MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ

KADEM

ISSN 1309-9795

Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi / 14 / KIŞ 2014 / 15 ₺

İLHAN AYVERDİ'NİN SOHBETLERİ / Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK • BESTEKÂR AHMED HATİBOĞLU'NUN BESTE KÜLLİYATI / Yard. Doç. Dr. Recep USLU • BİR HAKÎKAT YOLCUSU: NAZİK ERİK / Seval YARDIM • 200 YILDIR SORULAN YANLIŞ SORU / Dr. Savaş Ş. BARKÇİN • BALKAN COĞRAFYASINDA YAŞANAN SAVAŞLAR SONUCU ORTAYA ÇIKAN TÜRKÜLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME / Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR • NEVÂ KÂR VE SEGÂH MEVLEVÎ ÂYİNİ HAKKINDA DÜŞÜNCELER Prof. Mutlu TORUN • BİR MÛSİKÎ OCAĞI: İZMİR MEVLEVÎHÂNESİ / Prof. Dr. Mehmet DEMİRCİ • İRFANDAN MÜZİĞE, MÜZİKTEN KÜLTÜRE -IV "MÂNÂ" / Dr. Mehmet Emin KAKAN • TÜRK MAKAM MÛSİKÎSİ'NDE NEY VE TANBUR ÇALGISININ ROLÜ VE AZ KULLANILMIŞ MAKAMLAR / Dr. Murat Sâlim TOKAÇ • NECATİ ÇELİK: İYİ MÜZİSYEN SAZI İLE SOHBET EDEBİLENDİR / Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ ZÜLF - SEVDA / Mustafa ÇIPAN • SEMA VE SEMAH'IN XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ / Cenk GÜRAY • BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; YÜREK YANGINLARI VE HOCA NAZİK / Gülmisal GÜRSOY • MÂNÂ ÇINARLARI / Emrah ALTUNTECİM • ANADOLUM / Vahap DAVRAN

SALİH BİLGİN İLE NEY DERSLERİ

EDİTÖRLERDEN...

Değerli okurlarımız;

14. sayımız ile karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

İletişim kanallarımıza gelen geri dönüşlerden anladık ki yaz sayımızda yaşanan küçük aksaklıklardan kaynaklı geç kalışımız, siz okurlarımızı ve çok değerli takipçilerimizi endişeye sevk etmiş. Bu gecikme için tekrar özür diler ve birleştirdiğimiz yaz - sonbahar sayılarımızı beğenmiş olmanızı umarız. Son asrın büyük mütefekkirlerinden Sâmiha Ayverdi Hanımefendi talebelerine "Hadiselerin dilini doğru okumak gerekir…" cümlesini sıkça zikrederlermiş. Biz de bu hadisenin dilini doğru okumaya çalıştık. Ortaya ne kadar takip edildiğimiz ve kültür dünyasında ne kadar benimsendiğimiz gerçeğini çıktı. Tekrar teşekkür ederiz…

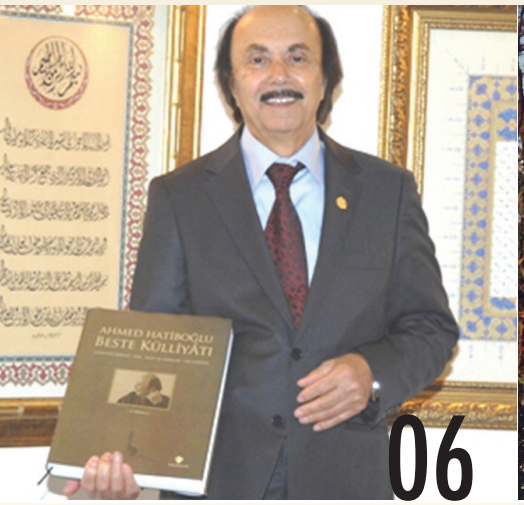
Her sayımızda olduğu gibi Kadem'in 14. sayısında yine pek çok münevver şahsiyetin fikrî dünyasına kadem basacağız. İlk yazımız olan İlhan Ayverdi'nin sohbetlerinden anlıyoruz ki müjdeli bir haber var. Belli ki **Zâhir Yayınları** yeni bir kitap çalışması yapıyor. Bu sahadaki çalışmaların en önemlilerinden olacağını tahmin ettiğimiz kıymetli bir eser ile huzurlarınıza çıkmaya hazırlanıyor. Bu vesile ile Kasım ayında sene-i devriyelerini idrak ettiğimiz İlhan Ayverdi Hanımefendi'yi rahmetle ve hasretle yâd ediyoruz.

Geçen iki sayımızda yayımlamış olduğumuz kıymetli hocamız Yılmaz Yüksel'in usûl derslerine göstermiş olduğunuz ilgiden aldığımız kuvvetle bir sonraki sayımızda – son derece önemli Türk Mûsikîsi üstatlarının devamı olan-hocamızın kıymetli bir çalışmasını daha siz sanatseverlere sunacağız. Yılmaz Yüksel hocamızın öğrenci halkasının çok iyi bildiği fakat bugüne kadar çeşitli sebeplerden dolayı bir kitap hâlini alamamış "Ud Derslerini", bir sonraki sayımızda Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi'nin sayfalarında görebileceksiniz.

Sözü fazla uzatmadan sizleri hemen hepsi birbirinden kıymetli yazarlarımız ve yazılarıyla başbaşa bırakmak istiyoruz. İlhan Ayverdi, Nâzik Erik, Ahmet Hatipoğlu, Buhûrizâzde Mustafa Efendi (Itrî), Necati Çelik, Balkanlar, Şeyh Nureddin Efendi, Münir Nureddin Selçuk ve daha niceleri Kadem'in uğurlu sayfalarında…

İyi okumalar…

içindekiler



06

11

23

04 **İLHAN AYVERDİ'NİN SOHBETLERİ**
Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa Bilecik

06 **BESTEKÂR AHMED HATİBOĞLU'NUN BESTE KÜLLİYÂTI**
Yard. Doç. Dr. Recep USLU

11 **BİR HAKÎKAT YOLCUSU: NAZİK ERİK**
Seval YARDIM

20 **200 YILDIR SORULAN YANLIŞ SORU**
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

23 **BALKAN COĞRAFYASINDA YAŞANAN SAVAŞLAR SONUCU ORTAYA ÇIKAN TÜRKÜLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

32 **NEVÂ KÂR HAKKINDA DÜŞÜNCELER**
Prof. Mutlu TORUN

36 **SEGÂH MEVLEVÎ ÂYİNİ HAKKINDA DÜŞÜNCELER**
Prof. Mutlu TORUN

42 **BİR MÛSİKÎ OCAĞI: İZMİR MEVLEVÎHÂNESİ**
Prof. Dr. Mehmet DEMİRCİ

45 **İRFANDAN MÜZİĞE, MÜZİKTEN KÜLTÜRE -IV "MÂNÂ"**
Dr. Mehmet Emin KAKAN

46 **TÜRK MAKAM MÛSİKÎSİ'NDE NEY VE TANBUR ÇALGISININ ROLÜ VE AZ KULLANILMIŞ MAKAMLAR**
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ

52 **NECATİ ÇELİK: İYİ MÜZİSYEN SAZI İLE SOHBET EDEBİLENDİR**
Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ

60 **ZÜLF - SEVDA**
Mustafa ÇIPAN

64 **SEMA VE SEMAH'IN XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ**
Cenk GÜRAY

66 **BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; YÜREK YANGINLARI VE HOCA NAZİK...**
Gülmisal GÜRSOY

69 **MÂNÂ ÇINARLARI**
Emrah ALTUNTECİM

72 **KİTAPLIK**
Orhan DURSUN

74 **ANADOLUM**
Vahap DAVRAN

75 **NEY DERSLERİ**
Salih BİLGİN

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM
Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

Otim Yolu Ayazmadere Caddesi No:30
Dr:2 Mehmet Plaza, Dikilitaş,
Beşiktaş / İstanbul
www.kadem.org
www.musikiveedebiyat.com
e-posta: bilgi@kadem.org

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve Mûsikî Derneği
(AKDEM) İktisâdi İşletmesi adına Sahibi
Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK
(fbilecik@kadem.org)

Editör ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürleri
Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR
(nevbayar@kadem.org)
Yüce GÜMÜŞ (yucegumus@kadem.org)

Yayın Kurulu
(Sıralama soyadlara göre alfabetik olarak yapılmıştır.)
Prof. Rûhi AYANGİL (Mûsikî)
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN (Mûsikî)
Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR (Dil)
Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK (Dil)
Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Osman BİLEN (Felsefe)
Yard. Doç. Dr. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (Sanat Tarihi)
Prof. Erol DERAN (Mûsikî)
Yüce GÜMÜŞ (Mûsikî)
Niyâzi KÜLAHLI (Mîmârî)
Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL (Edebiyat)
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ (Mûsikî)
Prof. Dr. Mutlu TORUN (Mûsikî)
Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN (Gelenekli Sanatlar)
E. Seval YARDIM (Edebiyat)

Redaksiyon
Dr. Ayşe SADIKOĞLU
Nota Yazım
Yüce GÜMÜŞ

Görsel Yönetmen
Tekin ÖZTÜRK

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi

Serdar BAŞER
(0 536 776 42 97 - serdarbaser@kadem.org)
Reklam ve Halkla İlişkiler
Gülşah ÖZTÜRK

Kapak Resmi
Tanbur Çalan Kız
National Art Gallery

Grafik Tasarım
Tekin ÖZTÜRK
www.tekinozturk.com.tr

Basım Yeri
Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.
Halkalı Caddesi No: 245 Sefaköy-Küçükçekmece
İstanbul Tel: 0212 698 93 54 - 55

Fiyatı
Tek Sayı: **15 ₺**
1 Yıllık (4 Sayı) Abone: **60 ₺**

Yerel süreli yayın.

İlhan Ayverdi'nin Sohbetleri

Derleyen: Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa Bilecik*

Siz bir kalıbın küçük veya büyük oluşuna kapılmayın. Bir arının yaptığı balı bir aslan ve bir ipek böceğinin yaptığı kozayı bir fil yapabilir mi? İnsan da öyle değil midir? Topraktan yaratılan insanın Hak'tan öğrendiği ilimle, akılla yedi kat gökleri aydınlatması, insandaki vücudun değil insandaki aklın ve irfânın eseridir.

İlhan Ayverdi

Tanrı insana o ilmi ve fazileti verdi ki melekler insandaki kudreti idrak edip kendilerinin ondan noksan olduklarını öğrendiler. Şeytanın yüz binlerce yıl Allah'a ibadet ettiğini bilirsiniz. Sonunda haset ve ihtirasla düşünüp aklını kullanamadığı ve dalâletlerin en büyüğüne yuvarlandığı için doğru yolu terk etti.

Annesinin sütünü emmesin diye buzağının ağzına bağlanan kayış gibi, ilâhî hakikatin ilmini öğrenemesin diye şeytanın da akıl ağzı bağlandı. Şeytan, kibri ve gururu yüzünden Tanrı'nın en büyük nimetinden mahrum kaldı ve ulu Tanrı, kendi yüce âleminin ilmini Âdem'in ve Âdemoğullarının kalbine sundu.

Bunun içindir ki maddî bilgilerle yetinip size nebîlerin ve velîlerin getirdiği hakikat bilgisini, Allah ilmini öğrenmekten gafil kalmak, ağzı bir kayışla bağlı olduğu için annesinin sütünü ememeyen buzağıya benzemektir.

Dünya ve ahiret mevzularında kendi akıllarınca davranıp velîlerle nebîlerin sırlarından habersiz kalan kimselerindir ki ne can dimağları ne de gönül dudakları ilâhî bilginin ve Allah aşkının lezzetiyle ıslanır. Ancak gönüllerinin yüzünü ermiş insanlara çevirebilenlerdir ki bu maddî âlemin zevklerinden yükselip gönül hazlarının sırlarına ererler."[2]

"Dünya baş döndürücü bir süratle değişmekte. Burada yaşamakta olduğumuza göre ona uymaya mecburuz. Fakat Allah'ını bilen kul için hayat yalnız bu dünya hayatı değildir. Asıl olan, hepimizin vakti gelince gideceğimiz ebedî âlemdeki hayattır. O hayatın kanunları değişmez hakikatlerdir. İşte bugünün insanının, içinde bulunduğumuz dünyanın hükmünü yürütmekte olan gelişme ve değişikliklerine uyarken Cenâb-ı Hakk'ın değişmeyen kanunlarını kendisine rehber edinmesi şarttır.

O zaman 21. asrın ışığında da 40. asrın ışığında da, 1000. asrın ışığında da İslâmiyet buyruğunu yürütecektir.

Bir bilgisayardan, bir internetten elbette baş çevrilemez. Dünya hayatı gittikçe bunlarla şekilleniyor. Getirdiği yenilikler ve nimetler dile gelecek gibi değil. Bugün insanların bir kısmı bunlara âdeta tapıyor ve her şey gözü ile bakıyor.

Hz. Nuh'un oğlu babasına inanmamış, gemiye binmemiş, "Ben dağa çıkarım, dağ beni korur." demişti. Koruyanın dağ değil Allah olduğunu idrak edememişti. Tufan başlayınca da ne dağ kalmıştı ne kendisi. Bugünün insanının dayandığı, güvendiği dağ ise tekniktir. Teknik, ilerleme çok şeydir fakat her şey

* Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Dili Anabilim Dalı.

> *Hz. Nuh'un oğlu babasına inanmamış, gemiye binmemiş, "Ben dağa çıkarım, dağ beni korur." demişti. Koruyanın dağ değil Allah olduğunu idrak edememişti. Tufan başlayınca da ne dağ kalmıştı ne kendisi. Bugünün insanının dayandığı, güvendiği dağ ise tekniktir. Teknik, ilerleme çok şeydir fakat her şey değildir. Her şey Cenâb-ı Hak'tadır ve O'nun en şerefli yaratığı olan insandadır.*

İlhan Ayverdi

değildir. Her şey Cenâb-ı Hak'tadır ve O'nun en şerefli yaratığı olan insandadır.

Bahira ismini çoğumuz duymuşuzdur. Bahira, Mekke kervanlarının her zaman konakladığı bir yerde, Busra'daki bir manastırda yaşayan bir rahiptir. Bu manastırda daima bir Hristiyan rahip yaşamakta, o ölünce yerini yeni bir rahip almakta ve bu nesilden nesile devam etmektedir. Yeni gelen rahip oradaki el yazması kitapların ve eşyanın vârisidir.

Rahip Bahira, bu el yazması kitaplarda Araplara bir peygamber geleceğini okumuş ve o peygamberin kendi yaşadığı zamanda geleceğine inanmıştı.

Mekke kervanları manastıra yakın bir yerde konaklardı. Bahira günlerden bir gün bir kervan gördü ve gördüğü şey onu hayretler içinde bıraktı. Küçük bir bulut kervanla beraber yavaş yavaş ilerliyordu. Yolculardan birini veya ikisini güneşten koruyor gibi idi. Kervan konaklamak için durunca, bulut hareketsiz kaldı. Şimdi de altında konakladıkları ağacın dalları aşağıya doğru sarkarak onları güneşten koruyordu. Bahira birden gelecek peygamberi hatırladı. Yoksa bu kervanda mıydı?

Hemen manastırda yiyecek nâmına ne varsa çıkarıp, "Ey Kureyşliler! Sizin için yiyecekler hazırladım. Yaşlı genç hepinizi davet ediyorum." diye haber gönderdi. Kervandakilerin hepsi manastıra gittiler. Sadece Hz. Muhammed'i develeri beklemesi için orada bıraktılar. Bahira "Gelmeyen var mı?" diye sorunca Ebû Tâlip "En küçüğümüzü orada bıraktık." dedi. Rahibin îkazı üzerine gidip Hz. Muhammed'i çağırdılar. Bahira, Efendimizi görünce yüzündeki nurdan O'nun bahsedilen peygamber olduğunu anladı. Sualler sordu ve sırtını açtırıp nübüvvet mührünü gördü. Artık şüpheye, tereddüde yer yoktu.

Netice olarak, kitaplardan gelen bilgi Bahira'nın aramasına ve aradığını bulmasına sebep olmuştu. Fakat asıl maksat O mübârek çocuğu ve O'ndaki nuru görünce gerçekleşecekti. Kitap bildirir, o nuru haber verir fakat gösteremez, yaşatamaz. İşte onu yaşamak için insan ile kitap veya insan ile makine arasında değil, insandan insana bir alışveriş şarttır. Büyükler bunu:

"*Satırdan satıra değil sadırdan sadıra*"

(Kitaptan kitaba değil gönülden gönüle)

sözü ile ifade etmişlerdir.

Dolayısıyla teknik en mükemmel makineleri îcat eder, her türlü hizmeti verir, her türlü işi görür fakat hiçbir zaman insanın yerini tutamaz, onu kemâle eriştiremez. Alışveriş insandan insanadır.

Hak yolunun erenleri bunu her şekilde dile getirmişler ve hep insanı işaret etmişlerdir."[3]

Dergimizin fikir annesi, büyük insan, ömrünü insan yetiştirmeye adamış bir mutasavvıf, mütefekkir ve lûgat yazarı Muhterem İlhan Ayverdi'yi vefatlarının 4. yılında hürmet, minnet ve hasretle yâd ediyoruz.

"***Elbet mülâkî oluruz bezm-i ezelde…***"

Dipnotlar

1 Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

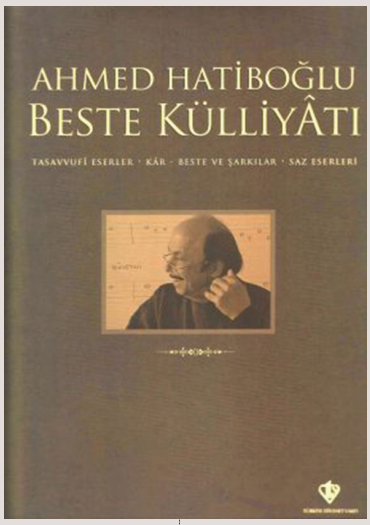
2 Ken'an Rifâî, **Şerhli Mesnevî-i Şerif**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul-Eylûl 2000, s. 139.

3 İlhan Ayverdi'nin Sohbetleri (Basılmamıştır.)

Bestekâr Ahmed Hatiboğlu'nun Beste Külliyâtı

» Yrd. Doç. Dr. Recep USLU *

29.11.2012 günü Cumhurbaşkanlığı köşkünde Kültür ve Sanat ödülü Edebiyat dalında Selim İleri, Müzik dalında Ahmed Hatiboğlu, Tarih dalında Prof. Dr. Şükrü Hanioğlu ve Arkeoloji dalında Zeugma Antik Kenti ve Müzesi'ne verildi. Ben bu yazımda, ilgili olduğum sahayla yani müzikle ilgili ödülü alan Ahmed Hatiboğlu'nun eseriyle ilgili bir tanıtım yapmaya çalışacağım.



Çok değerli hocam Prof. Dr. Mustafa Uzun bir hâtırasını anlatmıştı: "Bir gün Halil Can Hocamı ziyarete gitmiştim, kendisine "Sizden sonra Türk müziğini temsil edeceğine inandığınız biri var mı? Biz kimi takip edelim?" anlamında bir soru sormuştum. Halil Can Hoca açık ve net "Ahmed Hatiboğlu diye bir çocuk var." demişti". O gün verilen ödülle, çok değerli hocamız Ahmed Hatiboğlu'nun Türk müziğine hizmetleri taltif edilmiş oldu. 1977'li yıllarda bir dönem gençliğin dinî müzik ihtiyacını karşılayan TRT programları yapan; geniş bir kitle müziğinin, Türk müziğinin zirvesini temsil edenlerden biri olan; yaşayan müzik çınarlarından biri Ahmed Hatiboğlu Hocamıza daha nice sağlıklı uzun ömürler ve ödüller dilerim.

Ahmed Hatiboğlu'nun ***Beste Külliyâtı***, Türkiye Diyânet Vakfı tarafından basılmıştır. Bestekârın hayatı boyunca ürettiği Türk Din Müziği, Türk Dindışı Müziği ve saz eserlerinden oluşmaktadır. 648 sayfalık eser, Türkiye Diyânet İşleri Başkanı Prof. Dr. Mehmet Görnez'in takdîmiyle başlamaktadır. Ardından tarihçi ve müzikolog olarak anılan Yılmaz Öztuna'nın (Ö. 2012) ölmeden önce yazdığı önsöz gelmektedir. Daha sonra bestekâr ve müzik türleri kitabının yazarı Alâeddin Yavaşça, müzik tarihçisi Dr. M. Nazmi Özalp, gazeteci ve biyografist Ergun Balcı, Dr. Mehmet Doğan, Prof. Dr. Mehmet Aydın tarafından hakkında yazılan yazılara yer verilmiştir. İkiz kardeşi ve bilim adamı Prof. Dr. Mehmed S. Hatiboğlu'nun yazısı, hem bir kardeş hem de bir gözlemci yaklaşımıyla "Kardeş Dilinden" başlığını taşımaktadır. Ahmed Hatiboğlu'nun sunuşunun ardından hayat hikâyesi yer almaktadır.

Ahmed Hatiboğlu'nun müzik eserleri bu kitapta üç bölümde verilmiştir. Birinci bölüm tasavvufî eserlerden, ikinci bölümde kâr-beste ve şarkılardan, üçüncü bölüm saz eserlerinden oluşmaktadır. Toplam 222 bestesi yer almaktadır. (s. 30, "Yeni form"ların bölümleri ile bu sayı daha da artar, ancak bestekâr onları bir bütün olarak değerlendirmektedir.) Dizin (s. 598-616) kısmında her bölümün makam ve söz sıralamaları yer almaktadır. Kısa bir "Lügatçe" (s. 618-623), aile albümü (s. 626-644), CD fihristleri (s. 646-647) ile kitap sonlanmaktadır. CD'lerde hem "yeni form" denemelerinden hem de klasik biçimlerde tasavvufî müzik eserlerinden örnekler vardır.

Bu kitapta hangi müzik türlerinde eserler vardır? Ahmed Hatiboğlu'nun Türk Din Müziği'nde çoğunluğu "ilâhi" olmak üzere, niyaz ilâhisi (s. 41), ezan (s. 50, 140), mersiye (s. 60), nefes (s. 62, 68,

* Gazi Üniversitesi Müzikoloji Bölüm Başkanı

“Ahmed Hatiboğlu’nun Beste Külliyâtı, Türkiye Diyânet Vakfı tarafından basılmıştır. Bestekârın hayatı boyunca ürettiği Türk Din Müziği, Türk Dindışı Müziği ve saz eserlerinden oluşmaktadır. 648 sayfalık eser, Türkiye Diyânet İşleri Başkanı Prof. Dr. Mehmet Görnez’in takdîmiyle başlamaktadır. Ardından tarihçi ve müzikolog olarak anılan Yılmaz Öztuna’nın (Ö. 2012) ölmeden önce yazdığı önsöz gelmektedir.”

130, 142, 315, 380, 383), durak (s. 70, 335), naat (s. 96), şuğul (s. 319); Türk Dindışı Müziği’nde çoğunluğu “şarkı” olmak üzere nakış semâî (s. 420, 507), nakış beste (s. 513), dîvan (s. 426-427), beste (s. 440, 477), gazel (s. 448), çocuk şarkısı (s. 486, 489; Hâlide N. Zorlutuna’nın çocuk şiirinden oluşan şîvenümâ durak (s. 335), fantazi şarkı (s. 492), marş (s. 497), Kâr-ı nâtık yeni form (s. 517), ağıt (s. 531); Türk Çalgı Müziği’nde çoğunluğu “saz semâîsi” ve “saz eseri” olmak üzere peşrev (s. 544), karabatak (s. 550), oyun havası (s. 558, 560), zeybek (s. 595) müzik türlerinde besteleri vardır.

Türk müziğinde “yeni form” denemelerinden kendisi de söz eder (s. 27). Bu formları niçin yaptığını “Değişik formların devreye girmesi, manzaraya bir başka pencereden bakmak gibidir. Farklı müzikal ifadeler, yeni formların şeklî disiplini sayesinde oluşurlar.” diye açıklayarak dile getirirse de formlara bir isim vermeyip, sadece “yeni form” demekle yetinmiştir. Bu yeni müzik tür denemelerinin adedi “14’ün üzerindedir” (s. 33). Ahmed Hatiboğlu’nun yeni formlarını bir fikir vermek üzere kısaca tanıtmak müzikoloji açısından dikkat çekici olacaktır.

Hicaz-Zirguleli Yeni Form (s. 71): “Hicaz duâ-hicaz zikir” olarak da anılan “Duâ-esmâ” tertîbidir. Hüseyin Fahreddin Dede’ye (Ö. 1911) ait duâ sözlerinden oluşmuştur. Koro ve solo için düzenlenen müzik formunun açıklaması yine aynı sayfada verilmiştir. Özetle Tevhid girişi ve 8 duâ bölümü vardır. Bestenin bölümleri metronomları farklı sofyan usûlündedir.

Hicazkâr Yeni Form (s. 108): Üç bölümden oluşan “Duâ-esmâ” türü tesbih ve esmâ tertîbi koro ve solo için düzenlenmiştir. Bestenin bölümleri “serbest ve düyek” usûllerindedir.

Hisarbûselik Yeni Form (s. 116): Güftesi Osman Hulûsi Ateş’e ait beste düzenlemesi, başta tevşihle birlikte 12 bölümdür, koro ve solo için düzenlenmiştir. Bestenin bölümleri metronomları farklı düyek, serbest ve sofyan usûllerindedir.

Hüzzam Yeni Form (s. 145 ve 162): Sayfa 145’teki 11 bölümden oluşturulmuştur, güftesi Osman Hulûsi Ateş’e aittir, koro ve solo için düzenlenen “hüzzam form” (s. 144) tevşih ile başlayıp, selâmlama, münâcat, uşşak-hicaz-dügâh-hüzzam geçişlerini gerektiren yedi ilâhiden oluşur. Bölümler “düyek, serbest, sofyan” usûllerindedir. Sayfa 162’deki “hüzzam ilâhî yeni form”un sözleri Yûnus Emre’ye aittir, formun biçimi açıklanmamış her hangi bir bölümden söz edilmemiş olmakla birlikte, nota sonunda bir arada sözleri (s. 166) görünce klasik ilâhi formunda olmadığı görülmektedir. Firenkçin, devrihindî, yürüksemâî usûllerinden oluşmuş yani “değişmeli” tek bir eser gibidir.

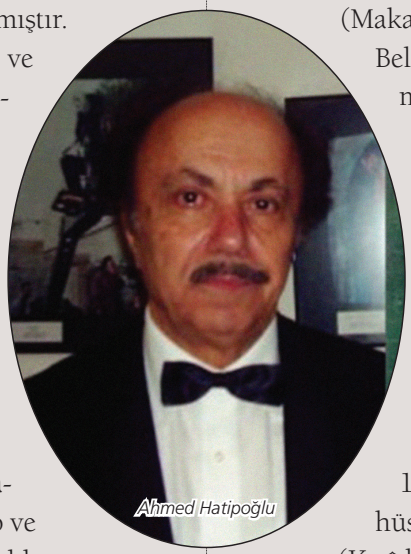
Mâhur Yeni Form (s. 193 ve 201): Sayfa 193’deki Mâhur yeni formun biçimi bir girişin ardından 6 bölümdür, sözleri Fuzûlî’nin “Su Kasîdesi” olup koro ve solo için düzenlenmiştir. Eserde görülen 2 farklı usûl “kendine özgü” olarak tanımlanmıştır. Sayfa 201’deki “mâhur yeni form”un sözleri Hoca Ahmed Yesevî’ye ait olup besteye “Yeseviyye” adı verilmiştir. Koro ve solo için düzenlenen bu yeni form girişinin ardından 20 (girişle birlikte 21) bölümdür. Serbest, sofyan, düyek (velveleli) usûllerden oluşmaktadır.

Nihâvent Yeni Form (s. 253 ve 259): Sayfa 253’te “naat” türü şiir sözlerinden yapılmış yeni formun biçimi giriş dışında 6 bölüm gibi değer-

lendirilebilir. (Besteci formun anlatımını yaparken bölüm olarak adlandırmamış ancak "bölüm bölüm" gibi anlatmıştır.) Kenan Rifâî'nin sözlerinden ibaret beste, koro ve solo için düzenlenmiştir. Eser serbest ve sofyan usûllüdür. Sayfa 259'daki "nihâvent yeni form"un sözleri Ahmeder Rifâî'ye aittir, solo ve koro için duâ-salavat düzenlemesi olup yedi bölümdür. Bu müzik eserinde serbest, sofyan, düyek usûlleri görülmektedir.

Rast Yeni Form (s. 302): "Rast zikir" adı verilen sözleri Âsım Köksal'a ait yeni formun açıklamasına göre, 10 bölümden oluşmaktadır. Sözler istiğfar, salavat, esmâ-i hüsnâ, tevhit, kasîde, ilâhiden ibarettir. Zaman zaman metronomları değişen aksak semâî, serbest, sofyan, nimsofyan usûllerinden oluşur.

Uşşak Yeni Form (s. 365): "Tasavvufî nitelikli uşşak form" adı verilen bu bestenin yapısal özellikleri aynı sayfada anlatılmıştır. Sözleri Kuddûsî, Mustafa Tahralı ve Ahmed Hatiboğlu'na aittir. 9 bölümlü eserin koro ve çalgısal kısımları vardır. Nimhafif ve sofyan usûlleri kullanılmıştır.


Ahmed Hatipoğlu

Uşşak Tevhid Yeni Form (s. 349): Hem usûlü hem formu yeni form olan bu eserin istiğfar ile başlayan salavat ile biten 23 bölümü vardır. Sözler Zekâyi Mustafa Efendi (Ö. 1812), Hüseyin Fahreddin Dede ve Mustafa Tahralı'ya aittir. Müzik eseri solo ve koro için düzenlenmiştir. Form hakkındaki açıklama hem eserin başında hem eserin sonunda verilmiştir. CD 2'de yer alan seslendirilmiş şekli, ilk kayıtlardan olduğu için 2. kısımdaki duâ notadan farklılık göstermektedir. Serbest, düyek, sofyan olmak üzere usûl değişmelidir.

Uşşak Yeni Form (s. 385): Sözler Hüsâmeddin Uşşâkî ve Cemâlî'ye aittir, koro ve solo için düzenlenmiştir. Girişin ardından 10 bölümdür, bestenin icrâya yansıyan "perde açma" metodu uygulanmıştır. Usûlü sofyandır.

Hatiboğlu'nun Türk Din Müziği "yeni form"larının ortak bir adı yoktur, bunun sebebini kendi açıklamamaktadır. Makamla birlikte anılmasının yeterli olduğunu düşünmüş olmalıdır. Yeni form denemeleri herhalde "geleneksel zikir motiflerinin sanat potasında yer alması" (s. 27) için yaptığı, örnek olmasını amaçladığı, "değişik formlar dinleyici nazarında daha ilgi çekici ve sürükleyici" (s. 27) olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Ancak hemen hemen hepsinin farklı bölümlerden oluşması tek tip bir isimlendirmeye imkân bırakmasa da, kendisinin Tekke Müziği'nden esinlendiği ifadesine ve sözlerin "duâ ve esmâ-i hüsnâ"yı barındırmasına dayanarak "***Duâ-esmâ müzik türü***" olarak adlandırmak uygun olabilir.

Bu müzik türü eserlerde tek tip usûl (biri hariç) kullanılmamış olup, çoğunlukla usûl "değişmelidir". Usûlü "kendine özgü" diye tanımlanan birkaç besteden "Su Kasîdesi"nde (s. 193) adı konulmamış iki yeni usûl denemesi vardır. Birkaçı hariç hemen hepsi birden fazla bölümden oluşur, koro ve solo için düzenlenmişlerdir. Dileğimiz bu türlere ad koyma işleminin de yine Hatiboğlu hocamız tarafından yapılmasıdır. Aksi halde her müzikolog kendi bakış açısıyla formlara yeni bir ad koymaya kalkınca terim kargaşası ortaya çıkacaktır. (Makamlarla ad koymak yeterli midir?) Belki bu yazıda önerdiğimiz "Duâ-esmâ müzik türü" ifadesi müzik biliminde yerini bulur.

Hatiboğlu'nun Türk Din Müziği bestelerinden "Selâmlama (s. 83)"nın güftesi Seyyid Seyfullah Nizâmoğlu'nun olup bir selâmlama şiiri olmasından dolayı "Hicaz Selâmlama" adı verilmiştir. "Kasîde uygulaması" adı aslında (Hicaz, s. 88, 176) bir kasîde okuyuşu ve esmâ-i hüsnâdan oluşan bir düzenlemedir. (Kasîde adını taşıyan bir diğer "hüzzam kasîde" bestesinin sözleri Yûnus Emre'ye aittir.) Zikir ilâhisi [hüzzam "Hu" zikri (s. 172), segâh "Hu" ve esmâ zikri (s. 323), salât-ı ümmiye (nihâvent makamında ve kendine özgü usûllü s. 252)], fihrist ilâhi [veya diğer adı "Tâhir Kâr-ı Tarîkat" (s. 338)] gibi yeni form adları görülmektedir. "Tâhir Kâr-ı Tarîkat" başladığı makamla adlandırılmış bir yeni formdur, sözleri Abdurrahman Sâmi Niyâzî'ye aittir. Açıklamasına bakılırsa 13 tarîkatın adı anılarak temsîli bir beste yapmak amaçlanmıştır.

Hatiboğlu'nun dinî müzik eserlerinde bir ağırbaşlılık hâkimdir. CD'lerde de dinleyeceğiniz gibi nota örgüsü, makamların seyirlerinde tercihler, vurgular, söz ile melodik seslerin uyumu daima bu ağırbaşlılığın etkisini dinleyen kişide hemen hissettirir. Bu aynı zamanda klasik sanatın ağırbaşlılığı anlamına da gelmektedir. Melodiler eğlence müziğini hissettirmez veya çağrıştırmaz. Sözlerde

zaman zaman Arapça cümleler seçişi tamamen Türk Din Müziği'nin özelliğinden kaynaklanmaktadır. Alıntılar ya Kur'ân âyetlerinden veya tarîkat erbâbının duâ metinlerinden, hadislerden kısa cümleler hâlindedir. (Şuğul hariç.) Düzenlemelerde Türkçe ve Arapça cümlelerin dağılımına özen gösterilmiştir.

Hatiboğlu'nun dindışı müzik eserlerinde "yeni form" olarak nitelendirdiği iki âdettir. Bunlardan ilki olan "Uşşak Kâr-ı Nâtık Yeni Form" (s. 517) yedi bölümdür. Sözleri Mustafa Tahralı'ya aittir. Klasik "kâr-ı nâtık"tan farkı dört makamda bir "söz ve saz terennümü"nün bulunmasıdır. Son bölüm aslında başa dönüş (uşşak makamıyla başlayıp uşşak makamıyla bitiş) olduğu için eser altı bölümden ibaret sayılabilir. Bestelediği "Kâr-ı Nâtık" 24 makamdan oluşmaktadır. (Bu bir yeni form olmaktan ziyade geleneksel Kâr-ı Nâtık'a yapılmış bir yorum gibidir.); İkinci dindışı "yeni form", bir saz eseridir. Yayınlanan külliyatta "Nihâvend Saz Eseri Yeni Form" (s. 568) adı verilmiştir. Bunlara ilâve olarak "Zâvil Ağıt" (s. 531), "Uşşak Fihrist Saz Semâîsi" (s. 591) adları da birer form adı olarak belirtilmiştir.

Kitabın sonunda özetlediği gibi geçmişini unutup atalarını hakir görmek, kendi kültürüne sahip çıkmamak bir milletin sonunu getiren belirtilerdir. Sanatçıya ve kültür adamına düşen görev öze sadık kalarak günümüze hitap edecek üst seviyede eserler yazmaktır. Ahmed Hatiboğlu bu özetinde belirttiği prensiplere inanmıştır. Yıllardır müzik yolculuğunda biriktirdiklerini sunarken, kültür çevrelerini saracak "yeni duyuşlar ve espriler taşıyan bir sanat cereyânı" oluşabileceği ümîdini taşımaktadır. Bu müzik cereyânının "başta devlet imkânlarıyla" desteklenmesi gerektiğini vurgularken, kitabın içinde de devletin kendi kültürüne yabancı bir "açık mektup"la nasıl müzik politikasında yön değiştirdiğini örneklendirmiştir. (Gerisini kitaptan tekrar tekrar ve hayretle okuyunuz.)

Müzikologlar açısından kitap, hem yakın dönem Türk müziği tarihini aydınlatması, hem Ahmed Hatiboğlu'nun fikirleri anlamında değerlidir. Ahmed Hatiboğlu'nun Tük müziğine icra yoluyla katkılarını, kitapta yer alan hem hayatından hem de diğer uzmanların görüşlerinden okuyabilirsiniz.

1933 doğumlu Ahmed Hatiboğlu, 22 yaşında girdiği Ankara Radyosu'nda müzik faaliyetlerine, özellikle 1961 yılından sonra ağırlık verebilmiştir. Tanbur sanatçısı, ses yönetmeni, kudüm sanatçısı, Türk mûsikîsi müdürlüğü, koro şefliği, denetleme kurulu üyeliği, araştırma ve inceleme kurulu, repertuar kurulu üyeliği yapmıştır. Selçuk Üniversitesi Konservatuarı'nda dört yıl öğretim elemanı olarak çalışmıştır. Sanat anlayışı, çokseslilik, yakın dönem Türk müziği tarihi, gerçekleştirmek istedikleri ve hizmet anlayışı hakkındaki fikirleri yayımlanan külliyatta özet olarak bulunmaktadır. Yayımlanacak olan anılarında daha etraflıca bilgi bulmak mümkün olacaktır. Fâtih Koca'nın yaptığı yüksek lisans tezinde (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004) Ahmed Hatiboğlu'nun hayatını, öğrencilerini, bestekârlığını, görüşlerini, hakkında yazılanları görmek mümkündür. Pek çok ödül almıştır. 2012 yılı Cumhurbaşkanlığı Sanat Ödülü ise aldığı son ödüllerdendir.

Daha önce ***Türk Müziği Solfeji*** (1982), ***Prozodi*** (1983, 392 s. TRT yay.) ve ***Yûnus Emre İlâhîleri*** (1993, TDV Yayınları) gibi kitapları yayımlanan ("formlar" hakkında bir kitabından söz edilse de, ders notlarından oluşan bu çalışması yayınlanmamıştır) Ahmed Hatiboğlu, ayrıca Türk müziğine hizmetini bir de ecdattan yâdigâr eserlerde icrâyı engelleyen hataların giderilmesi için çabasına dikkat çeker (s. 29). İsmâil Bahâ Sürelsan'ın öğrencisi olmanın verdiği titizlikle kârlardan şarkılara pek çok eseri "ihyâ" (müzikolojide kullanılan "yeniden inşa" yöntemi) çalışmaları yapmış olduğunun altını çizmek lâzım. Umarım oğlu Emrah Hatiboğlu'na "tez ön çalışması" olarak devrettiğini belirttiği bu eserlerin bir külliyat hâlinde yayımlanması gerçekleşir.

Yazının bu noktasında Türk müziği eğitiminin bazı akademik sorunlarını barındırması açısından Sn. Ahmed Hatiboğlu'nun değerlendirmem için lutf ettiği, Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ndeki ödül törenindeki konuşma metnine, tarihî bir belge olarak burada yer vererek yazımı bitirmek istiyorum:

"Muhterem Cumhurbaşkanım,

Türk Mûsıkîsi'nin engin müktesebâtı çerçevesinde, özellikle tasavvuf mûsikîsi dalında, altmış seneyi bulan çalışmalarımın, Üstün Hizmet Ödülü'ne lâyık görülmesi, bendenizi ve bu sâhaya gönül vermiş olanları derinden etkilemiş bulunmaktadır. Bu yüksek takdirlerinin; yakın geçmişimizde uzun seneler resmen dışlanmış, hattâ horlanmış mûsıkîmizin, biz mensubları nazarında, müstesnâ bir anlamı vardır. Bu bakımdan sizlere ayrıca şükran duymaktayız.

Aziz Cumhurbaşkanım,

Milletimizin kültürel varlığının vazgeçilmez bir değeri olan mûsıkîmiz, yüksek mâlûmları olduğu vechile bir vakitler, Batı Müziği'den başka müzik

olmayacağını zanneden bâzı aydın geçinenler ve din yobazları tarafından târih sahnesinden silinmeye çalışılmıştı. Meselâ Ankara'da, Cumhûriyet'in ilk yıllarında açılmış Konservatuar'da, Türk Mûsıkîsi'nin yeri yoktu.

Haklı sebeplerle tekkeler kapatılınca, oralarda asırlardır yaşatılan müzik de susturulmuştu. Dünya mistik mûsıkîsinin, kanaatimce en değerli örneklerini teşkil eden, âyîn-i şeriflere, na'tlara, ilâhîlere… Türkiye radyolarında yer verilmez olmuştu. Ancak çok partili hayâta geçişimizden sonradır ki, bu nâdîde eserleri, yetersiz de olsa, dinleme imkânı doğabildi.

Ne acı tecellidir ki, Türk Mûsıkîsi'nin yeminli muhâlifleri dediğim Batıcılar, Ankara'da mûsıkîmizin kurumlaşmasını engellemeye devam ettiler. Devlet'in merkezinde Türk Mûsıkîsi Konservatuarı'nın açılışını, seksen sene geciktirme başarısını da gösterdiler.

1971'de zamânın Kültür Bakanı, bizlere, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası salonunda Itrî Konseri verme teklîfinde bulunduğunda, aynı çevreler ayaklandı ve Sayın Bakanı makâmından ayrılmak zorunda bıraktılar ve konseri akâmete uğrattılar.

1977'de Ankara Radyosu'nda kurmaya muvaffak olduğum Türk Tasavvuf Mûsıkîsi Topluluğu'nu, TRT yönetim kurulunda bulunan aynı zümre, daha ilk yayınında, "Atatürk ilkelerinin hâkim olduğu bir ülkede gerici ve yobaz müzik yapılıyor" iddiasıyla, hizmetten alıkoydular.

Halbuki Atatürk'ün onlar gibi düşünmediği mâlûm-i âlîleridir. Büyük bir memnûniyetle belirteyim ki, müteâkip yıllarda büyük Atatürk'ün Türk Mûsıkîsi'ne olan kalbî bağlılığını yakînen bilen halefleri, içinde bulunduğumuz şu mekânda defalarca bizlere konser verme şerefini bahşetmişler ve Atatürk istismarcılarına gereken cevâbı vermişlerdir. Bundan böyle, büyük âlimimiz Hüseyin Saadeddin Arel'in: "Türk Mûsıkîsi'ni, Türk yurdunda, Türkler'e karşı müdâfaa etmek ne hazindir" infiâlini göstermeye, herhalde artık lüzum kalmayacaktır. Bugün, beni bu şerefli ödüle lâyık gören Yüksek Makām'ın, mûsıkîmizi dünya kültürel çevrelerine taşıyabilme yolunda çekilmiş çilelere son vermek istediğine yakinen inanıyor ve sözlerimi, mühim gördüğüm bir husûsu, zât-ı âlîlerine arz ederek bitirmek istiyorum.

Sayın Cumhurbaşkanım,

Yüksek mâlûmlarıdır ki, klasik üslûp dâiresinde asırlar aşıp günümüze ulaşmış haşmetli mûsıkî mîrâsımız, bugün, san'at dünyâmızda hâkim rol oynama vasfını kaybetmiş gibidir. Bizlere yakışmayan bu durumdan kurtulmanın yegâne yolu, ecdad yâdigârı eserleri ihyâ edecek, onlardan aldıkları ilhamla muâsır değerde yeni bestelere imzâ atacak müzisyenler yetiştirmektir. Devlet himâyesi olmadan bu hedefe ulaşmanın da imkânsızlığı mâlûmlarıdır. Hamdolsun son senelerde birkaç üniversitemizde yer bulabilmiş Türk Müziği Devlet Konservatuarları'nda, bu hedefe hayatlarını koymuş müstesnâ kābiliyette gençler görüyoruz. Ne var ki bunların pek çoğu, önlerine çıkarılan yabancı dil engeli yüzünden, doktoralarını yapamadan, ocaklarından ayrılmak zorunda kalmaktadırlar. Devletimizin, bu değerleri kaybetmemek için, gerekli düzenlemeleri bir an önce yapması, bir zarûret hâlini almıştır. Bu üstün yetenekli gençlerin yabancı dil ihtiyaçları, doktora sonrasında, onları yabancı ülkeye göndererek çözümlenebilir diye düşünüyorum.

Bu kanaatimi zât-ı devletlerinin takdirlerine sunarak huzûrunuzdan ayrılıyor, Türk Mûsıkîsi câmiasına verilmiş telakkî ettiğim bu şerefli ödül için, onların mütevâzı bir temsilcisi sıfatıyla, sizlere en derin şükranlarımı arz ediyorum."

Bir Hakîkat Yolcusu: Nazik Erik

» Seval YARDIM*

Nazik Erik

1987 yılı yazıydı. Isparta, tatlı, güzel bir yaz geçiriyordu. Konya'dan Mehmet Emiroğlu Bey ve eşi Hanife Hanım Isparta'ya gelmişlerdi. Evimizin ikindi saatlerinde tadına doyum olmayan geniş balkonunda, babaannemin meşhur su böreğini yemek için bize de uğrayacaklardı. Tabiî onlar olur da Nazik Hoca olmaz mı? O da gelmişti. Ne oldu, neler konuşuldu hatırlamıyorum. Ama muhabbet dolu bir öğleden sonra geçirmiştik. Kapıda misafirlerimizi uğurlarken Mehmet Emiroğlu, "*Yarın öğleden sonra Hocahanım'a gideceğiz. Siz de gelin. Sâmiha Ayverdi'nin yeni çıkan kitaplarından sana hediye etmek istiyorum.*" dedi. Çok sevinmiştim. Çünkü geçen yaz "Bir Dünyadan Bir Dünyaya"yı okumuştum ve çok sevmiştim. Heyecanlandım, ne diyeceğimi bilemedim. Gayriihtiyârî babaanneme baktım. O da "*Tabiî geliriz.*" dedi.

Ertesi gün, Nazik Hoca'nın Günaydın Sitesi 9 numaradaki dairesine gittik. İkindi güneşinin salonun ortasına kadar vurduğu, sımsıcak eve girdik. Kütüphanenin olduğu küçük odaya yöneldik. Mehmet Emiroğlu ve hanımı bizden önce gelmişlerdi. Yoğun bir sohbetin içinde buldum kendimi, ruhumda bıraktığı derin izi ve tadı hatırlıyorum. Kahveler içildikten sonra ben fincanları mutfağa bırakmaya gittim. Döndüğümde Emiroğlu bana parmağını bir sayfasına koyduğu kitabı uzattı. İlk fark ettiğim Bağ Bozumu yazdığıydı. "*Bu yazıyı bir oku bakalım.*" dedi. On üç yaşın şaşkınlığı içinde "*Peki, ama içerde okusam olur mu?*" dedim. "*Tabiî*" dedi, mütebessim bir ifadeyle. Nazik Hoca'nın yatak odasına doğru yöneldim. İşaret edilen sayfayı okumaya başladım: "Bir Süheylâ Vardı". Okudum, biraz anladım biraz anlamadım. Çünkü içinde hiç duymadığım kelimeler vardı ve cümleler de hayli uzundu. Bir kez daha okudum. Hatırımda kalan tek şey Süheylâ'nın Müslüman papazı seçip elini öpmesi ve papazın daha sonra onu davet ederek, sohbetin sonunda Müslüman olduğu sırrını vermesiydi. İkinci okumanın tam sonunda Nazik Hoca yatak odasına geldi ve kapının arkasında duran çantada bir şeyler aramaya başladı. Ben de, neden bilmem, sanki bir şeyler söylemem gerekiyormuş hissine kapıldım ve "*Çok güzel yazmış.*" dedim. Hoca yaptığı işten hiç başını kaldırmadı ve sadece tatlı, derin, biraz memnun biraz alaycı tebessüm etti. Hiçbir şey söylemedi. Zaten o an aradığını da bulmuştu, odadan çıktı. Ben de kalktım, sohbetin devam ettiği odaya geçtim. Sonrasına ait tek hatırlayabildiğim ziyaretin sonu. Vedalaşırken Mehmet Emiroğlu, Konya'ya dönünce bana yazarın başka kitaplarını da göndereceğini söyledi ve gönderdi de. Hoca'nın o günkü gülümsemesi ise hiç aklımdan çıkmadı. İşte bu hatıra, beni Nazik Hoca'nın vefâtından sonra Bir Süheylâ Vardı yazısını yeniden okumaya sevk etti. Şöyle diyordu Sâmiha Ayverdi:

* Sâmiha Ayverdi Anadolu Lisesi, Edebiyat Öğretmeni

Samiha Ayverdi'yle tanışdığı yıl, 1952.

"Gerçekten de, dünyâ dalgalarının, altına alıp boğamadığı bu güzel kadın ile Süheylâ, ebediyet âlemine göç edinceye kadar, ahsen-i takvîm sırrının birlik ve berâberliği içinde, tek vücut oldular.

Yeryüzüne mücerred bir ruh ve ilâhî lûtuf örneği olarak gönderilmiş bulunan Süheylâ, geldiği yere sessizce döndükten sonra da, aşkı ve irfânı ile ölümsüzler kâfilesinin bahtiyarlarından olarak yaşamaya devam etmekte bulunuyor."[1]

Bir Nazik Hoca ve bir Mehmet Emiroğlu vardı. Onlar, dünya dalgalarının altına alıp boğamadığı iki "insan"dı. Ahsen-i takvim sırrının birlik ve beraberliği içinde tek vücut gibiydiler. Onlar beslendikleri ilâhî kaynaktan ne aldılarsa onu yansıtan birer aynaydılar. Yeryüzüne mücerret bir ruh ve ilâhî bir lütuf örneği olarak gönderilmişlerdi. İnanıyorum ki, geldikleri yere sessizce döndükten sonra da mücehhez oldukları aşk ve irfan ile ölümsüzler kafilesinin bahtiyarlarından olarak yaşamaya devam etmekte bulunuyorlar.

"Biz bülbül-i muhrik-dem-i şekvâ-yı fırâkız
Âteş kesilir geçse sabâ gülşenimizden."

***

Nazik Erik kimdi? Bir muallim, bir hoca, bir yazar, edebiyat ve fikir insanı, iyi bir Müslüman, 20. asırda kolonizatör bir Türk dervişiydi.

Sert, mücadeleci mizacının altında utangaç, mahcup, hüzünlü bir çocuk kalbi taşırdı. Derdi, hakîkatti; derdi, yolda olmaktı; derdi, Hakk'a vasıl olmaktı.

Dudu Nine

"İnsan olmak" adına başlı başına bir mesele olan bütün bu özellikler, Hoca'yı anlatmaya yeter mi? Belki… Ama anlamaya yetmez, çünkü hayat, bir anlama yolculuğudur. Nazik Hoca kendini, hayatı, dünyayı, milletini anlama yolunun bir yolcusuydu. Nazik Hoca'yı Nazik Hoca yapan ise bu yolda anladıklarını yediden yetmişe her yaştan insanla paylaşması ve onları da anlama yolunun bir yolcusu hâline getirmesidir.

