



MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ KADEM

ÜÇ AYLIK MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ / 06 / KİŞ 2012 / YIL 2 / 12.50 TL

SÂMİHA AYVERDİ'Yİ İDRAK

Prof. Dr. Ali YARDIM

İLHAN AYVERDİ'DEN GENÇLERE

Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK

ÂŞIK VEYSEL'İN HİKMETLİ BİR ŞİİRİ ÜZERİNE - III

Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

FİLİBE MEVLEVÎHÂNESİ

Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK

EVLYA ÇELEBİ DÖNEMİ TÜRK MÛSİKİSİ

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ

BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA DOST ELİ

Gülmisal GÜRSOY

SEMA VE SEMAH'IN XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ - II

Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY

EZÂN-I MUHAMMEDÎ

Yüce GÜMÜŞ

SABRİ İBRAHİM ALAGÖZ'ÜN ŞİİRLERİNDE GÖÇ

Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL

TÜLÜN KORMAN: "MEŞK SİSTEMİ OLMADAN, BUGÜN NASIL MÜZİK YAPILIYOR? ANLAMİYORUM..."

Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ

İCRA - NOTA FARKLILIĞI

Prof. Mutlu TORUN

KÜŞE-İ DESTAR

Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN

SALİH BİLGİN İLE
NEY DERSLERİ



EDİTÖRLERDEN...

Değerli Okuyucularımız;

2012 yılını, 6. sayımız ile karşılamanın mutluluğu ile merhaba...

Yeni çıkan mecmuaların upuzun yazılmış parlak programlarla kendilerini okuyucuya takdim etmeleri bizde gelenek hâlini almıştır. Fakat neşriyat hayatımızda vaatlerini yerine getirebilmiş kaç dergi sayabiliriz? Bunu düşünerek biz, söze hâcet görmeden, doğrudan doğruya iş ile meydana çıkmayı tercih ettik.

İşte elinizdeki “Mûsikî Mecmuası” bir alay lâkırdıdan daha kuvvetli olan belâgatiyle düşüncelerimizi ifâde ediyor... hem de “yapacağız” diye değil “yaptık” diye!

En sağlam vaatler, gerçekleşmiş olanlardır...

Bundan tam 64 yıl önce okuyucularına bu sözlerle merhaba demiş olan Mûsikî Mecmuası’nın “İlk Söz” başlığı ile yazılmış yazısıyla sizleri karşılamak istedik. Bu kısacık yazıdaki dinamizmi ve ideali hissetmemek elde değil. Bugün o isimler, o kişiler yok. Fakat aynı ideali paylaşan birileri her zaman olacaktır.

Ne yazık ki Mûsikî Mecmuası ya da Hâzine-i Evrâk gibi köklü yayınlarımız artık kitapçevlerimizin raflarında bulunmamakta. Lâkin aynı fikriyatı kendisine düstûr edinmiş olan dergimiz gibi yeni yayınlar, bayrağı sıkı bir şekilde teslim almış, yollarına emin adımlarla devam ediyorlar. Hissedilen bu güven, geçmişi ve değerlerimizi unutmadığımız ve unutturmamaya gayret ettiğimiz içindir. Bu kültüre bir nebze katkısı olmuş herkes ve her şey hatırlanmayı ve de kıymet verilmeyi hak etmektedir.

Kadem Dergisi 6. Sayısında da pek çok detayı hatırladı ve şimdi sıra hatırlatmada...

Ayrıca yeni sayımız vesilesiyle Sâmiha Ayverdi, İlhan Ayverdi, Hz. Mevlânâ ve Mehmet Âkif Ersoy’u hayırla yâd ediyoruz. Ruhları şâd, mekânları cennet olsun...



içindekiler



04



14



28

04 | SÂMİHA AYVERDİ'Yİ İDRAK

Prof. Dr. Ali Yardım

07 | İLHAN AYVERDİ'DEN GENÇLERE

Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK

08 | ÂŞIK VEYSEL'İN HİKMETLİ BİR ŞİİRİ ÜZERİNE - III

Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

14 | FİLİBE MEVLEVÎHÂNESİ

Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK

**18 | EVLİYA ÇELEBİ DÖNEMİ
TÜRK MÛSİKÎSİ**

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ

**22 | BİR KÜLTÜRÜN İŞİĞİNDA
DOST ELİ - VEFA'NIN YANGINI**

Gülmisal GÜRSOY

**26 | SEMA VE SEMAH'IN
XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ - II**

Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY

28 | EZÂN-I MUHAMMEDÎ

Yüce GÜMÜŞ

**32 | SABRİ İBRAHİM ALAGÖZ'ÜN
ŞİİRLERİNDE GÖÇ**

Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL

**36 | TÛLÛN KORMAN
"MEŞK SİSTEMİ OLMADAN, BUGÜN NASIL
MÜZİK YAPILIYOR? ANLAMİYORUM..."**

Röportaj: Nebahat KONUYILMAZ

44 | İCRA - NOTA FARKLILIĞI

Prof. Mutlu TORUN

**48 | KÛŞE-İ DESTAR "BİZİM ERBÂB-I AŞKA
SIDK İLE İKRÂRIMIZ VARDIR."**

Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN

Ney Dersleri

Salih Bilgin

63



51

**TANBÜRÎ CEMİL BEY, KADI FUAD EFENDİ
VE ÇEÇEN KIZI**

Celâleddin ÇELİK

52

**ÇALGILARIN MARUZ KALACAĞI DIŞ
ETKİLER VE KORUNMA YÖNTEMLERİ**

Ahmet TAÇOĞLU

55

SATIR ARALARINDAN...

Tolgahan ÜSKÜDARLI

56

KADEM ÇOCUK - ŞÂKİR AĞA

Hayri BİLECİK

58

KÜLTÜR DÜNYAMIZDAN MANZARALAR

Orhan DURSUN

61

KADEM NOTA ARŞİVİ

Yâsin ÖZÇİMİ

63

NEY DERSLERİ

Salih BİLGİN

MÜSİKİ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM

Üç Aylık Müsiki ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

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

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve Müsiki Derneği
(AKDEM) İktisâdi İşletmesi A.Ş. 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 (Müsiki)

Dr. Savaş Ş. BARKÇİN (Müsiki)

Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR (Dil)

Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK (Dil)

Yard. Doç. Dr. Gülbek BİLECİK
(Sanat Tarihi)

Prof. Dr. Osman BİLEN (Felsefe)

Yard. Doç. Dr. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU
(Sanat Tarihi)

Prof. Erol DERAN (Müsiki)

Yüce GÜMÜŞ (Müsiki)

Niyâzi KÜLAHLI (Mîmârî)

Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL (Edebiyat)

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ (Müsiki)

Prof. Dr. Mutlu TORUN (Müsiki)

Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Sanat Tarihi)

Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN (Gelenekli Sanatlar)

E. Seval YARDIM (Edebiyat)

Redaksiyon

Dr. Ayşe SADIKOĞLU

Görsel Yönetmen

Tekin ÖZTÜRK

Ali Ulvi MIHOĞLU

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi

Serdar BAŞER

(0 536 776 42 97 - serdarbaser@kadem.org)

Reklam ve Halkla İlişkiler

Gülşah ÖZTÜRK

Kapak Fotoğrafı

Süleymâniye Câmii Avize Detayı

Taha ÇALIŞIR

Grafik Tasarım

Tekin ÖZTÜRK

www.tekinozturk.com.tr

Baskı

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: **12.50 TL**

1 Yıllık (4 Sayı) Abone: **50 TL**

Yerel süreli yayın.

Sâmiha Ayverdi'yi İdrak'

Prof. Dr. Ali Yardım



Sâmiha Ayverdi



Değerli dinleyenlerim,

Akşamın bu saatlerinde, Sâmiha Ayverdi Hanımefendi'nin vefâtının 9. sene-i devriyesini yâd etme maksadıyla toplanmış bulunuyoruz. Değerli dernek başkanımız ve kendi adıma hoş geldiniz diyor, hepinizi saygılarımla selâmlıyorum.

Bu tür toplantılara, eskiden “ihtifâl” derlerdi. Şimdilerde ise “anma töreni” deniyor. Lügatlerde, ihtifâl'i: “Büyük bir kalabalıkla yapılan anma töreni” diye açıklıyorlar. Tören de: “Anma, kutlama, karşılama, uğurlama, evlenme gibi vesilelerle yapılan ve duyguları tazelemek veya göstermek amacını güden toplantı ve bu toplantılarda uyulan kurallar, merâsim” şeklinde ifâde edilmektedir.

Bizim bu toplantımız ise, öyle icrâsı mütad âyinler, kurallı merâsimler türünden bir “anma töreni” değildir.

Ömrünü bu milletin hizmetine adanmış ve öylece tamamlamış, beden ve ruh varlığını bir “vakıf malı” titizliğiyle kullanmış ve geride iz bırakarak bu dünyâdan ayrılmış bir Türk-İslâm büyüğünü anmak, yâni kendilerini unutmadığımızı belirtmek için toplanmış bulunuyoruz.

Esâsına bakılırsa, onu unutmadığımızı göstermek için değil; kendimizi unutmadığımızı, gaflette olmadığımızı, bize emânet edilen değerlere sâhip çıktığımızı ve emânete hıyanet etmediğimizi göstermek için toplanmış bulunuyoruz. Kendi soylu kültürümüzün deyimi ile söylememiz gerekirse “ahd ü peyman tazelemek” için bir araya gelmiş bulunuyoruz.

Bu, bir gönül, bir iç hesaplaşma meselesidir: O, ne verdi; biz, ne aldık. O, kim adına verdi; biz, kim adına aldık. Bunlar metre ile ölçülecek, terâzi ile tartılacak nesneler değildir. Aynı ana babanın çocukları, ana babalarından eşit şekilde yararlanmazlar. Aynı hocanın talebeleri, hocalarından aynı değerleri almazlar. Aynı pınarın sucuları, pınardan, farklı kaplarla ve mikdarı aynı olmayan sularla ayrılırlar.

Bu, bir gönül meselesi olduğu kadar, aynı zamanda bir nasîb meselesidir de! Bu yolda, çok nasibli olan, az nasibli olanı kınamayacak, ayıplamayacak; bilâkis, kendi nasîbinden başkalarını da nasîblendirecek, nasîbli olmasının şükrünü edâ etmeye çalışacaktır.

Burada size, bu dünyâdan “Sâmiha Ayverdi” adıyla gelip geçmiş bir “Allah dostu”nun hayâtını, meziyetlerini, fikirlerini, eserlerini ve geriye bıraktığı değerleri anlatacak değişim.

“

Mesele, sâdece münferit bir “Sâmiha Ayverdi” meselesi değildir. Sâmiha Ayverdi; genellikle Hz. Âdem Aleyhisselâm’dan, özellikle de Peygamberimiz Efendimiz Hz. Muhammed Sallallâhu aleyhi ve sellem’dan beri zikzak yapmayan bir yolun, kendi devrindeki bir ikmâl merkezi; ve Sahâbe Efendilerimizden bu yana da, insanlara kendi gerçeklerini hatırlatanlar zincirinin yirminci asır halkası rolünü oynamış mutlulardan birisidir.

”

Esâsına bakarsanız, bakmayın burada konuştuğuma, -kurul kararıyla konuşmam istendiği için mecbûriyetten konuşuyorum- kendilerini oldukça uzun bir zamandan beri tanımama, eserlerinin tamâmını okumama ve hayat çizgisini yakıdan tâkip etmeme rağmen, ben de, bütün gerçeği ile tanıyabilmiş, idrâk edebilmiş değilim. Ne var ki, hiç tanımıyorum, bir türlü anlamıyorum türünden bir “nankörlük” mertebesinde olmadığımı da ifâde etmeliyim.

Mesele, sâdece münferit bir “Sâmiha Ayverdi” meselesi değildir. Sâmiha Ayverdi; genellikle Hz. Âdem Aleyhisselâm’dan, özellikle de Peygamberimiz Efendimiz Hz. Muhammed Sallallâhu aleyhi ve sellem’dan beri zikzak yapmayan bir yolun, kendi devrindeki bir ikmâl merkezi; ve Sahâbe Efendilerimizden bu yana da, insanlara kendi gerçeklerini hatırlatanlar zincirinin yirminci asır halkası rolünü oynamış mutlulardan birisidir.

O Hak yolunun yolcularını ve Allah dostlarını tanıyan, onların üslûbunu bilen ve gerçeklerini tanımaya çalışan kimseler için Sâmiha Ayverdi, âşinâ bir yüzdür.

O yüzlerin yabancıları olan, onlarla ünsiyet kuramayan ve onların üslûbunun tadına varamayan kimseler için de, “kimdir bu Sâmiha Ayverdi?” yadırgamasının muhâtabıdır.

Burada sözü fazla uzatmadan, Sâmiha Ayverdi’nin feyiz kaynağı Peygamber Efendimiz’den iki hadîs ile; yine Sâmiha Ayverdi’nin, metod ve üslûbunu günümüze taşıdığı Hz. Mevlânâ’dan, bu hadîslerle ilgili bir değerlendirme nakledeceğim:

“Yaşadığınız günlerin hayırlarını araştırınız ve Yüce Allah’ın rahmetinin esintilerini kaçırmayınız.



Sâmiha Ayverdi

Nitekim, Yüce Tanrı’nın rahmetinin bir kısım esintileri vardır ki, onları, dilediği kullarına değdirir”².

“... Sen gönül gözünü, bir Hak velisinden yayılan nûra aç. Sana hakîkati ancak böyle bir nûr gösterecektir. Doğru yolu onun aydınlığında bulacaksın. Bunun dışında, bir takım bozguncu ve çürütücü şüpheler ve zanlar içinde kalırsan, ziyân olursun.

Sen ki, henüz vücut icablarından kurtulamadın. Hâlâ dünyânın neş’esi ve kederi içinde, başından ve içinden geçenleri, hakîkî gam veya hakîkî neş’e sanıyor, rûhun şevkinden veya rûhun Allah’ına duyduğu özleyişten habersiz yaşıyorsun. Bu takdirde ademdesin demektir. Bir gün ölüm gelir de yokluğa karışırsan, bu yokluğun önü ve ardı olacak mıdır? Seni, Allah’dan çekiyorsa, ölmeden bu cihet kaydından kurtulmaya bak.

Âleme Hakk’ın rahmeti yağıyor. Bu rahmetten, henüz gün ışığı ortalığı aydınlatıyorken, hissini almaya, gönül kabını doldurmaya bak. Gece karanlığı basar, yâni kara ölüm gelir çatarsa, çevrende ne bu akan bereket, ne de bir dolacak kap kalır.

Âleme yağan Hakk’ın rahmeti, iyi bil ki, Hak erenlerinin sohbeti, onların irşadlarıdır. Mârifet, onların sözlerinde, gözlerinde ve gönüllerinde yanan ilâhî nûru görebilmektir. Sana tavsiye edilen, bu nurdan karanlıkta kalmamaktır”³

Hazret-i Mevlânâ açıklamalarına devâm ediyor: “... Gönül kulağını yaklaştırırsan, onların derûnundaki sesi duyarsın. Çünkü Allah velileri,

yaşadıkları zamânın ve çevrenin İsrâfil'idir⁴. O kadar ki, nice ölü ruhlar, vücut kabrinde ve ten kafesi içinde gömülmüş yatıyorlarken, velilerin sedâsını duyunca, ölüm uykusundan uyanır, canlanır, kefenlerini yırtar ve ayağa kalkarlar.

... Velilerin sadâları, diğer yaratılmışların seslerinden bambaşka bir mûsikîdir. Bu sesler, Allah'ın sadâsına işârettir. Bunlar, Hakk'ın sesleridir⁵.

Hiz. Mevlânâ, devamla, çok ince bir noktaya işâret ediyor ve çok zarif bir nükteyi açıklıyor:

"... Hak'la Hak olmuş nice kimseler vardır ki, görünüşleri herkes gibidir. Hakikatte alışverişleri Allah'dan başkasıyla değildir. Onların varlıklarındaki zevk ve neş'e, dünyâ şarabıyla mest olduklarından değil, o vahdet küpüyle dolan ülfet ve yakınlıklarından dolaydır.

Hazret-i Muhammed'in: "Ne mutlu beni görene ve ne mutlu benim yüzümü göreni görene" diye buyurması bundandır.

... Bu tıpkı, bir mumdan bir başka veyâ bin başka mumun yakılması gibidir. Mumları uyandıran ve onlar vâsıtasıyla cihânı nurlandıran alev, aynı alevdir.

Sen bu şekilde yakılan mumlardan en sonuncuyu da görsen, gördüğün ve nurlandığın ışık, bil ki o ilk ışıkla yandı ve sana onun nûrunu gösteriyor.

Sen istersen bu nûru, son gelen bir veliden, istersen ilk getiren nebiden al. Aldığın, mâdemki kâinâtı ilk aydınlatan aynı ilâhî nurdur. Bunda ne fark var?

... Şu hakîkati haber veriyor ki, Hazret-i Muhammed'den bu yana gelmiş nice velîlerle, bugün dünyâda bulunanlar ve bundan sonraki asırlarda insanlığa aynı Muhammed nûrunu taşıyacak ve insanlığı onunla aydınlatacak olanlar, aynı ilâhî nûru taşıyan; aynı birlik katına ve birlik sırrına ermiş Allah velîleridir.



“Şu hakîkati haber veriyor ki, Hazret-i Muhammed'den bu yana gelmiş nice velîlerle, bugün dünyâda bulunanlar ve bundan sonraki asırlarda insanlığa aynı Muhammed nûrunu taşıyacak ve insanlığı onunla aydınlatacak olanlar, aynı ilâhî nûru taşıyan; aynı birlik katına ve birlik sırrına ermiş Allah velîleridir.”

... Kısaca, güneş hangi burçtan doğarsa doğsun, aynı güneştir⁶.

İkinci hadîslerinde de Peygamber Efendimiz bir başka gerçeğe dikkat çekmektedir:

"Eski sâlih şahsiyetler (işe yarar insanlar) öncelikle gitmekte; geriye ise, sâdece Allah'ın hiç önem vermediği, hurma ve arpa döküntüsü gibi döküntüler kalmaktadır⁷.

Bu hadîste, "Yarının, bugünden daha iyi olacağına dâir bir te'mînât yoktur. Binâenaleyh, içinde bulunduğunuz devrin işe yarar insanlarından istifâde etme husûsunda elinizi çabuk tutun. Bir toplumun mânevî direkleri olan bu sâlih şahsiyetlerin sayısı çok azdır. Onlar çekilip alındığında, geri kalanların bir kuru kalabalık olduğunu görürsünüz" demek istenmiştir⁸.

Sizlerin bu uyanıklık içinde olduğunuza inanıyor ve bu duruma şükrediyorum. Ayrıca, bu uyanıklığın devâmı dileklerle; Allah'ın sonsuz rahmetinin, Peygamber Efendimizin

tasarrufunun ve evliyâullahın himmetlerinin üzerimizde olmasını niyâz ediyor ve hepinize saygılar sunuyorum.

Dipnotlar

- 1 Türk Kültür ve Sanat Derneği'ndeki Sâmiha Ayverdi'nin 9. Vefat Yıldönümü Konuşması, İzmir, 23 Mart 2002. Merhum Prof. Dr. Ali Yardım'ın (1939- 02.01.2006) orijinal imlâsına sadık kalınmış ve başlığı bu neşir dolayısıyla tarafımızdan ilâve edilmiştir. Neşre hazırlayan: Dr. Mustafa Sinan Yardım.
- 2 Ali Yardım, Şihâb'ül-Ahbâr Tercümesi, İstanbul, 1999, s. 142, nu: 453, Damla Yayınevi (1. baskı); Mevlânâ, Mesnevî (trc. Veled İzbudak), İstanbul, 1956-1957, I, s. 155, 1950. beyitten sonraki başlık, Maârif Vekâleti yayını; Ken'ân Rifâi, Şerhli Mesnevî-i Şerîf, İstanbul, 2000, s. 277, Kubbealtı Neşriyatı (2. baskı).
- 3 Ken'ân Rifâi, Şerhli Mesnevî-i Şerîf, s. 287.
- 4 Dört büyük meekte biri olup, kıyamet günü diriliş sürunu üfle-mekle görevli olanın adıdır. Diriliş sembolüdür.
- 5 A.g.e., s. 274.
- 6 A.g.e., s. 276.
- 7 Ali Yardım, Şihâb'ül-Ahbâr Tercümesi, s. 125, nu: 392.
- 8 A.g.e., s. 125, 20. dipnotu.

İlhan Ayverdi'den Gençlere

Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK *



“Sevgili Gençler!

Gençliğin zekâtı hizmettir. Tabii ki hayatınızı yaşayacaksınız. Okuyacak, çalışacak, evlenecek, evlât sahibi olacaksınız ama bütün bunların yanında hizmet etmeye zaman ayıracaksınız.

İhtiyaçlılara, yaşlılara sahip çıkacaksınız ki size de sahip çıkanlar olsun. Hayırlı işlerde birbirinizle yarışacaksınız. Hizmet fırsatı çıktığında “Neden hep ben değil, çok şükür ki ben.” diyeceksiniz. Bunu yaparken kendinizi göstermeyeceksiniz. Hizmet ön planda olacak, siz değil.

Memleket meselelerine kayıtsız kalamazsınız. Fikir üretecek, projeler yapacak, uygulayacak, vatanımızın, milletimizin gelişmesine, ilerlemesine katkıda bulunacaksınız. “Ben ne yapabilirim ki, meseleler dağ gibi, nasıl başa çıkarım?” demeyeceksiniz. Bu yol ümitsizlik yolu değildir. Himmeti gayret getirir. Boşuna “Baba himmet, oğul gayret.” dememişler. Yılmadan, yorulmadan, bıkmadan, hizmetin büyüğü, küçüğü demeden, benliğe düşmeden, birbirinize sıkı sıkı sarılarak çalışacaksınız. Bu bir bayrak yarışıdır, yarıda bırakmayacaksınız.

Birbirinizin kusûrunu görmeyeceksiniz. Her insanın bir güzel tarafı, iyi tarafı vardır, siz onu bulmaya çalışacaksınız. Sevmeyebilirsiniz ama hürmet etmeye mecbursunuz.

Kırmayacaksınız, kırılmayacaksınız. Yaratılanı Yaratan’dan ötürü hoş göreceksiniz. Başkası hakkında zanda, yorumlarda bulunacağınıza kendinizi tahlil edeceksiniz. Kötü huylarınızın yerine iyilerini koymak için çalışacaksınız.

Cemiyetlerin nefis terbiyesi yeri olduğunun şûruyla hareket edecek, her türlü sürtüşmeden, sen ben dâvâsından uzak duracaksınız. Küslük, dargınlık bizim için geçerli değildir. Affedeceksiniz, kin gütmeyeceksiniz. Herkesle iyi geçinmeye ve faydalı olmaya çalışacaksınız. İncelikle, gönül kırmadan,



karşınızdakini ezmeden söyleyecek ve hareket edeceksiniz.

Edep insanın her hâlinde olmalıdır. Yani, göz ile Hak’tan başka bir şey görmeyecek, lisanla bir şeye îtiraz etmeyecek, Allah’ın buyruğunu tutacak, yasakladığından kaçacaksınız. Bunlar sizde yer ederse adaletten ayrılmaz, kimsenin kalbini kıramazsınız. Ancak bu şekilde Allah’ın rızasını kazanabilirsiniz.

Cömert olacaksınız.

Verecek bir şeyiniz yoksa insanlara iyi davranacaksınız, güler yüzlü davranacaksınız. Her gördüğümüz, her duyduğumuz şeyde bize bir mesaj, bir ibret dersi vardır. Onu yakalayabilmemiz lâzım.

Zaman sermayedir. Onu israf edip hebâ etmeyin! Sözüünüzde durun! Zîra söz yemindir. Nefis muhâsebesini elden bırakmayın! Hak için halka hizmeti düstur edinin!

Bu sözlere, vasıflara daha niceleri eklenebilir. Fakat mühim olan bunları saymak değil, hangisine ne ölçüde sahibiz, ne ölçüde yapabiliyoruz, ona cevap verebilmektir.

Biz bize düşeni yapalım, Allah da elbet şânına düşeni yapar.” demiştiniz.

Sizin yolunuzun takipçisi olmaya çalışan biz gençlere daima yol gösterdiniz, akıl verdiniz, sevinçlerimizi, acılarımızı paylaştınız. Bizimle güldünüz, bizimle ağladınız. Sofranızda, evinizde nasıplandık. Hep verdiniz, veren el, vakıf el oldunuz. Bundan sonra da attığımız her hayırlı adımda, başladığımız her faydalı işte mânevî destek ve himmetinizin bizimle beraber olacağına inancımız tamdır.

Şimdi sıra bizde, şimdi sizden duyduklarımızı, gördüklerimizi işlemek vakti... Sözüümüz sözdür, sözümüz yemindir vesselâm.

Dipnotlar

* Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Âşık Veysel'in Hikmetli Bir Şiiri Üzerine

III. Bölüm

» Dr. Savaş Ş. BARKÇİN*

Aşık Veysel'in sekiz kıtalık şiiri gönlümüze, zihnimize öyle dokundu ki, iki bölümdür üzerinde konuşuyoruz ama hâlâ sonuna ulaşamadık. "Hayırla ulaşanlardan olalım." diyelim ve şerhi bu sefer bitirelim.

Hatırlarsanız, önceki yazımızda Veysel, sabrın kin ve kibir ile savaşını anlatmıştı. Bakalım şimdi bize hangi mücadeleyi anlatacak:

**Baktım ki yalan geldi, dikildi
Gerçek geldi yalan kaçtı, sıkıldı
Ararken gerçekle yalanı buldu
Hele görsen onda seyir çoğ idi.**

Bu kıtanın bize hatırlattığı ilâhî haber şudur: "*Hak geldi, bâtil zâil oldu.*" (İsrâ sûresi, 81. âyet)

Evet, hak, yani gerçek gelince bâtil, yani yalan ortadan kalkar. İsfahani'ye göre "bâtil", hiç bir aslı olmayan şeye denir. Demek ki, hak "asıl" demektir aynı zamanda...

"Hak" İsfahani'ye göre "bir şeyi hikmetin gereği olarak icat edene, yaratana" denir.¹ Yani, "gerçek" demektir. Allah'ın bir ismi de "Hak"tır, yani Gerçek'tir. Nitekim Mevlâmız Hacc sûresinin 6. âyetinde şöyle buyurur: "*Allah Hak'tır (Gerçek'tir) ve onların Allah'ın dışında imdada çağırdıkları asılsızdır.*"

Veysel de aslında bu âyetlerin mânâsını dillendiriyor: Yalan koşuyor, tamah ve kanaatin savaştığı meydana yetişiyor. Çünkü yalan, tamahın kardeşidir. Onun yanında saf tutar her zaman... İsteklerini üstün tutan kişi, aynı zamanda mutlaka yalan da söyler.

Doğruyu söylemek inancı, hakkı üstün tutmaktır. Yani yalanın yanında yer alanlar olduğu gibi, bir de hakkın taraftarları var. Âkif'in dediği gibi: "*Hakkı tutar kaldırım.*" Niçin? Çünkü Hakk'a, Gerçek Olan Zât-ı Mutlak'a bağlıyım. Onun taraftarıyım. Onun için yalanın, küfrün, zulmün karşısındayım.

"**Hele görsen onda seyir çoğ idi.**" Bu mücadelede seyir çok, çünkü yalan ve gerçeğin mücadelesi asla bitmez. Hem insanın kendi içinde, hem başka insanlarla ilişkilerinde, hem de toplumlar arasında bu sürer gider.

**Yalanı görünce bereket kaçtı
Vicdan ile yalan bir kavralaştı
Vicdan yalanları çiğnedi geçti
Her ana doğurmaz böyle yigidi.**

Yalan ortaya çıkınca sadece gerçek kaybolmuyor, aynı zamanda bereket de kaçıyor. O halde bereket nedir?

"Bereket", Arapça'da esasen devenin göğsü demektir. Sebat etmek, güçlüklerle rağmen durduğu yerden ayrılmamak anlamına da gelir. "Bereket" denince aklımıza yağmur da gelir. Nitekim bereketin bir anlamı da suyun biriktiği yerdir.

Bereket kavram olarak ise, bir şeyde ilâhî hayrın sürekli olmasıdır. Aynı kökten gelen "mübârek" kelimesi, içinde bu hayrın bulunduğu şeydir. Sınırsız, sayılamayacak, hissedilmeden gelen ve sürekli çoğalan hayra "bereket" denir.²



Âşık Veysel

“

Vicdan yalana tahammül etmiyor, ona karşı çıkıyor. Çünkü vicdan mâdem “aslını bulan” bir melekedir, o halde herkesin aslında olan doğruluğu emreder, kişi yanlış yapsa da yanlışlığını ona gösterir. İnsan pişman olur ve aslına, gerçeğe, hakka döner. O yüzden en feci durum, aslında vicdanın susmasıdır. İnanan kişide vicdan yok olmaz, fakat susar.

”

“Yalanı görünce bereket kaçtı.” Çünkü bereket hayır ile ilgilidir, yalan ise şer ile... Bu yüzden yalanın olduğu yerde bereket olmaz. Kişi ve toplumlar yalan ile mal biriktirip, güç elde edebilirler ama bunlar asla hayırlı değildir. Gücün kendisi hayır değildir. Hayır yoldan devşirilen ve hayır yolda kullanılan güç hayırdır.

Peki hayır nedir? Aslında Mevlâmızın hoşuna giden, O’nun sevdiği her şeydir. “Bunlar nedir?” diye sorulacak olursa, bu cevap da muğlak değildir. Mevlâmız Kur’ân’ında, Peygamber Efendimiz hayatında, O’nun şerefli vârisleri olan âlimler, ârifler ve fazîletli kişiler de kendi yollarında bu hayırları bize bol bol göstermişler...

Veysel’e göre bereket yalandan kaçınca, ortaya vicdan çıkıyor. Vicdan yalan ile baş başa kalıyor.

“Vicdan” da Arapça kökenli bir kelimedir. “Vücûd” kelimesiyle aynı köktendir. Mânâsı, var oluş, yoktan var olma ve hazır bulmadır. Beş duyu organlarından biriyle bulmaya, keşfetmeye ve var olmaya deniyor. “Ali’yi buldum.” demek için bu kelimenin kökü olan “vecd” kullanılıyor meselâ. Akıl ve akıl vasıtasıyla yüce varlıkları bulmak, tanımak ve bilmek de “vicdan” kelimesinin temelinde olan anlamlar...³ Allah aşkı ile dolmak, keşfetmek anlamında “vecd” kelimesi de aynı kökten gelir.

Hak Teâlâ’nın güzel isimlerinden olan *el-Vâcid* de aynı kökten gelir. Vâcid; bulan, vücûda getiren, hiçbir şeye ihtiyacı olmayan anlamına gelir. Yüce Allah istediği şeyi, istediği canlıyı istediği zaman bulur, hükmünü infaz eder. Hiçbir canlı O’ndan gizlenemez. Hiçbir şey O’ndan kaçamaz. O’nun hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Her şey O’na muhtaçtır.

Vicdan yalana tahammül etmiyor, ona karşı çıkıyor. Çünkü vicdan mâdem “aslını bulan” bir melekedir, o halde herkesin aslında olan doğruluğu emreder, kişi yanlış yapsa da yanlışlığını ona gösterir. İnsan pişman olur ve aslına, gerçeğe, hakka döner. O yüzden en feci durum, aslında vicdanın susmasıdır. İnanan kişide vicdan yok olmaz, fakat susar.

En güzel durum ise, kişi yanlış yapsa da ona “yanlış” demesi ve Rabbine dönmesi, yönelmesi, yani tevbe etmesidir.

“Tevbe”, Arapça’da Allah’a yöneliş demektir. El-malîlî Hamdi Efendi, bunu klasik Türkçe’deki “ircâ-i nazar” kelimesiyle tefsir eder. Yani bakışı çevirmek...⁴ Demek ki Mevlâmız kendisine yönelen bizler gibi pek kusurlu ve günahkâr kullarına tevbe ihsan ederek, yönelmeyi nasip ederek kendisi de rahmet ve lütuf bakışını bizlere çeviriyor. Bizleri bulduğumuz durumda bırakmıyor, yeniden muhafazasına, şefkatine, merhametine çekip, sarıyor.

Evet, tevbe bir ihsandır. Allah kuluna tevbeyi ikram ediyor. Nitekim Tevbe sûresinin 117. âyetinde de böyle buyuruyor: **“Sonra da tevbe etsinler diye Allah onlara tevbe ihsan eyledi.”**

Çok tevbe eden kula “tevvâb” denir. İlginç olanı, bu kelime, hem tevbe eden, hem de tevbe kabul eden anlamında kullanılır. Yani kul tevbe ettiği gibi, Hak Teâlâ da eder. Kul, isyanından ve günahından Hakk’a yönelir. Hak Teâlâ ise onun yönelmesini kabul edip, onun hâlini daha yüce bir hâle çevirir. Allah’ın güzel isimlerinden birisi de *el-Tevvâb*’dır. Bu ism-i şerîfin anlamı, kulların kendi Zâtına olan tevbelerini çokça kabul edendir. Zîra Allahu Teâlâ, kul-



Âşık Veysel Köy Meydanı'nda

ların kendisine yönelmesinden daha da fazla onlara yönelir, onlara rahmet ve şefkatiyle muamele eder.⁵

Tevbe büyük bir makamdır. Acziyyet bildirdiği için abdiyyetin nişanesidir. Her tevbe imanı yeniler. Her tevbe, sanki yeniden kelime-i tevhîdi söylemek gibidir. Çünkü kendisinin kul ve Mevlâmızın tek Tanrı olduğuna inanmayan birisi O'ndan af dilemez.

“Ben yaptımsa doğrudur.” sözü asla inanan birine yakışmaz, çünkü nefsini tanrılaştırdığını gösterir. Tevbe ise; nefsin ayaklar altına alındığı, hakkın itiraf edildiği ve Tevvâb'a, yani tevbeleri çokça kabul eden Mevlâma yönelindiğinin işaretidir. Bu açıdan günahları tevbe ile temizlemek gerekir.

Evet, tevbe çok büyük bir makamdır. Nitekim Resûlullah Efendimiz şöyle buyurdular: “Eğer siz hiç günah işlemeseydiniz, Allah Teâlâ hazretleri sizi helâk eder ve yerinize, günah işleyecek (fakat tevbeleri sebebiyle) mağfiret edeceği kimseler yaratırdı.” (Müslim, Tirmizî)

Vicdan yalan ile güreşe tutuşur, onu yener. Çünkü vicdanına kulak veren kişi, asla şerri, yalanı, küfürü onaylayamaz.

Bakalım bu kavga-döğüş nasıl sonuçlanıyor:

**Fikir geldi düzenledi o şarı
Döge döge barıştırdı onları
Kahretti yalanı, kovdu dışarı
Pişmemişti daha yalan, çiğ idi.**

Bu yalan gerçek, tamah ve vicdan arasındaki mücadeleye nihayet fikir gelip vaziyet ediyor. Dikkat edelim; fikir bütün bu birbirleriyle savaşılanları nasihat

ederek yola getirmiyor, onları döve döve barıştırıyor. Demek ki, fikir sadece sessiz-sedâsız, soyut bir şekilde işleyen bir makine değildir. Ahlâkın muhafızıdır. Sâlim tefekkür, zikrin ve şükrün kaynağıdır.

Evet, modern anlayışta sadece düşünce ile ilişkili görülen fikir, aslında ahlâkın en kuvvetli müellifidir. Çünkü “düşünüp, ibret almak” güzelleşmenin, kâmil olmanın yoludur. Gönlün iyileşmesi ve aslına dönmesi ancak sâlim bir tefekkür ile mümkündür. Modernlik düşünceyi ahlâktan, yani varlık bilinciyle hareket etmekten bağımsız saydığı için, onu spekülâtif düşünce ile eşanlamlı görmüştür. Dolayısıyla varlığına, yani fitrata, yani Hakk'ın yaratışına bağlanmayan kimse sâlim bir tefekkür içinde olamaz.

“**Fikir geldi düzenledi o şarı.**” Bu dörtlükte fikir bir şey daha yapıyor, yalanı tutup “şar”dan, yani varlık şehrinde dışarı atıyor.

Bu “şar”, yani şehir çok önemli bir mazmundur. Nitekim Hacı Ârif Bey'in nefis Nihâvend şarkısının güftesini hatırlayalım: “*Vücûd ikliminin sultânı sen-sin.*” Vücut, sadece beden anlamına gelmez. Asıl “varlık” anlamına gelir. Varlık iklimi, varlık şehri... İnsan varlığı, klasik gelenekte genellikle bir şehre benzetilir. Gönül o memleketin sultanıdır, akıl veziridir vb...

Şar ve şehir kavramları, bize fikir ve yalan gibi kavramların soyut olmayıp, aslında hayatta somutlaşan unsurlar olduğunu da hatırlatıyor. Çünkü “medeniyet” kelimesi de “medîne”, yani şehir kelimesinden türetilmiştir. Demek ki buradaki şar, medeniyetin merkezi olan şehirdir. Ve fikrin gelip düzenlediği bir medeniyetten bahsediliyor. Gerçekten de öyle değil midir? Bir medeniyeti diğerinden ayıran, onun varlık, dünya ve hareket telâkkisi değil midir? Bunlar da öncelikle has ve diğerlerinde farklı bir tefekkür ve bakış gerektirir.

“**Pişmemişti yalan, daha çiğ idi.**” Yalan varlığın dışına atılıyor, çünkü pişmemiş. Yani gerçeğe tâbî olmamış, gerçeğe ikrar vermemiş.

Yalan gerçekten de pişmemiş, pişmeyen ve asla pişmeyecek bir kavramdır. Çiğdir, kişi bir kere ısırса anlayıp tükürür. O çiğ tadına rağmen kişi durmayıp ağzına atıp çiğnese bile yine tadı kötüdür yalanın. Hatta insan o çiğ şeyi yutsa bile bu kez midesi rahatsız olur. Demek ki, insan varlığı nasıl çiğ bir şeyi hazmedemiyorsa, insanın Hak Teâlâ'nın, yani Gerçek'in eseri olduğu düşünülürse, ne zihnî, ne de akli varlığı yalanı yese-yutsa bile ondan ne rahat, ne fayda, ne de zevk alamaz.

“

Yalanın hükmü yoktur. Yalan geçicidir. Eğer yalancıların ve yalanın kişiler ve ülkeler üstünde egemenliği olacaksa bunun dâimî olması mümkün değildir. Hak gelecek, bâtil zâil olacaktır elbet. Gerçek her hâlükârda ortaya çıkınca yalan yok olup gitmeye mahkûmdur. Bugün, yalanı bir “ilim” ve bir “sanat” hâline getirenler de isterse asırlarca hükümrân olsun, devlet sürsün, yıkılıp gitmeye mahkûmdur. Küfrün en koyu bir rengiyle, yani yalan ile boyalı her şey, yalanın âkıbetine mahkûmdur da ondan.

”

Mümin kişinin zihni yalana kansa bile, gönlü reddeder. Çünkü insanın yaratılışı gerçek üzerinedir. Sevdası, gönlü, eğilimi daima gerçeğe doğrudur. Kendini kendi nefsinin, çıkarlarının eliyle alıkoyamadığı müddetçe, her insan gerçeğe, ışığın etrafına çekilen bir pervane gibi çekilir. Çünkü gerçek denilen şey, özlerimizin bağlı olduğu hakîkattir, yani Yaradan’ın hakîkatidir.

Yaradan’ın nisbetinden kimse kaçamaz, O’nun varlığına bağlanmadan kimse duramaz. Hatta kâfirler bile başka şeyleri, hazları ve kişileri tanrılaştırarak, yani bağlanarak yaşarlar. Yani Hakk’a teslim olmamak için sadece dünya hayatı gibi kısa bir müddet bu çekime karşı koyabilirler. Yoksa ne ruhların yaratıldığı andan dünyaya gelme ânına, hatta akılları bâliğ olana dek, ne de ölümlerinden sonra Gerçek olan Mevlâmızın varlığından, O’na olan meclûbiyetten kaçamazlar.

