



SIVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
HUZUR ROMANINDA MUSİKİ**

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet ŞARKIŞLA

Sivas

Kasım 2018

SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
HUZUR ROMANINDA MUSİKİ**

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet ŞARKIŞLA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN

Sivas
Kasım 2018

Üniversite : Cumhuriyet Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tezin Başlığı : AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
HUZUR ROMANINDA MUSİKİ

Savunma Tarihi : 23 Ekim 2018
Danışmanı : Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN

Jüri Başkanı : Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
Üye : Doç. Dr. Süheyla YÜKSEL
Üye: : Dr. Öğr. Üyesi Neşe OKTAY

A. Bozdoğan
S. Yüksel
N. Oktay

Oy Birliği:
Oy çokluğu:

tarafından hazırlanan tez kabul edilmiştir. .. / .. /

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Ahmet ŞENGÖNÜL

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu Yüksek Lisans Yeterlik tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu tezde;

1- Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;

2- Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;

3- Başkalarına ait alıntılanan tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dahil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;

4- Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini, tırnak içerisinde veya farklı dizerek verdiğim yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.


.../.../2018

Mehmet ŞARKIŞLA

ÖN SÖZ

Şiir, roman, hikâye, deneme, makale gibi türlerdeki eserleriyle çok yönlü bir sanatkâr olan ve akademide hocalık yapan Ahmet Hamdi Tanpınar; XX. yüzyıl Türk kültür ve edebiyat hayatının gerek gelenekçi gerek yenilikçi çevrelerinde çok konuşulan, yazılan ve tartışılan şahsiyetlerinden biridir. Asıl yaşama iklimimizin Doğu ile Batı'nın terkinde gerçekleşeceğine inandığını belirten Tanpınar, yine üzerinde en çok konuşulan, yazılan ve tartışılan *Huzur* romanını bu terkinde gerçekleştirmek amacıyla yazdığını Necdet Evliyagil'e verdiği bir mülakatta belirtmiştir. (Tanpınar, 2017: 348) Musiki bahsine çok geniş biçimde değinilen ve zengin bir musiki repertuarını içeren *Huzur* romanı, sadece musiki yönüyle de birtakım çalışmalara konu edilmiştir. Bu çalışmada yazarın Doğu-Batı terkinde sağlama iddiasını *Huzur*'daki musiki ekseninde nasıl ve ne surette ele aldığı gösterilmek istenmiş, özellikle romandaki musiki repertuarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca *Huzur*'un planının konçerto, kuartet, senfoni veya ayin gibi bir musiki formu örnek alınarak kompozite edildiği konusundaki muhtelif iddiaların geçerliliği araştırılmıştır.

Huzur romanının edebi değerlendirmelerden başka bu çalışma vesilesiyle tespit edebildiğimiz üç ayrı konsere konu ve malzeme teşkil etmesi, onun farklılık ve farkındalık yaratan bir özelliğidir. İstanbul'da kurulan ve faaliyetlerini sürdüren Cemal Reşit Rey Türk Müziği Topluluğu, 13 Mart 2013'te Tanpınar'ın muhtelif romanlarında değindiği çeşitli eserlerin seslendirildiği bir konser düzenlemiştir; böyle bir repertuvarla dinleyicilerin karşısına çıkmıştır. Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Topluluğu, "Huzur (Seslendirilmiş Roman)" konseri düzenlemiştir; 8 Mayıs 2008'de Ankara Devlet Resim ve Heykel Salonunda verilen konserin açış konuşmasını Oğuz Demiralp yapmış, konuşma metni "Kulak Estetiği" başlığıyla neşredilmiştir. (Demiralp, 2014: 58) Aynı topluluğun 10 Ekim 2008'de Frankfurt Kitap Fuarı'nda icra ettiği konserin kitapçık önsözünü Doğan Hızlan yazmıştır. (Hızlan 2010: 9-20)

Tanpınar'ın vefatının 50. senesi olan 2012'de mensubu bulunduğum Sivas Kültür ve Sanat Derneği Klasik Türk Musikisi Topluluğu da *Huzur*'dan seçilen bir Türk musikisi repertuarıyla "Tanpınar'ın Ruh Dünyasından Huzur Nağmeleri" adlı bir izahlı konser düzenlemiştir, izahlar şahsım tarafımdan yapılmıştır. İşte *Huzur*

romanındaki musiki bahsinin teze konu olan bir çalışmaya dönüşmesinin macerası bu konserle başlamıştır.

Hakkında yüzlerce kitap ve makale yazılan Ahmet Hamdi Tanpınar'a ve *Huzur*'a dair yazılacak bir tezin tekrara düşmeden bir boşluğu doldurması elbette kendi içerisinde büyük bir iddia taşır ve çok kapsamlı bir kaynak taraması gerektirir. Tezin hazırlık sürecinde konuya ilişkin hiçbir bilgiyi atlamamaya çalışmak, tezin tamamlanmasının uzamasına da neden olmuştur.

Tezin hazırlanma sürecinde ve kaynak taraması esnasında 1944'te Safiye Erol tarafından yayımlanan *Ülker Fırtınası* adlı roman incelenmiş ve *Huzur*'un bu romanla örtüşen bazı yönlerinin olduğu görülmüştür. *Ülker Fırtınası*'nda da musiki bahsi, Doğu-Batı kültürlerinin karşıtlıklarını da gösterecek biçimde çokça işlenir ve romanın baş kadın kahramanının adı *Huzur*'daki gibi Nuran'dır. Bu tespit, şimdilik iki romanı birlikte değerlendirecek bir çalışma için sadece bir ipucu önemi arz edebilir.

Huzur'un tefrikadan romana dönüşürken uğradığı değişikliklerle bilhassa musiki temasının zenginleşmesi, tezin temel malzemesini oluşturmuştur.

Çalışmada TDK'nin yazım kılavuzu esas alınmıştır.

Tezin hazırlanma sürecinde desteklerini gördüğüm ve yardım aldığım pek çok isim var. Başta tez danışmanım, hocam Sayın Prof. Dr. Ahmet Bozdoğan'a akademik çalışma disiplini konusundaki mentorlüğü, desteği ve yardımı için müteşekkirim. Musiki sahasında benden hiç esirgemedikleri engin birikimleri, metin tashihi konusundaki meccani mesaieleri ve kaynak temini konusundaki cömertlikleri sebebiyle Sivas Kültür ve Sanat Derneği Klasik Türk Musikisi Topluluğunun mümtaz hocaları, kıymetli dostlarım Sayın Halûk Çağdaş'a, Sayın Ömer Dilek Talı'ya çok teşekkür ederim. Batı musikisi hakkındaki derin bilgi ve anlaşılır açıklamalarıyla çalışmanın tekemmülüne katkı sağlayan Sayın Nazım Arda Çağdaş'a, halk musikisi bahsinde bilgilerine başvurduğum Sivas Devlet Halk Müziği Korosu Şefi Sayın Solmaz Kadioğlu'na ve tercümeleriyle çalışmaya katkı sağlayan Erzurum Atatürk Üniversitesi Öğretim Üyeleri Prof. Dr. Sayın Ahmet Beşe ve Doç. Dr. Sayın Kâmil Civelek'e de çok teşekkür ederim. İçten bir teşekkürü de aile fertlerimden esirgemem gerektiğini belirtmeliyim.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
1. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MUSİKİ KÜLTÜRÜNÜN KAYNAKLARI	9
1.1. Ailesi ve Çevresi	11
1.1.1. Babası	11
1.1.2. Anneanesi	13
1.2. Çocukluk, Gençlik ve Öğrencilik Yılları	14
1.2.1. İstanbul Yılları	14
1.2.2. Taşra Yılları	17
1.3. Darülfünun Yılları	19
1.4. Öğretmenlik Yılları	20
1.5. Üniversite Hocalığı Yılları	27
2. HUZUR'DA KLASİK TÜRK MUSİKİSİ	39
3. HUZUR'DA HALK MUSİKİSİ	117
4. HUZUR'DA KLASİK BATI MUSİKİSİ	151
SONUÇ	161
KAYNAKÇA	165
EKLER	177
EK-1. Huzur'da Dikkatten Kaçan Hatalar	177
EK-2. Ahmet Hamdi Tanpınar İle Son Romanı İçin Bir Konuşma	183
EK-3. Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma.....	187

Ek-4. Huzur'da Geçen Türk Musikisi Eserlerinin Notaları.....	189
ÖZ GEÇMİŞ.....	267



ÖZET

Aile fertleri, çocukluğunun geçtiği çevreler, devam ettiği eğitim ortamları ve nihayet öğretmen-akademisyen olarak bulunduğu kurumlar; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın fitrî hassasiyetiyle birleşerek derin musiki birikimine ve kültürüne zemin hazırlamıştır. Muhtelif yazılarında bu engin musiki birikimini yansıtan Tanpınar, özellikle *Huzur* romanını bu kültür ve donanımı göstermeye uygun bir enstrüman hâlinde kurgulamıştır.

Çalışmada Tanpınar'ı besleyen musiki kültürünün kaynakları ve bunun romana yansımaları gösterilmeye çalışılmış; ayrıca musiki bahsi, klasik Türk musikisi, Türk halk musikisi ve Batı musikisi şeklinde tasnife tâbi tutularak üç ayrı bölümde değerlendirilmiştir. Klasik Türk musikisi ve Türk halk musikisi bahsi, şahıs kadrosunun bu musikilerle ilgileri ve bilgileri bakımından alt başlıklara ayrılmıştır. Klasik Batı musikisiyle ilişkileri bakımından şahıs kadrosunun darlığı ve romanda Batı musikisine diğerlerine nazaran daha az yer verilmesi, bu bölümde alt başlık açmayı gereksiz kılmıştır.

Ayrıca çalışmada romandaki musiki literatürüne ve terminolojisine dair ayrıntılar üzerinde durulmuştur. Bahsi geçen musikişinaslar, bestekârlar, sanatkârlar, şahıs kadrosuna tesiri olan fikir ve bilim insanları, makamlar ve sair ilgili maddeler, dipnotlar hâlinde gösterilmiş; eserler ise metin içerisinde tanıtılmaya ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Romanın kurgusundan, dizgisinden ve baskısından kaynaklanan birtakım hataların sonraki diğer baskılarda müteselsilen devam ettiği görülmüş ve bu konudaki bilgilerin çalışmaya ilave edilmesine gerek görülmüştür.

Tanpınar, *Huzur*'un yayımlanmasına uzanan zihnî ve fikrî serüveni, romanın neşrinden sonra verdiği iki mülakatta açıklamıştır. *Huzur*'u okuma kılavuzu niteliğindeki bu mülakatlar da çalışmada ek hâlinde verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanpınar, Huzur, Musiki, Müzik.



ABSTRACT

His family members, his childhood environments, the educational environments in which he attended and finally the institutions he worked as a teacher and an academician, all combined with the physical sensitivity of Ahmet Hamdi Tanpınar and prepared the ground for his deep musical accumulation and culture. Tanpınar, reflecting this vast accumulation of music in his various writings, has especially written the novel *Huzur* in the relevant form for demonstrating this culture and background.

The sources of music culture that feeds Tanpınar and its reflection on the novel are tried to be reflected, and thus, the subject of music, classical Turkish music, Turkish folk music and Western music have been classified and evaluated into three different sections in this study. The subjects of classical Turkish music and Turkish folk music are divided into subheadings in terms of their relevance and knowledge of the characters. The shortage of the characters in terms of their relation with classical Western music and the fact that the Western music in the novel was given less space compared to the others made it unnecessary to open the subheading in this section.

In addition, the study focuses on the details of literature and terminology of music in the novel. The related musicians, composers, craftsmen, academicians and scientists who have an influence on the individual characters, techniques and other relevant articles, have been shown in the footnotes; musical works, however, have been introduced and evaluated in the study.

It has been seen that various errors, arising from the fiction, string and edition of the novel, have been repeated in all continuing printings, thus, the information on this subject have been added to the study.

Tanpınar explained the intellectual and ideological adventure of the publication of *Huzur* in two interviews after the publication of the novel. These interviews which seem to be a guide to read the novel have been included as supplement in the study.

Keywords: Tanpınar, Huzur, Music.



GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İstanbul Radyosunda konuşmak üzere hazırladığı, ancak vefatı üzerine radyoda değil, *Varlık* dergisinin 16 Şubat 1962 tarihli 568. Sayısında yayımlanan “Şehir” başlıklı yazısında geçen “*Bence en mühim davamız, musiki meselemizdir.*” (Tanpınar 2017: 236) ifadesi, *Huzur* romanında musiki bahsinin gayet yoğun biçimde işlenmesinin izahı için apaçık ve uygun bir referans olarak kabul edilebilir. Şiirden ve mimariden de bahseden şehir temalı bir metinde bile musikimizi en mühim davamız olarak ilan eden Tanpınar, romanın yayımlanmasından yaklaşık bir yıl sonra (24 Ocak 1950) Necdet Evliyagil'e verdiği bir mülakatta musikiyi İstanbul'la birlikte romanın asıl kahramanı olarak gösterir:

“*Romanın asıl kahramanları, İstanbul ve musikidir*” (Tanpınar 2017: 470).

Bu iki cümlenin romanla irtibatlandırılması, yazarın musiki meselesini *Huzur*'un asıl kahramanlarından biri hâlinde işleyecek kadar önemli bir dava olarak ele aldığını gösterir. Ancak musiki, Tanpınar için sadece bir dava, bir mesele değil; aynı zamanda estetik kurgusunun ve bütünlük arayışının temelini de oluşturur. Bu bakımdan Tanpınar, musiki temasını *Huzur*'da salt bir mesele hâlinde ele almamış, onu romanın kompozisyonu için de bir örnek ölçü olarak kabul etmiştir. O, romanının yayımlanmasında yaklaşık iki yıl sonra (1 Aralık 1951) *Varlık* dergisinin 377. sayısında Yaşar Nabi'ye hitaben yayımlanan yazısında musikiyi kendi edebiyat sanatının modeli olarak gördüğünü ifade eder:

“*Aziz Yaşar Nabi, ... Her eserimin başında – en küçük şiirimin bile – Garp'tan veya bizden bir musiki eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikidir. Kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur*” (Tanpınar 2017: 348).

Tanpınar'ın bu cümlede işaret ettiği eserlerinin kompozisyonunda musikiyi örnek almasından anlaşılması gereken şey, tema, dil, üslup bakımından tam bir ahenk ve bütünlükle sağlanan estetik arayışı olmalıdır. Tanpınar'ın müsveddeleri arasında bulunan ve sağlığında herhangi bir yerde yayımlanmamış bir metinde geçen şu cümle de sanat anlayışının şekillenmesinde musikin etkisini gösterir:

“Çerden çöpten yuva yaptım kabilinden kendime kurduğum estetikte en mühim unsur musikiden gelir... Lütfen beni bu işte bir otorite gibi almayın; sadece içinizden biri gibi hayatımız üzerinde düşündüğümü kabul edin. Musiki elbette ki musikişinasın bahçesidir; fakat hayatımız hepimizindir” (Tanpınar 2017: 424).

Tanpınar *Huzur*'da musikiyi sadece estetik zevkini yansıtan bir malzeme olarak kullanmaz; aynı zamanda kültür meselelerine dair fikirlerini ifade vasıtası yapar, toplumsal buhranların ve karşıtlıkların diline dönüştürür, psikolojik analizlerine imkân veren enstrüman hâline getirir. Musiki, Mümtaz'la Nuran'ın aşklarının gelişmesinde rol oynadığı kadar, Suad'ın intihara sürüklendiği ruhi bunalım ve kriz anlarında da adeta ölüme giden yolculuğa eşlik ederek tesirini gösterir.

Roman dört bölümden ve numaralarla bölünmüş otuz yedi alt bölümden oluşur. İhsan, Nuran, Suad ve Mümtaz, romanın en önemli şahsiyetleri olarak her bir bölümün başlığını oluşturur. *Huzur*'un bu şekilde bölümlere ayrılması, daha sonra birtakım eleştirmenlerce romanın bir musiki eseri gibi kompoze edildiği değerlendirme ve tartışmalarına zemin oluşturmuştur.

Tanpınar'ı *Huzur*'u yazmaya yönelten arayışın ne olduğu hakkındaki en doğru ve sağlam bilgiyi yazarın romanın yayımlanmasından yaklaşık bir sene sonra verdiği iki mülakatta bulmak mümkündür. (Tanpınar 2017: 468-475) Bu iki mülakat, romanın yazarın zihninde hazırlanma sürecini, yazılış gerekçesini, kurgusunu, temasını doğrudan yazarından öğrenmemizi sağladığı gibi başka çıkarımlarla ilgili de imkânlar içerir.

Mehmet Kaplan, Berna Moran, Hilmi Yavuz, Zeynep Kerman, Handan İnci, Zeynep Bayramoğlu, Erdoğan Erbay, Oğuz Demiralp, Fatma Tüysüzoğlu, Tolga Bektaş, Nesrin Tağızade Karaca, Tahir Abacı ve benzer birtakım yazar, sanatkâr ve bilim insanı, *Huzur*'da musiki temasına dair kitap ve yazılar kaleme almışlardır. Bu kitap ve yazıların bir kısmında romanın musiki formu nitelikleri taşıdığı iddiası vardır. Her şeyden önce *Huzur*'daki musiki bahsi hakkında yapılacak değerlendirmelerin yerini bulmasının ve isabet kaydetmesinin ancak yazarın kendi romanı hakkındaki beyanlarıyla örtüşmesi hâlinde mümkün olabileceğini bir ön kabul hâlinde ortaya koymak gerekir. Dört bölüme taksim edilen *Huzur*'un bu

yönüyle senfoni, kuartet, konçerto, ayin gibi formlara benzetilerek bir musiki kompozisyonu şeklinde kurgulandığı ve onlar gibi bölümlere ayrıldığı hususunda edebiyat çevrelerinde yürütülen tartışmaların tamamının fantastik değerlendirmeler olduğunu Tanpınar, bizzat kendisi, Necdet Evliyagil’le mülakatındaki açıklamalarıyla ortaya koyar:

“- Romanın muayyen tekniği olabileceğine inanmıyorum. Elli seneden beri bu sanat çok değişti. Ben bilmem istediklerimi yapmaya cesaret ettim mi? Size niyetlerimi anlatırsam roman tekniğini nasıl anladığımı izah etmiş olurum. Evvela romanın şiir ve düşünce ile beraber yürümesini istedim. Vakıa düşüncelerimizi hareket halinde göstermek mümkün, belki de müreccaktır. Fakat o zaman karaktere mal olur, mahiyetini kaybeder, hülasa ferdileşir. Ben ise meselelerin münakaşasını istiyordum. Psikolojik tahliller de böyle.

...

- **Bu romanı asıl yazmaktaki gayeniz ne idi?**

- İkinci Cihan Harbi’nin başında düşündüklerimizi ve meselelerimizi anlatmak. Bizi de tehdit eden bu umumi felakette dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımızı göstermek. Harbin başladığı gece ben bir hasta başında hep bunları düşünmüştüm. Romanın asıl kahramanları İstanbul ve musikidir. Fakat bununla kalmıyor. Tabiatıyla bir cihan harbinin başlaması kadar mühim meseleyi mevzu olarak alan bir roman, bizzat insanı ve insanın talihini düşünmekten vazgeçemezdi.

...

- **Huzur planını niye şahıslara taksim ettiniz?**

- Demin anlattığım şey... Huzur’da herkes istemeden mukavvi ve zalim, gene herkes mağdurdur. Mümtaz üç kişinin tesirine maruzdur. İhsan, Nuran, Suad” (Tanpınar 2017: 472).

Mülakatta görüldüğü üzere, *Huzur*’un şahıs adlarına göre - senfoni, kuartet, konçerto veya Mevlevi ayinlerine benzer şekilde - dört bölüme ayrılmasını bir musiki kompozisyonu gibi kurgulandığı gerekçesine bağlayan iddiaları haklı ve makul gösterecek herhangi bir dayanak yoktur. Tanpınar, tefrikada üç bölüm olan romanı bir yıl sonra kitap hâlinde yayımlarken dört bölüme dönüştürmüştür. Buradan

hareketle yazarın *Huzur*'u müzikal romana dönüştürme düşüncesinin tefrika (1948) ile matbu kitap (1949) arasında geçen yaklaşık bir yılda oluşması gerekir ki bu kısa sürede Tanpınar'ın sanat anlayışında ve zihniyetinde herhangi bir değişikliğe gitmesinden bahsedilemez. Üstelik yazar 1950'de verdiği ikinci mülakatta romandaki plan değişikliğini fantastik müzikal roman iddialarını en küçük bir hakikat ihtimali bırakmaksızın karşılıksız ve mesnetsiz bırakır:

“Huzur böylece bir gecenin hikâyesi olacaktı. Fakat Mümtaz yakamı bırakmadı. O bana evvela şahsi macerasını, yani geldiği ufukları, sonra da meseleleri emretti. Her kahraman kendi dünyası ile peşime takıldı. Onları münakaşa etmeye mecbur kaldım. Böyle bir küçük hikâye roman oldu. Ve belki de birkaç romanın başlangıcı. Huzur'da bu plan değişmesinin ufak tefek tesirleri görülür” (Tanpınar 2017: 473).

Dört kahramanın ismiyle kurulan ve dört bölümde ele alınan romanda başkahraman olarak Mümtaz'ın ismi romanın bir bölümünün başlığıdır. Hamiliği, irfanı ve şahsiyetiyle fikir dünyasını etkileyen, “babası ve hocası” İhsan; güzelliği, aşkı ve estetik yönüyle duygu dünyasını etkileyen Nuran; nihilist karakteriyle ruh dünyasını etkileyen Suad da Mümtaz'la söz konusu münasebetleri bakımından romanın bölümlerine isimlerini vermişlerdir. Yazarın da mülakatta belirttiği gibi Mümtaz, ailesini kaybettiği yıllardan sonra hem bir akademisyen hem hassas bir sanatkar olarak şahsiyetinin tekâmülünde, fikir ve duygularının teşekkülünde en çok bu üç kişinin tesiri altındadır. Gerçi Mümtaz'ın ebediyen kaybettiği aile hayatının sıcaklığını yeniden hissetmesinde ve çocukluktan gençliğe geçiş sürecinde “etrafındaki her şeye kendi içindeki saadet duygusunu geçiren”, “her şeyi, herkesi peşinden sürükleyen, bir büyü gibi değiştiren” Macide de (İhsan'ın karısı) yaşadığı büyük ızdırıp günlerinden sonra Mümtaz'ı “hayatın bir parçası” haline getiren etkisiyle romanda ayrı bir başlık altında ele alınabilecek kadar önemli bir şahsiyettir.

Romandaki asıl fikir ameliyesini tefrikadan kitaba dönüştürürken sağlayan yazar, tefrikada ihmal ettiği ve münakaşasını istediği bazı memleket ve dünya meselelerini, derin ve ayrıntılı psikolojik analizleri ele almaya romanını kitap haline getirirken ihtiyaç duymuş; üç bölüm hâlindeki tefrikada bulunmayan Suad başlıklı bölümü kitaba dönüştürürken ilave etmiştir. Yazar, ikinci derecede şahısları, kendi

şahsi fikir ve duygularını gösteren bir ayna gibi romanın zeminine yerleştirdiğini belirtir. Bu yönüyle roman, hem sosyal meseleleri olan bir tez romandır hem de duygusal ikilemler içerisinde bocalayan Nuran, çocukluğundan itibaren haz ve ıstırap arasında yalpalayan Mümtaz ve bilhassa marazi bir karakter olan Suad üzerinden yürütülen iç tahlillerdeki başarısıyla psikolojik bir romandır. Roman, biçare, kendi hayatını idare edemeyen, mesut etmek istediği halde umumi ve ebedi kaderiyle hep bedbaht olan, hayatın yapıcısı ve sorumlusu, tezat içerisindeki insanı ve insanın talihini anlatmayı da esas alır. Tanpınar, savaşın hemen arifesinde tehlike altında gördüğü insanoğlunu, medeniyeti ve asırların birikimiyle var olan her şeyi, azgın meseleleriyle devrin dengesizliğini; insanın fert olarak da her türlü tasalluta maruz kaldığını göstermek ister. Bu problemlerin altında çaresiz kalan, hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemeyen ve Allah'ı bulamayan Suad, bu sebeple intihar eder. *Huzur*, bütün bu meselelerin tartışıldığı bir romandır.

Tanpınar, 1939'da İkinci Cihan Harbi'nin başladığı 31 Ağustos'u 1 Eylül'e bağlayan geceyi bir hasta başında geçirdiğini ve o gece harbin başında düşündüklerimizi, memleketimizin meselelerini ve dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımızı anlatmak için *Huzur*'u yazdığını belirtir. Diğer mülakatında ise 2 Eylül 1945'te sona eren İkinci Cihan Harbi'nin üzerinden henüz dört sene geçmişken, son senelerde üçüncü bir cihan harbini insanlık için sakınılmaz bir akıbet gibi hissettiğini söyler ve hastanın başında geçirdiği gece düşündüklerini *Huzur*'da anlatmak ister. Bir gecenin hikâyesini yazma düşüncesi, romanda kendi modelini oluşturan Mümtaz'ın yakasını bırakmamasıyla, daha doğrusu kendi yazar kişiliğinin, sanatkârlığının ısrarıyla değişerek romana dönüşmüş; böylece önce Mümtaz'ın (Tanpınar'ın) şahsi macerasını, sonra da meseleleri yazma neticesini doğurmuştur. Küçük bir hikâyeyi romana, hatta "*belki de birkaç romanın başlangıcı*" ifadesinde ortaya koyduğu şekliyle birbiriyle irtibatlı bir nehir romana dönüştürme fikri, Tanpınar'ı *Huzur*'u tefrikadan kitap haline getirirken plan değişikliğine gitmesi neticesini doğurur. Tefrikadaki üç bölümün kitapta dört bölüme dönüşmesinin gerekçesi gayet açıktır ve bu mülakatlar romanın bir musiki eseri gibi planlanması iddiasının haklılığına asla imkân vermez.

Eser üzerine yazan edebiyat eleştirmenlerinin genel ortak kanaatlerine göre roman kahramanlarından Mümtaz, Tanpınar'ın; İhsan da hocası Yahya Kemal'in

izdüşümüdür. Tanpınar'ın hayat hikâyesi ve fikirleriyle Mümtaz'ın romandaki serüveninin ve düşüncelerinin örtüşen pek çok yönü vardır. Mümtaz'ın macerası üzerine kurgulanan *Huzur*, bu bakımdan adeta bir otobiyografi romanıdır. Mümtaz'ın medeniyet, kültür, tarih, sanat ve özellikle tezin konusu olan musiki hakkında romanda dile getirilen görüşlerini; Tanpınar, romanı yayımlamadan önceki veya sonraki muhtelif yazı ve konuşmalarında ifade etmiştir. Yine Mümtaz'ın hayal kırıklığıyla sonuçlanan aşk macerasının bir benzerini Tanpınar'ın bizatihi yaşadığını yakınında bulunan birtakım kişilerden öğreniriz. Yazarın Edebiyat Fakültesinden mesai arkadaşı Tatyana Moran, öğrencileri Mehmet Kaplan, Abdullah Uçman ve nihayet Nuran pozisyonundaki Saffet Tanman yıllar sonra yaptıkları açıklamalarla bu konudaki merakları giderecek bilgiler verirler:

“Hamdi sık sık âşık olurdu ama bir ara başına büyük bir iş açtı, evli bir kadına fena halde tutuldu. Kadının kocası da arkadaşımızdı. Bu aşk yüzünden hasta oldu, intihar etmeyi bile düşünmeye başladı ama kadın kocasından boşanmıyordu. Tamamen platonik düzeyde kaldı bu ilişki. Biz bu yüzden kaygılanırken, nasıl oldu bilmiyoruz, kendiliğinden çözüldü bu iş. Bir gün bana, ‘Ben bu aşkı yaşamayıydım, bu sıkıntıyı çekmeseydim Huzur’u yazamazdım.’ dedi. Huzur’daki Nalân (Nuran) o kadındır işte” (Moran 2000: 112).

“Ö. F. Akün, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’ni; Kaplan, Huzur romanını göklere çıkarırdı. Romandaki ‘Nuran’a fakültemizin bir başka bölümündeki bir bayan profesörün esin kaynağı olduğu, hocamızın o bayana duygusal yakınlığının sürdüğü anlatılırdı. Bayan profesörün modern, Batılı, biraz da soğuk havasını ‘Nuran’a çok uzak bulurdum” (Ertop 2010: 40).

“... Saffet Tanman İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Romanoloji Bölümü’nde okurken aynı zamanda Türk Edebiyatı Bölümünden de sertifika alarak 1940 yılında mezun olmuştur. (...) Saffet Tanman, fakülte yıllarında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın en yakın öğrencilerinden biri olmuştur. (...) Tanpınar’ın ölümününün 20. Yıldönümünde hocamız Mehmet Kaplan, Tanpınar’ı anma günü düzenlenmesi için teşebbüste bulundu ve bir anma toplantısı yapıldı. Bu toplantıda Mehmet Kaplan, Birol Emil, İnci Enginün, Zeynep Kerman, konuşmalar yaptılar. Ben, Kâzım Yetiş ve Necat Birinci asistandık, bizler de şiir okuduk. Toplantı bitince, Tanpınar’ın

oturduğu odaya çıkıldı. O sırada odada Saffet Hanım ve bazı misafirler vardı. O zaman Saffet Hanım'ı tanııyordum; oğlu Baha (Tanman) Bey'i tanııyordum. O odada oturuldu, Tanpınar'ın Paris'i üzerine konuşuldu, çaylar içildi. Misafirler gittikten sonra Kaplan Bey bize, 'Nuran az önce buradaydı.' dedi. (...) Saffet Hanım'la Nuran arasındaki benzerlik üzerine bir kitap ekinde bir konuşma yapıldı" (Uçman 2010: 48-49).

"Efendim ben Cumhuriyet'in Edebiyat Fakültesi'ndeki ilk kadın mezunlardan biriyim ve bununla iftihar ediyorum... Bir gün ilkbahardı, derse gelmişim yine böyle... 'Dersten sonra beni gör.' dedi, 'Peki, efendim.' dedim, gittim. 'Çok rica ederim.' dedi, 'Bugün geldiğinde derse ilkbaharı getirdin, güzel bahar renkli esvaplarını giymişsin, en önde de oturuyorsun, bütün sınıf sana bakıyor, beni dinlemiyor... Biz üniversiteden sonra, tabii Atatürk'ün serbest bırakılmış kızları, giderdik, Tepebaşı'nda, Tilla'da buluşurduk. Kahvesi çok güzeldi. Yahut Beyoğlu'na çıkardık, Lebon'da toplanırdık. Bir gün oturuyoruz Nesterin'le Lebon'da. 'Biliyor musun?' dedi, Nesterin, 'Hoca burada Narmanlı Han'da oda tutmuş. Han şuracıkta, haydi gidelim.' Narmanlı Han'a gittik efendim... 'Biz burayı toplayalım.' dedik... Hepsini temizledik, muntazam yaptık. Tam o sırada hoca geldi. O kadar sevindi ki, 'Allah Allah, ne sürpriz!' diye bağırdı, bizleri kucakladı" (Tanman 2010: 49-52).

Öğrencisi ve arkadaşı Tatyana Moran YKY'nin iki aylık dergisi *Kitaplık* 40'ta "Bu Aşk Yaşamayımdım Huzuru Yazamazdım" makalesi, romandaki Nuran olarak Saffet Tanman'ı işaret eder (Moran 2000: 112-VII).

Yine Necdet Evliyagil'in Tanpınar'la yaptığı mülakattaki bir açıklama, Yahya Kemal'in İhsan'ın şahsında sembolize edildiği tezinin gerçekliğini kâfi biçimde telmih eder. Tanpınar, tıpkı kahramanı Mümtaz'ın İhsan'ın hastalığıyla ilgilendiği gibi bir hastayla ilgilendiği aktarır:

"İkinci Cihan Harbi'nin başladığı gece ben, tıpkı kahramanım Mümtaz gibi bir hastanın başucunda, fakat ondan daha büyük bir hastayı düşünerek sabahladım" (Tanpınar 2017: 473) .

Romanın sonunda müphem bırakılan, hatta doktorun "-İyidir, dedi. İyidir. Hiçbir şeye ihtiyacı kalmadı." (Tanpınar 2000: 374) sözleriyle öldüğü ima edilen İhsan'ın akıbetinin belirsizliğini giderecek bilgiyi Tanpınar, Evliyagil'e verdiği

mülakatta aktarır. Bu bilgi, İhsan'ın Yahya Kemal'in izdüşümü olduğunu yeterli açıklıkta ortaya koyar:

“- **Kitabınız üzerine konuşabilir miyiz?**

- *Hay hay!... dedi. Fakat daha evvel size iyi bir haber vereyim! Yahya Kemal'in sıhhati çok iyi.*

Ve Ahmet Hamdi Tanpınar bana uzun uzun Yahya Kemal'den bahsetti. Nihayet sualimi sormaya muvaffak oldum” (Tanpınar 2017: 468).

Görüldüğü üzere *Huzur*'da Mümtaz'ın Tanpınar'ı, İhsan'ın Yahya Kemal'i sembolize eden şahıslar hâlinde işlendiği kanaatini destekleyen malzeme gayet fazladır. Bu bakımdan kurmaca şahsiyet Mümtaz'la romanın müellifi Tanpınar'ın şahsi maceraları, fikirleri, duyguları pek çok kez örtüşür. Mümtaz'ın romandaki macerasının takibi sadece kurmaca bir karakterin anlaşılmasını sağlamakla kalmaz; yazarın hatıra, tecrübe ve gözlemlerinin romandaki izdüşümlerinin aranmasına ve anlaşılmasına da imkân verebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın musikiden bahsettiği yazıların yer aldığı *Beş Şehir*, *Yaşadığım Gibi*, *Yahya Kemal*, *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserleri ve ayrıca özel notları sadedindeki *Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları*, *Mücevherlerin Sırrı*, *Hep Aynı Boşluk* adlı kitaplarını bütün romanlarının arka planı olarak da okumak, incelemek mümkün olduğu kadar gereklidir de. Özellikle bu çalışmanın konusu olan *Huzur*'un daha iyi anlaşılıp değerlendirilmesi, bu arka plan okumalarını zaruri kılmaktadır.

1. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MUSİKİ KÜLTÜRÜNÜN KAYNAKLARI

Ahmet Hamdi Tanpınar, gerek klasik Batı musikisine gerek Türk musikisine dair engin kültürünü ve zevkini denemelerinde, diğer birtakım yazılarında, konuşmalarında ve bilhassa roman, hikâye gibi kurmaca eserlerinde ince bir titizlik ve hassasiyetle işlemiştir. *Huzur* başta olmak üzere onun romanlarında ve muhtelif eserlerinde sanatkârane üslubuyla yaptığı musiki değerlendirme ve yorumları gayet kapsamlı ve özgündür.

Tanpınar'ın kronolojisinde, eserlerine yansıyan bu zengin musiki kültür ve birikiminin formel bir müzik eğitime ve ilmî bir disipline bağlanabilmesini mümkün kılacak herhangi bir bilgiye ulaşamaz. Ancak bir kısmını kendisinin yayımladığı, bir kısmı da vefatından sonra öğrencileri ve akademik çevreler tarafından yayımlanan *Beş Şehir*, *Yaşadığım Gibi*, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları*, *Yahya Kemal*, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, *Hep Aynı Boşluk* gibi eserlerinden hareketle Tanpınar'ın musiki kültürünün teşekkülünde etkili olan bir zeminin ve altyapının varlığından haberdar olunur. Bir kısmı doğrudan musiki meselesini ele alan, bir kısmı konuyla ilgisi gereği musikiye değinen yazıları kronolojik olarak şöylece sıralanabilir:

Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele (makale), *Bugün*, sayı 12, 14 İlkteşrin (Ekim) 1938, s.2, 6.

Milli Bir Edebiyata Doğru (makale), *CHP Konferanslar Serisi*, *Kitap*: 19, 1940, s.37-48.

İstanbul Konservatuvarı ve Musikimiz (makale), *Tasvir-i Efkâr*, 17 Mart 1941.

Asıl Kaynak (makale), *Ülkü*, 16 Nisan 1943, nr. 38

Boğaziçi Mehtapları (makale), *Ülkü*, sayı 39, 1 Mayıs 1943.

Kenar Semtlerde Bir Gezinti (makale), *Ulus*, 6 Ağustos 1943.

Mahur Beste (roman tefrikası), *Ülkü*, sayı 56'dan itibaren, 1944; yarım kalmıştır.

Şiir ve Rüya - II (makale), *Ülkü*, sayı 57, 1 Şubat 1944.

Erzurum (makale), *Ülkü*, sayı 67, 68; 1, 16 Temmuz 1944.

Maraşlıların Bayramı (makale), *Ülkü*, sayı 107, 1 Mart 1946.

Yaklaşan Büyük Yıldönümü - I (makale), *Cumhuriyet*, 20 Ağustos 1946.

Yaklaşan Büyük Yıldönümü - II (makale), *Cumhuriyet*, 28 Ağustos 1946.

Beş Şehir (deneme), *Ülkü Yayınları*, Ankara, 1946, 217 s.

Musiki (şiir), *İstanbul*, sayı 6, Haziran 1947.

Huzur (roman tefrikası), *Cumhuriyet*, 22 Şubat – 2 Haziran 1948.

Musiki Hülyaları (makale), *Şadırvan*, sayı 11, 10 Haziran 1949.

Huzur (roman), Remzi Yayınevi, 1949

Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma (söyleşi), *Kitaplar*, sayı 2, 1950.

Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma (söyleşi: Necdet Evliyagil) *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1950.

Sahnenin Dışındakiler (roman tefrikası), 29 Mayıs 1950, Yeni İstanbul

Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma (söyleşi: Yıldırım Keskin), *Varlık*, sayı 4, 1 Aralık 1950.

Kitap Korkusu (makale), *Cumhuriyet*, 31 Temmuz 1951, nr. 9697

Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor (söyleşi: Yaşar Nabi), *Varlık*, sayı 377, 1 Aralık 1951.

Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık (makale), *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1951, nr. 9510

İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız (makale), *İstanbul*, 1953, s. 59-79

Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki (söyleşi: Suad Uzer), *Hisar*, sayı 37, 1 Mayıs 1953.

İsmail Dede (makale), *İstanbul*, sayı 5, Mart 1954.

Notre-Dame'da Başiboş Düşünceler (makale), *Cumhuriyet*, 31 Mart 1954.

İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız (makale), *İstanbul*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 1954, s.59-79.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (roman tefrikası), *Yeni İstanbul*, 20 Haziran – 30 Eylül 1954.

Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar (makale), *Cumhuriyet*, 6 Eylül 1960.

Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor (söyleşi), *Varlık*, 15 Ekim 1960, nr. 536

Şehir (makale), *Varlık*, sayı 568, 16 Şubat 1962.

Antalyalı Genç Kıza Mektup, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* / Mehmet Kaplan, İstanbul 1963, s.167-173.

“Musikiye Dair (Müsveddeler arasında bulunmuş bir konuşma.)” (Tanpınar, 1970: 356-357)

“Yahya Kemal ve Türk Musikisi (Yahya Kemal konseri dolayısıyla İstanbul Radyosunda yayınlanmış bir konuşma)” (Tanpınar, 1970: 358-365)

Temmuz 1920’de Celal Sahir’in çıkardığı “*Kitaplar*” adlı yayının “*Altıncı Kitap*”ında yayımlanan “Musul Akşamları” şiiriyle yazı hayatına başlayan Tanpınar’ın musiki meselesinden bahseden ilk yazısı “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” başlığıyla 14 Ekim 1938’de *Bugün*’de yayımlanır. Kendi kültürümüze karşı kayıtsızlığımızı ele aldığı yazısında Tanpınar, bu meyanda sahip olduğumuz büyük musiki ananesi karşısındaki duyarsızlığımıza da değinmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türk musikisinde ve Batı musikisinde sahip olduğu birikimin kaynağını anlayabilmek üzere yukarıda sıralanan yazı ve sohbetlerine müracaat edildiğinde yetiştiği aile çevresinin, ömrü boyunca sürekli içerisinde bulunduğu eğitim ve kültür ortamının imkânlarının etkisinden bahsedilebilir. Bu birikimde ayrıca kişisel duyuş ve tecrübesinin de kaydedilmesi gerekir.

1.1. Ailesi ve Çevresi

1.1.1. Babası

Tanpınar’ın babası Hüseyin Fikri Efendi (1852 – 1935) bir Osmanlı kadısıdır. Memuriyeti sebebiyle Çeşme, Milas, Kadirli, Erdek, Ergani, Sinop, Siirt, Kerkük ve

Antalya’da bulunmuş ve 1934’te İstanbul’da vefat etmiştir. (Okay, 2010: 26-35) Tanpınar’ın babasına dair hatıra notlarına *Günlükler*’de, “Antalya Mektubu”nda, “Kerkük Hatıraları”nda ve *Beş Şehir*’de rastlanır. Bilhassa *Beş Şehir*’in İstanbul’u anlatan şu satırları zaten iyi bir medrese eğitimi alarak ilim irfan sahibi bir insan olan Kadı Hüseyin Fikri Efendi’nin ayrıca İstanbul’da tebarüz eden şehir kültürüyle incelmış zevkiselim sahibi bir kişi olduğunu da gösterir:

“Çocukluğumda, bir Arabistan şehrinde ihtiyar bir kadın tanımuştuk. Sık sık hastalanır, humma başlar başlamaz İstanbul sularını sayıklardı:

- Çırçır, Karakulak, Şifa suyu, Hünkâr suyu, Taşdelen, Sırmakeş...

(...) İstanbul bu kadın için serin, berrak, şifalı suların şehriydi. Tıpkı babam için, hiçbir yerde eşi bulunmayan büyük camilerin, güzel sesli müezzinlerin ve hafızların şehri olduğu gibi. Bu Müslüman adam, kadere yalnız İstanbul’dan uzakta ölmek endişesiyle isyan ederdi. Böyle bir ahret uykusunda yabancı makamlarla okunan Kur’an seslerine varıncaya kadar bir yığın hoşlanmadığı, hatta haksız bulunduğu şey karıştırdı” (Tanpınar 1989: 139-140).

Kadı Hüseyin Fikri Efendi, *Kur’an*’ın Arap tavrı¹ ve makamlarıyla okunmasından hoşlanmayan, taşradayken İstanbul’u güzel sesli müezzinleriyle ve hafızlarıyla özleyen, rafine bir musiki zevkinin incelttiği bir insandır. Tanpınar’ın zevk teşekkülünün halis musiki ve ses rikkatine sahip babasının nezareti altında geçen çocukluk dönemleriyle ilişkilendirilmesini mümkün kılan bu hatıralarda, hayal dünyasını kuşatan ses ve ahenk hassasiyetinin nasıl inşa edildiğinin başka işaretleri de vardır:

“Dört yanımı su sesleriyle, gümüş tas ve billur kadeh şıkırtılarıyla, güvercin uçuşlarıyla dolu sanırdım. Bazen hayalim daha müşahhas olur, bu sayıklamanın tenime geçirdiği ürperişler arasında, tanıdığım İstanbul sebillerini, siyah, ıslak tulumlarından yağlı bir serinlik vehmi sızan sakaları, üstündeki salkım ağacı

¹ “...Kur’an tilâvetinde muhatapların hançere yapıları, konuştukları dilin fonetiği, milliyetlerine özgü ses vb. özellikler farklı iki temel yorumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kur’an tilâvetinde ‘tavır’ olarak nitelendirilen bu farklı yorumdan biri Mısır merkezli Arap, diğeri İstanbul merkezli Türk tavrıdır.

... Türk milleti de İslâm ile müşerref olduğu tarihten günümüze uzanan süreçte hançere yapıları, kendilerine has ses fonetiği ve musiki çizgileriyle bir Kur’an tavrı oluşturmuştur. İstanbul merkezli bu çizgi ‘İstanbul Tavrı’ diye meşhur olmuştur.” (Yrd. Doç. Dr. Fatih Çollak) (<http://www.kuranakademi.com/makaleler/Kuran-Tilavetinde-Istanbul-Tavri.pdf>) Erişim tarihi: 1 Ekim 2016

yüzünden her bahar bir taze gelin edası kazanan mahallemizin küçük ve fakir süslü çeşmesini görür gibi olurum. Bazen de yalnız bir defa gittiğimiz Bentler'in yeşillik tufanı gözümün önünde canlanır, o zaman biraz da kendi kendime yaptığım gayretle, bu loş ve yeşil aydınlıklı oda gözümde, içinde hastanın, benim, etrafımızdakilerin acayip balıklar gibi yüzdüğümüz gerçekten bir havuz hâline gelirdi” (Tanpınar 1989: 139-140).

1.1.2. Anneanesi

Ailede küçük Ahmet Hamdi'nin muhayyilesini masalların, efsanelerin, halk hikâyelerinin, türkülerin, folklorik malzemelerin renkli dünyasıyla zenginleştiren bir de yaşlı kadın vardır: Ahmet Hamdi'nin büyükanne dediği anneanesi Tirebolulu Emine Hanım.

Tanpınar “Kerkük Hatıraları”nda evlerinden ve büyükannesinden bahsederken nasıl bir kültür atmosferinde yaşadığını şöylece ortaya koyar:

“Bu ev muhayyilemde büyükannemin evidir. Onun korkuları, vehimleri, unutkanlıkları, memleket hasreti ve Yunus ilahileri ile doludur” (Tanpınar 2017: 386).

Beş Şehir’de ise Erzurum’a ilk seyahatinde yol boyunca büyükannesinden kendisine intikal eden kültürel malzemeyi şu satırlarla yansıtır:

“Bu dağlardan sonra Âşık Kerem benim için bir hayalet yolcu gibi kervanımıza takılmıştı. (...) İki de bir beni mahfesinin yanına çağırarak biraz sonra uzağından geçeceğimiz veya huzuruna varacağımız ebediyetin adını, varsa hikâyesini söyler, Yunus'tan, Âşık Kerem'den beyitler okurdu” (Tanpınar 1989: 22).

Halk musikisinin ve tekke musikisinin nağmeleri daha çocukluk yıllarından başlayarak Tanpınar'ın kulağına büyükannesi vasıtasıyla dolmaya başlar. Tanpınar'ın asistanı Turan Alptekin, hocasını anlattığı *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitapta ondan şu ifadeleri aktarır ki bunlar da büyükannenin torunu üzerindeki halk kültürüne, müziğine, folkloraya dayalı tesirini göstermesi bakımından önemlidir:

“Büyükannemin melankolisi vardı. Bahtiyardı, ama nostaljisi vardı. Halk edebiyatını iyi bilirdi. Evimizde masal hâkimdi. Bir kadın vardı, hem çok güzel türkü söylerdi, hem çok güzel masal anlatırdı” (Alptekin 2001: 41).

Tanpınar *Beş Şehir*'in Konya'yı anlattığı bölümünde, hayatımızın bir yanını yapan türkülerini Anadolu'nun yazılacak romanına¹ ilham verebilecek zenginlikte gördüğünü belirtir. İşte romanlar doğurabilecek hissî ve fikrî zenginliklerle yüklü bu türkülerin ilk örneklerini çocukluğunda büyükannesinden duymuştur.

1.2. Çocukluk, Gençlik ve Öğrencilik Yılları

1.2.1. İstanbul Yılları

1901'de Şehzadebaşı'nda doğan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "*Ben Şehzadebaşılıyım. Semtin her taşına ayrı ayrı bağlıyım.*" (Tanpınar 2017: 235) diyerek mensubiyetini - elbette İstanbul'da doğmanın, yaşamının ve İstanbul kültürünün taşıyıcısı olmanın imtiyazını da adeta duyurarak - ısrarla belirttiği semt, İstanbul'un fetihten itibaren mimarisi, hayat tarzı ve münasebetleriyle elit kültürün yoğurduğu ve zarif tavrılı, temiz lisanlı insanların yaşadığı mümtaz bir beldedir. Bir yaşındayken ailesiyle İstanbul'dan ayrılan Ahmet Hamdi, 1905 – 1908 arasında yine ailesiyle İstanbul'da bulunmuş ve iptidai mektebine devam etmiştir. Sinop ve Siirt'te geçen beş seneden sonra 1913-1914'te kısa süre Vefa İdadisinde okuyan Ahmet Hamdi'nin İstanbul'da geçen bu senelerinde yaşadığı renkli ve zengin kültür hazineleriyle yüklü bu muhitlerin izleri, yine hatıralarını naklettiği yazılarından takip edilebilir. Özellikle *Beş Şehir*'de İstanbul'u anlatırken çocukluk çağlarında göz ve kulak vasıtasıyla duyduğu, hissettiği takvim ve iklimin sadece kendisinin değil aynı zamanda toplumun da kültür hayatına tesirini belirtir:

"Çocukluğumda, İstanbul'un hemen her evinde, saat başlarında, 'Entarisi ala benziyor'u, yahut 'Üsküdar'dan geçer iken'i çalan masa saatleri vardı. Bunlar o devrin işporta mallarıydı. Sonra üstü al bayraklı, 'Hatıra-i İstanbul'lu veya 'hürriyet, adalet, müsavat' yazılı kahve fincanları peydahlanmıştı. Evet, bizim küçüklüğümüzün şarkı biraz da dışarıda, yerli simsarların işaretiyle toptan yapılırdı. Bizim çocukluğumuzdan çok evvel de bu böyle idi. Fakat böyle de olsa, içine girdiği terkip o kadar enfüsî bir âlemde ki, fark edilmezdi. Büyük orkestranın içinde münferit

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın muhtelif yazı ve konuşmalarında ifade ettiği "türkülerdeki roman" metaforunun kaynağı Yahya Kemal'dir. Tanpınar bu konuya *Yahya Kemal*'de değinmiştir: "Bir başka defasında da roman üzerine konuşurken 'Bizim romanımız şarkılarımızdır.' demişti." (Tanpınar 2007: 29). *Huzur*'da aynı şeyden bahseder: "Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var." (Tanpınar 1992: 193-195)

sazlar kendiliklerinden kaybolurdu. Çünkü asıl yayı çeken ve ahengi gösteren şeyler bizimdi. Bunlar şehrin kendisi, bizim olan mimarlık, bizim olan musiki ve hayat, nihayet hepsinin üzerinde dalgalanan hepsini kendi içine alan, kendimize mahsus duygulanmaları, hüznüleri, neşeleriyle, hayalleriyle sadece bizim olan zaman ile takvimdi.

(...) Satıcı sesleri bunlardan biriydi. Eski İstanbul mahallelerinde bu sesler bütün bir günü baştan başa idare eder, saatlerin rengini verirdi. Tıpkı ucuz bir aynada saçlarını düzelden güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir, onların yer yer genişleşişinde günün değişmez merhalelerini kabule hazırlanırdı. Kuvvetli yaz öğlesini bile içeriye damla damla sızdıran kafeslerin arkasında birdenbire sestem bir ağaç dallanır, budaklanır, satılan şeyle hiç alâkası olmayan nağmeden meyvalar, üzeri işlemeli yağlıklarla örtülmüş aynalara, tozlu camının altında kâğıdın renkli ebrusu tezhibiyle karışan yazı levhalarına, mutfakta iyi kalaylanmış bakır kapların dizili durduğu raflara, merdiven başlarında geceye hazırlanmış lambalara salkım salkım asılır, sonra uzak sokaklara yaprak yaprak dağılırdı. Bazen iki üç satıcı birden karşılaşır, küçük bir ses ormanı teşekkül ederdi. Artık ne lamba ve lamba şişesi satan ihtiyar, ne simitçi, ne de sürahi, bardak, tabak satanlar kalmadı. Simitçi geceleri fener taşımıyor, hele mâni düzmesini hiç bilmiyor; macuncunun yerini karamela satan çocukların kirli çekirge sürüsü aldı. Yalnız yoğurtçu, bazı eski köşk bahçelerini tek başına bekleyen ihtiyar çınarlar ve çamlar gibi duruyor. Fakat bilmem, çocukluğumuzda olduğu gibi, sesi gene bir mevsim fikriyle beraber yürüyor mu? Eski İstanbullu için Silivri yoğurdu kışın sonu idi. Değneğe sarılmış kiraz ile yazın, salepçi ve bozacının adımlarıyla kışın başlaması gibi. Bu ses, sokak aralarında, peşinde sürüklediği taze çimen kokusu, kuzu meleyişi hayaliyle mayalanır mayalanmaz şehir hayatında o zamanlar büyük bir yeri olan uçurtma mevsimi başlardı.

Bu satıcıların içinde benim en çok hoşlandığım lambacı idi. Her gün, ikindiden sonra, sırtında çok havaleli bir sepetle geçirdi. Garip bir seslenişi vardı. 'Lamba' kelimesini ilk hecesinin üzerine basarak bir balon gibi ağızda şişirdikten sonra, 'ci' ekini kendini bir hamlede ortadan silmek ister gibi yutar, şişeleri, 'i'nin üzerine iyice basarak parlatır ve 'ler'i sanki dünyanın bütün camdan eşyasını ağızda toz hâline getirmiş gibi uzun uzun dört yana üflerdi. Bu camcı, mahallemizin aydınlık satan

adamıydı. Yaz gecelerinde etrafında pervaneler uçuşan, kış gecelerinde altında masal dinlediğim, kitap okuduğum lambaları; merdiven başında, sofalarda, taşlıklarda evin bütün yalnızlığını bekleyen, el ayak kesilir kesilmez tahta gıcirtılarını dinleyen idare lambalarını ondan alırdık. Bu sesler, fakir, eğlencesi kıt semt gecelerinin belli başlı zevklerinden, renklerinden biri idi. Gerçi getirdikleri değişiklik sadece zamanı bölen iptidaî bir nağme fasilasından ibaretti. Fakat korku ve vehimle yüklü gecenin sessizliğini süslerdi.

Geceleyin geçen bir satıcı sesi bugünün çocuğuna hangi ürpermeyi verebilir? Üst kattaki gramofonla yan taraftaki radyo arasında bir uğultu değirmenine dönen bugünün kafası için bir satıcı sesinin değeri ancak satılan şeyle ölçülebilir. Kaldı ki, o ürpermeyi duymak için eski İstanbul gecelerine dönmek yangının, her türlü emniyetsizliğin, evindeki şehirliyi bir dağ yolcusu uyanıklığı içinde yaşattığı zamanı bulmak lâzımdır.

Tanburi Cemil'in Ninni'sini¹ bir musiki şaheseri saymak epeyce güçtür. Fakat o plağı bulursanız iyi dinleyin. İktisadî denkliği bozulmuş, mihrabı çökmeğe yüz tutmuş, gururunu yapan geleneklerin duvarı çatlamaş bir topluluğun iç benliğini en canlı yerinden verir. Tanbur, sanatın hududuna girmeyen bir taklitle de olsa bütün havayı nakleder. Şüphesiz eski İstanbul sadece bu hüüzün, bu hislilik değildi, sanıldığından çok fazla eğleniyordu. Belki de bu ninni, Hüseyin Rahmi'nin hayatımızın her safhasını alaya alan romanları gibi biraz da eğlenmek için yapılmıştı.

(...)Ahmet Rasim'in 1913 yılı Nevsal-i Milli'sinde çıkan 'Sokaklarda Geceler' adlı küçük yazısını hatırlar mısınız? İstanbul gecelerinin bütün büyüü, yerli hayatın biçareliği ile beraber bu yazıdadır. Artık kaybolan yahut kalıntı hayatını yaşayan eski İstanbul mahallesi orada sanki kendi uykusunda sayıklar. Pek az adam onun gibi yaşadığı şehrin üstüne eğilmiş ve bir ses makinesi gibi her duyduğunu kaydetmiştir. Ahmet Rasim'le bir defa karşılaştım. Heybeliada'da deniz kıyısında bir meyhanede sabah rakısını içiyordu. Senelerden beri içimde birikmiş duyguları söylemek istedim. Kızarmış ve bulanık gözlerle bana baktı. Ve büsbütün başka

¹ Tanburi Cemil Bey'in metinde bahsi geçen Ninni adında biri yaylı tamburla, diğeri kemençeyle icra ettiği iki eser mevcuttur, burada değinilen yaylı tanburla icra edilen eserdir. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı, CD 4, Yanık Ninni (Kaba Kemençe), Ninni (Yaylı Tanbur), Kalan Müzik, 2016.

şeylerden bahsetti. Yalnız bir ara beni dinler gibi oldu ve hemen arkasından: 'Bestenigârımı sever misiniz?' diye sordu. Biraz şaşırmağa beraber 'Hem de çok...' dedim. Bilmem şaşırmağa hakkım var mıydı? Ben muharriri aramıştım karşıma musikişinas çıkmıştı. Müverrih de çıkabilirdi. Bestenigâr'ın hikâyesi eski hayatımızın bütün bir tarafıdır. Ahmed Rasim Abdülhamid devrinin meşhur merkez kumandanı Sadullah Paşa'nın Çemberlitaş'ta şimdi Evkaf Müdürlüğü olan konağında cariyelere gençliğinde musiki dersi veriyordu. Bu cariyeler arasında şairin çok beğendiği, güzelliği kadar istidadına da hayran olduğu Nigâr isminde çok güzel bir genç kız veremden ölür. İşte:

Ben böyle gönüller yakıcı bestenigârım

diye başlayan bu manzume, bestesi ile beraber bu genç kıza mersiye dir. Dede'nin hissî hayatımızda bir dönüm yeri olan, kızının ölümü için yazdığı çok meşhur mersiye bestesinden sonra başlayan modada bu küçük beste en güzellerinden biridir.

Eski İstanbul'da kaybolan şey sade bu nağme değildir. Mahallenin kendisi de kayboldu.

(...) Şehirde yeni çıkan türküleri çocukların macunculardan öğrendiği, aşmalı, tozlu sokaklarında, kıymetler dünyasının her gün bir parçası kaybolan bir insanlığın tehlike sezmiş bir sürü insiyakıyla birbirine sokulup yaşadıkları, eski İstanbul mahalleleri artık sadece bir hatıradır" (Tanpınar 1989: 151-157).

1.2.2. Taşra Yılları

Babasının memuriyeti sebebiyle Anadolu'nun muhtelif beldelerinde bulunan Tanpınar'ın çocukluğunun bu çevrelere ait birbirinden farklı kültürlerin tesiri altında geçtiği yazılarından takip edilebilir.

Beş Şehir'de Ahmet Hamdi, Balkan Harbi'nin hemen ertesinde henüz on iki yaşındayken, Erzurum'a güzergâhları sebebiyle uğradıklarından bahseder. Babasının liva naipliği (sancak kadılığı) sebebiyle bulunduğu Siirt'ten deve kervanlarıyla İstanbul'a dönmektedirler. Siirt – Erzurum arasında geçen on bir günlük bu seyahati anlattığı satırlarda Tanpınar ses, ışık ve renkten ibaret bir tabiat keşfine çıkmış gibidir. Sonsuz tabiatla iç içe geçen yolculuk Ahmet Hamdi'yi tesirini ömür boyu

hissedeceği bir âlemle tanıştırmıştır. Bu seyahatte tabiatın sesleriyle büyükannesinden dinledikleri harmanlanıp nağme nağme bu rüya ve hülya adamının daha çok kulağından açılan bir pencere vasıtasıyla muhayyilesine akmış gibidir. Sonsuz tabiatı bir dut yaprağı gibi dört bir yanından yiyen böceklerin sesleri, değirmenlerin ve derelerin uğultuları, çobanların haydamaları, bekçi köpeklerinin havlamaları, bu on bir günlük seyahat boyunca adeta bir armoni halinde Ahmet Hamdi'nin “dinleme” dikkatini oluşturur. Bu yolculuk esnasında heybetli büyüüne kapıldığı Yıldız Dağı'nın dibinde konakladıklarında, gecenin dört bir yandan getirdiği bin türlü ses ve uğultuyla çadırı kuşattığını düşünürken de aynı kulak hassasiyetinin incelttiği bir estetik idrak seviyesini ortaya koyar. Bu seviye öylesine yükselir ki, o biraz daha kulağını verse sanki bir Ecdat Tanrı çehresi sezdiği Yıldız Dağı'nın yıldızlarla ne konuştuğunu duyacağını vehmeder:

“Yıldız Dağı'nın dibinde, gecenin dört bir yandan getirip çadırımızın üzerine yaktığı bin türlü ses ve uğultu arasında ben hep bu dağın şöyle bir gördüğüm mağrur ve dumanlı başını düşünmüştüm. Onda bir nevi Ecdat Tanrı çehresi sezer gibiydim. Bana öyle geliyordu ki kulağımı biraz daha iyi verserim, yıldızlarla ne konuştuğunu duyacaktım” (Tanpınar 1989: 21-24).

1914 – 1916 arasını babasının memuriyeti sebebiyle Kerkük'te geçiren Ahmet Hamdi'nin büyükannesinin kurduğu masal atmosferi etrafında ilahi, türkü gibi halk musikisi mahsulleriyle ruhunun beslendiği belirtilmişti.

Kerkük'ten sonra Antalya kadılığına tayin edilen Hüseyin Fikri Efendi'nin peşinde aile yeniden yollara düşer. Bu seyahatte annesinin Musul'da vefatı, Ahmet Hamdi'nin cephe gerisinde gördüğü bir yığın facia arasında hüznünü artıran en büyük hadisedir. Yokluğun, yoksulluğun ve salgın hastalıkların silahlar kadar öldürücü olduğu savaş zamanlarının bütün insanlığı sarsan tehdidinden Ahmet Hamdi sık sık tekrarlayan humma nöbetleriyle kurtulmuş, ancak annesi tifüsün ölümcül pençesine teslim olmuş, geride büyük bir matem bırakmıştır. 1916 senesinin Ekim ayı ortalarında Ahmet Hamdi ailecek *“öksüzlük denen acıyla vurgun, hasta kalbine dağılan matemle”* (Tanpınar 2007: 104) Antalya'ya giderlerken Konya'da kısa bir süre kalırlar. Konya'da ayrıca savaşın geride bıraktığı büyük trajedinin sese,

nağmeye dönüşen yüzüyle memleketin çektiği büyük acıları haykıran türküleri duyunca karşılaşır:

“Bu İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa, yine Konya'da seferberlik içinde karşılaşmıştım. 1916 yaz sonu idi. Hükümet meydanının arkasında o küçük, kerpiç duvarları beyaz kireçle badanalanmış, genişçe eyvanı bütün sonbahar güneşini alan evlerden birinde oturuyorduk. Şehirde genç ve orta yaşta pek az erkek kalmıştı. Bir akşam bilmem niçin gittiğim - bilhassa niçin geciktiğim - istasyonda, kim bilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lambaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı. Hiçbir şikâyet bu kadar korkunç olamazdı (...) Ancak onları dinledikten sonra komşu evlerin sessizliğini, adım başında karşılaştığım çocukların ve kadınların, yalnızlıkları içinde daha güzel kadınların yüzlerindeki çizgilerin manasını anladım. Evet, ancak onlara rastladıktan sonra her akşam gezinti yerim olan Alâeddin Tepesi'nden inerken alaca karanlıkta acı acı uluyan köpeklerin bütün şehri bir anda niçin susturduğunu hissettim” (Tanpınar 1989: 103-104).

1.3. Darülfünun Yılları

Antalya İdadisinde geçen iki senelik öğrencilik hayatından sonra mezun olan genç Ahmet Hamdi babası tarafından yüksek tahsil için İstanbul'a gönderildiğinde 1918 senesinin Ağustos ayıdır ve Cihan Harbi'nin sonları yaklaşmıştır. İmparatorluk dağılmış, bütün vatan coğrafyasıyla beraber İstanbul da perişan olmuştur. Karanlık Mütareke'nin acı günlerinde kendisinde parlak bir sanat geleceğinin temellerini inşa eden Yahya Kemal'in öğrencisi olmakla bir nevi teselli bulan Ahmet Hamdi, peş peşe gelen felaketlerin uyandırdığı millî şuurla yepyeni ufuklara açılır. Yahya Kemal'e dair yazdığı kitapta ders dışında da onun etrafında halkalanan ve pek çoğu geleceğin büyük edipleri olan gençlerden oluşan bir dost meclisinin arasında bazen kahvehane sohbetlerinde bazen İstanbul gezilerinde nasıl donandıklarını anlatır. Bu kıraathane sohbetlerinde klasik Türk musikisi icrasıyla ilk defa karşılaşmış olmalıdır:

“... Bir iki hafta sonra aramızdaki hoca talebe ilişkimiz daha genişledi. Bugün için garip görülecek, fakat şevk ve hız verme itibarıyla belki her dersten faydalı bir

seminer çalışması başladı. Ders biter bitmez, ya fakültede boş bulduğumuz küçük bir odaya çekilir yahut beraberce bir kahveye giderdik. Nuruosmaniye'deki İkbâl Kiraathanesi'ni öğrenince pek sevdi. Bu kahve o zamanki Yüksek Muallim'e yakındı. Sonra Sultanahmet'teki setli kahvelere alıştık. Ara sıra Beyazıt'ta, sonradan Hasan Efendi adında birinin bakkal dükkânı olan ve o zamanlar Darüttalim¹ heyetinin haftada bir kere musiki konseri verdiği derince bir kiraathaneye de giderdik. İktisadi çöküşler ve İstanbul'un bitmez tükenmez imarı, şehri henüz kahvesiz bırakmamıştı ve genç edebiyatçılar da bira ile sandviç yiyerek konuşmaya alışmamışlardı.

Kız arkadaşlarımız bu kahvelerde de beraber bulunamadıkları için bayağı üzülmüşlerdi. Daha sonraları geceleri de kahvelerde buluştuk” (Tanpınar 2007: 19-20).

Tanpınar'ın Darülfünunda tanıdığı ve benimsediği Fransız edebiyatçıların tesirinin sadece edebi zevkinin değil Batı musikisi zevkinin teşekkülünde de payının olduğu anlaşılmaktadır:

“Beni musikiye, Garp musikisinden bahsediyorum, o (Baudelaire) götürdü. Resmi onun tesiriyle tatmaya başladım” (Uçman, İnci, 2008: 612).

1.4. Öğretmenlik Yılları

Ahmet Hamdi, Darülfünundan mezun olduktan hemen sonra 1923 yazında Erzurum İdadisine edebiyat öğretmeni olarak atanır. İlkinden on sene sonra bu defa çok farklı bir manzara halinde karşılaştığı Erzurum, artık çarşı pazarını her kıyafette kalabalığın doldurduğu, güzelliğini türkülerin övdüğü, yaylanın gülü, canlı ve zengin şehir değildir. Her şeyi ezip deviren harp, hicret, katliamlar, tifüs, çeşitli felaketler, uğursuz bir tırpan gibi rastgele biçtiği Erzurum'un nüfusunu altmış binden sekiz bine çekmiştir. Felaketleri bitiren büyük zaferden sonra yeniden canlanmaya başlayan

¹ **Darüttalim-i Musiki:** “Fahri Kopuz ve arkadaşları tarafından kurulan bir musiki cemiyeti. Öğretim yaptığı gibi, bilhassa konserleri ve doldurduğu plaklarla büyük tesirler yapmıştır. 1916'dan 1931'e kadar 15 yıl devam etti. Başlıca üyeleri Fahrettin Kopuz, Reşat Erer, Kanuni Nazım Bey, Neyzen İhsan Aziz Bey, Kemani Haşim Bey, Tamburi Ahmet Neşet Bey, Hanende Sıtkı, Arap Cemal ve Reşat Bey'lerdi. Sonra Cevdet Çağla, Ferit Anlar, Zühtü Bardakoğlu, Santuri Nebile Nazım Hanım, Naime Sipahi, Memduh İmre, Celal Tokses, Hamit Dikses, Zeki Çağlarman, Safiye Ayla katıldı. H. Sadettin Arel nazariyat dersi veriyor, Dr. Suphi Ezgi de klasikleri geçiyordu. Her hafta Pazar, Perşembe, Cuma günleri konser veriliyor, radyonun olmadığı bir devirde halka seviyeli müzik dinletiliyordu. 1931 de dağıldı, Fahri Kopuz yeniden kurdu, 1939 da o radyoya geçince tamamen dağıldı” (Öztuna, 1969: 153).

Erzurum'da 1924 sonuna kadar yaklaşık bir buçuk sene süren öğretmenlik hayatı, Ahmet Hamdi'nin *Beş Şehir*'deki şiiriyet dolu satırlarda anlattığı kültürel ve folklorik malzemelerle zenginleşmesini sağlamıştır.

Ahmet Hamdi, bölgenin mahalli musikisini Erzurum'da öğretmen olarak bulunduğu kısa sürede tanımış ve bu musikinin taşıdığı ızdırap yükünü bizzat gözleyerek anlamıştır. Bahsettiği bu mahalli musikide klasik Türk musikisinin ustalarının, mesela millî hayatın her tarafını yoklamış bir deha olarak nitelendirdiği Dede Efendi'nin eserlerinden beklediklerimizi bulamayacağımızı belirtir. Tabii Ahmet Hamdi Tanpınar'ın her iki musikiyi mukayese ederek Erzurum'un mahalli havalarında klasik musikimizdeki olgun sanat kuvvetini aramanın imkânsızlığını anlayabileceği birikime burada öğretmenlik yaptığı yıllardan çok sonra ulaştığını kaydetmek gerekir. Zira Dellâlzade, Tab'î Mustafa Efendi, Sadullah Ağa, Seyyid Nuh, Dede Efendi gibi Klasik Türk musikisinin büyük ustalarını ve onların eserlerini öğretmenlik yıllarından önce tanıdığını ve anladığını gösteren bir bilgiye kronolojisi içerisinde ulaşamayız. Klasiklerdeki olgun sanat kuvvetinden bahseden ifadeler, Erzurum'daki öğretmenliğinden *Beş Şehir*'i *Ülkü* mecmuasında dizi hâlinde yayımladığı 1943 yılına kadar geçen sürede zenginleşen musiki bilgi ve birikiminin imkânlarıyla yapılmış değerlendirmelerdir. Tanpınar, mahalli eserlerin sanat kuvvetinden mahrum oldukları için toprağı, iklimi, hayatı, insanı, onun talihini ve acılarını taşıdıklarını söyler. Galiba onun bu ifadelerini şöyle anlamak gerekir: Mahalli havalar sanat endişesinden uzak, sadece kendilerini vücuda getiren insanların hayatlarını, daha çok da ıstıraplarını anlatan musiki parçalarıdır.

