



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue Özel Sayı 1 (Ekim/October 2023), s. 69-94.
Geliş Tarihi-Received: 08.09.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 07.10.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1357485

Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Musiki

Music in Sâmiha Ayverdi's Works

Seçil DUMANTEPE*

Öz

Sâmiha Ayverdi, roman, hikâye, deneme, hatıra, gezi, mektup gibi Türk edebiyatının pek çok türünde eserler vermiş, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından biridir. Selçuklu'dan Osmanlı'ya, Cumhuriyet'ten bulunduğu döneme kadar uzanan süreçte Türk toplumunun geçirdiği değişim ve dönüşümler, bunların toplumun kültür, sanat hayatındaki yansımaları, insanın toplum ve kâinat içindeki yeri, varoluş amacı eserlerinin temel çerçevesini oluşturur. Ayverdi, ele aldığı bütün konulara tevhidi merkeze alan bir bakış açısıyla yaklaşır. Güzel sanatlara da bu açıdan yaklaşan yazar, bu konudaki görüş ve fikirlerini aktarırken, amacının ve olması gerekenin mazinin birikimlerine takılıp kalmak değil mazinin bereketlerini yaşanan zamana aşılıp, yeni bir terkibe varmak olduğunu belirtir. Edebiyat, tiyatro, mimari, resim gibi güzel sanatların birçok dalıyla zenginleştirilmiş eserlerinde özellikle geniş yer verdiği sanat dallarından biri olan musikiyi de mazi, hal ve istikbal olmak üzere üç ayrı cepheden değerlendirir. Türk musikisi konusunda zengin bir bilgi birikimi olan yazarın hem romanlarında hem de diğer yazılarında bu birikimin izlerini geniş ölçüde görmek mümkündür. Bu çalışmanın amacı, yazarın musikiye dair yaklaşımını tüm yönleriyle ortaya koymaktır.

Çalışmanın giriş bölümünde Ayverdi'nin sanat, sanatta şekil ve mana, sanatın amacı, sanatkar hakkındaki görüşleri üzerinde ana hatlarıyla durulduktan sonra musikiye dair eserlerinde ortaya koyduğu görüş ve düşünceleri, "Türk musikisi" ve "Batı musikisi" olmak üzere iki temel başlık altında verilmiştir. Türk musikisi konusundaki tespit ve değerlendirmeleri "Dini musiki", "Klasik Türk musikisi" ve "Türk halk musikisi" başlıkları altında örneklerle ortaya konulmuştur. Batı musikisi konusundaki düşünceleri Türk musikisiyle karşılaştırılmalı bir şekilde değerlendirildikten sonra, Türk musikisinin geldiği nokta, islahatı hakkındaki düşünce, eleştiri ve önerilerine yer verilmiştir. Ayverdi, görüşleriyle bugüne de hizmet edebilecek mütefekkir bir yazardır.

Anahtar Kelimeler: Sâmiha Ayverdi, güzel sanatlar, musiki, Türk musikisi, Batı musikisi.

Abstract

Sâmiha Ayverdi is a major writer of Turkish literature during the Republican period who worked in a variety of genres including novels, novellas, essays, memoirs, travelogues, and letters. The basic framework of her works is comprised of the changes and transformations of Turkish society from the Seljuks to the Ottoman Empire and from the Republic to the present day, their reflections on the culture and art life of the society, the place of man in society and the universe, and the purpose of life. Ayverdi handled all of the themes she addressed from a monotheistic perspective. While conveying her comments and ideas on this issue, the author, who looked at the fine arts from this perspective, emphasized that her purpose and what

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: secil.dumantepe@ikc.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0260-4807.

should be done is not to be stuck in the past, but to infuse the blessings of the past into the present and reach a new synthesis. She examined music, which is one of the areas of art that plays a particularly large role in her works enriched with many branches of fine arts such as literature, theater, architecture, and painting, from three perspectives: past, present, and future. The author had a rich knowledge of Turkish music, and it is possible to see traces of her knowledge both in her novels and in other works. This study aims to reveal the author's approach to music in all its aspects.

The introduction of the study focuses on Ayverdi's views on art, form, and meaning in art, the purpose of art, and the artist, and then her opinions and thoughts in her works on music are given under two main headings: "Turkish music" and "Western music". Her determinations and evaluations of Turkish music are presented with examples under the headings of "Religious music", "Classical Turkish music" and "Turkish folk music". Following a comparison of her opinions on Western music against Turkish music, the conclusion offers her thoughts, criticisms, and recommendations on the current situation of Turkish music and its reform. Ayverdi was an intellectual writer whose ideas can still be useful today.

Keywords: Sâmiha Ayverdi, fine arts, music, Turkish music, Western music.

