

Geliş Tarihi / Received Date  
20.10. 2022

Kabul Tarihi / Accepted Date  
20.02. 2023

## Kul Nesîmî'nin 'Kime Ne' Redifli Meşhur Nefesi: *Haydar Haydar*'ın Tekkelerden Sahnelere Uzanan Asırlık Yolculuğu

*Kul Nesîmî's Famous Nefes with 'Kime Ne' Rhyme: Haydar Haydar's Centennial  
Journey from Lodges to Scenes*

Eray CÖMERT<sup>1</sup>

### Öz

“Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime” sözleriyle başlayan ve “Haydar Haydar” ismiyle bilinen müzik eseri, geçmişten bugüne Türkiye müzik kültürünün popüler repertuar elemanlarından biri olmuştur. Güftesi Kul Nesîmî'nin “kime ne” redifli meşhur nefesine dayanan eserin, hemen her müzik türünde seslendirilmiş örnekleri bulunmaktadır. Bununla birlikte, yazılı ve işitsel kaynaklar süreç içerisinde eserin farklı müzikal versiyonlarının oluştuğunu ve 1930'lu yıllardan itibaren taş plaklarda yer almaya başlayan ve günümüz kültür-sanat ortamlarında da sıklıkla seslendirilen versiyonun belirli bir değişim ve dönüşüm sürecine bağlı olarak oluştuğuna işaret etmektedir. Bu makalede takriben 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli arşiv ve yayınlarda yer almaya başlayan nota ve ses kayıtları bir araya getirilerek, nefesin farklı musiki ortamlarında ve farklı icracıların yorumları neticesinde geçirdiği edebî ve müzikal değişikliklerin ve çeşitliliğin tanımlanması amaçlanmaktadır. Tümüyle arşiv araştırması ve belge karşılaştırmasına dayalı veri toplama yönteminin uygulandığı çalışmada, büyük kısmı ilk defa okuyucu karşısına çıkacak özgün arşiv belgelerine yer verilerek musiki literatürüne katkı sağlanması hedeflenmektedir. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmada, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren hazırlanan yazma ve matbu notalarda, eserin ilk versiyonlarının yer almaya başladığı görülmüştür. Özellikle el yazması notalarda “ilâhî” ve “nefes” tanımlamalarının yer alması, eserin İstanbul çevresindeki dînî musiki repertuarının bir parçası olduğunu ve tekke ve tarikatların repertuarında gelişip yaygınlaştığını ortaya koymaktadır. Günümüzde popüler olan versiyonla ilgili bilgi dağarcığında melodinin kim tarafından bestelendiğine ilişkin herhangi bir kayda rastlanmazken, eserin güfte şairinin ismiyle anıldığı görülmektedir. Oysa tahminen 1900'lerin ilk çeyreğinde hazırlanmış iki farklı notada, eserin Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi tarafından bestelendiği kaydedilmiştir. Bununla birlikte, Hafız Âşir Efendi, Hüseyin Baba, Safiye Ayla gibi icracılar tarafından kaydedilmiş taş plaklarda, benzer veya kısmen benzer ezgilerle icra edilmiş örneklerinin varlığına tesadüf edilmektedir. Notalar ve ses kayıtlarının sunduğu olanaklar çerçevesinde, eserin 20. yüzyıl boyunca farklı ortamlarda ve farklı icracıların

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE, e-mail: comerter@itu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8052-8192



yorumları neticesinde şekillendiği ve bugün bilinen versiyonunun popüler hale gelmesinde müzik endüstrisinin büyük rolü olduğu anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kul Nesîmî, kime ne, Haydar Haydar, nefes, ilâhî, Bektâşî musikisi, Tekke musikisi

## Abstract

*The musical piece which starts with the words Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime and is known as Haydar Haydar, has been one of the popular repertory elements of Turkish music culture from past to present. The piece, whose lyrics are based on Kul Nesîmî's famous "kime ne" rhymed poem, has versions that have been performed in almost every musical genre. However, written and auditory sources indicate that different musical versions of the piece were formed in the historical process and the popular version that started to take place on gramophone recordings in the 1930s and is frequently performed in today's culture and art circles had been formed due to a certain change and transformation process. In this article, it is aimed to describe the literary and musical changes and diversity that nefes had undergone in different musical circles and as a result of interpretations by different performers, by bringing together the musical notations and sound recordings that started to appear in various archives and publications since the first half of the 20<sup>th</sup> century. In the study, it is seen that the first versions of the piece began to appear in the handwritten and printed scores prepared in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. The definitions "ilahi" and "nefes" in the handwritten scores reveal that the piece is a part of the religious music repertoire around İstanbul and that it was developed and became widespread in the repertoire of dervish lodges and sects. Within the framework of the possibilities offered by the sheet music and sound recordings, it is understood that the piece was shaped in different circles and as a result of the interpretations of different performers throughout the 20<sup>th</sup> century, and the music industry played a major role in the popularization of the version known today.*

**Keywords:** Kul Nesîmî, kime ne, Haydar Haydar, nefes, ilâhî, Bektashi music, Lodge music

## Giriş

Yazılı ve işitsel kaynaklar, *Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime* sözleriyle başlayan ve *Haydar Haydar* ismiyle bilinen eserin musiki çevrelerinin gündemine bir asırdan fazla bir süre önce girdiğini göstermektedir. Ancak, eserin güftesi bundan daha eskidir. Zira "kime ne" redifli güfte, edebiyat çevrelerinin yayınlarında 17. yüzyıl tekke şairlerinden biri olduğu bildirilen *Kul Nesîmî'nin Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* sözleriyle başlayan şiirinin muhtelif beyitlerinden ya da bu beyitlerin farklı versiyonlarından oluşmaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, özellikle tekke musikisi repertuarını yansıtan kaynaklarda notalarına rastlanan eserin, aynı yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra çeşitli sanatçılar tarafından yayımlanan plaklar yoluyla geniş kitlelere ulaştığı görülmektedir. Hafız Yaşar Okur, Hafız Âşir Efendi, Hüseyin Baba gibi tekke musikisi üslubunda seslendiren sanatkârların yanı sıra Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Perihan Altındağ Sözeri, Nigâr Uluerer, Müzeyyen Senar, Nesrin Sipahi, Kâni Karaca gibi klasik üsluptaki icralarıyla bilinen solistlerin, daha ziyade halk musikisi tarzındaki icralarıyla tanıdığımız Ruhi Su'nun, Orta Anadolu Abdal geleneğinin son büyük ustalarından Neşet Ertaş'ın, Türk pop müziğinin efsane isimlerinden Tanju Okan'ın ve arabesk müziğin sembollerinden Müslüm Gürses'in repertuarında bu eserin de yer aldığı bilinmektedir. Bununla birlikte, popüler olsun ya da olmasın, günümüzde musikinin farklı türlerinde performans sergileyen pek çok sanatkârın bu eseri repertuarına dâhil ettiği, albüm çalışmalarının yanı sıra sahne

performansları sırasında da sıklıkla seslendirdiği görülmektedir. Ayrıca, Anadolu'nun farklı coğrafi alanlarındaki halk sanatçılarının repertuvarlarında, benzer veya kısmen benzer sözlerle icra edilen ve çoğunlukla birbirinden farklı melodiler üzerine inşa edilmiş örneklerine de tesadüf edilmektedir.

Bu kadar yaygın ve popüler bir eserin geçmişte farklı müzik türlerinde faaliyet gösteren sanatçıların tarafından seslendirilmesi, güfte ve melodi üzerindeki değişimi kaçınılmaz hale getirmiştir. Müzik endüstrisi içerisinde ayakta kalabilmenin ve piyasa koşullarına uyum sağlayabilmenin ön şartı olarak görülen farklı ve özgün olma isteği de, eserle ilgili bu değişim rüzgarının geçmişte olduğu gibi bugün de tüm şiddetiyle esmesine neden olmaktadır. Üslup farklılığı, yorum ya da icra kapasitesi gibi özneliği vurgulayan kavramlarla tarif etmenin yeterli olmadığı bu durum, güfte ve melodinin icra ortamına ve müzik türüne bağlı olarak değişmesine yol açmakta; en önemlisi de eserin sosyal bellek içerisindeki biçiminin belirleyicisi olmaktadır. Fakat bu, yaşamın doğasına aykırı bir durum değildir ve bir kültürel dejenerasyon olarak da algılanmamalıdır. Zira eserin bugün sanat çevrelerinde ve toplumda kabul gören versiyonu halihazırda ilk versiyonunu yansıtmaktan zaten uzaktır. Ve bu tür değişimler çoğu zaman arz-talep ilişkisine bağlı olarak ya kalıcı hale gelmekte ya da kendiliğinden yok olmaktadır. Neticede, söz konusu eserin popüler kültür içerisindeki icralarıyla, bilinen en eski versiyonlarının ya da geleneksel icra şeklinin birbirini yansıtmadığı zaten ortadadır. Bu noktada, bir köken arayışından ziyade, kültürel değişimin müzikal değişime nasıl kapı araladığını keşfedebilmek ve bunu söz konusu eser üzerinden örnekleyebilmek için, ulaşılabilen en eski nota ve ses kayıtlarından hareketle süreç içerisindeki kırılma noktalarını anlamaya ihtiyaç vardır.

Günümüz müzisyenlerinin repertuvarlarına ulaşana dek eserin hangi versiyonlarının ortaya çıktığının anlaşılması için, arşiv taraması ve belge karşılaştırmasına dayalı bir incelemenin yapılması gereklidir. Zira bu tür bir inceleme, İstanbul çevresi tekke musikisi içerisinde filizlenen eserin müzik endüstrisi yoluyla yaygın bir repertuar elemanı haline gelme sürecine ilişkin kırılma noktalarının anlaşılmasına katkıda bulunacak, ayrıca güftenin farklı melodilere giydirilmesine bağlı olarak müstakil eser hüviyetindeki birtakım oluşumların varlığını anlamayı kolaylaştıracaktır. Bu düşünceden hareketle, bu makalede 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli arşiv ve yayınlarda yer almaya başlayan nota ve ses kayıtları bir araya getirilerek, nefesin farklı müzik ortamlarında ve farklı icracıların yorumları neticesinde geçirdiği edebî ve müzikal değişikliklerin ve çeşitliliğin tanımlanması amaçlanmaktadır. Bu türden bir tanımlama yapma ihtiyacı ise, esasen birbirine yakın tarihlerde hazırlanmış yazılı ve işitsel kaynaklarda güfte ve ezgi bakımından belirli bir standardın görülmemesinden ileri gelmektedir. Eserle ilgili en eski kaynaklarda bile göze çarpan bu durum, icra ortamına bağlı olarak eserin çeşitlerinin ortaya çıktığını göstermektedir.

Yazılı kaynaklarda *Ben melâmet hurkasını kendim giydim eğnime* sözleriyle başlayan esere ait çok sayıda notaya tesadüf edilmektedir. Bunların bir kısmı, eserin 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki görünümünü ortaya koyan el yazması notalar olmakla birlikte, bir kısmı da ilerleyen yıllarda hazırlanmış ve çeşitli yayınlar aracılığıyla ilgililerine sunulmuş matbu kaynaklardır. Çeşitli arşivler aracılığıyla günümüze intikal eden yazma notalar, çoğu zaman ortak bir seyir hattını takip eden ve bu nedenle birbirine benzer ya da kısmen benzer melodileri yansıtan, fakat hiçbir koşulda birbirinin kopyası durumunda olmayan örneklerdir. Bununla birlikte, nispeten yakın geçmişte hazırlanan matbu kaynaklar içerisinde,



kurumsal ya da bireysel çalışmalara bağılı olarak yazma notalardan kopyalanarak ya da plaklardan dikte edilerek çoğaltıldığı anlaşılan ve büyük ölçüde birbirini tekrar eden notalara rastlanmaktadır. Künyesinde *Ben melâmet hurkasını kendim giydim eğnime* sözleriyle başlayan esere ait olduğu belirtilen ve dolayısıyla da tekil bir esere aitmiş gibi görünen bu tür notaların, çoğu zaman kaynağı belli olmayan, müstakil bir versiyonu yansıttığı görülmektedir. Ancak bunların, kimi zaman plaklardan dikte edilen, kimi zaman da farklı kaynaklardaki bilgilerin bir araya getirildiğı derleme notalar olması versiyon takibini zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada, tercihen arşiv belgesi hüviyetini taşıyan, erişilebilir durumdaki el yazması notalardan veya melodi ya da güfte açısından özgünlüğü bulunan matbu kaynaklardan istifade edilmiş; diğeri kapsam dışında bırakılmıştır.

Çalışmada incelenen veya gündeme getirilen ses kayıtlarının seçiminde de benzer bir yol izlenmiştir. Eserin yer aldığı ilk ses kayıtlarının, tahminen 1930'lu yıllardan itibaren piyasaya sunulan taş plaklar aracılığıyla günümüze ulaştığı düşünülmektedir. Plak etiketlerinde tarih bulunmadığı için, bunların kayıt ve/veya yayın tarihlerini kesin olarak belirlemek mümkün olmamıştır. Bu noktada, plak firmalarının belirli tarih aralıklarını yansıtan kataloglarından istifade edilmiş ve yayın kronolojisi, ortalama tarih aralıkları baz alınarak belirlenmiştir. Ayrıca, eseri ihtiva eden plaklar içerisinde, melodi çatısının dışında kalan eklemeler yoluyla sanat ve performans kabiliyetinin ön plana çıkarıldığı örneklere tesadüf edilmektedir. Bu tür kayıtlarda ana melodiyi bireysel yorumu bağılı motiflerden ayırt etmenin çoğu zaman mümkün olmadığı ve esasında da öznel bir yaklaşım gerektirdiğı düşünülerek, çalışmada erişilebilen tüm ses kayıtlarına değil, tercihe bağılı olarak seçilen örnek eser ve/veya icralara yer verilmiştir. Bu noktada, icracının kim olduğuna ve icranın hangi müzik tarzını yansıttığına bakılmaksızın, güfte ezgisinin eserin farklı bir versiyonunu temsil ettiğı ses kayıtları çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çalışmada istifade edilen nota ve ses kayıtlarında, güftenin beyit, mısra, kelime ya da ifade düzeyinde farklılıklar içerdiği görülmektedir. Ayrıca kimi zaman, incelenen kaynağa özgü beyit ya da mısraların varlığı da göze çarpmaktadır. Bu da benzer, kısmen benzer veya farklı güfte metinlerinin varlığına, dolayısıyla da kaynaklarda güfte açısından oldukça dağınık ve standardı olmayan bir görünüme işaret etmektedir. Bununla birlikte, edebiyat tarihinde *Nesîmî* mahlasını kullanan birden fazla şairin olması, kimi musiki kaynaklarında şiirin ve dolayısıyla da güftenin farklı şairlerin isimleriyle kaydedilmesine neden olmuştur. Öyle ki, kimi kaynaklarda güfte 15. yüzyıl divan şiirinin meşhur şairlerinden biri olan ve *Bağdath Nesîmî* olarak da bilinen *Seyyid Nesîmî* ile ilişkilendirilirken, kimi kaynaklarda da 17. yüzyıl tekke şairlerinden biri olan *Kul Nesîmî*'nin ismiyle kaydedilmiştir. Ayrıca, mahlas nedeniyle güftenin yalnızca *Nesîmî* adıyla kaydedildiğı örneklere de tesadüf edilmektedir. Bu farklılıklar hem yazılı kaynakların hem de toplumsal bilginin aktarımı açısından karışıklığa sebebiyet vermektedir.<sup>2</sup> Bu noktada öncelikle edebiyat çevrelerinin güftele temel oluşturan şiirle ilgili tespitlerine göz atmakta fayda vardır.

Edebiyat tarihine ilişkin çalışmalarda söz konusu şiiri/güfteyi *Seyyid Nesîmî*'nin şiirlerinden ayırarak, *Nesîmî* mahlasını kullanan bir başka şaire atfeden ilk müellif Sadeddin Nüzhet [Ergun] olmuştur. 1930 yılında yayımladığı *Bektaşî Şairleri* isimli kitabının "Nesimî" başlığı altında bu şairin altı farklı şiirine

<sup>2</sup> Daha ayrıntılı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Cunbur, 1968, s. 135-137; Öztelli, 1969, s. 3; Albayrak, 2002, s. 353

yer veren Sadeddin Nüzhet, “H. 807 de derisi yüzülen meşhur Âzerî şairi ‘Nesimî’nin olmadığı muhakkak olan bu şiirlerin kaili hakkında malûmatımız yoktur.” açıklamasıyla yetinmiş, şairin kimliği hakkında ayrıntılı bilgi vermemiştir ([Ergun],1930, s. 295). Ancak, 1938’de yayımladığı *Halk Edebiyatı Antolojisi* başlıklı kitapta bu şairin kimliğini “XVII nci asır Bektaşî şairlerinden olan Kul Nesimî bilhassa nefesleriyle şöhret kazanmıştır.” sözleriyle açıklamış; burada da, hayatı ve şiirlerinin özelliklerine dair herhangi bir izahta bulunmamıştır (1938, s. 271). Öte yandan, incelememize konu olan esere ait güftenin, bu yayınlarda Kul Nesimî’nin şiirleri arasında gösterilen ve *Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* mısraıyla başlayan şiirin farklı beyitlerinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Müellifin 1930 yılında yayımladığı şiir aşağıdaki gibidir (1930, s. 295-296):

“Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne  
Gâh giderim öz bağuma gül dererim kime ne

Gâh giderim medreseye dersokurum Hak için  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne

Kelp rakip haram diyormuş şarabın bir katresin  
Saki doldur ben içerim günah benim kime ne

Ben melâmet gömleğini deldim taktım egnime  
Ârû namus şişesini taşa çaldım kime ne

Ah Yezit seccadeni al yürü mescit yoluna  
Pir eşiği benim Kâbem kiblegâhım kime ne

Gâh çıkarım gökyüzüne hükmederim Kaftan Kafa  
Gâh inerim yeryüzüne yâr severim kime ne

Kelp rakip böyle diyormuş güzel sevmek pek günah  
Ben severim sevdiğimi günah benim kime ne

*Nesimî*’ye sordular yârın ile hoş musun  
Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne”

Sadeddin Nüzhet, yayımladığı bu şiirin muhtelif mısralarına ilâve ettiği dipnotlarda bazı mısra ve beyitlerin farklı versiyonlarını “nüsha” notuyla birlikte aktarmıştır (1930, s. 296). Şiirin ana metni içerisinde gösterilmeyen bu ilâveler, Sadeddin Nüzhet’in şiiri en az iki farklı kaynaktan naklettiğinin işareti olmalıdır. Fakat bu kaynakların referans bilgilerini vermediği için, yukarıdaki şiirin ve dipnotlarda gösterdiği ilâve beyitlerin hangi yazılı kaynaklardan intikal ettiğini belirlemek mümkün değildir. Aslına bakılırsa, ilâvelerin ana metindeki dize ve beyitlerin yerine geçip geçmeyeceği ya da ilgili beyitten sonra gelip gelmeyeceği de kimi noktalarda belirsizdir. Zira ilâve edilen kimi dize veya beyitler anlam ve muhteva bakımından birbirinin versiyonu gibi algılanırken, kimileri de tümüyle farklıdır. Sözelimi, üçüncü beytin ikinci mısranın sonuna ilâve edilen dipnottaki,

“Sofular haram demişler bu aşkın şarabına  
Ben doldurur ben içerim kime ne”

beyti ile dördüncü beytin ilk mısraına eklenen dipnotta yer alan “Ben melâmet hırkasını kendim giydim egnime” dizesi, ana metindeki içeriğin farklı versiyonları olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, beşinci beytin ikinci mısraına eklenen dipnotta bulunan,

“Sofular secde ederler mescidin mihrabına  
Yâr eşiği secdegâhım yüz sürerim kime ne”



beyti ile yedinci beytin ilk mısraına eklenen dipnottaki,

“Gâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi  
Gâh inirim yeryüzüne seyreder âlem beni”

dizelerinin ana metindeki beyitlerle yakınlığından söz etmek mümkün değildir. Bu noktada, özellikle son iki beytin, dipnotlarla gösterilen beyitlerin sonunda yer alabileceği akla gelirken, bununla ilgili herhangi bir açıklama yoktur. Bununla birlikte, ana metindeki matlanın farklı olduğuna yönelik herhangi bir emare olmadığı için, dipnotlarla gösterilen dize ve beyitlerin farklı bir şiire ait olmadığı ve aynı şiirin farklı bir kaynaktaki versiyonları olduğu düşünülebilir.