Tanpınar, mahalli havaların klasiklerden daha fazla geleneğe bağlı oldukları için bizi kuşattıklarını; herhangi bir makamda bestelenmiş bir yürük semainin her bestekârda ayrı bir zevki, anlayışı ifade ederken maya, hoyrat gibi mahalli musiki parçalarının hiç değişmeden aynı lezzeti verdiklerini; mahalli musikinin üslup çeşnisinin, farklılığının coğrafyaya tâbi olduğunu belirtir. Yani klasik Türk musikisinde bestekâr eserlere kendi üslubunu işlerken, mahalli havalarda türküyü vücuda getiren şahıslar değil coğrafyanın özellikleri, mahalli nitelikler eserleri

şekillendirmektedir.¹ Tanpınar, Erzurum yöresine ait olarak repertuarlara geçen türkülerdeki farklı coğrafya kültürlerinin tesirlerini tespit edecek bir birikime sahip olduğunu eserlerle ilgili değerlendirmelerde ortaya koyar.

Erzurum’da söylenen halk ezgilerinin hepsi Erzurum’un malı değildir; bir kısmı Erzurum’da doğmuştur, bir kısmı Azerbaycan, Kafkasya tesirlerini taşır. Hoyrat ve mayalar Bingöl havalisinin izlerini yansıtırken, Yemen Türküsü gibi Harput ağzının özelliklerini gösterenler de vardır. İstanbul’da çıkan bazı eserlerin kervanlar yoluyla geçtikleri güzergâhlarındaki yörelerden aldıkları özelliklerle değişikliğe uğradığını, başka yörelere ait ezgilerin mahalli nağmelerle başkalaştığını belirten Tanpınar, bütün bu eserlerin bir büyüğü ayna gibi Erzurum’u ve gurbeti verdiklerini örneklerle gösterir:

“Yaz gelende, çıkam yayla başına

Kurban olam toprağına, taşına

Zalim felek ağı kattı aşım,

Ağam nerden aşar yolu yaylanın?

diye başlayan bu acayip kudretli ızdırap, hangi ümitsiz gurbetten doğmuştur? Hangi zindanda havasızlıktan boğulduktan sonra, ruh birdenbire bu geniş, bu hür havaya kavuşur; bu çimen, taze sağılmış süt, koyun sürüsü, kır çiçeği kokusunu, bu dalga dalga büyük dağlar rüzgârını nereden bulmuştur? Sıla hasreti bu kadar geniş bir bayrağı pek az açmıştır. Ses bir kartal gibi süzülüp yükseldikçe ruhumuzu da beraberinde sürüklüyor. Yolda sevdiklerini eke eke kendini Suşehri’nde veya Sivas’ta bulmuş hangi biçare, sadece hatırlamanın kuvvetiyle bu yükseklere erişti?” (Tanpınar 1989: 55).

Erzurum’daki öğretmenliğinden sonra geçen zaman içerisinde türkülerin dilini çözecek bir musiki birikimine ve kültürel derinliğe ulaşan Tanpınar, “Mızıka çalındı, düğün mü sandın?” sözleriyle başlayan Yemen Türküsü’yle “Ey Gaziler” diye başlayan Kırım Türküsü’nün benzerliklerini yakalar; bunların ve benzer türkülerin Anadolu’nun henüz dile getirilmemiş iç romanını yaptığını söyler; Anadolu

¹ Bu, çok orijinal ve yerinde bir tespittir. Nitekim türküler yörelerine göre tasnif edilirken, Klasik Türk musikisinde bestekâriyle tanıtılır; makam, usul vb. özelliklerine göre tasnif edilir. Halk edebiyatında ise başat unsur anonimliklerdir.

kadınlarının bir daha dönmeyen erkeklerine ağlamalarının sadece tesadüfe bağlı birkaç türküde yaşayarak ortaya çıktığını, acıların çoğunun yüreklerde saklandığını belirtir. Acısı Balkanların acısının yanında çok küçük kalan Yemen'in bile sayısız türküsünü dinlemiştir. Ekmek parası için İstanbul gurbetinde kaybolanların arkasından hasretle atılan çığlıklar ise, Tanpınar'a göre bu toprağın insanların asıl romanlarını verirler; "Di gel, di gel, dadaş gel!", "Çerden çöpten yuva kurdum / Uçurmadım bala ben...", "Billur Piyale" gibi türküler, bir romancının muhayyilesinde şekillenerek bir hayat destanını doğurabilecek büyük olayların derin izlerini saklar. *Beş Şehir*'de Konya'yı anlatırken de "*Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler.*" (Tanpınar 1989: 103-104) sözleriyle romanlar için yine aynı kaynağı işaret eden Tanpınar, bütün bu tespitleriyle türkülerin yansıttıkları üstün sanat kudretini veya musiki kıymetini değil, gizledikleri büyük hikâyeleri kastetmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Erzurum'da esnaf sıra gezmelerinde dinlediği bazı türkülerini klasik musiki ile halk musikisi arasına yerleştirerek "mahalli klasik" diye isimlendirir ve bunları orta sınıf musikisi olarak görür. Bu türkülerin benzerlerini yöreye has farklı ezgilerle Orta Anadolu'da da dinlemiştir. Tanpınar'ın şimdilerde bir ağıt hüznünün ağırlığıyla icra edilen "Sarı Gelin" türküsünün oyun havası olduğunu söylemesi de gayet ilgi çekici bir bilgidir. "Yıldız Türküsü" hakkında yaptığı değerlendirmeler ise sanatkâr üslubunun renklerini taşır.

Tanpınar, Erzurum'un mahalli klasiğinin en güzel örneklerinden Hacı Hafız Hamit'in tatyasını, İbrahim Hakkı'nın "Su" manzumesinin bestesiyle "Mevlâ görelim neyer / Neylerse güzel eyler." tasavvufi eserini, Bursalı İsmail Hakkı'nın Celveti nefesini, Kolağası Ali Rıza Bey'in Faizî'nin gazelini tahmis ederek yaptığı besteyle "Ey gönül, içmek dilersen cam-ı Cem / Dem bu demdir, dem bu demdir, dem bu dem." diye başlayan nefesini unutulmaması gereken eserler arasında gösterir. (Tanpınar 1989: 57) Özgün melodik yapılarından daha çok taşıdıkları yüksek insani duygularla ve yüksek kültürle bu eserler, ancak bir engin birikime ve selim bir zevke sahip musikişinasların zihninde, gönlünde gerçek karşılığını bulabilir ki, Tanpınar Erzurum'da genç bir öğretmenken dinlediği bu türkülerin lezzetine ancak daha sonraki yıllar içerisinde vardığını belirtir:

“Şimdi o kadar sene üzerinden bütün bu besteleri, mayaları, hoyratları, Zihnî, Sümmani ağızlarını dinlediğim zaman bakıyorum, musikinin, nağmenin bir topluluğun hayatındaki yerini anlıyorum” (Tanpınar 1989: 60-61).

1916’da Antalya’ya giderken birkaç gün kaldıkları Konya’ya Ocak 1925’te lise edebiyat öğretmeni olarak atanan Tanpınar, *Beş Şehir*’de Konya izlenimlerini bu iki dönemin duygu, düşünce ve hatıralarını harmanlayarak anlatır. Ekim 1927’de Ankara’ya tayin oluncaya kadar - aradaki on aylık askerlik süresi dışında - bu eski Selçuklu başşehirinde bilhassa musiki başta olmak üzere pek çok kültürel donanım ve zenginliğe kavuştuğu tespit edilebilir. Selçuklu mimarisinin plastik güzellik ve zarafetini, Mevlana ve Şems’in hasret ve sevgi felsefesiyle yoğrulan Mevleviliği, bu ocaklarda aşkın bir ruh inceliği kazanarak sanata dönüşmesini, semayı, ayini, klasik musikimizin en gümrak ve ana kolunu besleyen Mevlevî musikisini Konya’daki bu öğretmenliği sırasında yakinen hisseden Tanpınar, bundan başka Orta Anadolu folkloruna ve türkülerine dair birikimini yine bu şehirde artırır. Bu zengin malumat ve kültürü bilahare yeri geldikçe eserlerinde kullanmak üzere ciddi bir zihin disiplininden geçirdiği söylenebilir.

Konya’yı anlattığı bölümdeki şu satırlar, Mevlana ve Mevlevîliğin şiir, musiki başta olmak üzere Türk sanatını ve kültürünü nasıl etkilediğini göstermesi bakımından gayet önemlidir:

“Mevlana'nın hasret ve sevgi felsefesi, bütün Mevlevîlikle beraber öz hâlinde bu (ilk) on sekiz beyittir. Bu beyitler kadar geleceği yüklü, onu kendisinde toplayan eser azdır. Zevkimizin en halis tarafı olan Mevlevî musikisi, dört ayin-i kadimden, İtrî'nin Segâh ayinine ve Rast natına, III. Selim'in Suzidilâra'sına ve Dede'nin Ferahfeza peşrevine ve ayinine kadar hepsi henüz kendini denememiş fikir olarak bu on sekiz beytin ezeli hasret sembolü olan neyindedir. Öyle ki Mevlana bu on sekiz beyti yazıp dostlarına göstermek için sarığının arasına soktuğu zaman -ne kadar büyük, manevî mertebesi ne kadar yüksek olursa olsun şair şairdir- bütün o musikişinaslar, Galip'e kadar gelen şairler kafilesi doğmuş sanılabilir. Onun için Yahya Kemal:

‘Şeb-i lâhutta manzume-i ecrâm gibi

Lafz-ı bişnevle doğan debdebe-i manayız.’

derken âdeta bir borcu öder” (Tanpınar 1989: 99-100).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu satırlarda bahsettiği Mevlana’nın *Mesnevi*’sinin ilk on sekiz beyti, aynı zamanda *Huzur*’da sayfalar boyunca sanatkârane üslubunu en üst seviyede harekete geçirerek anlattığı Ferahfeza Ayin’in Birinci Selam’ının güftesinde de ilk üç beytiyle yer alır. Konya’da bizzat dinlediği Mevlevî ayininin *Huzur*’a sayfalarca yansımasının kaynağı kendisini böylece *Beş Şehir*’de göstermiş olur. Burada dile getirdiği keşif ve tahlillerle aşağıdaki satırlar, bize *Huzur*’daki Ferahfeza Ayin’in icrası esnasındaki tahliller arasında bir organik bağ kurma imkânı verir:

“Mevlevî ayinini son defa dergâhların kapanmasından biraz evvel, bir Kadir gecesi, Konya’da görmüştüm. Bu kadar sembollerle konuşan bir terkip azdır. Her duruşun, tavrın, kıvılcığının ve adımın manası vardır. O hırkaya bürünüşler, ilk ney sesinde uyanışlar (ölüm ve haşır), kol açışlar ve ayak kilitleyişler (Mevlevî ayininde her Mevlevî, Ali’nin Zülfikâr’ı olur) bir kitap gibi derin derin anlatan şeylerdir. Asıl sema’a gelince, şüphesiz dünyanın en güzel rakslarından biridir. Mukaddesin iklimini zapt etmiş, orada hilkatın sırrını tekrarlayan bir bale. Yazık ki Degas cinsinden bir ressamı çıkmadı.

Karşımda kandillerin titrek ışığında dönen, değişen, süzülen, âdeta maddî varlıklarından ayrılan bu insanlar gerçekten aşk şehitleri olmuşlardı ve gerçekten musaffa ruh hâlinde iki yana açık kolları ve rıza ile bükülmüş boyunları ile döne döne semavata çıkıyorlardı. O akşam sema’da gördüğüm insanları ertesi sabah çarşıda, pazarda işlerinin başında ve bir talebemi lisede karşımda görünce hakikaten şaşırılmıştım. Onları ben arkalarında esen Rast’ın sert rüzgârında uçup gitmiş sanıyordum. Bu ölen ve ertesi sabah dirilmenin sırrını bilen insanların arasına katılamadığıma, o neşveyi bulamadığıma şimdi bile içimde üzülen bir taraf vardır.

Konya’da bulunduğum yıllarda beni sık sık meşgul edenlerden biri de Şeyh Galip’ti. Mevlevî çilesinin bir yılını dergâhta geçirdi. Sanatına tam sahip olduğu devirlerde yazdığını tahmin ettiğim bir müseddesi vardır ki Mevlevî ayininin bütün sembollerini, Mevlevî macerasını kendisiyle beraber verir” (Tanpınar 1989: 101).

Erzurum’dan sonra Konya’ya atanan genç edebiyat öğretmeni Tanpınar; gurbet, keder, iç darlığı ve ten yorgunluğu dolu türkülerin yüzüyle bu defa Orta

Anadolu’da karşılaştığını; yöre türkülerine sinmiş olan bu halk kültürünün Mevlana kadar yükseklerde uçmasa bile varlığını kendisine onun kadar kuvvetle kabul ettirdiğini belirtir. Eski Konya Lisesinin üst katındaki bir odada yatarken yandaki evlerden gelen çocuk sesleriyle yakındaki hapisanede yatan mahpusların söyledikleri türkülerin hüznünü hisseden Tanpınar, özellikle akşam saatlerinde hapisanenin kadınlar kısmında yatan bir kadının hiç fark edilmeden yutulan bir avuç zehre benzeyen “Gesi bağlarında bir top gülüm var” sözleriyle başlayan türküyü söylemesini bekler ve bedenini nazlarını zalimce yorumlayan “Odasına varılmıyor köpekten” oyun havasının hayâsızlığını çağırarak başka hiçbir eseri tanımadığını söyler. Tanpınar, Anadolu’nun romanının kimi hüznün kimi arzu dolu türkülerde saklı ve bu romanı kaleme alacak yazarını beklemekte olduğunu tekrar eder.

Erzurum’u anlatırken yöre türkülerindeki farklı coğrafyaların tesirlerini yorumlayan Ahmet Hamdi Tanpınar, benzer değerlendirmeleri Batı Anadolu halk musikisinin asıl merkezi olarak gördüğü Konya’nın türkülerini ve Meram bağ evlerinde, şehirdeki topluluklarda seyrettiği oyunlar için de yapar. Tabii çok daha sonra radyoda tekrar dinlediği yöre türkülerine dair bu kritikleri yapabilecek bir musiki kültürüne sahip olması, ancak elit kültür ortamlarında dopdolu geçen uzun yılların birikimiyle mümkün olmuştur. Radyoda dinlediği veya kendi kendine mırıldandığı yörenin her türküsüyle muhayyilesi asırlar öncesine kadar uzanan bir arayışla tahrik olan Tanpınar, şehrin sevinçlerini, acılarını bu nağmelerin tedarikleriyle yeniden yaşar.

Ekim 1927’den Eylül 1932’ye kadar Ankara’da edebiyat öğretmeni olarak bulunan Tanpınar; Erkek Lisesi, Gazi Orta Muallim Mektebi / Gazi Terbiye Enstitüsü, Musiki Muallim Mektebi, Kız Lisesi gibi muhtelif okullarda görev yapar.

Tanpınar’ın 1951’de Yaşar Nabi’ye hitaben mektup şeklinde yazdığı deneme (Tanpınar 2017: 348) Ankara’da bulunduğu yılların musiki zevkinin yeni ve Batılı bir mecrada oluşmasını ve kültürel gelişimine tesirini göstermesi bakımından gayet önemlidir. Gazi Terbiye Enstitüsünde - aslında kastedilen okulun Enstitünün bünyesinde eğitim veren Musiki Muallim Mektebi olduğu anlaşılıyor - iki sene boyunca yüzlerce plağın arasında yaşadığını kaydeden Tanpınar, hayatında asıl çalışma devresinin burada Batı musikisi zevkini tatmaya başladığı zaman açıldığını;

“bizim” dediği yerli ve klasik musikişinasları ise daha sonra tanıdığını söyler. Bu cümleden hareketle Tanpınar’ın gayet derin, güzel ve sanatkârane tahliller yaptığı klasik Türk musikisi hakkındakiengin bilgi ve birikimini 1932’den sonraki yıllarda kazandığı tespit edilebilir. Bilhassa mektubun sonunda söylediği şu sözler; sanatıyla, fikirleriyle, eserleriyle nasıl bir yaşama iklimi kurmak istediğini tartışmalara yer bırakmayacak bir açıklıkla ortaya koymaktadır:

“Aziz Yaşar Nabi, görüyorsun ki, hayatım gecikmelerle doludur. Buna bir yığın düşünce cezir ve meddini de ilave ediniz. 1932’ye kadar çok cezri bir Garpçı idim. 1932’den sonra, bir müddet kendim için tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. ‘Beş Şehir ve Huzur’ bu terkinin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur” (Tanpınar 2017: 348).

Tanpınar, Batı musikisine duyduğu sevginin Ankara’daki öğretmenlik yıllarında oluştuğunu bir başka vesileyle daha belirtir:

“Ankara Lisesi’ne Paris’ten genç bir adam geldi. Muhyiddin Sebati. Veremden öldü. Ressamdı. Hasta santimantal bir çocuktü. Bana Beethoven’i sevdirdi” (Alptekin 2001: 42).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1932’ye kadar süren cezri (radikal) Garpçılığından sonra tanıdığı ve “bizim” diyerek aidiyetini, mensubiyetini ifade ettiği musiki ustalarına ve onların vücuda getirdiği Klasik Türk musikisine dair entelektüel birikimini ortaya koyduğu ilk yazısı 1938 yılına aittir. Bu arada geçen altı senenin nasıl bir kültür ve sanat ikliminde geçtiğinin bilinmesi, Tanpınar’da meydana gelen değişimin sebeplerinin anlaşılmasını sağlar.

1932’de Kadıköy Lisesi’ne atanan Tanpınar, böylece Darülfünundan mezun olduktan dokuz sene sonra tekrar İstanbul’a dönmüştür.¹ Bu yıllarda Kadıköy Lisesiyle birlikte Amerikan Kız Kolejinde ve Ermeni Lisesinde de derslere girer.

1.5. Üniversite Hocalığı Yılları

¹ 1928’de İstanbul Mekteb-i Harbiyedeki altı aylık yedek subaylık süresini kültür, sanat ve edebiyat faaliyetlerinden uzak kaldığı dönemler olarak görmek gerekir.

Tanpınar 1933'te Ahmet Haşim'in vefatı üzerine Güzel Sanatlar Akademisinde bediiyat ve mitoloji, daha sonra da Şark sanatları tarihi derslerini vermeye başlar. Bilhassa Şark sanatları tarihi derslerine girmesinin Tanpınar'ı klasik Türk musikisini ve tarihini araştırmaya sevk etmiş olabileceğini söylemek şimdilik sadece bir faraziye'dir. Ancak onun klasik Türk musiki zevkinin gelişip zenginleşmesini, Orhan Okay'ın *Bir Hülya Adamının Romanı / Ahmet Hamdi Tanpınar* adlı eserinde belirttiği gibi (Okay 2010: 173), 1933 sonlarında Yahya Kemal Beyatlı'nın Madrid'deki büyükelçilik görevinden dönmüş olmasıyla ilişkilendirmek daha makul bir yaklaşım olur.

Bir Yahya Kemal konseri dolayısıyla İstanbul Radyosunda hem "şahsen o kadar şey borçlu olduğum insan" diye bahsettiği hocasına dair hatıralarını hem de Itri'nin Neva Kâr'ına ve onun burcu etrafında doğmuş eserlere dair sanatkârane yorumlarını ihtiva eden bir konuşma yapar. "Yahya Kemal ve Türk Musikisi" başlıklı bu konuşma *Yaşadığım Gibi*'de yayımlanmıştır.

Tanpınar, konuşmasında Türk musikisinin gelişmesini sağlayan en önemli eser olarak gördüğü Itri'nin Neva Kâr'ını ilk defa dinlemesine dair hatırasını şöyle nakleder:

"Senesini, ne de gününü söyleyemeyeceğim. Herhalde İspanya dönüşünden sonra idi. Bir gün eski Löbon'da¹ oturuyorduk. Yahya Kemal birdenbire anlatmakta olduğu Paris hatıralarından silkinerek 'Haydi kalk! Konservatuara gidelim.' dedi. Arka sokaklardan geçerek, o zaman konservatuvarın bulunduğu Tepebaşı'na çıktık. Yahya Kemal'le talebesi olduğum zamandan itibaren birçok gezintilerimiz olmuştu. Surlarda, Boğaz'ın Anadolu kıyısında, İstanbul içinde bazen ikimiz, bazen birkaç dostla beraber sık sık gezerdik. Bir gün ihtiyarlarını o kadar daüssülalı bir ışıktaki bize gösterdiği Kanlıca'dan Çengelköy'e kadar yürüdüğümüzü bilirim. Fakat hiçbir zaman onu bu kadar acele eder görmemiştim(...) Konservatuara âdeta nefes nefese gittik. Müdür Ziya Bey'in odasına da hemen hemen aynı telaşla çıktık. Bu iyi adam bizi, kendisine has safiyet ve dostlukla karşıladı. Kahve ikram etti. Yahya Kemal

¹ **Löbon:** "İstiklal caddesinde 19'uncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız Büyükelçiliğinde görevli Edouard Lebon tarafından kurulur. 100 yıllık tarihi içerisinde şairleri, paşaları, asilzadeleri ağırlayan Lebon, Peyami Safa ve Orhan Pamuk'un kitaplarında da yerini alır" (Kesler, 2012).

kahvesini bitirir bitirmez 'Ziya Bey biz Nevakâr'ı dinlemeğe geldik.' dedi. 'Belki senin işin vardır; Selahattin Bey'i bize çağır.'

(...) Eser çalındığı müddetçe Yahya Kemal genişçe bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde akan suya eğilmiş gibi musikiye ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sedasız dinledi. Ara sıra cigarası bitince dikkatinin kendisine biçtiği bu duruş değişiyor, sonra düşüncelerimizin devamlı arkadaşı vazifesine başlar başlamaz eski vaziyetini alıyordu. 'Eser bitince bir daha çal Selahattin Bey!' dedi. Ve tekrar aynı dikkatle dinledi. Odayı İtrî'nin musikisi ve onun dikkati beraberce doldurmuş gibiydi. O zamana kadar eski musikimizden epeyce şey dinlemiştim. Dede'yi oldukça tanıyordum. İtrî'yi ise inkılâplardan evvel Konya'da bulunduğum senelerde yapılan son Mevlevî ayininde Mevlana için olan natından tanımıştım. Bu eserlerin delâletiyle eski musikinın bizim olan kapalı cennetine girmiş sayılabilirdim. Fakat Nevakâr büsbütün başka bir şeydi. Eser içimde bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş gibi yerleşti.

Yahya Kemal'le o sene ve 1943'e kadar birçok defa beraberce konservatuara gittik. Arşivdeki birçok eserleri lezzetle dinledik" (Tanpınar 2017: 427-429).

Tanpınar hatıralarını anlatırken daha önce eski musikimizden epeyce eser dinlediğini, Dede'yi gayet iyi tanıdığını; *Beş Şehir*'de bahsettiği üzere Konya'da tekkeler kapatılmadan evvelki son Mevlevî ayininde Mevlana için bestelediği natından İtrî'yi de tanıdığını söyler. Ancak klasik Türk musikisine aşinalığına ve vukufuna dair 1932'den öncesine ait gerek kronolojisinde gerek yazılarında bahsettiği yakınlığı kanıtlayacak herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Darülfünun öğrencisiyken Yahya Kemal refakatinde kahvehanelerde Darüttalim-i Musiki konserlerini dinlemek ve Konya'da bir defa Mevlevî ayininin icrasına şahit olmak dışında klasik Türk musikisiyle teması görülmez. Bu kısa temasları eski musikimizden epeyce şey dinlemek, Dede'yi ve İtrî'yi oldukça iyi tanımak şeklinde değerlendirmenin imkânsızlığı ortadadır. Yüksek tahsil hayatına kadar geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait hatıralarında klasik Türk musikisine aşinalığını gösteren bir bilgi yoktur. Birkaç konser dinlediği Darülfünun öğrenciliği senelerinden sonra Erzurum ve Konya'da geçen öğretmenlik yıllarında da eski

musikimizi epeyce dinlemiş olabileceği bir ortam görülmez. Ankara’da bulunduğu 1927 – 1932 arasında ise, zaten radikal bir Garpcıdır. Yaşar Nabi’ye yazdığı mektupta Ankara’da öğretmenlik yaptığı Gazi Terbiye Enstitüsü / Musiki Muallim Mektebinde Batı musikisi zevkini tattıktan çok sonra “bizim” dediği musikişinasları tanıdığını söylediğine daha önce değinilmişti.

Anlaşılmaktadır ki, Tanpınar’ın klasik Türk musikisine ilgisi ve yakınlığı, 1932’de İstanbul’a geldikten sonraki ve Yahya Kemal’le konservatuarda İtri’nin Neva Kâr’ını dinlemelerinden önceki zaman aralığında iyice yoğunlaşmıştır. Bu tespitlerden hareketle, Tanpınar’ın klasik Türk musikisi vadisindeki gelişmesine asıl katkıyı sağlayanın yine Yahya Kemal olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tanpınar’ın Maraş milletvekili sıfatıyla Ankara’ya gittiği 1943’e kadar, Yahya Kemal’le İstanbul’da bulunduğu fasılalar içerisinde fırsat oldukça görüştükları zaten yazılarından bilinmektedir.

Tanpınar’ın klasik Türk musikisinin zenginliği ve kudreti hakkındaki duygu ve düşünceleri; önce 14 İlkteşrin (Ekim) 1938’de *Bugün* gazetesinde yayımlanan “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” başlıklı yazısında, daha sonra 1940’ta Sivas Halkevinde verdiği “Milli Bir Edebiyata Doğru” başlıklı konferansta ve 17 Mart 1941’de *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde çıkan “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz” başlıklı yazısında karşımıza çıkar.

“Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” başlıklı yazıda, 1932’den itibaren İstanbul’da yaşadığı kültür ve sanat âleminin Tanpınar’ı artık yepyeni bir mecraya, içinde klasik Türk musikisinin de bulunduğu yerli ve milli kültür kaynaklarını daha yakından tanımaya, daha derinden anlamaya sevk ettiği rahatlıkla görülür. O, bugünkü Batılılaşmış anlayışımızla, kültürümüzü ve sanat zevkimizi geçmişin ve geleneğin üzerinde inşa etmek suretiyle bir terkip kurma düşüncesini hayata geçirmek ister:

“Büyük Garp musikisinin yanına konabilecek yegâne büyük musiki ananesine sahip olan millet biziz. Fakat bundan haberdar değilmiş gibi gözükmekte son derece musırrız. Bir İtri’nin, bir İsmail Dede’nin, bir Bekir Ağa’nın eserleri etrafımızda nağmenin, ilahi cezbenin, ruhtan süzölmüş saf hakikatlerin kapalı bahçeleri gibi yüzüyor. Biz bu bahçelere bir girsek, bittabi bugünkü Avrupalı hüviyetimizle girsek.

Çünkü Şarklı benlik bu eserlerden bizim bugün anlayacağımız şeyleri anlamazdı. Onun için mesela Dede Efendi'nin herhangi bir bestesi bütün hayatına (hâkim) olan bir akidenin bir parçası idi, keza Fuzuli Evliyaullahtan bir zattı ve Mevlana şiir yazmaz, birtakım tasavvufî hakikatleri tebliğ ederdi; bu mevzua geleceğiz. Ve bu nağmeler yıldızlardan bir hiyeroglif gibi kendi şehrâyinlerini hafızamıza nakşetseler, birdenbire ne şaşırtıcı bir âlemde uyanacağız. Onların sanatlarının sıcak çağlayanında bugün ilhamımızı tutan bütün buzlar erir, yepyeni bir hüviyetle dışımıza taşarız.

(...)

Emin olalım ki, bu eski eserlerin yarım aydınlığında bizim en küçük çılglığımıza cevap vermeye hazır olan binlerce ruh vardır. Memleketimizin her tarafında, harsımızın her köşesinde nefha nefha ruh esiyor. Dünküler bunu göremezlerdi. Çünkü onlar bu eserlerin hiçbir değişiksiz, binaenaleyh şuursuz devamıydılar.

'O mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler.'

Fakat biz bugünkü zihniyetimizle ve artık Garplılaştırmış anlayışımızla onlara dönersek, hatta eserleri yapanların dahi aklından geçmeyen nice nice harikalar bulacağız. Ve bu keşif, bizim ruhumuz için, coğrafyalardaki o zengin kıta keşiflerinden yüz kat daha faydalı olacak" (Tanpınar 2004: 54-59).

Tanpınar büyük bir geleneğe sahip bulunan Batı musikisiyle yan yana konulabilecek sanat kudretine sahip dünyadaki yegâne musikinin Türk musikisi olduğunu iddia ettiğinde, bu kanaatini besleyecek bir musiki birikimine sahip olduğu kabul edilebilir. Ancak kendi musikimizin bu potansiyelini anlayabilmek için de henüz yeni yeni nüfuz ettiğimiz Batılı kültürü tanımış, özümsemiş olmamız, Batılı düşünme tarzını kazanmamızın şart olduğunu söyler. Ona göre Batı, musikiyi bir sanat olarak üretmekte, icra etmekte ve musiki eğitimini bir disiplin ve metot çerçevesinde yürütmektedir. Tanpınar, sahip olduğumuz büyük musiki zenginliğini ancak Batı'nın musikiye bakışındaki bu genişliğe ulaşarak anlayabileceğimizi kastetmiş olmalıdır. Zira bizim her biri kendi sahasında temayüz eden büyük sanatkârlarımız Dede, Fuzuli, Mevlana ve benzerlerinin maksadı sanat yapmak değil, hayat tarzlarını bir icabı olarak yazmak veya söylemektir. Batılılaşmanın bize kazandırdığı bu özellik sayesinde, bizim musikimizi üretenlerin aklına bile

getirmediği başka harikalıkları da keşfedeceğimizi iddia eder. Tanpınar'ın bu düşüncesini *Huzur*'da da kahramanları vasıtasıyla dile getirdiğine ilgili bölümde değinilecektir.

Tanpınar, klasik Türk musikisinin yüksek sanat gücü ve kalitesi hakkında söylediklerini 1940'ta Sivas Halkevinde "Milli Bir Edebiyata Doğru" konulu konferansta aşağı yukarı tekrar eder:

"Bugün Garp musikisinin karşısına çıkabilecek ve onunla hiç de küçük düşmeden imtihana girebilecek derecede büyük ve muhteşem bir musikimiz var. İstanbul'a ve memleketimize gelen her ecnebi – bittabi mensup olduğu kültürün muayyen bir seviyesine gelmiş olanlarından bahsediyorum, yoksa simsar veya alelade turistten değil – bu musiki ile bozulmuş şekilde ve hakikaten büyük eserleriyle karşılaştığı zaman, şimdiye kadar bu kudrette bir güzelliğin kendilerine, meçhul kalmasına hayret ediyor. Onların bu hayretlerini dinlerken biz şaşırıyoruz. Çünkü sahibi olduğumuz bu sanattan haberdar değiliz. Kendi musikimiz deyince piyasa şarkısını hatırlıyor ve utanıyoruz.

Hangimiz bir İtri'yi, bir Dede Efendi'yi, bir Şâkir Ağa'yı, bir Eyyübi Bekir Ağa'yı, bir Hafız Post'u, bir Derunî Mehmet Efendi'yi biliyor ve tanıyoruz. Hatta bu sanatkârların eserlerinin çoğu kaybolmuş olduğu gibi mevcutların nasıl okunacağını ve çalınacağını bilmiyoruz. Onlar henüz keşfedilmemiş yıldızlar gibi kendi semalarında ve yarattıkları güzelliklerin şaşaası içinde münzevi fakat emsalsiz parlıyorlar. Biz ise tahakkuku milletimize nasip olmuş bu mükemmeliyetlerden habersiz ve onlara yabancıyız. Hâlbuki onları bilmemiz lazım. Onlar asırlar içinde Türk ruhu dediğimiz şeyi, bir ırkın güzellik rüyasını, nesillerin sonsuzluk daüssılasını, aşk ve ölüm ürpermelerini, bütün cuşuş ve kederlerini tahakkuk ettirmişlerdir. Biz onların örsünde dövüldük ve hâlâ onlarla hayat ve ruhumuzu zenginleştirebiliriz. İçinde yaşadığımız ve manasını anlamaya çalıştığımız âlemin altın anahtarı onlardır. Onları bilmeden tamamîyetimizi kazanamayız" (Tanpınar 2016: 94).

Tanpınar, bizi utandıran piyasa tarzını kendi musikimiz zannetmemize mukabil, belli kültür ve zevk düzeyine sahip Batlıların musikimizin büyük eserleriyle karşılaştıklarında onların taşıdığı yüksek sanat kudretini ve güzelliğini

takdir ettiklerini söyler. Asırlar içerisinde güzellik idealiyle, sonsuzluk özlemiyle, aşkıyla, coşku ve kederleriyle Türk ruhunu yaratan musikimizi anlayacak bir kültür seviyesini ulaşmadan, bu sanatı üreten büyük ustaları tanımadan eksik kalacağımızı söyler.

Tanpınar, 17 Mart 1941'de *Tasvir-i Efkâr*'da çıkan "İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz" başlıklı yazısında klasik Türk musikisine derin vukufunu ve onun devamlılığının sağlanması konusundaki sorumlu aydın hassasiyetini ortaya koyar.

Gazetelerden daha önce sınırlı imkânlarıyla tarihî musikimizin şaheserlerini plâklara geçirmeye gayret eden ve böylece onu mutlak bir kayıptan kurtarmaya çalışan İstanbul Konservatuarının bu defa tarihî musikimizi unutulmuş vaziyetinden kurtarmak için yetkin ve yetkili sanatkârlardan oluşan bir heyet vasıtasıyla halk için yerli konserler tertip edeceğini öğrenen Tanpınar, bu haberi çoktan beri iştiyakla beklediğini belirtir. Sözü edilen heyet Ali Rifat Bey (Çağatay), Zekâi-zade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) ve Rauf Yekta Bey'den oluşan Tasnif Heyeti'dir. (Halûk Çağdaş'la kişisel görüşme, 1 Eylül 2017)

Tanzimat'a kadar özel vasıtalarla gelişmesini yapan, Abdülaziz Devri'nde kahvelerde tanınmaya başladıktan sonra da gramofon ve radyo imkânlarıyla halk arasında yayılan klasik Türk musikisinin ilk defa bu kadar geniş bir yayılma faaliyeti içerisine girdiğini tespit eden Tanpınar; zevk seviyesinin düşüklüğünün ve karışıklığının, bu musikinin mahiyetini ve asaletini de o derecede olumsuz etkilediğini kaydeder. Nadiren yetişen bazı başarılı sanatkârları ve eserleri de derhal silen popüler kültür ve piyasa tarzı karşısında kendisini koruyarak devamlılığı sağlayacak yeni sanatkârlar yetiştirmesi bakımından bir büyük inkıraz yaşayan Türk musikisinin bu akıbetten kendisini kurtarması için Konservatuarın yeni faaliyetlerini gayet önemser.

Kadim musikimizi büyük cemiyetimizin çok sağlıklı bir hayat aşkının ve her an sonsuzluğun sırrını çözmek için sabırsızlanan bir ruhun mahsulü olarak gören Tanpınar, hayata bizden başka bir açıdan bakan, hedefine büyük zirveleri koymuş, incelmış, emsalsiz bir mücevher gibi yontulmuş nadide bir zevkle asırlar içerisinde meydana gelen klasik Türk musikisinin geçmişteki benliğimizi yapan büyük isimleri, eserleri kaybettiğini veya anlaşılmaz hâle geldiğini ve onu artık asıl cevheriyle

tanımının imkânsızlığını belirtir. Ona bir parça ilgi gösterenlerin ise bu musikinin başlangıcı hakkında lüzumsuz tartışmalara girerek büyük belirsizlikleri devam eden eserler ve şahsiyetler için duyulan sevgilerini böylece anlamsızlaştırdıklarına değinen Tanpınar'a göre, Türk ruhunun en serbest surette kendisini gösterdiği, kesin bir hamle ile en yüksek ve derin bir kemale erdiği, bizim gerçekte en öz sanatımız, büyük yaratma kudreti ve zenginliği ile eski musikimizdir.

Müşterek İslam medeniyetine bizim kazandırdığımız ve dedelerimizin iftihar ettiği musikimizin pek çok eserinin kaybolmasından ve kalanların da kaybolmak üzere olmasından şikâyet eden Tanpınar, yazılı kayda almak yerine her şeyi hafızaya emanet eden eski hayat alışkanlıklarımızın zararına şimdi bir de bu musikinin bayağı, yabancı ve zevksiz olduğu peşin hükmünün tahribatının eklendiğinden bahseder. Böyle mutlak bir ümitsizliğin eşiğindeyken bu sanattaki keşmekeşi ortadan kaldıracak ve geçmişimizin en canlı tarafını kurtaracak İstanbul Konservatuvarının yeni kararıyla mutlu olan Tanpınar, hâlen yaşayan bu musiki zevkinin giderek mahiyet değiştirdiğini göz ardı etmemek; iyisini bulamadığı için kötüsünü tercih eden halkın ilgi ve dikkatini tam zamanında uyandırmak ve genel zevki bugünkü dalaletten kurtaracak tedbirleri almak gerektiğini ifade eder.

Tanpınar'a göre, kendi klasik sanat ve sanatçılarımızı tanıyarak kuracağımız köprüyle Batı'nın klasik sanatlarını ve sanatçılarını anlamak mümkündür; geriye kalan piyasa şarkıları üzerinden Batı'yı da tanıyıp anlayamayız. Bugünkü musiki ürünleri, bir medeniyetin canlı tarafının ürünü olan eski musikimizin geriye kalan çürümüş taraflarıdır. Mazimizin bir tarafını gösteren musikimizi tanımamız ve tanıtmamız, belli bir zevk seviyesine ulaşmış halkla mümkün olabilir. İstanbul Konservatuvarının yaptığı güzel işi, daha üst kurumların dikkate alması, bu asil sanatın hatıralarını kurtaracaktır (Tanpınar 2017: 408).

1943-1946 yılları arasında Maraş milletvekili sıfatıyla Ankara'da bulunan Tanpınar'ın 1943'te *Ulus* gazetesinde yayımlanan "Kenar Semtlerde Bir Gezinti" başlıklı yazısı, İstanbul'da önceden yaptığı sokak gezilerindeki gözlemlerini aktarır. Bu sokak gezilerinde karşılaştığı birtakım çocuk oyunlarının ve türkülerin Tanpınar'da uyandırdığı kültürün devamlılığına dair duygu ve düşüncelerin Mümtaz'ın görüşleri olarak *Huzur*'da yansıdığını görmek mümkündür.

Maskara kalabalıklarıyla etrafa birdenbire bayram şenliği havası veren irili ufaklı bir yığın kız çocuğunun büyüleyen oyunlarına ve şarkılarına tesadüf edince Tanpınar, kendisini büyük bir hakikate uyanmış gibi hisseder. Topyekûn yaşadığımız büyük felaketlerden ve mücadelelerden sonra her biri göçlerin, büyük felaketlerin, kan ve ölüm kasırgalarının arttığı olan bu çocukların - ta kendi çocukluğundan beri bildiği ve daha önceki nesillerde olduğu gibi - bu oyunla eğlenerek, bu hüznü türküyü söyleyerek büyüdüğünü ve daha kaç kız neslinin bu oyunlarla eğleneceğini, bu türkülerle büyüyeceğini düşünür. Bu çocuklar da büyüyüp kendi çocukluklarına ait bu oyunlara bu türkülere tesadüf ettiklerinde kendilerini bir an çocukluk cennetinde bulacaklardır:

“Arabistan buğdayları

Severler sevgileri,

Rumeli dilberleri!..

Kız seni almaya geldim” (Tanpınar 2017: 240-241).

Tanpınar, bu çocuk oyununun yüz elli, iki yüz sene evvelinden beri yaşayarak hayatın devamlılığını gösterdiğini, bu sebeple zamanın ritminin bizi değiştirmesinin önemli olmadığını belirttiği yazısında sonuç itibarıyla şunları söyler:

“Şimdi benim şartlarını düşünemeyeceğim bir hayatın içinde yüz yıl sonra yine oynayacaktı. Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve o olduğu gibi yine oynayacaktı. Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve o olduğu gibi kaldığı için biz de, bir yığın değişiklik üstünden, yine eskisi olarak kalacaktık. İşte bu süreklilik, hayatın mucizesini yapacak, bu civıltılı çocuk sesleri arasından nesiller birbirine el uzatacaktı... Bu çocuk sesleri, hayattaki sürekliliğin en taze sırrıydı” (Tanpınar 2017: 241-242).

Tanpınar'ın 1946'da milletvekili sıfatıyla katıldığı Maraş Kurtuluş Bayramı'nda yörenin folklorik kültürüne dair yaptığı gözlemlerin onun bu sahadaki birikimini zenginleştirdiğini 1 Mart 1946'da *Ülkü*'de çıkan “Maraşlıların Bayramı” başlıklı yazısında görebiliriz. (Tanpınar 2017: 256) İşgali ve kurtuluşu gören 1920 senesinin gençlerinin, ölenlerin çocuklarının, torunlarının bu bayramda oynadıkları oyunları, horonları, barları Mısır seferine giderken Yavuz'un dahi seyretmiş

olabileceğini, belki de bu oyunların Moğol istilası devrinden beri oynandığını belirten Tanpınar, milli varlığımız ve istiklalimiz için yine eski kültürün ve geleneğin devamlılığını bir zaruret olarak gördüğünü bu ifadeleriyle ortaya koymuş olur. Erkeklerin oyunlardaki dikkat ve itinalarının gizli kadın gözlerinin seyri altında oyun oynamalarından kaynaklandığını; birbirleriyle karşılaşan oyuncu kabilelerin birbirlerinin şereflerine karşılıklı oynamalarının şevklerini daha bir artırmasının gizli bir üstünlük arzusundan doğduğunu belirtir. Eski masal dünyasından gelmiş gibi hayali görünen çoğu ilkokul ve ortaokul öğrencisi çocukların saatlerce süren oyunlardaki çevikliklerini seyreden Tanpınar, bir yaz gecesi rüyasından kır çiçeklerinin kokusu ay ışığı ile karışmış bir sayfa okur gibidir. Eski elbiseler içerisinde yapmacık bir olgunlukla adeta boyları ve endamları büyüyen on - on iki yaşlarındaki masal tavusuna benzeyen kız çocuklarına bakarken geçmiş çağlarda Aslı'nın Kerem'e, Zühre'nin Tahir'e benzer kıyafetlerle, benzer edalar içerisinde görüldüğünü düşünerek iki gün hayretler içerisinde Maraş sokaklarında dolaşan Tanpınar'ın bu zengin folklor gözlemlerinden etkilendiği anlaşılmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 20 Ağustos 1946'da Zafer Bayramı öncesi *Cumhuriyet*'te yayımladığı "Yaklaşan Büyük Yıldönümü - I" başlıklı yazısında İstanbul sevgisini şöyle bir metaforik inceliğe dayandırır:

"İstanbul'da geçen her saat, Sabahattin Eyüboğlu'ndan dinlediğim eski ilâhinin güftesine benzer:

'Gülden kurulmuş bir pazar

Gül alırlar, gül satarlar

... güldür gül.'

Çünkü İstanbul'da her saat bir sanat eseri gibi güzeldir" (Tanpınar 2017: 196).

Son tahlilde, Ahmet Hamdi Tanpınar hayatının farklı dönemlerinde farklı kültürlerin etkilerine açık ortamlarda bulunarak adeta birkaç kaynaktan beslenen büyük bir nehir gibi, Türk musikisinin bütün şubeleriyle beraber, folkloru ve klasik Batı musikisini bir üst kültür dili ve zevk vasıtası olarak benimsemiş ve buengin birikimini *Huzur* başta olmak üzere eserlerinde kullanmıştır.

Aile fertlerinden babasının ve anneannesinin tesiriyle beraber çocukluğunun geçtiği çevrelerden aldığı feyiz ve ilham, Tanpınar'da şüphesiz bir ses hassasiyeti, kulak rikkati oluşturmuştur. Çocukluğunda ve öğretmenliğe yeni başladığı yıllarda bulunduğu Erzurum, Konya, İstanbul gibi şehirlerde gözlemlediği halk kültürünün ve musikisini tesirleri muhtelif yazılarında görülen Tanpınar, Darülfünundaki hocalık yıllarından itibaren hocası Yahya Kemal'in refakatinde klasik Türk musiki zevki ve birikimi edinir.

Musiki zevkinin Batılı kaynaklarına gelince; 1927'de Cumhuriyet modernleşmesinin öncü merkezi ve yeni başkent Ankara'ya lise edebiyat öğretmeni olarak tayin olan Tanpınar, ayrıca derslere girdiği Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsünün¹ diskoteğinin yüzlerce plaktan oluşan Batı müziği koleksiyonundan çoksesli müzik zevki edindiğini söyler (Tanpınar 2017: 347). Aslında daha önce Darülfünunda okurken tanıdığı Fransız sembolistlerinin açtığı yolda Batı müziği merakının ve zevkinin ilk nüvelerinin oluştuğu bilinmektedir. İlerleyen bölümlerde bu konunun ayrıntılarına değinilecektir. Bu devirde kendi ifadesiyle çok cezri (radikal) bir Garpçı olarak Şark'ı reddederek yaşamış, 1932'de İstanbul'a geldikten sonra bu defa kendine göre tefsir ettiği Şark'ta yaşamaya başlamış, neticede bu iki devre ait zevklerin terkihiyle yeni bir zihin (anlayış) iklimi oluşturmuştur. (Tanpınar 2017: 340-351) Avrupa'ya seyahatlerinden sonra ise bu çoksesli (polifonik) musikin doğup geliştiği asıl kaynaktan bulunmakla Tanpınar'ın ayrıca zenginleştiği söylenebilir.

¹ 1929'da Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsüne dönüştürülen okul, 1976'da Gazi Eğitim Enstitüsü adını almış olup 1982'de kurulan Gazi Üniversitesi bünyesinde Gazi Eğitim Fakültesi adıyla hâlen eğitim öğretim vermektedir.



2. HUZUR'DA KLASİK TÜRK MUSİKİSİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'da musiki konusuna gayet geniş bir biçimde yer vermekle birlikte, klasik Türk musikisini hem klasik Batı musikisine hem de Türk halk musikisine ve folklorla dair bahislere nispetle daha ağırlıklı olarak ele almıştır.

Nazan Bekiroğlu, “Huzur’un İndeksi Üzerine Yorumlar” (Bekiroğlu 1992: 12-16) adlı makalesinde romandaki musikiyle ilgili seksen üç indeks maddesinden yetmiş birinin Doğu, on ikisinin Batı musikisi terminolojisine ait olduğunu belirtir. İsmail Dede Efendi'nin yirmi beş, Ferahfeza (makam, ayin, beste)'nin yirmi bir, Mahur (beste, makam)'un on dört defa zikredilmesi, Tanpınar'ın *Huzur*'da klasik Türk musikisine verdiği ağırlığı göstermek için yeterlidir. Romanın en önemli kahramanlarından Mümtaz, İhsan, Nuran ve Tevfik Bey, klasik Türk musikisindeki zevk ve birikimleriyle eserin kültürel derinliğine katkı sağlarlar. Bunlarla birlikte yazar, musiki erbabı şahsiyetler olarak gerçek hayattan seçtiği Emin Dede ve müstear ismiyle Ressam Cemil (Halil Dikmen)'i de eserin klasik Türk musikisinden bahseden bölümlerinde konuya dâhil eder. Yine Tamburi Cemil Bey hem Emin Dede'yle musiki meclislerindeki müşterek icra ve mesailerini hem de Tevfik Bey ve İhsan'la dostlukları çerçevesinde romana katılan gerçek şahsiyetlerdendir. Yazarın bu gerçek şahsiyetleri olay örgüsüne dâhil edişi, romanda klasik Türk musikisini ağırlıklı olarak ele alma maksadına bağlanabilir. Romanın bu gerçek şahsiyetlerle ilgili bölümleri sadece zengin ve etkileyici musiki yorumlarını içermekle kalmaz; kültür ve medeniyetimizin inşa edildiği zeminde klasik Türk musikisinin varlığını ve etkisini de ısrarla dile getirir.

Huzur'u tefrikadan kitaba dönüştürme sürecinde Tanpınar birtakım değişiklikler yapmıştır. Bu değişikliklerin en önemlisi, “Suad” başlıklı üçüncü bölümün romana eklenmesidir. Yazar, bu bölümde Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i ile klasik Türk musikisine dair uzun ve sanatkârane değerlendirmelerde bulunur. Tefrikada bulunmayan bu bölümün kitaba ilave ederek yayımlanması, romanı klasik Türk musikisi yorumlarıyla kültürel bakımdan daha derin ve zengin kılma arzusunun bir yansımasıdır. Neyzen Emin Dede romana bu bölümde dâhil olur. Tanpınar, Emin Dede'yi romanda “*bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak*

kendisini seçtiği insan” (Tanpınar 2000: 246) olarak takdim eder ve böylece onun şahsında klasik Türk musikisinin yüksek sanat niteliklerini göstermeyi amaçlar.

Romanda klasik Türk musikisinin nasıl ve ne surette ele alındığını, kahramanların bu konuyla ilgili duygu, düşünce ve birikimlerini belirterek göstermek mümkündür:

Mümtaz:

Mümtaz, çocuk yaşlarında etkileri daima taze kalacak büyük bir aile trajedisi yaşamıştır. Babasının ve annesinin iki ay arayla ölümünden sonra amcasının kendisinden yirmi üç yaş büyük oğlu İhsan’ın yanına yerleşen Mümtaz, çok sevdiği ve yeni bir hayata başladığı bu evde mesut olur. İhsan’ın her şeyi, herkesi peşinden sürükleyen ve bir büyü gibi değiştiren karısı Macide, Mümtaz için yaşadığı büyük acılardan sonra adeta koruyucu bir melek olmuştur.

Mümtaz, İhsan’ı çocukluğunda henüz görmeden, babasının telkinleriyle bir rol-model olarak benimsemiş; daha sonra, onu fikir hayatına girince tanımış ve hep onun kendisi için açtığı yolu takip etmiştir. İlk okumalarını onun kütüphanesinde yapmış; roman, hikâye ve şiirle bu kütüphanede arkadaş olmuştur. İhsan’ın kendi şahsi temayüllerine göre besleyip yetiştirdiği Mümtaz, on yedi yaşına geldiğinde eski divanları okumuş; tarih zevki almış, şiire ve sanata meyletmiş; Fransızları bilhassa tanımış ve Baudelaire’de¹ kendisini bulmuştur. Divan şiirinin ve klasik Türk musikisinin üstatlarını İhsan vasıtasıyla öğrenmiştir. Zihni aşka, düşünceye, babasının ölümü ile İstanbul’a dönüşü arasındaki zaman içinde açılan Mümtaz, ruhunu garip biçimde besleyen bu iki aydan sonra asıl İhsan’ın Galatasaraydaki hocalığına ilave olarak evdeki mentorlülüğüyle yeni bir âleme açılmıştır. Mümtaz’ın

¹ Charles Baudelaire (1821-1867): Fransız şair. Yaşadığı devirde yeni kurulan Paris’in metropol yaşantısı üzerine dayandırdığı edebiyat ve eleştiri yazıları modernist estetiğin habercisi sayılır. Şiirlerini derlediği *Kötülük Çiçekleri* ve *Paris Sıkıntısı*; Rimbaud, Mallarme, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı’ya kadar pek çok şairin etkilendiği, 20. yüzyıl edebiyatının en etkili yol göstericilerinden olur. Klasik geleneğe ve hâkim çağdaş anlayışlara karşı isyanı ve gerçekliğe meydan okuduğu imgeleri nedeniyle şiirlerinin yasaklanmasına neden olan düşmanlıklar doğurmuştur. (<https://www.turkedebiyati.org/ baudelaire.html>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

klasik Türk musikisiyle ilk teması ve yakınlığı, Itri ve İsmail Dede'yi tanıyıp öğrendiği bu dönemde başlamıştır.

Mümtaz'ın eski musiki zevkinin ailesiyle irtibatı romanın ilerleyen sayfalarında kendi sözlerinden öğrenilir. Mümtaz, birlikte gezip dolaşmaya başladıkları ilk günden itibaren sevgilisi Nuran'a eski musikiyle olan ilgi ve irtibatını anlatır. Küçük yaşta annesini ve babasını kaybettiği için eski musiki zevkini aileden değil yanında yetiştiği amcasının oğlu ve hocası İhsan'dan edinmiştir. Annesinin eski musikiyi sevdiğini, babasının ise hiç anlamadığını söyler:

“Annem eski musikiyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için bir nevi musikişinastır, diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim” (Tanpınar 2000: 133).

Mümtaz, edebiyatta hem Doğu'dan hem Batı'dan eserler okuyarak iki farklı kültür ve sanat anlayışının beslediği yüksek ve seçkin bir zevk terkihiyle yetişmiştir. Çocukluğunda başlayan türkü aşinalığı ve İhsan'ın yanındayken oluşan Klasik Türk musikisi zevki, onun başlangıçta sadece yerli musiki kaynaklarıyla beslendiğini gösterir. Ancak İhsan'ın nezareti altında geçen öğrencilik yıllarında Batı musikisine merakını ve ilgisini gösteren bir bilgiye satır aralarında rastlanmaz.

Romanın *“Bu, dünyanın en basit, adeta bir cebir muadelesini hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesidir.”* (Tanpınar 2000: 71) cümlesiyle başlayan “Nuran” başlıklı ikinci bölümü, Mümtaz'la Nuran aşkının gelişmesini anlatır. Yaklaşık bir sene süren tutkulu bir beraberlikten sonra ayrılıkla sona eren bu aşk macerası, romanın en önemli tamamlayıcı fonu olarak işlenen İstanbul peyzajında ve bu aşkı besleyen musiki atmosferinde yoğun olarak yaşanır. Mimari, tarih, tasavvuf, felsefe, savaş, iktisat, din gibi meseleler etrafında süren entelektüel seviyesi yüksek sohbetler ve tartışmalar da romanı sadece bir aşk macerasının anlatımı olmaktan çıkararak kültürel zenginliğe kavuşturur. Ancak musiki birinci plandadır. Öyle ki, aşk hikâyesinin iki kahramanının ilk sohbetleri musiki bahsi üzerinden yürütülür.

Mümtaz, İstanbul Üniversitesinin edebiyat bölümünde hocadır (eserin müellifi Tanpınar gibi), Emirgân'da bir evde tek başına ikamet etmektedir ve doktorasını henüz bitirmiştir. Şeyh Galip'in romanını yazmaktadır. Nuran ise, kocasından birkaç ay önce ayrılmıştır; annesi, dayısı ve yedi yaşlarındaki kızıyla birlikte yaşamaktadır. Birbirlerini ortak tanıdıklar vesilesiyle gıyaben tanıyan Mümtaz'la Nuran ada

vapurunda karşılaşır ve tanışrlar. Mümtaz, arkadaşlarıyla ve İhsan'la buluşmak üzere Büyükkada'ya gitmektedir. Sabih ve karısı Adile Hanım da vapurdadır. Mümtaz güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü pek beğendiği ve İstanbullu, Türkçeyi teganni edercesine konuşan Nuran'dan daha tanışır tanışmaz etkilenir. Vapurdaki sohbet musiki bahsi üzerinden gelişir. Daha ilk sohbette yüksek musiki zevkleri ve birikimleri sayesinde müşterek bir ruh dünyasının varlığı ortaya çıkar.

Tanpınar *Huzur*'da Mümtaz ve İhsan vasıtasıyla Türk musikisinin asırlar içerisinde vücuda getirdiği eserlerin çoğunun kaydedilmediği için kaybolduğunu, kalanların da kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu belirtir. Mümtaz, yüksek sanat kudreti ve kıymeti taşıyan eserlerimiz bilinmediği ve dinlenemediği için sanat değeri olamayan piyasa musikisinin hayatımıza hükmetmesinden şikâyet eder. Dede Efendi başta olmak üzere yetiştirdiğimiz pek çok büyük bestekârın ürettikleri eserlerle milli benliğimizin bir tarafını inşa etmelerine rağmen, cemiyetin bu durumu fark etmemesinden kaynaklanan bir ruh açlığı içerisinde olmasından yakınır:

“Sabih, Mümtaz'a sordu

- Plakları buldun mu?

- Buldum. Ama biraz eski. Fakat asıl bilmediklerimiz, hiç tanımadığımız parçalar var! İhsan ki bu işe o kadar meraklıdır, o halde mevcudun yüzde birini bilmiyoruz, diyor. Biri çıksa da şunları tanıtırsa, notaları neşredilse, diskleri yapılsa, hulasa, şu piyasa musikisinden bir parça kurtulsak! Düşün bir kere, Dede¹ gibi bir adamı yetiştirmişsin,

¹ **Hamamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846):** Şehzadebaşı doğumludur. İlk musiki derslerini Uncuzade Mehmet Emin Efendi'den aldı. Yenikapı Mevlevi Şeyhi Ali Nutki Dede'ye bağlanarak çileye girdi. “Zülfünder benim baht-ı siyahım” dizesiyle başlayan buselik şarkısı büyük beğeni topladı. Üçüncü Selim, İsmail Dede'yi sarayda dinleyerek takdirini bildirdi. İsmail Dede, sarayda haftada iki defa düzenlenen küme fasıllarına devam etti. İkinci Mahmut Devri'nde “musahib-i şehriyari”ler arasına alındı, sonra müezzin başı oldu. 1846'da Mekke'de vefat etti.

Hanende, hoca ve bestekâr olarak en parlak dönemini İkinci Mahmut döneminde yaşadı. Bu dönemde yedi Mevlevi ayini besteledi. Türk musikisinin ayin, durak, tevşih, savt, ilahi, peşrev, saz semaisi, kâr, kârçe, kâr-ı natık, murabba, semai, köçekçe, şarkı, türkü gibi dinî ve dindışı sahadaki her formunda eser üretmiştir. Bestelerinde dikkati çeken en önemli özellik klasik üsluba uymasındır. Zengin melodik çeşitlilik, akıcılık, geleneğe bağlılıkla birlikte yeni arayışlar onun sanat kudretini gösterir. İsmail Dede, klasik formlu eserlerle birlikte geniş halk kitlelerine ulaşan şarkı, köçekçe gibi eserler de

*Seyid Nuh*¹, *Ebubekir Ağa*², *Hafız Post*³ gibi adamlar gelmiş, muazzam eserler vermişler. Benliğimizin bir tarafı yapılmış. Sen farkında değilsin; ruh açlığı içindesin. Felaket şurada; bugünkü nesil ortadan çekildi mi, çoğu ezbere olan bu eserler kaybolacak. Mesela tek başına Münir Nurettin'in⁴ bildiklerini düşünün” (Tanpınar 2000: 77).

vermiştir. Türküleri halk zevkinin izlerini taşır. Kendisinden sonraki nesilleri etkilemiştir. Geçmişten hafızasına devraldığı eserleri gelecek nesillere aktararak köprü vazifesi görmüştür.

Dinî eserlerinde ağırbaşlı ve akıcı bir üslup vardır. Mevlevî ayinleri çok önemli bir yer tutar. Hüzzam Ayin, türünün şaheseri kabul edilir. Son ayini, romanda sayfalarca anlatılan Ferahfeza Ayin'dir. Mekke'de bestelediği güftesi Yunus Emre'ye ait “Yürük değirmenler gibi dönerler” mısrasıyla başlayan şehnaz ilahi son eseridir.

Araban-kürdi, hicaz-buselik, neveser, saba-buselik ve sultanîyegâh makamlarını terkip eden İsmail Dede'nin 294 eseri günümüze kalmıştır. Önemli bir özelliği de hocalığıdır. Dellalzade İsmail Efendi, Mutafzade Ahmet Efendi, Yağlıkçızade Ahmet Ağa, Nikogos Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Yeniköylü Hasan Efendi, Behlül Efendi, Haşim Bey, torunu Sermüezzîn Rifat Bey, Hüseyin Azmi Dede ve Zekâi Dede en meşhurlarıdır (Özcan 2001:93-95)

¹ **Seyid Nuh (?-1714):** Bestekâr ve hanende. Diyarbakır'da doğdu. Asıl adı Mehmet'tir. Memleketindeki eğitimden sonra genç yaşta İstanbul'a gelerek ilim tahsil etti ve musiki eğitimi aldı. Enderun'daki musiki etkinliklerinde baş hanende oldu. Son yıllarında memleketine dönerek vefat etti. Parlak bir üsluba sahip olan bestelerinden yüz kadarının eski mecmualarda güfteleri kaydedilmiş olmakla birlikte günümüze on beş kadar eseri ulaşmıştır (Aksoy 2009:74)

² **Ebubekir Ağa (1685?-1759):** Lale Devri'nde yaşamış ünlü bestekâr ve hanendedir. Doğduğu semtten dolayı Eyyubi lakabıyla tanınır. Genç yaşta Enderun'a girmiştir. Güzel sesi ve kabiliyetinden dolayı saray fasıl heyetine girmiş, ser hanendelik ve hocalık yapmıştır. Üçüncü Ahmet ve Birinci Mahmut'tan yakın ilgi görmüştür. Hanendeliği yanında yaptığı bestelerle de devrinde şöhret bulmuştur. Kaynaklarda geçen yüz elli kadar eserinden kırk dokuzunun notası günümüze kalmıştır. “Bir afet-i mahpeyker ile nüktelerim var” dizesiyle başlayan mahur bestesi ve “Etti o güzel ahde vefa müjdeler olsun” dizesiyle başlayan segâh yürük semaisi pek meşhurdur. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* adlı romanını ona ithaf etmiştir (Özcan 1994: 275)

³ **Hafız Post (?-1694):** Bestekâr, hanende, tamburi, hattat ve şairdir. İstanbulludur. Adı Mehmet'tir. On beş yaşında hafız olduktan sonra musiki öğrenimine başladı. Dördüncü Mehmet'in ve Birinci Selim Giray Han'ın himayesini gördü. Güfte seçiminde çok titiz ve güçlü bir bestekârdır. Kaynaklar binden fazla eserinden bahseder, ancak on yedi eseri günümüze ulaşmıştır. “Biz alude-i sagar-ı badeyiz” ve “gelse o şuh meclise naz ü tegafül eylese” dizeleriyle başlayan rast yürük semailerini seçkin eserleridir (Özcan 1997: 100-101).

⁴ **Münir Nurettin Selçuk (1900-1981):** Ses sanatçısı, bestekâr, hoca, koro şefi. İstanbullu. Çocuk yaşlarından itibaren iyi bir musiki eğitimi aldı. Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'ne girdi, sonra Şark Musikisi Cemiyetinde hanende olarak bulundu. Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) aracılığıyla Darülelhan'a alındı. Sultan Vahdettin zamanında ince saz heyetinde bulundu ve sermüezzîn olarak görev yaptı. Cumhuriyetin ilanından sonra Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti kadrosuna geçti. İstanbul'a döndüğü 1926'dan sonra musiki çalışmalarına serbest olarak devam etti.

Paris Konservatuvarı hocalarından şan, piyano ve solfej dersleri aldı. 1930'da Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda verdiği konser Türk konser tarihinde dönüm noktası sayılır. Filmlerde şarkı seslendirdi, rol aldı. İstanbul Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyetinde arşiv için eserler okudu, 1954'te aynı kurumun şefliğine getirildi ve 1976'ya kadar bu görevi sürdürdü. İcra heyetinin en parlak yılları, bu dönemdir. İstanbul Radyosunun naklen yayımladığı programlarla Türk musikisini repertuarını geniş kitlelere ulaştırdı. Pek çok ciddi musiki teşekkülünde hocalık yaptı. Üç oktava yakın sesiyle son günlerine kadar eser icra etmiştir. Gazeli yeniden ihya etmiştir. Geleneğe bağlı olmakla birlikte yenilikleri de takip etmiştir. Klasik olduğu kadar fantezi eserler de üretmiştir. Yahya Kemal'in

Bir aydın sorumluluğu ve bilinciyle, musiki sanatının milli benlik yaratmadaki tesirini ve payını belirten Mümtaz, *“Benliğimizin bir tarafı yapılmış, sen farkında değilsin.”* ifadesiyle kendi kültürüne yabancı kalmış Türk aydınını eleştirmektedir. Tanpınar, kendi projeksiyonu halinde *Huzur*'a yerleştirdiği Mümtaz'a eski musikimizin eserlerinin tanıtılmasının notalarının neşredilmesiyle, disklerinin yapılmasıyla mümkün olabileceğini, böylece piyasa musikisinden kurtulabileceğimizi söylemiştir.

Tanpınar'ın 1940'ta Sivas Halkevinde verdiği “Milli Bir Edebiyata Doğru” başlıklı konferans, romanda üzerinde durduğu bu meselelerin referansı olarak görülebilir:

“Bugün Garp musikisinin karşısına çıkabilecek ve onunla hiç de küçük düşmeden imtihana girebilecek derecede büyük ve muhteşem bir musikimiz var. İstanbul ve memleketimize her gelen ecnebi - bittabi mensup olduğu kültürün muayyen bir seviyesine gelmiş olanlardan bahsediyorum. Yoksa simsar veya alalade turistten değil - bu musiki ile bozulmamış şekilde ve hakikaten büyük eserleriyle karşılaştığı zaman, şimdiye kadar bu kudrette bir güzelliğin kendilerine meçhul kalmasına hayret ediyor. Onların bu hayretlerini dinlerken biz şaşırıyoruz. Çünkü sahibi olduğumuz bu sanattan haberdar değiliz. Kendi musikimiz deyince piyasa şarkısını hatırlıyor ve utaniyoruz.

Hangimiz bir Itri'yi, bir Dede Efendi'yi, bir Şakir Ağa'yı, bir Eyyubi Bekir Ağa'yı, bir Hafız Post'u, bir Deruni Mehmed Efendi'yi, bir Tab'i Mustafa Efendi'yi biliyor ve tanıyoruz. Hatta bu sanatkârların eserlerinin çoğu kaybolmuş olduğu gibi mevcutlarının nasıl okunacağını ve çalınacağını bilmiyoruz. Onlar henüz keşfedilmemiş yıldızlar gibi kendi semalarında ve yarattıkları güzelliklerin şaşaası içinde münzevi fakat emsalsiz parlıyorlar. Bize ise tahakkuku milletimize nasip olmuş bu mükemmeliyetlerden habersiz ve onlara yabancıyız. Hâlbuki onları bilmemiz lazım. Onlar asırların içinde Türk ruhu dediğimiz şeyi, bir ırkın güzellik rüyasını, nesillerin sonsuzluk daüssulasını, aşk ve ölüm ürpermelerini, bütün cuşış ve

şiiirlerini bestelemekle de önemli bir yer edinir. Tevşih, ilahi, beste, kâr, kârçe, semai, şarkı, marş, ninni, gazel formunda yüz kadar eseri vardır. Pek çok öğrenci yetiştirmekle birlikte üslubunu takip eden Meral Uğurlu, Alaattin Yavaşca, İnci Çayırılı, Necmi Rıza Ahıskan ayrıca belirtilmelidir (Özcan 2009: 363).

kederlerini tahakkuk ettirmişlerdir. Biz onların örsünde döğüldük ve hâlâ onlarla hayat ve ruhumuzu zenginleştirebiliriz. İçinde yaşadığımız ve manasını anlamaya çalıştığımız âlemin altın anahtarları onlardır. Onları bilmeden tamamîyetimizi kazanamayız. Bu, zamanla mümkün olsa da, bu suretle tahakkuk edecek şey artık biz olmayız. Bizden başka bir şey olur. Hâlbuki cemiyet hayatının en büyük sırrı, milli benlikteki devamdır.

Musikimiz için mevcut olan lakaydimiz, mimarimiz için de devam ediyor”
(Tanpınar 2016: 94).

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1941’de yayımlanan “İstanbul Konservatuvarı ve Musikimiz” başlıklı yazısında da aynı konuya değinerek İstanbul Konservatuvarının¹ eski musiki eserlerimizi, sınırlı imkânlarla da olsa, plaklara geçirmeye gayret ettiğini ve onları mutlak bir kayıptan kurtarmaya çalıştığını belirtir:

“Hemen her devirde bu musikî, sanatlarımızın ön safındaydı. Ne eserlerimiz vardı ve neleri kaybettik? Daha neleri kaybetmek üzereyiz... Eski hayat tarzımızın kötü itiyad ve ananeleri, her şeyi insan hafızasına emanet etmekteki safdilliği bizi bugün çırçıplak bıraktı. Fakat zamanla bu kötü itiyada, daha korkunç birşey, bu sanat hakkında bizde türeyen mânâsız bir kabli hüküm ilâve edildi. Birdenbire musikîmizi tanımadığımız halde ithama kalktık; onu bayağı, bize yabancı, zevksiz bulduk. Tabiatının zıddı olan şeyleri ondan istedik ve mahiyetini yapan meziyetlere

¹ **İstanbul Konservatuvarı:** İmparatorluktan cumhuriyete devredilen iki büyük sanat kurumundan birisidir. Darülbeydi, bugünkü Şehir Tiyatroları ve Darülelhan, bugünkü İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı.

Darülbeydi, 1914’te İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu Paşa’nın teşebbüsüyle ilk resmî sahne ve müzik sanatları okulu olarak kurulmuştur. Okulda tiyatro ve musiki şubesi açılmış, musiki de Doğu ve Batı musikisi olarak iki kola ayrılmıştır. Birinci Dünya Savaşı çıkınca okul belirsiz bir süreyle ertelenmiş; hocaların bir kısmı Ferah Tiyatrosunda program yapmışlardır. Daha sonra Batı Müziği Bölümü’nün çalışmaları sonra ermiş, 1916’da Türk Müziği Bölümü de kapanmıştır. 1917’de Bakanlar Kurulu kararı ile bağımsız bir okul olarak Darülelhan kurulmuş, 1925’te İstanbul Belediyesine bağlanmış, Batı Müziği Bölümü eklenmiş ve İstanbul Konservatuvarı adını almıştır. 1926’da Türk müziği eğitimi yasaklanmış, 1927’den itibaren sadece Batı müziği eğitimi veren bir kurum olmuştur.

Cemal Reşit Rey yönetiminde düzenli konserler vererek Batı müziğinin tanınmasına öncülük eden İstanbul Konservatuvarında 1930’dan itibaren büyük sanatçılar yetişmiş; bunlar İstanbul Şehir Orkestrası ve Devlet Senfoni Orkestrasının çekirdek kadrolarını oluşturmuştur.

Kurum, 1944’te İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır. 1986’da İstanbul Üniversitesine bağlanarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır. Hâlen Nefesli Sazlar Topluluğu, Türk Müziği İcra Heyeti ve Halk Müziği Topluluğu kurum bünyesinde çalışmalar yürütmektedir. 2003-2004 öğretim yılında Müzik ve Bale İlköğretim Okulu kurulmuştur (<http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/sayfa.asp?icr=1>). Erişim tarihi: 1 Şubat 2017.

göz yumduk. Ve nihayet zevkimizin, öz kaynaklarından birini teşkil eden bir sanat ve ananede bugünkü hale, yâni mutlak bir ümitsizliğe pek yakın olan bir merhalenin hududuna geldik, dayandık” (Tanpınar 2017: 410-411).