Kâfirin ilâhî cezbeye karşı bu direnci, onun Hakk’a karşı olan direncinin bir boyutudur. Ona o yüzden zaten “kâfir” denmiştir. Yani işi-gücü hissettiğini, bildiğini, gördüğünü kendi nefesine bağlayıp, Hakk’a bağlamamak için çabalamak, didinmektir.

Yalanın hükmü yoktur. Yalan geçicidir. Eğer yalancıların ve yalanın kişiler ve ülkeler üstünde egemenliği olacaksa bunun dâimî olması mümkün değildir. Hak gelecek, bâtil zâil olacaktır elbet. Gerçek her hâlükârda ortaya çıkınca yalan yok olup gitmeye mahkûmdur. Bugün, yalanı bir “ilim” ve bir “sanat” hâline getirenler de isterse asırlarca hükümrân olsun, devlet sürsün, yıkılıp gitmeye mahkûmdur. Küfrün en koyu bir rengiyle, yani yalan ile boyalı her şey, yalanın âkıbetine mahkûmdur da ondan.

Yalanı sezmek de gerçeğe bağlanmak ile ilgilidir. Ancak Gerçek olan Hakk’ın kulları, o Rabbe bağlandıkları anda gerçek ile yalanı ayırt ederler. Yani yalanı gerçek anlamda tespit etmek ve ondan nefret etmek inanan gönüllere has bir mevhibedir.

Veysel sözünün sonuna geliyor:

**Bunların hepsi mevcut Veysel’de
Yoktur diyeceğim, emâre elde
Çamuruma karışmıştır temelde
Sabır bunun cümlesine bağ idi.**

Bu dörtlük Veysel’in irfânını apaçık göstermektedir. Zira her ârif gibi, anlattığı her şeyi önce kendinde görmekte, müşâhade etmekte, sonra söylemektedir. Ârifler, bizim aksimize şu ilâhî uyarıya her an uyanlardır: “*Ey iman edenler! Yapmayacağınız şeyi niçin söylersiniz?*” (Saff sûresi, 2. âyet)

Veysel bunu yaparken de tevâzu içindedir. Eksiklerini kınamadan, çekinmeden, korkmadan itiraf etmektedir.

“**Yoktur diyeceğim, emâre elde.**” Hepimiz eksiklerimizi itiraf etmede ve kabullenmede zorlanırsınız. Takdir sözlerini ise hemence, peşinen kabul edersiniz. Nefis eksikimizi gizler, erdemimizi abartır. Böylece bizi kendimize, başka kul ve mahlûklara, evrene ve elbette Rabbimize karşı körleştirir. “Bende o zaaf yok.” demek isteriz, ama o zaaf olmasa bile mutlaka pek çok başka zaaf vardır. Veysel, her ârif gibi en büyük erdemi gösteriyor; kabullenmesi zor olanı hemen kabulleniyor.

Bu şiirde hikâye edilen bütün bu hayat oyunu, Veysel’in varlık sahnesinde de oynanmaktadır. Bunu inkâra hâcet yoktur, çünkü akıl, fikir, tamah, kanaat, sahâvet, sabır bunlar her insanda olduğu gibi Veysel’de de mevcuttur. Veysel’in dediği gibi insanın tabiatı, yaratılışında bu cevherler, bu vasıflar, bu zaafılar hep bir arada bulunur. Veysel’in farkı şudur ki, o bu mücadelenin farkındadır.

O bir şeyin daha farkındadır: Bütün derinliğiyle ve çarpıcılığıyla ortaya koyduğu bu tabii mücadele ve iç içe yaşayan zıtlıkların varlığı zarar vermesini

engelleyen sabırdır. Rabbimizin Asr sûresini “*birbirlerine sabrı tavsiye edenler*” diye bitirdiği gibi, Vey-sel de şiirine sabırdan bahsederek son verir.

Bizim zannımızca dünya hayatını iki kelime özetler: Gayret ve sabır. Gayret ve sabır iki kardeşdir. Gayret eden sabreder, sabreden gayrete devam eder. Gayretsiz sabır, sabırsız gayret olmaz. Hûd sûresinin 11. âyeti bu gerçeği bize beyan eyler: “*Ancak (mü-sibetlere) sabredip güzel iş yapanlar böyle değildir. İşte onlar için bir bağış ve bir büyük mükâfat vardır.*” Yani sabır hem bir direnç, hem bir ibadet, hem de güzel işleri yapmamızı sağlayan bir kuvvettir.

Mevlâmız sabrı müminlerin temel vasfı olarak zikretmekte... Ra’d sûresinin 22. âyetinde şöyle buyuruyor: “*Onlar, Rablerinin rızasına ermek için sabreden, namazı dosdoğru kılan, kendilerine verdiğimiz rızıklardan gizli olarak ve açıktan Allah için harcayan ve kötülüğü iyilikle ortadan kaldıranlardır. İşte bunlar için dünya yurdunun iyi sonucu vardır.*”

Âl-i İmrân sûresinin 200. âyetinde ise: “*Ey imân edenler! Sabredin. Sabır yarışında düşmanlarınızı geçin.*” diye beyan buyuruyor.

Hem gayret hem de sabır kendi başlarına bir duâdır. Hazreti Mevlânâ’nın buyurduğu gibi: “*Sabır, başlı başına bir tesbihtir.*” (Mesnevî, 2. Cild, s. 3175).

Yani, sabredenler dilleriyle olmasa da halleriyle Mevlâ’ya devamlı niyazdadırlar. Mevlâmız sabredenlerle beraber olduğuna göre, sabredenlerin duâları daima makbul olur.

Sabrın bir tarifini de Peygamber Efendimiz yapıyor: “*Sabır ışıktır.*” (Müslim, İbn Mâce, Tirmizî, Nesâî) Bu hadîs-i şerîfin aslında “ışık” anlamına “ziya” kelimesi geçer. Nur gibi ziya da karanlığın zıddıdır, aydınlığı çağırıştır.

Fakat nur ve ziya farklı şeylerdir. Nitekim Yûnus sûresinin 5. âyetinin baş kısmı şöyledir: “*O, O’dur ki güneşi bir ziya yaptı, kameri bir nur...*” Bu âyette “ziya” ve “nur” kelimeleri ile güneş ve ay birbiriyle irtibatlandırılıyor. Bu, bize sabrın neden ziya kelimesiyle tavsif buyurulduğu hikmetini açabilir.

Elmalılı Hamdi Efendi bu âyeti tefsir ederken şunu söyler: Ziya, nûru kapsayan, ondan daha ku-

şatıcı bir kelimedir. Güneşte ziya vardır, çünkü güneş ışığın kaynağıdır. Yani ışığın özüdür. Nur ise o ziyânın yansımasına denir. Bu yüzden ışığı güneşten aldığı için ayın ziyâsı yoktur, “nûr”u vardır. ⁶

Şimdi, eğer sabır bir ziya ise, nurları nerelere yayılır? Hayatın, kişinin her şeyine... O kaynak her karanlığı, sıkıntıyı, nefsimizin aceleciliğini güneş gibi ısıtır. Demek ki, sabır da her şeyi aydınlatmakta, güzel vasıflarımızı ise parlatmakta. Güneş de öyle değil mi? Karanlıktaki altını gösteren ve parlaklığını oryaya çıkaran güneş değil mi? İşte sabır da öylece bizi nefsimizin, zanlarımızın, cehaletimizin karanlıklarından kurtarır.

Dünyanın varlığına da, yokluğuna da sabır gösterilir... Bu açıdan bakarsak, sabır sürekli ve aslî bir vasıftır, iştir. Dert ve sıkıntı geldiğinde gösterilmesi gerekir. Fakat Allah ile ilişkisini hatırlayan herkes o

anda, o işte sabır gösteriyor demektir.

Bu hadîs-i şerîften ikinci bir mânâ çıkarmaya cüret edelim. Sabır ışıksa, sabrın dışı karanlık demektir. Yani sabırsızlık karanlığa mahkûm olmak demektir. Sabırsız olan aynı zamanda acelecidir, kolaycıdır, kendini değil başkalarını iş sahibi görür. Birileri gelsin, işimi yapsın, derdimi çözsün diye düşünür.



“

O ışık kaynağı, yani sabır yoksa, her işte ve her zaman sıkıntı ve ümitsizlik karanlığı içinde kalırız. Sabır bizi sefere yönelten bir deniz feneridir. Onun aydınlattığı yüzey üzerinde şu ten gemisini o olaydan bu olaya, şu duygudan ötekine, bu fıkirden diğerine yüzdürür dururuz. Eziyetlere, sıkıntılara, dertlere, hastalıklara sabredemeyince ümitsizliğe, bunalıma, karanlık düşüncelere saplanıp kalma-mız bundandır.

”

O ışık kaynağı, yani sabır yoksa, her işte ve her zaman sıkıntı ve ümitsizlik karanlığı içinde kalırız. Sabır bizi sefere yönelten bir deniz feneridir. Onun aydınlatığı yüzey üzerinde şu ten gemisini o olaydan bu olaya, şu duygudan ötekine, bu fıkirden diğerine yüzdürür dururuz. Eziyetlere, sıkıntılara, dertlere, hastalıklara sabredemeyince ümitsizliğe, bunalıma, karanlık düşüncelere saplanıp kalmamız bundandır.

“*Sabrın sonu selâmettir.*” diye boşuna denmemiş. Nitekim Hazreti Mevlânâ şöyle söyler: “*Sabır, ferahlığın anahtarıdır.*” (Mesnevî, 3. Cild, s. 1848).

Gerçekten de ümitsizlik karanlığının ışığı sabırdır. Ümitsizlik ise kişinin kendisini tek fâil, tek yapıcı görmesinden ileri gelir. Arzusu yerine gelmeyip, “gül-i bağ-ı emeli solup sararınca” kendisinden şüpheye düşer. Oysa hayali olmayanın hayal kırıklığı da olmaz. Emeli olmayanın, elemi de olmaz. İşte bu benlik karanlığını dağıtan sabır ışığıdır.

İmanın bir tarifi de takdire ve o takdîrin sahibi olan Kâdir-i Mutlak Allah Tealâ’ya inanmaktır. İnanan bekler, dayanır, sabreder... Başka bir ifadeyle, sabreden iman edendir, iman eden de sabreden... Sabır imanın göstergesidir. Bu yüzden en sabırlı insanlar imanları en sağlam olanlardır, Rabbimizle dostluk derecesine ulaşanlardır.

İnsanın aklını, fikrini, cömertliğini, kanaatını, kısacası kulluğunu muhafaza eden sabırdır. Nitekim Hazreti Mevlânâ şöyle söyler: “*Hiç bir ibadet sabır derecesine ulaşmamıştır.*” Yine o yüce zât, Allah’ın mühürlediği kalpleri, gözleri ve kulakları açanın sadece sabır olduğunu beyan eyler.

Kişi sabretmezse cömert olmaz. “Benim muhtâca verdiğim, yolcuya, eşe-dosta, akrabaya, kuşa-hayvana ikram ettiğim, elbette benden bir şey eksiltmez.” diye düşünen insan sabreder. Yani yokluk kaygısına, eksilme, kaybetme korkusuna direnir. Aynı şekilde akli muhafaza eden de sabırdır.

Sabır bir direnmedir, sebatır. Nitekim Kur’ân’da cihâdı emreden âyetlerde savaş ile beraber sabır kavramı da geçer. Meselâ, Muhammed sûresinin 31. âyetinde Mevlâmız şöyle buyuruyor: “*And olsun, içinizden, cihat edenleri ve sabredenleri belirleyinceye ve durumlarınızı ortaya koyuncaya kadar sizi deneyeceğiz.*”

Halktan gelenin asında Hak’tan geldiğini unutmayan kişi, halka sabrederek aslında Hakk’ın imtihanına sabretmiş olur. Çünkü sabır sosyal bir olgudur. Kişi, sadece kendi nefsinden değil, baş-

kalarından gördüğü eziyetlere de katlanmak durumundadır. Mevlânâ Hazretlerinin dediği gibi, kişinin başkalarından gördüklerine sabretmesi, aslında kendi nefsinin kirini diğerleri aracılığıyla temizlemiş olması demektir.

Sabır tahammül etmek, direnç göstermek, karşı koymak, duygularını, davranışlarını tutmaktır. Yani sabır asında direnmektir. Fakat bu, asla kişinin âsi olması anlamına gelmez. Tam aksine sabrın en uç, yani kemal noktası rızadır. Çünkü, Hak’tan geleni hoş görmek, hoş karşılamak Hak’tan razı olmak demektir. Hak’tan razı olan ise elbette Hakk’ın razı olduğu kul demektir.

Sâlim akıl ancak nefsânî akla direndikçe, nefsin değil rûhun, halkın değil Hakk’ın emirlerine râm olmak için gayret gösterdikçe işler...

Düşünmek bizâtihi bir sabır işidir. Fakat Hak için, Hak ile, Hak’ta düşünenler için... Yani Hakk’a inanıp, hak gören, hak söyleyen, hak düşünenler, hak eyleyenler için... Yoksa küçük nefsânî akıllarını tek akıl, kendi küçük varlıklarını tek varlık sayan dünyevî felsefe erbâbı için değil...

Âşık Veysel bir şiiriyle bize aklın, fikrin ve sabrın özünü göstermiş. Bu üç kavramın ne kadar iç içe olduğunu da...

Bizim medeniyetimizde şiir, tefekkürün ve anlamın evidir. Bunu sadece hikemî şiirleriyle bilinen Fuzûlî, Nâbî, Hayâlî ve Şeyh Gâlib gibi klasik şâirlerimizde değil, bütün Dîvân şâirlerinde görürüz. Yine aynı hikmetleri farklı tarzda söyleyen Emrah’ın, Pîr Sultan’ın, Seyyid Nesîmî’nin, Sümmanî’nin yolundan giden Âşık Veysel’de de görmek mümkündür.

Evet, üzerinde tefekkür edip, şerh etmeye çalıştığımız Veysel’in bu şiiri gerçekten bir hikmetli şiirdir... Ve her hikmet gibi bize bizi ve Rabbimizi hatırlatmaktadır.

Bize kendini bildiren ve anlamları bahşeden Mevlâmız, bize Zâtını bir şiirde en güzel şekilde hatırlatan Âşık Veysel’e rahmet eyleye...

Dipnotlar

* Araştırmacı - Yazar.

1 Müfredât, s. 327.

2 Müfredât, s. 129-130.

3 Müfredât, s. 826.

4 Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Hak Dîni, Kur’ân Dili*, (tekrar basım), 4. Cild, Yenda Dağıtım, İstanbul, 2009, s. 459.

5 Müfredât, s. 209-210.

6 *Hak Dîni, Kur’ân Dili*, s. 485-486.

Balkanlarda Bir Kültür Hazinesi: Filibe Mevlevîhânesi

Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK¹



Mevlevîlik, 13. yüzyılın sonlarında Hz. Mevlânâ (ö.1273) adına oğlu Sultan Veled (ö.1312) tarafından Konya’da kurulmuş bir tarîkattır. Mevlevîliğin yayılmasında ve teşkilatlanmasında Sultan Veled’in oğlu Ulu Ârif Çelebi (ö.1320) ve ondan sonraki çelebilerin rolü büyük olmuş, kurulan Mevlevî tekkeleri ile bu tarîkatın yayılması sağlanmıştır.²

Mevlevîhâne olarak adlandırılan Mevlevî tekkele-ri, kendi içlerinde âsitâne ve zâviye olarak iki gruba ayrılırlar. Âsitâneler tarîkatın merkezi durumunda olan ve içlerinde kurucusunun türbesini barındıran dergâhlardır.³ Mevlevîliğe özgü olan ve birbirini izleyen çeşitli hizmetlerden oluşan 1001 günlük çile âsitânelerde çekilir. Konya’daki “Âsitâne-i Aliye” veya “Huzûr-ı Pîr” olarak da adlandırılan Mevlânâ Dergâhı, bu yapıların Anadolu’daki ilk ve en önemli örneğini oluştururken, Yunanistan’ın Tesalya bölgesindeki Yenişehir⁴ Dergâhı da Rumeli’de bulunan âsitânelere örnek olarak verilebilir.⁵

Zâviyeler ise âsitânelere bağlı olarak faaliyet gösteren, dînî-tasavvufî inanç ve fikirleri yaymak, bölgenin güvenlik ve âsâyişini sağlamak, gelip ge-



Filibe Mevlevîhânesi’nin genel görünüşü.

çenleri barındırmak, yedirip içirmek gibi işleri üstlenen, dervişlerin toplandığı ve mukabele (âyin) icra ettiği yapılarıdır.⁶ Saraybosna, Peçoy, Vodina, Üsküp ve makalenin konusunu oluşturan Filibe Mevlevîhânesi, Balkanlar’da yer alan önemli zâviyeler arasında sayılabilir.⁷

Temelleri Anadolu’da atılan Mevlevîliğin Rume- li’ye geçişi ve yaygınlaşma- sı, bu toprakların fethinden sonra olmuştur. 1361’de Edirne’yi fetheden I. Murad (1326-1389), 1363 sene- sinde Filibe’yi almış, böyle- lelikle Rumeli ve Anadolu toprakları arasında bir köp- rü oluşturmuştur. Rumeli’nin fethedilmesiyle bir- likte Anadolu’nun pek çok yerinden Müslüman- Türk halk bölgeye getirilmiştir. Bu kalabalık nüfus arasında Mevlevîler gibi pek çok tarîkat şeyhi ve dervişler de yer almıştır.⁸

Rumeli topraklarında İslâmiyet’in yaygınlaş- tırılması, sadece silâhla ve savaşıla olmamıştır. Bu konuda özellikle bölgeye yerleştirilen dervişlerin rolü büyüktür. Bulundukları yerlere tekke ve zâ- viyeler kuran dervişler kültürlerini de beraberinde getirmişlerdir. Dervişler çevrelerindeki gayrimüs- lim halkla yakın ilişki kurmuşlar, ahlâkları ve ça-

lışkanlıkları sayesinde onları derinden etkilemişlerdir. Böylelikle gayrimüslim halkın İslamiyeti seçmelerine ve Balkanlarda İslamiyetin yaygınlaşmasına sebep olmuşlardır.⁹ İşte bu amaçla kurulan tekkelerden biri de Filibe Mevlevîhânesi'dir.

Filibe Mevlevîhânesi, Bulgaristan'ın en önemli şehirlerinden biri olan ve uzun bir süre Rumeli Beylerbeyliği'nin merkezliğini üstlenen Filibe'de –günümüzdeki adıyla Plovdiv- yer almaktadır. İnşa tarihi hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte, ilk olarak 17. yüzyılın sonunda, Macaristan'da yer alan Peçoy Tekkesi'nin şeyhi tarafından kurulduğu bilinmektedir.¹⁰ Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından hazırlanan ve 1982 senesinde neşredilen "Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri: Bulgaristan-Yunanistan-Arnavutluk" adlı eserde yapının inşa tarihi 1728/29 (H. 1141) olarak verilmiştir.¹¹ Şeyhleri arasında İstanbul'daki Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Peçevîzâde Ârifî Ahmed Dede'nin (ö.1724) bulunduğu bilinmektedir.¹² Yapının mîmârî ayrıntıları, oranları ve cepheleri incelendiğinde, 1849 senesinde mîmârî kimliğini değiştirecek ölçekte, esaslı bir yenileme geçirdiği anlaşılmaktadır.¹³

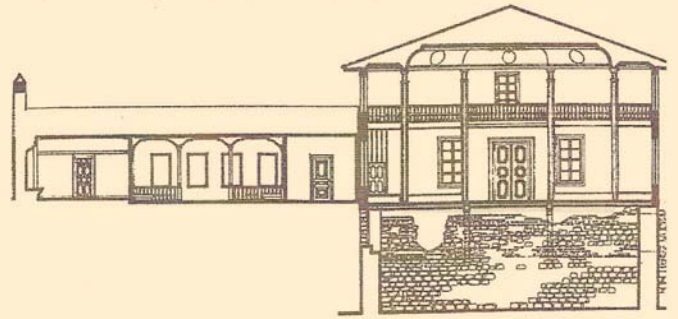
Uzun seneler hizmet veren Filibe Mevlevîhânesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun küçülmesi ve Balkan Savaşı'nda bölgenin elden çıkmasıyla birlikte, pek çok tekke gibi zorunlu olarak faaliyetlerine son vermek durumunda kalmıştır.¹⁴ Bir süre câmî ve mektep olarak varlığını sürdüren Mevlevîhâne, kısa bir dönem jimnastik salonu olarak kullanılmıştır. 1974 senesinde bir Bulgar tarafından satın alınarak restore ettirilen Mevlevîhâne, bu tarihten itibaren de "P'ldin" adında bir restoran olarak hizmet vermektedir.

Filibe Mevlevîhânesi, Eski Filibe olarak adlandırılan bölgede, Kniaz Tseretelev Sokağı üzerindedir. Semâhâne ve selamlık birimlerinden oluşan Mevlevîhâne, kalın bir bahçe duvarı ile çevrelenmiştir. Birkaç basamakla ulaşılan cümle kapısından geniş bir avluya girilmektedir.

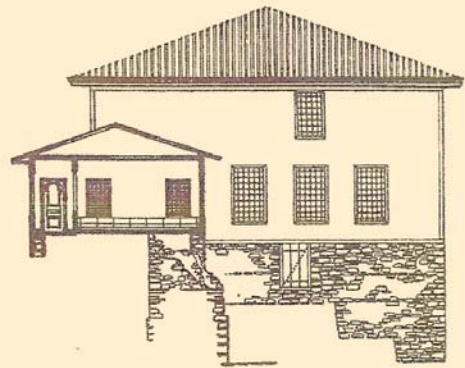
Mevlevîhâne'nin ana yapısı konumundaki semâhâne, ilâhiler eşliğinde icra edilen sema âyinlerinin yapıldığı bölümdür. Selamlık ile bağlantılı olup, kâğır bir bodrum kat üzerinde yükselen iki katlı ahşap bir yapıdır. Bodrum kat, günümüzde bazı tekke eşyalarının sergilendiği bir müze duru-



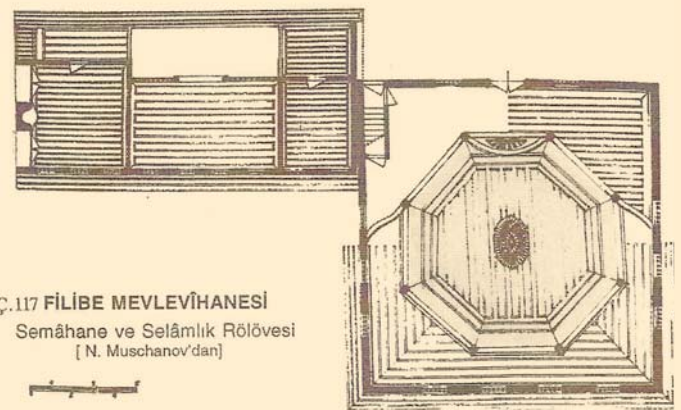
Semâhâne iç mekân.



Filibe Mevlevîhânesi'nin kesiti.

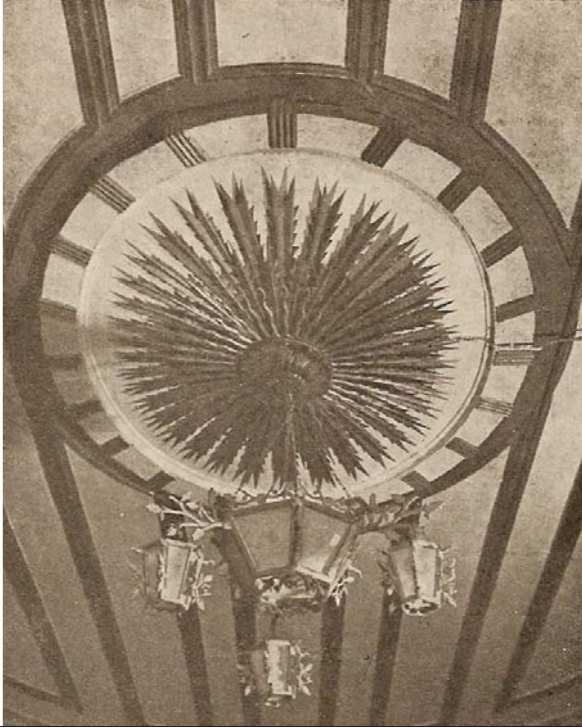
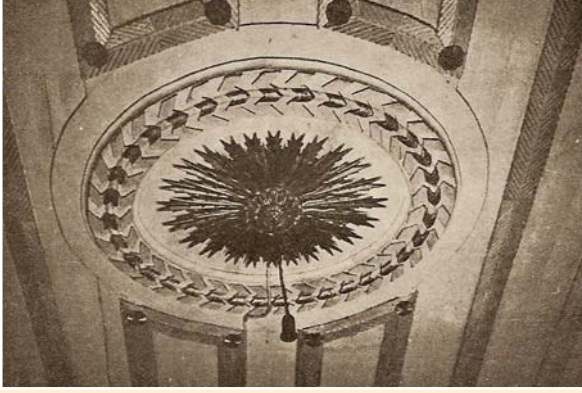


Filibe Mevlevîhânesi'nin cephesi.



Ç.117 FİLİBE MEVLEVÎHANESİ
Semâhâne ve Selâmlık Rölövesi
[N. Muschanov'dan]

Filibe Mevlevîhânesi'nin planı.



19. yüzyıla tarihlenen Filibe'deki iki evin ahşap tavan göbekleri.

mundadır. Kare planlı semâhânede, sema edilen orta bölüm sekizgen olarak tasarlanmıştır. Bu alan sekizgenin köşelerine yerleştirilen ahşap dikmelerle iki kat boyunca yükseltilerek, düz bir tavanla örtülmüştür. Semâhânenin kuzeyinde, girişin üzerinde yer alan bölümde, çıkışı selamlık kapısının yanındaki merdivenle sağlanan mutrip maksûresi (mahfili) bulunur. Âyin sırasında neyzen, kudümzen, âyinhan vb.nin birlikte mûsikî icra ettikleri bu bölüm, asma kat olarak düzenlenmiş ve ahşap korkuluklarla çevrelenmiştir.

Yapının kuzeybatı köşesinde şeyh odası olarak da adlandırılan selamlık dairesi yer alır. Şeyhin misafirlerini kabul ettiği, sohbetlerin yapıldığı bu daire, üç bölümden meydana gelir. Diğerlerine göre daha geniş tutulan orta bölümün solundaki oda,

kahvecilik yapan dervişin misafirlere kahve pişirdiği ve ikram ettiği kahve ocağı olarak kullanılmaktadır.¹⁵ Her üç mekânın önünde semâhâneye geçit veren ince uzun bir koridor yer alır.

İçte ve dışta oldukça sade bir görünüşe sahip olan Mevlevîhâne'nin tek süslemesi, semâhânenin ahşap tavan göbeği ile sekizgenin her bir kenarının ortasına yerleştirilmiş olan ışınal süslemelerdir. Işınal süslemelerin yerini geç dönemde bitkisel dolgulu madalyon motifleri alır. 19. yüzyılda yaygın olarak kullanılan ışınal süslemeli tavan göbeği, Filibe evlerinde ve Anadolu'da bu yüzyıla tarihlenen pek çok yapıda karşımıza çıkar. Ayrıca geç dönemde eklenen barok ve ampir üsluplarının etkilerinin görüldüğü bitkisel motifli madalyonların benzerleri de yine Balkanlarda ve Anadolu'daki birçok yapıda görülmektedir. Bu süslemeler incelendiğinde, özellikle renk ve motiflerde Rumeli bölgesine has bir taşra üslubunun varlığı dikkati çeker.

İlk bakışta ahşap bir konağı andıran Filibe Mevlevîhânesi, Osmanlı devrinin ahşap ağırlıklı sivil mîmârisinde olduğu gibi, tamamen ihtiyaca yönelik ve gösterişten uzak bir şekilde tasarlanmıştır.

Mevlevîhâne, İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhânesi, Tokat Mevlevîhânesi ve özellikle İstanbul'un ilk büyük Mevlevî tekkesi olan Galata Mevlevîhânesi'yle plan ve tasarım açısından büyük benzerlikler göstermektedir.¹⁶ Galata Mevlevîhânesi'nin planı, kare mekân içine yerleştirilmiş sekizgen şeklindeki semâhânesi ve semâhânenin selamlık dairesiyle olan ilişkisi Filibe Mevlevîhânesi'nde de karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu özellikler yapının geç dönem Osmanlı tarikat mîmârisi içinde özel bir yere sahip olduğunu işaret eder.

İstanbul'da ve Anadolu'da inşa edilmiş, kendisiyle çağdaş birçok tarikat yapısıyla benzer özellikleri bünyesinde barındırması, Anadolu'dan Rumeli'ye uzanan ortak bir dönem üslubun izlerini göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Balkanlardaki pek çok Osmanlı yapısı gibi Filibe Mevlevîhânesi de vazifesini tamamlamış ve kültürümüzün önemli yapı taşlarından biri olarak tarih sayfasındaki yerini almıştır. Dileğimiz Balkanlara Müslüman-Türk damgası vuran bu ve ben-



Semâhânedede yer alan ahşap tavan göbeği ve madalyon süslemeler.



Semâhane iç mekân.



Selamlık dairesi orta bölüm.

zeri yapılara gereken önemin ve değerin verilmesi, Rumeli'deki bu son Osmanlı izlerinin silinmeden korunabilmesidir.

KAYNAKÇA

- AYVERDİ, Ekrem Hakkı; **Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri Bulgaristan- Yunanistan-Arnavutluk**, İstanbul, 1982.
- BARKAN, Ömer Lütfi ; "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I - İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", **Vakıflar Dergisi**, S. 2, Ankara, 1942, s. 279-387.
- CLAYER, Nathalie-Alexandre Popovic, "Osmanlı Döneminde Balkanlar'daki Tarikatlar", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), Ankara, 2005, s. 247-267.
- ERDOĞAN, Muzaffer; **Mevlevî Kuruluşları Arasında İstanbul Mevlevihâneleri**, İstanbul, 1976.
- GÖLPINARLI, Abdülhakî; **Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik**, İstanbul, 1983.
- GÖYÜNÇ, Necat; "Osmanlı Devletinde Mevlevihâneler", **Belleten**, S. 213 (Ağustos 1991), s. 351-358.
- IŞIN, Ekrem; "Yenikapı Mevlevihânesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.VII, İstanbul, 1994, s. 477- 484.
- İNDİBAŞI, Mehmet; "Balkanlarda Osmanlı Hakimiyeti ve İskân Siyaseti", **Türkler**, c. 9, Ankara, 2002, s.154-165.
- MUSCHANOV, Nikola; "Das Mevlevi-hane von Plovdiv-Filibe und Seine Restauration", **Die Mevle-viyye Eine Osmanische Bruderschaft und ihre Konvente**, Internationale Arbeit-stagung, Universität Bamberg, 1991.
- ÖDEKAN, Ayla; "Ampir Üslubu", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.I, İstanbul 1994, s. 247-249.
- PEEV, Hristo D.; **Plovdivskata Kşa Prez Epohata Na Vzrajdaneto**, Sofya, 1960.
- SERTOĞLU, Midhat; **Osmanlı Tarih Lugatı**, İstanbul, 1986.
- TANMAN, Baha; "Galata Mevlevihânesi - Mimari", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. III, İstanbul, 1994, s. 364-367.
- TANRIKORUR, Barîhüda; **Türkiye Mevlevihânelerinin Mimari Özellikleri**, S. Ü. Sos. Bil. Ens. Sanat Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 2000.
- ÜNVER Süheyl; **Osmanlı İmparatorluğu Mevlevihâneleri ve Son Şeyhleri**, Mevlânâ Güldestesi, Konya, 1964.

Dipnotlar

- 1 İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı.
- 2 Abdülhakî Gölpinarlı, **Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik**, İstanbul, 1983, s. 329.; Ekrem Işın, "Mevlevîlik", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. V, İstanbul, 1994, s. 422.

- 3 İlhan Ayverdi, "Âsitâne-Âstâne", **Kubbealtı Lugatı-Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, 2005, s. 74.
- 4 Bugünkü adı Larissa.
- 5 Gölpinarlı, **a.g.e.**, s. 334.
- 6 "Zâviye", **Kubbealtı Lugatı**, s. 1380.; Osmanlı devletinin erken dönemlerinde fetih hareketlerine katılan kolonizatör dervişlerin kırsal alanlarda kurdukları geniş kapsamlı tesisler de zâviye adıyla anılmaktadır. Bkz. Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I - İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", **Vakıflar Dergisi**, S. 2, Ankara, 1942, s. 284-294.
- 7 Gölpinarlı, **a.g.e.**, s. 335.; Midhat Sertoğlu, **Osmanlı Tarih Lugatı**, İstanbul, 1986, s. 372.
- 8 Mehmet İndibaşı, "Balkanlarda Osmanlı Hakimiyeti ve İskan Siyaseti", **Türkler**, c. 9, Ankara, 2002, s. 156.
- 9 Ö.L. Barkan, **a.g.m.**, s. 284-294.
- 10 Nathalie Clayer-Alexandre Popovic, "Osmanlı Döneminde Balkanlar'daki Tarikatlar", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), Ankara, 2005, s. 253.
- 11 Ekrem Hakkı Ayverdi, **Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri Bulgaristan- Yunanistan-Arnavutluk**, İstanbul, 1982, s. 31.
- 12 Ekrem Işın, "Yenikapı Mevlevihânesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. VII, İstanbul, 1994, s. 477.
- 13 Barîhüda Tanrıkorur, **Türkiye Mevlevihânelerinin Mimari Özellikleri**, S. Ü. Sos. Bil. Ens. Sanat Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 2000, s. 135.
- 14 Gölpinarlı, **a.g.e.**, s. 335.
- 15 Gölpinarlı, **a.g.e.**, s. 341.
- 16 Tanrıkorur, **a.g.e.**, s. 135., Baha Tanman, "Galata Mevlevihânesi-Mimari", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. III, İstanbul, 1994, s. 364-367.



İstanbul Galata Mevlevihânesi- iç mekândan bir görünüş (1859/60 – II. Abdülmecid)

Evliya Çelebi Dönemi Türk Mûsikîsi

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ *



Kültür, sanat ve medeniyet tarihimizin önemli ve renkli simâsi Evliya Çelebi, her ne kadar yazdığı seyahatnâmedeki “sey-yâh” kimliği ile özdeşleşmiş ise de, bildiğimiz gibi o, bir seyyah olmasının yanında, aynı zamanda ebced hesabı ile tarih düşecek derecede bir “şâir, nakkaş, hattat, müzehhib, hakkâk” ve bunların hepsinin ötesinde bir “mûzik adamı”dır.

Kendisine büyük bir şöhret sağlayan seyahatlerini yapmasa, daha doğrusu rüyasında bulunduğu “seyahat yâ Resulallah” talebine, sevgili Peygamberimizden olumlu bir karşılık alınamasaydı, belki de bizler onu bu gün, mûsikîşinas kimliği ile anacaktık.

Seyahatnâme’sindeki mûsikî bilgilerinden söz etmeden önce, yaşadığı o yüzyılda Osmanlı Mûsikîsi’nin durumu ile kendisinin mûsikîşinas kimliğine kısaca göz atmanın faydalı olacağını düşünüyorum.

Ahmed Hamdi Tanpınar’ın “Mûsikîde Tam Klâsik Devir” olarak tanımladığı 17. yüzyılda geleneksel mûsikîmiz yavaş yavaş merkezden çevreye; yani saray ve konaklardan geniş halk kesimlerine doğru yayılmaya başlar. 17. yüzyıl Osmanlı Mûsikîsi’nin yükselişe geçtiği bir dönemdir.

9. asrın ortalarından itibaren İslâmiyeti kabul etmemizle birlikte, toplumun bütün kurumlarında etkili olan İslâm kültür ve medeniyeti, Türk Mûsikîsi’nde de hem şekil hem de muhteva olarak, yeniden yapılanma faaliyetlerini de beraberinde getirmiştir. 15. yüzyıldan itibaren teorik inşasını bitirip filizlenmeye başlayan mûsikîmiz, artık repertuar ve seslendirme açısından büyük bir birikim sağlamıştır.

Mûsikîmiz, Batı notası ile ilk defa o dönemde Ali Ufkî Bey aracılığıyla tanışacaktır.

Bestelenen eserlerde artık yepyeni bir üslûp ortaya çıkmıştır. Sözlü eserlerde Türkçe güfteler, Arapça ve Farsça güfteli eserlere oranla daha da çoğalmıştır.

16. yüzyılda başta Fuzûlî, Bâkî, Zâtî, Bağdatlı Rûhî, Taşlıcalı Yahya gibi Dîvan şâirleri, Pir Sultan Abdal ve Koroğlu gibi Halk Edebiyatı ozanları ile başlayan ve 17. yüzyılda, Nefî, Şeyhülislâm Yahya, Neşâtî, Nâilî, Nâbî, Karacaoğlu, Âşık Ömer, Gevherî, Kul Himmî, Kul Nesimî gibi şâirler ile devam eden gelişme, geleneksel ve halk mûsikîmizin sözlü formlarının Türkçeleşmesinde en önemli etken olur.

Mûsikîde ise “Nevbet-i mürettebe”, “kavl”, “gazel”, “terâne”, “fûrûdeşt” gibi formlarının yerini artık, “kâr”, “beste”, “nakış semâi” gibi yeni yeni beste formları almaya başlamıştır.

Önceki yüzyıllarda Arap edebiyatından aynen aktarılmış olan aruz bahirleri ile ilişkili usûl kalıplarının yerini daha özgün usûl kalıpları alır.

O dönemin önemli şâiri Hekim Şuûrî Hasan Efendi (?-1693) mûsikîmizde hangi makamların hangi hastalıklara iyi geldiğini ve makamlarla tedavi yöntemlerini yazar.

O zamana kadar merkezi Konya’da bulunan ve geleneksel mûsikîmizin beslenmesinde ana damar olan Mevlevîliğin, merkezinin IV. Murad Han zamanında İstanbul’a taşındığını görüyoruz. Bu olgu, geleneksel mûsikînin özgünleşmesi ve repertuarının zenginleşmesinde önemli bir etken olacaktır. Çünkü Mevlevîhaneler bir anlamda o devirlerin konservatuvar misyonunu da yüklenmişlerdir.

Osmanlı Mûsikîsi, devletinin hakimiyet alanı içinde, hatta hakimiyet alanı dışında kalan coğrafyanın müziklerinde dahî etkili olmaya başlamıştır.



“

Çelebimiz daha çocukluk yıllarında devrin önemli mûsikî üstadı olan Derviş Ömer Gülşenî'nin de rahle-i tedrisinden geçmiştir. 7 senelik medrese eğitiminden sonra, dönemin siyaset ve sanat akademisi diyebileceğimiz Enderûn okuluna girmiş ve burada 4 sene öğrenimini sürdürürken, okulun bugünkü konservatuvar işlevini gören meşkhânesinde, mûsikî bilgisini daha da geliştirmiştir. Geleneksel mûsikîmizin önemli bir saz eserleri bestecisi olan Benli Hasan Ağa (1602- 1665) ve Tasavvuf Mûsikîmizin önemli bir hânende ve bestekârı olan Vehbi Osman Efendi, Çelebi'nin Enderûn meşkhânesinde birlikte meşk ettiği insanlardır...

”



Türk Askerî Müziği olan “Mehter” ve mûsikisine özgü çalgılar, Avrupa’da tanınmaya başlar. Evliya Çelebi de Seyahatnâme’sinde, Avrupa’daki bazı evlerde Türk Mûsikîsi sazları bulunduğundan söz etmektedir.

