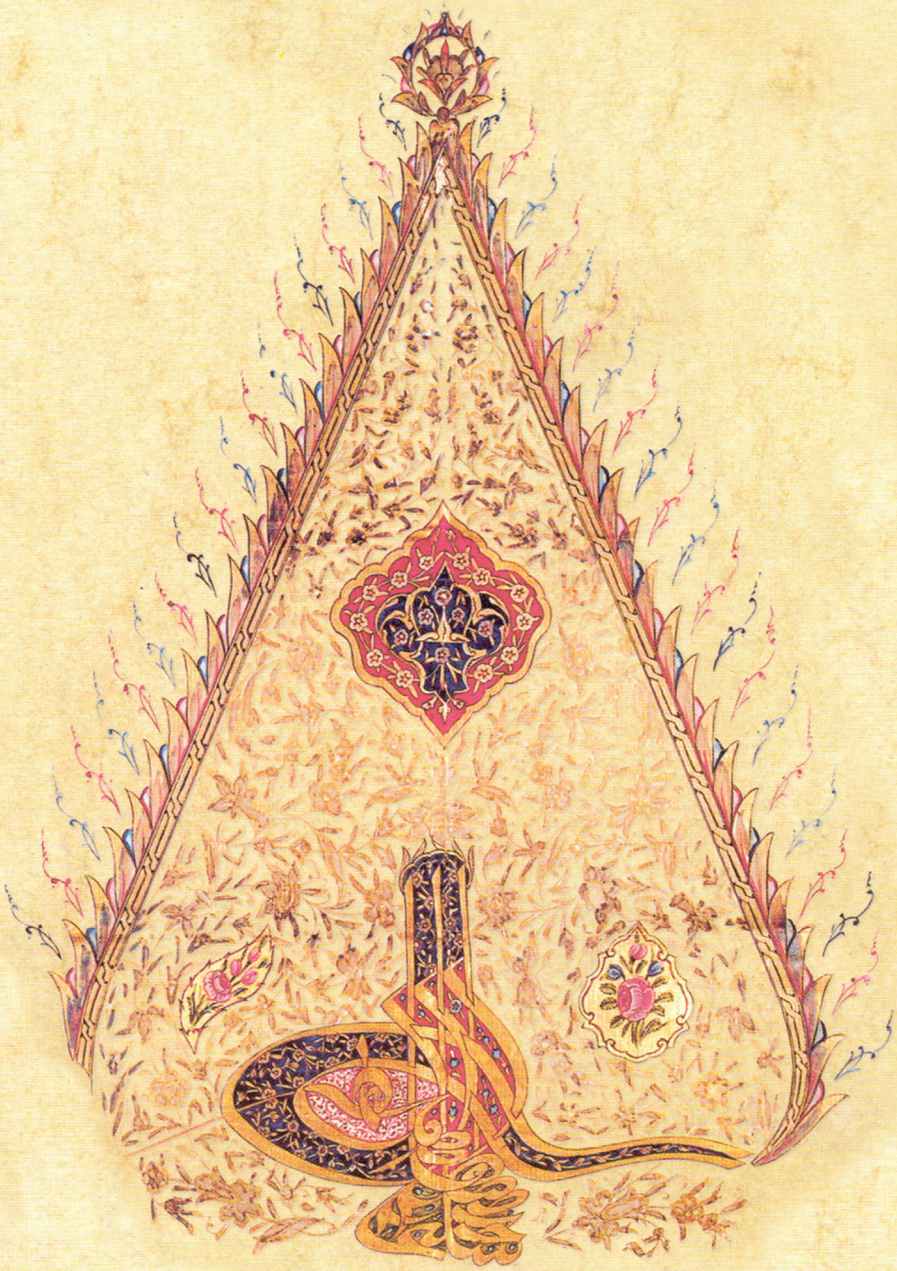
ISSN 1309-9795

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ

KADEM

Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi / 16 / YAZ 2014 / 15 ₺



KEN'AN RİFÂÎ DİVÂNI'NDAN SEÇMELERLE BAŞ BAŞA / Gülmisal GÜRSOY • İLHAN AYVERDİ'NİN SOHBETLERİ-2 / Derleyen: Fahrünnisa BİLECİK
RIZA RİT: FEM-İ MUHSİN ŞİMDİLERDE UNUTULDU / Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ • HULÂSA ÇENBER VE REMEL BESTELERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ / Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER • TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE USÛL GELENEĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ / Vasfi HATİPOĞLU - Atilla SAĞLAM • EROL SAYAN: BESTECİNİN NAZARİYAT YAZMASI LAZIM / Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ • ABDÜLKÂDİR MERÂGÎ (1306?-1435) / M. Sadreddin ÖZÇİMİ • MEDENİYETİMİZİN SADÂSI / Dr. Murat Sâlim TOKAÇ • BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; LİDERİN ÖLÜMÜ VE DEĞERLER SAVAŞI (FETRET) / Gülmisal GÜRSOY • "SANATÇI BİR AİLE OLMAK VE ANNELİK" EMİNE BİRAY ÖZÇİMİ RÖPORTAJI / Röportaj: Gülşah ALTUNTECİM • SİNEMANIN İSTANBUL'UN DEĞİŞEN YÜZÜNE TANIKLIĞI / Sevgi PARLAK • MEHTER MÜZİĞİ / Deniz DEMİRCİ • NEYZEN, DERVİŞ HALİL CAN EL-MEVLEVÎ / Sâkıp ARIKAN • BURSA / Emrah ALTUNTECİM • KİTAPLIK / Orhan DURSUN • KADEM NOTA ARŞİVİ / Levent ÇELİK

İLHAN ANNE
ÇOCUK YUVASI

Bugünden Yarına İlhan Anne'yle!

OYUN TAPINDA EĞİTİM

Zambaklı Sokak No:31 I. Levent Tel: 0 212 280 83 06 • www.ilhananne.com

EDİTÖRLERDEN...

Değerli Okurlarımız;

Bu sayımızda sizleri, yayın hayatına başladığımız günden bu yana kıymetli yazıları ve manevî desteği ile bizleri hiç yalnız bırakmayan Sayın Gülmisal Gürsoy'un, uzun yıllardır üzerinde çalıştığı kıymetli eserinin detayları ve bu çalışmanın dergimize yansımalarıyla karşılamak istiyoruz. Bu güne kadar "Dört Duvar Seni Söyler" ve "Zerredeki Okyanus" isimli kitaplarıyla Ken'ân Rifâî deryasına dalan Gürsoy, şimdilerde "Ken'ân Rifâî Divânı'ndan Seçmelerle Baş Başa" ile bu yolculuğu sürdürüyor. Sâmiha Ayverdi gibi, İlhan Ayverdi, Ekrem Hakkı Ayverdi gibi, Mehmet Dede, Necip Dede, İzzeddin Hümâyî Bey, Muallim Kâzım Bey gibi hakikat yolunun yolcuları, bu deryanın susamışları nasiplerini her dâim bu kutlu kaynaktan almışlardır. Her mısrâı Hak kelâmı ile hadis ve sünnet gerçekleriyle dopdolu olan bu mirası şimdilerde Kadem Dergisi'nde bulacaksınız.

Hâk sûretidir âlem-i imkân ile Âdem,
Bundan güzeli nerde ki, cennette mi sandın?
…
Yeniler her âh ile Ken'ân ahd-i Elest'i
Âhım acabâ nefha-ı hâyîde mi sandın?

Yaz sayısında sizlere bu mısralarla merhaba diyen dergimiz, herkesi Hak sûreti olarak gören, bu düstûr ve nezâketle yaşayan ya da yaşamış olan pek çok kıymetli değeri sizlere sunmaya çalıştı.

İyi okumalar…

içindekiler

04 **KEN'AN RİFÂÎ DİVÂNI'NDAN SEÇMELERLE BAŞ BAŞA**
Gülmisal GÜRSOY

12 **İLHAN AYVERDİ'NİN SOHBETLERİ-2**
Derleyen: Fahrünnisa BİLECİK

13 **RIZA RİT: FEM-İ MUHSİN ŞİMDİLERDE UNUTULDU**
Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ

18 **HULÂSA / ÇENBER VE REMEL BESTELERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ**
Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER

26 **TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE USÛL GELENEĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ**
Vasfi HATİPOĞLU - Atilla SAĞLAM

40 **EROL SAYAN: BESTECİNİN NAZARİYAT YAZMASI LAZIM**
Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ

44 **ABDÜLKÂDİR MERÂGÎ (1306?-1435)**
M. Sadreddin ÖZÇİMİ

46 **MEDENİYETİMİZİN SADÂSI**
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ

48 **BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; LİDERİN ÖLÜMÜ VE DEĞERLER SAVAŞI (FETRET)**
Gülmisal GÜRSOY

52 **"SANATÇI BİR AİLE OLMAK VE ANNELİK" EMİNE BİRAY ÖZÇİMİ RÖPORTAJI**
Röportaj: Gülşah ALTUNTECİM

Nota Arşivi

Levent Çelik

68

62

55 | **SİNEMANIN İSTANBUL'UN DEĞİŞEN YÜZÜNE TANIKLIĞI**
Sevgi PARLAK

59 | **MEHTER MÜZİĞİ**
Deniz DEMİRCİ

62 | **NEYZEN, DERVİŞ HALİL CAN EL-MEVLEVÎ**
Sâkıp ARIKAN

64 | **BURSA**
Emrah ALTUNTECİM

66 | **KİTAPLIK**
Orhan DURSUN

68 | **KADEM NOTA ARŞİVİ**
Levent ÇELİK

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM
Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

Atatürk Caddesi Adile Naşit Sokak
No: 8/A Sahrayıcedit - 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

Grafik Tasarım
PROJESANAT
www.projesanat.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.

Ken'an Rifâî Divânı'ndan Seçmelerle Baş Başa[1]

Yayına Hazırlayan: Gülmisal GÜRSOY*
Danışman: Ayşegül KAYTAZ
Danışman: Cemâlnur SARGUT

TAKDİM

"Ken'an Rifâî Divân'ından Seçmelerle Baş Başa" adlı bu eser, mutasavvıf, eğitimci, bestekâr Sayın Ken'an Rifâî Büyükaksoy'un şiirlerinden yirmi bir adedinin, tasavvufî incelenişini konu edinmiştir. Yirmi bir şiir ile birlikte, Ken'an Rifâî hazretlerinin tasavvuf anlayışı gözler önüne serilirken, ilgili kültürün kitlesel hareketi değil, bireysel yolculuğa daveti içerdiği mesnetleriyle anlatılmaktadır. Zîra genel algı neticesi, tasavvuf kültürü yıllarca teşkilatlanmışlıkla birlikte anılmış, hatta çoğu kez bu teşkilatlanmışlığın bir yansıması olarak kitlesel hareket olarak yorumlanmış, ancak kitlelerin teşkilatların –adı ne olursa olsun- zafiyetiyle ve yozlaşmasıyla da öğretisi olan bir kültür hazinesi, tarihin derinliklerine gömülmüştür. Oysa bildiğiniz gibi, samimi bir Allah muhabbeti teşkilat, kitlesel hareketler vs. ile sınırlandırılamaz, alâkalandırılamaz. Tarihin derinliklerinden kendi ellerinizle tasavvuf hazinesini çıkardığınız zaman, zaten konunun kitlesellik ya da teşkilat saplantısı değil, dostun dostluğu sayesinde îman noktasından hareketle kişisel gelişim olduğunu görürsünüz. Tıpkı bu eseri incelediğinizde göreceğiniz, görebileceğiniz gibi…

Tasavvuf kültürünün kendine has saf öğretisini, elden geldiğince en doğru şekilde tespit edip ortaya koyabilmek maksadıyla hazırlanmış "Ken'an Rifâî Divânı'ndan Seçmelerle Baş başa" adı bu eser, takdir edersiniz ki titiz ve zor bir çalışmanın ürünüdür. Ken'an Rifâî hazretlerini, Ken'an Rifâî hazretleriyle ile anlamaya ve anlatmaya gayret edilmiş, çağımıza yakın bir mutasavvıftan hareketle kültürün özüne ulaşmak hedeflenilmiş ve bunu gerçekleştirebilmek için de farklı eserlerde yer alan Ken'an Rifâî görüşleri incelenerek meseleyi net bir şekilde ortaya koyabilmek adına bir eşleme -bütünleştirme- çalışması başlatılmıştır. Yıllar evvel gerçekleştirilen bu meşakkatli uğraşıda emeği geçen herkese, bilhassa eserleri ile Sayın Ken'an Rifâî Büyükaksoy'u günümüze taşıyan ve yaşatan Sayın Samiha Ayverdi başta olmak üzere, eşleme çalışmalarına yön veren ve ufuk kazandıran Sayın Cemalnur Sargut'a, kendisiyle birlikte bilfiil bu konuda çalışan ekibine, yıllar sonra edinilen bilgiyi birlikte yoğurduğumuz, sadeleştirme, zenginleştirme ve yayına uygun hâle getirme konusunda değerli katkılarını esirgemeyen Sayın Ayşegül Kaytaz'a, Ken'an Rifâî Hazretleri'ne âit şiir, güfte ve bestelerin kaybolmadan ve kitaplaşarak günümüze ulaşması konusunda katkılarından dolayı Sayın Kâinat Bü-

* *Araştırmacı Yazar.*

yükaksoy, Sayın. Prof. Dr. Mustafa Tahralı, Sayın Yusuf Ömürlü ve Sayın Dinçer Dalkılıç'a, her şeyin başında da bu eseri bana derleyip kaleme alabilme gücü ve nasibi veren Allah'ıma teşekkür ederim.

Gülmisal Gürsoy

1.BÖLÜM
-HAK SÛRETİ-

Bir ses diyor ki: "Kendisiyle yüzleşebilen ve kendisine soru sorma cesareti gösterebilen her insan, eminim ki öncelikle "Kimim? Neyim? Nereden geldim? Nereye gidiyorum?" diye sorgular ve elbette ki sorgulamakla da kalmaz, sorularına makul ve mantıklı cevaplar bulmak ister. Ben işte böyle biriyim. Bu işin kumandası kimde? Yaratılışın bir başlangıcı olmalı, kumanda eminim onun elinde, diyen biriyim. Bu başlangıç noktası öylesine yüce olmalı ki; âdem, âlem, âlemler, âlemdeki tüm imkânlar onunla anlam bulmalı. Adını tam koyamadım ama o başlangıç noktasını arıyorum. İçimdeki arayış bitmiyor bir türlü. Çoğu zaman neyi aradığımı da bilmiyorum. Bazen dağ, tepe aşıyorum, bazen bir güzel, yoldaşım oluyor oradan oraya koşuyorum. Her neye elimi uzatsam ya hu bu işte bir iş var diyorum. Çözemedim gitti. Yaşamın içine gizlenmiş, görebilene aşikâr ama bana ısrarla sır olan bir şey var bunu çok iyi biliyorum. Gel gelelim işin içinden çıkmadım ki. Ben bir şey göremiyorum, ben bir şey bulamıyorum, ben hiçbir şey bilemiyorum."

Bu sese Ken'an Rifâî Hazretleri'nin aşağıda yer alan "Hak Sûreti" başlıklı eseriyle cevap vermeye çalışırsak, eserde deniliyor ki;

Hak Sûreti
Hakk'ın görünüşü
Hâk sûretidir âlem-i imkân ile Âdem,
Bundan güzeli nerde ki, cennette mi sandın?

İnsanoğlu ile âlem, âlemdeki imkânlar, insanoğlundaki tüm âlemler; Hakk'ın birer görünüşleridir,

Bundan güzeli nerede ki cennette mi sandın?

Her yer ne güzel, menbâ-ı hüsn, insan güzeli!
Sende bu cemâli, hûri gılmanda mı sandın?

Ey güzel insan! Her yer ne güzel, güzelliğinin kaynağını gösterir!

Sen bu güzelliği cennet kızlarında erkeklerinde mi sandın?

Her yerde, fakat ârifin kalbindedir Allah,
Yoksa sen onu arz u semâvâtta mı sandın?

Allah her yerde ama ârifin kalbinde,

Yoksa sen onu gökyüzünün yükseklerinde, yerin derinliklerinde mi sandın?

Dünyâ diyerek geçme sakın, burdadır her şey!
Mîzân ü Sırât'ı mutlakâ orda mı sandın?

> *Bu işin kumandası kimde? Yaratılışın bir başlangıcı olmalı, kumanda eminim onun elinde, diyen biriyim. Bu başlangıç noktası öylesine yüce olmalı ki; âdem, âlem, âlemler, âlemdeki tüm imkânlar onunla anlam bulmalı. Adını tam koyamadım ama o başlangıç noktasını arıyorum. İçimdeki arayış bitmiyor bir türlü..Çoğu zaman neyi aradığımı da bilmiyorum. Bazen dağ, tepe aşıyorum, bazen bir güzel, yoldaşım oluyor oradan oraya koşuyorum.*

Dünyâ hayâtını küçümseme, burada elde edersin her şeyi!

Sırat köprüsünü geçmeyi sâdece âhirete âit mi sandın?

Cennet ve duzah, gamm ü sürûr, zulmet ile nûr,
Yaptıklarının gölgesi, hâriçte mi sandın?

Cennet cehennem, acılar, neşeler, karanlıklar ile aydınlıklar,

Yaptıklarının gölgesi, bütün bu olup bitenlere bakıp da kendini sorumsuz mu sandın?

Bilgin sana kıymet, talebin neyse osun sen!
İnsanlığı sâde yiyip içmekte mi sandın?

Bilgin sana kıymet yükler, neyi talep ediyorsan aslında sen o'sun!

İnsan olmayı sadece yiyip içmekten ibaret mi sandın?

Hâlin ne ise müşteri sen oldun o hâle,
Noksânı meğer adl-i İlâhîde mi sandın?

Durumun ne ise bu duruma yaptıklarınla sen müşteri oldun,

Noksanlığı yoksa Allah'ın adaletinde mi sandın?

Fikrim bu benim, virdim ise her lahzada âh!
Sen âh-ı ateş-sûzumu beyhûde mi sandın?

Ben böyle düşünüyorum, her an ah ederim!

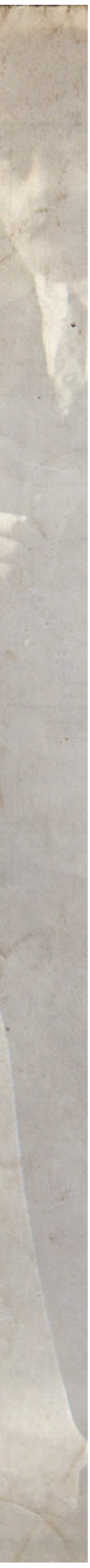
Sen bu ah edişin yangınını basit, boş bir hâl mi sandın?

Yeniler her âh ile Ken'ân ahd-i Elest'i
Âhım acabâ nefha-ı hâyîde mi sandın?

Elest yeminini âh edişleriyle tekrar eder Ken'an

Acaba gelişi güzel söylenip de geçiliveren bir hâl mi sandın?

Ken'an Rifâî Hazretlerinin "Hak Sûreti" başlıklı eserini, tasavvuf kültürü ışığında inceleme hadsizliğine soyunduğumuz zaman; var oluşuna izah sancısı çekene, Hazretin, iman noktasından bakıp gülümsediğini fark ederiz. Bu gülümseyişle açılan kapıdan içeri girdiğimiz-



de ise elbette ki birbiri ardına açılan -cevaplandıkça dallanıp budaklanan- sorularımız olacaktır. Dilerseniz yukarıda yer alan sesin sancısından hareketle "Hak Sûreti" başlıklı esere tutunarak seyranımızı başlatalım sorularımızı keşfedip cevaplar bulmaya çalışırken sancıların dindiğine tanıklık edip imanın zevkine gelin hep birlikte varalım.

Şiirde "Hak Sûreti" diniliyor yani sanırım Hakk'ın görünür olduğundan bahsediliyor. Hak görünür mü hiç!?

Şiire adını veren "Hakk sûreti" ifadesinin günümüz Türkçesindeki karşılığı, evet, Hakk'ın görünüşüdür. Bildiğiniz üzere "Sûret" kelimesinin sözlük anlamı; gözün ilk bakışta gördüğü şey, dış görünüş, çehre, tarz, yol, nüsha, tasvir, resim, yüz, bir varlığın beş duyu ile algılanabilir yönü olduğuna göre, "Hakk sûreti" ifadesi ile Hakk'ın görünürlüğünden bahsedilmekte. Bizler imanımız ve imanla şekillenmiş mantığımız gereği; Allah tektir ve o teklikte kendinden başka olmadığına göre O, kendinden var ederek yaratmıştır, dolayısıyla da (kendinden başka herhangi bir şey olmadığına göre) yarattığını da kendine ait isim ve sıfat zerrecikleriyle bezeyendir dediğimizde, dünya âleminde ilk bakışta madde ile muhatap olsak da esasen ardındaki mânâya vurgu yaparız. Yani yaratılmışı, Yaradanın eseri olarak kabul etmiş oluruz ve biliriz ki eserden eser sahibi zuhur eder, dolayısıyla yaratılandan Yaradan'ın nûru yansır ve bu durumda her zerre Hakk'ın bir görünüşü olarak kabul edilir. Hüner ise, esere bakıp eser sahibini görebilmektir. Fâili Hak bilip, her yapılanda, her zerre de eser sahibinin kudretini seyredebilmektir. "Hak Sûreti" ifadesi bu hâli idrak edebilirliğe davet içerir.

Âlem ve âlemdeki tüm imkânların Hakk'ın birer görünüşü olması ne demek?

Kendimize baktığımız zaman, muhtelif isim ve sıfatlara sahip olduğumuzu görürüz. Merhametliyizdir, cimri veya affediciyizdir vs. Ancak bütün bunlar bizim icadımız olmadığı gibi, biz ölünce ölmeyecek, biz dilediğimizde dilediğimize bütün bunları bağışlayamayacağız. O halde bizden ortaya çıksa da onların sahibi biz değiliz. Kendimizde keşfettiğimiz isim ve sıfatların sahibini ister istemez bir arayış başlayacak ve bu arayış bizi, bizden zahir olanların kaynağına yönlendirecek ve doğal olarak, kendimizde keşfettiğimiz isim ve sıfatların özü, bizi Hak'la buluşturacaktır. Neden? Çünkü yaratılmış, Hakk'ın eseri ve o teklik noktasının bahşettikleriyle bezeli. Bu durumda yaratılmış, Cenâb-ı Hak'tan aldığını yansıtarak varlık iddiasına bürünen. Âlemi, âlemleri ve oluşmuş oluşmakta olan tüm imkânları da bu bakış açısıyla değerlendirmek gerekir. Her ne var ise -soyut, somut vs- o Hakk'ın eseridir ve zat, sıfatlarıyla kendini bildirir.

Âdeme gizlenmiş âlem ifadesi ile kasıt ne?

Mevzuya şimdilik, yaratılış ve yaratılıştaki isim ve sıfatlar açısından bakacak olursak, diyebiliriz ki; yaratılışın gerçekleşmesi için Cenâb-ı Hakk muhtelif isim ve sıfatlarını zuhura erdirir. Bunlar

Hay: Hayat, açığa çıkarmak, varlık kazandıran isim.

İlim: Tüm mânâların toplu hâlde bulunduğu boyut,

İrâde: Murat etmek, kudretiyle mânâların açığa çıktığı safha,

Kudret: Açığa çıkarabilme kâdiriyeti,

Semî: Algılama, duyma özelliğinin var kılınması,

Basar: Maddi - mânevî görme özelliğinin var kılınması,

Kelâm: Konuşma, dolayısıyla yaratılmışlık süreci,

Tekvîn: Ortaya çıkış, mekânlaşma.

Bu isim ve sıfatlardan hissedar olunarak yaratılmışlık zuhura gelir.

Takdir edersiniz ki inanç sahibi olalım veya olmayalım hepsi bize âşinâdır. Cenâb-ı Hakk, yaratılışı gerçekleştirirken yukarıdaki isim ve sıfat zerreleriyle tâbiri câizse şekillendirdiği gibi -bir sonraki konuda da detaylı değinileceği üzere- madde âlemine doğru uzanan bir iniş kavsi de var kılar ve ruh bu iniş kavsinde yol aldıkça kılıfa girer –örtülür- ve neticesinde de madde âlemine düşer. Dolayısıyla bakmasını bilirsek varlığımızda yaratılış sıfatlarının ve bu iniş kavsinin izlerini buluz. Kendimizde keşfettiğimiz isim ve sıfat zerreciklerine tutunarak ana yapı hakkında fikir yürütmeye soyunuruz. O hâlde kendimizde keşfettiğimiz isim ve sıfat zerrecikleri bize asıl olan hakkında bilgi verirken, bu yapı âdemiyetimizin, âlemlerden hissedar olduğu gerçeğini karşımıza çıkartır. Şayet bizde bahse konu isim ve sıfat zerrecikleri bulunmasa biz tekvin ne ola, kelam ne ola? deyip dururuz. Nasıl bileceğiz? Nasıl yaratılış hakkında kabiliyetimiz nispetinde fikir yürüteceğiz? Demek ki biz aşinayız, hissedarız. Bu sebeple âdemde âlemler gizlidir denilir ancak bu ifade ileride de göreceğimiz üzere sadece yaratılışa ait sıfatlar ya da iniş kavsiyle sınırlı değildir insan eşref-i mahlûkattır (yaratılmışların en şereflisi) ve bilhassa Muhammedî hakikat konusunu incelerken konunun farklı boyutları olduğunu da inşallah hep birlikte ele almaya çalışacağız.

Bundan güzeli nerede? Cennette mi sandın?

Bu ifade ile; şayet siz, her zerrede Allah'ı görüp eserden eser sahibine koşmuş, esasen onunla muhataplığın farkına varmışsanız, bu halin güzelliği,

cennet cehennem endişesini bitirir denilmektedir. Zira sevgiliden ne gelirse gelsin âşık için güzeldir ve sevgilinin olmadığı yer cehennem kesilir. Hak âşığı, kahırda da lütufta da Hakk'ı seyredendir. Allah muhabbetiyle dolu olması sebebiyle daima o, güzelliklerle iç içedir. Allah muhabbetine yabancılaşmak; Hakk'ı idrakten uzaklaşmak demektir ki; bu cehennem tesiri yaratır. Hâl bu olduğunda nefsin bencilliklerine esaret her konuya yansır. Hakk'ı idrake doğru yol alış ise cenneti yaşatır. Hâl bu olduğunda ise bencilliklerden uzaklaşılıp olgunlukla yol alınır. O hâlde cennet Allah'ın mânâsını hissetmek ve görmektir. Cehennem ise hissedememek ve göremektir. Mesele hakikatin algılanış biçimi olarak değerlendirilir. Bu algının bir takım dışa vurumları olur yani algımıza uygun bir takım davranışlar sergileriz dolayısıyla da yapıp ettiklerimizle de cennetimiz veya cehennemimiz inşa olur. Cennet cehennem bizdeki hâlin dışa yansıması olduğuna göre, âdemiyetimizde cennet ve cehenneme ait hisseler de bulunur ve bu hisseleri biz dünya toprağında fiillerimizle yeşertiriz.

Hakk'ı idrakten uzak olmanın cehennem etkisi yaratmasını biraz açabilir miyiz?

Allah muhabbeti kişiyi kapladığında, bu muhabbet, muhabbet duyulanın arzusuna uygun olma mücadelesini başlatır. Böylece kötü huyları tek tek atabilmenin savaşı verilir. Çünkü Allah bunu istemektedir. Bencillikler yolu kestiği anda unutmayalım ki elimizdeki en masum değerler dahi bombaya dönüşebilir. Para, pul, şan, şöhret, mevki, makam vs. kıymetli birer hediye iken onları yanlış değerlendirişimiz hatta onlara tutkun oluşumuz, onların elinde oyuncak oluşumuz bizi bir ateşten diğerine atabilir. Hâl bu olduğunda idrak derece kaybetmiştir bu da kendi cehennemimizi ellerimizle -hem dünya hem ahret planını da- inşa edişimiz mânâsı taşır. Buna mukabil, şayet her zerreden yansıyan nurun Allah'ın nuru olduğu bilinciyle hareket edebilirsek muamelemiz ona göre olur ve bu da olgunluğu latifliği karakter hâline getirmek demektir. Bu hâlin yansıması nefsin bencilliklerini bitirir. Nefsin bencilliklerinin bitişi ise cenneti bildirir.

Dünya Ken'an Rifâî'de ne düşünce ile büyük bir nimet olarak görülüyor?

Allah'ın mânâsı güzelliğinin, hissedileceği yer dünyadır. Neden? Çünkü dünya âlemi, ikilik diyârıdır. Yaratılışla, Yaradan ve yaratılan ayrımı ortaya gelir. Bu ayrım ise, yaratılana Yaradan'ı bilme, sevme, tanıma… fırsatı verir. En büyük nimet bu noktada gizlenir. Dolayısıyla yaratılmış, Yaradan'dan yansı-

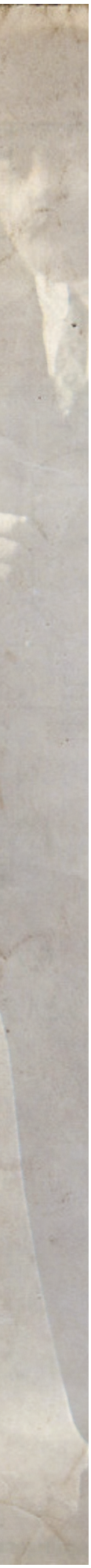
yanla varlık iddiasına büründüğü gibi, yaratılmış olması sebebiyle de kendisinden yansıyanlarla aslını bilme, tanıma mücadelesine yönelir. Bunun gerçekleşebilmesi için madde âlemi olan dünya, fırsat diyârı olarak kabul edilir.

Hak âşığı ve hûri, gılman;

Hûri ve gılman bildiğiniz üzere cennet kızları ve delikanlıları anlamına gelir. Bir Hak âşığının cennet, cehennem endişesi olmadığı gibi hûri, gılman vs. endişesi de olmaz. Âşık odur ki; Allah muhabbetini kazanmayı diler. Hatta bu öyle bir boyuttadır ki, Yaradan'dan ne gelirse gelsin âşık için güzeldir, böyle kimseler için her ne vuku buluyorsa –kahır veya lütuf- cennet taamı lezzeti taşır. Zîra Her zerreden Yaradan'ın nûru seyredilir ve muhatap Hak bilinir. Çıkarları tatmin beklentisinden öte, îmanı yaşamak zevk edinilir. Bu hâlin doğal sonucu olarak beklenti olmasa da mükâfatlar doğal olarak gelir.

Sık sık geçiyor nefis ne demek?

Nefis; kulun, beğenilmeyen, kötü, bayağı, hayvanî arzularını, huy ve fiillerini, kibir, gazap, kin, haset, hırs, tahammülsüzlük, cimrilik, dedikodu,



şehvet, ihtiras gibi zaaflarını ifadelendirmek için kullanılan bir tabirdir. Öte yandan birbirini tamamlayan başka anlamları da mevcuttur: Şöyle ki; yaratılmış her birim, bir nefistir. Yani bir can taşır, kişiliği, hayatı, yaşamını devam ettirebilmek için bedensel ihtiyaçları vs. vardır. O hâlde Allah ile bir ve beraberken kopuş, nefse bürünmüşlüğü doğurur. Ancak, "bir"in bir parçası olunduğu gerçeğini görebilmek ve bu idrakle yaşayabilmek mümkün olmadıkça, kötü yönler zuhura gelir ve ikiliğin doğuşu (Yaradan ve yaratılan ayrımı) nefse bürünmüşlüğü anlattığı gibi, bir ve beraber oluşu idrakten uzak düşüş de, nefis olarak ifadelendirilir.

Nefsin var edeni kim?

Yaratmayı dileyip yaratan, şüphesiz Allah'tır. Dolayısıyla nefis de, şüphesiz her şey de olduğu gibi Allah'ın eseridir ve var kılınmasının bir hikmeti vardır. Allah'ın yarattığından bildirmek istediklerine, nefis, zemindir. Neden? Çünkü Allah tektir ve kendi deryasından lütfettiği zerrelerini yarattığı biriminden açığa çıkartarak o birimden yansıtmak istediği muradını gerçekleştirir. Ne kadar nefsin bencillikleri ile mücadele verilir ve başarı kazanılırsa, o kadar özde murat edilen, dünya âlemine layıkıyla yansır ve böylece yaratılmışın yaratılmasındaki gaye ortaya çıkar. Bunun gerçekleşebilmesi için ise gerek yaşamın bizatihi kendisiyle, gerek daha sonra görüleceği üzere tasavvuf kültüründe yer alan bilinçli yaptırımlarla, gerekse her ikisinin bütünleşmesiyle bir terbiye süreci yaşanır ki öz ortaya çıksın, birimden bildirilmek istenen hakikat lâyıkıyla âleme aksın.

Ârifin gönlünün bir tecelligâh olması ne demek?

İçinde su bulunmasına rağmen dünya kiri, pasıyla, tozu, toprağıyla dolu bir bardağa, su koyabilir misiniz? Onun içinde dünya kirinden uzak, deryadan dolma saf su olduğunu iddia edebilir misiniz? İnsanoğlunun yapısı da bu bardak örneğine benzer. Fakat âriflerde durum farklıdır. Ârif, bilgisi, görgüsü, edebi arttıkça, doğal olarak küçülür. Hatta o kadar küçülür ki; varlığından eser kalmaz. Tâbiri câizse bardak içindeki pislik, orada tutunamamış ve oradan uzaklaşmıştır. Boşalan yer ise deryadan bahşedilenlerle dolmaya hazırdır. Zîra eser sahibini Hak bilince, her yerden yansıyan nûrun Allah'ın nûru olduğuna lâyıkıyla îman edince, her zerre özünü âşikâr kılarak Hak kesilecek ve böylece yaratılmışın, Yaratandan azat varlık iddiası silinecektir. Hâl bu olduğunda doğal olarak dünya kiri diye ifadelendirilebilecek nefisin bencillikleri aradan çekilip, olması gereken seviyede yer alır ve muratlar, Hakk'ın muradında erimiş, esas olandan farklı yönler arıtılmış, gönül özünü sergileyerek Hakk'ın hakikati ile şekillenişini ortaya koymuştur. Artık o gönül hakikati doğrudan yansıtan bir aynadır ve bir tecelligâh -yansıma yeri, zuhur yeri olarak- kabul edilir.

Öte yandan unutulmamalıdır ki; Cenâbı-ı Hak hiçbir kalıpla sınırlı değildir. İnsanın, diğer yaratılmışlara oranla daha zengin isim ve sıfat zerrecikleri ile benzenmiş olması, ona hakikati daha üst boyutta algılayabilir ve yansıtabilir olma özelliği verir. Bu sebeple yaratılmışa lütfedilmiş en yüce hakikat boyutu insana hastır ve insanların da yücesi olan arifler bu hâlin yaratılmışlık için zirvesini bünyelerinde barındırır.

Neden insan güzel? Güzel insan veya insan güzeli diye kime sesleniliyor?

İnsan, Hakk'ın isim ve sıfat zerrecikleriyle şereflendirildiği –hatta diğer yaratılmışlara oranla daha üst boyutta şereflendirildiği- için güzeldir. Merhametlidir, affedicidir, ganidir, irade sahibi kılınandır vs. Fakat bütün bu isimlerin, sıfatların kaynağı ve sahibi, esası Cenâb-ı Allah'tır ve yaratılmış Allah'tan aldığını nefis kirinden azat aksettirebildiği ölçüde güzelliği yansıtandır. Hâl bu olunca, şiirde geçen "Güzel insan" hitabında bu bakış açısının izi aranmalıdır. İnsanoğlu kendisinden açığa çıkan isim ve sıfatlarla düşünme, muhakeme etme gücüne de sahip kılınandır. Dolayısıyla da güzelliğinin farkına varıp, kaynağına yönelebilmeli ve güzele yol alabilmelidir. İnsan güzeli ise düşünen, soran, araştıran, iman eden, imanın zevkiyle hareket eden en azından bu gayrette olandır ve böyle kimseler Hazreti Muhammed (s.a.v.) yolunun -Allah'ın izniyle - yolcularıdır.

Ben bir şey yapmadım ki; niçin başına gelenler yaptıklarının gölgesi denilmekte?

Dünyaya kimse her halde boş boş oturmaya gelmedi. Elbet ileri veya geri adım atabilmek için bir takım muhataplıklar yaşanacak. Üstelik doğum kapısıyla girip, ölüm kapısıyla çıktığımız bu hayatta, hadiseler bize adım attırır, doğrularımız veya yanlışlarımız bizi ödülle veya cezayla karşılaştırır. "O bunu yaptı, ben bunu hiç hak etmedim" vs. demektense, karşılaşılan hadiselerden olgunluk açısından en yüksek verimi alarak çıkmak yapılacak en kârlı iştir.

Her insan yapıp ettikleriyle, başına gelene ve geleceklere davetiye çıkartır. "Zerre kadar hayır işleyen hayır, zerre kadar şer işleyen şer bulur." (Zilzal suresi, 7. âyet) Sistem bu şekilde yürürken, kutsal kitaplarda yer alan bilhassa da Kur'ân-ı Kerîm'de geçen cennet, cehennem, hûri, gılman vs. sembollerden hareketle ve dünya lisanınca bize doğru istikameti gösterir. Her

somut ifadenin ardında mânâyı idrake teşvik gizlidir. Doğru istikamette adım attıkça da teşvik gelir, ödüller, lütuflar yükselişler… söz konusu olur. Takdir edersiniz ki yanlışa düştükçe de ceza bizi bulacaktır. Ödül veya ceza ile şekillenen insandan geliştirip olgunlaşması beklenir. Şayet bir gelişme yok hatta bir gerileme var ise bu hâl, hayvanlardan da aşağı seviyelere düşme sebebidir. Ancak sistem her zamanki gibi layığını lâyık olduğu ile eşleyecek yoğurmaya devam eder. Her şeyin var edeni Allah, sistemin de sahibidir ve Allah en büyük terbiye edicidir. Allah, Rabbü'l-Âlemîn'dir.

Adâlet;

Öz itibariyle adâlet; yerli yerine koymak demektir. Zulüm ise yerli yerine koymamakla zuhura gelir. Adaletli olunan her anda olduğu gibi adâletsiz olunan her an da eninde sonunda kendi seviyesi üzerinden cevap bulur. Adâlet sergilemek kişiye zor gelse de o kişinin insanlığına değer katar. İnsanlığın lâyıkıyla zuhuru ise, muhatabın farkında olmak demektir. Muhatabının farkında olan, kime adâletsizlik sergileyip de huzur bulacağını düşünebilir? Sistem daima kendisine yansıtılanın seviyesi üzerinden cevabını verir. Şayet biz bunu göremiyorsak meselelere bakış açımızı değiştirmemiz gerekir.

Adâlet ve sıratı geçmek arasında bir bağlantı var mı?

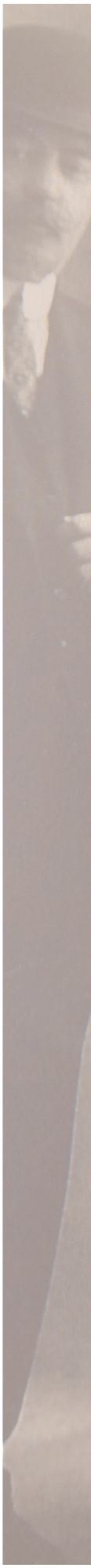
Elbette var. Sıratı geçmek; kişinin kendisinden açığa çıkan Allah'ın isim ve sıfatlarına âdaletli davranması ve onları yerli yerine oturtarak ilerlemesiyle mümkündür. *(Hatırlarsanız merhamet, affedicilik, cömertlik vs. gibi isim ve sıfatlar yaratılmışta –insanda- bulunduğu gibi onların kaynağı Cenâb-ı Hak'tır demiştik. Cenâb-ı Hak, yarattığı biriminden dilediğini dilediği ölçüde yansıtır.)* Öte yandan sırat, kişinin kendisinde mevcut bulduğu değerlerin -isim ve sıfatların-, en üst seviyelerine müşteri olmakla muhatabını yürütür. *(Yani külli hakikat yaratmakla cüzünü meydana getirir ve cüzüne yüklediği isim ve sıfatlar dışa asıl hallerini yansıtmak ister ve bunun mücadelesi verilir. Daha iyiyi daha güzeli isteyişimiz de bu halin bir ifadesidir. Bizi isim ve sıfatların asıl hallerine yönlendirir.)* Bu ise karşımıza adâlet kavramını çıkartır. "sırâtı geçmek" birime yüklenmiş isim ve sıfatlar arasındaki dengeyi kurup, adaleti tesis edip öze yol alabilirliği ve yol alabildikçe de doğal olarak güzellikleri sergilemeyi, güzellikleri sergiledikçe de aşama kaybedebilmeyi, bir noktadan diğer bir noktaya adım atarak ilerleyebilmeyi ifade eder. Bu sebeple "Sırât", sadece dünyanın mânâ boyutu olarak nitelendirilebilecek ahrete ait bir özellik olarak yorumlanmaz. Buna mukabil, birime yüklenmiş isim ve sıfatların hakkını vererek yürüyüş, "Sırâtı" dünyada geçmek demek olmakla birlikte, meselenin ahret boyutunu da şekillendirir.

Yanlışı -eksiği- Allah'ın adâletinde görmek;

Kul, günahkâr ve eksiklidir. Yaradan ise mükemmeldir ve ilahî sistemin de var edenidir. Bu yapı, birine göre diğerini algılayabilme fırsatı verir. Zıddiyetler bilmeye, tanımaya vesiledir ancak eksiğin, hatanın, günahın kula has olması, Hakk'ın adâletsizliğini değil, tam tersine yarattığı biriminden Hakk'ın bildirmek istediği hakikatin boyutunu gözler önüne serer. Her zerre, her olup biten, yaratılış tablosunun oluşumuna hizmet eder. Eser sahibi ise şüphesiz Allah'tır. Onun muradı yarattıklarından yansır. Yaratılmış, bu muradı yeryüzü toprağında yapıp ettikleriyle gerçekleştirirken elbette ki yapıp ettikleriyle başına geleceklere de sürekli olarak davetiye çıkartır. Bu da şüphesiz ki Allah'ın muradının dışında değildir. Bu hâl üzere bir işleyişle yaratılış tablosundaki yer inşa edilir. Ödül ve ceza da bu tablodaki yerin inşasına hizmettedir. Hadîs-i Şerîf'te de şöyle buyrulur: "Ellerinizle yaptıklarınızın sonucunu yaşarsınız." O halde tablonun bütünündeki ahenge teslimiyet, tablonun bütününe bakma gayreti ve bir üst seviyeden kendimizi değerlendirme çabası bizi bizimle barışık kılacak "hayır olandadır" dedirtebilecek, kabullenme gücü verdirecek ve bu yapıyı idrak gözleri görücü kılarak ve ilahi adâleti fark ettirecektir.

Peki ya her şeyi Hak bilirsek, bu kulu sorumsuz kılmaz mı?

Öz itibariyle meseleye bakarsak; Yaradan ve yaratılan ayrımı, iki görmek anlamına gelir. Oysa cüzi hakikat, küllî hakikattin bir paçasıdır, küllî olan hakikatten gelir ve küllî hakikat ile vardır. Bu idrakte olursak, her yer -her zerre- Hak kesilir. Fakat bunun böyle olması, cüzdeki sorumluğu bitirmez. Öncelikle bilinmelidir ki; cüzi hakikat, beden bineğindedir ve bedene bürünmüş olsa -dünya örtüsüyle perdelenmiş bulunsa- dahi, asıl olanı temsil sorumluğunu taşır. Zira Kur-an'ı Kerim'de İnsan, Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak nitelendirilir. (Bakara suresi, 30. âyet…) Dolayısıyla da bu hâl yaratılmış birime, bir takım sorumlulukları da yükler. Halife, asıl olanı temsil edebilmelidir. Hakk'a layıklığın mücadelesi verilir. Özdeki yapı, dünyaya bakan bencillik cephesini ele geçirdikçe, asıl olan dışa gerçek hâliyle yansır ve böylece halife aslını anlatır. Ancak unutulmamalıdır ki; her konuda olduğu gibi bu konudaki gayret de Allah'ın muradının bir yansımasıdır.



Diğer bir husus; insanoğlunun kendisinde keşfettiği isim ve sıfat zerrecikleriyle ilintilidir. Diğer yaratılmışlara nispetle zengin donanıma sahip olmakla birlikte bu isim ve sıfat zerreciklerini kullanma mahareti de belli bir bilinç seviyesi kendisinden açığa çıkan kula bahşedilmiştir. Kul kendisi yapıp etti zannetse de daimi küllî hakikat tarafından kapsanır ve küllî hakikatin muradına alettir. Ancak bu, tıpkı beynin emir vermesi elin işlemesi gibi düşünülebilir. Meselenin bu olması ise kulu sorumsuz kılmaz. Netice itibariyle örnek üzerinden söyleyecek olursak, beyin komut verecektir fakat elden de işlemesi beklenir. Bu bağlamda kul, kendisinde keşfettiği isim ve sıfat zerrecikleri aracılığıyla nefsinin bencillikleriyle mücadele etme sorumluluğunu taşır. Elbette ki gayret de takdir de Allah'ındır. Allah ile bir ve beraber olan yol alır ve bu yol alışın neticesinde ise varlık iddiası silinir ve ayeti kerimede (Enfal suresi, 17. âyette) yer aldığı gibi atan el Hak kesilir. Mesele de budur. Nüzul gerçekleşecektir. Hakk'ın hakikati yaratmış olduğu mülk âlemine inecek ve doğrudan aksedecektir.

Talebin ne ise sen o'sun;

Neye yöneliyorsak, neyi talep edip, neyle meşgul oluyorsak kıymetimiz onunla ölçülür. Yönelişlerimiz ise esasen isim ve sıfatlarımızı besleyebilmek adına yapılmış hamlelerdir. Her yaratılmıştan açığa çıkan isim ve sıfat zerrecikleri birbirinden farklı olabildiği gibi, isim ve sıfatlar aynı olsa da hakikati aksettiricilik açısından aralarında derece farklılıkları bulunabilir. Örnek: Kimisi çok merhametlidir, kimisi o çok merhametliye nispetle az merhametlidir. Kedinin de merhameti olabilir ama şüphesiz insan ile kıyas kabul etmeyecek boyuttadır. Ahmet'teki merhamet Mehmet'ten yansıyandan farklıdır. Öte yandan yılan da belki merhamet isminden hiç nasibini almamıştır. Merhametin en yüce boyutu ise şüphesiz Cenâb-ı Hakk'tadır. O halde talebimize etki eden bizdeki isim ve sıfat zerreleridir. Biz ne kadar bu isim ve sıfat zerrelerini ortaya çıkarabilmiş ve asıllarına yönlendirebilme gayretine soyunmuşsak onları bu yolculuklarında doyurabilmek beseleyebilmek üzere taleplerde bulunuruz. Talep ettiklerimiz ise içinde bulunduğumuz seviyeyi anlatır ve bizi bize bildirir.

Bunlar benim fikrimdir dilimde ise bir ah ediş; Bu ah edişte bir sır var gibi ne dersiniz?

Bilgi ve muhabbet birbirini tamamlar. Bilmediğimize, tanımadığımıza muhabbet duyamayız. İstanbul da oturup da Japonya'daki hiç tanımadığımız birine muhabbet duyduğumuzu iddia edebilir miyiz? Tıpkı bunun gibi. Tanıdıkça bildikçe muhabbet doğar, gelişir artar. Allah muhabbeti söz konusu olduğunda ise dilde gezen ah ediş, nefsin bencilliklerine kapılıp da ah etmeye benzemez. Nefisin bencilliklerinden uzak oldukça "ah" muhabbet duyulana özlemi bildirir. Peki biz o muhabbet duyduğumuzu nereden tanıyoruz? Biz onu özümüzle ezelden tanıyoruz. Özümüzle tanıdığımıza muhabbet duyuyoruz ve biz kabul etsek de etmesek de dünyada her zerreden onun kendi bildirmesiyle muhatap olup, onu tahsile gayret ediyoruz. Bu iş ise takdir edersiniz ki muhabbetsiz olmaz. Muhabbetsiz, göz açılmaz, gönül hissetmez, kulak duymaz.

Muhabbet (aşk) yangını;

Nefsinin bencilliklerine kapılıp gidildiğinde, Allah aşkıyla yanışa akıl sır edirilebileceğine acizâne ben inanmıyorum. Oysa bir skala hayal edilmeli. Bu skala üzerinde o çok iyi tanıdığımıza inandığım aşkın beşeri plandaki coşkulu çekiliş seviyesine, değer kaybettirin, yolunuz sevgi, beğeni, hoşlanma derken nefrete, hatta yok etme arzusuna, hata hatta yaratılmamışlığını dile noktasına kadar iner. Aynı skala üzerinde bulunduğunuz noktaya değer kazandırın şayet nefsinizin bencilliklerini susturabilmişseniz sevgi derken sevdiğinizi put edinmek yerine sevgilide eser sahibini seyretmeye başlarsınız ve öyle bir hâle gelinir ki baktığınız her noktada buna sevgili de dâhil eser sahibinden gayrıyı göremez olursunuz. O hâlde bu skala üzerinde biz bir noktayı idrak ettik, diğer noktalardan bîhaberiz diye aşkı hem tek noktaya hapsedemeyiz hem de aşk skalasının herhangi bir noktasındaki görünüşü –tezahürü- bütüne taşı-

yamayız. Allah muhabbeti ile yanışı idrak ise; takdir edersiniz ki bu skala üzerinde ileri doğru hareket kabiliyeti kazandıkça mümkündür. Gayrisi ise bizi, sempati beslesek dahi meseleye seyirci kılar. Aşk, aşk demekle de galiba pek olmuyor. Biraz tanıma gayreti sanırım aşkınızı size fark ettiriyor ve zaten aşk ile yollar aşmakta olduğunuzu kabul ettiğinizde ise kendinizi izleyin bakın, neler neler oluyor!