Eserlerin çoğunun gelenek icabı sadece meşk sistemi içerisinde nesilden nesile aktararak hafızada yaşatılması, onları ezberinde muhafaza edenlerin hayattan çekilmesiyle yok olmaya mahkûm bırakmıştır. Okullarda Türk musikisi eğitim öğretimi kaldırılmış, radyoda Türk musikisi neşriyatı yasaklanmış; dönemin hâkim anlayışının Klasik Türk musikisini modernleşmenin dışında tutması ve dışlayıcı tavrı, bu musikinin üretim kaynaklarını zayıflatmış, devamlılığını engellemiş, tabiatıyla da Tanpınar’ın şikâyet ettiği gibi dinleyicilerini çaresiz bırakmıştır.

Tanpınar gerek “Milli Bir Edebiyata Doğru” başlıklı konferansında ve “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz” başlıklı makalesinde gerekse *Huzur*’da dile getirdiği eski musikimizin maruz kaldığı yok olma tehdidinin sebepleri üzerinde durmaz. Tanpınar *Huzur*’da kahramanları vasıtasıyla “*Biri çıksa da şunları tanıtırsa, notaları neşredilse, diskleri yapılırsa, hulasa, şu piyasa musikisinden bir parça kurtulsak!*” derken notaları neşretmesi, diskleri yapması gereken “biri”nin mevcut şartlar içerisinde nereden, nasıl ve hangi imkânlarla çıkacağını göstermez.

Tanpınar’ın daha İkinci Mahmut ve Tanzimat Dönemi’nden itibaren yüzünü Batı’ya çeviren Osmanlı Devleti zamanında giderek ilgi ve teşvikten mahrum kalan Türk musikisinin bilhassa Cumhuriyet inkılâplarının hedeflediği modernleşme anlayışı çerçevesinde kendi kaderine terk edildiğini, Darülelhan bünyesinde Batı Müziği Bölümü açıldıktan bir yıl sonra Türk müziği eğitiminin kaldırıldığını, tekkeler, zaviyeler ve vakıflar hakkında çıkan kanun gereğince Mevlevi tekkelerinin de kapatılmasının Türk musikisini besleyen en önemli kaynağı kurduğunu, devlet erkinin sadece Batı musikisi eğitimine önem ve destek verdiğini¹, 1934’te radyoda Türk musikisi neşriyatının yasaklandığını¹ bilmemesi mümkün değildir.

¹ “Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrasında planlanan “yurtdışı eğitimi uygulaması”, 29 Ekim 1924’te, yani cumhuriyetin birinci kuruluş yıldönümünde açılan “Maarif Vekâleti Avrupa Sınavıyla” hayata geçirilmiştir. Böylece yeni Türkiye Cumhuriyeti için ekonomistler, hukukçular, felsefeciler ve sanatçılar yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Darülfünun Emini İsmail Hakkı’nın (Baltacıoğlu) başkanlığında kurulan jüri tarafından düzenlenen ve Ağustos ayında uygulanan yarışma sonucunda, yirmi iki kişi Almanya ve Fransa’da öğrenim görme başarısı elde etmiştir.

1924'te kurulan ve daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı adını alan Türkiye'nin ilk müzik öğretmen okulu Musiki Muallim Mektebinin yalnızca Batı müziği öğretimi verdiğini aynı okulda öğretmenlik yapan Tanpınar elbette gayet iyi bilir. Nitekim 1951'de Yaşar Nabi'ye hitaben yazdığı deneme mahiyetindeki mektupta (Tanpınar, 2017: 348) iki yıl boyunca okulun diskoteğindeki yüzlerce Batı musikisi plağını dinlediğini ve bu dönemde çok cezri bir Garpcı olduğunu söyler. Aslında bu ifadeler, insanların yaşadıkları kültür muhitine göre bir zihniyet ve zevk oluşturduklarının bir tespitidir. Kendisi de Dede Efendi, İtri ve Ebubekir Ağa gibi musiki üstatlarını, içerisinde bulunduğu ve hocalık yaptığı muhtelif eğitim kurumlarında verilen herhangi bir ilmî disiplin marifetiyle değil, bilhassa hocası Yahya Kemal'in ilgi ve himmetiyle tanımış, öğrenmiş ve sevmiştir.

Mümtaz, romanın ilerleyen sayfalarında İhsan'la yaptığı sohbette de eskiye ait zevklerin ve musikinin kaybolmasından duyduğu endişeyi bir kez daha dile getirir:

“Mümtaz:

- (...) Bugün Türkiye'de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap bulamayız. Dar muhitlerin dışında, eskilerden zevk alan gittikçe azalıyor. Biz galiba son halkayız. Yarın bir Nedim, bir Nef'i, hatta bize o kadar çekici gelen eski musiki ebediyen yabancı olacağımız şeyler arasına girecek” (Tanpınar 2000: 240).

Bu dönemde eğitim amaçlı yurtdışına öğrenci gönderilmesi, müzik eğitimi açısından da önemli bir noktadır. Yurtdışında müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirilmek üzere seçilen yetenekli öğrencilerden, 1924 yılının sonbaharında Ekrem Zeki Ün, 1925 yılında Ulvi Cemal Erkin ve Cezmi Erinç Paris'e, 1926 yılında Necil Kâzım Akses, 1927 yılında Hasan Ferit Alnar Viyana'ya, 1928 yılında Cevad Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken Prag'a gönderilmiştir. Bu yıllarda Nurullah Şevket Taşkiran ve Bayan Afife de Avrupa'ya şan eğitimi için gönderilmiştir. Bu gençler 1930'lardan sonra yurda dönerek ülkenin müzik eğitim kurumlarında yer almış ve dönemin müzik eğitim anlayışında büyük bir öneme sahip olmuşlardır. Özellikle Musiki Muallim Mektebi'nde göreve başlayarak, genç Cumhuriyet'in yeni müzik yapısına katkıda bulunmuşlardır” (Şahin – Duman 2008: 262).

¹ “Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te yasama yılını açarken Mecliste verdiği söylev, Türk Musiki İnkılâbının ivedilikle gerçekleştirilmesi meyanında oldukça önemli bir etkiye sahip olmuş ve bu konuşmanın tesiriyle, dönemin Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör Dahiliye Vekili Şükrü Kaya ile görüşmüş ve Dahiliye Vekili de aldığı sert ve keskin kararlar radyoda alaturka musikinun yayınlanmasını yasaklamıştır.

Hâkimiyet-i Milliye gazetesinin konu ile ilgili haberi şu şekildedir:

‘Gazi Hazretlerinin Büyük Millet Meclisi'nde söyledikleri nutuktan mülhem olarak, Dahiliye Vekaleti dün, Ankara ve İstanbul valilerine, radyo programlarından alaturka musikinun tamamen kaldırılmasını ve radyolarda yalnız garp tekniğiyle yapılmış ulusal musiki parçalarımızın garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınmasını bildirmiştir” (2 İkincişrin / Kasım 1934, s: 2). (Kaya 2012: 286).

Tanpınar'ın ve kahramanları Mümtaz'la İhsan'ın yakındığı kayıp eserler ile ilgili romanda yine satır aralarına sıkışmış başka bilgilere rastlamak mümkündür. Romanda bahsedildiği gibi dönemin başka kaynaklarında da İsmail Dede Efendi'nin günümüzde kayıt altında bulunan eserinden daha fazlasını bestelediği belirtilmektedir:

“... *Mesela, Dede. Bine yakın eseri var. Hayatına bakıyoruz, herhangi bir hayat. Sade kendisinin*” (Tanpınar 2000: 120).

Görüldüğü üzere Tanpınar, Türk musikisine dair fikirleriyle kahramanı ve prototipi Mümtaz'ı çok koruyucu ve muhafazakâr bir aydın tavrıyla okuyucusunun karşısına çıkarmıştır.

Ada vapurundaki tanışmada Sabih, Nuran'a Mümtaz'ın eski musikiye merak sardığını söyler. Mümtaz'ın İhsan vasıtasıyla daha lisede talebeyken tanıdığı eski musikiye merak ve ilgisinin giderek yoğunlaştığı anlaşılır:

“*Sabih, Nuran'a döndü:*

- *Siz, Mümtaz'ın eski musikimize merak sardığını biliyor muydunuz?*

(...)

- *Hayır, dedi. İclal burasını saklamış olacak*” (Tanpınar 2000: 77).

Vapurdaki sohbet musiki üzerinden devam eder. İhsan'ın gösterdiği yolda klasik Türk musikisine ilgi duyan, eski plakları diskoteğine katmaya çalışan ve giderek bu sahanın meselelerine de vâkıf olan Mümtaz, bu kısa süreli sohbet esnasında Nuran'dan öylesine etkilenmiştir ki, artık evinde plaklarını dinlerken elinde olmaksızın onun bakışları, gülüşü ve hayalî varlığıyla yanında olacağını hisseder. Musikinin de etkisiyle gelişen bir aşk duygusu Mümtaz'ı sarmaya başlamıştır.

Mümtaz, Nuran'ın sorusu üzerine eski ses icracısı ve gazelhan Hafız Osman'ın plaklarını aldığını söyler:

“- *Çok şey bulabildiniz mi?*

- Daha ziyade Bedesten'de ve eski... Fakat buluyorum. Daha üç gün evvel iki tane Hafız Osman¹ aldım. 'Fakat ben ağız açtıkça niçin gülüyor? Ben çocuk değilim ki... Ama gülüşün o kadar güzel ki; kızacağım yerde hoşlanıyorum.' Ve Nuran'ın sessiz gülüşünün kendisine uzaktan gösterdiği altın meyveye doğru içinden bir şey kayıyordu. Garip bir gülüştü bu. Mümtaz farkında olmadan ona cevap veriyor, kendi içinde bu gülüşün bir ağaç gibi büyüdüğünü, çiçek açtığını duyuyordu.

Bundan sonra ister istemez, evindeki plakları, o ferahfezalari², acemaşiranlari³, nühüftleri⁴, tesadüf ettiği her şeyi yaldıza, bahar kokusuna boğan, onlara kendi uyanışındaki sıcaklığı geçiren bu gülüşün arasından ve onunla dinleyecekti" (Tanpınar 2000: 79).

Mümtaz, musikişinas ve entelektüel bir insan olarak İstanbul'da daha geniş kültür çevrelerine girmiş ve birikimini zenginleştirmiştir. Nuran'la tanıştıklarının ertesi günü Ada'da, iskelede karşılaşır ve sohbet ederler. Sohbet, yine musikinin yükselttiği entelektüel bir seviyede ve duygu yakınlaşması çizgisinde ilerler:

"- Bu kadar erken döneceğinizi zannetmiyordum...

- Ben de zannetmiyordum ama oldu. Siz ne yaptınız?

(...)

¹ **Hafız Osman Efendi (1867-?)**: İstanbullu. 1920'den önce İstanbul'da öldü. Enderun'da yetişti. Eski ses icracıları arasında adı Hafız Osman, Hafız Şaşı Osman Efendi ya da sadece Şaşı Osman olarak geçer.

Güçlü bir hafız, iyi bir mevlithan ve gazelhan olarak tanındı. Koşma, divan, köçekçe, müstezat ve kesik kerem gibi eserler de icra etti. Berrak bir sesi, falsosuz bir icrası vardı. Dönemim usta sazandeleriyle saray ve konaklardaki musiki meclislerine katılırdı. Tanburi Cemil Bey eşliğinde plaklara gazel, şarkı ve köçekçeler okudu (Özalp 2000: 85).

² **Ferahfeza**: Türk musikisinde birleşik bir makam. Vardakosta Ahmet Ağa tarafından terkip edildi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında uzun uzun bahsedilen İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i bu makamın en meşhur eserlerindendir (Özkan 1995: 356-357).

³ **Acemaşiran**: Türk musikisinde birleşik bir makam ve perde adı. İsmail Dede Efendi'nin "Ey lebleri gonca yüzü gül seri bülendim" mısrasıyla başlayan ağır semaisi ve Zekâi Dede'nin "Bin cefa görsem ey senem senden" mısrasıyla başlayan muhammes usulündeki bestesi vardır (Tanrıkorur 1988: 322-323).

⁴ **Nühüft**: Türk musikisinin en eski birleşik makamlarındandır. Seyyid Nuh'un darb-ı fetih usulündeki "Ta kim hattın ey meh-cebinim yüze çıktı" mısrasıyla başlayan bestesi, Itri'nin hafif usulündeki "Bizden o şuha arz-ı hulus et cihan cihan" mısrasıyla başlayan bestesi, bu makamın meşhur eserlerindendir (Özkan 2007: 301)

- Biz, dedi, konuştuk... (...) Gece de bir ala ney dinledik!

- Kimden?

- Ressam Cemil'den¹...

Emin Bey'in² talebesi! Bize bir yığın saz semaisi³,

eski Mevlevi ayinlerinin terennümlerini⁴ çaldı” (Tanpınar 2000: 102-103).

Romana Ressam Cemil ismiyle katılan şahıs, *Huzur*'un kurmaca bir figürü değil, gerçek hayattan seçilmiş çok önemli bir şahsiyet olan Neyzen ve Ressam Halil Dikmen'dir. Tanpınar, dostu ve arkadaşı Halil Dikmen'i, Ressam Cemil ismiyle, Mümtaz'ın bir tanıdığı, ahbabı hâlinde romana yerleştirmiştir. Dönemin saygın sanatkâr ve münevveri Halil Dikmen (Ressam Cemil Bey)'i şahsen tanıyan, musiki meclislerinde onu dinleyen Tanpınar, kahramanı Mümtaz'ı da romanda benzer meclislerde bir araya getirmiştir.

¹ **Ressam Cemil (Halil Dikmen) (1906-1964):** Ressam ve neyzen. İstanbul'da doğdu. 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünü bitirdi. 1927'den 1931'e kadar Paris'te resim eğitimi almaya devam etti. Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesinde 1937'de kurulan Resim ve Heykel Müzesi kurucu müdürü olarak on beş yıl görevde bulundu. Neyzen Emin Dede (Yazıcı)'den ney dersleri aldı. Bazı taksimleri kayda alınmıştır. En tanınmış öğrencisi Niyazi Sayın'dır. Değerli tablolar yaptı. Güzel Sanatlar Genel Müdürü olarak bulunduğu Ankara'da vefat etti (Öztuna 1969: 224).

² **Emin Yazıcı (1883-1945):** Hattat ve neyzen. İstanbul doğumlu. Hukuk öğrenimini yarım bıraktı. Cami dersleri tahsili yaparak icazet aldı. Genelkurmayda ve Harita Genel Müdürlüğünde çalışarak emekli oldu. 1943'te felç geçirdi, 1945'te vefat etti. Az yazan usta bir hattattı. Galatasaray Mevlevihanesinde musiki meşk etti, ney öğrendi. Nazariyat bilgisi çok iyidir. Klasik neyin son ustalarındandır. Darüelhanda ney hocalığı yapmıştır. Halil Dikmen, Süleyman Ergüner, Sadettin Heper, Mesut Cemil, Sadettin Kaynak, Kemal Batanay ve tasavvuf birikimin aktardığı, eser ve belgelerini teslim ettiği Halil Can; öğrencileridir (Özalp 2000: 176, Özcan 2013: 359).

“Emin Dede'den Postacı Emin diye de bahsedilir (Ömer Dilek Talı'yla yapılan özeşl görüşme: 1 Eylül 2017).

³ **Saz semaisi:** Türk saz musikisinin peşrevden sonra en önemli formudur. Aksak semai, sengin semai, yürük semai usulleriyle bestelenen eserlerden dolayı bu adla anılır. Sözlü musikide de bu usullerle bestelenen eserler ağır semai, sengin semai, yürük semai gibi form adı alır. Yani usul isimleri aynı zamanda form ismi de olmuştur. Klasik fasılların sonunda yer alır. Hane ve mülazimedden oluşur, yaygın biçimde dört haneli bestelenir. Günümüzde ilk üç hanesi aksak semai ile, dördüncü hanesi usul geçkisi yapılarak semai, yürük semai, sengin semai, birleşik nim sofyan, birleşik sofyan gibi usullerle bestelenir. Birinci hanedeki makamın adıyla anılır (Özkan 2009: 220-221).

4 Terennüm: Esas güftenin dışında bestecinin ilave ettiği ve eseri süslemeye yarayan usulle ilgili birtakım hece veya söz gruplarıdır. İki türüdür:

1. İkai (ritmik) terennüm: Kendi başına anlamı olmayan “yal lel li, ten nen ni, tadir ney, na te nedir ney” gibi sözlerdir.
2. Lafzi (sözlü) terennüm: Bestecinin eklediği, anlamları olan “kurban olayım, hey canım, a sultanım” gibi sözlerdir (http://www.eksd.org.tr/muzik_teorisi/kar.php). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

Araştırmacı ve yazar Beşir Ayvazoğlu, meşk geleneği içerisinde hünerlerini talebelerine devrederek yaşatan üç kuşak Mevlevi musikişinası - Aziz Dede, Emin Dede ve Halil Dikmen - *Ney'in Sırrı* adlı kitabında anlatmıştır:

“Ahmet Hamdi Tanpınar da bir gün aziz dostunu uzun uzun dinledikten sonra, ‘Halil, bu yaptığının ne kadar büyük bir iş olduğunu bilemezsin. Bununla Türkiye’yi yeniden inşa ediyorsun!’ demiştir.

Yeni Türkiye’nin dünyaya bakışını ve sanat anlayışını temsil eden bir kurumda, bizzat bu kurumun müdürü tarafından, aynı anlayış yönünde şekillendirilmiş diğer kurumların, yani konservatuarların kapı dışarı ettiği bir musikinin en saf biçimiyle yaşatılması aslında ironik bir durumdur. Muhtemelen, Halil Dikmen’de özlediği terkinin ve kültür devamlılığının somutlaşmış halini gören Tanpınar’ın ‘Türkiye’yi yeniden inşa ediyorsun!’ sözüyle ne demek istediğini anlamak için Huzur’u okumalıdır. Bu romanda Halil Dikmen, Ressam Cemil adıyla Neyzen Emin Dede’nin talebesi olarak ‘kumral Saksonya fağfuru çehresi’ ve tatlı gülümsemesiyle birkaç defa görünür” (Ayvazoğlu, 2008: 75).

Mümtaz’la Nuran’ın vapurla Ada’dan dönüşteki ilk baş başa sohbetleri müşterek bir duygu dünyasını inşa etmeye başlar. Vapurdaki sohbet, musiki üzerinden yürür ve musiki bahsi bu sohbetin sıcaklığını ve yakınlaşmalarının imkânını oluşturur. Ancak Tanpınar’ın esere bir laytmotif hâlinde yerleştirdiği ve trajik bir aşk macerasının hatırası olan Mahur Beste¹, Mümtaz’la Nuran arasında yeni yeni filizlenen aşkın hicranla sona ereceğinin iması olan bu ilk sohbetin diyalogları arasına yerleştirilmiş gibidir. Mahur Beste’yi Nuran çok sever, İhsan da çok sever ve Tefik Bey’den meşk etmiştir. Mümtaz da bu büyük eseri Tefik Bey’den dinlemiş ve çok sevmiştir; bir de Nuran’dan dinlemek ister:

“- Bana bir gün Mahur Beste’yi söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum. Zihni hep Mahur Beste’de, aşkın, ölümün bu garip ve zalim

¹ **Beste:** Türk musikisinde bir formun adı ve bir terim. Türk musikisinde şu anlamlarda kullanılmıştır: a. Kompozisyon. Küçük ve büyük formlu her türlü eserdir. b. Bestenigâr, beste-hisar ve beste-ısfahan gibi birleşik makamların isimlerinde kullanılmıştır. c. Din dışı sözlü eserlerin büyük formdaki en önemli tertiplerinden birinin özel adıdır.

Güfte olarak Divan edebiyatının gazel tarzı manzumelerinden seçilen iki beytinin uygun usullerle kompoze edilmesiyle oluşur. Bestelerden usulleri nispeten ağır olanlara birinci beste, daha yürük olanlara ikinci beste denir (Yavaşca 1992: 543).

terkibinde idi. Nuran kısaca olur, dedi, bir gün söylerim” (Tanpınar, 2000: 106).

Mahur Beste'nin hikâyesi romanda çok ayrıntılı biçimde anlatılır. Mümtaz, Çadırcılar içindeki dükkânların birinin önünde eski eşyalara bakarken eski Şurâ-yı Devlet azasından Behçet Beyefendi'yi¹ görür. Ona dair hatıralar üzerinden Nuran'ın dedesi Talat Bey'in Mahur Beste'sinin hikâyesine vâkıf oluruz. Mümtaz bu eseri hikâyesiyle birlikte Nuran'dan dinlemiştir:

“Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştı. İlk önce Atiye'yi kendisinden, sonra İttihat ve Terakki'nin ilk azalarından Doktor Refik'ten kıskanmış, bu kıskançlık yüzünden Doktor Refik'i saraya jurnal etmiş, fakat onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamamıştı. İhsan'ın kendisine söylediğine göre, genç kadının ölüm döşeğinde Mahur Beste'yi mırıldandığını duyunca ağzına eliyle birkaç defa vurmuştu, belki de böylece bu ölüme sebep olmuştu. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseri idi. Bu ve buna benzer birkaç hadise onu birkaç koldan evlenme ile çok genişleyen bu eski Tanzimat ailesi arasında uğursuz tanıtılmıştı. Buna rağmen bu garip eser hafızalarda yerleşmişti.

Çünkü Mahur Beste küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biriydi. Eserin kendi macerası da garipti. Talat Bey'in karısı Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçınca Mevlevi muhibbi olan Talat Bey bu eseri yazmıştı. Hakikatte tam bir fasıl yapmak istiyordu. Fakat tam o esnada Mısır'dan gelen bir dostu Nurhayat Hanım'ın ölümünü haber vermişti. Daha sonra ise bu ölümün eserin bittiği geceye tesadüf ettiğini öğrenmişti. Mümtaz'a göre Mahur Beste, Dede'nin bazı beste ve semailerini gibi, Tab'i Efendi'nin bayati yürük semaisi gibi hususi yürüyüşü olan, insanı büyük manasında kaderle karşılaştıran bir parçaydı. Onu Nuran'dan, büyükannesinin hikâyesi ile beraber dinlediği zamanı çok iyi hatırlıyordu. Çengelköyü'nün tepesinde, Rasathane'den biraz ilerideydiler. Gökte büyük bulutlar vardı ve akşam ta uzakta, şehrin üstünde bir altın bataklığı gibi çukurlaşıyordu. Mümtaz uzun zaman etrafa çöken hüznün, o hatıra renkli ışığın bu akşamdan mı, yoksa besteden mi geldiğini anlayamamıştı” (Tanpınar, 2000: 54-55).

¹ *Huzur* romanında çok kısa bir sahneyle yer alan Behçet Bey, Tanpınar'ın bir nehir roman üçlemesi olarak yazdığı *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarına önemli bir karakter olarak katılır.

Mümtaz'ın Mahur Beste'yi hususi yürüyüşüne benzettiği Tab'i Mustafa Efendi'nin Bayati Yürük Semai'si gerçekten müzikalitesi yüksek ve meşhur bir eserdir:

“Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey

İşret edelim yâr ile şimdi demidir hey

Bu kavli sürahi eğilip sâgara söyler ne der

Mecliste çalındı yine tanbur ile neyeler

Âşık-ı bîçarelerin gönlinü eyler

Daire semâî tutarak ney neye söyler ne der

Mecliste durur cümle ayağ üstüne beyler

İçin içelim deyu komuş başına eller

Bu savtı okur bülbül-ü güya olur her dil”

Mümtaz'ın Mahur Beste'yi yine hususi yürüyüşüne benzettiği İsmail Dede Efendi'ye ait semai ve beste formunda meşhur olmuş pek çok eser vardır. Bunlardan bazıları semai formundaki “Bir dilber-i nadide bir kamet-i müstesna”, “Dün gece ben yine bülbülleri hamuş ettim”, “Yine zevrak-ı derunum kırılıp kenara düştü”, “Şad eyledi can u dilimi şah-ı cihanım” ve beste formundaki “Ey kaşı keman tir-i müjen canıma geçti”, “Figan eder gene bülbül bahar görmüştür.”, “Ey gonca-dehen, har-ı elem canıma geçti.”, “Ermesin el o şehin şevket-i valalarına” mısralarıyla başlayan eserlerdir.

Nurhayat Hanım'ın Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek terk ettiği Talat Bey'in hüznünü aktardığı Mahur Beste, daha sonra hicranla ve hüsrarla sonuçlanan iki aşkın daha sembolü haline gelir. Atiye Hanım'la Behçet Bey'in imtizaçsız evliliklerinin eski bir aşkın tazelenmesiyle ölüme kadar uzanması ve ilerleyen süreçte Mümtaz'la Nuran sevişmelerinin evlilik yerine ayrılıkla sonuçlanması, Mahur Beste'yi hayal kırıklıklarının sembolüne dönüştürür.

Romanda Mahur Beste adıyla bahsedilen eserin güftesi, Neşati'nin “Gittin amma ki kodun hasret ile canı bile / İstemem sensiz olan sohbet-i yararı bile” beytiyle başlayan gazelidir.

“Gittin amma ki kodun hasret ile canı bile

İstemem sensiz olan sohbet-i yaranı bile

Devr-i meclis bana girdab-ı beladır

Mey-i zehrab-ı sitem sagar-ı gerdanı bile

Bağa sensiz bakamam çeşmime ateş görünür

Gül-i handâni değil serv-i hırâmânı bile

Sînenen derd ile bir âh edeyin kim dönsün

Aksine çerh-i felek mihr-i dirâhşânı bile

Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînin vâ hayf

Dâmen-i ülfeti çâk oldu girîbânı bile”

Klasik Türk musikisi arşivinde henüz bu güfteyle başlayan bir esere rastlanmamıştır. Sivas Kültür ve Sanat Derneği Klasik Türk Musikisi Topluluğu musiki tarihi hocası Avukat Halûk Çağdaş’tan alınan şifahi bilgiye göre Tal’at (Nâdim) Bey adında bir bestekâr daha vardır ki (Ölümü: 1920?), onun eserleri arasında da böyle bir beste (Mahur Beste) yoktur. (Halûk Çağdaş’la kişisel görüşme, 1 Eylül 2017) Daha ziyade saz eseri besteleyen Refik Talat Alpman (1873-1947)’in eserleri arasında da böyle bir beste bulunmamaktadır. Romanda bahsedilen bestenin sahibi Talat Bey’in kurmaca bir şahsiyet olması daha ihtimal dâhilindedir.

Mümtaz henüz tanıştığı ve çok etkilendiği Nuran’ı görebilmek, ona yaklaşabilmek ümidiyle onun evinin yakınında ve Kandilli İskelesi civarında beş gün boyunca gezinir. Nihayet kendi akrabası ve Nuran’ın arkadaşı olan İclal vasıtasıyla aşka yolculuklarını başlatan buluşma gerçekleşir. İclal’in de katıldığı bir kayık sefasından sonra Mümtaz’la Nuran’ın ilgileri hayata, sanata dair sohbet çerçevesinde merhale kat eder. Gurup vaktidir; Mümtaz karmaşık, ağır kültür meselelerini konuşmaktan uzaklaşmak ve ânın güzelliğini yaşamak ister. Tanpınar, sanat hayatının en çok meşgul eden kavramlarından ikisini - zaman ve musiki - birbirine kaynaştırarak kahramanı Mümtaz’a yorumlatır. Mümtaz, zamanı bir musiki atmosferinde idrak etmeye başlar:

“Mümtaz hiç istemeden girdiği bu karışık bahisten çıkmak ister gibi etrafına bakındı. Akşam, geniş musiki faslına başlamıştı. Aydınlığın bütün sazları güneşin veda şarkısını söylemeğe hazırlanıyordu. Ve her şey aydınlığın sazıydı. Hatta Nuran’ın yüzü, kahve kaşığı ile oynayan eli bile” (Tanpınar, 2000: 120).

Nuran da kendisini yaşadığı o âna bırakmanın sükûnetini tadar, hem akşamın hem kış boyunca özlediği baharın lezzetini hisseder ve genç adamın bu yoldan hayatına girmesine kapı açar. Akşamın sonunda Nuran, Mümtaz’a evine gelme vaadinde bulunur, Mümtaz’da bu vaatten sonra baş başa kalma arzusu ve vuslat heyecanı yükselir. Musiki, aşk yolculuklarını daha da tahrik eden bir güç hâlinindedir. Tabiatla baş başa kaldıkları bir anda Nuran iki beste okur. Musiki böylece daha ilk anlardan itibaren aşklarına refakat eder:

“-Ben size telefon eder gelirim... Fakat onunla biraz daha beraber kalmak için fıstık ağaçlarına kadar çıkmayı teklif etmiş, orada geceyi beklemişlerdi. Mümtaz işte orada Nuran’dan, bir daha ve Dede’nin Sultanîyegâh¹ bestesi ile Talat Bey’in Mahur Beste’sini dinledi” (Tanpınar 2000: 124).

Dede Efendi’nin burada sözü edilen eseri hakkında şunlar söylenebilir:

Hamamizade İsmail Dede Efendi’nin “Misalini ne zemin ü zaman görmüştür” mısraıyla başlayan zencir birinci bestesi ve “Can ü dilimiz lütf-i şehenşah ile mamur” mısraıyla başlayan hafif usuldeki ikinci bestesi; “Nihan ettim seni sinemde ey mehpare canımsın” mısraıyla başlayan ağır semaisi ve “Şad eyledi can ü dilimi şah-ı cihanım” mısraıyla başlayan nakış yürük semaisinden oluşan sultaniyegâh takımı vardır. (Özkan 2007: 523) Halûk Çağdaş’ın verdiği bilgiye göre bu eserlerin hepsi de methiyedir. (Halûk Çağdaş’la kişisel görüşme, 1 Eylül 2017)

Burada bahsi geçen eser güftesi itibarıyla Nuran’la Mümtaz’ın yeni başlayan aşklarına daha uygun düşen “Misalini ne zemin ü zaman görmüştür” mısraısıyla başlayan zencir bestedir. Nitekim tefrikadan kitaba dönüşürken metinden çıkarıldığı anlaşılan satırlarda eserin ilk mısrası verilir:

¹ **Sultaniyegâh:** Hamamizade İsmail Dede tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Şed (göçürülmüş) makamlardandır, yegâh perdesinde karar kılar. Münir Nurettin Selçuk’un nim-sofyan usulündeki “Sen şarkı söylediğin zaman” ve Yesari Asım Arsoy’un aksak usulündeki “Biz Heybeli’de her gece mehtaba çıkardık” dizeleriyle başlayan eserleri bu makamdandır (Özkan 2007: 522-523).

“Genç kadın ona ancak kendisinin işitebileceği bir yükseklikte Dede'nin Sultaniyegâh bestesini okudu. Sesi ağır ve genişti.

Yâr misalini ne zemin ne zaman görmüştür” (Tanpınar, 2000: 397).

Dede Efendi'nin mevzuya gayet uygun düşen sultaniyegâh bestesinin sözleri şöyledir:

“Misalini ne zemin ü zaman görmüştür

Nazirini ne mekin ü mekân görmüştür

O mihr-i burc-u adaletsin ki ey meh-i devran

Ne bir adilini çeşm-i cihan görmüştür”

Nuran uzun süren tereddütlerden sonra Mümtaz'ın evine gitmeye karar vermesinde onunla üç gün önce yaşadıklarının ve sohbetlerinin da tesiri vardır. Mümtaz bu sohbet esnasında musikimiz hakkındaki düşüncelerini aktarmıştır. Mümtaz'a göre musikimiz, hayat karşısındaki durumumuzu ifade eder ve musikimiz değişmediği sürece hayat karşısındaki tavrımız aynı kalacaktır; bir nevi her devrin hayatının kendi musikisini üretmesi veya her musikinin üretildiği devrin hayatını yansıtması gibi.

“Asıl düşüncemi ister misiniz? Bizim musikimiz kendi içinde değişene kadar hayat karşısında vaziyetimiz değişmez sanıyorum. Çünkü onu unutmamız ihtimali yok... O değişene kadar aşk tek talihimiz olacak” (Tanpınar 2000: 133).

Nuran, taşıdığı bu düşünceleri sebebiyle Mümtaz'da - hikâyesini Mahur Beste hakkında anlatılanlardan öğrendiğimiz - dedesi Talat Bey'i görür:

“O zaman İclal'in yanında gözlerinin içine bakarak kendisine sevgiden bahsettiği için ona kızmıştı. Hâlbuki şimdi onu anlıyordu. Onda dedesinin bir eşini görüyordu. O da bu tecrübe için kopup gelenlerdendi” (Tanpınar 2000: 133).

Adile Hanım'la Sabih Bey Taksim'deki evlerinde dostları için davet verirler. Yaklaşık bir aydır birlikte olan Nuran'la Mümtaz da misafirler arasındadır. Musiki icra edilir, yazar entelektüel birikimiyle ve sanatlı üslubuyla yine musiki analizleri yapar. Nuran'ın tambur dersi aldığı yaşlı bir baba dostu da meclistedir. İki sevgili Türk musikisini çok sever, zevkle dinlerler; ancak asıl ruhlarına hitap eden ferahfeza,

acemaşiran, bayati, sultanîyegâh, nühüft, mahur gibi belli makamlardaki eserleri tercih ederler. Mümtaz eski şiire benzettiği Türk musikisinin her eserini benimsemez. Klasik Türk musikisinin güzel eserlerini seçebilmek için de daha gelişmiş, disiplinli ve ölçülü olduğuna düşündüğü Batılı sanat terbiye ve zevkine sahip olmak gerekir. Bunun nedenini Türk musikisinin mahrum bulunduğu formel eğitim-öğretim metoduna ve icra standardına Batı musikisinin sahip olmasına bağlamak mümkündür. Tanpınar'ın klasik Türk musikisinin güzelliklerini fark edebilmek ve zevkine varabilmek için Batılı terbiyeye sahip olmak gerektiğine dair görüşleri - daha önce de değinildiği üzere - “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” (Tanpınar 2004: 54-59) ve “Milli Bir Edebiyata Doğru” (Tanpınar 2016: 94) başlıklı yazılarda dile getirdiğinden “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Musiki Kültürünün Kaynakları” başlıklı bölümde bahsedilmiştir.

“...İkisi de alaturka¹ musikiyi çok sevmekle beraber, muayyen makamlardan öteye pek az geçerlerdi.

Ferahfezayı, Acemaşiran'ı, Bayati'yi², Sultanîyegâhı, Nühüft'ü, Mahur'u tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi... Fakat bunlarda da her eseri olduğu gibi kabul etmezlerdi. Çünkü Mümtaz'a göre alaturka musiki eski şiirimize benzerdi: Orada da asıl sanat addedilen ve öyle yapılandan şüphe etmek gerekirdi. Daha ziyade bugününün muayyen seviyede zevkiyle, Garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler güzel olabilirdi. Bunların dışında Hüseyini'yi³ ancak Tab'i Mustafa Efendi'nin¹ bestesi cinsinden birkaç eserinde ve Dede'nin bazı eserlerinde beğenirler. Hicazdan²

¹ **Alaturka (Alla Turca):** “Türk stilinde. Avrupalı bestecilerin mehter müziğinden esinlenerek geliştirdiği stil. Mehter müziğinin genellikle aksak ritimlerine ve ses renklerine özenilerek geliştirilen ‘alla turca’ stilde eserler yazan besteciler arasında Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber ve Brahms gibi besteciler vardır” (Say 2005: 51).

Görüldüğü üzere “alaturka” ifadesi, Batı müziği terminolojisinde Türk musikisi tarzı belli özellikleri taşıyan türde üretilmiş Batılı bestekârların eserlerine verilen isimdir. Nitekim bu kelimenin Türkler tarafından kendi ürettikleri Türk musikisini kastederek kullanılmasını Alaaddin Yavaşca, Cinuçen Tanrıkorur, Bekir Sıtkı Sezgin gibi musiki ustaları hatalı bularak şiddetle eleştirmişlerdir.

² **Bayati:** Türk musikisinde bir ana makam. İsmail Dede Efendi'nin hafif usulündeki “Bir gönçe-femin yaresi vardır çiğirimde” ve Tab'i Mustafa Efendi'nin ağır aksak semaisi usulündeki “Çıkmaz derun-ı dilden efendim muhabbetin” mısrası ile başlayan eserleri bu makamın örneklerindedir (Tanrıkorur 1992: 220).

³ **Hüseyini:** Türk musikisinde bir makam ve perde adıdır. Tab'i Mustafa Efendi'nin yürük semai usulündeki “Ben gibi sana âşık-ı üftade bulunmaz” mısrasıyla başlayan ve Ebubekir Ağa'nın remel usulündeki “Canım yerine geldi ki cananımı gördüm” mısrasıyla başlayan eserleri bu makamın örneklerindedir (Özkan 1999: 21-22)

Hacı Halil Efendi'nin³ meşhur semaisini bilirler, Uşakı⁴ Hacı Arif Bey'in⁵ meşhur iki şarkısıyla⁶, Suzidilara'ya⁷ Selim-i Salis'in⁸ kaderiyle birleşmiş hususi bir zaman addederlerdi.

Mecit¹ ve Aziz² devirlerinde çok başka cüşşli birkaç ağır şarkı ile Emin Bey gibi zamanımızda klasik zevki en halis tarafından toprağını sevmiş bir egzotik nebat

¹ **Tab'i Mustafa Efendi (1705?-1770?):** Bestekâr, hattat, şair, hanende ve sazende. Üsküdar'da doğdu. Enderun'da yetiştiği sanılmaktadır. Üçüncü Osman'ın sermüezzinliğini yaptı. Eski güfte mecmualarında yüzden fazla beste ve semaisi görülse de günümüze bir kâr, on iki beste, sekiz ağır ve dokuz yürük semaisi kalmıştır. Lale Devri ile Üçüncü Selim arasında bir geçit oluşturur. Oldukça orijinal bir üslubu vardır. “Çıkmaz derun-ı dilden efendim muhabbetin” dizesiyle başlayan bayati nakış aksak semaisi ve “Gül yüzülürin şevkine gel nuş edelim mey” dizesiyle başlayan bayati yürük semaisi çok meşhurdur (Say 2005: 425).

² **Hicaz:** Türk musikisinde bir perde ve makam. İsmail Dede Efendi'nin zencir usulünde “Ol mahitabı acep gösterir mi bana felek” mısrasıyla başlayan bestesi ve Ebubekir Ağa'nın “Aram edemem yâre nigâh eylemedikçe” mısrası ile başlayan yürük semaisi bu makamdandır (Özkan 1998: 440-441).

³ **Hacı Halil Efendi (? - 1735):** Cerrahpaşa müezzini olduğu dışında bir bilgi yoktur. “Düşse zülfünden arak ruhsar-ı canan üstüne” dizesiyle başlayan hicaz muhammes bestesinin dışında eserine rastlanmamıştır (Çağdaş'la kişisel görüşme, 1 Eylül 2017).

⁴ **Uşşak:** Türk musikisinde makam. Zekâi Dede'nin sakil usulünde “Peyman-ı dilberana inanmam kefil ile” mısrasıyla başlayan bestesi ve Giriftzen Asım Bey'in curcuna usulünde “Cana rakibi handan edersin” mısrası ile başlayan şarkısı bu makamın önemli eserlerindedir (Özkan 2012: 231-232).

⁵ **Hacı Arif Bey (1831-1885):** Türk musikisi bestekârı ve hanende. Eyüp'te doğdu. Eyyubi Mehmet Bey'den ve Zekâi Dede'den ders alarak yetişti. Sonra Muzika-yı Humayun'da eğitim gördü. Henüz yirmi yaşında Sultan Abdülmecit'e mabeynci olduğunda binden fazla eser hafızasındaydı. Harem-i Hümayun'da cariyelere hocalık yaptı. Kürdilihicazkâr makamını buldu. Saz bilmezdi, musiki bilgisi sınırlıydı; fakat bestekârlıkta hocalarını geçti. İcrası mükemmeldi. Sultan Abdülaziz'in verdiği aynı güfteye yedi farklı makamda beste yapacak bir dehası vardı. *Mecmua-yı Arif* adlı güfte mecmuasında binden fazla eseri kayıtlıdır. Neo-klasik üslubun öncüsüdür. Şarkı formunu Türk musikisinin en önemli şubesi yapmıştır. 327 şarkısı ve on kadar farklı formda eseri günümüze kalmıştır. En önemli talebesi Şevki Bey'dir. “Vücut ikliminin sultanı sensin” mısrasıyla başlayan nihavent şarkısı ve sultaniyegâh saz semaisi en meşhur eserleridir (Sezgin 1996: 440-442).

⁶ **Şarkı: Şarkı:** Divan edebiyatında bir nazım şekli olan şarkı Türk musikisinde belli üslupta ve nağme yapısı çerçevesinde, küçük usullerle bestelenir. Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi bestekârlarca belli kurallara oturtulmuş; daha sonra Rahmi Bey, Lemi Atlı, Zeki Arif Ataergin ve Suphi Ziya Özbekkan gibi sanatkârlarca yaygınlaştırılmıştır. Ana tema aşktır (Özkan 2010: 358-359).

⁷ **Suzidilara:** Üçüncü Selim'in bulduğu bir makamdır. Nigâr adı da verilmiştir. Üçüncü Selim'in Ayin'i ve “Ab u tab ile bu şeb haneme canan geliyor” mısrasıyla başlayan yürük semaisi, Tanburi Cemil Bey'in saz semaisi bu makamın en gözde eserlerindedir (Özkan 2010: 7-8).

⁸ **Sultan Üçüncü Selim Sultan Üçüncü Selim (1761-1808):** Otuzuncu Osmanlı padişahıdır. 1789'da tahta geçti. Kabakçı Mustafa İsyanı'nda öldürüldü. Güçlü bir şair ve bestekârdır. Genç yaşta musikiye başladı. Sadullah Ağa, hocası Tanburi İzak, İsmail Dede gibi ustalarla ve Esrar Dede, Şeyh Galip gibi şairlerle çokça vakit geçirdi. Evcara, arazbar buselik, pesendide, neva-buselik, şevkefza, suzidilara, gerdaniye-kürdi, neva-kürdi, rast-ı cedit, hüseyini zemzeme, isfahanek-i cedit, hicazeyn, şevk-i dil gibi makamları terkip etmiştir. Romanda da sözü geçen suzidilara takımı klasik musikimizin en önemli takımlarındandır. Musikimizi kayıt altına alma çalışmalarına öncülük etmiştir. Günümüze kalan altmış dört eserinden en meşhuru “Ab u tab ile bu şeb haneme canan geliyor” mısrasıyla başlayan suzidilara yürük semaidir (Özcan 2009: 420-425).

veya gecikmiş bir bahar gibi devam ettiren ustaların eserleri, saz semaileri ve kârnatik³lar bu sevgileri tamamlardı. Mümtaz'a göre bunlar eski musikimizin modern duygu ve anlayışla birleştiği taraflardı” (Tanpınar 2000: 142-143).

Tab’i Mustafa Efendi’nin romanda bahsi geçen Hüseyini eserleri için üç alternatif mevcuttur.

Hüseyini nakış yürük semai:

“Ben gibi sana âşık-ı üftade bulunmaz

Sen gibi güzel dahi bu dünyada bulunmaz

Mutrip yine gül gibi açılmazsın acep sen

Bu bezm-i safa amade bulunmaz.”

Hüseyini nakış sengin semai:

“Dök dideden eşk-i teri sermayesiz olmaz

İkbalime şevk-i dile payesiz olmaz

Eksik değil elbette bir ağyarla peşinde

Servim nereye gitse benim sayesiz olmaz”

Hüseyini çember usulünde beste:

“Nigâha ruhsat olmuş neyleyim ol aftarımdan”

¹ **Sultan Abdülmecit (1823-1861):** Otuz birinci Osmanlı padişahıdır. 1836’da tahta geçmiştir. Batı musikisi ve piyano çalmayı öğrenmiştir. Musikiyi himaye etmiştir. Dede Efendi, Dellalzade, Arif Bey himaye ettiği bestekârlardandır. Batı musikisinin Türkiye’de gelişimi onun zamanında başlamıştır. Mızika-yı Hümayun onunla genişlemiştir (Küçük 1988: 259-263).

² **Sultan Abdülaziz (1823-1861):** Otuz ikinci Osmanlı padişahıdır. Hem spora hem musikiye meraklıydı. Şair, ressam ve bestekârdı. Büyük yenileşme ve modernleşme projelerini hayata geçirdi. Türk ve Batı müziği formunda eserler bestelemiştir. “Invitation a la Valse” (Valse Davet) çok önemli bir eserdir. Çok meşhur bir hicaz oyun havası vardır. Piyano, lavta çalar ve ney üflerdi. Avrupa gezisinde operalar izlemiştir. Onuruna verilen yemekte hem Batılı müzisyenlerin eserleri hem kendi besteleri seslendirilmiştir (Küçük 1988: 179-185).

³ **Kâr-ı natık:** Güfte ve bestesiyle makamları tanıtan bir özelliği vardır. Özgün güfteleri vardır. Bu uzun güfteleri mısralarında tevriyeli, cinaslı kullanımlarla makam ve usul isimleri yer alır. Bunların geçtiği bölümlerde eser, bu makamlarla bestelenmiştir. Eski bestekârlar makamları, usulleri talebelerine öğretmek amacını da taşımakla birlikte, sanat güçlerini göstermeyi amaçlamışlardır. Hatipzade Osman Efendi, Dede Efendi, Ahmet Avni Konuk, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi on beş civarında sanatkârın bu türde eseri vardır (Özkan 2001: 356-357).

Mümtaz'la Nuran'ın beğendiği eserler arasında olduğu söylenen İsmail Dede Efendi'ye ait hüseyini bir esere tesadüf edilememiştir, Tanpınar'ın yakındığı kaydedilmeden kaybedilen eserler arasında kalmış olabilir.

Yine Mümtaz'la Nuran'ın sevdiği eserler arasında gösterilen Hacı Halil Efendi'nin hicaz makamında ve muhammes usulünde bir semaisi vardır:

“Düşse zülfünden arak ruhsar-ı canan üstüne

Güye şebnemler düşer güllerin handan üstüne

Zir-i zülfünden görenler hattını ebr-i bahar

Saye salmış sandıarsahn-ı gülistan üstüne”

İki sevgili, uşşak makamını Hacı Arif Bey'in iki meşhur şarkısıyla severler. Hacı Arif Bey'in günümüze ulaşmış yirmi altı uşşak şarkısı vardır. Burada bir hususa dikkat çekmek gerekir:

Türk musikisi tarihinde romanda yazıldığı gibi Uşaki Arif Bey isminde bir bestekâr yoktur. Hacı (Mehmet) Arif Bey'den başka bir de Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) vardır. Burada literatüre vukufu olmayan müretteplerin sebep olduğu bir dizgi hatası vardır. Bu hata, müteselsil olarak *Huzur*'un diğer baskılarında ve değerlendirmelerde kullanılmıştır. Türk musikisini çok sevmekle beraber muayyen makamlardan öteye geçemeyen iki kişiden bahseden roman, bu iki kişinin hüseyini makamını Tabi Mustafa Efendi'nin ve Dede Efendi'nin, hicaz makamını Hacı Halil Efendi'nin, uşşak makamını da Hacı Arif Bey'in bahsedilen eserlerinden bildiklerini gösterir.

Hacı Arif Bey'in uşşak makamındaki en meşhur ve maruf eserleri şunlardır:

Uşşak aksak şarkı:

“Bir melek-sima peri gördüm der-i meyhanede

Kalmadı gamdan eser asla dil-i divanede

Var imiş bir başka halet sohbet-i mestanede

Gözlerim sakide kaldı ellerim peymanede”

Güftesi Mehmet Sadi Bey'e ait uşşak aksak şarkı:

“Meyhane mi bu bezm-i tarabhane-i Cem mi

Peymane mi bu efses-i Darat-ı haşem mi

Saki mi bu nev bave-i büstan-ı cemali

Reşk-i çemnistan-ı hiyaban-ı İrem mi”

Güftesi Şeyh Galip’e ait olan uşşak aksak şarkı:

“Meyhaneyi seyrettim uşşaka mataf olmuş

Teklif ü tekellüften sükkân-ı mu’af olmuş

Bir neş’e gelip meclise bi-hayf u hilaf olmuş

Gam sohbeti yad olmaz meşrepleri saf olmuş”

Yine iki sevgilinin beğendiği eserler arasında Üçüncü Selim’in pek meşhur olan suzidılara nakış yürük semaisi vardır. Altı eserden oluşan suzidılara takım içerisinde bulunan eser, (Tanpınar 2000: 143) “Ab u tab ile bu şeb haneme canan geliyor” sözleriyle başlar:

“Ab u tab ile bu şeb haneme canan geliyor

Halvet-i ülfete bir şem’-i şebistan geliyor

Perçem-i ziver-i düş ü nîgeh-i afet-i huş

Dil-i sevdazedeye silsile cünban geliyor”

İki sevgilinin musiki zevkindeki müştereklerinin yanında Nuran’ın bir farklılığı vardır: O da gazeli sevmesidir. Ancak vapurdaki ikinci karşılaşmalarında Mümtaz, dönemin en meşhur gazelhanlarından Hafız Osman’dan iki plak aldığını söylerken kendisinin de gazele olan ilgisini ifade etmiş olmaktadır. Aslında romanda Nuran’ın farklılığı olarak belirtilen gazeli sevmek bakımından da iki sevgili müşterektirler.

“Nuran'ın bu musiki zevkinde âşığından farkı, belki de kadın insiyakının geniş erkek sesine, onun yaradılışına yakın hüziin ve kederine olan uzvi bağlılığıyla gazeli sevmesiydi. Onun için bir yaz gecesini dolduran bir gazel¹, belki musikiden ayrı denecek kadar hususi şekilde güzel bir şeydi” (Tanpınar, 2000: 143).

¹ **Gazel:** Sesle taksim yapmak denebilir. Divan şiirinden seçilen gazellerin ilk iki beyti belli bir makam çerçevesinde çeşitli makam geçkileri ile süslenmiş, başlangıcında ve aralarda saz taksimi

Mümtaz, Nuran'ın yüksek sanat zevki yanında halka yakın ve eş yönlerinin bulunmasından oldukça etkilenir. Boğaziçi'nde yetişen Nuran, klasik Türk musikisine vâkıf olmakla, gazeli sevmekle beraber, ayrıca memleketimizin çok farklı bölgelerine ait halk havalarını da beğenir ve kendi üsluplarıyla söyler. Mümtaz, birbirinden farklı yönleri ile adeta birkaç Nuran olduğunu, okuduğu her eserin bestesinde yüzünün kazandığı farklı ifadelerle Nuran'ın hayalinde ayrı ayrı şekillerde canlanacağını düşünür.

“İşte bu gece Sabih'lerde üst üste onun için nühüftün, sultanîyegâhın burçlarını açarken, küçük kırmızı hareli sofrâ örtüsünün üstünde, o kadar sevdiği ve beğendiği elleriyle bir yığın çatal ve bıçak arasında tempo tutarak söylediği bu besteler, onları söylerken yüzünün hep kendisine hitap eden değişik ifadeleri ve hiç eksilmeyen o mazlum tebessümü ile ömründe ve hayalindeki Nuran'lara bir yığın kardeş daha eklenmişti” (Tanpınar 2000: 144).

Sonra Mümtaz'a göre bizim şarkımızı her anlamıyla temsil eden Seyyid Nuh'un bestesi icra edilir:

“Seyid Nuh'un nühüft bestesi, Mümtaz için bizim şarkımızın en kendisi olan taraftıydı. Pek az eser onun kadar ruhumuzdaki sonsuzluk iştiyakını, güneşe, aydınlatıcı ve yakıcı şeylere doğru kanatlanmayı verirdi” (Tanpınar 2000: 144).

Seyyid Nuh'un burada bahsedilen bestesi, *“Ta kim hattın ey mah cebinim yüze çıktı”* dizesiyle başlayan “beste” formunda ve darb-ı fetih usulündeki eseridir.

“Ta kim hattın ey mah cebinim yüze çıktı

Ruhsarına hat geldi deyu ağlamam amma”

Nühüft besteden sonra bu defa İsmail Dede Efendi'nin Acemaşiran Yürük Semaisi geçilir. Mümtaz'a göre bu eser, Nuran'ın bulunduğu her yeri cennet gibi algılamasını sağlayan bir zenginliğe sahiptir:

bulunan, ritimsiz doğaçlama bestelerdir. Zemin, nakarat ve meyan gibi bölümleri vardır. Bilgisiz icracıların elinde bayağılaştığı için resmî yayın organlarında yasaklanmıştır. Hafız Osman Efendi, Hafız Yakup, Hafız Kemal, Hafız Sami, Hafız Burhan, Hafız Yaşar (Yaşar Okuyan, Yaşar Gözalan), Sadettin Kaynak ve Münir Nurettin usta gazelmanlardır (Özkan 1996: 442-443, Öztuna 1969: 550-551).

“Dede'nin Acemaşiran Yürük Semaisi nühüftten çok başka türlü zengindi. O bir yığın ölümden sonra bir hatırlamaya benziyordu. Sanki yüz binlerce ruh bir Araf'ta bekleyiyordu. Burada da sır konuşuyordu. Burada da insan birçok taraflarını ilga ediyordu. Fakat istenen bir şey vardı. Burada Allah veya sevgili dışarıdaydı. Biz ona doğru yükselmek istiyor, -nerede olursan ol, bulunduğun yer cennetimizdir- diyorduk.

Mümtaz olduğu yerden Nuran'ın sesini dinlerken ve gayretin zorladığı çehre değişikliklerini seyrederken, o da İsmail Dede gibi tekrarlıyordu: -Bulunduğun yer cennetimizdir” (Tanpınar 2000: 144-145).

Dede'nin Acemaşiran Yürük Semai'sinin sözleri Farsçadır. Dörtlüğün son dizesinde sevgilinin bulunduğu yerin âşığın cenneti olduğu belirtilmektedir. Mümtaz için de Nuran'ın yanında geçen her an cennette olmak gibidir:

“Ne hevâ-yı bâğ-ı sâzed ne kenâr-ı geşt-i mârâ

Heme hayretem ki cânâ beçi kâr-ı kişt-i mârâ

Ne şükûfe-i vü ne berg ü ne semer ne sâyedârem

Tü be her kücâ ki bâşi büved an behişt-i mârâ”

(Ne bağların ve bahçelerin havası ne de gezilecek başka yerler gönlümüzü etkileyebiliyor. Öyle hayretteyim ki, o sevgili bizi neden bu dünya toprağına ekti? Ne çiçeğim, ne yaprağım, ne meyvem, ne de gölgem var. Sen neredaysen cennetimiz orasıdır.)

Nuran, ailesine sık sık bahsettiği Mümtaz'ı nihayet evine davet eder. Sevgilisini, muhitiyle ve yakınlarıyla tanımak arzusundaki Mümtaz için Nuran'ın bulunduğu her yer güzeldir. Bu duyguların ifadesinde yine musiki devreder, Dede'nin daha önce de bahsi geçen eserine gönderme vardır:

“Mümtaz için Nuran'ın yaşadığı ev, tıpkı acemaşiran bestenin son beytinde anlattığı cennetti” (Tanpınar 2000: 145).

Mümtaz'la Nuran aşklarını İstanbul pitoreski çerçevesinde ve musikiyle derinleşerek yaşarlar. Her zaman duygu zenginliğiyle dolu döndükleri bu gezilerde

iki sevgili İstanbul'un baş başa dolaştıkları, keşfettikleri yerlerine musikiden isimler verirler:

“Küçük Çamlıca'daki kahve onlar için Derunidil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran'dan Tab'i Mustafa Efendi'nin Bayati'den Aksak semaisini, o -ÇıkmaZ derun-i dilden efendim muhabbetin- diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti” (Tanpınar 2000: 161).

Tab'i Mustafa Efendi'nin romanda bahsedilen bayati makamındaki ağır semaisi:

“ÇıkmaZ derun-ı dilden efendim muhabbetin

Kurbanın olduğum bize yok mu mürüvvetin

Sen hangi bağın gülüsün, ne gülşenin bülbülüsün

Ey serv-i semen buy-ı residem

Ey afet-i dil-cuy-ı güzeidem

Nedir o işveler nedir o işveler nedir

Tegafülane naz ile ki bu girişmeler nedir

Gören o gül cemalini tasavvur eyler halini

Hayal-i lalin eyleyen senin çeker vebalini

Kurbanın olduğum bize yok mu mürüvvetin

Ey dil nedir bu mertebe hahişlerin senin

Cay-ı meramın üzre ikamet mi niyetin”

Aşklarını zirvede yaşadıkları Boğaz gezileri esnasında İstanbul manzaralarıyla musiki bütünleşir. Mümtaz, Nuran'a yakın oldukça kendisini güçlü hisseder ve yaşadığını anlamaya başlar. Bu duygu, dönemin büyük romancılarına mahsus bir vasıf olarak Mümtaz'ın da sanat kudretini göstermektedir. Mümtaz, başta eski musikimiz olmak üzere hayatın canlılığını, yaşanmışlığını Nuran'a duyduğu sevgiyle anlar; Nuran hayatını doldurduktan sonra, eski musikimizde insan ruhunun en saf ve diriltici tarafını bizzat yaşayarak bulur:

“Bir başka gece Çengelköyü'nden Kandilli'ye dönerken, Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını verdiler.

(...) Böylece Boğaz'ın seçtikleri her yerine bir ad veriyorlar, hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyordu.

Mümtaz yavaş yavaş Nuran'ın başının etrafına sevdiği ve özlediği şeyleri topladıkça kendisini kuvvetlerine daha sahip buluyordu. O da asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymağa başlamıştı. O vakte kadar epeyce şey okumuş, az çok düşünmüştü; fakat şimdi onların hayatına daha kudretle geçtiğini, Nuran'a olan sevgisiyle canlı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti.

Eski musikimiz bunlardan biriydi. Nuran'la tanıştıktan sonra bu sanat onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Şimdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu” (Tanpınar 2000: 161).

Mümtaz'a göre eski musikimiz, geçmişe ulaşmayı sağlayan bir anahtar ve içimizde taşıdığımız bir hazine idi. Bütün medeniyetimizi, İstanbul'un peyzajını, iyi ve kötü taraflarımızı musikimizde görmek mümkündür. Hatta bütün sanatımız ancak musikimiz sayesinde kıymetli olabilmektedir. Batı, musikimizi anlamadığı için bizi tanıyamamakta, anlayamamaktadır:

“(...) Sonra birdenbire içinde uyanan bir şüphe ile Mümtaz'a sordu:

- Niçin eskiye bu kadar bağlıyız?..

- İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziye açacak bir anahtar var... O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğu, Ferahfeza yahut Sultanîyegâh'ın arasından etrafımıza baktığımız için.

Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak

gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi.

- Kaldı ki sanat, sanat eseri, bizatihi kıymet olan şey, altını musiki çizdiği zaman büsbütün değişiyor. Garip değil mi? İnsan hayatı sonunda sestem başka hiçbir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musikide” (Tanpınar 2000: 164).

Aşkalarının ilk büyümlü tesirinin zaman geçtikçe ve sair sebeplerle azalması iki sevgili arasındaki farklılıkları ortaya çıkarır. Mümtaz, eski şeylerin tutkudur ve sürekli eskiye bağlı yaşamak ister. Nuran onun bu tarzını günün ve farklı zevkleri ve fikirleri de taşıyan hayatın gerçeklerinden uzaklaşmak olarak değerlendirir. İkisinin hayata bakışındaki büyük farklılık, bu anlayışta. Nuran, birlikte gezdikleri Üsküdar’ın ve bütün memleketin çaresizliği, mahzunluğu ortadayken sadece eski musikiye sığınarak yaşayan Mümtaz’la farklılıklarını sorar, sorgular. Mümtaz da Nuran’a duyduğu sevgiyle çocukluğundan beri tasallutundan kurtulamadığı ölüm fikrinden hayata yakınlaştığını fark etmektedir. Nuran’ın güzelliği ve yaşama zevki, onun hayat karşısındaki zaferi gibidir.

Nuran, hayatı sürekli geçmişe bağlanarak hisseden Mümtaz’ın başkasına ait bir rüyadaymış gibi yaşadığını düşünür. Mümtaz’a göre ise eski zamanları, eserleri ve şahısları zihninde yaşatmak, gerçek sanattır. Bunu Tab’i Mustafa Efendi’nin şahsında örneklendirir. Mümtaz yaşadıkları dönemde zaruret içerisinde bulunan Tab’i Mustafa Efendi gibi büyük sanatkarların eserleriyle kendisine sevme tarzını öğrettiğini belirtir:

“- ... biliyor musun ki hakiki sanat da budur. Bütün bu ölümler bu dakikada bizim kafamızda yaşıyorlar. Kendi hayatını bir başkasının düşüncesinde yaşamak, zamana kendinden bir şey kabul ettirmek. Al Kambur İmam’ı¹... Kambur İmam, düşün bir kere, ne gülünç isim! Halbuki biz şimdi Tab’i Mustafa Efendi’yi Aksak Semai’den dinlerken de düşünüyoruz? Bizim için hayatın ve

¹ **Kambur İmam (?-1674):** Türk musikisi bestekârı ve hanende. İstanbul’da doğdu. Devrin üstatlarından ders alarak yetişti. Evliya Çelebi ondan Küçük İmam Çelebi diye söz eder. Valide Cami naathanlığı yapmıştır. Hafız Post’un mecmuasında Mahmut Paşa hatibi olarak gösterilir. Hanendeliği kadar bestekârlığıyla da tanınmıştır. Devrinin musiki ilminin önderi sayılmıştır. Kâr, beste, semai, şarkı ve ilahi formunda beş yüzün üzerinde eserinden bahsedilir. Günümüze beş bestesi kalmıştır (Özcan 2003: 455).

ölümün sahibi oluyor. ... birdenbire bir sevme ve tanıma tarzının sahibi oluyoruz... Biz, belki de birbirimizi bu tarzda sevmeği ondan öğrendik” (Tanpınar 2000: 166).

Mümtaz aşk duygusunu anlayabilmenin, sevebilmenin ancak büyük sanatkârları, sanat eserlerini tanımakla mümkün olacağını düşünür; ona göre bu birikimden mahrum birinin sevebilmesi şaşılacak bir durumdur. Boğaz’da kayıkçılık yapan sıradan bir halk adamı olan Mehmet üzerinden bu fikri işler:

“Kaç zamandır, Mehmet’in âşık olduğunu biliyordu; belki de sevgilisi Büyükdere’de oturuyordu. (...) İşte bir adam ki Tab’i Mustafa Efendi veya Dede’yi tanımadan, Baudelaire’e ve Yahya Kemal’e hayran olmadan sevebiliyordu” (Tanpınar 2000: 169-170).

Mümtaz, bir taraftan geçmişe gömülmesini ve bir taraftan geleceğe dair hülyalarla yaşamasını eleştiren Nuran’a verdiği cevapla onun kendisinde duygu ve düşünce değişimi gerçekleştirdiğini belirtir:

“- Niçin bu anı yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin ya istikbaldesin. Bu saat de var.

(...) - Bu anı yaşamıyor değilim. Yalnız, bana o kadar beklenmedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki, şimdi ne yapacağımı bilmiyorum. Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti. Senin dışında düşünememek hastalığına müptelayım” (Tanpınar 2000: 173).

Musiki, Mümtaz için hayatı ve dünyayı algılama vasıtasıdır. Öyle ki, Nuran’la birlikte seyrettiği mehtaplı bir gecede Boğaz’da tabiatın ihtişamlı manzarasını musikiyle idrak edilebilecek bir güzellik olarak görür. Tabiatın sunduğu olağanüstü güzelliklerin eşine ancak musikide rastlanabilir. Bu satırlarda anlatıcı yazarla Mümtaz karışır:

“Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene küzahi renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı.

Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamiyle elde edilebilirdi. (...) Sanki kâinat, Shelley'in¹ dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu.

(...) Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. (...) Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acayip dinleyişe kapandı.

Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken:

- Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrevi'nde² olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez surların aynası idi. Sanki çok Rahmani bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.

(...) Yüzlerce görünmeyen ağzın üflediği ney nağmeleri ve onun etrafında bu musiki ile beraber büyüyen, değişen, ilerleyen sessizlik” (Tanpınar 2000: 174-179).

Mümtaz'la Nuran'ın tutkulu aşkları Boğaz gezileriyle pekişir; hatta Mümtaz İstanbul'u, Boğaz'ı, musikiyi ve Nuran'ı birbirini tamamlayan bir bütün halinde sever:

“... ara sıra kendisine sorardı: -Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz? (...), artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkan bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu. Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra, tekrar yanıp

¹ **Percy Bysshe Shelley (1792-1822):** İngiliz romantik edebiyatının en önemli şairlerindendir (<https://www.biyografi.net.tr/percy-bysshe-shelley-kimdir/>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

² **Ferahfeza Peşrev:** Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'inin başlangıcında İtri'nin Rast Naat'ı ve neyzenbaşının ney taksiminden sonra geçilen devrikebir usulündeki peşrev. Peşrevden sonra ayin-i şerifle birlikte sema başlar (Ölmez 2011: 76).

tekrar küll olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve adeta unutulmuş güzelliklerin içinden arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve her türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmağa teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamağa içten onları hazırlıyordu” (Tanpınar 2000: 198-199).

Sanatının ve iç dünyasının düzenini Nuran’da bulan Mümtaz için bu kadını sevmek, kadının varlığını aşan bir kudret haline gelir. Nuran’ın ölümlü varlığı, hayal dünyasında masal ve din çehresi olarak onun yeniden doğuş mucizesi olur. Mümtaz için bu aşk, Nuran’ı sevmekten çok sanat idealini gerçekleştirme vasıtasıdır.

Mümtaz Nuran’ı severken aslında kültürümüzün asıl yapıcıları olarak kabul ettiği Türk musikisinin ustalarına yakınlaştığını hisseder. Onların büyük eserlerinde Nuran’ın ayrı ayrı çehrelerini görür. Nuran’ın vücudunun güzelliğine mahkûm olarak kendi iç âlemini bu aşkla kurar. Bir bakıma Mümtaz, Nuran’ı severken kendi sanatkâr benliğini inşa etmektedir.

“Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sınıksız bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahluk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş mucizeli mevcut oluyor, onda sanatının ve iç âleminin nizamlarını buluyordu.

(...)Mümtaz’ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi.

Mümtaz, Nuran’ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Neva kâr’ın¹ nakış ve çizgisi daima değişen arabesinde, Hafız Post’un rast semai² ve bestelerinde, Dede’nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan

¹ **Neva Kâr:** Itri’nin neva makamında ve kâr formunda bestelediği büyük eser.

² **Semai:** Türk musikisinde din dışı ve güfteli eserlere özgü bir form. Dört mısra ve terennümlerden ibarettir. Her mısradan sonra gelen terennüm, haneleri karakterize eder ve şarkının nakaratı peşrevin mülazimesi gibidir. Eğer iki mısra arka arkaya okunup sonra terennüm gelirse nakış semai denir. Semai formu, adını ölçüldüğü usulden alır. Ağır ve yürük diye ikiye ayrılmakla birlikte mertebelere göre de adlandırılır. Üslupça ağı başlı, yüksek ve sanat bakımından özen gösterilen bir biçimdir. Küçük usullerle ölçülür ve beste kadar ağır bir sanat özelliği göstermez. Şarkı gibi hafif bir form da sayılmaz. Yürük ve sengin semai eski formlardır, kıvrak konuların işlendiği aksak semai daha sonradır (Özkan 2009: 460-461).

yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu” (Tanpınar 2000: 199).

Mümtaz, kendisine adeta yeniden doğuşun müjdesini veren Nuran'ın varlığında kültürümüzün yapıcısı kabul ettiği musiki ustalarına yaklaşır. Burada bahsedilen eserlerden biri de Hafız Post'un rast yürük semaisidir:

“Gelse o şuh meclise naz u tegafül eylese

Reng-i hicab-ı arızı meclisi gül gül eylese

Tan ger-i riyaz-ı huld olur idi vücuh ile

Âşık-ı zarı gülşen-i vaslına bülbül eylese”

Mümtaz Nuran'la birlikte Emirgân'daki evinde dostlarına verdiği davette Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i icra edilir. Eseri dinlerken Mümtaz, Nuran'a duyduğu ilgi ve sevgiyi tahlil etmeye çalışır. Nuran'ın aşk ve evlilik tecrübesiyle sağladığı üstünlük ve aileden tevarüs ettiği aşka bigâne kalamamanın çekiciliğiyle ona bağlandığını; aslında ona bağlılığının çocukluğundan beri dağılan, savrulan iç dünyasında bir düzen kurma arayışı olduğunu fark eder:

“Belki Nuran'a karşı olan aşkında da bunlar vardı. Genç kadının arkasında Mahur Beste'nin çok yüklü irsiyeti bulunmasa, kendisinden evvelki aşk ve evlenme tecrübesinin verdiği üstünlükle hayatına girmiş olmasa Mümtaz o kadar kendisine bağlanmayacaktı” (Tanpınar 2000: 265).

Mümtaz, dinî hüviyeti olduğu söylenen Ferahfeza Ayin'i dinlerken mistik bir ürperti duymadığını fark eder, onun asıl meselesi Nuran'la birlikte olmak ve romanını bitirmektir; kendi gönlünün arzuları her şeyin önündedir. Hatta eski musikimizle ilgili duygularının sembolik olup olmadığını, musikiyi de aradığı iç nizam için bir vasıta olarak benimsemiş olabileceğini sorgular. Bu arada Batılı müzisyenlerin eserlerini dinlerken neler hissettiğini hatırlamaya, anlamaya çalışır. Aldous Huxley'in *Ses Sese Karşı* romanında Beethoven'in La Mineur Kuartet'i için söylediği Allah'ın varlığının musiki vasıtasıyla idrak edilebileceği fikrini hatırlar. Ancak, bahsedilen eseri romanı okumadan önce dinlediği için, bu duygularının Huxley'in tesiriyle oluşması söz konusu değildir:

“Mümtaz, dini olduğu söylenen bu ayini nasıl dinlemişti? Ferahfeza ayini boyunca düşüncesinin geçtiği yerleri bir bir hatırladı. Garip şeydi bu, bütün ayın boyunca, bir defa olsun mistik bir ürperme duymamıştı. Bütün çağruları, Nuran'ın, bir de yazmakta olduğu eserin etrafında toplanmıştı. Bu yokluk Dede Efendi'nin kabahati miydi? Yoksa kendi yaratılışı mı? İçindeki fakirliğe şimdi kendisi de şaşırıyordu. Yoksa, alaturka musiki karşısındaki vaziyeti tamamıyla müstear bir vaziyet miydi? Onu da, hayatındaki birçok şey gibi, hatta o kadar çok sevdiği Nuran'ın aşkı gibi, sadece bir nizam olarak mı benimsemişti? Sadece zihninden, muhayyilesini zorla kırbaçlayarak mı bütün bunları yapıyordu? Bu işe de, eninde sonunda elbette bir sahîh ve kendimin olan dibe varırım ümidiyle mi girmişti? Acaba öbürlerinde ne duyuyordu? Bach'ı¹, Beethoven'ı dinlerken de böyle mi olmuştu?

