

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GELENEKSEL KUZEY HİNDİSTAN MÜZİĞİ'NDE
BAŞLICA GHARĀNĀLAR:
BÖLGESEL VE TOPLUMSAL FARKLILIKLAR
EKSENİNDE ŞEKİLLENEN STİL, ÜSLUP VE
PERFORMANS PRATİKLERİ**

**MEVHİBE FİDAN DOĞAN
15740015**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. H. ALPER MARAL**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GELENEKSEL KUZEY HİNDİSTAN
MÜZİĞİ'NDE BAŞLICA GHARĀNĀLAR:
BÖLGESEL VE TOPLUMSAL FARKLILIKLAR
EKSENİNDE ŞEKİLLENEN STİL, ÜSLUP VE
PERFORMANS PRATİKLERİ**

**MEVHİBE FİDAN DOĞAN
15740015**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. H. ALPER MARAL**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GELENEKSEL KUZEY HİNDİSTAN MÜZİĞİ'NDE
BAŞLICA GHARĀNĀLAR: BÖLGESEL VE
TOPLUMSAL FARKLILIKLAR EKSENİNDE
ŞEKİLLENEN STİL, ÜSLUP VE PERFORMANS
PRATİKLERİ**

**MEVHİBE FİDAN DOĞAN
15740015**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 20-06-2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Tez Danışmanı
Jüri Üyeleri

Unvan Ad Soyad

İmza

: Prof. Dr. H. Ayar Maral

: Doç. Dr. Ayhan Eoç

Dr. Öğr. Üyesi Adilhan Ş. Özet



**İSTANBUL
HAZİRAN 2019**

ÖZ

GELENEKSEL KUZNEY HİNDİSTAN MÜZİĞİ'NDE BAŞLICA GHARĀNĀLAR: BÖLGESEL VE TOPLUMSAL FARKLILIKLAR EKSENİNDE ŞEKİLLENEN STİL, ÜSLUP VE PERFORMANS PRATİKLERİ

Mevhibe Fidan Doğan
Haziran, 2019

Gharānā kavramı Hint müzik geleneklerinin başat öğreti ve pratik aktarım yoluna işaret eder. Bu önemli müesseseyi tek bir kelimeyle karşılamak mümkün değildir. Sadece bir okul/ekol değil, bir tür müzik silsilesi, ötesinde mensubiyetine girilen bir aile gibi, son derece manevî boyutları ve aidiyet-temsiliyet işlevleri de olan bir üst-kavramdır. Felsefî, ahlâkî, toplumsal, ... yüklemeleriyle bir yandan “müzik-dışı” sayılıp bir yandan da müziği kuşatan, tamamlayan, “kılan” kurucu öğeleriyle referans alınan, irdelenen, ve hattâ başka müzik kültürlerince öykünülen, saygın bir “müessese”dir. İçinde bulunduğumuz coğrafya dahil, birçok müzik geleneğinde de benzer oluşumların varlığı, Gharānā’yı, kimi öğelerinin benimsenebileceği ve mensup olunan geleneklere eklemlendirilebileceği bir model olarak irdelenmeye, tanınmaya değer kılar. Bu çalışmada kavramın ana hatları ve temel kolları tanımlanmaya çalışılacak, önce etimolojik ve tarihsel arka planı verilip, süreç içindeki dönüşümleri, günümüzdeki geçerliliği ve model olma potansiyeli tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gharānā, Hindistan, müzik geleneği, emprovizasyon, eğitim

ABSTRACT

PROMINENT GHARĀNĀS IN TRADITIONAL NORTHERN INDIAN MUSIC. STYLE AND PERFORMANCE PRACTICES SHAPED BY SOCIAL AND REGIONAL DIFFERENCES

Mevhibe Fidan Doğan

June, 2019

Gharānā is a concept pointing to the main paths and institutions of Indian music traditions bridging generations and identities not only through transferring musical information and tasks, but also the supporting/embracing moral, wisdom and ethics, as well. An untranslatable term, for sure, due to its capacity reflecting much more than an école, plain school of music, but also some kinship, identity, and a chain of cultural, even pseudo-religious, belonging. While “extra-musical” idioms such as philosophic, ethic, social, ... qualities do surround, establish and form the music, reflected intensely by the meta-concept Gharānā, thus is studied painstakingly and taken as a valuable, reputable institution—a reference, and even a model to be considered—also by other musical traditions. This short study tries to sum up the main qualities, specifications and characteristics of the given concept while giving first a brief historical and etymological frame, then reflecting the processes of respective change and, consequently question the capacity of serving as a model for other musical cultures.

Key Words: Gharānā, India, traditional music, improvisation, education

ÖN SÖZ

Hindistan, dünya tarihi ve kültürünü birçok yönden son derece önemli derecelerde etkilemiş, şekillendirmiş ve günümüzde de aynı ölçüde etkilemeyi sürdürmektedir. Yüzyıllar boyu maruz kaldığı işgaller, göçler ve nihayetinde de Kolonyalizm, Hindistan'ın olumlayıcı kültür iklimi sayesinde bölgenin yerel değeriyle temasa geçilen kültürler arasında yapıcı mübadelelere, etkin sentezlere olanak vermiş, sayısız melez kültürün doğmasına zemin oluşturmuştur. Diğer yandan, kökleri Veda'lara dayanan kadim dinî ve kültürel örüntüler, bu yenice dönüşümlerle şekillenen geleneksel kültüre ve dinî yapıya korunaklı çerçeve, sağlam bir alt yapı oluşturmuştur. Bu önerme, kültürün önemli kollarından ve taşıyıcılarından olan müzik için de büyük oranda geçerlidir.

Hint Müziği, terminoloji, üslup ve müzikal gramer farklılıklarından ötürü Hindustanî müzik ve Karnatik müzik olmak üzere, iki ayrı müzik alanı olarak ele alınmaktadır. Ayrımın temel dayanağı ülkenin Kuzey ve Güney olarak hem coğrafî hem de (bu ayrıma koşut gelişmiş) toplumsal, kültürel karakteristikleri olarak gösterilebilir. Öte yandan bu ayrım pek çok bakımdan her iki bölgenin farklı kültürel ve politik tarihini de yansıtmaktadır. Karnatik kültürün baskın olduğu Güney Hindistan'da, Hindu kültürüne ve geleneksel yapısına sıkı sıkıya bağlı; kimi zaman şeklen tutucu olabilen, Sanskrit metinlerine bağlı biçimde sürdürülen bir müzik geleneği egemendir. Her ne kadar iki bölgede maruz kaldıkları kolonyal yapıyı yansıtsa da, Kuzey Hint Müziği etkisi altında kalmış olduğu müzikal sentezleri—geçirgenlik ögesini, başta Khayal stilinde olmak üzere, birçok tür, oluşum ve müessesesine yansıtmaktadır.

Müzikal etkileşim ve oluşumların başta saray himayesi altına alınmış olması, müzikal mirası ve geleneği bir yandan korurken, bir yandan da baskılamıştır. Bu sürecin yetkin bir biçimde izlenebileceği Gharānā müessesesi, geleneğinin oluşumu, benimsenmesi, ve bir silsile üzerinden günümüze kadar ulaştırılmasına ışık tutması açısından Hint Müzik Geleneği'nde çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Bu çalışmada, diğer eğitim sistemlerine koşut bir önerme olarak;

Gharānā kavramının tarihsel arka planını; oluşumu ve şekillenmesi, üslup/stil farklılıkları ve müziğin gelişimdeki etkileri gösterilmeye çalışılmıştır. Sadece geleneksel bir öğreti biçimi olarak değil, metodolojik bir yaklaşım olma açısından da ele alınarak, müzik eğitim sistemlerine bir örnek—hattâ model—olması bağlamında, müziğin korunup/kullanıp, nesillere aktarımı açısından bir yol/yöntem ve yeni bir bakış açısı sunmak amaçlamıştır.

Bu çalışmada bana sonsuz sabrı ve sevgisiyle sınırsız birikimini sunan, her daim yanımda olan sevgili hocam Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL'a; bana bu yolu açan ve her zaman manevî desteği, birikimi ve tecrübeleri ile yanımda olan sevgili büyük hocam Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR'e; bana her zaman maddî ve manevî desteklerini sunan aileme; hayatıma bir dönüm/başlangıç noktası katan; tam anlamıyla hayatıma giren ve değiştiren, beni bu öğretiye lâıyk görerek kabul eden, Hint Müziği'ne ve sitara dair bütün bilgi birikimini, deneyim ve sevgisini aktaran, bana büyük bir

özveri ve sabırla yaklaşan, diğer bir bağlamda hayatımda bir baba, bir ağabey gibi yer eden, Gurum Pt. Shankar BHATTACHARYA'ya ve beni her zaman ağırlamaktan mutluluk duyan sevgili ailesine ve biricik annesine; Hint Müziği hususunda Türkiye'de dayanağım olan, "Gurum yarısı" diye nitelendirdiğim, bir ağabey gibi bütün bilgi birikimini bana içtenlikle aktaran, Gurumun diğer bir öğrencisi, sarod icracısı Selim ERGEN'e ve Türkiye'deki diğer bir destekçim ve dayanağım olan, Bharatanatyam dansı hocam ve şimdilerde en yakın dostum ve sırdaşım olan Fatoş Meera AKMAN HARDACRE'a, en içten ve sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul; Haziran, 2019

Mevhibe Fidan DOĞAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. <i>GHARĀNĀ</i> KAVRAMININ ŞEKİLLENMESİNE ETKİ EDEN TARİHSEL SÜREÇTE HİNDİSTAN	3
3. <i>GHARĀNĀ</i> KAVRAMINI BESLEYEN TEMEL FELSEFELER VE KURUCU METİNLER	9
4. ANA HATLARIYLA HİNDİSTAN'DA MÜZİK KÜLTÜRÜ	11
5. <i>GHARĀNĀ</i> KAVRAMI	14
5.1. <i>Gharānā</i> Kavramı'nın Etimolojik Tanımı	14
5.2. <i>Gharānā</i> Kavramı'nın Evrimi.....	14
5.2.1. <i>Gharānā</i> Sisteminin Ortaya Çıkışının ve Tarihin Ana Hatları	15
5.3. Günümüzde <i>Gharānā</i>	17
6. <i>GHARĀNĀ</i> 'LARIN TASNİFİ—TARİHSEL PERSPEKTİF	22
7. <i>GHARĀNĀ</i> 'LARIN AYIRT EDİCİ ÖZELLİKLERİ	24
7.1. <i>Guru Shishya Parampara</i> – Mürşid - Mürid İlişkisi	26
7.2. Bir “İntisap Ritüeli” olarak <i>Gandha Bandh</i> Töreni	28
7.3. Hindustanî Müzikte Sözlü Aktarım Geleneği	29
8. <i>GHARĀNĀ</i> 'LARIN KOLLARI: HİNDUSTANÎ MÜZİK GELENEKLERİ	31
8.1. Dhrupad.....	31
8.1.1. Dhrupad Repertuvarının Temel Dayanağı olarak <i>Vedalar</i>	33
8.1.2. Dhrupad Stilinin Süreç İçerisindeki Dönüşümü	34
8.2. Khayal.....	37
8.2.1. Temel Khayal <i>Gharānā</i> 'ları.....	39
8.2.1.1. Gwalior <i>Gharānā</i>	40
8.2.1.2. Agra <i>Gharānā</i>	43
8.2.1.3. Kirana <i>Gharānā</i>	46

8.2.1.4. Jaipur-Atrauli <i>Gharānā</i>	47
8.3. Imdadkhani-Etawah Sitar <i>Gharānā</i> 'sı	48
8.4. Maihar <i>Gharānā</i>	50
8.5. Senia-Bangash Sarod <i>Gharānā</i>	53
8.6. Tabla <i>Gharānā</i> 'ları	56
8.6.1. Tabla <i>Gharānā</i> 'larının Oluşum ve Evrilme Süreci.....	56
8.6.2. Delhi <i>Gharānā</i>	56
8.6.3. Lucknow <i>Gharānā</i>	58
8.6.4. Ajrada <i>Gharānā</i>	59
8.6.5. Farukhabad <i>Gharānā</i>	60
8.6.6. Benaras <i>Gharānā</i>	61
8.6.7. Punjab <i>Gharānā</i>	62
9. SONUÇ	63
KAYNAKÇA	65
EKLER	73
ÖZ GEÇMİŞ	100

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Hindistan Haritası.....	2
Şekil 2: Hindustanî ve Karnatik Müziğin Konumlanış Biçimi	13
Şekil 3: Gwalior <i>Gharānā</i> Soy Ağacı	42
Şekil 4: Agra <i>Gharānā</i> Soy Ağacı.....	46
Şekil 5: İmdadkhani-Etawah <i>Gharānā</i> 'nın Soya Ağacı.....	50
Şekil 6: Maihar <i>Gharānā</i> Soy Ağacı	52
Şekil 7: Senia Bangash <i>Gharānā</i> 'nın Soy Ağacı	55
Şekil 8: Delhi <i>Gharānā</i> Soy Ağacı.....	57
Şekil 9: Lucknow <i>Gharānā</i> Soy Ağacı	58
Şekil 10: Ajdara <i>Gharānā</i> Soy Ağacı.....	59
Şekil 11: Farukhabad <i>Gharānā</i> Soy Ağacı.....	60
Şekil 12: Benares <i>Gharānā</i> Soy Ağacı.....	61
Şekil 13: Punjab <i>Gharānā</i> Soy Ağacı	62

1. GİRİŞ

Hint Yarımadası, M.Ö. 2800 yılına dayanan tarihi ile dünyanın en köklü ve gelişmiş uygarlıklarına ev sahipliği yapmıştır. Bu yarımada yüzyıllar boyunca çok çetin mücadeleler yaşanmış, çok sayıda uygarlık kurulup yıkılmıştır. “Vedik Dönem” olarak anılan ve M.Ö.1500’ler civarına işaret eden zamanlarda büyük göçlere sahne olmuş ve Arilerin bölgeye yerleşmesiyle Hint kültürü ve hayatını en çok etkileyen sürece girilmiştir. Benzersiz iklimi, doğası ve verimli topraklarıyla hep bir cazibe merkezi olmuş Hindistan’ın tarihi istilalar ve işgallerle dolu bir tarihtir. Dravitleri yenerek Hindistan’a yerleşen Ariler; Yunan istilaları; M.Ö. 327–324 yıllarında İskender’in saldırıları; Aşoka dönemi; Mauryo İmparatorluğu, Gupta Devri; Hunlar, Harşalar, Türk-Moğol Hakimiyeti; Arapların, Gaznelilerin, Babür Devleti’nin işgalleri bunların en göze çarpanlarından. 1739’da da Nadir Şah’ın bu bölgeyi istilasını Avrupalılar’a göç yolunu açmış ve sömürgecilik dönemini getirmiştir.

Güney Asya’ya yapılan göçler ve işgaller, beraberinde pek çok farklı kültür, din ve dile sahip insan topluluklarının bu bölgeye yerleşmesi sonucunu getirmiş ve bu yarımada, farklı kültürlerin yaşadığı topraklar haline gelmiştir. Batı ve Kuzeydoğu’da diller ve nüfus yoğunluğu, komşu halkları da etkilemiştir.

Yaklaşık bir milyar nüfusu olan Hindistan, pek çok kültürü, dini ve dili içinde barındırmaktadır. İnsanların dinî inanışlarını temsil etmek amacıyla yaptıkları törenler için yarattıkları müzikler, ritüeller tarih boyunca bölgenin kültürü içinde yoğrulup zengin türlerin ve formların oluşmasına zemin hazırlamıştır: Bölgedeki Hinduizm, Budizm, Müslümanlık ve Hristiyanlık, son derece zengin ve çeşitlilik dolu bir müziğin oluşumunda birebir etkilidir. Keza, dinlerin ve yanı sıra binlerce lehçesi ve varyantıyla dillerin de çeşitlilik göstermesi, müzikteki çeşitliliği besleyen diğer faktörlerdendir. Hindistan’ın kültürel zenginliğinin en önemli gerekçesi, anılan tüm bu çatışkanlığa, sert mücadelelere rağmen her gelen uygarlığın birbiriyle teması sonucu ortaya çıkan melez kimliktir.



Şekil 1: Hindistan Haritası

<http://www.texample.net/tikz/examples/india-map/>

2. *Gharānā* KAVRAMININ ŞEKİLLENMESİNE ETKİ EDEN TARİHSEL SÜREÇTE HİNDİSTAN

“Hint Medeniyeti,” “Hindistan” ya da “Hint Kültürü” gibi kavramlar, birçok farklı dilde, genellikle benzeri anlayışları yansıtır biçimde, “ağız alışkanlığıyla” ortaklaşa kullanımdadır. Böylesi bir kavramsallaştırmanın işaret ettikleri her ne kadar büyük tartışmalara, çatışmalara meydan vermese de, toplumsal, siyasî, ekonomik, kültürel, ... tarihler ve olgular biraz daha derinlemesine incelendiğinde, daha farklı bir terminolojiye ihtiyaç duyulduğu; profesyonel literatürde gündelik dilin çok ötesinde kavramlara başvurulduğu görülür. Örneğin, anılan tabirler yerine bir “İndus Kültürü”nden bahsetmek; Babür Hanedanı üzerinden bölgenin bir dönem köklü bir biçimde değişen demografisine işaret etmek; hattâ bölgenin “alâmet-i farikalarından sayılan kast sistemine; uzun yüzyıllar boyu bölgeyi sultası altında tutan Kolonyalizm’e yüzeyselden öte bir birikimle yaklaşmak, bu önerme alanının aslında ne kadar karmaşık olabileceğine kanıtlar, gerekçeler, veriler üretir.

Anılan kavramsal çerçeve itibari ile bölgenin müzik kültürlerine derinlemesine bir yaklaşımda; özellikle bu çalışmada odaklanılacak “*Gharānā*” kavramının irdelenmesinde de benzeri komplikasyonlarla karşılaşılabilceğini beklemek yanlış olamayacaktır. Bu yüzden, konuda derinleşmeden önce, oluşumu şekillendiren tarihsel süreci kabaca özetlemek yerinde olacaktır.

İndus Vadisi¹ olarak anılan bölge binlerce yıllık bir tarih boyunca dünyanın en önemli medeniyetlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu coğrafyada ağırlık kazanan Hint

¹ Güney Asya’daki en eski kent uygarlığı olan İndus Vadisi Uygarlığı’nın (diğer adıyla Harappa Uygarlığı), M.Ö. 3300 yılları dolaylarında bir kent uygarlığı şeklini aldığı kabul edilmektedir. Uygarlığa ilişkin ilk arkeolojik buluntular, 1921 yılında Pakistan’ın Pencap eyâletinde Harappa ve 1922 yılında Sind eyaletindeki Mohenco-daro antic yerleşimlerinde bulunmuştur. Bu iki kentin dışında yüzün üstünde kent, kasaba ve köyde hüküm sürdüğü bilinen İndus Uygarlığı’nın 250-500 kadar karakterden oluştuğu sanılan yazı dili henüz çözülememiştir. İndus Irmağı’nın verimli ovalarında taşkınları önleyecek, daha verimli tarım yapılmasını sağlayacak teknikleri geliştiren uygarlık, vadi boyunca yayılmıştır. Arkeolojik bulguların büyük bir bölümünü ince işlemeli mühürler oluşturur. Mühürlerde daha çok insan, hayvan, ve Tanrı Shiva’nın figürleri kullanılmıştır. Bulgular, Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarıyla ticarî ilişkilerde bulunduğu göstermektedir. Uygarlık, M.Ö. 2 binyıl ortalarında kentlere saldıran Ari kabilelerce yıkılmıştır.

Kültürü/Medeniyeti² üzerinden şekillendirile gelen anlatı, genellikle şu biçimde formüle edilir: 5000 yıllık bir tarihe sâhip olan Hint medeniyetinin ve sosyal yapısının, bugüne kadar devam eden bir sürekliliği vardır. Hindistan coğrafi konumu itibariyle, Umman denizi ile Bengal körfezi arasında, kuzeyde Himalaya sıradağlarından, güneyde Hint Okyanusuna doğru giderek daralan oldukça büyük bir yarımadadır. Hindistan’da tarih, kültür ve medeniyet İndus ve Ganj olmak üzere iki büyük akarsu boyunca meydana şekillenmiştir. Coğrafi özelliklerinin yanı sıra baharat türü maddeleri, kıymetli madenleri, gelenekleri, iklimi ve coğrafi özellikleri ile dikkat çeken bu avantajlı bölge anılan özellikleriyle birçok imparatorluğun, dış gücün sömürü hedefi haline gelmiş; sık sık dış tehditlere maruz kalmış; bunlarla mücadele sürecinde yeni siyasî ve toplumlaş çözümler üretmiş; daha başka coğrafyalarda pek tanınmayan örgütlenme biçimlerinin; kurum ve kuruluşların ortaya çıkmasına sahne olmuştur.

İndus Vadisi, daha önce de vurgulandığı gibi, tarihî ticaret yolları ve büyük imparatorlukların ve çok çeşitli toplumların yer aldığı son derece önemli bir uygarlık bölgesidir. “Hint Bölgesi” uzun yıllar boyunca hem siyasî, hem ticarî, hem de kültürel zenginlikleri ile tüm dünyanın ilgisini çekmiş, deyim yerindeyse

Egzotizm’in “arzu nesneleri”nin başında yer almıştır. Öte yandan, anılan tarihi şekillendiren yegâne etmen dış saldırılar değildir. Örneğin, M.Ö. 1750’den itibaren bir çöküş dönemi saptanmıştır. Bu çöküşün temelini, düşmanların açtığı bir yıkıma değil, ideolojik ve iklimsel etmenlere dayandırılmaktadır. Daha sonra bu çöküş dönemi kuzeybatıdan, askerî açıdan daha üstün Aryan ırkının göçleriyle hızlanmıştır.

İndus kültürüyle eşzamanlı olarak Ganj Vadisi’nde, Kaşmir’de ve Dekkan’da çok sayıda taş devri kültürü gelişmiştir. Aryan ırkının gelişinden sonra Kuzey Hindistan bölgesinde küçük yönetsel birliklerin varlık kazandığı gözlemlenmiştir. Bunlar toprak aristokrasisine dayanan “soylu cumhuriyetleri” olarak da tanımlanmaktadır. Ancak, çok sürmeden bazılarının mutlak monarşilere dönüşmüş oldukları bilinir (Stein, 2015, 126). M.Ö. 5. – 8. Yüzyıllar arası bu monarşi devletleri arasında iktidar mücadelesi olmuştur. Ganj Vadi’sinde “Hint Savaşan Devletler Dönemi”—bu deyim Çin tarihçiliğın geleneksel bir tanımıdır (Wimmer, 2004, 172)—Maghada devleti ile

² Kültür – medeniyet kavramları sosyal bilimlerde son derece sorunlu bir anlayış ayrılığına veri üretir. Bu konudaki etraflıca spekülasyonlar için, bkz.: Braudel. 2017; özellikle s. 34)

birlikte sonra ermiştir. Maghada devleti, Nanda hanedanı yönetiminde (M.Ö. 364 – 317) tüm Ganj bölgesini denetimi altında tutmuştur.

Vedik dönem ve Hinduizm'in egemen olduğu yüzyıllarda, birçok adlandırma yapılmıştır; bunlar arasında “İkinci Kentleşme,” “Ganj Kültürü,” ve “Demir Devri Hindistan'ı” öne çıkanlardandır. İ.Ö. 6.yy.'da Aryanların Hindistan'a göç etmesi sonucunda, ilk krallıklar kurulmuş ve Hinduizm Ârilerin dini hâline gelmiştir. Bu dönem Hint kültürünün evrim ve gelişim süreçlerinin temellerinin atıldığı, bu kültür için en önemli dönem olarak kabul edilir. Kültürün en temel taşıyıcı öğelerinden *Veda*³'lar Kadim Hint öğretileridir. Bunlar, bakış açısına göre, Sanskrit edebiyatının ve/veya kutsal kitaplarının en eski yazmalarıdır. Vedik dönem Hinduizm'le—daha doğru adıyla Brahmanizm'le—özdeşleşen ve inancın temellerinin buraya dayandığı, antik, kurucu bir dönem olarak kabul edilmektedir.

Daha sonraki yüzyıllarda—özellikle de bölgede en önemli dönüşümlerin yaşandığı 16. Yüzyılda—Türkistan hanlıklarında Hindistan'a sâhip olmanın Dünyaya hâkim olmak anlamına geleceği şeklinde bir düşünce hâkim olmuştur. Bu düşünce Osmanlı İmparatorluğu için de geçerlidir.

Babür Hanedanlığı, Kuzey Hindistan Bölgesi'nden Hindistan'a girmiştir. Burada bir Hint-Türk İmparatorlu kurarak bölgenin yönetimini ele geçirmiştir. Kuzey Hindistan'da İslâmiyet'in yayılması bu dönemde gerçekleşmiştir. Babür Hanedanlığı'nın Hindistan'da bir “cihan devleti” kurduğu bu dönemde, Hint edebiyatının ve güzel sanatlarının gelişmesinde, Babür Şah ve asilzadelerinin himayesi, ilgisi, etkili olmuştur. Babür Hanedanı'nın bu alanda birçok eser ürettiği düşünülmektedir. İkinci Bahadır Şah'ın ölümü ile Babür Hanedanlığı zayıflayarak yıkıma uğramıştır. Böylelikle, İngilizler Hindistan'a kolaylıkla yerleşerek, siyasî iktidarı ele geçirmişlerdir.

Dünya Kolonyalizmi'nin önde gelen aktörlerinin hemen hepsi aynı ülkeler ve “iştaht”la bu bölgenin zenginliklerini ele geçirmeyi amaç edinmiştir. Daha yakın tarihlerde, İngilizlerin yanı sıra, örneğin, Fransa bile, Hindistan'da hâkimiyet kurma

³ Kavram “Kutsal bilgi” anlamına gelmektedir. Hindular, Vedaların yazarı olmayan; doğaüstü ve ilmi; kendiliğinden açığa çıkmış metinler olarak düşünmektedirler. Hint felsefesinin ilk izlerinin de bu metinlerde bulunduğu kabul edilmektedir. Takriben M.Ö.500 yıllarında ortaya çıktığı düşünülen Vedalar Hinduizm için temel tefekkür referansıdır. 4 Veda vardır: Bunlar kabaca *Rig Veda*—İlâhi Bilgi; *Sama Veda*—Ses Bilgisi; *Yajur Veda*—Kurban Bilgisi; *Atharva Veda*—Sihir Bilgisi olarak sıralanabilir.

çabasında olmuştur. Fransa'nın Hindistan'a hâkim olma çabası Yedi Yıl Savaşları (1756 – 1763) ile sonlandırılıp Fransızlar Hindistan'dan tamamen çıkarıldıktan sonra bölgeyi uzun süredir sömüren İngiltere'nin en önemli rakibi Rusya olmuştur. Bu bağlamda Rusya, Hindistan'a sâhip olabilmek adına İran ve Afganistan'a yönelik yeni stratejiler geliştirirken İngiltere de bu ülkeler ile olan ilişkilerini Hindistan'daki çıkarları doğrultusunda şekillendirmiştir.

Avrupa'da sanayi devriminin başlamasıyla birlikte İngiliz sömürgeciliği, “serbest ticaret emperyalizmi” denilen ikinci bir evreye geçmiştir. İngiltere, bu aşamada hâkim olduğu toprakları çok büyük hacimlerde ürettiği sanayi mamullerine birer pazar olarak kullanmaya başlamıştır. Yerli sanayinin gelişmesi önlenerek İngiliz mamullerinin tüketilmesi teşvik edilmiştir⁴. Ancak İngiltere, bu uygulamasını daha çok Doğu topraklarında gerçekleştirebilmiş, Amerika ve Kanada'da direnişle karşılaşmış ve 1815'e kadar, kısa sürede, batıdaki bu kolonilerini kaybetmiştir. İngiliz imparatorluğu bu tarihten sonra yönünü iyiden iyiye Doğuya çevirmek zorunda kalmıştır.

Hindistan'daki Babür İmparatorluğu varlığını 1857 yılına kadar kısmen sürdürmüş, Babür yönetimi, 1857 yılında Delhi'deki İngiliz karşıtı ayaklanmaya öncülük eden [Babürlülerin son idarecisi] Bahadır Şah'ın İngilizler tarafından cezalandırılması ile son bulmuştur. (Konukçu, 1991, 403). Avrupa güç dengesinde yaşanan değişiklikler de imparatorluğun yok olmasına engel olamamıştır: Hindistan'da ticaret ve etki alanını genişletmeye yönelik yaşanan mücadelede denge 1763'ten sonra kesin bir şekilde İngilizlerin lehine değişmeye başlamıştır. Bu tarihten sonra Hindistan'ın iç mücadeleleri ülkeyi dış müdahâlelere karşı savunmasız bir hâle getirmiştir. 1818 yılına kadar yalnızca uzak Kuzeybatı sınır bölgelerinin kabileleri ve Pencap'taki Sihler, İngiliz idâresinden bağımsız kalmışlardır.

2 Ağustos 1858'de İngiliz Parlamentosu'nda çıkarılan Hindistan İdare Kanunu ile

⁴ Benzer biçimde vergilendirme, vb. yollarla sömürünün muhtelif şekillerini uygulayan Birleşik Krallık, daha kârlı girişimler yapabilmek adına bütün bir ulusu afyon müptelası yapmaktan geri durmamış; devasa Çin devletini bu yolla uçsuz bucaksız bir yıkıma sürüklemiştir. Ayrıca bkz.: Afyon Savaşları.

İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin⁵ yetkileri ortadan kaldırılarak ülke yönetimi doğrudan Londra'ya bağlanmış ve bu işle sorumlu bir bakanlık kurulmuştur.

Orta Çağlar boyunca Asya ve Avrupa arasındaki ticaret, başta Baharat ve İpek yolları olmak üzere birçok güzergâh üzerinde gelişmiştir. Yeniçağ'da Hindistan, yalnızca İngiltere tarafından değil, diğer Batılı güçler tarafından da sömürgeleştirilmeye çalışılmıştır. İngiltere, diğer sömürge imparatorluklarına göre bölgede daha kalıcı olmuştur. XV. yüzyılın sonlarında Portekizliler, ardından da Hollanda, Doğu ticaretini ele geçirmek ve bunu korumak için Hint okyanusunda gemilerini dolaştırmaya başlamışlardır. Bu girift tutuma çok geçmeden İngiltere ve Fransa da dahil olmuştur. İngilizler üstün gelerek bölgedeki Fransız varlığını büyük ölçüde ortadan kaldırmış; XVIII. yüzyılın ortalarında ülkenin siyasî ve idarî yönetimini ele geçirmiştir. İngilizlerin XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Amerika ve Asya'da yoğunlaştırdıkları sömürge faaliyetlerinin öncelikli amacı ticarî ve ekonomik olmuştur. 1600 yılında kurulan Doğu Hindistan Şirketi birkaç yıl içerisinde ticarî bir güçten politik bir güce dönüşmüştür. XIX. yüzyılın başlarında Doğu Hindistan Şirketi vasıtasıyla İngiltere, kıtanın büyük bir kısmında hâkim politik ve ekonomik güç haline gelmiştir. (Siegel, 2002, 1). 2 Ağustos 1858'de İngiliz Parlamentosu'nda çıkarılan Hindistan idare kanunu ile İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin yetkileri ortadan kaldırılarak ülke yönetimi doğrudan Londra'ya bağlanmış ve sorumlu bir bakanlık kurulmuştur (Özcan, 1998, 78). Böylelikle Hindistan, önce Doğu Hindistan Şirketi'nin hâkimiyetine girmiş, sonrasında İngiliz hükümeti şirketi lağvederek 1858 yılında ülkeye doğrudan hâkim olmuştur. 1858 yılında Sepoy ayaklanmasının ardından Şirket, Hindistan'ın büyük bir çoğunluğunu kendi idaresi altında birleştirmiştir. (Siegel, 2002, 1). 1880 yılına kadar Hindistan denizaşırı yatırımlarının yaklaşık %13'ü İngiliz ihracatı ile sağlanmış olup bu durum Hindistan'ı İngiliz ürünleri için en önemli pazar hâline getirmiştir. Bir yandan da Hristiyanlık, sömürge ve misyonerler yoluyla yayılmaya çalışılmıştır.