"Elest yeminini yâd etmek" ne demek?

Elest, Allah'ın ruhları yarattıktan sonra "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" diye sorduğu âlem olarak kabul edilir. Kur'ân-ı Kerîm'de A'raf sûresi 172. âyette de şöyle buyrulur: "Hani Rabbin âdemoğullarından, bellerinden zürriyetlerini alıp onları öz benliklerine şâhit tutarak sormuştu: "Rabbiniz değil miyim?" Onlar: "Rabbimizsin, buna tanıklık ederiz." demişlerdi. Kıyâmet günü, "Biz bundan habersizdik." diyemezsiniz."

Bu âyet-i kerîmeden anlarız ki; elest, Allah'ın, " Benim esmâlarımla açığa çıktığının farkında değil misin?" hitabının algılanabilir olduğu boyuttur. Neden böyle düşünülür? Çünkü yaratan Allah, kendinden zerrelerle donatan Allah olduğuna göre, hem cüzden yansıyan onun hakikatidir, hem de soruyu yönelten küllî hakikat, onu bildirir. Dolayısıyla bu boyut, henüz cüzün mülk âlemine has örtüsüne bürünmemiş, ancak külden ayrışmış olduğu boyuttur. Saflığı sembolize eder. Küllün cüze, cüzün Külle hitabını ifade eder. Allah'ın sorusuna ruhlar "Belî" yâni "Evet Rabbimizsin." demişler ve yeryüzüne bunu ispâta gelmişlerdir. Ancak nefse, mülk âlemince bürünülmüşlük, bu hâli doğru algılamaya engeldir. Oysa bu hâli günlük hayatımızda her nefes tespitimiz çok mümkündür. Kimi zaman para, kimi zaman mevki, makam… "Ben sizin Rabbiniz değil miyim" hitabının döküldüğü ağız olabilir ve gözümüzde ilahlaşabilir, bize Allah'ı –elest yeminini- kendi seviyesi üzerinden hatırlatabilir. Ancak "Belî. Sen bizim Rabbimizsin" demek nefisten sıyrılındığı zaman maddeyi aşıp mânâya yönelmek demektir. Bu sebeple madde âlemi olan dünyada, her nefes bu soru sorulur ve her nefes -doğru veya yanlış- bu soru cevaplanır ancak nefisten ne kadar uzaklaşılabilmiş ise o kadar "Evet, Rabbimizsin" ifadesi takdir edersiniz ki anlamını kazanır. Bu sebeple aşığın ah edişi basit bir ah ediş olarak değerlendirilmez. Takdir edersiniz ki onun özleminde, yangınında bütün bu duygu, düşünce, iman silsilesinin yeri vardır. Ah edişlerle bütün bu hâller anılır.

Bitirirken;

"Hak Sûreti" başlığıyla yayınlanmış Ken'an Rifâî Hazretlerinin bu eseri, Sayın Yusuf Ömürlü tarafından "rast" makamında bestelenmiştir. Eser "aksak" usuldedir. Şiirdeki mânânın peşine düşüldüğünde, tasavvuf kültürünün muhtelif durakları ile karşılaşılmaktadır. Tasavvuf, dostun dostluğuna tutunarak, ondan yansıyanlardan beslenerek, yontularak, iman noktasından hareket edip kişisel gelişim mücadelesini vermeyi kendine konu edinir. Dolayısıyla Tasavvufî bir bakış söz konusu olduğunda, Kur-an'ı Kerim yoldaş, Hazreti Muhammet (s.a.v) ise hem örnek alınan ve özünü âşikâr kılışı ile yolu aydınlatandır. Yol aydınlandıkça soru soruyu doğurur, karınca kararınca ulaşabildiğimiz cevaplar ise bizi yoğurur, şekillendirir. Dilerseniz zihnimizde oluşan yeni sorularımızı heybemize atalım, onlara cevaplar bulmak ve tasavvuf kültürünü biraz daha yakından tanımak, imana varıp da Hakk'ı idrakte hiç olmazsa birkaç adım atabilmek üzere bir başka şiir incelemesine daha gelin hep birlikte bakalım.

***

ŞİİRDE GEÇEN BÂZI KELİMELERİN GÜNÜMÜZ TÜRKÇESİNDEKİ KARŞILIKLARI:

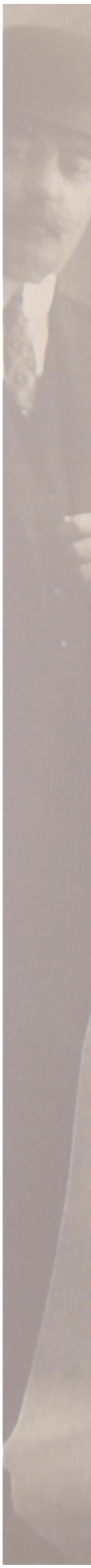
Adl-i ilâhî: İlâhî âdâlet
Ahd-i Elest'i: Elest yemini
Âh-ı ateş-sûzumu: Ah ateşinin yangını
Âlem-i imkân: İmkânlar âlemi (dünyâ)
Arz: Yer, zemin
Beyhûde : Boşuna
Cemâl : Güzellik
Dûzah: Cehennem
Hâbîde : Uykuya dalmışlık
Hüsn: Güzellik
Lahza: An
Menbâ: Kaynak
Mîzân: Denge, tartı, ölçü
Nefha: Üfürme, Rüzgar, üfleyiş
Nûr: Işık, aydınlık
Semâvât: Gök, gökler
Sürûr: Neşe, sevinç
Vird : Sıkça söylemek
Zulmet: Karanlık

Dipnot:

1 Eser baskıya hazırlandığı için imlâsı tamamen yazara aittir, tashih edilmemiştir.

KAYNAKÇA:

İlâhiyât-ı Ken'an: 1988 Hulbe Yayıncılık – Sayfa:12 / Hazırlayan: Yusuf Ömürlü, Dinçer Dalkılıç
İlâhiyât-ı Ken'an: Cenan Eğitim, Kültür ve Sağlık Vakfı yayını- 2013 / Sayfa:188 - 189 / Hazırlayan: Prof. Dr. Mustafa Tahralı
İlâhiyât-ı Ken'an Müzik Cd'si: Cenan Eğitim, Kültür ve Sağlık Vakfı yayını
Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık: 2000, Kubbealtı Yayını / Yazarlar: Samiha Ayverdi, Nezihe Araz, Sofi Huri, Safiye Erol,
Ken'an Rifâi – Sohbetler 2000, Kubbealtı Yayını / Hazırlayan: Samiha Ayverdi
Ken'an Rİfâî – Şerhli Mesnevî-i Şerif: 2000, Kubbealtı Yayını
Zerredeki Okyanus/ Ken'an Rifâî ile Kendinden Kendine Yolculuk: 2003/ Derleyen: Gülmisal Gürsoy
Ey İnsan: 2007, Nefes Yayınları /Derleyen: Cemalnur Sargut



İlhan Ayverdi'nin Sohbetleri-2

» Derleyen: Fahrünnisa BİLECİK*

Sevgili Gönül Dostları,

Büyük insan, mutasavvıf, mütefekkir ve lûgat yazarı Muhterem İlhan Ayverdi'nin Dergimizin Kış (14.) sayısında ilkine yer verdiğimiz sohbetlerine devam ediyoruz. Bunlar Kendileri'nin el yazılarıyla tutulmuş notlarından oluşmaktadır ve daha önce yayımlanmamıştır. Lütuflarından ve himmetlerinden nasiplenmek niyazıyla…

"İmam Gazâlî, çok iyi bir tahsil görmüş ve meşhur bir âlim olmuştur. Bir gün Tus'a giderken katıldığı kervan haydutların hücumuna uğrar. Herkesle beraber Gazâlî de soyulur. Haydutların reisinden onların hiçbir işine yaramayacak olan çantasını geri vermesini rica eder. Eşkıya reisi çantada ne olduğunu sorunca; "Tuttuğum notlar.", der. Reis; "Çantan alınınca ilminden nasipsiz kalıyorsun, böyle ilim mi olur?" diyerek çantayı geri verir.

Gazâlî bu hadiseyi ve bu sözleri ilâhî bir ihtar kabul eder. "El-Münkiz Mineddalâl" "Dalâletten Hidâyete" adlı eserinde öğrenilmesi gereken ilimlerin hepsini okuduğunu sadece işitmek ve öğrenmekle tahsil edilmeyen, zevk ve sülûk ile anlaşılabilecek, yaşanabilecek olan ilimden ise o zaman haberdar olmadığını söyler. Ona göre sağlığın tarifini yapmakla sağlıklı olmak arasındaki fark çok büyüktür. İşte bunun gibi tasavvufî terimleri bilmekle hal sahibi olmak (öğrendiğini yaşayabilmek) da çok farklı şeylerdir. Gazâlî; "Sonra ders vermek hususundaki niyetimi düşündüm, baktım ki Allah rızası için değil mevki ve şöhret endişesiyle hareket etmişim. Bu durum karşısında uçurumun kenarında bulunduğuma şayet hâlimi düzeltmezsem ateşe yuvarlanacağıma kanaat getirdim. Bir müddet bunu düşündüm. Sonra tercih durumunda kaldım." diyor."

İşte hakikati ararken kelâm, felsefe ve tasavvufu derinlemesine incelemek ona ulaşmak için yeterli olmuyor. Kurtuluşun bir el tutmakta olduğunu idrak etmesi onu hidayete eriştiriyor ve intisap ettikten sonra yazdığı esere "Dalâletten Hidâyete" ismini veriyor.

Kuru ilmin insanı gayeye ulaştırmayacağına bir misal de Hz. Mevlânâ'dır. O da zâhir ilminde meşhur büyük bir âlimdir. Fakat Hz. Şems gelince iş değişir. Hz. Mevlânâ onda kitapların üstünde bir ilim, bir hal ve irfan olduğunu görmüştür.

Bir gün havuz kenarında otururken Hz. Şems Mevlânâ'nın pek kıymetli kitaplarını havuza atar. Hz. Mevlânâ dehşet içindedir. Kitapların bir kısmı babasının hatırası, ilmî ve çok kıymetli eserlerdir. Hz. Şems Mevlânâ'nın telaşı karşısında gayet sakin elini uzatıp kitapları havuzdan hem de kupkuru olarak çıkarır.

Kendi ilminin üstünde bir ilmin varlığına şahit olan âlim Mevlânâ, artık ârif Mevlânâ olmak yolundadır. İlmin ve kitapların belli bir seviyeye getirdiği Mevlânâ'yı hakikate, irfana ulaştıracak bir insan, bir el gerekti. İşte o el, o insan Hz. Şems olmuştur.

Mezhebimizin imamı Ebû Hanife (Nu'man bin Sâbit), "İki sene olmasaydı Nûman helâk olurdu." demiştir ki, bu iki sene onun âhir ömründe el tuttuğu iki senedir. O Ebû Hanife ki zâhir ilminde zirveye çıkmış fakat ancak bir el tutunca kurtulduğunu söylemiştir.

Sâmiha Ayverdi aynı hakikati "Batmayan Gün" adlı eserinde kendi müstesnâ üslûbu ile romanın kahramanı Aliye'nin kaleminden şöyle dile getiriyorlar:

"Baba, kulağını bana ver. Büyük babamın dünyasının paslı kilitleri beni şaşırtan bir gürültü ile açılıyor. Duy, sen de duy, bunu herkes duysun. Meğerse dünyada bir İrfan Paşa ile yüz yüze gelmeden bu kilidin açılmasına imkân yokmuş."

19. asır şâirlerinden Senâî:

Yazmamış Kādî vü Keşşâf ü Cerîr ü Taberî
Haberim yok güzeli kimden alayım haberi.

derken, şâir Selâmî ona şöyle cevap veriyor:

Okudum Kādî vü Keşşâf ü Cerîr ü Taberî
Aradım sordum anı Pîr'den aldım haberi.

Bütün bu misaller bize zâhir ilimle ârif ve Hak âlimi olunamayacağını, hakikate ermek için insandan insana bir alış veriş gerektiğini bildiriyor.

Netice olarak bilgisayarların, internetin, yeni yeni keşiflerin verdiği bir yığın bilgi bizi belli bir seviyeye getirir fakat kemâle eriştiremez. Bunları elde edelim ama her şey zannetmek gafletine düşmeyelim.

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

Rıza Rit:
Fem-i Muhsin Şimdilerde Unutuldu

Münir Nurettin Selçuk'un yanında mûsikîyi kavramış olan Rıza Rit, 89 yaşına rağmen mûsikîmizin engin denizinde kulaç atmaya devam ediyor. Üstün icra kabiliyeti ve eğitimciliği hala pırıl pırıl parlıyor. Mûsikîmizin bugünlerde unutulmuş olan bir kavramını gündeme getirerek Fehm'i Muhsin'e vurgu yapıyor ve ekliyor: "Benim anlayışıma göre her eserde beni böyle oku, beni böyle çal ifadesi var. Bağırarak kimseye seni seviyorum denmez. Eserlerdeki kelimelerin mânâlarını da bastırarak ve birçok yerde nüanslarına ve melodinin yapısına dikkat ederek, okumak lâzım." Türk müziğine yarım yüzyıldan fazla hizmet etmiş Rıza Rit'i tanımak ve anlamak için sohbet ettik.

Röportaj: Nebahat KONUYILMAZ*

Çocukluk yıllarında ailedeki müzik ortamından bize biraz bahseder misiniz?

Müziği, Türk müziği, batı müziği gibi ayrım yapmadan müziği seven bir ailenin ferdiyim. Babam keman, annem ud, piyona, daha sonraları kardeşim kanun, ben de kendime yardımcı olabilmesi için tanbur seçmiştim ve o zamanlar meşhur kapağı yeşil olan gramofonda (Sahibinin Sesi) merhum Münir Nureddin Selçuk Hocamızın plaklarını dinleyerek büyüdüm. Aynı zamanda akşam üzeri futbol oynamayı bırakırdım. Eve gelip, radyodan fasılları, koroları dinlerdim.

Rıza Rit

Anne ve babanızdan da bahseder misiniz?

Hay hay! Babam Tevfik Rit, çok çok Türk müziğini seven bir insandı. Bilhassa Münir Bey'in konserlerini, plaklarını çok dinlerdi. Annem yine aynı şekilde, bizim evimizde çoğunlukla Münir Bey'in plakları çalınırdı. Ben de Münir Bey'i dinlemekten büyük zevk alan bir insandım. Birçok akşamlar ailece oturup, sazlarımızı alıp (ben hem okuyorum hem de çalıyordum) meşk ederdik.

Neden tanburu seçtiniz?

Ben tanburu şu bakımdan sevdim ve tercih ettim. Sabit perdeli bir saz. Sonraları da benim birçok arkadaşım ismimi Perdeci Rıza olarak çıkardılar. Sağlam perdeler basıyormuşum o bakımdan.

Kimseye gidip illâ şu şarkıyı bana meşk eder misin, dememeye çalıştım ve birçok bestekârın kendilerinden de eserleri dinleme imkânı buldum. Bu bestekârların hâlen ben de imzalı eserlerinin notaları var. Sayabilirim de, Emin Ongan, Sadi Işılay gibi...

Ankara'da lise de okurken, ilk Şerif İçli ile tanıştım. Oğlu ile bilardo oynuyoruz. Gel babamla tanıştırayım seni dedi. Evlerimiz de yakındı. 1942-1943 senesiydi. Sonraları lisede, aynı lisede okuyan Selahattin İnal, Kemani ve Tanburi Ferit Sıdal ile bir araya geldik.

Uzun bir müddet beraber çalıştık. Fakat ben daha sonra üniversiteyi okumak için İstanbul'a gelince ara verdik. 1944-1948 yılları arasında üniversite tahsilim sürdü. Ama en önemli dönem 1946 da. 1946'da izinle Ankara'ya git-

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

Eczacılık Fakültesi'nde öğrenci iken

Hilmi Rit, Hakkı Derman, Kadri Şençalar ile...

miştim. Ferit ve Selahattin ile buluştuk. Ferit tanbur çalıyor, Selahattin keman çalıyor. Yahu Radyo'ya gidelim bir neşriyat isteyelim dedik. Cevdet Kozanoğlu o zamanki müzik yayınlarının şefi. Gittik böyle böyle meraklıyız. Geçin stüdyoya dinleyelim, dedi. Girdik stüdyoya hiç unutmuyorum, okuduğum şarkıyı da hatırlıyorum. Kemal Emin Bara'nın, "Bağ-ı hüsnü o güzel günlerin soldu." Şarkıya girdim, "Yetişir." dedi Cevdet Kozanoğlu. Bu kadar kısa. "Yarın akşam 19.20'de 25 dakikalık size yayın veriyorum, gelin okuyun." deyince çok heyecanlandık. Hatta heyecandan ellerimiz titriyordu. Ertesi gün geldik okuduk. 5 şarkıyı da bugünkü gibi hatırlıyorum.

İlk radyo icranız sayabilir miyiz?

Evet. İlk neşriyâtım 1946'da böyle. Üniversiteyi bitirdim ama üniversite sırasında İstanbul'da Abdulkadir Töre, Eyyubi Ali Rıza Şengel, Cemal Kamil Gönenç, Necmi Rıza Ahıskan, Dede Süleyman Erguner, Kemençevi Hadiye Ötüken, Neşat Halil Öztan, Mildan Niyâzi Ayomak gibi üstatların bulunduğu bir derneğe katıldım. Üniversite hayatımda onlarla birçok çalışmada bulundum ve 1953'te İstanbul Radyosu'nda solist ve korist olarak çalışmaya başladım. Aynı sene üniversiteden arkadaşım olan Nevzat Atlığ'ın teşvikiyle İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Mûsikî İcra Heyeti'ne girdim. Benden bir müddet sonra Münir Nurettin Hoca, icrâ şefliğine getirildi. Ölümüne kadar onunla yan yana, karşı karşıya çalışma bahtiyarlığına eriştim. Arkadaşlarımın teveccühü ile de 1978-1981-1984 yılları arasında Türk Mûsikî temsilcisi olarak TRT yönetim kuruluna seçildim ve aynı zamanda İstanbul Semâ Grubu'yla da Avrupa'nın 30-32 şehrinde birçok arkadaşımızla klasik eserler ve âyin okuduk. Âyin okuduğumuz zaman sema yapılıyordu. Daha sonra Suudi Arabistan ve Mısır konserlerine gittim. Mûsikîyle en güzel senelerimi geçirdiğimi bilhassa söylemek isterim.

Kaç kardeştiniz?

İki kardeşiz. Hilmi Rit. Başka kardeşim yok.

İstanbul Radyosu'nun en iyi kanunlarından biri olan kardeşinizi biraz anlatır mısınız?

Hilmi'nin küçüklüğünden beri kanuna bir sevgisi vardı ve bilhassa Ahmet Yatman'ı çok severdi. Onun yolunda yürümeye çalıştı. Senelerce o da Münir Bey'e çok hayran bir sanatçıydı. Münir Bey'in birçok konserinde refakat sazında kanun olarak Hilmi Bey çalışmıştır. Benim İstanbul Radyosu'nda çalıştığım senelerden ölünceye kadar benim neşriyatlarımda kanun olarak o çalıştı. Evde de çalışmalarımız tabiî beraber olurdu. Bazen ikimiz saz eseri çalardık. Ben tanbur, o kanun. Kanunu çok sevdiği için bilhassa iki, üç tane güzel kanun temin etmiştir. Akort mevzunda da çok hassastı. Kanunun sürekli akort-

> *Tanburu sevmemden dolayı birçok arkadaşım ismimi Perdeci Rıza'ya çıkardılar. Sağlam perdeler basıyormuşum o bakımdan.*

lu olmasına çok dikkat ederdi. Piyasa çalışması da yapmıştır. Ama son senelerde biraz sağlığı bozuldu ve bıraktı. Beraberliğimiz çok iyi geçmiştir. Yani iki kardeşin birbirine ters düştüğü zamanlar olmadı diyebilirim. Allah rahmet eylesin…

Bize biraz İstanbul Radyosundaki çalışmalarınızdan da bahsedir misiniz?

İstanbul radyosunda çalıştığım seneler içerisinde teveccüh gördüğüm bilhassa birinci sınıf ses sanatçısı olarak akşamları üç, gündüzde bir olmak üzere ayda dört neşriyat yapardım ve Türk mûsikîsinin büyük isimleriyle çalıştığım için tekrar tekrar bahtiyarlığımı söylemek isterim. Orada seneler içerisinde güzel bir hatıram var onu anlatmak istiyorum. İcra heyetinde Kasım İnaltekin okuyucu arkadaşımız, besteleri var. Bir şarkı yapmış. Bir gün "Rıza bir Hüzzam şarkı yaptım bunu radyo neşriyatında okur musun" dedi. "Okurum" dedim. Ama kıymetli bir arkadaşımız olan Cüneyt Orhon müzik yayınları şefiydi, pek gençlere imkân vermiyordu. "Getir notayı" dedim. Notayı getirdi. O zamanlar fotokopi falan pek revaçta değildi. Oturdum yazdım beş tane. Bestekârın ismi olarak notanın köşesine de "Selânik'li Ahmet" dedim. Radyoya götürdüm. Öğlen neşriyatında Sadi Işılay ve Şerif İçli çalışıyor. Provayı yaptık. Şerif İçli beni Ankara'dan tanıyor; çağırdı "Selanik'li Ahmet'in bütün eserleri bende var ama bu yok" dedi. Dedim böyleyken böyle… Eser, Kasım İnaltekin'in. "Aferin bu çocuğa güzel yapmış" dedi. Hüzzam makamındaki "Zevk-i vuslatla geçen demlerimi yâd edeyim" eserini Kasım İnaltekin, Tepebaşında gazinoda okuyor, Şerif İçli'de fasıl da çalıyor. Akşam tebrik etmiş Kasım'ı. Böyle bir hadisemiz de var. Arkadaşıma duyduğum sevgi ve saygı dolayısıyla onun eserini okuyayım, dedim.

Rıza Rit Kimdir?

22 Eylül 1925 tarihinde İstanbul'da doğdu. Annesi Sabiha Hanım ud ve piyano, babası Tevfik Bey' de keman çaldığından çocukluğu mûsikî dolu bir ortamda geçti. Çocukluğunda dinlediği Münir Nurettin Selçuk plakları ve radyo fasıllarından etkilenerek küçük yaşlardan itibaren Türk müziğine ilgi duydu. Lise yıllarında besteci Şerif İçli ile tanışarak eserlerinden ve nota arşivinden yararlandı. Aynı lisede okuyan Selahaddin İnal ve Ferid Sıdal'la uzun süre birlikte çalıştı.

1944'te İstanbul Üniversitesi Eczacı Okulu'na girdi. Üniversitede okuduğu yıllarda Abdülkadir Töre, Eyyübi Ali Rıza Şengel, Hadiye Ötüken, Dede Süleyman Erguner gibi üstatların bulunduğu bir derneğin çalışmalarına katıldı. Bu arada Udî Fahri Kopuz'dan istifade etti. 1946 yılında Ankara Radyosu'nda ilk solo icrâsını yapan Rıza Rit, Mesut Cemil ve Cevdet Kozanoğlu'nun teşvik ve takdir dolu sözleri ile moral bularak, müziğe olan ilgisi derinleştirdi. 1948'de Eczacı Okulu'ndan mezun oldu. 1950'de bir yıl süreyle Ankara'da Yenişehir Eczanesi'nin mesul müdürlüğünü yaptı. Ertesi yıl İstanbul'a gelerek iki yıl süresince ailesine ait Rit Çikolata ve Rit Sabun Fabrikalarında görev aldı. 1953 yılında İstanbul Radyosu'nda solist ve korist olarak göreve başladı. Aynı yıl Dr. Nevzad Atlığ'ın teşvikiyle İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Müziği İcra Heyeti'ne girdi. 1972'den sonra sanatçı, şef ve âyinhan olarak tüm mesaisini Türk müziğine verdi. 1978-84 yılları arasında iki dönem TRT Yönetim Kurulu Üyeliği görevini yürüttü. 1990'da yaş haddi nedeniyle TRT'den emekli oldu. Bu tarihten sonra da uzun yıllar İstanbul Eczacı Odası Klasik Türk Müziği Korosu'nu yönetti. Seslendirdiği eserlerin bir kısmı CD'ye aktarılarak Mûsikîmizde İz Bırakanlar: Rıza Rit ve Rıza Rit'ten Seçmeler adlarıyla yayımlandı.

Peki, tekrar anne ve babanıza dönersek, babanızın sabun ve çikolata fabrikası varmış biraz anlatır mısınız?

Efendim o şöyle. Babam Nestle şirketinin Ankara mümessiliydi. Daha sonra, Rit soyadımızdan dolayı, meşhur İngiliz şeffaf bir gliserinli sabunu vardı. Babam onun gibi bir Rit sabunu çıkarttı. İstanbul'a gelince hem sabunu çıkardık, "Bir Rit Çikolatası yapalım gel Rıza." dedi. 1951-1952 seneleriydi, İstanbul Şişli'de çalışmaya başladık. Fakat sonraki bazı şartlar bizi zora soktu. Ben tamamıyla bu tarafa 1953'te radyo ve konservatuvara yöneldim. Maalesef o sabun ve çikolata işini fazla yürütemedik ve öyle kapandı.

Babası Tevfik Bey ile

Eczacılık fakültesini bitirdiniz. Neden müzik?

Müziği tamamen evimde çalışayım diye düşünüyordum. Fakat o aralarda babamla beraber çalışacağım için eczane açmayı da düşünemedim. Evvelâ bu tarafa babama yardım edeyim onunla çalışayım baba-oğul diye düşündük. Fabrikalarda bütün gün 200 kiloluk çikolata makinasını dolduruyorum, çalıştırıyorum falan filan. İşler ters gidince o dönemlerde 1966 senesinde Şişli'de bir eczane açtım. Bir müddet devam etti o. Ama o arada işte 1966'ya kadar da 1953'te hem konservatuvar hem radyo ayrıca fabrikaya gidip sabunlara nezaret ediyorum. 3-4 yerde çalışıyordum ve yetişemiyordum. Eczaneyi devir ettim ve tamamen müzik hayatına devam ettim.1980 senesinde yaş haddinden emekli olduk fakat bırakmadılar. Ne radyo ne TRT ne de konservatuvar bırakmadı. 2005 senesine kadar çalıştım.

> *"Optimumdan maksimuma giden çizgi üzerinde bir eseri icra etmek; büyük bir sanatçı hüviyetidir."*

2005 yılından sonra neler yaptınız?

2005'ten birkaç sene evvel de genç eczacı arkadaşlarımın bir amatör koraları vardı, illâ "Gel bizimle çalış ne olursun." dediler. 1997 senesinde onlarla çalışmaya başladım ve hâlen çalışıyorum. Onlarla 15 senedir çalışıyoruz. Konserler veriyoruz İstanbul'da. Her cumartesi onları çalıştırıyorum ve hakikaten gerek TRT'de gerekse de konservatuvarda gördüğümüz sevgi ve saygı gibi onlardan da çok büyük bir sevgi, saygı görüyorum.

Sesiniz hâlâ formunda bunu neye borçlusunuz?

Hayatımda hiç yarım sigara bile içmedim. Sigaranın tadını bilmiyorum. Yürümeyi, yüzmeyi çok severim. Birde, uykuma ve gıdama dikkat ederim.

Sizin konservatuarda hocalığınız ve şefliğinizde var. Biraz eğitimciliğinizden de bahseder misiniz?

Efendim Münir Nuretin Bey'in vefatından sonra ilk 1953'te girdim kısa bir zaman önce Münir Bey gelmişti. 30 seneyi geçen bir süre onur şefliğinde çalıştık. Onu kaybettikten sonra bir arkadaşımız bir müddet onun yerine devam ettiler. Sonra da bana teveccüh gösterildi ve icraat şefliğine getirildim. Evet, biraz zayıflamıştık ama eski kuvvetli arkadaşlarımızla beraber 81'den 2005'e kadar bana bu gösterilen teveccühle icra heyetinin şefliğini yürüttüm. Çünkü Münir Bey'den aldığım pek çok şeyleri aynen heyete aksettiriyordum. Ama o senelerde Münir Bey'in yürüttüğü yolda birinci beste, ağır semai, yürük semai, saz semaisi falan.

Sizin kullandığınız ve şimdilerde de unutulmuş tabirlerden fem-i muhsin yani eserleri güzel bir ağızla okuma hali, okuyabilme meziyeti. Bu konuyu anlatır mısınız?

Benim anlayışıma göre her eserde beni böyle oku, beni böyle çal ifadesi var. Bağırarak kimseye seni seviyorum denmez. Yumuşak bir şekilde söylenir. Eserlerdeki kelimelerin manalarını da bastırarak ve birçok yerde nüanslarına dikkat ederek melodinin yapısına dikkat ederek okumak lazım. Hüzzam makamı ile bir uşşak makamını ayırmak, o makamların ihtiva ettiği incelikleri belirterek okumak lazım. Kendimize göre değil de, bestekâr nasıl yapmış eseri, ona saygı

İstanbul Eczacı Odası Klasik Türk Müziği Korosu ile...

Kardeşi Hilmi Rit ve Münir Nurettin Selçuk ile...

göstererek okumak lâzım. Her eserde her makamda bunlar dikkat edilecek hususlardır. O zaman fem-i muhsin konusu olabilir.

Yani güzel bir ağızla, düzgün bir diksiyonla ve doğru icra edelim diyorsunuz.

Evet, eserin aslına sadık kalarak okumak lâzım. Birçok yerini değiştirecekseniz o zaman bu bestekârların eserlerini okumayın kendi kendinize yaptığınız bir şeyi, yapabiliyorsanız bir besteyi okuyun. Seçmek mühim hem de çok mühim; ben her eseri okurum, her makamdan okurum. Bu benim anlayışıma ters. Belki yanlış olabilir ama geri almıyorum sözlerimi. Çünkü bunun faydasını kendimde gördüm. Seçtiğim makamlarda, seçtiğim eserlerde gördüm. Sesine giden ve anladığı, oradan çıkardığı mânâyı anlayabilmeye çalışarak hissettirdiği sürece eseri iyi yorumlar sanatçı. Optimumdan maksimuma giden çizgi üzerinde bir eseri icra etmek, büyük bir sanatçı hüviyetidir.

Ses genişliğine göre mi eserlerinizi tercih ettiniz?

Evet, tabiî. Meselâ muhayyer okuyacağım zaman 4 ses aşağı okumayı tercih ediyordum. Tiz nevalar var, tiz hüseynîler var. Bazı makamlarda yerinden okuyorum. Rastları, uşşakları yerinden okuyordum. Daha sonraları uşşakları da dört ses aşağıdan okumaya başladım. Bağırmak değildir ki benim anladığım. Beni böyle oku, bu sesi çıkar demektir. Bir muhayyer sesini çıkarırken eğer pes basılacaksa o zaman şarkının mânâsı yok.

Müzikle uğraşan gençlere ne tavsiye edersiniz?

Seçtikleri mûsikî mevzuunda çok hassas olmaları ve eserlerin aslına sadık kalarak okumalarını, mümkünse ki mümkündür tavsiye ediyorum. Kendilerine bir repertuar yapmaları, her eseri, her makamı değil ama seçerek bir repertuar hazırlamalarını tavsiye ederim. İmkân bulurlarsa bestekârın kendisi ile de temas etmeliler. Ben fanatik görüşlü Türk Mûsikîsi temsilcisi değilim. Ama bestekârın kendisiyle ve bu eserleri iyi icra eden sanatkârlarla temas etmeleri, aslına sadık kalarak icra etmeleri, besteye, bestekâra saygılı olmaları çok önemlidir.

Hulâsa

Çenber ve Remel Bestelerde Usûl-Vezin Münâsebeti

» Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER**

Türk mûsikîsinde beste formundaki eserler, klasik fasılların (takımların) peşrev ve kâr'dan, takımda kâr olmadığı zamân da, peşrevden sonra, ağır semâîden de evvel okunan sözlü eserleridir. Kâhir ekseriyyetle büyük usûllerle bestelenir. Pek nâdir, seyrinde, curcuna (Dede Efendi'nin Mâhûr hafîf, Dellâlzâde'nin Mâhûr-bûselik hafîf ve Tâhir Efendi'nin Sabâ hâfif bestelerinde olduğu gibi) ve aksak semâî (Dil-hayât Kalfa'nın Mâhûr devr-i kebîr bestesinde olduğu gibi) gibi küçük usûller de kullanılmıştır.

Klasik âsârın en mutantan eserleri umûmiyyetle beste formundadır. Klasik fasıllarda birinci ve ikinci beste mefhûmları vardır ve birinci besteler daha vakur, daha mutantan eserlerdir. Birinci bestelerde nisbeten daha sık gördüğümüz usûller, 120 zamânlı zencîr ve esâsen diğer büyük usûllere göre daha küçük zamânlı olmasına rağmen 24 zamânlı ağır-çenberdir. Hemen dâimâ dîvân edebiyyâtının gazel şeklindeki şi'rlerinden, çok nâdir olarak da, şarkı şeklindeki şi'rlerden (Küçük Hoca'nın Hicâz darb-ı fetih bestesinde olduğu gibi) bestekâr tarafından seçilmiş 4 mısrâın ve yine bestekâr tarafından tesbît edilen lâfzî (ey, aman, âh, hey cânım, ömrüm, ba'zân da farklı bir şi'r) ve gayr-i lâfzî terennümlerin bestelenmesiyle vücûde getirilir. Şi'rden seçilen bu 4 mısrâın birinci, ikinci, dördüncü mısrâları ve akabindeki terennümler, ekseriyyetle aynı melodiyle bestelenirken, üçüncü mısrâ (meyân) ve ba'zân da sonrasında gelen terennümler farklı melodiyle bestelenir ve aşağıdaki biçimde şematize edilebilir;

A (birinci mısrâ) +T (terennüm)
A (ikinci mısrâ) + T (terennüm)
B (üçüncü mısrâ=meyân) +T (terennüm)
A (dördüncü mısrâ) +T (terennüm)

Bestelerde, güftenin kendisinin bir kısmının terennüm olarak kullanıldığı (Itrî'nin Hisâr devr-i kebîr bestesinde olduğu gibi) ve hiçbir terennümün olmadığı (Hâfız Post'un Nevâ sakîl ve Hâfız Kömür'ün Nihâvend-i kebîr muhammes bestelerinde olduğu gibi) enteresan nümûnelere de tesâdüf edilir. İlâveten, besteleniş tarzı farklı olan ve umûmiyyetle lenk-fahte ya da ağır-düyek usûllerle ölçülen nakış şekilleri de vardır. Nakış bestelerde sıklıkla birinci ve ikinci mısrâ peşpeşe okunur, ara sıra araya kısa terennümler ilâve edilir, ikinci mısrâ sonunda asıl terennümler bulunur. Daha sonra melodisi sıklıkla farklı olan üçüncü mısrâ, melodisi ikinci mısrâyla aynı olan dördüncü mısrâ ve terennümler ta'kîb eder ve aşağıdaki biçimde şematize edilebilir;

A (birinci mısrâ) + B (ikinci mısrâ)
T (terennüm)
C (üçüncü mısrâ) + B (dördüncü mısrâ)
T (terennüm)

Nakış bestelerin, nâdir görülen, her bir mısrâının farklı bestelendiği (Ali Rıf'at Bey'in Nihâvend lenk-fahte bestesinde olduğu gibi) şekilleri de vardır.

* Bu yazıda kullanılan imlâ tamamen yazarın kendisine aittir. ** Konya Selçuk Üniversitesi Tıp Fakültesi

Beste formundaki eserlerin bestelendiği güftelerin, dîvân şi'rlerinden seçilmiş olması, "arûz vezinli" olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, usûl-vezin arasında bir münâsebet olup olmadığı hep tartışılmış, müzâkere edilmiştir. Biz de yazımızda esâsen bu bahsi ele aldık. Ancak, bu formda zencîrden lenk-fahteye kadar pek çok büyük usûllü eser vardır. Biz, sâdece husûsiyyet arz ettiğini düşündüğümüz remel ve çenber usûlündeki besteleri inceledik ve bu maksadla remel ve çenber usûlünde bestelenmiş, ilk nümûneleri günümüze ulaşan XVII. asır âsârından, Subhi Ziyâ Bey ve çağdaşı olan bestekârlara kadar olan dönemdeki eserleri taradık ve notalarına ulaşılabilen bütün eserleri inceledik.

Beste formundaki eserlerin bestelendiği güftelerin, dîvân şi'rlerinden seçilmiş olması, "arûz vezinli" olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, usûl-vezin arasında bir münâsebet olup olmadığı hep tartışılmış, müzâkere edilmiştir. Biz de yazımızda esâsen bu bahsi ele aldık. Ancak, bu formda zencîrden lenk-fahteye kadar pek çok büyük usûllü eser vardır. Biz, sâdece husûsiyyet arz ettiğini düşündüğümüz remel ve çenber usûlündeki besteleri inceledik ve bu maksadla remel ve çenber usûlünde bestelenmiş, ilk nümûneleri günümüze ulaşan XVII. asır âsârından, Subhi Ziyâ Bey ve çağdaşı olan bestekârlara kadar olan dönemdeki eserleri taradık ve notalarına ulaşılabilen bütün eserleri inceledik. Hâlen hayâtta olan ya da XX. asırda yaşamış, fakat birer eseri olan san'atkârların eserlerine yer vermedik. Notaları, "www.notaarsivleri.com[1]" ve "Türk Mûsikîsi Vakfı" internet sayfasından[2] elde ettik. Ayrıca, Etem Ruhi Üngör'ün "Güfteler Antolojisini [3]" de tedkik ettik. Netîcede, 86 çenber ve ağır-çenber, 26 remel ve ağır-remel usûlündeki notalarına ulaşılabilen besteyi çalışmaya dâhil ettik ve arûz vezinlerini tesbît ettik. Eserler ilâveten, ilk ve meyân mısrâının başına, "âh" ya da "âh yâr" lâfzları alıp almamasına göre de tasnîf edildi ve tekrâr vezin tesbîti yapıldı.

Çenber Usûlündeki Besteler

Çenber usûlü 24 zamânlı büyük usûllerdendir. Bi'l-hâssa "ağır" şekli, fasıllarda, kendisinden daha büyük usûllü bir beste olsa da birinci beste olarak okunur. Klasik âsârın bu mutantan usûlünde, 100 bestenin güftelerine ulaşıldı. Bunlardan notaları elde edilen 86 çenber ve ağır-çenber beste çalışmaya dâhil edildi. Bu bestelerin güfteleri arûz veznine göre incelendiğinde, 69'unun **remel** bahrinin *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilâtün fâ'ilün" (Nota 1), 4'ünün **remel** bahrinin *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* (Nota 2), 10'unun **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* (Nota 3), 1'inin **müctes** bahrinin *"Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fa'lün* ", 1'inin de **muzârî** bahrinin *"Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün"* terkîbinde olduğu tesbît edildi (Tablo 1). Bestekârı bilinmeyen, "Uşşâkı şâd etmektedir şeh-i hûbâna yakışan" mısrâıyla başlayan bir Uşşâk çenber bestenin vezni anlaşılamadı. Şu hâlde, çenber usûlündeki bestelerin güftelerinde kâhir ekseriyyetle, **remel** bahrinin *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilâtün fâ'ilün" , ikinci sıklıkta da, **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* kalıbını görmekteyiz. Remel bahrinde her iki terkîbdeki eserleri topladığımızda sayı, remel bahri için 73 oluyor. Güfteler Antolojisinde olup da notasına ulaşamadığımız çenber usûlündeki bestelere baktığımızda, 10 eserin **remel** bahrinin *"Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilâtün fâ'ilün", 2 eserin **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"*, bir eserin de **müctes** bahrinin *"Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün* " kalıbında olduğunu görüyoruz. Antolojide olan, ancak vezin tesbîti yapamadığımız bir çenber besteye de tesâdüf ettik. Açıkça görüldüğü gibi, çenber bestelerin güftelerinde bâriz bir vezin tercîhi var. Notasına ulaşılamayan besteleri de dâhil ettiğimizde, 100 çenber bestenin güfte vezinlerinin 83'ünün (% 83) **remel** bahrinde, 12'sinin (% 12) **hezec** bahrinde olduğu görülüyor.

Tablo 1: Çenber bestelerin bahir ve kalıplara göre dağılışı

Remel	*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilâtün fâ'ilün (**69**)
Remel	*Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün* (**4**)
Hezec	*Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün* (**10**)
Müctes	*Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fa'lün* (**1**)
Muzârî	*Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün* (**1**)

Güftesi Arûzun Remel Bahrinde Olan Çenber Besteler

Notasına ulaştığımız 86 esere tekrâr dönelim; mısrâ başlarına "âh" terennümü alıp almamasına göre incelediğimizde, güftesi **remel** bahrinde olan 73 çenber bestenin biri hâriç (İsmâil Hakkı Bey'in Isfahânek bestesi), tamâmının mısrâ başlarına "âh" terennümü aldığını görüyoruz. Literatüre baktığımızda, mevzûyla alâkalı en geniş araştırmayı Cahit Öney'in yaptığını tesbît ettik. Öney, 1984'te "Millî Türkoloji Kongresi'nde[4]" verdiği tebliğde 93 çenber besteden bahsetmiş, bunların vezinlerini listelemiş ve çenber usûlü ile arûz arasındaki prozodik ilgiden söz ederek, çoğunlukla başta "âh" ya da uygun sürede sessizlikle başlanan çenber usûllü bestelerde esâsen, "*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilâtün fâ'ilün" arûz kalıbının kullanıldığından bahsetmiştir[4]. Bu düşüncelerini "Musiki Mecmuasında da[5]" neşretmiştir. Bizim bulduğumuz netîceler de Öney'in söylediklerini ve yazdıklarını destekler mâhiyyettedir. Ancak Öney, sebep hakkında bir şey söylemiyor ve 18 çenber bestenin tedkikiyle iktifâ ediyor. Öney›in çenber bestelerin sayısı hakkında verdiği bilgi ile bizim verdiğimiz sayı arasındaki fark, muhtemelen bütün (notası olan ve olmayan) bestelerin kaydedilmesinden kaynaklanıyor olabilir. Zîrâ biz, mısrâ başlarındaki terennümleri de dikkate aldığımızdan, sâdece notası olan çenber besteleri incelemeye tâbi tuttuk.

Şunu ifâde ederek başlayalım; İsmâil Hakkı Bey'in "remel bahrindeki bir güfteden seçilmiş çenber besteler" repertuarında, mısrâ başlarına terennüm almayan tek beste olan "Isfahânek çenber bestesindeki" tasarrufu îzâh edemedik.

Çenber bestelerde remel bahrinden bir güfte kullanıldığında neden, neredeyse tamâmında, mısrâ başlarında "âh" lâfzı bulunuyor? Bu şekilde bir istisnâî vaziyyet, bir de, elimizde 5 adet nümûnesi olan ve güftelerinin hepsinin **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* kalıbında olduğu nîm-devir bestelerde, mısrâ başlarına âh" yerine "yâr" terennümü alması farkıyla mevcûddur. Bu suâl ve ma'lûmât, bizi "âh" sözünü de vezne dâhil etmeye zorladı. Böyle yapınca "*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"* kalıbındaki güftelerin *"Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün"* kalıbına, *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* kalıbındaki güftelerin de "*Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün"* kalıbına, ya'nî her ikisinin de **recez** bahrine değiştiğini gördük.

İlk misâl olarak, **remel** bahrinin "*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"* terkîbindeki güftesi Dânişî'ye, bestesi Dede Efendi'ye âit olan Evc-bûselik ağır-çenber besteyi inceleyelim;

Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün
Ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm gözüm
Hâk-i pâyi âh-ı eşkim arz eder gönlüm gözüm
Ben nice nâlân ü giryân olmayım ey Dânişî
Mâcerâ-yı râz-ı aşkı fâş eder gönlüm gözüm

Mısrâ başlarındaki "âh" lâfzını da vezne dâhil ettiğimizde veznin **recez** bahrinin *"Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün"* kalıbına değiştiği açık bir şekilde görülüyor.

Müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün
Âh ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm gözüm
Âh hâk-i pâyi âh-ı eşkim arz eder gönlüm gözüm
Âh ben nice nâlân ü giryân olmayım ey Dânişî
Âh mâcerâ-yı râz-ı aşkı fâş eder gönlüm gözüm

Şimdi de **remel** bahrinin *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* terkîbindeki, güftesi Hâmî'ye bestesi Tanbûrî İzak'a âit ve güftesi bu kalıpta olup da elimizdeki notasına ulaşabildiğimiz 4 çenber besteden biri olan Dilkeş-hâverân ağır-çenber besteye bakalım (Nota 2);

Fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lün
Nedir ol cünbüş-i reftâr o nezâket o geliş
Nedir ol cezbe-i hüsn ile terâvet o revîş
Elde zümrütlü sürâhîyle safâ bahşederek
Hâmî'nin aklın alır böyle levend-âne çekiş

*Meyân ve son mısrâın ilk hecelerinin "fâ'ilâtün" olduğuna da dikkat edelim. Remel bahrindeki şi'rlerde bu tür tef'ile de*ğişiklikleri olduğunu biliyoruz.

Mısrâ başlarındaki "âh" lâfzını da vezne dâhil ettiğimizde veznin **recez** bahrinin "*Müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün"* kalıbına değiştiği yine açık bir şekilde görülüyor. Meyân ve son mısrâ'ın ilk tef'ilelerinin ise "*Fâ'ilâtün"*den *"Müstef'ilün"* e değiştiğine dikkat edelim.

Müf te i lün müf te i lün müf te i lün müf te i lün
Âh nedir ol cünbüş-i reftâr o nezâket o geliş
Âh nedir ol cezbe-i hüsn ile terâvet o revîş
Âh elde zümrütlü sürâhîyle safâ bahşederek
Âh Hâmî'nin aklın alır böyle levend-âne çekiş

Yukarıdaki emsâlden de görüldüğü gibi, notasına ulaşabildiğimiz, güftelerinde **remel** bahrinin kullanıldığı 73 çenber bestenin 72'sinde arûz vezni, **recez** bahrine değişmektedir.

Güftesi Arûzun Hezec Bahrinde Olan Çenber Besteler

Şimdi de, güftelerinde **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* terkîbinin kullanıldığı çenber bestelere bakalım. Makâlenin başlarında da zikrettiğimiz gibi bu bahrin kullanıldığı 10 çenber beste vardı ve notasına ulaşılamayan 2 besteyle bu sayı 12'yi buluyordu. Kanâatimizce, güftelerinde bu bahrin kullanıldığı çenber bestelerin benzeri olmayan bir husûsiyyeti vardır. O da şudur ki; mısrâ başlarına, hiçbir klasik formdaki eserde ya da hattâ şarkılarda görmediğimiz şekilde "âh yâr", ya'nî iki lâfzî terennüm, bir başka ifâdeyle iki kapalı hece alırlar. Elimizde bu kuvvetli teâmül, belki de kâideyi ihlâl ettiği görülen tek bir çenber beste vardır, o da Neyzen Baba Râşid Efendi'nin Segâh-arabân çenber bestesidir. Ancak, eserin notası incelendiğinde, birinci mısrâın hiç terennüm almadan, meyânın ise sâdece "âh" terennümü alarak başladığı görülmektedir. Klasik âsârda; beste, ağır ve yürük semâî formlarında, neredeyse "kâide" diyebileceğimiz, bütün mısrâların ya güfteyle, ya da seçilen bir terennümle başlaması an'anesi düşünüldüğünde, bestekârın bu tasarrufunun îzâhâ muhtâç olduğunu söyleyebiliriz. Neden güftelerinde **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* terkîbinin kullanıldığı çenber besteler, başka formlarda görmediğimiz, benzersiz bir şekilde mısrâ başlarına iki lâfzî terennüm alırlar? Bu sûale verebileceğimiz kat'î bir cevâb yoktur. Ancak, yukarıda yaptığımız gibi "âh yâr" terennümlerini de vezne dâhil ettiğimizde enteresan bir netîceye vardık. Yine iki misâl üzerinden gidelim;

Birinci misâl olarak Şeyh-ül-İslâm Es'ad Efendi'nin Dügâh ağır-çenber bestesini inceleyelim;

Me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün
İzârın gül gül olmuş bûseden dil dâğ (ı) dâğındır
Hased ol bâğ (ı) bân-ı aşka kim gül-çîn-i bâğındır
Nümâyân olmadıkça subh-i vuslat sönmesin yansın
Fitîl-i dâğ-ı fırkat sînede ey dil çerâğındır

Şimdi de eserde geçen "âh yâr" sözlerini vezne dâhil ederek güfteyi tekrâr yazalım;

Müs tef i lünmüs tef i lünmüs tef i lün müs tef i lün
Âh yâr izârın gül gül olmuş bûseden dil dâğ (ı) dâğındır
Âh yâr hased ol bâğ (ı) bân-ı aşka kim gül-çîn-i bâğındır
Âh yâr nümâyân olmadıkça subh-i vuslat sönmesin yansın
Âh yâr fitîl-i dâğ-ı fırkat sînede ey dil çerâğındır

Görüldüğü gibi son iki hece açıkta kalmakla birlikte, vezin, **hezec** bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* terkîbinden, güftelerde **remel** bahrinin kullanıldığı çenber bestelerde olduğu gibi, **recez** bahrinin *"Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün"* terkîbine değişiyor.

