



# MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ KADEM

ÜÇ AYLIK MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ / 09 / SONBAHAR 2012 / 15 ₺



İTRÎ İLE ORTAYA ÇIKAN İHTİYAÇ ZİRVE ARAYIŞI / Nebahat KONU YILMAZ • VECİHE DARYAL'IN ANISINA / Yüce GÜMÜŞ  
BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA / Gülmisal GÜRSOY • İŞGAL ALTINDAKİ İZMİR'DE BİR ÂYİN-İ ŞERİF / Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL  
MÛSİKÎ YOLUNDA SEFER GEREK / Dr. Savaş Ş. BARKÇİN • İTRÎ İÇİN DEDİLER Kİ / Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER • KÛŞE-İ  
DESTÂR/ Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN • CİNUÇEN TANRIKORUR'UN "UD METODU" BASILMALIDIR / Prof. Mutlu TORUN  
TEKKE MÜZİĞİ'NDE BİR TÜR "PERDE KALDIRMA" / Ömer Tuğrul İNANÇER ile Röportaj • MUSTAFA İSMAİL TİLÂVETİNDE MÛSİKÎ  
VE MAKAM KULLANIMI / Dr. Mahfi Onur KUTLU • ŞERİF MUHİDDİN TARGAN MÛSİKİMİZ HAKKINDA NE DÜŞÜN(D)ÜRDÜ?  
Celâleddin ÇELİK • PROF. DR. SELÂHATTİN İÇLİ / Dr. Murat Sâlim TOKAÇ • LÂVTA / Yüce GÜMÜŞ • III. SELİM / Eray CİNPİR

SALİH BİLGİN İLE NEY DERSLERİ



## EDİTÖRLERDEN...

Yağmur bir hayli hızlanmıştı. Bu sefer her zaman gittiği Selâtin Camiler yerine mahalle-sindeki küçük bir camide kılacaktı Cuma Namazı'nı. Yol boyunca yağın yağmuru, son zamanlarda haberlerden hiç eksik olmayan cenaze törenlerindeki şehit ailelerinin gözyaşlarına benzetti bir an. Zihninde bu fikirlerle yoluna devam ediyorken caminin kapısına geldiğini fark etti. Şemsiyesini kapattı ve içeri girmek üzere kapıyı açtı. Tam karşısında, mihrabın önüne koyduğu rahlesinin başında ve bir elini Kur'an-ı Kerim'in üzerine koymuş olarak imam; "Kim?" diyordu, "Kardeşi kardeşe kırdıran bu zalimler kim?..."

Orta yaşı çoktan geçmiş ve hemen her hâliyle çelebi bir insan olduğu anlaşılan hoca, bu sözlerinin ardından bir gözü insanlarda, bir gözü Kur'an-ı Kerim'de şu âyeti okumaya başladı: "Velâ tekülû limen yuktelû fî sebîlillâhi emvât\* bel ahyâüv ve lâkil lâ teş'urûn." (Bakara: 154) ve devam etti: "Allah yolunda öldürülenler için ölü demeyin. Bildiğiniz gibi değil! Onlar diri, ancak sizler bunu duyamazsınız."

Vakit ilerliyordu fakat hocanın her hâliinden daha söylemek istediği şeyler olduğu belliydi. Gözlerini vaktin yaklaşmasından bir hayli kalabalıklaşmış cemaate bir kez daha çevirdi ve meâlen Âl-i İmrân Sûresi'nin 103. âyetini okumaya başladı: "Gelin, hepiniz birden O'nun gönderdiği râbitaya sımsıkı tutunun, hem sakın birbirinizden ayrılmayın. Allah'ın üzerinizdeki nimetini anın. Hani sizler, birbirinizin hasmı iken kalplerinizi barıştırmıştı da sırf O'nun keremiyle kardeş olmuştunuz. Hani sizler, cehennem uçurumunun tâ kenarında bulunuyorken O sizleri oradan kurtarmıştı. İşte doğru yolu tutabilmeniz için Allah u Zülcelâl âyetlerini böylece sarıh olarak sizlere bildiriyor."

Hocanın çözümü tek ve en doğru kaynağa dayandığını anlamıştı. Hakk'ın keremine olan ihtiyaç zihnine dolarken, kulağı iç ezanda gözü ise biraz evvel gözyaşlarını andıran yağmur damlalarındaydı...

...

Değerli Okurlarımız;

Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi 9. sayısı ile huzurlarınızda olmanın mutluluğunu yaşıyor. Üçüncü yılımıza artık çok büyük bir aile olarak giriyoruz. Geride bıraktığımız iki yıl boyunca, bizlerle hemen her konuda dirsek temasında ilişkilerini sürdüren siz kıymetli okurlarımıza ve her geçen gün sayıları artarak bizlerle beraber bu yolda devam eden yazarlarımıza teşekkürü bir borç biliriz. Sizlerin huzurunda bir teşekkürümüz daha var. Bu teşekkür, vatan için canlarını feda eden kahramanlarımıza. Tüm şehitlerimizi rahmetle anıyor ve yukarıdaki kısa hikâyeyi onların aziz ruhlarına hediye ediyoruz...



# içindekiler



04



09



36

**04** | **İTRÎ İLE ORTAYA ÇIKAN İHTİYAÇ ZİRVE ARAYIŞI**

Nebahat KONUYILMAZ

**09** | **BİR KASIM GÜNÜ UĞURLADIK VECİHE DARYALI'...**

Yüce GÜMÜŞ

**12** | **BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA**

Gülmisal GÜRSOY

**16** | **İŞGAL ALTINDAKİ İZMİR'DE BİR ÂYİN-İ ŞERİF**

Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL

**18** | **MÛSİKÎ YOLUNDA SEFER GEREK**

Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

**21** | **İTRÎ İÇİN DEDİLER Kİ...**

Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER

**24** | **KÛŞE-İ DESTÂR**

Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN

**28** | **CİNUÇEN TANRIKORUR'UN "UD METODU" BASILMALIDIR**

Prof. Mutlu TORUN

**30** | **TEKKE MÛZİĞİ'NDE BİR TÜR "PERDE KALDIRMA"**

Ömer Tuğrul İNANÇER ile Röportaj  
Röportaj: Yâsin ÖZÇİMİ

**32** | **MUSTAFA İSMAİL TİLÂVETİNDE MÛSİKÎ VE MAKAM KULLANIMI -I**

Dr. Mahfi Onur KUTLU

**34** | **SEMA VE SEMAH'IN XIII. YÜZYIL ÖNCESİ TEMELLERİ - V**

Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY

**36** | **ŞERİF MUHİDDİN TARGAN MÛSİKİMİZ HAKKINDA NE DÜŞÜN(D)ÜRDÜ?**

Celâleddin ÇELİK

**39** | **KİTAP TANITIMLARI**

Emrah ALTUNTECİM

# Ney Derleri

## Salih Bilgin

65



52

40 | **PROF. DR. SELÂHATTİN İÇLİ**  
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ

42 | **LÂVTA**  
Yüce GÜMÜŞ

48 | **SATIR ARALARINDAN**  
Tolgahan ÜSKÜDARLI

52 | **III. SELİM**  
Eray CİNİR

56 | **AFGANİSTAN'DA SUSUZLUK**  
Ahmet ER

57 | **BULGARİSTAN'DAKİ OSMANLI ESERLERİ  
HAKKIN YAPILAN BİR ÇALIŞMA**  
Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK

58 | **KİTAPLIK**  
Orhan DURSUN

64 | **KADEM ÇOCUK - MEHMET'İN KINASI**  
Hayri BİLECİK

MÜSİKİ VE EDEBİYAT DERGİSİ  
**KADEM**  
Üç Aylık Müsiki ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

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

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve 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. Rühi AYANGİL** (Müsiki)  
**Dr. Savaş Ş. BARKÇIN** (Müsiki)  
**Yard. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR** (Dil)  
**Yard. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK** (Dil)  
**Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK**  
(Sanat Tarihi)

**Prof. Dr. Osman BİLEN** (Felsefe)  
**Yard. Doç. Dr. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU**  
(Sanat Tarihi)

**Prof. Erol DERAN** (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**

Nota Yazım  
**Yüce GÜMÜŞ**

Görsel Yönetmen  
**Tekin ÖZTÜRK**

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi  
**Serdar BAŞER**  
(0 536 776 42 97 - serdarbaser@kadem.org)

Reklam ve Halkla İlişkiler  
**Gülşah ÖZTÜRK**

Kapak Hattı  
**Edirne Eski Camii**

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: 15 ₺  
1 Yıllık (4 Sayı) Abone: 60 ₺

Yerel süreli yayın.

# İtrî ile ortaya çıkan ihtiyaç: Zirve arayışı

İtrî yılının son demlerini yaşadığımız şu günlerde İtrî üzerine yazılanları kıyasladınız mı? Bütün bu yazılarda içine düşülen bilgisizlik kuyusuna ben düşmedin mi sanıyorsunuz?

Nebahat KONU YILMAZ\*



Bundan iki yıl önce İstanbul Devlet Araştırma ve Uygulama Topluluğu olarak İtrî eserlerini geçmeye başlayınca, İtrî'nin hayatını, eserlerini, topluluk yönetmenimizin direktifleri doğrultusunda araştırmaya başladım.

İlk olarak kütüphanemdeki Yılmaz Öztuna'nın "İtrî" kitabında (Öztuna, S.82'de), gösterdiği kaynakçanın peşine düştüm. Sâdeddin Nüzhet Ergun'un İtrî'nin el yazısı ve eski harfler ile basit defterlere, bazen el büyüklüğündeki sarı çizgili kâğıtlara yazılmış, dağınık, yüzlerce defter ve varak halinde 400'e yakın güftesini topladığını bu müsveddelerin bugün Ankara'da Milli Kütüphane'de olduğunu belirtmiş. Bu bilgileri okuyunca ben çok büyük bir hazine bulmuşçasına sevinçle İstanbul'dan Ankara'ya gittim. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünden Milli Kütüphane başkanlığına bu belgelerin tarafıma verilmesi içinde yazılar yazdırıp, o yazının Milli Kütüphane başkanlığına ulaşmasını beklemiş daha sonra da araştırmaya başlamıştım. Ne yazık ki, kayıtlı ve kayıt dışı eserlerde el yazması nüshaların hiçbir izine rastlayamadım.

Daha sonra ki dönemlerde araştırmalarım İSAM,



Hocası Hâfız Post

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi, Osmanlı Arşivi, Beyazıt Kütüphanesi, Türkiyât Enstitüsü gibi İstanbul'da ne kadar araştırılacak yer var ise oralardan kaynak toplayarak devam etti ise de hep birbirinin aynı cümleler, makaleler ile karşılaşmış, yeni bir bilgiye ulaşamadım. Aksine hayatı, eserleri ile ilgili ne biliyorsak onların hep tahminlere dayalı olduğunu görerek bir hayli üzüldüm. Bu alanda yapılmış pek çok akademik çalışma (özellikle mas-tır çalışmaları) bulunsa da bunlarda bir-

birinin tekrarından başka bir şey değildi. Bu noktadan bakınca, bu yazının hazırlığı sırasında Cem Behar ile yaptığım görüşmenin ne kadar anlamlı olduğunu ifade etmeliyim. Çünkü konuyla ilgili olarak kendisinin görüşlerine başvurduğumda, bana şu cevabı verdi: "Kanaatim şudur ki bu içinde bulduğumuz 'İtrî yılında' Buhurcuoğlu Mustafa efendi (yasadığı yıllarda kendisine öyle deniyordu çünkü!) hakkında bilimsel acidan yeni ve anlamlı hiçbir şey yazılamayacaktır. Dolayısıyla, daha yilin basında İtrî ile ilgili hiçbir faaliyete katılmama kararı aldım. Yani kusuruma bakmayacaksınız." Behar'ın bu duruşu-

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



**Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)'nin günümüze ulaşan bazı eserleri;**

- Nevâ Kâr
- İsfahân Murabbâ Beste
- Nühüft Tevşih
- Segah Yürük Semâî

nun karşılığının son derece doğru bulduğumu ifade etmeliyim. En azından bu alanda yapılmış birbirinin kopyası çalışmalara bir yorum da getirmiş oluyor, Behar.

Bu sene İyi bir araştırma ekibi kurularak karanlık birçok nokta aydınlanır ümidine kapıldım ama nafi le... İtrî yılında İtrî ile ilgili birçok sanatkârdan, müzikologdan görüş almaya çalıştım ama görüşler birkaç cümleyi geçmiyor ve yine yeni bir bilgi yok. Bu bilgi eksikliğinin giderilmesinin tek yolu da; sanat tarihçileri, müzikologlar, edebiyatçılar, iyi Osmanlıca bilen araştırmacılar gibi ciddi büyük ekipler ile kolektif çalışmalar ve uzun süreli araştırmalar ile çözülebilir. Çünkü aradan 300 yıl geçmiş ve ancak ölümünden 200 yıl sonra eserleri notaya alınmaya başlanmış. Bu durumda sadece büyük formdaki eserleri hafızalarda kalmış, küçük formda hiçbir eseri günümüze ulaşmamış. Üstelik her hoca öğrencisine eseri meşk sistemi ile kulaktan kulağa öğretirken kendinden de bir şeyler katıp, düzeltmeler yaparak eserleri yüzyıllar içinde devasa boyutlara getirmiş. Sonuç binden fazla eserinden 20 kadarı gelmiş günümüze...

Ama olsun, Seğah makamındaki tek cümleden ibaret olan, Türk Müsiki'si'nin en büyük şaheseri sayılabilen Tekbîr'i bile İtrî'yi müsikimizin dehası kabul etmemiz için yeterli bir gerekçe... "Allahu ekber Allahu ekber. La ilahe illallahu Allahu ekber. Allahu ekber ve lillahi'l hamd." (Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, O'ndan başka ilâh yoktur, sadece o vardır, Allah en büyüktür ve her türlü övgü Allah içindir.) Bu tek eseri ile bile bütün İslam coğrafyasının ru-

hunu kuşatıp tek bir yürek olmamızı sağlıyor. Böyle kısacık başka bir sanat eseri insan ruhunda böyle büyük etki yaratıp, kulu bu kadar Allah'a yakın edemez. Dönemin iletişim araçlarının, kabiliyetleri akla getirilecek olursa bu eserin bütün bir İslam dünyası tarafından icra edilmesi bile bir deha işi olduğunun kanıtıdır.

Son tahlilde bu devasa musikimizin her daim bir İtrî'ye ihtiyacı var. Hatta daha fazla İtrî'lere, Meragî'lere ihtiyacı var. Çünkü son 100 yıldır üstüne doğru düzgün bir taş koymadan kullandığımız bu müsikî artık kendini yenileyecek yeni bir İtrî'ye, Meragî'ye, Dede'ye ihtiyaç duyuyor. Müsikimize İtrî'nin şahsında mütecessim hale gelmiş olan zirve arayışımız pek tabidir. Bu bütün kültürler için geçerli bir saiktir. Çünkü bu zirveler, aynı zamanda mevcut yapının çıtalarıdır. Bu çıtalar geçilmesi gereken hedefleri işaret eder. Zirvenizin yüksekliği ne kadar ulu ise işiniz o kadar zor ama bir o kadar muhteşemdir.

### İtrî'nin tartışılan konuları:

#### Meragî mi büyük, yoksa İtrî mi?

Deha tarafının bir diğer kutbu olan Abdülkadir Meragî ile kıyaslanması tartışma konularından biridir. Meragî mi büyük yoksa İtrî mi? Sorusuna merhum Ekrem Karadeniz şöyle demiştir: "Abdülkadir Meragî'den sonra iki numaralı üstat olarak İtrî'nin gösterilmesinde herkes müttefiktir, ancak biz bu fikirde değiliz. İtrî'nin de Meragî derecesinde büyük bir bestekâr olduğu, eserlerinden bellidir. Abdül-

### Buhûrizâde İtrî'nin bilinmeyenleri

- Doğum ve ölüm tarihleri tam olarak bilinmemekte
- Anne ve babası ile ilgili hiçbir bilgi bulunmamakta.
- Karısı, çocukları olmalıdır. Hiçbir şey bilinmiyor.
- Eğitimi ve mesleği bilinmeyen bir diğer alan...
- Hocalarının kimler olduğu pek bilinmiyor
- Enstrüman çalıp çalmadığı bilinmiyor. Kimi kaynaklar sesinin güzelliğine vurgu yapıyor ama bu durumda tartışmalı...
- 1000 üzeri eserinden bugüne ulaşan eser sayısı kimi kaynaklara göre 40 kimi kaynaklara göre 20 civarındır.
- Eserleri kendisinden 200 yıl sonra notaya alındığı için eserlerinin orijinalikleri konusunda ciddi tartışmalar var.
- Bir doruk olarak kabul edilen Nevâ Kâr'ı yaşadığı dönemin üslûbunu yansıtmadığı söyleniyor. Bu ise eserini tartışmalı hale getiriyor.
- Mezarının yeri de bilinmeyenler arasında

kadir Merağî'nin eserlerinde bizce tasannu vardır. Üstat, mûsikîdeki büyük kudret ve kabiliyetini bestelerinde de göstermiş olmak için, nağmeleri zorlamıştır. İtrî'de bu tasannu yoktur. İfade kudreti daha akıcı ve çekicidir. Bu itibarla biz onu, Merağî ile aynı derecede üstün buluyoruz.” (Türk Kültürü Dergisi. Sayı:194 s.44-53 )

### Saray'da mûsikî hocası mı, yoksa esirciler kethüdası mı?

Murat Bardakçı, Habertürk gazetesindeki 6 Mayıs tarihli köşesinde, İtrî için Saray'dan hazineye gönderilen bir ödeme emrinin kaydını yayınladı. “İtrî, Saray'dan hazineye gönderilmiş bu belgede resmî kayıtlardaki ismi ile yani “Buhûrizâde Mustafa Çelebi” olarak geçiyor ve 1682 Temmuz'undaki 30 günlük mesaisinin karşılığı olarak 1800 akçe almaya hak kazandığı görülüyor ” derken, Belgenin asıl önem taşıyan kısmının, “İtrî'nin şimdiye kadar zannedildiği şekilde armut yetiştiren zengin bir arazi sahibi yahut “esirciler kethüdası” değil, haremdeki cariyelere hocalık eden bir müzisyen olduğudur” diyor. Buna karşılık Sosyolog Müfit Yüksel ise İtrî'nin Sultan IV. Avcı Mehmed devrinde kendi arzıhali üzerine padişah tarafından İstanbul Esirciler Kethüdalığı ile de 11 Zilka'de 1086 (27 Ocak 1676) vazifelendirildiğini bildirerek bu belgelerin Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde (BOA) yer aldığını belirtiyor.

### İtrî'nin mezar yeri nerede?

İtrî'nin mezar yerinin Edirnekapı dışında Mustafa Paşa Dergâhı civarında olduğu Kamus-ül Alâm'da yazılı olmasına rağmen, Edirnekapı'da İtrî'ye izafe edilen kabrin İtrî'ye ait olmadığı, Mezar taşı üzerindeki Buhurdan resminin, Buhurcu Yakub'a ait olduğu söylenirken, Müstakimzâde de Mecelletü'n-Nisâb'da ‘1123(Miladi:1711) senesinde vefat edip, Mevlevihâne Yenikapısında defnedildi’ demektedir. (Müstakimzâde, 1210:320b)

### Sesi güzel miydi, değil miydi?

Mûsikîşinaslar teskiresi müelliti Esad Efendi ünlü eserinde İtrî'nin sesinin güzel olmadığını yazarken aynı asırda yaşamış olan şair Safai Salim, İtrî'nin bulunduğu mûsikî meclislerinde, diğer hananelere ağız açtırmayacak kadar güzel sesli olduğunu söyler ki, yaşadığı devirde yalnız bestekârlıkla değil iyi bir hanende olarak da sevilen, takdir edilen İtrî'nin Esad Efendi'nin dediği gibi kötü sesli olduğu kabul edilemez. Sadeddin Nüzhet Ergun'un çok yerinde değindiği gibi, Esad Efendi İtrî'yi çok yaşlılığında tanımış ve sesini dinlemiş, belki de bu kaniya bu yüzden sahip olmuştur. (Yeni Türk Dergisi, cilt X Sayı115/7(Temmuz 1942)s.17-19)

### Var ya da yok olsun!

Buhûrizâde Mustafa İtrî, hakkındaki bütün tartışmalara rağmen koca bir mûsikî camiasının ruhuna sinmiş bir şahsiyet kendisi. İster var ya da yok olsun... O bugün Türk mûsikîsinin kutbu... Her daim ve her dönem yeniden inşa edilen bir şahsiyet olarak mûsikîmizin semasında parlıyor. Umut verici gelişmeler yok mu? Var hiç şüphesiz. Murat Bardakçı'nın hakkında bazı belgelere ulaştığını açıklaması ve açıklayacağını ifade etmesi son derece önemli...

İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğunun İtrî'nin günümüze ulaşmış dini ve ladini eserlerini icra edip 4 CD'de albüm haline getirmesi.

Öte yandan hakkında kurulan Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Medeniyetler İttifakı Enstitüsü İtrî Türk Musikisi Araştırmaları Merkezi, Topkapı Kütüphanesinde bulunan ve İtrî'nin hocası Hafız Post ile birlikte yazdıkları ‘İlk Güfte Mecmuası’ nı İTÜ Türk Müsikî Devlet Konservatuarı işbirliğiyle yayımlanacağını söylemesi, bugüne kadar boş olan araştırma sahasının doldurulacağını sinyallerini veriyor.

نورمستامیندکے کلام  
نیم شکر ایفکاندہ

نورمستامیندکے کلام  
نیم شکر ایفکاندہ

## Günümüze Ulaştığı Düşünülen Bazı Eserleri

### Nevâ Kâr/Usûl: Nîm Sakîl/Güfte; Hâfız Şîrâzî

Gülbün-i îş mîdemed,sâkî-i gülizâr kû?  
Bâd-i bahâr mîvezed,bâde-i hoşgüvâr kû?

Her gül-i nevzi-gül-ruhî yâd hemî küned,velî  
Gûş-i sühan şînev kücâ,dîde-i î'tibâr kû?

Medis-i bezm-i îş râ gâliye-i mürâd nîst.  
Ey dem-i subh-i hoş-nefes nâfe-i zülf-i yâr kû?

Ey şâhid-i kudsî, ki keşed bend-i nikâbed?  
Vey mürğ-ı behiştî, ki dihed dâne vü âbed?

**Vezni:** Fâilâtün fâülâtün fâilâtün fâilün

#### Açıklaması:

Zevk ve neş'e meclisinin gülfidanı yeşerirken  
o gül yüzlü sâkî nerede?  
Bahar rüzgârı esmekte fakat  
hoş kokulu kevser şarabı nerede?

Her yeni yeşeren gülfidanı  
o gül yüzlüyü hatırlatmakta  
Ama söz duyup anlayacak kulak nerede  
Baktığından ders alacak göz nerede?

Bu zevk ve eğlence meclisinde  
muradımız olan güzel koku yok  
Ey hoş nefesli sabâ yeli  
sevgilinin zülûfünün kokusu nerede?

Ey mukaddes sevgili, senin yüzündeki örtüyü kim açar.  
Ve ey cennet kuşu, senin yemini ve suyunu kim verir?

\*\*\*

### İsfahân Murabbâ Beste/ Usûl: Zencir/ Güfte: Nâbî

Gel ey nesîmi sabâ, hattı yârdan ne haber?  
Gelir mi kâfilei müşkbârdan ne haber?  
Şemîmi lûtfuna âmâdedir meşâmî ümîd,  
Ne gûne cünbişi var, rüzgârdan ne haber?

**Vezni:** Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

#### Açıklaması:

Ey sabâ rüzgârı gel, sevgilinin yurdundan ne haber var?

Gelir mi? O misk yağdıran kâfileden ne haber var?  
Lûtfuna dâir bir koku gelecek ümidiyle bekliyoruz  
Ne tür bir esişi var? Zamân, rüzgâr bize  
beklediğimizi getirecek mi?

\*\*\*

### Dügâh Murabbâ Beste/Usûl: Hafif/ Güfte: Bilinmiyor

Gedamız Şâhâ baş eğmez dil-i ağahımız vardır  
Fakir isek ne gam beyler ganî Allahımız vardır  
Dehân adlu senin derbend-i havfın var ise ey dil  
Bizim aşk u mahabbet gibi çok hem âhimiz vardır

**Vezni:** Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün

#### Açıklaması:

Dilenciyiz, fakat zengine baş eğmeyen uyanık bir gönlü-  
müz vardır.  
Fakîrsek de gam değil beyler, zengin bir rabbimiz vardır.  
Ey gül! Senin ağız adlı korkulu, dar bir geçidin varsa,  
Bizim de aşk ve muhabbet gibi yol arkadaşımız vardır.

\*\*\*

### Hisâr Ağır Semâî/ Usûl: Aksak Semâî/ Güfte: Bilinmiyor

Dil-i pür-ızdırâbım mevce-i seyl-âbdır sensiz  
Dü çeşm-i hûn-feşânım halka-i girdâbdır sensiz  
Metâ'-ı zinde gî bâr oldu düş-i cânâ hicrinle  
Dil-i şûrîde-hâlim şöyle ki bî-tâbdır sensiz

**Vezni:** Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün

#### Açıklaması

Izdirâb dolu gönlüm sensiz bir sel dalgası hâlidir.  
Kanlı gözyaşlarım sensiz bir girdâp halkasına dönmüştür.  
Senden ayrı yaşamak bana bir yük hâline gelmiştir.  
Öyle ki, perîşân gönlüm sensiz, güçsüz kuvvetsiz kalmıştır.

\*\*\*

### Nühüft Tevşîh/Usûl: Ağır Düyek/Şair: İtrî

Sâyesi düşmez yere bir böyle nahl-i Tûr'sûn  
Mihri âlem-gîrsin baştan ayağa nursun

Târik-i gülzâr-ı âlem, mâlik-i milk-i adem  
Münkirîne mahz-ı mâtem, mü'minîne sûrsun



Sensin ol Şâh kim Süleymanlar kapında mürdur  
On sekiz bin âleme hükmetmeğe me'mûrsun

El benim dâmen senin ey rahmeten lî'l-âlemîn  
Şöhretim isyan benim, sen afv ile meşhursun

Padişah-ı evvelîn ü kiblegâh-ı âhirîn  
Evvel ü âhir imâmu'l-enbiyâ mezkûrsun

Yâ Resûlallah umarım diyessin rûzii cezâ  
"Gerçi cürmüm çoktur ammâ İtriyâ mağfursun"

**Vezi:**Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

**Açıklaması**

Tûr dağındaki bir ağaç gibi senin gölgen yere düşmez  
Sen âlemleri kuşatmış bir güneşsin, baştan ayağa nursun.

Âlemin gül bahçesini terk eden(kendisi için yaratılan bu  
dünyâyı terk eden),  
yokluk mülkünün sâhibi olan da sensin.  
İnkârcılar için tam bir mâtem, inananlar için sevinçsin.

Sen öyle bir şâhsın ki, Süleymân(AS) ve niceleri kapında  
karınca hükmündedir.  
On sekiz bin âleme(bütün âlemlere) hükmetme kudretin-  
de olan da sensin.

El benim, etek de senin (Ya'nî, kıyâm günü eteğinden tu-  
tunacağım),  
Ey âlemlere rahmet olarak gönderilen! Benim şöhretim  
isyân ve günâh ise, senin şöhretin afv etmektir.

Senden ewelkilerin pâdişahı, senden sonrakilerin de kıl-  
legâhısın.  
Bütün peygamberlerin önderi olarak zikir edilmişsin.

Ey Allah'ın elçisi! Cezâ günü geldiğinde umarım şöyle der-  
sin;  
"Ey itrî! Çok günâh işledin fakat yine de afv edildin"

\*\*\*

**Pençgâh Murabbâ Beste/ Usûl: Çenber Güfte: Nâbî**

Pây-i yâre düşmeye ağıyardan nevbet mi var?  
Sâyesinde nahl-i ümmîdin meğer râhat mı var?

Geh kemân-ı hecr ü geh zehr-i sitem, geh bâr-i gam  
Âşık-ı fersûde bâzû çekmede tâkat mı var?

**Vezi:** Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün

**Açıklaması**

Sevgilinin ayağına düşmede başkalarından sıra mı var?  
Ümid ağacının gölgesinde sanki râhat, huzur mu var?

Kâh ayrılığın kemani (Ayrılık acısı çekmek), kâh sitem zeh-  
ri, kâh gam yükü,  
Yıpranmış âşıkın bunları çekmeye isti'dât göstermesinde  
zahmet mi var?

**Rast Ağır Semâi /Usûl: Aksak Semâi / Güfte: Nâbî?**

Ne bülbülüz, ne giriftârı reng ü bû oluruz.  
Bu bâğda yine gülçüni ârzü oluruz.

Nigâhı hışm ile mir'âtı kalbim etme şikest  
Seninle ey yüzü gül belki rû-berû oluruz

**Vezi:** Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

**Açıklaması**

Bülbül değiliz, renk ve kokuya da meylimiz yoktur.  
Yine de bu bâğda ârzûlarımızı devşirir, derleriz.

Kırıcı bakışlarınla kalbimin aynasını kırma,  
Ey gül yüzlü, gün olur, seninle yüz yüze geliriz.

\*\*\*

**Seğah Yürük Semâi /Usûl: Aksak Semâi / Güfte: Nef'î**

Tûti-yi mûcize-gûyem ne desem lâf değil  
Çarh ile söyleşemem, âyinesi sâf değil

Ehl-i dildir diyemem sînesi sâf olmayana  
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil

**Vezi:** Fâilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün (Fâlün)

**Açıklama:**

Mu'cize söyleyen bir papağanım, söylediklerim boş laf  
değil.

Felekle söyleşemem, çünkü onun kalbi temiz değil.

Kalbi temiz olmayana gönül ehlidir diyemem;  
Gönül adamlarının birbirinin tanımamaları insâfa sığmaz.

\*\*\*

**Acem-Aşırân Yürük Semâi / Usûl:Yürük Semâi / Güfte:?**

Bileydi dil gibi dilber gam-ı cihan nicedir,  
Bileydi çaşni-yi şive-i beyân nicedir  
Şikâyetin sakın ey nâle duymasın dildâr  
Zaman ola diye şâyed o dâsitân nicedir

**Vezi:** Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün (Fâlün)

**Açıklaması:**

Sevgili gönül gibi bileydi nasıl bir şey olduğunu dünyada  
çekilen gamın,  
(İşte o zaman) nasıl olduğunu bildirdi bunu anlatma tarzı-  
nın tadının.

Ey inilti! Sakın, şikâyetini sevgili duymasın;  
(Bakarsın,) bir zaman gelir, nasıl olduğunu anlatır o des-  
tanın.

\*\*\*

**Beyâti Beste / Usûl: Çenber / Güfte: ?**

Muhabbetin dilimi dağdâr eder bir gün  
Bu nev-bahâr beni lâlezâr eder bir gün  
Felek vücudumu hâk eyler ise gam çekmem  
Beni o dâmene lâyık gubâr eder birgün

**Vezi:** Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün (Fâlün)

**Açıklaması:**

Sana duyduğum sevgi gönlümü yaralar/hasta eder bir gün.  
Bu ilkbahar beni (öldürür de) lâle bahçesine döndürür bir gün.  
Felek bedenimi yok eder de toprağa döndürürse, gam  
çekmem;  
(Nihayet) beni o eteğe bulanmaya yaraşır toz eder bir gün.

# Bir Kasım Günü Uğurladık Vecihe Daryal'ı...

» Yüce GÜMÜŞ\*

**T**anbûrî Cemil Bey'in oğlu Mes'ud Cemil'in kaleme aldığı, Tanbûrî Cemil Bey kitabının Vecihe Daryal'a takdim ettiği nüshasının başında: *"Türk Müsikisini biraz öğrendikten sonra bu güne kadar hayranı olduğum aziz Vecihe'yi eğer Cemil de tanısaydı, bu hayranlığı belki de benden daha ileride olacaktı. Ben Cemil'in oğlu olduğum kadar, Vecihe de onun hâlis kızıdır. Bu küçük kitap kız kardeşime armağan olsun."* diye bir imza metni var. *"Kitaplarım en büyük dostlarımdır..."* diyen Vecihe Daryal için çok mühim bir hediye olmalıydı bu kitap ve bu not...

13 Kasım 1970 Cuma akşamı Ankara Radyosu'nda bir anma programı düzenleniyor. Sebebi, bir gün önce 12 Kasım 1970 Perşembe gününün ilk saatlerinde Hakk'a yürümüş olan Vecihe Daryal Hanımefendi'yi anmak. Programda, koro tarafından Vecihe Hanım'a ait *"Gül yüzün soldukça ömrümden siler her neş'eyi."* mısrası ile başlayan Nişâburek Şarkısı icra ediliyor. Bunun yanı sıra Vecihe Hanım'ın kanun ile icra ettiği bir taksimi ve Refik Fersan'ın Selmek Saz Semâisi... ve de Sedat Öztoprak'ın Nişâburek Oyun Havası yine Vecihe Hanım'ın icrâsından dinleyicilere sunuluyor...

Bakin o programı merhum İsmail Baha Süreلسan Hoca nasıl anlatıyor:

*"13 Kasım 1970 Cuma akşamı, Ankara Radyosu'nun büyük Türk Müsikisi sanatçısı Vecihe Daryal'ın aramızdan ebediyyen ayrılışı sebebiyle hazırlamak kadirşinaslığında bulunduğu ve 19:35'te sunduğu programda, onun rengârenk çiçekler arasında uçuşan kelebekler gibi kanunun sinensinde dolaşan hassas parmaklarından dökülen rengin nağmele-*



İsmail Baha Süreلسan yönetimindeki koroda icrâ esnasında

*ri, derin bir elem içinde ve gözyaşlarıyla dinlerken, hiç umulmadık bir zamanda, yeri doldurulamayacak büyük bir boşluk bırakarak başka âlemlere doğan bu aziz varlığın kitâb-ı ömrünün sahifelerini de birer birer çeviriyor gibi elim bir duygu içindeyim."*

**Hayatı (d. 09 Nisan 1908 Beylerbeyi / İstanbul – ö. 13 Kasım 1970 Ankara)**

*"Kitaplarım en büyük dostlarımdır."* diyen Vecihe Daryal'ın çok önemli bir kütüphanesi ve ciddi bir nota arşivinin olduğu, onu tanıyan kıymetli hocalarımızın dilindedir. Tabii ki okumaya bu denli meraklı bir insanın yazıdaki mahareti de hiç şüphesiz tartışma götürmez. Bu görüşümüz mesnetsiz bir övgü değildir asla. Onun yazı sahasındaki kabiliyetini, sizlerle, yazdıklarıyla göstermek istedik. Vecihe Hanım'ın İstanbul Ansiklopedisi'ne gönderdiği hâl tercemesi notlarından bir bölüm, sizlerin onun hayatı hakkında hem mâlûmat sahibi olmanızı sağlayacak hem de yazı hususundaki maharetini gözler önüne serecek.



Münir Nurettin Selçuk ile Radyo neşriyatında

“Vâlîde ve pederimin müsikeye olan meclûbiyetleri ve teşvikleri, bu sahada yetişmeme öncü olmuştur ve müsikeye ile meşguliyetim ilk mektep sıralarında başlamıştır. İlk kanun hocam, büyük bestekâr Şevki Bey’in yeğeni Nazire Hanımefendi’dir. O zamanın konservatuvarı olan Dârülelhân’ın santur muallimi Nevsâl Hanımefendi’nin delâletiyle, Ziya Paşa’nın müdürlüğü sırasında Dârülelhân’a girdim. Oradaki kanun hocam da Şeref Hanımefendi oldu. Büyük sanat müessesesinde müdür olarak tanıdığım sanatkârlar; Musa Süreyya Bey, Yusuf Ziya Demircioğlu ve Selâhaddin Candan’dır. Dârülelhân’daki kaydım (129) numaralı ‘Vecihe Mecid’dir. Rauf Yektâ Bey’den nazariyat-ı müsikeye ve tarih-i müsikeye, Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmed Efendi’den usûl, Muallim İsmail Hakkı Bey’den solfej ve repertuvar dersleri gördüm. Recâizâde Ali Ekrem Bey, edebiyat hocam oldu ve pek kıymetli bir hoca olan Muazzez Yürücü Hanımefendi’den de ayrıca kanun meşk ettim. Âdi Sedat Öztoprak ve Kanûnî Reşad Er de feyz aldığım hocalardır. Dârülelhân’a yıllarca devam ettim. Dârülelhân’ın Konservatuvar’a kalbi ve Türk Müsîkîsi kısmının lâğvı üzerine 29 Aralık

1926’da, Musa Süreyyâ Bey’in muallimliği ve Mehmed Ekrem Bey’in müdürlüğü sırasında, Çapa Kız Öğretmen Okulu’na imtihan vererek pekiyi derece ile diploma aldım. Konservatuvar’ın Batı Müziği Bölümü’nde piyanoya başladım. Piyano hocam, Madam Heze ile Mösyö Manas’dır. Muhyiddin Sadak’tan solfej, Ekrem Besim Tektaş’tan Batı Müsîkîsi Tarihi, Cemal Reşit Rey’den armoni dersleri aldım.

1926 – 1927 de ilk telsiz-telefon şirketi kuruldu. Orada hocalarım Mes’ud Cemil

ve Rüşen Ferid Kam ile birlikte ilk müsikeye neşriyatına katıldım. 1928’de Yeni Postane binasının üst katında başlayan bu neşriyat, 1938 yılına kadar devam etti. Kadrolu sanatkârlar arasında bulunduğum için hemen bütün seçkin okuyuculara sazımla refakat ettim. 1938’de Ankara Devlet Radyosu’na çağırıldım ve 1953 yılına kadar Ankara Radyosu’nda çalıştım. 1953’te İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın İcra Heyeti’ne girdim. Oraya devam ederken İstanbul Radyosu’nda ihdas edilen öğretmen kadrosuna alındım. Şu satırları yazdığım 1966 yılı Şubat ayında tekrar Ankara Radyosu’na dönmekteyim. Radyolarımızdaki hizmetim fâsılasız kırk yılı bulmuştur.

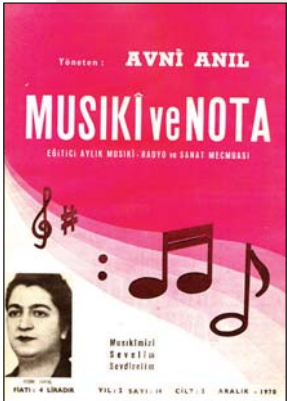
Yurt içinde ve yurt dışında seyahatlerim olmuştur. 1955’te Irak’a davet edildik. Heyetimiz içinde müsikeyimizin büyük otoriteleri vardı. Kral Faysal Konser Salonu’nda verdiğimiz konserler çok, çok mühimdir. 1959’da Kıbrıs Radyosu’nun davetlisi olarak Kıbrıs’a gittim; konserler verdim.

Birkaç saz ve söz eserim vardır. Fakat bütün emelim, başlamış olduğum bir kanun metodunu bitirmektir.

Kitaplarım en yakın dostlarımdır. İstanbul Konservatuvarı’nda tanıdığım kıymetli müsikeyinas Vecdi Seyhun’un özel kütüphanesindeki zengin koleksiyondan ve fikirlerinden de çok faydalandım...”

\*\*\*

Vecihe Daryal’ın cenazesi, 13 Kasım 1970 Cuma günü saat 11:15 sularında Ankara Radyosu önüne getirilmiştir. Burada yapılan törenin ardından cenaze namazı için Hacı Bayram Veli Camii Şerifi’ne götürülmüş ve defin için aile kabristanının İstanbul’da olması hasebiyle naaşı, İstanbul’a gönderilmiştir. İstanbul Radyosu önünde de yapılan ikinci törenin ardından, 14 Kasım 1970 Cumartesi günü toprağa verilmiştir.



Vecihe Daryal'ın vefâtı sonrası, İsmail Baha Sürelsan bir yazısında; *“Türk Müsîkîsi âlemine değerli sanatkârlar kazandırmış (Mefaret Yıldırım talebelerindendir) çok muktedir bir öğretmeni, kıymetli bir yorumcu ve yöneticiyi, özlü taksimler mübdii çok duygulu ve derin bilgili büyük bir Türk Müsîkîsi sanatkârını değil, aynı zamanda son derece kibar, pek nazik ve çok mütevâzı, kendisini tanımak bahtiyarlığına erişenleri her hâliyle daha ilk anda derin bir hiss-i takdir, hürmet ve hayranlıkla teshir eden üstün vasıflara mâlik, müstesnâ bir hilkat ile mütemâyiz asil bir Türk Hanımefendisini de kaybetmiş bulunuyoruz...”* diyerek, duygularını ifade etmiştir.

\*\*\*

**Aralık 1970 Tarihli Avni Anıl Tarafından 14. Sayısı Neşredilen Müsîkî ve Nota Mecmuası'nın 29. Sayfasındaki Neyzen Hayri TÜMER'in “BÜYÜK SANATKÂR VECİHE DARYAL” İsimli Yazısından...**

Aramızdan ebediyet âlemine intikal eden, Türk Müsîkîsi'nin büyük bir icrâcısı olan Vecihe Daryal Hanımefendi'yi, çok genç yaşında Merhum Sedat Öztoprak'ın evinde eserler icra ederken tanımuştum.

Vakur ve ciddi intiba bırakan bu çok değerli sanatkârı Ankara Radyosu'na geldiği zaman daha yakından tanımak bahtiyarlığına erişmiştim.

Merhum Mes'ud Cemil'in o zamanlarda idare ettiği Klasik Türk Müsîkîsi Topluluğu'nda ve gerekse iştirak ettiğimiz programlarda, kudretli icrâcılığına şahit olmuştum.

Geniş müsikî nazariyâtı, repertuar zenginliği ve çok ince hassas duygularıyla bu muhterem hanımefendi, muhitine karşı her zaman, her haliyle kendisini saydırmış ve sevdirmiştir.