Giriş

Sâmiha Ayverdi, Türk edebiyatının pek çok türünde eserler vermiş, Cumhuriyet döneminin önemli yazarlarından biridir. Kültür ve sanat, onun edebî ve fikrî dünyasının esasını teşkil eder. Ayverdi, ele aldığı her konuya olduğu gibi kültür ve sanata da vahdaniyet penceresinden bakar (Yetiş, 2003, s. 123-124). Bu vahdaniyet prensibi, ilhamını tasavvuftan alır (Gürsoy, 2003, s. 292). Ayverdi'nin ifadesiyle tasavvuf, bir zıtlar abidesi olan insan bünyesini, ruhen de yekpareleştirerek, bütünlüğe götüren yoldur. İnsanın yaratılışındaki gaye, vahdet'e ulaşmaktır (Yardım, 1988, s. 103). Vahdet ya da tevhid, en genel tanımıyla, insanın, nefsanî duygularının esaretinden kurtularak kendi yokluğunun idrakine varıp, Allah'ın birliğine ulaşmasıdır. Ayverdi, insanı bu birliğe ulaştırarak "kuvvetin ilim, iman ve bilhassa aşk olduğuna inanır" (Demirci, 2003, s. 85). Tevhid, Türk kültürünün, sanatının ve medeniyetinin de özünü oluşturur. Bu tevhid ruhu, İslam sanatlarının kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde tutarlı bir ahenk, ruh ve zihniyet bütünlüğü olarak karşımıza çıkar (Işık, 1988, s. 107). Sâmiha Ayverdi de tarihe, kültüre ve sanata aynı birlik anlayışı içinde yaklaşır. Ayverdi'nin ifadesiyle, bütün sanat kolları aynı hamurun, aynı tekneden yoğrularak şekil almış çeşnisi ve bütünü tamamlayan parçalarıdır (Ayverdi, 1996f, s. 256).

Yazar, eserlerinde edebiyat, tiyatro, resim, minyatür, mimari, müzik gibi güzel sanatların hemen her alanına geniş yer vermiştir. Bunlar arasında musiki, özellikle toplumun sosyal, kültürel, dinî ve fikrî hayatını aksettirmesi bakımından önem verdiği ve en sık üzerinde durduğu alanlardan biridir. Türk musikisi konusunda zengin bir bilgi birikimi olan yazarın hem romanlarında hem de diğer yazılarında bu birikimin izlerini geniş ölçüde görmek mümkündür.

Sâmiha Ayverdi'nin musiki hakkındaki görüşlerini doğru değerlendirebilmek için öncelikle onun mütefekkir bir mutasavvıf olduğunu göz önünde tutmak gerekir. Onun sanat anlayışını şekillendiren en önemli etken, tasavvuf şuurudur. Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki hâkim düşünce de tasavvuf ve onun kültür tarihimizdeki önemli rolüdür. Sanatını da bu düşüncelerini dile getirmek için bir vasıta olarak kullanır. Başka bir ifadeyle pergelin sabit noktasında din, tevhid fikri vardır, diğer her şey bunun etrafında halka halka genişler. Kenan Gürsoy'un ifadesiyle, tevhidi anlamak fânilikten ebediliğe doğru ruhi bir macera geçirmekte olan insanı anlamaktan başka bir şey değildir. Böyle bir bakış açısı çerçevesinde insanı hem kendi ile hem Allah'la hem de kütle ile barıştırmak mümkündür (Gürsoy, 1988, s. 54). Yazarın sanat, sanatın amacı, sanatkâr hakkındaki görüşleri de bu doğrultuda temellenir. Bu nedenle, Ayverdi'nin musiki hakkındaki

görüşlerini ortaya koymadan önce, sanat, sanatın amacı, sanatkâr hakkındaki düşünceleri üzerinde ana hatlarıyla durmak gerekir.

Ayverdi'ye göre sanat, bir milletin içtimai, beşerî, vicdani ve edebî terkiibinin bünyeleşerek cemiyete aksettiği sihirli mahsuldür. Bizim milletimizin içtimai, beşerî, vicdani ve edebî terkiibinin mayası ise Müslüman-Türk tasavvufudur. Bu anlayış, tefekkür ve sanata da istikamet çizmiş, yol göstermiştir (Ayverdi, 1995f, s. 5). *Bir Dünyadan Bir Dünyaya* adlı eserinde de sanatı, kütlelerin birikmiş ve demlenmiş heyecanlarının zembereğini harekete geçiren bir büyüklük kuvvet olarak niteleyen Sâmîha Ayverdi, onu cemiyetin ruhunu ve manevi nizamını maddeye aksettiren bir aynaya benzetir (Ayverdi, 1974a, s. 46).

