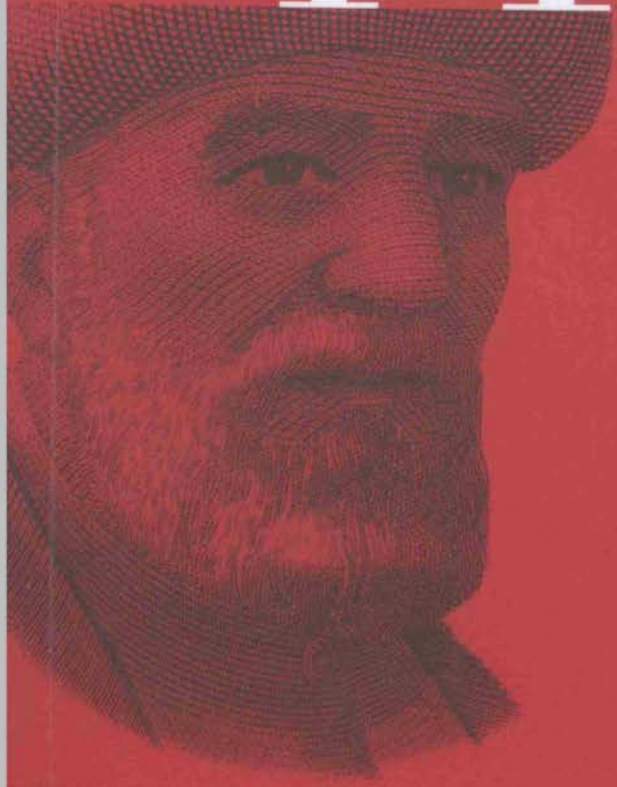


# İTRÎ

VE DÖNEMİNE  
DİSİPLİNLERARASI  
BAKIŞLAR



[ OMAR ]

OSMANLI DÖNEMİ MÜZİK UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ

3 Aralık 2012 tarihinde İstanbul Üniversitesi Kongre Kültür Merkezi  
Beyazıt Yerleşkesi'nde düzenlenen İtrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar  
sempozyumu bildirileri

# İTRÎ

VE DÖNEMİNE  
DİSİPLİNLERARASI  
BAKIŞLAR



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
MERKEZ KÜTÜPHANESİ



2014/10419

İ.Ü. Kütüphane ve Dok. D. Bşk.	
Demirbağ No	: 2014/10419
Kayıt No	: .....
Sınıflama No	: .....



[ OMAR ]

OSMANLI DÖNEMİ MÜZİK UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ

## İTRİ VE DÖNEMİNE DISİPLİNLERARASI BAKIŞLAR

Bu kitap, 3 Aralık 2012 tarihinde İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) ve İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) işbirliğiyle, Beyoğlu Belediyesi'nin katkılarıyla düzenlenen "İtrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar" sempozyumunda sunulan bildirilerden oluşturulmuştur.

Yayına hazırlayanlar

Emre Ayvaz

İlkay Balıç

Koordinasyon

Özlem Ece

Kitap tasarımı

Ersu Pekin

Baskı

MAS Matbaacılık A.Ş.

Kağıthane Binası

Hamidiye Mahallesi

Soğuksu Caddesi 3

Kağıthane 34408 İstanbul

© İstanbul Kültür Sanat Vakfı

Tüm hakları saklıdır.

Bu yayının herhangi bir bölümü İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın yazılı izni olmadan kayıt, fotokopi ve bilgi depolama dahil olmak üzere hiçbir elektronik veya mekanik yöntemle yeniden basılamaz veya çoğaltılamaz.

İstanbul, 2013

ISBN 978-605-5275-08-2



300th anniversary of the death  
of Buhurizade Mustafa İtrî,  
musician (1640-1712)  
Commemorated in association with UNESCO

Değerli katkılarıyla





## İçindekiler

7	Sunuş, Bülent Eczacıbaşı
9	Giriş, Gönül Paçacı
13	Osmanlı'da 17. yüzyılın sosyal ve siyasal yapısında değişimler, Mehmet Genç
19	İtrî döneminde Osmanlı'da şiir, Mehmet Kalpaklı
23	Şark-İslam kültürü ve İtrî, Mahmud Erol Kılıç
35	İtrî ve döneminden günümüze Osmanlı musikisinde yorum farklılıkları, Kudsi Erguner
49	İki İtrî için üç yazı, Ersu Pekin
87	17. yüzyılın müzikal formları: Ali Ufki, Evliya Çelebi ve Kantemiroğlu arasında İtrî, Walter Feldman
95	Nevâ Kâr'ın dört icrası üzerine, Süleyman Seyfi Öğün
103	Necil Kâzım Akses ve <i>İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo</i> , Önder Özkoç
115	Yazarların özgeçmişleri





## Sunuş

**İ**stanbul Kültür Sanat Vakfı, 40. yaşını kutladığı 2012 yılında misyonu ve vizyonu çerçevesinde geleneksel sanatlar alanındaki çalışmalarını artırma kararı aldı. Kültür-sanat yoluyla ulusal ve evrensel, geleneksel ve çağdaş değerler arasında sürekli ve kalıcı bir etkileşim sağlamak vakfımızın temel amaçlarından biri. Bu doğrultuda geleneksel ve çağdaş müzik, el sanatları ve tasarım, geleneksel sahne sanatları ve tiyatroyu buluşturan verimli tartışma ortamları yaratmayı, yapılacak araştırmaları teşvik etmeyi ve yayınlar hazırlamayı önceliklerimiz olarak belirledik.

Bu kapsamda İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) ile uzun soluklu bir işbirliği başlatarak her iki kurumun ortak öncelikleri ve zaman planları doğrultusunda uluslararası nitelikte projeler gerçekleştirmeyi hedefledik.

OMAR ile birlikte yürüttüğümüz ilk çalışma, büyük bestekâr İtrî'nin 300. ölüm yıldönümünün UNESCO tarafından 2012 kutlama programına alınması nedeniyle düzenlediğimiz konser ve uluslararası sempozyum oldu. Her iki etkinlik de bu büyük Türk bestecisinin yapıtlarına ve tarih, edebiyat, müzik gibi farklı disiplinlerin bakış açılarından 17. yüzyıla odaklandı. Düzenlenen konser TRT'den canlı yayınlanarak geniş bir izleyici kitlesiyle buluştu. Kendi alanlarında önemli uzmanların konuşmacı olarak yer aldığı sempozyumda da bu kitapta okuyabileceğiniz bildiriler sunuldu. Ölümünün 300. yılında Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin anıldığı etkinliklerimizle bu konudaki bilgi birikimine önemli bir katkıda bulunabildiğimizi ümit ediyoruz.

Sempozyumun gerçekleştirilmesine destek veren tüm kurum ve kuruluşlara, ev sahipliği için İstanbul Üniversitesi'ne, programın danışmanlığını üstlenen OMAR Müdürü ve İstanbul Üniversitesi Türk Müziği İcra Heyeti Şefi Gönül Paçacı'ya, merkezin yönetim kurulu üyelerine ve katkıları için Beyoğlu Belediyesi'ne içten teşekkürlerimizi sunuyorum.

**Bülent Eczacıbaşı**  
İKSV Yönetim Kurulu Başkanı

## Giriş

Gönül Paçacı

“İtrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar Sempozyumu”, İstanbul Üniversitesi Kongre Kültür Merkezi salonunda, 3 Aralık 2012’de, değerli bilim adamlarının katılımıyla gerçekleştirildi. Önemli bir bestekârın, yaşadığı zamanın koşulları ışığında ele alındığı, bir anlamda yaratıcılığının farklı alanlarla ilişkilendirildiği bu sempozyumda sunulan tebliğlerin kitap halinde yayımlanmasından mutluluk duyuyoruz.

Bu sempozyum, İKSV ile OMAR arasındaki ilk işbirliği niteliğini taşıması bakımından da önem taşıyordu. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü’ne bağlı olarak kurulan ve müdürlüğünü üstlendiğim Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR), geleneksel musikinin araştırma, eğitim ve icra birimlerini birleştirmeyi hedefleyen bir kuruluş olarak, ülkemizin en eski resmî müzik okulu olan Dârüelhan’ın günümüzdeki vârisidir. Amaçladığımız yapıyı küçük ölçekte de olsa gerçekleştirmeye başladık, çalışmalarımız devam ediyor. Bu çerçevede sanatseverlere, kültür camiasına duyurduğumuz ve hâlâ sürdürmekte olduğumuz “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik Envanteri” projesi, Rauf Yekta Bey arşivinin kataloglanması ve onun içinden dünyada tek olan nüshaların –tabii uygun koşulları bulabilirsek, ki bu çok önemli maddi ve manevi fedakârlık gerektiren bir alan– yayımlanması çalışmalarını sürdürmekteyiz. Rauf Yekta Bey’in modern Türk müzikolojisi için önemini tartışılmazlığı bir yana, kendisi Dârüelhan’ın kurucu babaları arasındadır. Bugün kullanılan ses sisteminin –Türk musikisini ifade etmeye yetip yetmediği konusunda ciddi tereddütler olsa da– temel prensipleri onun tarafından konulmuştur. Geleneğe dayalı, sözel kanallarla aktarılan müziğimizi Konservatuvar çatısı altında tespit, tasnif, yazma ve yaygınlaştırma yolundaki ilk adımları o atmıştır ve geleneksel çevrelerle ilişkisini hiç kaybetmemiş, sürekli icranın da içinde olmuştur. Bu nedenlerle Rauf Yekta Bey’in arşivi bizim için hayati bir önem taşımaktadır.

Ben bu arşivin kaba tasnifinde Rauf Yekta Bey’in ailesi ile birlikte olma imkânı buldum ve bu çok önemli belgelere dokunmak ayrıcalığını elde ettim; tasnifin son



## Giriş

Gönül Paçacı

“İtrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar Sempozyumu”, İstanbul Üniversitesi Kongre Kültür Merkezi salonunda, 3 Aralık 2012’de, değerli bilim adamlarının katılımıyla gerçekleştirildi. Önemli bir bestekârın, yaşadığı zamanın koşulları ışığında ele alındığı, bir anlamda yaratıcılığının farklı alanlarla ilişkilendirildiği bu sempozyumda sunulan tebliğlerin kitap halinde yayımlanmasından mutluluk duyuyoruz.

Bu sempozyum, İKSV ile OMAR arasındaki ilk işbirliği niteliğini taşıması bakımından da önem taşıyordu. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü’ne bağlı olarak kurulan ve müdürlüğünü üstlendiğim Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR), geleneksel musikinın araştırma, eğitim ve icra birimlerini birleştirmeyi hedefleyen bir kuruluş olarak, ülkemizin en eski resmî müzik okulu olan Dârülelhan’ın günümüzdeki vârisidir. Amaçladığımız yapıyı küçük ölçekte de olsa gerçekleştirmeye başladık, çalışmalarımız devam ediyor. Bu çerçevede sanatseverlere, kültür camiasına duyurduğumuz ve hâlâ sürdürmekte olduğumuz “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik Envanteri” projesi, Rauf Yekta Bey arşivinin kataloglanması ve onun içinden dünyada tek olan nüshaların –tabii uygun koşulları bulabilirsek, ki bu çok önemli maddi ve manevi fedakârlık gerektiren bir alan– yayımlanması çalışmalarını sürdürmekteyiz. Rauf Yekta Bey’in modern Türk müzikolojisi için öneminin tartışılmazlığı bir yana, kendisi Dârülelhan’ın kurucu babaları arasındadır. Bugün kullanılan ses sisteminin –Türk musikisini ifade etmeye yetip yetmediği konusunda ciddi tereddütler olsa da– temel prensipleri onun tarafından konulmuştur. Geleneğe dayalı, sözel kanallarla aktarılan müziğimizi Konservatuvar çatısı altında tespit, tasnif, yazma ve yaygınlaştırma yolundaki ilk adımları o atmıştır ve geleneksel çevrelerle ilişkisini hiç kaybetmemiş, sürekli icranın da içinde olmuştur. Bu nedenlerle Rauf Yekta Bey’in arşivi bizim için hayati bir önem taşımaktadır.

Ben bu arşivin kaba tasnifinde Rauf Yekta Bey’in ailesi ile birlikte olma imkânı buldum ve bu çok önemli belgelere dokunmak ayrıcalığını elde ettim; tasnifin son





Musikinin, eskilerin deyimiyle "künühüne vâkîf" Rauf Yekta Bey çapındaki bir müzikoloğun, klasik müziğimizin en önemli bestekârlarından biri olarak kabul edilen İtrî hakkındaki bilgisi 1920'lerin başında bu seviyededir. Daha sonra 1922'de *Tevhid-i Efkâr*'da yayımlamış olduğu makalede biraz daha ayrıntılı bilgi verdiğini görürüz. Şimdi sormamız gerekiyor: İtrî hakkında 1920'lerde bu düzeyde olan bilgi günümüzde ne durumdadır, ne kadar gelişip dönüşmüştür? Ne kadar eleştirirsek eleştirelim, kendimizi beğenelim ya da beğenmeyelim, ben bu sene içinde İtrî'nin 300. ölüm yıldönümünün UNESCO tarafından 2012 kutlama programına alınması münasebetiyle pek çok arşiv çalışması yapılacağına iyimserlikle inanıyorum. Daha evvel de müzikte tarihyazımı üzerine bir kongre oldu; Klasik Türk Müziği'nin algılanma ve aktarılması meselesine dair pek çok toplantı, tartışma gerçekleştirildi. Bunlar elbette yeterli değil, ama yine de konu hakkındaki bilgi ve birikimimizi ileri bir seviyeye taşımıştır. Artık daha derinlikli, daha önemli, daha tahlilî şeyler konuşuluyor, ki bugüne yakışan da budur. Ülkemizde müzik, bilimiyle, tarihiyle araştırılması ihmal edilmiş, paylaşım kanalları tıkanmış bir alandır. Geciktiğimiz ortada, ama öte yandan da bütün kurumlarda, yüksek düzeyde düşünen halk tabakası içinde bir zihin tazelenmesi olduğu açıktır ve böyle organizasyonların da buna hizmet ettiğine inanıyorum.

Bir yerde "Bu musiki, hatırlayanlardan kaydedilerek yazıldı, şimdi sıra unutmamakta," diye yazmıştım. Hatırlamaya, unutmamaya ve yazmaya devam edeceğiz. Türkiye'nin en eski üniversitesi, en eski konservatuvarını sahiplenmiş ve Osmanlı dönemi müziği, klasik Türk müziği (adına ne dersek diyelim) bu gelenek için çok önemli bir yolu açmıştır. Biz de bu etkinlikle bu oluşuma, bu gelişime katkıda bulunduğumuz için mutluyuz.

Alanlarından aktardıkları bilgiler ışığında 17. yüzyılın sosyal, siyasal ve estetik ortamını algılama imkânı sunan ufuk açıcı konuşmaları için bilim adamlarına, destekleri için de, İstanbul Üniversitesi'ne ve başta Bülent Eczacıbaşı olmak üzere İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) bütün çalışanlarına teşekkür ederim.



## Osmanlı'da 17. yüzyılın sosyal ve siyasal yapısında değişimler

Mehmet Genç

**G**eçen yüzyıldan kalma bir Osmanlı tarihi dönemlendirmesi vardır, ilkokulda okumuş olan herkes bilir: Kuruluş, yükseliş, duraklama, gerileme ve sonra da dağılma. Bu dönemlendirmede, 17. yüzyılın payına düşen "duraklama" veya "durgunluk"tur; arkasından gelen 18. yüzyıla da "gerileme" vasfı layık görülmüştür. İkisinin de çok itici çağrışımları olduğu, en azından hiçbir çekiciliği olmadığı için olacak, Osmanlı tarihi çalışmalarında, geride bıraktığımız 20. yüzyılın son çeyreğine kadar 17-18. yüzyıllar pek ilgi görmemiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun en az araştırılmış, ihmale uğramış yüzyılları olarak kalmıştı. Ancak son çeyrek yüzyıldan beri çeşitli açılardan bu yüzyıllar üzerinde yavaş yavaş araştırmalar yapılmaya başladıkça, daha önce bilinmeyen pek çok yeni bilgi ediniyor, daha da önemlisi zengin Osmanlı arşiv kaynakları ile yazma eser kütüphanelerini tanıdıkça çok daha fazlasını öğrenebileceğimizi anlıyoruz. Öğrendiklerimizin başında şu var: 17. yüzyıl hiçbir şekilde duraklama/durgunluk olarak nitelenmesi mümkün olmayan, Osmanlı tarihinin son derece dinamik, kaynayan bir yüzyıldır. Onu duraklama veya durgunluk değil, tam aksine kriz ve değişim kavramları ile nitelemenin daha isabetli olacağı anlaşıyor.

Krizin ilk göze çarpan belirtisi, iktidar değişimlerinin ritminde açıkça ortaya çıkıyor: Yüzyılın ilk padişahının tahta geçtiği 1603'ten, son padişahının tahttan indirildiği 1703'e kadar 9 padişah tahta geçmiş, bunların 5'i tahttan indirilmiş, ikisi öldürülmüş, bir de valide sultan katledilmiştir. Ayrıca Osmanlı tarihi boyunca katledilmiş olan 3 şeyhülislam vardır ve bunların da hepsi 17. yüzyılda katledilmiştir. Bir önceki yüzyıla bir sonrakine bakarsak, 16. yüzyılda 6 padişahтан sadece biri tahttan indirilmiştir; 18. yüzyılda da 6 padişahтан ikisi tahttan indirilmiş, ancak bu iki yüzyılda da öldürme söz konusu olmamıştır. 17. yüzyılı, önceki ve sonraki yüzyıllardan çok kesin şekilde farklılaştıran bu belirtilere bakarak, onun bir kriz yüzyılı olduğunu tahmin edebiliriz.





Peki krizin kaynağı, kaynakları nelerdir? Benim bir iktisat tarihçisi olarak görebildiğim en önemli gösterge, maliye alanında karşımıza çıkıyor. Devletin gelirleri ve giderleri arasında 16. yüzyılın sonlarından itibaren uzunca bir süre ciddi bir dengesizlik var. Bu dengesizliğin iki önemli ayağı var: Bir yandan giderlerde muazzam bir artış var, diğer yandan gelirlerde aynı oranda bir artış yok. Giderler niye artıyor? Çok kısaca ifade edersek, Osmanlı'nın çağdaşı Avrupa'da 16. yüzyılın ortalarında başlayıp 17. yüzyılda iyice yerleşen ve yaygınlaşan "askeri devrim"ler oldu ve portatif ateşli silahlarla donatılmış profesyonel piyade birlikleri önemli ölçüde artırıldı. Osmanlı ordusunda ateşli silah kullanan piyade sınıfı, yeniçerilerdi; ancak bunların mevcudu azdı; 16. yüzyılın ortalarına kadar sayıları 10.000'i geçmezdi. 17. yüzyılda Batılı rakiplerdeki değişmeye cevap verebilmek üzere, bu sayıyı 4-6 misline kadar artırmak zorunlu hale geldi. Yeniçeriler, seçkin bir grup olarak yüksek maaş alıyorlardı. Sayıları artarken, maaşlarını aynı düzeyde tutmaya devletin gelir kapasitesi bakımından maalesef imkân yoktu. Maaşları nominal olarak azaltmak da mümkün olmadığı için, sorun para ayarındaki değişmelerle yaratılan enflasyon sayesinde nominal olarak aynı kalan, ama satın alma gücü hissedilir ölçüde azalan maaşlarla çözülmeye çalışıldı, ancak bu çok önemli bir sıkıntı yarattı.

Bu sıkıntıyı kısaca şöyle özetleyebiliriz: Halkın üzerindeki vergi yükünü mutedil boyutlarda tutmak, Osmanlı Devleti'nin öteden beri benimsemiş olduğu prensiplerden biriydi. Vergileri artırmaya imkân vermeyen bu tutum dolayısıyla bütçe gelirleri de yükseltilemiyordu. Buna karşılık sayıları 4-6 misline çıkarılan yeniçerilere ödenen maaşlar, nominal da olsa önemli ölçüde kabarmış olduğu için bütçe açık vermeye başladı. Yeniçeriler, reel olarak değeri düşmüş olan maaşlarını bütçe açıkları yüzünden vaktinde alma imkânlarını giderek kaybettiler ve ödemelerde gecikmeler kaçınılmaz oldu. Bu da bilinen yeniçeri isyanlarına sebep oldu. 17. yüzyılı karakterize eden önemli kriz unsurlarından biri budur.

Bu krize çare olmak üzere 16. yüzyılın sonlarından itibaren önemli bazı yeni düzenlemeler yapıldı. Bunlardan biri, reel olarak azalmış olan maaşlarını bile gecikme ile alabilen yeniçerilere sivil hayatın ticaret ve esnafılık sektörlerine girme imkânı tanınmasıydı. Yeniçeriler, o zamana kadar kendilerine yasaklanmış olan bu imkânı 1580'lerden itibaren yoğun şekilde kullandılar. Bu, yeniçerilerin askeri alandaki performanslarını düşüren önemli faktörlerden biri oldu. Ayrıca askeri bir zümrenin esnafılık ve ticarete girmesinin bu sektörlerde istikrarı sarsıcı etkileri de oldu. 17. yüzyılın kriz tablosunda bunlar da yer aldı.

Osmanlı sistemi, düşük düzeyde tutmaya çalıştığı vergileri, mümkün olan en az masrafla toplamak üzere, seyrek nüfuslu geniş imparatorlukta vergilendirmenin gerektireceği büyük ölçekli ve masraflı bir mali bürokrasi yerine hem maliye hem de ekonomi için çok daha az masraflı olacak şekilde vergi toplama işini,



bir nevi özelleştirme diyebileceğimiz iltizam rejimi içinde idare etmeyi tercih ediyordu. Bu özelleştirmede 15-16. yüzyıllarda askeri zümre mensubu veya sivil Müslüman veya gayrimüslim, hatta yabancılar da rekabete girerek iltizamları alabiliyorlardı. 16. yüzyılın sonlarından itibaren bütçe açıkları dolayısıyla maaşlarını almakta zorlanan yeniçeriler, iltizam sektörüne de yoğun şekilde girmeye başladılar. Askeri zümrenin diğer mensupları ile birlikte yeniçeriler, 17. yüzyılın ortalarında artık bu sektöre yalnız yabancıları değil, yerli reayayı da istisnai hale getirecek şekilde hâkim oldular.

İltizam sektörüne askeri bir zümrenin hâkim olması, mültezimler arası rekabeti azalttığı için iltizam bedellerinin düşmesine ve dolayısıyla bütçe açıklarının artmasına yol açarak, mali krizi daha da yoğunlaştırdı. Yeni vergi koymak da düşünülmeye başladığı için, bu duruma çare olmak üzere tımar sektöründe yer alan gelir kaynaklarını hazineye parasal gelir getirecek şekle dönüştürme eğilimi baş gösterdi. Askeri devrim, ateşli silah kullanan piyadeyi öne çıkardığı için, muharip sınıf olarak artık pek değeri de kalmamış olan tımarlı sipahilerin kontrolündeki gelir kaynaklarının bir bölümü, böylece doğrudan hazineye aktarılmış oldu. Tımar sektörü içinde tutulan kaynaklar da tımar olarak eskisi gibi sipahilere değil de, sayısı çok artmış olan yeniçerilerin yaşlı ve emekli olanlarına tahsis edilmeye başladı. Bu da çok önemli sonuçları olacak bir değişimdi. Zira tımarlı sipahiler, yalnız savaş elemanı değil, normal zamanlarda yurtiçi güvenliği sağlayan alt düzeyde yönetim elemanı olarak da önemli fonksiyonlara sahiptiler. Bunların yerine büyük merkezlerde ve çoğunlukla İstanbul'da oturan emekli yaşlı adamların geçmiş olması, tımar sisteminin bu çok yönlü etkinliğine de son vermiş oluyordu. 17. yüzyılın, başta Koçi Bey olmak üzere, birçok ıslahatçı yazarının "Tımarlar ehil olmayan adamların eline geçti!" diye çok şikâyet ettikleri bu değişimin yol açtığı güvenlik zaafının, aynı dönemde Anadolu'da yoğunlaşan Celalî isyanlarında önemli bir rolü olduğu tahmin edilebilir. Ama burada başka bir önemli faktör daha var: Ekonominin üretim kapasitesinde de ciddi azalmalar söz konusuydu.

17. yüzyıl kriz ve değişim dönemidir, demiştim. Bunun yalnız Osmanlılar için değil, aslında bütün dünya için böyle olduğunu görüyoruz: 16. yüzyılın sonlarından itibaren dünyanın büyük bir bölümünün "küçük buzul çağı" denen soğuk ve kurak bir iklim dönemine girdiği ve bunun yaklaşık bir asır boyunca değişen yoğunlukta devam ettiği, klimatologların yaptığı araştırmalardan ortaya çıkıyor. Bu kuraklık ve soğuktan Anadolu da çok etkilendi ve üretim azaldı. Güvenlik de azaldığı için Celalî karışıklıkları büyük ölçüde yayıldı, köyler boşaldı, insanlar güvenlik için şehirlerle doluştu, şehirler büyüdü. Osmanlı dünyasında genel olarak şehirleşme, esasen yüksek oranda idi; bunda Osmanlı sistemindeki eşitlikçi ve refahı yaymaya yönelik eğilimin önemli rolü vardı.



Osmanlı sistemi, 15. ve 16. yüzyıllarda zirai üretimi artırdıkça, nüfusun gide- rek artan bir kesiminin de şehirlerde yaşama imkânlarını genişletebilecek bir yapıya kavuştu. Ancak iklim şartlarındaki değişme zirai üretimi azaltmaya baş- layınca, şehirlerin de küçülmesi gerektiği halde, Celali karışıklıkları yüzünden tarlalarını terk ederek şehir nüfusuna eklenen köylüler, şehirleri daha da büyüt- tüler. Kalabalıklaşan şehir nüfusunun tüketim ihtiyacı artarken, zirai üretimin yalnız iklim değişmesi ile değil, bizzat köylülerin topraklarını terk etmeleriyle de iyice azalmış olması, 17. yüzyılın krizinin belki en önemli kaynağını oluştur- muştur diyebiliriz.

16. yüzyılın başarılarındaki coğrafi keşiflerin, özellikle 17. yüzyılda önemli sonuç- lar doğuran etkilerini de hatırlamamız gerekir. Osmanlı Devleti, Doğu-Batı ticaret yolları üzerindeki konumu dolayısıyla transit gelirleri elde ediyordu. 16. yüzyılın başarılarında Portekizlilerin Ümit Burnu'ndan Güney Asya'ya ulaşmaları sonucu, bu ticaretin denize kaydırılma riski ile karşılaştığı zaman, Osmanlı Devleti hemen tepki göstererek önce Suriye, Mısır ve Kızıldeniz'i daha sonra da Bağdat, Basra ve Yemen'i kontrol altına aldı. Ayrıca Hint Okyanusu'nda askeri harekât içindeki Portekizlilerle de mücadeleye girdi. Portekiz'in askeri varlığını Hint Okyanusu'ndan kovmayı baş- şaramadıysa da Arap Yarımadası etrafındaki sahillerde kurdukları kontrol sayesinde Osmanlılar, tümüyle deniz yoluna kaymasını önledikleri bu ticareti Portekiz'le bölüşmeyi başardılar. Coğrafi keşiflerin de etkisiyle büyüyen Avrupa ekonomisinin Doğu mallarına olan talebi de artmış olduğu için, bu bölüşme Osmanlı transit ge- lirlerini fazla etkilemedi.

Bu alanda asıl radikal değişme, 17. yüzyılın hemen ilk yılında önce İngilizlerin, iki yıl sonra da Hollandalıların kurdukları Doğu Hint kumpanyalarının, büyük ser- mayeleri ve kapitalist metotları ile bu ticarete hâkim olmaya başladıkları zaman ortaya çıktı. Osmanlı Devleti, kapitalist metotlarla gelen bu yeni güçlerle reka- bete girmeyi kendi iktisadi sistemi ve değerleri bakımından mümkün ve münasip görmediği için, bu şirketleri kendi kâr motifleri ile ticareti Osmanlı topraklarından geçirmeye teşvik edecek şekilde yeni ve çekici birtakım kolaylıklar sağlamayı ter- cih etti. Bu iki devlete verdiği kapitülasyonlarda gümrük vergilerini, başka hiçbir devlet için yapmadığı ölçüde hafifletti. Osmanlı gümrük rejiminde en düşük vergi oranı ile en imtiyazlı grup Müslümanlardı; Osmanlı reayası olan gayrimüslimler ikinci derecede imtiyazlı muamelesi görür, yabancılar ise en yüksek vergiyi öde- yen, en az imtiyazlı kategoriyi teşkil ederlerdi. Osmanlı tarihinde ilk defa önce İngilizlere, hemen arkasından Hollandalılara gümrüklerde en imtiyazlı grup olan Müslümanlarla eşit düzeyde vergi ödeme imtiyazı bahşedildi. Burada esas amaç, Doğu-Batı ticaretini kontrol etmeye başlayan bu iki ülkenin, pahalı ve uzun deniz yolu yerine, daha kısa olan Osmanlı hâkimiyetindeki karalardan geçmelerini sağ-



lamaktı. Tabii ki başka siyasi saikler de yok değildi. Osmanlı Devleti'nin, en büyük rakibi olarak Katolik Avrupa'yı temsil iddiasındaki Habsburglara karşı mezhep ve politika itibarıyla mücadele etmeye çalışan bu iki küçük ülkeyi desteklemek üzere bu kolaylıkları sağlamakta pek tereddüt etmediği de söylenebilir. Bu yeni kolaylıklar sayesinde Osmanlıların Batı ile yaptıkları ticaretin hacminde 17. yüzyıl boyunca en önemli ortaklar haline gelen İngiltere ve Hollanda'nın toplam payları %70'i geçen boyutlara ulaşmıştır.

Osmanlı 17. yüzyılının birbirini tetikleyen bir seri krizinin ve çare olarak düşünülp uygulamaya konulan birçok düzenlemenin de neticede çok kere krizleri derinleştirici yan etkilerinin oluşturduğu yumağın içinde, dış âlemle ilişkilerde meydana gelen değişmelerin de önemli rolü olduğu muhakkaktır. Daha 16. yüzyıl bitmeden savaşların ritim, süre ve maliyetinde radikal denebilecek değişmeler ortaya çıktı. Osmanlıların Batı ve Doğu ile yaptıkları savaşlar hem sıklaştı hem de daha önceleri görülmedik ölçüde uzun sürmeye başladı. Savaş, devletin giderlerini genellikle %50, hatta bazen %100'e varan ölçüde artıran önemli bir masraf faktörü idi. 16. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın sonlarına kadar uzun, bazen çok uzun süren savaşların masraf yükü, diğer faktörler olmasa bile devleti iflas ettirecek bir potansiyele sahipti. Ancak, gelirleri de baskı altına alan çeşitli faktörlere rağmen, Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyılı başarıyla tamamladığını söylemek gerekir.

Osmanlı sistemi, krizi, krizleri yönetmek üzere son derece önemli sonuçları olan bürokratik reorganizasyonu da bu yüzyılda gerçekleştirdi. 15-16. yüzyıllarda da bürokrasi vardır ve oldukça etkilidir, ancak küçük ölçeklidir. Bürokrasinin, uzmanlaşma ve rasyonelleşme yolunda büyük mesafe alarak devleti birkaç asır ayakta tutmayı başaracak performansını 17. yüzyılda temellendirdikten sonra, kazandığı ivme ile 19. yüzyıldaki büyük dönüşümü de başarmak üzere gelişmesini kesintisiz sürdürmüş olduğunu eklemek ve söze başlarken zikrettiğim dönemlendirmenin "gerileme" olarak damgaladığı 18. yüzyılda birçok yetkin yabancı gözlemcinin bu sistem karşısındaki hayranlığını ifade eden şu paragrafla sözlerimi bitirmek isterim.

18. yüzyılın ortalarında, 1746-1762 yıllarında İstanbul'da İngiliz elçisi olarak görev yapmış olan Sir James Porter'in Osmanlı bürokrasisi hakkındaki gözlemi şöyledir: "Bürokrasideki dikkat ve itina bakımından hiçbir Hristiyan devlet Babilîli ile yarışamaz. Muameleleri çok büyük bir titizlikle yaparlar. Herhangi bir emri veya kararı, eğer tarihi biliniyorsa, ne kadar eski olursa olsun, hemen bulup çıkarabilirler." Aynı yüzyılın sonlarında, 1780'li yıllarda İstanbul'da beş yıl kalarak incelemeler yapmış olan ünlü İtalyan oryantalisti Giambattista Toderini de Babilîli bürokrasisi hakkında şunları yazıyordu: "...sayılar ilmine pek düşkünlüdürler. Öyle



iyi eğitilmişlerdir ki en iyi Avrupalı aritmetikçileri bile hayrete düşürürler. Yıllık geliri 2,5 milyar akçe olan devlet bütçesini, bir akçelik hataya düşmeden, ustalıklı kayıtlara geçirirler. Çok kısa ve sade bir metotla çok hızlı hesap yaparlar. Bizim 4 tabaka kâğıtla 2 saatte yaptığımız hesapları, onlar 1 tabaka kâğıt üzerinde birkaç dakikada yapiverirler.”

## İtrî döneminde Osmanlı'da şiir

Mehmet Kalpaklı

**17.** yüzyıl hemen hemen bütün Avrupa'da ekonomik krizlerin yüzyılı olmuştu. Krizler insanlar gibi ülkeleri, hatta kültürleri ve edebiyatları da yeni açılımlara zorlar. 17. yüzyıl krizinde de öyle oldu. Avrupa'daki kriz bilimi ve teknolojiyi ilerletti. Osmanlı'da ise tasavvufu, kültürü, edebiyatı, güzel sanatları ve musikiyi... Bu yüzden Osmanlı için 17. yüzyıl edebiyatta ve kültürde bir durgunluk yüzyılı değil, aksine ilerleme ve açılım yüzyılıydı. Örneğin, şair ve yazar sayısı diğer yüzyıllarla karşılaştırıldığında çok artmıştı. Ayrıca bu yüzyılda yetişen şairlerin, edebi ve sanatsal açıdan bakıldığında, diğer çağın şairlerinden üstün oldukları da ortadadır.

17. yüzyılda dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi Osmanlı'da da ekonomik bir kriz ve bunun doğurduğu siyasi bir kriz gerçekleşti. Sürekli azledilen sadrazamlar, kırsal bölgelerden şehirlere aşırı göç ve büyük kentlerde artan nüfus, artan anarşi ve özellikle İstanbul'da büyük yangınlar... Osmanlı için 17. yüzyıl siyasi ve ekonomik açıdan sorunlar yüzyılı idi.

İtrî, Sultan İbrahim'in tahta geçtiği yılda, İstanbul'un büyük bir kısmını yakıp kül eden ilk büyük yangının çıktığı 1640'ta doğdu. İbrahim dönemi, Osmanlı tarihinde, IV. Murad'ın istibdatla yoluna koyduğu siyasi ve ekonomik düzenin ve devlet işlerinin tekrar bozulduğu bir devirdir. Deliliği ile meşhur Sultan İbrahim'in 1648 yılının Ağustos ayında tahttan indirilip yerine yedi yaşındaki oğlu IV. Mehmed'in geçirilmesine kadar geçen sürede ülkeye, Osmanlı tarihlerinde geçen ifadeyle "duraklama, kargaşa, çözülme ve istikrarsızlık" hâkim olmuştu. Bir de yangınlar, depremler ve münecimlerin kıyamet alameti olarak nitelendirdikleri kuyruklu yıldız görünmesi, sıcak yağmurlar gibi garip olaylar...

İbrahim'in büyük bir tutkusu vardı; Samur kürk. Bu sebeple onun saltanatına "Samur Devri" de denir. Çocuk Padişah Mehmed'in gençlik yaşına ve Köprülü Mehmed Paşa'nın sadrazamlığa atandığı 1656 yılına kadar süren dönem de bir anlamda İbrahim devrinin devamıydı. 1648'de İstanbul'da büyük bir sipahi ihtilali oldu; Yeniçerilerle Sipahiler arasında yıllardır süregelen çatışma başa çıkılamayacak boyutlara ulaşmıştı. Bunun sonucunda, Sultanahmet'te yüzlerce kişinin öldüğü meşhur sipahi-yeniçe-



ri kavgası yaşandı. 1651'de Kösem Sultan sarayda öldürüldü. Böylece, Yeniçeri ocak ağaları ile işbirliği yapan Kösem Sultan'ın ortadan kaldırılmasıyla sarayda "kadınlar saltanatı" da sona ermiş oluyordu. Ama bu kez yeni bir dönem başladı: Ağalar saltanatı. Bu dönem de aşağı yukarı beş yıl sürmüştür. Ağalar saltanatı, rüşvetin başını alıp yürüdüğü bir dönem oldu. Bu kez de 4 Mart 1656'da İstanbul'da saray ağaları ittifakına karşı askerler ayaklandı. Meşhur Vaka-i Vakvakiye, yani insanların Sultanahmet'teki ağaçlara asılmasına varan tatsız olaylar gerçekleşti. Bu iç kargaşa ve anarşi devrini kapatan, Sadrazam Köprülü Mehmed Paşa oldu. Mehmed Paşa ilk iş olarak Kadızadeliler'i Kıbrıs'a sürdü. Kadızadeliler, Vaiz Kadızade Mehmed Efendi'nin başını çektiği, İslam'ın katı kurallarını yaşamayı esas alan, tasavvufa, dolayısıyla musikiye, şiire karşı olan, Peygamber dönemindeki gibi bir hayat sürmenin gerekli olduğunu savunan, o devirde olmayan her şeyi bid'at, yani dinden sapma sayan çok etkili bir cemaat idi. Onların baskısıyla Mevlevi tekkelerinde sema ayinleri yapılamaz olmuştu. IV. Murad da kendi siyasi çıkarı için Kadızadeliler'i bir ölçüde desteklemiştir. Daha etkili olmalarını engelleyen ise devrin şair şeyhülislamı Yahya Efendi oldu.

Köprülü Mehmed Paşa'nın 1656'daki sadareti ve Kadızadeliler'in Kıbrıs'a sürülmesi ile Osmanlı ülkesinde pek çok şey değişti. Sürekli çıkan yangınlara rağmen payitaht İstanbul Avrupa'nın en güzel şehirlerinden biriydi. Ticaret süratle gelişti. Avrupa'daki ekonomik krize rağmen İstanbul limanı ticaret gemileriyle doluydu. Şehirlerde, özellikle de İstanbul'da kültür hayatı birden canlanıverdi. Kış günlerinde kahvehanelerde, meyhanelerde, evlerde, konaklarda, saraylarda eğlence meclisleri, helva sohbetleri ve bahardan itibaren bahçelerde, mesire yerlerinde çok canlı eğlenceler yapılır oldu. Bu dönem aslında ilerideki Lale Devri'ni hazırlıyordu.

Kadızadeliler'in bertaraf edilmesiyle Osmanlı kültüründe büyük bir açılım yaşandı. Müthiş bir baskı altındaki sanat ve edebiyat birdenbire ortaya çıkan serbestlik ve rahatlatma ile adeta bir Rönesans yaşadı. 17. yüzyıldaki Osmanlı Rönesansı'nın müzik ve şiir alanında yetiştirdiği şahsiyetlerden biri de İtrî oldu.

Osmanlı kültüründeki bu Rönesans devri yeni açılımlara yol açtı. Kültürde üslup olarak geleneksele, klasiğe geri dönülmedi. İşte kültür ve edebiyat tarihimiz açısından önemli olan, bu üslup arayışları ve yeni açılımlardır. Artık klasik üslup ömrünü tamamlamıştı. Şeyhülislam Yahya, Nedim-i Kâdim, Tiflî, Cevrî gibi bazı şairler bu dönemde klasik üslubu devam ettirmişlerdi, ancak aynı çağda edebiyata karşı konulması güç bir akım hâkim olmaktaydı: Sebk-i Hindî, yani Hind Üslubu.

Önce Hindistan, sonra da İran saray çevresindeki şairlerin geliştirdiği anlamların daha katmanlı hale gelip derinleştiği, şiirin mevcut mazmun yapısının alt üst edildiği (yok edilmediği ama zorlandığı) bir şiir üslubu bu döneme damgasını vurdu. Bu dönem şiirindeki açılım; Şeyhülislam Yahya, Şeyhülislam Bahâyî, Veysî, Vecdî, Nedim-i Kâdim, Ganizâde Nâdirî, Tiflî, Güftî gibi klasik üslubu ve geleneği devam etti-



renler; Nef'î, Şehrî, Nâilî, Neşâtî, Fehîm-i Kadîm gibi Hind üslubunu benimseyenler; Nâbî, Azmîzâde Hâletî, Râmî gibi fikir ve hikmet (yani felsefe) içerikli şiir yazarlar; ve Sâbit gibi yerel kültüre dayalı şiir yazarlar, şiirlerinde gündelik hayatı, mahalli hayatın kelimeleriyle ve folklorik üslupla anlatanlar olarak dört ana kolda gerçekleştirmiştir. Bu dönemin sonrasındaki Osmanlı şiirine baktığımızda bu dört açılımın da etkilediği bir şiirle karşılaşırız.