1919 gibi çok önemli bir tarihte dünyaya gelen küçük Nazik'in çocuk hafızasında millî mücadele yıllarının iz bırakacağı âşikârdır. Küçük Nazik, iki yaşına girerken millî mücadele başlar. Babası, İsmet Paşa'nın Garp Cephesi otomobil kumandanı olur. Bu sebeple o da ailesi ile beraber Akşehir'e gider. Burada Süleyman Amcası ve askerlerin kucağında büyür. Her ne kadar savaş olduğunu bilmese de hareketli bir hava, uçak sesleri ve askerler arasında bir hayat sürer. "Türk ordusu hâkim konuma gelince Nazik için yine yolculuk görünür. Tatar arabalarıyla ordunun arkasından İzmir'e doğru yola çıkılır. O, bütün harp havasını, bütün canlılığı ile çocuk zihnine nakşederek İzmir'e doğru yol alır. Üzüntü ve zafer neşesini bir arada yaşayan insanların arasındadır."[2]

Cumhuriyet'in ilanından iki yıl sonra 1925'te Isparta'ya dönerler. O yıl, Zafer-i İnâs Mektebi'ne başlar, sınıf-ı ibtidâîyi eski usullere göre tedris eder. İkinci sınıfa geçtiğinde okulunun adı Zafer Mektebi olur ve art arda değişiklikler başlar. Muallimler şapka giyer, namaz kılınmaz, kız-erkek bir arada okumaya başlarlar. Üçüncü sınıfta Kur'ân dersi kalkar, dördüncü sınıfa geçtiğinde ise harfler değişir. Bunlar ve daha pek çok değişiklikle yeni bir dönem başlamıştır.

1930'da ortaokula başlar. Dili marşlarla, gönlü vatan aşkıyla, heyecanlarla ve büyük bir idealizmle doludur. 2002 yılında kendisi ile yapılan mülakatta, *"Bir Avrupalı'dan üstün olmak, memleketi yükseltmek. Bugüne kadar kaybetmediğim bir enerjidir. Hep bu şuur ve mes'ûliyeti bugüne kadar yaşadım."*[3] diyecektir. Aynı heyecanla öğretmen olmaya da o yıllarda karar verir. Türkçe öğretmeni Tevfik Bey'in verdiği "Ne olmak istiyorsunuz?" konulu "tahrir" ödevine, "*Son nefesimi kürsüde vereceğim güne kadar öğretmen."*[4] diye yazacaktır. Çeşitli konuşmalarında ve yazılarında tekraren anlattığı bu hatırasındaki hocalık heyecanını ömrünün sonuna kadar hiç ama hiç kaybetmemiştir.

Yıl, 1933 olmuştur ve artık o, Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde ortaokul mezunudur.[5] Leylî-meccanî imtihanını kazanarak Antalya Lisesi'ne okumaya gider. Aynı atmosfer içinde geçen lise hayatından sonra 1937'de mezun olur ve aynı yıl,

Nazik Erik kimdi? Bir muallim, bir hoca, bir yazar, edebiyat ve fikir insanı, iyi bir Müslüman, 20. asırda kolonizatör bir Türk dervişiydi.

Sert, mücadeleci mizacının altında utangaç, mahcup, hüzünlü bir çocuk kalbi taşırdı. Derdi, hakîkatti; derdi, yolda olmaktı; derdi, Hakk'a vâsıl olmaktı.

Nazik Erik

üniversiteye gitmeye hak kazanır. Hayatında İstanbul yılları açılmıştır. Artık İstanbul Üniversitesi'nde Yüksek Muallim Mektebi Türkoloji Bölümü öğrencisidir.

Üniversite öğrenciliğinin ilk yılında Atatürk vefat eder, "Millî Şef" dönemi başlar. Hasan Âli Yücel, Millî Eğitim Bakanı'dır. Ciddi bir tercüme faaliyeti başlamıştır. *"Avrupa bugünkü medeniyet seviyesine Rönesans'tan sonra ulaşabilmişti. Öyleyse?! Tercüme büroları kuruldu. Eski Yunan ve Latin klasikleri bol bol tercüme edildi ve bazı liselerin son sınıflarında Latince derslerine başlandı. 'Türk'ün göçleriyle dünya ufku ağardı. Türk olmasa tarihe yazılacak ne vardı!' denmiyordu gayri. Zaten lise sınıflarında Emin Oktay Bey'in yazdığı tarih okutuluyordu. Muasır medeniyet seviyesine ulaşmak için Hümanizmayı tanımalı ve yaşamalıydık."*[6]

Memlekette bu hava devam ederken o, idealist üniversite öğrencisi olarak eğitimine devam etmektedir. Fuat Köprülü, Şemseddin Günaltay, Sadrettin Celal, Mustafa Şekip Tunç, Reşit Rahmetî Arat gibi büyük hocalardan ders alır. Ancak üniversite hayatında asıl tesirli olacak hocası Reşit Rahmetî Arat'tır. Rahmetî Bey *"bunalımlar içinde, pısırık, sessiz, korkak, ürkek bir öğrenciden, garip bir taşra çocuğundan bir 'hoca' yoğurmuş*"tur.[7] Nazik Erik'in *"Bugün şuurlanmış idealizmim, bir metodum, hâdiselere bakarken bir tasnif alışkanlığım varsa, temelde hepsini ona borçluyum."*[8] dediği Reşit Rahmetî Arat, onun ilk büyük hocası olacaktır. Üniversite'de dil kürsüsünü seçer ve Rahmetî Bey'in rehberliğinde bir seminer çalışmasına -bugünün ifadesiyle projeye- başlar.

Rahmetî Bey, Doğu'daki Türk boylarının Anadolu'daki yerleşim yerlerini, buradaki dil, âlet, yer ve eşya isimlerini tespit etmek, bu yolla Türk boylarının Anadolu'ya giriş ve yerleşim yollarını bulmak; dilin tarihî gelişimini ortaya koymak istemektedir. Ayrıca folklora büyük önem vermektedir. Genç Nazik'e düşen ise Isparta ağzını tespit etmektir. "Kasabasında" saha çalışmaları yapar ve Halk Edebiyatı örneklerini toplar, ses kayıt cihazı olmadığı için de hocası ile yüz yüze fonetik çalışmaları yaparlar, o telaffuz eder, hocası tespit eder. Rahmetî Bey bir taraftan genç Nazik'i asistan olmak için hazırlamaktadır. Onu Almanya'ya gönderecektir. Bağlantıları kurar, ama II. Dünya Savaşı çıkınca genç Nazik Almanya'ya gidemez. Ancak proje devam edecektir, Isparta ağzı başlangıç kabul edilecek ve Anadolu ağızları tespit edilecektir. Nazik, bu iş için seçilmiştir ve azimle çalışmaktadır. Son sınıfa geldiğinde asistanlık imtihanına hazırlanırken çalıştığı yurt revirinde üşütmesi ile akciğerleri kan toplar ve imtihandan dört gün önce rahatsızlanır, hastaneye yatar, okulu bitiremez, asistan olamaz. Bir yıl tedaviden sonra mezuniyete hak kazanır, ancak aldığı derslerle ilgili karışıklıklar olur, derecesi düşer, kanun değişir ve hayatı başka bir yöne doğru ilerler.[9]

Reşit Rahmetî Arat'ın daha sonra Nazik Erik'in hayatında çok önemli yeri bulunan iki mühim tesiri daha olmuştur. Hoca bunları şöyle anlatır:

"Benim o aziz Hocam, bir lise mezuniyet imtihânında misafireten bulunup döndükten sonra: 'Çocuğa sordum…' demişti ve anlatmıştı: O yıl liselerin mezuniyet imtihanlarına profesörleri de dâvet etmişlerdi. Kaliteli talebe yetiştirmek için bir nevi Üniversite-Lise işbirliği mi aranıyordu? Bilmem. Misafirliğin sebebi oydu… Dâvet edilmişlerdi… Edebiyat dersinin 'zor' sorularına en doğru cevap-

Sâmiha Ayverdi İle

Avrupa Seyahatinde

ları veriveren zeki talebesini ders hocası takdim etmiş, sonra da teklif etmiş: 'Siz de sorar mısınız?' Misâfir profesör evvelâ teşekkür etmiş… Sonra da teklifi reddetmemiş olmak için sormuş: 'Niçin edebiyat okuyorsunuz?' Zeki talebe şaşalamış... Ders hocası, -Allah rahmet eylesin, hakikaten değerli, tanınmış edebiyatçılardandı- duraklamış... Çocuk yardım ister gibi kedisine bakınca, cesaret vermek istemiş: 'Siz estetik okudunuz yavrum… Söylesene, demiş. 'Okuduğu dersin gayesini, niçin edebiyat okuduğunu, estetik dersinden öğrenecekmiş meğer!' demişti. Sesindeki acılık, meslek hayâtımın ilk rehberi olmuştur."[10] Kendisinin de söylediği gibi bu hatıra onun her zaman öğrencileri için tesirli, farklı ve kalıcı hale gelecek "hoca"lığını yönlendiren ilk düsturu olacaktır.

İkinci hatıra ise şöyledir: "*Mezuniyetten seneler sonra karşısına çıktığım zaman yıllarca bana harcadığı emeklerin boşa gittiğini, bir işe yaramadığını önüne sermekten utanmıştım da, o bana yine de; 'Gördüklerini yaz ilmî çalışamıyorsan… Nice hakikatlerin, yıllar sonra ortaya çıkabilmiş, kıyıda köşede kalmış hâtırât ile aydınlandığını görmüyor musun? Sen tespit et, bırak. Gün gelir, bir faydalanan çıkar' demişti."*[11] Rahmetî Bey'in bu tavsiyesi ile Nazik Hoca ilk yazılarını yazar ve biriktirir. Bunlar 1997 yılından itibaren üç ayrı kitap (Bu Eğitim, Bu Öğretim, Bu Problemler) olarak yayınlanır. Onları 1988 yılında tek cilt hâlinde, daktilo edilmiş hâlinden okumuştum. Böylece, daha sonra yayımlanacak ve sayısı on altıya erişecek eserleriyle[12] Nazik Hoca'nın yazı hayatının varlığında da Reşit Rahmetî Arat'ın tesiri bulunacaktır.

Asistan olamayan 23 yaşındaki genç Nazik, öğretmen olarak "umut, hayal ve ideallerle"[13] göreve başlar. İlk görev yeri olan Antakya Kız Lisesi'nde altı yıl çalıştıktan sonra 1952 yılına kadar kalacağı İskenderun Orta Okulu'na tayin edilir. 1942-1952 arasında geçen bu on yıl Nazik Hoca'nın ruhî ve fikrî hayatının kavşak noktasıdır.

Daha sonraki yıllarda üzerinde, yazılar yazacağı, sebepleri ve sonuçları hakkında uzun uzun düşüneceği, etütler yapacağı anadili öğretimi meselesindeki ilk dikkati, öğretmenliğinin dördüncü yılına aittir. İlk üç yılda okuttuğu öğrenciler ilk öğrenimlerini Fransız mektebinde yapmışlardır, son talebeleri ise Türk okullarında okuma yazma öğrenmişlerdir. *"Vak'alar çoğalınca 'anlama' diye bir problemin doğmakta olduğunu fark eder olmuştum."*[14] diyecektir. 1946 yılında, yeni harflerle tedrisata başlanmasından on sekiz sene sonra tespit ettiği bu durum için, 1970'lerde kesin hükmünü vermiştir: *"Bu konudaki sezgilerim belki doğru, belki de yanlış, ama üzerinde durulmağa, araştırılmağa değer!.. Aldandığımız noktaları tashîhe hazırız: Bize öyle görünüyor ki, bizim eğitim ve öğretimdeki temel mes'elemiz 'Dil-Anadil' öğretimi mes'elesidir."*[15]

Kısa süren bir evlilik de yaşayacağı İskenderun yılları, Nazik Hoca için zorlu yıllardır. Sadece evliliği içinde yaşadığı sıkıntılar değil, kendi ruhî bünyesindeki arayışlarla da mücadele etmektedir. Ne çok sevdiği kitaplar ne de talebeleri, içindeki derin boşluğu dolduramamaktadır. *"Artık meslek sahibi idim. Ve hayat, yaşanan bir dünyanın getirdikleri, gerçekleri ile benimdi, benimleydi. Ve ben ta kendimi bildim bileli içimde hissettiğim huzursuzlukları, ağırlıkları ile yaşar olmuştum. Nereden geldim? demesini bilmiyordum, ama gideceğim toprak, çürüme ve yok olma ürkütüyordu. Hayalleri, ümitleri, acıları, sevinçleri ile insan bir çukura atılıyor ve de yok oluyordu. Bu dehşet verici bir gerçekti… Öyle ise ne idi bu dünya? Nedendi?*[16] *"Pozitivist felsefe ile yetişen bir öğretmen olarak, her şeyi pozitivist felsefe ile çözümlemeye çalışıyordum."*[17]

"Ben memur çocuğuydum. Yâni çocukluğumdan itibaren laik anlayışın temelleri içinde yaşamıştım… Hatta Ziya Gökalp'in Durkheimcı anlayışı benim için temel anlayıştı. Ama bu temel anlayıştaki eksikliği, boşluğu yaşadım. O boşluğu yaşarken o kitapla yüz yüze geldim."[18]

Nazik Hoca'nın *"… ömrümün pek ciddî bir dönemecinde, bilerek bilmeyerek hayâtıma yeni, mutlu bir yön çizen 'dost' vardır… Bir zor günde âriyet bir kitap verirken, o eserin bana kazandıracağı güç ve huzûru temenni etmiştir muhakkak! Fakat derecesini, sanırım lâyıkı ile aslâ tahmin edemezdi…"*[19] cümleleriyle anlattığı Hüsnü Dikeçligil, ona Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Safiye Erol, Sofi Huri imzasını taşıyan *Ken'an Rifâî ve 20. Asrın Işığında Müslümanlık* adlı kitabı vermiştir.

"Kitabı bitirip kapağını kapatırken gayr-i ihtiyari ağzımdan çıkan "İşte benim aradığım buydu!" olmuştu. Mutluluğu bulmuş, aradığımı bilmeden aradığıma kavuşmuştum."[20] *"…Kitabı okuduktan sonra insanla yüz yüze geldim. İnsan sâdece maddeden ibaret değildi ve kâinat da sâdece sosyal bir kurum değildi. Mânâ diye bir şey vardı. Ben mânâ ile ilk defa o kitapta karşı karşıya geldim."*[21] *"Dünya büyüdü. Genişledi. Bir yönü ile şaşkındım. Hayretteydim. Haklı bir şaşkınlık içindeydim! Bir kere kitabın yazarları münevver, bilgili ve de çok görgülü idiler. Gençtiler de. Ama bu modern, Avrupa görmüş, modern ilme filolojisi, ilahiyatı, felsefesi ile aşina hanımefendiler, yaşlı, cahil olmadıkları halde Allah'a inanıyorlardı.*

Ve bu hanımefendilerin hayatını, şahsiyetini, hususiyetini belirtmek istedikleri 'zât' bir şeyh idi. Evet bir şeyh… O kitapta fotoğraflar vardı. O zât, şeyh kıyafetinde idi ve yine o zât sahildeki resminde en modern kıyafetteydi. Daha mühimi Galatasaray Lisesi mezunu idi! Yüksek tahsil görmüştü. Çok lisan biliyordu. Ve modern hayatın gerektirdiği çeşitli mevkilerde, çeşitli yerlerde memuriyetlerde bulunmuştu. Yani O da geri kafalı bir cahil değil, gerçek münevverdi. Ve o münevver olmasına rağmen inanıyordu! O'na inanlar, O'nu tanıyan, sevenler de yine Allah'a inanıyordu. Benim için bu ne kadar mühimdi.

Kocaman dünya küçüldü. Demek Allah vardı, Allah'ın sevdikleri de vardı ve Hz. Muhammed'in getirip buyurdukları gerçekti! Kelime-i Şahadet'in, Eşhedü en lâ ilahe illallah ve eşhedü enne Muhammeden abduhu ve resûluhû'nun mânâsı vardı! Hz. Muhammed Mustafa O'nun kulu ve Resûlu idi. Demek ki, aslolan -çünkü önde geliyordu- kul olmaktı. Resûlünü Rabbim kendi bilir kendi gönderirdi… Ya ben? İşte yıllarca hakikat diye, hakikate giden tek yol diye bilip öğrendiğim müspet ilme âşinâ, benden çok daha sahip ağızlar "kul olmak" diyorlardı sadece. Bu ise insan olmak demekti. Bunu öğrenmiştim. Bana öğretenin ismi-i şerifleri Ken'an Rifâî idi.

…

Bu noktadan sonra benim için gayri gerisi pek de mühim değildi. Hayatımın her türlü problemi, her müşkülü susmuş ve her şey yerli yerine oturmuştu. Ben kendimin âlemdeki yerini tanımıştım. Bundan sonra yapılacak olan O'nun izinde olmaktı. Mutlu olmak için bu bana yeterdi, yeter de artardı bile![22]

Onun izinde olmak için, izinde olanlarla tanışmak gerekirdi. Resmî-meslekî toplantılar dolayısıyla tanıdığı Tevfik Ararat, onu 1952 senesi Temmuz ayında, Ken'an Rifâî ve 20. Asrın Işığında Müslümanlık kitabının yazarı hanımefendilerden Sâmiha Ayverdi ile tanıştırır.

Mehmet Emiroğlu İle

"Şimdi o yaz günü öğle sonunu daha açık, daha iyi hatırlıyorum. Saraçhâne Parkı'ndan çıkıp Fevzipaşa Bulvarı'na adım adım ilerlerken sormuştu: 'Hanımefendi'yi nasıl tahayyül ediyorsunuz?' 'Bilmem' diyemedim; çünkü o Kalem'e bir sıfat vermeyi hiç mi hiç düşünmemiştim. Kitapla içim öyle doluvermişti ki, suâle hiç yer kalmamıştı. Birden gözlerimin önüne Dudu Teyzem geliverdi. Uzun, beyaz, çizgili, tisör entârisi, her zaman temiz beyaz tülbendi, belinde ince kuşağı ve dâima kuşağa takılı tesbihi ile Dudu Teyzem. Rahmetli babacığım kapısını çalarken ona hep, 'Derviş' diye seslenirdi. Çocukluğumda bu söz biraz sakıncalı ve de ithamkâr bir hitap, bir tâbirdi. Belki de ben öyle sanırdım; mâlum ya, bizler Cumhuriyet çocukları idik. Âileden uzak, dışarda, mektepte büyümüştüm. Aklımın başıma geldiği, gerçekleri gördüğüm, ondakine ve onun gibilerdekine lüzûm ve ihtiyaç duyduğum zaman da, artık o yoktu. Ama ben teyzemin dindâr, îmanlı, otoriter bir hatun olduğunu hep bildim. İşte

Üniversite Dönemi

Ortaokul Dönemi

o hep, öyle giyinirdi. Onun etrâfındaki yaşlı ve dindârlar da öyle giyinirlerdi, öyleydiler."[23]

Nazik Hoca, Tevfik Bey'in rehberliğinde, Fatih'te geldiği evde, kendini hiç alışık olmadığı bir dekor içinde bulur. Şaşkındır, heyecanlıdır. *"Galiba büzüldüm. Benim gibi salonda oturanlarda da sessiz bir bekleyiş vardı. Bir küçük tıpırtı oldu. O'nu yanımızda buldum. Yan kapıdan, arka taraftan gelmiş olmalıydı. Uzun bir boy… Zarîf bir endâm. Başımı birdenbire kaldıramamış olmalıyım ki, gözlerim ayakkabılara takıldı. Bej renkli, ince tek atkılı bir çift sandalet yan yana… Geniş, siyah beyaz çubuklu vişne rengi jorjet elbise giymişlerdi… Elbisenin dirseklere inen kolları kısa sayılırdı. Yâni bileklerine kadar inmemiş ve de bilekten düğmelenmemişti. Başı da, evet başı da açıktı. Birden rahatladım…*

Konuşuluyordu. O âhenkli tatlı, kibar, sıcak sesin bir ara daha bir sert, daha bir otoriter havaya bürünüverdiğini hissettim…

-'Bunlar hep hıristiyan âlemin oyunu. Adamlar İslâm'a zarar verebilmek için fırsat gözlüyorlar. Ne demek namazı üç vakte indirmek. Şeriât-ı Muhammediye'de değişiklik kimin haddine?..'

Yeni fikirler, yenilikler peşinde olan, dinde reformu terviç ettiği hissedilen misâfire zerâfet ve nezaketle cevaptı."[24]

Nazik Hoca bu ziyaretten çok etkilenmiştir. Kapıdan çıkar çıkmaz "kara gözlüklerini takma" telaşına girer. Tevfik Bey'in *"Nasıl buldun?"* sorusuna, *"Zengin, çok zengin!"* diye kısa bir cevap verebilir ancak, çünkü cevap verecek halde değildir, muhtemelen ağlamaktadır ve Tevfik Bey bunu anlayarak başka bir şey sormaz. Ertesi gün Sâmiha Ayverdi'yi yalnız ziyaret etmek için telefonla randevu alır ve görüşmeye gider. *"Söyledim… Hep söyledim, tam üç saat. Anlattım, anlattım. Konuştuk da."*[25] diyecektir. Bir gün *'Ne yapar bu Hanımefendi?'* diye sorarlar. Bir şey söylemez, susar.

"Sustum, ama zamanla gördüm. Hayır O'nu değil, O'nun vasfını da kelâm edemem ben; ama bana, o gündeki şartlar içinde bir yıkılmış, enkaz haline gelmiş bir garîbe, bir ince eğitim sistemi ile, sâdece yaşayarak ve yaşatarak, ne yaptığını, nereden nerelere götürdüğünü gördüm. Halbuki bu yolda bana erkân ve edebin sözü edilmemişti. Ama öğrenmiştim."[26] *Ben Cumhuriyet çocuğu, lâik öğretmen, tarîkatın ne olduğunu nerden bilecektim? Bilemezdim ki! Kimse de bana böyle bir şeyden bahsetmedi! Rengine boyandıkça, boyanabildiğim kadarıyla, çevreden gelen sesleri anlar oldum.*

Mektepte öğrendiklerim ve öğrettiklerimden ayrı; zengin, milletime has, tabandan münevvere yaygınlaşmış, benimsenmiş bir kültürün varlığının farkına varıyordum gayrı… Mûsikîsi, şiiri, geleneği, göreneği ile köklü bir kültür. Onun içinde asırlar boyu yaşamış, gelişmiş bir tasavvuf kültürü değil sâdece; yaşanmış ve yaşanan bir inanç sistemi, îmanlı bir hayat prensibi vardı. 'Erkân' bu prensipten süzülmüş bir davranış biçimi, tarzı idi. İslâm toplumunda onu bilen, ona uyan, o düzen içinde yaşayanlar yaygındı da, ben yeni fark ediyordum. Aslolan 'edep'tir, deniyordu. Gerçek îman sâhipleri bu iki derin ve köklü değer arasındaki ilişki ve önceliği müdrik idiler… Beslendikçe ve ufuklarım genişledikçe muhterem yazar 'Anam' oluyordu.

…

Âlemde kadir, tâil, fâil, rahîm, rahmân, âdil bir Allah vardı. Yalnız bir Allah. Bir de O'nun kullarına örnek olarak lûtfedip gönderdiği Habîb'i. 'İnsan'... İşte bunu bilendi. Örneğe uymak için, uymaya gayret ederek yaşayandı. 'İnsan olduğunun sırrına varan kişi' evvelâ bunu kabul etmeli idi. Niçin yaratıldığını, nereden geldiğini bilmeli, sonra nasıl yaşaması gerektiğini düşünmeli idi. Bu hususta gerçeği bulmaya çalışmalıydı. Günlük hayâtında, bütün davranışlarında, her nefes, ulaştığı bu gerçeği kendine rehber edinmeli idi.

Bunları ben ondan, onun kitaplarından öğrendim."[27]

Nazik Hoca, Manisa Lisesi'ne tayin olunmuştur ve 1952 yazının sonunda, 33 yaşında, yeni eğitim öğretim yılına yeni görev yerinde başlar. *"Sınıflara yeni bulduğu kitapların yeni havasıyla girer."*[28] Manisa'da her zamanki gibi, talebeyi zorlayan bir hoca olur. "*Hocalığımda fazla bir değişiklik olmadığını söylediler. Ama ben şahsen kendimdeki değişikliği fark ettim. Ben içimdeki boşluktan kurtulmuş ve bir huzurla yüz yüze gelmiştim. Benim gibi huzursuzluk duyanların olabileceğini düşünüyordum. Her aldığım lokmayı herkesle paylaşma ihtiyacı duyuyordum. Hâlâ da aynıdır."*[29] Onun hayatında artık yeni bir sayfa açılmıştır, bundan sonra "hoca"lığı talebelerinde daha derin izler bırakacaktır. Manisa yıllarından itibaren Hoca talebeleri ile sadece sınıfta ve bir edebiyat hocası olarak ilgilenmez. Onların ruh dünyaları ile de ilgilenir, arayışlarını bir mecraya döker ve hayatın hakîkatini anlatmaya çalışır.

Manisa'dan sonra gideceği Ankara'da da durum farklı olmayacaktır. "*Ankara'daki evinin kapısı açık, mutfak açık, her gün 8-10-20 kişi yer, içer. Yatağı olmayan kız öğrenciler misafiri olurlar. Onları yurtlara yerleştirir. Harçlığı olmayanlara harçlık verir. Kitaplık açık, kitaplar gider, bir daha geri gelmez.*

…

"Vatan çocuklarının tarihi doğru öğrenmeleri için sabırla anlatır. Türkçe'yi doğru konuşmaları için saatlerce örnekler verir. Kompozisyonlar yazdırır. Milletin ilk önce abdest almayı öğrenmesiyle din eğitimi başlatırdı."[30]

Nazik Hoca Ankara'da bu kadar yoğun bir hayatın içinde Ankara İlâhiyat Fakültesi'ne kaydolur ve iki sene talebelik yapar.[31] Ankara'da geçirdiği trafik kazası ve ailevî mecburiyetleri sebebiyle İlâhiyat Fakültesi'ndeki eğitimini yarıda bırakır.

Öğretmenliğe Başladığı Dönem

1963-1964 yıllarında görevli olarak Fransa'da kalır ve Fransız eğitim sistemi ve anadil öğretme metotları hakkında inceleme ve gözlemler yapar. Burada yaptığı çalışmalar daha sonra dil-anadil öğretimi meselesini karşılaştırmalı ve metodik olarak ele alıp, sistemli hâle getirmesini sağlayacaktır.

Nazik Hoca, ortaokul, lise, yüksekokul ve üniversite kademelerinde görev yapmıştır. Okuma yazma eğitimi vermediğinden, ilerleyen sınıflarda öğrencilerinin anlamaya geçiş yapması için dilbilgisi ve kompozisyon derslerini kullanmıştır. Cümle tahliline girişte *"Ne diyor?"* sorusu ile cümle ve kelime üzerinde düşündürerek, anlam ve gramer arasındaki ilişkiyi fark ettirerek öğrencide anlamaya geçişi sağlamaya çalışmıştır. Ayrıca kompozisyon derslerinde, varlıklar, nesneler, hareketler, olaylar, durumlar üzerine yazılar yazdırarak, görme, düşünme ve yazma arasındaki bağı tesis etmek istemiş, böylece mantık, muhakeme ve muhayyileyi birlikte geliştirmeyi sağlamıştır.[32] Hoca'nın sınıfta yaptığı uygulamaların yanı sıra maarif politikaları, okullar, eğitim felsefesi, eğitim metotları üzerindeki çalışmaları, insan yetiştirme ve anadil öğretimi meselelerinin çeşitli veçhelerden tahlil ve tespitleri ile çözüm tekliflerini ihtiva etmektedir. Öğrencilerinden Nezahat Yalçın'ın Nazik Hoca hakkında anlattıkları bu hususu çok daha açık bir şeklide ortaya koymaktadır:

"O sene (1972-1973) mini etek saltanatı en parlak günlerini okulumuzda yaşamaktaydı. Nazik Hanım sabırla sükûnetle ve o yumuşacık sesi ile bizlere hanım hanımcık olmaktan, hanımefendilikten, geleceğin anneleri olacağımızdan, bacaklarımızı açmanın değil, kapatmanın marifet olduğundan söz ederek, bağırıp çağırmadan, ama utandırarak yola getirirdi süper mini giyen çocuklarını. O seste, o duruşta, o tavırlarda öyle bir tılsım, öyle bir

derviş hali vardı ki, karşısındakine düşen; susmak, başını önüne eğmek, ince parmaklarıyla eteğinin kumaşını çekiştirmek olurdu. Bazen düşünürüm bugün olsa kızlarımız 'Benim tercihim, özgürlüğüm vs.' diye diklenirler miydi karşısında acaba?

…

Tahtanın tamamını kullanıyor, kendisi yazıyor, yine kendisi siliyordu. Anlattıklarını resimlerle, şemalarla gözler önüne seriyor, her şeyi elle tutulur hale getiriyordu. Dikkat ediyordum, tahtada karşımda on-on beş yaş gençleşmiş bir Hocahanım, anlattıklarını bütün hücreleriyle yaşayan, bildiklerini bize aktarmak için çırpınan bir insan ve her şeyden önce bizleri çok ama çok seven bir öğretmen duruyordu.

Tasavvufu onunla öğrendik, Şeyh Galib'i okurken gülle-bülbülle birlikte gülşende bizler de yandık. Allah'ın varlığını, okulumuzun bahçesindeki kırmızı güllerle bakışarak 'Evet, evet hissettim' diye bağırarak yaşadık. Kitap okumayı, fişleyerek okumayı, okumayı sevmeyi öğrendik. Benim ve arkadaşlarımın kütüphanelerimizin temelini onun haberdar ettiği kitaplarla attık. Yüz on beş kuruşa aldığımız 'İzahlı Metinler Antolojisi' Samsun Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi'nin tozlu raflarından küçük kitaplıklarımıza onun müjdesi ile taşındı. Avrupa'nın üzerine doğan İslâm Güneşi'ni birlikte seyrettik. Türk Mitolojisini 'Bilinmeyen İç Asya'yı bildik', Bozkır Kültüründe doyduk. İslâmî Türk Edebiyatı'nın önünde saygıyla eğildik.

…

Nazik Hanım kendisini tanıyanlarda ve yakın olanlarda bir süre sonra tutkuya dönüşüyor. Onu sevmek, onu saymak, ona hayran olmak adeta kaderiniz oluyor. Ondan öyle etkileniyorsunuz ki, kendinizi her geçen gün daha ileriye götürmek için sürekli bir gayret içine giriyorsunuz. İki gününüzün bir olmaması, başlangıçta eksikliklerini azaltmak sonra gerçekten onun düşündüğü gibi 'iyi' olabilmek, sonra onun verdiği değere 'lâyık' olabilmek için hep çalışıyorsunuz. Okumamak, yazmamak, düşünmemek, konuşmamak, dinlememek imkânsız hale geliyor; bunları yapamadığınız zaman kendinizi çok kötü hissediyorsunuz. Onu yakından tanımak, onu örnek almak, böyle bir itici güç meydana getiriyor ve kendinize olan saygınız güveniniz artıyor. [33]"

Nazik Hoca, memleketi Isparta'da 1982 yılında resmen emekli oluncaya kadar hizmet verdiği vatanın dört bir yanında, ardından Süleyman Demirel Üniversitesi Türkçe Okutmanı olarak 2000'li yıllara ve 2012'de vefat edinceye kadar ailesine, öğrencilerine, öğrencilerinin ailelerine, komşularına, akrabalarına, arkadaşlarına, yediden yetmişe herkese "Hoca"lık etmiştir. Onlara evini açmıştır, onların yollarını açmıştır, ufuklarını açmıştır. Kolonizatör bir Türk dervişi gibi gittiği her şehirde etrafında bir halka kurmuş, vatan ve millet aşkı, dil sevgisi, din duygusu vermiş; çevresindekilerin her türlü müşkülleriyle ilgilenmiş, ruhlarının kendi beslendiği kaynaktan, Ken'an Rifâî ocağından, Sâmiha Ayverdi mektebinden beslenmeleri gayretinde olmuştur. Bu pınardan içmenin ancak bir nasip olduğunu bildiğinden, o sadece haberdar etmiştir. Nasibi olan zaten, ayağıyla değil, başıyla koşarak gelmiştir ve "Aman Hoca beni o kaynağa götür!" demiştir.

"Nafakalandığı lokmayı herkesle paylaşmak" "insanlara insanlıklarını hatırlatmak"[34] için ömrü boyunca, son nefesine kadar hizmet etmeye devam etmiştir.

Şüphesiz her insan yaşadığı devrin çizgilerini karakterinde taşır ve onun ruhî-fikrî bünyesinden yaşadığı zamanın izlerini müşahede etmek mümkündür. Nazik Hoca'nın farkı, çocukluğunu, aldığı eğitimi, iç mücadelelerini, arayışlarını, görüp duyduklarını, sınıfa ve hayata dair hocalık tecrübelerini bütüncül bir yaklaşımla fikrî bir terkibe ulaştırmasıdır.

Bu fikrî terkip, ana başlık olarak iki meseleyi işaret etmektedir: ***İnsan*** meselesi ve ***anadil öğretimi*** meselesi. Hoca'da bu iki ana konu birbirinden kopuk ve bağımsız değildir. Aralarında iç içe geçmiş bir sebep-sonuç ilişkisi üzerinden organik bir bağ vardır. Hoca, tevhîdî bakış sergilediği bu fikirlerin uzantısı olarak ***iman, ahlâk, muaşeret, toplum yapısı, terbiye, dil, din, huzur, mektep, maarif politikaları, eğitim uygulamaları, eğitim tarihi, öğretmenlik, millet, kültür, medeniyet, tarih, değişim, aile, kadın, anlama, düşünme, tefekkür, şehirleşme*** gibi konuları da ele almış, bunlarla ilgili îmâl-i fikr etmiştir. 93 yıllık ömrü boyunca var gücüyle, anlatarak, yazarak memleket meselesi olarak gördüğü bu konuları dile getirmiş, hocalığı da ilhâmını buradan almıştır.

Neticede Nazik Hoca için eğitimin hedefi, zihnî ve ruhî gelişimi oturmuş olan insanı yetiştirmektir. İnsanın zihnî gelişimi, şuur, idrak, irade ve tefekkürün gelişmesi ile olur. Tefekkürün gelişmesi için, hâfıza, muhakeme ve muhayyilenin geliştirmesi

icap eder. Bunun olabilmesi için anlama probleminin çözülmesi gerekecektir. Anlama probleminin çözümü ise, anadil öğretiminden geçmektedir. Ruhî gelişim ise, milletçe benimsenmiş imana dayalı insan anlayışı ve bu anlayışa göre şekillenmiş şahsiyet ve ahlâk ile mücehhez olmak, millî ve insanî vasıflar kazanmak demektir. İşte o insan; tefekküre ulaşmış ve milletinin değerlerinden beslenen anlayışla şahsiyeti ve ahlâkı biçimlenmiş "insan", yeniden diriliş hamlemizin ümididir.

Nazik Hoca'yı Nazik Hoca yapan değişimi gerçekleştiren hiç şüphe yok ki, Sâmiha Ayverdi'dir. Sâmiha Ayverdi ile tanışmasının üstünden otuz altı sene sonra Aydınlar Ocağı'nda yaptığı bir konuşmada şöyle söyleyecektir:

"Sâmiha Ayverdi Hanımefendi kendine gelenler, yakınlığına erenleri karanlık bir dehlizden huzurlu, ışıklı bir âleme aktardığı; iyiliğin, güzelliğin ve doğruluğun, dürüstlüğün dünyasına ulaştırdığı için 'Ana'dır.

Bir kültür erozyonu içinde hem de asırları aşan bir zaman dilimi içinde köksüzlüğe, çaresizliğe, bir kelime ile bedbahtlığa itilen, itilmekte ısrar edilen ülkemizde, Sâmiha Ayverdi Hanımefendi'nin dünyası millî bünyemizden, tarihimizden süzülüp gelen halkımızın hasret duyduğu; eğitim sistemi içinde ayrı bir form almış aydınımızın mahrum olduğu gerçeklerin çağrısı; insanımıza yaşama sevinci, hamle gücü, milletimize ise bekâ ve tekâmül ümididir. Bu bakımdan da Ahmet Kabaklı Beyefendi'nin de dedikleri gibi Muhterem Sâmiha Ayverdi Hanımefendi Sâmiha Anne'dir. Hepimizin, bugün Türkiye'nin Sâmiha Annesi'dir.

Yaşayanlar bilirler, Sâmiha Anne ile dünya daha bir kolay, daha bir güzel, hadiseler daha bir mânâlı, hayat daha bir yaşanılabilir olmuştur.

Sâmiha Annesi olanlara ne mutlu!..."[35]

Son zamanları

Dipnotlar

1 Sâmiha Ayverdi, **Bağ Bozumu**, 'Bir Süheylâ Vardı', Hülbe Basım ve Yayın A.Ş., İstanbul, 1987, s. 139.
2 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 7-8.
3 A.g.e., s. 14.
4 Nazik Erik, **Bu Öğretim**, Isparta, 1997, s. 7.
5 Nazik Erik, **Şamaroğlanı**, Taksim Matbaası, Konya, 1997, s. 9.
6 A.g.e., s. 15
7 Nazik Erik, **Bu Öğretim**, Isparta, 1997, s. 3-4.
8 A.g.e., s. 3.
9 Daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 19-23.
10 Nazik Erik, **Bu Öğretim**, Isparta, 1997, s. 7-8.
11 A.g.e., s. 3.
12 Nazik Erik'in eserleri: Türkiye'de Anadil Öğretimi (İzmir, 1991), Bu Öğretim (Isparta, 1997), Şamaroğlanı (Konya, 1997), Bu Eğitim (Isparta, 1998), Ulu Çınarın Gölgesinde (İstanbul, 1998), Bu Problemler (Isparta, 2000), Kalemin Ucundan (İzmir, 2001), Orada Bir Medeniyet Var Uzakta (Ankara, 2004), Okullarımızda Anadili Öğretimi ve Yeni Okuma Yazma Sistemi (Ankara, 2007), Benim Ispartam (Ankara, 2007), Nazik Anne'den Dersler (Ankara, 2007), Dünden Yarına (İstanbul, 2008), Varlıklar Neden, Niçin, Nasıl Var Oldular (Ankara, 2009), Dünden Bugüne Kadın Çocuk Aile (İstanbul, 2010), Toplumu Aydınlatanlar (İrşad) (İstanbul, 2010), Yansımalar (Ankara, 2011).
13 Nazik Erik, **Orada Bir Medeniyet Var Uzakta**, '*50 Yıl Evvel*', TESAV Yayınları, İstanbul, 2004, s. 322.
14 Nazik Erik, **Bu Öğretim**, Isparta, 1997, s. 48.
15 A.g.e., s. 49.
16 Nazik Erik, **Orada Bir Medeniyet Var Uzakta**, '*Yola Çıkarken*', TESAV Yayınları, İstanbul, 2004, s. 253.
17 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 27.
18 A.g.e., s. 29.
19 Nazik Erik, **Ulu Çınarın Gölgesinde**, '*Daha Dün Gibi*', Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1998, s. 13.
20 Nazik Erik, **Orada Bir Medeniyet Var Uzakta**, '*Yola Çıkarken*', TESAV Yayınları, İstanbul, 2004, s. 253.
21 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 27
22 Nazik Erik, **Orada Bir Medeniyet Var Uzakta**, '*Yola Çıkarken*', TESAV Yayınları, İstanbul, 2004, s. 253-254.
23 Nazik Erik, **Ulu Çınarın Gölgesinde**, '*Daha Dün Gibi*', Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1998, s. 14.
24 A.g.e., s. 15.
25 A.g.e., s. 16.
26 A.g.e., s. 17.
27 A.g.e., s. 17, 18.
28 A.g.e., s. 16.
29 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 30.
30 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002, s. 208, 2009.
31 A.g.e., '*Orhan Seyfi Yücetürk*', s. 244.
32 Mehmet Ersal, **Nazik Erik, Hayatı, Eserleri ve Fikir Dünyası**, TESAV Yayınları, Ankara, 2002.
33 A.g.e., '*Nezahat Yalçın, Korkudan Hayranlığa*', s. 230-232.
34 Nazik Erik, **Orada Bir Medeniyet Var Uzakta**, '*Bizim Vazifemiz İnsanlara İnsanlıklarını Hatırlatmaktır*', TESAV Yayınları, İstanbul, 2004, s. 198.
35 A.g.e., '*Sâmiha Ayverdi Hakkında*', s. 321.

200 Yıldır Sorulan Yanlış Soru

» Dr. Savaş Ş. BARKÇİN*

Müslümanlar dünyanın her yerinde 200 yıldır aynı soruyu soruyorlar: "Ne oldu da böyle güçsüz düştük?"

Bu soru, kanıksanmış bir soru... Her yerde, herkes tarafından, hatta kendini İslâm ile ifade etmeyen seküler kesimlerin bile sorduğu bir soru bu...

Elbette bütün Müslüman toplumların, aydınların, grupların bu soruya verdikleri cevaplar farklılaşıyor, fakat soru değişmiyor.

Sormak, rahatsız olmak ile ilgili bir şey. Kişi bir hususta şikâyetçi değilse soru da sormaz. Yani soru, sorun olunca sorulur. Nitekim "soru" anlamında "sual" kelimesi ile "sorun" anlamındaki "mes'ele" kelimesi de aynı kökten gelir.

"Soru" kelimesine eskiden "sual" denilirdi. Bizde "sormak" fiilinden "soru" kelimesi türetildi. "Sual" Arapça kökenli bir kelime. Kökü olan "seele" fiili aynı zamanda "istemek, talep etmek" anlamına gelir. Nitekim "sâil"; "dilenci, isteyen" demektir. Aynen Fransızca "demander" ve İngilizce "to ask" fiillerinde olduğu gibi...

Demek ki sormak, istemektir... Peki neyi istemek? Kapalı bir şeyi açmayı, bilinmeyeni bilmeyi, müphem olanı izah etmeyi, muğlak olanı netleştirmeyi, sorunun çözülmesiyle ulaşılacak daha iyi bir konumu...

Evet, 200 yıllık bu soru, aynı zamanda bir sorun... Yani hem sual, hem mes'ele.

"Ne oldu da böyle güçsüz düştük?" Müslümanlar âlimi ile câhili ile, dervişi ile mollası ile, şehirlisi ile köylüsü ile, Buhâra'sı ile İstanbul'u ile, her ırktan mensupları ile 200 yıldır bu soruyu sorup duruyorlar. Gerçekten de sorup, sonra duruyorlar. Osmanlı'nın "duraklama" döneminden bahsedenlere inat, bence asıl "duraklama" son 200 yıldır yaşanıyor. Çünkü yanlış bir soruya cevap verilmeye çalışılıyor. Demek ki cevabı henüz net ve ikna edici olarak, evrensel kabule şâyan olarak verilmemiş bir soru bu...

Bu soru aynı zamanda evrensel bir soru... Benzeri soruları Çin gibi, Hint gibi, Japon gibi Batı karşısında güçsüzlük algısına kapılmış diğer medeniyetlerin sormadığı sanılmasın. Fakat diğer medeniyetlerin modern Batı'ya karşı dünya düzeyinde bir üstünlükleri olmadığı için, onların sorusu neyin yanlış olduğu üzerine değil, Batı'yı nasıl örnek alacaklarına dair oluyor. Osmanlı ise Batılı modernlik ile doğrudan ve en güçlü şekilde muhatap olmuş tek uygarlıktır. Zaten 200 yıllık bu soru, mağlubiyet ifade ediyor.

200 yıldır bu soruyu soran Müslümanlar elbette bir cevap istiyorlar. Fakat kişinin kendi sorduğu soruya kendisinin cevap araması ile cevabı başkasından istemesi arasında bir fark var. Kendinize sorduğunuz soru, başkasına sorduğunuz sorudan daha yakıcıdır elbette. Aldığınız cevabı tatminkâr ve ikna edici bulmanız ile, cevabınızdan çare üretmek de buna göre değişir.

Kişi başkasından aldığı cevaba öncelikle ikna olmalı, sonra benimsemeli, sonra da o cevaptan kendisine bir ders çıkarıp çare üretmeli... Müslümanlar "Nerede yanlış yaptık?" sorusunu daha çok kendi kendilerine soruyorlar. Fakat cevabı vermeye çalıştıklarında sadece bu soruyu değil, daha derin ve tarihî daha birçok soruyu da sorup, cevap vermek zorundalar.

Bir kere şu gerçeği bilmek gerekiyor: İslâm'ın hâkimiyetinin zirveye ulaştığı evre Osmanlı Devleti'dir. "Bize ne oluyor? Niçin zayıfladık?" soruları da bu sebepten Osmanlı'nın zaafla dûçâr olmasıyla beraber ve öncelikle Osmanlıların sormaya başladıkları bir sorudur. Yerli bir sorudur yani...

* Araştırmacı, Yazar.

İkinci bir gerçek şu: Osmanlı Devleti'nin zaafa uğraması bu sualin temelini teşkil ediyor, ama bir de sorunun etken tarafı var: Batı... Demek ki, Müslümanların bu yakıcı sorusu "biz" derken öncelikle Osmanlı'yı ve "Ne oldu?" derken de Batı'yı kastediyor.

Bu sorunun başka bir cephesi daha var. "Niçin biz kaybettik ve Batı kazandı?" sorusu aynı zamanda Müslümanların güç tanımını ve güç açlığını da ima ediyor. Müslümanların "güç" kavramını Batı'nın "güç" kavramı ile özdeşleştirdiği açık. Maddî olan ve ahlâkî rengi olmayan bir güç bu... Ama buna karşı "manevî güç" kavramını ortaya çıkardığınızda ise, "Maneviyat bizde zaten var, bize asıl maddi güç lâzım." diye cevap veriyorlar. Oysa manevî güç en başta şahsiyettir, kişiliktir, "kendisi olmak"tır. "Kendisi olma"yı unutmuş İslâm dünyası, onun gücünü nereden bilecek?

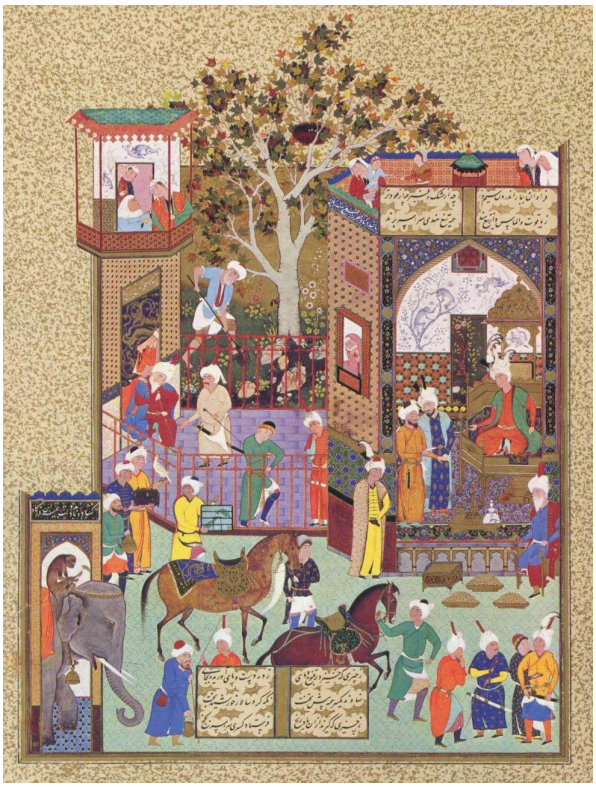
Evet, bizim bu soruyu sorduğumuz 200 yıl boyunca unuttuğumuz şey, "kendimiz olmak"tır. Böyle olan bir uygarlık elbette "kendi"ne yarar bir cevap da üretemez. Bu yüzden bu sorunun cevabı hep kendi dışımızdaki Batı referansıyla verilir. Öyle birisini düşünün ki zayıf olduğuna inanıyor, fakat ne yapması gerektiğine sıra gelince "kendi" özgünlüğüyle değil, başkasının yaptıklarıyla davranıyor.

Aslında 200 yıldır siyasette, kültürde, sanatta, düşüncede, aklınıza gelen her alanda aynı sorunun sıkıntısını yaşıyoruz. Emekler, enerjiler, hizmetler bu yüzden tam hedefe varmıyor.

Peki bu "kendisi olamamak" sorununun temelinde ne var? Birbiriyle ilişkili üç kavram: "itikat", "itimat", "istinat."

Müslümanların itikadı maalesef sağlıklı değil. Çünkü itikadımız bizim sürekli ve her şartta, yani galipken de mağlupken de, zenginken de fakirken de, güçlüyken de güçsüzken de sağlam niyet ve gayrete sahip olmamızı emreder. Kulluğun tarifi aslında iki kelimedir: Niyet ve gayret. Biz ise, Tanrı'nın bu temel buyruğunu kulak arkası edip, maddî şartları ilkesiz ve değersiz kotarmanın gayretindeyiz. Bu güç kompleksi "geleneksel" olduğunu iddia edenlerde de, "radikal" olduğunu söyleyenlerde de ayniyle görülüyor.

1800'lerden başlayarak, bu "güç" sorunu aslında bir "sorun çözme" meselesi olarak anlaşıldı. Gücümüzün kaynağı dinimizdi. Din mükemmeldi, fakat bizler eksiktik. Osmanlı'nın yıkılışının başlangıcı



olan Tanzimat Fermanı'nda bile Osmanlı'nın gerileme sebebi Şeriattan ayrılmak olarak gösterilir. Bu güçsüzleşmeye çözüm olarak "yenilenmek" gerekiyordu. Fakat biz "kendimiz olarak yenilenmek" yerine "başkasını takip ederek yenileşmek" yolunu tercih ettik. Yani kendimizi yenilemek yerine, çevremizi, araçları yenilemeyi tercih ettik. Yeni ordular, yeni kurumlar, yeni okullar, yeni usuller oluşturduk, ama onlar "özgün" değildi. Yani "bize ait yeni" değil, "bizim için yeni" şeylerdi.

Oysa uygarlığın temeli, "kendi" potasında sürekli dünyayı yeniden yorumlayarak "yenileşmek"tir. Fakat "yenileşmek" zor bir iş... Çünkü oturmuş, asırlardır bilinen, âdet, alışkanlık, gelenek, kısacası hayat tarzı hâline gelmiş her şeyi yeniden ilkeler etrafında yorumlamayı ve dışarıdan seçilen örneklerle sentezlemeyi gerektirir.

Biz bu zor sentezleme işi yerine doğrudan ithâli benimsedik. O dönemdeki bütün devlet ve fikir adamları "kendilerine bakma" ihtiyacını dile getirdiler. Fakat çareyi "başkası olmak"ta buldular. Burada da Batı'yı esas alan bir aşağılık kompleksi gelişti. Batı'da "demokrasi" varsa bizde "meşveret" vardı. Onlarda "bilim" varsa bizde "ilim" ve "akıl etmeyi ve düşünce"yi emreden nasslar vardı. Onlarda "anayasa" varsa bizde Kur'ân vardı. Onlarda klasik müzik varsa, bizim müziğimiz de "klasik"ti. Onların "insan hakları" varsa, bizde de aynısı vardı.

Geleneksel kesimin bu Batı'ya kompleksli bakışı, içinde Batı ile ilgili büyük bir cehalet barındırıyordu. Aslında çürümeye karşı çıkan Ziya Paşa ve Mehmed Âkif gibi şairlerin örnek gösterdiği cinsten bir Batı yoktu. Hiçbir zaman da olmadı. Onların gerçeğe âşık, insana hürmet eden, halkı dinleyen sandıkları Batı o sıralarda dünyayı köleleştirmek, sömürgeleştirmek ve insanları katletmekle meşguldü. Bizdeki romantik gelenekçiler İslâm dünyasındaki ataleti, yozlaşmayı, çürümeyi kıyasıya eleştirirken; Batı'nın yıkıcılığını, sömürgeciliğini, kapitalizmini es geçiyorlardı. Bunu ya bilmeden, ya da önemsiz gördükleri için yapıyorlardı ki, ikisi de feci ihtimallerdir. Bu cehalet "Adamların bir tek kelime-i şehâdet getirmedikleri kalmış." şeklinde yaygın bir sözü de üretti.

