

İZAK ALGAZİ

İzak Algazi 24 Nisan 1889'da İzmir'de doğdu. İzmirli eski, köklü bir ailenin oğludur. Dedesi ile babası da sinagoglarda hazzanlık (hanendelik) etmişlerdi. O yıllarda doğan Türkiyeli yurttaşları gibi İzak da geleneksel, dinî değerlerle serbest düşüncenin çatıştığı bir çevrede yetişti. Bir yandan, Paris merkezli, batılı esintilerin etkisi altında, yeni bir anlayışla yetişiyor, bir yandan da "Talmud Torah" adlı dinî öğretim veren ilkokulda Ortodoks bir –eğitim - öğrenim görüyordu.

İlkokulu bir Türk maarif okulunda bitirdi. Daha sonra İzmir hahambaşısının müdürü olduğu "Hillel Yeshiva"ya devam etti. On dokuz yaşında İzmir'in Karataş semtinde yeni inşa edilmiş olan merkez sinagoguna hazan olarak atandı. 1914'te İzmir'deki Yahudi okullarında öğretmenliğe başladı. Çok genç yaşta Yahudi cemaati içinde ve dışında çeşitli toplumsal faaliyetlere katıldı, cemaate bağlı kuruluşlarda görevler üstlendi. 1908-1911 yılları arasında İzmir Belediye Meclisi'ne üye olarak girdi. 1918'de Bayan Regina ile evlendi, bir yıl sonra da büyük oğlu Salomon doğdu.

İzak'ın musiki yeteneği çevresinde çok genç yaşta fark edilmiş olduğu halde, gençlik yıllarında sık sık geçim sıkıntısı çekti. Tanıklara göre, cemaatin çocuklarına ve özel gruplara musiki dersleri vererek bir ek geçim kaynağı sağladı.

Yirminci yüzyılın başlarında dinî (Musevi) tören musikisi yanı sıra, Osmanlı-Türk musikisi bilgileri de öğrenmeye başladı. Musikide ilk hocası, babası Solomon Algazi'dir. Prof. Avram Galanti, Salomon Algazi hakkında şu bilgiyi veriyor: "Türklerce Bülbülî Salomon namile maruf olan Algazi lâhutî sesiyle İzmir muhitini senelerce hayrette bırakmıştır. Çember usûlünde çok ruhnüvaz iki mahur bestesi, hüseyinî ve hicaz peşrevlerinin sahibidir. 1930'da İstanbul'da vefat etmiştir." (4) Öbür musiki hocaları, Musevi besteciler Şem Tov Şikâr (1840-1920) ile Hayyim Alazraki'dir (bkz. Seroussi, s. 16).

İzak Algazi, Şem Tov Şikâr'dan Türk musikisi bilgileri öğrendi. Şikâr tek tek öğrencilere, topluluklara İzmir sinagoglarında musiki dersleri verirdi. Bu dersleri halka duyuran ilanlar cemaate seslenen İzmir gazetelerinde çıkardı. 10 Ocak 1905'te El Novelista gazetesinde çıkan, Osmanlı kültür mozaîği bakımından son derecede ilginç olan bu ilanlardan birinde, "Mahur Faslı" başlığı altında özetle şöyle deniyordu:

"Daha önce de duyurulduğu gibi, Şem Tov Şikâr, Hayyim Alazraki, Salomon Algazi, Rebi gibi hocaların yönetiminde mahur faslı öğretilmektedir. Tam bir ve ahenk içinde geçen çalışmalarımıza halk büyük rağbet göstermektedir. Çalışmalarda üstat Şikâr'dan düğâh faslını da dinleyebilirsiniz. Ama fasıl ne faslı olursa olsun dinleyiciler zevkle dinliyor." (5)

Bu gibi ilanlar İzmirli Musevilerin sadece musiki zevkini ve faaliyetlerini yansıtmıyor, Türk musikisinde bu sanatla ilgili bilgileri halka öğretebilecek kadar ustalaştıklarını da gösteriyor.

O yıllarda, İstanbul'a olduğu gibi İzmir'e de Avrupa'dan opera toplulukları, ses ve saz sanatçıları gelmekteydi. Öte yandan, İzmir'de cemaat batı türü bir bando kurmuştu; bandocular batı musikisi eğitimi görmüş Musevi çocuklarıydı. İzak da aynı yıllarda batı musikisiyle tanışmış olabilir.

Birinci dünya savaşı ile Yunan işgalinin yol açtığı felaketler İzmir'deki Yahudi cemaati içinde bir bunalım yaratır. Cemaat liderleri Yunanlarla işbirliği ettikleri şüphesi karşısında ülkeyi

terk etmek zorunda kalırlar. Bir yandan işsizlik, bir yandan yeri beklentiler Algazi'yi İstanbul'a çeker.

Algazi böylece 1923'te ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınır. Şişhane'deki Neva Şalom sinagogunun maftirimine (koro) girer. Bir süre sonra, musiki faaliyetleriyle tanınan Galata'daki İtalyan sinagoguna hazzan olarak getirilir, sinagogun musiki işlerinin yönetimi de ona verilir.

Algazi İstanbul'da geçirdiği on yıl içinde Musevi cemaatinin en ileri gelen kişilerinden biri olur. Musevî eğitim – öğretim kurumlarında faal rol oynar. Cemaatle cumhuriyet yönetiminin ileri gelenleri arasındaki ilişkileri geliştirmeye çalışır. Yahudi cemaatinin genç cumhuriyetin ülküleriyle bütünleşmesi gerektiği görüşünü savunur. Bu siyaseti, kurduğu haftalık gazete La Voz Orientale'de dile getirir. Algazi, Atatürk'ün modernleşme / batılılaşma düşüncelerini de savunur. Türk musikisinin birçok üstadı ile tanışır, dostluk kurar. Musiki, edebiyat, tarih, felsefe bilgisiyle cumhuriyet aydınları arasında kendisine bir yer edinmeyi başarır.

Algazi o sıralarda, Türk musikisini seven Atatürk'ün huzurunda, Dolmabahçe Sarayı'nda Türk musikisi eserleri okur; Türk musikisi tarihi üstüne, örnekler vererek Atatürk'e bilgi sunar. Bir gözlemciye göre, Türk tarihinin yazılması ile Kur'an'ın Türkçeye çevrilmesi konusunda Atatürk'e tavsiyelerde bulunur. O yıllarda İzmir'de, şimdi İsrail'de yaşayan Leon Daniel'e göre, Atatürk Algazi'ye bir vesileyle, "Senin gibi bir adam milletimizin yüz akıdır!" demiştir.

Yeni düzenle ilgili bütün iyimser beklentilerine rağmen, 1930'lar Algazi'nin huzursuz olduğu yıllardır. Bunun ilk belirtisi, iş bulma imkânlarının azalması, ikincisi de, Atatürk'ün devlet memuriyetinde Türkleri gayrimüslim cemaatlere tercih eden siyasetinin uygulamaya konmasıdır. Bu yeni uygulamanın tanıklığa dayanan bir örneği bizzat Algazi'nin başına gelmiştir: Atatürk, Algazi'nin radyo yönetim kurulu üyeliğini onaylamamıştır... Tanık Moşe Vital'e göre, bu hayal kırıklığı sanatçının Türkiye'den göç etmesine yol açmıştır. Ancak, Algazi'nin güçlenmekte olan Siyonist eğilimleri de Türkiye'de kalmasına engeldi. 1933'te çıkardığı haftalık gazetenin İbranî alfabesini bırakmaya ve Latin alfabesini kabul etmeye zorlanması Algazi'nin artık barınamayacağını en çarpıcı işaretini veriyordu. Böylece hayatının Türkiye dönemi kapanmış oluyordu. Bir pazartesi günü Türkiye'den ayrılan Algazi'yi iki gün önce (cumartesi günü) gören öğrencisi, hazzan ve kanunî David Behar üstadının o gün son derece üzgün olduğunu, o cumartesi günü sinagogdaki ayin sırasında o güçlü sesinin bile kısık olduğunu 1990'da bu satırların yazarına anlatmıştı (6).