17. yüzyıl şiirinde en dikkati çeken özelliklerden biri de, İtrî gibi Mevlevî şairlerin sayısının ve niteliklerinin çok artmış olmasıdır. Dönemin en güçlü şairleri, Nâilî, Neşâtî, Cevrî, Mezâkî ve Fasîh Mevlevî idiler. Mevlevî şairler her dört akımda da yer almışlar, hatta birçoğu bu edebî üslupların hepsini az çok kullanmışlardır. İtrî de bu şairlerden biridir. Tabii elimizde İtrî'ye ait bir divan nüshası bulunmadığından şiir mecmualarında İtrî adına kayıtlı şiirlerden hangilerinin gerçekten ona ait olduğunu tam olarak kestiremiyoruz. Ancak İtrî'nin bestelediği şarkıların yer aldığı güfte mecmualarındaki şiirlere baktığımızda, İtrî'nin bu dört üsluba dahil şairlerin şiirlerini bestelediğini görmekteyiz.

İtrî'nin yaşadığı dönemde mahalli üslubun yükselmesinin yanında halk türkülerinin popülerliğinin arttığını da görmekteyiz. Aşık Ömer ve Gevherî bu yükselişin en önde gelen temsilcileridir. Onlar hece yanında aruzla ve halk şiirine ait nazım şekilleri yanında divan edebiyatı nazım şekilleriyle de şiirler söylüyorlardı. Hem divan edebiyatının, yani kültürel bakımdan daha üst seviyede bir edebiyatın; hem de halk edebiyatının, yani yerelin unsurlarını, klişelerini, benzetmelerini kullanıyorlar ve divan edebiyatıyla halk edebiyatını birbirlerine yakınlaştırıyor, bu ikisi arasında bir bağ kuruyorlardı. Türk şiirinin artık İran şiiri etkisinden tamamen kurtulduğu 17. yüzyılın başlarında Kadızadeliler'in bertaraf edilmesi ve kültürde ve edebiyatta baskının ortadan kalkmasıyla, öznellik, yerellik, orijinallik, gündelik konular, temsili konular, yani daha alegorik konular edebiyata girmeye başladı. Böylece, İtrî'nin yaşadığı dönem Osmanlı kültürü ve edebiyatı için bir yeniden açılma, arayış ve ilerleme devri oldu.

Bu dönemde Osmanlı'da yükselen başka bir unsur da tarikatlerdi. Tarikatler de Kadızadeliler'in sürgününden sonra hızla yaygınlaşıp toplumdaki güç ve etkilerini çok artırdılar. Bu yükselişle birlikte tarikatlerin kültürel unsuru olan şiir ve musiki de tabii ki yükseldi ve ilerledi. Özellikle de Mevlevî kültürü ve edebiyatı. İtrî de bu tarikatın bir mensubu olarak, bu açılım ortamı içinde yetişmiştir.

17. yüzyılda Osmanlı'da şiir, önceki yüzyıllardan çok daha ileri idi. Ancak Bakî, Fuzûlî, Hayalî gibi 16. yüzyılın zirve şairlerinin etkisi ve şöhreti uzun asırlar boyunca (hatta günümüzde de) devam ettiğinden, biz 17. yüzyılın şairlerini ne yazık ki layığıyla değerlendiremiyoruz. Fehîm'î, Neşâtî'yi, özellikle de Fasîh'î layık oldukları ölçüde takdir edemiyoruz.



İtrî'nin yaşadığı dönemde yükselen başka bir unsur da edebiyattaki, şiirdeki şarkı nazım şeklidir. Önceki dönemlerde Osmanlı musikişinasları güfte olarak gazelleri kullanıyor, onları besteliyorlardı. Ancak 17. yüzyılın başında, özellikle Hind Üslubu ile gelen içine kapanık, anlamın derinleştiği ve zorlaştığı gazeller yazılmaya başladı. Bunu sağlamak için Farsça izafet tamlamasının olduğunca uzatılıp zincirleme tamlamalarla söylenen gazeller güfte olmaya hiç uygun değillerdi. Bu zorluk, devrin şairlerinin bestelenmeye uygun, daha anlaşılır bir nazım şekli olan şarkı formunda şiirler söylemelerine neden olmuştur. İlk olarak, İtrî'nin de yakın arkadaşı (ve bazı kaynaklara göre öğrencisi) olan Yahya Nazîm, divanında şarkılar için ayrı bir yer ayırdı. Ondan önceki divanlarda şarkı nazım şekli için ayrılmış bölümler yoktu. Böylece şarkı formunda şiir söylemek bir moda haline gelmeye başladı. Şarkı formu, bir anlamda, daha önce kullanılan murabba (dörtlü kıt'a) nazım şeklinin daha sade bir dille, daha basit imgelerle söylenmiş, yani bestelenmek için söylenmiş şiir haline gelmesidir. Murabba, şarkı şeklini almıştır.

Devrin bir diğer edebi modası da hece vezni ile söylenmiş şiirlerdir. Gerçi hece vezni ile şiir söylemek 16. yüzyılda da bir süre moda olmuştu, fakat bu uzun sürmedi ve fazla takipçisi de olmadı. 17. yüzyılda hece ile yazılmış ve özellikle bestelenebilir nitelikteki şiirler büyük bir moda yarattı.

17. yüzyıl, yukarıda sıraladığım nedenlerle Osmanlı şiirinde bir değişme ve açılım asrı olmuştur. Klasik üslup büyük ölçüde etkisini yitirmiş, geleneksel imajlar yerlerini daha öznel imajlara bırakmış, anlam katmanları ve derinliği artmış, bir yanda şarkı formu ile daha basit, daha anlaşılır bir şiir üslubu oluşmakla birlikte Hind Üslubu'nun ve felsefi tarzın gelişmesiyle anlaşılması güç, popülerlikten uzak, daha "elit" bir şiir oluşmuştur. İşte bu çelişkili durum 17. yüzyıl şiirinin tipik bir özelliğidir. Popüler ve elitist şiir aynı anda yükselmiştir. İtrî'nin her iki tarzda şiirleri de bestelemiş olması, devrini tam anlamıyla yansıtan bir besteci ve şair olduğunu göstermektedir.

## Şark-İslam kültürü ve İtrî

Mahmud Erol Kılıç

**K**onumuz tarihi bir şahsiyet: Buhûrîzâde Mustafa İtrî. İtrî, çok yönlü, hezarfen bir zat, binaenaleyh birçok ilim dalının müşterek (disiplinlerarası) çalışmasına müstahak birisi. Bendenize düşen pay da bu Osmanlı münevverinin Şark-İslam düşüncesi ile olan irtibatına bir nazar atfetmek olacak.

Hususi olarak bu konuyu incelemeye başlamadan evvel şunun altını çizmek isterim: Somut tarihçilik açısından mezkûr şahsiyetin incelenmesinde bazı sıkıntılar olduğu anlaşılıyor. Doğum tarihi problemli, vefat tarihi problemli, vefat yeri konusunda dahi iki farklı görüş var. Buhûrî Şeyh Yakup Efendi isimli bir başka zat ile karıştırılan bilgiler var ortada. Malum Esirciler Kethüdalığı meselesi var; yapmıştır yapmamıştır tartışmaları var. Bir gazeteci beyefendinin iddiası ile yapmadığı kanaati var idi fakat bir arkadaşımızın Osmanlı arşivlerinde bulduğu bir belgeden yaptığı ortaya çıktı. Daha sonra bir başkası da bu görüşü nakzedebilir –bilim bu şekilde işliyor. Konunun musiki nazariyatı ve tarihi açısından bazı problemli alanları olduğunu da görüyoruz. Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrabü'l-âsâr*'ında "iyi adamdı hoş adamdı ama sesi güzel değildi," denirken, başka kayıtlarda, mesela *Sâlim Tezkiresi*'nde "sesinin, bulunduğu mecliste diğer hanendelere ağız açtırmayacak derecede güzel olduğu" söyleniyor. Bir taraftan bin küsur bestesinin olduğu iddia edilirken diğer taraftan elimize ancak 42 veya 49 bestesinin ulaşmış olması ciddi bir problem teşkil ediyor. Bu bestelerin ona ait olup olmadığı konusunda da problemler var. Suphi Ezgi'nin iddia ettiği ama Rauf Yekta Bey'in de reddettiği, "Salat-ı Ümmiye"nin bestesinin İtrî'ye ait olup olmadığı meselesi var. Şairlik yönüne geldiğimizde de, aslında birçok şiirinin ileride göreceğimiz "Tıflî" mahlasını kullanan Mehmed adlı başka bir şaire ait olduğu söylenmektedir. Divanı kayıptır. Hocalarının tespitinde de bazı sıkıntılar var. En mühim hocasının Nasrullah Vâkıf Halhâlî olduğu söyleniyor ama aralarında zaman farkı var, binaenaleyh Halhâlî ile görüşmüş olması muhal, vs. Bütün bu örneklerden netice olarak şunu anlıyoruz ki, Mustafa İtrî'nin tarihi kimliği hakkındaki bilgilerimizde hâlâ aydınlanmayı bekleyen pek çok nokta var.



Mamafih şunu da iyi biliyoruz ki İtrî tarihin ve tarihçinin bir nesnesi olmasından çok önce tarihi yaşayan bir kimsedir. Osmanlı kültür havzasının bir ferdidir. Günümüz araştırmacıları olarak bizleri zorlayan konulardan birisi de kırılma yaşanmış bir asırdan bakarak geçmiş yorumlamaya kalkışmaktır. Muayyen bir tarih kesiti içerisindeki bir kişiyi ele alıyoruz, ama onu o zamanın ruhunu okuyarak değil kendi çağımızın zihniyet kalıplarıyla senkronize ederek tefsir ediyoruz. Yani biz bütün İtrî yorumlarımızı 20. yüzyıldan 17. yüzyıldaki Osmanlı toplumu içinde yaşayan bir sanatkârı değerlendirmek üzere yapıyoruz. Dolayısıyla ortaya konan da bir bakıma bizim İtrî'miz oluyor. Bu belki kaçınılmaz bir durum ama bu İtrî'nin ne kadar otantik, aslî hüviyetine ne kadar sadık olduğu tabii ki ayrı bir problem olarak kalıyor. Aslında "modernler" in ananevî (geleneksel) bir toplumu ve onun zihniyet dünyasını algılamakta sıkça karşılaştıkları problemler burada bir kez daha karşımıza çıkıyor.

Yıl 1934, *Mevlevî Âyîn-i Şerîfi* kitabı. Oradan bir cümle nakledeceğim ama tarihi, 1934'ü hatırimızda tutalım lütfen. 1934'ten 17. yüzyıla bakarken, "devrim" kavramını da aklımızda tutalım. Aslına bakılacak olursa gelenekte devrimlerden ziyade tekâmül kanunları geçerlidir, yani evrilerek ilerlemek, var olan bir şeyin üzerine oturmak, bir zincirin halkası olabilmek esastır. Fakat o devrimler dönemi zihniyetinin ister istemez İtrî'yi de müzik tarihinde eski ile yeniyi sert bir şekilde ayıran radikal ifadelerle değerlendirdiğini görmekteyiz: "İtrî'den evvel bestekârlarımızın eserlerinde o devre ait edebiyatımızda da olduğu gibi az çok İran tesiri görülür. İtrî bu tesirin son izlerini de silmiş ve halis bir Türk musiki üslubunun mucitliği şerefini kazanmıştır." İster istemez hepimiz yaşadığımız dönemin ve toplumun tesiri altında kalıyoruz. Bu iddiayı birçok yönden incelememiz mümkün. İşin müzik tarihi ve ilim sahası içerisinde değerlendirilecek kısımları var, fakat bu benim uzmanlık alanım değil. Bu konulara yer yer bazı kısa temaslarda bulunup geçeceğim.

Esas olan, düşünce arkeolojisi dediğimiz bir çabaya girerek İtrî'yi oluşturan zihniyet kalıplarına bakmak ve İtrî'nin nerede durduğunu anlamaya çalışmaktır. Tabii ki onun zihniyet dünyasını incelerken, "görülür kişinin rütbesi eserinde" fehvasınca, ortaya koyduğu eserler üzerinden bir okuma denemesi yapmalıyız. Bugünden bakan bizler için en fazla bilinen yönü olan müzik bir kenara, bilindiği gibi İtrî talik ustası bir hattat, hem divan sahibi bir şair hem de bir bürokrattı. Üstelik botanikçilik yönü de var, nev'ine has bir armut cinsi yetiştirdiği dahi söyleniyor. Bu alanları ister istemez inceleme dışında bırakmak durumundayız. Aslında doktorlar nasıl bedeni incelemek için tam tahlil isteyip bütün değerlere bakıyorlarsa, biz de tam bir fotoğraf çıkarabilmek için bu alanlardan da veriler topladıktan sonra bir senteze varmalıyız. Lakin müzik ve şiir şimdilik izini süreceğimiz iki alan.

Bestekâr, ama bestelerinde yeni olan nedir, yani besteleri tarz-ı kadimden ne kadar farklıdır? İtrî Efendi'nin yeni ne yaptığı konusuna bir soru işareti koymak isti-



yorum. Yoksa devam etmekte olan Meragî mektebinin tarihsel anlamda mütেকâmil bir devamı mı, zincirin bir halkası mı? Tabii ki asır farkı itibariyle ister istemez bir farklılık olacaktır ama bunlar ana usullerde midir yoksa aralarda mı? Değişik icralardan *Nevâ Kâr*'ını dinledik. İtrî'nin bestelerinin günümüzdeki icrası ile başlangıçtaki icrası arasında büyük farklar olduğunu birçok müzik tarihçisi dile getiriyor. Bugünkü icranın aslı ile ne miktarda alakası kalmıştır? Ben musiki icrası dar alanının bütün bu tahrikkâr sorularını zihniyet dünyasını tahlil etme geniş alanına taşımak ve benzer soruları orada sormak istiyorum.

İtrî'nin Şark-İslam düşüncesi ile irtibatını kurmaya başlamadan evvel "Şark" ya da "Doğu" denen kavramın da bir kurgudan ibaret olduğunu ifade etmek istiyorum. Çünkü Doğu, kendine "Doğu" demiyor. Doğu veyahut Şark, kim için ve kim tarafından tanımlandığına göre farklılık arz eden, izafi bir kavram. Tıpkı "Anatolia" kelimesinde olduğu gibi. "Anatolia", bilindiği gibi, "Maşrik" demektir, yani güneşin doğduğu yer. Ama kime göre güneşin doğduğu yer? Grek Yarımadası'ndan buraya bakıldığında güneşin doğduğu yer olduğu için "Anadolu" demişlerdir. O zaman İran'dan bakarsanız burası Anadolu olmaz. Bugünlerde gündemde olan "Arap Baharı" kavramı da öyle. Mesela Endonezyalılar "Bizde bahar mevsimi yok ki..." diyorlar. Endonezya ikliminde bahar diye bir şey yok, onun için "bahar" ve bu mevsime müteallik edebi ve siyasi kavramların onlarda bir karşılığı yok. Bu açıdan Endonezya edebiyatında "Nevrûziye" türüne veyahut "şeb-i yelda", "bâd-ı bahar" gibi kavramlara rastlanmaması çok tabii. Çünkü o boylamda bahar geçişi, gündönümü geçişi yok. Tabiri caizse mütemadiyen yaz ama yağmurlu zamanlar ve yağmursuz zamanlar diye iki mevsim var.

Binaenaleyh Doğu (Orient), Batı ve Batılılara göre icat edilmiş bir kavram. Oryantizmin de kökeni aynı mantığa dayanıyor. Zaten 19. yüzyıldan sonra bu kavram, Hindistan ve Çin gibi bizden de uzak bölgeleri ifade etmek için kullanılır oldu. Peki Osmanlı münevveri, sanatkârı kendisini nasıl görüyor, nasıl tanımlıyor? Bizim için önemli olan budur. Yani Osmanlı kendini Doğu olarak tanımlıyor mu, buna bakmak lazım. Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin şahsında Osmanlı aydınlarına baktığımızda, kendilerini daha çok bağlı bulundukları dünya görüşünün metafizik referanslarıyla tanımlamaya çalıştıklarını görürüz. Bu, İslami referansları olan bir dünya görüşü. Binaenaleyh "Doğu" diye bir kavram yok kafalarında. İslam metafiziğinin ve kültürünün Osmanlı özelindeki tecrübesidir bunun adı. Bu cümlelerin ikinci kısmının, gözden kaçırılmaması gereken bir yönü var. Yani İslam düşüncesi soyut alanının praxis olarak içinin doldurulması gerekiyor. Çünkü din de, tıpkı düşünce ve felsefe ekolleri gibi, onu tefsir eden, açan, tatbik eden, ayakları üzerine basmasını sağlayan insanlar eliyle yükselir veya alçalır. Bir peygamber bir doktrin getirir, onu vazeder ve gider. Teslim ettiği kimseler onu işlerler; on-



dan bir medeniyet de çıkarabilirler, başka bir şey de. Dolayısıyla bu ikinci üretim, yani peygamber sonrası üretim çok önemli. Aksi takdirde İslam muallakta, havada bir kavram olarak kalır. Bunu yeryüzüne indiren, tatbik eden, yorumlayan kişilere, yani ikinci üretime bakmamız gerekmektedir. Bu ikinci merhale, dünya kültür tarihi için büyük önem arz ediyor. Tabii ki Hz. Peygamber'in hayatındaki İslam ayrı bir kutsiyete sahip, onu kendisinden maya çıkarılacak ana hamur gibi bir kenarda muhafaza etmemiz gerekiyor. O dönemin İslam'ı ile Selçuklu veyahut Osmanlı döneminde Rumeli ve Anadolu'da yaşanan İslam arasında, mayaları anlamında ne kadar devamlılık var, buna bakmamız lazım. Binaenaleyh Osmanlı'nın ürettiği nasıl bir İslam'dı ve bu İtrî'de nasıl tezahür etti, müşahhas hale geldi? Bu ikinci merhalenin adını koymamız lazımdır ki yanlış kapılar çalmayalım. Osmanlı İslam'ının adının "Tasavvuf" olduğu bir gerçek. Hatta diyebiliriz ki burada İslam ve tasavvuf özdeşleşmiş, İslam neredeyse tasavvuf adını almıştır. Bu mühim noktayı araştırmamız boyunca hep bir kenarda tutacağız.

Her insan fikirlerinin uyuştugu fert ve cemiyetlerle düşüp kalkmak ister. Bu tabii bir eğilimdir. O zaman İtrî'nin içtimai aidiyet nokta-i nazarından kendisini bağlı hissettiği, devam ettiği muhitlelere de bir bakmamız gerekiyor. Bu noktada modernlerin hem çok ürktükleri hem de anlamadıkları bir kavram anahtar rol oynuyor: "Tarikat". Orta zamanların en mühim fikir kulüpleri. Osmanlı İslam'ının üretildiği yerler.

Ayrıca üzerine beste yapacağı şiirin muhtevası ile kendisinden şiir alacağı şairin entelektüel kimliği de bize sanatçının dünya görüşünü tespitte önemli ipuçları sunar. Hoca Abdülkadir Meragî'nin bestesinde güfte olarak Hâfız'dan şiir kullandığını görüyoruz. İtrî de aynısını tekrarlıyor. Peki kim bu Hâfız? Hoca Şemseddin Muhammed Hâfız-ı Şîrâzî, Şîrazlı büyük arif. Bugün Fars edebiyatı, altından Hâfız'ı çektiğiniz zaman çöker. Peki, Hâfız sadece bir şair midir? Hâfız'ın kullandığı mazmunlar bilinçli bir tercihle seçilmiş mânâ örgüleridir. Bunların az önce adını koyduğumuz tasavvuf düşüncesi denen bir İslam yorum ekolüne ait remizler olduğunu görürüz. Bu sebeptendir ki ona "Gaybın Lisanı" unvanı yakıştırılmıştır. Demek ki müteakip Osmanlı aydınları, şair ve bestekârları ile İran iklimindeki mukabilleri arasında müşterek bir dünya görüşü var. Aynı semboller havuzunu kullanıyorlar. Düşüncede bir devamlılık var. Tabiri caizse aynı fikir kulübünün üyeleri. Dahası Farsça güfteyi, tercüme etmeden, olduğu gibi kullanıyorlar. Bu da Farsçanın onlar tarafından bir yabancı dil olarak görülmediğini gösteriyor.

Osmanlı medeniyeti üç dillidir: Türkçe, Farsça, Arapça. Bir münevver bu üç dil-den de eser üretebiliyor. İtrî Hâfız'dan, Mevlana'dan ve son tespit ettiğimize göre Sâib-i Tebrîzî'den birer Farsça gazel bestelemiş. Şimdi "Acem tesirinden kurtarmak" ile acaba ne kastediliyordu, araştırmak lazım doğrusu. İtrî'nin Nevâ Kâr'da kullandığı güfteyi Hâfız'dan seçiyor olması Abdülkadir Meragî'nin ana fikri ile aynılık arz



ediyor ama icraya terennümsüz halde doğrudan başlaması belki Meragî ile arasındaki küçük icra farkını da gösteriyor. Peki tarz-ı kadîmden farkı bu kadar mı acaba? Bence daha mühim soru şurada yatmakta: Günümüz icralarında da gördüğümüz gibi 17. yüzyıldan sonra bestenin, yani müzikalitenin daha fazla öne çıkıp güfteyi ezmesi şeklinde yorumlanabilir mi acaba bu icra tarzı? Bu icralarda da gördüğümüz gibi beste o kadar öne çıkıyor ki şiir anlaşılmıyor bile. Kayboluyor. Hele hele Münir Nureddin Bey'in icrasında Farsçadaki "kü?" (nerede?) soru edatının "söylemek" anlamındaki "gû" gibi yumuşak, yani kâf-ı farisi ile telaffuz ediliyor olması, artık sözün mânâsının önemli olmadığı, icranın daha öne çıktığı bir döneme geçildiğini gösteriyor. Bence tarz-ı kadîmden ayrılış esas bu olsa gerek. Tabii ki bunun tam zamanını tespit etmek zor. Ben bunun 17. yüzyıldan çok daha sonraki dönemlerde başladığını zannediyorum.

İtrî'nin *Neva Kâr*'da kullandığı Hâfız'ın "Gülbin-i ıyş mîdemed, sâki-i gülizâr kü" diye başlayan o muhteşem şiirini tercüme ve şerh etmeden evvel müsaadenizle şu teknik detayı arz edeyim. İtrî'nin seçmiş olduğu Hâfız'ın bu şiirinin beyitlerinin yerleşimi bugün elimizde bulunan muteber Hâfız divanındakinden farklılık arz ediyor. Hâfız'ın söz konusu o gazelinde 5. mısraa kadar, yani "Meclis-i bezm-i ıyş..."e kadar beraberlik var. Sonraki dokuz mısra bestede yok. Bunun yerine başka 3 mısra eklenmiş. Yani 6, 7, ve 8. mısralar şöyle gelmiş: "Ey şâhid-i Kudsî ki keşed bend-i nikâbet / Vey morg-i behiştî ki dehed râne vü âbet / Ey dem-i subh-i hoş-nefes nâfe-i zülf-i yâr kü?" Burası başka bir gazelin ilk beyitleri, yani 15. gazelin başlangıcı. Zaten kafiye değişmesinden de bu farklılık anlaşılıyor. Eski edebiyat çalışanlar bunun çok sık rastlanan bir durum olduğunu bilirler. Bugün artık divanlar tahkikli, "édition critique"li bir şekilde neşredilmeye başladığı için gerek Türk gerek Fars edebiyatındaki bazı şiirlerin doğru şekillerine sahibiz. İtrî'de şiir böyle kullanılıyor ama divandaki asıl halini mukayese açısından karşısına alıyorum. Yani tercüme metindeki beyitlerle esas metindeki beyitler arasında uyumsuzluk var. Ben tercümede İtrî'yi esas aldım.

*Neş'e meclisinin fidanları yeşeriyor*

*Gül yüzlü sâki hani*

*Bahar rüzgarları esiyor*

*Lezzetli bâde hani*

*Her tomurcuklanan gül*

*Bir gül yüzlü güzeli hatırlatıyor*

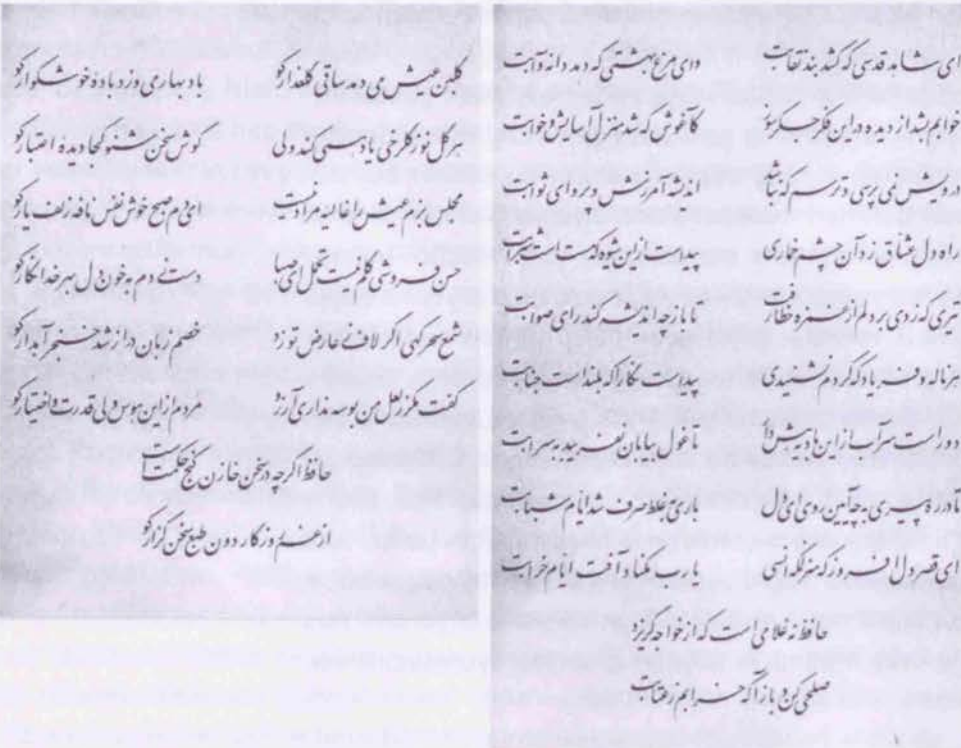
*Ama söz dinleyen kulak,*

*İbret alacak göz hani*



Neş'e ve işret meclisinde  
Murâdın râyihası yok  
Ey seher yelinin hoş nefesi  
Yârin zülfünün misk kokusu hani

Ey mukaddes sevgili  
Yüzündeki nikâbı kim açar  
Ey cennet kuşu  
Senin darı ve suyunu kim verir



Nevâ Kâr'ın günümüz icrasını dinlerken buradaki mânâları da gözümüzün önüne getirebilir miyiz acaba? Tabii tek başına ses sanatlarından zevk alan kimseler "bize göre söz çok da önemli değil" diyebilirler. Ama ben "önce söz vardı" diyenlerdenim. Peki sesin altında kalsa da o şiirdeki mânâ ne? Şimdi "neş'e meclisinin fidanları o gül yanaklı" veya gül yüzlü "sâki nerede" mısraının mazmunlarına dikkat edelim. "Gül yüzlü sâki", tasavvuf sembolizminde ilâhî aşk şarabı sunan pir demek-

tir. "Bahar rüzgârları esiyor lezzetli bâde hani" mısraında anahtar kavram "şarap"tır. Tasavvuf sembolizminde "şarap" önemli bir kavramdır: Gül yüzlü pir elinden tadılan ilahi marifetler demektir.

Tabii bu kavramın İslam maneviyatı tarihindeki semantik dönüşümü üzerinden bir düşünce tarihini izlemek de mümkündür. Buna Kutsal'dan (sacred) profana (dünyevi) geçiş diyebiliriz. Bu kırılmanın ne zaman gerçekleştiğine kısaca bir bakalım. Meşhur sufi şair İbn Fârid bu ekoldeki "şarap" tarifini bir şiirinde şöyle izah etmişti: "Biz sarhoş olduğumuzda üzüm daha yaratılmamıştı." Gayet açık bir ifade. Tasavvuf edebiyatında farklı bir "ser-i hoş" olma, yani sarhoşluk hali anlatılır. Ömer Hayyam'da, Hâfız'da, Mevlana'da gördüğümüz bir hayret makamı. Mesela bugün Türkçede "Adama bak amma lâubâli" deriz. Oysa "bâl" akıl demektir, "lâubâli" de akli başında olmayana denir ve bu tasavvufi bir haldir. Onun için "Lâubâliyem men lâubâli" diyen beyitler vardır ve burada aslında akli başında olmayana atıf yapılmaktadır. Çünkü akıl baştayken bu sözler sizden sâdir olamıyor, akıl, daha doğrusu mantık sizi sınırlıyordur. Yine bir "sermestlik" haline, sarhoşluk haline ihtiyaç var. Ama Mevlana uyarıyor ve diyor ki: "Bilmeyenin yanında çok fazla şaraptan bahsetme, onun akli üzüm suyuna gider." Ali Nihad Tarlan hoca bir yazısında, "Hâfız mecaz ile hakikati birbirine o kadar yaklaştırmıştır ki insan birinden diğerine geçtiğini hissetmez," demişti. Ve Ferit Kâm'ın 1920'lerde yazdığı *Vahdet-i Vücûd* kitabında söz ettiği şu his kayması örneği bize bu sürecin sonunu güzelce gösteriyor: "Ne zaman ki ilahi aşk şarabı Kıbrıs'ın meşhur Kumandaria şarabına döndü, mânâ kaymaya başladı." Hasılı "Her tomurcuklanan gül bir gül yüzlü güzeli hatırlatıyor / Ama söz dinleyen kulak, ibret alacak göz hani?" "Neş'e ve işret meclisinde murâdın rayihâsı yok" mısraında geçen bu "işret meclisi" tabiri de benzer şekilde yorumlanacak bir semboldür. Bu ilimlerin talim edildiği veyahut tattırıldığı meclislerden bahsediliyor. Buna irfan meclisi, zikir meclisi, yaran meclisi, dost meclisi, aşıklar meclisi, eğlence meclisi gibi adlar da verildiği görülür.

İtrî'nin bazı tasnif mecmualarında "güftesinin kime ait olduğu belli olmayan" diye geçen Farsça başka bir şiiri de Segâh makamında bir ağır semaî olarak bestelediğini biliyoruz. "Der mevc-i perîşaniy-i men fasıla nist / İmruz becemiyet-i mâ silsile nist" mısralarının geçtiği bu muhteşem şiiri acizane araştırdık, bulduk. Kim bu şair? Sâib-i Tebrizî isimli muhteşem bir şair. Bin küsur beyti var, çoğu Farsça, az miktarda Türkçe de söylemiş. Anadolu coğrafyasına da gelmiş ve İtrî'den çok az bir müddet önce vefat etmiş, aralarında 40-50 senelik bir fark var. İsfahan'da kendi adıyla anılan dergâhta yatıyor. Rû-be-rû tanışmışlar mı bilmiyoruz ama İtrî, bu kısa sürede bile onun şiirini alabilmiş ve bestelemiş. Demek ki bir aşinalık var.



"Perişanlığımın ardı sonu yok, peş peşe dalgalar gibi geliyor / Bizim cemiyetimizde silsile yok / Gülün ve seher yelinin kokusu gelir yoldan / Çıkmak istersen yola, bundan daha güzel kafile bulamazsın"

فریاد که اسباب گرفتاری ما را	چون حلقه زنجیر ز هم فاصله ای نیست
بی دیده بینا چه گل از خار توان چید؟	رحم است به پایی که در او آبله ای نیست
موقوف به وقت است سماع دل عارف	هر روز در اجزای زمین زلزله ای نیست
از ظرف حریفان نتوان سر به در آورد	در بزم شرابی که تنک حوصله ای نیست
بوی گل و باد سحری بر سر راهند	گر می روی از خود، به ازین قافله ای نیست
صائب ز سر زلف سخن دست ندارد	هر چند به جز گوشه ابرو صله ای نیست

"Perişanlığımın ardı sonu yok" sözünde geçen "perişani" tabiri, tasavvufi edebiyatta önemli bir diğer sembol. Mesela Mevlana, *Mesnevi*'sinde "Perişanım ben bu sabah. Perişan sözler söylemek istiyorum, vezne, kafiye uymayan sözler söylemek istiyorum," der. Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşirân âyin bestesinin 3. Selamı'nda kullandığı *Divan-ı Kebîr*'den şu gazel de aynı mânâdadır: "Ez evvel-i emrûz çü âşufte vü mestîm / âşufte be-gûyîm ki âşufte şüdestîm". Bu farklı bir hal, terk-i terk hali, lâubâli bir hal. Müstağrakların hali. Uzun uzun şerh edilmesi gereken bir hal. Devamında, bizim topluluğumuzda babadan oğula geçen kurumsallaşmış tekke formaliteleri yok. Melamet neşvesindeyiz biz. Bizim yokluğumuz, perişanlığımız daimidir, ara vermeden tecelli etmekte. Gülün ve seher yelinin kokusu geliyor bu yoldan. Çıkmak istersen yola, bundan güzel kafile bulamazsın. O tabu kelime burada da karşımıza çıkıyor: tarîk, râh, yol. Tarikat kavramına atıf yapılıyor. Bazı fikri ve siyasi sebeplerden dolayı, özellikle günümüz akademisyenlerinin uzun zamanlar boyunca çok korkarak kullandıkları kavramlar bunlar. O kadar ki, bazı edebiyat tarihçilerimiz falanca tekkeye yetiştiği biyografisinden açıkça anlaşılan ve şiirleri baştan aşağıya tarikat ve tasavvuf terminolojisiyle dolu bir zatın divanını neşrederken, önsözde "Her ne kadar bu divanda bazı tasavvufi remizler bulunmaktaysa da bu divana veya bu şaire tasavvufi şair, tekke şairi diyemeyiz," gibi garip ifadeler kullanıyorlar. Yine bir modern müşevveş zihin problemi ile karşı karşıyayız. 28 Şubat denen süreç bizim sahanın tezlerine, tez başlıklarına özel müdahalelerde bulunmuştu. Zamanı gelince bunlar da konuşulmalıdır.

Devam ediyoruz İtrî'nin zihniyet dünyasını anlamaya. Farsça güftelerden sonra Türkçede hangi şairleri ve şiirleri tercih ediyor, bir bakalım. Mesela Fasih Ahmed Dede'yi görüyoruz. Fasih Ahmed Dede, divanı muhteşem olan bir şair. İtrî onun "Nâme-i hüsnünü ettikte küşâd ol meh-rû" mısraı ile başlayan dörtlüğünü Buselik



Aşîrân makamında bestelemiştir. O da Mevlevidir. Divanında Hazret-i Mevlana'ya olan methiyelerinin yanı sıra bir diğer arifi de çok metheder ki Osmanlı münevverlerinin kullandığı "Biz iki anneden süt emdik" tabiri burada tam mânâsı ile tecelli eder. Kimdir bu zat? Osmanlı İslam'ının fikir mimarlarından biri olan Muhyiddin İbn-i Arabî'dir. Mevlana şarktan, o ise garptan gelip orta yerde buluşmuşlardır sanki. İbn-i Arabî'nin fikirleri, on yıla yakın yaşadığı Anadolu'da çok fazla tesir bırakmıştır. Selçuklu, Eyyubi ve Osmanlı aydınları ve siyaset adamları üzerindeki tesiri o kadar fazladır ki ayrı bir araştırma konusudur.

İtrî'nin şiirlerini bestelemeyi tercih ettiği bir diğer şair olan Nev'i'ye bakalım. III. Murad Bağdat seferine giderken ona "Sen bu sefere gelme, senden bir isteğim var onu yerine getir, Muhyiddin İbn-i Arabî'nin *Fûsûs'u'l-Hikem* isimli kitabını Arapça'dan Türkçeye çevir," demiştir. Padişah emri ile *Fûsûs'u'l-Hikem* tercüme ediliyor, dokuz ay sonra padişah III. Murad tercümeyi gördüğünde kitabın adını kendisi koyuyor: *Keşfü'l-Hicâb an Vechi'l-Kitâb* [Kitabın Yüzünden Perdenin Kaldırılması]. 17. yüzyıla gelinceye kadar bu çizgi ile Osmanlı'nın yükseliş çizgisi paralel gitti. Sonra o zirvede ortaya Kadızadeliiler denen bir grup çıktı. İnhitat başladı. Burada İtrî'nin tavır alış da söz konusu. Bu gruptan Vâni Efendi sonunda yaptıklarının cezasını çeker, görevine son verilir. Bu olay için İtrî'nin arkadaşları, "Vâni-i cânî gelince devlete / Eyledi âyin-i Mevlânâ'yı red / Hazret-i Monla onu bir attı kim / Ez cüdaiha şikayet mikoned" şiirini söylemişlerdir. Kendisinin 1712'de vefat ettiğini esas alacak olursak, aynı zamanlarda vefat etmiş ve hikemi-tasavvufi şiirin mühim bir siması olan Urfalı Nâbi'nin şiirlerini neden kendine yakın bulup besteliyor acaba? Onun "Gel ey nesim-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber" diye başlayan şiirini İsfahan makamında bestelemiştir ki bu şiirde sanki Türkçe yazan Hâfız tecelli eder. Burada Nevâ Kâr'ın güftesindeki "Ey dem-i subh-ı hoşnefes nâfe-i zûlf-i yâr kû?" mısraı Nâbi'de aynen terennüm edilmiyor mu?

Nasıl Sâib-i Tebrîzî İran coğrafyasında Sebk-i Hindî üslubunun temsilcisi ise Nâbi de Osmanlı'da aynı üslubun temsilcisidir. Bu üslup ile hikemiyyat güzel örtüşür mü örtüşmez mi buna bakmak gerekirken milliyetçiliğin kör edici bakış açısı edebiyatta bile o kadar zorlamalara sebebiyet veriyor ki bu üslubun ismi üzerinden bugün bazı yerlerde hâlâ kızılca kıyamet kopuyor. Mesela İran edebiyat muhitlerinde: "Efendim bunun adı Sebk-i Hindî olamaz, aslında Sebk-i Hindî diye bir şey yoktur, bu üslup olsa olsa Sebk-i İsfahani'dir, yani, İsfahan tarzıdır, yani İranlıdır, Hintli falan değildir..." gibi tartışmalar yapılır. Tabii bizimkiler geride kalır mı, hemen şu gerekçelerle üsluba sahip çıkarlar: "İster İran coğrafyasında olsun ister Hind'de, Sebk-i Hindî tarzıyla şiir söyleyen şairlerin çoğu aslında Türk asıllı olduğu için neticede bu Sebk-i Türkî'dir, Türk tarzıdır..." Görüldüğü gibi öz kaybolduğu zaman şekil üzerindeki tartışmalar çok fazla öne çıkıyor. Doğru cevap, hepsi şıkkıdır. Yani Sebk-i Hindî daha



çok Türk asıllı olup İran'ın İsfahan civarından Hind kıtasına hicret etmiş ve orada Farsça hikemî şiirler söylemiş şairlerin üslubudur. Ama asıl önemli olan, o üslubun neye elverişli olduğu ve bununla ne söylendiğidir.

İtrî, kendisinden on beş sene kadar evvel vefat etmiş, Halvetî yoluna mensup Niyazi-i Mısri'nin şiirlerini de bestelemeyi tercih ediyor. Osmanlı tasavvuf düşüncesinin en mühim simalarından biridir Niyazi-i Mısri. İtrî'nin Hüseyinî makamında bestelediği şu şiiri, tasavvuf doktrininin "Men aref", "Nokta", "el-fakru fahrî" gibi en merkezi kavramlarını içeren bir manzumesidir ki şerh etmeye kalkılsa bir cilt kitap olur:

*Sen seni bilmektir ancak pîre ülfetten garaz  
Noktayı fehm eylemektir ilm ü hikmetten garaz  
Nefsini bilen erermiş bir tükenmez devlete  
Fakrı fahridir Niyazî bil o devletten garaz*

Ve yine Mısri'den Nühüft makamında durak olarak bestelediği;

*Halk içre bir âyineyem herkes bakar bir ân görür  
Her ne görür kendi yüzün ger yahşı ger yaman görür*

beyti de aynı mânâda yorumlanacak muhteşem sözlerdir.

İtrî, Fethî mahlasını kullanan bir tarikat şeyhi olan Bülbülüzâde Abdülkerim Efendi'nin şiirlerine de beste yapıyor. Yine bir başka sufi şair, Hasan Kenzi'nin "Mefâtihu'l-Hüdâ oldu hilâlin yâ Resûlallâh" na'atına Rast makamında tevşih yapıyor. Ayrıca kendi yazdığı ve bestelediği na'atları da var. Çocukluğundan beri şiir söylediği için Tiflî mahlasını alan ve aynı zamanda Hamzavî Melamîlerinden İdris-i Muhtefî'nin müridi olan bir şairi besteliyor. İrtibatlara dikkat edelim, bilinçli tercihler söz konusu. "İtrî" ve "Tiflî" irtibatının bir diğer önemi de, bu iki mahlastaki imla benzerliğinin zaman zaman iki şairin şiirlerinin karıştırılmasına yol açmış olmasıdır. İtrî'ye atfedilen birçok şiir aslında Tiflî'nindir diyenler olmuştur.