⁵ Bu şirketi neredeyse devlet-üstü bir oluşum olarak gereğinde imparatorluğa borç veren; çıkarları doğrultusunda kanun çıkarttıran; istediğince atamalara yön veren bir kartel olarak nitelendirmek mümkündür. Ayrıca bkz.: Stein, 2015, 207, vd.

1947 yılında Hindistan'ın bağımsızlığını kazanabilmesindeki en büyük etken, 1857 yılında Bengal'de, "Hint Ayaklanması" olarak adlandırılan siyasî bir organizasyon olan Hindistan Bağımsızlık Hareketinin, 90 yıl süren bir ayaklanma başlatmış olmasıdır.

Buna istinaden II. Dünya savaşının bitişiyle beraber sömürgecilik dönemi ve böylelikle de Avrupa ülkelerinin başka ülkeler üzerinde hak iddiaları yavaş yavaş sünmeye, çözülmeye başlamıştır. Bu süreç de Hindistan'ın bağımsızlığına kavuşmasını pekiştirmiştir. Diğer yandan, sömürü yoluyla da olsa bölgede kurulan hakimiyetin son derece alacalı, heterojen demografiyi bir arada tutan, uzlaştırıcı müeyyideleri empoze ettiği de bir gerçektir⁶. Ancak İngiltere'nin artık bu kadar geniş bir imparatorluğu elde tutacak gücü kalmamıştır⁷.

Hindistan'da bulunan Müslüman azınlıklar, kurulacak yeni devletin aynı zamanda bir Hindu devleti olacağını anlayınca ayrılmak istemişlerdir. Bunun nihaî bir sonucu olarak da bölünme problemleri ortaya çıkmıştır. İslam Birliği'nin 1946 yılının Ağustos ayını "Doğrudan eylem günü" ilân edişiyle Kalküta'da Hindulara yönelik kitle katliamları gerçekleştirilmiştir. 1947'de bu olayların güçlenmesiyle, İngilizler ülkeden ayrılmaya karar vermiş; bu da 1947 yılında Hindistan Bağımsızlık Yasası'nın ilân edilmesini hızlandırmıştır. 26 Ocak 1950 yılında da Hindistan Cumhuriyeti kurularak anayasa oluşturulmuştur.

⁶ Örneğin, taraflar arasındaki ihtilaflarda bölgedeki mahkemeler İngiliz hukukuna dayalı, İngilizce işletilen kurumlar olarak varlık göstermektedir.

⁷ Aynı gerekçeyle Fransa da Afrika'daki gücünü ve nüfuzunu yitirmeye başlamış; 1960'lı yıllarda sayısız ülke bu kıtada bağımsızlığını ilan etmiştir. (sadece 1960-61 yıllarında bu ülkelerin sayısı 18 olmuştur.)

3. *GHARĀNĀ* KAVRAMINI BESLEYEN TEMEL FELSEFELER VE KURUCU METİNLER

Hint geleneğinde, bilgi kendi başına bir amaç olarak değil, kurtuluşa (*Moksha*) götüren bir yol olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda da felsefe ve din arasında bir yakınlık görülmektedir. Hindistan'daki kültürel ve sosyolojik yapı açısından Hinduların tâbî olduğu inançlar ve görenekler ile dinî ve sosyal kurumlar bir bütünlük içinde işlemektedir. Çeşitli görüşler, dinî inanış biçimi olmaktan ziyade yaşayan, bütüncül bir sosyal sistemi şekillendirir.

Kadim Hint kültüründe yaşamın birçok pratiği son derece tutarlı bir bütünlük içinde gerçekleştirilmektedir. Aynı biçimde yaşam ile sanatın ilişkisi de büyük bir bütünlük ve “kendiliğindenlik” taşımaktadır. Örneğin, Hindistan antik tiyatrosu/drama sanatında şarkı, dans ve müzik bölünmez bir bütün olarak yer almaktadır. Hindistan'a Aryanların gelişi ve yerleşmesi neticesinde Âri dilleri konuşulmaya başlamış; bunun ardından şiirsel bir anlatım biçimi gelişmiştir. Sözlü edebiyattaki ilk öğelerinin ortaya çıkışı M.Ö. 5–6. Yüzyıllarda olmuştur. Bu sözlü anlatım tarzı, yazılı anlatıma göre daha çok kullanılır hâle gelmiştir. Hint kültürü için kutsal olan bu gelenek biçimiyle düşüncelerin aktarılması için öykülerden, şiirlerden faydalanılmış; böylelikle “Destanlar” geleneği ortaya çıkmıştır. Hindistan'ın en önemli iki destanı olan *Mahabarata* ve *Ramayana*'nın anlatım ve ifade ediliş biçimlerinde müziğin yeri de çok önemli ve belirleyici olmuştur.

Hint estetiğinin temelini dokuz temel *Navarasa* (duygu durumu) oluşturmaktadır. Bu temel *Navarasalar*; *Śhīringāram*: Aşk; *Hāsyam*: Dalga Geçme; *Raudram*: Öfke; *Kāruṇyam*: Merhamet; *Bībhatsam*: Tiksinme; *Bhayānakam*: Korku; *Veeram*: Kahramanlık; *Adbhutam*: Şaşırma; ve *Śhāntam*: Huzur'dur. *Navarasa*'lar Hint anlatım sanatlarının tamamında ve geleneksel müziğinde önemli birer yer tutar. *Navarasa* kavramını ilk olarak kadim dönemin müzikoloğu olarak benimsenen, Bharata Muni kullanmıştır. Muni, bir müzisyenin başat görevinin duyguları canlandırmak olduğunu ifade etmiştir.

Hindistan’da klasik müzik geleneği Bharata Muni’nin ifade etmiş olduğu prensipler üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda meditasyon, konsantrasyon ve ibadet şekli olarak benimsenmiştir.

4. ANA HATLARIYLA HİNDİSTAN'DA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Hint Müziği, terminoloji, üslup ve müzikal gramer farklılıklarından ötürü Hindustanî müzik ve Karnatik müzik olmak üzere, iki ayrı müzik alanı olarak ele alınmaktadır. Ayrımın temel dayanağı ülkenin Kuzey ve Güney olarak hem coğrafi hem de (bu ayrıma koşut gelişmiş) toplumsal, kültürel karakteristikleri olarak gösterilebilir. Öte yandan bu ayrım pek çok bakımdan her iki bölgenin farklı kültürel ve politik tarihini yansıtmaktadır. Karnatik kültürün baskın olduğu Güney Hindistan'da, Hindu kültürüne ve geleneksel yapısına sıkı sıkıya bağlı; kimi zaman şeklen tutucu olabilen, Sanskrit metinlerine bağlı biçimde sürdürülen bir müzik geleneği egemendir.

Kuzey Hindistan'ın İslam ve Hindu kültürlerinin her ikisini de kendi içinde barındırmış olması, dine görece daha az dayalı bir müziğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dikkatin geleneksel metinlerden saf müzik alanına kayması, burada, Hint müziğinde daha esnek bir tavrın ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Diğer bir bağlamda da tarihsel ve kuramsal açıdan Hint müziğinin tümü ülkenin manevî hayatının içinde yer almaktadır. Estetik ve dinî düşünce ayrılmaz şekilde birbirine bağlıdır; müziğin ilkeleri bizatihi ruhanî ilkelerdir; yasaları ruhanî yasalardır ve bu yasaların otoritesi de din olarak kabul edilmektedir.

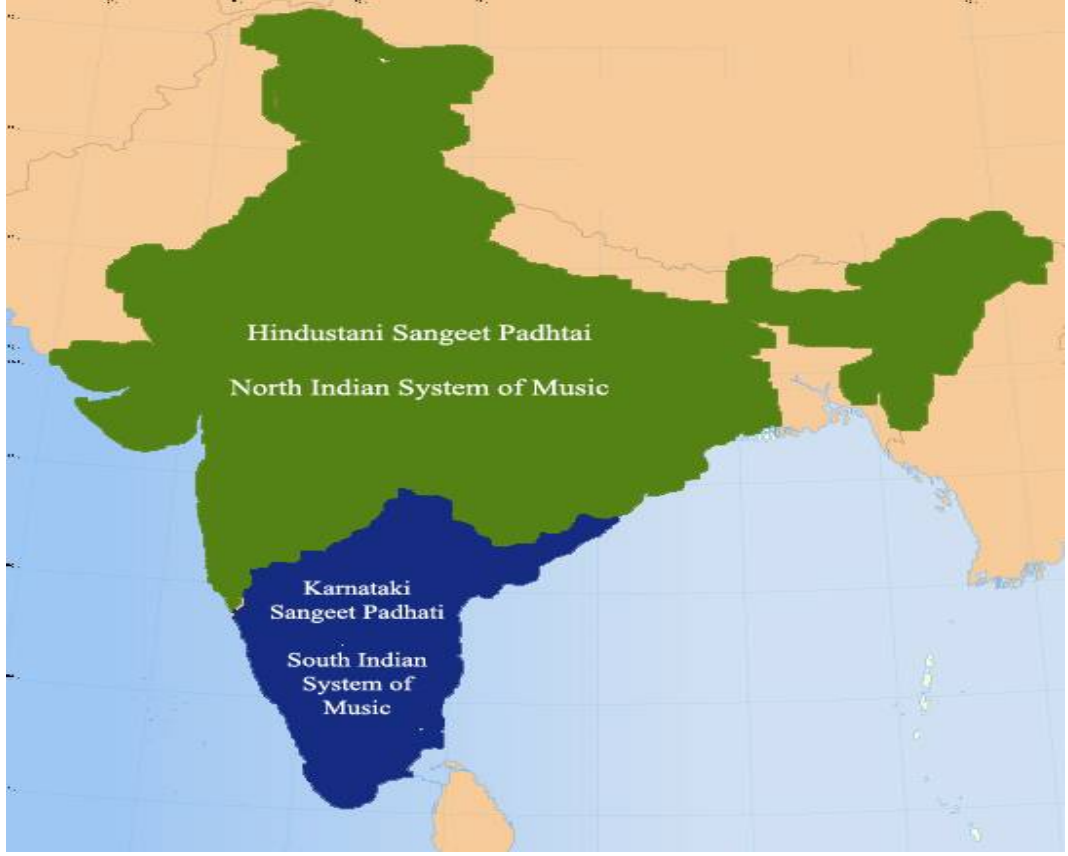
Hindistan'da bir müzik kuramı kitabını, bir dinsel görevler kitabından ayırmak mümkün olmamaktadır. Öte yandan, tam da bu sebepten, Hint Müziği hakkında çok sayıda kitap olmasına rağmen sistematik, yalın bir müzik kuramı neredeyse yok sayılmaktadır. Örneğin, kökleri çok eskilere dayanan iki temel metin—müzik bilgisini içeren ve bir çeşit teori kitabı olarak değerlendirilen *Shama* ve *Dalor* isimli kitaplar uyarınca, müzik Tanrı Brahma ve Tanrıça Sarasvati'nin buluşu olarak kabul edilmektedir.

Hindistan'da benimsenen “Evrimsel Öğreti” sanatı da tamamen etkilemiş, bünyesine katmıştır. Eski Hint toplumunun temel bilgi kaynakları ve Kutsal Öğretileri olan, Veda adını taşıyan kutsal kitaplarda toplanmıştır. O dönemde müzik, Vedalar ile bir bütün olarak gelişmiş ve ele alınmıştır. Bu kitaplardan üçüncüsü Samaveda, kadim Hint müziğine dair bilgiler vermiş ve bu bilgilerin bugüne kadar ulaşabilmesini

sağlamıştır. Kitap, Tanrı'ya adanan kurbanlarda söylenen ilâhilerden bahsetmektedir. Müzik teorisi hakkında da bilgiler vermektedir. Bu Veda'da bulunan bir efsaneye göre; müzik, Tanrı Brahma ve Tanrıça Sarasvati'nin bir eseri olarak görülmektedir. Metin uyarınca, Hint Müzik kültürünün kadim enstrümanı olan vina'nın Tanrı ve Tanrıçanın oğulları Nareda tarafından icat edildiğine inanılmaktadır. Tanrı Brahma'nın, vina'yı halkına vererek onları ödüllendirdiği söylenilmektedir. Tüm bu yapının örüntüsünde Kadim Hindistan'da müzik, kutsal olarak benimsenmiş ve günümüze kadar bu yapıyı yansıtmıştır.

Hint kültürü gibi Hint müziği de sosyal, politik, dinî ve ruhanî değerlerle yapılandırılmıştır. *Hint müziğinin tarihi, büyük ölçüde Hindu ve Müslüman din adamlarının öğretilerinin ve buyruklarının bir toplamı olmuştur.* Brahmanlar müziği tanrıya adanmışlık olarak görmektedirler. Bu anlayışa göre, müziğe geçişteki o adanmışlık çizgisi “tanrı ile müzisyen” arasındaki ilişkidir. Bu inanış biçimi sadece Hinduizm'de değil Müslümanlıkta da görülmektedir. Yüzyıllar boyunca tüm ayinler ve törenler belli müzik pratikleri korunarak gerçekleştirilmiştir.

Özetle, “Tanrılar Dönemi” müziği hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Var olagelen bilgiler efsane olarak adlandırılmaktadır. Örneğin, Seylan Adası'ndan gelen ve 7000 yıl öncesine dayandığı düşünülen ravanastron adlı enstrümanı, kral Ravana'nın icat ettiğine inanılmıştır. Eğri bir yayla çalınan bu enstrüman, bütün yaylılar ailesinin atası sayılmıştır. Hint müziği, daha sonra, Aryanlarla başlayıp İngilizlerle son bulmuş olan 4000 yıllık sürekli bir istilâ/göç akımına tâbî kalmıştır. Bu bağlamda da varoluşsal bir strateji olarak yaşadığı sentezleri yansıtmaktadır. Her ne kadar geleneğe saygı Hint müziğinin en önemli bir parçası olsa da, o miras aldığı geleneğin kısıtlamalarından fazla etkilenmemiştir. İcra pratiğindeki doğaçlama ögesi tüm Hint müziğinde merkezî konumdadır.



Şekil 2: Hindustanî ve Karnatik Müziğin Konumlanış Biçimi

<https://www.picswe.com/pics/gurmat-terminology-c1.html>

5. GHARĀNĀ KAVRAMI

5.1. *Gharānā* Kavramı'nın Etimolojik Tanımı

Gharānā kelimesi etimolojik kökeni itibariyle Hintçe “Ghar” kelimesinden; Sanskrit dilinde de aynı manayı taşıyan “Griha” kelimesinden gelmektedir. Ghar, derinlikli manası açısından ev, aile ve soy demektir. Sözlük anlamı ve genel tanımında “okul” ya da “stil” olarak karşılanmaktadır. *Gharānā*’lar isimlerini genellikle doğdukları ve kurucusunun yerleşik hayatta olduğu şehirlerden almaktadırlar. Bu durum, *Gharānā*’ların temelini saraydan; saraya eklenen yakın idarî/mülkî çevrelerden geliyor olmasına da bağlıdır (Patel, 1988, 1).

Hindustanî müziğin tarihi ve gelişimi açısından 13. Yüzyıl’da Amir Khusro (Widdess, 1981, 67) ve 16. Yüzyıl’da Moğol İmparatoru Akbar’ın saray müzisyeni olan Miyan Tansen önemli bir yere sahiptirler. Daha önceleri Hindustanî müzik tapınaklarda gerçekleştirilen icra pratikleriyle süregelmiştir. Bu müziğin gelişim süreci ve tarihi dört döneme ayrılmaktadır (Vir, 1999, 13-26):

- Aryan Dönem, MS 10. yy
- İslâmî Dönem, MS 11. yy – 18. yy arası
- İngiliz hakimiyetindeki dönem 18. yy. – 1947 arası
- Bağımsızlıktan bugüne kadar olan süreç.

5.2. *Gharānā* Kavramı'nın Evrimi

Gharānā kavramı olarak İslâmî Dönem’de ortaya çıkmaya başlamıştır. Ondan önceki Vedik periyod olan Aryan dönemde; Sanskrit dilinde, o döneme ait nota sistemiyle, tamamen ilahi formunda söylenen dini şarkılar repertuvarın temelini oluşturur. 5.y.y.’da Bharata Muni tarafından bir sanat *treatise*’i⁸ olarak tanımlanabilecek;

⁸ *Treatise* kavramı, özellikle icraya dair yönergeler de içeren; müzikal materyalin nasıl ele alınması gerektiğine dair verileri sunmasıyla tarihsel müzikolojinin en önemli kaynakları arasında yer bulan metinlere işaret eder. Geçmiş dönemlerin müziklerine dair tasarrufların—rekonstrüksiyon çabalarının, duysal referanslardan mahrum—sadece metinlere, anlatılara, tasvirlerle dayalı—doğası gereği icraya dönük her türlü veri kritik öneme sahip olmuş; Avrupa Ortaçağları’na denk gelen dönemden itibaren hem Avrupa’da, hem de Asya’da, ahlâk felsefesi ya da marifetnâme mantığından biraz daha nesnel,

Hindistan’da kabul gördüğü şekliyle dört büyük Veda’nın ardından gelen beşincisi sayılan *Natyashastra* (*Natya Veda*)⁹’nin yazılmış olması bütün Hindistan’daki müzik kültürü ve sanatını etkilemiş; o dönem müziğin şekillenmesi ve gelişmesinde çok önemli bir katkı sağlamış ve yol göstermiş (Delvoye 2010 s.35); yapıt ve önermesi bugün de önemini koruyan öznel bir yere sahip olmuştur.

Gharānā her ne kadar İslamî Dönem’de ortaya çıkmaya başlamış olsa da, o dönemde daha henüz tam oturmuş bir sistem olarak oluşumunu tamamlamamıştır. O dönemde müziğin ve müzisyenlerin, saray himayesi altına girmesi her ne kadar korunaklı bir yapı sağlamış olsa da, bu müziğin dışarıya, bağımsız bir biçimde açılmasının da önünü kapatmıştır. Ne zaman ki hanedanlıklar ve imparatorluklar yıkılmıştır, ancak o zaman müzisyenler kendi yurtlarına göç edebilmişlerdir. Böylelikle de kendi icra biçimlerini daha rahat bir biçimde dışarıya açarak, kendi stillerini bir sistem/okul/gelenek içerisinde aktarmaya başlamışlardır. Saray müzisyenliği döneminde müzisyenler geçim kaynaklarını saraydan sağlamış olmalarına rağmen, bu bir bağlamda müziği nesnelleştirmiş, metalaştırmıştır. Sadece krallara/imparatorlara ve yahut belirli bir egemen zümreye icra edilmesi, müziği korunaklıdan çok gerilimli, kısıtlanmış, dar bir alana hapsedmiştir. Bu bağlamda da Hindustanî müziğin gelenekselleşmesi; bu inşa edilen geleneğin kurumlaşması ve ardından bir korunaklılık güvencesi altına alınması, tamamen *Gharānā* geleneğinin evrilmesi, pekişmesi ile mümkün olmuştur. Takip eden bölümlerde *Gharānā* geleneğinin ortaya çıkışı, gelişim süreçleri, günümüzdeki işlevselliği; ardından temel ve ayırt edici özellikleri tanımlanmaya çalışılacaktır.

5.2.1. *Gharānā* Sisteminin Ortaya Çıkışının ve Tarihin Ana Hatları

Kraliyet sisteminin var olduğu dönemde, *Gharānā* kavramı henüz bu isim ile anılmaya başlanmamış olmasına rağmen, saray himayesine işaret eden; ile saray

kuramsal bir bakışla ele alınan müzik metinleri sayesinde erken dönemlerin müzikal pratikleri hakkında daha somut fikirler elde edilebilmiştir.

⁹ Dramatik sanatları, sahne sanatlarını, edebiyat ve müziği anlatan bir tür *treatise* niteliğinde; kuramsal ve gnostik metinlerden oluşan kutsal kitabın adıdır. M.Ö. 200 ila M.S. 200 yılları arasında yazıldığına inanılmaktadır. Etimolojik köken açısından Sanskrit dilinde *Natya*; drama, *Shashtra* (*Veda*); bilgi anlamına gelmektedir. Bu *Veda*’nın Bharata Muni’ye bir vahiy yoluyla yazdırıldığına inanılmaktadır. Diğer dört temel *Veda*’nın en etkili taraflarını da bünyesine almıştır. *Rig Veda*’dan *Pathya* (sözcükleri)’yi, *Yajur Veda*’dan *Abhinaya* (mimik)’yi, *Sama Veda*’dan *Sangeet* (müzik)’i, *Atharya Veda*’dan *Rasa*’yı (hisler ve duygular) alarak beşinci *Veda* olarak kabul gören *Natya Shashtra*’yı oluşturmuştur. Sanskrit dilinde, 36 bölümden ve 6000 *Sloka*’dan (metin) oluşmaktadır. *Natya Veda*’nın orijinal metinleri bugüne kadar ulaşamamıştır. Bazı bilginler tarafından sözlü gelenek yoluyla aktarılıp ve birçok yazar tarafından da derlendiğine inanılmaktadır.

müzişyenlerine bir konum ve gelir kazandırma biçimi olarak işlevselleşmiştir. (Patel, 1998, 239). Daha sonra Müslümanlık'ın egemen olduğu döneminin ve saray kavramının son bulması sonucunda, saray müzişyenleri şehir merkezlerine doğru göç etmek zorunda kalmışlardır¹⁰ (Neuman, 1999, 168). Her müzişyen, görev aldığı sarayın bünyesinde yapılanan, kendine özgü stil farklılıklarına ve belirli nüanslara sâhip bir icra pratiğini yansıtır. Böylelikle yer değıştirdiklerinde dahi, taşındıkları bölgelerde, kendi stillerini korunaklı bir sistem ve yapı içerisinde aktarma geleneğini sürdürürler. Bu özellik *Gharānā* sisteminin, müzişyenlerin taşındıkları şehirlerin isimleri ile anılmaya başlanmasıyla birlikte, deyim yerindeyse, “doğulan değıl de doyulan yer”in yansıdığı; varlık gösterilen şehrin/bölgenin odağı konduğu; böylelikle koşullara istinaden kendiliğinden ortaya çıkarak geleneksel bir yapı görünümünü kazandığı süreci yansıtır.

Gharānā geleneğı, az önce de vurgulandığı üzere, ilk olarak saraylarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Hükümdarların, himayeleri yoluyla soylarını vurguladıkları; sanata bakış ve destekleriyle entelektüel niteliklerini ve gönül yüceliklerini yansıtabildikleri; bunun sonucunda toplumsal otoritelerini koruyabilecekleri; erk ve niteliklerini lanse edebilecekleri birer araç olarak işlevselleştirilmişlerdir. Saray müzik kültürü ve saray müzişyenliğı, iktidarla olan ilişkisi itibarıyla, müziğe, herhangi bir dinî ve siyasî yapı taşımadan gerçekleştirilme olanağı vermesiyle farklı bir ivme kazandırmıştır. Bu özellik, zamanla geleneksel bir öğreti biçimini de almıştır. Bu süreç, daha önce de vurgulandığı gibi, Miyan Tansen'in döneminde gerçekleşmiş, pekişmiştir: *Gharānā kavramı* geleneksel bir öğreti biçimini alarak, giderek daha popüler bir hâl kazanmaya başlamıştır.

Gharānā geleneğı, anılan özellikleriyle, sarayın kültürel prestijinin bir ifade biçimi olarak kabul görmüştür. Dolayısıyla, özellikle de dönem itibarıyla, saray müzişyenliğı iyiden iyiye önem kazanmıştır. Her kültürde olduğu gibi, Hindistan'da da himaye ilişkisi—diğer bir terimle: patronaj—yansıttığı otoriteyle bir imaj yaratma veçhesi olagelmıştır: Her sarayın ihtişamını ya da kalenderliğini; iştahını ya da tevazusunu yansıtan müzişyenleri ve dansçıları olmuştur. Saraylar, mevcut yapıları ve benimsedikleri söylemler içinde kabul gören müzişyenler ve dansçılar yetiştirmeleriyle bu himayenin silsile boyutunu da inşa etmişlerdir. Diğer yandan, bu

¹⁰ Saray'dan kast edilen, genellikle daha bölgesel hakimiyet alanlarıdır. Bkz.: Eski Delhi “Red Fort” Babür İmparatorluğu, “Agra Fort” Akbar İmparatorluğu v.b.

yapı dışı kapalı ve son derece rekabetçi olmuştur. Bu içe dönük yapı çok daha sonra halka açık konserlere ve iletişimsel bir yapıya kavuşmuştur. Bu konserlere olan talep ve geleneksel yapının icra olarak da herkese açılmış olma durumu, geleneksel bir eğitim biçimi olan ve zamanın içine dönük, biraz da içsel bir yapısı olan *guru*¹¹ *shishya* geleneğini tehdit altına almıştır. Fakat daha sonraları, müziğin sarayın dışına çıkarak icra edilmesi yoluyla ve *Gharānā* geleneğinin de müzikteki korunaklı yapısı ile, bu öğreti biçimi pekişmiş, kendi geleneğine ait yapıyı koruyarak bugüne kadar gelmiştir.

5.3. Günümüzde *Gharānā*

Gharānā kavramının işaret ettiği merkezî öğreti yüklemi ve silsile düzeneği Hindistan'ın iki farklı/temel müzik/toplum kültüründe şu adlarla anılmaktadır: Kuzey Hindistan Bölgesi'nde *Gharānā*, Güney Hindistan Bölgesi'nde *Gurukul* ifadeleri geçerlidir. *Guru* kelimesi köken olarak Sanskrit dilinde “öğretmen” anlamına işaret etmekte; *kul* ise, yine Sanskrit dilinde bir kelime olan “geniş aile” anlamına gelen *kola*'dan gelmektedir. *Gharānā* ve *Gurukul* geleneklerinin her ikisi de yapısı; öğreti ve eğitim tavrı açısından aynı sayılır.

Güney Hindistan bu yapıyı “okul” olarak tanımlamaktayken, Kuzey Hindistan “ev” manasında kullanmaktadır. Bu öğreti geleneği, Hindistan'ın tamamında neredeyse aynı yapı ve ritüellerle işlemektedir. *Guru*'ya olan itaat ve bağlılık hayatî önem taşır. Aslında burada *guru*'ya olan bağlılıktan kasıt, özde, tamamen müziğe olan adanmışlıktır. Bir *guru*'nun kendi zincirinden/silsilesinden gelen geleneksel yapıyı öğrenciye aktarabilmesi ve mensup olduğu *Gharānā*'ya kabul etmesi için de öğrencide adanmışlık ve teslimiyet duygusunun olması aranmaktadır. Hocanın/ustanın/*guru*'nun yolundan gitmek; sözünden çıkmamak, öğrettiği şeylere sadık kalarak, müziğin tavrını iyice kavrayabilmiş biçimde, izleyiciye ve kendinden sonraki nesillere aktarabilecek seviyede olabilmek, kritik ve belirleyici değer taşımaktadır.

Hindustanî müziğin geleneksel bir öğreti biçimi hâlini alması saray müzisyenliği döneminden bugüne kadar *Gharānā* geleneği üzerinden işlemiştir. Bu süreçte diğer

¹¹ Mürşid, öğretmen. Hint Kültüründe kişiyi ya da öğrenciyi (müridi) karanlıktan aydınlığa çıkaran anlamına gelmektedir.

bir belirleyici öge de, müzik geleneklerinin en eski dönemlerden itibaren aile/soy üzerinden aktarımıdır: *Gharānā* geleneği, belirli bir ustanın ya da kurucusunun ikamet ettiği şehrin ismiyle bağlantılı bir müzik soyuna; diğer bir okumayla, “müzisyenler ailesi” kavramına işaret eder. Genel bir tavır olarak kan bağı ya da aile içinde süregelen müzik eğitim biçimi tercih edilmektedir. “Dolaylı yoldan” veya “dolaysız yoldan” ifadeleriyle ayrıştırılan iki öğretme biçimine dayalı iki farklı *Gharānā* geleneği vardır: “Dolaylı yoldan” aktarılan öğretilerde, guru’nun kendi seçeceği kaliteli ve hünerli müzisyenler; “dolaysız yoldan” aktarılanda ise aile içinden gelen kimseler nasıplendirilir.

Gharānā’ların kökleri farklı yapılarıdaki geleneksel müzik stillerine dayanmaktadır. Her stilin kökeninde yer alan farklı tavırlar özgül yapılanmalar göstererek kendi karakteristik özelliklerini oluşturmaktadır. Bu tavır farklılıkları da *Gharānā*’ları oluşturmuştur. Örneğin, Hindistan’ın kuzeyindeki bütün bölgelere ait enstrüman ve vokal *Gharānā*’ları farklı stillerde biçimlenmişlerdir.

Gharānā’ların işlevselliğinde gözetilen diğer bir kavram da “saflık”tır. Hint müziğinin sadece gelişiminde değil; gelenekselliğin kurucu öğelerinden/imgelerinden olan “saflık” ve “bozulmamışlık”ın korunabilmesinde de *Gharānā*’lara önemli birer rol düşer: *Gharānā*’lar vasıtasıyla geleneğin dışındaki dönüşümlerin oluşması en azından kontrol altına alınır; hedeflendiği ölçüde de idealize edilen “saflık” korunur.

Hindistan’daki müzik eğitim geleneklerini ve buna bağlı biçimde gelişme gösteren stil farklılıklarının oluşmasını sağlayan da, bizzat *Gharānā*’lar olmuştur. *Gharānā*’ların oluşumları *guru-shishya parampara* (öğrenci-öğretmen geleneği/mürşid-mürid ilişkisi) öğretim geleneğine bağlı şekilde gerçekleşmektedir. Bu konuda derinleşmeden önce, diğer bir yapıcı öge olan doğaçlamaya dayalı farklı anlayışlara işaret etmek yerinde olacaktır: Her *Gharānā*’nın kendi karakteristik stiline kökenine bağlı biçimde yapılanmasıyla stil ve emprovizasyon farklılıkları oluşmuştur. Hindustanî müzikte emprovizasyonun temel ögesi olan raga’ların¹²

¹² Sanskrit dilinde aşk, renk, arzu, şefkat ve kara sevda anlamlarına gelmektedir. Müzikteki raga terimi ilk olarak, Bharata Muni tarafından yazılan, *Natyashastra Veda*’sında kullanılmıştır. Her raga kendi yapısına bağlı şekilde gelişen bir nota grubunun müziği müzik kılan sayısız hâl, tavır, kimlik, kültür, ... ögesinin bütünlenmesiyle oluşmaktadır. Raga’nın moleküler yapısı olan *swara* (nota)’ların, işlenmemiş biçimdeyken raga’nın kimliğini vermediklerini; başka ses sistemlerindeki gibi, ancak çıkıcı ve inici dizilerinin sıralanması şeklinde aktarılmasının raga hakkında çok az veri sunduğunu önermek yanlış olmayacaktır.

icraları *Gharānā*'lara göre farklılık göstermektedir. Keza, raga'ların icrası, doğaçlama biçimi, bunlara dayalı kompozisyon türleri gibi, bu müziğin zamansal boyutuna referans olan tala'ların¹³ örgütlenmeleri—yapı, kalıp ve tempoları—her *Gharānā*'ya göre farklılık gösterebilmektedir.