Ankara Radyosu'nda kurulan Repertuar Tetkik ve Tasnif Komisyonu'nda çalıştığımız zamanlarda, kıymetli hafızası, Türk Sanat Müsîkîsi'ndeki eserler hakkında geniş bilgi ve tecrübelerinden çok istifade edilmiştir.

Büyük bir titizlikle akort ettiği sazının telleri üzerinde uçuşan, o baha biçilmez kudretli ellerini, büyük rahatlık ve itimat ile gezdirir, kendisine refakat edenleri hayran bırakırdı. En muğlâk eserleri bile usûl ve kaidesine uygun bir sadakat ve incelik ile icra ederken, tellerinden akıp giden nağme şelalesine doyum olmazdı...

Geniş ve kıymetli bir repertuar hazinesini yarım asırlık bir zamanda bıkmadan, usanmadan hazırlamış ve eserlerin birçoklarını da bestekârlarının imzaları ile temin etmiştir.

## Vecihe Daryal İçin Söylenenler...

**29 Ağustos 2012 Çarşamba (19:00) günü Yüce GÜMÜŞ'ün, Hoca Erol Deran ile yaptığı mülâkattan...**

**Yüce GÜMÜŞ:** Hocam siz Vecihe Daryal ile yıllarca beraber çalıştınız, onun kanun sazındaki hususiyetini kısaca anlatır mısınız?

**Erol DERAN:** Evet. Her şeyden önce kendisiyle yıllarca beraber çalışmış biri olarak şunu söylemek isterim ki; Vecihe Hanım çok nazik bir insandı. Çok nazik bir İstanbul Hanımefendisiydi.

**Yüce GÜMÜŞ:** Vecihe Hanım'ın refakatinden (eşliğinden) bahsedilir hep. Biraz anlatır mısınız?

**Erol DERAN:** Onun refakati çok üstündü. İcra ettiği eserlerin hemen hemen hepsini ezbere bilir ve çalarken solistin ağzına, dudak hareketlerine bakardı. Yani nota ya pek işi olmazdı. Çok değerli ve çok önemli, usta bir kanûnîydi. O stilde kanun çalan bir başkasına ben rastlamadım henüz. Solistler onun refakatinde çok güzel icra ederlerdi eserleri. Kısacası refakat anlamında çok üstün bir sanatkârdı...

Kanun icrâkârlığındaki kendisine has zarif üslup ve kudreti, nazârî bilgisi ile sanatseverlerin takdirlerini kazanan bu büyük sanatkârı -muhafaza edilirse- plak ve bantlarından dinleyebileceğiz.

Uzun senelerini İstanbul Belediye Konservatuvarı, İstanbul ve Ankara Radyoları'na vakfetmiş olan ve kendisinden daha uzun seneler istifade edilecek yaşta, şu fani dünyada çok arzu ettiği maddî ve mânevî huzura kavuşmadan ebediyete intikal eden Vecihe Daryal'a, Büyük Tanrı'dan mağfiretler diler, yakınlarına ve sanatçılara taziyelerimi arz ederim...

\*\*\*

### Son Söz...

Bir Ekim ayında aramızdan ayrılan ve vefâtının üzerinden 42 yıl geçen bu büyük sanatkârına bu millet borcunu ödedi mi acaba... Hangi radyoda bir Vecihe Daryal arşiv kaydı duyduunuz ya da hangi firma Vecihe Hanım'a ait bir arşiv albümü yayımladı? Ya o eşsiz kitap ve nota koleksiyonu şimdi nerede? Son olarak, o başlayıp tamamlayamadığı kanun metodunu göreniniz oldu mu acaba?..

Buradan bir kez daha büyük sanatkâr Vecihe Daryal Hanımefendi'ye Allah'tan rahmet dileriz. Onu daima, bihakkın yâd edeceğimiz yarınların olması umuduyla...

# Bir Kültürün Işığında; İnanç ve İnançsızlık Problemlerine Tasavvufî Bakış Hakkında Birkaç Söz “İnanmak İstiyorum”

Gülmisal GÜRSOY\*



“Eşim önce okul arkadaşımды sonra hayat arkadaşım oldu. Üniversite biter bitmez evlendik. Evliliğimizin ilk yıllarında doğrusu çok mutluyduk. Zaten evlendikten kısa bir zaman sonra ikizlerimiz dünyaya gelmiş ve mutluluğumuz bir kat daha artmıştı. Gerçi bebeklerin erken gelişi bazılarını şaşırtmış hatta kızmasına sebep olmuş bazılarını ise kahkahalarla güldürmüştü ama bunların hiçbirinin bizim için önemi yoktu. Biz birbirimizi seviyorduk bu da fazlasıyla yetiyordu.

Ancak ne var ki bütün çabalarımaya rağmen bu hal beklendiği gibi gidemedi. Günler ayları izledikçe, seneler birbiri ardına geçtikçe eşim bana, çocuklara, evimize, düzenimize ilgi göstermez oldu. O, sıklıkla arkadaşlarıyla birlikte dışarıda olmayı tercih ediyordu. Bu dışarıda oluşların ardı arkası hiç kesilmedi. Ona her yaklaştığımda ise: “Sen benim nefsimsin.” diyordu. Gözünde -şaka yapmıyorum- bir tabak mantıdan farksızdım. Bunu hissedebiliyordum. Ha yemek yiyor ha bana dokunuyordu, ikisi arasında fark yoktu. Oysa bir tabak mantıyla aynı kefeye konulmak hangi insan evlâdının hoşuna giderdi.

Ben, o ve çocuklar için işimi ikinci plana attım. Kariyer heveslerimi bir kenara bırakıp ömrümü eşime ve çocuklarıma adadım. Ailemin şerefine en ufak bir leke düşürmedim. Bu durumda ben bu ilgisizliği hatta belki de bu aldatılışı hak edecek ne yapmış olabilirim? Bu düşünceler içerisinde kıvrılırken bir akşam ağabeyim geldi. Problemlerimin farkındaydı. Eşimle görüşmek istedi. Eşim evde ne gezer! O her zamanki gibi arkadaşlarıyla birlikte kimbilir hangi âlemde! Ağabeyim sağ olsun, onu aradı buldu. Eve getirdi. Hep birlikte konuşmaya çalıştık. Eşim ısrarla, “Hayatımda başka bir kadın yok.” diyordu. Ancak ilginçtir; -sanırım beni kızdırmak için olsa gerek- tasavvuftan bahsediyor üstüne basa basa da “Ben bir hiçim.” deyip duruyordu. Ne olmuştu buna böyle! Yoksa...

Ağabeyim biraz daha sıkıştırınca mesele anlaşıldı. Zira eşimin sözlerinin ardında tasavvufun izini bulmakla kalmadık, bir hacı-hocanın varlığını da hissetmiştik. Anlaşılan bu hacı-hocanın etrafına toplanmış bir gurup vardı ve eşim de sıklıkla onların arasına katılmaktaydı. Meseleyi öğrenince ağabeyimin rahatladığını gördüm fakat ben ağabeyimin de tavrına anlam veremeyerek daha da delirmek üzereydim. Zira hacı-hoca konularına asla sıcak bakmaz, asla hoş karşılamazdım. Ağabeyim, derin bir “oh” çekerek arkasına yaslandı ve sonra bana dönüp “Korkma.” dedi, “Kumarı yok, içkisi yok, başka kadın derdi yok, olsa olsa bunlar toplanıp ‘hu’ çekiyorlardır. Bırak çeksinler. Hatta sen de git. Eşinin yanında ol.” Ağabeyim nasıl böyle konuşuyordu hakikaten anlamak çok zordu. O benim inancımın bile olmadığını bilirdi. Zira Allah ve inanç konularında okumadığım kitap kalmamıştı. Fakat içlerinden bir tanesi bile beni doyurmamış, sorularıma cevaplar verip tatmin edememişti. Bu sebeple “Allah” hakkında okumayı da düşünmeyi de hatta inanma ihtiyacını sorgulamayı da kesmiştim. Bu durumu da sadece ağabeyim değil eşim de biliyordu... Şimdi eşimin arkadaş çevresine katılıp da yapmacık mı davranmalıydım? Bu mu bekleniyordu benden? Ağabeyim bazen gerçekten saçmalıyordu. Kendimi kontrol edemedim. Sevdiğim adam karşımda un ufak olacaktı. Bunu biliyordum çünkü biz tasavvuf başlığı altında bir filmi uzun yıllar önce ailemizin bazı fertlerinin şahsında seyretmiş ve onların âkibetlerini de hep birlikte görmüştük. Şimdi bile bile din afyonunu çekmekte olan kocama, “Aman ne kadar iyi yapıyorsun devam et.” mi denilmeliydi? Kocamı anlayamadığım gibi ağabeyimi de anlayamıyorum. Üstelik din, din diyorlar din bireye, birey dahî olamamış adamlardan beklenecek olan şey ne? Bu insanlarla birlikte olmaktan kocam nasıl keyif alabilir, kabullenemiyorum.

Bilerek, isteyerek ben inançsız olmayı seçtim. İnanmak şayet afyon yutmak demek ise, zaten yuh olsun bu âleme! Bir kocamı kurban etmedikleri eksikti. O da oldu artık, gerisine ne diyeyim. Aman, aman bu sözlerimi duyup da sanmayın ki eşim için mücadeleden vazgeçeceğim. Ben kocamı seviyorum. Evlâtlarımız var, ayrılmayı hiç düşünmüyorum. O, bir gün gerçeği görecek ve en azından inanç sahibi olmanın aileyi terk, eşten, çocuklardan düzenden uzaklaşmak veya uzaklaştırılmak demek olup olmadığını çözecek. Belki de o gün çözdüğü inanç bilmecesini benim de çözebilmem için yardım edecek ve o zaman belki de hep birlikte göreceğiz ki gerçekten bir melekler şehri var ve biz orada gönlümüz sükûnete kavuşmuş bir halde mutluluk içinde yaşıyoruz. Zira kocamı böylesi bir saçmalığa iten sadece ve sadece bu hâle özlem, bunu biliyorum.”

### YORUM

Tasavvuf, şüphesiz yukarıda hanım kahramanın çizdiği tablo olmasa gerek. Köşemizde her zaman yapmaya çalıştığımız gibi, konuyu büyütece alırsak bütün kahramanlarımızın özetle inanç açlığı içinde olduğunu bile söyleyebiliriz. Zira inancı(?) peşinde koşmakta olan kocasına kızmış kadın karakterinde dahi bu hâl hâkim. Üstelik bir başka gerçek var ki; insanların pek çoğu hatta insanlık, inanabilirliğe karşı dâimî ikilem içinde. Takdir edersiniz ki; ya her neresi olursa olsun inanç açlığımızı tatmin edebilmek için koşuyor ya da gördüklerimiz duyduklarımız yüzünden bir kenara sinip inanabilirliğimize doğru istikamet kazandırmaktan kaçınıyoruz.

Bu gerçek ışığında dilerseniz yukarıdaki ifadeyi temel alarak, inanç ve inançsızlık problemleri üzerinde biraz düşünelim ve tasavvuf kültürünün konuya bakışı hakkında hep birlikte küçük bir değerlendirme yapmaya çalışalım.

**Önce inançsızlık hakkındaki muhtelif tespitler:** Deniliyor ki; inanma eyleminin gerçekleşebilmesi, -inanç sahibi olabilmek- için insanoğlu ilk adım olarak beş duyusunu kullanmak istiyor ve beş duyusuyla inanma kavramını yokluyor. Yenilir mi? İçilir mi? Ekşi mi? Tatlı mı? Kokar mı? Sokar mı? Ona dokunabilir miyiz? Elle tutup gözle görebilir miyiz? Sesini işitebilir miyiz?.. Hatta ondan bir menfaat umabilir miyiz?.. Bu sorulara cevap yoksa ya da cevap belirsizse karşısındaki soyut bir kavram dahi olsa insanoğlu onu yok kabul edebiliyor. Genelde inanç problemleri yaşayanların sıkıntısı, bu noktadan kaynaklanmakta.

Bu bağlamda bir diğer husus: İnanmak, bildiğinize üzere gelenek ve görenekle ilişkilendiriliyor. İnanç örnekleri seyreden çocuğun sorgusuz sualsiz gördüğünü tatbika kalkışması ise inanç kavramının çoğu kez bilinç dışı olarak kabul edildiğine gösterge sayılıyor.

“

*İnançsız insan, erdemlere küstür. İlgi lenmez, tatbiki ile de hiç uğraşmaz. Erdem sahibi olmayı makbul saymak ve bu yolda gayret göstermek ise kendisinin farkında olmasa da ancak inanç sahibinin kârıdır. Neden? Erdemlerin kaynağı Cenâb-ı Hak'tır. Erdemlilikte seyredilen güzellik, Hakk'ın nûruna özlemdir. Bu tip kişiler, gayret kemerini kuşandıkça hayvanî sıfatlarından kurtulmak ister. Bu hal de onları, bilinçli veya bilinçsiz Hakk'a yaklaştırır. Durum bu olunca da kişinin ufku değişir ve değer yargıları gelişir.*

”

İnanç, bir öğrenilmişlik hatta çoğu kez de bir taklit ifadesi olarak yorumlanabiliyor. Öte yandan “Allah” kavramını kişinin kendisinin yarattığına inananlar da var. Yani; insanın, kavramı zihninde oluşturduğunu sonra da kendi yalanına kendisinin inandığını söyleyenler de var. Feleğin sillesini yiyip hiçbir şeye inanamaz duruma gelmiş olanlar veya karşılız karşı moduyla yaşayıp inançsızlıklarını bu noktaya dayandıranlar da dikkat çekmekte. Özetle bütün bunlar inançsızlığı ve inançsızlığın dayandığı temelleri anlatıyor ancak tasavvuf kültürü ışığında meseleye baktığımızda inançsızlık farklı bir hâle bürünüyor.

**Tasavvufta inançsızlık:** Bildiğiniz üzere tasavvufta inançsızlık, inancın alt seviyesi olarak yorumlanır. Yani; inançsızlığa seviye kazandırırsanız inanç sahibi olunan noktalara ulaşabilirsiniz. Bu noktalara da seviye kaybettirirseniz inançsızlığa düşebilirsiniz. Bu durumda inançsız kişi, kendini teşhis edemese ve inanç skalasının aşağılarında kalsa dahi inanç sahibinin gözünde onu da yaratan Allah olduğuna göre saygıyı hak eder.

Bu fikrî yapı; inançsızlığı hatta yukarıda yer alan pek çoğumuz için aykırı görünen görüşlerin ulu orta konuşulmasını, yayma gayretlerine girişilmesini, saygısızlık boyutunda ifade edilmesini dahi hoş görebilir ve hoş görülmesini de öğütleyebilir. Zira tasavvuf kültürüne ezkaza deyip de geçmiş olanların dahi kavgacı, baskıcı olmak şöyle dursun, saygılı ve latif olduğuna şahitlik edebiliyoruz. Tavırlarından halim selimliğinin ne demek olduğunu öğrenebiliyoruz. Ancak, durum bu olmasına rağmen tasavvuf kültürü takdir edersiniz ki imansızlık noktasından başlamaz. Demek ki tasavvuf



kültürünün inançsızlığa saygı duyuyor olması demek, o olması demek değildir.

**İmansız tasavvuf olmaz:** Önce Allah inancınız olacak sonra bir dinin mensubuysanız tasavvuf kültürüyle bir yakınlık kurabilirsiniz. Yani dinsiz bir adamın tasavvuf kültürü ile ünsiyeti o kişi için verimli değildir. Tasavvuf ona hitap etmez. Konumuz olan İslam tasavvufu açısından ise meseleye baktığımızda Allah'a iman ettiğimiz gibi Hz. Muhammed'in (s.a.v.) O'nun kulu ve elçisi olduğuna da iman ederiz ancak bu da yeterli değildir. Bu idrak seviyesine tutunarak imanın şartları bütünüyle benimsenir ve İslâm'ın da şartlarını yerine layıkıyla getirebilme çabasının ardından İslâm tasavvuf kültürü yükselir. Bu durumda görülür ki tasavvuf; bir akım, bir moda, bir popüler kültür malzemesi ya da başlı başına bir din değildir.

**Tasavvufun konusu:** Tasavvuf her şeyin başında kendimizi ilâh seviyesine yerleştirişimizin sonunu getirir. İnsana, "Allah yok da sen mi varsın?" dedirtir. Tasavvuf kültürü bunu yaparken "Lâ ilâhe illallah" ilmini öğretendir. "İlâh yok. Yalnız Allah." Bu ilim, Hz. Muhammed'den (s.a.v.) yansıyan hakikati hayatımıza taşıdıkça, taşımakla da yetinmeyip tatbik edebildikçe bizi insanlaştırır. Neden Hz. Muhammed'e (s.a.v.) göre şekilleniş? Çünkü Hz. Muhammed (s.a.v.), Allah'ın habîbi ve muhatabıdır. Dolayısıyla insanlığın temsilcisi, peygamberliğin zirvesidir. Ondan yansıyanla şekillenme gayreti, Hakk'ın arzusuna uygun hâle gelebilmenin gayretidir. Bu hâle gelmek için girilen gayret, insana "Lâ fâile illallah, lâ mevcude illallah." da dedirtir.

Çünkü bu ilim gösterir ki; Allah yaratandır, yapan, edendir, mevcut da fâil de O'dur. O dilemez ise ne yaparak kimildar ne de yaprak, yaprak olur. Dolayısıyla da inanç, kişiyi bu noktaya taşıyabilmeli ve bu noktanın temsilcisi kılabilmelidir.

**Erdemlerin kaynağı:** İnançsız insan, erdemlere küstür. İlgilenmez, tatbiki ile de hiç uğraşmaz. Erdem sahibi olmayı makbul saymak ve bu yolda gayret göstermek ise kendisinin farkında olmasa da ancak inanç sahibinin kândır. Neden? Erdemlerin kaynağı Cenâb-ı Hak'tır. Erdemlilikte seyredilen güzellik, Hakk'ın nûruna özlemdir. Bu tip kişiler, gayret kemerini kuşandıkça hayvanî sıfatlarından kurtulmak ister. Bu hal de onları, bilinçli veya bilinçsiz Hakk'a yaklaştırır. Durum bu olunca da kişinin ufku değişir ve değer yargıları gelişir.

Nitekim yukarıdaki ifadeye bakacak olursak inancı olmadığını iddia eden hanımın aynı zamanda bir takım erdemlerin sahibi olduğunu da fark ederiz. Zira sorumluluğunu bilmek, muhabbet duyabilmek, sevdiğinin yanında olup ona doğruyu –bize doğru veya eğri gelsin- göstermeye çalışmak önemli birer erdemdir.

Araştırmalar yapmak, kitaplar karıştırmak, tatmin olmamak hatta küsmek de bir arayış ifadesidir. Hak verirsiniz ki; meseleye ilgi duymayan o mesele üzerinde niye yoğunlaşsın hatta feryada kalkışsın, satır aralarındaki "İnanmak istiyorum." nidalarıyla ortalığı inletsin? Maalesef bu hanımın durumunda olan o kadar çok kişi var ki! O çok savunduğu erdemlerin kaynağını isimlendiremeyen, inancını yaşıyor olduğu halde bir türlü bunu fark edemeyen.

**İnanç ve Sorumluluklar:** "İnanıyorum" demekle iş bitmez. Zira inanmak; eşi, dostu terk edip sorumluluklardan kaçmayı mı gerektirir yoksa sorumluluklar yerine getirildikçe mi inanç kendine tatbik alanı bulur? En başta bu sorunun hem sözel hem de fiilî olarak doğru cevaplanması gerekir. Yanlış cevap, insanı nefsi-ne mahkûm eder ve inancı yaşamakla ortaya çıkacak bütün güzelliklerin silinmesine sebep olur. Zira inanç, sorumluluklara sırt çevirtiyor hatta küstürüyorsa maalesef nefse yenilmiştir ve doğal olarak artık uyuşturucu müptelâsı gibi inanç adının altına gizlenen kendinden geçmiş nefsanîyet, tatmin olabilmek için çırpınacaktır.

Nefsin sadece maddî tutkuları da yoktur. Mânevî hazlar da nefsin bencillikleriyle kaynaşıp hayvansal bir tutkuya dönüşebilir. O halde inançsızlık kadar önemli bir diğer husus; inanç kavramının içinin boşaltılmasıdır. Üstelik hiçbir dinî anlayış, tasavvufî yorumlayış, sorumluluklarını terk etemez. Tam tersine bakılan her noktada Cenâb-ı Hakk'ın nûrunu bulmak gerek diyen tasavvuf – kuşkusuz dinî bir referansla-; eşe, evlâda, anaya, babaya... bu hakikatin ışığında yaklaşmak gerek der. Bu ise sorumluluğun kula değil Allah'a olduğunun bir göstergesidir.

**Hem "eşref-i mahlûkat" hem de "hiç" oluş:** Kahramanımız olan hanımın ifadesinde geçtiği üzere; inanç sahibi olmak, bireyselliği bitirmez. Elbette ki din bireye. Birey ortada yoksa dinin muhatabı kim? Dinin özünü hal hâline getirmenin çabasını anlatan tasavvuf kültürünün konusu ne? Tasavvuf kültürü meseleyi açarken "Varılacak nokta ötelede değil insanın kendinde, derûnunda." der. Bu da bize bir kez daha gösterir ki; bireyselliğimizi batırırsak -moda tabirle "hiçliğimizi" yanlış anlamlandırırırsak- ortada ne yol kalır ne yolcu ne de biz. Bu hakikat ışığında müsaadenizle biraz da "hiçlik" kavramını büyütece alalım. Zira yukarıdaki ifadeye yer alan sorunun biraz da sebebinin "hiçlik" kavramının yanlış anlaşılması olduğu ortada.

Söze isterseniz insanın "eşref-i mahlûkat" oluşundan başlayalım. Bu ne demektir? Bu şu anlama gelir ki; insan mahlûkatın içinde yüce olan, şerefli kılınandır. Dolayısıyla da diğer yaratılmışlara oranla daha zengin isim ve sıfat zerrecikleriyle donatılmıştır. Bu isimler, sıfatlar ortaya çıktıkça asıl hallerine kavuşmak ister ve

insana kim olduğunu fısıldayıp onu vahdet noktasına çekmek için çabalar. Hep daha iyiye, daha güzele özlem bu hâlin işaretidir. Vahdet noktasını idrak seviyesi üzerinden, meseleye baktığımızda ise bakılan her nokta –bakan nokta da dâhil- Hak kesilir. Hal bu olunca, kişi kendine “varım” diyemez. Yani; var sandığı varlığı, sahibinde silinir, yok olur gider. Bu algı seviyesi kişiyi hiçlik noktasına iter. Çünkü var olan tek gerçek vardır, o da yalnız Allah’tır. (O tektir. Yaradandır. Ondan başka olmadığına göre O kendinden var ederek yaratmıştır. Yarattığı her zerreten de O’nun nûru yansır. Şüphesiz eşref-i mahlûkat oluştan da yansıyan O’dur ve O’nun nûrudur.)

Algı seviyesi âlemlerden süzülerek mülk âlemine düştükçe hakikat, âlemin özelliklerine uygun olarak örtülür. Bu durumda ete kemiğe bürünmüşlük de, vahdet idrakinden farklı bir algı boyutunun ifadesi olur. Artık Hakk’ın varlığında bir hiç olduğumuzu bildiğimiz gibi yeryüzünde Allah’ın halife kıldığı varlık (1) olduğumuzu bilmemiz ve böylesi bir hâle layık olabilmenin mücadelesini vermek için nefsimizle savaşmanız gerekir. Bu durumda elbette ki çark başa döner. Nefsimizle savaşmanın neticesi; öze seyrandır. Öz âşikâr oldukça hakikate ayna olunduğu keşfedilir. Bu da hiçliği idrak ve eşref-i mahlûkatlığın zuhûru demektir. Ancak bunun olabilmesi için dünya hayatında insanoğlu sürekli sınanır ve karşılaştığı sorulara doğru cevaplar verdikçe yollar aşar. O halde insanoğluna yakışan “Ben bir hiçim!” deyip de neyin karşısında hiç olduğunu idrak edememek değil insanlığının hakkını vererek yollar aşmaktır. Aksi hüsrandır, maddî - mânevî facia yaratır.

**Kâmil karşısındaki “hiçlik”, “eşref-i mahlûkat” oluşu zedelemiyor mu?:** Tasavvuf kültüründe kâmil vasıflı bir müridin -pîrin- karşısında müridin hiç olduğunu idrak etmesi gerekir ki müridinden beslenebilsin. Zîra “Ben biliyorum diyene ne söylenir, bilmiyorum diyen öğrenir.” Öte yandan bildiğiniz üzere kâmil vasıflı olmak demek; nefis kirine değmeden hakikate ayna kesilmek demektir. Yani; nefis aradan çekilince öz âşikâr olur. Öz ise Allah’ın “rûhumdan ruh üfledim” (2) dediği hakikatidir. Tek hakikat vardır o da Cenâb-ı Allah’tır. Nefis aradan çekilince bu hakikate beden aynadır. Bu aynada kendini seyreden mürid, kendindeki kusurları düzeltir ve derinlik kazanır, imanı zevk edinir. Bu âdeta yeniden şekillenmiş ifadesidir dolayısıyla da “şahsiyetin yeniden inşâsı” olarak da isimlendirilir. Bu sayede olumsuz yönler törpülenir ve Muhammedî hakikati yüreğimizde keşfetmenin mücadelesi verilir.

Ancak burada da mürid, kâmilden yansıyan Hakk’ın nûrunun önünde değil de şahsın – gerçek bir kâmil insan da olmaz ya- nefsinin sığlarının önünde hiçliğe soyunmuşsa, ortaya facia çıkar. Bu durum bi-

reysel, toplumsal, psikolojik, ekonomik, sosyal... karmaşa, kavga, savaş yaşatır. Şayet gerçek bir kâmilin karşısına varıp ondaki nurda yokluğa soyunulmuşsa da burada zuhura gelen hiçlik, eşref-i mahlûkat oluşun işareti kesilir. Dolayısıyla birisi nefse köle kılınmış anlatır ve nefis, kendisinde hiçliği ilan olunamı alır parmağında oynatır diğerinde ise nefis esir alınır ve nefsin efendisi olunur. Nefis, parmağın ucunda oynatılır.

O halde hiçlik; durağanlık, kuklalık, köşeye çekilmişlik, atâlet, miskinlik, vs. demek değildir. Tam tersine insanı mânâ efesi kıldığı için daima zindelik gerektirir. Hiçliği idrak, nefis oyunlarına karşı tetikte oluş için uygun donanıma da sahip olmak demektir. Bir önceki sayımızda izaha çalışıldığı üzere hiçlik kavramı fenâ mertebelerini idrakle gelişir, bunun neticesinde Hakk’ın varlığında kendini siliş, Hak’la mânâ bulmaya sebep olur. Böyle kişilerin yapıp ettiklerinden, söylediklerinden, tavırlarından Hak, nefis kirine değmeden yansır ve bu hal insanoğlunu, âyet-i kerîmede buyrulduğu üzere Allah’ın yeryüzündeki halifesi kılar. Artık bu noktadaki tetikte oluş her şeyi yerli yerine oturtabilmek, hak edeni hak ettiğiyle eşleyebilmek, buluşturabilmek, hakikatin yolunu gösterebilmek, aydınlatabilmek içindir. Bu hal, hem hiç hem de eşref-i mahlûkat oluşu bizlere tanıtır, anlatır.

**Çözüm “Akademi”:** Yukarıdaki ifadeden yola çıkarak gerçekleştirmeye çalıştığımız bu küçük fikrî yolculukta inanç ve inançsızlık problemlerine tasavvufî bakış hakkında birkaç söz söylemeye gayret ettik. Söylerken de sanırım hep birlikte fark ettik ki meselenin ne olup ne olmadığı hakkında cehâleti tercih edişimiz başımıza iş açıyor. Zîra bilgi sahibi olmayı engelleyen nefsimize dur diyebilirsek, sanırım pek çok şey değişecek.

O halde dur diyelim ve tespit edebildiğimiz sorunu çözümsüz bırakmayalım, bir akademi hayal edelim: Popülizmden ve inanç tüccarlığından uzaklaşmış olsun. Tebliğ ciddiyetinde, sohbet sıcaklığında sergilenen tasavvuf incelemelerini, kavramların irdelenişini kendine konu edinsin. Burada, doğan veya doğabilecek tasavvufî problemler masaya yatırılabilirsin. Mevzu nedir ne değildir -yobaz ağızdan kurtulmuş olarak- bunu görelim. Bizim için ne ifade ettiğini veya ne ifade etmediğini keşfedelim. Konuya ilişkin hikâyeler romanlar yazabilelim. Yoksa her sakallıyı kâmil sanmanın, saça ak düştü mü kendimizi erdemli ilan etmenin, üstelik bu konunun sebep olduğu aile dramları yaşamının sonu geleceğe benzemiyor.

#### Dipnotlar

- 1 Bakara Sûresi, 30. âyet / Hicr Sûresi, 29. âyet / En’am Sûresi, 165. âyet / Bakara Sûresi, 38. âyet / Âraf Sûresi, 74. âyet / Fatır Sûresi, 39. âyet.
- 2 Hicr Sûresi, 28-29. âyetler.



# İŞGAL ALTINDAKİ İZMİR'DE BİR ÂYİN-İ ŞERÎF

Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL\*



Aşağıdaki yazı, İzmir'de neşredilmiş olan Sadâ-yı Hak gazetesinin 26 Mayıs 1337/1921 tarihli ve 368 numaralı nüshasında yayımlanmıştır. Gazetenin başlığının altında şu ibâre yer almaktadır: “Vicdanı hür Türk'e dost olanın dostu Türk gazetesidir.”

Sadâ-yı Hak gazetesi, Yunan işgali yıllarında Türk ve Müslüman halkın haklarını müdafaaya çalışan bir gazetedir. İmtiyaz sahibi ve ser-muharriri Mehmed Sırrı, mesul müdürü Hüseyin Hüsnü'dür. Latin harflerine aktardığımız aşağıdaki yazıda yer alan “H. H.” İmzası, muhtemelen Hüseyin Hüsnü'ye aittir.

Bir gazetecinin kaleminden çıkan bu yazı, Rifâi dergâhında icra edilen âyin-i şerîfin hangi usûl ve erkâna göre îfa edildiğinin tespit edilmesi yanında; ruhlar üzerinde nasıl bir tesir bıraktığını aksettirmesi bakımından da mühimdir. Ayrıca Yunan işgali altındaki halkın mânevî hayatından bir kesit sunması yönüyle de ehemmiyeti hâizdir.

Yazıda bahsi geçen Şeyh Râkım Efendi, meşhur bestekâr Râkım Elkutlu'dur. Şeyh Hüseyin Efendi ise Mustafa Kemal tarafından işgal yıllarında İzmir'de Türk nüfusunun korunması ve halkın moralinin yüksek tutulmasına katkılarından dolayı maaş bağlanan iki şeyhten birisidir. (Diğeri, Mevlevî şeyhi Nureddin Efendi'nin oğlu, Mehmet Celâleddin Efendi'dir.)

İzmir'in Namazgâh semtinde 951 sokakta, Yıldırım Kemal İlkokulu karşısında bulunan Emir Sultan Dergâhı'nın semâhânesi bugün yıkılmış

vaziyettedir. Dergâhın bitişiğindeki türbe ziyarete açıktır. Türbenin yanındaki hazîre ise bakıma muhtaç durumdadır. Türbe, hazîre, semâhâne, mutfak ve müştemilâttan oluşan dergâh külliyesinin restorasyon çalışmalarının yıllardır tamamlanması beklenmektedir.

Halk arasında Emir Sultan olarak bilinen Seyyid Mükerrermeddin, İzmir'in fethi yıllarında yaşadığı kabul edilen derviş-gazilerdendir. Türbesi, Aydınoglu Umur Bey (1309-1348) tarafından yaptırılmış ve zâviyenin masraflarının karşılanması için, bugün İzmir'in bir ilçesi olan Gaziemir'in esasını teşkil eden Seydiköy'ün arazileri vakfedilmiştir.

Türbenin tamir kitabesinde: “Yâ Hazret-i Pîr Seyyid Ahmed er-Rifâ'î kaddese sırrahu'l-âla” ibâresi yer almaktadır. Türbenin ve dergâhın bulunduğu mekân, İzmir'in önde gelen mânevîyat merkezlerindedir. Tarikat büyüklerinin, vilayet yöneticilerinin ve İzmir'in köklü ailelerine mensup bazı şahısların kabirleri dergâhın hazîresinde bulunmaktadır. İzmir'in işgali sırasında şehit edilen Miralay Fethi Bey'in nâşısı da dergâh hazîresine defnedilmiştir.

Emir Sultan Dergâhı hazîresindeki mezar kitâbeleri, Necmi Ülker, Vehbi Günay, Cahit Telci ve Turan Gökçe tarafından okunarak “İzmir'de Türk Mührü- Emir Sultan Dergâhı Haziresi Mezar Kitâbeleri” adıyla yayımlanmıştır. (Şenocak Yayınları, İzmir, 2008.)

\* Celal Bayar Üniversitesi Öğretim Üyesi.

## EMİR SULTAN DERGÂHINDA

“Evvelki gün Tilkiliği ziyaretimiz esnâsında bir aralık Taşlıçeşme civarındaki Emir Sultan Rifâî Dergâhı’na da uğramış ve dîdâr-ı ilâhî âşıkı olan derviş babalarımızı da bu meyanda ziyaret etmiştik. Cidden pek memnun avdet ettik.

Nisbeten dar olan tekkenin dâhil ve hârici huncahınc dolu idi. Arkalarında siyah hayderî, başlarında siyah sarık ve arakiye bulunan derviş babalar, şeyhleri Hüseyin Efendi Hazretleri’nin huzur ve murâkibesine dâhil oldukları zaman hepsi bir lâhzacık olsun kendilerini gavâil-i dünyeviyeden tecrîd ederek muhterem mürişidlerinin müteveccih bulunduğu nazargâh-ı ilâhî’ye rabt-ı ümîd ü kalb ederek, kemâl-i aşk ü şevk ile zikrullahı koyuldular.

Kendilerine mahsus şîve ve âheng ile bir çok âyât-ı kerîme ve evrâd-ı şerîfe okudular. Bin bir ism-i celâli çekdiler, sonra kelime-i tevhîde başladılar. Yavaş yavaş kurb-ı ilâhîye doğru yükseliyorlardı. ‘Meded yâ Seyyide’l-keveyn!’ diye Şeyhzâde Rıza Bey bir nât-ı şerîf okudular. Hakîkatem ruhlar titremeğe, hisler yükselmeye başladı. Biz devrâna karışmamışken gayr-ı ihtiyârî kendimizi zaptedemeyerek çırpınmağa başladık. Artık dervîşân ve dedegân aşka geldiler, Şeyh Râkım Efendi zâkirleri nazara aldı. Bir müddet meşgul ettikten sonra Şeyh Hüseyin Efendi’ye teslim buyurdular. Şeyh Efendi hünkürmeğe başladı. Derviş efendiler de muhterem mürişidlerine peyrev oldular.

Huzûr-ı ceberûta yükselen tazarrû ve tevhid iniltileri arasında lâhûtî bir sadâ gibi gayet lâtif ‘Meded yâ Resûlallah!’ diye kulağımıza bir ses geldi; bu güzel ses İştibli Hâfız Efendi’nin idi. Tekkenin sakfına kadar yükselip yine aşağıya dökülen oynak nağmeler, bütün cemaati vecde getirdi. Dervişler kendilerini gâib ettiler. Şeyh Efendi çoştı, hây huy sadâları mahalleyi tuttu.

Ehl-i din ve îmânın gözbebeği Zât-ı Hazret-i Kibriyâ’nın habîb-i bülendi ve mahbûb-ı güzîni Cenâb-ı Fahr-i Kâinât’ın mübârek ve mukaddes isimleri anıldığı zaman, bütün derviş efendiler ellerini göğüslerine koyarak huzû ve ta’zim ile başlarını eğiyorlar. Husûsiyle o zât-ı mübâreğin muhterem ismi, İştibli Hâfız Efendi gibi müstesna ve lâtif sadâlî bir zâtın ağzından mûsikînin câzibedâr ve ruhperver nağmeleriyle birlikte telâffuz edildiği ve ‘Meded yâ Fahr-i Âlem Muhammed Mustafâ!’ diye rûh-ı pürfütûh-ı cenâb-ı Peygamberîden isti’âne ve istifâze edildiği zaman, ruhlar uça uça arş-ı âlâya kadar yükseliyor ve insan bilâ-şuur kendini gâib ederek dünyada muhabbetullahtan ve aşk-ı peygamberîden başka lâyık-ı rağbet ve iltifat bir şey olmadığına kanaat getiriyor.

İlhâmî Bey’in hoş ve gür sadâsıyla okuduğu mersiye, hâzırûn üzerinde pek ziyâde tesirler husûle getirdi. Şeyh Efendimiz Hüseyin Efendi’ye ve muhterem dervişlerimize Cenâb-ı Hak’tan sıhhat ve saadetler temenni ederek ma’ruzâtımıza nihayet veriyoruz.”

# Mûsikî Yolunda Sefer Gerek

» Dr. Savaş Ş. BARKÇİN\*

**M**erhum üstadımız Ahmed Avnî Konuk'un Dilkeşide makamındaki âyin-i şerifini her fırsatta dinlemek isterim. Herhangi bir beste gibi değil, can ile, baş ile dinlerim. Aşk ile, şevk ile dinlerim. Coşarak, taşarak dinlerim. Hürmet ile, rahmet ile dinlerim.

Belki dostlarımızdan aynı eseri dinlediğinde uzun, ağır ve kasvetli bulanlar olabilir. Halbuki o uzunlukta nice çeşniler, o sadelikte nice renkler, o ağırlıkta ne tatlar var...

Müzik zevk işidir, doğru ama zevk de yerinde duran bir şey değil. Zevke ulaşmak aslında bir eğitim işidir. Yani zevk, meşk ile gelişir. Zevk de yükselir, derinleşir, enginleşir.

Hayatta hiçbir şey yerinde durmuyor... Hepimiz çocukken önce alfabe kitabı ve masal kitapları okumaya başlıyoruz. Ama kimse ömrünü bu kitapları okuyarak geçirmiyor. Çoğu insan daha uzun, dili, kelimeleri ve tarzı daha karmaşık olan hikâyeleri, romanları, ilmî kitapları okumaya başlıyor.

Hepimiz küçükken ninni ile kulağımızı şenlendiriyoruz. Ama hiçbirimiz hayatımız boyunca sadece ninni söyleyip dinlemiyoruz.

Zevkte aynı yerde kalmak, içinde on sekiz bin âlemi barındıran hazret-i insanın derinliğine yakışmaz.

Mûsikî de her şey gibi zevke zevk, şevke şevk, en önemlisi aşka aşk katarak derinliğe erilen bir yoldur. Bir gerçek yoludur, bir aşk yoludur, bir edep yoludur.

Fakat bizim âyin-i şeriften aldığımız bu zevki alamayan dostlarımızı da mâzur görmeliyiz. Hayatı boyunca tatlı olarak sadece toz şekerini gören

kişi; sütlacı, güllacı, kazandibini nereden bilsin? Ömründe iki ağaçtan fazlasını görmemiş birisi, nereden ormanı bilsin? Su olarak sadece şehir meydanındaki havuzu bilen kişi, gölü, denizi, okyanusu nereden bilsin?

İşte bunun gibi; kısa, hafif ve hareketli şarkılardan başka bir müzikî işitmemiş kulak için bunlardan daha derini, daha güzeli, daha gönül çeleni yoktur. Halbuki, kulak da kendisine takdir edilen sefere devam etse; bu havuzlardan, göllerden, denizlerden teker teker geçip en son okyanusta karar kılar. Avuç avuç toz şeker yalamaktan vazgeçip, güzel bir kazandibi yemek ister.

Mûsikîmizin okyanusları en başta Mevlevî âyinleridir. Diğer bütün o güzel eserler bir yana, âyinler bir yana... Çünkü âyinlerdeki enginlik, derinlik başka hiçbir eserde duyulamaz. Fakat bu enginlik ve derinlik, bazılarımızın sandığı gibi âyinlerin uzun olması veya beste tekniğiyle ilgili değildir. 40 dakika süren başka besteler de yapılabilir. Fakat hiçbiri gerçek bir âyindeki cezbeyi, câzibeyi, mânevî enginliği veremez.

Üstelik âyinlerdeki güftelerin çok az bir kısmı hariç, hepsi Farsça şiirlerdir. Yani Farsça bilmediğimiz için bu şiirlerden normalde bir şey anlayamayız. Ama yine de âyinleri dinledikçe aşka, vecde geliyoruz. Niçin acaba?

Çünkü müzikîmizin temeli söz değil, sestir. Onun için âyinlerin nağmeleri, sıra sıra yükselen feryatlar, ağlayışlar, teselliler, susuşlardır bizi Hak meydanında çeviren.

Ses de gönülden gelirse gönüle gider. Âyinler o yüzden sanat eserleri değil, aşk eserleridir. Onlardaki yüksek sanat aşkın yüceliğinden doğar. Bes-



“

Bizde maalesef uygarlık derinliğinin yitmesiyle beraber meselelere de tek yönden bakma hastalığı zuhur etti. Müsikî ile ilgilenenler bu yüzden bahsettiğimiz bu bozulmayı sadece müzik içinde olup biten bir şey olarak gördüler. Halbuki müsikîde olan bu bozulma, aynı dönemde siyasette, toplumda, sanatta, edebiyatta, mimarîde, hatta dinî alanda olup bitenlerin sadece bir parçasıdır, yansımasıdır.

”

tecilik de zirveye ulaşayım diye yapılmaz. Maalesef müziğimizin özündeki anlamı kaybedenler, ondan bîhaber olup müziği bir beceri alanı hâline getirenler âyin-i şerîf gibi gönül bestelerine de teknik “kompozisyonlar” olarak baktılar. Kimileri de bir iddia gibi görüp, gönülden değil, teoriden âyin bestelemeye kalkıştılar.