Öte yandan, Sadeddin Nüzhet'in sözünü ettiği şair hakkında daha detaylı bir inceleme, 1969 yılında Cahit Öztelli tarafından yayımlanmıştır. Öztelli, *Onyedinci Yüzyıl Tekke Şairi Kul Nesîmî* başlıklı kitabında, çeşitli cönklerde tespit ettiği ve Bağdatlı Seyyid Nesîmî'yle aynı mahlası kullanan bu şaire ait olduğunu ileri sürdüğü yüz yedi adet şiire yer vermiştir.<sup>3</sup> Öztelli onu, Seyyid Nesîmî'den farklı bir şair olduğunu belli etmek üzere, yalnızca iki şiirinde mahlas olarak yer alan *Kul Nesîmî* adıyla tanıtmayı tercih etmiştir. Kitapta Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiirler içerisinde, *Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime* ve benzeri sözlerle başlayan güftelere kaynak oluşturan şiirin iki farklı versiyonu bulunmaktadır. Ancak, kitaptaki şiirlere dair referans bilgileri verilmediği için bunların hangi kaynaklardan tespit edildiğinin anlaşılmasına ve orijinal kaynaklarından mukayese edilmesine imkân yoktur.

Cahit Öztelli'nin kitabında yer verdiği şiirin ilk versiyonu, Sadeddin Nüzhet'in ilk defa 1930 yılında yayımladığı ve yukarıda iktibas ettiğimiz şiirle imlâ farklılıkları dışında aynıdır (Bkz. Öztelli, 1969, s. 48-49).<sup>4</sup> Ancak, Sadeddin Nüzhet'in dipnotlarla aktardığı ve farklı nüshaları gösteren dize ve beyitler, Öztelli'nin kitabında yer almamaktadır. Öztelli, şiirin son mısraına iliştiirdiği dipnotta, bestelenmiş olan bu manzumenin önceleri Bağdatlı Nesîmî'nin şiirlerinden biri sanıldığını aktarmaktadır. Ayrıca, bu şiir ile hemen ardında bulunan iki manzumenin aynı ayakta olduğunu, fakat bunların farklı şiirler olduğunu ifade etmektedir (1969, s. 49). “Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime” mısraıyla başlayan ikinci şiir incelendiğinde, beyitlerinin Sadeddin Nüzhet'in dipnotlarda gösterdiği dizelerle neredeyse aynı olduğu göze çarpmaktadır. Bu durum, iki müellifin aynı yazılı kaynaktan istifade ettiklerini akla getirirse de, mısralarda görülen ifade farklılıkları bunu doğrulamaya yeterli değildir. Öztelli'nin kitabındaki ikinci şiir aşağıdaki gibidir (1969, s. 49):

“Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime  
Âr-ü nâmus şişesini taşa çaldım kime ne

Gâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi  
Gâh inirim yeryüzüne seyreder âlem beni

Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim ışk için

Sofular haram demişler ışkımın şarabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne

<sup>3</sup> Cahit Öztelli'nin bu kitaptan daha önce yayımladığı “XVII. Yüzyıl Tekke Şairi Kul Nesîmî” başlıklı makalesine de bakılabilir (1957, s. 488-492).

<sup>4</sup> Bu nedenle, Cahit Öztelli'nin yayımladığı metin buraya alınmamıştır. Karşılaştırmak için Sadeddin Nüzhet'in yayımladığı metne bakılması yeterlidir.



Sofular secde ederler mescidin mihrabına  
Benim ol dost eşiğidir secdegâhım kime ne

*Nesîmî*'ye sordular kim yârin ile hoş musun  
Hoş olam ya olmiyayım ol yâr benim kime ne”

İki şiir karşılaştırıldığında, bunların aynı şiirin farklı yazılı kaynaklardaki versiyonları olduğu akla gelmektedir. Zira Öztelli'nin naklettiği ikinci şiirdeki beyitlerin, sıralama değişiklikleri ve ifade farklılıkları dışında, ilk şiirdekilerle benzer olduğuna kuşku yoktur. Şiirlerin mahlas beyitlerinin (matla) birbirine çok benzer olması da, bunların aynı şiirin parçaları olduğu konusunda şüphe uyandırmaktadır. Cönk, mecmua gibi yazılı kaynaklarda, çoğu zaman şifahi aktarım yoluyla taşınan manzum eserlerin beyit veya kıta sayılarının ve/veya bunların yerlerinin değiştiği ya da aktaranın bilgisine bağlı olarak kimi ifade farklılıklarının ortaya çıktığının görülmesi bu düşüncüyü desteklemektedir. Bu noktada, Öztelli'nin ayrı şiirler olarak gösterdiği metinlerin aynı şiirin parçalarına ait olup olmadığının sorgulanması gerekmektedir. Ancak, bu konudaki muhtemel cevaplar için edebiyat çevreleri tarafından gerçekleştirilecek akademik düzeydeki çalışmalara ihtiyaç olduğu açıktır.

Bununla birlikte, Öztelli'nin yukarıda sözü edilen şiirlerle aynı ayakta olmasına rağmen farklı bir manzume olarak tanımladığı üçüncü bir şiir daha vardır. Dört beyitten meydana gelen bu şiirin üçüncü beyti, Sadeddin Nüzhet'in yayımladığı şiirin beşinci beytine ilâve ettiği dipnotta yer alan dizelerle ve Öztelli'nin ikinci sırada verdiği şiirin beşinci beytiyle ilişkilendirilebilmektedir. Şiirin diğer beyitleri ise, dil, anlam ve muhteva bakımından ötekilerden farklıdır. Özellikle matlanın diğerlerinden tümüyle farklı olduğu da hesaba katılırsa, bunun aynı ayakta yazılan farklı bir şiir olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Öztelli'nin yayımladığı şiir aşağıdaki gibidir (1969, s. 49-50):

“Yâr beni kati eylese kanım helâldır kime ne  
Ben bilürüm çekdiğim âhile zârım kime ne

Müddeîler arasında dediler kim mey haram  
Sâkî-i dîlcû elinden beli içerim kime ne

Ham sofular secde kılar mescidin mihrabına  
Benim ancak yâr eşiği secdegâhım kime ne

Ey *Nesîmî* sözlerin çünkim hatâdır dediler  
Benim ancak bu kadardır ıstılahım kime ne”

Cahit Öztelli'nin Kul Nesîmî'nin şiirleriyle ilgili tespitlerine karşın, 1973 yılında yayımlanan bir eleştiri yazısı kitaptaki argümanları temelinden sarsmıştır. Hüseyin Ayan tarafından kaleme alınan “Kul Nesîmî'ye Ait Olduğu Sanılan Şiirler” başlıklı yazıda, Öztelli'nin kitabı içerik ve yöntem bakımından ağır eleştirilere maruz bırakılmış ve müellifin şiirlerin aidiyetine ve şairin edebî yönüne ilişkin iddiaları pek çok açıdan çürütülmüştür. Ayan bu yazıda çeşitli arşiv ve koleksiyonlarda bulunan yazmaları referans göstererek, Öztelli'nin kitabında yer alan elli bir farklı şiirin Seyyid Nesîmî'ye ait olabileceği konusundaki şüphe ve saptamalarını aktarmış ve bunların kesin olarak Kul Nesîmî'nin şiiri olamayacağını ileri sürmüştür (Ayan, 1973, s. 21-33). Yukarıda iktibas ettiğimiz *Yâr beni kati eylese kanım helâldır kime ne* sözleriyle başlayan şiir de, Ayan'ın tespitlerine göre Seyyid Nesîmî'ye aidiyeti şüpheli olan, fakat Kul Nesîmî'ye ait olmadığı kesinlik arz eden şiirlerden biridir (1973, s. 31). Öte yandan, Ayan'ın tespit ve iddiaları arasında, *Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* ve *Ben*



*melâmet hurkasını kendim giydim eğnime* sözleriyle başlayan şiiirlerle ilgili bir görüş bulunmamaktadır. Dolayısıyla Sadeddin Nüzhet ve Cahit Öztelli'nin yayınlarında Kul Nesîmî'ye atfedilen ve kimi ortak noktalar barındıran şiiirlerle ilgili farklı bir tespitten söz etmek mümkün değildir.

Öte yandan, yazılı kaynaklarda "kime ne" redifli olması nedeniyle Kul Nesîmî'nin şiiirini çağrıştıran başka manzum eserlere de rastlanmaktadır. Bunlardan bazıları, Sadeddin Nüzhet ve Cahit Öztelli'nin yayınlarında da gündeme getirilmiştir. Sözelimi Öztelli, *Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* mısraıyla başlayan şiiirin sonuna ilâve ettiği notta, Sadeddin Nüzhet'in *Türk Şairleri* isimli çalışmasını kaynak göstererek, Âşık Paşa müritlerinden Halil'in de bu nefese benzer bir şiiiri olduğundan söz etmektedir (1969, s. 49). Ancak, *Âşık kendi gönlüyle* sözleriyle başlayan bu şiiirin, biçimsel özellikleri ve anlam ve muhtevası bakımından, Kul Nesîmî'ye atfedilen şiiirle ilgisi yoktur. Esasen bu konuda Sadeddin Nüzhet'in bir açıklamasına da tesadüf edilmemektedir. Sadeddin Nüzhet, bu manzumenin farklı nüshaları olduğunu belirtmekle birlikte, "Halil" ismindeki bir şair tarafından yazıldığını aktarmaktadır (Bkz. Ergun, t.y., s. 134).

Diğer taraftan, Sadeddin Nüzhet *Türk Şairleri* isimli çalışmasının birinci cildinde "Ahmed" isimli bir Bektâşî şairiyle ilgili bilgi verirken, "Köprülü-Hafız Ahmed Paşa kütüphanesindeki bir mecmuada da (No. 351) ekseri menbaların *Kul Nesîmî* namına gösterdikleri meşhur, *Ben melâmet hurkasını kendim giydim eğnime* manzumesinin epeyce nüsha farklarıyla *Ahmed* adlı bir şaire isnad edildiği görülüyor." sözleriyle bu şiiirin başka bir versiyonu olduğunu bildirmektedir (Ergun, t.y., s. 269). Sadeddin Nüzhet'in sözünü ettiği şiiir, Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Hacı Ahmed Paşa Koleksiyonu'nda bulunan "Müntehabat min Gazeliyyat ve Rubaiyyat li-Şuara' Şetta" başlıklı bir cönkte karşımıza çıkmaktadır (t.y., s. 11a). "Gazel-i Ahmed" başlığını taşıyan ve beş beyitten oluşan şiiirin son üç beytindeki dizeler hem ifade hem de anlam bakımından Kul Nesîmî'ye atfedilen şiiirlerdeki beyitleri andırmaktadır. Arap harfleriyle Türkçe yazılan cönkteki şiiirin çevriyazımı aşağıdaki gibidir:

Bana dirler behey delü aklun yokdur dîvâne  
Eger delüyem dîvâneyem ben banayam ile ne

Rakîbler çığrıurlar ne gezersin mahalde  
Ben yârımı yitürmişem şehîr ararım kime ne

Geh varuram ders-hâneye ders okuram Hakk-içün  
Geh varuram mey-hâneye mey içerem ben günâhım ile ne

Zâhitler ta'n iderler mey-horlara mey içmede  
Ben doldurur ben içerem ben günâhım size ne

*Ahmediye* sordılar kim yâründen hoşnûd mısın  
Hoş olup hoş olmayam yâr benimdür sana ne"

Şiiirdeki üç farklı beytin Kul Nesîmî'ye atfedilen şiiirlerdeki beyitlerle benzerliği ve ayrıca farklı bir mahlas taşınması elbette ki üzerinde durulması gereken bir durumdur. Ancak, daha önce de değinildiği gibi, şifahi aktarım yoluyla yaygınlaşan manzum eserlerde ifade ve mahlas değişikliklerinin görülmesi olağanüstü bir durum değildir ve halk/âşık edebiyatı içerisinde örneklerine rastlamak mümkündür. Aslına bakılırsa, bu düzeydeki bir benzerlik şiiirin yazılı ve sözlü kültür içerisindeki yaygınlığını ortaya koyan bir delil olarak da görülebilir. Nitekim, Sadeddin Nüzhet'in mısralardaki ifade değişikliklerini "nüsha farkları" olarak



değerlendirmesi, “Ahmedî” mahlasına rağmen bu şiiri Kul Nesîmî’ye atfedilen şiirlerin bir versiyonu olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Yukarıda aktardığımız ifadesinde de görüldüğü gibi, Sadeddin Nüzhet bu şiirin çeşitli kaynaklarda Kul Nesîmî’ye isnat edildiğini belirtmektedir.

Şiir metinlerindeki bu karmaşık görüntü, güftesi *Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime* mısraıyla ya da bu mısraın farklı versiyonlarıyla başlayan musiki eserlerine ait nota ve ses kayıtlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu kaynaklarda, şiirin muhtelif beyitlerinin kelime ve mısra düzeyindeki birtakım değişiklikler ve eklemelerle yer aldığı ve güftenin icracı yorumuna ve ihtiyaca bağlı olarak biçimlendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, nota ve ses kaydındaki versiyona göre değişiklik gösteren birtakım terennümlerin güfteye ilâve edildiği ve müzik çevrelerinde eseri kısa yoldan ifade etmek üzere kullanılan ve âdeta bir rumuz gibi yaygınlaşan *Haydar Haydar* ikilemesinin de terennüm olarak güfteye eklendiği görülmektedir. Bu noktada hem güfte hem de ezgi çeşitliliğini göstermek üzere musiki kaynaklarına müracaat etmekte fayda vardır.

Günümüze ulaşan nota ve ses kayıtları, güfteleri Kul Nesîmî’ye isnat edilen şiirlere dayalı eserin takriben 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren musiki çevrelerinin gündemine girmeye başladığına yönelik izler taşımaktadır. Çeşitli arşiv ve koleksiyonlar yoluyla günümüze ulaşan ve Arap harfleriyle Türkçe kaleme alınan el yazması notaların hazırlanma tarihleri bilinmediği için, bunların önceki asırdan intikal edip etmediğini kesin olarak tespit etmeye imkân yoktur. Ancak, benzer veya kısmen benzer melodileri yansıtan bu notaların, söz konusu esere dair en eski musiki kaynakları arasında olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, tahminen 1930’lu yılların başından itibaren çeşitli sanatkârlar tarafından benzer veya kısmen benzer melodilerle icra edilerek piyasaya sunulan taş plaklar da yakın döneme ait kaynaklar arasında zikredilebilir.

Günümüze intikal eden notalar arasında melodi, güfte ve künye bilgileri bakımından birbirini andıran ve farklı derlemeciler tarafından hazırlandığı anlaşılan iki farklı notaya tesadüf edilmektedir. Bunlardan ilki, Ali Rıza Şengel’in (Eyyûbî Ali Rıza Bey) dînî musiki eserleriyle ilgili derlemesini ihtiva eden külliyyatın birinci defterinde yer almaktadır. Diğer nota ise, Ekrem Karadeniz aracılığıyla günümüze ulaşan ve dînî musiki repertuarına ilişkin defterlerden birinde karşımıza çıkmaktadır. Bu notaların en önemli özelliği, eserin bestekârına yönelik bilgi vermesinden ileri gelmektedir. Zira bu notalardan başka bir kaynaktan melodiye kimin bestelediğine yönelik bilgiye tesadüf edilememektedir.

Ali Rıza Şengel’in hazırladığı defterin mikrofilmi günümüzde Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Mikrofilm Bölümü’nde *Mecmua-i İlâhiyyat* ismiyle ve 2623 demirbaş numarasıyla kayıtlıdır. Defterin ilk sayfasında Şengel’in bu notaları 1322 (1906) yılından itibaren yazmaya başladığını gösteren imzalı tarih bulunmaktadır.<sup>5</sup> Söz konusu nota, bu defterin 371. sayfasına 290 numaralı eser olarak yazılan “Ol melâmet hırkasını kendim taktım kime ne” başlıklı notadır (Şengel, 1322, s. 371). Notanın tıpkıbasımı ile günümüz alfabesine uyarlanmış versiyonu ise, Yusuf Ömürlü tarafından yayına hazırlanan ve *Türk*

<sup>5</sup> Mecmuanın ilk sayfasındaki kaydın çevriyazımı aşağıdaki gibidir (Şengel, 1322, s. 1):

“Biminnelkerim ilâhiyâtın tahririne fi 8 Teşrin-i Sâni sene 1322 târihinde mübâşeret kıldı.  
Ed-dâ’î  
Eyyûbî Ali Rızâ”



*Mûsıkîsi Klâsikleri: İlahîler* adıyla Kubbealtı Neşriyatı tarafından piyasaya sunulan eserler arasında yer almıştır (Şengel, 1979, s. 203; 1981, s. 148).

"Ol melâmet hırkasını kendim takdım kime ne" başlığını taşıyan notanın üzerinde, eserin "Hûzî" makamında ve "Düyek" usulünde bir "Nefes" olduğu kayıtlıdır. Ayrıca, notanın üzerinde yer alan "Nâyî Şeyh Ali Rıza Bey Merhum Rahmetullahi Aleyh" ifadesi, günümüze çeşitli versiyonları intikal eden melodinin bestekârını kayıt altına alması bakımından büyük önem taşımaktadır. Notada eserin beş beyitten meydana gelen güftesi yazılıdır. İlk beyit nota simgelerinin üzerine hecelenerek yazılmış, diğer beyitler ise kıta görünümünde gruplanarak eserin sonunda gösterilmiştir. Güfte metni, günümüz alfabesiyle aşağıdaki gibi gösterilebilir:

"Ol melâmet hırkasını kendim takdım kime ne [eynime]  
Ar u nâmus şişesini taşa çaldım kime ne

Gâh çıkarım gökyüzüne gûş ederim âlemi  
Gâh inerim yeryüzüne seyrederek âlem beni

Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim aşk için

Sofular haram dediler aşkımın şarabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne

*Nesîmî*'ye sordular ki sen yârinle hoş musun  
Hoş olayım olmayayım dost benimdir kime ne"

Eserin güftesi, mısralardaki ifade farklılıkları ve bir beytinin eksik olması dışında, Cahit Öztelli'nin ikinci sırada yayımladığı şiirle büyük ölçüde örtüşmektedir. Ayrıca, güftenin Sadeddin Nüzhet'in yayımladığı şiirin ana metnindeki kimi beyitler ile dipnotlarda yer alan ilâve mısra ve beyitlerle ve Cahit Öztelli'nin ilk sırada yayımladığı şiirin muhtelif beyitleriyle benzerliğinden söz etmek de mümkündür. Aslına bakılırsa, eserin bestelenmesi ve/veya notanın yazılması sırasında, güfteye temel oluşturan şiirin hangi yazılı veya şifahi kaynaktan aktarıldığı konusu merak uyandırıcıdır. Fakat şiirlerde olduğu gibi, notada yer alan sözlerin kaynağını belirleme imkânı da yoktur. Beyit sıralamasının bilhassa Öztelli'nin yayımladığı ikinci şiirle benzerliği ve dizelerde anlam ve içerik bakımından büyük nüanslar görülmemesi, şiir veya güftenin kalıplaşmış bir şekilde aktarıldığının işareti olarak yorumlanabilir.

Ali Rıza Şengel'in defterindeki notanın bir başka versiyonu, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Ekrem Karadeniz Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Bu notanın hangi tarihte ve kim tarafından hazırlandığına ilişkin yazılı bir kayıt yoktur. Ancak, Abdülkadir Töre'nin el yazısıyla kaleme aldığı notalardan biri olması ihtimal dâhilindedir. Zira 1983 yılında kütüphaneye bağışlanan koleksiyonda, Abdülkadir Töre'nin vefatından sonra Ekrem Karadeniz'in onun ailesinden satın aldığı notaların geniş bir yer tuttuğu bilinmektedir.<sup>6</sup> Şengel'in defterindeki notadan farklı olarak, bu notanın başlığında "Ol melâmet hırkasını giyindim takdım egnime" ifadesi yazılıdır. Eserin "Hûzî" makamında ve "Düyek" usulünde olduğu burada da belirtilmiş, fakat Şengel'in hazırladığı notanın aksine, eser

<sup>6</sup> Abdülkadir Töre'nin nota koleksiyonundaki dinî musiki eserleri *Türk Mûsıkîsi Klâsikleri: İlahîler* adıyla Kubbealtı Neşriyatı tarafından piyasaya sunulan külliyyatın 5.-9. ciltleri arasında yayımlanmıştır. Koleksiyon hakkında daha fazla bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Üngör, 1966, s. 108; Tahrahi & Ömürlü, 1984, s. 3-5.

burada “İlahî” olarak tanımlanmıştır. Eserin bestekârını göstermek üzere kaleme alınan “Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi’nin” notu ise, önceki notada yer alan bilgiyi doğrulamaktadır (Bkz. Karadeniz, t.y., s. 97).<sup>7</sup>

Notada eserin iki beyitten meydana gelen güftesi yazılıdır. Bu güfte, Şengel’in hazırladığı notada yer alan ilk iki beyitle ifade farklılıkları dışında aynıdır. Sadeddin Nüzhet ve Cahit Öztelli’nin yayınlarındaki şiirlerde, bu güfteyi oluşturan beyitlerin benzerlerine rastlanmaktadır. Ancak, özellikle ilk mısram sonunda geçen “geydım takdım eynime” ifadesi bu notaya özgüdür; diğer kaynaklarda örneği yoktur. Güftenin birinci beyti nota simgelerinin üzerinde, ikincisi ise bu simgelerin altında hecelenerek gösterilmiştir. Mahlas beyti eksiktir ve şiirde geçen diğer beyitlerin bu melodiyle icra edildiğine ilişkin bir kayıt görülmemektedir. Arap harfleriyle Türkçe yazılan güftenin çevriyazımı aşağıdaki gibidir:

“(Ah) Ol melâmet hırkasını geydim takdım eynime  
Ar u namus şişesini taşa çaldım kime ne

Gâh çıkarım gökyüzüne gûş ederim âlemi  
Gâh inerim yeryüzüne seyreder âlem beni”

Şengel ve Karadeniz koleksiyonlarında yer alan notalar ilk bakışta birbirinin kopyası olarak algılandığında, melodi seyrini bütünüyle değiştirmeyen farklılıklar göze çarpmaktadır. Sözelimi, Ekrem Karadeniz Koleksiyonu’ndaki notanın üçüncü ve yedinci ölçülerine<sup>8</sup> bağlarla uzatılan heceler, Ali Rıza Şengel’in yazdığı notada bir önceki ölçüde sona ermekte ve hecenin uzatılan bölümüne tekabül eden kısımlar sus işaretleriyle sessiz süre olarak tamamlanmaktadır. Ayrıca, Şengel’in yazdığı notanın ilk ölçüsündeki sus işaretinin diğer notada “Ah” terennümüyle doldurulduğu ve beşinci ölçüsündeki bir motifin de diğer notadakinden daha farklı olarak yazıldığı göze çarpmaktadır.