Gharānā'nın kendi içerisindeki geleneksel yapısı, müzikal bir öğreti biçimindeki bağlılığı, bir stil farkındalığını ve bir tavır duygusunu vurgulamaktadır. Diğer bir bağlamda, *Gharānā* kavramını sadece bir stil farkındalığı olarak değil; aynı zamanda da, bir düşünce biçiminin çağlar boyu aktarılma “sanatının” geleneği olarak da görmek gerekmektedir. Bir müzik geleneğinin *Gharānā* haline gelebilmesi için en az üç nesil kaliteli müzisyen yetiştirmiş olması beklenmektedir. Bu anlamıyla bir müzikal hanedanlık, sözlü (“ağızdan ağıza”) aktarım geleneği¹⁴ ile beş ve daha üstü nesile kadar müzisyen yetiştirebilmektedir.¹⁵ *Gharānā mensubu* bir müzisyen, soyunun ideallerine göre, belirli bir müzisyenlik standardının—ve dolayısıyla beşerî kimliğin—sürdürülmesinden sorumludur.

Diğer yandan, bir *Gharānā* geleneği içerisinde, bireysel yaratıcılık da her zaman önem taşımaktadır. *Gharānā*'nın kendi geleneksel yapısına bağlı kalınarak yetişen öğrencinin, farkındalığı gibi, kendi farkını da yaratması beklenmektedir. Zira, eğer *Gharānā*'nın yaratıcı yapısı/doğası sekteye uğrarsa, *Gharānā* gelişme gösteremez ve aktarılamaz. Guru'yu salt taklit ederek icrayı sürdürmek *Gharānā*'nın büyümesini engellemektedir. Zira, gelenek statik bir şey değildir: Yalınkat bir taklit *Gharānā*'nın felç, kötürüm olması anlamına gelebilmektedir; aksine, müzisyen mensup olduğu *Gharānā*'nın temel duruş ve öğretisini muhafaza edip, nüanslarını ve yapısını kullanarak kendisine ait, doğal, kişilik taşıyan özellikleriyle müzikal materyali işleyebilmeli; geliştirebilmelidir. Başka bir ifadeyle, müzisyen, verili geleneksel yapı içerisinde kendi keşiflerini yapabilme; mensubu olduğu silsileye yaratıcı katkılar sunabilmelidir. Bu öngörü Hindustanî Müzik geleneği içerisinde hep kritik bir önem

¹³ Sanskrit dilinde “avuç” anlamına gelen tala müzikal zamana işaret etmektedir. Temeli insan nabzının vuruşlarına dayanmakta ve doğanın titreşimlerini yansıtmaktadır. *Nada* (müzikâl tını)'nın devamlılığını düzenleyen önemli bir faktördür. Simetrik vuruşların eşit dönüş değerlerini sağlayan matematiksel bir orantıdır. Hindu mitolojisine göre, dans eden Tanrı Shiva'nın dişil enerjisi olan Tandava formu ve Tanrıça Parvati'nin feminen, zarif ve akıcı dansı olan Lasya formu, zaman-hareket-akış ilişkisine işaret eder.

¹⁴ Bu noktada hemen akla gelen “meşk geleneği” ile birçok ortaklık saptanabilir. Çalışmanın odağından uzaklaşmamak adına, geniş bir literatüre sahip bu kavram için sadece şu başat kaynaklara işaret etmek yeterli sayılmıştır: Behar, 2016; Popescu-Judet, 1996.

¹⁵ Bkz: Senia Maihar *Gharānā*

arz etmiştir. Müziğin geleneksel yapısını bozmadan, icra edilen raga'nın tavrının dışına çıkmayarak kendi içsel tavır bilgisi ve hissiyatı ile icrasını gerçekleştirebilmesi, her müzisyenin temel motivasyonu olmalıdır. *Gharānā*'nın geleneksel yapısına bağlı olan Hindustanî Müzik kültürünün çağlar boyunca yapısını bozmadan, ancak gelişme göstererek, aktarılma süreci tam da bu düstura dayanmaktadır. Hindistan'daki müzik festivallerini takip eden bilinçli müzik dinleyicileri için bu durumun korunaklılığı çok önem taşımaktadır. Gidilen konserdeki müzisyenin hangi *Gharānā*'ya ve hangi guru'ya mensup olduğu çok önemlidir. Dinleyiciler konseri buna bağlı olarak dinlemekte ve değerlendirmektedir.

Toparlamak gerekirse, bir *Gharānā*'nın en ayırt edici özelliği, onun kendi stilindeki eğitim biçiminin, geleneksel yapısının ve retorik koşullandırmalarının, o *Gharānā*'ya mensup müzisyenlerin icralarında duyulmasıdır. Dolayısıyla her türlü müzikal bilgi; stil, performans, eğitim biçimi; tavır, etik, retorik, vb. öğeler ve bunların yansıdığı repertuvar—kompozisyonlar ve doğaçlamaya dayalı icra pratikleri—bir *Gharānā*'dan diğerine, ayırt edici özellikleri belirgin kılar, farklılıkları gösterir.

Bazı müzisyenler her zaman mensup oldukları *Gharānā*'larla anılarak, gene de kendilerine has stilleri yaratabilmişler ve kişisel hünelerlerini müziklerine aktarabilmişlerdir. Örneğin, Kirana *Gharānā*'ya mensup olan vokal icracısı Ustad Amir Khan, ve aynı geleneğin diğer vokal icracısı olan Ustad Abdul Karim Khan'ın birbirlerinden tamamen farklı birer müziksel kimlikleri vardır. Fakat her ikisinin müziği de bağlı bulundukları *Gharānā*'nın bütün özelliklerini yansıtmaktadır. 1960'lı yıllarda Ustad Amir Khan Hindustanî müzik geleneğini en çok etkileyen vokal icracılarından biri olmuş ve stili bugün dahi etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

Öte yandan, herhangi bir *Gharānā*'yı temsil etmeyen, ancak kendine özgü bir tarzı olan icracılar da vardır. Bir icracı çeşitli stilleri asimile ederek ayırt edici bir stil oluşturabilmektedirler. Verilen formül uyarınca, kendi soyundan gelen çocukları ya da öğrencileri bu üslupta üç nesil yetiştirirse, yeni bir *Gharānā* oluşturabileceği önerilecek böylesi müzisyenler, Hint müzik geleneğinin dinamik doğasını yansıtır.

Gharānā geleneği ve öğreti biçimi, hindu ve müslüman müzisyenlerin her iki dalı tarafından da benimsenmiştir. Birçok Müslüman guru hindu müzisyen, birçok hindu Guru da müslüman müzisyen yetiştirmiştir ve hâlâ da dünyanın birçok ülkesinde farklı dinlere mensup müzisyenler yetiştirmektedirler. *Gharānā* geleneğinin bu

boyutu müzikal ve kültürel geçirgenliğe açık doğasıyla; barışıllığı ve iletişimselliğiyle son derece önemli bir bağdaştırıcılık motivasyonu tařımaktadır¹⁶.

¹⁶ özellikle 1940'lı yıllara kadar, hattâ 1947'de Pakistan'ın Hindistan'dan ayrılmasına sebep olacak derecede sert ve şiddetli çatışmaların yaşandığı hindu – müslüman toplumları arasındaki gerginliğin böylesi bir motivasyonla yumuşatılması bölge ve kültürü için oldukça manidardır.

6. GHARĀNĀ'LARIN TASNİFİ—TARİHSEL PERSPEKTİF

Rag-Ragini¹⁷ Müzik sistemi öncesi birçok müzisyen mensup oldukları öğreti biçimini *Mata* olarak adlandırmıştır. O dönemde bilinen 21 Mata, Rag-Ragini sistem sonrasında dört grupta birleştirilmiştir (Vir, 1999, 22):

- Shameshwar Mata
- Bharat Mata
- Kalinath Mata
- Hanuman Mata

Bu gruplandırmanın neden dört şubeye/dala göre yapıldığının sebebi hâlâ bilinmemektedir. Daha sonra bu dört grup Mata, Shankaracharya tarafından *Matha* olarak isimlendirilmesinin sonrasında günümüzde de kullanılan biçimdeki tasnife kavuşmuştur. Bu süreçte, isimlendirilmenin en belirgin ve belirleyici tarafı, verili *Gharānā*'ların bulundukları bölgeyi/şehri de vurgulaması olmuştur (Vir, 1999, 22):

- Shrangeri *Matha*, Karnataka bölgesi
- Govardhan *Matha*, Puri bölgesi
- Sharda *Matha*, Dwarika bölgesi
- Joshi *Matha*, Badrinath bölgesi

Bu dört *Matha* Miyan Tansen'in zamanına kadar devam etmiştir. Fakat ölümünden sonra hepsi farklı stillere sâhip olan dört *Bani*¹⁸ biçiminde, müzik eğitiminin önemli birer parçası olarak işlevselleşmişlerdir (Vir, 1999, 23).

1. Khandari *Bani*: Kurucusu Hussen Khan'dır. Dhrupad Dhamar ve Hori şarkı stilindedir.

¹⁷ Kadim dönemden gelen bu sistem Pandit Bhatkande'ye göre ragaların sınıflandırması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bazı müzisyen ve yazarlar ragaları 6 temel sınıfa ayırmışlardır. Her raga bir *ragini*'ye (eş) sahiptir. Bunların her biri de onların *putra* (erkek çocuk) ve *vadhu* (gelin)'ya sahiptir. Böylelikle yeni ragalar meydana gelmiştir. Bu sistem daha çok o dönemde kullanılmış, zamanla terk edilmiştir.

¹⁸ Dhrupad stili Vedik dönemden bugüne kadar gelmiş ve daha sonrasında saraylarda imparator ve kralların himayesi altında gelişme göstermiştir. *Gharānā* Geleneği takriben 18. yy. dolaylarında oluşmaya başladığı için Dhrupad'ın bu dört farklı stili için o dönemde *Bani* ismi kullanılmış, *Gharānā* kavramının ortaya çıkmasından sonra *Bani* yerine *Gharānā* da denilmeye başlanmıştır.

2. Gaurahari *Bani*: Kurucusu Miyan Tansen'dir. Khayal Asthai ve Tarana şarkı stilindedir.
3. Dagur *Bani*: Kurucusu Suraj Khan'dır. Kaul Kalbana stilindedir.
4. Nauhari *Bani*: Kurucusu Chand Khan'dır. Halk müziği stilindedir.

Müslüman dönem sonrasında bu “ekoller” ya da öğreti yolları, dört temel *Gharānā* biçimiyle bu dört *Bani*'nin yerine geçmiştir:

1. Gwalior *Gharānā*; kurucuları ve en önemli temsilcileri: Rahmat Khan (ölüm: 1922), Balkrishna Buva (1886-1950)
2. Agra *Gharānā*; kurucuları ve en önemli temsilcileri: Natthan Khan (1840-1900), Faiyaz Khan (1886-1950)
3. Jaipur *Gharānā*; kurucuları ve en önemli temsilcileri: Alladiya Khan (1855-1945), Bhaskar Buva Bakhale (1869-1922)

Kirana *Gharānā*; kurucuları ve en önemli temsilcileri: Abdul Karim Khan (1872-1937), Wahid Khan (ölüm; 1949).

7. GHARĀNĀ'LARIN AYIRT EDİCİ ÖZELLİKLERİ

Gharānā'ların farklarını, başat ayırt edici özelliklerini en kolay yansıtan alanın vokal müzik gelenekleri olduğu düşünülebilir. Bu bölümde, öncelikle farklı vokal gelenekleri üzerinden ilgili *Gharānā*'ların “mekanikleri” tanımlanmaya çalışılacaktır.

Geleneksel Hint Müziği ve onu çevreleyen öğretiler, daha önce de belirtildiği gibi, temeli çok eski zamanlara dayanan ve bugüne dek sürdürülegelen *guru shishya parampara*¹⁹ geleneği ile aktarılagelmiştir. Dhrupad stili hâricindeki bütün *Gharānā*'lar, temel yapıları itibarıyla Amir Khusro döneminden beri sürdürülegelen vokal stili *khayal*'e²⁰ dayanmaktadır. *Khayal* tavrı bir geleneksel yapı hâline gelerek Dhrupad stilinin yerine geçmeye başlamış ve Hindustanî müzik geleneğinin gelişimine başka bir motivasyon ve yön vermiştir.

Hindustanî Müzikte 4 temel vokal *Gharānā* geleneği vardır. Bunlar Gwalior *Gharānā*, Kairana-Kirana *Gharānā*, Agra-Agra Atrauli *Gharānā* ve Jaipur-Jaipur *Gharānā*dır. Patiala *Gharānā*, Delhi *Gharānā*, Bhendibazar *Gharānā*, Rampur-Sahaswan *Gharānā*, Banaras *Gharana*, Mewati *Gharānā* gibi *Gharānā*'lar sonradan, bu dört ana *Gharānā*'nın yapısına bağlı olarak, onların alt kolları biçiminde gelişmiştir.

Ayrıca “melez” olarak adlandırılan *Gharānā*'lar da vardır; bunlar geçirgen, karışık stilleri barındırmaktadır. Örnek olarak Ustad Amir Khan'ın kurduğu Indore *Gharānā* verilebilir.

Gharānā'lar raga'ların evrimi ve gelişimi üzerindeki farklı tarzların segmentasyonlarını da yansıtır; her *Gharānā* kendine has olan sunumuna ve aktarımına sâhiptir. Örneğin, Gwalior *Gharānā* müzisyenleri, *rageshvari* ragasında *komal* (bemol) ni²¹,ye ilâveten *shuddha* (natürel) ni'yi kullanırlar; ancak diğer birçok *Gharānā*'nın müzisyenleri sadece *komal* ni'yi değil, *shuddha* ni'yi de

¹⁹ Bkz.: *Guru-Shishya Parampara* s.25.

²⁰ Bkz.: *Khayal* Bölümü s.40

²¹ Kısaca hatırlatmak gerekirse, Klasik Hint Müzik Geleneğinde kullanılan başat solmizasyon “sargam” adıyla anılır ve temel (rölatif) ses dizisi sa – re – ga – ma – pa – dha – ni – (sa) şeklindedir.

kullanmaktan geri durmazlar. Bu bağlamda vurgulanabilecek başka bir olgu da, *Gharānā* geleneğinin yükselmesinden önceki dönemlerde, farklı bölgelerde farklı raga'lara itibar edildiğidir; ancak zamanla tercih edilen ya da yoğunlaşıl原因 raga'lar iyiden iyiye belirginlik kazanmış, hattâ kalıplaşmıştır. Batı Hindistan müzisyenleri Kuzey, Orta veya Doğu Hindistan'daki müzisyenlerin tercih ettiklerinden farklı raga'ları icra etmişlerdir.

Ancak çeşitli *Gharānā*'ların yükselişinden sonra, bu durum birkaç nedenden ötürü biraz gevşemiştir. Belirli bir *Gharānā*'ya mensup bir müzisyenin, konser vermek üzere gittiği bölgenin yerel müzik tavrından, yapısından ve geleneğinden etkilenmesi doğal olarak görülmüş; ancak bu etkiyi mensup olduğu *Gharānā*'nın retoriği içinde yansıtması beklenmiştir. Böylesi değişiklikler melez olarak kabul gören *Gharānā*'lar içerisinde hiç bir problem teşkil etmemiş; fakat kendi tavrını özenle ya da kimi zaman biraz sertlikle koruyan diğer *Gharānā*'larca pek hoş karşılanmayabilmiştir. Örneğin, Gaurhar Bani stilinden gelen bir müzisyenin, her icra koşulunda uzun süren *vilambit* (orta hızda tempo) ya da *madhya* (yavaş) tempoda gelişen bir icra sunması beklenir. Oysa daha geçirgen doğallı bir *Gharānā*'da, örneğin, Senia *Gharānā* daha serbest bir temporal dinamizm kolaylıkla benimsenebilir.

Her raga temel karakteristik yapısı bağlamında küçük varyantlara sâhip olabilmektedir. Böylelikle bir raga'nın yapısı bozulmadan kendini yeniden üretebilmesinin önü açıktır. 1650 yılında Pandit Ahobal tarafından yazılan *Sangit Parijata* adlı eserde, bhairavi raga'sında, re notasının hem *komal* (bemol) hem de *shudda* (natürel) kullanımı bir arada verilmiştir. Böylelikle iki farklı ses karakterine rağmen raga'nın yapısındaki hissiyat bozulmamıştır: Raga'ların nota aralıklarının değişimi, raga'nın tavrını bozmuyorsa, bu icra pratiği kabul gören bir biçim olmaktadır. Diğer yandan, raga'nın nota aralıklarındaki nüans farklılıkları *Gharānā*'lara göre farklılık gösterebilmektedir. Böylelikle, bir *Gharānā* geleneğinde, aynı adı taşıyan bir raga, başka birininkinden tamamen farklı özelliklere ve dolayısıyla tamamen farklı ruh hâllerine işaret edebilmektedir. Örneğin, raga *shree*, Karnatik müzikte ga, dha ve ni notalarını *shree* raga'sındaki orjinal hâliyle icra etmektedir. Bu biçimi 17. Yüzyıl'dan günümüze kadar geldiği düşünülen, *poorvi* raga'sındaki notaların aralık yapılarının benzerliği ile *poorvi shree* raga'sını ortaya çıkarmıştır. Kuzey Hindistan'da *bageshri* raga'sının ismi aynı zamanda *bageshvari* olarak da bilinmektedir. Bu tarz isim farklılıkları—aynı raga'ya işaret

etmelerine rağmen farklı farklı kullanımlar—bölgesel farklılardan öteye çok bir şey ifade etmezler; sadece farklı *Gharānā*’ların terim tercihlerini yansıtır.

7.1. *Guru Shishya Parampara* – Mürşid - Mürid İlişkisi

Bir *Gharānā*’ya mensup müzisyene *Gharānādar* denilir. Bütün *Gharānā*’ların müzik eğitimleri içerisinde, kendine has temel prensipleri vardır ve bu müziğin çok ötesine geçen bir aidiyet bilinciyle pekiştirilir. Öğrenci buna bağlı olarak, verili geleneğin içerisinde eğitim almaktadır. Gene de her bir *Gharānā*’da ortak kabul edilebilecek bir gelenek varsa, onun da *Guru Shishya Parampara*, yani, bir tür “mürşid – mürid ilişkisi” olduğu önerilebilir²². *Guru shishya* geleneği kökleri çok eskilere dayanan—ve benzerlerinin birçok farklı tür ve kültürde gözlenebileceği—son derece geleneksel bir aktarım biçimidir. Bu gelenek, guru’nun sanatını; öğretisini nesiller boyu aktarmasında birebir ilişkiyi; mensubiyet, iktisap, el-alma gibi çağrışımları olan silsile tavrını yansıtan bir sistemdir. Bu geleneksel örüntüler içerisinde bireyin ruhanî gelişimi de en az sanatsal gelişimi kadar önemsenir—ve belirleyici sayılır.

Guru, bu öğreti biçiminde bizatihi sanatın ve müziği sembolize etmektedir. Guru için *shishya* müziğin devamlılığını simgelemektedir. Dolayısıyla bu geleneksel yapı guru ve öğrencisi arasındaki son derece girift, kapsamlı bir ilişkiye işaret etmektedir (Tiwari, 2011, 14-15). Özetle, detayları ilerleyen bölümlerde verilecek, tam bir itaat ve teslimiyeti; bunun karşında da, öğretiyi, kutsal nitelikleri haiz bilgiyi eksiksiz ve koşulsuzca aktarma sorumluluğunu gerektiren bir mensubiyet ilişkisidir.

Guru shishya ilişkisi erken sözlü aktarım döneminden Upanishadlar (yaklaşık M.Ö.2000) zamanından gelmektedir. Sanskrit dilindeki kelimelerden oluşan Upanishad: Upa: yakın; Ni: aşağı; Shad: oturmak; yaklaşık olarak ustanın “dizinin dibine oturmak” anlamına gelmektedir. Öğrencinin *gurusuna* olan sadâkatine, bağlılığına, teslimiyetine ve saygısına işaret etmektedir. En iyi yolla en ileri, en incelikli bilgiyi nakletmeye yoludur. *Guru shishya parampara* eğitim biçiminde guru öğrencinin adanmışlığını test ederek bu öğreti geleneğine kabul eder ya da etmez. Guru’nun öğrenciyi kabul etmesi, onu mensup olduğu *Gharānā*’ya kabul ettiği

²² Bu kavram için salt “öğrenci” kelimesini de önerenler vardır; ancak, içerdiği “yola girmek,” “el almak,” vb., köklü gelenekler itibarıyla, belki, İngilizce *disciple* kavramının işaret ettiği, daha geniş bir meslekî silsile/onay boyutuyla karşılanması mümkün olabilecek, ve “öğrenci” kelimesindeki anonimliğin, edilgenliğin ötesine bir anlam taşımasından ötürü, bu çalışmada *shishya* terimi korunacaktır.

anlamına gelmektedir. Her guru, kendi tecrübeleri doğrultusunda öğrencinin adanmışlığını belirli yol ve ölçülerle sınamaktadır (Neuman, 1990, 30-84).

Eğitimi yeni bitirmiş, gurusunun toplum karşısına çıkıp çalmasına izin verdiği bir müzisyen için *Gharānā* çok önem taşımaktadır. Dinleyicinin bu yeni icracıyı benimsemesi, büyük ölçüde hangi gelenekten geldiğinden, hangi ustaya bağlı olduğundan etkilenmektedir.

Guru – *shishya* ilişkisinde gerek ritüelistik bakımdan süreçleri, gerekse de aidiyet/mensubiyet/bağlılık gibi manevî boyutların izlenmesini olanaklı kılan, *Tantra*²³ denilen çeşitli olgular bulunmaktadır. Bu ilişki biçimi şunları içermektedir:

- Öğretmen-öğrenci ilişkisindeki karşılıklı bağlılık;
- Bu ilişkideki formal onaylama: Genellikle, gurunun kabul ettiği *shishya* için kabul töreni²⁴ yapılmaktadır. Bu, guru tarafından, öğrencinin ruhanî durumunun ve gelişiminin sorumluluğunun kabul edilmesi anlamına gelmektedir.
- Bazen bu kabul töreni usulü, çok/özel bilgeliği ya da meditasyon tekniklerini kapsayan şekilde gerçekleştirilebilmektedir.
- *Shishya* gurusuna şükranlığını belirtecek bir hediye vermek istediğinde guru sadece meyve gibi basit şeyleri kabul etmektedir.

Guru'nun doğru öğrenciyi bulması hâlinde, bu öğrenciye, artık bağlı olduğu *Gharānā*'nın herkese/alelâde öğrencilere, vs. gösterilmeyen, gizli tutulan bazı inceliklerini ve sırlarını aktarması da bir gelenektir. (Neuman, 1990, 52). Keza, guru ile *shishya* arasındaki ilişki biçimi ticarî olmamalıdır²⁵. Guru öğrencisinden herhangi bir para kabul etmez; zira bu geleneksel ilişki tamamen adanmışlık üzerine kuruludur. Gelenek ve bu geleneğin gelecekte de sürdürülebilmesi hedefiyle yapılanan bu öğreti biçiminin, anılan ruhanî boyutunu ve saf formunu koruyabilmesine çok önem verilir. Müzikal başarıya ulaşabilmekte bu geleneksel

²³ Kelime anlamı, teori, sistem, metot, teknik ya da pratik manasındadır. İlâhî olana ulaşma yolu; Çok disiplinli ve uzun bir çalışma sonrasında kişinin temel bir dönüşüm yaşamasıdır. Kişinin aydınlanmak için bedenindeki bütün enerjileri, bunların kaynaklarını, hislerini ruhsal yapısı ile bir denge içinde harekete geçirmesidir.

²⁴ Bkz. *Gandha Bandh* töreni.

²⁵ Geleneksel yapının içinde bu tartışma götürmez bir konudur; ancak, günümüzde, “doğal olarak” bu öğretiden/yaklaşımdan da sapmalar olmuş; kimi zaman öğrenci ile ustası/meslek arasına giren diyetler bu düsturu sakatlamıştır.

öğreti biçiminin odağında yer alan inanç ve bağlılık esas kural kabul edilir (Neuman, 1999, 45).

Bu disipline girmede iki önemli kriter vardır: Biri, babadan oğula geçen—çok nadiren de babadan kızına; daha da nadiren anneden çocuğuna—silsiledir. Bu durumda bir öğrenci çok küçük yaştan itibaren kendini bu ortamda bulabilir ve son derece doğal bir biçimde, neredeyse fark etmeksizin, kendini sadece müzikal olmakla sınırlı kalmayan bir bütünsel eğitimin içinde bulur. Kimi zaman da son derece bilinçli bir öğrenci, bir guru'ya talip olur; kendini onun öğretisine/yoluna koşulsuzca adayacağına dair guru'yu ikna edecek düzeyiyle benzeri bir mensubiyete kabul görür. İki durumda da çok sıkı bir disiplin gözetilir. Guru öğrenciye sadece belirli şeyleri değil, bütün müzikal öğretinin yanı sıra yaşama dair birçok bilgi ve farkındalığı da kazandırmakla—en azından bu farkındalığı yaratmakla, tetiklemekle—sorumludur. Fakat sonuçta, birçok şey öğrencinin kapasitesine ve azmine, aynı zamanda da öğrenme arzusuna bağlıdır.

7.2. Bir “İntisap Ritüeli” olarak *Gandha Bandh* Töreni

Guru – *shishya* ilişkisinin geleneksel sembolü olan *gandha bandh* töreni yeni bir öğrencinin kabulü esnasında gerçekleştirilmektedir. Guru öğrencisine, mensup olacağı öğretiye bağlandığını sembolize edecek kırmızı bir ip (*moli*) bağlar. Öğrencinin sağ el bileğine, bazı *mantra*²⁶lar eşliğinde bağlanan bu ip, hem geleneksel bağlılığın en derin işareti olarak, hem de, dışarıdan bakıldığında o kişinin yetişmekte olan bir müzisyen ve bir *shishya* olduğunun göstergesi olarak işlevselleşir. Bu—bir

²⁶ Sanskrit dilinde *mantra*, “*Manas*” zihin, “*Tra*” temizlik, kurtuluş ve yükseltmek anlamlarına gelir. Aynı zamanda, kutsal mesaj-metin, cazibe ve büyü anlamlarına da gelmektedir. Zihni yükselten bir ses olduğuna inanılmaktadır. Zihni temizlemek, boşaltmak, serbest bırakmak demektir. *Mantra*’ların âlimler tarafından M.Ö.1000’li yıllarda kullanılmaya başladığı düşünülmektedir. Hinduizm’de, *mantra*’nın sesinin gücü; mistik heceler, kelimeler, evrenin dili ve hareket eden güçlü bir enerji olarak görülmektedir. Her *mantra*’nın kendi ses ve titreşimi olduğu ve bu titreşimlerin vücudun hücrelerine nüfuz ederek iyileştirici etkileri olabildiği ve bunları ilahî enerji ve kuvvetle doldurulabildiği düşünülmektedir. Bir *mantra* genellikle tekrarlanan sözcük ve yahut deyimdir. *Mantra*’ları tekrarlayanın, zihni meditative bir duruma sokarak, ilahî olan ile bağlantı kurulabileceğine inanılır. Dinî-kutsal bir dua ve yahut bir kişinin ruhunun iç dünyasını etkileyebilecek kadar güçlü olduğuna inanılan herhangi bir kelime ya da düşüncenin de *mantra* olabileceğine dair bir yaklaşım hakimdir. *Mantra*, herhangi bir düşünce ve din sistemine bağlı görülmemekle beraber, bunun yanı sıra Hinduizm, Jainizm, Budizm, Sihizm ve Transandantal Meditasyon vs. gibi bir çok din ve düşünce okulunda da kullanılmaktadır. Ayrıca bkz.: N.Krishnaswamy, *The Mantra for Contacting The Divine*, tarihsiz.

nevi “rütbe” gibi taşınan—ip, öğrenciyi toplum içinde, konum itibariyle saygın bir yere taşır.

Öğretmenler ise toplum içinde neredeyse kutsiyet taşıyan bir konumda kabul edilirler. Müslüman öğretmenler için, Urdu dilinden gelen Ustad (usta) kelimesini kullanılır; Hindu öğretmenler içinse Sanskrit dilinde “Guru” kelimesi geçerlidir. Ancak, Hindu bir müzisyen kendisi için guru’yu değil Pandit²⁷’i kullanır. Müslüman olan müzisyenler—guru’nun maneviyatta da yüceltici boyutnu taşımayan Ustad’ı tereddütsüzce kullanırlar. Bir Müslüman öğretmen ve öğrenci arasındaki ilişki geleneğine, *Ustad-Shāgird* ya da *Shaikh-Murid* adı verilir. Ama Hindistan genelinde, bu geleneksel ilişki biçimine kapsayıcı olarak *Guru-Shishya Parampara* denilmekte (Neuman, 1990, 44), ve dinsel vurgu/ayırım talî kalmaktadır.

7.3. Hindustanî Müzikte Sözlü Aktarım Geleneği

Tarihsel geçmişten bugüne kadar olan müzikal-kültürel birikimlerin gelecek nesillere iletilmesi, söz konusu kültürün devamlılığını sağlaması açısından en önemli unsurlardan biri olarak görülmüştür. Müzikal-kültürel özün bütünlüğünün gelecek nesile aktarımı, çeşitli geleneksel yollarla gerçekleştirilegelmektedir (Nogueira, 2003, 164). Aktarımı gerçekleştiren toplum ya da topluluğun kendine özgü kültürel çerçevesi, kültürel kimliği tarafından—ya da tersine: Kültürel kimlik bu çerçeve tarafından—şekillendirilmektedir. Çeşitli müzik kültürlerine bakıldığında, sözlü ve yazılı aktarıma dayalı iki iletim şekli ile karşılaşilmektedir (Akersson, 2012, 67-68).

Sosyo-kültürel sistemlere sahip geleneksel kültürlerde, birbirlerinden farklı, sözlü ya da yazılı, müzikal-kültürel aktarım zincirleri oluşturulmuştur. Aktarım ve yahut iletim yöntemi, toplumsal müzikal-kültürel yapı hakkında pek çok önemli bilgiyi, çeşitli biçimlerde kodlamış, kimi zaman apaçık, kimi zamansa şifreli biçimlerde yansıtmaktadır.