Öyleki Batı’nın çoksesli müzik kompozitörlerinin eserlerinde Osmanlı Mûsikîsi’nden esinlenen nağmeler belir-meye başlar. Bunun ilk örneği, N. A. Strung’un “Esther” operasında görülür. Operanın temasındaki mehter etkisi bariz bir şekilde hissedilir.

IV. Murad, Bağdat seferinden İstanbul’a dönüşünde oradan başta Şahkulu olmak üzere toplam 12 mûsikîşinası da beraberinde getirmiştir. Ayrıca 17. yüzyıl boyunca Osmanlı ve İranlı müzisyenler arasında ortak bir repertuvar oluşturulmuş, İran Sarayı’nda da Efendi Hannân ve Şah Abbas gibi Osmanlı müzisyenleri görev yapmışlardır.

Enderûn mûsikîşinaslarından Ali Ufkî lakaplı Polonya asıllı müzik adamı Albert Bobowski (1610-1675), Murad Ağa, Üsküdarlı Zâkirbaşı Hâfız Kumral Mehmet Efendi, Solakzâde, Âmâ Kadri Efendi, Benli Hasan Ağa, Neyzen Yusuf Çengî Dede, Şeştârî gibi isimler de Çelebimizin çağ-daşı müzik adamlarıdır.

Çelebimiz daha çocukluk yıllarında devrin önemli mûsikî üstadı olan Derviş Ömer Gülşenî'nin de rahle-i tedrisinden geçmiştir. 7 senelik medrese eğitiminden sonra, dönemin siyaset ve sanat akademisi diyebileceğimiz Enderûn okuluna girmiş ve burada 4 sene öğrenimini sürdürürken, okulun bugünkü konservatuvar işlevini gören meşkhânesinde, mûsikî bilgisini daha da geliştirmiştir. Geleneksel mûsikîmizin önemli bir saz eserleri bestecisi olan Benli Hasan Ağa (1602- 1665) ve Tasavvuf Mûsikîmizin önemli bir hânende ve bestekârı olan Vehbi Osman Efendi, Çelebi'nin Enderûn meşkhânesinde birlikte meşk ettiği insanlardır...

Sene 1635 ve aylardan Ramazan’dır. Evliya Çelebi, o yılın Kadir Gecesi’nde Ayasofya Camii’nde kılınan terâvih

namazında müezzindir. Dolayısıyla bu görevi ile birlikte aynı zamanda okuduğu kâmet, tekbîr, salâvât, salât belki de kasîde ve ilâhilerle, Tasavvuf Mûsikîsi’nin Câmî dalında icrâlar yapmaktadır. Sultan Murat da saray erkâmı ile birlikte aynı camidedir. Yanında Evliyâ’nın teyzesinin kocası ve sonraki yıllarda Sadrazamlık görevine de getirilecek olan Silahtar Melek Ahmet Paşa da bulunmaktadır. Padişah, onun gerek ses güzelliği ve gerekse okuyuş tavrından oldukça memnun kalmıştır. Namazdan sonra kendisini camideki padişah mahfiline davet eder.

Cami çıkışında Evliya, doğrudan Topkapı Sarayı’na götürülür ve padişah musâhibi (özel hizmetlisi) olarak işe alınır ve ünlü seyahatlerine başlayacağı 1640 yılına kadar orada görev yapar.

Zamanla bilgi ve kültürü yanında, güzel sesi, hazırcevaplığı ve espritüel kişiliği ile padişahın özel meclislerinin değişmez sohbet arkadaşlarından biri olur. Padişah ile olan yakınlığını şöyle anlatır:

“Hünkârımız hakîr ile ol kadar hüs-n-i ülfet etmiş idi kim (güzel dostluk kurmuş idi ki), sehel müteallim ol-salar (biraz kederlenseler) cümle musâhibân ‘Bre meded Evliyâ’yı getirin!’ deyüb bir güne evzâ u etvâr (davranış) ile huzûruna varub, hakîri gördükde bi-emrillâh ‘İşte def-i gam (gam giderici) geldi.’ deyü tebessüm ederdî...”

Evliya, IV. Murad’ın huzûruna kabul edidiği ilk gün kendisine:

“Yola düşüp giden dilber,
Mûsam eğlendi gelmedi.
Yoksa yolda yol mu şaştı?
Mûsam eğlendi gelmedi.”

sözleri ile başlayan ağıtı okuduğundan, bunun da padişahı üzdüğü, hatta ağlatığından söz edilir. Zîra bu ağıt, onun çok sevdiği nedîmi Mûsa Çelebi’nin, Yeniçeriler tarafından kendisinin yanından alınarak, linç edilişinden sonra yakılmıştır. Bu yüzden padişah, ülke genelinde bu ağıtın

okunmasını yasaklamıştır. Ancak, Evliya bunun farkında değildir.

Seyahatnâme'sinde, saraydaki ilk gününde aynı zamanda kendisinin mûsikî hocası Derviş Ömer'e ait bir varsağı (Varsak Türkleri tarafından söylendiği için bu adla anılan, yiğitçe bir havayla okunan, çoğunlukla "bre", "hey", "hey gidi" gibi ünlemler taşıyan ve kendine özgü bir ezgiyle söylenen bir türkü biçimidir.) ile, segâh, mâye ve bestenigâr makamlarında eserler okuduğundan da bahseder.

Bilindiği gibi Sultan Murad, büyük dedesi Sultan Murad Hüdâvendigâr ile başlayıp, sonraki yüzyıldaki torunu III. Sultan Selim ile zirvesine ulaşan, hânedan soyunda ziyâdesi ile mevcut olan mûsikî yeteneği zincirinin, önemli bir halkasıdır.

Cengâver komutanlığı ve devlet başkanı olarak verdiği resimle; disiplinli, tavizsiz ve devletin bekâsı uğruna son derecede acımasız bir karakter sergilese de, bir insan olarak oldukça hassas ve duygusal bir ruh taşıdığını, bestelediği ve günümüze kadar ne yazık ki sadece 4 tanesi gelebilen ve geleneksel mûsikîmizin en zor formlarından biri olan peşrev şeklinde bestelenmiş, sadece Hüseyinî makamındaki saz eserinden anlayabiliyoruz.

Evliyamız, IV. Murad'ın Topkapı Sarayı'nın meşkhânesinde Cumartesi geceleri hânende ve sâzendeleri ile ilâhi ve naat meşkleri yaptığını ve onlarla sohbet ettiğini de anlatır.

Onun dönemi, Osmanlı Devleti tarihinde olduğu kadar, mûsikîmiz açısından da önemli bir dönüm noktasıdır.

Evliya Çelebi, kendi ifadesiyle daha 29 yaşındayken, 44 sene sürecek, yedi iklim ve on sekiz sultanlığı gezip dolaşacağı seyahatlerine başlar.

İlginçtir; onun seyahatlerine başladığı yıl, Sultan Murad Han da 28 yaşında hayata gözlerini yumar. Padişahın vefâtının Evliya'nın neredeyse yarım asır sürecek gezilerinin başlamasında önemli bir etken olduğu düşüncesindeyim.

Seyahatnâme'nin 1. cildi tamamen İstanbul gezilerine aittir ve dolayısıyla da mûsikî tarihimize ışık tutan mûsikî bahislerini de, ağırlıklı olarak bu bu cilt taşır.

İstanbul'u adım adım dolaşırken mesîreler, meyhâ-

neler, saz ve söz âlemlerinin icra edildiği yerler onun uğrak yeri olur ve buradaki sanatkârlarla tanışarak dost olur. Meselâ Kâğıthane, İstanbul' un eğlence düşkünlerine saz ve söz âlemleriyle ev sahipliği yapar.

Daha sonra yaklaşık 20 milyon kilometrekarelik İmparatorluk coğrafyasının tamamını, hatta İran ve Viyana gibi imparatorluk dışındaki ülkeleri de dolaşacaktır.

Özellikle Rumeli ve Avrupa seyahatlerinde Evliya, Batı Mûsikîsi ile tanışır, oralarda orkestralar dinler, hatta Batı Müziği'ndeki bestelerdeki ezgilerin çoğunun mûsikîmizin "Rehâvî" makamını çağrıştırdığından söz eder.



Minyatür: Levnî

Seyahatnâme, içinde taşıdığı tarih, coğrafya, siyaset, istatistik, örf-âdet yanında, müziğe ilişkin bilgilerle de sanki bir sosyal bilimler ansiklopedisidir.

Bu ön bilgilerden sonra Çelebi, Seyahatnâme'sinde mûsikî konusunda neler yazmış onlara bakalım:

İstanbul'daki müzik yaşamından bahsederken, şehirde 6000 kadar profesyonel mûsikîşinas, yüzlerce hânende ve lûtiye (çalgı yapımcısı), 80 kemençe icrâcısı, 500 tanbûrî bulunduğu, sarayın Mehter takımları dışında 71 çalgıcı loncası olduğundan bahsediyor.

Bazı profesyonel sâzendelerin geçim sıkıntıları sebebiyle, tulumcılık, kayıkçılık ve bekçilik gibi işlere yöneldiklerini de söylemektedir.

Kanun sazının, meşhur üstatlardan Ali Şah tarafından icat edildiğini ve Revanlı Mirza Haydar Bey ile Çağalazâde Mustafa Bey'in de kanun hakkında bilgi sahibi olduklarını yazar.

O dönemde kullanılan "nefir" isimli çalgının, tepesinde sipsi takılı, perde delikleri olan, boru sesli ve oldukça iri bir çeşit zurna olduğunu anlıyoruz.

Mûsikîde kullanılan 76 çalgının adını sayar ve bunların çoğunun da niteliklerini geniş bir şekilde tarif eder.

Rebab sazının Süleyman Peygamber huzûrunda çalındığını söyler ki, bu bilgi doğru ise rebabın geçmişi, İ. Ö. 3800'lerdeki Sümer uygarlığına kadar götürecektir. Buna ilâveten, Peygamberiz Hz. Muhammed (S.A.S)'in sevgili eşleri Hz. Hatice ile evlenirken, dü-

gününde çalınan çalgılar arasında rebabın da bulunduğundan söz eder.

Müzikî meşklerinde kullanılan bendir ya da def gibi ritim sazların önemini şu ifadesiyle veciz bir şekilde anlatır:

“Sâzendelerin bu dâirezenânları olmasa, rakkası bozulmuş saat gibi fasılları herc ü merç olur. Fasıllarına nizam ve intizam veren usûlbend dâirezenlerdir...”

Bugün, “bestelenmiş dinî-tasavvufî şiir” anlamına karşılık kullanılan “ilâhî” terimi, ilk olarak Evliya Çelebi tarafından şu cümle içinde kullanılır: “Bu tâîfeler hoş âvaz ile sefere müteallik (alâkalı) ilâhî okurlar...”

Edirne’de bulunan ve özellikle ruh hastalıklarının müzikî ile tedavi edildiği “Şifahâne” yi ise şöyle anlatır:

“... Merhum ve mağfur Bayezid Velî (Allah rahmet eylesin) Hazretleri vakıfnâmesinde hastalara deva, dertlilere şifâ, divânelerin rûhuna gıda ve def’-i seva olmak üzere on adet hânende (şarkı okuyan) ve sâzende (saz çalan) gulam (genç erkek) tâyin etmiş ki, üçü hânende, biri neyzen, biri kemancı, biri müzikarçı, biri santurcu, biri çengi, biri çeng santurcu, biri udcu olup haftada üç kere gelerek hastalara ve delilere müzikî faslı ederler. Allah’ın emriyle, nicesi saz sesinden hoşlanır ve rahat ederler. Doğrusu müzikî ilminde nevâ, rast, dügâh, segâh, çargâh, sûzinâk makamları onlara mahsustur. Ama zengûle makamı ile bûselik makamında rast karar kılrsa, insana hayat verir. Bütün saz ve makamlarda rûha gıda vardır...”

Çelebi, bir esnaf alayında Mîmârbaşı ile Mehterbaşı arasında yaşanan protokol sorunundan uzun uzun bahseder ve Mehterbaşı’nın dilinden mehter takımının misyonu ve ilkelerini şöyle nakleder :

“Bizim hizmetimiz pâdişâhıma her bâr lâzımdır. Bir cânibe müteveccih olsa mehâbet, şevket, sâlâbet, şöhet için dosta düşmana karşı tabl-ı kudüm, nefir döğdürerek gider. Husûsile cenk yerinde gâziyât-ı müslimini tergib için yüz yirmi koldan cenk tablına ve kûs-î hâkânîlere turreler vurmağa saffa başlayarak asker-i İslâmî cenge kaldırmağa sebep oluruz. Pâdişâhım bir şeyden elemzede oldukça huzûrunda on iki makam, yirmi dört şûbe, yirmi dört usûl, kırk sekiz terkib-i müzikî faslı idüp pâdişâ-

hımızı mesrûr iderüz. Hukemâ-i kudemâ kavlince saz, söz, hânende, mahbûb adamın rûhuna safâ verir. Biz de rûha gıda verici esnaflardanız. Bâhusus ki nerede âlem-i Resûlullah olsa orada tabl-ı Âl-i Osman dahî bulunmak gerekdir...”

Evliya Çelebi, daha sonra çalıcı mehterânı övmeye devam ederek şunları söylüyor:

“Her gice bâ’de’l-aşâ üç fasıl, bir ceng-i harbî çalub pâdişâha duâ iderler. Seher vakıtlarında, sabaha üç saat kadar kaldığında, erbâb-ı divâna ve cümleyi salâta uyardırmak için yine üç kere fasl-ı lâtif iderler ki bidâr olanlara hayat virür...”

Mehter müsikisinin etkisi üzerine bir başka yerde de şunları yazar:

“... 10 adet sâzendegân, nefir-surciyân cümlesi yek perde olup, boruda peşrev olmadığından, her bir fıkrası birbirine pişrev olurlar, makâm-ı rehâvide sûznâk faslede rek ubûr ettiklerinde insan müstağrak-ı dehşet olarak tiril tiril titrer. Gûya (sûr-i İsrâfîl) işitmiştir zannolunur...”

Millî kültürümüzün temel kaynaklarından biri olarak kabul edilen Seyahatnâme’nin özellikle Türk Müsikisi’ne ilişkin verdiği bilgiler, maalesef bugüne kadar bilimsel olarak enine boyuna pek incelenmemiş ve derlenip, yayımlanmamıştır. Bu ilgisizlik, aynı zamanda müzikî kültürümüzün bize karanlık kalmış bir döneminin de aydınlanmasını engellediği kanaatindeyim. Akademik dünyamızın, özellikle konservatuvar-

larımızın bu konuya bir an önce el atması sonucunda, gizli kalmış bir çok bilginin doğrudan ve dolaylı olarak ortaya çıkacaktır.

Daha doğrusu Sayın Ahmet Turan Alkan Hocamızın dediği gibi:

“Evliya Çelebi’nin görüp anlattığı târihi hadiseler, bir tarih şehâdeti olarak henüz ciddi bir araştırmaya konu teşkil etmemiştir. Bilebildiğim kadarıyla elimizin altındaki bu müthiş hazineden şimdilik sadece şehir ve sanat tarihçileri kısmen istifade edebilmektedir; eserin târihi, edebî, sosyolojik, siyasî, etnografik yönleri bâkir bir saha gibi araştırmacılarını bekliyor...”

Dipnotlar

- * Kültür ve Turizm Bakanlığı, İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Top. Sanat Yönetmeni.

Bir Kültürün Işığında

Dost Eli

Vefa'nın Yangını

Gülmisal GÜRSOY*



“Yaşamak; usta çırak ilişkisi üzerine kurulu bir sanattır.”

B ozkırın orta yerinde kendi hâlinde ağaca hasret bir köyü Vefa'nın köyü. Belki,  orak da olsa bir dağ bulsaydı sırtını ona yaslardı. Fakat o da kilometrelerce uzaktaydı. Tek katlı yığma evleriyle ve uçsuz bucaksız başak tarlalarıyla bu yalnız ve güzel köyün halkı da doğrusu pek çalışkandı. Patates soğan üretir, buğday eker biçerlerdi, fakat hepsinden önemlisi bu köyün insanları çocuklarını okutabilmek için ellerinden geleni yapar, kız - erkek ayrımı yapmadan onları okula yollar ve meslek sahibi yapabilmek için  ırpınırdı. Vefa da burada doğmuşt . Babası köyün çocuğuydu. Yıllarca değişik yerlerde görev yaptıktan sonra baba, ailesiyle birlikte köyüne dönmüş ve köyün ilkokulunda gönüllü olarak öğretmenlik yapmaya başlamıştı.

Öğretmen baba ile oğlu Vefa arasındaki yaşı farkı büyüktü, ancak onlar arkadaşı olmayı başıaranlardandı. Bu hal ise la b lilik vesilesi asla değildi. Zaten  ğretmen babayla arkadaşı olursa da nasıl la b li olunabilirdi ki! O sevgi doluydu, şefkatliydi, merhametliydi ama bir o kadar da disiplinliydi. Bir takım prensipleri vardı. Yaşı küçük veya b y  k herkesin hayatta bir duruş sergilemesi gerektiğine inanır ve karşıındakini de bu hâle -ister istemez- teşvik ederdi. Oğlu Vefa'ya da sık sık “Doktor ol oğlum, mühendis ol, fakat ne olursan ol adam ol!” derdi. Bu sözlerini ise hep şöyle tamamlamıştı: “Dünyaya sadece yiyip içmeye gelmedik. İnsanlığımızı hakikatine sürülmüş bir kısırak gibi şahlandıramazsak, günleri bir biri ardına saymanın adına yaşamak diyemeyiz.”

R zg r, başak tarlaları üzerinde gezindik e, üç beş de olsa kavak ağacına boyun eğdirdik e, med-değnek oynayan çocukların yüzünü yakıp  izdik e, belki biraz buruk ama latif bir bozkır türküsü mırıldanırdı. Öğretmen baba, minicik oğlu Vefa'ya bu türkünün sesini duyabilmeyi zevk edindirdi. Minik Vefa, sırf babasına olan düşkünlüğünden, çoğu kez en sevdiği oyundan bile

vazgeçip buğday tarlalarına koşar, onların orta yerine yatıverir, gözlerini kapatıp derinlere dalarak saatlerce bozkırın türküsünü dinlerdi. Baba ile oğlu sımsıkı birbirine bağlayan ve hayata dâir bir üslûp geliştirmeye vesile olabilecek bu güzel günler ise maalesef ki pek uzun s remedi. Öğretmen baba daha pek çok talebe yetiştirecekken ve küçük oğlunu da madd -mânevî uzun yıllar besleyebilecekken, hatta onu sevgiye, şefkate doyurabilecekken bu  lemden göçüp gitti. Vefa, hem babasını hem de en yakın arkadaşıyı kaybetmişti.  zg nd , acıdan minicik yüreği katılıp kaldı, hiçbir şey yiyemedi, i emedi hatta konuşamadı bile. Çoğu kez iki eli ile başını tutup, boş bakışlarla başak tarlalarının orta yerinde öylece oturdu, durdu. Vefa'nın gözü yaşı annesi, dedesi, diğer bütün yakınları ise henüz ilkokul çocuğu olan bu yavrunun hâline çok üzülüyor ve ne yapacağını bilemiyordu.

Bir gün Ağa Dede torunun elinden tuttu ve onu Tahir Usta'nın yanına götürdü. Tahir Usta, köyün merkezinde ayakkabı tamirciliği yapan, kahkahası bol bir adamcağızdı. Üstelik  ğretmen babanın da çok yakın arkadaşıydı. O da çocukla  ocuk, b y  kle b y  k olmayı severdi ama yaşıadığı toprakların bir zamanlar Somuncu Baba'yı, Hasan Dede'yi, Yunus Emre'yi, Mevlânâ'yı, Celâleddin Aksara 'yı, Hacı Bektaş Velî'yi hatta Hacı Bayram Velî'yi ağırladığını da bilirdi. Üstelik, o topraklarda yaşıayan pek çok kişide olduğu gibi, hem zengin bir kültür mirasından payını almıştı hem de bu kültürün gelecek nesillere aktarılması gerektiğine inanlardandı. Ağa Dede bu hakikati bilerek, “Eti senin kemiği benim.” dedi ve minik Vefa'yı biraz gülsün, biraz hayata karışsın, biraz da  ğretmen baba ile açılmış olan hakikat ufku gözden kaybolmasın diye Tahir Usta'ya teslim etti.

Vefa, kendini bildi bileli zaten Tahir Usta'yı tanırđı ve severdi de. Fakat onu tanıyıp sevmesi, babasını  zlemesine, onu kaybetmenin acısını yaşıamasına engel değildi.

“

İnsan olmak, kendini tanımak, kendini tanıdıkça Rabbini bilmek, halka hizmet ederken Hakk'ka hizmet etmek, bilgileri, fikirleri istifleyerek hamallığını yapmak yerine, onları akıl süzgecinden geçirdikten sonra halde, tavırda doğru şekilde sergilemek... Onlar da ne demektir? İman desen Vefa'dan ne kadar da uzaklarda bir yerlerdeydi. Vefa'nın daha "Allah" derken bile dudakları yanıyor muydu? Nerede kaldı ki bu tarz meselelere kafa yoracaktı.

”

Gel zaman git zaman Tahir Usta'nın da muziplikleriyle Vefa'nın acıdan katılmış yüreği erimeye başladı. Tahir Usta ile oyunlar oynuyor, gülüp eğlenmeye çalışıyordu. Okuldan arta kalan vakitlerinde ise dükkâna isteyerek, severek koşup geliyor, hem gülüp eğleniyor hem de ayakkabı tamiri işini öğreniyordu. Dükkânın geleni gideni pek boldu. Eğlencesi hiç tükenmezdi. Her şey, gülmek ama gülerken de düşünmek için burada bir vesileydi. Meselâ bir gün aksakallı nur yüzlü bir adamcağız kapıdan içeri girdi. Belli ki Tahir Usta'yla daha önceden de tanışıklıkları vardı. Hemen sarmaş dolaş oldular. Adamcağız "Aylardır ötedeki dağda yaşıyorum. Çok şükür nihâyet erdim." dedi ve elindeki yemeniyi gösterdi. Yemeninin içi süt doluydu. Adam, onu aldı ve duvardaki çiviye astı, "Hediyemdir." deyip, gülümsedi. Fakat bu sırada dükkânın önünden geçen genç kıza gözü kayıverdi. Genç kız kendi hâlinde biriydi ama, dağ başında eren adamcağızı heyecanlandırmıştı. Adamcağız onu görünce şuh hayallere daldı, ermişlikten ise hiç eser kalmadı. Üstüne üstlük, çivideki süt de akıp gitmez mi! Vefa neden güldüğünü bilmeseydi de duruma gülüyordu. Tahir Usta'nın ise yüzünde ancak hafif bir tebessüm belirmişti ve şöyle söyledi: "Beyim beyim! Dildeki davaya elde hüccet (delil) isterler. Dağda ermek kolay, sen gel burada er." "Dildeki davaya elde hüccet isterler." sözü, Vefa'nın çok hoşuna gitmişti. Babası da bu sözü ne çok tekrar ederdi.

Bir keresinde de Vefa işe başlayalı birkaç ay olmuştu. Ustasına ne kadar maharetli olduğunu göstermek istercesine bir çayır yılanı yakalayıp, onu pür heyecan elinde taşıyarak dükkândan içeri getirmişti. "Aman oğlum ne yapıyorsun?" denilince de "Usta, sen bana her şeyi Allah yarattı demedin mi? Mâdem her şeyi Allah yarattı, o halde bu yılanı niye korkuyorsun? Korkma bak sev, sev." demişti.

Çocuktan Vefa, fakat hızla gelişen ve büyüyen bir çocuktan. Anılar, sevimli hatta zaman zaman da hüzünlü hâtıralar anlatmakla bitmezdi. İşte onlardan bir tanesi daha: Vefa'dan büyük köy çocukları bir gün yolunu kestiler. "Tahir Usta'yla aran çok iyi, babanı çabuk unut-tun." dediler. Vefa beyninden vurulmuşa dönmüştü. Ne yapsın, ne etsin, ne söylesin hiç bilemedi. Başladı boyundan büyük çocuklarla kavga dövüş yumruklamaya. Durum Tahir Usta'nın kulağına gitti. Tahir Usta koştu köyün meydanına geldi. Çocukları kovaladıktan sonra köy kahvesinde babalarının yanına yaklaşıp bir vesile ile şöyle söyledi: "Karşımızdaki her kim olursa olsun, bizi acaba nasıl avlıyor? Nasıl sevgimizi, hürmetimizi kazanıyor? Şâyet bizler rûhunun güzelliğine değil de cesede -bedene, kalıbına- tutkun olsaydık, ölüm hâlinde sevdiklerimizin cesetlerini ellerimizle toprağın altına koymazdık. Demek ki özlemimiz kalıba değil, o kalıbın taşıdığı yüke, rûhunun güzelliğine. Vefa da babasından bir iz bende bulduysa, ne mutlu bana? Keşke ben de öğretmen arkadaşım gibi koruyan, kollayan, seven, halim selim biri olabilsem. Şâyet bunların kııntısı bende varsa, ne mutlu bana."

Yıllar yılları izledi. Vefa lise çağına geldi. Onu büyük şehirdeki yatılı okula verdiler ama her fırsatta Vefa, soluğu Tahir Usta'nın yanında aldı. Onun dükkânına koşarak gelir, ağzında "bozkırın türküsü" dediği bir nağme ile palas pandıras dükkândan içeri daldı. En büyük zevki ise zihninde beliren ve ancak babasının lâıykıyla cevaplayabileceğine inandığı soruları, şehirli bir çocuk edâsıyla Tahir Usta'ya sorabilmektir. Ustayı köşeye sıkıştırmak için çabalar, güler, sarılır, öper, ustayla didişirken de kendisini babasıyla şakalaşmış gibi hissedirdi. Doğrusu Tahir Usta da bu halden hoşnuttu. Hem Vefa'yı seviyordu hem de onun hızla düşünen bir adam olma yolunda ilerlemesinden kendine bir pay çıkartıp, mut-



lu oluyordu. Vefa'nın ardı arkası kesilmeyen soruları ise gün geçtikçe ilginçleşmişti. Buram buram Tahir Usta ve öğretmen babanın anlattıkları kokar ve bu anlatılanları kavramaya yönelik, Vefa'nın müthiş bir çaba içinde olduğunu ortaya koyardı. Meselâ onlardan birkaç örnek: Her yaratılmış Allah'ın verdiği rolü oynuyorsa suç ve ceza neden var? Mâsum kim suçlu kim? Hem "Allah istemez ise yaprak kımıldamaz." diyorsun, hem de "İrâde-ni kullan." Mâdem Allah'ın dediği oluyor, bu irâde nasıl kullanılacak? Aşk, aşk dediğin şey de ne? Niçin âşıklığı makbul buluyorsun da aşkı fark etmeyene gülümsüyorsun? Her soruya biliyorum bir cevabın var, iyi de Tahir Usta, sen bunları nereden öğreniyorsun?

Tahir Usta, çoğu kez Vefa'nın sorularından bunalsa ve "lâ havle" çekip "Var git başımdan." dese de, onu hiç bir zaman mânevî olarak doyurmak için çabalamadan yanından göndermemişti. Ona hem bilgi hem de o bilginin tavra nasıl yerleşeceğini elinden geldiğince göstermeye çalışırdı. Fakat bir gün didiştirler, güldüler, şaka-laştılar, derin derin sohbetlere daldılar ama Tahir Usta bir ara şöyle söyledi: "Her yaratılmış kendisine verilmiş rolü oynar. Bunu kabul et. Rolü biten bu âlemde gider. Bak oğul, gidip de dönmek, dönüp de görmemek var. Hakkımı helâl et. Benim de sana hakkım var ise helâl olsun." Vefa "O nasıl söz Usta!" dese de Tahir Usta'yı bir daha dünya gözüyle göremeyecekti. Zira Tahir Usta, köydeki bir kavgayı yatıştırabilmek için araya girmiş ve aldığı bıçak darbesiyle oracıkta ölüvermişti. Vefa'ya haber gittiğinde perişan oldu. Bu sefer babasının vefatındaki gibi katılmamış, ulu orta ağlıyordu. Tahir Usta'yı kaybetmek acıydı ama Vefa daha çok kendine yandı. O zaten babasını kaybetmişti, şimdi de ustasız ne yapacaktı! Biliyordu, "Ağaca dayanma kurur, insana dayanma ölür." derlerdi. İyi de herkes mi kuruyup bitecek, herkes mi ölüp gidecek ve Vefa şu koca âlemde yapayalnız mı kalacaktı?

Vefa, vurdu kendini yollara. Bu sefer, başak tarlarına koşup bozkırın türküsünü dinlemek de ona yetmedi. Bu türküy kilitlenip rüzgârın götürdüğü yere gitti. Bu gittiği yer baktı ki yamacın başı, yamaçtan aşağı süzülüyordu. Bir mağara bulup kendini oradan içeri attı. Artık karanlık çökmüş, vakit akşam olmuştu. Ne yılan, ne akrep, ne çıyan, ne de başka bir börtü böcek onun umurunda idi. Böylesi bir kahr anında nasıl da her şey birlenivermişti. Vefa mağaraya kapanıp gün ağarınca kadar orada kaldı. Ustasının ölümüne sebep olanları elleriyle boğmak için planlar yaptı. Gerçi onlar zaten çoktan hapsi boylamıştı ama Vefa yerinde duramıyordu. Delikanlı, mağara içinde gün ağarana kadar voltalar attı. Güneşin doğmasıyla da kendine şaştı. O mağaranın içinde, börtü böceğin arasında ne işi vardı!

Yıllar yılları izledi. Vefa, Tahir Usta'ya kötülük edenlere hep diş biletti. Köylünün yüzüne bile bakmak istemedi. Onları suçluyor, hatta "Sözlerinin adamı değil bunlar." diyerek küçümsüyordu. Liseyi Tahir Usta'nın vefatından sonra, köyüne hiç uğramayarak bitirdi. Ardından Hukuk Fakültesi'ni kazanmıştı. Okudu, başarılıydı fakat Tahir Ustasız bir hayatta Vefa çok yalnızdı. Üstelik bugün şu fikrin, yarın bu fikrin peşine takılıyor, sorgu sual etmeden kapıldığı her fikrin içinde, kendine sığınacağı mânevî mağaralar arıyordu. Vefa kendini tanımayı, kim olduğunu sorgulamayı da uzun süre reddetti. Babasına olan özlemi, Tahir Usta'ya olan hürmeti ise gönlünde kocaman yer kaplasa da Vefa'nın Vefaca hayatta bir duruş sergilemesine yetmedi. Vefa üniversiteyi bitirdi. Avukat da oldu. Yine bu gerçek maalesef hiç değişmedi. Yıllar içersinde Vefa, Tahir Usta ve babasından öğrendiği, kendini keşif yolculuğunda inanç sahibi olabilmenin zevkinden de hızla uzaklaştı. İnsan olmak, kendini tanımak, kendini tanıdıkça Rabbini bilmek, halka hizmet ederken Hakk'ka hizmet etmek, bilgileri, fikirleri istifleyerek hamallığını yapmak yerine, onları akıl süzgecinden geçirdikten sonra halde, tavırda doğru şekilde sergilemek... Onlar da ne demekti? İman desen Vefa'dan ne kadar da uzaklarda bir yerlerdeydi. Vefa'nın daha "Allah" derken bile dudakları yanıyor muydu? Nerede kaldı ki bu tarz meselelere kafa yoracaktı. Nerede kaldı ki yeni yetişirken zihnini kurcalayan -bir kültürün izlerini taşıyan- o soruları soracak da, kendi cevaplarına ulaşabilmek için kıvrınacaktı. Şüphesiz düşünce ser-seriliği Vefa için üstün bir meziyetti. Bilgiler üzerinden kayıp gitse, karşılaştığı fikirlerin pek çoğunu hiç giy-nemese ve sadece bütün bunların hamallığıyla meşgul olsa bile, Vefaca aydın olmak, sosyalleşmek hatta gelişip yücelmek de işte bu demek değil miydi?

Geçmişle olan bağı koparmaya çalışarak geçirdiği günler içersinde Vefa, kaybetmeyi sevmeyen genç bir avukat olup çıktı. Şeytanın avukatı da değildi ama kaybedeceği davayı almaz, aldığı davayı ise kaybetmezdi.

Fakat bir gün işler ters gitti. Bu terslik Vefa'yı üç kuruş paraya muhtaç etti. Vefa düşündü, "Ağa Dede'den kalma üç, beş tarlayı satayım da biraz ferahlayayım." dedi. Köylüye olan kırgınlığını bir kenara itti ve çıktı yola. Kar, kış kıyâmet arabasını sürdü köyün yollarına. Olacak iş değil ya oldu, Vefa köyünün yolunda kayboldu. Sağa mı gidecek sola mı gidecek? Yol bitti bitecek, kar deseniz görüş mesafesini iyice daraltmış, yolu bile kesecek. Bu sırada aksakallı bir ihtiyar çıktı karşısına. Sirtında topladığı üç beş çalı çırpyıla. Vefa, onu görür görmez tanıdı. Ne kadar da yaşlanmıştı. Hâlâ dağda ermeye mi çalışıyordu? Onu arabasına alsın mı almasın mı tereddüt etti. Gerçi, Vefa'nın, onunla bir derdi yoktu ama köye ve köylüye fazlasıyla kırgındı. Paraya ihtiyacı olmasa, sözünün eri olmayan bu insanların diyârına yolunu asla düşürmez, babasının ve Tahir Usta'nın vefatıyla düştüğü yangınla, yeniden yüzleşmezdi.

Vefa, kendi içinde çelişkiler yaşadktan sonra ihtiyarcığın yanına yaklaşıp "Atla amca!" dedi. "Atla da gideceğin yere seni bırakayım." Amca, utana sıkıla bindi arabaya. O da Vefa'yı güçlkle de olsa tanıdı. Vefa'nın kırgınlıklarından da, yangınında da az da olsa haberdardı. Birbirlerine hal hatır sordular. Mesafeliydiler ama uzun uzun konuştular. Vefa, amcanın hâlâ dağda ermeye çalışmasına şaşıtı. Amca ise Vefa'nın yıllarca köyüne uğramamasına. Vefa, "İstesen araban, evin, barkın olurdu." dedi. Amca, "Bu çocuk bana Allahımın yeter olduğunu nasıl bilemez!" diye için için söylendi. Vefa, garip bir edayla "Ben bir avukatım." dedi. Amca, "Bu köy çok avukatlar, doktorlar, mühendisler yetiştirmiştir." diye mırıldandı. Vefa, "Uzun yıllardır araba kullanırım, bu yolları da çok iyi bilirim." dedi. Amcanın artık içi sıkılmıştı. "Mâdem biliyordun da bu hâlin ne?" diyemedi ve kardan güçlkle seçilen patikanın başında inmek istedi. İnerken de Vefa'nın sırtını sıvazlayıp şöyle söyledi: "Bu diyarlar senin. Suçlu arama. Hâdiseleri olduğu gibi kabul et, rahat edersin. Ancak bilirim, ustanın eli çırığının üzerinden çekildi mi çırak sendeler." Vefa donup kaldı. Amca ise devam ediyordu: "O çırak bir gün gözlerini elbet açacak ve görecektir ki peygamberimiz bile vefat etmiştir ama, peygamberimizin peygamberliği bitip tükendi mi? Büyük zâtlar da böyledir. Şâyet sen onlara "dilek ağacı, koruyucu kalkan, menfaat kapısı" demişsen, onları hangi vesileyle kaybedersen kaybet, elbet yıkılırsın. Onlardaki mânâyı okumayı öğrenememişsen, yani bencileyin câhil kalmışsan, onlar olmadan hâdiselerin dilini nasıl çözersin? Hayatın önüne serdiklerinden nasıl olur da doğru alış veriş edersin? Hal bu olunca nice sağlar karşına geçip de perende atsa, yine onlardaki mânâyı göremezsin. Fakat ben, seni bildim. Seni, şu yüreğimde hissettim. Sen yüce gönüllü, akıllı, fikirli, iyi eğitilmiş genç bir adamsın. Beni de buraya kadar getirdin ya, Allahım senden razı olsun. Yolun açık, gönlün aşklı,

hizmetlerin ise makbul olsun. Allahım sana da cümleye de hayırlar versin."

Amcanın bu sözleri Vefa'yı şaşırtmıştı. Bu da kimdi böyle! Amca, Vefa'daki küçümseyici havayı fark etse de minnettarlıkla gülümsedi ve uzun zaman hiç insan yüzü görmeden yaşamının da getirdiği bir ruh hâliyle konuşmaya doyamasa bile, arabadan indi. Fakat sonra olan oldu Vefa tek kelime ile köyünün yolunda -amca-dan destek alsa da- kayboldu. O her şeyi çok iyi bilirdi(!), ama nedense köyü bozkır yaylasının orta yerinde duruyor, ancak Vefa'yı bir türlü yanına yaklaştırmıyor ve yolunu sarpı sardırıyordu. Vefa köyüne varabilmek için uzun süre mücadele verdi. Neticede çaresizce sırtını yıllar öncesinden tanıdığı bozkırın türküsüne yaslamakla köye ulaşabildi. Burada ne de çok hâtıra vardı. Babasının ve Tahir Usta'nın mezarları, katillerin toprakları, yıllarca ayakkabı tamirciliği yaptığı ve şimdi erkek berberi olmuş dükkân, Ağa Dede'nin evi, hepsi bir olmuşlar sessiz sedâsız köye giren Vefa'yı karşılamışlardı. Vefa, hâtıralarla bir anda sarmalandığını hissetti. Gözlerinden sebebini hiç bilmediği iki damla yaş süzüldü. Köyünü şöyle bir uzaktan görmekle bile o eski Vefa olmuş, çocuk sâfiyetine bürünmüş ve sadece köyüne, köylüsüne, akrabalarına, eşine, dostuna değil, topraklarının taşıdığı kültüre de kollarını açmıştı. Fakat soruyordu: "Sevdiklerim nerede?"

Dağdaki ermişin yaktığı kıvılcım, Vefa'nın yolunu aydınlattı. Ölüm bir son muydu? Öğretmen babada ve Tahir Usta'da Vefa'yı avlayan her ne ise, Vefa ona yöneldi. Yaşadığı günlerden, doğru alış veriş edebilmenin zevkine daldı. Soranlara ise "Ben hiç değişmedim, hep aynı Vefa'yım. Sizleri, eski günleri çok özledim." diyordu ama kabul etmek lâzım ki Vefa, ustanın çırak üzerinden el çekmesiyle yaşanan tûfandan nasibini alanlardandı. Özellikle aydın olmayı, hatta adam olmayı yanlış okuyuşu ona epey zorluklar yaşatmıştı. O gün ve ondan sonraki günler, arsa satmak için geldiği köyünde bir avuç toprak bile satmadan günler, haftalar geçirdi. Oradan ayrılmak, anılarından da kopmak istemiyordu, geçmişle barışmış, köksüz bir kuru dal iken köklerini teşhis edebilmiş, beslenip yeşerebileceği mecrasına kavuşmuştu. Artık her neye elini atarsa atсын, her nereye giderse gitsin boğulup kalmayacak, el attığını zenginleştirip güzelleştirecek, el attığıyla da zenginleşip güzelleşecekti. O hukuk diplomasını ve meslekî tecrübelerini kolunun altına aldı, gönlüne topraklarının kültürünü kattı, ustalarından yansıyan hakîkate bulanmanın sevdasıyla dolu bir yürekle, aydın olma yolunda hızla ilerlemek üzere hayatın içine daldı. Adam gibi aydınlara ise hem benim gibilerin hem de bu memleketin büyük ihtiyacı vardı...

Dipnotlar

* Araştırmacı - Yazar.

