

**18. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK MÜSİKİSİ
BESTEKÂRLARININ DİNDİŞİ SÖZLÜ
ESERLERİNDE YER ALAN TASAVVUFİ
MAZMUNLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Nuh AKMEHMEDOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
2015
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI**

Nuh AKMEHMEDOĞLU

**18. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİ BESTEKÂRLARININ
DİNDİŞİ SÖZLÜ ESERLERİNDE YER ALAN TASAVVUFİ
MAZMUNLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ**

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



17.06.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "18. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17.06.2015
[Tarih ve İmza]
[Öğrencinin Adı Soyadı]

Noh Mehmetoğlu



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Ö. Sadık KACIŞTAŞ danışmanlığında, Nuh Akmeçmedoğlu tarafından hazırlanan
bu çalışma 16 / 06 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, ~~Özybilimi~~
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. ~~Özybilimi~~ ~~Mozik Bilimleri~~

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Okan
SAĞLAMBELEN
Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ö. Sadık
KACIŞTAŞ
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Hilmi
KARAYARSLAN

İmza:
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

1.1. TASAVVUF ve MÛSİKÎ İLİŞKİSİ.....	3
1.2. TASAVVUF ve TASAVVUF FELSEFESİ.....	5
1.2.1. Tasavvuf	6
1.2.1.1. Nefis ve Ruh	7
1.2.1.2. Fenâfillâh	8
1.2.1.3. Vahdet-i Vücûd.....	8
1.2.2. Tasavvuf Felsefesi	9
1.3. MAZMUN.....	10
1.4. TÜRK MÛSİKÎSİ	11
1.4.1. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi	12
1.4.1.1. XVIII. Yüzyılda Din-Dışı Klâsik Türk Mûsikîsi.....	13
1.4.1.2. XVIII. Yüzyılda Dini Klâsik Türk Mûsikîsi	14
1.4.1.2.1. Cami Mûsikîsi.....	15
1.4.1.2.2. Tekke Mûsikîsi.....	15
1.4.2. XVIII. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Genel Özellikleri.....	16
1.4.3. XVIII. Yüzyıl Bestekârları	17
1.4.4. Örnekleme Olarak Seçilen Bestekârların Hayatları	19
1.4.4.1. İtrî (Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi).....	19
1.4.4.2. Seyyid Nûh	19
1.4.4.3. Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa)	20
1.4.4.4. Tab'î Mustafa Efendi.....	20

1.5. XVIII. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE TASAVVUFUN ETKİLERİ	20
1.5.1. XVIII. Yüzyıl Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Tasavvuf.....	22
1.5.2. Türk Mûsikîsi Form Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri.....	23
1.5.3. Makam Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri	23
1.5.3.1. Dinî Mûsikîde Kullanılan Makamlar ve Tesirleri	24
1.5.4. Âsül Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri.....	27
1.5.5. Güfte Seçkilerinde Tasavvuf'un Etkileri.....	28
1.5.6. Güftelerde Tasavvufî Unsurlar	28
1.5.6.1. İlâhî Âşk Motifleri	29
1.5.6.2. Gönül Motifi	29
1.5.6.3. A'yan-ı Sabite ve Tecelli	29
1.5.6.4. Tarikat Hiyerarşisi	30
1.5.6.5. Allah ve Peygamber Sevgisi	31
1.5.6.6. Peygamberlerle İlgili Mazmunlar	31
1.5.6.7. Diğer Mazmunlar	32
1.5.7. Güftelerde Mûsikî Unsurları	34
1.6. PROBLEM DURUMU	35
1.6.1. Alt Problemler	35
1.7. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	35
1.8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	36
1.9. VARSAYIMLAR	36
1.10. SINIRLILIKLAR.....	36
1.11. TANIMLAR	37

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ	38
2.2. EVREN ve ÖRNEKLEM	38
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI	39
2.4. VERİLERİN ANALİZİ	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR ve YORUM	41
3.1.1. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi'nin Tasavvuf İle İlişkisi ve Tasavvufun Mûsikîye Etkileri	41
3.1.2. Mûsikînin Tasavvufa Etkileri	44
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR ve YORUM	45
3.2.1. XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde Örnekleme Olarak Seçilen Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar	45
3.2.1.1. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinin Güftesi	45
3.2.1.2. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'sinin Güftesi	47
3.2.1.3. Seyyid Nûh'un Şehnâz Murabba Beste'sinin Güftesi	49
3.2.1.4. Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâtî Yürük Semâî'inin Güftesi	51
3.2.1.5. İtrî'nin Segâh Yürük Semâî'sinin Güftesi	54
3.2.2. XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde Örnekleme Olarak Seçilen Bestekârların Dindışı Sözlü Eserlerinde Tasavvufî Mazmunların Yer Aldığı Eserlerinin; Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizleri	55
3.2.2.1. İtrî'nin Segâh Yürük Semâî'si / Tûti-i Mucize Gûyem	56
3.2.2.2. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'si / Başıma döndükçe	61
3.2.2.3. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'si / Sâkî Çekemem	65
3.2.2.4. Seyyid Nûh'un Şehnâz Murabba Beste'si / Bezm-i Meyde Sâkiyâ	69
3.2.2.5. Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâtî Yürük Semâî'si / Gül Yüzlülerin	73
SONUÇLAR ve ÖNERİLER	78
KAYNAKÇA	85
EKLER	88
EK 1. İtrî'nin Segâh Yürük Semâî'si (Tûti-i Mucize Gûyem)	88
EK 2. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'si (Başıma döndükçe)	89
EK 3. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'si (Sâkî Çekemem)	92
EK 4. Seyyid Nûh'un Şehnâz Murabba Beste'si / Bezm-i (Meyde Sâkiyâ)	93
EK 5. Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâtî Yürük Semâî'si (Gül Yüzlülerin)	95
ÖZGEÇMİŞ	96

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**18. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK MÛSİKİSİ BESTEKÂRLARININ DİN-DIŞI
SÖZLÜ ESERLERİNDE YER ALAN TASAVVUFİ MAZMUNLAR ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

Nuh AKMEHMEDOĞLU

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

2015, 96 sayfa

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Okan SAĞLAMBILEN**

Bu çalışma, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin önemli bir bölümünü oluşturan din-dışı sözlü eserlerde yer alan tasavvufî mazmunların, güfte, beste ve usûller bağlamında incelenmesi ve müzikal analizlerinin yapılması amacını taşımaktadır. Çalışmamızda, 18. yüzyıl sadece dönem belirlemek amacıyla alınmıştır. Bu noktadan hareketle; din-dışı sözlü eserlerde yer alan tasavvufî mazmunlar tespit edilmiş, edebî yönü incelenmiş, beste-güfte bağlantıları ele alınmış ve bu araştırma kapsamında değerlendirilmiştir.

Araştırmada “Betimsel” yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem doğrultusunda da “Tarama” (Survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik olarak kullanılan bu teknikler aracılığı ile elde edilen tüm veriler analiz edilmiş, yorumlanmıştır. Ayrıca araştırmanın evreni ve örnekleme kapsamında analiz edilen 5 farklı makamdaki sözlü eserlerin tespiti için “Kota Örnekleme Yöntemi” kullanılmıştır.

Araştırmada, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin din-dışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufî mazmunların, bestekârların eserlerine büyük ölçüde etki oluşturduğu ve söz konusu mazmunların; Klâsik Türk Mûsikîsi bestekârlarını, ezgileri işleme, geçkiler, usûl seçimi ve hatta makam seçiminde besleyip yönlendirdiği, görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Mûsikîsi, Tasavvuf, Mazmun.

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****A RESEARCH ON SUFI PROPOSITIONS IN SECULAR ORAL WORKS OF
CLASSICAL TURKISH MUSIC COMPOSERS IN 18TH CENTURY****Nuh AKMEHMEDOĞLU****Advisor: Assist. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ****2015- Pages: 96****Jury: Assist. Prof. Dr.Özgür Sadık Karataş****Assist. Prof. Dr.Yılmaz Kahyaoglu****Assist. Prof. Dr.Okan Sağlambilen**

This study aims to research and analyse sufi propositions in secular oral works constituting a considerable part of classical Turkish music within the context of lyrics, composition and tempo. In our study, 18th century was used only to specify the era. From this point forth, sufi propositions in secular oral works were determined, literary aspect of them was researched, connection with composition and lyrics was examined and evaluated within this study.

“Descriptive” method was used in research. “Survey” model was also used in accordance with descriptive method. All data acquired by means of these techniques used for research subject were analysed and interpreted. Besides, “Quota Sampling Method” was used for determination of oral works in five different modes analysed within population and sample.

In this study, it was seen that sufi propositions in secular oral works of classical Turkish music had an effect on works of composers and propositions in question supported and influenced classical Turkish music composers and their performance of melodies, modulation, tempo selection and even mode selection.

Key Words: Classical Turkish Music, Sufism, Proposition

KISALTMALAR DİZİNİ

Akt	: Aktaran
Çev	: Çeviren
G K A	: Genel Kültür Ansiklopedisi
İ A	: İslam Ansiklopedisi
ö	: Ölümü
s	: Sayfa
Tas	: Tasavvuf
Ter	: Tercümesi
T R T	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
t y	: Tarihi Yoktur
v b	: ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1 Segâh Makamı Dizileri	57
Şekil 3.2. Yürük Semâî Usûlü	58
Şekil 3.3. Sengin Semâî Usûlü.....	58
Şekil 3.4. Tâhir-Bûselik Makamı Dizisi	61
Şekil 3.5. Çenber Usûlü	62
Şekil 3.6. Evc-ârâ Makamı Dizileri	65
Şekil 3.7. Yürük Semâî Usûlü	67
Şekil 3.8. Sengin Semâî Usûlü.....	67
Şekil 3.9. Şehnâz Makamı Dizileri	69
Şekil 3.10. Ağır Çenber Usûlü.....	70
Şekil 3.11. Beyâtî Makamı Dizisi.....	73
Şekil 3.12. Yürük Semâî Usûlü.....	74
Şekil 3.13. Sengin Semâî Usûlü.....	75

ÖNSÖZ

“18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, Klâsik Türk Mûsikîsinin din-dışı sözlü eserlerinin güftelerinde yer alan mazmunların müzikal olarak incelemesi yapılmıştır.

Bu çalışma doğrultusunda; tasavvuf ve mûsikî ilişkisi, tasavvuf ve tasavvuf felsefesi, mazmun, Türk mûsikîsi, XVIII. yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi, XVIII. yüzyılda din-dışı Klâsik Türk Mûsikîsi, XVIII. yüzyılda dini Klâsik Türk Mûsikîsi, XVIII. yüzyıl Türk Mûsikîsi'nin öne çıkan genel özellikleri, XVIII. yüzyıl bestekârlarından örneklem olarak seçilen İtrî (Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi), Seyyid Nûh, Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa), Tab'î Mustafa Efendi'nin genel biyografileri, XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi'nde tasavvufun etkileri, XVIII. yüzyıl bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde tasavvuf, Türk Mûsikîsi form seçkilerinde tasavvufun etkileri, makam seçkilerinde tasavvufun etkileri, dinî mûsikîde kullanılan makamlar ve tesirleri, üsûl seçkilerinde tasavvufun etkileri, güfte seçkilerinde tasavvuf'un etkileri, güftelerde tasavvufî unsurlar, güftelerde mûsikî unsurları, örneklem olarak alınan 5 adet sözlü eserin makamı, usûlü, formu incelenmiş ve 5 adet eserin güftelerinde yer alan tasavvufî mazmunlar tespit edilip analizleri yapılarak yorumlanmıştır.

Tasavvuf mûsikîyi etkilemiştir, hatta mûsikînin tasavvufî olarak tanımları da yapılmıştır. Mûsikî tarafından duruma bakıldığında, tasavvufta sese verilen önemden dolayı, mûsikînin de tasavvufu etkilediği görülmektedir.

Dinî ve tasavvufî olarak bir mûsikî türünün oluşması, mûsikî ve tasavvuf etkileşiminin somut bir örneği olmuştur. Dinî ve tasavvufî formlarda eser besteleyen bestekârların tamamına yakını ya mutasavvıftır ya da tasavvufî sağlam bir alt yapıya sahiptirler, güfte ile mûsikîyi dinî ve tasavvufî boyutta değerlendirmişlerdir. Fakat dindışı mûsikîde de bu etkinin olması kaçınılmaz bir durum olmuştur. Çünkü, dinî ve tasavvufî eserleri besteleyen gerek mutasavvıf gerekse iyi bir tassavvuf eğitimi almış olan bu bestekârlar, din-dışı mûsikîde de bu durumu bestelerine yansıtma, tasavvufî boyuttan dolayı olağan bir durum olarak görülmektedir. Bu durumun sonucunda, dindışı sözlü mûsikîde tasavvuf etkilerinin incelenmesi ve tasavvufî dil olan tasavvuf

mazmunlarının din-dışı sözlü eserlerde incelenmesi, müzikal olarak değerlendirilmesi bestekârların tasavvufî boyutundan yola çıkılarak incelenmesi gereken bir durum olmuştur.

Bu tez çalışmasında, desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen, bununla beraber araştırma sürecinin aşamalarında bilgi, görüş, düşünce ve önerileriyle bana rehberlik eden değerli danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ'a, değerli hocam Doç. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU'na, değerli hocam Yrd. Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK'e, değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU'na, değerli ağabeyimiz Vasfi HAŞILOĞLU'na, değerli Anneme ve Babama, kardeşim Cem AKMEHMEDOĞLU ve arkadaşım Mustafa DİLEKÇİ'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Erzurum – 2015

Nuh AKMEHMEDOĞLU

GİRİŞ

Gir mûsikî cihânına seyret cihânları
 Elhân-ı sarâyı aşk-ı Hüdâ'dan sadâ işit
 Aşkın bütün serâirine vakf-ı gûş idüp
 Dinle nevâ-yı rûhumu Hak'dan nidâ işit

Ebû Rıdvan Sâdık Vicdânî

“Yüksek medeniyetler, millete ait maddî ve manevî değerlerin tümünü, zaman içerisinde kendine has duyuş, düşünüş ve ifade ediş tarzı ile kültürlerine sindirirler ve gelecek nesillerini onunla korumuş olurlar. Osmanlı medeniyetinin kültürü de Türklüğün doğuşu ile başlamış, zamanla gelişerek binlerce yıl bütün Türk toplumlarını millet olarak ayakta tutmuş ve onları yüksek medeniyet seviyesinde temsil etmiştir.

Osmanlı medeniyetinin edebiyatı, hiç şüphesiz o kültürün birinci elden kaynağıdır. Dünyanın her milletinde en gizemli sözleri şâirler söylemiştir. Şâirlerin birer sarraf titizliğiyle işlediği kelimeler, kişilere ayrı dünyalar sunar ve farklı hissediş perdeleri açarlar” (Pala, 1997: 11).

Edebiyat, sözlü mûsikîde bestekârın en büyük yardımcısı olarak kabul edilmiştir. Bestekâr, besteleyeceği güfteyi alır ve sarraf titizliği ile işlenen kelimeleri yine sarraf titizliği ile bestesine nakşeder.

“Mûsikîyi de, diğer nimetler gibi insanlığa sunulmuş bir nimet olarak kabul etmek, onu kesin olmayan bilgilerden hareketle hayatın dışına itmekten daha anlamlı olsa gerek. İnsan daima fitri olanı arar ve ona yönelir. Mûsikî de insan fitratının meylettiği nimetlerden biridir” (Çetinkaya, 1995: 7).

“İnsan-ı Kâmil için her ses İlâhî mûsikîye dönüşür; gerçek bir sûfî, her sesin ona, sevdiğinden müjde getirdiğini duyar, her sözcük onun için adeta Allah'ın bir vahyidir.

Tasavvuf ehlinin mûsikîye verdiği mânâ, maddi âlemin değil mânâ âleminin yansımalarıdır” (Çetinkaya, 1999: 105).

“Yüce Allah'a sebebsiz hamd ve sonsuz şükür ki, sevimli ezgilerin şekerini can kuşuna besin, gamları ve üzüntüleri gidermek için ilaç ve safâ aynasına parlaticı kıldı ve nağmeleri, zaman zaman, ferahlık gül bahçesine açılan, can verici bir kapı eyledi ve

onlara belki de canların usuna cennet sevinci doldurdu” (Nâsır Abdûlbakî Dede, Çev. Tura, 2006: 28).

“Osmanlı müziğinin hemen bütün büyük bestecileri, tekke ve dergâhlarda yetişmiş, orada bir manevî eğitimden geçmiş, çile doldurarak olgunlaşmış. Tasavvuf, bu müziğin ana kaynağını oluşturmuş. Hacı Ârif Bey de dâhil olmak üzere birçok bestecinin eserlerinde tasavvufun derin izleri vardır. Mesela Hacı Ârif Bey’in çerkes cariyeye için bestelediği “Vücûd İkliminin sultânısın sen” adlı eserine tasavvuf penceresinden baktığımız vakit, bambaşka bir manzara ile karşılaşırız” (Çetinkaya, 1999: 50).

Bu tez çalışmasının konusu için bir giriş niteliği oluşturmak amacıyla buraya kadar Klâsik Türk Mûsikîsi ve tasavvuf ilişkisine dair verilmiş olan tüm bilgiler ışığında, tasavvufun müzikteki yeri, müziğin tasavvuftaki yeri, tasavvuf ve mûsikî için ortak bir kaynak olan edebiyatın genel hatları ile açıklanmasına çalışılmıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde önemli bir yeri olan tasavvufun, bünyesinde barındırdığı zengin unsurlar sayesinde, edebiyat vasıtasıyla kendisini söze dönüştürmüş ve sonrasında, mûsikî ile sese dönüştürmüştür. Tasavvuf, dinî ve tasavvufî formlarda devamlı olarak işlenmiştir. Tasavvufî eğitim yapan yerler bu konuda zirveye ulaşmıştır. Tasavvuf, din-dışı mûsikîde de tasavvufî eğitim almış bestekârların elinde, tasavvuf etkilerini göstermiş ve özel bir şekle girmiştir. Böylece tasavvuf, mûsikî ile ayrılmaz bir bütün olmuştur.

Bu tez çalışmasının amacını ve problem durumunu oluşturan “18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı konu, çalışmanın sonraki bölümlerinde birçok niteliğiyle birlikte ele alınarak incelenmiştir. Ancak bu noktada, tasavvufî mazmunların incelemesi konusuna girmeden önce, tasavvuf, mûsikî, tasavvuf ve mûsikî ilişkisi, mûsikînin tasavvufî yorumunun nitelik ve özellikleri ile ortaya konulması, bu çalışmanın daha tutarlı ve sağlıklı bir şekilde yürütülüp biçimlendirilmesi adına kuşkusuz yararlı ve önemli bir adım olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

“18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” bu tez çalışmasının problem durumunu oluşturmaktadır.

Özlü ve net bir şekilde ortaya konulması adına, çalışmaya zemin oluşturan betimsel altyapı, aşağıda genelden özele olacak biçimde sistematik bir şekilde sunulmuştur.

1.1. TASAVVUF ve MÛSİKÎ İLİŞKİSİ

Tasavvuf ve mûsikî ilişkisinden önce, mûsikînin tasavvufa girişinden bahsetmek gerekli olacaktır.

“Mûsikînin dindeki yerinin tartışıldığı ilk devir sûfileri, genellikle genellikle mûsikîye pek hoş bakmamışlardır. Fakat hicrî III. asırdan itibaren sûfiler semâ ile ilgilenmeye ve onu mesleklerinin bir rûknü ve esası hâline getirmeye yöneldiler. Mûsikînin dinî his ve heyecanları uyarıp coşturan bir özelliğe, insanı coşturan bir özelliğe, insanı Allah’a yaklaştıran bir meziyete sahip olduğuna kanaat getirmeye başladılar” (Yılmaz, 2000: 69). Bu bilgilerle beraber tasavvuf ve mûsikî ilişkisini anlatmak yerinde olacaktır.

Mûsikînin kökeni hakkında çeşitli rivayetler vardır ve mûsikînin doğuşuna dair farklı bilgiler görülmektedir. Bunlardan birisi de mûsikînin tasavvufî yorumudur.

“Mûsikî konusunda başlangıçtan beri çeşitli tartışmalar yapılagelmiştir. Fakat müzik bir olgu olarak varlığını sürdürmüştür; maddiyat ile maneviyat arasında erişilmiş bir sanat olarak kabul edilmiştir. 15. Yüzyılda yazılan Murad-nâme’de mûsikînin doğuşu ile ilgili şu bilgiler yer alır. Mûsikî İdris peygambere verilmiş bir ilimdir. Hz. İdris mûsikî ilmini astronomi, felsefe, hekimlik, astroloji ve tıptan elde etmiştir. Başka bir rivayette ise mûsikî ilmi (ilm-i edvar) Hz. Nuh’un oğluna nispet edilir. Mûsikâr adlı çalgıyı ve birçok makamı o icat etmiştir” (Kaplan, 2002: 52).

Tasavvuf ve mûsikîyi, Ömer Tuğrul İnançer mûsikînin Mevlevilerce yapılmış olan tanımını şöyle anlatıyor:

“Güzel sanatların içinde mûsikî, tasavvuf ehlinin kullandığı bir vâsıtaadır. Çünkü; ruhlar yaratıldığında, Yaratıcı tarafından “Elestü bi Rabbiküm (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)” diye hitab olundu ve ruhlar “Kalû, belâ (evet dediler)” ve bu ilâhî Rabbânî hitab ile mest oldular. O, hiçbir şey ile izah edilemeyecek, hiçbir şeyden hissedilemeyecek, beşer olarak anlatılması mümkün olmayan, ancak yaşanan ve duyulan bir Rabbânî mûsikî idi” (İnançer:<http://tanburtaksimi.blogcu.net>).

İbrahim Hakkı Hazretleri mûsikînin kökenine dair, Mâ’rifetnâme adlı eserinde mûsikînin farklı bir rivayetini ele almıştır.

“Felekler (Gök katları) birbirlerinin içinde ve birbirleriyle temas halindedirler. Aralarında hiç boşluk yoktur. Feleklerden her birinin hareketi başka başka olduğu için, ayrı bir makamdan ses verir, gönülleri ferahlatan nağmelerle Cenab-ı Hakk’ı tesbih ederler. Lâ İlâhe illâllah, diyerek O’nu tehlîl ederler.

Hiç durmadan Allah aşkı ve bu aşkın verdiği hararetle raks ederek dönmelerine devam ederler. Feleklerin hareketlerini, dönüşlerini ve çeşitli nağmeler çıkarmalarını hesap edenler, onların nağmelerini hem duymuş ve hemde görmüş ve böylece birçok sırrı bilebilmişlerdir. Feleklerin çıkardığı nağmelerin vezinli ve hoş seslerini perdelerle zapt etmeye muvaffak olmuş, usûl ve furû’u (kısım, dal) kısımlarına göre, birbirlerine akıllıca karıştırmış ve ruhlara haz ve lezzet veren binlerce şerbet yapmışlardır” (İbrahim Hakkı Hz. Sad. Aydın, t.y: 194).

Tasavvuf ve mûsikînin birbirlerinden ayrı birer dal olması ve birbirleri ile etkileşimde olmaları gerek mûsikî gerekse tasavvuf için ayrı bir önem teşkil eder. Tasavvuf; mûsikî yorumu ile mûsikî de tasavvufî kökeni itibari ile birbirlerinden ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur.

“Ahmed Rufaî Hz.’leri mûsikî ve semâ’ın ilâhî, semâvî, melekî, kudsî ve ulvî menşe’ye sahip olduğunu en açık şekilde beyan etmiştir” (Çetinkaya, 1999: 198)

Tekkede dervişlerin vecd hallerine erişmelerinde mûsikîye verdikleri önem, mûsikîde de mûsikînin tasavvufî boyutu göz önüne alındığında farklı disiplinlerin

birbirleri ile münasebeti, iki disiplinin bir bütün olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır.

“İnsan-ı kâmil için her ses, ilahî mûsikîye dönüşür; gerçek bir sûfi, her sesin ona sevdiğinden müjde getirdiğini duyar, her sözcük onun için adeta Allah’ın bir vahyidir. Tasavvuf ehlinin mûsikîye verdiği mânâ, maddi alemin değil mânâ aleminin yansımalarıdır” (Çetinkaya, 1999: 119).

Hazreti Mevlânâ farklı bir pencereden durumu ele alıp; mûsikînin, “Elest bezmindeki ilâhî nidayı unutmamış ki!” yorumunu ruhların yaratıldığı zamana götürüp tasavvufun maddeyi yırtan boyutuyla mûsikîyi anlatmaktadır.

“Büyük Türk mutasavvıfı ve mütefekkeri Mevlâna Celâleddin Rûmî sofiyane vecd ve istiğrâkın ilâhî neşve ve neşvenin kaynağı haline gelmiş olan gönlünü şiir, mûsikî ve semâ’ gibi üç güzel sanatın ulviyet ve kutsiyyetinde eritmişti. Bu sanatlardan bilhassa mûsikîyi bütün maddî ve fizikî hadiselerin üstünde, tamamen ilâhî bir anlayış ve sezîşle “Elest bezminin âvâzesi” diye tarif etmişti” (Özalp, 2000: 116).

Nâsır Abdûlbakî Dede mûsikîyi şöyle tanımlamaktadır; “Yüce Allah’a sebepsiz hamd ve sonsuz şükür ki, sevimli ezgilerin şekerini can kuşuna besin, gamları ve üzüntüleri gidermek için ilaç ve safâ aynasına parlaticı kıldı ve nağmeleri, zaman zaman, ferahlık gül bahçesine açılan, can verici bir kapı eyledi ve onlara belki de canların usuna cennet sevinci doldurdu” (Nâsır Abdûlbakî Dede, Çev. Tura, 2006: 28).

Ayrıca tasavvufun şiirsel yönünü de ele almak gerekir ki hem dinî hem lâdinî şiirlerin yazılması ve bu şiirlerin bestelenmesi (hem dinî form olarak hem de dindışı olarak) bestelerde dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri de olmuştur. Beste-güfte ilişkisi, motif-kelime ilişkisi, kelimeler ve perdeler yönü ile de ilişkilendirerek birbirleri ile nasıl bir ilişkilerinin olduğu tespit edilmesi gerekli olarak görülmektedir. “Mevlâna Celaleddin Rûmî’ye göre; sevgi evi baştan başa mûsikî, şiir ve şarkılardan oluşmuştur. Mûsikî, onun için cennet kapılarının sesidir” (Çetinkaya, 1999: 106).

1.2. TASAVVUF ve TASAVVUF FELSEFESİ

Tasavvuf, dinlerin varlığı ile beraber (İlâhî dinler ve insanların kurmuş oldukları sistemler) ortaya çıkmış sistematize edilmiş öğretiler olarak görülür. Tasavvuf insanın

nefs terbiyesiyle ilgilenir. İnsanı, beşer olarak alır ve insan-ı kamil mertebesine çıkarmak için uğraşır.

“Tasavvuf; her dinin veya her felsefi düşüncenin ideâle yöneliş esasını teşkil eder. Kâli hâle tebdîl etmek şekliyle ifade edilen tasavvuf, İslam dininin ihtivâ ettiği bilgi sisteminin kuvveden-fiile, yani kâlden-hâle, nazariyyeden-ameliyyeye dönüşüdür” (Eraydın, 1997: 29).