"Batı'da olan aslında bizde de var." sözüyle özetlenebilecek denklik çabası, 1900'lerden itibaren iflas etti. Çünkü bütün bu "alıntılar", "yenilikler", maddî güç sahasına hâlâ olumlu bir şekilde yansımıyordu. Aksine, Osmanlı sürekli kan kaybediyor, Müslüman dünya sömürgeleşiyordu. Yapılan onca yenilikler, reformlar bir işe yaramamıştı. Müslüman dünyada bazı aydın çevreler bunun üzerine "tam teslimiyet" kompleksine girdi. Batılı hayat tarzını, alfabeyi, müziği, kıyafeti, siyaseti tamamen alarak kurtulabiliriz düşüncesi yaygınlık kazandı. "Artık ne olursa olsun, eski gitsin de yerine ne gelirse gelsin." yaklaşımı koskoca bir uygarlığı parya hâline getirdi.

Bu "başkasına benzeme" ve "kendisi olamama" kompleksi, Osmanlı uygarlığının sadece Batıcı ve gelenekçi kesimine has değildir. 1900'lerin başında doğan ve "selefî" denilen, İslâm geleneğini ve yorumu "yozlaşma" olarak gören anlayışın da bir özelliğidir. Batıcı "teslimiyetçiler" gibi, onlar da Batılı oryantalistlerin yaptığına benzer çarpıtmalarla Kur'ân, sünnet ve icmâ noktalarında "arılaşma" iddiasıyla büyük tahripte bulundular.

Sonuçta, Müslümanların "itikat" boyutunda büyük zaaflar meydana geldi. Bugünlerde bu zaaf Batılı "başarı ahlâkı"nın benimsenmesine kadar vardı. "Sonuca giden her şey mubahtır." ahlâksızlığı neredeyse kural hâline gelmekte...

Müslümanların ikinci zaafı "itimat"tır. Tanrı'ya, kendine, kişiliğine itikadı zayıflayan Müslümanların giderek kendine ve Tanrı'ya itimadı da zayıfladı. "Biz ne yapabiliriz ki?" sorusu, "Bizden adam olmaz." gibi kendi kendini aşağılamalar aslında bütün yanlışların özündedir. Müslümanların önemli bir kısmı bugün Batı felsefesine, kapitalizmine, siyasetine itimat ettikleri kadar kendi Tanrılarına, dinlerine, geleneklerine, düşünürlerine ve sanatçılarına itimat etmiyorlar. Bu güvensizlik kompleksi daha da derinleştiriyor. "Okumuş yazmış" müslümanlar "entellektüel" olma çabasıyla referanslarını Batı'dan getiriyorlar. İslâm üzerine bile Batılı yazarları okuyorlar. Klasik Müslüman düşünürleri ve ârifleri merak edenimiz az. Dindarlar arasında bile kendi birikimimize olan yabancılık Batıcılar'dan daha az değil.

Müslümanların üçüncü zaafı "istinat"tır. İtikadı çarpıklaşan, itimadı azalan bir kişi elbette kendisine ve değerler sistemine itimat edemez. Referanslarımız da yoldan çıktı. Kendi değerlerimizi aşağı görme ve onların yerine Batılı referansları almak için yarışıyoruz.

Bütün bu üç zaaf; maddî gücümüz artarken, ekonomimiz, okur-yazarımız, devlet gücümüz artarken bile bizi zayıf kılmaya devam ediyor.

Demek ki 200 yıldır sorduğumuz bu yanlış soru, yanlış eylemlere yol açtığı gibi, itikadı, itimadı ve istinadı zedeleyerek kişiliğimizi de bozdu. Açık ki, asıl mesele "güç" değil, "kişilik"tir. Bunun için de artık kendimize dönmeliyiz. Kendimize önem vermeliyiz, çabamızı artırmalıyız. Yaptıklarımızı özgün kılmalıyız. Yoksa sürekli karşısında zayıf kaldığımızı düşündüğümüz Batı heyûlâsının gücüne güç katmaya devam ederiz.

Yeni bir uygarlık bu kişiliğimize tekrar kavuşup, kendimizi yenileyerek mümkün olacak. Bu yenilenme sadece bizim değil, bütün dünyanın ihtiyaç duyduğu en büyük iştir.

Balkan Coğrafyasında Yaşanan Savaşlar Sonucu Ortaya Çıkan Türküler Üzerine Bir Değerlendirme**

» Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR*

ÖZET

500 yıllık bir hâkimiyetin ardından **Kırım** (1853-56), **Sivastopol** (1854-55), **Plevne** (1877), **Teselya** (1897) **I. Balkan** (1912), **II. Balkan** (1913), **Çanakkale** (1915-16) Savaşları ile Osmanlı Devleti elinden çıkan Balkan topraklarının ardından pek çok hüzünlü hikâyeler, destanlar, kahramanlıklar anlatılmış, ağıtlar yakılmıştır. Verilmiş olan mücadele ise şarkılara, türkülere, marşlara konu olmuştur. Balkan toprakları elden çıksa da Evlâd-ı Fâtihân'ın buralardaki varlığı, kültürel kimliği mûsikîsiyle, oyunları ile gelenekleri ile devam etmiştir.

Balkanlarda yaşanan her savaş için onlarca türkü yakılmış, bestelenmiştir. Bu türkülerde savaşlarda elde edilen başarılar, kahramanlıklar, yenilgiler, ayrılıklar, hasretlikler, acılar anlatılmıştır. Bir taraftan kahramanlıklar dile getirilirken diğer taraftan da aynı türkü içerisinde ayrılıklara vurgu yapılmıştır. "Sivastopol Önünde Yatar Gemiler", "Estergon Kalesi", "Kırım'dan Gelirim Adım da Sinan'dır", "Tuna Nehri Akmam Diyor, Etrafımı Yıkmam Diyor", " Hey On Beşli On Beşli Tokat Yolları Taşlı On Beşliler Gidiyor Kızların Gözü Yaşlı", "Çanakkale İçinde Vurdular Beni" "Mert Dayanır Namert Kaçar", "Buna Er Meydanı Derler", "Beşli Martin Çay Başında Patladı" gibi mısralarla başlayan bu gibi türküleri çoğaltmak mümkündür. Değişik makamlarda ve usûllerde bestelenmiş olan türkülerde Hüseynî, Hicaz, Segâh, Uşşak, Rast, Kürdî, Eviç, Mâhur, Muhayyer, Hüzzâm, Nevâ gibi makamların ve Aksak, Sofyan, Düyek, Devr-i Hindî, Semâî, Türk Aksağı gibi usûllerin kullanıldığı görülmüştür.

Balkan Göçleri

Çanakkale Savaşı sırasında en çok şehit veren illerimizden biri de Tokat'tır. Tokat ilinden 1315 tertiplileri olarak Çanakkale Harbi'ne katılan gençlerin hiçbiri memleketlerine geri dönememiş, tamamı şehit olmuştur. Aşağıda Türkü güftesinde geçen "Hey on beşli on beşli" ifadesindeki "on beşli" 1315 (1899) doğumlu gençler için söylenmiştir.

Hey on beşli on beşli
Tokat yolları taşlı
On beşliler gidiyor
Kızların gözü yaşlı.

Gazi Osman Paşa türküsü olarak bilinen Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki türkü de kazanılan Plevne zaferine istinâden bestelenmiştir. "Gazi Osman Paşa, Rus savaşı başladığı zaman Vidin'de bulunuyordu. Plevne'yi müdafaa için emir alır almaz derhal oraya koştu ve orada tarihin en büyük müdafaasını yaptı. Üstün kuvvetlerle savaştı. I. ve II. Plevne Savaşları'nı kazandı. Fakat çok üstün kuvvetler karşısında kaleye çekilerek tam dört buçuk ay kaleyi müdafaa etti. 20 Temmuz 1877'de büyük ku-

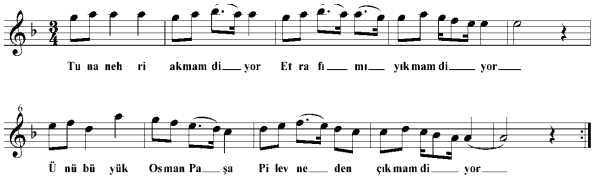
* Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müdürü

mandan Osman Paşa'nın Plevne zaferi ile tarihte bir altın sayfa daha açıldı." (Cebeci 2006: 6) Bu zafere ait türkünün güftesi ve notası ise şöyledir:

Tuna nehri akmam diyor
Etrafımı yıkmam diyor,
Şânı büyük Osman Paşa
Plevne'den çıkmam diyor.

Olur mu böyle olur mu
Evlât babayı vurur mu,
Sizi millet hainleri
Bu dünya size kalır mı?

Kılıcımı vurdum taşa
Taş yarıldı baştan başa,
Nâmı büyük Osman Paşa
Askerinle binler yaşa.



Usûlü: Semâî

Bu konuda şimdiye kadar yapılan çalışmalar incelendiğinde türkülerin sadece edebî yönünün ele alındığı, güftelerinde kullanılan hece sayılarının tespit edildiği ve hikâyelerinin anlatıldığı görülmüştür. Müzikal açıdan analizleri hiç yapılmamıştır.

Bu bildiride: Balkan coğrafyasında yaşanan savaşları konu alan, olayları tasvîr eden ve yaşanılanları anlatan Türküler ele alınacaktır. Çeşitli kaynakların yanı sıra TRT repertuarında bulunan yaklaşık 2.000 (iki bin) türkünün taraması yapılacak, belirlenen amaçlar doğrultusunda incelemeye tabi tutulacaktır. Savaşların Balkan coğrafyasında yaşanmasına karşı Türkülerin Anadolu coğrafyasından da çıkmasına vurgu yapılacaktır. Çünkü Anadolu'nun pek çok yerinden Balkanlara giden gençler savaşlara katılmışlardır. Ardında bıraktıkları aileler ve onların dramları türkülerin doğmasında etkili olmuştur. Ayrıca kahramanlık türküleri, serhat türküleri de işlenecektir. Öncelikle Türkülerin hikâyeleri veya bestelenmesine konu olan örnek ve neden olan olaylar anlatılacaktır. Türküler, makam ve usûl özellikleri açısından da ele alınacaktır. Türkülerden bahsederken bazı özelliklerin daha iyi algılanması için uygulamalı olarak türkü dinletisi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Balkan Savaşları, Türküler, Rumeli Türküleri, Türk Müziği.

1.Giriş

Balkanlar, Bugün Türkiye'nin Doğu Trakya'sı, Bulgaristan ve Arnavutluk'un tamamı, bütün adalar ve Yunanistan, Makedonya, Kosova, Karadağ, Sırbistan, Romanya, Moldovya ile Ukrayna'nın Kırım'a kadar olan Karadeniz sahilleri, Bosna-Hersek, Yugoslavya, Hırvatistan, Slovenya, Kısmen Macaristan'ı içine alan çok geniş bir bölgeyi kapsamaktadır.

Türkler, Osmanlı İmparatorluğu bölgeye hâkim olmadan çok önce Balkanlar'a yerleşmiş ve bölgenin etnik, sosyal ve kültürel yapılanmasında önemli bir rol oynamışlardır. 13. yüzyıla kadar Balkanlar'da yaşayan Türk toplulukları burada Orta Asya'dan getirdikleri kültüre ait derin izler bırakmışlardır. (Ahmedbeyoğlu, 2001:137) Osmanlı döneminde bu bölgeye göç eden Türkler, Rumeli'de büyük bir Müslüman-Türk nüfusu meydana getirmiştir. Zengin kültürün bu bölgeye taşınmasını, paylaşılmasını ve bölgede kökleşmesini sağlamışlardır. 15. yüzyılda, Trakya, Bulgaristan ve Makedonya tamamen Türk hâkimiyeti altına girmiştir. (Türbedar, 2003:15)

Bölgeye göç eden Müslüman-Türk halklar, beraberlerinde Anadolu-İslâm kültürünü, mimarisini, el sanatlarını, Türk Orta Asya-Anadolu kültür ve geleneğini, folklorunu taşımışlardır. Gittikleri bölgelerde, yerel halkla sıkı dostluk ilişkileri kurmuşlar, ilişkiler sadece ticaretle sınırlı kalmamıştır. Bölgenin sosyal ve kültürel yapısı büyük bir gelişme göstermiştir. Günümüze kadar ulaşan kültür mirasının büyük bir kısmı bu dönemde inşa edilmiştir. Yeme-içme, giyim-kuşam adet ve gelenek gibi günlük hayatın temel unsurlarından halk türkülerine, anlatılan fıkralardan atasözlerine kadar yaşam tarzının bütün unsurları yerel halkın hayatına girmiş, etkileşim göstermiş ve önemli bir yer tutmuştur. (İsen, 1997:67)

500 yıllık bir hâkimiyetin ardından **Kırım** (1853-56), **Sivastopol** (1854-55), **Plevne** (1877), **Teselya** (1897) **I. Balkan** (1912), **II. Balkan** (1913), **Çanakkale** (1915-16) Savaşları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun elinden çıkan Balkan toprakları-

nın ardından pek çok hüzünlü hikâyeler, destanlar, kahramanlıklar anlatılmış, ağıtlar yakılmıştır. Verilmiş olan mücadele ise şarkılara, türkülere, marşlara konu olmuştur. Balkan toprakları elden çıksa da Evlâd-ı Fâtihân'ın buralardaki varlığı, kültürel kimliği mûsikîsiyle, oyunları ile gelenekleri ile devam etmiştir.

Toplumun moral değerlerini, hassasiyetlerini, özelliklerini, duygularını yansıtan sanatların başında mûsikî sanatı gelmektedir. Rumeli ve Balkanlar'da oluşan ve günümüze ulaşan mûsikî eserlerine bakıldığında isimleri günümüze kadar ulaşamamış ancak besteleri ulaşmış pek çok sanatçının mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı Devletinin gücü ile müzik sanatının gücü arasındaki paralellik gözden kaçırılmamalıdır. Osmanlı Devleti'nde Rumeli eyâleti nasıl ki siyasî ve kültürel alanda birinci sırada yer alan bir eyâlet oldu ise günümüzde dahî Rumeli Türküleri, tarihten gelen ihtişâmı ve gücüyle Türk Mûsikîsi repertuarındaki çok önemli yerini korumaktadır.

Türk mûsikîsinde en çok kullanılan formlardan biri olan Türkü, Türk Halk Edebiyatı'nda en çok kullanılan bir nazım şeklidir. Koşma ve destana benzeyen klasik dörtlükler şeklinde, ancak değişik hece kalıplarıyla söylenmiştir. Türkülerin son mısraları genellikle her dörtlüğün sonunda tekrar eder. Gerek Türk Sanat Müziği'nde gerekse Türk Halk Müziği'nde ve Halk Şiiri'nde en değişken şiir ve beste şeklidir. Bir terennüm şiiri olduğundan coşkun duyguların şiirin kalıbına sığmadığı şeklinde de düşünülebilir. Bu sebeple tekrar eden son mısralar bestelerde türlü kalıplara dökülür. Şâir demek istediğini bu mısralara sığdıramamışsa, dörtlüklere beşinci ve altıncı mısraları eklediği gibi, bazen de bu ekler daha artarak üçlü ya da dörtlü nakaratlar şekline dönüşebilir. Türkülerin bestecilerinin çok azı bilinmektedir. Çoğunlukla sözleri de anonimdir. Aşk, sıla hasreti, tabiat güzellikleri, sevgiliyi sembolize eden turna, ceylan, âhû vb. kavramlar konu olarak seçilmiştir. Taşlama niteliğinde olanları da vardır. Çoğunlukla 11'li hece kalıbı ile söylenmekle birlikte kesin bir vezin sınırlaması yoktur. Ancak 17. yüzyılda 8'li hece ile söylenen şekillerine de rastlanır. Beste düzeni içinde asıl şiirle ilgisi bulunmayan "hey, de, aman vb." gibi tamamlayıcı sözcük ve hecelerin eklendiği olur. (Özalp 1992:23) Türküler bağımlı bir beste türü olmadığından belirli ve kural-

Balkan savaşlarını tasvir eden bir resim

lı bir melodik yapıya sahip değillerdir. Ancak, türkü bestelerinde bir samimiyet dikkati çeker. Eserin belkemiğini teşkil eden makamın seyir özelliklerine uygunluk belli ölçülerde mevcuttur. Meselâ Hüseynî makamında bestelenmiş olan bir türkü Muhayyer makamına benzeyen bir seyir özelliği gösterebilir.

Şarkılarda, türkülerde anlatılanlar beş yüzyılı aşkın bir Balkan ve Rumeli yaşantısının özeti gibidir. Balkan coğrafyasında yaşanan savaşlar mûsikîye konu olmuştur. "Serhat" denince hep Avrupa ülkeleri ile ilgili sınır boylarında verilen mücadeleler akla gelmiştir. Bu sebeple bu türkülerin bir bölümü "Serhat Türküleri" bir bölümü "Kahramanlık Türküleri" adı altında toplanmıştır ki, bugün de "Kahramanlık Türküleri" olarak anılmaktadır. Bu bölge ile ilgili türkülerinin ilk derlemesi udî Nevres Bey tarafından gerçekleştirilmiştir. Geniş çaplı ikinci derlemeyi ise tanburacı Osman Pehlivan, Muzaffer Sarısözen ve Kemal Altınkaya yapmıştır. Bu derlemelerin bir kısmının notaları TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi'nde bulunmaktadır. Türk Halk Müziği derleme çalışmaları sırasında da pek çok Rumeli türküsü derlenmiştir. Beste tekniği, makamların seyir ve hareketi açısından bu eserler klasik üslûp özelliği taşımaktadır. 19. yüzyılda büyük ilgi ile dinlenen ve sevilen Türküleri büyük bestekârlarımızı da etkileyerek, başta Dede Efendi olmak üzere (kendisi Kosova-Kestriyeli'dir) Rumeli tarzı eserler bestelemişlerdir. (Özalp,1992:24)

Bu türkülerde akla ilk gelen tema, kahramanlıktır. Kahramanlık temasının ardında 500 yıllık tarihî süreçte kazanılan zaferlerin etkileri mevcuttur. Türkü güftelerinde akıncı ve serhatlerin zafer sevinci hissedilmektedir. Fethedilen yerlerle ya da savaş yapılan yerlerle ilgili pek çok türkü günümüze kadar gelmiştir. Hepsinin konusu kahramanlık, savaşlar, düşmandan alınan ya da düşmana kaptırılan ülke ve şehirlerle, bu şartlar altında gelişen gönül macerala-

Balkan savaşlarında askerlerimiz

rı ile bütünleşir. Üslûp ve ifadelerinde yiğitliklerle duygusallıklar yan yana gelmiştir. Tuna Nehri'nin, Rumeli'ndeki Türk toplumunun ve Türk askerinin hayatında unutulmayan hatıraları vardır. Bunun için bu grup Rumeli türküleri "Tuna Türküleri" adı ile de anılır. Bu türkülerde de elden çıkan kaleler, Tuna boylarına serpilmiş ve sık sık el değiştiren şehirler, buralarda yaşanan mutluluklar ve pişmanlıklar, aşklar, hasret ve umutsuzluklar gibi türlü beşerî duygular ifade edilmiştir. Bu türlerin bir bölümü İstanbul folkloru içinde eriyerek kimlik değiştirmiştir. Bir bölümü ise, tıpkı Anadolu türküleri gibi, daha değişik konuları içermiştir. İşlenen olaylar ya da duygular olayın geçmiş olduğu yerlerin adı anılarak besteye bağlanmıştır. "Estergon Kalesi", "Kırım'dan Gelirim Adım da Sinan'dır", "Buna Er Meydanı Derler", "Mert Dayanır Nağmert Kaçar" gibi türküler bunlara örnektir.

Balkan coğrafyasında yaşanan savaşlar sonucu ortaya çıkan türküler üzerine yapılan araştırmada, TRT repertuarında bulunan 2000 adet türkü gözden geçirilmiştir. Bunlardan kahramanlık ve serhat türküleri dışında çok az türküye ulaşılabilmiştir. Bu çalışmaya yönelik olarak tespit edilen üç yeni eser ilk defa tarafımızdan notaya alınmış ve repertuara kazandırılmıştır.

2.Balkan Coğrafyasında Yaşanan Savaşlara Atıf Olunan Bazı Örnek Türküler

2.1. "Belgrad Kalası" Türküsü

Belgrad şehrinin fethi 29 Ağustos 1521 de Kanuni Sultan Süleyman Han tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu türküde ***Belgrad Kalası*** etrafındaki Zemlin/Zemun Ovası'ndan söz edilmektedir. Osmanlı döneminde Zemlin/Zemun Ovası büyük bir bataklık imiş. Türkü sözünde belirtildiği gibi "Atlısı geçemez değil ki yayası." Tito döneminde üniversite öğrencilerinin girişimleriyle bataklık temizlenmeye çalışılır. Sonra da Zemlin/Zemun Ovası'nda yeni, yüksek, modern, binalar inşa edilir. Belgrad'ın önemli belediyelerinden biri olur. Muzaffer Sarısözen'in derlediği, Kemal Altınkaya'dan alınan Muhayyer makamında ve Nîm Sofyan-Semâî değişmeli usûlündeki türkünün sözleri şöyledir: (Nuş, 1996:54-55)

Belgrad Kal'ası, Zemlin Ovası
Atlısı geçemez değil ki yayası
Gönlüm oldu benim Zemlin Ovası
Belgrad Kal'ası, Zemlin Ovası
Atlısı geçemez değil ki yayası.

2.2. "Bülbüller Ötüyor Seher Vaktidir" Türküsü

Osmanlı Ordusu 1526 yılında İstanbul'dan hareket ederek Tuna'yı geçer. Petervardin Kalesi'ni alır, Macaristan Ovası'na girer. 29 Ağustos 1526 günü ***Mohaç Ovası***'nda korkunç bir savaş başlar. Osmanlı komutanlarının üstün savaş anlayışı ile az zâyiatla düşmana korkunç bir yenilgi verdirilir. Bütün Macar süvarileri imha olunur. Kaçanlar da başta Kral II. Lui (Layos) olmak üzere bataklıkta boğularak kaybolurlar. İki saat gibi kısa bir zamanda elde edilen bu başarı, halkımızın haklı gururuna vesile olur. (Özbek, 1975:400) Bunu dile getiren Mâhur makamında ve Aksak usûlündeki "*Bülbüller ötüyor seher vaktidir*" sözleri ile başlayan Muzaffer Sarısözen'in derlediği, Kemal Altınkaya'dan alınan türkünün sözleri şöyledir:

Bülbüller ötüyor seher vaktidir
Gülbâde içelim bahar vaktidir
Hazır olun erler gazâ vaktidir
Dökülelim yine düşman eline
Destur saldıralım Macar eline.

Çadırlar toplansın tuğlar dikilsin
Tekbîr sadâları arşa yükselsin
Tuğlar başa geçsin Gülbank çekilsin
Destur saldıralım düşman eline
Destur saldıralım Macar eline.

2.3. "Estergon Kalesi" Türküsü

Estergon ırmağı ile Tuna nehrinin birleştiği yerde bir tepenin üzerine inşa edilen şehir 1543'te Kanuni Sultan Süleyman zamanında Osmanlılara geçmiştir. Şu anda Macaristan sınırları içinde bulunmaktadır. İşte bu türkü halk tarafından bir zafer sonrası söylenmiş ve sevilerek bugüne kadar gelmiştir (Soysal, 2007:48) Hicaz makamında ve Aksak usûlünde bestelenmiştir.

Estergon Kal'ası su başı durak
Kemirir gönlümü bir sinsi fırâk
Gönül yâr peşinde yâr ondan ırâk
Akma Tuna akma ben bir dertliyim
Yâr peşinde koşan kara bahtlıyım.
Estergon Kal'ası su başı kaya
Kemirir gönlümü aşk denen belâ
Üftâdeni hoş gör gel etme cefâ
Akma Tuna akma ben bir dertliyim
Yâr peşinde koşan kara bahtlıyım.

2.4. "Plevne" Türküsü

Gazi Osman Paşa Türküsü olarak bilinen Kürdî makamındaki Semâî usûlündeki türkü de kazanılan bir zafere istinâden bestelenmiştir. "Gazi Osman Paşa, Rus Savaşı başladığı zaman Vidin'de bulunuyordu. Plevne'yi müdafaa için emir alır almaz derhal oraya koştu ve orada tarihin en büyük müdafaasını yaptı. Üstün kuvvetlerle savaştı. I. ve II. Plevne Savaşları'nı kazandı. Fakat çok üstün kuvvetler karşısında kaleye çekilerek tam dört buçuk ay kaleyi müdafaa etti. 20 Temmuz 1877 de büyük kumandan Osman Paşa'nın ***Plevne Zaferi*** ile tarihte bir altın sayfa daha açıldı." (Cebeci, 2006: 6)

Plevne deki Osmanlı askeri arasında çıkan bu destan Plevne'de söylendiği için Plevne Destanı olarak adlandırılmıştır. 1877'de Mızıka-i Hümâyûn'da Miralay (albay) Mehmet Ali Bey Plevne'de askerler tarafından söylenen bu destanı Plevne Marşı olarak yeniden düzenlemiştir.

Tuna nehri akmam diyor
Etrafımı yıkmam diyor
Şanı büyük Osman Paşa
Plevne'den çıkmam diyor.

Olur mu böyle olur mu
Evlât babayı vurur mu
Sizi millet hainleri
Bu dünya size kalır mı?
Kılıcımı vurdum taşa
Taş yarıldı baştan başa
Nâmı büyük Osman Paşa
Askerinle binler yaşa.

Balkan Göçleri

2.5."Kırım" Türküsü

Bu türkünün 1532 yılında gerçekleştirilen Avusturya ve Macaristan Savaşları ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Sinan, Kırım'dan gelen ve Osmanlı ordusuna katılan öncü akıncı güçleri temsil eden bir kişidir. Akıncının kılıcı çeliktendir. Çelik kılıç imâlâtı sırasında şekil verilirken kor ateşe sokulmaktadır. Biraz bekletildikten sonra da sertleştirilmesi için bol soğuk su ile temas ettirilmektedir. Türkü güftesinde "Kılıcımın suyu yar suyu, kandır da dumandır." sözüyle anlatılmak istenen; savaşmaktan dolayı kılıcın su yerine kanla sertleştirilmiş olmasıdır. Nemçelu ise Avusturya askerine verilen addır. Nevâ makamında ve İkiz Aksak-Devr-i Hindî değişmeli usûlündeki çok bilinen ve sevilen türkünün başka sözleri şöyledir:

Kırımdan gelirim adım Sinan'dır
Kılıcımın suyu kandır dumandır.
Haber geldi Macar Tuna'ya inmiş
Haddin bildirmeğe ahdım yamandır.

Gâh köle olursun ve gâhi âsî
Er sözün fehmetmez elin kahpesi
Gizli işim yoktur bilmeyen varsa
Dizgin kırmak olmaz meydan burası.

Kırım'dan gelirim atım Arap'tır
Gizlenme Nemçelu meydan burdadır.
Macar illerinde bilmeyen varsa
Meydan okumak çün Sinan burdadır.

Türkünün söylendiği diğer bir şekli ise şöyledir:

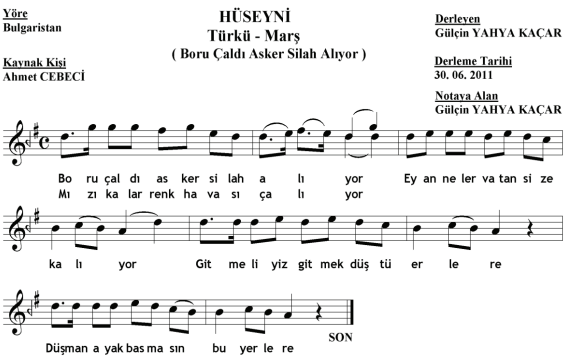
Kırım'dan gelirim
Adım da Sinandır
(Hey hey aman adım da Sinan'dır)
Kılıncımın suyu yar suyu
Kandır da dumandır
(Hey kandır da dumandır hey)

Kırımdan gelirim
Atım da Arap'tır
(Hey hey aman atım da Arap'tır)
Gizlenme Nemçelu Nemçelu
Hâlin de haraptır haraptır
(Hey hâlin de haraptır)
Gizlenme Nemçelu Nemçelu
Meydan da burdadır
(Hey meydan da buradadır hey)

2.6. "Boru Çaldı" Türküsü

Balkan coğrafyasında yaşanan savaşlar sonucu ortaya çıkan türküler üzerine yaptığımız araştırmada Balkan Türkleri İnsan Hakları Derneği Başkanı Dr. Ahmet Cebeci tarafından derlenen ve ilk defa tarafımdan notaya alınan üç adet türkü ile ilgili bilgiler ise şöyledir:

Bulgaristan Türk okullarında 1948'den önce söylenen Türkü-Marş formu denilebilecek bir eser ise ***Teselya Savaşı*** (1897) ile ilgilidir. "*Boru Çaldı Asker Silah Alıyor*" sözleri ile başlayan Türkü-Marş Hüseynî makamında ve Sofyan usûlündedir. "*Ankara'nın Taşına Bak Gözlerimin Yaşına Bak*" güfteli Türkü-Marş'ta olduğu gibi.



Boru çaldı asker silâh alıyor
Mızıkalar cenk havası çalıyor
Ey analar vatan size kalıyor
Gitmeliyiz gitmek düştü erlere
Düşman ayak basmasın bu yerlere.

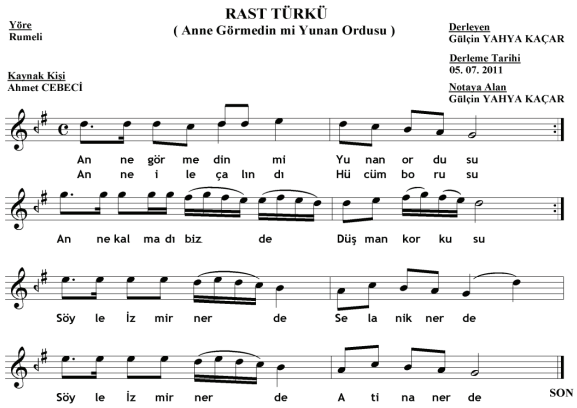
Korku nedir içimizde bilinmez
Alnımızdan Türklüğümüz silinmez
Biz var iken bu toprağa girilmez
Gitmeliyiz gitmek düştü erlere
Düşman ayak basmasın bu yerlere.

Benim babam gazilerin pederi
Çalınıyor "Silah başı", "İleri!"
Böyle imiş bu milletin kaderi
Gitmeliyiz gitmek düştü erlere
Düşman ayak basmasın bu yerlere.

Gizli bir ses baykuş gibi ötüyor
Hudutlarda can dumanı tütüyor
Türk oğluyum elim silâh tutuyor
Gitmeliyiz gitmek düştü erlere
Düşman ayak basmasın bu yerlere.

2.7. "Anne Görmedin mi Yunan Ordusu" Türküsü

Teselya Savaşı'nı konu alan, düğünlerde ve yaşlıların sohbetlerinde sık sık söylenen bir marş "Anne Marşı"dır. Rast makamında ve Sofyan usûlündedir. Bu Türkü-Marş'ın sözleri ve notası şöyledir:

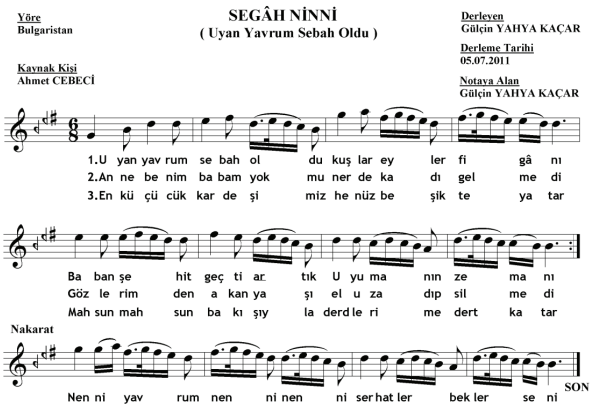


Anne görmedin mi Yunan ordusu
Anne ile çalındı hücum borusu
Anne kalmadı bizde düşman korkusu
Söyle İzmir nerde, Selanik nerde
Söyle İzmir nerde, Atina nerde?
İzmir'i almadan inmem atımdan
Daha kıymetlisin sen hayatımdan
Anne ben vazgeçmem saltanatımdan
Söyle İzmir nerde, Selanik nerde
Söyle İzmir nerde, Atina nerde?
Başkumandan çıkmış sefer dağına
Süvariyi salmış hemen sağına
Düşmanı indirdiler ölüm çağına
Söyle İzmir nerde, Selanik nerde
Söyle İzmir nerde, Atina nerde?

2.8. "Uyan Yavrum Sebah Oldu" Türküsü

18.-19. yüzyıllar Osmanlı Devleti'nin gerileme döneminin başladığı, Karlofça Antlaşması (1699)

döneminden sonra yakıldığı düşünülen Segâh makamındaki Ninni, Rumeli bölgesindeki Türk çocuklarına uyuturken söylenen ninnilerden biridir. Çocuklara vatan, millet sevgisi, kahramanlık duyguları vermek amacı ile söylenen bu ninni Segâh makamında ve Yürük Semâiî usûlündedir.



Uyan yavrum sebah oldu
Kuşlar eyler figãnı
Baban şehit geçti artık
Uyumanın zemânı
Nenni yavrum nenni nenni
Serhatler bekler seni.

Anne benim babam yok mu?
Nerde kaldı gelmedi?
Gözlerimden akan yaşı
El uzadıp silmedi.
Nenni yavrum nenni nenni
Serhatler bekler seni.

En küçücük kardeşimiz
Henüz beşikte yatar
Mahzûn mahzûn bakışıyla
Dertlerime dert katar.

2.9. "Çanakkale" Türküsü

Gelibolu adası bilindiği üzere Türklerin Avrupa'ya geçiş yeridir. Bundan dolayı Çanakkale türküleri de Rumeli türküleriyle bağlantılıdır. ***Çanakkale Zaferi***, 18 Mart 1915'te Gelibolu Yarımadası üzerinde kazanıldığı zaman, İngiltere ve Fransa, Gelibolu Yarımadası'nı ele geçirerek Çanakkale Boğazı'nı açmak ve devamında da İstanbul'u işgal etmek niyeti ile bu harekâta başladılar. Böylece Türklerin Avrupa ile olan bağlantılarını da tamamen kesmiş olacaklardı. Yüz binlerce şehit verdiğimiz bu savaşa yurdun her bir yerinden gönüllü askerler katılmışlardır. Bu zaferle Türk Milleti askerlik kabiliyetini, fedakârlık ruhunu, vatan ve millet sevgisini, manevî gücünü bir defa daha dünyaya göstermiştir. Çanakkale Türküsü de burada şehit düşen askerlerimiz için yakılmıştır. (Soysal, 2007:46)

Çanakkale savaşında siperlerimizde askerlerimiz

Çanakkale içinde aynalı çarşı
Anne ben gidiyom düşmana karşı
(of gençliğim eyvah)

Çanakkale içinde bir kırık testi
Kimimiz nişanlı kimimiz evli
(of gençliğim eyvah)

Çanakkale üstünü duman bürüdü
On üçüncü fırka harbe yürüdü.

2.10. "Hey On Beşli" Türküsü

Çanakkale Savaşı sırasında en çok şehit veren illerimizden biri de Tokat'tır. Tokat ilinden 1315 tertiplileri olarak Çanakkale Harbi'ne katılan gençlerin hiçbiri memleketlerine geri dönememiş, tamamı şehit olmuştur. Aşağıda Türkü güftesinde geçen "Hey On beşli On beşli" ifadesindeki "on beşli" 1315 (1899) doğumlu gençler için söylenmiştir. TRT repertuarında Tokat Türküsü olarak geçen türkünün sözleri şöyledir:

Hey on beşli on beşli
Tokat yolları taşlı
On beşliler gidiyor
Kızların gözü yaşlı.

Çanakkale Savaşı kahramanlıklarımızı dile getiren ve Gelibolu Marşı olarak bilinen bestesi Leyla Saz'a güftesi Sâmih Rifat'a ait eser ise şöyledir:

Yaslı gittim şen geldim
Aç koynunu ben geldim
Bana bir yudum su ver
Çok uzak yoldan geldim.

Açıldı kale yolu
Göründü Gelibolu
Bırak deniz gideyim
Orası yasla dolu.

2. 11. "Buna Er Meydanı Derler" Türküsü

17. yüzyıla ait olduğu düşünülen anonim bir halk türküsüdür. Hicaz makamında ve Aksak usûlündeki bu türkü, Köroğlu türkülerinin Rumeli'deki varyantlarından biridir. Kaynak kişi ve derleyen Kemal Altınkaya'dır. Sözleri ise şöyledir:

Buna er meydanı derler bunda söz olmaz
Çifte yürekli erkekler şahin gelir bu yâne
Ele bele dile imanım ihanet olmaz
Okurlar fermânın imanım yandım kıyarlar câne.
Bu yolun erkânı imanım hünkârdan gelir
Serden geçmiş erler imanım yandım gelir bu yâne
Sıtkı sadakatten imanım ayrılmak olmaz
Okurlar fermânın imanım yandım kıyarlar câne.

2.12." Selânik" Türküsü

Aluş Nuş'un derlemiş olduğu bu türkünün ise 19. yüzyıl türkülerinden olduğu düşünülmektedir. ***Teselya Savaşı***'na atfedilmektedir. Hüzzam makamındadır. Sözleri ise şöyledir:

Deniz içinde şamdan
Kara perde bu camdan
Al mavzeri vur beni
Kurtulayım bu candan.

Vapurun halkasına
Denizin dalgasına
Ben yârimi yolladım
Selânik kavgasına.

2.13. "Yine de Şahlanıyor Aman" Türküsü

16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin zaferlerle dolu olan yükselme ve genişleme devriyle ilgili olduğu düşünülen Hicaz ve Aksak usûlündeki türküyü derleyen Kemal Altınkaya, notaya alan Muzaffer Sarısözen'dir. Türkünün sözleri ise şöyledir:

Yine de şahlanıyor aman kolbaşının yandım da kır atı
Görünüyor yandım aman bize sefer yolları
Davullar çalsınlar aman aman da
Çengi çengi de harbiyi
Sefersiz olamaz aman aman er evlâtları
Görünüyor yandım aman bize zafer yolları.

2.14. "Kır At Kır At Nallı Kır At" Türküsü

I. Balkan Savaşı ile ilgili olduğu düşünülen bu türkünün güftesinde Balkan topraklarının elden çıkarak son sınır şehri olan Edirne'de kalışı anlatılmaktadır. Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki türkünün sözleri şöyledir:

Kır at kır at nallı kır at
Beni Balkanlar'da bırak
Ben o Balkanlar'da durmam
Beni Edirne'de bırak.

Kır atıma bini verdim
Edirne'de ini verdim
On beş aydır gurbet elde
Ben yârimi çok özledim.

Kır atımın beli ince
Ölürüm yar görmeyince
Telli de uçkur çözemedim
Asker yârim gelmeyince.

2.15. Sivastopol Önünde Yatar Gemiler" Türküsü

Kırım Savaşı içerisindeki Sivastopol muharebelerine atf olunan "Sivastopol Önünde Yatar Gemiler" türküsünün sözleri ise şöyledir:

Sivastopol önünde yatar gemiler,
Atar da nizam topunu, yerle gök inler.
Yardımcıdır bize kırklar yediler,
Sılasına kavuşmaz aslan yiğitler,
Aman da Kaptan Paşa emir ver bize,
(Aman da padişahım izin ver bize)
Sılada nişanlımız duacı size.
(İzin de vermez isen dök bizi denize)

Sivastopol önünde yıkık minâre,
Düşman dedikleri gelmez imâne,
Erenler geliyor bize imdâde,
Aman da Kaptan Paşa emir ver bize,
(Aman da padişahım izin ver bize)
Sılada nişanlımız duacı size.
(İzin de vermez isen dök bizi denize)

Sivastopol önünde musalla taşı,
Sırma kılıç kuşanmış Arap binbaşı.
Ölürsek şehidiz, kalırsak gazi,
Aman da Kaptan Paşa emir ver bize,
(Aman da padişahım izin ver bize)
Sılada nişanlımız duacı size...
(İzin de vermez isen dök bizi denize)

3.Sonuç

Osmanlı Devleti, 1354'de yılında Balkanlar'a geçişi sonrası bölgedeki varlığını beş yüz yıldan fazla sürdürmüştür. Osmanlı kültürü ile karşılaşma, bölgede mevcut siyasî ve sosyo-kültürel yapıda önemli ölçüde değişimler yaşanmasına neden olmuş ve Güney-Doğu Avrupa'yı "Balkanlar" hâline getirmiştir.

Ele aldığımız türkülerde, anlatılanlar, beş yüzyılı aşkın bir Balkan yaşantısının özeti gibidir. Kahramanlık temasının ardında bu tarihî süreçte kazanılan zaferlerin etkileri mevcuttur. Türkü güftelerinde akıncı ve serhatlerin zafer sevinci hissedilmektedir. Feth edilen yerlerle ya da savaş yapılan yerlerle ilgili pek çok türkü günümüze kadar gelmiştir. Hepsinin konusu kahramanlık, savaşlar, düşmandan alınan ya da düşmana kaptırılan ülke ve şehirlerle, bu şartlar altında gelişen gönül maceraları ile bütünleşir. Üslûp ve ifadelerinde yiğitliklerle duygusallıklar yan yana gelmiştir. Bu türkülerde elden çıkan kaleler, Tuna boylarına serpilmiş ve sık sık el değiştiren şehirler, buralarda yaşanan mutluluklar ve pişmanlıklar, aşklar, hasret ve umutsuzluklar gibi türlü beşerî duyguların ifade edildiği görülmüştür. Güçlü, kuvvetli anlamına gelen Türk kelimesinin, adı ile mütenasip olarak Türk Milletinin tarihî geçmişine, sanatına, türkülerine, ninnilerine yansıdığı görülmüştür.

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar ve Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı icrâ heyeti, Makedonya'da ilk yurtdışı konserinde

KAYNAKÇA

- Ahmetbeyoğlu, Ali (2001), **Avrupa Hun İmparatorluğu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay.
- Cebeci, Ahmet (2006), **50 yıllık Türküler**, Ankara, BTİHD Yay.
- Hasan, Hamdi (2008), **Makedonya Türklerince Söylenen Türküler**, Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- İsen, Mustafa (1997), "*Tezkirlere Göre Osmanlı Kültür Coğrafyası*", Ankara, Ötelerden Bir Ses, Akçağ Yay.
- İsen, Mustafa (2003), **Balkanlarda Türk Edebiyatı**, Ankara, Asam Yay.
- Nuş, Aluş (1996), **Rumeli Türküleri-Güfte ve Besteleriyle**, İstanbul, Say Yay.
- Nuş, Aluş (2010), **Balkan Sesleri**, Kosova.
- Özalp, Nazmi (1992), **Türk Mûsikîsi Beste Formları**, Ankara, TRT Basım ve Yayın Müd. Yay.
- Özbek, Mehmet (1975), **Folklor ve Türkülerimiz**, İstanbul, Ötüken Yay.
- Özkan, İsmail Hakkı (2006), **Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri**, İstanbul, Ötüken Yay.
- Öztuna, Yılmaz (1994), **Büyük Osmanlı Tarihi. İstanbul**, Ötüken Yay.
- Soysal, Fikri (2007), *Rumeli Olay Türküleri*, Y. Lisans tezi, İTÜ SBE Türk Müziği Programı.
- Türbedar, Erkan (2003), **Balkan Türkleri**, Ankara, Asam Yay.
- **TRT Arşiv Notaları**
- Yahya Kaçar, Gülçin (2009), **Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)**, Ankara.

Dipnot

** Atatürk Araştırma Merkezi ve Makedonya Bilimler ve Sanatlar Akademisi iş birliğinde 17-22 Ekim 2011 tarihlerinde Üsküp'te (Makedonya) düzenlenen VII. Uluslararası Atatürk Kongresi'nde 18 Ekim 2011 tarihinde bildiri olarak sunulmuştur.

NEVÂ KÂR HAKKINDA DÜŞÜNCELER**

Prof. Mutlu TORUN *

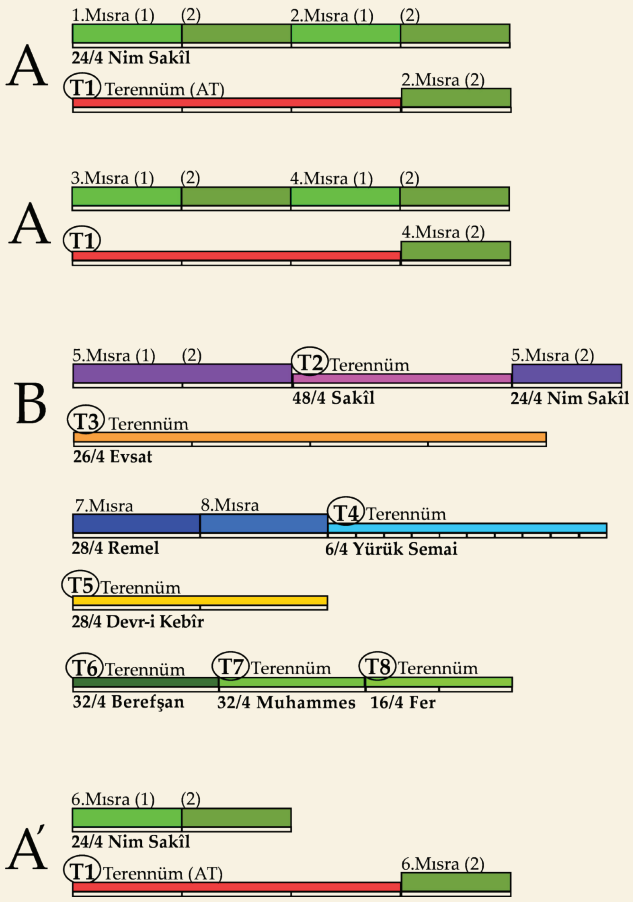
"Nevâ Kâr ise, büyük formda yazılmış güfteli dindışı eserlerimizin en üstünü olarak tavsif edilebilir. Mûsikî yapısı ve güzelliği hakkında tahliller ve etüdler yapılmaya lâyık, büyük çapta, klasik üslûb içinde erişilmesi mümkün olmayan ve belki üstelik mümkün de olmamış bir şâheserdir."
Yılmaz Öztuna

Sanat eserlerinin, güzelliklerin birbiriyle kıyaslanması mümkün olmasa da Itrî'nin "Nevâ" makamında, "Kâr" formundaki bu eserinin sadece Öztuna tarafından değil, hemen bütün konuyla ilgilenenlerin kabul ettiği, sanat değerinin üstünlüğü, asil güzelliğidir.

Bu değerlerin; güzelliklerin uyandırdığı duyguları anlatmak yerine, eseri inceleyip, fazla akademik olmadan, objektif bazı tespitler yapmaya gayret edeceğiz.

Diğerleri gibi, kendine özel bir biçime sahip olan, değişik usûller de kullanılan Nevâ Kâr'ın bölümlerini yanda şema hâlinde veriyoruz:

NEVÂ KÂR BİÇİM (FORM) ŞEMASI



Şekil hakkında:

İncelemeleri Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'nun notası üzerinde yaptık.

Mısralar kalın ve terennümler daha ince dikdörtgenler olarak, usûlleri gösteren en ince dikdörtgenlerin üzerinde gösterildi.

Dikdörtgenlerin uzunluğu, usûlün uzunluğuyla orantılıdır. (6/4'lük Yürük Semâî'nin ne kadar küçük kaldığı görülüyor.)

Aynı rengi taşıyan dikdörtgenler ve harfler aynı melodiyle bestelendiklerini gösteriyor.

Aşağıdaki gözlemleri okurken lütfen şemadan takip edin, yoksa anlaşılmaz:[1]

Form:

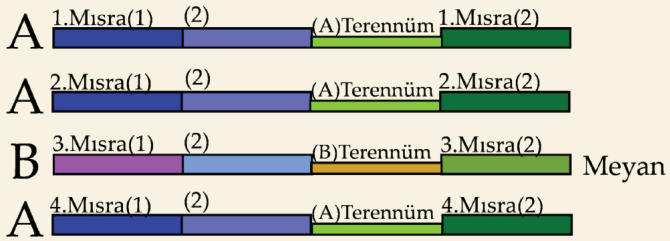
Itrî, bu büyük eserde, sadece üç beyit bestelemiştir. Diğer kârlardaki gibi arada uzun terennüm bölümleri vardır. Araya farklı bir şiiriden bir beyit de eklemiştir. Esere pek çok kârdaki gibi terennümle değil, şiir ile girer.

İlk beyit (1., 2. mısra) ile ikinci beyit (3., 4.mısra) aynı melodiyle (A) bestelenmiştir.

En sonda gelen 6. mısranın melodisi az farkla başdaki (A) bölümlerine benziyor. Onu da (A') ile göstedik.

Eserin tümüne genel olarak bakınca, beste ve semâîlerde kullanılan AABA yani "Murabba"yı andıran bir biçime sahip olduğu görülüyor:

Murabba Biçimi (Terennümden sonra mısranın 2. yarısının geldiği şekil) :



* Haliç Üniversitesi, Öğretim Üyesi.

> Formları (biçimi, yapıyı), güfteleri, makam ve usûlleri kullanmaktaki ustalığıyla, sürprizleriyle, asimetrik dengelerle, bütünlüğü sağlamakta yakaladığı güzelliklerle incelendikçe daha çok hayran olunan, ilgi çeken, aklımızda kalan müziğiyle Itrî, kendinden sonrakileri hep etkilemiştir, etkileyecektir.

Ancak, Nevâ Kâr bir murabba besteden çok daha büyük ölçektedir ve meyan adı verilen (B) bölümü, (A) bölümlerine oranla çok daha uzun ve karmaşıktır.

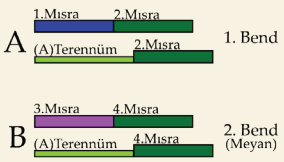
A Bölümü:

Murabba bestelerde her mısra terennümüyle beraber bir bölüm oluşturur, (A, A, B, A) birer bölümdür.[2]

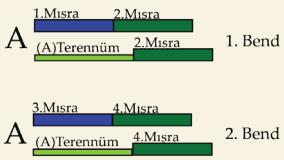
Nakışlarda ise uzun terennüm iki mısradan sonra gelir. Nevâ Kâr'ın ilk iki mısraı bittikten sonra üç usûl süren terennüm: (A'nın terennümü: "AT" diyebileceğimiz) T1 geliyor. Daha sonra, 2. mısranın ikinci kısmı, benzer melodi ile terennümün sonuna ekleniyor.