PARİS YILLARI (1933 – 1935)

İzak Algazi daha 1930'ların başında Paris'teki cemaatle ilişki kurmaya başlamıştı. Cemaatin daveti üzerine 1933'te Paris'e gitti. Oradaki Safarad cemaati bu sıkıntılı günlerinde kendisine çok yardımcı oldu. Paris'teki bir sinagoga hazzan olarak girdi. Bir yandan da Türkiye'de başlattığı eğitsel ve toplumsal çalışmalarını sürdürdü. Aydınlarla, yüksek seviyedeki devlet görevlileriyle, bu arada Fransız başbakanı Eduard Herriot ile ilişki kurdu. Ama bütün çabalarına rağmen, hazzanlık dışında, yeteneklerini gösterebileceği bir yer edinemedi. O yıllarda Paris'teki Safarad cemaatinin önderleri arasında birçok parlak aydın ve zengin işadamı vardı; musiki hayatını ise, Romanya doğumlu besteci ve orkestra şefi Leon Algazi (İzak Algazi ve ailesiyle hiçbir yakınlığı yoktur) yönlendiriyordu. İzak Algazi çok sayıda yetenekli, sıvrılmış kişi ile dolu olan bu çevrede istediği ölçüde ilgi çekemedi. Cemaat gazetesinde bile adı pek az geçiyordu. Böyle bir ortamda umduğunu bulamaması onu uzak bir ülkeye çekecekti.

MONTEVIDEO DÖNEMİ (1935 – 1950)

Algazi 1935 Eylül'ünde Uruguay'ın başşehri Montevideo'da özel dinî günlerde hazzanlığa başladı. Uruguay'daki Safarad cemaatinin büyük çoğunluğu İzmir'den göç etmişti. Bu bakımdan cemaatle yakınlık kurması zor olmadı. Ziyaret ve zemin yoklaması için gittiği Uruguay'da ülkeye yerleşme ve cemaat önderliğini üstlenme teklifi aldı. Aradığını bu ülkede bulacağını umarak teklifi kabul etti. Anayurdunun ve Avrupa'nın önemli Safarad merkezlerinin çok uzağında kalacak olsa bile, kendi önderliğini benimseyen, kişilik arayışı içindeki genç bir cemaat bulmuştu orada. Nitekim Montevideo'da kısa sürede önemli bir kişi oldu. Hayatının bu döneminde hem toplumsal kişiliğiyle, hem de hazzanlığıyla sivrildi. Brezilya, Şili ve Arjantin'de de hazzan ve hatip olarak görüldü.

Uruguay'daki Siyonist hareketin Latin Amerika kolunun gelişmesine, Yahudi katliamından kurtulan mültecilerin iskân edilmesine, Yahudi Ulusal Fonu'nun oluşmasına ve Dünya Safarad Federasyonu'nun kurulmasına yardımcı oldu. 1938'de Buenos Aires'te toplanan Birinci Güney Amerika Siyonist Kongresi'nde Uruguay delegesi olarak görev aldı. 1940'ta gene Buenos Aires'te toplanan Safarad Siyonist Kongresi'nde de Uruguay cemaatini temsil etti. 1942 Nisan'ında cemaatlerin I. Bölge Toplantısı'nda başkan yardımcısı olarak görevlendirildi. Aynı yıl Yahudi Ulusal Fonu Keren Hayesod'a fahrî başkan olarak atandı. Daha sonra, Uruguay'daki Yahudi cemaati adına Cumhurbaşkanı Alfredo Baldomir'e başvurarak Yahudi katliamından kurtulan mültecilere Uruguay'ın daha çok kucak açmasını talep etti. Algazi bu yönde yorulmak bilmeden, büyük gayret gösterdi. Bu sayede pek çok Yahudi sığınacak bir yer buldu ve Uruguay'ın Nazi-karşıtı siyaseti pekişti. Algazi'nin bu insancıl çalışmaları Uruguay'da bugün bile hatırlanır.

İzak Algazi 1944 başlarında bir başka Safarad önderiyle birlikte Uruguay'da Filistin'i Destekleme Komitesi'ni kurdu. Komitenin amacı, Yahudi olmayan ünlü kişileri Siyonizm davasını desteklemeye yöneltmektir. Algazi bu inanç doğrultusundaki çalışmalarına şair Carlos Sabat Ercasti'yi, Nazi-karşıtı eylemci Hugo Fernandez Artusio'yu, Uruguay Sosyalist Partisi önderini ikna etmeyi başardı. Bu komite Uruguay'ın Filistin'de bir Yahudi devleti kurulması çalışmalarına destek vermesinde çok etkili oldu. Algazi 1944'te Avrupa'daki büyük Yahudi katliamından hemen sonra New York'ta toplanan Dünya Yahudi Kongresi'nde Uruguay'ı temsil etti. Bu vesileyle Başkan Roosevelt için İbranice bir şiir yazdı. Bu şiir New York'ta çıkan İbranice gazete Ha-Doar'da 1944 Aralık'ında İngilizce çevirisiyle birlikte yayımlandı.

Ömrünün sonuna kadar Amerika kıtasında yaşayan İzak Algazi 3 Mart 1950'de öldü. Fakat musikici İzak Algazi çok daha önce, Türkiye'den ayrıldığı 1933 yılında ölmüştü. Seroussi'nin dediği gibi, "Güney Amerika'da çeşitli toplumsal çalışmalara giriştiği halde, görünen odur ki, çevresi onun kişiliğini, bilgisini, görüşlerini takdir edememiştir. Dahası, orada onun Türk musikisindeki seçkin yerini, uzmanlığını takdir edebilecek birkaç kişiden başka kimse olmadığı için, parlak musiki hayatı da Uruguay'da neredeyse tamamıyla sona ermiştir. Unutulmuşluk, üstün bir yer edindiği musikinin ortamından uzak kalışı derin bir hayal kırıklığı yaratmıştı onda." (s. 27)

KİŞİLİĞİ

İzak Algazi gerek dünya Yahudileri, gerekse Osmanlı Yahudileri için zorluklarla geçen sancılı bir dönemde yaşadı. Dört yüzyılı aşan bir zaman boyunca kanatları altında barındıkları çokuluslu / çokcemaatli Osmanlı imparatorluğunun çöküşü hem manevî bir bunalıma, hem de

yığinsal bir göç hareketine yol açmıştı. Türkiye Yahudileri aydın çevrelerinde etkili olan, Avrupa yanlısı Haskala (Aydınlanma) hareketi de büyük bir ideolojik karışıklık içindeydi.