Sema ve Semah'ın XIII. Yüzyıl Öncesi Temelleri-II

» Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY*



1. Giriş

Sema-Semah kavramlarının ve ibadet uygulamalarının XIII. yüzyıl öncesi temellerini incelemeyi ve bu şekilde Anadolu'daki inanç ve müzik ilişkisini oluşturan unsurları tartışmayı hedeflediğimiz yazı dizimizin ilk bölümünde, Türklerin İslâm ile ilişkisini tarihsel boyutta tartışmıştık. Bu ve sonraki birkaç sayıda ise, günümüz Anadolu'sundaki inanç ve müzik ilişkisine temel teşkil eden Eski Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarındaki inanç-müzik ilişkisi tartışılacaktır.

2. Eski Mezopotamya Uygarlıklarının İnanç ve Müzik İlişkisine Dâir Düşünce ve Uygulamaları

Mezopotamya, Mısır, Anadolu ve Ege coğrafyalarını kapsayan bölge, antik dünyanın önemli kültür odaklarından birini oluşturur.¹ Bu topraklarda M.Ö. 3500² yılından itibaren hüküm sürmeye başlayan uygarlıklar, birbirlerini etkileyerek ve dönüştürerek özgün kültürel değerlerin oluşmasını sağladılar.³ Söz konusu ortak kültürel birikimle birlikte, önceki bölümde bahsedilen aktarım silsilesi, bu coğrafyaya ait bazı ortak müzikal özelliklerden bahsetmeyi mümkün kılar.

Ural-Alтай dillerine benzer bir dile sahip Sümerler, bu kültüre dâhil olan Akkad Hânedanı ve onun uzantıları Asur ve Babilliler, Mezopotamya'da yaklaşık M.Ö. 3000⁴ yılından itibaren hüküm sürmeye başlamışlar ve kendinden sonraki uygarlıklara,⁵ öncelikle yazılı kültür olmak üzere, sayısız miras bırakmışlardır. Eski

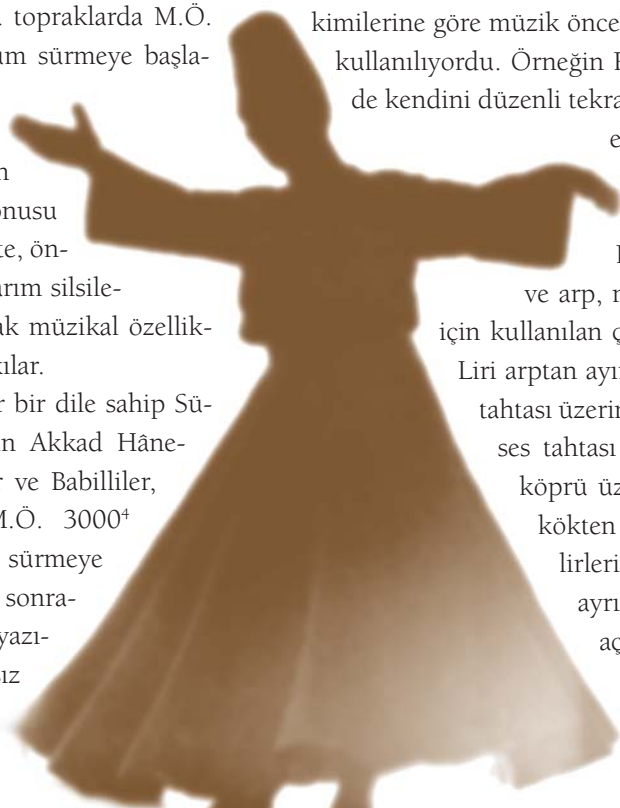
Mezopotamya'da müzik gezegen sistemi, mevsimsel ve astronomik değişimlerle ilişki hâlinde ifade edilmiştir.⁶ Bilinen en eski yazılı müzik kuramı olan⁷ Eski Mezopotamya müzik kuramı ise, bu doğrultuda kullanılan çalgı tiplerinden tel boyu oranlarına ve bu kapsamdaki matematiksel ifadelerden evreni algılayışa, dine ve felsefeye kadar, bir dizi ilginç bilgi ve bağlantı içerir. Bu bağlantılar, Mezopotamya müzik kuramının zaman içinde farklı uygarlıklar ile etkileşimini ileten ipuçları olarak da önem taşır.

Eski Mezopotamya müzik kültürü ve kuramı, geçtiğimiz yüzyılda araştırmacıların ilgisini çekmeye başladı. 1936 yılında Francis W. Galpin ile başlayan, Polin gibi diğer araştırmacıların katkıları ile yoğunlaşan çalışmalar, günümüze kadar başkaları tarafından da takip edildi.⁸ Eski Mezopotamya müziği, epik şiirin⁹ ritmik ve simetri içeren yapısından etkilenmiştir. Hatta kimilerine göre müzik öncelikle şiiri desteklemek için kullanılıyordu. Örneğin Polin, şiirin her bölümünde kendini düzenli tekrar eden son satırların, eşlik

eden melodik yapının bitişi için de bir zemin hazırladığını söyler.¹⁰

Eski Mezopotamya'da lir ve arp, müzik kuramının aktarımı için kullanılan çalgılar olarak önemlidir.¹¹ Liri arptan ayıran temel fark, tellerin ses tahtası üzerine doğrudan bağlanmayıp, ses tahtası üzerine yerleştirilmiş bir köprü üzerine iliştilmesidir. Aynı kökten oluştuğu muhtemel olan lirlerin ve arpların ne zaman ayrıştığı sorusunun cevabı ise açık değildir.¹²

En eski kalıntılarına Mezopotamya'da M.Ö.



III. bin yılın başlarından itibaren şu anki Irak sınırları içinde yer alan Ur'daki kral mezarlarında rastlanan arp¹³, dönemin Sümer mitolojisi ve inanç sistemi açısından önemli bir çalgıdır¹⁴.

Eğitimi ve taşınması ile ilgili yönlendirmelerin büyük tanrı Enlil tarafından yapıldığına inanılan arp, aynı zamanda Enlil'in kadere dâir kararlarını seslendirmek için de kullanılırdı.¹⁵ Sümer mitolojisine göre çalgı; Enlil için tanrı Ninarusha, tanrıça Nisaba'nın tavsiyeleri ve müzik tanrısı Enki'nin duaları ile yapmıştır.¹⁶ Sümer'in bu kutsal çalgısına, değişik formlardaki türevleriyle birlikte, kendisiyle eş zamanlı ve sonraki doğu uygarlıklarında, Hindistan'dan Mısır'a kadar rastlanır.¹⁷

Eski Mezopotamya'da müzik ve çalgılar, evreni anlamak için kılavuzluk etmenin yanında, doğayı anlatmakta da kullanılıyordu. Örneğin Akkad dilinde bir cırcır böceği türü, "çayırın arpi" anlamına gelen *şar-şaru* adıyla anılıyordu.¹⁸ Bir başka örnek de, Lagash hânedanı hükümdarlarından Gunea dönemine (M.Ö. 2144-2124) ait bir yazıtta karşımıza çıkar.¹⁹ Yazıtta, Gunea'nın bir tapınağa sunduğu boğa figürü ile süslenmiş arpın sesinin, boğa böğürtüsüne benzediği anlatılır.

Dönemin kültüründe arp, kutsal bir çalgı olarak değerlendirilmiş, aralarında boğa-tanrı Nanaar'ın da bulunduğu pek çok tanrının hizmetine sunulmuştur.²⁰ Anadolu'nun kültür tarihinde fazlaca rastlanmayan arpın bu işlevini, muhtemeldir ki, bölgemizde lir üstlenmiştir.

Eski Mezopotamya müzik kuramcıları, uzunca bir dönem, evreni anlamının bir yolu olarak algılanacak olan matematik-müzik ilişkisiyle ilgili öncü değer taşıyan çalışmalar da yürütmüşlerdir. Sümer ve Babil matematikçileri iki sayı arasındaki oranı, iki arp telinin uzunluklarının birbirine oranı gibi belirli ve somut bir mevcudiyet olarak görerek, bu oranlar ile evreni şekillendirdiklerine inandıkları tanrılar arasında ilişki kurarlar.²¹ Tanrıların babası ve Panteon'un²² en eski başı olan *Anu/an*'ın oran değeri 1'dir. Bu oran, müzikte sesteş aralık, yani aynı ses anlamına gelir ve ses sistemi içinde başlangıç sesi, temel ses ya da temel aralık olarak görülür. Bu oranın kısmi parçaları, diğer müzikal oranları verir.²³ Örneğin Mezopotamya müzik kuramı, bir telin yarı uzunluğundan bir oktav tizindeki sesi, 3/2 oranından tam beşli aralığı ve 3/4 oranından da tam dördü aralığı bulmakta ve bu oranlar ile tanrılar ve kontrol ettikleri evren arasında ilişkiler kurabilmektedir.²⁴ Bu ilişkiler, metinlerde geçen çalgılar, doğa ve tanrılar arasındaki ilişkilerle de örtüşür. Teller, çemberler ve devirler ile başlayan bu ilişkiler ağı, bu kültür-



Semah Töreni

lerden etkilenecek, evrilen müzik kültürlerinin ortak özelliklerinden olan bir felsefi yaklaşımın, yani müziği evreni anlamının en önemli yollarından biri olarak kabul eden anlayışın da, bilinen ilk halkasını oluşturur.

Dipnotlar

* Atılım Üniversitesi Öğretim Görevlisi.

- 1 Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, Tübitak Yayınları, Ankara, 1997.
- 2 "Mezopotamya'da M.Ö. 3000'li yıllara dayanan Sümer uygarlığından önceki dönemde de yaklaşık M.Ö. 3500'lü yıllara kadar kültürel izler sürülebilir." (Duchesne-Guillemine, 1981)
- 3 Bu bağlantılarla ilgili ayrıntılı bilgi için Ekrem Akurgal'ın *Anadolu Uygarlıkları* (1988) ve *Anadolu Kültür Tarihi* (1997) adlı kitaplarına başvurulabilir.
- 4 "Duchesne-Guillemine, 1981"; Cenk Güray, *Bin Yılın Mirası-Makam*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- 5 Bu akış kendi coğrafyasında yer alan Med, Akamenid ve Part Hânedanları ile Anadolu Uygarlıklarını da yoğun olarak etkilemiştir.
- 6 "Polin, 1954."; Güray, a.g.e., 2011.
- 7 Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı-Ses Sistemi*, Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul, 2001; Güray, a.g.e., 2011a.
- 8 Örneğin "Mc Clain (1984, 1994), Dumbrell (1998), Kilmer (2002), Sheata (2002) vb."; Güray, a.g.e., 2011a.
- 9 Özellikle destan anlatımı üzerinde yoğunlaşan şiir türü.
- 10 "Polin, 1954."; Güray, a.g.e., 2011a.
- 11 Bu arada bağlama tipli, uzun saplı telli çalgılar da M.Ö. 2000'li yıllardan itibaren Mezopotamya'da görülebilmektedir (Polin, a.g.e.).
- 12 Zeynep Helvacı, *Lirin tarihi: Eski Ön Asya ve Yunan Uygarlıklarında Kullanılan Lirilerin Karşılaştırılması*, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.
- 13 Akurgal, a.g.e.; Güray, a.g.e., 2011.
- 14 Duchesne-Guillemine, a.g.e.; Güray, a.g.e., 2011.
- 15 Galpin, a.g.e.
- 16 Galpin, a.g.e.
- 17 Galpin, a.g.e.
- 18 Kilmer, a.g.e.
- 19 Polin, a.g.e.
- 20 Polin, a.g.e.
- 21 Can, a.g.e.
- 22 Bir mitoloji ya da dine ait tüm tanrılar, tanrılar meclisi.
- 23 Dünyadaki yaratılışın bütün hâlindeki bir boşluktan (abis) kaynaklandığını öngören Eski Mısır sistemi de bu boşluğu yaratım sürecinin arketipi olan bir çember olarak görmüş ve 1 sayısını bu çemberle, en büyük tanrı olan Ra'yı da sembolize edecek şekilde özdeşleştirmiştir. Aynı şekilde, onlar da bu çemberi bölerek değişik müzikal oranlarını bulmuşlardır ("Gadalla, 2001"; Güray, a.g.e., 2011).
- 24 Can, a.g.e.

Ezân - ı Muhammedî

» Yüce GÜMÜŞ *

“Bu ezanlar ki şehâdetleri dinin temeli.”



“Ezanlar her makamda okunabilir ise de, ekseriya rast, hicâz, uşşak, beyâtî ve sabâ makamlarından nida edilmektedir. Ezana başlarken hangi makam icra edilecekse, ilk nida edilen Allahû Ekber ile sanki makamın perde gösterilmesi yapılır. Burada istitrat (sırası gelmişken) kaydetmek isterim ki, her kim neyi okursa o okuyuşu evvelâ kendi duymalı ve hissetmeli ki dinleyenlere de hissettirebilsin.”

Günümüzde pek çok (millî ve mânevî) değerimize olan yoğun ilgi, hiç şüphesiz geleceğimiz için fevkalâde sevindiricidir. Fakat bu ilgiyi kaldıracak veya destekleyebilecek tam donanımlı insanların ne derecede var oldukları ya da sayılarının ihtiyacı karşılayacak seviyede olup olmadığı meselesi, insanı bir nebze düşündürüyor. Var olan bu kıymetli aktarıcılarının yerlerine yenilerinin yetişmesi için, kaynaklarımızın bihakkın ortaya çıkarılması ve talep edenlerin bu bilgilerle yoğun bir şekilde hemhal olması gerekir. Mûsikîden edebiyata, hattan ebrûya, tezhipte hemen her dalda insanlar, doğru ve bizim olana açıkça ulaşabilmelidirler. Tespit ve tatbik meselesinin önemi unutulmadan değerlerimizin sarıh bir şekilde günden güne artan bir ilgiyle incelenmesini umut ediyoruz...

Bu fikirler zihnimizi meşgul ederken Gülnuş Vâlide Sultan Camii ile Üsküdar İskele Camii müezzinlerinin karşılıklı okudukları ezanın hoş nağmeleri ve değerli mânâları geldi kulağımıza. Kulağımıza gelen bu ilâhî davet aklımıza da sorular getirdi beraberinde. Ezanın önemi, husûsiyetleri ve günümüzdeki ahvâli neydi acaba? Belki bu konudaki cehâletimizi biraz kırarız ümidiyle yaptığımız araştırmalarımızda, fevkalâde iyi hazırlanmış araştırma yazılarına rastladık ve birkaç yazıdan oluşan bir dizi olması umuduyla, araştırmalarımızı siz değerli okuyucularımız ile paylaşmak istedik.



Gülnuş Vâlide Sultan ve Mihrimah Sultan (Iskele) Camileri - Üsküdar

Kıymetli bir hocamın kütüphanesinde rastladığım Prof. Dr. Bedii N. Şehsuvaroğlu tarafından hazırlanmış bir kitabı incelerken Eczacı, Yarbay, Neyzen Halil Can Beyefendi'nin, 2 Temmuz 1967 yılında İstanbul Erenköy'de yazdığı ezanla alakalı bir makalenin Halil Can Bey'in vefâtından sonra hazırlanmış bu hatıra kitabına¹ alındığını gördük ve yazı dizimize bu makale ile başlamak istedik. Oldukça kıymetli bilgilerin yanı sıra, kullandığı latif yazı dilinin son derece güzel oluşu, makaleyi günümüz kelimelerine yaklaştırmak için yapmamız gereken çalışma isteğini söndürdü. Bunun yerine anlamını unuttuğumuz kelimelerin yanına parantezler açıp lugat mânâlarını yazmak, bize daha anlamlı geldi. İlave olarak âyet, hadis ve bazı terimlerin açıklamalarıyla, makaleyi daha anlaşılır kılmak için gösterdiğimiz çalışmada hatalarımız olduysa, affınıza sığınarak iyi okumalar dileriz...

EZANLAR²

Halil Can (1905-1973)

Ezanlar Müslümanlara farz olan namaz vakitlerini bildirmek için yüksekçe bir yerde, minarelerde, mâlum olan şekilde okunur. Bayram, cenaze, terâvîh gibi farz olmayan namazlar için ezan okunmaz. Zaman-ı saadette ilk defa ezan okuyan Hazreti Bilâl Habeşî (R.A.)'dir.³ Siyeri Veysi'de⁴ kaydedildiğine göre: Ashâb-ı Kirâm'dan Abdullah Bin Zeyd (R.A.)'in gördüğü bir rüyada hâlen okunmakta bulunan tarzını müşâhede ile keyfiyeti Seyyid-i Âlem (S.A.) Efendimize arz eyledikde, taraf-ı risâletpenâhî'den (peygamberimiz): “İnneher rû'yâ hakkun inşaallahütte alâ.” (Bu gördüğün rüya haklıdır.) buyurulup aynen Bilâl-i Habeşî (R.A.) Hazretleri'ne talim edilmesi hakkında irâde-i peygamberî sadr (meydana gelmek) olmuştur. Böylece Hazreti Bilâl (R.A.) ilk defa sabah ezanını okuduğunda Ömer İbn-ül Hattab (R.A.) işiterek derhal huzûr-ı pürnûr-ı peygamberîye varıp: “Yâ Resûlallah! Ol celâl-i ehadiyyet hakkı için ki (birliğin büyük tecellisinin hakkı için ki) seni bize peygamber-i sâdikü'l-va'dül-emin göndermiştir. Bu vak'ayı bediâtü'r-resm-i serâperde-i hayâlde ben dahî temâşa (seyretmek) eylemişim, lâkin sebâkını Abdullah dedi.” diyerek mâruzatta bulunmuştur.⁵ İşte o zamandan beri müminlerin rûhuna, kalbine haşyetullahı (Allah korkusunu), muhabbetullahı (Allah'a karşı beslenen ilâhî sevgi) ve muhabbet-i Resulullahı (Peygambere karşı beslenen sevgi) nakş ile huzûr-ı ilâhiye davet ve saf beste-i ubûdiyet (kul olduğunu bilip Allah'a itaat etmek) olmağımız için nida olunan ezan aynı te'sir ile ilâ yevmül-kıyam (kıyamet gününe kadar) devam edecektir.

Ezanlar her makamda okunabilir ise de, ekseriya rast, hicâz, uşşak, beyâtî ve sabâ makamlarından nida edilmektedir. Ezana başlarken hangi makam icra edilecekse, ilk nida edilen Allahû Ekber ile sanki makamın perde gösterilmesi yapılır. Burada istitraten (sırası gelmişken) kaydetmek isterim ki, her kim neyi okursa o okuyuşu evvelâ kendi duymalı ve hissetmeli ki dinleyenlere de hissettirebilsin.

İşte, Allahüekber, Allahüekber nidâ-yi mürşidâne-sini duyurabilen bir müezzini dinleyenler “el izzetü lillah” (izzet, şan ve şeref Allahu teâlâya mahsusuttur), “vel azametü lillah” (azamet, büyüklük Allahu teâlâya mahsusuttur), “vel kibriyâyı lillah” (ululuk Allahu teâlâya mahsusuttur) cümle-i duâiesiyle evsâf-ı beşeriyetten tecerrüd ederek (insanî vasıflardan soyunarak) sıfat-ı ubûdiyetini (ileri derecede ibadet ve kulluk etme) idrâk ile Cenâb-ı Hakk'a şükürlerini arz ederlerken ikinci defa tekrar edilen Allahüekber, Allahüekber nidâ-yı medîdini (uzatmasını) işitmekle fuyuzât-ı ilâhiyeden (ilâhî feyizlerden) nasibini alır. Burada müezzin şîga-yı sadr (gür bir şekilde) ve vüs'at-i savtına (güzel bir ses ile) göre okuduğu makamın zengin nağmelerini icra eder.

Son zamanlarda dinlediğim ezanlarda lafzatullah (Lafza-i Celâl: Cenâbıhakk'ın en yüce adı olan ve ulûhiyete mahsus sıfatların hepsini kendinde toplamış bulunan Allah kelimesi) anlaşılmasız bir tarzda söylenmekte, sanki (Lahüekber, lahüekber) gibi okunmaktadır ki katiyyen doğru değildir. Esmâ-i ilâhiyyenin hepsini câmi olan (toparlayan) lafza-i celâl bütün vuzuh (açıklık) ve haşmetiyle nida edilmeli ve daima izzet-i rubûbiyyetle (Allah'ın büyüklüğü) menzile-yi ubûdiyet (kul olduğunu bilip Allah'a itaat etmek) hatırdan çıkarılmamalıdır.

Bundan sonra vahdaniyyet-i ilâhiyyenin (Allah'ın ortağı ve benzeri bulunmaksızın tek oluşu, varlığı-nın birliği) tasdik ve şehâdetini beyan eden;

“Eşhedü enlâ ilâhe illallah.”

nidâsıyla hissiyât-ı îmanın takviyesi, kulûb-ı mü'mini tenvir (müminlerin kalplerini aydınlatmak) etmek üzere ikinci defa okunan “Allahüekber”ler gibi aynı perdeden icra edilir. Bu şahâdet-i tevhid, ikinci defa tekrar edilirken “fâ'lem ennehu lâ ilâhe illallah” (Ey Muhammed! Bil ki Allah'tan baş-



Mardin Ulu Camii

ka ilâh yoktur. Hem kendi günahın, hem de mümin erkeklerin ve mümin kadınların günahlarının bağışlanmasını dile! Allah, (dünyada) gezip dolaştığımız yeri de, (ahrette) gezip dolaşacağınız yeri de bilir.) (Kur’ân-ı Kerîm, s. 510, 26. cüz, sûre-i Muhammed, 19. âyet-i kerîmenin başı) mânâ-yı müfidini tasdiklen icra edilen makamın kararına müteallik (ilgili) perdeler istimaliyle (icra edilerek) nihâyetlenir. Bundan sonra; “Eşhedü enne Muhammeden Resûlallah.”

kelime-i müniciye-i (kurtaran) şehâdet okunur ki aynen şehâdet-i tevhiddeki perdeden fakat nûr-ı Muhammediye’den iktibâsı feyz-i tefhim edecek nağmeler (nûr-ı Muhammedî’nin mânâsını bildirecek güzel nağmeler) tertibiyle icra edilir. Bundan sonra sebep-i hilkat-i âlem (âlemin yaratılma sebebi) olan zât-ı seniyye-i Peygamberî’nin (Peygamberimizin yüce şahsında) taraf-ı rabbânîden (Allah’a ait olan) sunûf-ı beşere (beşer sınıfına) ve bütün âlemlere ihsan buyurulan bir ni’met-i uzma (büyük nimet) olduğunu tasdik sadedinde;

“Eşhedü enne Muhammeden Resûlallah.” tekrar edilip, makamın icâbı perdeler kullanılarak nağmeler tertibile karar verilir. Bundan sonra (salâha hazır ol) mânâsına gelen;

“Hayyâlessalâh”

ın birinci okunuşu ezanın meyânını teşkil eder. Burada müezzinin okuduğu makamın meyânına mahsus nağmeler ile “innessalâte تنها ani’l-fahşa-i vel-münker” (muhakkak ki namaz sizi bütün kötülüklerden men eder) kavli-i kerîminin mânâsını teşrih (bir meseleyi bütün yönleriyle incelemek, açıklamak, meydana çıkartmak) edercesine tertib-i nagamâtı âvaz edüb tekrar hayyâ lessalâh’ı nida ederek karar eder.

Bâdehu (ondan sonra) “kad efleha men tezekkâ ve zeke resm-i rabbihî fesallâ”⁶ (arınıp saflaşan gerçekten kurtulmuştur, Rabbinin ismini zikredip, bilfiil salât eden kurtulmuştur) hikmetini mübin;

“Hayyâlelfelâh”

nidâsı ile şeriat-ı mutahhara-i peygamberiyyeye (peygamberin mübarek şeriatına) cân ü gönülünden râgıp (istekli) ve tâbi ve bunu icrâda samîmî olan ehl-i îmanın felâha vusûlî (kurtuluşu) için huzûr-ı ilâhiyyeye durmağı ve “esselâtü mi’raci’l-mü’min” (namaz müminin miracıdır) mânâlı hadîs-i şerîfini tahattür (hatırlama) ederek namaza ibtidâr-ı ni’met telakkî eylemelerini (başlamak için acele etmeleri) tebşir eden kısım okunur ki bunda müezzin ikinci bir meyan icrâsı ile (felâha hazır olmağı) müjdeler ve aynı ifadenin ikinci defa tekrarında karar verir.

Bundan sonra “Allahüekber, Allahüekber lâ ilâhe illallâh.” tekbir ve tehlilleri (kelime-i tevhîdi söylemek “lâ ilâhe illallah”) okunarak mü’min kalblerin sahibleri sıfat-ı ubûdiyetlerini (kulluğun gereklerini dikkatli bir şekilde yerine getirmek) bir daha idrak ile huzûr-ı ilâhiyyeye teveccüh ederler.

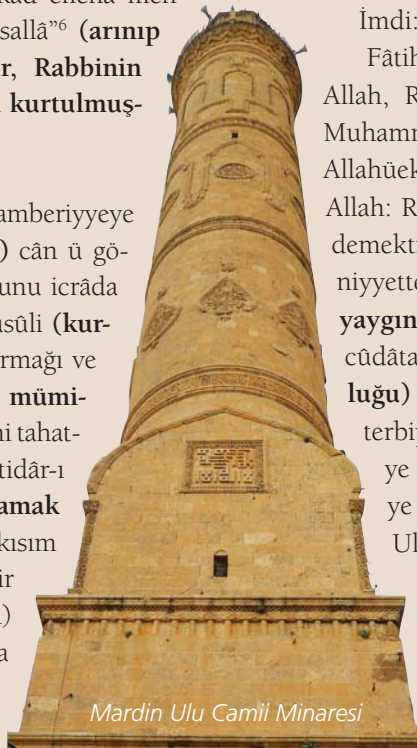
Sabah ezanlarında “hayyâlelfelâh” tan sonra (namaz uykudan hayırlıdır) mânâsına gelen “esselâtü hayrûn minen nevm” nidâ-yı tekîdi ilâve olunur. Bu ilâvenin Bilâl-i Habeşî (R.A.) Efendimiz tarafından yapıldığı rivayet edilmektedir.

Buraya kadar tafsil edilen ezanın tarifi, icrâsı ve bu husustaki târihî malumattan sonra urafâ (ârifler) zümresi olan Allah velîlerinin ezân-ı Muhammedî hakkındaki kudsî beyanlarından bahsedelim. Sofiye tâifesinin Melâmî kolu ulularından Muhammed Nûr-ı-Arab (K. S.) Hazretleri sırr-ı ezan hakkında âtideki (aşağıda gelecek olan) şerhi tertib buyurmuşlardır:

Ey tâlib-i hakikat! Sûre-i Fâtiha ki ümmü’l-Kur’ân’dır. İtibar olunan merâtub-ı ilâhiye (ilâhî mertebeler) beştir. Evvelkisi “mertebe-i ulûhiyet” ki (Allah’ın zât mertebesinden sonra bütün ilâhî sıfat ve isimleriyle zuhur ettiği ilk tecelli mertebesi) (elhamdülillah); ikincisi “mertebe-i rubûbiyet” ki (Rab olmak) (rabbü’l-âlemin), üçüncüsü “mertebe-i Rahmâniyyet” ki (Kâfir-mümin ayırmadan yarattığı bütün varlıklara merhamet eden, nimet veren) (er-rahman), dördüncüsü “mertebe-i rahîmiyyet” ki (merhametli, acıyan, esirgeyen) (er-rahîm), beşincisi “mertebe-i mâlikiyyet” ki (sahip olan) (mâlik-i yevmüddin) dir. Yani ulûhiyet sahibinin ismi (Allah); rubûbiyyet sahibi (Rabb), rahmâniyyet sahibi (er-rahman) rahîmiyyet sahibi (er-rahîm), mâlikiyyet sahibi (mâlik) dir.

İmdi:

Fâtiha-i şerîfede olan bu esmâ-ı hamse ki Allah, Rabb, Rahman, Rahîm ve Mâlik; Ezân-ı Muhammedî’de dahî mevcuttur. Evvelâ dört kere Allahüekber demek; ulûhiyyet sahibi olan Cenâb-ı Allah: Rabb, Rahman, Rahîm ve Mâlik’den ekber demektir. Zîra ulûhiyyet rubûbiyyetten, rahmâniyyetten, rahîmiyyetten, mâlikiyyetten eâm (çok yaygın) ve eşmeldir. Çünkü ulûhiyyetin mevcûdâta ve mâdumâta şumûlu (varlığı ve yokluğu) vardır. Rubûbiyyet mevcûdâta hastır. (Rab terbiye edicidir.) Rahmâniyyet niâmı dünyevîye icâdına hastır. Rahîmiyyet niâmı uhrevîye hastır. Mâlikiyyet mülkü tasarrufa hastır. Ulûhiyyet cümleye şâmidir. Bundan ötürü ulûhiyyet sahibi olan Allah’ın cümle merâtıp (mertebeler) sahiplerinden ekber olduğu anlaşılır. Mâlûm ola ki (cem’i) iki kısımdır. Birisi “cem-i ilâhî”, ikincisi



Mardin Ulu Camii Minaresi

“cem-i Muhammedî”dir. Zâtta vâhit, merâtipte müteadid olan cem-i mezâhir ve mevcûdâtı yani Er-rahman, Er-rahim, El-kuddûs vs. gibi cümle esmâ-ı câmiyyete cem-i ilâhî ve “ehadiyyetü'l-cem’i” (**Ahadiyetü'l-Cem Makamı: Bekâbillah mertebelerinin 4. ve sonuncusudur. Bu makam Makam-ı Muhammed’dir. Makam-ı Mahmud da denilir. Kesret olan varlıklardan kaydın kaldırıldığı yerdir. Bundan sonra başka bir makam da yoktur, en yüce mertebedir. İbrahim (A. S.) Tevhid babası olduğu halde bu makama ancak Muhammed (S. A. V.) Efendimizin müsadereleri ile girebilir.**) denir. Madde-i mümkinattan olan “zât-ı Muhammedî”, min vech-i mir’ât ve tafsil-i haktır. Buna da “cem-i Muhammedî” derler. İşte bu sebepten “cem-i ilâhî” Hakk’ın bâtını ve “cem-i Muhammedî” Hakk’ın zâhiridir. Ezanda mükerrer zikrolunan “eşşehü enlâ ilâhe illallah”, cem-i zevâhir ve bevâtında (**içte olan gizli şeyler**) Zât’tan (**Hakk’dan**) gayri olmadığına şuhut ederim, demektir. “Cem-i zâhir”, makam-ı şerîat yani “hazretü'l-cem’i” ve “cem-i bâtın” makam-ı hakikat yani “makamü'l-cem’i”dir. İkisi cem olundukta cem’ü'l-cem’i (**varlığın dan tamamen soyunup kendinden geçme ve bütün mevcûdatta Allah’ın tecellilerini müşâhede etme mertebesi**) olur. Mâlûm ola ki cem-i Muhammedî fezlekesi (**ana hatları ile yapılan özeti**) yani Resûlullah’ın şahs-ı enveri (**nurlu şahsı**) mecmû ins ü cinne Resûl, yani Hakk’a davet edici gönderilmiştir. Bil ki cemi-i mümkinâta şumûlû (**kapsamak**) vardır. Çünkü (küntü nebiyyen ve âdem ü beyne’l-mai ve tıyn) (**Ben Nebî - Peygamber - olduğum vakit Âdem henüz su ve toprak arasındaydı - yani henüz yaratılmamıştı**) hadîs-i şerîfi buna işarettir.

Bundan ötürü ezanda iki kere “eşhedü enne Muhammeden Resûlallah” zikrolunması, birisi ünse birisi cinne davete şumûlû olduğuna delildir. Müezzin bu kelimâtı kibleye müteveccih (**yönelmek**) olduğu zaman okur. Mâlûm ola ki Hakk Teâlâ, Âdem Aleyhisselâm’ı halkedip vâdi-i Nûman’da yani Sahra-i Arafat’ta, zürriyetini arkasından ihrac ederek suedâyı (**Hakk katında**

makbul olan, kurtulmuşlardan sayılan kimse) arkasından, eşkiyâyı solundan yarattığından Said ehl-i yemin (**sağ taraf**) ve eşkiya ehl-i şimal (**sol taraf**) olduğu cihetle “Elestü bi rabbiküm?” (**Ben sizin Rabbiniz değil miyim?**) hitâbı müstetâbını sa’d (**bahtiyarlık ile**) işidüp, tahkiken (**gerçekten**) “Belâ.” (**Evet.**) dedikleri gibi, eşkiya dahî işitmeyüp takliden “belâ” dediler. İmdi, müezzinin ezanda sağa dönüp hayyâlessalâh demesi, sued-i ins ü cinni salâha davete ve sola dönüp hayyâlel-felâh demesi, de eşkiyâ-i ins ü cinni felâh yani tevhîde davetine işarettir. Tevhid ise aynı felâhtır. Müezzinin kibleye dönüp iki kere Allahüekber demesi, bir kere Hazret-i Gayb’a, bir kere de Hazret-i Şehâdet’e işarettir. Lâkin Hazarâtü'l-Gayb, Hazarâtü'l-Şehâdet’ten ekberdir. Ancak Hakk Teâlâ merâtip hasebiyle tekessür eder. Ehadîyyeti (**Allah’ın birliği**) zât olup gayrı yoktur.

Allah Resûlû sallallahü aleyhi ve sellem buyurdu:

“Ezanlarınızı seçkinleriniz okusun, namazlarınızı da Kur’ân’ı iyi bilip okuyanlarınız kıldırınsın!”⁷

Yazı dizimizin birinci kısmını Hazreti Peygamber’e ait bir hadîs-i şerif ile bitirdik ki ikinci bölümün konusu hakkında bize ışık tutsun...

Dipnotlar

- * Kültür ve Turizm Bakanlığı, İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Top. Sanatçısı.
- 1 Prof. Dr. Bedii N. Şehsuvaroğlu, **Eczacı Yarbay Neyzen Halil Can**, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1974.
- 2 Temmuz 1967, Erenköy - İstanbul
- 3 BİLÂL-İ HABEŞÎ: Peygamber Efendimizin müezzini. Ashâb-ı Kirâm’ın önde gelenlerinden ve ilk Müslümanlardandır. Künyesi Ebû Abdullah’tır. Habeşistanlı bir aileye mensup olup babasının ismi Rebah, annesinin ismi Hamâme’dir. (M. 581) senesinde Mekke’de doğdu. 20 (M. 641)’de Şam’da vefat etti. Kabri Şam’da Bâbüssagîr’dedir.
- 4 s. 163-165, Vezirhan Matbaası, 1286 Muharrem.
- 5 Rivâyete göre ezan, sahâbeden ve Medineli ensârdan Ebû Muhammed Abdullah bin Zeyd bin Sa’lebe’nin (vef. H. 32) gördüğü bir rüyada kendisine öğretilmesi ve bunu Cenâb-ı Peygamber’e nakletmesi üzerine vaz edilmiştir. Bunun üzerine Ömer aynı rüyayı kendisinin de görmüş olduğunu iddia etmiş ve Abdullah bin Zeyd’in kendisinden önce davranıp Hazret-i Muhammed’e rüyasını anlatmış olmasından üzüntü duymuştur.
- 6 Alâ sûresi 14 – 15. âyetler.
- 7 İbn Abbas radiyallahu anh. Ebû Dâvud.



Sabri İbrahim Alagöz'ün Şiirlerinde Göç

» Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL¹



“Göç” teması, destanlar devrinden itibaren Türk edebiyatında geniş yer tutan temalardan biridir. Tarih boyunca Türklerin çok farklı coğrafyalara yayılmaları ve tarihte hareketli bir hayata sahip olmaları; yaşadıkları coğrafi mekânları zaman zaman isteyerek veya zorunlu olarak değiştirmeleri, Türk edebiyatına yaygın olarak konu olmuştur. Balkan Harbi'nden sonra yaşanan göçler gibi daha yakın zamanda yaşanan göçler de Türk edebiyatında yankı bulmuştur. Şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi edebî türlerde ve sinema dünyasında ortaya konulan “göç” temalı eserler tespit edilmeli ve bunlar üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapılmalıdır.

Balkanlardan yapılan göçler, bizzat göçmen konumundaki sanatçılar tarafından edebiyata aksettirildiği gibi Türkiye’de yaşamakta olan kişilerce de eserlere konu edilmiştir. Bir üçüncü zümre de Balkan topraklarında kalan şâir ve yazarların göç hadisesine bakışıdır ki onların yaklaşımları diğer iki zümreden daha farklıdır.

Bizim burada incelemeye çalışacağımız şâir, hâlen Bulgaristan’da yaşamakta olan Sabri İbrahim Alagöz’dür.

Sabri İbrahim Alagöz, Bulgaristan Türklerinin yetiştirdiği önemli bir şâir, yazar ve fikir adamıdır. Alagöz, 1937 yılında Koşukavak’a bağlı Hisar köyünde doğdu. İlkokulu köyünde, rüştiyeyi Koşukavak’ta okuduktan sonra Kırcaali Türk Pedagoji Okulu’ndan mezun oldu. İki yıl Koşukavak Türk Lisesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı derslerine girdi. Daha sonra Sofya Üniversitesi Şarkiyat Bölümü’ne kaydoldu. Beş yıllık eğitim sonunda Türk Dili ve Edebiyatı ile Bulgar Dili ve Edebiyatı uzmanı olarak mezun oldu. Bir süre gazetecilik yaptıktan sonra hukuk fakültesine kaydoldu ve beş yılda ikinci fakülteden de mezun oldu.

Yeni Işık gazetesi ve Yeni Hayat dergisi ile Sofya radyosunun Türkçe Yayınlar Bölümü’nde görev aldı.

1992–1998 yılları arasında Kırcaali Öğretmen Enstitüsü’nde Edebiyat, Sofya’daki Yüksek İslam Enstitüsü’nde de Anayasa Hukuku ve İslâm Kurumları dersleri verdi.

Alagöz, hâlen Sofya’da faaliyet gösteren “XXI. Yüzyıl Türk Kültür Merkezi”nin başkanıdır. Yazar, Kaynak dergisini yayınlamakta; ayrıca Etnodialog dergisinin müdürlü-

ğünü sürdürmektedir. Ümit dergisinin de redaktörlüğünü yapmıştır.

Bulgaristan Özgür Yazarlar Birliği ve Bulgaristan Gazeteciler Birliği üyesidir.

Balkanlardaki Türk kültür varlığının yaşatılması yolundaki üstün hizmetlerinden dolayı 2010 yılında Celal Bayar Üniversitesi tarafından kendisine bir şilt takdim edilmiştir.

Eserleri

- *İki Mezar Arasında - Şiirler*, Sofya 1995.
- *Gözlerim Duman Duman - Şiirler*, Sofya 1997.
- *İçimizdeki Sönmeyen Kandiller - Şiirler*, Sofya 2002.
- *Yaşım Yüz Otuz Bir - Makaleler*, Sofya 2009.
- *Ayrıca çok sayıda çeviri eseri bulunmaktadır.*

Şiirlerinde Göç

Sabri İbrahim Alagöz’ün şiirlerinde tematik yönden bir zenginlik dikkati çekmektedir. Şâir, felsefi konuların yanındaki tabiata, aşka, sosyal hayata, bireysel duygulanışlara ve gezip gördüğü yerlere dâir şiirleri ile Bulgaristan Türkleri edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Alagöz’ün şiirlerinde Bulgaristan Türklerinin hayatına, sosyal-kültürel sorunlarına da geniş yer verilmiştir. Bunlar arasında 1989 yılında Türkiye’ye yaşanan zorunlu göçün dikkate değer bir yeri vardır. Şâir, zorunlu göçü hazırlayan şartlara ve göçün trajik sonuçlarına da şiirlerinde yer vermiştir. Alagöz’ün şiirleri bir anlamda göç hadisesinin insan ruhunda ortaya çıkardığı tesirleri aksettiren birer psikolojik belge olarak da görülebilir.