Toparlayacak olursak; Segâh olarak bestelediği bir Bayram tekbiri, Cuma Salâsı, bir Salât-ı Ümmiye'si bir taraftan, Segâh Mevlevî Ayin-i Şerifi ile Rast makamında bestelediği Na'at-ı Mevlana'sı diğer taraftan, bütün âsârı ile İtrî bir İslam yorum ekolünün yetiştirdiği güzide sanatkârlardandır. Bu ekolün adı "Tarikat-ı aliyye-i Mevleviye"dir. Bu noktada bazı kimseler "İtrî gibi sanatkârlar sadece dinî eserler besteledi ki, onun 'lâ-dini' (ne demekse?) eserleri de var..." diye bir şerh düşebilirler. Bu da modern dönem araştırmacılarının bir diğer kategorik yaklaşımıdır. Oysa orta zamanlardaki zihniyet kalıplarında "din-dışı" diye bir alan yoktu. Yani daha evvel de sözlerini incelediğimiz Nevâ Kâr'ı veyahut yine bir diğer Mevlevî'nin, Nefî'nin, sözleri arasında "Ehl-i dildir diyemem sînesi sâf olmayana / Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil" ifadesinin geçtiği yürük semâi bestesi nasıl din-dışı sayılabilir? Herhalde



buna teknik olarak "ibadet içi" ve "ibadet dışı" desek daha doğru olacak. Günümüz siyasi literatüründe "laik" kelimesinin yaşadığı anlam kayması burada da karşımıza çıkıyor. Biliyorsunuz Orta Çağ'da "laik" kilisede din görevlisi dışındaki cemaate denirdi. Yani o da kilise içerisinde bulunuyordu.

Yani İtrî, Yenikapı Mevlevihanesi'nde Câmî Ahmed Dede'nin dizi dibine oturması hasebiyle şiir söyledi, beste yapı. İtrî'yi bu sanatsal üretimleri yapmaya iten, onu yetiştiren bu yapı küçümsenmemelidir. Mozart üzerine çalışanlar nasıl onun Mason oluşu ile besteleri arasındaki irtibatı kurmaya çalışıyorlarsa, aynı şey İtrî ve Mevlevihane arasındaki irtibat da görülmelidir. Osmanlı'da tasavvufun talim edildiği tekke veya dergâh denen özel mekânlara devam eden kimselerin inisiyatif olarak almış oldukları tekâmül dersleri olurdu. Bu işin esas yönü, enfüs ve dikey yönü idi. Fakat bu esasa bağlı olarak oraya devam eden kişilerin, marangozluk dahil, hakkâklık dahil, hattatlık dahil, şiir söyleme ve beste yapma dahil muhtelif sanatsal üretimlerde bulunmaları da meselenin yatay ve âfâki yönü idi. Bunlar tasavvufi eğitimle beraber veyahut bu eğitimin sonucunda açığa çıkan kabiliyetlerdi. Tabii ki var olan kabiliyetlerin işlenmesi gerekmektedir. Mesela Mevlana açıkça "Ben şiir söyleyecek değildim, ama bu şekle bir rağbet gördüm," diyor. Benzer şekilde Niyazi-i Mısri "Ben şair değildim, şiirle benim alakam yok iken birden sünuhât-ı ilâhiyye ve mevhibe-i gaybiyye neticesinde şiir tabiatım gelişti," diyor. Ruhun işlenerek kesâfetten letâfete doğru yükselmesi neticesinde estetiğin açılması ayrı bir konu. Buna dair bazı seyyahların tespitleri var. Mesela Antoine Murad şunları söylüyor (Bülent Aksoy'un tezinden naklen): "Mukabele günlerinde musiki-severler ve musikişinaslar Mevlevihanelere gelirlerdi. Bu günler bir çeşit musiki toplantısına dönüşürdü. Yeni besteler eleştirel bir gözle ele alınır, besteciye ya övgüler düzülür ya da bestesi hatalı ise o beste eleştirilir, bestecisine öğütler verilir. O arada peşrevler çalınır, üzerinde yeniden tartışılırdı, sonunda aynı görüş üzerinde birleşilmeye çalışılırdı. Mevlevihaneler hem bir dini merkez hem de bir musiki kulübü gibiydi. Zaten hiçbir musikişinas Mevlevihanelere devam etmeden, oraya gelenlerle tanışmadan, onlar tarafından sıkı bir şekilde imtihan edilmeden adını duyuramazdı." Bu yerinde gözlemi yıllar sonra Rauf Yekta Bey *İkdam* mecmuasındaki yazısında şu sözlerle teyit edecektir: "...musikimizin ... ziyâdan mâsûniyetine hizmet eden esbâb muhtelif ise de bu sebeplerin en mühim ve en kuvvetlisi ... turûk-ı sûfiyye ve bilhassa tarikat-ı aliyye-i Mevleviyye dergâh-ı şeriflerinde kiraat edilen nuût ve kasâid-i mukaddese ve âyin ve ilâhî gibi terennümâtın ağızdan ağıza intikal edegelmesi olduğuna şüphe yoktur."

Hasılı Buhûrîzâde Mustafa İtrî isimli bir Osmanlı sanatkârı böyle doğuyor ve eserler ortaya koyuyordu. Sözlerime son vermeden evvel biraz trajik bir tesadüften söz etmek istiyorum: Afrika'nın Mali isimli bir ülkesinin Timbuktu bölgesine



son zamanlarda hâkim olan bir tür İslam yorumu mensuplarının aldıkları bir karar. Timbuktu bölgesinde tarihsel olarak kuvvetli bir tasavvuf kültürü vardı. Daha evvel aldıkları bir kararla türbeleri ve tekkeleri yıkan bu kimseler, yeni aldıkları bir kararla kim bundan sonra ilahi, türkû, şarkı söyleyecek olursa dili koparılacak demişler. Şimdi bir yorumla dilin koparıldığı bir anlayış inşa edebiliyorsunuz, ama başka bir yorumla da bizzat bunları söylettirmeye çalışan bir Mevlevihane inşa ediyorsunuz. Ne kadar farklı sonuçlar...

## İtrî ve döneminden günümüze Osmanlı musikisinde yorum farklılıkları

Kudsi Erguner

Hristiyan dünyasında din ve dünya hayatı birbirinden kesin bir çizgi ile ayrıldığından, dini hayat "kendini kiliseye adanmak"la "zamana uymak" arasında bir seçim haline dönüşmüştür. Batı kültüründe güzel sanatlara da yansıyan bu görüş, müziği de "dini" ve "se-küler" olarak ikiye ayırmıştır.

Son yılların müzik tarihçileri, Batı kültürünü takliden, "dini" ve "din dışı" diye iki dünya icat etmişlerse de, Doğu kültüründe müzik ve edebiyatı aynı şekilde ayırmak yanlış olur.

İslam dininde ibadet için kiliselerdekine benzer bir ayin müziği olmadığından, eşanlı bir dini müzikten, sözleri itibarıyla dini veya tasavvufi anlamdan tamamen uzak bir müzikten bahsetmek yersizdir. Bu nedenle "dini" musikinin en önemli ekolü olan mevlevihanelerde yetişen İtrî gibi bestekâr ve musikişinaslar, Mevlevî ayini, naat, durak, tevsîh, ilahi gibi formlarda eserler besteledikleri gibi, fasıllarda okunan kâr, murabba, semai, hatta İsmail Dede gibi köçekçe dahi bestelemişlerdir.

Eskiden tutiye, yani papağana konuşma öğretmek için kafesin önüne büyük bir ayna konur, terbiyecisi de arkasına saklanırmış. Aynaya yansıyan görüntüsünü hemcinsi zanneden papağan da arkadan duyduğu sesleri tekrar edermiş.

Nef'î'nin (1582-1636) aşağıdaki dizelerini İtrî segâh makamında yürük semai olarak bestelemiştir:

<i>Tûti-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil</i>	Mucize söyleyen bir papağanım, söylediklerim boş laf değil
<i>Cerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil</i>	Felekle söyleşemem, onun aynası saf değil
<i>Ehl-i dildir diyemem sinesi sâf olmayana</i>	Kalbi temiz olmayana gönül ehli diyemem
<i>Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil</i>	Gönül ehlinin birbirini bilmemesi insaf değil

Segâh makamındaki bir faslı, adının gösterdiği üzere "yürük semai", yani hızlıca okunacak bu eseri din dışı olarak adlandırmak bence mümkün değildir.



Şair Nef'î bu şiirinde,

*Ben öyle bir papağanım ki söylediklerim bir mucizedir,  
Dünya ehli ile söyleşemem çünkü onun aynası sâf değil.  
Kalbi temiz olmayana gönül ehli demek insaf değil,  
Zaten gönül ehli olsaydı birbirimizi bilirdik,*

diyor.

Bu mucizevî sözleri vahiy olarak anlayan olursa, İtrî'nin segâh yürük semaisi nasıl din dışı müzik kabul edilebilir?

*Gül* denince *peygamberi*, *gülistan* denince *peygamberleri*, *şarab* denince *şeyhi-nin mânâlı sözlerini*, *meyhane* denince *dergâhı*, *sâkî* denince *şeyhini* hatırlayanlar için Divan edebiyatı ve musikisi nasıl din dışı olabilir?

Aynı anlayış ile bakıldığında, ulema sınıfından bestekâr, şair şeyhülislam ve kazaskerlerin şiir ve besteleri de din ve asrî hayat arasında bir sınır bulunmadığının ispatıdır.

Bu sınıflandırma bence, Batılılaşma hareketinin sonucu olarak, kendimizi ve tarihimizi Avrupalı görme ihtiyacından doğmuştur. Musikinin, şiirin mânâsının, ruhanîyetinin, dinleyen ve icra edenin seviyesine bağlı olduğunu, bugün oyun havası neşesinde icra edilen Mevlevî ayinlerinde görmek mümkündür.

Rauf Yekta Bey, eski Mevlevihanelerde ayinden, yani "sema" adı verilen dinletiden sonra, çoğu kez dergâhın müzisyenleri ile fasıllar da yapıldığını nakleder. Bu nedenle Mevlevihaneler, neredeyse tüm Osmanlı sanatkârlarının eserlerinin olduğu gibi, İtrî'nin eserlerinin de en büyük kaynağı olsa gerek.

Eğer bir ayırım yapmak gerekirse, müzik mirasımızı "Tarihi" ve "Klasik" Osmanlı Musikisi olarak iki bölümde incelemek daha gerçekçi olur. Selçuklularda Pers estetiğinin hâkim olduğu 13. yüzyıldan 17. yüzyıl başına kadarki dönemin eserlerine "Tarihi Musiki", 17. yüzyıl başından 19. yüzyıla kadarki süreçte kalan eserlere de "Klasik Osmanlı Musikisi" demek daha doğru olacaktır.

Bu nedenle, Osmanlı'dan miras olan, hatta 20. yüzyıl ortalarına kadar uzanan dönemde makam musikisi üzerine bestelenmiş büyük şehir müziğinin tamamını "Klasik Türk Musikisi" olarak adlandırmak yanlıştır. Tarihi ve siyasi akımlar göz önünde bulundurularak sadece 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar oluşan repertuvara "Türk Sanat Musikisi" veya "Klasik Türk Musikisi" denebilir.

Kronolojik açıdan bakıldığında, bence Buhûrîzâde Mustafa İtrî de bir anlamda tarihi müziğin sonu ve klasik Osmanlı musikisinin başlangıcının simgesi olarak kabul edilmelidir. Bazı tarihçiler kendisini haklı olarak "*hâce-i sâni*", yani Abdülkadir Meragî'den sonra ikinci büyük hoca kabul etmişlerdir.

İstanbul'un fethi Osmanlı sanat tarihinde yeni bir sayfa açsa da, 14. yüzyıldan itibaren oluşan Osmanlı mimarisine nazaran, musikide yeni bir estetiğin oluşumu gecikmiş, ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren yepyeni bir üslup oluşmuştur. Tarihi ve akademik değeri ne olursa olsun, bugüne ulaşmış olan 17. yüzyıl öncesi eserlerin makamlarının, seyirlerinin ve melodik yapılarının farklılığı açıktır. Musikinin büyük hocası Abdülkadir Meragî'nin 15. yüzyılda "kâr" formunda bestelediği eserleri ile İtrî'nin *Nevâ Kâr*'ı arasındaki ayırım aşîkârdır. *Nevâ Kâr*'da İtrî sırasıyla, Nim Sakil 24/4, Sakil 48/4, tekrar Nim Sakil 24/4, Devr-i Revân 26/4, Remal 28/4, Semai 6/4, Devr-i Kebîr 28/4, Berefşan 32/4, Muhammes 32/4, Fer 16/4 ve Nim Sakil 24/4 olarak tam on bir defa devir değişikliği yapmıştır. Oysa Meragî bestelediği kârlarda tek bir devir kullanmıştır.

Makam geçkilerine gelince... Mevlevî musikisinde, "beste-i kadîm" olarak kabul edilen 14. yüzyıla ait pençgâh makamındaki anonim Mevlevî ayini ile 17. yüzyılda, İtrî ve sonrasında bestelenen ayinler karşılaştırıldığında, tavrın farklılığı ile melodik yapının gelişmişliği çarpıcıdır. Pençgâh ayininde melodiler çoğu kez usuller ile kıstıtlı kalmış, birçok tekrar yapılmıştır. İtrî ve sonrasında bestelenen ayinlere nazaran diğer makamlara geçkiler daha sınırlıdır. İtrî'nin açtığı klasik devirde ise melodiler çok daha zengin ve ustalıklı geçkilerle süslenmiş, örneğin *Nevâ Kâr* içerisinde nevâ, hicaz, zirgule, hüseyî, saba, bayatî makamlarına uğrandıktan sonra nevâ makamında karar edilmiştir.

### İtrî döneminde Osmanlı Devleti ve İstanbul

İtrî'nin doğum tarihi olarak tahmin edilen 1640 yılı, IV. Murad'ın aşırı içki krizinden henüz yirmi sekiz yaşında vefat ettiği tarihe denk gelir.

Balıkesirli İmam Birgîvî Mehmed Efendî (1522-1573), fikirlerini *Tarikat-ı Muhammediye* adında bir kitapta toplayarak, Sünnet ve Kur'an dışında her türlü geleneği reddetmiş, Osmanlı toplumunun çöküşünün "bid'at", yani yanlış yola sapmaktan kaynaklandığını iddia etmişti. Abdülbaki Gölpınarlı'nın "Osmanlı ülkesinde bir Vahhabî" olarak nitelendirdiği Birgîvî'nin fikirlerini, kırk yıl sonra Üstüvanî Mehmed Efendi adında bir kadı, "Kadızeliler hareketi" adı altında uygulamaya geçirmiştir. Müzik dinlemek bir tarafa Kur'an'ın dahi musiki ile okunmasına karşı çıkan, tekkele-  
rin kapatılmasını isteyen bu harekete IV. Murad da yakınlık göstermiştir.

1623 yılında, on bir yaşındayken, annesi Kösem Mahpeyker Sultan'ın idaresinde tahta oturan IV. Murad, padişahlığının son on yılında annesinin tahakkümünden kurtulduktan sonra, tam bir gaddar ve kan dökücü olmuştu. Revan Seferi'nden beraberinde getirip "Has Nedîm" unvanını verdiği Revan Emiri Yusuf Han ve ona eşlik eden müzisyenleriyle Emirgan sarayında içki ve eğlence alemlerine dalan padişah, aynı zamanda yasak ettiği içki ve tütün yüzünden birçok insanı da katletmişti.



Şeyhülislam Yahya Efendi'ye "Mescidde riya-pîşeler etsün ko riyayı / Meyhaneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî" mısralarından dolayı ateş püsküren Kadızadeliler, "Bu beyti kim okursa dinden çıkar ve kafir olur" diyerek şeyhülislamı dahi dinsiz ilan etmişlerdi. Ayasofya Camii'nde verdiği vaazlarla önce büyük kitleleri, daha sonra da padişahı etkileyen Üstüvani Mehmed Efendi "Padişah Şeyhi" olarak anılmaya başlamış ve İstanbul'da tüm kültür ve sanat hayatı durmuştu.

Buhûrîzâde Mustafa İstanbul'da, tekkelerin kapatıldığı, musikinin haram adedildiği, ezanın dahi nağmesiz okunduğu, geleneksel hayatın neredeyse tümünün "haram" ilan edildiği bu ortamda doğmuştu. İtrî'nin çocukluk çağı, "Deli" olarak bilinen Sultan İbrahim'in saltanat dönemine (1640-1648) rastlar. Diğer tüm kardeşlerini öldüren IV. Murad'ın çocuğu olmadığından geriye sadece İbrahim kalmıştı. Her kapı açıldığında öldürülmeye gelindiğini zannederek ağlayan bu zavallı şehzadeyi tahta oturtmak üzere gelenler, onu idama değil saltanata götürdüklerine ikna etmekte zorluk çekmişlerdi. Kısa süren padişahlığı döneminde Sultan İbrahim, yaşadığı korkulardan bozulan asabiyetini tedavi eden cinci hocanın, annesi Kösem Sultan ile Rus asıllı karısı Turhan Sultan'ın elinde oyuncak olup, onların bitmeyen hırs ve rüşvetlerinin kurbanı olmuş, nihayet yerine çocuk yaşta padişah olan oğlu IV. Mehmed geçmişti (1648-1687).

IV. Murad döneminden beri sarayı elinde tutan Kösem Sultan, torunu IV. Mehmed döneminde de aldığı rüşvetlerle devleti idare etmeye kalkmışsa da, sonunda gelini ve padişahın annesi Turhan Sultan'a yenik düşerek öldürülmüştü. Saray ve devlet bu sefer çocuk padişahla annesi elinde idaresiz ve parasız kalmış, Venedik donanması Çanakkale önünde Osmanlı donanmasını yakmıştı. Halk isyan halinde idi. İsyân sonucu idam edilenlerin cesetleri At Meydanı'ndaki bir çınara asılmıştı. Bu manzara cehennemde meyveleri insan başı olduğuna inanılan Vakvak ağacına benzetildiğinden bu olay "Vaka-i Vakvakiye" olarak da anılır.

Bu tarihte (1656) İtrî'nin on altı yaşlarında bir genç olması gerekir. Bu vakadan sonra özellikle Köprülüler devrinde devlet biraz düzene girmiş, İstanbul ve saray sükûnet bulmuştu. Sanat ve kültür hayatının tekrar canlanmaya başladığı bu nispeten huzurlu dönem, İtrî'nin de genç bir besteci olarak saray çevresinde tanınmaya başladığı dönemdir. Ava, sefahate, eğlenceye düşkünlüğü ile şöhret bulan padişah Avcı Mehmed'in huzurunda fasıllar icra edildiğini ve katılanlar arasında Buhûrîzâde Mustafa adında genç bir bestekâr da olduğunu Evliya Çelebi bize seyahatnamesinde bildirir.

Sultan III. Süleyman, IV. Mehmed'e karşı 1687'deki isyan sonucu 1691 yılına kadar padişah olmuş, bu kısa süren saltanattan sonra da tahta kardeşi II. Ahmed oturmuştur. II. Viyana bozgunu, Balkanlar'daki felaketler, Venedikliler karşısındaki yenilgiler, isyanlar, sarayda yeniden artan entrikalar, sarayın Edirne'ye taşınması gibi

bir sürü olayın üst üste geldiği karışık bir ortamda, musikinın padişah tarafından pek teşvik edilemeyeceği aşîkârdır.

II. Ahmed 1695 yılında Edirne'de ölünce yerine kardeşi II. Mustafa geçmiş, Avusturya'ya karşı kazanılan iki küçük zafere karşı 1699'da imzalanan Karlofça Antlaşması ile sonuçlanan Zenta felaketi Osmanlı'nın gerileme devrini de başlatmıştır. Nihayetinde II. Mustafa da, son devrin birçok padişahı gibi, Edirne Vak'ası olarak bilinen bir ihtilal sonucu 1703'te tahttan indirilmiştir. Bu son iki kardeş de isyanlardan korkularından İstanbul'u terk edip Edirne Sarayı'na yerleşmişlerdi (hatta Sultan II. Ahmed'in kılıç kuşanması dahi Edirne Sarayı'nda yapılmıştı).

Doğum tarihini 1640 olarak kabul edersek, İtrî'nin olgunluk çağıının İstanbul'u artık padişahların bile terk ettiği bir döneme denk geldiğini söyleyebiliriz. Tek vâris olduğu için Osmanlı'nın ikinci atası kabul edilen Sultan İbrahim, oğlu IV. Mehmed ve onun çocukları, III. Süleyman, II. Ahmed ve II. Mustafa ile beş padişah devrini yaşayan İtrî, tarihçilerin tabiriyle duraklama devrinin sonu ile gerileme devrinin başlangıcına da tanıklık etmiştir. Buhûrîzâde Mustafa İtrî, belki de sarayın son haşmetli devri olan, görkemli IV. Mehmed devrinin Osmanlı musikisine yansısıdır.

Yılmaz Öztuna ve diğer çağdaş tarihçilere göre İtrî, Osmanlı padişahlarının yanı sıra Kırım hanlarından I. Selim Giray (1631-1704) tarafından de himaye ve teşvik görmüştür. Han'ın aynı zamanda şair ve bestekâr olduğu, birkaç kez İstanbul'a geldiği, hatta ömrünün sonunda Silivri'de bulunan çiftliğinde üç yıla yakın kaldığı göz önünde bulundurulursa, bu tahmin doğru olabilir.

### İtrî ve dönemindeki müzisyenler

İtrî'nin "Fevtin ânin göricek, İtrî, dedi tarihin / Âh, cemiyyet-i yârân imamsız kaldı" mısralarıyla ölümüne tarih düşürdüğü hocası Küçük İmam da (öl. 1674) bir Mevlevi dervişiydi. İtrî'nin musiki hocalığını yapmanın yanı sıra Yenikapı Mevlevihanesi'ne intisap etmesine de vesile olmuştu.

İtrî'nin yaşamındaki diğer önemli şahıslardan biri de Hafız Post adıyla tanınan Tanburi Mehmed'dir (1630-1694). Post'un kendi elyazısıyla yazdığı bir şiir defterine İtrî'nin başka güfteler de ilave etmesi ve Post'un da ölümüne tarih düşürmesi bu iki büyük bestecinin dostluklarının ispatıdır. İtrî'nin Hafız Post'un ölümü üzerine yazdığı şiir şöyle biter:

*Harf-i menkut ile târîh oldu ânin fevtine*

*Didi İtrî: Hâfızâ me'vâ olâ Rab, cinân*

Onun yokluğuna noktalı harfle tarih oldu,

İtrî der ki yâ Rab, Hâfız'a cennetler yurt olsun



Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrabü'l-âsâr* adlı eserine göre, İtrî ile aynı yıllarda IV. Mehmed'in huzurunda müzik icra edenler aşağıdaki gibi sıralanır: Sultan İmamı İbrahim Efendi, Nâne Ahmed Çelebi, Selanikli Ahmed Ağa, Mehterbaşı Ahmed Ağa, Âmâ İbrahim, Âheni Çelebi, Odabaşızâde Rıza Efendi, Baba Nevevî, Parsa Efendi, Piri Çelebi, Çuvaldizzâde İsmail Efendi, Çemenzâde Mehmed Çelebi, Cevher Ağa, Hafız Post, Habibzâde Abdullah Ağa, Tanburi Ahçı Kasım, Hafız Kômür, Halil Efendi, Hubyarzâde, Hatibzâde Osman Efendi, Hazinedar Ahmed Ağa, Derviş Ali Surugânî, Serneyzen Derviş Mehmed, Derviş Mehmed, Derviş Abdî, Derviş Çelebi, Derviş Mustafa, Derviş Kasım, Ahmed Zihni Efendi, Taşçızâde Receb Çelebi, Âbrizî Receb Çelebi, Seyyid Nuh, Çengî Şeyh Yusuf-i Mevlevî, Şeyhzâde Ahmed Efendi, Sive Ahed Çelebi, Şerif Çelebi, Sari Bakî, Durmuş Ağa, Talib Efendi, Tavukçuzâde Abdullah, Osman Efendi, Ârif Efendi, Osman Çelebi, Ali Paşa, Küçük İmam Mehmed Efendi, Kemankeşzâde Ahmed Efendi, Gülcübaşızâde Mehmed Efendi, Ayntâbi Mehmed Bey, Muharrem Ağa, Müezzîn Mustafa Ağa, Musallî Efendi, Mahmud Çelebi, Serhanende Mustafa Ağa, Naib Mustafa Efendi, Mecdî Efendi, Mahmud Ağa, Nazîm Çelebi, Nazîrizâde, Nazîm Efendi, Nâbî Efendi, Nazîm Çelebi, Naathan Abdî Efendi, Nalçe Efendi, Diyarbakırlı Yahya Çelebi, Üsküdarlı Yahya Çelebi.

Bu uzun liste, İtrî döneminde IV. Mehmed'in sarayında ne kadar çok musikişinas bulunduğunu ve aynı zamanda çoğunun da Mevlevî dervişi olduğunu göstermektedir. İtrî bu isimler arasında daha ziyade güçlü bir genç bestekâr olarak yer almakta, hatta Şeyhülislam Esad Efendi aynı eserde onun "sesinin çok çirkin ve ahenksiz" olduğunu söylemektedir: "İsmi Mustafa, mahlası 'İtrî' idi, İstanbul'un yaylak semtinde doğmuş ve yerleşmiştir. IV. Mehmed zamanında büyük üstat olarak istişar etmiş ve bestelediği eserlerdeki muvaffakiyeti nazar-ı dikkat çekmiştir. Padişahın huzurunda müteaddid defalar fasl icra ederek takdir kazandığından Padişah onu esirciler kâhyalığına tayin etmiştir. Sesi güzel değildi, telleri paslanmış, düzeni bozulmuş çeng sazı gibi ahengsizdi. Fakat üstatlığı yüksekti. Besteleri, kârları, nakısları binden fazladır. Musikiden başka şiirle de iştigal ederdi. Muamma ilmîne vakıftı. Ayrıca hattatlığı da vardı, Talik yazardı. Hüseyinî makamında darb-i feth usulündeki bestesinin sözleri: 'Dilber diler, dil dilberi fettana münasib / Gül bülbüle bülbül gül-i handana münasib'. Vefatında 'Buhûrizâdeyi büyâ-i bezm-i adn ide Allah' mısraı ile tarih düşürülmüştür. Miladî 1712 Hicrî 1124 senesi."

#### İtrî ve Mevlevihaneler

Yedi Ahmed Dedeler olarak anılan Kemalî (öl. 1601), Tugânî (öl. 1630), Sabuhî (öl. 1650), Câmî (öl. 1671), Kârî (öl. 1679), Nâcî (öl. 1711) ve Pendârî Ahmed Dede (öl. 1708), ardı ardına Yenikapı Mevlevihanesi'nde şeyhlik etmişlerdir. İtrî'nin dergâha,

genç bir derviş olarak, 1671 tarihinde vefat eden Câmî Ahmed Dede döneminde intisap ettiği düşünülebilir. Bestekârimız 1712 yılında vefat ettiğine göre, Kârî, Nâcî ve Pendârî dedelerin şeyhliğinde de Mevlevihane'ye devam ettiği aşikârdır.

İtrî'nin dervişi olduğu Câmî Ahmed ve diğer Ahmed Dedelerin de, tüm Mevlevî şeyhleri gibi alim, kalender, rindmeşreb, nüktedan, kudretli şair ve musikişinas oldukları, Farsça, Arapça bildikleri Mevlevî kaynaklarında nakledilir. İtrî, edeb ve Mevlevî erkânının yanı sıra hat, müzik, edebiyat, Farsça, Arapçayı da bu dergâhta öğrenmiştir.

İstanbul'da üç önemli Mevlevihane vardır: Galata, Yenikapı ve Beşiktaş Mevlevihaneleri. İtrî'nin, diğer Mevlevî dervişleri gibi "mukabele", yani "sema" olan gecelerde her üç dergâha da devam etmesi geleneğe uygundur. İtrî'nin genç dervişlik yıllarında ve daha sonraları tanımış olacağı Mevlevî şeyhleri, Galata Mevlevihanesi şeyhi Ârizî Dede (öl. 1676), ondan sonra da Gavsî Dede (öl. 1697) ve Kutbunnâyî Osman Dede'dir (öl. 1729). İtrî ile Kutbunnâyî Osman Dede arasında yaklaşık on yaş fark olsa gerektir. Osman Dede, kayınpederi Gavsî Dede'nin vefatından sonra, 1697-1729 yılları arasında dergâha tam otuz iki yıl şeyh olmuştur. Osman Dede'nin, daha önce Gavsî Dede zamanında on beş yıl kaarilik ve neyzenbaşılık yaptığı düşünülürse, İtrî'nin bu büyük alim, şair, neyzen, bestekâr, hattat ve musiki bilginini yakından tanımış olması gerekir.

Beşiktaş Mevlevihanesi'nde ise İtrî'nin Mevlevî dervişi olduğu dönemde sırasıyla Süleyman Dede (öl. 1654), Hüseyin Dede (öl. 1660), Naci Ahmed Dede (öl. 1711), Çengî Yusuf Dede (öl. 1669), Eyyubî Mehmed Memiş Dede (öl. 1723) şeyhlik etmişlerdir. İtrî'nin bu zâtlardan da etkilenmiş olması muhtemeldir.

Yenikapı Dergâhı'nın birçok şeyh, dede, mesnevihan ve neyzeni Galata Mevlevihanesi'nde yetişmiştir. Eskiden dergâhlar arasında, özellikle de Mevlevî dergâhları arasında çok yakın ilişki olduğundan, İtrî'yi sadece Yenikapı Mevlevihanesi dervişi değil, İstanbul Mevlevîsi olarak da düşünmek gerekir.

### İtrî ve Mevlevî ayinleri

Önce vakit namazı kılınır, sonra *Mesnevi* ve evrad okunur, takiben de tüm tarikatlerin ayinlerinde olduğu gibi kaarinin kıraat ettiği Kur'an-i Kerim dinlenirdi. Ardından, Şeyh'in idaresinde "İsm-i Celâl", yani "Allah" ismi belli bir sayıda zikredilir, sonra da "Naat", yani Peygamber'e ithafen söylenmiş bir methiye şiiri okunurdu. Ayine eşlik eden müziklerin sözleri genelde Mevlana hazretlerinin şiirlerinden seçildiği üzere, naat da kendisinin Farsça sözlü şiirlerinden olurdu.

İlk kez İtrî'nin rast makamında ve durak formunda bestelediği Mevlana'nın naatı sonraları bir gelenek halinde her sema ayininden önce okunur olmuştur. Lakin üs-



tadim ve hocam Sadettin Heper, bazen aynı şiirin veya herhangi bir naatin okunacak ayinin makamına göre serbest olarak da okunduğunu söylerdi.

<i>Yâ Habîballah Resûl-i Hâlik-i Yekta tûyi</i>	Ey Allah'ın habîbî yaradanın tek resulü sensin
<i>Ber güzîni zül-celâl-i pâk ü bî hemtâ tûyi</i>	Azamet sahibi tarafından seçilmiş temiz ve eşsiz
<i>Nâzenin-i Hazret-i Hâk, sadr-i bedr-i kâinât</i>	Hazreti Hakk'ın nazlisisin, kâinatın tamamının önde gelenisin
<i>Nûr-i çeşm-i enbiyâ çeşm-i çerâğ-ı mâ tûyi</i>	Peygamberlerin tümünün gözünün nurusun, gözlerin nuru sensin
<i>Der şeb-i mi'râc, bûde Cebrail ender rekâb</i>	Miraç gecesi Cebrail senin emrin altında oldu
<i>Pâ nihânde ber serîn ü Kûmbet-e Hadrâ tûyi</i>	Yeşil kubbenin üstüne ayak basan sensin
<i>Yâ Resûlullah tûdâni ümmetâned âcizend</i>	Yâ Resulullah sen de biliyorsun ki ümmetlerin acizdir
<i>Rehnûmâ-yı âcizânî bî ser ü bî pâ tûyi</i>	Başsız ve ayaksız kalmış acizlerin yol göstereni sensin
<i>Serv-i bostân-ı risâlet nevbehâr-ı ma'rifet</i>	Peygamberlik bostanının en yükseği, marifetin yenibaharı
<i>Gülben-i bağ-ı şerîat bülbül-i bâlâ tûyi</i>	Şeriat bahçesinin en taze gülfidanı, yüce bülbülü sensin
<i>Şems-i Tebrizî ki dâret Nâ't-ı Peygamber zi</i>	Şems-i Tebrizî ki peygamberin naatini, methiyesini ezberlemiştir
<i>Ber Mustafa vü Müctebâ ân Seyyid-i a-lâ tûyi</i>	Ey seçkin ve kıymetli Mustafa, en saf ve fazilet sahibi olan sensin

Rast makamındaki naat okunduğunda, neyzen naathanın karar ettiği rast perdesinden yola çıkarak, okunacak ayinin makamına doğru seyir ederdi. Taksimın ardından, çoğu 28 zamanlı "devr-i kebir" veya 56 zamanlı "muzaaf devr-i kebir" usulünde, ayin için bestelenmiş peşrevlerden biri makama göre icra edilirdi. Beste-i Kadîm pençgâh ayinini örnek alarak oluşan ayin formuna göre; 1. Selam 14 zamanlı devr-i revan veya 8 zamanlı ağır düyek usulünde, 2. Selam muhakkak 9 zamanlı evfer usulündedir ve çok ağır bir tempo ile okunur. 3. Selam ise önce 28 zamanlı devr-i kebir,



[üstte] Konya'da 1952 yılında Mevlevî ayini. O yıllarda sema gösterisi yapılmıyor, sadece Mevlevî ayini okunuyordu (Kudsi Erguner Arşivi).

[altta] Konser, 1991: Soldan sağa: İhsan Özgen, Kudsi Erguner, Nezih Uzel, Süleyman Erguner, Necdet Yaşar (Kudsi Erguner Arşivi).



sonra 10 zamanlı aksak ve ardından 6 zamanlı yürük semaiye dönüşür. 4. Selam 2. Selam ile aynı ağır tempodadır ve 9 zamanlı evfer usulüyle son bulur. Ayinin sözlü kısmının bitiminde, genelde düyek usulünde bir nihai peşrev ile yürük semai ilave edilir, müteakiben icra edilen taksim ve Kur'an kıraati ile ayin son bulurdu.

Beste-i kadimlerden sonra ilk bestekârı bilinen Mevlevi ayini, hicri 1050 yılından 1100 (1689) tarihine kadar Karahisar Mevlevihanesi'nde yaşamış olan Köçek Derviş Mustafa Dede'nin bestelediği bayati ayinidir.

İtrî'nin bu dört muhteşem eseri, diğer Mevlevi dervişleri gibi meşk edip, yani ezberleyip dergâhlarda, sema ayinlerinde okuyucu (ayinhan) ya da neyzen olarak icra etmiş olması gerekir. Bir anlamda İtrî'nin eserlerinin ilham kaynağını bu eserlerde aramak lazımdır.

İtrî'nin bestelediği segâh makamındaki Mevlevi ayini bu formun beşinci eseridir. Onun bu eserdeki başarısı kendisinden sonra kırkın üzerinde Mevlevi ayini bestelenmesine ve dergâhların kapatılışına kadar süren bir zarafet, neşe ve estetiğin devamına yol açmıştır. İtrî'nin ayininin 1. Selam'ında kullandığı aşağıdaki "big'riste" şiirini Mevlana hazretleri, şeyhi ve oğlunun kayınpederi Selahaddin Zerkûbî Konevî'nin cenazesinde söylediği için, İtrî'nin bu eserinin son yıllara kadar Mevlevi büyüklerinin cenazelerinde okunması adet olmuştur.

*Ey zi hicrân ü firâket âsûman big'riste*

Ey yâr senin hicran ve ayrılığın ile  
gökler ağlıyor

*Dil meyân-i hun nişeste akl u cân big'riste*

Gönül kan içinde akıl ve can ağlıyor

*Cebraîl u kudsîyan râ bâl u perhâ sûhte*

Cebraîl ve melekler yandı tutuştu

*Enbiyâ vü evliyâ râ didegan big'riste*

Peygamberler ve evliyaların gözleri  
yaşlı

*Ey diriğâ ey diriğâ ey diriğâ ey diriğ*

Ey yazık, ey yazık, ey yazık, ey yazık

*Ber çûnan çeşm-i ayan çeşm-i gûman big'riste*

Cân gözü için baştakl göz ağlıyor

#### İtrî'den günümüze değişen Mevlevi ayini estetiği

Mevlevi ayinlerinin geleneksel icrasındaki estetik yapıyı ve müziğindeki "ethos"u, yani karakteri anlamak, İtrî'nin eserlerini ve onun devrindeki musiki icrasını anlamak açısından önemlidir.

Estetik olarak Mevlevi musikisi, bir tarikatın ayininin cemaatle okunmasıdır. Dolayısıyla bir hanendenin veya bir müzisyenin zevkini değil bir cemaatin neşesini taşımalıdır. Öncelikle, Mevlevi ayini ağırdan hızlıya doğru gelişen bir musikidir. Ayinhan yanı okuyucuları dergâhın kudümzen başı yönetir. Kudüm ve halileler neylerin icra

ettiği peşreve çok ağır bir tempo ve haşmetle eşlik ederler. Ardından okunan 1. Selam neredeyse aynı tempo ile devam eder. 2. Selam'daki evfer usulü daha da ağır bir tempo ile sona erer, ancak 3. Selam'ın yürük semaisinde tempo yükselir. 4. Selam ile aniden dokuz zamanlı evfer usulüne, yani 2. Selam'daki tempoya geri dönülür.

Mevlevî ayinlerinde kullanılan Kudüm-i Şerîf adı verilen ritim aleti ise o zamanlar sadece düşünlerde ve mehterlerde çalınan nakkare ve çifte nareden tamamen farklıdır. Eskiden deri ile bakır hazne arasına konan ağaç kasnak kudümün sesini bilhassa matlaştırıp kuru ve sert bir tını elde edilmesini sağlardı. Zahme adı verilen ağaç sopalar ise kudümzen tarafından kudüme vurulmaz, bilekten bir hareketle adeta derinin üstüne düşürülürdü. Bugün ise kudüm adı verilen temballer, ucuna pamuk sarılmış sopalarla bir nakkare velvelesiyle çalınmakta, kudüm sesinden çok uzunca tınlayan metalik bir seda vermekte. Halile adı verilen ziller ise "Allah" ismini zikreden derviş edasıyla ayinlere eşlik ederlerdi. Son yıllara kadar icra edilen ayinlerde en az dört kudüm ve iki halile kullanılmış, lakin bendir veya mazhar da dahil olmak üzere başka hiçbir ritim enstrümanı yer almamıştır.

Mevlevî ayini bir tevacüd yani vecd ve cezbe davetinin musikisidir. Ney dinlerken, Mevlana'nın şiirlerini okurken yaşanan coşkunun sırrını belki Mevlana'nın rubaisinden işitebiliriz:

*Bişnev tû zi Ney çîha çîha migûyed  
Esrarî nûhufte kibriyâ mi gûyed*

Dinle şu Ney'i neler neler söylüyor  
Allah'ın azametinin sırlarını söylüyor

*Ruh zerdû derûn tehi vû ser dâde bebad  
Bî nutku zeban Hudâ Hudâ migûyed*

Yüzü sarı içi boş başı havaya verilmiş  
Dilsiz, sözsüz Hudâ, Hudâ demekte

Mevlevîlerde müzisyenlere "tarab eden" anlamında "mutrib" denir. Sevindiren, manevi bir neşe veren, coşturan anlamındaki bu kelimenin Arapçaya eski Yunanca "terapi", yani şifa veren kelimesinden geçtiği de söylenmektedir. Burada neşeden kasıt, bugünün insanının müzik zevkinden ve neşesinden tamamiyle farklı olarak, elbette ki Mevlevî dervişlerinin şiir ve musikiyle olan derin münasebetidir.

Son yıllarda TRT İstanbul ve Ankara Radyoları veya Devlet Koroları tarafından okunarak dinleyiciye sunulan Mevlevî ayini konser ve kayıtlarının hiçbiri Mevlevî tarikatının zevkini taşımamaktadır. Sözlerin ve semanın coşkusunun yerini yapay bir mistisizm ve kilise korusu kasveti almıştır. Günümüzde derviş cemaatinin yerini alan usta (!) müzisyenlerin icralarının hiçbiri, çocuk yaşımdan beri, gerek Sadettin Heper Hoca'nın evindeki meşklerde, gerekse 1967 yılından itibaren katılma şansına erdiğim Konya'daki ilk Mevlana'yı anma törenlerinde İstanbul'dan gelen mutrib heyeti tarafından okunan ayinlerin neşesini vermemektedir.



Bu döneme ait tek ses kaydı, Fransız müzikolog Bernard Mauguin tarafından 1967 yılında Konya'da kaydedilmiş ve UNESCO tarafından *A Musical Anthology of the Orient-Turkey I* adı ile yayınlanmıştır. Bu kayıtlarda Ahmed Avni Konuk Bey'in ruy-ı irak makamında bestelediği ayinin icrasını dinleyenler, cemaatin "cumhur" okuyuşu ile günümüzün korolarının okuyuşu arasındaki farkı muhakkak işiteceklerdir.

Kısacası, ayin bugünün neşesi ve zevki ile icra edildiğinde oyun havasına dönüşürken, klasik korolarda musiki eseri olarak okunmaya kalkıldığında ise ruhsuzlaşmaktadır.

### Saray fasıllarından günümüze klasik Osmanlı müziği

Osmanlı musikisi divan edebiyatının müziğe uygulanmasından ibarettir. "Divan" kelimesi "toplanan yer" anlamına geldiğinden, form ve konularına göre aruz vezni ile söylenmiş şiirlerin toplandığı esere de "Divan" adı verilir. Divan'ın musikideki karşılığı da "fasıl"dır. Belli bir sıra ile aynı makamda bestelenmiş tüm formlardaki eserlerin bir araya getirilerek icra edilmesinden oluşur.