Huxley², -Allah var ve görünüyor; fakat sade kemanlar çalarken...- diyor. Bunu çok sevdiği romancı La Mineur kuarteti için söylemişti. Fakat Mümtaz bu kuarteti kitabı okumadan çok daha evvel dinlemişti. Hislerini kontrol etmek imkânı yoktu” (Tanpınar 2000: 266).

Mümtaz, bu karmaşık duyguları yaşamaktayken, Nuran'ın da icrasına katıldığı Dede Efendi'nin Acemaşiran Yürük Semai'si geçilir:

“Birdenbire olduğu yerde irkildi. Nuran'ın sesi Dede'nin acemaşiran yürük semaisi arasından:

Tü beher güca ki başı

Büved an bihişt-i mara!

¹ **Johann Sebastian Bach** (1685-1750): “Felsefede Aristo'nun, plastik sanatlarda Leonardo da Vinci'nin, şiir ve tiyatrodaki Shakespeare'in yaratıcılığına müzik sanatında karşılık bulan Alman besteci ve müzik ustası. Batı müziğinin pek çok formunda polifonik yazıda onun eserleriyle olgunluğa varılmıştır. Mozart ve Beethoven gibi dahiler tarafından fark edilinceye kadar pek tanınmamıştır. Alman Barok sanatının en yüksek düzeye ulaşmasını sağlamıştır. Akılcılığın egemenliği yüzünden gelişmesi durmuş olan dinsel aydınlanma çağına yüzlerce eseriyle yeni bir anlam katmıştır. Derin ve incelikli yaratıcılığıyla Lutherci Almanya'nın müzikteki doruğunu temsil etmiştir. Günümüze ulaşan 1080 eseri vardır” (Say 2010: 143-149).

² **Aldous Huxley (1894-1963)**: Ünlü İngiliz şair ve yazar. Romanları çağdaş toplumun kusurlarını eleştirir. Birçok romanında İkinci Dünya Savaşı öncesinde kontrolden çıkan toplumların karmaşasını tepkisel biçimde dile getirir. Krom Sarısı, Cesur Yeni Dünya, Ses Sese Karşı, Algı Kapıları, Cennet ve Cehennem önemli romanlarıdır (www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=3127). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

diye ağlıyordu. Fakat niçin Nuran'ın sesi bu kadar uzaktan geliyordu? Sinirlerin bu gergin anında, aralarına bir varlık mı, yoksa bir yokluk mu girmişti? Onu bir ümitsizliğin aynasından mı seyrediyordu? Yoksa bir hakikatin, çok büyük bir hakikatin kendini aydınlatan fani bir kıvılcımı gibi mi görüyordu.” (Tanpınar 2000: 266-267).

Dede'nin bu eserinden romanın daha önceki sayfalarında yine bahsedilmiş ve eser hakkında bilgi verilmişti. Farsça güftenin son dizesinde sevgilinin bulunduğu yerin cennet olduğunu ifade edilir.

Mümtaz, musiki icra edilen süre içerisinde savrulduğu duyguların açmazlarıyla musikinin aşk için iyi bir vasıta olmadığını düşünür:

“... Emin Dede meşhur taksimlerinden birini daha yapıyordu. Fakat yine hep ferahfeza idiler. -Musiki, aşk için iyi vasıta değil...- diye düşündü. Çünkü musiki zamanın üzerinde çalışıyordu. Musiki zamanın nizamı idi; hali yok ediyordu. Saadet ise bu gündedir. Mesut olmadıktan sonra niye sevmeliydi” (Tanpınar 2000: 267).

Mümtaz, Nuran'ın kendisinden uzaklaştığı günlerde can sıkıntısıyla caddelerde, sokaklarda dolaşırken bir radyodan gelen sesle ayrıca sarsılır:

“İlk katlardan birinde bir radyo açıldı. Ve birden bire Mustafa Çavuş'un ¹ türküsü bu kış gecesi sokağı kapladı: ‘Şahane gözler şahane...’ Mümtaz'ın içi burkuldu. Bu, Nuran'ın en sevdiği şarkılardan biriydi. Tekrar acele acele yürümeye başladı. Fakat musiki, zalim bir melek olmuş, onu peşinden kovalıyor, sarsıyor, altına alıyordu. (...) Tünel taraflarında küçük bir meyhane kapısının önündeydi. (...) Hiç eski Mümtaz değildi. Küçük, çok küçük bir şey olmuştu. Etrafındaki gürültüye rağmen kendi içindeki sesler devam ediyordu. Eviç elden çıkmış vatan parçalarından topladığı hava ile hâlâ hayalinde koşuyor, Nuran'ın güzelliklerini, insan talihinin

¹ **Mustafa Çavuş** (1689?-1757?): Tanburî Mustafa Çavuş, Mustafa Çavuş, Tanburî, Âşık, Âşık Tanburî gibi isimlerle anılan Türk besterkâr. Enderûn'dan yetişti ve saray geleneklerine göre "Çavuş" rütbesine kadar yükseldi. Eserlerinden, gelenek ve göreneklerine bağlı, halk musikîsi ve halk şiiri zevkini tatmış, bunu verdiği eserlerde kuvvetle hissettirmiş bir halk çocuğu olduğu anlaşılmaktadır. Çağının özelliklerine uymayan, şen, şuh, nükteli ve samimi bir üslûbu ve ilginç bir sanatkâr kişiliği vardır. Besteleri, her türlü özentî ve gösterişten uzaktır. Samimiyetten yola çıkmış, sanat endişesi ile hareket etmemiştir. Bir eserinin dışında büyük beste formlarında eser vermemiştir. Zamanına göre alışılmışlığın dışında kalan şarkılarının sanat değeri çok yüksektir; şarkı formunun en güçlü öncülerindedir. “Dök zülfünü meydana gel”, “Küçüksu'da gördüm seni”, “Bir esmere gönül verdim”, İndim yârin bahçesine ayvalık narlık”, en meşhur şarkılarıdır (Say 2005: 529).

acılıklarını, eski Tuna boyu ayan konaklarının, unutulmuş şehirlerin hatırasından ona sunuyordu. ‘Eviç ¹, Rumeli’nin hüseynisidir.’ diye düşündü” (Tanpınar 2000: 299).

Burada bahsi geçen Tamburi Mustafa Çavuş’un Rumeli türküsü evç makamında ve sofyan usulündedir ve TRT repertuarında 10.350 numarayla kayıtlıdır:

“Şahane gözler şahane

Hüsnüne yoktur bahane

Süleyman olsan cihane efendim

Gönül eğlenmez asla aman aman

Uçan kuşlar kebab olsa

Akan sular şarap olsa

Çalan sazlar rebap olsa efendim

Gönül eğlenmez asla aman aman”

Hüseyni makamı daha çok hüznü taşıyan eserlerin bestelenmesinde tercih edilmiş ve Anadolu’daki halk musikisinde de çok işlek biçimde kullanılmıştır. Aynı şekilde eviç makamı da Rumeli türkülerinde çokça kullanılmış; içli, hüznü bir makamdır.

Mümtaz’la Nuran’ın evlendikten sonra yerleşmek üzere kiraladıkları evde nikâha sadece bir gün kalmışken Suad, intihar eder. Bu hadiseden sonra Nuran, mesut olamayacaklarını öne sürerek ayrılığa karar verir. Bu ayrılık, Mümtaz’ın düşünce dünyasını çalışamaz hâle getirir. Nuran’ın aşkıyla geçmişin rüyasında yaşayan Mümtaz, onun gitmesiyle bomboş kalır:

“Nuran’ın gitmesiyle zihni hayatı durmuş gibiydi. Sanki genç kadın bu mazi rüyasının bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüş, yerinde tıpkı

¹ **Eviç (Eve):** Türk musikisinde birleşik perde ve bir makam. İsmail Dede Efendi’nin ağır aksak usulünde “Bülbül asa ruz u şeb kârım neva” mısrasıyla başlayan şarkısı ve Muallim İsmail Hakkı Bey’in devr-i hindi usulünde “Kullarında yok sana layık meta” mısrasıyla başlayan ramazan ilahisi bu makamın güzel örneklerindedir (Özkan 1995: 521).

Rumeli türkülerinde daha çok kullanılmıştır (Ömer Dilek Tali’yla kişisel görüşme: 1 Eylül 2017).

Mümtaz'ın hayatı gibi bir kül yığını kalmıştı. O kadar dikkatle hazırladığı, beraberinde yaşadığı kahramanlar, bir daha dirilmeleri imkan olmayan gölgeler, sıksa ve cansız kuklalar olmuşlardı” (Tanpınar 2000: 318).

Mümtaz ayrıldığı sevgilisi Nuran'ın eski eşi Fahir'le yeniden evleneceğini öğrenir, Nuran hayatından ebediyen çıktığı için kendisini müdafaasız hisseder. Üç gündür rüyalarında gördüğü Suad'ın hayallerinin ablukası altındadır. Nuran ve Suad'la beraber dinledikleri Ferahfeza ayinin ilk cümlesindeki hasreti hisseder. Ancak musikinin nağmesi Nuran'ı değil Suad'ı hatırlatır:

“Birdenbire etraftı sanki değişti. Bir ses, kendi içinde bir ses, ona ferahfeza ayininin ilk cümlesini tekrarlıyordu. Hiç göremeyeceği bir güneşin arkasından ağlar gibi içinde hasret kııldadı. Nuran'ı bir daha göremeyecekti.

(...)Tekrar Ferahfeza'nın ilk cümlesini zihninden tekrarladı. Garip şey, nağmenin hasret gülleri içinde Nuran'ı değil, Suad'ı görüyordu” (Tanpınar 2000: 327-328).

Romanın “Mümtaz” başlıklı son bölümünde aktüel zamana dönülür. Nuran'ın eski kocasıyla evleneceğini öğrenen Mümtaz, arkadaşlarıyla bir kahvede bulduğunda ruh haleti çok kötüdür. Bunun üzerine bir de Eyyübi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'sini duyar ve bu eser ona Nuran'ın dedesinin Mahur Beste'sini hatırlatır, Mümtaz hüzne boğulur:

“Karşı kahvelerden birisinde bir radyo veya gramofon, akşam saatine başka bir sarsıntı getirdi. Eyyübi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si akşamın içinde yüzdü. Mümtaz olduğu yerde sarsıldı. Dinlediği bestenin arasından, Nuran'ın dedesinin Mahur Beste'si, aşkın ve ölümün o muzlim şiiri içine doluyordu” (Tanpınar 2000: 338).

Eyyübi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si, güftesi Ahdî'ye ait darbeyn usulünde ve mahur makamında bir eserdir:

“Bir afet-i meh-peyker ile nüktelerim var

Aşk gibi sinemde bulunmaz güherim var

Ebruleri ima ile gizli eder işmar

Ahdiye nihani kereminden haberim var”

Ayrılığın hüsraniyla bestenin hüznünü birlikte yaşayan Mümtaz, bu ruh hâletiyle kahvede arkadaşlarıyla konuşurken romana isim olan huzura nasıl kavuşabileceğinin farkına varmıştır:

“- Bu harp, olursa eğer, çok kan dökülecek. Fakat çekeceğimiz ıstıraplar beyhude olur, eğer metodu değiştirmesek... -Huzuru Nuran'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatle olur” (Tanpınar 2000: 338).

Mümtaz'ın daha çocukluğundan itibaren kültür ve estetik dünyasını teşekkül ettiren musiki - özellikle klasik Türk musikisi - Nuran'la tanıştıktan sonra aşkının yoldaşı ve mutluluğunun ifade vasıtası olmuştur. Mümtaz'ın açmazlarında, acılarında, mutsuzluklarında musiki yine hep yanibaşındadır. Tanpınar roman boyunca bütün kültürel açılımı ve alanıyla musikiyi Mümtaz'ı anlatmanın en mühim vasıtası olarak kullanılmıştır. Aynı durum, okuyucunun Mümtaz'ı anlaması için de gereklidir. Mümtaz, klasik Türk musikisine sadece bir estetik idrak ve zevk meselesi olarak ilgi ve sevgi göstermez; bu musikiye bağlanmak, aynı zamanda geleceği inşa etmek için mutlaka korunması ve yararlanılması gereken bir geleneğin seçkin ürünlerini ve onu üreten musikişinasları benimsemektir. Bu bakımdan klasik Türk musikisi, Mümtaz için zihin mesaisiyle elde edilmiş seçkin bir zevki ve yüksek bir kültürü ifade eder.

Nuran:

Nuran Boğaziçi'nde yetişmiş, üniversite bitirmiş (?); olgun, güzel ve zarif bir kadındır. Mesut olmayan bir evlilik yapmış, bu evlilikten bir kızı olmuş, kocasının başka bir kadınla beraberliği neticesinde dokuz yıllık evliliğini bitirmiştir. Annesi Nazife Hanım, kızı Fatma ve dayısı Tefik Bey'le Kandilli'de oturmaktadır. Kocasından ayrıldıktan sonra garip, kendi içine çekilmiş, kendisini işleyecek bir erkekten mahrum kalmanın sorumluluğunu kendisine yüklemekten dolayı ezik ve yalnız bir hayat yaşamaktayken Mümtaz'la tanışır:

“Tehlikeli denecek derecede zengin, her ihtimale gebe, her manasında velut bir kadınlık hayatı, bakımsız bir tarla gibi sırf kendisini işleyecek erkeğin yokluğundan yarı hulya, yarı verimsizliğin bütün sebeplerini kendisinde gören bir aşağılık duygusu içinde akıp gidiyordu” (Tanpınar 2000: 72).

5 Mayıs 1937’de ilk defa karşılaştıklarında Nuran yirmi sekiz, Mümtaz yirmi altı yaşındadır. Ada vapurundaki tanışmalarında ilk sohbet müşterek tanıdıklar üzerinden başlar, musiki ile devam eder. Nuran, medeniyetin, estetiğin ve halis zevkin hülasası olan İstanbul’un kadında tecessüm etmiş haliyle ilk andan itibaren Mümtaz’ı etkiler; İstanbul’un şivesinde yansıyan incelik ve zevkle farkındalık yaratır:

“Bu olgun, zarif, güzel kadında, güneşin öz bahçesi imiş gibi baştan başa aydınlık ve füsun olan bir taraf vardı, o zamana kadar tanımadığı, kendisinde eksik sandığı bir taraf, sadece meşguldü, onun varlığı ile dolup boşalmağa hazırlanıyordu” (Tanpınar 2000: 106).

“...Türkçeyi onun gibi teganni edercesine konuşmak...” (Tanpınar 2000: 73).

“Nuran, -o anda- kelimesini o -ande- diye söyler, böylece Türkçe için çok uzun, bir çekişten sonra en hafif üstünü getirebilirdi. Bu İstanbul şivesi dediğimiz, Nedim’in ve Nabi’nin hayran oldukları terbiye ve zevkin içinde yetişme idi” (Tanpınar 2000: 146).

Vapurdaki sohbette Mümtaz’ın eski musikiye duyduğu meraktan bahsedilir, bu vesileyle aynı geleneğin ortamında yetişen Nuran da musikiyle ilgisini ifade eder:

“ ...

- Doğrusunu isterseniz ben ikisinden de anlamam. Hiç çalışmadım. Fakat seviyorum. Her dinlediğim şey, uzviyetime yapışıyor gibi beni sarıyor, tercihlerim, sade oyun bulduklarım, beğenmediklerim var” (Tanpınar 2000: 79).

Nuran ve Mümtaz ertesi gün tekrar tesadüf ettiklerinde sohbet önce müşterek tanıdıklar üzerinden yürür. Nuran’ın dayısı Tefvik Bey’le Mümtaz’ın amcazadesi İhsan’ın iki eski dost ve ahbap olması, sohbeti onların da müşterek zevk ve mesailerini oluşturan musiki meselesine getirir. Romanda bir laytmotif hâlinde işlenen Nuran’ın büyük dedesinin eseri Mahur Beste’den söz açılır. Mümtaz’ın Tefvik Bey’den daha önce dinlediği Mahur Beste, taşıdığı acı hatıralar sebebiyle Nuran için olumsuz çağrışımların dilidir:

“ ...

- Mahur Beste'yi seviyor musunuz?

- Çok... hem çok severim. Fakat biliyor musunuz, bizim evde uğursuz sayılır.

- (...)

- Mahur Beste'nin benim üzerimde tesiri çok başka türlü oldu. Beni büyükannemin yaptığı hata korkuttu. Bizim ailede ihtirasları yüzünden etrafını mustarip eden çoktur. Çocukluktan beri beni büyükanneme benzetirler; onun için büyükannemi çok düşündüm. Belki de bu yüzden hislerimden ziyade aklımla yaşamak istedim. Fakat ne çare, talih istemeyince... Çocuğum yine bedbaht oldu.

- Behçet Bey de akrabanız mı?

- Hayır, sadece evlenme yolu ile... O da çok bedbaht oldu. Atiye Hanım'ın bende bir resmi var! O kadar garip bir şey ki. Fakat isterseniz bunlardab bahsetmeyelim.

- İhsan mahur Beste'yi çok sever. Tevfik Bey'den meşk etti. Biliyor musunuz, dedenizin eseri büyük eser.

- Ayın yapmak istiyormuş, sonra bu beste çıkmış” (Tanpınar 2000: 105).

Nuran, Mümtaz'ın bir gün Mahur Beste'yi dinleme talebine kayıtsız kalmayarak onunla müşterek bir aşk yolculuğuna imkân ve fırsat verir:

“Nuran kısaca ‘Olur...’ dedi, ‘bir gün söylerim.’ Sonra ilave ett:

- Bilir misiniz, ben sizi hiç yabancı saymıyorum” (Tanpınar 2000: 106).

Mahur Beste, Nuran için genetik bir miras gibi devraldığını vehmettiği hayal kırıklıklarının sembolüdür. Nuran, Mümtaz'la henüz tanışmışken hissettiği duygu sıcaklığının hüsrana dönüşmesinden duyduğu endişeyi büyük dedesinin eserinde ifadesini bulan bu genetik mirasa dayandırır. Kişilik özelliklerinin soyaçekimle ilişkilendirilmesi açısından Tanpınar'ın bu natüralist yaklaşımı romanda sık sık karşımıza çıkar. Nuran, kaçınılmaz bir yakınlaşmanın hayal kırıklığıyla neticelenebileceği korkusuyla ondan uzak durmak için kendisine telkinde bulunmaya çalışır:

“O, Mümtaz gibi hayat yollarının ağzında ve serbest beklemiyordu. Yaşanmış bir hayatı vardı; erkeğinden ayrılmış kadındı. (...) -Gitse, diyordu; ne olur, bıraksa ve gitse... Gelişi o kadar ani oldu ki, kendi kendime kalmağa ihtiyacım var.

-Hayatını yapmış, sonra bozulduğunu görmüş bir kadını. Bir kızım var. Aşk, benim için yeni bir şey değil. Bu tecrübeyi ondan o kadar evvel geçirdim ki...- Onun bir yiğın lezzet bulacağı yerde, o, sadece azap bulacaktı” (Tanpınar 2000: 109).

Birlikte gezdikleri ilk günün akşamında vapurla Ada’ya dönerlerken musiki, Nuran’la Mümtaz’ın sohbetlerinin en önemli malzemesidir. Nuran, musiki birikiminin kaynağı hakkında bilgiler verir. Babası merhum mutasarrıf Rasim Bey Mevlevi dergâhına mensup, zevk ve irfan sahibi bir neyzendir. Hemen her akşam evlerinde musiki fasılları geçilen Nuran, bu aile geleneğiyle musikiye aşına olmuştur. İşte bu ortak musiki zevki ve tutkusu, Mümtaz’la yakınlaşmalarına müsait bir zemin hazırlar:

“...

- Bizde eski musiki aile yadigârıdır, dedi. Baba tarafından Mevlevi, anne tarafından Bektaşî’yiz... (...) Eskiden evimizde küçükken her akşam fasıllar yapılır, büyük eğlenceler olurdu.

- Biliyorum, dedi, Mevlevi kıyafetiyle eskiden çekilmiş bir resminizi vaktiyle görmüştüm. Babanızdan gizli çekmişler.

(...) Genç kadın bu hatıra ile olduğu yerden o kadar gerilere atlayacağını hiç sanmamıştı. Babasını elinde ney, büyük sofanın sediri üstünde gördü. ‘Gel, otur...’ diye sanki ona işaret ediyordu.

Bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sestem ve musikiden kurulmuştu” (Tanpınar 2000: 114).

Nuran, Mümtaz’a rastladığında adeta onun aşkına hazır beklemektedir. Onu aşka ve hayata alaturka musiki hazırlamıştır. O, ada vapurundaki ikinci karşılaşmalarında Mümtaz’a kapılmış ve daha ilk teklifinde aile yadigârı olan Mahur Beste’yi okumuştur:

“... Mümtaz’a bir vapur kamarasında –Allah’ım ne ayıp! -Alçak sesle Mahur Beste’yi, -hem ilk teklifte, rica bile etmeden! -okumuş, Kandilli tepesinde sultanîyegâh bestesini dinletmişti. Bu kan garip bir halita idi. Onu alaturka musiki dedikleri acayip tokmakla döve döve hazırlamışlardı” (Tanpınar 2000: 131-132).

Aile yadigârı olarak Nuran için ıstıraplı bir mirası sembolize eden Mahur Beste o ıstıraplı hayal kırıklığı uçurumuna kendisini de çekmektedir. Kendisine uslu olmasını öğütleyen büyükannesinin bu besteyi hatırlayınca nasıl sevgi iştahıyla yeniden canlandığını hatırlayan Nuran, kendisi de bu bestede ifadesini bulan aşkın davetine karşı duramaz. Mahur Beste, bütün ailede olduğu gibi adeta Nuran'ın iç hayatını idare eder. Büyükannesinin aşk macerasının dili olan eser, ailenin önceki fertlerine yaşattığı kederin benzerini şimdi de kendisine yaşatacaktır:

“Şimdi sıra kendisinindi. Kendisinin ve Mümtaz'ın! Mahur Beste'nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri çırpınacaktı.

Daha ilk günden Mümtaz'a gideceğini biliyordu. Çünkü kendisini yalnız genç bir adam davet etmemiştii. Mümtaz'ın sesi tek başına kalsa buna kifayetsiz gelebilirdi. Aşkı kendisine tek kader yapan bütün bir irsiyet onu oraya itiyordu” (Tanpınar 2000: 133).

Nuran, Mümtaz'ın evine gitmeyi vaat ettikten sonra üç gün boyunca yoğun tereddütler geçirir. Bir yaşama sıcaklığıyla onu sevmekte ve ona doğru sürüklenmektedir. Ancak büyükannesinin hüsranlı sevdasının hatırası zihnini hep meşgul eder, bu hatırayla arzularının çatışmasını her an hisseder ve bu nedenle ikilemde kalır. Nihayet Mümtaz'a gitmeye karar verdiğinde Mahur Beste yolda kendisine yârenlik eder:

“Üçüncü günü akşamı, -nihayet kimseye hesap vermeğe mecbur değilim!- diyerek, Mümtaz'a telefon etti. Ve ertesi sabah da onu bekletmemek için erkenden evden çıktı. Nihayet aşk da ölüm gibi, insan hayatının belli başlı merhalelerinden biriydi. Yolda Mümtaz'ın düşüncesi ile Mahur Beste'yi mırıldanıyordu:

Gittin emma ki kodun hasret ile canı bile...

Fakat uğursuzluğunu hatırlayarak ikinci haneye devam etmedi. Hatta o kadar sevdiği meyan ve nakaratı bile yarıda kesti” (Tanpınar 2000: 134).

Romanın ilerleyen sayfalarında Mahur Beste'nin sembolize ettiği genetik mirasla aşka sürüklenen Nuran, bu durumu hayatın ölüm kadar tabii merhalelerinden biri olarak gördüğü için Mümtaz'a gidecektir. Büyükannenin hüznünlü aşkını taşıyan

Mahur Beste, bu genetik mirasla Nuran'ı etkilediği kadar, Mümtaz'ın ona bağlanmasında da etkindir.

“Genç kadının arkasında Mahur Beste'nin çok yüklü irsiyeti bulunmasa kendisinden evvelki aşk ve evlenme tecrübesinin verdiği üstünlükle hayatına girmiş olmasa Mümtaz o kadar kendisine bağlanmayacaktı” (Tanpınar 2000: 265).

Mümtaz onu musiki dinlemeye davet eder, onun gibi çok sevilen, eğlenmeye müsait birinin ancak kendisi gibi bir kadını sevebileceği düşüncesiyle tereddütlerini yener. Yazar, musikiyi Nuran'ın Mümtaz'ın davetine karşılık vermek hususundaki tereddütlerini ortadan kaldırmakta bir vasıta hâlinde gösterir:

“Fakat aşk bilinmeyenin sihriyle onu davet ediyordu. -Yeni Debussy'ler¹ aldım.

Behemehâl gelin...- Telefonda böyle söylemişti. Debussy'yi Wagner'i² sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi. Vapuru beklerken, o gece Mümtaz'dan

¹ **Claude Achille Debussy** (1862-1918): “Fransız besteci. 1869’da ilk piyano derslerini alan Debussy, daha sonra piyano çalışmalarına Chopin’in öğrencilerinden Madame Maute de Fleurville ile devam etmiştir. 1873’te Paris Konservatuarı’na giren Debussy, solfej, uyum bilgisi, org ve şair Verlaine’nin kayınvalidesi olan Madame Marmontel’den piyano dersleri almış ve eserleriyle piyano çalma tekniklerinde devrim yaratmıştır.

Arkadaş çevresi müzisyenlerden değil, şair Mallarme’nin evine gidip gelen empresyonist şairler ve ressamardan oluşuyordu. Bu çevrenin etkisi ilk önemli orkestra eseri L’aprémidi d’un Faune (Bir tabiat ilahının öğleden sonrası) adlı senfonik şiirinde kendisini gösterir. Bu eserin 1894’te sahnelenmesi, empresyonist müziğin doğuşuna işaret eder ve Debussy’nin 20 yıl sürecek en verimli dönemini başlatır. Debussy adı yaşadığı dönemde empresyonizm ile özdeşleşmişti. Debussy, izlenimci (empresyonist) müziğin öncüsü sayılır. Debussy, yaşantısı ve sanatında izlediği yol bakımından Sembolistlere yakındır. İzlenimci ressamların estetik yaklaşımlarından da etkilenmiştir. 19. Yüzyıl sonlarında Debussy, Richard Wagner’in etkisinde kalmıştır.

Debussy, 19. yüzyıl sonu klasik batı müziğine yeni kimlik kazandırarak, kendinden sonra gelen bestecilere de önder olmuştur” (Çevik 2007: 101-111).

² **Richard Wagner** (1813-1883): “Alman besteci, müzik teorisyeni, yazar ve orkestra şefi. Leipzig’de doğdu. Çocukluğundan itibaren musikiye yönelmiş; piyano, keman, armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri almış; ayrıca edebiyat ve tiyatroyla ilgilenmiştir. Besteciliğe çocuk denecek yaşlarda başlamıştır. Yirmi yaşından itibaren orkestra şefliği yapmıştır. Paris’te tanıştığı çağdaşı olan Liszt’le Zürih’e yerleşmiş, ‘Geleceğin Sanat Yaratıcısı’ başlıklı yazısı sebebiyle eleştirilmiştir. Karmaşık aşk hayatı ve fikirleri yüzünden sık yer değiştirmiştir. Nietzsche’yle yakın dost olmuş, ondan önce övgü sonra eleştiri almıştır.

Opera tarihinde köklü değişiklikler yapan Wagner; Richard Strauss, Claude Debussy ve Alban Berg gibi bestecilerle birlikte Nietzsche, Thomas Mann, Ernst Bloch ve Theodor Adorno gibi düşünür ve yazarları da etkilemiştir. Geliştirdiği birleşik sanat eseri kavramı (Gesamtkunstwerk) ile müzik dünyasında adından söz ettirmiştir.

Bestecilik stili açısından Wagner, melodi, armoni, enstrümantasyon, ‘leitmotif’ yapılanması, form oluşumları ve giderek karmaşıklaşan müzikal öğelerle kişiliğini belirginleştirmiştir. Sayısız yazısı,

ayrıldıktan sonra İclal'in kendisine anlattıklarını hatırladı. -İsterse çok eğlenebilir, çünkü seviliyor. Fakat aşk, sanat, tarih, uzvi haz, hepsini karıştırıyor galiba! Ancak senin gibi bir kadını sevebilirdi” (Tanpınar 2000: 135).

Mümtaz'ın Nuran'a plaklarını dinlemeyi teklif ettiği Debussy'nin müzikte öncüsü olduğu empresyonizm, Avrupa'da resimde ve şiirde de etkili bir sanat cereyanıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar sanatında sembolizm kadar olmasa da empresyonizmden etkilenmiştir ve bu akımın kesin etkileri *Huzur*'daki tasvirlerde açıkça görülmektedir. Yazarın romana kendi prototipi olarak yerleştirdiği Mümtaz'ın estetik algısı, bu sanat akımının anlayışını yansıtmaktadır. Mümtaz yalnızca Debussy'den bahsetmişken, Nuran kendi iç konuşmasında Debussy'yle birlikte Wagner'i de zikretmiştir. Debussy, Wagner'in sanat anlayışının tesirinde kalmış, onu izlemiştir. Nuran'ın iki müzisyeni bir arada dile getirmesi, yazarın kahramanına söylettiği bilinçli bir ifadedir. Mümtaz gibi Nuran da Batı müziğinde çığır açan, ekol sahibi bu müzisyenleri sever, beğenir. Fakat hayat tarzı ve felsefesi bakımından aşktaki hayal kırıklığının sembolü olan Mahur Beste'yi yaşamaktan kurtulamayacağını belirtir.

Nuran, Mümtaz'ı sadece güzel, seven, sevilen bir kadın olarak değil, arkadaş olarak da kendisine bağlar. Musiki müşterekleri ve güzel sesi ayrıca Nuran'ı farklı kılmaktadır:

“Nuran sade güzel ve seven, sevimliden hoşlanan kadın değildi. Her şeyden evvel çok iyi arkadaştı. Garip bir anlayışı, güzel şeyleri bilerek tadışı vardı. Musikiden iyi anlıyordu. Sanki güneş parçalarıyla dolu, berrak, davudiye yakın bir sesi vardı” (Tanpınar 2000: 137).

Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde verilen davette Emin Dede, Ressam Cemil, Tevfik Bey, İhsan ve Mümtaz'ın arkadaşlarının katıldığı akşamda Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i icra edilirken Nuran, tam bir istiğrak ve trans hâindedir:

“Nuran Mümtaz'ın gözlerini aradı, birbirlerini tanımıyormuş gibi bakiştılar. Daha şimdiden musiki onları birbiri için -tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi- yalnız görenin tanıdığı bir hayal haline getirmişti.

operaları, aranjman, edisyon ve şarkıları; koro, orkestra ve piyano için bestelediği eserleri vardır” (Say 2010: 596-601).

(...) Mümtaz Nuran'ın elinde kendi tesbihi, musikinin uçuşunda sanki bir nezir gibi sıra beklediğini gördü; genç kadın -Yak beni ey sonsuzluk!- der gibiydi; o kadar mustarip; kendi içine çekilmiş bir yüzü vardı” (Tanpınar 2000: 258).

“Nuran uçmak, kendi hızı içinde tavanı delmek, göklere yükselmek istiyordu. Beraberinde, bütün dünyası beraberinde idi. Uçmak ve kaybolmak. Niçin bu musiki birdenbire kıvrak edasıyla çocukluğunun bayramlarını hatırlatmış, onların o gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabı ile beraber duymadan tattığımız zamanların neşesiyle coşmuştu? Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu? Bu neşenin sonunda Allah'a mı varılıyordu? Yoksa hayata mı? Bunu bilmiyordu” (Tanpınar 2000: 260).

Musiki, iki sevgiliyi aynı tema etrafında farklı duygu ve düşüncelerle yakalar:

“Üçüncü selam Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıdı. Burada yürüğe giriliyordu. Burada gittikçe artan bir süratle masivadan sıyrılmak lazımdı. Fakat öyle olmuyordu” (Tanpınar 2000: 259).

Davete sonradan katılan Suad'ın varlığından iki sevgili tedirgin ve rahatsız olur, ümitsizliğe kapılırlar. Öyle ki en önemli müşterek zevkleri ve aşklarının sürükleyicisi musiki bile kapıldıkları ümitsizliği gideremez. İki sevgilinin aralarında bir engelin varlığı hissedilir:

“... Nuran'ın sesini, yine her zaman yaptığı gibi etrafından ayırmağa çalışınca, bu sesle kendi arasında bir nevi engelin varlığını vehmetti. (...) Sanki genç kadın çok uzaklardan kendisini imdada çağırıyordu ve Mümtaz bir türlü ona gidemiyordu. Sanki Nuran, sultaniyegahın, mahurun, segahın iklimlerinde mahpustu” (Tanpınar 2000: 264).

İki sevgili, evlilik konusunda nihayet kararlılık gösterirler. Ancak bu arada eski eşi Fahir, Nuran'a tekrar bir araya gelmeleri için mektup yazar. Aynı günlerde kendisi evli olmakla birlikte Suad da Nuran'a aşkını dile getiren bir mektup yazmıştır. Nuran bocalamaktadır:

“- On senedir yalnız senin için yaşadım. Sana muhtacım!- diyordu. Suad'la aralarında hiçbir şey yoktu. Fakat ona muhtaçtı. İyi ama, kendisine kim yardım

edecekti? İsteddiği huzuru ona kim verecekti? (...) Halbuki kendisine yardım eden yoktu” (Tanpınar 2000: 210).

Mümtaz’la ilgili bölümde belirtildiği gibi nihayet Suad’ın intiharı üzerine Nuran, Mümtaz’dan ayrılır, kararını bir mektupla bildirir:

“Ne yapalım Mümtaz; kader istemiyor. Aramızda bir ölü var. Bundan sonra beni bekleme artık! Her şey bitmiştir” (Tanpınar 2000: 316).

Nuran’ın klasik Türk musikisiyle ilgi ve irtibatının şahsi bir arayışla elde edilen bir kazanım ve donanımdan daha çok yetiştiği aile geleneğinden tevarüs ettiği bir alışkanlık olarak görülür. O, klasik Türk musikisini sevgilisi Mümtaz gibi bir zihniyet ve kültürel mensubiyet meselesi olarak değerlendirmekten uzaktır; ancak sever, dinler ve söyler. Mümtaz için korunması gereken bir hazine anlamı ifade eden klasik Türk musikisi, Nuran için yetiştiği muhitten devraldığı zevkiselimini gösteren bir ifade vasıtası ve duygularına refakat eden bir estetik malzemedir.

İhsan:

İhsan, Mümtaz’ın amcasının kendisinden yirmi üç yaş büyük oğludur. Gençliğinde Paris’te bulunmuş, pek çok düşünceye açık olmuş, sonra sosyalist Fransız felsefecilerin fikirlerinden etkilenmiştir. Memleketine döndükten sonra ise yalnızca yerli ve kendimize ait değerleri sevmiştir. Sanatkâr olmamakla birlikte şiirden, musikiden, sanattan çok iyi anlar. Çok güzel ve rahat konuşan, dersi, sohbeti, şakası günlerce hatırdan çıkmayan İhsan, Galatasaray Lisesinde tarih hocasıdır ve yeğeni Mümtaz’ın da dersine girmektedir. Mümtaz’a ilk duygu ve fikirleri o aktarır ve onda İhsan’ın tesiri çok büyüktür. Çok iyi bildiği eski edebiyatımızı ve klasik Türk musikisini ustalarıyla birlikte Mümtaz’a sevdiren, benimseten İhsan’dır:

“İhsan sanatkar değildi. Yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada doğru gitmişti. Fakat sanattan, bilhassa şiir ve resimden iyi anlıyordu. Gençliğinde Frenkleri çok iyi okumuştur. Yedi sene ve en parlak devrinde Kartiyelaten’de, her milletten bütün yaşlılarıyla beraber yaşamıştı. Birçok modayı eskitmiş nazariyelerin doğduğunu görmüş, sanat münakaşalarının harman yangını parlamasına katılmıştı. Sonra memlekete dönünce birdenbire hepsini, en sevdiği şairleri bile bırakmıştı. Garip bir şekilde yalnız kendimize ait olan şeylerle uğraşıyor, yalnız onları sevmeye çalışıyordu. Fakat ölçü hissini garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri

öbürlerinden pek ayırmıyordu. Baki'yi, Nefi'yi, Naili'yi, Nedim'i, Galib'i, Dede ile, Itri ile beraber Mümtaz'a o aşılamıştı” (Tanpınar 2000: 39).

Önce babasını iki ay sonra annesini kaybeden Mümtaz, Antalya'dan gelip kendisine sığındığında İhsan ona arkadaş olur. İhsan, Mümtaz'ın babasına göre de bütün ailenin model şahsiyetidir:

“İhsan, onun hem babası, hem hocası idi” (Tanpınar 2000: 21).

“Babası evde kardeşinin oğlundan çok bahsetmişti: İhsan'a bayılıyorum. İnşallah Mümtaz da büyüyünce ona benzer. -Bizim ailede galiba en akıllı adam İhsan'dır” (Tanpınar 2000: 36).

“Hiç farkına vurdurmadan çocuğu takip etmiş, istidat ve temayüllerini öğrenmiş, onları beslemişti” (Tanpınar 2000: 38).

Her ne kadar sanatkâr olmadığı, ancak sanattan iyi anladığı söylenen İhsan'ın aslında sanatkâr hassasiyetine sahip olduğunu gösteren satırlar vardır. İhsan, Bursa'dan bahsettiği bir sohbetle söyledikleri onun sanata yatkın yaklaşımını göstermektedir. Çiçeklerin ancak görmekle ve koklamakla idrak edilebilecek güzelliklerini, kulağa mahsus bir hassasiyetle musikiye benzetir:

“Gittiğim zaman Bursa'nın en güzel mevsimiydi. Vakit yine çok sıcak vardı. Fakat akşamları hava serindi. Beni çiçekler çıldırttı. Her tarafta, sessiz bir musiki, bir musiki idesi gibiydiler...

(...)Halinde solmaya yaklaşmış çiçeklerin daldırıldıkları suya kendiliğinden eğilişleri vardı. Fakat bu sonbahar güneşi bir saza benzettiği ve o kadar kendi musikisiyle doldurduğu bu bahçede Macide'nin bile fazla mahzun olmasına müsaade etmezdi” (Tanpınar 2000: 232).

Mümtaz'a daha öğrencilik dönemlerinde eski musiki zevkini tattıran İhsan'ın asıl birikimi, Mümtaz'la Nuran'ın Emirgân'daki ziyafet sonrası musiki icrası başlayınca ortaya çıkar. Misafirler beklenirken Tevfik Bey, sesini tecrübe etmek üzere Itri'nin Neva makamında ve Kâr formundaki eserini okumaya başlar, İhsan da ona eşlik eder:

“Tevfik Bey eliyle bir işaret yaptı:

- Durun, sesimi tecrübe edeceğim! İhsan'a geçmiş günlere dön, der gibi tebessüm etti. Ve Nevakar'a başladı:

Gülbüni ayş midemed saki-i gülizar ku!

Bu Itri'nin¹ dehası idi.

(...) İhsan, ... alçak sesle onun arkasından yürüyordu.

Tevfik Bey asıl nevanın billurunun tuttuğu ilk cümlelerle makam oyunlarını bitirdikten sonra sustu:

(...) Tevfik Bey'in sesi Nevakar'da o zamana kadar pek az tanıdıkları bir kudret almıştı. (...) Fakat asıl mühim olan etraflarındaki şeylerin Itri'nin elinde birdenbire değişmesiydi” (Tanpınar 2000: 233).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tefrikadan kitaba dönüşme sürecinde romana yerleştirdiği “Suad” başlıklı üçüncü bölümde zengin musiki kritikleri yaptığı daha önce belirtilmişti. Daha doğrusu yazarın bu bölümü, musikiye daha geniş yer verebilmek üzere romana yerleştirdiği söylenebilir. Romanın bu bölümünde Neva Kâr'a ve Itri'ye dair yapılan değerlendirmelerin arka planı, Tanpınar'ın daha önceki bir konuşmasında görülebilir. Tanpınar, Yahya Kemal Konseri dolayısıyla İstanbul Radyosunda yaptığı “Yahya Kemal ve Türk Musikisi” başlıklı konuşmasında Itri'nin Neva Kâr'ını Türk musikisinin en büyük üç eserinden birisi olarak gösterir. Dolayısıyla Neva Kâr'a dair tahlilleri romana dâhil etmesi, onu eski musikimize ait başat bir eser olarak kabul etmesinden kaynaklanır:

“Bazı eserler peşlerinden behemehâl bir sükûtun, içe dalmanın gelmesini isterler. Itri'nin Nevâkâr'ı bu cinsten eserlerdendir. O, açtığı dünyayı yine kendisi kapatmak ister. Bizim bugün Şark dediğimiz ve türlü şekilde tefsir ettiğimiz coşkun ve

¹ **Buhurizade Mustafa Itri Efendi (1640?-1712?):** Şair, hattat, hanende ve bestekâr. İstanbul'da doğdu. Ailesi gibi doğum, ölüm tarihi ve mezar yeri belli değildir. Dördüncü Mehmet'ten ve Kırım Hanı Birinci Selim Giray'dan himaye görmüştür. Yenikapı Mevlevihanesine intisap etmiştir. Abdülkadir Meragi'den sonra en büyük bestekârımız kabul edilir. Günümüze kalan kırk iki eseri vardır ve her biri üstün bir sanat değeri taşımaktadır. Dinî eserlerinden Segâh Ayin, Rast Naat, Segâh Tekbir ve Salat-ı Ümmiye; din dışı eserlerinden segâh yürük semai, hisar beste, bestenigâr beste, buselik beste gibi eserleri ve diğerleri çok kıymetlidir. Ancak romanda işlenen Neva Kâr başat eseridir. Yahya Kemal, Itri için şiir yazmış, Neva Kâr'ı bir motif hâlinde işlemiştir. Itri'nin tek cümleden ibaret bayram tekbiri, Türk musikisinin n önemli eserlerindendir (Özcan 1999: 220-221).

ıstıraplı âlem, üst üste hasretlerin ve burada tahlil etmemize imkân olmayan inkârların kurduğu acayip ve şaşırtıcı dünya, bundan iki yüz bu kadar sene evvel İstanbul'da yaşayan bir adamın, Buhurî-zâde Itrî Efendi'nin, Hâfız'ın bir beyti etrafında ve tıpkı geceleyin bir yıldızın ışığına takılarak yapılan bir yolculuk gibi, hangi uzak çağda ve hangi esrarlı şartlar altında bulunmuş bir ses kombinezonunun arkasından yürüyerek vücuda getirdiği bu büyük eserdir.

Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, Itrî'nin Nevâkâr'ı (isterseniz buna Mevlânâ için yazdığı Na't'ı da ilâve edersiniz yahut birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendi'nin Ferah-fezâ Âyini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler. Her şeyi bulmuş gibi görünen birincisinde garib bir tokluk ve arkaizm sadece bir zenginliği gösterir. Belki nağmenin şalı bulunmuştur. Itrî'de eşyanın yerli yerinde oturduğu kurulmuş ve kendisini de idrâk etmiş âlemlerle karşılaşsınız. Klâsik bir sanattan beklenen her şeyle beraber. (...) Nevâkâr, bu üç eserin arasında bir merkez gibidir.

O, şimdi Onyedinci asır dediğimiz ve yetmiş senesini kaplayan anarşi ve kapısını kapayan acı mağlûbiyetle on altı sene süren bir harbin fâciaları arasında asıl mânâsını kaybettiğimiz bir devirde, sanatlarımızın tam kararım bulduğu, şimdi haklı şekilde yadırgadığımız bir estetiğin ve dünya görüşünün arasında dehamızın bütünüyle konuştuğu bir zamanda Yeni Câmi'nin ve Nailî ile Neşatî'nin divanlarının üstün kardeşi olarak doğdu” (Tanpınar 2017: 426-427).

Güftesi Hafız-ı Şirazi'ye ait olan bu eser, neva makamındadır. Nim sakil usulüyle başlamakla birlikte eser içinde sakil, devr-i revan, remel, yürük semai, devr-i kebir, berefşan, fer ve muhammes usulleri de kullanılmıştır.

“Gülbün-i 'îş midemet sâkî-i gülizar kû

Bad-ı bahar mîvezed bade-i hoş-güvar kû

Her gül-i nev zi-gül-ruhî yâd hemî küned veli

Gûş-i sühan-şinev kucâ dide-i itibar kû

Meclis-i bezm-i işra galiye-i meram nist

Ey dem-i subh-ı hoş-nefes nafe-i zülf-i yâr kû

Ey şahed-i kudsi keşed bend-i nikabet

Vey mürğ-i behiştî ki dihed dane vü abet”

Güftenin Türkçe karşılığı şöyledir:

(Zevk ve içki fidanı yetişiyor, gül yanaklı saki nerede? Bahar rüzgârı esiyor, lezzetli şarap nerede? Her taze gül daima bir gül yanaklıyı hatırlatmakta, fakat söz dinleyecek kulak, itibar edecek göz nerede? Muhabbet meclisinde başka güzel kokuya ihtiyaç yoktur. Ey güzel nefesli sabah vakti, sevgilinin mis kokulu zülfü nerede? Ey güzel! Yüzüne örttüğüm örtüyü kim çeker? Ey cennet kuşu, sana yemi, suyu kim verir?)

Tevfik Bey, Neva Kâr'ın ardından Mümtaz'ın talebi üzerine Mahur Beste'yi okur. Ancak geceye katılanlar, Itri'nin eserinden akseden ihtişamı bu eserde bulamazlar. İhsan'ın Tevfik Bey'in okuduğu Neva Kâr ile Mahur Beste'yi mukayese ederken ifade ettiği sözler onun musiki kültürünü ortaya koymasından bakımından önemlidir. Ona göre ferdî bir aşkın trajik hikâyesinin sembolü olan Mahur Beste'ye mukabil Neva Kâr, daha topluma ait bir eserdir. Melodik zenginliğiyle beraber bütün topluma ait olması da onu üstün kılar. Bununla birlikte İhsan, Mahur Beste'yi de güzel bulur:

“(...) sesi birden havalandı.

Gittin amma ki kodun hasret ile canı bile...

Hayır, bu başka şeydi, burada Itri'nin ihtişamı yoktu; (...) İhsan:

- Itri çok maşeri! diye düşündü! Fakat bu da çok güzel, bir müddet sustu; hep aynı uzlet içinde mahpus olduğunu hissediyordu:

- Bazı şeylerin havasından çıkmak güç oluyor, dedi.

Mümtaz:

- Evet güç oluyor... O kadar güç oluyor ki, bazen biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum.

- İşte buyuz... bu Nevakar'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz.

Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var” (Tanpınar 2000: 233-234).

Mümtaz, okunan her iki eserin oluşturduğu atmosferin içerisinden çıkamayarak adeta bir kimlik arayışını ifade ederek “*Biz neyiz?*” sorusunu sorar. İhsan, onun önünde her zamanki misyonuyla Neva Kâr gibi daha maşeri (toplumsal) eserlerle birlikte, Mahur Beste gibi her biri yaşanmış ferdî bir macerayı, bir olayı yaşatan bestelerimizin, şarkılarımızın ve benzer eserlerimizin kendimizi dile getirdiğini, kendimizle özdeş olduklarını söyler. “*Bizim romanımız şarkılarımızdır.*” sözüyle de Yahya Kemal’i fikirlerine tanık gösterir.

Mümtaz’ın Emirgân’daki evde verdiği davete - aynı zamanda İhsan’ın öğrencileri olan - arkadaşları Orhan, Nuri, Selim ve Fahri de katılırlar. Yazar, romanın bu bölümünde üretim, iktisat, Doğu-Batı, kültür ve medeniyet meseleleri üzerindeki fikirlerini kahramanları vasıtasıyla iletme imkânı oluşturur. Davetin ilerleyen saatlerinde romanın gerçek hayattan seçilen kahramanları Emin Dede ve Ressam Cemil Bey programa katılır. Yazar, bu çerçevede Aziz Dede’den ve Tamburi Cemil Bey’den de bahseder. İhsan, büyük Türk bestekârı ve icracısı Tamburi Cemil Bey’le ahbaptır. Neyzen Emin Dede’yle de onun vasıtasıyla tanışmıştır.

“Emin Bey, (...) Tevfik Bey’i ilk gençliğinde Yenikapı Mevlevihanesinde¹ tanıdı. İhsan’ı ise Harb-i Umumi içinde Tamburi Cemil kendisine tanıtmıştı” (Tanpınar 2000: 245).

İhsan, pek beğendiği Tamburi Cemil’in fevkalade icrasının etkisi sebebiyle Türk musikisinde yegâne enstrüman olarak tamburu benimsemişken, Emin Dede’yi dinledikten sonra fikir değiştirir ve neyi de tamburun yanına yerleştirir:

“İhsan, Emin Bey’i tanıyana kadar neyi sevmemiş, Türk musikisinin tek aleti olarak tamburu, onun getirdiği coşkunluk havasını tercih etmişti. Fakat bir gece Tamburi Cemil’in kız kardeşinin Kadıköyü’ndeki evinde onu asıl kudretli tarafıyla dinledikten sonra fikri değişmişti. Bu, Emin Bey’le, Tamburi Cemil’in²

¹ **Yenikapı Mevlevihanesi:** 1597’de Yeniçeri Kâtibi Mehmet Efendi tarafından Merkez Efendi semtinde kuruldu. Şeyh Galip, Dede Efendi, Ali Nutki Dede, Tahirül Mevlevi, Rauf Yekta Bey gibi isimler burada yetişmiştir (Tanman 2013: 463-468).

² **Tanburi Cemil Bey (1871?-1916):** Tambur virtüözü ve bestekâr. İstanbul’da doğdu ve öldü. Mülkiye tahsilini tamamlamadı, özel derslerle Fransızca öğrendi. Musikide ilk bilgilerini ağabeyi

Hilaliahmer¹ menfaatine Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosunda² verdikleri konserden sonra olmuştu. Konser bitince Tamburi Cemil bir türlü neyzen dedeyi bırakmamış ve İhsan'ı da zorla alıp götürmüştü” (Tanpınar 2000: 245-246).

İhsan, bu tanışmadan sonra Emin Bey'in sık sık ziyaretine gider ve ondan feyz alır:

“İhsan o günden beri Emin Bey'i unutmamış, Tophane'de Kadiri yokuşunun üstündeki evine son senelere kadar, boş saatlerinde vakit oldukça uğramıştı. Sorel'in³ talebesi bu eski Mevlevi için -Emin Bey'in dostları arasında veliliğine inananlar bile vardı!- -Benim sırrı tarafımdır!- derdi” (Tanpınar 2000: 246).

İhsan, davette birtakım fikirleriyle Mümtaz'ın ve arkadaşlarının zihniyetlerini inşa eder; kendimizi tanımamız ve sevmemiz halinde kendimiz olabileceğimizi, insanımızı bulabileceğimizi kabul eder. Medeniyet ve kültür bunalımı yaşadığımızı, yüksek tabaka kültüründen koptuğumuzu, Batı'nın zihniyetini benimserken zarureten eski kıymetleri attığımızı, muaşeretimizi değiştirdiğimizi söyler ve güç de olsa geçmişle yeniden ilgi kurmamızı önerir. Kendi kültür ve medeniyetimizin içerisinde doğan; musikide Dede Efendi, şiirde Yunus Emre, Baki gibi büyük sanatkârları, Wagner, Verlain, Goethe, Andre Gide gibi evrensel değerler haline getiremeyişimizi ve bu yüzden kendi değerlerimizi beğenmememizi eleştirir. Başka milletlerin

Ahmet Bey'den edindi. Hamparsum ve Batı notasına çok hâkimdi. Tanburi Ali Efendi'den klasik mektebin inceliklerini öğrendi. Yirmi yaşında tamburla birlikte, lavta, kemençe ve viyolonselde de virtüöz seviyesindeydi.

Türk musikisinde besteciliği kadar icracılığı ve teknik katkılarıyla da ölümsüz bir sanatçıdır. Tamburun geleneksel icra tarzını değiştirmiştir. Yaylı tamburu ilk defa kullanmıştır. Saz eserleri ve taksimleri bu türleri ihya etmiştir. Peşrev, saz semaisi, longa, oyun havası, şarkı formunda kırka yakın eseri vardır. Özellikle şeddiaraban ve ferahfeza saz semailerini muhteşemdir. Telif eserleri de vardır (Özcan 1993: 326-327).

¹ **Hilaliahmer**: 11 Haziran 1868'de Osmanlı Yaralı ve Hasta Askerlere Yardım Cemiyeti adıyla kurulmuş, 1977'de Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti, 1923'te Türkiye Hilal-i Ahmer Cemiyeti, 1935'te Türkiye Kızılay Cemiyeti ve 1947'de Türkiye Kızılay Derneği adını almıştır. (Çapa 2002: 544-546)

² **Ferah Tiyatrosu**: “1914'te Darübedayi'den ayrılan Muhsin Ertuğrul, İ. Galip Arcan ve Behzat Butak tarafından Şehzadebaşı'nda kurulmuş ve daha sonra dağılmış tiyatro” (<https://www.trtarsiv.com/izle/76357/ismail-galip-ercan-nin-ferah-tiyatrosu-hakkindaki-anlatimi>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

³ **Albert Sorel** (1842-1906): Fikirleriyle Yahya Kemal ve Yusuf Akçura üzerinde de tesiri olmuş Fransız tarihçi. (<https://www.trthaber.com/foto-galeri/dunyanin-gozunden-turkler/1566.html>).

Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

tecrübelerini yaşama gayretimizi tenkit eder, kendi musiki ve şiirimizin Batı'dan hiç de geri olmadığını söyler:

“Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz” (Tanpınar 2000: 241).

İhsan, Batı'ya meylettikten sonra şuurlu bir tercihle yalnızca kendi kaynaklarına yönelmiş, mensup olduğu cemiyetin ürettiği kültür ve sanat ürünlerine talip ve bağlı bir entelektüeldir. Klasik Türk musikisinin zirve eserlerini, temsil ettikleri duygu ve düşünce atmosferiyle birlikte tahlil edecek birikime sahiptir. Milleti ifade eden o eserleri sever ve benimser. İhsan, romanda taşıdığı fikirlerle Tanpınar'ın Doğu-Batı terkihini gerçekleştirme idealine en yakın şahsiyet olduğunu gösterir. Genç Türk nesillerini yetiştirecek gerçek aydın hoca modeli, İhsan'dır, tıpkı kendi hocası Yahya Kemal gibi.

Tevfik Bey

Nuran'ın dayısı Tevfik Bey, mülkiye mezunu, kaymakamlık yapmış, İstanbul'a giren Hareket Ordusu'nun içinde bulunmuş, ticaretle uğraşmış, para sahibi olmuş, karısı ölünce de oğluyla beraber kız kardeşinin yanına yerleşmiştir. Gençliğinde Yenikapı Mevlevihanesine intisap etmiş gerçek bir musikişinas ve entelektüeldir. Kumara, içkiye ve kadına düşkün bir adam olan Tevfik Bey, Mümtaz'la Nuran'ın tanıştıkları günlerde yetmiş dört yaşında, kâmil bir insandır:

“O destebaşı yaratılanlardandı. Yetmiş dört yaşına rağmen çok güzel ve geniş sesi vardı; hala her akşam içiyor, genç ve güzel kadınların hiç olmazsa dostluğundan hoşlanıyor, bazı sonbahar geceleri semt kayıkçileriyle kılıç avına bile çıkıyordu. - Benim oynadığım zeybeği değme efe oynayamaz. Hele sizin fraklı, silindirli efeler hiç...- Bunu 1926'da Ankara'da bir toplantıda iki vekilin beraberce oynadıkları zeybeği hatırlayarak söylerdi: -Hemen orkestraya işaret ettim, kalktum. Herkes

şşırdı. Zeybek başka türlü oyundur; o etrafta ne varsa hepsini silmezse bir işe yaramaz” (Tanpınar 2000: 148).

Bu satırlardan anlaşıldığı gibi Tefvik Bey, entelektüel seviye sahibi bir insan olmakla birlikte bir halk adamıdır da. Yeğeni Nuran’ın coğrafyamızın birbirinden farklı yörelerine ait türkülerini beğenmek ve onları kendi üslubuyla söylemek bakımından bu özellikleri Tefvik Bey’den devraldığı bir misyon olarak görülebilir. Ayrıca zeybek gibi bir halk oyununun fraklı, silindir şapkalı milletvekillerince oynanmasının eleştirisinde bir ima ve gönderme olduğu da açıktır.

Güzele, sonsuza, temize, iyiye bağı ve rint-meşrep bir adam olan Tefvik Bey, ellili yaşların olgunluğundaki geçmiş zamanlarında bile Boğaz’daki sandal sefalarında şarkılar, besteler okur; musikinin tesirini de işin içinde tutarak çapkınlıklar yapar:

“... yirmi sene evvel Tefvik Bey, Boğaz’ ın Bebek Koyu, Göksu alemleri gibi devamlı modalarından biriydi. O, akşamüstü veya gece yarısı sandaldan sesini yükselttiği zaman pencereler sessizce açılır, renkli ve ürkek gölgeler boşluğa uzanır, derinden visal ürperişli ahlur çekilir; titreyen parmaklardan, yahut düzeltilen saç ve elbiselerden suya çiçekler düşerdi. Hatta rivayete göre, bu şarkılar ve bestelerin her biri Tefvik Bey’le bu pencereleri açan, orada sandalının tam geçeceği anda saçlarını düzelten, hulasa, elinde veya üstündeki çiçeği bu sandala veya yanibaşına düşürecek kadar çolpalaşan, musiki ile kendinden geçen hanımların arasında sarıh bir parola, tek şifreli bir nevi aşk mektubu olduğu için, ertesi günü içlerinden biri behemehal ya terzisine iner, yahut eski bir ahbabı, bir sütineyi veya emektarı görmek lüzumunu duyar, yahut da evvelden kararlaşmış şekilde, yalının bahçe kapılarından biri o gecelerden birinde arkasında bekliyen sadık bir hizmetçi veya halayıkla açık kalırdı” (Tanpınar 2000: 189-190).

On iki sene önce karısını kaybeden ve kız kardeşinin yanına yerleşen Tefvik Bey, kocasından boşandıktan sonra annesinin yanına yerleşen yeğeni Nuran’la birlikte içki, Boğaz’da balık avı ve musiki iptilalarına devam eder:

“Bazen akşam yemeklerini Kanlıca’da, bazen de İstinye’deki meyhanede yiyorlar, (...) Nuran balıktan yorulduğu zaman dayısının mırıldandığı şarkı veya

besteye iştirak ediyor, Tevfik Bey, yeğeninin kendisine yardıma geldiğini görünce sesini yükseltiyor, lüfer avı musiki sefasına dönüyordu” (Tanpınar 2000: 194).

Yeğeni Nuran ile müstakbel kocası Mümtaz’ın gönül ilişkilerini destekleyen Tevfik Bey, eski dostlarından İhsan ve bazı musikişinaslarla bir akşam davetinde bir araya gelir, iştirat meclisi kurulur. Suad da davetliler arasındadır. Romanın bu bölümünde gerçek şahıslar romana dâhil edilirler. Neyzen Emin Dede, talebesi Ressam Cemil Bey (Neyzen Halil Dikmen) davetin misafiridirler, musiki icra edilir:

“(…)

- *Ses kaldı mı dersin İhsan?*

Aklı geçmiş mevsimlerde, kendisine Bolahenk¹ Tevfik adını verdikleri zamanlardaydı.

- *Kalmıştır, malum ya, sizde hazinesi var. Bu, Tevfik Bey'in ilk hocası Hüseyin Dede'nin² bir latifesi idi. İhtiyar adam bu hatıra ile mahzunlaştı; yavaşça:*

- *Allah rahmet etsin... dedi. Sonra, bugün galiba epeyce şey dinleyeceksiniz! Mümtaz, Emin Bey'i de çağırmış. Ressam Cemil ile beraber... yavaş sesle, bu Cemil Bey'i tanımıyorum, diye ilave etti.*

İhsan sevinç içindeydi:

- *Olur şey değil! Bu Mümtaz! Gittikçe teşkilatını arttırıyor. Fakat nereden aklınıza geldi böyle?*

- *Üç gün sonra İstanbul'a taşınıyorum... Nuran gitmeden bir toplanalım, dedi.*

- *Emin Bey'i nereden buldun?*

- *Yolda gördüm. Ressam Cemil'e de rica ettim. Hem bana Ferahfeza Ayin'ini³ çalmayı vaat etti.*

Tevfik Bey, İhsan'a eğildi:

¹ **Bolahenk:** Kısa uzunlukta sayılan neva temelli neylerdendir. Türk musikisinde esas akorttur; diapozonun çıkarttığı la sesi, musikimizde re (neva) 440 titreşimli sestir, akort buna göre yapılır. Türk musikisinde insan sesleri ses vüsatına göre ayrılmadığı için, her sesin imkanına göre transpoze edilir. Bu transpozisyon karşılığı olan neyler vardır. Re (neva) akorttaki neye bolâhenk denir. (Ömer Dilek Tali'yla özel görüşme, 1 Eylül 2017)

² **Hüseyin Dede:** 107. Sayfada bahsedilen Fahrettin Hüseyin Dede ile aynı şahıs olmalıdır.

³ **Ferahfeza Ayin:** İsmail Dede Efendi'nin Sultan II. Mahmut'un talebi üzerine bestelediği bu esere ayrı bir başlık altında değinilecektir.

(...)

- Merak ediyorum, Emin Dede'nin neyiyle yine yarışabilir miyim?

(...) Emin Bey'in neyiyle yarış etmeği istiyordu. Bu imtihan on beş sene evvel aklına gelmezdi. On beş sene evvel derinden çekilen tek bir -ah!-la misafir olduğu salonlarda avizeleri çınlatır, tek bir -do- sesiyle karşısında duran bir bardağı çatlatırdı.

Bugün Emin Bey'le arkadaşlık etmek, onun için henüz her şeyin bitmediğini gösterecekti. İhtiyar adam gelirken kudümünü bile beraber getirmişti” (Tanpınar 2000: 226-227).

Kemalini tamamlamış yaşına rağmen hayata bağlı, zevklerini yaşamaya ve yaşatmaya devam etmek için çaba harcayan Tefvik Bey, kendisi için her şeyin bitmediğini gösterirken aynı zamanda adeta Türk musikisi için de her şeyin yaşamaya devam ettiğini göstermiş olmaktadır.

Suad:

Nikbin ve nihilist bir karakter olarak romana katılan Suad, Mümtaz'ın akrabasıdır, Mümtaz'la farklı kutuplardadır ve fikren onunla çatışır. Nuran'a öğrencilik yıllarından âşık olmuş, karşılık bulamamış ve sonra bir başkasıyla evlenmiştir, ancak mesut değildir.

Suad'ın adının verildiği üçüncü bölümün tefrikadan kitaba dönüşürken romana sonradan eklendiği belirtilmişti. Bu bölümde hem zengin musiki yorumları yapılır hem de birtakım memleket meseleleri, kültür ve medeniyet hayatımıza dair fikirler tartışmaya açılır. Suad, şahsi temayülleri ve fikirleriyle karşı kutbu temsil eder.

Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde verdiği davete Suad biraz gecikerek katılır. Mümtaz ve Nuran, onun hayatlarına müdahale etme niyetiyle yakınlarında bulunmasından ve o akşam davete katılmasından rahatsızlık duyarlar. Musiki icrasında herkesi tesirine alan atmosfere rağmen Suad, o dünyayı umursamaz ve musiki ona bomboş gelir:

“Suad birinci selamın ortasına doğru gelmişti. (...) İkinci selamın ortalarına doğru Suad'ın dikkati daha fazlalaştı. (...) adeta kendinden geçmiş gibi dinlemeğe başladı. Fakat biraz sonra -sanki aradığı şeyi bulamamış, sanki musikinin uzattığı

kadehlerin hepsi boşmuş, neyin ve Tevfik Bey'in sesinin beraberce yokladıkları iklimler sadece aldatici bir serapmış gibi başını isyanla kaldırdı” (Tanpınar 2000: 261).

Suad, mistik bir eser olan ve yüksek sanat kudretine sahip Ferahfeza Ayin’i dinlerken meclistikilerin duyduğu huzurun aksine, isyan duygusu içerisinde:

“Musıkide ne arıyordu ki bu kadar keskin bir isyana gitti? (...) Suad çok terbiyeli çalınan esere ve onu icra için yorulanlara son derece hürmet eden; fakat bütün düşünce hürriyetini kullandığını iyice gösteren -serbest ve hatta zalim bir dikkatle yine musikiyi dinliyordu. Bu kayıtsızlık Mümtaz’ı biraz evvelki isyan kadar rahatsız etti” (Tanpınar 2000: 262).

Davette musiki icra edildikten sonra Emin Dede programdan ayrılır, ancak musikiye dair sohbet devam eder. İhsan, musikiden aradığını bulamadığını söyleyen Suad’ı eleştirir:

“Mümtaz (...) masanın başında Suad’la İhsan’ı buldu. Onlara yaklaştı:

- Nasıl buldun Suad?

İhsan Suad’ın yerine cevap verdi:

- Şimdi onu konuşuyorduk, dedi. Suad beğenmemiş...

Suad başını kaldırdı:

- Beğenmedim değil.. aradığımı bulamadım...

İhsan:

- Sen musikinin Allah’ı elinden kolundan kısıvrak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun... Bu imkansız bir şey! Her yerde, ancak getirdiğini bulabilirsin! Allah ne Dede Efendi’nin, ne de başka birisinin cebinde değildir” (Tanpınar 2000: 268).

Açılan tartışma Suad’a fikirlerini ifade etme imkânı verir. Taşıdığı fikirlerle toplumun geçirdiği kültür ve medeniyet değişikliğinin hırpaladığı, ezdiği kitleleri temsil eden Suad; Mümtaz’la İhsan’ın karşısındaki kutup adına konuşur:

- İçinizde Allah’a inanan var mı, bilmiyorum. Fakat eminim ki hepimiz müphem bir sükutta bu bahsi kapatmışsınızdır. Çünkü kelimelerde yaşıyorsunuz! Bir

kere olsun, Allah'la konuşmak istediniz mi? Ben dindar olsaydım onunla konuşmak, onu tecrübe etmek isterdim.

- (...)Mümtaz hep aynı çocuk sesiyle sordu:

- Sen inanmıyor musun?

- Hayır, yavrucuğum inanmıyorum: Bu saadetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilseydim ki vardır, insanlarla hiçbir davam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an bir yerde yakalar, bana hesap vermeğe mecbur ederdim. Ve zannederdim ki bana hesap vermeğe mecbur olurdu. Gel, derdim gel, yarattığın mahluklardan birisinin derisine bir an gir. Benim her gün yaptığımı yap. Bir tanesinin hayatım yirmi dört saat yaşa! Pek bedbahtına gitmene lüzum yok. Sen ki yaratıcısın, bilmemen, anlamaman kabil olmaz. Onun için herhangi birinin derisine gir. Ve kendi yalanını bir an bizimle beraber yaşa; bizim gibi yaşa. Yirmi dört saat bu bataklıkta küçük susuzlukların kurbağası ol!

İhsan güldü:

- İyi ama, bütün bunları ancak inanan söyleyebilir. Sen pekala inanıyorsun!.. Hem hepimizden fazla!

- Hayır, inanmıyorum. Yalnız hakikaten inananın kafasıyla düşünüyorum. Başını salladı ve hiçbir zaman inanmıyacağım da.

- Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendimde öldürdüm” (Tanpınar 2000: 280-282).

Suad, evli olduğu halde ve Mümtaz’la Nuran’ın evlilik hazırlığı yaptıklarını bilerek ve ilişkilerini sıkıntıya sokmak niyetiyle Nuran’a akşamki davetten önce bir aşk mektubu yazmıştır. Aslında Suad’ın niyeti yazdığı aşk mektubuyla Nuran’ı tedirgin ettiği gibi davete katılarak Mümtaz’ı rahatsız etmek ve onları ayırmak istemiştir:

“... o buraya Mümtaz'ın ayağına basmak için gelmişti. Hem kendisine, hem ona ıstırap çektirecek, birbirini bedbaht edeceklerdi. (...) Suad, yine alnını, dizine dayadığı sol eline koymuş neyi dinliyordu. Fakat bütün uzviyetiyle tetkikte olduğu halinden anlaşılıyordu. Neyi dinlemiyordu, sadece canı sıkılıyor, sabırsızlanıyor ve bekliyordu” (Tanpınar 2000: 267).

Suad'ın bu hastalıklı ruh hâliyle her an bir kötülük yapabileceği fikri etrafındaki herkeste vardır:

“Suad, hayatla barışma imkânlarını kökünden kaldırmış bir adamdı. Her an bir delilik yapabilirdi” (Tanpınar 2000: 288).

Suad, yazdığı mektupla Nuran'ın Mümtaz'dan ayrılmasını sağlayamamıştır, ama onların evinde intihar etmek suretiyle Nuran'ın evlilikten vazgeçmesine neden olur. İhsan'a göre Suad, doğuştan asidir:

“O, isyan duygusu ile doğanlardandır, diyordu. Böyleleri için mesut olmak kabil değildir.

(...) O karışık bir adamdı. Garip bir gururu vardı. Sansüeldi, isyankârdı ve nihayet... hastaydı” (Tanpınar 2000: 317).

Nuran'dan ayrılan Mümtaz, yolda yürürken intihar eden Suad'ın hayaliyle halüsinasyonlar görür, onun ölmeden önce bıraktığı mektubu hatırlar. Suad mektubunda musikinin kendisine rahatsızlık verdiğiinden bahseder:

“İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkârlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar. Sen bile. Mümtaz. Haline bakmadan neler söylüyorsun, hem de o acayip üslubunla?.. Bereket versin ki, can sıkıcısın; yoksa” (Tanpınar 2000: 328).

Geleneğin devamlılığını temsil eden Mümtaz, Nuran, İhsan gibi şahsiyetlerin karşısında bir kutup başı gibi sunulan Suad, köksüz ve idealsiz patolojik bir tiptir. Kendi kültürüne kayıtsızlığı, onda klasik Türk musikisi dinlerken bir isyan duygusu doğurur, bedelini de kendi hayatına kastederek öder. Tanpınar, kendi kültür kaynaklarından kopmanın toplumsal bir yok oluşa sürükleneceğini Suad'ın şahsında gösterir. Kötülüğü cezalandıran bu vaka kurgusuyla Tanpınar, Tanzimat Devri'nin romantik edipleri gibi davranmıştır denilebilir.