Biten bütün A melodisi, 3. ve 4. mısra ile aynı şekilde tekrar geliyor. Bu hâliyle ilk 4 mısranın biçimi nakışları hatırlatıyor. (Aşağıdaki 2. şekil)

Nakış Biçimi (Terennümden sonra 2. mısranın geldiği şekil) :



1. Şekil: Meyan melodisi farklı



2. Şekil: Meyan, zeminle aynı melodi

(Daha çok eski nakışlarda)

Eserin her tarafında, cümle-periodları, daha küçük elemanları simetrik-asimetrik dengelerle ustaca kullanarak güzel buluşlarıyla ilgi çeken, ama sağlam bir yapı kuran Itrî'nin büyüklüğü küçük ölçekte de görülür. Ancak, incelememizin boyutu detaylara girmemize imkân vermiyor. Çağdaşı olduğu "Barok Müzik"de çok revaçta olan motif geliştirme, örgüyü motifle kurma açısından (aşağı yukarı Bach'dan yarım yüzyıl önce yaşayan) Itrî'nin bu eserinden bir ustalık örneği.[3]

"Muhammes" (T7) ve "Fer" usûlündeki (T8) terennümlerin başındaki "(es) -ye- le" hecelerine düşen (♫♫♫ ye le) motifi, (T1)'in ikinci usûlünün başlarında terennümde ilk defa duyulur. (Aslında daha önce 1. mısra sonundaki "cânım" kelimesinin ilk hecesinde de duyurulmuştur.) Daha sonra, eserin ortalarında ilk mısralardaki (A) bölmesinin havasından uzaklaşılmış, başka iklimlere gidilmiştir. Eser sonuna doğru, (T7) ve (T8) terennümlerinde aynı motif hem "Sabâ", hem de "Nevâ" makamlarında, onların güçlüleri ekseninde duyulur. Böylece bu motif, yeniden gelecek olan (A) bölümünün havasını hazırlamış olur.

GÜFTE-MÜZİK:

Giriş (A+A):

Eserdeki şiirlerin heceleri, genellikle çok notaya (sese) yayılarak bestelenmiş. Salınımlı, kıvrımlı bu yönteme "mélismatique-melismatik" adı verilmiştir. (T1) terennümünde ise her hecenin bir notayla (sesle) bestelenmesine, "syllabique-silabik" yönteme daha çok rastlanıyor. Şiirin bestesinin daha yumuşak ifadeyle şarkı söyler gibi olmasına karşılık, (T1)'in daha canlı havası, bu yöntemle ritmin öne çıkmasındandır.

Aruz vezni ile usûllerimiz arasında çok sıkı bir bağ vardır. Eserde, şiirin ilk yarısı birinci usûle, ikinci yarısı ikinci usûle yerleşmiştir. Aruzla usûl arasındaki ilişki sebebiyle, şiirin 6 mısrasının da usûle yerleşmesi aynıdır. (Meselâ: Her mısrada başdaki "ey" ve üç hecenin birer dörtlük zamana, dördüncü hecenin uzayarak dört dörtlük zamana yayıldığı… ve böylece devam ettiği görülür.)

Her mısranın bitişinde, usûl sonundaki 4/4'lük zamana denk gelen "te-ke-te-ke" vuruşlarında, 'gelecek başlangıç'a ulaştıran bir köprü olarak "cânım" kelimesi eklenmiştir. (Eser sonunda bu köprü yoktur. Mısra sonundaki "kû" hecesi uzamış, bitişi sağlamıştır.)

Meyan (B):

Meyan, 5. mısranın bestesinde, başlangıç melodisinin beşli tizden gelişiyle giriyor.[4] Böylece Itrî, eserin

bölümlerinde aynı fikri farklı şekilde kullanarak bestekârlık gücünü gösteriyor. Ancak, bu hatırlatmadan hemen sonra yeni ufuklara doğru seyrediyor.

İki usûlde biten 5. mısranın hece dağılımı ilk mısralardaki gibidir. Gene "cânım" köprüsüyle, "Sakîl" usûlünde terennüme (T2)'ye ulaşır. Meyan mısrasının bu terennümünde ritmin syllabique işleyişle öne çıktığı görülür. Sonuna, 5. mısranın 2. yarısı eklenir.

Mısranın bitişini dört usûl süren 26 zamanlı "Evsat" usûlündeki (T3) terennümü takip ediyor. Terennüm heceleri, ikâî olduğu (ritmik hecelerden oluştuğu) halde heceler pek çok notaya dağılmıştır. Mısralardaki gibi şarkı söyleme üslûbundadır.

Daha sonra, 6. mısra beklenirken, başka bir şiirden beyit geliyor. Bu 7. ve 8. mısralardan her biri, 28 zamanlı bir "Remel" usûlünde bestelenmiştir. Bu beytin heceleri, asıl şiire ve önceki terennüme göre daha az notaya dağılmıştır. Dolayısıyla, onlardan daha dinamik bir havası vardır.

8. mısradan sonra gene usûl değişiyor ve farklı usûllerde sırayla:

Ritmin öne çıktığı (T4): On, "Yürük Semâî" (6 zamanlı),

(T5) İki, "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı),

(T6) Bir, "Berefşan" (32 zamanlı),

(T7) Bir, "Muhammes" (32 zamanlı),

(T8) İki, "Fer" (16 zamanlı) yeni terennümler geliyor.

Baştaki bölüme avdet (A'):

Usta, eserde bütünlüğü sağlayan bir bitiriş yapıyor:

Unutulmuş sanılan üçüncü beytin ikinci mısraı, (6. mısra), geliyor.

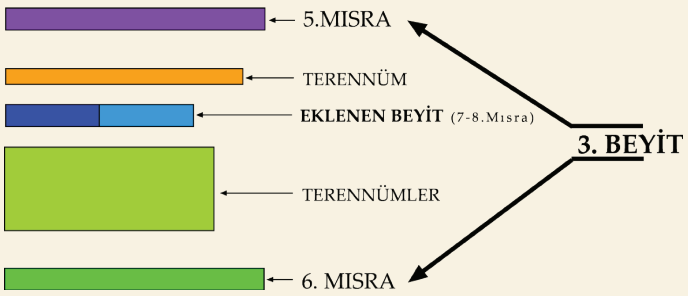
Müzik ise en baştaki gibidir: (A') Başlangıçta 2'şer mısradan (beyitten) sonra terennüm gelirken, sona tek mısra kaldığı için dört yerine iki usûlde 6. mısra bestelenmiş sonra terennümü gelmiştir.

Sona gelince anlaşılıyor ki ilk iki beyti besteledikten sonra meyana 3. beytin ilk mısrası ile (5. mısra) başlamış, ikinci mısrasını (6. mısrayı) ise en sona saklamıştır.

5. ve 6. mısranın arasına terennümler ve başka bir şiirden beyit koymuş.

Böylece Divan Edebiyatımızda az kullanılan taştir (bir beyitin iki mısraı arasına mısralar koyma) sanatının benzerini bestesinde gerçekleştirmiştir.

Üçüncü beyit, terennümler ve araya giren beyit:



Başka bir görüşle araya giren bu beyit de terennüm görevinde eklenmiş bir beyittir.

MELODİ:

Genel olarak:

A bölümlerinin tamamı "Nevâ"makamında bestelenmiştir.

Meyan bölümünün girişinden hemen sonra "Şehnâz" makamına geçiyor, aradaki terennüm ve mısranın 2. kısmı sonunda Şehnâz'ın kararına gidiyor. Şehnâz, değişik "çeşni"lerin birbirini takip etmesinden oluşur. Karara giderken "Hicâz" çeşnisiyle biter.

"Evsat" usûlündeki terennüm, "Hicâz" ailesinden "Uzzal Makamı" özelliklerini taşıyor. Başka bir görüşe göre "Şehnâz"ın devamı denebilir.

Sonra gelen, "Remel" usûlündeki, 7., 8. mısralarla gösterilen Itrî'nin asıl şiire ilâve ettiği beyit, ilk bakışta Şehnâz gibi görünse de daha basit bir yapıya sahip. İnici bir "Zirgüleli Hicâz" seyri var. Bunu, devamındaki 6/4'lük "Yürük Semâî" usûlündeki (T4) terennümü de gösteriyor. 7. mısradan başlayıp (T4) sonunda biten seyir, "Zirgüleli Hicâz"dır.

Devamındaki "Devr-i Kebîr" usûlündeki (T5) terennümü, "Hicâz" makamındandır.

Sonraki "Berefşan" usûlündeki (T6) terennümünde, Hicâzdan çıkış, önce "Hüseynî", sonunda da "Sabâ" makamına gidiş var.

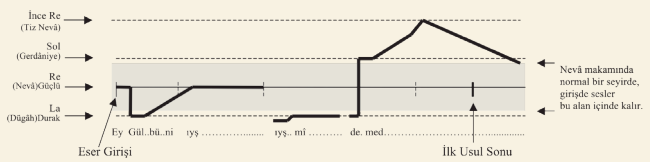
Onu takîbeden "Muhammes"de (T7) Sabâ devam ediyor, sonunda ve "Fer" usûlündeki (T8) terennümünde "Nevâ" makamına ulaşıyor.

En sondaki 6. mısra (A'), baştaki (A)'nın benzeridir, "Nevâ" makamındadır.

Dikkate değer birkaç nokta:

İlk usûlde (1. mısranın ilk yarısında):

Nevâ makamı, orta bölgelerden seyre girip gelişir. (Şekilde gri bölge) Diğer makamlardan farklı olarak, çok uzun müddet güçlüde küçük kalışlar yapar. Buna karşılık, eserin başlarında, ilk usûlünün ortalarında "med" hecesindeki durakdan tizlere atlayıp pek çok notaya (sese) dağılan bu hece, uzun süre tizdeki farklı seslerde dolaşılıyor.



Eser, Nevâ makamının en mühim sesleri ile giriyor: "Güçlü" (ey hecesi) ve "Durak" (gül hecesi) perdeleri. Bu girişin devamında, güçlüye yumuşak çıkış, sonra gene durağa (bir kalındaki perdeden sonra) keskin düşüş var:

İlk iki sesteki "ey" ve "gül" (re-la: peste doğru dörtlü);

Usûlün ortalarında, "ıyş" hecesinin son sesinden sonra bir küçük esden (susmadan) hemen sonra, epeyce pestten başlayış (re-sol: peste doğru beşli);

"de" ve "med" arasındaki (la-ince sol: minör yedili) geçiş.

Üçü de akışın, melodi çizgisinin kırılmasıdır. (ligne brisée=kırık çizgi) Buna rağmen, giriş bütünlüğünü kaybetmiyor.

Sertlik getirebilecek bu kırık çizgilerin sonuncusuyla tizlere tırmanış (belki de feryad) ile yavaş yavaş inişteki yumuşaklığın tezadı, genellikle dinleyeni hemen yakalıyor.

(A) Bölümünde eser girişi 1., 2. mısralarda, Nevâ makamının ayırt edici perdesi olan "Eviç-Fa diyez"i terennüme kadar kullanmamış, yerine "Acem-Fa" sesini tercih etmiştir.

Nevâ ve Şehnâz makamlarındaki kararlarda kısa seslerden sonra, karar sesleri uzamamış, gidecekleri kısma bir köprü ile başlanmıştır. İlk uzun karar sesi, "Evsat" usûlündeki terennümün (T3'ün) sonundadır. Burası eserin yarısına yakın bir noktadır.

Buna karşılık, "Yürük Semâî" usûlündeki (T4) ve "Devr-i Kebîr" usûlündeki (T5) terennümlerin sonunda uzun kalış vardır.

Daha sonra, gene eser sonuna kadar kalış sesleri uzamamıştır. O seslerin uzaması beklenen zamanda, gelecek kısma bağlanan köprüler vardır.

USÛL:

Kullanılan usûller sırasıyla:

24/4 Nîm Sakîl (18 usûl) ve birer tane 48/4 Sakîl ve Nîm Sakîl

26/4 Evsat[5] 4 usûl

28/4 Remel (2 usûl)

6/4 Yürük Semâî (10 usûl)

28/4 Devr-i Kebîr (2 usûl)

32/4 Berefşan (1 usûl)[6]

32/4 Muhammes[7] (1 usûl) ve 16/4 Fer[8] (Fer-i Muhammes)

24/4 Nîm Sakîl (6 usûl)

Zencir usûlümüz, 16, 20, 24, 28, 32 zamanlı büyük usûllerin birleşmesinden meydana gelir. Eserde de benzer anlayışla usûl zamanlarının 24, 26, 28, 32 şeklinde artarak gelmesi (aradaki Yürük Semâî dışında) enteresandır.[9]

Eserin farklı usûllerinin gideri (hızı) için Dr. Suphi Ezgi, hepsinin birim değerini aynı: 76 almış, Rauf Yektâ ise buradaki gibi, usûller değiştikce birim zamanı da değişik hızlarda yazmıştır.

Üç beyitten oluşan asıl şiir, hep 24 zamanlı "Nîm Sakîl (Sakıyl)" usûlünde bestelenmiştir. Bir mısra iki usûl sürüyor.

24/4 "Nîm Sakîl", 48/4 "Sakîl"in yarısı anlamındadır, aralarında benzerlikler vardır. Buna rağmen Itrî, T2'de, usûl değiştirip "Sakîl"i kullanmıştır.

16/4 "Fer (Fer-i Muhammes)", 32/4 "Muhammes"den oluşan, onun yarısı uzunlukta bir usûldür. Aralarında benzerlikler vardır. Ama besteci, Muhammes'e devam edeceğine, iki adet "Fer" usûlü kullanmayı tercih etmiştir.

Yürük Semâî" usûlündeki terennümde (T4'de), zaten ikâî olan terennüm sözlerinin silabik işlenmesiyle beraber, bazı seslerde ısrarla tekrar, ritmin bu kısımlarda öne çıkmasına sebep olmuştur.

***

Formları (biçimi, yapıyı), güfteleri, makam ve usûlleri kullanmaktaki ustalığıyla, sürprizleriyle, asimetrik dengelerle, bütünlüğü sağlamakta yakaladığı güzelliklerle incelendikçe daha çok hayran olunan, ilgi çeken, aklımızda kalan müziğiyle Itrî, kendinden sonrakileri hep etkilemiştir, etkileyecektir.

Dipnotlar

** Bu yazı, **"Vefatının 300. Yılı Anısına Buhûrizâde Mustafa Efendi Itrî"** isimli eserden alınmıştır. (Türkiye Cuhmuriyet Merkez Bankası Yayınları, 2012)

1 Bu gözlemleri okurken zaman zaman eserin ilgili bölümlerini dinlemek, nota bilenlerin nota ile takibi çok faydalı olacaktır. Yazılanların sonuna kadar sabredebilirseniz, daha bilinçli dinlediğinizi ve daha fazla haz duyduğunuzu farkedeceksiniz.

2 S. Ezgi, mısraya (A), terennüme (B) harflerini vermekte, onları ayrı bölüm olarak düşünmektedir. (Doktor Suphi Ezgi, **Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi**, 1933-1953 - III. Kitap)

3 Çoksesli müzikte, bir motif, değişik partilerde pek çok defalar geçebilir. Farklı partilerdeki diğer fikirlerin dikkat çekmesi, monotonluğu önler. Müziğimizde, dikkat hep tek melodi çizgisindedir. Tekrarlanan bir fikrin (küçük veya büyük), birkaç defadan fazla gelmesi monotonluk yaratacağından tercih edilmez. Itrî'nin büyüklüğü burada da ortaya çıkıyor. Bu küçücük motif çekirdeğini nota bilenler eserde ararlarsa ne şekillere girip kaç defa geldiğini göreceklerdir.

4 Batı Müziği'nde, bazı formlarda, özellikle sonatda ana fikrin farklı seslerden gelmesi, işlenmesine çok rastlanır.

5 **Darülelhan Külliyatı** (No: 24 - 25) ve Alaeddin Yavaşca'da "Devri Revan", Suphi Ezgi'de "Ağır Devri Revan", Nevzad Atlığ-Fatih Salgar'da "Beste Devri Revanı", Darülelhan Külliyatı (Alâeddin Yavaşca, **Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri**, 2002.)
(Nevzad Atlığ-Fatih Salgar, **Türk Müziği Klasikleri**, 2003-sayı: 22)

6 Darülelhan, Suphi Ezgi, Nevzad Atlığ'da 32/8, Alâeddin Yavaşca'da 16/4'lük iki usûl.

7 Alaeddin Yavaşca'da 16/2'lik Muhammes.

8 Alaeddin Yavaşca'da 16/4'lük Muhammes.

SEGÂH MEVLEVÎ ÂYİNİ HAKKINDA DÜŞÜNCELER**

Prof. Mutlu TORUN*

Hayran olduğumuz sanat eserlerinin büyük çoğunluğunu dînî eserler teşkil eder. Sonra sırayı aşkı konu eden eserler alır. Tasavvuf, dinle aşkın kesiştiği noktadadır: Mevlânâ, Hak'kın, tecellîsinin, yaradılmışların ve hele Peygamber'in âşığıdır. Anlaşılıyor ki Itrî de onların. Bu aşk bulaşıcıdır: Yüksek sanat eserlerini yaşarken sanatcı ile aynı duygulara kapılabilirsiniz. Süleymâniye'yi, Selîmiye'yi başka türlü yaşamak mümkün mü? Bunları düşünürken, bir belgeselde fotoğraf ustası Ara Güler, Selîmiye önünde cevabını verdi (Müslüman olmadığı halde): "Ben burada kendimi Allah'ın huzurunda hissediyorum…" Bugün temsîlî olarak yapılan bir sema sırasında, kendinizi (belki de "bu devirden çok uzakta") mutrıp veya semâzenlerle aynı aşkın içinde hissedebilirsiniz.

Elimizdeki Mevlevî âyinlerinin en eskileri, bestecileri belli olmayan, "Beste-i Kadîm" denilen "Pençgâh", "Dügâh"[1] ve "Hüseynî" makamlarında üç âyindir. Dördüncü Köçek Derviş Mustafa Dede'nin (Ö. 1684) "Beyâtî Âyini"dir. Konumuz olan Itrî'nin "Segâh Mevlevî Âyini" ise tarih sırasına göre elimizdekilerin beşincisidir.

Mevlevî âyinleri "sema" için bestelendiğinden; sema ve her selâm, Mevlevî âdâp ve erkânına, taşıdıkları tasavvufî sembollere uygun yapıldığından, müziğin de hem beste hem icra olarak buna uygun olması gerekir. Bu sebeple, incelemelerde de bestekârın sunduğu her güzelliğe ve ulaşmak istediği noktaya tasavvufî düşünce ve duygularla vardığını, her şeyi ona göre kurduğunu, semaya uygun bestelediğini unutmamak gerekir.

Mevlevî Mukâbelesi, âdet olmuş kurallara göre Semâhâne'de toplanıldıktan sonra, aşağıdaki sırayla yapılırdı:[2]

Mukabele-Sema:

Namaz (vakit namazı) kılınır,

Mesnevî'den birkaç beyit okunur, Şeyh şerh eder;

Şeyh, "Post Duası"nı okur;

Na't-ı Mevlânâ, Na'than tarafından Güftesi Mevlânâ'ya, bestesi Itrî'ye ait olan rast makamından okunur, (seyrek olarak farklı şiir de olabilir.);

Ney Taksimi;

Peşrev, âyinin makamında, "Muzâaf Devr-i Kebîr" usûlündedir. Bu sırada "Devr-i Veledî" (Sultan Veled Devri) yapılır. Üçüncü devirde şeyh postun yanına varınca peşrev biter;

Ney Taksimi (Şeyh postuna geçinceye kadar);

Âyin-i Şerîf başlar (Her selâm için âdet olan görüşme-selâm ve semâya giriş, çıkış):

1. Selâm: Daha çok 14/8'lik "Devr-i Revân", veya 8/4'lük"Düyek" usûlünde,

2. Selâm: 9/4 lük "Evfer" usûlünde,

3. Selâm: Daha çok 28/4'lük "Devr-i Kebîr" veya "24/4'lük "Frenkçin" usûlünde başlar, bağlı olarak, 10/8'lik "Aksak Semâî" usûlüne ve ona da bağlı olarak, 6/8'lik" Yürük Semâî" usûlüyle biter.

4. Selâm: Genellikle 2. Selâmla aynı melodilerle, "Evfer" usûlündedir.

Selâmlar uzun olduğu için, bir şiir yerine farklı şiirlerden beyitler kullanılır. Mevlânâ'nın şiirlerinden oluşturulur. Farsça'dır. Az da olsa arada Türkçe şiirler bulunur.

Son Peşrev: Âyinin bitişindeki makamdan, genellikle bilinen büyük usûldeki peşrevin 8/8'lik hızlı giderli "Düyek" usûlünde çalınmasıdır. Peşreve bağlı olarak.

Son Yürük Semâî: Hızlı başlayıp, hızlanarak devam eden giderle çalınır.

* Haliç Üniversitesi, Öğretim Üyesi.

Son Taksim: Mıtrıptan herhangi bir sazla, ulaşılan coşkuya uygun üslûpta yapılır.

Aşîr okunur, (mıtrıptan biri tarafından, uzun sürmez.)

Son dualar (Duâ-gû Duası) ve diğerleri, âdete uyarak usûlünce selâmlaşmalardan sonra semâhane terk edilir.

* * *

Niyâz Âyini: Mukabelenin biraz daha uzun sürmesi ve usûlünce niyâz vermek istenince, gene kurallarla belirli fiilerden sonra son peşrev ve sorakilerin yerine neyzenbaşının yaptığı

Segâh makamında kısa bir taksimden sonra,

Segâh Mâye İlâhi okunur. "Şem'-i rûhuna cismimi pervâne düşürdüm." mısraıyla başlayan bu ilâhi, "Niyâz İlâhisi" olarak da bilinir. 14/8'lik "Devr-i Revân" usûlündedir. (Âyinlerin birinci selâmı genellikle bu usûlde bestelenir.) Bestekârı bilinmeyen ilâhinin güftesi Mevlânâ'nın oğlu "Sultan Veled"e, veya bazı araştırmacılara göre[3] IV. Murad devrinde yaşayan "Derviş Ömer"e aittir.

Segâh İlâhi okunur. "Dinle sözümü sana derim, özge edâdır." mısraıyla başlayan bu eser 6/8'lik "Yürük Semâî" usûlündedir. Daha sonra

Son Yürük Semâî Segâh makamında, 6/8'lik saz eseri, "Yürük Semâî" usûlündedir.

Son Taksim'den sonra, bitiş yukardaki gibidir.

* * *

Şiirleri, mânâsını, Mevlevîliğin asırlardır titizlikle korunan sembollerini ehillerine bırakarak, bu eserin müzik açısından neler düşündürdüğünü yazmaya çalışacağım.

Şemalar hakkında:

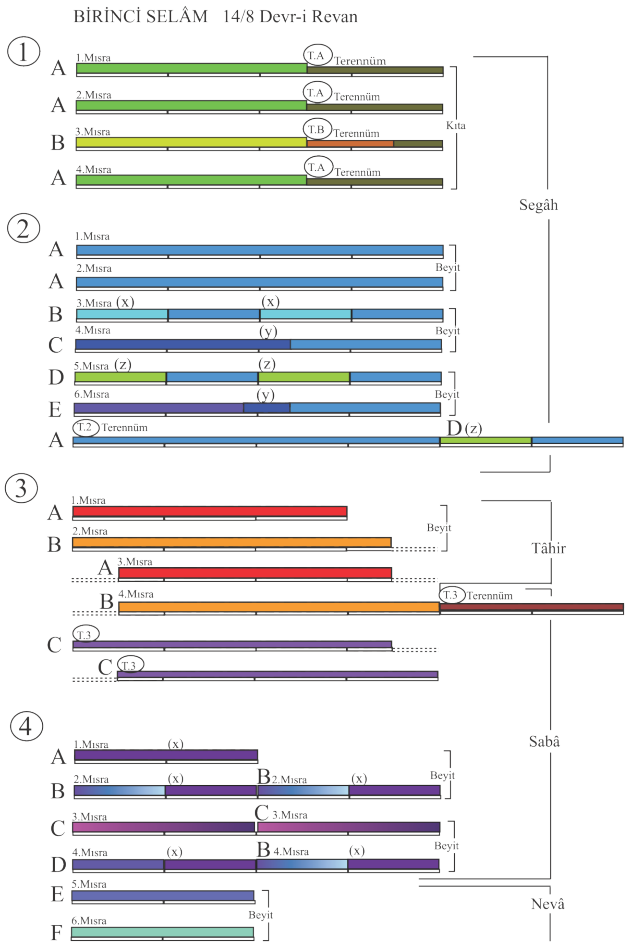
İncelemeleri "Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştıma ve Uygulama Topluluğu"nun notası üzerinde yaptık.

Mısralar kalın ve terennümler daha ince dikdörtgenler olarak usûlleri gösteren en ince dikdörtgenlerin üzerinde gösterildi.

Dikdörtgenlerin uzunluğu, usûlün uzunluğuyla orantılıdır. 1., 2., 4. Selâmlar'da usûl değişimi yoktur. Şemada, 3. Selâm'da usûlle beraber uzunlukların değiştiği görülebilir.

Aynı rengi taşıyan dikdörtgenler ve harfler, aynı melodiyle bestelendiklerini gösteriyor.

Mısraların müziklerine verdiğimiz harfleri, her kıta başında (A) ile başlattık. Bu, kendi içlerindeki şekil-biçimin daha kolay anlaşılması içindir. 3. Selâm'da, kıtaların arasında müzik açısından benzerlikler olduğundan, orada Yürük Semâî usûlündeki uzun kısmı bütün olarak aldık.



BİRİNCİ SELÂM: 14/8'lik "Devr-i Revân" usûlündedir.

Âyin'in ilk selâmında, 2+3+2+3 beyitlik 4 kıta bulunuyor.

1. Kıta (Dörtlük)

4 mısradan oluşan ilk kıta, "murabba" adı verilen AABA biçiminde bestelenmiştir: 1., 2. ve 4. mısralar aynı melodidir; 3. mısra (meyan) başka bir ses alanında veya farklı bir makamda bestelenir. Genellikle, her mısra sonuda terennüm vardır.

Mısralar ve terennümler birer müzik cümlesidir. Mısraların 2,5 usûllük soru, terennümlerin 1,5 usûllük cevap cümlesi olması enteresandır. Itrî hemen başlangıçta asimetrik bir denge ile giriyor. İlerde de rastlayacağız.

Segâh makamının durak sesi (karar perdesi) ile bir altındaki ses (Yeden) arasında yarım ses bulunur (Durak: Si, Yeden: La Diyez). Eserin sadece girişinde değil, makamın devam ettiği 2. kıta sonuna kadar La Diyez kullanılmamıştır. Diyezsiz olarak La sesi, bu makama daha aydınlık bir duygu veriyor, Uşşak ve Rast makamlarına bir yakınlık sağlıyor.

Meyan (3. mısra melodisi), aynı yapıya sahiptir: Segâh çeşnisinin beşli tizde kullanılması ile Eviç perdesinde farklı bir duygu yaratıp, terennüm sonunda gene Segâh'a dönüyor.

Dördüncü mısra, gene 1. ve 2. mısra gibi (A) melodisiyle gelip kıtanın müziğini sonlandırıyor.

2. Kıta (3 Beyit):

İlk iki mısra (2. kıtanın A'sı), son yarılarını kaplayan "ez can bi-gû Allah hû" redifinin tekrarlanmasını tasdik edercesine aynı melodiyle bestelenmiştir.

Yukarıda Niyâz Âyini başlığında adı geçen "Niyâz İlâhisi"ile mısranın (A'nın) ilk yarısının ve son kısmın melodisi hemen hemen aynıdır. Bu benzerlik, birkaç ihtimali düşündürüyor:

Niyaz İlâhisi'ni de mi Itrî bestelemiştir?

İlâhi daha önce bestelenip Itrî mi nazîre yapmıştır?

Âyinin bestelenmesinden sonra bir bestekâr mı Itrî'ye ve Âyin'e saygı ile ilâhiyi besteleyip tevâzuyla adını saklamıştır?

Bu mısralarda da durak sesinin (Segâh perdesi) altında, Uşşak makamının durak sesi olan La sesi (Dügâh perdesi) var ve ikinci usûl sonunda Uşşak çeşnisi ile kalış yapılıyor. Üçüncü ölçülerde Uşşak devam ediyor. Mısra sonu gene Segâh perdesinde kalış ve gelecek melodiye giden bir köprü var. (Segâh ve Uşşak'ın ardarda kullanıldığı makamın adı "Mâye"dir. Segâh ile biterse, "Segâh Mâye" adını alır. Niyaz İlâhisi'nde olduğu gibi.)

İkinci beytin ilk mısrasında yeni bir melodi geliyor: (B). Fakat bu sefer mısranın ilk yarısının melodisi aynen ikinci yarısında tekrarlanmış. Şemada (x) ile gösterdik. Ayrıca, 2. ve 4. usûllerin melodisi, (A) nın son usûlüyle aynı.

Beytin ikinci mısraında (C - 4. mısra) yeni melodi var, ancak son kısmın melodisi, 1. ve 2. mısra sonu ile aynı.

Üçüncü beytin ilk mısraı (D-5. mısra) tizlerde yeni melodiyle geliyor. (B)'de olduğu gibi mısraın ilk ve ikinci yarısının melodileri aynı. Şemada (z) ile gösterdik. 2. ve 4. usûllerin gene (A) nın son usûlüyle aynı.

Bu grubun son mısrası da (E), yeni melodi, ancak devamı (C) ile aynı melodiyi taşıyor. (Şemada (y) ile gösterilmiştir.)

İkinci kıtanın bu altı mısrasının sonunda, hepsi için bir "Terennüm" geliyor. O sebeple (T.2) dedik. Besteci, formda bütünlüğü sağlayan benzerliklere yenilerini ekliyor:

Bu terennümün ilk 4 usûlü, 1. ve 2. mısra melodisiyle (A) ile;

Son iki usûlü de (z) ile gösterdiğimiz (D-5. mısra) nın yarısının melodisiyle aynıdır.

Eserin buraya kadarki kısmında, makam "Segâh"dır. Her mısranın sonunda ısrarla "Durak (Si=Segâh)" perdesinde kalış var. Kalışların hemen arkasından gelen kısa saz payları ile gelecek melodinin başına ulaştıran köprüler bulunuyor.

3. Kıta (2 Beyit):

Mısralar kısalmadığı halde ilki, 3 usûlde bitiyor (3. kıtanın A'sı). İkinci mısra ise 3,5 usûl sürüyor. Şemadan anlaşılacağı gibi 3. mısra, bu usûlün yarısından başlıyor. Bu 3. mısra da bu kıtanın (A) melodisiyle aynıdır. Ancak Bir kayma var.[5] İlk gelişinde usûl başına düşen kısımlar, 3. ve 4. mısralarda usûlün ortasına düşüyorlar.[6] Böylece, usta besteci, önceden duyurduğu melodiyi, devam eden kudüm vuruşlarının farklı kısımlarına oturtmuş oluyor.

İkinci beyit, ilki ile aynı melodiyi taşıyor. Fakat ilk beyitte cümleler usûl ile başladığı halde, bu beyitte, usûl ortasından giriyor. Bitişi usûl sonudur.

Kıtanın başından itibaren, "Tahir" makamına geçiliyor. (Tahir makamı, "Nevâ Kâr"ın makamının, yani "Nevâ" makamının inicisidir. Yani, tizlerden başlayıp inerek karara gider.) İki beyit boyunca devam eden "Tahir" seyri, 4. mısra sonunda durakta tam karar yapıyor.

Bu tam karara bağlanan (T3) terennümünün ilk iki usûlü, bu kararın tasdiki anlamında bir kuyruk (koda) dır. Artık yeni bir kapı açılacaktır:

(T3)'ün 3. usûlünde, "Sabâ" makamının mühim sesi olan Çârgâh (Do) perdesine yönelişe Re bemol sesinin de katılmasıyla, "Sabâ"ya giriyor.

Böylece,"Tahir" makamının 3. kıtadaki ışıklı havasından sonra, ona kontrast, yeni bir renk geliyor: "Hey yar, zalim dost/ Yar yüreğim yar/ Gör ki neler var." kelimeleri ve "Sabâ" makamının hüznünün uygunluğu içinde, gelecek son 3 beytin "ayrılığı" söyleyen karanlık havası hazırlanmış oluyor.

Terennümün bu Sabâ kısmı, gene 3,5 usûllü iki periodun (C-C) ilki usûl başından, ikincisi usûl ortasından başlamasıyla oluşan bir yapıya sahip.

4. Kıta (3 Beyit):

1. mısra (4. kıtanın A'sı), bir kere söyleniyor.

Aynı melodi ile gelen 2. mısranın (B'nin) 2. usûlü, (A)'nın ikinci usûlüyle aynı melodiyi taşıyor. (x) ile gösterdik.

3. mısra (C) iki defa aynı melodiyle geliyor.

4. mısra (D)'nin ikinci ölçüsü gene (x)'dir. Bu mısra, 2. mısranın melodisiyle tekrar söyleniyor.

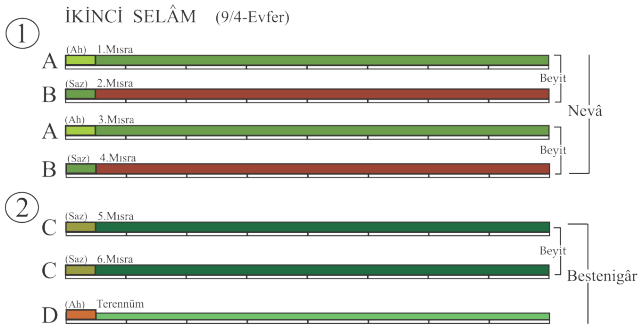
Mısralar, artık ikişer usûle sığıyor. Bu arada sıkışan hecelerin daha "syllabique" yani hecelerin bir notaya düşmesi, başdan beri kudüm ve sema ile önde olan ritmin daha da öne çıkmasını sağlıyor. (Hemen arkadan sakin 2. Selâm gelecektir.)

Bir yandan ritmin coşkusu böylece artarken diğer yandan (tam aksi duyguda) şiirdeki ayrılık, gözyaşları Sabâ ile buluşuyor.

Bu selâmda, (bazı düşüncelere göre) Allah'ını ve kendini idrak eden, onun coşkusunu yaşayan insan mı anlatılır? Itrî'nin Âyin'inin ilk Selâm'ındaki son kıtasının şiir ve bestesinde, bu idrak sonunda ayrılık içinde olduğunu anlayan kişinin acısı mı vardır?

5. ve 6. mısralar (E) ve (F) yeni melodilerle ve yeni makamla geliyor. Böylece tansiyonun giderek yükseldiği 1. Selâm, "Nevâ" makamının kararı ile bitiyor. Şiirdeki karamsar duygu devam ettiği halde, aydınlık makama geçişi, gelecek selâmı hazırlamak için olmalıdır.

İKİNCİ SELÂM: Ağır giderli 9/4'lük "Evfer" usûlündedir.



Bu selâmda bir şiirden 2, başka bir şiirden 1 beyit vardır.

1. Selâm'a göre daha ağırbaşlı, sakin bir havadadır. Şiir hecelerinin pek çok notaya (sese) yayılması, (melismatique yöntemle), melodiyi öne çıkarmakta. Kıvrılarak akan bir nehir gibi sakin bir duygu veriyor. Diğer taraftan, kudüm vuruşları ve semânın akıp giden huzurlu ritmi hep hissediliyor. Kişinin etrafındaki düzeni, düzendeki azameti seyrederek Yaratan'a hayranlığını yaşaması mıdır?

1. Kıta (2 Beyit):

9 zamanlı evfer usûlünün ilk dört zamanında "ah" ile girip, 1. mısra 5. vuruştan başlıyor.[7] "Eklem kayması" şeklinde, cümleler, usûlün 5. vuruşlarından başlıyor. Önceki cümleler de bu vuruşa kadar taşıyor.[8]

Mısra sonlarında kalışlar olduğundan, bu taşmalar, sonra gelen mısranın başına ulaşan köprü görevinde kullanılmıştır.

İlk iki beyitte, 1. ile 3. (A); 2. ile 4. (B) aynı melodilerle bestelenmiş.

Bu iki beyitin tamamı, 1. Selâm'ın sonunda ulaşılan "Nevâ" makamında bestelenmiş.

"Nevâ Kâr"da dikkati çeken iki melodik özellik burada da var:

Tizlere çıkış, 1. mısranın ortalarında;

Karar perdesinden İnce Sol (Gerdâniye) perdesine atlayış, 2. mısranın son yarısında.

2. Kıta (Beyit):

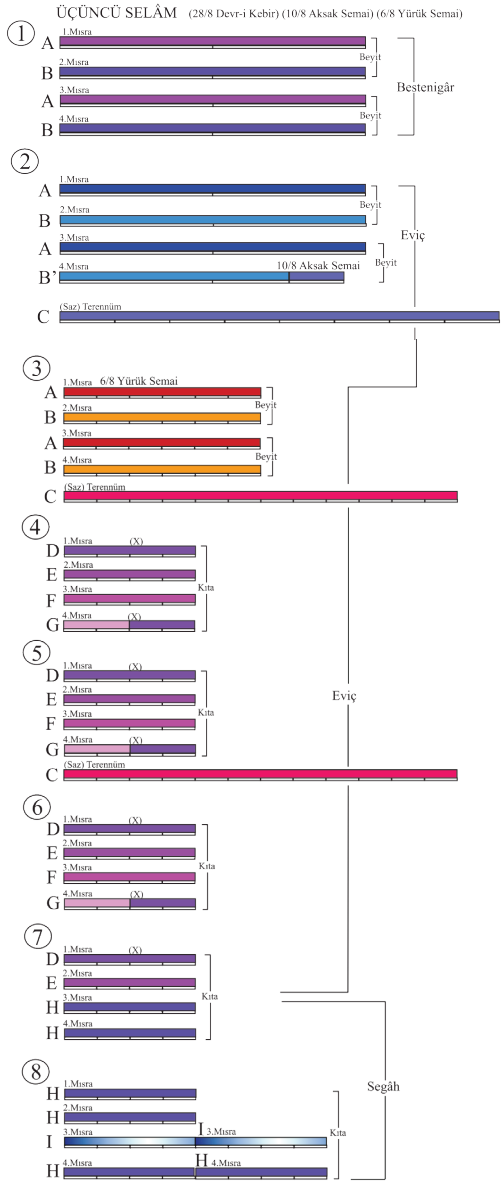
İki mısra da aynı melodiyle bestelenmiş.

Devamındaki, terennümle 2. Selâm sona eriyor.

Itrî, 1. mısranın sonuda Çârgâhda; aynı melodiyi taşıyan 2. mısra sonunda, "Sabâ" makamı gibi La'da kalıyor.

Ancak seyir, bir sürprizle sona eriyor: Selâm'ın en sonunda, Fa Diyez (Irak) perdesine düşerek karar veriyor. Bu makam: "Bestenigâr"dır.[9]

Şiir ulaştığı yüce dergâhdaki mutluluğunu anlatırken, son iki beyit ve terennüm, 1. Selâm'ın son kısmındaki hüzünlü "Sabâ" makamının renklerine tekrar dönüyor. Itrî, sevinçten ağlayan âşıkların yaptığı gibi bir yolu mu seçti? Yoksa aslında dinî-tasavvufî duyguları coşmasını ifadede tercihi mi budur? Başka bir ihtimal de Hz. Peygamber'in Kur'ân okurken "Çârgâh" makamını tercih etmesi mi buna sebepti? (Klasik Çârgâh Makamı, Sabâ'ya çok benzeyen, ancak La yerine 1,5 ton yukarıda, Do 'Çârgâh' perdesinde karar veren bir makamdır.)



ÜÇÜNCÜ SELÂM: Üç usûl kullanılmıştır: 28/8 Devr-i Kebir, 10/8 Aksak Semâî, 6/8 Yürük Semâî.

Bu Selâm'da 8 kıta var. İlk üçü, ikişer beyit, sonraki beşi, dörder mısralık kıtalardır.

28/8 Devr-i Kebîr (2+2 Beyit 1., 2. Kıtalar):

Mısralar, ikişer usûl boyunca sürüyor. Her iki kıtada da 1. ile 3. (A); 2. ile 4. (B) aynı melodilerle bestelenmiş.

Şiir dışında heceler veya kelimelerle terennüm kullanılmamış.

Bestenigâr ilk 2 beyitte devam ediyor.

Sonraki 2 beyitte, makam "Eviç" oluyor. (Bestenigâr ile Evicin karar perdeleri aynıdır.)

Daha önce geçen "Segâh" seyrinde, durak perdesinin altındaki yedeni (La Diyez'i) kullanmadığı gibi, buradaki "Eviç" seyrinde de tizde ve pestte, karar sesi olan Fa Diyezin altındaki Mi Diyez sesini hiç kullanmıyor. O sebeple Itrî, kendisinden bir buçuk asır kadar sonra Şâkir Ağa'nın terkip edeceği "Ferahnâk" makamını hatırlatıyor. Ancak, karara yaklaşınca Eviç rengi meydana çıkıyor.

Bu iki beyitte, son mısra iki usûl sonunda bitecekken, İklinci usûlün ortasında usûl değişip 10/8 Aksak Semâî oluyor. Böylece:

Bir müzik cümlesi, Devr-i Kebîr usûlüyle başlayıp Aksak Semâî ile bitmiş oluyor.

Son beyitte, (B) biraz daha kısa kalıyor, böylece (A) ve (B) asimetrik bir denge kurmuş oluyor.

10/8 Aksak Semâî:

Sonucu mısra sonunda kullanılan bir usûllük Aksak Semâî içinde biten şiirden sonra, gene aynı usûlde uzunca bir saz payı geliyor.

Âyinlerde bu yapı hep vardır. Bu saz paylarına, sözsüz olduğu halde "Terennüm" adı verilir.

Makam gene "Eviç"dir. Terennümde ve gelecek kıtada, yukarda geçmeyen "Yeden" (Mi Diyez) çokca vardır. Bu farklı kullanışlar, makamlarda alışılanlardan ziyade, vermek istediği ifadeyi sağlayan farklı seyirleri tercih ettiği kanaatini uyandırıyor. İşi didaktik anlayışla makam tarifi değildir.

Böylece, 3. Selâm'ın ilk 4 beyitinin sonu bir saz terennümüyle tamamlanmış oluyor.

6/8 Yürük Semâî (3-8. Kıtalar):

Biçimlerin kolay anlaşılması, kıyaslanabilmesi için, baştan buraya kadar, her kıtanın harflerini (A, B, C şeklinde yeniden başlayarak) ayrı bütünmüş gibi başlattık.

Halbuki şiirin en uzun, kıtaların en fazla olduğu bu bölümde Itrî, farklı kıtalar arasında da akrabalık kurmuştur. O bakımdan şemadaki harfleri kıtalar için değil, Yürük Semâî usûlündeki tüm bölmeler için kullandık.

Yürük Semâî, Âyin'in de giderek hızlanan, tekrarların fazlalaştığı, tansiyonun gittikçe artarak, sonunda en yüksek noktayı bulduğu kısmıdır.

3. Kıta (2 Beyit):

Şiir, Eflâkî Dede'ye aittir. Bu güfte, Âyinlerin Yürük Semâî kısmının başında hep kullanılmıştır. Her mısra, 6 usûl süren müzik cümlesiyle bestelenmiştir.

Mısralardan 1. ile 3. (A); 2. ile 4. (B) aynı melodilerle bestelenmiş;

Eviç makamının tizden peste gidip karar veren normal seyri kullanılmıştır.

Ardından 12 usûllük saz ile (C) terennümü geliyor.

Terennümde Eviç makamı devam ediyor. Ancak burada melodi tiz bölgelerde dolaşıyor.

4. Kıta (Dörtlük):

3. kıtaya verdiğimiz A,B,C harflerinden sonra, bu kıtaya (Her mısra farklı melodidir) D, E, F, G harflerini koyduk. (Bu kıta yalnız başına olsa, A,B,C,D olacaktı.)

Güftenin notalara dağılışı daha sıkışmış, hecelerin birkaçı hariç hepsi de birer notaya (sese) dağılmıştır. ("Syllabique" yöntem). Bu, ritmin daha öne çıkmasını getiriyor.

Kıta genel olarak gene Eviç makamındadır. Ancak, 2. mısra sonunda başlayıp 3. mısrada devam eden Re Bemol sesi, tekrar Bestenigâr çeşnisini getiriyorsa da 3. mısranın son kısmından Re Natürel (Nevâ sesi) gelince karara gidişle Eviç tamamlanmış oluyor.

Başka bir düşünce ile (Bazı Bestenigâr eserlerin karara gitmeden Re Bemolün Natürele dönme âdeti gözönüne alınarak, Bu kıta, Eviç girip Bestenigâr bitiyor denebilir. (Eviç ve Bestenigâr'ın karara gidişleri aynıdır.)

Buradan da Itrî'nin makam tarifini amaçlamadığı, ama makamların özelliklerini kendi amacına göre kullandığı düşünülebilir.

5. ve 6. Kıtalar (Dörtlük):

Dengeli, tedrîcî hızlanma devam ederken, tekrarlar da başlamıştır. 5. ve 6. kıtaların melodisi, bir öncek 4. kıta ile aynıdır: D, E, F, G.

4. kıta sonundakinin, çok kısa bir saz payı gelen 5. kıtanın giriş sesine götürür.

5. kıtanın sonunda ise, (3. kıta sonundaki) (C) saz terennümü aynen gelmektedir.

4., 5., 6. kıtaların ortalarında Re Bemol'le beraber gelen karamsar hava, tekrar Re natürele dönüşle aydınlanır.

Üç defa tekrarladığı bu 4 cümlelik bütünde, tek notanın (sesin) değişmesiyle oldukça farklı bir renge girip çıkıyor. Böylece monotonluğu önlüyor. Ayrıca:

Bu geçkiyi (modülasyonu) üç defa tekrarlayan usta besteci, (Re Bemolle gelen duyguyla) zâhirî dünyanın karanlığını, (bemolün kalkmasıyla gelen duyguyla) aşka geçişteki aydınlığı mı düşündü? Tekrarlar nefisle mücadeleyi mi vurguluyor?

7. Kıta (Dörtlük):

6. ve 7. kıtanın arasında da terennüm yoktur. 4. sonundakini aynısı küçük saz payı köprüsü ile 7. kıtaya ulaşılır.

İlk iki mısra gene 4., 5., 6. kıtalarla aynıdır: (D, E) 2. mısra sonunda melodi Bestenigâr'ın Re Bemolüne gitmez, farklı perdeye "Segâh"a yönelir.

3. ve 4. mısra, Segâh makamındaki aynı melodiyi (H) kullanır.

8. Kıta (Dörtlük):

Bu sefer, dörder usûllük mısraların melodisi ardarda kullanılmaya başlamıştır: 7. kıtanın mısralarında kullanılan Segâh makamındaki (H) cümlesi ilk iki mısrada tekrarlanır

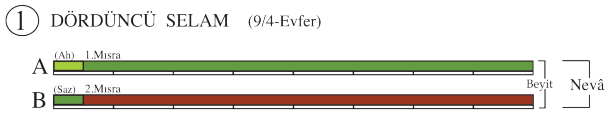
3. mısra, aynı melodiyle (I) iki defa okunur.

Bu 3. mısrada, pest seslere uzanan melodide Segâh makamında sezilen teslîmiyet yoktur. Âdeta Rast makamının vakur havasına girilmiştir.

Sonuncu mısra, gene kıtanın başındaki (H) melodisidir. Bu da "Segâh" perdesinde, "Segâh" kararı ile kıtayı ve 3. Selâm'ı bitirir.

Acaba usta, sonunda Segâh makamına daha çok yakışan aşka teslimiyet ile bitmeyi mi düşündü?

DÖRDÜNCÜ SELÂM: Ağır giderli bir 9/4'lük "Evfer" usûlündedir:



Bu selâmda yalnızca bir beyit var. İkinci Selâm'ın ilk iki mısraının melodisiyle bestelenmiştir.

Böylece, Segâh Mevlevî Âyini, başka pek çoğunda olduğu gibi başka bir makamda, Nevâ makamının kararıyla sona eriyor. Bugünkü icrâlarda daha sonra "Bülbül Uşşakı" ve "Yürük Semâî" çalınmaktadır.[10]

Sonsöz: Itrî, kendisinden önce ve sonra bestelenen Mevlevî Âyinleri'nde olduğu gibi,

Selâmlar'ının biçim olarak oluşması, müzik cümlelerinin kuruluşu ve birbirleriyle ilgileri,

Usûl seçimi ve bağlanmaları,

Ana makamdan başka makama geçiş, hatta farklı makamda bitirişi,

Güfte seçimi, hecelerin usûl üzerine yerleşimi ve pekçok konuda, âdet olan şekilde bestelemiştir. Bunlar, zaten, Âyin'in müzik olarak göreceği hizmete uygundur.

Oluşturduğu mekânıyla Allah'ın huzûrunda olduğunuzu hissettiren Selîmiye gibi fonksiyonunu yerine getirmek için alışılan kalıplara uygun bestelenen "Segâh Âyin" de her icrâsında dinleyenleri kendi aşk dünyasına yücelten bir şâheserdir.

Dipnotlar

** Bu yazı, **"Vefatının 300. Yılı Anısına Buhûrizâde Mustafa Efendi Itrî"** isimli eserden alınmıştır. (Türkiye Cuhmuriyet Merkez Bankası Yayınları, 2012)

1 Bugünkü "Dügâh" makamıyla ilgisi yoktur. Daha çok "Uşşak" makamına benzer bir seyri vardır. O sebeple başında Dede Salih Efendi'nin Uşşak Peşrevi çalınır.

2 Başlıca Gölpınarlı'dan faydalanılmıştır. (Abülbâki Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, 1963)

3 Abülbâki Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, s. 96-1963.

4 Bu gözlemleri okurken zaman zaman eserin ilgili bölümlerini dinlemek, nota bilenlerin nota ile takibi çok faydalı olacaktır. Yazılanların sonuna kadar sabredebilirseniz, daha bilinçli dinlediğinizi ve daha fazla haz duyduğunuzu farkedeceksiniz.

5 Prof. Dr. Selahattin İçli, bu gibi yerleşmelere "Eklem Kayması" diyordu.

6 1. Selâm'da kullanılan "Devr-i Revân" usûlü, 14 zamanlıdır. Art arda eklenmiş iki tane 7 zamanlı "Devr-i Hindî" gibi görünürse de aynı şey değildir. Özellikle Âyin sırasında "kudüm" ile vurulan "Devr-i Revân" ın "velveleli" şeklinde, usûlün ilk ve ikinci yarısı farklıdır.

7 İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan **Mevlevî Âyinleri II**'de (1934) 335. sayfada, bu Selâm'a başlangıçta, baştaki "ah" kısmı yoktur. Müzik, mısra başıyla, 5. vuruştan girer. Sadettin Heper-**Mevlevî Âyinleri** (1979) s. 52'de, elimizdeki notadaki gibi "ah" ile usûl başından girmektedir.

8 Müzikte "Anakruz-Auftakt" adı verilen bu eksik ölçü, sonraki ölçü başındaki kuvvetli zamana ulaşan bir küçük giriştir. Fazla kuvvet taşımayan baştaki bu kısım, ölçü başını hazırlar. İstiklâl Marşımızın girişindeki "kork" hecesinin sonraki kuvvetli "ma" hecesini hazırladığı gibi.

Daha uzun olan usûllerimizde, eksik ölçüler ise, aruz ve usûllerin arasındaki kuvvetli bağa uygun olarak, mısranın birkaç vuruş ilerden başlaması ile gerçekleşir. Cümleler hep böyle usûlün başı yerine ilerisinden başlar. Biten cümleler de bu noktaya kadar taşar. Fasılların başlarında okunan "Ağır aksak" şarkılar buna tipik örnektir. Bu, anakruz karakteri taşımaz. Dr. Selahattin İçli'nin deyimiyle "Eklem kayması" terimini kullanmak doğru olacaktır.

9 Sabâ makamı, klasik Çârgâh makamının seyrini içinde taşır. Bestenigâr ise, ikisinin de seyrini içinde bulundurur, aynı sesleri kullanır, ancak karar perdesi Irak (Fa Diyez)'tır.

10 İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan **Mevlevî Âyinleri II**'de (1934) 342. sayfada, "… bu âyinden sonra…(Segâh batağı) isimli peşrev ile (Yürük Semâî'yi çalarlardı. Maamaafih son yarım asırdan beri bu peşrevin yerine (Segâh) âyininin kararına daha yakışan … (Bülbül Uşşakı) adlı peşrev ile Yürük Semâî ternnüm olunurdu." yazmaktadır.