İtrî'nin yaşadığı devirdeki fasıl terkibi şöyle olsa gerek: Okunacak faslın makamında bir sazın veya sözlü olarak bir hanendenin yapacağı taksim yahut gazelden sonra deflerin usullerini vurarak eşlik ettiği Peşrev, Kâr, Kârçe, Murabba (Beste), Nakış Murabba, Sözlü taksim (gazel) ve enstrümantal taksim. Semailler: Ağır Semaî, Sengin Semaî, Yürük Semaî, Saz Semaîsi.

Çoğunlukla kendileri de müzisyen olan padişah veya saray erkânının büyükelinden birisi herhangi bir talepte bulunmaz ise "serhanende", yani fasıl heyetinin başı olan kimse, fasıl yapılacak makamı ve eserleri seçer, esere girer girmez de saz ve sesleriyle katılanlar onu takip ederlerdi. Bu icra geleneği son zamanlarda çeşitli ritimlerdeki şarkıların birbirine eklenmesi ile yapılan ve "sulu fasıl" tabir edilen popüler fasıllarla günümüze kadar gelmiştir.

İtrî dönemindeki icra tarzı ile estetiğini tarihi veriler ve 20. yüzyıl başından gelen arşiv kayıtları sayesinde hayal etmek mümkündür. 19. yüzyıl başlarına kadar müzik "meşk" usulüyle öğreniliyordu. "Hüsn-ü Hat", yani güzel yazı öğrenmek için ustanın yazdığını kopya etmeye meşk denirdi. Kendisinden ders aldığı zamanlarda, rahmetli hocam Kemal Batanay dizine usulü vururken eserin bir bölümünü okur, sonra da aynen tekrar etmemi isterdi. Eski geleneğe göre müzik kültürü, meşk usulü sayesinde, hafızaya dayalıdır. Ezgilerin ezberlenmesi de usulleri öğrenmeyi gerektirir.

"Beste" kelimesi Farsça "bağlamak" anlamına gelir, yani hayaldeki melodiyi bir usul ile bağlamaya "beste" denir. Usul olmayınca, yani eserin ritmik devri vurulmayınca, icra edilen eser bir beste olmaktan çıkar, afaki bir melodiye dönüşür. Usulleri vurulmadan Nevâ Kâr gibi icrası en az on beş dakika süren bir eseri bestekârı dahi aklında tutup etrafına öğretemez.



Mevlevihane'de olsun, sarayda olsun, İtrî ve çağdaşı müzisyenlerin yorumladıkları eserleri meşk usulüyle öğrenip ezberledikleri aşikârdır. Meşk usulünde nakledilen eserlerin hocaya ve onun geldiği üstatlar zincirine göre birtakım farklılıklar göstermesi ve aynı eserin hafızadan hafızaya geçerken kişisel zevk ve tavırlarla süslenmesi, hatta gelişmesi tabii bulunurdu. Bir araya gelinip icra edildiğinde, yani "cumhur" okunduğunda bu farklılıklar muhafaza edildiğinden ortaya Pisagor'un (MÖ 580-500) "heterofoni" (çok seslilik) dediği yorum tarzı çıkardı. Başka bir deyişle, ne Divan musikisi ne de Mevlevi musikisinin icra tarzı bugün koroların seslendirdiği gibi "homofonik" veya "tek sesli" ve yeknesak değildir.

Sarayda yapılan fasılları anlatan Evliya Çelebi (Seyahatname, cilt 1, s. 342), IV. Murad devrinde Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî'den (öl. 1655) "musahib-i şehriyârî" ve yedi padişah devrini idrak etmiş bir hanende olarak bahseder. Padişahın segâh makamını sevdiğini ve serhanendeye "peder" diye hitap ettiğini yazar: "Câm celâcilli (küçük ziller) sedefkârî dairei ele alup ibtidâ: 'Yâ hazreti Gulum Gülşenî pîrin pîri Ömer Rusenî dost' deyup daireye velvele verup yekzemzemed (tek nağmede) tarz-ı horasan üzre savt-ı bülend (yüksek ses) ile dübeyt taksîm bi-emrillah bunlara verilmişdi. Cümle makamlarda mahâreti firâvân (bol) idi. Ammâ Sultân Murâd Han'ın tab-ı şerifleri makam-ı segâha mâ'il olmag ile segâhta ol kadar kâr, naks, ve savt (ses) ve zikr ve zecel (avaz) ve tasnîfât (tasnif edilmiş eserler) ve kaviller ve sarkıyyat varsagiyyat (8 heceli bir çeşit semai Güney Anadolu türküsü) besteleri okurdu kim âdem hayat-ı câvidân bulur." Bu satırlardan da anlaşılıyor ki, bugün "def" dediğimiz zillerle donanmış "daire" bas hanendenin ve diğer hanendelerin elinde olup usuller velvele ile vurulmakta, "savt-ı bülend", yani yüksek sesle okunmakta idi.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mes'ud Cemil Bey "fasıl ve cumhur" okumayı radyolardan kaldırmış, kurduğu "Klasik Koro" ile müziğe daha Avrupai (!) bir yorum getirmiştir. Bir "süit", yani "fasıl" halinde okunması gereken eserler tek tek, bir diğerrinden farklı makamlar ve formlarda okunmaya başlamıştır. Mes'ud Cemil Bey'den itibaren türeyen şefler, eser üzerinde oynayabilmek için usulleri iptal etmiş, ritim unsurunu ortadan kaldırmış, okuyucularla sazları neredeyse aynı anda nefes almaya zorlamış, müziği bugünkü "yeknesak ve homofonik" haline sokmuşlardır. Yine aynı müzik çevresi, 1960-70'li yıllarda önce Radyo, akabinde de Kültür Bakanlığı bünyesinde repertuvar kurulları oluşturmuş, çoğu eserin notalarını yayımlamış, altlarına da eserin "başka türlü icrasının yasak olduğunu" ekleyerek, değişik versiyonlarını yok etmeyi amaçlamıştı.

Bu nedenle ne kadar istesek de, bugünün icralarında İtrî devrinin icra tarzını, estetik ve zevkini bulmak olanaksızdır.



### İtrî ve diğer bestecilerimiz hakkındaki bilgi eksikliği

Tarihimizin en üzüntü veren yanlarından biri, sanatkârlarımıza, bestekârlarımıza ve onların eserlerine karşı ilgisizliğimiz ve bilgisizliğimizdir. Batı müziğinde adı fazla duyulmamış Ortaçağ bestekârları hakkında dahi birçok eser bulunurken, bizim 19., hatta 20. yüzyıl sanatkârları, bestekârları hakkında bilgi edinemeyişimiz utanç vericidir. Her biri binlerce eser bestelemiş olan bu büyük üstatların, son devirde yaşayan bir-iki istisna dışında, çoğunun eserleri kayıptır.

İtrî için de durum elbette farklı değildir. Mezarı belli değildir, binlerce denen eserlerinden sadece kırk tanesi günümüze ulaşmıştır, şiirleri kayıptır. En meşhur eseri olan *Tekbir, Salat-ı Ümmiye*'sinin dahi üzerinde şüphe vardır. Büyük musiki alimi Dr. Suphi Ezgi, bu eserlerin İtrî'den daha önce yaşamış olan Hatîb Zakirî Hâsan Efendi'ye (1545-1623) ait olduğunu yazmıştır.

Müziğimiz ve bestekârlarımız hakkında bilinenler, karanlıkta kalanlara nazaran çok daha az olduğundan müzik bilgisine ve tarih ilmine vakıf araştırmacıların yetiştirilmesi elzemdir. Yahya Kemal'in aşağıdaki şiiri ile milli ve dini hislerimizin bir parçası olan İtrî'nin mezarı acaba nerede? Eserleri nerede? Bilebildiğimiz birkaç eseri onun ne muhteşem bir bestekâr olduğunu ispatlamakta ve kaybedilen hazinenin yarasını artırmaktadır.

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

## İki İtrî için üç yazı

Ersu Pekin

### 1. Prelüd

İtrî kimdi? Bir şair, bir hattat, bir müzisyen, bir devlet görevlisi... Bu soruyu İtrî'nin yaşadığı çağdan değil de, bugünkü algılarımızla yanıtlarsak, hiçbir kuşkuyla kapılmadan "besteci" olduğunu söylemek kaçınılmazdır, hem de Osmanlı'nın yetiştirdiği büyük bir besteci.<sup>1</sup> İtrî hakkında bugüne ulaşan bilgi budur. Kime sorsanız size bu yanıtı verir. Gerçekten yanıt bu kadar yalın mı? Kimi araştırmacılar İtrî'nin gizemini koruduğu kanısındalar.<sup>2</sup>

Birinci yazı İtrî'yi yaşadığı dönemde aramayı deneyecek. İtrî'yi konuları arasına katan yazarların metinlerine bakarak yapmaya çalışacak bu işi. Daha önce bu konuda yazanları yinelemek pahasına İtrî'yi anlatan birkaç kişinin yazdıklarını bir kez de burada gözden geçirecek. Hatta yazar, özgün metinleri bu makalenin sonuna eklemeyi tasarladı. Böylece ilgilenmek, yararlanmak isteyenler –zaten sayısı az ve çok uzun olmayan– bu metinleri toplu halde bulacaklar.

Osmanlı kültürü şairler hakkında kimi bilgileri yazmıştır; bu kitaplara şuarâ tezkiresi deniyor. Bu tezkirelerden üçü İtrî için birer madde açılar: Safâyî, Sâlim ve Belîğ tezkireleri. Bu kitapların üçü de Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya sunuldu.

Safâyî (?–1726), tezkiresini IV. Mehmed'in sadrazamlarından Elmas Mehmed Paşa'nın sadareti sırasında (sad. 2.5.1695–11.9.1697) yazmaya başladı, ama resmi görevleri<sup>3</sup> tezkirenin o sıralarda tamamlamasına olanak tanımadı; Lale Devri'nde yeniden

1 Kam (1942), 65: "... Türklerde yetişen büyük bestekârlardan biri de İtrî Mustafa Efendi'dir."; Rauf Yekta (1922), 3: "... İtrî merhum bir İslâm musikişinası ve sonra üslub-ı müstakil sahibi büyük bir Türk bestekârı olarak tarih-i musikimizde müstesna mevkii haiz bir üstad-ı hatırımızdır."; Ergun, 131, 133: "İtrî'nin şahsî bir üslûbu vardır. Türk musikisinin hemen her sahasında besteler ibda edebilen yüksek bir san'atkârdır. [...] İtrî gerek devrinde, gerek sonraki zamanlarda büyük bir sanatkâr olarak şöhret kazandı."

2 Feldman, 250–254; Ayangil, 4–6; Aksoy (2012), 10–14.

3 Safâyî, Elmas Mehmed Efendi döneminde başladığı devlet görevinde çavuş, kâtip, mektupçu ve defteremini olarak bulundu.



ele alarak 1720 yılında İbrahim Paşa'ya sundu. Safâî, döneminin şiir ve müzik meclislerine katılmıştı.<sup>4</sup> Yaşı İtrî'den küçüktü ve meclislerde İtrî'yle bir arada bulunma fırsatı vardı. Tezkiresini bitirdiğinde İtrî öleli sekiz yıl olmuştu. Eğer Damat İbrahim Paşa tezkirelerin yazılmasını özendirmişse –ki üç şair tezkiresi kendisine sunulduğuna göre bu olasılık vardır– Safâî, tezkireyi bıraktığı yerden yeniden ele aldığı İtrî'yle ilgili daha önce aldığı notları –ölüm tarihini de ekleyerek– beyaza çekmiş olabilir (ek. 1).

*Safâî Tezkiresi'*ne övücü sözlerle bir takriz yazan Sâlim Efendi'nin (1688-1743) tezkiresinde 1688-1722 yılları arasında yaşamış ya da bu sıralarda ölmüş olan şairler anlatılır. Sâlim Efendi tezkire yazmaya –Safâî gibi– çok önce karar verdiği halde çeşitli nedenlerle bitirmeye olanak bulamadığını, Damat İbrahim Paşa zamanında bilgi sahibi kişilerin değerinin bilindiğini görünce tezkireyi yeniden ele alıp tamamladığını anlatıyor. Bunun üzerine Sâlim Efendi İstanbul kadılığına yeniden atandı. Sâlim'in, Şeyhî'den ve kendisinden önce bir tezkire yazmış olan Safâî'den yararlandığı düşünülüyor.<sup>5</sup> Anlaşıyor ki babası bir şeyhülislam, kendisi de ilmiye sınıfından olan ve yüksek devlet görevlerinde bulunmuş olan Sâlim Efendi döneminin şiir ve müzik çevreleri içindeydi. İtrî'yle çeşitli meclislerde bir araya geldiğini düşünebiliriz (ek. 2).

Üçüncü tezkire, İsmail Belîğ'in (1668-1729) yazdığı *Nuhbetü'l-âşâr*, şairler hakkında kısa bir-iki bilginin ardından onların şiirlerine daha çok yer ayırmıştır. Bu haliyle bir antoloji niteliği edinmiştir. Belîğ bir tezkire yazmaya 1722 yılında karar vermiş ve beş yıl gibi bir sürede kitabını tamamlayarak Damat İbrahim Paşa'ya sunmuştur<sup>6</sup> (ek. 3). Ömrünü Bursa'da geçiren Belîğ'in İtrî'yle karşılaşma olasılığının zayıf olduğunu varsayabiliriz.

Şeyhî Mehmed Efendi (1653?-1733), Nev'izâde 'Atâî'nin *Şakâyk-ı Nu'mâniye* adlı yapıtına –'Atâî'nin kaldığı yerden başlayarak– yazdığı *Vekayü'l-füzelâ* başlıklı iki ciltlik zeyilde dönemin şairlerinden de söz eder. Şeyhî 1718 yılına kadar yazmış, ölümü üzerine bu tarihten 1720 yılına kadar olan bölümü oğlu Hasan tamamlamıştır.<sup>7</sup> Şairdi.<sup>8</sup> Şeyhî'nin yaşadığı dönem ve çevre bakımından İtrî'yi tanıma olasılığı vardı (ek. 4). İtrî'nin, Hâfız Post'un vefatına tarih düşürdüğünü Şeyhî yazar.<sup>9</sup> "Târih-i vefât-ı Hâfız Post" başlıklı şiirin tamamını veren Safâî'nin bu şiiri "Cevrîzâde İtrî nâm şâir-i mâhir" in yazdığını belirtmesine karşın gerek Ergun gerekse Uzunçarşılı, Şeyhî'ye uyarak bizim İtrî'nin yazdığını benimsemişlerdir.<sup>10</sup>

4 Safâî, 9-13.

5 Sâlim, 7, 9, 442.

6 Belîğ, VII-XIV.

7 Mehmed Tahir, c. 3, 74; Babinger, 292-293; Sâlim, 442-443; Rızâ, 52-53.

8 Mehmed Süreyya, c. 5, 1518.

9 Şeyhî, 110. "Harf-ı menkûtiyle târih oldı anın fevtine / Didi İtrî Hâfız'a mâdî [me'vâ] ola ya Rab cinân".

10 Safâî, 155; Ergun, 46; Uzunçarşılı (1977), 46.

İtrî'yi müzisyenliği ve şairliği dışında ele alan bir başka kitap daha var: *Tuhfe-i Hattâtîn* (ek. 5). Siyahî Ahmed Efendi'den (öl. 1697) talik hattı öğrendiğini Müstakimzâde'nin (1719-1787) bu yapıtından öğreniyoruz. Müstakimzâde İtrî'nin ölümünden yedi yıl sonra doğdu. İtrî hakkındaki bilgileri Şeyhülislam Esad Efendi'nin müzisyenler tezkiresinden aldığını kendisi ima ediyor.<sup>11</sup>

Bu beş kitap, İtrî'yi müzisyen olduğu için değil şair ve hattat olduğu için konuları arasında görmüştür. Ama beşi de şöyle ya da böyle İtrî'nin müzisyenliğinden söz etmiştir. Belîğ "zümre-i mûsikî-perdâzdan", Müstakimzâde "hânende-i dânenide" olduğunu söylemekle yetinmiş. Müzisyenliğine ağırlık veren özellikle Safâyî ve Sâlim ile Şeyhî olmuştur. Bu üç yazarın İtrî'nin müzisyenliğiyle ilgili söylediklerini karşılaştıralım:

Safâyî	Sâlim	Şeyhî
'ilm-i edvârda devrin hâce-i sânisî	'ilm-i edvârın hâce-i sânisî	'ilm-i edvârda mâhir
fenn-i mûsikîde şehrin gulâm-ı şâdisî <sup>13</sup>	fenn-i mûsikînin Şeyh Nizâm <sup>12</sup> u Hâkânî'sî <sup>14</sup>	fenn-i mûsikîde akrânî nâdir
sadâ-yı nevâ-yı nâlesi 'Irak ile Hicâz'ı pervâz ve nezâket-âgâz-ı hoş-nevâsî Nişâpûr-ı 'Acem ü İsfehânî reşk-endâz etmiştir	hokkâ-ı kâvus-ı dehânından haste-i hicrâna safâ-bahş-ı dâd-âferîd olan cân-bahş ve rûh-perver elhâniyla  ol gülşenin nağme-serâ-yı bezmi olan sâ'ir murgân-ı nâle-perdâzına mânend-i perde-i kumrî vü perde-i bülbül zeyl-i hicâb olup  bezm-i âhenginde ol râmiş-i cânın nizâm-ı mürâ'ât-ı levâzım-ı fennine nisbet nağme-i hârken-i Fârâbî-i perîşân-târ bir nevâ-yı kalenderî  ol üstâd-ı bî-akrânın nağme-i gülbâm ve nağme-i berkûhân ile hem-mizân ola elhân-ı şekker-efşânın mukâbelesinde Mantiku't-tayr mesâbesinde olan savt-ı nâdir-ber-â-berlerin izhârdan	

11 Müstakimzâde, 745: "Rihletine bu misra'ı *Tezkîre-i Esâdiye*'de târih yazmışlardır"

12 Osmanlı kültüründe çok tanınan ünlü İranlı şair Nizâmî (1141-1217) olmalı. Bkz. Ateş (Nizâmî); Devletşah, 188-191.

13 Hüseyin Baykara'nın sarayında yetişen ünlü müzisyen Gulâm Şadî (öl. 1518 civarı) olmalı.

14 İranlı ünlü şair Hâkânî (1126-1199).



Hepsi Sâlim kadar abartılı bir dille anlatmasa da, İtrî'nin müzisyenliği konusunda üç yazarın da fikir birliği içinde olduğunu söyleyebiliriz: müzik konusunda eşi bulunmayan, dönemin ikinci hocası (birincisi Abdülkadir Merâgî mi?), İstanbul'un Gulâm Şâdi'si, sesi bülbül gibi... Ama IV. Mehmed'in meclisine girme nedeni konusunda fikir ayrılıkları olduğunu görüyoruz. Bu karşılaştırmaya Şeyhülislam Esad Efendi'yi de katmak istiyorum. Esad Efendi'nin konusu müzisyenler olduğu için onun bakış açısının edebiyatçılardan farklı olacağına kuşku yok:

Safâyî	Sâlim	Şeyhî	Esad Efendi
Fenn-i mu'ammâda dahi sâhib-i nâm u nişân olmağla pâdişâh-ı ve'l-imkân Sultan Muhammed Hân-ı Râbî' hazretlerinin meclisi hümâyûnlarına dâhil olup	Ol zât-ı dil-ârânın bu gûne nazîri nâ-peydâ bir mâhir-i fenn-âzmâ olduğundan merhûm cennet-mekân firdevs-âşiyân pâdişâhân-ı cihânın dürr-i yektâ-yı gencine-i 'irfânı sultân-ı celîlû's-şân-ı bî-müdâni nûr-ı sâti' Sultân Mehemmed-i Râbî' hazretlerinin meclis-i hümâyûnlarına kerreten ba'de merretin dâhil	'İlm-i edvârda mâhir ve fenn-i mûsikîde akrânî nâdir olmağın merhûm cennet-mekân, firdevs-âşiyân Sultân Mehemmed Hân Gâzî hazretlerinin meclis-i hümâyûnlarına dâhil	Hazret-i Sultân Mehmed Hân'da 'ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihâr ve tasnîf-i nakş u kârda esâtiz-i 'Acem-var dakayık-şî'âr olduğundan huzûr-ı hümâyûn-ı şevket-makrûnda kerrâtla fasl-ı hezâr edip

Safâyî ve Sâlim şiirdeki hüneri, Şeyhî ve Esad Efendi'ye müzisyenliği nedeniyle sultanın meclisine girdiği kanısındalar. Bu metinler arasında en eskisi Şeyhî'nin *Şakayık*'a yazdığı zeyldir. Sâlim Efendi, Şeyhî'den yararlandığını tezki-resinde kendisi söylüyor zaten. Safâyî'nin de bu metinden yararlanmamış olması düşünülemez. Öyleyse ilk iki edebiyat adamıyla Şeyhî ve Esad Efendi arasındaki çelişki hakkında ne düşünmeliyiz? Bu konuda söylenecek şey, belki de İtrî'nin, sultanın gözünde hem şair hem de müzisyen olarak bir yerinin olmasıydı. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki kimi belgeler 1676 yılında isteği üzerine esirciler kethüdası olarak atanan İtrî'nin sarayda müzik öğretmeni ve serhanende olarak maaş aldığını gösteriyor.<sup>15</sup> Sâlim tezkiresine göre ömrünün sonuna kadar esirciler kethüdası olarak kalmıştır.<sup>16</sup> Uzunçarşılı'nın gösterdiği bir belge de 1682

15 Mert, 11-12.

16 Sâlim, 507: "bu hâl üze güzârende-i eyyâm u leyâl iken bin yüz yirmi üç hudûdunda intikâl eyledi."



yılında hâlâ sarayda hanende olduğunu kanıtlıyor.<sup>17</sup> 1685 tarihli –kendi elyazısıyla olmasa bile– Mustafa Buhûrîzâde imzalı gıda yardımıyla ilgili bir başka dilekçeyi<sup>18</sup> de dikkate alınca, İtrî'nin, edebiyatçıların gözünde şair olarak görülse de –en azından 1676-1685 yılları arasında– saraydan müzisyenliği nedeniyle maaş aldığı kesinleşmiştir.

İtrî'yi müzisyen olduğu için tezkiresine yazan Şeyhülislam Esad Efendi'dir ve unutmayalım ki Esad Efendi'nin kitabı Osmanlı kültüründe müzisyenler için yazılan yegâne tezkiredir. Bu konuda yetkin bir inceleme yayımlayan Cem Behar, İtrî'nin saraydaki müzikle ilgili görevi hakkında Esad Efendi'nin yazdıklarını tartışıp –benim de katıldığım– bunun sürekli görevi olmadığı sonucuna varıyor. "Profesyonel müzisyen" kavramının Osmanlı ve özellikle de İstanbul kültüründe ne anlama geldiği konusu tartışılıp bir sonuca varılmış değildir. Hayatını müzik ve dans gibi işlerle kazananların daha çok eğlence sektöründe çalışan oyuncu kollarındakiler olduğu konusunda kimi mantıksal çıkarımlar benim tarafımdan da yapıldı.<sup>19</sup> Yayımlanan belgelerden sarayda yaptıkları müzik öğretmenliği, hanendelik, sazendelik ya da saztıraşlık karşılığı geçici ya da sürekli maaş alan müzik adamlarının bilinmesine karşın,<sup>20</sup> ömürlerinin saray dışında geçen zamanlarında neyle geçindikleri konusunda ciddi çalışmalara rastlamıyoruz. İlmiyeden olan şairlerin çoğunun kadılık, müderrislik gibi görevleri olduğu, bunlardan kimilerinin kazasker, hatta şeyhülislamlık yaptığı şair tezkirelerinden öğrenildi. Ama müzisyenlerin bu tür görevlere getirilip getirilmedikleri konusunda herhangi bir bilgi yok elimizde. Olasılıkla yüksek devlet görevinde bulunanlar arasında müzisyen olan yoktu ya da çok azdı –bu tür görevlere gelmiş kişiler hakkında çeşitli elyazması kitaplarda söz edildiğine göre. Evliya Çelebi, Bağdat Seferi Öncesi IV. Murad'ın önünde Alay Köşkü dibinde yapılan ünlü esnaf alayında oyuncu kolları, kukla ve karagöz oynatanlar, rakkaslar, bozacılarla meyhanecilerden hemen önce en arka sıralarda geçen sazende ve hanendeleri listeler. Hanende ve sazendeleri de esnaf olarak nitelemesi profesyonellik izlenimi uyandırıyor.<sup>21</sup> Evliya, seyahatnamesinin hanendelerle ilgili bölümünü sonlandırırken yaptığı özet tanımında adını zikrettiği bu hanendelerin, tanıdıklarından yalnızca bir bölümü olduğunu, bunların padişahların sohbetine katıldıklarını ve her birinin görkemli işyerlerinin bulunduğunu vurguluyor.<sup>22</sup>

17 Uzunçarşılı (1977), 96. sayfadaki sonraki belge fotoğraflarından yedincisi.

18 Mert, 12.

19 Pekin (2007), 392-402; Pekin (2013).

20 Uzunçarşılı (1977), 96-97. sayfalar arasındaki belge fotoğrafları; Uzunçarşılı (1986), 24, 53, 65, 69; Barkan, 333.

21 Pekin (2013).

22 Evliya Çelebi (YKY), c. 1, 342; Evliya Çelebi (elyazması), 206a: "... eğer İslâmbol içre meşhûr-ı âfâk



Böyleyse, aralarında İtrî'nin de adının geçtiği bu müzisyenlerin hayatlarını çeşitli vesilelerle, çeşitli yerlerde kâr, nakış, şarkı vb. okuyarak kazandıklarını, kısaca profesyonel birer müzisyen olduklarını varsayabiliriz. İtrî de –başka kimi müzisyenler gibi– zaman zaman sarayda bulunmuş, sultanın meclisine girmiş, hatta bir süre orada maaşla ya da ücretle geçici olarak çalışmıştı.<sup>23</sup> Ama maaşlı "müzisyen kadrosu"nın sürekliliği garanti edilmemiş olmalı ki İtrî kendisinin sürekli geliri olan bir devlet görevine, esirciler kethüdaliğine atanmasını istemişti. Buradan, ne kadar üstad olursa olsun bir müzisyenin hayatını yalnızca müzik yaparak geçiremediği, özellikle –hanende ve sazandeler gibi müziğin uygulama alanlarında çalışanların– yaşamın vücut yeteneklerinin yitirildiği son demlerinde geçimini sağlayacak kaynakları bulamadığı sonucuna varabilir miyiz?

Ses güzelliği bir hanende için önde gelen bir özellik olarak kabul ediliyordu kuşkusuz. Esad Efendi, gerçi İtrî'nin padişah huzurunda defalarca "bülbül fasılları" (sic.) yaparak kadın esirler kethüdaliği ile köle ticareti yapma hakkını aldığından dem vuruyor, ama hemen ardından da sesinin, telleri paslı bir çeng gibi âhenksiz ve detone olduğunu söyleyerek çelişki gösteriyor.<sup>24</sup> Esad Efendi, İtrî'yi son yıllarında dinlemiş olmalıdır; 1685 yılında doğan Esad Efendi on beş yaşına geldiğinde İtrî altmışındaydı. İtrî'nin sesi bozulmuş da olabilir, Esad Efendi değerlendirebilecek durumda da olmayabilirdi. Oysa onu Esad Efendi'den çok önceleri dinleyen Safâî ve Sâlim efendiler İtrî'nin sesini övmekteler. Kantemiroğlu da elli yaşlarındayken dinlediği İtrî'yi sesiyle ünlenmiş biri olarak gösteriyor.<sup>25</sup> Buna karşılık müzik bilimi ve bestecilikteki üstadlığı konusunda Esad Efendi de diğer yazarlarla hemfikir.

*Atrâbü'l-âsâr* yazarına göre İtrî, kâr ve nakış bestelemeye Acem üstadlar gibi inceliği ilke edinmişti.<sup>26</sup> Oysa Rauf Yekta Bey İtrî'nin, kendinden önceki İran etkisinin son izlerini de sildiği, "hâlis bir Türk musikisi üslûbunu" (sic.) yarattığı kanısında.<sup>27</sup> Ama kendi döneminde Safâî'nin İran kültür alanından bir müzisyen

---

üstâd-ı kâmil zâkirleri ve hânendeleri cümle bildiklerimizi tahrîr eylesem Hudâ âlimdir, başka bir fütüvvetnâme-i edvâr olur. Ancak bu tahrîr olunan üstâd-ı kâmil hânendeler pâdişâhların şeref-i sohbetleriyle müşerref olup *her biri muhteşem kârhâne sâhibleri* nedim-i vüzerâ ve a'yân-ı kibârlardır cümle 35." (italikle vurgu benim). Şunu da not etmeliyim: Evliya "cümle 35" demesine karşın listede 36 hanendenin adını görüyoruz –bu üzerinde durulması gereken ayrı bir konu.

23 Maaşını alamadığından yakındığı 7 Kasım 1676 tarihli dilekçedeki imzası "Mustafa Buhûrizâde, serhânendegân"; 1679 tarihli bir başka dilekçe, aralarında İtrî'nin de bulunduğu altı sazende ve hanende ile bir hokkabazın maaşlarını alamamasından yakınıdır. Mert, 11. Bir başka belge hanende Buhûrizâde'nin hizmeti karşılığı parasının ödenmesiyle ilgilidir. Uzunçarşılı, 96. sayfadan sonraki 7. belge fotoğrafı.

24 Behar, 230-231; 350-351.

25 Cantemir, 151, dn. 14. Bkz. aşağıda dipnot 29.

26 Behar, 230; 351: "İlm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihâr ve tasnif-i nakş u kârda esâtiz-i 'Acem-vâr dakâyık-şî'âr olduğundan ..."

27 Rauf Yekta (1922), 3; Rauf Yekta (1934), VIII.



olan İstanbul'da da ünlenmiş Gulâm Şâdî'yi, Sâlim Efendi'nin de yine İran kültür alanından iki şairi, Nizâmî ve Hâkânî'yi referans göstermesi –Osmanlı sanatçı- larının Acem şairleri ve müzisyenleriyle karşılaştırılması her ne kadar dönemin genel söylemiyse de– İtrî'nin de bu yolla yüceltildiğinin kanıtıdır. Sanırım bes- telendiği hallerinde "hâlis Türk musikisi" özelliğini taşıdığını düşünmesi, Rauf Yekta Bey'in bir belgeye değil de, İtrî'nin yapıtlarına bakarak vardığı bir sonuç; "fikrimizce" demesi<sup>28</sup> böyle düşünmeme yol açıyor. Gerçekte Acem etkisinin, İtrî'nin yapıtlarının 17. yüzyıldan Rauf Yekta Bey'e gelinceye dek geçen süre için- de geçirdiği değişiklik sonucu silindiğini düşünmeliyiz.

Moldavya prensi Dimitrie Cantemir, Osmanlı'daki adıyla Kantemiroğlu, 1688-1710 yılları arasında zorunlu konuk olarak İstanbul'da bulundu. Kantemiroğlu bir soyluydu ve İstanbul'da da bu yaşam tarzına uygun bir yaşam sürdürdü, diyebiliriz. Müzik ve mü- zisyenleri bu zaman diliminde tanıdı. İtrî bu sırada ellili yaşlarındaydı ve Kantemiroğlu bir İstanbullu soylu olan Osman Efendi'nin yetiştirdiği müzisyenler arasında İtrî'nin de adını anarken hanendeliğiyle ünlenenlerden olduğunu vurgulamıştı. Koca Osman Efendi, IV. Mehmed zamanında neredeyse unutulmuş olan "müzik sanatını" canlan- dırmakla kalmamış, onu daha da mükemmel hale getirmişti, Kantemiroğlu'na göre.<sup>29</sup> Kantemiroğlu müziği İstanbul'da iki Rum'dan, mühtedi Kemanî Ahmed ve Ortodoks Angelî'den öğrenmişti. 17. yüzyılda İstanbul'da yaşamakta olan müzik hakkında paha biçilmez değer taşıyan kitabını yazarken günün ünlü müzisyenlerinin görüşlerini de tartışmıştı. Aşağıda daha ayrıntılı olarak değineceğim.

Kantemiroğlu, İtrî'yi besteci olarak da biliyordu; rehavi makamında ve sakil usu- lünde bir peşrevinden, "pişrevât-ı nâ-mevcûd" başlığı altında "Buhurcu oğlu sakîli" adıyla kitabının iki yerinde söz ediyor.<sup>30</sup> Walter Feldman, Wright'ın kitabındaki iki farklı elyazısına işaret etmesine dikkat çekiyor ve bu *Nühüft Peşrev'i* Kantemiroğ- lu'nun yazmadığını vurguluyor.<sup>31</sup>

Sadeddin Nüzhet Ergun, 17. yüzyıl kaynaklarına dayalı olarak yazdığı metninde Ev- liya Çelebi'nin nevezhur hanendeler arasında adını saydığı İtrî'nin bizim İtrî olmadığını

28 Rauf Yekta (1922), 3: "... musikide dahi İran tesiratından yakalarını pek de kurtaramadıklarından müstakil Türk üslûb-ı musikiyesinin mucidiği şerefi *fikrimizce* İtrî'ye aittir." İtalikle vurgu benim.

29 Kantemiroğlu'nun bu konuda yazdıklarını ölümünden kısa bir süre sonra İngilizce yayımlanan kitabından aktarmak isterim (Tindal'ın çevirisindeki özgün ortografiyi ve italikle yaptığı vurguları olduğu gibi bıraktım): "... All Turkey and Persia were delighted with their Melody and Songs till the time of Sultan Mahomet, in whose Reign the Art of Musick almost forgot, not only reviv'd, but was also render'd more perfect by Osman Effendi a noble Constantinopolitan. He left many Scholars, among whom for the voice were famous, Chafiz sirnam'd Kiomar (Coal,) Buhiurji ogli, Memish Aga, Kiuchuk\* Muezin, and Despihchi\* Emir ...": Cantemir, 151, dn. 14.

30 Kantemiroğlu, 204, 217.

31 Feldman, burada 90-91.



savunur.<sup>32</sup> Sanırım Ergun'u yanıltan, *Seyahatname*'nin 1641 yılında yazıldığı varsayımı olmuştur. Evliya Çelebi'yle ilgili araştırmalar, *Seyahatname*'yle ilgili son yıllarda pek çok konunun irdelenmesini de sağladı. Evliya'nın kitabını bir seferde yazmadığı, sistematik bir şablon oluşturarak gittiği yerlerdeki gözlemlerini kağıtlara not ettiği ve bu notlarını daha sonra –olasılıkla ömrünün son yıllarını geçirdiği Kahire'de– beyaza çektiği konusunu ikna edici kanıtlarla savunan çalışmalar yayımlandı.<sup>33</sup>

Evliya Çelebi, Bağdat seferine çıkmadan önce IV. Murad'ın emriyle Topkapı Sarayı Alay Köşkü önünde düzenlenen esnaf alayını anlatırken "esnâf-ı hânen-degân, mutribân, rakkâsân" başlıklı 43. fasılda hanendeleri ikiye ayırarak listeler: hanendeler ve nevzuhur hanendeler. Evliya bu ayrımı neden yapmıştı acaba? Hanendeleri tek başlık altında vermesinin ne sakıncası vardı? Ayrımı, hanendelerin niteliklerine göre değil de zamandizimsel bir yaklaşımla yapmakla ne söylemek istiyordu? Bu nevzuhur hanendeler o sıralarda kaç yaşlarındaydılar? Bunlara benzer daha pek çok soru üretilebilir. Evliya Çelebi, aşağıdaki tabloda (tablo 1) izlenebileceği gibi, 1640 yılında İstanbul'dan ayrıldıktan sonra kısa aralıklarla döndüğü başkentte yaklaşık toplam on iki yıl kadar bulundu. Evliya, İtrî ve diğer nevzuhur hanendeleri –onlar yeni peyda olmuş olsalar dahi– İstanbul'u bu geçici ziyaretlerinin birinde görmüş, tanımış olmalı ki bu hanendeleri daha önceden tanıdıklarından ayırmak gereksinimi duymuş olsun. Şöyle bir varsayım –gerçek olup olmamasının dışında– bizi bu alanda düşünmeye yönlendirebilir: Nevzuhur hanendelerden Hafız Post'u, Evliya'nın babası yetiştirmiş.<sup>34</sup> Böyleyse, Hafız Post'la Evliya Çelebi arasındaki yakınlık bir tür aile ilişkisi düzleminde de görülebilir ve kendisi de bir müzisyen olan Evliya'nın İstanbul'a geldiği zamanlarda Hafız Post gibi "üstâd-ı kâmil, güzel söz söyleyen, hoş sohbet" (sic.) bir müzisyenle buluşup görüşmesi beklenen bir durum olur. Evliya Çelebi, İtrî'yi ne zaman tanımış olabilir? İstanbul'da bulunduğu, İtrî'yi tanıma olanağı bulabileceği tarihler (tablo 1):

- 1- 1653-1655 sonları arasındaki yaklaşık iki yıllık süre
- 2- 7 Ocak 1658-15 Haziran 1659 arasındaki yaklaşık bir buçuk yıllık süre
- 3- 1 Nisan 1662-11 Mart 1663 arasındaki yaklaşık bir yıllık süre
- 4- 11 Mayıs 1667-26 Aralık 1667 arasındaki yaklaşık yedi aylık süre

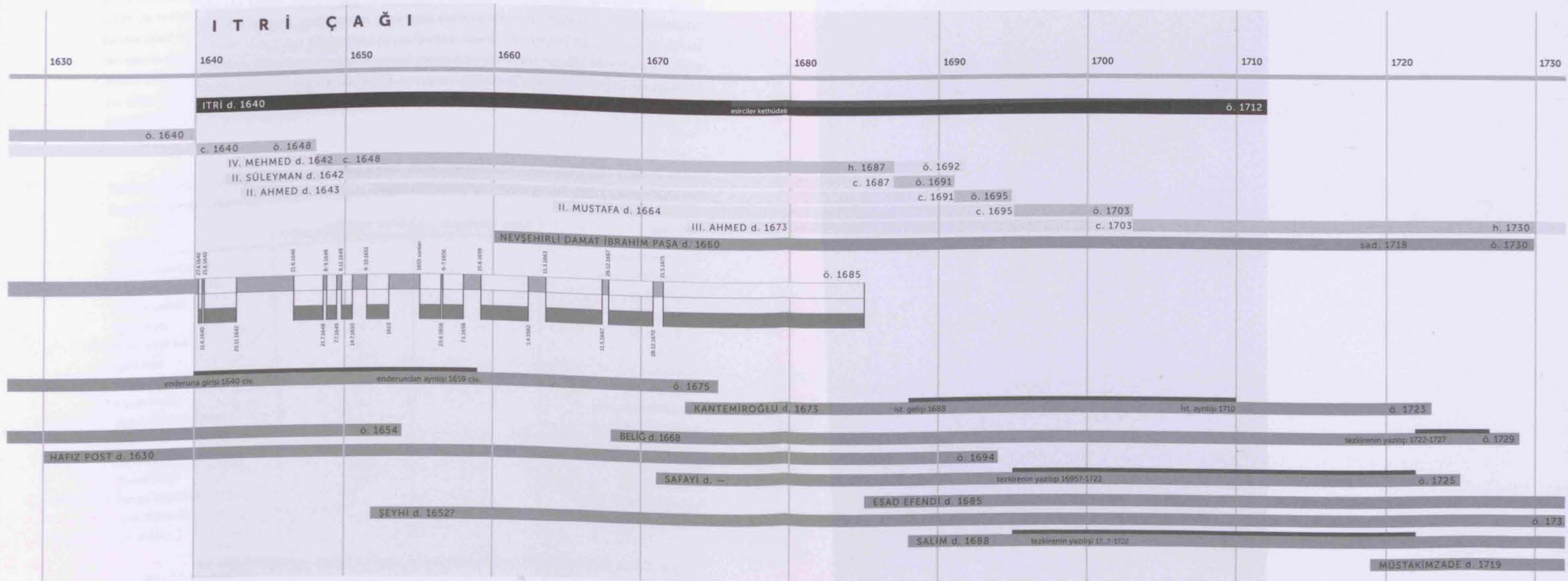
İlk olasılıkta İtrî henüz 13-15; ikinci olasılıkta 18-19; üçüncü olasılıkta 22-23; dördüncü olasılıkta 27-28 yaşlarındaydı.

32 Ergun, 129.

33 Kahraman, 210, 215-216.

34 Evliya Çelebi (elyazması), 206a: "...Bu hakirin pederi nazar-gerdesidir."

Tablo 1: İtrî'nin yaşadığı dönemdeki padişahları, İtrî'yi yazanları gösteren zamandizimsel tablo:<sup>35</sup>



35 Bu tabloda yer alan Evliya Çelebi'yle ilgili bilgiler Aksoy-Sheridan'ın makalesindeki bilgilerden derlendi.



*Hafız Post Mecmuası* yirmi besteciye içeriyor. Bunlardan yaklaşık iki yüz yıl kadar önce ölmüş olan Abdülkadir Merâgî'yle (1360 civarı-1435) anonim bir küme oluşturan Acemler'i ve diğer anonim yapıtların sahiplerini saymazsak, kalan on yedi besteciden on dördünün *Seyahatname*'nin listelediği hanendeler arasında da adları geçer. Bu on dört bestecinin dokuzu Evliya'nın on sekiz kişilik nevezuhur hanendeleri listesinde de yer alır. Hanende ve besteci listelerini inceleyerek elde ettiğimiz bu bilgi Hafız Post'la Evliya Çelebi'nin nevezuhur hanendeleri arasında bir müzik halkası ilişkisi kurmamızı da sağlayabilir (tablo 2).