İkinci misâl olarak, güftesi Nâfiz'e, bestesi Zahariya'ya âit olan Hüseynî ağır-çenber besteyi inceleyelim;

Me fâ î lünmefâ î lün me fâ î lün me fâ î lün
Cemâlin âteş-i câmiyle bir şem'-i şebistândır
O şûhun devr-i raksı şu'le-i cevvâle-i cândır
Çemen-ârây-ı sebz-endâm-ı kaddi sâye-bâhşolmuş
Hızır âsâ yetişmiş Nâfizâ serv-i hırâmandır

Şimdi de eserde geçen "âh yâr" sözlerini vezne dâhil ederek güfteyi tekrâr yazalım;

Müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün müs tef i lün
Âh yâr cemâlin âteş-i câmiyle bir şem'-i şebistândır
Âh yâr o şûhun devr-i raksı şu'le-i cevvâle-i cândır
Âh yâr çemen-ârây-ı sebz-endâm-ı kaddi sâye-bâhşolmuş
Âh yâr Hızır âsâ yetişmiş Nâfizâ serv-i hırâmandır

Veznin yine son iki hece açıkta kalmakla birlikte **recez** bahrine değiştiğini görüyoruz.

Böylece, tedkike tâbi tuttuğumuz 86 çenber bestenin 81'inin **beste vezinlerinin** bugüne kadar söylenenin aksine, **remel** ve **hezec** değil, **recez** bahri olduğunu söyleyebiliriz. Bu düşüncemize, "**hezec** bahrindeki 9 güftenin **recez** bahrine değişirken son 2 hecenin açıkta kaldığı tesbîti üzerinden" karşı çıkılabilir. Şurası unutulmamalıdır ki, mûsikîmizin en mutantan usûllerinden biri çenberdir ve ba'zân bir hece 30 farklı nağmeyle bestelenebilmekte, böylece hece dağılışları eserde bestekâr tarafından istenildiği gibi değiştirilebilmektedir. Îzâha muhtâç bir vaziyyet de, bu tür çenber bestelerde güftenin ortalarda "âh" sözüyle bölünebilme mes'elesidir (Vardakosta Ahmed Ağa'nın Muhayyer-sünbüle ağır-çenber bestesinde olduğu gibi; Zebân-ı aşkı anlar sana benzer işve-ger var mı). Ancak bu nâdirdir. Bir istisnâdan da bahsetmeden geçemeyeceğiz. O da Zaharya'nın Hüseynî makâmındaki ikinci çenber bestesidir (Nota 3). Eserin güftesi **hezec** bahrindedir (İlk mısrâı; Nigâha ruhsat olmuş neyleyim ol âfitâbımdan). Dolayısıyla mısrâ başlarında "âh yâr" olmalıdır. Ancak farklı nota

nümûnelerinde, mısrâ başlarına ba'zılarında "yâr ey" (Nota 3a), diğer bir kısmında ise "âh yâr" (Nota 3b) getirilmiştir. Hangisi olursa olsun, netîcede mısrâ başlarında iki kapalı hece mevcûddur.

Güftesi Arûzun Müctes ve Muzârî Bahrinde Olan 2 Çenber Beste

Son olarak, çenber beste repertuarında notasına ulaşabildiğimiz yegâne nümûne olan **müctes** bahrindeki bir güfteden bestelenen Itrî'nin Beyâtî bestesini ve yine elimizdeki yegâne nümûne olan **muzârî** bahrindeki Hacı Ârif Bey'e atfedilen Nihâvend besteyi inceleyelim;

Beyâtî çenber bestenin güftesi şöyledir;

Muhabbetin dilimi dâğ (ı) dâr eder bir gün
Bu nev-behâr beni lâle-zâr eder bir gün
Felek vücûdumu hâk eyler ise gam çekmem
Beni o dâmene lâyık gubâr eder bir gün

Görüldüğü gibi güfte **müctes** bahrinin *"Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fa'lün"* terkîbindedir. Bilindiği gibi bu bestenin mısrâ başları "âh yâr" terennümlerini alır. Dolayısıyla ilk heceler *"Mefâ'ilün"*den *"Müstef'ilün"*e değişir. Ancak devâmını getirmek mümkün değildir. Itrî'nin bu mutantan, büyük eserindeki tasarrufu usûl-vezin münâsebeti cihetinden îzâh etmede âciz kaldık. Ancak yine de, güftesi *"Mefâ'ilün"* ya da *"Mefâ'îlün"* tef'ileleriyle başlayan çenber bestelerde, mısrâ başlarına "âh yâr" sözlerinin getirildiğini söyleyebiliriz.

Hacı Ârif Bey'in Nihâvend çenber bestesine baktığımızda, güfte şöyledir;

Gâhî gönül firâkın ile derd-nâk olur
Gâhî hevâ-yı vaslın ile sîne-çâk olur
Bir kez nigâh-ı merhamet eyle terahhum et
Yoksa hücûm-i gamzen ile dil helâk olur

Güfte **muzârî** bahrinin *"Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün"* terkîbinde olup, nota nümûnelerine baktığımızda mısrâ başlarında "âh" lâfzı bulunmaktadır. Şu hâlde yeni vezin tesbîti yapmak mümkün olmuyor. Dolayısıyla, Hacı Ârif Bey'in günümüze ulaşmış, bizim bilebildiğimiz bu yegâne büyük formlu eserindeki tasarrufu da îzâh edemedik.

Netîcede çenber besteler için şunları söyleyebiliriz;

On yedinci asırdan Subhi Ziyâ Özbekkan'a kadarki vetîrede bestelenmiş100 çenber bestenin güftesi incelenmiş olup, bunların 86'sının notalarına ulaşılmıştır. Bu 100 eserin arûz vezinlerine baktığımızda, 83'ünün **remel** bahrinde, 12'sinin **hezec** bahrinde, 2'sinin **müctes** bahrinde ve 1'inin de **muzârî** bahrinde olduğu görülmüştür. İki bestenin vezin tesbîti yapılamamıştır. Mısrâ başlarındaki terennümleri de vezne dâhil etmek kasdıyla, notasına ulaşılan 86 eser incelendiğinde, 73 çenber bestenin güftesinin **remel** bahrinde, 10'unun **hezec** bahrinde, birinin **müctes**, birinin de **muzârî** bahrinde olduğu anlaşılmıştır. Bir bestenin vezni anlaşılamamıştır. Mısrâ başlarındaki lâfzî terennümler de vezne dâhil edildiğinde, 86 bestenin 81'inin vezninin **recez** bahrine değiştiği tesbît edilmiştir.

Remel Usûlündeki Besteler

Remel usûlü 28 zamânlı büyük usûllerdendir. Klasik fasıllarda hem birinci hem de ikinci beste olarak kullanılmıştır. Biz, yaptığımız taramada 31 remel bestenin güftesini bulduk ve bunların 26'sının notasına ulaştık. Bu 31 bestenin arûz vezinlerine baktığımızda 22'sinin **hezec** bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* (Nota 4), 7'sinin **muzârî** bahrinin *"Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün"* (Nota 5), birinin **ahrep** bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûl"* (son mısrâ; *Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'îlü fe'ûl*), birinin de **ahrep** bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlün fâ"* (meyân: *Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûl*) terkîbinde olduğunu gördük. Notasına ulaştığımız 26 eseri tasnîf ettiğimizde bu sayılar sırasıyla 19, 5, 1, 1 şeklinde dağıldı (Tablo 2).

Tablo 2: Remel bestelerin bahir ve kalıplara göre dağılışı

Hezec	*Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün* (**19**)
Muzârî	*Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün* (**5**)
Ahrep	*Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûl* (**1**)
Ahrep	*Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlün fâ* (**1**)

Şunu da ifâde etmek isteriz ki; İlya'nın *"Bir dil olıcak ol şeh-i hüsn dîvânesi"* mısrâıyla başlayan Sâz-kâr remel bestesinin birinci, ikinci ve dördüncü mısrâlarında esâsen bir vezin tesbîti yapamadık, fakat **"muzârî"** olabilir, diye düşündük. Her ne kadar meyânı **"hezec"** bahrinde olsa da, tasnîfte **"muzârî"** hânesine yazdık. Bu değerlendirmeler netîcesinde,

remel usûlündeki bestelerin muhakkak *"Mef'ûlü"* tef'ileleriyle başladığı ortaya çıktı. Bu 26 eserin mısrâ başlarına baktığımızda, Tulum Abdî'nin *"Meyl eylese ağyâre anı sanma vefâdır"* mısrâıyle başlayan, güftesi **hezec** bahrindeki Sabâ bestesi ve Ebûbekir Ağa'nın "Zülfün hevesi gönlümü sevdâya düşürdü" mısrâıyle başlayan, güftesi yine **hezec** bahrinde müstezâd gazel tarzındaki Yegâh bestesi hâriç, hiçbirinin mısrâ başlarına "âh" lâfzı almadığını tesbît ettik. Fakat, nota nümûnelerine baktığımızda, Tulum Abdî'nin bestesinde, mısrâ başlarında "âh" sözü olan örnekler olmakla birlikte, Refik Fersan'dan alınan notada olmadığını da fark ettik. Ebûbekir Ağa'nın Yegâh bestesinin nota nümûnelerine baktığımızda da, birinci mısrâ'nın "âh" sözüyle başladığını, ba'zılarında ise bu sözün parantez içine alınarak yazıldığını, meyânın ise bütün nota örneklerinde terennümsüz (âh olmadan) yazıldığını gördük. Burada şu husûsu ifâde etmek gerekir; klasik âsârda, "kâide" denilebilecek kadar yüksek bir teâmülle, mısrâ başlarının ya hepsinde terennüm kullanılmış ya da hiçbirinde kullanılmamıştır. Bu karîne muvâcehesinde Ebûbekir Ağa'nın Yegâh remel bestesinde, hiçbir nota nümûnesinde meyân, "âh" lâfzıyla başlamadığına göre "zemînde de olmamalıdır" diye düşünüyoruz.

Remel usûlündeki eserlerden bahsederken Itrî'nin Nevâ Kâr'ından söz etmemek olmaz. Bilindiği gibi Hafîz Şîrâzî'nin "*Müfte'ilün mefâ'ilün* müfte'ilün *mefâ'ilün"* terkîbindeki bir gazelinden bestelenen bu büyük eserde meyân beyti, tamâmen farklı terkîbdeki başka bir beyitle bölünmüştür. Bu beyit şöyledir;

Ey şâhidi kudsî ki keşed bendi nikâbed
Vey mürgi behiştî ki dihed dâne vü âbed

Görüldüğü gibi bu beyit, ana güftenin vezninden farklı ve hezec bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* terkîbindedir ve bu kısım, remel usûlünde bestelenmiştir. Üstelik de, eser, güftede olmayan "ey" lâfzî terennümüyle başlarken, bu kısmın başında terennüm yoktur. Tahmînimiz odur ki, Itrî, bu büyük eserinde remel usûlünü kullanmak için bu usûle uygun olan hezec bahrindeki bir beyiti, ana güftede olmadığı hâlde kullanmıştır.

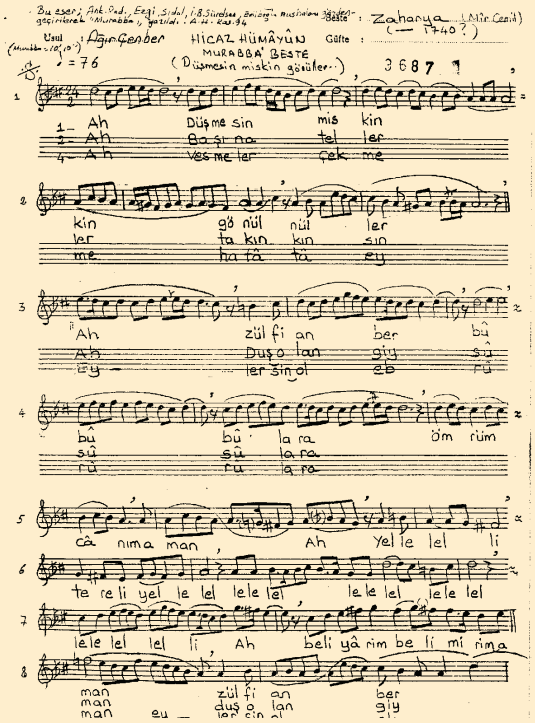
Repertuarımızda benzer husûsiyyetleri hâiz bir eserden daha bahsetmek lâzım gelir. O da Selîm-i Sâlis'in Şeyh Gâlib'in bir şi'rinden bestelediği Şevk u tarâb kâr'dır. Bu eserde de meyân beyti, belki de Nevâ kâr'dan mülhem, başka bir beytin de ötesinde, yine ana güfteninkinden farklı bir vezin ve terkîbde, başka bir şi'rle bölünmüştür. Bu kısmın usûlü de kâr'a hâkim olan hafîf usûlünden farklıdır.

Literatüre baktığımızda, remel bestelerle alâkalı en geniş araştırmayı yine Cahit Öney ve ilâveten Feridun Öney'in yaptığını görüyoruz. Cahit Öney de, evvelden zikrettiğimiz kongre'de[4] ve makâlesinde[5], remel bestelerin sayısını 31 olarak veriyor. Ancak güftelerin hangi vezinlerde olduğuna dâir verdiği tabloda, bir adet "*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün* fâ'ilün" terkîbinde bir eserden bahsediyor. Bu eser muhtemelen Güfteler Antolojisinde[3] geçen ve Merâgî'ye atfedilen Segâh beste olsa gerektir. Ancak bu eserin notası mevcûd değildir. Zannımızca, eserin usûlü olarak kasdedilen remel, güftenin vezninin bahridir. Verilen bu listedeki sayılar bizim bulduklarımızla aynı iken, **muzârî** bahrindeki eser sayısı bizim bulduğumuz gibi 7 değil, 6 olarak geçiyor (Sâz-kâr besteyi farklı değerlendirmemizden olsa gerek). Feridun Öney de, "Remel Bestelerde Usûl Güfte Uyumu[6]" başlıklı çok çok değerli çalışmasında aynı sayıları veriyor. Ayrıca, benzer şekilde vezin tesbîtlerini de yapıyor. Itrî'nin Nevâ Kâr'ının meyânının remel usûlünde olduğunu da ifâde ediyor. Biz de bu çok değerli görüşlere, "kâr'ın "ey" terennümüyle başlamasına rağmen, remel kısmın aynen remel bestelerde olduğu gibi terennümsüz başladığı", ilâvesini yapıyoruz. Bir de, mezkûr çalışmada notaları incelenmeyen, dolayısıyla mısrâ başlarındaki terennüm bahsi değerlendirilemeyen Dede Efendi'nin ve Tulum Abdî'nin Sabâ besteleri ile yine Dede Efendi'nin Hicâz-bûselik remel bestelerini de notalarından tedkik ettiğimizi ifâde etmek isteriz.

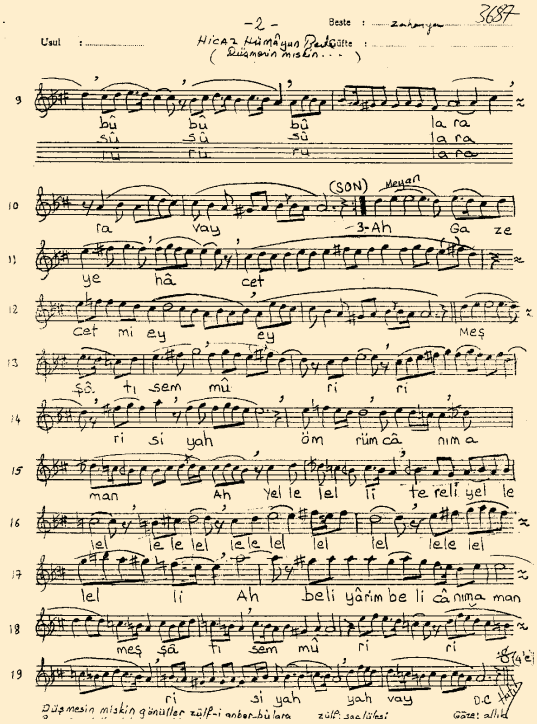
Netîcede remel besteler için şunları söyleyebiliriz;

On yedinci asırdan Subhi Ziyâ Özbekkan'a kadarki vetîrede bestelenmiş 31 remel bestenin güftesi incelenmiş olup, bunların 26'sının notalarına ulaşılmıştır. Bu 31 eserin arûz vezinlerine baktığımızda, 22'sinin **hezec** bahrinde, 7'sinin **muzârî** bahrinde, 2'sinin **ahrep** bahrinde olduğu, dolayısıyla remel bestelerin muhakkak *"Mef'ûlü"* tef'ileleriyle başladığı görülmüştür. Notasına ulaşılan 26 eser incelendiğinde, 19 remel bestenin güftesinin **hezec** bahrinde, 5'inin **muzârî** bahrinde, 2'sinin **ahrep** bahrinde olduğu ve mısrâ başlarına terennüm almadığı kanâatine varılmıştır.

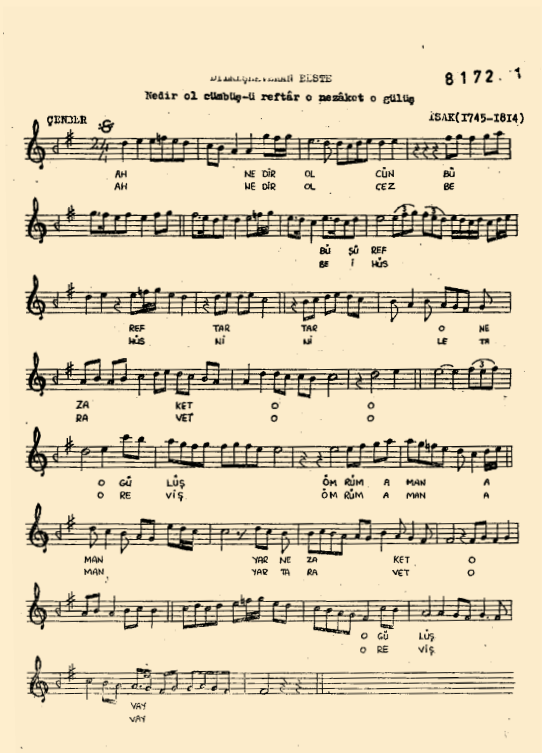
Kaynaklar:
1. www.notaarsivleri.com internet sayfası 2009/2013.
2. Türk Mûsikîsi Vakfı internet sayfası 2012.
3. Üngör, Etem Ruhi, *"Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi, 1-2"* İstanbul, 1981.
4. Öney Cahit, *"VI. Millî Türkoloji Kongresi"*, 26-09-1984.
5. Öney Cahit, Çenber Usûlü Hakkında", sayı;416, sayfa:12-25, Mûsikî Mecmuası, 1987.
6. Öney Feridun, *"Remel Bestelerde Usûl Güfte Uyumu"*, yüksek lisans tezi, 1989.



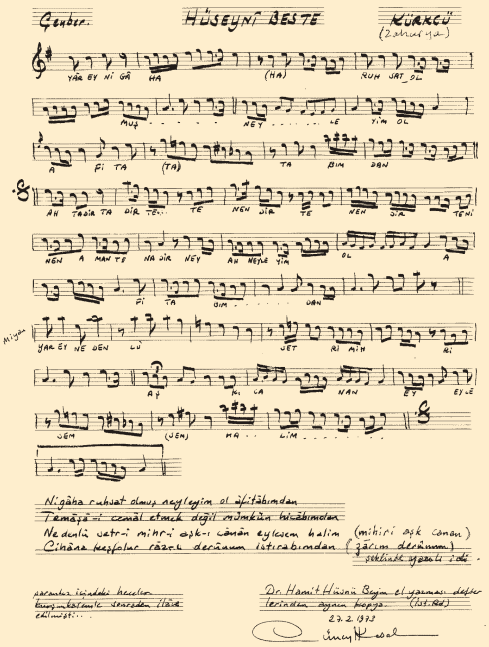
Nota 1: **Zaharya'nın Hicâz ağır-çenber bestesi;** veznin, remel bahrinin "*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*" kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının "âh" terennümü aldığı görülüyor.



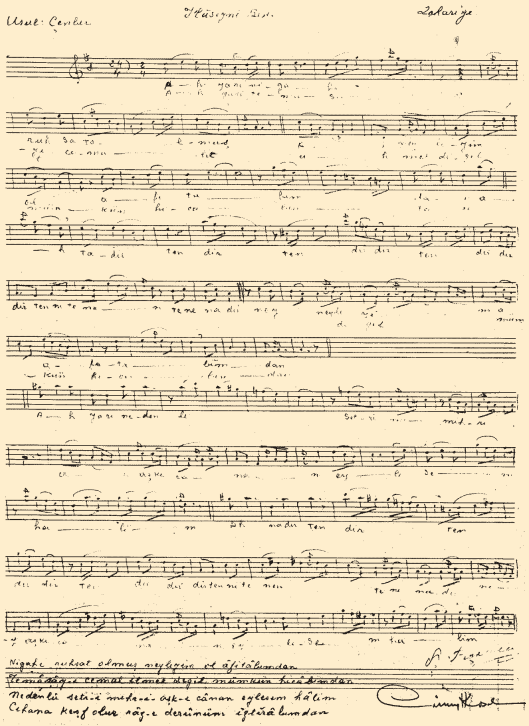
Nota 1 devâmı.



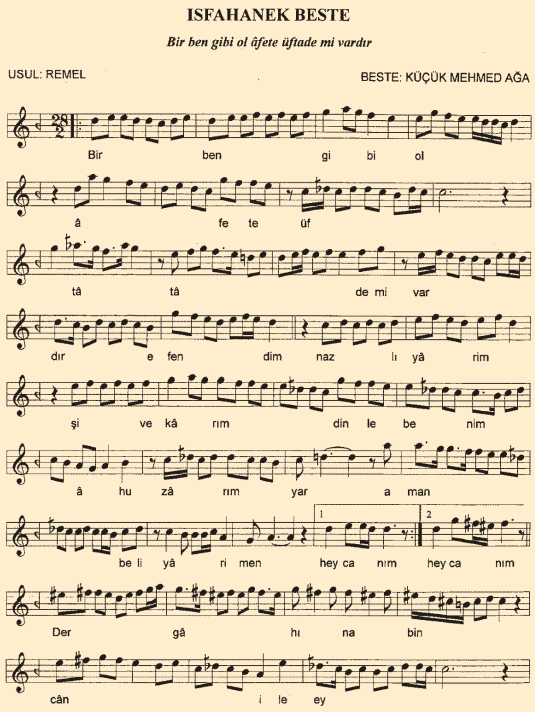
Nota 2: **Tanbûrî İzak'ın Dilkeş-hâverân ağır-çenber bestesi**; veznin, remel bahrinin *"Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"* kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının "âh" terennümü aldığı görülüyor.



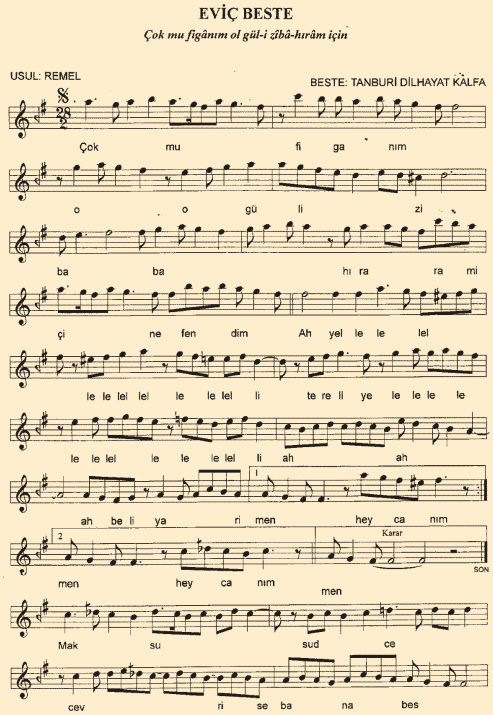
Nota 3a: **Zaharya'nın Hüseynî çenber bestesi**; veznin hezec bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının "yâr ey" terennümü aldığı görülüyor.



Nota 3b: **Zaharya'nın Hüseynî çenber bestesinin başka nota nümûnesi;** veznin hezec bahrinin *"Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün"* kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının bu örnekte "âh yâr" terennümü aldığı görülüyor.



Nota 4: **Küçük Mehmed Ağa'nın Isfahânek remel bestesi;** veznin hezec bahrinin *"Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün"* kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının terennümsüz olduğu görülüyor.



Nota 5: **Dil-hayât Kalfa'nın Evc remel bestesi;** veznin muzârî bahrinin *"Mef'ûlü fa'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün"* kalıbında olduğu ve mısrâ başlarının terennümsüz olduğu görülüyor.

Türk Mûsikîsi'nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi

» Vasfi HATİPOĞLU*
Atilla SAĞLAM**

ÖZ

Türk mûsikîsi kuramı Ezgi-Arel'den önce ve sonra olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Ezgi-Arel'den önceki dönem mûsikî kuramı "Tarihî Türk Mûsikîsi Kuramı" olarak adlandırılır. Sonraki dönem ise Ezgi-Arel mûsikî kuramı olarak adlandırılır. Ezgi-Arel mûsikî kuramı gerek kuramı açıklama yöntemi, gerek tanımlamalar gerek işlev açısından kuramsal yönden tarihî Türk mûsikî kuramından ayrılır. Tarihî Türk mûsikîsi kuramını Ezgi–Arel mûsikî kuramından ayıran bu unsurların başında "Usûl kuramı", "Makam kuramı" ve "Ses düzeneği kuramı" gelir.

Bu makalede yukarıda verilen üç unsurdan "Usûl Kuramı" araştırma konusu yapılmıştır. Araştırmada tarihsel betimleme yöntemi, kuramsal karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada "Usûl Kuramı"-na yönelik yapılan kaynak tarama IX. yüzyıl kaynaklarından günümüz kaynaklarına ulaşan geniş bir yelpazeyi yansıtmaktadır. Taranan kaynaklar usûl ile ilgili kuramsal bilgiyi üç temel basamakta ortaya koyma imkânı vermektedir. Bu basamaklar şöyledir:

1) Tarihsel usûl kuramının oluşumuna yönelik bilginler ve ilgili kuram,

2) Hem Tarihsel usûl uygulamasına bağlılık hem tarihsel kuramla çelişik kuram açıklayan bilginler ve ilgili kuram,

3) Tarihsel Usul kuramından tam olarak ayrılan bilginler ve ilgili kuram.

Yukarıdaki sınıflamadan olmak üzere bu makalede mûsikî bilginlerinin usûl ve usûle ilişkin kavramların tanımlamaları verilmiş; îkâ, devir, usûl sözcüklerinin kullanımı değerlendirilmiş; usûl sözcüğünün yerleşmesi ve "Usûl veyahut ölçü" anlayışına dayalı günümüz usûl kuramı ortaya konmuş; mûsikî bilginlerinin verdikleri îkâ ve usuller karşılaştırılmalı olarak sınıflandırılmış, bir çizelge ile verilmiş ve Sakîlu'l-evvel (Nim Berefşan) ve Düyek, İkâ ve Usûllerinin Sâfiyyüddin'den günümüze çözümlenerek usûllerde meydana gelen değişimler ad, darb, nakre, yazı ve açıklama yöntemi açısından değerlendirilmiştir.

GİRİŞ

Müzik öğretmeni yetiştirme programları 1925 Mûsikî Muallim Mektebi talimatnamesinden günümüzde uygulanmakta olan 2006 müzik öğretmenliği programlarına değin geçen süreçte hem nicel hem de nitel yönden çeşitli değişikliklere uğramıştır. Özelikle 1980 Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü programına bakıldığında "Türk Sanat Müziği" dersinin programa konması o zamana kadar hazırlanmış ve uygulanmış diğer tüm programlara göre gerek yaklaşım gerek yapılanma bakımından bir biçimde devrimsel bir nitelik olarak değerlendirilebilir. Söz konusu devrimsel niteliğin Türk müzik öğretmeninin donanım yönünden kendi yerel ve ulusal müzik ekinini, bilgi ve becerisini edinmesine yönelik bir hareketin oluşmasına yol açtığı söylenebilir. Nitekim son 8 yılda Y.Ö.K tarafından zorunlu ortak program olarak uygulamaya konulan müzik öğretmenliği programlarında Türk Mûsikîsine yönelik derslerin gerek konu gerek süre ve uygulama yönüyle giderek artan bir görünüm sergilemesi yukarıda belirtilen yöndeki değişimin ortaya koyduğu bir gelişme olarak yorumlanabilir.

"Türk Sanat Müziği" dersi perde, usûl, makam,

Not: Bu yazı ilk olarak, Çanakkkale 18 Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi'nde yayınlanmıştır.

> *Bu makalede yukarıda verilen üç unsurdan "Usûl Kuramı" araştırma konusu yapılmıştır. Araştırmada tarihsel betimleme yöntemi, kuramsal karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada "Usûl Kuramı"na yönelik yapılan kaynak tarama IX. Yüzyıl kaynaklarından günümüz kaynaklarına ulaşan geniş bir yelpazeyi yansıtmaktadır. Taranan kaynaklar usûl ile ilgili kuramsal bilgiyi üç temel basamakta ortaya koyma imkânı vermektedir.*

repertuar vb. kuram ve uygulama kapsamı ile müzik öğretmenliği programına alınmıştır. Söz konusu konuların öğretimini gerçekleştirmekle görevli öğretim elemanlarının yukarıda verilen kapsamda "Türk Sanat Müziği" dersinin öğretimini gerçekleştirirken gerek kaynak, gerek kuram gerek bilimsel donanım yönüyle sorunlarla karşılaştıkları anlaşılmaktadır.[1]

Bu makalede yukarıdaki metinlerden olmak üzere müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğretimi yapılan "Türk Sanat Müziği" dersinin usûl öğretimi konularına yönelik olarak, usûl konularını gerek kapsam, gerek kuram gerek uygulama yönünden ilgili tüm tartışmaları, uygulama ve kuramları ortaya koyma amacıyla araştırma konusu yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak Türk Mûsikîsi türünün ne olduğu, temel özelliklerinin neler olduğu değerlendirmesine geçilmiştir:

Perde, makam (seyir) ve usûlden biri ya da bir kaçı beste içerisinde bulunmadığında veya konusu edilmediğinde Türk mûsikîsi türü içerisinde yer alan bestelerin Türk mûsikîsini temsil etme yeteneğinden söz edilemez. Türk mûsikîsi için hayatî öneme sahip bu üç temel unsurun bulunması veya bulunmamasından çok mesele temel unsurların mûsikî beste, icrâ, öğretim ve dinlence sürecindeki etki ve etkinliğidir. Söz konusu temel unsurların beste içerisinde kullanımında 1100 yıllık gelenekle bağının korunması, bu unsurlardan usûlün tarihsel nitelik, işlev ve anlamının geçerliliği ile beste, icrâ ve öğretim üzerindeki etkisinin değeri değerlendirme konusudur. Usûl unsurunun gelenek ile bağının korunmasından, Türk mûsikîsi öğretiminde kuram ve uygulamaya yönelik tüm çalışmalara akademik öğretim sürecinde yer verilmesi; -*Tek yönlü bilgi, tek yönlü beste ve tek yönlü icrâ Türk mûsikîsinin geçmiş ile bağının kopmasına, geleceğinin de karanlığa gömülmesine neden olabilir. Buradaki asıl mesele bu üzerinde düşünmek gereği olan düşünce*- Türk mûsikîsi icrâsında geçmişten günümüze çeşitli evrelerin icrâ özelliklerini tanıtan seslendirmelerin öğretim sürecine katılması ve günümüz beste sürecine tarihsel besteleme biçeminin korunması yönünde öğretim yaklaşımlarının benimsenmesi kastedilmektedir. Türk mûsikîsi öğretiminde günümüzün Türk mûsikîsine yönelik geniş tabanlı düşünsel ve kuramsal çerçevenin işlenmemesi, söz konusu düşünsel ve kuramsal çerçeveyi örnekleyen uygulamalara yer verilmemesi, başta usûl kuram ve uygulamaları olmak üzere tarihî Türk mûsikîsi kuramının öğretim, kuram ve icrâ alanından tümüyle dışlanmasına yol açacaktır.

Bu bağlamda bu araştırma kapsamında Türk mûsikîsi usûlleri köken, kavram, kuram ve bu kuramın günümüze değin değişim, dönüşüm ve gelişimi ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede ilk olarak El-Kindi (790–870)'den Ezgi-Arel'e kadar yazılı tüm kaynaklarda usûl kuramına ait tüm verilerin dökümü yapılmıştır. İkinci olarak söz konusu verilere yönelik yerli yabancı bilimcilerin değerlendirmelerine yer verilmiştir. Üçüncü olarak usûl kuramının kökeni ve gelişimini günümüzdeki son durumu ortaya koyacak biçimde veri çözümlemesi yapılmıştır. Son olarak elde edilen bulgular kaynaklar arası tartışmalarla değerlendirilerek özgün sonuçlar ortaya konulmuştur.

ÎKÂ VE USÛL SÖZCÜKLERİNİN İŞLEVLERİ

Türk mûsikîsinde usûl kuramının kökenine ilişkin genel yaygın kanaat bu kuramın El-Kindi'den elde edildiği yönündedir. Buna göre söz konusu kuramın aktarıcısı olarak Fârâbî (870–950), İbn Sînâ (980–1037) ve İhvân-ı Safâ yazarları gösterilmektedir. Günümüz yazarlarının özgün makalelerinde, yorum veya çeviri içeren yazın çalışmalarında El-Kindi'den Maragalı Abdülkadir'e (1360–1435) kadar adı geçen bilginlerin usûl kuramının kökenine yönelik verdiği tüm bilgilerde îkâ olarak verilmesi gereken sözcüğün yerine usûl sözcüğünü kullandıkları tespit edilmiştir. Bu konuya açıklık getireceği düşünülen yazın örnekleri aşağıdaki gibidir:

İbn Sînâ'ya göre "ikâ mahiyet olarak vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür" (Turabi, 2004).

Sâfiyüddin Urmevî'ye göre (1216?–1294?) "Usûl de, muayyen düzümlerden yapılarak kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir", "Îkâ ise düzüm kelimesi ile anlatılan zaman içindeki uygunluktur" (Uygun. 1999).

"Safiyüddin usûlün temel esaslarını böylece açıkladıktan sonra ikinci yön olarak süreyi ve gününe kadar meşhur olan usûlleri konu olarak almıştır…" (Uygun,1999).

Safiyüddin kendinden önceki mûsikî nazariyatı bilginlerinin kaydettiği altı[2] îkâyı bu zamanlara göre şekillendirmiştir. Bu îkâlar şunlardır:

1. Sakîlu'l-evvel 2. Sakîlu's-sânî 3. Sakîlu'l-evvel'in hafifi ile sakîlu's-sânî hafifin birleşmesiyle meydana gelen Hafîfu's-Sakîl 4. Sakîlu'r remel 5. Remel 6. Hafîfu'l-remel 7. Hezec

Arslan, îkânın tanımını Safiyüddin Urmevi'nin Şerifiyye adlı edvârından çevirerek şöyle vermektedir: "ikâ belirli zamanların araya girdiği vuruşlar topluluğudur". "… Îkâ bahsinde geçen bu özel terimleri bu şekilde özetledikten sonra Safiyüddin'in cetveller halinde gösterdiği usûllere geçelim" (Arslan, 2007).

"İhvan, mûsikî ve bestenin kanunlarının da yine üç usûl üzre olduğunu belirtir. Onlar; sebep, vedet ve fa'sıladır" (Çetinkaya, 2001).

Fethullah Şirvânî (1417-1495), Mecelletün Fi'l-Mûsîka' Adlı eserinin usûlün tarifi ve gerektirdiği şeyler hakkında yazdığı fasılında açıkça îkâdan söz ettiği halde çevirenin îkâ yerine usûl sözcüğünü kullandığı anlaşılmaktadır

USÛL SÖZCÜĞÜNÜN YERLEŞMESİ VE ÖLÇÜ KAVRAMI İLE YABANCILAŞMA

Sistemci okulun önemli bir temsilcisi ve koruyucusu olmasına rağmen Maragalı Abdülkadir ile başlayan mûsikî değişiminin tesiri îkâ ve îkâ ile ilgili kavramlar üzerinde de etkisini göstermiştir. Maragalı kendinden önceki mûsikî bilginlerinin kaydettiği îkâları vermiş ve bunlara kedisinin terkip etmiş olduğu yedi îkâyı da ekleyerek var olan îkâ sayısını 24'e çıkarmıştır. Bununla birlikte îkâ sözcüğü yerine "*Devir*" sözcüğünü kullanmaya başlamıştır. Ona göre Safiyyüddin'den sonraki eski müzik bilginleri 9 îkâ daha ortaya koymuşlardır. Böylece, Maragalı kendinden evvelkilerin 17 îkâsını tespit ettikten sonra kendisinin terkip ettiği 7 îkâyı da edvarına not etmiştir. Maragalı'nın günümüz usûl kuram ve işleyişine yakın bir açıklamayla verdiği "*Devir*" sözcüğü ile ifade edilmek istenilen îkâların eserler süresince durmadan tekrarlanması ve îkânın ilk darbına dönülerek tekrardan vurulmaya başlanmasıdır. Maragalı'nın îkâların devr etmesi/tekrar etmesiyle eserin bütünlüğü arasında kurduğu birliği açıklayan "*Devir*" sözcüğü kendisinden sonraki mûsikî bilginlerinin günümüze kadar kavramsal olarak aktardıkları "Usûl" sözcüğünün işlev ve kuramına yakın bir açıklama olduğu söylenebilir.

15. yüzyıl mûsikî bilginlerinden Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf Risâle-i Mûsikî (1411) adlı eserinde darb ve usûl konularına açık bir dille değinirken "… *usûlü yöntemin toplamı, kaidenin tamamı olduğunu dile getirmiştir*" (Doğrusöz, 2012). Nizameddin îkâ ve usûl ile ilgli açıklamaları darb ve daireler ile vermiştir. Konunun sonuda ise "*...geldük bu bâb dahî" ânı beyan eyler ki darb nedür usûl nedür zeman nedür bilgil ki usûl aslun cem'idür bir kâ'idedir...*" (Doğrusöz, 2012) diyerek usûlün darblardan meydana gelen ve sürekli tekrar eden bir bütünsel zaman yöntemi ve bir kural olduğunu belirtmektedir. Ladikli Mehmet Çelebi (1400?-1500?) *"edvar sahibi özet olarak (A102b) usûl, özel durumlara ve orantılara göre ölçüleri takdir edilen sınırlı zamanları ortalayan usûl vuruşlarına denir, dedi. Usûl'ün kemmiyeti ve eşit ölçüleri bulunur"* (Tekin, 1999). Ladikli Mehmet er Risâletü'l Fethiyye (1484) adlı eserinin ikinci kısmını usûl konusuna ayırmıştır ve bu konuyu üç makalede işlemiştir. Ladikli usûl bilgisine yönelik ilk olarak Fârâbî, ebû Ali ve Edvâr sahibinin (Safiyyüddin) usûle ilişkin tanımlamalarını verir. Ladikli'nin

îkā konusuna yönelik açıklamalarının usûl başlığı altında verilmesi ve Farabi ile diğer eski bilginlerin îkāya ilişkin tanımlamalarında usûl adının kullanımı kaynak ve çeviri tutarlılığı açısından düşündürücüdür. Bu iki açıdan tartışma konusu edilebilir: Birincisi 15. yüzyılda usûl sözcüğü ve kavramı yerleşmiştir. Ladikli kendinden önce gelen yakın dönem mûsikî alimlerinin dilini benimsemiştir. İkincisi Ladikli'nin söz konusu eserini günümüz Türkçesine çeviren kişi güncel Türk mûsikîsi öğretisinin etkisinde kalarak Ladikli'nin kitabında îkā olmasına rağmen yerine usûl sözcüğünü kullanmayı herhangi bir sorun oluşturacağı yönünde bir kuşku duymadığından tercih etmiştir. Türk mûsikîsi bilginlerinin îkā, darb ve usûl sözcüklerini kullanımlarına yönelik çevirenin yazılarına bağlı kalmanın sıkıntıları ortada dururken 17. yüzyılın ikinci yarısında Ali Ufkî'nin (1610?–1675?) Türk mûsikîsine yönelik düştüğü kayıtlarda açık bir dille usûl sözcüğünü kullanıyor olması *–farklı bir müzik ekini ile yetişmiş olmasına rağmen içeriden biri gibi düşünebilmesine dayalı olarak içinde bulunduğu uygulama ve kuramla ilgli ortamın kaydını yapmış olduğu düşünüldüğünde-* usûl sözcüğünün o dönem itibariyle Türk mûsikîsi kuram ve uygulamasında yerleşmiş olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

Ufkî, usûlleri îkā lafızları[3] ile kaydetmeye çalışmış olmasına rağmen özellikle süreyi belirleyebilme yönünden sözcüklerle usûlleri kaydetmenin yeterli olmadığını düşünmüştür. Usûl unsurunun önemi ve zorluğu üzerinde önemle durmuş bir mûsikî bilgini olan Ufkî usûllerin tespitini mûsikî tarihîmiz açısından da bir ilk olan yöntem ile ve batı notasıyla kaydetmiştir. Ortaya koymuş olduğu sistem ile îkā sözcüklerinin da değiştirilmiş olduğu görülmektedir. Ufkî döneminde kudüm çalgısının Osmanlı/Türk Mevlevî mûsîkîsinde artan etkinliği ile usûl lafızlarının kudümden elde edilen tınılara benzer sözcükler ile belirtilmesi ve bu uygulamanın gelenekselleşmesi sağlanmıştır.

Ali Ufkî'nin kullanmış olduğu bu batı notası ile usûllerin içerdiği zaman sürelerinin tarifi ve tespiti bilindiği kadar günümüz bilginlerinden Yekta Bey'e kadar kullanılmamıştır (Behar, 2008).

Kantemir, Ufkî'nin ortaya koyduğu birikime rağmen usûlleri kendisinin oluşturduğu ebced[4] yazısıyla risale[5] ve edvâr[6]larında belirtmiştir. Kantemir, usûlleri Ufkî den ayrılan önemli bir özellik ile daireler biçimde kaydetmiş ve usûl sözcüğünü açık bir ifade ile kullanmıştır. Kantemir ile birlikte ortaya çıkan usûl kuramının etkisi ondan sonra gelen Abdülbâki Dede (1765–1821), Tanburî Küçük Artin gibi mûsikî bilginlerini etkilemiş ve îkā[7] sözcüğü yerini usûl[8] sözcüğüne bırakmıştır..

Usûl kuramında Ufkî ile geleneksel değerlere bağlı ancak Batılı bir anlayışın çelişik birlikteliğinin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu durumu anlayan Yekta Bey, konuya yönelik çalışmalarında Avrupalıların Türk mûsikîsi usûllerini anlamasına yönelik yeni bir kuram geliştirmiştir. Ortaya koymuş olduğu kuramın usûl yansıması ise Ufkî'nin Batı notalı tespitinden başkası değildir. Yekta Bey, yazmış olduğu makalelerinde Türk mûsikîsini Batılıların anlamasına olanak verecek yaklaşımları benimsemiştir. Meşk yöntemiyle yetişmesine ve tüm geleneksel kuram ve uygulama bilgi ve becerisine sahip olmasına rağmen Yekta Bey, Batılara Türk mûsikîsini açıklama girişiminin sonucunda Türk mûsikîsindeki kuramsal sınırların dışına çıkan *-ölçü, dizi, yeden ve güçlü/dominant gibi Batı tonal mûsikî kuramının temel unsurlarını açıklamalarının birer aracı olarak kullanması-* yaklaşımıyla Türk mûsikîsinde kendisiyle çağdaş veya kendisinden sonra gelen ancak meşk üslûbunun dışında kalan ve bu köklü kuramı reddeden yeni bilginler kuşağının tarihî Türk mûsîkîsi kuramını dışlayan bir kuram oluşturmasının temelini de atmıştır.

Günümüzde kullanılan Türk mûsikîsi kuramının yaratıcıları olan Ezgi-Arel ikilisi Yekta'nın bırakmış olduğu mûsikî kuramı mirasını ele alarak geleneksel kuramdan tamamen ayrılarak neredeyse Türk mûsikîsini Batı müziği ile eş tutan bir yaklaşım göstermişlerdir. Ortaya koydukları kuram ile Türk mûsikîsinin geleneksel yapısından uzaklaşarak büyük ölçekli bir değişim gerçekleştirmişlerdir. Bu değişim sonucu Kindi den Ezgi-Arel'e kadar Türk mûsikîsinde birinci önemde gelen usûl unsuru ve kuramı neredeyse ortadan kalkmıştır. Genelde usûller olarak isimlendirilen Türk mûsikîsinin zamansal öğesi Ezgi-Arel'in ortaya koymuş oldukları kuram sonucu Batı müziğinin ölçü kavramı ile eş tutulur duruma gelmiştir. Usûlleri daha önce olmadığı biçimde küçük-büyük usûller olarak sınıflandırmışlardır. Bununla birlikte sayısal olarak büyük ölçekli olan usûller yine sayısal anlamda küçük ölçekli usûllerin birleşimi sonucu oluştukları tezini geliştirmişlerdir. Bu yaklaşımların sonucu olarak usûl unsuru asıl önemini yitirmiş Batı müziği ölçü kavramı ile kuram, kavram, yöntem, uygulama ve anlam olarak eş tutulmuştur.

USÛL UNSURUNUN MÛSİKÎ BİLGİNLERİ VE MÜZİKBİLİMCİLERCE TARİFİ

Usûl unsuru mûsikî bilginlerince değişik şekillerde tarif edilmiştir. Bu tariflerde kullanılan çeşitli kavramların birbiri ile olan ilişkileri, benzerlikleri ve günümüz karşılılıkları ortaya konulursa bu tariflerin daha iyi anlaşılacağı bir gerçektir.

Usûl unsuru tarihsel süreç içerisinde birincil önemde îka, devir, usûl, düzüm, ölçü sözcükleriyle ifade edilmiştir. Usûl açıklamalarında ikincil önemde yer verilen sözcükler ise nakre, darb ve mertebe gibi kavramlardır.

Bu bağlamda mûsikî bilginlerinin eldeki kaynak ve çeviri yazılarında yapmış oldukları çeşitli tarifler ele alındığında: **İbn Sînâ** "Ölçü olarak öyle bir zaman varsaymamız gerekir ki, bu konuda ondan daha küçük hissedilir bir zamanın ölçü[9] olarak hissedilmemesi gerekir. Îkā mahiyet olarak vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Îkā eğer seslendirilmiş ise "Melodik" olur; îkâdaki vuruşlar eğer bir söz meydana getiren harflerle ortaya konulmuş ise "Şiirsel" olur. [Şiir], kesinlikle îkânın ta kendisidir" (Turabi, 2004), demektedir. Uygun, **Sâfiyüddin Urmevi'nin** usûl (?) ve îkāyı "Muayyen düzümlerden yapılarak kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir. Îkā ise düzüm kelimesi ile anlatılan zaman içindeki uygunluktur." (Uygun, 1999) şeklinde tanımladığını belirtir. **Maragalı Abdülkadir** Îkāyı, "...aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan vuruşlar topluluğu olarak ifade etmektedir" (Bardakçı, 1986). **Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf** "Usûl yöntemin toplamı, kaidenin tamamı olduğunu dile getirmiştir. İkâ ve usul ile ilgli açıklamaları darb ve daireler ile vermiştir. Konunu sonuda ise *"...geldük bu bâb dahî" ânı beyan eyler ki darb nedür usûl nedür zeman nedür bilgil ki usûl aslun cem'idür bir kâ'idedir..."* (Doğrusöz, 2012) demektedir. **Ali Ufkî** yeni bir tarif geliştirmemekle birlikte usûlün önemi ve gerekliliği üzerinde durmuştur. **Prens Dimitri Cantemir (Kantemir/Kantemiroğlu** 1673–1723) "*Usûl: Mûsikînin terazisi ve endazesi (tartısı ve ölçüsü) dür. Öyle ki, usûl gücü ile nağmenin kâfiyelenişinin, gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır.*" (Tura, 2001) şeklinde bir tanım getirmiştir. **Kevseri (Nâyî Ali Mustafa Kevseri Efendi ?-1770?)** Kantemir'in en iyi ve tek temsilcisi olan Kevseri yazmış olduğu Kitâb-ı Mûsikar risâlesinin birinci bölümünde "*İlm-i mûsikîde cümlesinden lâzım olan ilm-i usûldur…*" (Judetz, 1998) demektedir. **Tanburî Küçük Artin (?-?)** Tam anlamıyla bir usûl tarifi yapmamasına rağmen usûl'ün mûsikî için önemi üzerinde durmuş ve risalesinde 24 usûl türü vermiştir (Judetz, 2002). **Nâsır Abdülbâkî Dede** "*Usûl ölçülü nağmelerin ölçüldüğü vuruşların, belirli bir sayıya göre bir araya getirilmesi ile oluşan bütünlüktür.*" (Tura, 2006).