Bu terbiye metodunun kendine has bir felsefesi vardır. Sufizm olsun, Mistik öğretiler olsun, İslâm tasavvufu olsun bir bilgiye yönelirler. Bu bilgi; farklı tasavvufi ekollerce farklı yöntemler kullanılarak elde edilmeye uğraşılır.

“Tasavvufun müstakil bir meslek olarak ortaya çıkışı, yaşanan İslâmî hayâtın, zaman geçtikçe eski gücünü kaybetmesinin, zühdî hayâtın zayıflamasının bir neticesidir. İslâm tasavvufunun zühdî hayata verdiği önem, bu ilmin temel esâsının “mâsivâ” ile kalbî alâkanın kesilmesi tarzında gerçekleşmesini sağlamıştır” (Eraydın, 1997: 29).

1.2.1. Tasavvuf

“Tasavvuf isminin Arapça olduğunu gösteren bir kıyas ve kök yoktur. Bu konuda söylenecek en doğru şey şudur; Tasavvuf bir isim değil, halleri ve yolları meşhur veliler grubuna takılmış bir lakaptır” (Kuşeyri, Ter. Selvi, 2009: 308).

Tasavvuf kelimesinin kaynağı hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. “Bazıları tasavvufun yün mânasına gelen ‘sûf’tan türetildiğini söylemişlerdir. Bazıları, sûfîlerin, Hz. Resûlallah’ın ‘Suffe ashabı’na nisbet edildiklerini söylemişlerdir. Bazıları sûfî kelimesinin, gönül huzuru ve kalp temizliği mânasına gelen safadan türetildiğini söylemişlerdir. Bazıları sûfî kelimesinin ‘saf’ kelimesinden türetildiğini söylemişlerdir.

Aslında bu sûfîler taifesi, kendilerini tanıtmak için herhangi bir kıyasa ve kelime türetilmesine ihtiyaç duymayacak kadar halleri ve yolları meşhur kimselerdir. Sûfîleri sıfat, ilim, mârifet, ahlâk ve halleriyle tanımalıdır” (Kuşeyri, Ter. Selvi, 2009: 308-9).

Tasavvufu, İnançer şu şekilde tanımlamaktadır; “Taassup düşüncesine göğüs geren, beşeri zevki, ilâhî zevk derecesine çıkararak, bu iki zevkin imtizacını sağlayan bir düşüncedir” (<http://www.sufiyane.blogcu.com>, Erişim Tarihi: 11.05.2015).

Tasavvuf'un felsefi olarak tanımı Tokatlı'ya göre; "İnsan ruhunun duygu ve sezgi yoluyla varlığın temel ilkesine erişmesini ve bu ilkeyle birleşmesini mümkün gören inanç; ve bu birleşmenin, normal hayat ve bilgi tarzımızdan kökten farklı ve çok daha üstün bir hayat ve bilgi edinme tarzını meydana getirdiğini ileri süren öğretiler bütünüdür" (Tokatlı, 1973: 161).

Tasavvuf ilmi ise; "Ebedi saadete ulaşmak amacı ile, zahirin ve batının tamir; ahlakın tasfiye ve nefsin tezkiye hallerini içine alan, manevi bir ilimdir" (Konyevi, Haz. Örs, 2005: 48-9).

Tasavvufun farklı tarikatlar, tasavvuf ekolleri, edebi ve felsefi birçok tanımı yapılmıştır. Genel olarak aşağıdaki tanım tasavvufu tanımlar:

"Tasavvuf, İslâmın emrettiği şekilde yaşayıp ibadet ederek ruhu temizlemek, insan varlığını Allah sevgisinde eritmek, geçici dünyaya ait şeyleri kalpten atarak kendi varlığından geçip Allah'ın varlığında en büyük mutluluğa erişmektir" (Gökdemir ve Gökdemir, 108).

"Tasavvuf yoluna girenler sûfî olarak tanımlanır. Tek şahsa "sûfî", hepsine birden "Sûfîyye" denir. Bu dereceye ulaşmak isteyen kimseye "mutasavvıf", topluluğa ise "mutasavvıfe" denir (Kuşeyri, Ter. Selvi, 2009: 308).

1.2.1.1. Nefis ve Ruh

Tasavvufta nefis; "Halkın anlayışındaki bir şeyin vücudu ve cismi değildir. Onlar nefis ile, kulun sahip olduğu bozuk sıfatlarla, kötülener ahlâk ve fiilleri kastederler. Nefsin, insan vücuduna bozuk ahlâkların mahalli olarak konulmuş bir latife (mânevî varlık) olması da muhtemeldir. Nasıl ruh, güzel ahlâkların mahalli olarak bedene konulmuş bir mânevî latife ise, nefsi de böyle düşünmek mümkündür. Bu latifeler hepsi birbirinin emrine verilmiştir; hepsinin toplamı insanı oluşturmaktadır. Gözün vücutta görme mahalli, kulağın işitme mahalli, burnun koklama mahalli, ağzın tatma mahalli olduğu ve bütün bunların insanın zâhirî yapısını oluşturduğu gibi; aynı şekilde kalp ile ruh iç bünyede güzel sıfatların mahalli, nefis de kötü sıfatların mahalli yapılmıştır. Yüce Allah, ruh ile insan bedenindeki hayatı devam ettirmekte, ruh bedende bulunduğu sürece insan özel bir hayat ile diri olmaktadır" (Kuşeyri, Ter. Selvi, 2009: 308).

1.2.1.2. Fenâfillâh

“Fenâ ‘yok olmak’ anlamına gelir. Fenâ fillâh Allah’ta yok olmak anlamına gelir. Mutasavvıflar kendinden ve dünya zevklerinden geçerek Allah’a yönelmiş kişilerdir. İnsanın beşeri varlığını unutarak Allah’la bir olması, tasavvufta fenâ fillâh mertebesidir. Bu halde insanın kendisi de dahil olmak üzere her şeyi unuttur. Aslında insan vardır, kâinat da vardır ama kendisi bunun farkında değildir. Bunun daimî olması Vahdet-i vücud, geçici olması Vahdet-i şuhud görüşlerini meydana getirir” (Gökdemir ve Gökdemir, 110).

1.2.1.3. Vahdet-i Vücûd

“‘Varlığın birliği’ demek olan bu kavram, tasavvuf düşüncesinin asli unsurlarındandır. İslâm’a göre kâinatı ve insanları Allah yaratmıştır. Allah birdir. Ezelî ve ebedîdir.

Kâinar ve insanlar O’nun bu âlemdeki tecellisidir. Asıl varlık O’dur. Bütün yaratılmışlar bir aynaya akseden hayâli varlıklardır. Tasavvuf yaratılışın sırrını birliğin ve varlığın sırrına kavuşmakta aramıştır. Bu da ancak Allah ile beraber olma, gerçek varlığa kavuşmakla mümkün olabilir.

Fenâ fillâh mertebesi mutasavvıfların gerçek varlığa kavuştıkları derecedir. Vahdet-i vücud halinde insan kendi varlığını yok etmiş Allah’a kavuşmuştur. Bu halde Allah-insan ikiliği denilen hayâlî durum sona erer. İkilik ortadan kalkarak yerini birliğe terkeder” (Gökdemir ve Gökdemir, 110-1).

İmam Rabbânî tevhîdi; “vücûdî ve şuhûdî olmak üzere iki kısımda hulâsa eder. Vücûdî tevhîd, bir mevcûd bilmektir ve “İlme’l-yakîn” kabîlindedir. Şuhûdî tevhîd ise, bir görmektir ve ayne’l yakîn kısmındandır. Yâni şuhûdî tevhîd, mümkün olan şeylerin vücûdunu, Allah Teâlâ’nın vücûd denizinin dalgası görmektir.

Bu makama ulaşmış olan sûfiler, Hakk’ın vücûd denizine daldıkları için (fenâ fillâh), orada denizden ve dalgadan başka birşey göremez (şuhûdî tevhîd). Kendi vücûdunu da bu deryâdan bir damla kabûl eder.

Vücûdî tevhîd, latîfe-i kalbin seyrinde meydana gelir. Kalb önce imkân dâiresinde seyredir. Sâlike, bu dâirenin hâllerinden olan huzûr, cezbe, vâridat (gönle doğan

tecelliler), melekût, mülk, misâl âlemleri keşfolur ki, bunların hepsi imkân dâiresine dâhildir” (Eraydın, 1997: 210).

1.2.2. Tasavvuf Felsefesi

“Bir dünya görüşü olarak tasavvuf, belli bir yaşama biçimiyle sezîş ve düşünceye dayanan kuramsal çabaları kapsar. Tasavvuf yoluyla hakikate ulaşmak isteyen kişinin, çeşitli ve belirli dönemlere ayrılmış bir ruhsal yaşantı geçirmesi gerekir. Mürşit denilen bir yol göstericiye, rehberine uyularak, çile, zikir gibi belirli aşamalardan geçilir. Şeriatten hakikate, başka bir deyişle İslamlığın temel ilkelerinden İslamlığın iç ve gerçek anlamına varılacaktır. Sonuç olarak bu gerçek anlama göre yaşanılacaktır. Tasavvufa göre Allah’tan başka varlık yoktur. Tanrı kendini görmek ve göstermek istemiş, evren ve bütün varlıklar bu istek sonucu ortaya çıkmıştır. Başka deyişle Allah, varlıklarda görünmüştür. Evrende var olarak gördüğümüz nesnelere gerçek, ayrı bir varlığı yoktur. Hepsini Allah’ın tecellisinden ibarettir. Çünkü insan Allah’ın bütün adlarını, niteliklerini topluca kendinde bulundurur. Ama Allah’tan gelen insanın yine Allah’a dönmesi, O’nun varlığıyla var olması gerekir. Bunun için “tevhid” (bir olma) ya da “fena” (yokluk) mertebeleri denilen aşamalardan geçilmelidir. Nefsi arıtarak olgunlaşmanın yolu bir mürşide bağlanmakla olasıdır” (G. K. A, 4: 2047).

Mevlevilikte tasavvuf felsefesi Öztuna (2000) şöyle yazıyor: “İnsana “öz” denen “Tanrısal Ruh” anlam kazandırır. Ruh ise insan varlığının cevheridir. İnsanı gerçeğe ulaştıran akıldan ziyade aşktır. Aklın başlangıcında her zaman için sezgi bulunur. Bütün bu unsurlar insanı Allah’a yaklaştırır. Amaç Allah’a yaklaşmaksa yol aşk aracılığı ile “kemal mertebesine” erişmek olmalıdır. Çünkü, yaratılanların en yücesi insandır. Daha doğrusu tasavvufî düşünceye göre insan Allah’ın bir parçasıdır. O halde en büyük ibâdet insan sevgisi olmalıdır” (s: 117-118).

Tasavvufun gayesini, Eraydın (1997) şöyle anlatıyor; “Hakk’ın rızâsını kazanmak için nefisleri temizlemekten, güzel ahlâk sâhibi olmaya çalışmaktan, kısaca Allah ve Resûlünün ahlâkıyla ahlâklanmaktan ibarettir (s: 56).

1.3. MAZMUN

Kelime olarak mazmun; “Arabçada ‘bir nesnenin içi, iç kısmı’ anlamına gelen zımn kökünden türemiş bir kelimedir. Edebiyat terimi olarak; 1. Mefhum, mana, anlaşılın şey; 2. Hakiki mâna, ana fikir; 3. Nükteli, sanatlı, cinaslı, ince söz; 4. Bir söz ve ibareden çıkarılan gizli mâna, zımmen söylenmiş misal şeklinde mâna üzerinde yoğunlaşarak tanımlanmıştır. Klâsik Türk edebiyatının mazmunlarını bir araya getirmeye çalışan Ahmet Talat Onay, Nef’î’nin :

‘Çeke mazmununu fehm etmede bir nükte-şinas
Ne kadar dikkat ederse o kadar renc-i elîm’

dediği beytini örnek vererek mazmunun kolay kolay anlaşılamayacağını, onu anlamak için çok dikkat etmek gerektiğini anlatmaktadır” (Deniz, 2008: 207-8)

“Ahmed Hamdi Tanpınar’a göre mazmun; Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller -arabeskler- gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemde. Bu kapalı âleme her kelime hususi mânaları ve çağrışımları ile gelir; ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi” (Çavuşoğlu, 1984: 388-9. Akt. Deniz, 2008: 207-8)

“Edebiyat terimi olarak belli bir kavramı anlatan ve çağrıştıran kalıplaşmış söz karşılığı kullanılır. Örneğin boy yerine selvi, kaş yerine yay, diş yerine inci sözcüklerinin kullanılması gibi... Birbakıma sanatlı söz sayılabilecek mazmunlar, anlam olayları sonucu kalıplaşmış sözcüklerdir. Başka değişle bir sözcüğe şairlerce değişik anlamlar yüklenmiş, o sözcük asıl anlamı dışında, yan anlamlarıyla kalıplaşmıştır. Sözelimi, kırmızı renkli değerli bir taşın adı olan la’l sözcüğü Nedim’in şu dizesinde de görüldüğü gibi dudak anlamında kullanılmaktadır: “La’lin öpdürmek bu hâletle muhâl olmuş sana.” Burada la’l sözcüğü bir mazmundur. Çünkü hemen bütün divan şairleri sözcüğü bu anlamda kullanmıştır. Divan edebiyatının bir mazmunlar edebiyatı oluşu değer ölçülerini de belirlemiştir” (G. K. A, 3: 1386-7).

Mazmunlar aynı zamanda anlamları gizli kelimelerdir. Anlamları bilenler tarafından açılır. Söylenilen sözdeki kelimeler işin ehli olmayanlardan sırların saklanması için oluşturulmuş kelimelerdir. Yanlış yorumlamaya da müsaittirler. Örnek

olarak; edebiyatta da kullanılan “bezm-i mey” mazmunu meyhane olarak yorumlanır ki, kelime olarak içki içilen yer anlamına gelir. Edebiyatta kullanıldığı zaman hiç meyhaneye gitmemiş ve sarhoş eden içecekler kullanmamış olmalarına rağmen kullandıkları bu mazmun şairlerin rind görünümü ve aşklarını dile getirdikleri zaman açık olarak değil kapalı olarak kullanılmıştır. Çünkü sevgili kutsaldır alelade söylenemez. Tasavvufi olarak; Dergah, tekke olarak yorumlanır. Dergahta sofiler için kutsaldır. Sırları vardır ve erbabı olmayan anlamasın diye bu şekilde kullanılır.

Mazmunları, Gökdemir ve Gökdemir (t.y.) şöyle anlatıyor: “Divan şiirinin mazmunları değişmez. Dinî-dindışı (lâdinî), beşeri-ilâhî bütün duygular aynı kelime ve hayâl unsurlarıyla, aynı benzetmelerle ifade edilir. Aynı kelime ve mazmunlar kullanılmakla beraber, kullananın maksadına, kişiliğine ve kullanım yerine göre, anlam değişebilir. Mesela tasavvufî şiirler yazan şairler; mecazlı olarak, mey-içki derken ilâhî aşkı, meyhane derken dervişlerin toplandığı tekkeyi kast ederler” (s: 50).

1.4. TÜRK MÛSİKİSİ

Mûsikî; “Uzay ve maddeyi zamana ve tasavvura (tasarıma) çeviren, gerçekleri bir hayâl âleminin rüyaları şekline sokan çok yönlü bir sanat dalıdır” (Özalp, 2000: 14).

“Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihî orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz, ama mutlaka bir makama bağlı çalıp söyladığı; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir” (Tanrıkorur, 2011: 15).

“Türk milletinin mûsikîye gösterdiği ilginin, bu sanattan duyduğu zevk ve heyecanın varlığını eski çağlardan beri biliyoruz” (Özalp, 2000: 286).

“İslâmdan önce Türklerin millî bir mûsikîleri vardı. İbtidâî bir mahiyette olmakla beraber bu mûsikînin tabîî bir güzelliği mevcuttu. Yabancı unsurlarla karışmamış sâf bir mahallilik arz ediyordu. Bu mahsuller Ozanlar tarafından ibda ediliyordu. Mûsikînin şiirlerden ayrılmadığı bu ilk devirlerde Ozan, Bahşi, Kam... gibi adlarla anılan şairler,

aynı zamanda mûsikîsinin idiler. Bu şahsiyetlerin bilhassa dinî âyinlerde mühim rolleri görülüyordu” (Ergun, 1942: 7).

“Türklerin İslam’dan önceki mûsikî uygulamalarında dini müzik, din-dışı müzik diye bir ayırım bulunmadığı görülmektedir” (Banarlı, 1971: 37, 40. Akt. Akdoğan, 2010: 83). “Dolayısıyla Türkler’in dindışı müzikleri de kendi ahlâkına, örf ve geleneklerine uygundu. Kısaca normal yaşamlarındaki müzikleri de ahlâki bir yapıya sahip olduğundan böyle bir ayırım yapılması gereği oluşmamıştır. Ancak daha sonraki dönemlerde Türkler’in değişik Milletlerle teması, din ve tasavvuf anlayışında farklı düşünce ve görüşlerin çoğalmasıyla daha sonraları böyle bir ayırım yapılması gereği ortaya çıkmıştır” (Banarlı, 1971: 118. Akt. Akdoğan, 2010: 83).

1.4.1. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi

“Geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsinin icra ve intikalinin önemli niteliklerinden bir çoğunun temellerinin 18. yüzyıl başlarına gelindiğinde çoktan atılmış olduğunu” Cem Behar “Şeyhülislâm’ın Müziği” (Behar, 2010: 24) adlı eserinde Atrabü’l Âsâr’ı incelemesinin sonuçları olarak belirtmiştir.

“XVII.Yüzyılda Türk mûsikîsinin gösterdiği büyük ilerleme, XVIII. yüzyılda da bütün hızıyla devam etti. Yetişmiş olan büyük bestekârlar “Klâsik Okul”un bütün gereklerini yerine getirir ve geleneklere bağlı kalırken, yapmış oldukları bestelere bazı yenilikler ekleyerek eser vermeye devam ediyorlardı. Bu yüzyılın ilk on yılında dâhi bestekâr İtrî’nin kişiliğinde “Klâsik Çağ” zirveye ulaşmıştı” (Özalp, 2000: 400).

“17. yüzyılla 18. yüzyıl başlarında İstanbul’un merkez olmasının yanı sıra artık müzisyenlerin coğrafi dağılımında da özgün bir Osmanlı ağırlığı hissediliyor. Egemen ve merkezî gelenek artık özgün bir Osmanlı geleneğiydi. Müzik artık İstanbul’da öğreniliyor, besteleniyor ve icra ediliyor ve bazen padişaha sunuluyordu. Uzak yörelerden gelip de şehrin müziğine uyum sağlayamayanların uslûbu da İstanbul mûsikî çevrelerinde kabul görmüyor, yadırganıyordu. Şehir kendi mûsikî geleneğini üretiyor, ona katılanlar da mutlaka ona uyum sağlamak zorunda kalıyordu” (Behar, 2010: 156).

“Enderûn ciddi bir eğitim yapıyor içerde ve dışarıda yetişmiş müzisyenler burada dersler veriyordu. Dini mûsikî alanında da tekkelerin meşkhânesinde hemen hemen

sanatkâr olan şeyhlerin gayreti ile dinî ve dindışı mûsikî öğrenimi teşvik oluyordu” (Özalp, 2000: 400).

“XVIII. yüzyılda birçok mûsikî eserinin yazıldığı hemen dikkatimizi çekmektedir. Türk mûsikîsinin tıp alanında kullanılması geleneği de özellikle sürdürülmüştür” (Ak, 2002: 71)

“Geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi gerek üretim ve icra, gerekse dinleyici kitlesi itibariyle, başta İstanbul olmak üzere kendi ortamı olan şehirlerde halka sanıldığından çok daha yakındı” (Behar, 2010: 171).

“Bu dönemde “Lale Devri” sanat parlaklığı daha mutedil şekilde devam eder. Bu dönemde sanat, kültür, bu arada mûsikî başta padişah ve bestekar olan damadı, I. Mahmut tarafından pek cömert şekilde himaye edilir. Devrin ileri gelenleri de mûsikîden birşey esirgemezlerdi” (Özalp, 1986: 157. Akt. Ak, 71).

“17. ve 18. yüzyılda icad edilmiş ya da geliştirilmiş nota yazılarıyla öncelikle saz eserleri kağıda geçirilmiştir” (Behar, 1992: 23)

“Türk sanatı ile Türk halk mûsikîsi arasında bir tür musikî “Aşık Mûsikîsi” doğmuş oldu. Her iki türden renk ve koku taşıyan bu musikî o dönemde oldukça revaç bularak XIX. Yüzyılda da etkisini sürdürdü” (Ak, 2002: 71).

1.4.1.1. XVIII. Yüzyılda Din-Dışı Klâsik Türk Mûsikîsi

“Bu yüzyıl’da ortaya konulmuş besteler Klâsik ve Halk Mûsikîmizin melodi ve üsluplarından yararlanılmış eserler olarak karşımıza çıkmaktadır” (Akdoğan, 2010: 99).

“Türk Sanat Mûsikîsi repertuarında bulunan koşma, divan, semaî, mâni, kalenderî, kayabaşı, kesik kerem, müstezat ve benzeri şekiller bestelendi. Ayrıca oyun takımlarına eşlik eden; köçekçe ve tavşancaları da bunlara eklemek gerekir” (Ak, 2002: 71).

“Geleneksel Türk sanat müziğinin gerek besteleme, gerekse seslendirme alanında çok yüksek düzeye ulaştığı, kâr, beste, peşrev, mevlevî âyini gibi en sanatlı türlerinin büyük canlılık gösterdiği ve gözde tutulduğu bu evrede cami müziği müzikler hiyerarşisinin en üst basamağındaki yerini iyice sağlamlaştırıp imparatorluk düzeyinde en yaygın ve etkin müzik türü oldu” (Uçan, 2000: 47).

“Lâle Devri geleneksel Türk Sanat müziğinin gelişmesinde ayrı ve önemli bir yer tutar. Bu dönemde müzikte de şen, şakrak, akıcı, ince ve yer yer alaycı bir üslûp egemen olmuş; sivil-dünyasal müzik türleri daha çok ön plana geçmiş; fasıl müziğinin belli türlerine ve özellikle “piyasa-eğlence” müziklerine ilgi ve istek artmış ve bu tarz müzikler halk katmanlarına daha kolay ulaşıp işlenmeye başlamıştır.. Şarkılarıyla ünlü Tanburi Mustafa Çavuş’un bazı şarkıları, en klâsik kültürlü çevrelerden en alçak gönüllü halk katmanlarına kadar her kesimde büyük ilgi görmüş ve çok sevilmiştir” (Uçan, 2000: 48-9).

1.4.1.2. XVIII. Yüzyılda Dini Klâsik Türk Mûsikîsi

“XVIII inci asır dini Türk mûsikîsi tabîî seyrini takib ederek daha bedîf bir hal aldı. Ve büyük san’atkârlar elinde işlene işlene daha yüksek bir dereceye erdi” (Ergun, 1942: 119).

“Türk mûsikîsinin bu asırdaki mahsullerinden elimizde bulunanlar, bundan evvelki asırlara âid olanlardan bir hayli çoktur” (Ergun, 1942: 119).

“Dinî Türk mûsikîsi bu asırda daha geniş himayelere mazhar olmuştur. Zengin bir takım şahsiyetler büyük camilere ve tekkelere teberrularda bulunarak mûsikîmizin inkişafına hizmet ettiler” (Ergun, 1942: 119).

“XVIII. Yüzyılın ilk yarısında Sultan Mustafa II ve Sultan Ahmet III’ ün sade bir dille bir takım ilâhîler yazdıkları ve bunlardan bir kısmının yine bu asır içinde bestelenerek tekkelerde okunduğu da bilinmektedir” (Ergun, 1942: 123. Akt. Akdoğan, 2010: 99).

“Bu evrede cami müziği müzikler hiyerarşisinin en üst basamağındaki yerini iyice sağlamlaştırıp imparatorluk düzeyinde en yaygın ve etkin müzik türü oldu. İtrî’ nin ünlü “Bayram Tekbiri” o yıllardan bu yana yalnız Türkiyede değil öbür islâm ülkelerinde de okuna gelen bir eser niteliği kazandı. Yetişen hafız, müezzin ve kâriilerin birçoğu ayrıca müzik öğrenip usta birer besteci ve seslendirici oldu” (Uçan, 2000: 47).

1.4.1.2.1. Cami Mûsikîsi

Kur'an mûsikîsine vâkîf olan bir takım mûsikîşinasların ibda ettikleri eserlerdir. Bu çeşit mûsikî mahsulleri bâriz bir zühd ü takva örneğidir (Ergun, 1942: 119).

Câmî mûsikîsi olarak sınıflandırılmış olan sözlü mûsikîmizin kendi içerisinde formları oluşmuştur. Bu formlar tekkelerde de icra edilir fakat buradaki önemli nokta câmî mûsikîsinde enstruman kullanılmamasıdır.

Bu husus, tekke ile câmî mûsikîsinin ayrılmasında önemli bir ayrımdır. Bununla beraber câmî mûsikîsinde sadece insân sesi kullanılagelmiştir.

Câmî olarak sınıflandırılan sözlü mûsikîmizin formları şu şekilde sıralayabiliriz; “İlâhî, tevşih, ezan, tekbir, temcid, tesbih, mahfel sürmesi, salât ve selâm ve mevliddir” (Özkan, 1994: 84)

1.4.1.2.2. Tekke Mûsikîsi

“Mutasavvıfların ibda ettikleri mahsullerdir” (Ergun, 1942: 119).

“XVIII. yüzyıl’ın ilk yarısında Sultan Mustafa II ve Sultan Ahmet III’ ün sade bir dille bir takım ilâhîler yazdıkları ve bunlardan bir kısmının yine bu asır içinde bestelenerek tekkelerde okunduğu da bilinmektedir” (Ergun, 1942: 123. Akt. Akdoğan, 2010: 99).

Tekkelerde enstruman kullanılmıştır. Bunlardan mevlevihâneler, çok sayıda enstruman kullananlarıdır. Diğer tekkelerde de genel olarak def, bendir, esma bendir gibi farklı vurmali enstrumanlar kullanılmıştır. Mevlevihânelerde kullanılmış olan enstrumanlar ise yaylı, mızraplı, nefesli ve vurmali sazlar şeklinde karışık olarak kullanılmıştır. Ney, rebâb, tanbûr, kudüm, bendir temel olarak kullanılmış enstrumanlardır.

Tekke içerisinde câmîde mûsikîsinde kullanılan formlarla beraber çeşitli formlarda oluşturulmuştur. Özkan (1994) bu formları şöyle; “Mevlevî Âyinleri, nâ’t, durak, mi’râciye, ilâhî, şügl, nefes”(s. 82-3) olarak sıralamıştır.