Tablo 2: *Hafız Post Mecmuası*'ndaki bestecilerle *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'ndeki hanendeleri karşılaştıran tablo:

Hafız Post	Evliya: hanendeler	Evliya: nevezuhur
Nane Ahmed Çelebi	—	X
Selânikî Ahmed Çelebi	X	—
Andelîb Çelebi	X	—
Baba Nevâî	X	—
Buhûrîzâde İtrî	—	X
Hâfız Post	—	X
Âmâ Kadri	—	X
Küçük İmam	—	X
Nalçe Mehmed Çelebi	—	X
Nasuh Paşazâde Ömer	—	X
Kasımpaşalı Koca Osman	X	—
Recep Abrîzî	—	X
Recep Taşçızâde	—	X
Südcüzâde İsâ	X	—
14 besteci	5	9

İşte, 17. ve kısmen 18. yüzyıldan bize kalan bilgi ve belge –erişebildiğim kadarıyla– bu kadar. Burada öncelikle hanende ve besteci İtrî'den ve şair İtrî'den söz edebiliriz. Talik hatla yazmasını öğrenmiş, ama bir-iki dilekçe ve *Hafız Post Mecmuası*'na yazdığı birkaç güfteden başka hat örneği bir yapıtını görmediğimize göre kendisini hattat sayamayız, sanırım; yalnızca talikle güzel yazı yazardı diyebiliriz.

*Hafız Post Mecmuası* yirmi besteciye içeriyor. Bunlardan yaklaşık iki yüz yıl kadar önce ölmüş olan Abdülkadir Merâgî'yle (1360 civarı-1435) anonim bir küme oluşturan Acemler'i ve diğer anonim yapıtların sahiplerini saymazsak, kalan on yedi besteciden on dördünün *Seyahatname*'nin listelediği hanendeler arasında da adları geçer. Bu on dört bestecinin dokuzu Evliya'nın on sekiz kişilik nevezuh hanendeleri listesinde de yer alır. Hanende ve besteci listelerini inceleyerek elde ettiğimiz bu bilgi Hafız Post'la Evliya Çelebi'nin nevezuh hanendeleri arasında bir müzik halkası ilişkisi kurmamızı da sağlayabilir (tablo 2).

Tablo 2: *Hafız Post Mecmuası*'ndaki bestecilerle *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'ndeki hanendeleri karşılaştıran tablo:

Hafız Post	Evliya: hanendeler	Evliya: nevezuh
Nane Ahmed Çelebi	—	X
Selânikî Ahmed Çelebi	X	—
Andelîb Çelebi	X	—
Baba Nevâî	X	—
Buhûrîzâde İtrî	—	X
Hâfız Post	—	X
Âmâ Kadri	—	X
Küçük İmam	—	X
Nalçe Mehmed Çelebi	—	X
Nasuh Paşazâde Ömer	—	X
Kasımpaşalı Koca Osman	X	—
Recep Abrîzî	—	X
Recep Taşçızâde	—	X
Südcüzâde İsâ	X	—
14 besteci	5	9

İşte, 17. ve kısmen 18. yüzyıldan bize kalan bilgi ve belge –erişebildiğim kadarıyla– bu kadar. Burada öncelikle hanende ve besteci İtrî'den ve şair İtrî'den söz edebiliriz. Talik hatla yazmasını öğrenmiş, ama bir-iki dilekçe ve *Hafız Post Mecmuası*'na yazdığı birkaç güfteden başka hat örneği bir yapıtını görmediğimize göre kendisini hattat sayamayız, sanırım; yalnızca talikle güzel yazı yazardı diyebiliriz.



Tablo 1: İtrî'nin yaşadığı dönemdeki padişahları, İtrî'yi yazanları gösteren zamandizimsel tablo:<sup>35</sup>

İ T R İ Ç A Ğ I															
1630	1640	1650	1660	1670	1680	1690	1700	1710	1720	1730					
	ITRI d. 1640														
	Esirciler Kethüdası														
	ö. 1712														
İBRAHİM d. 1615	c. 1640	ö. 1648				h. 1687	ö. 1692								
	IV. MEHMED d. 1642 c. 1648						c. 1687	ö. 1691							
	II. SÜLEYMAN d. 1642						c. 1691	ö. 1695							
	II. AHMED d. 1643						c. 1695	ö. 1703							
				II. MUSTAFA d. 1664			c. 1703	ö. 1703							
				III. AHMED d. 1673						hal. 1730	ö. 1736				
				NEVŞEHİRLİ DAMAT İBRAHİM PAŞA d. 1660						sad. 1718	ö. 1730				
EVLIYA ÇELEBİ d. 1611	27.4.1640 21.6.1640	21.6.1646	8-9.1648 6.11.1649	9-10.1651	1652 sonları 6-7.1656	15.6.1659	11.3.1663	26.12.1667	21.5.1671						
	11.6.1640 29.11.1642	21.7.1648 7.7.1649	14.7.1650	1653	21.6.1656 7.1.1658	14.1662	11.5.1667	28.12.1670							
ALİ UFKİ d. 1610	enderuna girişi 1640 civ.		enderundan ayrılışı 1659 civ.			ö. 1675									
	KANTEMIROĞLU d. 1673														
	ist. gelişi 1688														
	ist. ayrılışı 1710														
	ö. 1723														
CEVRI d. 1595	ö. 1654		BELİĞ d. 1668						tezkiirenin yazılışı 1722-1727		ö. 1729				
HAFİZ POST d. 1630															
	ö. 1694														
	SAFAYI d. —														
	tezkiirenin yazılışı 1695?-1722														
	ö. 1725														
	ŞEYHİ d. 1652?						ESAD EFENDİ d. 1685			ö. 1753					
											ö. 1733				
											SALİM d. 1688		tezkiirenin yazılışı 17-?-1722		ö. 1743
											MUSTAİMZADE d. 1719		ö. 1787		

35 Bu tabloda yer alan Evliya Çelebi'yle ilgili bilgiler Aksoy-Sheridan'ın makalesindeki bilgilerden derlendi.

## DÜZELTME

57-58. sayfalardaki "Tablo 1: İtri'nin yaşadığı dönemdeki padişahları, İtri'yi yazanları gösteren zamandizimsel tablo" hatalı basılmıştır. Lütfen bu yenisiyle değiştiriniz.



## 2. Intermezzo

17. yüzyılın İttri'si 20. yüzyıla nasıl geldi? Besteleri kimler tarafından icra edildi? Kimler tarafından yeniden ve yeniden üretildi/değiştirildi/yaratıldı? Bu soruların bir yanıtı var mı? Oldukça karmaşık ilişkilerin oluşturduğu bir kültürel yapının çözümlemesinde, sanırım, bu sorunsalı bir zihniyet konusu olarak ele almanın yardımı olur. Öncelikle yapının ilk halinin zaman içinde değiştiği konusunda fikirlerin –bazı ayrıntılarda farklılıklar olmasına karşın– çoğunlukla birbirine yaklaştı, hatta çakışmış olması sevindirici. Yapının zaman içindeki değişimi üzerine düşünen ve yazan Bülent Aksoy ile Ruhi Ayangil'in fikirlerini burada sevinç ve saygıyla anmalıyım.<sup>36</sup>

Bir önerme: Osmanlı kültüründe özgün müzik yapıtı yerine "kül" kavramıyla düşünmenin müzik tarihi yazımı konusunda yol gösterici bir yöntem olabileceği kanısındayım. Böylece her icra edilişinde bir öncekini değiştiren, böylece "yitiren", yatay ekseninde mekânsal ve toplumsal, dikey ekseninde zamansal bir zincirin ürettiği, içindeki birimleri tek tek ayırmaya olanak bulunmayan birikimsel (*cumulative*) toplamdır bu "kül"ü yaratan.<sup>37</sup>

Süreci anlamaya çalışalım: Besteleme, önce tek kişilik zihinsel bir faaliyettir; yazarak değil düşünerek ve biraz sonra kendi başına okuyarak/tekrarlayarak yapılan bir iş. Yapıtı oluşturmak için bestecinin elinde kimi sabit veriler bulunur: güfte, makam, usul, form. Bu sabitlerin çeşitleri arasında yapılacak bir seçim "bestecinin niyeti"yle doğrudan ilişkilidir. Mevcut (*in praesentia*) ya da mevcut olmayan (*in absentia*) binlerce şiir, hangi form ve makamda, hangi usulle bestelenmelidir? Besteci bu sabit verileri kullanarak "yaratacağı" ezgiyi de kendinden önceki mevcutlara eklemek üzere "yeni" bir yapıt oluşturmaya başlar. Bu sırada sabitleri de değiştirme girişiminde bulunabilir: güftede ezginin akışına göre değişiklikler yapabilir, hatta döneminin zevkine ve anlayışına göre makamsal düzlem de değişmelere açıktır. Kantemiroğlu, "*Emma ki Terkibate nihayet yok*, i.e. 'But because there is no end of composing parts' " (sic.) diyerek yeni makamsal oluşumların sonsuza dek var olabileceğini söylemişti; bu bilgiyi de 17. yüzyıl İstanbul'undaki müzik uygulamalarından edinmişti.<sup>38</sup>

"Yeni" sözcüğüyle anlatılmak istenen, bir öncekini eleştirerek ona karşı çıkan, böylece onu hem içerip hem de ondan farklılaşarak ilerleme gösteren dinamik bir sanatsal yaratıcılık süreci değil. Kastedilen, mevcutların arasına –olabilirse– onlardan daha iyi, daha mükemmel, yeni, taze bir yapıt katmayı amaçlayan statik bir ortaklaşa çoğalma sürecinin birimi.

36 Aksoy (2012), 10-14; Ayangil, 4-5.

37 Pekin (2011 b).

38 Cantemir, 151. dn. 14; Kantemiroğlu, c. I, 101.



İki paragraf önce kullandığım "tek kişilik" ifadesinin bireysellik anlamını taşımadığını, büyük bir bütünün bir tek kişide yansımaları bulan parçasını kastettiğimi belirtmem gerekiyor. Nitekim bu tek kişilik faaliyet, bu kişinin (bestecinin), yapısının belli bir olgunluğa geldiğine inandığı anda derhal kendi seçtiği başkalarına aktararak onlar tarafından tekrarlanması talep ettiği ortak bir eylem haline gelir. İşte yapının ilk dönüştürücüleri bu kişilerdir. Onlar da aynı dönem içinde başkalarına ve zaman içinde ileri doğru daha başkalarına aktarırlar. Böylece –matematikten bir terimi ödünç alarak söyleyeyim– sayısı belirsiz birimlerin hesaplanamaz permütasyonuna ulaşırsınız. 17. yüzyıldan, yukarıda da değindiğim bir örnek –özellikle yazılmayıp yalnızca bellekte tutulan– bu farklılaşmanın ne denli saptanamaz bir olgular yumağı oluşturduğunu gösterir: Kantemiroğlu, kitabında nühüftü açıklayacaktır. Ama nühüftün kullandığı dizinin seyri hakkında dönemin müzisyenleri arasında fikir ayrılıkları ve buna bağlı olarak da ayrı ayrı uygulamalar vardır. Çarpışan dört ayrı müzik düşüncesi ve bu düşünceye sahip olan dört ayrı müzik halkası çevresinde toplanmış müzik insanları vardır: eski edvar geleneği, İtrî-Receb, Ali Hâce-Tanburî Mehmed Çelebi, Tanburî Angeli-Tanburî Çelebi[ko?]. Kantemiroğlu bu dört ayrı düşünce ve uygulamadan birine daha yakın olduğunu nedenlerini de açıklayarak söyler, ama diğerlerini de yazarak birbirinden ayrı bu müzik düşüncelerini de korumuş olur.<sup>39</sup> İtrî de, Kantemiroğlu'nun yalnızca Receb diye adını verdiği müzisyenle birlikte bu uygulamalardan birinin temsilcisiydi –veya Kantemiroğlu böyle görüyordu. Her iki hanende de, hem Evliya Çelebi'nin nevzuhur hanendeleri arasında saydıklarından, hem Şeyhülislam Esad Efendi'nin, hem de Hafız Post'un bestecilerindendi. Ne yazık ki Kantemiroğlu'nun ifadesinden Receb'in, saydığım diğer üç kaynakta açıkça tanımlanmış olan Taşcizâde mi, yoksa Abrizî ya da Sifâlî lakaplı Receb mi olduğu anlaşılamıyor. Ama hangisi olursa olsun, kanımca İtrî'yle Recep belli bir müzisyen halkasının mensuplarıydı, doğal olarak o halkanın müzik anlayışını benimsemişlerdi ve onu uyguluyorlardı. Diğerleri de öyle... Bu halkanın mensuplarından biri de Hafız Post ise –ve bu önerme doğrulanabilirse– 'Ali Hâce'yle aynı müzik düşüncesine sahip olan Tanburî Mehmed Çelebi, benim İtrî ve Recep'le aynı halkada gördüğüm Hafız Post olamaz (ek. 8).

39 Kantemiroğlu, c. I, 107: "Teşrih-i nühüft: Ehl-i mûsikâr mâbeyninde, nühüft terkibi için çok mücadele vardır, zirâ edvâr-ı kadîmde tiz dügâhdan, ya'ni muhayyer perdesinden hareket idüp, isfahân yüzünden iner ve hicâz gibi, dügâh karâr ider. Receb ve Buhurcizâde hânendelerin kavli üzre, nevâ perdesinden hareket idüp ve temâm perdeler ile varup 'aşîrân karar ider. Neyzen 'Ali Hâce ve Tanburî Mehmed Çelebi kavli üzre nevâ perdesinden hareket idüp rehâvî yüzünden râst perdesini bir hoş gösterir ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karar ider. Tanburî Koca Angeli ve Tanburî Çelebi'nün kavli üzre nevâ perdesinden hareket idüp büselik perdesiyle dügâha varir ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karar kılar. Bize cümlesinden sahîh olmak üzre 'Ali Hâce'nin kavli görünür. Zirâ Buhurcioğlu'nın kavli nevâ-yı 'aşîrân didikleri terkeb icrâ olunur. Angeli kavli üzre büselik 'aşîrânı hareketinden bir vechile fark olamaz. 'Ali Hâce'nin kavli anın için sahîh olmak üzre didim. Zirâ rehâvî hareketi ile 'aşîrân karar eylemek sâ'ir terkebâtın şübhesinden çıkar." (Farklı düşünceleri temsil edenleri göstermek için italikle vurgular benim)



Bu sayısız farklılaşma ve değişimin zaman içinde de çokça gerçekleştiğini ve müziğin başkalaştığını söyleyebiliriz. Peki, kimler yapıyordu bu değişiklikleri ya da kimlerin yaptığı değişiklikler kabul görüyordu? Bu soruya yanıt olarak tek tek kişileri örnek göstermek "kûl" kavramıyla çelişir. Yanıt, bünyenin doğasında bulunan karakteristiklere sistemik yaklaşımla ulaşmakta bulunabilir. Besteyi icra eden her müzisyen onu değiştirmiş, her zaman aynı biçimde icra ettiğini düşünerek (!) hep farklı uygulamalar yapmıştır. Bu değişikliklerin kimi dikkat çekmez, kimileriye herkesçe kabul görür ve giderek diğer uygulamaları eleyerek yapıt gerçekten böyle bestelenmişçesine kabul görür. Aslında buna yol açan bestecinin kendisi olmuştur —ya da sistemin karakteristikleri. Böylece kimi yapıtlar zaman içinde başkalaşır, kimileri unutulur. Yahya Kemal diyor ki: "Eski şiirimizin en müteber divanlarını ele almaya gelmez. Yeknesaklıktan Fuzûlî ve Nedîm gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük ruhların berceste mısralarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır. [...] Eğer kadîm şâirlerimizin en hâlisleri öz şiirlerini toplasalar o koskoca divanlar bir divançe olabilirdi. Onlar Elif'ten Yâ'ya kadar bütün kafiye silsilesini doldururlar, kalblerinden doğan mısralara bir sürü sun'î mısralar ilâve ederek divanlarına vüçûd verirlerdi. [...] Âlî Bey'in dediği gibi 'Şiir darası alınmış sözdür,' Fakat nice şiir mecmûaları darası alınmağa ihtiyâcı olan cildlerdir."<sup>40</sup> Tanpınar da "eskinin döküntü tarafının fazla" (sic.) olduğunu vurgular.<sup>41</sup> Şiir repertuvarının tümü divanlarla, mecmualarla vd. yazılı olarak günümüze dek geldi. Ama müzik kuşaktan kuşağa aktarılırken, işte Yahya Kemal'in, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özlemini gerçekleştirdi, beğenilmeyenleri elledi ve deyim yerindeyse bir "antoloji" oluşturdu.

Sorumuza geri dönelim: Değişimi kimler yapıyordu? Kimlerinki kabul görüyordu? Beste, bir "yaratıcılık faaliyeti" olarak ortaya çıkmışsa ve başkaları tarafından değiştirilmeye sistemik gereksinimi varsa, toplum ve zaman içinde aktarıcı rolü üstlenen icracılar da bu "yaratıcılık faaliyeti"ne katılıyorlardı demektir. Besteci kendi başına niyetini<sup>42</sup> dinleyiciye doğrudan iletme araçlarından yoksundur. Bestenin niyetini, bestecinin niyetinden bağımsız olarak dinleyiciye aktarma rolünü aracılığı aşan bir işlevle yapıtı icra edenler üstlenir. Beste, bir icracı tarafından yeniden yaratılmadıkça anlamını bulamaz. Bu icracılar fem-i muhsin sahibi kişilerdi.<sup>43</sup> Bu kişiler kendilerine *yaratıcı icracı* denilmesini hak ediyor. Yaratıcı icracıların ağzında ve sazında sonsuza dek yenilenen ucu açık bir besteleme sürecinden

40 Yahya Kemal (Edebiyat); 259, 267.

41 Tanpınar (2011), 111.

42 Niyet (*intentio*) kavramı için bkz. Eco, "Metinleri aşırı yorumlama", çeşitli yerlerde.

43 Fem-i muhsin: güzel ve doğru okuyan, tavir ve üslup sahibi ağız. Bkz. Ayverdi, 932. Muhsin sözcüğü Arapça "ihسان"dan gelir; böylece "fem-i muhsin"le, kendisine güzelce söyleyen bir ağız, bir anlam ihسان edilmiş kavramı oluşur.



söz ediyoruz; beste asla tamamlanmaz. Ancak onu yaratan besteci-icracı-dinleyici üçlüsünün toplumsal ve kültürel koşulları ortadan kalktığında süreç sonlanır. Umberto Eco'nun "açık yapıt" (*opera aperta*) kavramının, bireysel yaratıcılık yerine ortaklaşa yaratıcılık (!) sürecinin geleneği oluşturan durumu...

Müzik yapıtı, besteciden (İtrî'den) hareketle fem-i muhsin sahibi yaratıcı icracılarla başat bir noktaya-duruma-yaratıcı icracıya ulaştığında kültürel değişiminin bir evresini –bir başka evreye geçmek üzere– tamamlamış sayılabilir. Osmanlı'nın eski müzik yapıtları için bu yaratıcı icracı İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846).<sup>44</sup> Aksoy, "Hangi İtrî?" başlıklı yazısında yüzyıllar içindeki değişimin İtrî'yi de değiştirdiğinden, bu değişimde İtrî'nin kendisinden sonrakileri derinden etkileyerek başat bir rol oynadığından dem vurarak bıraktığı etkilerin sonrakilerin eserleri içinde özümse-nip eritildiği düşüncesini ileri sürdü ve İtrî'yi Dede Efendi'ye bağlayarak aralarında bir ilişki kurdu. Ancak *Diyanet* dergisinin ekindeki makalesinin bu paragrafı anlaşılamayan bir nedenle yayımlan[al]madı.<sup>45</sup> Ayangil ise, biraz daha ileri giderek pek isabetle İtrî'yi bize Dede Efendi'nin aktardığını ima eden bir ifadeyle "17. yüzyılda yaşamış bir 19. yüzyıl bestecisi" diyor.<sup>46</sup>

Dede Efendi, sözgelimi İtrî ile Hafız Post ya da İtrî ile Ebubekir Ağa'nın yapıtları arasındaki farkı nasıl algılamıştı? Bu sorunun ardından bir başka soru geliyor: Aradan geçen bu 100-150 küsur yıllık süre içinde yapıtlar yeni bir içerik kazanmışlar mıydı, yoksa müzik eski anlamını koruyor ve yalnızca biçimsel farklılıklar mı çıkı-yordu ortaya? Bu yapıtları 100-150 küsur yıl sonra icra eden Dede Efendi'nin kendi bestelerine etkisi ne olmuştu? Dede'nin kendi yapıtının İtrî'nin yeniden "yorum-lanan" (!) bestesine etkisi nedir? İtrî'nin yapıtı Dede Efendi'ye dek değişerek geldi. Dede Efendi bunları icra etti, değiştirdi ve İtrî'nin müziği Dede Efendi'yi değiştirdi.

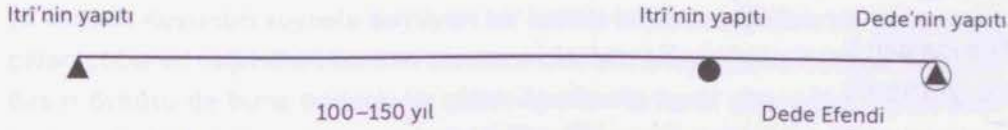
44 Dede Efendi'nin eski müziğin günümüze aktarılmasındaki yeri konusunda benim gibi düşündüğünü sandığım Aksoy ve Ayangil'in gösterilen makalelerine bakılmalı. Ayrıca Yahya Kemal de bu düşüncede olduğunu Eski Musiki başlıklı şiirinde söyledi. bkz. burada, 73.

45 Bülent Aksoy'un izniyle –bu makaleyi de ilgilendirdiği için– yayımlanmamış paragrafı buraya alıyorum: "Bu gelişim-değişim döneminde musiki gitgide zenginleşip ondokuzuncu yüzyıl ortalarında gelişmesinin doruğuna çıkmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl musikisini gördükten sonra, İtrî'nin bugüne kalan eserlerine bakarak 'en büyük bestekâr' olarak nitelendirilmesini anlamakta güçlük çekeriz. Bir Dede Efendi var daha sonra: ayin-i şeriften tevsihe, ilahiye; kârlardan, murabbalardan şarkılara, türkülere, köçekçelere kadar pek çok eser bestelemiş, bestelediklerinin de çoğu günümüze ulaşmıştır; buradan bakılırsa, ille de en büyük bestekâr diye birine ihtiyaç varsa, o en büyük olan adam Dede Efendi'dir. Ondokuzuncu yüzyılda Dede'nin şöhreti İtrî'yi geçmiştir. Ama bu, sanata yakışan bir değerlendirme olmaz. Çünkü sanatta hiç kimseden 'en büyük' diye bahsedilemez. Sadece büyükler vardır sanatta, hiçbirine 'en büyük' denmemeli. Fakat şöyle bir karşılaştırma İtrî'nin önemini anlamamıza yardım edebilir: ondokuzuncu yüzyılda Dede Efendi ne idiye, onsekizinci yüzyılda İtrî oydu. İtrî'yi musiki tarihindeki yerine oturtabilmek için ilkin onun kendi yüzyılındaki etkisini anlamaya çalışmalıyız. Ondokuzuncu yüzyıl ölçülerile yazılan bugünkü dağardaki yerine bakarak İtrî'yi musiki tarihindeki yerine oturtamayız." Aksoy (2012).

46 Ayangil, 4.



Artık bizim bildiğimiz İtrî, Dede Efendi'ye kendinden önceki yaratıcı icracılar tarafından tanıtılan ve onun da değiştirilerek bize tanıttığı Dede'nin kendi müziğidir.



### 3. *Finale*: Bir kimlik sorunsalı

20. yüzyıldaki İtrî'yi Yahya Kemal'in Rıfki Melûl Meriç'e ithaf ettiği "İtrî" şiiri üzerinden aramak niyetindeyim. Başlamadan söylemeliyim ki bu bölüm Yahya Kemal'in şiirini açıklamak, değerlendirmek amacını taşıyor. Bu, yazarının niyetini aşan bir durum olurdu —Yahya Kemal gibi bir şairin büyüünden kurtularak şiirine nesnel bir bakış denemesi diyelim. Amacım, aradan üç yüz şu kadar yıl geçtikten sonra İtrî'yi tanımak için Yahya Kemal'in şiirinin bize yol gösterip gösteremeyeceğini sorgulamak.

Tarih araştırması için bir şiire bakar mıyız? Evet. Bu konuda pek çok şiire baktığım olmuştur; o şiirlerden yararlandığım da. Cevrî'nin Osmanlı sarayındaki müzisyenleri anlatan kasidesi, içinde bilgi taşıyan ender örneklerden biridir, söz-gelimi.<sup>47</sup> Gene de bir şiire bilgi edinmek için bakmak ne derece doğru bir yol? Fuzûlî'nin dediği gibi "elbette şair sözüne aldanmayacağız", ama —Nedîm'i de ihmal etmeden— şiirin "içinde bir başka ferah, bir başka letafet" olduğunu, tam da bu nedenle, gözden irak tutamayız. Bu başkalık durumu, kendimize yaratacağımız dünyanın biçimlenmesini —olmazsa eksik kalacak olan— duygulara dayalı bir iklimle tamamlamak için gerekli.

Müzik, Yahya Kemal'de bir metafor olarak başka bir evreni gösterir: "keder mûsikîsi", "derbeder mûsikîsi", "seher mûsikîsi", "zafer mûsikîsi" (Mevsimler) bir yandan, "Mevsim sonu öyle bir zaman ki / Gâip bir mûsikiydi sanki" (Gece) öte yandan —ve daha niceleri... Bu evren bazen hazan, bazen özgürlüktür, çoğu zaman da şiir sözünün anlatamayacağı bir umman: "İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu; / Bir başka mûsikîye geçiş farzeder bunu" (Sonbahar). Müzik, toplumun belleğinde, bu kültürel belleği oluşturan bir bağlayıcı yapı<sup>48</sup> olarak var olur Yahya Kemal'in şiirinde.<sup>49</sup>

47 Ayan, 110-113.

48 "Bağlayıcı yapı" için bkz. Assman, çeşitli yerlerde.

49 Yahya Kemal'in müzikle ilişkisi hakkında oldukça kapsamlı bir madde yazmış olan Beşir Ayvazoğlu'nun şu kitabına bakılmalı: Ayvazoğlu, 333-336. Ayrıca Tanpınar'ın 16 Mart 1944 tarihli *Ulus* gazetesindeki "Yahya Kemal'e dair notlar" başlıklı makalesi de, Yahya Kemal'de ses-müzik-şiir bağlamının kurulmasıyla ilgili değerli düşünceler ileri sürüyor. Şurada tekrar yayımlandı: Yetiş, c. I, 307-312.

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden  
Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden

[...]

Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş  
Vatan nasıl karışır mûsikîyle, göstermiş  
(Eski Musiki)

Yahya Kemal'de "mûsikî" görünmeyen bir dünyayı anlatır. Görünen dünya vatanı, ona karışmış olan müzik de içindeki "ruh"tur. Bunu çok açık bir biçimde dile getirmiştir de, ta 1922 yılında ve sonra 1956'da yayımladığı, biraz önce alıntılarladığım "Eski Musiki" başlıklı şiirinde: "... bir millet ancak şiiri ve musikisiyle anlaşılabilir. [...] Çünkü rûhumuz şiirimizde ve mûsikîmizde meknûzdur."<sup>50</sup> "Vatan", Namık Kemal'in; "ulus", Ziya Gökalp'in tanımladıklarından farklıdır.<sup>51</sup> Vatan, büyük dedesi Şehsuvar Paşa'nın akıncı beyi olduğu yerden beri, Niş'ten, Rakofça'dan, Üsküp'ten, hatta işgal altındaki İstanbul'dan bu yana sürekli yitire yitire, sınırlarını sürekli yeniden çize çize geldiği bir coğrafya; ulus, Malazgirt'ten sonra Anadolu'ya gelenlerin buradaki halkla kaynaşarak yarattığı bir ırk; şairin deyişiyle söyleyelim: bir "terkib". Yahya Kemal yeniden bir tarih kurmak zorundaydı (!). Yarattığı "soyagacı"nda Malazgirt, İstanbul'un fethi, Mohaç gibi zaferlerden oluşan bir kültürel bellek oluşturma çabasını görmemek olası değil —tarihi kutsallaştırma...

"İtrî" şiiri, bir kültürel kimlik sorunsalıyla başlıyor: "Bizim öz mûsikîmiz".

Büyük İtrî'ye eskiler derler,  
Bizim öz mûsikîmizin pîri

Yahya Kemal'in bu sorunsal karşısında önerisi, "dinle birlikte akan bütün yaşamların yedi yüz yıllık öyküsü", bu öykünün anlatılmasıdır. Bu öyküyü, "onu eski çınarlardan dinlemiş" olan İtrî nakledecektir bize müziğiyle. Bu öykü ancak müzikle anlatılabilir. Ancak müzik tüm bir yaşamın, tüm bir tarihin gizini anlatabilecek özelliklere sahiptir.

Bi'şnev in ney çun şikâyet mî koned  
Ez-cûdâ'ihâ hikâyet mî koned

(Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor)<sup>52</sup>

50 Yahya Kemal (Edebiyat), 76.

51 Yahya Kemal'in vatan, ulus, ırk kavramları üzerine kimi değerlendirmeler için bkz. Tanpınar (2011), 47, 57-58, 66, 93 vd., 111; Tanyol, 88, 93-95, 96, 121, 125, 170, 172-174.

52 Mevlânâ, 1.



Mesnevî'nin, "külli ve cüz'î bütûn sırları açıklayan" ilk on sekiz beytinden<sup>53</sup> birincisi —besbelli, bu açıklama görevini Mevlânâ'ya vermiş. Hz. Muhammed'in verdiği sırları benliğinde taşıyamayan Hz. Ali, söylenceye göre bunları bir kuyuya fısıldar. Kuyunun suyuyla büyüyen bir kamışı keserek bundan bir kaval yapıp çalan çobanın nağmeleri bu sırrı sonsuza dek tekrarlayacaktır.<sup>54</sup> Frigya Kralı Midas'ın öyküsü de buna benzer. Lir çalan Apollon'la kaval çalan Pan (ya da Marsyas) arasındaki yarışmanın sonunda, hakemlik yapan dağ tanrısı Tmolos ödülü Apollon'a verir, ama saf yürekli Midas kavalı daha çok beğendiğini söyleyince, öfkelenen Apollon kralın kulaklarını eşek kulağı haline çevirir. Kral Midas uzun kulaklarını halkından gizlemek için sivri bir külah giymektedir artık. Kulaklarını bir tek berberi görür tıraş ederken, külahını çıkarınca; o da dayanamaz bu sırrı gizlemeye ve toprağa kazdığı bir deliğe (kuyuya) sesler. Orada biten kamışlar yel üfürdükçe sallanarak bu gizi söyler anlayana.<sup>55</sup> Müzik, bu gizi açıklayan —Ahmedoğlu Şükrullah'ın demesiyle— "aziz ve şerif" sanattır<sup>56</sup> ki Yahya Kemal'e göre Dede Efendi'nin evreni de bu gizli, içrek (ezoterik, batinî) ve tanrısal anlamın içindedir işte.<sup>57</sup> Gize sahip olan, onu açıklayacak anahtarı da elinde bulundurduğundan ayrıcalıklı bir konum edinmiş olur. Müzik sırrı faş eder, ama bu, yalnız müzik dilinden anlayanlara açıklanmış olacaktır. Anlamayanlar için yine gizini korumayı sürdürecektir. Bu paradoks müziğin kendisidir.

İtrî'nin yapıtlarının yirmisini bugüne ulaştıran<sup>58</sup> "kaza ve kader"i'n kiskanıp gizlediği bin kadar beste, evet, sonsuzlukta bir hazine.<sup>59</sup>

*Kiskanıp gizlemiş kazâ ve kader  
Belki binden ziyâde bestesini,  
Bize mîrâsı kaldı yirmi eser.*

53 Şimşekler, 33.

54 Bu konuda bkz. Pekin (2003), 52-90; Duru, 359-384.

55 Erhat, 224-225.

56 "Geldük imdi müsikî 'ilmi bir sinâ'atdur ki sinâ'atlar ortasında bundan 'aziz ve bundan şerif sinâ'at yokdur ..." Şükrullah (tarihsiz), 8b; yayını için bkz. Şükrullah (2011), 8.

57 "Mesnevî şevkini eflâke çıkarmış nâyız / Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâ'yız // Şeb-i lâhûtda manzûme-i ecrâm / Lâfz-ı bişnev'le doğan debdebe-i mânâyız" (Yahya Kemal, İsmail Dede'nin Kâinatı).

58 Yahya Kemal bu sayıyı Suphi Ezgi'den almış olmalı. Bkz. Ezgi, c. 1, 113: "... Bu gün elimize kadar gelebilen eserlerinden Nühüft peşrevi ve semaisi, Bestenigâr darbî fetih beste, Segâh ağır ve yürük semailer, Segâh âyini şerifi, Bayatî çenber beste, Nikriz muhammes beste, Nim sakil nevakâr, Arzbar muhammes kâr, Irak ağır semai, Nühüft ağır semai, Rehavî berefşan beste ve semai, Rast na'ti Peygamberî, Kurban bayramı tekbiri, İlâhiler ve saire olmak üzere yirmiyi mütecevaz olup, İtrî'nin yüksek bestekârlığını isbat etmektedirler." (imlâya dokunmadım). Bugün İtrî'nin 40'tan fazla yapıtı biliniyor.

59 Yahya Kemal, Fransız tarihçi Jules Michelet'nin (1798-1874) "tarih kaza ve kaderden ibarettir" sözünün Osmanlı'da somutlaştığı kanaatindedir. Bkz. Yahya Kemal (Tarih), 8.



[...]

*O eserler bugün define midir?*

*Ebediyette bir hazîne midir?*

*Bir bilen var mı? Nerdeler şimdi?*

Osmanlı müzik belleği o yapıtlarıeledi, –kimbilir– belki başkalarının içine yerleştirdi. Yukarda tartışıldığı gibi (bkz. 2: İntermezzo) Osmanlı müzik kültürü bir kül yarattı; tüm müzik yapıtları bunun içindedir. Bütün bir Osmanlı müziğinin anlamı son bestelenen yapıtın, son icra edilen bestenin içindedir:

*Düşülür bir hayâle, zevk alınır;*

*Belki hâlâ o besteler çalınır,*

*Gemiler geçmiyen bir ummanda.*

Müziğin anlamı, bu ummanda söz ve saz yoluyla iletişim kuran insanların varlığıyla belirleniyor. Müziğin bu kültürde yaşayanların tamamının tanıdığı en sade biçimi, bir davul ve bir zurnadan ibaret basit bir birleşimden doğan sadadır. Anadolu'da ve Rumeli'de, köyde ve kentte, bayramda, düğünde, güreşte çalınan bu iki çalgıdan oluşan küçük yapı büyüyerek mehter olmuş, düğünlerde olduğu kadar savaşlarda da yerini almıştı. Yahya Kemal İstanbul'a gelip Osmanlı'nın ince müziğiyle tanışmadan önce bu müzikle birlikte yaşamıştı.<sup>60</sup> Toplumda bir bağlayıcı yapı işlevi<sup>61</sup> üstlenen davul-zurna, giderek mehter Osmanlı şiirinde ve nesrinde gökyüzünü gümbürdeten gürlükteki sadasıyla mazmunlaşmıştı. Davul, sultanın iktidarını, devletin egemenliğini, bağımsızlığını ifade etmişti her zaman.

60 Üstad davul-zurnayla ilgili anılarını anlatmıştır: Yahya Kemal (Hatıralar), 30: "[Rakofça'da] Kırçı gecesi davullar, zurnalar çalmağa başlar, her taraftan gayda sesleri kopar, yollar yortu esvapları giymiş köylülerle dolardı."; 42: "Düğün alayının geçişi yarım saat sürdü. [...] Davullar ve zurnalar kaafile kaafileydi. Ah bu zurna sesleri, bu davul gümbürtüleri! Bizim kulaklarımıza kaç asrın derinliklerinden geliyorlar." Orhan Şaik Gökyay, bu konuda Yahya Kemal'den dinlediklerini yayımladı. Bkz. Gökyay, 405 [45]: "Ben mebusken, güyâ mebusken, halkı dinlemeye gittik, İpsala'ya. İpsala Yunan hududu ve şurası [şurası]; Yunan, bakıyorum İstanbul'a gelmiş. Ne isel Bir Kara Bekir vardı, Rumelili. İpsala'da bizi bir yemeğe çağırdı. Davullar, zurnalar. Fakat bu davullar, Süleyman Kanunî kösleri gibi; öyle Anadolu davullarına benzemiyor, pehlevan havası değil çaldıkları; Süleyman Kanunî ordularından çingenelere geçmiş olacak. Davulda ve zurnada da bir inkılap ister, Sultan Süleyman ordusunun gür davulları, bir çalıyor, aman Allah! Edirne mebusu doktor Fatma Mimik de var. Benim gözlerim yaşlarla dolu. Etrafımızı çıplak çingene çocukları çevirmiş; para istiyorlar herhalde. Baktım, Fatma Mimik de açılıyor. Oradan Keşan'a gittik. Keşan'da sinemanın kapısındaız, orada toplanıp halkı dinleyeceğiz. Fatma Mimik yanıma geldi; benim rikkat-i kalbimden bahsetti ve dedi ki: –Ben Safranbolu'da bir furuncu kıziyım, doktorum, Türk'üm. Fakat sade, insanları düşünürüm. Onun için nerede, ne zaman fakir, muhtaç, bikes bir insan görsem acırım. O akşam İpsala'da çingene çocuklarını gördüm, ağladım, baktım, siz de ağlıyorsunuz. Hanımefendi, dedim, ben o anda barbar bir şey için ağlıyordum; Kanunî'nin ordularını ve onun zaferlerini hatırlayıp ağladım ben."

61 Pekin (2011a).



Popescu-Judet, "İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin musikideki yüzyıllarca süren bir ifadesi" olduğunu söylüyor.<sup>62</sup> Mehter icralarında gülbank okunur, Allah'ın adı zikredilirdi, ister bayramda ister savaşta olsun. Osmanlı'nın kuruluş öyküsünü daha ilk anlatanlar davula sancakla birlikte özel bir anlam yüklemişlerdi. Gazilerin Karaca Hisar'ı almalarıyla elde ettikleri başarı üzerine Selçuklu Sultanı III. Alaeddin Keykubat Osman Gazi'ye "tuğ, davul, kılıç, kaftan" gönderdi.<sup>63</sup> Nevbet vurulduğunda Osman Gazi'nin neden ayakta dinlediğinin sorulması üzerine Âşık Paşazâde'nin verdiği yanıt da Yahya Kemal'in şiirine ulaştırır anlamını: "İki ma'nî-i hâs vardır. Biri budur kim bunlar gâzilerdür, nevbet kim urulur, i'lâm-ı gazâdur, 'Gazâyâ hâzır olun' demek olur. Bunlar dahı 'Allah rızâsı-y-ıçun gazâyâ hâzırız' diyü ayagın tururlar. Ve biri dahı bunlar sâhib-çırak ve sâhib-sofra ve sâhib-'alemdür ve sâhib-sımâtlardur kim 'âlem halkına n'imetler yidüreler. Nitekim Halîlû'r-rahmân'daki bu 'âdetdür. İkinci vaktında nevbet ururlar kim halk gelüp ta'âm yiyeler. İmdi bu 'Âl-i 'Osmân her ne kim iderler, be-kânûn-ı edeb iderler."<sup>64</sup>

*Nice bayramların sabâh 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 baharlardan.*

[...]

*Mûsikisinde bir taraftan dîn,  
Bir taraftan bütün bir hayât akmış;  
Her taraftan, Boğaz, o şehriyân,  
Mâvi Tunca'yla gür Fırat âkmış.*

Üstad, Âşık Paşazade'nin gaza ve iktidar söyleminin üstüne yeni kavramlar katmış olur bu dizelerle: vatan ve özgürlük. Gaza, anlamını din kavramında bulur; bu yolla toplumla bütünleşmiştir. Yahya Kemal, "Türk milletinin dînine istediği gibi benimsediği" kanaatindedir: "... bu millet, islâmiyeti kendi mizâcına göre kabûl etmiş ve çok eski putperestliğiyle karıştırmış ve öyle sever, onun uğrunda yalnız bu

62 Popescu-Judet, 57.

63 Şükrullah (1949), 52.

64 Âşıkpaşaoğlu, 98. Yeni yayını için bkz. Âşık Paşazade, 330.

sebeplerle ölür.<sup>65</sup> Tanyol, şairin "dinsel değeri yalnızca ulusal değerin bir ifadesi olarak düşündüğünü" söylüyor.<sup>66</sup> Tanpınar da üstadın "metafizik ve dinî azap ve endişelerin adamı olmadığı" fikrindedir; dini, toplumsal bir yapı olarak görür. Din konusunda hiçbir önerisi ve inkârı olmadığını söyler.<sup>67</sup> İtrî'nin yapıtlarından Tekbir, Salât-ı Ümmiye, ilahiler, tevşihler, Na't-ı Mevlana, Segâh makamındaki Mevlevî Ayini gibi dini törenler için bestelenenlerden kimileri Yahya Kemal'in şiirinde yer almışlardır ve üstad bunların arasında en görkemlisi, en derini olarak Na't-ı Mevlana'yı öne sürmüş, "beste-i kadîm" diye gruplanan üç eski ayin ve Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayatı Ayini'nden sonraki en eski mevlevî ayini olan Segâh Ayini'ni şiire yerleştirmiştir:

*"Na't"ıdır en mehîbi, en derini.  
Vâkiâ ney, kudüm gelince dile,  
Hızlanan Mevlevî semâiyle  
Yedi kat arşa çıkmış "Âyin"i.*

Osmanlı toplumunun yapı taşlarından biri, dinin özel bir alanı olan tasavvuf, mevlevilikle giriyor şiire —İtrî'nin kimliğinin, onun kişiliğinde "Osmanlı Türklüğü"-nün<sup>68</sup> bireşimi.