Ayverdi'nin sanat, sanatın amacı ve sanatkâr hakkındaki görüşleri, İslam medeniyetinin köklü estetik ve sanat görüşüne de paralel bir doğrultuda şekillenmiştir. Turan Koç'un ifadesiyle İslam sanatının en önemli yönü derin bir tefekküre yaslanarak insana hakikati hatırlatıcı olmak ve estetik düzeyde onu temaşa tecrübesine hazırlamaktır (Koç, 2022, s. 26). Ayverdi'yi, tasavvufu bir motif, bir değer olarak ele alıp işleyen kalemlerden ayıran en önemli yönlerden biri, İslam tasavvufunu yaşama şeklini kendi kendine, insana, vatana, millete hizmet dairesinde bir aksiyon haline getirmesidir. Ayverdi'nin yazılarında, manayı daima önde tutarak madde ve mana sentezi kuran bir mutasavvıf-mütefekkir vardır (Kırzioğlu, 1990'dan akt. Yardım, 2005, s. 78). Bu bakımdan onun şekil ve mana ile ilgili görüşleri de metafizikle bağlantılı bir estetik anlayışına sahip olan İslam estetiğiyle paraleldir. Bilindiği gibi, İslam estetiğini modern estetiklerden ayıran en önemli farklardan biri de mana ile suretin mükemmel bir uyumunu sergilemesidir (Koç, 1922, s. 17).

Şekille özün, sanatla mananın birlikte olması gerektiğini savunan yazar, eski sanat anlayışımızda olduğu gibi, insan ve Allah şuurunun sanata ve sanatkâra hâkim olmasını istemektedir. Örneğin bizde bir Mimar Sinan "mabedi, sanat için yapmamış; sırf Allah'a ibadet ve kulluk etmek, gemilerdeki pusulalar gibi, yollarını şaşırırmaktan korkanlara istikamet, ümit ve yaşama şevki vermek isteyen bir anlayıştan hareket ederek" (Ayverdi, 1973, s. 123-124) eserlerini vücuda getirmiştir. Ayverdi, sanatın görevini de bu doğrultuda açıkça ortaya koyar. Kazım Yetiş'in ifadesiyle, pusulasını şaşırılmış insanlara pusula görevi yapacak bu sanat anlayışı, onun eserlerinin de çıkış noktasını oluşturur (Yetiş, 2003, s. 130-131).

Ayverdi'ye göre kabiliyeti olan bir insan yüksek sanatkâr olabilir. Fakat her yüksek sanatkâr büyük insan olamaz. Gerçek sanatkâr çevresine yeni âlemlerin kapısını açan kimsedir. Kütlenin başardığı her şey evvelâ onların düşüncelerinde kök salıp şekil bulur ve oradan da cemiyete geçer (Ayverdi, 1995a, s. 21). Yazarın ifadesiyle, böyle kâmil insanlardan, büyük velilerden sızıp kütlelerin kanına canına karışmış olan bu müşterek iman ve idealin izleri toplumların sanat eserlerine bir medeniyet parıltısı gibi tecelli eder. Öyle ki mimaride Süleymaniye'ler, Selimiye'ler, şiirde Fuzulî'ler, Bâkî'ler, musikide Merâgî'ler, İtrî'ler hep aynı vicdan dünyasının, aynı müşterek inanışın medeniyet bereketleri olarak gösterilebilir (Ayverdi, 1995b, s. 31-32).

Yazar, bugün ise sanatla mananın birbirine küsmüş iki mektep arkadaşı gibi olduğunu ifade eder (Himran ve Fikri, 2015, s. 107). Sâmîha Ayverdi, bu durumun sanatta, kültürde ve fikirde büyük bir iman ve ruh kaybı içinde olmamızdan kaynaklandığını belirterek, yeni bir hamleye ihtiyaç olduğunu vurgular. Ele aldığı bütün konuları mazi, hâl ve istikbal cephelerinden değerlendiren yazar, maziyi ne aynen yaşamamanın ne de tamamen söküp atmanın mümkün olduğunu belirtir. Ayverdi, kültür tarihinde de milletlerin kalkınma hızını ve medeni seviyesini yükselten metodun mazinin bereketlerini yaşanan zamana aşılıyıp, yeni bir terkibe varmak olduğunu ifade eder. Bu

anlayış, onu, Henry Bergson'dan kaynağını alan Tanpınar'ın devam fikrine yaklaştırır. Ayverdi'nin geleneğe bakışı da bu doğrultudadır. Sâmiha Ayverdi, eskiyi aynen yaşatmak değil, günün ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendirmeyi savunur. Edward Shils'in ifade ettiği gibi gelenek, bir şeyin aynı şekilde tekrarı demek değildir. Gelenek, yeniden hayata geçirmeye kılavuzluk eden modeldir. Bu model, insanın arzu ve ihtiyaçlarıyla şekillenir (Turan, 2003, s. 259). Sâmiha Ayverdi de bu şekilde geçmiş, geleneği inkar ederek değil, yenileyerek, geliştirerek geleceğe aktarma amacındadır.