Eser kimliği üzerinde tesiri bulunmayan bu nüanslar, notalardan birinin diğerinden kopya edilmiş olma ihtimalini zayıflatmaktadır. Fakat bu noktada, farklılıklar yerine benzerlikler üzerinde durmakta fayda vardır. Zira melodilerin birbirine bu kadar yakın olması, icradan dikte edilerek yazılmış olduklarını değil, yazılı bir kaynaktan aktarılmış olduklarını akla getirmektedir. Bu da eserin aynı döneme ait farklı bir yazılı kaynaktan aktarıldığını düşündürmektedir. Ancak yine de notalardan birinin diğerinden notist tasarrufuna bağlı değişikliklerle kopya edilip edilmediğini kanıtlayan bir göstergeden söz etmek mümkün değildir.

Bu notalardaki melodinin bir başka versiyonu, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi’nde bulunan Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda, çoğunlukla ilâhîlerin kayıtlı olduğu bir defterde karşımıza çıkmaktadır. “Ol melâmet hırkasını kendim çekdim başıma” başlığını taşıyan notanın üzerinde, eserin “Hûzî” makamında ve “Düyek” usulünde olduğu yazılıdır. Bundan başka bir de “Uşşak İlahî” notu

<sup>7</sup> Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi’nin kimliği hakkında ayrıntılı bilgi elde edilememiştir. Bununla birlikte, “Nâyî Şeyh” unvanı bestekârın Mevlevî olduğunu düşündürmektedir. Sadeddin Nüzhet, 20. yüzyıl başında İstanbul’da yaşayan zâkir ve zâkirbaşları tanıtarak, Eyüp’teki Hatuniye Dergâhı’nın şeyhi olan *Rıza Efendi*’den söz etse de, kimliği hakkında detaylı bilgi vermemiştir (1943, s. 660-661). Bu dergahın Mesnevi hane olduğunu belirten kaynakların yanı sıra Nakşibendî tekkesi olduğunu yazan kaynaklara da tesadüf edilmektedir (Yücer, 2015, s. 259; Kara, 2015, s. 343). Ayrıca, Yılmaz Öztuna’nın hazırladığı *Türk Musikisi Ansiklopedisi*’nin “Ali Rızâ Efendi (Şeyh Neyzen)” maddesinde de aynı kişiden söz edilmektedir (1969, s. 33-34). Burada, bestekârın oldukça kısa biyografisi ve eserlerinin listesi yer almaktadır. Fakat, söz konusu eser bu listede yoktur. Ayrıca, bestekârın 1904 yılında vefat ettiği belirtilmektedir ki, bestekârın hayatta olduğu dönemi açıklığa kavuşturan bu tarih, Şengel ve Karadeniz (Töre) koleksiyonlarında yer alan notaların hazırlandığı döneme yakın olması bakımından anlamlıdır.

<sup>8</sup> Sayılar notadaki ölçü rakamına göre değil, *Düyek* usulüne göre tarif edilmiştir.



vardır.<sup>9</sup> Defterin ilk sayfasında notaların Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından, 25 Haziran 1904'ten itibaren yazılmaya başlandığını gösteren bir kayıt bulunmaktadır.<sup>10</sup>

Eserin melodisi, yukarıdaki notalarda Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi tarafından bestelendiği kaydedilen eserle aynı ezgi çatısı üzerine kuruludur; fakat bu notada eserin bestekârının kim olduğu yazılı değildir. Ayrıca, melodinin hangi yolla temin edildiğine ilişkin bilgi de yoktur. Bu notadaki melodide, güftenin kimi hecelerinde motiflerin çiçeklenerek melizmatik hale geldiği ve ezgiyi zenginleştirdiği görülmektedir. Özellikle ikinci mısraın inşâ edildiği müzik cümlesinde bu özellik daha belirgindir. Nitekim, mısra sonlarında karar perdesinin bir ses altına inen karakteristik motifin oluşumu önceki versiyondan farklıdır.

Eserin güftesi nota simgelerinin üzerine yazılan tek beyitten ibarettir. Güftenin diğer beyitleri notaya ilâve edilmemiştir. Güftenin ilk dizesi bu notaya özgüdür ve bu mısra da geçen "kendim çekdim başıma" ifadesi diğer kaynaklarda yer almamaktadır. Güftenin çevriyazımı aşağıdaki gibidir:

"(Ah) Ol melâmet hırkasını kendim çekdim başıma  
Ar u namus şişesini taşa çaldım kime ne"

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'ndaki ilâhî mecmuasında yer alan notanın matbu versiyonu, Sadeddin Nüzhet'in [Ergun] 1930 yılında yayımladığı *Bektaşî Şairleri* isimli kitabında karşımıza çıkmaktadır (1930, s. 504). "Uşşak Makamında ve Düyek İkaında Nefes" başlığını taşıyan notadaki melodi, yukarıda bilgilerini verdiğimiz versiyonla birebir örtüşmektedir. İki nota arasındaki farklılık yalnızca ölçü rakamı ve güfteden kaynaklanmaktadır. El yazması notada eserin "Düyek" usulünde olduğu belirtilmesine karşın, ölçü rakamı 2/4 olarak gösterilmiş ve iki ölçüde bir çift çizgi çekilerek usul belirginleştirilmiştir. Sadeddin Nüzhet'in kitabındaki notada ise, ölçü rakamı belirtilen usule (düyek, 8/8) uygun olarak yazılmıştır.

Eserin güftesi, nota simgelerinin üzerine hecelenerek yazılan tek beyitten oluşmaktadır. Diğer beyitlere yer verilmemiştir. Güfte incelendiğinde, yukarıda sözü edilen yazma notadaki birinci mısraın yerine, Kul Nesîmî'nin şiirindeki dizinin yazıldığı anlaşılmaktadır. Zira notadaki başlığın sonunda, kitabın 295. sayfasında yer alan ve "Ben yetirdim ben ararım yâr benimdir kime ne" mısraıyla başlayan şiire referans verildiği görülmektedir. Bu da güfte ile Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiir arasında bağlantı kurulduğunu ve güftenin şiir temel alınarak düzeltildiğini ortaya koymaktadır. Kitaptaki notalar, bestelenmiş veya melodi üzerine giydirilerek icra edilen şiirleri tanımlamaya yönelik olduğu için, şiirin kitaptaki orijinal metne göre düzeltilmesi yadırganacak bir durum değildir. Notanın üzerinde yer alan güfte aşağıdaki gibidir:

"(Ahı) Ben melâmet hırkasını kendim giydim eynime  
Ar ü namus şişesini taşa çaldım kime ne"

Kitapta şiire referans verilmesine rağmen, güftenin şiirin ilk beytiyle tashih edilmemesi düşündürücüdür. Zira güfteyi meydana getiren beyit, Sadeddin Nüzhet'in yayımladığı şiirde dördüncü sırada yer almaktadır. Güftenin ilk mısraı da şiirin ana metnindeki dize değil, müellifin nüsha farkını

<sup>9</sup> Nota için bkz. DABOA/TRT.MD.d.32.206/199(269)

<sup>10</sup> Defterin ilk sayfasındaki ifadenin çevriyazımı aşağıdaki gibidir (DABOA/TRT.MD.d.32.206/1):

"İşbu ilâhî mecmû'ası serhânende-i hazret-i şehriyâriden İsmail Hakkı Bey'in kendi eliyle kazdıkları[?] âsâr-ı külliyyât fi 12 Haziran sene 320"

göstermek üzere dipnotta ilâve ettiği dizedir. Bu noktada, güfte metnine şiirdeki bütün beyitlerin dâhil olup olmadığı ve güfteye özgü bir beyit sıralamasından söz edilip edilemeyeceği akla gelmektedir. Kaynakların çoğunda bu beytin ilk sırada yer alması ve eserin bu beytin ilk mısraıyla özdeşleşmesi, bu düşüncelere kapı aralamaktadır. Ancak, bu düşüncelerin teyidi için kaynakların tamamını incelemek ve onların sunduğu görünüme bağlı bir yorum getirmekte fayda vardır.

Öte yandan, notaların aynı melodiyi göstermesi, matbu notanın yazma notadan iktibas edilmiş olabileceğini akla getirmektedir. Fakat Sadeddin Nüzhet'in kitabında notalara ayrılan bölümün girişinde, büyük harflerle yazılan "Notalar" başlığının devamında yer alan "Konservatuvar, Türk Musikisi Tasnif Heyeti Reisi Rauf Yekta Bey tarafından alınmıştır." ifadesi (1930, s. 497), kitaptaki musiki materyallerinin kaynağı hakkında doğrudan bilgi vermektedir. Bu noktada, matbu ve yazma notalar arasındaki bağlantıyı izah etmek üzere başka sorgulamaların yapılması gerekir. Zira cümledeki "alınmıştır" ifadesi, eserleri Rauf Yekta Bey'in notaya aldığını çağırırsa da, kitaptaki notaların İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nin Bektâşî nefesleriyle ilgili çalışmasının bir parçası olduğuna yönelik olarak, repertuvar ve melodi benzerliği gibi ciddi emareler vardır ve eserleri yalnızca Rauf Yekta Bey'in dikte ettiğini kanıtlamaya yeterli değildir.

Nitekim, Rauf Yekta Bey riyasetinde çalışmalarını yürüten Tasnif ve Tespit Heyeti'nde, 1927'deki vefatına kadar Muallim İsmail Hakkı Bey'in de görev aldığı bilinmektedir<sup>11</sup> ve onun günümüze ulaşan hususi nota defterlerinde, heyetin çalışmalarına paralel bir repertuvarın varlığı göze çarpmaktadır. Bu durum, eserin bizzat İsmail Hakkı Bey aracılığıyla kitaba dâhil edildiğini kanıtlamasa da, matbu notanın onun hususi defterindeki notadan ya da onun bir başka kopyasından aktarılma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Aslına bakılırsa, Tasnif ve Tespit Heyeti'nin nefeslerle ilgili çalışmasının ürünü olan ve 1933 senesinde *Bektaşî Nefesleri* adıyla iki cilt halinde yayımlanan nota külliyatında eserin farklı bir versiyonunun yer alması, İsmail Hakkı Bey'den intikal eden defterdeki notanın onun hususi çalışması neticesinde elde edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu ihtimal geçerli olsa dahi *Bektaşî Nefesleri*'nde bu versiyondan istifade edilmediği ortadadır.

Bununla birlikte, *Bektaşî Nefesleri*'nin birinci cildinde yayımlanan nota "Uşşak makamında Nefes" başlığını taşımaktadır ve notada eserin "Düyek" usulünde olduğu aktarılmıştır. Melodinin ne zaman ve nasıl temin edildiği ve bestekârının kim olduğuna yönelik herhangi bir bilgi verilmemiştir. Notadaki melodi, yukarıdaki örneklere nazaran eserin yapısal olarak daha zengin bir versiyonunu yansıtmaktadır (1933, s. 183-184). Bu versiyonda, mısra sonlarında güfteye ilâve edilen "Hayder Şahım" terennümün inşâ edildiği bir köprü motifi ile güftenin iç durağından sonraki kısmın müzikal olarak tekrar edilmesiyle oluşturulan genişleme alanları bulunmaktadır. Bu nedenle, şimdiye kadar incelenen örnekler arasında bu versiyonun müzik ve güfte açısından daha özgün bir durumda olduğunu söylemek mümkündür.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nin reisi olan Rauf Yekta Bey, heyet üyeleri arasında başlangıçta Muallim İsmail Hakkı Bey'in de bulunduğunu ve kısa süre sonra vefatının ardından Ali Rifat [Çağatay] Bey'in heyete dâhil edildiğini aktarmaktadır (*İstanbul Konservatuvarı*, 1931, s. III).

<sup>12</sup> Kâni Karaca'nın bu notadaki melodiyi yansıtan bir icrası için bkz. Karaca, 2013.





Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışması neticesinde yayımlanan notada, eserin sekiz beyitten meydana gelen güftesi yer almaktadır. "Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime" mısraıyla başlayan beyit, güftenin ilk bendi olarak nota simgelerinin üzerine hecelenerek yazılmıştır. Ayrıca, güftenin tamamı şiir biçiminde notanın alt kısmında da verilmiştir. Bu hacimdeki güftenin melodiyle birlikte tespit edilip edilmediği ya da şiir olarak farklı bir kaynaktan iktibas edilerek notaya eklenip eklenmediği merak uyandırıcıdır.

Güfte incelendiğinde, beyit sıralamasının Sadeddin Nüzhet'in (*Bektaşî Nefesleri*'nden üç yıl önce) yayımladığı şiirdeki sıralamayla uyum sağlamadığı göze çarpmaktadır. İçerik ve ifade bakımından bu şiirle ortak ve farklı yönlerinin bulunduğunu söylemek de mümkündür. Hâlbuki Rauf Yekta Bey, notanın yayımlandığı cildin önsözünde, bazı kısımlarda Sadeddin Nüzhet'in *Bektaşî Şairleri* isimli kitabından faydalandıklarını beyan etmektedir (*İstanbul Konservatuvarı*, 1933, s. sny). Fakat güftenin şiirle tam olarak örtüşmemesi, tamamının ya da bir kısmının farklı bir kaynaktan aktarıldığını akla getirmektedir.

Rauf Yekta Bey aynı yazıda; Kayseri Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olan Abdülbaki [Gölpınarlı] Bey'in, notasını yayımladıkları nefeslerin bütün güftelerini ve bunları icra eden Bektâşî şairlerinin hayatları hakkında yıllardan beri topladığı malumatın özetini yazarak kendilerine hediye ettiğini belirterek konuya açıklık getirmektedir (*İstanbul Konservatuvarı*, 1933, s. sny). Rauf Yekta Bey'in ifadeleri, notayla birlikte yayımlanan güftenin Abdülbaki Gölpınarlı tarafından gönderildiğini ortaya koysa da, çalışmada Sadeddin Nüzhet'in kitabından ne konuda istifade edildiği açık değildir.<sup>13</sup> Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışması neticesinde yayımlanan güftenin tamamı aşağıdaki gibidir (*İstanbul Konservatuvarı*, 1933, s. 183-184):<sup>14</sup>

"Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime (Hayder Şahım kendim giydim eĝnime)  
Ârû namus şişesini taşa çaldım kime ne (Hayder Şahım taşa çaldım kime ne)

Gâh çıkarım gökyüzüne seyriderim âlemi  
Gâh inerim yer yüzüne yar severim kime ne

Gâh giderim medreseye dersokurum Hak için  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne

Gâh giderim öz bağıma gül dererim yar için  
Ben yetirdim o yar için ben toparım kime ne

Sofular haram demişler bu aşkın şarabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne

<sup>13</sup> Rauf Yekta Bey, çalışma süresince bestelerini kayıt altına aldıkları nefeslerin bütün güftelerini temin etmek üzere öncelikle yazma güfte mecmualarına başvurduklarını, fakat güfteleri eksiksiz bulmanın mümkün olmadığını ve bu noktada da Abdülbaki Gölpınarlı'nın imdada yetiştiğini aktarmaktadır (*İstanbul Konservatuvarı*, 1933, s. sny). Bu da, derleme sırasında şifahi aktarım yoluyla temin edilen güftelerin yeterli bulunmadığını göstermektedir. Bununla birlikte, Sadeddin Nüzhet'in, Tasnif ve Tespit Heyeti'nin Bektâşî nefesleriyle ilgili çalışması ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın bu çalışmaya katkıları hakkındaki tespit ve tenkitleri için bkz. Ergun, 1943, 636, 639-643.

<sup>14</sup> İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nin yayımladığı notada, güfte şairinin kimliğiyle ilgili bir açıklama yer almaktadır. Bu açıklamada, dönemin önemli musikîşinaslarından oluşan heyetin, söz konusu şiirin/güftenin Seyyid Nesimî'ye değil, Kul Nesimî'ye ait olduğuna yönelik tespit ve intibaları yer almaktadır. Elbette ki burada Sadeddin Nüzhet'in tespitlerinin etkili olduğunu düşünmek de mümkündür. Notayla birlikte verilen açıklama aşağıdaki gibidir (*İstanbul Konservatuvarı*, 1933, s. 184):

"Klasik edebiyatımızın üstat şairlerinden biri olan meşhur 'Seyyit Nesimî'nin hece ile yazılmış şiirleri bulunmadığı gibi Bektaşîlikle de hiç alakası yoktur; binaenaleyh bu nefes ile daha aşağı sahifelerde notaları neşredilen 'Nesimî' mahlaslı diğer nefeslerin Bektaşî şairlerinden aynı ismi taşıyan başka bir zat tarafından söylenmiş olacağı şüphesizdir.

Sadeddin Nüzhet bey tarafından da hüviyeti tesbit edilemeyen bu 'Nesimî'nin mecmualarda gözümüze ilişen bir nefesinin 'Maktâ' beytinde 'Kul Nesimî' mahlası bulunduğu bakılırsa bu pek lâübali meşrep Bektaşî şairinin Yeniçeri ocağına mensup olması ve hece ile söylenmiş Bektaşî nefeslerinin umumiyetle bu 'Kul Nesimî'ye aidiyeti kuvvetli bir ihtimal olarak söylenebilir."



Sofular secde ederler mescidin mihrabına  
Yar eşiği secdegâhım yüz sürerim kime ne

Kelp rakip böyle diyormuş güzel sevmek pek günah  
Ben severim sevdiğimi günah benim kime ne

Ey *Nesimî* sorsalarkim yârin ile hoş musun  
Hoş olayım olmayayım o yar benim kime ne”

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi’ndeki Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda, İstanbul Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışması neticesinde yayımlanan eserle yapısal benzerlik gösteren bir başka versiyon karşımıza çıkmaktadır.<sup>15</sup> “Ben melâmet halkasını kendim takdım boynuma” sözleriyle başlayan eserin künyesinde yalnızca “Uşşak Nefes” ifadesi yer almaktadır. Usulü belirtilmemekle birlikte, ölçü rakamı 2/4 olarak yazılmış ve her iki ölçüde bir çift çizgi çekilerek Düyek usulü belirginleştirilmiştir. Bununla birlikte, eserin bestekârı ve güfte şairinin kim olduğu ve ayrıca ne zaman ve nasıl tespit edildiği belirtilmemiştir. Notanın kim tarafından ve hangi tarihte yazıldığına ilişkin kayıt bulunmamakla birlikte, sayfa düzeni, yazım tarzı ve bulunduğu koleksiyon itibarıyla İsmail Hakkı Bey tarafından hazırlandığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca, daha önce sözü edilen defterdeki başlangıç tarihi, İsmail Hakkı Bey’in dîni musiki repertuarını kaydettiği döneme ilişkin bir ipucu olarak görülürse, bu notanın da ona yakın bir tarihte ve tahminen 1900 sonrasında kaleme alındığı düşünülebilir.

Eserin melodisi, yalnızca ikinci mısraın seslendirildiği ezginin sonuna eklenen genişleme alanı dolayısıyla Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışmasında yayımlanan melodiyel yapısal benzerlik göstermektedir. Bu genişleme, güftenin ikinci mısraının sonuna eklenen “Haydar Şâhım” terennümünün köprü vazifesi gören inici bir motif üzerine inşâ edilmesi ve ardından güftenin iç durağından sonraki kısmın müzikal olarak tekrar edilmesiyle gerçekleşmektedir. Terennüm ve tekrar yoluyla gerçekleşen bu genişleme, önceki örnekten farklı olarak, ilk mısra sonunda görülmemektedir. Öte yandan, motif ayrılıklarına rağmen eserin diğer örneklerle aynı melodi çatısı üzerine kurulu olduğunu ve karakteristik motiflerin değişmeden bu versiyona da intikal ettiğini söylemek mümkündür.