Âyinler uzun eserler... Aslında modern çağa kadar, yani bizim tarihimizdeki son 150 yıla kadar hemen hemen bütün eserler uzundu. Çünkü müsikî bir dem işiydi. Dem, huzur, sükûnet, doya doya tadımsama, derin derin dinleme ve tefekkür demekti. Canlı müsikî dinlemek de öyle kolay değildi. Müsikî erbâbını bulmak, onların zevkinin gelmesini beklemek, müsikî icra edilen bir yerde o anda bulunmak kolay değildi. Nitekim bazı neyzen üstatlara ısrarla bile ney üfletmek mümkün değilmiş. Çok ısrar olursa bir Nevâ perdesi üfler, neyi ellerinden bırakırlarmış.

Böyle olunca, bir de müsikî de âni geçirten değil, şereflendiren bir sanat olarak görülünce eserlerin ağır olması, uzun olması bir sorun değildi. Fakat modernleşmeyle beraber uzun ve düşünceye sevk edici her şey sıkıntı vermeye başladı. Şimdi insanlar her şeyi daha hızlı ve daha hafif istiyorlardı. Bıkkınlık ya da Ali Sarıgül üstâdımın isabetle “usanç” olarak adlandırdığı duygu, modernliğin alâmet-i fârikasıdır.

Halk için edep, tefekkür ve zikir hayatın merkezi olmaktan çıkmıştı. Düşünmek felsefeye terk edilmişti. Üstelik şimdi müsikî her yerde dinlenebiliyordu. Hatta canlı icra mecburiyeti de ortadan kalkmıştı. Plağa kaydedilen eserler her yerde, evde, kahvede, meyhanede dinlenebiliyordu.

Müsikînin dem etkisi böylece zayıfladı. Müsikî edebi bozuldu. Müsikî huzur veren bir şey olmaktan çıktı. Eğlencelik bir şey hâline geldi. En yaygın eğlence yeri olan meyhanede meze oldu.

İşte o zaman kendi milletine düşman bazı müzikçilerin dediği gibi “alaturka” müsikî ortaya çıktı. Çünkü müsikî artık “meyhanede meze” olmuştu. Bunun üzerine meyhaneye has, içki eşliği için bestelenmiş eserler yapılmaya başlandı. Kârlar, besteler, semâiler kayboldu, sabırsız dinleyiciler için kısa ve hareketli şarkılar aldı yürüdü.

Eskiden gazellerden seçilen güfteler, şarkılar için daha basit şiirlerden seçilmeye başlandı. Üstelik gazellerdeki anlam zenginliği yok edilerek... Şiirde ifade edilen “aşk”, “flört” derekesine düştü. “Mey” rakı-şarap, “meyhane” de kafa çekilen yer olarak anlaşılmaya başlandı. Ne “Hak aşığı” kaldı, ne Hak aşkının cezbesi olan “mey”, ne de dergâh anlamında “meyhane” ve “pîr-i mugan”...

Bizde maalesef uygarlık derinliğinin yitmesiyle beraber meselelere de tek yönden bakma hastalığı zuhur etti. Müsikî ile ilgilenenler bu yüzden bahsettiğimiz bu bozulmayı sadece müzik içinde olup biten bir şey olarak gördüler. Halbuki müsikîde olan bu bozulma, aynı dönemde siyasette, toplumda, sanatta, edebiyatta, mimarîde, hatta dinî alanda olup bitenlerin sadece bir parçasıdır, yansımasıdır.

Batı’yı taklit hastalığı sadece müziğimizde kendini göstermedi. Edebiyatta araklama eserler, mimarîde piç tarzlar, siyasette yanaşmalar, okullarda kendini aşağılama eğitimi aldı yürüdü. Hâlâ aynı hastalık devam ediyor.

“

Gelenekçi olanlar “şarkı” bestecisi diye Hacı Ârif Bey’e neler söylediler neler... Batıcı olanlar ise “ilkel müzik” diye en az bin yıllık kendi geleneklerine her fırsatta küfrettiler. Gelenekçi olduğunu düşünenler bu müziğe “aristokrasi müziği” diyerek güya asalet kazandırmak istediler. Halbuki geleneğimizde aristokrasi hiç olmamıştır. Böylece Batıcıların müziğimize yaptıkları “saray müziği” hakaretini fark etmeden desteklemiş oldular.”

”

Hacı Ârif Bey’in kârları, besteleri ve semâileri bir tarafa bırakıp çok güzel şarkılar bestelediği zamanlarda, Osmanlı askeri Batılı kıyafet giymeye, devlet görevlileri İngilizci, Fransızcı, Rusçu diye çoktan ayrılmaya başlamıştı. Muzika-yı Hümâyûn İtalyan bestecilerin zevkine terk edilmişti. Mimarîde ise Dolmabahçe, Beylerbeyi Sarayları ve gayrimüslim mimarların yaptığı camiler ile kendini inkâr ve aşağılama had safhaya ulaşmıştı. “Hürriyet” diye bağırarak sultandan bahşiş koparmayınca, yabancı devletlere ve büyükelçiliklere sığınıp onların gönüllü ajanlığını yapıyordu. Alıntı, kopyalama, taklit bize şiir, hikâye, karikatür, tiyatro diye yutturuluyordu.

Demek ki müzikte olanlar toplumda olanların bir yansıması idi... Ama müzik elbette aynı zamanda toplumun akışını etkiler. Cumhuriyet döneminde bazıları bir “müzik devrimi” yapıldığından bahseder. “Devrim” tâbiri çok doğrudur. Müziği uygarlık ölçeğinde olan, o derinliğe ve zenginliğe sahip bir toplumun siyaseti de, edebiyatı da, eğitimi de o ölçekte olur. O uygarlığı yıkıp, özenti bir toplum oluşturmak isteyen elbette müziği de yıkmalıdır. Bizde olan da budur.

Düzene, devrâna, kişilere teslim olanlarla; öze, anlama, geleneğe bağlı olanlar arasındaki fark her alanda kendini gösteriyor. Siyasette, edebiyatta, düşüncede, mimarîde olduğu gibi müzikte de derin bir uçurum var.

“Gelenekçi” ve “modern” veya “çağdaş” olan

arasındaki bu uçurumda her iki tarafta da farklar iyice keskinleşti. Geleneğe bağlı olanların bazıları geleneği bilmeden gelenekseli kutsallaştırdılar. Modernliği savunanlar da Batı’yı bilmeden Batılı olan her şeyi yücelttiler.

Gelenekçi olanlar “şarkı” bestecisi diye Hacı Ârif Bey’e neler söylediler neler... Batıcı olanlar ise “ilkel müzik” diye en az bin yıllık kendi geleneklerine her fırsatta küfrettiler. Gelenekçi olduğunu düşünenler bu müziğe “aristokrasi müziği” diyerek güya asalet kazandırmak istediler. Halbuki geleneğimizde aristokrasi hiç olmamıştır. Böylece Batıcıların müziğimize yaptıkları “saray müziği” hakaretini fark etmeden desteklemiş oldular.

Elbette ne şarkı türüne kötü deriz, ne de şarkı bestekârlarına... Bu, olayların akışına uygun

bir gelişmedir. Daha sabırsız, daha hızlı bir hayat yaşayan, derûnî olana uzaklaşıp, süflî olana meyleden modern Osmanlı ve Türk insanı, elbette bu eğilime uygun kısa, hareketli, acılı, daha yüzeysel şarkıları tercih edecekti. Biz asıl “şarkı” ismi altında müziğin özünün unutulmasına karşıyız.

Şarkı da dinleyelim, âyin de, türkü de, oyun havası da, uzun hava da... Ama kaynağı unutmamalım. Bizim kaynağımız kendini en çok ve en güzel âyinlerde gösteren “anlam müziği”dir. Gönül, huzur, muhabbet müziğidir.

Önce o kaynağı takdir etmek gerek. O kaynağı bize akıtan Kûçek Mustafa Dede, İsmâil Dedemiz, Zekâî Dedemiz ve Ahmed Avnî Konuk gibi gönülleri takdir etmek lâzım. Bizi bu yüce duygulara yükselten ismini bildiğimiz-bilmediğimiz bütün üstatlarımıza teşekkür etmek şart.

Müziğimizin anlam kaynağına bağlanan şarkı da besteler türkü de... Marş da, fantezi de... Ama bir kaynağa bağlanmayan hiç bir yere akamaz...

Unutmamalım, zevklerimiz bizi biz yapar, bizi inşa eder, olgunluğa sevk eder. O halde daha güzeline, daha enginini, daha derinini arayalım. Çünkü Hazret-i Mevlânâ'nın buyurduğu gibi: “Biz neyi arıyorsak oyu!”

O yüzden medeniyet seferimize devam etmeliyiz. Muhabbet, aşk, hak seferine... O seferin başlangıcını ve menzilinizi hiç unutmadan...



Hacı Ârif Bey

# Itrî İçin Dediler ki...

## Buhûrizâde Mustafa Efendi – Itrî

Prof. Dr. Bülent Behlül ALTUNKESER\*



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

Büyük Türk bestekârı Itrî, 1640-1712 yılları arasında yaşamıştır. Asıl adı Mustafa’dır. İstanbul’un Yaylak semtinde doğmuş, 50 yaşına kadar sarayda kalmış ve İstanbul’da vefât etmiştir. Türk ve dünya müzik tarihinin şüphesiz en büyük sanatkârlarındandır. Bini aşkın eser bestelemiş ancak ne yazık ki, bunların 40 kadarı günümüze ulaşabilmiştir.

Şeyhülislâm Es’ad Efendi “Atrabü’l-âsâr” adlı eserinde Itrî’den bahsederken, “binden ziyâde” eseri olduğunu belirtiyor. Beş padişah görmüşse de asıl, Sultan IV. Mehmed devri sanatkâridir. Eserlerindeki muazzam sanat ve hiç beklenmedik sürpriz melodik geçişler çok vurucudur. Dinî eserlerinde, ağırbaşlılık çok bârizdir. Segâh âyin-i şerîfi bunlardan biridir ve kronolojik olarak Mustafa Dede’nin Bayâtî âyininden sonra bestekârı bilinen en eski ikinci âyin-i şeriftir. Mevlevî âyinlerinin başında okunan ve bestelendikten sonra okunması artık bir anane hâline gelen rast na’t da ona aittir. Asırlardır bütün İslâm dünyasında okunan segâh salât ve tekbir de, pek çok müzik müverrihi tarafından Itrî’ye atfedilir ve kısacık melodik cümlelerine rağmen, akıl almaz bir vuruculuğa sahiptir. Din dışı eserleri başta “Nevâ kâr” olmak üzere müzik dünyasının şâh eserleri arasındadır. Esasen bir eserini diğere tercih etmek çok zordur. İki büyük üstattan ders aldığı rivâyet edilir; Hâfız Post ve Kasımpaşalı Koca Osman. Hâfız Post vefât ettiğinde onun için düşürdüğü tarihten bir kısım:

“Hâfız Elhâc İmamzâde Mehemmed hâk bu kim  
Mûsikî ilminde mâhirdi ol üstâd-ı zamân  
Seyreden seyyâh-ı âlem her makâm ü mahfili  
Annın âsârin ederdî ehl-i tâb’a armağan  
Harf-i menkut ile târih oldu annın fevtine  
Dedi Itrî , “Hâfız’a me’vâ ola yâ Rabb cinân.”

Bu şiir onun aynı zamanda kuvvetli bir şâir olduğunu gösteriyor. Nitekim kaynaklarda kayıp bir divânı olduğu rivâyet edilir. Yakın dostu ve yine büyük bir bestekâr olan Küçük İmam için de, şu tarihi düşürmüştür:

“Bülbül-i bâğ-ı cihân ya’ni İmâm-ı Küçük  
İdicek azm-i bekâ âlemine firkat saldı.  
İrüp âvâze-i fevti feleğe gûş idicek  
Sazını girye ile Zühre zemîne çaldı.  
Çünkü oldu dem-i nakli şeb-i yd-i adhâ  
Mürg-i cânı umarız bahr-i necâta daldı.  
Fevtin annın göricek Itrî dedi târihin  
“Ah cem’iyyet-i yârân imâmsız kaldı.”

Itrî’nin bazı eserlerinin güftelerini yazdığı da anlaşılıyor. Nitekim, hem sözleri hem bestesi kendisine ait, günümüze ulaşmış yegâne eseri olan nühüft tevşîhinde, iki cihan serverine şöyle sesleniyor:

“Sâyesi düşmez yere bir böyle nahl-i Tûrsun  
Mîhr-i âlemgîrsin baştan ayağa nûrsun.  
Tarîk-i gülzâr-ı âlem, mâlik-i milk-i adem  
Münkârine mahz-ı mâtem, mü’minine sûrsun.  
Sensin ol Şeh kim Süleymanlar kapında mûrdur  
On sekiz bin âleme hükmetmeğe me’mûrsun.  
El benim dâmen senin ey Rahmeten- li’lâlemîn  
Şöhretim isyân benim, sen afv ile meşhûrsun.  
Pâdişâh-ı evvelin ü kiblegâh-ı âhirin  
Evvel ü âhîr imâmü’l-enbiyâ mezkûrsun.  
Yâ Resûlallah umarım diyeyin rûz-i cezâ  
“Gerçi cürmün çoktur ammâ Itrîyâ mağfûrsun.”

Itrî’nin kendisinden sonra gelen bestekârlara tesiri büyük olmuştur. Kendi zamanına kadar gelen mûsikî tavrını da tamamen değiştirmiştir. Bu tavır değişikliği o kadar bârizdir ki, klasik âsârı, tavır itibariyle, Itrî evveli ve sonrası diye ayırmak mümkündür. O,

\* Dr., Konya Selçuk Üniversitesi Tıp Fakültesi.

büyük şâirimiz Yahya Kemal'e göre "Mûsikînin Süleymâniye'si", üstat Niyazi Sayın'a göre de "en basit eseri "tûfî-i mu'cize-i gûyem..." olan insandır. Üstat bu sözü "Varın gerisini siz hesap edin." mânâsında söylemiştir. Mûsikîşinaslar için de, "Günümüze sadece tek bir eseri bile gelmiş olsaydı, onun büyüklüğüne şehâdet ederdik." dedikleri, yüce bir sanatkârdır. Usta şâirimiz Yahya Kemal, Itrî'yi ve medeniyetimize tesirini ne güzel destanlaştırmış!

*Büyük Itrî'ye eskiler derler,  
Bizim öz mûsikîmizin pîri;  
O kadar halkı sevk edip yer yer,  
O şafak vaktinin cihângiri.  
Nice bayramların sabah erken,  
Göğü top sesleriyle gürlerken,  
Söylemiş saltanatlı Tekbîr 'i.*

*Tâ Budin'den Irak'a, Mısır'a kadar,  
Fethedilmiş, uzak diyarlardan,  
Vatan üstünde hür esen rûzgâr,  
Ses götürmüş bütün bahârlardan.  
O dehâ öyle toplamış ki bizi,  
Yedi yüz yıl süren hikâyemizi  
Dinlemiş ihtiyâr çınarlardan.*

*Mûsikîsinde bir taraftan din,  
Bir taraftan bütün hayat akmış;  
Her taraftan Boğaz, o şehriyân,  
Mavi Tunca'yla gür Fırat akmış;  
Nice seslerle gök ve yerlerimiz,  
Hüznümüz, şevkımız, zaferlerimiz,  
Bize benzer, o kâinât akmış.*

*Çok zaman dinledim Nevâ Kâr 'ı,  
Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh;  
Dağılırken Nevâ'nın esrârı,  
Başlıyor Şark ufuklarında vuzûh;  
Mest olup sözlerinde her heceden,  
Yola düşmüş birer birer geceden,  
Yürüyor fecre elli milyon rûh.*

*Kıskanıp gizlemiş kazâ ve kader  
Belki binden ziyâde bestesini.  
Bize mîrâsı kaldı yirmi eser.  
Na't ıdır en mehîbi en derini.  
Vâkıâ ney, kudüm gelince dile,  
Hızlanan mevlevî semâ'ıyle  
Yedi kat arşa çıkmış âyîn'i.*

*O ki bir ihtişâmlı dünyâya  
Ses ve tel kudretiyle hâkimdi;  
Âdeta benziyor muammâya;  
Ulemâmız da bilmiyor kimdi?  
O eserler bugün defîne midir?  
Ebediyette bir hazîne midir?  
Bir bilen var mı? Nerdeler şimdi?*

*Öyle bir mûsikîyi örten ölüm,  
Bir tesellî bırakmaz insanda.  
Muhtemel görmüyor henüz gönlüm  
Çok sa'atler geçince hicrânda,  
Düşülür bir hayâle zevk alınır:  
Belki hâlâ o besteler çalınır,  
Gemiler geçmeyen bir ummânda.*

Bazı kaynaklar Itrî'nin hat sanatıyla da meşgul olduğundan ve bir hatt-ı talîk ustası olduğundan da söz ederler. Lâkin elimizde buna dair bir numûne yoktur. Itrî, büyük Dîvan şâiri Nâbî ile aynı devirde yaşamış ve onun bazı şiirlerini bestelemiştir. Bunlardan ikisi –"İsfahân zincir ve Penç-gâh çenber besteleri"– günümüze ulaşmıştır. Enteresan bir tevâfuktur ki, bu iki büyük insan, aynı tarihte ebediyete intikal ettiler ve bu yıl Itrî'nin ve Nâbî'nin üç yüzüncü vefat sene-i devriyesini idrak etmekteyiz. Bu münâsebetle de Unesco, 2012 yılını Itrî ve Nâbî'ye hasr etti.

Bu iki büyük insan, Nâbî'nin bir gazelinesi Itrî'nin tahmis etmesi ile de buluşmuşlar:

*Berk-i gül-i gülzârı hıyâm eyledi bülbül  
Gülşende yine 'ays-i müdâm eyledi bülbül  
Hâsıl bu ki tahsîl-i merâm eyledi bülbül  
"Hün-ı dili mey goncayı câm eyledi bülbül  
Bezm-i gülü nâleyle tamâm eyledi bülbül.*

*Dünyâyı harâb etse n'ola sıyt ü sadâdan  
Ol goncanın açıldığın işitdi Sabâ'dan  
Uşşâk'a yine zemzeme-bahş oldu Nevâ'dan  
Her nâlede bir nahl-i güle konu safâdan  
Her nağmede tebdîl-i makâm eyledi bülbül."*

*Terk etdi dil ü dîde yine râhat ü hâbı  
Itrî n'ola azm-i çemene etse şitâbı  
Olmuş yine zencîr-i cünûn gülşenin âbı  
Dün geldi sabâ sahn-ı çemenden dedi Nâbî  
Hâk-i reh-i düstûra selâm eyledi bülbül.*

**Itrî'nin günümüze ulaşan ya da ona atfedilen eserleri şunlardır:**

- 1- Acemaşîrân Yürük Semâî / Yürük Semâî  
"Bileydi dil gibi dilber gam-ı cihân nicedir."
- 2- Beyâtî Beste / Çenber  
"Muhabbetin dilimi dâğ-ı dâr eder bir gün."
- 3- Bestenigâr Beste / Darb-ı fetih  
"Gamzen ki ola sâkî-yi çeşm-i siyeh-i mest."
- 4- Bûselik Beste / Hafif  
"Her gördüğü perîye gönül mübtelâ olur."
- 5- Bûselik Yürük Semâî / Yürük Semâî  
"Her dîdede bir sûret ile cilve-nümâsın."
- 6- Dügâh Beste / Hafif  
"Gedâyız bâya baş eğmez dil-i âgâhımız vardır."
- 7- Hisâr Beste / Devr-i Kebîr  
"Câm-ı lâ'lindir senin âyîne rûy-i enverin."
- 8- Hisâr Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Dil-i pür ızdırâbım mevc-i seylâbdır sensiz."
- 9- Hisâr Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Sanman ki mugân zâhîde peymâne sunarlar."
- 10- Irâk Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Nevrûz erişti bâğa şerâb istemez misin?"
- 11- Isfahân Beste / Zencîr  
"Gel ey nesîm-i sabâ kûy-i yârdan ne haber"
- 12- Isfahân Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Yâ Rab kime feryâd edeyim yârın elinden."
- 13- Mâhûr Beste / Berefşân  
"Bu ne lebdîr ne ağız ne güzel gülüşdür bu."
- 14- Mâhûr Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Cihânı lâ'l-gûn eden sirişk-i ergûvânımdır."
- 15- Nevâ Kâr / Nîm Sakîl  
"Gülbün-i iyş mîdemed sâkî-i gülizâr kû."
- 16- Nevâ Beste / Zencîr  
"Piyâleler ki o ruhsâr-ı âle der getirür."
- 17- Nîkrîz Beste / Muhammes  
"Cân-ı kullâb-ı ser-i zülfün çeker senden yana."
- 18- Nühüft Beste / Hafif  
"Bizden o şûha arz-ı hulûs et cihân cihân."
- 19- Nühüft Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Mecbûr-ı aşkı olduğumu her gören bilir."
- 20- Pençgâh Beste / Fer  
"Hem sohbet-i dil-dâr ile mesrûr idik evve.l"
- 21- Pençgâh Beste / Çenber  
"Pây-i yâre düşmeye ağıyardan nebet mi var."
- 22- Râhatü'lervâh Beste / Zencîr  
"Unutturur gamı ol kâm-ı râni söyletsek."
- 23- Rast Ağır Semâî / Aksak Semâî  
"Ne bülbülüz ne giriftâr-ı reng ü bû oluruz."
- 24- Rehâvî Beste / Berefşân  
"Yine ey rûh-i musavver kafes-i tende misin?"
- 25- Segâh Ağır Semâî / Sengîn Semâî

"Der mevc-i perîşânî mâ fâsılâi nist."

26- Segâh Yürük Semâî / Yürük Semâî

"Tûtî-i mu'cize-güyem ne desem lâf değil."

27- Nühüft Sâz Semâisi

28- Rast Peşrevi

**Dinî Eserler:**

1- Segâh Tekbîr

2- Segâh Salât

3- Dilkeşhâverân Salâ

4- Mâye Cuma Salâtı

5- Pençgâh Tevşîh

"N'ola tâcım gibi başımda götürsem dâim."

6- Rast Tevşîh

"Çün doğup tuttu cihân."

7- Nühüft Tevşîh

"Sâyesi düşmez yere bir böyle nahl-i Tûrsun."

8- Rehâvî-Rast Tevşîh / Fahte

"Îlâhî mefâtihi'l-Hûdâ oldu hilâlin

Yâ Resûlallah."

9- Rast Na't-ı Şerîf

10-Segâh Âyin-i Şerîf

Evet, bize büyük bir kültür ve medeniyet mirası bırakan Itrî'yi anlamak ve anlatmakta ne yazık ki âciziz. Onun eserleri, bu ülkenin kadîm medeniyetinin, yüksek kültürünün ve zevk-i selîminin en büyük delilleridir. Bu sebeple, Unesco'nun 2012 yılını Itrî'ye hasredilmesinde emeği geçen herkese minnettarız. Ümidimiz odur ki, Itrî vasıtasıyla mûsikî ve diğer sanatlarımız, ülkemizde ve dünyada layık oldukları mertebeye gelirler. Sözü, onun vefâtı için düşürülen tarihle bitirmek istiyoruz:

**"Buhûrizâde'yi bûyâ-yı bezm-i adn ide Allah."**

(Allah, Buhûrizâde'yi cennet meclisinin en güzel kokusu yapsın. Âmîn.)



Itrî (R. Tahir'e göre)



# KUŞE-İ DESTÂR

» Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN\*

*Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz  
Biz neşâtin da gamın da rûzgârın görmüşüz  
Nâbî*

**Y**aşadıkları devri ve takip eden zamanları olduğu gibi Cemâl âlemine yürüyüşlerinin 300. yılı olan 2012'yi de anlamlı kılan iki büyük san'atkârdır Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi ile Urfalı Yûsuf Nâbî...

Bir önceki sohbetimizde Nâbî'ye kısaca temas etmiş, İtrî hakkında etraflıca durmuş ve kırk bir yıl te'hîrle gerçekleştirilen "İtrî Konseri"nin ne ifade ettiği hakkında kanaatlerimizi dikkatlerinize sunmuştuk. Bu sohbette de özellikle Nâbî üzerinde duracak, kutlu bir tevâfukla bir ömrü aynı zaman diliminde idrâk eden bu iki samimi dostu bir araya getiren tahmîsi anlamaya ve incelemeye çalışacağız.

Tefekkür edebiyatının, hikemî tarzın temsilcisi olan Nâbî 1642 yılında Urfa'da doğar. Urfalı Hacı Gaffarzâde âilesine mensuptur. Hem âile hem de Urfa önemli bir kültür muhitidir. Bu muhitte yetişen ve arzihâlcilik yapan Nâbî, Urfa valisinin teşvik ve desteğiyle İstanbul'a gider. Musâhipzâde Mustafa Paşa'ya intisâp ederek Dîvân kâtibi olur.

Beş padişah dönemini idrak eden Nâbî, Kamanîçe'nin fethine düşürdüğü tarihle, İtrî'nin de özellikle takdir ve himâyelerini gördüğü, Sultan IV. Mehmed'in (Avcı Mehmed) dikkatini çeker ve bu tarih şehrin kapısına yazdırılır.

*Târîhini felekde melek yazdı Nâbiyâ  
Düşdü Kamançe hısnına nûr-ı Muhammedi*

1678'de Hacc'a giden Nâbî, bir müddet Mora'da bulunur. Daha sonra Halep'e çekilerek ömrünün yirmi beş yılını burada geçirir, önemli eserlerini yazar.

1710 yılında İstanbul'a dönen Nâbî, Sadrazam Baltacı Mehmed Paşa'nın alâka ve himâyesini görür. İki

yıl kadar daha yaşadıktan sonra 1712'de vefat eden şâir, Karacaahmed Mezarlığına defnedilir.

İslâm medeniyeti edebiyatına hakkıyla vâkîf bu âlim ve fâzıl şâir, Sâib ve Bağdadlı Rûhî'yi takip ederek âdetâ bir "Nâbî Mektebi" kurar. İtrî'nin hem kendi devrinde hem de daha sonraki zaman dilimlerinde yetişen bütün Klasik Türk Müsîkîsi bestekârları üzerindeki tesirini şiir vadisinde icra eden Nâbî'nin, bilhassa Sâbit, Râmî Mehmed Paşa, Seyyid Vehbî, Âsım, Koca Râgîb Paşa, Münif gibi şâirler üzerindeki tesiri daha bir kuvvetle hissedilir.

Farklı konu ve nazım şekillerinde Dîvân, Farsça Dîvânçe, Hayriye, Hayrâbâd, Hadîs-i Erba'in Tercümesi, Tuhfetü'l-Harameyn, Fetihnâme-i Kamanîçe, Zeyl-i Siyer-i Veysî ve Münşeât gibi eserler kaleme alır.

Büyük bir ifade kabiliyeti ve açık bir söyleyiş gücüne sahip olan, fikrî unsurlara his ve hayâlden daha geniş yer veren Nâbî, bilhassa derin müsîkî kültürüyle gizli bir lirizm ve hassasiyeti şiirlerine âhenkle yansıtır.

İtrî'nin "Bestekârlığı yanında bir koku mesâbesindedir." denilen şâirliğine dâir değerlendirme; Nâbî'nin müsîkî alâkası için "Şâirliği yanında bir koku mesâbesindedir." şeklinde söylenebilir. Ancak bu koku geniş, derin ve latîf bir râyihadır. Zira Nâbî'nin şiirleri müsîkî bakımından değerlendirildiğinde fevkalâde bir malumata sahip olduğu hemen hissedilir. Hele bestelediği rivayet olunan eserleri elimize ulaşıyorsa, şâirlik kudretini müsîkî ile nasıl birleştirip zenginleştirdiğini daha iyi anlayabilecektik şüphesiz.

Nâbî'den hareketle şâir-müsîkî ilgisinin nasıl şekillendiğini söyle ifade etmek mümkündür. Müsîkî, Dîvân şâirlerince "ulûm-i riyâziye"den sayılmış olup, dîvanlarda makam, ustûl, form ve âlet isimleriyle özel-

liklerine; mesnevîlerde ve surnâmelerde de bunlara ilâve olarak mûsikî ile ilgili görüş ve eleştirilere yer verilmiştir. İki yüzü aşkın Dîvân şâirimiz şiirin mütemmimi olan mûsikî ile doğrudan ilgilenmiştir.

Selçuklu'da olduğu gibi Osmanlı'da da şâirler ve mûsikîşinaslar, diğer ilim ve sa'at erbâbıyla birlikte -padişahlar ve devlet ricâli tarafından- ırk, din, dil ayrımı yapılmadan korunmuş ve teşvik edilmiştir.

Nâbî, aşağıda sunduğumuz misallerde mûsikî hakkındaki kanaatlerini şöyle ifade eder.

*Mûsikî hikmete dâ'ir fendür*

*Bilene bilmeyene rüşendür*

beytiyle mûsikînin hikmete dâir bir ilim olduğunu, kendisini herkese bildirdiğini, gösterdiğini belirttiikten sonra, nağmenin rûhânî bir ifade şekli olduğunu ve lezzetinin de vicdanda hissedilebileceğini söyler:

*Nağme bir mantık-ı rûhânîdür*

*Nağmenün lezzeti vicdânîdür*

Aynı hususu bülbül ve mûsikî âletleri üzerinden giderek de anlatan şâir, bülbül nağmesinin ve hoş âvâzenin insana taze hayat verdiğine:

*Virür insâna hayât-ı tâze*

*Nağme-i bülbül ü hoş âvâze*

beytiyle işaret ettikten sonra çeng, ney ve mûsikâr nağmelerinin gönül aynasında toz bırakmadığını (gönlü saflaştırdığını) anlatır:

*Komaz âyîne-i hâtırda gubâr*

*Nağme-i çeng ü ney ü mûsikâr*

Mûsikîye dâir idrâk edilmesi gereken, yer yer sineleri çâk ettiren nice esrâr olduğunu da şu beyitte dile getirir:

*Niçe esrâr var idrâk idecek*

*Yir gelür sineleri çâk idecek*

Nâbî'nin darb-ı mesel hâline gelmiş beyitleri ve mîsrâ-ı bercesterlerinden bazı misaller şunlardır:

*Sem'in gıdâsı ma'nî-i pâkîze-nutkdur*

*Çeşmin gıdâsı hüsündür anla hikâyeti*

Bu beyitte şâir, estetik ve faydanın hayatımızı nasıl tanzim etmesi gerektiğini işitmek ve görmek hâsaları üzerinden anlatmış; temiz söylenmiş manaları kulağın, güzelliği de gözün gıdası olarak ifade ettikten sonra "hikâyeyi anlamamızı" istemiştir.

*Ey şîr meydanında satan lafz-ı garîbi*

*Dîvân-ı gazel nüsha-i kâmûs değildir*

Şiir meydanında garip lafızlar söyleyenleri, şîrin bir kâmûs (sözlük) olmadığı yönünde ikaz eder.

Mahlasını meydana getiren iki olumsuzluk ekini (nâ - bî) ihsas ederek, sabr u sükûnun ve vefânın zerresinin olmadığını belirttiği, iki yoktan bir şey çıkmayacağını ve fehm etmek (anlamak, idrâk etmek) gerektiğini çeşitli sanatlarla süslediği zarîf beyti şöyledir:

*Bende yok sabr u sükûn sende vefâdan zerre*

*İki yokdan ne çıkar fehm idelüm bir kerre*

Sayısını çokça artırabileceğimiz bu güzellikler dışında Nâbî'yi farklı bir mevkiye yükselten, onu mesûd ve bahtiyâr eden bir hadise vardır.

İtrî, sözleri ve bestesi kendisine âit, günümüze ulaşan yegâne eserin sonunda Peygamber Efendimizden:

*Yâ Resûlallah umarım diyessin rûz-i cezâ*

*"Gerçi cürmün çoktur ammâ İtrîyâ mağfûrsun"*

beytiyle şefâat umarken, Nâbî de Hz. Peygamber'in (sav) meşidinde okuttuğu Türkçe şiiri söyler. Bu mazhariyet şöyle rivayet olunur.

Hac farîzasını yerine getirmek üzere yola çıkan kafilde yer alan Nâbî'nin heyecânı mukaddes mekânlara yaklaştıkça daha da artmakta, tarif edilemez duygu ve coşkunkluklar yaşamaktadır. Zira, Medine'de Hz. Peygamber'in Kabr-i Şeriflerini ziyaret ve Mekke'de Kabe-i Muazzama'yı tavaf edebilmek en büyük arzusudur. Medîne-i Münevver'e yakın bir yerde konaklayan kervanda bulunanlardan bazıların ayaklarını uzatmış vaziyette yatmalarına, "hâli ve mekânı yeterince idrak edememeleri"ne üzülen Nâbî, hissiyatını onları da ikaz edencesine şu beyitlerle dile getirir:

*Sakin terk-i edebden küy-ı mahbûb-ı Hudâdır bu*

*Nazargâh-ı İlâhîdir Makâm-ı Mustafâdır bu*

(Cenâb-ı Hakk'ın nazargâhı ve O'nun sevgili peygamberi Hz. Muhammed Mustafa'nın makamı ve beldesi olan bu yerde edebe riayetsizlikten sakın.)

*Mürâ'ât-i edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha*

*Metâf-ı kudsiyândır bûse-gâh-ı enbiyâdır bu*

(Ey Nâbî, bu dergâha edep kurallarına uyararak gir. Zira; burası büyük meleklerin etrafında pervane gibi döndüğü, peygamberlerin hürmetle öptüğü mübarek bir makamdır.)

Etrafindakiler şiiri duyarak hatalarını anlayıp toparlanırlar ve kfile tekrar yola koyulur. Tam sabah ezanları okunacakken Nâbî'nin daha birkaç saat önce

yazdığı ve ancak etrafındaki birkaç kişinin duyduğu şiir Mescid-i Nebevî'nin minarelerinden okunmaya başlanır. Kafiledekiler şaşkınlık içindedir, ancak Nâbî "hayret" makamındadır.

Namaz edâ edildikten sonra müezzinin yanına giden Nâbî, ezandan önce okuduğu şiiri kimden ve nasıl öğrendiğini sorarsa da önce cevap alamaz. Nâbî'nin ısrarlı ricaları üzerine müezzin: "Resûl-i Kibriyâ Efendimiz (sav), bu gece bütün müezzinlerin ruyasını şerefliendirerek: 'Ümmetimden Nâbî isimli birisi beni ziyarete geliyor. Bana olan aşkı her şeyin üzerindedir. Kalkın, ezandan önce, onun benim için yazdığı beyitleri okuyarak kendisini karşılayın, mescidime girişini kutlayın!' buyurdu. Biz de Efendimizin emirlerini yerine getirdik" der. İki Cihân Serverinin, "ümmetim-dendir" diyerek ismini söylediği Nâbî bu iltifata daha fazla dayanamayarak kendinden geçer...

Bu hac seyahati her bakımdan son derece verimli geçmiş, manevî lütuflara nâil olan Nâbî, sanki bunlara bir cemile olmak ve inanmış gönülleri aşkla coşturmak üzere edebiyatımızın alanındaki en kıymetli eserlerinden biri olan "Tuhfetü'l-Harameyn"i yazmıştır.

Vefatlarının 300. yıldönümlerinde kutlu bir tevâfukla birlikte anmaya gayret ettiğimiz Nâbî'nin bir gazelini İtrî'nin tahmîs etmesi, bu iki büyük sanatkârı muhteşem bir güzellikte bir araya getirmiştir. Nazîre, terbî, tahmîs ve tesdîsin ne kadar zor yazıldığı, buna cesaret eden şâirin en az esas aldığı şiirin şâiri kadar kendisinin de başarılı olması gerektiği erbâbınca malumdur. Büyük bestekâr İtrî, Nâbî gibi kudretli bir şâirin şiirini tahmîse cesaretle aslında bir bakıma kendisinin de şiir vadisindeki kabiliyetini göstermek istemiş ve bu teşebbüsünde üslûp, anlam münasebeti ve şiir tekniği bakımından hakikaten başarılı olmuştur.

Nâbî'nin, arûzun "Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fa'ûlün" kalıbıyla yazdığı "eyledi bülbül" redifli gazeli şöyledir:

*Hün-ı dili mey goncayı câm eyledi bülbül  
Bezm-i gülü nâleyle tamâm eyledi bülbül  
Her nâlede bir nahl-i güle konu safâdan  
Her nağmede tebdîl-i makâm eyledi bülbül  
Gehvâresini gerçi nesîm eyledi tahrîk  
Ammâ ki güle hâbı harâm eyledi bülbül  
Etdi sözün âmihte-i şekve-i hicrân  
Mest olmağîle halt-ı kelâm eyledi bülbül  
Dün geldi sabâ sahn-ı çemenden dedi NÂBÎ  
Hâk-i reh-i destûre selâm eyledi bülbül  
Destûr-ı zekî hem-dem-i sultân-ı cihân kim  
Vasfiyle çemen mülkini râm eyledi bülbül*

Bu gazele yazılan tahmîsin 1. ve 5. bendlerini dikkatlerinize sunacak:

*Berk-i gül-i gülzârı hıyâm eyledi bülbül  
Gülşende yine 'ayş-i müdâm eyledi bülbül  
Hâsıl bu ki tahsîl-i merâm eyledi bülbül  
Hün-ı dili mey goncayı câm eyledi bülbül  
Bezm-i gülü nâleyle tamâm eyledi bülbül  
.....*

*Terk etdi dil ü dîde yine râhat ü hâbı  
'İTRÎ n'ola azm-i çemene etse şîtâbı  
Olmuş yine zencîr-i cünûn gülşenin âbı  
Dün geldi sabâ sahn-ı çemenden dedi NÂBÎ  
Hâk-i reh-i düstûra selâm eyledi bülbül*

sadece 2. bendi nesre çevirecek ve Nâbî'nin beyti ile ilgili bir şerh denemesi yapmaya gayret göstereceğiz.

*Dünyâyı harâb etse n'ola sıyt ü sadâdan  
Ol goncanın açıldığın işitdi Sabâ'dan  
Uşşâk'a yine zemzeme bahş oldu Nevâ'dan  
Her nâlede bir nahl-i güle konu safâdan  
Her nağmede tebdîl-i makâm eyledi bülbül*

İtrî, Nâbî'nin beyti üzerine yerleştirdiği üç mısırda kelimelerin hem asıl hem de mûsikî ile ilgili terim anlamlarını dikkate alarak nefis bir tablo çizer ve ustalıklı asıl beyitle münasebet kurarak şunları söylemek ister. "Sabah vakti gün doğusundan esen hafif ve latîf ruzgârdan goncanın açıldığını işiten ve kendisine Nevâ'dan Uşşâk'a güzel nağmeler bahşedilen bülbül sıyt u sadâ ile dünyayı harab eylese bunda şaşılacak ne var."

Nâbî de, "Bülbülün, her nâlede safâdan bir gül ağacına konuştuğunu, her nağmede de makam değiştirdiğini" belirtir.

Bendi bir bütün hâlinde ele aldığımızda da şöyle söylemek mümkün olur: "Sabah vakti gün doğusundan esen hafif ve latîf ruzgârdan goncanın açıldığını işiten ve kendisine Nevâ'dan Uşşâk'a güzel nağmeler bahşedilen, her nâlede safâdan bir gül ağacına konan, her nağmede de makam değiştiren bülbül sıyt u sadâ ile dünyayı harab eylese bunda şaşılacak ne var."

Her nâlede safâ hissiyle nasıl başka bir gül ağacına konulduğunu, her nağmede nasıl makam değiştirildiğini biraz daha yakından anlamaya çalışalım.

Nâle kelimesi "inleme" yanında "münâcât, Allah'a yalvarma" anlamında da kullanılır. İtrî, adetâ Nâbî'nin söyleyiş hikmetini anlamış ve duâların kabul olduğu "seher vakti"ni telmih için tam da o zaman diliminde hafif ve latîf bir şekilde esen "sabâ"yı kullanmıştır. Zira

sevginin uyanık tuttuğu kimselerin Allah ile birlikte oldukları mahremiyet anları vardır.

Nev'î:

*Âşıkın ne âlemi ola âh ile nâlesiz*

derken elbette bu hâli dile getirir. Daha geniş bir zaviyeden bakıldığında zaman dilimini âh u nâle ile doldurmak gönlü âgâh (uyanık) kılar. Bu husus, Fasîh Dede lisanında ifadesini şu beyitle bulur:

*Hemîşe yoklasan âgâhdır dil*

*Kapanmazmış Fasîhâ defter-i aşk*

Nahl kelimesinin hurma ağacı, ağaç anlamına geldiğini biliyoruz. Peki “gül” için ne söylemeliyiz. Şâirin dediği gibi:

*Gülü ta'rîfe ne hâcet ne çiçekdir biliriz*

Bülbülün, Efendimiz'i temsil eden “gül” ağacı-na gönül hoşluğu ile konması, her Allah'a münâcât esnâsında, O'na ulaşmak için Hz.Peygamber'i (sav) vesile edişi ve ilgili bir hadîsini idrâki olarak değerlendirilebilir.

Safâ'nın bir makam adı olmakdan başka; saflık, duruluk, berraklık, nefsanî özelliklerden arınma, gönül hoşluğu olduğunu biliyoruz. Yunus Emre de “dost konası gönlün safî olması” gerektiğini belirtir:

*Hayâli gayrıdan gönlün safâ kıl*

*Ki safî gönüle dost konasıdır*

Nâbî bu beytinde, üç mertebe olan safânın, Hz. Peygamber'in yolunda gidenin sülûkunu süsleyen, sâliki Hz. Peygamber'in edebiyatı ile hakikat şahitleri görülen, münâcât lezzeti tadılan ve cismânî âlemden geçilen “safâ-yı hâl” mertebelerini hissettirir ki son mertebesi “safâ-yı ittisâl”dir.