1.4.2. XVIII. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Genel Özellikleri

“Bu yüzyılın ilk on yılı içinde dâhi bestekar İtrî’ nin kişiliğinde “Klâsik Dönem” zirveye ulaştı” (Ak, 2002: 71)

“X. ve XVI. yüzyıl arası revaçta olan ud yerini -XIX. yüzyılda yeniden almak üzere- XVII. yüzyıldan itibaren Tanbur’a bırakmıştır (Tanrıkörur, 2011: 56).

“18. yüzyılın ortalarına doğru Batı kemanı ilk kez saray faslında kullanıp benimsendi” (Uçan, 2000: 50).

“Câmi Mûsikîsi” gittikçe zenginleşiyor ve dindışı mûsikîde şaheserler vermiş bestekârlar bu vadide de eşsiz eserler veriyordu” (Özalp, 2000: 400).

Şarkı formu bu dönemde örneklerini vermeye başlamıştır.

“Sade dil ile yazılmış şiirlere yapılmış hafif şarkılar halkın hâfızasında kolayca yaşayabiliyordu” (Özalp, 2000: 400).

“XVIII. yüzyılda 13 âyin bestelenmiştir” (Tanrıkörur, 2011: 130).

“Âyin, nâ’t, durak ve diğer formlarda beste geleneği bütün ihtişamı ile sürdü. Mevlevî âyinleri en çok bu yüzyılda bestelendi” (Özalp, 2000: 401).

Nota sistemleri oluşturulup nazariyat kitapları yazılmıştır.

“Lâle Devri” adını alan sulh ve huzur dönemi, mûsikîmizde bazı yeni bir zevk anlayışının başlangıcı olmuştu. Sarayda sanatkarlardan oluşan kadro vardı ve bu kadro cariyelerin ve gençlerin yetişmesinde büyük etken oldu” (Özalp, 2000: 402).

“Özellikle onsekizinci yüzyılın ortalarından itibaren Türk ezgilerinden ve mehterin ritmik yapısından yararlanarak eser bestelemek, Batılı müzisyenler için deyim yerindeyse moda haline gelir (Çetinkaya, 1999: 238).

“III. Selim Okulu” nun başlangıç dönemidir” (Özalp, 2000: 403).

“Sazendeler çok süslü ve saatler süren taksimler yaparlar” (Fonton, 1987: 72-3)

Eserlerde geçkiler, ses sahaları genişlemiştir.

1.4.3. XVIII. Yüzyıl Bestekârları

- “Sultan I. Mahmut (1696-1754)
 Çömlekçi-Zâde Recep Çelebi (?-1710)
 Buhuri-Zâde Mustafa İtrî Efendi (1630-40-1711)
 Kenzî Hasan Ağa (?-1714)
 Seyyid Mehmed Nuh (?-1714)
 Tomtom Abdullah Efendi (Tomtom İmam), (?-1711)
 Yahya Nazîm Çelebi (1647-1726)
 Saatçı Mustafa Efendi (Muzaffer), (XVIII.Y.y. ?-?)
 Kalburcu-Zâde Mehmed Efendi (XVIII.Y.y. ?-?)
 Üsküdarlı Mehmed Efendi (XVIII. Y.y ?-?)
 Derviş Musâ (?-1721)
 Şehlevendim Abdullah Ağa (Şehlâ Hâfız), (XVII.-XVIII. Y.y. ?-?)
 Enfi Hasan Ağa (?-1729)
 Üsküdarlı Hâfız Rifat Efendi (XVII.-XVIII. Y.y. ?-?)
 Himmet-Zâde Abdullah (1640-?)
 Hâfız Şeydâ Dede (Abdürrahim Dede Efendi), (1725-30-1799)
 Nevşehirli Damad İbrahim Paşa (1662-1730)
 Kara İsmail Ağa (XVII.-XVIII. Y.y. ?-?)
 Nayî Osman Dede (1642-7-1729)
 Tiznâm Yusuf Çelebi (?-1728-30)
 Dilhayat Kalfa (?-1780)
 İbrahim Ağa (?-1740)
 Buhûri-Zâde Abdülkerim (?-1778)
 Ahmed Câmî (1713-1800)
 Andelibî (XVII.-XVIII. Y.y. ?-?)
 Halife-Zâde Tahir Efendi (?-1774)
 Abdürrahîm Bâhir Efendi (Arap-Zâde), (1690-1746)
 Kapan-Kâtibi-Zâde Mustafa (?-1746-55)
 Neyzen Ömer Efendi (Akmolla), (?-1777)
 Mehmed Emin Reşid Efendi (?-1737)
 Derviş Hüseyin (?-1737)

Şeyhülislâm Damad-Zâde Feyzullah Efendi (1700-1761)
 Hâmid Mehmed Bey (1738-1778)
 Ahmed Vefki Efendi (?-1751)
 Hekimbaşı Abdülaziz Efendi (1738-1783)
 Faiz Ali Efendi (?-1734)
 Mehmed Refi Efendi (XVIII. Y.y. ?-?)
 Hâfız Şuhûdî Mehmed Efendi (?-1717)
 Fennî Mehmed Dede Efendi (?-1708)
 Hacı Salih Efendi (?-1772)
 Baytari-Zâde Hacı Mehmed Efendi (?-1734)
 Mustafa Naşâti Efendi (1761-1791)
 Seyyid Hasan Feyzi Efendi (?-1752)
 Şeyhülislâm Esad Efendi (1684-1757)
 Ebû Bekir Ağa (1685-1799)
 Çalâk (Çaylak) –Zâde Şeyh Mustafa (?-1757)
 Kemanî Hızır Ağa (?-1760)
 Mustafa Çavuş (Tanburî), (1700-1770)
 Şeyh Abdülkerim Efendi (?-1778)
 Neyzen Ali Dede (?-1767)
 Mustafa Kevserî Dede (Efendi), (?-1765-70)
 Tab'î Mustafa Efendi (?-1770)
 Küçük Müezzîn Çelebi (1650-55-1716)
 Abdülhalim Ağa (1708-1789)
 Hekimbaşı Gevrek-Zâde Hasan Efendi (?-1785)
 Seyyid Ahmed Ağa (?-1794)
 Çallı Mehmed Derviş (?-1798)
 Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa), (?-1800)
 Ali Nutkî Dede (1762-1805)" (Özalp, 2000: 408...84).

1.4.4. Örneklem Olarak Seçilen Bestekârların Hayatları

18. yüzyıl bestekârları arasından örneklem olarak seçilen bestekârlardan İtrî (Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi), Seyyid Nûh, Küçük Mehmed Ağa ve Tab'î Mustafa Efendi' nin genel olarak hayatları anlatılmıştır.

1.4.4.1. İtrî (Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi)

“Klâsik ve dinî Türk mûsikîsinin en büyük bestekârlarından, hatta dehâlarındandır. Doğumu kesin bir tarih olarak bilinmemektedir. İstanbulda Yaylak diye anılan semmte doğdu. İyi bir tahsil gördü. Mûsikîde hocası büyük mûsikîşinas Hafız Post'tur.

Beş padişah devri yaşamış olan İtrî'nin şöhreti Sultan VI. Mehmed'in kulağına gitmiş ve İtrî, bu padişahтан pek çok lütuf görmüş ve beğeniler almıştır. Mûsikîdeki olağanüstü kabiliyeti ve şöhreti nedeniyle Sultan IV. Mehmed'e nedim olan İtrî, hayatının sonlarına doğru kendisinin ricasıyla Esirciler Kethüdalığı'na atanmıştır (1694).

Dehâ derecesinde bilgili bestekâr, iyi bir hanende, hattat ve şairdir. Hat sanatında *Ta'lik* yazıyı Siyahî Ahmed Efendi'den öğrenmiştir. 1711 yılında vefat etmiştir. İtrî'nin 1000'den fazla eser bestelemiştir fakat bugün elimizde 42 adet eseri mevcuttur” (Aksüt, 1993: 35,36,37).

1.4.4.2. Seyyid Nûh

Türk mûsikîsinin büyük bestekârlarından biridir. Diyarbakır'da doğmuştur. Doğum tarihi bilinmemektedir. Genç yaşında İstanbula gelmiş ve IV. Mehmed zamanında üne kavuşmuştur. Enderûn'da baş hanende olmuştur. III. Ahmed'in saltanat yıllarında Diyarbakır'da (Timar) verilerek emekli edilmiştir. 1714 yılında burda vefat etmiştir. Şeyhülislâm Efendi *Atrabü'l Asâr*'da 30'dan fazla eser bestelediğini yazıyor ancak güfte mecmualarında 100'den fazla eserin güfteleri bulunmaktadır. Bugün Elde bulunan eserleri 14 adettir” (Aksüt, 1993: 46).

1.4.4.3. Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa)

“Tespit edilemeyen bir tarihte İstanbul’da doğmuştur. Erken yaşlarda Enderûn’a alınarak sanatını burada geliştirdi. Enderûn gelenekleri çerçevesinde düzenli bir şekilde terfî ederek Sultan III. Selim’in musâhibliğine kadar yükseldi. Sarayda yapılan “Küme” fasıllarında “Serhanende” olarak görev yaptı. Küçük Mehmed Ağa’nın XIX. yüzyıl başında takriben 1800 yıllarında İstanbul’da öldüğü sanılıyor. Eski güfte mecmualarında ve başka kaynaklarda yüz kadar eserinin sözleri bildirilmişse de bu eserlerden günümüze kırk kadarı gelebilmiştir” (Özalp, 2000: 479-80).

1.4.4.4. Tab’î Mustafa Efendi

“XVIII. yüzyıl klâsik Türk mûsikisinde şöhretli bestekârların başta sayılanlarından Kassam-Ahdebzâde Mustafa Efendi, İstanbul’da Üsküdar’da doğmuştur. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir.

Sultan III. Osman’a müezzin-i şehriyârî olan Tab’î 1758 yılında Kapıcılar Kâtibi oldu. Bestekâr, şair ve hattat olan bu değerli sanatkâr, hatt’ı Eğrikapılı Ebu’l- Kasım Hoca Mehmed Râsim Efendi’den öğrenmiştir. Sülûs ve nesih hat yazmakta başarılı idi. Bestekârlığına gelince: Eserlerinde edâ ve tavır çok asil, üstâdane ve nağmelerin işlenişi son derece sanatkâranedir. Orijinal ve lirik üslûbuyla zamanındaki bestekârlar arasında sivrilmiştir. Eserlerini genç yaşlarında yapmış, 1760’lı yıllarda Galata’daki evinde inzivâyâ çekilerek mûsikî, şiir ve hat ile bütün bağlarını kesmiştir. Aynı zamanda iyi bir hanende olan Tab’î hakkında ne yazıkki fazla bilgi yoktur. Bugün elimizde bulunan eserleri 23 adettir” (Aksüt, 1993: 67). “1770 yılında vefat etmiştir” (Özkan, 2000: 471). “Eski mecmualarda 100’den fazla eserinin görüldüğü yazılmıştır” (Ezgi. Akt. Aksüt, 1993: 67).

1.5. XVIII. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE TASAVVUFUN ETKİLERİ

“Tasavvuf Müslüman toplumlarda derin tesirler yapmış, derin izler bırakmıştır. Kendine özgü eğitim yöntemleri, kurumları, ilkeleri, bilgi ve varlık anlayışı ve bu anlayışa bağlı olarak oluşan diliyle tasavvuf, sanatkârı da etkilemiştir. Bu etkiyi mûsikî,

mîmarî, hat, tezhib ve minyatür gibi sanatlarda görmek mümkündür” (Kemikli, 2013: 26).

“Sufi hayat tasavvurundan hareket eden Osmanlı mûsikîsinde oluş ve döngüsellik hissini çok berrak bir şekilde ortaya çıkarır. Bu mûsikînin bir “oluş mûsikîsi” olduğunu en çarpıcı olarak karakterize eden niteliği “seyir mûsikîsi” olmasıdır. Döngüsellikliğini ise ortaya koyan niteliği onun bir “devir mûsikîsi” olmasıdır. İç ve teknik yapısı itibariyle “teslim”, “mülazime” yada “nakaratlar” aracılığıyla melodik yapı devrini tamamlar.

Öte yandan, Osmanlı mûsikîsinin sada dünyası barok stilde görüldüğü üzere ses aralıklarının genişlemesine dayanan atlamalara yada kontrastlara kapalıdır. Perdeler birbirine yakındır. Tonlamalar yumuşaktır ve ölçülü açılış kapanışlara dayalıdır. Bu da parçaların, burada tek tek perdelerin kopmadan birbirine eklemlenmesini sağlar. Bu mûsikîyi dinleyen modern kulakların onu monoton bulması da bu yüzdendir. Oysa burada sufi dünya tasavvurunun parçaları bütüne ulaştırmadaki zarif örgüsü yatmaktadır” (Öğün, 2011: 348).

Tasavvufun tesiri Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde Tasavvuf mûsikîsi, Dini-Tasavvufi mûsikî, Tekke mûsikîsi gibi adlarla anılan bir mûsikînin oluşmasını sağlamıştır.

Mûsikî üzerinde tasavvufun etkileri göz ardı edilemez bir düzeye ulaşmıştır. Tekkelerde mûsikînin desteklenmesi ve tekkelerin törenlerinde vazgeçilmez bir unsur olması nedeniyle mûsikî dini-tasavvufi boyutta çok ileri düzeye kendi sınırlarını taşımıştır.

“Mûsikî, özellikle mevlevî tekkelerinde özel bir ilgi görmüştür. Diğer dergâhlarda da zikir sırasında mûsikî ve mûsikî aletleri, tasavvufu mûsikî ile adeta bütünleştirmiştir” (Yılmaz, 2000: 69).

Dindışı mûsikîde de ister istemez etkileri olmuştur. Tasavvufi mazmunları içeren şiirlerin yazılması ve bunların bestelenirken bestekârların genel olarak tasavvuf ile bağlantısı intisap veya mûhibban olarak düşünüldüğünde besteyi de etkilemesi kaçınılmazdır.

Makam seçerken, ûsul seçerken, form seçerken güftenin verdiği duygulara dikkat edilmiştir.

Prozodi açısından güfte-beste ilişkisi yanında, perde-kelime ilişkisi boyutuna da etki etmiştir.

1.5.1. XVIII. Yüzyıl Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Tasavvuf

Bestekârlar güfteleri seçtikleri zaman güftenin içeriği her zaman dikkat edilen unsurlardan biri olmuştur. Güfte bir bestekâr için bestesinin cismini teşkil eder ki beste ile birleştiği zaman ruhunu bulmuş olsun. Prozodi açısından birbirine uymayan güfte ve beste zaman süzgecinden geçip ilelebet yaşayamayacak ve hafızalardan silinip gidecektir.

Bestekâr güfteyi aldığı zaman bütünlüğün yanında kelime olarak da inceler ve böylece kelimelerin perdeler ile münasebetini de tespit eder ve kullanacağı perdelerle uygun düşmesini ve o perde de sözün ruh bulmasını sağlarlar.

“Osmanlı mûsikîsinde notanın yerine perdelerin varlığından söz edilebilir. Perde notadan farklı bir şeydir” (Öğün, 2011: 348).

Örneğin 18. yüzyıl bestekârlarından olan Tab’i Mustafa Efendi’nin Bayâti makamında yürük semâî formunda ve forma ismini vermiş olan üsulü de 6/4’lük olan ve güftesi;

“Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey
İşret edelim yâr ile şimdi demidir hey
Bu kavli sürâhi eğilip sâgâra söyler ne der
Dünderelâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney” (T.R.T. Repertuarı, 2000: 50),

olan eserde “mey” kelimesi bu güftede bir tasavvufi mazmun olarak görülmektedir. Mey sözlükte “ şarab, içilecek şey, içki” (Yeğin, 1973: 648) anlamına gelir. Tasavvufi olarak yorumlandığında mey kelimesi İlâhî aşk (Kürkçüoğlu, 1973: 54) anlamına gelir. Mecazi manada yorumlanır ise tekkede şeyhin söylediği sözler olarak tanımlanır ve bestede neva perdesine mey kelimesi denk düşürülmüştür. Türk mûsikîsi nota değil perde mûsikîsidir ki “nevâ” kelimesi sözlükte ahenk, ses, güzel sadâ, nağme, avaz (Yeğin, 1973: 543) anlamına gelir ve mey kelimesi ile neva perdesi bestede uygun düşürülerek maddeyi burada manaya dönüştürmüştür, mey kelimesi nevâ perdesi ile

desteklenmiştir ve bilinçli olarak mey kelimesi ve nevâ perdesi anlamdaş olarak kullanılmıştır.

1.5.2. Türk Mûsikîsi Form Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri

Form; “Eser biçimleri demektir ve her gelişmiş mûsikîde olduğu gibi Türk mûsikîsinde de bir takım formlar vardır” (Özkan, 1994: 79).

Bestekârlar, formları seçerken güfteyi en iyi şekilde anlatabilecek formları seçmeye dikkat etmişlerdir. Güftelerdeki dini ve tasavvufi duyguların anlatılmasında en uygun formlar olarak dindışı sözlü mûsikîde kullanılan büyük formları (kâr, beste, v.b.) seçmişlerdir.

Örnek olarak Özkan (1994) kâr’ı tarif ederken diyor ki: “kâr’lar çok ağır uslûplu, ciddî ve âdetâ dinî izlenim bırakan eserlerdir (s: 85). Aynı şekilde Özkan besteleri tarif ederken; “ hiç bir zaman usûlleri aksak usûllerden seçilmez, ciddi ve ağır başlıdırlar, sözleri gazel formundan seçilir ve bestelerin konularıda gazel formunun işlediği konulardır” (s: 87) diyor. Buradaki önemli nokta bestelerin konuları demesidir ki sözsüz olarak sadece müziğine baktığımız zaman melodilerinde güfteyi anlatmasından bahsedebiliriz.

1.5.3. Makam Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri

Makam genel manada; “Bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir” (Özkan, 1994: 93).

Bestekâr makam seçkilerinde güfteye uygun düşecek makamları seçerler. Çünkü makamın ve güftenin uygunluğu da önemli unsurlardandır ve anlatmak istediği duyguyu yerinde ve doğru bir şekilde vermiş olsun. Örneğin; Akdoğan (2010) makamları tarif ederken makamların kullanım alanlarını ve vermiş olduğu duyguları anlatıyor. Uşşak makamını tarif ederken; “Âşıkların makamıdır, İlâhî aşk olsun, maddi aşk olsun her türlü aşkı yansıtan bir makam olduğu için, özellikle dinî formlarda aşk dolu güftelerin bu makamla okunması çok tesirli olur” (s: 147) diyor.

1.5.3.1. Dinî Mûsikîde Kullanılan Makamlar ve Tesirleri

Makamların teorisinin yanında, güfteler işlenirken makamların hissettirdiği duygular ve yaptığı tesirler de dikkate alınarak, besteler yapılmıştır. Bu konuyu Akdoğan (2010) şöyle açıklamaktadır.

“Çargâh Makamı

Rast Makamı; “Doğru, Müstakim anlamlarına gelmektedir. Eski makamlardan olup, özellikle dinî formlarda ağırlığını hissettirir. Geçkili olarak kullanıldığında insan üzerinde manevi etkisi hissedilir. Ayrıca bu makamın insan duygularında mûtedil derecede bir rahatlık ve hoş bir lezzet tesiri yaptığı söylenmektedir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 146-7).

“**Uşşâk Makamı;** Âşıkların makamıdır. İlâhî aşk olsun, maddi aşk olsun her türlü aşkı yansıtan bir makam olduğu için, özellikle dinî formlarda aşk dolu güftelerin bu makamla okunması çok tesirli olur. Genellikle âşıkların meclisinde de bu makam icra edilir. Bu makam, insanda kuvvet, cesaret ve tam bir rahatlık tesiri yapmaktadır” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 147). Uşşâk makamının derin bir zühd: “Dünyaya rağbet etmemek, nefsanî zevk ve arzudan kendini çekerek ibadete vermek” (Yeğin, 1973: 797) ifadesi vardır.

Beyâtî Makamı; Dinî mûsikîmizde çok kullanılan bir makamdır. Uşşâk makamının derin zühd ifadesine karşılık, beyâtî makamının hüznü meyilli bir karakteri vardır.

Hüseynî Makamı; “Klâsik bestekârlar tarafından sıklıkla kullanılan bir makam olmakla beraber Halk Mûsikîsinde de çokça kullanılmıştır. Peygamberimiz (s.a.v.) in torunu Hz. Hüseyin’in ismine nispeten bu ismi aldığı zannedilmekte ve hangi formda kullanılırsa kullanılsın, adeta Hz. Hüseyin’in şehid edilmesine ağlar gibidir. Hüseyinî perdesine sulh perdesi, antlaşma perdesi ismi verilmiştir. Bu makam az rahatlık, hüznü ve sükûnet cinsi tesir yaptığı ifade edilmiştir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 148-9).

Muhayyer Makamı

Gülizâr Makamı

Hicâz Makamı; “Bu makam dindarlık, sükûn, tevekkül, şikayet ve üzüntü duygularını terennüm eder. Özellikle dinî formlarda Kâbe özlemi, ve Hz. Peygamber

(s.a.v.)'i ziyaret etme aşkı ve arzusuyla bu makam icra edilir. Bu makama ayrıca tevazu perdesi adı verilir (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 151-2).

Mâhûr Makamı; Mâhûr makamının da insanda kuvvet, cesaret ve tam bir rahatlık tesiri yaptığı söylenmektedir. Mâhûr makamı da rast makamı gibi dinî formlarda özellikle mehter de sıkça kullanılan bir makamdır. Rast makamı pestten tize doğru çıkarken insanı ferahlattığı gibi, mâhûr makamı da tizden pese doğru, ferahlıktan sıkıntıya doğru bir eğilim gösterir”.

Acemaşiran Makamı

Hüzzam Makamı; Hüzzam çok çok üzen demektir. Bütün hüznü güfteler, sevgiliden ayrı kalmayı ifade eden şiirlerle, Rıza-ı Bârî'den uzak kalmayı anlatan filler ve bunları ifade eden âyetlerin kıraatinde bu makam etkilidir. Özellikle eldeki kıymetlerin kaybolması ve kaçırılmasını ifade etmede, feryâd ü figân, âh ü vah için tam uygun bir makamdır. Segâh makamı ile Kur'ân kıraati insanı rahatlatırken, hüzzam makamıyla Kur'ân kıraati okuyucuyu çok yormaktadır.

Segâh Makamı; Segâh makamıyla okunan bir akşam ezanı, sanki ömür sayfasından bir gün daha sona erdiğini, güneşin batışıyla giden sevgililerin bir daha geri dönmeyeceğini ifade ederken, insana ebediyet âleminde bir muştı verir gibi teselli de etmektedir. Segâh makamı üzüntü yanında, verdiği kederden daha çok teselli de vermektedir. Bu özellikleriyle makam, Müslüman olarak bizlere “korcu ile ümit arasında” olmayı hatırlatır gibi bir vaiz durumundadır. Bu yüzden din-dışı mûsikîde olduğu gibi, dinî mûsikîde de kullanılmıştır.

Sabâ Makamı; Bir tatlı hüznü ifade eder.

Bestenîgâr Makamı; Şirvânî'nin Safiyyu'd-Din'den naklettiğine göre bestenigâr makamı, sabâ makamının tesirini yapar, yani az rahatlık, hüznü ve sükûnet cinsi bir tesir yapar.

Bûselik Makamı; “Bûselik makamlarını Akdoğan (2010) şöyle anlatmaktadır. “Bûselik makamı, kuvvet, cesaret ve tam bir rahatlama tesiri yapar” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 163).

Kürdî Makamı; Dini mûsikîde yok denecek kadar az kullanılmıştır. Genel olarak geçki olarak kullanılmıştır.

Nevâ Makamı; “İnsanda kuvvet, cesaret ve tam bir rahatlık tesiri yaptığı nakledilmektedir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 164).

Tâhir Makamı; Tâhir makamı ise dinî mûsikî icrasında geçki olarak kullanılmaktadır. Bu makamdn müstakil çok güzel eserler de vardır ki Ali Ufkî Bey’in tâhir tesbîhi güzel bir örnektir.

Karcıġâr Makamı

Basit Sûzinâk Makamı

Irak Makamı; “Irâk makamı insan duygularında mûtedil derecede bir rahatlık ve hoş bir lezzet tesiri yapar” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 168).

Eviç Makamı

Hicazkâr Makamı; Hicâz ailesinin verdiği duyguları vermekle birlikte, inici bir makam olduğu için yine de onlardan ayrı bir lezzet ve zevk vermektedir.

Kürdili-Hicazkâr Makamı

Nikrîz Makamı

Sûz-i Dil Makamı

Nihâvend Makamı

Nev’ eser Makamı

Şedd’i Arabân Makamı

Şehnâz Makamı

Sultânî Yegâh Makamı

Gerdâniye Makamı; “Medeni insanların özüne uygun düştüğü söylenmektedir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 185).

Şevk u Tarab Makamı

Nişabûrek Makamı

Evcârâ Makamı

Zâvil Makamı; “Medeni insanların özüne uygun düştüğü söylenmektedir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 190).

Dilkeş-Hâverân Makamı

Râhatü’l Ervâh Makamı

Ferahnâk Makamı” (Akdoğan, 2010: 144-195).

1.5.4. **Ûsûl Seçkilerinde Tasavvufun Etkileri**

Usûl genel manada; “Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir” (Özkan, 1994: 561).

Usûl seçilirken ilk önce şiirin vezni bulunur ve vezni yansıtan usûller seçilir. Güfte-beste uygunluğu ile beraber usûllerde önemli ölçütlerdir. Vezinleri iyi bilen bestekârlar çoğunlukla usûlleri aynı düşürmüşlerdir. Bu konuda Tanrıkorur’un (2011) tespiti ile; “Türkçenin açık-kapalı (veya kısa-uzun) hece yapısı, usûllerin de kısa-uzun zamanlarıyla uyumlu olarak bestelere yansımıştır. Mesela, Orhan Seyfi Orhon’un (Dün yine günümüz geçti beraber) mısraını Refik Fersan’da, Bimen Şen’de ayrı makamlarda, ama ikisi de hece yapısıyla uyumlu olan Aksak usûlüyle bestelemişlerdir” (s: 93).

“Usûl eş anlı olarak hem güftenin, yani söz’ün hem de ritmin mûsikîye intibakını sağlayan ince bir kimyadır. Güfte melodik yapı kaynaşması itibarıyla usul, şiirdeki aruz ya da vezin incelikleriyle mûsikîye katılmayı güftenin melodik yapıya aktarılmasını sağlayan ince bir yoldur” (Öğün, 2011: 349).

Dini mûsikîde kullanılan usûllerin tercih edilmesi de ayrı bir önem taşımaktadır. Mesela Akdoğan (2010) usûlleri anlatırken kısımlara ayırıyor ve “Dinî mûsikîde az kullanılmıştır veya dinî mûsikîde en çok kullanılan usûllerdir” (s: 138-9) açıklamasını yapıyor.