Sözlü aktarım geleneğini uygulayan kültürlerde, belirgin ve önemli rol oynayan usta-çırak ilişkisi, onu tanımlayan sıkı bir iletim zincirinin, nesilden nesile süre gelen kültürel içerik aktarımının varlığını oluşturmaktadır. Gelenek ve göreneklerin düzenlediği ilişkiler dahilinde, ancak tarihsel süreç içerisinde belli değişikliklere uğramış, böylelikle de dinamizmini korumuş bir aktarım biçimi olan böylesi sözlü

²⁷ Kelime sanatsal bir ustalık kadar ilmî bir boyut da yansıtmaktadır; hattâ, kaba çevirisi “âlim” anlamına gelmektedir.

gelenekler birçok kültürde geçerli; kimilerinde başat, kimilerindeyse de tamamlayıcı işlevler üstlenirler.

Ustanın çırağına ya da öğrencisine, eğitim süresince aktardığı, sadece teknik içerikler ya da uygulama pratikleri değildir. Dönem müzik kültürünün içeriğini oluşturan neredeyse herşey, çeşitli biçimlerde (anlatı, temrin, sezdirme, ...) öğretilmekte ve bu katmanlı bilgilerin içselleştirilebilmeleri için biteviye tekrarlanmaları, talim ettirilmeleri esas alınmaktadır. Dolayısıyla, sözlü eğitim biçimi tamamen yüz yüze gerçekleştirilen bir eğitim geleneğidir; verili pasajı tekrar ve ustayı taklit yoluyla gerçekleşen bu öğrenme süreci, bu çalışmanın yapıldığı coğrafyanın geleneksel meşk sistemini çağrıştırır. Öğrenci başından sonuna dek guru'sunun yaptıklarını, hareket ve tekniğini iyice anlayıp, özümseyerek, daha sonrasında da aynısını tekrarlayarak "meleke kesbeder." Bunların yanı sıra güçlü bir kulak hafızasına ve ezber yeteneğine sahip olmak, aranan önkoşullar arasındadır.

Bu eğitim biçiminin ne kadar uzun soluklu olduğu ortadadır: Yıllar süren bu süreçte öğrencinin guru'sundan her zaman öğrenecek bir şeyleri vardır. Zira, daha önce de vurgulandığı gibi, bu öğreti biçiminde öğrenci ustasından sadece müziği değil, yaşama dair de bir çok şey öğrenir; guru kendi deneyimlediği, süreçlerinden geçtiği ve sonuçlarını kavradığı şeyleri öğrencisine kendi üslubuyla aktarır—ya da bilinçli bir öğrenci/mürit, aktif, katılımcı gözlem yolula sayısız tecrübeyi kendine maledebilir. Örneğin, bu süreç içinde aktarılanlar, sadece raga yapısı-ritmik detaylar, çeşitli icra incelikleri, müziğe dair spesifik bilgiler, vs., değil; tüm bunların yanı sıra, sosyo-kültürel bir takım davranış biçimleri; dünyaya, olaylara ve olgulara bakış, halet-i ruhiye, hattâ mizaç gibi son derece geniş, hayatî kaliteler olabilir; anılan aktarımın müzik üzerinden bizatihi yaşam tecrübesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

8. GHARĀNĀ'LARIN KOLLARI: HİNDUSTANÎ MÜZİK GELENEKLERİ

Bu bölümde, başlıca *Gharānā*'ların hangi müzik geleneklerini temsilen şekillendikleri, ilgili geleneklerin genel özellikleri üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır.

8.1. Dhrupad

Dhrupad, Vedik dönemden bugüne kadar saflığını koruyarak gelmiş bir vokal müzik stilidir. Dhrupad stilinin temeli, Vedik müzik bilimi olarak görülen ve *Sama Veda*'ya ait bir form olduğu düşünülen *Gandarva Veda*'daya dayandırılır. *Sama Veda*, anlamı itibariyle ezgi/melodi anlamına gelen “*samanī*” kelimesinden gelmektedir. *Sama Veda*'nın metni 3 kesit halinde düzenlenmiştir. Birinci metin, melodiyle eşlik edilmeyen 4 büyük *Veda*'nın en eski ve ilk *Veda*'sı olan *Rig Veda*'dan alınmış ayetlerdir. *Arcika* stanzalar koleksiyonu olarak adlandırılan ikinci metin, çeşitli konulardaki ayetlerden oluşur. Üçüncü metin *ganas* (şarkılar kitabı), *Rig Veda*'dan gelen, genellikle tanrı Indra'ya ithaf edilmiş, rahiplerin söylediği melodili ilâhilerdir. Bu melodik formdaki ayetlere *yoni* (kaynak) denilmektedir. *Sama Veda*'da 585 *yoni* (kaynak) vardır. *Sama Veda*'da da yer alan bu ayetler, *Samgana* denilen melodi ve ritmle zikredilmiştir. Bu ayetlerin şarkılamaları *Chhanda* ve *Prabandha* olarak adlandırılan vokal stillerine dönüşmüştür. Bu vokal stillerinin birleştirilmesiyle de Dhrupad ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda da, Dhrupad tapınaklarda söylenen dinî ilahiler geleneğiyle ilişkilendirilmiştir. Böylelikle Dhrupad, kutsiyet, liturjiye dayalı olma ve ritüelistik (ayinsel) boyutlarıyla yüceltilen, son derece önemsenen, derinkli bir tür haline gelmiştir.

Dhrupad'ın devamlılığı, adanmışlık ve ibadet gelenekleriyle sürdürülmüştür. Dhrupad süreç içerisinde sekülerleşerek hem temel aldığı (ille de dinî olmayan bir metnin ya da) şiirin bir biçimini, hem de şiirin söylendiği bir müzik tarzını belirtir olmuştur. Dhrupad kökenleri açısından her ne kadar vedik ilahilerin ve mantra'ların söylenişinden kaynaklansa da, süreç içerisinde bağımsız bir sanat biçimine dönüşmüştür.

Dhrupad kelimesi etimolojik açıdan incelendiğinde, kökenlerinde Sanskrit dilinden gelen “*dhruva*,” ve Hintçe “*dhruvapada*” terimlerine rastlanır. Bu kelimelerin açılımıysa şu şekildedir: *Dhruva*, yapılandırılmış-taşınmaz, değişmez; sabit, kalıcı; *pada* ise, kelime- şiir, ilâhi-ayet anlamlarına gelmektedir. Bununla birlikte, kavramsal açıdan, müziğin döngüsel yapısını da ifade eder ve vurgular: *Swara* (nota/ton/perde), *kala* (zaman) ve *shabda* (metinsel) yörüngelerin sabit bir noktaya geri dönüşünü ifade etmektedir.

Gandharva Veda Müziği, raga yapısına bağlı bir düzen üstüne oturtulmuştur. Günün farklı saatlerindeki birbirinden farklı titreşimleri yansıtarak, “doğanın bir ezgisi” olarak görülmektedir. Bu ragaların, kişinin çakralarını (enerji merkezi-ruh hali) etkilediğine; meditatif bir etkisi olduğuna inanılmaktadır. *Gandharva Veda* ile ilişkilendirilen; *Vedalar*’ın yazım tarihinden daha eski olduğu düşünülen, ses/müzik yogası olarak adlandırılan Nada Yoga tekniğinin, en eski yoga uygulamalarından biri olduğu düşünülmektedir. Nada Yoga’da hedeflenen amaç, dışsal olan ses yardımıyla, içsel sesi keşfetmektir. Fakat süreç içerisinde, belli başlı müzik ailelerinin pratik bilgisini üstlendiği bu teknik yavaşça unutulmaya başlayarak, form değiştirerek içeriğin seyredildiği, neredeyse yalınkat bir müzik meditasyonu olarak algılanmıştır. Hintli bir bilge olan Maharishi Mahesh Yogi, bu müziği tekrar canlandırmış ve ülkenin çeşitli yerlerinde *Gandharva Veda* okulları açarak birçok müzisyenin yetişmesini sağlamıştır. Günümüzde dünyanın bir çok yerinde *Gandharva Veda* konserleri verilmektedir.

Nada Yoga’nın, Dhrupad şarkı söyleme biçiminin temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Dhrupad, Nada Yoga uygulamasına dayanan bir vokal tekniği-geleneği şeklini almıştır. Daha sonrasında, *rudra vina* ve *sursringar* gibi enstrümanlar üzerinde de uygulanmaya başlamıştır. Nada Yoga’daki bazı uygulamaların, vücudun iç rezonansını geliştirerek, sesin karın bölgesinden baş bölgeye doğru, serbest bir biçimde rezonansa girmesi sağlanmaktadır. Dhrupad şarkıları, *Udatta*, *Anudatta* ve *Svarita* denilen bu süreçleri, *Vedik* ilahilerin melodik okunuşunda olduğu gibi aynı temel rolü üstlenmektedir.

Hint Kültüründe, *Gandharva Veda* müziğini dinleme pratikleri şu şekildedir:

- Gözler kapalı, oturarak veya uzanarak;
- Her raga *Prahara* denilen, günün değişen ruh hâllerini yansıtan titreşimleri ifade ettiği düşünülen 3 saatlik periyodlardan meydana gelir;

- Dinleyen kimse yoksa bile 24 saat boyunca mekânda çalınan *Gandharva Veda* müziğinin, ortamı arındırdığına ve maneviyatını yükselttiğine inanılır.

Ragaların dayandırıldığı *praha* (zaman) dilimleri ise şu şekildedir:

- Gündoğumu: 07:00 – 10:00
- Sabah-Öğle: 10:00 – 13:00
- Öğle: 13:00 – 16:00
- Akşamüstü: 16:00 – 19:00
- Günbatımı: 19:00 – 22:00
- Akşam: 22:00 – 01:00
- Gece: 01:00 – 04:00
- İmsak: 04:00 – 07:00

8.1.1. Dhrupad Repertuvarının Temel Dayanağı olarak *Vedalar*

Daha önce de belirtildiği gibi, *Vedalar* Dhrupad repertuvarının temel dayanağı olarak kabul edildiğinden, bu bölümde kısaca tanımlanacak, temel hatları çizilecektir. *Veda* kelimesi kökeni itibariyle, Sanskrit dilinde “bilgi” demektir. Ari dinî edebiyatının tamamını kapsayan, Hinduizm’in kutsal kitaplarıdır. Kelime, aynı zamanda, manevî bir tonlamayla, bu dine mensup kişiler için “açığa çıkmış bilgiler” mânâsına gelmektedir. Hindular, *Vedalar*’ın yaratılışın başından beri var olduğuna inanmaktadır. *Vedalar*’ın en yeni bölümlerinin M.Ö. 500 yılları civarında ortaya çıktığı düşünülmektedir. En eski metin olan *Rig Veda* yaklaşık M.Ö. 1500 yıllarına tarihlenir. Birçok hint-bilimci, metinlerin yazılmadan önce, uzun zaman devam eden sözlü gelenekte var olduklarını düşünmektedir. *Vedalar*, günümüze Sâkhâ adı verilen brahman çevreleri tarafından ulaştırılmıştır.

Vedalar:

- *Rig Veda*
- *Sama Veda*
- *Yajur Veda*
- *Atharva Veda*

Rig Veda hayatın anlamına, evrenin başlangıcına dair felsefî çıkarımlarda bulunmaktadır. Doğa güçlerinin kişileştirilmesi olan tanrılara tazim edilmiş 1017 ilâhi içerir. Her ilâhi 10 kadar âyetten oluşur; bunların ayrı bir edebî vezni vardır ve yüksek sesle okunurlar. Anlatımlar, yoğun sembolizmle yüklüdürler ve üstü kapalı, anlaşılması zor olarak kabul edilirler. Örneğin:

“Karanlık vardı, her şeyi saran bir karanlık, ve her şey ayrışmamış haldeki Ummandı o zaman, boşluğun sakladığı o, gayrete geldi ve var oldu. Başlangıçta ilâhî aşk meydana geldi. Gönül’ün ilksel tohum hücrelerini oluşturdu. *Rishiler*²⁸ gönüllerinde araştırma yaparak keşfettiler varlığın yokluktaki bağlantısını. Belli belirsiz bir çizgi varlığı gayri varlıktan kesip ayırdı.” (*Rig Veda*, 10, 129)

Sama Veda, kurban esnasında rahiplerin okuduğu ezgisel bir *Veda*’dır. Melodiler *Veda*’sı olarak da tanımlanmaktadır.

Yajur Veda’da, kurban esnasında alçak sesle okunan dualardır. Bir bölümü nesir, bir bölümü de manzum olarak yazılmıştır.

Atharva Veda, dinî ayin ve törenlerde okunan dua ve yakarışlardan oluşmaktadır. 730 ilâhîden oluşur. Kozmik, mistik ve büyü ile ilgili dualar da içerir.

8.1.2. Dhrupad Stilinin Süreç İçerisindeki Dönüşümü

Kuzey Hindistan’da, müzik, saray himayesi altına girmeden önceki döneminde, tapınaklarda icra edilen bir ibâdet biçiminin uzantısı olarak deneyimlenmiştir. Bu durum günümüzde de, hâlâ Hindistan’ın tamamında gerçekleştirilen, dinî açıdan çok büyük değere sahip bir ritüel olarak sürdürülmektedir. Hindistan’ın Kuzey bölgesinin, uzun yıllar göçlere ve saldırılara maruz kalması ve Müslümanlığın bu bölgeye girişiyle birlikte Dhrupad neredeyse bir müslüman müziği halini almıştır. Böylelikle birçok hindu müzisyeninin İslâm’ı seçmesi ve saray himayesi altında olması sebebiyle, Dhrupad *Sanskrit* ve *Sastrikal*²⁹ geleneklerinden uzaklaşmıştır. Böylelikle 14. ve 16. yüzyıllar arasında, doğası ve içeriği birçok değişikliğe uğramıştır. Sade ve sofistike bir hâle gelerek, sevgiye dair adanmışlık duyguları ile icra edilmeye başlamıştır. Saray himayesi altında 17. ve 18.yy.’lara kadar popülaritesini sürdürmüştür.

²⁸ *Rishi* kavramı Sanskrit dilinde, aziz, şair veya bilge anlamına gelir. Hint geleneğinde, *veda* ilahilerinin, kayda geçirilmesinde *rishilerin* önemli bir yere sahip oldukları düşünülür. *Rig Veda*’da ve Brahmanlarda Kashyapa, Atri, Vasishta, Vishvamitra, Gautama, Jamadagni, ve Bharadvaja gibi *rishilerden* ve Romasha, Lopamudra, Apala ve Kadru gibi kadın *rishilerin* (*rishikalar*) varlığından söz edilmektedir. Bunların Ortodoks Brahmin neslinin başlangıcı olduğu kabul edilir. *Rishi*’ler bazen Büyük Ayı takımyıldızlarındaki yedi yıldız ile özdeşleştirilir. Günümüz de ise, kutsal kişileri ifade etmek için *Maharishi* deyimini kullanılmaktadır. (G. Parrinder, s.149)

²⁹ Sanskrit dilinde *satya* kelimesinden türetilmiştir. Zamansız varlık-Tanrı; gerçek ya da doğru anlamına gelmektedir. Tanrı’nın nihaî gerçek olduğunu söyleyen kişinin sonsuza dek kutsanacağı anlamına gelir.

Dhrupad vokal ve enstrümantal üslubun ve de Klasik Hint müziğinin ortaya çıktığı biçim olarak kabul edilir. Dhrupad stilinin kökeni, kutsal Sanskrit dilindeki metin *Sama Veda*'ın melodik yapısıyla ilişkilidir. Vedik dönemden bugüne kadar gelen, din-müzik ilişkisinin buradan temellendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu müziğin 14. yy.'da saray tarafından himaye edilmeye başlaması, klasik müzik biçimine dönüşmesine; "Hint kültürünün bir "mirası" olaka algılanmasına yol açmıştır. Gwalior Kralı Raja Man Singh sarayında Dhrupad'a büyük bir önem vermiş ve bu bağlamda birçok iyileştirme yapmıştır. Böylelikle bu tarz *Darbari* (Saray) Dhrupad olarak bilinir hale gelmiştir. Dhrupad 500 yüzyıl boyunca, Babür İmparatoru ve Rajput krallarının himayesi altında gelişme göstermiştir. Dhrupad 16. yüzyıldan itibaren, Miyan Tansen ve o dönemin diğer saray müzisyenlerinin geliştirmesiyle yeni bir forma dönüşmüştür. Zakiruddin ve Allabande Khan, büyük amcaları Baba Behram Khan ve öğrencileri süreç içerisinde, bir silsile olarak Udaipur ve Alwar saraylarında, saray müzisyeni olmuşlardır. Dhrupad icracıları olan Zakiruddin Khan ve Allabande Khan'nın torunları, Dhrupad'ın bir işareti olan, *dagur* ve yahut *dag bani* de denilen ismi, soyadı olarak almış ve *dagar* kardeşler olarak anılmaya başlamışlardır. Günümüzde bu silsileyi devam ettirmektedirler. 1947'den sonra Hindistan'ın bağımsızlığını ilan etmesiyle, saray himayesinden çıkan Dhrupad icracılarının bir kısmı Pakistan'a göç etmişlerdir.

Dhrupad'un dört stili vardır;

- Dagar ailesi tarafından kurulan, Dagarvani Bani (*Gharānā*)
- Ustad Hussen Khan tarafından kurulan, Khandari Bani (*Gharānā*)
- Miyan Tansen tarafından kurulan Gaurahari Bani (*Gharānā*)
- Ustad Chand Khan tarafından kurulan Nauhari Bani (*Gharānā*)

Dhrupad geleneğinin benimsediği tavır için manevî ve ruhsal-ibadet anlamına gelen *aradhana* kavramı kullanılır. Amacı eğlendirmek değil, dinleyicide derin bir huzur ve tefekkür duygusu uyandırmaya çalışmaktır. Dhrupad icraları, telâssız, sakin ve yavaş biçimde ilerleyen bir icra pratiğine sahiptir. Raga'nın melodik cümleleri sade ve bir perdeden diğerine kademeli biçimde geçilerek icra edilir. Kompozisyonların bir kısmı, imparatorlara övgü mahiyetinde yazılmış; diğerleri ise müziğin kendisi üzerinde yoğunlaştırılmıştır.

Tamamen doğaçlama olan ilk bölüm *alap*³⁰, bir tefekkür niteliği taşır ve sabit bir metin olmaksızın uzun ve ayrıntılı biçimde, “ta nom na, de ti ri li” gibi hecelerden oluşan, “nomtom” denilen stilde icra edilmektedir. Bu hecelerin anlamsal ve mistik bir etkiye sahip olduğu düşünülmektedir. Kelimelerin kullanılmamasının ardındaki felsefe ise, bunların dikkati dağıtarak, maneviyatını yok edeceğinin düşünülmesidir. İdeal ilahinin, saf müziğin sesi olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel bir dhrupad icrasına *hori-dhammar* veya *sadra* denilmektedir. Dhrupad’ın geleneksel olarak üç ana bölümü vardır: Bunlar *Alap*, *jor-jhala* ve “kompozisyon” (*gat*) bölümleridir. Dhrupad icrası kendi içinde, *sthayi*, *antara*, *sanchari* ve *abhog* olarak adlandırılan dört bölümden oluşmaktadır. *Alap*’tan sonraki kompozisyon kısmının ilk bölümü olan, “sabit” anlamına gelen *sthayi*, kompozisyonun ağırlık merkezidir. Bu bölümde, raga’nın sadece *poorvanga*’ları (alt tetrakordu) vurgulanır. Kompozisyon ritmik olarak temel heceli birimlerine ayrılır ve sonra parlak bir hece ve kelime ritmi, senkronize biçimde icra edilir. Bu bölüme ise “kelime bölümleri” anlamında *bol baant* denir. Kompozisyon bölümünde icra edilen metnin anlamı çok önemlidir ve icracıların bu kelimelerin kullanımına çok dikkat etmeleri beklenir; doğaçlama sırasında dahi, kelimeleri yanlış yorumlamamaya özen gösterirler. İcracı, kelimeleri *dugun* (iki kere), *trigun* (üç kez) ve *chaugun* olarak bilinen, farklı bir tempoda—temel temponun katları/bölünümleri arasında geçişler yaparak icra eder. *Sthayi* bölümü, alt oktavdan, orta ve yüksek oktavlara; örneğin: ma (fa) veya pa (sol) notalarından sa (do)’ya geçişle belirtilen *antara* bölümüne (orta bölüm) başlangıç yapar. İcracı *sthayi*’ye geri döndükten sonra, ritmik yönelimli bir şekilde doğaçlama içerisinde bir takım varyasyonlarla, anılan bu iki oktavda başka doğaçlamalara geçer. İcranın sonlarına doğru vokalist ve yahut solist tempoyu şiddetli bir şekilde yavaşlatır; *sthayi* bölümünün ilk ezgi cümlesine geri döner ve icrayı sonuçlandırır.

³⁰ Birçok Hint müzik geleneğinde icra edilen yapıtlar iki ana bölümden oluşur; yapıtın kimliğini, ruh iklimini, tavrını tanıtmaya dönük bir girizgâh gibi tanımlanabilecek *alap* ya da *alaap* bölümü, hazır bulunan topluluğun neredeyse enstrümanlarını akortlamalarına bağlanan bir kendilindenlikle, son derece yavaş ve tasasız girilen bir serim, takdim niteliğindedir. Türe göre değişiklik gösterse de, bu genellikle 20 dakika – 40 dakika arası, uzun soluklu girişin ardından, daha ritmik omurgalı *gat* bölümüne bağlanır.

8.2. Khayal

Khayal, etimolojik kökeni itibariyle Pers dilinden gelmektedir. Tam karşılığı, Türkçe'ye de geçtiği gibi, “hayal”dir. Hayal gücü, düşünce, fikir ve izlenim anlamlarına işaret eder. Hindustanî müziğin modern türü kabul edilen Khayal, Pers-Arap etkilerini de taşımaktadır (Singh s.49). 18.yy.'da, Mughal (Babür) hanedanı hükümdarı İmparator Mohammad Shah döneminde, vedik dönemden beri süre gelen Hint müzik formunun, Pers-Arap müzik etkileri altında kalması sonucu ortaya çıkmıştır (Bor, tarihsiz s.63). Kökü 13.yy, Delhi sarayına dayanmaktadır. Değişen himaye politikalarına rağmen nispeten stabil kalan, korunan müesseslerden biri olarak varlığını sürdürmüştür. Birçok *Gharānā*'nın temeli khayal vokal geleneğine bağlıdır (Kaur 2007 s.123-24) ve bugünkü Hindustanî vokal tavrı da tamamen khayal stilindedir. Bugün de rağbet gören biçimini Amir Khusro'un ortaya çıkardığı ve popüler hale getirildiği düşünülmektedir. Bu öncü müzisyen yeni ragalar oluşturmuş ve khayal stilinde bugün de icra edilen şarkılar bestelemiştir.

Khayal türü, tarihsel açıdan, Hindustanî klasik müziğin, modern tarzının gelişimi için çok önemli sayılmaktadır. Khayal'den önceki stiller Dhrupad ve Dhammar olmuştur. Daha önce de vurgulandığı gibi, bu türler saray patronajlı altında himaye edilmiştir. Khayal ise, Dhrupad'dan çok sonra ortaya çıkmıştır. Dhrupad'a nazaran daha özgür ve esnek bir form olması ve doğaçlama için daha geniş olanaklar sunmasıyla 1700'lü yılların en baskın vokal türü olmuştur (Patel 1998 s.238).

Saraylarda “*pardah*” denilen bir cinsiyet ayırımına gidilmiştir. Bu sistemde erkekler ve kadınlar kraliyet saraylarında ayrı yerlerde tutulmuştur. Erkekler icralarını kraliyet maiyetlerinde yapmış, yaklaşık bir tabirle “kapu” anlamına gelebilecek bu idarî – sosyal mekânlar “*darbar*” olarak anılıyor olmuştur. Kadınların konumuna ise “*zanaana*” denilmiştir. Saraylarda, yani korunaklı, resmî bir endamın hakim olduğu seçkin ortamlarda icra edilen Dhrupad ve *dhammar*, bu tavrın yansıdığı tını idealiyle; yani khayal formundaki gibi daha tiz ve incelikli bir stille, yüksek sesle ve işlek bir tavrıla değil de, daha “ağır başlı,” genellikle kapalı, koyu, pest bir ses ve tavrıla söylendiği için daha “eril” bir stil olarak görülmüş ve bugüne kadar da bu şekilde benimsenen bir icra pratiğini sürdürmüştür.

Bu cinsiyet rolleri—ya da güncel terminolojiyle “toplumsal cinsiyet kodları”—*Gharānā* sistemine de yansımıştır. Bu sistem, sadece müzisyenlerin hem performans

hem de eğitim amaçlı kullanacakları resmî bir müfredatı değil, birçok yaşamsal örüntüyü de kuşaktan kuşağa aktaran bir vechе olmuştur. Her ne kadar Hinduizm'in semavî dinlere kıyasla nispeten daha eşitlikçi bir doğası olduğu önerilebilirse de, kadın – erkek ayrımının gene de erkekler lehine, erkek-egemen bir düsturda görünürlük kazandığını teslim etmek yerinde olacaktır. Örneğin, bu toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansıması, 20.yy.'ın başlarına kadar, öğretmenlerin neredeyse tamamen erkek olmasıdır (Brown 2010 s.159-160). Bu durum ancak yakın tarihlerde, genellikle de güçlü, açık fikirli ailelere/*Ghārāna*'lara mensup kadınların meslek-içi yüksek statülerde yer bulmasıyla değişiyor olmuştur.

18.yy.'da Sadarang ve Adarang isimli müzisyenlerin öncülük etmesi önemli bir değişimi başlatmış ve daha önceleri genellikle kadınlara bırakılan Khayal formunu erkeklerin de icra etmelerinde etkili olmuşlardır. Böylelikle, önceki dönemlerin ayrımcı cinsiyetçiliğinin de çöküşü sağlanmış ve bu yüzyılda Khayal stilinde büyük bir canlanma yaşanmıştır. Hemen ardından, ilk ve temel Khayal *Gharānā*'ları oluşmaya başlamıştır.

Bir Khayal kompozisyonun ayırt edici biçimine *bandish* denilir. Bir *bandish*, *sthayi* veya *asthayi* ve *antara* (Meer 1980 s.58) denilen iki bölüme ayrılır. İlk bölüm olan *sthayi* raganın melodik hattının verildiği serim bölümüdür. Genellikle alt oktav ve orta oktavda icra edilir. İkinci bölüm olan *antara* üst oktavda icra edilir. Bu bölüme “tiz bölüm” de denilmektedir. Kompozisyonlar, ilahî aşk veya romantizm, kralların veya tanrıların övgüsü, mevsimler, şafak, alacakaranlık ve Krishna'nın hikâyeleri gibi konuları anlatan sözlerden oluşur.

Khayal stilinin öne çıkan iki kompozisyon biçimi, *bada khayal* ve *chhota khayal* olarak adlandırılır. Uzun bir kompozisyon olan *bada khayal*, *vilambit laya*'da (yavaş tempo) icra edilir. Daha derinlikli bir deyişi ve yapısı vardır. İcralar genellikle 20 ilâ 50 dakika arası, ve yahut müzisyene bağlı olarak, daha uzun sürebilir. *Chhota khayal* kısa bir kompozisyonudur ve *drut laya*'da (hızlı tempo) icra edilir. Müzisyenin kapasitesini, yetenek ve ustalığını gösterdiği bir türdür. Bir şarkıcının, geleneğe bağlı olması; buna karşın, aynı zamanda bireysel bir stil geliştirmesi de beklenir.

Zaman içerisinde her bir *Gharānā*'nın kendine özgü bir tarzı ve repertuarı oluşmaya başlamıştır. Gwalior *Gharānā*'ya mensup Vazebua, Omkarnath Thakur, Vinayak Rao Patwardhan ve DV Paluskar adlı sanatçıların tamamen birbirlerinden farklı birer

tarzı vardır. Benzer bir şekilde Bade Gulam Ali Khan, Patiala *Gharānā*'ya yeni bir boyut getirmiştir. Amir Khan, Kirana *Gharānā*'ya tamamen yeni bir renk ve karakter kazandırmıştır. Stili daha sonra İndore *Gharānā* adıyla anılmaya başlamıştır.

Khayal vokalislerine *khyaliyas* ismi verilir. 20. Yüzyılın önde gelen *khyaliyas*'ları Bhimsen Joshi, Amir Han, Rajan Sajan Mishra, Kishori Amonkar, Kumar Gandharva, Mallikarjun Mansur DV Paluskar, Faiyaz Khan, Sharafat Hüseyin Khan, Bade Ghulam Ali Khan, Hirabai Barodekar, Gangubai, Kesarbai Kerkar, Mogubai Kurdikar, Nazakat-Salamat Ali Khan, Rashid Khan ve Ulhas Kashalkar olarak sıralanabilir.

8.2.1. Temel Khayal *Gharānā*'ları

Gharānā kavramının bir sistem haline gelmeye başladığı dönemden bu güne kadar geçen süreç içinde Agra *Gharānā*, Gwalior *Gharānā*, Jaipur-Atrauli *Gharānā* ve Kirana *Gharānā*, 4 temel *Gharānā* olarak kabul edilmiştir. Bu *Gharānā*'ların hepsi vokal temellidir. Kaldı ki, bu bağlamda Hindustanî müziğin ve icra pratiklerinin vokal temelinden geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ragaların melodik kompozisyon biçimleri de vokal omurgalıdır³¹. Enstrüman icraları dahi bu temele dayalı bir icra üslubuna sahiptir.

Bir *Gharānā* geleneğinde şarkı söyleme biçimi olan *Gayaki* çok önemlidir. Her *Gharānā*'nın *Gayaki* üslubu farklıdır. Bizatihi bu farklılık *Gharānā*'ların birbirlerinden bağımsız biçimde kendi stillerini oluşturan, yansıtan özelliğidir. Bir şarkı stiline enstrüman üzerinde icra edilmesine de *gayaki ang* denilir. Mensubu olduğu *Gharānā*'nın kendisine has, ifade yapısına bağlı stilistik motifleri ve icra pratiklerini işaret etmektedir. Raga'nın bölümleri olan *taan*³² veya *bol baant*³³ bölümlerinin sunumlarının temposu bir *Gharānā*'yı diğerinden ayıran özelliklerdendir. Yorumlama tarzı, repertuar ve *ucchaar* (telaffuz), *nom-tom*,

³¹ Avrupa Sanat Müziği hattâ caz, pop gibi daha küresel, güncel türlerde de “vokal ton,” “vokal karakterli ezgi” gibi kavramlar dolaşımdadır; işaret edilen, kolaylıkla şarkılabilen, ses dizisini, makamı ya da modu netlikle gösterebilen bir ezgiselliklerdir.

³² Hindustani müziği vokal icralarında, melodik geçişlerin hızlı bir tempo içinde söylendiği ve yahut çalındığı bir tekniktir. Müzisyenin mensup olduğu *Gharānā*'sına ve müzisyenin kendi doğasına bağlı olarak farklılıklar göstermektedir.

³³ Daha önce, Dhrupad kesitinde de açıklandığı gibi, icranın kelimelere koşut olduğu, şarkı söyleme biçiminin temel özelliğidir. Dhrupad'da esas olan bu biçim Khayal formunda da kullanılabilmektedir.

*layakaari*³⁴ gibi ritmik stratejiler gibi öğeler de bir *Gharānā*'nın temel ayrıştırıcı özelliklerini oluşturur/yansıtır.