Türk mûsikisinde ekseriya motif manasında kullanılan ve bir lahn parçasının teşekkülüne esas olan kısım demeye gelen “nağme”nin asıl anlamı rûhânî âlemi harekete geçirip, kişinin vecde ulaşmasına sebep olan gizli söz; âhenk ve güzel sestir.

Beyitte tebdîl kelimesi bile çok özel bir tercihle kullanılmıştır ki anlamı sadece “değiştirme” değil, “bir hâlden bir başka hâle döndürme”dir.

Bu beytin önemli kelimelerinden biri “makam”dır. Mûsikîde, bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumî hey'etine denir.

Makam aynı zamanda velilerin mezarlarına ve hâtıralarını taşıyan yerlere verilen addır.

Tasavvufî bakımdan ise makam, içerdiği hâli tam olarak kazanabilmek için nefsin yerleştiği yer demektir. Bulunduğu makâmın gereklerini tam olarak yerine getirmemiş bir sâlik, üstteki makâma yükselemez. Söz gelişi “tevekkül”ü olmayan bir insan, “teslim” makâmına ulaşamaz. Aynı şekilde “tövbe”si olmayan kimse “inâbe” ehlinden olamayacağı gibi, “verâ” sahibi olmayanın da “zühd”ü geçerli değildir.

Beytin faili ve en önemli unsuru olan ve “âşık”ı temsil eden “bülbül” tevhid ehlidir:

*Yirde gökde ol Hudâyı birledüm*

*Hem düğâhı ol segâhda söyledüm*

O, gül bahçesinde Rahman Suresini okur:

*Okıram gülşende Rahmân sûresin*

*Güş idüp 'âşıkların tanbüresin*

İtrî, kullandığı makam isimlerini bile muhtevaları ve ifade ettikleri anlamlar bakımından büyük bir itina ile seçmiştir. Mûsikîmizin en eski, maruf, çok kullanılan orijinal karakteristik makamlarından biri olan Sabâ'nın gönül yakıcı, yürek parçalayıcı bir hüznün, elem, pişmanlık, yakınma, aynı zamanda zühd ve takvâ ifade ettiği; esas, basit ve çok kullanılan makamlarından biri olan Uşşâk'ın aşk, şiddetli arzu ve tasavvufî hissiyât için iyi bir ifade vasıtası olduğu açıktır.

Bendde; Sahr-i Helâl, Tenâsüb, Teşhis, İntak, İhâm, Tevriye gibi sanatlar ustalıkla kullanılmıştır.

İtrî ile Nâbî'nin ortaklaşa söyledikleri bir şiir hâline gelen bu bende Hak âşıkını temsil eden bülbülün dünyayı harâp etmesi, âhireti imâr içindir.

Gönül dünyamızda “tâ haşre kadar” kandiller uyandıran İtrî ve Nâbî'yi rahmet ve minnet ve şükranla yâd ediyorum.

#### KAYNAKLAR:

- Ali Fuat Bilkan, Nâbî Divanı, Milli Eğitim bakanlığı, İstanbul, 1997.
- Mine Mengi, *Divan Şiirinde Hikemi Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.*
- Rüştü Şardağ, Buhurizade Mustafa İtrî, Kültür Bakanlığı, 1989.
- Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Mûsikîsi Antolojisi, R. Koşkun Matbaası, 1943.
- Yılmaz Öztuna, İtrî, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, c.I-II., Ankara, 1990.
- Ekrem Demirli, Abdürrezzak Kâşânî Tasavvuf Sözlüğü, İz Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Ethem Cebecioğlu, Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, İstanbul.

## Tarihe Düşülen Notlar...

# Cinuçen Tanrıkorur'un “Ud Metodu” Basılmalıdır

» Prof. Mutlu TORUN\*

**H**er konuda Batılılaşma yaşayan ülkemizde, müziğimizde de yüzyıldan fazla zamandır, “meşk” ile kulaktan öğrenim ve muhafaza yerine nota kullanımı; daha sonra metotlar (yavaş yavaş) oluşmaya başladı. Ancak bence, Batılılar seviyesinde ilk metot, Cinuçen Tanrıkorur’un 1971 TRT Kültür-Sanat-Bilim Ödülleri yarışmasında “Büyük Ödül”ü kazanan “Ud Metodu”dur. Kırk yılı geçmiş. Geçen zaman kıymetini azaltmadı. Aksine, konservatuarlardan yetişenler, başarılı genç icracılar, internet imkânlarıyla (iyisi-kötüsüyle de olsa) yaygınlaşan müzik, uda rağbeti, çalma-çalışma hevesini çoğalttı. O günden bu güne ud metotları, etütleri yayımlandı ama, Cinuçen’in metodu, her zaman tercih edilenlerden olacaktır. Yüzlerce genç (veya tecrübeli) üdi, böyle bir metottan faydalanmaktan mahrum edilmemeli.

Elimde bulunan fotokopilere göre, metodun başında, fotoğraflar ve usta işi çizimlerle destekli, 50 sayfada topladığı,

**Girişte:** Genel Bilgiler:

1. Bu Metod Hakkında açıklama
2. Genel Müzik Bilgileri
3. Türk Müziği Nazarî Sistemi

**I. Bölümde:** “Âletin Tanımı” yer alıyor:

1. Ud’un Tarih içinde Gelişimi ve Müziğimizde ki Yeri,
2. Âletiniz ve Yapısı,
3. Ud’un Muhafazası ve Taşınması,
4. Tutuş ve Duruş,
5. Teller (Bağlanmış ve Akort),
6. Ellerin Kullanılışı,
7. Ud öğreniminize başlarken dikkat edeceğiniz.

**II. Bölümde** ise 100 sayfa tutan 93 alıştırmaya bu lunuyor:

- Boş tellerde mızrap çalışmaları,
- İlk Baskılar,
- Boş tellerde atlamalı mızrap çalışmaları,
- Özel icra isteyen sistemler,
  - Bağlı ve noktalı değerler,
  - Senkop,
  - Üçleme,
  - Sürekli icra (tremolo),
  - Kesik icra.
- 1. Pozisyonda (dört parmakla) çalışmalar,
- 1. Pozisyonda melodik çalışmalar,
- Baskılı atlama,
- Dizi göçürmeleri,
- 1. Pozisyonda üç etüt.

Bendeki kısım burada bitiyor. Hatıralarında:

“...TRT Kültür-Sanat-Bilim Ödülleri yarışmasına verdiğim 300 sayfalık Ud Metodu Cilt I, ...”

\* Haliç Üniversitesi Öğretim Üyesi.

yazdığına göre, devamı olan 150 sayfa da hazır demektir. Bu 300 sayfa dışında, udun kafese kadar perdelerinin 2/1 ölçeğinde bir çizimi var. (Yani, ölçüler normal udun iki misli büyüklükte-Harika bir çizim.)

Basılmasını dört gözle bekleyenlerden biri de benim. Öğrencilerimize bir metodun nasıl olabileceğini göstermiş ve ondan faydalanmalarını sağlamış olacağız. Ancak, bu arada basılmasını beklemek için maalesef çok özel bir sebebim daha var. Kendimle ilgili bir konuyu yazmak hoş değil. Ama yazmazsam, bazı şeyleri kabul etmiş olacağım:

Birkaç ay önce, öğrencim Üdi Yüce Gümüş, “*Saz ü Söz arasında - Cinuçen Tanrıkörür’un Hatıraları*” adlı kitabı ve içinden (sayfa 175’ten başlayan) bir yazıyı gösterdi.

“... Yarışmadan sonra, metodun temize çekilmesinde emeği geçen arkadaşlara birer teksir kopyası hediye ettim. İşte benim, kuruluş şekil ve prensibine karşı olduğum için reddettiğim Devlet Konservatuarı’nda ud hocalığı konusunda benden sonra yapılan teklifi kabul eden Mutlu Torun’un, önce fasikül hâlinde ders notları olarak çoğalttığı ve gerek önsözünde, gerek iç sayfalarında benim metodumdan geniş ölçüde istifade ettiğini belirttiği, kitap hâlinde yayımlandığında ise adımdan hiç bahsetmediği *Ud Metodu*, benim bu metodumdur ...”

Bu yazıdan ilk okuyuşta, “M. Torun’un ud metodu, benim metodumdur.” mânâsı çıkıyor. (Cinuçen’in zekâ ve gözlem gücünü herkes bilir. İçinde bulunan eser, etüt-egzersizlerin 338 tanesinin bana ait olduğu metodumu incelediğinde herhalde “Bu benim metodumdur.” demez.) Aradaki diğer fikirleri çıkarıp dikatle okuyunca ise:

“... İşte, ... benim metodumdan geniş ölçüde istifade ettiğini belirttiği yayımlandığında ise adımdan hiç bahsetmediği *Ud Metodu*, ... benim bu metodumdur...”

Cümlenin önceden bahsi geçen metodu işaret eden “... İşte, ...” ile başlaması ve ilk alıntıda gibi “*Ud Metodu*” nu kendi yazdığı metot için kullandığını düşünürce, “Benim bu metodumdur...” dediğinin, kendi metodu olduğunu düşünüp, (biraz) rahatlıyorum. Ama her şekilde, yazdıklarından O’nun epeyce kırıldığı anlaşılıyor. Bunu vakti geçmeden fark edip bir şeyler yapabilmemiş olmak isterdim. Ayrıca, özet olarak:

- Yazısında “... metodumdan geniş ölçüde istifade, ...” ettiğimi belirttiğimi söylüyor. “Ud Dersleri”nin önsözünde şöyle yazmış idim:

“... konusunda Batıdakiler seviyesinde Müsikimizin ilk eseri olarak gördüğüm Cinuçen Tanrıkörür’un



Mutlu Torun (Foto: Yüce Gümüş)

basılmamış “Ud Metodu”ndaki bazı kabuller de aynen alındı: ...”

(Bu kabuller, Arel-Ezgi-Uzd. sistemi, bolâhenk akordu ve 5, 6. tellerin akordudur.) Evet, koysam iyi olacaktı. Yeni baskıda ilk haldeki bu kısmı koyacağım.

- Metodumun nüvesini teşkil eden “Ud Dersleri” adlı Konservatuvar’daki ders notlarımda, Cinuçen’in metodundan, metin ve alıştırma, (kaynak gösterdiğim) bazı alıntılar da vardı. Bunları, onun metodu basılmadan kullanmış olmak istemediğim için, basılan metoda almadım. Bu sebeple de kendisinden daha az bahsedilmiş oldu.

Zeki Yılmaz, metodumu basmak istediğinde, çok zaman, “Önce Cinuçen’inki basılsın.” diyerek epey zaman ertelemiş idim. (Galiba basılacak mıydı? Yanlış mı hatırlıyorum?) O Amerika’ya gidince, artık basmaya karar verdik.

“Mutlu Torun-Ud Metodu- Gelenekle Geleceğe” adlı kitapta, Cinuçen Tanrıkörür’un veya başka birinin metodundan, kitabından kaynak göstermeden metin, şekil ve nota alıntısı yoktur. Metodun düzenlenmesi ve eğitim sistemi de kendine hastır, orijinaldir. Kadim dostum Ruhi Ayangil’in düşüncesiyle anlatacak olursam, “*Ud Eğitiminde Mutlu Torun Yöntemi*”dir. Benim açımdan bunun (veya aksinin) görülebilmesi için; “TRT Büyük Ödülü”nü kazanan metot basılmalıdır. Ama daha çok:

Kendisinin çok önem verdiği, büyük mesai sarf ettiği metodunun, ilgililere, istekli gençlere ulaşması için, “**Cinuçen Tanrıkörür’un Ud Metodu**” bir an önce basılmalıdır.

# Tekke Müziği'nde Bir Tür “Perde Kaldırma”

## 1. Bölüm

Ömer Tuğrul İNANÇER

» Röportaj: Yasin ÖZÇİMİ\*

**P**erde kavramı, gelenekli unsurlarımızın tamamında içerdiği kavramsal ve metaforik anlamlar itibariyle önemli bir yerde durmaktadır. Geleneğimizin ürünlerini birbirinden ayrı olarak ele almamız mümkün olmayacağından, tasavvuf, edebiyat, karagöz-hacivat oyunları ve müsikîde sıkça rastlanan perde kavramını birbirlerine dönük yüzleri ve birbirlerine olan tesirleri açısından değerlendirmek gerekmektedir. Bu durum, perde kavramının kullanım alanlarının her birinin ayrı ayrı incelenmesini zorunlu bir hâle getirmektedir. (Kozmolojik bütünlük.)

Müziğimiz için sıklıkla kullanılan “perde müsikîsi” kavramı da yukarıdaki bağlamın bir uzantısı niteliğindedir. Klasik Türk Müziği'ndeki perdeler ve onların anlatım şekilleri olan Klasik Türk Müziği makamları, geleneğimizin şekillendirdiği perde kavramı içerisinde zamanla yoğrulmuş ve nesiller boyunca günümüz modern icrâsında kullanıldığı şekline kadar gelmiştir.

Bu röportajımızda, perde kavramı ekseninde müziğimizde kullanılan “perde kaldırma” kavramı incelenmeye çalışılmıştır.

Bu röportajın, Klasik Türk Müziği'ne bir hizmet ve konuyla alakalı yapılacak diğer çalışmalara katkı niteliği taşımasını temenni ederiz.

**Yasin Özçimi:** Bize gelenekteki perde kavramından bahsedermisiniz ?

**Ömer Tuğrul İnançer:** Tekke Müziği'nin serbest yani emprovize icra edilen, kasîde, mersiye, naat gibi formlarında müsikînin icrâsı, temel bir perde üzerine olur. Tekke Müsikîsi bu günkü tatbikat itibari ile esas olarak konser salonlarında icrâcılar ve dinleyiciler arasındaki bir müzik türü değildir. Ashında Tasavvuf Müsikîsi'nin hepsi, en büyük formlarından olan Mevlîvî âyinleri dahil, dergâhlarda zikrullahâ eşlik etmek, zikrullahâ revnak kazandırmak, bir takım evliya sözlerinin müsikînin âhenginden istifade ile, daha çok tesir etmesini ve hatta ezberlenmesini -çünkü beste müzik eseri ezberlemek şiir ezberlemekten daha kolaydır- sağlamak amaçlı kullanılmıştır.

Çünkü hem söz âhengi, hem ses âhengi vardır. Âhenk ne kadar çok olursa ezberlemek o kadar kolay olur. Kur'ân-ı Kerîm'in kendine mahsus bir iç âhengi vardır, kolay kolay izaha gelmez ama o âhenkten dolayı koca kitap, çocuklar tarafından bile ezberlenebilir. İşte bu âhenk ve eski tabirle zikrullahâ halâvet katmak, Allah'ın el-Mübdî yani benzersiz eser yaratmak ama sanatlı olarak, yani Mübdî ile Hâlık arasında öyle bir fark var. İbda, bedîiyat, estetik...

Müsikî estetiğin en komprime olmuş hâlidir ve müsikî kâinatın ortak lisanıdır. İnsanlar da anlar, hayvanlar da anlar hatta madenciler bunu daha iyi bilirler. Cansız dediğimiz taş, toprak bile anlar. Çok büyük gürültüyle patlatılmış arazilerden çıkan madenler, daha parçalı olur. Daha az gürültü ile meselâ keserek çıkartılmış taş, maden daha güzel olur. Bu herkesin görebileceği bir güzellik değildir. İşte bu müsikî, insan rûhuna tabîi en çok tesir edendir. Ve bütün bugün Tasavvuf Müsikîsi veya Tekke Müsikîsi dediğimiz bütün o türlerde esas gaye zikrullahâ, yani dervişler belli bir ritimde, seste, perdede Allah'ın esmâlarından herhangi birini tekrar ederlerken ona eşlik etmek üzere kullanılır. Bu besteli eserler de olur, o anda icra edilen emprovize eserler de olur.

“

Rast girer, Mâhur yapar ya da Muhayyer. Ashında yakıştırdığın her şey olur. Mühim olan, o perdelerde bazen münasebetsiz bir perdede sırtma yapar. Yani eski tabirle, -i şerife (eksik bir kelime var!) denen güzel aralık olmadı mıydı, bir rahatsızlık uyanır. Zaten âhengini de bozar. Onun için müsikî bilmeye lüzum yok. Allah'ın verdiği algılama kabiliyeti...

”

Zikrullah, ağır ritimle başlar, gittikçe hızlanır. Bunun tabii çok teferruatı var, oralara girmeyelim. Bu hızlandırma bazen de perde kaldırmak sûretiyle olur. Her bir perde kalktığına belli bir miktarda zikrullah hızlanır. Meselâ kelime-i tevhid çekilirken zikrullahı idare edecek olan şeyh veya şeyhin vazifelendirdiği kişi, yetkili kişi zikrullahı girdiğinde kendi de perde kaldırabilir, yani yan bir mûsikî olmaksızın, veya zâkir, zâkirbaşının işaret ettiği birisi kasîde okurken o da perde kaldırabilir. Meselâ o zâkirsiz perde kaldırmak diyelim ki lâteşbih: “Euzubillahimineşşeytânirraciym bismillahirrahmanirrahim. Feâlemennehu lâilâhe illallah lâilâhe illallah.” Bu tarzda perde kaldırılır ve buna herkes iştirak eder. Bu başlangıç böylelikle yürür.

Daha sonrasında bu seyrin bir de perde indirmesi vardır. Genellikle kuudda yani otururken yapılan zikrullahta bu perde kaldırma, kasîde okuyan tarafından yapılır. Tasavvuf Mûsikîsi'nin bir enteresan örneği vardır. Besteli bir eserin perde kaldırması.

**Yasin Özçimi:** Hüseyinî makamındaydı sanırım o eser?

**Ömer Tuğrul İnançer:** Evet. Şeyh Cemâlî Halvetî Hazretleri'nin, “Safâ-yı sadrında...” mısraı ile başlayan eser. İşte o eser, perde kaldırılarak yapılır ve hep Halvetî âyininde ism-i Hû ile devrâna, yani ayakta hû diyerek, el ele tutuşarak veya kolkola girerek -Kadirî tarikatına göre- veya bir el omuzda bir el belde yandakinin tarzında sola doğru yürürken, aynı zamanda ism-i hû ile, safâ-yı sadrında her beytin sonunda bir perde kalkar ve ism-i Hû biraz daha yürür. Hem adımlar hızlanır hem tekrar edilen ism-i Hû yükselir. Hz. Pîr'in, Şeyh Cemâleddîn-i Halvetî Efendimizin ism-i şerifi geçtiğinde, Şeyh Efendi “Hayy” diye esma değiştirir, ondan sonra o perdede ism-i Hayy devam eder.

Bu bir tek örnektir, başka örneği yoktur. Eskiden belki daha çok vardı ama sadece günümüze bu Hüseyinî örnek intikal etmiş. Ayrıca Sümbül Efendi Tekkesi ki, İstanbul'un en eski, en kıdemli tekkesidir. Dolayısıyla İstanbul tekkelerinin âsitânesi yani başkanı durumundadır. Orada 500 seneye yakın hep bu ilâhi ile meydana çıkmıştır...

**Yasin Özçimi:** Acaba gelenekte genel bir perde sırası var mıdır?

**Ömer Tuğrul İnançer:** Rast girer, Mâhur yapar ya da Muhayyer. Aslında yakıştırdığın her şey olur. Mühim olan, o perdelerde bazen münasebetsiz bir perde de sırtma yapar. Yani eski tabirle, **-i şerife (eksik bir kelime var!)** denen güzel aralık olmadı mıydı, bir rahatsızlık uyandırır. Zaten âhengini de bozar. Onun için mûsikî bilmeye lüzum yok. Allah'ın verdiği algılama kabiliyeti... Mûsikîşinaslar bunu izah ederler. Mûsikîşinas



olmayanlar izah etmeseler de lezzeti gider. Lezzetinin gittiğini anlar yani. Böyle bir, **-i şerife** uygun olmayan aralık olmadıktan sonra istediğin her şeyi yapabilirsin. Ama alışılmışı; Rast girilip Mâhur, Muhayyer devam etmesi -tabii Rast'ta Nikriz de yaparsın, Mâhur'da Zâvil yaparsın, Muhayyer'de Kürdî gösterebilirsin- bunlar ustalık işidir. Sûzidil, Hicazkâr yaparsın ustalığa bağlı.

Bir de kıyamda perde kaldırma, meselâ kıyam ism-i Celâlinde perde kaldırma olur. Yani zâkirlik çok ciddi bir mûsikîşinaslık gerektirir. Kıyamî tarikatlarda yani ayakta durarak âyin yapan Kadirî, Sâdî, Rifâî, Bedevî, Şâzelî gibi tarikatlarda zikri, zikir reisi tabir edilen – şeyh olması şart değil- “reis efendi” derler ona, o yürütür, o yapar ve şeyh efendi sadece esma atar. Esmâ atmak demek, “bütün dervişler tarafından okunacak ilâhiyi tespit etmek ve ilan etmek” demektir. Genellikle yüksek sesle sayha atarak olur. “Hayy” diye bağırır. O zaman ism-i Hayya girilir.

Kıyamî âyinlerde şeyh sadece esma atar, zikrin idaresi reis efendi ile zâkirbaşı arasındadır, göz göze gelerek işaretlerler. Âşikâr işaret değil. Orkestra şefi işareti gibi değil. Rumuzlu, sembolik işaretlerle işaretlenerek yürütülür. Ama devranî tarikatlarda Halvetîler'de ve Kadirîler'in Eşrefî Kolu'nda zâkirbaşı ile şeyh anlaşır. Mûsikî bilmeyen şeyh devranî tarikatlarda âyin idare edemez, mûsikî bilmesi şarttır. *Yürütmek, kıs etmek* denen bir tabir vardır. Yani tempoyu tam bir misli aşağıya almaktır. “Hayy, hayy, hayy” derken “hayy... hayy... hayy”a alabilmek. Adımlar ona göre değişecek. Ve hep dört sayısı, yani vücudun salınımı sağa gitti bir, ortaya geldi iki, sola gitti üç, ortaya geldi dört. Hep bu dört esasına göre yapılır. Bunun için ilâhiler hep sağ tarafa eğildiği zaman başlatılır. Bazen o sağ tarafa eğilirken, normal zikrullah tarzında es vardır.

Burada bizim bugünkü öğretim sistemindeki prozodi önemli değildir. Hareket prozodisi önemlidir. Meselâ başında girdiğin zaman âhengi bozarsın. Yürüdüğün zaman ille senkopla gireceksin. Bütün bunların hepsi perdeyle olur. Ama en önemli perde kaldırma tarzı kuudda, kelime-i tevhîde zâkirbaşının veya onun görevlendirdiği bir zâkirin, kasîde okurken ki bu kasîdelerin de konuları daima Efendimiz Hazretleriyle alakalıdır. Naata benzer...



# Mustafa İsmail Tilâvetinde Mûsikî ve Makam Kullanımı – I

» Dr. Mahfi Onur KUTLU\*



Şeyh'ül-kurra unvanlı Mısırlı kâri Mustafa İsmail'in (17 Haziran 1905-26 Aralık 1978), son asrın en büyük kıraat ve tilâvet üstâdı olduğuna kuşku yoktur. Onun son derece haklı bu şöhretini okuyuş tekniği ile, ses tonlaması ile, hançere ve diyafram yapısı gibi elle tutulur gerekçeler ile izah etmek pek de kolay değildir. Onun dilinde Kur'ân âdetâ farklı bir âlemden seslenir size.

O kısa metrajlı, parlak ve göz alıcı, şov amaçlı okuyuşların insanı değildir. O, uzun soluklu; kimi zaman 2-3, bazen de 4-5 saat süren okuyuşlar yapar. Onun pest perdelerden son derece mütevâzî ve mahviyetkârâne bir başlangıcı vardır. Kendi ifadesi ile de ancak yarım saatte açılır, kıvamını bulur. O kıvamını yakaladığında ise Kur'ân'ın o nefes ikliminde hem kendisinin hem de dinleyenlerin kalpleri heyecan ve coşkudan duracak gibi olur. Zira Kur'ân-ı Kerim'i okurken sesini mânâyâ göre yükseltip alçaltır, mânâyâ en uygun makamı seçer, gerekli tonlama, vurgu ve ihtizazları âdetâ sesi ile tefsir yapıyor-muşçasına ayarlar. Hâsılı, başlangıçtaki hal ve keyfiyetin çok uzağında, bir çılgılık olup zirvelerde dolaştıktan sonra yeniden ses tonunu kademe kademe düşürerek, başladığı gibi hicap ve mahviyet içinde bitirir okuyuşunu.

Küçük yaşlardan itibaren tüm enerjisini Kur'ân-ı Kerim üzerine teksif eden ve 10 yaşında hâfız olan Mustafa İsmail Tanta'daki Ahmedî Enstitüsü'nde fıkıh, tefsir ve kıraat ilimlerini tahsil etmiştir ama ekseriyet onun mûsikî ve makamları kitabî olarak bilmediğinde müttefiktir. O makam bilmez ama bilenlerden katbekat üstün bir tavır, eda ve üslûp ile kıraatini bu makamlarla bezer. Kur'ân-ı Kerim kıraat ve tilâvetinde en çok tercih edilen Uşşak, Beyâtî, Rast, Segâh, Hüzzam, Sabâ, Hicaz, Hicazkâr makamlarının yanı sıra Nihâvend, Bûselik, Sûzinak, Şedd-i Arâban, Acem Aşîran, Sultanî Yegâh, Ferahfezâ, Şevk ü Tarâb, Irak, Evc makamlarında da okuyuşlar yapar. Bu okuyuşları Nişabur, Arazbar, Bestenigâr, Bezm-i Tarab, Neveser gibi makam çeşni ve geçkileri ile tezyin eder.

Bu yazımızda onun Bakara Sûre-i Celîlesi'nin 250 ilâ 252. âyetlerini okuyuşundaki mûsikî tavrı, tilâvet üslûbu, ses tonlaması, makam kullanımı ve geçki tekniğini ele alacağız. Elimizdeki kayıt bu âyetlerin siyak ve sibâkını (öncesini ve sonrasını) ne yazık ki ihtiva etmemektedir. Bahsini ettiğimiz tilâveti <http://www.youtube.com/watch?v=i4RALfVA4wc> linkine erişerek internet üzerinden dinlemek mümkündür.

## Bakara Sûresi 250-251-252. Âyetleri

Âyetlerin Türkçe Meâli:

"250. (Tâlût'un askerleri) Câlût ve askerleriyle karşı karşıya gelince şöyle dediler: "Ey Rabbimiz! Üzerimize sabır yağdır, ayaklarımızı sağlam bastır ve şu kâfir kavme karşı bize yardım et."

251. Derken, Allah'ın izniyle onları bozguna uğrattılar. Dâvud da Câlût'u öldürdü. Allah ona (Dâvud'a) hükümdarlık ve hikmet verdi ve ona dilediğini öğretti. Eğer Allah'ın; insanların bir kısmıyla diğerlerinin kötülüğünü savması olmasaydı, yeryüzü alt üst olurdu. Ancak Allah, bütün âlemlere karşı lütuf ve kerem sahibidir.

252. İşte bunlar Allah'ın âyetleridir. Biz onları sana dosdoğru biçimde anlatıyoruz. Şüphesiz sen, Allah tarafından gönderilmiş peygamberlerdensin."

Üstâd, bu üç âyeti okurken temel olarak şark mûsikîsinin en latif, en zarif, en aristokrat makamlarından olan Sultanî Yegâh ve Acem Aşîran makamlarını kullanır, bu iki makamın çeşnisini birbiri ardına ekler. Tâbir-i diğerle, bu iki makamın imtizâcının ürünü olan Ferahfezâ makamının çeşnisini son derece berrak ve revnakdâr biçimde gösterir. Sultanî Yegâh makamı ile karara gitmeyip bu makamın tiz durağında kalmayı tercih ederken, Acem Aşîran ile tam karara gider.

Üstâdın bu okuyuşunda transpozisyon da yapılır. Normal durağından bir buçuk ses daha dik bir perde olan Acem Aşîran (Fa) perdesi üzerine şeddedilmiş bir Sultanî Yegâh ile yine normal konumunun bir buçuk ses daha tizinde yer alan Nim Zirgüle (bakiyye diyezli Sol) perdesi üzerine konumlandırılmış bir Acem Aşîran makamı kullanılır. Böylece yeni yerine göçürülmüş Acem Aşîran'ın yedeni olan Rast (Sol) perdesi ile Tiz Acem (Fa) perdesi arasındaki on dört perdelik yani neredeyse iki oktavlık son derece geniş bir ambitüste dolaşır kâh pest perdelerde gezinilerek, kâh tiz perdeler tarfi ile şâhikalara tırmanılarak okuyuş hüneri ortaya konulur. Bu hesaba göre tam bir "tenor" diyebileceğimiz Üstâdın en tiz perdelerle dahî zorlanmadan çıkabilen bir ses aralığına sahip olduğunu bir kez daha görebiliyoruz.

Üstâd tilâvete iki ordunun çarpışmak üzere karşı karşıya gelişinin hikâye edildiği 250'nci âyetten; "Velemmâ berazû li-câlûte ve cünüdihî ..." âyetinden başlar. Bu kıraati Nevâ'da Bûselik çeşnisinin ağırlıkta olduğu bir okuyuş ile Sultanî Yegâh makamını göstererek yapar. Âyetin

devamındaki “*Kālû*” sözcüğü terennüm edilirken gerek Sultanî Yegâh makamının, gerekse bu makamın bileşenlerinden ilki sayılan Hicaz Hümâyûn makamının<sup>1</sup> mûtat geçkilerinden olan Nişabur makamı çeşni ile okuyuşa farklı bir renk katılır ve yakalanan bu çeşni ile, eldeki makamın skalasında yeri olmasa da geçkilerde konuk edilen Bûselik (Si) perdesi üzerinde asma karar verilerek nefeslenilir. Soluklar tazelenip en son telaffuz edilen kelimedden tekrar başlanır ve “*Kālû rabbenâ efrîğ aleynâ sabran ve sebbit akdâmenâ ve ’nsurnâ ale ’l-kavm ’il-kâfirîn*” ibaresi makamın tiz durağı civarından okunarak bitirilir. Ayaklarımızı sabit kıl anlamında “*sebbit akdâmenâ*” derken ifadenin sonunda yine kısa bir Nişabur çeşni ile seste sarsıntı yapılır ve dua edenin ürperiş tonlanarak mânâ ile tilâvetin insicâmı dinleyenlere işittirilir. “Kâfir kavme karşı bize yardım et!” anlamı taşıyan “*ve ’nsurnâ ale ’l-kavm ’il-kâfirîn*” ibaresi Nevâ’da Bûselik çeşni dominant olacak şekilde tiz perdelerden icra edilirken, yine Nevâ’da Bezm-i Tarâb makamına da kısa geçkiler yapılarak ve bu arada normal skalada var olan Muhayyer (La) perdesi yerine bunun daha nazlısı olan Şehnaz (bakiyye diyezli Sol) perdesi kullanılmak sûretiyle nağmeler daha yanıklaştırılmış, böylece Kâdir-i Mutlak’tan yardım talebi ve niyâzındaki canhıraşâne yakarış tonlaması güçlendirilmiştir. Naz makamına daha bir yaklaşılmıştır.

Bir sonraki âyette âdeta şimşekler çakar. Söz müthiş, mânâ müthiş, tilâvet müthiş, makam müthiş, geçki müt-hiştir. Eldeki makam meramı anlatmaya yetmediğinden, ifadeye olabildiğince güç kazandırmak için bu defa Acem Aşîran makamını yardıma çağırmıştır Üstat. “*Fe hezemû-hüm bi-iznillâh*” âyeti ile âdeta sesleri serbest düşmeye bırakır Hâfız. Makamın tiz durağı civarından başlayıp pestteki karara kadar nağmeler bir çırpıda ama öylesine falsosuz biçimde bir inici gam ile düşürülür ki, dinlerken uçağınız türbülansa girmişçesine sizin de nefesiniz kesilir. Zaten bu iki makam birbirine hiç de yabancı olmayıp, aksine, birbirinin harîmidirler âdeta. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin ihtirâ olan Sultanî Yegâh makamını kadîm bir makam olan Acem Aşîran ile mezcederek Ferahfezâ isminde, ismi ile tam müsemmâ, apayrı haz ürünü bir makam terkip etmek, takriben 1870 yılında Sultan III. Selim Han’ın musâhiplerinden Vardakosta Ahmed Ağa’ya nasip olmuştur. Fa Major-Re Minör akrabalığı, hem tiz hem de pest perdelerde bu ikilinin bileşimi sonucunu doğurmuş ve Acem Aşîran ile Sultanî Yegâh makamlarını aynı potada eriten Ferahfezâ makamı ortaya çıkmıştır. Ferahfezâ makamı, bir major dizi olan Acem Aşîran ile bir minör dizi olan Sultanî Yegâh makamının falsosuz uyumundan elde edildiğinden, mûsikimizde zaman zaman karşımıza çıkan major-minör bileşiminin de güzel bir nümûnesi olmuştur. Bu itibarla, herhangi bir imtizaç ve insicam sorunu olmayan bu iki makamın bir arada kullanımı dinleyenlerin kulağında en ufak bir münâferet hâsıl etmez.

Gelin görün ki bu eşsiz terennümü şakıyan o büyük üstat ne Dede’yi ne Vardakosta’yı ne Sultanî Yegâh’ı ne de Acem Aşîran’ı bilmez ama bilenlerden katbekat üstün bir icra ortaya koymaktan da geri durmaz. “Kendisi makam bilmeyen Hâfız nasıl olup da büyük bir deha gerektiren bu terkipleri ustalıklı kullanmıştır? Dede Efendi ve Vardakosta Ahmed Ağa âvâzeyi bu âleme salmasa idi Mustafa İsmail de tilâvetini bu nağmelerle bezeyebilir miydi, bezeyemez miydi?” gibi soruların cevabını ise bilemiyoruz.

Âyet okunurken darmadağın olmuş bir düşman ordusunu –mânâyı anlamasa da– görür gibi olur dinleyen. Artık çığlık-feryat zamanıdır ve yeniden Sultanî Yegâh makamının tiz perdelerine geçilerek, Tâlût’un ordusunda savaştan Hz. Dâvud (A.S.)’ın Câlût’u (Batılı kaynaklardaki ismi ile Goliath-Golyat) öldürüşü ve sonrasında kendisine bahşedilen lütuf ve nimetler âdeta Hâfız’ın bu resitali ile resmedilir. “*Ve katele Dâvûdu Câlûte ve âtâhullâhü ’l-mülke ve ’l-hikme...*” âyeti, makamın pestteki bilindik kararına düşülmeden, tiz durak üzerinde bırakılarak icra edilir. Okuma esnasında Hz. Dâvud’a (A.S.) verilen iki büyük nimetten ilki olan “hükümlerlik” ya da orijinal ismi ile “mülk” sözcüğü telaffuz edilirken, makamın kullanılan en tiz perdelerinden birisi olan Tiz Çârgâh (Do) perdesine çarpma yapılması ve yine o Resûl’e bahşedilen diğer nimet olan “hikmet” telaffuz edilirken ise, daha mülâyim ve mütedil bir perde olan Nevâ (Re) perdesinde asma karar yapılması tercih edilmiştir. Böylece hem hikmet kelimesinin manasında mündemiç olan akl-ı selîm ve fîdal, hem de hikmetin mülk ve hükümdarlığa rüçhâniyeti ve ona göre daha güvenilir bir liman olma hâsiyeti iyice perçinlenir.

Bu defa daha mülâyim bir ses tonu kullanılarak ve yeniden Acem Aşîran makamına dönülerek “... *ve âtâhullâhü ’l-mülke ve ’l-hikmete ve allemehû min mâ yeşâû*” âyeti bu makam üzere okunur. “*Allemehû*” kelimesi ile karara gidilse de burada durulmayıp devamındaki kelimelerle tiz durağa ışınlanılır âdeta.

“*Ve lev lâ def’ullâhi ’n-nâse ba’dahüm bi ba’dın le fesedetü ’l-erdu ve lâkinnallâhe zû fadlin ale ’l-âlemîn*” âyeti yine Sultanî Yegâh makamı istihdam edilerek okunur. Burada “*ve lâkinnallâhe*” derken bir kez daha Nişabur makamı çeşni ile kelime üzerinde ihtizaz oluşturularak, dinleyici de bir parça silkelenmek sûretiyle Cenâb-ı Hakk’ın bütün âlemleri kuşatan lütuf ve keremine işaret edilmiş olur.

Üstâdın bu kiraatındaki son âyet olan 252. âyetin ilk cümlesi üç kez okunur. “*Tilke âyâtullâhi netlûhâ aleyke bi ’l-hakk*” cümlesi iki defa, karakteri itibarıyla inici bir makam olan Acem Aşîran makamının tiz perdelerinden başlanıp karara düşülerek okunduktan sonra âyet baştan sona kadar bir solukta, bu defa Sultanî Yegâh makamında okunur ve “*Tilke âyâtullâhi netlûhâ aleyke bi ’l-hakkı ve inneke le mine ’l-mürselin*” âyeti ile Mustafa İsmail Üstâdın Kur’ân resitali bu makamın zirvelerinde bitirilir.

#### Dipnotlar

- 1 Kimi müzikologlara göre Sultanî Yegâh makamı Bûselik makamının Yegâh (Re) perdesi üzerine göçürülmüş şekli olması hasebiyle “şed” bir makam olarak addolunurken, kimilerine göre ise yerinde Hicaz Hümâyûn makamına Yegâh’ta Bûselik çeşnisinin ilâvesi ile terkip edilmiş bir “mürekkep” makamdır.



# Sema ve Semah'ın XIII. Yüzyıl Öncesi Temelleri-V

» Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY\*



**B**izans<sup>1</sup> bir imparatorluk ismi olduğu kadar, Roma İmparatorluğu'nun kültürel olarak doğuya yakın kısmını<sup>2</sup> ifade eden bir kavram olarak da tarihte yerini almıştır. Anadolu ve çevresindeki coğrafyaları merkez almış bu kavram aynı zamanda, kendinden önceki birikimi kendinden sonrasına taşımasıyla resmî imparatorluk ömrünün daha uzağına erişebilen bir medeniyeti de temsil etmektedir. Daha önce *Byzantion* olarak adlandırılan *Konstantinopolis* şehri M. S. 324-330 yılları arasında *Yeni Roma* olarak tekrar yapılandırılmıştır. Bu sembolik isimlendirme aslında *Doğu Roma'nın ya da Bizans'ın* Büyük Roma İmparatorluğu'nun mirasının adayı<sup>3</sup> olmasını da işaret etmektedir.<sup>4</sup>

1453'teki İstanbul'un fethine kadar devam eden resmî ömrü boyunca *Bizans İmparatorluğu*, Hıristiyanlığı ve kendi kültürünün temeli olarak gördüğü Anadolu kökenli Antik Yunan felsefesini<sup>5</sup> var oluş sebeplerinin en önemlileri arasında görmüştür. Bizans bu durumla yerini bıraktığı İslâm Uygarlığı'nı, Antik Yunan ve Anadolu kökenli bir felsefe, bilim ve sanat anlayışı ile buluşturmak gibi çok önemli bir işlevi de yüklenmiştir.<sup>6</sup> Bu kültürel tercihler *Doğu-Batı Roma* ayrımının sebeplerini ortaya koyarak Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklılaşmanın ilk kırılma noktalarından birini de gözler önüne sermektedir.

Robert Byron'un da ifade ettiği gibi<sup>7</sup> Bizans sanatı, algılanan görgülerin yeniden üretilmesi yerine yorumlanması<sup>8</sup> ilkesini keşfeden, dolayısıyla soyutlama yaklaşımını ortaya koyan ilk sanat olmuştur.<sup>9</sup> Bu durumun sebeplerini Bizans döneminde yoğun olarak yaşanan *manastır* kültüründe aramak gerekecektir. Aydınlanmaya ulaşmak için gereken bilgi ve öğretinin bunları talep eden insanlara kapalı cemiyet tipi bir örgütlenme içinde sunulduğu manastırlar,<sup>10</sup> bu aktarım için soyut, sembolik hatta batinî bir anlayışı temel almışlardır. Sanat da simgeselliğe dayalı ifade gücü ile bu aktarım mekanizmasının merkezinde durmuştur.

Bizans sanatı ürünlerinin en önemli işlevi *Tanrı*,

*imparator ve insan soyu* arasındaki ilişkileri belirlemektir.<sup>11</sup> Dolayısıyla bu işlev din ve ibadet anlayışıyla yakın bir ilişki içindedir. İlk dönemlerdeki görkemli üslubun zaman içinde yerini daha mütevazı bir üsluba<sup>12</sup> bıraktığı mimarî, resim ve müzik alanları bu sanat yaklaşımının ana merkezlerini oluşturmaktadır.<sup>13</sup> Sanat kavramının arkasındaki temel felsefe ise Antik Yunan döneminden izler taşımaktadır. Bizans düşünürleri, *Pythagoras* ve *Platon* gibi Antik Yunan düşünce adamlarının fikirlerini yorumlayarak doğa ve Tanrı'ya sanat yoluyla ulaşmak için özgün bir yol belirlemişlerdir.