Ayverdi, Yahya Kemal'in de "imtidad" fikriyle eserlerinde vurguladığı gibi, kökü mazide olan bir gelecek tasavvur eder. Tarihi, maziye yorumlayarak, onunla metafizik ve büyük düşünceler arasında ilgi kurar ve buradan bir din felsefesine bağlanır. Bu özellikleriyle Ayverdi, çağdaş Türk düşüncesinde çok özel bir yer işgal eder. Fransız, İngiliz, Alman düşüncesini, Fransız mistisizmini, geleneksel tasavvufi anlayış içinde eritir ve bir senteze ulaştırır. Bu sentezi de tevhid bilinci ile milliyete uygular (Değirmencioglu, 2005, s. 51). Beşir Ayvazoğlu'nun ifadesiyle, o, eserlerinde geçmişle bugünü birbirine sımsıkı bir şekilde bağlayan bir sürekliliği gerçekleştirmiştir (Ayvazoğlu, 1988, s. 46). Ayverdi, bütün milli ve manevi değerlerimize olduğu gibi, Türk musikisine de böyle geniş bir perspektiften bakar.

Dolayısıyla, yazarın Doğu ve Batı medeniyetine hâkim, mütefekkir ve mutasavvıf bir bakış açısıyla yazdığı eserlerinde sanat, güzellik, estetik kavramları ve güzel sanatlara dair fikir ve görüşleri, hem geçmişteki sanat ve kültür değerlerimize hem bugün gelinen noktaya derinlikli bir yaklaşım sunması hem de gelecek tasavvurlarımıza yön vermesi açısından önem taşımaktadır. Biz de bu çalışmada, Ayverdi'nin çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaştığı bu değerlerimizden musiki konusundaki görüş ve tespitlerini ortaya koymaya çalıştık.

1. Türk Musikisi

Sâmiha Ayverdi, bütün sanat dalları arasında musikiye ayrı bir önem vermiştir. Ahmet Mithat Efendi, Mehmet Rauf, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinasi Hisar gibi pek çok yazar ve şairin eserlerinde musiki, en çok üzerinde durulan sanat kolları arasında başta gelmektedir. Ahmet Mithat, musikiyi eğitimin bir parçası olarak görmüş, teorik yazılarında ve edebî eserlerinde bu konuya geniş bir yer ayırmıştır (Çağın, 2022, s. 15). Mehmet Rauf ve Halit Ziya gibi yazarlar eserlerinde hem tema hem de yapı unsuru olarak musikiye yer vermişler, bu etkiyi üsluplarına da yansıtmışlardır. Bu romanlarda, özellikle Mehmet Rauf'un eserlerinde Batı musikisi unsurlarının da geniş ölçüde yer aldığı görülür. Bu açıdan Sâmiha Ayverdi'nin romanlarına baktığımızda özellikle Türk musikisinin tema ve roman karakterlerinin işlenişinde işlevsel olarak ön plana çıktığı görülür. Bununla birlikte, Türk musikisinin temel unsurları, onun bütün eserlerinde hem estetik hem de felsefi boyutlarıyla geniş olarak yer bulur. Türk musikisine verdiği önem ve devamlılık fikri bakımından Tanpınar ve Yahya Kemal'e yaklaşan Ayverdi, tevhidi merkeze alan bütüncül ve derinlikli bakış açısıyla döneminin diğer isimleri içinde özel bir konuma sahip olmuştur.

Ayverdi, bir röportajında güzel sanatlardan hepsini özellikle musikiyi sevdiğini belirtir. Keman çaldığını, fakat uzun zamandır pek meşgul olamadığı için bıraktığını söyler (Aygen, 2013, s. 30). Bir mülakatında da güzel bir ses karşısındaki hassasiyetinin daha dört beş yaşlarında başladığını, daha o zamanlarda güzel bir ses ve sazın kendisini ağılattığını, şimdi ise tahammülsüz kalacak kadar çok sevdiğini belirtir. Musikiye de tevhidin şekil verdiği bir nazariyeyle yaklaşan yazara göre "güzel ses, güzel koku gibi

“Elest”¹ hitabından kalma bir tecellidir” (İmre, 2015, s. 403). Ses ve sazı, insan ruhunun çatlaklarını kaynatıp onaran en sözü geçkin kuvvet olarak niteler (Ayverdi, 1999, s. 201).

Ayverdi'nin ifadesiyle musiki, “bir göz açıp kapama anında insan ruhuna sükûnla çılgnlığın, ümitle bezginliğin, varlıkla yokluğun arasını silen, çoklukları yokluk edip birleştiren, bağdaştıran bir tılsım, sanki iliklere işleyip iliklerden taşan adsız sansız bir büyü”dür (Ayverdi, 1999, s. 510).

