



## International Journal of Social Sciences

ISSN: 2587-2591

DOI Number: <http://dx.doi.org/10.30830/tobider.sayi.5.2>

Volume 3/1 Spring

2019 p. 17-32

### GELENEKSEL KUZEY HİNDİSTAN MÜZİĞİ'NDEN BİR REFERANS MODELİ OLARAK *GHARĀNĀLAR*

### *GHARĀNĀS* AS A REFERENCE MODEL FROM TRADITIONAL IN NORTHERN INDIAN MUSIC

Mevhibe FİDAN DOĞAN\*

H. Alper MARAL\*\*

#### ÖZ

*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 eklemelendirilebileceği 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

\* Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Programı Yüksek Lisans, E-mail:miyan.ki.malhar@gmail.com

\*\* Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, E-mail: alpermaral@yahoo.com

## ABSTRACT

*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.

**Keywords:** *Gharānā*, India, Traditional Music, Improvisation, Education

## Giriş

*Gharānā* kavramı günümüz müzikolojisinde hatırı sayılır bir tanınırlığa sahiptir; kadim ve oylumlu Hint müzik geleneklerinin başat öğreti ve pratik aktarım yolu olmasının yanı sıra “ekstra-müzikal” kavramlar olarak anılabilecek, 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 “müesseses”dir. Aidiyet, mensubiyet, teslimiyet, ... gibi manevî kavramların yanı sıra sözlü geleneğin bilgi, beceri ve öğretilerin aktarımında başvurduğu sayısız kodu *Gharānā* silsilelerinde takip etmek mümkündür. İçinde bulunduğumuz coğrafyanın (Anadolu/Ön Asya) müzik geleneklerinde de benzer oluşumların—özellikle de meşk geleneğini sahiplenip sürdüren müesseselerin—varlığı, *Gharānā*'yı, kimi öğelerinin benimsenebileceği ve mensup olunan geleneklere eklenendirilebileceği 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 ve günümüzdeki geçerliliği tartışılacaktır.

## TOBİDER

### ***Gharānā* Kavramının Şekillenmesine Etki Eden Tarihsel Süreçte Hindistan**

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 Ariler’in 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. Dravidleri yenerek Hindistan’a yerleşen Ariler; Yunan istilaları; M.Ö. 327–324 yıllarında İskender’in saldırıları; Aşoka dönemi; Maurya 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 istilası 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 Hıristiyanlık, 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.

“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 sultanı 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.

### **Ana Hatlarıyla Hindistan’da Müzik 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 yasalar 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 Sarasvatî’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 Sarasvatî’nin bir eseri olarak görülmektedir. Metin uyarınca, Hint Müzik kültürünün kadim enstrümanı olan Vīna’nın Tanrı ve Tanrıçanın oğulları Nareda tarafından icat edildiğine inanılmaktadır. Tanrı Brahma’nın, Vīna’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, Ariler’le 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.

### **Gharānā Kavramı**

*Gharānā* kelimesi etimolojik kökeni itibariyle Hindî dilindeki “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. *Gharānālar* isimlerini genellikle doğdukları ve kurucusunun yerleşik hayatta olduğu şehirlerden almaktadırlar. Bu durum, *Gharānālar*’ın temelini saraydan; saraya eklenen yakın idarî/mülkî çevrelerden geliyor olmasına da bağlıdır (Patel 1988 s.1).

*Gharānā* kavram 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 repertuarın temelini oluşturur. 5.y.y.’da Bharata Muni tarafından bir sanat *treatise*’i<sup>3</sup> olarak tanımlanabilecek; Hindistan’da kabul

<sup>3</sup> *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, kuramsal bir bakışla ele alınan müzik metinleri sayesinde erken dönemlerin müzikal pratikleri hakkında daha somut fikirler elde edilebilmiştir.

gördüğü şekliyle dört büyük Veda'nın ardından gelen beşincisi sayılan *Natyaśāstra* (*Natya Veda*)<sup>4</sup>'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.