Tekke mûsikîsinde formların oluşmasını sağlayan öğelerden olmadığı zaman formun olmayacağı etken olarak usûller gösteriliyor. Örnek olarak; Özkan (1994) formları anlatırken Âyini Şeriflerin (Mevlevî semâi esnasında icra edilen eserler) usûllerini şöyle sıralıyor; 1. Selam: Devr-i Revân, Düyek veya Ağır Düyek, 2. Selam: Ağır Evfer, 3. Selam: Daha ziyâde Devr-i Kebir, az olarak Ağır Düyek, bazen Frençin, çok az olarak Evsât veya Çifte Düyek kısa bir Aksak Semâi saz motifi ile biter. 4. Selam: 2. Selamın aynısıdır. Başka bir örnek ise Na’tlardır: Durak Evferi veya Türk-î Zarb usûlü ile bestelenmesinden meydana gelmiş dini formdur (s.82-3) açıklamasını yapıyor.

1.5.5. Güfte Seçkilerinde Tasavvuf'un Etkileri

Güfte; “Mûsikîyle kaynaşarak, mûsikînin kanunlarına tâbi olarak, şarkı ve türküyü meydana getiren şiidir” (Gültaş, 2003:209)

“Bütün-parça ilişkisini beste ve güfte bağlamında da izlemek mümkündür. Prozodi sözün hikmetini karşılayan melodik karşılıkları bulmaktır. Bu mûsikîde asla tasviri bayağılıklara kaçmadan prozodi karşılanır. Söz melodinin içinde söz olarak kalmaz ve kendisini yavaş yavaş kaybettirir. Uzun soluklu bir melodik yapının içinde yok olmaz; tıpkı renklerin ebru teknesinde olduğu gibi ince tertip dağılır, mas olur ve mûsikînin bir parçası haline gelir” (Öğün, 2011: 349).

Dinî-tasavvufî eserler bestelenirken özellikle dinî-tasavvufî öğeleri içeren güfteler seçilir. Çünkü dinî ve tasavvufî meclislerde söylenmek için bestelenmişlerdir. Tekbir, temcit, nefes, ilâhî gibi.

Bazı formların oluşmasında sözlerin olmaz ise olmaz formları vardır ki örnek olarak nâ't'ı anlatırken Özkan (1994) Peygamber efendimizi ve Allâh (c.c.)'ı öven kasidelerin bestelenmesinden meydana gelmiş dini formdur ve bunların kendine has usûlleride vardır (s: 83) diyor.

1.5.6. Güftelerde Tasavvufi Unsurlar

“Divan şâirlerinin hemen birçoğu dünya ve hayata aldırış etmeme, maddî ve manevî istiğna, hayattan tad alma, dertleri zevk edinme ve içki âlemlerinin cazipliğini anlatan rindâne gazellere rağbet göstermişlerdir. Başta Sultanu'ş-şuara Bâkî (ö. 1600) olmak üzere birçok şâirin divanlarında bu tür gazellere sıkça rastlanır. Hemen her divan şâirinde bir parça rindlik düşüncesi hâkimdir.

Hayatında hiç içki içmeyen birçok dini bütün şâirin dahi, çok zaman meyhaneden, içkiden, sakîden bahsetmeleri -gerçek tasavvuf ehli değillerse ve bu kelimeleri mecaz olarak kullanmadılarsa- rindâne bir hayat yaşadıklarını empoze etmek istemelerindedir” (Pala, 1997: 130-1).

Tasavvuf ehli olanlar için bu kelimeler tasavvufî ıstılah içinde değerlendirilir. Tasavvufî ıstılahın iyi bilinmesi gerekir. Tasavvuf ehli olmayan şâirlerin kullandıkları mazmunlar ise tasavvufa mecaz yolu ile atıf yapılabilir, tasavvufa yorumlanabilir ve

tasavvufu doğrudan anlatırlar. Dinî ve tasavvufî şiirlerde görülen örnekler (münacaat, nâ't) gibi... Tasavvufî şiirlerdeki motifleri; İlâhî aşk Motifleri, Gönül Motifi, Ayan-ı sabite ve Tecelli, Tarikat hiyerarşisi, Allah ve Peygamber sevgisi, Peygamberlerle ilgili mazmunlar ve diğer mazmunlar şeklinde sıralayabiliriz.

1.5.6.1. İlâhî Âşk Motifleri

İlâhî âşk motifleri şiirlerde mazmunlar ile anlatılmıştır. İlk bakışta farklı yotunlanmaya müsait kelimelerdir. Fakat incelendiğinde ne anlama geldikleri anlaşılır.

“Câm-i safâyı bize sun sâkiyâ

Kim susamış ol meye ehl-i safâ” Seyyid Nesîmi

“Tasavvuf ıstılahında “mey, bâde, şarâb” kelimeleri “İlâhî aşk” demektir (Kürkçüoğlu, 1973: 54)

1.5.6.2. Gönül Motifi

“Tasavvufta insan ruhu (gönlü) bir aynaya benzetilir. Ayna paslı olursa hiç bir şey göstermez. Paslarından temizlenir, parlatılırsa onda birçok varlıklar görünmeye başlar. Tıpkı bunun gibi, insan ruhu da hırs, tamah, dünyâya düşkünlük gibi kirlerinden, nefis eğitimi yoluyla kurtarılır, Allah’a bağlanırsa, ona Allah’ın sır âlemi açılır” (Gökdemir ve Gökdemir: 28).

“Bahâî âdeme gam sûretin göstermese gâhî

Aceb mir’ât idi mir’ât-ı câm-ı pür safâ hakkâ” Bahâî

“Divan şiirinde gönül aynaya da teşbih olunur. Nitekim Bahâî Efendi de bu beyitte gönlü bir aynaya benzetmiştir. Gönül aynasının pür-safâ olması parlak, buğusuz ve tozsuz olmasıdır. Bu da mecâzen insanın kalbinde kötülük taşımaması, esenlikle dolu olması ve iyilik uğruna çalışması demektir.

1.5.6.3. A’yan-ı Sabite ve Tecelli

A’yan-ı sabite: “Harici vücudu bulunan şeyler. İlm-i İlâhîde eşyanın ezelden beri sâbit olan sûret ve hakikatları. Esmâ-i İlâhîyye hakikatlarının sûretleri. Tas: Esmâ-i

İlâhîyye hakikatlarının iki vechi vardır. Birisi: Esmâ-i İlâhîyyenin sûretleri, ikincisi: hâriçte mevcut olan A'yanın hakikatlarıdır” (Yeğin, 1973: 43).

Tasavvufta a'yan-ı sabite; “İlâhî tecellilerin zuhur mahallidir. Allah Teâlâ'nın zât ve sıfatı, o zuhûr mahallinin isti'datları yönünden, onlarda zuhûr ederek, kâbiliyetlerinin çeşitli olmasından dolayı çeşitli sûretlerde görünür. Çoğalma isti'datlardan doğar. Allah Teâlâ mahlûkâtı hangi kâbiliyette takdir etmişse daha doğrusu her mahlûk ayn'î sâbitasında (değişmeyen hakikatinde) hal diliyle Hâlikından taleb ettiği isti'dadı ne ise, o tarzda vücûd bulur (Eraydın, 1997: 234).

“Tecellîden nasîb erdi kimine
Kiminin maksûdu bundan içeri” Yunus Emre

Tecelli: “Ortaya çıkmak ve görünmek demektir. Tasavvufta kudret-i ilâhîyye eserlerinin eşyada görünmesidir. Gaybdan gelen, kalpte zâhir olannûrlar içinde kullanılırlar. Tecellinin nasıl meydana geldiğini Allah'dan başka kimse bilemez” (Yılmaz, 2000: 224) “Gönül kirlerinden arınır Allah'a bağlanırsa Allah bilgisi o gönüle tecelli eder” (Gökdemir ve Gökdemir: 28).

Tecelli: “İlâhî kudretin meydana çıkması, görünmesi. Hak nurunun tesiriyle kulun kalbinde hakikatin bilinmesi” (Yeğin, 1973: 695).

1.5.6.4. Tarikat Hiyerarşisi

“Tarikat (yol), tasavvufî görüşe bağlı insanların meydana getirdiği topluluk demektir. Tarikat sahipleri etraflarına toplanan kişilere yol göstererek onların eğitim ve öğretimi ile meşgul olurlar” (Gökdemir ve Gökdemir, 109).

“Mevlevîliğin iç teşkilatında müntesipler hiyerarşik açıdan şeyh, dede, çilekeş, can ve muhip olarak dört dereceye ayrılır ve bu derecelerin tamamı derviş veya ihvan sayılırdı. Pir ve postnişinlik makamlarını işgal eden şeyhin mukabele (âyin) sırasında posta oturma, Mesnevî okutma ve tarikata girmek isteyenleri kabul edip etmeme gibi yetkileri vardı” (İ.A., 2004: 472).

Seyr-i sulûk “Tas: Tâkib edilecek usûl. Bir terbiye yoluna devam etmek. Tarikata devam etmek” (Yeğin, 1973: 626). olarak takib eden bir eğitim sistemidir. “Seyr gezmek, sülûk de yürümek anlamındadır. Tasavvuf ıstılahında ise seyr, cehaletten ilme,

kötü ve çirkin huylardan güzel ahlâka, kendi vücudundan Hakk'ın vücuduna doğru hareket demektir. Sülûk de tasavvuf yoluna girmiş kişiyi Hakk'a vuslata hazırlayan ahlâki eğitimidir" (Yılmaz, 2000: 183).

Tarikata giren bir mürid, eğitime alınır. Eğitimi tamamladığı zaman (zahirî ve batınî ilimler) kabiliyeti varsa hilâfet verilir. Görevlendirilen yerlerde tasavvufî eğitime başlar.

1.5.6.5. Allah ve Peygamber Sevgisi

“Aşk kelimesinin aslı “ışk”tır. Işk sarmaşık demektir. Sarmaşık nasıl sarıldığı yeri istila ederse, aşk da girdiği kalbi ve vücudu öylece istila ettiğinden, şiddetli sevgiye aşk denmiştir. Mutasavvıflarca meşhur olan “Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi isedim, mahlûkatı yarattım.” şeklindeki “Kenz-i mahfî” hadisinin delâletine göre, muhabbet başlangıçta Hakk'dan zuhur etmiş ve bütün âlemin icadına sebep olmuştur. Mutasavvıflara göre, âlemde aşka yabancı bir zerre yoktur. Fakat her yaratığın aşkı kendi istidad ve kabiliyetine göredir. Nefse galebe çalmak için en kestirme yol aşk yoludur. Bununla birlikte ancak yaşayanın ve tadanın bileceği, ama aslâ tarif edmiyeceği bir manevî zevk ve hazz halidir. Aşk öyle bir ateştir ki, bir parladı mı mâşuktanbaşka herşeyi yakar. Mutasavvıflar aşkı, “mecazi” ve “hakiki” olmak üzere iki türde incelerler. Mecazi aşk, geçici suretlerden birini sevmektir ve hakiki aşk, Mutlak varlığı yani Allah'ı sevmektir” (Yılmaz, 2000: 207-8).

“Kâinatın yaratıcısı olan Kâdir-i Mutlak'tan başka kemâl sahibi olamaz. Aşkı yaratan ve onu kutsal kılan Rabb'imiz, şüphesiz aşk ile ilgilimutlak ve mücerred hadiseyi yaratarak da onu şerh etmiş olmaktadır. Nitekim kâinatın yaratılışına da aşk sebep değil midir?” (Pala, 1997: 74). Peygamber sevgisini şâir şu sözleriyle dile getirmiştir;

Muhabbetten Muhammed (s.a.v.) oldu hâsıl

Muhammed'siz muhabbetten ne hâsıl

1.5.6.6. Peygamberlerle İlgili Mazmunlar

H.z. Adem: “ünvanı Safiyullah olarak geçer ve âb ü gil “Adem'in mayasının çamur halinde beklemesi anlamına gelir”.

H.z. Nuh: “Tufan ile beraber anılır. Aşıkın göz yaşlarını anlatır”.

H.z. İbrahim: “Cömertliği, Kabeyi inşası ve ünvanı Halilullah olarak anılır”.

H.z. İsmail: “Babası tarafından kurban edilmesi yönü ile ele alınır”.

H.z. Davud: “Güzel sesi ve Zebur’u okuması ile anılır. Aşık’ı temsil eder”.

H.z. Süleyman: “Zenginliği, ins ü cinn’e hakim oluşu, yüzüğü ve karınca ile münasebeti ile anılır”.

H.z. Lokman: “Hikmet yönü ile ele alınır. Sevgilinin güzelliğine benzetilir”.

H.z. Hızır: “Elbisesinin yeşil olduğuna inanılır. Ab-ı hayatı bulmasıyla ebedi hayata kavuşması. Sevgiliye benzetilir”.

H.z. Yakub: “H.z. Yusufu arayışı, Gözlerini kaybetmesi, Gömlekle gözlerinin açılmasından bahsedilir. Gönüle veya aşık’a teşbih yapılır”.

H.z. Yusuf: “Hakim vasfı güzelliğidir. Zindanda yatması ve hükümdar olması. Sevgiliye benzetilmesidir”.

H.z. Musa: “Allah ile konuşması, Allah’ın ona ilk defa nur olarak görünmesi, âsası ve mucizelerinden biri olan nurlu el gibi taraflarıyla ele alınır ve işlenir”.

H.z. İsa ve Meryem: “Mesih olarak geçer. Ölülerini diriltme mucizesi ele alınır. Sevgiliye benzetilir, İslam’a göre göğe yükselmesinden bahsedilir. H.z. Meryem için H.z. Cebrail tarafından ruh üfürülerek gebe kalmasından bahs edilir”.

H.z. Peygamber (s.a.v.): “Alemin O’nun için yaratılması, Miraç mucizesi, Ay’ı ikiye bölmesi, İns ü cinn’in peygamberi olması olarak ele alınır. İnci, kimya, gül, çerağ gibi mazmunlar ile anılır” (Tolasa, 1973: 23...31)

1.5.6.7. Diğer Mazmunlar

Sâki: “Tasavvuf ıstılahında mürşid olarak geçer” (Kürkçüoğlu, 1973: 54).

Câm, Kadeh: “Aşıkın kalbidir” (Kürkçüoğlu, 1973: 54).

“Câm-ı safâyı bize sun sâkıyâ!” Seyyid Nesîmi

Bî-ser ü pâ: “(Başsız, ayaksız olmak, mec. Perişanlığa düşmek, tas. Alâkalardan sıyrıлма manasınadır” (Kürkçüoğlu, 1973: 55).

Meyhâne: “Aşkın, aşk yolunun sembolüdür. Kutlu oluşu bu yüzdendir. Meyhâneyi her hangi bir içki evi olarak değil de ilâhî aşk evi (tekke) olarak düşünmek daha doğru olur” (Gökdemir ve Gökdemir, 91).

“Kim ki bu mey-hâneye bastı kadem
Bî-ser ü pâ oldu; ne ser ya ne pâ” Seyyid Nesîmi

Hakikat Bahri: “Gerçeklerin denizi, (Aşk yolu)” (Gökdemir ve Gökdemir, 61).

Fenâ: “Fânîlik, yok olma. Tasavvufta maddî varlıktan sıyrılıp Allah’a kavuşma. Bu mertebeye fenâfillah denir” (Gökdemir ve Gökdemir, 61).

Hikmet: “Felsefe; gizli, bilinmeyen nokta; sebep, Allah’ın insanlarca anlaşılmayan gizli maksadı. Tasavvufta; eşyanın gerçeklerini, özelliklerini, hükümlerini ve eserlerini bilmek ve ona göre hareket etmek” (Gökdemir ve Gökdemir, 97).

“Hikmet-i dünyâ vü mâfihâ bilen ârif değül
Ârif oldur ki bilmeye dünyâ vü mâfihâ nedür” Fuzûlî

Cür’a: “Tasavvufta içeni coşkunun son derecesine ulaştıran yudum” (Gökdemir ve Gökdemir, 16).

“Vahdetün şarâbından
Bir cür’a nûş edeyin” Yunus Emre

Yüz, Yanak, Çehre: “Tasavvufta ilâhî tecellilerin mahallidir; bunun için de mecazen Kâ’be itibar edilir. Ayrıca Kâ’be vuslat makamı sayılır” (Kürkçüoğlu, 1973: 136).

“Ol kim Hakk’ı tanır, yüzüne “kâ’be’dür” demiş;
Ma’nide hâci oldurur, ehl’i Safâ direm.” Seyyid Nesîmi

Tecrid: “Soyunma, soyulma; tasavvufta, bir dervişin gönlünü ve kafasını bu dünyâyâ ait ilgilerden kurtarıp Allah’a bağlanmak üzere bir yere kapanması” (Gökdemir ve Gökdemir, 38).

El almak: “Bir tasavvuf terimidir. Büyük bir şeyhin yanında yetişip olgunlaşan müridin, artık kendi başına tarikatlerinin öğretimini yapabilmek üzere şeyhinden izin alması” (Gökdemir ve Gökdemir, 38).

“Eşcâr-ı bağ hırka-i tecrîde girdiler
Bâd-ı hazan çemende el aldı çenârdan” Bâkî

1.5.7. Güftelerde Mûsikî Unsurları

“Güzel sanatlar içinde hemen her insanın ilgisini çeken mûsikî, divan şâirleri içinde çok önemlidir. Mûsikî hakkında saki-nâme, sûr-name ve nasihat-name gibi türlerde bilgi ve görüşlere ulaşmak mümkündür. Aşağıda kendisinde bir mûsikîşinas olan Nâbî, Sur-nâme’sinden alınan beyitte ney, tanbur, def ve mûsikarın insanın sükununu yağmaladığını dile getirerek insan üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir” (Kaplan, 2002: 53).

“Nây u tanbûr u def ü mûsikâr
Garet eyler komaz insânda karâr” Nâbî

Şiirlerde mûsikî unsurları makam, perde isimleri ve enstruman olarak kullanılmıştır.

Nedim Divanı’ndan seçilmiş örnek beyitler;

“Rebâb u ‘ûd u mûsikâr u tanbûr
Girift ü sûrnây u tabl u santûr
Ney ü kânûn ile sîne kemânı
Kudûm ü deff ü düblek dinle anı
Bi-ilhâm-ı Cenâb-ı Rabb-i Ma’bûd
O Dâvudu’n-nebîdür mûcid-i ‘ûd”

Nedim

Şiirlerde geçen mûsikî unsurlarında bir örnekte Seyyid Nesîmi divanından verebiliriz.

“Küllî yer ü gök Hak oldu mutlak;
Söyler def ü çeng ü ney “Ene’l-Hak”

“Defin, sazın, neyin “Ene’l-Hak” demeleri bunlara verilen remzî mânâlarla ilgilidir. Def: Hakîkî sevgi olan Allah’ı her nefeste istemektir. Çeng: Bir halden bir hale, bir makamdan bir makama geçme mazhariyyetidir. Ney de : İnsân-ı Kâmil’dir” (Kürkçüoğlu, 1973: 11-2).

1.6. PROBLEM DURUMU

Araştırmanın problem cümlesi, “18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufi Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” şeklinde belirlenmiştir. Bu doğrultuda, problem cümlesine ilişkin iki adet alt problem saptanmıştır.

1.6.1. Alt Problemler

1. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin 18. yüzyıldaki genel durumu, gelişimi, özellikleri ve tasavvuf ile ilişkisi nasıldır?

a. 18. yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi'nin tasavvuf ile ilişkisi, tasavvufun mûsikîye etkileri nasıl olmuştur?

b. Mûsikînin tasavvufa etkileri nelerdir?

2. 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufi unsurların etkileri nelerdir?

a. 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklem olarak seçilen bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufi unsurlar nelerdir?

b. 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklem olarak seçilen bestekarların dindışı sözlü eserlerinde tasavvufi unsur yer alan eserlerinin; makam, usûl ve beste-güfte açısından özellikleri nelerdir?

1.7. ARAŞTIRMANIN AMACI

“18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufi Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu araştırma, tasavvufi unsurları içeren güftelerin bestelemadaki etkilerini tespit etmeyi amaçlamıştır.

Tasavvufi unsurların bu tez kapsamında belirli bir düzeyde tanımlanmaya çalışılan tasavvufi unsurların bestelenme yönü ile analizi, gelecekte bu konu üzerine araştırma yapacak olan müzisyen, araştırmacı ve akademisyenlere yol göstermesi ve onlara bu anlamda bir esin kaynağı olması amaçlanmaktadır.

1.8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

“18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufi Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu araştırmada tasavvufi mazmunlar bestelenirken makam, ûsûl, prozodi, güfte, mânâ gibi etkenlerin günümüz beste yapımına olası katkıları açısından önemlidir.

Dindışı mûsikîde tasavvufi yönün incelenmesi açısından önemli bir çalışmadır. Tasavvufi unsurların müziksel yönden incelenerek ortaya konulması ve gelecekte de bu konuyla ilgili araştırma yapacak olan tüm müzikçiler ve akademisyenler için rehber niteliğinde bir kaynak olması tahmin edildiğinden, akademik anlamda yarar sağlayan bir çalışma olacağı düşünülmektedir.

Tasavvufi unsurları konu alan bu yüksek lisans tez çalışmasının, tasavvuf ve mûsikî konusunda diğer akademik çalışmalarla birlikte, Klâsik Türk Mûsikîsi literatüründeki önemli bir boşluğu doldurma yolunda hizmet vereceği öngörülmektedir.

1.9. VARSAYIMLAR

- a. Bu araştırmada seçilmiş olan yöntemin araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- b. Araştırmayla ilgili veri toplama araçlarının, uygulama yöntemlerinin ve bu yöntemlerle toplanan verilerin sonucunda ulaşılan sonuçların geçerli ve güvenilir olduğu,
- c. Araştırmanın evreninin seçilen örnekleme temsil ettiği,
- d. Araştırma kapsamında toplanan verilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

1.10. SINIRLILIKLAR

- a. Araştırma, genel olarak, tasavvuf ve mûsikî ile sınırlıdır.
- b. Araştırma, mazmunlarla sınırlıdır.
- c. Araştırma, tasavvufta ki mazmunlarla sınırlıdır.
- d. Araştırma, güftelerde yer alan tasavvufi mazmunlarla sınırlıdır.
- e. Araştırma, 18. Yüzyıl bestekârları ile sınırlıdır.
- f. Araştırma, 18. Yüzyıl bestekârlarının dindışı sözlü eserleriyle sınırlıdır.

g. Araştırma, 18. yüzyıl bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde tasavvufi mazmun yer alan eserleriyle sınırlıdır.

h. Araştırma, tasavvufi unsur yer alan dindışı sözlü eserlerden örnekleme alınmış olan 5 adet eserin tasavvufi mazmunlarının analizi ile sınırlıdır.

1.11. TANIMLAR

Klâsik Türk Mûsikîsi: “Türklerin yüzyıllar boyunca geliştirdiği sistemleştirdiği ve kurallarını matematiksel anlamda tespit ederek dünyaya tanıttıkları müziktir. Bu müzik, Türk ulusunun meydana getirdiği kanun ve kurallara bağlı, bilimsel ve sanatsal açıdan kusursuzluğa erişmiş olan çağdaş ve yüksek bir müziktir” (Özkan, 1994: 31).

Tasavvuf: “İslâmın emrettiği şekilde yaşayıp ibadet ederek ruhu temizlemek, insan varlığını Allah sevgisinde eritmek, geçici dünyaya ait şeyleri kalbten atarak kendi varlığından geçip Allah’ ın varlığında en büyük mutluluğa erişmektir” (Gökdemir ve Gökdemir, 108).

Mazmun: “Arabçada ‘bir nesnenin içi, iç kısmı’ anlamına gelen zımn kökünden türemiş bir kelimedir. Edebiyat terimi olarak; 1. Mefhum, mana, anlaşılan şey; 2. Hakiki mâna, ana fikir; 3. Nükteli, sanatlı, cinaslı, ince söz; 4. Bir söz ve ibareden çıkarılan gizli mâna, zımmen söylenmiş misal şeklinde mâna üzerinde yoğunlaşarak tanımlanmıştır (Deniz, 2008: 207)

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın hangi araştırma modeli ile yürütüldüğü, çalışmanın evren ve örnekleminin nasıl oluşturulduğu ve örneklemin içeriği, verilerin toplanmasında kullanılan veri toplama araçları ve toplanan verilerin nasıl analiz edildiklerine ilişkin yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada betimsel araştırmalardan tarama modeli temel alınarak yürütülmüştür. “Betimsel Araştırmalar”, olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların ve durumların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek, ‘Ne’ olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2009: 59)

Betimsel araştırmaların bir türü olan ‘Tarama Modeli’ ise; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, ona uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir” (Karasar, 2005: 77).

Tarama modeli kapsamında, yazılı literatür ve çeşitli veri kaynaklarından elde edilen verilerin içerik analizleri yapılmıştır.

2.2. EVREN ve ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evreni, 18. yüzyıl bestekârlarının saptanan dindışı sözlü eserleridir. Örnekleme ise, ‘Olasılık Temelli Olmayan Örnekleme Yöntemleri’nden biri olan ‘Kota Örnekleme’ yöntemi ile oluşturulmuştur. Olasılık temelli olmayan örneklemler, özellikle nitel araştırmalarda kullanılan ve örneklemin küçük tutularak daha ayrıntılı bilgilere ulaşmanın amaçlandığı yöntemlerdir. Bunlardan ‘Kota Örnekleme Yöntemi’, sınırlı bir evrenin araştırmacının öngördüğü belirli değişkenlere

göre araştırmanın amacına uygun şekilde sınırlandırıldığı, kotalandırıldığı bir yöntemdir (Karakaya, 2009: 124).

Bu yöntem paralelinde; çalışma düzleminde incelenen 18. yüzyıl bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufi unsurların tespit edildiği eserler ile kotalandırılmıştır. Bu nedenle çalışmanın örneklemini, İtrî (Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi), Seyyid Nûh, Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa) ve Tab'î Mustafa Efendi'ye ait, net olarak mazmunları tasavvufa yorumlanabilen 5 adet dindışı mûsikî bölümünden seçilmiş sözlü eserler oluşturmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmanın verileri, belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

“Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya 'Belgesel Tarama Yöntemi' adı verilir. İki ayrı amaçla belgesel tarama tekniği kullanılır. Bunlar genel tarama ve içerik çözümlemesidir. 'Genel Tarama', araştırmacının araştırdığı konuda incelediği, okuduğu, çalışmasına aktardığı literatür taramasını içerir. 'İçerik özümlemesi' ise, belirli bir metnin, kitabın, belgenin belirli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacıyla yapılan bir taramadır” (Cemaloğlu, 2009: 154). Bu çalışmada belgesel tarama yöntemlerinden genel tarama yöntemi kullanılmıştır.

Bu kapsamda, çalışmaya yönelik tüm veriler, konuyla ilgili kaynak niteliğinde yayınlanmış olan kitapların, süreli yayınların, ve ilgili eser notalarının taranması yoluyla toplanmıştır.