Atatürk'ün ideolojisi çokulusluluk değil, Türk milliyetçiliği temeline dayanıyordu. Ama cumhuriyet yönetimi batılı kültür değerlerini benimsiyor, din ile devlet işlerini birbirinden ayırıyor, hattâ din adamlarını devlet işlerinin bütünüyle dışına çıkarıyordu. Bu yenilikler Yahudilerin geleneksel yaşama biçimini derinden etkiliyordu. Öte yandan, yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı Yahudileri üzerinde de etkili olmaya başlayan Siyonist hareket Musevi cemaatinin içinde bulunduğu karışıklığı büsbütün artırıyor. Dönemin siyasî, ideolojik ve kültürel ortamındaki bu kargaşa İzak Algazi'nin de dünya görüşüne yansımıştır. Edwin Seroussi onun ideolojik dramını şöyle açıklıyor:

"Döneminin siyasî ve iktisadî bunalımı içinde Algazi evrensel Yahudi dinî görüşünü Atatürk'ün Türk milliyetçiliğinin hedefleri ve Siyonist hareketin şekillendirdiği Yahudiliğin ulusal özlemleriyle bir tutup birleştirerek, bir yandan da Yahudi dininin geleneksel davranış ölçülerini savunarak gerçekleştirilmesi imkânsız bir ideolojik uzlaşma için çalıştı. Bu ideolojik pastiş Türkiye'de hiçbir yankı uyandırmadı, şartlar onu Uruguay'a kadar, uluslararası olayların meydana geldiği ana merkezlerin uzağına sürükledi. Güney Amerika'da çeşitli toplumsal faaliyetlerde bulunmuş olmasına rağmen, uyandırdığı izlenim odur ki, Uruguay'daki çevresi onun kişiliğini, bilgisini, görüşlerini, bilgisini, görüşlerini yeterince anlamamıştır. Bunlara bir de, parlak musiki hayatının Uruguay'da gerçekten sona erdiğini eklemek gerekir, çünkü bu ülkedeki pek az insan onun Türk musikisindeki seçkin ustalığını takdir edebilirdi. Unutulmuşluk, o kadar usta olduğu musikiden uzaklaşmış bulunması, hiç şüphesiz, onu derin bir manevî hayal kırıklığına sürüklemişti." (s. 26 – 27)

İzak Algazi Türkiye'de yaşayan Yahudi toplumunun yetiştirdiği en seçkin aydınlardandı.

1938'de tarihçi M. D. Gaon, "Türkiye'de yaşayan dindaşlarımızın en aydınlanmış olanlarından biridir," diyordu onun için (anan Seroussi, s. 13). Geniş kültürü hayatının son yıllarında yayımladığı kitaplarda da görülür; yazdıklarında, Spinoza, Moses Mendelssohn, Herman Cohen, Martin Buber, Heinrich Heine, Henry Bergson gibi şair, düşünür ve yazarları okuduğu ve kaynak olarak kullandığı görülür. İspanyolca yazdığı *Judaismo de Amor* adlı kitabının sonunda dünya görüşünü ve özlemini şöyle dile getirir:

"İnsanlık ve bütün yaratılmış canlılarda sevgi ve uyum içinde yaşayabilmek için ırklar, inançlar ve sınıflar arasındaki farklılıklar sonsuza kadar unutulmamalıdır; özgürlük güneşi, hak ve hukuk, Tanrı'nın yüce iradesini yerine getirebilmek için bütün ufuklarda doğacak, cömert ışıklarını bütün insanlığa, bütün insanlara saçacaktır." (7)

İzak Algazi, hazzan ve kanunî David Behar'ın anlattığına göre, aynı zamanda, güzel konuşan, dinleyeni etkileyen çok iyi bir hatipti. Bu çok yönlü kişiliğiyle Türkiye Musevi cemaati içinde benzerine az rastlanır bir ün kazanmış, nerdeyse efsaneleşmişti. Algazi efsanesi bugün de Türkiye Musevi cemaati içinde canlıdır. Genç kuşaklar bile onun adını ailelerinden ve çevrelerinden duymuşlardır.

EDEBÎ ESERLERİ

Algazi'nin edebî eserleri, dinî şiirleri, gazete makaleleri ve Yahudi sorunları üstüne eğitici amaçlarla yazılmış iki kitaptan oluşuyor. Kitaplarını hayatının son yıllarında yayımlamıştır (1945 – 1949). Şiirleri ile şiir derlemeleri Türk musikisi açısından önem ve özellik taşıyor. Bu

şiiirlerin her biri bir musiki faslında yer alan musiki eserleri için yazılmış, bir araya getirildiğinde bir dizi oluşturan güftelerdir. Her dizi "bestenigâr", "şevkefza", "sûzidil" gibi makam adları taşıyor. "Bestenigâr" başlığı altında toplanan altı şiir de aynı makamda bestelenmiş bir dizi eser için yazılmış güftelerdir; faslın eserlerinden biri ünlü Dede Efendi'nin eseridir. Şevkefza dizisi Algazi'nin Osmanlı-Yahudi şairi İsrail Najara'nın bir şiiri üzerine bestelediği devr-i kebir peşrevle başlıyor (bkz, Seroussi, s. 29). Yani bir saz eseri türü olan peşrev Osmanlı-Yahudi musikisinde bir sözlü eser türüne dönüştürülmüştür. Dizin (faslın) öteki şairleri, kendi bestesinin güftesi olan biri dışında, Türk bestecilerinin aynı makamdan çeşitli eserleri için yazdığı güftelerdir. Sûzidil dizisi ise, ilk şiir dışında, Tanburî Ali Efendi'nin iki beste, iki semaiden oluşan ünlü sûzidil takımına giydirilmiş güftelerdir; ilk şiir Algazi'nin gene şair Najara'nın bir şiirini güfte olarak kullandığı kendi devr-i kebir sûzidil peşrevidir. Bütün şiirler Osmanlı-Yahudi şiir geleneğine uygun bir yapı içinde yazılmıştır (10). Şiirlerin vezni, dizelerin hece sayısına dayanan hece veznidir. Algazi'nin şiirlerinde dizeler ya 8 ya da 16 hecelidir; Seroussi'nin vurguladığı gibi (s. 29) gerek hece vezninin, gerekse 8 hecelik dizelerin kullanılması Türk halk şiirinin belli başlı ayırt edici özelliklerindendir.

Algazi Türkiye'den ayrıldıktan sonra, musikide olduğu gibi şiirde de yaratıcılığını kaybetmişti.

OSMANLI – YAHUDİ MUSİKİSİNİN KAYNAKLARI

Algazi'nin çalışmalarının en önemli alanı olan musikiye geçmeden önce, Osmanlı-Yahudi musikisinin geçmişini, tarihî artalanını kısaca gözden geçirmek yararlı olacaktır.

"Türk musikisi ezgi yapısı (makam) + İbranice güfte" birleşimine dayanan Osmanlı-Yahudi musiği geleneğinin on altıncı yüzyılda İstanbul'da ve Selanik'te adını duyuran şair Salomon ben Mazal Tov ile başladığı sanılıyor. Avram Galanti, Musevî tarihçi Salomon A. Rozanes'e dayanarak bu konuda şunları yazıyor: "İspanya'dan gelen Yahudiler Endülüs Arapları ile vuku bulan uzun temasları üzerine, Arap musikisini benimsemişler ve Türkiye'ye geldikleri vakit, Türk musikisini kabulde zorluk çekmemişlerdir. Kanunî Sultan Süleyman zamanında, Şelomo (Salomon) ben Mazaltov adında bir haham, Türk musikisini İbranice dinî neşidelere ve aynı zamanda İspanyolca-Yahudice şarkılara tatbik etmiş ve bu, zamanımıza kadar devam etmekte bulunmuştur." (8)

Salomon Ben Mazal Tov'un açtığı yoldan gidenler arasında şair İsrail Najara (1555-1625) ön sırada yer alıyor. Najara'nın on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yayımlanan bir güfte derlemesinde, İspanyol, Türk, Rum, Arap ezgilerine giydirilmek üzere yazılmış İbranice şiirler bulunmaktadır (s. 31). Ezgiler rast, düğâh, hüseyinî, buselik, segâh, segâh-ırak, nevrüz-acem, mahur, neva, uzal, nakış-hüseyinî ve nikriz makamlarındadır. Aynı zamanda besteci olan Najara bu makamlarda eser de bestelemiştir. Böylece İbranice güfteleri besteli Türk ezgilerine uyarlama yahut da Türk musikisi kuralları içinde İbranice güfteli özgün eser besteleme çıkışı başlamıştır. Najara'dan sonra Bursalı şair Haham Yossef Ganso ve daha sonra niceleri besteli eserler için şiirler yazmışlar, kitaplarında bu şiirleri makamlara göre sıralamışlardır.