*—Cihân vatandan ibârettir, itikadımca—  
Budur ölümde benim çerçevem, murâdımca:  
Vatan şehirleri karşımda, her saat, bir bir,  
Fetihler ufku Tekirdağ ve sevdiğim İzmir,  
Şerefli kubbeler iklimi, Marmara'yla Boğaz,  
Üzerlerinde bulutsuz ve bitmiyen bir yaz,  
Bütün eserlerimiz, halkımız ve askerimiz,  
Birer birer görünen anlı şanlı cedlerimiz,  
İçimde dalgalı Tekbîr'i en güzel dînin,  
Zaman zaman da Nevâ-kâr'ı doğsun İtrî'nin.  
Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile,  
Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle.  
(Yol Düşüncesi)*

Nevâkâr, Osmanlı müzik geleneğince İtrî'nin olduğu benimsenen ünlü yapıt. Yahya Kemal'in Nevâkâr'a özel ilgi gösterdiğini Tanpınar anlatmış. Ayvazoğlu'nun

65 Yahya Kemal (Portreler), 55.

66 Tanyol, 73.

67 Tanpınar (2011), 49, 53.

68 Yahya Kemal (Portreler), 12: "... o vakitki tâbiri ile, bir Osmanlı Türklüğü arzû ediyordum."



yayınından kısaltarak aynen alıyorum: "... Yahya Kemal birdenbire anlatmakta olduğu Paris hâtıralarından silkinerek 'Haydi kalk, Konservatuar'a gidelim' dedi. Arka sokaklardan geçerek o zaman Konservatuar'ın bulunduğu Tepebaşı'na çıktık [...] Konservatuar'a adeta nefes nefese gittik. Müdür Ziya Bey'in<sup>69</sup> odasına da hemen hemen aynı telaşla çıktık. Bu iyi adam bizi kendisine has safiyet ve dostlukla karşıladı. Kahve ikram etti. Yahya Kemal kahvesini bitirir bitirmez 'Ziya Bey, biz Nevâkâr'ı dinlemeye geldik' dedi."<sup>70</sup> Tanpınar'ın anlatısı bir acelecilik, bir telaş ve heyecan edası taşıyor, bu da Yahya Kemal'in *Nevâkâr*'ı sevdiği izlenimini uyandırıyor. Bu sevgi gerçek olmalı; ama bundan da öte bir anlam içermeli. Yahya Kemal, *Nevâkâr*'ı kavramlaştırmıştır. Sır konusu burada da karşımıza çıktı: sesin (nevanın) gizemi ortadan kalkıp müziğin taşıdığı sır açığa çıkınca doğunun ufkunda aydınlanma olasılığı beliriyor. Anlaşılan bunu *Nevâkâr* simgelemektedir, tüm bir Osmanlı ruhunu:

*Çok zaman dinledim Nevâ-kâr'ı,  
Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh:  
Dağılırken "Nevâ"nın esrârı,  
Başlıyor şark ufuklarında vuzûh*

Bunu bir rönesans olarak nitelemektedir Kemal Bek: "... şair bizce bu sözcüğe [vuzûh] bir tür rönesans anlamını vermiştir ..."<sup>71</sup> Yahya Kemal'in şiire Türkçe'yi getirdiğini bu konunun önde gelenleri söylemişti: "... şair, Türkçe'yi ve Türkçe şiiri bulmuştu."<sup>72</sup> Üstad, Türkçe'nin bağlayıcı yapı işlevini vurgulamıştı: "Bizi ezelden ebede kadar bir millet hâlinde koruyan, birbirimize bağlayan bu Türkçe'dir, [...] vatanın kendi gövde ve rûhu Türkçe'dir."; "Hissettim ki asıl Türkçe'yi, dokuz yüz seneden beri yaza yaza değil, söylye söylye yaratmışız."; "Nedim sokakta ve evde bizim gibi konuşurdu."<sup>73</sup> Oysa *Nevâkâr*'ın güftesi Farsça'dır —Şirazlı şair Hâfız'ın bir şiirinin iki dizesi.<sup>74</sup> Yahya Kemal, sözleri Türkçe olmayan bir müzik yapıtını nasıl bütün bir Osmanlı ruhunun simgesi olarak benimseyebiliyor? Farsça, Osmanlı kültüründen ayrılamayacak bir dil. Bunu bize Yahya Kemal de söylemişti:

*Lisân-ı şîve-i Şîrâz'dan numûne idi  
Acem-perest-i Rûm'un imâle devrinde  
(Bir Sâkî)*

69 Yusuf Ziya Demircioğlu (1897-1976). Darülelhân İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüşünce Musa Süreyya Bey'den sonra uzun süre konservatuar müdürlüğü yaptı.

70 Ayvazoğlu, "Nevâkâr" maddesi, 358.

71 Bek, 166.

72 Tanpınar (2011), 32.

73 Yahya Kemal (Edebiyat), 84, 72, 99.

74 Yukarda tartıştığım Acem etkisi konusuyla birlikte okunmalı.

Anlaşılan Türkçe, dil şiir için birinci derecede önem taşıyor. Tanpınar'ın dediği gibi, bu Yahya Kemal'le anlamını bulmuştu. Müziğin anlamıysa Farsça güfte kullan-  
sa da –ne yapalım ki– şiir gibi dilde değil, nağmededir, sestedir:

*O ki bir ihtişamlı dünyayâ  
Ses ve tel kudretiyle hâkimdi;  
Âdetâ benziyor muammâya;  
Ulemâmız da bilmiyor kimdi?*

İtrî hakkında bildiklerimiz, gerçekten de çok değil. Ama hangi besteci hakkında geniş bilgimiz var ki!.. Osmanlı kültüründe şairlerle hattatlar hakkında "biyografik" bilgiler toplanmış, yazılmıştır; diğer dallardaki sanatçılar hakkında değil. Bir istisna olarak iki mimarın, kendi girişimleriyle (!) haklarında yazılmış/yazdırılmış birer kitap var: Mimar Sinan için Sâî Çelebi'nin, Sultanahmed Camisi mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa için Cafer Efendi'nin yazdıkları.<sup>75</sup> Hattatlar hakkında Müstakimzâde'nin ve Habib'in birer kitabı.<sup>76</sup> Müzisyenler hakkında ise tek kitap, Şeyhülislam Esad Efendi'nin yazdığı müzisyenler tezkiresi. Bir de gelenekle kulaktan kulağa gelmiş olması mümkün kimi söylentiler... Yahya Kemal'in "ulemâmız" dedikleri kimlerdir acaba? Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Subhi Ezgi, Sadeddin Nüzhet Ergun ve birkaç kişi daha?..

Yahya Kemal, "İtrî"ye bir kültürel kimlik sorunsalıyla başladı ve ona "bizim müziğimizin" kurucusu dedi. Belki de öyledir! Hafız Post için İtrî'nin hocasıdır derler. Mecmuasında İtrî'nin birçok yapıtının güftesine yer vermiştir Hafız Post; yanı sıra Taşcızâde Receb, Küçük İmam, Na'î, Yahya Nazım, Nâne Ahmed, Âmâ Kadri, kendisi ve başkaları.<sup>77</sup> Bir de Abdülkâdir Merâgî, Gulâm [Şâdi?], Acemler, Mısri gibi Osmanlı ülkesinden olmayan besteciler var. Mecmuanın içeriğine bakınca, 17. yüzyıl İstanbul'undaki belli bir müzik halkasını yansıttığını, bu kişilerin çalıp söylediği bestelerin güftelerini kaydettiğini söyleyebiliyoruz. Yahya Kemal'e göre bu müzisyenlerden herhangi biri değil de, İtrî'dir kurucu olan. Hafız Post'un adı anılsa bile, ancak "ışıklı danteleler bestekârı" (Eski Musiki) olarak takdir görebilir. Öyleyse Yahya Kemal'in diğerlerini –kendi deyimiyle söyleyeyim– "kable't-târih" kabul ettiğini çıkarsayabiliriz.<sup>78</sup> 17. yüzyıldaki

75 Sâî (elyazması); Sâî (2003); Cafer Efendi (elyazması); Cafer Efendi (2005).

76 Müstakimzâde; Habib.

77 Hafız Post; bu konuda yapılmış bir tez için bkz. Doğrusöz.

78 "Kable't-târih" deyimini, Ziya Gökalp'le tartışmaları içinde Yahya Kemal kullanıyor: "... kendi vatanımızın o zamanki siyâsî hududları içinde bir Türklüğe râzı olmuştum, bin yıl evvelini



birçok müzisyen arasından İtrî'yi ayırıp kurucu olarak göstermek, onun bestelerinin "daha güzel" olmasına mı bağlanmalı? Gelenekle diğerlerinden "daha çok" yapıtının günümüze ulaşmasına mı?<sup>79</sup> Nevâkâr gibi büyük formda "muhteşem" bir "kâr" bestelemiş olmasına mı?<sup>80</sup> Bunu kestirebilmemiz zor. Ama anlaşılıyor ki Yahya Kemal tüm bir Osmanlı kültürünü, "ruhunu" İtrî'nin temsil edebileceğini düşünmüştü.

Yahya Kemal, İtrî'yle başlattığı Osmanlı müzik serüvenini Dede Efendi'yle sonlandırır; bu aradaki tüm müzisyenler dahice bir iş başarmıştır (İtrî 1712'de, Dede de 1846'da göçtüğüne göre 150 yıllık süre bu iki dâhinin yaşadıkları zamanların arasındır).<sup>81</sup>

*Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir  
Ve âkıbet Dede'nin anlı şanlı devri gelir.  
Bu mûsikîyi, o, son kudretiyle parlattı;  
Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı.*  
(Eski Musiki)

#### Koda

Yahya Kemal kurguladığı bir tarihi, "İtrî"yle ve ilgili başka şiirleriyle müzik üzerinden anlatmıştı. Tanpınar, üstadın bu eğilimini, bu fikirlerini, bu üslubunu daha onun derslerine katıldığında farketmişti: "Filhakika birkaç ders sonra biz talebeleri onun asıl tekliflerini anladık. Ne kendisini ne etrafını, olduğu gibi alıyordu. Kendisi durmadan birtakım sualler soruyor ve onların cevabını bütün hayatta arıyordu. Biz neyiz? Ve kimiz?"<sup>82</sup> Yahya Kemal, –Tanpınar'ın deyişiyle– "mahkûm neslin çocukları" ve onlardan öncekiler için bu kimlik-aidiyet konusu belki önemlidir; ama müziğin kendisiyle ilgili değil; siyasete dairdir.

Müzik tarihi yazmak modern dünyanın konularındandır ve tüm değerlendirmelerini tarih biliminin nesnel belge olarak tanımladıklarına dayanarak yapmak istegindedir. Belge diye seçtiklerinin de yazılı olmasını bekler; sayıca ne kadar az olursa olsun. Yahya Kemal "müzik tarihi"ni şiirsel duyarlılığıyla kurdu, tam olarak "ulemamızın da bilmediği" tarihi –gerçi bu bilinmezlik şiirde yalnız İtrî için dile getirilmiş, ama genel olarak müzik tarihinin durumu da bundan daha çok bilinir değil gerçekte. Ben, herhalde, Umberto Eco'nun tanımına giren ideal okur değilim; şairin niye-

kable't- târih sayarak, bin yıldan beri kökleştığımız Anadolu ve Rumeli topraklarında, daha küçük mikyasda bir Türklüğe meyl etmişim ...". Yahya Kemal (Portreler), 12.

79 Bu konuda bir tartışma için bkz. Aksoy (2012); bkz. yukarıda dn. 41.

80 Üstad, üç ayrı şiirinde adını andığı Nevâkâr'ın müzik özelliğiyle ilgili sayılabilecek tek yorumunu "İtrî" şiirinde yapıyor: "Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh".

81 Yukarıda İntermezzo bölümündeki görüşlerle buluşan bu dört dize Osmanlı müzik tarihini incelemede önerdiğim "kül" kavramının şairane ifadesi değil mi?

82 Tanpınar (2011), 12.

tinini kendime göre okuyorum. Şairin niyeti "gerçek belgeye dayalı" bir müzik tarihi kurmak değildi. İçinde ulus, din, gazilik, kimlik, aidiyet gibi kavramlar barındıran "İtrî" şiiri üzerinden yarattığı iklimle, şanlı, soylu, bütün bir geçmişi içinde taşıyan "kendi gök kubbemiz" altında bir kültürel bellek oluşturulur — "kendi"ne ve geçmişe bir bakış açısı. Bu açı, eski müziği, bu müziğin geçmişte kalmış olmasını bir değeri yitirmek olarak algılayanlarca da paylaşılmış ve İtrî, bu bağlamda simgeleştirilerek yüceltilmiştir.

Prelüd bölümünde tanıdığımız birinci İtrî'yle 250-300 yıl sonra birbiri üzerine müzikle ilgili olmaktan uzak kimlikler giydirilmiş İtrî aynı kişi mi?

#### Ek 1: Safâî Tezkiresi

Mustafa Safâî Efendi, *Tezkire-i Safâî (Nuhbetü'l-âsâr min fevâ'id-i'l-eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*, haz. Pervin Çapan (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2005), 398-399.

'İtrî

Nâmı Mustafâ'dır. İstanbul'dan bedîdâr Buhûrizâde denmekle şöhrat-şî'ârdır. 'Asrın şu'arâ-yı şîrin-güftârındandır. 'İlm-i edvârda devrin hâce-i sânisî ve fenn-i mûsikîde şehrin gulâm-ı şâdisî olmağla sadâ-yı nevâ-yı nâlesî 'Irak ile Hicâz'ı pervâz ve nezâket-âgâz-ı hoş-nevâsı Nişâpûr-ı 'Acem ü İsfehânî reşk-endâz etmiştir. Fenn-i mu'ammâda dahi sâhib-i nâm u nişân olmağla pâdişâh-ı ve'l-imkân Sultan Muhammed Hân-ı Râbî hazretlerinin meclisi hümâyûnlarına dâhil olup ma'rifeti pesendide-i pâdişâhî olmağla İstânbul'un esirciler kethüdâlığını 'arzuhal etmekle hatt-ı hümâyûn-ı sa'âdet-makrûn ile teveccüh ü ihân buyurulup vefâtına dek zabt edip kendüye medâr-ı ma'îşet olup bin yüz yigirmi iki senesinde mâye-i hayât-ı râhatül'l-ervâh olan rûh-ı revânî âlem-i evce 'azîmet etmiştir. Âsârından bu birkaç beyt bu mahalle tahrîr olundu.

nazm

Bakmazsa rûy-ı dil-bere adâ safâ nazar  
Mihr ü mehe bakar mı cemâlin gören dedim  
Dil-i nâzır gubâr-ı derindir dedim didi  
Dil-dâr hâl ü hatt u lebin gösterip dedi  
Yokdur nazîr-i hüsnüne birdir iki değil  
Bu nev-zuhûr-ı şâhid-i nazmın görüp eger

ve lehu

Etsin 'ilâc derd-i dile ol meh tabîb ise  
Dil-ber henüz satmada kâlâ-yı nâzırı  
Bir genc-i bi-misâldir 'İtrî harîm-i yâr

ve lehu

Hasretle nola kalsa gözüm hâk-i rehinde  
Dâmen-keş ola ey 'İtrî hemân çirk-i riyâden

ve lehu

Şevk-i gülzâr-ı ruhunla dil kaçan kim cûş eder  
Gülşen-i kûyun anıp ger nâle kılsam 'İtrîyâ

Sen eyle sun'-ı Hakk'ı temâşâ safâ nazar  
Bakdı dedi ol âyîne-simâ safâ nazar  
Câ'izse kuhl-ı dîde-i binâ safâ nazar  
Habb ü gubâr u bâde-i şehîlâ safâ nazar  
Mislin görürse nergis-i şehîlâ safâ nazar  
'İtrî nazîre derse ehîbbâ safâ nazar

Yohsa visâle minnetimiz yok nasib ise  
Germ-âteş içre yanmadadır 'andelib ise  
Ejderdir etmiş anda temekkûn rakib ise

Göz dikdiği yerlerdir o mihrin de mehin de  
Gam çekme giran yok deyü bahr-ı künhünde

Nâlesî hep bûlbûlân-ı gülşeni hâmuş eder  
Meclisinden lâl olup bûlbûl figânım gûş eder



## Ek 2: Sâlim Tezkiresi

Sâlim Efendi, *Tezkiretû'ş-şu'arâ*, haz. Adnan İnce (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2005), 507-508.

'İtrî

Nâm-ı vâlâları Mustafâ'dır. Ol 'ilm-i edvânın hâce-i sânisî ve fenn-i mûsikinin Şeyh Nizâm u Hâkânî'si 'uşşâk-ı vâlâ-nâm miyânında Buhûrî-zâdelik 'unvânıyla şöhret-i tâm hâsıl eyleyen zât-ı 'âlî-makâmdır ki bağ-ı şîrîn-i servistân-ı dil-ârâ-kadân-ı mahâblîb-i rûzgârın mâye-i revnâk-ı sebz-bâhârı olan bezm-i âhenginde ol râmiş-i cânın nizâm-ı mürâ'ât-ı levâzım-ı fennine nisbet nağme-i hârken-i Fârâbî-i perîşân-târ bir nevâ-yı kalenderî ve hokkâ-ı kâvus-ı dehânından haste-i hicrâna safâ-bahş-ı dâd-âferid olan cân-bahş ve rûh-perver elhânıyla her çend ki ol serv-i sehî-i gülîstân-ı ülfet bir meclisde encümen-efrûz-ı ferruh-rûz-ı sohbet ola perde-i hürremî-i ağıyar olan dâmen-i teşrîf-i kabâ-yı i'tibârî ol gülşenin nağme-serâ-yı bezmi olan sâ'ir murgân-ı nâle-perdâzına mânend-i perde-i kumrî vü perde-i bûlbûl zeyl-i hicâb olup hemçün perde-i 'ankebût-ı bend-pây-ı reftâr ve ol üstâd-ı bî-akrânın nağme-i gülbâm ve nağme-i berkühân ile hem-mizân ola elhân-ı şekker-efşânın mukâbelesinde Mantikû't-tayr mesâbesinde olan savt-ı nâdir-ber-â-berlerin izhârdan ki'de-nişin-i hayret olup pâ-hüften-i iktidâr olurlardı.

Ol zât-ı dil-ârânın bu güne nazirî nâ-peydâ bir mâhir-i fenn-âzmâ olduğundan merhûm cennet-mekân firdevs-âşiyân pâdişâhân-ı cihânın dürr-i yek-tâ-yı gencine-i 'irfânî sultân-ı celîlû'ş-şân-ı bî-müdânî nûr-ı sâtî Sultân Mehmed-i Râbî hazretlerinin meclis-i hümâyûnlarına kerreten ba'de merretin dâ-hîl ve kirâren ve mirâren 'atâya-yı husrevânilerine nâ'îl olduğundan mâ'adâ öteden berû esîr-i hubb-ı câhî olduğu esirciler kethüdâlığına bâ-hatt-ı hümâyûn-ı şevket-makrûn vâsıl olup bu hâl üzre gûzâ-rende-i eyyâm u leyâl iken bin yüz yirmi üç hudûdunda intikâl eyledi.

Fenn-i mûsikide hâce-i 'âlî-makâm olduğu beyne'l-enâm mâlâ-keâm olup hezâr âsârı meşhûd-ı çeşm-i cihân ve mesmû'ı sîmâh-ı ins û cân ve nakş kâr-ı sanâyi'î revnak-bahş-ı dâ'ire-i devrân iken bağ-ı gülîstân-ı eş'ârda dahî bir bûlbûl-i hoş-gûftâr ve 'İtrî mahlası ile nice âsârı ve müretteb Divân'ı ve miyân-ı şu'arâda hayli nâm u şânı vardır. Bu gûftâr cümle-i âsarındandır:

beyt

Dilî âvâre kılan fikr-i kad-î dil-cûdur  
Görmelik yok yere sen etme sakın kîl ile kâl

Beni mecnûn eden ol kâkûl-i 'anber-bûdur  
Kim der ise dersin 'İtrî o miyâna mûdur

ve lehu

Etsin 'ilâc derd-i dile ol tabîb ise

Yohsa visâle minnetimiz yok nasîb ise

## Ek 3: Belîğ Tezkiresi

İsmail Belîğ, *Nuhbetü'l-âsâr li-Zeylî Zübdeti'l-eş'ar*, haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1999), 280.

'İtrî

İstanbul. Buhûrîzâde Mustafa Çelebi. Zümre-i mûsikî-perdâzdan. Bin yüz yigirmi üçde tebdil-i makâm eyledi

Bakmazsa rûy-ı dil-bere a'dâ safâ nazar  
Dil nâzır-ı gubâr-ı deründür didüm didi

Sen eyle sun'-ı Hakk'ı temâşâ safâ nazar  
Câ'izse kuhl-ı dîde-i binâ safâ nazar

Urmasun cismîni tîga hat-ı cânân dönsün  
Hûsn-ı dil-dâr ile bahs eylemege 'azm itmiş  
Bezm-i meyde heves-i bûs-ı leb-i cânândan

Yüze çıkmasun olur sonra peşimân dönsün  
Din tahammûl idemez mihr-i dirahşân dönsün  
Aluruz elden ele sâgar-ı gerdân dönsün

## Ek 4: Şeyhî

Şeyhî Mehmed Efendi, *Vekayîü'l-fudalâ, II-III*. Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri, c. IV, haz. Abdülkadir

Özcan (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989).

İtrî

İstanbulî Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'dir. İlm-i edvârda mâhir ve fenn-i mûsikide akrânî nâdir olmağın merhûm cennet-mekân, firdevs-âşiyân Sultân Mehemmed Hân Gâzî hazretlerinin meclis-i hümâyûnlarına dâhil ve bî-nihâye ihsân u 'atâya nâil olduğundan mâ'dâ kendi arz-ı hâlî mücibince bâ-hatt-ı hümâyûn-ı saadet-makrûn ber-vech-i teyid esirciler kethüdâlığı i'tâ buyurmuşlar idi. Bu hâl üzere gûzârında eyyâm iken bin yüz yigirmi üç târihinde 'âlem-i 'ukbâya hıram idüp mevlevihâne Yenikapusu hâricinde defn olundu. Bu ebyât güftârındandır,

nazm

Bakmazsa rûy-ı dil-bere â'dâ safâ nazâr  
Mîhr ü mehe bakar mı cemâlin gören didim  
Dil-i nâzır gubâr-ı derindir didim didi  
Dil-dâr hâl ü hatt u belin gösterip didi  
Bu nev-zuhûr-ı şâhid-i nazmın görüp eger

Sen eyle sun'-ı Hakk'ı temâşâ safâ nazâr  
Bakdı didi ol âyine-simâ safâ nazâr  
Câ'izse kuhl-ı dîde-i binâ safâ nazâr  
Habb ü gubâr u bâde-i müheyyâ safâ nazâr  
'İtrî nazîre dirse ehîbbâ safâ nazâr

velehu

Dilî âvâre kılan fikr-i kad-i dil-cûdur  
Görmedik yok yere sen etme sakın kıl ile kâl

Beni mecnûn eden ol kâkûl-i 'anber-bûdur  
Kim der ise desin 'İtrî o miyâna müdur

#### Ek 5: Müstakimzâde

Müstakimzâde Süleyman Sadeddin Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn* (İstanbul: Türk Tarih Encümeni, 1928), 745-746.

Mustafa İtrî

Şehrîdir, Buhûrîzâde dimekle şöhet-dâdedir. Hânende-i dânenide olup hatt-ı ta'likde Siyâhî Ahmed Efendi'den tebyîz-i mûsvedde-i kûşîş ile hattât-ı fâhîr şâ'ir-i mâhir nâdirü'l-mu'âsir olmağla ba-hatt-ı hümâyûn kedhüdâ-yi esirciyân olmağla ol bâyi'ü'l-beşer olan zümrenin zabt ve tedbîr umûrunda dâ-men-der-meyân eylemişdi. Rihletine bu misra'ı Tezkîre-i Esâdiye'de târih yazmışlardır: Buhûrî zâde-i bûyâ-yı bezm-i 'adn ide Allâh 1124 [1712]

#### Ek 6: Esad Efendi

Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-âsâr fi Tezkîreti 'Urefâi'l-edvâr* (elyazması: Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığı, H. 1297), y. 10a-10b.

Buhûrîzâde

İsmi Mustafa ve mahlâsı İtrî. Mevlid ü mevîni Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantinîyyetü'l-mahmiyede Yaylak nâm mahâldir. Micmer-i derûn-ı ma'arif-nûmûdu dîd-efrûz-ı anber-sürûd ve nefha-i nagam-ı müşgîn-demi 'itr-sây-ı dimâğ-ı fenn-i ma'hûd olup nûkhet-i 'abîr-âsâr bûyide-kâr-ı meşâm-ı dünya ve râyihâ-i 'ûd-ı kemâlî tebhîr-efgen-i bezmgâh-ı verâ olmağın zamân-ı şâdi-resân-ı Hazret-i Sultân Mehmed Hân'da 'ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihâr ve tasnîf-i nakş u kârdâ esâtiz-i 'Acem-var dakayık-şî'âr olduğundan huzûr-ı hümâyûn-ı şevket-makrûnda kerrâtla fast-ı hezâr edip pesendide-i şehîr-yârı olmağın esîr-i hubbân kethüdâlığı ile rikkîyete sezâ-vâr ve şâyân-ı merâhim-i bisyâr kılınmışdır. Gerçi sadâ-yı garîbû'l-edâsı misâl-i çeng-i pûr-jeng-evtâr bî-âheng ve bî-perde vü karâr idi. Lâkin rûtbe-i üstâdiyyetde çün dîd-ı 'anber ü 'ûd evc-i a'lâyî su'ûd ve misâl-ı bûy-ı gül-i pûr-tarâvet dimâğ-ı âlemi leb-rîz-i nûkhet itmîşdi. Şemme-i 'itr-ı ma'arif-tab'î olan murabba'ât ve nakş ve kârîlî 'aded-i hezârdan bisyâr ve fenn-i merkumu ber-mücib-i kavâ'id-i edvâr kemâyenbagi 'ilmi



mâ'lûm-ı sigâr u kibâr olduğundan mâ'ada nazm-ı şi'ir ve mu'ammâ ve hûb' u ra'nâ hatt-ı ta'lik dahi tahrîr ve imlâ ıderdi.

Makâm-ı hüseynde usûl-ı darb-ı fethde:

*Sirîşk-i çeşm-i hûnînîm ol âteş-mevc-i deryâdır*

*Ki her kim katre-i eşkimde bin dūzah hüveydâdır*

murabba'i ve makâm-ı muhayyerde usûl-i fâhtede:

*Dilber dile dil dilber-i fettâna münâsib*

*Gül bûlbûle bûlbûl gül-i handâna münâsib*

murabba'i cümle musanna'ât-ı musannefatındandır ki kâffe-i fen-perverân ber mücib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân üstâdiyyetini vücûhla istihsân itmişlerdir. Mezbûrun bin yüz yirmi dört târihi hudûdunda âteş-i cihân-sûz-i ecel 'anber-i hayâtın micmer-i 'âlemde sühte vü sūzân ve küllâb-ı ömrün nisâr-ı çehre-i merg-i bî-amân itmekle cûyân-ı nûkhet-yâbî-i gülîstân-ı cinân olmuşdur. Târih-i vefâtı

*Buhûrizâde'yi bûyâ-i bezm-i 'adn ide Allah*

mısra'idır.

#### Ek 7: Yahya Kemal

İtrî<sup>83</sup>

– Rifkî Melûl Meriç'e –

Büyük İtrî'ye eskiler derler,  
Bizim öz müsikimizin pîri;  
O kadar halkı sevkedi yer yer,  
O şafak vaktinin cihangiri,  
Nice bayramların sabâh erken,  
Göğü, top sesleriyle gülerken,  
Söylemiş saltanatlı Tekbîr'i.

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

Müsikisinde bir taraftan dîn,  
Bir taraftan bütün hayât akmış;  
Her taraftan, Boğaz, o şehrayîn,  
Mâvi Tunca'yla gür Fırat akmış,  
Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,  
Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz,  
Bize benzer o kâinât akmış.

Çok zaman dinledim Nevâ-kâr'ı,  
Bir terennûm ki hem geniş, hem şûh:  
Dağılırken "Nevâ'nın esrârı,

83 İlk yayını Akşam, 4 Mart 1940.

Başıyor şark ufuklarında vuzûh;  
Mest olup sözlerinde her heceden,  
Yola düşmüş, birer birer, geceden  
Yürüyor fecre elli milyon rûh.

Kiskanıp gizlemiş kazâ ve kader  
Belki binden ziyâde bestesini.  
Bize mirâsı kaldı yirmi eser,  
"Na't"ıdır en mehibî, en derini.  
Vâkiâ ney, kudûm gelince dile,  
Hızlanan Mevlevî semâiyle  
Yedi kat arşa çıkmış "Âyîn"i.

O ki bir ihtişamlı dünyâya  
Ses ve tel kudretiyle hâkimdi;  
Âdetâ benziyor muammâyâ;  
Ulemâmız da bilmiyor kimdi?  
O eserler bugün define midir?  
Ebediyette bir hazîne midir?  
Bir bilen var mı? Nerdeler şimdi?

Oyle bir mûsikîyi örten ölüm,  
Bir tesellî bırakmaz insanda.  
Muhtemel görmüyor henüz gönlüm.  
Çok saatler geçince hicranda,  
Düşülür bir hayâle, zevk alınır;  
Belki hâlâ o besteler çalınır,  
Gemiler geçmiyen bir ummanda,

Ek 8: Hafız Post, Evliya Çelebi, Kantemiroğlu ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin kitaplarında adlarını saydığı müzisyenlerin birbirleriyle karşılaştırılması

	Hafız Post	Evliya: hanendeler	Evliya: nevzuhur	Kantemiroğlu	Esad Efendi	
1			Abdullâh Çelebi (Eyyüblü)			1
2	Abdülkâdir Merâgî (Hâce)					1
3	Acemler					1
4				Ahmed (Kemanî)		1
5	Ahmed Çelebi (Nane)		Ahmed Çelebi (Hanende, Na'nâ)		Ahmed Çelebi (Nâne)	3
6	Ahmed Ağa es-Selânîkî	Ahmed Çelebi (Selânîkî)				1



7		Ahmed Paşa (Sadria'zam Hâfız)				1
8			Alî Çelebi (Küçük)			1
9	Andelib Çelebi (Hanende)	Andelib Çelebi (Hanende)			Andelib	3
10				Angeli (Ortodoks)		1
11	Baba Nevâi (Urfalı)	Baba Nevâi (Urfalı)			Baba Nevâyî	3
12	Buhûrîzâde İtrî (Mustafâ Efendi)		Buhûrîzâde (Hâfız)	Buhurcuoğlu	Buhûrîzâde	4
13			Büyük İmâm Çelebi			1
14		Cevşenî (Hanende)				1
15				Çelebiko		
16				Derviş Osman		1
17	Derviş Yûsuf Dede) (Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi				Şeyh Yusuf-ı Mevlevî çengi	2
18			Habîb Dedezâde			1
19		Hâfız Kırâ (Hanende)				1
20	Hâfız (İmâmzâde, Mehmed Efendi), tanburî		Hâfız Post (İmâmzâde)		Hâfız Post	3
21				Hafız Kômür	Hâfız Kômür	2
22		Hasan Çelebi (Hanende Feryeli)				1
23				İsmail Efendi (Darûl)		1
24		Kâmhâcîzâde (Hanende)				1
25		Kapucu (Hanende)				1
26	Kadrî (Âmâ)		Kadrî Çelebi (Âmâ Zâkir)		Kadri (Âmâ)	3
27		Kara Oğlan (Hanende)				1
28		Kuburîzâde (Hanende)				1
29				Kurşuncuoğlu		1

30	Küçük İmâm (Mehmed Efendi)		Küçük İmâm (Çelebi, Hanende)		Küçük İmâm	3
31				Küçük Müezzin		1
32				Latif Çelebi		1
33			Mahmûd Çelebi (Fethiyyeli zâkir Merdek)		Mahmud Çelebi	2
34				Memiş Ağa	Memiş Ağa (Kaftanî) [?]	2
35				Mehmed Ağa (Kamboso)		1
36	Mehmed Efendi (Nalçe)	Mehemmed Çelebi (Hanende Na'ıçacızâde) [?]				2
37				Mehmed Çelebi (Bardakçı)		1
38				Mehmed (Taşçıoğlu, Sinek [Sinik])		1
39	Nasûh Paşazâde Ömer (Ömrî)		Nasif Paşazâde Ömer Beğ		Ömer Bey (Nasuh Paşazâde)	3
40			Osman Çelebi (Hanende Galatalı Mahmûd Efendizâde)			1
41	Osman Çelebi (Koca, Kasımpaşalı, Hanende)	Kasımpaşalı (Koca Osman Çelebi, Hanende)		Osman Efendi [?]	Osman Çelebi (Koca)	4
42			Osmân Çelebi (Vehbi Celeb, Hanende)			1
43			Osman Çelebi (Zâkir Orfana)			1
44		Ömer Gülşeni (Tokatlı Dervîş)				1
45		Portakal (Hâfız)				1
46				Ralaki Evpragiot		1
47	Receb					1
48	Receb (Abrizî, Sifâî)		Receb Sifâî		Receb [Abrizî, İbrikçi]	3



49	Receb (Taşcızâde)		Receb Çelebi (Taşcızâde)		Receb [Taşcızâde]	3
50			Sadâyî Çelebi (Zâkir)		Derviş Sadâyî [?]	2
51	Solakzâde (Mehmed, Miskalî, Hemdemî, Müverrih)					1
52	İsâ (Südcüzâde, Hanende)	Südcüzâde (Hanende) [?]			İsâ (Sütcüzâde)	3
53	Hanende Südcüzâde Alisi <sup>84</sup>					1
54			Tespihçi Emir	Tesbihîzâde Emir Çelebi		2
55		Hanende Yahyâ Çelebi (Diyarbakırlı)				1
56		Zeynizâde (Hanende)				1
56	19	18	18	17	18	

84 Evliya Çelebi'nin kendi elyazısıyla "خاننده سودجوزاده علی" Hanende Südcüzâde Alisi" diye yazdığı Yapı Kredi yayınında Hanende Südcüzâde Ali diye yayımlandı. Karş. Evliya Çelebi (elyazması), 206a ve Evliya Çelebi (YKY), 1/342.

## Kaynakça

- Aksoy (1994) Bülent Aksoy, "İtrî", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (İstanbul: Tarih Vakfı, 1994), c. 4, 114-115.
- Aksoy (2012) Bülent Aksoy, "Hangi İtrî?", *Vefatının 300. Yılında Çağını Aşan Bir Ses İtrî, Diyanet dergisi* eki içinde (Haziran 2012), sayı 258, 10-14.
- Aksoy-Sheridan R. Aslıhan Aksoy-Sheridan, Michael D. Sheridan, "Evliyâ Çelebi'nin hayatı: Zamandizimsel bir döküm", *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi* içinde, haz. Nuran Tezcan, Semih Tezcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011), 20-36.
- Assmann Jan Assmann, *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı, 2001).
- Âşıkpaşaoğlu Âşıkpaşaoğlu Ahmed Âşîkî, *Tevârih-i Âl-i Osman*, düzenleyen: Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri I* içinde (İstanbul: Türkiye Yayınevi, [1949]).
- Âşık Paşazade Âşık Paşazade, *Osmanoğulları'nın Tarihi*, haz. Kemal Yavuz, M. A. Yekta Saraç (İstanbul: K Kitaplığı, 2003) 330.
- Ateş (Hâkânî) Ahmed Ateş, "Hâkânî" maddesi, *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1964), c. 5/1, 85-95.
- Ateş (Nizâmî) Ahmed Ateş, "Nizâmî" maddesi, *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1964), c. 9, 318-327.
- Ayan Hüseyin Ayan, *Cevrî: Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1981).
- Ayangil Rûhî Ayangil, "Ölümünün 300. Yıldönümünde Buhûrizâde Mustafa İtrî Çelebi 'Buhûrizâde'yi büÿâ-yı bezm-i adn ide Allah', *Türk Edebiyatı* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2012), sayı 469, 4-6.
- Ayvazoğlu Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal "Eve Dönen Adam"* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2008).
- Ayverdi İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005).
- Babinger Franz Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, çev. Coşkun Üçok (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000).
- Barkan Ömer Lütfü (Barkan), "İstanbul saraylarına ait muhasebe defterleri", *Belgeler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1979), c. IX, sayı 13, 1-380.
- Behar Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği. 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı* (İstanbul: YKY, 2010).
- Bek Kemal Bek, *Yahya Kemal Beyatlı. Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Tarih ve Özne, 2001).



- Belîğ İsmail Belîğ, *Nuhbetü'l-âşâr li Zeyli Zübdetü'l-eş'ar*, haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1999).
- Cafer Efendi (elyazması) Cafer Efendi, *Risâle-i Mi'mariyye* (elyazması: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, YY339).
- Cafer Efendi (2005) Ca'fer Efendi, *Risâle-i Mi'mariyye*, haz. İ. Aydın Yüksel (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005).
- Cantemir Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, İngilizceye çeviren N. Tindal (London: James, John and Paul Knapton, MDCCXXXIV [1734]).
- Chelkowski P. Chelkowski, "Nizami Gencevi" maddesi, *The Encyclopedia of Islam*, 2. Baskı (Leiden: E.J. Brill, 1995), c. 8, 76-81.
- Devletşah Devletşah, *Şair Tezkireleri (Tezkiretü'ş-Şuarâ)*, çev. Necati Lugal (İstanbul: Pinhan, 2011).
- Doğrusöz Nilgün Doğrusöz, "Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)", yüksek lisans tezi (İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993).
- Duru Necip Fazıl Duru, "Mevlevî şâirlerde ney metaforu", *Uluslararası Mevlânâ Sempozyumu Bildirileri*, haz. Mahmud Erol Kılıç, Celil Güngör, Mustafa Çiçekler (İstanbul: Motto, 2007), 359-384.
- Eco Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, haz. Stefan Collini, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2011).
- Ergun Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi, birinci cild: Dinî Eserler* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayını, 1942).
- Erhat Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 3. baskı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984).
- Esad Efendi Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-âsâr fi Tezkireti 'Urefâi'l-edvâr* (elyazması: Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığı, H. 1297).
- Evliya Çelebi (YKY) Evliyâ Çelebi b. Mehmed Zillî, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, c. 1, haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Robert Dankoff, Zekeriya Kurşun, İbrahim Sezgin (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011).
- Evliya Çelebi (elyazması) Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme* (Elyazması: TSMK B304).
- Ezgi Subhi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, c. I (İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1933).
- Feldman Walter Feldman, "Hâlâ gizemini koruyan bir besteci", *Sanat Dünyamız: Yaratıcı Osmanlılar* özel sayısı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), sayı 73, 250-254.
- Gökyay Orhan Şaik Gökyay, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi", *Tarih ve Toplum* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1984), 405 [45].
- Habib Habib, *Hat ve Hattâtan* (Kostantiniyye (İstanbul): Matbaa-i Ebuzziyâ, 1306 [1890-91]).

- Hafız Post Hafız Post, *Mecmu'a* (elyazması: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R1724).
- İpekten Haluk İpekten, *Şair Tezkireleri* (Ankara: Grafiker Yayınları, 2002).
- Kahraman Seyit Ali Kahraman, "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin yazılış hikâyesi", *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*, haz. Nuran Tezcan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 203-216.
- Kam (1924) Ruşen Ferit[d] [Kam], "İtrî Mustafa Efendi", *Darülelhan Mecmuası* (İstanbul: Darülelhan, 1340 [1924]), 40-42.
- Kam (1942) Ruşen Ferit Kam, "Radyomuzda İtrî", *Radyo* (Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü, 15 Haziran 1942), c. I, sayı 7, 9-10.
- Kantemiroğlu Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfat*, haz. Yalçın Tura, 2 cilt (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001).
- Mehmed Süreyya Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, yay. haz. Nuri Akbayan, eski yazıdan aktaran Seyit Ali Kahraman, 6 cilt (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996).
- Mehmed Tahir Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, haz. Mustafa Tatcı, Cemal Kurnaz (Ankara: Bizim Büro Basımevi, 2000).
- Mert Talip Mert, "On yedinci asrın üçüncü 'çelebi'si: Buhurîzâde Mustafa Çelebi", *Türk Edebiyatı* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2012), sayı 469, 8-12.
- Mevlânâ Mevlânâ Celâleddin Rumî, *Mesnevî*, çev. Veled İzbudak (İstanbul: MEB, 1966).
- Mucib Mucib, *Tezkire-i Mucib. İnceleme-Tenkidli Metin-Dizin-Sözlük*, haz. Kudret Altun (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1997).
- Müstakimzâde Müstakimzâde, *Tuhfetü'l-hattâtîn* (İstanbul: Türk Tarih Encümeni Külliyyatı, 1928).
- Özcan Nuri Özcan, "İtrî", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), c. I, 602-604.
- Özişik Zeynep Sema Özişik, "Şeyhülislam Esad Efendi, Atrabü'l-âsâr fî Tezkireti 'Urefâi'l-edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)", doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.
- Pekin (2003) Ersu Pekin, "Surname'nin müziği: 16. yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (İstanbul: MSÜ, 2003), sayı: 1, 52-90.
- Pekin (2007) Ersu Pekin, "Müzik bir çingene sanatıdır, ama...", *Metin And'a Armağan* içinde, haz. M. Sabri Koz (İstanbul: 2007), 373-403.
- Pekin (2011 a) Ersu Pekin, "Evliya Çelebi'de mehter kavramı", Evliya Çelebi Sempozyumu'na sunulan bildiri (Bursa: 28 Eylül 2011).
- Pekin (2011 b) Ersu Pekin, "Osmanlı müzik tarihi çalışmalarında bir yöntem sorunsalı: Zamansızlık – kaynaksızlık", 'Osmanlı Musikisi' Tarihini Yazmak konferansına sunulan bildiri, düz. İTÜ TMDK ve Orient-Institut İstanbul (İstanbul: İTÜ, 25 Kasım 2011), baskıda.