Emin Dede:

Tanpınar, Emin Dede'yi romanı tefrikadan kitaba dönüşmesi sürecinde şahıs kadrosuna dâhil etmiş; bu suretle sadece onu değil, onun temsil ettiği musiki

geleneğini de ele alma imkânını oluşturmuştur. Yazar, romanın “Soad” başlıklı üçüncü bölümünün üçüncü alt kısmında yaklaşık yedi sayfa kadar Emin Dede’yi ve bu vesileyle onun yakın çevresinde bulunan Tamburi Cemil Bey’i, Ressam Cemil’i, Aziz Dede’yi konu edinir. Romanda Mevlevî irfanının ve tasavvuf terbiyesinin incelediği zarif bir şahsiyet olarak karşımıza çıkan Emin Dede, geçmişe ait musiki hazinelerimizi muhafaza eden, Türk musikisinin altı asırda ürettiği bütün sesleri, nağmeleri hafızasında taşıyan ve kendi medeniyetini üflediği neyinde yaşatan ve bu medeniyeti en üst seviyede temsil eden insandır.

“Emin Dede bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı. Neyinden daha narin denebilecek bir görünüşü vardı. (...) bütün mazi hazinelerinin son bekçisi, kafası altı asrın altın uğultulu kovanı olan ve nefesinde bir medeniyet yaşayan insan budur!- diyen bir hali vardı” (Tanpınar 2000: 246).

Eski musikimiz, yüksek sanat kudreti taşıyan eserler üretmesine ve yaşatmasına rağmen bu musikinin mektebi durumundaki Mevlevîğin terbiyesi, sanatkâra kendisini sıradan insan gibi hissetme mesuliyeti yükler, ferdiyetçiliği yok eder. Emin Dede’nin de yetiştiği bu gelenek içerisinde musiki üretirken veya icra ederken maksadı sanat yapmak değil, insanın içindeki sırra, herkesi ve her şeyi kucaklayan evrensel sevgiye yükselmektir. Tanpınar, romanın şahıs kadrosu arasında herhangi bir pozisyonu bulunmayan Aziz Dede’den - Emin Dede’yi ve onu hazırlayan zemini belirtmek üzere - özellikle bahsetmiş olmalıdır. Zira Aziz Dede, Emin Bey’in hocasıdır. Musiki eğitimimiz eski gelenekteki usta-çırak sistemi içerisinde ve meşk geleneğiyle nesillerden nesillere aktararak sürdürülmektedir. Böylece Emin Dede’nin sürdürdüğü misyonu, Aziz Dede ve silsilesinden devralarak yaşattığı gösterilmektedir.

“Mümtaz ilk defa tanıştıkları zaman Aziz Dede’nin¹ talebesini, Tamburi Cemil’in yakın (...) dostunu, kamışın sırrına sahip bu son Mevlevî’yi sıkmadan tanımağa çalıştıkça bu gözlerin kendisini nasıl yakaladığını, halim bir eda ile sanki,

¹ **Aziz Dede (1835-1905):** Bestekâr ve neyzen. Üsküdar’da doğdu. Kahire Mevlevihanesinde Sivaslı takma adı ile bilinen bir şeyhten ney ve musiki dersleri aldı. Galata Mevlevihanesinde neyzen başı görevi ile İstanbul’a döndü. Sonra Üsküdar ve Bahariye Mevlevihanelerinde de aynı görevi yaptı. Bu görevler üzerindeyken vefat etti. Pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Eserlerinden bir peşrev ve dört saz semaisi (Yılmaz Öztuna’ya göre altı saz semaisi) günümüze ulaşmıştır. Uşak saz semaisi pek meşhurdur. En meşhur talebeleri Mehmet Emin Yazıcı, Ziya Santur ve Rauf Yekta Bey’dir (Özcan 1991: 334-335).

-Neden maddemle bu kadar meşgulsün! Ne ben, ne de senin sanatım dediğin şey zannettiğin kadar mühimdir... Elinden gelirse senin de, benim de içimizde konuşan sırta, alemşümul sevgiye yüksel!..- diye azarladığını hatırlıyordu. O kadar asırlık Mevlevi terbiyesi onda ferde ait her şeyi silmiş, sanki bu halim, ilhamlı ve sabırlı adamı, -Aziz Dede'den bir gün dinlediği yedi sekiz notalık bir cümleyi aynen tekrarlayabilmek için eve dönüşünde sekiz on saat üst üste çalışmış, o modülasyona yükselmişti; bunu sık sık üstadını metih için anlatırdı- bir nevi hüviyetsizliğin içinde eritmişti. O kadar ki bu küçük ve kim bilir nasıl bir iç güneşinin sığağında yarı erimiş maddesinden başka bir ferdi tarafı yok gibiydi. Bu madde de bir yığın adabın, teşrifatın, kendini herkesle bir görmek, bize garip gelecek bir hicapta şahsi her şeyi inkar etmek terbiyesinin altında her an gizleniyor, kayboluyordu” (Tanpınar 2000: 247).

Emin Dede, musikide devrinin en büyük sanatkârlarından olmakla birlikte, sıradan insanlardan farklılık gösteren bir tavır ve davranış sahibi değildir. Artık üretimi kurumuş eski musiki hazinemizin son muhafızı, bu ekolün son temsilcisidir:

(...) Emin Dede maddesinde ve medeniyetinde gizli bir adamdı. Bu kadar büyük bir sanatkârda, herhangi bir sanatkârane edayı, şahsiyetini bir uca taşımış, orada kendi iç fırtınalarıyla yaşamış olmanın verebileceği bir değişikliği aramak beyhude idi. (...) aramızdan el ayak çekmiş bir âlemin son ışıklarını muhafaza ettiğini, bir nevi zengin hazinedarı olduğunu dahi göstermiyordu” (Tanpınar 2000: 248).

Mümtaz, hiçbir sıradışılık, farklılık, fevkaladelik göstermeyen Emin Dede’yi ve onun hiç bilmediği, yaşamadığı ruh hallerine sahip olan Batılı musikişinasları hatırlar ve mukayese eder. Kendi geleneğimizde bir silsile tertibi halinde sanatlarını sonrakilere devreden ustaları ve onların yerine geçen çırakları düşünen Mümtaz, onların tevazu dolu yüksek ruhlarının yanında Batılı musikişinasların kibirlerini, gururlarını, hiddetlerini, kinlerini, iştahlarını irdeler. Bu satırlarda Tanpınar, Mümtaz’a geleneğimizle Batı’nın sanat ve hayat anlayışlarındaki farklılığı söyler:

“Ve Mümtaz ... Emin Dede'nin varlığından haberdar bile olmadığı ruh iklimlerini yaratanları farkında olmadan düşündü. Bir Beethoven¹, bir Wagner, bir Debussy, bir Liszt²,

bir Borodine³ bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlamış bir sofraya zanneden iştihaları ve bunları tek başına yüklenilemek için imkansız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yağın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir aslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkardan ibaretti. Bu inkarlar, mutlaka karşı beslenen bir aşkta ve hayatın umumi gürültüsü içinde bu çifte kaybolma kararı sadece Nuri Bey⁴'e ait bir şey değildi. Bu kendi iradesiyle yahut medeniyetinin terbiyesiyle silinmiş çehreyi

¹ **Ludwig van Beethoven** (1770-1827): Alman besteci ve piyanist. Bonn'da doğdu. Atılcı yöreleriyle kültür tarihinin en derinlikli yaratıcı kişilerinden biri olan Beethoven, müzikte klasik dönemin doruğunu temsil eder. On üç yaşında ilk bestesi yayımlandı. Viyana'ya giderek Mozart'tan dersler aldı. Özgürlük ve eşitlik tutkunu olan Beethoven'ı, gençlik döneminde Fransız Devrimi derinden etkilemiştir. Mozart'tan sonra Haydn'in öğrencisi olmuş, ömrünün son otuz beş senesini Viyana'da geçirmiştir. Giderek işitme duyusunu yitirmekte olduğunu 1802'ye kadar gizlemiş, yaklaşık son on senesini tamamen sağır olarak sürdürmüştür. İki hocası Mozart ve Haydn ile birlikte Viyana Klasikleri diye adlandırılırlar.

Beethoven'in insanlığın bütün sorunlarını içeren eserleri insanların acılarını, sevinçlerini, çelişkilerini ve savaşımını dile getirmiştir. Bu maksatla müziğe devrimci bir soluk getirmiştir. Anlatımı tam bir yalınlık sergiler. Sade ve gerekli olanla mükemmel ulaşmayı amaçlar. Klasik ezgileme anlayışını aşmış, müziğe hacim kazandırmış, homofonik ve polifonik müziği kaynaştırmıştır. Özenle yapılandırılmış dramatik bir ifade tarzıyla formunu oluşturmuştur. Opera, bale, senfoni, uvertür, oratoryo, , konçerto, dans, oda müziği, sonat türünde yüzlerce eser bestelemiştir (Say 2010: 189-194).

² **Franz (Ferenc) Liszt**(1811-1886): Macar piyanist ve besteci. Romantizmin müzikteki önemli temsilcilerinden ve piyano müziği bestecilerindedir. Yeteneğini ve bilgisini geliştirmek üzere ailesi Viyana'ya yerleşmiştir. Daha sonra Paris'e geçen Liszt, burada Chopin'in romantik piyano müziğinden, Saint Simon'un görüşlerinden, Paris'in sosyal, siyasi ve kültürel yaşamından etkilenmiştir. Paganini'nin keman tekniğine hayran kalmış, o etkiyle piyanoya yeni bir ifade kudreti getirmiştir. Abdülmecit'in davetiyle İstanbul'a da gelmiş, konser vermiştir. 1850'den sonra geniş formulu eserler bestelemeye başlamıştır. Müzik ve müziğin sorunları üzerine değerli yazıları da vardır (Say 2010: 370-375).

³ **Aleksandr Porfiryeviç Borodine** (1833-1887): “Ünlü ‘Rus Beşleri’nden besteci ve kimyacı. Çocukluğunda piyano, viyolonsel ve flüt dersleri almış; kimya ve tıp öğrenimi görmüş, otuz yaşından sonra besteciliğe başlamıştır. Ulusal Rus Okulu'nun kurulmasında pay sahibi olmuştur” (Say 2010: 240-241).

⁴ **Nuri Bey**: Bu ifade sehven yazılmış olmalıdır. Romanın farklı yayınevlerindeki bütün baskılarında aynı satırlarda Nuri Bey ismi geçmektedir. Ancak doğrusu metnin akışına uyarak Emin Bey olmalıdır. Üstelik gramer bakımından da bozuk olan bu cümlede yazarın maksadı belli değildir.

sonsuz itişlerle geriye doğru götürerek ondan bir Aziz Dede, bir Zekâi Dede¹, bir İsmail Dede, bir Hafız Post, bir Itri, bir Sadullah Ağa², bir Basmacıade³, bir Kömürcü Hafız⁴,

bir Murad Ağa⁵, hatta bir Abdülkadir-i Meragi⁶, hulasa bizim bir tarafımızı, belki en zengin his tarafımızı yapan insanların hepsini çıkarmak mümkündür. Onlar bir kile buğdayın içinde tek bir tane olarak yaşamayı seven insanlardı” (Tanpınar 2000: 248-249).

¹ **Zekâi Dede** (1825-1897): “Klasik Türk musikisinin son büyük bestekârı. Eyüp’te doğdu. Özel hocalar nezaretinde iyi bir öğrenim gördü, hat ve musiki dersleri aldı. Eyyubi Mehmet Bey’den ve Dede Efendi’den musiki meşk etti. Dellalzade’den de faydalandı. Zamanımıza gelen klasik söz eserlerinin büyük kısmının başlıca mehası Zekâi Dede’dir. Yenikapı ve Bahariye Mevlevihanesine devam etti, on dört yıl Darüşşafaka’da musiki öğretmenliği yaparak bir nesle musiki zevki kazandırdı. Birikimini ve klasik repertuarı oğlu Hafız Ahmet Irsoy başta olmak üzere öğrencilerine devrederek günümüze intikal ettirdi. Üstün ve yüksek bir musiki zevkiyle bestelediği yüzlerce eseri vardır” (Öztuna 1969: 402-408).

² **Hacı Sadullah Ağa** (?-1801?): “Üçüncü Selim ekolünün en kudretli bestekârı. Aynı dönemde Enderun’da dört Sadullah Ağa daha bulunması sebebiyle biyografisini tespit etmek pek mümkün değildir. Sarayda yaşadığı bir gönül macerası Münir Nurettin Selçuk ve Perihan Altındağ Sözeri’nin oynadıkları bir filme konu olmuştur” (Öztuna 1969: 194-195).

³ **Basmacıade Abdi Efendi** (1787-1851): “İstanbul’da doğdu. Babası kadıdır. Abdi Efendi’nin güzel sesini bir tesadüfle duyan Üçüncü Selim, onu Enderun’a aldırdı. Otuz yıl müezzinlik yaptı. Sultan Mahmut’un son yıllarında Mızık-a-yı Hümayun hocası oldu. Üç bestesi ile on şarkısı günümüze ulaşmıştır” (Öztuna 1969: 1).

⁴ **Kömürcü Hafız** (?-1680?): Türk musikisinde biri XVII. Yüzyılda yaşamış Hafız Kömür Efendi, diğeri XIX. Asırda yaşamış Kömürcüade Mehmet Efendi vardır ve bunlar genellikle karıştırılır. Tanpınar’ın romanda Hafız Kömür’ü kastetmiş olabilir.

Hafız Kömür, XVII. yüzyılda yaşamış bestekâr ve hanendedir. İstanbul’da doğdu. Hayatı hakkında yeterli bilgi yoktur. Sultan IV. Mehmet döneminde yaşamıştır. Mevlevi’dir. Gerek nazariyat bilgileri gerekse parlak üslûbu ile zamanın musiki üstatları arasında yer almıştır. Dinî örnekler de vermesine rağmen bestelediği eserlerin çoğu din dışı musiki formlarındadır. Günümüze beste ve semai formlarında sadece üç bestesinin ulaştığı tesbit edilmiştir (Özcan 1997: 93).

⁵ **Murat Ağa** (1610-1673): “Dördüncü Murat tarafından İran’dan getirilen Azeri asıllı Türk bestekârlarındandır. Yüzün üzerinde eseri olduğu bilinmekle beraber Farsça güfteli beş eseri günümüze ulaşmıştır. Eserleri bazı kaynaklarda yanlışlıkla Abdülkadir Meragi adına kayıtlı gösterilmiştir” (Özcan 2006: 185).

⁶ **Abdülkadir Meragi (1360?-1435)**: Klasik Türk musikisinin disiplinini oluşturan büyük müzik bilgini ve bestekâr. Azerbaycan’ın Meraga şehrinde doğdu. Bağdat’ta sarayın ilgi ve himayesini gördü. 1421’de Sultan İkinci Murat’ın yanına Bursa’ya geldi. İki sene sonra Herat’a döndü ve büyük bir şöhretle vefat etti. Arapça, Farsça ve Türkçe biliyordu.

Doğu’nun yetiştirdiği en büyük bestekâr, musiki bilgini, hanende olarak tanındı. Musiki aletlerini ıslah ve icat etmiştir. Ona ait olduğu söylenen otuz kadar eser günümüze gelmiştir. Camiü’l-Elhan, Makasidü’l-Elhan, Şerhü’l-Edvar, Kitabü’l-Edvar adlı eserleriyle birlikte kaynaklarda bahsedilen, henüz ele geçirilememiş Kenzü’l-Elhan adlı eseri vardır (Özcan 1988: 242-244).

Tanpınar’ın Türk musikisinin etrafında geliştiğini söylediği üç büyük eserden ilki Abdülkadir Meragi’nin Segâh Kâr’ıdır.

Tanpınar'ın burada Emin Dede ile Batı'nın büyük musiki ustaları Beethoven, Wagner, Debussy, Liszt, Borodine üzerinden yaptığı mukayese, aslında şahıslar üzerinden iki farklı medeniyetin insan ve hayat anlayışlarının karşılaştırılmasıdır. Batı'nın insanın ferdiyetini ve şahsiyetini kutsayan anlayışı, bu sanatkârları kendilerini toplumun önünde ve üstünde görme duygusunu yaşatarak eserlerinde de bunu yansıtan bir musiki üretme yoluna sürüklemiştir. Kendilerini her şeyin merkezine alan ve bütün dünyayı kendileri için sunulan bir nimet addeden anlayışları eserlerine de yansımıştır. Değişik nazariyelerle diğerlerinden farklı olma arzusunun doğurduğu gururları vardır. Buna mukabil Emin Dede, mensup olduğu medeniyetin insan anlayışıyla şahsiyetini ve egosunu ortadan kaldıran bir tevazu ve mahviyet duygusuyla sanat icra etmektedir. Emin Dede'nin bu tavır ve tarzı sadece kendisine ait bir özellik değil, temsil ettiği geleneği birbirlerine devrederek kendisine kadar taşıyan Aziz Dede, Zekâi Dede, İsmail Dede, Hafız Post, Itri, Sadullah Ağa, Basmacızade, Kömürcü Hafız, Murat Ağa, Abdülkadir Meragi gibi Türk musikisini inşa eden, geliştirip büyüten ve nihayet kendisine kadar yaşatan bütün ustaların da hayat ve sanat anlayışını yansıtmaktadır.

Tanpınar, bu satırlarda gerçekleştirmek istediğini beyan ettiği terkip idealine aykırı bir söylem içerisindedir. Emin Dede'ye yüklediği misyonu ve onun temsil ettiği değerler manzumesi takdis ederek Doğu'nun korunması, sahip çıkılması, kaybedilmemesi gereken üstün değerlerini gösterir. Ancak kurmak iddiasında olduğu terkipin diğer tarafında bulunan Batı'yı kati ve katı olumsuzluklarıyla ele alması terkip fikriyle çelişmektedir.

Emin Dede, dâhil olduğu Mevlevi geleneğinde musikinin bir yakarış vasıtası olduğunu belirtir. Ona göre musikiyle meşgul olan ötekilerin gayesi sanat yapmaktır:

“İhsan bir gün Letaif-i Rivayat-ı Enderun'un Dede'ye ait kısımlarındaki boşluğunu Emin Dede'ye anlatınca karşısındaki gülerek:

- Erenler, yanlış kapı çalyorsun... demişti. Ötekiler sanat yapıyor. Biz sadece duadayız. Bilirsin, bazı tarikatlarda değil eser vermek, kabrinin üzerine adını yazdırmak bile iyi sayılmazdı. İşte bu şarktı. Mümtaz'a göre hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz olan şark! Emin Bey işte bu

muhteşem inkârda ellerinden gelse ömürlerinin kısa şimşek parıltısını bile söndürecek insanların son varisi idi” (Tanpınar 2000: 249).

Romanda Emin Dede hakkında bilgiler verilirken hocaları Neyzen Hüseyin Efendi’den, Aziz Efendi’den ve onun hocası, İsmail Dede Efendi’nin öğrencisi Zekâi Dede’den de bahsedilir. Böylece Emin Dede’yi gelenek içerisinde yetiştiren zincirin halkaları gösterilir:

“Emin Bey’in hayatı da çok temiz ve saftı. (...) Aziz Dede’ye, asıl hocası Neyzen Hüseyin Efendi’ye¹, Cemil Bey’e, Zekâi Dede’ye, daha eskilere ait bir yığın fikrası vardı” (Tanpınar 2000: 249).

Mevlevi dergâhlarındaki eski teşrifattan ve muaşeretten bahseden Emin Dede’nin anlattıkları, yeni devrin buhranlı Türk aydınını temsil eden Mümtaz’ın *“Bizi iğrendiren alaturka büsbütün başka şey demek...”* (Tanpınar, 1992: 316) sözlerinde ifadesini bulan bir öz eleştiri yapmasını sağlar. Emin Dede, kadim Türk musikisinde sesini bulan büyük bir medeniyetin temsilcisi bir şahsiyet olarak bütün yüceliğiyle romanı süsler ve zenginleştirir.

Macide:

Mümtaz, İstanbul’da yanına yerleştikten bir yıl sonra İhsan Macide’yle evlenir. Etrafındaki her şeye kendi içerisindeki saadeti aşıl原因 Macide, varlığıyla Mümtaz’ın hayatını değiştirir. Bir çocuğunu trafik kazasında kaybetmiş, büyük ruhsal rahatsızlıklar geçirmiş, yeniden doğum yapması sayesinde sağlığına kavuşmuştur. Hem kocası İhsan’ın hem Mümtaz’ın hayatına huzur ve düzen getiren Macide’nin farklı bir kulak hassasiyeti vardır. İhsan’ı sesi için beğenmiş, Mümtaz’ı da aynı yolla benimsemiştir:

“Macide'nin üzerinde insan sesinin garip, adeta metafizik bir tesiri vardır. (...) O insan sesinde yaşardı, orada en toplu şekilde mevcuttu. Yeni bir insanla tanışınca

¹ **Neyzen Hüseyin Fahrettin Dede (1854-1910):** Beşiktaş Mevlevihanesinde doğdu. Zekâi Dede’den klasik müzik teorisi, Flütçü Ratif Efendi’den Batı müziği, Ferik Yusuf Paşa’dan ney, Şeyh Abdurrahman Efendi’den teori, Hamparsum notası ve dindışı repertuar dersleri aldı. Üstün icrasıyla tanındı. Geleneksel müziğin teorisiyle de uğraşmış; Rauf Yekta, Suphi Ezgi, H. Sadettin Arel, Aziz Dede gibi üstatları yetiştirmiştir. Az sayıda eseri vardır (Özcan 1998: 546-547).

“Hüseyin” ifadesinin doğrusu “Hüseyin” olmalıdır.

bütün dikkatini toplar, sesini dinler, bu sesin inhinalarına göre hükmünü verir, ya sever, ya sadece lakayt kalır, yahut da:

-Sesi insanın içine yılan gibi kayıyor, diye düşman olurdu.

(...) Macide için insan sesi başka ölçülere göre ayrılırdı. Hatta dinleyişi bile ayrılırdı. (...) Macide de dinleyerek insanlarda öyle manevi hassalar keşfeder, ona göre kıymet biçerdi. -İyi insan, derdi. Hem çok iyi insan... Ama bir derdi olacak galiba, sesi adeta kanıyor,- yahut; -Çok hodbin, kendisine aşık... Sesi gözlerini kör ediyor.- Bunlar Macide'nin bir imkansızlığı tarif için bulduğu sözlerdi. Çünkü karşısında her konuşan hüviyet, sesinde onun için soyunur, en gizli taraflarını teşhir eder, yahut tek hakim vasfıyla kalırdı.

Macide'nin hayatına kulağının yolu ile girilirdi. İhsan'ı sesi için beğenmiş, Mümtaz'ı o yoldan kabullenmişti. Şimdi de ruhunu büyük bir sedef gibi Nuran'ın sesine açıyordu.

(...) bir nevi kulak estetiği ile yaşıyor denebilir” (Tanpınar 2000: 184-185).

Adile Hanım:

Romanın figüratif kahramanlarından Adile Hanım, etrafındaki herkesin kendisine muhtaç olarak, kendisinin onayını alarak yaşamasına isteyen olumsuz bir kadındır. Evinin senelerdir dostu ve müdavimi olan Mümtaz'ın Nuran'la yaklaşmasından rahatsızlık duymuş ve tavırlarıyla bunu ifade etmişti. Herhangi bir kültür ve sanat derinliği olmayan Adile Hanım, tam da bu yönleriyle sanat ve kültür derinliğini temsil eden Nuran'a karşıt bir rolle romana dâhil olur:

“Adile Hanım, İclal'i tanımazdı. Musıki bahislerinde ise hiçbir davası yoktu. Alaturkayı alışmış sular da gezergibi, bir de bazen yarattığı curcuna havası için severdi. Ona göre musıki ve her şey şu zaman dediğimiz boşluğu doldurmak içindi. Bir geçit alayı, bir boks maçı hikayesi, şöyle rahatça yapılan dörtbaşı mamur bir dedikodu, ona en güzel sanat eserinin verebileceği sıcaklığı verebilirdi” (Tanpınar 2000: 77).

Her şeyin kendi kontrolüne bağlı gelişmesini isteyen Adile Hanım, Mümtaz'la Nuran arasındaki aşkı sezdiğinde olumsuz bir tavır takınır. Mümtaz, musikinin insan için yüceltici bir yanı olduğuna inanırken, diğer taraftan eski musikiyi sevmesine ve

ondan haz almasına rağmen Adile Hanım'ın bu yüceliştten uzak bir insan karakteriyle küçük hesapları ve düşmanlıkları olduğunu görür. Tanpınar, anlatıcı yazar diliyle dâhil olduğu satırlarda Adile Hanım'ın musiki sevgisine rağmen tabiatının yumuşamadığını belirtir; böylece eski musikiyi sevmenin ruh olgunluğu sağlayan ve insan tabiatını yumuşatan bir yönü bulunduğunu gösterir.

“Mümtaz, bu beste ve ondan sonra şevki artan ihtiyar musiki üstadının söylediği türküleri, nefesleri dinlerken bir taraftan da Adile Hanım'ın kendilerine karşı hiç yere düşmanlığını düşünüyordu. Hayat nasıl iki kutbun arasında çalışıyordu.

... Adile Hanım eski musikimizi sever ve haz alırdı. Fakat sanat bile bazı tabiatları yumuşatamıyordu” (Tanpınar 2000: 145).

Ferahfeza Ayin

Tanpınar, Türk musikisinin en büyük üç eserinden biri olarak gördüğü Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'ini *Huzur*'da sayfalarca anlatmıştır. Bu nedenle Ayin'in değerlendirilmesi için ayrı bir başlık açılmıştır.

Tanpınar'ın yine “Suad” başlıklı üçüncü bölümde romana sonradan yaptığı ilavelerin en önemlilerinden ikisi İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i hakkındaki kritiklerin bulunduğu yaklaşık on altı sayfa süren dördüncü ve beşinci alt kısımlardır. Mümtaz'la Nuran'ın Emirgân'adi evde verdikleri davete Emin Dede'nin ve Ressam Cemil'in neyleriyle katılırlar. Tevfik Bey, onlara kudümüyle eşlik eder ve birlikte ayin icra edilir. Tanpınar, icra edilen Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i üzerinde uzun uzun sanatkârane tahliller yapar; ney ve onun çağrıştırdığı hasret duygusunun iki sevgili üzerindeki tesiri ve onların duygu dünyalarını ele alır. Yazar 1954'te neşrettiği “İsmail Dede” başlıklı yazısında romanın bu sayfalarıyla örtüşen kritikler yapmıştır (Tanpınar 2017: 413-422).

İsmail Dede'nin Ferahfeza Ayin'i, büyük formlu bir eserdir ve daha önce de bahsedildiği gibi, Tanpınar'a göre Türk musikisinin gelişmesine merkez teşkil eden en büyük üç eserden biridir.

“Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, Itrî'nin Nevâkâr'ı (isterseniz

buna Mevlânâ için yazdığı Na't'ı da ilâve edersiniz yahut birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendi'nin Ferah-fezâ Âyini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler” (Tanpınar 2017: 426).

İstanbul Radyosunda Yahya Kemal hakkındaki bir programda bu görüşleri ifade eden Tanpınar, aynı görüşlerini kahramanlarının aracılığıyla *Huzur*'da da dile getirir ve Dede Efendi'nin bu eserde dehasını ortaya koyduğunu belirtir:

“Eserin kumaşı dalga dalga açıldıkça Mümtaz bu inkıraz dehasının ne olduğunu anladı. Ne Abdülkadir-i Meragi'nin Segâh kârında, ne Itri'nin natında, ne de bir akşam Ahmet Bey'in evinde bir tesadüfle kendi ağzından dinlediği İsfahan bestede -yine Itri'nin- bu ayinin içten yakalayan ürpermesi yoktu. Onlar kendi üstlerine toplanmış büyük ruh kudretiyle ve sağlam mimarileri içinde, hiç şaşırmadan Allah'ı veya ideali arayan veya ruh macerasını nakleden eserlerdi” (Tanpınar 2000: 257).

Itri'nin İsfahan makamında ve zincie usulündeki bestesi:

“Gel ey nesim-i saba hatt-ı yârdan ne haber
Gelir mi kabile-yi müşk-i bardan ne haber
Şemim-i zülfüne amadedir meşam-ı ümid
Ne güna cümbüşü var ruzigârdan ne haber
Aman servinazım, işvebazım, dilnûvazım
Canım a canım hatt-ı yârdan ne haber”

Mevlevi ayinleri Itri'nin rast makamındaki naat-ı şerifiyle başlar, arkasından peşreve geçilir. Romanda Ferahfeza Ayin'in devrikebir peşreviyle bahse giriş yapılır. Peşrevler dört haneden teşekkül eder, ancak genellikle dört hanesi çalınmaz. Nitekim romanın peşrevden bahseden bölümünde yazarın bu husustaki birikim ve dikkatini görmek mümkündür:

“Emin Dede makamların arasında çok kısa bir gezinti yaptı ve sonra Dede'nin Devrikebir Peşrevi'ne girdi. Mümtaz bu peşrevi Cemil'den birkaç defa dinlemişti. Fakat şimdi o büsbütün başka bir eser olarak karşısına çıkıyordu. Daha ilk

notalardan itibaren garip bir hasret duygusu binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özleme içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan -Mümtaz karşısındaki Nuran'ı hep bu duygunun arasından görüyordu;- garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar.

(...)Mümtaz Cemil'in neyini ustasının sesi arasında ararken birinci hane bitti. İkinci hane daha sakin bir raksla bu bitişin vehmettirdiği mahzun hatırlayıştan fırladı. Tekrar üst üste rüzgarlarda savruldu, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların -Ah bu herşeyin ebediyen kaybolmuş vehmi,- aynasında yalnızlıklarını seyrettiler. Ve Ferahfeza Peşrevi, yahut imkansız uzlet çöllerinde yolunu seçmeğe çalışan ruh, dördüncü defa o mahzun hatırlayışa, o sular altında tutuşmuş akşam dünyasına döndü” (Tanpınar 2000: 252-253).

Tanpınar'ın musiki literatürüne vukufunu gösteren satırlarda Ferahfeza Ayin'in şiirsel yorumlarına yer verilmekle birlikte eserin melodik yapısı, makamlar, usuller ve bunlar arasındaki değişimler, geçişler hakkında da sağlam bilgiler vardır. Peşrevden sonra asıl ayine geçilir:

“Dede'nin Ferahfeza ayini sadece bir dua, inanan ruhun Allah'ını aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı, doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti, hiç kaybetmeden eski musikinin belki en oyunlu eserlerinden biriydi. Dede alaturka musikinin makamlar arasında küçük gösterişler, değişmeler ve kararlarla dolaşmaktan ibaret olan gelişmesini o şekilde ifade etmişti ki, ayin kendiliğinden bir sembol oluyordu. Ayinin başladığı Mesnevi'nin ilk iki beytinde ferahfeza makamının bütün hususiyetlerini, aynı sarayın birbirinin aynı iki murassa cephesi gibi verdikten sonra, çok çeşitli, uzun bir seyahati andıran kavislerle bu makamı birkaç defa tekrarlıyor, sonra birdenbire hep aynı mimari motiflerini kullanmak şartıyla elde edilen ayrı ayrı terkiplere benzeyen bir yapıda onu yavaş yavaş kendi benzerlerinde kaybetmiş görünüyordu. Böylece bütün ayin ilk cümlelerde, -yahut beyitlerde,- dinlenen o berrak ve muhteşem Ferahfezanın hasreti içinde bir çeşit kozmik seyahat oluyor, kulak tattığı hazzı - veya ruh, bir lahza kendisini kamaştırır mavera şevkini- daima hatırlıyor, her cümlede ona yaklaştığını sanıyor, seviniyor, fakat bu sevinci duyar duymaz, ebedi hasret ve yolculuk -nevanın veya rastın veya acemin daha hafif veya sadece değişik bir perdesinde- yeniden

başlıyordu. Sanki Dede bu acayip eserde mistik tecrübenin bütün mukadder seyrini gözle görünür şekilde vermek istemişti. Bir an için Hak ile Hak olan ruh, kendini ve gayesini geniş zaman ve mekanda arıyor, eşyanın uykusunu sarsıyor, her şeyin özüne eğiliyor, büyük uzletlerde kapıyor, kehkeşanlar atılıyor, her yerde kendi hasretine benzer hasret, kendi susuzluğuna benzer susuzluklar buluyordu. Ferahfeza makamını adeta bir nevi irşat gibi kendisine sunan acem perdesinden düğaha, kürdiye, rasta, çargaha, gerdaniyeye, sabaya, nevaya geçiyor, herşey birbirinde kayboluyor, birbirinde arıyor, birbirinde buluyordu. Ve ferahfeza bütün bu hasret sıtması yolculukta kah umulmadık dönemelerde mücevher kadehini -o tek cümleden, tek savruluştan kadehini- birdenbire uzatıyor, kah çok değiştirici desenlerde seyredilen bir hayal gibi, kendi kendinin hatırası veya rüyası gibi görünüyordu” (Tanpınar 2000: 254-255).

Tanpınar, ancak Türk musikisinin teorisinden de anlayan gerçek musikişinasların vâkıf olabilecekleri bilgilerle ayinin birinci selamındaki acem perdesinden düğâha, kürdiye, rasta, çargâha, gerdaniyeye, sabaya, nevaya geçtiğini belirtir. Bu satırların analizini yapan Sivas Kültür ve Sanat Derneği Klasik Türk Musikisi Topluluğu Şefi Sayın Ömer Dilek Talı da aktardığı şifahi bilgilerde yazarın tespitlerindeki isabeti belirterek şunları söylemiştir:

“Bir bestekârın sanat kudreti, eserdeki makam geçkilerinin başarısıyla ölçülür, hatta bazen usul değişimi de eserin müzikalitesini belirler. Ayrıca Acem perdesi ifadesi yerine doğrusu olan Acem makamı kullanılmalıydı” (Talı, 10 Mayıs 2018).

Ayin, “selam” diye belirtilen dört bölümden oluşur. Bütün ayinlerde birinci selam Mesnevi’nin ilk üç beytiyle başlar. Genellikle diğer ayinlerde olduğu gibi Ferahfeza Ayin’in birinci selamı da devr-i revan usulünde bestelenmiştir (Ölmez 2011: 70).

“Bîşnev ez ney çün şikâyet mî küned

Ez cüdâyîhâ hikâyet mî küned

K’ez neyistan tâ me-râ büb’rîdeend

Ez nefîrem merd ü zen nâlîdeend

Sîne hâhem şerha şerha ez fîrâk

Tâ bi-gûyem şerh-i derd-i iştiyâk”

(Dinle, duy, bu ney nasıl şikâyet etmede, ayrılıklardan nasıl bahsetmede, ayrılıkları nasıl anlatmada. Diyor ki: Beni kamışlıktan kestikleri andan itibaren, erkek de, kadın da sesime ses verip, benim feryadıma uyup ağlamakta, inlemekte. Ayrılıktan şerha şerha olmuş, paramparça kesilmiş bir gönül isterim ki, özlem derdini ona söyleyeyim, ona anlatayım.)

Mesnevi’nin ilk üç beytinden sonra *Divan-ı Kebir* 'deki bir gazelin iki beytine de yer verilir:

“İmrûz cemâl-i tû ber dîde mübârek bâd

Ber mâ heves-i tâze pîçîde mübârek bâd

Gülhâ çü meyan bendend ber cümle cihan handend

Ey ber gül ü sad çün gül handîde mübârek bâd”

(Bugün seni gören göze kutlu olsun. Bu görüş bize yepyeni bir heves derleyip topladı. Yepyeni bir hevese düşdük, kutlu olsun. Güller bellerini bağlayıp, yeni bir azme düşüp meydana çıktılar. Bütün dünya gülmeğe koyuldular mı a güzelliğiyle güle de, gül gibi yüzlercesine de gülen güzel, kutlu olsun.)

Sonra *Divan-ı Kebir*’deki bir gazelin beyitlerine ve bir dörtlüğe yer verilir:

“Tâ men bi-dîdem rûy-i tû ey şem‘ ü mâh-ı rûşenem

Her câ nişînem hurremem her câ revem der gülşenem

Her câ hayâl-i şeh büved bâğ-ı temâşâgeh büved

Der her makâmî ki revem ber işretî ber mî tenem

Derhâ eğer beste şeved z’in hânîkâh-ı şeş-derî

An mâh-rû ez lâ-mekân ser der küned der revzenem”

(A benim aydın ay yüzlü, her yanı ısıtan güzelim, senin yüzünü gördükten sonra, nereye oturursam oturayım, sevinçliyim. Nereye gidersem gideyim, gül bahçesindeyim. Padişahın hayali neredeyse, orası bağ-bahçe olur. Seyir-seyran yeri kesilir. Bu halde hangi durağa gidersem gideyim, yeni bir yaşayışa kavuşurum, yeni

bir zevke dalarım. Bu altı kapılı kervansarayın kapıları kapalı olsa da O ay yüzlü mekânsızlık yönünden gelir, gene pencereden baş gösterir.)

“Men ez iklîm-i bâlâyem ser-i âlem ne-mî dârem

Ne ez âbem ne ez hâkem ser-i âdem ne-mî dârem

Der an şerbet ki can sâzed dil-i müştâk can bâzed

Hired hâhed ki der bâzed meneş mahrem ne-mî dârem”

(Ben yüceler ülkesindenim, âlemin kaydında değilim, ne sudanım ben, ne topraktan, insanlarla alış-verişim yok. Cana canlar katan, özleyenlerin uğrunda canlarıyla oynadıkları o şarabı akıl da içmek istiyor ama ben onu mahrem saymıyorum.)

Romanda uzun uzun anlatılan musiki akşamında eserler üç sazla icra edilir. Emin Dede ve Ressam Cemil neyleriyle, Tevfik Bey kudümüyle bir grup oluştururlar. Akşama neylerin sedası hâkim olur. Yazar bu vesileyle ney üzerine şairane yorumlar yapar. Mevlana, *Mesnevi*'nin ilk beyitinde, kamışlıktan kesildiği için, bu ayrılığın tesiriyle hasretini anlatan neyden bahseder. Sonra da onu Batı musikisindeki nefesli sazlardan bahisle iki farklı kültürün aletlerle beliren farklı anlayışlarını ve Doğu kültür ve medeniyetinin bir müstearı olarak neyin üstünlüğünü göstermek ister:

“Fakat Mevlana'nın hakkı vardı; neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun¹ -Voyelles-ler için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır. Onu alafranga musikiden flütlerin, kornelerin hatta o acayip ve asırlarca hayvani bünyeyi yoklamış av nağmelerinin koyu zümrüt yeşili veya kan rengi sesiyle karıştırmamalıdır. Onlar tabiatı, başka planlarda yaratmak veya yoklamak ihtiyaçlarında sanatın asıl malikânelerinden biri olması lazım gelen bu hasreti çok defa kaybederler. Çünkü ney mevcut olmayanın yerine geçerek, onun izinden yürüyerek konuşur.

¹ **Artur Rimbaud** (1854-1891): Fransız sembolist şair. Yaşama karşı hoşnutsuzluğunu, masumiyet dünyasına sığınma isteğini ve iyi ile kötü arasındaki çatışmayı dile getirdiği şiddet dolu ve tanrı tanımaz şiirler yazdı. *Cehennemde Bir Mevsim* en önemli şiir kitabıdır (<https://turkedebiyati.org/arthur-rimbaud.html>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

Niçin ruhi hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar?

(...) Herhalde musiki yaptığını bir anda bozan, hal dediğimiz o zaman platformunu, asgari bir gözle dokunup geçme ama indiren nizamiyle bizde bu hasreti en çok konuşturan sanattır; ve ney bunun en belagatli aletidir.

Belki Dede bu hasreti kendi ruhunda duyduğu için ayinini Mesnevi'nin ondan bahseden beyitleriyle başlatmıştı. Devrikebir'in dört basamaklı eşiği insanı bu âlemin ancak kapısına kadar götürüyordu” (Tanpınar 2000: 255-256).

Rimbaud'un Voyelles üzerine yaptığı analizler hakkında Atatürk Üniversitesi Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Kâmil Civelek Bey tarafından 20 Haziran 2015 tarihinde şahsıma gönderilen elektronik postada şunlar belirtilmiştir:

“Rimbaud bu şiirinde görünenin ardındaki evrensel gizemin derin anlamına ulaşmaya çalışır. Bu derin anlam bir döngünün (yaşam döngüsü) ve bir düzenin uyumu üzerine kurulur. Alfabedeki sırayı bozarak yeni bir gerçeklik yaratır. Normalde sıralama a, e, i, o, u iken a, e, i, u, o düzenini kurar ki bu da yunan alfabesinin ilk ve son harfi olan (bu noktada bu harflerin simge değerlerine bakmak gerekir) alfa ve omega düzenini kurar, yani bir başlangıç ve son düzeni yaratır.

Her ünlü bir renge denk düşer:

a: siyah, e: beyaz, i: kırmızı, u: yeşil ve son olarak o: maviye denk düşer.

Harfler, renkler ve biçimler arasındaki uyum duyulara hitap eder. Dokunma ve görme, mısra: 3-5; koku, mısra: 4; bendensel, mısra: 6-9. Bununla birlikte her renk bir yan anlama sahiptir.

Siyah: ölüm, bozulma, kirlilik, mısra: 4-5

Beyaz: temizlik ve saflık, mısra:5

Kırmızı: şiddet, mısra:7; ten (dudak,: mısra: 7); aşırılıklar, kızgınlık ve sarhoşluk, mısra: 8

Yeşil: sükûnet ve huzur, mısra: 10

Mavi: göksel olana, Tanrı ve ilahi olana, mısra:12-13 tanrı ve melekler

Müzikalite:

Alliteration: ünsüz yinelemesi: “r” ve “v” ünsüzlerinde

Assonance: ünlü yinelemesi: “i” sesinde

Fransızca alfabesinin ünlülülere “a, e, i, o, u”

Şair için dünyanın yapısı görünenden çok görünmeyenin gizeminde saklıdır. Bu nedenle yukarıda çağrıştıran uyumlar ses oyunları ile kuvvetlendirilir. Ancak Fransızcadaki ses uyumundaki yapılar Türkçede maalesef aynı değerde değiller ya da kayboluyorlar. Yapıdan çok seçilmiş sözcüklerin çağrışımsal ya da anlamsal boyutunda kalıyorlar.

Anlamsal olarak şiire bakıldığında ünlülerin sıralanması ve renklerin gelişimi tıpkı ışık prizmasında kırmızıdan mora olan dağılımı düşündürüyor. Bu aralık tıpkı yaşam döngüsündeki aralığı simgeliyor.

A: siyah: bozulma, ölüm anlamlarıyla birlikte bilinmeyene o ilk ana gönderme

E: Doğumu, çocukluğu, mısra: 4-5-6

İ: Olgunluk ve bozulmalar, mısra: 8

U: yaşlılıktaki sükûnet (kırıksıklıklarla çağrıştırılmış), mısra: 10

O: Allaha ve Ahirete (Sur imgesi, öteki dünyalar ve melekler ile çağrıştırılıyor), mısra: 12-13

Şair tıpkı kurşunu altına çeviren bir simyacı gibi sesleri renklere dönüştürüyor. Bakışın önemli olduğu bu şiirinde Rimbaud gönül gözüyle özellikle sesler aracılığıyla renklere göndermelerde bulunarak görünenin ötesindeki gizeme ulaşmaya çalışır.

Örnek olarak: Fransızca da tekil göz oeil, çoğul olarak yeux şeklinde yazılır; şiirdeki bu içeriği çağrıştıran kullanımlar ise voyelles, rayon, studieux, violet sözcüklerinde gizlidir.

Böylece şair, yarattığı imgelerle gerçekliği ve şiirsel dili yeniden kurgular ve kurar. Sözcüklere yüklediği bu yeni anlamlarla (bu sanata hypallage: değişleme deniyormuş) yeni bir dünyanın, evrenin yaratıcısı olarak, kendini Tanrıya ve onun gizemine ulaşan bir mucit olarak görülebilir.” (Kâmil Civelek’le özel yazışma: 20 Haziran 2015)

Tanpınar, daha sonra Dede Efendi'den ve onun Sultan İkinci Mahmut'un talebi üzerine bestelediği Ferahfeza Ayin'in ilk defa Yenikapı Mevlevihanesinde icra edilmesinden bahseder. Çöküş devri yaşayan imparatorluğun bu büyük eserleri üreten sanatkârları yetiştirdiği sürece sağlam kalacağını belirtir:

“Fakat Dede, kendisi nasıldı? Bu ruh macerasını bu kadar intizamla hazırlayan adam kimdi ve nasıldı? Ferahfeza ayininin ilk okunduğu gün İkinci Mahmut hasta döşeğinden kalkarak Yenikapı Mevlevihanesi'ne gelmişti. Bütün İstanbul en süzme taraflıyla, kibar ecnebi davetlileri, saray adamları ile ikbalin eşiğine ilk adımını koymak ümidiyle çıldıranlarıyla hep oradaydı. (...) -Bu cinsten eserler yapılırken bu batmaz, daha baharımızdayız!- demişlerdi” (Tanpınar 2000: 259).

Romanın “Suad” başlıklı bölümünün dördüncü alt başlıklı bu kısmında Ferahfeza Ayin'in birinci selamından sonra üçüncü selamına geçilir. İkinci selama dair bir bahis, romanın ilerleyen sayfalarında beşinci alt başlıklı bölümde ele alınır. Suad'ın, Mümtaz'ın ve Nuran'ın duyguları, musikinin yorumları çerçevesinde ortaya konur. İkinci selam evfer usulüyle bestelenmiştir.

“Suad birinci selamın ortalarına doğru gelmişti. (...) İkinci selamın ortalarına doğru Suad'ın dikkati daha fazlalaştı. Dirseğini dizine dayadığı sağ eline başını koydu, adeta kendinden geçmiş gibi dinlemeğe başladı. Fakat biraz sonra – sanki aradığı şeyi bulamamış, sanki musikinin uzattığı kadehlerin hepsi boşmuş, neyin ve Teyfik Bey'in sesinin beraberce yokladıkları iklimler sadece aldatıcı bir serapmış gibi başını isyanla kaldırdı” (Tanpınar 2000: 261).

İkinci selamdaki iki beyit Mevlânâ 'ya atfedilen la-edri şiirlerdendir.

“Mutribâ an perde zen k'an yâr-ı mâ mest âmedest

An hayât-ı bâ-safâ vü bâ-vefâ mest âmedest

“Aşk-ı bî-çün bin ki can râ çün kadeh pür mî küned

Rûy-i sâkî bin ki handân ez bekâ mest âmedest”

(A candan olmuş aşk, bak da gör, canı da kadeh gibi dolduruyorlar. Sakinin yüzüne bak, güle-güle, ölümsüzlük aleminden nasıl da sarhoş bir halde gelmiş. A

çalgıcı, sevgilimiz sarhoş bir halde geldi ya, onu sarhoş eden peredeye vur, vur ey çalgıcı! Çünkü o tertemiz, o vefalı yaşayış, sarhoş bir halde geldi.)

Mevlevi ayinlerinde üçüncü selam çoğunlukla devr-i kebir usûlüyle başlar. Üçüncü selamda bu ilk kısımdan sonra, aksak semai usûlünden bestelenmiş bir saz terennümü ile yürük semai usûlüne bağlanır.

“Üçüncü selam Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıdı. (...) Mevlevi ayini vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü aristokrat edasını bırakıyor, bir halk neşesi kazanıyordu. Ritm, hiç dinlemediği cinsten bir pastoral ve halk bayramı olmuştu. Mümtaz nağmenin kıvrak raksında adeta halkımızın neşesini, Anadolu'ya bu kadar uzun ıstıraplarla tahammül kudretini veren o büyük kaynağı buluyordu” (Tanpınar 2000: 259-260).

Üçüncü selam Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in iki beytiyle başlar:

“Düş Mevlânâ be hâb ender me-râ

Sûy-i bezm-i hîş mî zed es-salâ

Perdehâ-yi can-fezâ ber dâşte

Der hicâz u râst segâh u nevâ”

(Dün gece Mevlânâ rüyada, kendi bulunduğu âlemden bana seslendi gel-gel, bu yana gel dedi. Hicaz, rast, segâh ve nevâ makamlarından, cana canlar katan perdeleri kaldırdı, nağmeler ördü.)

Her ayinde üçüncü selamın içerisinde geçen iki beyit Ahmet Eflaki Dede'nindir:

“Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur

Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur

Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre

Yoksul ise bay olur bay ise sultân olur”

Sonraki beyitlerin kime ait olduğu belirlenememiştir:

“Yâr me-râ gâr me-râ aşk-ı ciğer-hâr me-râ

Yâr tüyî gâr tüyî hâce-i nigehdâr me-râ

Nûh tûyî rûh tûyî fâtih ü meftûh tûyî

Sîne-i meşrûh tûyî ber der-i esrâr me-râ

Nûr tûyî sûr tûyî devlet-i mansûr tûyî

Mürg-i küh-i Tûr tûyî haste be minkâr me-râ

(Benim sevgilim bana mağara kesilen, ciğerimi yiyen aşk olan, sevgili de sensin, mağara da sen. A efendiler efendisi, beni gör-gözet. Nuh da sensin, ruh da sen. Açılan da sensin, açan da sen. Bana sırlar kapısında yarılıp açılan gönül de sensin, sen. Nur da sensin, düğün-dernek de sen, yardım görüp üst olan devlet de sensin. Gagasıyla beni yaralayan Tur dağındaki kuş da sen.)

“Rûyet çü gülzâr la ‘let güher-bâr

Cânî vü dil-dâr dil râ nigehtâr

Ey yâr-ı meh-rû bâ çeşm-i âhû

Hûbî vü hoş-hû dil râ nigehtâr”

(Yüzün gül bahçesi, la’l dudakların mücevherler yağdırmada, cansın, gönül alansın, gönlü gör-gözet. Ey ay yüzlü sevgili, ahû gözlerinle güzelsin, güzel huylusun sen, gönlü gör-gözet.)

“Aşkast ber âsuman perîden

Sad perde be her nefes derîden

Güftem ki dilâ mübâreket bâd

Der halka-i âşîkan resîden”

(Aşk göklere uçmaktır. Her solukta yüzlerce perdeyi yırtmaktır. Gönül dedim, âşıklar halkasına ulaşman kutlu olsun.)

“Ey gülşen-i bâğ-ı lâ-yezâlî

Ber çerh-i safâ meh-i kemâlî

În meclis-i in semâ-ı pür-nûr

Ez hazret-i tü me-bâd hâlî”

(A ölümsüz gül bahçesi, sen, temizlik, arlık göğüne aysın. Bu meclis, bu nurla dopdolu sema meclisi, senden hali kalmasın.)

Dede Efendi, Ayin'in dördüncü selamını ağır evfer usulünde bestelemiştir. Düyek veya fahte usulünde bir son peşrev ve son yürük semai ile ayin sona erer. Romanda ayinin iç yapısı ve sistematığına uygun tahlil ve değerlendirmeler yapmak bakımından Tanpınar gayet başarılı olmuştur:

“Dördüncü selamda idiler. (...) Son çıgıklarda Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalıyarak -beraber ölelim- diye yalvardı” (Tanpınar 2000: 260).

Dördüncü selam, *Divan-ı Kebir*'den iki beyitle seslenir:

“Sultân-ı menî sultân-ı menî

Ender dil ü can î mân-ı menî

Der men bi-demî men zinde şevem

Yek cân çi şevved sad cân-ı menî”

(Sultanımsın, sultanımsın; gönlümde, canımda imânımsın. Bana üflersen dirilirim, bir can da ne oluyor ki? Yüzlerce canımsın.)

Diğer Mevlevi ayinlerinde olduğu gibi Ferahfeza Ayin de dördüncü selamdan sonraki son peşrevle bitirilir:

“Emin Bey'in neyi, ayini bitiren iki yürük terennümün ikisini de çaldıktan sonra, kısa ve renkli yürüyüşünde bir sema haritasını çizer gibi, birkaç makamın burcunu birbiri ardınca dolaşan bir taksimle, bu yürüklerin çok değişik Ferahfezası'ndan, başlangıcın büyük nağmesine, etrafındaki herşeyi bir hasret ocağı yapan nağmeye geçti ve orada sustu..” (Tanpınar, 2000: 260-261)

Ayfer Ölmez'in Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i üzerine yaptığı yüksek lisans çalışmasında eserin müzikoloji açısından yapılan değerlendirmelerle Tanpınar'ın *Huzur*'da yaptığı edebî yorumların örtüşmesi aslında sahanın doğrudan uzmanı olmayan yazarın bilgi ve birikimini göstermektedir. (Ölmez, 2011)

Klasik Türk musikisi, romanda Mümtaz'la Nuran'ın tutkulu aşklarını besleyen bir müşterek zevk seviyesi olduğu kadar, onları seçkin kılan bir kültür değeridir. Her ikisi de eski zevkin seçkin temsil vasıtasıyla aileden, yani gelenekten yetişmiştir.

Mümtaz'ın zevk terbiyesini hocası ve amcasının oğlu İhsan'dır ve şuurlu bir çalışmayla öğrencisini yetiştirmiştir. Nuran zevk terbiyesini babası, annesi, dayısı, büyükannesiyle bütün aile çevresinden gayretsiz ve natürel yollarla edinmiştir. Emin Dede ve Ressam Cemil'in varlıkları, romandaki klasik Türk musikisi temasını ayrıca taçlandıran bir zenginlik sağlamıştır. Karşı kutuptaki varlığıyla Suad, geleneğin terbiyesinden mahrum yetiştiği için kültürüne yabancı kalır ve kendi varlığını ortadan kaldırmak suretiyle hem kendisini hem temsil ettiği kutbu cezalandırır.

Tanpınar'ın sayfalarca süren musiki anlatımları her ne kadar büyük sanat kudretini ve kültürel derinliğini gösteriyorsa da, mesela Ferahfeza Ayin hakkındaki musiki kritiklerinin bir romanın mevzusu olup olamayacağı tartışılabilir bir husustur ve romanın zaafî olarak değerlendirilmeye imkân verebilecek bir tarafı vardır.

3. HUZUR'DA HALK MUSİKİSİ

Tanpınar'ın yetişmesinde aile muhitinde hâkim olan geleneksel kültürün eserlerinden izlenebileceği; ayrıca öğrencilik, hocalık yaptığı şehirlerdeki ve çeşitli vesilelerle bulunduğu yerlerdeki halk hayatına dair dikkatli gözlemlerinin halk musiki kültürünü ve zevkini beslediği “Tanpınar'ın Musiki Kültürünün Kaynakları” başlıklı bölümde belirtilmişti. Tanpınar, halk musikisine ve folklorla dair zengin kültürel birikimini yansıtan bu yazılarının çoğunu *Huzur*'un 1949'da tefrika edilmesinden önce yayımlamıştır.

Romanın bölümlerine de adlarını veren birinci derecede önemli kahramanlardan Mümtaz, İhsan ve Nuran halk kültürüne, halk musikisine, folklorla ilgili ve duyarlı insanlardır. Buna mukabil nihilist bir karakter olarak romandaki kültürel karşıtlığın diğer kutbunu temsil eden Suad, sadece halk kültürüne ve musikisine değil aynı zamanda klasik Türk musikisi dâhil yüksek kültürümüzün diğer değerlerine de kayıtsız, yabancı, hatta muhalif bir insandır. İkinci derecede şahıslardan Tevfik Bey (Nuran'ın dayısı), Orhan ve Nuri (Mümtaz'ın arkadaşları) ise halk musikisi ve folklor ürünlerinin yansıtıcısı olarak romanda yer yer hadiselerin akışına katılırlar.

Huzur'da Türk halk musikisinin ele alınışı, yine kahramanların bu konuyla ilgili duygu, düşünce ve birikimleri belirtilerek gösterilebilir:

Mümtaz:

Huzur'un başkahramanı Mümtaz'ın halk musikisine dair ilk duyuş ve tecrübeleri, Büyük Harp'te (Birinci Dünya Savaşı) babasıyla kısa bir süre bulunduğu Konya'daki çocukluk günlerine dayanır. Daha sonra Mümtaz Antalya'da kendi muzdarip dünyasına tercüman olan türküler duyar; babasının öldürülmesiyle çocukluğunun trajedisini yaşamaya başlamışken işgal ve savaş hengâmesiyle bütün Anadolu'nun hasret, keder ve yeisini de ayrıca hisseder. Çocukluk yıllarının psikolojisinin içli bir sesi olan bu türküler, sadece Anadolu'nun savaş yıllarındaki dramını yansıtmakla kalmaz; Mümtaz'ın şahsi macerasındaki hüznün kaynağını da ifade ve işaret eder. Romanda Mümtaz'ın hikâyesi, babasının öldürüldüğü gece ile İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı tarih arasındaki yirmi yıla yakın bir süreyi kapsar.

Anlatımda zamanın akışı değiştirilerek vakalar yer yer aktüel zamandan geriye döndürülür ve geçmişe bağlanır. Mümtaz'ın çocukluğu babası öldürülünceye kadar Sinop'ta, annesi ölünceye kadar yaklaşık iki ay Antalya'da ve daha sonra da amcasının oğlu İhsan'ın yanında, İstanbul'da geçer ve romanda çocukluğuna ait bilgilerin sınırı ancak babasının öldürülmesine kadar uzanır. Yazar, Mümtaz'ın çocukluk yıllarının babasının ölümünden önceki dönemine dair Büyük Harp'te babasıyla Konya'da geçirdiği zamanın küçük bir hatırasına ait tek cümlelik bir bilgiyi romanın ilerleyen bir bölümüne yerleştirmiştir. Ancak Mümtaz'ın babasıyla birlikte Birinci Dünya Savaşı yıllarında Konya'da bulunmalarının gerekçesini açıklayan bir bilgi yoktur; tıpkı Sinop'ta bulunmalarını açıklayan bir bilgi olmadığı gibi. Sinop'ta babası öldürüldükten sonra Mümtaz'la annesi Antalya'da uzak bir akrabanın evine yerleşirler. Mümtaz'ın türkülerle aşinalığı burada devam eder. İki ay sonra annesi ölünce de Mümtaz, İstanbul'da amcasının oğlu İhsan'ın yanına taşınır.

Tanpınar'ın kendi çocukluğunda bizzat yaşadığı tecrübeleri, *Huzur*'da kahramanı Mümtaz'a yaşatmak istediği anlaşılmaktadır. Yazarın çocukluğunda babasıyla birlikte Konya'da bulunmasının gerekçesi, Konya'nın babasının tayin olduğu Antalya güzergâhı üzerinde olmasıdır. Romanda ise Mümtaz'ın babasıyla birlikte Konya'da bulunmalarının gerekçesi söylenmemiş veya buna lüzum görülmemiştir. Mümtaz'ın babasının ölümünden önce Konya'daki çocukluk devrine ait bu küçük hatırası, adeta savaşın yol açtığı yıkım ve ızdırıp duygusunun dile getirilmesine vesile olmak üzere romanın son sayfalarına sıkıştırılmış izlenimi verir.

Arkadaşlarıyla Küllük'te¹ buluştuklarında savaşa dair sohbet ederlerken, Orhan'ın hafif sesle söylemeye başladığı bir türkü, Mümtaz'a Konya'daki çocukluk günlerini hatırlatır:

¹ Hangi tarihte kurulduğu bilinmeyen Küllük, 1950'li yılların sonuna kadar Beyazıt'ta bir nevi "kültür merkezi" olarak hizmet verir. Beyazıt Camii'nin Marmara Denizi'ne bakan köşesinde bulunan Küllük, yol genişletme çalışmalarının kurbanı olur. Reşat Nuri, Yahya Kemal, Peyami Safa, Necip Fazıl, Neyzen Tevfik, İlhan Berk, Mehmet Kaplan, Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve daha nice aydın, yazar, şair Küllük'ü mekân tutanlardan...

Beyazıt'ta 1958'de açılan ve 1984 yılında kapanan Marmara Kiraathanesi, Küllük yıkıldıktan sonra kendine yeni mekân arayan müdavimlerine ev sahipliği yapar. (...) Son Osmanlı kuşağı aydınlarıyla Cumhuriyet'in genç aydınları arasında da bir köprü görevi gören Marmara Kiraathanesi, Sezai Karakoç, İsa Yusuf Alptekin, Fethi Gemuhluoğlu, Mükrimin Halil Yinanç, Ergun Göze, Arif Nihat Asya gibi isimlerin de arasında bulunduğu çok sayıda aydın ve yazara mekân olur. (Kesler, 2012)

“Orhan laboratuvarın kilidini asmış, dalgın dalgın düşünüyordu. Böyle anlarında muhakkak bir halk şarkısı¹ söylerdi. Nitekim Mümtaz'a cevap vereceği yerde dudaklarının arasından mırıldandı:

Gide gide iki duvar arası,

Kimi kurşun, kimi bıçak yarası...²

Mümtaz bu türküyü tanıyordu. Geçen büyük harpte babasıyla Konya'da iken akşamları uğradıkları istasyonda, nakliyat katarlarında sevk edilen askerler, sabaha doğru araba ile şehre sebze taşıyanlar hep bunu söylerlerdi. Yanık bir bestesi vardı.

Ona göre geçen harpte Anadolu'nun bütün dramı bu türküdeydi.

- Ne garip! Halka sızlanmak ve şikâyet etmek yakışıyor ve hatta affediliyor, dedi. Geçen harbin türkülerine bakın! Ne muazzam şeylerdir, onlar! Daha eskileri de öyle. Mesela Kırım için çıkan türkü³ gibi. Fakat münevverde hoş görülüyor. Demek ki onun sızlanma hakkı yok! Demek ki mesulüz.” (Tanpınar 2000: 336-337)

1957 yılında Nida Tüfekçi'nin Ali Sandal ve Orhan Güler'den derlediği Necip oğlan adlı bir Konya bozkır türküsünde romandaki sözlere yakın mısralar vardır. Ancak bu türkünün sözleri Necip adında bir kişinin vurulması üzerine söylenmiş bir ağıt gibidir, Anadolu'nun harpteki dramını anlatmaktan daha çok şahsi bir macerayı anlatır:

“Yaylı geldi kapılara dayandı

Necip oğlan kan uykudan uyandı

Necip'i vuranlar nasıl dayandı

Konma bülbül konma dalım yok benim

Alnı top kâküllü yârim yok benim

¹ Halk şarkısı sözü, literatüre aykırıdır; doğrusu halk türküsü olmalıdır.

² Bu hususta Sivas Devlet Halk Müziği Korosu Şefi Solmaz Kadioğlu'nun bilgilerine başvurulmuştur. Ancak “Gide gide iki duvar arası, kimi kurşun, kimi bıçak yarası” sözleriyle başlayan veya içerisinde bu sözlerin geçtiği herhangi bir türkünün şimdilik ses kayıtlarında veya nota arşivlerinde bulunmadığı bilgisi alınmıştır. (Solmaz Kadioğlu'yla özel görüşme, 12 Şubat 2016)

³ **Kırım türküsü:** Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de bahsettiği “Ey Gaziler” diye başlayan bir Kırım türküsü vardır. Diğer kitaplarını ve yazılarını *Huzur*'un arka planı olarak okumak, böyle bir tahmine imkân verebilir.

*Gide gide iki sokak arası
Sende kurşun bende kama yarası
Bulunmaz mı yangınlığın çaresi
Konma bülbül konma dalım yok benim
Alnı top kâküllü yârim yok benim
Mezarımı derin eşin bol olsun
Edirafi lâle sünbül gül olsun
Ben ölürsem ahbablarım sağ olsun
Konma bülbül konma dalım yok benim
Alnı top kâküllü yârim yok benim”*

Mümtaz, arkadaşı Orhan’ın söylediği “Gide gide iki duvar arası, kimi kurşun, kimi bıçak yarası” sözleriyle başlayan bu yanık türkünün Anadolu’nun Birinci Dünya Savaşı’nda kendisinin şahit olduğu bütün dramını ifade ettiğini düşünür. İkinci Büyük Harp’in eşiğine gelinen günlerde, geçen büyük savaşın halka yaşattığı acılar, türkülerin sesinde hâlâ ifade edilmektedir. Kırım Harbi gibi daha öncesinde yaşanan savaşların sebep olduğu acılar bile tazeymiş gibi türkülerde dile getirilmektedir. Orhan’ın söylediği türkü, Mümtaz’a babasıyla Konya’da geçen çocukluk günlerini hatırlatır.

Roman kahramanı Mümtaz’ın muhayyilesindeki çağrışımlar, roman yazarının şahsi tecrübe ve hatıralarıyla da örtüşür. Tanpınar, babasıyla birlikte Kerkük’ten Antalya’ya giderken seferberlik yıllarında kısa bir süre kaldığı Konya’da daha sonra öğretmen olarak da bulunmuş, yöre türkülerini bu ikametleri sırasında tekrar dinlemiş; bu duyuş ve gözlemlerini *Beş Şehir*’de benzer ifadelerle anlatmıştır:

“Ben Orta Anadolu türkülerini o gurbet, keder, türlü ten yorgunluğu ve iç darlığı dolu acı dert kervanlarını bu şehirde tanıdım. Eski Konya Lisesi’nin üst katında küçük bir odada yatarım. Binanın yanı başındaki hapishaneden bazen de öbür yanındaki kötü evlerden günün her saatinde bahçedeki çocuk seslerine ve kendi çalışmalarına mahpusların söyledikleri türkülerin hüznü karışırdı. Fakat ben onları asıl Takye Dağları’nı akşamın kızarttığı saatlerde dinlemeyi severdim. Bir de sabaha

doğru şehre sebze ve meyva getiren arabaların sökünü beni uyandırdıkları zaman. Kurşun rengi soğuk sonbahar sabahlarında henüz ayrıldığı rüyaların arasına onlar, çok beğenilmiş, çok sevilmiş, böyle olduğu için çok eziyet ve cefa görmüş kadın yüzleri ve vücutları gibi ezik, biçare ve imkânsız derecede çekici girerlerdi.

Bu İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa, yine Konya'da seferberlik içinde karşılaşmışım. 1916 yaz sonu idi. Hükümet meydanının arkasında o küçük, kerpiç duvarları beyaz kireçle badanalanmış, genişçe eyvanı bütün sonbahar güneşini alan evlerden birinde oturuyorduk. Şehirde genç ve orta yaşta pek az erkek kalmıştı. Bir akşam bilmem niçin gittiğim -bilhassa niçin geciktiğim- istasyonda, kim bilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lambaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı. Hiçbir şikâyet bu kadar korkunç olamazdı. Vakia Kerkük'ten Konya'ya kadar gelişimizde o harbe ait, on dört, on beş yaşlarındaki bir çocuğun cephe gerisinden görebileceği bir yığın faciayı görmüşüm.

(...) Konya hapishanesinin kadınlar kısmında yüzünü görmediğim fakat sesini çok iyi tanıdığım bir kadın vardı. Akşam saatlerinde onun türkü söylemesini âdeta beklerdim. Ve bilhassa isterdim ki 'Gesi bağlarında bir top gülüm var' türküsünü söylesin. Bu acayip türkü hiç fark edilmeden yutulan bir avuç zehre benzer.

Bazen de 'Odasına varılmıyor köpekten' mısraıyla başlayan çok hayâsız oyun havasını söylerdi. Bu sonuncusunun havası ve ritmi kadar ten nazlarını zalimce tefsir eden başka eserimizi tanımadım.

(...) Bu türküleri dinlerken ben daima Maurice Barrcs'in İspanya için yazdığı o güzel kitabın adını hatırladım:

"Kandan, Şehvetten ve Ölümden."

Yazık ki bir iki defa gittiğim eğlence âlemlerinde bu büyü yoktu. Bir nağmenin terkibi hangi şartlarla hazırlanır? Bunu bilmek daima imkânsız bir şey.

Hayır, Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler. Konya'da dinlediğim türkülerin hepsi şüphesiz oranın değildi. Meram'daki bağ evlerinde veya şehir içinde topluluklarda seyrettiğim oyunların

hepsinin de Konya'nın olmadığı gibi. Kaldı ki Garbî Anadolu halk musikisinin asıl merkezi olmasına rağmen Konya ağzını ayırmak bugünkü vaziyette epeyce güçtür. Benim gibi bir amatör içinse imkânsızdır. Fakat ben onları Alâeddin Tepesi'nde, Meram yollarında ve Konya akşamlarında duydum. İnce Minareli'nin kapısı önünde Kuran'ın iki suresini o kadar sanatlı bir gerdanlık yapan taş işçiliğine şaşırırken, yanı başımdan geçen çıplak ayaklı çocuklar, onları ıslıkla çaldılar. Onun içindir ki şimdi bu türküleri radyoda dinlerken veya vakit vakit hafızanın sırrına erilmez dönüşüyle hiç farkında olmadan kendi kendime mırıldanırken içimde Konya birdenbire canlanır, kendimi o yollarda, o alçak tavanlı bağ evlerinde, o cami veya medreselerin kapısı önünde veya içinde bulurum, gece ise başımın üstündeki yıldızlı gökyüzü birdenbire değişir.” (Tanpınar 1989: 103-104)

Konya’da ve Antalya’da dinlediği türkülerin Mümtaz’ın ruh dünyasına hükmeden karamsarlığı, daha sonraki yıllarda Nuran’la yaşadığı en mesut anlarda bile kendisini hep hissettirecektir. Bu türkülerin dile getirdiği hüznlerden asla kurtulamayacağı korkusu, romanın Nuran başlıklı ikinci bölümünün onuncu alt kısmında ifade edilir. Aşklarının en coşkulu, tutkulu anlarını yaşayan Mümtaz’la Nuran her fırsatta Mümtaz’ın Emirgân’daki evinde, bazen iskelede, bazen de Kanlıca’da buluşurlar; Boğaz’da kayıkla gezer, plajlara gider, Çamlıca’ya uzanır, Üsküdar’da camileri, türbeleri ziyaret ederler. Bu ziyaretlerde tasavvufa ve tarikatlara dair sohbet ederler. Bu sohbetlerden birinde Şark’ın hayat karşısındaki tavrını deve kervanı ile seyahat etmek gibi ağır ve yorucu olarak değerlendiren Mümtaz, bu benzetme çerçevesinde aynı Şark toplumunun bir parçası olduğunu hatırlar ve Nuran’la beraber olduğu bu en mesut anlarında bile adeta kendi geleceğindeki ızdırapları hisseder:

“Mümtaz’ın düşüncesinde Antalya’daki otelin önüne her gün dizilen deve katarları canlandı. Kendisini o mahzun türkülerin zamanından bir daha geri dönemeyecek sandı.” (Tanpınar 2000: 163)

Huzur’da Tanpınar, aslında bir ferdin macerasını anlatan türkülerini toplumun müşterek hayatının ve kültürünün bir ifade vasıtası olarak göstermektedir. Bu fikirlerini ifade etmek üzere romanda Mümtaz’ı kendi adına konuşturur. Romanın İhsan başlıklı birinci bölümünün hemen başlarında, ikinci alt bölümde Mümtaz,

Koca Mustafa Paşa'da, Hekim Ali Paşa'da İhsan'a hasta bakıcı ararken bir sene evvel aynı sokaklarda - artık ayrılmış olduğu - Nuran'la dolaştıkları günleri hatırlar. Romanda aktüel zamandan bu geriye dönüşle yazar, Mümtaz'la Nuran arasındaki aşkın geliştiği iklimi tanıttıktan sonra tekrar aktüel zamana döner ve sokakta oynayan çocukların oyunlarından ve türkülerinden aldığı ilhamla bir iç konuşma halinde kültürün devamlılığı ve korunması konusundaki duygu ve düşüncelerini anlatır:

“Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda belki bugünkülerden birinde Nuran'la dolaştığını, Kocamustafapaşa'yı, Hekimalipaşa'yı gezdiklerini düşünüyordu.