Bu versiyonda eserin güftesi nota simgelerinin üzerine hecelenerek yazılan tek beyitten meydana gelmektedir. Notanın bulunduğu sayfada, şiir ve güfte metinlerinde yer alan diğer beyitlerin bu melodiyel seslendirilişine ilişkin bir kayıt bulunmamaktadır. Bununla birlikte güfte, diğer kaynaklara nazaran oldukça özgün bir durumdadır. Güftenin ilk mısraı, yaygın olarak bilinen “Ben melâmet hirkasını kendim giydim eğnime” dizesinden uyarlanmıştır. İkincisi ise, incelediğimiz versiyonların hiçbirinde yoktur ve yalnızca bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Âşık tarzı şiir söyleme geleneği içerisinde benzerlerine rastlanan bu mısraın, yakıştırma ve/veya uyarlama yoluyla güfteye girmiş olduğu düşünülebilir. Arap harfleriyle Türkçe yazılan güftenin çevriyazımı aşağıdaki gibidir:

“Ben melâmet halkasını kendim takdım boynuma  
Soyunup derviş misal üryan gezerim kime ne (Haydar Şâhım yan gezerim kime ne)”

Tahminen 1904-1933 yılları arasını kapsayan bir tarih aralığının İstanbul merkezli tekke musikisi repertuarına ait olan bu notalar, melodinin eser kimliği üzerinde büyük tesirleri olmayan farklılıklarla

<sup>15</sup> Nota için bkz. DABOA/TRT.MD.d.205.49/51(62)



kayıt altına alındığını göstermektedir. Notalar yoluyla takip edilebilen bu farklılıkların eserin yaygınlığını, popülerliğini ve canlılığını gösteren unsurlar olduğu ortadadır. Ayrıca, her bir versiyonun, notayı yazan müzisyenin yanı sıra kültürel ve/veya dînî çevrelerin eseri algılama biçimini yansıtan bir gösterge olduğunu söylemek de mümkündür. Aşağıdaki karşılaştırma notası, incelediğimiz versiyonları bir araya getirerek eserin süreç içerisindeki değişimini ve farklı kaynaklardaki durumunu aynı anda göstermeyi amaçlamaktadır (Görsel 1).

**1. mısra**

**Nefes** (Mecmua-i İlahiyyat- Ali Rıza Şengel) OL ME LÂ MET HİR KA Sİ NI KEN DİM TAK DİM KI ME NE

**İlahî** (Ekrem Karadeniz Koleksiyonu) AH OL ME LÂ MET HİR KA Sİ NI KEN DİM TAK DİM EY Nİ ME

**İlahî** (Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu) AH OL ME LÂ MET HİR KA Sİ NI KEN DİM ÇEK DİM BA ŞI MA

**Nefes** (Bektaşî Şairleri- Sadeddin Nüzhet) A HI BEN ME LÂ MET HİR KA Sİ NI KEN DİM GIY DİM EY Nİ ME

**Nefes** (Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu) BEN ME LÂ MET HAL KA Sİ NI KEN DİM TAK DİM BOY NU MA

**Nefes** (Bektaşî Nefesleri I- İstanbul Kons.) AH BEN ME LÂ MET HİR KA Sİ NI KEN DİM GIY DİM EĞ Nİ ME HAY DER

*1. mısra sonundaki genişleme bölgesi*

**Nefes** (BN I-İK) ŞA HIM KEN DİM GIY DİM EĞ Nİ ME (SAZ)

**2. mısra**

**Nefes** (Mİ-ARS) A RU NA MU Şİ ŞE Sİ NI TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE

**İlahî** (EKK) A RU NA MUS Şİ ŞE Sİ NI TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE

**İlahî** (MİHBK) A RI NA MUS Şİ ŞE Sİ NI TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE

**Nefes** (BŞ-SN) A RU NA MUS Şİ ŞE Sİ NI TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE

**Nefes** (MİHBK) SO YU NUB DER VIŞ MI SAL ÜR YAN GE ZE RİM KI ME NE HAY DAR

**Nefes** (BN I-İK) ) A RÜ NA MUS Şİ ŞE Sİ NI TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE HAY DER

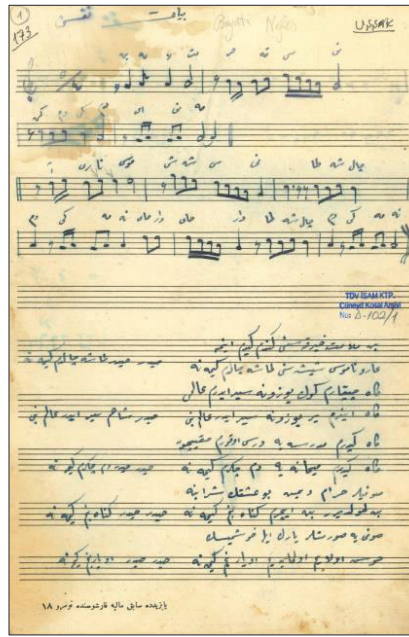
*2. mısra sonundaki genişleme bölgeleri*

**Nefes** (MİHBK) ŞA HIM YAN GE ZE RİM KI ME NE

**Nefes** (BN I-İK) ŞA HIM TA ŞA ÇAL DİM KI ME NE

**Görsel 1.** İncelenen eserlerin güfte ezgilerine dair karşılaştırma notası

İslâm Araştırmaları Merkezi'ndeki (İSAM) Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'nde, ezgi ve güfte yönünden bu eserlerle benzerlik gösteren bir başka versiyonun notasına tesadüf edilmektedir. “Ben melâmet hırkasımı kendim giydim eynime” mısraıyla başlayan eserin künyesinde “Bayâtî Nefes” ifadesi yer almaktadır (Görsel 2). Ancak, eserin bestekârına veya güfte şairine yönelik bilgi bulunmamakta ve notanın ne zaman ve kim tarafından hazırlandığına ilişkin bir ifadeye tesadüf edilmemektedir. Benzer veya kısmen benzer güfte ve melodileri yansıtan yazma notaların 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait olduğu varsayımından hareketle, hazırlayanı meçhul olan bu notanın da yakın bir dönemde kaleme alınmış olduğunu düşünmek mümkün görünmektedir. Nitekim arşiv kaydında, notanın bulunduğu defterin başında “Hafız Yaşar Okur’un şarkıları” ifadesinin yazılı olduğu belirtilmektedir. Bu ifade, eseri Hafız Yaşar Okur’un bestelemiş olabileceğini düşündürse de, notanın künyesinde buna yönelik bir tanımlama yoktur. Aslına bakılırsa, tahminen 1920’lerin sonunda Almanya’da kaydedilen bir taş plakta Hafız Yaşar Okur’un bu eseri seslendirdiği görülmektedir ve notadaki ezgiyle plaktaki melodi büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu noktada, eseri Hafız Yaşar’ın bestelemesinden ziyade, notayı onun yazmış olabileceğini veya notanın onun ses kaydından yazıldığını düşünmek daha makuldür.



**Görsel 2.** Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'ndeki nota (t.y., D-102/1, s. 1)

Notadaki eserin melodisi yukarıda incelediğimiz eserlerle seyir yönünden benzerlik göstermekle birlikte, kimi motiflerin değiştiği ve özellikle de usulünün farklı olduğu göze çarpmaktadır. Önceki notaların büyük kısmında eserin Düyek usulünde ritmik parçalara ayrıldığı görülürken, bu notada dağılımın dörtlük mertebede yazılmış Türk Aksağı usulüne göre yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu usul değişikliği, melodinin ölçü bazında iki birim zaman (dörtlük mertebeye göre bir birim zaman) uzamasına neden olmuştur. Hafız Yaşar Okur’un icrasında da buna benzer bir özellik bulunmakla birlikte, notadaki usulün belirlenmesi sırasında tefile sonlarında yer alan hecelerin serbest okuyuşa bağlı olarak uzatılmasının etkili olduğu hissedilmektedir. Ancak, ileride izah edileceği üzere, aynı kısımlar Hafız Yaşar’ın icrasında bu notadaki kadar belirgin değildir.



Bununla birlikte, yukarıda incelediğimiz örneklerin tümünde standart olarak yer bulan bazı motifler, bu versiyonda bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Örneğin notanın ikinci ölçüsünü meydana getiren motif, yukarıdaki örneklerde aynı güfte parçasına giydirilen motifle benzer bir işleve sahip olsa da, farklı bir kimlik kazanmıştır. Ses kayıtlarındaki örneklerde de benzerleri görülebileceği üzere, eser karakteri üzerinde etkisi olduğu anlaşılan bu tür motiflerin, çeşitli sanatkarların tahminen 1930’lu yıllardan itibaren doldurduğu plaklarda yer alan ve günümüzde yaygın olarak bilinen örneklerle daha uyumlu olduğu göze çarpmaktadır.

*Bektaşî Nefesleri*’nde yer alan notada ve İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’ndaki “Uşşak Nefes” başlıklı eserde görülen melodik genişlemenin benzeri bu notadaki eserde de karşımıza çıkmaktadır. Bu genişlemenin, İsmail Hakkı Bey’den intikal eden örnekte olduğu gibi, ikinci mısra sonuna eklenen “Haydar Haydar” veya “Haydar Şâhım” terennümlerinin giydirildiği motifin ardından, mısraın iç durağından sonraki kısmın tekrar icra edilmesiyle gerçekleştiği görülmektedir. Günümüzde yaygın olarak bilinen versiyonda da bulunan ve eser kimliğine ilişkin en önemli göstergelerden biri olan “Haydar Haydar” terennümü, ulaşabildiğimiz yazılı kaynaklar içerisinde ikileme biçiminde ilk defa bu versiyonda karşımıza çıkmaktadır.

Notada, eserin beş beyitten meydana gelen güftesi yazılıdır. “Ben melâmet hırkasını kendim giydim eynime” sözleriyle başlayan ilk beyit hem nota simgelerinin üzerine hecelenerek hem de güftenin diğer beyitleriyle birlikte notanın alt kısmına şiir biçiminde gösterilmiştir. Güfte metni, ifade ve sıralama farklılıkları dışında, Sadeddin Nüzhet’in Kul Nesîmî’ye isnat ederek yayımladığı şiirdeki beyitlerle benzerlik göstermektedir. Fakat eksik beyitlere rağmen, Cahit Öztelli’nin ikinci sırada yayımladığı şiire, Ali Rıza Şengel’in ilâhî defterinde bulunan güfteye ve Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışması neticesinde yayımlanan güfteye hem beyit sıralaması hem de kelime düzeyindeki ifade farklılıkları bakımından daha yakındır. Bununla birlikte, yukarıda sıralanan kaynaklarda şiirin/güftenin makta beytinde *Nesîmî* mahlası yer alırken, bu güftele “sofuya” ifadesi yazılıdır. Bu da mahlasın şifahi aktarıma bağlı olarak süreç içerisinde unutulduğunu veya kullanılmadığını göstermektedir. Fakat mahlas yerine kullanılan ifade hem veznin hem de anlamın bozulmasına neden olmaktadır. Arap harfleriyle Türkçe yazılan metnin çevriyazımı aşağıdaki gibidir:

“Ben melâmet hırkasını kendim giydim eynime  
Ar u namus şişesini taşa çaldım kime ne (Haydar Haydar taşa çaldım kime ne)

Gâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi  
Gâh inirim yer yüzüne seyreder âlem beni (Haydar Şâhım seyreder âlem beni)

Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne (Haydar Haydar dem çekerim kime ne)

Sofular haram demiş bu aşkın şarabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (Haydar Haydar günah benim kime ne)

Sofuya sormuşlar ki yârın ile hoş musun  
Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne (Haydar Haydar o yâr benim kime ne)”

Kul Nesîmî’ye atfedilen şiirlerle seslendirilen bu örneklerin “nefes” ya da “ilâhî” ismiyle kaydedilmesi, üzerinde durulması gereken bir konudur. İcra ortamı ve eser kimliği hakkında ipuçları barındıran bu

tanımlamalar, aynı zamanda şiirlerin yaygınlık sahası ve benimsendiği kültürel ve/veya dînî grupların anlaşılması bakımından da önem taşımaktadır. Zira eserlerin edebî ya da müzikal özellikleri bir yana, bu iki kavramın çağrıştırdığı icra ortamları ve temsil ettikleri inanç gruplarının birbirinden farklı olması, Kul Nesîmî'nin şiiriyle seslendirilen musiki eserlerinin farklı dînî zümreler tarafından icra edildiğine yönelik ipuçları olarak görülebilir. Bu adlandırmalar söz konusu eserlerin Kul Nesîmî'nin temsil ettiği ve şiirlerinde kavram ve olgularını sıklıkla gündeme getirdiği Bektâşî gruplarının yanı sıra Sünnî esaslara uygun olarak teşekkül eden tarikatların repertuvarına girdiğini de düşündürmektedir.

20. yüzyıl başından itibaren büyük ölçüde İstanbul çevresinde tespit edilen dînî musiki repertuvarı içerisinde, şehir yaşantısına bağlı tekke-dergâh münasebetlerinden kaynaklanan repertuvar geçişlerine örnek olabilecek başka eserler görülmesi de muhtemeldir. Nitekim, Sadeddin Nüzhet'in satırları arasında bunun ipuçlarını görmek mümkündür. Sadeddin Nüzhet, 20. yüzyıl başında özellikle İstanbul çevresinde faaliyet gösteren zâkir, zâkirbaşı ve mevlidhanların intisap ettikleri tarikat ya da şeyhler hakkında bilgi verirken, bunların repertuvarında bulunan dînî musiki türlerinden de söz etmekte, ayrıca meşk ve icra faaliyetlerini de aktarmaktadır. Bunlar arasında değişik zamanlarda farklı tekke ve dergâhlara devam edenler olduğu gibi, bazı musiki türlerine özgü hüneleriyle tanınanlar ve farklı tarikatların âyinlerinde musiki icra edenler olduğu da görülmektedir.

Sözgelimi, Sadeddin Nüzhet, “Tekirdağlı Hacı Hafız Rifat”ın ilâhî, şuşul ve Bektâşî nefesleri seslendirdiğinden söz etmektedir (1943, s. 658). Sanatkârın icra ettiği musiki türleri, yukarıda belirtilen duruma benzer çağrışımlara neden olmaktadır. Bununla birlikte, “Yaşar Baba” isimli bir zâkirbaşının, farklı musiki türlerine vakıf olmakla birlikte, bilhassa *mersiye* okumakta şöhret kazandığından bahsetmektedir. Sadeddin Nüzhet'in onunla ilgili temas ettiği şu hususlar da ilgi çekicidir (1943, s. 657):

“Önce Kadiriye'den Müştakzade Şeyh Edhem efendi'ye derviş oldu. Sonra Rifaiyeden Müfti hamamı tekkesi şeyhi Raşid efendi'ye intisab etti. Daha sonra Çamlıca Bektaşî tekkesi babası Ali Nutkî efendi'den nasib aldı. Bilâhara Eyup'ta Karyağdı Baba namıyla anılan Bektaşî tekkesine baba oldu. 17 Kânunusani 1934 de Eyup'ta vefat etti. Eyup'ta Kırkmerdivenler mezarlığına defnedildi.

Başında Bektaşî Fahrî olduğu halde İstanbul'un bazı tekkelerinde zâkirbaşılık eden Yaşar Baba, idare hususunda fevkalâde bir kabiliyete sahibdi. Rifaî tekkelerinde uzun müddet 'Reislik' etmiş olmasının da bunda tesiri vardı. İlâhileri, Balat Meydancık imamı *Hafız Hasan efendi*'den meşk etmişti. Mahfuzatı pek çok değildi. Mahdud ilâhi, durak, şuşul ve nefes bilirdi. Fakat bilhassa kıyam zikirlerini idarede emsalsiz bir kudrete malikti. Mersiye okumak hususunda ise büyük bir muvaffakiyeti vardı. Muharremlerde bir çok tekkelerde ve Valide hanında Mersiye okurdu.”

Aslına bakılırsa, geçmişte idârî merkez olmasının yanı sıra Anadolu'da, Rumeli'de ve eski Osmanlı toprağı olan diğer coğrafi alanlardaki sosyal ve kültürel yapılanmalarla irtibatı ve geçirgenliği bulunan bir ilim ve sanat merkezi olması nedeniyle, İstanbul şehir kültürü içerisinde oluşup gelişen musiki repertuvarının tesirlerini farklı coğrafi alanlarda da görmek mümkündür. Bu anlamda, Kul Nesîmî'nin



şiiyle seslendirilen musiki eserlerinin İstanbul gibi tekke kültürünün yoğun olarak yaşandığı bir muhitte hayat bulması, farklı dînî organizasyonlara sirayet ederek yaygınlaşması ve farklı versiyonlarının ortaya çıkması doğal bir sonuçtur.

Diğer taraftan, teknolojik gelişmelere paralel olarak araştırmacıların istifadesine sunulan ve sayısı her geçen gün artmakta olan arşivlerde ve ayrıca kişisel çabalarla oluşturulmuş koleksiyonlarda, burada konu edilen güfte ve melodilerin benzerlerini ya da farklı versiyonlarını ihtiva eden kaynakların bulunabileceğini öngörmek de zor değildir. Bu anlamda, gelecekte ortaya çıkacak kaynakların farklı nitelikleriyle birlikte eserle ilgili bilgi havuzunu doldurmaya devam edeceğine kuşku yoktur. Aslına bakılırsa, yukarıda istifa edilen kaynakların günümüzde erişilebilir durumdaki materyallerin tamamını içerdiği de söylenemez. Ancak, eserle ilgili genel çerçeveyi çizmeye olanak tanıyan, kırılma noktalarını tarif etmeye elverişli durumdaki yazılı kaynaklardan büyük ölçüde istifa ettiğimizi belirtmekte de yarar var.

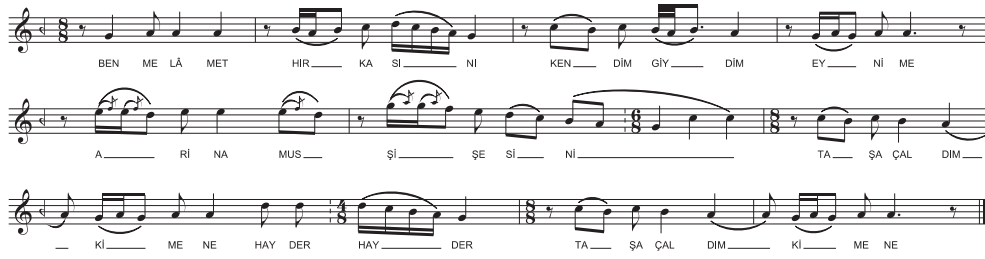
Bununla birlikte, ses kayıt teknolojilerinin Türkiye'deki sanat mecralarına sirayet ederek, sanatkârların seslerini duyurmalarına olanak tanımaya başladığı yıllardan itibaren, eserin taş plaklar yoluyla kayıt alındığı görülmektedir. Yazılı kaynaklarda olduğu gibi, benzer veya kısmen benzer ezgi ve güfteleri ihtiva eden plaklar, eserle ilgili genel görünümü anlamak ve versiyon takibi yapabilmek açısından son derece önemlidir. Bu noktada, sözünü ettiğimiz plaklardan bazılarında değinmekte ve güfte ve melodi farklılıklarını bir de ses kayıtları üzerinden incelemekte fayda vardır.

Sözünü ettiğimiz plaklar arasında, Hafız Yaşar Okur'un *Homokord Elektro* firmasından çıkardığı T.4-28125 katalog numaralı taş plak önemli bir yere sahiptir. Almanya'da kaydedilen plağın etiketinde "Nefes: 'Ben melamet hırkasini'" başlığı ve sanatkârın vazifesini tanımlamak üzere "Riyaseti cümhur ince saz hey' etin şefi" ifadesinin yazılı olduğu görülmektedir. Yayın tarihi hakkında bilgi edinemediğimiz plak, Hafız Yaşar Okur'un Riyâset-i Cümhur İncesaz Heyeti şefliğinden emekli olduğu 1930 yılından önce yayımlanmış olmalıdır.<sup>16</sup> Dolayısıyla eserin yer aldığı ses kayıtları arasında, Hafız Yaşar Bey'in icrasından kaydedilen örneğin, temin edebildiğimiz en eski tarihli örneklerden biri olduğuna kuşku yoktur.