### ***Gharānā* Sisteminin Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Evrilme Süreci**

Kraliyet sisteminin var olduğu dönemde, *Gharānā* kavramı henüz bu isim ile anılmaya başlanmamış olmasına rağmen, saray himayesine işaret eden; ile saray müzisyenlerine bir konum ve gelir kazandırma biçimi olarak işlevselleşmiştir. (Patel 1998 s.239). Daha sonra Müslümanlık'ın egemen olduğu döneminin ve saray kavramının son bulması sonucunda, saray müzisyenleri şehir merkezlerine doğru göç etmek zorunda kalmışlardır<sup>5</sup> (Neuman 1999 s.168). Her müzisyen, görev aldığı sarayın bünyesinde

<sup>4</sup> 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, *Shastra* (*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, *Yacur*, *Veda*'dan *Abhinaya* (mimik)'yi, *Sama Veda*'dan *Sangeet* (müzik)'i, *Atharva Veda*' dan *Rasa*'yı (hisler ve duygular) olarak beşinci Veda olarak kabul gören *Natya Śāstra*'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.

<sup>5</sup> Saray'dan kast edilen, genellikle daha bölgesel hakimiyet alanlarıdır. Bkz.: Eski Delhi "Red Fort" Babür İmparatorluğu, "Agra Fort" Akbar İmparatorluğu v.b.

yapılanan, kendine özgü stil farklılıklarına ve belirli nüanslara sâhip bir icra pratiğini yansıtır. Böylelikle yer değiştirdiklerinde dahi, taşındıkları bölgelerde, kendi stillerini korunaklı bir sistem ve yapı içerisinde aktarma geleneğini sürdürürler. Bu özellik *Gharānā* sisteminin, müzisyenlerin taşındıkları şehirlerin isimleri ile anılmaya başlanmasıyla birlikte, deyim yerindeyse, “doğulan değil de doyulan yer”in yansıdığı; varlık gösterilen şehrin/bölgenin odağa konduğu; böylelikle koşullara istinaden kendiliğinden ortaya çıkararak geleneksel bir yapı görünümü kazandığı süreci yansıtır.

*Gharānā* geleneği, 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 müzisyenliği, 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* geleneği, anılan özellikleriyle, sarayın kültürel prestijinin bir ifade biçimi olarak kabul görmüştür. Dolayısıyla, özellikle de dönem itibarıyla, saray müzisyenliği iyiden iyiye önem kazanmıştır. Her kültürde olduğu gibi, Hindistan’da da himaye ilişkisi—diğer bir terimle: patronaj—yansıttığı otoriteyle bir imaj yaratma veçhesi olagelmiştir. Her sarayın ihtişamını ya da kalenderliğini; iştahını ya da tevazuunu yansıtan müzisyenleri ve dansçıları olmuştur. Saraylar, mevcut yapıları ve benimsedikleri söylemler içinde kabul gören müzisyenler ve dansçılar yetiştirmeleriyle bu himayenin silsile boyutunu da inşa etmişlerdir. Diğer yandan, bu 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*<sup>6</sup> *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.

### Günümüzde *Gharānā*’lar

<sup>6</sup> Mürşid, öğretmen. Hint Kültüründe kişiyi ya da öğrenciyi (müridi) karanlıktan aydınlığa çıkararak anlamına gelmektedir.

*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, aynı dilde 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 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.

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

*Gharānā*'ların işlevselliğinde gözetilen diğer bir kavram da “saflık”tır. Hint müziğinin sadece gelişiminde değil; gelenekselliğin kurucu öğelerinden/ingelerinden olan “saflık” ve “bozulmamışlık”ın korunabilmesinde de *Gharānālar*'a önemli birer rol düşer: *Gharānālar* 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, bizatihi *Gharānālar* olmuştur. *Gharānālar*'ın 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'ların<sup>7</sup> icraları *Gharānā*'lara göre farklılık göstermektedir. Keza, raga'ların icrası, doğaçlama biçimi, bunlara dayalı kompozisyon türleri gibi, bu müziğin zamansal boyutuna referans olan tala'ların<sup>8</sup> 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 geleneği<sup>9</sup> ile beş ve daha üstü nesile kadar müzisyen yetiştirebilmektedir.<sup>10</sup> *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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 Şiva'nın dişil enerjisi olan Tandava formu ve Tanrıça Parvati'nin feminen, zarif ve akıcı dansı olan Lasya formu, zaman-hareket-akış ilişkisine işaret eder.