Najara 1625'te, Ganso 1640'ta ölmüştür. 1611'de doğan ve seyahatnamesinin sazlar ve sazandelerle ilgili bölümlerini 1635 – 1638 yılları arasında tamamlayan Evliya Çelebi kitabında yer yer Yahudi sazandelere de değinmiştir. Örneğin, "Hokkabazlar ve Güldürücüler" bölümünde, "kol" denilen eğlence takımlarından biri olan Patakoğlu kolu

hakkında, "Üç yüz neferdir. Hepsi Yahudi'dir. (...) Bilhassa sazandeleri meşhurdur," diye yazıyordu (9). "Kol"a adını veren veren Patakoğlu'nun kendisi de "padişah huzurunda kıymetli"ydi (10). "İki yüz neferden kurulu Samurkaş Kolu'nun da bütün adamları Yahudi'dir, Evliya'nın deyişiyle, "Âdem dünyaya düştüğünden beri yeryüzündeki insanların birinin dairesinde böyle hanende, sazende görülmemiştir." (11) Yahudi Yako ileri gelen bir mıskaî, Yahudi Karakaş da tanınmış bir tanburîydi (12). Evliya'nın bu kayıtları on yedinci yüzyılın ilk yarısında Yahudilerin Türk musikisi geleneğini benimsediklerini açıkça gösteriyor. Dahası, İstanbul'da Yahudi musikicilerin sayısı bir hayli artmış, aralarından usta icracılar da çıkmaya başlamıştır. On yedinci yüzyılın sonlarında İstanbul'a gelen Kantemiroğlu da, musiki hocaları arasında Çelebiko adlı bir Yahudi'nin de adını anıyordu (13).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda musiki merkezi İstanbul'dan Edirne'ye kaymıştır.

Yakın bir geçmişe kadar Edirne Safarad cemaatinin maftirim'i Türkiye Musevilerince musiki dağarı en geniş, Osmanlı-Yahudi musikisini en iyi icra eden topluluktu. Maftirim'in okuduğu eserler bütünüyle Osmanlı-Türk musikisinin makam ve usûl kurallarına göre bestelenmiş parçalardan oluşuyordu. Bu eserler yüzyıllarca el yazması kaynaklarla kuşaktan kuşağa aktarıldıktan sonra, 1921'de, Isaac Eliahu Navon'un yayıma hazırladığı Shirei Israel Be-Erez Ha-Qedem adlı kitapta basılmıştır. Tarihçi Abraham Danon Edirne cemaatinin musikide gösterdiği gelişmeyi Mevlevilerin etkisine bağlamaktadır. Mevlevî tekkeleri sadece Edirne'de olmamakla birlikte, yazılı ve sözlü Musevi kaynakları Yahudi musikisi bakımından Edirne'nin İstanbul'dan da önemli bir merkez olduğunda birleşiyor. Encyclopaedia Judaica (Musevî Ansiklopedisi) Edirne Maftirimi hakkında şu bilgileri verirken Musevi musikisiyle Mevlevî musikisi arasındaki ilişkiler konusunda gene Danon'u kaynak gösteriyor:

"(...) Edirne aynı zamanda Yahudi musikisinin bir merkeziydi. Bir koro topluluğu olan maftirim on yedinci yüzyılda kuruldu. Bu heyet her cumartesi sabahı, mahallî dilde 'jonk' denilen ('harp' kelimesinin Farsça-Arapça karşılığı) denilen (14) bir ilahi kitabında bulunan eserleri okurdu. Bulgaristan, Romanya sinagoglarına varıncaya kadar daha birçok cemaat iyi bir sinagog hanendesine ihtiyaç duyduğu zaman Edirne'ye başvururdu. Maftirim heyetinin çalışmaları ve kazandığı ün Edirne'nin bir dinî musiki merkezi olmasına yardım etmiştir. Edirne'den yetişen en tanınmış besteciler arasında Aaron b. İzak Hamon [XVIII. yy.; Türklerce 'Yahudi Harun' diye anılan besteci olmalı, B. A], Abraham Zemah (XIX. yy.) ve Joseph Danon'un (öl. 1901) adları sayılabilir. A. Danon, Edirne yöresi Ladino halk ezgilerinden oluşan geniş bir musiki dağarı derleyip yayımlamıştır. Danon Edirne Yahudilerinin doğu musikisindeki ustalığının, üsluplarını örnek aldıkları Müslüman derviş tekke musikisinden kaynaklandığını ileri sürmektedir." (15)

Hanende Moşe Vital'in anılarıyla karışık şu gözlemleri de Musevilerle Mevleviler arasındaki yakınlığı ve musiki alışverişini çarpıcı bir biçimde gözler önüne seriyor:

"Adlarını andığım hanendeler (Şem Tov Şikâr, Eliyahu Hacohen, Salomon ve İzak Algazi) derviş musikisinden çok etkilenmişlerdir. (...) Çocukken, hatırlıyorum, ben de her cuma günü öğle üzeri evden kaçır (o zaman daha ilkokula başlamamıştım), dervişlerin tekkelerindeki törenleri seyretmeye ve onların güzel ezgilerini dinlemeye giderdim. (...) İzmir'de başka Yahudi müzikseverler de bu törenlerde icra edilen musikiyi dinlemek için sık sık tekkeye gelirlerdi. Her derviş sadece iyi şarkı söylemesini değil, İslam musiki sanatını da mükemmel şekilde bilirdi. Dervişler makamları da çok iyi bilirdi.

(...) Bizim hazzanlarımız onların güzel ezgilerini dervişlerden öğrendiler, öğrendiklerini bizim sinagoglarımıza soktular." (anan Seroussi, s. 34)

Shirei Israel Be-Erez Ha-Qedem adlı kitapta maftirimin "konser" programı üstüne verilen şu bilgiler Musevi musikisinin Mevlevi musikisinden aldığı beste şekilleri ile icra düzenini anlamak bakımından açıklayıcıdır:

"Her makamdan önce korobaşı (serhanende) tek başına, solo olarak, terennüm etmeye başlar. Kutsal Kitap'tan alınan ayetleri ağır ağır, o andaki ruh haline göre usûlsüz olarak işleyip genişleterek ezgilendirir. Ama kurala göre uyarak önce tonikten başlar, o hafta okunacak olan eserlerin makamıyla bitirir. Şarkıların icrası bittikten sonra gene aynı şey yapılır." (anan, Seroussi, 63)

Buradan şunu anlıyoruz: musiki bir "sözlü taksim"le başlıyor, gene bir sözlü taksimle bitiyor. Bu düzen, "baştaksim"i ve "sontaksim"i ile Mevlevi mukabelesindeki musiki düzeninin bir taklidi sayılabilir. Tek fark, taksimin sazla değil, sözle icra edilmesindedir.