8.2.1.1. Gwalior *Gharānā*

Gwalior *Gharānā*, Hindustanî müzik geleneğinin ilk *Gharānā*'sı olarak kabul edilir. Sonrasında ortaya çıkan bütün *Gharānā*'lar ona bağlı biçimde, onun alt kolları olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir ifadeyle, temelde bütün *Gharānā*'lar Gwalior *Gharānā*'ya bağlıdır. 16.yy.'da Mughal/Babür İmparatoru Akbar'ın hükümdarlığı döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Akbar'ın daveti üzerine, Miyan Tansen, Gwalior şehrinden gelerek imparatorun saray müzisyeni olmuştur. Bu sebeple de *Gharānā*, ustanın menşei, memleketinden hareketle Gwalior *Gharānā* ismini almıştır. Daha çok Khayal stilinde gelişme göstermiş olsa da Dhrupad stilini de içinde barındırmıştır.

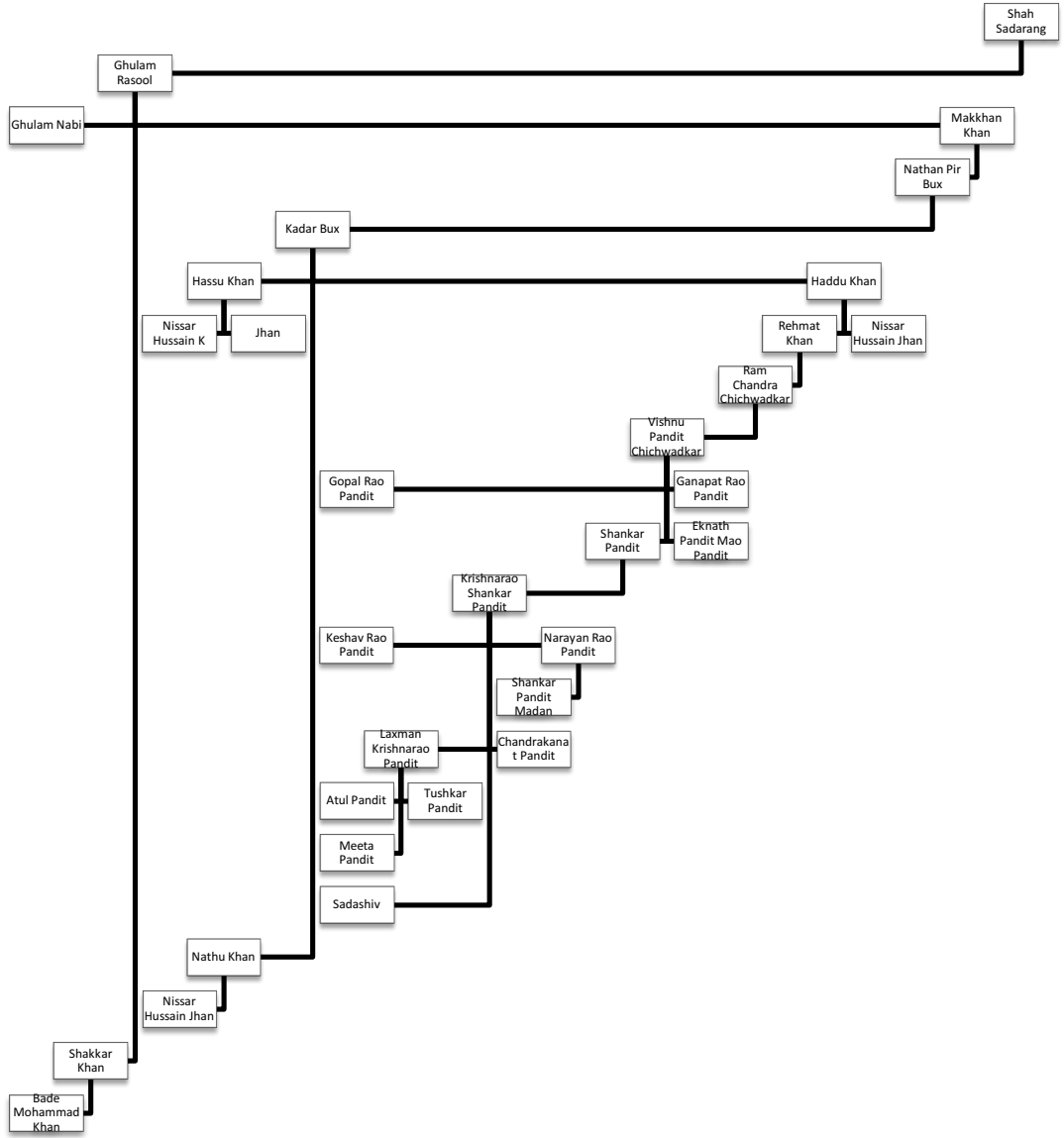
O dönemde, aralarında rekâbet olan, Nathan Peer Baksh ve Shakkar Khan'ın aileleri Gwalior şehrine göç etmişlerdir. Nathan Peer Baksh'ın oğlu Kadir Baksh, Shakkar Khan tarafından öldürülene kadar, torunları Haddu Khan ve kardeşi Hassu Khan'ı yetiştirmiştir. Böylelikle ölümünden sonra, onun diplinini torunları devam ettirerek, Dhrupad stilini geliştirmişlerdir. Haddu Khan, kardeşi Hassu Khan'ın vefatından sonra da, Gwalior *Gharānā*'yı geliştirmeye devam etmiştir.

Bu *Gharānā*'nın üslubu, yalınlığı ve en iyi bilinen ragaları seçme tavrıyla ayrışır. Bu düşüncenin sebebi, dinleyicinin ragayı kolaylıkla kavrayıp müziği daha derinlikli deneyimlemesine olanak vermek olsa gerekir. Raga'nın ritm eşiksiz ve tamamen doğaçlama olan ilk bölümü olan *alap*'ın icrasında; tempo aynı kalır; iki veya dörtlü nota kombinasyon gruplarının, çok daha hızlı biçimde art arda söylenmesiyle oluşturulur. *Alap*'ın içinde gelişen diğer bölümü, *bol-alap*'da, sözler söylenmeye başlanarak, *murki* denilen bazı belirli süslemeler devreye girer. Raga'nın ritm eşikli, ikinci bölümü olan *gat* (kompozisyon) bölümü başlar. Bu bölüm içerisindeki bütün kompozisyon formuna *bandish* denilir. *Gat* bölümleri de kendi içinde birçok alt bölüme ayrılır. Hindustanî Müzikte *alankar* olarak adlandırılan süslemelerin daha serbest biçimde icra edildiği bu bölümde ritmik zenginlik de ayrıca dikkat çekmeye başlar. 2 notadan 7 notaya kadar çalınabilen *gamak* ve ses kaydırmaları olan

³⁴ Bir tempo içerisindeki, çeşitli çapraz ritimlerle gelişen ritmik bir yapıdır.

*meend*ler raganın icrasına dahil edilir. *Sapat taan* olarak tanımlanan, orta tempo olan *vilambit* hızında, notaların düz bir sırayla icra edilmesi Gwalior stili için önemlidir Hem Dhrupad hem de Khyal stilindeki kompozisyonlar Gwalior *Gharānā* geleneğinde gelişmiş ve ardından gelen *Gharānā*'ların üsluplarının oluşumunu khayal tarzında etkilemiştir.

Önde gelen temsilcileri arasında Vishnu Digambar Paluskar, Omkarnath Thakur, Ghulam Hassan Shaggan, Malini Rajurkar, Veena Sahasrabuddhe anılabilir.



Şekil 3: Gwalior *Gharānā* Soy Ağacı

<http://www.meetapandit.com/the-gwalior-gharana-tree/>

8.2.1.2. Agra *Gharānā*

Delhi İmparatoru Allauddin Khilji döneminde kurulmuş, müzikal kökleri M.S.1300 yılına kadar giden Nauhar Bani geleneğinden gelen bir vokal *Gharānā*'sıdır (Kelkar 2015 s.57). Bu geleneğin ilk bilinen isminin Nayak Gopal olduğu düşünülmektedir. O dönemde *Gharānā*'da Dhrupad-dhamar stili öne çıkmış; ardından, 1790-1880 yılları arasında yaşamış olan Ustad Ghagghe Khuda Bakhsh, Gwalior *Gharānā*'dan Natthan Paribaksh'dan öğrenerek, Khayal stilini Agra *Gharānā*'ya getirmiştir (Meer, 1980, 133). 19.yy.'da Atrauli *Gharānā*'nın Khayal stilinden de etkilenmiştir. 1780'lerde Shyamrang ve Sarasrang gibi müzisyenler ve 1800'lerde ise İmdad Khan tarafından yaygınlaştırılmıştır (Gautam, 2001, 135).

Ne var ki, Brij Khandelwal tarafından yazılan ve Hindustan Times gazetesinde yayınlanan 28 Haziran 2007 tarihli bir haber Agra *Gharānā*'nın artık tükenmekte olduğuna dair hazin bir bilgi aktarmıştır. Yazıda, dört asırdır devamlılığını sürdüren bu geleneğin 80 yaşındaki son temsilcisi Ustad Aqeel Ahmad Sahab'ın artık müzik icra edemediği; bu geleneğin icracıları azaldığı için tükenme aşamasına geldiği belirtilmiştir.

Alap icralarının Dhrupad temelli olması, bu *Gharānā*'nın en temel karakteristik özelliğidir. Agra *Gharānā*'nın müziğindeki ilk ayırım noktalarından biri, *nom-alap* stilidir: Bu, *alap* ve *vistaar*³⁵ bileşimlerinin ritmik döngü içerisinde çeşitlendirerek icra edilme şeklidir. Böylelikle Dhrupad stilini muhafaza edilerek *nom-tom-alap* biçimi oluşturulmuş olur. Bu stilde, “*nom ta na naa, ri te na na, ta na nom*” gibi heceler kullanılır. Bu materyal, bir kompozisyonun genel bölümleri olan; *sthayi*, *antara*, *sanchari* ve *abhog*'un icra edilmesinde süsleme kolaylıkları sağlayarak ragaya esneklik kazandırır. Agra *Gharānā*, geleneksel dhrupad stilindeki *alankaar*'ları (süsleme) da daha yumuşak ifade eder.

Eğitim biçiminde Dhrupad ve Khayal stillerinin her ikisi de öğretilir. Bu bütünselci yaklaşım, Hindustanî müziğin en baskın stili haline gelmesini de sağlamış görünmektedir: Kuzey Hindistan'ın farklı bölgelerine mensup, bir çok müzisyenin icra kabiliyetleri ve müzikal hünleriyle bu *Gharānā*'ya yenilikler katmış, temsil ettikleri ekolün ön plana çıkmasını sağlamıştır.

³⁵ Raga'nın kurallarına göre, bir raga'nın notalarının, yavaş ifadelerle raga'nın keşfine yönelik, *vadi-samvadi swara*'larının (önemli notalar) vurgulanarak, raga'nın detaylandırılması biçimidir.

Agra *Gharānā*'nın müzikal grameri biraz daha detaylandırılacak olursa, raga'ların melodik yönünü vurgulayan, süslemelerle dolu bir icra pratiğinden söz edilebilir. Vokal pratiğinde, <a> sesi esas alınır ve tamamen düz ve gırtlaktan; vurgu yaparak, geniş ve güçlü süslemelerle; *gamaklar*, geniş kaymalar ve notaların rezonans artikülasyonlarıyla icra edilir. *Khatka*, *murki* ve *zamzama* gibi *alankarlar*'a yoğunluk veren bir icra pratiği vardır. Raga'nın önemli karakteristik özelliğine vurgu yaparak, hem melodik hem de ritmik değişikliklerle *layakaari*'ye temel oluşturacak biçimde icraya imkan tanır.

Bu *Gharānā*'ya mensup birçok vokalist daha sonrasında Thumri, Dadra, Hori ve Tappa şarkı formlarını bu geleneğe dahil etmişler ve icralarını bu formlarda gerçekleştirmeye başlamışlardır. Ustad Faiyaz Khan melodik kompozisyonları girift ritmik örüntü kalıplarıyla icra etmiş ve çeşitli müzikal nüanslar katmış (Nag, 1985, 51) ve bu geleneğin 20. Yüzyıl'daki en büyük icracısı olarak kabul görmüştür. Ustad Faiyaz Khan Mysore ve Baroda şehirlerinde saray müzisyeni olmuş, Prem Piya takma ismiyle bir çok kompozisyon yapmıştır (Bor, 2010, 214).

19.yy.'ın ortalarında, Daras Piya ile Mehboob Khan aileleri arasında yapılan evlilikler sonucunda, müzikal fikir alışverişleri, repertuar değişimleriyle birlikte farklı stiller birbirleriyle bir geçirgenlik ilişkisine girmiş ve bu biçimde bir *Gharānā*'dan diğer *Gharānā*'ya aktarılmıştır. Sosyal sınıflar arası temas ve geçirgenlik; özellikle de *Gharānā*'lar arası evlilikler müzikal geleneklerin büyümesinde önemli bir rol oynamıştır (Patel, 1998, 244). Örneğin, Natthan Khan, Atrauli *Gharānā*'dan Gobarhari Bani stilindeki vokalist Mehboob Khan'ın kız kardeşi Jasiya Begum'le; Ustad Faiyaz Khan da kızıyla evlenmiştir. Aileler arasında başka evlilikler de olmuştur.

Mehboob Khan'ın oğlu Hussain Khan, başlangıçta babasından eğitim almış olmasına rağmen, daha sonra Faiyaz Khan'ın öğrencisi olmuş ve yıllarca onun yanında kalarak sanatını geliştirmiştir. Agra *Gharānā*'ya mensup Khadim Hussain Khan, Latafat Hussain Khan ve Sharafat Hussain Khan gibi müzisyen ve guru'ların bazıları Atrauli *Gharānā* stiline de dahil olmuş ve bu *Gharānā*'nın tavrının eğitimini de almışlardır. Bunun bir sonucu olarak Agra-Atrauli *Gharānā* ortaya çıkmıştır.

Agra *Gharānā*'nın önemli temsilcileri arasında şu isimler anılabilir: Pandit Dilipchandra Vedi, Pandit S.N. Ratanjankar, Bande Ali Khan, Latafat Hussain Khan,

Swami Vallabhdas (Gautam, 2001, 14). Sharafat Hussain Khan, Ustad Vilayat Hussain Khan, Latafat Hussain Khan, Yunus Hussain, Vijay Kitchlu, Jyotsna Bhole, Deepali Nag ve Sumati Mutatkar.

Bir tabla eşlikçisinin, eşlik ettiği müzisyenin mensup olduğu *Gharānā*'yı iyi tanınması o *Gharānā*'nın temel özelliklerini ve yapısının tamamen farkında olması gerekmektedir³⁶. Eğer eşlikçinin bu özelliklere hâkimiyeti yoksa o *Gharānā*'nın müziğine uygun bir icra biçimi ortaya çıkmayacaktır. Bu bağlamda tabla icracılarının, eğitim gördükleri kendi *Gharānā* sisteminin dışında, başka disiplinlerden gelen tabla guru'ları ile tabla eşliği çalışmaları çok önemlidir.

Her *Gharānā*'nın kendine ait *bandish*'i ve buna bağlı olan icra farklılıkları olmaktadır. Vokal *Gharānā*'ların icra pratiklerinde, sesli harflerin kullanımı, gırtlak ve vokal tekniğine bağlı olarak sesin üretiliş biçimleri, ritmik yapının; tala ve *laya*'nın (tempo) kullanım biçimleri; icracının performans esnasındaki doğaçlama biçimi, raga'nın *bandish* kısımlarındaki sözlerin, sesli ve sessiz harflerin kullanımı gibi birçok farklılıklar, *Gharānā*'ların “kimlik”lerini belirleyici öğeler, karakteristikler olarak sayılabilir.

Önde gelen temsilcileri arasında Faiyaz Khan, Ghagghe Khudhabaksh, Ghulam Abbas Khan, Vilayat Hussain Khan, Khadim Hüseyin Han, Latafat Hussain Khan, Sharafat Hussain Khan, Babanrao Haldankar, Arun Kashalkar, Purnima Sen, Zohrabai, Ramarao Naik, Lalita Shivaram Ubhayaker, Harish Chander Bali, Lalith J. Rao, Sumati Mutatkar, Dr. Deepali Nag, Jitendra Abhisheki, Ustad Shafî Ahmad Khan, Rajesh Kelkar, Vrinda Mundkur, Subhra Guha, Wasim Ahmed Khan, Sabina Mümtaz İslamî anılabilir.

³⁶ Tabla *Gharānā*'larına daha sonraki bölümlerde biraz daha ayrıntıyla değinilecektir.

Khan'ın Güney Hindistan Bölgesi Mysore'ye göç etmesiyle karnatik müzik tarzının özelliklerini almıştır. Abdul Wahid Khan ise 1947'de Hindistan'ın bölünmesinden sonra Pakistan'ın Lahor şehrine yerleşmiştir. Böylelikle, Kirana stilinde iki farklı müzikal öğreti oluşmuş, Abdul Karim Khan'ın ve Abdul Wahid Khan'ın stillerini, öğrencileri takip edip devam ettirmişlerdir. Miyan Bande Ali Khan bu iki farklı stili, rudra vina icra pratiklerinde birleştirmiştir.

Kirana *Gharānā* stilinde, raga'nın kompozisyon bölümünün, tiz notalarda icra edilen *antara*'nın, Abdul Wahid Han'ın icralarında daha belirgin biçimde olduğu görülmektedir. Perdelerin düz bir dizi gibi değil de, melismalı, bezemeli bir ifade biçimiyle icra edilişi, entonasyonun temiz ve parlaklığı, nota geçişlerinin yumuşak ve yuvarlak bir bütün biçiminde, kesintiye uğramadan, sürekliliğini sürdürerek icra edilmesi beklenir. İcra esnasında raga ilerledikçe müziğin temposu da yükselir. Örneğin, Amir Khan'ın icraları bunu en iyi biçimde gösterir. Notalar yumuşak ama keskin biçimde icra edilir (Haldankar 2001 s.55). Diğer *Gharānā*'lardan farklı olarak, Kirana *Gharānā*'nın guruları, müziği aktarma yeteneklerinden ötürü kendileriyle övünürler. Bu bir perspektiften oldukça itici görülebilecekken, başka bir algıda popülerliğe katkı sağlayabilecek bir “promosyon” ögesi olarak değerlendirilebilir.

Önde gelen temsilcileri arasında Abdul Karim Khan, Abdul Wahid Khan, SawaiGandharva, Hirabai Barodekar, Roshan Ara Begüm, Sarasvati Rane, Gangubai Hangal, Firoz Dastur, Bhimsen Joshi, Basavaraj Rajguru, Jayateerth Mevundi, Manik Varma, Milind Chittal, Prabha Atre, Sanhita Nandi, Sandip Bhattacharjee, Sumitra Guha anılabilir.

8.2.1.4. Jaipur-Atrauli *Gharānā*

19. yy.'da Jaipur-Atrauli *Gharānā*, Ustad Alladiya Khan tarafından kurulmuştur. Ailesinin soyu, Atrauli şehrine; Nath Vishwambhar ve Swami Haridas'a kadar uzanır. Ustad Alladiya Khan sonrasında Jaipur'a göç etmiş ve *Gharānā*'ya Jaipur ismini vermiştir. Böylelikle *Gharānā* Jaipur-Autrauli *Gharānā* ismini almıştır. Amcası Jehangir Khan'ın Dhrupad stiline, bu *Gharānā* üzerinde çok etkisi olmuştur. Ustad

Alladiya Khan Jaipur-Atrauli *Gharānā* da Dhrupad ve Khayal stilini birleştirek bu stili oluşturmıştır. Ustad Alladiya Khan, 1895'te Rajarshi Chhatrapati Shri Shahu Maharaja tarafından Kolhapur'a davet edilmeden önce Rajasthan'daki birçok şehirde saray müzisyenliği yapmıştır. Daha sonra Kolhapur'a göç ederek ve Kolhapur'da saray müzisyenliği yapmıştır.

Jaipur-Atrauli *Gharānā* geleneğinde, Vedik dönemin kutsal ilahileri Sankrit dilinde icra edilmiştir. Bu *Gharānā*'nın kendine özgü raga repertuarı ve icra teknikleri oluşmuştur (Haldankar, 2001, 16): *Alap* bölümlerinde, *meendler*, net-hızlı ifadesi olan *murki*'ler ve kompozisyon bölümünde icra edilen teknik varyasyonlar denebilecek *taan* kısımlarında *gamak* icraları yoğun biçimde görülmektedir (Mukhopādhyāya, 2006, 154).

Önde gelen temsilcileri arasında Laxmibai Jadhav, Mogubai Kurdikar, Wamanrao Sadolikar, Vamanrao Deshpande, Mallikarjun Mansur, Gajananrao Joshi, Nivruttibuwa Sarnaik, Panchakshari Swami Mattigatti, Babanrao Haldankar, Dhondutai Kulkarni, Natthan Khan, Manji Khan, Laxmibai Jadhav, Ratnakar Pai, Kishori Amonkar, Dinkar Panshikar, Rajshekhar Mansur, Shruti Sadolikar, Bharati Vaishampayan, Vijaya Jadhav Gatilewar, Ashwini Bhide Deshpande, Raghunandan Panshikar, Aditya Khandwe anılabilir.

8.3. Imdadkhani-Etawah Sitar *Gharānā*'sı

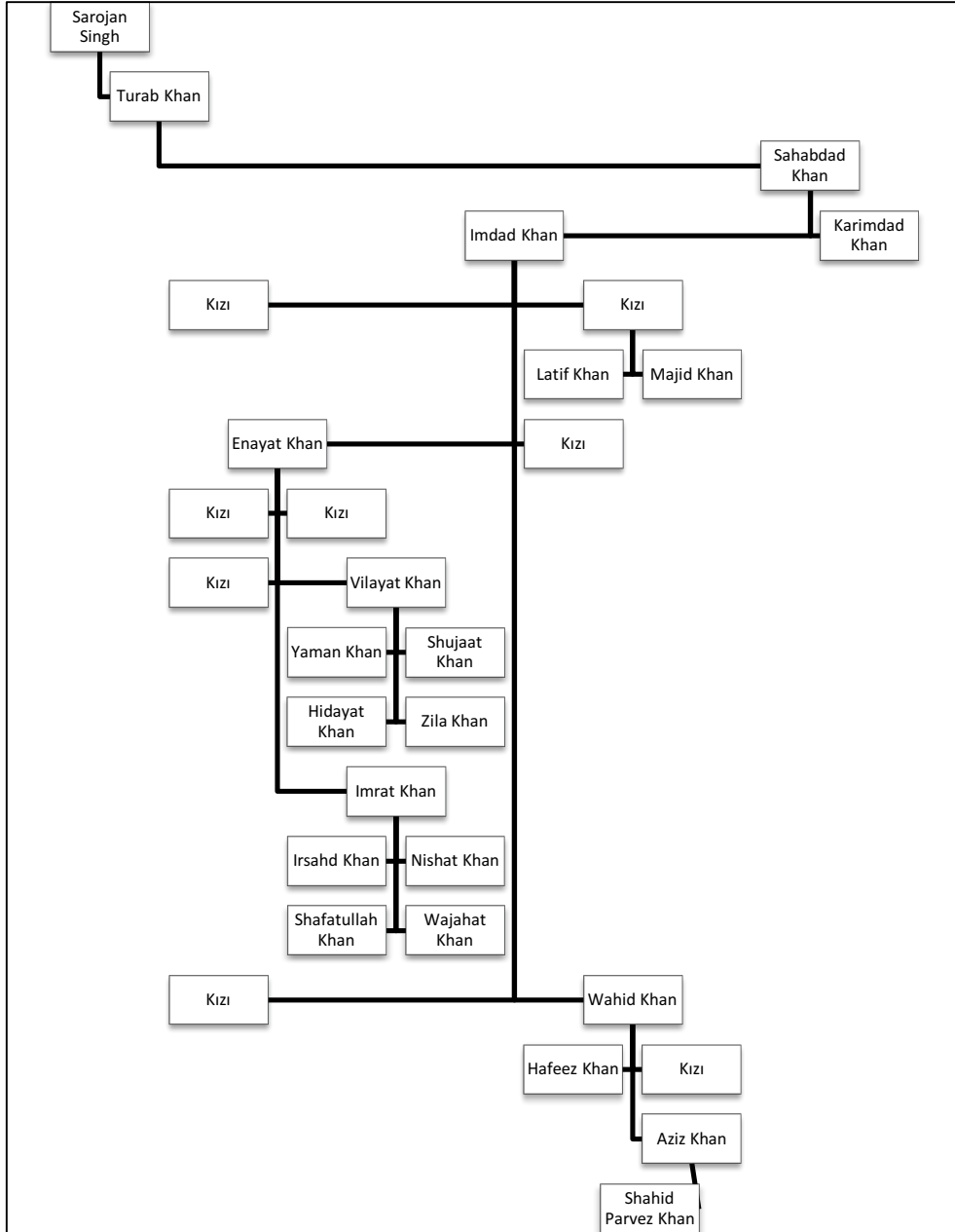
Imdadkhani-Etawah *Gharānā* sitarın gelişimini ve stiline oluşumunu sağlayan en önemli *Gharānā* olarak görülmektedir. Hindustanî Klasik Müziğinin en belirgin ve kalıcı sitar *Gharānā*'sı olmuştur ve silsilesinde çok sayıda müzisyen yetiştirerek yedi nesil boyunca varlığını sürdürmüştür. Sitar'ın, son Moghul/Babür İmparatoru Muhammed Shah'ın sarayında görüldüğü ve icat edildiği düşünülmektedir. Mucidi, Nilemat Khan'ın erkek kardeşi ve Senia Beenkar *Gharānā*'ın kurucusu olan Amir Khusrau Khan'dır. Muhammed Shah'ın Rangile sarayın müzisyeni ve Khayal stiline yaratıcısı olmuştur. Sitar o zamandan beri çok sayıda uyarlama ve değişikliktan geçmiştir.

Imdadkhani-Etawah *Gharānā*'nın kurucusu Ustad Sahabdab Khan'dır. *Gharānā*'yı karakterize eden stili geliştiren, oğlu Ustad Imdad Khan olmuştur. Enstrümanları geliştirerek, yenilikçi bir enstrüman stili yaramıştır. *Alap* bölümlerini Khayal stiline

icra etmesi ve daha çağdaş bir stil geliştirmesi *Gharānā*'nın karakteristiğini oluşturan en büyük özelliği sayılagelmektedir.

İmdadkhani-Etawah *Gharānā* sitarın köklerinin Amir Khusrao'un kurucusu olduğu Senia *Gharānā*'ya dayanması itibariyle bu *Gharānā*'ın stillini etkilemiştir. Özellikle de Ustad İmdad Khan'ın Senia *Gharānā* stilini, surbahar ve sitar üzerinde uygulaması, *Gharānā*'nın gelişimine yön vermiştir. Dolayısıyla da Ustad İmdad Khan'ın enstrüman müziği üzerinde sağladığı bu yenilikler, vokal ve enstrüman müziği arasındaki engellerin kırılmasını sağlamıştır. Böylelikle *gayaki ang* tavrı bu *Gharānā*'nın en büyük özelliği olmuştur.

Bu *Gharānā*'nın önde gelen temsilcileri arasında İmdad Khan, Enayat Khan, Wahid Khan, Vilayat Khan, İmrat Khan, Shahid Parvez Khan, Shakir Khan, Budhaditya Mukherjee, Shujaat Khan, Nishat Khan, Irshad Khan, Bimalendu Mukherjee, Anupama Bhagwat, Arvind Parikh, Kashinath Mukherjee, Rajeev Janardan, Ramprapanna Bhattacharya, Avaneendra Sheolika anılabilir.



Şekil 5: İmradkhani-Etawah *Gharānā*'nın Soya Ağacı

<https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/the-imradkhani-gharana/>

8.4. Maihar *Gharānā*

Maihar *Gharānā* Hindustanî Müziğin gelişimindeki en önemli *Gharānā*'lardan biri olmuştur (Pedrollo, 2015, 23). Maihar *Gharānā* aynı zamanda Senia Maihar *Gharānā* olarak da bilinir. Senia Maihar olarak adlandırılmasının sebebi Maihar

Gharānā'nın kurucusu Ustad Allauddin Khan'ın Senia *Gharānā* geleneğinden gelmiş olmasıdır. *Gharānā*'lar arasındaki ayırım Ustad Allauddin Khan'ın sarod'un teknik yapısına ve müzikal tavrına kattığı yeniliklerde belirir. Bazı kaynaklar bu kolu bizatihi sarod *Gharānā*'sı olarak da tanımlamaktadırlar. Öte yandan bu *Gharānā*'nın en önemli özelliği Ustad Allauddin Khan'ın Maihar *Gharānā*'ya bütün enstrümanları kabul etmiş olmasıdır. Disiplininde olan bütün öğrencilerine sarod tekniği üzerinden, Khayal vokal üslubunda eğitim vermiştir. Kapsamli ve sistematik bir stil geliştirerek büyük bir repertuvar oluşturmuştur. Böylelikle de diğer enstrümanlar üzerinde de yenilikler üremiştir.

Senia *Gharānā* Akbar'ın saray himayesi altında Tansen ile ortaya çıkmıştır. Allauddin Khan Tansen'in öğrencisi olan Wezir Khan'ın öğrencisi olmuştur. Bu üç nesil de saray himayesi altında saray müzisyenliği yapmıştır. Allauddin Khan'ın, Maihar şehrine göç etmesiyle kurduğu *Gharānā*, Maihar *Gharānā* ismini almıştır. 20.yy. Hindustanî Müzik mirası için en önemli *Gharānā*'lardan bir sayılır.