(...) Mümtaz, etrafına, bu bir sene evveline dönebilmek için, en kısa bir yol arar gibi bakındı. (...) yol ortasında toza bulanmış kız çocukları oyun oynuyorlardı. Mümtaz, onların türküsünü dinledi:

Aç kapıyı bezirganbaşı, bezirganbaşı

Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin?

Çocukların hepsi gürbüz ve güzeldi. Fakat, üstleri başları perişandı. Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı bulunan bir mahallede bu hayat döküntüsü evler, bu fakir kıyafet, bu türkü ona garip düşünceler veriyordu. Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı.

- Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir.

- İhsan, bunları ne kadar güzel anlardı. Bir gün, -Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır!- demişti. Fakat İhsan hasta idi, Nuran, onunla dargındı ve gördüğü gazete manşetleri gergin vaziyetten bahsediyorlardı. Sabahtan beri düşünmemeye, zihninin bir tarafına atmağa çalıştığı şeylerin hücumu altında idi.

Zavallı çocuklar, bir barut fıçısının üzerinde oynuyorlardı. Fakat türkü, eski türkü idi; demek barut fıçısı üzerinde de hayat devam ediyordu.” (Tanpınar 2000: 19-20)

Çocukların gruplar halinde sokakta oynadıkları türkölü oyunların en bilindiklerinden biri “Aç kapıyı bezirgânbaşı” sözleriyle başlayan ve Anadolu’da Türkçenin konuşulduğu hemen her yerde oynanan oyundur (Oğuz – Ersoy 2007, Başal 2007: 243-266, Albayrak 2016: 132-133).

“Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı

Kapı hakkı ne verirsin, ne verirsin

Arkamdaki yadigâr olsun, yadigâr olsun”

Bu türkölü oyun, Mümtaz’a ayrıldığı sevgilisi Nuran’ın, annesinin, anneannesinin de çocukluklarında bu oyunu mutlaka oynamış olacağını düşündürür.

Tanpınar, bu çocuk oyunundan hareketle konak, mahalle gibi somut kültür varlıklarının zamanın akışına uyularak kendi irademizle değiştirilse bile toplum hayatına şekil verdiğini düşündüğü geleneğin bir misyon hâlinde nesilden nesile aktarılacak bozulmadan yaşatılması gerektiğini kahramanı Mümtaz’a söyler. Bu türkölü oyunların çocuklar vasıtasıyla aktarılması Tanpınar nazarında geleneğin devam etmesi bakımından önemlidir. Bunu en iyi anlayacak olan, İhsan’dır. Mümtaz kendi fikirlerini; şahsiyetini, kültürünü, zevkini inşa eden İhsan’ın fikirlerine yaslandırır. İhsan’ın “*Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır!*” (Tanpınar 2000: 20) sözü, ezgili ninnilerin bütün çocuklarda ortak bir kültür oluşturduğu fikrinin ifadesidir. Aynı şekilde çocuklar için söylenen ninniler de geleneğin anneler tarafından devam ettirilmesi demektir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Mümtaz arkadaşlarıyla sohbet ederken çocukların oynadığı bu oyundan ve türküden yine kültürün ve geleneğin devamı gerekçesiyle bahseder:

“Sabahleyin Hekimalipaşa Camii taraflarında idim. Kız çocukları türkölü ile oyun oynuyorlardı. Ta fetihten beri belki bu türküleri vardı. Ve kız çocukları onları söyleyerek oynuyorlardı. İşte bu türkülerin devam etmesini istiyorum” (Tanpınar 2000: 337).

Huzur’da bahsedilen çocuk oyunları ve türkülerini yaşatma fikrini Tanpınar, daha önce 6 Ağustos 1943’te *Ulus* gazetesinde yayımladığı “Kenar Semtlerde Bir

Gezinti” başlıklı yazısında kültürün devamlılığının bir gereği olarak ele almıştır:

“Bundan iki yıl önce bir mayıs sabahıydı. İstanbul’un Koca Mustafapaşa ile surlar arasındaki o geniş ve fakir semtinde tek başıma dolaşıyordum.

(...) Birdenbire irili ufaklı bir yığın kız çocuğu ile yolumun kesildiğini gördüm. Buldukları yere, kıyafetleri ne olursa olsun, derhal bir bayram şenliği veren o maskara kalabalıklardan biri... Alaca renkte bir yığın elbise, toza batmış yüz ve bacaklar, bir yığın kırıtma ve yapmacık naz ve huysuzluk... Fakat bu seferkiler daha intizamlıydılar, hareketleri ve sesleriyle, ileride gelişecek kadınlıklarının bütün işvesi bir güneş kırığı gibi kulağa batıyordu:

‘Arabistan buğdayları

Severler sevgileri,

Rumeli dilberleri!

Kız seni almaya geldim...’

İnsana ister istemez bu bahar gününde birdenbire sanki hayatını sarfederek süslemiş küçük badem ağaçlarının marazi şenliğini hatırlatan bu şarkı ve oyun beni büyülemişti. Birdenbire büyük bir hakikate uyanmış gibi oldum.

(...) Zihnim ta çocukluğumdan beri tanıdığım bu çocuk oyununa, onun garib, hüznü türküsüne dalmıştı. Kaç nesil onunla eğlenerek, bu küçük kızların yaptığı gibi, bu türküyü söyleyerek büyümüşü... Ve daha kaç kız nesli, kadınlığın henüz tohum halindeki işvesini, çocukluğun fantazisiyle karıştırarak böyle kırıtma kırıtma, birbirini ite çekişe onu söyleyecek, onunla eğlenecek, onunla büyüyecek ve bir gün, olgun yaşın terbiyesi içinden, onu tekrar duyduğu zaman kendisini bir an çocukluğun cennetinde bulacaktı?

(...) Bu çocuk oyunu bundan yüz elli, iki yüz yıl önce yine muhakkak vardı. Meselâ demin küçük bakiyesini seyrettiğim Hekimoğlu Ali Paşa konağının büyük sofalarında, mermer döşeli harem taşlıklarında olduğu gibi, onun yanbaşındaki mescidin avlusunda da küçük kızlar yine böyle birbirini tutarak, itişe kakışa, gülüşerek ve birbirlerini paylayarak oynuyorlardı. Şimdi benim şartlarını düşünemeyeceğim bir hayatın içinde yüz yıl sonra yine oynayacaktı. Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve o olduğu gibi kaldığı için biz de, bir yığın değişiklik

üstünden, yine eskisi olarak kalacaktık. İşte bu süreklilik, hayatın mucizesini yapacak, bu civiltılı çocuk sesleri arasından nesiller birbirine el uzatacağı... Bu çocuk sesleri, hayattaki sürekliliğin en taze sırrıydı” (Tanpınar 2017: 236-242).

İkinci Dünya Savaşı'nın şiddetle devam ettiği senelerde parçalanmış Osmanlı coğrafyasının büyük felaketlerinden geriye kalan yoksul ailelerin Arabistan, Rumeli gibi kaybettiğimiz diyarlara dair özlemleri İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan çocukların oyunlarında, türkülerinde yaşamaya devam etmektedir. Tanpınar, 1941 senesine dair bu gözlemlerini birkaç sene sonra *Huzur*'da bu defa farklı bir oyun ve türkü ile kullanmıştır. Tanpınar'ın bu gözlemleri yaptığı Kocamustafapaşa ve Hekimalipaşa gibi aynı semtlerde roman kahramanı Mümtaz da dolaşır.

Romanın İhsan başlıklı ilk bölümünün dördüncü alt bölümünde zaman geriye döndürülerek Mümtaz'ın çocukluk günlerinden bahsedilir. Babasının S...’de¹ öldürülmesinden sonra annesiyle A...’ya² yerleşen Mümtaz'ın halk türkülerinin hüznü havasıyla tanışması buradaki çocukluk yıllarına rastlar. Antalya'ya geldikten kısa süre sonra hastalanan annesinin yanından ayrılmamaya çalışan Mümtaz, her akşam aynı saatlerde evlerinin önünden geçen bir çocuğun söylediği türküyü dinler ve daha çocukluğunda kendi aile trajedisini de yaşadığı savaş yıllarının acılarını aktaran türkülerle böylece tanışır:

“Günlerini orada, hastanın yatağının yanı başında, kâh ona bakarak, kâh düşünerek, okuyarak geçirdi. Her gün öğleye doğru telgrafhaneye gidiyor, annesinin çektiği telgrafın cevabının gelip gelmediğini öğreniyordu. Sonra hastanın odasına kapanyor, daima hareketli, daima canlı sokağın kendisine kadar çıkan gürültüsü içinde ona arkadaşlık ediyordu.

Akşam oldu mu pencerenin yanına otururdu. Kaç gündür sokakta küçük bir çocuk peyda olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya başka bir kap, evlerinin önünden, türkü söyleyerek geçirdi. Mümtaz, daha sokağın başında iken onun sesini tanırdı:

¹ Mehmet Kaplan romanda S... sembolüyle gösterilen şehrin Sinop olduğunu belirtir. (Kaplan, 1962: 48)

² Romanda A... şeklinde belirsiz olarak gösterilen yerleşim yerinin Antalya olduğu ilerleyen sayfalarda açıklanır. Bununla ilgili olarak Ekler-1 bölümünde değerlendirme yapılmıştır.

*Akşam oldu yakamadım gazımı,
Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı,
Doya doya sevemedim kuzumu,
Ben ölürsem yavrum seni döverler.*

Mümtaz, annesinin her başını kaldırdıkça, üstüne dikilmiş bakışlarında bu türkünün güftesine benzer bir mana bulunduğunu zannederek içi sızlardı. Bununla beraber onu dinlemekten de vazgeçemezdi. Çocuğun sesi güzel ve gürdü. Fakat henüz çok küçük, onun için tam nağmenin ortasında ağlayışa benzeyen garip yırtılışları olurdu.” (Tanpınar 2000: 33-34)

Her akşam Mümtaz’ın oturduğu evin önünden geçen bir çocuğun söylediği “*Akşam oldu yakamadım gazımı.*” sözleriyle başlayan türkünün şimdilik tespit edilebilen üç varyantı vardır.

Cahit Öztelli, *Evlerinin Önü* adlı eserinde, derleyici ve kaynak kişi göstermeksizin İstanbul yöresine ait bir türkü olarak tespit etmiştir:

“Münevver de denilen bu ağıt, lohusa iken ölen kadın için yakılmıştır.

*Akşam oldu yakamadım gazımı
Yazan böyle yazmış alın yazımı
Alamadım kucağıma kuzumu
Yazan ellerine kurban olayım
Sen uyu, ben sana hayran olayım
Üsküdar’ın karşısında Beşiktaş
Ne anam var, ne babam var, ne kardaş
Uçan kuşlar olsun bana can yoldaş
Yazan ellerine kurban olayım
Sen uyu, ben sana hayran olayım
Anasının adı yavrum Münevver
Ben ölürsem yavrum seni döverler*

Hem döverler, kara yere gömerler

Yazan ellerine kurban olayım

Sen uyu, ben sana hayran olayım” (Öztelli 2002: 433).

Aynı türkünün farklı yörelere ait nispeten farklı metinlerle farklı varyantları vardır. Aluş Nuş da türkünün bir başka varyantını Bayram Süleyman’dan kendisi derlemiş ve *Rumeli Türküleri* adlı eserinde kaydetmiştir (Nuş, 1988: 24).

TRT repertuarında 2443 numarayla kayıtlı olan varyantı ise Ege yöresine aittir ve Ahmet Şenses’ten Durmuş Yazıcıoğlu – Kâzım Alkar tarafından derlenmiş ve Durmuş Yazıcıoğlu tarafından notaya alınmıştır:

“Akşam oldu yakamadım gazımı

Kadir mevlam böyle yazmış yazımı

Ben olmasam kimler çeker nazını

Uyu ey nazlı meleğim sen uyu

Sen uyu ben sana hayran olayım

Evlerinin önü mermerden direk

Yârimin giydiği sırmalı yelek

Çok yalvardım bana gülmedi felek

Uyu ey nazlı meleğim sen uyu

Sen uyu ben sana hayran olayım”

Bu hususta *Evlerinin Önü* adlı kitaptaki bir türküden daha bahsetmek gerekir:

“Akşam olur hep beyazlar giyersin

Sabah olur gözlerini süzersin

Bana nispet eller ile gezersin

Aman Allah al başımdan sevdayı

Genç yaşımda zindan ettin dünyayı

Akşam oldu yakamadım gazımı

Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı

Sevemedim bir kerecik kuzumu

Aman Allah al başımdan sevdayı

Genç yaşımda zindan ettin dünyayı

Serin ırmakların yeşil söğüdü

Yârim anasından almış öğüdü

Evvel küçücüktü, şimdi büyüdü

Aman Allah al başımdan sevdayı

Genç yaşımda zindan ettin dünyayı

Mezarımı derin kazın, dar olsun

Üzerinde lale sümbül zâr olsun

Bana acımayan Allah'tan bulsun

Aman Allah al başımdan sevdayı

Genç yaşımda zindan ettin dünyayı” (Öztelli 2002: 114).

Mümtaz'ın çocukluğunda Antalya'da duyduğu türkü, Ege yöresindeki bu varyantı olmalıdır. Aslında türkünün bütün varyantları, sözleri bakımından Mümtaz'ın çocukluk döneminde yaşadıklarıyla örtüşen bir kaderin türküsüdür. Muhtemelen şehit eşi dul bir kadının yaktığı ağıttır, aslında bütün şehit eşlerinin ortak ağıttır, ninnisidir veya çocuğunu büyütemeden ölen bir kadının feryadıdır. Mümtaz bu türküde adeta kendi ailesinin hikâyesini bulur. Babasını kaybettikten sonra geldikleri Antalya'da kısa süre sonra hastalanan annesi, kendisini dünyada sahipsiz, kimsesiz bırakarak öleceğini bilmekten üzgündür. Mümtaz annesinin bakışlarında bu türkünün güftesine benzer bir mana bulunduğunu anlar ve içini sızlatan acılar yaşar.

Gür ve güzel sesli çocuk ağıt veya ninni havası taşıyan türküden sonra, sokağın başına geldiğinde yeni bir türküye geçer. Mümtaz bu İzmir türküsünün melodik ve tematik havasıyla manasını kavrayamadığı kederlerden biraz kurtulur gibi olsa da, acı ve özlem dolu başka bir dünyaya dalar. Yunanlar tarafından işgal edilen

İzmir'den, babasının Rumlar tarafından öldürüldüğü Sinop'a kadar Anadolu'nun büyük bir bölümü işgal altındadır. Mümtaz çocuk muhayyilesine sığmayan büyüklüğüyle ölümü, kanı, gurbeti, yalnızlığı ve hüznü hisseder. Daha çocukluğunda Anadolu'nun acı hikâyeleriyle kendi şahsi trajedisinin sesini türkülerde birleştirerek duyar, memleket meselelerine karşı hassasiyeti de böylece oluşmaya başlar.

“Evlerinin biraz ilerisinde, aşağıya doğru giden sokağın tam başında türkü değişirdi. Ses birdenbire yükselir, aydınlanırdı. O kadar ki, evlerin duvarlarında, yolun üstünde, hatta havaya çarptıkça sanki çok parlak akislerle kırılırdı:

Şu İzmir'in minaresi sedeften, annem sedeften

Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten...

Mümtaz, bu ikinci türkü ile küçücük ömrünün henüz manasını dahi kavramadığı kederlerin içinden çıkar, birdenbire çok ışıklı, taptaze; fakat bununla beraber yine hasret ve ıstırap dolu başka bir dünyaya girerdi. Bu, bir ucu İzmir'in Kordonboyu'nda başlayan, öbür ucu babasının hiç anlayamadığı ölümünde biten dünya idi.

Orada da kendi çocuk muhayyilesine sığmayan bir yığın şey, orada da ölüm, gurbet, kan, yalnızlık ve içinde çöreklenen o yedi başlı ejder hüznü vardı” (Tanpınar 2000: 34).

Böyle bir türküye arşiv ve repertuvarlarda rastlanamamıştır. Muhtemelen toplumun hafızasına emanet edilen ve kaydedilemeden kaybedilmiş türkülerden biridir. Tanpınar'ın romanda yakındığı bu durum, adeta sözü edilen türkünün akıbetini de anlatmaktadır:

“- Buldum. Ama biraz eski. Fakat asıl bilmediklerimiz, hiç tanımadığımız parçalar var! İhsan ki bu işe o kadar meraklıdır, o halde mevcudun yüzde birini bilmiyoruz, diyor. Biri çıksa da şunları tanıtırsa, notaları neşredilse, diskleri yapılsa, (...) Felaket şurada; bugünkü nesil ortadan çekildi mi, çoğu ezbere olan bu eserler kaybolacak” (Tanpınar 2000: 77).

Tanpınar, 17 Mart 1941'de *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinde yayımladığı “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz” başlıklı yazısında da plaklara kaydedilmeyen ve notaya alınmayan eserlerin yok olmasına dair endişelerini dile getirmiştir:

“... Hemen her devirde bu musiki, sanatlarımızın ön safındaydı. Ne eserlerimiz vardı ve neleri kaybettik? Daha neleri kaybetmek üzereyiz... Eski hayat tarzımızın kötü itiyat ve ananeleri, her şeyi insan hafızasına emanet etmekteki safdilliği bizi bugün çıırçıplak bıraktı” (Tanpınar 2017: 410-411).

Muzaffer Sarısözen’in Ahmet Yamacı’dan derlediği İzmir yöresine ait “Şu İzmir’den çekirdeksiz nar gelir” sözleriyle başlayan bir türkü vardır ki, romanda geçen sözlerin bu türkünün bir parçası olabilmesi ve - tam da hem Tanpınar’ın hem de romanda kendi adına konuşan Mümtaz’ın yakındığı gibi - kayda geçirilmediğinden bu sözlerin zamanla türküden çıkarılmış olması da muhtemeldir. Ancak bunun herhangi bir bilgi ve belgeye bağlanabilmesi şimdilik mümkün değildir. Türkünün sözleri:

“Şu İzmir'den çekirdeksiz nar gelir

Sırmalı cepken ince bele dar gelir

Şu gençlikte ölüm bana ar gelir

Güzel İzmir Kordonboyu şen olsun

Beni yardan ayıranlar kör olsun

Uzun olur gemilerin direği

Ne pek olur efelerin yüreği

Sen şöyle dur kızlar çeksin küreği

Güzel İzmir Kordonboyu şen olsun

Beni yardan ayıranlar kör olsun” (Öztelli 2002: 552).

Nurettin Albayrak, *Tanpınar’ın Türküsü* adlı eserinde romandaki “Şu İzmir’in minaresi sedeften, annem sedeften / Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten...” dizeleri hakkında şu yorumu yapmıştır:

“Yapısı bozuk gibi görünen ve yukarıda iki mısraı verilen türküye TRT repertuarında da İzmir türküleri arasında da rastlayamadık. Bu sözlerin kurmaca olma ihtimali daha kuvvetli gibi görünmektedir” (Albayrak 2016: 135).

On birli hece ölçüsüyle yazılan dizelerde Albayrak'ın bahsettiği gibi yapısal bir bozukluk söz konusu olmadığı gibi, halk müziği repertuarını tanıyan Tanpınar'ın “sözleri kurmaca” bir türkü yerine “Şu İzmir'den çekirdeksiz nar gelir” türküsünü veya sözleri uygun düşecek herhangi bir türküyü de metne yerleştirmesi mümkündür.

Huzur'da aktüel zaman akışına tabi olarak Mümtaz'ın halk musikisiyle alakasını ifade eden başkaca anlatımlar da vardır. Romanın İhsan başlıklı birinci bölümünün beşinci alt kısmında Mümtaz'ın sabahleyin amcasının oğlu İhsan'a hasta bakıcı bulmak için, öğleden sonra da kiracıyı görmek için sokağa çıktığı; Beyazıt Kahvesi'ne uğradığı, Sahaflar'ı, Bedesten'i, Bitpazarı'nı, Mahmutpaşa'yı, Çadırcıları'ni dolaştığı, güvercinlere yem atarken din, Tanrı ve iyilik hakkında düşüncelere daldığı, daha pek çok duygu, düşünce ve hayalin ablukası altında sıkıntı içerisinde avarelik ettiği anlatılır. Bir taraftan İhsan'ın hastalığına üzülen, bir taraftan ayrıldığı sevgilisi Nuran'ı özleyen, bir taraftan da bir savaşın eşiğinde bilinmeze sürüklenen dünyanın ve ülkemizin sıkıntılarını hissedenden Mümtaz, bu üç farklı düşüncenin istilası altında muzdariptir. Bu ruh hâliyle Sahaflar Çarşısı'na girdiğinde cemiyetin uzun zamandır geçirdiği büyük değişimin yol açtığı dağınıklığı burada somut bir şekilde görür. İncelediği kitaplar da edebî zevkimizdeki değişmeyi yansıtmaktadır. Buralarda “gerçek fukaralıkla gerçek debdebe veya artığı”nın iki ucunun bir arada bulunduğunu gözler. Tezatlar sadece burada satılan eşyalarda akseden görünüşlerden ibaret değildir. Musikideki zevklerin farklılıklarını, karşıtlıklarını gösteren sesler de yükselir:

“Fakat bu küçük sokağın garip tezatları bir değildi. Biraz ileride bir dükkanda çalınan Darüelhan¹ plağından bir nevakâr², hemen karşısındaki gramofonun ağız dolusu fişkırıldığı bir fokstrotun³ arasından, sağanak altında kalmış bir gül bahçesi

¹ **Darüelhan:** 54. sayfada İstanbul Konservatuvarı başlıklı dipnotta bilgi verilmiştir.

² **Neva:** Türk musikisinin en eski ve basit makamlarındandır. Lirik tasavvufi bir karakter taşır. Makamla özdeşleşen eser, İtri'nin Kâr'ıdır. (Özkan 2007: 27).

Kâr: Türk musikisinde bir formdur. Bestelenmesi bilgi, yetenek ve tecrübe gerektiren büyük bir formdur. Kârların en büyük bestekârı kabul edilen Meragi'nin eserleri Farsça güfteli olduğu için genellikle sonraki bestekârlar hürmeten genellikle Farsça güfteleri tercih etmiş olmalıdır. Büyük usullerle bestelenmişlerdir. Üslupları ciddi ve gösterişlidir. Bestelenmiş oldukları makamlara göre adlandırılmışlardır. Kısa ve küçük kârlara kârçe denir (Özkan 2001: 356).

³ **Fokstrot:** Yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkmış ve 1920'lerde asıl ününe ulaşmış bir dans türüdür. Ani hareketlerden uzak, uzun çizgiler boyunca durmaksızın hareket hâlinde bulunulması

gibi kendi ledünni dünyasını açıp kapıyordu. (...) Fokstrot boşanmış zembereğin bir hırılması içinde kayboldu, hemen yerini insanın ancak böyle bir tesadüfle karşılaşacağı cinsten eski bir türkü aldı. -Çamlıca bağları...- Mümtaz Memo'yu tanıdı. Abdülhamid devrinin son günlerinin bütün hüznü Haliç'te boğulan bu Harbiyelinin hatırasında yaşıyordu. Ses bu hayat artıklarının üstünde geniş, aydınlık bir çadır gibi açılmıştı. Bu küçük sokağın ne kadar üst üste, girift bir hayatı vardı” (Tanpınar 2000: 52-53).

Klasik Türk musikisinin en eski, en köklü ve ağır eserlerinden biri olan Neva Kâr ile Batı müziğinin en hareketli ve gürültülü örneklerinden fokstrot aynı anda iki farklı dükkândan işitilmektedir. Fokstrotun yerini daha sonra halk musikisinin eski bir türküsü alır. Tanpınar böylece romanda muhtelif vesilelerle yer verdiği her üç musiki türünü bu çarşının karşıtlıkları içerisinde bir arada göstererek kompleksi tamamlamıştır.

Romanda sözü geçen “Çamlıca bağları”, cümlenin devamından anlaşıldığı kadarıyla Haliç'te boğulan Harbiyeli Memo adında birinin hüznü türküsüdür. Bu eser muhtemelen “Memo gezer sine sine” dizesiyle başlayan ve TRT arşivinde 7588 repertuar numarasıyla kayıtlı “Memo Memo Naziresi ve Ayvaz” adlı bestesi ve güftesi anonim, curcuna usulünde bestelenmiş Uşşak İstanbul türküsüdür:

“Hey hey hey hey hey hey

Memo gelir sine sine

Aman aman aman Memo 'm, canım Memo 'm

Hayran oldum didesine

Kim kapılmaz cilvesine

Aman aman aman Memo 'm, canım Memo 'm

Hey hey hey hey

Kim kapılmaz cilvesine

Aman aman aman Memo 'm, yandım Memo 'm vay vay

gereken bir danstır. Geniş alanlarda gerektiren bir hareket niteliği vardır (<http://eslidanslar.metu.edu.tr/fokstrot>). Erişim tarihi: 1 Şubat 2016.

Anan öle bacın köle
Yâr da bizi Verdi ele Memo'm ah
Aman Memo'm canım Memo'm
Gülüm Memo'm, Memo'm dertli Memo'm vay
Hey hey
Cevahir taşı mısın
Güzeller şahı mısın
Kapında kölen olam
Sen bana acır mısın
Haydi gel geçti ömrüm
Aman gel geçti gece
Sormadın halin nice vay
Bugün bir keyfim var benim
Ayvaz mey doldur mey doldur
Arada bir işretim var
Gülüm mey doldur mey doldur sen doldur hey
Seni Üsküdar'dan aldım
Serimi sahraya saldım
Çamlıbel'e yakın vardım
Ayvaz mey doldur mey doldur
Çamlıbel'e yakın vardım
Ayvaz mey doldur mey doldur sen doldur hey” (Albayrak 2016: 136-138).

Mümtaz daha çocukluğundan itibaren yaşadığı acıların ve hüznün sesi olan türkülere aşinadır. Ayrıca türküler, bütün Anadolu'nun dramı dile getirerek Mümtaz'ın millet ve memleket hassasiyeti kazanmasına katkı sağlayan değerleri taşıyıcı bir öneme sahiptir. Mümtaz için türkülerin değeri, sahip oldukları sanat

gücünde değil her biri bir romana malzeme teşkil edecek büyüklükte dramatik hatıraları saklamalarından, taşımalarından, yaşatmalarından gelmektedir.

Nuran:

Huzur'un en önemli kadın karakteri, başkahraman Mümtaz'ın sevgilisi sıfatıyla esere katılan Nuran'dır. Romanda Nuran'la Mümtaz'ın aşklarına müşterek musiki zevkleri refakat eder. Her ikisi de yazarın alaturka diye isimlendirdiği klasik Türk musikisini çok severler, ancak Nuran Mümtaz'dan farklı olarak gazeli sever. Tanpınar, Nuran'ın gazeli sevmesini hüznün ve kedere olan uzvi (organik) bağlılığıyla izah eder. Nuran'ın anne dedesi Talat Bey, karısı Nurhayat Hanım'ın Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçması üzerine Mahur Beste'yi vücuda getirmiş muzdarip bir adamdır. Nuran Mümtaz'la henüz yeni tanıştıkları günlerde mazlum ve muzdarip büyük dedesi Talat Bey'in kendisine seslendiğini vehmeder: “-*Mademki benim kanımı taşıyorsun, sen de sevecek, şu veya bu şekilde ızdırap çekeceksin! Bu kaderden kurtulmağa beyhude çalışma!*” (Tanpınar 2000: 132) Nuran'ın Mümtaz'la yaşayacağı aşk, adeta devraldığı genetik mirasın bir gereği olarak gelişecektir ve hüsrarla neticeleneceği vehmini içinde taşır.

Nuran halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadiri naatlarını gayet iyi bilir. Tanpınar, Nuran'ın bu bilgilerinin kaynağını eski bir Bektaşî olan, çok gezmiş, çok bilmiş babaannesiyile irtibatlandırarak aileden tevarüs edilen geleneğin ve eğitimin önemini ifade eder. Böylece Nuran'ın musiki kabiliyeti ve kültürü hem anne hem baba tarafından ırsiyetiyle beraber aldığı eğitim ve geleneğe de bağlanır. Boğaziçi'nde yetişmiş bu narin şehirli kızının aynı zamanda kültürüyle ve zevkiyle halka yakın olması, Mümtaz'ı kendisine daha da bağlayan farklılığıdır. Sevgililerin seçkin ve yüksek kültürün bir ürünü olan klasik Türk musikisi kadar halk havalarına da aşına ve müptela olmaları, Tanpınar'ın bu terkip vesilesiyle dile getirdiği halkından kopuk olmayan yeni aydın tipine özlemi ifade etmektedir. Mümtaz'ın Nuran'da tutkunu olduğu bu vasıflar romanda şöylece ortaya konur:

“İkisi de alaturka musikiyi çok sevmekle beraber, muayyen makamlardan öteye pek az geçerlerdi.

(...) Nuran'ın bu musiki zevkinde âşığından farkı, belki de kadın insiyakinin geniş erkek sesine, onun yaradılışına yakın hüüzün ve kederine olan uzvi bağıllığıyla gazeli sevmesiydi. Onun için bir yaz gecesini dolduran bir gazel, belki musikiden ayrı denecek kadar hususi şekilde güzel bir şeydi. Nuran ayrıca eski bir Bektaşî olan, çok gezmiş, çok görmüş o babaannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadiri naatlarını tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk olmuştu. Kaç defa bu havaları söylerken onu bir aşiret kızı veya tatil günlerinde rengarenk kadifeden, atlastan, elbiselerini, kuşaklarını, sırmalı pabuçlarını giyerek kızlar gününe giden Kütahyalı bir genç gelin sanmıştı. Asıl garibi bu narin şehirli kızında ağızlarını benimsediği bu insanlara hakikaten yakın, onlarla eş bir tarafın bulunmasıydı. Bütün bunlar Mümtaz için gün geçtikçe sevgilisini kendi gözünde değiştiren, tanımlayan, aşklarına bir ruh disiplini manzarası veren şeyler oluyordu” (Tanpınar 2000: 142-143).

Nuran'ı severken Mümtaz hem gerçek kültürümüzü vücuda getiren asıl büyük bestekârlarımıza yaklaşmak suretiyle bir kültür mirasını hem de halk havalarını yansıttığı maceraları yaşadığını düşünür. Mümtaz, Nuran'ın aşkını yaşarken aydın ve halk kültürünü musiki vasıtasıyla bir bütünlük hâlinde hisseder:

“Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, ta cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kainatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evlialarıyla halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o güür, hasretle, arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa

ağzlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı” (Tanpınar 2000: 199-200).

Nuran Mümtaz’la aşklarını yaşadığı günlerde kendisini evliliğe gidecek bu beraberlikten koparacak bir ablukanın sıkıntısını yaşar. Ayrıldığı kocası Fahir, üniversiteden platonik tutkunu Suad, dayısının oğlu müzmin âşığı Yaşar ve onun başına musallat ettiği birtakım genç erkekler, Adile Hanım; ısrarla Nuran’ı sevgilisinden koparmaya, uzaklaştırmaya uğraşmaktadırlar. Bu ablukanın tesiriyle Nuran’ın sevgilisine fazla vakit ayıramaması Mümtaz’ı hakiki bir azapla, kıskançlıkla büyük sıkıntılara sokmaktadır. Mümtaz, bu sıkıntılarla İstanbul sokaklarını avare avare dolaştıktan sonra eve geldiğinde üzerindeki bir eski zaman elbisesiyle kendisini bekleyen Nuran’ı görür. Bir hafta içerisinde evlenmeye karar verirler. Bu kararda Tevfik Bey’in Nuran’a ısrarı, annesinin rızası, İhsan’ın da desteği vardır.

Mümtaz’la Nuran’ın aşklarının gelişip serpilmesine klasik Türk musikisi imkân ve revnak verirken halkın malı olan türküler ise adeta sevgililerin hırpalanmış, buruk duygularının tamirini sağlamıştır:

“Nuran; annesinden, ninesinden, gezdiği memleketlerden öğrendiği türkülerini söylemek istiyordu.

Mümtaz, hakikaten, ömrünün değişik bir tarafını yaşadığını sanıyordu.

(...) Yemekten sonra Nuran, üstündeki elbiselerin malı olan halk türkülerini söyledi. İkisi de Kozanoğlu’nu çok seviyorlardı. Fakat Nuran asıl Kütahya türkülerini bilmediğine üzüliyordu.” (Tanpınar, 2000: 305-306)

XIX. yüzyılda Çukurova’da Kozan çevresindeki aşiretlerin ayaklanmalarına önderlik eden Kozanoğlu için söylenen türküyü iki sevgili çok severler:

“Çıktım Kozan’ın dağına

Karı dizleyi dizleyi

Yaralarım göz göz oldu

Cerrah gözleyi gözleyi

Kozan Dağı karlı buzlu

*Içi dolu gelin kızlı
Öldürürler beyim seni
O kâfirler düzden sözlü
Çıktım Kozan'ın dağına
Kurşun attın dost bağına
Aşiretten imdat olmaz
Kaçalım Kozan dağına
Kara çadırın karası
Karıştı Kozan arası
Ben öpmeye kıyamazdım
Ak göğsü süngü yarası
Kara çadır eğmeyinen
Ucu sırma düğmeyinen
Ne kaçarsın Kozanoğlu
Beş bin asker gelmeyinen
Kozanoğlu avdan gelir
Avını ilinden alır
Buna Kozanoğlu derler
Yiğit ölür namı kalır
Kır atım örkten boşandı
Özengi yere döşendi
Ne yatarsın Kozanoğlu
Kılıncın eller kuşandı
Kızılırmak akmam diyor
Kenarımı yıkmam diyor*

Ünü büyük Kozanoğlu

Ben yurdumdan çıkmam diyor” (Öztelli, 2002, 663)

Nuran’ın bilmediği ve bu nedenle üzüldüğü Kütahya türküleri, türkü kaynağımızın en önemli damarlarından. Hisarlı Ahmet İnegöllüoğlu, Ali Çavuş, İbrahim Bilgili, Mehmet Efe gibi usta taşıyıcılar ve yorumcular, yöre türkülerini halk musikisinin en zengin bir ağzı olarak yaşatmışlar ve günümüze aktarmışlardır. (Çağdaş’la özel görüşme: 15 Şubat 2017)

Mümtaz’la Nuran sıkıntıyla geçen son birkaç aydan sonraki bu buluşmalarında Emirgân’da birkaç gün beraber olurlar ve bu arada evlenme muamelesini başlatırlar. Nikâha sadece bir gün kalmasına rağmen Nuran hâlâ Suad’ın bu evliliğe zarar verebileceği endişesini taşımaktadır ve bu korkusunu Mümtaz’la paylaşır. Mümtaz da vehme kapılır; zira ikisi de son gecelerinde Suad’ı rüyalarında görmüşlerdir. İstanbul’a apartmana döndüklerinde kapıcının oğlu bahçede türkü söylemektedir. İçeri girdiklerinde intihar eden Suad’ın cesediyle karşılaşır. Nuran, Suad’ın ölümünü sebep göstererek Mümtaz’dan ayrılır. Kapıcının oğlunun söylediği türkünün sözleri sanki sevgililerin ayrılığını dile getirmek için söylenmiş gibidir:

“Kapıcının büyük oğlu bahçede sıtmalı sesiyle her zamanki şarkısını söylüyordu:

Erzincan'ı sel aldı da,

Bir yâr sevdim el aldı” (Tanpınar 2000: 315).

“Erzincan’ı sel aldı da / Bir yâr sevdim el aldı.” dizeleriyle başlayan türkünün notasına ulaşılammıştır. Ancak türkü Darülelhan heyeti tarafından Colombia firmasının 12053 katalog numaralı ve 25 cm’lik menekşe etiketli plakları arasında kayıtlıdır. Nurettin Albayrak, türküye ulaşamadığı için Tanpınar’ın yer adını yanlış yazdığını ifade ederek *Tanpınar’ın Türküsü* adlı kitabında şu bilgiye yer vermiştir:

“Tanpınar, birinci mısrada sehven ‘Çarşamba’ yerine ‘Erzincan’ demiştir. Bugün TRT repertuarında yer alan bu türkü Samsun / Çarşamba’ya ait olup türkünün kaynağı, yöre ekibi; derleyeni ise Nejat Buhara’dır” (Albayrak 2016: 145).

Nuran, klasik Türk musikisi zevki gibi halk musikisi birikimini de aileden bir miras gibi devralmıştır. Onun halkının değerlerini benimsemiş bir aydın olması,

Mümtaz'ı cezbettığı kadar Tanpınar nazarında idealize edilen kadın tipini de resmeder.

Tevfik Bey:

Romanda birinci derecede önemli kahramanlardan olmamakla birlikte güzel sesli, musikişinas, zevkiselim sahibi bir şahıs olarak Nuran'ın yetiştiği aile muhitini tanımamızı sağlayan dayısı Tevfik Bey vardır. Hem klasik musikiden hem halk havalarından anlayan Tevfik Bey, bu niteliklerini adeta bir transmisyon halinde Nuran'a da aktarmıştır. Nuran'ın Mümtaz'ı evlerine davet ettiği bir günde annesi ve hâlâ her akşam içen, genç ve güzel kadınlarla birlikte vakit geçirmekten hoşlanan bir adam olan dayısı Tevfik Bey de mecliste bulunmaktadır:

“- Benim oynadığım zeybeği değme efe oynayamaz. Hele sizin fraklı, silindirli efeler hiç...- Bunu 1926'da Ankara'da bir toplantıda iki vekilin beraberce oynadıkları zeybeği hatırlayarak söylediler: -Hemen orkestraya işaret ettim, kalktım. Herkes şaşırıldı.Zeybek¹ başka türlü oyundur; o etrafta ne varsa hepsini silmezse bir işe yaramaz...

-Bir kere gördüm. Antalya'da, çok küçüktüm. Demircili iki efe bahse girdiler. Kuzu ve baklava yapıldı. Sokakta yemek yendi, sonra meşale aydınlığında...

Tevfik Nuran'ı göstererek:

-Bunda epeyce istidat var; dedi.

-Yapmayın, bilmiyordum... Nuran yüzü kızarıarak:

-Anlatmadım mı Mümtaz, ben Anadolu oyunlarının çoğunu bilirim...

¹ **Zeybek:** “Daha çok Ege bölgesinde yaygın olan halk dansımıza eşlik eden ağır tempolu, aksak ritimli, dokuz zamanlı müzik. Halk dansımızın ana damarlarından biri olan zeybek, heybetli görünümü, etkileyici diz vuruş figürleriyle devleri çökerten bir gücü simgeler. Tek ya da toplu olarak uygulanabilir. Çalgı eşliği açık yerde, genellikle davul zurna, bazen klarnet, kapalı yerde bağlama, divan sazı ve darbuka eşliğinde yürütülür. Türkülü çeşitleri de vardır. Çağımızda zeybek geleneğinin odaklandığı yöre Aydın ilidolaylarıdır, ancak bütün Ege yöresinde yaygındır. Tempo bakımından zeybek dansları “Ağır zeybekler” ve “Yürük zeybekler” olarak ikiye ayrılır. Günümüzde geleneği sürdürülen zeybekler arasında İnce Memed, Ger Ali, Harmandalı, Sarı Zeybek, Bergama, Bakırlı, Köroğlu gibi isimler vardır. Zeybekler bu dansı, kısa paçalı potur, cepken, tozluk, çizme ve başlarında çevre sarılı bört giyerek, silahlık kuşanarak yürütürler.

Bir halk dansı müziği olan zeybek geleneksel sanat müziğimizde de “oyun havası” özelliğiyle bestelenmiştir. Örneğin Tanburi Cemil Bey'in bu türde eserleri vardır” (Say 2005: 672-673).

Fakat Tevfik Bey sadece mazi hatıralarının sadık muhafızı, yaşadığı senelerin en iyi zeybek oyuncusu değildi” (Tanpınar 2000: 148-149).

Bu satırlardan anlaşıldığı gibi Nuran’ın halk kültürüne ve musikisine yatkınlığının bir kaynağı da dayısı Tevfik Bey’dir.

Tevfik Bey, Mümtaz ve Nuran arasındaki bu diyalogun içerdiği bilgiler, romanın önceki sayfalarında verilen bilgilere pek uygun düşmemektedir. Yukarıdaki satırlarda Tevfik Bey, Nuran’ın istidadından bahseder, Mümtaz bunu bilmediğini söyler, onun şaşırması karşısında Nuran da dayısını teyiden Anadolu oyunlarının çoğunu bildiğini söyler. Hâlbuki daha önceki satırlarda ve aktüel zamanın akışına göre Mümtaz, Nuran’ın kendisine yepyeni bir ufuk açan bu özelliklerini daha önceden gayet iyi görmüştür:

“Nuran ayrıca eski bir Bektaşî olan, çok gezmiş, çok görmüş o babaannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadiri naatlarını tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk olmuştu” (Tanpınar 2000: 143).

Tevfik Bey, musiki geleneğinin bütün türlerine vâkıf rint bir şahsiyet olarak eskiyi ve geleneği yaşatır.

İhsan:

Nuran’ın evde davet verdiği akşam mecliste Mümtaz’la birlikte İhsan, Tevfik Bey, Emin Dede, Ressam Cemil, Mümtaz’ın arkadaşları Selim, Orhan, Nuri, Fahri vardır; klasik Türk musikisi icra edilir. Suad davete sonradan, Ferahfeza Ayin’in icrası esnasında katılır; neşeli bir çehre ile içeri girmesine rağmen icra edilen musikiden huzursuz, rahatsız olduğunu hissettirir. Çeşitli fikir meseleleri üzerine tartışmalar yürütülür, Suad meclisten ayrıldıktan sonra Suad’ın fikirleri üzerinde değerlendirmeler yapılır. Romana Mümtaz’ın hocası, rol-modeli, arkadaşı sıfatıyla katılan ve bu nitelikleriyle eserin en önemli şahsiyetlerinden olan İhsan; seçkin bir zevki ve kültürü yansıtan klasik Türk musikisinde gayet zengin bir birikime sahip olmakla birlikte, halk kültür ve irfanını yaşatan halk musikisine de vâkıftır. İhsan,

sohbette gerginliğe ve huzursuzluğa sebep olan meselelerden kurtulmak üzere halk havaları dinleme fikrini belirtir ve böylece adeta halkın malı olan türkülerin kalanlar için sükûnet, huzur ve esenlik sağlayan bir rüzgâr halinde havayı dağıtmasını amaçlar:

“İhsan bir teklifte bulundu:

- Çocuklar, bu bahisten kurtulmamızı istiyorsanız Orhan'la Nuri bize halk havaları söylesinler.

Orhan'la Nuri bu kafilenin folklor taraftıydı. Ne kadar çok türkü bilirlerdi.

Ve gece, İhsan'ın düşüncesiyle yepyeni bir istikamet aldı. Orhan'la Nuri ilk önce Tamburacı Osman Pelva'nın¹ yaydığı o güzel Rumeli türküsünü söylediler. Sesi, dik ve heybetliydi...

Bulut gelir pare pare

Dördü aktır, dördü kare

Sen açtın kalbime yâre

Yağma yağmur, esme deli rüzgâr

Yârim yoldadır!

Mümtaz, halk havalalarının kendine has, elle tutulur ızırabını bir devaya kavuşmuş gibi dinledi. Sanki birdenbire sert ve diriltici rüzgâra, yenilmesi behemehâl lazım güçlülere, hayatın kendisine çıkmıştılar.

Bulut gelir yer yaş olur

İçer bade sarhoş olur

Yâr kokusu bir hoş olur.

Mümtaz bu derin ve çıldırıcı hasretin kendi ızırabından çok ayrı bir şey olduğunu anlıyordu. O bir asap bozukluğunun değişmiş şekli değil, sıcak ekmek gibi hayatın kendisi ile dolu, onu yapan bir şeydi.

¹ **Tanburacı Osman Pehlivan (1874-1942):** Tırnova'da doğdu, Kadıköy'e yerleşti. Soyadını güreşçiliğinden aldı. Saz çalmayı öğrendikten sonra klasik musikiye de merak duydu. Kozyatağı Rukai Şeyhi Abdülhalim Efendi'den ders aldı. Selanikli Ahmet Efendi ve Ahmet Rasim Bey'le dostluk kurdu. İyi bir meddahtı. Rumeli türkülerinin pek çoğu ondan derlenmiştir (Özalp 2000: 451).

Bulut gelir seher ile

Çiçek açmış bahar ile

Herkes kavuşmuş yâr ile

- İşte bunu sevmeliyiz. İhsan hakikaten mesuttu. Bütün hakikatler burada, bu engin manada. Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz. Sonra birdenbire Yahya Kemal'in mısraını hatırladı:

Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.

Var mı? Yok mu? Ben varım; yeter. Kendime herkesten fazla hiçbir hürriyet de istemiyorum.

- Fakat burada da azap var. Hem daha keskini?

- Hayır, burada yalnız söyleyiş var. Eğer bu türkünün, buna benzerlerin kederi hakiki olsa insan kalbi yarım saat tahammül edemez. Burada biz kalabalıkla karşı karşıyayız. Tecrübe bir kişinin değil, bütün medeniyetindir” (Tanpınar 2000: 289-290).

Romanın figüratif şahsiyetlerinden Orhan ve Nuri'nin Tanburacı Osman Pehlivan'dan alınan Rumeli türküsünden sonra İhsan'ın “İşte bunu sevmeliyiz.” sözü, Türk aydınlarına engin manaları ile bütün hakikatleri içerisinde taşıyan türkülerini sevme mesuliyeti yüklediğini gösterir. Türkülerini sevmek, halka, hayata yaklaşmak demektir ve aydının sorumluluk algısı da halkına yakın olmasına bağlıdır. Acılarımız gibi mutluluğumuzu da dile getiren; türkülerdir. Türkülerimizde ifadesini bulan mutluluk, gurbet, acı, ayrılık, hasret, ızdırıp gibi bütün duygular; yalnızca bir şahsın tecrübesini değil aynı zamanda topyekûn bir milletin duygularını yansıtır. Dolayısıyla türküler milletimizi anlatır. Ona bigâne kalanlar milleti anlamaz, ondan uzak ve kopuk kalır. Halka yakın olduğu için türkülerini seven ve bunun için mesut olan İhsan; Suad'ın bedbinliğinin, menfilüğünün, kötülüğünün sebebini bir aydın sıfatıyla halkından, halkının hayatından, inancından uzak olmasında görür ve gösterir. İhsan'ın “Biz bu türkülerin milletiyiz.” dedikten sonra Yahya Kemal'e ait “Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.” mısraını hatırlatması boşuna

değildir. Romanda İhsan'la temsil edilen Yahya Kemal'in bu dizesi, 1927'de Varşova büyükelçiliği sırasında yazdığı "Kar Musikileri" şiirine aittir.

"Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.

Bin yıl sürecektir zannedilen kar sesidir bu.

Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,

Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı,

Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...

Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.

Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,

Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle

Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağın kar ve karanlık,

Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık!" (Beyatlı, 2007: 25)

Bu şiirinde Yahya Kemal, bin yıldan uzun süren bir besteye benzettiği karın yağışını kuytu bir manastırda yüzlerce ağızdan erganun (org) refakatinde okunan dualar gibi gamlı bulmaktadır. Şair, karın yağışında bir musikinin ahengini hissetmiş olmakla beraber Slav halkının kederini yansıtan bu yabancı kültür coğrafyasının nağmelerinden zevk almamaktadır; çünkü bu nağmelerin yaratıcısı ve sahibi olan topluma yabancısıdır. Tanburi Cemil Bey'in plağından yayılan nağmelerle gönlü yaşadığı zamandan ve mekândan çok uzaklardaki memleketini hissetmiş ve İstanbul'un en özlü sesiyle dolmuştur. İşittiği nağmeler marifetiyle kendisini halkına ait hisseden şair, mesuttur. Tıpkı romandaki karşılığı İhsan gibi... Ancak Yahya Kemal yabancı kültür ve zevklere bigâne dururken tamamen seçkin kültürü ve yüksek zevki yansıtan Tanburi Cemil Bey'in ürettiği ve icra ettiği eserleri tercih etmiştir; halkın ürettiği, halkın malı olmuş eserleri değil... Buna mukabil roman kahramanı İhsan'a halkına yakın olma saadetini yaşatan, türkülerdir.

Klasik Türk musikisi ve halk musikisiyle birlikte tekke musikisinde de temayüz etmiş bir şahsiyet olan Tevfik Bey, dinî-tasavvufi bir eser okuyarak mecliste bulunanları, bilhassa Suad meselesinden dolayı zihin karmaşası yaşayan Mümtaz'ı nihai huzura sevk eder.

“Orhan'la Nuri birbiri ardınca Rumeli ve Anadolu türkülerini söylüyorlar. Cemil onlara neyle bazen yardım ediyordu. Sonuna doğru Tevfik Bey:

- Size gül ilahisini okuyayım, dedi. Trabzon'da daha ziyade kadınlar söyler bunu!

Mümtaz birdenbire Fra Flippo Lippi'nin Güller İçinde Çocuk İsa tablosunu andıran bir kâinat içinde kaldı. Sanki ferahfezanın o hasret kasırgasında savurduğu bütün güller, bu eski ilahide toplanmıştı:

Gülden kurulmuş bir pazar

Gül alırlar, gül satarlar

Gülden terazi tutarlar

Alanlar gül, satanlar gül...

Hicaz makamı birdenbire bütün bir bahar olmuştu. Mümtaz'ın bu geceden hatırladığı son hayal Nuran'ın bu gül tufanı içinden ve onların üst üste akislerini taşıyan, yorgun, süzölmüş, birkaç türlü düşüncede parça parça, fakat sakın tebessümünde birleşen yüzüydü. Hayır. bütün o şüpheler, azapla birer vehimdi. Nuran'ı seviyordu.” (Tanpınar 2000: 290-291)

Tevfik Bey'in okuduğu Hicaz makamındaki ilahinin güftesi biri Ümmi Sinan'a diğeri Seyyid Nesimi'ye ait iki farklı varyantı bilinmektedir. Ümmi Sinan'ın şiiri 1933 doğumlu Ahmet Hatipoğlu tarafından hüseyini makamında bestelenmiştir ve romanın yazıldığı tarihte repertuarda bulunması mümkün değildir. Bu bakımdan Nurettin Albayrak'ın *Tanpınar'ın Türküsü* adlı eserinde bu ilahiyi Ahmet Hatipoğlu'na ait uşşak makamında bestelenmiş bir nefes olarak göstermesi, hem tarih bakımından hem eserin makamı bakımından isabetli bir tespit değildir. Aynı ilahi, bazı dizelerdeki küçük değişikliklerle, Mehmet Özbek'in *Folklor ve Türkülerimiz* adlı eserinde Ümmi Sinan'a ait gösterilmiştir.

*“Seyrimde bir şehre vardım
Gördüm sarayı güldür gül
Sultanın tacı tahtı
Bağı divarı güldür gül
Gül alırlar gül satarlar
Gülden terazi tutarlar
Gülü gül ile tartarlar
Çarşı pazarı güldür gül
Toprağı güldür taşı gül
Kurusu güldür yaşı gül
Has bahçesinin içinde
Serv ü çınarı güldür gül
Gülden değirmeni döner
Onun ile gül öğünür
Akar suyu döner çarkı
Bendi pınarı güldür gül
Ak gül ile kırmızı gül
Çift yetişmiş bir bahçede
Bakışlılar hare karşı
Harı ezharı güldür gül
Gülden kurulmuş bir çadır
İçinde nimeti hazır
Kapıcısı İlyas Hızır
Hanı şarabı güldür gül
Ümmi Sinan gel vasfeyle*

Gül ile bülbül derdini

Yine bu garip gönlümün

Ah ü figanı güldür gül” (Özbek 1994: 497-498).

Cahit Öztelli'nin *Evlerinin Önü* adlı eserinde ise Seyyit Nesimi'ye ait Bektaşî nefesi olarak verilmiştir:

“Bu gün ben pirime vardım

Pirin cemali güldür gül

Oturmuş taht makamına

Tahtı revanı güldür gül

Gülden terazi tutarlar

Gülü gül ile tartarlar

Gül alırlar gül satarlar

Çarşısı pazarı güldür gül

Toprağı gül taşı gül

Kurusu gül yaşı gül

Has bahçenin içinde

Serv-i revanı güldür gül

Gülden değirmeni döner

Onun ile gül döverler

Akar arkı çarkı döner

Bendi pınarı güldür gül

Ağ gül ile kırmızı gül

Çift yetişmiş bir bahçede

Bakışlılar hare karşı

Harı gül ezharı güldür gül

Gel ha gel Seyyit Nesimi

Hak nefesi güldür gül

Şu öten garip bülbülün

Derd ü figanı güldür gül” (Öztelli 2002: 498).

Romanda sözü edilen ilahinin sözleriyle örtüşen ve TRT repertuarında 634 numarayla kayıtlı Tunceli-Pertek yöresine ait Muzaffer Sarısözen tarafından Süleyman Kaya-İsmail Oğuz’dan derlenmiş bir türkü de vardır:

“Vardım dostun bahçesine

Dost bahçesi külli güldür

Oturmuş taht-ı sarayna

Taht-ı sarayı külli güldür

Gülden terazi yaparlar

Gülü gülünen tartarlar

Gül alırlar gül satarlar

Çarşı pazar külli güldür”

Ancak bu türkünün romanda bahsedilen ilahi olması muhtemel görülmemektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 20 Ağustos 1946’da *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Yaklaşan Büyük Yıldönümü - I” başlıklı yazısında aynı ilahiyi yazar Sabahattin Eyüboğlu’ndan dinlediğini belirtmiştir:

“İstanbul’da geçen her saat, Sabahattin Eyüboğlu’ndan dinlediğim eski ilâhinin güftesine benzer:

Gülden kurulmuş bir pazar

Gül alırlar, gül satarlar... güldür gül.

Çünkü İstanbul’da her saat bir sanat eseri gibi güzeldir” (Tanpınar 2017: 196).

İhsan, geleneğin ve halk kültürünün taşıyıcısı olan türküleri sever ve benimser.

Suad:

Romanın aykırı karakteri Suad'ın halk kültürüyle ve musikisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Nuran'ın evinde davet verdiği ve musiki icra edilen, içki içilen gecede mecliste bulunanlarla birtakım fikrî tartışmalara giren Suad bir gece evvel de içtiğini ve eğlendiğini anlatır; bu eğlencede çingenelerin çifte nara (kudüm) ile çiftetelli çaldığından bahseder:

“Macide alay etti:

- Buraya gelmeden evvel içmiş miydin?..

- Dün akşamdan beri, Macide... Dün aşkam Yaşar beni Sabih'lere götürmüştü. Orada gece yarısına kadar içtik; sonra Arnavutköyü'ne indik, saat üçe, dörde kadar orada kaldık. Sonra...

Nuran çok meraklı bir hikâye gibi gerisini sordu:

- Sonra?.. Sonra ne yaptınız Suad?

Yüzü allak bullaktı.

- Sonra malum... Arnavutköy merkezdir. Onun ayrı ayrı şubeleri vardır. Hatta etnik şubeler, diyebilirim... Fakat biz en famille eğlendiğimiz için, çingeneleri tercih ettik. Çifte nara ile fecri karşılamak. Şu Hürriyet-i Ebediye tepesindeki mahut eğlence yerleri yok mu? Doğru soluğu orada aldık. Bir çingene bize çifte narasıyla gül yüzlü fecri gecenin içinden yavaş yavaş tulumbadan su çeker gibi çekti. Güzel bir kızcağz da vardı, çiçeği burnunda, adeta bir çocuk. Adı da Bade. Düşünün bir kere... yahut Mümtaz düşünsün, bu onun genre'ı. Çifte nara ile taksim, Bade adlı çingene kızı, arkadaşlar, rakı, çiftetelli... Sonra arkadaş evinde bir divanda uyumak. Birdenbire yüzü buruştu. Kadehini ağzına götürdü; fakat bir yudumda kaldı. Sabahleyin güç oluyor. İçkiden sonraki yorgunluğa bir türlü alışamadım. Kadehini masanın üstüne bıraktı. Herkes şaşkın gibiydi” (Tanpınar 2000 :272-273).

Görüldüğü üzere Tanpınar, *Huzur* romanını bir musiki sunumu halinde kurgularken halk musikisinden fevkalade faydalanmıştır. Klasik Türk musikisi bahsinde olduğu gibi Türk halk musikisinde de Mümtaz ve Nuran, geleneksel ortak duyuş ve zevki yaşar ve yaşatırlar. Mümtaz, İhsan'dan aldığı eğitim dışında

çocukluğundan itibaren yaşadığı olayların oluşturduğu duygu ve düşünce dünyasıyla halk musikisini sever ve benimser. Yazar, böylece halk musikisinin sanatın gerektirdiği bir zihin mesaisinden çok halkın yaşadığı müşterek duygularla kolektif bir üretim olduğunu göstermek ister. Nuran, aileden devraldığı misyonla halk havalarına bağlıdır. Onu farklı kılan şey, sahip olduğu seçkin zevke ve kültüre rağmen halkına yabancı olmamasıdır. Mümtaz'ın fakülteden arkadaşları da halk havalarına aşina aydınlardır. Karşı kutbun temsilcisi Suad, klasik Türk musikisine olduğu gibi Türk halk musikisine tamamen bigâne ve kültüründen habersizdir.



4. HUZUR'DA KLASİK BATI MUSİKİSİ

Tanpınar, *Huzur*'da Türk musikisine verdiği ağırlık derecesinde olmamakla birlikte Batı musikisinden de bahseder. Klasik Batı musikisinin Mozart, Beethoven, Bach, Debussy, Wagner, Liszt, Borodin gibi ekol sahibi büyük sanatçılara ve onların eserlerine, Batı müziği terminolojisine yer verir. 1927 – 1932 arasında Ankara'da öğretmenlik yaptığı yıllarda Gazi Terbiye Enstitüsünün diskoteğindeki yüzlerce plağı dinleyerek klasik Batı musikisini tanıyan Tanpınar, haberdar olduğu bu musikiyi az da olsa romana dâhil ederek kurmak istediği Doğu-Batı terkibi için zemin ve imkân oluşturmaya çalışır. 1932'ye kadar Batıcı, sonra bir süre kendi yorumladığı tarzda Doğulu olan Tanpınar, bu terkibi kurma iddiasının bir gereği olarak *Huzur*'da Batı musikisine yer vermiş olmalıdır. Elbette bu terkibi kurma fikrini sadece musiki meselesi üzerinden değil, romanda tartışmaya açtığı diğer medeniyet, kültür, sanat, iktisat, tarih, savaş, hayat, ölüm temaları çerçevesinde de sürdürmüştür.

Romanın “İhsan” başlıklı ilk bölümünde İhsan'ın hastalığına üzülen, savaşın eşiğindeki dünyanın ve memleketin geleceğine dair endişelenen Mümtaz, ayrıca Nuran'dan ayrılmış olmanın psikolojik çöküntüsü içerisinde. Sahaflar, Çadırcılar, Bitpazarı, Bedesten gibi yerlerde dolaşırken hayatındaki derin tesiriyle ayrıldığı sevgilisini düşünmekte, başka şeylere de baksa, kendi içinde yaşattıklarını, kendi muhayyilesindekileri görmektedir. O ruh hâliyle çok beğendiği bir resme baksa, çok etkilendiği Boğaz manzarasını seyretse, klasik Türk veya Batı musikisinden sevdiği herhangi bir eseri dinlese; Mümtaz yine aynı olumsuz duyguları hissedecektir. Kendi estetik dünyasını kuran resim, mimari, musiki, pitoresk gibi yüksek zevk düzeyinin kavrayabileceği güzelliklerle meşgul olmak dahi bu olumsuzluğu gideremeyecektir. Zira Nuran'la ayrıldıktan sonra etrafındaki her şeyi içinde bulunduğu karamsar pencereden görmektedir.

Tanpınar'ın ve onun romandaki izdüşümü Mümtaz'ın empresyonizme temayülünden daha önce bahsedilmişti. Mümtaz, yatkın olduğu ekolün önemli temsilcilerinden Fransız ressam Bonnard'ın bir tablosuna bakmakla, “*Boğaz'ı mı yoksa birbirimizi mi seviyoruz?*” diyerek tutkusunu dile getirdiği Boğaz'ı seyretmekle veya yazarın bir röportajında romanın iki kahramanından biri olarak

takdim ettiği musiki dinlemekle bile olumsuz duygularından kurtulamayacağını belirtir. Mümtaz burada Tab'i Mustafa Efendi'yle simgelediği klasik Türk musikisi ile Mozart'ın *Sihirli Flüt* adlı operasında sembolize ettiği klasik Batı musikisinin kendi üzerindeki tesiri bakımından bir farkının bulunmadığını da söylemiş olur:

“Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın ¹ karşısında bulunsa yahut Beylerbeyi Sarayı'nın üst katından denize baksa, Tab'i Mustafa Efendi'den bir beste dinlese veya çok sevdiği Sihirli Flüt'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktır” (Tanpınar 2000: 56).

Burada sözü geçen *Sihirli Flüt*, Wolfgang Amadeus Mozart'ın masal-opera türünde bir eseridir ve Alman operasının en yetkin eserlerindedir. İlk defa 1791'de vefatından sadece birkaç hafta önce Mozart'ın şefliğinde seslendirilmiştir.

Nuran'dan ayrıldıktan sonra mutluluk hülyası kurmayı unutan Mümtaz, artık onun birbirinden farklı görünüşlerdeki hayallerinin ablukasındadır. Hayalinde birbirinden farklı görünüşleriyle var olan Nuran, Mümtaz'a bir Wagner operasının şahıslarını hatırlamaktadır.

“...bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmaya, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeye fırsat arıyorlardı. Bunların hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner operasının şahısları gibi, hususi havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı. Hepsi uzviyetini, sinirlerini ayrı hadlerde çıldirtarak zapt ederlerdi. (...) Kıskançlığın, sevginin, pişmanlığın, arzunun ümitsiz tapınma duygusunun bu üst üste uzattığı çehreler, kendi içinde ve teninde bir büyük fırtına gibi derinden coşup çoğalan, ona yanaşacak, hatta nefes alacak en küçük yer bırakmayan ve genç adamı doğurdukları alemde hapsedip tüketen bu çehreler, denebilir ki, onun üst üste değişen dünyalarıydı” (Tanpınar 2000: 58).

Geç romantik dönemin ünlü Alman bestekârı Wagner'in eserleri, daha çok karşıtlığın simgesidir, operalarının bir kısmı ise kendi yalnızlığını ve yalnızlığının acılarını dile getirir (Say 1997: 388). Mümtaz, yalnızlığını ve acılarını yaşarken Nuran'ın her biri birbirinden farklı görünüşlerdeki hayalleri Wagner'in

¹ **Pierre Bonnard** (1867-1947): “Fransız ressam. Son empresyonistlerden biri sayılmakla birlikte anlatımının şiirselliği, mekân ve ışık anlayışı, konu seçimiyle yeni bir atılımın öncüsü olmuştur” (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/bonnard-pierre/pierre-bonnard-1867-1947/>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

operalarındaki şahıslar gibi zihninde canlanır. Anlaşılmaktadır ki Tanpınar bu metaforu gayet bilinçli bir tercihle kullanmıştır.

Tevfik Bey'in hazırladığı bir sofrada oğlu Yaşar Bey, Mümtaz, Nuran bir arada buldukları sırada yazar romanın figüratif şahıslarından Yaşar'ı tanıtır. Yaşar, hastalık vehimleriyle dolu kırk beş yaşında bir adamdır, memuriyeti gereği Avrupa'nın pek çok yerini görmüştür. Onun sanatla, musikiyle bir ilgisi olmamakla birlikte ondan bahseden satırlarda işi gereği bulunduğu yerlerin sanat ve eğlence hayatından kesitler verilir:

“...ne Paris'teki ikinci kâtipliğinden Mistinguete'in¹ oda hizmetçisini bir akşam getirmek şerefine nail olduğu o güzel garsoniyeri, ne de bir ikindi vakti kapısından çıkarken ağzında cigara, arkasında büyük bir köpek Emile Jannings'le² birden burun buruna geldikleri Wilhelmstrasse'nin³ hemen arkasındaki pansiyonu methediyordu. Hatta bu pansiyonun mavisini kirpiklerinin kenarından damlayan büyük gözlü sarışın kızını, onun Wagner'e çılgınca hayranlığını, Heine'yi⁴ ezberden okurken sesinin titreyişini, Tiroller'de⁵ beraber yaptıkları emsalsiz gezintiyi, ay ışığında dinledikleri türküleri, hepsini unutmuştu. Bunlar gibi Peşte'ye birkaç saatlik bir yerde eski bir tabiiimizin şatosunda geçirdiği hafta tatili, o yüksek arkalıklı koltuklar, cins av köpekleri, atlar, hakiki bir hasattan ziyade Marta Eggerth'in⁶ yarı operet filmleri için hazırlanmış dekorlara benzeyen harman yerleri, hulasa tatlı

¹ **Mistinguett** (1875-1956): Asıl adı Jeanne-Marie Bourgeois olan Fransız, oyuncu ve dansçı. Revü ve müzikallerde yarattığı tipler, söylediği şarkılar ve abartılı giysileriyle tanınmıştır. (<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/revunun-kralicesi-mistinguett.html>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

² **Emile Jannings** (1884-1950): İsviçre doğumlu, 1927 Oscar ödüllü Alman sinema oyuncusu. Sessiz sinema çağının en önemli aktörlerinden biriydi. Nazilerin iktidarı süresince onlar için propaganda filmleri yaptı. (<https://www.bilgio.net/emil-jannings-1882-1950-kimdir-hayati-ve-oynadigi-filmler-nelerdir/>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

³ **Wilhelmstrasse**: Almanya'da bir yerleşim yeri.

⁴ **Heinrich Heine**(1797-1856): Yahudi kökenli Alman şair. Düsseldorf'ta doğdu, özgür olmak için Protestanlığı seçti, Paris'te öldü. Toplumsal ve politik yapısını eleştirdiği Almanya'da kitapları yasaklandı, yakıldı. Romantizmden Realizme geçiş döneminde Alman siyasi şiirinin öncüsü oldu (<http://www.sozkimin.com/a/1271-heinrich-heine-kimdir-sozleri-ve-hayati.html>) Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

⁵ **Tiroller**: Avusturya'da turistik bir yerleşim yeri.

⁶ **Marta Eggerth**(1912-2013): Macar opera sanatçısı, oyuncu. Budapeşte'de doğdu. Büyük bestecilerin en zorlu koloratur repertuarlarını icra etti. Onlarca müzikal filmde, oyunda rol aldı. New York'ta öldü (<http://www.patriamusic.com/marta.php>). Erişim tarihi: 1 Eylül 2018.

musiki ve ucuz tahassüsün birbir çeşit lezzetleri, Viyana kahveleri, narin edalı kadınlar, Mozart'a¹ ait kulaktan dolma malumat, hepsi hafızasından silinmişti” (Tanpınar 2000: 151).

Romanın “Suad” başlıklı üçüncü bölümünde Mümtaz’ın Emirgân’daki evinde davet verilir. Nuran, yaz boyunca düzenlemeyi hayal ettiği evin bahçesinde Mümtaz’la bir musiki atmosferi içerisinde birlikte oldukları ilk günün hazlarını hatırlar:

“Bütün yaz bu bahçeyi tanzim etmek hevesiyle hülyalar kuran Nuran etrafına bakındı. Çoktan beri Nuran kendi içinden bu bahçeye ilk geldiği günü, arıların vızıltısını, camekândan seyrettikleri kısa yağmuru ve Mümtaz’ı tanımanın verdiği acayip hislere karışan, onların bahar kasırgası olan –nocturne-u² hatırladı. Debussy'nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani, beyaz güller gibi hafızasında dağılıyordu” (Tanpınar 2000: 231).

Bu satırlarda seçilen bestekâr ve eser bakımından Tanpınar’ın yine bilinçli bir tercihi söz konusudur. Fransız empresyonist ressamı kadar aynı ekolden ve sembolist şairlerden de etkilenen Debussy’nin doğadan aldığı ilhamla bestelediği nocturnu dinlemişlerdir.

“Debussy, gençlik döneminde Musorgski'nin müziğine ilgi duymuştur. Bu etki, daha sonra orkestra için yazdığı üç nocturn'un Nueages (Bulutlar) başlığını taşıyan yapıtında görülür” (Say 1997: 457).

“Debussy ömrü boyunca esin kaynaklarını, genel tutum olarak, hep müziğin dışında, edebiyatta, resimde, doğa görünüşlerinde aramıştır” (Mimaroglu 1990: 122).

¹ **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791): Avusturyalı besteci, çembalocu, orkestra şefi, piyano eğitimcisi. Müzik tarihinin en büyük yeteneklerinden, en yaratıcı ve üretken bestecilerindendir. Aydınlanma düşüncesinin müzik sanatındaki yansıması kabul edilir. Müzikte klasik dönem, derin anlamıyla ilkin Mozart ile temsil edilmiştir. Mozart’ın klasikler arsında önceliği Alman, İtalyan ve Fransız müzik stillerinden yararlanarak uluslar arası birleşimi öngörmesinde yatar. Bestelediği bütün tür ve formlarda, ulusal üstü kavrayışın üslup ve biçim özdeşliği görülür. Uçarı olmasına karşın onun müziği yürekten gelen, “kendiliğinden” bir denge içerir. Mozart doğanın, evrenin sesini dinlemiş, “doğal denge”yi doğaçtan tanımış, doğaçtan dile getirmiştir. Yüzlerce eseri arasında en tanınmışları Saraydan Kız Kaçırma, Figaro’nun Düğünü, Don Giovanni ve Sihirli Flüt’tür (Say 2010: 508-518).

² **Nocturn**: Gece müziği. Özgür formda yazılmış düşsel özellikler içeren çalgı müziği biçimi. Çoğunlukla piyano için bestelenmiştir (Say 2005: 574).