Her hafta maftirimin ayrı bir makamdan eserler okuması da her mukabelede ayrı bir makamda bestelenmiş ayınların okunduğu Mevlevi musikisinin bir özelliğidir.

Salomon Ben Mazal Tov ve Israel Najara ile başlayan "makam ezgisi + İbranice güfte" geleneği zamanımıza kadar sürmüştür. Batı musikisinin bandosu, orkestrası, korusu, operası, operetiyle yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde bile İstanbul sinagoglarından hâlâ bu musiki icra ediliyordu. İşte birinci dünya savaşı yıllarından bir anı:

"Umumî harpte Osmanlı müşirleri 150 lira aylık alırken Galata'da Yüksek Kaldırım'daki sinagog için Breslau şehrinden 300 lira aylık ile bir haham getirmişlerdi. Davudî bir sesi vardı. Hamamîzade İsmail Dede merhumun bazı bestelerinin notası Zebur ayetlerine uydurularak okunmaktadır" (16)

Batı musikisinin tek musiki olarak devletçe desteklendiği cumhuriyet döneminde de Türk musikisi geleneğine bağlı sinagoglar geleneklerini sürdürmüşlerdi. Rauf Yekta Bey buna ilişkin bir anısını uzun uzun anlatır:

"Burada bazı hâtıralarımın nakline okuyanlarımın müsaadesini isteyeceğim: tahminen on sene oluyor ki, bir cumartesi günü hahamhane kapı kâhyası Moiz Efendi'nin delaletiyle Galata'da Tünel civarındaki bir sinaviye [sinagoga] gitmiş ve orada icra edilen ruhânî âyinde hazır bulunmuştum. Güzel sesli hanendeler beyatî makamında bir sıra ilahiler okuyorlardı. Bunlar arasında bir ilahi bana yabancı gelmedi. Biraz dikkat edince anladım ki, Türk bestekârlarından Dede Efendi'nin 'Bir gonca femin yâresi vardır ciğerimde' güfteli beyatî makamındaki murabbına İbranice bir güfte adapte etmişler ve klasik Türk musikisinin 'beyatî' faslında en parlak bir murabbai olan bu şaheserden aynı derecede nefis bir İbranî ilahisi vücuda getirmişlerdi!

Garibi şudur ki, Türkiye Musevileri, Türklerin gayri dinî musikileri repertuvarlarına dahil olan ve güftelerinden sonra, 'Cânım yel lel li terelelli, dirnâ te ne nen...' gibi terennüm denilen bir takım mânasız lâfızlar ilâve edilen Davut peygamberin mezamirinden (Psalmes), yahut diğer Musevi azizlerin eserlerinden aldıkları İbranice manzum sözleri tatbik etmişler ve terennümlerine hiç dokunmadıkları bu eserleri o mânasız lâfızlarla beraber ibadet hükmünde olan mezhebî âyinleri esnasında okumakta bir beis görmemişlerdir!" (17)

Ruşen Kam da 1970'li yıllarda Ankara radyosundan yayımlanan, Yahudi asıllı ünlü bestecimiz Tanburî İzak'ın gül'izar takımına ayrılan bir açıklamalı "Klasik Türk Müziği Korosu" programında gene aynı çerçevedeki bir anısını anlatmıştı. Bu anıya vesile olan kişi de Algazi'dir:

"Hiç unutmam aziz dinleyenler, bundan kırk sene önce İzmir'den İstanbul'a gelmiş olan İzak Algazi bir gün beni İstanbul'da Şişhane yokuşundaki sinagoga götürmüş ve orada, hatırimda kaldığına göre, on sekizinci yüzyıl bestekârlarından Mehmed Ağa'nın 'Gelince hatt-ı muanber o meh cemalimize' mısraıyla başlayan evcârâ makamındaki murabba bestesini üzerine koyduğu İbranice dinî güftelerle dinletmişti." (18)

Bütün bu anılar Musevi musiki dağarının sadece dindışı Türk musikisi eserlerinden oluştuğu izlenimi uyandırabilir. Ama böyle düşünmek çok yanlış olur. Çünkü İbranice güfte giydirilmiş Türk musikisi eserlerinin sayısı sanıldığı kadar çok değildir. Bu konuda bilgisine başvurduğum hazzan ve kanunî David Behar'ın açıklamasına göre, Türk musikisi ürünlerine İbranice güfte giydirme yöntemi ancak çok sevilen eserler için uygulanan bir işlemdir, kendisi de Zekâi Dede'nin "Bin cefa görsem ey sanem senden" güfteli acemaşiran beste ile Muallim İsmail Hakkı Bey'in "Seni hükm-i ezel âşûb-ı devrân etmek istermiş" güfteli nihavend ağır semaisine İbranice güfteler uyarlamıştı.

David Behar'ın görevli olduğu, maftirim heyetini yönettiği Şişli sinagogunun cumartesi ayinlerinde 1990 yılında üst üste yedi sekiz hafta kadar bulundum; maftirim, dügâh, ısfahan, bayatî, acem, acemaşiran, nihavend gibi makamlardan "kâr", "beste", "ağır semai", "şarkı", "ilahi" diye adlandırdıkları beste türlerinde "fasıl"lar okudu. Bunlar arasında, bir rastlantı sonucu, David Behar'ın İbranice güfte giydirdiği, Zekâi Dede'nin acemaşiran bestesi ("Bin cefa görsem ey sanem senden") ile Muallim İsmail Hakkı Bey'en nihavend ağır semaisini ("Seni hükm-i ezel âşûb-ı devrân etmek istermiş") İbranice güftelerle dinledim.

Bugün sinagog musikisi dağarındaki parçaların büyük çoğunluğu Türk musikisi anlayışı ve zevki içinde yetişmiş Musevi bestecilerin bu musikinin makam, usûl ve beste şekilleri içinde besteledikleri özgün eserlerdir. Günümüz İstanbul'unda, hattâ Türkiye'sinde Osmanlı-Yahudi musikisi geleneğinin en sadık temsilcisi, üstat David Behar'ın en değerli öğrencisi David Sevi yönetimindeki Şişli sinagogu ve onun maftirimidir. Yedi sekiz kadar hazzandan kurulu olan topluluk her cumartesi günü öğleden sonra ayrı bir makamdan "fasıl"lar oluşturan "kâr"lar, "beste"ler, "semai"ler, "şarkı"lar vb. okumaktadır.

Buraya kadar vurgulanan Osmanlı-Türk ve Osmanlı-Yahudi musiki gelenekleri arasındaki etkileşim biçimi kimi zaman, başka bir bakımdan tersine çevrilmiş, yani Yahudilerin Türklere musiki öğrettikleri de olmuştur. Örneğin, Avram Galanti'ye göre, on dokuzuncu yüzyılın yarısında İstanbul'da yaşayan Haham Avram Mandil (aynı yüzyılın ortalarında ölen Türk musikisi bestecisi Haham Şemoil Mandil'in oğludur) Türkiye'de musiki araştırmacılığına önyak olan musiki adamlarından, Galata Mevlevîhanesi şeyhi ünlü Ataullah Dede'nin (1842 – 1910) musiki hocasıydı (19). Sultan III. Selim'in bizde "Tanburî İzak" adıyla tanınan İzak Fresco Romano'dan tanbur dersi almış ve geleneksel tanbur üslubunu öğrenmiş olması gene aynı çerçevede, herkesçe bilinen, tarihe geçmiş bir örnektir. David Behar'ın bu satırların yazarına anlattığına göre, İzak Algazi de Türklere, özellikle hanımlara musiki dersleri verirdi (20). Ama hepsinden daha ilginç, iki musiki arasındaki makam, usûl, hattâ beste şekli birliğinin, zaman zaman, sinagoglarda okunmak üzere bestelenmiş özgün eserlerin gene Yahudi bestecilerce dindışı Türk musikisine aktarılmasını bile sağlayabilmesidir. Suphi Ezgi'nin musiki hocası Şeyh Halim Efendi'den aldığı şu sözlü malûmat bu bakımdan dikkate

değer ipuçları verir: "İsak zahit bir zat bulunduğu için, bazı peşrevlerini sinagoglarda okunan eser olmak üzere yapmış bulunduğunu ve bayatî peşrevinin dördüncü hanesinin sonundaki mütekerrir lahinlerin 'amen' olduğunu Şeyh Halim Efendi âcize söylemişti." (21)