- Pekin (2013) Ersu Pekin, "Evliya Çelebi'nin çalgı listeleri", *Porte Akademik* içinde, baskıda.
- Popescu-Judetz Eugenia Popescu-Judetz, *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996).
- Rauf Yekta (1922) Rauf Yekta, "Mebahis-i Musikiyye: İtrî", *Tevhid-i Efkâr* (İstanbul: 15 Şubat 1338 [1922]), sayı 247-3245, 3.
- Rauf Yekta (1934) Rauf Yekta, "İtrî, hayatı ve eseri", *Türk Musikisi Klasiklerinden Yedinci Cilt: Mevlevî Âyinleri II* içinde (İstanbul: İstanbul Konservatuarı, 1934), VII-VIII.
- Rıza es-Seyyid Rızâ, *Tezkire-i Rızâ*, yay. Ahmed Cevdet (Dersaadet [İstanbul]: Kitâbhâne-i İkdâm, 1316 [1900-01]).
- Safâyî Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-âsâr min Fevâ'idü'l-esrâr). İnceleme-Metin-İndeks*, haz. Pervin Çapan (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2005).
- Sâî (elyazması) Sâî Mustafa Çelebi, *Hâzâ Kitâbu Tezkiretü'l-bünyân* (elyazması: Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud 4911).
- Sâî (2003) Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı. Tezkiretü'l-Bünyân ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*, haz. Hayati Develi (İstanbul: K Kitaplığı, 2003).
- Sâlim Sâlim Efendi, *Tezkiretü's-şu'arâ*, haz. Adnan İnce (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2005).
- Şeyhî Şeyhî Mehmed Efendi, *Vekayîü'l-fudalâ, II-III. Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri*, c. IV, haz. Abdülkadir Özcan (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989).
- Şimşekler Nuri Şimşekler, "Dünden bugüne kalan bir değerimiz: Mesnevî", *Aşk Ocağında Can Olmak. İnsanlığın Mirası: Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî*, haz. Ekrem Işın (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, tarihsiz), 30-47.
- Şükrullah (tarihsiz) Ahmedoğlu Şükrullah, *Risâle min 'İlmi'l-edvâr* (elyazması: nerede olduğu bilinmeyen aslından Milli Kütüphane tarafından alınmış mikrofilm, özel kitaplığında).
- Şükrullah (1949) Şükrullah, *Behçetü't-tevârih*, Türkçeye çev. ve yay. Nihal Atsız, *Osmanlı Tarihleri I* içinde (İstanbul: Türkiye Yayınevi, [1949]).
- Şükrullah (2011) Ahmet Oğlu Şükrullah, *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı, Açıklamalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım*, haz. Murat Bardakçı (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011).
- Tanpınar (1944) Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal'e dair notlar", *Ulus* gazetesi (Ankara: 16 Mart 1944).
- Tanpınar (2011) Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 7. baskı (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011).
- Tanyol Cahit Tanyol, *Türk Edebiyatında Yahya Kemal* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008).
- Uzunçarşılı (1977) İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda ehl-i hıref (sanatkârlar) defterleri", *Belleten* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1977), c. XLI, sayı 161, 79-114.

- Uzunçarşılı (1986) İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı", *Belgeler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1986), c. XI, sayı 15, 23-76.
- Wright Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Part 1: Text* (London: SOAS, 1992).
- Yahya Kemal (Portreler) Yahya Kemal, *Siyâsî ve Edebî Portreler* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1968).
- Yahya Kemal (Edebiyat) Yahya Kemal, *Edebiyâta Dâir* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1971).
- Yahya Kemal (Tarih) Yahya Kemal, *Târih Musâhabeleri* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1975).
- Yahya Kemal (Hatıralar) Yahya Kemal, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım*, 2. baskı (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1976).
- Yetiş Kâzım Yetiş (haz.), *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, 2 cilt (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1998).



## 17. yüzyılın müzikal formları: Ali Ufki, Evliya Çelebi ve Kantemiroğlu arasında İtrî

Walter Feldman

İngilizceden çeviren: Cem Yavuz

Osmanlı musiki kültürü içerisinde Buhûrîzade Mustafa İtrî figürüne izafe edilen muhtemel mânâları tayin ve takdir edebilmek için, şu iki hususu birbirinden ayırmak durumundayız: İtrî'ye atfedilen mevcut herhangi bir müzikal kaynaktan ne öğrenilebilir yahut kazanılabilir; ve İtrî, bir müzisyen olarak kendi tarihi dönemi içerisinde ne gibi bir önemi haizdi? Bu gayet kısa tebliğde bu iki soruyu enine boyuna ele almaktan ziyade, konuya ilişkin birkaç yaklaşım sunmaya çalışacağım. Öncelikle ikinci konuya bir bakalım.

İtrî'nin hayatına dair bilinen birkaç küçük husus defalarca ortaya konmakla birlikte, esas mesele onun niçin hatırlandığıdır. İtrî'nin aşıkâr kabiliyeti bir yana, içinde yaşadığı dönemin, Türk müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde mümeyyiz ya da mühim bir yeri var mıydı acaba? Osmanlı musiki kültürünün, müzikal üretimlerinden geriye ne kaldığına bakılmaksızın hatırlanan birtakım sembolik figürler, kültürel kahramanlar yaratmaya eğilimli olduğu gayet iyi bilinmektedir. Bu nevi 19. yüzyıl öncesi figürler arasında Abdülkadir Meragî, Gazi Giray Han, Hafız Post, Kantemiroğlu ve İtrî gibi simalar yer almaktadır. Bu figürlerden üçünün dönemdaş olması, hepsinin de 17. yüzyılın son çeyreğiyle 18. yüzyılın ilk çeyreği arasında serpilip gelişmesi ve kendilerinden önceki iki nesilde hatırası bu denli güçlü bir biçimde varlığını sürdüren hiç kimsenin bulunmayışı hiç de tesadüf sayılmasa gerektir. Yine, modern Osmanlı-Türk musikisi janrıyla benzerlik arz eden ilk repertuvar koleksiyonunun *Hafız Post Mecmuası*<sup>1</sup> oluşu da tesadüf değildir. Bir önceki neslin notaya alınmış en esaslı malzemesi olan Ali Ufki Bey'in *Mecmua-ı Saz ü Söz*'ünün önemli ölçüde farklı bir müziği yansıttığı ve bu toplam içerisinde yer alan pek çok örneğin üslup itibarıyla Hafız Post tarafından şifahen

1 Wright (1992 a), 147-205.

kayıt altına alınmış repertuvarın doğrudan öncülü olmadığı, giderek daha açık seçik bir biçimde ortaya çıkmıştır.<sup>2</sup> Buradan, Ali Ufki Bey'in IV. Murad döneminde (1623-40) oluşmuş türkû, beyati, varsağı ve raksiye gibi saf folklorik türlerle semai ve murabba gibi yarı folklorik öğelerin hâkim olduğu sözlü repertuvarının, icrayı sanat eylediği IV. Mehmed (1648-87) devrinde ve sonrasında Hafız Post için artık pek kabul edilebilir olmadığı anlaşılmaktadır. Hafız Post döneminde yeni yeni popülerlik kazanan şarkı formuyla birlikte Türkçe nakş, beste ve muteber Acem formu kâr öne çıkmaya başlamıştı. 17. yüzyılın başıyla sonu arasında hakiki anlamda devamlılık arz eden yegâne form ise, enstrümantal peşrev formuydu. Peşrev formu, 32'lik, 48'lik, hatta 88'lik ve daha uzun zamanlı ritmik devirler (devr-i kebir) ve çok çeşitli usullerle, sözlü türlerde neredeyse hiç rastlanmayan bir müzikal incelik ve işlenmişlik sergilemekteydi. Bir başka yerde eski sözlü saray repertuvarının çöküşünün muhtemel sebeplerini ele almıştım,<sup>3</sup> ancak peşrev formunda gözlenen kısmi devamlılık izahata muhtaç görünmektedir. Daha sarıh herhangi bir belgenin bulunmayışı yüzünden, şu an itibarıyla ancak, halen sürmekte olan askeri ve resmi mehter geleneğinin sadece folkloru değil daha artistik bir müziği talep ettiğini ileri sürebiliyorum.

Erken 17. yüzyılın müziğiyle bir asır sonraki müzik arasındaki ilişkinin tabiatı, son dönemde birtakım tartışmalara konu olmuştur. Türk musikisinin mitik geçmişi üslup değişikliğine dair hiçbir kanıt sunmamakla birlikte, -20. yüzyılın başlarındaki öncü rolüyle Rauf Yekta Bey'den beri- incelemelerini bu alana hasretmiş müzikologlar, erken 19. yüzyıldan itibaren tedavüle giren müziği 17. yüzyıl müziğinden ayıran esaslı bir teknik boşluk bulunduğuna işaret etmişlerdir. Owen Wright'ın devr-i kebir usulünün evrimine dair 1988 tarihli klasik incelemesinin<sup>4</sup> ve bunu müteakip Almanya'da Ralf Martin Jaeger'in ve bendenizin, her ikisi de 1996 tarihli kitaplarımızın<sup>5</sup> yayımlanmasından bu yana konuya ilişkin farkındalığın giderek arttığını söylemek mümkün. Bahis konusu boşluk hem müzikal form gibi genel hem de entonasyon (tonlama-ezgi), modalite (makam), modülasyon (tonal geçiş), tempo, ritmik yapı, melodik yoğunluk ve ritmik ve melodik cümleme arasındaki bağlantı gibi ince hususlarda ifadesini bulmaktadır. Erken 17. yüzyıl ile 19. yüzyılın bitiş noktaları arasında son derece mühim birtakım biçimsel değişikliklerin meydana geldiğine, hakiki anlamda bu müziğin talebesi olmuş hiç kimsenin bir itirazı olamaz. İhtilaf noktası, bu değişikliklerin ne zaman ve ne surette cereyan etmiş olduğudur. Bendeniz, *Kantemiroğlu Edvarı* üzerinde sarf ettiğim mesaiye dayanarak, bir müddet, her ne ka-

2 Cevher.

3 Feldman (2011).

4 Wright (1988), 1-108.

5 Jaeger; Feldman (1996).



dar kendi dönemlerindeki müzik sonraki müzikal dönemlerden daha ziyade erken 17. yüzyıla bağlantılı olsa da, İtrî ve Hafız Post kuşağının modern sistemi doğuran süreçte hayati bir öneme sahip bulunduklarına kani oldum. Şifahi nakil yoluyla günümüze ulaşmış hâkim klasik repertuarı şimdilik bir kenara bırakıp sadece yazılı koleksiyonlara göz attığımızda, bir yandan hem Ali Ufki hem de Kantemiroğlu, diğer yandan da en eski Hamparsum koleksiyonlarındaki müzikal yapılar arasında hatırı sayılır bir boşluk olduğunu görürüz. *Kevseri Mecmuası* üzerine yakın zamanda yapılan çalışmalar, bu koleksiyonun fazlasıyla "muhafazakâr" olduğunu, profesyonel müzisyen olmayan biri tarafından kaleme alındığını ve dolayısıyla Osmanlı sarayındaki müzikal değişimi değerlendirmek açısından bize pek de yardımcı olamayacağını göstermiş bulunuyor.<sup>6</sup> Bu yüzden, yapısal değişikliğin (Owen Wright'ın 1988'de ileri sürmüş olduğu gibi) bütünüyle tedrici bir artış gösterip göstermediği ya da daha hızlı birtakım değişiklik dönemlerinin yaşanıp yaşanmadığı hususunu açıklığa kavuşturmakta, halihazırda yeterli malzeme eksikliği çekmekteyiz. Ancak ikinci varsayımı kabul etsek bile, Kantemiroğlu ile Hamparsum arasında vuku bulan muazzam değişikliklerin –her ne kadar kendisi de bir müzisyen olan yenilikçi Sultan III. Selim'in bu tecrübeyi teşvik ettiği şüphe götürmese de– sadece Hamparsum'un döneminde gerçekleştiği konusunda bir mutabakata varmamız hayli güçtür.

Bu tartışmada, peşrev formu merkezde yer almak durumundaydı, zira hem yüzyılın başında hem de sonunda notaya alınmış belli başlı dokümanlarda varlığını koruyan, esas itibarıyla peşrevdi. İşin aslı şu ki peşrev formu, modern müzikal repertuarıyla efsaneleşmiş İtrî ile 17. asır sonlarının gerçek Buhûrizâde'si arasındaki yegâne bağlantıdır. Yüzlerce sözlü eserin bestekârı olarak nam salmış olmasına karşın, İtrî'nin hayatta iken kayda geçirilmiş tek musiki eseri bu sözlü parçalardan herhangi birisi değil, enstrümantal bir peşrev olmuştur. Her ne kadar bu örnek bestekârın sakil usulünde Nühüft makamındaki peşrevinin sadece serhane ile mülazime bölümlerini içeren bir fragman ise de, İtrî'nin kullandığı teknikler ve çağımıza ulaşabilmiş repertuarındaki tavır hakkında dikkate değer bir malumat sunmaktadır.

Owen Wright 1992 yılında yayınladığı Edvar transkripsiyonunda söz konusu eseri şu şekilde takdim ediyordu: "İki ayrı el yazısıyla istinsah edilmiş ve notasyon düzeninde küçük farklılıklar gösteren son küme eserler, 340'tan itibaren başlamaktadır. Koleksiyonun sistematik uzantıları olmaktan ziyade rastgele bir araya getirilmiş bu parçalar, muhtemelen külliyyata farklı zamanlarda ilave edilmiştir." Elyazmasının 192. sayfası, "İtrî, Nühüft, Sakil." başlığını taşımaktadır. El yazısı büyük ihtimalle Kantemiroğlu'na ait değilse de, 18. yüzyıl başlarına özgü bir karakteristik sergilemektedir. Eser hakkında

6 İkinci, 199-225.



Wright sadece, "notaya alan kişinin tamamını hatırlayamadığı yahut elde edemediği anlaşılan kompozisyon, aslında mevcut haliyle sırf bestekârı yüzünden ilgiye mazhar olmuş gibi görünüyor," demektedir.<sup>7</sup> Ben yine de, bu fragmandan önemli birtakım müzikal gerçeklerin çıkarsanabileceği iddiasında bulunacağım. Dahası, yakın zamanda Ralf Martin Jaeger tarafından da ifade edildiği üzere,<sup>8</sup> aynı peşrevin tamamının kısa bir süre sonra istinsah edilmiş *Kevseri Mecmuası*'nda (1730-50 yılları arasına tarihlenebilir) yer alıyor oluşundan ve modernize edilmiş bir versiyonunun da 19. yüzyıl sonlarına tarihlenen Hamparsum notasyonunda<sup>9</sup> bulunmasından, söz konusu isna-dın pek de keyfi olmadığı kanaatine varmak mümkündür. Sonraki döneme ait bu iki versiyonda da bestekâr olarak İtrî'nin ismi anılmaktadır.

İtrî'nin Kantemiroğlu Edvarı'nda –ve sonraki iki versiyonda– yer alan parçalı peşrevi, mevcut ritmik devirler içerisinde nispeten daha karmaşık bir yapıya sahip olan 48 zamanlı sakil usulündedir. Usulün vuruş kalıpları 4+6+6+4+6+6+16 yahut 4+6+4+6+6+6+16 biçiminde dizilerden oluştuğu halde, Ali Ufki Bey koleksiyonunda yer alan 14 sakil peşrevin neredeyse tamamı 8'lik veya 16'lık melodik birimlerle düzenlenmiştir (3x8=24; 3x16=48). Bu durumun yegâne istisnası, Ali Ufki'de anonim kaydıyla yer alan ancak Kantemiroğlu tarafından Ali Ufki'yle çağdaş ve fakat daha genç ve daha ileriye dönük bir bestekârla irtibatlandırılarak Muzaffer'e izafe edilmiş eserdir. Geç dönem Osmanlı müziğinin standartlarıyla değerlendirildiğinde, hatta Kantemiroğlu'nun kuşağı içerisinde bile Ali Ufki'nin kayda geçirdiği kompozisyon yaklaşımı oldukça yavan görünüyor. Elbette bu peşrevlerden birkaçının –bana göre bilhassa anonim Nihavent (MS. 266), Acem (150) ve Nikriz'in (294)– estetik cazibesini inkâr etmek mümkün değil, ancak bu eserleri üretenlerin gayet sınırlı sayıda kompozisyon seçeneğine sahip bulundukları da aşîkâr.

*Kantemiroğlu Edvarı*'nda yer alan hatırı sayılır sakil repertuarından hareketle (37 peşrev) Wright, "bölümlemeye yönelik alternatif yaklaşımlar arasında bir tercih yapılabilirdiğini" belirtmişti.<sup>10</sup> Hemen sonraki nesilde, yan yana dizilmiş (her biri 16 zamanlı) üç melodik birim, henüz imkân dahilindeyken, kendi aralarında asimetrik vuruş kalıbını aksettirenle, hatta içerisinde melodinin (6'lık ya da 8'lik) ritmik altbölümlerin birinden diğerine yayıldığı bir tür ritmik "kontrpuan"ı tesis edenle yer değiştirebiliyordu. Böylelikle melodi, usul kalıbının dağılmasını engelleme eğilimi göstermekte, ancak erken 17. yüzyılda olduğu gibi simetrik mini-birimlere bölünmemektedir. Bu eğilim, erken 19. yüzyıla ait Hamparsum defterlerinde rastlanan ve III. Selim'in (1789-1808)

7 Wright (1992 b), 709.

8 İtrî Konferansı, Fatih Üniversitesi, 23-24 Kasım 2012.

9 MS. İstanbul Üniversitesi Koleksiyon Yazmalar 204/2.

10 Wright (2000), 507.



sarayındaki müzisyenlere izafe edilen geç dönem Osmanlı tarzının habercisi gibi görünmektedir. Bu sebeple, aşağı yukarı bir buçuk asır boyunca değiştirilip "yeniden düzenlenmiş" İtrî dönemine ait müzikal bir belgedeki formları tetkik ederek, mevcut İtrî koleksiyonu ile gerçekten bestekâra ait olması muhtemel bir "orijinal" arasındaki ilişki hakkında yaklaşık bir tahminde bulunabiliriz. İlk olarak, Kantemiroğlu'nda kayıtlı haliyle, 17. yüzyılın ilk yarısına ait iki sakil peşrevi mukayese edeceğiz.

Nühüft - Sakil - İtrî

a. 

Rast - Sakil - Papa Ferrâh

b. 

Pençgâh - Sakil - Ağa Mümin

c. 

- a. Nühüft Sakil, İtrî, serhane
- b. Rast Sakil, Baba Ferruh, serhane
- c. Pençgâh Sakil, Ağa Mümin, serhane

Bu eserleri Ali Ufki koleksiyonundaki malzemenin karakteristiğini örnekledikleri için değil, daha ziyade İtrî'nin eseriyle ve ayrıca birbirleriyle de yapısal akrabalık taşıdıkları için seçtim. Evvela b ve c örneklerini ele aldığımızda, şu görüşleri serdetmek durumundayız. Her ne kadar söz konusu peşrevler Ali Ufki'de yer almıyor olsa da, her iki bestekârın da onunla çağdaş olduğunu biliyoruz. Nitekim Ali Ufki'de Baba Ferruh'un diğer peşrevleri görülmektedir; keza (A.H. Pourjavadiy tarafından 2005 yılında neşredilmiş<sup>11</sup>) İran kaynaklarından da Mümin Ağa'nın bu devirde Sa-fevi sarayının önde gelen müzisyeni olduğu bilgisini edinmekteyiz. Rast ve Penç-gâh makamları yakın "akraba" oldukları için, her iki serhanenin de G (rast) ve nevâ (d) arasındaki beşli aralık bağlantısını vurgulaması pek de şaşırtıcı değildir, ancak serhaneler esasen Ferruh'un iki kez tekrar ettiği özdeş bir ritmik tertiple başlıyor olmaları sebebiyle sadece modalite yönünden değil üslup bakımından da yakın bir akrabalık sergilemektedir. Ancak serhaneler içerisindeki nota değişikliklerinin sayısının toplamı daha da derin bir akrabalığı açığa vurmakta —her iki peşrev de serhaneleri boyunca (usulün bir devrini teşkil eden) 30'a yakın yeni nota değişikliği içermektedir. Her ikisinin de mülazime (*ritornello*) bölümlerine hayli güçlü bir melodik yoğunluk katmanın yanı sıra serhanede 30 civarında sıklık oranının kullanılmış olması son derece benzer bir estetik tercihi işaret etmektedir. İtrî'nin serhanesi ise —Kantemiroğlu koleksiyonundaki serhanelerin hemen hemen sınırı sayılabilecek, neredeyse usulün her bir darbı başına bir nota şeklindeki— 47 nota değişikliği kullanımıyla bahis konusu diğer iki serhaneden farklılaşmaktadır.

Üç serhanenin ritmik fasılları da gayet açıklayıcıdır. Wright'ın ifadesiyle bu eserlerin hiçbirisi "eşit bölümlü" birimler halinde bestelenmemiştir; bilakis melodilerin şekillenmesinde usul kalıbının dikkate değer bir ağırlığı vardır. Hem Baba Ferruh hem de Mümin Ağa serhanelerine 4 darblı usul kalıbına sahip berrak bir cümleyle başlar ve ikinci "ölçü"yü 6 darblı kalıpla devam ettirirler. Ferruh (burada gösterilen 4., 5. ve 6. "ölçüleri"nde) usul kalıbındaki 4, 6 ve 6 darblık birimler yerine yarım notalar kullanarak usulü tekrarlar. Nihayet sakil usul kalıbı tek bir ritmik cümleden oluşan 16 vuruşla kapanır; her üç peşrev de bu final "bloku"nu, serhanenin kalan kısmından bir parça uzak durarak kesintisiz bir melodiyle irtibatlandırmaya çalışır. İtrî'nin serhanesinde Nühüft'ün mürekkebi tabiatı, bestekârı bu final blokunu, melodisini —makamın tonal merkezi olan— nevâdan (d) karar sesi olan aşirana (E) indirmek üzere bir araç olarak kullanmaya sevk etmiş görünmektedir.

Ferruh, açılış ölçüsünü yineleyip (G-d) ardından da üç ölçülü bütünleşik bir melodi oluşturmak suretiyle, tabiri caizse kompozisyonunu sonda birleştirir. Oldukça tuhaf bir biçimde bu melodi, neredeyse İtrî'nin melodisinin ilk ölçüsünün, ikinci

11 Pourjavadiy.



ölçüsünün yarısının ve de 6. ölçüsünün ilk kısmının bir pastişi gibi görünmektedir. Ya da belki gönderme ters istikamette, İtrî'den Ferruh'a doğru işlemiştir.

Mümin Ağa'nın serhanesine dönecek olursak: Ali Ufki'de Mümin Ağa peşrevlerinin hiç transkripsiyonu bulunmadığı için, bu eserin bestekârın hakiki kompozisyonlarının karakteristiğini ne ölçüde yansıttığını bilemiyoruz. Kantemiroğlu'nun istinsah ettiği biçimiyle eser, Ali Ufki'de yer alan sakil peşrevlerin hemen hemen hepsinde görüldüğü gibi, "müsavî bölümlü" tarzı külliye reddederek ölçüler arasındaki melodi akışının daha kesintisiz olduğu İtrî tavrına çok daha yakın bir seyir izler. İranlı bestekâr G'de karar bulmadan önce, melodisini, çoğunlukla makam içerisindeki nevâ (d) ve evç (f#) gibi tabiri caizse en mühim notalar üzerine "asar".

Son olarak İtrî'ye bakalım: Yukarıda bahsi geçen –ve Nühüft makam terkininin ikinci ve son kısmının neredeyse müstakil bir ifadesi olan– 16 darbı berrak "kapanış" biriminin haricinde, eserde 32 darb müddetince uzanan, neredeyse kusursuz bir melodiyle karşılaşırız. İtrî, bu melodik "bağlanmışlık"ı pekiştirmek istercesine 3. ve 4. ölçülerde, daha sonra 5. ölçüde nötrale edeceği hicaz (c#) notasını öne çıkarmak suretiyle bir nota değişikliğine veya modülasyona gider. Girişin ve hemen ardından serim (miyanhane) kısmının sebep olduğu gerilim, üçüncü ve dördüncü ölçüler arasında bir bağ oluşturma yanı sıra dinleyiciyi sürekli gelişen bir melodi algısına sevk ederek serhaneyi bütünleştirmeye katkıda bulunur. *Kantemiroğlu Edvarı*'nda yer alan eserlerden bilhassa da Kantemiroğlu'na ve hocası Tanburi Mehmed Çelebi'ye ait peşrevlerde, Osmanlı müziğinin 18. yüzyılın sonraki dönemlerinde izleyeceği güzergâhı işaret eden, birbirine benzer kompozisyon tekniklerini sıkça görmek mümkündür. Bu nedenle, söz konusu eser gerçekten de kısa bir müzikal fragman olmasına ve tarihi İtrî kimliğinin devasa müzikal verimini kesinlikle temsil etmemesine rağmen, müzikal açıdan ehemmiyetsiz de sayılamaz.

## Kaynakça

- Cevher M. Hakan Cevher, *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-ı Saz ü Söz (Tam Transkripsiyon, İnceleme)* (İzmir: 1998).
- Ekinci Mehmet Uğur Ekinci, "The Kevseri Mecmuası Unveiled: Exploring an Eighteenth Century Collection of Ottoman Music", *Journal of the Royal Asiatic Society*, c. 22 içinde (2012).
- Feldman (1996) Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: VWB, 1996).
- Feldman (2011) Walter Feldman, "The Musical Renaissance of Late 17<sup>th</sup> Century Ottoman Turkey and its Parallels with and Differences from Safavid Persia." Konferans: Osmanlı Musikisinin Tarihini Yazmak, Orient Institut/Istanbul ve İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuarı, 25 Kasım 2011.
- Jaeger Ralf Martin Jaeger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1996) ve Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: VWB, 1996).
- Pourjavadiy Amir Hosein Pourjavadiy, *The Musical Treatise of Amir Khan Gorji (c. 1108/1697)*, Doktora tezi (California Üniversitesi, Los Angeles, 2005).
- Wright (1988) Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica* 5 içinde (Cambridge University Press, 1988).
- Wright (1992 a) Owen Wright, "HP: the beginning of the Ottoman tradition", *Words Without Songs: a Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors* içinde (Londra: BSOA, 1992).
- Wright (1992 b) Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Part I: Text* (Londra: SOAS, 1992).
- Wright (2000) Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Part 2: Commentary* (Londra: SOAS, 2000).



## Nevâ Kâr'ın dört icrası üzerine

Süleyman Seyfi Öğün

**B**u yazıda –tartışmalı da olsa– 17. yüzyılın önde gelen bestekârı Buhûrîzâde İtrî'ye ait olduğuna inanılan tanınmış bir bestenin, Nevâ Kâr'ın kayıtlı bulunan dört yorumu üzerinden musiki icra tarihimizdeki bazı modern dönüşümlere ışık tutulmaya çalışılacaktır.

### Dinleyici özne

Müziğin bestelenme ve icra edilme süreçlerini neredeyse mutlak bağımsız süreçler olarak görmek çok yaygındır. Bu bakışa göre, bestekâr-icrakâr ikilisi, dünyadan soyutlanmış, kendileriyle baş başa kalmış gözükür. Oysa gerçekte, durum çoğu kez hiç de öyle değildir. Burada, "dinleyici özne" olarak tanımladığım bir "sessiz dünya"nın şaşırtıcı bir biçimde işin içinde olduğunu düşünüyorum. Müziğin dinleyici özneleri, adeta bir *tabula rasa* olarak üretimin dışında bekleyen, müziği ancak kendilerine ulaştıktan sonra yorumlayan edilgen özneler değildir. Müzik kendilerine açıkça adanmış olsun ya da olmasın, muhtemel ya da muhayyel yorumcularının, bestekârın ve icrakârın zihninde şu ya da bu derecede, ama başından sonuna kadar hazır ve nazır olduklarını düşünüyorum. Öte yandan müzikal süreçlerin "üretim" ve "tüketim" gibi aşamalı ve parçalı bir dünyası olduğu tartışmalı gözükmektedir. Tarihsel praksis, herkesin işin içinde olduğu bir "yeniden üretimler" silsilesidir.

Dinleyici öznelerin tarihsel-kültürel düzeyde farklılaştığını biliyoruz. Ama özellikle saray müzikleri düşünüldüğünde, dinleyici öznelerin, ilahî ve dünyevî olmak üzere iki eksenle tezahür ettiği söylenebilir. Bu iki eksen, göreceli bir özerkliğe sahip olmakla birlikte birbirine çok yakın durmaktadır. "Sezaropapizm" (bizde "din ü devlet") kavramı işbu bağı ortaya koymaktadır.

Modern dünyada Tanrı'nın müzik dinlemek isteyeceğine akıl erdirmek zor olsa gerektir. Ama müzik tarihi boyunca en soyut planda Tanrı ya da Tanrıların başat dinleyiciler olduğunu söyleyebiliriz. Daha dünyevî planda ise dinleyici öznelerin tarihi, oligarşik ayrıcalıklıların, kısacası iktidarların kültürel tarihi ile bitişmektedir. Elbette bizi burada ilgilendiren ikincisi olacaktır.

Osmanlı musikisinin kurucu babalarından sayılan olan Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin, hakkında çok sınırlı ve tartışmalı bilgilerimiz olsa da, iki özelliğinden eminiz. İtrî öncelikle bir saray müzisyenidir. Öte yandan kendisinin bir Mevlevî olduğunu biliyoruz. İtrî'nin müziğini inşa ederken yalnız olmadığını, zihninde imge düzeyinde Tanrı ve onun yeryüzündeki temsilcisi olan (Zillullah) sultan ve şürekâsının hazır ve nazır olduğunu tahmin etmek ve bestelerine bir şekilde müdahil olduklarını kestirmek güç olmasa gerektir. Bu da bizi, beste ve icra ile iktidar yapılarını birlikte düşünmeye sevk etmektedir.

İtrî'nin döneminde müziğin nasıl bir müzik olduğuna, özellikle nasıl icra edildiğine dair bizi bilgi sahibi kılacak kayıtlara sahip değiliz. Dolayısıyla bu konuda somut belgelere dayanmayan bütün değerlendirmelerin spekülâtif kalacağı aşîkârdır. Ama icraların kayıtlara aktarılabilirdiği daha yakın bir tarihsel geçmiş itibarıyla, değerlendirmelerimize temel oluşturabilecek bir veritabanına sahip oluyoruz. Dolayısıyla müziğin yeniden-üretim süreçlerini (özellikle de icra düzeyinde) iktidarların kültür-rel değişimleriyle birlikte izlemek kabil olmaktadır.

Osmanlı-Türk modernleşmesi, gelişmeye tarihsel bir engel olarak gördüğü geleneksel dünya görüşünü giderek radikalleşen bir şekilde aşmaya adanan çabaları ifade etmektedir. Bu aynı zamanda, dinleyici öznenin algı ve yargı dünyasının da değiştiğini göstermektedir. Osmanlı-Türk musiki çevreleri, değişmez bani ve hamileri olarak gördükleri devlet seçkinlerindeki değişimlere uyum sağlamakta çok zorlanmışlardır. Tanzimat döneminde geleneksel saray musiki çevrelerinin, özellikle Batı müziğinin saraya girmesiyle birlikte bir itibar bunalımı yaşamaya başladıklarını, hatta Abdülmecid ve Abdülhamid dönemlerinde olduğu üzere, kibarca da olsa dışlanmış olduklarını biliyoruz. Dede Efendi'nin, bu itibar kaybını telafi etmek maksadıyla olsa gerekir, zaman zaman Batı müziği zevkine yakın bazı eserler bestelediğini, lakin ömrünün sonlarına doğru "Artık bu işin tadı kaçtı," diyerek geri çekildiğini biliyoruz. Ama esas itibarsızlaştırmanın Cumhuriyet'in kuruluş dönemlerindeki sert kültür siyasetlerinde yaşanmış olduğu aşîkârdır.

İlk göze çarpan husus, mekân kopukluklarıyla alakalıdır. Osmanlı musikisinin üretildiği, başta mevlevihaneler olmak üzere tasavvufî mekânların kapatılması ilk akla gelen örnektir. Öte yandan modern devletin kurucu kadroları derin bir kültürel birikimin taşıyıcısı olan İstanbul'u terk etmiş, bozkırda ırice bir kasaba olan Ankara'yı kendilerine merkez yapmışlardır. "Kurucu babaların" bu tercihi, köhne-miş, alafranga karşılığıyla söyleyecek olursak *ancien régime* olarak gördükleri saray



toplumuna olan nefretlerinin bir yansımasıdır. Bu bakış, aşağı yukarı Rousseau'nun ve ondan derin bir şekilde etkilenmiş olan Jakobenlerin Barok-Rokoko mutlakçılığa karşı tepkileriyle örtüşür. Kurucu babalar da Osmanlı geçmişinde, her türlü kültürel donanımıyla topyekûn bir *ancien régime* görüyordu. Rousseau'nun paganlığa övgülerinden etkileniyor ve paganlığın kökleriyle Batı normlarını buluşturan bir kültürel aşılama, yeni Türkiye'nin kuruluşunu mobilize edecek bir kültürel "pathos" olarak değerlendiriyorlardı.

Osmanlı musikisi ise lanetlenen Osmanlı sanatlarının başında gelmekteydi. Yeteri kadar "şen ve şatır" bulunmayan bu musikinin, önce aşağılandığını daha sonra kurucu babaların meclisindeki bir hiddet anında hatırı sayılır bir zaman dilimi itibarıyla yasaklandığını biliyoruz. Eski bazı alışkanlıklar gereği olarak seçkinlerin meclis ya da mahfellerinde kendisine zaman zaman bir yer bulsa da, dinleyici öznelere artık bu musikiyi dinlemek istemediği çok açıktı.

Sözü edilen devir Osmanlı musikisinin taşıyıcıları açısından adeta bir "struggle for life" [hayatta kalma mücadelesi] dönemidir. Dinleyici öznedeki yadsıyıcı değişmelerin musikinin yeniden üretimini önemli derecede belirlediğini söyleyebiliriz. Cumhuriyet'in kuruluş süreçlerinde Osmanlı musikisinin önde gelen taşıyıcıları, itibar kaybını gidermek, musikiyi "istenenler" doğrultusunda yeniden yapılandırmak suretiyle dinleyici özneye kabul ettirmek için yoğun bir çabaya girişmiştir. Bu etkinin, beste, icra ve nazariyat üzerinden üç temel açılımı olduğunu düşünüyorum.

Beste dünyasındaki değişimler ayrıca tartışılabilir. Ama burada iki doğrultuya dikkat çekmek istiyorum. İlki, tarihsel ardalanı çok-etnikli, çok kültürlü ve önemli bir kısmıyla havas zevkini içeren Osmanlı musikisini demokratikleştirmek, böylelikle ona ulusal ve popüler bir müzik kimliğini kazandırmakla bağlantılıdır. Diğer doğrultu ise, Batı müziğine özgü bir zevkle harmanlanmış yeni bir melodik yapı oluşturma gayretleridir.

Estirilen pozitivizm rüzgarlarına kanat açarak, ilk olgun örneğini Rauf Yekta Bey'in verdiği, Osmanlı musiki geleneklerinin rasyonel ve bilimsel bir nazariyata kavuşturulması girişimleri yine bu trajik dönemin ürünüdür. Arel-Ezgi-Uzdilek üçgeninde yapılanlar ve onları izleyen diğer nazariyat denemeleri bunun göstergesidir.

İcranın da dinleyici öznedeki kültürel değişimlerden nasibini aldığını söyleyebiliriz. Burada odağa alınan da sürecin bu ayağıdır. Dinleyici öznedeki değişimin ilk etkisi, siyasal aklın icraya isnat ettiği "köhnelik" ve "pejmürdeliğin" aşılması gayretleridir. Genel olarak bakıldığında, Mes'ud Cemil ve Münir Nureddin Selçuk, icranın köhneliğini ya da pejmürdeliğini gidermek için yoğun bir gayret içine girmiş, sağlam, "ciddi", "akademik", "düzgün", bir o kadar da "canlı" bir icra üslubunun oluşturulması ve yerleştirilmesine adanan yoğun bir mesai ortaya koymuşlardır. Sözü edilen çabalar, modern ulus inşası ile tutarlı makbul bir icra tarzının oluşturulmasına matuftu.



Öte yandan, yine aynı çevreler, cıızlık suçlamasını bertaraf etmek adına, icrada bir gösteriş etkisi yaratmaya çalıştılar. Kalabalık saz ve ses heyetleriyle destekli olarak geliştirdikleri, sunumu da hayli "Batılı" olan koral icra bunun ürünüdür.

#### Akademik icra ve Nevâ Kâr

Bu dönemin icra tarzını, "ciddiyet" ile "canlılığın" (parlak icra) birlikte götürülmeye çalışıldığı "akademik" icra tarzı olarak tiplendirmenin mümkün olduğunu düşünüyorum.

İtrî'nin Nevâ Kâr'ı bu dönemde hayli önem verilen bir eserdir. Eser adeta orkestral bir magnum opus gibi algılanmakta ve yorumlanmaktadır. Elimizdeki Nevâ Kâr kayıtları arasında yer alan Münir Nureddin Bey'in icrası, "akademik" icranın tipik bir örneğidir.

Bu icradaki kusursuzluk arayışı dikkat çekicidir. Paris'te Batı normlarında bir ses eğitimi almış, eski goygoylu okuyuşunu terk etmiş olan Münir Nureddin Bey, nüansları ya da mahrem derinlikleri zorlamadan, son derecede steril bir okuyuş gerçekleştiriyor. Bu icrada nüanslar hiç yok değil, var; ama Batı müziğinin hançere kullanımı düzeyinde. Vibratoyu kullanıyor, ama hiçbir söndürme yapmadan. Cümleler kesin ve ucu kapalı olarak tamamlanıyor.

#### Üç yeni icra türü

Modern Türkiye'nin tarihinde dinleyici özne olarak bürokrasinin zaman içinde dönüştüğünü biliyoruz. 1950'lerde iktidara gelen merkez-sağ bürokratlar, kurucu babaların radikalizmini hayli gevşetmişlerdi. Bu gevşetme ya da yumuşatma, siyasal ideolojik planda maneviyatçılık, dinselleşme, muhafazakârlık biçiminde yansımıştır. Ama ben burada konuya Hegel'in bir kavramı üzerinden bakmayı tercih ediyorum: "Sittlichkeit". Bu kavram, geçmiş ile keskin ve ödünsüz hesaplaşmalar güden modernist siyasal projeleri, tarih, gelenek ve kültür gibi değişkenleri seferber etmek suretiyle yumuşatmayı ve boyutlandırmayı ifade etmektedir. Yeni dinleyici özne, eski egemen kadrolar içinde yer almış olmakla birlikte, "taşra hassasiyeti" gelişmiş kişilerden ya da bizzat eşraf ya da orta sınıf taşra seçkinlerinden devşirilen bir zümredir. Bu zümrenin, kültürel dünyası daha çalışılmış olmamakla birlikte, modernleşmeyi, "mümin bir mühendisliğin" belirlediği bir ideal tiplleme üzerinden algıladığı hayli belirgindir.

Bu zümrenin, öncekilerden farklı olarak Osmanlı musikisine burun kıvrmadığını, onu küçümsemediğini biliyoruz. Bununla birlikte, yeni dinleyici öznenin musikiyi layığı veçhile anladığı, özümsemediği ve bu yolda ince bir zevk geliştirmiş olduğu gönül rahatlığıyla söylenemez. İlginin daha çok sempatik ve sembolik düzeyde te-



zahür ettiği düşünülebilir. Ama bu kadarı bile, Osmanlı musikisinin taşıyıcılarına en azından rahat bir nefes aldirmek, hatta kendilerine görece olarak bir iade-i itibar sağlamak için yeterli olmuştur.

Yeni dönemdeki kültürel iklimin "akademik" yorumları da dönüştürdüğü aşikârdır. Bu dönüşümün, "skolastik", "patetik" ve "artistik" olmak üzere başlıca üç açılımı olduğunu düşünüyorum. Dikkat çekmek istediğim hususlardan birisi, söz konusu üç icra türünün birbiriyle bağlantılı gelişmiş olduğudur. Diğer husus ise, bu tarzların "akademik" icranın getirdiği bazı örüntüleri de içermesidir. Özellikle ciddi musiki yapmak endişesi ve sunumdaki benzerlikler (hanende ve sazandelerin kıyafetleri, müziğin sahnelenmesi vb) dikkat çekicidir. Aşağıda ilk ikisini birlikte, üçüncüsünü ise görece ayırarak ele almaya çalışacağım.