Emirgân'daki davete Suad sonradan, Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayin'i icra edilirken katılır. Mümtaz, musiki dinlerken Suad'ın ümitsiz ve isyankâr olduğunu düşünür ve kendisinin de Dede'nin mistik musikisi karşısındaki duygularını, sonra bir mukayese imkânını araştırarak duyguları üzerinde Batı musikisinin tesirini sorgular:

“Fakat Suad niçin bu kadar ümitsizdi? Neyi düşünüyordu? --Acaba Dede'yi hakikaten inanmak ve bir şey bulmak ihtiyacıyla mı dinledi? Yoksa inkârla mı işe başladı? Niçin bu kadar mustarip? (...) Kendisi, Mümtaz, dini olduğu söylenen bu ayini nasıl dinlemişti? Ferahfeza ayini boyunca düşüncesinin geçtiği yerleri bir bir hatırladı. Garip şeydi bu, bütün ayin boyunca, bir defa olsun mistik bir ürperme duymamıştı. Bütün çağruları, Nuran'ın, bir de yazmakta olduğu eserin etrafında toplanmıştı. Bu yokluk Dede Efendi'nin kabahati miydi? Yoksa kendi yaratılışı mı? İçindeki fakirliğe şimdi kendisi de şaşırıyordu. Yoksa, alaturka musiki karşısındaki vaziyeti tamamıyla müstear bir vaziyet miydi? (...) Acaba öbürlerinde ne duyuyordu? Bach'ı¹, Beethoven'ı dinlerken de böyle mi olmuştu? Huxley, -Allah var ve görünüyor; fakat sade kemanlar çalarken...- diyor. Bunu çok sevdiği romancı La Mineur kuarteti² için söylemişti. Fakat Mümtaz bu kuarteti kitabı okumadan çok daha evvel dinlemişti. Hislerini kontrol etmek imkânı yoktu” (Tanpınar 2000: 266).

¹ **Johann Sebastian Bach** (1685-1750): Felsefede Aristo'nun, plastik sanatlarda Leonardo da Vinci'nin, şiir ve tiyatrodaki Shakespeare'in yaratıcılığına müzik sanatında karşılık bulan Alman besteci ve müzik ustası. Batı müziğinin pek çok formunda polifonik yazıda onun eserleriyle olgunluğa varılmıştır. Mozart ve Beethoven gibi dahiler tarafından fark edilinceye kadar pek tanınmamıştır. Alman Barok sanatının en yüksek düzeye ulaşmasını sağlamıştır. Akılcılığın egemenliği yüzünden gelişmesi durmuş olan dinsel aydınlanma çağına yüzlerce eseriyle yeni bir anlam katmıştır. Derin ve incelikli yaratıcılığıyla Lutherci Almanya'nın müzikteki doruğunu temsil etmiştir. Günümüze ulaşan 1080 eseri vardır (Say 2010: 143-149).

² **Kuartet**: Dört solo çalgı ya da ses için bestelenmiş eser; dört partili bu eseri seslendirmek üzere dört çalgı ya da ses sanatçısından oluşturulan topluluk. Fr. Quatuor, Alm. Quartett, İt. Quartetto, İng. Quartet, İsp. Quarteto. Türkçede dördül. Terimin dilimizde “dörtlü” ile kullanılması, özellikle aralarda kullanılan “dörtlü” ile karışıklığa neden olduğu için, dördül ya da uluslar arası yerleşik adıyla kuartet sözcüğü yerleşmiştir. “Dörtleme” ise bir nota kümesini nitelediği için “kuartet” anlamında kullanılmaz.

Kuartet dört partili bir ses müziği olarak Rönesans döneminde geliştirilmiş, “Madrigal” ve “Villanella” gibi formlarda ileri bir polifonik düzey sergilemiştir. XVI. Yüzyılın ses müziği kuarteti, soprano, alto, tenor, ve bas partililerin standart oturtumundan oluşur. Koro müziğindeki dört sesli bileşim de bu esasa dayanır.

Çalgı müziğinde kuartet, dört yaylı ya da üflemeli çalgının bileşimini ya da karma olarak onların bir araya gelmesini sergiler. “Yaylılar kuarteti”, XVIII. Yüzyılın sonlarından başlayarak Klasik ve Romantik dönemlerde bir oda müziği formu olarak önem kazanmıştır. İki keman, viyola ve viyolonsel için yazılan yaylılar kuarteti, sonat formundadır (Say 2010: 325).

Romanda bahsi geçen La Mineur Kuartet'in Ludwig Van Beethoven'e ait olduğu Huxley'e atfedilen referanstan anlaşılmaktadır. Aldous Huxley, *Ses Sese Karşı (Point Counter Point)* adlı romanında “Allah var ve görünüyor, fakat sade kemanlar çalarken.” ifadesiyle Beethoven'in “Yaylı La Minör Kuartet” (String Quartet in A minor, Op.132 No.15) adlı eserinden bahseder.

Mümtaz'ın Ayin'i dinlerken zihnindeki dinî tahassüse benzer fikirlerin aynı anda birbirlerinin düşüncelerini okumuşçasına İhsan ve Suad'da da oluşması enteresan bir kurgudur. Mümtaz'ın muhayyilesinde oluşan fikirler, dile getirilmeden hem İhsan hem Suad tarafından aynı anda düşünülmektedir.

“Suad başını kaldırdı:

-Beğenmedim değil, aradığımı bulamadım... İhsan:

Sen musikinin Allah'ı elinden kolundan kısıktırak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun... Bu imkânsız bir şey! Her yerde, ancak getirdiğini bulabilirsin! Allah ne Dede Efendi'nin, ne de başka birisinin cebinde değildir” (Tanpınar 2000: 268).

Suad, bıraktığı mektupta intiharından önce son defa Beethoven'in “Keman Konçertosu”nu dinlediğini yazmıştır:

“Fakat Suad aklından çıkmıyordu. Ne mektuptu o. Niçin yazmıştı. Birdenbire aklında kalan cümleleri kendi kendine tekrarlamağa başladı: (...) İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkârlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosu¹nda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar” (Tanpınar 2000: 328).

Huxley, *Ses Sese Karşı* adlı romanında “Allah var ve görünüyor, fakat sade kemanlar çalarken.” ifadesiyle La Minör Kuartet'ten bahseder. *Huzur*'un kahramanı Mümtaz bu eseri, romanı okumadan önce de dinlemiştir. *Huzur*'da bestekârı verilmeyen La Minör Kuartet'in *Ses Sese Karşı* romanında Beethoven'e ait olduğu belirtilir.

¹ **Konçerto:** Konçerto, genellikle solo bir çalgıya bir oda orkestrasının veya bir senfoni orkestrasının eşlik etmesi ile gerçekleşir. Solo çalgı, tüm teknik zorlukların üstesinden gelebilecek bir kişi tarafından çalınır. Solo çalgıya orkestra eşlik eder. Genellikle tek bir çalgı için yazılan konçertolar vardır fakat birden fazla çalgı için yazılmış konçertolar da vardır.(Vivaldi - 2 viyolonsel konçertosu) Konçertolar, dinleyicinin en çok tercih ettiği müzik formudur (Say 1997: 576).

Beethoven'in "Keman Konçertosu" (op. 61, Re major) bestecinin insanlığa yönelik ideallerini içeren bir müzik kavrayışını dile getirir (Say 1997: 321). Böyleyken intiharından önce bıraktığı mektuptan Suad bu eseri intihar etmeden hemen önce dinlediğini belirtir. Bu, onun nihilist karakterinin bir tezahürüdür.

Romanın "Mümtaz" başlıklı son bölümünde aktüel zamana dönülür. Mümtaz, hasta İhsan'ı muayene etmesini istemek için gittiği bir askerî doktorun odasında tanıdığı nağmeler yükselmektedir. Mümtaz'ın doktorun odasındaki sandalyelerden birine oturarak dinlediği Viyolin Konçerto dünyada en fazla bağlı olduğu şeylerden biri, belki daha fazlasıdır. Mümtaz, fantastik hülyalar kurar, yorumlar yapar. Eser, talihin bir sembolü, bir şikâyet veya boyun eğiş, hatıralarının zavallı bir dansı; ölüyü çağıran, zamanı diriltten başka bir dünyadır. Suad da ölmeden evvel bu konçertoyu dinlemiştir, bütün bir gün onu dinlediği de olmuştur. Mümtaz, Suad'ın bu eseri ölmeden evvel dinlerken neler hissetmiş olabileceğini düşünmeye çalışır. Konçerto'nun insanı imkânsız yerlere götüren havasının Suad'ın intiharında tesiri olup olmadığını sorgular.

Roman, hikâye, şiir gibi bütün sanatında zaman ve rüya kavramlarının derinliklerini araştıran Tanpınar'ın psikolojik analizlerdeki ustalığını gösteren bu satırlarda zaman, hülya ve rüya birbirine geçmiş hâdedir. Bir gece evvel kendisinin de aynı Konçerto'yu dinlediğini, sonra Suad'ı gördüğünü, ancak bunun rüyada olduğunu müphem bir şekilde hatırlar. Rüya, hülya, gerçek birbiriyle iç içe Mümtaz'ın dünyasını meşgul eder.

"Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plak, öbür tarafta da açık bir gramofon vardı. Mümtaz, doktorun yüzüne bakmadan evvel çalınan parçayı tanıdı. Viyolon konçerto¹ sonuna yaklaşıyordu. Doktor yatağının üzerinde ayağında getirler ve külot pantolon, sırtında terden vücuda yapışmış fanila, hiç istifini bozmadan dinliyordu.

¹ **Viyolon konçerto:** Suad'ın ölmeden evvel dinlediği Beethoven'in keman konçertosudur. Romanda "viyolon" şeklinde yanlış yazılan "viyolin" in dilimizde karşılığı kemandır.

Viyola ise keman (viyolin)'dan bir beşli daha pes sesli olan, viyolonselden bir oktav tiz, "alto" diye nitelenen, 38-44 santim ebatlarında kemandan biraz daha büyük bir yaylı çalgıdır.

Viyolonsel (çello), viyola ailesinin tenor üyesi, gövdesi 74-76 santim ebatlarında bir yaylı çalgıdır.

Romanda "keman" karşılığı olarak kullanıldığı anlaşılan "viyolon" kelimesinin yanlış yazılması, böyle bir açıklamayı gerekli kılmıştır (Say 2005: 190, 258, 591-592).

(...) Hiçbir şey söylemeden, o da yatağın, doktorun bir ayağını çekerek kendisi için boşalttığı bir köşesine oturdu ve dinlemeğe başladı.

(...) Suad, ölmeden evvel bu konçertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyordu. Fakat bu tercihi niçin yaptığını söylemiyordu. Konçerto, ağır, ıstıraplı yürüyüşünde bunun sırrını vermiyordu.

(...) Kaç kere onu evinde o son gecede bu parçayı dinlerken tahayyül etmişti. - Yüzü muhakkak sapsarı olmalıydı. (...) Mektubunda söylediğine göre ilk önce o küçük kızla bu konçertoyu dinlemişler, o ertesi sabah gittikten sonra da kendi kendine onu çalmıştı. Ve gece, mektubunu yazarken yine bunu dinlemişti. -Şüphesiz ara sıra başını kaldırıyor, en sonuncu defa olduğunu bildiği için bütün dikkatiyle bu ıstıraplı yürüyüşe kendini veriyordu. (...) Acaba bu konçertonun da onun ölümünde bir hissesi var mıydı? İnsanı o kadar imkansız yerlere götürüyordu ki... Sonra birdenbire aynı parçayı kendisinin de bu gece dinlediğini müphem şekilde hatırladı. Evet, şu anda içindeki hatıra acılığı, o biçare uyanış beyhude değildi. -Fakat nerede? Akşam eve geldim; İhsan'la biraz konuştum. İyiydi. Ben de yorgundum. Yattım. Sonra Macide beni uyandırana kadar...- Diskin birinci tarafı bir hırıltıda bitti. Doktor genç adama bakmadan ikinci yüzünü koydu. Mümtaz uyanmış gibi alnını sildi. -Fakat nerede?... -Yoksa rüyada mı? Elbette bütün parçayı dinleyemezdi. Fakat bu taptaze hatıra lezzeti, o acılık!-

Daha ilk gördüğü bir adamın yatağının bir köşesine oturmuş iki eli şakaklarında rüyasını hatırlamağa çalışıyordu. Hayır, konçertoyu dinlememiş, Suad'ı görmüştü. Hem de çok garip şekilde. (...) Plak bitince doktor konçertonun kalan parçasına baktı” (Tanpınar 2000: 348-351).

Doktor, odasında “Keman Konçertosu”nu dinlerken gördüğü Mümtaz’ın halinden onun musikiye ilgisinin olduğunu fark etmiştir:

“-Galiba musikiyi seviyorsunuz!

- Hem çok.

- Yalnız alafranga mı?

- Hayır, alaturkayı da. Fakat galiba, aynı adam olarak değil. Sen, acayip bir mahluka benzersin, der gibi delikanlının yüzüne baktı:

- Oğlum, çok doğru bir şey söyledin, dedi. O kadar doğru ki. Mesele musikiden çok ötede. Şarkla garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti” (Tanpınar 2000: 352-353).

Tanpınar’ın Doğu - Batı terkibi fikri, musiki hareket noktasından başlayan bu sobette genişleyerek devam eder.

Mümtaz’ın iki farklı musiki türünün ve kültürün kendi zihniyetini kurması meselesini romanda daha önce de ele almıştır:

“Birdenbire alaturka musikinin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp musikisine geçmesine kendisi de şaşırđı. -Ne kadar garip... İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki alemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz” (Tanpınar 2000: 272).

Romanda klasik Batı musikisiyle ilgili şahıslardan biri de, şahıs kadrosu içerisinde bu musikiyle ilgili en birikimli şahıs İclal’dir.

“-İclal başka... dedi. O on dört sene piyanoya çalıştı. Konservatuara devam etti. Gerçekten anlar ve sever.

Nuran akrabası için mübalağa etmiyordu. Genç kız daha şimdiden bir musikişinas sayılabilirdi. Fakülte'deki tahsiline kadar öğrendiği herşeyi unutmuş, yalnız musiki duruyordu. Adeta nağmeden bir dünyası vardı” (Tanpınar 2000: 79).

Huzur’da klasik Batı musikisine dair yazdıklarından Tanpınar’ın bu sahadaki derin bilgisi ve ince zevki görülmektedir. Ancak yazarın gerçekleştirmek istediği Doğu-Batı terkinde klasik Batı musikisinin romanda bu terkinin bir cüzü hâlinde kullanıldığını söylemek pek mümkün değildir. Huzur’da Klasik Türk Musikisi başlıklı bölümün Emin Dede’yi anlatan kısmında belirtildiği üzere Batı’nın bestekârları ve müzisyenleri, olumsuz şahsiyet özellikleriyle “karşı taraf” hâlinde verilmiştir.



SONUÇ

Musiki sahasındaki derin bilgisini, seçkin zevkini muhtelif yazılarında ustalıkla yansıtan Tanpınar'ın bu büyük birikimini sanatkârane biçimde sunmasına imkân veren en önemli eseri *Huzur*'dur. Formel bir musiki eğitimi almadığı bilinen Tanpınar'ın zaman içerisinde edindiği bu zengin musiki donanımının nereden beslendiği araştırılarak çalışmanın birinci bölümünde “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Musiki Kültürünün Kaynakları” başlığı altında gösterilmeye gayret edilmiştir. Elde edilen verilerden hareketle Tanpınar'ın daha çocukluğundan itibaren babasının ve anneannesinin oluşturduğu atmosferde şekillenen bir musiki hassasiyetinden bahsedilebilir. Ayrıca çocukluğunun geçtiği muhitlerde muazzam bir görme ve işitme dikkatiyle sanatkâr damarının ince ince beslendiği, bu dönemlerini anlatan yazılarından takip edilebilir. Öğretmenlik yaptığı şehirlerdeki birikimlerinin ise artık bir yetişkin dikkatiyle ve şuurlu bir tercihle kazandığı görülmektedir. Ankara'daki öğretmenliğine kadar daha ziyade Türk halk musikisine aşinadır. Ankara'daki öğretmenliği döneminde Batı musikisini çok geniş bir koleksiyon vasıtasıyla tanımış ve sevmiştir. Klasik Türk musikisi sahasındaki asıl kazanımlarına ise İstanbul'daki hocalık dönemlerinde ve Yahya Kemal'le geçen müşterek mesailerinde ulaşmıştır. Tanpınar'ın *Huzur*'da ustaca işlediği alt şubeleriyle Türk musikisi ve Batı musikisi sahasındaki birikime, uzun yıllar içerisinde ve farklı muhitlerde sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Çalışmanın sonraki üç bölümünde Tanpınar'ın *Huzur*'da klasik Türk musikisini, Türk halk musikisini ve klasik Batı musikisini ne surette, nasıl ve ne maksatla işlediği anlaşılmak ve gösterilmek istenmiştir. Bu meyanda Tanpınar'ın *Beş Şehir*, *Yaşadığım Gibi* ve *Edebiyat Üzerine Makaleler* başta olmak üzere diğer eserleri, *Huzur*'un arka planı gibi incelenmiş ve buradaki metinlerle roman arasındaki irtibatlar gösterilmeye çalışılmıştır.

Musikiyi en mühim davamız olarak beyan eden Tanpınar, *Huzur*'da musiki meselesine verdiği önemi sayfalar süren anlatımıyla ortaya koymuş, klasik Türk musikisini ve Türk halk musikisini yaşatılması ve geleceğe aktarılması gereken en önemli kültür ve medeniyet değerleri olarak sunmuştur. Ancak klasik Türk musikisinin romanda ayrı bir önemle ele alındığını belirtmek gerekir. Klasik Türk

musikisinin Abdülkadir Meragi'den başlayarak Hafız Post, Itri, Tabi Mustafa Efendi, Tanburi Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, İsmail Dede Efendi, Zekâi Dede, Aziz Dede, Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Emin Dede, Münir Nurettin gibi büyük isimlerini; kâr, beste, semai, peşrev, şarkı gibi farklı formlarını; neva, hicaz, hüseyini, uşşak, bayati, ferahfeza, acemaşiran gibi pek çok makamını ayrıntılarla işlemesi, Tanpınar'ın yerli ve sanatlı musikiye verdiği önemi gösterir. Çalışmada buna dayanılarak her bir madde üzerinde bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Romanda Türk halk musikisi eserlerinin de geniş kitlelerin müşterek kültür ürünleri olarak önemi üzerinde durulduğu için, o türdeki eserlerin de tanıtılmasına çalışılmıştır. Bazen karşıtlıkları göstermek bazen terkip fikrini gerçekleştirmek üzere bahsi geçen Batılı sanatkarların ve eserlerinin tanıtılması da ihmal edilmemiştir.

Romanda Mümtaz, Nuran, İhsan, Tevfik Bey gibi kurmaca kişilerin yanı sıra Emin Dede (Yazıcı), Ressam Cemil (Halil Dikmen) ve Tanburi Cemil Bey de Tanpınar'ın klasik Türk musikisine dair fikir ve kanaatlerini dile getirmek üzere rol üstlenmişlerdir. Yine Mümtaz, Nuran, İhsan, Tevfik Bey ve figüratif birtakım kişiler romanda halkın yaşayışının, acılarının, sevinçlerinin nağmeye döküldükleri türküleri, ninniler, türkülü çocuk oyunlarını üreten, taşıyan Türk halk musikisini de bir üst kültür dili olarak yaşatırlar. Mümtaz, Nuran ve İhsan, Batı kültürünün yüksek sanat gücünün dili olan klasik Batı musikisinden de anlar; onu bilinmesi, anlaşılması gereken bir değer olarak benimserler.

Tanpınar Mümtaz, Nuran ve İhsan gibi kişileriyle Doğu'dan kopmayan, gelenekle beslenen; ama Batı'yı tanıyan, onunla gelişmek isteyen idealize ettiği aydın tipini yaratmak istemiştir. Karşı kutuptaki Suad ise, kendi kültüründen habersiz, musikisine yabancıdır. Batı musikisini ruhsal buhranlarının yoldaşı hâlinde dinleyerek intihar eder.

Doğu-Batı terkipini sağlamak iddiasının gerektirdiği biçimde kaleme alınmak bakımından Tanpınar'ın başarısını gösteren *Huzur* romanında bu terkipin musiki teması çerçevesinde gerçekleştirilmesine dair fikirlerin tutarlı ve dengeli biçimde ortaya konulduğunu söylemek mümkün değildir. Tanpınar'ın bu terkip iddiasıyla romanda Batı musikisini ele alış tarzı bakımından birtakım sorunlar vardır. *Huzur*, terkip sağlama arayışındaki Tanpınar'ın meseleleri tartıştığı ve kahramanlarına

tartıştırdığı bir roman olmakla birlikte, hem sanatsal bir zenginlik hem de tematik bir mesele olarak işlenen musiki, bir Doğu-Batı sentezi kurmaktan çok romanda Doğu'ya ait bir değer olarak yüceltilmiş, üstün tutulmuş ve sahip çıkılmıştır.

Çalışmanın “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Musiki Kültürünün Kaynakları” başlıklı bölümünde değinildiğı üzere, Tanpınar 1938'de yayımlanan “Kendimiz Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” yazısında klasik Türk musikisinin yeni kazanılan Batılı kimlikle incelendiğı takdirde onun sahip olduğı güzelliklerin ve sanat kudretinin fark edilebileceğini belirtmiştir:

“Bir İtri'nin, bir İsmail Dede'nin, bir Bekir Ağa'nın eserleri etrafımızda nağmenin, ilahi cezbenin, ruhtan süzölmüş saf hakikatlerin kapalı bahçeleri gibi yüzüyor. Biz bu bahçelere bir girsek, bittabi bugünkü Avrupalı hüviyetimizle giresk. Çünkü Şarklı benlik bu eserlerden bugün bizim anlayacağımız şeyleri anlamazdı.

(...) biz bugünkü zihniyetimizle ve artık garplulaşmış anlayışımızla onlara dönersek, hatta eserleri yapanların dahi aklından geçmeyen nice nice harikalar bulacağız. Ve bu keşif, bizim ruhumuz için, coğrafyalardaki o zengin kıta keşiflerinden yüz kat daha faydalı olacak” (Tanpınar 2004: 54-59).

Tanpınar, aynı fikirleri *Huzur*'da Mümtaz vasıtasıyla dile getirir. Mümtaz da klasik Türk musikisinin güzel eserlerini seçebilmek için Batılı sanat terbiyesine ve zevkine ulaşmak gerektiğini belirtir:

“Daha ziyade bugünün muayyen seviyede zevkiyle, Garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler güzel olabilirdi” (Tanpınar 2000: 142).

Zevk ve estetik algısı Batılı normlara göre oluşan İhsan'ın bu meselelere bakışta kazandığı doğru ve üstün vasfı dile getirilir:

“... ölçü hissini Garp'tan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri” (Tanpınar 2000: 37).

Tanpınar'ın gerek doğrudan kendisinin gerekse kahramanı Mümtaz'ın ifade ettiğı Batılı eğitim zevkiyle ve sanat anlayışıyla güzel eserlerin seçilebileceğı fikri, Batılı sanat anlayışın üstünlüğünü göstermektedir. Buna mukabil romanın Emin Dede'yi anlatan satırlarında tam aksi değerlendirmeler vardır ve Tanpınar'ın romanda düştüğü fikir çelişkisini gösterir:

“Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Liszt, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlamış bir sofraya zanneden iştihaları ve bunları tek başına yüklenmek için imkansız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir aslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı” (Tanpınar 2000: 248-249).

Netice itibarıyla *Huzur*'da musiki bahsinin ele alınışı, Doğu-Batı sentezini gerçekleştirme iddiası için pek uygun bir malzeme sunmaz.

Huzur'un bir musiki formu örnek alınarak kompoze edildiği iddiaları ise, Tanpınar'ın romana dair verdiği beyanlarda karşılık bulmaz; sadece fantastik değerlendirmeler olarak görülmelidir.

KAYNAKÇA

- ABACI Tahir (2010). “Ezgi ve Zaman: Tınıdan Metine”. *Tanpınar Zamanı*. s. 55-61
- ABACI TAHİR (2000). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik*. İstanbul. Pan Yayıncılık.
- AK Ahmet Şahin (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara. Akçağ Yayınları.
- AKSOY Bülent (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- AKSOY Hasan (2009). “Seyid Nuh”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 74
- AKTAŞ Gıyasettin (2018). *Tematik Roman İncelemeleri*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- ALBAYRAK Nurettin (2016). *Tanpınar’ın Türküsü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ALPTEKİN Turan (2001). *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATAMAN Sadi Yaver (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AYAS Güneş (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYVAZOĞLU Beşir (2008). *Ney’in Sırrı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- BAŞAL Handan Asude (2007). “Geçmiş Yıllarda Türkiye’de Çocuklar Tarafından Oynanan Çocuk Oyunları”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XX (2): 243-266*
- BAYCANLAR Sema Çetin (2014). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Romanının Düşünsel Arka Planı: Edebiyat Üzerine Makaleler”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5: 431-439
- BAYRAMOĞLU Zeynep (2007). *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler, Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- BAYRAMOĞLU Zeynep (2007). *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEHAR Cem (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEKİROĞLU Nazan (1992). “Huzur’un İndeksi Üzerine Yorumlar”. *Yedi İklim*. 1: 12-16
- BERKSOY Berkiz (2002). “Tanpınar’da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği”. *Hece*. 61: 34-56
- BEYATLI Yahya Kemal (2007). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- BUDAK Ogün Atilla (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Poenix Yayınevi.
- ÇAPA Mesut (2002). “Hilal-ı Ahmer”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 544-546
- ÇEVİK D. Beste (2007). “Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları”. *BAÜ FBE Dergisi*. 1: 101-111
- DEMİRALP Oğuz (2001). *Kutup Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- EMİL Birol (1989). “Tanpınar’ın Şiirine Dair”. *Türk Edebiyatı*. 183: 23-25
- ERALP Vehbi (1950). “Hamdi Tanpınar’ın Son Romanı: Huzur”. *Yeni Sabah*.
- ERBAY Erdoğan (2001). *Tanpınar’ın Huzur’unda Musikinin Büyülü Dünyası*. İstanbul: Aktif Yayınevi.
- ERHAT Azra (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- EROLAT Canan Yücel (2000). “Dost Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Kitaplık*. 40: 112-II
- ERTOP Konur (1982). “Ahmet Hamdi Tanpınar: Romancı Kişiliği ve Geçmişle Hesaplaşması” *Milliyet Sanat*. 15 Ocak: 19-21
- ERTOP Konur (2010). *Tanpınar Zamanı, Tanpınar Paneli*. 40
- GÜRBİLEK Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. (2002)

HIZLAN Doğan (2010). *Edebiyatımıza Dipnotlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HIZLAN Doğan (2006). “Kendini Anlatan Edebiyat”. *Toplumbilim.* 20: 21-50

HİLAV Selahattin (1995). *Edebiyat Yazıları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<https://www.turkedebiyati.org/arthur-rimbaud.html>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<https://www.turkedebiyati.org/baudelaire.html>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<https://www.bilgio.net/emil-jannings-1882-1950-kimdir-hayati-ve-oynadi-gi-filmler-nelerdir/>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/revunun-kralicesi-mistinguett.html>,
Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<https://www.biyografi.net.tr/percy-bysshe-shelley-kimdir/>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<http://eksd.org.tr/muzik-teorisi/kar.php>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<http://eslidanslar.metu.edu.tr/fokstrot>, Erişim tarihi: 1 Şubat 2017

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/bonnard-pierre/pierre-bonnard-1867-1947/>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/sayfa.asp?icr=1>, Erişim tarihi: 1 Şubat 2018

<http://www.kuranakademi.com/makaleler/Kuran-Tilavetinde-Istanbul-Tavri.pdf>,
Erişim tarihi: 1 Ekim 2016

<http://operakulubu.com/2013/11/18/sihirli-flut-mozart/>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

(<http://www.patriamusica.com/marta.php>), Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<http://www.sozkimin.com/a/1271-heinrich-heine-kimdir-sozleri-ve-hayati.html>,
Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<https://www.trtarsiv.com/izle/76357/ismail-galip-ercan-nin-ferah-tiyatrosu-hakkindaki-anlatimi>, Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

<https://www.trthaber.com/foto-galeri/dunyanin-gozunden-turkler/1566.html>,

Erişim tarihi: 1 Eylül 2018

İMAMOĞLU Tuncay (2003). “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Süreklilik ve Değişim”. *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 1-2: 131-148

İNCİ Handan (2014). *Orpheus’un Şarkısı, Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNCİ Handan (2012). *Tanpınar Zamanı / Son Bakışlar (Dünyada ve Türkiye’de Tanpınar Zamanı Sempozyum Bildirileri)*. İstanbul: Kapı Yayınları.

İYEM Nuri (2000). “Doğu Kültürüyle Yetişmişti”. *Kitaplık*. 40: 112-III

KAHRAMAN Hasan Bülent (2000). “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”. *Doğu Batı*. 11: 23

KANTARCIGİL Sevim (1982). “Huzur’da Aydın Tipi”. *Milli Kültür*. 8-9: 22-25, 15-18

KAPLAN Mehmet (1990). “Hamdi Bey’i Nasıl Tanıdım”. *Dergâh*. 1: 23

KAPLAN Mehmet (1987). “Bir Şairin Romanı: Huzur”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

KARACA Nesrin Tağızade (2006). *Ahmet Hamdi Tanpınar’da Musiki*. İstanbul: Hece Yayınları.

KARADENİZ Abdurrahim (2002). “Huzur’un Saz parçaları”. *Hece*. 61: 279-284

KARADENİZ Abdurrahim (2002). “Mektuplarındaki Tanpınar”. *Hece*. 61

KAYA Doğan (2011). *Çöm Çöm Çömbelek*, İstanbul: Kitabevi Yayınevi.

KAYA Emin Erdem (2012). “Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir “Hazırlık Evresi” Olarak 1826-1920 Dönemi”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 7/1: 1451-1460.

- KAYA Emin Erdem (2011). “Cumhuriyet Sonrası Müzik Politikamız ve Batıya Yönelim”. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. 17: 116.
- KAYA Yakup (2012). “Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak Musiki İnkılâbı”. *History Studies*. 4/1: 279-298
- KERMAN Zeynep (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KESLER Musa (2012). “Kahvehane Deyip Geçmeyin”. *Milliyet*. 28-02-2012
- KIRIMLI Bilal (2006). “Bir ‘Aşk’ Romanı: Huzur veya ‘Ben Neyim ve Bu Hâl Neyin Nesi?’”. *TÜBAR*. XIX: 343-362
- www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=3127, 1 Eylül 2018
- KOÇ Murat (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları, Ömrün Gecesinde Sükût*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KOÇ Murat (2012). “Tanpınar’da Estetik Form Olarak Müzik”. *Yaba Edebiyat*. Mayıs-Haziran: 76
- KUNOS İgnacz (1998). *Türk Halk Türküleri*, (Çev: Ali Osman Öztürk). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KURNAZ Cemal (1984). “Tanpınar ve Türküler”. *Milli Kültür*. 44: 44-47
- KÜÇÜK Cevdet (1988). “Sultan Abdülmecit”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 259-263
- KÜÇÜK Cevdet (1988). “Sultan Abdülaziz”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 179-185
- MİMAROĞLU İlhan (1990). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- MORAN Berna (1979). “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur” *Birikim*. 46-47: 111-122
- MORAN Berna (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORAN Tatyana (2000). “Bu Aşkı Yaşamayımdım Huzur’u Yazmazdım”. *Kitaplık*. 40: 112-VII

- NACİ Fethi (1973). “Huzur”. *Yeni Dergi*. 102: 22-37
- NACİ Fethi (2015). *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, İstanbul. İş Bankası Kültür Yayınları.
- NUŞ Aluş (1988). *Rumeli Türküleri*. Piriştine.
- OKAY Orhan (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- OKAY Orhan (1998). “Huzur”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 439-441
- OKAY Orhan (2017). “Yüz Binlerce Ruh Bir Arafta”. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*. 65-66-67: 591-599
- OKUMUŞ Salih ve ŞAHİN İdris (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Zaman ve Mekân Bağlamında Yabancılaşmanın Tezahürleri”. *Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 5: 108-120
- OĞUZ M. Öcal ve Ersoy Petek (2007). “Türkiye’de 2004 Yılında Yaşayan Geleneksel Çocuk Oyunları”. *Gazi Üniversitesi, Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi*. Ankara.
- ÖLMEZ Ayfer (2011). *Dede Efendi’nin Ferahfeza Mevlevi Ayininin Makam Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar.
- ÖZALP M. Nazmi (2000). *Türk Musiki Tarihi*, İstanbul: MEB Yayınları.
- ÖZBEK Mehmet (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZCAN Nuri (1988). “Abdülkadir Meragi”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 242-244
- ÖZCAN Nuri (1991). “Aziz Dede”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 334-335
- ÖZCAN Nuri (1994). “Ebubekir Ağa”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 275
- ÖZCAN Nuri (2013). “Emin Yazıcı”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 358-359

- ÖZCAN Nuri (1997). “Hafız Kömür Efendi”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 93
- ÖZCAN Nuri (1997). “Hafız Post”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 100
- ÖZCAN Nuri (2001). “Hamamizade İsmail Dede Efendi”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 93-95
- ÖZCAN Nuri (1998). “Hüseyin Fahreddin Dede”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 546-547
- ÖZCAN Nuri (1999). “İtri Efendi Buhurizade”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 220-221
- ÖZCAN Nuri (2003). “Kambur İmam”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 455
- ÖZCAN Nuri (2006). “Murad Ağa”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 185
- ÖZCAN Nuri (2009). “Münir Nurettin Selçuk”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 361-363
- ÖZCAN Nuri (2009). “Sultan Üçüncü Selim”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 420-425
- ÖZCAN Nuri (1993). “Tanburi Cemil Bey”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 327
- ÖZKAN İsmail Hakkı (1995). “Eviç”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 521
- ÖZKAN İsmail Hakkı (1995). “Ferahfeza”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 356-357
- ÖZKAN İsmail Hakkı (1996). “Gazel”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 442-443
- ÖZKAN İsmail Hakkı (1998). “Hicaz”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 440-441

- ÖZKAN İsmail Hakkı (1999). “Hüseyinî”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 21-22
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2001). “Kâr”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 356
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2001). “Kâr-ı Natık”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 356-357
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2007). “Neva”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 27
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2007). “Nühüft”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 301
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2009). “Saz Semaisi”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 220-221
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2009). “Semai”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 460-461
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2007). “Sultanîyegâh”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 523
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2010). “Suzidilara”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 7-8
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2010). “Şarkı”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 358-359
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2012). “Uşşak”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 231-232
- ÖZTELLİ Cahit (2002). *Evlerinin Önü*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÖZTUNA Yılmaz (1969). *Musiki Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- PAMUK Orhan (1995). “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”. *Defter*. 23: 31-45
- PARLA Jale (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- PEHLİVANOĞLU Emrah (2014). “Orfeus’un Arzusu: Tanpınar’ın Sembolist Estetiği Bağlamında Huzur İçin Bir Yakın Okuma Denemesi”. *Monograf. 2*: 235-247
- SAĞLAM Atilla (2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- SAĞLIK Şaban (2002). “Bir Şahsi Nizamın Peşinde Estetiği ve Felsefeyi Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Hece. 61*: 95-119
- SALİH Selim (2007). “Tanpınar Cephesinde Yeni Bir Şey Yok”. *Kitap Zamanı. 23*
- SAMSAKÇI Mehmet (2002). “Yeni Debussy’ler Aldım. Derhal Gelin”. *Hece. 61*: 285-289
- SAY Ahmet (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY Ahmet (1994). *Müzik Tarihi*, Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SEZGİN Bekir Sıtkı (1996). “Hacı Arif Bey”. *TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*: 440-442
- SOMUNCU Selim (2011). “Huzur ile Huzursuzluk Ekseninde Tanpınar’ın Roman Kişileri Üzerine Bir İnceleme”. *Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 6*: 169-181
- ŞAHİN İbrahim (2012). *Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- ŞAHİN Mustafa ve DUMAN Ruşen (2008). “Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi” *ÇTTAD. VII/16-17*: 259-272
- ŞAHİN Seval (2007). “Sanatçının Huzurlu Bir Adam Olarak Portresi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Romanı”. *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler*: 1441-1462
- TANER Haldun (1980). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın En Bereketli Yılları Narmanlı Yurdu’ndaki Bekâr Odasında Geçti”. *Milliyet Sanat. 14*: 26-28

- TANMAN M. Baha (2013). “Yenikapı Mevlevihanesi”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 463-468
- TANMAN Saffet (2010). “Tanpınar Zamanı, Tanpınar’ı Tanımak Paneli”: 49-52
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2015). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (1974). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektupları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (1989). *Beş Şehir*. Ankara. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2007). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013). *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2017). *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (1992). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2000). *Huzur, Eleştirel Basım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (1972). *Huzur*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2004). *Mücevherlerin Sırrı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2015). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2015). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2018). *Suad’ın Mektubu*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2001). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

- TANPINAR Ahmet Hamdi (2007). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR Ahmet Hamdi (2017). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANRIKORUR Cinuçen (1988). “Acemaşiran”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 322-323
- TANRIKORUR Cinuçen (1992). “Bayati”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 220
- TANYOL Cahit (1949). “Ahmet Hamdi Tanpınar’a ve Huzur Romanına Dair”. *Yeni Sabah*, 4 Eylül.
- TOHUMCU Ahmet (2007). “Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu”. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Müzik Kültürü ve Eğitimi*. Ankara
- TURAL Secaattin (2010). “Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 5/4: 1487-1498
- TURİNAY Necmettin (2002). “Ahmet Hamdi Tanpınar: 1932 Öncesi ve Sonrası”. *Hece*. 61: 77-83
- TÜYSÜZOĞLU Ferhat ve BEKTAŞ Tolga (2003). “Ferahfeza Mucizesi”. *Kitaplık*. 103-111
- UÇMAN Abdullah ve İNCİ Handan (2008). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. İstanbul: 3F Yayınları.
- UÇMAN Abdullah (2010). “Tanpınar Zamanı, Tanpınar’ı Tanımak Paneli”: 48-49
- YAVAŞÇA Alaaddin (1992). “Beste”. *TDVİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 543
- YAVUZ Hilmi (2002). “‘Müzik ve Roman’ İlişkisi Üzerine Bir ‘Giriş’ Denemesi”. *Zaman*: 03.07.
- YAVUZ Hilmi (1973). “Huzur Müzikal Bir Roman mı?” *Yeni a*. 15: 1-5
- YEKTA Rauf (2000). *Esatiz-i Elhan (Hoca Zekâi Dede Efendi, Hoca Abdülkadir-i Merâgî, Dede Efendi)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



EKLER

EK-1. Huzur'da Dikkatten Kaçan Hatalar

Huzur'un bir kısmı kurgusundan, bir kısmı dizgisinden ve baskısından kaynaklanan birtakım hataları vardır. Bunlar romanın zamanıyla, mekânıyla ve şahıslarıyla ilgilidir.

Mümtaz, babasının öldürülmesinden sonra annesiyle birlikte yazarın A... şeklinde belirsiz olarak gösterdiği deniz kenarında bir şehre taşınır. Ancak Tanpınar, romanın ilerleyen sayfalarında bu meçhul yerleşim yerinin Karaoğlan, Hastaneüstü, Mermerli, Bey Dağları (Tanpınar, 1992: 35), Güvercinlik, Konyaaltı (Tanpınar 1992: 38) gibi yer ve semt adlarıyla Antalya olduğunu açık hâle getirir. Hatta romanın bir yerinde yazar, Mümtaz'dan bahsederken “*Antalya'daki kayalık ve N... 'deki evleri, okuduğu romanların bütün hadiseleri bu iki dekorda geçer, ...*” (Tanpınar 1992: 47) cümlesiyle A... 'nın Antalya olduğunu açıkça belirtir. Bu hata, romanın basılmasından önce bir redaktör, musahhah kontrolüne ihtiyaç duyulmamasından kaynaklanmış olmalıdır.

Yazarın romanda S... şeklinde gösterdiği yer, Mehmet Kaplan'ın belirttiği ve çalışmanın önceki sayfalarında temas edildiği üzere Sinop'tur. Mümtaz, babası öldürüldükten sonra annesiyle birlikte yaylıyla (bir çeşit at arabası) dört günlük bir yolculuktan sonra Sinop'tan Antalya'ya ulaşır.

“*Mümtaz'ın babası, S... 'nin işgali gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından öldürülmüştü.*” (Tanpınar 2000: 22)

“*İkinci geceyi, bozkırı adeta tek başına bekleyen beyaz, kireç sıvalı geniş bir handa geçirmişlerdi.*” (Tanpınar 2000: 24)

“*Bundan iki gün sonra bir akşamüstü Mümtaz'la annesi, A... 'ya geldiler ve uzak bir akrabanın evine indiler.*” (Tanpınar 2000: 28)

Romanda belirtildiği gibi, bir çift atın çektiği yaylı bir arabayla 900 kilometrelik yolun dört günde gidilmesi mümkün değildir. Nitekim Tanpınar, romandaki bu aktüel zamana denk gelen yıllarda kendi çocukluğunda Siirt-Erzurum arasını (382 km) kervanla on bir günde geçtiklerini *Beş Şehir*'de belirtir.

Huzur'un bir diğere sorunu, olayların aktüel zamanıyla ilgili çelişkidir. Romanda aktüel zaman, İkinci Dünya Savaşı'ndan bir gün önce, Mümtaz'ın İhsan'ın hastalığıyla ilgili endişelerinin anlatıldığı an ile başlar:

“Mümtaz, ağabey dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalığından beri doğru dürüst sokağa çıkmamıştı. (...) Bu sabah, tren düdüklelerinin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan, Mümtaz gene bu üzüntü ile uyandı. Saat dokuza yaklaşıyordu” (Tanpınar 2000: 9).

Ertesi gün, (yirmi dört saatlik aktüel zamanın sonunda) İkinci Dünya Savaşı'nın (1 Eylül 1939) başladığının öğrenildiği sahneyle roman sona erer:

“Yan pencerelerden bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. (...) Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu” (Tanpınar 2000: 374).

Bu yirmi dört saatlik aktüel zaman içerisinde geriye dönüşlerle Mümtaz'la Nuran'ın bir yıl süren aşkları ve yer yer daha da geriye dönüşlerle kadrodaki birtakım şahısların geçmişleri anlatılır. Mümtaz, doktora tezini bitirdiği günün ertesinde, 5 Mayıs'ta, Nuran'la tanışmıştır:

“Dün akşam bitirdim, (...) en altına dört mayıs, saat 23'ü beş geçe diye yazdım” (Tanpınar 2000: 75).

Tanışmalarının üzerinden henüz birkaç gün geçmişken yazar, aşk serüveninin başlangıç yılını da belirtir:

“Ben Nuran'ım. Kandilli'de otururum. Bin dokuz yüz otuz dokuz senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum” (Tanpınar 2000: 123).

Mümtaz'la Nuran'ın ayrılmadan evvel, bir yıl kadar süren bir beraberlikleri olduğu, romanın “Nuran” başlıklı ikinci bölümünün hemen başında belirtilmiştir:

“Mümtaz'la Nuran bir sene evvel, bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı” (Tanpınar 2000: 71).

Ayrıldıktan hemen sonra Nuran, eski eşi Fahir'le evlenmeye karar verir. Bu haberi Mümtaz, aktüel zaman içerisinde, İhsan'ın hastalığıyla ilgilenirken öğrenir. Bu durumun tabii neticesi olarak Nuran'ın kendisini anlattığı satırlarda 1937'de

başlayan aşk macerası, savaşın çıktığı 1939'da sona erdiğine göre - romanda belirtildiği gibi bir yıl değil - iki yıl sürmüş olmalıdır. Romanın zaman kurgusuyla alakalı bu sorun, *Huzur*'un tefrikadan kitaba dönüşmesi sürecindeki bir dikkatsizlikle açıklanabilir. Nitekim tefrika olarak yayımlanan *Huzur*'un iki sevgilinin aşklarını iki yıl süren bir zaman dilimi içerisinde yaşadıkları, romanın eleştirel basımını hazırlayan Prof. Dr. Handan İnci'nin tefrikayı özetlerken yaptığı tespitten anlaşılmaktadır. Ancak Handan İnci, romanın zaman kurgusuyla alakalı herhangi bir sorundan bahsetmez:

“İkinci bölümde romanın zamanı iki yıl öncesine döner ve Nuran’la Mümtaz’ın bir mayıs sabahı Ada vapurunda karşılaşmalarıyla başlayan aşk hikâyeleri anlatılır” (Tanpınar 2000: 378).

Romanın bir başka sorunu Mümtaz'ın yaşıyla ilgilidir. Mümtaz, babasını ve hemen ardından annesini kaybettiğinde on bir yaşındadır:

“Fakat onun birkaç hafta içinde, hem de on bir yaşında iken – İclal böyle söylemişti – anne ve babasını kaybettiğini biliyordu” (Tanpınar 2000: 76).

Mümtaz, annesinin ölümünden hemen sonra, aynı yaşta, İstanbul'a, amcasının oğlu İhsan'ın yanına gönderilir.

Mümtaz, vapurda Nuran'la tanıştığında 26 yaşındadır:

“Utanmasa yaşım yirmi altı, Emirgân'da tepede bir evde oturuyorum” (Tanpınar 2000: 75).

Mümtaz, romanın hemen başlarında İhsan'a hasta bakıcı ararken, kendisinden ayrılan Nuran'la bir yıl kadar önce beraber olduğu günleri hatırlar, buna göre ayrıldıklarında tabiatıyla 27 yaşında olmalıdır:

“Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda, belki bugünkülerden birinde, Nuran’la dolaştığını, Kocamustafapaşa’yı, Hekimalipaşa’yı gezdiklerini düşünüyordu” (Tanpınar 2000: 20-21).

Mümtaz hasta bakıcı aramak üzere evden çıktığında gördüğü bir çocuk ve birtakım nesnelere ona yirmi yıl evvelki günleri hatırlatır:

“Kapının önüne çıktığı zaman sokağı adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki caminin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vaad edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. ‘Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman cami böyle değildi.’ Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı: ‘Ne de mahalle...’” (Tanpınar 2000: 18).

Bu aktüel zamanda 27 yaşında olan Mümtaz’ın aynı mekânda yirmi yıl evvel kendisini hayal etmesi, hatırlaması, 7 yaşındayken burada olmasını gerektirir. Hâlbuki Mümtaz, annesinin ölümünden sonra 11 yaşındayken İstanbul’a gelmiştir. Romanda Mümtaz’ın yirmi yıl evvel amcasının oğlu İhsan’ın evinde bulunmasını açıklayacak herhangi bir bilginin bulunmaması, buradaki çelişkili duruma neden olmuştur.

Romandaki bir dizgi-baskı hatası, sonraki bütün baskılarda fark edilmeden veya düzeltilmeden devam etmiştir. Mümtaz’la Nuran’ın müşterek aile dostları ve Adile Hanım’ın eşi Sabih Bey, romanın “Nuran” başlıklı ikinci bölümünün birinci kısmında, üstelik bütün nüshalarda ve baskılarda ısrarla ve hatalı olarak Sabit Bey şeklinde verilmiştir:

“Adile Hanım bu kararla kendi içindeki Sabit Bey’in dosyasını kapattı”
(Tanpınar 2000: 80).

Benzer bir başka hata da Emin Dede’nin anlatıldığı satırlarda konuyla hiç ilgisi olmayacak bir şekilde ondan “Nuri Bey” diye bahsedilmesidir. Gerçi romanda Nuri isimli bir kişi vardır, ancak onun Emin Dede’nin anlatıldığı bu satırlarda yeri yoktur. Bu hatadan daha garibi 1950’den bu tarafa *Huzur*’un hiçbir baskısında bu hatanın fark edilememesi veya düzeltilmemesidir. Romana dair yazılan onca yazıda bu husustan hiç bahsedilmemiştir:

“Hâlbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti. Bu inkârlar, mutlaka karşı beslenen bir aşta ve hayatın umumi gürültüsü içinde bu çifte kaybolma kararı sadece Nuri Bey’e ait bir şey değildi. Bu kendi iradesiyle yahut medeniyetinin terbiyesiyle silinmiş çehreyi sonsuz itişlerle geriye doğru götürerek ondan bir Aziz Dede, bir Zekâi Dede, bir İsmail Dede, bir Hafız Post, bir Itri, bir

Sadullah Ağa, bir Basmacızade, bir Kömürcü Hafız, bir Murat Ağa, hatta bir Abdülkadir-i Meragi, hülâsa bizim bir tarafımızı, belki en zengin his tarafımızı yapan insanların hepsini çıkarmak mümkündür” (Tanpınar 2000: 248-249).

Romanda bir başka kurmaca sorunu Nuran’ın yaşı, evliliği, anneliği ve üniversite mezunu olması arasındaki tutarsızlık veya belirsizliktir.

“Onu dinlerken Fahir, Nuran’ı hiç tanımadığını anlıyor ve Adile Hanım tekrar bir anlaşma imkânından hiç bahsetmediği için, Fahir’e Nuran’ın sevgisi, ebediyen kaybettiği bir cennet gibi görünüyordu. Öbür taraftan ise Fatma’nın hayatı ve talihi üzerinde en hissi bir romancı gibi duruyor, kızın biçarelüklerini durmadan anlatıyordu.

Fakat bununla da kalmıyordu. Eski üniversite arkadaşı Suad da Nuran’a bir mektup yazmıştı. ‘Konya’dan hasta ve harap geldiğini, sanatoryumda yattığını söylüyor, eski dostluklarını hatırlatıyor, yalnız sen beni iyi edebilirsin!’ diyordu.

Nuran, Suad’ın vaktiyle kendisini sevdiğini biliyordu. Fakat Fahir’i ona tercih etmesiyle aralarında her şeyin kapandığını sanıyordu. Üstelik Suad Mümtaz’ın akrabasıydı” (Tanpınar 2000: 210).

Bu satırlardan anlaşıldığına göre Suad’la Nuran üniversiteden arkadaşlıklar. Romanda ne Suad’ın ne de Nuran’ın tahsillerinin onların sosyal hayatlarında sağladığı herhangi bir pozisyondan bahsedilmemesi kurguda bir sorun teşkil etmez. Nuran’ın eski eşi Fahir’le Mümtaz’la tanışmadan 10 yıl önce evlendiği şu satırlarda belirtilir:

“... inandığı, sevdiği adam, çocuğunun babası, evlendiklerinden yedi sene sonra bir seyahatte tanıdığı Romanyalı bir kadın yüzünden iki sene evini barkını bırakmış, şurada burada sürtmüş, sonra da bir gün artık beraber yaşayamayacaklarını, ayrılmaları lazım geldiğini söylemişti” (Tanpınar 2000: 71).

Yine Fahir kendi iç muhasebesini yaparken evlilik süresinden bahseder:

“On sene yanında yaşadığı hâlde farkına varamadığı kadındı” (Tanpınar 2000: 96).

İki yaş büyük olduğu Mümtaz’la tanıştıklarında 28 yaşında olan Nuran’ın bu takvime göre Fahir’le evlendiğinde 18 yaşında, kızları Fatma’yı doğurduğunda 20-21

yaşlarında olması gerekir. Bu yıllar, tam da Nuran'ın mezunu olduğu belirtilen üniversitede öğrenci olması gereken yıllardır.

Bu soruna Tanpınar'ın anlatım dilindeki bir belirsizliğin yol açtığını düşünmek daha makul bir tespit olabilir. “*Eski üniversite arkadaşı Suad da Nuran'a bir mektup yazmıştı.*” (Tanpınar 2000: 210) cümlesindeki “eski üniversite arkadaşı” ifadesindeki kastedilen kişinin Nuran değil, cümlenin sibakındaki Fahir olduğunu düşünmek daha isabetli ve insafli bir yaklaşım olabilir. Tanpınar'ın üslubunun ve karmaşık cümle yapısının böyle bir tutarsızlığa veya belirsizliğe yol açtığı düşünülebilir. Ancak bu cümleyi böyle anlamaya çalışmak, gereksiz bir zorlama olur.

Nihayet romanın çalışmada esas alınan baskısında bir dizgi hatasıyla “Nuran” başlıklı bölümde 10. alt kısmın ve “Mümtaz” başlıklı bölümde 4. alt kısmın başlık numaraları ikişer defa verilmiş; böylece 13 alt kısımdan oluşan “Nuran” başlıklı bölüm 12 alt kısımdan, 6 alt kısımdan oluşan “Mümtaz” başlıklı kısım 5 alt kısımdan teşkil olunmuş gibi gösterilmiştir.

EK-2. Ahmet Hamdi Tanpınar İle Son Romanı İçin Bir Konuşma

Huzur, kitap hâlinde basıldıktan yaklaşık bir yıl sonra Necdet Evliyagil Tanpınar'la bir mülakat yapmış ve bu yazı *Cumhuriyet* gazetesinin 24 Ocak 1950 tarihli nüshasının ikinci sayfasında yayımlanmıştır:

AHMET HAMDİ TANPINAR İLE SON ROMANI İÇİN BİR KONUŞMA

- *Kitabınız üzerine konuşabilir miyiz?*

- *Hay hay!... dedi. Fakat daha evvel size iyi bir haber vereyim! Yahya Kemal'in sıhhati çok iyi.*

Ve Ahmet Hamdi Tanpınar bana uzun uzun Yahya Kemal'den bahsetti. Nihayet sualimi sormaya muvaffak oldum.

- *Huzur'un tekniği beni çok düşündürdü. Fikre çok yer vermiş gibisiniz. Sonra vaka hem var hem yok gibi. Birtakım ikinci derecede şahıslar ve vakalar üzerinde ısrar ediyorsunuz, sonra bırakıyorsunuz.*

- *Romanın muayyen tekniği olabileceğine inanmıyorum. Elli seneden beri bu sanat çok değişti. Ben bilmem istediklerimi yapmaya cesaret ettim mi? Size niyetlerimi anlatırsam roman tekniğini nasıl anladığımı izah etmiş olurum. Evvela romanın şiir ve düşünce ile beraber yürümesini istedim. Vakaa düşüncelerimizi hareket halinde göstermek mümkün, belki de müreccahtır. Fakat o zaman karaktere mal olur, mahiyetini kaybeder, hülasa ferdileşir. Ben ise meselelerin münakaşasını istiyordum. Psikolojik tahliller de böyle.*

İkinci derecede bir şahsın psikolojisini hareketlerle izah edersem daha ziyade müşahit ve hadiselere maruz olmasını istediğim asıl kahramanımın yerine onları geçirmiş olacaktım. Hâlbuki bu ikinci derecede şahısların Mümtaz'ın etrafında hem tesir edici bir 'zemin' hem de fikirlerimin ve duygularımın değişik aynaları olmasını istiyordum.

Hülasa bir düşünce ve duygunun birkaç zaviyeden görünüşünü istiyordum. Kaldı ki benim için hareketin kendisi, kendimizde ve etrafımızda yaptığı tesir kadar mühimdir. Ben okuyucunun bir müşahitle, onun içinden geçenlerle karşılaşmasını istiyordum.

- *Niçin?*

- Çünkü münakaşayı kendim yapmak istiyordum. Zaten bugünün romanının bir tarafı da buna doğru gidiyor. Tabii bunlar niyet ve tasavvurlarım... Sanat niyetten daima başka ve hatta, dostum Vehbi'nin dediği gibi çok fazla bir şeydir.

- **Romanınızda Mümtaz'ın çocukluğuna ve bilhassa tabirinizle söyleyeyim, 'ilk tecrübesine' fazla ehemmiyet vermişsiniz, hâlbuki sonra bunu bırakır gibisiniz.**

- Hayır, bırakmıyorum. Çünkü Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkâr taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşk ve dolayısıyla hayatı hususi bir şekilde görür. Sonra zamanla bu kompleksi, gene bir nevi – tabir yerinde ise – Eurydike yahut Orpheus kompleksine tahavvül eder. Yani Mümtaz ölüm düşüncesinin tehdidi altında yaşamaya başlar ve etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde sever yahut kaybetmiş gibi sever.

- **Bu romanı asıl yazmaktaki gayeniz ne idi?**

- İkinci Cihan Harbi'nin başında düşündüklerimizi ve meselelerimizi anlatmak. Bizi de tehdit eden bu umumi felakette dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımızı göstermek. Harbin başladığı gece ben bir hasta başında hep bunları düşünmüştüm. Romanın asıl kahramanları İstanbul ve musikidir. Fakat bununla kalmıyor. Tabiatıyla bir cihan harbinin başlaması kadar mühim meseleyi mevzu olarak alan bir roman, bizzat insanı ve insanın talihini düşünmekten vazgeçemezdi.

- **Evet, insanın talii üzerinde çok duruyorsunuz.**

- Durmaya da değer. İnsan biçare ve tezat içinde bir mahlûktur. Kendisinden yahut eserinden çok aşağıdır. Bu hakikatte 'eşrefi mahlûkat' bir rate (oran, değer biçme)' dir; tabiata bir ilah gibi hükümandır. Fakat kendi hayatını bir türlü idare edemez. Çünkü fert sıfatıyla sahip olduğu 'varlık' hayat dediğimiz şeyin kendisiyle ve işçisi olan içtimai insanla her an mücadele halindedir. 'Varlık' tektir ve gayrisine tahammül edemez. Bunun için, dünya çok geniş hayat türlü türlü imkânlarla dolu olduğu halde biz, birbirimizi ezerek yaşarız. En iyi niyetten en kötü neticeler çıkar. Mesut etmek isteriz, fakat bedbaht oluruz. Bu insanın umumi ve ebedi kaderidir. Bunun yanı başına bir de zamanımızın azgın meselelerini koyun. Öyle muvazenesiz bir devirde yaşıyoruz ki... Her an medeniyet ve insanoğlu, asırların yarattığı her şey tehlikede. Fert her an tasalluta maruz...

- **Çare?**

- Çare mücadele. Bu mücadele iki türlü olabilir. Ya kanla: 'Bu kılıç senin bağrını delecek.' Fakat cevabı da yanı başındadır: 'Seninkini de...' Her kanlı mücadele bir başkasını doğurur. Bence insanoğluna kendisinden ve kâinattan mesul olduğunu öğretmekten başka çare yoktur. İnsan hayatın yapıcısıdır ve her şekliyle ondan mesuldür. İnsan mesuliyettir.

- **Suad niçin intihar eder?**

- Allah'ı bulamadığı için. Suad benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemediği için bedbahttır. Fakat Suad kendi hikâyesini anlatacaktır. Mümtaz'a bıraktığı mektupta bunu söyleyecek. Onu ayrı neşredeceğim. Okuyucu burada Huzur'un meselelerini daha vazih şekilde bulacaktır.

- **Başka romanlarınız var mı?**

- Var! Evvelâ 'Sahnenin Dışındakiler' adlı mütareke devrine ait bir romanım var. Fikir hayatına bu senelerde uyandım. Onun için böyle bir kitap yazmayı düşündüm. O da yakında çıkacak. Sonra belki en sevdiğim hikâyem var: 'Aydaki kadın'... Fakat o daha bitmedi.

- **Mevzuu nedir?**

- Mevzuu... Hayat. Bilir misiniz, rüyada insanlar birbirlerinin gözlerine bakamazlar. Ve bakarlarsa çok ıstıraplı olur. Derhal uyanırlar. Bence bu ferdiyetimizin kaba ve satıh tarafından kurtulunca birbirimizle karşılaşmaktan korkmamızdır. Bir nevi içten çalışan vicdan azabı...

- **Huzur planını niye şahıslara taksim ettiniz?**

- Demin anlattığım şey... Huzur'da herkes istemeden mukavvi ve zalim, gene herkes mağdurdur. Mümtaz üç kişinin tesirine maruzdur. İhsan, Nuran, Suad.

- **Kitabınızdan memnun musunuz?**

- Çalışırken çok memnundum. Şimdi bu suale cevap verme hakkı okuyucunun hakkıdır. (Bir lahza durdu, etrafına bakındı, sonra devam etti.)

- Mademki sordunuz söyleyeyim; memleketimizde zihnî bir tembellik var, bir safsata gibi görünecek ama ıstırapsız ve meselesiz yaşıyoruz. Eğer kitap bu tembelliği silmeye yardım ederse mesut olurum. Bir de benden sonra yazacaklara ufak bir yardım olursa...



EK-3. Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma

Huzur, kitap hâlinde basıldıktan yine yaklaşık bir yıl sonra kimliği verilmeyen bir şahıs tarafından yazarla yapılan mülakat, 1950'de *Kitaplar*'ın 2 numaralı sayısında üçüncü sayfada yayımlanmıştır:

TANPINAR'LA HUZUR HAKKINDA BİR KONUŞMA

- *Huzur'un macerasını bize anlatır mısınız?*

- *Huzur'un macerası... İkinci Cihan Harbi'nin başladığı gece ben, tıpkı kahramanım Mümtaz gibi bir hastanın başucunda, fakat ondan daha büyük bir hastayı düşünerek sabahladım. Ve harbin başladığını sabahleyin sokakta ecnebi bir radyonun verdiği havadisten öğrendim. Son senelerde üçüncü bir cihan harbini insanlık için sakınılmaz bir akıbet gibi hissedince o gece düşündüklerimi şahsi bir şehadet olmak üzere yazmak istedim. Huzur böylece bir gecenin hikâyesi olacaktı. Fakat Mümtaz yakamı bırakmadı. O bana evvela şahsi macerasını, yani geldiği ufukları, sonra da meselelerini emretti. Her kahraman kendi dünyası ile peşime takıldı. Onları münakaşa etmeye mecbur kaldım. Böyle bir küçük hikâye roman oldu. Ve belki de birkaç romanın başlangıcı. Huzur'da bu plan değişmesinin ufak tefek tesirleri görülür. Fakat ben bundan müteessir değilim. Çünkü bu kitap beni, kendimi daha derin surette yoklamaya mecbur etti. Rilke bu asrın belki en güzel kitaplarından biri olan *Malte Laurids Brigge'nin Defteri* için: 'Hayatla barışmak imkânlarını aradığım eser.' der. Huzur benim için bu vazifeyi gördü. Onunla dünyaya açıldım. Benim son hocam bu romandır. Aramızda gayet garip bir yarış oldu. İlk önce o beni geçti; sonra galiba ben onu...*

- *Niçin Huzur adını verdiniz?*

- *Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hülasa huzursuzuz, onun için...*

- *Önce düşündükleriniz neydi?*

- *Anlatayım. Büyük muharebe başlamak üzereydi. Biz de girebilirdik. Nitekim ramak kaldı. Çok kan dökülecekti. Tabii çok mukaddes ve meşru vatan müdafaası ayrı... Fakat mesele sade burada kalmıyordu; dünya bir iç harbi yapıyordu. Birtakım*

meselelerin içinde idi. Biz ise zaruri olarak çok hususi bir âlemde yaşıyorduk. Tabir caizse çok hususi bir zaman içinde Huzur'da bu iki şeyin, dünya meseleleri ile kendi zamanımızın münakaşası vardı. İsterseniz buna bir deneme roman deyin.

- **Bunlar ayrı ayrı şeyler değil mi?**

- Hayır, evvela her roman kendi formu ile gelir. Sonra her şeyin münakaşa edildiği bir devirde hayatı vermesi lâzım gelen roman bu münakaşadan vazgeçmez.

- **Huzur'un bir tezi var mıydı?**

- Huzur'un daha ziyade münakaşa ettiği meseleler vardır. Bunların başında insanın kâinattaki yeri gelir. Bence 'insan, bütün kâinattan mesuldür.' Fakat heyhat ki insan bu mesuliyetinin çapında değildir. Kıymetleri çabuk unuttur, unutmasa bile, hayatın kendi vardır ve en iyi niyetli hareketlerimiz bile çok bedbaht neticeler doğurur. Dikkat ederseniz Huzur'un bütün kahramanları istemeden veya isteyerek müteaddi ve zalimdirler. Fakat aynı zamanda kurbandırlar. Hepsi böyledir. Nihayet bir de öteden beri peşinde olduğum kalkınma davamız ve kültürümüz karşısındaki vaziyetimiz var. Huzur, dediğim gibi asıl bu meselelerin münakaşasıdır. Garip bir zihni tembellik içinde yaşıyoruz. Eğer bu roman istediğim tesiri yapar ve bizi meselelerin münakaşasına alıştırsa mesut olurum.

- **Mümtaz niçin çıldırır?**

- Çünkü muharebenin mesuliyetini üzerine alır. Yani manevi yükünün altında ezilir. Hepimiz kâinatta, insandan mesulüz, dedim ya...

- **Huzur devam edecek diyordunuz?**

- Edecek, tabii edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor. Fakat daha evvel Huzur'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suad'ın mektubunu. Küçük bir eser, okuyucu, orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda görecektir.

Ek-4. Huzur'da Geçen Türk Musikisi Eserlerinin Notaları

1. Tabi Mustafa Efendi, Bayati Yürük Semai, Gül yüzlülerin şevkine gel nuş edelim

BEYATI YURUK SEMAI

5732
Tabi MUSTAFA
XVIII yüzyıl

Uygulı: Yürük Semai (Gül yüzlülerin şevkine gel nuş edelim meyi)

BÜL MÜZ LÂ LE RİN ŞEV KI NE BEL NÜŞ E DE LİM
MEC LIS DE ÇA LIN DI YI NE TAN BUR İ LE NEY
MEC LIS DE DU RUR CÜM LE A YAR ÜS TÜ NE BEY

MEY A MAN A MAN MEY İŞ RET E DE LİM
LER A MAN A MAN LER A ÇIN İ ÇE LİM
LER A MAN A MAN LER

VAR İ LE ŞİM Dİ DE Mİ DİR MEY A MAN A MAN MEY
ÇA RE LE RİN BÜN LÜ NÜ EŞ LER A MAN A MAN LER
DE BU KD MUŞ SA ŞI NA EL LER A MAN A MAN LER

BU KAV LI SÖ RA HI E Şİ LİP SA BA RA SÖH -
DA İ RE SE MA İ TU TA RAK NEŞ NE GE SÖY -
BÜ SİY TI O KUR BÜL BÜ LÜ SÜ HA O LUR HER -

LER NE DER DÜM DE RE LÂ DİR NA TE NE DİR
LER NE DER
DİL NE DER

NA TE NE DİR NEY A MAN A MAN MEY

BÜL MÜZLÜLERİN ŞEVKİNE BELNİŞ EDELİM MEY (AMAN AMAN)
İŞRET EDELİM VAR İLE ŞİM Dİ DE Mİ DİR MEY (AMAN AMAN)
BU KAVLI SÖRAN, ŞİLİP BİLİRAN SÖZLER (NE DER)
DÜM DE RE LÂ DİR NA TE NE DİR NA TE NE DİR NEY AMAN AMAN KAVLI SÖZ

MECİSDE ÇALINDI BİNE TAMBUR İLE NEYLER
ŞİK-İ BİLİRANLARIN BÜNLÜNE EYLER
DA/RE SEMAİ TOTARAK, NEY NEŞE SÖZLER (NE DER)
DÜM DE RE LÂ DİR NA TE NE DİR NA TE NE DİR NEY AMAN AMAN SİYT İ SEŞ

MECİSDE DÜRUR CÜMLE ABAB ÜSTÜNE BEYLER
İÇİN İÇELİM DESU KOMUŞ SAĞNA ELLER
BU SİYTİ OKUR, BÜLBÜL-Ü SÖYER OLUR HER DİL
DÜM DE RE LÂ DİR NA TE NE DİR NA TE NE DİR NEY AMAN AMAN DİL İ BÜNDÜL

ŞEVKİ NEŞ'E
NÜŞ ETMEK İÇMEK
DEMİ ZAMAN
İŞRET ETMEK İÇMEK
SARAR İÇKİSARAR
BİRİ SÖYÜK DEF
SEMAİ TOTARAK İ SEMAİ NEYLER
VURMAK

BÜL BÜL-Ü SÖYER: KONDŞAN BÜL

2. İsmail Dede Efendi, Ferahfeza Ağır Semai, Bir dilber-i nadide bir kamet-i müstesna

MÜZİK : DEDE EFENDİ

USÛLÜ : SENGİN SEMÂİ FERÂHFEZÂ AĞIR SEMÂİ
BİR DİLBER-İ NÂDİDE BİR KÂMET-İ MÜSTESNÂ

♩ = 64

BİR DİL BE- Rİ NÂ- ÖF- DE BİR KA- ME-
TI MÜS- TES- NÂ ME DEY EV TES- NÂ
AN- KA- YI Dİ- LÜ CÂ- MI
SAY- DEY- LE- Dİ Bİ- PER- VÂ
CA- NIM VEL LEL LEL LE LE LE LA
Lİ ME- DED- EY Mİ- RİM TE RE LEL
LE LE LEL LEL LE LE LA
Lİ GÜ- LÜM EY SAY- DEY- LE- Dİ Bİ-
(Saz... OL- DU Yİ- NE BİR
PER- DER- VÂ VA GEL KAN- DE- SİN EY

3. İsmail Dede Efendi, Dün gece ben yine bülbülleri hamuş ettim

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ NO: 1369

USÛL: YÜRÜK SEMÂİ
♩ = 100

FERAHEZÂ YÜRÜK SEMÂİ
BU GECE BEN YİNE BÜLBÜLLERİ HÂMUŞ ETDİM MÜZİK: HAMAMİZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ

AH BU GE CE BEN Yİ NE BÜL BÜL LE RI HÂ
AH Â HÜ FER YÂD E DE REK BÜ LE RI HÂ
AH BÜL BÜL Â SÂ GE CE TA Â LE Mİ Bİ

MÜŞ ET DIM AH BU GE CE BEN
HÜŞ ET DIM AH Â HÜ FER YÂD
CÜŞ ET DIM AH BÜL BÜL Â SÂ

Yİ NE BÜL BÜL LE RI HÂ MÜŞ ET DIM
E DE REK Â LE Mİ Bİ HÜŞ ET DIM
GE CE TA SUB HA KA DAR CÜŞ ET DIM

• TERENNÛM
SER Vİ BÜ LEN DIM AH İŞ VE PE SEN

(söz)
DIM GEL GEL

KEM DI E FEN DIM DİL SEN DE GÖ ZÜM

HÜS NÜ NE HAY RET DE A MAN

HAZ LI CE NÂ NİM KA ŞI KE HA

1. (Baya, 2. misra'a) (söz) 2. (Miyâna) (söz) KARAR
NİM D.C. (4. misra'a) NİM NİM

4. İsmail Dede Efendi, Mahur Yürük Semai, Yine zevrak-ı derunum kırılıp kenare düştü

11504
Yürük Semâi
♩ = 96

MÂHÜR YÜRÜK SEMÂİ
YİNE ZEVRÂK-İ DERÜNÜM KIRILIP KENÂRE DÜŞTÜ
- 1 -

Beste: Hammâmi-zâde İsmâil DEDE EFENDİ
Güfte: Şeyh GÂLİB DEDE

1. *Âh!* Yi- ne zev- râ- kî de- rû- num Yi- ne zev-
2. râ- kî de- rû- num kı- rı- lıp ke- nâ- re düş-
3. tü be- li yâ- rim (..... SAZ)
4. *Âh!* Da- ya- nır mı şî- şe- dir bû Da- ya- nır
5. mı şî- şe- dir bû re- hi sêng- sâ- re düş-
6. tü be- li yâ- rim (..... SAZ)
7. Yâr yâr dil- den ni- hâ-
8. nım (..... SAZ) Dost dost
9. ka- şı ke- mâ- nım Tâ- kat mı ge- lir
10. o çeş- mi mes- te El- bet- de o- lur
11. gö- ren şî- keş- te (..... SAZ) Yâr

MÂHÜR YÜRÜK SEMÂİ
YİNE ZEVRÂK-İ DERÛNUM KIRILIP KENÂRE DÜŞTÜ
- 2 -

11504

Hammâmi-zâde İsmâil DEDE EFENDİ

yâr af ey- le e- fen- dim (..... SAZ.....)