Öte yandan, nasıl Museviler Mevlevi musikisine bağlanmışlarsa, Mevleviler de Türk musikisinde ustalaşmış Musevilerin icralarını dinlemekten zevk almışlardır. Algazi'yi sinagogda dinlemiş olan İzmir doğumlu Abraham Altalef Mevlevilerin Algazi'yi sinagoga dinlemeye geldiklerini ve onu heyecanla dinlediklerini anlatmıştır (bkz. Seroussi, s. 33). David Behar da Galata dergâhındaki Mevlevilerin yanı sıra, Zekâizade Ahmet Efendi'nin, Muallim İsmail Hakkı Bey ile öğrencilerinin İzak Algazi'yi dinlemek üzere sinagoga gittiklerini, bu arada Münir Nurettin Selçuk'un Algazi'yi dinlemek için İstanbul'dan İzmir'e gittiğini ve ondan çok etkilendiğini bu satırların yazarına anlatmıştır. Nitekim Algazi'nin plakları dinlendiğinde, Münir Nurettin Selçuk'un ondan etkilendiğini yansıtan icra üslubu özellikleri hissedilir. Hafız Kâni Karaca'nın da zaman zaman sinagoglara gidip maftirim heyetini dinlediği bilinmektedir.

OSMANLI – YAHUDİ MUSİKİSİNDE MAKAM KULLANIMI VE BESTECİLİK

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından başlayarak makam temeline dayandırılan Osmanlı-Yahudi musikisinin yalnız dinî ve yarı dinî musiki türünde değil, dindışı ve eğlence musikisi türlerinde de makam kullanılmıştır.

Osmanlı –Yahudi makam musikisinin ana merkezleri İstanbul, Edirne, İzmir, Selanik ve Bursa'ydı. Ancak, bu musikinin etkileri adı geçen merkezlere uzak şehirlerde de gözlenmiştir. Örneğin, Osmanlı ülkesinin Bosna-Hersek, Makedonya, Sırbistan bölgelerinde yaşayan Yahudilerin sinagoglarında yakın zamanlara kadar makam musikisi icra edildiği gözlenmiştir (22). Bu musikinin Venedik, Livorno gibi daha da uzak şehirlerde kadar yayılmış olduğunu gösteren başka kaynaklar da vardır. Bunların birinde, 1628 yılında Venedik'teki Safarad Yahudilerinin bir bayramda Türk musikisi şarkıları söyleyerek eğlendikleri anlatılmaktadır (23).

Osmanlı – Yahudi musikisi makam kullanımında küçümsenemeyecek bir çeşitlilik gösteriyor. Shirei Israel Be-Eretz Ha-Qedem adlı kitapta adı geçen makamların sayısı kırktır.

David Behar'ın notaya aldığı, sinagog musikisi dağarını oluşturan eserlerin bestelendikleri makamların sayısı da kırk dolayındadır. Her iki derlemeye kullanılan makamlar arasında, çargâh, araban, arazbar, arazbarbuselik, acem, nişâbur, nühüft, tahir, buselik-aşiran, sazkar, pençgâh gibi bugüne kadar Türk musikisinde pek az yahut az kullanılmış makamlar da bulunuyor.

Musevî musikiciler Türk musikisinin makam, usûl sistemi dışında, beste şekilleri ile eğitim, öğretim ve icra anlayışına temel olan "meşk" geleneğini de benimsemişlerdir (24)

Peşrev, saz semaisi, taksim gibi saz eseri şekillerini güfteli esere dönüştürmüşlerdir sadece; bu değişikliğin, tıpkı camide olduğu gibi sinagogda da az musikisinin yasaklanmış olmasından kaynaklandığı açıktır (burada sunduğumuz sinagog ezgileri plak olarak yayımlandığı için, icraya sazın eşlik etmesinde sakınca görülmemiştir).

Musevî yazarlarla çeşitli Yahudi kaynaklarındaki, bestecilerle ilgili bilgiler ve kayıtlar on yedinci yüzyıldan başlayarak Osmanlı Yahudilerinden birçok besteci yetiştiğini gösteriyor.

Bunlar arasında İzak Fresko Romano (Tanburî İzak, ö. 1814), Abraham Levi Hayat (Mısırlı İbrahim, 1881-1933), İzak Varon (1884-1962) gibi çok tanınmış, eserleri bugün sık sık çalınıp okunan; Aharon Hamon (Yahudi Harun, XVII – XVIII. yy.), Haham Moşe Faro (Haham Musi, ö. 1776), Haham Avtalyon (Küçük Hoca, XVIII. yy.), Haham Şemoil Mandil (XIX. yy.), kemanî İzak Barki (XIX. yy.), Avram Barzilai (XIX. yy.), Haham Nesim Sevilya (XIX. yy. – XX. yy.), Hayyim Alazraki (Şapçı Hayim, ö. 1913), Şem Tov Şikâr (Hoca Santo (Hoca Santo, 1840 – 1920), Salomon Algazi (ö. 1930) adları (bazılarının da eserleri) Türkçe kaynaklarda görülebilen bestecilerdir.

Avram Galanti, David Behar ve Seroussi'nin bahsettikleri, adları Encyclopaedia Judaica'da da geçen şu besteciler, sanıyorum, günümüzde artık ya hiç tanınmayan ya da az tanınmış bestecilerdir: Haham Yom Tov Danon (Küçük Haham, XVII. yy'ın ikinci yarısı), İzak Amigo (XVIII. yy.), Haham Yehuda Benaroya (Yuda, ? - ?), Edirneli Bohor (XIX yy.- XX. yy.), Moiz Kordova (XX. yy.). Benaroya ile Yom Tov Danon Türklerce adları anılan musikiciler olduğuna göre, hiç olmazsa kendi günlerinde musiki çevrelerinde tanınmış sanatçılardı.

Bu besteciler arasında İzak Algazi'nin de adı anılmalıdır. Avram Galanti yıllar önce kaydettiği, Algazi'nin neveser kârı, şevkefza, mâye, süzidil, bestenigâr fasılları ile Seroussi'nin güftesini bulduğu Türk hava kuvvetleri marşı acaba ne olmuştur? Seroussi nedense onun bestecilik yanına değinmemiştir. Edwin Seroussi'nin Algazi'nin Uruguay'daki ailesiyle teması vardır. Bir gün bu eserleri gün ışığına çıkarıp yayımlamasını umalım.

ALGAZİ'DEN KALANLAR

İzak Algazi'nin icra üslubu ve tekniği ile öteki çalışmalarını şu kaynaklardan tanıyoruz: ağızdan ağıza aktarıla aktarıla günümüzün hanendelerine ulaşan, kendisine mal edilen parçalar; notaya alınmış eserler; 78 devirli plaklar.