Sabri Alagöz’ün durumu, göç temalı şiir yazar birçok şâirden farklıdır. Zîra Alagöz’ün babası, doğup büyüdüğü Koşukavak’ta yaşamış ve orada vefat etmiştir. Annesi ise Bursa’da vefat etmiştir ve mezarı Uludağ’ın eteklerindedir. Bu durum, şâirin ruh dünyasında çok büyük bir travma ortaya çıkarmış olmalıdır ki ilk kitabının adı “İki Mezar Arasında” adını taşımaktadır. Sadece bu kitap adı bile Balkanlardan yapılan göçle yaşanan trajedinin boyutlarını gözler önüne sermeye yeterlidir.



“İki Mezar Arasında” başlığından da anlaşıldığı gibi şâir, zorunlu göçü, hem ferdi olarak ruh dünyasına tesiri bakımından hem de gözlemlerine dayanarak sosyal tesirler açısından şiirine aksettirmiştir.

Sabri Alagöz “Evime Gidemem” başlıklı şiirinde, doğduğu köydeki akrabalarının ve diğer insanların göç etmelerinden doğan duygularını şöyle dile getiriyor:

*“Evim var, bir Rodop dağı eteğinde
Evime gidemem
Kapısının mandalına değimem.
Ellerim ateş olur yanar...
Ne bir köpek havlaması,
Ne bir insan sesi.
Vurunca yüzüme içerden gelen
Ana, baba, kardeş esintisi,
Yaralarım tazelenir sızıl sızıl.
Kanım, düşüncelerim
Sarmaş dolaş olur
Köyümün kenarındaki ırmaktan farksız
Akar gider bilmem nereye?”²*

Şâirin bir zamanlar annesi, babası, kardeşleri ve sevdikleri ile birlikte yaşadığı evlerine gidemeyişi, bütün bu yakınlarının göç etmeleri sonunda evlerinin bomboş kalması yüzündendir. Bu boşluk, şâirde “anlamsızlık” duygusu uyandırmakta ve ıstırabı daha da ziyadeleşmektedir.

Alagöz, “1989 Yazı Bozgunu”na ithaf ettiği “Kara Tiren” başlıklı şiirinin ilk dördlüğünde:

*Kara tiren, kara tiren
Yüreklere yara tiren
Söyle niçin ilelebet
Alıp gittin yârimi sen?”³*

mısralarıyla isyanını halk şiiri tarzında dile getiriyor. 9 Temmuz 1994 tarihinde Kırcaali’de yazdığı şiirini “Neden geldik şu dünyaya?” sorusuyla nokt alıyor. Bu soru yaşananların anlamsızlığına isyanın bir başka ifadesidir. Aynı zamanda son derece insânî bir durumun dile getirilmesidir. Yaşanan isim değiştirme, baskı, zulüm ve göçün insanın varoluş gayesine, dünyaya geliş sebebine ne kadar aykırı olduğu da böylece vurgulanmaktadır.

Sabri Alagöz’ün “Sensizlik” şiirinin başlığının altında “Bursa şehrinde Allah’ın rahmetine kavuşmuş olan ANNE’me” ibâresi yer alıyor. Şiir şu mısralarla sona eriyor:

*“Dünya var oldukça
Kalbimi rahata bırakmayan
Sonsuz sızısın!..”⁴*

Şâirin, ölümünden sonra bile “kalp sızısının” kıyamete kadar devam edeceğini ifade etmesi, yaşadığı ıstırabın şiddetini göstermektedir.

“Çocukluk Anıları” başlıklı şiirinde ise Alagöz, yıllardan sonra gittiği köyündeki belli başlı yer adlarını saydıktan sonra:

*“Çocukluğumun izlerini arıyorum
Dikenli Tarla’da.
Ayaklarım perperişan,
Bomboş kalan köyümde
Yüreğimin acılarını sarıyorum.”*

diyor. Ancak bu acıların kolay sarılamadığını şiirin devamındaki mısralardan anlıyoruz:

*“Her adımda, her köşede
Canlı cansız her varlıkta
Çocukluğumun izlerini arıyorum!..”⁵*

Şiirde, bir insanın çocukluk anılarının izlerini bulamaması ve bunun yarattığı ıstırap dikkati çekiyor.

Şâir “Gizli Göç’e” ithaf ettiği “Çağdaş Rodop Efsanesi”nde Türk köylerinin zorunlu göçle boşaltılmış olmasından duyduğu “iç sızısını” fizikî mekânlardan yola çıkıp soyut düşüncelere ulaşmak sûretiyle, masal atmosferi içerisinde, oldukça etkili bir tarzda dile getiriyor:

*“Bir varmış,
Bir yokmuş
Bir zamanlar onun orda
Dağ başında
Yıldız yıldız evler varmış.
Bir avuç toprak üzerinde
Dağ ırmağı durmaz, çağlarmış.
Şimdi,
Şimdi ise,
Ne çocuk bestesi
Ne sevgiden sinelerin titremesi.
Ne köpek havlaması
.....
Işıklar kararmış
Dört bucak ıssız mı ıssız
Güneşe öpücük yollayan
Ampuller sararmış.
Salıncaklar bebedsiz.”⁶*

Şâir bu hal karşısında “Gözlerim buğulu / Gözlerim duman duman.” diyerek hasretini, ıstırabını ve çaresizliği dile getiriyor.

Sabri İbrahim Alagöz, kitabına da ismini veren “İki Mezar Arasında” şiirinin başlığının altına şu ibâreyi koymuş: “Yüce Tanrı’nın rahmetine kavuşan ANNE ve BABAMA”. Bu ithaftan da anlaşılmaktadır ki şâir, daha önce de ifade edildiği gibi annesinin ve babasının mezarlarının ayrı ülkelerde bulunmasından büyük bir ıstırap duymaktadır. Şâir ıstırabının şiddetini, Bulgaristan Türklerinin trajedisıyla de birleştirerek etkili bir dille anlatmaktadır:

“Güneş üç boy üzerime inmiş
Cayır cayır yakıyor beni.
Alınyazım alnımdan silinmiş,
Ölümün zehirli oku vuruyor
‘Milletim’, ‘Dinim’, ‘Dilim’ diyeni.
Gariplik dünyasında
Ne garip bir insanım
.....
Cehennem kuyusu bir mağaradayım.
Doğduğum köyde babamın mezarı,
Yeşil Bursa’da Uludağ eteklerinde
‘Gel biraz da burda kal!’ diyen anamın.
Ben garip oğlu garip
İki aradayım!
.....
İki mezar...
Babam ‘Kal’ diyor,
Anam: ‘Gel’ diyor.
Kalsam Anam gücenir,
Gitsem Babam gücenir.
Tarihin, talihin silleleri arasındayım.”⁷

Şâir bu şiiriyle bir bakıma Bulgaristan Türklerinin sözcülüğünü de yapmaktadır. Zira “Alınyazım alnımdan silinmiş” ifadesi, burada yaşayan hemen bütün Türklerin yaşadığı hâlin ifadesidir. Şâire göre “Milletim”, “Dinim”, “Dilim” diyenlerin başına gelenler; bir başka ifadeyle millî kimliği savunanların yaşadıkları; Tanrı’nın yazdığı alınyazısının insanlar tarafından silinmeye çalışılması; millî kimliğin yok edilmeye uğraşılması demektir. Burada “alınyazısı” ile “millî kimlik” arasında sıkı bir bağ vardır.

“Alınyazım alnımdan silinmiş” ibâresiyle şâir, Cengiz Aytmatov’un dünya edebiyatına mâl ettiği “mankurtlaştırma” operasyonunun Bulgaristan Türkleri üzerinde farklı bir şekilde uygulandığını da örtülü bir söyleyişle dile getirmektedir.

“Gariplik dünyasında
Ne garip bir insanım.”

söyleyişle de kendisinin ve soydaşlarının içinde bulunduğu ruh hâlini vurgulamaktadır. Burada “garip” kelimesi, “gurbette olan, yalnız, acayip ve çaresiz” gibi anlamlara gelecek tarzda kullanılmıştır. Şâir yaşadığı “hiçliği”, “boşluğu” ve “isyanı” başarıyla dile getirmektedir.

Alagöz, “Sıla Sevgisi” başlıklı şiirinde ise yerinden, yurdundan kopararak “göçmen” durumuna düşürülen Türklerin hallerini, hangi şartlarda göç ettiklerini gözleme dayalı olarak tasvir etmektedir. Şiirde, “Kalanın bağı taş / Gidenin gözleri yaş” mısralarında olduğu gibi, “bağına taş basan” bir kişi konuşmaktadır:

“Otobüsler katar katar insan dolu
Kafdağı’na mı,
Yemen’e mi götürür
Bilinmezliğin yolu?...
Her yolcunun elinde bir bavul
Ömür boyu edindiği burda,
Haline varan yok
Gidenler insan değil, sanki hurda!...
Talihin diktesi:
‘Bu illerden, acı dillerden savul!’”⁸

Şâir, göçle birlikte yaşanan ayrılık acısını, ıstırabını ve bu hâle isyanını “Civanım” başlıklı şiiriyle dile getiriyor:

“Sen ayrıldıktan sonra
Yine lanet okumak geçti içimden
Uzakları yakınlaştıran,
Yakınları uzaklaştıran kara tirenlere...”⁹

Sabri İbrahim Alagöz, bazı şiirlerinde, yaşanan zorunlu göçten sonra Türklerin yoğun olarak yaşadıkları şehirlerin tasvirlerini de yapıyor. Bunlar arasında Kırcaali’nin özel bir yeri vardır:

“Kırcaali.
Bu şehir gurbetçiler şehri.
Ana kucağından,
Baba ocağından ayrılan
Bir daha dönmüyor geri.”¹⁰

Şâir, Türklerin yoğun olarak yaşadıkları ve büyük ölçüde göç etmelerinden sonraki Şumnu’nun hâlini ise “Şumnu Ziyareti” başlıklı şiirinde hüznü bir dille vurgulamaktadır:

“Şumnu’nun parkını gezdim bu sabah
Görüntüler beni çıldırttı eyvah!
Ağlamaktan yorgun kuru çeşmeler
Sağlamı yok yıkıp dökük peykeler.
.....
Nereye göz atsam ıssız mı ıssız
Geçmişi arıyor zaman amansız
Korkuda titriyor havada bulut
Solucanda bile kalmamış umut.”¹¹

Türklerin Bulgaristan’dan zorunlu göçe tâbi tutulmalarının sonunda, köylerle birlikte şehirlerin de nasıl etkilendiğinin vurgulanması bakımından şiir dikkat çekicidir.

* * *

Sabri İbrahim Alagöz, göçlerden önce yaşanan isim değiş-tirme hadiseleriyle birlikte Türklere yapılan zulüm ve katliamlara da şiirlerinde yer vermektedir. Bunlar arasında en dikkate değer olanlarından birisi “Gönüllerin Hakanı Türkan” başlıklı şiirdir. Başlığın altında “26 Aralık 1984’te Kirli’de Bulgarlaştırmaya karşı ilk şehit” ibâresi yer almak-tadır. Kırcaali yakınlarındaki Kirli beldesinde isim de-ğiştirmeye karşı Türklerin meydanda toplanmaları sırasında milisler tarafından açılan ateş sonucunda 17 aylık Türkan isimli bebek halasıyla birlikte öldürülmüştür. Şiir bu acı hâ-tırayı dile getirmektedir:

“Küçük Türkan, Minik Türkan
Gönüllere sensin hakan
Türklük, din ve dil adına
İçimizde ateş yakan!..
.....
Mezarında güller top top
Ölüm bilmez kalbin hop hop
Hayran oldu hünerine
Canım kanım şirin RODOP!..

Sönmez Türklük ateşini
Yaktın mertlik Güneş’ini
Korkaklara sen gösterdin
Sabahların gelişini.”¹²

Aynı hadiseden hareketle yazılan “Haksızlıklar Destanı”nda da şâir, bütün bu acıların dünyanın gözü önünde yaşandığını, adaletin ve özgürlüğün Türklere çok görüldüğünü vurguladıktan sonra “Bulgar olmaz Türk ev-ladı.” mısraıyla soydaşlarının hissiyatına tercüman olmak-tadır.

Şiirin devamında her türlü baskı ve zulme rağmen o toprakların terk edilmeyeceğini şâir, küçük Türkan’ın me-zarından hareketle vurguluyor:

“Anası¹³ ve küçük Türkan
Din, dil için verirken can
Hazin ağlar gördüm Arş’ı
Bestemizdi ölüm marşı.
.....
Dememişem yurttan kaçam,
Gözlerimden kanlar saçam,
Dört yana bak, şöyle dur da
Beşik burda mezar burda!...”¹⁴

Şâir, bütün bu duygularından dolayı kendisinin de o toprakları terk etmeyeceğini, göç etmeyeceğini “Nasıl Ya-şam Bu Böyle” başlıklı şiirinde ifade etmektedir. Bu kararlı-lığındaki temel belirleyici unsur, “ecdâdının mezarları”dır:

“Farz edin ki,
Yerleştim yeni rıhtıma,
Güvenerek rüyalarımın bahtına.
Ama mümkün mü unutmak

Ardımdan bakakalan ağlayanları
Ve bir daha kopmamak niyetiyle
Beni bu topraklara bağlayanları.
Ne dedemin ne babamın
Ne ecdadımın mezarlarını
Kaldırıp götürebilirim buradan
İnsanoğlu kolayca kopar mı
Canına can katan kara topraktan.”¹⁵

Sabri İbrahim Alagöz, yaşadığı toprakları terk etmeye-ceği ¹⁶ noktasındaki kararlılığını “Geçmişe Dönerken” baş-lıklı şiirinde çok daha kesin bir ifadeyle vurgulamaktadır. Şâir, İstanbul’a göç eden çocukluk yıllarındaki sevgilisine şöyle sesleniyor:

“Anladım ki donuk sesinden
Demir atmışsın İstanbul’un Kızkulesi’ne
Yeni bir güfte,
Yeni bir beste edindirmişsin
Bir zamanki çingirak sesine
.....
Ama ben hâlâ buradayım
Demir atmış bir gemi misâli
Sofya’da nöbet tutuyorum.”

* * *

Yapılan bu sınırlı incelemeden de anlaşıldığı gibi, Bulgaristan’da yetişen ve hâlen bu ülkede yaşayan şâir Sabri İbrahim Alagöz, Türklerin, zorla Bulgarlaştırma sürecinde topluca direniş göstermeleri sebebiyle zorunlu olarak göçe tâbi tutulmalarından, bir şâir olarak çok büyük oranda etkilenmiş ve yaşadığı duygu yoğunluğunu şiirlerine ak-settirmiştir. Göçün ortaya çıkardığı ferdi ve sosyal tesirler Alagöz’ün şiirlerinde belirgin olarak yer almaktadır.

Dipnotlar

- 1 Yard. Doç. Dr., Celal Bayar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - MANİSA
- 2 Sabri İbrahim Alagöz, İki Mezar Arasında, Sofya, 1995, s. 9. Aynı şiir, şâirin **Gözlerim Duman Duman** kitabında da yayımlanmıştır: Sofya, 1997, s. 6.
- 3 Sabri İbrahim Alagöz, İki Mezar Arasında, s. 17.
- 4 **Gözlerim Duman Duman**, s. 35.
- 5 A.g.e., s. 29.
- 6 A.g.e., s. 23-24.
- 7 İki Mezar Arasında, s. 3-4.
- 8 **Gözlerim Duman Duman**, s. 5.
- 9 A.g.e., s. 89.
- 10 A.g.e., s. 13.
- 11 Sabri İbrahim Alagöz, İçimizdeki Sönmeyen Kandiller, Sofya, 2002, s. 18.
- 12 **Gözlerim Duman Duman**, s. 19.
- 13 * Türkan ile birlikte öldürülen kişi halası olduğu halde, şâir annesi olarak hatırlamaktadır.
- 14 **Gözlerim Duman Duman**, s. 22.
- 15 İçimizdeki Sönmeyen Kandiller, s. 38-39.
- 16 **Gözlerim Duman Duman**, s. 63-64.

Tülûn Korman:

“Meşk Sistemi Olmadan, Bugün Nasıl Müzik Yapılıyor? Anlamıyorum...”

Dile kolay tamı tamına 50 sene Türk Müziğine emek vermiş Tülûn Korman... Yaşadığı kırgınlık sadece hayata karşı değil... Türk mûsikîsinin yaşadığı kalite sorununu ifade ederken, yüreğindeki sıkıntıyı gözlerinden anlayabiliyorsunuz: “O gün müziğimizin zamanımıza gelişini sağlayan en iyi öğretme yöntemi bir meşk usûlü vardı. O meşk usûlünün faydası; hocanın tavrını, tarzını veyâhut üslûbunu alırdınız ama sonra siz kendinize oturturdunuz. Bu sizin üslûbunuz olurdu, öyle bir geçiş kalmadı artık.” diyor. Mûsikînin umman gibi bir sese sahip ender isimlerinden Korman. Sadece ender bir ses değil, aynı zamanda geldiği geleneğin eğitim anlayışını öğrencilerine aktarmış bir eğitimci de... Eşi Cahit Peksayar’ın vefâtından sonra pek tadı kalmamış hayata karşı... Ancak o temsil ettiği değerler ve rûhunda barındırdığı estetik bir medeniyetin zarâfetiyle hâlâ bir zirve... Belki bu yüzden söylediği her sözü, her kelimeyi, her sistemi, her beğeniyi ciddiye almamız lâzım...

Röportaj: Nebahat KONU YILMAZ*



Müzikle ilgili başlangıcınız nasıl oldu?

Ailemden başladı. Annemden aldım. Annem keman çalardı. Babamda ilâhiyat kısmına vâkıftı. Müziğin içine doğdum.

Anne ve babanızdan biraz bahseder misiniz?

Tabii ki. Babam, Beşiktaşlı Hacı Mehmet Nuri Bey. Mekteb-i Hâmidî'nin¹ ve Medresetü'l-Hattâtin'de sülüs² ve nesih hocası.³ Güzel Sanatlar Akademisi'nde de süsleme (tezyin) ve Eski Türkçe yazı kısmında hoca idi. Ayrıca Yahya Efendi Dergâhı zâkir başlarındandı.⁴ 39 yıl bu görevini sürdürdü. Çok büyük hatları vardı, Topkapı Sarayı aldı. Sultan Ahmet'teki Alman Çeşmesi'nin içindeki yazı da babamın yazması. Onu da Murat Bardakçı çıkardı. Sarayda padişahın (Sultan Abdülhamit) torunlarına, Nâile Sultan'ın çocuklarına sülüs ve nesih dersleri verirmiş. Babam yaşlıydı, ben 64 yaşındaki çocuğuyum. Eşini tifodan kaybedince annemle evlenmiş.

Babanızdan dinî müzik eğitimi aldınız mı?

Babam evde okurken ben ağzından kapardım. “Yüce sultânım, derde dermânım/ Bedende cânım, hû demek ister.” O eseri ben beş yaşında iken biliyordum. Çünkü babam okurdu hep evde. Sonra Kur’ân okudum.





Bir konser sonrası; Emin Ongan,
Tülün Korman, Cahit Pekşayar

Babanız mı öğretti?

Şamlı bir hocadan aldım kıraati. Hıfza çalışıyordum. Sonradan hâfızlıktan vazgeçtik. Ama Kur'an'ı hâlâ elime alıp okurum. Ayrıca sesle de öğrendim. Hâfız Emine vardı. Hâfız Hasan Akkuş'un talebesi, ondan da sesle öğrendim.

Anneniz?

Annem Dârü'l-Elhan⁵ kemânîlerinden Tahlise Hanımdı. (1900-1 Şubat 1979) 14 yaşında babamla evlendiği zaman babam demiş ki: "Bak hanım, hemen çoluk çocuk sahibi olmayalım, ben hocaları tutayım, eve getireyim, sana ders aldıralım." Annemin sesi güzeldi. Tabii annem bayılmış buna. İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan eve gelmişler ve anneme onlardan ders aldırılmış. Sonra annemi Dârü'l-Elhan'a vermiş babam. Dârü'l-Elhan'da sultanların huzuruna çıkıp konserler vermişler. Resimleri vardı, onlar kayboldu. Annem anlatırdı, utandık sultanlardan diye. Annemden dolayı ufakken keman sesi ile büyüdüm. Ondan sonra en sevdiğim enstrüman sesi keman oldu hep. Batı'da da severim bizde de severim keman sesini. Annem ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nde tezhip dersleri de almış. Çok güzel eserleri vardı. Notayı çok iyi bilir, babamın birçok ilâhisini notaya alırdı.

İstanbul doğumlu musunuz?

Hayır. Annemin Edirne'deki çok sevdiği teyzesini ziyareti sırasında, Edirne'de doğmuşum, 1933'te.



"Tülün'un iki yaş dört aylık hatırası (3 Aralık 1935)"
(Tülün Korman'ın annesinin; osmanlıca kendi el yazısıyla fotoğraf arkasına yazdığı metindir.)

Kaç kardeşiniz?

İki kardeşlik. Benden büyük rahmetli Ablam Mehlika vardı. Annem hastaydı, ablam eczaneye gitti ilâç almaya, gelemeydi. Bir trafik kazasında kaybettim. (1920-17 Ağustos 1979) Vefatlarında annemle aralarında altı ay var.

Müzik eğitimi hep anne ve babanızdan mı aldınız?

Hayır. İlk mektebi yeni bitirdiğimde babam Saadettin Kaynak'tan ders aldım. Babam, mûsikînin ilâhiyat kısmından olduğu için Kaynak'la dostlukları vardı.

Saadettin Kaynak'tan kendi eserlerini mi geçtiniz?

Hayır, bana ilk olarak derse gider gitmez Zekâi Dede'nin Hicazkâr Ağır Semâî'sini geçti. "Gülşende hezâr nağme-i demsaz ile mahzuz." O kadar ağır geldi ki bana çocuk olduğum için, ama çok iyi oldu. O tarafım açılmış oldu. Baştan alıştım. Ağır semâî, Yürük semâî. Sonra bir İsfahan Yürük Semâî geçti. Sonra kendi eserlerini geçti. Defterleri vardı, kalın kalın, onları bir Alaaddin Yavaşca'ya bir de bana verdi. Annem birçok eserini de notaya almıştı. Sonra o defterler kayboldu.

Müzik eğitiminiz nasıl devam etti?

İlk okulu bitirip orta mektebe geçerken annem beni Beşiktaş Halkevi'ne, Cavit Ongan Hoca'ya götürdü. Hoca daha sonra Taksim Halk Evi'ne geçti. Biz de annemle oraya gittik. Liseye geçtiğim sene çok ısrar ettiğimden, beni Konservatuar'a başlattı-



Korman, Saray Sineması'nda bir konserde.



Şair Ümit Yaşar Oğuzcan ile.

lar. Sonra efendim kalktık Tepebaşı'na, o zaman Tepebaşı'ndaydı Belediye Konservatuvarı. Oraya gittik ve beni kaydettirdi annem. İmtihana girdiğim zaman beni direk üçüncü sınıfa aldılar. Ama neden? Bir sene boyunca Şefik Gürmeriç'ten ders aldım. Güzel, harika bir nazariyat ve nota hocasıydı. Ayrıca piyano eğitimimi de yine Şefik Bey'den aldım. Neyse, derken beş senelik konservatuvarı iki senede bitirdim. Aşırı bir çalışma. Ne sinemaya gidiyordum ne tiyatroya... Devamlı notaların başındaydım ve hastalandı bu kız, diyorlardı.

Sonra?

Sonra Konservatuvar'a girdiğim sene, 50143 numaram. O sene Konservatuvar'ın haricinde İstanbul Radyosu'nun imtihanları açıldı, oraya da gittim. Sonra Mesut Cemil Bey, Cevdet Çağla, Refik Fersan'ın riyâsetinde bana bir imtihan yapıldı ve 1952'de İstanbul Radyosu'na ses sanatçısı olarak girdim.

Hocalarınız kimlerdi?

Başta, Münir Nurettin Selçuk. Hocanın ilk ve tek asistanı olduğum için, her şeyi bana öğretmeye çalıştı. Ondan sonra Refik Fersan ve Nuri Halil Poyraz. Üçü de beni çok severdi. Hatta son beşinci sınıf imtihanımda Refik Hoca hüngür hüngür ağladı: "Sen gidersen ben ne yapacağım?" diye. O kadar severdi beni. Allah rahmet eylesin. Münir Bey Hocamla da uzun seneler beraber oldum. Hiç bitmedi beraberliğimiz.

Konservatuvarı iki yılda bitirerek Radyo'ya girdiniz. Bu arada o iki yıl zarfında Konservatuvar'da eğitimcilik de mi yaptınız?

Evet, Münir Bey beni asistanı olarak seçtikten sonra eğitimcilik de yaptım. Küçük sınıflara giriyordum. Yani bire, ikiye. Sonra hoca eve talebeler yollamaya başladı. Bana, "Tülünçüğüm senden başlasınlar, sonra bana gelirler." dedi.

Fakat baktım fazla meşgul oluyorum.

Ee genç kızlık yılları biliyorsunuz, biraz da hareketliydim galiba, yerimde duramıyorum. Gittim hocama rica ettim, "Ben hocalıktan ayırayım, kendi konserlerimi vermek istiyorum." dedim. Düşündü, "Ayrılmadan da yaparsın." dedi bana. "Yok yapamam, dedim." Nihâyet kabul etti, bu birinci ayrılışım. Sonrasında ilk konserimi verdim. 1955 senesinde Saray Sineması'nda... Ondan sonra tekrar beni istedi: "Tülünçüğüm olmuyor, gel yanıma." dedi, tekrar gittim. Ondan sonra 1-2 sene daha devam ettim. Sonra bıraktım, tam mektepten ayrılmadıkça olmayacak bu iş, ama uzaklaşmadık.

Biraz küstü bana, bir müddet öyle devam etti. Sonradan telefonlaştık, "Gel bir sarılayım." dedi. Gittim, barıştık. Velhâsıl tekrar hoca ile beraber oldum ama, hocalığa da devam etmedim.

Devlet Konservatuvarı'na nasıl başladınız?

1966 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin kurucusu Ercüment Berker'den mektup geldi. Nevzat Atlığ da Devlet Korosu'nu kuruyordu. Ondan da Necdet Yaşar bana haber getirdi; "Tülünçüğüm beraber



“Sanat’ta genç kızlık idol’üm dü”

1965’te İstanbul Radyosu’na girip Tülûn Korman’ı stüdyo kapısında gördüğüm andaki heyecanımı anlatamam. San’atta genç kızlık idolümdü o. Kendisinin de gösterdiği ilgi ile yıllardır kurulan bir dostluk ve arkadaşlık, bugüne kadar devam etti. Dost ve arkadaşlarını titizlikle seçen bir kişiliği vardır. Sevdiği kişileri daima ilgisi ve hediyeleri ile ihya eden cömert bir yapıya sahiptir. Korman’ın gönül kapısını aralamışsanız, ardındaki sevecen şahsiyeti görebilirsiniz. Aşağıdaki nâçiz dizelerimde anlatmaya çalıştığım, uzun yıllar çok başarılı solist, koro şefi ve hoca olarak Türk Müziği’ne hizmet veren Sayın Korman’ı sevgi ve saygı ile selamlıyorum.



Serap Mutlu Akbulut

Serap Mutlu Akbulut

TRT İstanbul Radyosu Ses Sanatçısı(Emekli)

olacağız.” diye. Ben oturdum, düşündüm taşındım. Konservatuar’da arkadaşlarım da vardı. Beraber oluruz diye oraya gittim. Yani Nevzat Atlığ’a gitmedim, ama Devlet Korosu’nun konserlerine gidiyordum, tabii seyirci olarak. Sonra Devlet Konservatuarı’nda 20 sene hocalık yaptım.

Hangi derslere giriyordunuz?

Repertuar, ama ilk seneler Solfej ve Nazariyat’a da girdim. Fakat Repertuar’ı sevdiğim için ayrıldım, Repertuar dersi verdim. 20 sene hizmet ettim.

Peki, Radyo’da ses sanatçısı iken aynı zamanda Konservatuar’da Öğretim Görevlisi olmanız sorun olmadı mı?

Radyo’dan emekli olduktan sonra Konservatuar’a başladım. O nedenle sorun olmadı, benim için zevk oldu. Çünkü beraber çalıştığım hocalar Dr. Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin Hoca ile odalarımız yan yanaydı. Ben Repertuar, Tülin Yakarçelik Solfej, Güher Güney ve Belkıs Aran Şan hocalarıydı. Bir de Neriman Tüfekçi Halk Müziği dersine giriyordu. Bugün yeri doldurulamayacak çok iyi hocalarla birlikteydik. İmtihanlarımız, derslerimiz zevkli geçerdi. O yıllarımı hiç unutamam. Bekir Sıtkı Sezgin Hoca’yla her gün beraberdik. Odama gelir, konuşurduk. O yıllar benim için çok güzel geçti.

Münir Bey’den başka faydalandığınız hocalarınız oldu mu?

Oldu tabii. Nuri Halil Poyraz’dan da epey repertuar aldım. Refik Fersan’dan da. Onları unutamam, bir de Sadi Işıl. Sadi Işıl çok fazla emek verdi bana. Çünkü seanslarımda da çalışıyordu. Beş sene hiç ayrılmadan çalıştık onunla.

Nasıl bir çalışma sisteminiz vardı?

Sadi Bey seanslarından çıkınca, Radyo’dan Beşiktaş’a inip, öğle civarı bana gelirdi. Aklına bir eser gelmişse onu geçerdi bana. Çünkü Sadi Bey’in hocası da, Münir Bey’in hocası. İkisi de aynı kişilerden yetişme.

İsimlerini söyleyebilir miyiz?

Bestekâr Ziya Bey, Zekâi Dede’nin oğlu Ahmet Irsoy, Leon Hancıyan. Hocanın çok hocaları vardı. Meselâ bir eseri verdiği zaman şu koldan geliyor, bu koldan geliyor diye söylerdi. Zekâi Dede’nin oğlundan aldığım, Ahmet Irsoy’dan aldığım gibi, vs... Yani birçok kişiden meşk etmiş. Zaten öyle oluyor bu. Meşk sistemiyle zamanımıza intikal ediyordu eserler.

Batı Müziği ile ilginiz nasıl oldu?

Batı Müziği’ni seviyordum, sesim de gidiyordu. Konservatuar yıllarında Şan hocası Madam Rozenthal’dan şan eğitimi alıyordum. O, “Ben seninle özel uğraşayım da seni opera ya yazdıralım. Sen isim sahibi olacaksın bu işte.” dedi. Ben tabii çok heveslendim. Fakat Münir Bey bir gün bana mâni oldu. “Senin seansını dinledim. Sen biraz değiştirmişsin okumanı”. “Ne gibi hocam?” dedim. “Ses kullanışın Batı’ya dönük olmuş. Yavrum, sana bir şey söyleyeceğim; her şeyi yap, bunu yapma. Aynı benim tarzımı yürüt. Çok rica ediyorum, bunları bırak.” dedi. Sonra ben Madam Rozenthal’a gittim. “Ho-



“ 5 ay 10 gün süren bir zamanda Türkiye’yi dolaştık ve 156 konser verdik. ”

Nağmeleri Hâlâ Kulağımda Çınlayan Diva



Mehmet Barlas

İstanbul'da Beşiktaş'ta yaşayan müzik sever bir ailenin evladı Tülün Korman.

Annesi keman çalıyor, babası dini müzikle haşır neşir... Ve kızlarına okul

çağına geldiği andan itibaren müzik dersi aldırıyorlar.

Lise yıllarında Konservatuar'a giriyor. Münir Nurettin Selçuk ve Şefik Gürmeriç yanında, Refik Fersan, Nuri Halil Poyraz, Sadi Işıl da Tülün Korman'ın hocaları arasında yer alıyor.

Beş senelik konservatuvarı iki sene de bitiriyor ve Konservatuar İcra Heyeti'ne alınıyor. Bu sırada sınavla İstanbul Radyosu'na da kabul ediliyor. 1967'ye kadar solist olarak görev yaptığı İstanbul radyosunda, onun yeteneklerini gören Ulvi Erguner tarafından koro şefliğine getiriliyor.

Tülün Korman'ın meslek yaşamının başlangıcından kısa notlar bunlar.

Benim için Tülün Korman, klasik besteleri kendi üslubunda ustaca yorumlayan, Recep Birgit'le yaptığı düetlerin nağmeleri hâlâ kulağımda çınlayan bir divadır.

Benim için Tülün Korman evimde ağırlamak onuruna sahip olduğum, evine gidebildiğim aziz bir dost, içten bir insan ve sevgi dolu bir sanatçıdır.

Bugün bilinen solistler Tülün Korman'ın adı geçtiğinde bir imtiyazı vurgular biçimde "O benim hocamdır" derler.

Bu yazıyı yazarken iPod'umdan Tabi Mustafa Efendi'nin "Ben gibi sana aşık-ı üftade bulunmaz" Hüseyini Yürük Semaisini Tülün Korman'dan belki 100'üncü defa dinliyordum...

Her zamanki gibi "İyi ki Tülün Korman var" dedim bestenin sonunda...

MEHMET BARLAS

cam müsaade etmiyor." dedim. Madam çok kızdı. "Ben telefon ederim hocaya." dedi. "Aman etmeyin, büsbütün bana darılır." dedim. Yalnız ağladım günlerce. Hocamı çok sevdiğim için kıramazdım. Onun için Batı'yı bir tarafa bıraktık. Zaten babam da karşı çıkmıştı. "Hiçbir şeyine mâni olmam, fakat bizim müziğimizden ayrılmayacaksınız." demişti. Yani iki taraftan, evvelâ babamdan sonra hocamdan karşı çıkılınca olmadı.

Tavrınızla ilgili hassasiyetinizden ve sonraki yıllarda neler olduğundan da biraz bahseder misiniz?

Daha sonraki yıllarda hep Münir Bey'in sesi kulağımda olarak ders verdim talebelerime. Hiçbir zaman sesi kulağımdan gitmemiştir. Zaten konserlerde de eve geldiğim zaman, (hocanın arkasında biz bir gruptuk, yedi tane kız, bizi çıkartırdı beraber) gece yattığımda onun sesiyle beraber uyurdum. Aşk işte bu... Müzik varken evlenmeyi hiç düşünmedim. Zaten de 35 yaşında evlendim.

Sizin bir de İstanbul Radyosu'nda şeflik döneminiz oldu. Hangi yıllardı, kaç yıl devam etti, biraz bahseder misiniz?

Radyo'da rahmetli neyzen Ulvi Erguner, bir gün beni odasına davet etti. Gittim. "Tülün Hanım, ben sizde bir yöneticilik görüyorum. Onun için de sizi koroya şef olarak...", "Ah, Ulvi Bey yapmayın." dedimse de, "Yok." dedi. Erkeklerden de "Muzaffer Birtan'a vereceğim." dedi. İki tane koro. Beraber Ve Solo Şarkılar adı altında. Muzaffer Birtan'la beraber 1967 senesinde biz "Beraber Ve Solo Şarkılar"a başladık. Ben onun korosunda okuyordum, o benim koroda okuyordu. Gayet arkadaşça, kiskançlık olmadan sürdürdük. Sonra Muzaffercğim hasta oldu, ayrıldı. Ben 1986 yılına kadar, Radyo'dan emekli olana değin devam ettirdim. Sonra ayrıldım, mektebe geldim, şefliğime yine devam ediyordum. 20 küsur yıl vardır, devam ettim. Eşimi kaybettikten sonra, açıkçası hiçbir şey istemedi canım; hocalık istemedi, şeflik istemedi. Ama toplamı yine 50 sene hizmet ettim müziğe.

Sizin Recep Birgit'le beraber okuduğunuz eserin hikâyesi nasıl oldu?

Sesimizin tonu uyardı. O baritondur, ben sopranoydum. Recep Bey'le bir turne yapmıştık. Turnede son eser olarak beraber bir eser okurduk. Onun içinde de en çok yakışan "Gel ey denizin nazlı kızı" eseri oldu. Onunla meşhur olduk.

Birlikte icrâda bulunduğunuz sanatkar arkadaşlarınızdan sizi en çok etkileyen isimler kimlerdi?

Radyo'ya başladığım yıllarda Sabite Tur Gülerman vardı, Raife Erten, hocaydı aynı zamanda. Media Demirkıran, bunları severdim. Onlardan da sevgi gördüm hep.

Türkiye'de hiçbir sanatçının yapmadığı sayıda konser içeren bir turneniz olmuş, bu turneden biraz bahseder misiniz?

Tabii. 1960 yılında, yurt içinde Edirne'den Kars'a, Samsun'dan İskenderun'a kadar çeşitli illerde 5 ay 10 gün süren bir zamanda Türkiye'yi dolaştık ve 156 konser verdik.



Bestekâr Bâki Duyar'la

Soldan sağa; Güher Güney,
Tülin Yakarçelik ve Belkis Aran

Kimler vardı ekipte?

Erol Deran, Aka Gündüz Kutbay, Rıdvan Aytan, Nihat Doğu, Nuri Gün gibi sazının çok değerli temsilcileri bizimle beraberdi. Hep birlikte, 5 ay 10 gün İstanbul'a dönmeden turneyi tamamladık.

Bu süre zarfında hiç rahatsızlanan olmadı mı?

Ekip hep aynı mı devam etti?

Arada bir arkadaşlarımızdan gidenler, onların yerine yine İstanbul Radyosu'ndan gelenler oluyordu. Fakat biz hiç dönmeden devam ettik. Bu, bizim tekâmül etmemize neden oldu. Çünkü halk psikolojisini öğrendik, memleketimiz hakkında birçok şey öğrendik. Sonraki zamanda Radyo ile birlikte konserlerimiz devam etti.

Sizin Zeki Müren'le de dostluğunuz vardı. Biraz bahsedebilir miyiz?

Zeki beni çok severdi. Onunla Radyo'ya girişimiz aynı zamanlardır. Nevzat Atlığ programlar yapardı, o programlarda bizi eşleştirmişti. Zeki'yle ben de eştim. Meselâ ben, "şehnaz dîvan" okurdum. O, "muhayyer dîvan" okurdu. Böyle halk huzûrunda konserler yapardık. Oradan da bana çok alışık. Çok fazla bir beraberliğimiz yoktu ama gizli bir saygı, sevgi vardı aramızda. Hiç saygısını bozmadı. Nerede görse aynı saygıyla gelir, koşarak elime sarılır, yani terbiyesi öyle sahte değildi. Benim eşimin de Bursa'dan sınıf arkadaşımış. Ama ondan çok beni arardı. Telefon eder, devamlı bana sahneden tanıdığı kişileri sorardı: "Onlar da âfiyetteler mi?" "Âfiyetteler Zekiciğim, merak etme." derdim.



Zeki Müren ile

Sizin Sheraton'da yapmış olduğunuz programlar nasıl başlamıştı?

"Gelse O Şuh Meclise" programından bahsediyorsunuz. Onun adını da Betül Mardin koydu. Bizim Sheraton'daki bir arkadaşımız müdürdü orada. O, böyle bir şeye başlayalım dedi, eşim Cahit Peksayar'a. Cahit Bey'de, "İsim babası Betül Hanım olsun." dedi.

O dönemde Betül Hanım bizimle çok meşguldü, sağ olsun. O koydu "Gelse O Şuh Meclise" diye. Sanatsever, zeki bir insandı.

Nasıl bir program akışı vardı?

Evvelâ koro çıkıyordu. Korodan bazı sesler, tek tek okuyorlardı. Koro, on erkek on kızdı. Sonra onlar solist oldular. Sonra bir solist çıkıyordu; Serap Mutlu, Recep Birgit, Mediha Şen Sancakoğlu, Şecaattin Tanyerli gibi... Fasilla bitiyordu. Merhaba Salonu'nda, Pazartesi geceleri yapıyorduk. En ölü geceyi seçmiştik ve doluyordu da. Bizi izlemeye gelen seyirciye şarkı ile birlikte usûl bile öğretiyordum. Çok beğenilen bir program olmuştu. O zamanın reisicumhurlarına dahî konserler verdik. Özal'a, Evren Paşa'ya...