*Nicomachus'un* (M. S. I. yy.) öncülerinden olduğu ve sayılara verilen mistik anlamlar üzerinden evren ve tanrıların yorumlandığı *Yeni-pythagorasçılık* anlayışı bu bağlantıyı kuran ana akımlardan biridir.<sup>14</sup> M.S. III yy.'dan itibaren ise *Yeni-platonculuk (neo-platonculuk)* anlayışının müzik aracılığıyla doğayı ve insanın iç dünyasını keşfetme gücü gündeme gelmiştir.<sup>15</sup>

*Dionysius Areopagite* (M. S. VI. yy.) gibi düşünürler ise bu etkiyi Bizans kültürüne taşımıştır.<sup>16</sup> Bu felsefi düşüncede sanat; evreni ve insanın iç dünyasını dolayısıyla tanrıyı ve dinî anlamak için bir aracı konumundadır. Bu yönden bakılınca, Bizans sanatına dair malzemenin önemli bir kısmını temsil eden duvar resimleri ve ikonalar ile kilise ilâhilerinin ortaya konma amacının inanç sahibi insanları kutsal olanla karşılaştırmak olduğu anlaşılabilir. Bu sanat üretimlerinin görkemli olmak gibi bir öncelikleri yoktur. Tam aksine kendi sadelikleri içinde kutsal olanın görkemini barındırmak gibi bir anlayışı simgelemektedirler. Tek bir mutlak güzellik vardır, o da Tanrı'ya aittir. Tüm yaratılanlar o güzellikten pay almışlardır. Sanat âdeta insanların bu güzellikleri hissedebilmesi ve ilham alabilmesi için onlara tutulan bir aynadır. İnsanlar kendi iç dünyalarında bu ilâhî âleme yaklaştıkları oranda bu güzelliklerin farkına varabilirler. Sanat ve müzik bu bağlamda ilâhî güzelliği anlamada insanlara kılavuzluk etmekte-

dir. Bu sanat anlayışı kutsal olanın görüntüsünün onu algılayabilecek mânevî mertebedeki kişiler tarafından aktarılması amacını taşımaktadır. Bu yüzden üretim ve aktarım, herhangi bir kişisel yaratıcılıktan çok<sup>17</sup> toplumsal bir kutsallık algısı çerçevesinde şekillenmektedir. Dolayısıyla, ancak bu ortak kutsallık anlayışının sınırları içinde üretilip, aktarılabilen ürünler kendi sanat geleneklerini oluşturabilmiştir. Ezgi yapıları açısından değerlendirmek gerekirse, bu aktarım tipinin kültürün karakterini taşıyan bir geleneksel müziği oluşturduğu da görülebilecektir. Kilise ilâhileri ana başlığı<sup>18</sup> altında toplanabilecek ve genel anlamıyla homofonik bir koro müziği anlayışında icra edilen bu örneklerin daha rahat hatırlanabilmesi için IV. yüzyıldan itibaren nota yazılarından da destek alınmıştır.<sup>19</sup> Bizans'ın dinî müzik geleneğinin devamı Rum, Ermeni, Süryâni ve Keldâni Kiliseleri aracılığı ile günümüze kadar gelmiştir.<sup>20</sup>

#### Dipnotlar

- 1 Tokalak, bu ismin ilk defa XVI. yüzyılda tarihçi ve dilbilimci Hieronymus Wolf tarafından kullanıldığını söylemektedir. Bkz. İsmail Tokalak, **Bizans-Osmanlı Sentezi: Bizans Kültür Kurumlarının Osmanlı Üzerindeki Etkisi**, Gülerboy Yayınları, İstanbul, 2006; Mango ise pek çok araştırmacının düşüncesine paralel olarak söz konusu devletin İstanbul'da yerleşik bir Roma devleti olduğu kanısını taşımaktadır. Bkz. Cyrill Mango, **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. Gül Ç. Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- 2 Haldon (1999) bu durumun İmparatorluğun Yunan Doğu ve Latin Batı kısımları arasında bir ayrımı işaret ettiğini düşünmektedir. Her durumda bu hal Doğu ve Batı arasındaki ilk önemli kırılma noktalarından birini temsil etmektedir. (Murat Belge, **Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.)
- 3 Bailly'e göre bu mirasa bir de Doğu mutlakiyetlerinin hudutsuz otoritesi de eklenmiştir. (Auguste Bailly, **Bizans İmparatorluğu Tarihi**, Nokta Yayınları, İstanbul, 2006.)
- 4 Spreos Vryonis, **To Hellenikon: Hellenic antiquity and Byzantium**, Artistide D. Caratzas, John Springer Langdon, 1993; Georg Ostrogorsky, **Bizans Devlet Tarihi**, Çev. Fikret İşıltan, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1957; Mango, a. g. e.; John Haldon, **Warfare, State and Society in the Byzantine World**, UCL Press, London, 1999.
- 5 Bizans'ta özellikle VI. yüzyıl sonrasında tüm bu yapıya ek olarak bir de Anadolu ve Akdeniz'in kültürel etkileri dikkat çeker. Özellikle de kültürel ve sanatsal açıdan kimliğinin oluşması tümüne bağlıdır. Conomos da özellikle müzik açısından Yahudi Dinî müziğinin etkisine de dikkat çekmektedir. Bkz. Dimitrie Conomos, **Byzantine hymnography and Byzantine chant**, Hellenic College Press, USA, 1984.
- 6 Michel Balivet, **Bizans ve Osmanlı**, Çev. M. Nedim Demirtaş, Alkım Yayınları, İstanbul, 2005.
- 7 Robert Byron, **Birth of Western Painting. A History of colour, form and iconography**, G. Routledge, 1930.
- 8 Ebersolt'un "Bizans İstanbul'u ve Doğu Seyyahları" adlı eserinin değişik yerlerinde gözlemlenebildiği gibi, bu durum özellikle Batılı seyyahlar için kafa karışıklıkları yaratabilmiş, eserlerdeki simgesellikleri yanlış yorumlamalarına yol açabilmiştir. (Jean Ebersolt, **Bizans İstanbul'u ve Doğu Seyyahları**, Pera Yayınları, İstanbul, 2006.)
- 9 Mango'nun (a. g. e.) düşünceleri incelendiğinde, bu durumun Bizans'a ait dünya görüşünün doğal bir sonucu olduğu göze çarpmaktadır: "Bizanslıya göre, aslına bakılırsa bütün Ortaçağ insanlarına göre, doğaüstü son derece gerçek ve alışılmış bir anlamda mevcuttu. Öteki dünyada gündelik yaşamı sürekli bir biçimde etkilemekle kalmıyordu; aynı zamanda dünyevi var oluşun kısacık bir

Tablo: Neyzen Ressam Halil Dikmen



başlangıçta oluşturduğu daha yüce ve sonsuz gerçekliği de içeriyordu. Bizans dünya görüşünün her anlattısı, kaçınılmaz olarak doğaüstü ile işe başlamak zorundadır."

- 10 Ortodoks Hıristiyan anlayışının yer yer dışına düşen bir hareket olarak (Mango, a. g. e.) değerlendirilmesi gereken manastır hareketi, Mango'ya göre (a. g. e.) "Çileci ve kendini adanmış bir yaşam süren bazı Hıristiyan kümeleşmelerinden türemiş olması mümkündür." Bu yönüyle manastır hareketinin Bizans'taki mistik dinî felsefeyi yoğun olarak etkilediği söylenebilir.
- 11 Michael Grant, **Roma'dan Bizans'a**, Çev. Zühre İlkelen, Homer Yayınları, İstanbul, 2000. Conomos törensel içerik taşıyan müziklerin imparator, imparator ailesi ve yüksek din görevlilerinin şerefine icra edildiğine dikkat çekmektedir. (a. g. e., 1984)
- 12 Grant, a. g. e.
- 13 Mango, a. g. e.
- 14 Egon Wellesz, **A History of Byzantine Music and Hymnography**, Oxford University Press, Oxford, UK, 1961.
- 15 Yalçın Çetinkaya, **İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2001.
- 16 Hornblower, Spawforth, (ed.), **The Oxford Classical Dictionary**, Oxford University Press, UK, 2003.
- 17 Bizans sanatında sanatçıyı öne çıkaran bir tavrı hiçbir zaman mevcut değildir. Bizans sanatçısı resmini imzalamaz, çünkü ona göre resim Tanrı'nın eliyle yapılır. (Bu konu ile ilgili bazı bilgiler Dr. Nilüfer Peker'den alınmıştır.)
- 18 En eski örnekleri İncil'den alınan bazı kısımların müziklendirilmesi ile oluşmuştur. Müziklendirme, bu ilâhilerin cemaat içindeki herkes tarafından rahatlıkla seslendirebilmesi için her heceye bir ses gelecek şekilde yapılmıştır. Günümüze ulaşamayan bu en eski ilâhilerin konuşur gibi (resitatif) söylendiği düşünülmektedir. VIII. yüzyıldan sonra ise eğitilmiş koroların da devreye girmesiyle daha süslü ve gösterişli bir üslup hüküm sürmeye başlamıştır. (Conomos, a. g. e., 1991.)
- 19 Ortodoks Kilise Müziği'nde IV. yüzyıldan itibaren nota yazısı kullanılmıştır. **Neume işaretleri** olarak da adlandırılan nota yazı sistemi Antik Yunan döneminden kalan ve harf ile prozodi işaretlerini temel alan sistem üzerine geliştirilmiştir. XIX. yüzyıla kadar üç ayrı aşama geçirmiş olan müzik yazısı geleneğine Bizans kültürü, toplumu kutsal olanla yüzleştiren önemli kaynaklardan olan ilâhilerin unutulmasını engellemek için başvurmuştur. Bu yüzden ilk dönemlerde son derece esnek hareket eden bir hatırlatıcı unsur olarak açıklanabilecek bu sistem, Osmanlı'nın son dönemlerine doğru oldukça ayrıntılı bir nota sistemine dönüşmüştür. (Wellesz, a. g. e., 1961.)
- 20 M. S. Tokaç, C. Güray, O. Öksüzöğlü, **Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi**, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2010.

# Şerif Muhiddin Targan Mûsikîmiz Hakkında Ne Düşün(d)ürdü?

» Celâleddin ÇELİK\*

Bir arkadaşımın<sup>1</sup> koleksiyonunda tesadüf ettiğim *Hayat Tarih Mecmuası*'nın Eylül 1968 tarihli sayısını karıştırırken, “Şerif Muhiddin Targan Mûsikîmiz Hakkında Ne Düşünürdü?” başlıklı mülâkata rastladım. Mülâkatın başlığı merak uyandırması ve önemini takdir için yeterliyken, bir de konuşmayı yapanın rahmetli Cinuçen Tanrıkorur olduğunu öğrenmem, metni oracıkta okuyuvermemi ve mecmuanın sahibinden acilen bir kopyasını rica etmemi gerektiriyordu.

Cinuçen Amcam (*Amcadan başka hi-tapla seslenmemi bizzat kendisi yasaklamış, artık vasiyet sayılabilecek bu isteğini bir mektubunda yazılı olarak da bildirmişti; şahs-ı mânevîsine hürmetimden teberrüken bir kere kullanarak, anlayışımıza sığınyorum.*) bu kıymetli konuşmayı 25 Ocak 1966'da yapmış. O tarihte Cinuçen Bey yaşça benden genç,<sup>2</sup> Şerif Bey ise sanat hayatını neredeyse tamamlamış, 74 yaşında büyük bir otorite. Vefat tarihini<sup>3</sup> de göz önüne alırsak, konuşma yapıldığında bu dünya misafirliğinde bir yıldan daha az vakti kalmış olduğundan, Cinuçen Bey'in gayreti ve mülâkatın kıymeti bir kat daha artıyor. Mülâkatta soruları göremiyoruz, sadece cevaplardan oluşan, bütünlük arz eden, derli toplu bir metin var karşımızda. Cinuçen Bey konuşma sonrası başarılı bir editörlük yapmış olmalı.

Şerif Bey, gerçek mânâda bir ud virtüozu, viyoloncelist ve bestekâr; Şerif unvanı ile de asil bir Peygamber emaneti. Devrin etkili isimlerinden yakın arkadaşı John G. Bennett, kendisini otobiyografisinde “Prens Muhiddin Haydârî” diye anar.

Babamdan<sup>4</sup> ve Cinuçen Bey'le olan ülfetimizden dolayı, kendisine büyük bir hürmet ve hayranlık ile büyüdük. Böyle büyük bir üstat ve kültür adamının sözleri hakkında

fikir beyan etme cüretini gösteriyor olmamı, had bilmezlik değil, üzerinden 46 yıl geçtikten sonra bu söylenenleri tekrar değerlendirmeye çalışma gayreti olarak değerlendirmenizi istirham ederim. Kendisinin de karşısında olduğunu belirttiği “taassup”un dışında durup, düşünme vazifemizi yerine getirme gayretinden fazlası değildir.

Konuşmasına “*taassubun karşısında olduğunu*” belirterek başlayan Şerif Bey'in ele aldığı ilk mesele, hâlâ gündemimizden düşmemiş olan büyük bir polemik konusu; “*Müziğimizin Tek Sessliliği*”.

Tek sesli müziğimizi dünyaya dinletme konusunda bir iddiamız olamayacağı hükmünün üzerine bina ettiği fikir, devrin çokça kabul gören “öz müziğimizin çok seslendirilerek evrensel hâle getirilmesi” furyasından pek az noktada ayrılıyor. Kendi içinde tutarlı olarak, belâgatle ifade ettiği bu fikre, Cinuçen Bey'in iştirak etmeyeceğini, hatta karşısında mücadele veren belki de yegâne kalem olacağını, ileriki yıllarda yazdıklarından<sup>5</sup> biliyoruz.

Şerif Bey'in aşağıda okuyacağınız ifadelerinde, müziğimizden bahsederken kullandığı ‘*armonisiz, kontrpuansız, bir tek çizgiden ibaret çıplak melodiler*’ tanımını, başta evrensel diye tanımladığı meseleye aslında Batı'dan baktığını ortaya koyuyor. Müziğin bir bütün olarak kendi değerlerini üreten bir medeniyet şubesi, hatta eskilerin deyimiyle ‘ilm-i şerif-i mûsikî’ olmasından ziyade, sadece ‘evrensel’ olarak telkin edilen Batılı değerlerle bir araya geldiğinde kıymet ifade edecek, neredeyse otantik bir unsur olarak kabul edildiği bir fikir dünyasına yakın durduğunu düşünüyoruz.

Vasat halkı ne yaparsak yapalım tek sesli ve basit melodilerimizden ayıramayacağımızı tespit eden Şerif Bey, seçici bir tavırla onları bununla baş başa bırakmamızı



Ş. M. Targan

“

“Ben sanatta tassubun karşıyındayım. Teksesli mûsikîmizi dünyaya dinletmek konusunda bir iddiamız olmaz; çünkü güzel sanatların hiç bir kolunu tek yönlü olarak bırakmamış olan Batı toplumu, bizim armonisiz, kontrpuansız, bir tek çizgiden ibaret çıplak melodilerimizi mûsikî değeri ne kadar yüksek olursa olsun, dinlemez. Peki ne yapalım? Bırakalım bu teksesli mûsikîyi bir tarafa, Batı mûsikîsini kabul edelim, mûsikî olarak onunla uğraşalım ve eserlerimizi o teknikte yapalım ki, dünya dinlesin. Hayır! Bunun da şiddetle karşıyındayım.

”



F. Duran yağlıboya tablosunda Targan

öğütleyerek, diğer yandan armoniden ziyade kontrpuanı kullanan, model olarak Azerbaycan'dan örnekler gösterdiği “evrensel bir millî müzik”le meşgul olmamızı diliyor. “Milletlerarası güzel” diye tarif ettiği bu sentezi, neden Batı formları ve teknik yapısı ile kurmamız gerektiği muhtemel sorusunu cevaplamayan Şerif Bey, Mona Lisa'nın bir Türk evini rahatlıkla süsleyebileceği misâlini veriyor. 1503-1506'da yapılan bu tablonun milletlerarası güzele misal olması, karmaşık bir fikir örgüsü ortaya çıkarıyor. Dini, dili, müziği, mimarîsi, heykeli, resmi ile bütün bir aidiyet halkasına mensup olan bu sanat eserini milletlerarası güzel olarak kabul etmek, insanlığın ortak mirasını değil Batı sanatını evrensel kabul etmek anlamına gelmez mi? Mona Lisa tablosu bugün de bizleri hayran bırakan bir güzelliğe sahipse, bu, kendi değerlerinin dejenere ettiği bir eser oluşundan olmalı. Bu bütünlüğü arz eden meselâ bir Şeyh Hamdullah levhasını, aynı derecede “milletlerarası güzel” olarak kabul etmemiz gerektiğini, Picasso'ya atfedilen meşhur sözden<sup>6</sup> anlıyoruz. Hat sanatını gölgesiz, perspektifsiz, kuru bir kalemlle yazılan çıplak bir çizgiler topluluğu olarak tanımlamak ne kadar haksızsa, müziğimizi de armonisiz, kontrpuansız, tek bir çizgiden ibaret çıplak melodiler diye vasfetmek de o kadar haksızdır.

Avrupa merkezçiliğine işaret etmeye çalıştığımız bu bakışı, tersinden düşünerek çarpıcı hâle getirmeye çalışalım. J. S. Bach'ın bir prelüdünü makam örgüsü sağlam olmadığı için eleştirebilir miyiz? Makam kavramı o eserin ait olduğu medeniyete ait bir unsur olmadığından, bu değerlendirme komik olacaktır. Aynı şekilde, (eğer Avrupa'yı dünyanın merkezi kabul etmiyorsak) Küçük Mehmed Ağa'nın bir ağır semâisine de “armonisiz, kontrpuansız” diyemeyiz.

Kaldı ki, benden doğan “tek sesli” müziğim, evrensel olmasa ne olur? Mecnun'un Leylâsı Miss World değildi ya; olsaydı da kıymeti artmaz, belki eksilirdi. Evrensellik kavramını bugün artık pörsümüş, tekçi – buyurgan bir modernizmden ayırma imkânı var mı? Şerif Bey'in “mûsikîmizi dünyaya dinletmek” diye bahsettiği meseleyi de tekrar düşünmeliyiz bu minvalde. Zîra, medeniyet kendini bir bütün olarak ortaya koyduğunda, bu dünyaya tanıtma ve kabul ettirme durumu kendiliğinden oluşacak bir netice değil midir? Bunu “netice” olmaktan alıp maksat pozisyonuna taşımanın ne kadar yerinde bir tavır olduğu/olmadığı tartışılmalı.

Sık yetişmeyecek tipik bir aydın olan Şerif Bey'in sözlerinde, erken cumhuriyet döneminin yarattığı devrim rüzgârının baskın etkisi hissediliyor. Buna dayanarak, ülkede 1950'de değişen dengeler, ardından yaşanan 1960 darbesi gibi önemli hadiselerin bile, kültür sanat konularında mahdut bir çevrede teşekkül etmiş fikir yapısını ilk elden etkilemediği neticesi çıkarılabilir.

Şimdi sizi, 1968 tarihli bu mülâkat ile baş başa bırakıyor, Şerif Bey'in şerh düştüklerimiz yanında, hayranlıkla iştirak ettiğimiz tespitlerini de istifadenize arz ediyoruz.

**Not:** Şerif Muhiddin Targan'ın vefâtından sonra zevcesi Safiye Ayla Hanım tarafından, Hazret-i Pir aşkıyla Konya Mevlânâ Müzesi'ne hediye edilen kıymetli udunun bakımsız hâli çoğumuzun mâlûmuydu. Yeni sergi düzeninde depoya kaldırılmış olan bu sazın ve müzedeki diğerlerinin bakımı için Müze Müdürü Yusuf Benli'nin bir çalışma başlatacağı müjdesini, babam Necati Çelik'ten aldım. Şerif Bey'in ve Safiye Hanım'ın bu kadirşinâslığına layık bir mukabele olacak bu çalışma için kendisini şimdiden tebrik ediyor, teşekkürlerimizi iletiyorum.



## Şerif Muhiddin Targan Müsikimiz Hakkında Ne Düşünürdü?

*Hayat Tarih Mecmuası, Sayı: 8, 1 Eylül 1968.*

“Ben sanatta taasubun karşısındayım. Teksesli müsikimizi dünyaya dinletmek konusunda bir iddiamız olamaz; çünkü güzel sanatların hiç bir kolunu tek yönlü olarak bırakmamış olan Batı toplumu, bizim armonisiz, kontrpuansız, bir tek çizgiden ibaret çıplak melodilerimizi müsikî değeri ne kadar yüksek olursa olsun, dinlemez. Peki ne yapalım? Bırakalım bu tek sesli müsikîyi bir tarafa, Batı müsikisini kabul edelim, müsikî olarak onunla uğraşalım ve eserlerimizi o teknikte yapalım ki, dünya dinlesin. Hayır! Bunun da şiddetle karşısındayım.

Tarafsız değerlendirme, evet; fakat inkâr, asla! Çünkü inkâr bize hiçbir şey kazandırmaz. Bir şey kazandırabilecek olan müspet düşüncedir; gerçek ne kadar acı olursa olsun, panik hissine ve hele taassuba hiç kapılmadan müspet düşünülmalıdır. Bu türlü düşünmenin bence iki sonucu olabilir: halkımız memleketinin havasına ve diline ne kadar alışkınsa, müsikisine de o kadar alışkındır; müsikî tek sesli de olsa halk, o basit melodileri mırıldanmaya devam edecek ve sadece bundan zevk alacaktır. Onu bundan zorla ayırmaya çalışmak doğru bir yol değildir.

Fakat eserlerimizi aynı zamanda Batı'ya da dinletebilmek için muhakkak çoksesli ve -tercihan düşey değil, yatay gelişimli, yani armoniden çok kontrpuana dayanan-fakat aynı zamanda orijinal millî karakterini kaybetmemiş olan bir müsikinin de meydana getirilmesi lâzımdır. Böyle bir parçada, meselâ nefesli bir sazın sebepli olarak yapacağı bir taksimi dahî, mânâ ve sınırlarıyla tespit etmek gerekecektir. (Azerbaycanlı Niyâzî Bey'in "Rast Makamında" Senfoni'sinde yapmış olduğu gibi.)

Tamamen Batı tarzındaki beste anlayışının hâkim olduğu bir çalışmanın bir, iki yerine halk müsikîsi temaları yerleştirmek, bunları armoni kaidelerine uydurup çokses-

li hâle sokarak ortaya eser yazdım diye çıkmak ve bunları “Çağdaş Türk Müsikîsi” olarak kabul ettirmeye çalışmak, zaman kaybından başka bir şey değildir. Bu şekilde yapılan eserler, uzun boylu zahmetli çalışmayı icap ettirmeyen, fabrikasyon usûlü mekanik bir çalışmanın örnekleridir.

Halbuki Çağdaş Türk Müsikîsi bestecisi adına layık olabilecek bir müzisyenin her iki müsikîyi de çok iyi bilmesi, her iki müsikînin de akademik kariyerinden geçerek çile doldurmuş olması lâzımdır. Sanatkâr bu sûretle ikisindeki farklı mânâyı rûhunda hissedip, sanat eseri mantığının kabul ettiği çok yönlü bir teknik içinde, millî malzemeyi milletlerarası hâle koyabilir.

Milletlerarası güzel, bu şekilde zaman ve mekân ölçülerinin de dışına çıkabilecek ve sonsuzluğa kadar bütün insanlığın dilinde kendi milletinin adı ile birlikte yaşayabileceklerdir. Bugün bir Monalisa, yaratıcısı öleli 500 küsur yıl olduğu halde, bir Türk ailesinin evindeki duvarı süsleyebiliyor.

Taksime gelince, bu da, başı sonu belli olmayan bir gevezelik değildir. Asıl ustalık, tek bir makamda söylenecek mümkün olduğu kadar fazla söz bulabilmektir. Tanbûrî Cemil Bey bunu en iyi şekilde yapan sanatkârdır. Bize ilk defa geldiği zaman ben çok küçüktüm. “Pianissimo” ile başlayan uzun ve pek güzel bir taksim yapmış, sonra da Gazi Giray Hân'ın Hüzzam peşrevini çalmıştı.

Bizde Saz Müsikîsi'nin gelişmemiş olmasının sebebi, okumuşların azlığıdır. Çünkü Sözlü Müsikî'yle ilgilenmek için fazladan hiç bir şey lâzım değildir. Sokaktaki çöpçüden cumhurbaşkanına kadar herkes Sözlü Müsikî'ye kulak kabartabilir. Anlar demiyorum, kulak kabartabilir. Ama Sözsüz Müsikî'den zevk alabilmek için ruhî bakımdan belli bir seviyenin üstünde olmak lâzımdır. Ben kendi hesabıma ud sazında neler yapılabileceğini etüt ettim ve etüdümü yazı ile tespit ettim. Benim gibi çaldığı sazı zevk için çalan her icrâkâr da kendi sazını zorlarsa, bu sazda en fazla nelerin yapılabileceğini, ifade imkânlarının teknik sınırları nedir, araştırırsa ve ortaya benimkiler gibi güç örnekler koyarsa, o zaman Saz Müziğimiz de, Söz Müziğimiz kadar ilerlemiş olur. Böylece günün birinde, bizim sazlarımızdan kurulu bir orkestraya da belki varılmış olur...”

### Dipnotlar

- 1 Özlem İyier, Sanat Tarihçisi.
- 2 28 yaşında. (20. 02. 1938 - 28. 06. 2000)
- 3 13 Eylül 1967.
- 4 Necati Çelik, üdi.
- 5 **Müzîk Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**, Ötüken Neşriyat.
- 6 Meşhur ressamın, bir hat levhasını görünce: “İşte aradığım soyut kompozisyon!” diyerek hayranlığını ifade ettiği anlatılır.

## “İletişim Bilimci ve Yaşam Koçu Bir İş Adamının Kartvizit Dışı Deneyimleri”

» Emrah ALTUNTECİM\*

“Kadem dergisinin kıymetli yazarlarından Emrah Altuntecim, bu sayımızda sizler için bir değişiklik yaptı ve kendi kütüphanesinden iki kitap tanıtımı yaptı. Her iki kitabı da zevkle okuyacağımızdan eminiz...”



O tuzuma varmadan önce köklü sorularıma cevap arıyordum. Hayatım serüven dolu bir hal almıştı. Kimi zaman Afrika'nın ıssız savanlarına yol aldım, kimi zaman İran'ın tehlikeli çöllerinde kayboldum, Amerika'ya, okyanus ötesine seyahat ettim, Avrupa şehirlerini arşınladım, Alp Dağları'nda sağanak yağmura yakalandım... Yer altında bilinmeyen mağaralar keşfettim, iç sesimi dinledim. Dağlarda kaldım, hayatın ve varoluşun anlamını düşündüm. Anadolu'nun ıssız topraklarında Ceyda ile beraber yüzlerce kilometre yürüdüm, kendimi bir adım daha tanımak için seraplara savruldu.

Sonra anladım ki hayatıma değer katmam ve diğer insanların da kendilerini tanımalarına vesile olmam için değer verdiğim ne varsa paylaşmam gerekiyor. Bu arada hayattan asla kopmadım; harika bir insanla evlendim, ailemi kurdum, profesyonel iş hayatında yükselen bir ivmeyle yer aldım. Birçok saygın şirkete, üniversiteye, kurum ve kuruluşa eğitimler verip, yöneticilere koçluk yaptım, yazarlar ve eğitimciler yetiştirdim. Kitaplar yazıp, medyada programlar yaptım, on binlerce kişiye seslendim.

Şimdi de bu kitapla sizlerle. İnanıyorum ki siz de hayatınıza değer katmaya geldiniz. Bunun nasıl olacağını bilemiyor olabilirsiniz. Bu sorun değil. Bir yerden başlamalısınız.

Bu kitapta size bir kişisel gelişim paketi, bir öğreti veya mucizevi bir yöntem önermeyeceğim, deneyimlerimi paylaşacağım...

Hayatınız sizin serüveniniz! Mucize sizsiniz!

Kendinizi tanımak, iş ve özel yaşamda başarılı ve mutlu olmak için hayatı daha sıkı deneyimlemeli ve değer katmalısınız. Kendi yaşamınızı ve diğerlerinin yaşamını daha değerli kılanın ipuçlarını merak ediyorsanız adım atmaya ertelemeyen, şimdi başlamalısınız.

### Semazenbaşı, Ebru Sanatçısı ve Şair Engin Kökçü'nün kaleme aldığı "AŞKA AÇILAN KANATLAR" isimli kitap Akis Yayıncılık'tan çıktı.

Ekim ayında D&R ve tüm kitapevlerinde okuyuculara sunulacak kitap, Semazenbaşı Engin Kökçü'nün anılarının derlenmesi ile vücut buldu. Editörlüğünü "Aşk Yolunda Adım Adım" isimli kitabın yazarı Emrah Altuntecim'in yaptığı eser için Türkiye'nin çeşitli yerlerinde imza günleri ve seminerler düzenlenecek.

Kitabın önsözünden;

Osmanlı Dönemi Mevlevilerinin son halkalarından Ahmet Dede'nin manevi ocağına düşen bir muhasebe yöneticisi... Ocakta pişen son dönem dervişleri ve muhiplerinin yaşadıkları ve akılda kalanlar... Semazenlerin aşklayoğrulan manevi çileleri, hasretleri, sema ayinleri ve seyahatleri...

Bir balık misali her fırsatta Ege'nin maviderinliklerine dalan,

derinlerde aşkına haykıran, aşka açılan kanatlarla semaeden, Halikarnas Balıkçısı ile göz göze geldiği anı Ebru Sanatı ile ölümsüzleştiren bir şair...

Sait Faik Abasıyanık ile olan aile bağları vevatıraları Kökçü'nün kalemine adeta ilk nefesi veriyor ve sema meydanlarındakırılan kanatlarını dinlendirirken anı ve özel tecrübelerini bizlerle paylaşıyor.

Mevlevi Geleneğinin yaşayan bir bendesi, aşk eri birsemazenbaşı tarafından, manevi yolculuğunda yaşamış olayların kaleme alınması ile vücut bulan günlükler, sırandıkları yerden çıkarak gün ışığına kavuştu. "Aşka Açılan Kanatlar" ismi ile bir kitap olarak sizlere sunulan bugünlükler "mana izi sürenler" için samimi ve içten bir ikram... Engin Kökçü bu yolun yolcularına sesleniyor, faydalı ipuçları sunuyor.

Kitapta Engin Kökçü'nün feyz ve ilham aldığı Hz. Mevlana'nın muhterem neslinden gelen zatlar yanısıra, Niyazi Sayın, Mustafa Düzgünman, Ahmet Bican Dede, Leman Kasapoğlu, Kani Karaca, Kemal Özmen, Recep Birgit, Hüseyin Top, Hüseyin Ereğ, Göksel Baktagir gibi isimler bulunurken, Çınuçen Tanrıkorur, Kani Karaca, Mustafa Holat, Fahri Özçakır, Necdet Tanlak, Nail Kesova, Alaaddin Yavaşca, Ahmet Özhan, Cevat Şakir Kabaağaçlı gibi zatların fotoğraflarından oluşan bir fotoğraf albümü de bulunuyor.

### Engin Kökçü Kimdir?

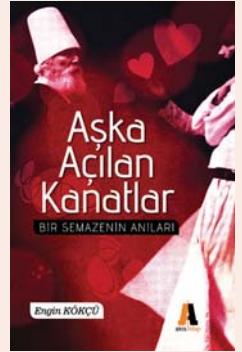
1956 Adapazarı'nda Dünya'ya geldi. İlk ve orta öğrenimini Adapazarı'nda yaptı. 1978 yılında Ege Üniversitesi İktisadi Ticari Bilimler Fakültesi'nden mezun oldu. İzmir'de üniversite yıllarında Ege coğrafyasını çok sevdi. Öğrenci yurtlarındakaldığı İnciraltı'nda yoksul sahil balıkçılarından etkilenecek şiir ve öykü yazdı. Balıkçı ve sünger dalgıçlarının yaşamlarını ona sevdiren Halikarnas Balıkçısı'nı çok okudu.

Tren yolculuklarını çok sevdi ve her nereye giderse çoğunlukla trenle gitti.

1981 senesinde tüm sevgi yollarının Allah'a çıktığını idrak etti, Mevleviliği araştırdı, sema öğrenmeye karar verdi. Semazenbaşı Ahmet Bican Kasapoğlu'ndan dersler alarak sema çıkarttı.

Semazen ve semazenbaşı olarak Türkiye'de ve İngiltere, Almanya, İsviçre, İtalya, İskoçya, Yunanistan, Hollanda, Belçika, İsviçre, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, İspanya, Romanya, İrlanda, İsveç, Norveç gibi ülkelerde Mevlevi ayinlerine iştirak etti.

1999 yılında emekli olan sanatçı, yaşamının en önemli parçası olan semazenliğe devam etmekte, biryandan tasavvuf musikisi çalışmalarına devam etmekte, neyüflemede, şiir yazmakta, "Kökçü Ebru Atölyesi"nde geleneksel Türk ebrusu üzerinde çalışmalar yapmakta ve saygın kurumların mihmendarlığında aslına uygun olarak semazen ve ebru sanatçıları yetiştirmektedir.





# Prof. Dr. Selâhattin İçli

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ \*



**B**undan yaklaşık 4 yıl kadar önce, 13 Ekim 2006'yı 14'üne bağlayan gece yarısı İstanbul'da bu dünya hayatını nihayetlendirdiğinde, ardında yüzlerce beste ve bir o kadar da talebe bıraktı. Bir de udu, ardında yetim kaldı...

Dünyaya geliş gayesinin idrâki içerisinde, Yaraticının ona bahsettiği yetenekleri bihakkın kullanarak hem mûsikîde hem de binlerce dinleyicinin gönlünde önemli bir yer sahibi olan, rahmetli Selâhattin İçli'ye özlemlerle bu satırları kaleme alıyoruz ve mûsikîye adanmış 83 yıllık bir ömrün serencâmını, bir kez de buradan aktarmak istiyoruz.

## Çocukluğu ve Eğitim Hayatı

Babası İbrahim İçli ve annesi Zekiye İçli'nin üç çocuğunun en büyüğü olarak 6 Ekim 1923'te, İstanbul Beşiktaş'ta doğdu. Nimet ve Ümrân adında iki kız kardeşi bulunan Selâhattin İçli, 1927 yılında babasının Susurluk Borasit Madeni'nde görev alması sebebiyle ilkokulu Susurluk'ta, ortaokul ve lise eğitimini yatılı olarak Balıkesir'de tamamladı. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'nden mezuniyetini 1950 yılında terhis olduğu askerlik<sup>1</sup> vazifesi izledi. Askerliğinin akabinde 1953 yılından 1981 yılına kadar memleketin pekçok yerinde doktorluk mesleğini icra etti. 1981 yılında İstanbul Sosyal Sigortalar Kurumu Hastanesi'nde başhekim yardımcılığı görevinden ayrılarak, İstanbul Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı'nda sanatçı öğretim görevlisi ve başkan yardımcısı olarak göreve başladı. Konservatuvarın, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanmasıyla 1986 yılında profesör



sörlük pâyesi aldı ve Konservatuvar Kompozisyon Bölümü Başkanlığı'na getirildi. Yaş haddinden emekliye ayrıldığı güne kadar bu görevi sürdüren İçli, emekliliği sonrasında da Konservatuvar'daki hocalığına devam etti ve ömrünün sonuna kadar bu görevini sürdürdü.

## Mûzik Eğitimi ve Sanat Hayatı<sup>2</sup>

Selâhattin İçli, Neyzen İhsan Bey'in hocalığını yaptığı Beşiktaş Müsikî Kulübü'ne devam eden babası İbrahim Bey'in ve İbrahim Bey'le amca çocukları olan ünlü bestekâr Şerif İçli'nin mûsikî ikliminde mûsikîye âşinâlığını arttırmakta ve ilk bestesini 17 yaşında yapacak seviye ve bilgiye kısa zaman zarfında erişmektedir. İlk şarkının güftesini, Faruk Nafiz'in "Ah eden kimdir bu saat kuytuda." mısralarıyla başlayan "Hıyâbân" isimli şiirinden seçmiş ve Hüseyinî makamında bestelenmiştir. Fakat bu beste çalışmalarının temelinde, 12 yaşından önce edinmeye başladığı usûl ve makam bilgilerinin etkisi vardır ve bu durum oldukça önemlidir. İlerleyen yıllarda mûsikî konusunda feyz aldığı kişilere Ekrem Karadeniz ve ünlü Tanbûri-Bestekâr Selâhattin Pınar'ın eklenmesiyle, özellikle bestecilik konusunda fikir ve seviyesi oldukça gelişme göstermiştir. Müzikte bestecilik yönünü seçmiş olan Selâhattin İçli, bunun yanında kalemi kuvvetli bir müzik yazardır. Bu yönünü çeşitli dergi, gazete ve ansiklopedilerde neşredilmiş 400'ün üzerinde yazısından anlıyor ve bir bestecinin bu engin fikir dünyasından birkaç örneği sizlere sunmak istiyoruz.

## Düşünceleri...

### *İnsan ve Müzik<sup>3</sup> İsimli Yazısından...*

*İnsanın vasıf dokusunda diyebileceğimiz şahsiyetinin geliştirilmesinde müziğin yeri büyük önem taşır. Vasıf özellikleri tamamıyla ruhî alanı ilgilendiren bir konudur.*

\* İst. Dev. Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Sanat Yönetmeni.

“

Müzik, hayatî faaliyetlerin ekmek su gibi ana maddesidir. Biz bu aç, gelişmeye muhtaç bir varlık olan çacuklarımızı, beslemek yerine, onlara gıda maddelerinin adını öğretiyoruz. Küçük yaştan itibaren iyi bir müzik terbiyesi almış kişi, dengeli ve seviyeli bir karaktere, ahlaka sahip olabilmenin önemli temel unsurlarından birini elde etmiş demektir...

”



İçli'nin müziğe karşı gösterdiği  
tatlı alakasının bunda bırakacağı takdiri  
sevdiğini şu iki satır yazıya yazmaya  
vesile oldu. Kendisine bu hususta iyi  
Baparlar temen nisaniyi soğuklu ile  
etmekten kendisini alamadım.  
12.3.943 Maden  
Ş. İçli

Müzik, ruhî sahada uyarmalarla insanın davranış ve tepkilerini; aşağıda kısaca sayacağımız şu duygu yönlerinde etkiler. Huzur, sükün, neşe, itaat, tahayyül, aşk hüznü, melâl, huzursuzluk, hiddet, çılgınlık, isyan, âvârelik, v.s.

Tarih içinde özellikle Türk Müziği'nin, insanı sağlam bir karaktere ve dengeli hassas ruhî gelişmeye yönlendiren vasıfta olduğunu ve bunun belgelerle de değerlendirildiği bir vâkıdır.

Müzik, hayatî faaliyetlerin ekmek su gibi ana maddesidir. Biz bu aç, gelişmeye muhtaç bir varlık olan çacuklarımızı, beslemek yerine, onlara gıda maddelerinin adını öğretiyoruz. Küçük yaştan itibaren iyi bir müzik terbiyesi almış kişi, dengeli ve seviyeli bir karaktere, ahlaka sahip olabilmenin önemli temel unsurlarından birini elde etmiş demektir...

#### Beceri, Acâiplik, Sanat<sup>4</sup> İsimli Yazısından...

O halde sanat nedir? Tek kelime ile ifade edersek: Bu yaratıcılıktır. Bu yaratıcılık kuralların ve doğruların üzerinde seyreden bir olaydır. Doğruların kuralların üzerinde amma onlardan başka bir boyutta; lâkin seviyesi onlardan aşağı olmayan doğrular, yaratılanlardan elde edilen sonuç ve kurallar. Sanat ise güzeli yaratmaktır. Güzelliği inceleyen bilim "Estetik" in tarifî ve amacı içerisinde şu düşünceler yer alır: Denge, oran, iyilik, doğruluk, duygu, güzeli düşünme ve ahlâk...

#### Fasıl Müsikîsi İsimli Yazısından...

Fasıl, Türk Müsikîsi'nin küçümsenmemesi gereken bir türüdür.

Peşrevi, ağır aksaktan başlayarak gittikçe hafifleşen çeşitli usüllerdeki şarkıları, saz semâisi ve taksimleriyle bir makam takımının hareketli ve zengin bir bütünlük içinde takdimi, müsikî zevkini ve ihtiyacının bir başka şekilde tatminini sağlar.

Maalesef son yıllar, gerek radyolarda gerekse gazinolarda Fasıl Müsikîsi'nin dejenere edilmekte olduğuna şahit oluyoruz.

Nerede, 1938-1945 yılları arası Ankara Radyosu fasılları, nerede İstanbul Radyosu'nun 1948-1960 devresi fasılları ve hatta nerede gazinolarda icra edilen eski fasıllar?

Eskiden yapılanları tetkik, hatta yapmadıklarını, eksikliklerini de göz önüne alarak, günümüzde daha mükemmel fasıllar icra etmek neden mümkün olmasın?

Niyet, dikkat, itina, müsikî zevki ve gayret kâfi.

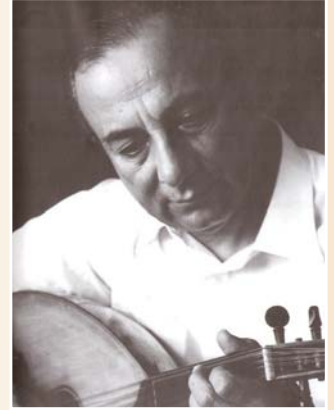
Bugün yapılan fasıllarda, eser seçimi maalesef gelişmiş güzeldir.

Fasıl müsikîsi, hüviyetinin icâbı olarak, her eseri bünyesine alamaz. Esere de yazık olur, fasıla da. Meselâ "Sana ey cânımın cânı efendim, kırıldım, küstüm, incindim, gücendim." ve ya "Kanlar döküyor derdin ile dide-i giryân." şarkılarının bir fasıl içinde yeri nedir?

Fasıl'a akıcılığı veren en mühim unsurlardan biri, şarkılar arasındaki aranağmeleri ve bilhassa eserlere giriş dolaplarıdır. Teslim etmek gerekir ki eskiler bu işin ustası idiler.<sup>5</sup>

#### Dipnotlar

- 1 Çankırı Piyade Atış Okulu Tabibi olarak.
- 2 Birinci resim, Şerif İçli'nin, S. İçli için müzik defterine yazdığı yazı. İkinci resim, Selâhattin Pınar'ın S. İçli için müzik defterine yazdığı yazı.
- 3 Üçüncü resim; İlk bestesinin el yazımı notası.
- 4 50. Sanat Yılında Selâhattin İçli, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, s. 3-4.
- 5 50. Sanat Yılında Selâhattin İçli, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, s. 5.
- 5 Müsikî ve Nota Mecmuası, Sayı: 14, s. 6.