Bu çalışmanın ana unsuru olan “18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufi Unsurların incelenmesinde en önemli analiz verileri, bestekârların günümüze ulaşan eserlerine ait notalardır. Bestekârlara ait bu eser notalarına, T R T nota arşivinin taranmasıyla elde edilmiş ve üzerlerinde içerik çözümlemeleri yapılmıştır.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Problem durumu ve alt problemlere ilişkin elde edilen veriler, bu çalışmanın 3. Bölümü olan ‘Bulgular ve Yorum’ kısmında analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmanın örneklemini oluşturan Itrî (Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi), Seyyid Nûh, Küçük Mehmed Ağa (Ârif Mehmed Ağa) ve Tab’î Mustafa Efendi’ye ait, net olarak mazmunları tasavvufa yorumlanabilen 5 adet dindışı mûsikî bölümünden seçilmiş sözlü eserler, beste ve güfte yönü ile analiz edilerek yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, araştırmanın iki alt problemine ilişkin elde edilen veriler analiz edilerek yorumlanmıştır. Birinci alt problem kapsamında; Klâsik Türk Mûsikîsi'nin 18. yüzyıldaki genel durumuna, gelişimine, özelliklerine ve bununla beraber mûsikî tasavvuf ilişkisi, mûsikînin tasavvufa etkileri, tasavvuf mûsikî ilişkisi, tasavvufun mûsikîye etkileri dini mûsikî dışında din-dışı mûsikîyi nasıl etkilediği konusuna ilişkin bulgular ve yorumlara, ikinci alt problem kapsamında da; Tasavvufun mûsikîyi etkileyen yönlerine, güftelerdeki tasavvufî unsurların besteye etkisine, eserler bestelenirken tasavvufun üsule etkisine, makam seçkilerinde tasavvufun etkilerine ve tasavvufî unsurların bulunduğu sözlü eserlerin güfte, beste ve makamsal analizlerine ilişkin bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR ve YORUM

Çalışmanın birinci alt problemi, “Klâsik Türk Mûsikîsi'nin 18. Yüzyıldaki genel durumu, gelişimi, özellikleri ve tasavvuf ile ilişkisi nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Birinci alt problem kapsamında, 18. Yüzyılın genel durumu, gelişimi, özellikleri ve mûsikî tasavvuf ilişkisi, tasavvufun mûsikîye etkileri, mûsikînin tasavvufa etkilerine ilişkin analizler yapılmış, sonrasında ise elde edilen bulgular ve yapılan yorumlar da maddeler halinde verilerek açıklanmıştır.

3.1.1. XVIII. Yüzyılda Klâsik Türk Mûsikîsi'nin Tasavvuf İle İlişkisi ve Tasavvufun Mûsikîye Etkileri

1. Tasavvuf, bu çalışmada konunun başından beri işlenen ve çalışmanın temelini oluşturan ögedir.

Tasavvufun, yapılan açıklamalarla beraber mûsikînin içerisinde, hatta mûsikînin kökenini oluşturmada da azımsanmayacak derecede mûsikî ile iç içe olduğudur. Yapılan farklı tanımlamalarla, mûsikî farklı kelimelerle bir dinî-tasavvufî kaynağa dayandırılmıştır.

Mûsikînin tasavvufî olarak dayandırıldığı kaynaklardan birisi olarak; Ruhlara Allah'ın “Ben sizin Rabb'iniz değilmiyim” nîdâsını işitip o ses ile mest olanların hatırlamaları çok önem arz etmektedir. Bu etkiyle tasavvuf eğitimlerinin neticesinde bu sesi mûsikînin kökeni olarak yorumlamışlardır. Bu sesi hatırlayanlar için söz konusu nîdâ; güzel bir ses işittiklerinde aynı durumu yaşamaları neticesinde aşklarının artmasına vesile olan kaynak olmuştur. Güzel sanatların içinde mûsikî, tasavvuf ehlinin kullandığı bir vâsıtaadır.

Kainatta her ne var ise bir sese sahiptir ve bu sesleri işitenleri, İbrahim Hakkı Hz.'leri *mârifetnâme* adlı eserinde bahsetmiştir ki bu sesleri duymak ve bu sesleri yorumlamak perde haline getirmek şimdi efsane gibi görülebilir fakat yazılanların zaman geçtikçe insanların algılamalarının dışına çıkması ihtimal dahilindedir. Bu hadiseyi metafizik olaylarla yorumlamak, tasavvufun dâhiline giren konular olmuş ve yorumlaması da ancak tasavvuf ile ilişkisi ortaya konulduğunda mümkün olmuştur.

2. Dinî-Tasavvufî açıdan mûsikînin kökeni yine din olmuştur. Dinî törenler esnasında Türkler mûsikîyi kullanmışlardır. İslamiyet öncesinde yine inandıkları bir din vardı. Söz konusu din ve kendi kültürleri etrafında mûsikîleri gelişmiş, bu paralelde hayatını devam ettirmişti.

İslamiyetten sonra bu gelişimlerle beraber mûsikîde bir ayrıma gidilmiş, dinî ve din-dışı mûsikî adları altında bölünmeler olmuştur. Dinî-tasavvufî mûsikî kendi içerisinde câmî ve tekke gibi bölümlere ayrılmıştır.

Câmîlerde kullanılan mûsikîde icra edilen dinî formlarda sadece insân sesi kullanılmıştır. Bunun yanında eşlik etmek için enstruman kullanılmamıştır. Tekke mûsikîsi ile ayrılan yönleri de enstrumanın kullanılmaması ve bazı formların sadece tekke mûsikîsine ait oluşlarıdır.

Tekkelerdeki icra edilen mûsikî, farz ibadetlerin dışında kendilerince yapmış oldukları törenler esnasında icra edilen mûsikîlerdir. Bu mûsikî eşliğinde vecde gelmelerinin daha kolay olduğu tanımlanmıştır. Tekkelerde icra edilen formlarda insan sesinin yanında bazı tekkelerde sadece bendir kullanılmıştır. Mevlevihânelerde ise çeşitli enstrumanların kullanıldığı görülmektedir. Bunları kudüm, rebâb, tanbûr, ney ve bendir olarak sıralamak mümkündür.

Burada tasavvufun mûsikî ile normal olarak bir ilişkisi görülmektedir ve bu ilişkinin olması kaçınılmaz bir durumdur. Çünkü dinî ve tasavvufî mûsikîde tasavvufun mûsikîye etkisi olağandır.

3. Din-dışı mûsikîde bu konu işlenme durumuna gelmiştir. Eğer din-dışı mûsikîde güfteler kullanılıyorsa ve bestekâr, şair ve tasavvuf muhibbanı ve tasavvufun merkezi olan tekkelere intisaplı, eğitimleri ve altyapıları sağlamsa veya tasavvuf dışı fakat mûsikîdeki hikmet kavramına erişmişse, kullanacağı güfteyi tespit edip, tasavvufî boyutuyla ele alıp, bestesine işlemiştir. Din-dışı eserlerde bu durumda tasavvufun etkileri söz konusudur. Sesler mûsikînin tasavvufî kökeninde incelendiği zaman görüldüğü üzere, tanımlar genel olarak tasavvufî olarak yorumlanmıştır ve seslerin bu boyutta düşünüldüğünde önem arz ettikleri görülmektedir.

4. Tekkeler yani tasavvufî öğretilerin yapıldığı mekanlar, mûsikîyi desteklemiştir. İlâhî güftelerini bestelemişler ve bu besteleri tekkelerinde icra etmişlerdir.

5. 18. yüzyılda tasavvufun etkileri azımsanmayacak kadar çoktur. İtrî ile beraber dahası; İtrînin 17. yüzyılda yetişip, 18. yüzyıla 17. yüzyılı taşıması her iki tür mûsikî için bir şans olmuştur. Bu dönemde klâsik çağ zirveye taşınmıştır. Câmî mûsikîsinde artış görülmektedir. Aynı zamanda tekkeler desteklenmiştir. 18. asır dini Türk mûsikîsi tabîî seyrini takip ederek daha ileriye taşınmış ve büyük san'atkârlar elinde işlene işlene daha yüksek bir dereceye ermiştir.

6. Türk mûsikîsinin bu asırdaki dinî mûsikî alanındaki mahsullerinden elimizde bulunanlar, bundan evvelki asırlara âid olanlardan sayıca artmıştır.

7. Tasavvuf mûsikîyi etkilediği gibi edebiyatı da etkilemiştir. Tasavvuf edebiyatı adı ile bir tür oluşmuştur ve bu tasavvufun etkileştiği alanlardan birini daha oluşturmuştur. Bu manada şairler için başka pencereler açılmıştır. Şiirler sözlü mûsikînin vazgeçilmezi, olmazsa sözlü mûsikînin olmayacağı bir değerdedir. Tasavvuf, burada edebiyata konu olmuş ve mûsikî bu konuları alıp beste haline getirmiştir. Tasavvufun sözünü tasavvufun sesi ile birleştirmişlerdir. 18. Yüzyılda yaşayan padişahların yazdıkları ilâhîler bu asır içerisinde bestelenmiştir ve tekkelerde okunmuştur.

3.1.2. Mûsikînin Tasavvufa Etkileri

1. Tasavvufta olduğu gibi, mûsikînin de tasavvufu etkilediği görülmektedir. Bu etki dinî olsun, din-dışı olsun kendini göstermektedir. Amaç mûsikîyi oluşturan sestir. Bu seslerin hissettirdikleridir. İnsandaki duyguları nasıl etkilediği ve insanı nasıl duygulandırdığıdır.

Mesela; Segâh makamı, genel olarak dinî-tasavvufî eserlerde kullanılmıştır ve dinî-tasavvufî duyguların ağır olarak hissedildiği bir makamdır. Melankoli, depresif duyguları harekete geçiren makamlar pek fazla dinî-tasavvufî mûsikîde kullanılmamıştır. Amaç aşık'ın aşkını artırmaktır. Karamsar duyguların yaşanmamasıdır.

2. Mûsikî; tekkelerde bulunanların icra ettikleri törenler esnasında kullanılmıştır. Amaç; mekanda bulunanları vecde getirmek ve daha özele gidildiği zaman Bezm-i Elest'teki İlâhî nidâyı hatırlamak ve tekrar ettirmektir.

Ses ile başlayan mûsikî, sesi arar. Bu ses, işitilen seslerin en güzelidir ki tasavvufta o sesi hatırlatan mûsikîyi kullanmıştır. Tasavvufa etkileri göz ardı edilemez boyuttadır. Tekkelerde Klâsik Türk Mûsikîsinin en güzel örnekleri bestelenmiş ve icra edilmiştir. Bu besteler yapılırken en güzel ses aranmıştır.

Dinî-tasavvufî mûsikînin en güzel örneklerinden başlı başına bir form olan âyin-i şerifler bestelenmiş, icra edilmiştir. Bu besteleri yapanlar ise tekkeler aracılığı ile yetişmiş olan müntesip bestekârlardır.

3. Mûsikî ve tasavvuf ilişkisi, bu dönemde dinî mûsikîdeki artışla beraber kendini göstermektedir. Tasavvuf mûsikîsi bu dönem içerisinde onüç âyin-i şerifle beraber önceki dönemlerin mevlevî mûsikîsini güçlendirmiştir.

18. asır dinî Türk mûsikîsi tabîî seyrini takib ederek daha ileri bir seviyeye ulaşmış ve büyük sanatkârlar elinde işlene işlene daha yüksek bir dereceye ermiştir.

Dâhi bestekâr İtrî'nin bestelemiş olduğu "tekbir", tüm İslâm alemi'nde okunan bir eser olmuştur ki mûsikînin etkisi bu eserde kendini ön plana çıkarmıştır. Tabîî ki burada sadece mûsikîyi değerlendirirsek, hatalı bir tespit yapmış oluruz ki sözlerin ruhaniyetinden, ulviliğinden hâsıl olan ilham ile o beste yapılmıştır. Söz burada mûsikîye dönüşmüştür.

4. İtrî'nin eserine bakıldığında; tasavvufun mûsikîyi, mûsikînin tasavvufu ne derecede etkilediği ortaya çıkmaktadır.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR ve YORUM

Çalışmanın ikinci alt problemi, “18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufî mazmunların etkileri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Buna göre, bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular kapsamında, öncelikle 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklem olarak seçilen bestekârların dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufî unsurların tespiti yapılmıştır.

İkinci olarak, 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklem olarak seçilen bestekârların din-dışı sözlü eserlerinde tasavvufî mazmunların yer aldığı eserlerinin; makam, usûl, beste ve güfte açısından incelemeleri yapılarak, tasavvufî etkileri tespit edilerek yorumlanmıştır.

3.2.1. XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde Örneklem Olarak Seçilen Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar

Çalışmanın ikinci alt problemi kapsamındaki bu alt başlıkta, 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklem olarak seçilen bestekârların dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufî mazmunlar tespit edilerek, analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

3.2.1.1. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinin Güftesi

Başıma döndükçe bezm-i meyde minâlar benim
Oldu şevk-i âlem-i âb içre deryâlar benim
Bâde-i lâl'in beni şol rütbe serhoş etti kim
Mest olur mecliste neş'em görse sahbâlar benim

a. Şiirin Vezni

Vezin: “Şiirin âhenk ölçülerinden bahseden ilim adı” (Yeğîn, 1973: 33).

Edebiyatta şiirleri ölçmeye yarayan bir unsurdur. Âruz ve hece adı ile iki türü vardır. Divan edebiyatında çoğunlukla âruz vezni kullanılmıştır.

Şiir, âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lün' dür.

_ . _ _ / _ . _ _ / _ . _ _ / _ . _

b. Şiirde Geçen Kelime ve Terkipler

a. Bezm-i mey: İçki meclisi., b. Minâ: Şişe, cam, billur., c. Şevk-i âlem-i âb: İçki içerek eyleme arzusu., d. Deryâ: Deniz, bahr., e. Bâde-i lâ'l: Kızıl renkli içecek., f. Mest: Sarhoş, akli başında olmayan., g. Meclis: Oturulacak, toplanılacak yer., h. Sahba: Figan, seslerin birbirine karışması, gürültü patırtı.

c. Şiirdeki Tasavvufi Mazmunlar

- a. Bezm-i mey: Tas. Dergah.
- b. Şevk-i âlem-i âb: Tas. İlhamın coşkusu.
- c. Bâde-i lâ'l: Tasavvufta, kalbe dolan ilham anlamına gelir.

d. Şiirin Çevirisi

Mecliste şişeler benim etrafımda dolandıkça
İçki âleminin coşkusu içinde denizler benim oldu
Kızıl renkli içecek beni o kadar sarhoş etti ki
Sesler mecliste benim neş'emi görse sarhoş olurdu

e. Şiirin Tasavvufi Yorumu

Başıma döndükçe bezm-i meyde minâlar benim
Oldu şevk-i âlem-i âb içre deryâlar benim

Şiirin ilk beytinde, bezm-i mey mazmunu ve şevk-i âlem-i âb mazmunu dikkat çekmektedir. Normal olarak bir yorum yapıldığı zaman bir meyhane tasavvuru görünmektedir. Fakat bu mazmunların kullanılması şiiri yazanın kullandığı bir anahtardır. Şiirin birinci mısraı, ikinci mısra ile tamamlanmaktadır. Şöyle bir yorum getirebiliriz; Dergâhta benim etrafımda hikmetli sohbetler yapıldıkça, hikmete susamış bir gönüle bu sohbetler yapıldıkça, gönüle akıtılan bu bir damla hikmetten, verilen bir bardak sudan, deryalara dalıyor. Hikmet damlası içinde öyle bir coşkunluğa geliyor ki bütün hikmet denizlerinin kendisinin olduğu, halini yaşıyor. Burada bir cezbe konusu da mevcuttur.

Cezbe rahmet deryasına dalıp çıkmaktır. Bu halin uzun sürmesine sekr hali denir. Bu halde söylediği sözlerden mesul değildir. Şarap kandır, rahmet deryasıdır, rahmet deryasından içmektir. Şarabın renginin kırmızı olmasının sebebi kandır, bedeldir.

Bâde-i lâl'in beni şol rütbe serhoş etti kim
Mest olur mecliste neş'em görse sahbâlar benim

Şiirin ikinci beytinde, bâde-i lâl mazmununu görmekteyiz. Lâl, Afganistanda bulunan kırmızı renkli bir taştır. Rengini, taşları ciğer kanına bulayıp güneşte bırakarak elde ettiği söylenir. Bâde-i lâl mazmunu, kızıl renkli içecek anlamına gelir; tasavvufta şiirin içinde geçtiği şekilde, hikmetli sözler beni o kadar sarhoş etti ki çevirisi ile cezbe ye gelen âşîğın cezbisinin üst derecelere ulaştığını anlatmaktadır. Bu cezbenin verdiği coşkunlukla, seslerin birbirine karışması yani zikir meclisindeki yükselen sesler benim bu cezbedeki coşkunluğumun neş'esini görebilselerdi, benim bu neşemden dolayı kendilerinden geçerlerdi.

3.2.1.2. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'sinin Güftesi

Sâkî çekemem vaz'ı zarifâneyi, boş ko
Teklifi tehî, sâgâr ü peymâneyi, boş ko
Çok da o perî-ruy ile ünsiyyete gelmez
Ol kayde düşürme dil-i dîvâneyi, boş ko

a. Şiirin Vezni

Şiir âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Mef' û lü / me fâ î lü / me fâ î lü / fâ' lün

_ . _ / . _ _ . / . _ _ . / _ _

b. Şiirde Geçen Kelime ve Terkipler

a. Sâkî: Sulayan, içecek veren, sucu., b. Vaz'ı zarifâne: İncelikli sohbet., c. Tehî: Boş, boşuna., d. Sâgâr ü peymâne: İçki bardağı ve kadeh., e. Perî-rû: Peri yüzlü., f. Ünsiyyet: Alışkanlık, dostluk, ahbablık., g. Kayd: Kelepçe, bağlamak, bir şeyi bir yere yazmak, deftere geçirmek,

c. Şiirdeki Tasavvufi Mazmunlar

- a. Sâkî: Tas. Şeyh olarak geçer.
- b. Vaz'ı zarifâne: Tas. Şeyhin söylediği hikmetli sözler.
- c. Sâgâr ü peymâne: Tas. Âşığın kalbi
- d. Perî-rû: Sevgili için örnek teşkil ederler. Tas. Sevgili manasıdır.

d. Şiirin Çevirisi

İçki sunan güzel hoş sözleri kaldıramam, boş koy
Boş teklifi, bardağı, kadehi doldurma, boş koy
O peri yüzlüyle çok da dostluğa gelmez
Deli gönlümü deftere yazma, sayfayı boş koy

e. Şiirin Tasavvufi Yorumu

Sâkî çekemem vaz'ı zarifâneyi, boş ko
Teklifi tehî, sâgâr ü peymâneyi, boş ko

Şiirin ilk beytinde, sâkî mazmunu karşımıza çıkmaktadır. İçki sunan, sulayan anlamlarını taşımaktadır. Tasavvufta susamış gönüllere hikmet damlalarını akıtan, şeyh anlamına gelir. Vaz'ı zarifâne, şeyhin söylediği hikmetli sözlerdir. Birinci beyitte, şeyhin söylediği sözlere muhatap olan kişi, bir karşı çıkış gösteriyor. Bu karşı çıkış tasavvufta edep dışı sayılan bir durumdur. Dolayısı ile bunu yorumlarken bu nüanslara dikkat etmek gerekmektedir. Müridin bir cezbe halinde olduğunu söyleyebiliriz. Kalbine akıtılan hikmetten, daha önce görmediği bir durumdan dolayı aklını saf dışı bırakmış şekilde sözlerini sarf ediyor. Şeyhim anlatma artık kaldıramıyorum söylediklerini veya algılayamıyorum diye bir çıkış gösteriyor. Bu am fena halini anlatıyor. Fenafillahın sınırında söylenmiş bir sözdür. Her şeyinden vaz geçmiş yani gönül kalpten, güzelden, ruhundan geçmiş ve tam bir yokluk hali anlatılmıştır.

İkinci mısradaki, muhatap artık sâkîye sesleniyor: “yaptığın teklif boşuna, ben içmiyorum, içmiyorum!” tasavvufta aşığın kalbi manasına gelen sâgâr ü peymâne, bardağı, kadehi anlamlarına gelir, doldurma diyerek içmiyorum artık, doldum, kendimi kaybettim, bunlar bana çok geldi şeklinde yorumlayabiliriz.

Çok da o perî-ruy ile ünsiyete gelmez
Ol kayde düşürme dil-i dîvâneyi, boş ko

İkinci beyitte, bir tecrübeye dayalı olarak bu sözlerin söylendiğini görmekteyiz. Önceki dostluklarından dolayı peri yüzlü; sevgili, şeyh veya gönül ehilleri olabilir, ne yapacağını bildiği için dostluğa gelmez demektedir. Çünkü ilk beyitte de görüldüğü üzere bir damla sunulan hikmetten ne hale geldiğini unutmamıştır. Herşeyinden geçmiş, yok olmuştur. İkinci mısradan, deli gönlümü peri ruy ile kayd etme o sayfayı boş koy demesi yine cezbe halinde sarf edildiği anlaşılıyor ki dostun dostluğuna yüz çevirmek olmaz, Hz. İbrahim'in ateşine su taşıyan karıncanın hangi yolda olduğunu belirttiği bir durumdur.

3.2.1.3. Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinin Güftesi

Bezm-i meyde sâkîya devreylesin mül, gül gibi
Bülbül etsin sâd-hezâran nağmesin, gulgul gibi

Bertaraf kıl ruhlerinden turra-i müşğîni
Gülsitanda olmaya rağbet güle, sünbül gibi

a. Şiirin Vezni

Şiir âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lün

_ . _ _ / _ . _ _ / _ . _ _ / _ . _

b. Şiirde Geçen Kelime ve Terkipler

a. Bezm-i mey: Mehhane., b. Sâkîya: Ey içki sunan., c. Mül: Kadeh., d. Sâd hezâran: Yüzbimlerce., e. Gulgul: Velvele, şamata, suyun sürahiye dolarken çıkardığı ses., f. Bertaraf: Taraflı., g. Ruhler: Yanak, yüz, çehre., h. Turra-i müşğîn: Mis kokulu siyah, simsiyah saçlar., ı. Gülsitan: Gül bahçesi., i. Rağbet: İstek, arzu, birşeyi çok iştihakla istemek.

c. Şiirdeki Tasavvufi Mazmunlar

a. Bezm-i mey: Tas. Dergah.

b. Sâkî: Tas. Şeyh.

c. Mül: Tas. İlham.

d. Şiirin Çevirisi

Ey içki dağıtan, mecliste gül renkli kadehleri dolaştır

Bülbül, içki sesi gibi yüzbinlerce nağme söylesin,

Misk kokulu simsiyah saçlarını yanaklarından uzaklaştır

Gül bahçesinde , sünbüle olan yönelim güle olmasın

e. Şiirin Tasavvufi Yorumu

Bezm-i meyde sâkîya devreylesin mül, gül gibi

Bülbül etsin sâd-hezâran nağmesin, gulgul gibi

Bir cezbe hali bu şiirde de karşımıza çıkmaktadır. Ey şeyh, dergahta kadehler dönsün ve bir de nasıl olacağını söylüyor tercihte bulunuyor aşk renginde olsun, gül gibi olsun açıklamasını yapıyor. Hikmet pınarları devamlı aksın hiç kesilmesin, çünkü burada sırra muhatap olanlar halden hale giriyorlar ve bu hikmetler, sırlar devamlı olarak kalbe dolsun ve burada kadehin kırmızı olması da bizi güle götürüyor ki aşkın sembolüdür, kırmızılığını bülbülün kanıyla almıştır. İkinci mısrada, neş'esinin artması için de bülbül şakımasını söylüyor bu da gülün aşkından bülbülün devamlı şakımasına bağlayarak, aşk ile dergâhta sofular zikri devam ettirsinler ve sesler yükselsin hikmetin neşesini artırsınlar, ses içerisinde sessizliğe bürünelim neş'emizi yaşayalım der.

Bertaraf kıl ruhlerinden turra-i müşğînini

Gülsitanda olmaya rağbet güle, sünbül gibi

İkinci beyitte ilk mısrada, güzel kokulu siyah saçlarını yanaklarından uzaklaştır denmektedir. Yanaklar dergâha teşbih edildiği zaman ikinci mısrada, saçların manası ortaya çıkar ve derki; burası yani dergâhta sofu çoktur, burası bir gülbahçesidir. Şeyh burada açan, güller içinde açan sünbül gibidir ki şeyhin olduğu yerde sofuya dahası, şeyhin söylediği hikmetlerin yanında daha mertebe almamışların sohbetleri, gül bahçesinde açan bir gül gibi olur. Aynı durumun tekrarı değil, daha farklı bir boyuttan haber vermektir, gönlün aradığını bulmaktır.

3.2.1.4. Tab’i Mustafa Efendi’nin Beyâti Yürük Semâî’inin Güftesi

Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey
 İşret edelim yâr ile şimdi demidir hey
 Bu kavî-i sūrahi eğilip sâgâra söyler ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney
 Meclisde çalındı yine tanbûr ile neyler
 Âşık-ı bîçârelerin gönlünü eyler
 Dâire semâî tutarak ney neye söyler ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney
 Meclisde durur cümle ayağ üstüne beyler
 İçin içelim deyû komuş başına eller
 Bu savtı okur bülbül-i gûyâ olur her dil
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

a. Şiirin Vezni

Şiirin vezni âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Mef’ û lü / me fâ î lü / me fâ î lü / fe û lün

_ _ . / . _ _ . / . _ _ . / . _ _

b. Şiirde Geçen Kelime ve Terkipler

a. Şevk: İstek., b. Nûş: İçmek, içe içici, zevk ve sefa., c. İşret: İçki kullanma., d. Yâr: Sevgili., e. Dem: Zaman., f. Kavî-i sūrahi: Sūrahinin söylediği sözler., g. Sâgâr: İçki bardağı., h. Meclis: Toplanma yeri., 1. Âşık-i bîçâre: Çaresiz âşık., i. Dâire semâî: Vurmalı çalgılarda biri olan dâirenin vurduğu Türk mûsikîsinin üç zamanlı usûl., j. Deyû: Diyerek., k. Savt: Ses, bağırma., l. Bülbül-i gûyâ: Söyle, söyleyen., m. Dil: Gönül.

c. Şiirdeki Tasavvufi Mazmunlar

- Mey: Tas. İlham.
- Sūrahi: Tas. Şeyh.
- Sâgâr: Tas. Mürid, aşığın kalbi.
- Dil: Gönül. Tas. Aynaya benzetilir.

d. Şiirin Çevirisi

Gül yüzlülerin coşkusuyla gel içelim
 Şimdi sevgili ile eğlenme zamanıdır
 Sürahi bu sözü (sırrı) eğilip kadehe söyler, ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

Meclisde çalındı yine tanbûr ile neyler
 Çaresiz âşıkların gönlünü eyler
 Daire semâî eşliğinde ney neye söyler ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

Meclisde durur cümle ayağ üstüne beyler
 İçin içelim deyû komuş başına eller
 Her gönül konuşan bülbül olarak bu sözü söyler
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

e. Şiirin Tasavvufi Yorumu

Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey
 İşret edelim yâr ile şimdi demidir hey
 Bu kavli-i sürahi eğilip sâgâra söyler ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

Şiirin birinci kıtasında, gül yüzlülerden bahsediliyor. Bu mevzu bahis konu tasavvufî olarak yorumlandığında, gül yüzlüler, erenler, Hakk âşıkları olarak yorumlanır. Hakk âşıklarının coşkusu ile gel içki içelim deniyor. Buradaki içki, feyz, İlâhî feyzdir. Âşıkların meclisinde olmak ile coşkuya gelinip yani mey mazmununun İlâhî feyz olarak yorumlanmasıyla buradaki içki içmenin manası ortaya çıkmış olur. İkinci mısradaki, işret edelim demekle, içki içelim olarak manasına gelen kelimeler tasavvufî olarak feyze dalalım, coşkuya gelinmiş feyz artık akıyor, bu tam zamanıdır, sevgili ise şeyh, Hakk âşıklarıdır. Üçüncü mısradaki, sürahinin sâgâra birşey söylediği dikkat çekiyor. Sürahi, bardağı dolduran eşyadır. Mısradaki şeyh manasına gelen sürahi, müride yani sâgâra kavli söylüyor, bu da İlâhî sırlardır. Dördüncü mısradaki sırlar açıklanıyor, burada şeyhin sahib olduğu hal olan vecd anlatılıyor.