Rauf Yekta Bey (1871–1935) Usûl için "*...melodiye tatbik edilen hareketlerin ve sayıların arasındaki ahenk*"tir, demektedir. (1986) **Suphi Ezgi** (1869–1962): "*Düzüm veya îkā zamanın muntazam nisbetler dâhilinde müddetlere ayrılmasıdır, başka bir tarifle düzüm zamanın muntazam nisbetli müddetlerinden tertip edilmiş takımlardır*." Ezgi usûl'ün değerlendirmesini ve tanımlanmasını Arel'den önce yapmıştır. Bu tanımlama ve "*Usûl veyahut ölçü*" (1935) ifadesiyle ortaya konan usûl ile ölçüyü bir tutma yaklaşımı Arel'de de aynen tekrar edilmiştir. **Hüseyin Sâdeddin Arel** (1880–1955): Usûl yerine sadece ölçü kelimesi kullanılır. Ona göre usûl ile ölçü aynı anlama gelmektedir ve *usûl kalıp halinde tespit edilmiş ölçüden başka bir şey değil*dir. İka için ise eski nazariyatçıların tanımını vermektedir: *Muayyen uzunlukta zamanlara ayrılmış hususi nisbetler ve vaziyetlerle sıralanarak müsâvî (eşit) devirlere bölünmüş vuruşlar takımı* (Akdoğu, 1993) şeklinde kendinden önce sadece Ezgi'de verilen tanıma katılır ve Ezgi ile birlikte Batı mûsikîsi ölçü kuramını geleneksel usûl kuramı yerine kullanmıştır. **Ekrem Karadeniz** (1904–1981): "*İka denildiğinde anlaşılması gereken belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerinin meydana getirdiği bir durumdur.*" Usûl ise "*mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan birbirine eşit ya da eşit olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan vuruşlardır. Belirli îkalardan yapılan ve kalıp haline gelmiş ölçüdür usûl. Başka bir deyişle kalıplaşmış ve değişme imkânı olmayan îkalara usûl denir.*" (1970) demektedir. **Hurşit Ungay** (1922, ?) Düzüm (İkâ): *Zamanın düzenli oranlar içinde sürelere ayrılması. Başka bir tanımla: Zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeleridir. Üçüncü bir tarif olarak birim zamanlarından meydana gelen takımlar da diyebiliriz,* şeklinde çoklu tanımlama yolunu benimsemiştir. Ungay, usûlü ise ölçü kavramı ile bir tutmuş, usûller (ölçüler) ifadesini kullanarak usûlü belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptamış ölçüler olarak tanımlamıştır (T.Y.), **Yılmaz Öztuna** (1930-2012):

Günümüzde kullanılan Türk mûsikîsi kuramının yaratıcıları olan Ezgi-Arel ikilisi Yekta'nın bırakmış olduğu mûsikî kuramı mirasını ele alarak geleneksel kuramdan tamamen ayrılarak neredeyse Türk mûsikîsini Batı müziği ile eş tutan bir yaklaşım göstermişlerdir. Ortaya koydukları kuram ile Türk mûsikîsinin geleneksel yapısından uzaklaşarak büyük ölçekli bir değişim gerçekleştirmişlerdir. Bu değişim sonucu Kindi den Ezgi-Arel'e kadar Türk mûsikîsinde birinci önemde gelen usûl unsuru ve kuramı neredeyse ortadan kalkmıştır.

Usûl ile ilgili birinci tanımında "*...belirli düzümlerden yapılan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçüdür.*" demekte ve ikinci tarifte ise, "*Usûl, bir mûsikî eserinin ölçülmüş bulunduğu belirli zamanlar ve belirli darblar ihtiva eden düzümün hususi ve kalıp haline getirilmiş şeklidir* (2000) diyerek esasen Ezgi-Arel kuramında usûle ilişkin verilen tanımı tekrar etmiş, bir biçimde bu kurama bağlılığını ortaya koymaktadır. **İsmail Hakkı Özkan** (1941-2010) usûl için "*Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasından meydana gelen belirli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl denir.*" der, bununla birlikte Arel'in vermiş olduğu usûl tarifini yineleyerek "*Değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür.*" diye tarif etmekte mümkündür" (2000) cümlesiyle Ezgi-Arel kuramına bağlılığını açıklar. Usûl konusunda iki farklı tanım da Türk mûsikî kuramına yönelik çalışmalarda tanınmayan iki sözlük yazarından gelmektedir. Bu yazarların usûle ilişkin tanımlamalarında Türk mûsikîsi kuramına olan yabancılıkları açık bir biçimde görülmekle birlikte durumun farkında olan bir tutarlılıkla konuya sadece değinip geçmekle yetinmişlerdir. Bu tanımların Türk mûsikîsinde usûlün önem, anlam ve işlevini ortaya koyacak bir değerinden söz etmek oldukça güçtür. Bu tanımlamalardan biri Ahmet Say'a diğeri de İrkin Aktüze'ye aittir. **Ahmet Say** usûl tanımı, "*Usûl, Geleneksel müziklerimizde ritim kalıbı. Ölçü ve ritim terimleri içinde kullanılır*" (2002) şeklindedir. **İrkin Aktüze** usûl tanımı ise "*Türk halk ve geleneksel müziğinde ağır, hafif ve yürük olarak nitelenen, her birinin kendine özgü vuruşla (dizlere elle kuvvetli düm, hafif tek ile bunların varyasyonları) kalıplaşmış ritim, tempo*" (2004) şeklindedir.

İKÂ VE USÛL KÜLLİYÂTININ NİCEL DURUMU

IX. yüzyıldan günümüze kaynaklarda geçen îkâ ve usûllerin sayısı çeşitlidir. **El Kindi:** 8 îkâ, **Fârâbî:** 8 îkâ, **Safiyüddin Urmevi:** 8 îkâ, **Abdülkadir Merâgî:** 24 îkâ/devir, **Ali Ufkî:** 14 usûl belirtmiştir. Cevher'in (1995) araştırmasında Ali Ufkî'nin 22 usûlün adını verdiği; 12 usûlün adını vermemesine rağmen küçük ölçülerin toplanmasına benzer matematiksel bir işaretlemeyle açıklama yaptığı; 4 usûlü ise Batı mûsikîsindeki ölçü sayısı ile verdiği; 14 eserin usûlünün bulunmadığı ve 11 eserin usûlünün belirlenemeyecek durumda olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durumda Behar'ın "*Ali Ufkî yirmiye yakın usûlü verir.*" değerlendirmesi şüpheli bir değerlendirme olarak tespit edilmiştir.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde durum şöyledir: **Kantemiroğlu:** 19 usûl, **Panayiotes Chalatzoglou:** 28 usûl, **Kyrillos Marmarinos:** 22 usûl, **Kevseri** (?-1770?): 36 usûl **Tanburî Küçük Artin:** 29 usûl**, Nâsır Abdülbâkî Dede:** 20 usûl belirtmiştir. 1 usûl terkib ederek ortaya koymuş olduğu usûl sayısını 21'e çıkartmıştır. **Hekimbaşı Abdülaziz Efendi** (1735–1783) mehter usûlleri adı altında 24 usûl belirtmiştir. **Haşim Bey** (1815–1868): 29 usûl, **Charles Fonton (?-?):** 30 usûl, **Muallim İsmail Hakkı Bey (1866–1927)** 27 usûl, **Suphi Ezgi:** 38 usûl **Tanburî Cemil Bey:** (1871–1916) 26 usûl, **Rauf Yekta** (1871–1935): 44 usûl, **Kazım Uz (1873–1943)** 42 usûl, **Hüseyin Sâdeddin Arel:** 24 usûl belirtmiştir. Arel, kendisinin büyük usûller olarak nitelediği 15 zamanlı usûllerden sonrasının açıklamasını yapmayarak bu usûlleri belirtmemiştir (Ungay, T.Y.) **Ekrem Karadeniz:** 78 usûl, **M. Hurşit Ungay:** 64 usûl belirtmiştir. Ancak bu usûllerden 9 adedinin var oldu-

ğunun fakat kullanılmadığını ifade etmiştir. **Haydar Sanal (1926–2003)** mehter usûlleri başlığı ile 26 usûl, **Yılmaz Öztuna:** 104 usûl belirtmiştir. **İsmail Hakkı Özkan:** 62 usûlün adını ve açıklamasını vermiştir.

SAKÎLU'L-EVVEL (NİM BEREFŞAN) VE DÜYEK İKÂ VE USÛLLERİNİN SAFİYYÜDDİN'DEN GÜNÜMÜZE İNCELENMESİ

Bu bölümde dört usûl üzerinden usûllerin gelişimi, değişimi veya dönüşümüne yönelik inceleme ve değerlendirmelere yer verilmiştir. Söz konusu usullerin seçiminde 13. yüzyıldan günümüze îkā/usûl aktarımının takibine olanak verecek düzeydeki usûller olması ve Türk mûsikîsi usûl geleneğine Batı müziği etkisinin dâhil edilişini yansıtan usuller olmasına dikkat edilmiştir. Böylece Türk mûsikîsi îkā/usûl geleneği ve ilmi ile Batı müziği ölçü kavramının bu gelenekteki geliştirici veya yıkıcı etkisine yönelik bir karşılaştırma söz konusu edilimiştir. Türk mûsikîsi îkā/usûl geleneği ve ilminin aktarımına olanak veren usûl olarak "Sakîlu'l-evvel (Nim Berefşan)" Türk mûsikîsi îkā/usûl geleneğini ve ilmi açıklamaları dışında Batılı bir dil, söylem ve üslup oluşturan usûl olarak Düyek usûlleri inceleme konusu olarak seçilmişlerdir.

TÜRK MÛSİKÎSİ İKÂ/USÛL GELENEĞİNDE YER ALAN USÛLLERİN İNCELEMESİ

Bu bölümde "Sakîlu'l-evvel îkası ve günümüz uzantısı olan Nim Berefşan usûlü incelenecektir. Bu inclemede Safiyyüddin'den günümüze tüm mûsikî üstâdı, kuramcı veya kitap yazarlarının konuya ilişkin değinmeleri inceleme kapsamına alınmıştır. Günümüzde "Nim Berefşan" adıyla anılan ve 13/12 darplı 16 nakreli usûlün 13. yüzyıldan günümüze değin adlandırması, lafızlarla açıklanması, darplarının ve nakrelerinin verilmesi ile bu konulara yönelik değişimler aşağıdaki örneklerde verilmiştir:

Nim Berefşan Usûlü:

1. Safiyüddin Urmevi:

Sakîlu'l-evvel (16 zamanlı):

te nen	te nen	te ne nen	ten	te ne nen
1 2	1 2	1 1	2	2 1 1 2

2. Abdülkadir Merâgî:

Sakıyl-i evvel (16 zamanlı):

te nen	te nen	te ne nen	ten	te ne nen
1 2	1 2	1 1	2	2 1 1 2

3. Kırşehirli Nizâmeddin:

Daire-i Hafif (16 harf/zamanlı)

"...on altı nakarâtdur iki kez ki Te nen te nen ten diye on altı harf temâm olur..." , "...geldük "***varaşân***" on iki nakarâtdur bir kerret tenenen tenenen tenenen diyesin on iki harf temâm olur...(Sağlam, 2008).

Safiyyüddin, Abdülkadir ve Nizâmeddin de 16 zaman ile açıklanan îkā, devir ve usûlün Sakîlu'l-evvel (16 zamanlı), Sakıyl-i evvel (16 zamanlı), Daire-i Hafif (16 harf/zamanlı) adlarıyla verildiği görülmektedir. Berefşan adlandırmasına yakın bir adlandırmanın Nizâmeddinde 12 nakarat olarak verilen ve tenenen tenenen tenenen biçiminde açıklanan 4+4+4'lük bir bileşimin adı ilk kez "Vereşân" olarak verilmektedir. Lâdikli Mehmet, er Risâletü'l Fethiyye adlı yazmasının usûl içeren makalelerinde Berefşan'ın açık bir adlandırmasını ve nasıl meydana geldiğini açıklar. Bununla birlikte berefşan'ın lafızlarını Safiyyüddin'in verdiği Sakîlu'l-evvel ve Abdülkadir'in verdiği Sakıyl-i evvel îkā/devirinde olduğu gibi aynı lafızlarla vermektedir. Aşağıda Lâdiklinin söz konusu açıklamasını içeren alıntıya yer verilmiştir:

4. Lâdikli Mehmet:

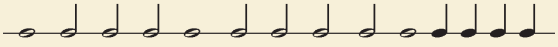
"Bir grup yeni bilginler, ikinci vetedi fâsılatü's suğrâ ile değiştirerek bunları fâsılaların ilk bölümleriyle vurdular ve bunu berefşân adıyla isimlendirdiler."

Berefşan

Te nen	te nen	te ne nen	ten	te ne nen

5. Ali Ufkî:

Berefşan



DümTek DümTekDüm DümTek Düm DümTek Te Ke Te Ke

6. Kantemiroğlu

Berevşân[10]:

düm	tek	düm	tek	düm	düm	tek	düm	düm	tek
2	1	2	1	2	1	1	1	1	2

tekke	tekke
1	1

7. Kevserî:

Berefşan (16)

8. Panayiotes Chalatzoglou:

Berefşan:

düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke

9. Kyrillos Marmarinos:

Berefşan:

düm tek düm, tek düm, düm tek düm, düm tek, te-ke te-ke

10. Nâsır Abdülbâkî Dede:

Berefşân: İkinci derecede hafif'le on altı vuruştur.

düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek teke teke

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

11. Charles Fonton:

Lenk Berefşan:

düm tek düm tek düm, düm tek düm, düm tek te ke

12. Tanburî Küçük Artin:

Berefşan:

düm1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm1 tek1 tek2 düm2 tek2 teke1 teke1

Ali Ufkî, Türk mûsikîsi usûl kuramında Berefşan usûlünün 12 darp ve 30 nakre ile gösteren ilk kuramcıdır. Berefşan usûlünün bu biçimde verilişine, ne Ufkî'den önce ne de Ufkî'den sonraki bilginlerde rastlanılmaz. Bu yönüyle Ufkî Berefşan usûlünün kaydedilmesi ve açıklanması konusunda kendine özgü bir değerlendirmeye sahiptir. Bu değerlendirmeye katılan Türk mûsikîsi kuramcısı bulunmamaktadır. Ufkî'nin Berefşan usûlüne yönelik bu değerlendirmesiyle hem kendinden önceki bilginlerle kuram birliği sağlayamadığı hem de kendinden sonraki bilgin ve müzikbilimcilere Berefşan usûlü konusunda geleneği aktaramadığı söylenebilir. Bu durum Ufkî'nin Türk mûsikîsinde usûlün önemini ve işlevini anlamasına rağmen Batı müziği ölçü anlayışının yerleştiği bir müzikçi olarak Türk mûsikîsi usûllerini kaydetme ve açıklamadaki sıkıntıların belgesi olarak değerlendirilebilir.

Ali Ufkî'den Tanburî Küçük Artin'e kadar verilen usûl gösteren lafızlarda Ali Ufkî'nin etkisinin tam olarak yerleştiği görülmektedir. Yukarıda çözümlemeleri tarihsel bir sıra içinde verilen berefşan usûlüne yönelik tek farklı bilgi Tanburî Küçük Artin'de ortaya çıkmaktadır.

13. Tanburî Cemil Bey:

Berefşan (8 Sofyan usûlüne muadildir):

düm tek düm tek düm düm tek düm düm tâ hek te kâ

w h w h w h h h h h h q q

te kâ

q q

14. Rauf Yekta:

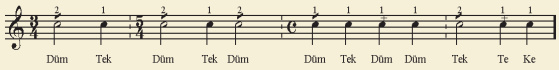
Berefşan:

düm tek düm tek dümdüm tek dümdüm tek düm tek düm tek

16/2 w h w h w h h h h w q q q q

15. Suphi Ezgi:

Nim Berefşan



16. Abdülkadir Töre/Ekrem Karadeniz:

Nim Berefşan (Yürük):

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

düm tek düm tek dümdüm tek düm dümtâhek tekâ tekâ

16/4 h q h q h q q q q h q q

17. Haydar Sanal

Berefşan: 16 zamanlıdır.

düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek teke teke

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Berefşan usûlünün açıklanmasında Tanburî Cemil Bey'den Haydar Sanal'a kadar adı verilen müzikbilimcilerin açıklamalarında Batılı ölçü yazma üslûbuna yaklaştıkları görülmektedir. Bu yaklaşımın özellikle Rauf Yekta'nın Batılılara Türk mûsikîsini açıklama çaba ve yönteminden kaynaklandığı söylenebilir. Bununla birlikte dönemin mûsikîşinaslarından aynı zamanda muallim Kâzım Uz Berefşan açıklamasında yukarıda verilen müzikbilimcilere göre eskiye bağlı bir söylemi benimseyerek Berefşan usûlünü aşağıdaki gibi belirtmiştir:

18. Kâzım Uz:

Berefşan: Bahr-ı haifif –i evvelden 16 darb.

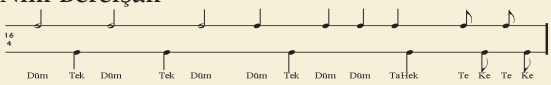
düm tek düm tek düm düm tek düm düm tâhek tekâ tekâ

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Kâzım Uz'dan sonra verilen Berefşan usûlüne yönelik açıklamalarda Ufkî, Yekta, Tanburî Cemil gibi müzikbilimcilerin yaklaşım ve yönteminin yerleştiği ve yeni bir geleneğin oluştuğu söylenebilir.

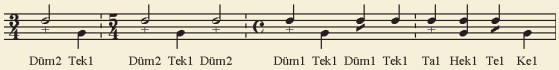
19. M. Hurşit Ungay:

Nim Berefşan



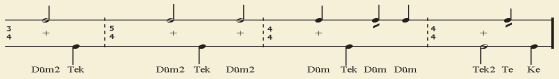
20. Yılmaz Öztuna

Nim Berefşan:



Yılmaz Öztuna'daki Berefşan değerlendirmesi yukarıda verilen diğer tüm mûsikî bilgini ve müzikbilimcilerden farklıdır. Bu farklılaşma da Arel'in etkisine de değinmek yerinde olur. Ezgi-Arel'in Batı etkisinde ortaya koyduğu ve günümüz Türk mûsikîsi öğretiminde yaygınlık kazanan kuramında tonal müziğin tüm unsurlarının Türk mûsikîsi kuramının içerisine yerleştirilmesi do majör ve la minör öykünmesinden yeden sese; dominant fonksiyonundan usûl ve ölçüyü bir tutan açıklamalarına kadar genişler. Bu açıklama ve öğretilerin etkisi günümüzde Arel takipçilerinin öncülerinden Yılmaz Öztuna'nın "Nim Berefşan" adıyla verdiği usûlün gösterilmesinde Batının ölçü kavramı ve uygulamasının etkisi açıkça görülür. Yukarıda verilen örnekte Berefşan usûlü Batılıların anlayacağı bir biçimde Batılı ölçü üslûbuna göre yazılmıştır.

21. İsmail Hakkı Özkan



İsmail Hakkı Özkan'nın vermiş olduğu Nim Berefşan usûlü değerlendirmesi Yılmaz Öztuna'ya benzer bir yaklaşım göstermektedir. Ancak Nim Berefşan usûlünün son ölçüsünde Öztuna 4 darb vermiş olmasına rağmen Özkan 3 darb vermiştir. Aynı dönemin müzik bilimcileri olmalarına rağmen ortaya koymuş oldukları Nim Berefşan usûlü tarifinin farklı olması oldukça ilgi çekici bir durumdur. Öztuna da görülen Arel yaklaşımı ve usûl ile ölçüyü bir tutma ve usûllerin kendinden küçük usûllere bölünerek ifade edilmesi Özkan'da da görülmektedir.

DÜYEK USÛLÜ (BKZ. EK 1: İNCELEME VE ÇÖZÜMLEME):

Düyek usûlü ilk defa Ufkî tarafından tarif edilmiştir. Ufkî Düyek usûlü tarifinde tarihsel süreç içerisinde ilk ve tek olan bir yöntem ile def ve bendir vurmalı çalgılarının icrâ edilme üslûbuna yönelik bir biçimde açıklanmıştır. Kantemiroğlu ile Tanburî Küçük Artin'e kadar adı verilen mûsikî bilginlerince Düyek usûlünün tarifi kudüm vurmalı çalgısının icrâ edilme üslûbuna yönelik bir biçimde düm, tek, te-ke gibi lafızlar ile açıklamıştır. Bu süreçte Düyek usûlü genel anlamda 8 nakreli olarak açıklanmıştır. Cemil Bey ve Kazım Uz'a kadar adı verilen müzikbilimcilerince Düyek usûlü 4 ve 8 zamanlı olarak Batılı ölçü yazma üslûbuna yaklaşık bir tarif ile açıklamıştır. M. Hurşit Ungay, Yılmaz Öztuna ve İsmail Hakkı Özkan ise Düyek usûlünü 8 zamanlı ve parçalara ayrılmış şekilde, Batılı ölçü yazma üslûbu ile tam bir benzerlik gösteren biçimde açıklamıştır.

TÜRK MÛSİKÎSİ USÛLLERİNDE GELENEKTEN SAPMA VE ALİ UFKÎ

Türk mûsikîsi usûl geleneği kuramsal açıdan yukarıda verilmiştir. Bu bölümde Türk mûsikîsine yönelik tüm araştırmalarda kaynak olarak verilen Ali Ufkî'nin Türk mûsikîsi usûl kuramına yönelik çalışmalarının değerlendirilmesine yer verilmektedir. Bu değerlendirmeden amaç Ali Ufkî'nin Türk mûsikîsi usûl kuramına yaptığı katkının ortaya çıkartılması ve usûl kuramında günümüzde meydana gelen anlayış ve uygulama farklılıkların kaynağını ortaya çıkartmaktır.

Günümüzde Ali Ufkî üzerine araştırma yapan müzikbilimcilerinden en etkili isim Cem Behar'dır. Cem Behar'ın son çeviri-yorum çalışması olan "Saklı Mecmua" adlı yayının varlığından önce Ali Ufkî'nin Türk mûsikîsine yönelik etkisi, katkıları ve değerlendirmeleri bazı Osmanlı tarihçilerin kısa değinmelerine, Arel'in incelemelerine, Şükrü Elçin'in "Mecmua-i Saz ü Söz" adlı eser üzerine yaptığı çalışmanın ön yazısına ve yine Cem Behar'ın Ali Ufkî'nin çalışma, görüş ve değerlendirmelerini kapsayan 5 yayınına dayanarak araştırmalara konu edilmekteydi. Söz konusu yayınlarda ve ilgili araştırmalarda Ali Ufkî'nin Türk mûsikîsi usûllerine yönelik olarak herhangi bir bilgi vermediği yönünde güçlü bir kanaat oluşmuştur. Bu kanaatin oluşmasında Cem Behar'ın yayınlarının da etkisi olmuştur ancak yine Cem Behar'ın bir çalışması olan "Saklı Mecmua" adlı yayın ile Ali Ufkî'nin Türk Mûsikîsi usûlleri üzerine çok ayrıntılı bir çalışma yaptığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın varlığına dayanarak Ali Ufkî ve Türk mûsikîsi usûllerine yönelik yaygın hatalı kanaatin de son bulacağı söylenebilir.

"Saklı Mecmua" adlı yayın ile ortaya çıkan durum şudur: Ali Ufkî Türk mûsikîsi usûllerinin önemi ve işlevi hakkındaki bilgisi tamdır. Ali Ufkî Türk mûsikîsi

Düyek usûlü ilk defa Ufkî tarafından tarif edilmiştir. Ufkî Düyek usûlü tarifinde tarihsel süreç içerisinde ilk ve tek olan bir yöntem ile def ve bendir vurmalı çalgılarının icrâ edilme üslûbuna yönelik bir biçimde açıklanmıştır. Kantemiroğlu ile Tanburî Küçük Artin'e kadar adı verilen mûsikî bilginlerince Düyek usûlünün tarifi kudüm vurmalı çalgısının icrâ edilme üslûbuna yönelik bir biçimde düm, tek, te-ke gibi lafızlar ile açıklamıştır. Bu süreçte Düyek usûlü genel anlamda 8 nakreli olarak açıklanmıştır. Cemil Bey ve Kazım Uz'a kadar adı verilen müzikbilimcilerince Düyek usûlü 4 ve 8 zamanlı olarak Batılı ölçü yazma üslûbuna yaklaşık bir tarif ile açıklamıştır.

usûllerini anlama, anlatma, kaydetme ve açıklama ihtiyacını hissetmiş ve bu eylemleri gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte Ali Ufkî'nin Türk mûsikîsi usûllerini kaydetme veya yazıya geçirme aşamasında bir takım anlayış ve yöntem sorunuyla karşı karşıya kaldığı da ortadadır. Örneğin Ali Ufkî Türk mûsikîsi usûllerini önce tentene yöntemiyle çalışmıştır. Bu yöntemde eski mûsikîsi bilginlere tam bağlılık gözlenmekle birlikte 20 kadar usûlün verilmesi Ali Ufkî'nin eski kaynaklara yönelik eksik taraması konu edilerek tartışmaya açılabilir. Ali Ufkî Türk mûsikîsi usûllerini açıklamaya yönelik ikinci yöntem olarak notalı sınıflama yöntemine başvurmuştur. Bu yöntem ile ancak 6 usûl gösterilmiştir. Ufkî'nin üçüncü usûl gösterme ve açıklama yönteminde yararcı bir yöntemi benimsemiş ve süreler ile tınıları açıklayan bir tutum ortaya koymuştur. Buradaki en önemli değişim te, ten, ne ve nen gibi lafızlar Ali Ufkî ile birlikte bir daha değişmez biçimde düm-tek ve te-ke gibi lafızlara dönüşmüştür. Bununla birlikte Ufkî söz konusu yöntemle 14 usûle değinmiş bunlardan zinciri sadece açıklamış, darb-ı fetih usûlünün ilk 15 darbını vermiştir. Geri kalan 12 usûlün 3'ünü def ve bendir vuruşlarını taklit eden bir anlayışla avuç içi ve parmak ile vurmayı gösteren bir açıklamayla notalı bir biçimde vermiştir. Bu notalı açıklamalarda günümüzde de geçerliliğini koruyan nota ile usûl açıklama yönteminde görülen ve sağ el ve sol el işlevini açıklayan notalama yöntemini de göstermiştir. Buna göre sağ elin vuracağı darbların nota sapları yukarıya sol elin vuracağı darbların nota sapları aşağıya çekili bir biçimde yazılmıştır. Bu yazma biçiminin günümüzde usûllerin nota ile gösterilmesinin kaynağı olduğu böylece yeni bir usûl açıklama geleneğinin geliştiği söylenebilir. Ali Ufkî notalı usûl açıklama yönteminde verdiği 12 usûlden son 9 tanesinde kudüm çalgısının tınısından etkilenerek düm-tek ve te-ke lafızlarını kullanmış ve nota saplarında sağ ve sol eli gösteren işaretlemeden vaz geçerek nota saplarını sadece yukarıya çekilmiş olarak vermiştir. (Behar, 2008)

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu bölümde yukarıda verilen sonucun ardından makalede konu edilen kaynaklar arası tartışmalar ve usûl incelemesinden ortaya çıkan sonuçlar 6 alt başlıkta ve maddeler halinde verilmiştir

a. Eldeki Kaynak ve Çeviri Metinlerinde Görülen Dil Üslûbu Karmaşası

Kindi'den Maragalı'ya eldeki kaynakların çevirisinde îkâ ve buna bağlı kavramların tarifinde günümüzde kullanım alanı bulan usûl, düzüm, tempo vb. sözcüklere yer verdiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yapılan çeviri ya da alıntılar sonucu kullanılan söz dizgeleri okuyucuyu da o edvar, risale veya yazmayı ortaya koyan mûsikî bilgininin aynı sözcükleri kullanılmış olduğu kanısı oluşturmaktadır. Günümüz yazar ve müzikbilimcilerinin neden olduğu kavram karmaşası; elde edilen veri, bilgi ve bulguların değerlendirilmesi ve yorumlanmasında bir takım kavramsal yanılsamalara neden olmaktadır. Bu yanılsamalardan biri olarak Safiyüddin Urmevi'ye ait olmasına rağmen Uygun tarafından çevrilerek verilen usûl tanımı örnek gösterilebilir. Uygun Safiyüddin'e dayandırdığı tanımında "*...muayyen düzümlerden yapılarak kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir*." Cümlesinde "*Düzüm*" ve "*Ölçü*" gibi günümüz kavramlarına yer vermiştir. Buradaki sorun şudur: Urmevi edvâr'larda usûl sözcüğünü kullanmamıştır. Buradan anlaşıldığı üzere Uygun'un Safiyyüddin'e ait bilgileri günümüz Türkçesine dönüştürerek değerlendirdiği ve yorumladığı kitabında konuya az hâkim veya hâkim olmayan okuyucuyu 13.yüzyıl müzik kuramının usûl kısmı açısından yanıltabilecek bir dil kullandığı söylenebilir.

Uygun'un söz konusu tarif içerinde verdiği kavramlar incelendiğinde, Türk mûsikîsi sözcük dağarına "*Düzüm*" sözcüğü Arel tarafından îkâ sözcüğüne karşılık olarak kullanılmıştır. Söz konusu tanımın "*... kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir*." Kısmındaki ölçü sözcüğü ise Türk mûsikîsi usûl kuramını gerek anlayış gerek işlev gerek uygulama açısından kendi mecrasından çıkarttığı ve tamamen Batı müziği etkisinde ifade edildiği söylenebilir. Ayrıca bu tanım Ezgi-Arel kuramında günümüzde yaygın kullanım alanı bulan bir usûl tanımı olarak güncelliğini korumaktadır. Bu konudaki tartışmanın sonucu olarak Urmevi döneminde "Usûl" sözcüğünün ne sözcük ne kavram ne de bir uygulama alanı olarak eski kuram kitaplarında yer almadığı anlaşılmaktadır. Bu cümleden hareketle günümüz müzikbilimcilerinin yazınsal faaliyetlerinde usûle ilişkin kullandıkları dil, sözcük ve kavramların usûl kuramının kökeninde var olan dil, sözcük ve kavramları yansıtmaktan uzak bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Böylece günümüz okuyucuları açısından yanıltıcı bir üslup oluşturma tehlikesi ortaya çıkmaktadır.

b. Usûl Sözcüğünün Yerleşmesi ve Ölçü Kavramı ile Yabancılaşma

İkâ kelimesinin kullanımı Abdülkâdir ile son bulurken îkâ yerine devir kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Eldeki kaynaklardan 15. yüzyıl mûsikî bilginleri tarafından îkâ, devir sözcükleri yerine usûl sözcüğünün kullanıldığı; ancak usûl sözcüğünü ilk defa kullanan mûsikî bilgini hakkında kesin bir bilgi bulunmadığı anlaşılmaktadır. Türk mûsikîsinde Ali Ufkî ile başlayan Batılı yaklaşımın etkisi ile îkâ ve devir sözcüklerinin yerini usûl sözcüğünün aldığı oldukça açık bir biçimde görülmektedir. Ufkî'nin ardından Kantemiroğlu ile Rauf Yekta/Kazım Uz'a kadar geçen sürede usûl sözcüğü ve kullanımı gelenek ile bağlı ancak Batılı ölçü sözcüğünün kullanım üslûbuna/anlamına yaklaşan bir ifade ile kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Ezgi-Arel tarafından oluşturulan günümüzde de oldukça geniş bir kullanım alanı olan "*Günümüz Türk Müziği Kuramı*" ile usûl sözcüğü Batılı ölçü sözcüğünün anlamı ile eşdeğer tutulur biçimde kullanıldığı görülmektedir.

c. Usûl Tanımları

Mûsikî bilgin ve müzikbilimciler tarafından oluşturulmuş usûl tariflerini üç kısma ayrılarak incelemek gerekmektedir:

1) Usûl Kuramının Oluşumu: (Kuramı oluşturan bilginler ve bilgi aktarımını yapanlar) İbn Sînâ, Safiyüddin Urmevi, Maragalı Abdülkadir, Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf, Hızır bin Abdullah

2) Tarihsel Usûl Uygulamasına Bağlılık, Tarihsel Kuramla Çelişki: (Geleneksel değerleri anlamış ancak Batı kavramsallığıyla çelişki yaşayanlar) Ali Ufkî, Prens Dimitri Cantemir (Kantemir/Kantemiroğlu), Kevseri (Nâyi Ali Mustafa Kevseri Efendi), Nâsır Abdülbâkî Dede, Tanburî Küçük Artin, Rauf Yekta

3) Tarihsel Kuramdan Tam Ayrılma: (*Batı etkisinde yeni bir usûl/ölçü eş tutma geleneği oluşturma*) Hüseyin Sâdeddin Arel, Suphi Ezgi, Ekrem Karadeniz, Hurşit Ungay, Yılmaz Öztuna, İsmail Hakkı Özkan, Ahmet Say, İrkin Aktüze

d. Mûsikî Bilginlerinin Mûsikî Yazmalarında Verdikleri İkâ ve Usûller

El-Kindi ile 8 çeşit olarak var olan îkâlar, günümüze değin önemli sayısal çeşitlilik göstermiştir. Bu değişiklikler bazen yeni usûl yaratma şeklinde bazen de usûl bilgilerinin aktarımında karşılaşılan eksik bilgiye bağlı azalmalar ile yeni döneme doğru birçok bileşik yapının kullanılmasına bağlı olarak kuram kitaplarına dâhil edilmiştir. Usûl çeşidi açısından en geniş yelpaze Yılmaz Öztuna'nın belirttiği 104 çeşit usûl olarak tespit edilmiştir.

e. Örnek Olarak Alınan İki Usûlün İncelemesi

Sakîlu'l-evvel îkâsının inceleme ve değerlendirilmesinde günümüzde bu îkâya karşılık gelen Nim Berefşan usûlü temel alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde vermiş olduğumuz mûsikî bilginleri ve

müzikbilimcilerden bazıları Nim Berefşan usûlünü tarif etmemelerinden dolayı Berefşan usûlü tarifleri örnekler olarak alınmıştır. Safiyüddin'den–Abdülkâdir'e kadar olan dönemde Sakîlu'l-evvel adını alan îkâ Kırşehirli Nizâmeddin ile "*Varaşan*", Lâdikli Mehmet ile "*Berefşan*" usûlü olarak dönüşüm göstermiştir. Bu usûlün adlandırılmasında genel anlamda bir benzerlik olmasına rağmen belirli dönemlerde farklılıklara rastlanmaktadır. Adlandırma farklılığına rağmen Sakîlu'l-evvel îkâsı ve Nim Berefşan usûlü her zaman 16 nakreli olarak tarif edilmiştir. Berefşan usulü ise 32 nakreli tarif edilmiştir. Tarihsel süreç içerisinde Türk mûsikîsi için ilklerin yaşandığı Ufkî döneminde Berefşan usûlü Ufkî tarafından 30 nakreli olarak açıklanmıştır. Kantemioğlu ile Yekta'ya kadar adı verilen mûsikî bilginlerinde Nim Berefşan usûlü genel anlamda benzer biçimlerde açıklanmıştır. Yekta ile Ufkî'nin Batı notası ile usûl açıklama yöntemine bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Yekta'dan Özkan'a adını vermiş olduğumuz müzikbilimciler ise Arel-Ezgi Türk mûsikîsi kuramına bağlı kalarak Nim Berefşan usûlünü parçalara ayırarak usûlü zaman olarak kendinden küçük usûllerin birleşimi ile açıklama yoluna gitmişlerdir. Günümüz müzikbilimcilerinin dört parçaya ayırdıkları Nim Berefşan usûlü açıklamasının dördüncü kısmında bir farklılık görülmektedir. Buna bağlı olarak Nim Berefşan usûlünün kaç darb ile tatbik edildiği kesin olarak söylenememektedir.

Düyek usûlü tarihsel süreç içerisinde genel anlamda benzer bir biçimde tarif edilmesine rağmen nakre/zaman olarak oldukça çeşitli bir değişim göstermiştir.

f. Türk Mûsikîsi Usûllerinde Gelenekten Sapma ve Ali Ufkî

Ali Ufkî Türk mûsikîsi usûl kuramının değişiminde ve günümüz usûllerinin açıklanabilme ve uygulanabilmesine yönelik öğretim sürecinin oluşmasında etkili bir bilgindir. Bu etki içerisinde usûlleri açıklarken verdiği ve usûlleri parçalayarak Batı müziği ölçü kuramına yaklaştırdığı uygulamalar da bulunmaktadır. Bu uygulama ve anlayışın Ezgi-Arel mûsikî kuramında "*Usûl veyahut ölçü*" diye açıklama yapılabilmesinin kaynağı olduğu söylenebilir. Ali Ufkî'den sonra Türk mûsikîsi usûl kuramında köklü bir değişiklik olsa da günümüze değin eski usûl kuramı varlığını üstatlar ile ve Ezgi-Arel kuramının öğretim egemenliğinin yanısıra sürdürmekte olduğu söylenebilir. Bu ikili anlayışın usûl öğretimi ve Türk mûsikîsinin geleceği açısından *-son yüz yıldaki deneyimden de anlaşılacağı üzere-* sakıncalı sonuçlar oluşturacağı söylenebilir.

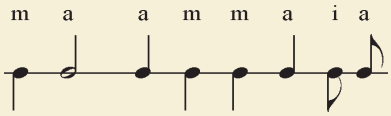
EKLER

EK:1 DÜYEK USÛLÜ İNCELEME VE ÇÖZÜMLEMESİ

Düyek Usûlü:

1. Ali Ufki:

Düyek



Kantemiroğlu:

Düyek

düm tek tek düm tek
1 2 1 2 1

2. Panayiotes Chalatzoglou:

Sade Düyek:

düm tek tek düm, tek

3. Kyrillos Marmarinos:

Düyek:

düm teek, tek düm tek

4. Kevserî:

Düyek (4)

5. Nâsır Abdülbâkî Dede:

Sâde düyek: Birinci derecede hafif'le sekiz vuruştur.

düm tek tek düm tek
1 2 1 2 2

6. Charles Fonton

Sade Düyek

düm tek, tek düm tek

7. Tanburî Küçük Artin:

Çifte Düyek: 8 zamanlı.

düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1

8. Tanburî Cemil Bey

Düyek

Bir ii ki üüç döört
4/4 Düm teek tek düüm teek
(Düm tek tek düm tek şeklini de vermiştir)
e q e q q

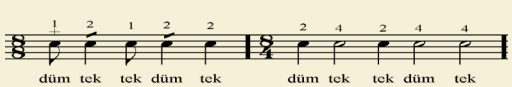
9. Rauf Yekta

Düyek

düm tek tek düm tek
4/4 e q e q q

10. Suphi Ezgi:

Düyek:



11. Abdülkâdir Töre/Ekrem Karadeniz
Düyek:

	1	2	1	2	2
	düm	tek	tek	düm	tek
4/4	e	q	e	q	q

12. Haydar Sanal
Düyek: 8 zamanlıdır.

düm	tek	tek	düm	tek
1	2	1	2	2

Abdülaziz Efendi'nin mecmuasında çifte düyek usûlünü rakamsız olarak:

düm teke düm tek düm düm tek teke

Mehter takımlarının vurduğu velveleli düyek bu 16 zamanlıdır:

düm	teke	düm	tek	düm	düm	tek	teke
2	2	2	2	2	2	2	2

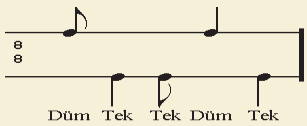
13. Kazım Uz
Düyek: Bahr-ı hafîf-i evvelden 8 darb.

düm	tek	tek	düm	tek
1	2	1	2	2

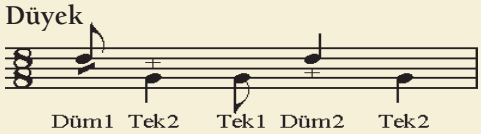
4 darblı olan

düm	tek	tek	düm	tek
1	-	1	1	1

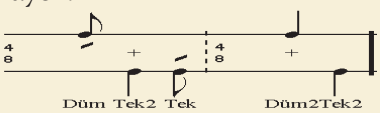
14. M. Hurşit Ungay:
Düyek:



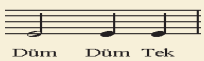
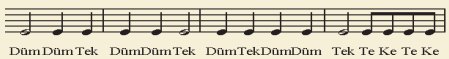
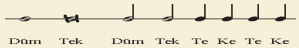
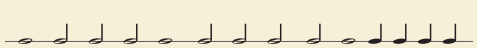
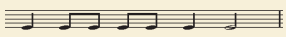
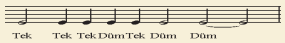
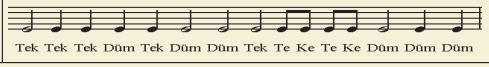
15. Yılmaz Öztuna:
Düyek



16. İsmail Hakkı Özkan:
Düyek:



EK:2 Ali Ufkî Usûllerinin "Tetene" Biçimine Dönüştürülme Çizelgesi

Usûl Adı	Usûlün Notalı Örneği	İkâ Lafızları
Sofyan		ten te ne 2 1 1= 4
Fer'i Muhammes		Ten te ne te ne nen te ne te ne nen te ne 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 =16
Fahte		Tenenen 8 zamanlı bir Ten nen te ne te ne 4 lafız yoktur. 2 2 1 1 1 1=20
Muhammes		Ten te ne nen/Ten ten ten/Ten te ne nen/ 2 1 1 2 2 2 2 2 1 1 2 Ten te ne nen/Tenenen te ne te ne/ 2 1 1 2 4 1 1 1 1=32
Çenber		Ten te ne nen ten 6 zamanlı yok ten tenenen te ne te ne 2 1 1 2 2 6 2 4 1 1 1 1 =24
Berefşan		Tenenen ten ten ten tenenen ten ten ten ten tenenen 4 2 2 2 4 2 2 2 2 4 te ne te ne 1 1 1 1 = 30
Evfer I		Te te ne te nen / Ten te ne te ne nen tenenen 1 1 1 1 2=6 1 ½ ½ ½ ½ 1 2
Evfer II		Ten te ne te ne nen tenenen 2 1 1 1 1 2 4=12
Türkî Darb		Ten te ne te ne nen ten ten te ne nen te ne 2 1 1 1 1 2 2 2 1 1 2 1 1=18

Dipnotlar:

* Yardımcı Doçent Doktor, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü-vsf.hatipoglu@gmail.com

** Profesör, Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanı-atillasaglams@gmail.com

1 Hatipoğlu'nun bu yönde hazırlamış olduğu "Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Türk Müziği Usûlleri Öğretiminin Değerlendirilmesi" adlı yüksek lisans tezinde yukarıda belirtilen konulardan usûl konusu ele alınarak değerlendirme konusu yapılmıştır. Bu değerlendirmede "Türk Sanat Müziği" dersini vermekte olan öğretim elemanlarının usûl konusu bağlamında yukarıda bahsi geçen türden sorunları açıkça ortaya çıkmaktadır.

2 Uygun, Safiyüddin den önceki mûsikî bilginlerinin kaydettiği altı usûl olduğunu ifade etmektedir. Ancak yedi usûl çeşidi saymakla birlikte bu usûllerin açıklamalarını yaparken sekiz usûlün açıklamasını yapmaktadır.

3 Söz, sözcük.

4 Arap harfleri ve işaretleri ile oluşturulmuş musıki yazısı.

5 Makale.

6 Dairelerin çoğulu, aynı zamanda usul ve şedleri (Safiyyüddin'deki devir dizilerinin oluşum düzeni) gösteren dairelere dayalı kuram kitabı anlamındadır.

7 İkâ, usûlün oluşumunu ortaya koyan aruz kalıplarından oluşmuş tartım kalıplarının genel adıdır.

8 Usûl, çeşitli îkâların –tartım kalıplarının- kendileri veya diğerleriyle bileşiminden oluşan bütünlüğün baştan sona değişmeksizin dönmesinden oluşan, besteyi, icrâyı ve öğretimi doğrudan etkileyen mûsikînin en uzun süreli zamansal düzenidir.

9 Burada söz konusu edilen ölçünün bir çeviri ve mûsikî dilini dönemine uygun kullanmama hatası olarak kabul etmek gerekir. O dönemde ölçü sözcüğü henüz mûsikî bilginlerinin dilinde kullanım alanı bulmamıştır.

10 Bu sözcüğün içindeki "v" harfi Kantemiroğlu'nun yazdığı şekliyle alınmıştır.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (1993). Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.

Arslan, F. (2007). Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Ankara.

Aksoy, B. (2003). Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlıda Musıki, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Aktüze, İ. (2004). Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Başar Çelik, B. (2001). Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamlarının İncelenmesi, M.Ü. S.B.E. İslam Tarihî ve Sanatları Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

Bardakçı, M (1986). Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Behar, C. (1990). Ali Ufkî ve Mezmurlar, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Behar, C. (2006). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Behar, C. (2008). Saklı Mecmua, Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Cevher, H. (1995). Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz Ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme), Yayımlanmamış Doktora Tezi. E.Ü. S. B. E. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İzmir.

Cevher, H. (1992). Tanburî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. E. Ü. S.B.E. Temel Bilimler Anabilim Dalı. İzmir.

Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi, Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti, Yayın No:36. Kırşehir.

Elçin, Ş. (1976). Ali Ufki Mecmûa-i Sâz Ü Söz, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.

Ezgi, S. (1933). Nazari ve Ameli Türk Musıkisi, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı. İstanbul.

Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği, Çev.Cem Behar. Pan Yayıncılık. İstanbul.

İbn, Sînâ (2004). Mûsiki, Çev.A hmet Hakkı Turabi. Litera Yayıncılık. İstanbul.

Kaygusuz, N. (2006). Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri, İTÜ Vakfı Yayınları. İstanbul.

Karadeniz, E. (1970). Türk Müziği Nazariyatı ve Esasları, T. İş Bankası Yayınları. İstanbul.

Özalp, N. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihî I-II. Cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. İstanbul.

Özkan, İ. H. (2000). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Neşriyat. İstanbul.

Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II Cilt. Orient Yayınları. Ankara.

Popescu-Judetz, E. (2000). Prens Dimitri Kantemir, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Popescu-Judetz, E. (1998). Türk Mûsikîsinin Kültürünün Anlamları, Çev.Bülent Aksoy. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Popescu-Judetz, E. (2002). Tanburî Küçük Artin, Çev.Selçuk Alimdar. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Popescu-Judetz, E. (1998). Kevserî Mecmuası, Çev.Bülent Aksoy. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Sanal, H. (1964). Mehter Musıkisi, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Tekin, H. (1999). Ladikli Mehmet Çelebi ve er-risâletü'l-fethiyye'si, N.Ü. S.B.E. Ortaçağ Tarihî Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Niğde.

Tura, Y. (2006). Tedkîk ü Tahkîk, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitabu 'İlmi'l-Mûsikî 'ala vechi'l-Hurufat, Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Ungay, M. H. (T.Y.). Türk Musıkisinde Usûller ve Kudüm, Türk Musıkisi Vakfı. İstanbul.

Uygun, N. M. (1999). Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edvarı, Kubbealtı Neşriyatı. İstanbul.

Uz, K. (1964). Musıki Istılâhatı, Küğ Yayını. Ankara.

Yekta, R. (1986). Türk Mûsikîsi, Pan Yayıncılık. İstanbul.

Erol Sayan:
Bestecinin Nazariyat Yazması Lâzım

Derin bilgisiyle mûsikîmizin el değmemiş alanlarına getirdiği çalışmalar ile zekâsını deha noktasında göstermiş olan Erol Sayan, tanbur enstrümanına olan hakimiyetiyle de otoritelerin haklı ilgisini görmüştür. Tanbura olan ilgisini sapını kesip denemeler yapacak kadar ileri götüren Sayan, bestecilik için operatörlük tanımını kullanıyor. İcrâcıların dışarıdan baktığını söyleyen Sayan; "Besteci, keser, açar, bakar. Onun için bestecinin nazariyat yazması lazım. İcrâcının değil. Bir müziği besteci ileri götürür. Dolayısıyla bestecinin çok bilgili, deneyimli ve yetenekli olması gerekir." diyor. 156'sı TRT repertuarında olmak üzere, değişik form ve makamlarda 300'ün üzerinde eserin sahibi olan, müziğimizin yaşayan efsanelerinden Erol Sayan ile sizler için sohbet ettik.

Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ*

Biz sizin Kastamonulu olduğunuzu biliyoruz. Doğum yeriniz neresi?

İl olarak Kastamonu ama ilçe olarak Taşköprü. Babamın görevi nedeniyle Araç'ta doğmuşum. Babam Ziraat Bankasında müdür muavini idi. Esas nüfus kütüğü Taşköprü'de.

Erol Sayan

Sizde müzik bir aile geleneği miydi?

Hayır. Ailemizde öyle belirli bir müzik kültürü yok. Ama babam medresede İstanbul'da okurken Beyazıt Camii'nde çifte ezan okurlarmış ve sesinin de güzel olduğunu biliyorum.

O zaman genlerinizden geliyor diyebiliriz.