50 yıl önceki klasik müzik kavrayışı ile bu günkü klasik müzik kavrayışını nasıl değerlendiriyorsunuz, farklılıklar neler sizce?

Bugün müzik anlayışı değişti bir defa. Yadırgıyorum, üzülüyorum. Bayağı üzülüyorum hem de. Çoğu zamanda dinlemiyorum, başka çare yok. O gün müziğimizin zamanımıza gelişini sağlayan en iyi öğretme yöntemi bir meşk usûlü vardı. O meşk



Tülin Yakarçelik

"İcra geleneğinde reform yapmış bir sanatkârdı"

Biricik kardeşim, dostum Tülûn Korman, Türk mûsikîsinin icrâsında klasik formasyonu tamamıyla özümsemiş, en büyük formdaki eserleri en güzel şekilleriyle dinleyicisine ulaştırmış, ama bunların yanında Batı'nın teknolojisini ustalıkla kullanarak icra geleneğinde reform yapmış bir sanatkârdı. Çok enteresan bir yönü de, özel bir eğitim almadığı halde Türk Mûsikîsi'nde fevkalâde denilebilecek şekilde iyi bir koro şefi olmasıydı. Öğreticiliği sevmediğini söylese de, ben birçok repertuar hocasıyla çalışmış biri olarak, onun ne kadar mükemmel bir eğitimci olduğunu yakından gözlemlemişimdir. Onun dostluğunu kazanmak hiç kolay değil. Ama bir kere kazanırsanız, ömür boyu güvenilecek şefkat dolu ve güzellikleri size fark ettiren bir dostunuz olur ki, bu her şeye değer.

Tülin Yakarçelik
İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı öğretim görevlisi(Emekli)



usûlünün faydası; hocanın tavrını, tarzını veyâhut üslûbunu alırdınız, ama sonra siz kendinize oturturdunuz. Bu sizin üslûbunuz olurdu, öyle bir geçiş kalmadı artık.

Önce kulağın olması lâzım, değil mi?

Haa! Bravo. Alışacak kulak, o nağmele-re alışacak. Ben bunun hükümet tarafından desteklenmesini istiyorum. Ayrıca gençlere, çalışmanız yeterli olana kadar çalışın derim. Çünkü, müzik çalıştıkça insanın içine giren bir şey. Ben bir solo okuyacağım zaman, bir hafta öncesinden başlardım, sabahıtan. Öğleden sonra iki defa, akşamüstü üç defa, öyle devamlı çalışırdım. Ertesi gün yine aynı şekilde. Bakardım, sonunda kendime mal olmuş durumda. Bir de bestekâr hayatını tetkik etmeden, o müziği yapmamak lâzım. Hangi bestekâra ait verdiyse hocam, bana meselâ: "Tülûncuğum, Zekâi Dede'nin Hicazkâr Yürük Semâî'sini oku." derdi, hemen Zekâi Dede'nin hayatına bakardım. Nasıl geçmiş, neye inanmış, neler yapmış ona göre. Bütün bestekârlarda acı var zaten.

Yetiştirmiş olduğunuz öğrencileriniz kimlerdi?

Sami Aksu, Melihat Gülses, Selim Güler, Gökhan Özen, Belgin Ahun, Tuğçe Pala, Çiğdem Kırömeroğlu, Teoman Özselçuk, Asuman Aslım, Dilek Türkan ve adını hatırlayamadığım birçok öğrencim var.

Günümüzde beğendiğiniz sanatçılar kimler?

Serap Mutlu, Güzin Değişmez, Melihat Gülses, Murat İrkilata'yı ve topluluk olarak Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'nu ve Topluluk Şefi Murat Salim Tokaç'ı da çok severim. Bir de Taylan Kendirli'yi beğenirim.

Eşiniz keman sanatçısı Cahit Peksayar'la nasıl tanıştınız?

Cahit Bey'le turnede beraberdik. O da benim sesime hayranmış. Sadi Işılây Bey ameliyat için Londra'ya gitti. Geldiğinde uzun süre çalamadı. O vakit Cüneyt Orhon seanslarıma Cahit Bey'i koydu. O da yeni yetişiyor. Çok kaynadık birbirimize, iyi bir arkadaşlığımız oldu. Yani on sene arkadaşlık devam etti. Evliydi o zamanlar. Fakat ayrılmış sonradan. Geldi, "Ben alıştım, ayrılamıyorum, buna bir çare bulalım." dedi. Ben, "Olmaz, ben evlilik lafı bile ettirmem." dedim. Dememe kalmadı, annem dedi ki: "Ben hayatta iken, senin evlendiğini görmek istiyorum. Bak bu adamla da çok iyi anlaşıyorsun, sen keman seversin, bu da keman çalıyor. Bunu kırma da ben de göreyim." dedi. İşte ondan sonra 35 yaşında Cahit Bey'le evlendim. (14 Şubat 1973) Annem yatakta gördü. Felçli bir vaziyette yatıyordu. Evlendim, ama pişman olmadım evlendiğime.

Annesi Tahlise Korman



"Repertuar bilgisi ve şefliği eşsizdi"

Konservatuar yıllarında tanıdığım, kendisinden çok şey öğrendiğim ve talebesi olmaktan onur duyduğum çok değerli bir hocamdır. Onu kelimelerle ifade etmek ve üç beş satıra sığdırmak tabii ki zor... Müsikî bilgisi ve hocalığına, disiplin ve titizliği de eklenince çok özel talebeler yetiştirmesi de kaçınılmaz olur. Hocalığının yanı sıra hazırladığı repertuarları ve korodaki hakimiyetiyle Radyomuzun en önemli şeflerindendir. (O koroları çok özlüyorum.) Çok güzel ve geniş sesiyle, ayrıca düzgün üslûbuyla okuduğu eserlere can katan değerli büyüğüme, uzun ve sağlıklı ömürler diliyorum. Ayrıca, üzerine şiirler yazılan pamuk ellerinden öperim.



Melihat Gülses

TRT İstanbul Radyosu Ses Sanatçısı

Eşinizle kaç yıl beraber oldunuz?

27 sene beraber olduk. Çok kıymet bilen, çok hürmetkâr bir insandı. Hiç hayvan sevmeyen, alışıksız olmayan insan, benim yüzümden kedi ile yattı. Çünkü ikimiz yatarken kedi de ortamımızdaydı. Hiç bir şeye hayır demedi. Çok güzel refâkati vardı. Fevkalâde bir eşlik sağıydı, nefes alışımından anlar ve uyardı. Çok espritüeldi. Âni kalp krizinden, 1 Nisan 2000 senesinde kaybettik.

Nur içinde yatsın. Allah size sağlıklı ömürler versin. Bizlere zaman ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum.

Tülûn Korman Kimdir?

18 Temmuz 1933'te, Edirne'de doğdu. Babası, Beşiktaşlı Hacı Mehmet Nuri Korman (1868-12 Eylül 1951), annesi Dârü'l-Elhan kemânîlerinden Tahlise Hanım'dır. (1900-1 Şubat 1978) Orta okulu Beşiktaş'ta 1. Kız Orta Mektebi'nde, liseyi Tünel'deki Beyoğlu Kız Lisesi'nde bitirmiştir. Lise tahsili sırasında Tepebaşı'ndaki İstanbul Belediye Konservatuarı'na da devam etmeye başlamıştır. Beş yıllık eğitim süresini özel bir sınav vererek, iki yılda tamamlamıştır. Belediye Konservatuarı'ndan mezun olur olmaz hocası Münir Nureddin Selçuk'un ilk ve tek asistanı olmuş, bu görevi dört yıl sürdürmüştür. 1951'de İstanbul Radyosu'nu kazanmıştır. 1953'te İstanbul Belediyesi Konservatuarı İcra Heyeti'ne intisap ederek yedi sene devam etmiş, hocası Münir Nureddin Selçuk yönetiminde Şan Sineması'ndaki konserlere katılmıştır. 1967 yılında İstanbul Radyosu'nda Koro Şefi olmuştur.



Eşi Cahit Peksayar

Yurt içinde çeşitli illerde ekip arkadaşlarıyla 5 ay 10 gün içinde, 156 konser vermiştir. Yurt dışında da Amerika ve Kanada'da konserler vermiş, ödüller almıştır. Müsikî yaşamında 78'lik ve 45'lik plaklar doldurmuştur. Ancak Korman, hocası Münir Nurettin Selçuk'tan gelen ekole mensup olmanın sorumluluğu ve kendi karakterinin verdiği titiz icrâcılık özelliği ile, az sayıda plak yapmıştır. 1994-1995

yıllarında Yapı Kredi Bankası Kültür Yayınları Serisi'nde, Korosu ile birlikte kaset ve CD çalışmaları yapmıştır. Özel konserlere 1955 yılında İstanbul'da Saray ve Atlas Sinemaları'nda başlamış, Kadıköy'de Süreyya Sineması'nda da konserler vermiştir. Taksim Belediye Gazinosu, Bebek Belediye Gazinosu'nda ve Fenerbahçe'de Türk Müsikîsi programları yapmıştır. 1976 yılında kurulan, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda

Öğretim Görevlisi ve Ses Eğitimi Bölümü, Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı Başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. Tülûn Korman, İstanbul Radyosu ve Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu keman sanatçısı rahmetli Cahit Peksayar (1928-2000)'ın eşidir. Tülûn Korman, 50. sanat yılını 2006 yılında Taksim'deki Atatürk Kültür Merkezi'nde kutlamıştır.

Dipnotlar

- * Kültür ve Turizm Bakanlığı, İst. Dev. Türk Müziği Arş. Uyg. Top. Sanatçısı.
- 1 Osmanlı'da pek çok örneği olan özel okullardan biri.
- 2 1914'te "Medresetü'l-Hattâtin" adı ile açılmış hat okulu.
- 3 Bir yazı sitili.
- 4 Zikredenlerin başı.
- 5 1917'de İstanbul'da kurulan ilk resmî müzik okulu.

İcra - Nota Farklılığı*

» Prof. Mutlu TORUN**

Kullanmakta olduğumuz Batı notası, müsikimizde son yüzyıl içinde yaygınlaşmıştır. Daha önce Ebced, Kantemiroğlu, Hamparsum... notaları gibi harflerle ses gösterme esasına dayalı müzik yazıları kullanılmış idi. Ancak, müsikimizin **semâî** (işitilerek öğrenilen) karakterinden dolayı, bu notalar geniş alana yayılamadı. Eserler, müzisyenlerin hafızalarında bulunur, talebelerine **meşk** adı verilen; kulaktan, tekrar ile ezberletme sistemi ile öğretilirdi. Bu sebeple eserler, değişik kaynaklardan farklı şekillerde gelmiş, notaya büyük – küçük farklılıklarla alınmıştır.

Batı Müziği'nde, her enstrüman veya enstrüman grubunun kendilerine özel partileri vardır. Çoksesli müziğin gereği olan bu partiler, o enstrümanların özelliklerine, imkânlarına göre hazırlanmıştır. Müzisyenler, notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar.¹ Müsikimizde ise, bütün sazlar, tek tip notaya bakarak çalarlar. Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlendiğinde, notanın ana çizgisinin bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahî notaya alırken bütün enstrümanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken, kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrâsını, ilâvesini yapmışlardır.

Bugün, **Radyolar** ve **korolar**, Batı Müziği'ndeki disiplini örnek alıp, tek tip notaya çok bağlı kalarak icrâyı tercih etmektedir. Bu icrâda bile, alıştığımız için fark etmediğimiz **çarpmalar**, **glisandolar** yapılmaktadır. Müsikimizin icra üslûbundaki bu farklılık, aynı notayı bir Batı korusu okuduğunda hemen meydana çıkar. Geleneksel icrâyı uygulayan **fasıllarda**, solo veya birkaç kişilik saz gruplarında, enstrüman veya insan sesinin ve müzisyenlerin imkanları ve anlayışına göre nota dışı icra yapılıyor.

Mızraplı sazlarda, uzun seslerde, bir mızrap vuruşu ile çıkan ses zayıflayıp sönüğünden, uzun notaların birkaç mızrap vuruşuyla doldurulması, hatta bu vuruşlar arasında çarpmalar yapılması çok kullanılmıştır.

İcra üslûbu ve nota dışı ilâveler, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve esere göre değişir. Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, müsikimizin üslûbu içindeki çarpma, glissando vb. kendiliğinden yapılır. Fasılda nota dışı çalmak olağandır. Ancak, icracı sayısı çok olduğundan, küçük süslemeler, pozisyon değişimi ile sağlanan özel tınılar duyulmaz. Uzun sesler, aynı seste mızrap vuruşlarıyla doldurulur, küçük figürler eklenir.

Solo veya birkaç enstrümanla yapılan icrâda ise enstrümanın cinsi ve icracının anlayışına göre çok daha serbest ilâveler, bazen (TRT gibi bir kurum tarafından denetleme ile notaya bağlı icra istenmiyorsa) tersine özetlemeler yapılabilir. Bunda örneği, gelenekten, sağlam şekilde eski taş plak kayıtlarından ve kopyalarından almak gerekir. Tabii ki en önce Tanbûrî Cemil Bey'i çok dinlemek, icrâlarını notaya alıp karşılaştırmak, çalmak, onun diğer enstrümanlarla çaldıklarını kendi sazına adapte etmek en doğru yoldur. Ud için ise, Üdi Nevres Bey ve Yorgo Bacanos'un icrâlarını çalışmayı tavsiye ederiz.

Her türlü süsleme, tremolo, flajole, legato, stakatto, hatta glissando, portamento gibi tekniklerin kullanılması, zaman zaman çift tele veya birkaç tele vuruş, notada olmayan seslerin çalınması, Batı disiplini içinde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gider gibi **yorum** elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilâvelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icracının tercihinine kalmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslûbuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir.

Geleneksel icrânın ustalarının notadan farklı olarak yaptıkları, şöyle gruplandırılabilir:

1. Bir nota içinde farklı icra:

a. Notayı birkaç mızrap vuruşuyla doldurmak.

b. Bu vuruşların hepsinin veya bazılarının arasında çarpma yapmak. Bu vuruş ve çarpmalar sık, muntazam ve çok sayıda olunca, tril yapılmış olur.

c. Tremolo.

d. Üst veya alt komşu sese dokunup tekrar ana sesi çalmak (işleme). İşleme sesi uzun veya çarpma kadar kısa olabilir.





Yürük semai ve bileşik zamanlı ustüllerde, dört-lüğün üst ve alt mızrapla doldurulması çok yapılır. Üstteki satır yazılış, alttaki çalınış:



Önceki bölümde çalıştığımız bileşik zamanlı sofyan ve bileşik zamanlı yürük semai usul-
rindeki eserleri bu üslupla da çalışın. (Aziz Dede: Uşşak, Andon: Hüseyinî, Cemil Bey: Muhayyer Saz Semâileri'nin dördüncü haneleri.) Bu bölüme örnek

verdiğimiz saz semâilerinin dördüncü hanelerini bu açıdan inceleyin.

Önümüzdeki sayfalarda, büyük ustaların icralarından notaya aldığımız eserleri notalarıyla karşılaştırarak inceleyin.

Bu icraların kayıtlarını bulup dinleyerek çalışmak doğru olur. Çünkü bastıkları sesler, notada gösterilemeyecek küçük detaylar, seslerin kucceti, (bazıların çok hafif, bazılarının vurgulu oluşu, küçük nüanslar) süsleme ve diğer teknikler, tınıdaki özellik... ancak dinleyerek anlaşılabilir. Kulağınızda Cemil Bey'in, Yorgo Bacanos'un tınısının bulunması ancak güzelliklere ulaşmak istemenizi ve yaklaşmanızı sağlayabilir.

Dipnotlar

* Mutlu Torun'un Ud Metodu'ndan alınmıştır.

** Haliç Üniversitesi Öğretim Üyesi.

1 Rönesans Müziği'nde, daha öncesinde, hatta yer yer Barok Müzik'te, notaya yazılmayan süslemeler Batı'da da yapılır.

BESTENİĞÂR PEŞREVİ'NDEN

(Cemil Bey'in Tanbur ile icrasından)

NÜMAN AĞA

(1750 ? - 1834)

Notaya alan: M.T.

Devr-i Kebîr 1. Hane

Teslim

2. Hane

Teslim

Not: Bestenigâr Peşrevi'nde, Cemil Bey'in tanbur'unun yanında Kemânî Salih Efendi çalmaktadır. Sûrat, ilk satırda (4'lük birim=69) iken, tedricî hızlanmalarla daha sonra ilk hâne ortalama (4'lük birim=72 olmakta, ikinci hânedeki (4'lük birim=76)'ya ulaşmaktadır. İkinci hâne sonundaki teslimde, plağın ilk yüzünün sonuna doğru hızlanma fazlalığıdır.

KUŞE-İ DESTÂR

“Bizim erbâb-ı aşka sıdk ile ikrârımız vardır”

» Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN*

Son iki sohbetimizde Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi’den sonra Mevlevîliğin geniş bir coğrafyaya yayılması ve tesir icra etmesinde çok mühim gayret ve hizmetleri olan Dîvâne Mehmed Çelebi üzerinde durmuş ve genel bir değerlendirmeden sonra meşhur Mütেকerrir Müseddesi’nin ilk bendini şerh etmeye çalışmıştık.

Bir önceki sohbeti de, beş bendlik “Mütেকerrir Müseddesi’nin dördüncü bendinin:

“Bizim erbâb-ı aşka sıdk ile ikrârımız vardır.”
ilk mısraıyla bitirerek bir anlamda bu sohbetin konusuna işaret etmiştik. Şimdi dördüncü bende daha yakından bakmaya ve içindeki hakikatleri hissetmeye çalışalım.

*Bizim erbâb-ı aşka sıdk ile ikrârımız vardır
Riyâ ehlerinden i’râz eyleriz inkârımız vardır
Biz özge hâceyiz herkes ile bâzârımız vardır
Tükenmez fikrimiz efkâr olunmaz kârımız vardır
Belâ dildendir ol dildâr elinden dâdımız yokdur
Gönüldendir şikâyet kimseden feryâdımız yokdur*

Bu bendi şöyle nesre çevirebiliriz.

(Bizim aşk erbâbına sadâkatle bağlılığımız, onları tasdik ve kabûlümüz vardır. Riyâ ehlerinden yüz çeviririz, bizim inkârımız vardır. Biz özge hâceyiz, bizim herkesle bâzârımız, alış-verişimiz vardır. Bizim tükenmez fikrimiz, fikir yürütülemez (akıl-sır ermez) işlerimiz vardır. Belâ (evet) gönüldendir, o gönlümüzü elinde tutan, arkasından sürükleyen sevgiliden bir adalet talebimiz ve imdât arzumuz yoktur. Şikâyet gönüldendir, kimseden feryâdımız yoktur.)

Şâirlik iddiası gütmeyen rûhî coşkunluklarını terennüm maksadıyla şiirler söyleyen Semâî’nin, nasıl metin bir üslûba ve mükemmel bir şiir tekniğine sahip olduğunu bu müseddesinde ve uyguladığı, büyük dikkat sonucu sezilebilen ve değme şâirin güç yetirip

cesaret edemeyeceği, muhteşem sanatta görürüz. Bu sanat, merhum Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan Hocamızın, şimdiye kadar kimsenin dikkatini çekmediğini belirttiği, Fuzûlî’nin mütেকerrir murabbânda tespit ettiği-ne benzer bir sanattır.

Fuzûlî’nin Mütেকerrir Murabbânın ilk bendi:

*Perişân hâlin oldum sormadın hâl-i perişânım
Gamından derde düşdüm, kılmadın tedbir-i dermânım
Ne dersin rûzigârım böyle mi geçsin güzel hânım
Gözüm, cânım, efendim, sevdiğim, devletli sultânım*

A. Nihat Tarlan, son (her bendin sonunda aynen tekrarlanan) mısra da yer alan (gözüm, cânım, efendim) ilk üç unsurun, bendin ilk üç mısraında sırasıyla açıldığını, mısraların bu kelimeleri bir nevi ilham ettiğini belirtmektedir.

Kanaatimize göre Dîvâne Mehmed Çelebi’nin Müseddesi için de -kısmî uygulama farklılığı olan- şu değerlendirmeyi yapabiliriz. Fuzûlî, son mısra da yer alan ilk üç kelimenin açılımını bendin ilk üç mısraında yaparken, Mehmed Çelebi, birinci bendin ilk dört mısraının tek tek sırasıyla açılımını, takip eden bendlerde yapmıştır. (1.mısra/2.bend, 2.mısra/3.bend, 3.mısra/ 4.bend, 4.mısra/5.bend) Birinci bendin ilk dört mısraının her birini takip eden bendlerin başına getirdiğimizde, sanki o mısraın şerh edildiğini hissetmemiz şiire farklı bir güzellik ve olgunluk kazandırılmaktadır.

Ayrıca, insanın yaratılış gayesinin “Allâh’a hamdetmek” olduğu dikkate alındığında “**Bihamdillâh**” (Allah’a hamdolsun) kalıbı, kanaatimizce, şiirin bütün mısralarının başına konularak bir anlam bütünlüğü meydana getirmektedir.

Takdim edilen bu açıklamalara göre dördüncü bend şu halde karşımıza çıkar.

Bihamdillâh Ezelden mazhar-ı aşkı bizim içâ-dımız yokdur

Bihamdillâh Bizim erbâb-ı aşka sıdk ile ikrârımız vardır

Bihamdillâh Riyâ ehlinden i'râz eyleriz inkârımız vardır

Bihamdillâh Biz özge hâceyiz herkes ile bâzârımız vardır

Bihamdillâh Tükenmez fikrimiz eşkâr olunmaz kârımız vardır

Bihamdillâh Belâ dildendir ol dildâr elinden dâ-dımız yokdur

Bihamdillâh Gönüldendir şikâyet kimseden feryâdımız yokdur.

Bendin başına koyduğumuz mısra ile bend arasındaki ilgiyi şöyle yorumlayabiliriz: (Aşk erbâbına sıdk ile bağlı ve ikrârı olmak, riyâ ehlinden yüz çevirmek, herkes ile teması olan bir özge hâce seviyesinde bulunmak, tükenmez fikri, akıl-sır ermez işleri olmak, ancak **“ezelden aşka mazhar olmakla ve bu hususta kendisinin ortaya koyduğu bir şey bulunmamakla”** mümkündür.

Bendi, mısralarının başına koyduğumuz **“Bihamdillâh”** (Kavlî, fiilî ve hâli hamdle Allah'a hamd olsun ki) ibaresiyle beraber değerlendirdiğimizde şöyle nesre çevirebiliriz:

Allah'a hamd olsun ki, bizim aşk erbâbına sadakatle bağlılığımız vardır,

Allah'a hamd olsun ki, riyâ ehlinden yüz çevirir, ondan uzak dururuz,

Allah'a hamd olsun ki, biz özge hocayız (üstâdız), bizim herkesle alış-verişimiz vardır,

Allah'a hamd olsun ki, bizim bitmez tükenmez fikrimiz ve akıl sır ermez işlerimiz vardır.

Allah'a hamd olsun ki, belâ (evet) gönüldendir, o gönümüzü elinde tutan, bizi arkasından sürükleyen sevgiliden bir adâlet talebimiz ve imdât arzumuz yoktur.

Allah'a hamd olsun ki, şikâyet gönüldendir, kimseden feryadımız yoktur.

Semâî'nin, bendin başında söylediği **“erbâb-ı aşka sıdk ile ikrâr”** nasıl verilir anlamaya çalışalım.

Nefsi arıtmak, gönül huzuru sağlamak ve olgunluğa erişmek maksadıyla ikrâr verilecek kapı, aşk erbâbının sultanı Hz. Mevlânâ'nın dergâhıdır, mânen Hz. Mevlânâ'nın bizâtihi kendisidir. Hüdâî Dede'nin deyişiyle noksanını tamamlama murâdında olanlar, ikrâr vererek Hz. Mevlânâ'nın sikkisi altına girerler:

Ey dil istersen eğer kâmil ola noksânın

Sikkisi altına gir Hazret-i Mevlânânın

İkrâr vermek, aslında çileye talip olmaktır. Çile ki, Farsça kırk rakamının karşılığı **çihil** kelimesinin muhaffefidir. Tasavvufî bir terim olarak kırk gün müddetle küçük, temiz ve sakin bir yerde yeme, içme ve uykuyu azaltarak ibadet ve riyâzetle meşgul olma, anlamına gelir.

Bu uygulama; Hz. Mûsâ'nın vahiy almak için kırk gece Tûr'da kalarak ibadet ettiğine işaret eden âyet yoluyla Kur'an'a; **“Kırk günü Allah için ihlâs ve samîmiyetle geçiren kimsenin dili hikmet pınarlarıyla beslenir.”** hadîsinden hareketle de Hz. Peygamber'e dayandırılır.

Mevlevîlikte çile, yukarıda belirtil-diği gibi olmayıp, bin bir gün müddetle usûl ve âdâba uygun olarak on sekiz değişik hizmeti görmektir. Çile müddetinin bin bir gün olması; Hz. Mevlânâ'nın hayatı boyunca çıkarmış olduğu halvetlerin toplamının bin bir gün etmesi ve bu sayıya hürmeten tarîkatin usûl ve âdâbı arasında yer verilmesi veya Cenâb-ı Hakk'ın bin bir ismine karşılık olarak bin bir gün zikir ve hizmet etmekle irtibatlandırılır. Bütün bu yapılanlardan maksadın Allah'ın rızasını kazanmak olduğu, **rıza** kelimesinin ebced hesabıyla değeri- nin de bin bir rakamı olduğu hatırdan uzak tutulmamalıdır. Bu hususu Remzî Dede şöyle şiiirleştirir:

Çillesi bin bir gün olduysa rızâdır maksadı

Eyler emrâz-ı kulûbu gel tedâvi Mevlevî

(Çilenin bin bir gün olmasından maksat, Hakk'ın rızasını kazanmaktır. Gel, zîra Mevlevîlik, bu yolla kalplerdeki hastalıkları tedavi eder.)

Çileye talip olan ve kendisine **can**, **mübtedî**, **nev-mürîd** gibi isimler de verilen **nev-niyâz**, matbah-ı şerifte **nev-niyâz makamı** da denilen **saka postunda** üç gün boyunca oturur; yapacağı hizmetleri görür ve kendisine yapılanlara -âdeta yok sayılmak suretiyle itibar edilmeyişine, tahkîr ve tezlillere- tahammül eder ve yola girmeyi kabul ederse üç günün sonunda ikrârı alınmak üzere Aşçı Dede'nin huzuruna çıkarılır.

İkrâr veren (çileye soyunan) **nev-niyâza** **“baş kesmek, görüşmek, niyâza durmak”** gibi basit temel rükünler hemen öğretilerek hizmete başlatılır. Bu noktada ikrâr verene düşen vazife niyaz etmek, yani baş kesip tevazu göstermektir.

İkrârdan dönmek (çile kırmak), asla tasvip edilmeyen bir davranış olup, ikrârdan dönenin mahşer

“

İkrâr veren (çileye soyunan) **nev-niyâza** **“baş kesmek, görüşmek, niyâza durmak”** gibi basit temel rükünler hemen öğretilerek hizmete başlatılır. Bu noktada ikrâr verene düşen vazife niyâz etmek, yani baş kesip tevazu göstermektir.

”

günü yüzünün kara olacağına inanılır. “İkrârım hakkı için” tabiri hâl ehlinin en büyük yemini sayılır. Dilimizde “İkrârında durana aşk olsun; inkâr edene yuh.” atasözü ikrârın ehemmiyetini ifade eder. Zira ikrârdan murât Cenâb-ı Hakk’ın “rıza”sını kazanmaktır ki elbette “sıdk ile” yapılmalıdır.

Bendin ilk mısraında sıdk ile ikrârdan sonra ikinci mısraâda riyâ ehlinin uzak durmak, yüz çevirmek ifadeleri, birincinin kıymetini artıran, birbirini tamamlayan ve tekid eden, çok nefis bir değerlendirmedir. Elbette Allah’ın rızasını umarak sıdk ile ikrâr veren, riyâdan uzak duracaktır. Riyâ ehli ki, Kur’ân-ı Kerîm’de: “Kazandıklarından hiçbir şey elde edemezler.” (Bakara, 264), “Bunlar (riyâ ehli) mallarını insanlara gösteriş için harcayan, Allah’a ve âhiret gününe inanmayan kimselerdir. (Nisâ, 38), “Onlar namaza kalktıkları zaman tembel tembel kalkarlar, insanlara gösteriş yaparlar ve Allah’ı pek az anarlar.” (Nisâ, 142), “Onlar namazlarıyla gösteriş yaparlar.” (Mâûn, 6) âyetleriyle olumsuz vasıfları beyan olunanlardır. Allah’ın rızası ile bunlar asla bir araya gelmeyeceklerdir.

Özge hâce (üstâd) ve herkes ile bâzârı olmak keyfiyetini Hz. Mevlânâ’nın: “Bir ayağımız sınıksız şeriate bağlı, diğer ayağımızla yetmiş iki milleti dolaşmadayız.” ve “Yetmiş iki millet kendi sırrını bizden dinler. Biz, bir perde ile yüzlerce ses çıkaran bir ney gibiyiz.” sözleri ne güzel ifade buyurmaktadır. Özge hâce olmak, ancak bu yüksek anlayışa sahip bulunmakla mümkündür. Hz. Peygamber kaynaklı bu anlayışın sahibi olan Hz. Mevlânâ, bugün de eserleriyle herkesle olan bâzârını (alış-verişini) sürdürmekte, dünyanın dört bir yanından gelen insanlar onun mânevî ikliminde arınmaya çalışmaktadır.

Bu bendin ilk mısraını ikinci mısra, üçüncü mısraını da dördüncü mısra desteklemekte ve tamamlamaktadır. Dördüncü mısraâya bu gözle baktığımızda şunları söyleyebiliriz.

Herkes ile bâzârı olan bir özge hâce olmak, durup dururken, normal şartlarda gerçekleşmemektedir. Ancak dördüncü mısra bize bunun ipuçlarını verir; “Tükenmez fikre ve akılsız ermez işlere sahip olmak.” Zirâ fikriniz tükenir, her dem taze kalmaz ve yenilenmezseniz; yaptığımız işler herkesin anlayacağı sıradan şeyler olursa nasıl herkesle bâzârınız olur.

Divâne Mehmed Çelebi, mânâsı kadar âhengi ve şiir tekniği bakımından da fevkalâde güzel, insanın nelerden tecerrüt ettiğini, sahip olduğu şeylerin kim tarafından ve ne zamandan beri kendisine ihsan edildiğini, nihayet “belâ”ya (Bezm-i Elest) atıfla, mutlak sevgili olan Allah’a eksiksiz sadakati, insanı en üst seviyede etkileyecek bir şekilde ifade ettiği beş bendlik Mütakerir Müseddes’in -insanın aklını başından

alan- dördüncü bendi için şöyle bir değerlendirmede bulunabiliriz:

Allah’a hamd olsun ki, nefsi arıtıp gönül huzuru sağlamak, olgunluğa erişmek, özellikle Allah’ın rızasını kazanmak maksadıyla aşk erbâbının sultanı Hz. Mevlânâ’ya ve muakkiplerine sadakatle ikrârımız vardır.

Allah’a hamd olsun ki, bu ikrârımızı, Allah’ın rızası ile asla bir araya gelmeyecek, “Kazandıklarından hiçbir şey elde edemeyecek olan” riyâ ehlinin uzak durarak, onlardan yüz çevirerek pekiştiririz.

Allah’a hamd olsun ki, Hz. Peygamber kaynaklı bu anlayışın sahibi olan Hz. Mevlânâ’nın “Bir ayağımız sınıksız şeriate bağlı, diğer ayağımızla yetmiş iki milleti dolaşmadayız.” sözü fehvasınca, biz özge hâceyiz ve bizim herkesle bâzârımız (alış-verişimiz) vardır.

Allah’a hamd olsun ki, bizi herkesle alışverişi olan özge hâce kılan “tükenmez fikrimiz ve akıl sır ermez işlerimiz vardır.

Allah’a hamd olsun ki, ruhlar Meclisi’nde Cenâb-ı Hakk’ın: “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusuna öylesine gönülden bir “Belâ” (evet) dedik ki, o gönümüzü alıp giden sevgiliden bir imdâdımız, yardım talebimiz yoktur.

Allah’a hamd olsun ki, şikâyetimiz gönlümüzdenidir ve biz bu şikâyetten o kadar hoşnuduz ki, kimse-den feryât etmemekteyiz.

Bu bende ifade olunan her şey, “**ezelden aşka mazhar olmakla ve bu hususta kendisinin ortaya koyduğu bir şey bulunmamakla**” mümkündür.

“Gâh olur vuslatı yâd eyleriz firkatte handânız.” diyenler aşkına.

Dipnotlar:

- * Konya İl Kültür Turizm Müdürü.

Kaynaklar:

- Abdürrezzak Kâşânî, **Tasavvuf Sözlüğü** (Çev.Ekrem Demirli), İstanbul, 2004, İz Yayıncılık.
- Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, İstanbul, 2005, Anka Yayınları.
- İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**.
- İsmail Karagöz, **Dinî Kavramlar Sözlüğü**, Ankara, 2005, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- **Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, (Terc.Zafer Erginli-Heyet), İstanbul, 2006, Kalem Yayınları.
- Mustafa Çıpan, **Divâne Mehmed Çelebi Afyon Mevlevihânesi Şeyhi**, Konya, 2002, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Mustafa Çıpan, **Muğlalı İbrahim Şahidi, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri, Divân ve Gülşen-i Vahdet(Tenkildi Me-tin)**, G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (YLT), Ankara, 1986.

Tanbûrî Cemil Bey, Kadı Fuad Efendi ve Çeçen Kızı

» Celâleddin ÇELİK*

Sanatta *hocalık*, herkese nasip olmayan bir merteye. Medeniyetimizin müziği, bir *edep yolu* olmak münasebetiyle, hoca-talebe bağının en kuvvetle hissedildiği bir sahadır. Klasik meşk usûlünde hoca, talebeye eseri *geçer*. Aslında eserle birlikte hocadan talebeye *geçen*, hocanın ahlâkı, edebidir de.

Çünkü medeniyetimizde sanatkâr, bizâtihî eserdir. Niyazi Sayın Hoca'nın söylediği gibi, bizde *mûzik ruhun gıdası* değil, bilakis *ruh müziğin gıdasıdır*. Sanatkâr, ortaya koyduğu eserden farklı değildir, bizzat kendisi görünür eserinde. Bu nazarla, bizim medeniyet dairemizde yüksek sanatın, bazı başka örneklerde görebileceğimizin aksine, yüksek ruh ve ahlâkın ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Büyük Usta Tanbûrî Cemil Bey de, kısacık ömrünün her türlü muhayyilenin ötesinde ilham ürünü icrakârlığının ve muhteşem bestekârlığının yanında, hocalığıyla da tezyîn etmiş, kültür dünyamızın istisnâ bir şahsiyetidir.

Tanbûrî Cemil Bey'in birçok talebesi olmuştur. Bunlardan başlıcaları, Refik Fersan (*tanbûrî, bestekâr*), Hikmet Bey (*tanbûrî*) ve Kadı Fuad Efendi gibi devrin önemli isimleridir. Bu zevât arasından tanburda hocasına en yakın olanın, Refik Bey'le beraber Kadı Fuad Efendi olduğu, tanburda hocasının tavrına ve çalışına hakimiyetiyle, Cemil Bey'dan ayırt etmenin güç olduğu anlatılır. Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe çaldığı bazı plaklarında, kendisine tanburla refakat için Kadı Fuad Efendi'yi seçmiş olması da bu konuda anlatılanların haklı olduğunun ispatı sayılmalıdır. Zirâ, bir tanbûrî için Cemil Bey'e tanburla refakat etmekten daha büyük bir iftihar vesilesi bulmak, herhalde imkânsızdır. Kadı Fuad Efendi'nin hocasına bu derece ayniyet kesbetmesi, sadece kucağında tanbur varken değil, tabii. O, hocasına derin bir kalbî râbîta ile bağlı, hocasının âdeta rûhuna talebe idi. Tanbur, bu rabitada belki sadece bir vasıta, 'mûsikî zemininde ruh terbiyesinin bir sahası idi.

Bu gözle, Cemil Bey'in meşhur Çeçen Kızı plağını bir kez daha dinleyelim isterseniz. Üç dakika dokuz saniye süren bu plakta Cemil Bey kemençe çalarken, Kadı Fuad Efendi de tanburla refakat etmektedir. Böyle bir dehânın en temâyüz etmiş talebesi olduğunu bildi-



Refik Fersan, Cemil Bey ve Musa Süreyya



ğimiz Kadı Fuad'ın, Çeçen Kızı gibi maharet göstermeğe çok müsait bir eserde hocasından öğrendiği bütün numaraları, teknikleri sergileyebileceğine, esere -müzişyen tabiriyle- âdeta *takla attırabileceğine* şüphemiz yok. Ancak plağı dinlediğimizde, Kadı Fuad'ı dinleyebildiğimiz diğer plakların aksine, hiç de böyle bir icra ile karşılaşmıyoruz. Aksine, tanbur neredeyse melodiyi çalmıyor, çok hafif mızraplarla ritm tutuyor; kemençesiyle hocasını yalnız bırakıyor, istediğini serbestçe yapması için Cemil Bey'i öne çıkarıyor. Ritm tutarken dahî o kadar edep ve dikkat sahibi ki, ritmi hocasına dikte etmiyor, hocasının hızlanıp yavaşlamalarını dikkatle takip ederek, sadece ona *uyuyor*. Tanburun gelmiş geçmiş en büyük üstadının yanında mızrap vurmaya *edep ediyor*. Bu nefis *riâyet* zemininde ise Tanbûrî Cemil kemençesiyle âdeta uçar gibi bir Çeçen Kızı icra ediyor. Kadı Fuad Efendi'nin ustasının yanında mızrap vurmaya çekiniyor oluşu, muhakkak hocasından aldığı bir edep idi. Çünkü Cemil Bey de, "*üstâd-ı bî-nazîr*" diye andığı kemençe hocası Vasilaki'nin vefatına kadar, edebinden onun yanında eline kemençe almamıştı.

Zamanın ilmiye sınıfına mensub, Şeyhülislâmlık'ta vazifeli Kadı

Fuad'ın hocasına bu güzel bağlılığının şâirâne bir vasiyetle taçlandığını da hatırlayalım; Cemil Bey'in 1916'daki vefatından dört sene sonra 1920'de âlem-i bekâyâ göçen Kadı Fuad Efendi, vasiyeti üzerine hocasının kabri¹ açılarak üzerine defnedilmiştir. Yüreği hocasıyla bir atan bu güzel insan, muhakkak ki haşre dek de hocasının yanbaşıda bulunmakla bahtiyardır. İkisinin de aziz ruhlarına fâtiha!

Dipnotlar

* Mimar.

- 1 Cemil Bey'in kabri hadisesi başlı başına bir konudur. Biz esas kabrin Merkezefendi Hazîresi'nde, kuyunun hemen yanında olduğunu, bugün hazîrenin dışında yapılmış olan kabir taşının Cemil Bey'in medfun olduğu yer olmadığını söylemekle iktifa edelim.