İsrail'de kendileriyle görüşülen, çoğu İzmir doğumlu olan bazı hanendeler Algazi'nin ağzından, plaklarından, radyolardan öğrendikleri şarkılar ve ilahiler okumaktadırlar (s. 37). Algazi'nin Uruguay'daki özel kitaplığında bulunan el yazması nota derlemelerinde İzmirli Yahudi bestecilerin eserleri vardır (s. 37). Nota yazımı Rauf Yekta Bey'in yöntemine uygun bir yazım biçimidir. Algazi'nin bir de nota yayını vardır. Notalarını yazıp "Hüseynî Faslı" adıyla 1925'te İstanbul'da yayımladığı kitapçıkta şu eserlerin notaları yer alıyor: 1. Devr-i Kebir peşrev: Avram Ariyas; 2. Muhammes Kâr: Avtalyon; 3. Hafif usûlünde "beste": Avram Ariyas; 4. Yürük Semai: Avtalyon, 5. Peşrev Semai: Aharon Hamon'a (Yahudi Harun'a atfediliyor).

İsrail'deki Yahudi Musikisi Enstitüsü'nün 1989'da Algazi'nin taş plaklarından 32'sinin temiz kopyalarını çıkarıp iki kasete kaydettiğini söylemiştim. Sanatçının bütün plakları gibi bunlar da 1923-1993 yılları arasında doldurulmuştur. Plakların çoğu Columbia, bazıları da Odeon, Pathé, Favorite şirketlerince yayımlanmıştır. Birçok plakta sanatçıya udî Yorgo Bacanos ile Yahudi asıllı kanunî ve udî Abraham Daniel'in eşlik ettikleri eşlik ettiklerini sanılıyor. Seroussi Mizimrat Qedem'de (s. 40) Algazi'ye eşlik eden udînin Aleko Bacanos olduğunu yazmaktadır. Oysa Aleko Bacanos kemençe çalardı, doğrusu udî Yorgo Bacanos'tur.

PLAKLARI

Yahudi Enstitüsü'nce kasetlere aktarılan 32 plakta Algazi'nin okuduğu parçaların türleri şöyledir: İbranice güfteli Musevi dinî tören musikisi; Yahudi İspanyolcası güfteli dinî ezgiler; Yahudi İspanyolcası ile halk şarkıları; Siyon şarkısı (şimdi İsrail'in ulusal marşı).

Bu ilahi ve şarkıların büyük çoğunluğu makam temeline dayalı ezgilerdir. Sanatçı bu ezgilerde, uyguladığı geçkiler de dikkate alınırsa, segâh, uşşak, hüseyinî, sabâ, sûznâk, mahur, acemaşiran, sazkar, bestenigâr, bayatî, nihavend makamlarını kullanmıştır. Birkaç şarkı Türkiye mesnevilerince "alafranga" diye nitelendirilen ama aslında Safarad geleneği dışındaki sinagoglardan alınmış olduğu sanılan parçalardır. Kasetlerdeki bir ezgi (no. 11) yapıca makam özelliği göstermemekle birlikte, okuyuş üslubu ve tavrı bir makam ezgisini seslendiriyormuşçasına gelenekseldir. Otuz iki parça arasında dördü Edirne maftiriminin dağındaki eserlerdendir, bunlardan biri olan, bu diskteki 14 numaralı ezgi İzak akrotişlidir.

David Behar elindeki sinagog musikisi dağına bakarak eserin İzak atlı besteciye ait, en az yüz elli yıllık bir ilahi olduğunu söylemişti. Bu ilahinin ünlü Tanburî İzak'ça bestelenmiş olması ihtimal dışı sayılmamalı. Ama bu eserle Derviş Mustafa Efendi'nin çok tanınmış bayatî Mevlevî ayinin üçüncü selamının üçüncü kıtasındaki, yürük semai usûlüyle bestelenen bölümdeki ezgiyle ("An sürhi kabaâyî ki çü mehpâr berâmed ... mısrasıyla başlayan bölüm) gösterdiği benzerlik çok dikkat çekicidir. Belki de Tanburî İzak bu ezgiyi doğrudan doğruya bayatî Mevlevî ayininden almıştır. David Behar bu benzerliğin farkında olmadan söz konusu sinagog ilahisinin 6 /4'lük değil, ayinde olduğu gibi 6/8lik yürük semai ölçüsüyle yazılması gerektiğini fark etmiş, bunu bu satırların yazarına söylemişti.

Gerek Yahudi Enstitüsü'nce yayımlanan kasetlerde, gerekse Wergo'nun yayımladığı diskte Algazi'nin okuduğu Türk musikisi eserlerinden hiçbirine yer verilmemişti. Bu bir eksiklik. Algazi sadece Osmanlı-Yahudi musikisinin değil, Osmanlı-Türk musikisinin de bir icracısıdır. Biz burada sanatçının plaklara okuduğu Türk musikisi parçalarından bir bölümüne yer vermekle bu eksikliği giderme amacını güttük.

Kasetlerdeki otuz iki ezginin, buradaki parçaların da önemli bir bölümü serbest ritimlidir.

Bu durum, usûlsüzlüğün, yani serbest ritmin Musevi musikisinde çok geniş bir yeri olduğunu gösteriyor. Serbest ritmin yaygınlığı doğaçlamaya da yaygınlık kazandırmıştır. Nitekim günümüzde bile maftirim "fasıl"ları hanendelerden birinin sözlü taksimiyle başlamakta, kimi zaman sözlü "ara taksimleri" icra edilmekte, faslın tamamlanmasından sonra gene doğaçlama ezgiyle okunan ve her cümlesi cemaatin "amin" dileğine bağlanan dua da bir "son taksim" ile bitmektedir. Bu diskteki 21 numaralı parça da, dinî bir ezgi olmadığı halde, bir gazelle yahut "son taksim"le bitiyor.

Algazi'nin Türk musikisi plaklarının gerçek sayısını ve içeriğini bilemiyoruz. Cemal Ünlü'nün Git Zaman Gel Zaman (Pan Yayıncılık, 2004) adlı kitabındaki plak kataloğunda 24 Türk musikisi plağı görülüyor, bu diskte Ünlü 'nün verdiği katalogda yer almayan üç icra (şevkefza şarkı, şevkefza gazel, acemaşiran beste) ile bu sayı 27'ye çıkar. Yahudi Musikisi Enstitüsü'nün kasetlere aktardığı, İstanbul'daki Musevi cemaatine seslenen plakların sayısı 32'yd; bu ezgilerin 25'i dinî, 6'sı dindışı, 1'i de Siyon şarkısıydı. Bu karmaşık tabloya bakarak, David Behar'a, "İzak Algazi üstatlığını asıl sinagog musikisinde ortaya koymuştur, asıl dağı da Musevi dinî tören musikisinin dağıdır" diyebilir miyiz?" sorusunu yöneltmişim.

Aldığım cevap şuydu:

"Hayır, Algazi asıl Türk musikisinin bir üstadıdır. Gerçi hiçbir zaman halk önünde konser vermemiştir yahut ben hatırlamıyorum, ama tanınmış kimseler, musikişinaslar, zenginler onu evlerine davet ederlerdi. Bu davetlere saz arkadaşlarıyla birlikte gider, fasıllar okurdu. Kendisine en çok udî Mısırlı İbrahim eşlik ederdi. Fasıllarda hep başhanendeydi, ayrıca def çalardı (ud çalmasını da bilirdi). En çok şah akorduyla okurdu (25). Para kabul etmez, sadece musiki zevki için okurdu. Türk musikisindeki bütün ustalığını ve repertuvar bilgisini kâr, murabba, semai gibi beste şekillerinden şarkı, türkülere kadar hemen hemen her türde eser okuduğu bu uçup gitmiş özel konserlerde konuşturmuştu."