Bilmiyorum. Onu zaten çözmek mümkün değil. Dünya bilim adamları yeteneği çözemiyorlar. Yetenek ayrı bir şey. Genlerle de geliyor veya başka türlü geliyor bilemiyoruz. Çünkü 4 yaşında Akdağmaden'de (babam oraya tayin olmuş) 1940 senesinde ben cama çıkarmışım yazın, 45 dakika bir şeyler söylermişim. Ev sahibimiz Meliha Hanım derdi ki rahmetli "Sen orda 45 dakika bir şeyler mırıldanırdın. Biz kadınlar dedikoduyu bırakır seni dinlerdik." derdi. Orada müzik yok. Bellekte bir eser yok. Öyle bir ortamda o güzel melodileri ben nasıl yapıyordum acaba. Bunu bilim adamları bana çözsün bakalım.

İlk radyo ile ne zaman tanıştınız.

Radyo ile 1942 senesinde babam Akdağmadeni'nden, Samsun Havza'ya tayin olduğunda tanıştım. Havza'da iken, 6 lambalı bir Alman radyosu alındı. O eve geldiği zaman ben bayram ettim. Duvarda bir yuvası vardı. Oraya yerleştirdi babam. Radyo yüksekte olduğundan duvara sırtımı dayıyor, bir güzel dinliyor, kendimden geçiyordum. Yüzümdeki mimikleri "Bazen hüzünlü, bazen neşeli hal alıyordu yüzün" diye annem anlatıyordu. Bu tabî Senfoni dinlerken de böyle. Beethoven dinlerken de böyle. Mesut Cemil'in yönettiği Tarihî Türk Müziği konserlerini dinlerken de mimiklerim değişiyormuş. Annem öyle söylerdi. İlkokula orada başladım. Daha sonra 9 yaşında duyduğum şarkıların 6 ortalı sarı deftere sözlerini yazdım. Bin beş yüz tane yazdığımı biliyorum.

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

Amir Ateş ile

> “Birinci kitabım 1978 senesinde ‘101 beste’ olarak çıktı. Cumhuriyet tarihinde ilk defa bir bestecinin 101 tane doğru notası, kitap halinde yayınlandı.”

İlk enstrümanınızı anneniz hediye etmişti galiba.

1943 yılında babam Havza’dan, Tosya’ya tayin oldu. Orada annem ilkokulun sonuna doğru bana kaval hediye etti. Madeni bir kaval. Üstü cicili bicili resimli kaval. Eve gittim. Evde bir odaya çekildim. “Hicran yine hicran mı bu aşkın sonu söyle.” Yarım saat sonra hüzzam şarkıyı çaldım orada.

Ortaokul yıllarında?

78 devirli taş plaklar evimizin karşısındaki kahvede çalıyor. Kahveci meraklıydı. Ortaokula gidiyoruz. Orada çalınan şarkıları Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk okuyor. Biz dinliyor, ezberliyoruz. Bu arada “Allah’ın Cenneti” isminde bir film geldi. Orada Sadettin Kaynak’ın eserleri var ve Münir Nurettin Selçuk okuyor. 3 defa gittik filmi seyretmeye. Bu arada şarkıları da ezberledik. Dertliyim ruhuma, Leyla gibi uzunca olan şarkıların hepsini ezberledik. Bu arada küçük bir şey anlatayım. Nasıl yaptık çözemem. Ramazandı. Biz teravihi kılardık. Yeni Cami’de kılardık. Teravihten sonra ortaokul binası şehrin biraz dışında, Tosya’da, oraya giderdik. 600 metre şehrin dışında. 10-12 arkadaş giderdik. Gece sahura kadar 72 tane eser okurduk.

İlkokulu Tosya’da bitirdiniz. Ortaokul?

Tosya’da ilk açılan ortaokulunun mezunları biziz. Ortaokulu bitirdikten sonra Kastamonu’da Abdurrahman Paşa Lisesi var. Oraya gittim. Sağlık nedeniyle 2. sene oradan ayrıldım. Tasdikname aldım. Babamla da bazı şeyler oldu. Konservatuar istedim. Göndermedi, gönderemedi. Ben bir sene ara verdim tahsil hayatıma. Bir gün gazete de bir ilan gördüm. Ortaokul mezunlarına Endüstri Meslek Liselerine 2 sene özel tahsil imkânı açıldı. Burayı bitirenler Lise mezunu sayılıyor ve Yedek Subay hakkını kazanıyordu. Bu benim hoşuma gitti. Babam da Çankırı Ilgaz’da. Çankırı’da Sanat Okulu vardı. Orada sınava girdim ve kazandım. O okulu 1954 senesinde iyi bir derece ile bitirdim. Ondan sonra Ilgaz’da bağlama ile beraber kaval çalıyorum. Ağabeyimin bağlaması vardı. Ağabeyim evden gittiği zaman, bağlamasını çalıyordum.

Peki tanbura nasıl başladınız?

Babam, Ankara’ya tayin oldu. Ankara’da müzik uğraşım merkezi var Ulus’ta. Oraya gittik. 130 basamak çıkıyorsunuz. İlk gittim, çıktım yukarıya, kapıyı Atilla Özdemiroğlu açtı. 13-14 yaşındayım. İçeri girdik. Hoca var. Sait Çağlar Hoca. Arkadaşlar var. Ben de oturdum. Divan sazı ile bir şeyler yapıyoruz. Saadettin Öktenay var rahmetli. Biraz sonra annesi ile bir kızcağız geldi. 9 yaşında. Muazzez Abacı. Lemi Atlı’nın rast şarkısını okuyacağım dedi. Güzel de okuyor. Ben orada fasılda kaval çaldım. Ben (Divan sazı) ve Saadettin Öktenay (Kanun) yarıştık. Longa, sirto derken, “Ya arkadaş, divan sazı ile ne kadar hızlı çalıyorsun.” dedi. “Bunu tanburla çalsan böyle hızlı. Herkes hayran olur. Böyle bir tanbur yok Türkiye’de bu kadar hızlı çalan. Sana tanbur bulalım.” dedi. “Tamam, bul arkadaş.” dedim. Gitti bir mûsikî derneği varmış Cebeci’de. Onun başkanından bir tanbur buldu. 125 TL, annem verdi parasını. O tanburu aldık. O gece Mûsikî Sevenler Cemiyeti’ne geldim ve Sultâniyegâh taksim ettim.

Ankara Radyosu’na nasıl girdiniz? Onun bir hikâyesi var mı?

Radyoya girme meselesi, Laika Karabey biliyorsunuz Saadettin Arel’in en gerçek ve doğru talebesi. Laika Karabey’e bir mektup yazdım ve İstanbul’a geldim. Bana mûsikî mecmualarının o zamana kadar çıkanlarının tamamını bir paket hâlinde verdi. Verdiği bütün mûsikî mecmualarındaki mûsikî nazariyâtı derslerini yedim yuttum. Gece sabahlara kadar onları okuyorum. Çünkü açlık var. Öğrenme şevkiyle yanıyorum. Hoca yok. Ben oradaki bütün her şeyi, büyük usûller dâhil, makam bilgilerini olsun, ana makamlar, şed makamlar, bileşik makamlar gibi. Bunların hepsini orda öğrendim, kendi kendime. Hatta bes-

11 Nisan1969 Altındağ

14 Şubat 1969 ODTÜ Öğrenci Birliği Baraka Kantini

teler yapmaya çalıştım. Bu şekilde bilerek muhammes usulü ile bir peşrevi solfej vurarak, solfej etmeye kadar, bunu yapacak durumda ben radyo imtihanına girdim. O zaman sınavda jüride İsmail Baha Sürelsan vardı. Ruşen Kam'lar, Mesut Cemil'ler var. Muzaffer Sarısözen bile vardı Jüride. Orada sınavı kazandım. Muzaffer İlkâr rahmetli dedi ki. "Arkadaş sınavı kazandın ama henüz kadron yok. 6 ay ismin okunmayacak, para da vermeyeceğiz." dedi. "Peki." dedim. 6 ay sonra kadro çıktı. 1961 yılında tanbur kadrosunda görev yapmaya başladım.

Ondan öncesi memuriyetiniz vardı galiba.

Ziraat Bankası'nda memur oldum. 1958 senesinde Topçu Okulu'nda Polatlı'da Yedek Subay Okulu'nu bitirdim. Oradan kura çektim. Erzurum'da bir sene kaldım. Fırtınalı bir gecede rüzgârlı bir şiiri kafamdan geçen melodileri, hiç enstrüman kullanmadan yazarak kendi kendime de büyük bir aşamaya girdim.

> "Bir besteci repertuarında 3500- 4000- 5000 eser varsa o zaman onun yaptığı eserler daima orijinal olur. Hiçbir zaman kendi kendini tekrar etmez."

Notaya aldınız.

Tabiî. Enstrüman yok. Kafamızdaki melodileri almak... Ben bayram ettim. İlk defa hayatımda böyle bir şey oldu. Hemen evde tanburla baktım. Doğru almışım. Ondan sonra bir daha enstrüman kullanmadım beste yaparken. Millet, köşe yazarları yazıyorlar ya. Alıyorum yazıyorum. Yeter ki şiir elimize yapışsın.

Çok büyük bir yetenek.

Yetenek şart, Resim için de, şiir için de yetenek şart. Meselâ 1958 senesinde Erzurum'da Mustafa Erses bana bir kitap getirdi. 'Yarabbi' diye bir kitap ama sayfaları kopmuş. 60 sayfa ise 25 sayfa kalmış. Yırtık pırtık bir kitap. Ben de hâlâ durur o. Samim Arıksoy yazıyor. İçini açtım baktım harika şiirleri var. 'Beni reddetse de ağzın, bilirim özler için, ne kadar sızladı kalbim, o yeşil gözler için.' gibi.

Tabiî sizi vurdu.

Vurulmayacak gibi değil ki. Hem aruz, hem anlaşılır Türkçe. Sonra çok da besteye uygun. Virgülleri yerinde. Hemen biz onu besteledik. Yaşar Özel'de yedek subay. Ona okuttum orada. O şekilde 23 sene Samim Arıksoy rahmetliyi aradım.

Buldunuz mu?

İstanbul'da buldum. Görüştük. O şiirler onundur. Samim Arıksoy 23 sene aradığım. Bütün büyük şâirler yaşıyordu o zaman. Bir besteci repertuarında 3500-4000-5000 eser varsa o zaman onun yaptığı eserler daima orijinal olur. Hiçbir zaman kendi kendini tekrar etmez. Aksi halde kendini tekrar etmeye başlar.

Kitap çalışmalarınızdan da bahsedebilir misiniz?

Birinci kitabım 1978 senesinde '101 beste' olarak çıktı. Cumhuriyet tarihinde ilk defa bir bestecinin 101 tane doğru notası, kitap hâlinde yayımlandı. Ondan sonra ODTÜ Geliştirme Vakfı'nın yayını olarak "Müziğimize Dair" kitabı çıktı. Bu da benim bütün sempozyumlarda verdiğim bilgiler, makalelerden oluşun bir kitap. 45-50 senedir üzerinde çalıştığım kitap ise 2013 Nisan ayında Boyut yayınlarından çıktı. 'Ulusal Müziğimiz' adı altında. Orada bestecilikten aklınıza ne geliyorsa bütün soruların cevaplarını bulacaksınız.

Erol Sayan Kimdir?

1936 yılında Kastamonu'nun Araç ilçesinde doğdu. Endüstri Meslek Lisesi'ni bitirdi. 1961 yılında Ankara Radyosu'nun sınavlarını tanbur sanatçısı sıfatıyla kazandı. Dr. Recai Özdil'den almış olduğu armoni bilgisini eserlerine uyguladı ve bu konuda derinlemesine araştırmalar yaptı. Hocası İsmail Baha Sürelsan'ın evindeki akademik müzik çalışmalarına katıldı. Müziğimizde çoksesliliğin, yine müziğimizde var olan "Niseb-i şerifeler" (şerefli oranlar) yoluyla geliştirilecek teknikle olabileceğini buldu ve geliştirdi.

1954'te başladığı müzik çalışmalarında edindiği bilgileri, 1964 yılına kadar Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'ndaki öğrencilere teorik olarak verdi ve daha sonra temel bilgiler yanında koro çalışmalarını da sürdürdü.

1967'de Ankara'nın ilk, Türkiye'nin ikinci üniversite korosunu Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde kurdu. Konserlerinin yanı sıra bilgisayar eşliğinde Ulusal Müziğimizin perde ve frekans hesaplarıyla ilgili bilimsel çalışmalar yaptı. Ulusal Müziğimizin ses sistemi, makamların oluşmasında kullanılan elemanların ve makamların anlatımı, usûl şifresi, vuruşlarda disiplin ve perde adlarının kolay anlaşılır hâle getirilmesi çalışmalarına bu yıllarda başlamıştır.

1983-84 eğitim yılında İTÜ Türk Müziği Konservatuarı'nda repertuar dersleri vermek üzere göreve başladı 2002-2003 eğitim ders yılında ODTÜ'den aldığı davet üzerine, ODTÜ'de Türk Müziği dersleri vermeye başladı. 2003 yılında ODTÜ senatosu Erol Sayan'a üstün hizmet belgesi vermiştir

Değişik formlarda 300'ün üzerinde, TRT repertuarında ise 156 eseri vardır. Çeşitli kurum ve kuruluşların düzenlediği beste yarışmalarında çok sayıda birincilik almış, 1985 yılında TRT'nin düzenlediği yarışmada "Ömrümüzün Baharı Birlikte Geçsin" adlı eseri ile birincilik kazanarak Asiavision şarkı yarışmasında ülkemizi temsil etmiştir. Dernek, fakülte ve üniversite korolarıyla 230 konser vermiştir.

Erol Sayan, evli ve iki çocuk babasıdır.

Peki, size 2003 yılında ODTÜ senatosu üstün hizmet ödülünü vermiş. Neler hissettiniz, biraz anlatabilir misiniz?

Takdir edilmek çok güzel bir şey. Böyle bir şey beklemiyordum. Sürpriz oldu. Gurur duydum. ODTÜ gibi bir üniversitenin senatosu bize üstün hizmet ödülü veriyor. Her sene 1 kişiye veriliyor bu ödül. Orada her sene ödül verildiği gün 22 dakikalık batı müziği konseri verilirmiş. Orkestra çağırılıyor. Orada 22 dakikalık konser. Herhangi bir klasik batı müziğinden eser çalıyorlardı. Ben dedim ki, "Biz bir konser verelim. Enstrümantal olsun." dedim. Rektör bey sağ olsun kabul ettiler ve bizim bu konservatuardan İTÜ'deki Türk Müziği Konservatuarı'ndan talebelerle, 22 dakikalık enstrümantal, çok sesli tabiî konser verdik. Tam 22 dakika tutacak dediler nedense onu bilmiyorum. Tam 22 dakikada çocuklar çaldılar, bitirdiler. Batı müziği ihtiyacı duymadık dedi herkes.

Radyo dönemlerinde tanbur sazına sürat getirmek için tanburun sapını kesme olayınız var. Ondan da bahsedebilir miyiz?

Tanburun sapı kesilir mi yazık. Tanburun sapı kesilmez de. Biliyorsunuz bütün dünya 440 frekans titreşime la der. Bu zaman zaman değişir 439 olur, 442 olur. Ortalama 440 frekans la sesi çıkar. Fakat biz de, biz bu 440 frekansa re diyoruz. Dolayısıyla, bizim tanburun boş teli re oluyor. Halbuki la. Batının piyanoda la sesine bastığı zaman çıkan ses bizim tanburun boş teline bastığın zamanki sese eşdeğer oluyor. Ona göre akort ediyoruz. Türk müziği sol diyor. Batı müziği re diyor. Benim tanburun boş teli re ise, rast makamı sol de karar veriyor. Sol batı müziğinde reye eşit ise ben dedim, tamburun sapını solden kesersem ve onu sole çekersem o zaman boş tel re olur. Batı müziği ile aradaki karmaşayı kaldırmak için yapmıştım.

Ama düzgün bir tanburu yapmadık. Tanbur eğri idi. Sapı eğri idi. Dolayısıyla onu sol perdeden kesince düzgün kısmı bize kaldı. Onu sole çekiyoruz. Yani re perdesine çekiyoruz. Biraz tiz oluyor. Dolayısıyla boş tel rast makamının karar perdesi oldu.

Maksat bu idi. Batı müziği ile aradaki o farkı kaldıralım diye. Onun üzerine çok duruyorum ben. Laya la demek mecburiyeti var. Geç bile kaldık.

Sizin avantajınız Türk müziğinin piyanosu tanbura hâkim olmanız olabilir mi?

Öyle demeyin de bestecilik var ya bestecilik operatörlük yapar. İcrâcı dâhiliyecidir. Dışarıdan bakar. Besteci, keser, açar, bakar. Onun için bestecinin nazariyat yazması lâzım. İcrâcının değil. Bir müziği besteci ileri götürür. Besteci rezilde eder, vezir de. Dolayısıyla bestecinin çok bilgili, deneyimli ve yetenekli bir kişi olması gerekir.

ABDÜLKĀDİR MERÂGÎ (1360? – 1435)

M. Sadreddin ÖZÇİMİ *

Yerli ve yabancı kaynaklarda Üstâd-ı Sâlis diye vasıflandırılan Merâgalı Abdülkādir, pek çok değişik isimlerle anılır. Bazı kitapların dibâcelerinde, "Abdülkādir bin Gayiyü'l-Hâfızu'l-Merâgî", Batı dünyasında "İbn-i Gaybî", bazı Ortadoğu kaynakları da "Ebu'l-Fâzıl Hâce Abdülkādir bin Gaybiyu'l-Hâfızu'l-Merâgi, "Hoca Abdülkādir" ve yalnızca "Merâgalı" olarak anılan bu ünlü Türk âlimi ve mûsikîşinası, Azerbaycan'ın Merâga şehrinde doğmuştur. Doğum tarihi kesin belli değildir. Tahminlere dayanan tarihler 1360 civarındadır.

Bu büyük mûsikî âlimini ülkemizde ilk kez inceleyen Rauf Yektâ Bey olmuştur. Babası, devrin ünlü âlimlerinden olan Gıyâsedddin Gaybî'dir. Merâgalı, babası için "Birçok bilim dalında üstün bilgisi vardır. Özellikle mûsikînin pratik ve teorisinde üstattı." der. Bundan da anlaşılıyor ki, Abdülkādir, babasından çok istifade etmiştir. Babasının ölümünden sonra Tebriz'e geldi. Daha sonra İlhanlıların hizmetine girerek önce hükümdar Sultan Hüseyin'e, sonra 1380 yılında Sultan Ahmed Celâyerî'ye (137-1382) nedîm oldu. Dönemin büyük mûsikîşinası Rızâedddin Rıdvan Şâh'ın 1377'de düzenlediği bir yarışmada bir Ramazan boyunca 30 ayrı Nevbet-i Müretteb besteleyerek bu yıllardaki ününü bize kadar haber veriyor.

Timur'un Azerbaycan'ı istilâsı (1386) ile Sultan Ahmed'le birlikte Bağdat'a gelmiştir. Timur'un Bağdat'ı da ele geçirmesi üzerine Sultan Ahmed, Yıldırım Bayezid'e sığınmış, Abdülkādir ise Timur'un eline düşmüştür. Timur, birçok ilim ve sanat adamı gibi onu da Semerkand'a gönderdi. 1397'de Timur'un sarayına hizmet ettiği biliniyor. 1399'da ise Timur'un oğlu Miranşah'ın (ölm. 1400) nedimleri arasındadır.

Bu nedimler arasında, Merâgalı ile birlikte Kutbeddin-i Nâyi, Hâbîbî Ûdî, Arderîşî Çengî gibi devrin ünlü mûsikîşinasları da vardı.

Bestekâr ve mûsikî nazariyatçısı olan Merâgi, Timur'un sinir hastası olan oğlunun rahatsızlığına çevresindeki insanların sebep olduğu düşüncesi ile bütün nedimlerin öldürülmesini emrettiyse de, Abdülkādir bir derviş kılığına girerek Bağdat'a kaçmış, eski efendisi Ahmed Celâyerî'nin yanına sığınmıştır. 1401 yılında Timur'un Bağdat'ı tekrar istilâ etmesi üzerine Abdülkādir bir süre saklandı ise de bir rastlantı onu Timur'la karşı karşıya getirir. Hiddetlenen imparator idamını emreder. Ancak Kur'ân-ı Kerîm'den bir sûreyi çok güzel bir üslûpla okuyunca bağışlanır ve eski itibarı da geri verilir. Bir süre Timur'la dolaşır. Timur'un Hindistan seferi sırasında Semerkant'a gitmek için izin ister. Bu ricasını kabul eden Timur, bir de nişan yazılmasını emreder.

1421 tarihinde, Abdülkādir'in, Osmanlı ülkesine gelerek zamanın padişahı II. Murad'a, Makāsıdü'l-Edvâr isimli kitabını sunduğu ve Osmanlı ülkesindeki siyasî karışıklık yüzünden Semerkand'a geri döndüğü iddialarının bulunmasına rağmen, bu husus tartışmalara yol açmış ve kesin delillere bağlanamamıştır.

Timur'un ölümünden sonra oğlu Mû'îneddin Şâh'a initasp etmiştir. Torunu Halil Mirza'dan himâye görmüş ve Şahrûh'un sarayında bulunmuştur. Şahrûh Mirzâ, taht şehrini Herat'a nakledince Herat'a gelmiş ve 1435 tarihinde Herat'ta veba hastalığına yakalanarak vefat etmiştir.

Abdülkādir Merâgi, Doğu dillerini iyi bilen, bestekâr, nazariyatçı, hânenede, şâir, hâfız ve iyi bir hattat idi. Bu ünlü müzikolog, mûsikîşinas ve Türk mütefekkiri, mûsikîmizin ses unsurunu fizik yönünden incelemiş ve açıklamasını yapmıştır. Bu nazarî bilgileri ve devirleri; mûsikîmizin formlarını ve çalgılarını, muhteviyat bakımından birbirine benzeyen 6 adet kitapta anlatmış ve bunların bazılarını sultanlara ithâf etmiştir.

Bu kitaplar tamamen müstakil eserler olmayıp biri diğerinin kısmen hülâsası veya değişik terkipteki bir şeklidir. Kitapları incelendiğinde, bunların birbirlerini tamamladığı ve bir kitapta tamamen ifade edilmemiş konuların bir diğer eserinde açıklandığı görülür.

Meselâ; "Makāsıdü'l-Elhân"da, Sâfiyüddin'in bir oktavda 18 sesi elde ediş metodunu anlatan Abdülkādir, bunun

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

dışında ve daha geliştirilmiş bir sistem bulduğunu söyler, ancak bahsettiği sistemi Câmiü'l-Elhân'da izah eder. Yine Makāsıdü'l-Elhân'da sazların yalnızca isimlerini verir. Câmiü'l-Elhân'da açıklar. Fevâid-i Aşere'de ise, bir kısmını şekilleri ile gösterir.

Şimdi Abdülkādir'in bu altı kitabının bugün elimizde bulunan nüshalarını zikredelim:

1. **CÂMİÜ'L-ELHÂN (Farsça):**
- İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi 3644 numarada,
- İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi 3645 numarada (bu nüsha eksiktir.),
- Oxford Bodlein Kütüphanesi March 282 (Bu nüsha 1405 tarihli müellif hattı olup, oğlu Nureddin Abdurrahman'a ithâf etmiştir ve yine müellif hattıyla 1413'te bazı ilâveler yapılmıştır.
- Aynı Kütüphanede Şahruh'un oğlu Bay Sungur'a ithâf edilmiş nüshâ.
- İstanbul Belediye Kütüphanesi 057.

2. **MAKĀSIDU'L-ELHÂN (Farsça):**
- Rauf Yektâ Bey (Şubat 1423 tarihli müellif hattıyla II. Mahmud'a ithaf.)
- Topkapı Sarayı Kütüphanesi R-1726 numarada,
- İstanbul Nuruosmaniye Kütüpanesi 3656 numarada,
- İran, Meşhed, Razavi Kütüphanesi 539 numarada,
- Aynı Kütüphane 6454 numarada,
- Tahran Melik Kütüphanesi 823 / 1 numarada,
- Aynı Kütüphane 1656 numarada,
- Tahran Üniversite Kütüphanesi 3203 numarada,
- İstanbul Belediye Kütüphanesi K-4 numarada,
- Oxford Bodlein Kütüphanesi 183 numarada,
- Aynı Kütüphane 1844 numarada,
- Aynı Kütüphane Quesley 385 numarada,
- Hollanda, Leiden Üniversitesi Kütüphane OR 271 numarada,
- Celâleddin Çelebi Nüs. Konya Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi.

3. **ŞERHU'L-KİTÂBU'L-EDVÂR:**
- İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi 3651/a (müellif hattı),
- Topkapı Sarayı Kütüphanesi A. 3450 numarada,
- İstanbul Belediye Kütüphanesi O. 24 numarada,
- İran, Şiraz, Dr. Visâl Kütüphanesi 29 numarada,
- Tahran, Melik Kütüphanesi 1647 numarada.

4. **FEVÂ'İD-İ AŞERE (Farsça):**
- İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi 3651/II'de,
- İstanbul Belediye Kütüphanesi O. 58'de.

5. **ZÜBDETÜ'L-EDVÂR:**
- Rauf Yektâ Bey. "Bu nüshanın şu anda nerede olduğu meçhul. Osmanlı İmparatorluğu Tahran Büyükelçisi Münif Bey tarafından Tahran'da bulunup, Rauf Yektâ Bey'e hediye edildiği biliniyor."

6. **KENZÜ'L-ELHÂN:**
- Tahran Melih Kütüphanesi 6317/2'de. Kayıp olduğu bilinen bu kitabın belki o olabileceği zannı ile bu numara verilmiştir.

***

Abdülkādir Merâgi, kendi zamanına kadar gelen ikālara (usûl) 7 adet de kendisi ilâve eder;

1. DARB-I REBİÎ: 24 zamanlı olan bu Devir'i "Tebriz'de bulunduğu sırada Sultan Hüseyin için yapar.

"te ne nen te ne nen te ne nen te ne nen te ne nen te ne nen"

2. DARB-I FETH: 49 zamanlı olan bu Devir'i de, "Uveys Oğullarından Şeyh Ali'nin ağabeyi Ahmed'e karşı kazandığı savaş gününün ifadesi olması için yine Şeyh Ali'nin emri ile yapmıştır.

"te nen te nen te ne nen te ne nen te ne
te nen te ne nen te nen ten te ne nen
te ne nen te ne nen te ne nen te ne nen"

3. DEVR-İ ŞÂHÎ: 30 zamanlı usûldür. Bu usûlü de Sultan Ahmed Celâyerî'nin Merâgî ile birlikte Bağdat'ta bir kayık gezintisinde, kayığı çeken otuz kürekçinin adedine uygun olarak ve Cüneyd-i Bağdâdî'nin bir beyti ile beste yapması emri üzerine orada yapmıştır.

"te ne nen te nen ten ten te nen te ne nen
ten ten te nen te nen ten"

4. DEVR-İ MİETEYN: 200 zamanlı usûl. Timur'un torunu ve veliahdı Gıyâseddin Muhammed'in bütün usûllerden daha büyük olması şartıyla verdiği emir üzerine yapmıştır.

5. KUMRİYE: 8 zamanlı bir usûldür. Hokand şehrinde Sultan Halil'in kumruların ötüşü ile aynı vezinde olması isteği üzerine yapmıştır.

"***te ne nen te ne nen***"

6. DEVR-İ ADL: 28 zamanlı bir usûldür. Abdülkādir bu usûlu de Şahrûr için yapar.

"ten ten te ne nen te ne nen te nen
ten te ne nen ten te ne nen"

7. DARB-I CEDÎD: 14 zamanlı usûldür.
"te ne nen te ne nen te nen te nen"

Medeniyetimizin Sadâsı

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ*

Hemen her sahası birbiriyle âhenk içerisinde hareket eden bir medeniyet tasavvur edin. Ve ancak beraber anıldığında tam olarak anlaşılabilen… Birlik şuurunun yansıması olan bir medeniyet… Hiç şüphesiz bu ilâhî fikrin zuhuru olan eşsiz pek çok eseri ülkemizin her karış toprağında bihakkın müşahede etmekteyiz. Mimariden mûsikîye, edebiyattan görsel sanatlarımıza kadar hemen her alanda ortaya konulan harikulâde eserlere ilâve olarak bizim medeniyetimizin en önemli unsurları, -tarihî süreç içerisinde yetiştirdiğimiz ve hâlen yetiştirmekte olduğumuz- âbide şahsiyetlerimizdir. Bu insanlar âdeta geçmişi geleceğe bağlayan köprüler gibidir.

Her insanın dünyaya bir görev yüklenerek gönderildiği fikri, kimi şahsiyetleri düşündüğümüzde daha da gün yüzüne çıkıyor, daha da anlamlı oluyor. O insanlar ki belki farkına bile varmadıkları, fakat muhakkak ki zamanı aşan bir çığırla, bir takım değerleri sırtlamışlar ve bu medeniyet mirasımızı dâima ileri seviyelere taşımışlardır. Onlar ki mütemâdiyen, geleneği geleceğe bağlayan köprü insanlar olmuşlardır. Bu aktarım, somut örnekleriyle belki de en çok mûsikî sanatımızda boy göstermektedir.

Peki bizim mûsikîmiz neyi ifade eder? Dilerseniz bu sorunun cevabını, edebiyatımızın âbide şahsiyetlerinden Nihat Sami Banarlı Beyefendi'nin ifadeleriyle cevaplayalım; *"…içinde cemiyetin gerçeklerine eğilmeyen; dudaklarına amme (umum) rûhunun sesleri ve lezzetleriyle ıslatmayan sanatkârlar elinde bu cemiyet, beklediği ve özlediği mûsikîye yeniden kavuşabilir mi? Biz böyle sanıyoruz ki Türk Mûsikîsi, kendi millî romantizmini bir an evvel idrak etmek zorundadır. Eski mûsikîmizden kalan sesleri, vatan topraklarından tüten sesleri, vatan ırmaklarından akan sesleri, Mehmedciklerin ve Ayşeciklerin temiz dudaklarından çıkan sesleri duymaya ve işitmeye mecburdur. Esâsen Türk Mûsikîsi denilen mûsikî, işte böyle seslerle örülmüştür. Bunun dışında bir mûsikî, hanımlarımızın vizon kürkleri gibi ancak sayılı vücutları ısıtabilir ve yazın giyilmez. Bir milletin gecesini gündüzünü kaplayıp, semâsını ve mevsimlerini doldurmaz; rûhunu seslendirmez. Halbûki mûsikî, cemiyetlerin ses hâline gelmiş rûhu, ses hâline gelmiş duygusu, felsefesi, heyecanı, mâcerâsıdır."*

Bugünün hakiki mûsikîşinasları, icrâcı ve akademisyenleri yukarıda okuduğunuz idealler çerçevesinde yıllardır çalışmakta ve sanat hassasiyetlerini, bu ve benzeri fikrî temeller üzerine inşa etmektedirler. Onlar da geleceğin âbide şahsiyetleri olmak yolunda geçmişi, geçmişin önemli fikir ve tespitlerini kendilerine düstûr edinmektedirler. Zîra mûsikî; "*cemiyetlerin ses hâline gelmiş rûhu, ses hâline gelmiş duygusu, felsefesi, heyecanı, macerasıdır…"*

Geçmişi Geleceğe Bağlayanlar…

Tam da bu noktada söz konusu fikirlere ilham kaynağı olan, mûsikîmizin geçmişini temsil eden âbide sanatkârlarımızdan bahsetmek, hepsinin olmasa da bir kaçının isimlerini ve eserlerini buradan anmak yerinde olacaktır. M.S. 800'lü, 900'lü yılların o sade mistik havasını "Dü Şems" isimli enstrümantal bestesiyle bizlere duyuran **Fârâbi**, bestelediği Tekbir ve Sâlât-ı Ümmiye ile bütün İslâm âlemine hitap eden **Buhûrizâde Mustafa (Itrî) Efendi**, sayısız şaheser besteye imza atmış ve yediden yetmişe herkesin hafızalarına ilk Türk Müziği vals örneğini olan "Yine bir gülnihal" isimli eseriyle kazınmış olan **Hammâmizâde İsmail Dede Efendi**, devlet adamlığının yanı sıra beste ve icrâcılığı ile de tarihe mâl olmuş **III. Selim**, hayatındaki efsanevî aşk serüvenini yapmış olduğu şarkılar vasıtasıyla bizlere hikâyeleyen **Hacı Ârif Bey**, tanbur, klasik kemençe ve daha pek çok enstrümanın dâhi icrâcısı **Tanbûrî Cemil Bey**, besteleri hafızalardan hiç silinmeyen, zamanın film müziklerine latif nağmeler sunan **Hâfız Sâdeddin Kaynak**, besteleri, makaleleri, konferans ve hocalığı ile her zaman önemli bir yerde duran **Cinuçen Tanrıkorur**, uzun ince giden yolun sadık yolcusu **Âşık Veysel Şatıroğlu**,

* Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü.

gönüllerin hizmetçisi **Neşet Ertaş**, meşk zincirinin son temsilcisi **Dr. Alâeddin Yavaşca**, 1000 yılı aşkın devam eden mûsikî tarihimize damga vuran on binlerce isimden sadece bir kaçı...

Bilenden Bilmeyene…

Mûsikîmizin yüzyılları aşan sadâsının büyüklüğünün bir cephesi de sahip olduğu eğitim metodu olan meşk geleneğidir. Hat sanatından mûsikî ilmimize geçiş yapmış bir metod… Meşk… Hat hocasının öğrencisine tekrarlaması için verdiği örnek yazı ya da mûsikî için olan versiyonunu göz önüne alacak olursak, icra edilecek eser, temrin veya saz icrâsı talimleri olan meşk, tekrara dayalı bir öğretim yöntemini esas alır. Aynen hocası gibi olana kadar devam eden bu eğitim sisteminde hiç şüphesiz talebe talim ettiği sanatın yanında öğrenmesi gereken pek çok şeyi de beraberinde alır üstâdından. İşte bizim sanatlarımızın büyüklüğü buradan gelir. Araç edilen her şey insanı asıl maksûduna eriştirmek içindir. Esasa erme yoluna girmiş talebe, eğitim hayatı boyunca saygı, nezâket, tevâzu gibi insanı insan yapan temel değerleri tüm bu meşk sistemi içerisinde kazanır ve zamanı gelince üzerindeki emaneti yeni talep edenlere aktarmaya başlar. Bu eğitim metodumuz tarihsel süreç içerisinde sekteye uğramış gibi görünse de bir yerlerde bu sistem hep devam etmiş ve edecektir de…

Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat dönemine gelinceye kadar –sanat odaklı olan- bu eğitim sistemini, içtimaî ve siyasî hayatın hemen her sahasında tatbik etmiştir. Bürokrasiden lisan öğrenimine, edebiyattan mûsikîye, hüsn-ü hat'a, ordu eğitiminden okçuluğa, aşçılığa ve daha benzer pek çok alana kadar Osmanlı Devleti'nin entelijansı, sanâtkârı ve de zanaatkârları hep meşk sisteminin yetiştirdiği mâhir şahsiyetlerinden müteşekkildi.

Bu aktarımın geleneğinin uygulama alanları da kapsamı gibi çeşitlilik arz etmektedir. Kimi zaman günlük işlerin aksamadan yürütüldüğü bir devlet dairesi, camiler, tekkeler, evler, konaklar hatta ve hatta kahvehaneler bile eğitim için tahsis edilmiş birer akademi hüviyetindedir.

Medeniyetimizde mûsikî sanatının aktarıldığı mekânlar, başta Mevlevîhâneler olmak üzere, tekkeler ve konaklar olmuştur. Tabiî ki Enderûn'un da bu eğitimin verildiği önemli müzik mekteplerinden olduğu unutulmamalıdır.

Peki mûsikî talebesi bu ilmi tahsil için yukarıda kısaca arz etmiş olduğumuz mekanlardan birisine geldiğinde, hocasının önünde diz kırdığında, mûsikînin hangi teknik detaylarına vâkıf olmaya başlar? Bu metodun mûsikî sanatımızı aktarmada ne denli yeterli olduğunu anlamamız için birkaç detayı buradan sizlerle paylaşmak isteriz. Evvelâ istidâdı olan kişiyi hoca seçer ve bu seçimden sonra o kişi talebe olmaya hak kazanmıştır. Bu seçimde hiç şüphesiz mûsikî kabiliyeti yanında, sabır, v.s. gibi pek çok önemli özelliğin de kişi de olup olmaması aranmaktadır. Talep edene yani öğrenciye bu sabrın bir testi de yapılmaktadır.

Öğrenci, hocaya geldiğinde ona mûsikîmizin, -günümüz eğitim sistemine göre- bu ilme yeni başlayan öğrencilere asla verilmeyecek seviyede bir eseri gösterilmekte ve bu eseri aynen hocası gibi icra etmesi beklenmektedir. Bu hiç şüphesiz müziğe yeni başlayan bir kimse için güç bir durumdur. Fakat hakiki isteği olup olmadığı, bu uzun ve meşakkatli yola devam edip edemeyeceğine dâir seyri, bu önemli imtihanın neticesinde verilir. Bu aşamayı geçen kişi talebe olur ve mûsikî meşkine başlar. Genelde bir beste üzerinde pek çok detay mütalaa edilir. Şöyle ki bir eser meşk edilirken melodik salâhiyetin kazandırılmasının yanında öğrenciye;

- Güftenin edebî değeri,
- Müziğimizde usûl diye ifade edilen ritmik unsurları,
- Bestenin melodik seyrinin sınırları olarak ifadelendirebileceğimiz nazarî yani teorik (makamsal) kuralları,
- Ve eserin form-biçim gibi hususiyetleri öğretilmektedir.

İşte meşk esnasında icra edilen tek bir eser, tüm bu detaylara temas edilmeden ve bu detaylar hâlis bir hâl almadan bitmez. Rahmetli Neyzen, Halil Can Beyefendi'nin ifadesiyle de meşk sona erdikten sonra Allah u Teâlâ'nın "Yâ Hâfız" ism-i şerîfi talebeye tekrar ettirilir ki talim edilenler unutulmasın ve asıl maksud da hemen her fırsatta yâd edilsin. Zîra Allah celle ve alâ, Kur'ân-ı Kerîm'de; *"O halde anın beni, anayım sizi ve şükredin de bana nankörlük etmeyin."*[1] diye buyurmuştur. İşte bizim kadim eğitim metodumuz olan meşk böylesine sağlam bir zemin üzerine kurulmuştur.

Meşkten ve müzikten hareketle medeniyetimiz, böyle top yekûn imanî bir altyapıya sahiptir ve yüceliği buradan gelmektedir. Sanatkârlarımız ve eserleriyle, eğitim metotlarımızla mûsikî sanatımızdan bazı satır başlarını sizlerle paylaşmak istedik. Dileğimiz ve çalışmalarımız, bu sanatın gerçek sanatkârların elinde yüzyıllar boyunca bihakkın devamını sağlamak doğrultusundadır.

KAYNAKLAR

Yüce Gümüş, "Geçmişi Geleceğe Bağlayan Köprüler", Kadem Dergisi, s.1, s.39.

Nihat Sami Banarlı, "Mûsikîmize Dâir", Mûsikî Mecmuası, s.74, s.61.

Ş. Savaş Barkçin, "Öz Müziğimize Özgü Bir Eğitim", Kadem Dergisi, s.8, s.32-33.

1 Bakara Sûresi 152. âyet. **Elmalılı Hamdi Yazır Meâli**.

Bir Kültürün Işığında; Liderin Ölümü ve Değerler Savaşı (Fetret)

Gülmisal GÜRSOY*

Bir varmış bir yokmuş. Kaf dağının ardında bir vahşi kuğu sürüsü yaşar dururmuş. Bu vahşi kuğu sürüsünün içinde öyle bir kuğu varmış ki diğerlerine hiç benzemezmiş. O, sadece maviliklerde süzülüşü ya da suda vals etmesiyle değil, vahşetten uzak tavrıyla dikkat çeker, insanoğlunun dahî fark edebileceği bilgeliğiyle herkesi kendine hayran bırakırmış. Dostları onu kendine örnek alır, ona baktıkça vahşilikten uzak durmayı ve onun getirdiği bakış açısıyla özüne, topluma hizmette yarışmayı, zevk edinirmiş. O ise hep âlemlere rahmet olandan aldıklarını aktardığını söyler dururmuş. Onlar, kısa sürede kuğu âleminde bir grup teşekkül ettirmiş. Kendilerince de değer yargıları, prensipleri belirmiş. Âlemde her zerrenin güzelliğini seyre dalıp bu ilâhî senfonide kendi yapabilirliklerinin en mükemmellini sergileyebilme gayretine girişmek, en önemli ilkeleriymiş. Fakat bu hâl üzere yaşanırken, bir gün Bilge Kuğu ölüvermiş. Dost kuğular üzülmüşler, ağlaşmışlar, şaşırmışlar ama sonra Bilge Kuğu'nun fikirlerini, öğrettiklerini, zevk edindirdiklerini yaşatmaya karar vermişler. Neticede bu gayretle pek çok kıymetli evlat yetiştirilmeye çaba sarf edilmiş. Fakat onların pek çoğu bıçkın, avcı, nişancı olsalar da içine düştükleri değerler yumağı hakkında düşünmeye, -kafa yormaya- tenezzül etmemiş. Hâl bu olduğunda, maalesef birden ortalığı vahşet kaplamış. Bilge Kuğu'nun dostları ise, zaman içinde hastalanıp ölmüş. Onların ölümüyle vahşet daha da artmış. Kuğular, artık sadece karınlarını doyurmak için avlanmıyor, zevk için öldürüyorlarmış. Çocuklara saldırıyorlar, kedi, köpek yavrularının gözlerini oymaktan çekinmiyorlarmış.

Bir gün kuğular, er meydanında bir toplantı düzenlemiş. Başlamışlar konuşmaya. İçlerinden bir grup demiş ki; "Biz içinde bulunduğumuz vahşetten rahatsız olduk. Bundan kurtulmanın yolunu tarihin sayfalarında aradık bulduk. Bilge Kuğu bu hâlle nasıl başa çıkmış, bakın neler yapmış, anlatılıyor. Hep birlikte bir görelim. Bu yazılanlara çizilenlere bir bakalım." Aman Allah, bunu da kim söylemiş! Topluluktan bir ses yükselmiş: "Bilge Kuğu bahsini çok rica ederim kapatınız. Onun varlığı, bizim şahsiyetimizi zedelemektedir. Onu unutunuz. Biz, bir bireyiz. Siz, bir bireysiniz. Ona ihtiyacımız yok. Üstelik hem Bilge Kuğu'dan daha eğitimli, bilgili, hem daha büyük mevkilerde hizmettesiniz, hizmetteyiz. Elbet ne yapılması, ne yapılmaması gerektiğini biz Bilge Kuğu'dan daha iyi biliriz." Bir başka gruptan ise bu sözlere destek gelmiş; "Evet! Lütfen Bilge Kuğu bahsini kapatınız. Onu, şu kuğu âleminde seven var, sevmeyen var. Sayan var, saymayan var. Onun ile adımızın yan yana anılması bize zarar veriyor. Meseleyi bitiriniz."

* *Araştırmacı Yazar.*

Er meydanında başlamış bir anlamsız savaş. "Biz neredeyiz? Niçin bir aradayız? diyen, "Bizi bir arada tutan değerlerimiz, prensiplerimiz nelerdi?" diye düşünen, "Niçin ısrarla ait olmadığımıza inandığımız yerde soluma niyetindeyiz?" diye içi içini kemiren birkaç kişi çıksa da "Şahsiyetli duruş neyi icap ettirir, neyi ettirmez?" diye soran, doğrusu pek olmamış. Üstelik "Değerler, prensipler, şahsiyet… Onlar da ne ola?" diye birbirine soran çok çıkmış. Hâl bu olduğunda, ortada bir Bilge Kuğu lafı -olumlu veya olumsuz ve genel itibariyle de içi boş olarak- sihirli bir sözcükmüşçesine bir süre dolanıp durmuş. Kimisi onu efsaneleştirip kalkan yapmak istemiş, kimisi onun varlığını şahsiyetine saldırı olarak kabul etmeye devam etmiş, kimisi ise içinde bulunduğu toplumsal alanı terk etmek gibi bir düşünceye kapılmadan Bilge Kuğu ile keşfettikleri değerleri yıkıp yeni değerler oluşturmanın savaşını vermiş. Hâl ne olursa olsun, değişmeyen ve günden güne ziyadeleşen bir gerçek varmış: Vahşet, her noktada artık bütün gücünü sergileyerek cirit atmaktaymış.

"Er meydanında başlamış bir anlamsız savaş. "Biz neredeyiz? Niçin bir aradayız? diyen, "Bizi bir arada tutan değerlerimiz, prensiplerimiz nelerdi?" diye düşünen, "Niçin ısrarla ait olmadığımıza inandığımız yerde soluma niyetindeyiz?" diye içi içini kemiren birkaç kişi çıksa da "Şahsiyetli duruş neyi icap ettirir, neyi ettirmez?" diye soran, doğrusu pek olmamış. Üstelik "Değerler, prensipler, şahsiyet… Onlar da ne ola?" diye birbirine soran çok çıkmış."

Elbette bu hikâyenin bir devamı var. Fakat izninizle şimdilik burada kesmek istiyorum. Zîra, bu sayımızda işlemek istediğim konunun dağılmaması adına, işin efsaneleşme ve efsaneleştirme boyutunu da ve buna bağlı olarak masalsı dünyaya gömülüp doğru ve objektif düşünebilme kabiliyetinin masallara has hâle gelmesi meselesini de müsaadenizle bir kenara bırakacağım. Dilerseniz bu sayımızda konuyu dağıtmadan; değerler, prensipler ve dosttan, bilgeden, arkadaştan vs. feyz almanın şahsiyeti zedeleyip zedelemediği ve geçmişe itibar etmenin gerilemeye vesile olup olmadığı mevzuunda minik bir beyin fırtınası gerçekleştirmeye çalışalım.

Değerlerimiz, prensiplerimiz ve şahsiyet: Değer; -burada yer alan mânâsı itibariyle- bir sosyal grup veya toplumun kendi varlık, birlik, işleyiş ve devamını sağlamak ve sürdürmek için üyelerinin çoğunluğu tarafından doğru ve gerekli oldukları kabul edilen ortak düşünce, amaç, temel ahlakî ilke ya da inançlar bütünü demektir. Şayet bizler insan olduğumuz kanaatini taşıyorsak, bir takım değerlere sahip olmanın sorumluluk getirdiğini biliriz. Dolayısıyla da onların üzerimizden kayıp gitmesine engel olur ve onları taklit unsurları olarak kabul etmez, onlara fonksiyon katıp prensipleştirerek hayatımıza uyarlarız.

Peki **prensip** ne demektir? Sözlükte deniyor ki; "Esas olarak alınan temel düşünce, temel inanç, temel unsurlar." Bu bağlamda prensip sahibi olmak ise şöyle tanımlanıyor; "Kabul ettiği fikir, inanç ve davranış tarzına uygun hareket eden, bunları şartlara göre değiştirmeyen." O hâlde karşımıza şahsiyet kavramı çıktı. Şahsiyet sözlük anlamı olarak "Bir kimsenin şahsına ve nefsine ait özelliklerin, ruhî ve manevî niteliklerinin bütünü." demektir. "Şahsiyetsiz" demek ise "Yerleşmiş ve oturmuş bir karakteri olmayan." demektir. Bu yapı, sadece şahıslar için değil, şahıslardan müteşekkil topluluklar ve teşkilatlanmışlıklar için de geçerlidir. Zîra toplumsal teşekküllerin de oturmuş bir karakteri olmayabilir. Şayet teşekküllerin oturmuş bir karakteri –tarzı, üslûbu, çizgisi vs.- yok ise ve bir takım prensipler geliştirememişse şartlara yenilir, o teşekkülün adı ne olursa olsun eninde sonunda tarihin sayfalarına gömülür.

Bu çok mu kötü bir şeydir? Bunun cevabı şartlara göre değişir. Bazen o şartlar yeni pırıl pırıl karakterini giyinmiş teşekküller doğurur, bazen ise "Ben size ufuk açıyorum." diyenlere yem olunur. Bu partiler için de böyledir. Cemiyet, cemaat meselelerinde de böyledir. Hayatın her alanında da böyledir. Öte yandan unutulmamalı ki zaman içinde bulunduğumuz bir teşekküle ya da edindiğimiz bireysel prensiplere olur a, saldırılar da ters yaptırımlar da söz konusu olabilir. Bu ise, şahsiyetin önemini daha da ortaya çıkartır. Bağnaz bir

bağlanıştan ziyade, karşı zihniyet ne söylüyor diye dinlemek ve ondan dersler çıkartabilmek ve bunu da gelişim yolunda değerlendirebilmek erdemdir. Zaten başta kendimizi, sonra içinde bulunduğumuz toplumu, topluluğu, teşekkülü tanımışsak, prensiplerimizi oluşturmuşsak ve ortak paydamıza hâkimsek, rüzgârlarda yıkılmaz, her muhataptan -her zihniyetten- kendimizce o veya bu şekilde besleniriz. Fakat hiçbir zaman kendimizi tanımak, prensiplerimizi oluşturmak gibi bir endişe taşımamışsak, kendimize âşıksak, kendimize dönüp bakamamışsak, gelişimimize yatırımdan kaçınmışsak maalesef o zaman şahsiyetli bir duruşumuzun olduğunu iddia edemeyiz. O hâlde her şeyin başında "***Kendimizi tanıma, prensiplerimiz yoksa oluşturma, var ise hatırlama ve hatırlatma***" projesinin hayata geçirilmesi, onurlu bir duruş sergilenmesi açısından önemlidir. Bu noktada ne kadar başarı elde edilirse, o kadar bu hâlin yansıması kıymetli ve bereketlidir. Gayrisi ise, -hayatı şöyle bir gözleyin bakın- sadece nefsin hikâyesidir.