Daha önce de değindiğimiz üzere, bu plaktaki melodi ile Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'nde yer alan notanın ezgisi (Bkz. Görsel 2) motif karakteri bakımından birbirini büyük ölçüde karşılamaktadır. Usulün yazımında farklılık olmasına rağmen, güfte parçacıklarının inşâd edildiği motiflerin neredeyse aynı olması, notanın Hafız Yaşar'ın ses kaydından yazıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Bu noktada, yukarıda incelenen notadaki müzikal özelliklerin Hafız Yaşar'ın sesinden kaydedilen eser için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle karşılaştırma notasında gösterdiğimiz versiyonlarda bulunmayan bazı motifleri ve "Hayder Hayder" ikilemesini ihtiva etmesi nedeniyle, Hafız Yaşar'ın icrası oldukça özgün bir durumdadır. Eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibidir (Görsel 3):

<sup>16</sup> Emeklilik tarihi için bkz. Okur, 1962, s. 7; Özcan, 2007, s. 341





### Görsel 3. Hafız Yaşar Bey'in plağında yer alan eserin birinci kuplesi

Hafız Yaşar'ın sesinden kaydedilen eserin güftesi dört beyitten meydana gelmektedir. Güfte incelendiğinde, beyit sıralaması ve ifade bakımından Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'nde bulunan notanın güftesiyle benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Fakat notadaki güftenin ikinci beyti ses kaydında yoktur. Diğer beyitler büyük oranda aynıdır. Hatta notadaki güftenin son beytinde olduğu gibi, ses kaydında da mahlas yerine “sofuya” ifadesi yer almaktadır. Bu da notanın Hafız Yaşar Bey'in icrasından yazıldığı ihtimalini kuvvetlendiren etkenlerdendir. Ses kaydındaki güfte aşağıdaki gibidir:

“Ben melâmet hırkasını kendim giydim eynime  
Ar i namus şişesini taşa çaldım kime ne (Hayder Hayder taşa çaldım kime ne)

Kâh giderim medreseye ders okurum Hak için  
Kâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne (Hayder Hayder dem çekerim kime ne)

Sofular haram demişler şu aşkın şerabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (Hayder Hayder günah benim kime ne)

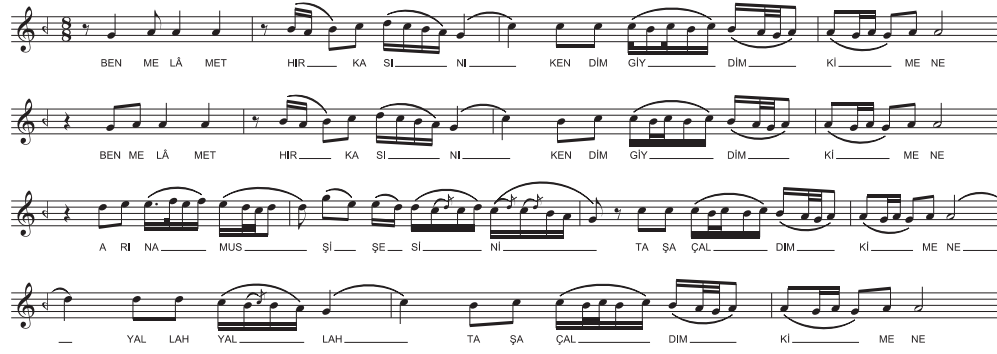
Sofuya sormuşlar yârin ile hoş musun  
Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne (Hayder Hayder o yâr benim kime ne)”

Kul Nesîmî'nin şiiriyle icra edilen eserin yer aldığı taş plaklar arasında, Hafız Âşir Efendi'nin sesinden kaydedilen örnek de önemli bir yer tutmaktadır. Cemal Ünlü, “Ben melâmet hırkasını kendim giydim kime ne” mısraıyla başlayan nefesin 1930'lu yılların başında kaydedildiğini ve Odeon firması tarafından satışa sunulduğunu aktarmaktadır. Ünlü ayrıca aradan yirmi yıl geçmesine rağmen plağın rağbet gördüğünü ve yeni baskılarının yapıldığını ifade etmektedir (Ünlü, 2004, s. 421-422).<sup>17</sup> Bununla birlikte, ses kaydında Hafız Âşir Efendi'nin eseri tek başına icra etmediği ve bir kadın sanatkârla birlikte seslendirdiği anlaşılmaktadır. Kimliği hakkında bilgi sahibi olmadığımız bu kadın sanatkârın sesi, kimi zaman Hafız Âşir Efendi'nin sesinden daha baskın olarak işitilmekte, bu da kelimelerin telaffuzu sırasında çatallanmalara neden olmaktadır. Ayrıca, vokal ifadelerin başlangıç ve bitişinde görülen ve büyük ölçüde *hafız ağız* olarak tabir edilen esnek okuyuş üslubundan kaynaklanan gecikmeler, ayrıca kimi kelimelerin unutulmasına bağlı çakışmalar da icra sırasında ayrılıklara sebebiyet vermektedir.

Ses kaydında eserin klarnetle yapılan oldukça kısa bir gezintiyle başladığı görülmektedir. Bu gezintinin ardından, klarnetle birlikte keman, kanun gibi telli çalgılardan ve kudüm veya bendir benzeri bir vurmali çalgıdan oluşan bir topluluğun şan icrasına paralel olarak eşlik ettiği duyulmaktadır. Eserin güfte ezgisi, seyir itibariyle yukarıda incelediğimiz notalarla benzerlikler taşısa da, özgün durumdaki motifleri nedeniyle onlardan önemli ölçüde ayrılmaktadır. Fakat özellikle Cüneyd Kosal Türk Musikisi

<sup>17</sup> Cemal Ünlü (2004, s. 421), Odeon firmasının 1952-53 Genel Kataloğu'nda plağın 202880 katalog numarasıyla kayıtlı olduğunu aktarmaktadır.

Arşivi'nde yer alan notadaki melodiyle ve Hafız Yaşar Okur'un taş plağındaki eserle benzer motifler içerdiğini söylemek mümkündür. Güftenin ilk mısraının döşeli olduğu melodi iki defa icra edilmekte, ikinci mısra ise bu esere özgü olan "yallah yallah", "amman amman" gibi terennümlerle mısraın iç durağından sonraki kısmın tekrar edildiği genişleme alanına bağlanmakta ve kuple görünümünü tamamlanmaktadır. Eserin ses kaydındaki ilk kuplesi aşağıdaki gibidir (Görsel 4):



**Görsel 4.** Hafız Âşir Efendi'nin plağında yer alan eserin birinci kuplesi

Hafız Âşir Efendi'nin sesinden kaydedilen plakta eserin toplam altı beyitten meydana gelen güftesi yer almaktadır. İlk üç beyit plağın ön yüzünde, diğer beyitler de arka yüzünde kayıtlıdır. Bunlar, Kul Nesîmî'ye atfedilen şiirdeki beyitlerle ve notalarda yer alan güfte metinleriyle paralellik arz etse de, kelime ve ifade düzeyindeki farklılıkları nedeniyle onlardan ayrılmaktadır. Ayrıca, kuple sonlarında yer alan terennümler başta olmak üzere, metin içerisinde geçen bazı kelimelerin bu icraya özgü olduğunu, bunların diğer nota ve ses kayıtlarında karşımıza çıkmadığını söylemek mümkündür. Eserin ses kaydındaki güftesi aşağıdaki gibidir:

"Ben melâmet hırkasını kendim giydim kime ne

Ar ı namus şişesini taşa çaldım kime ne (yallah yallah/amman amman taşa çaldım kime ne)

Kâh çıkarım gökyüzüne seyriderim âlemi

Kâh inerim yeryüzüne seyrider âlem beni (yallah yallah/amman amman seyrider âlem beni)

Kâh giderim medreseye ders okurum Hak için

Kâh giderim meykedeye dem çekerim kime ne (amman amman dem çekerim kime ne)

(Hay) Sofular haram demişler bu aşkın şarabına

Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (yallah yallah/amman amman günah benim kime ne)

(Ah) Sofular secde iderler mescidin mihrabına

Yâr eşiği secdegâhım kible-gâhım kime ne (yallah yallah/amman amman kiblegâhım kime ne)

Nesîmî'ye sordular yârın ile hoş musun

Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne (amman amman o yâr benim kime ne)"

Plak sektörünün aktif olduğu yıllarda bu eseri seslendiren başka sanatkârlara da tesadüf edilmektedir. Bunlar arasında özellikle Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Perihan Altındağ Sözeri, Nigar Uluerer, Nesrin Sipahi gibi sanatçıların seslendirdiği örnekler dikkate şayandır.<sup>18</sup> Bununla birlikte, her biri bireysel

<sup>18</sup> Sözü edilen plakların yayın tarihleri belirlenememiştir. Çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler aşağıdaki gibidir:

- Hamiyet Yüceses'in *Ben Melâmet Hırkasını* başlıklı taş plağı LA 319 katalog numarasıyla *Odeon* firması tarafından yayımlanmıştır (Yüceses, t.y.; ses kaydı için bkz. Yüceses, 2017). WorldCat'de plağın yayın tarihi 1940 olarak kayıtlıdır (Bkz. WorldCat); ancak bu tarih plak kataloglarından teyit edilememiştir.

yetenekleri, icra kapasiteleri ve özgün ses renkleriyle şöhret sahibi olmuş sanatkârların, serbest bir okuyuş tarzıyla eseri yorumladıkları görülmektedir. İleride Safiye Ayla'nın ses kaydı üzerinden melodisini örneklendireceğimiz eser, bu sanatkârların icralarında da seyir özellikleri ve melodi kurgusu bakımından benzerlik göstermektedir. Fakat icracıların sanat kabiliyetleriyle orantılı şekilde, bireysel yorum olarak tanımlanabilecek nüanslar da göze çarpmaktadır. Tekke musikisi repertuvarının bir parçası olarak ortaya çıkıp gelişen eserin, ticari ve sanatsal kaygıların bulunduğu piyasa koşullarına doğru aldığı yolda bu plakların büyük katkısı olmuş ve bugün popüler kültür içerisinde pek çok sanatçı tarafından çoğunlukla benzer motif ve güftelerle icra edilen bu versiyonun önü açılmıştır. Bu durum aslında eserin melodi ve güftesinin plak sektörünün katkılarıyla standart hale gelmeye başladığını da ifade etmektedir.

Yukarıda ifade edildiği gibi, Kul Nesîmî'nin meşhur nefesinin seslendirildiği taş plaklar arasında, Safiye Ayla'nın sesinden kaydedilerek *Columbia* firması tarafından piyasaya sunulan örnek önemli bir yer tutmaktadır. BT 22185 katalog numaralı taş plakta, *Ben Melâmet Hırkasını* başlığıyla yayımlanan eserin ne zaman kaydedildiği tespit edilememiştir.<sup>19</sup> *Columbia* firması tarafından 1950 yılında çıkarılan katalogda plağın yayın bilgileri yer almamıştır. Ancak, bu bilgilere 1961 yılında çıkarılan katalogda tesadüf edilebilmektedir (*Columbia*, 1961, s. 3). Bu da, plağın 1950-1961 yılları arasında piyasaya sunulmuş olabileceğini göstermektedir. Katalog bilgileri göz önüne alındığında, Hamiyet Yüceses'in plağının 1940 yılında (Bkz. *WorldCat*), yani Safiye Ayla ve diğerlerine göre daha erken bir tarihte yayımlandığı anlaşılmaktadır. Bu durumda, eserin bu versiyonu öncelikle Yüceses'in yorumu üzerinden yayılmış olmalıdır. Fakat Safiye Ayla'nın performansında melodi çizgisi nispeten daha belirgindir.<sup>20</sup>

Safiye Ayla'nın icra ettiği eser, melodi kuruluşu, seyir özellikleri ve genişleme alanları gibi yapısal özellikleri bakımından yazılı kaynaklardaki kimi örneklerle, bilhassa da Hafız Âşir Efendi'nin taş plağında seslendirdiği versiyonla benzerlik göstermektedir. Ancak, Safiye Ayla'nın bireysel yorumuna bağlı olan, motif düzeyindeki birtakım farklılıklar da göze çarpmaktadır. Bu farklılıkların, icracı kapasitesini gösteren, çoğu zaman serbest icra anlayışından doğan ve eser kimliği üzerinde tesirinden söz edemeyeceğimiz nüanslar olduğunu söylemek mümkündür. İlk olarak Hamiyet Yüceses'in icrasında ortaya çıktığını düşündüğümüz, ancak Safiye Ayla ve yukarıda belirtilen diğer sanatçıların icralarında da ortak bir şekilde karşımıza çıkan ve âdeta eser kimliğiyle özdeşleşen birtakım motiflerin, günümüz profesyonel sahne yaşantısına taşındığı görülmektedir. Sözelimi, aşağıda Safiye Ayla'nın icrasında gösterdiğimiz "Ah Hayder Hayder" terennümünün döşendiği motif, Yüceses'in ve diğer icracıların ses kayıtlarında benzer biçimde yer alırken, nota koleksiyonları üzerinden incelediğimiz versiyonlarda

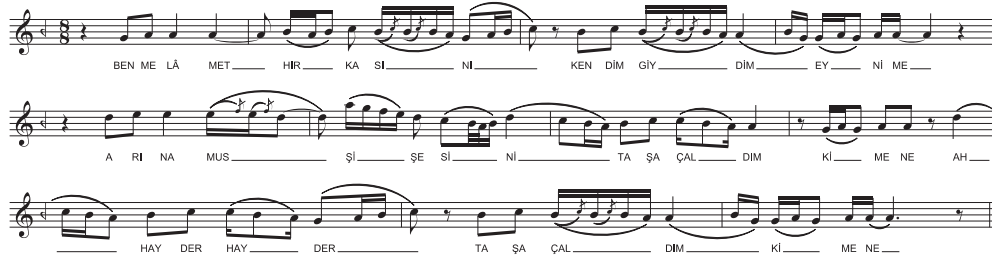
- 
- Perihan Altındağ Sözeri'nin *Haydar Haydar* isimli taş plağı AX. 2516 katalog numarasıyla *Sahibinin Sesi* firması tarafından yayımlanmıştır (Altındağ Sözeri, t.y.; ses kaydı için bkz. Altındağ Sözeri, 2015). Sahibinin Sesi firmasının çıkardığı *Sahibinin Sesi Türkçe Plâkları* başlıklı tarihsiz bir katalogda plağın bilgileri listelenmiş olsa da, yayın tarihi belirlenememiştir (*Sahibinin Sesi*, t.y., s. 33).
  - Nigâr Uluerer'in *Haydar Haydar* adlı taş plağı RT 609 katalog numarasıyla *Columbia* firması tarafından yayımlanmıştır (Uluerer, t.y.). Plağın bilgileri, *Columbia* firmasının 1963 yılı kataloğundaki listede yer almaktadır (*Columbia*, 1963, s. 8). Ancak, kesin yayın tarihi belirlenememiştir.
  - Nesrin Sipahi'nin *Haydar Haydar (Ben Melâmet Hırkasını)* başlıklı longplayi LA 888 katalog numarasıyla Odeon firması tarafından yayımlanmıştır (Sipahi, t.y.; ses kaydı için bkz. Sipahi, 2014). Yayın tarihi tespit edilememiştir.

<sup>19</sup> Plağın diğer yüzünde Safiye Ayla'nın, Münir Nurettin Selçuk'un meşhur "Otomobil" isimli şarkısını icra ettiği görülmektedir (*Columbia*, 1961, s. 3).

<sup>20</sup> Melodinin Safiye Ayla'nın ses kaydı üzerinden örneklenmesinde onun bireysel yorumunu en az seviyede tutması ve abartılı hançere seslerine başvurmadan performans sergilemesi etkili olmuştur.



yoktur. Günümüzde eserle karakterize olan bu motifin, burada belirtilen taş plaklar aracılığıyla yaygınlık kazandığı anlaşılmaktadır. Eserin güfte ezgisi, Safiye Ayla'nın icra ettiği biçimiyle aşağıdaki gibi gösterilebilir (Görsel 5):



**Görsel 5.** Safiye Ayla'nın seslendirdiği eserin güfte ezgisi

Safiye Ayla'nın sesinden kaydedilen plaktaki eserin güftesi dört beyitten meydana gelmektedir. Eser, güfte ezgisinin melodik varyantı biçiminde olan enstrümantal bir giriş ezgisiyle başlamaktadır. Bu ezginin ardından, güftenin ilk iki beyti birbirine bağlı olarak seslendirilmekte ve daha sonra giriştekine benzer bir melodi aranağme hüviyetinde icra edilmektedir. Sonraki iki beyit de yine birbirine bağlı olarak seslendirilmekte ve aranağmenin enstrümantal olarak icra edilmesinin ardından ses kaydı sona ermektedir. Güfte, Kul Nesîmî'ye atfedilen şiirlerde ve musiki kaynaklarında görülen metinlerin benzeridir. Bununla birlikte, güftenin bu versiyonu günümüzde çeşitli sanatçılar tarafından icra edilen örneklerde kalıplaşmış bir biçimde görülmektedir. Ses kaydında eserin güftesi aşağıdaki gibi yer almaktadır:

“Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime

Ar ı namus şişesini taşa çaldım kime ne (ah Hayder Hayder taşa çaldım kime ne)

Kâh çıkarım gökyüzüne seyredirim âlemi

Kâh inerim yeryüzüne seyreder âlem beni (ah Hayder Hayder seyreder âlem beni)

Sofular haram demişler aşkımın şarabına

Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (ah Hayder Hayder günah benim kime ne)

Nesîmî'ye sormuşlar yârin ile hoş musun

Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne (ah Hayder Hayder o yâr benim kime ne)”

Çoğunluğu 20. yüzyılın ilk yarısına ait yazma ve matbu kaynaklar ile taş plak örnekleri üzerinden melodi ve güfte farklılıklarını incelediğimiz nefesin bir başka versiyonu, Bektâşî inancına mensup bir müzisyen, araştırmacı ve yazar olarak tanınan Vahit Lütfü Salcı'nın çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Eserin bu versiyonuna geçmeden önce, Salcı'nın 1941 yılında yayımladığı *Gizli Türk Dîni Oyunları* isimli kitabına müracaat ederek, daha önce yayımlanmış bir versiyon hakkındaki eleştirisini aktarmakta fayda vardır. Salcı, kitabının sonsözünde, “gizli musikiler” olarak tarif ettiği deyiş ve/veya nefeslerin kayıt altına alınmasıyla ilgili hassasiyetini dile getirirken, eserlerin “acele ve bir kere işidilip hemen fonografla alınıp iktifa edilmiş olmasından” endişe duyduğunu, zira geçmişte yayımlanan örneklerin kendisinde böyle bir intiba yarattığını belirtmektedir. Kul Nesîmî'nin “Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime” mısrayla başlayan nefesinin geçmişte yayımlanmış bir versiyonunu gündeme getiren Salcı, eserin bilindiği şekliyle kaydedilemediğini gerekçe göstererek, söz konusu neşriyattaki notayı “hiçbir Türkiye Alevîsi tarafından hiçbir bölge de öyle okunmuş olmıyan alelacyip bir besteden başka birşey

değil” sözleriyle tenkit etmekte ve melodinin gerçeği yansıtmadığına dair itirazını dile getirmektedir (1941, s. 46).

Vahit Lütfü Salcı, ortaya koyduğu eleştirinin muhatabını ve sözünü ettiği neşriyatın ne olduğunu açıkça belirtmese de tahmin etmek güç değildir. Zira kitabının okuyucusuyla buluştuğu 1941 yılına kadar neşredilen kaynaklar dikkate alındığında, notayı ihtiva eden matbu eser sayısının hayli sınırlı olduğu açıktır. Bu noktada, ihtimal dâhilindeki iki notadan söz etmek mümkündür. Bunlar Sadeddin Nüzhet’in 1930 yılında *Bektaşî Şairleri* isimli kitabında ve Tasnif ve Tespit Heyeti’nin 1933 yılında *Bektaşî Nefesleri* adıyla yayımladığı kitapta yer alan notalardır. Salcı’nın “alelacayip bir beste” olarak tarif ettiği ve derinlikli bir çalışma yapılmadan kaydedildiğini öne sürdüğü versiyonun, Rauf Yekta Bey yönetimindeki çalışmaların ürünü olarak bilinen iki örnekten biri olduğuna kuşku yoktur. Üstelik Salcı’nın kitapta Rauf Yekta Bey’i eleştirdiği tek konu da bu değildir. Salcı, kitabının ilk bölümünde, Rauf Yekta Bey’i *Mevlevî Âyinleri*’nin birinci cildine yazdığı önsözden uzun alıntılar yaparak tenkit etmiş ve güfteleri Farsça olmasına karşın bu âyinleri eski Türklerden kalma âdetler olarak tanıttığını ileri sürerek ona karşı çıkmıştır (Salcı, 1941, s. 8-13).