Amcası Şerif İçli ile



# Lâvta

» Yüce GÜMÜŞ



**T**ürk Müsîkîsi'nin nâdi-de sazlarından biri olan lâvtanın, devirlere ve geniş coğrafyalara yayılan önemli bir geçmişi vardır. İlkçağ medeniyetlerinde, (Sümerler, Eski Mısırlılar, Babilliler, Asurlular, Yunanlılar, Romalılar) basit şekillerine rastlanmış olsa da, asıl olan lâvtanın kopuzdan türediği sanılmaktadır. Daha sonraları bu saz, Arapların İspanya'da kurduğu Endülüs devleti aracılığı ile Avrupa'ya yayılmıştır. Bu yayılma sürecinde 13. yüzyılda İspanya üzerinden seferden dönen Haçlıların rolü büyük olmuştur. Birçok batılı kaynağa isminin (Fransızca: *Luth*, İngilizce: *Lute*, Almanca: *Laute*, İtalyanca: *Luito*, İspanyolca: *Laud* ya da *port*) Arapça, "el-ûd"dan türediği yazılmaktadır.

## AVRUPA MÜZİĞİ'NDEKİ YERİ

Lâvta, Avrupa'da 16. ve 17. yüzyıllarda büyük ilgi görmüş, Rönesans ve Barok dönemlerinde önemli bir yer sahibi olmuştur. İlk Avrupa lâvtaları örnek aldıkları Arap lâvtaları gibiyken, 14.

yüzyıldan başlayan ve 16. yüzyıla kadar uzanan bir değişim süreci geçirmiştir ki bu süreçte tel sayıları artırılmış, mızrapla çalınmaktan vazgeçilerek, parmaklarla çelmek süretiyle tellerden ses çıkarmaya yönelik bir

icra tekniği benimsenmiştir. Yine bu zaman dilimi dâhilinde, lâvta yapım okulları kuran Batılı müzik câmiası, bu okullarda farklı lâvta türleri geliştirmişlerdir. Bu popülerite içerisinde bu saz için eserler bestelenmiş, sadece müzisyenlere değil, ressamalara da narin yapısıyla ilham vermiş, bir çok tabloya modelik etmiştir.

## KLASİK TÜRK MÜSİKİSİ'NDEKİ YERİ

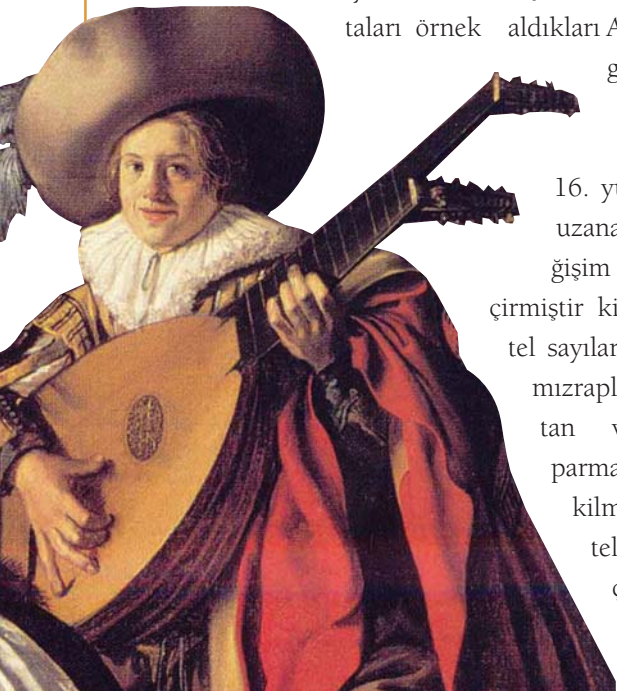
Lâvta Doğu'dan Batı'ya gitmiş bir saz olmasına rağmen, 18. yüzyılda Türk Müsîkîsi'nde kullanılmaya başlamasıyla Doğu topraklarına geri dönmüştür.

Önceleri iki lâvta bir kemençeden oluşan Kabasaz Takımları'nda<sup>1</sup> kullanılmıştır. İcra ettikleri oyun havası, köçekçe, tavşanca gibi türlerin ritmik yapısına mükemmel uyum sağla-

yan lâvta, o zamanlar sadece bir ritm ve refakat sazı idi. Fakat daha sonraları Tanbûri Cemil Bey'e, bizzat Ferit Mustafa Paşa tarafından hediye edilen Sultan Aziz'e ait bir lâvta, Tanbûri Cemil Bey'in ellerinde en yüksek icrâ ve teknik seviyesine ulaşmıştır. Tanbûri Cemil Bey birçok sazda gösterdiği üstün icra becerisini bu saza da yansıtmış ve o güne kadar refakat sazı diye icra edilen lâvtayı solo özelliklerle donatmıştır. Bu süreçten sonra lâvta, sadece ritm atan ve basit akorlar çalan bir saz olmaktan çıkmış, ana melodilere de eşlik eden tam bir solo sazı olmuştur.

## YAPISI

Lâvta uda ve tanbura benzeyen bir sazdır. Ud ve tanbur arası hoş bir tınıya sahip olmasının yanında, şekil itibariyle uda benzemektedir. Fakat lâvtanın,



uda göre daha narin bir yapısı vardır. Teknesi daha basık bir formda olup, göğsünde tek kafes deliği mevcuttur. Sap udunkinden daha uzun ve tanburdaki gibi perde sistemiyle donatılmıştır. Eskiden sapında 18 perde ve 4 çift teli bulunmuş olmasına rağmen, günümüz icra özelliklerine cevap vermesi için perde sayısı 25 civarına yükseltilmiş ve en üstte çift olarak bulunan tel, tek olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Kullanılan mızrapta Tanbûrî Cemil Bey'in süzgecinden geçmiştir. Geçmişte kartal kanadıyla çalınan lāvta, Tanbûrî Cemil Bey ile değişiklik göstermiştir. Cemil Bey, inceltilmiş ve ucu yuvarlak olarak şekillendirilmiş Bağa mızrap<sup>2</sup> ile bu sazı icra etmiştir. Bu durum, o güne kadar kartal kanadıyla çalınan ve icrâsı esnasında normal olarak kabul edilen bazı pürüzlü sesleri ortadan kaldırarak, daha berrak ve âhengli bir tınının elde edilmesini sağlamıştır.

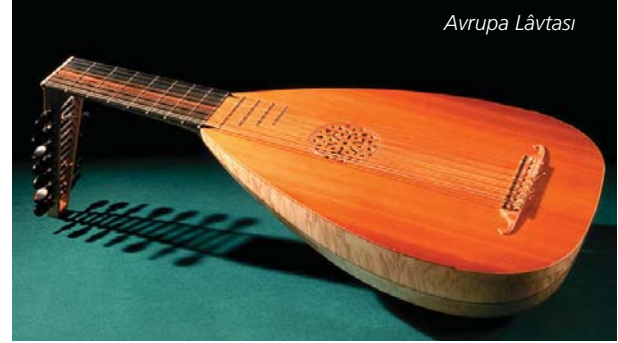
Günümüzde bağa mızrabın yanında uç açkısı bağa mızrapa benzeyen plastik maddeden yapılmış mızraplarda kullanılmaktadır.

## YAPIMCILARI

Geçmişte hemen hemen bütün yapımcılar lāvta îmal etmiştir. Fakat bu sayısız yapımcının arasından, yaptıkları lāvta ile ön plana çıkmış bir kaç isim mevcuttur. Bu isimler kronolojik olarak sunulmaktadır.

**Kosti Ventura:** Rum asıllı olan Kosti Ventura'nın 1810 yılında doğduğu sanılmaktadır. Ölüm tarihi bilinmiyor. Bu gün elimizde ona ait sanatlı yapılmış bir lāvtasından başka hiç bir bilgi yoktur. Sapı fil dişi ve sırtı siyah zemin üzerine beyaz dalgalı fletolarla süslü bu lāvta'yı Sultan Abdülaziz kullanmış olup, torunu Gevherî'nin Sultan tarafından Etem Ruhi Üngör koleksiyonuna hediye edilmiştir.

**Baron (Baronak):** Ermeni asıllı olan Baron, 1834 yılında İstanbul'un Samatya semtinde doğmuş ve 1900 yılında aynı şehirde ölmüştür. Marangozluk mesleği ile hayata atılmış olmasına rağmen bu mesleğini saz yapıcılığına dönüştürmüştür. Sultan Abdülaziz zamanında sarayda saz yapımcısı olarak çalışmıştır. Kemençe başta olmak üzere lāvta, tanbur ve ud da îmal ettiği sazlar arasındadır.



**Manol (Emmanoyha Bemoy):** Rum asıllı bir saz yapımcısı olan Manol, 1845 yılında İstanbul'un Ortaköy semtinde doğmuş ve 1915 yılında aynı şehirde ölmüştür. Lāvta ve ud yapıcılığı ile ün kazanmıştır. Özellikle devrin ileri gelen ailelerine yapmış olduğu sazlardaki olağanüstü sedef işçiliği, sazlarına ayrı bir değer katmıştır.

**Kapıdağlı İlya (Kanakis):** 1870 yılında Kapıdağ'ında doğmuş ve 1930 yılında İstanbul'da ölmüştür. İlya da devrinin önemli lāvta ve ud yapımcılarından olmuştur.

**Vasil:** Rum asıllı saz yapımcısını, Kemençeci Vasil ile karıştırmamak gerekir. 1875 yılında İstanbul'da doğmuş ve 1915 yılında aynı şehirde ölmüştür. Saz yapmasını Baron'dan öğrenmiş, hocası gibi kemençe, lāvta, ud, tanbur îmal etmiştir.

**Murat Usta (Sümbül):** Kadıköy'ünde meşhur Murat Usta, Üsküdar'da 1884 yılında doğmuş ve 1960 yılında yine İstanbul'da ölmüştür. Üsküdarlı Mustafa ustadır. Ud yapmakla mesleğe başlayan Mustafa pek çok farklı sazlar da yapmıştır. Bunlardan tanbur, lāvta, keman, kemençe, viyola, çello, ve hatta mandolin gibi sazları sayabiliriz. Ayrıca Hüseyin Sadettin Arel'in tasarladığı Kemençe Beşlemesi'ni de Murat Usta yapmıştır.

**Üsküdarlı Mustafa Usta:** 1885 yılında İzmir'de doğmuş ve 1935 yılında İstanbul'da ölmüştür. Manol'un çırağı olmuş ve ustası gibi o da ud ve lāvta yapmıştır. Manol'un yanından ayrıldıktan sonra Beyazıt Mercan Uzunçarşibaşı'nda açtığı dükkânda bir çok saz îmal etmiştir.

**Bekir Sami Gül:** 1928 yılında Bilecik Bözüyük'de doğmuş ve 2000'li yılların başında Ankara'da ölmüştür. Ud, tanbur ve lāvta yapımcısıdır. Bursa Bölge

Ziraat Okulu'ndan sonra Tarım Makinaları Yüksek Okulu'nu bitirdi (1950). İki yıl süren askerliğini (1952 – 1954) tamamlayınca Mardin'de Teknik Ziraat Müdürlüğü'nde çalışmaya başladı. 1957 yılında buradan ayrılıp, yeni kurulan Diyarbakır Ziraî Mücadele Deposu'nun müdürlüğüne atandı. 1958'de Ankara Ziraat İşleri Genel Müdürlüğü'nde görev aldı; 1979 yılında Bakanlık Müşaviri kadrosundan emekliye ayrıldı.

1959 ve 1960 yıllarında Vedia Tuççeğiç'den, evinde usûl, makam ve nota dersleri aldı. 1965 yılında Cinuçen Tanrıkorur'un yönettiği Ziraat Fakültesi Korosu'na katıldı. 1973 yılında Cafer Açın ile tanıştı; eski kırık bir udu onunla tamir etti. Tarık Kip'in tavsiyesi üzerine bir ud kalıbı yaptı, ilk udunu Eylül 1975 yılında tamamladı. Buna ve daha sonraki dokuz uduna etiket koymadı, numara vermedi. Sonradan tanbur ve lāvta yapmayada başladı. Kariyeri boyunca 60 kadar ud, 50 kadar tanbur ve 40 kadar da lāvta îmal etti.

Küçük lāvta'nın sesini sevdiğinden, teknesi 40\*26 cm ebâdında olan lāvta'lar yaptı. Ayrıca tanburun sapına sağlamlık kazandırması amacıyla 23\*12,5 ebâdında büyük sap takozları kullandı.

**Reşat Uca:** 1933 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1970 yılında kemençe yapımını merak ederek Halidun Menemencioğlu, Onnik Garipyan, Haluk Güneylî ve Turhan Demireli'den aldığı bilgilerle yapım işine başlamıştır. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'ndan kemençe sanatçısı olarak 1998 yılında emekli olmuştur. Kemençe, tanbur, lāvta ve ud yapmaktadır.

**Teoman Kaya:** 1934 yılında İstanbul Üsküdar'da doğmuştur. Beş yaşlarında müziğe başladı ve 12 yaşlarında Murat Sümbül ustadan lütüyelik mesleğini öğrenmeye başladı. Ayrıca; Ankara'da bir süre Serezli Galip Dede'den, İstanbul'da da ud yapımcısı Kirkor Kâhya'nın oğlu Leon

Usta'dan istifade etmiştir. 50 yılı aşkın lütüyeliliğinde çoğunluğu ud olmak üzere keman, kemençe, tanbur, lāvta, mandolin ve benzeri bir çok saz yapmıştır.

**Sacit Gürel:** 1939 yılında Ankara'da doğmuştur. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi'ni bitirdi. Yıllarca ziraat mühendisi olarak çalıştı. 18 yaşında bağlama çalmaya başlamış ve 15 yıl kadar bu sazı çaldıktan sonra tanbur çalmaya başlamıştır. Lise öğrenimi yıllarında bağlama yapımcısı Mehmet Ali Gürpınar'a çıraklık yapmasıyla lütüyelik temellerini o yıllarda atmıştır. 1981 yılında Turhan Demireli için, ondan öğrendiklerini uygulayarak ud ve tanbur teknesi yapmaya başladı. 1986 yılından sonra tamamen kendi îmalatı olan ud, tanbur ve 10 kadar lāvta yaptı. Lütüyelik konusunda Sami Gül'den de faydalandı. Ayrıca Cafer Açın'ın çizimlerinden de yararlanmıştı.

**Turhan Demireli:** 1948 yılında Sivas'ta doğmuştur. İTÜ Türk Müsiki Devlet Konservatuari'nin Temel Bilimler Bölümü'nden 1976 yılında mezun oldu. 1970 yılında çalgı yapım işine merak salarak kendi kendine öğrenmiştir. Bu güne kadar birçok saz îmal etmiştir. Ayrıca îmal ettiği 40-50 civarında lāvta'sı vardır. Ud, tanbur ve lāvta çalmaktadır.

Günümüzde, Arslan Çekiç, Barış Yektâ Karateke- li, Mustafa Gencer ve Elif Kızılhan, yaptıkları lāvta- larla ön plana çıkmış lütüyelerimizdendir.

## İCRÂCILARI

**Andon (Lāvtaçı ve Udî Batrik Kiryazis [mumcu]):** Doğum tarihi ve bilinmemekle birlikte 1915 yılında İstanbul'da ölmüştür. Rum asıllı piyasa sâzendesi idi. Köçekçe ve benzeri türdeki takımların icrâsında gösterdiği başarı ile tanınmıştır. Lāvtaçı Civan'ın kardeşi ve Hristo'nun ağabeyidir. Bu üç kardeşin Erifili adında bir de kız kardeşleri vardır. Ünlü kemençeci Vasilaki'nin hocasıdır. Elimizde birçok eseri mevcuttur. En meşhurları Hüseyinî Peşrev ve Sazsemâsîdir.

**Civan (Lāvtaçı Zivanis):** Doğum tarihi bilinmemekle birlikte 1910 yılında İstanbul'da ölmüştür. Rum asıllı Lāvtaçı ve şarkı bestekârı idi. Lāvtaçı Andon ve Hristo'nun ağabeyidir. Zamanın köçekçe takımlarının ünlü sâzendesi idi. Gözleri zayıf olduğu için "kör ve âmâ denmiştir." Birçok güzel şarkıda onun imzasını görürüz. Bu gün elimizde 21 tane şarkısı bulunmaktadır. En meşhur olanı Nihâvend makamındaki "Yıldızların Altında" isimli şarkısıdır.



İran Cömlek Deseni

**Hristo Ağa (Lâvtacı ve hanenede Hristâki Kiryazis [mumcu]):** Doğum tarihi bilinmemekle birlikte 15.08.1914 yılında İstanbul'da ölmüştür. Rum asıllı Lâvtacı ve şarkı bestekândır. Lâvtacı Civan ve Andon'un en küçüğüdür. Son yıllarında ailevi ve psikolojik sorunlar yaşaması neticesinde Osmanbey semtindeki bahçeli büyük evinin penceresinden atlayarak intihar etmiştir. Birçok makamdan bestelediği çok güzel şarkıları vardır. Bugün elimizde 35 civarına bestesi bulunmaktadır. En meşhurlarından Kürdilihicâzkâr Aksak Şarkısı "Gidelim göksuya bir âlemi âb eyleyelim." bu bestekâra aittir.

**Lütfi Bey (Lâvtacı ve muzıkalı):** Doğum tarihi ve yeri bilinmemekle birlikte 1920 yılında İstanbul'da öldüğü sanılmaktadır. Şarkı ve ilâhi türünde besteleri vardır. Muzıkay-ı Hümâyün'da Lâvtacı idi. Bestelemiş olduğu eserler arasında en meşhurları, Süznâk Aksak Şarkısı "Boş değildir sevdiğim nâz ettiğin" ve Hicâzkâr Curucuna Şarkısı " Sana n'oldu gönül, şâd olmuyorsun?" olmuştur.

**Ovrik Efendi (Lâvtacı Hovrik ya da Ovrestes Kazasyan):** Ermeni asıllı olan Lâvtacı Ovrik Efendi 1872 yılında İstanbul'un Kumkapı semtinde doğmuş ve mide ülserinden 1936 yılında yine İstanbul'da ölmüştür. Lâvtacı Sarr Onnik'ten Lâvta çalmasını ve Türk Müsîkîsi kaidelerini öğrendi. Kısa sürede piyasada aranan bir Lâvtacı oldu. Elimizde ona ait bir kaç eser bulunmaktadır. Bunların başlıcaları; Hicâz Curcuna Şarkı "Açsam derdimi ey mâh, nâfile", Hicâzkâr Curcuna Şarkı "Mestim bu gece, sen de bana mest olarak gel" ve Kürdilihicâzkâr Aşşak Şarkı " Bir bahr-i gâmâ daldı gece fikr-ü hayalim" dir.

**Galib Bey( Lâvtacı ve Binbaşı):** Doğum tarihi bilinmemekle birlikte 1925 yılında öldüğü sanılmaktadır. Jandarma subayı olup hânende olarak tanındı. Lâvtacı kimden öğrendiği bilinmemektedir. Elimizde Galib Bey'e ait bir Sabâ Şarkı mevcuttur. " Ümîdîn bağına karlar döküldü."

**Sultan Abdülaziz Han ( 32. Osmanlı Padişahı):** 8.2.1830 ve 4.6.1876 yılları arasında yaşamıştır. 32. Osmanlı Padişahı ve 96. İslâm halifesidir. Ressam ve müzisyendi. Biraz batı müsîkîsi iyi derecede de Türk Müsîkîsi öğrenmişti. Piano, Lâvta çalar; çok iyi Ney üflerdi. Ney hocası Neyzen Yusuf Paşadır. Bestekârlıkla da uğraşmıştır. Bu gün elimizde çok güzel eserleri mevcuttur. Hicâz Hümâyün Sirto'su eserlerinin en güzellerindedir.



**Mes'ud Cemil (Mes'ud Ekrem Cemil):** 10.11.1902 yılında İstanbul'un Cağaloğlu semtinde doğdu, 31.10.1963 yılında saat 18:50'de kan kanserinden Haseki Hastanesinde öldü. Ünlü Türk Müsîkîsi virtüözü Tanbûri Cemil Bey'in oğludur. 10 yaşında babasından Klâsik Kemençe ve solfej öğrenerek müzik yaşantısına başladı. 13 yaşına geldiğinde keman öğrenmeye, 14 yaşında babasının vefatı akabinde, babasının en seçkin öğrencisi olan Kadı Fuad Efendi'den Tanbur öğrenmeye başladı. Tanbur derslerine daha sonraları yine babasının öğrencisi olan Refik Fersan ile devam etti. Bu süreç dâhilinde birçok değerli hocadan istifâde etti ve yoğun bir müsikî çalışması içerisine atıldı. Daha sonraları Şerif Muhiddin Targan'dan viyolonsel öğrendi. Hüseyin Sadeddin Arel'in tavsiye ve teşvikleri ile hukuk fakültesini bırakarak, Berlin'de Stern Konservatuarı ve Müsikî Akademisinde okudu. 1924 yılında annesinin rahatsızlığı üzerine, İstanbul'a döndü ve hemen Darüelhân'da Tanbur, solfej ve nazariyat dersleri vermeye başladı. 1926 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nda icrâcılıktan idâreciliğe hatta spikerliğe uzanan birçok hizmette bulundu. 1938 yılında Ankara tayin oldu ve Ankara'daki radyo görevlerine ilâveten bir de burada Klâsik Koro kurmuştur. Hayatı boyunca birçok koro, topluluk kurmuş, birçok sanatçı yetiştirmiştir. Tanbur, Yaylı Tanbur, Klâsik Kemençe, Lâvta, Ud, keman, viola ve bağlama gibi sazları ustalıklı derecesinde icrâ etmiş büyük bir müsikî üstadıdır.

**Refik Şemseddin Fersan:** 1893 yılında İstanbul'un Şehzâdebaşı semtinde doğdu. Babasının müsikîşinas ve bestekâr oluşu Refik Fersan'ın küçük yaşlarda müsikîye ilgi duymasına sebep oldu. İlk



ud çalarak başladığı müzik serüvenine, 12 yaşında Tanbûri Cemil Bey'den aldığı tanbur dersleri ile devam etti ve eğitim süreci Tanbûri Cemil Bey gibi, Leon Hancıyan gibi devrin önemli hocalarından faydalanarak sonuçlandı. Refik Fersan müzik adına birçok farklı alanda çalışmalar ve başarılar gösterdi. Hocası Tanbûri Cemil Bey gibi içinde lâvtanın da olduğu pek çok sazı ustalıkla icra etti. Yirminci yüzyılın en önemli müzik adamlarından olan Refik Fersan'ın bestecilik yönü de oldukça üstün seviyelerdedir. Birçok türde vermiş olduğu eserlerinin sayısı kendisinin ifadesiyle 400 adettir. Kendisi gibi sanatçı olan eşi Fahire Fersan ile müzik dolu bir hayat geçiren Refik Fersan, uzun süre devam eden akciğer hastalığı sebebiyle, 13 haziran 1965 Pazar günü vefat etti.



**Tanbûri Cemil Bey:** Türk Müsiki'sinin başta tanbur ve kemençe olmak üzere pek çok sazının gelmiş geçmiş en büyük icracısı olan

Tanbûri Cemil Bey, 9.5.1871 yılında, İstanbul'un Molla Gûrânî semtinde doğmuştur. Babası iyi eğitilmiş ve dönemin önemli memuriyetlerinde bulunmuş Mehmed Tevfik Bey, annesi ise saraya çeşitli hizmetleri geçmiş bir çerkes kızı olan Zihn-i Yâr hanımdır ( Zihn-i Yâr hanım lâvta çalmaktadır). Üç yaşında babasını kaybetmesiyle, hayatı ve eğitimine amcasının yanında devam etti. Bu ölümle başlayan süreç, Cemil Bey için çevre değişiklikleri ve ard arda gelen ölümlerle dolu çileli bir dönem olmuştur. Mülkiye Mektebi'nde okudu ve Fransızca öğrendi. 1901 yılına geldiğinde, Şerife Sâide hanım ile evlendi. Bu evlilikten, büyük müzisyen Mes'ud Cemil dünyaya gelmiştir. Bir süre geçimini, İkinci Abdülhamid'in kendisini atadığı başkâtiplik mesleğini yaparak sağlamış olsa da, kısa süre sonra verdiği istifası ile tamamen müzik dolu bir yaşama adım attı. Hayatının son günlerine kadar geçimini, doldurduğu plâklardan aldığı ücretler ve geniş aristokrat çevresinin ihsânları ile sağladı. Müsiki ile geçen yılların ardından, Tanbûri Cemil Bey verem hastalığına yakalandı. Bu haber çevresinde büyük üzüntülere sebep oldu ve tedavisi için bu geniş çevre hemen harekete geçti. Hatta tedavisinin İsviçre'de yapılması, kendisine teklif edilmişse de, o çok sevdiği İstanbul'dan ayrılamamak için bu teklifi reddetmiştir. Sonunda 1916 yılında verem hastalığından vefat



Tanbûri Cemil Bey

etti. Aksaray'daki evinden alınarak, Fatih Camii'nde öğlen namazının ardından Merkezefendi mezarlığında toprağa verildi. Mezarı bugün kayıptır.

Çok küçük yaşlarında kendi icadı olan sazlarla oynuyor olması, adeta dahililiğinin sinyalleriydi. Ortaokul sıralarındayken, ağabeyi Tanbûri Ahmed Bey'den nazariyat, Kemâni Aleksan Ağa'dan hamparsum ve batı notasını öğrendi. 10 yaşına geldiğinde, keman ve kanun çalmaya başlayan Cemil Bey, kısa süre sonra tanbur ve kemençe sazlarına yöneldi. 12 yaşlarında dikkat çekmesi ve dahi çocuk olarak anılması, kısa zamandaki ilerlemelerinin göstergesiydi. Tanbûri Ali Efendi ile tanışması ve onun bulunduğu meclislere iştirâki, klâsik ekolün yapısını anlamasında çok etkili oldu. Özellikle ders aldığı bir hocası olmamasına rağmen, 18 yaşına geldiğinde, olağanüstü bir tanbûri olmuştur. Tanbura getirdiği teknik üstünlükler ve taşıdığı cevher, eski tarz tanbûriler tarafından eleştirilmesine sebep oldu. Fakat kısa süre sonra kemençe, viyolonsel ve lâvta sazlarındaki virtüözitesi ile kendine bu çevrede sarsılmaz bir yer edindi.

Özellikle taksim formundaki üstünlüğü ve besteciliği ( özellikle saz müsikiğinde) çok üst bir seviyededir. Virtüözu olduğu tanbur, kemençe viyolonsel ve lâvta sazlarının yanı sıra; ud, çöğür, zurna gibi bir çok sazı da ustalıkla icra etmiştir. Ayrıca tanburu'da yayla ilk kendisi icra etmiştir.

Batı müzik dünyasına ait bazı eserleri tercüme edişi, Rehber-i Müsiki isimli bir kitap yazması, tamamlayamamış da olsa bir kemençe metodu ve müsiki lugatı yazma çabaları, hatta dönemin gazetelerinde yayınlanan müsiki yazıları, Tanbûri Cemil Bey'in müsikinin her alanıyla ilgilenmiş tam bir deha olduğunu ortaya koymaktadır.

**İhsan Özgen:** 1942 yılında Urfa'da doğdu. Müziğe küçük yaşlarında Türk Müziği ile başlamışsa da üniversite yıllarında Klâsik Batı Müziği'ne yönelmiştir. Bu süre dâhilinde, keman ve piyano çalmıştır. Daha

sonraları bir süre Ankara ve İstanbul radyo ve televizyonlarında görev yaptıktan sonra çalışmalarını, sanatsal birikim ve görüşleri doğrultusunda, Türk Müziği ve genel anlamda müzikte, yeniliklere dönük arayışlar ve buluşlara yöneltmiştir.

Tanbur, kemençe ve lāvta sazlarının yaşayan önemli icrâcılarında olan İhsan Özgen'in bir başka özelliğide lütiyer oluşudur. Kemençe yapmayı, 1970'li yıllarda Enver Sarp'tan öğrenmiş ve daha sonraki yıllarda H. Menemencioglu gibi isimlerden de yararlanmış. 25 yılı aşkın süre kemençe başta olmak üzere, birçok saz yapmıştır.

Hâlen, İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Müzik Konservatuarı'nda öğretim üyesidir. Kemençe, tanbur ve lāvta çalış teknikleri ve tarihleri konulu dersler vermekte olup, müzik çalışmalarına devam etmektedir.

**Mutlu Torun:** 1942 yılında Ankara'nın Beypazarı ilçesinde dünyaya geldi. İstanbul Erkek Lisesini bitirdikten sonra, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu.

Müziğe mandolin, ud, klâsik gitar çalarak başladı. İleri Türk Müzik Konservatuarı Derneği ve Müzik Kültür Derneklerine, öğrencilikten hocalığa uzanan bir doğrultuda devam etti. Andrea Paleologos, Pepe Rodriguez, Rafael Nogales, Nino Ricardo, Cenan Akın, İstemihan Taviloğlu, Cemal Reşit Rey gibi hocalardan istifâde etti.

Açıldığı tarihten, emekli olduğu 2003 yılına kadar, İTÜ Türk Müzik Devlet Konservatuarında, pekçok dalda hocalık ve bölüm başkanlığı görevlerinde bulundu.

Müzik hayatı boyunca, icrâ ettiği sazlara lāvta'yı da eklemiş ve Tanbûri Cemil Bey'in lāvta icrâ üslubunun günümüzdeki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Müziğe, bestecilikten - hocalığa, icâcılıktan – müzikologluğa, geniş bir yelpazede hizmet eden Mutlu Torun, çalışmalarına hâlen Haliç Üniversitesi'nde devam etmektedir.

**Bilge Özgen:** 1935 yılında Viranşehir'de doğdu. İlk tahsilini Adana'da, Lise tahsilini ise Kiliş'te tamamladı. 1959 yılında Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nu bitirdi. İlk müzik bilgilerini amatör bir müzisyen olan babası, Sabri Özgen'den aldı. Ankara'daki öğrencilik yıllarında Vedia Tunççekiç ve Erol Sayan'dan büyük ölçüde istifade etti.

Pek çok tanınmış bestenin sahibi olan Bilge Özgen, Lāvta sazının da günümüzdeki önemli icrâcılarındandır.

**Fırat Kızıltuğ:** 1935 yılında Bayrut'ta doğdu. İlkokulu 4. sınıfa kadar Bayrut'ta, 5. sınıfı Tercan'da okudu. Ortaokulu Turhal'da, Öğretmen Okulu'nu da Trabzon'da bitirdi. Erciş ve Ergani'de öğretmenlik yaptı. Feyha Talay'dan Viyolonsel, İleri Türk Müzik Konservatuarı'nda, Türk Müzik teorisi öğrendi. 1965 yılında Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki icrâ heyetine önce misafir, sonra asil saz sanatçısı olarak kabul edildi. 1976 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'na tayin edildi. Bu süre zarfı içerisinde yaz aylarında Almanya'da Gerhard Braun ile Blokflüt çalışmıştır. Ayrıca edebiyatla da ilgisi vardır. Müzikle ilgili olanların yanı sıra farklı konularda da birçok kitabı neşredilmiştir. Fırat Kızıltuğ, Viyolonsel, Ud, Lāvta, Flüt gibi birçok sazı icrâ etmektedir.

**Kenan Şavklı:** 4 Mart 1934'te Mersin'de doğdu. İlkokul ve ortaokul öğreniminden sonra tamamen müziğe yöneldi. 1954 yılında ilk bestesi olan Uşşak makamından "Yok mudur insâfın cânâ söyle ne dersin" şarkısıyla beste çalışmalarına başladı. 1958 yılında İstanbul Radyosu'na Türk Halk Müziği saz sanatçısı olarak girdi. Bağlama ve curanın dışında tanbur, ud ve lāvta çalan sanatçı, lāvta'yı Mesud Cemil'den öğrendi. Radyo'ya girdiği 1958 yılında evlendi. Nurdan adlı 1960 doğum tarihli bir evlât sahibidir. TRT repertuarına kabul edilmiş bir hayli eseri bulunmaktadır. Şavklı, müzik hayatının haricinde sinema ile de ilgilenmiş ve Balıkçının Kızı ile Boş Beşik isimli sinema filmlerinde rol almıştır.

Kaynaklarda bu sazı icrâ etmiş; Lāvtaçı Lambo, Sarı Onnik, Lāvtaçı Pepel ve Lāvtaçı Hacı Tahsin gibi isimlere de rastlanmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Ahmet Şahin AK, **Türk Müzik Tarihi**, Akçağ Yayınları 151, Ankara.
- Onur AKDOĞU, **Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1996.
- Sadun AKSÜT, **Türk Müzik'nin 100 Bestekârı**, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Mes'ud CEMİL, **Tanbûri Cemil Bey'in Hayatı**, (Neşre Hazırlayan, Uğur Derman), Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2002.
- Çetin KÖRÜKCÜ, **Türk Sanat Müziği**, Khalkedon Yayınları, İstanbul, 1998.
- Dr. M Nazmi ÖZALP, **Türk Müzik Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Yılmaz ÖZTUNA, **Türk Müzik Ansiklopedik Sözlüğü**, Orient Yayınları, İstanbul, 2006.
- Mutlu TORUN, **Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe**, Çağlar Yayınları, İstanbul, 1996.

#### Dipnotlar

- Kabasaz Takımı: Detaylı bilgi için Türler ve Biçimler kısmına bakınız.
- Bağla mızrap: Deniz kaplumbağasının karnı altı kemiğinden yapılır. Organik bir madde olduğu için elektrikleme yapmaması en önemli özelliğidir.



# Satır Aralarından...

Hazırlayan: Tolgahan ÜSKÜDARLI\*

## TÜRK MÛSİKÎSİ TÜR VE BİÇİMLERİNE DÂİR...

Müthiş bir zenginliğe sahip olan mûsikîmizde birçok farklı tür bulunmaktadır. Genel mânâda Saz Mûsikîsi ve Sözlü Mûsikî olmak üzere iki ana başlıkta toplanan Türk Mûsikîsi, farklı alt dallarıyla çok geniş bir alana sahiptir. Bu sayımızda bu formlardan bir kaçını sizler için seçtik...

### PEŞREV

#### Hicâzkâr Peşrev

Usûlü: Muhammes Beste: Tanbûri Cemil Bey

Birinci Hane

İkinci Hane

SON

Farsça'da *PİŞREV* denilen ve önde giden anlamına gelen bu tür, dilimize *PEŞREV* diye girmiştir. Hâne ve teslim bölmeli çalgısal bir türdür. Peşrevlerin en önemli özellikleri büyük usûllerle (15 zamanlıdan büyük usûllere denir) besteleniyor olmalarıdır. Bu özellik, peşrevlerin türsel bir özelliğidir. Bir başka türsel özelliği ise, hânelerden sonra dönülen ve bitişte icra edilen teslimin (mülâzime), mutlaka ilgili makamda olması ve bitiş hissi uyandıracak şekilde bestelenmesidir. Genel olarak dört hâne bir teslim olarak bestelenir. Fakat istisnâî durumlar da vardır. Meselâ, 88 zamanlı Darb-ı Fetih usûlünde yapılan peşrevlerin beş hâne, bir teslim olmaları gelenekselleşmiştir. Genel olarak birinci hâne ilgili

makamda bestelenirken, diğer hânelerde çeşitli makamlara geçkiler yapılır.

Peşrevler kısalık, uzunluk, dinamiklik v.b. özelliklerinden dolayı ayrı bir tür oluşturmaksızın çeşitli isimlerle de anılırlar. Bunları şöyle açıklayabiliriz;

\* Fihrist Peşrev: Peşrevlerin art arda makam geçkileri içerenine denmiştir.

\* Cankurtaran Peşrev: Eskiden seslendirilmesi kolay ve basit peşrevlere denmiştir.

\* Külliyyât ya da Külli Külliyyât: Bütün makamları ya da birçok makamı içerisinde bulunduran makamlara çok eskiden verilen bir isimdir.

Fakat bu maddeleri oluşturan etkenler, tekrar belirtelim ki ayrı bir tür oluşturmazlar.

Beş hâneli peşrevlerde eskiden, son hâneye *Zeylhâne*, birinci hâneye ise *Serhâne* denilmiştir.

Peşrevlerin, bir başka kısa şekline de *Medhâl'dir*. 20.yy. 'da kullanılmaya başlanmıştır. Kısa olma özelliği, küçük usûllerle besteleniyor olmasındandır.

### SAZ SEMÂİSİ

#### Hicâz Hümâyun Sazsemâisi

Usûlü: Aksak Semâi Beste: Veli Dede

Birinci Hane

İkinci Hane

SON

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane

SON

\* Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi.

Peşrev gibi Saz Semâîsi de Saz Mûsikîsi'nin en önemli türlerindedir. Yapısal olarak peşreve benzer nitelikler (hâne, teslim düzeni ve hâneler arasındaki makam farklılıkları) taşımaya karşın 10/8'lik Aksak Semâî usûlünde besteleniyor olması ve dördüncü hânesinde, usûlü daha da küçülterek bünyesine kattığı dinamiklik, Saz Semâîsi türünün en önemli özelliklerindedir. Ferdî icrâlarının yanı sıra, fasıl bütünlüğünün sonunda da icrâsı gelenekselleşmiş bir kullanımıdır.

## SIRTO

### Hicâz Sırto

Usûlü:Sofyan

Beste: Sultan Abdülaziz

Yunan kökenli, bir Saz Mûsikîsi türüdür. 19.yy.'dan beri Türk Mûsikîsi'nde kullanılmaktadır. (Yunanca: Syrto) Sırto adı, Yunanca sirtaki adlı danstan dilimize geçmiştir. Türün en önemli özelliği, 2/4 ya da 4/4'lük usûl kalıplarıyla besteleniyor olmasıdır. İcrâları sırasında özellikle lâvta başta olmak üzere mızraplı sazlar, uzun süreli hemen her seste vurgulu arpejler yapar ki bu duruma, *lâvta mızrapı* adı verilmiştir. Ayrıca 4/4'lük ölçüler kullanılarak bestelenmiş sirtolarda herhangi bir hâne, teslim olgusu aranmamasına karşın, bazı bestecilerin sirtolarında, (Zâtî Arca ve Refik Fersan gibi) 6/8'lik ve 7/8'lik bölümler vardır. Fakat bu durum, türe bir değişiklik katmamakla beraber sadece bir çeşitlilik ortaya çıkarmaktadır. Genel kanı bu türde eserlerin moderato hızda icra edilmesi doğrudur.

## LONGA

Romanya kökenli, bir Saz Mûsikîsi türüdür. 19.yy.'dan beri Türk Mûsikîsi'nde kullanılmaktadır. Bu türün en önemli özelliği, 2/4'lük usûl ile bestelenmesidir. İcrâsı allegro hızda olup hâne teslim olgusuna rastlayabiliriz. Bu bilinçle bestelenmiş longalarda, hâne aralarına ritimli taksimler konulması geleneksel bir hal almıştır.

## MANDRA

7/8'lik Devr-i turan usûlünün mertebesi olan 7/16'lık ölçüyle bestelenmiş ritmik bir saz mûsikîsi türüdür. Bu türde, ritmik yapının canlılığını vurgulamak için eserler 7/8'lik usûlün mertebesiyle yazılmıştır.

### Hicâz Mandra

Usûlü:Devr-i Turan

Beste: Lâvtaçı Andon

## ARANAĞME

Saz mûsikîsinde kullanılan bir türdür. Özellikle fasıl şarkılarının aralarında, şarkıları birbirlerine bağlayıcı mahiyette kullanılmıştır. Yapısal özelliğinde, geçilecek şarkının usûl ve makam özelliklerini taşımaya durumu vardır. Ayrıca bazı fasıllarda, aynı usûldeki eserlerin geçişlerinde aynı aranağme görülür ki buna *Beylik Aranağme* denilmektedir.

## TAKSİM

Herhangi bir saz tarafından, belirli bir ya da birkaç makamda, o makam ya da makamların bütün özelliklerini gösterecek şekilde irticâlen (doğaçlama yolu ile) yapılan bir saz mûsikîsi türüdür. Yapısal özelliği doğaçlama olması ve usûlsüz oluşudur. Taksim türü, icrâ yerlerine göre çeşitlilik göstermiştir;

\*Gösteri Taksimi: Bir esere başlamadan önce kulakları o esere alıştırmak için yapılan türdür.

\*Ara Taksimi: Bir faslın ortasında, yapılan taksimdir. Amacı, aralıksız çalıp söyleyen sazende ve hâneneleri dinlendirmek ve faslı tek düzelikten kurtarmaktır. Taksim, faslı oluşturan makamdan başlar, birkaç makam geçkisinden sonra yine faslın makamıyla son bulur.

\*Geçiş Taksimi: Bir makamdan başlayıp başka bir makamda son bulan taksim türüdür. Değişik makamda eserler arasında yapılmaktadır.

Bunlardan başka, birçok makamın gösterildiği *Fihrist Taksim*, longaların Hâne aralarında icrâ edilen, *Ritim Eşlikli Taksim*, çeşitliliğin devamı niteliğindedir.

### KÖÇEKÇE VE TAVŞANCA TAKIMLARI

19.yy sonuna kadar saray, konak ve halk eğlence gecelerinde kadın kılığına girmiş erkek oyuncuların ya da çengilerin oynamaları için düzenlenmiş, sözlü ya da sözsüz mûsikî eserlerinden meydana gelmiş bir türdür. Genellikle halk mûsikîsi üslûbuna yakın, bir çok makam, usûl geçkileri, taksimler ve aranağmelerin birbirlerine bağlı olduğu uzun fasıllardır. Raks için yapılmış bu eserlerle oynayan erkek çengilere *köçek* denirdi.

Eski Türk toplum hayatında, kadın topluluklarına erkek girmesi yasak olduğu için, eğlencelerde çengiler ve tavşan kızlar bulunurdu. Tavşan kızların ve oğlanların oynaması için geliştirilen oyun türüne *tavşanca* denmiştir.

Tavşanca: Ekrem Karadeniz'den söylenti mahiyetinde intikalle; Köçekçelerin çalgısal bölümlerine de tavşanca denilmiştir. Bu bölümler seslendirilirken oyuncular tavşan gibi sekerek oynarlarmış.