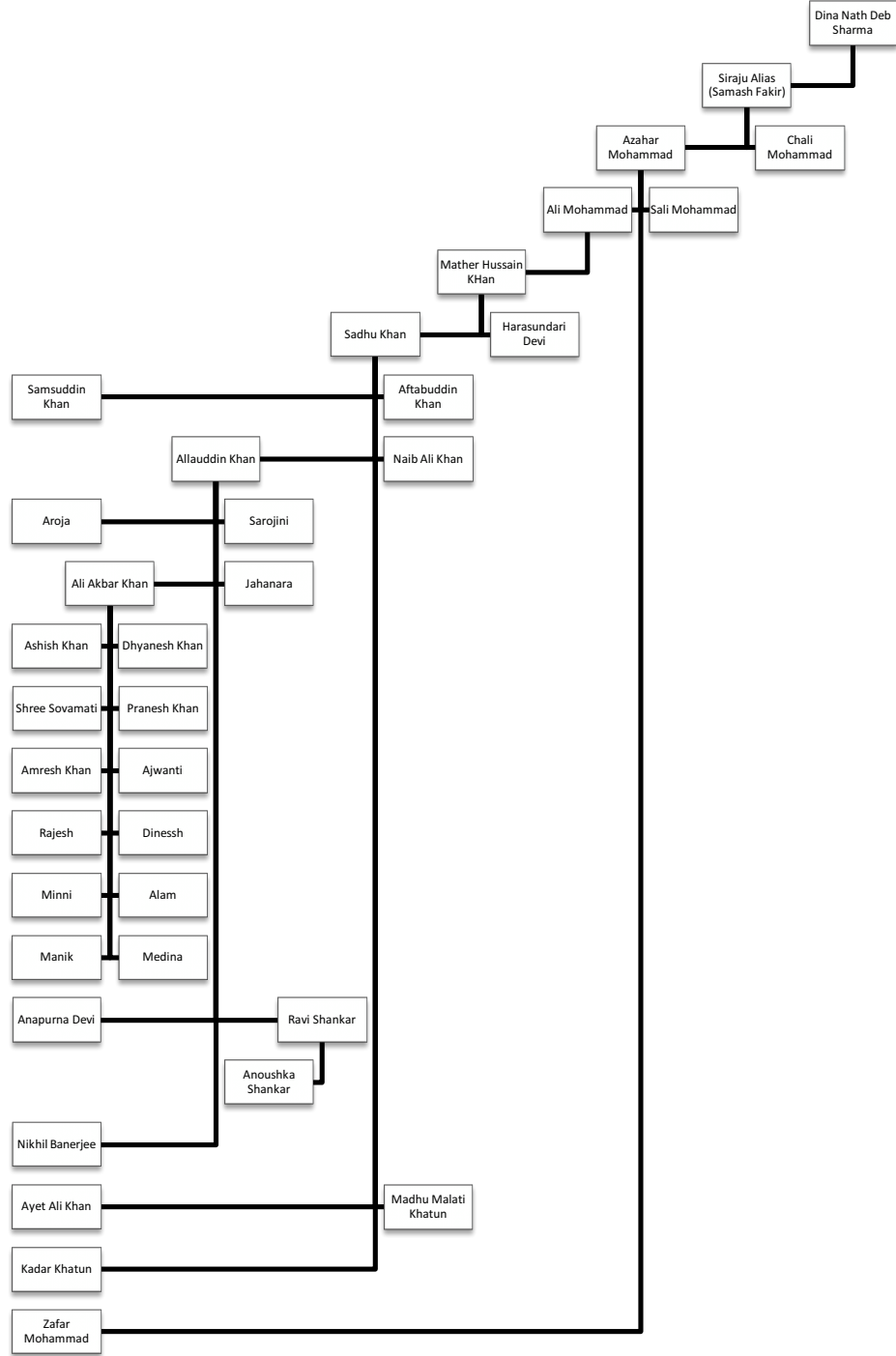
Tempodaki değişimler belirgin bir ritmik döngüsü olmayan; köprü olarak adlandırılan, bölümleri ayırmak ve bir bölümün kapandığını işaret eden *jor* çalınarak belirtilir. *Alap* bölümünden *gat* bölümüne olan geçişte, örneğin, *jor* çalınır. *Alap* içerisinde çalınan *jor* bazen uzun süren belirli cümleler hâlinde çalınabilir, bazen de kısa cümle yapıları gösterilerek çalınır.

Maihar *Gharānā*'nın icra üslubu diğer *Gharānā*'lar gibi ilerler. *Alap* icrası ile başlar, ardından *jor* çalınır, kimi zaman da ritimsiz *jhala* çalınır. İkinci bölümde tabla eşliğinin de icraya dahil olmasıyla *gat* bölümü başlar. *Gat* melodik çizgilerin başladığı bölümdür ve o da kendi içinde bölümlere ayrılır; *sthai*, *bandish* (*raga*'nın melodi yapısı) ve tiz karakterli *antara* çalınır. Tabla eşlikçisi ile müzisyenin ruh iklimine bağlı olarak “üç defa çalınan” anlamına gelen, icra esnasında genellikle doğaçlama olarak verilen, *thailer* çalınır. Son bölümde *drut* (hızlı) *teental* (16 vuruş) temposunda *jhala*³⁷ çalınarak biter.

Önde gelen temsilcileri arasında Bahadur Khan, Sharan Rani, Vasant Rai, Rajeev Taranath, Gourab Deb, Allauddin Khan, Damodar Lal Kabra, Abhisek Lahiri, VG Jog, Vishwa Mohan Bhatt, Krishna Bhatt, Pannalal Ghosh, Hariprasad Chaurasia,

³⁷ *Chikari* de denilen, aralarında bir oktav fark olup do sesine akordlanan tellere, belirli bir ritim içinde vurularak çalınması.

Nikhil Banerjee, Ali Akbar Khan, Annapurna Devi, Ravi Shankar, Aasish Khan, Rupak Kulkarni, Ronu Majumdar, Kartick Kumar, Niladri Kumar anılabilir.



Şekil 6: Maihar *Gharānā* Soy Ağacı

8.5. Senia-Bangash Sarod *Gharānā*

Senia Bangash *Gharānā*'nın temelleri 18. yüzyıl ortalarında Afganistan'dan Hindistan'a göç eden Bangash ailesine dayanmaktadır. Bangash ailesi sarod'un tarihsel oluşumu ve Hint Müziğinde yer edinmesi açısından çok önemlidir. Rabab icracısı olan bu aile Senia Bangash *Gharānā*'nın temellerini Hindistan'da oluşturmuşlardır. Senia Bangash *Gharānā*, Gulam Ali *Gharānā*, Gulam Ali Sarod *Gharānā* ve Gulam Ali Bangash *Gharānā* olarakta bilinir. 7 nesildir varlığını sürdüren, sarod'un en önemli *Gharānā*'sıdır.

Mohammed Hashmi Khan Bangash Hindistan'a göç ettikten sonra, Rewa - günümüzde Madhya Pradesh- Eyaleti'nin sarayında müzisyenliğe kabul edilmiştir. Afgan rababını Hint Müziğine dahil ederek günümüzdeki sarod'un oluşumunu sağlamıştır. Gwalior şehrinin sarayın müzisyenliğini yapan torunu Ghulam Ali Khan Bangash, Afgan rababını geliştirmiş, bugünkü formuna dönüştürmüştür. Güzel ses/melodi anlamlarına gelen sarod, Afganistan'da konuşulan dilllerden biri olan Farsça'dan gelmiştir. Maihar *Gharānā*'ya mensup Ustad Allauddin Khan ve kardeşi Ayet Ali Khan, sarod üzerinde birçok değişiklikler yapmıştır. Gövde kısmını değiştirerek rezonans teller eklemiş ve günümüzdeki halini vermişlerdir. Fakat Shahjahanpur ve Gwalior *Gharānā*'ya mensup bazı müzisyenler sarod'u eski haliyle kullanmayı tercih etmişlerdir.

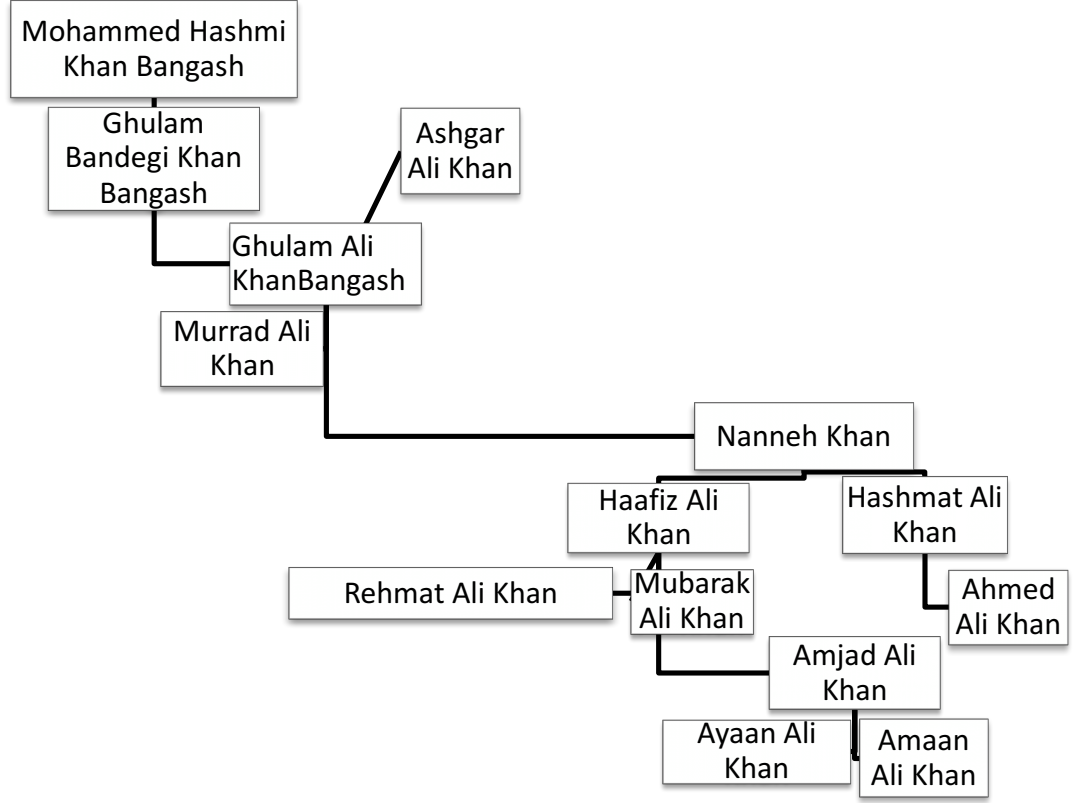
Öğrencilerinden olan bazı Bangash aliesi üyeleri, Miyan Tansen'in soyundan gelen ve rabab'ın bir türü olan Tanseni rabab icracısı Zafar Khan'dan çok etkilenmişlerdir. Zafar Khan, Nirran Shah Veenkar'ın Veen enstrumanını çalışından ve kullandığı teknik/süslemelerden etkilenerak, Tanseni rabab'ın tahta klavyesini metal yapmış, metal teller kullanarak bu sayede bu enstrumanın gelişimini başlatmıştır.

Ghulam Ali Khan'ın oğulları Hüseyin Ali, Murad Ali ve Nanne Khan bu gelişimi devam ettirmişlerdir. Sonrasında Nanne Khan'ın oğlu, Ustad Hafız Ali Khan ve onun oğulları Mübarek Ali, Rehmat Ali ve Ustad Amjad Ali Khan bu gelişimi devam ettirmişlerdir. Günümüzde de Ustad Amjad Ali Khan ve oğulları Ayan ve Aman Khan bu silsileyi devam ettirmektedirlerdir.

Senia Bangash *Gharānā*, Vina ve Sur Shringar'ın yapısal ve teknik özelliklerinden çok etkilenmiştir. Khayal vokal stiline; *meend-gamak* gibi süsleme ve icra

pratiklerini uygulamıştır. Pakhawaj ve tabla gibi eşlik enstrümanların cümle yapı ve ritmik kalıplarını icra pratiğinde uygulaması en belirgin özellikleridir.

Önde gelen temsilcileri arasında Nanhe Khan, Ustad Hafiz Ali Khan, Ustad Wazir Khan, Ustad Amjad Ali Khan, Ustad Rehmat Ali Khan, Ayaan Ali, Amaan Ali Bangash, Ammen Ali Khan anılabilir.



Şekil 7: Senia Bangash *Gharānā*'nın Soy Ağacı

<https://www.sarodia.com/history-gharana/>

8.6. Tabla *Gharānā*'ları

8.6.1. Tabla *Gharānā*'larının Oluşum ve Evrilme Süreci

Tabla *Gharānā*'ları, 15. yüzyıl Delhi'de, Amir Khusro zamanında tabla'nın ortaya çıkmasından 300 yıl kadar sonra meydana gelmişlerdir. Amir Khusro'nun pakhawaj'ı ikiye bölerek ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Başlangıçta, Khayal vokal stili ve Kathak dansına eşlik enstrümanı olarak kullanılmaya başlanmış, teknik ve solo gelişimi, tabla *Gharānā*'ların oluşumundan sonra meydana gelmiştir. Tabla *Gharānā*'larının ayrımlarının korunması, o dönemdeki müzisyenlerin saray himayesinde eklemlendikleri yapı itibarıyla olmuştur.

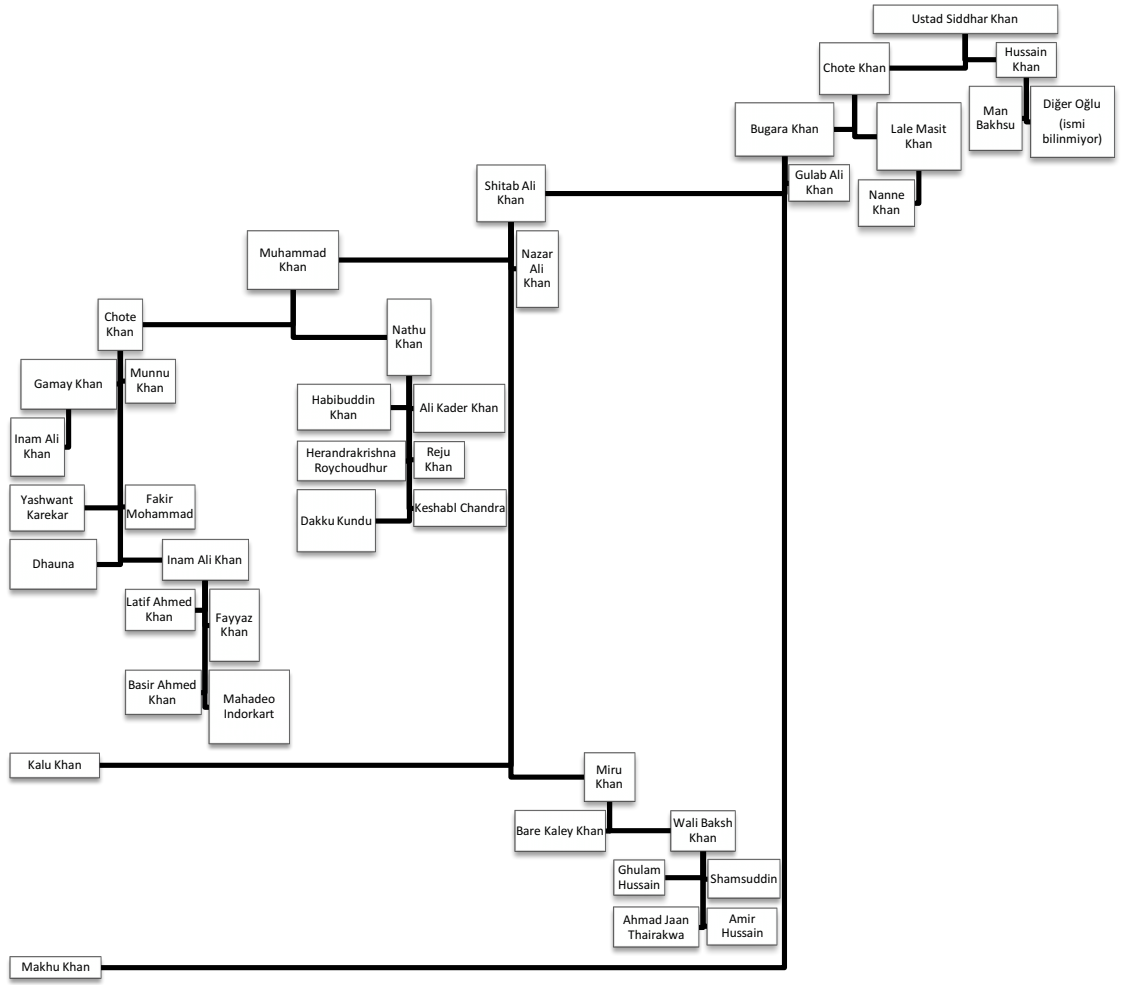
Siddhar Khan ve oğullarının, saray müzisyeni olarak görevlendirilmesi ve Hindistan'ın diğer bölgelerine seyahat etmeleri, her bölgenin karakteristik yapılarının oluşmasını etkilemişlerdir. Böylelikle tabla müzisyenlerinin, farklı şehirlere yerleşmeleriyle kendi öğrencileri de oluşmaya başlamıştır. aile çizgileri boyunca geçiyordu. Hindistan'daki her bölge, kendi yaklaşımını, stilini ve yorumunu geliştirmiştir.

Hindustanî Müzikte 6 tabla *Gharānā*'sı vardır. Bunlar;

- Delhi *Gharānā*
- Lucknow *Gharānā*
- Ajrada *Gharānā*
- Farukhabad *Gharānā*
- Benaras *Gharānā*
- Punjab *Gharānā*

8.6.2. Delhi *Gharānā*

18. yüzyıl sonrası Ustad Siddhar Khan tarafından kurulmuş ilk ve temel tabla *Gharānā*'sıdır. Delhi *Gharānā*'nın en belirgin özelliği iki parmak tekniğini kullanmasıdır. Bu teknik biçimi *Do Ungaliyon Ka Baaj* olarak adlandırılmıştır. Tabla'nın icra pratikleri biçiminden olan *Peshkaar*, *Kayda* ve *Rela* bu *Gharānā*'nın en temel özellikleridir



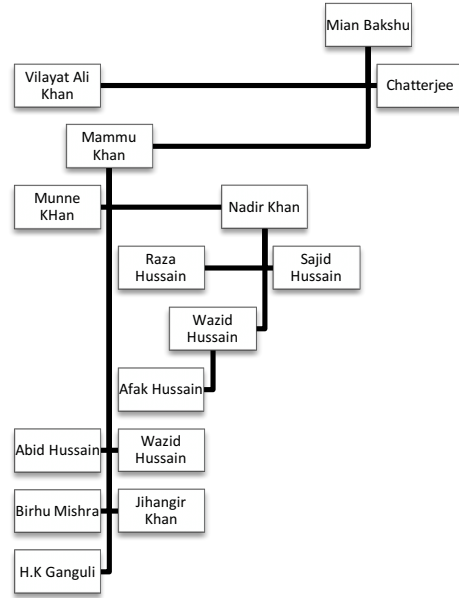
Şekil 8: Delhi *Gharānā* Soy Ağacı

<http://www.tyburhoe.com/new-page-87>

8.6.3. Lucknow *Gharānā*

Delhi *Gharānā*'nın kurucusu Siddhar Khan'ın üçüncü nesil öğrencileri olan Modu ve Bakshu Khan olan iki kardeş tarafından Delhi'de kurulmuştur. Rampur, Jaipur, Delhi ve birçok şehirden gelen tabla icracılarının, politik sebeplerle Lucknow'a göç etmeleriyle, tabla daha da tanınmış bir hale geldi. O dönemde, Lucknow şehrinde pakhawaj icracılarının bulunmaması, *Thumri* vokal stili ve Kathak dansınameşlik edebilmek için, tabla icracıları bu doğrultuda tablayı geliştirmişlerdir.

Gat, *Paran* ve *Tukda* gibi kompozisyon biçimleri, Lucknow *Gharānā*'ya özgü kompozisyonlardır ve *Raon* olarak adlandırılan kendi kompozisyon biçimini üretmiştir. Avuç içinin kullanım biçimi ve rezonans seslerinin belirgin biçimde kullanılması bu *Gharānā*'nın en belirgin özelliğidir.

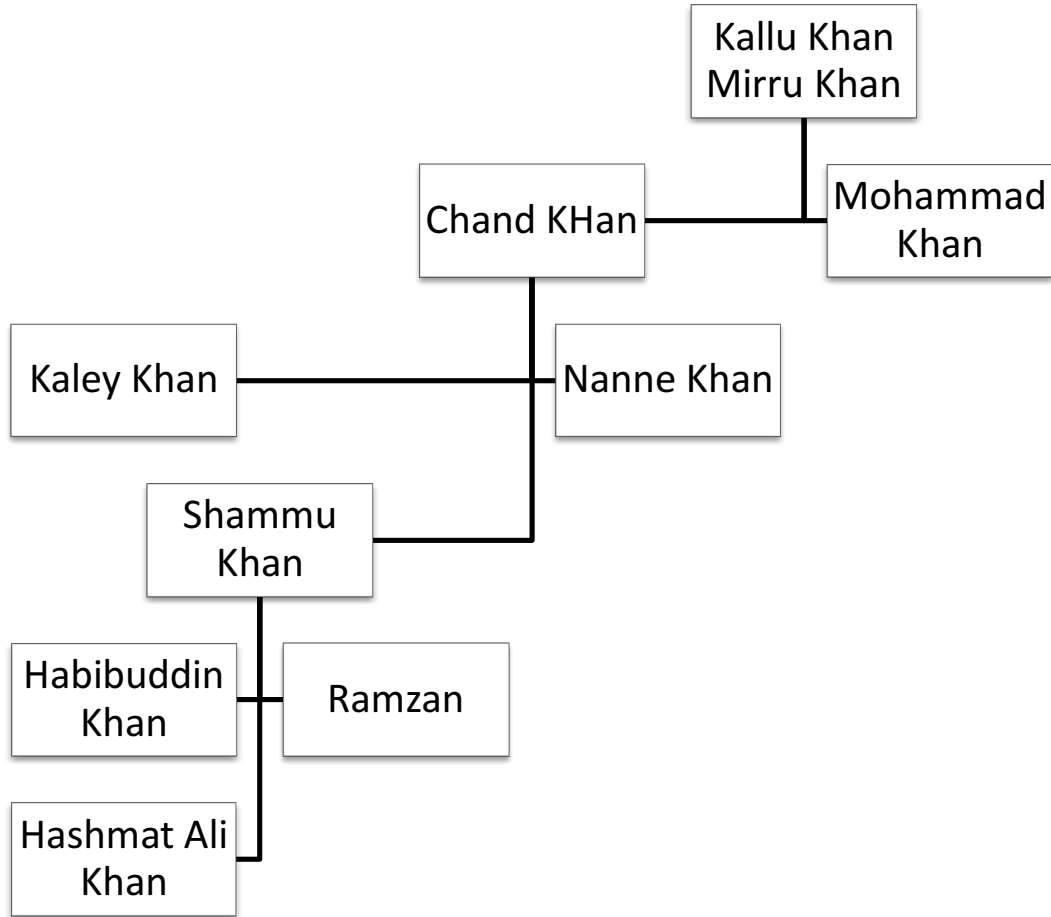


Şekil 9: Lucknow *Gharānā* Soy Ağacı

<https://picswe.net/pics/gharana-tabla-97.html>

8.6.4. Ajrada *Gharānā*

Ajrada *Gharānā*, Delhi *Gharānā*'nın bir dalı olarak Ustad Miru Kan ve Ustad Kallu Khan tarafından kurulmuştur. Dolayısıyla, bu *Gharānā*'nın Delhi *Gharānā* ile benzer özellikleri vardır. Sol teknikleri aynı biçimde kullanılırken, sağ elde serçe parmak tekniği yumuşak bir tını oluşturmayı sağlamıştır. Ritmik yapısında, *Tishra Jaati*'yi *Kayda* kompozisyon biçimini çoğunlukla, *Ghitak*, *Dhigan*, *Tit*, *Kat*'gibi hecelerin kullanımıyla oluşturur.

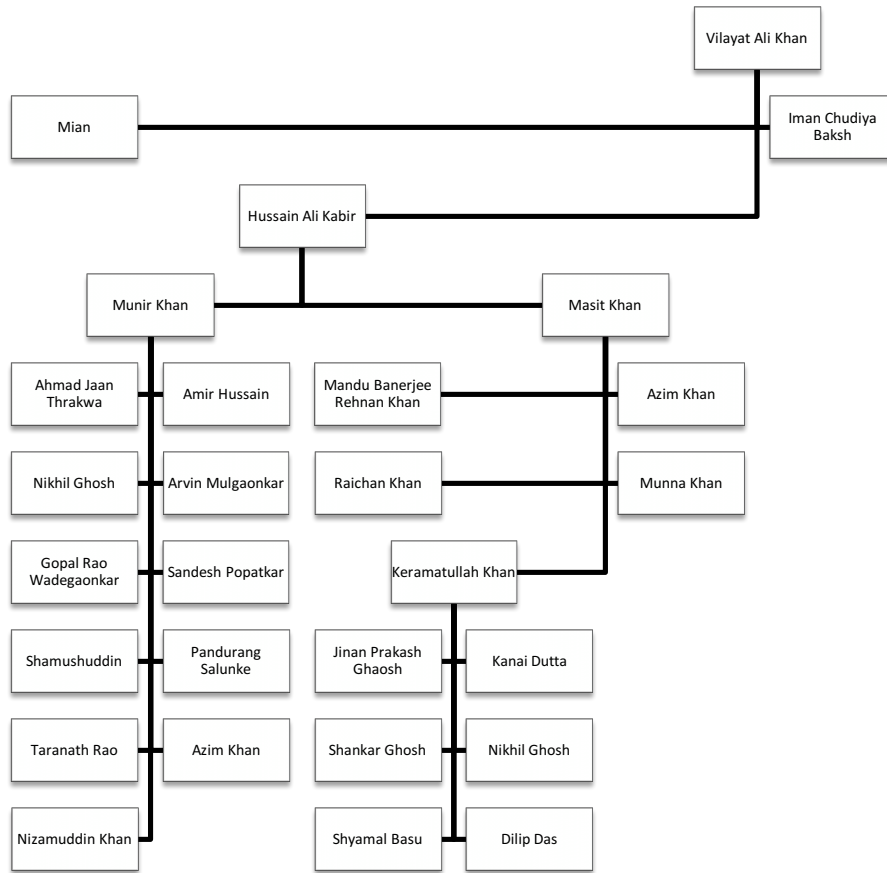


Şekil 10: Ajrada *Gharānā* Soy Ağacı

<https://tablapiques.wordpress.com/2009/08/04/ajrada-gharana-lineage-chart/>

8.6.5. Farukhabad *Gharānā*

En yeni *Gharānā* olarak kabul edilen Farukhabad *Gharānā*'ın kurucusu, Ustad Haji Vilayat Khan'dır. Maharashtra, Bengal, Haydarabad, Indore, vb... bu *Gharānā*'nın etkisi görülmektedir. Bu *Gharānā*'nın en belirgin özelliği, *Peshkar*, *Kayda*, *Rela* ve *Gat-Toda* gibi kompozisyon biçimlerinin kullanımıdır. *Tak Tak*, *Dhir Dhir*, *Kdaan*, *Ghidaan*, *DhiDhir KiTatak*, *Dhetta*, *NagaNaga* gibi heceler sıklıkla kullanılmaktadır. Farukhabad *Gharānā*'ın önemli temzircileri arasında, Ahmedjan Thirkawa, Amir Hussain Khan, Lalji Gokhale, Sabir Khan anılabilir.

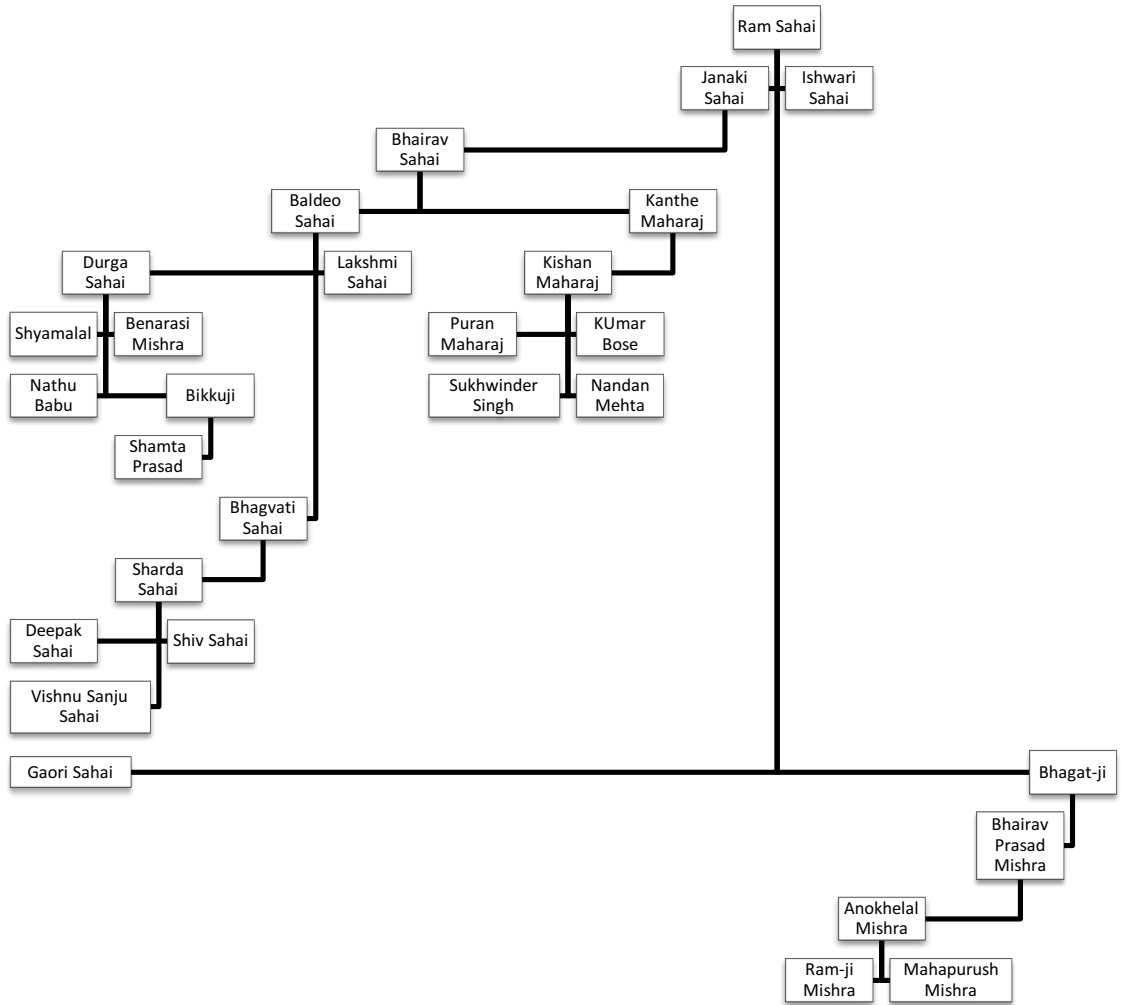


Şekil 11: Farukhabad *Gharānā* Soy Ağacı

<http://www.rupaktabla.com/gallery>

8.6.6. Benaras *Gharānā*

Bu *Gharānā* yaklaşık 200 yıl önce Pandit Ram Sahai tarafından kurulmuştur. Pakhawaj'ın teknik vuruşları olan *Utan*, *Gat*, *Rela* ve *Laggi*'nin kullanımı hakimdir ve Delhi *Gharānā*'nın *Geshkar* ve Lucknow *Gharānā*'nın *Kayada* kompozisyonundan etkilenmiştir. *Dha* ve *Na* vuruş heceleri farklı zaman dilimlerinde çalınması Benares *Gharānā*'nın en belirgin özelliğidir.