Aslına bakılırsa, Vahit Lütfü Salcı’nın İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışmalarına yönelik eleştirileri daha önceki yıllarda başlamıştır. Salcı’nın ısrarla tenkit ettiği konular arasında, Tasnif ve Tespit Heyeti’nin Bektâşî nefesleriyle ilgili mesai ve neşriyatını yalnızca İstanbul’daki repertuvara ayırması gelmektedir. Salcı, 1936 yılında yayımlanan bir makalesinde bu düşüncenin altındaki gerekçeyi şu sözlerle açıklamıştır (Salcı, 1936, s. 268):

“(...) O tarihlerde İstanbul bektâşî tekkelerinde kurulan cemlerde okunan nefesler anadolunun göbeğinde okunan halk saz şairlerinin değişlerinden olan öz türkçe edebiyat idi. Muzikaları da [h]alk musikisi idi. Fakat sonradan göya incelmış olmak fikrile divan edebiyatına ve musikisi de, şark klasik musiki[si]ne uydu. Onun için konservetuarde teşkil eden ‘Türk musikisi tasnif heyeti’nin geçen sene iki cüzü olarak neşrettiği ‘bektâşî nefesleri’ de kâmilen İstanbul muhitine ve musikisine kuvvetle bağlı nefesler olup halk edebiyat ve musikisini kat’iyen ifade etmemişler, ve Türk musikisi ve türk bektâşî nefesleri değildirlen. Bu nefeslerin mahiyetlerini mecmua ve gazetelerde tekrar tekrar tenkit etmişim.”<sup>21</sup>

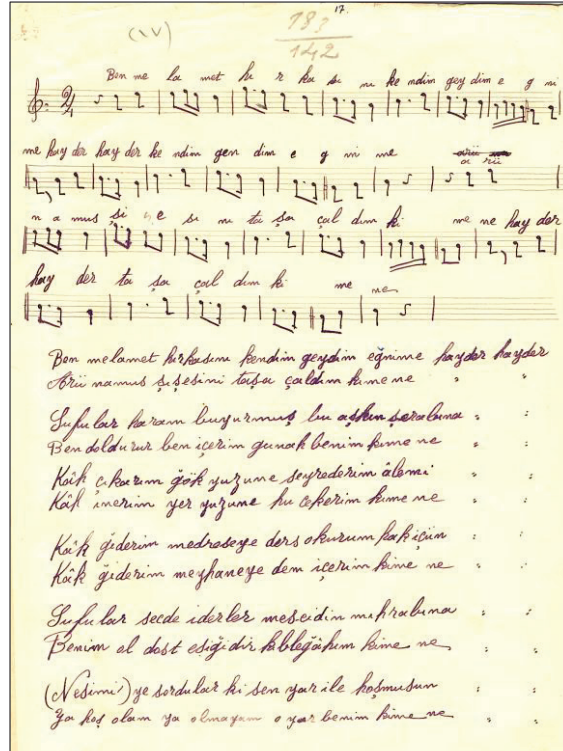
İstanbul ve Trakya’daki Bektâşî kültürünü yakından tanıyan ve bu kültüre ilişkin musiki repertuarı hakkında yayınlar yapan Vahit Lütfü’nün, Tasnif ve Tespit Heyeti’nin yayımladığı eseri tenkit etmesi elbette düşündürücüdür. Fakat eleştirinin çıkış noktası eserin melodisi gibi görünse de, aslında Tasnif ve Tespit Heyeti’nin ve belki de daha özeldir Rauf Yekta Bey’in çalışmaları ve yaklaşımıdır. Bu noktada, varsayım dayalı olsa bile eserin Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışmalarına bağlı olarak neşredilen iki versiyonundan en azından biri hakkında “hiçbir Türkiye Alevîsi tarafından hiçbir bölge de öyle okunmuş olmıyan” ifadesini kullanması, bizzat onun tarafından izah edilmeyi gerektiren bir durumdur. Zira bu ifade, heyetin tespit ettiği eserin doğruluğuna gölge düşüren, kaynağını sorgulatan ve tasnif ve tespit çalışmasının prestijini bütünüyle

<sup>21</sup> Vahit Lütfü Salcı’nın buradaki ifadeleri sonraki yıllarda Sadeddin Nüzhet Ergun tarafından tenkit edilmiştir. Ergun’un eleştirisi için bkz. Ergun, 1943, s. 643.



sarsabilecek bir yöne sahiptir. Ayrıca, eserin Vahit Lütfü Salcı'nın belleğindeki versiyonuyla ilgili merak ve beklenti oluşmasına neden olmaktadır. Ancak Salcı, bu zedeleyici tavrına karşın kitabında iddiasının doğruluğunu ispata yönelik herhangi bir girişimde bulunmamış, melodinin kendi belleğindeki versiyonunu açıklamamış ve bu melodiyi gösteren bir notaya yer vermemiştir.

Bununla birlikte, Vahit Lütfü Salcı'nın Bektâşî nefesleriyle ilgili yayımlanmamış bir çalışmasında, "Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime" mısraıyla başlayan esere ait el yazması bir nota bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'ne bağlı Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'nde muhafaza edilen notada, Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiirin, melodinin farklı bir versiyonu üzerine döşenerek yazıldığı görülmektedir (Görsel 6). Bu nota karşısında ister istemez Salcı'nın 1941 yılında yayımladığı kitabındaki sözleri akla gelmekte ve nefesin daha önce kayıt altına alınan melodisine itiraz etmesinin arka planında bu melodinin olup olmadığı sorgulanmaktadır. Öte yandan, notanın üzerinde eserin bestecisi ve hangi tarihte, nerede tespit edildiği yazılı değildir. Ayrıca, eserin hangi coğrafi alanlardaki Alevî-Bektâşî toplulukları tarafından icra edildiği de belirtilmemiştir.



**Görsel 6.** Vahit Lütfü Salcı'nın hazırladığı nota (Salcı, t.y.)

Eser melodi kuruluşu bakımından Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışmasına bağlı olarak 1933 yılında yayımlanan versiyonla benzerlik içindedir. Zira güftedeki her beytin bir müzikal kuple oluşturması ve mısra sonlarına eklenen terennüm ve tekrarlar yoluyla genişleme alanlarının yaratılması esasına dayanan melodi yapısı bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, beytin melodiye inşâd edilmesi sırasında her bir mısraın sonuna "Hayder Hayder" terennümü eklenerek bir köprü oluşturulmakta ve mısraın iç durağından sonraki kısım tekrar icra edilerek melodi cümlesi tamamlanmaktadır. Ayrıca, mısra sonlarındaki kelimelerin inşâd edildiği karakteristik motifler bu eserde de karşımıza çıkmaktadır.



Bu noktada, yukarıda incelediğimiz eserlerde gördüğümüz melodi kuruluşunun bu eserde de karşımıza çıkması elbette ki düşündürücüdür. Ancak, ezgi kalıpları ve dizinin dereceleri bakımından müstakil bir eser hüviyeti taşıyan bu melodinin, güfteye ve vezne bağlı bölümlemelerden kaynaklanan icra alışkanlıklarını yansıttığını ve motif bazındaki farklılıklarından ötürü ayrı bir eser gibi algılandığını söylemek mümkündür. Özellikle birinci mısraın giydirildiği kısmın başında melodinin beş ses tizden başlayarak icra edilmesi bu versiyonu diğerlerinden bariz bir biçimde ayırmaktadır. Bu noktada, notadaki melodinin yaygın versiyonların uzak bir yorumu olduğunu ifade etmekte sakınca yoktur. Fakat Salcı'nın eleştirisiyle ortaya çıkan bambaşka bir melodi beklenisini karşılamaktan uzaktır. Ayrıca, *Bektaşî Nefesleri*'nde yayımlanan melodinin "alelacayıp bir beste" olarak tarif edilmesine olanak sağlayacak kadar seyir farklılığı içermediği de açıktır.

Vahit Lütfü Salcı'nın yazdığı notada eserin altı beyitten meydana gelen güftesi yer almaktadır. Güftenin ilk beyti nota simgelerinin üzerine hecelenerek de yazılmış, ayrıca diğer beyitlerle birlikte notanın altına şiir biçiminde de gösterilmiştir. Güftedeki beyitler kelime ve ifade düzeyindeki farklılıklar ve sıralamadaki değişiklikler dışında, Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiirlerle ve diğer müzikal örneklerde yer alan güfte metinleriyle benzerlik göstermektedir. Salcı'nın notanın altında el yazısıyla gösterdiği güfte aşağıdaki gibidir:

"Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime (Hayder Hayder) [kendim geydim eğnime]  
Arü namus şişesini taşa çaldım kime ne (Hayder Hayder) [taşa çaldım kime ne]

Sufular haram buyurmuş bu aşkın şarabına (Hayder Hayder) [bu aşkın şarabına]  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (Hayder Hayder) [günah benim kime ne]

Kâh çıkarım gök yüzüne seyrederim âlemi (Hayder Hayder) [seyrederim âlemi]  
Kâh inerim yer yüzüne hu çekerim kime ne (Hayder Hayder) [hu çekerim kime ne]

Kâh giderim medreseye ders okurum Hak için (Hayder Hayder) [ders okurum Hak için]  
Kâh giderim meyhaneye dem içerim kime ne (Hayder Hayder) [dem içerim kime ne]

Sufular secde iderler mescidin mihrabına (Hayder Hayder) [mescidin mihrabına]  
Benim ol dost eşiğidir kiblegâhım kime ne (Hayder Hayder) [kiblegâhım kime ne]

*Nesîmî*'ye sordular ki sen yâr ile hoş musun (Hayder Hayder) [sen yâr ile hoş musun]  
Ya hoş olam ya olmayam o yâr benim kime ne (Hayder Hayder) [o yâr benim kime ne]"

Tahminen 1930'larda doldurulan bir taş plakta, Vahit Lütfü Salcı'nın notasını yazdığı melodinin Bektaşî çevrelerinde icra edildiğini doğrulayan bir ses kaydına tesadüf edilmektedir. İstanbul Konservatuvarı'nda oluşturulması planlanan ses kayıt arşivi için Columbia firmasına yaptırılan plak, aynı zamanda ticari gelir elde etmek üzere piyasaya sunulmuş ve bu versiyonun etiketinde icracısının ismi, bilinmeyen bir nedenle gizli tutulmuştur. Ancak, İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) tarafından yakın geçmişte gerçekleştirilen çalışmalarda "Hüseyin Baba" isminde bir Bektaşî tarafından icra edildiği belirlenmiş ve ses kaydının dijital versiyonu *Sırlanmış Sesler: Darüelhan ve Sonrası Taş Plak Kayıtları* isimli bir albümde<sup>22</sup> ve

<sup>22</sup> Columbia firması tarafından RT 17741 katalog numarasıyla piyasaya sunulan taş plağın etiketinde icracının ismi "Bay..." şeklinde yer almaktadır. Plaktaki ses kaydı, OMAR'ın internet sitesinde ve *Sırlanmış Sesler: Darüelhan ve Sonrası Taş Plak Kayıtları* isimli albümde "Hüseyin Baba" tarafından icra edildiği bildirilen kayıtlarla aynıdır. Ancak, OMAR'ın internet sitesinde plağın katalog numarası "3094" olarak yazılıdır ve bu da plağın ticari versiyonunun katalog numarasından farklıdır. Bu da, ses kaydının plağın arşiv kopyası üzerinden temin edildiğini ve icracı isminin de İstanbul Konservatuvarı zamanından kalan yazılı kaynaklar (notlar, plak etiketleri, plak zarfları vb.) yoluyla tespit edildiğini akla getirmektedir. Öte yandan, Hüseyin Baba'nın kimliği hakkında kesin bilgiye ulaşılamamıştır. Sadeddin Nüzhet, Abdülkadir Töre'nin nota koleksiyonundaki bir nefesin bu



merkezin internet sitesinde yayımlanmıştır.<sup>23</sup> Bununla birlikte, taş plağın ticari versiyonundan elde edilen ses kaydı bundan daha önceki yıllarda Kalan Müzik tarafından yayımlanan bir albümde de yer almış ve Melih Duygulu ile Cemal Ünlü'nün hazırladığı albüm kitapçığında eser ve icracıyla ilgili şu bilgiler aktarılmıştır (Duygulu & Ünlü, t.y., s. 52):<sup>24</sup>

"Türk tasavvuf musikisinin bu çok bilinen özgün eseri; plak etiketinde (... Bey) diye tanıtılmış meçhul bir okuyucu seslendiriyor. Muhtemelen kamusal görevi nedeniyle ya da bilemediğimiz başka bir gerekçeyle adı açıklanmamış ve okuyucu meçhul kalmış. Muhtemelen tamburaya benzer bir sazla çalıp okuyor ve nefesi oldukça farklı yorumluyor. Bilinen yorumlardan farklı ve kısaltarak okunan bu nefes taş plaklara az sayıda yansımış tasavvuf musikisinin ilginç örneklerinden. Ticari olmanın dışında daha çok belgesel yanı ağır basan bu plağın arka yüzünde de, Pir Sultan'ın 'Güzel aşık cevrimizi çekemezsin' deyişi üzerine söylenmiş ünlü nefes yer alıyor."

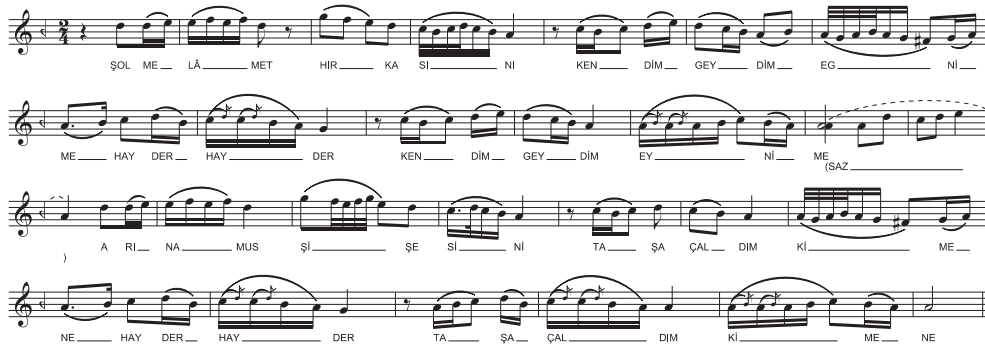
Hüseyin Baba'nın seslendirdiği eser, melodi kuruluşu ve seyir özellikleri bakımından Salcı'nın yazdığı notadaki eserle büyük ölçüde örtüşmektedir. Fakat icracı yorumundan kaynaklanan birtakım farklılıklardan söz etmek de mümkündür. Notada melodinin yalın bir biçimde yazıldığı görülürken, aynı melodi çatısı üzerine inşa edildiği anlaşılan ses kaydında motiflerin daha zengin ve süslemelerle bezeli bir biçimde icra edildiği göze çarpmaktadır. Eser kimliğine olumsuz tesiri olmayan bu nüanslar, elbette ki icra ve transkripsiyon anlayışına dayalı tercihleri yansıtan özelliklerdir (Görsel 7). Bununla birlikte, Bektâşî geleneğinden gelen iki farklı ismin aynı melodiye kayıt altına alarak âdeta birbirini teyit etmesi, Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiirin yaygın olarak bilinenden daha farklı bir yorumla varlığını devam ettirdiğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Öte yandan, ihtiyatı elden bırakmamak adına, Salcı'nın eseri Hüseyin Baba'nın doldurduğu plaktan öğrenmiş olabileceğine dair bir ihtimalin bulunduğunu belirtmekte de fayda vardır.<sup>25</sup> Ancak, bu ihtimal gerçek olsa dahi, Salcı'nın nota yazmak suretiyle eseri kendi çalışmasında kayıt altına alması, onu güfte ve ezgisiyle birlikte onayladığı ve Bektâşî nefesi olarak kabul ettiği anlamına gelir ki, bu husus göz ardı edilmemelidir. Hüseyin Baba'nın icra ettiği eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibidir:

isimde bir bestekâra ait olduğunu ve notasının *Bektâşî Nefesleri*'nde yayımlandığını, ancak kimliğinin bilinmediğini aktarmaktadır (Ergun, 1943, s. 639). İracının ismi, Sadeddin Nüzhet'in başka bir yayınında son asır Bektâşî babaları arasında gösterdiği ve Karaağaç'taki Hasip Baba Dergâhı'nın postnişini olarak bahsettiği *Hüseyin Zeki Baba*'yı hatırlatsa da bununla ilgili hiçbir kanıt rastlanmamıştır (Ergun, 1956, s. 287; ayrıca bkz. Von Hasluck, 1991, s. 19, 80, 93).

<sup>23</sup> Ses kaydı için bkz. *Hüseyin Baba*, t.y.; *Hüseyin Baba*, t.y., CD-3, No. 2.

<sup>24</sup> Bu yayındaki ses kaydı için bkz. Duygulu, M., & Ünlü, C., t.y., CD-1, No. 14.

<sup>25</sup> Columbia firmasının yayımladığı ticari plakları gösteren 1950 yılı kataloğunda eserin 17741 numaralı plakta kayıtlı olduğu ve icracısının "Bay..." şeklinde yazıldığı görülmektedir (*Columbia*, 1950, s. 62). Fakat 1941 yılı kataloğunda plaktan söz edilmemektedir (*Columbia*, 1941). Bu nedenle, plağın 1941-1950 yılları arasında yayımlandığından söz etmek mümkündür. Bununla birlikte, Vahit Lütfü Salcı'nın 1950'de vefat ettiği göz önüne alınırsa, söz konusu eseri ne zaman öğrendiği ve notayı ne zaman yazdığı bilinmediği için böyle bir ihtimalin olduğunu belirtmekte fayda vardır.



SOL ME LÂ MET HIR KA SI NI KEN DIM GEY DIM EG NI  
ME HAY DER HAY DER KEN DIM GEY DIM EY NI ME (SAZ  
A RI NA MUS ŞI ŞE SI NI TA ŞA ÇAL DIM KI ME  
NE HAY DER HAY DER TA ŞA ÇAL DIM KI ME NE

**Görsel 7.** Hüseyin Baba'nın icra ettiği eserin notası

Taş plakta eserin üç beyitten meydana gelen güftesi, birbiri ardına bağlanarak tek bir kuple görünümünde icra edilmektedir. Ses kaydında, vokal icraya unison olarak eşlik eden ud benzeri telli bir çalgının sesi işitilmekteyse de, eserin girişinde ve/veya beyit aralarında ayak ya da aranağme hüviyetinde enstrümantal bir melodiye rastlanmamaktadır. Nota ve ses kayıtlarında yaygın olarak görülen beytin ilk mısraı, Hüseyin Baba'nın icrasında “Şol melâmet hırkasını kendim geydim egnime” biçimindedir. Bununla birlikte, güfteyi oluşturan beyitlerin, kelime veya ifade düzeyindeki farklılıklar dışında, Kul Nesîmî'ye isnat edilen şiirlerle ve diğer müzikal örneklerdeki güfte metinleriyle benzerliğinden söz etmek mümkündür. Ses kaydından elde edilen güfte metni aşağıdaki gibidir:

“Şol melâmet hırkasını kendim geydim egnime (Hayder Hayder kendim geydim eynime)  
Ar ı namus şişesini taşa çaldım kime ne (Hayder Hayder taşa çaldım kime ne)

Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için (Hayder Hayder ders okurum Hak için)  
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne (Hayder Hayder dem çekerim kime ne)

Nesîmî'ye sordular sen yârinle hoş musun (Hayder Hayder sen yârinle hoş musun)  
Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne (Hayder Hayder o yâr benim kime ne)”

Kul Nesîmî'nin şiiriyle seslendirilen bir başka örnek, Ruhi Su'dan günümüze intikal eden ses kayıtları arasında yer almaktadır.<sup>26</sup> Aksak usulünde (9/8) olması nedeniyle diğer nota ve ses kayıtlarındaki örneklerden belirgin biçimde ayrılan eser, bağlama eşliğinde ve serbest okuyuş tarzıyla icra edilmektedir. Bağlama icrası sırasında, Alevî-Bektâşî musikisinde ve genellikle de semah icraları sırasında örnekleri sıkça görülen ve *arenleme*, *hayalleme* gibi adlarla anılan mızrap vuruşları dikkati çekmektedir. Öte yandan, eserin seslendirilmesi sırasında aruz tefîlelerinden her birinin bir ölçüye gelecek şekilde inşâd edildiği, yani aruz tefîlesindeki son hecenin 9 zamanın üçlüsüne giydirildiği göze çarpmaktadır. Ayrıca, yukarıda gündeme getirilen nota ve ses kayıtları içerisinde, bu eserin ezgi kuruluşu bakımından benzerlerine rastlanmaktadır. Öyle ki, eserin ikinci mısraının sonuna eklenen terennüm ve sonrasındaki mısra tekrarıyla oluşturulan genişleme bölgesi bu eserde de görülmektedir. “Haydar Haydar” biçimindeki terennümün inşâd edildiği motif ise, Safiye Ayla'nın ses kaydı üzerinden örneklediğimiz ve musiki çevrelerinde yaygın olarak icra edilen versiyonda da sıkça görülmektedir. Ruhi Su'nun icrası neticesinde kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibidir (Görsel 8):

<sup>26</sup> Eserin ses kaydı, Ruhi Su'nun vefatının dokuzuncu yılı anısına, 1994 yılında piyasaya sunulan *Barabar* isimli albümde yer almıştır (Su, 1994, No. 15; eserin ses kaydı için bkz. Su, 2018). Albüm, sanatçının sağlığında, Bertan Onaran'ın evindeki icraları sırasında banda kaydedilen eserlerden oluşmaktadır (Su, 2000, s. 153-154).