Kabasaz Takımları: İki lâvta bir klâsik kemençeden oluşan üçlü gruba verilen isim. Köçekçe ve Tavşanca icrâlarında kullanılan bir grup.

### Zeybek

#### Zirgüleli Suzinâk Zeybek

Usûlü: Ağır Aksak

Beste: Anonim

Hem sözlü hem de saz mûsikisinde kullanılan bir türdür. Evfer ve raks aksağı dışında kalan herhangi bir 9 zamanlı usûlün en az iki vuruşunda vurgu olacak şekilde kullanılır.

ması, türü belirleyen en önemli özelliktir. Ayrıca zeybekler, tür olarak da ağır icrâ edilen eserlerdir. İcrâlarındaki mızrap tekniği de bu tür için önem arz eder.

### İLÂHİ

Dinî ve tasavvufî duyguları dile getiren, genellikle hece vezni ile yazılmış koşma tarzındaki şiirlerden bestelenmiş, sözlü mûsikînin dinî koluna ait bir türdür. Dinî mûsikîde çok kullanılmış bir türdür. Büyük ya da küçük usûllerle bestelenirler. Fakat diğer beste türlerine göre daha gösterişsiz ve sade melodik yapılarıyla akılda kalmaları kolaydır.

### ŞARKI

Sözlü mûsikîde kullanılan önemli bir türdür. İlk başlarda Divân Edebiyatı'nda bir şiir tarzı olarak ortaya çıkan Şarkı, 17.yy'dan itibaren hızla yayılmıştır. Bu gelişen yeni tür bestecilerin de ilgisini çekmiş ve bu şiirler bestelenmeye başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda gelişimini sürdürmüş ve bu süre zarfında, şarkı formunda birçok eser verilmiştir. İstisnâî durumlar hariç 10 zamanlı usûller kullanılarak bestelenir. Melodik yapısı büyük formlu eserlere nazaran daha kısa cümlelerden oluşmaktadır. Zemin, nakarat ve meyan denilen kısımlardan oluşur.

### TÜRKÜ

Kelime anlamı olarak Türkü; Türk'e ait olan demektir. Bazı yörelerde Hava'da denildiği görülmektedir. Daha çok hece vezni ile yazılmış, Halk Edebiyatı şiirlerinin ezgilendirilmesiyle ortaya çıkmış sözel bir türdür. Genel olarak kolay anlaşılabilir kısa müzik cümlelerinden oluşmaktadır. 10 zamanlı usûllerin kullanılması, yapısal bir özelliktir.

### Hicâz-kâr Saz Eseri

Usûlü: Nim Sofyan

Beste: Nuri Halil Poyraz

Birinci Hane

# Neşet Ertaş

1938 - 25 Eylül 2012

Veda\*

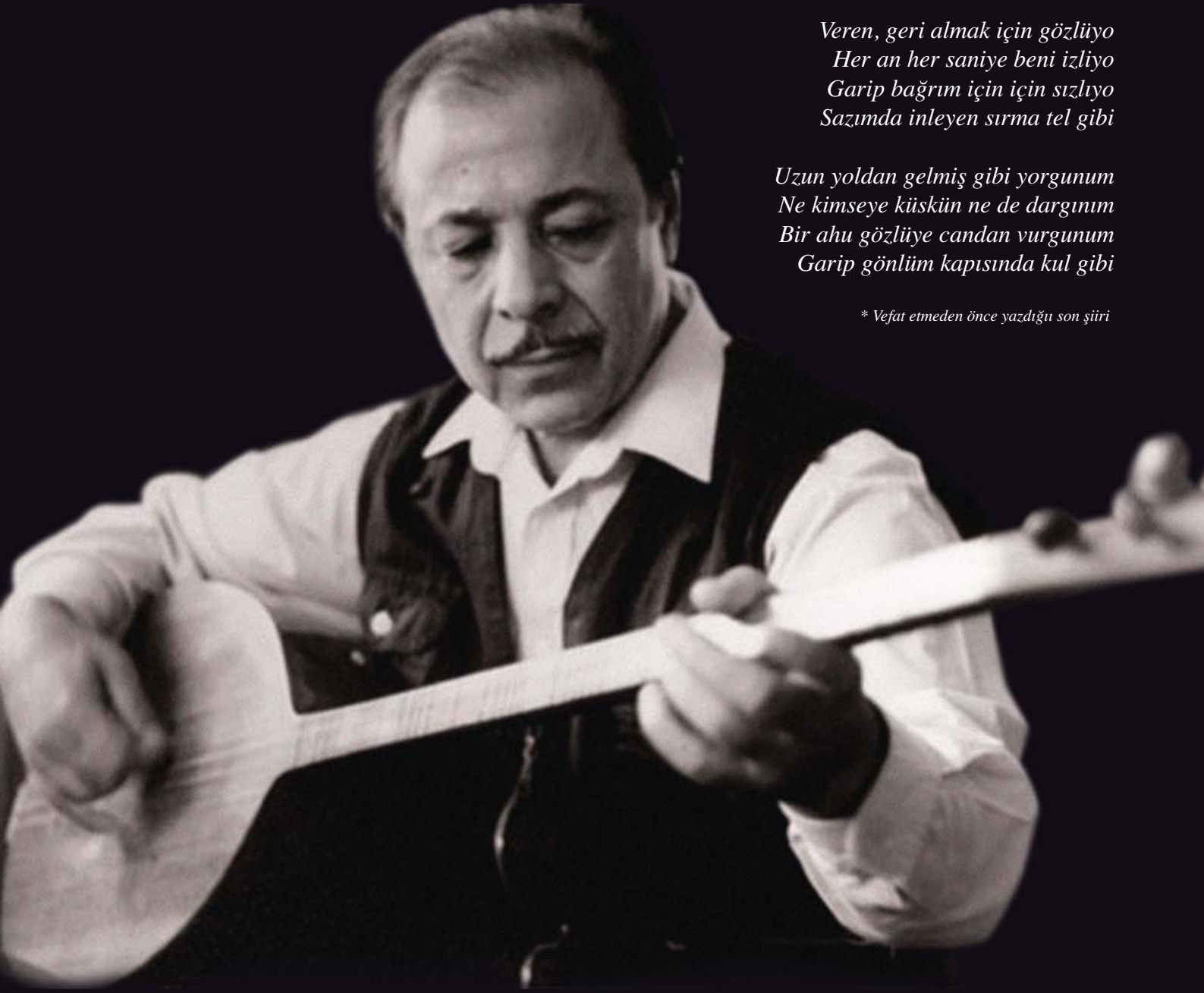
*Tükendi ömrümün çoğu gidiyor  
Cahil ömrüm geldi geçti yel gibi  
Sevdiğim uzaktan seyir ediyor  
Beni görüp bakınıyor el gibi*

*Geçti günler, yıllar, ömürse doldu  
Giden gitti bilmem geri ne kaldı  
Ömrümün baharı sarardı soldu  
Yandı kaldı garip bağrım çöl gibi*

*Veren, geri almak için gözlüyo  
Her an her saniye beni izliyo  
Garip bağrım için için sızlıyo  
Sazımda inleyen sırma tel gibi*

*Uzun yoldan gelmiş gibi yorgunum  
Ne kimseye küskün ne de dargınım  
Bir ahı gözlüye candan vurgunum  
Garip gönliüm kapısında kul gibi*

\* Vefat etmeden önce yazdığı son şiiri



# III. SELİM

» Eray CİNPIR \*



“Şâirdi, hattattı, bestekâr ve icrâkârdı. Eğer bir devlet mesuliyetinin yükü altında bulunmamış olsaydı, belki de duyguları kâinatından sağnak sağnak dökülen vecidli ve hummalı rahmet dalgaları, daha nice süzidilâralar, pesendîdeler, mâhurlar, şehnâzlar, şevkefzâlar olarak besteleri, âyinleri, peşrevleri, şarkılarıyla mûsikî dünyamızı bir kuşak gibi baştan ayağa sarıp dolayacaktı.”<sup>1</sup>

O smanlı İmparatorluğu'nun 28. padişahı olan III. Selim, III. Mustafa ile Mîhrîşah Sultan'ın ilk oğulları olarak 24 Aralık 1716 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir.

İmparatorluğun güç kaybetmeye başladığı bir dönemde tahta geçen III. Selim, sıkıntılarını daima çok sevdiği mûsikî ve edebiyatla bastırmaya çalışmıştır. Özellikle kafes arkası<sup>2</sup> diye bilinen dönemde yoldaşı hep sanat olmuştur.

III. Selim çok küçük yaşlarında her şehzâde gibi fevkalâde iyi eğitim görmüştür. Müziğe olan yeteneği gereği, genç yaşlarında bu sanat dalında da eğitim görmeye başlamıştır. Bu husustaki eğitiminin uygulamadan ibaret olmadığı ilmî ve nazarı esasları da hakkı ile öğrendiği bilinmektedir. Şehzâdeliği sırasında amcası I. Abdülhamid'in imamlarından Kırımî Kâmil Efendi'den<sup>3</sup> mûsikî dersleri almıştır. Geleneksel metotlar uygulanarak aldığı bu sağlam müzik eğitiminin onun bestecilik anlayışının da temelini oluşturulduğu sanılmaktadır.

Yine aynı dönemde ünlü bestekâr ve Tanbûrî İsak'ın tanbur talebesi olan III. Selim, bu sazın ilhamından olsa gerek pek çok peşrev ve saz semâisi bestelemiştir. Ayrıca tanburun yanında ney sazı ile de uğraştığı bilinmektedir. Mûsikî ile en fazla şehzâdelik zamanlarında meşgul olmuştur. En güzel eserlerini de bu dönemde verdiği bilinmektedir. Eserlerinin yanı sıra Arazbar Bûselik, Dilnevâz, Evcârâ, Gerdâniye-Kürdî, Hicâzeyn, Hüzâm-ı Cedîd, İsfahenk-i Cedîd, Nevâ Kürdî, Nevâ Bûselik, Pesendîde, Rast-ı Cedîd, Süzidilârâ, Muhayyer-Sünbûle, Şevkefzâ, Şevkutarab, Şevk-i Dil, gibi makamları terkip etmiş, bunun yanında unutulmaya yüz tutmuş pek çok makamında yeniden canlanmasını sağlamıştır.

III. Selim terkip ettiği makamların birkaçından ya çok az ya da hiç eser vermemiştir. Fakat dönemin büyük bestekârları bu makamları kullanmış ve hâri-

kulâde eserleri mûsikî mirasımıza kazandırmışlardır.

Saltanatı süresinde devlet işlerinden vakit buldukça mûsikî ile ilgilenmiş, şehzâdeliği dönemindeki kadar verimli olmasa da bu dönemde de eserler besteleyerek mûsikî hevesini taze tutmuştur. Bu hususlardaki himayesi, desteği ve ilgisi onun en zor zamanlarında bile sanata olan derin sevgi ve ilgisinin en önemli göstergeleridir.

Eğitiminin sadece uygulamadan ibaret olmadığı, terkiplerinden de anlaşılacağı gibi döneminde desteklediği ve bizzat yönlendirdiği müziğin ilmî yönündeki yeni girişimlerinden de bellidir. Bu husus nota ve nazariyat ile ilgilidir. Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan'ın bu konularda çalışmaya teşvik edilmesi, hatta bu çalışmalar için görevlendirilmesi III. Selim'in şahsî bir girişimi ve hiç şüphesiz büyük bir hizmetidir.

Gerek nota yazısı, gerekse nazarı konularda önceden yapılmış çalışmaların eski, eksik ve sınırlı olması III. Selim'in mûsikînin gelecek nesillere doğru aktarımı idealine cevap vermeyen nitelikteydi. Tespit, tatbik ve teori konularında çalışan iki görevli mûsikî adamından Abdülbâki Nâsır Dede, ilk eserini padişaha 1794 yılında sundu. *Tedkik u Tahkik* adını verdiği çalışma 136 makam ve 21 usûlün izahatlarını içermektedir. Abdülbâki Nâsır Dede'nin ikinci eseri de yine 1794 yılında padişaha sunmuştur. Bu eser *Tahriyye* diye de bilinen *Tahriyyetü'l-Mûsikî* isimli çalışmasıdır. Bu eserinde ebced notası yeniden ele alınmış, bu nota yazısı kullanılarak pek çok eser notaya alınmıştır.

Aynı yıllarda diğer bir görevli olan Hamparsum Limonciyan da belirli şekillerden müteşekkil basit sayılabilecek bir nota yazım sistemi oluşturmuş ve bu teknikte pek çok eseri kaleme almıştır. Ayrıca bu nota yazım tekniğinin daha sonraları çok kullanılarak binlerce eserin notaya alındığı bilinmektedir.

Geniş mânâda değerlendirilecek olursa, III. Selim mûsikî sanatının gelişmesinde son derece etkili olmuş-

\* Konya Selçuk Üniversitesi Konservatuar Öğrencisi.

tur. Yenilikçi anlayışı, Türk Müsiki'si'ne olan fevkalâde ilgisi müzik tarihinde bir III. Selim ekolünün oluşmasına sebep olmuştur. Yetiştirdiği bestekârlar, dönemde verilen eserler böyle bir ekolün oluşmasındaki haklılığın ne denli yerinde olduğunun en büyük delilidir.

Bu ekolün yetiştirdiği isimler arasında ön plana çıkan Abdülhalim Ağa, Hâfız Şeyda, Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa, Mehmed Ağa, Hacı Sâdullah Ağa, Tanbûrî İsak, Emin Ağa, Dede Efendi, Şâkir Ağa, Numan Ağa, Abdullah Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Kômürcüzâde Hâfız Efendi, Dilhayat Kalfa, Küçük Mehmed Ağa, Dellalzâde İsmail Efendi, Muhtafzâde Ahmed Efendi, Çilingirzâde Ahmed Efendi, Keçe Ârif Ağa, Hâşim Bey, Eyyûbi Mehmed Bey, İsmet Ağa, Mâhir Ağa, Kemânî Ali Ağa Türk Müsiki'si'nin üstün bestekârlarıdır. III. Selim'in bir ekol olduğu, bu bestekârların sayısının çokluğu ve verilen eserlerin üstün vasıfları ile yeniden ispat edilebilir.

III. Selim'in günümüze 108 kadar eseri ulaşmıştır.<sup>4</sup> Dinî ve lâdinî pek çok formdan eser veren padişahın bir bestekâr olarak da seviyesi son derece yüksektir.

III. Selim'in, Mevlevîlik tarikatına bağlı olduğu da bilinmektedir. Kendisinin İstanbul'daki Mevlevîhânelere gittiği ve orada icra edilen âyin-i şerifleri dinlediği mâlûmdur.<sup>5</sup> Hatta kendi terkibi olan Sûzidilârâ makamından bestelediği Mevlevî Âyini, -Şeyh Gâlib'in ricası üzerine- kendisi tarafından onartılan Galata Mevlevîhânesi'nin tamiratı sonrası yapılan ilk mukabelede icra edilmiştir.

Mevlevî Âyini, Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı gibi pek çok sözlü müsikî eserinin yanında saz müziğine de ehemmiyet veren III. Selim, bu türleri kullanırken genelde az kullanılmış makamları tercih etmiştir. Fevkalâde incelikle işlediği Peşrev ve Saz Semâileri dönemin pek çok bestecisine ışık tutmuştur. Döneminde Tanbûrî İsak, Numan Ağa, Tanbûrî Emin Ağa, Kemânî Ali Ağa, Zeki Mehmed Ağa gibi bestekârlar III. Selim'in Saz Müsiki'si'ne kazandırdığı ivme ile, ölümsüz eserler vermişlerdir.<sup>6</sup>

### III. Selim Dönemi Bestekârları

Abdi Bey  
Hânende Basmacı Abdi Efendi  
Şehla Hâfız Abdullah Ağa  
Abdûlbâki Nâsır Dede  
Abdülhalim Ağa  
Abdürrahim Dede Efendi  
Abdürrahim Kühnî Dede  
Vardakosta Ahmed Ağa  
Kemânî Ali Ağa  
Ali Nutkî Dede  
Kemânî Âmâ Corci  
Tanbûrî, Hânende Dilhayat Kalfa

Tanbûrî – Sermüezzin Emin Ağa  
Kômürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi  
Hamparsum Limonciyan  
İlyâ  
Tanbûrî İsak  
Hammammizâde İsmail Dede Efendi  
Mahmud Râif Efendi  
Küçük Mehmed Ağa  
Tanbûrî Nûman Ağa  
Tanbûrî – Neyzen Oskiyam  
Kemânî Rıza Efendi  
Kemânî – Tanbûrî – Hâfız Sâdık Ağa  
Hacı Sadullah Ağa  
Sadullah Efendi  
Hânende – Neyzen Said Mehmed Efendi  
Sermüezzin-Tanbûrî-Kemânî-Hânende Şâkir Ağa  
Kemençeci Tahir Ağa  
Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa

### III. Selim'in Besteleri

III. Selim'in elimizde 108 adet eseri bulunmaktadır. Eserlerinde 44 makam kullanmıştır. Bu makamların büyük bir bölümü kendi terkip ettiği makamlar olup bir bölümü de döneminde az kullanılan makamlardandır. Elimizdeki eserlerinden 62 tanesi saz eseridir. Bunlardan 31 tanesi Peşrev, 31 tanesi Saz Semâisi'dir. Sözlü eserlerinin sırası ise şöyledir. 1 Mevlevî Âyini, 1 Durak, 1 Tevşih, 3 İlâhi, 1 Kâr, 10 Beste, 5 Ağır Semâî, 5 Yürük Semâî, 18 Şark ve 1 Köçekçe.

III. Selim'in eser listesi şu şekildedir:

1. Sûzidilârâ Mevlevî Âyini
2. Irak İlâhi, "Zâhida sûret gözetme içerü gir cânâ bak." Niyâzî Mısırî
3. Rast İlâhi, "Andelip olmak dilersen gül ona." Hâlikî
4. Şevk u Tarab Durak, "Girândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet yâ Resûlallah." Nazîm
5. Şevk u Tarab İlâhi, "Aşkın meyine ben kâne geldim" Niyâzî Mısırî
6. Şevk u Tarab Tevşih, "Cenâbındır şeh-i pâkizemeşreb yâ Resûlallah." Vâsıf
7. Ârâm-ı Cân Peşrev
8. Ârâm-ı Cân Saz Semâisi
9. Arazbar Peşrev
10. Arazbar Saz Semâisi
11. Büzürk Peşrev
12. Büzürk Saz Semâisi
13. Dilnevâz Peşrev
14. Dilnevâz Saz Semâisi
15. Eviç Peşrev
16. Eviç Saz Semâisi
17. Eviç – Büselik Peşrev

18. Eviç – Bûselik Saz Semâisi
19. Eviç –Kürdî Peşrev
20. Eviç-Kürdî Saz Semâisi
21. Hicâz Peşrev
22. Hicâz Saz Semâisi
23. Hicâz-ı Rûmî Peşrev
24. Hicâz-ı Rûmî Saz Semâisi
25. Hicâz Zemzeme Saz Semâisi
26. Hisâr-ı Vech-i Şehnâz Peşrev
27. Hisâr-ı Vech-i Şehnâz Saz Semâisi
28. Hüseyinî Peşrev
29. Hüseyinî Saz Semâisi
30. İsfahanek Peşrev
31. İsfahanek Saz Semâisi
32. Muhayyer-Sünbüle Peşrev
33. Muhayyer Sünbüle Saz Semâisi
34. Nevâ Peşrev
35. Nevâ Bûselik Peşrev
36. Nevâ Bûselik Saz Semâisi
37. Nevâ-Kürdî Saz Semâisi
38. Nihâvend Peşrev
39. Nihâvend Saz Semâisi
40. Pesendide Peşrev
41. Pesendide Saz Semâisi
42. Pesendide Peşrev
43. Pesendide Saz Semâisi
44. Rast Peşrev
45. Rast Saz Semâisi
46. Rast Peşrev
47. Rast Saz Semâisi
48. Rast Peşrev
49. Rast-ı Sultânî Peşrev
50. Rast-ı Sultânî Saz Semâisi
51. Rehâvî Peşrev
52. Rehâvî Saz Semâisi
53. Sabâ Saz Semâisi
54. Sabâ-Aşîran Peşrev
55. Sabâ-Aşîran Saz Semâisi
56. Sîpihr Saz Semâisi
57. Sûz-i Dil Peşrev
58. Sûz-i Dil Saz Semâisi
59. Sûz-i Dilârâ Peşrev
60. Sûz-i Dilârâ Saz Semâisi
61. Sûz-i Dilârâ Peşrev
62. Sûz-i Dilârâ Saz Semâisi
63. Şevk u Tarab Peşrev
64. Şevk u Tarab Saz Semâisi
65. Şevk u Tarab Peşrev
66. Tarz-ı Cihan Peşrev
67. Tarz-ı Cihan Saz Semâisi
68. Uşşak Peşrev
69. Acem Bûselik Şarkı, “Müştak oldum dilber sana.”
70. Arazbar Şarkı, “Oldu gönül sana mâil.”
71. Bûselik Şarkı, “Bir pür cefâ hoş dilberdir.”
72. Büzürk Beste, “Aşkınla havalandım bigâneliğim gel gör.”
73. Evcârâ Beste, “Mevc-i atlas-ı felekte ben hevâdan geçtim.”
74. Hüzâm Köçekçe, “Bir gonce-i nevres fidan.”
75. Hüzâm Şarkı, “Gönül verdim bir civâne.”
76. Mâhur Beste, “Teşrif-i kudümün gözetir şevk ile cânım.”
77. Mâhur Şarkı, “Sen şeh-i hüsn ü bahâsın.”
78. Mahûr Şarkı, “Gel açıl gonca-dehen zevk edecek günlerdir.”
79. Muhayyer-Sünbüle Ağır Semâi, “Dem o demler ki edip hemdem-i ülfet beni.”
80. Muhayyer-Sünbüle Şarkı, “Bir yosma şûh-i dil-rübâ.”
81. Muhayyer-Sünbüle Şarkı, “Ey gonce-i nazik tenim.”
82. Nevâ-Bûselik Şarkı, “Çünkü ey şûh-i fedâyi.”
83. Nihâvend Şarkı, “Olmasın mı müptelâsi serseri.”
84. Nihâvend Şarkı, “Gel azmedelim bu gece Göksu’ya beraber.”
85. Pesendide Beste, “Her neden sâki elinden sâgar-ı iştret gelir.”
86. Pesendide Ağır Semâi, “Ziver-i sine edip rûh-i revânım diyerek.”
87. Pesendide Yürük Semâi, “Yine bir gül safâya mecbur ne esir-i dil-rübâdır.”
88. Rast-ı Cedid Beste, “Çeksem o şûhu sineye hülyalarım gibi.”
89. Sabâ Şarkı, “Bu dil üftâde ol kâkül-i yâre.”
90. Sûzidilârâ Beste, “Kemân-ı aşkını çekmek o şûhun hayli müşkilmiş.”
91. Sûzidilârâ Beste, “Çîn-i guysûsuna zencîr-i teselsüs dediler.”
92. Sûzidilârâ Ağır Semâi, “A gönül cura mıyız kâr-ı penâh eyleyelim?”
93. Sûzidilârâ Yürük Semâi, “Âb ü tâbı ile bu şeb-hâneme cânân geliyor.”
94. Sûzidilârâ Şarkı, “Gülşende yine meclis-i rindâne donansın.”
95. Şehnâz Şarkı, “Bir nevcivâne dil müptelâdır.”
96. Şehnâz-Bûselik Şarkı, “Bu gün bir bî-aman gördüm.”
97. Şevkefzâ Şarkı, “Ey serv-i gülzâr-ı vefâ.”
98. Şevk-i Dil Ağır Semâi, “Aman aman yetişir bu edâların cânım.”
99. Şevk-i Dil Yürük Semâi, “Nice bir yakılayım tâb-ı rûhun mehveşine.”
100. Şevk u Tarab Kâr, “Der sipihri sînem dağ-ı muhabbet kevebet.”
101. Şevk u Tarab Beste, “Perçem-i gül-püşunun yâdıyla feryâd eyledim.”

102. Şevk u Tarab Ağır Semâî, “Lâ’l-i cân-bahşını sun bezmde ey şüh emelim.”
103. Şevk u Tarab Yürük Semâî, “Gönlüm yine bir gonce-i nâzik-tene düştü.”
104. Şevk u Tarab Şarkı, “Kapıldım ben bir civâne.”
105. Tâhir-Büselik Şarkı, “Güzel gel meclise tenhâ.”
106. Zâvil Beste, “Bezm-i âlemde meserret bana cânân iledir.”
107. Zâvil Beste, “O gülden nâzik endâmin dayanmaz nâle vü âha.”
108. Zâvil Yürük Semâî, “Olmuş nişân-ı tîr-i muhabbet civan iken.”

### Şâirliği

Şiir, geleneksel mûsikîmizin ayrılmaz bir parçasıdır ki hiçbir gerçek sanatkâr bu zenginlikten geri durmamıştır. III. Selim gibi bir dâhinin de zaten bir hânedan geleneği olan şâirliği atlaması düşünülemezdi. Gerek çağının gerektirdiği, gerekse çok okuyan bir padişah olarak geçmişine ait kültür birikimini özümseyen III. Selim, bu sanat dalına da önem vermiştir.<sup>7</sup>

Dîvan Edebiyatı’nın son büyük şâiri Şeyh Gâlib ile olan yakınlığı bu yönünün gelişmesinde etkili olmuş mudur, bilinmez. Lâkin, Dîvan şiirinin pek çok formuna olan hakimiyeti III. Selim’in son derece kudretli bir şâir olduğunu göstermektedir. Kendisine mahlas olarak *İlhâmî*’yi seçen III. Selim’in özellikle Kafes Arkası döneminde yazdığı şiirler, onun samimi ve duygulu bir şekilde kendisini ifade etme şeklidir.

Rusların 1783’de Kırım’ı işgal etmeleri üzerine doğan tepkiyi destekleyen Şehzâde Selim:

“Gazâya gidelim oldur mukadder  
Ya mağlûb oluruz, ya gâlib eyler.  
İdüb İlhâmî âhi öyle söyler  
Ki ceddîm âhi hiç kalsın mı böyle.”

mırsaları ile duygularını dile getirmiştir. Bir başka şiirinde:

“Lâyık olursa cihanda bana taht-ı şevket  
Eylemek mahz-ı safâdır bana nâsa hizmet.”

mırsalarıyla tahta geçmesi hâlinde halka hizmet sözü-nü bu yolla vermiştir.

III. Selim’in sık sık dile getirilen Kafes Arkası döneminde çektiği sıkıntıları anlatan ünlü “kafes” redifli şiiri de şâirliğinin güzel örneklerinden biridir.

“Hayli demdir ki dönüp külbe-i ahzâne kafes  
Bâis oldu bize bu mertebe ahzâne kafes.”

Ayrıca İlhâmî mahlasıyla yazdığı şiirleri topladığı bir de dîvânı bulunan III. Selim’in mahlasını nasıl aldığına dâir bir beyiti de şöyledir:

“Selim ismi değil çün bana mahsûs  
Şiirde ettim İlhâmî tahassul.”

III. Selim’in son anlarında dahî sanat ile hemhal olduğu, tarihe hazin bir öykü olarak kalmış şu vakayla sabittir. Kabakçı Mustafa’nın başa geçmesiyle ayaklanan Yeniçeriler, önce 29 Mayıs 1807 tarihinde III. Selim’i tahttan indirdiler. Daha sonra 28 Temmuz 1808’de padişah, gericiler tarafından katledildi. III. Selim’i öldürmek için odaya girenler, padişahı ney üflerken bulmuşlar ve saldırılara neyi ile karşı koymaya çalışan III. Selim’i orada katletmişlerdir.

Öldürüldüğü gün cebinden şu beyitin çıktığı söylenmektedir:

“Kendi elimle yâre kesip verdiğim kalem  
Fetvâ-yı hûn-ı nâ-hakımı yazdı ibtidâ.”

### KAYNAKÇA

- Sâdun AKSÛT, *Türk Müsikâsinin 100 Bestekârı*, İnkilap Yayınları, İstanbul, 1997.
- Sâmiha AYVERDİ, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1999.
- Abdülbâki GÖLPINARLI, *Mevlevî Adâp ve Erkânı*, Konya ve Mülhakatı Eski Eserleri Sevenler Derneği Yayınları, Konya.
- Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Müsikâsi Ansiklopedisi 1 – 2*, Orient Yayınları, İstanbul, 2001.
- M. Fatih SALGAR, *Üçüncü Selim, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ötügen Yayınları, İstanbul, 2001.

### Dipnotlar

- 1 Sâmiha Ayverdi, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, s. 495.
- 2 1785’ten sonra Sadrazam Hâlid Hâmid Paşa’nın III. Mustafa zamanında başlatılan ıslahat hareketlerine devam edebilmek ve Avrupa’dan getirttiği uzmanlar ile planlarını gerçekleştirebilmesi için yaşlanmış olan padişahı devirerek yerine Selim’i geçirmek istemesidir. Bu durumu haber alan padişah sadrazamı azletmiş ve Selim’i de sarayda çok sıkı bir gözetim altına almıştır. Kafes Arkası diye anlatılan olay, bu sıkı gözetim altında yaşamaya mahkûm edilmiş hâlidir ve bu durumun vahim boyutlarını Selim’in o dönem yazdığı şiirlerinden anlamaktayız.
- 3 Hocası Kırımı Kâmil Efendi, III. Selim’in saltanatı boyunca aynı görevde bırakılmış ve padişahın ikinci imami olarak daima saygı duyulmuştur.
- 4 Yılmaz Öztuna, *Türk Müsikâsi Ansiklopedisi*, III. Selim Maddesi.
- 5 Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlevî Adâp ve Erkânı*, s. 99.
- 6 Fatih M. SALGAR, *III. Selim Eserleri*, Ötügen Yayınları, s. 46.
- 7 Fatih M. SALGAR, *III. Selim Eserleri*, Ötügen Yayınları, s. 61.



# AFGANİSTAN'DA SUSUZLUK

» Ahmet ER

Kadem Projeler..

"Sevgili Okuyucularımız,

Bu sayımızdan itibaren yeni bir köşemiz daha oldu. Amacımız; ciddi ve faydalı olduğuna inandığımız projeleri sizlere duyurmak. Sizlerin de bu vasıflara uygun olduğuna inandığınız projeleriniz varsa bizlerle paylaşabilirsiniz."

**1979** senesinin bir kış ayında Sâmiha Ayverdi Hanımefendi'yi ziyarete gitmiştik. Bizleri kabul ettikleri oda da dışarıya gibi soğuktu. Ne kalorifer ne de soba yanıyordu. Türkiye tam anlamıyla yokluk ve anarşi içindeydi. Gerçi Türk ve Müslüman dünyası da farklı sayılmazdı. Filistin'de Yahudiler Müslümanlara zulmediyordu. Afganistan'ı da Ruslar işgal etmiş, zalimce kan döküyorlardı. Sâmiha Ayverdi, "Filistinli Müslüman kardeşlerim Yahudilerle aç sefil bir halde mücadele ederken; Afganistan'da mücahitler karda-kışta, zor şartlarda savaşırken ben burada sıcak evde keyfedemem!" demişlerdi.

Seneler sonra Rusya dağıldı. Birçok Türk topluluğu bağımsız devlet kurdu. Türkiye ile de ilişkiler her geçen gün büyüyerek devam etti. Eğitim-öğretim için, her Türk devletinden yüzlerce öğrenci gelmeye başladı. Biz de Özbekistan, Kırgızistan, Azerbaycan ve Afganistan'dan İzmir'e gelen bir gurup öğrenciyle tanıştık, onlarla dost olduk. Bilhassa Afganistanlı Türk öğrencilerle, çoğu hafta sonları aile ortamında toplanır Türkistan pilavı yapar, sohbetler ederdik. İçlerinde Ruslarla 14-15 yaşlarında savaşmış, yaralanmış, hapislerde yatmış, ailesinden onlarca şehit vermiş kardeşlerimiz vardı. Afganistan'daki durum diğer Türk cumhuriyetlerinden daha zordu. Ekonomik sıkıntı hat safhadaydı. İç savaş da en çok Türk bölgelerini tahrip ediyordu.

Okuldan mezun olanlardan birçoğu ülkelerine geri döndü. Daha sonra Sa-



cit Şahin adlı, program yapımcısı olan dostumuz görevli olarak Afganistan'a gitti; bizim eski öğrenci arkadaşları bulup Türk bölgelerini gezdi, çekimler yaptı. Türkiye'ye döndüğünde, orada yaşayan kardeşlerimizin ne zor şartlarda yaşadıklarını, en tabii ihtiyaçlarını bile karşılamaktan mahrum bulduklarını, fakirliğin ve cehâletin had safhada olduğunu, hâsılı durumlarının vehâmetini bütün açıklığıyla gözler önüne serdi. Hepimiz görüntülerden ve nakledilenlerden çok müteessir olduk. Ne yapabiliriz diye düşündük ve durumu İlhan Ayverdi Hanımefendi'ye arz ettik. Kendileri meseleyle çok yakından ilgilendiler ve oradaki Türk köylerinde kurbanlar kestirilip dağıtılması hususunda yardımlarda bulundular.

Bu gelişmeler olurken birçok köyde su olmadığını, 8-10 km. uzaktan ilkel şartlarda su taşındığını öğrendik. İlhan Ayverdi Hanımefendi bu hususta da destek oldular. Himmetleriyle susuz köylerde artezyenle su çıkarıldı ve oradaki kardeşlerimizin bir kısmı suya kavuştu.

Ancak, Şükriye Güneş adlı Afganistanlı kardeşimizin gönderdiği aşağıdaki mektuptan da anlaşılacağı üzere, Özbek- Türkmen köylerinde susuzluk

bütün şiddetiyle devam etmektedir:

"Afganistan'da yaz aylarında içme suyu sıkıntısı had safhaya geliyor. Halk yağmur sularını çukurlar kazarak depoladığı için birçok salgın hastalık yüz gösteriyor. Bu hastalıkların en can alıcısı kolera salgını ve ishal hastalığı çocuklarda görülerek birçok çocuğun ölümüne sebep oluyor. Bu hastalıkların önüne temiz, yeraltı suyu temin edilerek geçilebiliyor. Aslında kolay gibi görünüyor. Fakat halkın ekonomik durumları iyi olmadığı için kuyu açamıyor. Devlet de yeterli bütçeyi ayıramadığı için halk yaz aylarında bir kova su için kilometrelerce yolu kat etmek zorunda kalıyor. Ulaşım araçlarının da en iyisi eşek (merkep). Bir kova su getirmek için, çoluk-çocuk, kadın günün yarısını yollarda geçiriyor.

Su sıkıntısını bir nebze olsun gidebilmek için 7 kuyu projesini başlattık. Şu anda Afgan Tepe, Pir Mezid, Kawçin, Sakhi Abad, Kara Kent, Tunnike ve Şinkut bölgelerinde içme suyu projeleri yürütülmektedir."

\*\*\*

Sevgili Kadem Okuyucuları,

Bizler bu hassas konuda elimizden gelen desteği vermeye çalışıyoruz.

Sizler de hem bizlere hem o memleketlerdeki çaresiz kardeşlerimize yardım eli uzatmak, onlarla irtibata kurmak isterseniz, lütfen bizlerle iletişime geçin.

İlginiz ve desteğiniz için şimdiden teşekkürler...

# BULGARİSTAN'DAKİ OSMANLI ESERLERİ HAKKINDA YAPILAN BİR ÇALIŞMA...

» Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK\*

**14.** yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı egemenliğine giren Bulgaristan, 20. yüzyılın başına kadar Osmanlı toprağı olarak kalmıştır. Yaklaşık 600 sene boyunca Osmanlılar, bölgedeki varlıklarını ve hâkimiyetlerini vurgulayacak pek çok mimarî eser inşa etmişlerdir. Camiler, medreseler, türbeler, tekkeler, hanlar, hamamlar, saraylar, bedestenler, kaleler, çeşmeler gibi dinî, sivil ve askerî mimarînin en güzel örneklerini bu topraklarda sergilemişlerdir.

Bulgaristan topraklarında gerçekleştirilen imar faaliyetleri hakkında yapılan çalışmalar oldukça yetersiz ve azdır. Birkaç temel eser dışında, var olan kaynaklar genellikle bilgilendirmeye yönelik olup, farklı dergi ve kitaplarda makaleler şeklindedir.

Bölge için yapılan çalışmaların başında Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından hazırlanan "*Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*" adlı eser gelmektedir. 1975 senesinde oldukça zor şartlar altında çalışmalarına başlanan ve 1982'de yayımlanan kitap, günümüzde de temel eser olarak kabul edilmekte ve kullanılmaktadır. Ayverdi kitabında, Bulgaristan'daki Osmanlı mimarî eserlerini şehirlere ve ilçelerine göre tasnif etmiştir. Mevcut olan yapıların çoğu hakkında bilgi vermiş, fotoğraflarını koymuş ve büyük kısmının ölçülerini alarak planlarını çizmiştir. Mevcut olmayan yapıları ise Cihat Defterleri ve Baş Vekâlet Arşivleri'nden faydalanarak tespit etmiş ve isim olarak belirtmiştir.

İşte bu kitaptan yola çıkılarak; İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü ve Bartın Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üeleri tarafından bir inceleme-araştırma projesi hazırlanmıştır. Çalışma ekibi, Osmanlı mimarîsi ve Osmanlı Türkçesi konusunda uzman dokuz kişiden meydana gelmektedir. Projenin amacı; Ayverdi'nin kitabından yaklaşık kırk yıl sonra, Bulgaristan'daki Osmanlı mimarî eserlerini tespit etmek, var olan veya olmayan yapıları belirlemek ve



eserlerin günümüzdeki durumlarını belgelemektir.

Yapılan detaylı kaynak araştırmalarından sonra, Bulgaristan'a bir inceleme-araştırma gezisi düzenlenmiştir. Başlangıç noktası olarak Filibe (Plovdiv), Sofya (Sofia) ve Şumnu (Şumen) seçilmiştir. Bu üç büyük şehir, gerek ticaret yolları üzerindeki konumları gerek Müslüman-Türk nüfusun fazlalığı ve gerek Osmanlı mimarî faaliyetlerinin yoğunluğu ile ön plana çıkmıştır. Ayrıca Svelingrad, Harmanlı, Hasköy, Kırcaali, Tatar Pazarcık, İhtiman, Samakov, Veliko Tırnova, Razgrad, Provadya, Obrochishte, Balçık, Varna ve Burgaz olmak üzere, toplam on yedi şehre daha gidilmiştir. Bu merkezlere yakın köylerde de inceleme yapma fırsatı bulunmuştur.

Çalışmalarda 70'e yakın Osmanlı eseri tespit edilmiştir. Belirlenen yapılar dinî, sivil ve askerî eserler başlıkları altında ele alınmıştır. Her bir yapı yerinde incelenerek, detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Birçok eserin mimarî çizimleri yapılmak üzere ölçüleri alınmıştır. Binalar var olan eski resimleriyle ve çizimleriyle karşılaştırılmıştır. Yapıların günümüzdeki durumları ve fonksiyonları belirlenmiştir. Böylelikle her bir yapı güncellenerek belgelenmiştir.

İncelemeler sonucunda bölgedeki çok sayıda Osmanlı eserinin mevcut olmadığı anlaşılmıştır. Evliya Çelebi'ye göre Filibe'de bulunması gereken 53 cami, 70 okul, 9 medrese, 7 dârülkurra, 11 tekke, 8 hamam, 9 han, 1 kervansaraydan, günümüze sadece 3

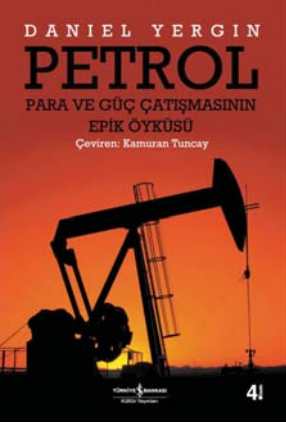
camii, 1 türbe, 2 hamam, 1 tekke, 1 kabristan kalmıştır. Yine arşiv belgelerine göre Sofya'da 32 cami ve mescit, 1 dârülkurra, 8 medrese, 15 tekke ve zâviye, 3 imâret, 2 türbe, 13 han, 7 kervansaray olmak üzere toplam 170 eser olması gerekirken, bu sayı günümüzde 4 cami ve 1 hamam kalıntısı şeklindedir. Şumnu'da da durum farklıdır. 63 tane Osmanlı eserinden günümüze sadece 3 cami, 2 çeşme, 1 han ve 1 hamam kalıntısı gelebilmiştir. İnceleme yapılan diğer merkezler için de durum aynıdır.

Zaman içinde savaşlar, etnik kimlikleri asimile etmek gibi çeşitli sebeplerden dolayı bölgedeki pek çok Osmanlı eserinin yok edildiği görülmektedir. Camilerin çoğu ibadete kapalıdır. Büyük kısmı ya kiliseye çevrilmiştir ya da harap durumdadır. Filibe'deki Osmanlı Kabristanı gibi pek çok eser, yeni yollar açmak gibi sebeplerle yok olmakla karşı karşıyadır. Han, hamam gibi eserlerin çoğu kendi işlevleri dışında sanat galerisi, depo, gece kulübü vs. olarak kullanılmaktadır. Mevcut tekkeler yerleşim yerlerinin dışında, köylerde ormanlık alanlardadır. Çoğu Alevî-Bektaşî kökenlidir. Büyük kısmı birer ziyaret yeri olarak günümüzde varlığını sürdürmektedir.

Gerçekleştirilen bu proje ile yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan birçok Osmanlı eseri belirlenmiş ve detaylı bir şekilde kayda geçirilmiştir. Yapılan çalışmalar bölgedeki Osmanlı eserlerinin 2012 yılındaki durumlarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Tutulan kayıtlar bu eserlerin yok olması, fonksiyonlarının değiştirilmesi durumunda veya binaların restorasyonları konusunda oldukça önemli, doğru birer belge niteliği taşıyacaktır.