Açılımın ilk ayağında, toplu icralarda kendisini hayli kabul ettirmiş olan "skolastik" icra tarzı mevcuttur. "Skolastik" vurgusu, icranın, bir önceki dönemin ürünü olan "akademik" icranın birikimini donduran, matlaştıran niteliğinin altını çizmektedir. "Radyo okuyuşu" olarak tescillenen, daha sonra devlet korolarında çok sayıda alt-tiplerini gördüğümüz; statik hesapları sağlam, dinamik hesapları ise ihmal edilmiş; Soğuk Savaş döneminin kaygılarını da taşıyan mümin-mühendis dinleyici öznenin beklentilerini de tatmin ettiğini düşündüğüm bir icra tarzıdır bu.

Açılımların ikincisi, "patetik" olarak sınıflandırdığım bir başka icranın yaygınlaşmasıyla alakalıdır. Kurucu babalar, uyuşturucu buldukları Osmanlı musikisinden, modernist doğrultuları başarmaya yarayacak neo-paganist temelli bir mobilizasyon çıkamayacağını düşünüyordu. Oysa "patetik" icra bunun mümkün, hatta modernist mobilizasyon adına elzem olduğu noktasından hareket etmektedir.

#### Patetik icrada Nevâ Kâr

"Akademik" icra, adeta bir ev ödevi başarmak misyonuyla hareket ediyordu. "Patetik" icra ise bu psikozu aşmış görünmektedir. Burada Münir Nureddin Bey'in şiir ile musiki arasında kurmuş olduğu bir bağ da pekişmektedir. "Patetik" icra, şiirde Yahya Kemal'in kurduğu bir imge ağı üzerinden Osmanlı geçmişiyle duygusal bağlar geliştiren, özgüven tazelemiş bir icradır. Bu icra aracılığıyla, kurucu süreçlerde bastırılmış olan duygular, babaerkil-atavist temelde şekillenen bir duygusallık üzerinden geri döndürülmek istenmektedir.

"Patetik" icra tarzı, diğeriyle, yani "skolastik" icra ile hayli sorunludur. İlki, ciddiye-ti edepi-bastırılmış bir icra ile özdeşleştiriyor; diğeri ise müzikal ciddiyeti duygusal bir dışavurum ile birlikte mütalaa ediyordu.

"Patetik" icrada musiki açılır ve aleniyet, açık sesler ya da özgüvenli hacim artışlarıyla birlikte mutantan bir şekilde kesinlenir. (Bazı toplu icralarda örneklerini bulduğumuz bu tarz üzerinde özellikle mehter musikisinin etkileri araştırılmaya muhtaçtır).

Yahya Kemal'in kurduğu imge ağında İtrî ve Nevâ Kâr'ın çok merkezi bir yer tuttuğunu biliyoruz. Merhum Neyzen Ulvî Erguner'in yönettiği erkeklerden müteşekkil koral Nevâ Kâr icrası, "patetik" icranın çok tipik bir örneğidir.

Burada, "akademik" icrada bir metronom gibi işleyen, "skolastik" icrada ise çoğu kez devre dışı bırakılan kudümün merkezi rolünü özellikle dikkate almak yararlı olabilir. Erkek okuyucuların, özellikle de terennümlerdeki, özgüvenli, meydan okuyan yorumları dikkat çekicidir. Hiç kuşkusuz "patetik" icrada boşuna nüans ararız. Yoktur. Varsa bile toplu, gümbür gümbür icranın içinde kaybolup gitmiştir. Yani, akademik icradaki "içevurumculuğun" yerini tam tersine bir "dışavurum" almıştır.

#### Artistik icrada Nevâ Kâr

1960'lı yılların sonu, özellikle de 1970'ler icra tarihimizde çok önemli bir başka dönüştürme sahne olmuştur. Tanburi Cemil Bey'in başlattığı, büyük ve küçük gelenekleri şaşırtıcı bir kıvamda buluşturan, ses aralıklarını hiçbir kalıba tabi olmadan yüksek bir kulak hassasiyetinde adeta bir kuyumcu titizliğiyle işleyen ve icrayı yüksek bir estetikte bireyselleştiren bir icra tarzıdır bu. Osmanlı musikisinin yaşadığı, onu idame-i hayat çizgisine kadar düşüren itibar kaybı ya da ontolojik bunalım, Tanburi Cemil'in başlatmış olduğu süreci de akamete uğratmıştı. 1960'ların sonu ve 1970'ler, bu sürecin keşfiyle anılmalıdır. Saz musikisinde özellikle Neyzen Niyazi Sayın, Tanburi Necdet Yaşar ve pentatonik niteliklere sahip olduğunu düşündüğüm Kemençeçi İhsan Özgen'in temsil ettiği bu süreç, Osmanlı musikisini, oda müziği ölçeğinde artistik mükemmeliyetlerle donatarak adeta yeniden inşa etmiştir. Önceleri bazı sivil müzik adacıklarında –ev, konak ya da Özbekler Tekkesi gibi kültürel olarak yaşayan dergâhlarda– mütevacı ölçülerde demlenen "artistik" icra, 1970'lerde açığa çıkarak kamusallaşmış, etkisi ise sanıldan fazla olmuştur. "Artistik" icranın 1980'li yılların ortalarından başlayarak oda müziğinin boyutlarını aştığını ve toplu icralara da etki ettiğini görüyoruz. Mesela Tanburi Necdet Yaşar'ın, çok kıymetli okuyucu ve sazenceleri bir araya getirip kurduğu ve uzun yıllar yönettiği İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu ve İhsan Özgen'in Bosphorus Topluluğu'nun çalışmaları, "artistik" icranın toplu icralardaki en mükemmel yansımaları olarak temayüz etmiştir.

Okuyucular düzeyinde, "artistik" icra dendiğinde, merhum Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu ilk anda akla gelen isimlerdendir. Bu iki seçkin okuyucunun Nevâ Kâr yorumlarının, burada söz edilen "artistik" icranın çok özel örnekleri olduğunu düşünüyorum.



"Artistik" üslûbun özelliği, eski icra tarzının aslına sadık bir şekilde tıpatıp ayağa kaldırılması değildir. Bu, daha çok Tanburi Cemil Bey'den gelen bir birikimin Hegelci mânâda "kurucu" değil, daha çok Kantçı mânâda "düzenleyici" bireysel sanatsal akıllar tarafından icraya yansıtılmasından ibarettir.

"Artistik" icranın ayırt edici niteliğinin, ister saz ister okuyuş düzeyinde olsun, ses aralıklarının korunmasını göz ardı etmeden ona bir iç hareket kazandırmakla alakalı olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle yapılmak istenen, müziğin mahremî derinliğini taşıyan kapalı sesler ile aleniyetini ifade eden açık sesler arasındaki geçişleri ince legato ve vibratolarla bezemektir.

Bu yönüyle "artistik" icranın, özellikle de ney ve kemençe gibi erkek sazlarda ve genel olarak okuyuşta, hayli çetin bir iş olduğu ortadadır. Yukarıda da işaret edildiği üzere, hareketliliği sağlayacak olan legatolar ve vibratolardır. Ancak bunları aralıkları bozmaksızın icraya yansıtmanın güçlüğü aşîkârdır. "Artistik" icraya özgü ustalıkların da, düz ve doğru bir perde basmaktan çok, bu esnemelerde aralıkları tutturmak olduğunu düşünüyorum.

### Sonuç

Artık 2000'li yılları idrak ediyoruz. "Artistik" icranın 1990'lara kadar süren parlak günleri biraz geride kaldı. Bu icranın önde gelen temsilcilerinin kahir ekseriyetiyle artık geri çekildiğini biliyoruz. Elbette onların yetiştirdiği çok özel sazendeler ve okuyucular mevcuttur. Ama onların ustalıklarını yeni bir skolastiğin konusu haline getiren, daha önemlisi deneysel uçuculuklarda tükettiğini düşündüğüm çok farklı bir kültür iklimindeyiz. Bu iklimin Nevâ Kâr'a ilgi duyup duymayacağını bilmiyoruz. Eğer ilgi duyar, ortaya yeni bir yorum koyarsa, bu hiç kuşkusuz başka bir yazıyı gerektirecektir.

The first of these is the fact that the majority of the specimens of the fossil are found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The second fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The third fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The fourth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The fifth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The sixth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The seventh fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The eighth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The ninth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The tenth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The eleventh fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The twelfth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.

The thirteenth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one. The fourteenth fact is that the fossil is found in the same strata as the fossil of the same species. This fact is of great importance, as it shows that the fossil is not a rare or exceptional form, but a common one.



## Necil Kâzım Akses ve *Itrî'nin Nevâ Kâr'ı* Üzerine Scherzo

Önder Özkoç

25 Ekim-10 Kasım 2011 tarihleri arasında Paris'te gerçekleştirilen 36. UNESCO Genel Konferan-

si'nda, 2012 yılı şair ve filozof Yusuf Nabi (1641-1712) ile bestekâr Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin (1640-1712) ölümlerinin 300. yılı, mimar ve şehir plancısı Kemal Ahmet Aru'nun (1912-2005) doğumunun 100. yılı, 2013 yılı ise, Pirî Reis Haritası'nın (1513) 500. yılı olarak kutlama programına alınmıştır. Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin UNESCO tarafından anılması, bize müzikleriyle uzaklardan derinlikli ve incelikli sözler söylemeye devam eden, bestelerinin bir kısmı kaybolmuş olsa da bize en azından elimizde bulunanları özenle inceleyerek daha çok yol alabileceğimizin umudunu veren tüm bestekârlarımızı farklı şekillerde hatırlamamız açısından mühim bir hadisedir.

Çünkü meşk silsilesi içerisinde süzülüp gelen bestekârlar ve eserleri hiç sönmeyen kandiller gibi daima bizi aydınlatmaktadırlar. Biz besteciler de bu kandil ışıklarının etrafında ne kadar çok döner, onları ne kadar anlamaya çalışır ve incelersek, bu kandillerin bize daima ilham verdiklerini ve yeni açılımlara gebe olduklarını da görürüz. Bizim gibi dünyanın görece doğu kısmında yer alan bir toplum için bu kandillerin sayısı ziyadesizle fazladır ve bunun büyük bir zenginlik ve mutluluk kaynağı olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. Çünkü Batıların kendi müziklerinde yeni ve orijinal fikirler üretmede ilham alacakları ya da fikirlerini üretirken yadsıyacakları birçok besteci ve eser külliyesi vardır. Batı Müziği alanında eserler veren bestecilerimiz içinse bu durum daha zengin ve karmaşık bir çalışma düzlemi anlamına gelmektedir. Çünkü onlar hem Batı Müziği literatürünü hem de gayri ihtiyari, hissiyat açısından kendilerine daha yakın olan geleneksel müziklerini hissetmeye, anlamaya ve öğrenmeye çalışmaktadırlar.

Bu bağlamda bestecilere masalarında daima durması salık verilen J. S. Bach'ın 48 *Prelüd-Füg'ü* ya da P. Hindemith'in *Ludus Tonalis'i* gibi eserlerin yanında, arka-larında zengin ve geniş bir medeniyetin kültürel ve müzikal geleneklerinden süzülüp gelen bir kuvvet olduğunu hissetmelerini sağlayan, tıkanıklarında bir katalizör gibi yardımcı olan ve ışığı hiç sönmeyen bir kandil gibi büyük bir olgunlukla onları sürekli aydınlatan *Nevâ Kâr* gibi şaheserlerin de masalarında daima durması bes-

tecilerimiz için büyük bir lütuf olacaktır. Şu ana kadar bu lütuftan nasibimizi yeteri kadar alamamış olmamızsa, lütfu verenin değil alanların bu lütufkârlığı tam mânâsı ile hissedememelerinden kaynaklansa gerektir.

Bir besteciye en bahtiyar kılacak şey, eserinin birçok kişi tarafından dinlenmesi ve beğenilmesidir. Bunun bir ya da yüz adım ötesi ise herhalde eserinin birçok kişi tarafından yılın belli zamanlarında ezbere söylenmesidir. Dünyada bu saadete –ya da başarıya– ulaşmış kaç besteci vardır bilinmez, ama İtrî'nin bestelediği *Bayram Tekbiri* bunun en veciz örneklerinden biri olsa gerektir. Bu saadeti doğululara has bir vakarla perçinleyen ve taçlandıran şey ise İslam coğrafyasında ezbere okunan bu eserin çoğunlukla bestecisinin kim olduğu bilinmeden okunmasıdır.

Böyle bir besteciye ve daha nicelerini çıkarmış bir medeniyetin bestecileri olarak, İtrî ve onun gibi diğer bestecilerimiz ve eserleri bizim için birer lütuf, kaynak, kandil, ilhamdır. Bu sebeple Türk Müziği ve İslam Müziği'nin gidişatında mihenk taşı ve çığır açıcı bir besteci olan İtrî'nin UNESCO tarafından anılmasının, toplumumuz nezdinde, hayatında ve müzik dışında ilgilendiği diğer alanlarda (mesela hattatlık) karanlık kalan noktaları aydınlatarak besteleri üzerinde yapılacak incelikli çalışmalarla onu tüm dünyaya daha sağlıklı bir şekilde anlatabilme fırsatı anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Bu meyanda, Necil Kâzım Akses'in (1908-1999), İtrî'nin ustalık ve incelikle bestelediği *Nevâ Kâr* isimli eserinden oldukça etkilenecek ve ona bir hürmet belirtisi olarak bestelediği *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo* isimli eserini hatırlamak anlamlı olacaktır.

#### Akses, divan edebiyatı ve divan müziği

İtrî'nin lâdini eserleri arasında yer alan fakat tasavvufi bir atmosferi ve neşveyi haiz olduğunu söyleyebileceğimiz *Nevâ Kâr*, geçmişte yakılmış kandiller içerisinde bizlere çok önemli ışıklar saçan bir şaheserdir. *Nevâ Kâr* gibi eserleri şaheser yapan birçok etmen vardır şüphesiz. Bu etmenlerin içinde, bize verdiği hissiyat belki de ilk sırayı almaktadır, fakat bu hissiyat ustalıkla işlenmiş notalar aracılığıyla aktarılmadığı takdirde şaheser niteliğini alamamaktadır. İşte *Nevâ Kâr* bu kabilden bir şaheserdir ve bunu Batı Müziği formları ile eserler veren Necil Kâzım Akses de hissetmiş ve görmüştür. Akses'in yaşamöyküsüne baktığımız vakit onun divan edebiyatına, kendi tabiriyle divan müziğine ve özelde de *Nevâ Kâr*'a olan yakınlığını görebilmekteyiz.

İstanbullu bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelmesinin, annesinin edebiyat öğretmeni olmasının ve İstanbul Sultanisi'nin edebiyat kolundan mezun olmasının Akses'in divan edebiyatına olan sevgisinin tohumlarını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Onun edebiyata ve özelde de divan edebiyatına olan düşkünlüğü birçok kişi tarafından anlatılmış ve yazılmıştır. Akses bir bestecinin edebiyata ve şiire yakın



durması konusundaki görüşlerini şöyle dile getirir: "Şiir okumayı bilmek gerekir. Şiir sevmeyen müzisyen olamaz. Bir kompozitörün edebiyatı özümsemesi gerekiyor."<sup>1</sup>

Nitekim oğlu Ahmet Akses ve besteci Turgay Erdener'in, kendileriyle yaptığımız konuşmalarda özellikle belirttikleri husus, Akses'in divan edebiyatına olan sevgisinin sıradan bir şiir sevgisi olmadığı yönündedir. Turgay Erdener'in anlattıklarına göre Akses, bir sohbet sırasında birden Nedim'den, Kanuni'den bir gazel ya da "Gelse o şuh meclise"yi okumaya başlayabilirmiş. Evin İlyasoğlu da onun için, "Güzel şiir okur. Özellikle aruzlu şiirleri. Onları okurken kendinden geçip adeta bir şarkı söylemeye başlar,"<sup>2</sup> demektedir.

Akses divan edebiyatına olduğu kadar, kendi deyimiyle divan müziğine de büyük bir sevgi beslemektedir. Bunu kendi sözlerinde de açıkça görmekteyiz: "Türk müziğinin etkisi altında olmalıyız. Yozlaşmış alaturka değil ama Divan müziğini çok severim. Divan musikisi demek alaturka demek değildir."<sup>3</sup>

Öğrencilerinden besteci Sıdika Özdiil Gardner da onun divan edebiyatı ve müziğine verdiği önemi anlatmak için şunları söyler: "*Bir Divandan Gazel*"i yazarken Konservatuvar'daki edebiyat öğretmenimizi derslerimize çağırır, onunla Divan edebiyatını tartışır, bize prozodiyi bir yandan gösterirken diğer yandan edebiyat bilgimizi pekiştirmeye çalışırdı."<sup>4</sup>

Görüldüğü gibi Akses'in müziğinin edebiyat ve şiirle yakın bir bağı vardır. Akses'in yaşamöyküsüne baktığımız takdirde divan edebiyatı ve müziğine olan yakınlığında etkili olabileceğini düşündüğümüz birkaç olay bulabiliriz: Henüz ilkokulda okurken bir süre viyolonsel dersleri aldığı hocası Mes'ud Cemil onda bestecilik kabiliyeti sezer.<sup>5</sup> Mes'ud Cemil'in evine gidip gelmek ve onun ortamına girmek ilkokul çağlarındaki bir çocuğu olumlu yönde etkilemiş olsa gerektir. Bir diğer olaysa Akses'in Hüseyin Sadettin Arel'in kızı Naciye Hanım ile evlenmiş olması olabilir. Akses'in ilk eşi Naciye Hanım'dan olan kızı Sevil Ülgür, Arel ile Akses'in ilişkileri hususunda şunları söylemektedir: "Dedemin (Arel) cumartesi günleri müzik günleri varmış evinde. Babam da (Akses) o toplantılara gelirmiş. Hatta dedemden prozodi dersi almış."<sup>6</sup>

Eserlerinde divan edebiyatına oldukça fazla yer vermesine ve divan müziğinin unsurlarından yararlanmış olmasına bakarak bu iki kişi ile yakın bağı olmasının Akses'i olumlu yönde etkilediğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Akses'in divan müziğine olan yaklaşımı önemlidir. Çünkü bir besteci olarak divan müziğinden nasıl istifade edeceğini çok açık bir şekilde ifade eder: "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven

1 İlyasoğlu, 183.

2 İlyasoğlu, 186.

3 İlyasoğlu, 183.

4 Gardner, 47.

5 İlyasoğlu, 23.

6 İlyasoğlu, 51.

bir besteciyim; fakat, bu musikiyi alıp da çokseslendirmek gūnahtır. Onun gūzelliđi, teksestliliđindedir; fakat, bundan ilham alarak bir Őey yapılabilir.”;<sup>7</sup> “Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çokseslendirmedim.”<sup>8</sup>

Öğrencisi olan besteci Sıdka Özdil Gardner da onun yaklaŐımını Şöyle anlatır: “Ezgisini kendisi yaratır, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ya da onun deyimiyle Divan Müziği’ndeki diğer ezgileri alıp kullanmamıza karşı çıkardı... Bu ezgilerin kendi yaratıcılarına ait olduğunu, onların ezgilerini alıp kullanmanın yanlış olduğuna inanırdı.”<sup>9</sup>

Akses bestecilik eğitimini 1926-1934 yılları arasında Viyana ve Prag’da Alois Haba, Josef Suk ve Joseph Marx gibi bestecilerden almıştır. Bu bestecilerin eğitim sistemlerinin özelliği, müzikleri gibi yoğun kontrpuan ve polifoniye dayanmasıdır ve Akses’in müziği de bu ekol çizgisindedir. Akses, o dönemlerde çeyrek sesler ile ilgilenen, hatta bu sesleri ihtiva eden büyük bir piyano yaptıran Alois Haba ile çalıŐmak istemesini ise Şöyle anlatır: “Duydum ki Alois Haba çeyrek tonlar ve altıda bir tonlar üstüne dersler veriyormuŐ. Bizim makam yapımızın benzeri bir olay. Onun tekniğini öğrenirsem benim birikimimle birleŐtirip yeni bir yol bulabilirdim.”<sup>10</sup>

Akses’in divan edebiyatı ve müziğine olan sevgisi onu edebiyat ve Şiirin hâkim olduğu birçok eser vermeye itmiŐtir. Akses, bu eserlerin bazılarında bir Şiiri veya gazeli solist aracılığıyla kullanırken, bazılarında ise seçtiği Şiiri o eser için sadece ilham kaynağı olarak aldığını belirtmek için partiyonun ilk sayfasına yazar. Bazen de bir eserine -*Keman ve Piyano için Poem* (1930) ve *Solo Viyolonsel ve Orkestra için Poem*’de (1946) olduğu gibi- yalnızca “Poem” başlığını verir. Şiiri sadece ilham kaynağı olarak kullandığı eserler içerisinde Behçet Kemal Çağlar’ın aynı adlı Şiiri üzerine yazdığı *Ankara Kalesi-Senfonic Şiir* (1942) isimli eseri örnek gösterilebilir. *Bir Divandan Gazel* (1976) isimli eserinde ise tenor, Kanuni’nin Muhibbi mahlası ile Hürrem Sultan’a yazmış olduğu gazeli söyler.

Akses, *Scherzo*’ya giden yolda bestecilik açasından düşünüklerini ise Şöyle anlatır: “Benim yazı biçimim, bir makamı alıp da çokseslendirmek değildir; ama o makamı kullanırım. Makamı, bazen makamın teknik mânâsı içinde kullanırım, bazen o makamı, makam seyri içinde değil, aynı notalarla başka bir seyir vererek kullanırım. Yalnız bu kadarla da kalmam; Avrupa teknik gelişmesi içinde Şu düşünceyi örnek olarak derim ki, tonalite mefhumu (kavramı) en basit mânâsı ile majör-minöre dayanır ve bu majör-minör düşüncesi içinde çoksestlilik vardır. Bir zaman geliyor 20. yüzyılın başında, tonalite anlamından uzaklaŐmađa çalışıyor besteciler ve atonalite çıkıyor. Atonalite demek, tonsuzluk demek değil; ama klasik musikinin, yani tonal musikinin kuruluş kalıplarının

7 Kūtahyalı, 1

8 İlyasoğlu, 183.

9 Gardner, 47.

10 İlyasoğlu, 35.



dışında bir şey; yani tonaliteyi tespit eden kadans mefhumunun dışında, gayet serbest olarak bir atonal yazı sistemine gidiliyor. Bu yazı sisteminde atonalite demek, muhakkak disonanslar (kakışımalar) demek değil. Do-mi-sol akorunu da kullanırsınız, fakat diğer akorlarla ilişkisinde, tonal musikinin mânâsı içindeki birleşme mefhumu yoktur. Bu atonal sistemden on iki ton sistemine de geliniyor, ondan sonra da, buna paralel olarak, bitonal üzerine olan musiki var, politonal musiki var... Bu anlam içinde, biz gene makamları amodal olarak da kullanabiliriz; yani, makamlar modlarsa, bu modlar poli-modal de olabilir ve makamın klasik düşüncesi içinde, makamı anlatan seyrinin dışında da kullanılabilir. Şimdi, o sistemler düşünülerek, ilk defa burada, *Scherzo*'da ilk temeli atılmış, ondan sonra da bugünkü yazı şekline ulaşmıştır.<sup>11</sup>

### *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo*

Ruşen Ferit Kam'ın naklettiğine göre, "*Nevâ Kâr*'ın notasını rastgele katladıkça yeni yeni kontrpuanlar ortaya çıkıyor,"<sup>12</sup> diyen Akses, 1949 yılında Baki Süha Ediboğlu ile yaptığı söyleşide eserin doğuşu ile ilgili olarak şunları anlatır: "Bundan 300 sene evvel yaşayan bir Türk sanatkârı olan İtrî'nin bir eserini sık sık dinlemek fırsatını bulup, ona yakınlık duydum. Ve onu tanıma isteğini kuvvetlendirmeye çalıştım. Böylece zamanında kendi âleminin tekniği içinde diğer âlemlerin büyük bestekârları kadar büyük olan bu sanatkâra neslimizin bir kadirşinaslığı olmak üzere, gücümün yettiği kadar, yine onun *Nevâ Kâr*'ından ilham alarak ve ona ithaf edebilmek üzere bir senfoni yazmayı düşündüm. Bu kararımı gerçekleştirmek üzereyim."<sup>13</sup>

Daha sonra Önder Kütahyalı'nın kendisi ile yaptığı bir söyleşide de divan müziği ve scherzo hakkında şunları dile getirir: "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven bir besteciyim; fakat bu musikiyi alıp da çokseslendirmek gûnahtır. Onun güzelliği tekselesliliğindedir; fakat bundan ilham alarak bir şey yapılabilir düşüncesiyle *Nevâ Kâr*'ı seçtim ve onda muhtelif temler veya motifler bulunduğu için, onu bir tertiple, kendi düşünceme göre, *Scherzo* havası içinde yazmağa yeltendim."<sup>14</sup>

Görüldüğü gibi Akses, 1970 yılında tamamladığı İtrî'ye ithaf edeceği eserini 1949'da senfoni, daha sonraki yıllarda da scherzo olarak düşünmüştür. Aslında bu eser için scherzo formu ve başlığının seçilmesi kâr formunun yapısı düşünüldüğünde oldukça uygundur. Çünkü Nazmi Özalp'in belirttiği gibi: "Kârlarda söz unsuru her konuyu ihtiva edebilir. İcra açısından da diğer formlara pek benzemez. Her kârın dinamizmi birbirinden farklıdır. Beste tekniği yönünden de kesin bir düzeni

11 Kütahyalı, 2.

12 Özalp, 13.

13 İlyasoğlu, 166.

14 Kütahyalı, 1.

ve simetrisi yoktur. Bir beste formu olarak diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her bestekâr içinden geldiği gibi bestelemiştir. Nitekim kullanılan usuller yönünden de böyledir. Büyük usullerin bazıları ile bestelendiği gibi küçük usullerle de ölçülmüşlerdir. Hiç terennümü olmayan kârlar vardır.<sup>15</sup>

Aynı şekilde scherzo da açıkça saptanabilecek bir yapıya sahip olmayan ve içinde serbestlikler barındıran bir formdur. Beethoven'a kadar senfonilerin üçüncü bölümleri menuet formunda ve aynı isim ile yazılırken, ilk olarak Beethoven "menuet" yerine "scherzo" ismini koyarak senfoni geleneğini değiştirmiştir. Ama ondan sonra bu iki form yapı olarak birbirleriyle sürekli karıştırılmış ve scherzonun her besteci tarafından farklı bir şekilde algılandığı görülmüştür. Örneğin scherzo birçok kaynak tarafından hareketli, neşeli ve 3/4 ölçü birimi ile yazılmış bölümlere verilen isim olarak tanımlanır<sup>16</sup> ve yaygın olarak bu şekilde bilinirken, müzik tarihinde Akses'in eseri gibi bu karakterin ve ölçü biriminin dışına çıkan birçok eser bulunmaktadır. Nitekim Arnold Schönberg bu konuyu açıklayarak scherzoyu şu şekilde tanımlar: "Brahms'in oda müziği eserleri içerisinde yer alan 8 scherzonun 5'i minör tondadır. Beethoven, senfonilerinin hızlı orta bölümlerinden sadece iki tanesine scherzo başlığını koymuştur. Sonat ve yaylı dördlülerinin bu tür bölümlerini Allegro, Vivace, Presto vb. gibi isimlendiren Beethoven'ın bu bölümlerinin bazıları minör tonda ve 3/8, 6/8, 6/4, 2/2, 4/4, 2/2 gibi ölçü birimlerinde yazılmıştır... Tempo bile net değildir. Açıklıkla söyleyebiliriz ki scherzo, ritmik aksanlar ve hızlı temposu ile enstrümantal bir parçadır."<sup>17</sup>

Bu ifadelerle göre kâr ve scherzo formlarının her ikisinde de ortak olan şey, çatı olarak temel bir yapılarının bulunması ve bu çatı altında her bestecinin kendi sözünü kendi stilinde söylemesidir. Bunun yanında bu iki formun belki de en büyük farkı, kâr formunda bestelenmiş eserlerin ağır ve vakur bir yapıya, scherzonun ise hareketli bir yapıya sahip olmasıdır. Akses ise eserinin A bölümünün giriş kısmında ve B bölümünde ağır, A bölümünün uzun bir kesiminde de eserin scherzo karakterini yansıtan 3 zamanlı hareketli ve ritmik bir müzik yazmıştır.

"Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çokseslendirmedim" ve "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven bir besteciyim; fakat bu musikiyi alıp da çokseslendirmek gûnahtır," diyen Akses, bu eserinde Nevâ Kâr'da yer alan bazı ezgi ve motifleri tema olarak kullanmıştır. İlk bakışta bu durum kendi sözleri ile çelişen bir besteci görünümü verebilmektedir; fakat Akses yine kendi sözleri ile bu durumu şu şekilde açıklamıştır: "Onun (Divan müziğinin) güzelliği, teksesliliğindedir; fakat bundan ilham alarak bir şey yapılabilir." Böylelikle Akses, bu

15 Özalp, 12.

16 Jacobs, 362; Hodier, 80-81.

17 Schönberg, 150.



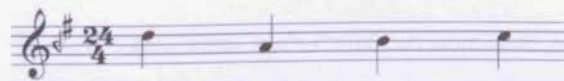
sözleri ve Önder Kütahyalı ve Baki Süha Ediboğlu ile yaptığı söyleşilerdeki düşünceleri ile beraber Scherzo'nun basit bir anlayışla yazılmış bir çokseslendirme olmadığı; İtrî'ye bir hürmet belirtisi olarak, yine onun bir eserinden alınan ilhamla, İtrî'ye ait ezgileri kendi deyişi ile özgürce kullandığı bir eser olduğunu vurgulamaktadır.

Akses bu eseri belki de *Nevâ Kâr*'ın ağır, vakur ve mistik havasını yansıtabilmek için oldukça kalabalık bir orkestra için düşünmüştür. Akses'in yazı tekniği olan yoğun kontrpuantal ve polifonik bir örgü içeren eserin orkestra kadrosuna baktığımız vakit bunu görebiliriz: 3 flüt, 2 obua, korangle, 3 klarinet, bas klarinet, 2 fagot, kontrfagot, 6 korno, 4 trompet, 3 trombon, 2 tuba, yaylılar ve kalabalık bir vurmali sazlar topluluğu. Akses'in *Scherzo*'yu bestelerken *Nevâ Kâr*'dan nasıl yararlandığını anlayabilmemiz için *Scherzo*'ya ve *Nevâ Kâr*'a karşılaştırmalı olarak daha derinlemesine bakmamız gerekmektedir.

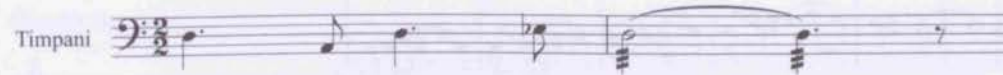
### Analiz

A,B,A diyebileceğimiz üç büyük bölmeden oluşan *Scherzo*,<sup>18</sup> önce timpanide, sonra orkestranın diğer gruplarında gelen, *Nevâ Kâr*'ın ilk dört notasının (Örnek 1) ritim ve nota olarak değiştirilmiş halinin egemen olduğu bir motifin (Örnek 2) oluşturduğu, "Moderato" başlığını taşıyan 17 ölçülük bir girişle başlar.

#### Örnek 1



#### Örnek 2

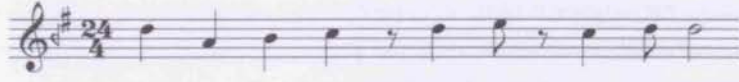


Girişten sonra ilk olarak viyoloncel ve kontrbaslarda gelen 5 ölçülük tema (Örnek 3), *Nevâ Kâr*'ın başlangıcında bulunan "Ey Gül büni" hecelerine karşılık gelen ezginin aynısıdır (Örnek 4).

#### Örnek 3



Örnek 4



Bu tema, orkestranın değişik gruplarında kanonik bir şekilde geldikten sonra yukarı doğru yedili bir atlayış ile başlayan "demet sâki-i gül-izâr kû cânım" hecelerine karşılık gelen ezgi (Örnek 5) çok küçük farklarla İtrî'nin bestelediği şekli ile gelir (Örnek 6).

Örnek 5



Örnek 6

Violoncello

Contrabass

Vc.

Cb.

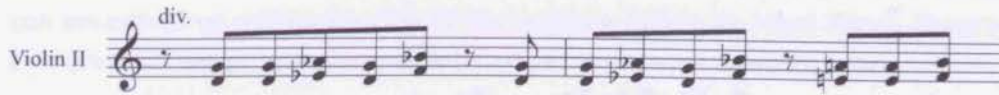
Vc.

Cb.

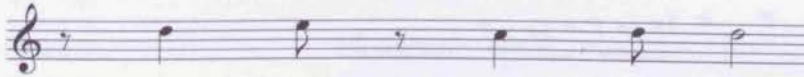


Bu ezgi önce viyolonsel ve kontrbaslarda ardından da orkestranın diğer gruplarında farklı perdelerden kanonik bir şekilde gelirken buradaki sekizlik sus ile başlayan ve ilk olarak trompet ve 2. kemanlarda, daha sonra orkestranın diğer gruplarında gelen eşlik motifinin (Örnek 7) *Nevâ Kâr*'da yer alan sekizlik sus, dörtlük nota, sekizlik nota şeklindeki motif (Örnek 8) ile benzeştiğini ve Akses'in bu motifi soyutlaştırarak kullandığını söyleyebiliriz. Akses, Örnek 8'deki motiften ilhamla kurduğunu söyleyebileceğimiz bu eşlik yapısını eserin diğer yerlerinde de başkalaştırarak kullanmıştır. Bu temaların zirveye doğru çıkan bir yapı ile kullanımından sonra eserin "scherzo" karakterini oluşturan "vivace" kesiti gelir.

#### Örnek 7



#### Örnek 8



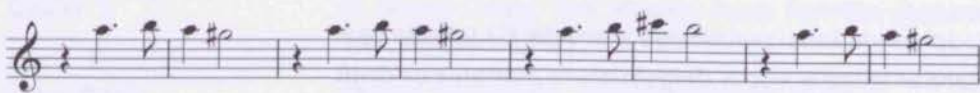
"Vivace" kesitindeki eşlik motifinin üzerinde yer alan ve ilk olarak birinci trompette gelen tema ise yine *Nevâ Kâr*'ın ilk notalarından çıkmıştır. Akses bu temayı küçük farklarla üç zamanlı bir yapıda kullanır (Örnek 9).

#### Örnek 9



Bu temadan sonra gelen ve dörtlük sus ile başlayan ara kesit ise İtrî'nin birçok yerde kullandığı sekizlik sus ile başlayan motifle büyük benzerlik gösterir (Örnek 10). Akses bu yapıyı *Scherzo*'da birçok yerde kullanmıştır.

#### Örnek 10



Bu iki temayı farklı perdelerden getirip yer yer bu temaları çevirerek eşlik motifi ile beraber geliştirdikten sonra Akses, Nevâ Kâr'da yer alan yürük semai usulündeki terennüm kısmını (Örnek 11) kullanır (Örnek 12).

Örnek 11



Örnek 12

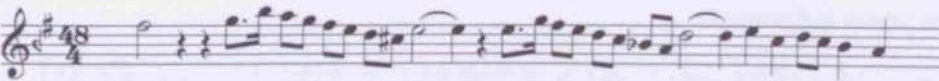


Müzik bu üç temanın kullanılmasıyla zirveye çıkar ve bir patlama noktasından sonra sakinleşerek "poco meno mosso" olan B bölmesini hazırlar. Bu bölmenin ilk teması (Örnek 13) Nevâ Kâr'da 5. mısradan sonra gelen sakil usulündeki terennüm kısmının (Örnek 14) küçük değişiklikler yapılmış halidir.

Örnek 13



Örnek 14



Bu tema orkestranın değişik gruplarında farklı perdelerde dramatik bir şekilde geldikten sonra şimdiye kadar kullanılan temalar küçük değişikliklerle polifonik bir örgü içerisinde tekrar kullanılır. Bu bölmenin sonunda müziğin sakinleşmesiyle birlikte küçük farklarla tekrar gelen A bölümü zirveye doğru çıkar ve eser zirvede son bulur.



## Sonsöz

İtrî'nin bir hayal kahramanı gibi geçmişten bizlere söylediği eserleri arasında uzunluğu, heybeti, vakurluğu ve tasavvufî neşvesi ile farklı bir yerde duran *Nevâ Kâr*, birçok kişi gibi Necil Kâzım Akses'i de etkilemiştir. Bu tesirin neticesi ve İtrî'ye bir kadirşinaslık belirtisi olarak *Nevâ Kâr*'dan aldığı ilhamla yine bu eser üzerine bir scherzo besteleyen Akses, eserin başlığını da bir meslektaştan diğerine naif bir hürmet belirtisi olarak *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo* olarak düşünmüştür. *Nevâ Kâr* gibi uzun, heybetli ve dolgun bir yapıda olan *Scherzo*, Akses'in en çok çalınan yapıtları arasındadır.

Hayalimizde hiç sönmeden hâlâ yanan eski zaman kandillerinden sadece bir tanesi olan Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin UNESCO tarafından 2012 yılında anılması çok sevindirici ve mühim bir olaydır. Bu vesileyle İtrî'nin ve Necil Kâzım Akses'in eserlerine konser programlarında daha sık yer verilmesini temenni ederiz.

## Kaynakça

- |           |   |
|-----------|---|
| Akses     | Necil Kâzım Akses, <i>İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo</i> (Ahmet Akses'ten temin edilen, bestecinin elyazısı ile partitür, 1969).     |
| Gardner   | Sıdika Özdil Gardner, <i>Necil Kâzım Akses: Doğumunun 100. Yılında Necil Kâzım Akses Paneli Kitabı</i> (Ankara, 2008).                    |
| Hodier    | Andre Hodier, <i>Müzikte Türler ve Biçimler</i> , çev. İlhan Usmanbaş (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002).                                   |
| İlyasoğlu | Evin İlyasoğlu, <i>Necil Kâzım Akses: Minyatürden Destana Bir Yolculuk</i> (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).                        |
| Jacobs    | Arthur Jacobs, <i>Dictionary of Music</i> (Penguin Books, 1984).  |
| Kütahyalı | Önder Kütahyalı, <i>İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo ve Bazı Önemli Noktalar</i> (Ahmet Akses'ten temin edilen basılmamış el notları). |
| Özalp     | M. Nazmi Özalp, <i>Türk Musikisi Beste Formları</i> (Ankara: TRT Yayınları, 1992).  |
| Schönberg | Arnold Schönberg, <i>Fundamentals of Musical Composition</i> (Londra: Faber & Faber, 1967).   |





## Yazarların özgeçmişleri

### Kudsi Erguner

Neyzen, besteci. Uzun yıllardır yaşadığı Paris'te mimarlık ve müzikoloji dallarında lisansüstü öğrenim görmüş olan Erguner, konserlerinin yanı sıra çeşitli konservatuvarlarda ders ve seminerler veriyor.

### Prof. Dr. Walter Feldman

Osmanlı Türkçesi ve Doğu Avrupa Yahudi Müziği konularında uzman bir akademisyen. Princeton Üniversitesi, Pennsylvania Üniversitesi ve Rubin Müzik Akademisi'nde (Kudüs) öğretim görevlisi olarak çalışmış olan Feldman, 2009'dan bu yana Abu Dhabi'deki New York Üniversitesi'nde Müzik profesörü olarak görev yapıyor.

### Mehmet Genç

İktisat tarihçisi, İstanbul Şehir Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi'nde öğretim üyesi. Türkçede ve yabancı dillerde çok sayıda makalesi bulunan Genç'in yayımlanan son kitabı *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi* (2009).

### Dr. Mehmet Kalpaklı

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ndeki öğretim üyeliğinin yanı sıra Tarih Bölüm Başkanı ve Halil İnalcık Osmanlı Araştırmaları Merkezi Müdürü olarak görev yapıyor. Osmanlı edebiyatı ve kültür tarihi alanlarında çalışıyor.

### Prof. Dr. Mahmud Erol Kılıç

Marmara Üniversitesi Tasavvuf Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. Yayımlanmış eserleri arasında *Sufi ve Şiir* (2004), *Tasavvuf'a Giriş* (2011) ve *Hayat Yorumları* (2013) yer alıyor.

### Prof. Dr. Süleyman Seyfi Öğün

Maltepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler ve Avrupa Birliği Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor.



### Önder Özkoç

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlilik çalışmalarını sürdürüyor; aynı bölümde öğretim görevlisi olarak çalışıyor.

### Gönül Paçacı

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlı Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) kurucu müdürü ve bu merkez bünyesinde bulunan Türk Müziği İcra Heyeti'nin şefi olarak görev yapıyor. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü'ndeki Osmanlı Dönemi Müziği Karşılaştırmalı Müzik Lisans Programı bünyesinde ve Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde de ders vermeye devam ediyor. Çok sayıda makalesi, kitap ve CD çalışması bulunan Paçacı'nın son kitabı, *Neşriyat-ı Musîkî / Osmanlı Müziğini Okumak*, 2010 yılında yayımlandı.

### Ersu Pekin

Kitap tasarımcısı, müzik tarihi araştırmacısı. İÜ Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde (OMAR) Osmanlı müzik tarihi dersleri veriyor. Osmanlı müziği üzerine çok sayıda makalesi yayımlandı.



ITRÎ

VE DÖNEMİNE  
DİSİPLİNLERARASI  
BAKİŞLER