KAYNAKLAR

1. Abülbâki Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, 1963.
2. Yılmaz Öztuna, **Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi**, 1990.
3. Ferit Devllioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 1982.

BİR MÛSİKÎ OCAĞI: İZMİR MEVLEVÎHÂNESİ

Prof. Dr. Mehmet DEMİRCİ*

İzmir Mevlevîhânesi'nin kurucusu Halil Akif Dede (1803-1888), küçük yaşlarda hâfız oldu, 18 yaşında kıraat ilminde icâzet aldı. Mûsikî kabiliyeti yüksekti. İstanbul'a gitti, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Osman Selâhaddin Dede'nin yanında çile çıkarıp, İzmir'e döndü. Sultan Abdülmecid'in yardımıyla o zaman için şehrin en güzel yerinde Mevlevîhâne'yi kurdu. 38 sene şeyhlikten sonra 1305/1888'de vefat etti.[1]

ŞEYH NÛREDDİN EFENDİ

İzmir Mevlevîhânesi'nin en aktif ve renkli sîmâsı, Halil Dede'nin oğlu **Şeyh Nûreddin Efendi**'dir (1870-1920). Otuz iki yıl postta kaldı. Sultan Abdülhamid ve Meşrutiyet devirlerinde şeyhlik görevi dışında şâir, bestekâr, fikir ve sanat adamı olarak da dikkati çekti. Küçük kardeşi Cemal Efendi de neyzenliği ve besteleriyle tanınmış bir mûsikî adamıdır.[2]

Şeyh Nuri zamanında İzmir Mevlevîhânesinin, bu şehrin mûsikî hayatına bir canlılık getirdiği görülüyor. Hâlit Ziya Uşaklıgil'in yazdıkları arasında İzmir Mevlevîhânesi ile ilgili bilgiler yer alır. Uşaklıgil (1865-1945), 12-24 yaşları arasında İzmir'de kalır. Bu döneme ait hatıralarını *İzmir Hikâyeleri* kitabında yazmıştır. Şöyle diyor:

"Saz âleminin en güzîdelerinden birisi İzmir Mevlevîhânesinin bir dâiresinde aziz muhibbim Şeyh Nuri Bey'in mûsikî toplantılarında vâki olurdu. Pederinin vefâtından sonra postnişinlik makamını alan Nuri Bey henüz pek genç idi. (...) Pek melih, pek halûk olan bu genç çok mümtaz bir mûsikîşinas, pek mâhir bir neyzen idi."[3]

Bu saz âlemlerinin âyin ve tarîkatle ilgisi olmaksızın, şehrin mûsikî meraklılarını bir araya getiren herhangi bir mûsikî meclisi şeklinde olduğu anlaşılıyor.

BESTELERİ

Şeyh Nûri'nin besteleri de olmalıdır. Ali Rıza Avni, kendisinde notasının bulunduğu tek eseri olduğunu yazarsa da bu notaya ulaşamadık. Devr-i kebîr usûlünde, Evç makamında bestelediği ve güftesi de Şeyh'e ait olan bu parçanın sözleri şöyledir:

Neşve-mend-i feyz olan uşşâka bir meyhâneyim
Meclis-i rindân-ı Hak'da devreden peymâneyim
Her gören ahvâlimi Mecnûn kıyas eyler, fakat
Akl-ı küll erbâbını derk eyleyen dîvâneyim.[4]

Şimdilik Nureddin Efendi'ye ait iki eserin notasını bulabildik:

HÜSEYNÎ AŞÎRAN İLÂHÎ

Güfte: Esrar Dede-Şeyh Nureddin
Beste: Şeyh Nuri Efendi
Usûl: Yürük Semâî

Gören sanır ki safâdan semâ-i râh iderim
Döner döner bakarım kûy-i yâre âh iderim
Sabâ ki can getirir cisme sûy-i dilberden
Dem-i seherde ânı kendime penâh iderim.[5]

SEMÂ-I RÂH NEDİR?

İlk mısrâda geçen "semâ'-ı râh" bir Mevlevî tâbiridir, yol semâı, yolda semâ etmek demektir. Bayram namazından dönerken veya mesîre yerlerine giderken bazen semâ yapılırdı.[6]

* Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi.

Eflâkî'nin naklettiği şu meşhur menkıbe yol semâını çağrıştırır: Hz. Mevlânâ kuyumcular çarşısından geçerken, altın varakları incelten çekiç seslerinin ritmine kapılarak semâ etmeye başlar. Tam da Selâhaddin Zerkûb'un dükkânı önündedir. Selâhaddin çıraklara emreder, Mevlânâ'nın semâı sona erinceye kadar altın varaklarını dövmeye devam ederler. Aslında bu çekiç vuruşları sayılıdır, fazlası altına zarar verir ve bir işe yaramaz. Ama dönmekte olan Mevlânâ olunca ne gam! Onun ikindiye kadar devam eden bu semâı için, altın varaklar un ufak olsa da çekiçler inip kalkmaya devam eder.[7]

HÜSEYNÎ AŞÎRAN SEMÂÎ

Güfte: Hüsam-zâde
Beste: Şeyh Nûri Efendi
Usûl: Yürük Semâî

Meclis-i meyde sâkıyâ bana ne gül ne lâle ver
Def'-i gama devâ içün nîmce bir piyâle ver
Sebze-i pây-mâliyim ben de bu gülşenin felek
Değmez isem su vermeğe bir iki katre jâle ver.[8]

BAŞKA MÛSİKÎŞİNASLAR

Ailede mûsikî yeteneği irsî olarak devam ediyor olmalı ki, Şeyh Nûreddin Efendi'nin birâderi ve Mevlevî tekkesinin neyzen başı Şeyh Cemal'in oğullarından **Nuri Şenneyli** (Ö. 2006) kanun sanatçısı ve koro şefi olarak yıllarca TRT'de görev yaptı.[9]

Neyzen Tevfik Kolaylıoğlu (1879-1953) kural tanımayan bir yapıya sahipti. Urla'da görevli olan babası, tahsîlini tamamlaması için oğlunu İzmir'e göndermişti. Mûsikî merakı sebebiyle İzmir Mevlevî dergâhına devam etmeye başladı. Burada Neyzenbaşı Cemal Bey'den ve Halil Dede'den ney dersleri aldı. Ney üflemekteki şöhreti yayıldı. 1898'de İstanbul'a gidinceye kadar bu çevrede kaldı.[10]

Neyzen Tevfik'in İzmir günlerini anlattığı "Tercüme-i Hâlim" adlı uzun şiirinde neyzen başı Şeyh Cemal'den notayla mûsikî dersi aldığını, bir süre sonra mutrib ve semâ heyetine girdiğini söyler. İlgili beyitler şöyledir:[11]

Peyimde mâzî-i ekdâr, önümde âtî-i gam
Şu hâle bak, medet ey çâre-sâz-ı kalb-i elem.
Deyip elsiz ayaksız düşünce dergâha
Göründü pîr-i hakîkat hemen bu güm-râha
O zât-ı mürşid-i a'zam ki Şeyh Nûrettin
Harîm-i mahfil-i irfanda câ-nişîn ü metîn
O anda bertaraf oldu hemen suâl ü cevap
Dedi "Birâderi gör, durma eyle şitâb"
Cemal Efendi ki şeyhin birâderi hem de
Birinci neyzeni dergâh-ı pîrin hem de
Açıldı bâb-ı füyûzu hazîne-i hünerin
Kapandı perde-i âlâmı ömr-i derbederin
Notayla meşke devam etti şöyle birkaç mâh
Semâa, mutrîbe girdi ney elde, başta külâh
Füyûz-ı hazret-i pîre şu en celî bürhan
Ki geçmeden sene nazm ü kavâfî vü evzan.[12]

Bestekâr ve Hisar Câmii İmam-Hatîbi **Râkım Elkutlu** (1871-1948) Mevlevî-Rifâî bir kültür adamıdır. Bekir Sıtkı Sezgin'in beyânına göre, yedi yaşlarında iken İzmir Mevlevîhânesi şeyhi ve amcası olan Emin Dede'den ney meşketti.[13] 17 yaşında Mevlevîhânede na'than, 28 yaşında kudümzenbaşı oldu. 35 yaşında **Karcığar Mevlevî Âyini**'ni besteledi. Bu âyin Türkiye çapında icra edildi. Râkım Elkutlu, Şeyh Nûreddin Efendi'nin vefatını müteâkıp bir süre Mevlevî şeyhliğine niyâbet etti.[14]

MÜCÂHİDÎN-İ MEVLEVİYYE MARŞI

Birinci dünya savaşı sırasında, başka tekkelerde olduğu gibi, Şeyh Nuri'nin de bir Mevlevî Gönüllüleri grubu toplayarak cepheye gönderdiği biliniyor. Konuya dair haberlerden birinde, 21 Rebîu'l-evvel 1333 h. (6 Şubat 1915 m.) tarihli ***Âhenk*** Gazetesinde (sayı: 5676) şunlar yazılıdır: "Zîrdeki manzûme şehrimiz Mevlevî Dergâhı postnişîni Şeyh Nûri Efendi tarafından tanzim olunmuş ve rast makamında bestelenmiş olup, Mevlevî gönüllülerinin yarınki tezahüratı sırasında okunacaktır:[15]

Emr-i cihâd-ı ekbere
Ettik umûmen imtisâl
Yardımcımız ol sen bizim
Ya Hazret-i Monla Celâl
Etsin Hudâvend-i Mecîd
Millete nusretler bedîd
Hasm-ı sitemkâr u anîd
Kalsın karîben bî-mecâl
İ'lâ-yı dîn âmâlimiz
Şâhid buna ef'âlimiz
Parlaktır istikbâlimiz
Olmaz mı düşman pâymâl
Adl ile Rabb-i müsteân
A'dâyı kahretsin hemân
Olsun zaferle kâmrân
Şâhenşâh-ı Hayder-misâl
İhrâz edip millet zafer
Düşman desin "eyne'l-mefer"
Dünyâya versin zîb ü fer
Âfâk-ı şevketten hilâl
Nûrî gelip dîvânına
Dergâh-ı çerh-eyvânına
Lûtfeyle dervîşânına
Ey Pîr-i peygamber-hısâl.

NİSYÂNA GÖMÜLMÜŞ BESTELER

Şeyh Nureddin Efendi'nin besteleri ne yazık ki nisyan karanlıklarında kaybolup gitmiştir. Neyzen Tevfik'in ifade ettiği gibi Mevlevîhâne'de o sırada nota ile meşk yapılmaktadır. Yani nota kullanılmaktadır. Buna rağmen elimizde Nureddin Efendi bestelerine ait fazla nota bulunmaması üzücüdür.

Sebep ne olabilir? Şeyh Nureddin'den sonra oğlu Mehmet Celâleddin postnişin oldu. Yeni şeyh 13-14 yaşlarında idi. Onun için Râkım Elkutlu şeyh nâipliği yaptı. Bir süre sonra da tekkeler kapatıldı. Yani İzmir Mevlevîhânesi'nin toplam 75 yıllık kısa bir ömrü vardır. Artık bu kültüre rağbet kalmamıştı. Son şeyh de genç yaşında, 25'inde vefat edince dergâh sahipsiz kaldı ve harabe hâline geldi. O yıllarda şehrin dokusu değişmeye yüz tutmuştu, bölgenin eski sakinleri yavaş yavaş buraları terk etmeye başlayınca, şahsî mülk olan tekke ve emlâki vârisler tarafından satıldı. Yeri bilinmekle birlikte, ne yazık ki henüz İzmir Mevlevîhânesi'nin bir resmini bile bulamadım.

Ne diyelim, "*Belki hâlâ o besteler çalınır / Gemiler geçmeyen bir ummânda.*"

Dipnotlar

1 Bursalı M. Tahir, **Aydın Vilâyetine Mensub Meşâyıh Ulemâ Şuarâ Müverrihîn ve Etıbbânın Teracim-i Ahvâli,** haz. M. Akif Erdoğdu, Akademi Kitabevi, İzmir, 1994, s. 73; Ömer Faruk Huyugüzel, **İzmir Fikir ve sanat Adamları,**. Kültür B. Yayını, Ankara, 2000, s. 175.

2 İbnü'l-Emin Mahmut Kemal İnal, **Hoş Sadâ**, İstanbul, 1955, s. 114.

3 Halit Ziya Uşaklıgil, **İzmir Hikâyeleri**, İstanbul, 2005, s. 116.

4 Ö. F. Huyugüzel, *age*, s. 360; Ali Rıza Avni, *Gizli Kalmış Kıymetler*, Musiki Mecmuası, Nisan-Mayıs 1963, sayı: 182-183, s.38.

5 Güftenin ilk iki mısrâı Esrar Dede (1748-1797)'nin meşhur bir beytidir. Bk. Osman Horata, **Esrar Dede Hayatın Eserleri ve Divanı,** Ankara, 1998, s. 254. Beytin yer aldığı Müseddesin altında şu not yer alır: "Karşılaştırmaya almadığımız K nüshasında, "Ateşcibaşı Hulûs Dede'nin Matla'-ı Garrâsına Olan Müseddesdir." başlığı vardır; buna göre Esrar Dede Hulûs Dede'ya ait olan bu beyti tesdis etmiş görünüyor. Şeyh Nuri de bu beyti terbî' etmiş olmalıdır. Bu ve sonraki parçanın notalarını bulup yazan ve lütfeden Ümit Yazıcı'ya teşekkür ederim.

6 Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Ankara, 1997, s. 631.

7 Bk. Ahmed Eflâkî, **Ariflerin Menkıbeleri**, çev. Tahsin Yazıcı, MEB yayını, İstanbul, 1966, c. II, s. 126.

8 Bu iki eserin notalarını bulup yazan ve lütfeden Ümit Yazıcı'ya teşekkür ederim.

9 Şahin Çandar, *Namazgâh, İzmir'in Tam Ortası*, İzmir Kent Kültürü Dergisi, Sayı: 6, Mart 2003.

10 Hasan Aksoy, *Neyzen Tevfik*, DİA (Diyanet İslâm Ansiklopedisi), c. 33, s. 72.

11 Şiirin nesre çevrilmiş şekli için bk. Mehmet Demirci, *Neyzen Tevfik Mevlevîhânede*, Semazen.net sitesi.

12 Ö. F. Huyugüzel, *age*, s. 570-571. "Tercüme-i Hâlim" manzûmesinin tamamı için bk. Neyzen Tevfik, **Azâb-ı Mukaddes**, haz. C. Kırlangıç, İtalik yayını, Ankara, 1998, s. 171-203.

13 O tarihlerde Mevlevî şeyhi olarak Halil Akif Dede görünüyor. Onun için bu ifadede çözüme muhtaç bir karışıklık var.

14 Bekir Sıtkı Sezgin, *Elkutlu Râkım*, DİA, c. 11, s. 55. Râkım Elkutlu ve eserleri için bk. **Mehmet Râkım Elkutlu**, hazırlayan: Ümit Yazıcı, İzmir, 2010.

15 Bu şiirin istinsah edilmiş şeklini lütfeden Ünal Şenel'e teşekkür ederim.

İrfandan Müziğe, Müzikten Kültüre - IV

"Mânâ"[1]

Dr. Mehmet Emin KAKAN*

Şiirde, nesirde, konuşmada ve müzikte ***anlam*** kelimesiyle soğutulan kavram.

Bu soğutma tabiri müzik içinde şöyle bir misalle yerini bulabilir; bir bestekârın eserinde yer alan beşli içerisinde rasttan (sol) nevâya (re) uzanan çok küçük bir motif olsun. Bu bir beşliyle sınırlı olup rastta başlayıp nevada biten belli bir ritmik değeri hâiz küçük motif içerisinde, dügâh (lâ) ve segâh (si) perdeleri kendilerine ait sürelerle yer alsınlar. İcrâcı, ***bu motifinin başlangıç ve bitiş perdeleri belli*** şeklinde veya ***böylesi daha güzel*** gibi bir yaftalamaya girişerek motif süresince perdelerin her birine bestekâr idrâki, izânı ve nihayet irfânıyla dağıtılmış süreleri es geçip, sadece başlangıç ve bitiş perdesini seslendirmesi gibi bir soğutmadır bu soğutma tabiri. İdraksizlik, izansızlık ve elbette irfandan barizce uzaklaşmanın delilidir bu durum.

Cümleler, kelimeler, heceler ve hatta harfler üstünde gidilen tasarruflar da neticede aynı irfandan uzaklaşmaya işaret ederler.

Mânâ!...

Anlam denildiği zaman rüya mânâsının ***tasavvur***una engel olunup tasavvur kavramının da aynı zamanda yok edildiği kavram.

Kelimeler, ***kavram kapısını açıcı*** anahtarlara benzerler. Açma işlevini üzerlerine yüklenen mânâlarla yaparlar. Kelime ve işaret ettiği mânâ aynı olsa bile bıraktığı intibalar farklı olabilir. Farklı intibalar da farklı mânâların kapısını açan anahtarlar olurlar.

"Âheste çek kürekleri mehtab uyanmasın."[2] mısrâı ile, "***Mehtabı gölgeleyen bulutlar fırsat bilinerek yapılan çıkartmayla savaş başladı."*** cümlesindeki mehtab kelimesinin bıraktığı intiba farklıdır. Mısrada yer alan kelimede romantik, nesirdeyse realist çağrışımlar tetiklenmiştir. Anlamdaş kabul edilen kelimelerin aynı mânâya aslında işaret etmiyormuş ***gibi*** olmaları ve/veya aynı mânâya işaret etmemeleri belki bunun bir sonucudur. Örneklerde yer alan aynı kelimeyi şimdi anlamdaşıyla kullanarak yeniden gözden geçirmek lüzumu vardır.[3]

*Âheste çek kürekleri **ay ışığı** uyanmasın* ve *ay ışığını gölgeleyen bulutlar fırsat bilinerek yapılan çıkartmayla savaş başladı.*

Bu sefer ***ay ışığı*** kelimesi mısrada romantizmden uzaklaşmaya, nesirde realizmi pekiştirmeye başlamıştır.

Mehtab tabirinin yaygınca kullanıldığı devirler ile ay ışığı tabirinin yaygınca kullanıldığı günümüz farkı da burada belirir. Günümüzde kelimelerin işaret ettiği mânâlar beraberinde kavram denizine bakış enteresandır. Bazen sakin bir deniz sahilinde manzara temaşa eder, bazen okyanus ortasında fırtınaya yakalanmış gemi içindekiler gibi oluruz.

Bir devre edebiyatı içerisinde teşbihleri çokça kullanan bir millet mensubuyuz. Gerçek ile teşbihi ayırt ederken kelimeleri farklı kavramlar hâline getirerek okuduklarımıza, işittiklerimize mânâlar veririz. Meselâ;

İlk kundağın
Ben oldum, yavrum;
İlk oyuncağın
Ben oldum[4]

şiirinde olduğu gibi. Aslında kundak, kundak değildir, oyuncak da oyuncak değildir.

Bütün bunlar; yazar veya şâirin izan, idrak ve tabiî ki, irfânı ile ortada görünür hâle gelir.

Kelimeler; yazı, şiir ve yapılan konuşmalarda soğuk harf kalıplarından ibaret yığınlar değillerdir. Tıpkı harfin bir şekil, kelimelerin de şekillerden ibaret bir yığın olmaması gibi. Harf bir şekil olarak durur ama mânâlar harfi bir şekil olmaktan çıkarır. Bu mânâ veriş öyle bir şeydir ki, mânâ verildikten sonra soğuk bir kalıp olan şekli yok etseniz bile kalır.

Artık önümüzde mânânın bir varlığa dönüşmesi durmakta. Bu varlık, idrak ve izânın parçalanamaz bir bütün olarak müşahede edildiği delildir. Mânâ kelimesiyle işaret olunan bu delil, idrak ve izandan sonra sahip olunan irfan için bir varlık delilidir.

İrfan, yüklediği mânâyla kavramları kelimeleştiren bir varlıktır. Tıpkı nihaî kompozisyonun, bestekârın motif ve cümleleriyle ortaya çıkıp eserleşmesi gibi.

Bir beste, bestekârın sahip olduğu idrak, izan ve nihayet irfânıyla müsemma eserdir. Tıpkı yazarın yazısı, şâirin şiiri gibi.

Dipnotlar

1 Bu bahisle alâkalı bir mevzu için kendilerine danıştığım ve yazının o kısmında yaptığı değerlendirmeyle bazı yanlışları düzeltmeme vesile olan **Prof. Dr. Hülya Argunşah**'a müteşekkirim.
2 Yahya Kemal Beyatlı
3 Bu değerlendirme vezin dışında yapılan bir değerlendirmedir. Mısrada kullanılan kelime anlamdaşı zaten şiir veznini bozmaktadır.
4 Arif Nihat Asya, **Anne.**

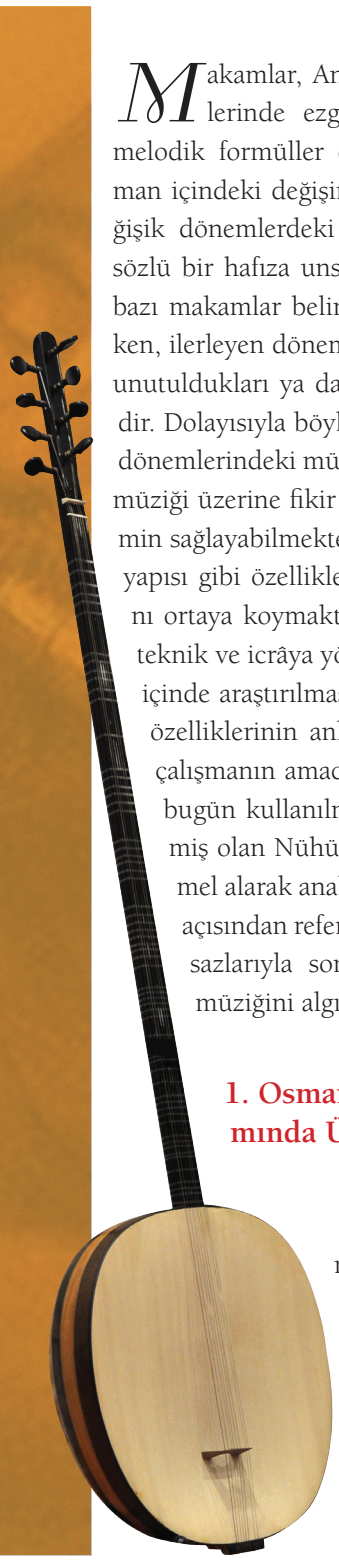
* Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi.

Türk Makam Mûsikîsi'nde Ney ve Tanbur Çalgısının Rolü ve Az Kullanılmış Makamlar

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ*

ÖZET

Makamlar, Anadolu ve çevre coğrafyaların müziklerinde ezgi organizasyonlarını ortaya çıkaran melodik formüller olarak tarif edilebilir. Makamlar zaman içindeki değişim gösterebilen yapıları ile halkın değişik dönemlerdeki estetik tercihlerini yansıtarak âdeta sözlü bir hafıza unsuru teşkil etmektedirler. Bu yönüyle bazı makamlar belirli yüzyıllarda daha çok tercih edilirken, ilerleyen dönemlerde aynı makamların ya tamamıyla unutuldukları ya da şekil değiştirdikleri görülebilmektedir. Dolayısıyla böylesi makamların analizi, tarihin belirli dönemlerindeki müzikal tercihleri anlamak ve o dönemin müziği üzerine fikir yürütmek için araştırmacılara bir zemin sağlayabilmektedir. Çalgılar da özellikle perde, akort yapısı gibi özellikleri ile müzik hafızasının somut yanını ortaya koymaktadır. Bu yüzden bir çalgının yapısal, teknik ve icrâya yönelik özelliklerinin tarihsel bir boyut içinde araştırılması belirli tarihsel dönemlerin müzikal özelliklerinin anlaşılması adına başka bir yoldur. Bu çalışmanın amacı XVII. yüzyılın müzikal özelliklerini bugün kullanılmayan ve zaman içinde yapı değiştirmiş olan Nühüft makamını ve Itrî'nin bestelerini temel alarak analiz etmek, bu analizleri akort ve perde açısından referans olarak kabul edilen ney ve tanbur sazlarıyla somutlaştırarak, XVII. yüzyıl Osmanlı müziğini algılamaya ve anlamaya çalışmaktır.



1. Osmanlı Müzik Geleneğinin Aktarımında Üstatlık Geleneğinin Önemi ve Itrî

Osmanlı müzik geleneğinin form, makam ve besteci çeşitliliği açısından oldukça zengin, üretim açısından ise özgün olarak kabul edilebilecek bu döneminde de öğrencinin ustasının bilgisini hafızasına alarak öğrendiği, "meşk" temelli bir eğitim sistemi öncelikli aktarım aracı olmuştur. Seyyid Nuh, Ali Şirüganî ve Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi (1640-1712), bu dönemi simgeleyen en önemli müzik adamları arasındadır. Itrî'nin bu döneme etkisi sadece, beste tekniği açısından değildir; aynı zamanda Itrî dönemin "müzik üstatlarının" en önemlilerinden biri ve kendinden sonraki repertuarın şekillenmesini önemli oranda etkilemiş bir müzikal kişilik olarak karşımızdadır.

Öncelikle Itrî'nin hayatına dair bilgilerin sınırlı olduğunu söylemek gerekmektedir. Hatta Itrî lakabıyla bilinen Buhûrizâde Mustafa Efendi'nin kimliğinin oluşumunda birden fazla kişinin pay sahibi olması da beklenti dâhilinde olmalıdır, zîra bu döneme ait kaynaklarda Itrî ismini ya da mahlasını taşıyan birkaç karaktere rastlanmaktadır. Bu karakterlerden ilkine Rüştü Şardağ da dikkat çekmiş ve XVI. ve XVII. yüzyılları kapsayan *Rıza* Tezkiresinde Acem kökenli bir şâir olan Itrî'den bahsetmiştir.[1] Bu tezkirede adı geçen Itrî'nin usta bir şâir olduğu ancak eserlerinin sayınsın fazla olmadığı da ifade edilmiştir.[2] Yine, yukarıda bahsedilen 402 numaralı güfte mecmuasında, 1778'de vefat eden Abdülkerim Efendi de Buhûrizâde-i Sânî, yani ikinci Buhûrîzade olarak adlandırılmıştır. Hayat hikâyesi ile ilgili bilgilerin sınırlı olduğu Sünbüliye tarikatından Abdülkerim Efendi, 1767 yılında Eyüp'teki Şah Sultan Tekkesi'ne şeyh olmuş, bir süre de Koca Mustafa Paşa Tekkesi'nde şeyhlik yapmıştır.

Pek çok tekkede "zâkirlik" görevi de üstlenen ve "Kemterî" mahlasına sahip Abdülkerim Efendi, daha çok ilâhi bestekârı olarak bilinmektedir.[3] Rüştü Şardağ'ın Rauf Yekta ve Üsküdarlı Hasib Bey'e dayanarak verdiği bilgiye göre ise Edirnekapısı'nda Itrî'ye ait olduğuna inanılan mezar aslında "Buhûrcu Yakup" adlı şahsa aittir.[4] Bu arada her ne kadar Evliya Çelebi de "Seyahatnâme" adlı eserinde "Buhûrizâde Hâfız" adlı bir karakterden bahsetmekteyse de bu eserin ilgili cildini 1631 yılında vücuda getirdiği için bu ismin Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi olma ihtimali yüksek gözükmemektedir.[5]

Ancak bu karışıklık içinde dahî, mevcut kaynakların karşılaştırmalı incelemesi ile Itrî'nin bu yüzyılın ve sonrasının müzik geleneğindeki konumunu anlayabilmek mümkün olabilmektedir. Bu bilgilerini üretilebileceği ana temeli ise "meşk" ve "üstatlık" kavramları oluşturmaktadır.

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Sanat Yönetmeni

2. Osmanlı Müziğinin Eğitim ve Aktarımında Meşk ve "Üstatlık" Geleneği

Meşk terimi, özellikle Osmanlı-İslâm sanatlarının eğitiminde kullanılan ve ustadan yani üstattan çırağa hafıza, yani ezber vasıtasıyla aktarım yaparken beceri geliştirmeyi hedefleyen metodu tarif etmektedir. Meşk kavramı, kimi durumda gayet sistemli bir eğitim geleneğini betimlerken, bazı hallerde de halkın yaşayışı içinde son derece doğal olarak işlevini gerçekleştiren bir aktarım müessesesini anlatmaktadır.[6] Anadolu'daki tarihsel müzik kültürü açısından meşk kavramı sadece Osmanlı Kent Müziği'nde değil aynı zamanda yerel müzik geleneklerinin aktarımında da öncül bir durumda olagelmiştir. Hatta, Osmanlı geleneğinde XV. yüzyıldan itibaren kuram ve XVII. yüzyıldan itibaren nota kaynaklarını içeren zengin bir yazılı kültür mirasının olması bile, meşk geleneğinin aktarımdaki baskınlığını etkilememiş; ismi ve üslûbu belli olan bir besteci bile ancak tanımlanmış müzik kalıplarının sınırları içinde kendi yaratıcılığını gösterebilmiş, ustasının çizdiği doğrultuda, ondan öğrendiğini temel alan bir anlayışta üretimini gerçekleştirebilmiştir. Dönemin önemli değişik müzik kaynaklarından edinilen bilgiler ve gerçekleştirilen analizlerin sonuçları, Itrî'nin "üstatlık geleneğindeki" bu rolünü çok çarpıcı bir şekilde ortaya koyduğu gibi dönemin müzik hayatı ile ilgili çarpıcı bilgileri de günümüze taşımaktadır.[7]

2.1 XVII. Ve XVIII: Yüzyılın Müzik Kültürüne Dair Yazılı Eserlerinin Karşılıklı İncelenmesi[8]

Döneme ait eserlerde Itrî'ye ve dönemin diğer önemli kişiliklerine dair somut ve soyut izler bulmak mümkündür. Bu eserler, daha önce de bahsedildiği gibi şâir tezkireleri, nota defterleri, edvarlar ve bir tane müzisyen tezkiresi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Şâir, müzisyen tezkireleri ve nota defterlerinde bizâtihi olarak besteci ve icrâcılar üzerine bilgi bulmak mümkünken edvarlarda böylesi icrâcıların uygulamalarının kurama yansımaları mevcuttur.

Meselâ, dönemin önemli müzik adamı, neyzen ve bestekâr Kutbî Nayî Osman Dede'nin (1642 ?- 1729) yazdığı Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî adlı eserde "Nühüft ve Nevâ Aşîrân" makamları ile ilgili ilginç bir tespit vardır:[9]

"Bilgisizlikten çok yanlışı doğru söyledi. Bak Nühüft'ü, Nevâ-yı Aşîrân yapmış."

Burada Nayî Osman Dede, dönemindeki bazı müzisyenleri "Nühüft" makamını "Nevâ Aşîrân" makamı hâline getirmelerinden dolayı eleştirmektedir. Aynı döneme kuram yaklaşımıyla çok önemli bir iz bırakmış olan "Boğdan Prensi Dimitrie Kantemir'in (1673-1723) eseri incelendiği zaman", bu değişikliğe kimlerin sebebiyet verdiği de görülebilecektir:[10]

"Eski Edvar'dan onun Tiz Dügâh'tan, yani Muhayyer'den hareket edip aşağıya doğru Isfahan gibi hareket ettiği ve Hicaz gibi inip Dügâh'ta karar kıldığı yazılıdır. Hânende Recep ve Buhurcuzâde'nin sözlerine bakılırsa Nühüft terkibi Nevâ perdesinden hareket eder ve tam perdelerden gezinip Aşîrân perdesine gelerek orada karar verir."

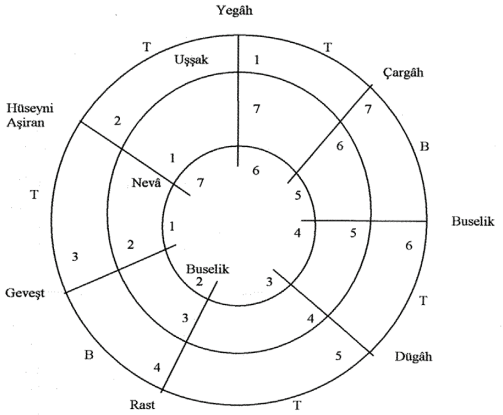
Dikkat edilirse, Kantemir'in açıkça ifade ettiği gibi, XVII. yüzyılda Nühüft Makamı, XV. yüzyıl kuramındaki yapısından farklılaşmış ve eskiden Nevâ Aşîrân makamı olarak bilinen organizasyonların isimlendirilmesinde kullanılmıştır. Bu değişikliğin iki önemli kaynağından ya da aktarıcısından biri Itrî'dir. Günümüz repertuarında, Nühüft makamı eserlerin hâlen eski Nevâ Aşîrân makamı gibi hareket ettiği ve Nevâ Aşîrân makamı altındaki üretimin XVII. yüzyıl sonrası hemen hemen durduğu göz önüne alınınca, geleneksel müziğim aktarımındaki üstatlık geleneğinin rolü ve Itrî'ye yaşadığı yüzyılda bu bağlamda atfedilen önem daha açık bir şekilde anlaşılabilecektir.[11] Zîra kendinden sonraki dönemde bir makamın kapsamı ve tarifi, eleştirilere rağmen, Itrî'nin işaret ettiği yöne doğru gitmiştir.

Görülmektedir ki Itrî gibi bir üstâdın sözü, geleneksel kuramda değişiklik yapılmasını sağlayabilecek kadar güçlü olabilmektedir. Ancak ortaya çıkan bu sonuç, doğaldır ki sadece Itrî'den gelen sözlü bilgiye dayanmamaktadır. Itrî'nin bir bestekâr ve "Üstat" olarak önemi, kendinden sonra gelen icrâcı ve bestekârların onun eserlerini ve icrâsını taklit etmesine yol açmıştır. Bu durum Itrî'nin işaret ettiği yönde bir "okullaşma"nın ortaya çıkmasını sağlamış, bu "okullaşma" yaygınlaştıkça, her dönem icrâdaki değişiklikleri takip eden kuram kaynakları bu değişiklikleri kendi içeriklerine yansıtmaya başlamışlardır. Dolayısıyla genel beklentimiz, kuram kaynaklarına yansıyan bu değişiklikleri bir dönem öncesinde Itrî'nin eserlerinde takip edebilmektir ki ancak böylesi bir takip bize Itrî'nin müzik geleneğindeki konumu ile ilgili sağlıklı ve tutarlı fikirleri sağlayabilecektir. Bu fikirleri tartışabilmek ve bu varsayımları sonuca ulaştırabilmek için Itrî'nin eserlerinin analizi ve analiz sonuçlarının dönem kaynakları ile karşılaştırılması da önem arz etmektedir.

2.2 Itrî'nin Eserlerinin Dönemin Kuram Kaynakları ile Karşılaştırılması[12]

Itrî'nin eserlerinde makam anlayışının değerlendirilmesi ve Itrî'nin makam yapılarına getirdiği olası yeniliklerin anlaşılabilmesi için öncelikle Itrî'nin öncesi ve sonrasındaki dönemlere ait kuram kaynaklarının değişik makamlar için karşılaştırmalı bir incelemesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Nevâ makamı Sistemci okul döneminden beri var olan en eski makam yapılarından biridir. Sâfiyüddin Urmevî Nevâ cinsinin T-B-T (Tanini-Bakiyye-Tanini) formülü ile oluştuğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla bu cins üzerinde yapılanan ***Nevâ Devri*** de XV. yüzyılın kuramcıları için benzer bir aralık yapısı ile kurgulanmıştır. Meselâ XV. yüzyıl nazariyatçılarından Fetullah Şirvanî, Nevâ devrini, Uşşak ve Bûselik ile aynı daire içinde anlatmış (şekil 1) ve Nevâ yapısını hüseynî aşîrân, geveşt, rast, dügâh, bûselik, çârgâh ve yegâh perdelerinden oluşturmuştur.



Şekil 1: Fettullah Şirvanî'de Nevâ Devri (Akdoğan, 1996)

Geveşt perdesinin, ***Irak*** ve ***Rehavî*** perdeleriyle yer değiştirebilen 'oynak' karakteri de hesaba katıldığı zaman ortaya "C-C-T-T-B-T-T" aralık sırasını takip eden bir makam yapısı ortaya çıkacaktır. Bunun yanında, Ladikli Mehmet Çelebi de makamın temelindeki cinsi, aynı perdelerden faydalanarak anlatmıştır.[13] Bu makam yapısı, XV. yüzyıl sonrası gelenekte olduğu gibi Dügâh perdesi üzerinde ifade edildiği zaman ortaya şu makam iskeleti çıkmaktadır: "*Dügah-segâh-çârgâh-nevâ-hüseynî-acem-gerdâniye-muhayyer*".

XV. ve XVI. yüzyılın diğer nazariyatçıları da sistemi okul geleneği ile tutarlı Nevâ makamı tarifleri vermektedir. Örneğin XV. yüzyılın önemli kuramcılarından Hızır Bin Abdullah'ın verdiği Nevâ makamı perdeleri de aynı tutarlılığı göstermektedir:

"Dügâh-segâh-çârgâh-pençgâh (nevâ)-dügâh hüseynî evi-segâh hisar evi (eviç)-yegâh gerdâniye evi-dügâh muhayyer evi" [14]

Yine XVI. yüzyılın başında Seydî tarafından kaleme alınan manzum nazariyat eserinde de ***dügâh*** karar veren ve ***nevâ*** (eski ismiyle pençgâh) perdesinde yoğunlaşan bir organizasyondan bahsedilmektedir:[15]

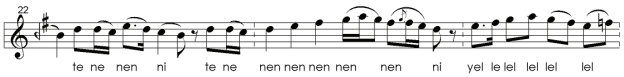
2. Makâmun on birinci(si) Nuvâdur
Bununla bî-nevâlar âşinâdur.
3. Nuvânun bilmek istersen nesini
Biraz genşet ırâkun perdesini
4. Bunun bil mahreci pençgâh evidur
Mehattı da anlagıl dugâh evidur.

XV. yüzyıl kuramcılarından Kadızâde Tirevî'nin Nevâ tarifi de bu tanımla örtüşmektedir.[16] Dolayısıyla XV. yüzyıl öncesindeki Nevâ makamının karakter olarak karar perdesi olan dügâhtan muhayyere kadar, acem dışında (eviç perdesi kuralları tanımlanmamış bir biçimde acemin yerine geçebilmektedir) tam perdelerle hareket eden, tüm ses malzemesinin dügâh perdesinin üzerine aktarılmasından önceki gelenekten "***yegâh-hüseynî aşîrân-geveşt (yer yer kaba acem)-rast***" dörtlüsünü de içinde barındıran ve nevâ perdesinde organizasyonu çok güçlü bir yapı olarak hareket ettiği görülmektedir.

Itrî'nin Nevâ Kâr'ını ve Nevâ Beste'sini incelediğimiz zaman, burada anlatılanlarla sistemli şekilde farklılıklar içeren iki ayrı özellik ile karşılaşmak mümkündür. Bunlardan birincisi, nevâ perdesi üzerinde ortaya çıkan rast veya mâhur karakteri gösteren yapılardır, bu yapılar çıkıcı ezgilerde ***nevâ-hüseynî-eviç-gerdâniye-muhayyer (nevâ üzeri rast yapısı)***, inici çizgilerde ise ***muhayyer-gerdâniye-acem-hüseynî-nevâ (nevâ üzeri bûselik yapısı)*** yapılarını kullanmaktadır. Bu durum, XVII. yüzyıl öncesinde hissedilebilen acem-eviç değişikliklerini sistemli bir hâle getirmekte ve bu değişimi makam yapısının karakteri yapmaktadır.

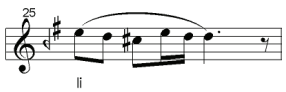
(MÜZİK ÖRNEĞİ)

Meselâ "terennüm" kısmında bu durumun tipik bir örneği teşhis edilebilmektedir, aşağıdaki satırda eviç-acem değişikliği açıkça görülebilirken,



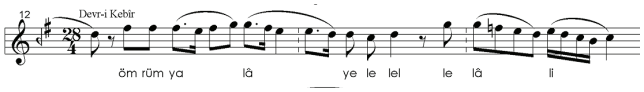
Şekil 2: Nevâ Kâr zemin terennümü kısmı nevâ üzeri rast-bûselik geçkisi.

devamındaki ezgi çizgisinde hicaz perdesinin nevânın yeden perdesi olarak devreye girdiği de teşhis edilebilmektedir:



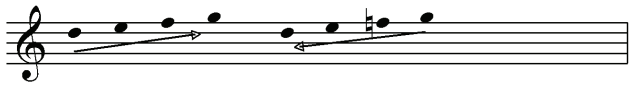
Şekil 3: Nevâ Kâr'da deva ve hicaz perdeleri arasındaki ilişki.

Nevâ ve çârgâh perdelerini içeren benzer bir aktarım Nevâ Beste'de de işaret edilmiştir:



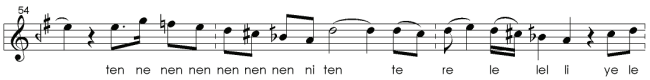
Şekil 4: Nevâ Beste'deki eviç-acem değişimi.

Esasında yukarıda bahsedilen eviç-acem değişikliği XVII. yüzyılda sadece Nevâ makamında değil pek çok makam yapısında sıklıkla başvurulan bir ezgi çizgisi olmaya başlamıştır. Kantemir Külliyâtı'nda aktarılan eserlerde Hüseynî ses malzemesine sahip pek çok eserde acem perdesinin inici yapılarda eviçin yerini aldığı görülürken, çıkıcı yapılarda ise tam tersi bir yer değişikliği olmaktadır. (Şekil 6) (Güray, 2012: 116-117).



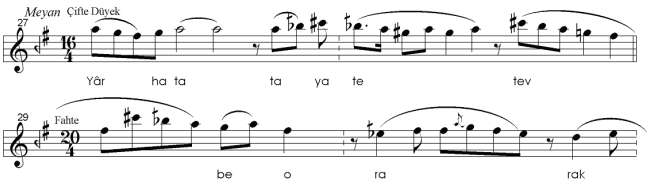
Şekil 5: Çıkıcı ve inici ezgi yapılarında eviç-acem değişikliği.

Bu durumun ilginç bir örneği de Kantemir Külliyâtın'dan alınan Ali Şirüganî'ye (Hoca Ali) ait bir eserde göze çarpmaktadır. Bu eserde ezgi dügâh karara acem perdesini kullanarak ulaşmaktadır.[17] Acem perdesinin eviç perdesinin yerini aldığı durumlarda nevâ perdesinin organizasyonda daha güçlü bir konuma geçtiği de görülmektedir. Benzer bir durum Kantemir Külliyâtı'nda Nayî Osman Dede'den aktarılan eserde de göze çarpmaktadır. Itrî'nin Nevâ Kâr'ında nevâ perdesinin merkezleştiği bu durum sıklıkla "hicaz" perdesinin nevâ perdesinin "yeden"i olarak kullanılmasıyla daha da desteklenmektedir. Hatta, nevânın yedeni olarak kullanılan hicaz perdesinin eserlerin daha sonraki kısımlarında yoğun hicaz geçkilerinin kaynağı olarak da kullanıldığı gözden kaçmamaktadır:



Şekil 6: Nevâ Kâr'da Hicaz geçkisi.

Mâhur Beste'nin meyan kısmında ise benzer bir hicaz geçkisinin muhayyer perdesi üzerinde gerçekleştiği göze çarpmaktadır:



Şekil 7: Nevâ Beste'de hicaz geçki.

Bu yapıların incelenmesi Itrî'nin Nevâ makamı içinde kendinden önceki kaynaklarda rastlanmayan ilginç geçkilerin görülebilmesini sağlamaktadır. Bu bilgileri akılda tutarak Itrî sonrası kaynaklar incelendiği zaman ise Itrî'nin kendinden sonraki icrâya etkisi ile ilgili oldukça ilginç bilgilere ulaşmak mümkündür:

Kantemiroğlu'na göre dügâh perdesinden başlayan Nevâ makamı segâh ile çârgâh perdesini kullanarak nevâya gelir ve bu perdede kendini gösterir. Yine Kantemir Nevâ makamının kullanabileceği alan olarak Yegâh'dan Tiz Nevâ'ya kadar bir alan belirlemiştir ki özellikle dügâhın alt tarafındaki kısım XV. yüzyıl öncesi nazariyatçıların da işaret ettiği alan ile örtüşmekte ve bu alan Itrî'nin eserlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Kantemir'e göre makamın karar perdesi dügâhtır ve Nevâ makamı, yine önemli bir karar perdesi olan aşîrânda karar verdiği zaman 'eskilerin" Nevâ Aşîrân dedikleri terkip ortaya çıkmaktadır.[18] Nayî Osman Dede'nin tanımına göre makam seyrine nevâ, çârgâh ve segâh perdeleriyle başlamakta, yine nevâ perdesine gelmekte ve orada karar vermektedir. Tanburî Küçük Artin bu tarife benzer bir seyir tarifi verirken nevâ perdesinin tiz tarafında Itrî'nin Nevâ Kâr'ıyla uyum gösteren bir mâhur geçkisinden bahsetmiştir. Marmarinos da risâlesinde gerdâniye perdesinin etkisinden bahsetmiştir.[19]

Itrî'nin Nevâ Kâr'ında sıklıkla başvurulan hicaz (uzzal) perdesi ve bu perdenin nevâ perdesinin "yeden" sesi olarak "Nevâ'daki Rast" yapısını güçlendirmesi, Der Beyân-i Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur, Esseyid Mehmed Emin, Abdülbâki Nâsır Dede ve Haşim Bey'in nazariyat kaynaklarında göze çarpmaktadır. Meselâ Abdülbâki Nâsır Dede'nin verdiği tarifte hem eviç perdesinin özel önemi hem de hicaz perdesine verilen önem göze çarpmaktadır:

"Perde-i eviç'den âgaz idüle, hüseynî ve nevâ ve hicaz perdesi, bâdehu yine nevâ perdesinden çârgâh ve segâh perdesi ile dügâh perdesine gelüb anda karar ider. Amma eviç perdesinden yukarı gerdâniye ve muhayyer perdesine dek suûdü ve dügâh perdesinden rast perdesine bubûtü vardır." [20]

Dikkat edilirse bu kaynakta da dikkat çekildiği gibi, çeşitli kaynaklarda her ne kadar belli belirsiz bir hicaz geçkisinden bahsedilse de, esas üzerine yoğunlaşılan ayrıntı "hicaz ve nevâ perdeleri" arasındaki ilişkidir ve mevcut kaynaklar kapsamında bu ilişkinin nevâ perdesindeki rast yapısı ile birlikte ilk kez Itrî tarafından ortaya konduğu görülebilmektedir.

Tüm bu bilgilerden ortaya çıkan sonuçlar incelenince Nühüft ve Nevâ Aşîrân makamları arasındaki alışverişin de sebepleri kısmen ortaya çıkabilmektedir. Zîra XV. yüzyıla kadar aşağıda görülebildiği gibi muhayyer özelliği ile başlayıp, dügâh perdesinde hicaz geçkisi ile yapılanan bir Nühüft makamı göze çarpmaktadır:

"Seyrine muhayyer perdesinden başlar, uzzal'ın perdelerinde gezinerek Hicaz makamı ile karar verir."[21]

"Nühüft tizden dügâh gösterir ve uzzal üzerinden hicaz karar verir"[22]

"Nühüft oldur kim muhayyer âgâz eder, ine hicâz karâr ide…" [23]

XVII. yüzyıl sonrası ise Nühüft makamı nevânın tiz tarafındaki rast benzeri geçki ile de anlatılabilecek Muhayyer yapısı ile dügâh perdesi üzerindeki hicaz geçkisini, Itrî'nin de etkisi ile Nevâ makamına verirken, kendi de Nevâ Aşîrân makamının dügâhın pes tarafında gerçekleştirdiği tarihî yapılanmayı bünyesine alarak yeni bir yapılanma içine girmiştir.

XVII.-XVIII. yüzyıl müziğinin Nevâ ile ilgili başka bir tartışmalı noktası da makamın karar sesidir. Dönemin en önemli üstatlarından Nayî Osman Dede'nin de dâhil olduğu önemli bir grup müzik adamı hem kuramsal olarak hem de icra açısından makamın karar perdesinin "nevâ perdesi" olduğunu işaret emişlerdir. Nevâ perdesinde karar veren Nevâ makamına, Zeki Mehmed Ağa'nın peşrevini, II. Sultan Bayezid Han'ın Nevâ-Bağdat Saz Semâîsi'ni, IV, Sultan Murad Han'ın Nevâ-Bağdat Peşrevi'ni, Miskali İsmet Ağa'nın ve Kantemiroğlu'nun Nevâ Peşrevleri'ni örnek olarak gösteremek mümkündür.[24]

Ancak özellikle XIX. yüzyıldan itibaren bu tartışmalı durum tamamıyla ortadan kalkmakta, ve makamın karar perdesinin dügâh olduğu âdeta genel bir uzlaşma ile kaynaklara yansımaktadır. Haşim Bey, Kazım Uz, Tanburî Cemil Bey, Rauf Yekta hatta Hüseyin Sadeddin Arel gibi dönemin önemli icrâcı ve kuramcıları Nevâ makamının karar perdesi olarak "dügâh'ı" tanımlamışlardır.[25] Yine muhtemeldir ki Itrî'nin Nevâ makamında ortaya koyduğu önemli ve kendinden sonraki dönem için belirleyici eserler, makamın karar perdesi ile ilgili de bir ortak görüşün hâkim kılınmasında yardımcı olmuş, nevâ perdesinin bir oktav pes tarafındaki "yegâh" perdesi üzerindeki organizasyonların "Nühüft" makamına bırakılması, Nevâ makamının dügâh üzerinde yoğunlaşan yapısını daha da öne çıkarmıştır. **(Müzik Örneği)**

3. Genel Değerlendirme

Yukarıdaki analizlerin ışığı altında aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilmektedir:

a) Pek çok makam yapısının içeriği ve ismi Itrî tarafından ortaya konmuştur. Meselâ, Nayî Osman Dede ve Kantemiroğlu tarafından da belirtildiği gibi, o zamana kadar "Nevâ Aşîrân" adı verilen organizasyonlara Itrî'den sonra "Nühüft" ismi verilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, Nühüft Itrî'nin döneminden sonar eski "Nevâ Aşîrân" makamının ses malzemesi ve organizasyon yapısını yansıtmaya başlamışken, eski "Nühüft" makamı da Nevâ'nın da dâhil olduğu değişik makam yapıları içinde tınısını sürdürmüştür. XVIII. yüzyıl sonrasında "Nevâ Aşîrân" makamına ait hemen hemen hiçbir örneğe rastlanmaması ancak böyle bir "Üstâd'ın" etkisi ile açıklanabilir.

b) XVII. yüzyıl öncesi kuram kaynaklarının XVIII. yüzyıl sonrası kaynaklarıyla karşılaştırılması sonucunda pek çok makam yapısında ses malzemesi ve organizasyon açısından değişimler görülebilmektedir. Böylesi değişiklikler Itrî'nin bestelerindeki uygulamalarla karşılaştırıldığı zaman ise bu değişikliklerden bazılarının Itrî'ye atfedilebileceği görülebilmektedir. Meselâ, Nevâ makamında Itrî sonrasında oluşan dügah üzerindeki hicaz yapısı, nevâ üzerindeki rast yapısı, ezgisel harekete gore ortaya çıkan eviç-acem değişiklikleri, makamın karar perdesinin "dügâh" olarak belirginleşmesi ve dügah perdesinin pes tarafındaki organizasyonlar gibi değişikliklerin Itrî'ye atfedilmesi mümkün gözükmektedir.

c) Itrî'nin güfte ve ezgi arasındaki ilişkiye dair ürettiği fikirler, bu fikirlerin yeni form, makam ve usûl yapılarındaki yansımaları da kendisinden önceki geleneksel müzik birikiminin zamanın gerektirdiği değişimleri de yansıtacak bir biçimde kendisinden sonrasına yansıtılması adına Itrî'nin önemli bir katkısı olarak gözükmektedir. **(Müzik Örneği)**

d) Itrî hâlen, "Segâh Tekbîr", "Na't-ı Mevlânâ", "Salât-ı Ümmiye" gibi eserleriyle İslâm dünyasının en "bilinen" dinî mûsikî bestecilerinden biridir.