Meclisde çalındı yine tanbûr ile neyler
 Âşık-ı bîçârelerin gönlünü eyler
 Dâire semâî tutarak ney neye söyler ne der
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

Şiirin ikinci kıtasında, enstrumanlar dikkati çekmektedir. Bu bize enstrumanların fazlaca ve farklı çeşitlerinin kullanıldığı mevlevî dergâhlarını hatırlatıyor. Yani bir içki âlemini anlatmamaktadır. Bu enstrumanlar reh-i nârefte’de çile çeken çaresiz âşıkların aşktaki çaresizliklerine biraz su serpiyor.

Üçüncü mısradaki, dâire enstrumanı semâî usûlünü vuruyor, yani “Def: Hakîkî sevgi olan Allah’ı her nefeste istemektir”, Allah’ı anıyor ve “Ney de : İnsân-ı Kâmil’dir” insân-ı kâmil insân-ı kâmile, ney neye Hz. Ali’ye bir atf yapılarak “Peygamber (s.a.v.) Efendimizin Hz. Ali’ye anlattığı sırrı, dayanamayıp kuyuya anlatması ile kamışlığın ortaya çıkması ve neyin bu sırlar ile yanık yanık seslenmesi” rivâyeti olan sırlarını anlatıyor. Yine anlaşılması muhâl olan ve anlayanın âşk-ı cemâl olan bir sır durumudur. Burada kendilerinden geçtikleri bir sırrı paylaşıyorlar.

Meclisde durur cümle ayağ üstüne beyler
 İçin içelim deyû komuş başına eller
 Bu savtı okur bülbül-î gûyâ olur her dil
 Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ tene dir ney

Üçüncü kıtada, ayağ elimesi karşımıza çıkmaktadır. Ayağ, kadeh anlamı vardır bir de ayak üstüne durmak anlamı vardır. Ayağ feyz, hikmet anlamlarını taşır. Feyzin, hikmetin etrafında toplanmışlar ve kelimenin iki anlamı bir arada kullanıldığı zaman ikisi de uyum sağlamaktadır. Feyzin etrafında toplanıp, hikmete saygıdan ayağ üstünde duruyorlar. İkinci mısradaki, adetlerimizden, baş üstüne el koymak deyimi kullanılmıştır. Hikmetin başımızın üstünde yeri var ve su içilirken baş üstüne el konması ki su içerken çarpmasın diye konulur. Gönle akıtılan hikmetin ağırlığından, çarpmasın diye ellerini başlarının üstüne koymuşlardır. Sırta muhatap olanların cezbeden keyfiyetin coşkunu anlatmıştır.

Üçüncü mısradaki, birinci kıtadaki sürahinin sâgâra söylediği sırrı veya bu kıtadaki kalbe akıtılan hikmetleri, gönüller konuşan bülbül gibi okumaya başlıyorlar. Ve yine

birinci ve ikinci kıtada olduğu gibi, dördüncü mısra muamma olmakla beraber, cezbe halinde kendilerinden geçtiklerinin bir tarifi yapılmıştır. Ancak bu durumun anlaşılabilmesi, hal ehli olmayı gerektirir.

3.2.1.5. Itrî'nin Segâh Yürük Semâ'tsinin Güftesi

Tûti-i mucize gûyem ne desem lâf değil
 Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil
 Ehl-i dildir diyemem sînesi saf olmayana
 Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil (Nef'î Erzurumî)

a. Şiirin Vezni

Şiirin vezni âruz vezni ile ölçülmüştür.

Vezni: Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fe ûl

_ . _ _ / . . _ _ / . . _ _ / . _

b. Şiirde Geçen Kelime ve Terkipler

a. Tûti: Papağan., b. Gûyem: Söylerem., c. Tûti-i mucize gûyem: Papağan gibi mucizeler söylerim., d. Çerh: Çark, dolap, felek, çakır gözlü doğan kuşu., e. Âyine: Ayna., f. Ehl-i dil: Gönül ehli., g. İnsaf: Merhamet ve adâlet dâiresinde hareket ve hakikatı kabul ve itiraf.

c. Şiirdeki Tasavvufi Mazmunlar

- a. Âyine: Tas. Gönül.
 b. Ehl-i dil: Hal dili ile konuşanlar. Gönül ehli.

d. Şiirin Çevirisi

Mucize söyleyen bir papağanım, söylediklerim sıradan sözler değil.
 Görüntüsü saf, içeriği arı olmadığı için Felek ile söyleşemem.
 Kalbi pak olmayana gönül ehli olduğunu söyleyemem
 Çünkü gönül ehli birbirini tanır, tanımaması mümkün değil.

f. Şiirin Tasavvufi Yorumu

Tûti-i mucize gûyem ne desem lâf değil

Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil

Şiirin ilk mısraında, bir intizar görüntüsü verilmiştir. Konuştuklarım, konuşması mucize olan bir papağan gibi mucizelerden bahs ediyorum fakat söylediklerim anlaşılmıyor. Halden anlamayana laf bile olmuyor. İkinci mısraıda, çerh kelimesini görmekteyiz. Çarh kelimesi, çark, dolap, felek, çakır gözlü doğan kuşu anlamları itibariyle döneke olması ve avcı bir kuş olan doğan kuşu olarak yorumlanıyor. Bu anlamlar ile, çerhin ayinesi yani görüntüsü gönlü temiz olmadığından dolayı söyleşmesinin doğru olmayacağını söylüyor. Çünkü cevherin kıymetini sarrafı bilir. Gayrı emanete ihanettir.

Ehl-i dildir diyemem sînesi saf olmayana

Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil

İkinci beyitte, tasavvufi mazmun olarak ehl-i dil karşımıza çıkmaktadır. Ehl-i dil, gönül ehli, hal dilini konuşanlar, söze gerek görmeyenler biçiminde anlamlar verebiliriz. Tasavvufta, ehl-i dil olmak için gönlün saf olması gerekir çünkü gönül Allah'ın sırlarının tecelli ettiği yerdir, oraya misafir olanın kim olduğunun bilinip devamlı olarak temiz tutulması gerekir. Dolayısıyla gönlü temiz olmayan birine ehl-i dil demek doğru değildir. Dördüncü mısraıda ise, ehl-i dil olanların birbirini bilmemesinin imkansız bir durum olduğunu, ehl-i dil olanlar hal diliyle birbirlerini tanırlar. Diğer durumda ise böyle bir şeyin beklenmesi zaten imkansızdır.

3.2.2. XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde Örneklemler Olarak Seçilen Bestekarların Dindışı Sözlü Eserlerinde Tasavvufi Mazmunların Yer Aldığı Eserlerinin; Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizleri

Bu alt başlıkta, 18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsinde örneklemler olarak seçilen bestekarların dindışı sözlü eserlerinde tasavvufi mazmun yer alan eserlerinin; makam, usûl ve beste-güfte açısından analizi yapılmıştır. Daha fazla tasavvufi unsur içeren eser tespit edilmesine rağmen, mazmunları net olarak tasavvufa yorumlanabilen eser

örneklerinin seçilmesiyle, çalışmanın örnekleme ile analiz için seçilen makam ve eser sayısı da 5'le sınırlandırılmıştır.

Net olarak tasavvufi unsurların tespit edildiği 5 makamdan 5 dindışı sözlü eserler analiz için seçilmiştir. Yapılan bu analizlerin sonucunda, söz konusu bu 5 adet eserin makam, usûl ve beste-güfte açısından özelliklerinin ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmış, güftelerin bestelenmiş oldukları makamını ve usûlünü belirten açıklamalara yer verilmiştir.

3.2.2.1. Itrî'nin Segâh Yürük Semâf'si / Tûti-i Mucize Gûyem

a. Segâh Makamının Genel Özellikleri

1. **“Durağı:** Segâh perdesidir.

2. **Seyri:** Çıkıcıdır.

3. **Dizisi:** Segâh makamı dizisi, yerinde tam segâh beşlisine Eviçde hicaz dörtlüsünün, nevada uşşak-beyâfî dizisinin, yerinde eksik segâh beşlisinin, segâhta eksik ve tam ferahnâk beşlisinin, nevâda bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi veya karışık kullanılmasıdır. Hattâ buna ayrıca yerinde segâh dörtlüsüne, dik hisarda ferahnâk beşlisinin eklenmesinden meydana gelen bir dizi daha katılır. Ayrıca çârgâh perdesinde de bir rast dizisi yer alır. Şüphesiz ki, tam karar segâh perdesinde yine tam veya eksik segâh beşlisiyle yapılır. Segâh perdesinde karar edilirken, karar duygusunu kuvvetlendirmek için bakiye diyezli lâ kürdî perdesi kullanılır.

(Segâh Makamı Dizileri)

The image displays three staves of musical notation for the Segâh Makamı Dizileri. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals and a key signature of one sharp (F#). The notes are accompanied by letters (s, t, k, b) and numbers (1, 3) indicating fingerings or specific notes. Brackets and labels above the notes identify different modes and scales used in the piece, such as 'yerinde segâh 5'li', 'evîçde hicaz 4'lü', 'segâh 4'lü', 'dikhisarâda ferahnâk 5'li', 'rast 5'li', 'rast 4'lü', 'nevâda uşşak 4'lü', 'gerdaniyede bûselik 5'li', 'eksik segâh 5'lisi', 'nevâda uşşak-beyâti dizisi', 'segâhta eksik ferahnâk 5'li', 'segâhta tam ferahnâk 5'li', 'nevâda bûselik 5'li', 'muhayyerde bûselik 4'lü', and 'nevâda bûselik dizisi'.

Şekil 3.1 Segâh Makamı Dizileri

4. Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

5. Asma Karar Perdeleri: Nevâ perdesi ayrıca asma karar perdesidir. Bu perde üzerinde bûselikli ve uşşaklı asma kararlar yapılır. Dik hisar perdesi ikinci önemli asma karar perdesidir. Sêgah veya ferahnâk çeşni ile asma karar yapılabilir. Çargâhta da rastlı asma kalış yapılabilir

6. Donanımı: Si ve mi için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

7. Perdelerin Türk Mûsikîsinde Adları: Pestten tize doğru; Segâh, çargâh, nevâ, dik hisar, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâhdır.

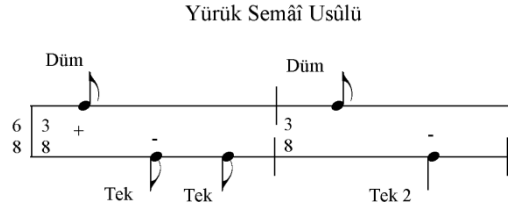
8. Yedeni: İkinci aralıktaki bakiye diyezli lâ kürdî perdesidir.

9. Genişlemesi: Segâh makamı kendi yapısı gereği tizden genişlemiştir. Pest taraftan ise dügâhta uşşak, rastta rastlı genişleyebilir.

10. Dizinin Seyri: Durak veya civarından seyre başlanır. Değişik çeşni ve dizilerde karışık gezinildikten sonra nevâ oerdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde asma kararlarda gösterilir. Nihayet yine karışık gezinildikten sonra yedenli karar verilir” (Özkan, 1994: 276-7-8)

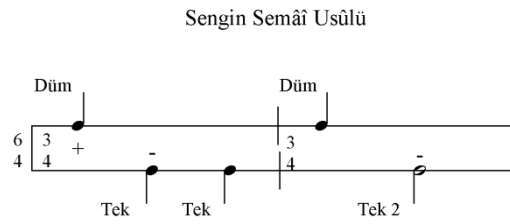
b. Eserin Usûlü / Yürük Semâî

1. “6 zamanlıdır.
2. Üç tane 2 zaman veya iki tane 3 zamanın birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.
3. 6/8, 6/4, 6/2’lik mertebeleri kullanılmıştır.
4. 6/8’lik ve 6/4’lük fasılların ve yürük semâî’lerinin mecburi usûlüdür ve yürük semâî formunda her zaman kullanılmıştır.
5. 1. darp kuvvetli, 2. darp yarı kuvvetli, 3. darp zayıf, 4. darp çok kere zayıf, 5. darp yarı kuvvetlidir” (Özkan, 1994: 577).
6. Vuruşları:
6/8’lik yürük semâî mertebesi;



Şekil 3.2. Yürük Semâî Usûlü

6/4’lük sengin semâî mertebesi;



Şekil 3.3. Sengin Semâî Usûlü

c. Eserin Formu / Yürük Semâî

“Klâsik faslın son sözlü eseridir. Her bakımdan bestelere benzer. Tek farkı yürük Semâî usûlü ile ölçülme zarureti vardır. Burada usûl ismi, form ismi olmuştur. Melodi ve söz yapısı beste gibidir. Nakış şekilleri de vardır” (Özkan, 1994: 87).

d. Eserdeki Mazmunların Analizi

Yürük Semâi Buhurizade Mustata İtrî

Ah Tü ti i mu ci ze gû yem ne de sem
 Ah Çer hi le söy le şe mem â yi ne si
 Ah Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in
 lâf de ğil Tü ti i mu ci ze gû yem ne de sem
 saf de ğil Çer hi le söy le şe mem â yi ne si
 saf de ğil Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in

İtrî'nin segâh yürük semâî'indeki bulunan ilk mazmun âyine mazmunudur. Bu mazmun tasavvufta gönül manasında kullanılır. Beyitte kullanılması itibari ile bir şikayet görüntüsü arz etmektedir. Âyinesi saf olmadığı için felek ile sohbet edemeyeceğini, söyleşemeyeceğini anlatmaktadır.

Bestede de bu tasavvufî unsurun mısra bütünlüğü içerisinde değerlendirip besteye yansıtıldığı görülmektedir. Dinî-tasavvufî duyguların anlatıldığı bir makam olarak çoğunlukla kullanılmıştır ki, tasavvufî bir şiir olan bu güfede segâh makamı ana makam olarak kullanılmıştır.

Güfte başlangıcı olarak segâh ile başlayıp, dörtlük bir esle üçüncü ölçüye kuvvetli zaman susa bırakılarak segah makamının bir perde altındaki çeşni olan uşşak-beyâtî dörtlüsüne geçerek âyineyi daha doğrusu âyinenin saf olmamasını, uşşak dörtlüsüne geçerek anlatılmıştır. Burada şikayet olarak, açıklanan âyinenin saf olmamasını derin zühd ve hüzn ifade eden uşşak-beyâtî makamına geçerek anlatmıştır.

Dördüncü ölçüde saf kelimesini makamın güçlü perdesine denk gelmesi ile saf olmamayı anlatırken usûlün de kuvvetli zamanına denk gelmesi ile beraber verilmek istenen duygu net bir şekilde, makamın özellikleri ile beraber anlatılmıştır.

Ah Eh li dil dir di ye mem si ne si saf
 ol ma ya na ah be li ya rim be li dost

Eserin meyan kısmı olan bu bölümde makamın ikinci derece güçlüsü olan evç perdesi ile seyre devam edilmiştir.

Evç perdesinin bir ölçü boyunca kullanılması, usûlün kuvvetli ve zayıf zamanları ile beraber bunun işlenmesi ve evç perdesi üzerinde dizinin üst kısmı segâh, ferahnâk ve hicâz dörtlüleri dinî mûsikîde kullanılan makamların ilk kısımlarıdır. Bu mazmun işlenirken segâh üçlüsü kullanılmıştır.

Ehl-i dil mazmunu tasavvufta gönül ehli, hal diliyle konuşma anlamına gelir. Ehl-i dil bestelenirken makamın ikinci derece güçlüsüne vezin icabı denk gelmiştir fakat ehl-i dil usûlün zayıf zamanlarına düşürülmesi ile gönül ehlini incitmemiştir, biraz daha cümle yumuşatılmıştır. Fakat ölçünün başındaki ah terenümü usûlün kuvvetli zamanına denk getirilmiştir. Feryadını, perdenin de manasını teşkil eden en yüksek dereceden duyurmaktadır.

Ölçülerin devamında, nevâda yani güçlü perdesinde çeşnisiz asma karar gösterilerek, muhayyer perdesi nevâda ki hüseyini makamının güçlüsü ve acem perdesi kullanılarak nevâ perdesinde hüseyini makamına geçilmiştir. “Hüseyini makamı rahatlık, hüznü ve sukunet cinsi tesir yaptığı ifade edilmiştir” (Şirvânî. Akt. Akdoğan, 2010: 149). Sine kelimesinde ehl-i dil gibi usûlün zayıf zamanına gelmiştir ama burada sine kelimesi makamın birinci derece güçlü perdesinde, hemde nevâ üzerindeki hüseyini makamının karar perdesinde işlenmiştir. Burada sine kelimesi iki kere güçlendirilerek vurgulanmıştır ve ehl-i dil olmanın sineye verdiği önemi göstermiştir.

Bu motifler ile mısraın anlamını kuvvetlendirerek, ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana mısraında ki hüznü belirtmiştir ve saf olmayana kelimesini yedi perde kullanarak eksik segâh ve ferahnâk ile karara getirerek bitirme hissini vermiştir fakat tekrar güçlü perdesine atlama yaparak terennüm bölümüne geçmiştir. Ehl-i dil olarak, sinesi saf olmamanın hüznü anlatılmasında usûl ve makamsal olarak kurgusu net olarak düşürülmüştür.

3.2.2.2. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'si / Başıma döndükçe

a. Tâhir-Bûselik Makamının Genel Özellikleri

1. **“Durağı:** Dügâh perdesidir.
2. **Seyri:** İnicidir.
3. **Dizisi:** Tâhir makamının icrasından sonra, yerinde bûselik dizi veya beşlisi ile karar verilirse, tâhir-bûselik makamı olur.

Tâhir-bûselik makamı dizisi

Yerinde Tâhir makamı dizisi

Bûselik makamı dizisi

Şekil 3.4. Tâhir-Bûselik Makamı Dizisi

4. **Güçlüsü:** Tâhir dizisinde 1. mertebe muhayyer, bûselik dizisine geçildiğinde 1. mertebe çargâh, 2. mertebe hüseyni perdesidir.

5. **Asma Karar Perdeleri:** Nevâ perdesinde rastlı, nevâda buselik, çargâhta çargâhlı asma kararlar yapılır.

6. **Donanımı:** Si için koma bemolü, fa için dört komalık bakiye diyezi kullanılır. Diğer değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

7. **Perdelerin Türk Mûsikîsinde Adları:** Pestten tize doğru Dügâh, segâh, buselik, çargâh, nevâ, hüseyni, acem, evç, gerdaniye ve muhayyerdir.

8. **Yedeni:** Nim zirgüle perdesidir.

9. **Genişlemesi:** Makam inici olduğu için tiz taraftan simetrik genişler.

10. **Dizinin Seyri:** Tiz durak muhayyer perdesi civarından seyre başlar. Nevâ perdesinde rast çeşnisinde karışık gezindikten sonra muhayyer perdesinde uşşak çeşnili

yarım karar yapılıdır. Yine karışık gezinerek nevâda ikinci mertebeye asma kararını yapar. Bu arada diğer asma kararları göstererek düğâh perdesinde buseli dizisi veya beşlisi ile tam karar yapılıdır (Özkan, 1994: 172).

b. Eserin Usûlü / Çember Usûlü

1. “24 zamanlıdır.
2. İki sofyan, iki yürük semâ ve bir sofyardan yapılmıştır. 24/4’lük ikinci ve 24/4’lük üçüncü mertebesi kullanılır.
3. 24/4’lük mertebesi çember, 24/2’lik mertebesine ağır çember adı verilir.
4. Çember usûlü ile peşrev, kâr ve besteler ölçülmüştür.
5. 1. darp kuvvetli, 2. yarı kuvvetli, 3. zayıf, 4. kuvvetli, 5. yarı kuvvetli, 6. zayıf, 7. kuvvetli, 8. yarı kuvvetli, 9. zayıf, 10. kuvvetli, 11. yarı kuvvetli, 12. zayıf, 13. kuvvetli, 14. zayıf, 15. yarı kuvvetli, 16. zayıftır” (Özkan, 1994: 653).

6. Vuruluşu:

24/4’lük birinci mertebeye (Çember)

Çember Usûlü

Şekil 3.5. Çember Usûlü

c. Eserin Formu / Beste

“Farsça “Bağlanmış” demektir. Sözlerle nağmelerin birbirine bağlanması anlamında kullanıldığı anlaşılıyor. Klâsik fasıldaki yeri Kâr’dan sonradır. Güfteleri her zaman gazel tarzından alınır ve dört mısralıdır. Bu sebeple “Dörtlü” anlamına gelen Murabba beste denir. Her mısranın sonunda melodisi hiç değişmeyen bir terennüm vardır. Besteler çok zaman büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. Bazıları küçük usûllüdür. Fakat hiçbir zaman, aksak usûllerden seçilmez. Usûlleri nisbeten ağır olanlara birinci

beste, nisbeten yürük olanlara ikinci beste denir. Besteler ciddi ve ağır başlıdırlar, sanatlı olmasına özen gösterilir. Bestelerin konuları gazellerin işlediği konulardır. 1. mısra terennüm zemin-hâne, 2. mısra terennüm nakarat-hâne, 3. mısra terennüm miyân-hâne, 4. mısra terennüm nakarat-hâne'yi oluşturur. Şeması; A+B, A+B, C+B, A+B'dir. Bu yapıdaki bestelere murabba beste denir. Eğer terennüm iki mısradan sonra geliyorsa ve lafzî terennüm tarzında ise nakış beste adını alır" (Özkan, 1994:86).

d. Eserdeki Mazmunların Analizi

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/4 time. It consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'dük çe bez, â le mi, lis de neş, mi, âb, em, Ah, mey iç gör, de re se, mi der sah, nâ ya ba, la la la, lar lar lar, be be be, nım nım nım, öm rüm ca nım a'.

Bezm-i mey mazmunu usûlün üçüncü bölümündeki 6/4'lük kısımda usûlün güçlü darbı ile cümle devam etmiştir. Tâhir-bûselik makamı inici makam olması sebebiyle, ikinci derece güçlüsü olan nevâ perdesi ile mazmun bestelenmeye başlanmıştır ve birinci 24/4'lük usûl biterek ikinci 24/4'lük usûlün ikinci bölümü olan 4/4'lük kısmın sonuna kadar devam etmiştir. İkinci derece güçlü aynı zamanda makamın karar perdesi üzerinde bulunan uşşak dörtlüsüdür ki nevâ, uşşak ve beyâtî makamlarının birinci derece güçlüleridir. "Nevâ" kelimesi sözlükte ahenk, ses, güzel sadâ, nağme, avaz

anlamalarını taşımaktadır. Bezm-i mey, tasavvufta dergah anlamına gelmektedir. Şeyhin sohbet yaptığı yer, âşıkların toplandığı ve zikrin yapıldığı yerdir. Nevâ perdesi ile seyri başlatmış, bezm mazmununu neva perdesi civarında seyrini devam ettirip nevâda rast ve bûselikli asma kararını göstermiştir. Bezm mazmununun başladığı ölçüde gösterilen segâh üçlüsü ile tasavvufi duygu olduğunu göstererek, dergahta yapılan zikrin seslerini, gerdaniye perdesi atlaması ile coşkunu gösterip, nevâ perdesinde bûselikli asma karar verip ve sonrasında iki adet dörtlük es'le buselik makamının tesirlerinde anlatıldığı üzere bir rahatlama tesiri yapar ve iki es'le bu rahatlamaı destekler.

Ah terennümü ile besteyi devam ettirip, evç perdesinde segâh üçlüsü ile asma kararını gösterir. Ah terennümü hem de usûlün başlangıcında ki en kuvvetli darba gelmiştir. Makamların tesirlerinde açıklamalardaki gibi, güneşin batışıyla giden sevgililerin bir daha geri dönmeyeceğini ifade ederken, insana ebediyet âleminde bir muştu verir gibi teselli de etmektedir, cümlesine bir örnek olarak gösterilmesi mümkündür. Makamın sekizinci sesi ile ah çekmeye başladıktan sonra evç perdesinde segâh çeşnili asma kalışla teselli buluyor. Başıma döndükçe bezm-i meyde minâlar benim mısraındaki coşkunluğu ikinci mısra ile bağlandığında anlaşılması daha kolay olmaktadır.

İkinci sıradaki; Oldu şevk-i âlem-i âb içre deryâlar benim mısraı ise, birinci mısraı destekliyor. Eserin bestesinde birinci mazmun olan bezm-i meydeki melodik yapı şevk-i âlem-i âb mazmunu için de kullanılmıştır ki mazmunlar, mısralar ve melodik yapı birbirini destekleyip, aynı coşkunluğu vermektedir.

Meyan

Ah Bâ de i lâ
li
lin be ni
şol

Eserin meyan kısmında ki ah terennümü ile cümle başlamıştır. Evç perdesi yeden alınarak gerdaniye perdesinde bir yarım karar edasıyla melodik yapı işlenmiştir. Burada gerdaniye makamına bir vurgu yapılmıştır. Takib eden ölçüde usûlün zayıf zamanına bâde mazmununu denk düşürerek bâde-i lâ'l kızıl renkli içki, tasavvufta kalbe dolan o ilhamın vermiş olduğu sarhoşluğu anlatmak için ve sarhoşluğun verdiği etkiyle kendinden geçmesini anlatmak için gerdaniyede bûselik geçkisini yapmıştır. Artık, makamların tesirleri kısmında yapılan açıklamalarda olduğu gibi tam bir rahatlama tesiri yapmıştır. Lâ'l kelimesine geçtiğinde ise perdeleri biraz daha yumuşatarak, rahatlama ve kendinden geçme halini anlatmış, perdeleri birbirine yaklaştırarak sarhoşun attığı adımlar gibi bir tasvir yapılmıştır. Şol hecesinden önceki segâhta ki ferahnâklı kalış veya segâh üçlüsü buradaki tasavvufi durumu desteklediği görülmektedir.

3.2.2.3. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'si / Sâkî Çekemem

a. Evc-ârâ Makamının Genel Özellikleri

1. “Durağı: Irâk perdesidir.

2. Seyri: İnicidir.

3. Dizisi: Irâk perdesinden evç perdesine kadar olan dizi, makamın ana dizisidir ve bu dizi zirgüleli hicâz dizisinin inici şeddidir. Buna eviç perdesinde -ki genellikle eksik segâhtır- ve müstear dördlü veya beşlilerinin eklenmesiyle evc-ârâ makamının esas dizisi meydana gelir.