Uzun soluklu olması ve kitap hâlinde yayımlanması planlanan projenin ilk adımını oluşturan bu çalışma sonucunda; Bulgaristan'da inşa edilmiş Osmanlı mimarî eserleri hakkında derli toplu ve detaylı bilgi sahibi olunmaya başlanmıştır. Ayrıca bölgedeki Osmanlı eserlerinin envanterinin çıkarılması konusunda büyük bir adım atılmıştır.

\* İstanbul Üniversitesi Öğretim Üyesi.



**Kitap Adı: PETROL, PARA VE GÜÇ ÇATIŞMASININ EPİK ÖYKÜSÜ**

**Yazar : DANIEL YERGIN**  
**Yayınevi: TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI**

**Sayfa : 742 s.**  
**Ebat : 16 x 24 cm.**

## Toprağın Kanı

Silindir şapkalı “Albay” Edwin Drake, 1859 yılında Pennsylvania’da derme çatma kulübeye benzeyen ilk petrol kuyusunu açtığında, aslında dünyamızın bütün kaderini değiştirecek Pandora’nın Kutusu’nu açtığını muhtemelen bilmiyordu.

O açtığı kuyudan; dolar milyarderleri, talihi değişen kara parçaları, irili ufaklı birçok savaş, milyonlarca kazanan ve milyarlarca kaybeden çıktı. O kuyudan hâlâ bir şeyler çıkmaya devam ediyor ve öyle görünüyor ki uzunca bir müddet de devam edecek.

Petrol, aslında ilk çıktığında daha çok içinden ayrıştırılan gaz yağı için popüler olan ve aydınlatma sektörünü ilgilendiren bir hammaddeydi. Geceleri gündüze çevirdi ve hızla toplumun bütün tabakalarında yaygınlaştı. Bulunduğu bölgeleri cazibe merkezi hâline getirip zenginleştirdi.

Zamanla elektrikli ampuller ortaya çıkınca, neredeyse popülerliğini yitirir gibi oldu ama tam o esnada imdadına motorlu araçlar yetişti ve petrol tüketimini patlattı.

Benzin, aslında petrolün en ucuz türeviydi, lâkin ne zaman ki etkin yanıcı gücüyle motorlu araçlarda kullanılabilir oldu, o andan itibaren gitgide fiyatı arttı, zamanla geliştirilen rafinasyon teknolojileri ile petroldeki elde edilme payı da çoğaldı.

Petrolün kullanım alanları; kişisel araçlardan ağır vasıtalar, savaş makinelerinden gemilere, kimya endüstrisinden her türlü sanayi koluna yayıldı ve yeterli petrole sahip olmak, ülkeler için bir ölüm kalım meselesi olmaya başladı.

Petrol şirketlerinin, petrol bulunan ülkelerin halkları ve devlet yapılarına yaptıkları, petrol fiyatındaki dalgalanmaların ülke ekonomilerini birebir etkilemeye başlaması, yeni petrol bulunan yerlerdeki hakimiyet mücadelesi ve artık savaşların petrol olmadan kazanılamayacağı gerçeğinin bütün devletlerce anlaşılması, petrolü “uğruna savaşılan” bir materyal hâline getirdi.

Dünyamızda ve özellikle içinde bulunduğumuz coğrafyadaki neredeyse bütün siyasî olayların sebep sonuç ilişkisinin içine petrol, mutlaka bir şekilde girdi.

Ülkemizin petrolle ilişkisi de enteresan oldu. Osmanlı İmparatorluğu’nun çözülmesine yol açan savaşlarda petrol başroldeydi.

Bize kalan topraklarda maalesef pek bulunmadı, hatta sınırlarımızın hemen ötesinde gökyüzüne fıskıran petrol, sınırlarımızda nedense yüzünü göstermedi. Yokluğunu son yüz yıldır her vesile ile hissediyoruz. Kâh enerji tüketimimiz cârî açığımızı şişiriyor, kâh en yüksek vergi akaryakıtı konuyor ve akaryakıt fiyatımız dünyanın en pahalısı hâline geliyor. Petrol ürünlerine yapılan zam, birçok ürün fiyatında da domino etkisi yapıyor.

Biz de, bazen büyük güçlerin bize petrolü buldurmadıklarından şikayet ediyoruz, bazen de tüm dünyanın gözlerinin önünde: “Aman petrol, canım petrol, muhtacız sana petrol!” deyip, onun karşısındaki acimizi en melodik şekilde ifade etmeye çalışıyoruz.

Daniel Yergin, hepimizin hayatını öyle ya da böyle derinden etkileyen bu maddenin ilk günden 1980’lere kadar olan hikâyesini, kelimenin tam anlamıyla “tuğla” büyüklüğünde bir kitapla ama son derece akıcı bir şekilde anlatmış.

Kitap kalın da olsa kargacık burgacık harflerle yazılmış ve biraz gözleri zorluyor da olsa, kolay okunuyor ve dünyamızın son yüz elli yılına, bu dönemdeki olaylara, yapılan savaşlara başka bir gözle bakmamıza yardımcı oluyor.

Bu kitap dünyanın en pahalı akaryakıtını tüketiyor olmamızla alâkalı yükümüzü hafifletmez ama okumakta fayda var diye düşünüyorum.

İyi okumalar...

# Kitabın Ortasından Söylemek

**N**e zaman bir kitabın üstünde bir şeyin gerçeğini söylediğini iddia eden bir isim görsem, onu biraz itici bulurum. Hele de kitap tarih veya siyasî konulardaysa, hayal gücünü zorlamış bir yazarın, ayağı yere basmayan iddialarını “gerçek” başlığı altında sunmaya çalıştığını veya birilerinin bizleri kendi doğrularına inandırmak için, ekstra bir çaba içerisinde olduğunu düşünürüm.

Bu kitabı rafta ilk defa görüp ismini okuduğumda da yine benzer bir düşünceye kapılıp elimden bırakıyordum ki hemen altında, irice puntolarla yazılmış yazar adını okuyunca duraladım. İlber Ortaylı eğer “Yakın Tarihin Gerçekleri” isimli bir kitap yazmışsa, bu “gerçek”, okunmaya değer diye düşündüm.

Kitap; Osmanlı’nın son döneminde Balkanlardaki milliyetçilik ve aydın tanımları, Fransız Devrimi’nin olaylara etkisi gibi konularla başlıyor, İttihatçılar, Trablus’un işgali, Osmanlı-Fransız ilişkileri ve Osmanlı’nın bitişiyle devam edip, Cumhuriyet yıllarına geçiyor.

Kitapta ayrıca; Osmanlı’nın çöküş tartışmaları, son padişahın ülkeden ayrılışı, Mustafa Kemal Atatürk ile ilgili akla takılanlar, Cumhuriyet yolunda atılan adımlar ve geçiş sancıları, Cumhuriyet’in ilk anayasası ve devam eden anayasalar, ulaşım ile ilgili yapılan hamleler, siyasî seçimler gibi birçok konu başlığı altında görüşler belirtilmiş.

İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden şekillenen dünyanın ülkemize etkileri, Kıbrıs sorunu, Osmanlı’dan günümüze elitler gibi ülkemiz ile ilgili konuların yanı sıra, Ortadoğu meseleleri, Arap milliyetçiliğinin gelişimi, Filistin sorunu, Arap dünyasındaki diktatoryal yönetimler de eserde değinilen konular arasında.

Kitabın son bölümünde İlber Ortaylı, İstanbul ve geleceği, kitap okuma hususundaki yetersizliklerimiz, tarihî eserlerin iadesi, kütüphanecilik gibi konulara da değinmiş.

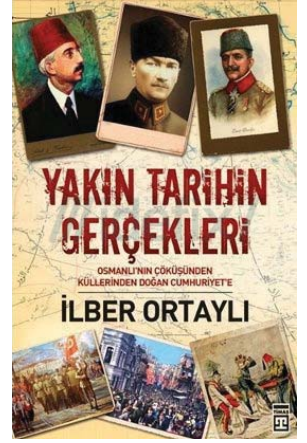
Eser, kronolojik bir sıra takip ediyor gibi görünse de, birçok husus ele alınmış olsa da aslında yazar, kendince önemli bulduğu konuları; “kitabın ortasından” yazıp, “hap” gibi okurun şifa niyetine yutup, mevzuyla ilgili kafasındaki soru işaretlerini cevaplayacağı şekilde yazıyor. Bu kadar farklı konu başlığıyla alâkalı bu kadar keskin fikirleri, aslında küçük hacimli bir kitapta son derece faydalı bir biçimde sunuyor.

Kitap genel itibarıyla soru-cevap şeklinde ilerliyor. Soruların büyük kısmı, birçok insanın kafasında öyle ya da böyle oluştuğunu düşündüğüm cinsten ve cevaplar genel olarak tatminkâr.

İlber Ortaylı’nın tarih yazarlığındaki marka değeri ve geçmiş eserleri zaten birçok okurun mâlûmudur. Bu kitap da yazarın ününe yakışır cinsten.

Ey küçük hacimli bir kitaptan olabildiğince istifadeli bir okuma yapmak isteyen okur! Bu kitap özellikle sana hitap ediyor, hele de tarih okumayı seviyorsan, ziyâde-siyle...

Keyifli okumalar...



Kitap Adı: **YAKIN TARİHİN  
GERÇEKLERİ**

Yazar : **İLBER ORTAYLI**

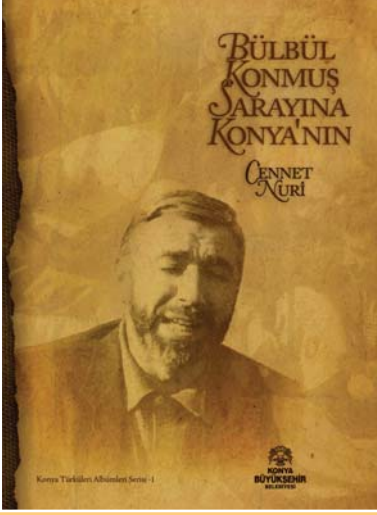
Yayınevi: **TİMAŞ YAYINLARI**

Sayfa : 252 s.

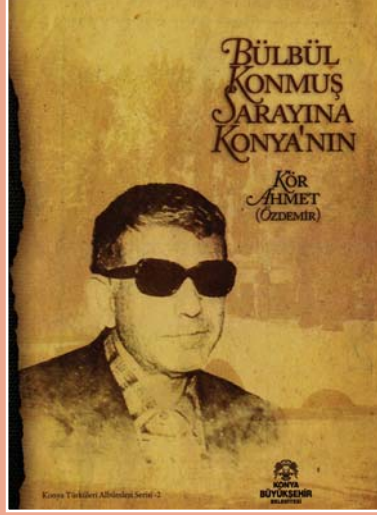
Ebat : 14 x 21 cm.

# MÜZİK ARŞİVİ

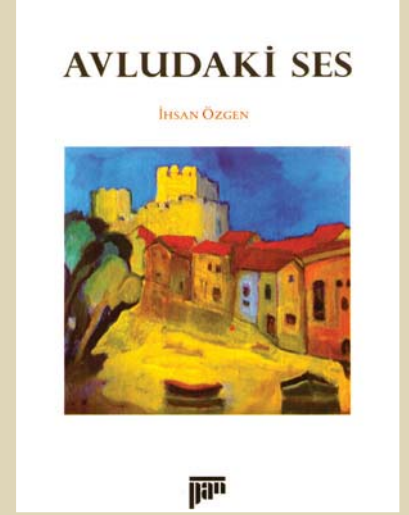
Şükrü TÜRKMEN



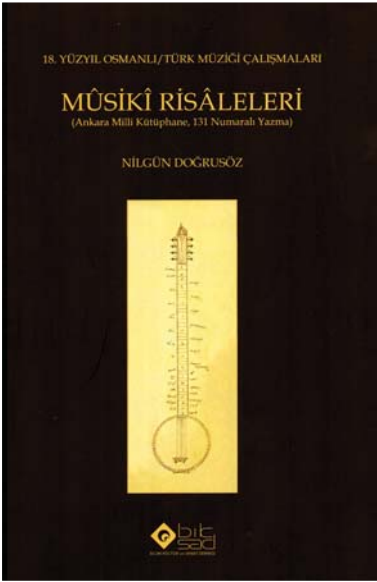
**Bülbül Konmuş Sarayına Konya'nın**  
**Sanatçı:** Cennet Nuri  
**Seri:** Konya Türküleri Serisi 1  
**Tür:** CD+Kitap (14 Eser)  
**Yapım:** Konya Büyükşehir Belediyesi  
 Kültür Yayınları  
**Proje/Sanat Yönetmeni:**  
 Bayram Bilge Tokel



**Bülbül Konmuş Sarayına Konya'nın**  
**Sanatçı:** Kör Ahmet (Özdemir)  
**Seri:** Konya Türküleri Serisi 2  
**Tür:** CD+Kitap (17 Eser)  
**Yapım:** Konya Büyükşehir Belediyesi  
 Kültür Yayınları  
**Proje/Sanat Yönetmeni:**  
 Bayram Bilge Tokel



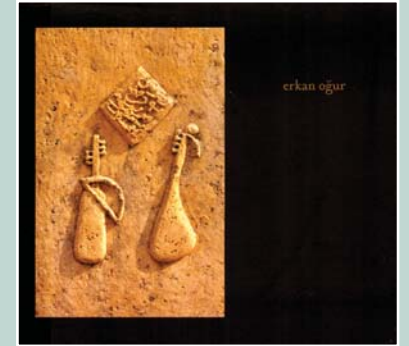
**Avludaki Ses**  
**Yazar:** İhsan Özgen  
**Tür:** Kitap (143 Sayfa)  
**İçerik:** Anılar-İzlenimler  
**Yayın Evi:** Pan Yayıncılık



**Mûsikî Risâleleri**  
**Yazar:** Nilgün Doğrusöz  
**Tür:** Kitap (175 Sayfa)  
**İçerik:** 18. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği Çalışmaları (Ankara Milli Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)  
**Yayın Evi:** BİKSAD (Bilim Kültür ve Sanat Derneği)



**Ustadan Çırağa**  
**Sanatçı:** Kültür ve Turizm Bakanlığı  
 İstanbul Devlet Türk Müziği  
 Topluluğu  
**Tür:** CD+Kitapçık (14 Eser)  
**Yapım:** Kültür ve Turizm Bakanlığı  
 Güzel Sanatlar  
 Genel Müdürlüğü Yayınları  
**Sanat Yönetmeni:**  
 Dr. Aylin Şengün Taşçı



**Dönmez Yol**  
**Sanatçı:** Erkan Oğur  
**Tür:** CD (19 Eser)  
**Yapım:** Kalan Müzik

Erkan Oğur, 8 yıl aradan sonra 'Dönmez Yol' isimli yeni albümünü Kalan Müzik'ten yayımladı. Oğur bu albümünde çeşitli amaçlarla kayıt altına alınmış ancak yayımlanmamış, kimi eski kimi yeni aranjmanlarla, zamana yayılan bir müzik seçkisi sunuyor. Albüm ayrıca film ve belgeseller için yapılmış özel kayıtlar, çeşitli projeler için yapılmış bazı beste ve yorumlardan oluşan bir seçki niteliğinde.

# Kadem Nota Arşivi

Yâsin ÖZÇİMİ

Son yıllarda müziğimiz için sevindirici bir gelişmeye buradan bir kez daha dikkat çekmek istiyoruz. Lâvta sazına son zamanlarda gösterilen ilgi ve dahi akademik çevrelerde de bu enstrümanın ders olarak yer almış olması bu kösemizin şekillenmesinde önemli rol oynadı. Bu sayımızda Tanbûri Cemil Bey'in Lâvta ile yaptığı Uşşak Taksim, Mutlu Torun hocamız tarafından alınmış notasını sizlerle sunmak istedik...

## Lâvta İle Uşşak Taksim

♩ = 160

Tanbûri Cemil Bey

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of ♩ = 160. The piece is composed of eight staves of music. The first staff starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The third staff features a series of sixteenth notes followed by eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The fourth staff has a quarter rest followed by eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The fifth staff continues with eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The sixth staff features a series of sixteenth notes followed by eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The seventh staff continues with eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line. The eighth staff concludes with eighth notes and includes a sharp sign (#) on the fifth line.

..... a tempo

accel.....

Y  
Ü  
C  
E  
SON

*Aslı Nevâ perdesi üzerinde Uşak olan bu taksim,  
Dügâh perdesi üzerine transpoze edilmiş şekilde Mutlu Torun tarafından yazılmıştır.*



# Mehmet'in Kınası

Mehmet ağlayan anası ile tekrar kucaklaştı ve koşarak trene bindi. Kompartıman penceresinden gülümsemeye çalışıyor, fakat buğulu gözlerinden akan yaşlara mâni olamıyordu.

İstasyon bir anda ana-baba gününe dönmüştü. El öpenler, kucaklaşanlar, helallaşanlar, hıçkırıklar ve hayri dualar...

Vakit gelmişti. Önce uzun bir düdük sesi etrafı çınlattı. Arkasından üç kısa düdük daha.. Tren sarsıldı ve yürüdü. Gittikçe hızlanan çuf çuflar ve keskin düdük sesleri.. Şimdi herkes birbirine el sallıyor, çocuklar trenle yarış ediyorlardı.

Tren Konya garından çıkmış pencerelerinden sallanan eller, mendiller farkedilmez olmuştu. Mehmet'in annesi ve babası, gözden kayboluncaya kadar kara trenin arkasından yaşlı gözlerle baktılar, baktılar.. Sonra baba kendini toplayıp:

— Allah kavuştursun hanım, şimdiki askerlik de ne ki? Gözünü açıp kapayınca kadar biter. Bak herkes gidiyor, haydi biz de gidelim, köye bir hayli yolumuz var, dedi. Arabalarına doğru yürümeye başladılar. Çehrelerinde hem derin bir hüznün hem de vatan hizmetine arslan gibi bir evlat göndermenin şükürü apaçık görünüyordu.

\*\*\*

Bu Mehmet'in âilesinden ilk ayrılışı idi. Arkasına yaslandı. Pencereden manzaraya görmeyen gözlerle bakıyor, kompartıman arkadaşlarının büyük bir uğultu içinde bağıra çağıra anlattıklarını, fıkraları, şakaları hatta trenin gürültüsünü bile duymuyordu. Geride bıraktığı yirmi sene.. Çocukluk günleri, yaramazlıkları, babasının azarları, nasihatleri, annesinin şefkat dolu sözleri, tarladaki yorucu çalışma ve nihâyet köydeki veda anında, eline işlemeli çevresini gizlice tutuşturan yavuklusu.. Hepsi bir sinema şeridi gibi gözlerinin önünden geçiyordu.

Mehmet okuyamamıştı. Ama, nereden gelip nereye gittiğini bilenlerdendi. Katıksız bir sevgi ile bağlandığı anasının yol göstericiliği ile, zaten saf ve berrak olan gönlünün aynasında, bilirim diyenlerin belki de hiç bilemeyecekleri pek çok gerçeği görmüştü.

Annesi Şükriye Hanım yalan, gösteriş, gurur, kıskançlık gibi insanı küçülten duygulardan aklanmış, herkesin yardımına koşan, dedikodu bilmeyen, kendisi için istediklerini başkaları için de isteyen gözü tok, muhabbeti çok bir insandı. O, yaptığını halk için değil Hak için yapardı. Doğduğu gün Mehmet'ini bağrına basıp ilk sütünü verirken, yavrusunun kulağına "Ya şehit ol, ya gazi!" diyecek kadar Allah aşkı ve vatan sevgisiyle dopdoluydu. Sonraları da o, bu yüce sevgiyi, Mehmet'in körpe dimağına her fırsatta: "Oğlum vatan sevgisi imandandır. Vatanını sev, vatanına hizmet et ki, iman tam olsun." diye nakşetmişti.

İşte yüreğini yakan şu ayrılık anında da Mehmet, yine o şefkat ve muhabbet pınarı anacığını kâh tarlada, kâh sofrada başında, kâh namaz seccâdesinde görüyor ve: "Yavrum anasız çocuk, vatansız millet olmaz." diyen sesini işitiyordu.

Zaman ne de çabuk geçmişti. İşte Kütahya'ya gelmişler, sonra da kışlarına nakledilip hâki renkli elbiselerini giymişlerdi. Artık onları birbirinden ayırmaya imkân yoktu. Hepsi aynı kıyafet içinde aynı ruhtu. Ahmetler, Hüseyinler, Recepler yok, sadece MEHMETÇİK vardı.

Mehmetçik, İslâm imanı ve Türklük şuuruyla mayalanmış, asırlardır düşmanını titretip dostuna güven kaynağı olmuş, yediden yetmişe bir milletin, Türk milletinin adı idi.

Güneş ilk ışıklarını yayarken Mehmet ve arkadaşları talim yerinde toplandılar. Hepsi yapacakları işin büyüklüğünü kavramış, hepsi esas duruşta dimdik, bölük komutanının ilk emirlerini dinliyorlardı.

Komutanın konuşmasından sonra sıra, kılık kıyafet muayenesine gelmişti. Önde bölük komutanı, ankasında bölük başçavuşu Mehmetçiklerin saçlarını, elbiselerini, düğmelerini, postallarını hatta tırnaklarını titizlikle kontrol ediyorlar ve eksiklikleri bir bir tesbit ediyorlardı. Mehmet'in yanına geldiklerinde komutan:

— Ellerini uzat! diye emretti. Mehmet tam bir itaatle ellerini uzattı. O, askerliğin itaat ve disiplin demek olduğunu biliyordu. Şâyet komutanı "Ellerini uzat!" demeyip de ölmesini emretseydi gözünü bile kırpmadan ölüme giderdi.

Fakat o ne! Komutan Mehmet'in önce ellerine, sonra da kepini çıkarttırıp başına bakmış ve kahkahayı basıvermişti. Bu öyle bir kahkaha idi ki, Mehmet'in içini sızlatmış, duygularını alt üst etmişti. Ne olmuştu, ne yapmıştı ki komutanı ve arkadaşları kendisine gülüyorlardı? Komutan alaycı bir ifade ile sordu:

- Adın ne?
- Mehmet, komutanım.
- Peki Mehmet bunlar ne? Ellerine, başına kına yakmışsın. Yahu, bizim memlekette bir gelinlik kızlara, bir de kurbanlık koyunlara kına yakarlar, sen hangisisin?

Son soru Mehmet'in yüreğine oturmuş, üzüntüsü zaptedilmez bir öfkeye dönüşmüştü. Biricik anasının dualarla, niyazlarla yaktığı kına, bu mukaddes ocakta nasıl alaya alınabilirdi!..

Birden ellerini sert bir hareketle bacaklarına yapıştırıp esas duruşa geçen Mehmet'in:

— İyi ya komutanım, bir gelinlik kızlara bir de kurbanlık koyunlara kına yakılır diye sen söyledin. Anam da beni bu vatana kurban olayım diye gönderdi. İşte onun için kınalandım da geldim, diyen gür sesi ve yürek titreten sözleri, bir anda kahkahaları dindirmiş, tebessümleri dondurmuştu. Uzun bir sessizlikten sonra, yaşaran gözlerini gizlemeye çalışan komutan, mahçup ve üzgün bir ifadeyle:

— Alınma yiğidim, kötü bir niyetim yoktu, sadece şaka yapmak istemiştin, diyerek Mehmet'in sırtını sıvazlarken "İşte Mehmetçiği Mehmetçik yapan şuur bu." diye düşünüyordu.



# Ney Dersleri

**Salih Bilgin**



*Salih Bilgin*



Salih Bilgin

## Gülizâr Makamı

Gülizâr ve Mürekkep Gülizâr olmak üzere iki şekildedir.

Gülizâr Makamı, Hüseyî ve Muhayyer Makamı'na benzer. Ancak daha çok Hüseyî Makamı özelliklerinin inici şekli gibidir. Dolayısıyla çokça hüseyîni kalış yapar. En ayırcı özelliği, tiz durak ve çevresinde Muhayyer Makamı gibi fazla kalmamasıdır.

Mürekkep Gülizâr Makamı ise, inici hüseyî dizisine Karcıgar Makamı'nın inici dizisinin katılmasıyla meydana gelir. Fakat karcıgar çeşnisini çok kullanmaz. Eğer kullanırsa makam karcıgara benzer. Nazariyatta Gülizâr ve Mürekkep Gülizâr Makamı olarak adlandırılan iki ayrı makam bulunsa da, repertuarımıza baktığımızda sadece gülizâr adı yer almaktadır. Eserler incelendiğinde de, genellikle makamın her iki hali de aynı eser

içinde görülmektedir.

Gülizâr Makamı'nın en önemli örneği Tanbûrî İsak'ın bestelediği takımdır. Bunun dışında, türkû ve köçekçe formunda eserler de bulunmaktadır.

**Durağı:** Dügâh

**Seyri:** Hüseyî dizisinin inici şekli gibi olup, bu diziye zaman zaman karcıgar ve nevâda bûselik dizisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.

**Güçlüsü:** Birinci derecede hüseyî perdesi, ikinci derecede karcıgar sebebiyle nevâ perdesi, daha sonra, nevâda bûselik dizisinin icap ettirdiği güçlüler gibidir.

**Asma Kararı:** Karcıgar dolayısıyla nevâdaki hicazdan ötürü zaman zaman çargâhta nikrizli kalış olup ayrıca segâhta hüzzamlı kalışlar da görülür.

**Donanımı:** Hüseyî Makamı'nın donanımı olup segâh ve eviç perdesidir. Ancak bu iki perdenin miktarı, Hüseyî Makamı'ndaki gibidir.

**Yedeni:** Râst perdesi

**Perde İsimleri:** Muhayyer, gerdâniye, eviç, hüseyî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh

**Genişlemesi:** Aşağıdaki portede gösterilmiştir.

muhayyer'de hüseyî beşlisi

hüseyî'de uşşak dördlüsü yerinde hüseyî beşlisi

genişlemiş kısım

nevâ'da hicaz beşlisi

yerinde uşşak dördlüsü

nevâ'da bûselik beşlisi

BİLEŞİK GÜLİZAR MAKAMI  
DİZİLERİ

## Gülizâr Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi



Makam Muhayyer Makamı ile büyük benzerlik gösterdiği için eserler ayrıntılı olarak incelenmeyecek, Muhayyer Makamı dersinde anlatılan bilgilerin esas alınması beklenecektir.

### Gülizâr Peşrevi (Tanbûrî İsak)



III. Selim dönemi bestekârlarından Tanbûrî İsak'ın bu eseri, Gülizâr Makamı'nı çok iyi tarif etmekte olduğu için incelenmiştir.

(1. Hane)

Usûlü:Hafif

Tanburi İsak

[1] Bu peşrevde teslimler hane içinde olup ayrıca teslim bulunmamaktadır. Birinci hanenin sonuna kadar Gülizâr Makamı'nı tarif etmektedir.

[2] Bu bölümde gözükken mi bakiyye bemolü önem arzetmektedir. Bu perde, dört koma gözükmesine rağmen perdenin miktarı Karcıgar Makamı icabına uygun olarak belirlenmelidir. Karcıgar Makamı'nı incelemediğimiz için, kısa bilgi olarak, mi bakiyye bemolünün çok pes basılmaması gerektiği söylenebilir.

Gülizâr Yürük Semâi - Bileydi Derd-i Derunum  
(Tanbûrî İsak)



Usûlü: Sengin Semai

Tanburi İsak

## Meyan

Eser güftesiz olarak verilmiştir... Güfteli nüshayı, [www.kadem.org](http://www.kadem.org) adresinden temin edebilirsiniz...

[1] Eser, terennümün sonuna kadar Gülizâr Makâmı çeşnisi içinde devam ediyor, fakat terennümün bir bölümünde çargâhta nikrizli bir kalış karşımıza çıkıyor. Bu kalıştaki mi bakiyye bemoî önem arz ediyor. Her ne kadar gülizâr dizisi içine karcıgar dizisi katılıyor ise de, burada çargâhta nikrizli bir kalış yapıldığı için, perdelerin nikriz aralıkları gibi düşünülmesi gerekiyor.

Nikriz beşlisi, yerinde hicaz dörtlüsüne pes nahiyede bir ses eklenmesiyle meydana gelir. Burada ise nevâda hicaza pes nahiyede bir tam ses (yani çargâh) eklenmiş, çargâhta nikriz oluşmuştur. Hicaz dörtlüsünün durumu, bayâti dersimizde incelediğimiz Nâr-ı Firkat Şülepâş Oldukça Sinem Dağlıyor isimli Bayâti şarkının [2] numaralı maddesinde izah edildiği gibidir.

[2] Meyan ve terennüm bölümü [1] numaralı maddede izah edildiği gibidir.

## Gülizâr İlâhi – Çıktım Erik Dalına Anda Yedim Üzümü (Zâkirbaşî Eyyübî Mehmed Efendi)



Son örneğimiz olan bu ilâhi, yukarıda anlatılan hususların uygulanması için, diğer derslerimizde olduğu gibi, siz ney severlerin çalışmasına bırakılmıştır.

Usûlü:Sofyân

Güfte: Yunus Emre  
Beste: Zakirbaşî Eyyubi Mehmed Efendi



Eser güftesiz olarak verilmiştir... Güfteli nüshayı [www.kadem.org](http://www.kadem.org) adresinden edinebilirsiniz.



## Muhayyer Makamı



Muhayyer kelimesi “hayr” kökünden türemiş olup, “seçilmesi serbest olan” yani “seçmece” veya “beğenilmediği takdirde geri iade edilebilen” mânâsındadır. Bunların ışığında, muhayyer kelimesinin mûsikimizde “makamdaki notaları özenle seçilerek kullanılan” anlamına geldiği söylenebilir.

Muhayyer Makamı, Hüseyinî Makamı'nın inici şeklidir. İnici makamlar tiz durak ve civarından seyre başladığı için, bu bölgede daha çok gezinirler. Duyum olarak daima dik perdelerin kullanılmasından dolayı, bu makam daha yakıcı ifadeleri içeren melodilerden oluşur. Türk Mûsikisi repertuarının önemli makamlarından birisidir. Bu makamdan, çok san'atlı saz eserleri ve sözlü eserler bestelenmiştir.

Muhayyer Makamı'nı çalışmamızın sazımız için en önemli faydası, tiz seslerdeki hakimiyetimizi pekiştirmek ve makamın ana perdesi olan “muhayyer perdesini” yerinde üflemeyle çalışarak sazımızın entenasyonunu daha çok kontrol altında tutmamızı sağlamaktır.

Önemli bir husus, neyde var olan çift seslerin<sup>8</sup> entenasyonunun çok iyi olmasıdır. Bu çift seslerden birisi de muhayyer perdesidir. Kapalı muhayyer perdesinin kontrolü, başpareye olan uzaklığından ve diğer beş perdenin kapalı olmasından dolayı daha kolaydır. Bununla birlikte, açık muhayyer perdesinin kontrolü, başpareye olan mesafesinden ve icra esnasında alttaki perdelerin tamamının açık olmasından dolayı daha zordur. İcracıların bir neyde bu perdenin doğruluğunu hassasiyetle araması lazımdır.

Ney açılırken bu perde muhakkak doğru yerde olmalıdır. Çünkü kamışın tabii yapısı icabı bu perdede, başka perdelere de olduğu gibi, pes kalma istidadı vardır. Bundan dolayıdır ki, Hocamız Niyazi Sayın tarafından perde kaydırma metodu kullanılmıştır. Perdenin doğru açılması tek başına yeterli değildir. Üfleme esnasında icracı perdeyi baş, dudak ve kulak marifetiyle kontrol altında tutmalıdır.

Muhayyer Makamı ana makamlardan biridir. Fakat bu makamın kararına bazı dörtlü ve beşlilerin ilâvesiyle mürekkep makam haline dönüşür. Muhayyer Makamı karara giderken büselik beşlisini kullanırsa Muhayyer Buselik, kürdî dörtlüsünü kullanırsa Muhayyer Kürdî Makamı elde edilir. Bir de dizilerin katılımı vardır. Bunda da karşımıza Muhayyer Sümbüle Makamı çıkar. İleriki derslerimizde yukarıda adı geçen mürekkep makamlardan, daha karakteristik bir özellik taşıdığı için, sadece Muhayyer Sümbüle Makamı'ndan bahsetmeye çalışacağız.

**Durağı:** Dügâh

**Seyri:** İnicidir. Tiz durak muhayyer çevresinden başlar ve aynı perdede yarım kararlar verir. Sonra hüseyinî perdesinde asma karar verip, aynı makamla karara gider. Önemli husus, tiz durak ve bölgesini çokça kullanmak olup, makamı belirleyen bir durumdur.

**Güçlüsü:** Birinci derecede muhayyer perdesi, ikinci derecede ise dizisini aldığı makam olan hüseyinî perdesidir.

**Asma Kararı:** Muhayyer Makamı, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir aile makamıdır. Mensubu bulunduğu aileden seyir farklarıyla zaten ayrıldığı için, ailenin diğer makamlarının güçlülerinde asma kalış yaptığı zaman, o makamlara atıfta bulunmuş olur. Meselâ, nevâ perdesindeki asma kalış Tahir Makamı'na, bolca hüseyinî kalış da Gülizâr Makamı'na ve diğer ana makamlara gönderme yapar. Bu asma kalışları yapmak aslında başka makamlara geçki mânâsı taşımamaktadır. Diğer makamları hissettirmiş olsa bile muhayyerin içinde kalmaktadır. Geçki, daha ayrıntılı bir meseledir.



**Donanımı:** Hüseyinî Makamı'nın donanımı olup segâh ve eviç perdesidir. Bu iki perdenin miktarı, Hüseyinî Makamı'ndaki gibidir.

**Yedeni:** Râst perdesi

**Perde İsimleri:** Muhayyer, gerdâniye, eviç, hüseyinî, nevâ, çârgâh, segâh, dügâh

**Genişlemesi:** Aşağıdaki portelerde gösterilmiştir.

### Hüseyinî Makamı Dizisi

yerinde hüseyinî beşlisi      hüseyinî'de uşşak dörtlüsü

### Muhayyer Makamı Dizisi

muhayyer'de hüseyinî beşlisi      hüseyinî'de uşşak dörtlüsü      yerinde hüseyinî beşlisi

genişlemiş kısım      ANA DİZİ

(Hüseyinî makamı dizisi hatırlatma için -karşılaştırma yapılırsa- yeniden verilmiştir...)

## Muhayyer Makamı'nın Eserler Üzerinden İncelenmesi

### Muhayyer Peşrevi (Tanbûrî Cemil Bey)



İnceleyeceğimiz Muhayyer Peşrevi Devr-î Kebir ikânda olup, saz mûsikimizin kilometre taşlarından Tanbûrî Cemil Bey tarafından bestelenmiştir. Bir hane bir teslimini inceleyeceğimiz peşrev, yukarıda ifade ettiğimiz makam özelliklerini çok iyi tarif etmesi açısından seçilmiş olup, makamın çeşnisini anlamak bakımından önem arz etmektedir.

[1] Peşrevin girişinde muhayyerde uşşak ve nevâda rast dörtlüsü görünüyor. Buradaki tiz segâh ve eviç perdeleri bu dörtlülerin icap ettirdiği şekildedir. Fakat işaretlenin noktanın sonundaki eviç perdesi, nevâda rast icabı, glisando ile hüseyinî perdesine yanaşmalıdır.

Yine bu ölçüler içindeki tiz segâh perdesinin, melodinin tize doğru seyir gösterdiği yerlerde bir miktar tiz basılmasında üslup icabı fayda bulunmaktadır.

[2] Segâh ve eviç perdeleri yerinde basılmalıdır.

[3] Bu bölümün başındaki tiz segâh muhayyerde uşşak karara döndüğünden buradaki tiz segâh perdeleri uşşak karar içermektedir.

[4] Buradaki melodik yapı hareketleri yukarıda anlatılanlar gibidir. Ancak, hanenin sonundaki hüseyinîde uşaklı kalış olduğundan, eviç perdesinin peslik miktarını uşak gibi düşünmek gereklidir.

[5] Teslim başından itibaren inici bir hüseyinî görülüp, teslimin sonuna kadar acemli hüseyinî dediğimiz bir hava içerisinde bulunuyor. Ancak ikinci ölçünün ikinci notası olan ve eviç olarak gözüken perdede zaman zaman tenakuzlar yaşanmıştır. Kimi icralarda bu perde acem perdesi olarak, kimilerinde ise eviç olarak duyulmaktadır. Hissiyatımızdaki mahşeri zevk, acem perdesinden daha dik bir perdeyi arzu etmektedir.

Usûlü:Devr-i Kebir

Tanburi Cemil Bey

*Birinci Hane*

*Teslim*

## Muhayyer Yürük Semâî - Bir Elif Çekdi Sineme Cânân Bu Gece (Hacı Sâdullah Ağa)



Hacı Sâdullah Ağa, Lâle Devri'nde yaşamış en önemli bestekârlardandır. İnceleyeceğimiz Muhayyer Yürük Semâî hem makamın hangi dönemlere kadar gittiğini, hem de o dönemde bu makamın nakış gibi işlenerek besteler yapıldığını gösteriyor.

Yürük Semâî Usûlü klasik fasılların saz semâsinden önce kullanılan bir formudur. Bu usûl, fasıldaki yeri icabı, bize fasılın bitime doğru geldiğini anlatır. Bundan dolayı da yürük semâî tempoları genellikle süratli icra edilir.

Usûlü: Sengin Semai

Meyan



Eser güftesiz verilmiştir. Güfteli halini [www.kadem.org](http://www.kadem.org) adresinden temin edebilirsiniz...

[1] Eser, makamın seyri icabı, zemin sonuna kadar tam bir muhayyer çeşni kullanarak gelmektedir. Yine her zaman belirttiğimiz gibi, makamın icabı dörtlü beşli asma kalışları belirleyen perdelerde iniş ve çıkış cazibesi dikkate alınmalıdır. Bunlar malum olan eviç ve tiz segâh perdeleridir.

[2] Terennüm bölümünde ise önemli bir asma kalış göze çarpıyor. Bu, hüseyinî perdesinde hüseyinî beşlisiyle kalıştır. Önemli husus, böyle bir kalış görüldüğünde, perde her ne kadar tiz segâh olarak gösterilse de, aslında tiz büselik olarak icra edilmesinin icap etmesidir. Tiz büselik perdesi her ne kadar Muhayyer Makamı'na uygun değilmiş gibi gözükse de, makam içinde böyle hallerle zaman zaman karşılaşmaktadır. İşte bu gibi durumlarda tiz büselik perdesini yerinde, hakkıyla basmak gereklidir. Eğer bu durumdan imtina edilirse, müzik sistemlerinde kesin olarak kabul edilen tam dörtlü ve beşliler eksiltilmiş olur, beşli tamamlanmamış olduğundan ifade yerine oturmaz. Önemle dikkat edilmesi gereken bu durum, aslında makamın içerisinde küçük atıflarda sıkça görülür. Çünkü san'attaki büyük güzellikler küçük nüanslarda yatar.

[3] Bu bölüm meyana kadar makam icabı hüseyinî çeşniyle karar etmektedir.

[4] Meyan bölümü ise muhayyer perdesi üzerinde uşşak çeşni yapılarak Muhayyer Makamı'nın tam karakterini göstermektedir. Perdeler uşşak dörtlüsünün icabı gereği icra edilir.

[5] Terennüm bölümünün tekrarı olup bilgileri [2] numaralı maddede anlatıldığı gibidir.

## Muhayyer İlâhi - Ya Rabbi Aşkın Ver Bana (Dede Efendi)



Son örneğimiz olan muhayyer ilâhi, yukarıda anlatılan hususların uygulanması için, diğer derslerimizde olduğu gibi, siz ney severlerin çalışmasına bırakılmıştır.

Güfte: N. Seyyid Seyfullah  
Beste: Dede Efendi

Usûlü:Düyek



# Türk Mûsikîsi Usûlleri ve Bûselik Solfej

Yılmaz Yüksel

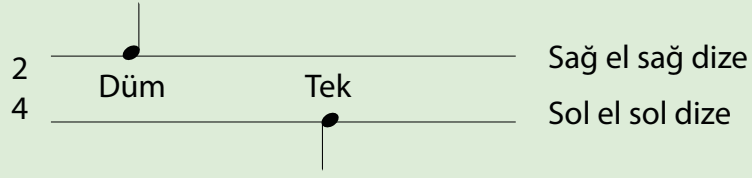


# Türk Mûsikisi Usûl Dersleri ve Bûselik Solfej

Yılmaz Yüksel

## Nim Sofyan Usûlü

2 zamanlı ve 2 darplı (vuruşlu) küçük usûllerimizdendir. 2/8'lik 2/2'lik mertebeleri bulunmasına karşın en çok 2/4'lük hali kullanılmaktadır. Sirto, Longa, Oyun Havası gibi türlerde kullanılmaktadır. Bazı şarkı ve marşlarında bu usûlde bestelendiği görülmektedir.



## Nim Sofyan

1.

Y  
Ü  
C  
E

## Semâi Usûlü (Vals)

3 zamanlı ve 3 darplı küçük usûllerimizdendir. 3/8'lik ve 3/2'lik mertebeleri görülmektedir. Şarkılarda, bazı ilâhi ve saz semâilerinin 4. Hanelerinde kullanıldığı görülmektedir.

Semai \*

3		Düm	Tek	Tek	Sağ el sağ dize
4					Sol el sol dize

2.

\* Batı müziğinde bu kalıp vals ritmine tekabül eder.



## Sofyan Usûlü

4 zamanlı ve 3 darıplı küçük usüllerimizdendir. 2 tane 2 zamanlının birleşiminden meydana gelmiştir. Peşrevlerde, medhallerde, ilahi, şarkı, türkü gibi ayrı bir özellik ifade etmeyen hemen her formda bu usûlü görebiliriz. 4/8'lik mertebesi de bulunmaktadır.

4	----- ----- -----	Sağ el sağ dize
4	----- ----- -----	Sol el sol dize
	Düüm                      Te                      Ke	

### Sofyan

3.