4. SONUÇ: Itrî, XVII. Yüzyıl Müzik Geleneğindeki Etkisi ve Kurama Yansıması

XVII. yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği'nin geçmişiyle temas kurabildiği belki de son dönem olarak çok önemlidir. Bu yüzyıl ve komşusu XVIII. yüzyıl ile birlikte makam ve usûl anlayışının temellerini içinde saklayan edvar geleneği tarih sahnesinden çekilmeye başlamış, önce farklı yapılar içinde kendini devam ettirmişse de maalesef son kırıntılarını da "Batılılaşma-Modernleşme" çizgisinde kaybetmiştir. Ezgi ve usûl ilişkisinin en fazla önem arz ettiği alan "form" yapılarıdır, zîra bestekâr usûlün içinde ortaya çıkarabileceği yeni keşifleri, "dinamik, esnek, ucu açık" bir ezgi üretim kalıbı olarak da düşünülebilecek "form" yapıları içinde tasarlarken, yeni formların ortaya çıkması da esasında yeni ezgisel ve ritmik keşiflerin de anahtarı olmaktadır. Dolayısıyla form zenginliği, usûl ve makam zenginliğini de doğurma gücüyle Osmanlı Müzik Geleneği'nin belki de en önemli zenginlik kaynağı olagelmiştir. Ancak form yapılarındaki daralma özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren kullanımda olan makam ve usûl yapılarının sayısını hatırı sayılır bir biçimde azaltmış, köklü Osmanlı Müzik Geleneği'ni çok dar bir icra alanında üretim yapmaya mahkûm olmaya başlamıştır. Bu ise üretilen eserlerin içerik, anlam ve estetik olarak geçmiş gelenek ile bağlarını zayıflatmıştır. Binlerce yıllık bu gelenek, sosyal olgulara bağlı hızlı değişimlere açık bir hale gelmiş, bu geleneğe dayalı "toplumsal hafıza" ve "kültürel kimlik" belirginliğini kaybetmeye başlamıştır.

Itrî, geçmiş ile bağlantı kurabilen belki de bu son dönemin en önemli bestekâr ve üstatlarından biri olarak, gerek ortaya koyduğu yeni ezgisel ve ritmik tasarımlar gerekse de mevcut ve yeni formlar içinde bulduğu yenilikler ile XVII. yüzyıldaki müzikal üretim zenginlik ve hareketliliğini sağlayan en önemli kişiliklerden biri olmuştur. Itrî'nin üretimleri geniş bir icrâcı, bestekâr ve dinleyici profili tarafından sahiplenilerek etrafında âdeta bir "okullaşma" ortaya çıkmış, pratik tercihleri bu ortak kabulden dolayı yazılı kaynaklara nüfuz etmiş ve bugüne dek aktarılabilmiştir. Osmanlı Müzik Geleneği'nin belki de nitelik ve nicelik açılarından zirve noktasına ulaştığı bu dönemi anlamak öncelikle Itrî'yi anlamaktan geçmektedir, günümüz müzik geleneğinin de açmazlarına çözüm bulabilmek için bu görkemli geçmişe dair pek çok özellik olduğu aşikârdır. Dönemin eserlerinin pratik ve kuramsal açıdan karşılıklı analizi, geçmiş kültürü anlayıp gelecekteki kültürü oluşturabilmek adına kim bilir daha nice önemli hazineleri ortaya çıkabilme gücüne sahip olacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

Akdoğan B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve "MecelletunFi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Mûsikîsi).

Arısoy, M. (1998). *Seydî'nin, El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arslan F. (2007). **Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiye Risâlesi.** *Ankara:* Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Bardakçı M. (2011). **Pan Yayıncılık'ın 25. Kuruluş Yılı Hatırası-25 Yıla 25 Besteci, Murat Bardakçı Koleksiyonu'ndan 25 Bestekârın Elyazısı ile 25 Eser**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bayraktar E., Öztürk O.M., Güray C., **Makam Çalışma Grubu Sonuçları**. Ankara: Başkent Üniversitesi.

Behar C. (2002). *Makam Kavgası*. İstanbul: Zaman Gazetesi, 01.09.2002.

Behar C. (2010). **Şeyhülislam'ın Kitabı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher H. (2003) **Ali Ufkî-Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz** (Çeviriyazım-inceleme). İzmir.

Cevher, H. (2004). **Kitâb-ı Edvâr: İnceleme-Günümüz Türkçesi-Çeviriyazım-Esas Metin**. İzmir.

Ceyhan, A. (1997). **Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi II**. İstanbul: M.E.B.Yayınları.

Çevikoğlu T., Ekinci M.U. (2010) *Kevseri Mecmuası, Yayımlanmamış Transkripsiyon ve Yorum Metni*. Ankara.

Daloğlu, Y. *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar.* İzmir: Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ergun S.N. (1943). **Türk Musikisi Antolojisi**. İstanbul: R. Koşkun Matbaası.

Erguner S. (1990). *Kutbi Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*. İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erguner S. (2012). **Rabt-ı Tabirat-ı Musiki-Nay'i Osman Dede**. Ankara: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (elektronik kitap).

Feldman,W.(1996). **Music of theOttoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire** (Intercultural music studies vol. 10). Germany: WWB Verlagfür Wissenschaftund Bildung.

Güray C. (2012). **Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şardağ R. (1989). **Itrî**. Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güray C., Tokaç M.S., *XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi*, Folklor-Edebiyat Dergisi Mart 2013, Ankara 2013.

Hariri F., Akdoğu O. (1991) **Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî**. İzmir.

İnalcık H. (2011). **Seçme Eserleri: III, "Has-bahçede 'ayş u tarab-Nedimler, şairler, mutribler"**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Judetz E.P. (2002) **Tanburi Küçük Artin-A Musical Treatise of the 18th Century**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz E.P. (2002). **Tanburi Küçük Artin-A Musical Treatise of the 18th Century**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz E.P. (2010). **Kişisel Görüşmeler**. İstanbul: 2010.

Judetz E.P.(2000). **Sources of the XVIII. Century Music**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E.P. (1998). **Kevseri Mecmuası-XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üzerine Bir inceleme** (Çev. Bülent Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E.P.,Sırlı, A.A. (2000). **Sources of 18th Century Music**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özalp N.(2000). **Türk Musikisi Tarihi**. Ankara: MEB Yayınları.

Öztekin A.Ş. (1998). **Rehber-i Musiki-Tanburi Cemil Bey**, Ankara: Akay Ofset.

Pappas M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi İstanbul Teknik üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Seyyid Mehmed Rıza (2010). **Rıza Tezkiresi**. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Signell K. (1988). **Mozart and the mehter**. Center for Turkish Music Baltimore University: *Turkish Music Quarterly*:1/1

Signell K.L. (2006). **Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması** (Çev. İlhami Gökçen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şardağ R. (1989) *Mustafa Itrî Efendi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları-1110.

Tekin, D. (2003). *Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitab-ı Edvar* İstanbul: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tırışkan A.G. (2000) *Hâşim Bey'in Edvârı*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Tokdemir H. (2006). *XVIII. Yüzyılda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir El Yazması Mecmuadaki Dini Musiki Güfteleri*. İstanbul:Yayımlanmamış Yüksek Lisan TeziMarmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tura Y. (2001).*Kantemiroğlu, Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat – Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar)*.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turabi A.H. *Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Uygun M.N. (1996). *Safiyyuddin Abdülmü'min Urmevi ve "Kitabü'l-Edvar'ı*. İstanbul: Doktora Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.

Uygun, M. N. (1990). *Kadızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.

Wright, O. (1992). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 1: Text*. London: School of Oriental and african Studies. (SOAS Musicology Series, v. 1).

Yılmaz O.L. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Ankara: Yayımlanmamış Doktora Tezi Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Dipnotlar

1 Şardağ, 1989: 28
2 Seyyid Mehmed Rıza: 122.
3 Özalp, 2000: 450.
4 Şardağ, 1989: 29.
5 Ergun, F9:129.
6 Güray, 2012.
7 Güray, Tokaç, 2013.
8 Güray, Tokaç, 2013.
9 Süleyman Erguner, *Kutbi Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, 1990.
10 Yalçın Tura, *Kantemiroğlu, Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat* – Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.106.
11 Makam Çalışma Grubu Sonuçları, Ertuğrul Bayraktar, Okan Murat Öztürk, Cenk Güray, Ankara, 2012.
12 Güray, Tokaç, 2013
13 Güray, 2012: 71.
14 Kutluğ, 2000: 174.
15 Arısoy, 1998.
16 Güray, 2012.
17 Yılmaz, 2002: 140.
18 Nevâ-Aşîrânı şol müferrih nağmedir ki, Nevâ kopub, Hüseynî'den Rast'a inüb, ba'dehu Segâh ve Dügâh ve Rast ile Irak'ı göstere ve Aşîrân perdesinde karar ide. (Hızır Ağa…)
19 Güray, 2012.
20 Kutluğ, 2000: 174
21 Ceyhan, 1997.
22 Cevher, 2004: 14.
23 Tekin, 2003.
24 Özalp.
25 Yılmaz, 2002: 140.

Necati Çelik:

İyi Müzisyen Sazı ile Sohbet Edebilendir

Klasik mûsikîmizin vazgeçilmez enstrümanı olan ud, aynı zamanda çok geniş bir coğrafyanın da ortak melodik zenginliğine vesiledir. Ortadoğu'dan Kuzey Afrika'ya yayılan bu geniş coğrafya içerisinde bugün bir Türk tınısı ya da ud tavrından bahsedebiliyorsak eğer, bunu Necati Çelik gibi birkaç virtüöz isme borçluyuz. Necati Çelik beynelmilel sahalarda gördüğü itibarı ve alâkayı ülkemizde pek görmese de yine de kendisini tanımlarken bu coğrafyanın ve milletimizin referans değerlerini öne sürüyor. Klasik müzik geleneğimizin en önemli ekol isimlerinden Kadri Şençalar ve Çinuçen Tanrıkorur'dan istifade etmiş olan Çelik Halk Mûsikîmize olan dikkati ve hâkimiyeti ile de öne çıkıyor...

Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ*

Biraz anne-babanızdan ve doğduğunuz Konya'nın ikliminizden bahsedebilir misiniz?

1955 yılında Konya'da doğmuşum. Aslen Konya'nın Sarayeli İlçesine bağlı Kuyulusebil köyündeniz. Ben Konya merkez doğumluyum. Babamın ismi Hacıbey. Gerçek ismi İsmail'miş ama biz bilmediğimiz gibi çoğu kimse de bilmez babamın adının İsmail olduğunu. Hacıbey diye bilinir. Annemin ismi de Ümmü Ceylan. Annem babamın 2. hanımı. Daha doğrusu eş yani kuma derler ya Anadolu da. Babamın ilk hanımının akraba evliliğinden dolayı çocukları yaşamamış. 3 çocuğu ölmüş. Sonra annemi almışlar. Konya'da babam çiftçilik ile başlamış işe sonra Konya merkeze taşınıp, çeşitli işler yapmış. Otel işletmeciliğinden tutun aktariye dükkânına kadar çeşitli işler yapmış. Ben babamı kaybettiğimde 7 yaşındaydım. Biz 4 kardeşiz. Ben 3 numarayım. Bir ağabeyim, bir ablam ve bir kardeşim var.

Ağabeyi ve kardeşi ile kurdukları "Biraderler Saz Grubu", 17 Ocak 1970

İlk mûsikî ile ilişkiniz nasıl oldu. Sizi yönlendiren oldu mu?

Babamın ölümünden sonra bizim köyde bir düğün olmuştu. O düğüne gittik. 7-8 yaşlarındaydım. Çocuktum daha. Akşam oturuyoruz bir evde. Bir ara çocuklar dışarı çıksın dediler. Gençler, büyükler sazlar geldi, cura geldi, bağlama geldi. Çocukları dışarı çıkardılar. Biz de o sırada Konya'da oturuyoruz. Konya'dan köye misafir olarak gelmiştik. Babam köyün çok sevilen, çok hatırlı bir adamı idi. Hacıbey'in çocukları diye bize pek seslenmediler, bize tolerans gösterdiler. Ben kaldım orada. Dışarı çıkmadım. Sonra biraz çaldılar. Dikkatlice bakmışım herhalde, ara verdiklerinde curayı kaptığım gibi kapının önünde bir şeyler çalmaya başladım. Çok ilginçtir. Hakikaten bu böyle. Ben elime aldığım zaman çalıyordum artık. Hayatta hiçbir zaman sazımla uğraşmadım ben. Hepsi hazır geldi bana. Bazen şaşırıyorum. Şimdilerde ders de veriyorum. İnsanlar yapamıyorlar. Niye yapamıyorlar, diye merak ediyorum.

Doğuştan böyle bir yetenekle gelmek, Allah'ın büyük bir lütfu.

Benim bir Necati Amcam varmış. Onun adını vermişler bana. Biz görmedik. Ben doğmadan ölmüş. Necati Amcam da ud çalarmış. Udunu çok aradım ama bulamadım. Kırık dökük neyi varsa alsam bir hatıra olacaktı.

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Topluluğu Sanatçısı.

> Günümüzde sanatkârdan çok meşhur insanlar çoğaldı. Medya iletişiminin artmasıyla bir yolla insanlar meşhur olabiliyor. Tıklanma rekoru kırıyorlar. O insanlar bir süre sonra söz sahibi oluyor. Bundan kurtulmamız lazım. Biraz daha seçici, araştırmacı olmalı. Tabiî bir de Türk Milleti uzun zaman aç ve susuz bırakıldı, Türk Müziği konusunda. Bulduğumuz ilk şeyi yiyoruz. İyi mi, kötü mü, pis mi, temiz mi olduğuna bakmadan yiyoruz. Bu üzücü bir şey. Böyle olmaması gerekiyor. Daha seçici olmasını tavsiye ederim.

Onun güzel ud çaldığını söylerler köylüler. Ama biz görmedik. Amcamı da hiç görmedim. Babam biraz halay çekmeye, oyun oynamaya meraklıymış. Köyde halay başıymış babam. Herhalde böyle müzisyen bir aileden genler yoluyla geldiğini düşünüyorum ben.

Siz 7 yaşında bağlamaya başladınız.

7-8 diyebilirsiniz, tam hatırlamıyorum ama o yaşlarda başladım.

Peki, ud çalmaya ne zaman başladınız.

1970 yılında idi. Konya'da yaşıyorum o zaman. Konya folklöründe udla çalınır türküler. Ud, divan sazı, cura, kanun, kaşık falan kullanılır. Herhalde oradan bir sıcaklık oldu ve uda karşı bir ilgim başladı. 1970 yılında bir ud edindim. Hatta onunda hikâyesi de biraz acıklıdır. Bir avukat ağabeyimiz vardı bizim. Aile avukatı. Erbil Koru. Öldü ise Allah rahmet eylesin. Uzun zamandır haber almıyorum. Yaşıyorsa Allah uzun ömürler versin. Ben yanında kâtip olarak çalışıyordum. Bana haftalık 40 lira veriyordu. Onun 25 lirasını bana veriyor, 15 lirasını benim namıma biriktiriyordu. Çocuğuz ya bana tasarruf öğretiyordu. Biraz paramın biriktiğini biliyordum. Bir yerde ud buldum. Onu satın almak istiyordum. Gittim "Ağabey" dedim, "benim paramı verir misin?" dedim. "Ne yapacaksın?" dedi. Önce söyleyemedim. "Söylemezsen vermem." dedi sonra ud alacağım dedim. "Sen ud çalmayı biliyor musun?" dedi. "Yok, bilmiyorum." dedim. "İyi" dedi. Kalktı. Yazıhaneyi kapattık. Anadol marka arabası vardı. Bindik arabasına evine gittik. Oradan bir eski bir ud getirdi. Siyah bez torba içinde, üstü bir karış toz bağlamış. Uzun süre tavan arasında kalmış. Çok eski Şamlı İskender'in udu idi. "Al bunu çal." dedi. Bir tane tel vardı üzerinde. Oda kopmuş ama ortadan düğümlemişler. Götürdüm ustaya tamir ettirdim. Bir müddet onu çaldım.

Galiba antika bir ud olsa gerekti. Duruyor mu hâlâ?

Antika bir ud idi, evet. 1923 yapımıydı. Artık durmuyor. Birisi aldı götürdü ve getirmedi. Adresini de bulamıyorum onun. Konya'da Hakkı Zambak adında bir udî üstat vardı. Rahmetli oldu. Onlarla tanıştık. Ahbap olduk. Ondan bir ud aldım. O da Ankara'da Mahir Usta'nın bir udunu getirmişti. O ud çok güzel bir ud idi. Onu bana bir nevi hediye etti aslında. Parayla aldım ama hediyesi daha önemliydi. Hâlâ daha durur o udum. Abanoz ağacından. Çok kıymetli bir ud. Yıllarca onları çaldım.

İlkokulu Konya'da mı okudunuz?

Evet, Gazi İlkokulu'nda okudum. Sonra Karma Ortaokulu'nda devam ettim. Sonra Karatay Lisesi'nde liseye başladım. Ud, saz, bağlama çalıyordum. Orada küçük bir hatıram var. Sabahları evden çıkıyordum. Giderken Karatay Medresesi'nin karşısında, yol kenarında bir büfe vardı. Sabah adam oraya bir kova su döker, temizlerdi. Radyoyu da sonuna kadar açardı. Radyoda da çok güzel müzikler olurdu. Bizim evde de yoktu öyle radyo. Orada oturup müzik dinliyordum. Sonra bakıyordum saat 9'a gelmiş. Okula gitmiyordum. Sonra 53 gün devamsızlığım olmuş. Okuldan attılar beni. Hiçbir gün kahveye gitmedim. Okuldan kaçanlar kahveye giderdi. Ben gitmedim. Ama müzik dinlerken okuldan kovuldum.

Babası Hacıbey Çelik

Merhum Cahid Gözkan ile

Cinuçen Tanrıkorur ile

Ailesi ile köylerinde (ayakta kasketli)

Liseyi bitiremediniz mi?

Liseyi daha sonra ablam başka bir okulun müdür muavini oldu. Onun sayesinde dışarıdan imtihana girdim ve bitirdim.

Bu da müzik aşkınızın sonucu.

Ortaokuldayken müzik dersinden zayıf not almıştım. Çok güzel bağlama çalıyordum ama flüt çalınması gerekiyordu. Ben çalışmadığım için o parçayı hoca zayıf vermişti. Yaşıyorsa Allah uzun ömür versin. Mehmet Kutluk adında müzik öğretmenimizdi. 10 üzerinden 4 vermişti bana. Daha sonra görüştük. Çok severdi beni. Kendisi keman çalardı. Ud çaldığımı biliyordu. Hocalığının gereğini yaptı. Çalışmadık. Zayıf aldık.

Sayın hocam, siz 1973 yılında ilk defa Mevlânâ'yı anma törenlerinde udî olarak görev almışsınız.

Burada hemen küçük bir saptama yapayım. 1973 – 2013, 40 sene olmuş.

40. Sanat Yıldönümünüzü de sanırım çok yakınlarda kutladınız.

Geçen başka bir hesap daha çıkardık. 64 yılında mı, 65 yılında mı, daha önce sahneye çıkmışlığımız var. 50'ye yaklaşıyoruz yani.

O dönemlerde ihtifallerde Saadettin Heper, Aka Gündüz Kutbay, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkorur gibi Türkiye'nin gerçekten çok önemli müzik adamlarıyla tanıştınız. Bu üstatlarımızdan nasıl etkilendiniz? Sizdeki intibaları, sizde bıraktıkları izleri ve o ihtifallerdeki, Konya'daki anılarınızdan da bir tanesini paylaşarak bize anlatabilir misiniz?

O dönemlerde ben, yeni tıfıl delikanlılık dönemlerim. 15–16–17 yaşlarındayım. Aşırı bir ud hastalığımız oldu. Kadri Şençalar merhumun bir 45'lik plağı vardı bir arkadaşımızda. Her gün gidip onu dinliyorduk. Neredeyse plağı eskittik. Her gün dinliyordum. O zamanlar Kadri Şençalar'ı gözümde devasa biri, erişilmez bir insan olarak hayal ediyordum. Herkes bilirdi benim Kadri Şençalar'a olan hayranlığımı. Bir gün Alaettin Tepesi'nin etrafında gezerken, bir arkadaş geldi karşıdan. Bana Konya'ya Kadri Şençalar'ın geldiğini söyledi. O zamana kadar ne Mevlânâ'dan ne tasavvuftan çok fazla bilgimiz yoktu. Biz Kapalı Spor Salonu'na Kadri Şençalar'ı görmeye gittik. İhtifal nedir, onu da bilmiyorum o zaman. Tanıştık. Elini öptüm. O sene onun methiyle, Fevzi Halıcı vardı Konya'da. Turizm Derneği Başkanı. Orada ben Kadri Şençalar'ın yanında ihtifallere dâhil oldum.

Necati Çelik

Çok genç yaşta bir lütuf olmuş.

Tabiî bu arada nota okumayı da kendim öğrenmiştim. Hiçbir kursa, derse gitmedim. Aşırı bir hırs vardı bende. Bir de çok kabiliyetliydim. Her şeyim hazırdı benim. Onun için çok sıkıntı olmadı. Kadri Şençalar ile şöyle bir anım vardır; Aka Gündüz Kutlay rahmetli çok takılırdı Kadri Ağabeye. Onu kızdırırdı. Bir gün ben kuliste ud çalıyorum. Kadri Şençalar'ı taklit ediyorum. Onun meşhur Konyalı Kız diye bir parçası var. Onda çok güzel mızrap oyunları var. Herkes etrafıma toplanmış. Ben oturduğum için görünmüyorum. Kadri Şençalar da var. O da dinliyor beni. Aka Gündüz Kutlay ile Abdi Coşkun kuliste kapının önünden geçerken ud sesini duyunca içeri girmişler. Bakmışlar ben çalıyorum. Kadri Baba da orada. Aka Ağabey hemen rahmetli "Aaa, biz de sen çalıyorsun zannettik, sen artık seneye gelmezsin. Pabucun dama atıldı." dedi.

Beni çok severlerdi, çocuk yaşımda onlara katıldığım için. Saadettin Heper Hoca rahmetli gözleri de zayıf görürdü bencileyin ama bütün Mevlevî âyinlerini içeren bir âyin kitabı vardı. Onu baştan sona ezbere biliyordu. Yakın bir mesafeden takip ederdi. "Evlâdım şurası diyez olacak, şurası bemol olacak." diye

düzeltirdi hataları. Hani derler ya hocaların hocası. Bütün bizim çok büyük üstat dediklerimizin hepsi, o rahmetlinin önünde ceketini iliklerdi. Çok büyük bir mûsikî âlimi. Tabiî tasavvufî yönü de çok kıymetli ama âlim olduğunu söyleyebilirim. Benim şansım olarak kabul ediyorum bunu. Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir konservatuar eğitimi yoktu. Türkiye'nin en büyük üstatları Konya'ya ayağımıza geliyordu. Teşbihte hata olmasın ama benim kendi imkânlarımla o hocaları bulma imkânım yoktu. Onlar tabiî Mevlânâ Hazretleri'nin himmeti olsa gerek. Onlardan büyük istifadelerimiz oldu. Onlarla sohbetler oluyordu. Meselâ Aka Gündüz Kutbay ile Saadettin Hoca mıydı bilmiyorum tartışırlardı; meselâ bir türkü Gülizar makamında mı, Hüseyni makamında mı, şöyle olursa Gülizar olur, böyle olursa Gerdâniye olur falan diye tartışırlardı. Şimdiki aklım olsa daha iyi dinlerdim onları. Çok büyük istifadelerim oradan oldu. Mûsikî adına çok şey öğrendiğimi söyleyebilirim. Bu duyduklarımızı bir de akşam âyinde icra ediyorduk. Bunları o üstatların yanında çalmak da bizim için büyük şanstı.

Bunun da zaten mûsikîniz karşılığını veriyor. Hiçbir emek boşa gitmiyor. Cinuçen Tanrıkorur'la ilgili hatıralarınız var mı?

Onunla da hatıralarımız var. İlk tanıştığımız 73 yılından ölümüne kadar 27-28 sene beraber arkadaşlığımız oldu. O aylarca benim evimde kaldı. Ben Ankara'ya gidip geldikçe görüştük. Ağabey kardeş olduk. Ben ona ağabey derdim artık.

Ne mutlu, Cinuçen Bey'in de kardeşi olabilmek meziyet ister.

Çocuklarıma da amca dedirtiyordu. Bir gün kendisine "Ağabey, ben bu köyde sabah eserini senden daha güzel çalıyorum." dedim. Çok severek çaldım bu parçayı.

Hocayla unutamadığınız bir anınızı paylaşabilir misiniz?

Hiçbirini unutmuyorum ki. Beni azarlamayı çok severdi. Bana Yörük Romanı derdi. Bir gün "Kalk bakayım ayağa!" dedi. Kalktım. "Al udu, çal!" dedi çaldım. Bunun üzerine bana "Sen gerçekten Yörük Romanısın dedi." Bir gün yine evinde sigara içiyordum. Sigara içtiğim için bana kızdı. Sigarayı sevmezdi içeni de sevmezdi. Sigara içtiğim için bir gün kırdı beni. Gücendim. Çıktım gittim. Arkamdan ağlamış. Ertesi gün eve geldi. Bir şey olmamış gibi, hiç o hadise yaşanmamış gibi ilişkimize devam ederdi. Bizim hanıma beni çok şikâyet ederdi. "Senin bu kocan köylü derdi. Hiç randevu almadan, haber etmeden getirdi beni zorla." Ben de dedim: "Ağabey, benim bir ağabeyim var, bize gelirken randevu almıyor. Sen de çocuklarıma amca dedirtiyorsun. Sen neden randevu alasın." dedim.

Ali Ekber Han ile

Konyalı olmanız sebebiyle de Konya türkülerini yıllarca birçok belirli gruplarla icra etmişsiniz. Bunlardan da bahsedebilir misiniz?

Tabiî ki. Ben aslında bağlama ile başlamıştım müziğe. Konya'da da türkülerimizi udla kanunla çaldığımız için böyle bir yakınlığımız oldu. Ben uzun zaman Konya türküleri çaldım, söyledim. Hatta birçoğunu notaya aldım. Evde duruyor onlar. Konya'nın öne çıkmış bütün ustaları ile çaldım. O zamanlar gençtim ama iyi çaldığımızı ve iyi öğrendiğimizi söyleyebilirim. Konya türküleri hem klasik müziğimize yakın makamsal özellik taşıyor hem de değerli eserler. O yüzden kaybolmasını istemiyorum. Bu sebeple notaya aldım. Esas olan Konya'da kasetleri, makara teyp bantlarını insanlar kayıt ederler. Sandığın dibine atarlar. Onları kendileri de dinlemez. Başkalarına da dinletmezler. Bu kayıtların peşindeyim. Onları bulmak istiyorum. Elimde fazla kayıt yok. Onları da bulabilirsek Konya türkülerine daha iyi hizmet vermiş olacağız.

Bu tabiî udunuza da yansımıştır değil mi?

Tabiî bu ayrı bir tavır. Ben mûsikîyi şöyle düşünüyorum. Bir nevi, konuşma şekli. Tabiî ki şehirli, eğitimli bir insanın konuşması ile bir köylünün konuşması farklıdır. Kötüdür demiyorum. Farklıdır. Aynı tonda konuşmazlar insanlar. Udda da böyle. Ben Konya türkülerini çalarken bambaşka bir Necati oluyorum. Bir zamanlar Azerbaycanlı piyanist birisi ile tanıştım. Adam piyanoyu öyle bir çalıyor ki sanki Azeri sazı zannedersin piyanoyu. Öyle bir tavır veriyor ki ona. Benim için udla Konya türküleri çalmak da bambaşka bir tavır gerektiriyor. Mızrap tekniği, çalım şekli de değişik oluyor.

"İki albümüm de yurtdışında çıktı."

"Suzidil" isimli bir albüm çalışmanız var. Bizim şanssızlığımız, sizin bu albümleriniz hep yurtdışında çıkmış.

Aslında şanssızlığım mı şans mı bilmiyorum. İki albüm de yurtdışında çıktı. Biri Amerika'da. Di-

Konya'da verdiği ilk resital - 1983

"Mûsikî, Allah'ın insanlara bahşettiği en önemli hediyelerinden biridir."

ğeri Belçika'da çıktı. Yasemin adlı CD Amerika'da, 1996'da. Suzidil de Belçika'da. Türkiye'de bulma şansı yok. Türkler bizi sevmiyor herhalde.

Konya Belediyesi bünyesinde Türk Müziği Korosu'nu kurmuşsunuz ve ilk resitalinizi vermişsiniz. Bundan da biraz bahsedebilir misiniz?

Resitalden önce başka bir konser münasebetiyle Cinuçen Bey'in bir eserini çalmıştım solo olarak konserde. Ona da haber vermemiştim. Sonra duydu onu Cinuçen Bey, bana çok kızmıştı. Niye benim haberim olmaz diye. Daha sonra Selçuk Üniversitesi'nde çalışıyordum o zaman. Dünya Gençlik Günü münasebetiyle ud resitali yaptık.

Bu resital galiba Şerif Muhiddin Targan'dan sonra bir ilk.

Evet, Targan'dan sonra ud resitali olarak bir ilktir o. Çok mutluyum böyle bir şey bize nasip oldu diye. Solo ud resitali vermek bayağı zor bir iş. Yanında bir çalan olursa biraz destek alıyor. Hatta bu resitalimde bir hatıram var. Refik Fersan'ın Saz Semâîsi'ni çalıyordum. Oğlum o zaman 3 yaşındaydı. Tam ben çalarken "baba" diye bir ses duydum. 3. Hâne'yi komple atlayıp 4. Hâne'ye geçmişim. Unuttum o arayı.

Eşi Ayşe Çelik 30 Haziran 1978

Eşiniz Ayşe Hanım ile kaç yılında tanışıp evlendiniz?

1978 yılında.

Eşinizin müziğe ilgisi var mı?

Eşimle daha evlenmeden önce, böyle bir şey aklımızda da yokken biraz önce bahsettiğim Konya'daki Dergâh Müzik Kursu'nu duymuş. Babama, hatta bizim köyde Hacı Bey derlerdi. "Hacı Bey dayının oğlu kurs açmış. Ben oraya gideceğim." demiş. Babası olur demiş, annesi razı olmamış. Çalgıcı mı olacaksın diye. Sonra ocağıma düştü. Ama kocadan hoca olmayacağını anladık. Çok sever. Çok bilir de. 35 seneyi geçti bizim evliliğimiz. Bütün müzisyenleri bilir. Genç yaşta evlendik. Hanım içinde büyüdü. Kendisi bir şey çalıp icra etmez.

Sizi destekliyor olması çok büyük avantaj. Hocam, sizin beste çalışmalarınız da var. Bunlardan da bahsedebilir misiniz?

Bestekârım diyemem. Sadece 2-3 tane bestem var ama bu bestelerimin hatıraları da var. İlk bestem Şevkefza makamında oldu. İsim vermeyim bir ağabeyimiz İstanbul'a ilk geldiğim günlerde; "Haydi bana bir Şevkefza taksimi yap." dedi. Ben de hiç bilmiyorum nedir. Çok mahcup oldum. Beni tersledi ve "Sen memleketine git soğan sat evlâdım." dedi. Çok üzülmüştüm o zaman. Onun hırsıyla ilk bestem Şevkefza makamında oldu. Hatta bu güfteyi ilk duydum. 5-6 sene kafamda gezdirdim o güfteyi. İzmir'de oturuyorduk. Basmahane'den yürürken yaptım bu besteyi. İsmail Hami Danişmend'in bir güftesiydi.

Gül âşık olup bülbüle feryâd ediverse,
Bülbül onu ihmal ile berbâd ediverse,
Dünya dönerek terse şark eylese garbı,
Cânân bize hasret çekerek yâd ediverse.

İzmir yıllarınız var. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda udî sanatkâr olarak çalışmışsınız. Aynı zamanda da Ege Üniversitesi Konservatuarı'nda da ud hocalığı yapmışsınız. İzmir'e geçişiniz nasıl oldu?

Ben o tarihlerde Konya'da Selçuk Üniversitesi'nde okutman olarak çalışıyordum. Sonra İzmir Devlet Korosu'nun kurulduğu haberi geldi. Hatta birkaç yerden haber de geldi. Sen de git imtihana gir diye. Önceleri pek önemsemedim. Sonra telefon açtım. İmtihan saatlerini, günlerini öğrenmek için. Meğer o günlerde benim ismim oralarda konuşuluyormuş. Ben Konya'dan arıyorum deyince, Şef Teoman Önal: "Necati Çelik sen misin?" dedi. "Evet benim." deyince, "Sen bir gel görüşelim." dedi. Gittik imtihana girdik. Gidiş o gidiş. Şükür kazandık. 3 sene İzmir'de devlet korosunda çalıştım. Bu arada Ege Üniversitesi'nde ud hocalığına başladım. Orada bir hatıram var. Oraya ilk gittim. Dediler, Arkadaşlara derslerini sen vereceksin. Onur Akdoğu diye bir hocamız vardı. Rahmetli oldu. Onun talebelerini de bana verdiler. Öyle, bir sürü kalabalık insan birikti. İlk dersime diye gittim. "Arkadaşlar," dedim. "Şu andan itibaren hepiniz sınıfı geçtiniz. Kaç almanız gere-

Süheyla Altmışdört yönetimindeki Üniversite Korosunda - 1978

Necdet Yaşar ile

Paco de Lucia ile - 1995

kiyorsa, 50 almanız gerekiyorsa hepinize 50 verdim. Bundan sonra ud öğrenmek isteyenler benim dersime gelsin." dedim. İnanın hiç fire vermedik. Ben gitmiyordum ama öğrenciler hep geliyordu derslere. Ben öğretmeyi çok seviyorum.

Hiç ud metodu yazmayı düşündünüz mü?

Hayır, çok teklif de oldu. Ama ben udun öyle yazılı metotla öğrenileceğini düşünmüyorum. Ya da metot kişiye göre yazılmak gerekir diye düşünüyorum. Ben birebir çalışmayı seviyorum. Kişiye göre metot geliştirilebilir. Yani bir metot yazacaksınız, herkes ondan öğrenecek diye bir şey olamaz. Tarzım o değil.

Mutlaka haklı olduğunuz yönleri vardır. Ama bir rehber metot da olsa gençlerin elinde.

Şöyle bir şey olabilir. Günümüz teknolojisinin de nimetlerinden faydalanmak için birebir çalıştığımız dersleri videoya kaydediyorum. Bunu öğrencilere USB belleğinde veriyorum. Bilgisayarda çevir çevir çalış. Bazılarını Youtube'da paylaştım. Görerek çalış. Metotsa böyle olabilir.

Bir özelliğiniz de dünyanın her yerinden öğrencinizin olması. Özellikle Amerika'dan.

Amerika'ya öyle çok gittim geldim ama Malezya'dan, Bütün Avrupa'dan, Kuzey Afrika'dan ve Amerika'dan çok talebelerimiz oldu.

"Cemil Beydir bizim pîrimiz."

Siz Tamburî Cemil Bey'in hayranlarındansınız sanırım.

Cemil Bey deyince hemen şunu söyleyeyim, baştan beri eksik konuştuk. Konserlerde de bunu çok yapıyorum. Hep Cemil Bey'le başlar bizim işimiz. Cemil Beydir bizim pîrimiz. Hangi sazı çalarsa çalsın Türkiye'de bütün müzisyenler etkilenmiştir Cemil Bey'den. Ben hâlâ dinliyorum. Her dinlediğimde yeni bir şeyler buluyorum.

O da bize nasip olmuş dâhilerden biri.

Demin size bahsetmeye çalıştığım Cemil Bey gibi, Aka Gündüz Bey, Cinuçen Bey gibi insanlar için ben poşet çay tabirini kullanıyorum. Teşbihte hata olmasın. Allah bu insanları, insanların içine bandırmış. Biraz tadı, kokusu içine çıkana kadar bekletmiş. Bayatlamadan çekip almış içimizden. Genç gitmişler. Örnek model insanlardı. Cemil Bey bunların başında geliyor. En önemlileri.

İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'ndan İstanbul'a geçerek, Necdet Yaşar'ın topluluğu olan Türk Müziği Topluluğu'nda görev almaya başladınız. Bunun gelişimi nasıl oldu? Necdet Bey mi davet etti sizi, nasıl oldu?

İzmir'den İstanbul'a bir televizyon çekimi için geldim. Saz eserleri çalıyorduk. Aynı gün Necdet Bey'in de İstanbul Televizyonu'nda çekimi varmış. Orada karşılaştık. Daha önceden de tanışıyorduk. Onun lafını hiç unutmam; "Necati, seninle çalışmak zevktir, şereftir. Seni buraya almak isteriz. Gelir misin?" dedi. "Koşarak geliriz." dedim. Tüm müzisyenlerin hayalidir İstanbul'da çalışmak. 1987 yılında, koronun kuruluş aşamasında geldim. Bir de özel Necdet Yaşar Grubu kurduk. Yurtdışına ilk açılışımız da o zaman oldu. İzmir Devlet Korosu'ndayken bir Tunus seyahatimiz olmuştu.

8 ülkede turneniz olmuştu.

Evet, konserler yaptık ama asıl Necdet Yaşar Topluluğu ile açıldık. Fransa'ya, Hollanda'ya, Amerika'ya gittik. Necdet Ağabey'le bir anımı anlatayım. Amerika'ya gitmek için Ankara'dan vize alacağız. Gidecek olan arkadaşlar pasaportlarını getirdiler. Yıldız sarayının bahçesinde toplandık. 5-6 kişi. Konuşuyoruz. "Pasaportlarınızı getirdiniz mi?" dedi. Hepimiz uzattık. Necdet Ağabey de uzattı. Birisi pasaportları alıp Ankara'ya gidecek. Ben elimi uzattım. "Sana vermem canım, sen sigara içiyorsun." dedi. Necdet Ağabey'le de tatlı anılarımız oldu. Ondan da mûsikî adına çok şeyler öğrendik. Meselâ eskilerin şöyle bir özelliği vardı; meselâ burası diyez mi olacak, bemol

Bir ışık hüzmesi sızdı içime
Gözlerine bakıp daldığım o dem
Aydınlanıverdi karanlık ruhum
Kanat sırpıverdi bir esir özlem

Can geldi, kan geldi dudaklarıma
Umutlarım kadar mutluluk doldum
Manalı bakışların şuh edasında
Çektiğim çileyi bin kerre boğdum.

Nişan fotoğrafının arkasına kendi el yazısıyla yazdığı şiir

mü olacak diye ihtilaf olduğu zaman, "Çocuklar, burayı uşşak gibi düşünün." dediği zaman iş oturur, çözülüverirdi. Ama şimdi bir koma bemol olmuş, bir 4 koma bemol olmuş onlarla uğraşıyoruz. Başka yönlere gidiyor iş.

Notada her şey tarif edilemiyor. O eserin ruhunu biliyor büyüklerimiz.

Bu topluluk vasıtasıyla rahmetli Bekir Sıdkı Sezgin, Alaattin Yavaşça gibi üstatlarla da çalışma imkânımız oldu. Onlarla birebir provalar yapıp konserler verdik. Çok şeyler öğrendik. Hakikaten okulda tebeşir alıp da ders vermesine gerek yok. Onların yaptığı her şey büyük dersti bizim için. Kaliteli müzik içinde büyüdük.

Sizin dünya müziğinin pek çok önemli ismiyle de birçok konser ve CD çalışmanız oldu. Bundan da bize kısaca bahseder misiniz?

Amerika'da çok büyük ustalarla tanıştık. Özellikle Hintli bir üstat vardı. Habip Khan'la 99 depremi sırasında ben Amerika'daydım. Konserlerimizi yardım konserlerine çevirdik. O da sağ olsun 1 konsere geldi ve para almadı. Gelirini Türkiye'ye bağışladık. Cristopher dediğim arkadaş da iyi gitarcıydı. New Mexico'da onlarla konser yaptım. Konserden sonra Santa Fe diye bir şehir var. Orda bir evde parti düzenlemişler. Oraya gittik. Ben de hep söylerdim gitar Paco de Lucía çok seviyorum diye. Bu arkadaşlar da onun grubunda gitarcılarmış. Oturduk, haydi çalalım dediler. Ben de ne çalacağım, ben sizin müziğinizi bilmiyorum, dedim. Biraz onlar çaldı, biraz ben çaldım derken haydi beraber çalalım dedik. Bir kaptırdık, sabaha kadar çaldık beraber. Müthiş bir şeydi. İyi müzik, sazı ile sohbet edebilmektir, diye düşünüyorum. Şimdi sizinle nasıl sohbet edebiliyorsak, sazımızla da sohbet edebiliyorsak o da iyi müzisyenliğin getirdiği bir şey.

Siz, 97 ve 98 yıllarında Kudüs'te İsrail Üniversitesi'ne de gittiniz. Davet mi ettiler?

Evet, İsrail'e birkaç sefer gittim. Hep seminerler, dersler veriyorduk.

Orada da öğrencileriniz var tabiî değil mi?

Yurtdışında yüzlerce talebem olmuştur. Amerika'da 300-500 talebem olmuştur. Avrupa'da çok var. İsrail'de de var. Arap ülkelerinde enteresan bir şey var, beni sadece isim olarak biliyorlar.

Siz hem eğitimci hem virtüöz bir udî olarak, ud enstrümanına kaç yaşlarında başlanılması gerektiğini düşünürsünüz?

Olabilecek en erken yaşta. Ud şekil itibariyle kavranması, tutması güç bir âlet olduğu için fizîken biraz gelişmek gerekiyor. Ama benim uzun zamandır peşine düştüğüm bir projem var. Küçük çocuk udu yaptırmak istiyorum. Mandolin kadar. Onları yaptırabilirsem daha küçük yaşlarda uda başlanılabilir. 4 telli bir ud yaptırabildiğimi düşünsenize.

Lavtaya benzer bir şey.

Lavtanın teknesine ud sapı takılabilir. Onun tekniği farklı olur. Perdesiz hâle getirip ud sapı takılıp lavta teknesi büyüklüğünde yapılabilir diye düşünüyorum.

Çünkü zenne udu bile büyük geliyor çocuklara.

Müzik zaten ne kadar erken başlanırsa o kadar iyidir. Bir müddet kör nokta dediğimiz uğraşmakla geçen ağır bir dönem var. Onu çocuk yaşta atlatmak daha kolay. Belli bir yaştan sonra yeni şeyler öğrenmek de zorlaşıyor. Ben kendimi ayrı tutuyorum. Ben elime aldığımda çalıyordum zaten. İlk defa evimize bağlama geldi. Ağabeyim getirdi. "*Yüce dağ başında yanar bir ışık./ Düşmüşem peşine olmuşam âşık*." Biz o gece çaldık onu. Hepimiz çaldık. Ağabeyim, ablam ve ben. Zor değildi bizim için çalmak. Ben profesyonelce bu işi seçtim. Türkiyemiz de henüz Türk Müziği adına çocuk eğitimi programımız yok.

Maalesef okullarımızda da yok.

Yapılması gerektiğini düşünüyorum. Okullarımızda öğretilen müzik sistemi Batı müzik sistemidir. Türk çocuklarının kavrayabileceği biraz makam kokan, biraz Türk Müziği içeren eserlerin yapılmasını çok istiyorum.

Son olarak neler eklemek istersiniz?

Son söz olarak şunu söyleyeyim. Günümüzde sanatkârdan çok meşhur insanlar çoğaldı. Medya iletişiminin artmasıyla bir yolla insanlar meşhur olabiliyor. Tıklanma rekoru kırıyorlar. O insanlar bir

süre sonra söz sahibi oluyor. Bundan kurtulmamız lazım. Biraz daha seçici, araştırmacı olmalı. Tabiî bir de Türk Milleti uzun zaman aç ve susuz bırakıldı, Türk Müziği konusunda. Bulduğumuz ilk şeyi yiyoruz. İyi mi, kötü mü, pis mi, temiz mi olduğuna bakmadan yiyoruz. Bu üzücü bir şey. Böyle olmaması gerekiyor. Daha seçici olmasını tavsiye ederim. *Türk Müziği, buna baştan beri inandım; dünyanın en seçkin en üst düzey müziklerinden biridir. Türk Müziği en yüce, en üst düzey müziklerden birisidir*.

Sizin hayatımda dönüm noktası dediğiniz bir an var mı?

Dönüm noktası çok olmuştur. Necdet Yaşar Topluluğu ile beraber yurtdışına açılmaları sayabiliriz. 93 yılında Amerika'ya gittim Necdet Yaşar Topluluğu ile. Sonra döndük. Ben tekrar gittim. Tek başına turlarım oldu. Dil bilmiyordum o zamanlar. İngilizcem zayıftı. Çok sıkıntılı günlerim oldu. Ama başlangıç noktası olabilir. Ondan sonra dünyaya kapılarımız açıldı.

"Mûsikî, Allah'ın insanlara bahşettiği en önemli hediyelerinden biridir."

Zaten öğretirken çok şey öğreniyorsunuz.

Eskiden öyleydi. İnsanlar sadece ben bileyim, diyordu. Nota bile öğretmek istemiyorlardı. Ama ben öyle değilim. Meselâ benim inancıma göre bir hoca talebenin başının üstündedir. Talebe ne kadar yükselirse yükselsin hoca da o kadar yükselir. Bunu bildiğim için olabildiğince her şeyi açık etmeye çalıştım. Gizli sırlarını da anlatmaya çalışıyorum. Ne kadarını anlayabildiysem. Mûsikînin de göründüğü gibi olmadığını düşünüyorum. Mûsikî, Allah'ın insanlara bahşettiği en önemli hediyelerinden biridir. Sadece insanlar müzik yapabilir. Hatta bazı insanlar müzik yapabilir. Bütün canlı mahlûkat mûsikî yapamaz. Hayvanların çıkardığı o güzelim sesler mûsikî değildir. Güzel sestir sadece. Mûsikîyi insanlar yapar. Hayatın her evresinde vardır mûsikî. Doğumundan ölümüne kadar, ibadetinden savaşa kadar, eğlencesine, üzüntüsüne kadar hayatımızın her evresinde vardır. Çok kutsal bir şeydir. Buna iyi gözle bakmak lazım. Mûsikîyi kötü amaçla kullananlar ilk başta kendileri zarar görürler. Çarpılmak diye bir tabir var ya. Öyle düşünüyorum. Eğlence için de lazım müzik. Hayatımızın her evresi dediğim bu. Ama yere çalmamak lazım. Eğlenirken de güzel seviyede eğlenilebilir.

Necati ÇELİK Kimdir?

Necati Çelik 1955'te Konya'da doğdu. 7 yaşında bağlama çalmayı öğrendi.1970'li yıllarda ud çalmaya başladı.

1973 yılında ilk defa Mevlânâ'yı anma törenlerinde udî olarak görev aldı. Burada Saadettin Heper, Aka Gündüz Kutbay, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkorur gibi Türkiye'nin önemli müzik adamları ile tanıştı.

1975 yılında Konya'da kendi özel dershanesini kurdu. Burada yüzlerce öğrenciye ud dersleri verdi.

1983 yılında Konya Belediyesi Türk Müziği Korosu'nu kurdu. Yine bu yıllarda ilk resitalini Konya'da verdi. Bu resital Şerif Muhiddin Targan'dan sonra Türkiye'de yapılan ilk ud resitali olması bakımından önemlidir.

1985 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Müzik Bölümü'nde ud hocalığı yaptı. 1986 yılında Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na udî sanatçı olarak katıldı. Aynı zamanda Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda ud hocalığı yaptı.

1987 yılında İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ile gittiği Tunus'ta 8 konser verdi. 1989 yılında Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nun kadrosuna katıldı. Tanburî Necdet Yaşar ile birlikte Türkiye'nin birçok ilinin yanı sıra İstanbul'da her ay bir konser, ayrıca sürekli radyo ve TV programlarının yanı sıra Fransa, Hollanda, Almanya, Avusturya, Ürdün, İsrail, Suriye, Cezayir, Fas, Tunus, Danimarka, İsviçre, Malezya, Yunanistan ve Amerika'nın birçok üniversitesinde konserler verdi.

Zakir Hussain, Mickey Hart, Ross Daly, Christopher Carnes, Ali Akbar Khan, Habib Khan ve dünya müziğinin daha birçok önemli ismiyle birlikte konser ve CD çalışmaları yaptı.

1993 yılında Amerika'ya gitti. California ve New Mexico'da ud dersleri ve resitaller verdi. Mendecino'da her yıl Ağustos ayında kurulan Middle Eastern Music Camp'ta ud dersleri ve Türk Müziği dersleri vermektedir.

1997 ve 1998'de İsrail Üniversitesi'nin davetlisi olarak Kudüs'e gitti. Burada Türk Müziği ve ud dersleri verdi. Çalışmaların sonunda öğrencileri ile birlikte 2 konser verdi.

İlk kişisel albümü "Yasemin"i 1996 yılında Amerika'da, "Suzidil" isimli albümü ise 2010 yılında Belçika'da yaptı.

Hâlen Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda ud sanatkârı olarak görev yapan Necati Çelik evli ve 2 çocuk babasıdır.

Zülf - Sevda

» Mustafa ÇIPAN*

Geçen sohbetimizde "sevdâ"ya düşmüş; sevdânın merkezi, mekânı, makamı, melcei "süveydâ"da karar kılmış ve âşığın: "Vuslat ülkesini ihya etmek için süveydâ noktasını açanlardan ve burada aşkını artıranlardan eyle bizi Allahım…" duâsına birlikte "âmin" demiştik.

Bu sohbetimizde de sizlerle sevgilinin saçı gibi karanlık ve uzun sevda yoluna düşmeyi murat ediyoruz, çoğu klasik mûsikî âsârımızın güfteleriyle…

Sevgilinin aklını başından alan perîşânlığı; bâd-ı sabâ ile hissedilen ve misk, amber, yasemen, reyhan kokularının bile mukayese edilemeyeceği kadar güzel kokusu, süveydâya benzeyen ve âşıkları derûnunda kaybeden rengi; nihayet âşığın uzayıp giden hülyâları gibi uzunluğuyla var olan ve var eden zülf…

Şeyhî ve Necâtî ile birlikte isimlerinin baş harfleri dikkate alındığında 15. yüzyılın ŞAN'ını meydana getiren üç kudretli şâirden biri olan Ahmed Paşa, bu pek meşhur dokuz bentlik mütekerrir murabbâının birinci ve üçüncü bentlerinde gönle şöyle seslenir:

Gül yüzünde göreli zülf-i semen-sây gönül
Kuru sevdâda yeler bî-ser ü bî-pây gönül
Dimedim mi sana dolaşma ana hây gönül
Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül.
Bizi hâk etdi hevâ yoluna sevdâ nidelim
Pây-mâl eyledi ol zülf-i semen-sâ nidelim
Kul idinmezdi güzeller bizi illâ nidelim
Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül.