Sâmiha Ayverdi, diğer eserlerinde olduğu gibi romanlarında da musikiyi ve musikiye ait unsurları tematik, metaforik, tarihî, edebî olmak üzere çok zengin bir perspektiften ele almıştır. Onun romanlarında musiki, bazen Tanburi Cemil Bey'in bir ney taksimi, bazen Plotinus'un ya da Pisagor'un müziğe dair bir cümlesi, bazen de bir musikişinas kahramanın ruhi portresi ya da sanata dair düşünceleri ile karşımıza çıkar. Örneğin *Yaşayan Ölü*'de Leyla'nın duygularını tasvir etmek için onun günlüğüne yazdığı musiki ile ilgili notlardan faydalanır. Bu notlarda, musiki, “insanın kendini aldatmaya uğraşamayacağı ulvî anlar” olarak tanımlanır (Ayverdi, 1942a, s. 135). *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında, kahramanın mütevazı bir kahve köşesinde dinlediği tambur sesi, onun ruhunun derinliklerinde eski bir âlemin bakiyesini bulup meydana çıkarmaya aracılık eder (Ayverdi, 1944, s. 118). Yazar, *Batmayan Gün* romanında insanı da bir musiki aletine benzetir. Ayverdi'ye göre insan da bir musiki aletine benzemelidir. “Bir tel parçasından bu kadar güzellikler doğduğu halde bir vücuttan neler doğmaz? O halde insanın da kendi vücudu sazını çalmayı öğrenerek etrafını istifâde ettirmesi lazımdır” (Ayverdi, 1977a, s. 119). *Ateş Ağacı*'nda ise dünyadaki bütün sâdaların do'dan, si'ye kadar yedi notanın içinde olduğunu şöyle dile getirir:

“Dünyadaki bütün sâdalar, Türk, Arap, İngiliz, Fransız, Çin, Japon, eşek, köpek, arslan, kurt, ağustos böceği, yılan, hasılı her bir ses, “do”dan, “si”ye kadar olan yedi notanın içinde. Faraza benim hoşlandığım mahalli bir türküden bir Avrupalı haz etmeyebilir. Onun zevk aldığı bir melodiden de ben hoşlanmayabilirim. Fakat şu muhakkak ki hoşlandığımız da hoşlanmadığımız da hep o notaların evrilip çevrilmesinden ibaret! Şu halde bunları nasıl beğenmiyoruz da fenadır diyebiliyoruz! Hiç olmazsa zevk alanların zevklerine hürmet etsek” (Ayverdi, 1993, 14).

Yazar, bir başka eserinde de herkesi, her şeyi bir gören vahdaniyetçi yaklaşımını dünyayı bir melodiye benzeterek ifade eder:

“Herkesi, her şeyi, sevmek hakikatın icabıdır. Zevkle dinlediğimiz bir şarkıyı, bir besteyi, onu teşkil eden seslere ayırsak, evvelce almakta olduğumuz zevk birden sifıra düşer. Meselâ notaların içinden yalnız “do”ları yahut “re”leri sevip diğerlerini atarsak, bestenin besteliği kalır mı? Şu halde bu dünyâ melodisinin de, inceli kalınlı diyezli bemollü âhengine dokunmaksızın dinleyip zevkine ermek lâzımdır. Zirâ yaratılış âlemi içinde tam iyi ve tam fena yoktur” (Ayverdi, 1976e, s. 352).

Bu örneklerde, Ayverdi'nin, tevhid görüşünü açıklamak için musikiyi metafor olarak kullandığı görülür. Bu görüş, aynı zamanda İslam'ın güzellik anlayışını da yansıtır. Güzellik Hakk'ın ve âlemdeki tezahürlerinin asli bir niteliğidir. Başka bir ifadeyle, bütün âlem ilahi güzelliğin tecellisinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda, İslam tasavvufundaki genel kabule göre, bütün varlık ontolojik olarak cemel ve kemalin

¹ Allah'la yaratılışları sırasında insanlar arasında yapıldığı kabul edilen sözleşme için kullanılan bir tabir (Yavuz, 1992, s. 106).

sergilenmesi olduğundan, âlemdeki hiçbir şey özü itibariyle çirkin değildir. Güzellik asli, çirkinlik ise ârîzî ya da itibarî bir durum olarak değerlendirilir (Koç, 1922, s. 113).

Bir röportajında, musikiyi bir kül, yani bütün olarak tasavvur ettiğini, böyle tasavvur edince, bunu kısımlara ayırmanın zevkimizin gerektirdiği bir taksimden ibâret kalacağını, halbuki bunun parçalanamaz olduğunu ifade eder (Kandemir, 2013, s. 19). Bazen de birlik fikrini ya da tevhidi bakış açısını tabiata yansıtır. Tabiatın sesi, onun için en güzel bir musiki eseri yerine geçer:

“Anadolu Hisarı'nın benim için belki de zevkli olduğu kadar kârlı da olan hâtırası, tabiatın dilsiz dilindeki mûsikîyi hissedişim olmuştur. Deniz, ağaç, çiçek, kuş ve hayvan sürülerinin meydana getirdiği yekpâre âhenk kadar, insanoğlunun duygu zembereğini kımıldatacak daha üstün bir haz tanıımıyordum...