**Görsel 8.** Ruhi Su'nun icra ettiği eserin güfte ezgisi

Ses kaydında eserin "Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime" mısraıyla başlayan ve toplamda beş beyitten meydana gelen güfteleyle icra edildiği görülmektedir. Yukarıda incelenen kaynaklar arasında, Ruhi Su'nun seslendirdiği güfthenin beyit ve mısra düzeyindeki benzerlerine tesadüf edilmektedir.<sup>27</sup> Eserin Ruhi Su'nun icrasıyla günümüze ulaşan güftesi aşağıdaki gibidir:

"Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime  
Ar ı namus şışesini taşa çaldım kime ne (Hayder Haydar taşa çaldım kime ne)

Sofular haram demişler aşkımın şarabına  
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne (Hayder Haydar günah benim kime ne)

Gâh çıkarım gökyüzüne seyredirim âlemi  
Gâh inirim yeryüzüne seyreder âlem beni (Haydar Haydar seyreder âlem beni)

Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için  
Gâh giderim megedeye<sup>28</sup> dem içerim aşk için (Haydar Haydar dem içerim aşk için)

Nesîmî'ye sorsalar kim yârin ile hoş musun  
Hoş olam ya olmayayım<sup>29</sup> o yâr benim kime ne (Haydar Haydar o yâr benim kime ne)"

*Ben melâmet hırkasını kendim giydim eĝnime* sözleriyle başlayan eseri icra eden sanatkârlar arasında Neşet Ertaş'ın varlığı dikkat çekicidir. Türküola firması tarafından 1971 yılında *Haydar Haydar* ismiyle piyasaya sunulan plakta (longplay) yer alan eser (Parlak, 2013, s. 242), kültür-sanat çevrelerinin Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla gibi sanatkârların çıkardığı taş plaklar yoluyla uzun zamandır tanıdığı versiyonun Neşet Ertaş tarafından yorumlanmış şekli gibidir. Neşet Ertaş'ın bağlama eşliğinde icra ettiği eserde, Ertaş'ın icralarında da sıklıkla görülen çalış ve söyleyiş özellikleri göze çarpmaktadır. Bu anlamda, melodik yapı ve ezgi karakterinden ziyade, Neşet Ertaş'ın üslubuna dayalı farklılıklardan söz etmek mümkündür. Orta Anadolu Abdal geleneğinin temsilcilerinden biri olan Ertaş'ın, taş plaklarda çoğunlukla klasik üsluptaki icra örnekleri bulunan bir eseri kendi yöresel üslubuna uyarlayarak seslendirmesi, farklı musiki tarzları arasında repertuar geçişi olduğunun da bir göstergesidir.

Kul Nesîmî'ye atfedilen şiirin bilhassa Alevî-Bektâşî zümreleri içerisinde yaygın olduğunu ve Anadolu'daki musiki yaşantısı içerisinde burada aktardığımız versiyonlardan farklı olarak, geleneksel ezgi kalıpları üzerine inşâd edilen örneklerin bulunduğunu belirtmekte fayda vardır.<sup>30</sup> Ayrıca, çeşitli halk

<sup>27</sup> Bu versiyonun Ruhi Su'nun bireysel yorumu olup olmadığı ya da Anadolu müzik geleneği içerisindeki bir coğrafi alanın icra özelliğini temsil edip etmediği anlaşılmalıdır. Ancak, usulü bakımından diğer örneklerin tamamından farklıdır.

<sup>28</sup> İkinci tekrarda: "meyhaneye"

<sup>29</sup> İkinci tekrarda: "Hoş olayım olmayayım"

<sup>30</sup> Bu konuda, Ankara Devlet Konservatuarı'nın 5 Temmuz 1939'da Hüyük'te gerçekleştirdiği derlemede Ali Ciyez'in sesinden 472/B-1 numaralı plağa alınan ve derleme fişine "Ben Melâmet" ismiyle kaydedilen eser örnek gösterilebilir (Kaya, 2014, s. 153). Ayrıca, Sivahlı halk sanatkârı Müslüm Sümbül'ün geleneksel bir ezgi kalıbı üzerine inşâd ederek seslendirdiği, *Kâh Çıkarım Gökyüzüne*

sanatkârlarının icraları neticesinde kaydedilmiş örnekler arasında, güfte ve/veya melodi açısından burada konu edindiğimiz versiyonları andıran, fakat melodideki farklılıklar nedeniyle kimliğini yitirmiş birtakım müzikal örneklere rastlamak da mümkündür. Öte yandan, bilhassa yazılı kaynaklarda, Kul Nesîmî'nin şiirindeki beyit veya mısraların farklı halk sanatkârlarının şiirleriyle iç içe girdiği örneklere de tesadüf edilmektedir.<sup>31</sup> Ancak bunlar, günümüzde “Haydar Haydar” olarak yaygınlık gösteren eserle ilgili müzikal ve edebî değişiklikleri izah etme konusuna katkı sunmaktan uzaktır ve esasen farklı bir çalışmanın konusu olmalıdır. Bu noktada, Kul Nesîmî'ye ait şiirin yaygınlığını göz önüne alarak, incelediğimiz eserin ezgi ve güfte bakımından bu kadar çeşitlilik göstermesinin şaşırtıcı olmadığını belirtmekle yetinelim.

## Sonuç

Güftesi Kul Nesîmî'nin şiirinden kaynaklanan ve musiki çevrelerinde “Haydar Haydar” ismiyle bilinen eserin farklı icra ortamlarında ve farklı icracıların yorumları neticesinde geçirdiği edebî ve müzikal değişiklikleri ve çeşitliliği tanımlanmayı amaçlayan bu çalışmada, çeşitli arşiv ve yayınlar aracılığıyla günümüze ulaşan nota ve ses kayıtlarından ve edebiyat çevrelerinin hazırladığı kaynaklardan istifade edilmiştir. Bu kapsamda, öncelikle güfteye temel oluşturan şiir ele alınmış ve edebî çevrelerin şiirle ilgili tespitlerine yer verilmiştir. Şiirin Seyyid Nesîmî'ye değil, Kul Nesîmî'ye ait olduğu konusundaki en önemli tespitin Sadeddin Nüzhet'in çalışmasında açıklık kazandığı ve Cahit Öztelli'nin bu konudaki yayınlarında da benzer bir sonuca ulaştığı görülmüştür. Bu doğrultuda, Sadeddin Nüzhet ve Cahit Öztelli'nin yayınladığı şiir metinleri temel alınarak, güftelerin bunlarla karşılaştırılması yoluna gidilmiştir.

Bu karşılaştırmada, sözü edilen araştırmacıların yayınladığı şiirler ile güfte metinleri arasında tümüyle benzerlik olmadığı görülmüş; beyit, mısra, kelime veya ifade düzeyinde farklılıklar olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte, güfte metinleri ve şiir arasında beyit sayısı ve/veya sıralaması bakımından tutarlılık bulunmadığı da tespit edilmiştir. Buradan hareketle neredeyse her bir musiki kaynağında farklı bir güfte varyantı ile karşılaşıldığını söylemekte sakınca yoktur. Güfte metinlerine bağlı bu karmaşık ve tutarsız görüntü, kimi notaların farklı kaynaklardan ve şifahi aktarım (dikte) yoluyla yazılmış olabileceğini akla getirmektedir.

Müzikal açıdan eserin belirlenebilen en eski versiyonları, 1900'lerin ilk çeyreği içerisinde hazırlandığı anlaşılan Ali Rıza Şengel, Ekrem Karadeniz ve Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonlarındaki dînî musiki repertuarı içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Şengel ve Karadeniz koleksiyonlarında yer alan yazma notalar, eserin bestekârı hakkında bilgi veren ilk ve tek yazılı belgelerdir. Bu belgelerde eserin “Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi” tarafından bestelendiği kaydedilmektedir. Biyografi kaynaklarında eserin bu bestekâra ait olduğunu teyit eden bir başka ifadeye rastlanmasa da, iki farklı yazılı belgede kayıt bulunması nedeniyle bu bilginin geçerli olduğunu kabul etmek mümkün görünmektedir; fakat yine de ihtiyatlı yaklaşılması gerektiği ortadadır.

---

ismiyle Tunç Plak tarafından TP-87 katalog numaralı longplayde yayımlanan eser de güftenin farklı bir melodi üzerine inşâ edildiği örnekler arasında zikredilebilir. Öte yandan, Tokatlı Aşık Ali Kurt'un sesinden kaydedilen başka bir örnek için bkz. Kurt, 2020.

<sup>31</sup> Kul Nesîmî'nin şiiriyle başka şiir metinlerinin iç içe geçtiği bir örnek için bkz. Metin, 1992, s. 336. Şiirdeki tüm değişikliklere rağmen mahlasın korunması dikkat çekicidir.





Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'ndaki el yazması örnekler iki farklı melodi versiyonunu yansıtmakla birlikte, bunlardan biri Şengel ve Karadeniz koleksiyonlarında yer alan versiyonla melodi kuruluşu bakımından benzerdir. Fakat bu versiyonun melodisi, Sadeddin Nüzhet'in *Bektaşî Şairleri* isimli kitabında yayımlanan, Rauf Yekta Bey kaynaklı matbu notayla tümüyle aynıdır. Koleksiyondaki diğer versiyon ise, güfte satırlarının inşâ edildiği kısım itibarıyla yukarıda belirtilen örneklerin varyantı olarak kabul edilebilir. Fakat "Haydar Şâhım" terennümü ve tekrar vasıtasıyla gerçekleştirilen genişleme bölgesi bakımından farklıdır ve bu da melodinin değişim sürecindeki kırılma noktalarından biri olarak tanımlanabilir.

Bu yapısal değişimin bir başka ve daha belirgin bir örneği ise, Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışması neticesinde İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı olarak piyasaya sunulan *Bektaşî Nefesleri* adlı nota külliyyatında karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda sözü edilen terennümün "Hayder Şahım" biçiminde yazılı olduğu notada, mısra sonuna eklenen terennüm ve tekrarlar yoluyla gerçekleştirilen genişleme alanı, her mısra sonunda karşımıza çıkmaktadır. Bu yapısal özelliğin mevcut notalar içerisinde bundan başka yalnızca Vahit Lütfü Salcı'nın hazırladığı örnekte bulunması manidardır. Ayrıca, melodide yer alan kimi motiflerin yalnızca bu kaynağa özgü olduğundan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla bu versiyonu hem yapısal olarak ve hem de melodik olarak eserin kırılma noktalarından biri olarak tarif etmekte bir sakınca yoktur.

Daha önce de belirtildiği gibi, Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'nde yer alan notadaki ezgi, Hafız Yaşar Okur'un taş plağındaki melodinin neredeyse aynısıdır. Bu nedenle, notanın Hafız Yaşar'ın ses kaydından yazıldığı akla gelmektedir. Notada eserin farklı bir usulde yazıldığı ve diğerlerine göre farklı motifler içerdiği anlaşılmaktadır. Başka bir örneği Ruhi Su'nun icrasında da görülen usul farklılığında, mısran iç durak ya da durak noktalarındaki hecelerin uzatılmasının rolü olduğu görülmektedir. Fakat bu hecelerin/seslerin melodi karakteri üzerinde tek başına tesiri olduğundan söz etmek mümkün değildir. Yine de mevcut nota ve ses kayıtları, usul değişimi olarak algılanabilecek tarzda serbest okuyuşların icracılar nezdinde kabul görmediğini ortaya koymaktadır. Esasen, eserin şifahi aktarım üzerinden dikte edildiği düşünülürse, notadaki versiyonun usul açısından olmasa da, içerdiği motifler bakımından melodinin kırılma noktalarından birini meydana getirdiğini söylemekte sakınca yoktur. Ancak, bu kırılma noktasının Hafız Yaşar Okur'un icrasından kaynaklandığı açıktır.

Bununla birlikte, Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi'nde yer alan notada ve Hafız Yaşar Okur'un taş plağındaki motiflerin benzerleri, usul açısından farklılık arz etmesine karşın, Hafız Âşir Efendi'nin sesinden kaydedilen plakta da görülmektedir. Hafız Âşir Efendi'nin, döneminin tanınmış ve plakları rağbet gören isimlerinden biri olduğu hatırlanırsa, eserin bu versiyonunun toplumun çeşitli tabakalarına onun aracılığıyla ulaştığını söylemek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte, aynı dönem içerisinde Hüseyin Baba'nın sesinden kaydedilerek piyasaya sunulan bir taş plakta, benzer güfteleyle seslendirilen bir esere daha tesadüf edilmektedir ve plaktaki eser Vahit Lütfü Salcı'nın yazdığı notadaki melodiyle uyumludur. Ancak, nota ve ses kayıtları dikkate alındığında bu versiyonun yayılma imkânına sahip olmadığı ve büyük ölçüde Bektâşî çevrelerinin repertuarıyla sınırlı kaldığı düşünülebilir. Ancak, ihtiyatı elden bırakmamak adına, bu varsayımı doğrulamak için Anadolu'da ve



özellikle de İstanbul çevresindeki Bektâşî musikisi repertuarı üzerine daha kapsamlı bir çalışmaya ihtiyaç olduğunu belirtmek gerekir.

Safiye Ayla'nın sesinden kaydedilen taş plaktaki melodi ise, yukarıda sözü edilen kaynaklarla istirahat noktaları, asma kalış ve karar perdeleri ve seyir çizgisi bakımından benzerlik göstermekte, fakat motif bazındaki değişiklikler bakımından onlardan ayrılmaktadır. Bu noktada, eserin Şengel, Karadeniz gibi koleksiyonlarda yer alan ya da Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışması neticesinde yayımlanan notalardan biri temel alınarak seslendirildiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte, Ayla'nın icrasında eserin günümüzde popüler olan versiyonuna sirayet eden kimi motiflerin yer aldığı görülmekteyse de, bu tür motiflerin Hamiyet Yüceses'in 1940 yılında yayımlanan taş plağından itibaren görüldüğü anlaşılmaktadır. Özellikle, Safiye Ayla'nın plağında "Ah Hayder Hayder" şeklindeki terennümün inşâ edildiği karakteristik motif, Hamiyet Yüceses'in plağından sonraki icralarda karşımıza çıkmaktadır. Erişilebilen yazılı kaynakların hiçbirinde görülmemekle birlikte, âdeta eserle özdeşleşmiş olan motifin bu biçimiyle ilk olarak Yüceses'in yorumuyla ortaya çıktığını söylemekte sakınca yoktur.

Bu düşünce ve tespitlere bağlı olarak, nota ve ses kayıtlarında yer alan güfte ve ezgi versiyonları hakkında ulaşılan sonuç ve kanaatler aşağıdaki gibidir:

- Sadeddin Nüzhet'in, Kul Nesîmî'nin Seyyid Nesîmî'den farklı bir şair olduğunu tespit etmesi yalnızca edebiyat çevreleri için değil, musiki çevreleri açısından da önemli bir olgudur. Buna Cahit Öztelli'nin çalışması ve Hüseyin Ayan'ın tenkidi eklendiğinde, *Nesîmî* mahlash güfteyle icra edilen eserler için güftenin hangi şaire ait olduğunu belirlemek nispeten daha kolay ve güvenilir hale gelmiştir. Ayrıca, Sadeddin Nüzhet'in bu çalışmada sözünü ettiğimiz müzikal örneklerin güftesine temel oluşturan şiirin Kul Nesîmî'ye ait olduğu konusundaki tespiti ve edebiyat çevrelerinde varılan fikir birliği, musiki çevreleri bakımından da kayda değerdir. Aradan geçen zamana karşın Sadeddin Nüzhet'in tezini geçersiz kılan bir kaynağa tesadüf edilemediği için, söz konusu şiirin Kul Nesîmî'ye ait olduğu konusunda şüphe kalmamıştır.
- Sadeddin Nüzhet'in ve sonraki yıllarda da Cahit Öztelli'nin yayımladığı kaynaklarda, baştan sona sabit bir şiir metninin olmaması dikkat çekicidir. Bunda elbette Kul Nesîmî'ye ait bir divanın olmaması da etkilidir. Aslına bakılırsa, Sadeddin Nüzhet'in şiirin ana metnine ilâve olarak dipnotlarda gösterdiği ve "nüsha" olarak tarif ettiği beyitler, şiirin iki farklı versiyonunun tespit edildiğine işaret etmektedir. Nota ve ses kayıtlarındaki güfte metnlerinin, Sadeddin Nüzhet'in yayımladığı *Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* mısrayla başlayan ana metinden kaynaklandığına kuşku olmamakla birlikte, güftedeki kimi beyitlerin, nüsha farkı olarak şiirin ana metnine eklenmiş dizelere karşılık gelmesi de dikkat çekicidir. Bu durumda, farklı musiki kaynaklarında yer alan ve ortak özellikleri bulunan beyitlerin, şiirin her iki versiyonundan da beslendiğini söylemek mümkün görünmektedir.
- Cahit Öztelli'nin Kul Nesîmî'ye ilişkin kitabında birbirine benzer üç farklı şiir metni yer almaktadır. İlk iki metin, Sadeddin Nüzhet'in Öztelli'den kırk yıl kadar önce yayımladığı (ana



ve ilâve) metinlerin benzerleridir. Üçüncü şiir ise, dil, üslup ve içerik bakımından bunlardan farklıdır. Dolayısıyla, Öztelli'nin kitabı güfte metinleri açısından yeni bir bilgi sunmaktan uzaktır. Ancak, müellifin ikinci sırada yayımladığı şiirin beyitleri ile Sadeddin Nüzhet'in ana metne nüsha farkı olarak ilâve ettiği beyitler, güfte metinleriyle sıralama, içerik, hacim ve yaygınlık bakımından daha uyumludur. Bu nedenle, sözü edilen yayınlarda ilâve olarak verilen ya da ayrı bir şiir olarak tanıtılan metinlerin, beyit sıralaması ve içerik bakımından kalıplaşmış halde bulunan ve alışkanlıklara bağlı olarak benzer ya da kısmen benzer biçimde tekrar edilen güfteyi yansıttığı açıktır.

- Bu durumda, *Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne* mısraıyla başlayan ana metnin güfteye temel oluşturduğunu söylemek mümkünse de, yeterli değildir. Zira güfte metinlerinde çoğu zaman *Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime* sözleriyle başlayan beytin ya da onun versiyonlarının matla olarak yer aldığı görülmektedir ve bu mısra, yukarıda ilk dizesi verilen şiirin ana metnine dâhil değildir. Ayrıca, musiki kaynaklarındaki kimi beyitlerin ana metindeki beyitlere, kimilerinin de ilâve edilen beyitlere benzediği çok açıktır. Dolayısıyla güfte metinleriyle şiir metinleri arasındaki bağlantıyı anlayabilmek için, Sadeddin Nüzhet'in nüsha farkı ve Cahit Öztelli'nin de farklı şiir biçiminde aktardığı metinlerin ana metne dâhil olduğunu düşünmek ve bunları bütünü oluşturan daha hacimli bir şiirin parçaları olarak algılamak faydalı olacaktır.
- Sadeddin Nüzhet ve Cahit Öztelli'nin yayımladığı metinler baz alındığında; güfte metinlerinin beyit, mısra, ifade, kelime ve hatta hece düzeyindeki değişkenler nedeniyle tutarsız olduğu, şiir metinleriyle bağlantısının kimi noktalarda oldukça zayıfladığı ve güftenin neredeyse ele alınan her kaynaktan değişik bir versiyonunun bulunduğu göze çarpmaktadır. Bu durum, aynı beytin farklı kaynaklardaki versiyonları karşılaştırıldığında daha belirgin bir biçimde izlenebilmektedir. Söz konusu farklılıklar, güftenin şifahî aktarıma bağlı olarak sürekli değiştiğini ve dil ve üslubun icracı, icra ortamı ve kültürel doku gibi etkenlere göre şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum şiirin anonimleşmeye başladığını akla getirirse de, mahlasın kaydedildiği örnekler diğerlerine göre daha fazladır.
- Erişilebilen yazma ve matbu notalar, eserin en eski örneklerinin 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilebildiğini göstermektedir. Kronolojik olarak eserin 1904'ten daha erken bir tarih aralığındaki varlığını ortaya koyan herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır. Fakat bu tarihin, notanın yazıldığı tarihi değil, notanın yer aldığı defterin yazılmaya başlandığı tarihi ifade ettiği açıktır.
- Ulaşılabilen yazılı kaynaklar, eserin İstanbul'daki tarikat ve/veya tekke kültürü içerisinde hayat bulduğunu ve sonrasında farklı icra ortamlarına taşınarak yaygınlık kazandığını ortaya koymaktadır. En eski kaynaklar arasında yer alan iki farklı notada eserin "Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi" tarafından bestelendiğinin aktarılması bunun en önemli dayanaklarından. Ayrıca, bu notalarda birbirine çok benzeyen melodilerin "ilâhî" ve "nefes" tanımlamalarıyla kaydedilmiş olması da, eserin farklı inanç organizasyonlarının ortak repertuar elemanı olduğunu göstermektedir.