Biz gene de David Behar'dan daha gerçekçi olalım; Algazi'nin her iki musikide de aynı derecede üstad olduğunu söyleyelim. Osmanlı musikisinin geçmişinde Algazi gibi hem kendi dinî çevresinde (kilisede, sinagogda), hem Türk musikisinde üstad olan musikiciler vardır; Rum kilisesinde hanende olduğu söylenen Zaharya; sinagogda hanende olan Tanburî İzak (İzak Fresco Romano); Ermeni kilisesinde görevli besteci Hampartzum Limonciyan gibi... İzak Algazi de bu eski geleneği sürdürmüştür.

Algazi'nin Türk musiki icralarını zevkle dinleyenlerden biri de İstanbul Tıp Fakültesi'nin eski öğretim üyelerinden merhum Prof. Dr. Tevfik Remzi Kazancıgil'dir. Bu anıyı anlatan Alâeddin Yavaşca 1940'lı yılların sonunda, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın Beyazıt'ta Bakırcılar'daki konağında düzenlenen, Prof. Kazancıgil'in de katıldığı musiki meclislerinden birinde Dede Efendi'nin "Nice bir aşkınla feryâd edeyim" güfteli bayatî şarkısını okur. O gecedan birkaç gün sonra Yavaşca'ya şunları söyler Kazancıgil:

"Bak sen o gece benim çok sevdiğim, Dede Efendi'nin bayatî şarkısını okudun. Benim bir dostum vardı, tanınmış hanende İsak Elgazi Efendi. O da bu eseri güzel okurdu, ama sen de çok güzel okudun." (26)

Yavaşca bir süre sonra Prof. Kazancıgil'in başında bulunduğu, İstanbul Tıp Fakültesi'nin kadın-doğum kliniğinde ihtisasa başlayacaktır. Yavaşca bu durumu yıllar sonra, "Başkalarının uzaktan bakamadığı ihtisasa, ben Dede'nin bayatî şarkısı ile ulaşmış oldum," diye anlatacaktı (27).

Kemanî Sadi Işıl原因 David Behar'a, Niyazi Sayın'a ve daha başka musikicilere anlattığı şu ilginç olay Algazi'nin dağar bilgisi hakkında daha canlı bir fikir verecektir:

"İzmirli müzikseverlerden zengin bir iş adamı kemanî Sadi Işıl原因 ile ud ve kanun çalan iki arkadaşını daha evine davet eder. Davet günü ev sahibi, Işıl原因'a, 'Size birini tanıtacağım,' diyerek Algazi'yi Işıl原因 ve iki saz arkadaşıyla tanıştırır. Algazi kolay bir makam olsun diye hicaz faslını teklif eder. Hicaz faslının herkesçe bilinen bir peşrevinden sonra Algazi birinci besteye başlar.

Sazlar bu eseri duymamışlardır bile, bu yüzden eşlik görevlerini yerine getiremezler, nağmeleri takip edebildikleri kadarıyla sazlarını tıngırdatmaktan başka bir şey ellerinden gelmez. İkinci bestede gene aynı durum tekrarlanır; sazlar semaiyi biliyorlardır, ancak sıra şarkılara gelince hanendeye katılabilirler... Daha sonra, bir şarkı arasına Algazi bir gazel sıkıştırır, ama unutkanlıkla, 'la' (dügâh) perdesinde karar edeceken, 'si bemol'de kalır. Sadi Işıl原因 o anda 'eyvah' diyerek Algazi'nin kulağına eğilip durumu hatırlatır.

Bunun üzerine Algazi yeni bir 'si bemol' perdesi çıkararak 'la' perdesinde karar eder! Faslın sona ermesinden sonra Sadi Işıl, Algazi'ye 'Sen büyük hocasın, bizler çalgıcılarız!' der."

Bu anının ilk bölümü sanatçının Türk musikisinde geniş bir dağarı olduğuna, ikinci bölüme de ses ve perde hâkimiyetine işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Bu hikâye bize şunu da düşündürmüyor değil: burada yayımladığımız plaklar arasında çok güzel, çok ustaca icralar varsa da, bunlar bile onun bilgisini ve sanat seviyesini tam olarak yansıtmıyor...

NOTLAR

(1) Avram Galanti, Türkler ve Yahudiler, ilaveli ikinci baskı, Tan Matbaası, İstanbul, 1947, s. 128.

(2) Galanti, Türk Harsı ve Türk Yahudisi, Fakülteler Matbaası, İstanbul, 1953, s. 45-46.

(3) Edwin Seroussi, Mizimrat Qedem – The Life Music of R. Issac Algazi from Turkey. Bu kitabı almak isteyenler şu adrese başvurabilirler: Renanot, Institute for Jewish Music, 58 King George St. Q. O. B. 7167, Jerusalem 91071, Israel. Bu yazıda Seroussi'den aktarılan bilgiler yazarın bu kitabındandır.

(4) Galanti, Türkler ve Yahudiler, s. 128.

(5) Seroussi, aynı yerde, s. 17. Metnin aslı El Novelist gazetesindedir (16 / 3, 10 Ocak 1905, s. 18). Metnin aslı Yahudi İspanyolcasıdır.

(6) 27 Ekim 1990 günü David Behar'dan aldığım sözlü bilgi.

(7) Seroussi, s. 27'den İzak Algazi El Judaismo Religión de Amor, Buenos Aires: Editorial Judaica, s. 478.

(8) Türkler ve Yahudiler, s. 124.

(9) Evliya Çelebi Seyahatnamesi, ikinci kitap, sadeleştiren Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 317.

(10) Evliya Çelebi, aynı yerde, 307.

(11) Evliya Çelebi, s. 317.

(12) Evliya Çelebi, s. 307- 308.

(13) Bkz. Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu), Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, III. cilt, çeviren Özdemir Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 242.

(14) Burada çok açık bir yanlışlık vardır. Kelimenin aslı, bir saz olan "çeng" değil, içinde çeşitli şairlerin şiirleri bulunan şiir derlemesi anlamına gelen "cönk" kelimesidir. Anlaşılan, sinagoglarda okunan ilahilerin güftelerini içeren defterlere de "cönk" deniyordu.

(15) Encyclopaedia-Judaica, II. cilt, Keter Publishing House Ltd. Kudüs, 1972, sütun 311. Edirne'nin bir musiki merkezi olarak önemini ikinci dünya savaşı sonlarına kadar

koruyabildiği tahmin edilebilir. Gene aynı ansiklopediye göre, 1948'de Edirne'de 2750 Musevi yaşıyorken, bu sayı 1965'e kadar 400' düşmüştür. 1948'de Edirne'de hâlâ çok iyi örgütlenmiş bir durumda bulunan bir Musevi cemaati vardı. Savaşın sonra başlayan iktisadî bunalımdan Edirne çok zarar gördü. Cemaat yavaş yavaş İstanbul'a, İsrail'e ve başka ülkelere göç etmeye başladı. 1969'a kadar cemaate bağlı bütün kuruluşlar kapanmış, sadece bir sinagog ibadete açık tutulabilecek hale gelmişti (bkz. sütun 311). (16) Çankırlılı Hacı Şeyh Oğlu Ahmet Kemal, Görüp İşittiklerim, IV. Cilt, Çankırı Matbaası, Çankırı, 1934, s. 73.