Amma benim için bu tek veya çift notalı sesler, yalnız böceklerin değil, kırların, ağaçların, kuşların hülâsa bütün bir tabiatın iç çekışı, nefes alışı, yaşadıklarının, canlı olduklarının belirtisi idi. Şimdi düşünüyorum da belki bunlar başka bir şeyi terennüm ediyor, nebâtî şuurlarının gücünce, bir hasret ve bir vuslatı ilân ediyorlardı” (Ayverdi, 1974a, s. 14-15).

Burada söz konusu olan, dinî duyuş ve kavrayışta çok büyük bir yeri olan estetik tecrübedir. Turan Koç'a göre, bu estetik tecrübe Allah'ın cemalini, tabiattaki güzellikler üzerinden seyir ve temaşa etmenin insanda yarattığı bir vecd ve huzur halidir (Koç, 1922, s. 98-99). Sâmiha Ayverdi'nin edebî ve manevi dünyasında da bazen bir çiçek, bazen bir kuş ya da güzel bir ses, onu hep aynı kaynakla buluşturan bir vasıta olarak karşımıza çıkar. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanında, sanat ve özellikle musiki üzerinden bu düşüncesinin örneklerini görmek mümkündür. Sanatı aynı zamanda kendi benliğimize inebilmek için bir yardımcı olarak gören Ayverdi, bu düşüncesini roman kahramanlarından Seyfi Bey'in dilinden şöyle dile getirir:

“Biz buraya içimizdeki aşk ihtiyacını bir bahaneyle, bir aynada seyretmeye geliyoruz. Bu bahane, her zaman erkek için kadın, kadın için erkek değildir. Musiki, onda aşkımızı seyrettiğimiz en parlak aynalardan biridir. Tabiat güzellikleri, şiirler, resimler, nesirler de böyle.

...içinde aşkımızı bulduğumuz zevkler aynasında, içimizin tanımadığımız, gizli ve keşfolunmamış sırlarını görüp öğreniriz.

Hani büyük nehirlerin ince ve mütevazı kolları vardır; yahut biz suni vasıtalar; kanallarla onu köyümüze tarlamıza kadar çekip götürürüz. Musiki, şiir ve aşk dünyası ile bizim aramıza köprü kuran bütün güzellikler de süratle akan nehirlerden çalınmış bu kollara, kanallara benzer” (Ayverdi, 1944, s. 243).

Samiha Ayverdi'nin Türk musikisine dair zengin bir bilgi birikimi vardır. Bunda onun özellikle klasik Türk musikisine olan özel ilgisinin de payı bulunur. Ayverdi, bir röportajında klasik Türk musikisi ile halk musikisinin zevk olarak tanıdığı güzelliklerin başında geldiğini, mesela bir ney ve tambur taksimının dünyalar içinde dünya açtığını söyler (Aygen, 2013, s. 30). Yazar, başka bir yazısında ise, televizyonda en çok klasik Türk Musikisi korolarını, Rumeli serhad havalaları ile kırk yılda bir ekrana getirilen İstanbul piyasa şarkılarını ve bilhassa tasavvuf musikisi adı altında Türk'ü kanatlandırmış bir felsefeyi seslendirmiş mısraları dinlemekten zevk aldığını belirtmiştir (Ayverdi, 1985a, s. 7). Onun bu sevgisinin yanında, Türk musikisinin klasik eserlerinin kaybolmadan günümüze ulaşması amacıyla zaman zaman özel gayretler içine girdiğini de, bu konulara dair ilgili kişilere yazdığı mektuplarından öğreniyoruz (Ayverdi, 2020, s. 257-259).

Sâmiha Ayverdi, üç kıtaya kol salmış Türk'ün çeşitli sanat kolları arasında, bir de lâhutileşmiş sese ulaştığını dile getirir. İşte bu ses, onun ifadesiyle tekbir olmuş naat olmuş, münâcat olmuş, beste olmuş, peşrev olmuş, hançere de gazel, sazda taksim olmuştur (Ayverdi, 1985c, s. 207).

Ayverdi'nin eserlerinde adı geçen bazı sanatkârlar, günümüzde neredeyse unutulmuş, bazıları hakkında da çok az bilgiye ulaşılmıştır. Sâmiha Ayverdi, bu sanatkârları eserlerinde anarak, musiki dünyamıza hem ışık tutmakta hem de kaynak görevini yerine getirmektedir (Kızıltuğ, 2005, s. 96). Diğer yandan, Fırat Kızıltuğ, şimdiye kadar Türk musikisinin düşünsel ve metafizik açıdan pek fazla üzerinde durulmadığını ifade eder. Böyle bir tahlil için edebiyatımızın ve tarihimizin iyi hazmedilmesi, ayrıca Batı kaynaklarına aşına olunması gerektiğini, Ayverdi'nin ise bu donanıma sahip bir yazar olarak bu boşluğu doldurduğunu belirtir (Kızıltuğ, 2005, s. 99).

Bu genel değerlendirmelerden sonra, biz de çalışmamızda Ayverdi'nin Türk musikisi hakkındaki görüş ve düşüncelerini dinî musiki, Klasik Türk Musikisi ve Türk Halk Musikisi temel başlıkları altında sınıflandırarak ortaya koyduk.