Çalgıların Maruz Kalacağı Dış Etkiler ve Korunma Yöntemleri

» Ahmet TAÇOĞLU *

Müzik insanlığın vazgeçilemez ihtiyaçlarından birisidir. Müzik yapmak için insan ve enstrüman seslerine ihtiyaç duyulur. Yalnızca insan sesiyle müzik yapan A Capella toplulukları hariç, enstrümansız bir müzik düşünülemez. İnsan sesiyle başlayan müziğin seyri, önceleri iki nesnenin birbirine vurulmasıyla elde edilen basit ritim sazların ardından, ilkel nefesli ve mızraplı çalgılar kullanılarak devam etmiştir. Müzik aletlerinin günümüze kadar gelmesinde devamlı bir gelişme söz konusudur. Bu gelişmeler sonucu çalgılar ilkel yapılarından kurtulup daha teknik aletler hâline dönüşmüşlerdir. Zaman içinde müzik aletlerinin daha verimli ve etkili kullanılabilmesi isteği, enstrümanlardaki bu gelişmeyi sağlamış ve gelişimin devamlılığı açısından çalgıların bakımı ve dış etkenlerden korunması konusu önem kazanmıştır.

Türk Müziği çalgılarının yapımında kullanılan malzemelerin birkaç istisnası hariç -teller, ziller, mandallar- hemen hemen hepsi organik materyallerdir. Ana malzeme hepsinde ahşaptır. Bunun yanında deri, boynuz, kâş ve bağırsak gibi malzemeler de kullanılmıştır. Hatta çalgı yapımında kullanılan tutkal ve cila da organik malzemelerden üretilmiştir.

Organik malzemeler dış etkenlerden fazlaca etkilenirler. Özellikle ahşabın higroskopik olması; diğer bir deyişle, farklı nem seviyelerine tepki göstermesi, ahşaptan yapılmış olan çalgılarda en dikkat edilmesi gereken konuların başında gelmektedir.

Müzik aletini korumanın en önemli şartlarından birisi, onun uygun nitelikteki malzemelerle yapılmış olmasıdır. Çalgı yapılacak ağacın nem oranı % 5-8 civarında olmalıdır. Ağacın hücre çeperinde ne kadar fazla su bulunursa, ses iletimini o ölçüde etkileyecektir. Dolu bir su bardağına vurduğumuzda çıkan ses ile boş bir bardağı vurduğumuzda çıkan ses bize örnek olabilir. Dolayısıyla, hücre çeperinde bulunan serbest su bir yalıtım malzemesi görevi görüp, ahşabın titreşme kabiliyetini azaltarak, sesin sazdan dışarıya atılmasını engelleyecektir.

Müzik aletlerinin maruz kalacağı dış etkileri üç ana başlık altında toplayabiliriz:

1. NEM ORANI:

Havadaki nem oranı canlı bütün organizmaları etkilediği gibi, akustik sazları da olumsuz etkileyen en önemli etkenlerin başında gelir. Çalgıların verimli kullanılabilmesi için havadaki nem oranı yaklaşık %50 civarında olmalıdır. Kuru hava, ortamdan nemi çeker. Eğer ortam havası çok kuru ise, ahşap nemini kaybeder. Bunun sonucunda çatlamalar, kırılmalar, şekil bozuklukları ve cilalarda kavlamalar olur. Bu durum, müzik aletinin ses kalitesini olumsuz etkiler.

Ortam neminin gereğinden fazla olması da istenmeyen bir durumdur. Bu halde ahşabın nemi kendi bünyesine alması söz konusudur. Bunun sonucunda enstrümanlarda akort zorluğu, ses yitimi, istenilen tonun elde edilememesi ve ses tablalarında şekil bozuklukları olabilir. Uzun süreli neme mâruz kalma hallerin de ise, çalgı yapımında kullanılan su bazlı boncuk tutkalının çözülmesi gibi sıkıntılı durumlarla karşılaşılacaktır.

2. SICAKLIK FARKI:

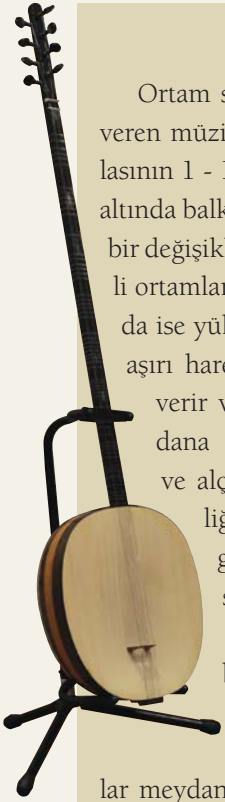
Ani sıcaklık değişimleri de müzik aletleri için istenmeyen bir durumdur. Aksi halde sıcak- soğuk hava değişimleri enstrümanlarda şok etkisi yapacaktır. Bunun sonucunda ise akort problemlerinin yanı sıra çatlamalar ve kırılmalar söz konusu olabilir.

3. FİZİKSEL ETKİLER:

Enstrümanların uygun olmayan koşullarda saklanması meydana gelebilecek etkilerdir. Bunların başında sazların muhafazalı olmayan kılıf ve kutularda saklanması gelir. Enstrümanların tellerde gerilimi arttıracak şekilde herhangi bir baskı unsurundan uzak tutulması gerekmektedir. Kucakta çalınan sazların icracının terine maruz kalması hâlinde, cila ve ses tablasında bozulmalar meydana gelebilir. Çarpma ve saz üzerindeki basınçtan kaynaklanan çatlama ve kırılmalar istenmeyen ve telafisi zor olan durumlardır.

Bu etkenler ışığında Türk Müziğinde kullanılan çalgıları inceleyelim,

Tanbur



Ortam sıcaklığına ve nemine en çok tepki veren müzik aletlerinin başında gelir. Ses tablasının 1 - 1,5 mm kalınlığında olması ve tabla altında balkon olmamasından dolayı, en küçük bir değişiklik ânında hissedilir. Tanburda nemli ortamlarda ses tablası çöker, kuru ortamlarda ise yükselir. Ses tablasının her iki haldeki aşırı hareketi, akort değişikliğine sebebiyet verir ve ses kalitesinde bozulmalar meydana gelir. Tanbur göğsünün yükselme ve alçalması hâlinde, uygun tel yüksekliğine erişmek için eşik değiştirmek gereklidir. Kuru ve sıcak ortamlarda ses tablası yükselerek, sapa gelen gerilme kuvvetini ve eşik altındaki basıncı artırabilir. Bu durumda sapta atma tabirini kullandığımız öne doğru gelme ve göğüste çatlamalar meydana gelebilir. Aşırı nemli ortamlarda, ahşap ortam nemini içine çekeceğinden, burgularda şişmeler meydana gelerek akort yapmak zorlaşabilir. Kucakta tutularak çalındığı için, icracının terine maruz kalırsa cilada ve ses tablasında bozulmalar meydana gelebilir.

Ud – Lavta

Bu sazlarda teller ince bir göğüs (2 – 2,5 mm) üzerine yapıştırılan eşığe bağlandığı için, ortam değişiklikleri sap ve göğüsteki gerilmeleri etkileyecektir. Aşırı sıcak ve kuru ortamlarda göğüste çatlamalar, klavyenin çekme kuvvetiyle öne doğru gelmesi ve ses tablası altındaki gücü dağıtmaya yarayan destek balkonlarında atmalar söz konusu olabilir. Bu hal akort ve icra açısından istenmeyen bir durumdur. Aşırı nemli ortamlarda ise ud ve lavtanın ses tablalarında şişme meydana gelebilir. Bu durumda ses kalitesinde bozulmalar olur ve icra esnasında tellerin ses tablasına çarpmasından kaynaklanan cızırtılı sesler duyulur. Burgular, nemden etkilenip şişmeleri hâlinde akort zorluğu çıkarabilirler. Ud ve lavta da kucakta çalındığı için insan terine maruz kalması hâlinde, cilada ve ses tablasında bozulmalar meydana gelebilir. Bu sazlarda misina ve sargı teller kullanılmasından dolayı, sıcak-soğuk ortam farklılıklarında değişik birkaç malzemeden üretilmiş olan tellerin farklı tepki vermesi sebebiyle, ciddi akort bozuklukları meydana gelebilir.



Kanun



Kanunda sesler eşik altında bulunan bir deri vasıtasıyla iletildiği için, en küçük bir sıcaklık ve nem değişikliği hemen hissedilecektir. Sıcaklık farkından deri yırtılabilir. Derinin yükselip alçalması, akort değişikliklerine ve aşırı yük binmesi sonucunda eşikte şekil bozukluklarına sebebiyet verecektir. Aşırı nemli ortamlarda ise eşik yüksekliği düşebilir ve tellerin mandallar üzerindeki baskısını artırır. Bu durum zaman içerisinde aşırı sürtünme nedeniyle tellerde yıpranma ve kopmalar meydana getirir. Nemli ortamlarda burguların şişerek akort zorluğu çıkarması da söz konusudur.

Ney

Hassas ve narin bir malzeme olan kamıştan yapıldığı için, sıcaklık farkı ve kuru hava ney gövdesinde çatlamalara sebebiyet verebilir. Aşırı nemli ortamlarda uzun süreli saklanması hâlinde ney içinde küf oluşabilir ve bu durum ses kalitesini düşürür. Ney üflendikten sonra nefesin kamış içindeki yoğunlaşmasından kaynaklanan suyun dışarı atılması beklenilmezse, zamanla ney içerisinde küf ve mantar katmanları oluşabilir. Neyin yağlanmaması hâlinde, kuru ortamlarda iç gerilmeleri artarak çatlamalar söz konusu olacaktır. Aynı durum, boynuzdan yapılmış baş pâreler içinde geçerlidir.



Klasik Kemençe

Kemençe diğer sazlarımıza nazaran daha sağlam bir yapıya sahiptir. Bütün akustik sazlarda olduğu gibi sıcaklık farkı ve nem oranının ses kalitesi üzerine etkisi kaçınılmazdır. Kemençede kullanılan tellerin geneli bağırsaktan yapıldığı için hava değişimlerinde akort problemleri ortaya çıkar. Çok nadiren göğüs çökmeleri ile karşı karşıya kalınabilir.

Aşırı nem, bütün çalgılardaki gibi burguların şişmesini sağlayarak akort yapmayı zorlaştırır.



Kudüm, Bendir, Daire, Def

Vurmalı çalgıların temel malzemesi deri olduğu için ortamdan çok etkilenirler. Aşırı nemli ortamlarda akort tutturabilmek oldukça zorlaşır. Kuru ortamlarda ise vurmalı çalgılarda istenilen ses tonunu yakalamak mümkün olamaz. Kudümün kâsesi bakırdan yapıldığı için, uzun süre nemli ortama maruz kalması hâlinde oksitlenmeler söz konusu olabilir. Benzer durumlarla daire ve defin zillerinde de karşılaşılabilir. Sıcaklık farkları bendir, daire, def gibi sazların derilerine zarar verebilir. Derilerde çatlamalar ve yırtılmalar olabilir.



Müzik aletlerinde değer kaybını engellemek ve orijinal ses kalitesini korumak için yapılması gerekenler.

- 1- Enstrümanların uygun malzemelerden yapılmış olduğundan emin olunmalı.
- 2- Müzik aletlerini her türlü dış etkilerden -yağmur, sıcak, soğuk, nem, basınç ve çarpmalardan- azami bir şekilde koruyabilecek enstrüman kutularına sahip olmalı.
- 3- Enstrümanlar direkt güneş ışığına ve aşırı sıcak-soğuk farkına maruz bırakılmamalı.

- 4- Ortalama nem oranının %50 olduğu yerlerde bulundurmalı, çok mecbur kalınmadığı sürece yerlerini değiştirmemeli.
- 5- Enstrümanları icra haricinde kutularında veya sehpalarında bulundurmalı.

- 6- Kucakta çalınan ud, lavta ve tanbur gibi aletlerin ter ile temasını kesmeye özen gösterilmeli.
- 7- Uzun süre kullanılmayacak sazların, saptaki gerilmeleri azaltmak amacıyla akortları düşürülmeli.
- 8- Neylerin belirli aralıklarla yağlanması ihmal edilmemeli.

Dipnotlar

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

İLKLER



- Edebiyatımızda ilk kadın romancı Fatma Âliye'dir.



- Türk Edebiyatında Batı'dan ilk fabl çevirisi Şinasi tarafından yapılmıştır.



- Türk Edebiyatı'nda mensur şiir yazımı ilk defa Hâlet Ziya ile başlar.



- Aruzla yazılan ilk manzum tiyatro eseri, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Eşber'idir.



- İlk bibliyografya, Kâtip Çelebi'nin Keşfü'z-Zünûn adlı eseridir.

Satır Aralarından...

Hazırlayan: Tolgahan ÜSKÜDARLI*

Ud'un Büyüğüne Rastladınız mı?

Şeh-rûd diye de bilinen eski bir çalgı olan **Şâh-rûd**, günümüzdeki ud sazının büyüğü diyebileceğimiz bir şekildedir. IX. asırda Semerkantlı Halîm tarafından icat edilmiştir. XV. asırda oldukça revaçta bir saz olan Şâh-rûd, zaman içerisinde kaybolmuş, lâkin sorumluluk sahibi Türk mûsikîşinaslar tarafından son yıllarda nadir de olsa yapılan tespit ve yapım aşamalarından sonra- icrâsına yeniden başlanmıştır.

Şeşhâne mi?

XVII. asır Türk Mûsikîsi'nde kullanılan uda benzer, 6 kıl teli bulunan bir enstrüman olan **şeşhânenin** uddan ayrılan en büyük farkı, sapının (klavyesinin) uzun oluşudur. Sap uzun olmasına rağmen uddaki gibi perde sisteminin olmayışı, bu enstrümanın icrâsını bir hayli zora sokmaktaymış. O devirde bu sazı IV. Murat'ın hayran olduğu Ahmet Ağa ve Gürcü Hasan Ağa iyi çalmaktaymış. XVII. asırda şeşhâne-yi, İstanbul'da 70 kişinin profesyonelce icra ettiği bilgisini Evliya Çelebi'den almaktayız.

Bir nüzhe çal da kulaklarımızın pası silinsin...

XIII. asrın ikinci yarısında Sâfiyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından icat edilmiş bir saz olan **nüzhe**, kanun ve çeng arası bir

enstrümandı. Dört köşe bir tah-taya üçer üçer yerleştirilmiş ve iki eşiğe çekilmiş 81 veya 108 telden oluşan bu saz, XV. asırda dahî kullanılmaktaydı. Artık yok...

Tasnifler tasannû yapmalı mı yapmamalı mı?

Müzikte gösterişe fazla önem vermeye, bu üslûba **tasannû** denilmekteydi. Bolca kullanılan süslemeler ile kompozisyonu doğâl hâlimden çıkartmak diye de açıklanan bu durum hiç şüphesiz zamanın **tasnif**lerini yakından ilgilendiriyordu. Zamanın diyoruz zîra artık bu kelimelere pek de rağbet edilmiyor. Tasannûyu anladık da, bu tasnifi ne olsa gerek? Eski kitaplarda bu kelimenin bestekâr ya da besteci yerine kullanıldığı görülmektedir. Nitekim tasnif etmeyi beslemek mânâsında algılamak, bu kelimenin zerâfetini ortaya çıkartmaktadır.

Nevbet-i Müretteb

Arapça'da "fasıl" mânâsında olan bu kelime, XIV-XV. yüzyıllarda Türk Müziği'nde kullanılmış, çok geniş sınırları olan ve büyük bir formun adıydı. Meselâ Abdülkâdir Merâğî pek çok Nevbet-i Müretteb bestelemekle ün yapmıştır. Kısaltılarak "Nevbet" olarak da adlandırılan bu formun, askerî ve dînî müzik türlerinde kullanılan köklü şekilleri olmasına karşın, söz konusu mürettebin bunlarla karıştırılma-

ması gerekir. Bu şekil, arka arkaya sıralanan güfteli parçalarla saz eserlerinden oluşmaktadır. Zamanın büyük bestekârları arasında bu formdan eser vermek önemli bir ölçü sayılıyordu. XV. asırda Lâdikli Mehmet Çelebi tarafından yazılmış Edvâr'da klasik bir Nevbet-i Müretteb'in 5 güfteli parçadan oluştuğu ve bu parçaların isimlerinin de sırasıyla şu şekilde olduğu yazmaktadır: 1- Kavl. 2- Gazel. 3- Terâne. 4- Mûs-tezâd. 5- Fûrûdâşt. Merâğî de bu kısımların husûsiyetlerinden şu şekilde bahsetmektedir; Kavl'in güftesi Arapça gazel, gazel'in güftesi Farsça gazel, terâne kısmının Farsça rubâî, fûrûdâşt ise gene Arapça gazel'dir. Günümüzde hepsi Merâğî'ye ait Arapça güfteli iki rast ve bir hüseyinî makamında toplam üç adet Nevbet bulunmaktadır. Ayrıca bu eserler Nûruosmâniye Kütüphanesi'nde no: 3.652'de araştırılmayı beklemektedir...

Teslim'den Mülâzime'ye, Mülâzime'den Ser-Bend'e...

Türk Mûsikîsi'nde Peşrev formunda (Peşrev formu ile ilgili detaylı bilgiyi bir önceki sayımızda, Satır Araları Bölümü'nde bulabilirsiniz.) bulunan ve her hâne sonunda tekrar edilen, günümüzde Teslim ondan önceleri Mülâzime, ondan da öncesinde de Ser-Bend diye bilinen kısımdır. Abdülkâdir Merâğî zamanında bu isimle anılan Ser-Bend'e, Tercî-i Bend de denilirdi.

* Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Öğretim Görevlisi.

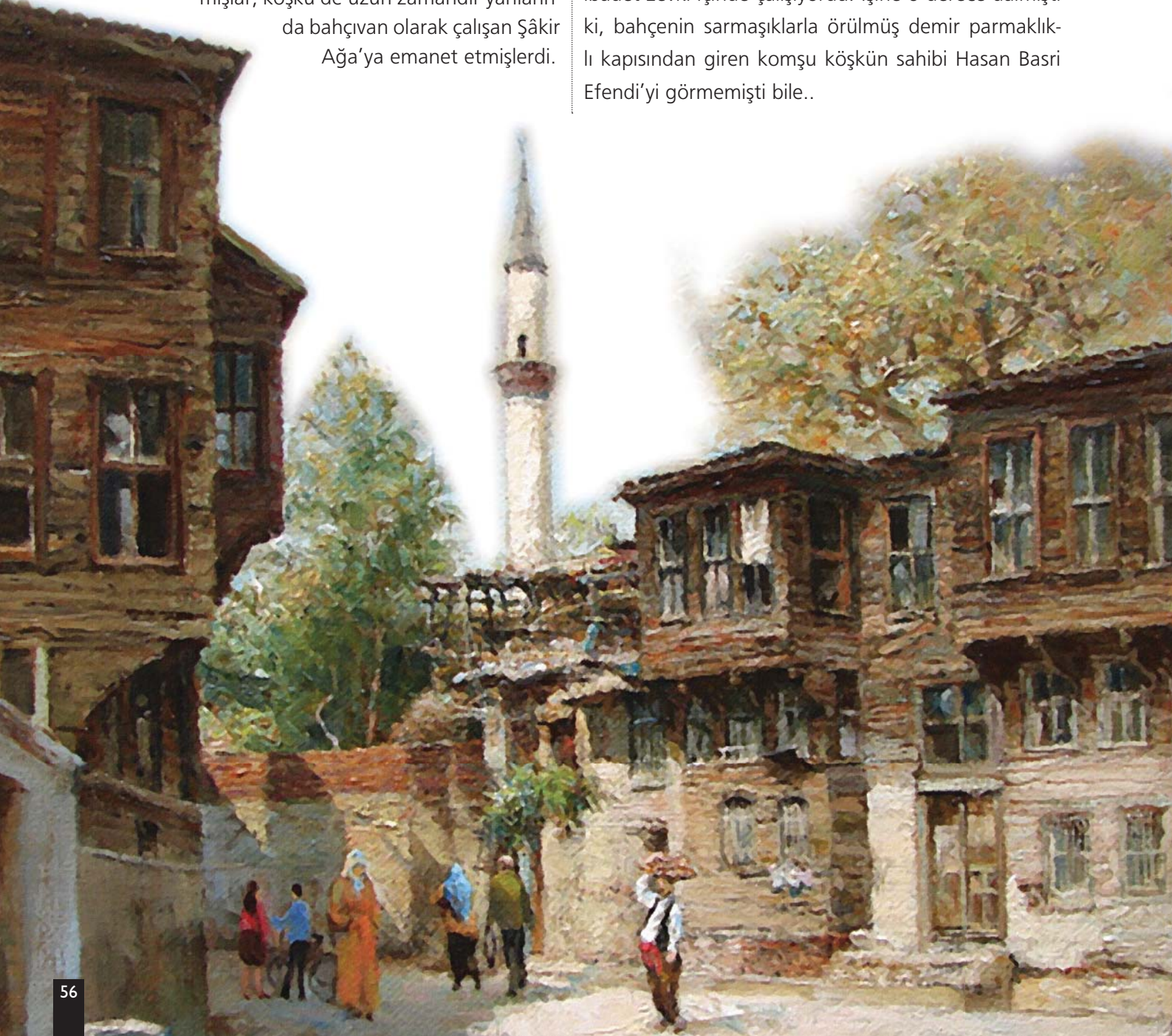
Şâkir Ağa

Şüphesiz, Erenköy'ün en güzel köşkü Halil Paşa'nındı. Türk mîmârî dehâsı ve zevkiyle oya gibi işlenmiş bu hârikulâde köşk; havuz, çeşit çeşit ağaçları, büklüm büklüm yolları, rengârenk gülleri, lâleleri, yâseminleri, sümbülleriyle cennet tasvirlerini andıran, geniş bir bahçenin ortasına inşa edilmişti. Burası her şeyi ile, güzele ve güzelliğe âşık insanların aradığı yerlerdendi.

Halil Paşalar hep birlikte uzun bir seyahate çıkmışlar, köşkü de uzun zamandır yanlarında bahçıvan olarak çalışan Şâkir Ağa'ya emanet etmişlerdi.

Şâkir Ağa uzun boyu, tertemiz yüzü, kırışmış burma bıyıkları, bembeyaz saçları, kalın iki kaş altında çukura kaçmış, sanki içinin temizliğini aksettiren pırıl pırıl gözleri ve o güzelim şîvesiyle tam bir Rumelili idi.

Bu sevimli ihtiyar, her zaman olduğu gibi yine gün doğmadan kalkmış ve bahçenin sonundaki şirin kulübesinde sabah namazını kıldıktan sonra bahçe makasını alarak büyük bir ciddiyetle işine koyulmuştu. Bir ibadet zevki içinde çalışıyordu. İşine o derece dalmıştı ki, bahçenin sarmaşıklarla örülmüş demir parmaklıklı kapısından giren komşu köşkün sahibi Hasan Basri Efendi'yi görmemişti bile..



Hasan Basri Efendi, Şâkir Ağa'yı bir müddet zevkle seyretdikten sonra:

— Kolay gelsin Şâkir Ağa, maşallah sabah sabah bu ne hamaratlık! dedi.

Şâkir Ağa irkilerek doğruldu ve sesin geldiği tarafa baktı. Ellerini arkasında kavuşturmuş gülümseyen Hasan Basri Efendi'yi görünce, o insanın içini aydınlatan tebessümüyle:

— Allah razı olsun efendi, uğraşıyoruz işte. Geldiğinizi fark etmedim. Kusura bakmayın, buyurun bir emriniz var mı? dedi.

— Estağfurullah Şâkir Ağa, kabul edersen bir ricam olacak.

— Aman efendim, elimden gelirse başım üstüne... Buyurun şöyle oturalım, ayakta kalmayın.

Hasan Basri Efendi önde, Şâkir Ağa bir adım gerisinde havuz başına gelip oturdular. Şâkir Ağa:

— Buyurun beyim sizi dinliyorum, diyerek sükûtu bozdu. Hasan Basri Efendi gülümseyerek:

— Maşallah sayende cennet oldu burası, dedi. Şâkir Ağa hafifçe kızardı ve:

— Estağfurullah, ne yaptık ki... deyip gözlerini yere indirdi. Çünkü yüzüne karşı methedilmekten hiç hoşlanmazdı. İltifat bahsini hemen kapatmak için:

— Bana bir emriniz vardı galiba, dedi.

Şâkir Ağa'nın sıkıldığını anlayan Hasan Basri Efendi, ciddi bir tavırla meseleyi açtı:

— Bak Şâkir Ağa, biliyorsun bizim bahçıvan Recep Efendi işi bırakıp memleketine gitti.

— Biliyorum, dün helallik dilemeye geldi. İyi arkadaşlık, sık sık sohbet ederdik, Allah işini rast getirsin. Hasan Basri Efendi elini Şâkir Ağa'nın omuzuna koyarak:

— İşte, ben de bu sebepten sana geldim; bizim bahçenin burası kadar işi yok ama yine de bakıma muhtaç. Bu sabah kendi kendime; yeni bir bahçıvan arayacağıma Şâkir Ağa'ya söyleyeyim, nasıl olsa bahçeler yan yana, eli boş olduğu zamanlar bizim bahçe ile de meşgul olurur, biz de bir kaç kuruş veririz, diye düşündüm. Ne dersin Şâkir Ağa, hem bizim bahçe bakımsız kalmaz hem sen bir kaç kuruş daha kazanmış olursun? diye sordu ve elini, anlaştık değil mi, mânâsında Şâkir Ağa'ya uzattı.



Şâkir Ağa şaşkın bir halde:

— Sen neler diyorsun efendi! Bana nasıl böyle bir teklif yaparsın? diye gürledi.

Hasan Basri Efendi'nin anlaşılmak üzere uzana eli düşmüş, kaşları çatılmıştı. Şâkir Ağa ise gür sesiyle devam ediyordu:

— Ben bu bahçenin bahçıvanıyım, bunun için para alıyorum. Şâyet buraya harcamam gereken emek ve zamanın bir kısmını senin bahçene ayırırsam bu haksızlık olmaz mı? Senden alacağım para bana helal olur mu? Ne siz böyle bir teklif yapmış olun, ne de ben duymuş olayım.

Böylesine bir dürüstlük karşısında donup kalan Hasan Basri Efendi, bir süre düşündükten sonra mahcup bir eda ile:

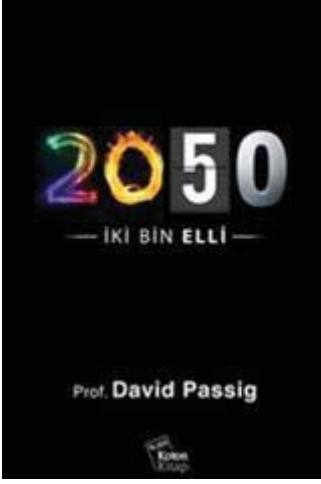
— Haklısın Şâkir Ağa, işin bu tarafını düşünmemiştim, kusura bakma. Haydi hoşçakal, deyip kalktı ve Şâkir Ağa'nın omuzunu sıvazlayarak, düşünceli bir halde kapıya yöneldi.

— Güle güle beyim, yine buyurun, diyen Şâkir Ağa'nın sesini duymamıştı bile...

Hasan Basri Efendi bahçe kapısından çıkarken, elinde makası yeniden işine koyulan Şâkir Ağa'yı uzun uzun süzdükten sonra, kendi kendine: "Hâlâ ne büyük milletiz!" diyordu.

Dipnotlar

* Mütefekkir, Yazar, Emekli Din Bilgisi Dersi Öğretmeni.



Kitap Adı: **2050**

Yazar : **DAVID PASSIG**

Yayınevi: **KOTON KİTAP**

Sayfa : 387 s.

Ebat : 13.5 x 21 cm.

Gelecek de Bir Gün Gelecek

Karmakarışık bir dönemden geçiyoruz. Neredeyse her gün dünyanın bir yerlerinde önemli olaylar oluyor. Halklar isyan ediyor, yönetimler değişiyor, devrilmez gibi görünen diktatörler on yıllarca yönettikleri halkın çocukları tarafından cânice katlediliyor.

Bazen görünmez bir el ortalığı karıştırıyormuş gibi hissediliyor, diğer yandan uzunca bir zamandır biriken toplumsal öfkenin patlaması gibi görünüyor.

Gözün gözü görmediği, en büyük değişimlerin bile artık insanı şaşırtmadığı, yarın ne olacağını tahmin etmenin oldukça zor olduğu bir zamanda, kitapçı raflarında kapağında "2050" yazan, yaşadığımız coğrafya hakkında o döneme kadar ki tahminlerin yer aldığı bir kitabı görünce alıp okumak, üzerinde düşünmek neredeyse farz oldu.

Yazar Prof. David Passig, Minnesota Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olan bir Gelecek Bilimci. Birçok devlet adamına da danışmanlık yapıyor.

Kitabın orijinal adı "Ortadoğu'nun Geleceği, 2050", ancak Türkçe'ye sadece "2050" diye çevirmişler.

Eser, beklentiyle gerçek olanın ne kadar farklı olabileceğine dikkat çeken bir hikâyeye başlıyor ve tarihsel mantığı anlatmaya çalışıyor.

Sonrasında geleceği tahmin etmekte kullanılan başlıca yöntemleri, bölgesel anlaşmazlıkları harekete geçiren güçleri ve yirmi birinci yüzyılın genel eğilimlerini anlatıyor. Ayrıca yirmi birinci yüzyılda büyük güçlerin anlaşmazlıkları, Ortadoğu üstündeki hesapları, Ortadoğu ülkelerinde ne tür gelişmeler yaşanacağıyla ilgili de tahminler yer alıyor.

Kitapta Türkiye'ye de geniş yer ayrılmış. Günümüzdeki gelişmeler ve gelecekte Türkiye için olası tezler işlenmiş. Yazar, Türkiye'nin bölgesel bir güç olacağını, zaman içinde kuracağı ve sonradan değişim gösterecek ittifakları, bunların olası sebep ve sonuçlarını kendince yazmış.

Eserde, gerçeğin çoğunlukla tahmin edilenden daha enteresan şekilde gerçekleştiğini ve tahminlerin çok daha ötesinde olduğu belirtilmiş. Yazar, tahminlerinin yarısının bile doğru çıkmasının büyük bir başarı olduğunu yazmış.

Bazı yerlerde bir bilim adamı objektifliğinden uzaklaştığını hissettirse de okuması ve üzerinde düşünülmesi gereken bir kitap.

Şu günlerde, etrafımda bazılarının tozpembe rüyalarda dolaşırken bazılarının da kapkara kâbuslar gördüğüne şahit oluyorum.

Dışarıdan bir gözün hadiselerle nasıl baktığını görmek, tüm bu tartışmaların içerisinde yeni ufuklar açıyor.

Ortadoğu'da ortalık toz dumanken, göz gözü görmezken bu kitabı okumak, belki sizin için manzarayı biraz netleştirir, daha görünür kılabilir.

İyi okumalar...

Yitik Masal Prensesi

A talarının yüzyıllarca hükmettiği ülkede, ortasında billûr suların aktığı, her tepesinin ayrı bir ihtişam kattığı, görenin aklını başından alan güzellikteki şehrinde, dolunayın en güzel akislerini bıraktığı mehtaplı suyun kenarındaki ihtişamlı sarayda dünyaya geldi.

Hânedan ailesinin kayıt defterine adı yazılan son prenesti. Bir masal dünyasına doğmuştu ama çok geçmeden bütün ailesi masal âleminde çıkıp, gerçeğin en katı, en acımasız hâliyle yaşadığı bir dünyaya inmişlerdi.

Koskoca mülkün asırlarca sultanlarıyken, âniden vatansız olmuşlardı. Bu o kadar beklenmedik bir durumdu ki masal diyârından sürülen sultanlar, şehzâdeler nereye gideceklerine bile yolda karar verdiler.

Apar topar ve zorla memleketten sürülünce, ne yanlarına doğru dürüst para alabildiler, ne de taşınmaz mallarını elden çıkartabildiler.

Asırlarca üç kitada toprakları olan bir ülkeyi yönetmişlerdi ama ülkeleri ellerinden alınınca nasıl geçinecekleri ile ilgili fikirleri, para kazandıracak işleri, ellerindeki az miktardaki imkânları iyi kullanacak ekonomik bilgileri ya yoktu ya da o şaşkınlık hâlinde uygulayamadılar.

Murat Bardakçı bu kitabında; Neslişah'ın baht ve bahtsızlığın iç içe geçtiği, güzellikler ve zorlukların el ele gittiği, zirveyle dip arasında birden fazla kez gidip geldiği hayatını anlatmış.

Neslişah, son padişah Sultan Vahdettin'in kızı Sabiha Sultan ve son halife Abdülmecit Efendi'nin oğulları Ömer Faruk Efendi'nin kızı olarak dünyaya geliyor. Daha küçücük bir çocukken önce, saltanat ilga edilip dedesi Vahdettin memleketi terk ediyor. Ondan iki yıl sonra da halifeliğin kaldırılması ve hemen akabinde Osmanlı hânedânının sürgüne gönderilmesi kararıyla, önce İsviçre ardından Fransa'ya geçmek zorunda kalıyor.

Kitapta her ne kadar Neslişah'ın hayat hikâyesi anlatılsa da onunla beraber sürgündeki saltanat ailesinin birçok üyesinin hayatı, hatta onlarla beraber gönüllü olarak giden hizmetkârlarının da hikâyeleri anlatılmış.

Abdülmecit Efendi'nin saltanat ailesini yurt dışında da ayakta tutma gayretleri, Sultan Vahdettin'in vefatı ve sonrasındaki hazine olayları, aile üyelerinin çektiği zorluklar, adaptasyon süreci anlatılanlardan bazıları.

Neslişah'ın genç kızlığa adım atmasıyla birlikte talipleri artar ve nihayet, Mısır kraliyet ailesinden Prens Abdülmünim ile evlenir. Kitapta o devrin Mısır'ı, Kral Faruk ve Mısır hânedan ailesinin diğer fertleri, Irak Kralı Faysal ve onu deviren kanlı darbe, Mısır'da Abdunnâsır'ı iktidara getiren askerî darbe ve sonrasında yaşadıkları uzun ve yorucu mahkeme süreçleri de anlatılmış.

Eser, tüm bu bâdireleri atlatan Neslişah'ın, Türkiye Cumhuriyeti'nin hânedânın kadın mensuplarına çıkardığı izinle memlekete dönüşü ve İstanbul'daki hayatı ile sona eriyor.

Kitap biyografik roman tarzında akıcı bir üslûpla yazılmış ve son derece rahat okunuyor. Neslişah'ın şahsında sürgündeki hânedânın hikâyesini öğrenmek isteyenlere tavsiye olunur.

Kitabı okurken kulaklarımda hep vâlidemin sıkça tekrarladığı bir söz çınladı: "Allah hiç kimseyi gördüğü günden geri düşürmesin!"

İyi okumalar...



Kitap Adı: **NESLİŞAH**

Yazar : **MURAT BARDAKÇI**

Yayınevi: **EVEREST**

Sayfa : 492 s.

Ebat : 16.5 x 23.5 cm.

SESLİ YAYIN DÜNYASINDAN

Şükrü TÜRKMEN

■ 40 Makam 40 Anlam



Bin Yılın Mirası Türk Müziği ve Anadolu'da İnanç Müzik ilişkisi gibi prestij yayınlarına bir yenisini ilâve eden Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, bu kez 40 Makam 40 Anlam isimli yapımla sanatseverlerle buluştu. Proje Yönetmenliğini ve kitap yazarlığını Dr. Savaş Ş. Barkçin'in yaptığı çalışmanın sanat yönetmenliğini, Dr. Murat Sâlim Tokaç üstlenmiştir. Toplam 3 CD ve 1 kitaptan oluşan çalışma, tam bir arşiv çalışması.

"Hicâz, Nihâvend, Kürdîlihicâzkâr... Çoğumuzun duyduğu, ama ne olduğunu anlayamadığı, bilemediği makam isimleri bunlar... Birçoğumuz için anlaşılabilir kelimeler... Sanki klasik müziğimizin şifreleri... Oysa makamlar müziğimizin eşsiz renkleridir..."

Makamlar her yeredir. Şarkılarımız gibi türkülerimizin çoğu makamlıdır...

Bu albümde hem anlamları hem de duygu dünyalarını sizlere açıyoruz. Müziği eğlence değil, bir kendini ve özünü bilme aracı olarak gördüğümüz için makamları da anlamlarıyla sizlere tanıtmak istedik. Hem zihnimize hem de zevkinize hitap ederek...

Bunun için bugün bilinen 119 makamdan 40'ını seçtik. Bu albümde 40 makamın her birinin taşıdığı anlamı sizlerle paylaşmak istiyoruz. Elbette çağrışım kişiden kişiye değişir. Biz makamların anlamlarını; hem Mevlevî mûsikî mirasına hem de kendi mûsikî birikimimize dayanarak ortaya koymaya çalıştık...

Gönlünüzde, 40 makamın sozsuz anlamı pırıltıları doğsun."

■ Ali Fuat Aydın - Cenk Güray / Bir



Bağlamada Ali Fuat Aydın ve Dîvân Sazı'nda Cenk Güray, Zeybek kültürüne dâir fevkalâde önemli bir çalışmaya imza attılar. **Bir** ismini verdikleri albümde, toplam 14 adet Zeybek formunda eser bulunmakta. Felmay firması tarafından çıkartılan çalışmada; Kasmak Zeybeği'nden, Koca Ümmet Zeybeği'ne, Koca Arap Zeybeği'nden, Yağmur Yağdı Zeybeği'ne, Mazamenos, Yeragotikos gibi pek çok esere yer verilmiş. Ege yöresinin eşsiz formu Zeybekler için yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan **Bir**'i, keyifle dinleyeceğinizi düşünüyoruz...

■ Hayy / Yarkın (Featuring Sufi Vocal Masters)



Günümüzün en önde gelen ritim sanatçılarından olan Fahrettin ve Ferruh Yarkın'ın tasavvuf müziğine dâir yaptıkları çalışma, bu türün barındırdığı ritim husûsiyetlerinin önemini anlatır türden. CD'de toplam üç makamdan birbirlerine bağlı şekilde icra edilmiş, 21 ilâhi, 2 taksim ve ilâhi aralarında okunan kasîdeler bulunuyor. Kalan Müzik etiketiyle piyasaya sunulan çalışmada "Buyruğun Tut, Nice Bir Uyursun, Dağlar İle Taşlar İle, Nûri Cemâlin, Ey Âşıkân, Bülbül Kasîdesi" gibi pek çok eser yer alıyor. CD'de bulunan bilgilendirici bir kitapçık da dîni mûsikî formları hakkında meraklılarına bilgiler sunuyor...

Kadem Nota Arşivi

Yâsin ÖZÇİMİ

Halil Can Bey son dönem Türk Müsîkîsi için, özellikle de Türk Din Müsîkîsi için önemli bir kaynak. Pek çok aktarım, hocalık vasfı da bulunan bu isimden günümüze ulaşmıştır. Bildiklerini ve şahit olduklarını hiçbir zaman saklamadan talebeleriyle paylaşan Halil Can'ın, Yahyâ Efendi Dergâhı'nda okunduğuna tanık olduğu ve talebelerine aktardığı Hüseyinî makamındaki bir İstiğfarı, bu sayımızda sizlerle paylaşmak istedik. Halil Can Bey'den bir süre müsîkî dersi almış olan Özcan Ergiydiren tarafından Yüce Gümüş'e aktarılan İstiğfar, notaya alınma sürecinden sonra ilk defa dergimizde yayımlanmaktadır.