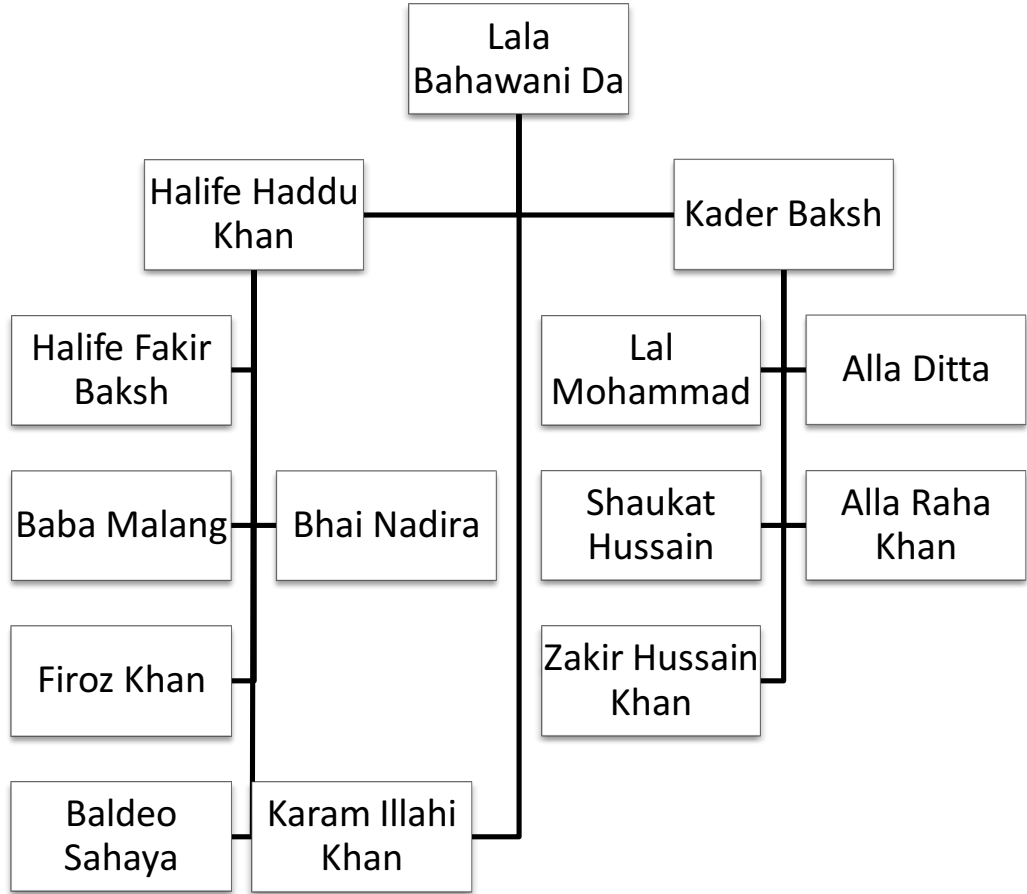


Şekil 12: Benares *Gharānā* Soy Ağacı

<https://shawnmativetsky.com/benares-gharana>

8.6.7. Punjab *Gharānā*

Pakhawaj icracısı Pandit Lala Das tarafından, Bhavani Punjab'daki Pakhawaj geleneğinden doğmuştur bu özellik ise bu *Gharānā*'yı Delhi ve Lucknow *Gharānā*'nın etkisinden ayırmıştır. Karmaşık *Layakaari* (ritmik tasarımlar) yapıları bu *Gharānā*'nın en belirgin özelliğidir. Bu *Gharānā*, dört parmak tekniğini kullanmaktadır. Ritmik yapılar olarak adlandırabileceğimiz, *Mishra Jati* ve *Khand Jati* ve 'Dhetta, Dhadanna, TakitTakit, Kradhetta, DhirDhirKat' gibi hecelerin kullanımı en belirgin özelliğidir.



Şekil 13: Punjab *Gharānā* Soy Ağacı

<http://gtroad.pk/tabla-players-punjab-gharana>

9. SONUÇ

Neredeyse tüm yaşamın sanal ortamda—siber-uzayda—deneyimlendiği; daha doğrusu böylesi bir yanılsamanın empoze edildiği günümüzde, müzik de, çoğunlukla, diğer tüm kültürel ürünler gibi bakışsımsızca ve endüstriyel normlara koşut üretilmektedir. “Çoğunlukla” vurgusuyla işaret edilen, doğal olarak, konvansiyonel, kitle tüketimine koşut, genellikle de kısa süreli tatminler için araçsallaştırılan müziğin yaygınlığıdır. Oysa, yaşamın içsel derinliklerini yansıtan ve böylesi bir arayışa cevap verecek bir müzik tasavvuru; ötesinde, belki de bu hevesle kotarılan, kurgulanan eğitim sistemi; sayısız kültürün müziği öğretme/aktarma pratiği, kadim ya da yerleşik geleneklerden kopuk ilerlememekte, bilakis bu gelenekleri master almakta; olsa olsa tadil etmekte, geliştirmekte ve her bir adımını bizatihi geleneğin inşasına eklemlenmektedir. Bu çerçevede, bin yıllara dayanan geçmişi ve günümüze uzanan geçerliliğiyle, dünyanın en zengin müzik kültürlerinden birinin—Hindustanî müziğin—canlılığında; öğretilmesi, aktarılması ve geliştirilmesinde sapasağlam bir konumu olan *Gharānā* geleneğinin başka kültürlerce de model alınması, müziğin hayatlılığına; sadece hedonist bir pratik olmayan, bilâkis, yaşamsal bir edim ve varoluş biçimi olan doğasına, katkı sağlayabilecektir.

Böylelikle Batı Kültürünün empoze ettiği yapaycılıkta uzak müziği içselleştirmeyi sağlayacaktır. Yüzyıllar boyu aktarımını bakışsımsız ve ilk ağızdan gibi devam ettirebilecektir. Bir müzik eğitimi biçiminde, nota ezberinden ve enstrümandaki teknik biçimlere takılmadan, sadece duyguya ve müziği derin bir şekilde inşa etme ve izleyiciye de aynı tatla sunabilmeyi sağlayacaktır. Bir müzisyenin müziği şehvetsiz, egosuz...vb. biçimde icra etmesini, kendi içsel gelişimini de doğru orantıda geliştirmesine yardımcı olacaktır. Meşk usulüyle aktarım biçimi, hoca ve öğrenci arasındaki bağı kuvvetlendirmenin yanı sıra, yetişen öğrenciyi virtüözelik bağlamında başka bir boyutta ilerlemesini biçimlendirecektir. Müziğin sadece nota ezberi ve çalımını olmadığını, icra esnasında notaları değil müziğin duygusunu müzisyenin hissedip bu ölçüde de aktarmasında önemli bir faktör olacaktır. Bu

durum dışarıdan bakıldığında her ne kadar, hem müzikal, hem öğreti açısından zor gibi algılansa da, bir öğrencinin müzisyen kimliğiyle ilerlemesini, tamamen öğrendiklerini başka bir bağlamda üretebilmesi için yaratıcılığını da güçlendirmekte ve özgür bir alan sunmaktadır.

Öğrenciyi, sadece müzikal açıdan değil, nefsi açıdan da eğiten bir müzik öğretisi olması; diğer bir bağlamda, öğretmen ve öğrenci arasındaki ilişki, sadece müzik aktarımı biçiminde değil, hayata dair bir aktarım şekli doğrultusunda öğrenciyi yetiştirmektedir. Öğretmen, öğrenciye geçmediği, deneyimlemediği bir yol göstermez. Dolayısıyla da öğretmenin bu öğreti biçimini layıkıyla benimsemiş, özümsemiş ve bu yolu devam ettirebilecek kalibrede biri olması gerekmektedir. Tam da bu noktada, bu öğreti geleneği sadece öğrenciyi değil ileride bu yolu aktaracak kaliteli öğretmenler de yetiştirmektedir. Bu döngü kesintisiz biçimde, sistem haline gelen *Gharānā*lar sayesinde devamlılığını sürdürebilecektir.

Diğer müzikal eğitim stillerinin *Gharānā* biçimine dönüşmesini beklemekten ziyade, daha çok bu geleneksel yapının bir eğitim/öğretim açısından örnek alınarak uygulanabileceği beklenebilir. Bu geleneksel sistemin, müziğin ruhanî ve içsel yapısına katacağı derin hissiyat yadsınamaz. Bu eğitim sistemi, müzik okullarında ön koşut bir önerme olarak sunulabilir. Müziğin döngüsel biçimini, yüzyıllar boyu aktarımını, müzisyenin yaratıcı doğasına bir dayanak olarak, onu özgürleştirerek müziğini korunaklı biçimde aktarıp, icra edebilmesini sağlayabilecektir.

KAYNAKÇA

- Adyanthaya, Nitte Mahalinga. 1965. **Melody Music of India**. Mangalore:
- Agarwala, Viney. 1966. **Traditions and Trends in Indian Music**. Meerut: Rastogi Publications.
- Ahmed, Najma Perveen. 2002. **Research Methods in Indian Music**. New Delhi: Manohar Publishers.
- Armaoğlu, Fahir. 2004. **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914- 1995**. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Arnold, E.J. 1974. **Notes on the Construction of a Simple Sruti-Svara-Grama Yantra**, New Delhi: In American Institute of Indian Studies Quarterly Newsletter.
- Arora, Prerana. Singh, Tejapala. 2017. **Ustad Amir Khan Pioneer of Indore**, , Kolkata: Thema Books.
- Athavale, Vinayak Ramchandra. 1967. **Pandit Vishnu Digambar Paluskar**. National Book Trust.
- Bağçeci, Yahya. Osmanlı Belgelerine Göre Napolyon Bonapart'ın İmparator Ünvanının Osmanlı Devleti Tarafından Tanınması Meselesi. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 7 s.29: 70-83.
- Bangash, Amaan Ali, Ayaan Ali Bangash. 2002. **Amjad Ali Khan Abba: Godâ s to Us (Series: Family Pride)**. New Delhi: Published by Lustre/Roli Books.
- Bayur, Yusuf Hikmet. 1950. **Hindistan Tarihi, Nadir Şah Avşar'ın Akınından Bağımsızlık ve Cumhuriyete Kadar (1737-1949)**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bet, Jambu. 1989. **Essays in Musicology**. Varodara. ed. R.C.Mehta.
- _____. 1993. **Compositions in Indian Music**. Varodara. ed. R.C.Mehta.
- Bharata, Muni. 1929. **Natyashastra**. Banaras: Vidya Vilas Palace.
- Bhatkhande, Vishnu Narayan. 1887. **Hindustani Sangeet Paddhati vol 1-7**. Kolkata: Chattopadhyaya AK (eds) Deepayan.
- Bhatnagar Neerja. 1997. **The Evolution of Indian Classical Music (1200 — 1600 AD)**. Jaipur: Publication Scheme.
- Bhattacharya, Debashree. 2007. **The Importance of Tone, Tune And Text in Indian Music**. New Delhi: Sanjay Prakashan Ltd.
- Blackwell, Fritz. 2008. The British Impact on India,1700-1900. **Education About Asia**. c.13. s. 2.
- Bose, Narendra Kumar. 1960. **Melodic Types of Hindusthan: A Scientific Interpretation of the Raga System of Northern India**. Bombay: Jaico

Publishing House.

- Booth, Gregory D. 1996. The North Indian oral tradition. In **International Journal for Music Education**. s. 27: 7-9.
- Bulut, Yücel. 2003. Hindistan'da İngiliz Sömürgeciliği, Oryantalizm ve William Jones. **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi**. s.6: 71-106.
- Chaubey, Sushil Kumar . 1945. **Indian Music Today**. Allahabad: Mahal Pvt. Ltd.
- Chaudhuri, Debu. 1993. **Indian Music and Ustad Mushtaq Ali Khan**. Delhi: Har-Anand Publications.
- Chaudhuri, Kirti. 1965. **The English East India Company, The Study of an Early Joint-Stock Company 1600- 1640**. London: Frank Cass Co Ltd.
- Chandorkar, Vijaya. 2012. **Compositional Forms of Hindustani Music: A Journey**. Munshiram Manoharlal Publishers.
- Chishti, Shahabur Rehman. 2016. **Compositions of The Great Tabla Maestros (Splendid and Rare Collection of the Compositions of Tabla Legends of Various Gharanas)**. Delhi: Kanishka Publishers.
- Cohen, Percy S. 1968. **Modern Social Theory**. London: Heinemann Educational Books.
- Cohn, Bernard. 1971. **India: The Anthropology of a Civilization**. New Jersey: Prentice-Hall.
- Colquhoun, Archibald Ross. 1901. **Russia Against India The Struggle for Asia**. London: Harper.
- Cook, Nicholas. 1998. **Music A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press.
- Coomarswamy, Ananda K. 2013. **The Dance of Shiva Fourteen Essays**. New Delhi: Rupa Publications India Pvt. Ltd.
- Daniloue, Alain. 1979. **Introduction to the study of musical scales**. New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation.
- _____. 1949. **Northern Indian Music Vol Two**. London: Christopher Johnson Publishers Limited.
- Das, Chandrakant Lal. 2012. **King of Dhrupad Pandit Ramchatur Mallick**. Kanishka Publishers.
- Desai, Chaitanya. 1969. **The Origin and Development of Khayal**. Madras: Journal of the Music Academy.
- Deshpande, Vamanrao Hari. 1973a. **Indian Musical Traditions Gharandaj Gayaki, An Aesthetic Atudy of The Gharanas in Hindustani Music**. Mumbai: Popular Prakashan
- _____. 1973b. **The Khayal Gharanas of Hindustani Music**. Mumbai: Popular Prakashan,
- _____. 2001. **Indian Musical Traditions, An Aesthetic Study Of The Gharanas in Indian Music**. Mumbai: Popular Prakashan.

- Demirci, Kürşat. 1991. **Hinduizm'in Kutsal Metinleri Vedalar**. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Dhar, Sunita. 1989. **Senia Gharana Its contribution to Indian Classical Music**. New Delhi: Reliance Publishing House.
- Deva, Bigamudre Chaitanya. 1967. **Psychoacoustics of Music and Speech**. Madras: Music Academy.
- _____. 1981a. **Indian Music Indian Council for Cultural Relations**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
- _____. 1981b. **The Music of India: A Scientific Study**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
- Devaraja, Nand Kishore. 1963. **The Philosophy of Culture**. Allahabad: Kitab Mahal.
- Elliott, David Jamess. 1995. **Music Matters A New Philosophy of Music Education**. New York: Oxford University Press.
- Evarts, John. 1971. **The Situation of Music and Musicians in Countries of the Orient**. Florence: Leo Olschki.
- Farrell, Gerry. 1997. **Indian Music and the West**. Oxford: Clarendon Press.
- Framjee, Pandit Firoze. 1986. **An English Textbook on the Theory and Practice of Indian Music**. Poona: Sakhi Prakashan.
- Gangoly, Ordhendra Coomar. 1935. **Ragas and Raginis A Pictorial Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources Vol I**. Bombay: Nalanda Publications.
- Gautam, Reena. 2002. **Sources of Research in Indian Classical Music**. New Delhi: Kanishka Publishers and Distributors.
- George, Ruckert. 2004. **Music in North India: Experiencing Music Expressing Culture (Global Music Series)**. New York: Oxford University Press.
- Ghurye, Govind Sadashiv. 1968. **Social Tensions in India**. Bombay: Popular Prakashan.
- Gnoli, Raniero. 1985. **The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta Raniero Gnoli**. Varanasi: The Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Gupta, Susil. 1962. **History of Indian Music**. Calcutta: Pbiatb Ltd.
- Haldankar, Babanrao. 2001. **Aesthetics of Agra and Jaipur Gayakis**. Mumbai: Popular Prakashan,
- Hamill, Chad. 2005. **Indian Music As Taught in the West In Cultural Diversity in Music Education**. Brisbane: Australian Academic Press.
- Hirlekar, Hema. 2015. **Nuances of Hindustani Classical Music: Raags, Taals, Moods, Rasas, Genres and Gharanas**. New Delhi: Unicorn Books Pvt Ltd.
- Jahan Dr. Ishrat. 2002. **Indian Music and Its Assessment: A Sociological Perspective**. New Delhi: Kanishka Publishers.

- Jairazbhoy, Nazir Ali. 1971. **The Rags of North Indian Music, their Structure and Evolution**, London: Faber and Faber Ltd.
- Jauhari, Shruti. 2011. **Elements of Hindustani Classical Music**. New Delhi: D.K. Printworld Publisher.
- Jariwalla, Jayantilaj. 1973. **Abdul Karim Khan, The Man of the Times: Life and Art of Great Musician**. Bombay: Balkrishnabuwa Kapileshwari.
- Joep, Bor. 1999. **Global music education at the Rotterdam Conservatory, Typescript of lecture at the School of the Arts and Architecture**. California: UCLA.
- Kaya, Korhan. 1997. **Hint Mitoloji Sözlüğü**. İstanbul: İmge Yayınları.
- Kippen, James. 1990. **The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Khosla, Gopal Das. 1969. **The Last Moghul**. New Delhi: Hind Pocket Books.
- Krishna Lalita Rama. 2003. **Musical Heritage of India**. New Delhi: Shubhi Publications.
- Lannoy, Richard. 1971. **The Speaking Tree, A Study of Indian Culture and Society**. London: Oxford University Press.
- Lāṭha, Mukunda. 1978. **A Study of Dattilam A Treatise on the Sacred Music of Ancient India**. New Delhi: Impex India.
- Luniya, Bhanwarlal Nathuram. 1970. **Evolution of Indian Culture**. Agra: Lakshmi Narain Agarwal.
- Magriel, Nicholas. 1998. **Westerners and Indian art music. In Teaching of Indian Music**. Bombay: Sangeet Research Academy.
- Majumdar, Ramesh Chandra. 1965. **The History and Culture of the Indian People; Vol. X, British Paramountcy and Indian Renaissance**. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
- Manoharlal, Munshiram. Prajnananda, Swami. 1981. **A Historical Study of Indian Music**. New Delhi: Publishers Pvt. Ltd.
- Manoharlal, Munshiram, Ashok D. Ranade. 1998. **Essays In Indian Ethnomusicology**. New Delhi: Publications Pvt. Ltd.
- Manomohan, Ghosh. 2002. **The Natyasastra A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionies Aseribed to Bharata Muni**. Calcutta: Park Street.
- McKenzie-McHarg, Sarita. 2013. **The Great Master of Hindustani Classical Music: Dr (Baba) Allauddin Khan (1881-1972)**. *Bangalore*: Pothi.com.
- Mehta, Ramanlal Chhotalal. 2008. **Indian Classical Music & Gharana Traditions**. New Delhi: Read Worthy Publications Pvt. Ltd.
- _____. 1990. **Thumri, Tradition, Trends**. Bombay: Published by Indian Musicological Society.
- Menon, Raghara. 1973. **The New Ragas**. ITC Sangeet Sammelan Souvenir. New Delhi: Somaiya Publications Pvt. Ltd.

- _____. 1995. **The Penguin Dictionary of Indian Classical Music**. India: Penguin Books.
- Merriam, Alan Parkhurst. 1964. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press.
- Meeta, Pandit. 2018. **India's Heritage of Gharana Music Pandits of Gwalior**. Gurgaon: Shubhi Publications.
- Miner, Allyn. 1997. **Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries**. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Mukerji, Dhurjati Prasad. 1948. **Modern Indian Culture A Sociological Study**. Bombay: Rupa Company.
- Mukerjee, Kumar Prasad. 2006. **The Lost World of Hindustani Music**. New Delhi: Penguin Books India.
- Mukhopadhyay, Kumārprasāda. 2007. **The Lost World Of Hindustani Music**. Pakistan: Published by Oxford University Press.
- Mundi, Simon. 2002. **Music Globalisation. In Seminar on Globalization Indian Music**. Bombay: Sangeet Research Academy.
- Nag, Dipali. 1973. **New Trends in Hindustani Rag Sangeet**. c. 4 s.1. in JIMS.
- Narsimhan, Sakuntala. 2006. **The Splendor of Rampur- Sahaswan Gharana**. Bangalore: Veenapati Centre for Arts. Jayanagar.
- Neuman, Daniel. 1980. **The Life of Music in North India**. Chicago: University of Chicago Press.
- Nijenhuis, Emmie Te. 1974. **Indian Music History and Structure**. Leiden: Brill.
- Nisbet, Robert. 1969. **Social Change and History**. New York: Oxford University Press.
- Raghavan, Venkataraman. 1967. **The Number of Rasa-s**. Madras: Vasanta Press.
- Ranade, Ganesh Hari. 1951. **Hindusthani Music Its Physics and Aesthetics**. Bombay: Popular Prakashan.
- Pandey, Kanti Chandra. 1959. **Comparative Aesthetics Vol. I Indian Aesthetics**. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Paranjape, Sharadchandra Shreedhar. 1992. **Sangeet Bodh**. Bhopal: Ravindranath Thakur Marg.
- Parpola, Asko. 1973. **The literature and study of the Jaiminiya Sāmaveda**. Helsinki: Studia Orientalia.
- Patrick, Moutal. 1991. **Hindustāni Rāga-s Index**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
- Pingle, Bhavānrāv. 1962. **History of Indian Music**. Calcutta: Published by Sushil Gupta Pvt. Ltd.
- Popley, Herbert Arthur. 1950. **The Music of India**. Calcutta: Publishing House.

- Powers, Harold. 1970. **An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas**. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology Selected Reports.
- Prajfianananda, Swami. 1981. **Historical Study of Indian Music**. Calcutta: Munshiram Manoharlal.
- Rachel, Storm. 2002. **Indian Mythology Myths and Legends of India, Tibet and Sri Lanka**. London: Select Editions.
- Raja, Deepak. 2005. **Hindustani Music: A Tradition in Transition**. New Delhi: D.K. Printworld Pvt.Ltd.
- Ramakrishna, Lalita. 2017. **A Treatise on Hindustani Music**. New Delhi: Vedams eBooks Ltd.
- Ranade, Ashok Damodar. 1998. **Guru-Shishya Parampara: In Wider Perspective. In Teaching of Indian Music**. Bombay: Sangeet Research Academy.
- _____. 2001. **Reflections on Musicology History**. Baroda: Indian Musicological Society.
- Ranade, Ganesh Hari. 1971. **Hindusthani Music Its Physics and Aesthetics**. Bombay: Popular Prakashan.
- Roychaudhary, Pandit Subroto. 2005. **Indian classical music signal, The grammar of North Indian Ragas**. New Delhi: OM Publication.
- Rowell, Lewis. 1992. **Music and Musical Thought in Early India**. The Chicago: University Chicago Press.
- Sadagopan, Viravanallur Vedantam. 1964. **Indian Music**. New Delhi: Published by Pandara Road.
- Sanyal, Ritwik. Richard, Widdess. 2004. **Dhrupad Tradition and Performance in Indian Music**. Farnham: Ashgate Pub Ltd .
- Sanyal, Amiya Nath. 1959. **Ragas and Raginis**. Bombay: Orient Longmans.
- Sarma, Dittakavi Subrahmanya. 2005. **Hint Dini Tarihine Giriş**. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Schippers, Huib. 1996. **An invitation to re-evaluate the role of the guru in contemporary transmission of Hindustani music, Indian Music and the West**. Bombay: Sangeet Research Academy.
- _____. 2005. **Taking distance and getting up close The Seven Continuum Transmission Model. In Cultural diversity in music education: Directions and challenges for the 21st century**. Brisbane: Australian Academic Press.
- Sengupta, Pradip Kumar. 1991. **Foundations of Indian Musicology (perspective in art culture)**. New Delhi: Abhinav Publications Hauz Khas.
- Shankar, Anoushka. 2002. **Bapi, The Love of My Life**. New Delhi: Roli Books.
- Shankar, Ravi. 1969. **My Music, My Life**. New Delhi: Vikas Publishing House.
- Sharma, Premalata L. 1963. **European Aesthetics of Music and Indian Sangita Sastra**. in NR c. 2. Part I: 39-90.

- Singha, Vijay Prakash. 2014. **An Introduction to Hindustani Classical Music**. New Delhi: Lotus Collection.
- Singh, Naina Ripjit. 1964. **Mushtaq Hussain Khan**. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Slawek, Stephen. 1987. **Sitar Technique in Nibaddh Forms**. New Delhi: Motilal Banarsidas.
- Smith, Vincent Arthur. 1958. **The Oxford History of India**. Oxford: Clarendon Press.
- Susheela, Mishra. 1981. **Great masters of Hindustani Music**. New Delhi: Hem Publishers.
- Swami, Prajnanananda. 1997. **A History of Indian Music. Ramakrishna Vedanta Math**. Calcutta: Sri Ramakrishna Math.
- Swarup, Rai Bahadur Bishan. 1993. **Theory of Indian Music**. Agra: Pilgrims Pub.
- Thakur, Mandra Sadhana. 1964. **The Traditional System of Voice Culture**. in IMJ (1): 35-37.
- Vaidya, Raghunath Vinayak. 1967. **A Study of Mahabharat A Research**. Poona: A.V.G. Prakashan.
- Van Der Meer, Wim. 1975. Cultural Evolution, A Case Study of Indian Music. **Journal of the Sangeet Natak Akademi**. c. 35: 49-65.
- Wade, Bonnie. 1984. **Khyal Creativity Within North India's Classical Music Tradition**. Australia: Cambridge University Press.
- Waldschmidt, Ernst. Waldschmidt, Rose Leonore. 1967. **Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art, Vol I**. Wiesbaden: Popular Prakashan.
- Wegner, Gerth Matthias. 2004. **Vintage Tabla Repertory Drum Compositions of North Indian Classical Music**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Widdess, Richard. 1995. **The Ragas of Early Indian Music: Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta Period to c.1250**. Oxford: Clarendon Press.
- <http://www.texample.net/tikz/examples/india-map/>
- <https://www.picswe.com/pics/gurmat-terminology-c1.html>
- <http://www.meetapandit.com/the-gwalior-gharana-tree/>
- <https://agragharana.wordpress.com/gharana-tree/>
- <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/the-imdadkhani-gharana/>
- <http://saritamcharg.com/baba-khan---book-extracts.php>
- <https://www.sarodia.com/history-gharana/>
- <http://www.tyburhoe.com/new-page-87>
- <https://picswe.net/pics/gharana-tabla-97.html>

<https://tablapictures.wordpress.com/2009/08/04/ajrada-gharana-lineage-chart/>

<http://www.rupaktabla.com/gallery>

<https://shawnmativetsky.com/benares-gharana>

<http://gtroad.pk/tabla-players-punjab-gharana>

EKLER

Ek 1. İlgili Haritalar

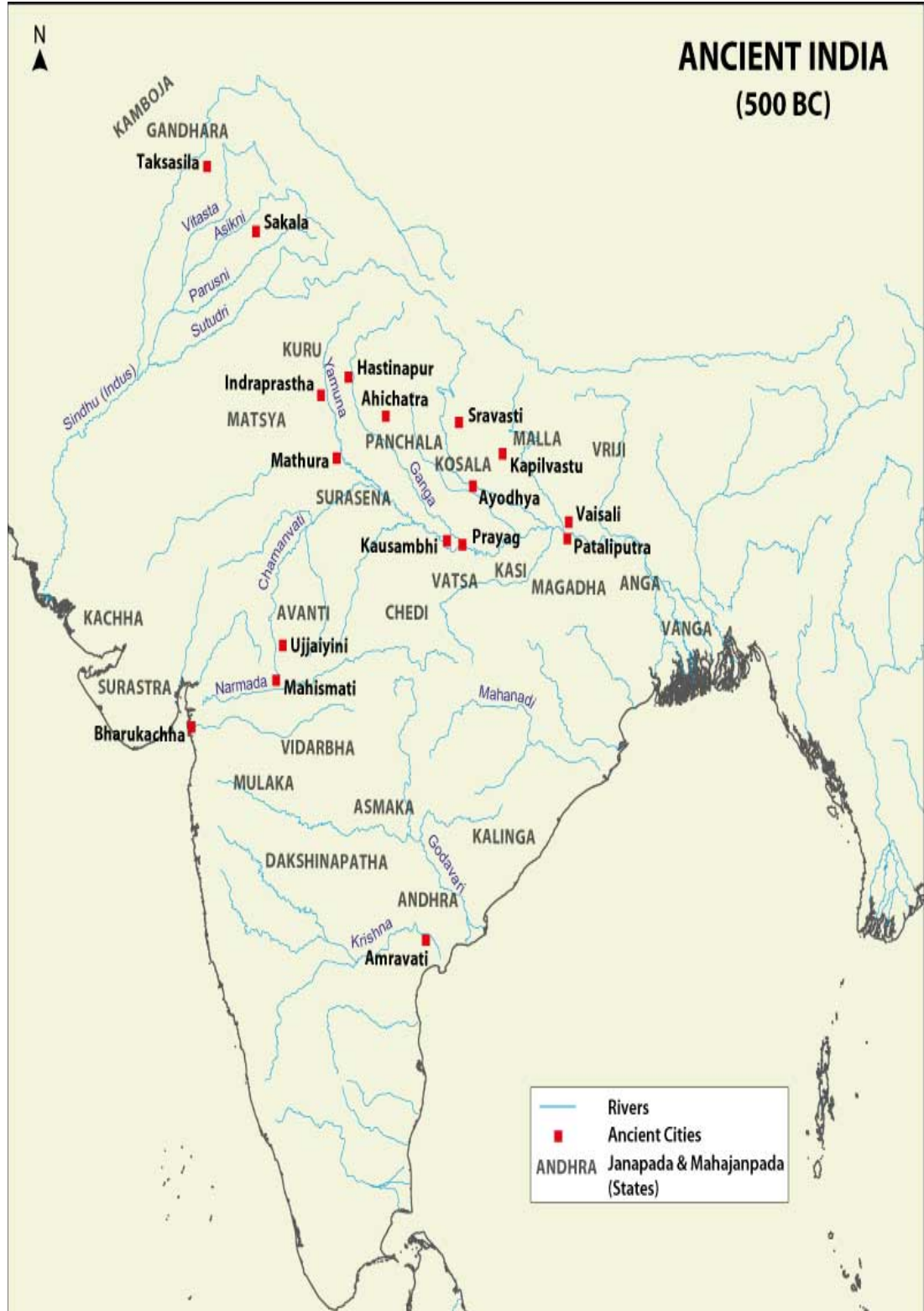
Hindistan Bölge Haritası

Kaynak: <https://www.indiastates.in/india-map/>



Kadim Hindistan Haritası

Kaynak: <https://picswe.com/pics/patna-india-ancient-city-7c.html>



Delhi Sultanlığı Dönem Haritası

Kaynak: <https://www.tah-heetch.com/all-india-map-with-states>



Moğol İmparatorluğu Döneminde Hindistan Haritası

Kaynak: <https://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-images-vintage-map-india-se-asia-image39509>