<sup>9</sup> 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-Judetz, 1996.

<sup>10</sup> Bkz: Senia Maihar *Gharānā*.

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 yapabileceği; mensubu olduğu silsileye yaratıcı katkılar sunabilmelidir. Bu öngörü Hindustanî Müzik geleneği içerisinde hep kritik bir önem 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 *Gharānālar*'la anılarak, gene de kendilerine has stilleri yaratabilmişler ve kişisel hünelerine 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 buldukları *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 öğretisi 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; barışçılığı ve iletişimselliğiyle son derece önemli bir bağdaştırıcılık motivasyonu taşımaktadır<sup>11</sup>.

### ***Gharānā*'ların Ayırt Edici Özellikleri**

*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*<sup>12</sup> geleneği ile aktarılagelmiştir. Dhrupad stili hâricindeki bütün *Gharānā*'lar, temel yapıları itibarıyla Amir Khusro döneminden beri sürdürülegelen vokal stili *khayal*'e<sup>13</sup> 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 yansıtırlar; her *Gharānā* kendine has olan sunumuna ve aktarımına sâhiptir. Örneğin, Gwalior *Gharānā* müzisyenleri, *rageshvari* ragasında *komal* (bemol)ni<sup>14</sup>ye ilâveten *shuddha* (natürel) ni'yi kullanırlar; ancak diğer birçok *Gharānā*'nın müzisyenleri sadece *komal* ni'yi değil, *shuddha* ni'yi de kullanmaktan geri

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Bkz.: *Guru-Shishya Parampara* kesiti.

<sup>13</sup> Hint vokal müzik gelenekleri arasında en muteber ve aktüel şarkı formlarındandır. Hindustanî müziğin "son hâli" olarak kabul edilmektedir.

<sup>14</sup> 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.

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 yoğunlaşılana 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 doğal 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 yansıtırlar.

### ***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 önerilebilir<sup>15</sup>. *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 s. 14-15). Özetle, detayları ilerleyen bölümlerde verilecek, tam bir itaat ve teslimiyeti; bunun karşısında 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 *guru*'suna 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 anlamına gelmektedir. Her guru, kendi tecrübeleri doğrultusunda öğrencinin adanmışlığını belirli yol ve ölçülerle sınamaktadır (Neuman 1990 s.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 geleneğe 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*<sup>16</sup> denilen çeşitli olgular bulunmaktadır. Bu ilişki biçimi şunları içermektedir:

<sup>15</sup> 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 taşınmasından ötürü, bu çalışmada *shishya* terimi korunacaktır.

<sup>16</sup> 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

- Öğretmen-öğrenci ilişkisindeki karşılıklı bağlılık;
- Bu ilişkideki formal onaylama: Genellikle, gurunun kabul ettiği *shishya* için kabul töreni<sup>17</sup> 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 s.52). Keza, guru ile *shishya* arasındaki ilişki biçimi ticarî olmamalıdır<sup>18</sup>. Guru öğrencisinden herhangi bir para kabul etmez; zira bu geleneksel ilişki tamamen adanmışlık üzerine kuruludur. Gelenek ve bu geleneğin gelecekte de sürdürülebilmesi hedefiyle yapılan bu öğreti biçiminin, anılan ruhanî boyutunu ve saf formunu koruyabilmesine çok önem verilir. Müzikal başarıya ulaşabilmekte bu geleneksel öğreti biçiminin odağında yer alan inanç ve bağlılık esas kural kabul edilir (Neuman 1999 s. 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 öğretilerine/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

bedenindeki bütün enerjileri, bunların kaynaklarını, hislerini ruhsal yapısı ile bir denge içinde harekete geçirmesidir.

<sup>17</sup> *Gandha Bandh* töreni: Guru – *shishya* ilişkisinin geleneksel sembolü olan *gandha bandh* töreni yeni bir öğrencinin kabulü esnasında gerçekleştirilmektedir. Guru öğrencisine, mensup olacağı öğretilere bağlandığını sembolize edecek kırmızı bir ip (*moli*) bağlar. Öğrencinin sağ el bileğine, bazı *mantra*'lar 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 nevi “rütbe” gibi taşınan—ip, öğrenciyi toplum içinde, konum itibarıyla saygın bir yere taşır.