1.1. Dinî Musiki

Türk dinî musikisi, yüzyıllar boyu yaşanan İslami hayatın bir sonucu olarak ortaya çıkmış, bir musiki tarzı olarak ele alınıp gelişmesi ise daha çok Osmanlı kültür ve medeniyeti çerçevesinde şekillenmiştir. Türk dinî musikisi, nitelik bakımından genel olarak cami musikisi ve tasavvuf (tekke) musikisi olmak üzere iki türde incelenmiştir. Bu iki tür arasındaki ayrımı zorlaştıran ortak birçok vasıfları olmakla beraber, cami ve tasavvuf musikilerinde ayrı ayrı üslup ve tavırların mevcut olduğu bilinmektedir. Cami musikisinin daha çok ciddiyet ve zâhidâne bir mahiyet taşımaya karşılık tekke musikisinde tasavvufi bir lirizm ve coşku hâkimdir (Özcan, 1994, s. 359). Tasavvuf musikisi ya da diğer adıyla tekke musikisi, dinî duyguların ses, nefes, ritm, raks ile harmanlanarak ilahi vecd içinde seslendirilmesidir. Bu anlamda, tasavvuf musikimizin en önemli kaynaklarından biri de Mevlevî müziğidir.

Bu açıdan Sâmiha Ayverdi'nin eserlerine baktığımızda özellikle Türk tasavvuf musikisine geniş bir yer verildiğini görürüz. Çünkü ona göre bütün eserlerinin çıkış noktası olarak ifade ettiği gibi, sanatın gayesi de insanı Allah'a yöneltmektir. Tasavvuf musikisi ise bunun en güzel araçlarından biridir. Ayverdi'nin ifadesiyle, tasavvufta gaye Hakk'ı birlemek, tevhid, tevhidin neticesi de kendine, insanlara ve Allah'a karşı vazife ve mesuliyetlerini idrâk ve icrâ mevkiine koymaktır. Bu yolda "zıkr, sema, devran, tarab" öz ve asıl değil, belki öze varmanın yardımcı vasıtalarıdır. Çünkü, manayı daima sanatlı kalıpların güzellikleri içinde görmek istediğiyle yaratılmış olan insanoğlu, her zaman gönlüne gözünden, gözüne gönlünden pay düşürür. Yazar, tıpkı tabiatın en güzel kokuları en güzel çiçeklerde sakladığı gibi, insanoğlunu da kendi vuslatına kavuşturacak olan asıl ve özü de yolumuza kılavuzlayan elçinin, bazen bir sema günü bazen de bir ihya gecesi olabileceğini belirtir (Ayverdi, 1977b, s. 175-176). Ayverdi, böyle bir sema gecesinin onda uyandırdığı vecd halini şöyle tasvir eder:

"Bir ihya gecesi ne idi, nasıldı, nice idi? Gözden gönüle haberler, dâvetler gidip gelen, insan ruhunu yumuşatıp yeniden kalıplayan bir ihya gecesi... Kandillerin, چراğların, karanlığı yenmek için boğuştuğu yarı loş, puslu bir semahane... sanki insanlar da gerilip çekilen, uzayıp kısalan gölgeler kadar cansız... Akan, eriyen, bükülen, yâre de ağyâre de şavkını vere vere yanıp tükenen mumlar sıra sıra, boy boy... Zaman hissi, mekân endişesi, yüreklerden sıyrılıp silinmiş. Yok, hiçbir şey kalmamış, sâde bir ahenk sade bir nağme, sade bir ihtizaz var... Neyler, kudümler, halileler, çalar çağırır; beyaz tennûreler ateş arayan pervaneler misillü gelir döner,

geçer döner; bir güzel ses durak okur, bir başkası nât söyler; semâ durur, devran başlar. Zâkir susar, zikir coşar, gülbank biter, salâ başlar.

Ölüm doğum, dünya ahret, yahşi yavuz, şeytan rahman bir dem olur bir an olur, ayrılamaz, seçilemez. Dirhem dinar, tartı ölçü, eksik artık, yavan katık, hesap kitap hep bir yana... Belki ne harf, belki ne lâfz, belki ne söz, belki ne nakş; sâde âhenk, sâde nağme, sâde nidâ, sâde sadâ... Bir ihtizâz çıkar gelir, ne tılsım, ne efsundur, ne göz bağı ne de sihir... Bu bir vecddir, bu bir aşktır; yıkar geçer, yapar geçer..." (Ayverdi, 1977b, s. 176-177).