Evc-ârâ Makamı Dizileri

Irakta Zirgüleli Nîcaz dizisi

Şekil 3.6. Evc-ârâ Makamı Dizileri

4. Güçlüsü: Tiz durak evç perdesi makamın birinci merteye güçlüsüdür. Nim hicâz perdesi ikinci derece güçlüsüdür.

5. Asma Karar Perdeleri: Evç perdesinde müstear çeşnili, nim hicâzda hicâzlı, segâhta nikrizli asma karar yapılıdır. Bazen nim hicâzda segâhlı asma karar yapılıdır.

6. Donanımı: Si için koma bemolü, fa, do, la, mi perdeleri için dört komalık bakiye diyezi yazılır.

7. Perdelerin Türk Mûsikîsinde Adları: Pestten tize doğru ırâk, rast, kürdî, segâh, nim hicâz, nevâ, acem, evç, gerdaniye veya nim şehnâz, muhayyer ve tiz segâhdır.

8. Yedeni: Acem aşîrân perdesidir.

9. Genişlemesi: Evç perdesi üzerindeki eksik segâh beşlisi ve müstear dörtlüsü ile makam esasen kendiliğinden genişler.

10. Dizinin Seyri: Tiz durak evç perdesi civarından veya bunun üzerindeki segâh çeşnisinin seslerinden seyre başlanır. Bu bölgedeki müstear çeşnisi fazla olmamak şartıyla gösterildikten sonra, birinci derece güçlü evç perdesinde eksik segâhlı yarım karar verilir. Daha sonra ana dizi olan ırâktaki zirgüleli hicâz dizisine geçilir. Bu diziyi oluşturan çeşnilerde karışık gezinildikten sonra ikinci derece güçlü nim hicâz perdesinde hicâz çeşnili asma karar yapılıdır. Gereken yerlerdeki asma kararlar gösterildikten sonra ırâktaki hicâz çeşnisi ile yedenli tam karar verilir” (Özkan, 1994: 246-7).

b. Eserin Usûlü / Yürük Semâî

1. “6 zamanlıdır.

2. Üç tane 2 zaman veya iki tane 3 zamanın birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.

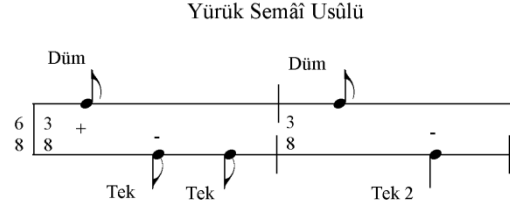
3. 6/8, 6/4, 6/2’lik mertebeleri kullanılmıştır.

4. 6/8’lik ve 6/4’lük fasılların ve yürük semâî’lerinin mecburi usûlüdür ve yürük semâî formunda her zaman kullanılmıştır.

5. 1. darp kuvvetli, 2. darp yarı kuvvetli, 3. darp zayıf, 4. darp çok kere zayıf, 5. darp yarı kuvvetlidir” (Özkan, 1994: 577).

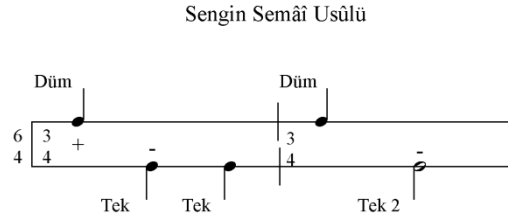
6. Vuruşları:

6/8’lik yürük semâî mertebesi;



Şekil 3.7. Yürük Semâî Usûlü

6/4'lük sengin semâî mertebesi;



Şekil 3.8. Sengin Semâî Usûlü

c. Eserin Formu / Yürük Semâî

“Klâsik faslın son sözlü eseridir. Her bakımdan bestelere benzer. Tek farkı yürük Semâî usûlü ile ölçülme zarureti vardır. Burada usûl ismi, form ismi olmuştur. Melodi ve söz yapısı beste gibidir. Nakış şekilleri de vardır” (Özkan, 1994: 87).

d. Eserdeki Mazmunların Analizi

Yürük Semâî $\text{♩} = 64$

Sâ kî çe kc mem vaz ı za
Tek li fi te hi sâ gâ rü
Ol kay de dü şür me di li

ri fâ fâ ne yi boş ko
pey mâ mâ ne yi boş ko
dî vâ vâ ne yi boş ko

Evc-ârâ makamında ki bu eser, sâkî mazmunu ile başlamıştır. Sâkî tasavvufta şeyh anlamına gelmektedir. Şeyh dergahın en üstüdür. Bir nevi dergahın kararıdır. Sâkî mazmunu da makamın karar sesi olan ırâk perdesi ile işlenmeye başlamış ve karar sesinin oktav perdesi olan evç perdesine taşımıştır. Evç perdesinin anlamı olan en yüksek yer, sâkînin en yüksek sırlardan haber vermesi ile eşleştirilmiştir.

İkinci mazmun olan vaz'ı zarifâne tasavvufta şeyhin söylediği hikmetli sözler anlamındadır. Zarif olan vaz, bestede de zarif bir şekilde işlenmiştir. Vaz, bestede çok sık kullanılmayan müstear çeşnisi ile bestelenmeye başlanmıştır. Müstear çeşnisinin sıkça kullanılmaması, güftede de vazın istenmemesi, geçici bir durum olarak gösterilmesi bakımından uygun düşmüştür. Tasavvufi bir durum söz konusu olduğu için şeyhe karşı gelmek hoş karşılanmaz dolayısı ile buradaki durum geçici bir hal olduğu için, bestenin zemin kısmında işlenen müstear çeşnisi ile uygun düşürülmüştür.

Vaz'ı za- hecesinin bitiminde ki segâhta nikrizli olarak asma kalış yapılmış, bu da bir kararlılık, cesaret göstermektedir. Yi- hecesinin bitiminde de segâhta nikrizli asma kalış mevcuttur. Fakat “boş ko” kelimelerini işlerken birinci dolapta makamın ikinci derece güçlüsü olan nim hicâz perdesinde hicâzlı asma karar gösterilmiştir. Makamların tesirlerinde anlatıldığı üzere, bu makamın sükûn ve üzüntü duygularını terennüm ettiğini görmekteyiz. Burada ki asma karar ve hicâz çeşnisi burada ki vaz'ı zarifâneyi, istememesinin verdiği üzüntüyü birinci dolap ve ikinci dolapta aynı şekilde göstermiştir.

Sâgâr ü peymâne mazmununu da vaz'ı zarifâne mazmununun beste yapılışıyla aynı melodik yapıyı içermektedir ki aynı durum söz konusudur.

Çok da o pe ri rû yi le ün
si ye te gel mecz. mecz.

Eserin meyan kısmı olan bu bölümde, peri-ruy mazmunu işlenmiştir. Bu mazmun anlatılırken, irâk perdesinde hicâz makamının güçlü perdesi olan segâh perdesinde bir asma karar mevcuttur. Burada işlenen, çok da o peri-ruy ile ünsiyyete gelmez mısraında ki kararlılığı belirten bir melodik yapı ile cümleyi devam ettirmektedir. Makamların tesirleri konusunda ki hicaz makamının açıklamalarında da olduğu gibi bir şikayet ve üzüntü duygularını terennüm etmektedir.

Makamsal yapı olarak hicâz makamı işlenmiştir ki burada anlatılan duygu ile rast gelmiştir.

3.2.2.4. Seyyid Nûh'un Şehnâz Murabba Beste'si / Bezm-i Meyde Sâkiyâ

a. Şehnâz Makamının Genel Özellikleri

1. “Durağı: Dügâh perdesidir.
2. Seyri: İnicidir.
3. Dizisi: Hüseyni perdesindeki hümâyûn dizisine, yerinde hicâz ailesi dizilerinin, katılmasıyla meydana gelmiştir.

Şehnâz Makamı Dizileri

1 Hüseynide inici hümâyûn dizisi
muhayyerde büselik 5'li hüseynide hicaz 4'lü

2 Yerinde inici humâyûn dizisi
nevâda büselik 5'li yerinde hicâz 4'lü

3 Yerinde inici hicaz dizisi
nevâda rast 5'li yerinde hicâz 4'lü

4 Yerinde uzal dizisi
hüseynide uşak 4'lü yerinde hicâz 5'li

5 Yerinde inici zirguleli dizisi
hüseynide hicâz 4'lü yerinde hicâz 5'li

The image displays five musical staves, each representing a different melodic line (dizi) of the Şehnâz makam. Each staff is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are connected by slurs, and some are marked with '12' indicating a double sharp (C#). Below each staff, the notes are transcribed as letters: 't', 'b', 's', 'a', '12', 's'. The first staff is labeled '1 Hüseynide inici hümâyûn dizisi' and 'muhayyerde büselik 5'li hüseynide hicaz 4'lü'. The second staff is '2 Yerinde inici humâyûn dizisi' and 'nevâda büselik 5'li yerinde hicâz 4'lü'. The third staff is '3 Yerinde inici hicaz dizisi' and 'nevâda rast 5'li yerinde hicâz 4'lü'. The fourth staff is '4 Yerinde uzal dizisi' and 'hüseynide uşak 4'lü yerinde hicâz 5'li'. The fifth staff is '5 Yerinde inici zirguleli dizisi' and 'hüseynide hicâz 4'lü yerinde hicâz 5'li'.

Şekil 3.9. Şehnâz Makamı Dizileri

4. **Güçlüsü:** Birinci mertebe güçlüsü muhayyer, İkinci mertebe hüseyni perdesidir.

5. **Asma Karar Perdeleri:** Hüseyni perdesinde hicâzlı, nevâda nikrizli, hicâz makamına geçildikten sonra hicâz makamının asma kararları şehnâz makamında da aynı şekilde kullanılır.

6. **Donanımı:** Si için bakiye bemolü, do ve sol için bakiye diyezi donanıma yazılır.

7. **Perdelerin Türk Mûsikîsinde Adları:** Pestten tize doğru dügâh, dik kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseyni, acem, dik acem, evç, gerdaniye, muhayyerdir. Hümâyûn

dizisi hüseyni, dik acem, nim şehnâz, muhayyer, tiz bûselik, tiz çârgâh, tiz nevâ, tiz hüseynidir.

8. Yedeni: Rast veya nim zirgüle perdesidir.

9. Genişlemesi: Makam yapısı gereği geniş bir makamdır.

10. Dizinin Seyri: Hüseyni üzerindeki hümâyûn dizisinin güçlü perdesi muhayyer perdesinden seyre başlar. Hüseyni perdesinde asma karar yapılır. Muhayyer perdesinde nim şehnâz yeden alınarak muhayyer perdesinde yarım karar verilir. Karışık gezinilip hüseynide hicâz çeşnisi ile asma karar verilerek hümâyûn dizisi sonlandırılır. Daha sonra yerindeki hicâz disisine geçilir. Yerindeki hicâz dizisinde karışık gezildikten sonra hicâz dizilerinden biriyle yerinde tam karar yapılır” (Özkan, 1994: 333-4-5)

Bu makamda da hicâz dizilerinin hepsi şehnâz makamının bünyesinde mevcuttur. Hicâz makamının tesiri bu makamda da bulunabilir.

b. Eserin Usûlü / Ağır Çember

1. 24 zamanlıdır.

2. İki sofyan, iki yürük semâî ve bir sofyardan yapılmıştır. 24/4'lük ikinci ve 24/4'lük üçüncü mertebesi kullanılır.

3. 24/4'lük mertebesi çember, 24/2'lik mertebesine ağır çember adı verilir.

4. Çember usûlü ile peşrev, kâr ve besteler ölçülmüştür.

5. 1. darp kuvvetli, 2. yarı kuvvetli, 3. zayıf, 4. kuvvetli, 5. yarı kuvvetli, 6. zayıf, 7. kuvvetli, 8. yarı kuvvetli, 9. zayıf, 10. kuvvetli, 11. yarı kuvvetli, 12. zayıf, 13. kuvvetli, 14. zayıf, 15. yarı kuvvetli, 16. zayıftır (Özkan, 1994: 653).

6. Vuruluşu

24/2'lik ikinci mertebe (Ağır Çember)

Ağır Çember Usûlü

Şekil 3.10. Ağır Çember Usûlü

c. Eserin Formu / Beste

“Farsça “Bağlanmış” demektir. Sözlerle nağmelerin birbirine bağlanması anlamında kullanıldığı anlaşılıyor. Klâsik fasıldaki yeri Kâr’dan sonradır. Güfteleri her zaman gazel tarzından alınır ve dört mısralıdır. Bu sebeple “Dörtlü” anlamına gelen Murabba beste denir. Her mısranın sonunda melodisi hiç değişmeyen bir terennüm vardır. Besteler çok zaman büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. Bazıları küçük usûllüdür. Fakat hiçbir zaman, aksak usûllerden seçilmez. Usûlleri nisbeten ağır olanlara birinci beste, nisbeten yürük olanlara ikinci beste denir. Besteler ciddi ve ağır başlıdır, sanatlı olmasına özen gösterilir. Bestelerin konuları gazellerin işlediği konulardır. 1. mısra terennüm zemin-hâne, 2. mısra terennüm nakarat-hâne, 3. mısra terennüm miyân-hâne, 4. mısra terennüm nakarat-hâne’yi oluşturur. Şeması; A+B, A+B, C+B, A+B’dır. Bu yapıdaki bestelere murabba beste denir. Eğer terennüm iki mısradan sonra geliyorsa ve lafzî terennüm tarzında ise nakış beste adını alır” (Özkan, 1994:86).

d. Eserdeki Mazmunların Analizi

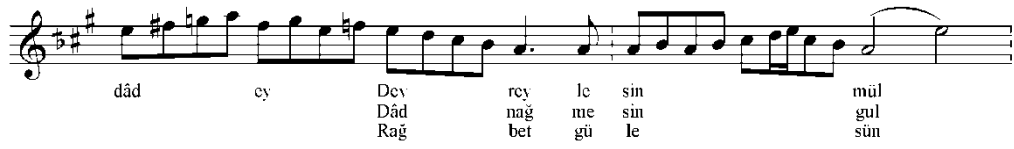
Ah Bez mi mey de
 Bül bül ct sin
 Gül si tân da
 sâ ki ya
 sâd ol sâd ol he zâ ol ma ya
 dev rân rağ dev rân rağ rev le me bet gü
 sin sin le mül gül sün gül gül bül
 gül gi bi Dâd ey dâd ey
 gül gi bi
 bül gt bi

Şehnâz makamında ki bu eserin ilk mazmunu bezm-i mey mazmunudur. Tasavvufta dergah olarak geçer. Eserin usûlü 24/2’lik ağır çenber usûlüdür. Bu usûlün

ağırlığı ile tasavvuftaki ağırlık bağdaştırılabilir. Bezm-i mey mazmunu işlenirken makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile melodik yapıya başlanıyor ve usûlün zayıf zamanına denk getiriliyor. Mey kelimesine geçerken, makamın inici bir makam olması nedeniyle coşkunluk ifadesini muhayyer perdesi üzerinde ki buselik çeşnisine taşımıştır. Bu coşkunluk, ilhamın verdiği coşkunluk olarak tanımlanabilir. Makamların tesirleri tanımlamasında olduğu gibi, bûselik makamı, kuvvet, cesaret ve tam bir rahatlama tesiri yapar; ifadesinin nağmelere aksettiği görülmektedir. Bu durum tâhir-bûselik makamındaki eserin analizinde de görüldüğü üzere bezm mazmununu sakın başlatıp mey kelimesinde coşkunluğu göstermiştir. Burada da birbirini destekler gibi, sanki aynı düşünceleri paylaşıyorlarmış gibi, fakat mazmun kavramının bir ortak dil olduğu gerçeğini göz önünde bulundurursak, birbirinden ayrı eserlerde bu şekilde bestelenmesinin, bu durumu ortaya koyduğunu göstermektedir.

Güftedeki ikinci mazmun sâkî mazmunudur ve tasavvufta şeyh anlamına gelmektedir. Şeyh dergahın en üstüdür. Evc-ârâ makamındaki eser de olduğu gibi makamın oktav perdesi ile saki mazmununu destekliyor. Evc-ârâ makamının dizisine baktığımız zaman, bir hicâz dizisi görülmektedir, şehnâz dizisine bakıldığında da hicaz dizisi mevcuttur. Karar perdeleri farklıdır fakat ikisinde de aynı nokta olan oktav perdesi ile mazmun işlenmiştir. Bu makamın karar perdesinin sekizli perdesi olan muhayyer perdesinin seçilmesi, serbest olan anlamına gelmektedir. Şair sâkîye seslenirken mül'ün devreylemesini isterken bir seçim yapıyor ve mısraın sonunda gül gibi olmasını istiyor. Sâkî mazmunu usûlün üçüncü bölümü olan 6/2'lik kısma denk gelmektedir ve güçlü olan bir şahıs olan şeyhi, usûlün güçlü darbına denk düşürmüştür. Fakat şair isteğini isterken, hicaz makamının başka bir özelliği olan dindarlık, sükûn ve tevekkül duygularını terennüm etmesini bu melodik yapıda görmekteyiz. Hüseyini perdesi üzerindeki hicâz makamı, bunu değerlendirmemize imkân sağlamıştır. Melodik cümlelerin sonuna doğru hüseyini perdesinde hüseyinili asma kalış gösterilmiştir ki bu perde burada bir önem arz etmektedir. Bu perdeyi “makamların tesirleri” açıklamalarında sulh perdesi, antlaşma perdesi ismi verilmiştir. Şairi ilhamın coşkunluğu ile aklı başından gitmiş bir mürid olarak değerlendirirsek, müridin bu çıkışıyla saygıda kusur olarak algılasak, melodik yapıdaki hüseyinili asma kalışla sulha gidildiğini ve müridin bağışlandığını öngörebiliriz. Dördüncü ölçü bize başka bir kapı açıyor. Burada ki melodik yapıyı segâh üçlü olarak aldığımız da makamların tesirlerinde

ki segâh makamı açıklamalarında olduğu gibi, müridin şeyhine karşı korku beslediğini görürüz. Melodik yapının devamında hüseyni perdesi üzerinde ki hicâz makamına giriliyor ve burada hicaz makamındaki üzüntüyü bulmamız da mümkün oluyor.



Eserin bu bölümünde, hicâz makamı işlenmiştir. Üzüntü devam etmiş ve mül mazmununa gelindiğinde iki vuruşluk karar sesi ve iki vuruşluk güçlü sesi ile sulh sağlandığı görülmektedir.

3.2.2.5. Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâtî Yürük Semâî'si / Gül Yüzlülerin

a. Beyâtî Makamının Genel Özellikleri

1. **“Durağı:** Dügâh perdesidir.
2. **Seyri:** İnci çıkıcıdır.
3. **Dizisi:** Yerinde uşşak dörtlüsüne, nevâ perdesinde bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelir.



Şekil 3.11. Beyâtî Makamı Dizisi

4. **Güçlüsü:** Nevâ perdesidir.
5. **Asma Karar Perdeleri:** Segâhta segâh, ferahnâklı asma karar yapılıdır. Acemde çârgâhlı asma karar yapılıdır. Nevâda hicâz, çârgâhta nikrizli asma kararlar yapılıdır.
6. **Donanımı:** Si için bir komalık bemol yazılır.
7. **Perdelerin Türk Mûsikîsinde Adları:** Pestten tize doğru dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyerdir.
8. **Yedeni:** Rast perdesidir.

9. Genişlemesi: Tiz taraftan simetrik ve gerdaniyede buselikli genişler. Uşşak gibi pes taraftan genişlemez.

10. Dizinin Seyri: Güçlü nevâ perdesi civarından seyre başlanır. Acem perdesi sık sık gösterilerek diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezilir. Gerekli asma kararlar ve makamın özellikleri gösterilir. Nihayet yine karışık gezinildikten ve istenirse genişlemiş bölge gösterildikten sonra ana diziyile düğâh perdesinde tam karar verilir” (Özkan, 1994: 126-7-8).

“Uşşak makamının derin zühd ifadesine karşılık, beyâtî makamının hüzne meyilli bir karakteri vardır” (Akdoğan, 2010: 148).

b. Eserin Usûlü / Yürük Semâî

1. “6 zamanlıdır.

2. Üç tane 2 zaman veya iki tane 3 zamanın birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.

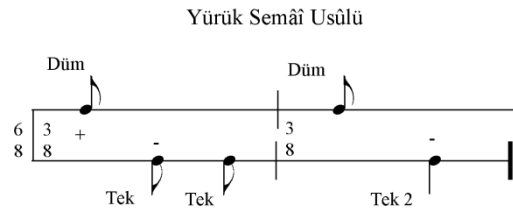
3. 6/8, 6/4, 6/2’lik mertebeleri kullanılmıştır.

4. 6/8’lik ve 6/4’lük fasılların ve yürük semâî’lerinin mecburi usûlüdür ve yürük semâî formunda her zaman kullanılmıştır.

5. 1. darp kuvvetli, 2. darp yarı kuvvetli, 3. darp zayıf, 4. darp çok kere zayıf, 5. darp yarı kuvvetlidir” (Özkan, 1994: 577).

6. Vuruluşları:

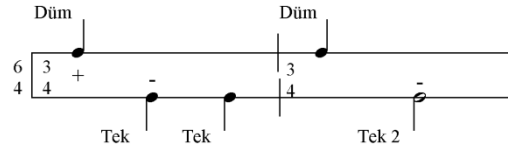
6/8’lik yürük semâî mertebesi;



Şekil 3.12. Yürük Semâî Usûlü

6/4’lük sengin semâî mertebesi;

Sengin Semâî Usûlü



Şekil 3.13. Sengin Semâî Usûlü

c. Eserin Formu / Yürük Semâî

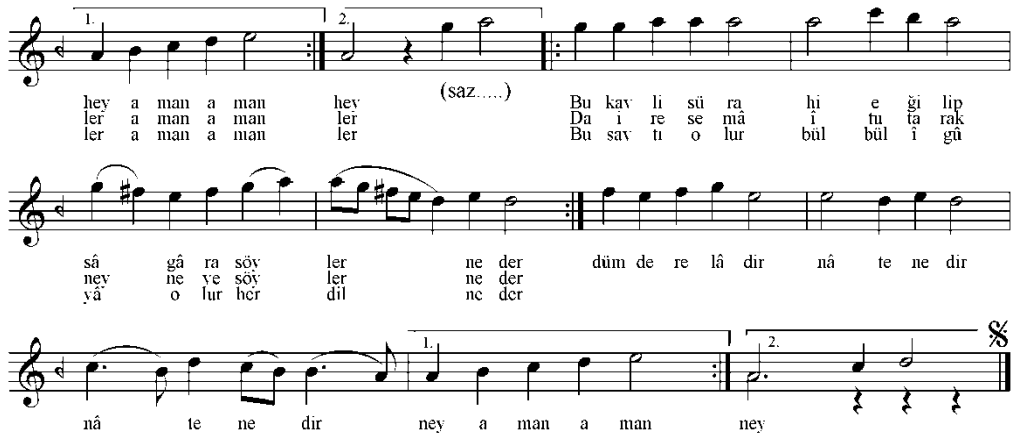
“Klâsik faslın son sözlü eseridir. Her bakımdan bestelere benzer. Tek farkı yürük Semâî usûlü ile ölçülme zarureti vardır. Burada usûl ismi, form ismi olmuştur. Melodi ve söz yapısı beste gibidir. Nakış şekilleri de vardır” (Özkan, 1994: 87).

d. Eserdeki Mazmunların Analizi

Beyâtî makamında olan bu eserin ilk mazmunu meydîr. Mecazi manada yorumlanır ise tekkede şeyhin söylediği sözler olarak tanımlanır ve bestede neva perdesine mey kelimesi denk düşürülmüştür. Türk mûsikîsi nota değil perde mûsikîsidir ki “nevâ” kelimesi sözlükte ahenk, ses, güzel sadâ, nağme, avaz anlamına gelir ve mey

kelimesi ile neva perdesi bestede uygun düşürülerek maddeyi burada manaya dönüştürmüştür, mey kelimesi nevâ perdesi ile desteklenmiştir ve bilinçli olarak mey kelimesi ve nevâ perdesi anlamdaş olarak kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde ikilik hüseyini perdesi dikkat çekmektedir. Makamların tesirlerinde bu perde antlaşma perdesi olarak açıklanmıştır ve burada mey içmede antlaşmaya gidildiği görülmektedir.

İkinci mazmun olarak sürahi mazmunu karşımıza çıkmaktadır. Sürahi mazmunu tasavvufta şeyh olarak geçer. Bardağa suyun döküldüğü araçtır. Dergâhta da şeyh müridi sözleri ile doldurur. Evc-ârâ ve şehnaz makamlarındaki şeyh olarak geçen mazmunların bestelerini yorumlamıştık burada da aynı konu ve aynı nağme özellikleri görülmektedir. Makamın oktav perdesi yeden alınarak desteklenmiş ve sürahi mazmunu yine oktav perdesi ile bestelenmiştir. “Bu kav!” kelimeleri, usûlün kuvvetli zamanına gelmiştir. Bu sözler, şeyhin sırlarıdır ve kuvvetli olarak vurgulanmıştır. Meyan kısmının ikinci ölçüsünde sürahi mazmununu bitirirken usûlün güçlü kısmına denk getiriliyor ve bu sefer şeyh güçlendiriliyor.



1. 2. (saz....)

hey a man a man hey (saz....) Bu kav li sü ra hi e ği lip
ler a man a man ler Da i re se mâ i tu ta rak
Bu sav ti o lur bül bül i ğü

sâ gâ ra söy ler ne der düm de re lâ dir nâ te ne dir
ney ne ye söy ler ne der
yâ o lur hcr dil nc der

1. 2. §

nâ te ne dir ney a man a man ney

Üçüncü mazmun sâgâr mazmunudur. Tasavvufta mürid veya âşık olarak geçer. Sürahinin eğilmesi yani mütevazılığı, tiz çargâh perdesinden, hüseyini perdesine kadar indirerek anlatmıştır. Hüseyini perdesi üzerindeki uşşak çeşnisi, makamın üst bölgesinde olmamasıyla beraber meyan kısmında yapılabilecek hususiyetlerdir. Burada kullanılan uşşak çeşnisi ile sâgâr mazmunu âşık karşılığı olarak, makamların tesirlerinde anlatıldığı üzere âşıkların makamıdır açıklamasına uygun düşmektedir. Hüseyini perdesi üzerinde asma karar ile şeyh sırrı müride nakletmenin huzuruyla, muhayyer makamı edasıyla oktava çıkıyor ve muhayyer makamının özelliklerinden olan nevâda rastlı asma kararı gösteriyor. Makamların tesirleri konusunda rast makamı anlatılırken dikkat edilen

noktalardan birisi olarak, rast makamı geçkili kullanıldığında insan üzerinde manevi etkisi hissedilir. Ayrıca bu makamın insan duygularında mûtedil derecede bir rahatlık ve hoş bir lezzet tesiri yaptığı söylenmektedir ve bu açıklamaya uygun olarak nevâ perdesinde bahsedilen özellikler elde edilmiştir.