Şah**siyetin zedelenişi:** Yukarıda kuğu hikâyesinde anlatıldığı gibi, şayet bilgeden yansıyanlara itibar etmek şahsiyet zedelenmesine vesile olsaydı, öğretmen-öğrenci, usta-çırak ilişkisi, tarihten dersler çıkarıp geleceği aydınlatmak vs. gibi konular şu âlemde kendine hiç yer bulamazdı. Sizi düşündürebilen, ben böyle hiç düşünmemiştim, ben bu kadar vahşi olduğumu hiç teşhis edememiştim, oysa o haklıydı, oysa o doğru davranandı, o hâlde ben de kendi yapabilirliğimin en üst seviyesini sergileme gayretine girişmeliyim, noktasına sizi getirebilen şahsiyetinizi zedeleyen değil, şahsiyetinize kıymet veren, onu gerçek hâliyle ortaya çıkarmanıza vesile olandır. Nereden çıkmış bu şahsiyetin zedelendiği meselesi! Anlamak çok zor. Yoksa bu da mı bir nefis oyunu?

Benim bilgim seni döver: Bunu değil diliyle, hâliyle söyleyenlere bile şaşırıyorum. Var mı hâlâ böyleleri!.. Bilgi, şüphesiz kıymettir. Ne kadar edindiğimiz bilgiyi yerinde kullanabiliyorsak, o kadar ufkumuz geniş, idrakimiz açıktır ve bilgi edindikçe, geliştikçe "Benim bilgim seni döver, benim mevkiim seni ezer." vs. tarzı ifadeler, doğal olarak ortadan kalkar. Çünkü cehaletten sıyrıldıkça, nefsin hakikatine yol alınır. Her zerrenin size, bize anlatacakları olduğunun farkına varılır. Bencillik kokan, nefse tavan yaptıran düşünceler ise bilgi ziyadeleştikçe törpülenir, olgunluğa erildikçe latif bir hâl, karakterleşir. Bununla birlikte konu şayet tasavvuf ise; kabul edilmelidir ki bilgi savaşları ve bu yapı üzerinden şahsiyeti oturtma çabaları, kedine bu alanda hiç yer bulamaz.

Tasavvuf kültürü ve öğretisi, ister kuş kadar idrak edebildiğimiz bilgiyle, ister dünyalar kadar yuttuğumuz kitaplardan öğrendiklerimizle olsun, dostun dostluğuna tutunarak, ondan yansıyanlardan beslenerek, yontularak, iman noktasından hareket edip kişisel gelişim mücadelesini vermeyi kendine konu edinir. Üstelik tasavvufta esas olan, hep söylediğimiz gibi tatbiktir. Kendini gerçekleştirebilmişin, özünü sergileyip benliğini nefsin bencilliklerinden azat kılabilmişin yani kısaca insanlığın kemâlinden hissedar olup da insanlığının hakikatine varabilmişin etrafında, doğal olarak tasavvufî yapı teşekkül eder. O yapı, etrafını sarmış olanları besler. Hâl bu olduğunda, tasavvuf ne bilgiyle ne mevki ile sınırlandırılır ne de her kim olursa olsun -bilgi seviyesi, diploması vs. ne düzeyde olursa olsun- onun tasavvufa meyletmesine engel olunur. Ancak unutmamak gerekir ki; yaratılmışa hizmet için bilgiyi, ilmi vs. ziyadeleştirmek, bilgi hamallığının değil, bilgeliğin yolunu açar. Peygamberimiz "İnsanların en hayırlısı, insanlara faydalı olandır." diye buyurur. O hâlde burada belirleyici olan yine nefistir. Yaratılmışa Allah için hizmet, nefsin bencilliklerini bitirir. Olgunluk ve letâfete erdirir.

Yozlaşmak: "İyi niyetleri kaybetmek, değerleri yitirmek." demektir. Çoğu kez yozlaşmayı teşhiste, problem yaşanır. Çünkü nefsin bencilliklerine yenildiğimiz zaman, genelde göz kör olur. Hâl bu olunca iyi niyetli görünüş, hem kendimizi hem çevremizi aldatan bir kılıf hâlini alır ve böyleleri için "Cehennemin yolu da iyi niyet taşlarıyla döşelidir." Hadîs-i şerifi hatırlatılır. Yukarıda anlatılan kuğu hikâyesi üzerinden de gidecek olursak diyebiliriz ki; temel prensiplerle oynadığımızda, biz artık ortaya farklı bir yapı çıkarma teşebbüsüne girişmişizdir. Bunu yapmakta elbette ki bir sakınca yoktur. Fakat ısrarla, geçmişten gelen ortak payda alanında kalmak ve o alanı maddî ve manevî bir şekilde kullanmak, temeldeki ortak paydayı sözüm ona revize etme çabasına girişmek, bir süre sonra iyi niyetli olarak değerlendirilmez. Temel

yapı, doğrusuyla- yanlışıyla, ister istemez sonradan üzerine binmiş olan yapıdan hesap sorar. "Ben bu değilim. Falanca zihniyette olduğumuz düşüncesiyle emeğimi, paramı, pulumu, hayallerimi, duygularımı, gençliğimi vs. bu uğurda harcadım ve bu alanı besledim. Ama bu tanınmazlığa destek vermedim." diyiverir.

Tasavvuf kültürü açısından da meseleye bakarsak; mürşit, usta, üstat meselelerini geçtim en saf görünen bilgi noktasıyla yetinip tatbik özelliğini dışlamak ya da tatbik özelliğini, doğru bilgi temeline oturtamamak, niyetler iyi olsa da yoz bir tablonun ortaya çıkmasına sebeptir. Tasavvuf, kabaca söyleyecek olursak, insan olma sanatını konu edinir. Bu sebeple günümüzden tarihi geçmişe yozluklar arıtılarak bakıldığında, kültür mirasımız, bilgi ve tatbik bütünlüğü içersinde bir sanat akademisi konusu olarak değerlendirilir. Hem bireysel bazda hem de teşekküller bazında şüphesiz ki konu ne olursa olsun, yozlaşma sergilenebilir. Ancak hiçbir şey cevapsız kalmadığı gibi, yozlaşma da cevapsız kalmaz.

Dilerseniz bu konudaki hassasiyetini Okçular Vakfı (tekkesi) için hazırlattığı (beddua demeye dilim varmıyor) bildiride dile getiren Kanunî Sultan Süleyman'a kulak verelim. Kanunî Sultan Süleyman diyor ki; "Allah'a ve Ahiret gününe inanan güzel ve temiz olan Hazreti Peygamberi tasdik eden Sultan, Emir, Bakan, küçük veya büyük herhangi bir kimseye, bu vakfı değiştirmek, bozmak, nakletmek, eksiltmek, başka bir hâle getirmek, iptal etmek, işlemez hâle getirmek, ihmal etmek ve tebdil etmek helâl olmaz. Kim onun şartlarından herhangi bir şeyi veya kaidelerinden herhangi bir kaideyi bozuk bir yorum ve geçersiz bir yöntemle değiştirir, iptal eder ve değiştirilmesi için uğraşır, feshedilmesine veya başka bir hâle dönüştürülmesine kastederse, haramı üstlenmiş, günaha girmiş ve mâsiyetleri irtikap etmiş (isyan edip kötü iş işlemiş) olur. Böylece günahkârlar alınlarından tutularak cezalandırıldıkları gün, Allah onların hesabını görsün. Mâlik, onların isteklisi, zebâniler denetçisi ve cehennem nasibi olsun. Zîra Allah'ın hesabı hızlıdır. Kim bunu işittikten sonra onu değiştirirse onun günahı değiştirenler üzerinedir. Kuşkusuz o, iyilik edenlerin ecrini zâyi etmez."

Masalın sonunda ilginç bir ayrıntı: Siz de bilirsiniz ya, Allah kolay kolay kulundan vazgeçmiyor. Dilerse hadiselerle kuluna istikamet verip sergilemek istediği güzelliğine onu alet kılıyor. Bu bağlamda, yukarıda anlatılan kuğu sürüsünün de hikâyesi aslında çok ilginç. Sürü içerisinden birkaç yavru kuğu, yuvalarından rüzgâr sebebiyle çıkıp oradan oraya savruluyorlar. Hepsi yaşanan fırtınadan kendilerince yara alıyor. Fakat bir tanesinin başı bir hayli zedeleniyor ve o, yuvasına güçlükle geri sokuluyor, oradan hiç çıkamaz oluyor. Baba kuğu, yavru kuğunun başına gelenlerden kendisini sorumlu tutuyor, onu koruyamadığına inanıyor ve vicdan azabıyla diğer bütün sorumluluklarını bir kenara itip, yavru kuğu için çalışıp didinip bir saray inşa ediyor. Bu güzel saray, vahşi kuğuların dikkatini çekiyor. Sarayın içinden bütün kuğuların yüzmek için can attığı ve leziz besinlerle dolu sonsuza uzanan bir su çıkıyor. Kuğular bu suya koşuyorlar fakat kim ne kötülük yaptıysa, kötülüğü nispetinde bu suya batıp kalıyor.

Bir gün tesadüfen vahşiliklerinden uzaklaştıkça o suyun üzerinde kalabildiklerini, yüzebildiklerini fark ediyorlar ve böylece vahşilikten kurtulmanın yollarını bütün isyanlarına rağmen aramaya karar veriyorlar. Bazılarının gayreti neticesi efsaneleşip kim bilir belki de popülerleşme yolunda olduğu için, Bilge Kuğu akıllara geliyor ve yol mecburiyetten Bilge Kuğu ne söylemiş ne söylememiş onu öğrenme noktasına varıyor. Leziz besinlerin aşkına, o billur suda yüzebilme, sonsuza yönelebilme sevdasına, biraz da popülerliğin getirdiği cazibeye kapılmakla Bilge Kuğu ne söylemişse onu öğrenme ve tatbik edebilme gayreti başlıyor. Bu gayreti gösteren, o çok yüzmeyi arzu ettiği suda donup kalmadan, felç olmadan süzülerek aşkın sembolü olup ufuklara yol alıyor.

Peki bu noktaya gelmek için hikâyede yer aldığı gibi kuğular misali o anlamsız değerler savaşını vermeye, böylesine çetrefilli yollardan geçip de idrakimizin kör gözü açılacak diye türlü türlü çilelerle muhatap olmaya, fedai olup yanmaya gerek var mı? Galiba hayat da böyle bir şey. Bırakın tarihten doğru dersler çıkartıp gelişerek adım atabilmeyi, basit konuları bile anlayabilmemiz bazen ömürlük bir mesele.

"Sanatçı Bir Aile Olmak ve Annelik"
EMİNE BİRAY ÖZÇİMİ RÖPORTAJI

Röportaj: Gülşah ALTUNTECİM*

Biray Hanım, öncelikle bizleri hânenize kabul ettiğiniz için teşekkür ederiz. Bir öğretmen olarak gençler ve çocuklar için daha iyi olanın arayışı içinde oldum hep. Siz sanatçı bir ailenin annesi olarak örnek bir şahsiyetsiniz. Acaba sanatın gençler ve çocuklar için değerinden bize biraz bahseder misiniz?

Rica ederim Gülşah Hocam. Sorularınızı en öz hâli ile cevaplamaya çalışayım. İlk önce sanatın ne olduğunu büyüklerin bilmesi gerekiyor. Sanatı gençlere ilk başta büyükler tanıtacaklar. 3 yaşına kadar bu eğitimin verilmesi gerekiyor. Yani 3 yaşında o çocuğun bir şekilde eğer müzikle ilgiliyse, müzik kulağının gelişmesi lazım. Ama diğer zamanlarda da, diğer sanat dallarında (diyelim ki resim, geleneksel ve klasik sanatlarımız) onlar da küçük yaşta en azından görerek, bilerek ve gözlem yaptırarak öğretilebilir.Yani anne-babaya burada çok iş düşüyor. Anne-baba neye meyil ederse çocuk da ona meyil ediyor ya da çocuğu boş bıraktığınız zaman, o zamanın nesi popülerse ona meyil etmek zorunda kalıyor.

Peki o zaman, gençler ve çocuklar geleneklerimizden uzak büyüyorlardiyebiliriz miyiz?Uzak ise bunun en büyük sebebi nedir?

Bendeniz ailenin geleneklere uzak olduğunu düşünüyorum. Çünkü onlar da kendi aileleri tarafından kendi kültürlerine uzak yetiştirilmişler. Yani bakıyorsunuz, bir topluma giriyorsunuz, klasik enstrümanları sorduğunuz zamançocuk "Ya şu ne ki?" diyor. Gitarı bilen bir çocuk tamburu bilmiyor. Yerine göre obuayı bilen bir çocuk neyi bilmiyor. Ondan sonra da tabiî çocukta tamamiyle kendinden uzaklaşma başlıyor. Obuaya lafımız yok, gitara lafımız yok ama kendi kültürüne ait olanı bilmeli önce insan. Biz ilk önce kendi içimizde yani geleneklerimiz neyi icap ediyorsa öğrenelim. Ama çocuğa küçük yaşta bunları dinletmez isen, çocuk onlara meyil edecek. Dediğim gibi ben bunlara karşı değilim. Müzik beynelmileldir, güzel müzik dinlenir. Ama her ülkenin kendi özüne ait müzikleri de vardır. Onun için burada anne-babalara çok iş düşüyor.Çocuğu küçük yaşta konserlere götürmek çok önemli. Başucunda dinlettiği bir cd çok çok önemli. Çocuk, anne-baba neye yönlendiriyorsa ona gidiyor; yönlendirmiyorsa da başıboş, işte hani avam denilen, artık biraz da arabeske kaçan, hatta anne-babanın da sonra hayret ettiği bir kimse oluyor.

Anneler, babalar cevapları kendilerinde aramalı. Çok gayret ederseniz çocuk da istediğiniz gibi yetişir. O zaman da hiçbir şey demezsiniz. Demek ki böyle bir şey yaşanacakmış, dersiniz. Ama yoğun olarak herşey anne-babadan kaynaklanıyor. İlk önce kendi geleneğimizi öğreteceğiz. Sanatımızı öğreteceğiz, göstereceğiz. Eğer istidâdı varsa o yönde yönlendireceğiz. Çocukların mesleği sanat olmasa bile hayatlarında inceliği kalıyor .

Mesela diyor ki "Belli bir dönem, okul devresi annem, babam şuraya yollamıştı da biraz ut dersi almıştım." Bir başka çocuk "Ben biraz ebru dersi almıştım." O, çocukta ilgiyi arttırıyor. İlla ki herkes sanatçı olmak zorunda değil. Sanatı sevmek önemli. Onda var olmak önemli, onunla hassaslaşmak önemli. Önemli olan büyük sanatçı olmak. O da nasip meselesidir. Cenâbı Allah onun rızkını da o şekilde verir, yönlenir.

Bir de biliyorsunuz, anne-babalar hep der: "Oğlum bırak, niye sanatçı olacaksın? Sanatçı olup **da ne yapacaksın? Git mühendis ol, doktor ol. Sanatçıya para yok." Meselâ bu tarz söylemler de oluyor. Siz sanatçı çocukları olan ve sanatçı bir beyefendinin eşi olarak bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?**

* *Fransızca Öğretmeni ve Öğrenci Koçu.*

Şimdi ben bunu örneklerle anlatayım: İlk önce benim başıma geldi. Benim eşimin neyzen olduğunu duyanakraba çevresi babama demiş ki, "Yahu verecek başka kimse bulamadın mı? Evlendirecek başka kimse bulamadın mı? Daha iyilerine layıktı."Yani öyle bir şey ki, mesleği iyilik ve kötülük olarak düşünüyorlar. Mesleğin iyilik ve kötülüğü yoktur. İyi meslek vardır, kötü meslek vardır. Onu iyi şekilde icra edersin, kötü şekilde icra edersin.

Bende öyle bir şey yaşandı. Ama babam meslek olarak yapmasa da (kendisi emekli albaydı; kuralcı, yerine göre sert bir meslekten) sesi çok güzeldi ve çok takdir ederdi mûsikîşinasları. Çok hürmet ederdi. Ben çocukluğumdan beri hep böyle bir çevre içinde büyüdüm. Babam söylediği zaman şarkıları (repertuarı da bayağı genişti) biz ona eşlik ederdik. Evimizde zaten böyle bir ortam vardı.Evimizin içinde mûsikî ortamı vardı. TabiîBatıMüziği değil, tamamiylekendi Klasik Müziğimiz. Hatta babam öyle ki o şarkının tarihçesini de anlatırdı, nasıl bestelenmiş, güfte nasıl olmuş, sözler nasıl meydana gelmiş, derken biz mest olurduk.

Eşimin neyzen olması, benim için gurur vesilesi oldu. Bana hiç ters gelmedi. Beni onore etti. Küçük oğlumun da ben biraz üstünde durdum. O çocuk gerçekten mesleğini istiyor mu, istemiyor mu sorguladım. Çünkü "Neyzen olmak istiyorum." dedi. Dershane sahibi bir hocayla görüştürdüm. O da dedi ki "Oğlum, ne demek. Benim de 3 oğlum var, müzikle onlar da uğraşıyorlar, ders alıyorlar. Evinde yapsınlar. Para mı kazanılır ondan? Ne böyle. Doğru dürüst bir mesleğin olsun."Tabiî oğlum dönüşte bana bozuldu, "Anne, bu şekilde birisiyle mi konuşturacaktın?" dedi. Seneler geçti, ben bu beyefendilerle komşu oldum. Tabiî ailelerini, daha yakın şekilde görme imkânım oldu. Sonunda baktım, Ortadoğu'da ya da başka üniversitelerde okuttuğu 3 oğlu da lokantacı olmuşlardı, kebapçılık yapıyorlardı ve müzikle uğraşma konusu onlar için hâlâ büyük bir istekti ama yapamıyorlardı. Oğluma anlattım. "Oğlum, böyle" dedim. "Gördün mü anne? Sen de aynı hataya düşecektin." dedi.

Peki, ebru sanatının inceliklerinden kısaca söz eder misiniz?

Ebrûyu hep seyirci olarak izliyorum. Onun için benim göz zevkim gelişti. Ama hiçbir zaman "Ben ebrucuyum." da demedim. Hatta benim beyimin başına gelmiş bu. Devamlı böyle parça parça ebru getiriyormuş bir adamcağız. "Ne bu?" diye sormuş eşim. "Öğrencilerimin ebrûları."demiş. O da "İyi de ben öğrencilerinin ebrûlarını ne yapayım? Ben sen yapıyorsun zannediyordum." demiş. "Ben hiç ebru yapmadım ki." demiş. Bu kişi bir okulda ebru dersi gösteriyormuş. Bu tarz kişilerle de tanışabiliyorsunuz.

Ama gözlerim görüyor çünkü bu konuda ciddi ciddi, bu sanatı yapmaya çalışan, ebrûyu yapmaya çalışan bir eşim olduğu için hakikaten gıpta ediyorum. Çünkü o herzaman mütevazı, herzaman hocalarını önde görür ve onları alçaltıcı şeyler yapmaz. Hep ölçülüdür, sapmaları olmaz. Çünkü bu şekilde daha evvel gelen, bu sanatı yapan insanlara olan borcunu öder. Onu idrak etmiş durumdadır eşim. O borcu idrak etmiş durumda olunca da işine saygısı çok fazladır.

Tabiî ebrûda bir de şu vardır. Gözlemledim. Bir ebrûnun aynısı olmaz. İkinci ebru daha farklı şekilde çıkar. Yani öyle bir şey ki "Cüzî iradeden küllî iradeye geçiş şekli gibi bir şey." diye bunu ebrûcular tanımlarlar. Sen emek verirsin, ondan sonra kâğıdını kapatırsın. Artık Cenâbı Allah o emeklerinin karşılığında ne varsa onu gösterir sana. Sen suyunu güzel hazırlayacaksın, sıcaklık derecesini güzel hazırlayacaksın. Artık boya meselesi, fırça meselesi aklına ne gelirse, yani ebruyla ilgili ne varsa hepsini en iyi şekilde yapmaya ça-

lışacaksın, gayret edeceksin. Ondan sonra karşılığında bir şey görmek isteyeceksin. Görmüyorsan, mücadele edeceksin. "Biraz da aşk gerekiyormuş." diyeceksin. Çünkü ebrûcularda bir şeye dikkat ediyorum: Meselâ akşam 10'da başlıyor ebru yapmaya. 10'da yaptı, olmadı. 11'de olmadı, diyor. 12'de olmadı, diyor. Saat gece 3, 4 oluyor çalışmasına devam ediyor. Demek ki aşk, başka bir şey. İşte orada suyu oturuyor, boyalar oturuyor ve derken o sanatçı oturuyor.

Peki, "Gelecek nesillere kalmalı." dediğiniz kültür miraslarımız ve sanat dallarımız var mıdır? Unutulmuş sanat ve spor dalları neden hatırlanmalıdır?

Meselâ spor dallarındagörüyorum, eskiden yapılmış bazı sporlar varmış, unutulmuş.Cirit, güreş gibi. Onlar devam ediyor da şimdi onları ortaya çıkarmaya çalışıyorlar, okçuluk veya onun benzerleri.

Gelenekli sanatlarımızda da öyle. Bizim için çok önemli olan en başta o Kur'ân yazısının çok güzel şekilde yazılması. Ona "Hat Sanatı" deniliyor.Diyorum ya, ben hep sanatsever olarak konuşuyorum bunu. Sanatçı olmalıyız, diye de bir şey yok.Bazı insanlar diyor, "Ben ebrûcu da olacağım. Yok, ben hat da yaparım. Yok ya, arada bir de ney üflerim."Bu, böyle değil. Nasibin olursa, zamanla olabilir. Kalkıyorsun, ondan sonra "Ben de yaparım, ben de olurum." Öyle değil. İlk önce bir sev, ne olduğunu öğren, bilgi sahibi ol, sergilere git. Şimdi internet denilen bir ortam var, oralara bak. Her zaman öyledir. En iyiyi yapmaya çalışırsın, onun için de araştırma yaparsın. Bu işlerde yolunda gidecek ustalar vardır, o ustaların talebeleri vardır. Şimdi usta-çırak ilişkisi vardır klasik sanatlarımızda. Onları seçersin, devam edersin. Keza tezhip öyle, ebru öyle, cilt öyle. Tabiî şimdi üniversitelerde de güzel sanatlarda bu bölümler var.

Genelde Batı'nın kabul ettiği şeyleri biz de kabul etmeyi çok sevdiğimiz için daha çok onlar öne çıkıyor gibi oluyor. Ama burada meselâ Picasso'nun bir paylaşımını hatırlıyorum, hattı görmüş,"Yahu bu ne biçim bir sanat. Hayran oldum." demiş. Onlar bizim sanatımızı bilmiyor. Ama biz onların anlamadığımız sanatlarına bakıp, anlamaya çalışıyoruz. Halbuki bizim sanatımızı anlamaya çalışsalar, bizden de bir şeyler öğrenecekler. Belki bizim için önyargılı olmayacaklar. Bunları biraz bilmemiz gerekiyor. Gerek hat olsun, gerek tezhip, gerek ebru, gerek cirit sanatı. Onlara da iyi tanıtabilmeliyiz.

Bunun haricinde mûsikî başlı başına bir sanattır. Artık annelerin ninnisinden tutun, diğer sunumlarda mûsikî çok değerlidir.Meselâsanal ortamdan da indiriyorlar; çocuk şarkıları ve diğer müzikleri. En azından kendisi olarak güzel bir şeyler uydurup mırıldanabilir. Meselâ "Benim yavrum büyüsün. Uyusun da büyüsün. Güzel insan olsun. Şöyle olsun, böyle olsun" diye. Bir yerde hem çocuğa sâdât olanı da aşılamak… Anne de çocuk gibi bu şekilde rahatlar. Çünkü mûsikîinsanı rahatlatan bir şeydir.Ayrıca eski bir şarkı dinliyorsunuz, "Denize çıkalım safa…" diyorsunuz. Hepimiz safâlanıyoruz. Dede Efendi "Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü." diyor. Gençsiniz, bu mûsikîler sizi daha da uyumlu hâle getiriyor. "Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü." derken gülnihali öğreniyoruz, "Gülnihal ne demek?" Çünkü bir isimdir o ve o ismin mânâsı vardır.Biraz da araştırmacı olalım.

Ben üç erkek çocuk yetiştirdim. Babaları tabiî konserleri olduğu için hep dışarıda olmak zorunda kaldı ve ben o 3 erkek çocuğuyla tek başıma başetmek zorunda kaldım. Bir yerde herkes, "Hani sen öğretmendin. Dışarıda çalışmadın ama gördün mü sana evde çalışma imkânı, çocuklarını yetiştirme imkânı oldu." dedi. Mûsikînin çocuklarımın gelişiminde çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum. Çünkü mûsikî olmasa ben o delikanlıları nasıl dizginleyebilecektim? Ev ortamında bir bakıyorsun çocuklarınız başka çocukların nasıl kavga ettiğini anlatıyor. Benimkiler de mûsikî camiasında (çünkü öyle büyüdüler) babasıyla ya Bekir Sıtkı Sezgin'i konuşuyorlarya da Alaaddin Yavaşça'yı.Dedeleri keza öyle, mûsikîşinastı. Öyle olunca, çocuklar o ortamda büyüdüğünden dolayı eğlenceleri de öyle oldu. Derken kendileri enstrüman çalmaya başladılar. Enstrüman çaldıkları zaman zaten bütün enerjileri, diyelim ki o kötü enerjileri müzikle birlikte hemen dökülüyordu. Hatta kardeş diyalogları da gayet iyiydi. Kardeşler kavga etmeye vakit bulamıyordu, birisi eline "tambur"u alınca diğeri de "ney"i alıyordu. Babama demiştim. "Baba, hepsi eline bir şey alıyor. Ben ne yapayım?" "Sen de al bir enstrüman." demişti. Ben de ilk defa neyin sesini o zaman çıkarmıştım, yani elime ben de"ney"i aldım ve onlara uyum sağladım. Ayrıca ortanca oğlumun farklı bir mesleğe yönelişi başlayınca yalnız kalmasın, uzak olmasın diye babası ona klasik kemençe aldı ve hocalardan ders almaya başladı. Hatta o, daha amatör olduğu için öbürlerinden daha cüretkârdı. Diğerleri "Acaba hata yapabilir miyiz" diye çekinirken, o sanki büyük bir şeymiş gibi "Amatörüm nasıl olsa, fark etmez." şeklinde daha rahat mûsikîyi icra edebiliyordu, kemençeyi çalabiliyordu.

Çocuklar kolay büyüdü velhâsıl. Sebebi de bendeniz "mûsikî" diyorum.

Bu güzel sohbet için çok teşekkür ederiz.

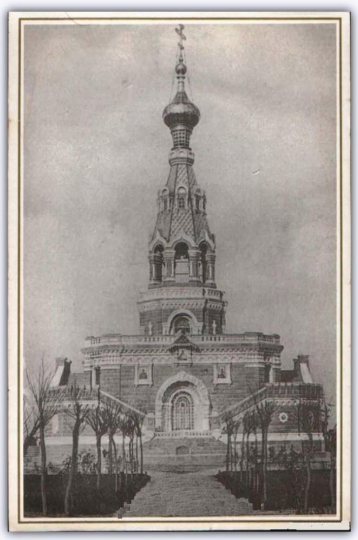
Ben teşekkür ederim…

Sinemanın İstanbul'un Değişen Yüzüne Tanıklığı…

Sevgi PARLAK*

Ah güzel İstanbul
Benim sevgili yârim…
Güzelliğin aksetmiş
Boğazın Sularına
(İstanbul Geceleri filminden…
Beste: Kadri Şençalar, Nihâvend)

Sanat Tarihi, geçmişe dair özellikle de bir mimarî esere dair değişimin veya bir bilinmeyenin izini sürerken, aradığı cevapları bulabilmek adına pek çok araştırma metoduna başvurur. Bazen bu bir arşiv belgesi, bazen bilimsel yöntemlerle gerçekleştirilen bir kazı veya sıklıkla olduğu gibi eski bir fotoğraf olabilir. Bunlar Sanat Tarihi alanında çalışma yapan bir araştırmacının sıkça kullandığı metotlardır. Sinema ise bu bağlamda Sanat Tarihi'nin belge olarak bilgisine başvurduğu nadir bir alan olarak karşımızda durmakta ve hatta biraz uzağımızda kalmaktadır.



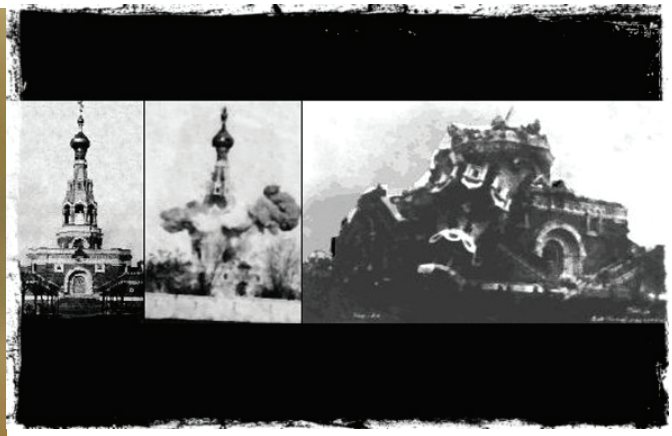
Ayastefanos Rus Anıtı.

Türkiye'nin geçirdiği fiziksel evrimi, Türk ve Dünya sineması üzerinden ele aldığımızda özellikle de İstanbul'un yaşadığı değişimi, sinema penceresinden bakarak incelemek ve analiz etmek gerçekten büyük bir keyif… İstanbul, sinemanın özellikle de yerli ve bazen de yabancı sinemanın en sık arka fonu olmuş şehri olarak, tarih kokan görsel imgeleriyle kentin belleğini, her yönüyle değişen kültürünü ve dönüşen görünümünü filmlerin kronolojisine göre aşama aşama bize göstermekte ve belgelemektedir.

İstanbul'un sinemaya düşen izdüşümleri…

İstanbul, geçmişte de günümüzde de birçok farklı sanat dalının olgun örneklerinin ortaya konması için uygun ortam sunan bir şehir olmuştur. Böylelikle sahip olduğu kültürel miras, sinema için de eşsiz bir fon oluşturmuştur. Bizans ve Osmanlı dönemine ait mütevazı veya anıtsal ölçekli yapılar, tarih kokan kültür öğeleri veya objeleri, gündelik hayata nakşetmiş bir davranış veya konuşma tarzı, film karesinin bir yerinden bize bakar ya da seslenir. İşte bu tip kareler içeren filmler aynı zamanda Sanat Tarihi ve Kültür Tarihi açısından önem arz etmekte ve bazı örnekler Sanat Tarihi özelinde bakıldığında ortadan kalkan bir kent dokusuna veya mimarî esere ya da yapının yıkılan bir bölümüne ışık tutabilmektedir. **Fuat Uzkınay**'ın 1914 tarihli **"Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus Abidesinin Yıkılışı"** adlı eseri de bu türde bir örnektir ve aslında bir çeşit belgedir. Bu film ile başlayıp günümüze kadar uzanan Türk sinema serüveninde, konuları birbirinden farklı film örneklerinde İstanbul'un sayısız kareyle yansıtılmış yüzlerine tanık olmak mümkündür… Filme konu olan anıt, 1877-78 yıllarında Osmanlı-Rus Savaşı'nın yani 93 Harbi'nin, Rusya açısından başarısını vurgulamak adına dikilmiştir. Film, anıtın I. Dünya Savaşı başlarında, 1914'te, Ruslar hakkında Osmanlı zihninde oluşan huzursuzluğu gidermek adına yıkılışını konu edinmektedir. Yıkım, Avusturyalı Sascha-Messter-Gesellschaft Şirketi'nin teknik

* Dr, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Öğretim Görevlisi.



Fuat Uzkınay'ın 1914 tarihini taşıyan "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı filminden kareler.

1900 tarihli filmden bir kare: Rumelihisarı ve Boğaz'da yelkenliler.

desteğiyle, Fuat Uzkınay tarafından filme alınmıştır. Yapının enkazından alınan mermerler, tuğlalar başka inşaatlarda kullanılmış ve siyasi zayıflıkların getirdiği olumsuz hislerin en azından somut izleri, kayda alınarak gerçekleştirilen bu yıkım ile böylece silinmiştir. Film tarihi bir olayı kayıt altına alan bir çekim olmasının yanı sıra ortadan kalkan bir anıtın mimari ve bezeme özelliklerini belgeleyen bir eser olması sebebiyle ayrıca gerçek bir **"belge"** niteliği taşımaktadır.

Eğer filmin konusu, Anadolu'dan başlayıp İstanbul'a uğruyorsa, kentin sembollerinden biri olan ihtişamlı **Haydarpaşa Garı** önce bizleri selamlar, daha sonra Türkiye'nin, filmin çekildiği tarihteki sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyinin imgeleri olan, göçün sembolü İstanbul'a gelmiş kasketli Anadolu köylüsü ile az sonra ilerleyen karelerde karşımıza çıkacak olan zengin tabaka, aralarında ki uçurumu da vurgulayan tattaki müziklerin ve İstanbul'un tarihinden özetler sunan fonlar eşliğinde karşılaşır ve buluşurlar. Bazen konu bir aşk sahnesidir, İstanbul'un tepelerini süsleyen tarihî ve anıtsal camiler, Topkapı Sarayı veya Galata Kulesi, siluete kazandırdıkları görsel zenginlikleriyle sevgililerin arkasından bizlere göz kırparlar. Ya da ahşap bir yalı veya ev, filmin konusunun geçtiği mekândır. Evlerin önündeki Arnavut kaldırımları, filmin bir köşesinden gözüken sokak çeşmeleri, sebiller, sevdiği kıza kavuşamayan dertli âşığın uğrak yeri tarihî meyhâneler, bunlara ilaveten şerbetçiler, yoğurt satanlar, ayı oynatanlar, yalıların arasına gizlenmiş kayıkhaneler v.s., v.s. Tüm bu kareler gördüğümüz ve artık hatırlamakta zorlandığımız ya da yaş itibariyle yetişemediğimiz zamanlara, mekânlara veya kültür öğelerine ulaşmamızı sağlar. Sinema bu bağlamda, tüm bunlarla bizim aramızda bir zincir oluşturmakta ve geçmişle olan bağlarımızı pekiştirmektedir.

Gurbet Kuşları adlı filmde arkada göçün sembolik yapısı Haydarpaşa Garı ve önde Cüneyt Arkın, Mümtaz Ener ve Tanju Gürsu görülmekte.

Aslında İstanbul'un konusu ve fonu olduğu en eski film 1900 yılına aittir. Bir grup Avrupalı sinemacı tarafından çekilen filmde, bir yelkenliye binilerek Boğaziçi görüntülenmiştir. Bu film, İstanbul'un boğaz hattında ortadan kalkan cumbalı yalılarına, hisarlarına, kayıkhanelerine ve diğer tarihî anıtlarına tanıklık eden en eski filmdir. Üç dakika süren bu çekimde, Boğaz'da yelkenlilere, Göksu Deresi'nde ise sandal sefâsı yapan rengârenk çarşaflar giymiş Osmanlı hanımefendileriyle fesli beyefendilere rastlamak mümkündür…

1917 tarihli **Doğu'nun Çiçeği**, Hollanda Film Müzesi'nin tespit ettiği İstanbul'da çekilen ilk yabancı filmlerin başında gelebilecek bir örnektir. Oryantalist bir tarza sahip filme Baba Zula'nın dansözü eşlik etmiştir. Yönetmenliğini Ernst Marischka'nın yaptığı aşk ve macera konulu filmde Galata Köprüsü'nün, Ayasofya'nın ve Gülhane'nin bundan neredeyse yüz yıl önceki hallerini görebiliriz.

İstanbul için önemli diğer bir yabancı film ise tüm zamanların en iyi James Bond filmi olarak kabul edilen "**Rusya'dan Sevgilerle**" isimli 1963 yapımı, Daniela Bianchi ile Sean Connery'in başrolü paylaştığı İstanbul'da çekilmiş olan filmdir. Bu filmde, Nuruosmaniye Camii'nin avlusundan ve kapılarından araçlarla geçildiğine, Kapalı Çarşı'nın içindeki dükkânlardan farklı mekânlara geçiş sağlanarak James Bond'un ortadan yok olduğuna, Yerebatan Sarnıcı'ndan kayıklarla gizli yollara çıkıldığına, İstanbul Surları üzerindeki anıtsal kapıların önünde çadır kuran çingenelerin James Bond'un önünde ateşli danslar ve

dövüşler yapışlarına denk geliriz. Bu sahnelerde fon olarak kullanılan tarihî mekânlar, macera meraklısı sinema izleyicisi için esrarengiz bir atmosfer oluştururken, Sanat Tarihçisi için bir yapının eski hâlini, yıkılan veya değişen yerlerini göstermesi bakımından da büyük önem taşır. Görüldüğü üzere, film kareleri değişen İstanbul'a adeta şâhitlik eder gibi geçmişi ölümsüzleştirmekte ve bizlere sunmaktadır.

Bugünün Türkiyesi'ne ve özellikle de İstanbul'a göz attığımızda, Yahya Kemal'lerin ve Ahmet Haşim'lerin bahsettiği pek çok yazıya ve şiire konu olmuş İstanbul'dan çok uzaklaşıldığını görmemek mümkün değil… Hatta şehir estetiğini sağlamakta hâlâ direnen Bizans ve Osmanlı yapılarını bu kalabalık ve hengâme içerisinde görebilmek büyük bir dikkat gerektiriyor desek, abartmış olmayız sanırım… Şehir estetiğini hissedebilmek için hem belge olarak önem taşıyan hem de nostaljik tat veren en önemli kaynaklarımızdan birisi Yeşilçam filmleri… Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı, 1966 tarihli "**Ah Güzel İstanbul**" isimli film bu açıdan önemlidir... Filmde Sadri Alışık, Sultanahmet'te seyyar fotoğrafçılık yapan bir genci canlandırmaktadır. Filmin konusu bir aşk hikâyesidir. Fonda ise İstanbul'un kent imgeleri hâline gelmiş Ayasofya, Sultanahmet, Sirkeci, Galata ve ayrıca Rumelihisarı bulunmaktadır.

İstanbul'un önemli kent imgelerinden olan Sirkeci ve Haliç'in 1959'daki hâlini merak ediyorsanız, Lütfi Akad'ın "**Yalnızlar Rıhtımı**"na göz atmak faydalı olabilir. Çolpan İlhan ve Sadri Alışık'ın rol aldığı filmde, Sirkeci'nin ara sokaklarını, parkeli yollarını, Otel Pozan Palas ve Lozan Palas gibi otelleri görebiliriz. Taksim Meydanı şehir siluetinde değişimin en yoğun yaşandığı ve filmlere sıklıkla konu olmuş yerlerden bir diğeridir. Halit Refiğ'in, Kemal Tahir'in aynı adlı romanından 1964'te sinemaya uyarlanan "**Gurbet Kuşları**" adlı filminde Cüneyt Arkın başrol oynamaktadır. Filmde Haydarpaşa Tren İstasyonu, Şehir Tiyatrosu Sahnesi, Taksim Meydanı, Cihangir ve Haliç'in farklı açıdan çekilmiş görüntüleri geçer. Ertem Göreç'in "**Otobüs Yolcuları**" adlı filminde ise 101 numaralı Yeşiltepe-Beyazıt hattının şoförü Kemal'le üniversite öğrencisi genç kızın aşkı konu edilmekte, arka planda Galata Köprüsü, sıkça Beyazıt Meydanı, Haliç, İstanbul Üniversitesi, Unkapanı Valens (Bozdoğan) Su Kemeri âşıklara mekân veya fon oluşturmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un "**Bir Millet Uyanıyor**" filmi, Erenköy Ethem Efendi Caddesi'ndeki, Osmanlı Paşası Mehmet Ali Bengü'nün köşkünü, Rumelihisarı'nı ve Âşiyan'ı gösteriyor. Faruk Genç'in **"Yılmaz Ali"**si, 1952 yılının Haliç'ini, Süleymaniye'sini, Beyazıt Meydanı'nı ve Kapalı Çarşı'sını; Ömer Lütfi Akad'ın **"Kanun Namına"**sı, günümüze kıyasla tenhalığıyla dikkat çeken Taksim Meydanı'nı gözler önüne seriyor…

Kâtip (Üsküdar'a Giderken), konusu, çekim mekânları, eski İstanbul beyefendilerinin ve hanımefendilerinin

James Bond rolünde Sean Connery'i Yerebatan Sarnıcı'nda.

Rusya'dan Sevgilerle filminden Zincirli Han'da geçen bir sahne.

Rusya'dan Sevgilerle filminden İstanbul Sur Kapılarından birini gösteren bir kare.

Zincirli Han'ın günümüzdeki görünümü.

"Gençlik Rüzgârı" isimli filme de sıklıkla tarihi mekanlar fon olmakta: Arkada Dolmabahçe Camii, önde baş rol oyuncuları Ediz Hun ve Türkan Şoray.

"Beş Kardeştiler" adlı filmden bir kare: Solda caminin hemen önünde hendeğe ait duvar izi ve sağda Riva Kalesi (Yön. Atıf Yılmaz, 1962).

kıyafetleri, boğaz gezintileri, İstanbul ağzındaki konuşma dili ile tam bir İstanbul filmidir. Zeki Müren'in başrol oyuncusu olduğu filmde, Kâtip, Boğaz'da mehtap sefâsında iken Nazlı'sına "Küçüksu'da Gördüm Seni" şarkısını söylemekte ve İstanbul'un estetik özelliklerini henüz kaybetmemiş yüzü filmin iç ve dış mekânları olmaktadır.

Filmlerin afişleri de oldukça farklı çeşitlikte örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Kâtip filminin afişinde fonda, bir aşk filmine en uygun konu olabilecek, farklı versiyonları olsa da kavuşamayan sevdalıların sembolü hâline gelmiş Kız Kulesi yer almakta... Filmin vazgeçilmez mekânı Beylerbeyi Sarayı olmakla birlikte, Karacaahmet Mezarlığı, Çamlıca Tepesi ve bazı dergâhlar sıkça film karelerinde görülmektedir.

Kâtip filminin afişinde solda Kız Kulesi arkada Topkapı Sarayı ve yakın çevresiyle İstanbul silueti.

Bu arada Türk Sineması'nın bir seriye dönüşmüş filmlerinden "**Hababam Sınıfı**" nı da unutmamak gerekir. Türk sinemasının başyapıt haline gelen bu filmi, Sultan Abdülaziz'in, kardeşi Adile Sultan için 1853 yılında Balyan ailesine yaptırdığı **Validebağ Adile Sultan Kasrı**'nda çekilmiştir. Oyuncularla birlikte kasrın merdivenlerinden inip çıkma heyecanını yakalama şansı, kendini filme iyice kaptırmış izleyici için pek de zor değildir.

Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı, Eşref Kolçak, Muhterem Nur, Ekrem Bora, Aliye Rona ve Erol Taş'ın başrol üstlendiği, iki düşman ailenin aşk ve macera temalı 1962 yılına ait "**Beş Kardeştiler**" adlı filmi, Karadeniz Boğazı'ndaki Riva Kalesi hakkındaki Sanat Tarihi ile ilgili bir çalışmamda, kalenin yok olan kısımlarına kaynaklık etmiş ve çalışmama ışık tutmuştur.[1] Filmde deniz suyunun kalenin batı tarafındaki eteğine kadar geldiği ve günümüzde görülen zeminin aslında sonradan doldurulmuş yapay bir zemin olduğu ve bununla birlikte bugün doldurulmuş hendeğin filmin çekildiği tarih olan 1962'de henüz mevcut olduğu görülebilmektedir.

Sonuca Dair…

Eski yerli ve yabancı filmlerde "**bir kent imgesi**" olarak karşımıza çıkan ve filmlere mekân olan İstanbul, geçmişinin tanıkları olan farklı dönem anıtlarına beşiklik etmiş bir kenttir. Sinemada mimarî eserler veya çeşitli kültür öğeleri, konunun ele alındığı esnada veya film kareleri arasında bir geçiş unsuru olarak sıklıkla ele alınmakta ve Sanat Tarihi'nin konuları olan bu unsurlar, bir kentin hatırlatıcıları ve imgeleri olurken aynı zamanda tarihî yapıların geçmişten günümüze geçirmiş olduğu aşamaları tespit edebilmemiz adına bize önemli belgeler sağlamaktadırlar. Bu açıdan da Sanat Tarihi'nin sıklıkla kullandığı araştırma yöntemleri arasında, en az yüz yıl öncesine kadar geriye giden bir süreç için, sinema gibi görsel öğeleri içeren sanat dalını da düşünmek ve bu alandan yararlanmak konunun uzmanları için faydalı olacaktır. Bol sinemalı günler dileğiyle…

1 Dr. Sevgi PARLAK, "İstanbul Boğazı'ndaki Riva (İrva/Revancık) Kalesi", **XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (20-22 Ekim 2010)**, Yay. Haz. Prof. Dr. Ali Baş ve diğerleri, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Konya 2011, s. 483-507.

Mehter Müziği

Deniz DEMİRCİ*

Mehter, Farsça "hizmetlilerin başı" demektir. Osmanlı ordusunda 'Mehter', bir hizmet birliğine verilen ad olmuştur. XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı devleti yapısı içinde 'Mehterhâne' adı verilen kurumun, Türk kavimleri arasında İslâmiyet'ten çok önceleri genel olarak 'Askerî Müzik' başlığı altında var olduğunu biliyoruz. Mehter müziğiyse açık havada seslendirilen, dolayısıyla yalnız üfleme ve vurma çalgıları kullanan, devlet ve iktidar simgesi olmaktan başka, devlet töreni, saat duyurma, savaşa yüreklendirme, eğlenti gibi pek çeşitli işlevi yerine getiren müzik dalıdır.

Mehterhâne, saltanatın olmazsa olmazlarından sayıldığı için hükümdarlar diğer hükümdarlık alâmetlerinde olduğu gibi mehterhâne takımlarını da bu icaba göre tensil oluşturmuştur. Osmanlı mehterhânesinde çalınan çalgıları şu gruplarda toplayabiliriz: Nefesli Çalgılar, Vurmalı Çalgılar, Ziller- Çıngıraklar. Zurna, Boru, Kurrenay ve Mehter Düdüğü nefesli çalgıları, Kös, Davul ve Nakkâre vurma çalgıları, zil, çevgan ve çıngıraklar da son grubu oluşturur. Bu çalgılara Osmanlı ordusunda kullanılan tabılbaz çalgısını da ilave etmeliyiz. Çevgan çalgısı, mehter takımına arasıra katılan bir çalgıdır.

Osmanlı ordularının Avrupa içlerine kadar sefer yapmasına bağlı olarak, on altıncı yüzyıldan itibaren "Türk Modası'nın Avrupa'yı sardığı, pek çok etkinin yanı sıra mehter müziğinin de Batı sanat müziğini etkilediği sıkça söylenilegelen bir gerçektir. 16. 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul'da görev yapan ya da Osmanlı topraklarında uzun süre dolaşan başka pek çok gezgin de mehter müziği hakkındaki görüşlerini, yayınladıkları seyahatnâmelerde anlatmışlardır:

SCHUBART:

" (Mehterin etkileri hakkında)

Berlin'deki Türk elçisi Ahmed Efendi'nin şerefine bir Türk mûsikîsi konseri verildiğinde, Ahmed Efendi başını sallayarak, " Türk mûsikîsi olamaz bu!" demiş. İşte o günden sonra Prusya kralı gerçek Türk mûsikîcilerini hizmetine aldı, gerçek Türk mûsikîsini bazı alaylara soktu. Viyana'da da imparator Türk mûsikîcilerinden oluşan çok iyi bir koro kurdurmuş durumda. Öyle ki, büyük besteci Gluck bile bu mûsikîcilere operalarında rol veriyor."

"Türklerin mûsikîleri iki türlüdür; birincisi ev mûsikîsi veya bir oda içinde dinlenebilen mûsikîdir, diğeri ise..." Praeterious, Türk müziği konusunda en az bilgi sahibi olduğu halde, belki dinlediği mehter müziğinin savaşçı rûhuna kapılarak ve bu müziği Türk müzik sanatının tek ürünü sayarak, çok olumsuz genellemeler yapmıştır. Praetorius genel olarak Türk müziğini şu sözlerle tanımlamıştı: "Mehmet (Fatih Sultan), zalim ordularının, bu şeytan soyunun, insanlık dışı barbarlıklarını sürdürmesi için sadece güzel sanatları değil, eğlenmeye dönük her şeyi, şarabı ve telli çalgıları da tüm ülkesinde yasakladı. Bunların yerine şeytanın çanlarını ve borularını andıran zırlayan ve gaklayan düdüklerini koydu. Bu müziğin Türkler nezdinde değeri çok yüksek ve düğünlerde, şenliklerde ve savaşta bu müzik çalınıyor... Bu bayağı müziğin Türkler arasında çok sevilmesine karşılık onlar bizim müziğimizden nefret ediyorlar..."