Güftenin böyle güzel, zarif ve tesirli olmasının altında "ucu nâssa dayalı bir basîret ve vicdan kesafeti" demek olan bir "hikmet" aramalıyız. Zîra bu hikmette Ebu'l-Feth, çağ açıp çağ kapayan, şiir vadisindeki maharetini "Avnî" mahlasıyla dile getiren Fâtih Sultan Mehmed dahî vardır. Devrin en kudretli şâirleriyle nazîreleşen sultanlar ve sanatla saltanatın birbirini destekledikçe yüceleceğine inanılan bir medeniyet idrâki…

Hikâye şöyle efendim…

Lâtîfî'nin Emîrü'ş-şuarâ (şâirlerin emîri) olarak nitelendirdiği aynı yüzyıl şâirlerinden Melîhî'nin *"Seni bend etdi çün ol zülf-i semen-sây gönül."* mısrâıyla başlayan murabbâına Ahmed Paşa'nın yazdığı nazîredir yukarıdaki şiir. Ancak, Osmanlı Cihan Devleti'nin Sultanı Fatih, Avnî mahlasıyla her ikisini birden tanzîr etmeye *"Sevdin ol dilberi söz eslemedin vây gönül."* mısrâıyla başlar. Hikâye, bir başka anlatışa göre de; Melîhî'nin Ahmed Paşa'yı tanzîr ettiği, ancak bütün bu nazîrelere kaynaklık eden şiirin aslında Halîlî'nin Firkatnâme'sinde yer alan "*Gönül ey vây gönül vay gönül ey vay gönül."* nakaratlı mütekerrir murabbâıdır, şeklindedir.

* Konya İl Kültür ve Turizm Müdürü.

Sevgilinin yüzünü, renk, koku ve kısmen de şekil bakımından güle benzeten şâir, kokusu bakımından yasemene benzettiği saçı da yüzün üzerine döker. Saçtaki yasemen kokusunun etrafa yayılması ve hissedilebilmesi için rüzgâra ihtiyaç vardır. Hemen ikinci mısrâda kuru, olmayacak sevda peşinde koşmak, âşığın gönlünün ihtiyarında, elinde olan bir şey değildir. Şâir, dış tesirlerle, sevgilinin gül yüzünde zülfün görülmesiyle, oluşan bu hâli anlatmak için kuru, yelmek ve bî-ser ü bî-pâ kelimelerini bir araya getirmiş olmalıdır.

Yirminci yüzyılın en güçlü bestekâr ve ses icrâcılarından olan Münir Nurettin Selçuk da bu muhteşem güfteyi zarif bir ihtişam ve belâgat ifade eden Râst makamında; güzel ve mânâlı Devr-i Hindî usûlü ile bestekârların kudretlerinin ölçüldüğü Kârçe formunda besteleyerek âdeta bu hikmete yüzyıllar sonrasından iştirak etmek istemiştir. Bu besteyi büyük ustanın kendi sesinden dinlemek zülfün hikâyesini daha iyi anlamamızı kolaylaştıracak, kim bilir belki daha da zorlaştıracaktır.

Diğer misal verilecek güfte ve beyitlere kısa atıflar yapacak olmakla birlikte, dilerseniz bu güftenin ilk bendi üzerinde -şâirin söylediği şekliyle- biraz duralım. Zîra Münir Nurettin Selçuk, bir bestekâr tasarrufu olmak üzere: *Kuru sevdâda* yerine *Kara sevdâya; dolaşma* yerine *dolanma; Kul idinmezdi* yerine de *Kul idinmez ki* ifadelerini kullanmıştır.

"*(Ey sevgili! Senin) gül yüzünde yasemin kokulu saçını göreli gönül perîşân bir halde kuru (olmayacak, boş) bir sevda peşinde dolanıp durmaktadır. Hay gönül, ben sana 'ona dolaşma' demedim mi? Vay gönül, vay bu gönül, vay gönül, ey vây gönül.*" şeklinde nesre çevirebileceğimiz murabbâın ilk bendinde Ahmed Paşa, kelimeler arasında ilgileri dikkate alarak mükemmel bir âhenk kurar ve farklı anlamları öne çıkarır.

Sevgilinin yüzünü, renk, koku ve kısmen de şekil bakımından güle benzeten şâir, kokusu bakımından yasemene benzettiği saçı da yüzün üzerine döker. Saçtaki yasemen kokusunun etrafa yayılması ve hissedilebilmesi için rüzgâra ihtiyaç vardır. Hemen ikinci mısrâda kuru, olmayacak sevda peşinde koşmak, âşığın gönlünün ihtiyarında, elinde olan bir şey değildir. Şâir, dış tesirlerle, sevgilinin gül yüzünde zülfün görülmesiyle, oluşan bu hâli anlatmak için *kuru*, *yelmek* ve *bî-ser ü bî-pâ* kelimelerini bir araya getirmiş olmalıdır. Zîra, başka tesirlerle hareket etmek için, gönül, yani âşık, kendisini sevk ve idare edecek olan baş (akıl) ile başın emrini yerine getirecek ve hareketi sağlayacak olan ayaktan mahrum, perîşân bir vaziyette olmalıdır. Bütün bunları gerçekleştiren de yasemen kokulu saçın hareketlenmesiyle oluşan rüzgâr ve bu yolla etrafa dağılan kokusudur. Böylece, olmayacak bir sevda peşinde koşan gönül, aslında bu vadide kendi ihtiyarı dışında dolaştırılmaktadır.

Gönle hitaben, tecrid sanatının güzel bir misâli verilerek, "*Hay gönül, sana 'ona dolaşma' demedim mi?*" denilmektedir. Burada, elsiz ayaksız, perîşân bir şekilde dolaşan gönle bir ihtar olarak kullanılan, tevriyeye de güzel bir misal teşkil eden *dolaşma* kelimesi, aynı zamanda saçla da ilgilidir. Perîşânlık, rüzgârla dalgalanan ve savrulan zülfün bir sıfatıdır. Zülf, bu perîşân hâliyle âşıkların akıllarını başlarından alır, onları kendine esir ve perîşân eder.

Ahmed Paşa bu bentte ayrıca bir darağacı mazmununu da kullanmaktadır. Zîra, sevgilinin bir kement olarak değerlendirilen zülfünün her bir telinin ucunda bir âşık asılmıştır, bağlanmıştır, onun peşinden gitmektedir. Bu tabloya göre baş, yani sevk ve idare elden gitmiş; ayaklar da yerden kesilmiştir. Âşığın gönlü, aslında bu itibarla başsız ve ayaksızdır. Son mısrâda dört defa tekrarlanan *vây* nidasıyla, (tekrir sanatı ve kelimenin tekrarından elde edilen dalgalı bir âhenkle) âdeta üzüntü, şaşkınlık ve daha çok çaresizlik devamlı sürüp gidecek birer olgu olarak ifade edilmektedir.

Güftenin üçüncü bendini de: "*Sevda, bizi (gerçekleşmesi mümkün olmayan bir) arzu yoluna*

(rüzgârın savurduğu; ayaklar altında çiğnenen) toprak etti, ne yapalım! Yasemen kokulu saç bizi ayaklar altına aldı, yerlerde süründürdü ne yapalım. Güzeller -her şeye rağmen- bizi kul edinmezdi (biz de bunu bilirdik ve razı idik) ancak ne yapalım! Vay gönül, vay bu gönül, vay gönül, ey vây gönül." şeklinde nesre çevirmek mümkündür.

Gül yüzünde yasemen kokulu zülfü göstererek gönlü sevdâya düşüren yalnız Ahmed Paşa değildi şüphesiz. Onu kimlerin takip ettiğini birlikte değerlendirelim.

Hâşim Bey, Karcığâr-Evsat-Beste'sinde, aşkın, sevdâya düşürdüğü âşüfte gönlü âvâre kılıp yasemen kokulu zülfe düşürdüğünü şöyle anlatır:

Aşkın dil-i âşüftemi sevdâya düşürdü
Âvâre edip zülf-i semensâyâ düşürdü
Dil gevherini etti nihân mevce-i hüsne
Bir hâtem idi aşk ânı deryâya düşürdü.

Bu öyle bir yasemen kokulu saçtır ki, onu görmemek ve ona düşmemek mümkün değildir. Oy yedinci yüzyılda yaşamış zarif Mevlevî şâir Fasîh Ahmed Dede sabâ redifli gazelinde; sevgilinin zülfüne doğru esen sabâya seslenerek, sevgilinin kâkülünün kokusundan bir eserin varsa (ondan bir koku getirmişsen) ve şayet onu satarsan, o kokudan bir an koklamak, bir nefes çekmek için bin can feda edelim, der.

Bey' edersen alalım nefhasını bin câna
Nükhet-i kâkül-i müşgîn eserin var mı sabâ.

Yahyâ Nazîm de, Ebûbekir Ağa tarafından mûsıkîmize kazandırılan Yegâh-Remel-Beste'nin güftesinde, sevgilinin zülfünün hevesinin gönlünü sevdâya düşürdüğünü söyler:

Zülfün hevesi gönlümü sevdâya düşürdü
Sahrâlara düştüm
Bu ukde beni sûziş-i ferdâya düşürdü
Gavgâlara düştüm
Tâ ki bu girişme nice bir böyle bir işve
Ey gülbün-i işve
Nâzım beni gülzâr-ı temennâya düşürdü
Hülyâlara düştüm.

Haham Nesim Sevilya'da Dilnişîn-Yürüksemâî'sinde muhabbet sevdâsının baştan aşmış olmasını gönlün, sevgilinin kâkülüne dolaşmasıyla izah etmektedir.

Sevdâ-yı muhabbet hele tâ baştan âşıktır
Zîrâ ki gönül kâkül-i yâre dolaşıktır
Lûtfeyle meded kılma hazer benden efendim
Dilber ile gönlümüz pek barışıktır.

Zülf-i semen-sâyı görenler, zülf-i semen-sâya düşenler ve dolaşanlar artık onun vasfını da bilmelidirler. Tanbûrî Ali Efendi tarafından Sûzidil-Yürüksemâî-Yürüksemâî olarak bestelenen eserde, Nevres zülfle perîşânlık arasında bakın nasıl bir münasebet kurar:

Ceyhûn arayan dîde-i giryânımı görsün
Seylâb arayan hüzn ile tûfânımı görsün
Sevdâzedelik bilmeğe meyyâl ise her kim
Yâ zülfünü yâ hâl-i perîşânımı görsün.

Artık kendisi de perîşân olan zülfün sevdâsının zülfü de perîşân ettiği Ahmed Avni Konuk'un Arabân-Lenkfâhte-Nakış Beste'sinde dile gelir:

Ey nevnihâl-i işve aşkınla kârım efgân
Sevdâ-yı zülfün etti zülfü perîşân.

Âşıkın aklının, sevgilinin anber kokulu zülfü sebebiyle nasıl perîşân olduğu Hacı Fâik Bey'in Gerdâniye-Aksaksemâî-Ağırsemâî'sinde şöyle terennüm edilir:

Beni sermest ider çeşminle âh ebrûlerin cânâ,
Cebîninde nedir ol çifte çifte hûların cânâ,
Bana dîvânelik eylencedir sevdâ-yı aşkınla,
Perîşân etti aklım zülf ü anber-bûların cânâ.

Hacı Sadullah Ağa'nın Beyâtîarabân-Hafîf-Beste'sinde sevgilinin zülfüne duyulan arzunun bendesini meftûn ettiği şöyle ifade olunur:

Bülbül-i dil, ey gül-i ranâ senindir sen benim,
Berk-i gülde bûy-i istiğnâ senindir sen benim,
Halka-i zülfün hevâsı bendeni meftûn eder,
Gönlüm âşüfte kılan sevdâ senindir sen benim.

Nihayet âşığın başına sevdaları getirenin de anber kokulu zülf olduğu, güftesi Nevres'e ait Hacı Fâik Bey'in Tâhirbûselik-Hafîf-Beste'sinde dile getirilir:

Devr-i la'linde baş eğmem bâde-i gülfâma ben
Sâye-i pîr-i muganda minnet etmem câma ben
Anber-i zülfün getirdi başıma sevdâları
Yoksa nerden dûş olurdum bu hayâl-i hâma ben.

Fuzûlî, İsmail Dede Efendi tarafından Ferahnâk-Aksaksemâî-Nakış/Ağırsemâî olarak bestelenen şiirinde, kendisini sevdalara düşürenin artık sevgilinin zülfünün kokusu değil siyahlığı olduğunu belirtir:

Dîl-i bîçâreyi mecrûh eden tîğ-i nigâhındır
Beni sevdâlara dûş eyleyen zülf-i siyâhındır.

Küçük Mehmed Ağa Şehnâz-Hafîf-Beste'sinde sevgilinin zülfünü gecenin rengine boyayarak, muhabbet yolunda elsiz ayaksız dolaşmaması için, inleyen gönlünün yine zülfün darağacına asılmasını ister:

Sanma kim leyle-i zülfün elem-i bâd-ı hevâ
Beni mecnûn gibi baştan çıkarır bu sevdâ.
Dâr-ı zülfünde dil-i zârımı der-zencîr et
Gezmesin râh-ı muhabbette meded bî-ser ü pâ.

İ. Hakkı Bey Hicâzzemzeme-Yürüksemâî'sinde sevgilinin zülfünü rüyada görüp uyanan ve sevdasına boyanan âşıktan bahseder:

Ey meh gice ru'yâda görüp zülfün uyandım
Sevdâna boyandım,
Gündüz rûh-ı pür-tâbını bûs ettim, utandım,
Âteştir uyandım.

Sevdâzede gönlün, sevgilinin zülfünde niçin zencire (dâra) çekileceği Tanbûrî Ali Efendi'nin Nihâvend-Yürüksemâî-Yürüksemâî'sinde Nevres-i Kadîm dilinde anlatılır:

Bilmezdim özüm gamzene meftûn imişim ben
Âfet-zede dil-hasta ciğer-hûn imişim ben
Sevdâzedesin sen dediler zülfüne söyle
Çeksin beni zencîre ki mecnûn imişim ben.

Bu sohbeti, perîşanlığını cevr ü cefâsının haddi hududu olmayan sevgilinin zülfüne benzeten Zâtî'yi:

Zülf-i dilber gibi ey Zâtî perîşânsın yine
Cevr-i bî-had yoksa bir yâr-i perîşânın mı var.

Yine de cevr ü cefâsı hadsiz hududsuz olan sevgiliye, "Biz gittik amma, mahallenin başında, senin kapının önünde 'gönül' derler bir dîvânemiz kaldı, onu hoş tut." diyen Hayâlî'yi:

Anı hoş tut garîbindir efendi işte biz gitdik
Gönül derler ser-i kûyunda bir dîvânemiz kaldı.

Büklüm büklüm kâkülü yanında mest eden siyah gözleri ve çatılmış kaşları ile cefâ edici sevgiliyi:

Çeşmânı siyeh-mest-i sitem kâkülü pür-ham
Ebrûları pür-çîn
Benzer ki bu dildâr-ı cefâkâr senindir
Bîçâre Nedîmâ.

diyerek vasfeden bîçâre Nedîm ile gönlü sevgilinin zülfüne düşmüş şâir, bestekâr ve âşıkları, bir sonraki sohbette çeşm ve ebrûdan bahsedeceğimizi ifade ederek, rahmet ve şükranla yâd edelim.

Nedîm'in Peygamber Efendimiz için yazdığı "**Kasîde-i Nedîm Çelebi Der-Na't-ı Resûl-i Ekrem ve Habîb-i Muhterem**" başlıklı kasîdesinin yedinci beytinde geçen "Akl-ı küll"ü "Efendimizin zülfüne bağlanan sevdânın dîvânesi" kılan idrâki fehm ve irfânınıza tevdî ediyorum, "Hitâmü'l-Misk" olarak…

Akl-ı küll sevdâ-yı bend-i zülfünün dîvânesi
Âb-ı rûyı cevher-i eşyâ habîb-i Kibriyâ.

KAYNAKLAR:

Etem Ruhi Üngör, **Türk Musikisi Güfteler Antolojisi**, C.I-II, Eren Yayınları, İstanbul, 1981.

Fuzûlî ve Türkçe Dîvanı'ndan Seçmeler, Haz. Hasibe Mazıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

Gâlib Dîvânı, Haz. Naci Okçu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Hâce Muhammed Lutfî (Efe Hazretleri), Hayâtı, Şahsiyeti ve Eserleri, Haz. Hüseyin Kutlu, Efe Hazretleri Vakfı, İstanbul, 2006.

Hâce Muhammed Lutfî, **Hulâsatü' l-Hakâyık ve Mektûbât-ı Hâce Muhammed Lutfî**, Alvarlı Efe Hazretleri İlim ve Sosyal Hizmetler Vakfı, İstanbul, 2011.

Mehmet Turan Yarar, **Dilden Tele Güfte Antolojisi**, C.I-II, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2010.

Nedim Dîvânı, Haz. Muhsin Macit, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.

Sadun Aksüt, **Türk Musikisi Güfteler Hazinesi**, C.I-II, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993.

Yûnus Emre Dîvânı, Haz. Mustafa Tatçı, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-128452/h/metin.pdf

SEMA VE SEMAH'IN XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ 8[1]

Cenk GÜRAY *

b. İslâm Tasavvufu ve Müzik[2]

Daha önceki bölümlerde de açıklandığı gibi müzik, insanlığın ilk zamanlarından beri inanç sistemleri ile etkileşim halinde biçimlenmiştir. Dolayısıyla müzik gelenekleri, dine dair simgeleri her zaman bünyelerinde barındırıp, aktarırlarken; inanç sistemleri de her dönem müziğin ifade gücünden istifade etmişlerdir.

VIII. yüzyılda temelleri oluşmaya başlayan İslâm mistisizmi veya daha bilinen adlarıyla *sufizm* ya da *tasavvuf*, maddî varlıktan çıkıp, Allah'a yakınlaşmanın en güçlü yollarından biri olarak müziği görmektedir. Bu yüzden sûfiler, mistik düşünceye sahip katılımcıları dinî coşkuya çekebilmek için müzik ve danstan destek alan çeşitli âyin yapıları geliştirmişlerdir. *Zikir* ismi verilen bu âyinlerde ritmik, ezgisel ve sözlü kalıpların tekrarlanması ile zihinsel bir yoğunlaşmanın ortaya çıkması hedeflenmektedir.

Frig dönemindeki *Ana Tanrıça Kibele* ve Antik Yunan dönemindeki *Dionysos* tapınım törenleri böylesi âyinlerin en eski örnekleri arasındadır. Her iki âyinin de baskın teması olan "doğanın uyanışı ve yeniden dirilişi" olgusu, yani "hayatın doğal döngüsü" İslâm dönemi zikir yapılarının da temelini oluşturmaktadır.[3] İnsan ruhu geldiği ilâhî âleme duyduğu özlemden ötürü, vücuttan kurtulup Allah'a ulaşmaya çalışır.[4] Tasavvuf anlayışında müzik ve zikirden oluşan *sema*, bu vücuttan kurtulma işleminin, yani dünyevî hayattan ilâhî eve dönüş yolculuğunun kılavuzudur.[5]

Tasavvuf temelli değişik inanç sistemlerinde müziğin yoğun bir şekilde kullanımı, İslâm'ın müziğe bakışı ile ilgili tartışmaları da arttırmıştır.[6] Ahmed Emin'in ve Bayram Akdoğan'ın (2010) öne sürdüğü gibi iki önemli fıkıh ekolü olan Hicaz ve Irak arasında bile İslâm'ın müziğe bakışı ile ilgili bir uzlaşma söz konusu değilken,[7] tasavvufî sistemlerin ortaya çıkmasıyla bu farkların eski önemini kaybettiği; fıkıhın ve fıkıh mensuplarının müzikle ilgili telâkkisinin, tasavvufun etkisiyle yumuşadığı görülmektedir.[8] Dolayısıyla zaman içinde İslâm Tasavvufu'nun müzik algısının İslâm'ın genelini de temsil etmeye başladığı görülmüştür.[9]

Pek çok İslâm mutasavvıfı, insanların müzikten neden zevk aldığını göstermek için çeşitli kuramlar ortaya atmışlardır.[10] Bu kuramların ilki olan *Bezm-i Elest* kuramına göre;

* Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

Pek çok İslâm mutasavvıfı, insanların müzikten neden zevk aldığını göstermek için çeşitli kuramlar ortaya atmışlardır.Bu kuramların ilki olan Bezm-i Elest kuramına göre; Allah'tan yaratılış hitabını işitmenin zevki, sema aracılığıyla tüm canlılar tarafından hatırlanmaktadır. Bu hatırlayış o ana dönme isteğini de beraberinde taşır. Bu istek esasında *Mevlâna Celâleddin Rûmî*'nin (1207-1273) de işaret ettiği, her varlığın vatanına ve esas hâline dönme isteğidir. Kamışlıktaki yerinden kesilen neyin kamışlığa dönme isteği, suyun kaynağına dönme isteği; içi oyulan tanburanın bütünlüğe duyduğu istek hep Allah'a ve yaratılış anına kavuşma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu kaynağa dönüş isteği, din kuramında da karşılığı olan bir süreci yansıtmaktadır.

Allah'tan yaratılış hitabını işitmenin zevki, sema aracılığıyla tüm canlılar tarafından hatırlanmaktadır.[11] Bu hatırlayış o ana dönme isteğini de beraberinde taşır. Bu istek esasında *Mevlâna Celâleddin Rûmi'nin (1207-1273)* de işaret ettiği, her varlığın vatanına ve esas hâline dönme isteğidir. Kamışlıktaki yerinden kesilen neyin kamışlığa dönme isteği,[12] suyun kaynağına dönme isteği;[13] içi oyulan tanburanın bütünlüğe duyduğu istek[14] hep Allah'a ve yaratılış anına kavuşma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu kaynağa dönüş isteği, din kuramında da karşılığı olan bir süreci yansıtmaktadır. Dinî törenler genellikle, kutsal bir arketip (ilk örnek) modelin tekrar edilmesi, o modeli temsil eden olgunun yeniden canlandırılarak tekrarlanması olgusunu takip eder. Bu kutsal an pek çok dinî yapıda yaratılış veya Tanrı ile buluşma anıdır.

Dipnotlar

1 İlgili çalışma yazarın 2012'de Doç. Dr. Bayram Akdoğan'ın danışmanlığında sonuçlanan "Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi" başlıklı doktora tez çalışmasından faydalanılarak hazırlanmıştır.

2 Ayrıntılı tartışmalar için bkz. Cenk Güray, ***Bin Yılın Mirası***, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 43-47.

3 Cenk Güray, "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, Sayı 56, s. 119-152, Ankara, 2010.

4 Ruhun bedende hapis olduğu ve ancak Tanrı'ya ulaşarak huzura kavuşabileceği metaforu Antik Yunan döneminde Platon tarafından da işlenmiştir. (Cenk Güray, "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", a.g.m., s. 125.)

5 Müzik ve zikir eşliğindeki bu içsel yolculuk, *Muhyiddin el-Arabi (1164-1240), Aziz Mahmud Hüdai el-Uskudâri (1541–1628)* gibi pek çok düşünüre göre semânın birinci türüdür. Diğer tür, sessiz, içsel hatta soyut bir sema anlayışını yansıtmakta ve ancak yüksek bir mistik seviyeye ulaşmış sûfi liderler tarafından algılanabilmektedir. Burada somut anlamda bir müzik ve zikir yoktur, *sema* tüm varlıkların içsel anlamlarını algılamak üzerine kuruludur.

6 Son dönem çalışmaları fıkıh ve hadis ilimleri açısından da İslâm'ın müziğe olumlu bakışına dair bilgileri gün yüzüne çıkarmaktadır. Doç. Dr. Bayram Akdoğan'ın "*Hüccetü's-semâ Adlı Musiki Risâlesi* ve *Ankaravî İsmail B. Ahmed'in Musiki Anlayışı*" isimli makalesi (Bayram Akdoğan, "Hüccetü's-semâ Adlı Musiki Risâlesi ve Ankaravî İsmail B. Ahmed'in Mûsikî Anlayışı", A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi Cilt XXXV., 1996, s. 477-505.) ve bu risâleyi konu alan **Mevlevîliğin Din Anlayışında Musiki** kitabı ile; yine aynı yazarın bu sefer İsmail Ankaravî'nin "**Er-Risâletü't-Tenzîhiyye Fî Şe'ni'l-Mevlevîyye" (2009) adlı risâlesinin çevirisi ve şerhine yer veren Mevlevîlik ve Musiki adlı eseri (a.g.e. 2009), İsmail Ankaravî'nin görüşlerini rehber edinerek müziğin Mevlevî inancı ve genel İslâm görüşü açısından geçerliliğini ve mübahlığını** çok ayrıntılı bir şekilde, tarihsel kaynakların yoğun kullanımı ile açıklamaktadır. XV. yüzyıl düşünürü İsmail Ankaravî bu çalışmalara konu olan eserlerinde "*Allah'ın açıkça bir âyetle haram kılmadığı ve Resûlünün de söz ve uygulamalarıyla reddetmediği bir konuda haram fetvasını verenleri içinde düştükleri yanlıştan kurtarmaya*" çalışmaktadır.

7 İslâm'ın doğduğu ve hadislerin bol olduğu bir yer olan Hicaz'da müzik hakkında müspet ve müsamahakâr davranılmasının o zamanın Arap örf ve âdetine uygun olduğu, Irak'taki sert ve müsamahasız görüşlerin İran tesiriyle ortaya çıktığı, Ahmed Emin tarafından ileri sürülmüştür. Bkz. Ahmed Emin, **Fecrü'l-İslâm**, Kahire, 1969.

8 Ammon Shiloah, **Music in the World of İslâm: A Socio-Cultural Study**, Detroit, USA: Wayne State University Press, Detroit, 1995

9 Bunun yanında, aklı temel alan bir anlayışı her alanda öğütleyen İslâm'ın ana kaynaklarından yani *Kur'ân-Kerim'den* ve hadislerden müziğin haram olduğuna dair bir fikir çıkarılması mümkün gözükmemektedir. *Hatta mûsikînin mübâh olduğuna delil olarak gösterilen hadisler daha net, rivayet bakımından daha sağlam, İslâm'ın genel prensiplerine ve dünya görüşüne daha uygundur.* (Akdoğan, **Türk Din Mûsikîsi Dersleri**, Bilge Ajans ve Matbaası, Ankara, 2010, s.68).

10 Ayrıntılı bilgi için Süleyman Uludağ'ın İslâm Açısından Müzik ve Semâ (Süleyman Uludağ, **İslam Açısından Müzik ve Sema**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004.) adlı eserine başvurulabilir.

11 XII. Yüzyılın önemli mutasavvıflarından *Ahmed er-Rifâî'ye* (1118-1182) göre *Kur'ân-ı Kerîm'de* A'raf Sûresinde (7/172) "*Ben sizin Rabbiniz değil miyim ?" Onlar da "Evet, Rabbimizsin." (Elestu bi-Rabbikum. Kalû-belâ.)* şeklinde ifade edilen ilâhî "Elest" hitabını işitmenin zevki kalplerde yer tutmuştur. Dolayısıyla, Hz. Âdem'in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra, bu gizli sırlar zuhur eden halden dolayı bir nağme veyahut güzel bir kelime işitildiği zaman o eski ahitte işitilmiş olanın zevki sebebiyle kalp, uçacak hale gelir… Şüphesiz ki Elest hitabını işitmiş olma sırrı, bütün canlıların tabiatında mevcuttur. Onun için her cins kendi tabiatına uygun bir şekilde sema eder, ondan kendi himmeti nispetinde hisse alır. (Uludağ, a.g.e., s.237.) Fuat Bozkurt da, Bâtıni düşünce sistemini İslâm dönemine taşıyan toplulukları Gizemci olarak tanımlamış ve onlara göre "Tanrı'nın ses içinde belirdiğini" ifade etmiştir. Bkz. Fuat Bozkurt, **Semâhlar**, Kitap Yayınları, İstanbul, 2008, s. 3.

12 Mevlâna; "*Dinle bu ney nasıl şikâyet ediyor; Ayrılıklardan [nasıl] anlatıyor?*" Mevlânâ Celâleddin-i Rûmi, **Mesnevi**, Çeviren: Derya Örs, Ekim Yayınları, İstanbul, 2007, 1. Defter, s. 39.

13 Yunus Emre (XIII.-XIV. Yüzyıllar); "*Benim adım dertli dolap; Suyum akar yalap yalap; Böyle emreylemiş Çalap; Derdim vardır inilerim*". (Nihat Sami Banarlı, **İmân ve Yaşama Üslûbu**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 213.)

14 Pir Sultan Abdal (tahmini XV.-XVI. Yüzyıllar) "*Ey benim sarı tanburam; Sen niçin inilersin; İçim oyuk derdim büyük; Ben onun için inilerim.*" (Seyit Kemal Karaalioğlu, **Türk Şiir Sanatı**, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1980, s. 114.)

Bir Kültürün Işığında;

Yürek Yangınları ve Hoca Nazik...

Gülmisal GÜRSOY*

"Kadem Dergisi" aracılığıyla "Bir Kültürün Işığında" köşemizden aşk ve muhabbet hakkında muhtelif değerlendirmeleri -bilhassa tasavvuf kültürü- çerçevesinde hep birlikte irdelemeye çalışmıştık. Dilerseniz bu sayımızda da aşkın yürek yangınları çıkartan boyutuna ve bu yürek yangınlarına doğru istikameti veren bir dost insan Nazik Hoca'ya değinelim. Unutmayalım ki şiirler aşkı anlatıyor, şarkılar hep ondan bahsediyor, insanoğlu sürekli aşkın peşinde eriyor ve neticede kahramanları değişse de hep bir aşk hikâyesidir dalgalanıp gidiyor. Üstelik hangi konu tasavvuf kültürünün dışındaki bu konu dışında kalsın!.. Size bu sayımızda sevebilirliğin doğru değerlendirilişine ömrünü adamış kıymetli insan Nazik Hoca'dan bahsetmeye çalışacağım ama önce yürek yangınları çıkartan o acıyı hatırlamakta ve eminim tercümeleriniz de buna müsaittir fakat Sermiyan Midyat'ın aşağıdaki şu sözleri aracılığıyla da somutun üzerinden bu acıyı görme, hissetme, yaşama gayretine soyunmakta fayda var.

Nazik Erik

Sermiyan Midyat diyor ki; "*Her yanım bıçak kesiği, gördüğün kan karası, kapanmıyor dinine yandığımın kalp yarası, ağlıyor adamın anası (...) Öyle olmuyor böyle de olmuyor, sığmıyor bu benim meşrebime vesselam, bu değil anamın ben diye büyüttüğü, uymuyor adamlık hamuruma böyle intikam. Ah ne zormuş sevdalanması, bir erkeğin ağlaması. Seçmedim, yaşadım verileni hayat diye. Dibe vurdum lanet olası! Şimdi arkamdan atıp tutuyorlar, karı gibi acı çekiyor diyorlar, ben oluk oluk kan kaybında, onlar adamlığı inkâr zannediyorlar. Soframda her gece bir erkek mavrası. Sevgili çoktan suyun öte yakasında, bundan daha çok kaybedemem, şimdi sıra insan gibi acı çekme faslında. Öyle olmuyor, böyle de olmuyor. Sığmıyor bu benim meşrebime vesselam. Bu değil anamın ben diye büyüttüğü, uymuyor adamlık hamuruma böyle intikam.*"

Buradaki ifadede de görüyoruz ki aşk beraberinde doğası gereği bir takım problemleri de getiriyor ve kişiyi bir şekilde haklı veya haksız, yerli veya yersiz acıya sürükleyebiliyor. Üstelik bu acıyı yaşayan sadece "A" şahsı, "B" şahsı da değil. Bir şekilde yol aşka düşebiliyor. Yolunuz aşka düşmemişse zaten bir ömre yazık etmişsiniz. O aşka saplanıp kaldınız ise yine bir ömre yazık etmişsiniz. Aşk ile olgunlaşarak yol alabilene ne mutlu, fakat siz de biliyorsunuz ya hayat her zaman bu kadar mükemmel gelişmiyor ve bu işin içinden ya dibe vurmuşluğa mahkûmiyetle çıkılıyor ya da olgunlaşmaya uzanan bir yolun önü açılıyor. Bu noktada yaşanan yürek yangınına istikamet verecek bir dost elin müthiş önemi var.

Bu dost öyle bir dost olmalı ki sizi Sigmund Freud'a değil gerekirse o noktadan da hareketle Hakk'a taşıyabilmeli. Bu dost sizi ego tatminlerine mahkûm etmek yerine, dünyadan el etek çektirmeden bir takım Rabbanî bakış açıları ile tanıştırabilmeli. Zîra köşemizde de değinilmeye çalışıldığı gibi, âşık olabilirlik önemli bir kabiliyet meselesidir. Belki haddim değil ama ben âcizane bunu biraz daha keskinleştiriyorum. Beşerî

* Araştırmacı Yazar.

bir aşk ile yolunuz bir şekilde kesişmediyse, tasavvuf kültüründen istifade etmeniz, hatta onun ne olup ne olmadığını çözebilmeniz çok zor. Sev de neyi, kimi seversen sev. Sonrasında bu sevebilme kabiliyeti pek çok güzelliğin kapılarını açacak. Tabiî o dostu bulursanız, onunla muhatap oldukça yol kolaylaşarak olgunluğa uzanacak.

Neden herkesi o dost olarak göremeyiz? Meselâ herkesin kendince karşısındakine verebileceği, ondan da alabileceği yok mudur? Elbette vardır, ancak aşk ne kadar şiddetliyse saçmalıklar, fevrîlikler, onu bunu suçlamalar, sözüm ona arkadaşlara, dostlara hatta hürmet edilen, değer verilen şahıslara faturayı kesmeler vs. de o kadar şiddetli oluyor. Dolayısıyla öyle bir dost karşınıza çıkmalı ki size, bize dayanabilsin. Âşığın hırçınlıklarına, saçmalıklarına, hatta küfrüne, hakaretine tahammül edebilsin. Bu öyle kolay iş değil. Siz, ben uzaklaşıp gideriz ama o kalır. Nitekim kaldı da. Ben onu ömrünün son on yılında yakından tanıma fırsatı yakalamıştım. Adı Nazik, Soyadı Erik'ti. Kendisi eski bir edebiyat öğretmeniydi. Nazik Hoca diye birini hep duyardım. Birkaç kez de yakından görüşüp konuşmuşluğumuz olmuştu, gıyabında da yaptığı işleri takip ederdim ama İstanbul'da oturduğum apartman dairesinin üst katına taşınmalarıyla birlikte aramızda yakın bir dostluk başlamıştı. Bende hakkı, aklınıza gelen, gelmeyen her türlü konuda çoktur fakat insan karşısındakini daha rahat seyre dalabiliyor. Dostluğumuz ilerledikçe pek çok yürek yangınına nasıl istikamet verdiğine bizzat tanıklık ettim. Bu akıl almaz bir şeydi. Âdeta kor hâlindeki demirleri şekilden şekle sokarak kıymetli bir mücevher hâline getirmekteydi.

O derdi ki; "*Evet çocuk doğuyor ve bir özü -bir mayası- var. Bir ruhsal kimyası var. Anne - baba da alıyor -tabiî çok iyimser oldu ama- başlıyor bu ruhsal kimyayı yoğurmaya, çoğu kez bilinçsizce de olsa başlıyor bu ruhsal kimyayı yoğurarak özdeki cevheri su yüzüne çıkarmaya. Olmuyor. Çocuk yalanı öğrenmiş, çocuk inkârı öğrenmiş, zarar vermeyi zevk saymaya meyletmiş. Çocuktaki problemler başkaları tarafından teşhis edildikçe, anne-baba perişan "Benim çocuğum niye böyle?"… Neyse gel zaman git zaman okul vakti geliyor, çatıyor. Çocuklarını iyi okullarda okutabilmeyi kim istemez? Çocuk okumayı söktü, sınıfını geçti. Sınavda başarılı oldu, şu oldu, bu oldu fakat çocuğun neredeyse eğitim hayatı bitecek -bu sözüm ona başarılı öğrenci- daha cümledeki anlamı göremiyor. Okuduğunu idrak ederek, en azından ne söylendiğini anlama gayretiyle yolunda ilerleyemiyor, ezberi öğrenmiş ötesi yok. Damarda başlıyor o deli kan dolaşmaya, aşk giriyor devreye yana yakıla bir anda. Fakat çocuk, çoğu zaman sevgiliyle aynı dili bile konuşamıyor ki sevgiliyi anlasın, sevgili aynasında kendisini görsün, tanısın. E! bu karanlık tablonun sonucunun pek de hayırlı sonuçlar vermesini bekleyemezsiniz.*"

O, böylece yavaş yavaş dikkati başka noktaya çekmeye başlardı. O, hayatın içinden hayatın gerçekleriyle yol alandı. Günümüzdeki aşk sanmaların, öte yandan aşk sarhoşluğundan baş kaldıramayışların belki de en yakın tanıklarındandı. Hiç kimsenin ana-baba eğitimi, adam gibi adam yetiştirebilme, beşerden insana geçme gibi özlemi, hatta örf âdet zevki, öğretmenliğin kutsallığını idrak gibi meselesi hatta hatta Allah'a hizmette safiyet gibi bir arayışı olamayabilirdi, fakat o bilhassa gencin kaynayan kanına doğru istikameti verebilmenin bir millî sorumluluk olduğunu söylerdi. Böylece o genç bir şekilde bu problemleri fark edecek kıvama gelmeli derdi.

O, "Rabbim Allah!" deyip doğru olduğuna inandığı yolda yürüyen ve "Rabbim benden bunu mu ister?" sorusunu sordurarak yürüten ve bu soruya mümkün olduğunca doğru cevap bulmak için kişiyi kendisiyle yüzleştirendi. Varsa yoksa Allah için yaşamaktı derdi. O ömrünün sonuna kadar "Allahım benden bunu mu ister?" sorusuna en doğru cevabı verebilmenin titizliği gösterdi ve bu titizliğiyle de örnek oldu. Sırtın Cenâb-ı Hakk'a yaslanarak nasıl yaşanabileceğini kendisi üzerinden somutlaştırarak bir üslûp aşıladı. Bu hal, onun vatanseverliğine, eğitimciliğiyle, hatta analığına, nineliğine, komşuluğuna, dostluğuna vs. vs... nakış gibi işliğiydi. Soğuktan üşüyen talebesini giydiren, evi barkı olmayana evinin kapılarını açan, evini bir tekke misâli talebelerine, dostlarına hatta kapısını çalan herkese açan, sunan, hayatının hangi döneminde olursa olsun dostlarını uyandırabilmek için çabalayan, o idi.

Öğretmenlik yaptığı yıllarda yaşananları ona öğrenci olmuşlardan duyardım. Talebelerini bilhassa devrin kıymetli yazarlarına, çizerlerine yönlendiren ve daima ileriye doğru adım atabilmeleri için onları zorlayan yine o idi. En büyük özelliği de üstüne basa basa -altını çize çize söyleyelim- düşeni kaldırmayı çok iyi bilirdi. Benim onunla yakın irtibatta olduğum yıllarda yaş seksen, doksan, elde baston olduğu halde adam gibi adam -insan gibi insan- yetiştirebilmek için muazzam bir savaş veriyordu. Böyle şey görülmüş iş değildi.

Bizzat tanıklık ettiğim bir diğer husus; Hoca nabza göre şerbet asla vermezdi. O dobraydı, netti. Sizi sizinle anında yüzleştirendi. Kadının ve erkeğin birbirlerine ve topluma karşı üstlenmesi gereken rolleri vardı. Bu sebeple insanlığınıza dair hem dünya hem ahret planında endişe taşımaz iseniz, hoca ile pek bir alış verişiniz olamazdı. Zîra Hoca'nın sözlerinden fazlasıyla

alınabilirdiniz. Hatta "Bana hakaret etti." bile diyebilirdiniz. Fakat alttan alta da olsa insan olma endişeniz var ise iş değişirdi. O Sâmiha Ayverdi'nin etkisi altındaydı. Onu kendine örnek alır ve öğrencilerini ona takdim edilebilecek kıvama getirmekten büyük mutluluk duyduğunu keyifle anlatırdı. Öğrencilerinin yanlışlarından da mahcup olduğunu dile getirirken kızarırdı. Fakat arkasından eklerdi, o yılmaz bir savaşçıydı. Sâmiha Ayverdi ile onları yeniden muhatap olabilecek kıvama erdirebilmek için nasıl çabaladığını, kendisi mahcûbiyetle çoğu kez dile getiremese de eşi, dostu, ahbabı dillendirirdi. O, Sâmiha Ayverdi aracılığıyla Kenan Rifâî'ye yönelmiş ve Kenan Rifâî'nin getirdiği bakış açısı ve değerlendirişlerle Muhammedî üslûbu hayata taşıma gayretine soyunmuştu. Bu sebeple de o, ısrarla insanın eşref-i mahlûkat olduğuna işaret eder ve insan evlâdının üzerindeki toza tahammül gösteremezdi. O, doğası gereği bu tozun yok edilişine –dünya toprağına terk edilişine- hizmet edendi. İşin ilginci bu hâlin doğal sonu o hiç küçülmedi fakat varlık iddiasına da bürünmedi. Yeri gelmişken söylemeden de geçmek istemem; onun adının önüne veya arkasına eklenecek, eklenebilecek hiçbir sıfatla da alâkası yoktu. Onları umursamaz, onlara itibar bile etmezdi. Dolayısıyla da onun, itibar dâhil kaybedecek hiçbir şeyi yoktu. Sanırım, kaybetme endişesi yaşasaydı o da nabza göre şerbet vermeyi –hiç rastlamadım ama- belki de becerirdi. Şahidi olduğum İstanbul'da yaşadığı günler ise eminim bu kadar zor değil, nabza göre şerbetle çok keyifli geçebilirdi.

Gel zaman git zaman vakit geldi. O çok hazır olduğu ölüm 25 Ağustos 2012 günü kapısını çaldı. Dostları, Isparta'da Hoca'nın yaşadığı eve akın etmişti. Kimse onun öldüğüne inanmak istemezken, o çoktan bu âlemden göçüp gitmişti. 26 Ağustos 2012 günü Hoca'yı defnettik. Hoca'nın evinin kapısı kapatılırken Ispartalı olan olmayan herkes biliyordu ki sadece Hoca'ya veda etmiyor, zaman zaman koşup sığındığı evinin de kapısını belki de bir daha hiç açmamasına çekip örtüyordu. Aradan yaklaşık bir yıl geçti. 05 Ekim 2013 tarihinde ilginç bir toplantıya katıldım. Bu toplantı "Türk Ekonomi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı"nın organizasyonu idi ve Nazik Hoca'nın, bir zamanlar okulda da öğrencisi olmuş Sayın Âgâh Oktay Güner'in başkanlığında kurulmuştu. Okuldaki öğrencilik günlerinin ardından, Hoca'ya âdeta ömür boyu talebe olmaya kendini adamış bu şahsın önderliğinde "Nazik Erik Eğitim Araştırmaları Enstitüsü"nün açılışı gerçekleştirildi ve Sayın Nazik Erik Hoca, akademik bir toplantı ile tanıtıldı, anıldı. Gözlemleyebildiğim kadarıyla izleyicilerin, katılımcıların geneli bir şekilde devlet kademelerinde görev alan ve bir kısmı da vaktiyle görev almış kimselerdi. Konuşmacı profesör, yazar, yayımcı, politikacı, dost, ahbap… gözyaşlarını güçlükle de olsa tutmaya çalışarak Hoca'yı anlattı. Hoca'nın dil, anadil Türkçe ile eğitim, tarih, millî mesuliyet anlayışı, vatanseverliği, memleket endişesi, düşünebilirliğe ve bunu sözlü ve yazılı olarak da ifade edebilirliğe verdiği kıymet, Anadolu zevki, Isparta aşkı, örf, âdet ve mahallî tavırlara verdiği önem… samimî bir üslûp içinde dile getirildi. Daha fazla toplantı ve konuşmalarla ilgi detay vermek de takdir edersiniz ki pek istemiyorum. Zîra çok yakında konuşmalar neşredilecek ve inanıyorum ki başta "Kadem Dergisi" olmak üzere pek çok edebiyat dergisinde de Hoca'nın eserlerine, hatta o duygu dolu toplantıdan alıntılara yer verilecektir ancak şimdilik onun kısa bir özgeçmişi ile satırlarımı sonlandırayım ve sonlandırırken de sorayım; "Yaşattığı acıya rağmen keşke aşkı hiç yaşamasaydım diyen var mıdır?" Sanırım yok. O halde beşerî aşka veda etmek değil, aşkı aşk tadında bırakmak ve kor demirliğimizin Hakk'a teslimiyetle, kurulan doğru dostluklarla nasıl şekilden şekle girdiğini -en azından kendimizde- görmenin seyrine dalmak gerekmez mi? Hele Nazik Hoca gibi birini tanıdıktan sonra.

Kısa özgeçmiş: Ele alınmayı bekleyen pek çok yönü yanında, bu yazımızla dikkat çektiğimiz aşkın doğru değerlendirilişine ömrünü adamış Sayın Nazik Erik, 1919'da Isparta'da doğdu. İlk ve orta tahsilini orada yaptı. Liseyi Antalya'da okudu. Yüksek tahsilini, Yüksek Öğretmen Okulu öğretmen mensubu olarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'nde bitirdi. 1942'den itibaren Antakya Kız Lisesi'nde, İskenderun, Manisa ortaokul ve liselerinde görev aldı. Ankara İlk Öğretmen Okulu, Kayseri Yüksek İslâm Enstitüsü, Samsun Kız Eğitim ve Isparta Eğitim Enstitüleri'nde, Suluova Lisesi'nde Edebiyat Öğretmenliği görevini sürdürdü. 1982'de Isparta Meslek İçi Geliştirme, Yetiştirme Merkezi'nden emekli olmuştu. Emekliliğinden sonra da uzunca bir süre Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi'nde Türkçe Okutmalık görevini üstlendi. Başlıca eserleri; "Benim Isparta'm", "Şamar Oğlanı", "Varlıklar Neden Niçin Nasıl Var Oldular?", "Yansımalar", "İrşad", "Dünden Yarına", "Dünden Bugüne Kadın Çocuk Aile", "Orada Bir Medeniyet Var Uzakta", "Ulu Çınarın Gölgesinde", "Okullarımızda Anadil Eğitimi ve Yeni Okuma Yazma Sistemi", "Kalemin Ucundan", "Nazik Anne'den Dersler", "Türkiye'de Anadil Öğretimi", "Bu Eğitim", "Bu Öğretim", "Bu Problemler".

Mânâ Çınarları

» Emrah ALTUNTECİM*

Yolculuk mührü ile mektubumuzu mühürleyip bizleri misafir eden gönül dostlarımıza takdim ettikten sonra konakladığımız mekândan kuş gibi hafiflemiş bir şekilde ayrıldık. Yol üzerinde yer yer Afyon yerel basını röportaj yapmak üzere bizlere eşlik etti. Şehir girişinde Afyon Belediye Başkanı Burhanettin Çoban Beyefendi bizleri karşıladı. Burhanettin Çoban ve sevgili akademisyen dostlarımız ile "Aşk Yolunda" adımlar atarak, şehir merkezine doğru yürüdük. Tüm Afyonlular bizleri sevgi ve ilgiyle selamladılar.

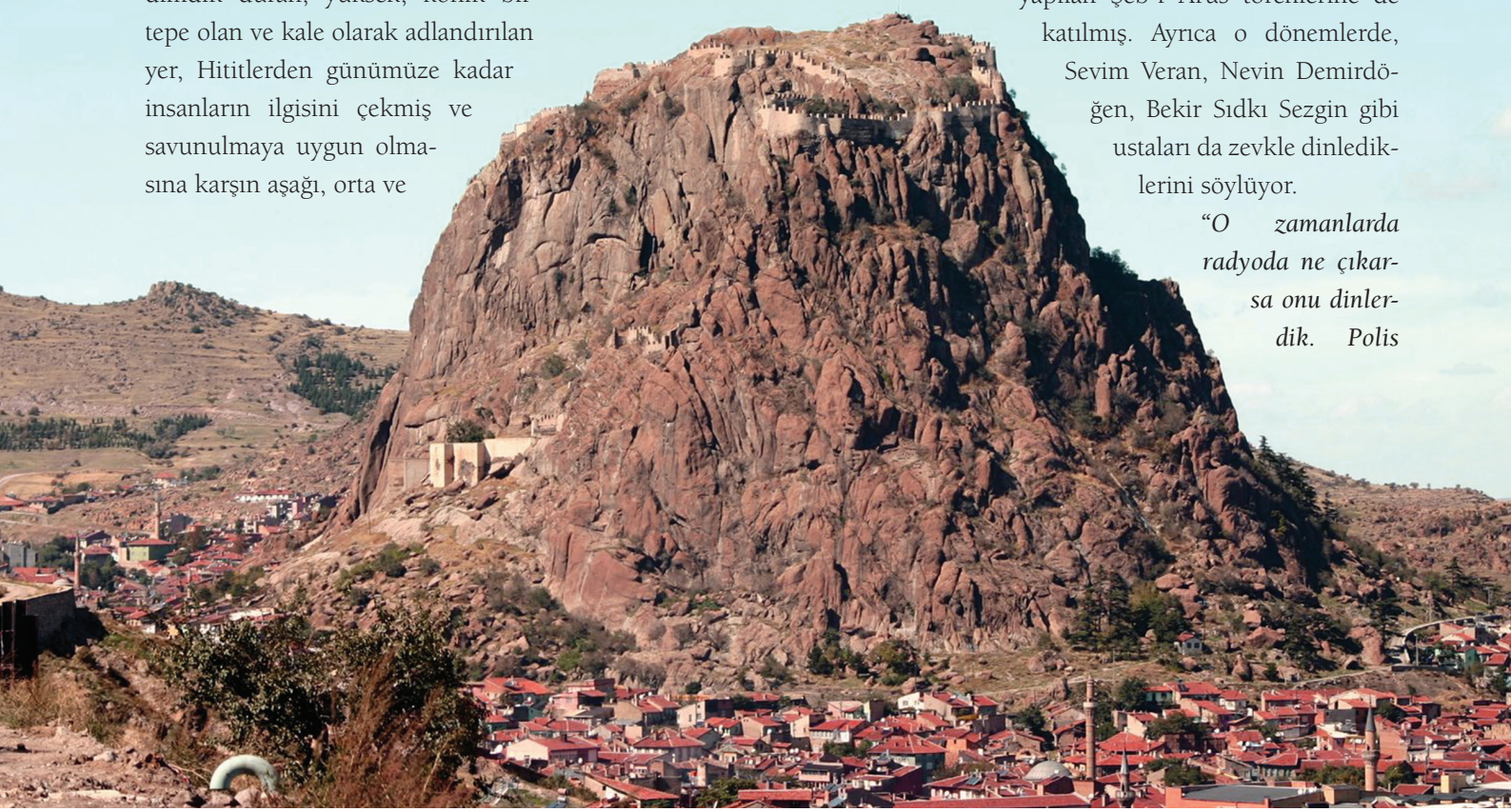
Afyonkarahisar'ın ortasında yalçın bir kayalık tepe ile karşılaşıyoruz. Şehir merkezinde volkanik özellikli dağlar arasında 226 m. yükseklikte dimdik duran, yüksek, konik bir tepe olan ve kale olarak adlandırılan yer, Hititlerden günümüze kadar insanların ilgisini çekmiş ve savunulmaya uygun olmasına karşın aşağı, orta ve yukarı sur olmak üzere üç kat surla çevrelenerek daha da savunulmaya elverişli konuma getirilmiş. Bu kayalık âdeta bir âbide gibi duruyor…

Lokman Bey ile birlikte kalabalıktan sıyrıldık ve "Uzun Çarşı Bedesteni" adı verilen Afyon'un en eski çarşılarından birine girdik. Burada küçük bir dükkânı olan Afyon'un en eski Mevlevî neyzenlerinden Hâfız Amca ile tanıştık. "Kör Hâfız" ya da "Hâfız Amca" lakabı ile tanınan bu eski dervişten sohbet dinledik.