Dördüncü mazmun, dil mazmunudur Tasavvufta âyna olarak geçer. Tasavvufta insan ruhu (gönlü) bir aynaya benzetilir. Ayna paslı olursa hiç bir şey göstermez. Paslarından temizlenir, parlatılırsa onda birçok varlıklar görünmeye başlar. Tıpkı bunun gibi, insan ruhu da hırs, tamah, dünyâyâ düşkünlük gibi kirlerinden, nefis eğitimi yoluyla kurtarılır, Allah'a bağlanırsa, ona Allah'ın sır âlemi açılır.

Sûrahi mazmunu ile aynı melodik yapıya sahiptir. “Bu savtı okur bülbül-i gûyâ olmuş her dil” mısraı bir bütün olarak değerlendirildiği zaman, dil mazmununu net bir şekilde görebiliriz. Melodik yapı olarak mısraın başlangıcından, sûrahi mazmununda olduğu gibi müride sırları anlatması ve besteye de yansıtılmasını incelemiştik. Bu mazmunda da aynı melodik yapı ile sırlar denk geldiği görülmektedir. “Ne der” hecelerine geçildiğinde aynı ölçüdeki rast yapı bir yarım karar edasında ölçünün son üçlüğünde asma karar olarak karar vermiştir, rast makamı geçkili kullanıldığında insan üzerinde manevi etkisi hissettirilmiş ve ayrıca bu makamın insan duygularında mûtedil derecede bir rahatlık ve hoş bir lezzet tesiri yaptığı söylenmektedir açıklamasını hissettirmektedir. Eserin son dört ölçüsünde bu sırlar açıklanıyor.

Eserde geçen dâîre ve ney enstrumanları, def: Hakîkî sevgi olan Allah'ı her nefeste istemektir, ney ise insân-ı Kâmil'dir.

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

SONUÇLAR

“18. yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu tez çalışması kapsamında, saptanan birinci ve ikinci alt problem ışığında elde edilen bulgu ve yorumlara ilişkin aşağıda maddeler halinde verilen sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur.

A. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1. Tasavvuf ve mûsikînin birbirleri ile iç içe olduğu ve mûsikînin tasavvufî kökene dayandırıldığı tespit edilmiştir. Tasavvufta, tasavvufî kökene dayandırılan mûsikî unsuru olan sese ayrı bir önem verildiği tespit edilmiştir.

2. Mûsikînin kökeni dine dayandırıldığı ve dinî törenler esnasında Türklerin mûsikîyi kullandıkları, din ve kültür etrafında mûsikînin geliştiği ve hayatını devam ettirdiği tespit edilmiştir.

3. İslamiyet'ten sonra mûsikîde bir ayrıma gidildiği, dinî, din-dışı mûsikî adları altında bölünmeler olduğu ve dinî mûsikînin de kendi içerisinde câmî ve tekke gibi bölünelere ayrıldığı tespit edilmiştir.

4. Câmîlerde insan sesi kullanıldığı ve tekkelerde enstruman kullanıldığı, bazı mûsikî formlarının sadece tekkelere ait olduğu tespit edilmiştir.

5. Güzel sanatların içinde mûsikînin, tasavvuf ehlinin kullandığı bir vâsıta olduğu tespit edilmiştir.

6. Mûsikî eşliğinde, tekkelerde daha kolay vecde gelindiği yorumları tespit edilmiştir. Bazı tekkelerde çeşitli enstrumanların kullanıldığı, bazılarında ise sadece bendir sazının kullanıldığı tespit edilmiştir.

7. Din-dışı mûsikîde de tasavvufî konuların işlenme durumuna geldiği, yani sözün nasıl sese dönüştüğü tespit edilmiştir. Tasavvufî alt yapıya sahip bestekârların tasavvufî güfteleri ve tasavvufî mazmun içeren güfteleri bestelerken, tasavvuf için önemli olan sesi göz önüne alarak bestelerini yaptıkları, bu durumun bilhassa tekkelerde yapılan bestelerde dikkat edilen bir husus olduğu tespit edilmiştir.

8. Tekkeler yani tasavvufi öğretilerin yapıldığı mekanlar, mûsikîyi desteklemiştir. İlâhi güftelerini besteledikleri ve bu besteleri tekkelerinde icra ettikleri tespit edilmiştir.

9. 18. yüzyılda tasavvufun etkilerinin azımsanmayacak kadar çok olduğu, İtrî ile beraber dahası İtrînin 17. yüzyılda yetişip, 18. yüzyıla 17. yüzyılı taşımasının her iki tür mûsikî için bir şans olduğu, bu dönemde klâsik çağın zirveye taşınması, Câmî mûsikîsinde artış görülmesi, aynı zamanda tekkelerin desteklenmesi dikkate değer bir durumdur. 18. asır dini Türk mûsikîsinin, tabîi seyrini takip ederek daha ileriye taşınmış ve büyük san'atkârlar elinde işlene işlene daha yüksek bir dereceye ulaştığı tespit edilmiştir.

10. Türk mûsikîsinin bu asırdaki dinî mûsikî alanındaki mahsullerinden elimizde bulunanların, bundan evvelki asırlara âid olanlardan sayıca arttığı tespit edilmiştir.

11. Tasavvufun mûsikîyi olduğu kadar, edebiyatı da etkilediği tespit edilmiştir. Tasavvuf edebiyatı adı ile bir tür oluşmuş ve bu tasavvufun etkileşim alanlarından birini daha oluşturmuştur. Bu etkileşimin edebiyat ile ilişkisi, sözlü mûsikî alanında, mûsikîye de başka bir boyut kazandırdığı tespit edilmiştir.

12. 18. yüzyılda yaşayan padişahların yazdıkları ilâhîlerin bu asır içerisinde bestelenip, tekkelerde okunduğu tespit edilmiştir.

B. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1. Örnekleme olarak seçilen eserlerin formlarının, 3 adetinin yürük semâî formu ve 2 adetinin beste formu olduğu tespit edilmiştir.

2. Yürük semâî'ler form gereği sengin semâî usûlündedirler. Bestelerin ise birinin çenber usûlü, diğerinin ise ağır çenber usûlü olduğu tespit edilmiştir.

3. Eserlerin güftelerinde tasavvufi unsur olarak,

Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinde,

“a. Bezm-i mey: Tas. Dergah.

b. Şevk-i âlem-i âb: Tas. İlhamın coşkusu.

c. Bâde-i lâ'l: Tasavvufta, kalbe dolan ilham anlamına gelir.” mazmunları tespit edilmiştir.

4. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'sinde,

- “a. Sâkî: Tas. Şeyh olarak geçer.
 b. Vaz’ı zarifâne: Tas. Şeyhin söylediği hikmetli sözler.
 c. Sâgâr ü peyman: Tas. Âşığın kalbi
 d. Perî-rû: Sevgili için örnek teşkil ederler. Tas. Sevgili manasınadır.” mazmunlar tespit edilmiştir.

5. Seyyid Nûh’un Şehnaz Murabba Beste’sinin Güftesinde,

- “a. Bezm-i mey: Tas. Dergah.
 b. Sâkî: Tas. Şeyh.
 c. Mül: Tas. İlham.” mazmunları tespit edilmiştir.

6. Tab’i Mustafa Efendi’nin Beyâti Yürük Semâî’sinin Güftesinde,

- “a. Mey: Tas. İlham.
 b. Sürahi: Tas. Şeyh.
 c. Sâgâr: Tas. Mürid, aşığın kalbi.
 d. Dil: Gönül. Tas. Aynaya benzetilir.” mazmunları tespit edilmiştir.

7. İtrî’nin Segâh Yürük Semâî’sinin Güftesinde,

- “a. Âyine: Tas. Gönül.
 b. Ehl-i dil: Hal dili ile konuşanlar. Gönül ehli.” mazmunları tespit edilmiştir.

8. Bu mazmunlardan aynı olanlarının farklı eserlerde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Küçük Mehmed Ağa’nın Tâhir-Bûselik Beste’sinde, Bezm-i mey: Tas. Dergah. ve Seyyid Nûh’un Şehnaz Murabba Beste’sinin Güftesinde, Bezm-i mey: Tas. Dergah. mazmunları ortak olarak kullanılmıştır.

Küçük Mehmed Ağa’nın Evc-Ârâ Yürük Semâî’sinde, Sâkî: Tas. Şeyh Olarak Geçer. Seyyid Nûh’un Şehnaz Murabba Beste’sinin Güftesinde, Sürahi: Tas. Şeyh. Tab’i Mustafa Efendi’nin Beyâti Yürük Semâî’sinin Güftesinde, Sâkî: Tas. Şeyh. mazmunları ortak mazmunlardır.

Küçük Mehmed Ağa’nın Tâhir-Bûselik Beste’sinde, Bâde-i lâ’l: Tasavvufta, Kalbe Dolan İlham Anlamına Gelir. Seyyid Nûh’un Şehnaz Murabba Beste’sinin Güftesinde, Mül: Tas. İlham. Tab’i Mustafa Efendi’nin Beyâti Yürük Semâî’sinin

Güftesinde, Mey: Tas. İlham. mazmunları farklı kelimelerle anlatılan, aynı anlama sahip kelimelerdir.

Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'sinde, Sâgâr ü peymane: Tas. Âşığın kalbi. Tab'i Mustafa Efendi'nin Beyâti Yürük Semâî'sinin Güftesinde, Sâgâr: Tas. Mürid, aşkın kalbi. mazmunlarının ortak mazmunlar olduğu tespit edilmiştir.

9. Bu mazmunlardan bezm-i mey mazmunu, Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinde, ikinci derece güçlü perdesinde bûselik ve rast çeşnileri ile işlendiği, Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinin Güftesinde, birinci derece güçlü perdesinde bûselik çeşnisiyle işlendiği tespit edilmiştir.

10. Bu mazmunlardan sâkî mazmunu, Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-Ârâ Yürük Semâî'sinde, karar ve birinci derece güçlü perdesinde, Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinde, birinci derece güçlü perdesinde, Tab'i Mustafa Efendi'nin Beyâti Yürük Semâî'sinde, oktav perdesinde yani birbirlerini destekler nitelikte bestelendiği tespit edilmiştir.

11. Bu mazmunlardan, Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinde, Bâde-i lâ'l: Tasavvufta, kalbe dolan ilham anlamına gelir. mazmunu birinci derece güçlü perdesi civarında bûselikli, Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinin Güftesinde, Mül: Tas. İlham. mazmunu, karar perdesi, birinci derece güçlü perdesi atlaması ve karar perdesi, ikinci derece güçlü perdesi atlaması yapılarak, Tab'i Mustafa Efendi'nin Beyâti Yürük Semâî'sinin Güftesinde, Mey: Tas. İlham. mazmunu, birinci derece güçlü perdesinde işlendiği tespit edilmiştir.

12. Bu mazmunlardan, Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'sinde, Sâgâr ü peymane: Tas. Âşığın kalbi. mazmunu, birinci derece ve ikinci derece güçlü arasında ve müstear çeşnisi, hicâz çeşnisi ile, Tab'i Mustafa Efendi'nin Beyâti Yürük Semâî'sinin Güftesinde, Sâgâr: Tas. Mürid, aşkın kalbi. mazmunu, oktav perdesi civarında uşak çeşnisi ile işlendiği tespit edilmiştir.

13. İtrî'nin segâh yürük semâî'sinde geçen ehl-i dil: hal dili ile konuşanlar, gönül ehli gibi diğer mazmunlar, makamların tesirlerinde yapılan açıklamalar doğrultusunda, anlamlarına uygun bir şekilde işlendiği tespit edilmiştir.

14. Eserlerde yapılan incelemede önemli olarak bulunan sonuçlardan diğeri ise; bestekârların eserlerini ortaya koyarken, elindeki güfte ile yapacağı bestenin birbirleri ile can bulmasına dikkat ettikleri, sözü sese ve sesi söze dönüştürme yeteneklerinin en üst seviyede olduğu tespit edilmiştir.

15. Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinin Güftesinde, Mül: Tas. İlham. mazmunu, karar perdesi, birinci derece güçlü perdesi atlaması ve karar perdesi, ikinci derece güçlü perdesi vurgulanarak, Tab'i Mustafa Efendi'nin Beyâti Yürük Semâî'sinin Güftesinde, Mey: Tas. İlham. mazmunu, birinci derece güçlü perdesinde vurgulanarak, farklı makamlar da anlamdaş mazmunların, aynı şekilde ifade edildiği tespit edilmiştir.

16. Bu mazmunlardan bezm-i mey mazmunu, Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhir-Bûselik Beste'sinde, ikinci derece güçlü perdesinde bûselik çeşnisi ile, Seyyid Nûh'un Şehnaz Murabba Beste'sinde, birinci derece güçlü perdesinde bûselik çeşnisi ile derece farkıyla aynı anlamlar yüklendiği tespit edilmiştir.

ÖNERİLER

1. Klâsik Türk Mûsikîsinin ülke çapında eğitim kurumlarında sistemli bir şekilde verilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Böylece mûsikînin oluşumu, gelişimi, ses sistemleri, önemli olan bir unsur olarak klâsik icra ve eserler, makamlar, usûller, formlar ve diğer tüm unsurlarıyla beraber yetişen nesile aktarılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Klâsik Türk Mûsikîsi eğitimi almak isteyenlerin iyi bir eğitim alması için, klâsik eğitimin, icra ve intikal yöntemlerinin, incelikleri ile araştırılıp günümüz eğitim sistemine uygulanması ve bu alanda eğitim görmüş sanatçı ve akademisyenlerin yapacakları araştırmalarla, klâsik eğitimin tekrar canlandırılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

3. Mûsikî ve diğer etkileşim alanlarında uzman kişilerin disiplinler arası projeler üreterek, kapsamlı çalışmaların ortaya konulmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

4. Klâsik Türk Mûsikîsi ve kültürü içerisinde yetişmiş olan bestekârların eserleri incelikleri ile beraber analiz edilmesi ve bunların yayınlanması gerektiği düşünülmektedir.

5. Klâsik Türk Mûsikîsinde önemli bir yere sahip olan 18. yüzyıl bestelerinin, eski ve yeni teorinin birleştiği ve harmanlandığı döneme ait eserler olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, bir takım teknik inceliklerin doğru ve net bir şekilde ortaya konulması adına, bu anlamda daha ciddi ve ayrıntılı nitelikte araştırmaların yapılması önerilmektedir. Bu çalışmaların sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için Klâsik Türk Mûsikîsinin bütün yönleri ve özellikleri ile çok iyi bir şekilde incelenmesi, anlaşılması ve icra edilmesi gerektiği düşünülmektedir.

6. Klâsik Türk Mûsikîsinde, dinî mûsikîde olduğu gibi, din-dışı mûsikîde de tasavvufun işleme durumuna geldiği ve tasavvufî veya tasavvufî unsurları içeren güfteler bestelenirken seslerin kullanılması yönünde, tasavvufun sese verdiği önem göz önünde bulundurulmasının önemli olacağı düşünülmektedir.

7. Klâsik Türk Mûsikîsi bestelerinin tüm boyutları ve unsurları ile değerlendirilmesi adına sözlü eserlerin müzikal tahlillerinin çok iyi yapılması gerektiği düşünülmektedir. Mevcut sözlü eserlerin temelini oluşturan makam, usûl, form ve ezgi unsurlarına yönelik teknik ve müzikal özelliklerinin mümkün olduğunca ayrıntılı ve incelikli bir bakış açısı dahilinde belirlenmesinin önemli ve lazım olduğu düşünülmektedir.

8. Klâsik Türk Mûsikîsi bestelerinin incelenmesi esnasında, yapıldığı dönem, psikolojik, toplumsal, siyasal, kültürel ve sanatsal boyutuyla incelenmesinin önemli derecede katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

9. Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerinin, alanında uzman kişilerce incelenmesi ve klâsik üslûba, edebiyata ve icraya hakim icracılar tarafından kayıt altına alınması, bu eserler icra edileceği zaman bu kayıtlara yönlendirilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

10. Klâsik Türk Mûsikîsinin sözlü mûsikîsinde, edebiyatın mûsikînin ayrılmaz parçası olduğu bir gerçektir. Güfteler bestelenirken, yüzeysel şekilde bestelemek yerine güftenin ruhuna nüfuz etmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

11. Klâsik Türk Mûsikîsinde bir bestekârın sadece mûsikî eğitimi almış olmasının yeterli olacağı düşünülmemektedir. Edebiyatı bilmeyen bir bestekârın eserlerinin eksik olacağı, istenilen sonuca ulaşılamayacağı ve bunun için kısmi bir edebiyat eğitiminin önemli olduğu düşünülmektedir.

12. Klâsik Türk Mûsikîsindeki bestekârlara bakıldığında, eserlerinde güfte-beste, usûl-beste açısından, bir hata tespit etmek çok nadirdir. Bestekârların ileri derecede edebiyata hakim yada iyi derecede şair veya güftekâr oldukları görülmektedir. Bestelerin yapılırken bu hususlara dikkat edilmesi gerektiği düşünülmektedir.

13. Bu tez çalışmasının konusu olan, Klâsik Türk Mûsikîsinde tasavvufi unsurların analizi konusunu incelediğimizde tasavvufi boyutun bestelere nasıl yansıtıldığını görmüş olduk. Bunun neticesinde mûsikîyi kendi başına bir alan değil de, çok boyutlu olarak diğer alanlarla ne kadar etkileşimde olduğuna da dikkat etmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

14. Klâsik Türk Mûsikîsi besteleri, zaman süzgecinden geçerek, ilk bestelendiği gün gibi tazeliğini korumaktadır. Bu eserler sayesinde, nazari durumu belirsiz veya çelişkili olan makamların teorisi ortaya çıkarılmıştır. Yapılacak herhangi bir araştırma, inceleme ve bestenin, bu eserlerin dikkatli şekilde incelendikten sonra vücuda getirilmesinin gerekliliği düşünülmektedir.

15. Klâsik Türk Mûsikîsi eğitimi veren kurumlarda, mûsikînin sadece ritm ve ezgiden ibaret olmadığını ve çeşitli alanlar ile etkileşimde olduğunu bilincinin öğrencilere verilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaa.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Behar, C. (2010). Şeyhülislam'ın Müziği. (*Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr'ı*). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemaloğlu, N. (2009). "Veri Toplama Teknikleri: Nicel-Nitel". Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (ss. 133-164). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Deniz, S. (t. y.). "Şairlerin Gizli Dili: Mazmun". Naskali, E. G, Şahin, E. (2008). *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*. İstanbul: Melisa Matbaası.
- Eraydın, S. (1997). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Emre Matbaası.
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Mûsikîsi Antolojisi*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri. (t.y). *Marifetnâme*. (Sad. Abdullah Aydın). İstanbul: Sarmaşık Yayınları.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev.: Cem Behar). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Genel Kültür Ansiklopedisi*(t.y.). 1-2-3-4: Sabah Gazetesi Yayınları.
- Gökdemir, S, Gökdemir, A. (t.y.). *Yardımcı Edebiyat Kitabı, 1-2-3*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve vurgulamaları ile Türk Mûsikîsinde Prozodi*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Kaplan, M. (2002). "Divan Şiirinde Mûsikî". *Köprü Dergisi*, 79, (52-62).

- Karakaya, İ. (2009). “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”. Abdurrahman Tanrıoğen (Ed.). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (ss. 57-84). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kemikli, B. (2013). “Tasavvuf Edebiyatımız”. *Ay Vakti Dergisi*, 147, (26-31).
- Konyevî, S. M. (2005). *Muhabbetullah ve Tasavvuf*. (Haz. Mustafa Örs). İstanbul: Reyhani Yayınevi.
- Kuşeyrî, Abdülkerim. (2009). *Kuşeyrî Risalesi*. (Ter. Dr. Dilaver Selvi), İstanbul: Sistem Mabaacılık.
- Kürkçüoğlu, K. E. (1973). *Seyyid Nesîmi Divanı'ndan Seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öğün, S. S. (2011). “Tasavvuf ve Osmanlı Mûsikîsi” [Bildiri]. *Türkiye’de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I- II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Pala, İ. (1997). *Şi’r-i Kadîm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Tanrıkörur, Ş. B. (2004). “Mevleviyye”, *İslâm Ansiklopedisi*. (29, 472). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tanrıkörur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Tanrıkörur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkörur, Başak İlhan), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tokatlı, A. (1973). *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tolasa, H. (1973). *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Nâsır Abdülbakî Dede. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. (Çev. Yalçın Tura), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, Ali. (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yeğin, A. (1973). *Yeni Lûgat*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.

Yılmaz, H. K. (2000). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Bayrak Matbaası.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnançer, T. (t.y.). Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2015,

<http://www.sufiyane.blogcu.com>.

İnançer, T. (t.y.). Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2015,

(İnançer:<http://tanburtaksimi.blogcu.net>).

EKLER

EK 1. İtrî'nin Segâh Yürük Semâî'si (Tûti-i Mucize Gûyem)

SEGÂH YÜRÜK SEMÂÎ
Tûti-i mucize gûyem

Buhurîzâde Mustafa İtrî

Yürük Semâî

Ah Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem
Ah Çer hi le söy le şe mem â yi ne si
Ah Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in
lâf de ğil Tû ti i mu ci ze gû yem ne de sem
saf de ğil Çer hi le söy le şe mem â yi ne si
saf de ğil Eh li dil bir bi ri ni bil me mck in
lâf de ğil be li ya rim be li dost be li mi rim be li dost
saf de ğil
saf de ğil be li öm rüm be li dost
Ah Eh li dil dir di ye mem si ne si saf
ol ma ya na ah be li ya rim be li dost
be li mi rim be li dost be li öm
rüm be li dost

Tûti-i mucize gûyem ne desem lâf de ğil
Çerh ile söyleşemem âyinesi saf de ğil
Ehli dildir diyemem sinesi saf olmayana
Ehli dil birbirini bilmemek insaf de ğil

(Nef'i)

EK 2. Küçük Mehmed Ağa'nın Tâhîr-Bûselik Beste'si (Başıma döndükçe)

TÂHİR-BÛSELİK BESTE

Başıma döndükçe bezm-i meyde

Küçük Mehmed Ağa

Çenber $\frac{2}{4}$

Ah Başıma döndükçe bezm-i meyde dön ki mec
 düâli
 düâlis çe bezmi neş
 miâb em
 Ah meyde ç gör de rc se
 mi dcr sah nâ ya ba la la la lar lar lar be bc be
 nim nım nim öm rüm ca nım a

2

Tâhir-Buselik Beste
Devamı

man mey iç gör de re se

mi der sah nâ va ba la la la la lar lar be be

nim nim nim nim vay vay vay

Meyan Ah Bâ de i lâ li lin be ni şol

Tâhir-Buselik Beste
Devamı

3

rüt be

ser hoş c

et di kim

öm rüm ca nım a

man rüt be ser hoş

e

et di ki

kim vay

Başıma döndükçe bezm-i meyde minâlar benim
 Oldu şevk-i âlemi âb içre deryâlar benim
 Bâde-i lâlin beni şol rütbe serhoş etti kim
 Mest olur mecliste neş'em görse sahbalar benim

EK 3. Küçük Mehmed Ağa'nın Evc-ârâ Yürük Semâî'si (Sâkî Çekemem)

EVC-ÂRÂ YÜRÜK SEMÂÎ
Sâkî çekemem vaz-ı zarifâneyi

Yürük Semâî Küçük Mehmet Ağa

♩ = 64

Sâ kî çe ke mem vaz ı za
Tek li fi te hî sâ gâ rü ri
Ol kay de dü şür me di li
ri lâ fâ ne yi boş ko
pey mâ ne yi boş ko
dî vâ vâ ne yi boş ko
ko (Saz) Cä nim ye le lel lel lel
le le le li vay ah
ah za ri fâ ne yi boş ko (Saz zemine) ko (Saz meyana)
ah pey mâ ne yi boş ko
ah ün siy ye te gel mez
ah dî vâ ne yi boş ko
Çok da o pe ri rü yi le ün
si ye te gel mez mez

Sâkî çekemem vaz-ı zarifâneyi, boş ko
Teklifi tehi sâgâr ü peymâneyi, boş ko
Çok da o peri-rüy ile ünsiyete gelmez
Ol kayde düşürme dil-i divâneyi, boş ko

EK 4. Seyyid Nûh'un Şehnâz Murabba Beste'si / Bezm-i (Meyde Sâkiyâ)

Şehnâz Murabba Beste

Ağır Çenber Seyyid Nûh

Bezm-i meyde sâkiyâ

♩ = 80

Ah Bez mi mey de
Bül bül ct sin
Gül si tân da

sâ ki ya
sâd he zâ
ol ma ya

dev rey le
rân nağ me
rağ rağ bct gü

sin mül gül
sin gül gül
le sün bül

gül gi bi Dâd ey dâd ey
gül gi bi
bül gi bi

dâd ey Dev rey le sin mül
Dâd nağ me sin gul
Rağ bet gü le sün

gül gul gul
gül gul gul
bül bül bül

gi bi bi vay

2

Şehnâz Murabba Beste
Devamı

Ah Ber ta raf kıl
ruh ruh
le rin rin den den
den tur ra i müş
gi
gi ni ni Dâd ey dâd ey
Dâd ey dâd tur ra i müş
gi gi gi
ni ni ni vay

Bezm-i meyde sâkiyâ devreylesim mül, gül gibi
Bülbül etsin sâd hezâran nağmesin, gulgul gibi

Bertaraf kıl ruhlerinden turra-i müşğînini
Gülsitanda olmaya râğbet güle sünbül gibi

EK 5. Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâtî Yürük Semâî'si (Gül Yüzlülerin)

BEYÂTÎ YÜRÜK SEMÂÎ
Gül yüzlülerin şevkine gel

Tab'î Mustafa Efendi
XVIII. Yüzyıl

Yürük Semâî

Gül yüz lü le rin şev ki ne gel nüş e de lim mey a man a man
Mec lis de ça lin di vi nc tan bür i le ney ler a man a man
Mec lis de du rur cüm le a yağ üs tü ne bey ler a man a man

1. 2.

mey (saz.....) İ ş ret e de lim yar i le ş im di de mi dir
ler ler ç in ş i kı bı ça re le rin gön lü nü ev el
de yü ko muş ba ş ı na

1. 2.

hey a man a man hey (saz.....) Bu kav li sü ra hi e ğ i lip
ler a man a man ler Da i re se mâ i tu ta rak
ler a man a man ler Bu sav tı o lur bül bül i gü

sá gá ra söy ler ne der düm de re lâ dir ná te ne dir
ney ne ye söy ler ne der ne der
yâ o lur her dil ne der

1. 2.

nâ tc ne dir ney a man a man ney

Gül yüzlülerin şevkine gel nüş edelim mey
İşret edelim yâr ile şimdi demidir hey
Bu kavli sürâhî eğilip sâgâra söyler ne der
Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ te ne dir ney

Meclisde çalındı yine tanbûr ile neyler
Âşık-ı biçârelerin gönlünü eyler
Dâire semâî tutarak ney neye söyler ne der
Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ te ne dir ney

Meclisde durur cümle ayağ üstüne beyler
İçin içelim deyû komuş başına eller
Bu savtı okur bülbul-i güyâ olur her dil
Düm de re lâ dir nâ tene dir nâ te ne dir ney

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nuh Akmehmedoğlu
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 15.10.1986
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	nuhakmehmed@gmail.com
Tarih	16.06.2015