Oransay, Praetorius'un olumsuzluklar içeren bu yargısındaki yanlışlıkları ve noksanlıkları sıraladıktan sonra batılıların, 'Türk savaşları' döneminde 'Türk müziği' olarak "sadece açık havada icra edilen 'Mehter Müziği'ni tanıdıklarını" söylüyor.

Avrupa'da 'Türk Tehlikesi'nin geçmesinden sonra, aynı 'Mehter Müziği' hakkında müzik yazarlarının görüşleri de bütünüyle değişmişti. Batılı müzik kuramcılarının 'Mehter Müziği' hakkındaki bu yorumlarıyla tez çalışmama başlamamın nedeni olmuştur. Ayrıca araştırmamın konusu olan batı müziği-mehter müziği ilişkisinin temellerini de hatırlatmaktadır.

'Alla turca' modası hem batılı, hem de pek çok Türk araştırmacı tarafından olabildiğince işlenmiş bir konudur. Bu modanın doruklarından birini oluşturan W. A.Mozart'ın, Türk müziğini algılaması ve bu tarzda eserler vermesine dergimizin gelecek sayısında değineceğim. Böylece Mozart'ın mehter müziğini, ya da daha geniş bir tanımlama ile Türk müziğini ne biçimde algıladığını ortaya koymaya çalışacağım.

* Doktora Öğrencisi, Müzisyen.

W.A.MOZART'IN ESERLERİNDE MEHTER MÜZİĞİNİN ETKİLERİ

Avrupa'da ilerleyen Osmanlı ordularının bir bakıma sembolü olan 'Mehterhâne' ve 'Mehter Müziği', 'Türk Modası'nın oluşmasında başta gelen etken oldu denebilir. Pek çok Avrupalı ve özellikle de Avusturyalı besteci, mehter müziğine öykünen eserler yazdılar. Meselâ Johann Joseph Fux (1661- 1741), yazdığı 'Yeniçeri Senfoni'nde kullandığı teksesli ezgilerle, mehter müziğini hatırlatmak istememiştir. Bu ve benzer çok sayıda çalgı müziği eserlerinde o çağın bestecileri, mehter müziğinin ezgisel ve ritmik yapısını taklit etmeye çalışmışlar, operalarında da Türk konularını işlemişlerdir. Daha Barok dönemden başlayarak Türk sultanlarının hayatlarını konu alan operalarda, gizemli sultan saraylarındaki yaşam ve giderek gizemli doğu masallarının şiirsel hayatı, mehter müziğinde ifadesini bulmaktaydı. Bütün bu yakın doğu müzik modasının, ilk gençlik yıllarından itibaren Mozart'ı da etkilemesi de doğaldı. O yıllarda Viyanalılar, Osmanlı sefaretindeki mehter takımının sık sık açık hava da verdiği konserleri dinleme imkânı buluyorlar ve kısa mehter havalarından çok hoşlanıyorlardı. Mozart, 'Saraydan Kız Kaçırma' operasını bestelediği 1781 yılında, Salzburg'taki babasına yazdığı mektuplarda uzun uzun bu operasına değinen fikirler ileri sürmüş ve yorumlamalar yapmıştır. Bir mektubundaki şu ifadesi ilginçtir: "…Yeniçeri korosu ise, tam istenebilecek gibi kısa ve neşeli, Viyanalıların zevkine uygun (26 Eylül 1781)."

W. A. Mozart

Mozart'ın söz konusu operayı sadece sevilen Alman 'Singspiel' operası tarzında değil, aynı zamanda Viyana'da çok sevilen mehter müziği tarzından da yer yer etkilenen bir biçimde yazdığı bir gerçektir. Bu nedenle opera önce Viyana'da sonra da Prag'ta büyük başarı kazanmış, tekrar tekrar temsil edilmiştir.

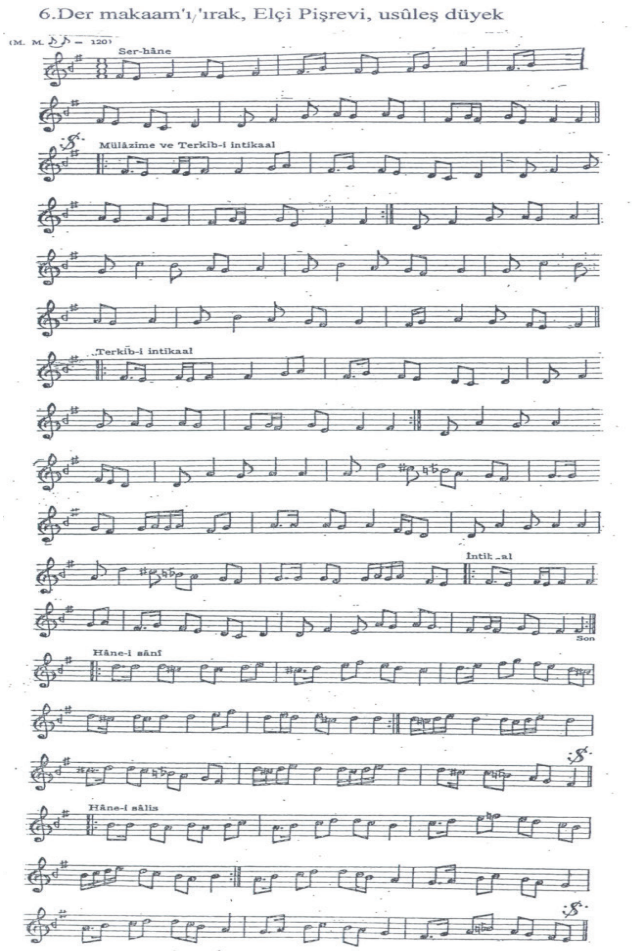
W. A. Mozart ve Mehter Müziği İlişkisi:

Mozart'ın mehter müziğini dinlediği varsayılmaktadır. Dinlediği kesin bir bulgu değildir. Reinhard bildirisinin bir yerinde bu konuda şunları söylemektedir:"Biyografi yazarları Mozart'ın Türk müziği dinleyip dinlemediği, dinlediyse nerede dinlediği sorusuna cevap verememektedirler. Pek çoğu, Mozart'ın sözüm ona Türk müziğini ikinci elden, yani o dönemde çok sevilen Türk operalarından ya da çok sayıda bestelenmiş Alla turca parçalardan ve marşlardan tanımış olduğunu kabul etmekte; ancak bu eserlerin bestecilerinden hangisinin Türk müziği ile doğrudan ilişkili olduğu sorusu, burada da cevapsız kalmaktadır."Ancak, W. A. Mozart babasına yazdığı mektuplarda mehter müziğini dinleyeceğini ima etmektedir. Biz bu imadan yola çıkarak Mozart'ın mehter müziğini dinlemiş olduğunu kabul etmekteyiz.

Haydar Sanal'ın "Mehter Mûsikîsi" adlı kitabında*"K.331 La Majör Piyano Sonatının son bölümünden, Rondo-Alla turca"* ile ilgili bir inceleme dikkat çekmektedir. Sanal kitabında, W. A. Mozart'ın Türk Marşı'nın bas partisinin ritim kalıbını, mehterin köslerle birlikte çaldığı zaman köslerin vuruşları ile davul ve nakkârelerin düyek vuruşları karışımının ilgi çeken bir sentezi olduğunu savlamaktadır. Ona göre 'Türk Marşı', mehter müziği tarzına benzer şekilde bestelenmiş bir eserdir. Ancak bu eserdeki ritim düzümleri hiçbir devirde düyek usûlünü temsil etmemişlerdir. Fakat bu düzümleri doğuran sebepleri tahlil ettiğimizde, meselenin düğümü kendiliğinden çözülmektedir: Düyek usûlünün, mehter baş usûlü olduğunu biliyoruz. Mehter havalarının en parlak, en haşmetli ve en askerce eserleri, tören peşrevleri, harbî peşrevler ve alay (geçit töreni, yürüyüş) havaları düyek usûlünde besteleniyordu. Atlı ve yaya mehterlerin ve donanmanın aynı usûlle bestelenmiş mehter eserleri vardı. Mozart'ın Türk mehter müziğini harp meydanında değil de, an-

cak Viyana'da Türk elçilik heyetlerinden dinlediği biliniyor. Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde, kendi elçilik vazifeleri dolayısıyla gittiği yerlere bindirilmiş bir "tabılhâne" götürdüğünü birkaç yerde yazar. Mehterhâne, elçilik heyetlerinin ayrılmaz simgelerindendi. Mozart'ın eserlerine esin kaynağı olmuş olan mehter havası, büyük bir olasılıkla atlı mehtere mahsus "Atlı nakılı", "Atlı peşrevi" veya "At peşrevi"denilen eserdir. Atlı peşrevi de düyek usûlündedir. Bir an için böyle bir peşrev çalan takımdaki vurma çalgıların usûlü nasıl vurduklarını düşünelim: Davullar ve nakkâreler 16 zamanlı düyek usûlünün hakkını vererek çalmaktadır. Fakat köslerin, usûlün zamanını vuracak kabiliyette olmadıklarından, usûlün ancak kuvvetli ve zayıf zamanlarını belirtecek bir tarzda usûl vuracakları bellidir. Mozart'ın, düyek usûlünü bilmediğinden, mehter havasındaki vurma çalgılar grubundan, kendi kullandığı ritim kalıplarını duyumsamış olduğunu varsayabiliriz.

Avrupa'da klasik dönemde 'Türk' adını müzikte en çok duyuran besteci kuşkusuz Mozart'tır. Söz konusu piyano sonatından başka, konçerto, opera ve balelerinde de Mozart, Türk vurmalı çalgılarını ya da Türk müziğinin renklerini kullanmıştır. 1775'de yazdığı " Türk Konçertosu", 1778'de Paris'te yazdığı KV331 La maj. piyano sonatının son bölümü 'Rondo-Alla turca' ve 1782'de yazdığı "Saraydan Kız Kaçırma Operası" bunlardan en ünlüleridir. Ayrıca KV 109 'Le Gelosie del Seraglio' adlı bale müziğinde, KV 334 'Zaide' ve KV 422 'L'Oca di Cairo (Kahire Kazı) operalarında da Türk müziği renkleri görülmektedir. Tüm bu operalarda, özellikle 'Saraydan Kız Kaçırma' operasında sadece müzikte yaratılan Türk müziği atmosferinden öteye, konunun akışında da Türk bağışlayıcılığı, başka bir deyişle 'Gönlü Yüce Türk' teması öne çıkmaktadır. Yukarıda saydığımız bütün bu operalarında; "İnsan sevgisine, kişi yararını zedeleyen bir suçun bile bağışlanması motifiyle yönelen Mozart, insan severlik ilkesini, Türk bağışlayıcılığını ele alarak gerçekleştirmiştir."



Atlı Peşrevi

Üstat Halil Can Beyefendi'nin Ardından Söylenenler…

Neyzen, Derviş Halil Can El-Mevlevî

» Sâkıp ARIKAN*

23 Mayıs 1973 Çarşamba günü saat 17'de, üstâdımız, hocamız, emekli yarbay eczacı, neyzen Halil Can Beyefendi, hastalığı sebebiyle ebediyyet âlemine intikal ettiler.

Bu yolculuk her ne kadar erken sayılırsa da "İrcîî" emrine icâbet şart idi. Bu ilâhî fermana, neden, niçin suali ile sorulmaz. Mevlevîlik âdap ve erkânında iki rükûn vardır; teslimiyet ve edep.

Halil Can başını büktü, maksûduna vasıl olmak için iştiyâk ile evet dedi. Mevlevîlik ravzasında canlar arasında öylesine bir can daha uçtu. Bu uçuş bir mânâna ebedî diriliş idi! Can, ebedî hayatına kavuştu. Fenâ âleminden vâki davetlere, "hayır" diyecek, dönmeyi alsam istemeyecek. Ruhun gerçek iştiyak ve arzusu budur. Kafes olan bedenden soyunmak, Hayret âlemine dalmak ve temâşa etmek…

Mevlevîlik burcunda bir fânus daha söndü. Parlak şûleli "Can" adında bir yıldız terk-i mekân eyledi, mûsikî âleminde benzeri olmayan bir neyzen sustu. Fârâbî'ler, Yusuf Paşa'lar, Aziz Dede'ler, onun benzeri… Bütün neyler hâmuş, bütün neyzenler me'yus… Nemli gözlerde neşe, yüzlerde ye's. Bu ne tecelli Allah'ım bu ne kâbus…

Bu yolculuk, niçin vakitsiz? Bu davet, neden erken?

Pîri ve mâşûku Hazret-i Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin bendesi olan "Can" O'nun aşkı ile yanmakta, O'na hayran ve O'nu aramakta. Bu derin bağlılık, bu şiddetli aşk elbette tahammüle müsade etmeyecektir. "Can"; Cânânı pîrine kavuşmayı isteyecek. Nihayet "Can" huzur ve hûşû içerisinde nur dökülen mütebessim çehresi ve teslim hâliyle sessizlikler içerisinde uçtu.

Bu yolculuğun ikinci bir yönü daha vardır:

Bütün canlar; ebediyet âleminde, Mevlevîlik Ravzasında pîrleri ile 700. Şeb-i Arûs'da mülâkî olmak isteğinde idiler. Kendisine vâki davetin, vukûunun veya yakınlığının farkında değil idi, "Can". Kurulacak o meclis-i rûhânî "Can"sız olamayacaktı. Can'ın arzusu bu mülakatı fenâ âleminde yapmak ve kutlamaktı. Bunun için durmadan çırpınıyordu. Bilemezdi; ebediyet âleminde kurulacak erenler bezmindeki meclis-i rûhânîye şeref davetlisi olarak davet edilmekte olduğunu. İşte "Can" o şerefle müşerref, saadet bahçesinde mesut, şâd ve bahtiyar.

Ani bu yolculukta "Can", cânânı pîrine neler götürmeyecek:

Fenâ âleminde "İrcîî" emrine müntazır canlardan "Canan Hazret-i Pîr Destgîr Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye" rayihalar dolu, yeşil kordelasında Kelime-i Tevhîd yazılı lâle ve gül demetlerinden müteşekkil selâm buketi sunacak. Erenler bezminde musfahadan sonra pirine, "Şah Ney" ile hüzzam makamında şahane bir ney taksim edecek. Müteakiben na't-ı Mevlânâ'yı okuyacak, durmayacak ve doymayacak.

Âyin okuyacak, tevşihler söyleyecek, Nây-ı Şerif'in lâhûti aşık ve müntazır canlara, "Can"; ney üfleyecek, tekbir okuyacak. Bu fenâ âleminde rahmet ırmağı gibi akan, durmayan, coşan, coştukça taşan "Can" vuslatta da durmayacak. O ateşin aşk ile pirinden huzur-u risâlete gitmek için müsaade alacak.

"Yâ Muhammed huzuruna fenâ aleminden uçan bir "Can" gelmektedir. Şahidiyim: Fenâ mülkinde, "O" senin mehdinle neş'elendi. Sinesini nur-u didelerin olan, Şehidan Hazreti Hasen ve Hüseyin hürmetine siper eyledi. Fenâ mülkünde çeşminden akıttığı yaşlarla nemlendirdiği,

* Halil Can'ın öğrencisi.

ümmetinden, ehlibeyt dostu "Can", Kerbelâ toprağından bir avuç alıp huzuruna koşmaktadır. Bütün âlem-i melekût, ervah, ins-ü cin, teşrifine müntazır kıyam etmektedir. Sen Server-i Resûl, dü cihan sultanısın, ey candan yakın Cânân!.. Levlâke senin şânına okundu. Mevlânâ livâsı altında toplanan cemâline âşık canlar niyaz eylemekte. Ey nebiyyi muhterem! Sen onu teferrüç bahçende şefaatinle karşıla!..

O bezmde daha neler olmayacak;

Mevlânâ gülşeninde canlar arasında öylesine fedâyi can pek az rastlanır. Bütün ömrünü mûsikîye, Mevlevîliğe, hayırlı ve faydalı meşrebine uygun her nevi hizmete hasretmeyi esirgememiştir. Ömrünü pîrinin yoluna vakfeylemiştir. Gözlerinin nurunu onun yoluna, yolunda yürümek isteyenlere dökmekten zevk duymuştur. Oturmak, istirahat etmek, seyehat düşünmediği belki de fırsat bulamadığı şeyler idi. Çalışır, faydalı sohbetlerde bulunmayı arzu eder, talebelerinin, dostlarının çokluğundan iftihar ederdi.

Değişik bir insan;

Hazreti Mevlânâ edebi ile edepli, hâli ile hemhal, O'nun aşkı ile âşık, aklında, gönlünde, kalbinde O. Her ef'âlinde O… O'nunla beraber zikri, fikri hep O. Öyle teslim, öyle mütevekkil. Kısaca Mevlânâ'da O, O'nda Mevlânâ…

Kendileri gayet hâlîm her şeyi hoş gören bir toleransa sahip, ademiyyet ve hamâset örneği. Tam derviş, tam Mevlevî.

O süslü, zarif ve latif lisanı ile neler söylemez:

"Hoş geldiniz erenler, Allah var şerîki yok, eyvallah, Hazreti Pîr var; bendelere yok yok. Ne istiyoruz da sâye-i Mevlânâ'da olmuyor." Dervişin teslimiyet ve edep ifadesi bunlar. Bizlere hatıra olarak kalan yaşayan dilinin tesbihleridir. Zarif ve latif süslü Osmanlıca… Onun tek ve öz dili, son hatıra…

Sâde, nevi şahsına münhasır giyinişi ve davranışları ile çağları özünde yaşatan örnek bir İstanbul Beyefendisi. Canlı bir tarih, zengin mûsikî repertuvarına sahip, hasta yatağında dahi kitap siparişi vermekten kendini alamayan kitap meraklısı. İç dünyası bambaşka, hassasiyet ve incelikleriyle gözler kamaştıran beyefendi, Mevlevî dervişi. Sanatkâr, neyzen, birçok meziyetlerle müzeyyen. Yaratan öyle sevmiş öyle süslemiş. Geniş bir tarih şuuruna sahip, öylesine kültürlü, öylesine müdekkik. Edebiyat ve tasavvuf neşesi ile neşeli. Zeki, kuvvetli, cevval bir hafıza, yorulma bilmez mesai, öz ve doğru bir ifade ile canlı kütüphane, tam bir hazine…

Esefle söyleyeceğiz ki; zikrettiğimiz bu vasıflarla muttasıf, bu meziyetlerle müzeyyen, benzerine bir daha rastlanmayacakbu eşiz değeri kaybettik. Üzüntümüz gerçek vechesiyle çok büyük ve derindir.

Bu kaybın telâfisi maalesef mümkün değil, teselli yok, Halil Can Bey, kapanmış ve kapanmak üzere olan bir devrin son hatırası.

Halil Can en sevdiği dostlarla sahaflarda Ethem Üngör ve diğer arkadaşları

Büyük değerler yetiştiren Türk Milleti kendi öz benliğinden, öz evlâtlarından, aynı, belki daha ziyade istîdâda sahip Halil Can'lar yetiştirebilir. Bu kudrete sahiptir. Böylesine bir Halil Can yetişmesine ise maalesef imkân yoktur.

Sebebine gelince;

Bir devrin kapanmış veya kapanmak üzere olduğundan bahsetmiştik. Soracağım;

Nerede Halil Can'a tasavvuf meşalesini tutuşturan mûsikîşinas mutasavvıf, şârih-i mesnevî, âlim ve fâzıl Ahmed Avni Konuk Bey'ler. Hani Ravza-i Mevlânâ'ya kayıt yapan Ahmed Remzi Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Ahmed Celâleddin Dede Efendiler… Sanat ve irfan menbaı, kemal mektebi, müesses tekkeler hani? Lâhûtî bir sada ile, nazîri yok bir üfleyişle Halil Can kulağına ney sesleri dolduran Neyzen Emin Dedeler… Mûsikî nazariyâtını incelikleri ile Halil Can hafızasına işleyen Rauf Yektâ Beyler… Fasıl mûsikîsini bütün duygularıyla talim eden Arab Cemal Beyler… Mûsikîde tavır ve icrâyı öğreten Enderûni Hâfız Ömer Efendiler… Birçok Klasik Türk Mûsikîsi eserini meşk eden Bestenigâr Ziyâ Beyler…

İsimlerini zikrettiğimiz bu zevât, Halil Can Bey'in yetişmesinde büyük bir ihtimam göstermişlerdir.

Halil Can Bey, son devrin son mutluluğuna nâil olan bahtiyarlardandır. Geride kalanlar onu görmekle müteselli, onu tanımakla şerefli.

Halil Can Bey'in sanat yönünden süslü, zengin ve eşsiz oluşu buradandır. Kültür sanatın ziynetidir. Hocanın büründüğü kültür libası, emsallerinde yoktur veya bu ölçüde değildir. Olsa da cazibeden uzak veya değişik evsaftadır.

Rûhâniyeti ile beraber olduğumuz hocamız, üstâdımız, Halil Can Beyefendi'ye Allah'tan rahmet ve mağfiret niyaz ederiz…

Bursa

» Emrah ALTUNTECİM*

20 AĞUSTOS 2009

"Her gün bir yerden göçmek ne iyi,
Her gün bir yere konmak ne güzel,
Bulanmadan, donmadan akmak ne hoş.
Dünle beraber gitti cancağızım,
Ne kadar söz varsa düne ait,
Şimdi yeni şeyler söylemek lazım."
Hz. Mevlânâ

Çekirge semti güzel bir yer. Dik bir yokuşun bitiminde bulunan evimiz yeşillikler arasında bulunuyor. Bize en yakın yerleri arşınlayıp yeniden buraya döneceğiz. Bir günde 40 kilometreden fazla yürümek vücudunuzdaki enerji stoklarını harcamanıza neden oluyor. Bunu sabah uyandığınızda daha iyi anlıyorsunuz. Kaslarınız ve eklemlerinizde halsizlik vuku buluyor. Ancak önümüzde daha çok uzun yollar var ve vücudumuzun bu durumun üstesinden gelebilmesi için uzun süreli yatmamalı, dinlenirken bile kısa süreli hareket etmeliyiz…

Bize en yakın ziyaret edilebilecek yerlere doğru adım atmaya karar verdik ve hemen dışarı çıktık. Çantalarımızdaki ağırlıkları eve bıraktığımız için âdeta kuş gibi hafiflemiştik. Ceyda çantasını bırakınca hafiflemenin keyfini almak istercesine hızlı hızlı yürüyor, ben de arkasından ona yetişmeye çalışıyordum. Koşar adımlarla dik yokuşu aştık ve Sultan I. Murat Hüdâvendigâr'ın Türbesine girdik. Bu sakin ama vakur binanın içi mis gibi tarih kokuyordu… Kosova Zaferi'nden sonra bir suikast sonucu savaş meydanında şehit edilen bu büyük insanın kabrinin, bu denli sessiz ve sakin olmasına takıldı aklım…

I. Murat'ın sandukasının yanında yedi adet daha sanduka bulunmakta. Dördü oğlu ve torunlarına ait, diğer üçünün ise sahipleri bilinmiyor… Gizemli, hüzünlü ama öze yakınlık duygusu veren bir mekân burası. Dakikalarca mekân ile hemdem oluyoruz. Dışarıdan ise asırlık çınar ağaçlarının rüzgârda dans edişini duyuyoruz. Türbenin hemen yanında bulunan I. Murad Camii'ne giriyoruz. Ruh hâlimiz sükûn buldu ve bu hâlin uçup gitmesini istemiyoruz. Caminin tam ortasında bulunan 70 santimetre kadar yüksekliğinde, mermerden, altıgen, üstü açık bir sebil ve sebilin ortasında şırıl şırıl akan minicik bir fıskiye bulunuyor. Sebilin her yönünde de birer adet bakırdan çeşme var. Sebilin yanına çömeldik ve gözlerimizi kapatarak suyun caminin mükemmel akustiğinde sonsuzluğu fısıldayışını dinledik… Su sesi ile mest olduk, can bulduk. Namazlarımızı bu mukaddes mekânda eda ettikten sonra da çınar ağaçlarının gölgelediği avluya çıktık. Burası bir tepe. Hâliyle esinti eksik olmuyor. Bursa'da hava sıcak ve durgun olsa da burası serin ve esintili. Buna rağmen şehir merkezine biraz uzak olmasından olsa gerek, yaşlı birkaç ihtiyar haricinde kimsecikler yok. İstanbul'da olsaydı burası, her saat dolu olurdu… Bu güzel esintinin tadına varmak ve manevî hoşluklarla temas eden kalplerimizin hâli hazmetmesi için, birkaç adım ilerideki çaycıya gittik. Eski ahşap sandalyelere kurularak ince belli bardaklarımızla tavşankanı çaylarımızı yavaş yavaş yudumladık. Ceyda'nın mutluluğu yüzünden okunuyordu. Tebessüm içinde gözleri yeşillere dalmış, çayını kısa aralıklarla zevkle yudumluyordu.

Yaşarken en güzel anları kovalarken hayat elimizden kayıp gidebilir… Ama bazen en güzel anlardan bazıları, sıradan gibi görünen dakikalarda gizlenmiş olabilir. Gizem soyut âlemlerde midir, yoksa bir bardak çayın sıcaklığında mı ya da bir sultanın sandukasında mı bilinmez ama "gizem" vardır. Hiç ummadığınız anda gizem tüm kalbinizi ısıtır ya da korkudan sizi buza çevirebilir… Bursa, gizem dolu bir belde…

***

Sultan I. Murat'ın mekânına birkaç adımlık bir evde dervişân bir yakınımızın yeğeni Murat'ın misafiriyiz… Hoş bir tevâfuk, "Murâdımızanâil olmanın" mutluluğundayız. Adımlarımız can buldu, birkaç saat içinde zindeleşmeye ve tepeden aşağı doğru hızlı hızlı inmeye başladık. Gemlik'ten Bursa'ya 30, Bursa merkeze 10 km'lik toplam yaklaşık 40km'lik bir yürüyüşün ardından bugün de yürümek bizim için rahatlatıcı oldu. Sınırlarınızı zorladıkça mesafeler kısalıyor demek ki… Vücut yürümek istiyor artık. Mânâ maddeye hâkim olmaya başladı… Kalp can buldu mu beden de can buluyor. Uzun asfalt yollarda yürürken burnumuzda tüten güzellikler bu şehrin her tarafına serpiştirilmiş âdeta…

Ağaçlar arasında mermer bir kaide gözümüze değdi. Yaklaştık ve Mevlid'in yazarı Süleyman Çelebi'nin kabri ile karşılaştık. Yolculuğumuzun bir özelliği de zuhûrâta tâbi olmaktı. Yani karşımıza çıkacakları planlamadan görmek, onlarla karşılaşmak. Bu manevî bir mekân ya da bir insan olabilir. Yolun akışına kendimizi bırakmaya çalıştık. Bu yüzden çoğu önemli tarihî ve kültürel mekânları araştırmadık. Yolda iken duymak, bilmek, gezmek ve sevmek istedik. İnsanlar vesile oldukça karşılaştık. İnsanları dinleyerek manevîdeğerlerin izini sürdük. Kitabî bilgiler ile adımlarımızı şartlandırmadan, mümkün mertebe herşeyi yeniden keşfetme hassasiyeti ile karşıladık ve eskilerin

* Araştırmacı Yazar, Kişisel Gelişim Uzmanı.

deyişi ile "Kervan yolda düzülür." sözünü bir yaklaşım olarak benimsedik. Yolculuğun başından sonuna kadar çok az müdahale ederek bu akış ile uyum içinde, tıpkı bir dereye düşen yaprak misali kendimizi mânâyaemanet ettik… Bu yaklaşım, hayatı sürekli planlama üzerine kurulu bizim gibi analitik zekâlı kişiler için kolay olmasa da, zaman içinde bizi geliştiren bir fırsat olduğunu yolculuğumuzun ilk günlerinden itibaren anlamıştık. Ne kadar az müdahale edersek, yol o kadar doğal bir şekilde kendi hikâyesini yazabilir diye düşündük. Yol, meşhur "Mevlid" kasîdesininin yazarı Süleyman Çelebi'nin kabri ile karşılaştırdı bizi…

***

Yokuş aşağı yürümeye devam ettik. Bu esnada Ceyda şöyle dedi:

- Emrah, şöyle sulu ve tatlı bir salkım üzüm olsa ne güzel olurdu değil mi?

Hiç beklemediğim biranda böyle bir soru ile karşılaşmıştım.

- Canım üzümü nereden bulacağız?

demekten kendimi alamadım. Biraz da sıkılarak nereden üzüm alabiliriz diye etrafıma bakınmaya başladım. Derken aklıma yolda karşımıza çıkan yaşlı bir zâtın karpuz ikramı geldi vesabırlı olmaya karar verdim.

Bu sırada Aziz Mahmut Hüdâyî'nin meşhur üzüm hikâyesini hatırlamamak mümkün mü?

Aziz Mahmud Hüdâyî'nin yükselmesi bazı dervişlerin kıskanmasına neden olur. Bu durumu Üftâde Hazretleri hisseder. Mevsimlerden kıştır. Dışarıda kar yağarken Hz. Üftâde dervişler ile yemek yemektedir. Sofraya pilav konulunca Üftâde Hazretleri; "Şimdi bağdan taze kopmuş üzüm olsa bu yemekle ne güzel giderdi!" der. Bu söz üzerine dervişler içlerinden; "Bu kış günü, bu karda taze üzüm olur mu?" diye düşünürlerken, Aziz Mahmut Hüdâyî de kendi kendine "Mademki bu sözü hocam söyledi, mutlaka bunda bir hikmet vardır." diyerek ayağa kalkar ve "Efendim, müsaade ederseniz bendeniz getireyim." der. Müsaade edilince, sepeti aldığı gibi Bursa'nın Çekirge mevkiindeki bağa gider. Bağ, karlar altındadır. Bir asma çubuğunun üzerindeki karları temizlediğinde, salkım salkım üzümlerin sarktığını görür. Bunun, hocası Hz. Üftâde'nin kerameti olduğunu anlayıp, üzümleri sepete koymaya başlar. Ardından sepeti omzuna alarak yola koyulur. Yolda hızlı hızlı yürürken birden ayağı kayar ve çukura düşer. Çukur derin olduğundan, çıkmak için çok uğraşır fakat başaramaz.

Bursa, Ulu Camii.

Çaresiz kalınca hocası Hz. Üftâde'den yardım istemek hatırına gelir ve içinden "İmdat yâ mübarek hocam!" der demez, çukurun başından "Ey Mahmud! Uzat elini de yukarı çekeyim." diye bir ses gelir. Başını kaldırdığında birisinin kendisine gülümsediğini görür. Elini uzatır. Yukarı çıktığında, bir anda o kimseyi göremez. Sepetini omzuna alarak süratle dergâha doğru gider. Hocasının huzuruna vardığında sohbet devam ediyordur. Omuzunda üzüm dolu sepeti gören arkadaşları şaşırıp kalırlar.

Hz. Üftâde, yardım edenin Hızır Aleyhisselâm olduğunu söyler. Dervişler, Aziz MahmudHüdâyî'nin hocalarına olan teslimiyetini bir kere daha anlarlar.

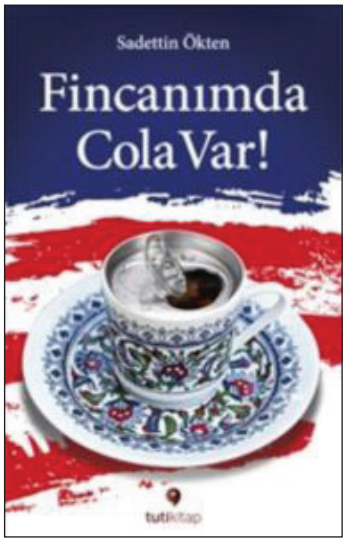
***

Daracık bir kaldırımda tek sıra hâlinde bir süre yol aldık. Ardından kocaman bir köşkün bahçe duvarları ardından yükseldiğini fark ettik. Bu köşk, Atatürk'ün Bursa'ya geldiği zamanlar kaldığı mekândı. Geniş bir bahçesi bulunan zarif ve güzel bir bina. Merdivenlerden yukarı çıktık ve kendimizi köşkün içinde bulduk. Odaları tek tek gezmemiz ve tekrar dışarı çıkmamız beş dakikayı geçmedi. Bize rehberlik eden hanıma teşekkür ettik. Tam kapıdan çıkmak üzereydik ki müze memuruhanım Ceyda'nın ve benim yüzüne bakarak şöyle dedi:

- Vaktiniz varsa size asmamızdan üzüm ikram edeyim. Tamamıyle doğal, işte burada kendiliğinden yetişen güzel üzümümüz var!

O anda Ceyda ile gözgöze geldik. Yaradanın, kulu herhangi birşeyi candan istediğinde nasıl da "Ganî" ismiyle kulları vasıtasıyla tecellî ettiğini birkez daha görmüş olduk.

Beyaz bir tasa, üzümler salkım salkım toplanarak konuldu ve soğuksuda yıkandıktan sonra ikram edildi. Ceyda'nın dileği birkez daha gerçek olmuştu. Bakalım yolculuk boyunca daha neler olacaktı… Mektup yazıldı ve yolculuk mührü ile mühürlendikten sonra yola devam etmek için izin istedik.



Kitap Adı: FİNCANIMDA COLA VAR
Yazarı : SADETTİN ÖKTEN
Yayınevi : TUTİKİTAP
Sayfa : 232 s.
Ebat : 13 x 21 cm.

Bir Kitabın Kaç Yıl Hatırı Olur?

Bazı kitapları okurken yazarın bana iltimas geçtiğini düşünürüm. Çünkü bence yazar, yıllar içerisinde yüzlerce belki binlerce kitaptan devşirdiğini yaşanmışlığının potasında eritip, doğrusunu yanlışından ayırıp önümüze sunmuşsa bu okuyucu için büyük nimettir.

"Fincanımda Cola Var" kitabı da ilk olarak sanal tanıtımlarda karşıma çıktı. Tutikitap yeni kurulan bir yayınevi ve bu da ilk kitapları. Görünen o ki sıkı bir başlangıç yapıp çıtayı yükseklere koydular. Umarım bundan sonraki çalışmaları bu çıtayı hep daha yükseklere taşır.

Gerek gerçek dünyada gerek sanal dünyada şöyle bir etrafımıza baktığımızda, insanların tavır ve hareketlerine kızdıkları veya sevindiklerindeki tepkilerine, taraf olduklarında veya karşıt olduklarındaki duruşlarına, tüketim alışkanlıklarına, sığlıklarına veya derinliklerine dikkat ettiğimizde bir yerlerde bir sorun olduğunu görmek zor olmayacaktır.

Belki bunu tek cümleyle ifade etmek mümkün değil ama temelde bir yerlerde bir yanlışlık olduğu, artık herkesin kabul edebileceği kadar açık hâle geldi.

Eser, bu gibi konularda gerek meselelerin nasıl ele alınacağı gerekse de çözümün nerelerde aranabileceği ile ilgili anahtarlar sunuyor.

Kitapta üç asırdır peşinde olduğumuz Batılılaşma hareketi, bir asra yaklaşan modernleşme çabamız, son otuz yıldır süren kapitalizme ayak uydurma mücadelemiz ile ilgili düşünceler;

Bizim olmayan, bizim inşa etmediğimiz bir kültürel çatının altına girmeye çalışırken yaşadığımız ikilemler;

Maddî ve manevî dünya arasında bir dengesizlik, görsel bir dünyaya teslim olmuş ve artık okumayan beyinlerin sığlaşması, yüzyıllarca süren altyapı çalışması üstüne oluşmuş değerlerin ürettiği objeleri tüketirken fark etmeden ardındaki değerleri de bünyemize katıyor oluşumuz ile ilgili, üzerinde özenle durulması gereken yaklaşımlar var.

Sadettin Ökten yılların içinde süzdüğü bilgileri son derece anlaşılır bir şekilde meselenin derinliğine halel getirmeden ifade etmiş.

Ayrıca kitap sayfa düzeni, dipnot ve açıklamalar ile ilgili de değişik bir yol izlemiş. Yabancı yayınevlerinde benzer örneklere rastlamıştım ama yerel yayınevlerinde pek hatırlamıyorum. Bu değişik sunum kitabı daha kolay okunur hâle getirmiş.

Eser hakkında tek negatif eleştirim, çok kısa olması ve tadının damakta kalması. Umarım Sadettin Ökten gibi bir ummandan daha fazla damlalar damlar da bizler de nasibimizce faydalanırız.

O zaman fincanınıza köpüklü kahveleri doldurup yanına da bir parça lokumu ekleyip kırk yıl zihninizde hatırı kalacak bu kitabı okuyun derim.

Âfiyet olsun, iyi okumalar olsun...

Hâlâ Şiir Yazan Var mıdır?

Eskiden her Türk genci biraz şâir doğardı. Her gencin içine ilham perilerinin yaldızlı tozlarından parlak zerrecikler dolardı.

Bu gençler sevdiği için, üzüldüğü için, idealleri için, içine öyle geldiği için ve en çok da kavuşamadıkları için yazardı.

Bu şiirler ya defterlerin içinde yıllar içerisinde eskir kaybolur ya da nadiren de olsa şâir, kısıtlı olan yayın mecralarını zorlar, şiirlerini çıkartır, hatta bir yayınevini ikna edebilirse şiir kitabı bile olabilirdi.

Şiirlerin çıktığı dergilerin de kendince meşrepleri olur, şâirler de kendi meşreplerine uygun dergilere şiirlerini yollarlardı. Hâlâ edebiyat ve şiir dergilerinin büyük bir kısmı yayınlarına devam ediyor. Sürekli daha yeni, daha farklı, daha renkli denemeler yapılıyor ama günümüzün dergileri 1980 öncesi dönemin dergilerinin etkinlik düzeyinde midir, tartışılır.

Artık herkes kendine dijital bir ortamda yayın yapma imkânı bulabiliyor. Artık insanların kavuşamama gibi bir ihtimalleri yok. Sanırım artık eskisi kadar çok şiir de yazılmıyor. Gençlerin ortalama derinliği de düşmüş gibi, ilham perileri de artık Kaf dağının ardındaki Zümrüdü Anka'nın kanatlarının altında.

Mavera dergisi de 70-80'li yıllarda muhafazakâr gençlerin kendilerini ifade edebildikleri mecralardan birisi. Şimdilerde artık televizyon dizilerine ve Cahit Zarifoğlu'nun "Yedi Güzel Adam" şiirine konu olan ekip tarafından hazırlanıyor ama derginin kalbi ve rûhu Cahit Zarifoğlu.

Zarifoğlu adını ara sıra duyardım ama hakkında bir fikrim yoktu. Tanıyanlar hep adı gibi "zarif" bir adam olduğunu yazarlardı. Günlerden bir gün "Sultan" şiiri çıktı karşıma. Tekrar tekrar okudukça çarpıldım, ancak çok büyük bir şâirin yazabileceği bir şiir olduğunu düşündüm. O günden sonra Zarifoğlu'nun bütün kitaplarını okumaya karar verdim.

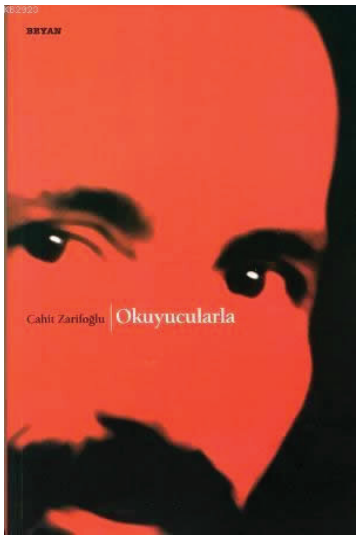
Okuduğum kitapları arasında "Okuyucularla" kitabının ayrı bir yeri var. Kitap Mavera dergisine gelen başta şiir olmak üzere hikâye, roman denemelerine Zarifoğlu'nun her sayıda yazdığı eleştirilerin derlemesi.

Geçmişinde şiir yazmaya çalışmış ve bunu fikrine güvendiği insanlara değerlendirtip üstü çizildiğinde hayal kırıklığını, beğenildiğinde gururunu yaşamış biri olarak kitabı hemen benimsedim.

Kitabın ilk yarısı çok daha verimli, yol gösterici, iyi şiiri ve kötü şiiri (Zarifoğlu'na göre) çok detaylı ayırt edici analizlerle dolu. İkinci yarısında Zarifoğlu'nda bir yılgınlık baş gösteriyor. Dergiciliğin zorlukları ile ilgili şikâyetler artıyor. O dönemin enflasyon baskısı ve kendi imkânları ile dergiyi ayakta tutmaya çalışan insanların çırpınışları anlatılıyor. İlk döneme göre okuyucu mektupları artıyor ve herkes kendine özel cevap bekliyor ama yer darlığından dolayı ya topluca isimler zikrediliyor ya cevaplar çok kısalıyor....

Kitapta şiir ve hikâye ile ilgili güzel analizler olduğu gibi o yıllarda yapılan dergicilik ile ilgili izler de var.

Şiir yazanlar için ilhamlarına kuvvet, kitabı okuyacaklar için iyi okumalar dilerim.



Kitap Adı: **OKUYUCULARLA**
Yazarı : **CAHİT ZARİFOĞLU**
Yayınevi : BEYAN
Sayfa : 400 s.
Ebat : 13,5 x 21 cm.

Kadem Nota Arşivi

Levent ÇELİK

Bu Âyîn-i Şerîf; en başta Hazret-i Pîr Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (k.s.) Efendimizin himmetleri, Bestenigâr Âyîn-i Şerîflerini, nutkıyle birlikte birebir emsal aldığım, mûsikî âlemimizin alemi, cennetmekân İsmâil Dede Efendi'nin aziz rûhâniyetlerinin rehberliği, Fâtih Çıtlak Hocaefendimizin duaları, himmet ve teşvîkleri, ihvân ü yârânın duaları ve teşvîkleri ile, acz ü gedâ olan bendenizin kaleminde vücûd bulmuştur.

İçinde gönlü çoşturan, kalplere zevk veren kısımları var ise bunlar; yukarıda ism-i şerîflerini andığım büyüklerimizin himmetleri ve dualarının neticesidir. Allah bizleri şefaatlerine lâyık ve nâil eylesin.

Umulur ki; hem dinleyenlerin hem de icra edenlerin sadırlarına şifa, dertlerine deva olsun ve kalplerindeki Allah aşkını, Peygamber-i zî-şân Efendimize olan sevgisini, zikrullah zevkini ve iştiyâkını kat-be-kat ziyadeleştirsin.

Ve umulur ki; bestekâr kısmında adı yazılmaklığı kendisine ihsân olunan bu fakir de bir Fâtihâ-yı Şerîf ile yâd olunsun.

12 Muharrem 1434 /26.11.2012

ARAZBÂRBÛSELİK
MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İN GÜFTESİ:

BİRİNCİ SELÂM: (Devr-i Revân Usûlünde)

Ey kıble-i ikbâl-i cihan hâk-i deret	(Yar, yar, yâri, yâri men)
Sermâye-i mukbilân kabûl-i nazar et	(" " " " ")
İmrûz tüy- i sâkî-i bezm-i tevhîd	(" " " " ")
Ferdâ be-kenâr-ı havz-ı kevser be-deret	(" " " " ")

Hey yi hey sultân-ı men, Hey yi **hünkâr-ı men,** Pîr-i men **İhsân**-ı men,
Derd-i men dermân-ı men, Cân-ı men cânân-ı men, Mevlâ-yı Mevlânâ-yı men

(Ah)	Bülbül-i bâğı o menem **âkıl** kücâ vü men kücâ	
(Ah)	**Çeşm**-i **çerâğı** o menem **âkıl** kücâ vü men kücâ	
(Ah)	Hest-i Hakk havâle- em bahir büved nevâle-em	
	Keştî-i nûh peyâle-em **âkıl** kücâ vü men kücâ	(Yar,yar,yâri ,yâri men- Ah)

Mecnûn-ı perîşân-ı tü em destem-gîr	(Yar,yar,yâri ,yâri men - Ah)
Serkeşte vü hayrân-ı tü em destem-gîr	(" " " " ")
Her bî-ser **ü** pây-i dest-gîr-i dâret	(Yar,yar,yâri ,yâri men - Ah)
Men bî-ser **ü** sâmân-ı tü em destem-gîr	(" " " " ")

Dost, Dost, Yâr-i meni Ah/ Yar, Yar, Yar yüreğim yar/
Yar yüreğim, del ciğerim, gör ki neler var yâre haber var.

İKİNCİ SELÂM: (Evfer Usûlünde)

(Ah) Sultân-ı meni Sultân-ı meni, Ender dil ü cân i'mân-ı meni
(Ah) Dermen bî-demi men zinde **şevem**, Yek cân **çî şeved** sad cân-ı meni
(Ah) **İ'mân**-ı meni

ÜÇÜNCÜ SELÂM: (Frengifer Usûlünde)

Bidâr-ı şev bidâr-ı şev vez in cihân bizâr-ı şev
Der-kâr-ı Hakk der-kâr-ı şev ey dil dem-i bidâr-ı şev

Bağ dil bî **güftem der-seher ey ez kıyamet** bî haber
Ber hîz-i der âlem niger ey dil dem-i bidâr-ı şev

Ey şâh-ı **Şemsüddin**-likâ ez Hakk resîde in atâ
Bâşed biyâ mürzed Hudâ ey dil dem-i bidâr-ı şev

YÜRÜK SEMÂÎ:

Ey ki **hezâr âferin** bu nice sultan olur (Ah)
Kulı olan kişiler (Cânım) Husrev ü hâkan olur (Yar) Husrev ü hakan olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz **süre (Ah)**
Yoksul ise bây olur (Cânım) bây ise sultân olur (Yar) Bây ise sultan olur

Ben bilmez idim gizli ayan hep sen imişsin
Tenlerde vü cânlarda nihân (Ah) hep sen imişsin (Yar, yar, hep sen imişsin)
Senden bu cihân **içre** nişân ister idim ben
Âhir bunu bildim ki cihân (Ah) hep sen imişsin (Yar, yar, hep sen imişsin)

Olduk yine biz secde-beri nâr- mehabbet
Olmaz dilimiz beste-i efkâr-ı mehabbet
Cân ü dilimi eyler idim gamzene teslîm
Mahrûmî-i gam olsa dil-i zâr-ı mehabbet

(Ah) Ey maksad-ı **âşıkîn** olan Mevlânâ (Yar, yar, yâri ,yâri men)
Vey neş've-i mü'minîn olan Mevlânâ (‘’ ‘’ ‘’ ‘’ ‘’)
Bîçâreleriz **hâlimize** rahmeyle (‘’ ‘’ ‘’ ‘’ ‘’)
Bî-çârelere mu'in olan Mevlânâ (‘’ ‘’ ‘’ ‘’ ‘’)

Not: 4. Selâm, 2. Selâm ile aynıdır.

LEVENT ÇELİK:

01.07.1973'de İstanbul'da doğdu. 1995 yılında girdiği İ.Ü. Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü'nü 2000 yılında bitirdi. Süheyla Altmışdörd'ün çalıştırdığı ÜNİVERSİTE KOROSU'na 1995'den 2005'e kadar devam etti. Koronun çalışmalarında hocasının yardımcılığını da yaptı. Mezûniyetini müteakip 2000, 2001 ve 2002 eğitim dönemlerinde, Aleaddin Yavaşça'nın İTÜ Devlet Konservatuarı'ndaki Üslup ve Repertuar derslerinden istifade etti.