HÜSEYNÎ İSTİĞFAR

SERBEST

ES TAĞ Fİ RUL LAH EL A ZİYM EL LE ZÎ LÂ

İ LÂ HE İL LÂ HÛ EL HAY YEL KAY YÛM VE E TÛ BU İ

LEYH VE NES E LÛ HÛT TEV BE TE VEL MAĞ

Fİ RE TE VEL Hİ DÂ YE TE LE NÂ İN NE HÛ

HÛ VET TEV VAB BÛR RA HİM HİM

HÜSEYNÎ

USÛL DÂHİLİNDE

YÂ HAY YÛ YÂ KAY YÛM LÂ İ LÂ HE İL LÂ EN TE YÂ HAY

YÂ HAY YÛ YÂ KAY YÛM LÂ İ LÂ HE İL LÂ EN TE YÂ HAY

Kadem Nota Arşivi

UŞŞAK

SERBEST

LÂ İ LÂ HE

İL LAL LAH AL LAH

AL LAH

AL LAH YÜCE

1- LÂ İLÂHE İLLALLAH ALLAH ALLAH ALLAH

2- MEDED YÂ / HABİBALLAH / YÂ MUHAMMED / MUSTAFÂ / MEDEDEY

3- MEDED YÂ / ŞÂH-I MERDAN / YÂ ALİ / MURTEZA / MEDEDEY

1 numara sürekli (mutrib tarafından) okunurken, diğer numaraları bir kişi oktavından seslendirecek.



Ney Dersleri

Salih Bilgin



Salih Bilgin

Bayâtî Makamı



Makamın ismi özellikle Bayâtî olarak telaffuz edilmelidir. Çünkü, tarihte yaşamış Türk boylarından olan Oğuz'ların Bayat Boyu'ndan aldığı bilinmektedir. Bayâtî Makamı aynı Uşşak Makamı gibi olup aynı dizileri kullanır. Aralarındaki en önemli fark seyirlerinde görülür. Bu makamda acem perdesi ve nevâ perdesi arasındaki bölge çokça kullanılır. Bir fark da Bayâtî Makamı'nın seyrinin incici-çıkıcı olmasıdır. Dolayısıyla makam güçlü perdesi olan nevâ perdesi ile başlar. Birçok bayâtî eserde nevâ üzerinde hicaz dörtlüsü görül-

se de, şart değildir.

Durağı: Dügâh.

Seyri: İncici-çıkıcı.

Güçlüsü: Makamın ek yeri olan nevâ perdesi.

Asma Kararı: Segâhta ferahnâklı kalış, nevâda hicazlı, çârgâhta nikrizli ve nevâda bûselikli kalışlar.

Donanımı: Segâh perdesi .

Yedeni: Râst perdesi.

Perde İsimleri: Dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye, muhayyer.

Genişlemesi: En alttaki porte üzerinde gösterilmiştir.

yerinde uşşak dörtlüsü nevâ'da bûselik beşlisi

nevâ'da hicâz dörtlüsü

yerinde uşşak dörtlüsü nevâ'da bûselik beşlisi muhayyer'de simetrik uşşak dörtlüsü

Yerinde Bayâtî Dizisi Genişlemiş Kısım

Bayâtî Makamı'nın Genişlemesi

Ana Dizi

yerinde uşşak dörtlüsü nevâ'da bûselik beşlisi muhayyer'de kürdî dörtlüsü

Nevâ'da Bûselik Dizisi

Yerinde Bayâtî Dizisi

Bayâtî Makamı'nı Uşşak Makamı'ndan ayıran en büyük özelliklerinden birisi de segâh perdesidir. Bayâtî Makamı'nda segâh perdesi uşşaktaki kadar pest basılmamalıdır. Bu duruma gerek karar melodilerinde, gerekse diğer melodik yapılarda dikkat etmek gerekir. Çünkü Bayâtî Makamı genellikle karara giderken hüseyinî beşlisini kullanır. Hüseyinî beşlisindeki segâh perdesi doğal olarak uşşaktan daha dik bir perdedir. Bu hususa çok dikkat etmek gerekiyor.

Bayâtî Makamı'ndan örnekleyeceğimiz çeşitli eserlerde, makamın geçkileri ve genişlemesi de dahil, bu keyfiyetten sıkça bahsedeceğiz.

Bayâtî Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi

Bu bölümde Bayâtî Makamı'ndan çeşitli örnekler yer almaktadır. Makamı daha iyi anlamak ve hakkıyla icra edebilmek için çok daha fazla eser üzerinde çalışmak gereklidir. Ancak, temel olarak makam hakkında değinilen hususlar diğer eserler için de geçerli olacaktır.

Bu sayıdaki Bayâtî dersimizde örneklediğimiz eserlerin çalışmalarını perde baskısı çalışması şeklinde yaptık. Fakat saz semâisi ise bir analiz örneği oluşturmuştur. Diğer eserler ise perde baskısı üzerine oturmuştur. Derslerimiz sohbet edâsında olduğu için, zaman zaman bazı konularda ileri bahisler, bazı konularda ise önceki bahislerden söz edildiğini göreceksiniz. Bu keyfiyet, tamamen meşk derslerinin bire bir yazıya aktarılması sebebiyledir.

Bayâtî Peşrevi (Neyzen Emin Dede)



Usûlü: Devr-i Kebîr

Neyzen Emin Dede

Birinci Hane

Teslim

A K

K A

SON

İkinci Hane



[1]

Bayâtî Peşrevi gibi devr-î kebîr usûlü ile ölçülmüş peşrevlerin icrâsı neyzenler için ayrı bir önem arz etmektedir. Bu tür peşrevler, adından da anlaşılacağı gibi, Mevlevî semâlarının selâmlaşma töreni olan devr-î veled esnasında icra edilir. Bu yüzden peşrevin temposu ve vurguları üzerinde itina ile durmak gerekir. Düzümlerin kuvvetli zamanlarını çeşitli icra şekilleriyle belirtmek gerekir. Diğer bir husus, bu vurgulamaları daha iyi belirtebilmek için neyde bize imkân tanıyan çift sesleri kullanmanın önemidir. Eserin ilk ölçüsünde görüldüğü üzere, yan yana iki nevâ perdesini birbirinden ayırmak için, perdeler açık ve kapalı olarak icra edilir. Bu durum aynı zamanda icra zenginliği de sağlar.



Çift sesleri kullanma keyfiyetinde de dikkat edilecek en önemli husus, zamanın doğru bölünmesi ve açık ve kapalı seslerin kullanımı esnasında yakın komşu perdelerden bu seslere gidilmesidir.

[2]

Bu perde yerinde segâhtır. Herhangi bir değişikliği yoktur.

[3]

Burada melodik seyir acemli râst gibi bir durum gösterdiğinden, segâh perdesi bir miktar pestlik arz etmektedir.

[4]

Türk Müsîkîsi'nde melodik yapıya göre perdeler tizlik ve pestlik gösterebilirler. Buna iniş-çıkış cazibesi de denir. Bu işaretlenen yerde de melodi çıkış cazibesi gösterdiği için segâh perdeleri yerinde basılmalıdır.

[5]

Teslim sonu demek, tam karar etmek demektir. Burada Bayâtî Makamı, hüseyinî beşlisi ile tam karara gidiyor. Dolayısıyla buradaki segâh perdeleri, bayâtî kararı icabı, bir miktar pest basılır. Burada kastedilen pestlik miktarı ancak eserin doğru icrasının dinlenmesi ile anlaşılabilir. Meşkin hoca ile karşılıklı yapılması hususu burada da karşımıza çıkmaktadır.

[6]

Bu ölçüde hüseyinî üzerinde bir hüseyinî beşlisi gözüyor. Bu beşliyi hakkıyla icra edebilmek için öncelikle tiz bûselik perdesini yerinde basmak icap eder. Dolayısıyla hüseyinî kararına gelirken karşımıza çıkan evç perdesi, hüseyinî karardaki segâh perdesi gibidir.

Bayâtî Yürük Semâî – Gül Yüzlülerin Şevkine Gel Nûş Edelim Mey

(Tab'î Mustafa Efendi)



Usûlü: Yürük Semâî

Güfte: ?

Beste: Tab'î Mustafa Efendi

Gül yüz lü le rin şev kî ne gel nûş e de lim

mey a man a man mey saz... İş ret e de lim

yar i le şim di de mi dir hey a man a man

hey saz... Bu kav li su ra hi e ği lip

sâ gâ ra söy ler ne der Düm de re lâ dir

nâ te ne dir nâ te ne dir ney a man a man ney

SON

[1]

Bayâtî Yürük Semâi, klasik repertuarımızın en önemli eserlerinden biridir. Bu eseri örneklememizin amacı, hem makamı en iyi şekilde tarif etmesi hem de ney icrâsında bazı önemli uygulamaların anlatımına zemin teşkil etmesidir.

İlk ölçüde görüldüğü üzere, karşımıza çıkan nevâ perdelerini açık ve kapalı olarak kullanarak hem ritmik yapı belirginleştirilir, hem de icra zenginliği kazandırılır.

[2]

Burada segâh perdesi, Bayâtî Makamı îcabı bir miktar pest basılmalıdır.

[3]

Bu perde yerinde segâh basılır.

[4]

Neyde çift ses keyfîyeti çok önemlidir. Yirmiye yakın çift ses olmasına rağmen evvelimde dört tanesini bilip kullanmamız gerekiyor. Bunlar; nevâ, gerdâniye, muhayyer ve tiz nevâ perdeleridir. Bu perdeleri bilip kullanmamız icra sırasındaki faydalarının yanı sıra, elde ettiğimiz yeni neylerin entenasyonlarını kontrol etmemize de yardımcı olur. İyi bir neyde bu çift seslerin akortlarının birbirine olan uygunluğu önemlidir.

[5]

Yine aynı ölçülerde Bayâtî Makamı'nın genişlemesi olan muhayyerde uşşak dörtlüsü görülmüyor. Buradaki tiz segâh perdesi de, daha önce anlatıldığı gibi, bu dörtlünün icap ettirdiği şekilde basılmalıdır.

[6]

Bu ölçüdeki evç perdeleri için de iniş-çıkış cazibeleri geçerlidir.



Salih Bilgin Yapımı Ritim Kalemi

Bayâtî Şarkı – Nâr-ı Firkat Şûlepâş Oldukça Sînem Dağlıyor
(Mahmut Celâleddin Paşa)



Usûlü: Devr-i Hindî

Güfte-Beste:
Mahmud Celâleddin Paşa

Nâ rı fir kat şû le pâş ol

duk— ça si nem dağ lı yor saz... yor saz...

Çağ lı yor sel ler gi bi eş

ki dü çeş mim çağ lı yor saz... yor saz...

Yal nız di dem de ğil gön

lüm de her an ağ lı yor saz... yor saz...

yor saz... Aranağme

[1] [2]

[2]

YÜCE

Bu eseri seçmemizin sebebi, Bayâtî Makamı'nda zaman zaman kullanılan nevâda hicaz dörtlüsünün örneklenmesi içindir.

Şarkının zemin ve nakarat bölümleri daha önce anlatılan perde anlayışları gibi icra edilmelidir.

[1]

Bu ölçüde makamın genişlemesi olan muhayyerde uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Perdeler bu dörtlü icabında çalınır.

[2]

Bu ölçüde nevâ perdesi üzerinde bir hümayûn hicaz dizisi görülmektedir. Nevâ üzerinde hicaz dörtlüsü icra edilirken özellikle hicaz dörtlüsü aralıklarını çalışmış olmak ve bilmek gerekir. Bu dörtlüde karşımıza önemli bir perde çıkıyor. Bu perde nim hisar perdesidir. Burada karşımıza yine hareketli dudak ihtiyacı çıkıyor. Neyde bu perdenin yerinde basılabilmesi zorluğunu dudak hareketiyle çözmek gerekir.

Perdenin basılabilmesi için, hüseyî perdesi yarım açılıp, dudak pozisyonu hüseyî-nâşîrân perdesindeki üfleme şekline getirilir. Bu hareketlerin ne miktar yapılacağı yukarıda belirtilen aralıkların bilinmesi keyfiyetine göre değişir. Aynı dörtlü kullanılarak icra edilen çeşitli makamlar vardır. Bunlar Karcıgar, Sûznâk ve Hûzzam gibi makamlardır. Bu makamlarda da aynı pozisyonlar kullanılmaktadır. Perdenin hareket miktarları, ancak makam çeşnilerini iyi dinleyerek anlayıp hazmetmek sonrasında tespit edilebilir. Bu öğrenim de ancak çok tekrar sonrası kazanılır.



Bayâtî Saz Semâîsi
(Necmettin Hakkı İzmirli)



Usûlü: Aksak Semâî

Dr. Necmeddin Hakkı İzmirli

Birinci Hane

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane



[1]

Burada segâh perdesi, Bayâtî Makamı icabı bir miktar pest basılmalıdır.

[2]

Bu bölümde nevâda hicâz bulunmaktadır.

[3]

İkinci hânenin ilk ölçüsü Bûselik Makamı olarak gözüktüyor. Bu durum Bayâtî Makamı'nda çok sık görülmez. Bûselik Makamı daha ileriki derslerde ayrıntılı olarak ele alınacak. Fakat buradaki Bûselik geçkisi çalışması, gelecek Bûselik Makamı çalışması için ön hazırlık olacaktır. Bûselik perdesi için, çargâh perdesini yarım açıp, baş pozisyonunu hüseyinâşîrân perdesindeki haline getirerek üflemek gereklidir. Perde her ne kadar bir koma si diyez olarak görülüyor ise de, daha çok çargâha yakın bir durumu vardır. Perdeyi yerinde üflemek için parmak ve baş pozisyonunu çokça çalışmak gereklidir. Bu çalışma için çargâh ve düğâh perdesini ölçü kabul edip, mesafeyi duyarak çalışmak gereklidir.

[4]

Nim zirgüle perdesi olan sol diyez, Bûselik Makamı'nın yeden perdesidir. Bu perde için, düğâh perdesini yarım açıp, baş pozisyonunu hüseyinâşîrân perdesindeki haline getirerek üflemek gerekir. Hem bûselikte hem nim zirgüle perdesinde başla beraber dudak pozisyonumuzu pestleştirme çalışması gerekmektedir. Yine daha önce anlatıldığı gibi, makamın istediği yarım aralığı tam duyurmak için, bu perdede düğâh perdesini ölçü kabul etmek gerekir.

Neyde bazı perdeler için kullanılan yarım açma hareketinin çok yerinde ve düzgün yapılması gereklidir. Bu yarım açma hareketi düzgün olmazsa, üflenen perdenin ses gücü ve kalitesi düşmektedir.

Bu bölgelere gelindiğinde daha kontrollü üflemek icap eder. Arızalı perdelerde yapılan baş ve dudak hareketleri kendisinden sonraki seslerin akordunu bozacağı için, normal pozisyona dönme hareketini asla ihmal etmemek gereklidir.

Diğer bir husus da, yarım perdelerde melodi tizden peste doğru gidiyorsa, bu arızalı perdelerin parmak pozisyonunu önceden hazırlamanın icra kolaylığı sağlamasıdır. Bu konuyu ileriki derslerde de sıkça tekrar edeceğiz.

[5]

Burada görülen tiz bûselik perdesi yukarıda belirttiğimiz bûselik perdesi gibidir. Bu ölçüdeki özelliği, hüseyinî beşlisi olduğundan dolayı eksik beşli icra etmemek adına, bu perdenin tam bûselik olarak icra edilmesine özen gösterilmesi gerekmesidir.

[6]

Nevâdaki hicâzın bir perde altındaki çargâh üzerinde nikriz beşlisi oluşmaktadır. Arızalı perdeler nevâda hicâz anlatımı gibidir.

[7]

Üçüncü hane makamın kendi içindeki genişlemesinden oluşmaktadır ve bir miktar Bayâtî Arabân Makamı'na atıfta bulunmaktadır. Hanede kullanılan sümbüle perdesi yerinde sümbüledir. Diğer nevâda hicâzlı olan bölüm ise, Bayâtî Arabân'da kullanılan hicâz perdeleri gibidir.

[8]

Üçüncü hanenin bu ölçüsünde görülen Hüseyinî perdesi ve arkasından hemen gelen nim hisar perdesinden dolayı bu hüseyinî perdesi, bir nazarî hükmü olmamasına rağmen mahşeri zevk icabı, nim hisar perdesine doğru bir pestleşme gösterir. Bu, Klasik Türk Müziği icrâsında zaman zaman görülen bir durumdur. Özellikle Karcıgar Makamı'nda sıkça görülür.

İlmî olarak her ne kadar bir açıklaması yok ise de, biz bu gibi halleri mûsikîmizin zenginliği olarak görmeliyiz.

[9]

Bu ölçünün icrâsı da 8'de anlatıldığı gibidir. Fakat bu ölçüye bağlanan her iki dola-bın melodik yapısı hanenin bu bölümünü teslim bağlarken, bize bir Karcıgar havası da hissettiriyor.



Bayâtî İlâhi – Mecnûna Sordular Leyla Nice Oldu



Usûlü:Sofyân

Yunus Emre

Mec nu na sor du lar Ley lâ ni
ce ol du Mec nu na sor du lar
Ley lâ ni ce ol du Ley lâ git di
a dı dil ler de kal dı
Ley lâ git di a dı dil ler de
kal dı kal dı

Son örneğimiz olan Bayâtî İlâhi, yukarıda anlatılan hususların uygulanması için siz ney severlerin çalışmasına bırakılmıştır.

Çift seslerin kullanılması, iniş-çıkış cazibesi olan perdelerin dikkati hususu ve bir de eserde geçki olarak kullanılan çargâhta nikriz beşlisinin çalışılması da hedeflenmiştir.



Neydeki Perdelerin Nazarî Anlatımı ve Uygulanması

Baş Pozisyonları



Normal Duruş
B.P= N

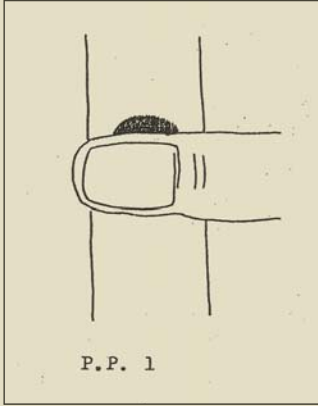


Düz Duruş
B.P= D

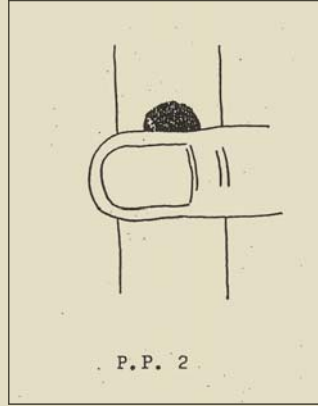


Eğik Duruş
B.P= E

Parmak Pozisyonları



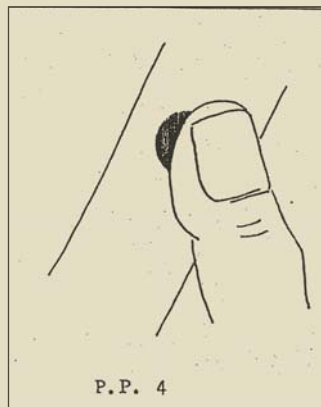
P.P. 1



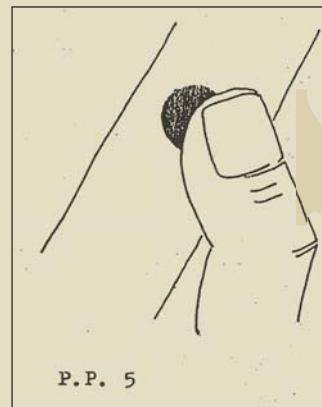
P.P. 2



P.P. 3



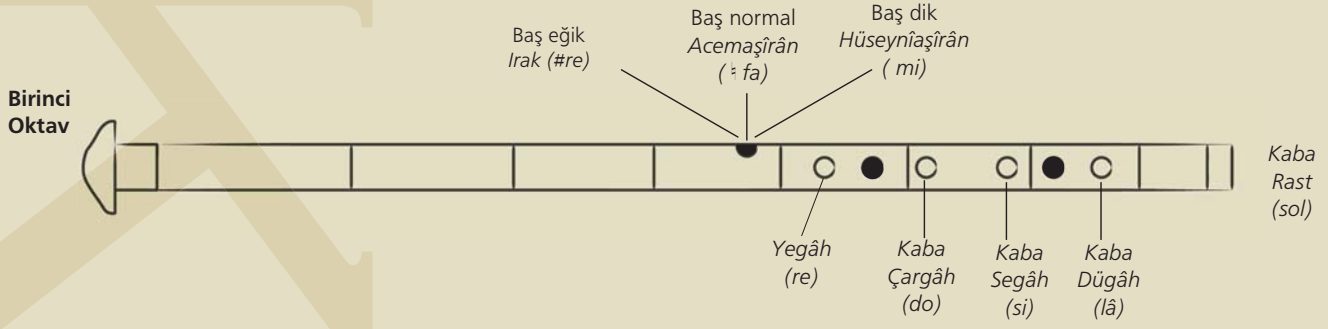
P.P. 4



P.P. 5

Tam seslerin haricindeki perdelerin(arızalı perdeler) ayrıntılı bir şekilde gösterildiği diyagram ileriki sayılarımızda verilecektir.

Birinci Oktav (DEM SESLER)



Üç oktava yakın ses veren sazın ilk oktavidir. Dem veya kaba sesler denir. Bu sesleri sağlıklı ve net çıkarmak oldukça zordur. Dem sesleri üflerken, normal pozisyonda iken başımızı biraz göğsümüze doğru içeri çekmemiz ve dudaklarımızı normal üfleyişten biraz daha fazla büzmemiz gerekir.

KABA RAST (SOL): Bu ses neyin ilk sesidir. Normal tutuşta üflenir. Çıkarılması en güç seslerdendir. Yukarıda tarif ettiğimiz şekilde üflenmesi lazımdır. Bu pozisyon Yegâh (re) sesinden aşağıda bütün dem sesler için geçerlidir.

KABA NİM ZİRGÜLE (sol #, la b): Arızalı sestir. Üfleyiş zaman zaman problem çıkartır. Çünkü neyin yapısında bu sesin dik kalma tamayülü vardır. Aynı problem sesin oktav ve beşlisinde de bulunur. Sesi sıhhatli üflememiz için perdeyi yarısından biraz daha fazla kapatarak başımızı (sağ üfleyen için) normal pozisyondan biraz sola doğru düzelterek buluruz.

KABA ZİRGÜLE (sol# la b): Kaba nim zirgüle perdesine göre daha dikçe bir perdedir. Deliğin yarısına ya-kın bir bölümünü kapatıp kaba nim zirgüle gibi üflenir. Bazı makamların icrasında bu perde nazari değerinden biraz dikte icra edilebilir. Bu da kendinden evvelki segah sesi ile alakalıdır.

KABA DİK ZİRGÜLE (sol# la b): Bulunduğu perdenin 1/4 kısmını kapatmakla çıkar. Birde kaba dûgâh perdesini pestleştirerek elde edilir. Bu pozisyon melodi gidişatına göre kullanılır. Neyde parmak hareketi yapmadan başımız ve dudağımızla bir sesi birkaç koma dikleştirip...OKUNMUYOR

KABA DÜGÂH (la): Ana ses, normal tutuşta üflenir.

KABA KÜRDÎ (la # si b): Normal tutuşta üflenir.

KABA DİK KÜRDÎ (la# si b): Normal tutuşta kaba segah perdesini yarım açmak sureti ile elde edilir. Bu per-deyi daha dik ve pest basmak icra edilen makamla ilgilidir. Bu seste artık ikili mesafesinin iyi tayin edilmesi gerekir.

KABA SEGÂH (si b): Aslında arızalı gibi görülen bu ses neyde ana sestir. Normal tutuşta üflenir. Önemli bir perdedir. Bir özelliğide nazariyatta olmayan icrada çok kullanılan uşşak perdesidir. Bu perdede segah perdesini dudak ve başımızla pestleştirerek veya perdeyi yarım kapayarak (daha çok karara giderken) elde ederiz.

KABA BÜSELİK (si): Kaba segah sesinin tam zıddı nazari olarak ana ses gözükmeye rağmen neyde arızalı sestir. Kaba çargah perdesini yarısından biraz daha az açıp, başımızı düz pozisyona getirerek elde ederiz.

KABA DİK BÜSELİK (do ♯): Bu perdeyide kaba çargah perdesini pestleştirerek elde ederiz. Çok fazla kullanılan bir ses değildir ancak sazkar makamını icra ederken kullanılır.

KABA ÇARGÂH (do): Ana sestir. Normal pozisyonda üflenir.

KABA NİM HİCÂZ (do # re ♭): Normal pozisyonda üflenir. Bütün hicazlarda kullanılır.

KABA HİCÂZ (do ♯ re ♭): Bu perdeyi çeşitli şekillerde elde edebiliriz. Önemli bir perdedir. Değişik ma-kamları içerdiğinden değişkenlik gösterir. Öncelikle normal yerinden başımızı dikleştirerek, yegâh perdesini yarım açarak veya yegâh perdesini başımızla pestleştirerek elde edebiliriz. Bu hareketler saba vs. makamlarda önem kazanır. Birde bu perdeden nazariyatta olmayıp fakat icrada kullanılan ve pek sevilen bestenigar perdesi de elde edilir.

KABA DİK HİCÂZ (do# re♭): Normal pozisyonda yegâh perdesini pestleştirerek elde edilir.

YEGÂH (re): Ana sestir. Normal pozisyonda üflenir.

KABA NİM HİSAR (re # mi ♭): Bu perdede neyde problem yaratır. Üflenmesi zor bir perdedir. Şedaraban, Suzidil vs. Makamlarda çok kullanılmasından dolayı önemli bir sestir. Arka deliği yarım açarak başımızı düz pozisyona getirerek elde ederiz. Birde yegâh perdesini başımızı dışa doğru eğerek dikleştiririz. Bu pozisyonlar medolinin gi-dişine göre kullanılır.

KABA HİSAR (re ♯ mi ♭): Bu sesi de aynı pozisyonlardada elde edebiliriz. Arka delik bu seste biraz daha açık tutulmalıdır.

KABA DİK HİSAR (re# mi♭): Bu sesi Hüseyinâşîrân perdesini 1/4 kapatarak elde ederiz.

HÜSEYNİÂŞÎRÂN (mi): Ana sestir. Arka delikten başımızı düzelterek elde ederiz. Arka delikten hiç parmak hareketi yapmadan sadece baş ve dudığımızla kromatik üç ses buluyoruz. Burda bu perdeleri kullanmak önem kazanıyor. Hepsinde olduğu gibi buradada iyi bir kulağa ihtiyaç oluyor. Her ne kadar dudak ve baş hareketimizle seslerin yerlerini tesbit etsekte bu sesleri tam yerinde basabilmek için aynı zamandada sesleri iyi tanımak lazımdır.

ACEMAŞÎRÂN (fa): Ana sestir. Arka delikten normal pozisyonda üflenir.

DİK ACEMAŞÎRÂN (fa♯ sol♭): Bu ses de normal pozisyonda acemaşîrân gibi üflenir. Ama biraz dudığımızı dışa doğru eymemiz gerekir.

IRAK (fa # sol ♭): Arka deliğin en önemli perdesidir. Bu sesi üfleyebilmek için başımızı vücudun dışına doğru eymek lazımdır. Bu perde neyin yapısı icabı genellikle pest kalır. Bunun için çok alıştırma yapılmalıdır.

GEVEŞT (fa♯ sol♭): Bu perde içinde irak perdesi için söylediklerimiz geçerlidir. Yalnız bu perdeyibir de rast perdesini pestleştirerek yani rast perdesini üflerken başımızı düz pozisyona getirerek elde ederiz. Irak, Geveşt ve Dik geveşt perdesi de bir oktav aşağıda kaba rast perdesinden aynı pozisyonlarla elde edilebilir.

DİK GEVEŞT (fa# sol♭): Rast perdesinden pestleştirilerek elde edilir.

İkinci Oktav (ORTA SESLER)

İkinci
Oktav



Ney'in en rahat oktavıdır. Rasttan gerdâniyeye kadar olan bu bölgede en sıhhatli perdeleri elde edebiliriz. Neye yeni başlayanlar için ses çıkarmada kolaylık sağlar. Bu oktavda sesler rasttan neva sesine kadar bir oktav pestinin aynı özelliklerini taşır. Sadece üfleme şiddeti değişir. Ses aynı fakat tınısı bir sekizli tizdir. Biz genede isimlerini geçeceğiz.

RAST (sol)

NİM ZİRGÜLE (sol #, la♭)

ZİRGÜLE (sol♯ la♯)

DİK ZİRGÜLE (sol# la♯)

DÜGAH (la)

KÜRDÎ (la #, si ♭)

DİK KÜRDÎ (la♯ si♯)

SEGÂH (si ♯)

BÜSELİK (si)

DİK BÜSELİK (do ♯)

ÇARGÂH (do)

NİM HİCÂZ (do #, re ♭)

HİCÂZ (do♯ re♯)

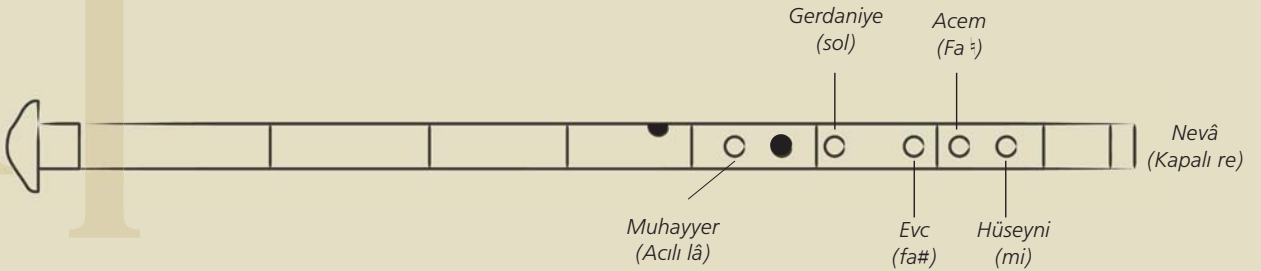
DİK HİCÂZ (do # re ♯)

Bir oktav pestinde aynı

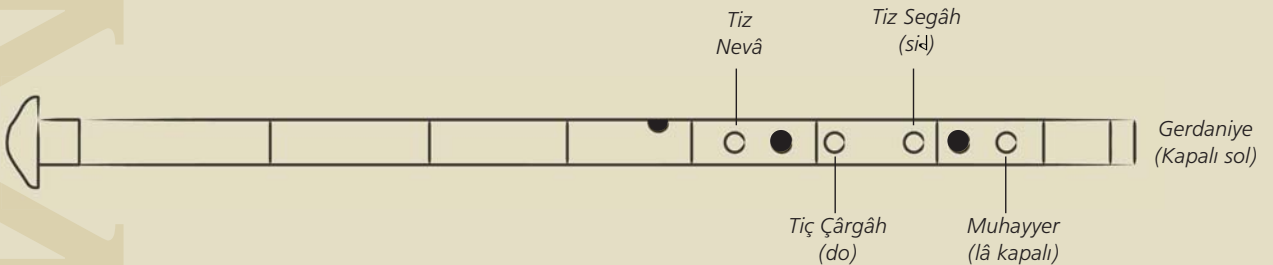
hepsi aynı

Bir oktav pestinde aynı

İkinci
Oktav



İkinci
Oktav



NEVÂ (re): Yegah perdesinin oktavıdır. Buradan itibaren perde isimleri değişiyor. Yegah perdesi gibi normal pozisyonda üflenir. Fakat bir özelliği de çift ses olmasıdır. Yani tabii olarak aynı sesin iki ayrı yerden çıkması demektir. Nevâ perdesi önce kendi yerinden birde bütün perdeler kapalı pozisyonda çıkar.

NİM HİSAR (re #, mi ♭): Bu perdede neyin problemli perdelerinden biridir. Ama üstesinden gelinmesi bir sestir. Genellikle dik kalma temayülü vardır. Bunun için perde yarısından biraz daha az açılmalı ve baş pozisyonu düz hale getirilmelidir. Bu ses pek çok makamın yapısında bulunur. Aynı zamanda transpozisyonda her zaman karşımıza çıkacaktır.

HİSAR (re# mi♭): Bu perdede nim hisar perdesinin pozisyonlarında üflenir. Fakat hisar perdesi biraz diktir. Ayrıca bu sesin özelliği de nazariyatta dört komalık mı gözükyorsa da bazı makamlarda çeşitli tizlik ve pestlik gösterir. Mesela Hüzam ve Karcığar makamlarında olduğu gibi. Bilindiği üzere bu makamlarda hisar perdesi melodinin gidişatına göre tiz veya pest basılır.

DİK HİSAR (re# mi♭): Bu perde normal pozisyonlarda parmağımızı 1/4 kapamakla bulunur. Diğer bir şekilde hüseyini perdesini dudığımızla pestleştirerek buluruz.

HÜSEYNÎ (mi): Ana sestir. Normal pozisyonda üflenir. Çift sestir. Birincisi düğah yerinde beşlisi olarak, ikincisi de arka delikten baş düz pozisyonda üflenir. (Bkz. Yeni pozisyonlar.)

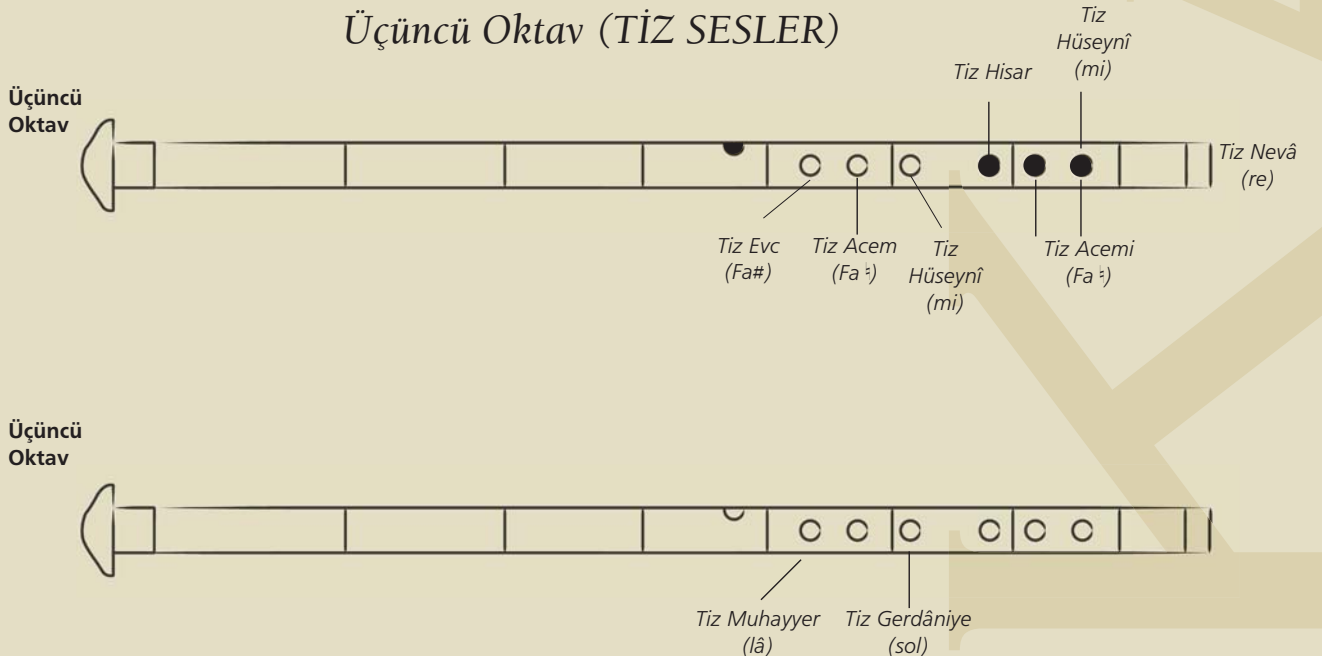
ACEM (fa): Ana sestir. Normal pozisyonda üflenir. Çift sestir. Birincisi kendi yerinde, ikincisi arka delik açık normal pozisyonda üflenir. (Bkz. Yeni pozisyonlar.)

EVC (fa #, sol ♭): Türk musikisinde olduğu gibi neyinde önemli perdelerindendir. Oynak bir perde olduğu için makam içersinde iniş çıkış cazibesine göre tizlik veya pestlik gösterir. Bunun içinde normal pozisyonda ya dudakla pestleştiririz ya da evc perdesini parmakla bir miktar kapatırız.

MÂHUR (fa# sol♭): Mahur perdesini gerdâniye perdesini yarısından biraz az açarak buluruz. Buse-lik sesini elde edişimiz gibi.

DİK MÂHUR (fa# sol♭): Bu perdeyi de gerdâniye perdesini dudakla pestleştirerek buluruz.

Üçüncü Oktav (TİZ SESLER)



Ney'in gerdâniye perdesinden tiz gerdâniye perdesi arasındaki bölgedir. Bu oktavda her sesi rahatlıkla kullanamayız. Çünkü bu sesleri üflemek oldukça zordur. Bu durum daha çok eser içersinde olarak düşünülmelidir. İyi bir icracı iyi bir neyle tiz gerdâniye sesine kadar üfleyebilir. Ama bu seslerin sıhhati şüphelidir. Onun için icrada tiz neva sesine kadar kullanılabilir. Bu oktavdaki bir problemde akortdur. Sesler tizleştikçe perdelere hakim olmak zorlaşır ve yapılan falsolar kolaylıkla ortaya çıkar. Bu yüzden üçüncü oktavda son derece dikkatli olmak gerekir.

GERDÂNİYE (sol): Ana ve çift sestir. Normal pozisyonda üflenir.

NİM ŞEHNAZ (sol #, la♭): Normal pozisyonda üflenir.

ŞEHNAZ (sol♯ la♯): Bu perdede şehnaz gibidir fakat bazı makamlarda (bestenigar gibi) bu perde dikkullanılır. O zaman muhayyer perdesinin yarım kapatılması ile bulunur. Bir de muhayyer perdesinin ikincisinin yarım kapanmasıyla bulunur.

DİK ŞEHNAZ (sol# la♯): Normal pozisyonda muhayyer perdesini dudakla pestleştirerek veya ikinci muhayyer perdesini 1/4 kapatarak elde ederiz.

MUHAYYER (la): Ana ve çift sestir. Normal pozisyonda üflenir.

SÜNBÜLE (la #, si ♭): Normal pozisyonda üflenir.

DİK SÜNBÜLE (la♯ si♯): Normal pozisyonda üflenir. Dik kürdi perdesinin bir oktav tizidir. Aynı po-zisyonlar kullanılır.

TİZ SEGÂH (si ♯): Ana ve çift sestir. Normal pozisyonda üflenir. Kaba segah ve segah gibidir. Buradada uşşak sesi aynı şekilde elde edilir. Sadece üfle-yiş şiddeti farklıdır.

TİZ BÜSELİK (si): Kaba buselik ve buselik gibi üflenir. Sadece üfle-yiş şiddeti farklıdır. Yalnız bu perde sadece bu oktavda çift sestir. Arka delikte başımız dūs pozisyonda elde ederiz. (Bkz. Yeni pozisyonlar.)

TİZ DİK BÜSELİK (do ♯): Kaba dik buselik ve dik buselik gibi üflenir.

TİZ ÇARGÂH (do): Ana ve çift sestir. Normal pozisyonda üflenir. İkinci sesi ise arka delikten baş normal pozisyonda elde edilir. (Bkz. Yeni pozisyonlar.)

TİZ NİM HİCÂZ (do #, re ♭): Oktavları gibi üflenir

TİZ HİCÂZ(do♯ re ♭): Oktavları gibi üflenir

TİZ DİK HİCÂZ (do# re♯): Oktavları gibi üflenir

TİZ NEVÂ (re): Ana ve çift sestir. Normal pozisyonda üflenir.

TİZ HÜSEYNÎ (mi): Normal pozisyonda çargah perdesi yerinde üflenir. Yalnız her ney bu ve bundan sonraki sesleri çıkarmada farklı pozisyonlar gösterebilir, bu yüzden kesin şekil belirleyemiyoruz.

TİZ ACEM (fa): Normal pozisyonda üflenir

TİZ EVC (fa#): Normal pozisyonda üflenir

TİZ GERDÂNİYE (sol): Normal pozisyonda üflenir