<sup>18</sup> 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.

yaşama dair birçok bilgi ve farkındalığı da kazandırmakla—en azından bu farkındalığı yaratmakla, tetiklemeyle—sorumludur. Fakat sonuçta, birçok şey öğrencinin kapasitesine ve azmine, aynı zamanda da öğrenme arzusuna bağlıdır.

Öğretmenler ise toplum içinde neredeyse kutsiyet taşıyan bir konumda kabul edilirler. Müslüman öğretmenler için, Urdu dilinden gelen Ustad (usta) kelimesini kullanılır; Hindu öğretmenler içinse Sanskritçe “Guru” kelimesi geçerlidir. Ancak, Hindu bir müzisyen kendisi için guru’yu değil Pandit<sup>19</sup>’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 s.44), ve dinsel vurgu/ayırım tali kalmaktadır.

Bu boyutun Hint müzik geleneklerinin hissettirebileceği tüm “kast sistemi” vurgusuna karşın, gerektiğinde ne denli barışçıl ve çoğulcu olabildiklerini yansıtmaması açısından değerli olduğunu önermek yanlış olmayacaktır.

### 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 bakışsızca 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 mastar almakta; olsa olsa tadil etmekte, geliştirmekte ve her bir adımını bizatihi geleneğin inşasına eklemektedir. Bu çerçevede, bin yıllara dayanan geçmişi ve günümüze uzanan geçerliliğiyle, dünyanın en zengin müzik kültürlerinden birinin—Hindustanî müziğin—canlılığında; öğretilmesi, aktarılması ve geliştirilmesinde sapaşğlam bir konumu olan *Gharānā* geleneğinin başka kültürlerce de model alınması, müziğin hayatlığına; sadece hedonist bir pratik olmayan, bilâkis, yaşamsal bir edim ve varoluş biçimi olan doğasına, katkı sağlayabilecektir.

<sup>19</sup> Kelime sanatsal bir ustalık kadar ilmî bir boyut da yansıtmaktadır; hattâ, kaba çevirisi “âlim” anlamına gelmektedir.

---

**KAYNAKÇA**

Bhatnagar N., *The Evolution of Indian Classical Music (1200 — 1600 AD)*, Jaipur, India, 1997.

Desai, C., *The Origin and Development of Khayal*, in JMA XL, 1969.

Deshpande V.H., Seashore C., *Banis and Gharanas*, in NR Vol II, Part II, 1963.

Deshpande H. *Indian Musical Traditions, An Aesthetic Study of the Gharanas in Indian music*, Popular Prakashan, Mumbai, 2001.

Gupta S., *History of Indian Music*, Pvt. Ltd, Calcutta, 1962.

Khosla, G.D., *The Last Moghul, Delhi Philosophy in a New Key*, 3rd ed., Cambridge, 1957.

Krishna L.R., *Musical Heritage of India*, Shubhi Publications, New Delhi, 2003.

Lāṭha M., *A Study of Dattilam: A Treatise on the Sacred Music of Ancient India*, Dattila, 1978.

Lunia, B.N., *Evolution of Indian Culture*, 5th ed., Agra, 1970.

Majumdar, R.C., *The History and Culture of the Indian People; Vol. X, British Paramountcy and Indian Renaissance*, Bombay, 1965.

Manoharlal M. Prajnananda S., *A Historical Study of Indian music*, Publishers Pvt. Ltd, New Delhi, 1981.

Popley H. A., *The Music of India*, Y.M.C.A. Publishing House, Calcutta, 1950.

Prajfianananda, S., *A Historical Study of Indian Music*, Calcutta, 1965.

Ranade, G.H., *Hindusthani Music, Its Physics and Aesthetics*, 2d ed., Bombay, 1951.

Ranade, A., *Guru-Shishya Parampara: In Wider Perspective. In Teaching of Indian Music*, Sangeet Research Academy, Bombay, 1998.

Sarma D.S., *Hint Dini Tarihine Giriş*, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005.