İngiliz Dönemi Hindistan Haritası

Kaynak: <https://nzhistory.govt.nz/media/photo/map-british-india-1914>



Agra Şehri Haritası

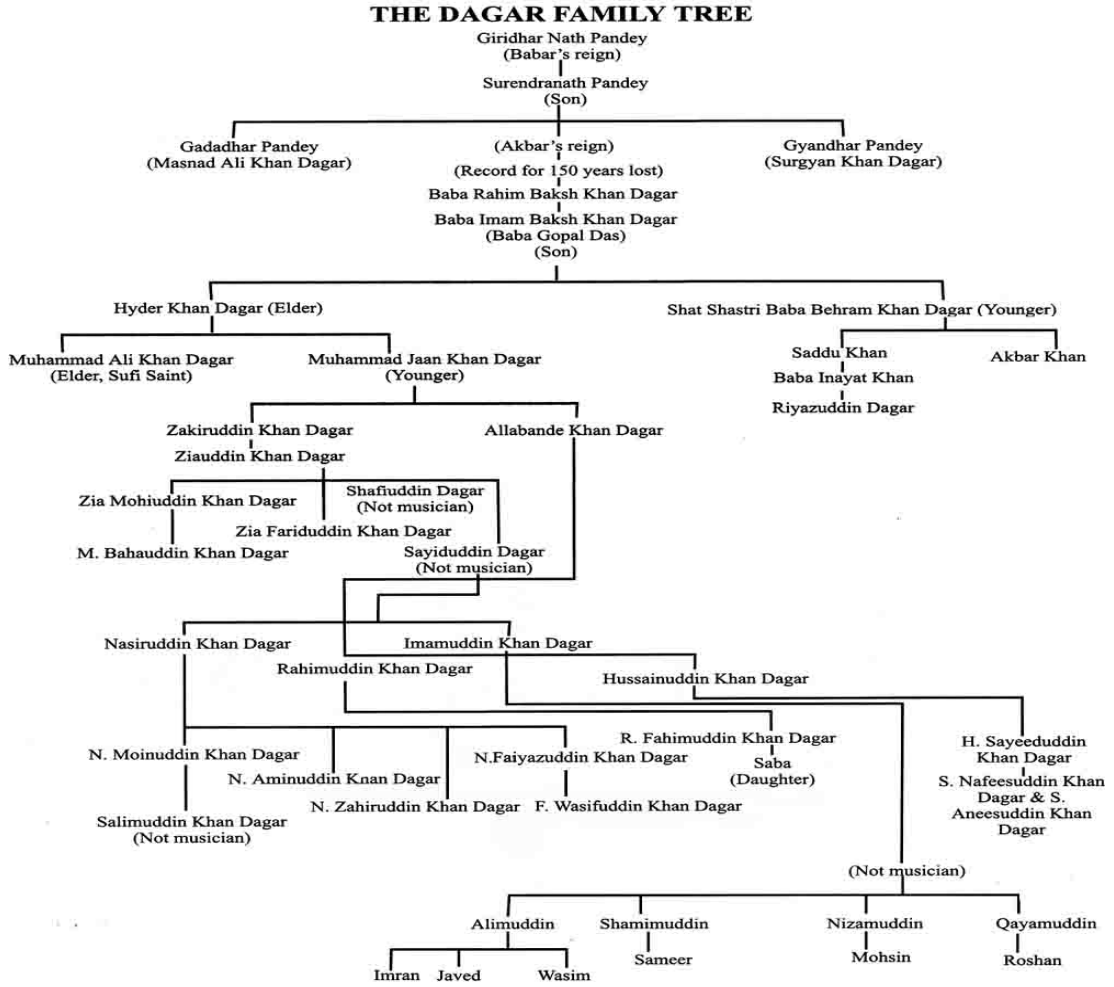
Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Map-of-India-showing-Agra-region-and-sampling-sites-in-Agra-city_fig3_32331927



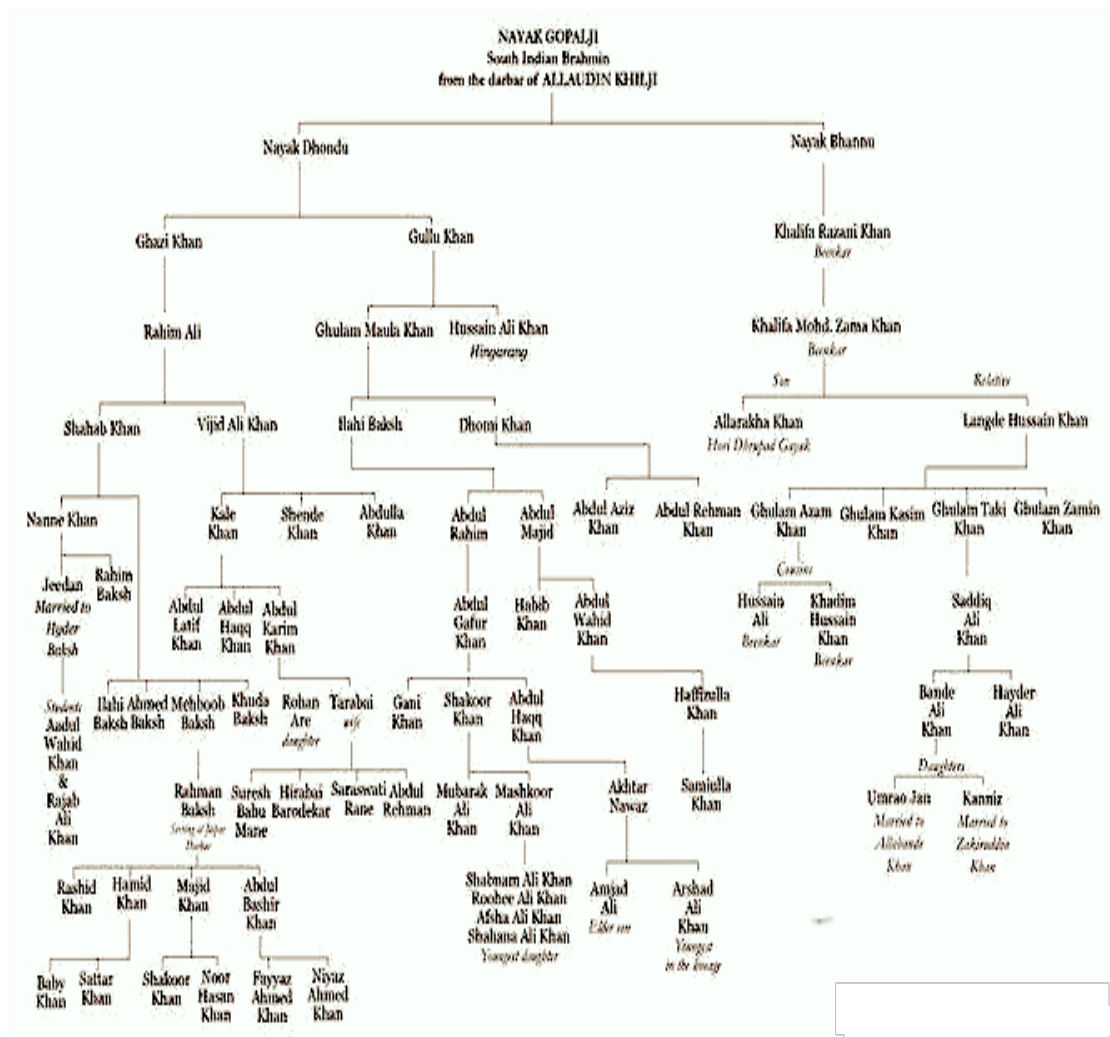
Ek 2. Bazı *Gharānā*'ların Soy Ağaçları

Dhrupad Soy Ağacı

Kaynak: <https://imcradiodotnet.files.wordpress.com/2011/08/the-dagar-family-tree.jpg>



Kaynak: <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Kirana-Gharana>



Ek 3. Bahsi Geçen Bazı Müzisyenler

Amir Khusrao ve Gurusu hazrat Nizamuddin Auliya

Kaynak: <https://www.dailyo.in/voices/delhis-greatest-love-story-amir-khusrau-hazrat-nizamuddin-auliya-urs/story/1/25231.html>



Ustad Inayat Khan, Imdadkhani *Gharānā*

Kaynak: http://www.imratkhan.com/gharana_p4.html



Pt. Nikhil Banerjee, Maihar *Gharānā*

Kaynak: <http://raga.hu/en/mai-har-gharana-2/>



Jaipur-Atrauli *Gharānā*; Ustad Alladiya Khan

Kaynak: <https://swarajyamag.com/culture/ustad-alladiya-khan-and-the-rise-and-rise-of-jaipur-gharana>



4.7. Ustad Imdad Khan, Imdadkhani *Gharānā*

Kaynak: <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/the-imdadkhani-gharana/>



Miyan Tansen'in Mezari

Kaynak: <https://cdn.exoticindia.com/books-2017/nao773a.jpg>



Ustad Bade Ghulam Ali Khan

Kaynak: <http://rohiniprasadk.blogspot.com/2005/08/ustad-bade-ghulam-ali-khan-greatest-of.html>



Maihar *Gharānā*; Allauddin Khan öğrencileri; Pt. Ravi Shankar ve Ali Akbar Khan

Kaynak: <https://saxonianfolkways.wordpress.com/2014/02/24/the-gharana-of-maihar/>



Maihar *Gharānā*; Allauddin Khan öğrencisi ve kızı Anapurna Devi

Kaynak: <https://www.thehindu.com/news/national/the-illustrious-other-who-faded-into-the-shadows/article4192815.ece>



Senia-Bangash Sarod *Gharānā*; Hafiz Ali Khan

Kaynak: <http://raga.hu/en/senia-bangash-gharana-2/>



Dagar Ailesi; Zakiruddin-Allabande, Nasiruddin, Ziauddin Dagar

Kaynak: <http://dhrupad.org/about/dagar-tradition/>



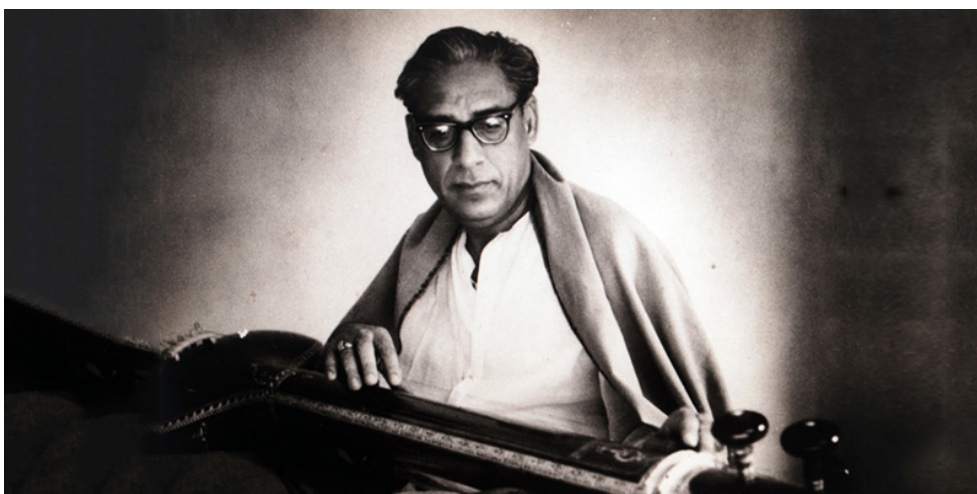
Maihar *Gharānā*; Sharan Rani

Kaynak: <https://www.discogs.com/artist/2244513-Sharan-Rani>



Kirana *Gharānā*; Ustad Amir Khan

Kaynak: <http://panditamarnath.in/ustad-amir-khan-saheb/>



Ahmad Jaan Thrakwa

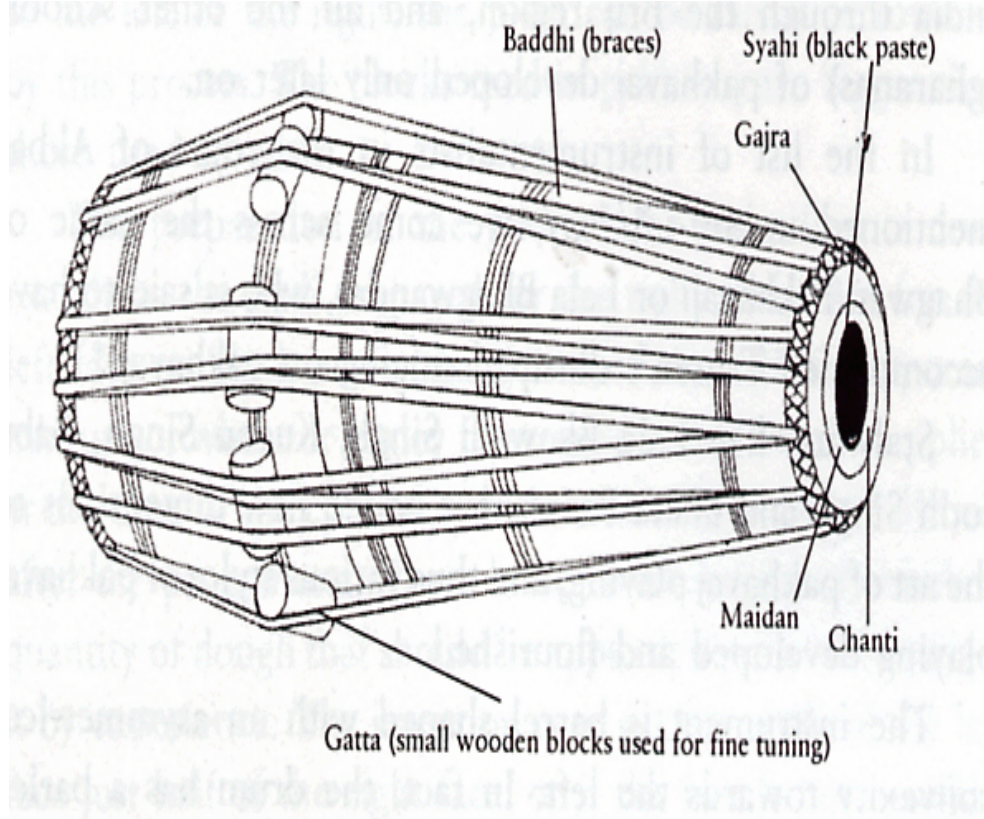
Kaynak: <https://scroll.in/article/822465/listen-tabla-maestros-of-the-farrukhabad-gharana-seamlessly-blend-styles>



Ek 4: İsmi Geçen Bazı Enstrümanlar

Pakhawaj

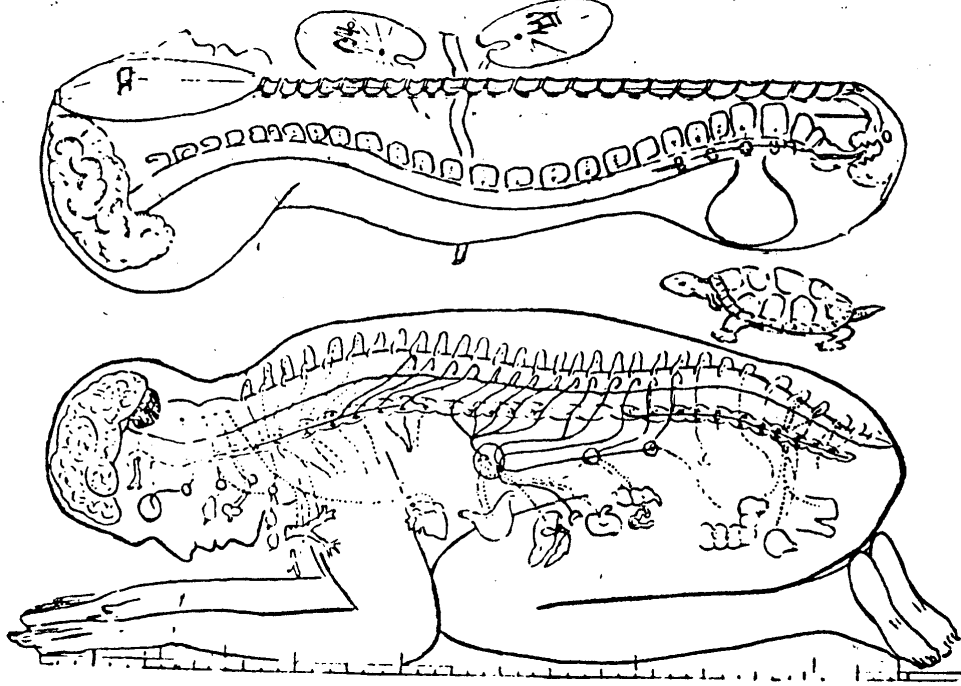
Kaynak: <https://www.india-instruments.com/encyclopedia-pakhawaj.html>



Vina Çeşitleri

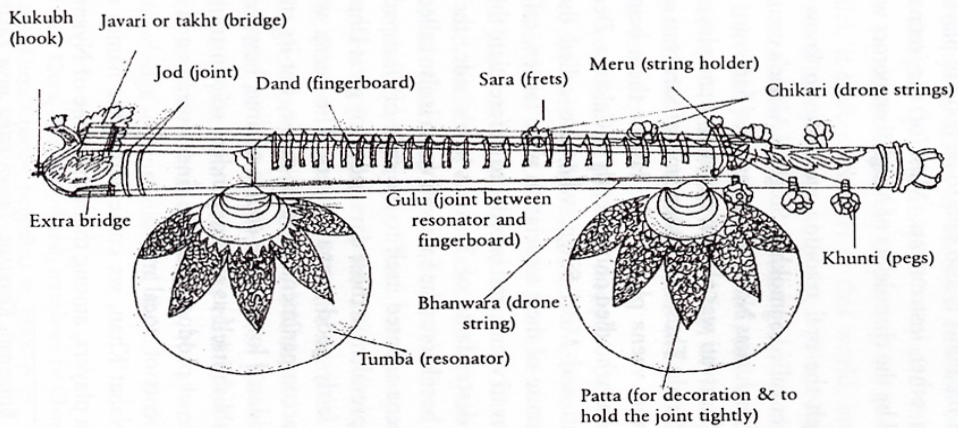
Hint Müzik Kültüründe Tanrı'nın yarattığı düşünülen insan vücudu *Deiveeka Vina*

Kaynak: <http://www.andhrportal.org/carnatic-classical-instruments-veena/>



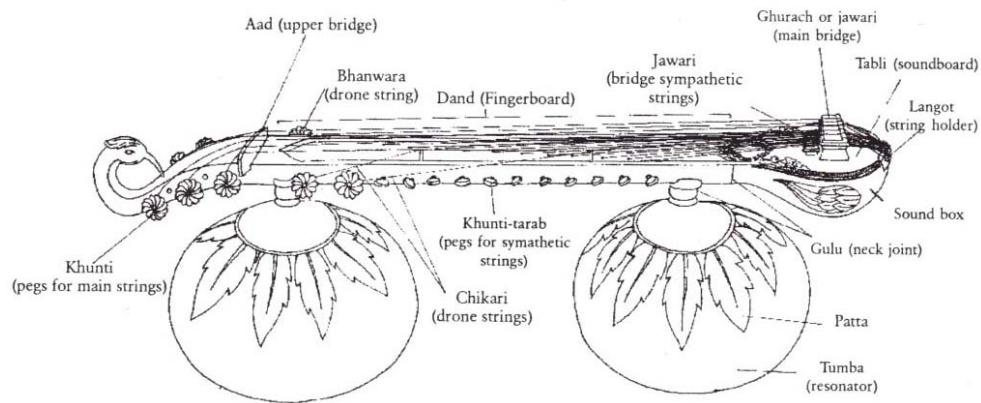
Rudra Vina

Kaynak: <http://www.andhrportal.org/wp-content/uploads/2017/01/rudra-veena.jpg>



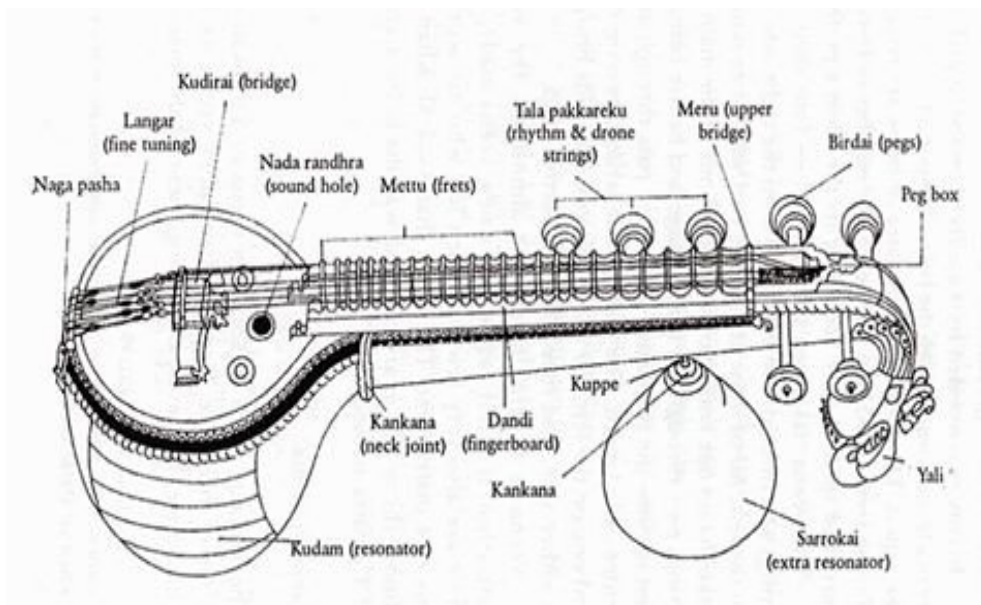
Vichitra Vina

Kaynak: <http://www.andhrportal.org/wp-content/uploads/2017/01/vichitra-vina.jpg>



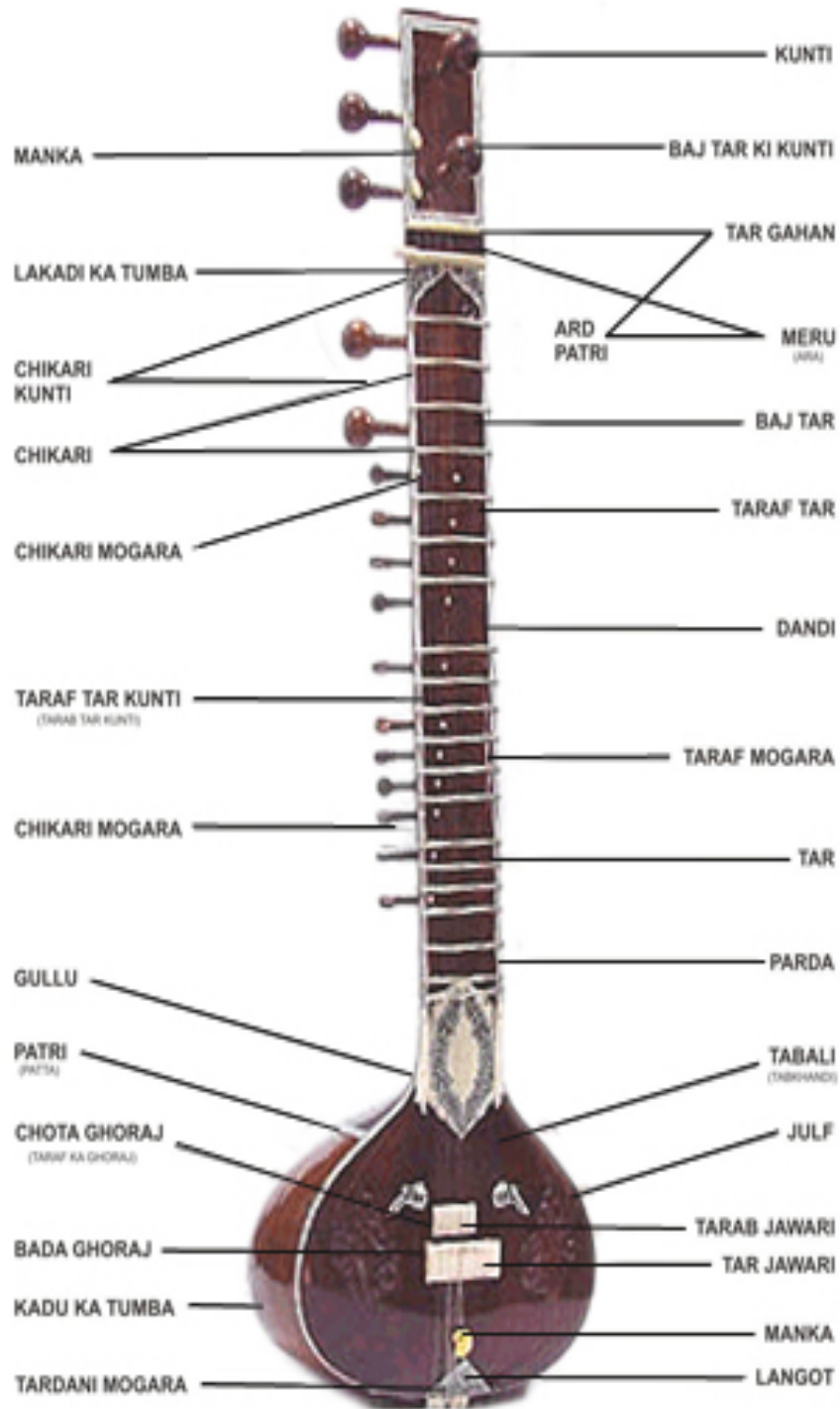
Saraswati Vina

Kaynak: <http://www.andhrportal.org/wp-content/uploads/2017/01/saraswati-veena.jpg>



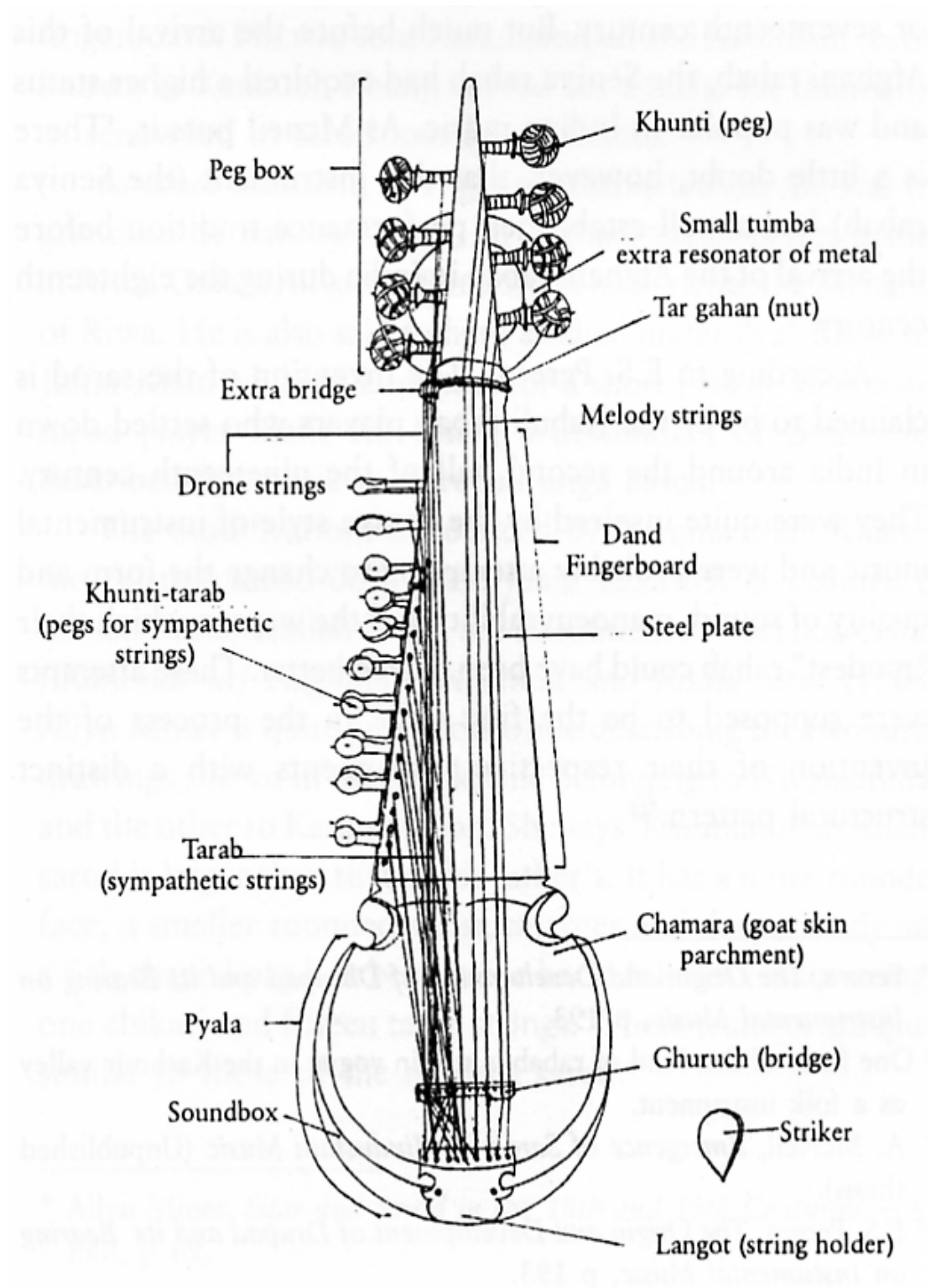
Sitar

Kaynak: <https://visual.ly/community/infographic/entertainment/know-all-about-your-sitar-g>



Sarod

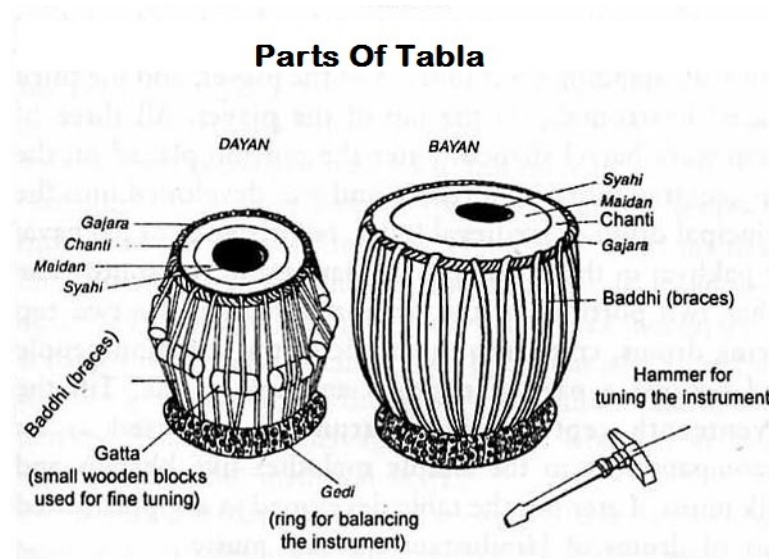
Kaynak: <https://www.india-instruments.com/encyclopedia-sarod.html>



Tabla

Kaynak: <https://redctei.co/tabla-musical-instrument-of-india/>

<https://www.indiamart.com/proddetail/brass-tabla-pair-16346948248.html>



ÖZ GEÇMİŞ

Mevhibe Fidan Doğan, 17 Aralık 1981 İstanbul doğumludur. 8 yaşında annesinden mandolin öğrenmiştir. 13 yaşında Rapsodi müzik kursunda klasik gitar eğitimine başlamıştır. 2000 yılında Pera Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun olmuştur. 2001 yılında, CRR'in düzenlediği Mistik Müzik Festivali kapsamında, Gurusu Pt. Shankar Bhattacharya'nın kendisini kabulü ile profesyonel Hint Müziği ve sitar eğitimine başlamış, daha sonra bu eğitimini Hindistan'da devam ettirmiştir. 2003 yılında, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Duysal Tasarım Programına girerek Prof. Dr. H. Alper Maral ile Etnomüzikoloji çalışmıştır. Leyla Pınar'ın katılımlarıyla birçok konserlerde sitar icra etmiştir. 2007 yılında, Prof. Dr. H. Alper Maral'ın kurduğu Karınca Kabilesinde yer almıştır. 2008 yılında Fatoş Meera Akman Hardacre ile Bharatanatyam dansı çalışmaya başlamıştır. 2014 yılında, Prof. Dr. Ahmet Yürür'ün konuşmacısı olduğu,, 'Hindistan'da Örgün Eğitimin Yanı Sıra İkinci Bir Eğitim Sistemi Gharana' konulu, İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi Sempozyumunda, icracı olarak katılmıştır. 2016 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans programına kabul edilmiştir. Hindustani Müziği üzerinde teorik ve pratik çalışmalarını sürdürmektedir. 2017 yılından beri Müzisyen sağlığı ve sakatlıkları ile ilgilenmeye başlamış ve bunun üzerinde akademik ve pratik çalışmalar yapmayı hedeflemektedir.