- Sözü edilen notalar, melodinin sürece ve kaynağa bağlı olarak değişkenlik arz ettiğini ortaya koymaktadır. Bu notalarda çoğu zaman ortak bir seyir çizgisi görülse de, melodinin sabit bir versiyon üzerinden yayılmadığını düşündüren unsurlar vardır. Zira birbirine yakın tarihlerde hazırlandığı anlaşılan notalarda dahi melodi ya da güfte farklılıkları görülmektedir. Bu da başlangıçta versiyon birliğinin olmadığını, değişikliklerin kısa zaman aralıklarında gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bütün bunlar, notaların şifahî aktarıma bağlı derleme veya meşk neticesinde dikte edildiğini gösteren ve müzik adamlarının ve/veya notistlerin belleklerindeki melodiye yansıtan verilerdir.
- Eserin ilk versiyonlarında, bir edebî satıra karşılık bir müzikal satırdan oluşan melodi kuruluşu göze çarparken, sonraki versiyonlarda mısra sonlarına “Hayder Şâhım”, “Haydar Şâhım”, “Haydar Haydar” gibi terennümlerin giydirildiği bir köprü motifinin getirilmesi ve buna, mısraın iç durağından sonraki kısmın tekrar biçiminde eklenmesiyle oluşturulan bir genişleme bölgesinin dâhil olduğu görülmektedir. Bu özellik, eserin melodik olarak gelişim gösterdiğini, zenginleştiğini ifade eden bir kırılma noktası olarak tanımlanabilir. Ancak yine de ilk versiyonların eksik kaydedilmediğini gösteren bir kanıt yoktur.
- Hafız Yaşar Okur, Hafız Âşir Efendi ve Hüseyin Baba'nın seslendirdiği taş plaklar, eserin ses kayıtları üzerinden geniş kitlelere ulaştığı ilk örnekler arasındadır. Yazılı kaynaklarda bu plakların 1925 sonrasında kaydedildiğine yönelik ipuçları olsa da, yayın tarihleri konusunda kesin bilgi elde edilememiştir. İcracı kimliğine bağlı olarak, bu örneklerin farklı dînî organizasyonların icra biçimlerini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Ayrıca bu örnekler, müzikal ve edebî unsurların algılanış tarzlarını göstermesi bakımından da önem taşımaktadır. Bununla birlikte, Hafız Yaşar'ın sesinden kaydedilen ve Hafız Âşir'in seslendirdiği melodiyle de benzerlik gösteren eserin “nefes” tanımlamasıyla yayımlanması, yaygın kullanıma bağlı terminoloji geçişinin ve esasında repertuvar ortaklığının sonucu olmalıdır.
- Hüseyin Baba'nın taş plağında yer alan ve Vahit Lütfü Salcı'nın yazdığı notada bulunan versiyon, melodik açıdan bunların uzak bir yorumudur ve ikisi de Bektâşî geleneğinden gelen müzisyenler aracılığıyla günümüze intikal etmiştir. Ancak, çalışmada gündeme getirilen kaynakların çoğunda “nefes” tanımı görülmekte iken, İstanbul ya da diğer bölgelerdeki Bektâşî topluluklarında icra edilen tek versiyonun, Hüseyin Baba ve Vahit Lütfü Salcı aracılığıyla haberdar olduğumuz versiyondan ibaret olduğunu düşünmek mantığa aykırıdır. Salcı'nın iddiaları bu açıdan da desteksizdir.
- Eserin dînî musiki çevrelerinin dışına çıkmasında plak endüstrisinin büyük rolü vardır. Özellikle, 1940'lı yıllardan sonra yayımlanan plaklarda eserin daha zengin ve sanatsal bir yapıya büründüğü görülmektedir. Bunda, her biri sanatının zirvesine ulaşmış, icra kapasitesi üst seviyedeki solistlerin katkısı olduğu açıktır. Eserin plak sektöründe yer alması ve tanınmış sanatçılar tarafından seslendirilmeye başlamasıyla birlikte, kimi motiflerin eserin bünyesinde kalıcı hale geldiği ve bunların neredeyse her ses kaydında ya da sahne performansında ortak bir



biçimde seslendirildiği görülmektedir. Eserin bugün "Haydar Haydar" kısa ismiyle popüler olan versiyonu, büyük ölçüde bu karakteristik motifler üzerine inşa edilmektedir.

Sonuç olarak, eserin müzik piyasasında yaygınlık kazanan versiyonuyla ilk versiyonlardaki müzikal bağın motif bazında oldukça zayıf hale geldiğinden söz edilebilir. Ancak, melodi çatısının ve güfteye bağlı iç yapı kuruluşunun benzerliği, eser kimliğini muhafaza eden faktörler olarak zikredilebilir. Ayrıca, eserin dînî musiki repertuarına dâhil olan versiyonları ile piyasa versiyonları arasında, esere yüklenen anlamlar bakımından önemli bir farklılık oluştuğunu söylemek mümkündür. Zira eserin dînî musiki ortamlarında icra edilmesinde güftenin kavramsal ve sembolik derinliğinin büyük rol oynadığı görülürken, popüler kültürün çevrelediği günümüz icralarında ya da bir başka söyleyişle, piyasa müziği içerisinde güftenin anlamı geri planda kalmaktadır. Bu konu, mekân ve müzik ilişkisi içerisinde düşünüldüğünde, eserin popüleritesi ve güftenin anlam örgüsü arasındaki bağlantının geçmişe oranla büyük ölçüde zayıfladığına kuşku yoktur.

### Çıkar Çatışması Beyanı

"Kul Nesîmî'nin 'Kime Ne' Redifli Meşhur Nefesi: *Haydar Haydar*'ın Tekkelerden Sahnelere Uzanan Asırlık Yolculuğu" başlıklı makalem ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur.

### Kaynakça

- Albayrak, N. (2002). Kul Nesîmî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 26, s. 353). Türkiye Diyanet Vakfı. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/26/C26008561.pdf>
- Altındağ Sözeri, P. (2015, Nisan 6). *Perihan Altındağ Sözeri-Haydar Haydar*. YouTube. <https://youtu.be/ZwgBvmc508k>
- Altındağ Sözeri, P. (t.y.). *Haydar Haydar* [Taş Plak]. Sahibinin Sesi; AX. 2516. [Ses kaydı için bkz. Altındağ Sözeri, 2015]
- Ayan, H. (1973). Kul Nesîmî'ye Âit Olduğu Sanılan Şiirler. *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 6, 21-33.
- Ayla, S. (2015, Ağustos 27). *Safiye Ayla—Ben Melamet Hırkasını (Haydar Haydar)-Gerçek Taş Plak Kaydı*. YouTube. <https://youtu.be/kQF6ECDYvJE>
- Ayla, S. (t.y.). *Ben Melâmet Hırkasını* [Taş Plak]. Columbia; BT 22185. [Ses kaydı için bkz. Ayla, 2015]
- Bay... (t.y.). *Şol Melamet Hırkasını* [Taş Plak]. Columbia; RT 17741. [Ses kaydı için bkz. Hüseyin Baba]
- Ben melamet hırkasını kendim giydim eynime* [Nota], (t.y.). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM) Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi (CKTMA), Eser No. D-102/1. Columbia. (1941). *Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu*. Columbia/Nünume Matbaası.
- Columbia. (1950). *Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu*. Columbia/A. Pavlopulos Basımevi.
- Columbia. (1961). *Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu*. Zeki Basımevi.
- Columbia. (1963). *Columbia Genel Plâk Kataloğu*. Zeki Basımevi.
- Cunbur, M. (1968). *Başakların Sesi: Türk Halk Şairleri Eserleri ve Hayatları*. Poyraz Reklâm Yayınları. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (DABOA), TRT Müzik Dairesi Defterleri (TRT.MD.d.), 32.206/1(Fihrist).

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (DABOA), TRT Müzik Dairesi Defterleri (TRT.MD.d.), 32.206/199(269).
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (DABOA), TRT Müzik Dairesi Defterleri (TRT.MD.d.), 205.49/51(62).
- Duygulu, M., & Ünlü, C. (t.y.). *1900'den 2000'e 100 Yıllık Ses Kayıt Tarihimize Müzikle Yolculuk / En Seçkin Eserler Yorumcular ve Bestelerle Türk Musikisi [Kitap + 3 CD]*. Ekinciler Holding A.Ş. - Kalan Müzik.
- [Ergun], S. N. (1930). *Bektaşî Şairleri*. Maarif Vekâleti.
- Ergun, S. N. (1938). *Halk Edebiyatı Antolojisi*. Kültür Bakanlığı.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk Musikisi Antolojisi: Dini Eserler (C. 2)*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Ergun, S. N. (1956). *Bektaşî-Kızılbaş Alevi Şairleri ve Nefesleri (On Dokuzuncu Asırdanberi) (2. bs, C. 3)*. Maarif Kitaphanesi.
- Ergun, S. N. (t.y.). *Türk Şairleri (C. 1)*.
- Ertuş, N. (t.y.). *Haydar Haydar [Longplay]*. Türkiöla; (?).
- Hafız Yaşar Bey [Okur]. (t.y.). *Nefes: "Ben melamet hırkasını"* [Taş Plak]. Homokord Elektro; T.4-28125. [Arslan Volkan Aktaş Koleksiyonu]
- Hüseyin Baba. (t.y.). *3094 Bektaşî Nefesi / Anonim 'Ol melâmet hırkasını kendim giydim eynime' (Hüseyin Baba) [MP3/Ses Kaydı]*. İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR). Erişim tarihi 30 Ekim 2022, [https://cdn.istanbul.edu.tr/statics/osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2017/07/3094\\_Bektaşî-Nefesi\\_Ol-Melamet\\_Hırkasını.mp3](https://cdn.istanbul.edu.tr/statics/osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2017/07/3094_Bektaşî-Nefesi_Ol-Melamet_Hırkasını.mp3)
- Hüseyin Baba. (t.y.). *Hüseyin Baba-Bektaşî Nefesi 'Ol Melamet Hırkasını Kendim Giydim Eynime' (Anonim) (CD 3) [Mp3]*. *Sırlanmış Sesler: Darüelhan ve Sonrası Taş Plak Kayıtları* içinde. İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) / Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İstanbul Konservatuarı*. (1933a). *Türk Musikisi Klasiklerinden: Bektaşî Nefesleri-I (C. 4)*. İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- İstanbul Konservatuarı*. (1933b). *Türk Musikisi Klasiklerinden: Bektaşî Nefesleri-II (C. 5)*. İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Kara, M. (2015). Cumhuriyet Döneminde İstanbul'da Tasavvufî Hayat. İçinde *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi (C. 5, s. 342-353)*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://istanbultarihi.ist/176-cumhuriyet-doneminde-istanbulda-tasavvufi-hayat>
- Karaca, K. (2013, Eylül 21). *Kâni Karaca-Ben melâmet hırkasını kendim giydim eynime*. YouTube. <https://youtu.be/dFAN5ESAtKo>
- Karadeniz, E. (t.y.). *İlahiler*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Ekrem Karadeniz Koleksiyonu, nr. 6.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurt, [Âşık] Ali. (2020, Şubat 29). *Ben Melamet Hırkasını-Âşık Ali Kurt*. YouTube. <https://youtu.be/4g4fDhnlpM>





- Metin, [Âşık] Ali. (1992). *Pençei El Aba: Alevilikte Muhammet Ali'nin Yolu On İki Hizmet ve Deyişler*. Aydınlar Matbaacılık.
- Müntehabat min Gazeliyyat ve Rubaiyyat li-Şuara' Şetta* [Cönk], (t.y.). Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Ahmed Paşa Koleksiyonu, nr. 351.
- Okur, H. Y. (1962). *Atatürkle On Beş Yıl: Dinî Hatıralar* (Sıralar Matbaası). Sabah Yayınları.
- Özcan, N. (2007). Yaşar Okur. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 33, s. 340-341). Türkiye Diyanet Vakfı. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/33/C33010938.pdf>
- Öztelli, C. (1957). XVII. Yüzyıl Tekke Şairi Kul Nesimî. *Türk Dili*, VI(69), 488-492.
- Öztelli, C. (1969). *Onyedinci Yüzyıl Tekke Şairi Kul Nesimî*. Türk Etnografya, Folklor ve Turizm Derneği Yayını.
- Öztuna, Y. (1969). Ali Rızâ Efendi (Şeyh Neyzen). *Türk Musikisi Ansiklopedisi* içinde (C. 1, s. 33-34). Milli Eğitim Bakanlığı.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Sanatı-Eserleri* (C. 2). Demos Yayınları.
- Sahibinin Sesi*. (t.y.). *Sahibinin Sesi Türkçe Plâklar* (Buket Basımevi). Sahibinin Sesi.
- Salcı, V. L. (1936). Aşık Emrah ve Sanatı. *Yeni Türk Mecmuası*, 4(41), 266-272.
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk Dinî Oyunları*. Nümune Matbaası.
- Salcı, V. L. (t.y.). [Ben melâmet hırkasını kendim geydim eğnime], *Vahit Lütfü Salcı Bektaşî Nefesleri* içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi, Arşiv No. NE1970.0005.
- Sipahi, N. (2014, Ocak 4). *Nesrin Sipahi-Haydar Haydar*. YouTube. <https://youtu.be/7-eNOHN9yyw>
- Sipahi, N. (t.y.). *Haydar Haydar (Ben Melâmet Hırkasını)* [Longplay]. Odeon; LA 888. [Ses kaydı için bkz. Sipahi, 2014]
- Su, R. (1994). *Barabar* [Kaset]. NEPA Müzik. [Ses kaydı için bkz. Su, 2018]
- Su, R. (2018, Kasım 23). *Ben Melamet Hırkasını*. YouTube. [https://youtu.be/8Nm3167TrZE?list=OLAK5uy\\_mAinQSaCBzoVmIYhFH2j2JjT9Fymmjq4s](https://youtu.be/8Nm3167TrZE?list=OLAK5uy_mAinQSaCBzoVmIYhFH2j2JjT9Fymmjq4s)
- Su, S. (2000). Ruhi Su: Barabar. K. Aydoğan (Ed.), *Ruhi Su Türküleri* içinde (Mart Matbaacılık Ltd., s. 153-154). Ruhi Su Kültür ve Sanat Vakfı.
- Sümbül, M. (t.y.). *Kâh Çıkarım Gökyüzüne* [Longplay]. Tunç Plak; TP-87.
- Şengel, A. R. (1322). *Mecmua-i İlâhiyyat*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Mikrofilm Bölümü, nr. 2623.
- Şengel, A. R. (1979). *Türk Mûsikisi Klâsikleri: İlâhiler* (Y. Ömürlü, Ed.; C. 2). Kubbealtı Neşriyatı.
- Şengel, A. R. (1981). *Türk Mûsikisi Klâsikleri: İlâhiler* (Y. Ömürlü, Ed.; C. 3). Kubbealtı Neşriyatı.
- Tahrallı, M., & Ömürlü, Y. (1984). Takdim. A. Töre, *Türk Mûsikisi Klâsikleri: İlâhiler* içinde (C. 5, s. 3-5). Kubbealtı Neşriyatı.
- Uluerer, N. (t.y.). *Haydar Haydar* [Taş Plak]. Columbia; RT 609.
- Üngör, E. [R.]. (1966, Temmuz). Türk Musikisi Repertuarı ve Koleksiyonlar Hakkında Sayın Halil Can ile Bir Konuşma. *Musiki Mecmuası*, 220, 106-110.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak* (MAS Matbaacılık). Pan Yayıncılık.

- Von Hasluck. (1991). *Bektaşiliğin Coğrafi Dağılımı* (T. Koca & A. N. Erginsoy, Çev.). Ufuk Matbaası.
- WorldCat. (t.y.). *Bülbüle su verdim ; Ben melâmet hırkasını*. WorldCat. 13 Ekim 2022, <https://www.worldcat.org/title/903279891>
- Yücer, H. M. (2015). İstanbul'da Mesnevîhanlık Geleneği ve Mesnevîhaneler. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde (C. 5, s. 257, 259, 261). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://istanbultarihi.ist/169-istanbulda-mesnevihanlik-gelenegi-ve-mesnevihaneler>
- Yüceses, H. (2017, Mayıs 14). *Hamiyet Yüceses-Ben Melamet Hırkasını (Taş Plak)*. YouTube. <https://youtu.be/SCrVElodX-U>
- Yüceses, H. (t.y.). *Ben Melâmet Hırkasını* [Taş Plak]. Odeon; LA 319. [Ses kaydı için bkz. Yüceses, 2017]

### Extended Abstract

*The musical piece, which begins with the words “Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime”, is one of the widely known repertory elements in Turkish music culture. The piece, which is briefly called “Haydar Haydar” due to the reduplication in its lyrics, is based on the famous poem with “kime ne” rhyme of Kul Nesîmî, one of the 17<sup>th</sup> century poets. When the stage and studio performances of artists dealing with different music genres are examined today, it is seen that the lyrics and melody mostly reflect the samples on the gramophone records released in the 20<sup>th</sup> century and there is no certain standard in terms of melody or lyrics. In addition, the fact that there are more than one version of the piece in the musical notations and sound recordings that have entered the literature since the first quarter of the 20<sup>th</sup> century carries traces of the development of the piece over a specific version.*

*In order to understand which versions of the piece emerged until reaching the repertoires of today's music circles, an analysis based on archive research and document comparison is needed. Because, such an examination will contribute to the determination of the breaking points regarding the process of the piece, which is understood to have sprouted in the lodge music around İstanbul, to become a widespread repertory element through the music industry, and will also enable the determination of the melodies that are independent pieces depending on the vocalization of the lyrics with different melodies. Based on this idea, in this article, it is aimed to define the literary and musical changes and diversity that poem has undergone in different musical environments and as a result of interpretations by different performers, by bringing together the musical notations and sound recordings that have started to appear in various archives and publications since the first half of the 20<sup>th</sup> century.*

*The literary and musical changes that the piece has undergone and the need to define its diversity stem from the lack of a certain standard in terms of lyrics and melody in written and auditory sources prepared at close times. This situation, which is striking even in the oldest sources about the piece, shows that the varieties of the piece have emerged depending on the performance environment. For example, an ilâhî book prepared by Ali Rıza Şengel includes the notation of one of the oldest versions of the piece. Another notation containing a similar melody is in Ekrem Karadeniz's collection, and this notation was prepared at the same time as Şengel's. There is no doubt that the piece, which is defined as “nefes” in Ali Rıza Şengel's notebook and “ilâhî” in Ekrem Karadeniz's collection, is a repertory*



element of the lodge music in İstanbul. These two sources are also extremely important as they state that the piece was composed by Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi.

However, the fact that the piece is called "nefes" and "ilâhî" in the notations in the Muallim İsmail Hakkı Bey Collection and Cüneyd Kosal Turkish Music Archive and another notation published by the İstanbul Conservatory Classification and Determination Committee shows that the piece was formed and developed within the religious music repertoire. The variability of melody and lyrics in each of these sources indicates that different versions of the piece were formed in the process and that it was popular among different religious organizations. The fact that the oldest sound recordings of the piece are included in the gramophone records of artists reflecting the style of lodge music, such as Hafız Yaşar Okur and Hafız Âşir Efendi, also supports this idea.

However, soloists such as Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Perihan Altındağ Sözeri and Nesrin Sipahi, who are known for their classical style performances, have contributed to the adaptation process of the widely known version of the piece to popular culture by going beyond the tekke or hafız style, since the early 1940s. In the following period, artists operating in different musical genres and with different performance styles such as Müzeyyen Senar, Kâni Karaca, Ruhi Su, Neşet Ertaş, Tanju Okan, Müslüm Gürses, ensured that the piece reached large masses through the records, the radio programs and the concerts.

As a result, the above-mentioned notations and the records released by different artists show that there is more than one version of the piece performed with the lyrics originating from Kul Nesîmî's poem. Considering all the sources from the first quarter of the 20<sup>th</sup> century to the present, it is understood that the oldest records of the piece are composed of notations prepared after 1904. In these notations, it is understood that the piece was composed by Nâyî Şeyh Ali Rıza Efendi and that the piece was introduced as "ilâhî" or "nefes", which is important in terms of understanding the social and religious environment in which the piece was performed.

In terms of sound recordings, the gramophone record performed by Hafız Yaşar Okur, probably in 1930 or earlier, created an important breaking point. Almost at the same time, Hafız Âşir Efendi also released a gramophone record containing a similar melody and his record is an important example in terms of showing the performance style of the piece, which comes from the dervish lodge culture, which is called "hafız style". In the following years, it was understood that individual talent and interpretation came to the forefront, especially in gramophone records performed by classical Turkish music artists, and this had some effects on the melody.

Especially in the gramophone records released after 1940, it is seen that a different and developed melody, which resembles the versions in the notations in terms of melody framework, is performed. The version commonly performed by music circles today is the version of the piece that has survived through these records. In addition, it is possible to mention that there is a structural difference between the version that is popular today and the versions performed in the first quarter of the 1900s, and that the musical relationship on the basis of patterns is weaker.









