sonuçlarını da görüp esnek ama kararlı bir pozisyon almayı tercih etmesi Türk müzik geleneğini repertuarı, üslubu ve tavrıyla bugüne taşıyan en önemli kararlardan biridir. Bu esnek ama kararlı pozisyon aslında geleneğin dinamik niteliğine de işaret etmektedir. Modernleşme paradigması geleneği durağanlıkla modernliği değişimle özdeşleştirmiş, hızlı toplumsal değişimin damgasını vurduğu modernleşen toplumlarda geleneğin yaşama imkânının olmadığını ileri sürmüştür. Halbuki geleneğin kendisi varlığını kültürel süreklilikle kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına borçludur ve varlığını sürdürmek için sürekli değişmek mecburiyetindedir. Giddens'ın altını çizdiği gibi gelenek bireylerin aynı şeyleri sorgulamaksızın yineledikleri mekanik bir tekrara indirgenemez. Tekrar geleneğin kendisini açıklamaz, çünkü bizzat tekrarın kendisi açıklanmaya muhtaçtır (1994: 62). Üstelik tekrar edilen şey aynı kalmaz, her yeni dönem ve şartta değişen koşullara ayak uydurmak için gelenekle aktarılan öz dönüşümden geçirilerek tekrar edilir. Bu dönüşüm ancak geleneğin mensuplarının bilinçli iradesiyle sağlanabilir ve aktif bir öznenin eylemini gerektirir. Shils'in dediği gibi bir gelenek ancak sahipleri onu temsil etmekten vazgeçtiklerinde sona erer. Yavaşca mensup olduğu geleneği ustalarından devraldığı öze sadık kalarak temsil etme kararlılığını göstermekle kalmamış, onu yeni zamanların meydan okumalarına direnebilecek yeni araçlarla tahkim etmiş, yenilemiş, dönüştürmüştür. Bu çabasının başarı kazanmasının ardında muazzam yetenekleri ve etkili aktarım ve öğretim stratejileri yanında şaşmaz bir meşk ahlakına sahip olmasının da çok önemli bir payı vardır.

Kaynakça

- AKSOY, Bülent: *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, Pan Yayınları, 2008.
 BARKÇİN, Savaş: "Bir Edeb Yolu Olarak Musiki", *Kadem*, Sayı: 1, Ekim 2010, s. 14-22.
 BEHAR, Cem: *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi, 2006.
 DİKMEN, Mustafa Doğan, "Oğlum Nasılsın... Özledik Ya Hu", *Alâeddin Yavaşca*, Sinan Sipahi (ed.), Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011.
 ERGUR, Ali: *Müzikli Aklın Defteri*, İstanbul, Pan Yayınları, 2009.
 GENCER, Bedri: *Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmet Cevdet*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2011.

TÜRK TOPLUM DÜŞÜNCESİNİN KAYNAKLARI

- GENÇ, Mehmet: *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*, İstanbul, Ötügen Yayınları, 2010.
- GIDDENS, Anthony: "Living in a Post-Traditional Society", Ulrich Beck-Anthony Giddens-Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, London, Polity Press, 1994.
- GILL-GURTAN, Denise: "Performing Meşk, Narrating History: Legacies of Transmission in Contemporary Turkish Musical Practices", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, XXXI/3, s. 615-630, 2011
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal: *Hoş Sada: Son Asır Türk Musikînasları*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1958
- KARAKAYALI, Nedim: "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe", *Journal of Historical Sociology*, cilt XXIII, sayı 3, 2010, s. 343-71.
- SHILS, Edward: "Gelenek", Çev. Hüsamettin Arslan, *Doğu Batı*, sayı 25, 2003-2004
- SİPAHİ, Sinan (ed.): *Alâeddin Yavaşca*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011.
- ŞEN, Hasan Oral, "Yavaşca Biyografisi", *Alâeddin Yavaşca*, Sinan Sipahi (ed.), Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011.
- TANRIKORUR, Cinuçen: *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul, Dergah Yayınları, 2004.
- ÜLGENER, Sabri: *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul, Derin Yayınları, 2006.
- WEBER, Max: *The Rational and Social Foundations of Music*, Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958.
- YAVAŞCA, Alâeddin: "Evlerdeki Musiki Toplantıları I-II", *Sanat ve Kültürde Kök*, C. I, sayı 3-4, Nisan-Mayıs, 1981.
- YAVAŞCA, Alâeddin: "Türk Musikisinde Tavır", *Mızrap*, Ekim 1982.