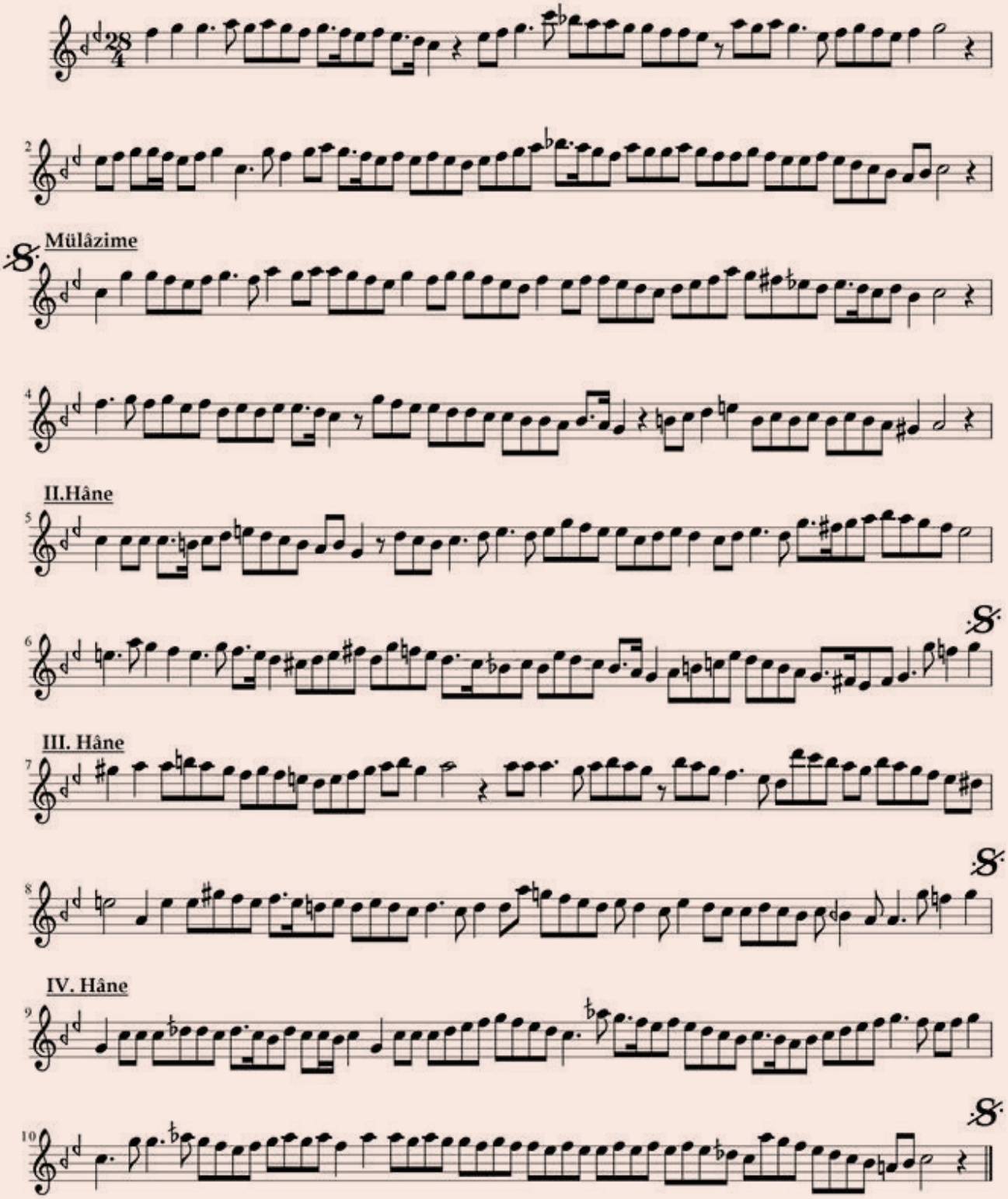
Aynı yıllarda ve sonrasında Mustafa Doğan Dikmen ile Klasik Takımlarme şk ede rek ge lenekse l icrâ üslûbunu ge liş tirdi.

Konservatuar yıllarında tanıştığı Nezih Uzel'in perşembeleri taliplilerine açtığı evine devâm ederek kendisinden "Mevlevî Âyînleri" ile berâber "Nefes" okuma üslûbunu meşk etdi. Tekke Mûsikîsi alanında Nezih Uzel'in yanı sıra Veysel Dalsaldı'nın "Cumartesi Meşklerine' on yıl kadar devam etti. Câmi Mûsikîsine ait formları (Ezan, Kâmet, Mevlid vs.) Pertevniyal Vâlide Sultan Câmii İmam Hatîbi Hâbil Öndeş ile talim etti. 2006 Mart'ından bu yana İst. Büyükşehir Belediyesi İSMEK kuruluşunda Repertuar, Usul, Nazariyat ve Solfej hocalığı yapmaktadır. 2011 yılından itibaren "Mevlânâ Sûfî Âyînleri Topluluğu"nda Na't-han ve Âyîn-han olarak görev almaktadır.

Arazbârbûselik Peşrev

Usûlü: Devr-i Kebîr

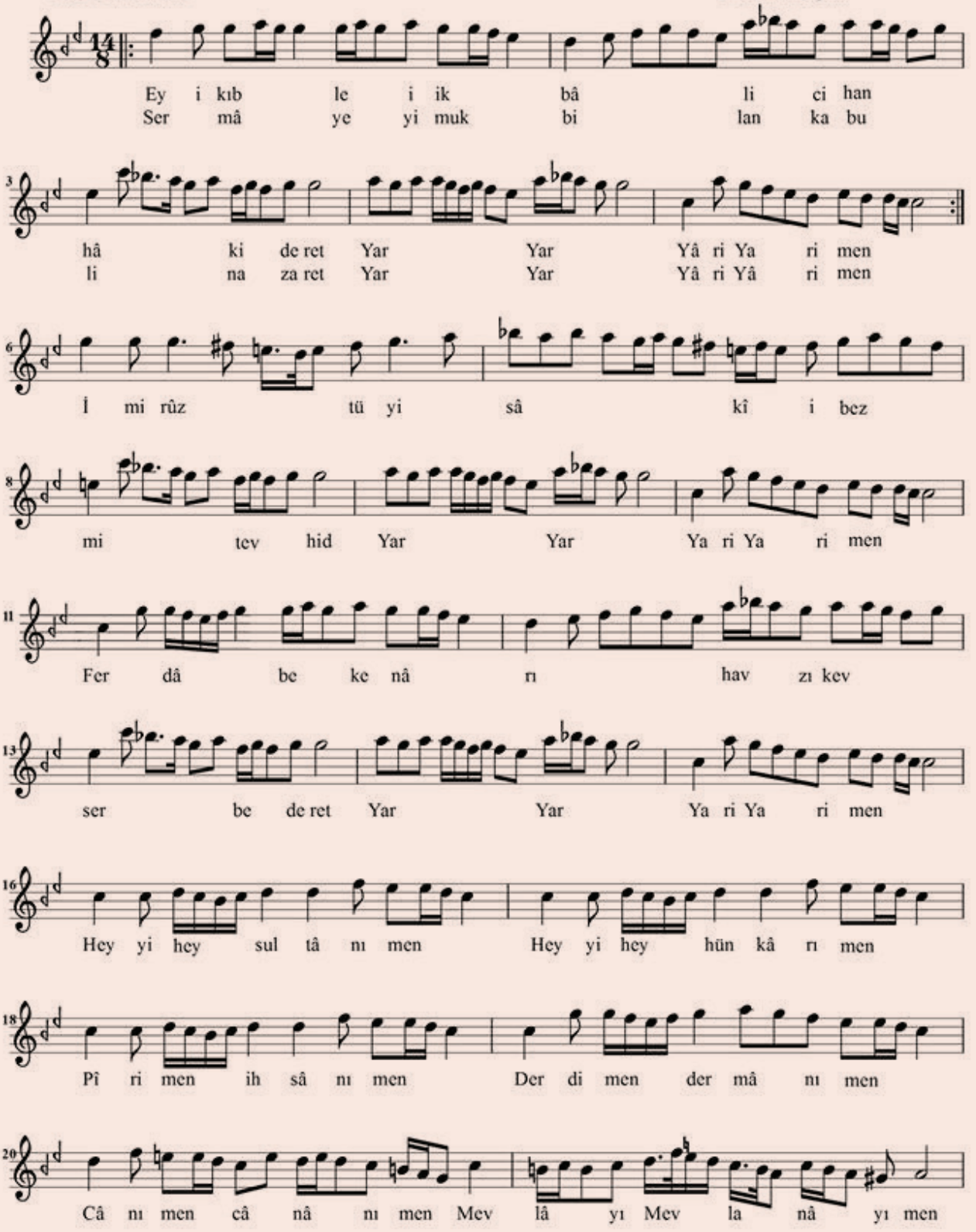
Beste: Levent Çelik



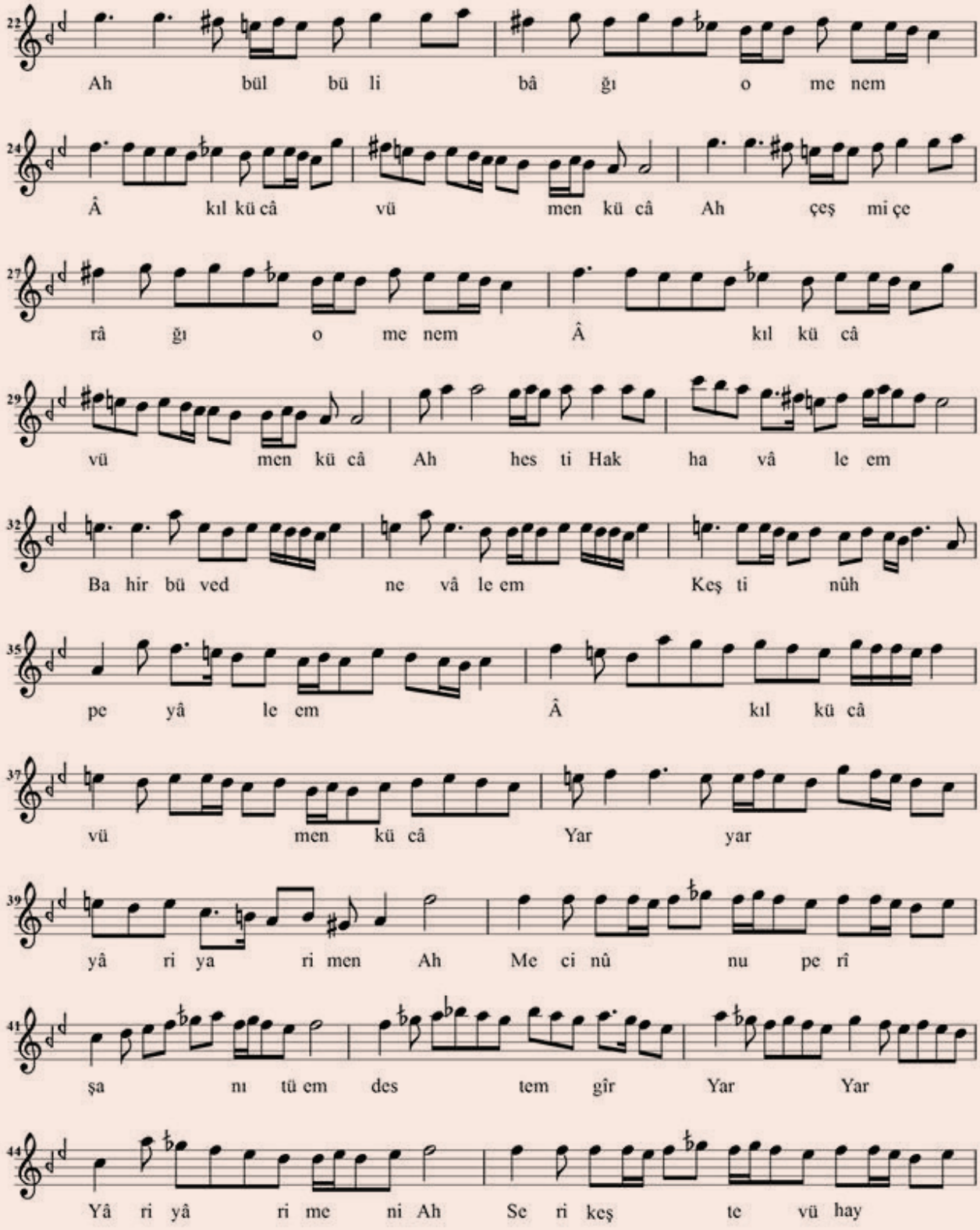
ARAZBÂRBÛSELİK MAKAMI'NDA
MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ

Nutk-ı Şerîf: Mevlânâ Celâleddin Rûmî(KS)
Beste: Levent Çelik

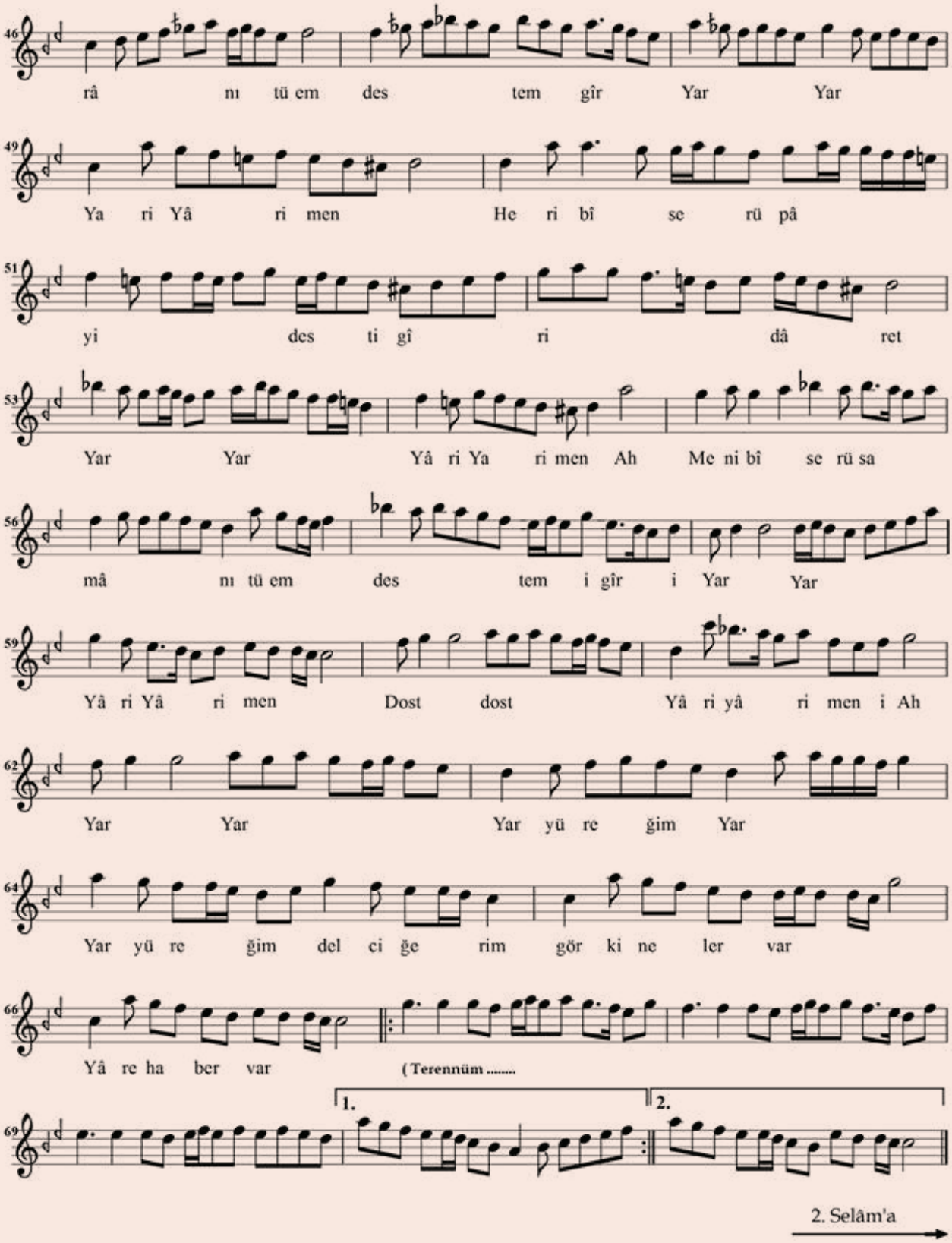
Usûlü: Devr-i Revân



A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 1.Selam II

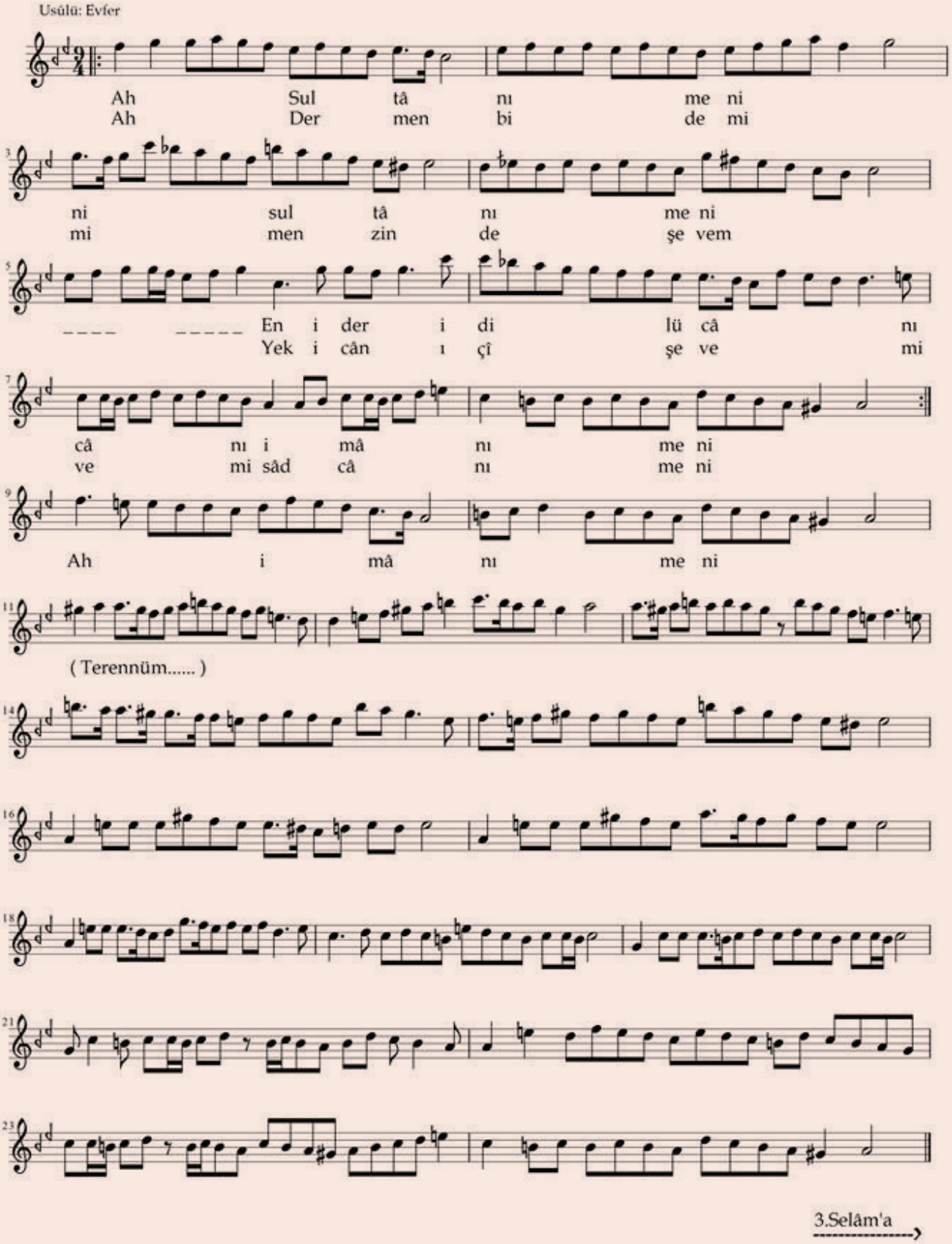


A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 1.Selam III.



A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 2. Selam

Usûlü: Evfer

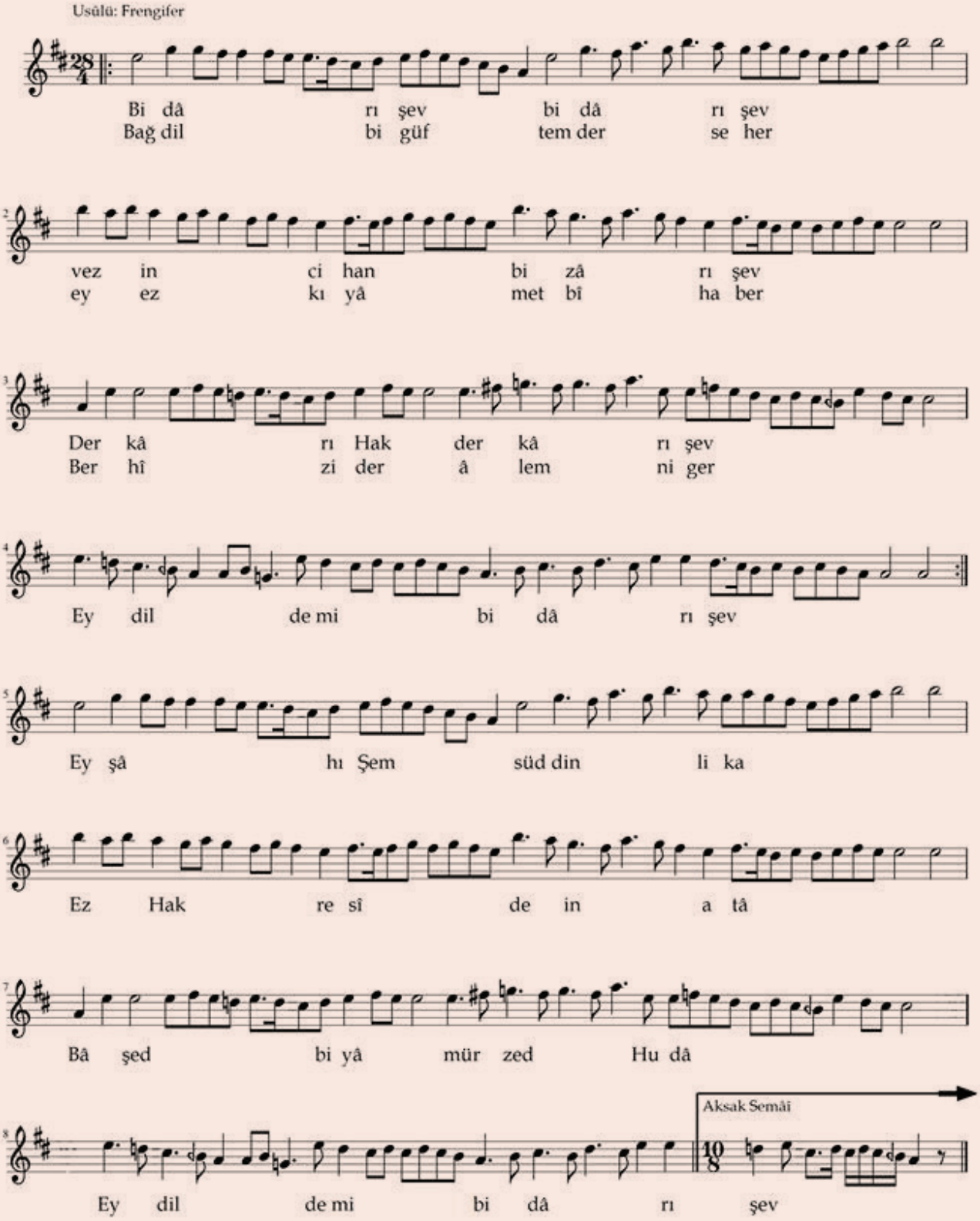


3.Selâm'a ---------->

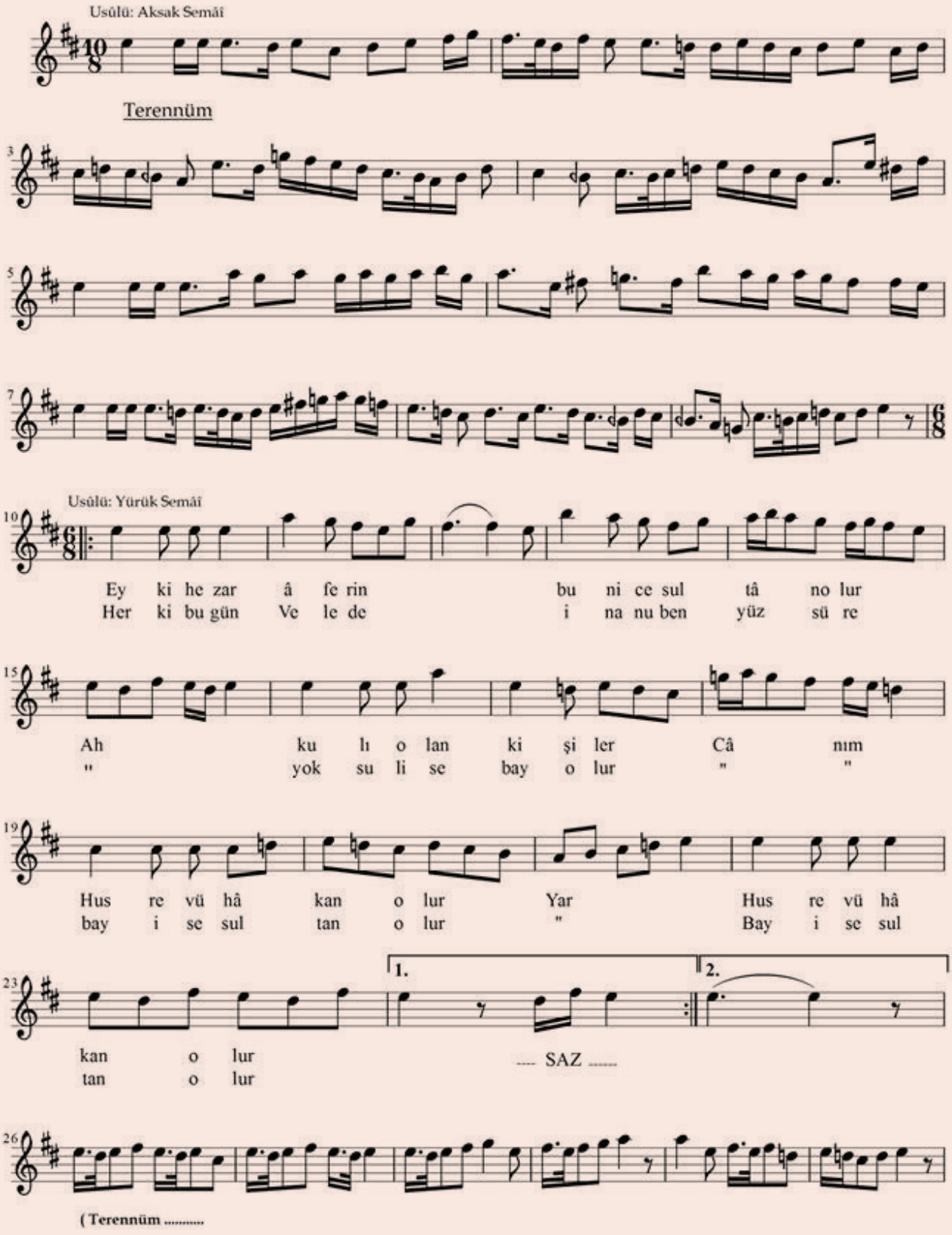
74

A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 3. Selam

Usûlü: Frengifer

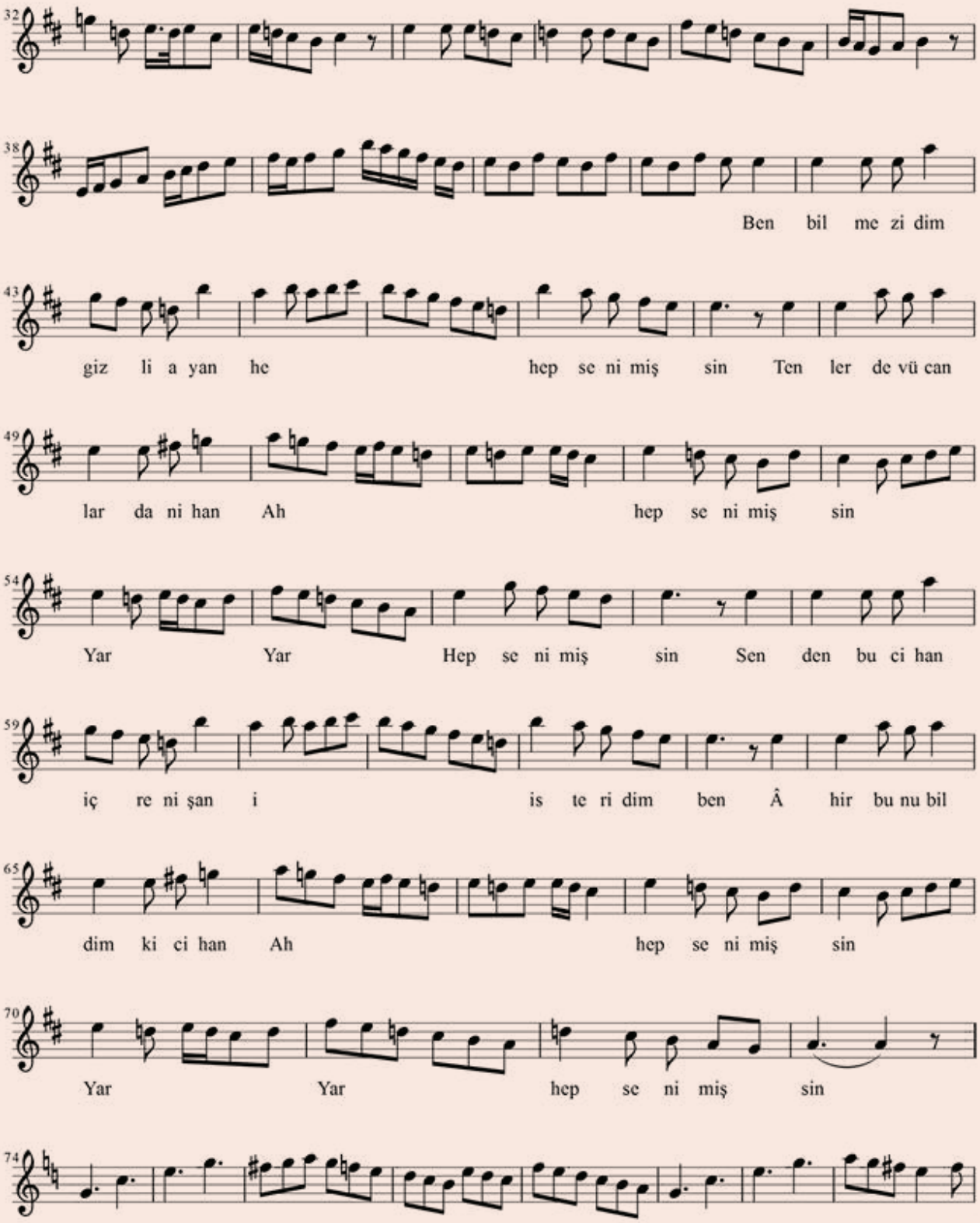


A.Bûselik Âyin-i Şerif 3.Selam II

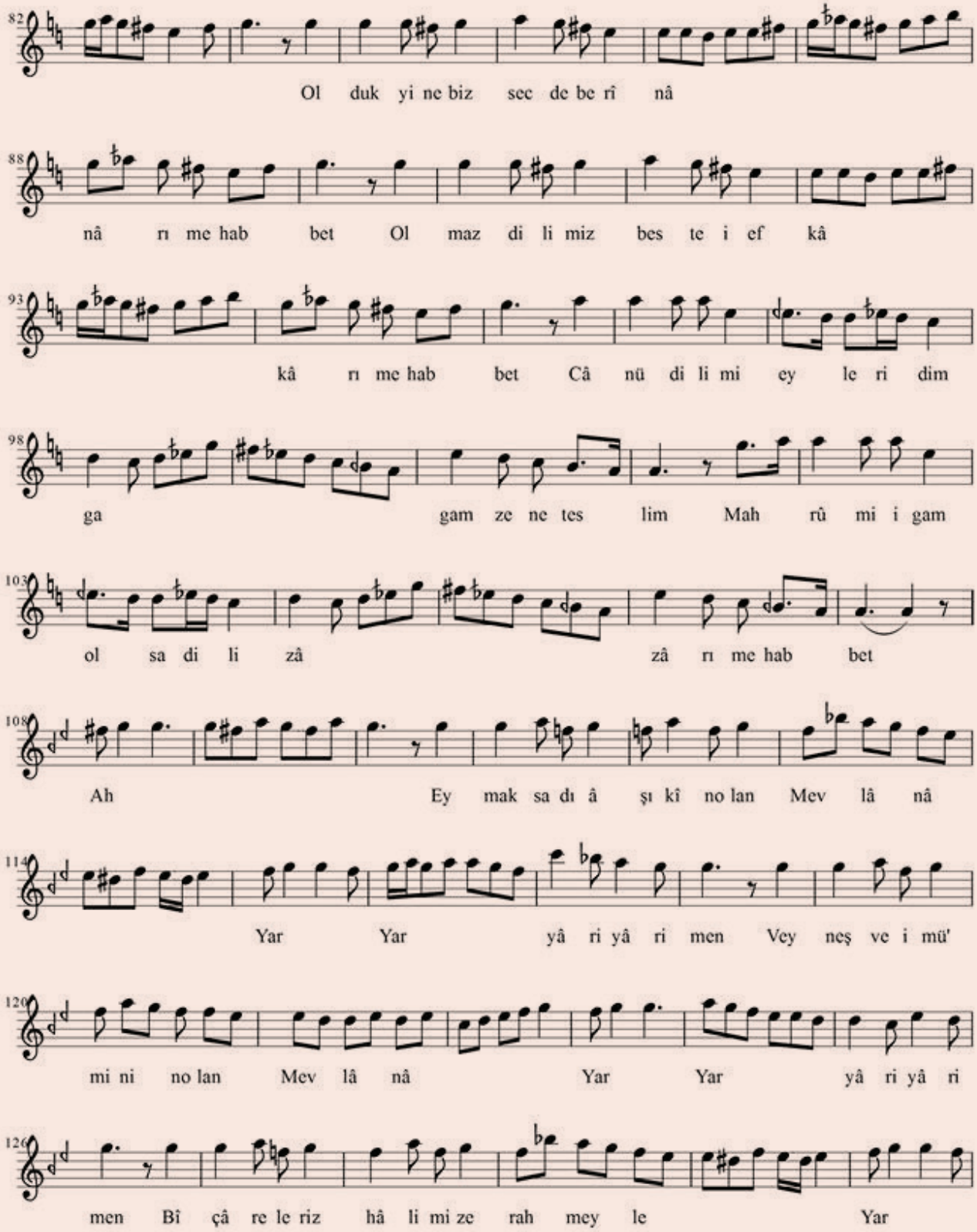


7.

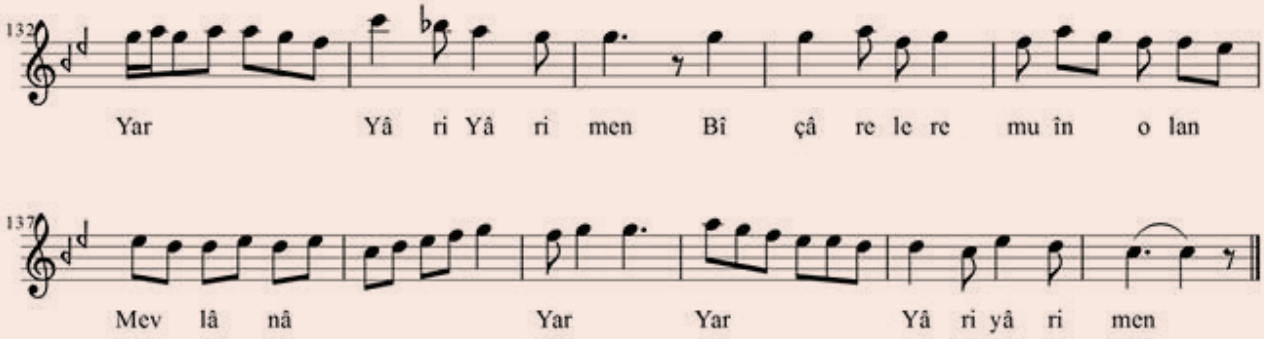
A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 3.Selam III



A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 3. Selam IV

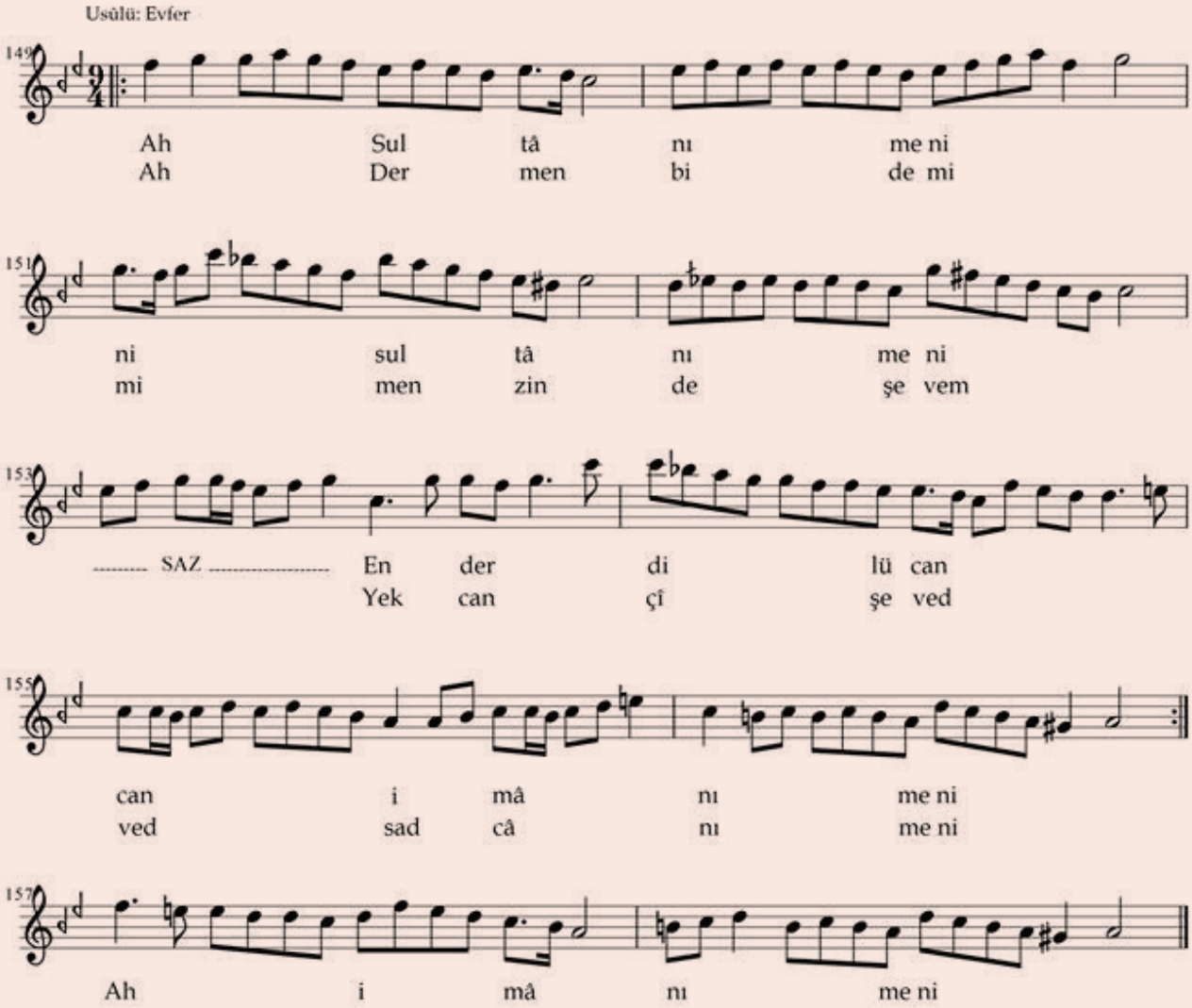


A.Bûselik Âyîn-i Şerîf 3. Selam V.



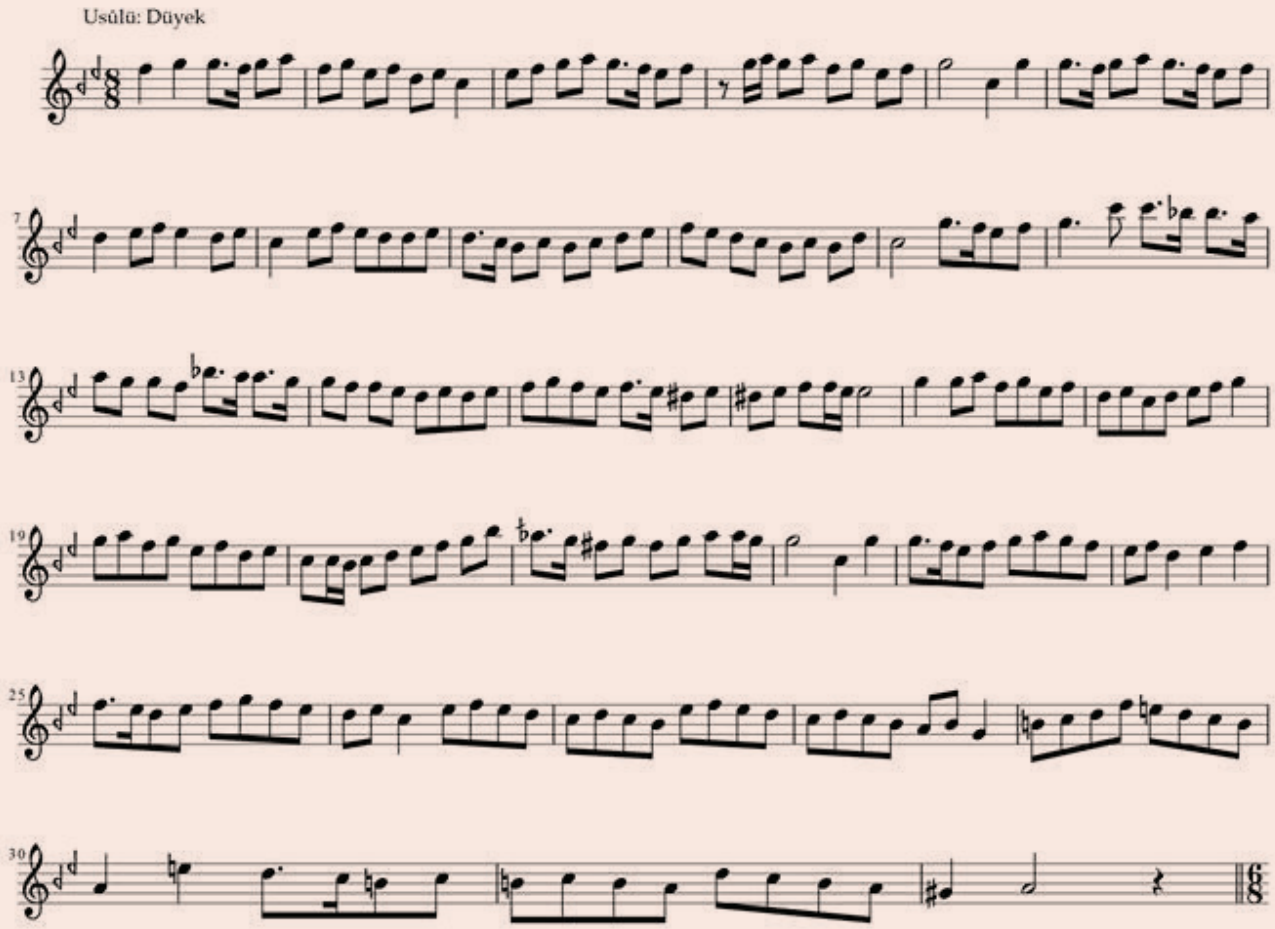
Dördüncü Selam

Usûlü: Evfer

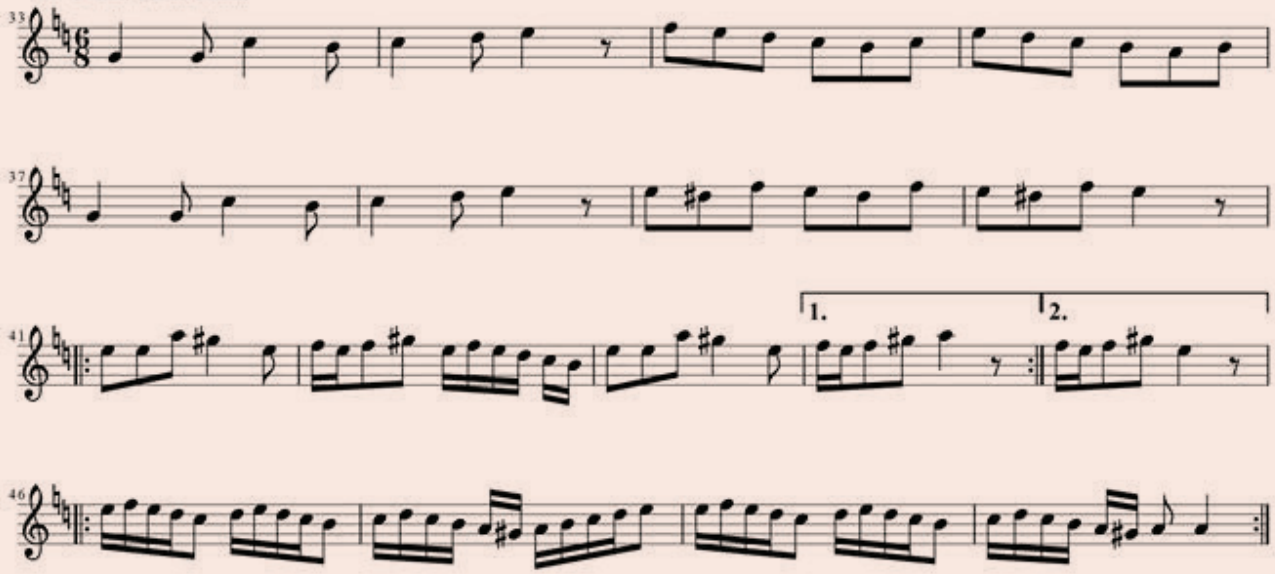


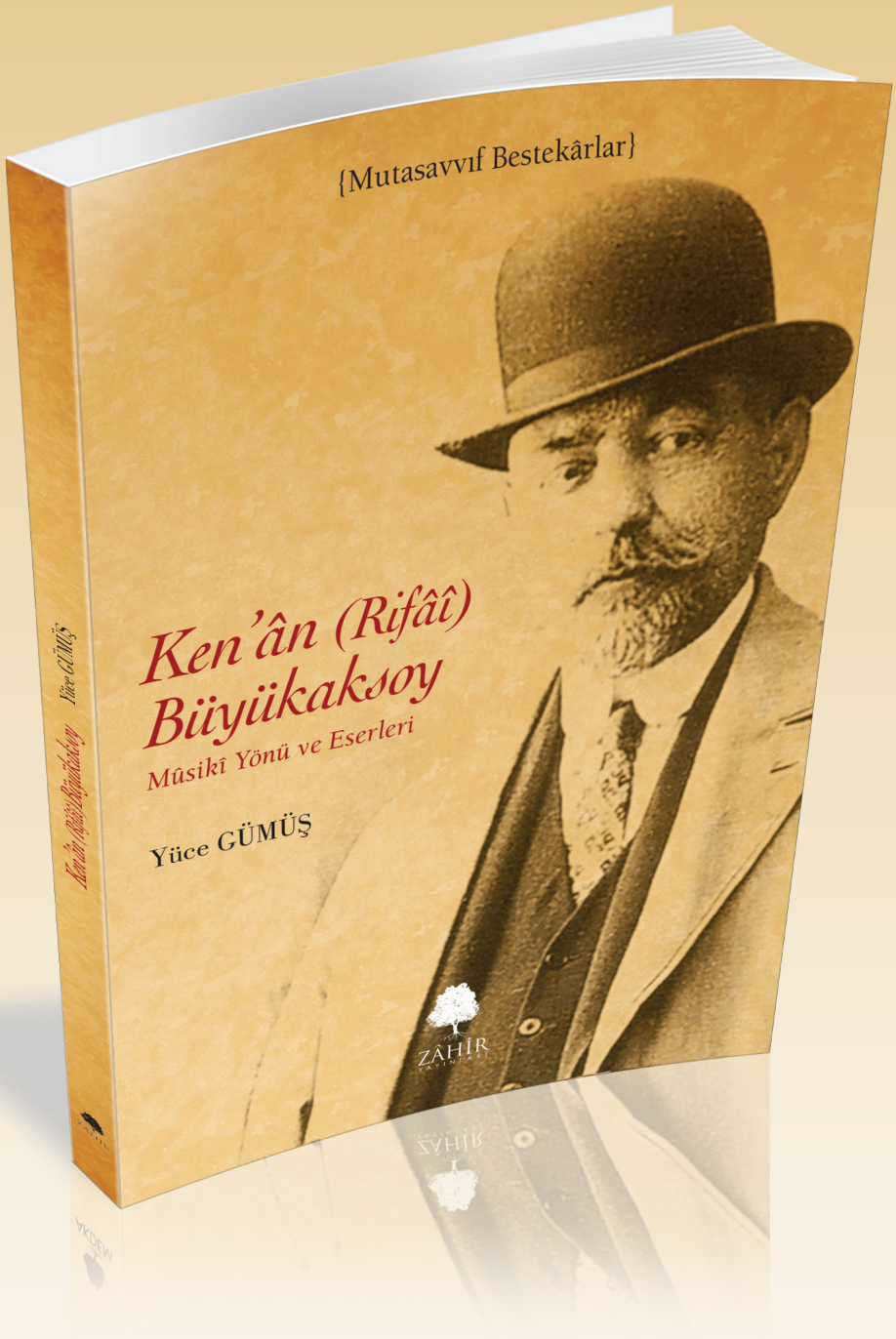
A.Bûselik Âyîn-i Şerîf Son Peşrev / Yürük Semâî

Usûlü: Düyek



Usûlü: Yürük Semâî





ZÂHİR YAYINLARI'NIN İLK KİTABI OLAN

Ken'ân (Rifâî) Büyükaksoy

Mûsikî Yönü ve Eserleri

TÜM KİTABEVLERİNDE!

ZÂHİR
YAYINLARI

23°27'

Asırlardır
Başı eğik
Şems etrafında dönen
Bir Mevlânâ taklididir dünya...

İbrahim ÇELEBİ