Âh.! Re- hi Mev- le- vî 'de Gâ- lip Re- hi Mev- le- vî de Gâ- lip bu sı- fat- la kal- dı hay- rân be- li yâ- rim (---SAZ---)

Âh.! Ki- mi ter- ki nâ- mü şâ- ne Ki- mi ter- ki nâ- mü şâ- ne ki- mi î- ti- bâ- re düş- tü be- li yâ- rim (.....SAZ.....)

Yine zevrâk-i derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı şişedir bû reh-i seng-sâre düştü
Reh-i Mevlevî'de Gâlip bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm ü şâne kimi itibâre düştü

Şeyh GÂLİP DEDE

TERENNÜM:

Yâr yâr dilde nihânım
Dost dost kaşı kemânım
Tâkat mı gelir o çeşm-i meste
Elbette olur gören şişeşte
Yâr yâr af eyle efendim

ZEVRÂK-İ DERÛN: (Arapça-Farsça) (zevra:kı: deru:n) Gönül gemisi
BÛ: (Farsça) Koku.
REH: (Farsça) Yol.
SENG-SÂR: (Farsça) (sengsa:r) Taşlama.
NÂM Ü ŞÂN: (Arapça) (na:müşa:n) İsim ve şöhret.
İTİBÂR: (Arapça) (i:tiba:r) Şeref, haysiyet, onur, saygınlık.

Çiğdem
GÜNKÖR
01/09/2000

5. İsmail Dede Efendi, Sultaniyegâh Yürük Semai, Şad eyledi can u dilimi ruy-ı revanım

SULTANİ YEGÂH 10339
ŞADEYLEDİ CÂN-Ü DİLİMİ

DEDE EF.

YÜRÜK SEMAİ
♩ = 96

SAD
İHA

EY LE Dİ CÂ NÜ Dİ Lİ Mİ RÜ
SA Nİ NA MUM KÜN MÜ TE ŞEK KÜ

RÜ Hİ RE VA NİM -SAZ- KUR BAN
KÜR E DE BİL MEK TA DAD

DE YİM RA Hİ NA NAK Dİ Dİ LÜ CA NİM
DE MEZ SER DE HE ZAR OL SA ZE BA NİM

-SAZ- DİR TEN Nİ TEN TE NE Nİ TE NE Nİ TE NE NEN TE NE Nİ TE NE Nİ TE NE NEN

NA TE NE DİR NEY DİR TEN Nİ TEN TE NE Nİ TE NE Nİ

TE NE NEN TE NE Nİ TE NE Nİ TE NE NEN NÂ TE NE DİR NEY DİL SEN DE GÖ ZÜM

SEN DE NE VAR SEN DE E TEN DİM DİL SEN DE GÖ ZÜM SEN DE

NE VAR SEN DE E TEN DİM AH AH

DİL SA NA BEN DE -SAZ- KUR BAN E DE YİM
TA DAD DE MEZ

RA Hİ NA NAK Dİ Dİ LÜ CA NİM
SER DE HE ZAR OL SA ZE BA NİM

ŞADEYLEDİ CÂN Ü DİLİMİ RÜH İ REVÂNİM İNSANINA MÜMKÜN MÜ TEŞEKKÜR SÖZ BİLMEK
KURBAN EDEYİM RÂHİNÂ NAKD İ DİL Ü CÂNİM TÂDÂD EDMEZ SERBE BEZÂR OLSA ZEBÂBİM
DİL SENDE GÖZÜM SENDE NEVAR SENDE EFENDİM DİL SANA BENDE

6. İsmail Dede Efendi, Ferafheza Beste, Ey kaşı keman tiri müjen canıma geçti

Ey kaşı keman tiri müjen

FRENGİ FER (♩ = 40) FERAHFEZA BESTE HANÂNİ ZÂDE İSHÂİL Dede efendi



EY KA - ŞI KE - MAN TI - Rİ MÜ -
PEY GAN - LA - RI - NİN HER Bİ - Rİ
JEN CA - NI - MA GE - GEÇ -
BİR YA - NI - MA GE - GEÇ -
DI AH YA - LA YA -
DI AH YA - LA YA -
LA LA YELE LEL LEL LEL LEL Lİ
LA YELE LEL LEL LEL LEL Lİ
CA - NI - MA GE - GE GEÇ -
CA - NI - MA GE - GE MEYAN
DI HEY CA - NIM DI HEY CA - NIM BU GEÇ NI - GE -
HE SAB - RÜ TE HAM -
MÜL Nİ CE MÜ MÜM
KÜ NÜ AH YA LA YA LA YELE LEL LEL
LEL LEL Lİ MÜL Nİ CE

MÜ - MU - MUM - KÜN HEY CA - NIM
 EV VEL NA - ZA RIN Sİ - NE - i
 SU - ZA - NI - MA GE -
 GEÇ - Dİ AH YA LA
 YA LA YE LE LEL LEL LEL LEL
 Lİ SÜ - ZA - NI - MA
 GE - GE - GEÇ - Dİ SAZ.....

EY KAŞI KEMAN TİRİ MÜJEN CÂNIMA GEÇTİ
 PEYKÂNLARININ HER BİRİ BİR YÂNIMA GEÇTİ
 BU GEÇ NİGEHE SABRİ TEHAMMÜL NİCE MÜMKÜN
 EVVEL NAZARIN SİNE'İ SUZÂNIMA GEÇTİ
 YA LA YA LA YE LE LEL LEL LEL LEL Lİ CÂNIMA GEÇTİ

İkar

Frenji Fer

7. İsmail Dede Efendi, Ferahnak Beste, Figan eder yine bülbül bahar görmüştür

414410 FERAHNAK BESTE Hacı İsmail Dede Efendi
Uşak, Zencir "FİGAN EDER YİNE" (Darülehân Kulliyatı No.57)

Yâr... fi gâh... der... yi ne bülbül... bul... bul... Ba... hâ... har... gör... gör... müş... dür... Ah yel le lel le... le le le le... lel li te re lel li... ye lel... li ye lelle lel lel lellel lel li Ah... yâr ba hâ... har... gör... gör... dür... vey

Yâr = nâ dir,..... dirbü hüs..... hüs.....
 nü,..... me lâ,..... ha
 hat..... Ah yar na zi.....ri nol
 ol..... ma dî şî.....
 Ah yel le lel lî le le le le le le
 lel lî Te re le lî..... ye lel..... le
 lî..... ye lel le lel lel lel lel lî Ah.....
 Yâr na zi..... zi..... ri
 nol..... ol..... ma..... dî
 şî..... vâ

Figaan eder yine bülbül bahâr görmüştür
 Benim gibi o da bir gül'izâm görmüştür
 Nedir bu hüs-ü melâhat nazirin olmadığa

8. İsmail Dede Efendi, Mahur Beste, Ey gonce dehen har-ı elem canıma geçti

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TÜRK SANAT MÜZİĞİ No : 1455

USULÜ : HAFİF

♩ : 50

4 0 9 0 . 1

MÜZİK : Hamamizâde İsmail
Dede Efendi

MÂHUR BESTE

Ey gonce-dehen hâr-ı elem cânıma geçdi



EY GON-CE DE-HEN HA-RIE-
TI- BU- RI- Sİ- NE- TE- MİN GAM HER ÇA-
BİRİ- RI- Kİ- Gİ- LEM BİR- RI- AH AH AH ÇA- YA-
BA- NİMA GEÇ- Dİ SERVİ BÜLEN-DİM
SENSİNE- FEN- DİM DİL SA-NA BEN- DE ZÜLFÜ KE MİN- DİM
SAB-RI- MI SA- MA- NI MI YAĞ- MA- LA- DİNEY MAH ÇE- KE-
YİM BEN AH 1(Saz...) 2(Saz...)
ŞİM- Dİ HE- LE EY SAB- RÜ TA-
HAM- MÜL AH AH
SA NA YÂ Hİİ

SER.Vİ BÜ.LEN DİM SENSİN E.FENDİM DİLSA RABENDE

ZÜL FÜ KE.MEN . DİM SABRI. MI SA - MA NI MI YAĞ - MA LA DIN EY MAH

ÇEKEYİM BEN AH AH

Demirhan

EY GONCE-DEHEN HÂR-İ ELEM CÂNIMA GEÇDİ
 TİR-İ SİTEMİN HER BİRİ BİR YANIMA GEÇDİ
 ŞİMDİ HELE EY SABR Ü TAHAMMÜL SANA YÂ HÜ
 BÜ MİHNET Ü GAM ÇAK-I GİRİBÂNMA GEÇDİ

VEZİN : MEF'ÜLÜ / MEFÂ'İLÜ / MEFÂ'İLÜ / FA' ÜLÜN

GONCE-DEHEN : GONCA AĞIZLI
 HÂR-İ ELEM : CEFÂ DİKENİ (düken gibi incitici olan ceza)
 TİR-İ SİTEM : ZULÜM OKU
 SABR Ü TAHAMMÜL : DAYANMA VE KATLANMA GÜCÜ,
 YÂ HÜ : (BURADA) 'HAYDİ BAKALIM GÖSTER KENDİNİ' ANLAMINDA KULLANILMIŞTIR

MİHNET Ü GAM : ÜZÜNTÜ VE DERT
 ÇAK-I GİRİBÂN : ELBİSE YAKASININ GÖĞSE DOĞRU İNEN ACIKLIĞI

9. İsmail Dede Efendi, Şevkefza Beste, Ermesin ol şehin şevket-i valalarına

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TSM REPERTUAR SIRA No:2072

ŞEVKEFZÂ BESTE

ERMESİN EL O ŞEHİN ŞEVKET-İ VÂLÂLARINA

3911.11

MÜZİK:
HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ

USÛLÜ: ÇENBER
d:40

AH AN ER ME SİN EL O DI
O SE HİN DI KE DER SEV SER
(SAZ) SEV SE RI VI DI LA LÂ RA
LÂ LA LA RI NA LA RI NA
VAY VAY ŞEV KE Tİ SER VI DI
VÂ LA LÂ RA LÂ LA LA RI NA LA RI NA
HEY CA NIM HEY CA NIM
A HI ZA TI MAH FUZ O
O LA DA

İM A HI NA ZA RI

PÜR SE

SE Rİ DEN VAY

NA ZA RI PÜR SE SE

SE Rİ DEN

HEY CA NİM A HI BAK MA SİN AY

Nİ Nİ Nİ A DU

RU (SAZ -) RU

Yİ Dİ LA RA EA EA

10. İsmail Dede Efendi, Sultaniyegâh Murabba Beste, Misalini ne zemin ü ne zaman görmüştür

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM REPERTUAR NO: 7733

SULTANİYEGÂH MURABBA BESTE

USÛL : ZENCİR

MİSÂLİNİ NE ZEMİN Ü ZEMAN GÖRMÜŞTÜR

MÜZİK : DEDE EFENDİ

♩ = 40

ÇIFTE DÜYEK

YAR Mİ- SÂ SÂ- Lİ- Nİ Nİ
YAR NA- Zİ Zİ- Rİ- Nİ Nİ
YAR NE Bİ BİR A- Dİ Dİ-

FAHTE

NE ZE- MÎ MÎ- NÜ
NE ME- KÎ KÎ- NÜ
Lİ- Nİ ÇE ÇEŞ NÜ
MI

ÇENBER

YAR ZE- MA MAN GÖR-
YAR ME- KÂ KÂN GÖR-
YAR Cİ- HA HAN GÖR-

MÜŞ- DÜR
MÜŞ- DÜR
MÜŞ- DÜR

DEVİR-İ KEBİR

AH CA- NİM YA- LE- LEL- Lİ YE- LE- LEL LEL

LE- LE- LEL- Lİ- TE- RE- LEL LEL

LE- LE- LEL LEL Lİ

D.C.
(SON)

ÇİFTE DÜYEK

YAR O MI MIH- Rİ BU BUR-

FAHTE

CI A- DA DA-

LET-

ÇENBER

SİN Kİ EY EY ME-

Hİ DEV- RAN

Cenk

MİSALİNİ NE ZEMİN Ü ZEMAN GÖRMÜŞTÜR
NAZİRİNİ NE MEKİN Ü MEKAN GÖRMÜŞTÜR
O MIHR-İ BURC-İ ADALETSİN Kİ EY MEH-İ DEVRAN
NE BİR ADİLİNİ ÇEŞM-İ CİHAN GÖRMÜŞTÜR

11. İsmail Dede Efendi, Sultaniyegâh Beste, Can ü dilimiz şehenşah ile mamur

Sultaniyegâh 2. Beste
2786. Hamamizade İSMAIL DEDE
1777 İstanbul-1895 MEKKE

CAN Ü DİLİMİZ LUTFU ŞEHENŞAH İLE MAMUR

(d.50)



CA..... NU..... DI.....
 CÜF..... TA..... RI.....
 Lİ MİZ..... Z LU..... T PU SE HEN
 SE..... R NA..... N Dİ E DER
 ŞA..... H İ LE MA..... LU..... R YA YE LE LEL LE
 A??..... LE Mİ NE..... C BU..... R " " " " " "
 LELLE MEL LE Lİ TENTERE LELLELELELELE, LE LE LEL Lİ YA LA YA LA
 YEL LEL LEL LEL Mİ BELİ ŞA HI ME..... N
 E..... M SA..... LI Nİ
 CÖ..... Z CÖ..... R MEDİ GU..... Ş
 S..... T MEDİ A..... LE..... N
 YA YELE LEL LE LELLELELE Lİ TENTERE... LEL LELLELELELELE,....Lİ
 YA LA YA LA YEL LEL LEL LEL Mİ BELİ ŞA HI ME..... N

DA..... İ..... M E..... DE

HAK KAL.....L Bİ HU MA YU.....HU NU

ME..... S RU.....R YA YE LE LEL LE LEL LE LEL LE Lİ

TEM TERE LEL LELLELE LE LEL LE LE LEL Lİ YALA YA LA

YEL LEL LEL LEL Lİ BE Lİ ŞA.....HI ME.....N

CAN Ü DİLİNİZ LUTFU ŞEHENŞAH İLE MAMUR
 GÜFTAR-I ŞEKER HANDİ EDER ALEMİ MEGBUR
 MİSALİNİ GÖZ GÖRÜŞÜ GÜŞ ETTİDİ ALEM
 DAIM EDE HAK KALB-İ HÜMAYUNUNU MESRUR

Medat Keşan
1920/21

- CAN Ü DİL : CANINIZ VE GÖNLÜRÜZ
 GÜFTAR : SÖYLEYİŞ
 HANDİ : GÜLÜŞÜ
 GÜŞ : İŞİTLEK , KULAK
 MEREKAR : LUTFEDEN, BAĞIÇLAYAN
 MAMÜR : İMAR EDİLMİŞ , ONARILMIŞ
 MESRÜR : SÜRURLU , SEVİNÇLİ

HAFİF İKAI 32/2

12. İsmail Dede Efendi, Sultaniyegâh Ağır Semai, Nihan ettim seni sinemde

SULTÂNİ-YEGÂH AĞIR SEMÂİ
NIHÂN ETTİM SENİ SİNEMDE EY MEH-PÂRE CÂNIMSIN
- 1 -

8337
Aksak Semâi
♩ = 112

Beste: Hammâmi-zâde İsmâil DEDE EFENDİ
Güfte: ?

1. *Âh!* Ni-hân et-tim se-ni sı-nem-
Âh! Be-nim râ-zi de-rû-num sev-

1. *de Ey!* meh-pâ-re câ-nim-sin
di-ğim dil-ber ni-hâ-nım-sin

Câ-nım Ye-le Lel Le Lel Le Lel Lel-li

Mi-rim Te-re Lel Le Lel Le Lel Lel-li

A-mân a-mân a-mân a-mân Be-li yâ-

1. rim Vay! Câ-nım rim Vay! Câ-nım

2.

Âh! Gö-nül sen-de gö-züm hâ-ki

de-rin-de *Ey!* me-hi dev-rân

Câ-nım Ye-le Lel Le Lel Le Lel Lel-li

Mi-rim Te-re Lel Le Lel Le Lel Lel-li

SULTÂNİ-YEGÂH AĞIR SEMÂİ
NİHÂN ETTİM SENİ SİNEMDE EY! MEH-PÂRE CÂNIMSIN
- 2 -

8337

Hammâni-zâde İsmâil DEDE EFENDİ

A - mân a - mân a - mân a - mân Be - li yâ -
rim Vay! Câ - nım Âh! Be - nim câ - nû
ci - hâ - nım Rû - zü şeb vir - di
ze - bâ - nım - sin Câ - nım Ye - le Lel Le
Lel Le Lel Lel - li Mi - rim Te - re Lel Le
Lel Le Lel Lel - li A - mân a - mân a -
mân a - mân Be - li yâ - rim

(SON)
Çiğdem
GÜNGÖR
25.08.2000

Nihân ettim seni sinemde Ey! meh-pâre cânımsın
Benim râz-ı derûnum sevdiğim dilber nihânımsın
Gönül sende gözüm hâk-i derinde Ey! meh-i devrân
Benim cân ü cihânım rûz ü şeb vird-i zebânımsın

VEZNİ: Mefâilün - Mefâilün Mefâilün / Mefâilün

TERENNÜM:

Cânım Yele Lel Le Lel Le Lel Lelli
Mirim Tere Lel Le Lel Le Lel Lelli
Âmân âmân âmân Beli yârim
Vay! Cânım.

13. Tabi Mustafa Efendi, Hüseyini Yürük Semai, Ben gibi sana âşık-ı üftade bulunmaz

1374
YÜRÜK SEMAİ (BEN GİBİ SANA ÂŞIK-ı ÜFTADE BULUNMAZ) BESTE: TABİ MUSTAFA EF.

BEN Gİ Bİ SA NA Â Şİ KI ÜF ÜF TÂ DE BU LUN
MAZ MAZ MAZ ÜF
TÂ DE BU LUN MAZ SEN Gİ Bİ GÜ ZEL
DA HI BU DÜN DÜN..... YA DA BU LUN
MAZ MAZ MAZ DÜN
YA DA BU LUN MAZ
A VÂ RE Dİ LİM BEN..... Bİ ÇA RE Dİ LİM
BEN..... TEN MEN Nİ TEN MEN TEN MEN Nİ TEN MEN
TE NE Nİ TE NEN TA DİR
TE NE TA DİR NEY DİR DİR TEN
TEN..... TEN..... TEN
TEN..... YE LE LA Lİ NÂ LA..... Nİ NAM.
HİY KÂ Nİ NAM. Şİ KI GİR YÂ Nİ NAM

YÜRÜK SEMAI



MES TÂ NE Mİ SİN SEN.....

DİR DA NE Mİ SİN SEN.....

SEN Gİ Bİ GÜ ZEL DA Nİ BU DÜN DÜN.....

BU BEZ Mİ SA FA HER ZA MAN Â Â.....

YÂ DA BU LUN MAZ..... MAZ.....

MÂ DE MAZ..... RÜN DİR YA DA BU LUN..... MAZ SÖN

A Â MÂ DE..... NİT RİP Yİ NE GÜL Gİ Bİ A CİL MAZ..... SİN

A CEP SEN SEN.....

SEN A CİL MAZ SİN A CEP SEN

BU BEZ Mİ SA FA HER ZA MAN Â Â.....

MÂ DE BU LUN MAZ..... MAZ.....

MAZ..... Â MÂ DE BU LUN MAZ

HEM GİRİ BAĞA AŞIKI ÜFTANCI EYLÜZLE
 AVARE DİLİN HEY BİÇANE DİLİN HEY TEŞE Mİ TEŞE
 TEŞE MİRİ TEŞE YA DİR TEŞE SA DİR TEŞE
 BEL GİRİ GÜZEL DANI BU İNTANCI EYLÜZLE
 DİR DİR TEŞE TEŞE TEŞE TEŞE Yİ LE LALİ
 MİLÂTİMAY HAYRANAN HEY AŞIKI DİR YANAN
 İNTANCI DİR HEY İNTANCI DİR

14. Tabi Mustafa Efendi, Hüseyini Yürük Semai, Dök dideden eşki teri sermayesiz olmaz

Hüseyini yürüksemai
Dök dideden eşki teri 3 5 3 2. →
Tab'i Mustafa ef.

Dök di de den eş ki te ri ser ma ye siz ol
maz ser ma ye siz ol maz
ca nim ye le lel le le lel le le le le
li -SAZ- te li li ye lel le lel le lel
le le le lel li -SAZ- dök di de den eş ki te
ri ser ma ye siz ol maz ser ma ye siz ol
maz -SAZ- ek sik de Gil el bet de bin ag yarı pe şin
de ag yarı pe şin de ca nim ye le lel
le le le lel le le le lel li -SAZ- te li li
ye lel le lel le lel le le le lel li -SAZ- ek sik de Gil el bet de ag
yarı pe şin de ag yarı pe şin de

Dök dideden eşki teri sermayesiz olmaz.
Canım ye le le le ye le le le le le le li
Te li li ye le le le le le le le le li
Eksik değil elbette bin avarı besinde.

15. Tabi Mustafa Efendi, Hüseyini Çember Beste, Nigâha ruhsat olmuş neyleyim¹

Çember **HÜSEYİNİ BESTE** **KUAKKÜ**
(Zaharya)

*Nigâha ruhsat olmuş neyleyim ol ifitâhından
Tâmâşî-i cemâl atacak değil mütrakîba bîkâhından
Ne denli satrî mihrî aşk-ı cânân aytaşım kalim (mihiri aşk cânân)
Cihâna kâşfulac câzâ derâun istîrabından (zârîm derâun)
sâklâkî şâhî zâhî.*

*paramız içindeki kâşfulac
kâşfulacın şâhî zâhî
edilmişti...*

*Dr. Hamit Hüseyin Beyin el yazması defter
tesvîhi şâhî zâhî (ist. ed.)*

27.2.1973

İsmail Koral

¹ Eser, TRT nota arşivinde ve muhtemelen aynı mehzandan dolayı diğer kaynaklarda Zaharya'ya ait gösterilmektedir. Öztuna, Zaharya'ya ait Hüseyini Ağır Çember Beste olarak "Cemalin ateş-i cam ile şem'-şebistandır" dizesiyle başlayan eseri gösterir.

Romanda Tabi Mustafa Efendi'ye ait bir hüseyini besteden bahsedilir. (Tanpınar, 2000: 142-143) Tabi Mustafa Efendi'nin günümüze ulaşan üç hüseyini bestesi vardır. İlgili bölümde bunların hangi eserler olabileceğinden bahsedilmiş ve tespit edilebilen iki bestenin notaları verilmiştir. (Şarkışla, 2018: 210, 211)

Yılmaz Öztuna bahsedilen eseri, Tabi Mustafa Efendi'nin en değerli şaheserlerinden diye kaydeder:

“Tab'i'nin ise elimizdeki eserleri şunlardır:

(...) 6. Hüseyini Çember Beste (Nigâha ruhsat olmuş, neyleyim ol aftarımdan)”
(Öztuna, 1976: 295)

Eser, TRT nota arşivinde ve muhtemelen aynı mehzadan dolayı diğer kaynaklarda Zaharya'ya ait gösterilmektedir. Öztuna, Zaharya'ya ait Hüseyini Ağır Çember Beste olarak “Cemalin ateş-i cam ile şem'-şebistandır” dizesiyle başlayan eseri verir.

16. Hacı Halil Efendi, Hicaz Beste, Düşse zülfünden arak ruhsâr-ı canan üstüne

-Hicaz Beste-
DÜŞSE ZÜLFÜNDEN ARAK RUHSÂR-I CANÂN ÜSTÜNE 3 6 9 0

Muhammes Beste: Cerahpaşa Müezzini Halil Ef.

Ah Dü düş se zül fün nem miş
Ah Gü ya şeb sa ye sal sal
den a rak ruh
le sa ler dü şer gül sa
n dî lar nân dâ n tân
sâ ri ca han nân dâ n tân
üs tü ne ruh
üs tü ne gül
üs tü ne sa nân dâ n tân
(SON)
Ah Zî zi ri zül fün de
den gö ren ler ha hat tı
nı eb ri ri ba har a
man a man ha hat tı nı eb
ri ri ba har a man a man D.C.

Düşse zülfünden arak ruhsâr-ı canân üstüne
Güya şebnemler düşer güllerin handân üstüne
Zîr-i zülfünden görenler hattını ebr-i bahar
Sâue salmış sandılar sahn-ı aûlistân üstüne

17. Hacı Arif Bey, Uşşak Şarkı, Bir melek sima peri gördüm

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ NO: 84

MÜZİK: HACI ÂRİF BEY
(1831-1885)
SÖZ :

AKSAK 2/161-1

SÜRE : 2'40"±35"

UŞŞAK ŞARKI

BİR MELEK SİMÂ PERİ GÖRDÜM DER-İ MEYHANEDE

♩ = 120

BİR MELEK SİMÂ PERİ GÖRDÜM DER-İ MEYHANEDE

HER KA-DEH İH- MÂ PE- Rİ GÖR-
YA- YI RUH EY-

DÜM DE Rİ MEY- HA- NE
LER DE- MIN- DE NEŞ- E

DE VAR DE VAR

KAL-MA-DI DAM- DAN E- SER AS-
ÇEK- ME- GE CA- MI HA- YA- TIN

LA Dİ- Lİ Dİ- VÂ NE
BEN- Gİ Bİ BİR TEŞ- NE

DE VAR DE VAR

VA- Rİ MİŞ BİR BAS- KA HÂ- LET
SÖZ- LE- RİN- DE BAS- KA TE- SİR

SOH- BE- Tİ MES- YA- NE
GÖZ- LE- RİN- DE TS- UŞ

(SAZ ...)

DE
VAR

GÖZLE-RİM SÂ-

Kİ- DE KAL- DI EL- LE- RİM PEY-

(SAZ ...)

MÂ- NE- DE
2 KARAR ARANAGME'YE ARANAGME

DE

1 2

cembalo

BİR MELEK-SİMÂ PERİ GÖRDÜM DER-İ MEYHÂNEDE
KALMADI GAMDAN ESER ASLA DİL-İ DİVÂNEDE
VAR İMİŞ BİR BAŞKA HÂLET SOHBET-İ MESTÂNEDE
GÖZLERİM SÂKİDE KALDI ELLERİM PEYMÂNEDE

HER KADEH İHYÂ-YI RŪH EYLER DEMİNDE NEŞ'E VAR
ÇEKMEĞE CÂM-İ HAYÂTIN BEN GİBİ BİR TEŞNE VAR
SÖZLERİNDE BAŞKA TESİR GÖZLERİNDE İŞVE VAR
GÖZLERİM SÂKİDE KALDI ELLERİM PEYMÂNEDE

VEZİN; FÂİLÂTŪN FÂİLÂTŪN FÂİLÂTŪN FÂİLŪN

18. Hacı Arif Bey, Uşşak Şarkı, Meyhane mi bu bezm-i tarabhane-i cem mi

-Uşşak Şarkı-

7 6 8 7

MEYHÂNE Mİ BU BEZM-İ TARABHÂNE-İ CEM Mİ
(BÜYÜK MEYHÂNE)

Aksak (♩ = 112)

Hacı Arif Bey

Mey hâ nemi bu bez mita rab
hâ ne i cem mi (- - - - -SAZ- - - - -)
-) Pey mâ ne mi bu ef se ri dâ
râ tı ha şem mi (- - - - -SAZ- - - - -)
-) Sâ ki mi bu nev bâ ve i büs
tâ nice mâ li (- - - - -SAZ- - - - -)
-) Reş ki çe me nis tâ ni hi yâ
bâ ni i rem mi (- - - - -SAZ- - - - -)
-) Mir â tı mu saf fâ mi nedir
câ mi şe ra bin (- - - - -SAZ- - - - -)

-) İp gör ki sa fâ si ne i miş
a le mi â bun (- - - - -SAR- - - - -)
-) çek mem e le mi mih ne ti ni (SAR)
çer hici hâ nin (- - - - -SAR- - - - -)
-) Pek çe sarı lam dâ
me ni ne pi ri mu gâ nin
KODA...

Meyhâne mi bu bozm-i tarabhâne-i Cem mi
Peymâne mi bu efsar-i Dârâ-tı haşem mi
Sâki mi bu ney bân-e-i büstân-ı cemâli
Reşk-i çemenistân-ı hıyâbân-ı İrem mi

Mir'ât-ı musaffâ mi nedir câm-ı zerâbin
İp gör ki safâsı ne imiş âlem-i âbin
Çekmem elem â mihnetini çerh-i cihânın
Pekçe sarılam dâmenine pîr-i mugânın

19. Hacı Arif Bey, Uşşak Şarkı, Meyhaneyi seyrettim uşşaka mutaf olmuş

7 6 9 0 . 4

Meyhaneyi seyrettim

AKSAK
(♩ = 112)

UŞŞAK ŞARKI

N.H. POYALDAN
BESTEKÂRI
HACI ARİF

AH MEY... HA... NE Yİ SE... Y. RE...
T... Dİ... M UŞ.SA... KA MU
SAZ
TAF O... L... MUS... TEK... Lİ...
FÜ TE... KE... L... LÜ... F... TE...
N SÜK... KÂ... NI MU... A... F... O... L
SAZ
MUS... BİR NE... Ş... E GE
Lİ... P ME... C... Lİ... Sİ... Bİ
HA... V... FÜ Hİ... LA... F... O... L
SAZ
MUS... GAM SO... H. BE Tİ
YA... D O... L... MA...
Z MES... RE... B... LE... Rİ SAF O... L
SAZ
MUS

7 6 9 0 .

DE...R NE...Y LE...R GAM
HA...L KI Gi...HA...NI...N DI R
Koy...MA KA...DE...HI E...
L...DE...N SÖZ Pİ...
KODAYA
Rİ MU...GA NI...N...DIR
KODA

3 ZENİ BAKAR

MEYHANEYİ SEYRETTİM UŞŞAKA MUTÂF OLMUŞ
TEKLİFÜ TEKELLÜFDEN SÜKKÂNI MUÂF OLMUŞ
BİR NES-E GELİP MECLİSİ Bİ-HAVFÜ HİLÂF OLMUŞ
GAM SOHBETİ VAD OLMAZ MEŞREBLERİ SÂF OLMUŞ
AŞIKTA KEDER NEYLERGAM HALKI CİHÂNINDIR,
KOYMA KADEHİ ELDEN SÖZ PİRİ MUGÂNINDIR.

20. Üçüncü Selim, Suzidilara Yürük Semai, Ab ü tab ile bu şeb haneme canan geliyor

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ No: 1805

SÜZİ DİLÂRÂ YÜRÜK SEMÂİ
ÂB Ü TAB İLE BU ŞEB HÂNEME CÂNÂN GELİYOR

USULÜ YÜRÜK SEMÂİ

III. SELİM

221



AB-Ü TĀB İLE BU SEB HANEME CĀNĀN GELİYOR
HALVET-İ ŪLFETE BİR SEMĀ-ŞEBİSTAN GELİYOR
PERÇEMİ ZĪVERĀ DÜŞ-Ü NİGEHİ ĀFET-HÜŞ
DİLİ SEVDĀREDEYE SİLSİLE-CÜNĀN GELİYOR

Ab-ü Tab : Gısselî
Seb : Gara
Halvet-i ülfet : İki destan çekilip
Şakel ediklerî fâhî kâse
Fânî Şakîstân Meclîsî eyâletlerim
Perem : Alın dâhîlân bes
Zîver-i dîr : Amma söz
Nigâr : Bekir
Āfet-i hüşi : Ahî beledi
Silsile-cünân : arka araya perîze

21. Seyyid Nuh, Nühüft Beste, Ta kim hattın ey mah cebinim yüze çıktı

NÜHÜFT BESTE

Ta kim hattın ey mah cebinim yüze çıktı

USUL: DARB-I FETİH

BESTE: SEYYİD NUH EFENDİ

Ta kim ta kim hat tın
ey ma mah
hı ce bi nim Ah yü ze
çık di hay
ca nım ah yü ze
çık ah be li be li be li
yei le lei li câ nım ye lei lei lei li
lei ya lâ ye te lâ li
yar yâr dost dost
be li şa hi men Saz Saz

Rûh sa ruh sa ri na
 hat gel gel
 di de yû a
 ağ lamam am ma
 hay câ nim
 ağ la mam am ma be li
 be li be li yel le lel li
 câ nim ye lel lel lel lel li
 ya lâ ye le lâ li
 yâr yâr dost dost
 be 'î şa hi men

22. İsmail Dede Efendi, Acemaşiran Nakış Yürük Semai, Ne heva-yı bağı-ı sazed
ne kenar-ı kişt-i mara

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ No: 947

USÛLÜ: YÜRÜK
SEMÂİ

ACEM-AŞİRAN NAKIŞ YÜRÜK SEMÂİ
(Ne hevâ-yı bağı sâzed ne kenâr-ı kişt mârâ)

8 0 0 7 .

BESTE: HAMMÂMİZÂDE
İSMÂİL DEDE

Ah Ne he va yı ba ğı sa zed Ne he va
yı ba ğı sa zed ne ke na rı kiş ti ma
ra Ah Tü be her kü ca ki ba
Ah He me hay re tem ki ca
Tü be her kü ca ki ba şı bü ve dan
He me hay re tem ki ca na be çi kâ
be kiş ti ma ra (saz.....) Ten ni ten ni
ri kiş ti ma ra (saz.....) ten
ten ser vi na zı men (Saz.....)
men (Saz.....) Ten ni ten ni ten
dil nü va zı men (Saz.....) men (Saz.....)
Nol du bu ben bî di le ben ze di dil
bül bü le uğ ra dim ey men ne va mân

müş ki le dad e lin
 den (Saz.....) ah ah fer
 ya de lin den (saz.....) Ah Tü be her
 Ah He me hay
 kü ca ki ba şi Tü be her kü ca ki ba
 re tem ki ca na He me hay re tem ki ca
 şî bü ve dan be his ti ma ra (Saz.....) (SON)
 na be çi kâ ri kiş ti ma ra
 Ah Ne şü kû fe i ne ber gi Ne şü kû
 fe i ne ber gi ne se mer ne sa ye da
 rem ah ah (Saz.....) ^{Oğuz}

NE HEVÂ-YI BAĞ SÂZED NE KENÂR-I KIŞT MÂRÂ
 TÛ BE-HER KÛCÂ KI BAŞÎ BÛVED AN BEHİŞT MÂRÂ
 NE ŞÛKÛFE-İ NE BERGİ NE SEMER NE SÂYE DÂREM
 HEME HAYRETEM Kİ CÂNÂ BE-ÇİKÂR KİŞT MÂRÂ

23. Tabi Mustafa Efendi, Bayati Nakış Ağır Semai, Çıkmaz derun-ı dilden efendim muhabbetin

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TÜRK SANAT MUZİĞİ No : 1452

MÜZİK : TABİ MUSTAFA EF.

USÛLÜ : AKSAK SEMÂİ

♩ : 138

BAYATI NAKIŞ AĞIR SEMÂİ

ÇIKMAZ DERUN-İ DILDEN EFENDİM MUHABBETİN

ÇIK - MAZ DE - RU - Nİ DİL - DENE - FEN -
DİM MAHAB - BE - TİN VAY KUR -
BÂ - NİN OL - DU - ĞUM Bİ - ZE YOK MU MÜRÜV -
(YURUK SEMÂİ. ♩ = 84)
VE - TİN VAY SEN HAN - GI BA -
ĞIN GÜ - LÜ - SÜN NE GÜ - ŞE - NİN BÜL - BÜLÜ - SÜN
EY SER - VU SE MEN BU - Yİ RE - Sİ - DEM
EY Â - FE - Tİ DİL KÜ - Yİ GÜ - Zİ - DEM
(CIRCUNA ♩ = 230)
NE - DİR BU İŞ - VE - LER NE - DİR NE - DİR BU İŞ -
VE - LER NE - DİR TE - GÂ - FÜ - LÂ - NE NAZ İ - LE

YE. GĀ - FÜ. LĀ - NE NAZ İ - LE Kİ BU Gİ - RIŞ.
 ME - LER NE - DİR Kİ BU Gİ - RIŞ. ME - LER NE - DİR
 GÖ - RENO GÜL CE - MĀ - Lİ - Nİ GÖ - REN O GÜL
 CE - MĀ - Lİ - Nİ TA. SAV VUR EY - LER HA - Lİ - Nİ
 VAY HA - VĀ - Lİ LĀ - LİN EY - LE - YEN
 HA - VĀ - Lİ LĀ - LİN EY - LE YEN SE - NİN ÇE - KER
 VE - DĀ - Lİ - Nİ SE - NİN ÇE - KER VE - BĀ - Lİ - Nİ KUR - CĀ -
 BĀ - NİN OL - DU ĞUM Bİ - ZE YOK MU MĪ - RŪV -
 Yİ ME - RĀ - MIN ÜZ - RE İ - KA - MET Mİ - NİY.
 VE - TİN VAY (SON) EY DİL NE - DİR BU MER -
 TE - BE HĀ - HİŞ - LE RİN SE NİN
 VAY CĀ - Yİ ME RĀ MIN ÜZ - RE İ - KA -
 MET Mİ NİY - YE - TİN VAY YÜRÜK SEMĀİ
 Demirhan

24. Hafız Post, Rast Yürük Semai, Gelse o şüh meclise naz ü tegafül eylese

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ NO: 44

HÂFİZ POST
(1630?—1694)

YÜRÜK SEMÂİ

RAST YÜRÜK SEMÂİ

SURE : 4,20

GELSE O ŞÜH MECLİSE, NÂZ Ü TEGÂFÜL EYLESE

♩.104

1- GEL-SE O ŞÜH MECLİSE NÂZ Ü TEGÂFÜL EYLESE
2- REN-Gİ Hİ- CÂ- Bİ Â- Rİ- Zİ MEC- Lİ- SE NÂ- ZÜ TE- GÂ- Rİ- Zİ MEC- Lİ- Sİ GÜL- ŞE- Nİ VAS- LI- NA GÜL- BÜL-
3- A- Sİ- Kİ ZÂ- Rİ GÜL- ŞE- Nİ

1- FÜL EY- LE-SE
2- GÜL EY- LE-SE
3- BÜL EY- LE-SE

GEL-SE O ŞÜH MECLİSE NÂZ Ü TEGÂFÜL EYLESE
REN-Gİ Hİ- CÂ- Bİ Â- Rİ- Zİ MEC- Lİ- SE NÂ- ZÜ TE- GÂ- Rİ- Zİ MEC- Lİ- Sİ GÜL- ŞE- Nİ VAS- LI- NA GÜL- BÜL- ŞE- Nİ

1- NÂ- ZÜ TE- GÂ- FÜL EY- LE-SE TİR YE LE LEL
2- MEC- Lİ- Sİ GÜL- BÜL EY- LE-SE
3- VAS- LI- NA GÜL- BÜL EY- LE-SE

LE LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL . LI

CA- NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL

1 (Saz) 2 (Saz)
LI [SON] LI 3- TAN GE- Rİ

Rİ- YÂ- Zİ HULD O- LUR- İ- Dİ VÜ- CÜH İ- LE

TİR YE LE LEL LE LE LE LE LE LE LE LE LE LEL LI

CA- NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL LI

- 1- GELSE O ŞÜH MECLİSE NÂZ Ü TEGÂFÜL EYLESE;
- 2- REN-Gİ HİCÂB-İ ÂRIZİ, MECLİSİ GÜL GÜL EYLESE;
- 3- TÂN GER-İ RİYAZ-İ HULD OLUR İDİ VÜCÜH-İLE
- 4- ÂŞİK-İ ZÂRİ GÜLŞEN-İ VASLINA BÜLBÜL EYLESE.

25. Tanburi Mustafa Çavuş, Eviç Türkü, Şahane gözler şahane

10350

EVÇ (RUMELİ) TÜRKÜ
ŞAHANE GÖZLER ŞAHANE

Sofyan

Şa- ha- ne göz- lar U- çan kuş- lar ler ke- şa- ha- bab ol- ne sa (— SAZ —) Hüs- nü- ne yok- lar A- kan su- lar dur ba- ha- ne şa- rab ol- sa (— SAZ —) Sü- ley- man ol- lar sam Çe- lan saz- lar re- ci- bab ha- ne sa e- fen- dim Gö- nül ey- len- mez as- la Ah! a- man a- man (ARASAZI)

Şahane gözler şahane
Hüsnüne yokdur bahane
Süleyman olsam cihane efendim
Gönül eylenmez asla aman aman

Uçan kuşlar kebab olsa
Akan sular şarab olsa
Çalan sazlar rebab olsa
Gönül eylenmez asla Ah! aman aman

D. C.
ÇİĞDEM ÖZNECİ
06/10/1988

26. Eyyubi Bekir Ağa, Mahur Murabba Beste, Bir afet-i mahpeyker ile nükteleirim var

7:18" (Murabba)
 Darbeyn: 2 Remel+1 Muhammes (Bir afet-i mahpeyker ile...) Beste: Ebûbekir Ağa 1695-1759
 d=40 = ♩=80
 Remel

① Bir â fe ti meh pey
 ② As kı gi- bi âi- nem
 ③ AH - ah ye ni hâ ni

keri le nük
 debu lun maz
 kere min den

tele rim var
 gühe rim var
 habe rim var

Ah bense nin hay râ ni nam Ah bense
 nin kur bâ ni nam A man A man

Nük tele rim var
 Ah gühe rim var
 Ah habe rim var

Muhammes ♩=80
 32/4 Feh met mesi
 Sad sev kamu
 Müj de sana

1756.14
 Basa
 2-Misra
 mlis kil (SON)

1756

Remel $\text{♩} = 80$

Eb ru le ri i
 ma i le giz li
 e der iş ar
 Ah ben se nin hay râ ni nam
 Ah ben se nin kur ba ni nam
 a man a man ah e der iş ar
 ar Bir bu se a
 ta sin

meh peyker Ayyıldız bir âfeti meh-peyker ile niğtelerim var
 Nâkî-i mâni-i söz fehmetmesi müskil
 fehmetmek: anlatmak Aşkî gibi sinemde bulunmaz güherim var

güher: ceher sad : yüz muadil: esit. Ebrû : kâş îma : anlatma işlar : Bildirme

Nihan: Gizli Kerem: lütf, cömertlik Atâ : Bağışlama, ihsan, bahşış

Ebrûleri îma ile gizli eder işar
 Bir büse atâsın
 Müjde sana ey dil

Kaynak: İ.B. Süreşin, Ank. Radyosu nushalarından, tevhid
 tashih ve tertip edilerek Murabba yazıldı. A.H. 2812.

27. Mustafa Itri Efendi, Neva Kâr, Ey gülbin-i iyş-i midemed

Min Şakıl (Ağırca) NEVA KÂR İttri Ef.

Ey gül bü hü i gi ni
 Ey bâ di he ha ri mey
 Ey her gi li ha nav ni gül
 Ey gu şî su ha ban ni nev

de rüd
 ve zot
 ru hi
 gü na

sa
 Lo
 ru
 i

şî i m
 hoş şî va
 ni di hen
 i şî va

ri ke
 ve li
 şî gu

ce şî
 ca hen
 ca hen
 ca hen

Te ne nen ni te ne nen ni te ne nen nen nen

hen ni ye le lallallal lel li ye le la le

le le lel li te re le le le la lei li ayalayellal

li ye le lel lel lel lol lallalli a nan ye

lel le lel le lol li ye lallal lol lel lel lel li

bî di se ha ha rıney ve zot

de ho hoş şî va

ri gu ca hen ca hen

① Meyan Nava kâr
 Ey zîc li si bî bes ni âş
 ra on nîn ge li ye
 1 ul rad nîst
 ⑤ (Bakîl)
 on nîn ten nea ne hen nennenen nennanten
 ten ne nen nen nen nendi ten te re la lelli ye le
 lel lel lel lel lez li te re lallelelel lel le li
 24
 ye la yel lel li
 ⑥ (Nim sakîl)
 Ga li ye i ah nu rad
 ⑦ (Akr)
 nîst ce nu Levri Ah da ro
 rovan
 dil la di re ve dil
 la te ro ta
 dir ney

Heve Kâr

-3

da ya dil la
 di de re dil la.....
 ... te re ta dir ney on dir
 Ey ya ha di kuç ni kike sed
 be..... bah di'ni ka bet.....
 vey bur gi be hiç ti
 da ned da da nevti a bet

① YIKIR SENİ (Ağırca)
 Dir ten nan ni tennen ni ten neh ni ten tennen niten
 te so ta dir ney dirstennennitennen
 ni tennen niten tennen niten tenen ta dir ney

② Dövr-ü Kobir (Ağırca)
 Yontir la tir yel- löl- löl- li

Nevâ Kâr

ya la yalla lel le le lellei li yaçivris
 tîr yel lel lel li yala yel lel
 le le lel lel li (Berzafça) Tondir tondir ta
 na dir dir ten ten dir ten dir ta na dir dir
 ten (Muharnnes) Ye le le le la le
 lel li Ah ya la yel lel li le re le la
 le le lel li ahyal lel li (Kerî) ta re
 le le le le lel li ah ya layel lel li
 ta re le le le le lel li ah yala yel lel
 li NilSakî ey de ni su subhi hog
 ne fea na fea
 sil fi va ra su ea min

By gülbîri is midened eâkî-i gülbîzari ko canin
 By bâdi tahzîi mayve tet bâdeî boğdûvari ko canin
 By her güli nevâi gülbîzari bâdi hani dîkêd vali canin
 By gûşî eûhan şînev güca dîde-i itibarî ko canin.

28. Mustafa Itri Efendi, Isfahan Beste, Gel ey nesim-i saba hatt-ı yârdan ne haber

4726. 1

ISFAHAN BESTE
(Gel ey nesim-i sabâ)

Zincir

ITRI

YAR GEL EY NE SI SI
YAR GE LİR MI KA KA
YAR NE GÜ NÄ CÜ CÜM

MI SA BA BA HA
FI LE BA BA HA
BÜ Şİ VA VAR MÜ RÜ

HATTI YA YAR DAN
MÜSK BA BA BAR DAN
RUZ GA GAR DAN

NE NE HA HA BER A MAN JERVI
NE HA BER NE HA BER

NA ZİM İŞ VE BA ZİM DİL NÜ VA ZİM

CA NİM A CA NİM HAT MÜSK TI YAR
RUZ GAR DAN NE HA

BER HEY CA NİM HEY CA NİM YAR ŞE Mİ

MI Mİ ZÜL FÜ NE A

4726

A MA
DE DIR ME ŞA ŞA
MI Ü MIT SERVİ NA
ZİM İŞ VE BA ZİM DİL NÜ VA
ZİM CA NİM A CA NİM A
MA DE DIR ME ŞA
MI Ü MID

Gel ey nesim-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber
Gelirmi kafîle-i müşkbârdan ne haber
Şemim-i zülfüne âmâdedir meşâm-ı ümit
Ne çûne cümhîrî var rûzgârdan ne haber

Nâbi

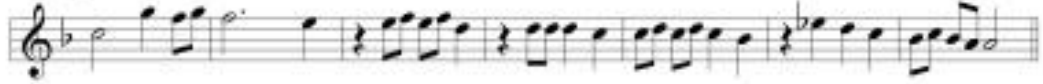
FERAHFEZÂ PEŞREV

Devr-i Kebîr

Hammâmîzâde İsmâil Dede



TESLİM

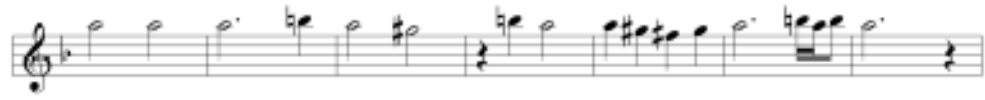


İkinci Hane

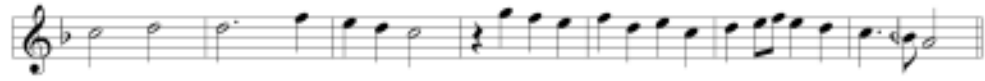


Üçüncü Hane





Dördüncü Hane



FERAHEFEZÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İ
BİRİNCİ SELÂM

Devr-i Revân

Hammâmîzâde İsmâil Dede



 BİŞ NE VEZ NEY ÇÜN Hİ KÂ YET MÎ KÜ NED
 GEZ NE YİŞ TAN TA ME RA BÜB Rİ DE END



 YA Rİ YA Rİ MEN EZ CÜ DA Yİ HA Şİ KÂ YET
 YA Rİ YA Rİ MEN VEZ NE Fİ REM MER DÜ ZEN NE



 MÎ KÜ NED YAR YAR
 MÎ KÜ NED YAR YAR



 YA Rİ YA Rİ MEN (Saz) YA Rİ YA Rİ MEN (Saz)
 YA Rİ YA Rİ MEN (Saz) YA Rİ YA Rİ MEN (Saz)



 Şİ NE HA HEM ŞER HA ŞER HA EZ Fİ RAK



 Şİ NE HA HEM ŞER HA ŞER HA EZ Fİ RAK



 YA Rİ YA Rİ MEN (Saz) TA Bİ GÜ YEM ŞER Hİ DER Dİ



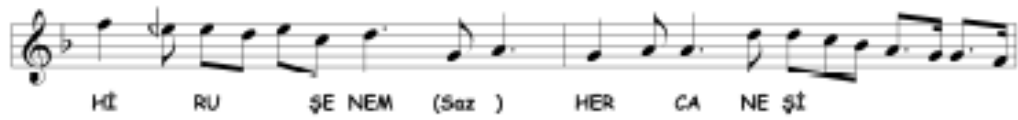
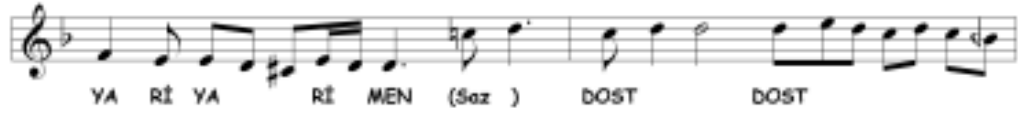
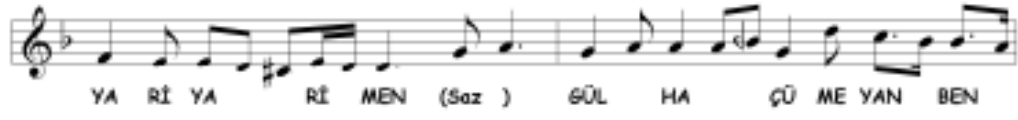
 İŞ Tİ YAK YAR YAR



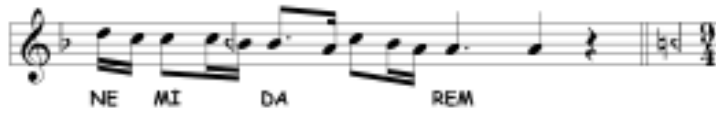
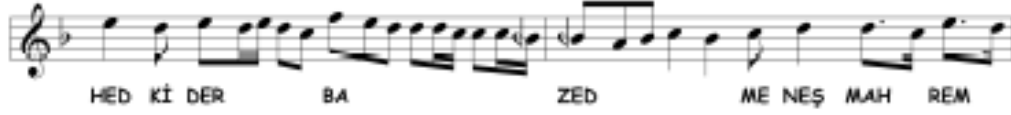
 YA Rİ YA Rİ MEN (Saz) İM RUZ CE MA Lİ



 TŪ BER Dİ DE MŪ BA REK BÂD (Saz)

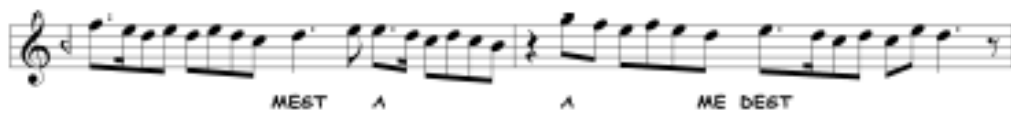
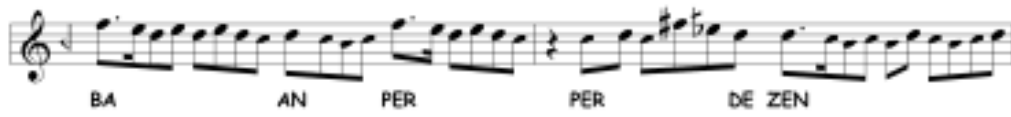
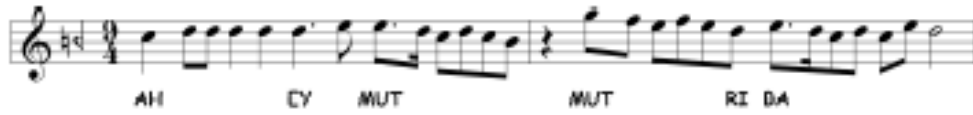


DER GÜL ŞE NEM (Saz) HER CA HA YA
LI ŞE Hİ BÜ VED BA ÖZ TE MA
ŞA GEH BÜ VED AH DER HER MA KA
Mİ GİH RE VEM BER İŞ RE Tİ
BER Mİ TE NEM (Saz) DER HA E GER
RES TE ŞE VEM Zİ HA Nİ KA
Hİ ŞEŞ DE Rİ (Saz) AN MA Hİ RU
EZ LA ME KÂN SER DER KÜ NED
DER REV ZE NEM (Saz) AH ME MEZ İK Lİ Mİ BA
LA YEM SE Rİ A LEM NE Mİ DA
NEM (Saz) AH NE EZ A BEM NE EZ HA



İKİNCİ SELÂM

Evfer





(Sez) EY AN AN HA YA
TI BA BA SA FA
VÜ BA VE FA
MEST A ME DEST
AH EY AŞ AŞ KI Bİ
Bİ CAN BİN Kİ CAN
CAN RA ÇÜN ÇÜN KA DEH
DEH PÜR Mİ KÜ NED
AH EY RU RU Yİ SA
SA Kİ BİN Kİ HAN
HAN DAN EZ EZ BE KA

KA MEST A A ME DEST

The first section of the page consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "KA MEST A A ME DEST". The piano accompaniment is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is in a 2/4 time signature and consists of several measures of music.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Devr-i Kebîr

DÔ DÔ Şİ MEV LÂ
NA BE HAB EN
DER ME RA AH
BE Lİ YA Rİ MEN
SU Yİ BEZ Mİ

The 'ÜÇÜNCÜ SELÂM' section consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "DÔ DÔ Şİ MEV LÂ", "NA BE HAB EN", "DER ME RA AH", "BE Lİ YA Rİ MEN", and "SU Yİ BEZ Mİ". The piano accompaniment is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is in a 2/8 time signature and consists of several measures of music.

HÎ ȘI MI ZED

ES SA LÂ

BE LI YA RI MEN (Sax)

PER DE HA YI

CAN FE ZA BER

DAȘ TE

BE LI YA RI MEN (Sax)

DER HÎ CA ZU

RAS TŪ SE GĂ HŪ NE VA

AH NE VA

EY KI HE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL TAN O LUR
HER KI BU ĞÜN VE LE DE İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE

KU İT O İ AN Kİ Şİ İFR CA NİM HİS RE VÜ HA
YOK SUL İ SE BAY O LUR CA NİM BAY İ SE SUL

KAN O LUR YAR HUS RE VÜ HA KAN O LUR
TAN O LUR YAR BAY İ SE SUL TAN O LUR

YA Rİ ME RA ĞA Rİ ME RA AŞ KI Cİ GER HA Rİ ME RA YAR

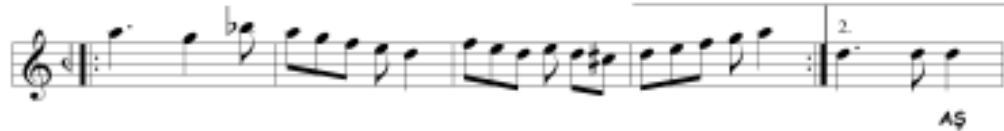
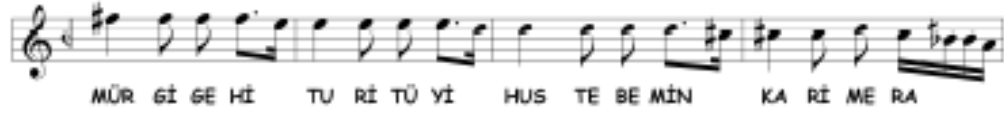
YAR YAR YA Rİ TÛ Yİ ĞA Rİ TÛ Yİ HA CE Nİ ĞEH

DA Rİ ME RA VAY AH NU Hİ TÛ Yİ RU Hİ TÛ Yİ FA Tİ HÜ MEF

TU Hİ TÛ Yİ Sİ NE İ MEŞ RU Hİ TÛ Yİ BER DE Rİ ES

RA Rİ ME RA VAY (Saz) NU Rİ TÛ Yİ SU Rİ TÛ Yİ

DEV LE Tİ MAN SU Rİ TÛ Yİ MÜR Ğİ ĞE Hİ TU Rİ TÛ Yİ





ÇER HI SA FA ME Hİ KE MA LI İN MEC Lİ Sİ İN SE MA İ PÜR
NUR EZ HAZ RE Tİ TŪ ME BAD HA LI

DÖRDŪNCŪ SELÂM

Evfer



AH SUL TA Nİ ME Nİ
Nİ SUL TA Nİ ME Nİ
AH EN DER Dİ LŪ CAN
CAN I MA Nİ ME Nİ
AH DER MEN Bİ DE Mİ
Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM
AH YEK CAN Çİ ŞE VED
VED SAD CA Nİ ME Nİ

SON PEŞREV

Düyek

Musical score for SON PEŞREV, Düyek. The score consists of eight staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SON YÜRÜK

Yürük Semâî

Musical score for SON YÜRÜK, Yürük Semâî. The score consists of three staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

30. Yaylı Geldi Kapılara Dayandı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3882
İNCELEME TARİHİ : 11. 3. 1993

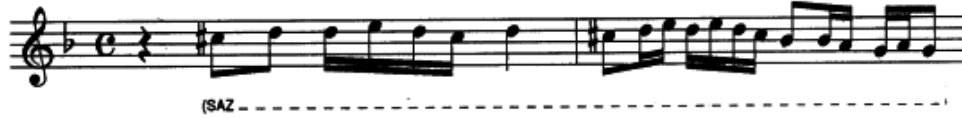
DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRE
KONYA / Bozkır
KAYNAK KİŞİ
ALİ SANDAL / ORHAN GÜLER

YAYLI GELDİ KAPILARA DAYANDI

DERLEME TARİHİ
24. 12. 1957
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRE :



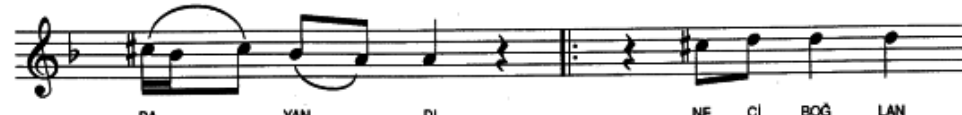
YAY LI GEL Dİ
Gİ DE Gİ DE
ME ZA Rİ Mİ



KA PI LA RA DA YAN Dİ
İ Kİ SO KAK A RA Sİ
DE RİN E ŞİN BOL OL SUN



YAY LI GEL Dİ KA PI LA RA
Gİ DE Gİ DE İ Kİ SO KAK
ME ZA Rİ Mİ DE RİN E ŞİN



DA YAN Dİ NE Cİ BOĞ LAN
A RA Sİ SEN DE KUR ŞUN
BOL OL SUN E Dİ RA Fİ

YAYLI GELDİ KAPILARA DAYANDI

- 2 -

KA NUY KU DAN U YAN DI
BEN DE KA MA YA RA SI
LA LE SÖM BÖL GÜ LOL SUN

U YAN DI
YA RA SI
GÜ LOL SUN

NE CI BI YU RAN LAR NA SIL
BU LUN MAZ MI YAN GIN LI ĞIN
BE NÖ LÜR SEM AH BAP LA RİM

DA YAN DI NE CI BI YU
ÇA RE Sİ BU LUN MAZ MI
SAĞ OL SUN BE NÖ LÜR SEM

RAN LAR NA SIL DA YAN DI
YAN GIN LI ĞIN ÇA RE Sİ
AH BAP LA RİM SAĞ OL SUN

KON MA BÖL BÖL KON MA DA LIM
AL NI TOP KA KÜL LÜ YA RİM

YAYLI GELDİ KAPILARA DAYANDI
-3-



YAYLI GELDİ KAPILARA DAYANDI
NECİB OĞLAN KAN UYKUDAN UYANDI
NECİBİ VURANLAR NASIL DAYANDI

KONMA BÜLBÜL KONMA DALIM YOK BENİM
ALNI TOP KAKÜLLÜ YÄRİM YOK BENİM

GİDE GİDE İKİ SOKAK ARASI
SENDE KURŞUN BENDE KAMA YARASI
BULUNMAZ MI YANGINLIĞIN ÇARESİ

KONMA BÜLBÜL KONMA DALIM YOK BENİM
ALNI TOP KAKÜLLÜ YÄRİM YOK BENİM

MEZARIMI DERİN EŞİN BOL OLSUN
EDİRAFİ LÄLE SÜNBÜL GÜL OLSUN
BEN ÖLÜRSEM AHBAPLARIM SAĞ OLSUN

KONMA BÜLBÜL KONMA DALIM YOK BENİM
ALNI TOP KAKÜLLÜ YÄRİM YOK BENİM

31. a. Akşam Oldu Yakamadım Gazımı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2443
İNCELEME TARİHİ : 16_2_1984

YÖRESİ
EGE

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET ŞENSEN
SÜRESİ :

DERLEYEN
DURMUS YAZICIOĞLU
KAZIM ALKAN

DERLEME TARİHİ

AKŞAM OLDU YAKAMADIM GAZIMI

NOTAYA ALAN

AK ŞAM OL DU YA KA MA DI M GA ZI MI
GA DR ME V LA M. BÜY LE YA Z MI Ş YA ZI MI
BENL MA SAM KİM LER ÇE KE R NA ZI NI
1) U YU O Y NA Z LI ME LE Gİ M SE N U YU
2) SEN U YU BE N SA NA HA Y RA N O LA YI M

EVLERİNİN ONU MERMERDEN DREK
YARIMIN GİVDİĞİ SİĞMALI FELEK
ÇOK YALVARDI BAKI GÜLMEDİ FELEK
SENÜY NAZLI MELEGİM SEN ÜYÜ
SEN ÜYÜ BEN SANA HAYRAN OLAYIM

31.b. Akşam Oldu Yakamadım Gazımı

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The second staff continues the melody and lyrics. The lyrics are in Turkish and describe a night of longing and unrequited love.

ak şa m ol du ya ka ma dım ga zı mı
ço ka ra dım bu la ma dım ya rı mı

ka dir mev lan bçy le yaz mış ya zı mı
u yu hey naz lu me nek şen sen u yu
se nu yu ben sa na nin nin o la yım

31.c. Akşam Olur Hep Beyazlar Giyersin

Eserin notasına ulaşılamamıştır.

32. Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir

SU İZ MİR DE NA MA...N CE KİR DEK SİZ E FEM DE
U ZU NO LU RA MA...N GE Mİ LE RİN ..

NA...N R GE LİR SU İZ MİR DE NA
Dİ R E Ğİ U ZU NO LU RA

MA...N CE KİR DEK SİZ E FEM DE NA...N R GE LİR
MA...N GE Mİ LE RİN Dİ R E Ğİ

SİR MA CEP KEN CEP KE...N İNCE BE LE E FEM DE
NE SER TO LU RA MA...N E FE LE RİN HAY DİN Dİ

DA...N R GE LİR SİR MA CEP KEN CEP
YÜ R E Ğİ NE SER TO LU RA

KE...N İNCE BE LE E FEM DE DA...N R GE LİR SU GENÇ
MA...N E FE LE RİN HAY DİN Dİ YÜ R E Ğİ SEN ŞÖY

LİK TE A RA MA...N Ö LÜM BA NA E FEM DE
LE DU RA MA...N KIZ LAR ÇEK SIN

ZO...N R GE LİR SU GENÇ LİK
KU R E Ğİ SEN ŞÖY LE

33. Memo

UŞŞAK ŞARKI (MEMO NAZİROĞLI)
(Memo gelmiş sine sine...)

7588 1

Aranacağına

Hey, hey,
hey, hey, hey, hey,

...saz... Memogelin

si ne si ne a man a aman Me mom.

ca nım Me mom ...saz... Hay ranel durn

di de si ne a man a man aman Me mom

ca nım Me mom Vay.



Aranagme

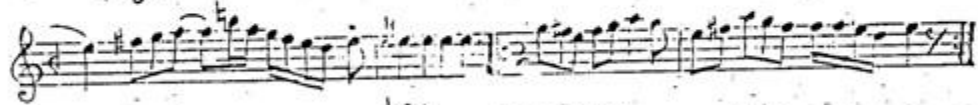


KEMAR



Hey!

hey,



hey



Kimkapılma; çilve si. ne
rit...

Amir a. mur
rit.

clmari



Memem yan dim

Memem



vay!

.....Eny



Ana no le

barın kö le

yar du bi - i

1300

ver di e le *Meno* Ah,

Ah, *A TEMPO* ... SAZ... CANLI - NEŞELI

A mañ *Meno*

Ca nini *Meno* Gü lün, *Meno* - *Meno*

dell i *Meno* Voy;

Arançine

Hey!

hey! Ceva hir ta şı mi şin
Kapın da kö lü na lürü.

ce va hir ta şı mi şin gü zel le

34. Kozanoğlu

KOZAN DAğI ÇATAL MATAL

derleyen : muzaffer sarısözen

kaynak : asaf güven

nota : muzaffer sarısözen

yöre: orta anadolu

J. 95

(SAZ)

türkü sitesi

türkü sitesi

türkü sitesi

türkü sitesi

KÖ ZAN DA ĞI ÇA TA L

MA TA L HE Y

BE LA LI MA MAN (SAZ)

A RA

SIN DA A S LAN YA TA R

YA Rİ M ÖM RÜM E Y BEN YAN DI MA MAN



BİR Yİ Ğİ DE BİR GE Lİ N



YE TER BEY LE RA MA NA MA NA



MAN (SAZ)



İ KA LA NIN DER Dİ



AR TA RA MAN AMAN A Lİ A Lİ M



PEK GÜ ZEL YARİ M BEN DA YA NA MAM

-3-

SEN E LOĞ LU SUN BEN GÜ VE NE MEM

TATYUZ

-1-

KOZAN DAĞI ÇATAL MATAL, HEY BELALIM AMMAN,
ARASINDA ASLAN YATAR YARIM ÖMRÜM EY BEN YANDIM AMAN.
BİR YİĞİDE BİR GELİN YETER BEYLER AMMAN AMMAN AMMAN,
İKALANIN DERDİ ARTAR AMMAN.

AMAN ALİM ALİM ,
PEK GÜZEL YARIM
(NAKARAT) BEN DAYANAMAM,
SEN EL OĞLUSUN ,
BEN GÜVENEMEM.

-2-

ÇIKTIM KOZANIN DAĞINA, HEY BELALIM AMMAN,
KARI DİZLEYİ DİZLEYİ, YARIM ÖMRÜM EY BEN YANDIM AMAN.
YARALARIM GÖZ GÖZ OLDU, BEYLER AMMAN AMMAN AMMAN,
CERRAH GÖZLEYİ GÖZLEYİ AMMAN.

(NAKARAT)

-3-

KIRATIM ÜRKTÜ BOŞANDI, HEY BELALIM AMMAN,
ÜZENGİM YERE DÖŞENDİ, YARIM ÖMRÜM EY BEN YANDIM AMAN.
NE YATARSIN KOZANOĞLU, BEYLER AMMAN AMMAN AMMAN,
KILINCI DÜŞMAN KUŞANDI AMMAN.

(NAKARAT)

35. Erzincan'ı Sel Aldı

Bu türkünün notasına ulaşamadım.

36. Bulut Gelir Pare Pare

GERDANIYE TÜRKÜ
Uslu: Devr-i Turan (♩.50) (Bulut gelir seher ile) Derleyen: KEMAL ALTINKAYA

Bu lut ge lir se her i
Bu lut ge lir pâ re pâ
Bu lut ge lir du man o

le çi çek a ... çar
re dör dü ak .. tır.....
lur da şı ta .. şı

ba har i .. le her kes sa ..
dör dü kâ .. re sen aç tın ..
de lan di .. kır a hım tu ..

rıl miş yar i ... le yağ ma yağ ...
si ne se yâ .. re " " "
tar sü rün dü .. rür " " "

dur es se bre de li ru zi gâr
" " " " " " " " " " " "

yâ rie yol da dir
" " " " " " " " " " " "

- 1 -
BULUT GELİR SEHER İLE
ÇİÇEK AÇAR BAHAR İLE
HERKES SARILMIŞ YAR İLE

- 2 -
BULUT GELİR PÂRE PÂRE
DÖRDÜ ALTIN DÖRDÜ KÂĞE
SEN AÇTIN SİNEME YAR

- 3 -
BULUT GELİR DUMAN OLUR
DAĞI TAŞI DOLANDIRIR
ARIM TUTAR SÜRÜNDÜR

37. Gül İlahisi

Romanda bahsi geçen bu eserin de notasına ulaşamadık.



ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Mehmet ŞARKIŞLA
Uyruğu : T. C.
Doğum Tarihi ve Yeri : 28.04.1960 - SİVAS
e-posta : mehmetarkisla@gmail.com

EĞİTİM

Derece	<u>Kurum</u>	<u>Mezuniyet Yılı</u>
Lisans	Atatürk Üniversitesi	1982

YABANCI DİL BİLGİSİ

Yabancı Dilin Adı **KPDS ()** **ÜDS ()** **TOEFL ()** **EILTS ()**