Neyzen Ahmet Abay (Hâfız Amca)'ın kendisinden 1944 doğumlu olduğunu öğreniyoruz. Âmâ olması, onun hâfızlık yapmasını engellememiş. 1955 – 1958 yılları arası hâfızlığını tamamladıktan sonra, Hacı Mahmut Camii'nde dört yıl fahrî müezzinlik yapmış. Konuşma üslûbu ve nezaketinden, duygularının ne kadar temiz ve parlak olduğunu hissediyoruz.

"Neye ilk başladığımda 1959-60 seneleri idi. Hocamız, Saatçı Açıkbaş diye bilinen Mehmet Önder'den çok istifade ettim. Sık sık dükkânına gider ders alırdım. Hiç unutmam, giderken Ney'i ceketimin kolunun içine sokardım. Hocamın vefâtından sonra İhsan Sami DOĞAN ile çalışmalara devam ettik. Bir de Ekrem isminde bir arkadaşımız daha vardı. O da çok iyi bir icrâya sahipti. Tabiî ki neyden ses çıkartmak kolay olmadı. Bir sabır işi." diyen Hâfız Amca, 1965, 1966 ve 1967 yıllarındaki Afyonkarahisar'da yapılan Şeb-i Arus törenlerine de katılmış. Ayrıca o dönemlerde, Sevim Veran, Nevin Demirdöğen, Bekir Sıdkı Sezgin gibi ustaları da zevkle dinlediklerini söylüyor.

"O zamanlarda radyoda ne çıkarsa onu dinlerdik. Polis



* Araştırmacı Yazar, Kişisel Gelişim Uzmanı.

Radyosu, Meteorolojinin Sesi Radyosu vardı. Hele bir de Kanunî Nuri Şenleyli'nin taksimini duyarsak radyoda her şeyi bırakırdık, yemeği bile".

Ardından Sultan Divanî Hazretleri'nin ve Mevlevî büyüklerinin kabirlerini ziyaret etmek üzere Afyon Mevlevîhânesi'ne doğru yola koyulduk. Yağmur yağıyordu. Afyon'da programımızı hızlandırmaya karar verdik.

***

Burası, manevî enerji titreşimlerini çok güçlü bir şekilde hissedebileceğiniz Anadolu'daki eşsiz mekânlardan bir tanesi. Sultan Divanî Hazretleri'nin huzurundan aşk ile ayrıldıktan sonra Müze Müdürü Sayın Lokman Derya Solmaz ile Mevlevîhâne bahçesinden canlı televizyon programı yaptık.

Ardından çok özel bir büyüğümüz ile tanıştık; dünyanın en eski semâzeni Rıza Sarı Dede... 90 yaşındaki Rıza Dede, İstanbul'dan Konya'ya yürüyerek gittiğimizi öğrenince gözyaşlarını tutamadı.

Rıza Sarı Dede beni yanına çağırdı. Elini öptüm. Ensemden tuttu, beni yanına oturttu, anlını anlıma dayadı ve gözyaşlarımız selller gibi akana kadar, dakikalarca öylece kaldık. O anda kendimi Rıza Dede'ye bıraktım. Elini göğsüne koydu ve defalarca "Ah Dedelerim Ahh… Ahh Efendim Ahhhh... „Ahhh Hz. Pîrim Ahhhh„ dedi. İçim çok tuhaf bir huzur ile kaplanmıştı. „Çok eskiler ile, özüm ile, ecdâdım ile çok yakınlaştığımı hissettim. Sonra vurulan kudüm darbesi ile kendime geldim. Ceyda ile okunan ilahilere katıldık… Ceyda'nın yüz ifadesi değişmiş âdeta apaydınlık olmuştu…

Rıza Sarı Dede semâzenlik halkasının en başında bulunuyor. Osmanlı İmparatorluğu'nun manevî izlerini Rıza Dede'nin gözlerine bakarak takip ediyoruz.

Rıza Sarı, Devlet Demir Yolları'ndan emekli. Şimdi müze olan Afyon'daki Mevlevîhâne'nin sema grubunun yaşayan son semâzeni. Ara sıra müzeye gelip hocasından ders aldığı odayı ziyaret ederek, büyüklerini de yâd ediyor. Hikâyesini kendi cümleleriyle aktaralım:

"Hocam Râşid Hoca (Hatip Dede) idi. Kendisinden manevî terbiye aldım. Her sabah namazını Türbe Camii'nde kılardım. Genelde kahvaltıyı da odasında beraber yapardık. Bazen öğle yemeğine de davet eder, Mevlevî Pilavı yapar, bize ikram ederdi. Hocam mevlevîhânede son çile çıkaranlardan idi. Ayrıca aynı dönemde Hz. Mevlânâ torunlarından Arif Çelebi var idi. Arif Çelebi sohbetlere katılır, mesnevîhan Hüseyin Bayık Efendi'yi büyük bir dikkatle dinlerdi. Sema hocam Yahya Dede idi. Semayı Yahya Dede'de çıkardım. Semaya ilk başlandığında safra atılır yani istifra edilir…"

Gözlerini kapatarak anılar âlemine gidip geliyordu…*"Abdülbâki Gölpınarlı Hoca da zaman zaman Afyonkarahisar'a gelirdi. Onunla görüştüğümüz zamanlar oldu. 1950'li yıllarda Konya'da Mevlânâ'yı anma programı için davet edildiğimizde, o yıllarda Türkiye'deki tek sema topluluğu bizim topluluk idi. Üç yıl art arda Konya'ya davet edildik. Üçüncü gidişimizde, 'Huzur'da sema yapıldı. 1984 yılı olsa gerek, bir gün Türbe Camii'nin bahçesinde otururken bir hanımfendi ile tanıştık. Kendisi Mevlevîhâneler ile ilgili araştırmalar yapan Bârihüda Tanrıkorur idi (ud üstâdı Cinuçen Tanrıkorur'un eşi). Sağ olsun dostluğumuz yıllarca devam etti. Gönlümüz daraldığında Mevlevîhâne'ye gelirdik. Tasavvufta buna 'kabz hâli' denir. Hocamın mâneviyâtından feyz alır ve gönlümüz ferahlardı."*

Bârihüda Tanrıkorur Hanımefendi biz yola koyulmadan önce bizleri aramış ve iyi dilek ve temennilerde bulunmuştu…

***

"Karahisar" adı verilen 500 basamaklı yalçın kayalık tepeye, kaleye tırmanıyoruz ve tüm şehri kuşbakışı seyre dalıyoruz…

Bu seyirler bizi dönüş yoluna âheste âheste hazırlıyor. Ceyda'ya bakıyorum. Çocuk parkından eve dönmek istemeyen çocuklar gibi endişesini gizlemeye çalışarak neşe içinde geziyor.

***

Geceleyin Lokman Bey bir hayalimizin gerçekleşmesine vesile oluyor. Dünya'nın en yaşlı Mevlevîlerinden üçünü, önce Afyon Mevlevîhânesi'ne, ardından da Şehitoğlu Konağı'na getiriyoruz. Kemal Dede, Zâhid Dede ve İhsan Sâmi Dede… Bu dedelerin en genci 75, en yaşlısı da 90'ın üzerinde… Şehitoğlu Konağı'nın nostaljik atmosferinde çaylar yudumlanıyor. Çok kıymetli bu üç insanı sizlere kısaca tanıtmak istiyoruz:

Kemal Alpergül, 1922 doğumlu. Kendisine doğum tarihini ilginç bir şekilde ifade ediyor : *"Yunan'ın denize döküldüğü günün ertesinde doğmuşum. Hür doğdum, hür yaşayacağım!"*

Kemal Amca da o günleri sanki yeniden yaşıyormuş gibi anlatıyor: *"Bir gün Rabbime şöyle niyazda bulundum: Yâ Rabbi, ben fakirim. İnsanlığa pek bir faydam dokunmaz. Bana nasip et de bedenimle insanlığa hizmet edeyim"* Ardından gözlerini kapatıp elini kalbinin üzerine koyarak anlatmaya devam ediyor: *"Feyzi Dede benim mûsikî hocam idi. Feyzi Dede, Neyzen Tevfik'in bile hayran olup 'üstâdım' dediği Afyon Mevlevîhânesi'nin son neyzenbaşıdır. Okullarda müzik öğretmenliği de yapmıştı. Ben üçüncü ve dördüncü sınıfta iken müzik öğretmenimizdi. Şu nimete bakın. Neyzen Feyzi Dede dersimize giriyor. Mevlevîlikte 'dede'lik vardır, yani teknik*

adam. Neyzenbaşı, semâzenbaşı, kudümzenbaşı vardır."

Bu ulu çınarın serinliği içimizdeki harareti bir nebze hafifletiyor. Gözlerini açıyor ve neşelenerek devam ediyor Kemal Dede: *"Oğlum Bekir, dokuz yaşında iken semayı Hüsrev Çelebi'den öğrendi. Hüsrev Çelebi o dönemde semanın âdab ve kurallarını bilen tek kişi idi. Üsküdar Mûsikî Cemiyet'inin saz heyeti ile Hüsrev Çelebi'nin yetiştirdiği Afyonkarahisarlı semâzenler 1950'lerde Konya'ya ihtifallere gitti. Tabiri câizse Afyonkarahisar sema ekibi, unutulmaya yüz tutan bu geleneği tekrar gün yüzüne çıkardı. Konya ihtifallerine 'Şeref Konuğu' olarak davet edilirdik. Konya'da Mevlânâ'yı anma haftasından sonra Afyonkarahisar'da üç gün ihtifaller yapılırdı. Bunlardan bazılarına Abdülkadir Gölpınarlı da katılmış idi. Afyonkarahisar Mûsikî Cemiyeti benim evimde kuruldu. Neyzen Kemal Bayık'tan usûl dersleri aldım. Türk Mûsikîsi ritimsiz icra edilemez. Kudüm koronun en önemli enstrümanıdır. 2002 yılından itibaren yaklaşık dört yıl kadar da Afyon Kültür Vakfı'nda sohbetlerim de oldu."*

Bir diğer manevî çınar da Kudümzen Zâhid Sagun… Zâhid Sagun, 1926 doğumlu. Onun 1950'li yıllardaki Afyon sema grubuna dair anılarında farklı bilgiler var: *"Afyonkarahisar'ın önemli neyzenlerinden ve Türbe Camii'nin müezzinlerinden Kemal Bayık benim dayım olur. Dedem Hüseyin Bayık, Afyonkarahisar'ın son mesnevîhanlarındandır. Yaklaşık 45-46 sene müftülük yaptı. Pazar günleri Türbe Camii'nde mesnevî dersleri yapardı. Ulu Camii'nin karşısındaki medresede otuz yıl kadar hatimle teravih namazı kıldırdı. 1966'da vefat etti. O dönemde hayatta olan Arif Çelebi, gönül gözü açık olan bir zat idi. Çok feyz aldım kendisinden. Aynı dönemde Afyonkarahisar Orduevi Müdürü Binbaşı İsmet Bey vardı. Mesaiden sonra dayım Kemal Bayık ile ortak işlettiğimiz dükkâna gelir, güzel sohbetler yapardık. Kendisinin Hz. Mevlânâ'ya ve semaya ilgisi oldukça iyiydi. Hatta Afyonkarahisar'daki sema törenlerinden birisin onun ilgisi sayesinde Orduevi Sineması'nda yaptık."*

Ve Neyzen İhsan Sami Doğan'a kulak verelim şimdi de… 1934 doğumlu olan İhsan Sami Doğan, sadece ney değil, birçok enstrümanı; keman, ud, bağlama, tanbur ve kanunu icra edebilen bir mûsikî erbâbı. Grubun en genç üyesi olduğunu söyleyen Doğan anlatıyor:

"Babam diş hekimi idi. Bir gün dişlerini yaptığı şahıs, borcunu para ile değil de gitarını vererek ödemek ister. Artık evimizde bir gitar vardır. Ben o zamanlar çocuk denecek yaşta idim. Kendi kendime gitarla uğraşırken bir şekilde mûsikî dünyasının içine girmiş olduk. Asıl hocam Hulusi Yamaner (keman, ud)'dir. Hâlâ ondan dinlediğim udu kimseden dinleyebilmiş değilim. Ney üflememe gelince. Annemin rüyasıyla yola çıktım. Annem rüyasında beni ney üflerken görmüş. Hep ısrarcı oldu ney üflemem için. Rahmetli Kemal Bayık Efendi'den çok feyz aldım. Daha sonraları öğrencilerim de oldu. Bir yıl kadar da Bayatî Mevlevî Âyini'ne çalıştıktan sonra sema ekibi olarak Antalya'ya davet edildik. Sanırım 1970'ler idi. Ben grubun en genç üyesi idim."

Ceyda tıpkı bir çocuk gibi ağzı açık kalmış Dedeleri dinliyordu... Her birinin ellerini hasretle öptük ve dua istedik…

***

Ezan okunuyordu. Oda sükûnet içindeydi. Peyker Hanım da gelmişti, Ceyda ile kol kola oturuyorlardı. İhsan Sâmi Dede, saniyeler içerisinde takkesini başına giydi ve ayağa kalktı. Az önce merdivenleri destek alarak ve zorlanarak çıkan ve divana otururken kollarına girerek yardımcı olmaya çalıştığımız dedeler birdenbire, hiç beklemeksizin ayağa kalktılar ve oldukları yerde namaza durdular. Akşam namazı huşu içinde eda edildi. Ardından çaylar tazelendi ve Tasavvuf Mûsikîsi icrâsı için enstrümanlar çıkarıldı. Ney, kudüm ve bendir ile ilâhiler söylendi. Yıllar sonra yeniden bir araya gelmişlerdi… Bu manzarayı izlemek bizleri hem çok duygulandırdı hem de mutlu etti… Ardından Lokman Bey geldi ve o da neyini alarak üflemeye başladı. Hz. Mevlânâ'nın sözleri hâlâ kulağımızda çınlıyor âdeta:

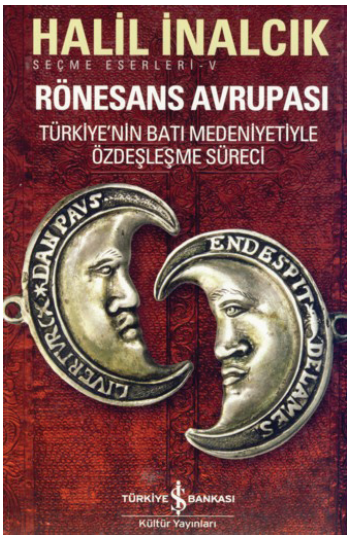
"Bir ateştir, ses değildir, ney sesi.
Kimde yok ateş, yok olsun böylesi!
Sevgiden ağlar, eğer ağlarsa ney;
Sevgiden çağlar, eğer çağlarsa ney!"

Bu gece geç saatler kadar meşkimiz devam ediyor… Bir ara Afyonkarahisar Valisi de bizleri görmeye geliyor. Ardından Kemal Dede kâinatın var oluşu ve insan hakkında tasavvuf sohbeti veriyor. Yatsı ezanı ardından da devam eden sohbetten sonra Osmanlı'dan günümüze uzanan belki de son halkalar diyebileceğimiz bu değerli insanları uğurluyoruz…

Afyonkarahisar'ın "mânâ çınarları" nı hayatımız boyunca unutmayacağız ve bu kitap ile de ilelebet hatırlanacaklar…

Afyonkarahisarlı mûsikîşinasların icrâsı ve sema meşki ardından Mevlânâ'nın son kuşak torunlarından biri olan Safinaz Hanım ve ailesinin hoş sohbetine daldık. Safinaz Hanım kendi elleriyle yaptığı çerçeveli kumaş üzerine iplikle işlenmiş bir hat yazısını bizlere armağan etti.

Bu akşam Şehitoğlu Konağı'nda kalacağız. Hüseyin Şehitoğlu Mekke'den, Kâbe'nin tam önünden bizleri telefon ile arayıp selâmladı. Tüm bu manevî güzellikleri kalbimize nakş edip sabah tekrar yola çıkmak üzere iştirahate çekiliyoruz...



Kitap Adı: **RÖNESANS AVRUPASI-TÜRKİYE'NİN BATI MEDENİYETİYLE ÖZDEŞLEŞME SÜRECİ**
Yazarı : **HALİL İNALCIK**
Yayınevi : TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
Sayfa : 387 s.
Ebat : 15.5 x 23 cm.

"Katolik Olacağına Türk Ol"

Başlıktaki ibare kitabın kapağında resmi bulunan madalya da yer alıyor. Madalya, 16. yüzyılda Hollanda'ya hükmeden İspanyol hükümdarına karşı isyan eden Hollandalılar tarafından basılmış.

Bugünkü anlayışla baktığımızda bir dinle bir milletin mukayesesi gibi duruyor ama o günlerde "Türk" kelimesinin içinin bugünkü anlamıyla doldurulmadığını anlamak açısından mânîdar.

Ortalama bir okur olarak tarih ile ilgili kitap almak riskli bir iş. Karşınıza baştan sona ideoloji çıkabilir, ayağı yerden kesilmiş bir hayal yığını çıkabilir, üç yalana beş doğrunun karıştırıldığı enteresan çalışmalar çıkabilir, bir tez etrafında örülmüş bir koza çıkabilir... Gerçekten tarih bilimi esasları gözetilerek yazılan kitapları da ortalama kitapçıda bulmak zor olabiliyor.

O yüzden raflarda Halil İnalcık gibi duayen bir tarihçinin hem de yıllardır anlattığı ders notlarının kitaplaşmış hâlini görünce hiç çekinmeden almak farz oldu.

İnalcık bu kitapta Rönesans ve reform gibi genel olarak Batılı tarihçilerin anlatımından bildiğimiz konuları hem de Türklerin sürece katkısı ile birlikte anlatmış. Kitabın ikinci kısmındaysa Türkiye'nin Batılılaşma süreci ile ilgili muhtelif makaleleri mevcut.

Kitapta Katolikliğin tarih içerisindeki büyük buhranları ve yozlaşma süreci, Rönesans tabirinin ilk nerede ve nasıl ortaya çıktığı, dönemin büyük monarşilerinin ve küçük krallıklarının durumları, Rönesans'ın sanattaki etkileri gibi konular anlatılmış.

Daha sonra coğrafî keşifler, din savaşları, büyük imparatorlukların periferilerdeki baskıları ve reformun ortaya çıkışı ve sonrasındaki gelişmeler anlatılmış. Reformun neden Almanya'da ortaya çıktığı, aslında Luther'in ilk çıkışının zamanla nasıl amacından başka yönlere gittiği, Luther sonrası ortaya çıkan daha radikal akımlar, Protestanlığa tepki olarak ortaya çıkan akımlar da anlatılmış.

Şahsen bu meseleleri çok kaba hatlarıyla bilmeme rağmen detayları hakkında pek malumatım yoktu ve kitaptan epeyce istifade ettim.

İkinci kısım bizlere daha tanıdık bir süreci anlatıyor. Cumhuriyet öncesi ve sonrası Batılılaşma hareketleri ile ilgili tartışmalar.

Mukayeseli tarihe önem verenlere, Rönesans ve reform hakkında kendini eksik hissedenlere veya bu başlıkların altını doldurmaya heves edenlere, profesyonel tarihçi değilim ama tarihî konularda iyi bir kitap okumak istiyorum diyenlere tavsiye olunur...

(İsmet Binark, **Mutasavvıf ve Mütefekkir Yazar Sâmiha Ayverdi'nin Tasavvuf Anlayışı**, TÜRKKAD Genel Merkez Yayınları, Ankara, 2013.)

"Batmayan Gün"

(Neşr. Maarif Basımevi, İstanbul 1939)

"Ey insan, Allah sana akıl vermiş niçin yaratıldığını düşünmen için... Göz vermiş her bir varlıkta O'nu görmen için... Kulak vermiş, her sedâda O'nu dinlemen için... Allah nerede, ben O'nu görmüyorum dersen şunu bil ki, O gizli değildir. Her şey, her gördüğün O... Gizlilik yok! Gizlilik de görmezlik de sende..." (s.117)

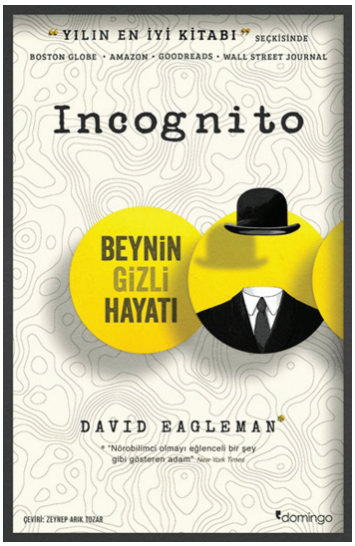
"Hakîkatin yüzünü perdeleyen örtüyü kaldırmak, onu görmek için ancak ve ancak aşk lâzımdır... Hakîkat aşksız bulunmaz, o bulunmadıkça da hilkatin mânâsına varılmaz." (s. 18)

"Aşk Budur"

(Neşr. Mârifet Basımevi, İstanbul 1938)

"İnsanı baştan çıkaran ve şaşırtan, maddeyi asıl zannedişi, mânâya verilecek kıymeti maddeye bah-

Bir Otomatik Pilot Var Bende Benden İçeru



Kitap Adı: **INCOGNITO**
Yazarı : **DAVID EAGLEMAN**
Yayınevi : DOMINGO
Sayfa : 387 s.
Ebat : 14 x 20 cm.

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran en temel vasıflarından birisi de düşünme, muhakeme etme sonuç çıkarma gibi melekelere sahip olması. Bazı hayvanlarda da bu melekelerden az miktarda olduğu söylenebilir.

Buna rağmen birisi çıkıp size "Aslında bu ayırt edici özelliklerimizi düşündüğümüz kadar çok kullanmıyoruz, hatta nerdeyse hayatı otomatik pilota takılmışçasına yaşıyoruz. Nadiren bilincimiz devreye giriyor." dese, muhtemelen inanmazsınız. Ben de inanmazdım, bu kitabı okuyana kadar.

Düşünün ki beyninizin içinde bir otomatik pilot var. Siz de aslında tam olarak onu tanımıyorsunuz; yürürken adımınızı nasıl atacağınıza, fotoğrafta nereye dikkat edeceğinize, bisiklet sürerken hangi kasları sırayla çalıştıracağınıza, arabayı sürerken hangi sırayla neler yapacağınıza, önünüzdeki aracın size yakınlığına göre aradaki mesafeyi ayarlamanıza, bir şeyi neye göre sevip sevmeyeceğinize... ve daha bir çok şeye aslında sizin yerinize o karar veriyor. Siz bu karar süreçlerine odaklandığınız anda ya süreci çok yavaşlatıyorsunuz ya da hata yapmaya başlıyorsunuz. Bu otomatik pilotunuz bir yanıyla çok gizemli ama diğer yanıyla da hayatınızı inanılmaz kolaylaştırıyor.

Meselâ görmenin öğrenilebileceğini düşünmüş müydünüz veya doğuştan kör olan bir insanın ilerleyen yaşlarında gözü açıldığında karşılaştığı renk bombardımanıyla beyninin nasıl baş ettiğini? Zihninizin algılarınız tarafından nasıl yönetilebileceğini, manipüle edilebileceğini, beyninizin enerji verimliliği konusundan nasıl bir dehaya sahip olduğunu...

Patatesi lezzetli olduğu için mi severiz yoksa biz aslında patatesi sevebilmeye mi programlıyız? "Gerçeklik" bizim olduğu gibi kaydettiğimiz midir yoksa beynimizin "inşa ettiği midir?"

Gözden ırak olanın gönülden de ırak olması, aslında fiziksel olarak uzak olanın duygusal etkilerinin erimesi midir?

Suçların ne kadarı özgür irade ile işlenir? Bazen genetik şablonumuzun çevresel faktörlerle birleşmesi bizi irade dışı davranışlar yapmaya iter mi? Bu tip irade dışı davranışlar varsa ne kadar mesul olmalıyız? Beyinle uyumlu bir hukuk sistemi mümkün müdür?

Beyin, bilinç, sezgiler, bilinçaltı, rüyalar... ve daha bir çok konuda çok enteresan deneyler, sonuçlar, çok şaşırtıcı gözlemler ve kendinizi daha iyi tanımanız için daha bir çok ipucu bu kitapta.

Beyninizin çalışma şekli konusunda daha fazlasını bilmek istiyorsanız, içinizdeki "otomatik pilot" ile tanışmak istiyorsanız, koltuğunuza oturun kemerlerinizi bağlayın ve bu kitab› okuyun...

şetmesidir." (s. 260)

"Kötü ahlâk da nedir bilir misin? Yaradan'dan seni az çok alıkoyan her şey!" (s. 210)

"Ateş Ağacı"

(3. Bs.,Neşr. Kubbealtı, İstanbul 2001)

"Elle yazılan her şeyin gün olup bozulması tehlikesi vardır. Fakat gönülle yazılan yazıları silecek ve bozacak kuvvet yaratılmış değildir." (s. 120)

"Evet dostum her hadise bir kelime, bir mânâdır. Bunları bir araya getiren ve çözenlerdir ki kâinat kitabını kekelemeden okurlar." (s. 56)

***

Yukarıdaki satırlar, kıymetli yazarlarımızdan İsmet Binark'ın, Sâmiha Ayverdi'nin vefatlarının 20. senesinde yaptığı bir konuşmayı kitaplaştırdığı **"Mutasavvıf ve Mütefekkir Yazar Sâmiha Ayverdi'nin Tasavvuf Anlayışı"** adlı eserinden alınmıştır. Konuları; kısa bir takdim, Sâmiha Ayverdi'nin hayatı, edebî şahsiyeti ve gayesi, mânevî dünyası ve tasavvuf anlayışı, hakkında yazılanlar ve söylenenler, basım tarihlerine göre eserleri ve tasavvufî görüşleri ve son birkaç söz bölümlerinden oluşmaktadır.

Ciddî bir araştırmanın ve gönül bağının ürünü olan bu değerli eseri Kadem Dergisi olarak okurlarımıza tavsiye ediyoruz.

Anadolum

İlk defa böyle yağar olmadı kar,
Biz, çamur patikalarda çocuktuk.
Acıyı bilmezdik; ama üşürdük de.
Ne de olsa memleketim acı ısıtırdı.

İlkbaharda çobanımın hikâyesiydi kaval,
Sonbaharda kışın uğultusu en çok,
Dede dilinde masallar yakışırdı geceye.
Bir de atadan kalma toprak kokusu.

Öyle hayatlar yaşıyordu ki bu şehirlerde,
Cenneti de cehennemi de bir yerde.
Nefes almak, denize hasret göklerde,
En güzel tarafı seninle açılan seherde.

Sevgi ağır bir kurşundu toprağının bağrında,
Bu yüzdendir barut kokar çiçeklerin.
Ferhat da Şirin de Leyla da Mecnun da,
Ne güzeldi aşk tüttüren hikâyelerin.

Fırat, Diclesi, Mezopotamyası,
Aşığımı var eden suyun mayası.
Kadınımın elinde nasır, topraksı.
Sorsak mâcerandır yaşamanın esası.

Ali'n okul okur, Ahmet'inse hep çalışır.
Vardiyasız bir fedakârlıktır kardeşliğin.
Biz de baba hastaysa göz aranır,
Anne yoksa ne acı merhemdir âcizliğin.

Hey Anadolum hey gidi hey!
Sen misin Ocak başında üşüten?
Bu kışın karası baharda ney?
De ki haykırmayalım derdinden…

Vahap Davran

Ney Dersleri

Salih Bilgin

Salih Bilgin

Bûselik Makamı

Mûsîkimizin temel makamlarından biridir. Hem kendisinden, hem de içinde yer aldığı makamlardan repertuarımızda birçok eser bulunur. İsmi bûselik ve pûselik olarak kullanılmaktadır. Bu konuda kesin bir bilgi yoktur. Zannımızca, zaman ve çevreye bağlı olarak toplumda o dönemde kullanılan Türkçe icabı olsa gerektir.

Bir mânâ vermek icap ederse, öpülesi ya da öpülecek kadar güzel, diyebiliriz. Bu mânâ aslında makamın ruhuna çok uygun düşüyor. Verdiği hissiyat daha çok nezaket, zarafet, sakinlik ve naif bir hâl… Bu hâli örnekleyeceğimiz eserlerde de görmek mümkün olacaktır.

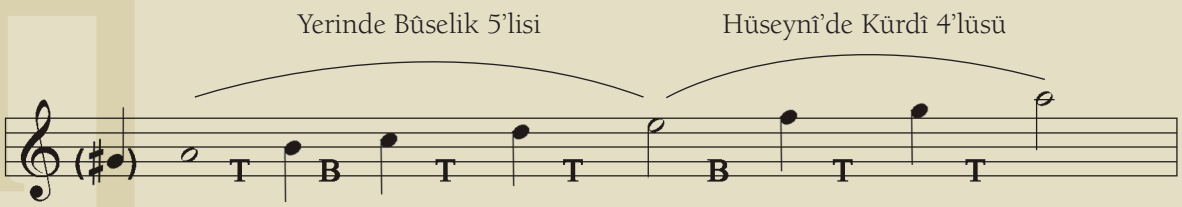
Bûselik Makamı'nın şeddi olan makamlar Sultânîyegâh, Nihâvend ve Ruhnüvâz'dır. Mürekkep makamları arasında ise Acem-Bûselik, Arazbâr-Bûselik, Şehnâz-Bûselik, Muhayyer-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Tâhir-Bûselik, Hicaz-Bûselik vb. bulunmaktadır.

Perde açısından Bûselik Makamı bizim açımızdan özel bir önem arz etmektedir. Makama da ismini veren bûselik perdesi, ney sazımızda uzun bir dönem çalışmayı gerektirir. Yedeni olan nîm zirgüle perdesi de aynı hassasiyettedir.

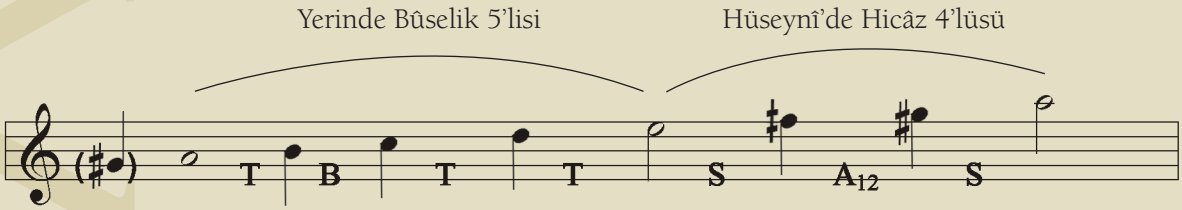
Bûselik perdesi, diğer derslerimizde de geçtiği üzere, segâh bölgesinin en tizdeki yani çârgâha en yakın sesidir. Örnek çalışmalarımızda perdenin pozisyonu tarif edilecek olmakla birlikte, perdenin yerine oturması için, verilen örnek eserlerle yetinilmeyip, özel bir çalışma yapılması da gereklidir. Diğer taraftan, çokça örnek dinleyerek makamın çeşnisini kulağımıza yerleştirmeliyiz ki, makamın dizisi hem kendi yerinde hem de başka perde üzerinde karşımıza çıktığında sesleri doğru bir şekilde icra edebilelim. Aslında bu durum, her makam için geçerlidir. Makamları öğrenmenin en iyi yolu çeşnilerini bilmektedir.

Durağı: Dügâh
Seyri: Çıkıcı. Zaman zaman çıkıcı-inici.
Güçlüsü: Hüseynî
Donanımı: Herhangi bir işaret bulunmaz.
Yedeni: Nîm zirgüle
Perde İsimleri: Dügâh, bûselik, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer
Dizisi ve Genişlemesi: Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.

Yerinde 1. Şekil Bûselik Makamı Dizisi



Yerinde 2. Şekil Bûselik Makamı Dizisi



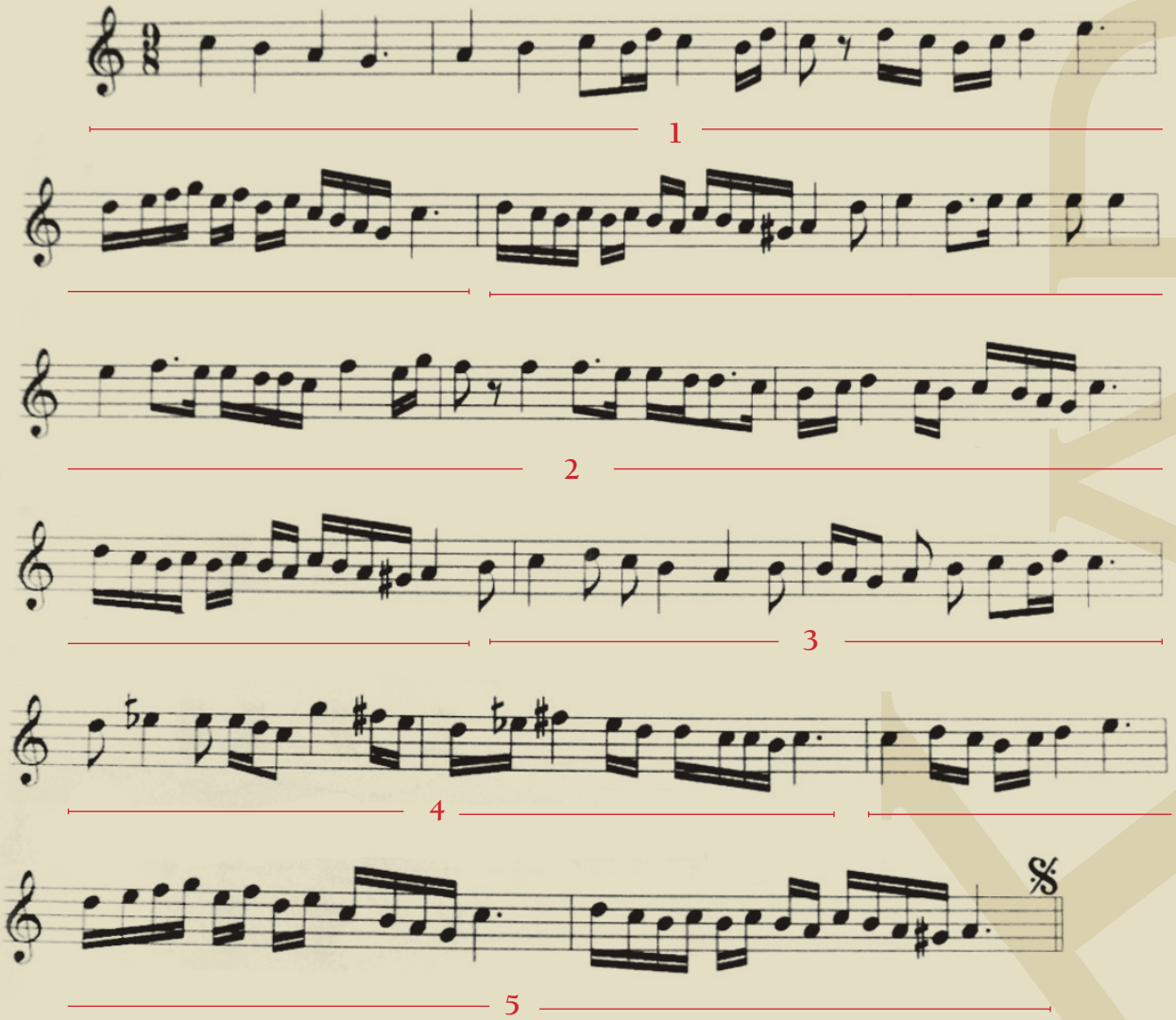
Bûselik Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi

Bûselik Makamı ney eğitim müfredatı sıralaması içinde aslında daha ileri zamanlarda ele alınır. Fakat Türk Müziği müfredatı içinde Çârgâh Makamı'ndan sonra ikinci sırada bulunmaktadır. Diğer sazların müfredatı ve eğitiminde ise ilk öğrenilen makamlardandır. Sazımızın icabı bizde bu durum değişiklik gösteriyor. Çünkü bûselik perdesi nazariyatta ana perde olarak gözükmesine rağmen, neyde icrâsı oldukça zor ve arızalı bir perdedir. Mâlum olduğu üzere sazımızdaki Si perdesi segâh (si koma bemol) olup saza göre tam perdedir. Ney eğitimi müfredatında Bûselik Makamı'nın ileri zamanlarda işlenmesinin nedeni budur. Fakat, ana makamlardan olması hasebiyle, biz kendi eğitim müfredatımızda Bûselik Makamı'nı, bir miktar öne almış olduk.

Ney öğrenimi müddetince bu kabilden makamların, sadece çalışıldığı ders dönemi içinde hakkıyla kavranıp icra edilmesi oldukça zor olup, bunun için, çok fazla örnek çalışmak ve zamanla icra hâkimiyeti kazanmak icap eder. İcrâcı, aslen, her bildiği makamı her zaman tekrar etmek ve makama ısınmak durumundadır.

Bûselik Makamı'nın ana dizisinde hüseynî üzerinde kürdî dizisi zaten yer almakta olduğundan, dersimizde işlediğimiz eser ve geçki örnekleri bu durum düşünülerek seçilmiştir.

Bûselik Şarkı – Bir Pür Cefâ Hoş Dilberdir – Sultan III. Selim



[1] Bestekârımız şarkının nakarat bölümünde rastta çârgâhlı bir geçki kullanıyor. Aslında Bûselik Makamı, kati kural olmamasına rağmen, esere başlarken genellikle rastta çârgâhlı bir çeşni kullanır. Pek çok bûselik eserde görülen bu durum, minör bir dizi olan bûseliğin yedeni olan nim zirgüle perdesini erken kullanmadan makamı daha doyurucu bir hâle getirir. İncelediğimiz eserde bu durum gözüküyor.

Nîm zirgüle yedenli bölüme kadar, rastta çârgâhla başlayıp, çârgâhta çârgâhla devam ediyor. Nim zirgüle yeden perdesini kullanarak geçici tam karar gösteriyor.

Bu bölüm içindeki bûselik perdelerinin, melodik yürüyüşe göre, zaman zaman yerinde, zaman zaman bir miktar çârgâha yakın basılması icap ediyor. Bu tür yarım perdelerin kullanımı esnasında melodi tize doğru bir hareket gösteriyorsa perde bir sonraki sese daha yakın, eğer melodi pese doğru gidiş gösteriyorsa kendisinden önceki sese bir miktar daha uzak icra edilir. Bûselik Makamı'nda yeden olarak kullanılan zirgüle perdesi ve makamı oluşturan bûselik perdesi bu keyfiyette icra edilmelidir.

[2] Burada Bûselik Makamı'nın tam perdelerinden oluşan nevâda bûselik, çârgâhta çârgâhlı melodiler bulunmaktadır. Bûselik perdeleri yukarıda anlattığımız gibi düşünülmeli ve özellikle bu bölümde çokça gözüken acem perdeleri icra edilirken melodinin istediği değerlerde basılmalıdır.

Melodinin istediği değerin ne olduğu ve ne kadar olduğu lafzî ve nazarî olarak tarif edilecek bir şey değildir. Bu hâl, fem-i muhsîn tavır ve icrâların bol bol dinlenerek benimsenmesi ve müzik kültürünün beslendiği genel Türk kültürünün bilinmesi, sevilmesi ve hissedilmesiyle olur.

[3] Bu bölümde karşımıza çıkan ve âdeta bölümleri birbirine bağlayan bir bağlaç gibi duran bûselik ve çârgâh perdeleri, yukarıda anlattığımız, perdelerin yakınlaşma ve uzaklaşması durumundaki yakınlaşmanın en güzel örneklerinden biridir.

Melodi rastta çârgâhı göstererek devam ediyor.

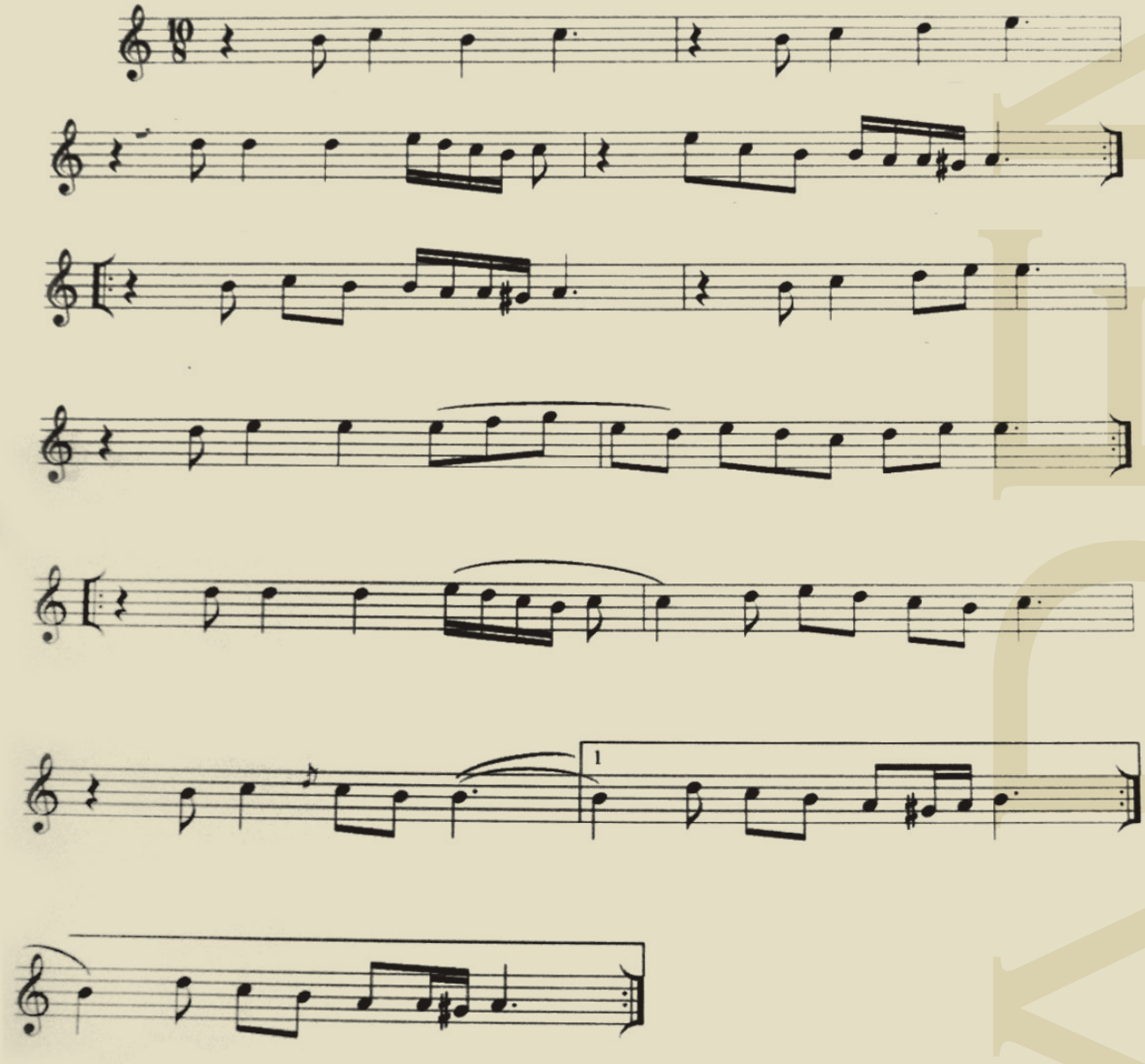
[4] Burada makamın sıkça kullandığı fakat kural olmayan, nevâda hicazla başlayıp çârgâhta nikrizle biten geçki bulunmaktadır.

Aslında makamın güçlü perdesi hüseynî perdesidir ve makam bu perde üzerinde tıpkı batı müziğindeki la minör dizisinin armonikleri gibi kürdî ve hicaz geçkileri yapar. Zaman zaman da yine hüseynî perdesi üzerinde uşşak geçkisi görülür.

Prensip olarak bir makamdan beste yapılırken makamın bütünlüğünü sağlamak açısından geçkilerin kullanılması gerekebilir. Fakat bir eser bestelenirken bestekârın makamı tam tarif etmek kaygısıyla beraber o günkü hâlet-i rûhiyesi de önemlidir. Bestekârın o anki zevki ve neşesi doğrultusunda geçkilerin biri veya bir kaçı olur veya hatta hiç geçki olmayabilir. Örnek olarak işlediğimiz şarkıda hüseynî üzerinde yukarıda saydığımız geçkiler bulunmamaktadır. Ama, bu eser tam bir bûseliktir.

[5] Tekrar Bûselik Makamı perdelerine dönülüp karar edilmiştir.

Bûselik Şarkı – Aman Cânâ Beni Şâd Et – Fehmi Tokay

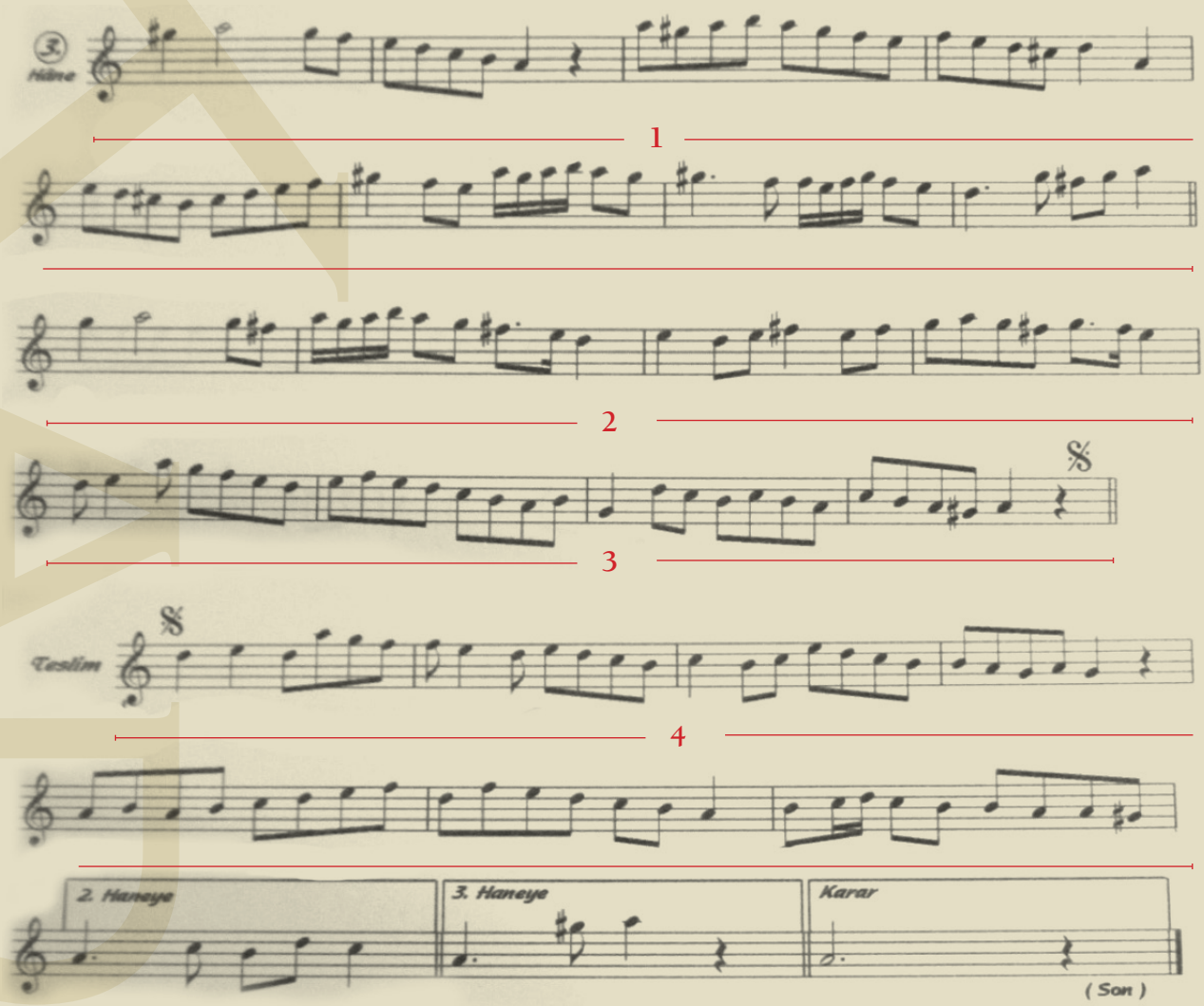


Örneklediğimiz ikinci bûselik eser olan Fehmi Tokay'ın bu şarkısı, makamın içinde bulunması gereken geçkileri içermeyen, sadece bûselik dizininin içinde kalınarak bestelenmiş en güzel örneklerden biridir.

Şarkıdaki perdeler bûselik dizisinin icap ettirdiği şekildedir. Dizinin kulakta iyi oturabilmesi için eser mükemmel bir örnektir.

Bûselik Peşrevi – Üçüncü Hâne – Kemençeci Nikolaki

Peşrevin üçüncü hânesinin seçilmesinin sebebi, hüseynî üzerindeki geçkilere örnek teşkil etmesidir.



[1] Bûselik Makamı'nın geçkilerinden biri olan ve hüseynî üzerinde hicazla başlayıp nevâda nikriz yapan çeşniyle devam ediyor. Perdelere bakacak olursak; yukarıda nîm şehnaz perdesi, acem perdesi olarak gözüken perde, nîm hicaz ve bûselik perdesi dikkat çekiyor. Özellikle hüseynî üzerinde hicaz görülen bölgelerde makamın donanımı icabı acem perdesi gözüken perde, hicaz çeşnisinden dolayı bir miktar tizleşme yani dik aceme doğru çekilme temayülü gösterir. Her ne kadar nazarî olarak acem perdesi doğru gözüküyor ise de, geleneksel Türk Müziği icra anlayışında o perdenin icra esnasında dik aceme doğru basılması, duyuş açısından daha doğru olacaktır.

İkinci bir husus da bölümün içerisinde üst üste gelen nîm hicaz ve bûselik perdeleridir. Tam aralık gibi gözüken bu iki perdenin icra edilmesi zor bir pozisyona geldiği için, melodik yapı içerisinde bûselik perdesini hazırda tutmak gerekir. Bu pozisyonu, nişâbur geçkisi ya da nişâbur üçlüsü denilen çeşni karşımıza geldiğinde daha etraflıca çalışacağız.

[2] Hüseynî üzerinde uşşak geçkisi gözüküyor. Bu geçki hazırlanırken uşşak dörtlüsünün tabii yakınlığı olan nevâda rast yapılarak bölümün sonunda hüseynî üzerinde tam uşşak karar veriliyor. Dolayısıyla, önümüzde bulunan eviç perdeleri önem kazanıyor. Eviç perdelerinin hangi değerde basılacağından daha önceki derslerimizde sıkça bahsetmiştik. Yine de ikaz olarak, eviç perdelerinin melodik yapıya göre, rast yapılırken rast icabı, uşşak yapılırken uşşak karar icabı basılacağını hatırlatmak isteriz. Yani gerektiğinde pes, gerektiğinde yerinde basılır.

[3] Tekrar bûselik dizisine dönülüp hâne tamamlanmaktadır.

[4] Bûselik Makamı'nda peşrev örneği maalesef çok azdır. Nikolaki'nin bu peşrevi en çok sevilen peşrevlerdendir. Bestekâr, üç hâneli bestelediği bu peşrevin teslimini de tam bir bûselik dizisi kullanarak karara götürmüştür. Kullanılan bûselik perdeleri, yukarıdaki maddelerde belirtildiği üzere, melodik yapıya göre değerlendirilerek miktarı tespit edilip icra edilmelidir.