Ayverdi, eskiden insanların, yalnız beşerî kederler ve sevinçler için gülüp ağlamadıklarını, o devirlerde ruhani bir zevk yüzünden gözyaşını dökmesini bilen kimseyi bir ney sesinin, bir şiirin, bir semanın ya da bir zikrin de coşturup, ağlatabildiğini ama bu gözyaşında, gülmenin zevkenden daha üstün bir haz, bir sevinç ve bir zevk bulunduğunu dile getirir. Bu bağlamda, yazar, tekke ve cami musikisinin ortak bir formu olan "naat (na't)"ın insanda yarattığı ilahi coşkuyu da birçok eserinde zengin tasvirlerle vurgular. Naat'ı, sanat ile vecdin müşterek sesi olarak tanımlar. Yazarın ifadesiyle, "belki de o, naat ismiyle Allah'a, Allah katına açılan bir kapıdır. Dinlersiniz ölürsünüz; dinlersiniz dirilirsiniz. Dinlersiniz yok-var olursunuz" (Ayverdi, 2018a, s. 227).

Ayverdi, Türk tasavvuf musikisi hakkındaki görüşlerini dile getirirken, bu konuyu tarihî seyri içinde geniş bir şekilde ele alır. Mevlevilikte üstün şeklini ve kalıbını bulmuş olan semanın, kökleri Orta Asya Türklüğündeki şaman ve baksı geleneğine uzanan sosyal bir müessese olduğunu söyler. Yazarın ifadeleriyle, Orta Asya Türklüğünde yarı şair, yarı tabip konumundaki baksılar, gerek hasta tedavilerini gerek edebî ve manevi zevklerini raks ve sema yoluyla dile getiriyorlardı (Ayverdi, 1995e, s. 230). Eski Türklerde Orta Asya'da baksı, şaman ve ozan adı verilen bu saz şairleri hem saz çalar, hem raks eder, hem de şiir söyler, bu üç sanatın birleşimiyle dışa vuran vecd halleri, kendilerini dinleyen ve seyreden halk üzerinde büyük tesir bırakırdı. Ayverdi, işte bu sebeple, vecd halinin İslami tezahürü olarak nitelendirdiği semanın Türklere çok cazip geldiğini belirtir (Ayverdi, 1996a, s. 8-9).

Yazar, Şark'ın binlerce yıldan bu yana süzülüp gelen bu dinî, estetik tecrübesinin Türklerin elinde bir vecd ve aşk bürakı haline dönüştüğünü, ölçü ve ahenk kalıbı içinde ebedileşerek, vatanı olmayan bir sanat ve iman armağanı halinde insanlığa mal edildiğini söyler (Ayverdi, 2018a, s. 228). Ayverdi, bu noktada Mevlânâ'nın önemini vurgular. Yazarın ifadesiyle, "raksı ibâdet kisvesi içine sokan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, onu şiirin ve musikinin de katıldığı ve adına sema dediği öyle bir olgunluğa yükseltmiştir ki asırlar boyu Mevlevihaneler, bu söz, saz ve hareketin mucizevi iş birliği ile cemiyet ruhunun karanlıklarını yarıp insanoğluna tefekkür ve imânın kapılarını açmıştır" (Ayverdi 1995b: 29).

Mevleviliğin musikiye büyük önem vermesi ve Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in muktedir bir bestekâr olması, 13. yüzyılda Türk musikisinin verimini ve etkinliğini arttıran unsurlardan olmuştur (Berker, 1985, s. 151). Fakat Türk tarihi içinde, tekke musikisine karşı Mevlevî seması ve Halvetî raksının şeriata aykırı olduğu gerekçesiyle zaman zaman tepkiler de meydana gelmiştir (Çavdaroğlu, 2009). Sâmiha Ayverdi, bu olumsuz bakış açısına karşı eleştirilerini de çeşitli vesilelerle eserlerinde dile getirmiştir:

"Musikiyi kapısından sokmayan taassuba karşı tekke, insan gönlünü yıkayıp pir ü pak edecek vecdli ibadetin içine, şiiri de musikiyi de güzel sesi de kabul ettikten başka zikir ve semâ dediği ritmik hareketleri almak suretiyle ilahileştirdiği raksa da yer vermiş oluyordu.

Müşkülleri âsan eden, olmazları olduran bu yürek yanığının emrinde seferber olan şiir, musiki, raks ve sohbet ile beslenen kütlelerden ise büyük hamleler yapacak güçlü zümreler doğuyordu” (Ayverdi, 2018a, s. 168-169).

Tekkelerin, Mevlevihanelerin bestekârlar ve musikişinasların hem yetişme hem de buluşma yerleri olduğunu ifade eden Ayverdi, musiki tarihimizin misli bulunmaz Mevlevi ayinlerinin bestekârlarını, İsmail Ankaravi, Sarı Abdullah, Şeyh Galib gibi şair ve mesnevihanlarını da yine hep aynı ocağın yetiştirdiğini belirtir (Ayverdi, 1977b, s. 169). Bugün ise ne “mesnevihanları, nathanları, murtipleri, semazenleri, neyzenleri kudümzenleri, adabı ve erkânı ile mukabele yapılan bir Mevlevihane”nin ne de “insanoğlunu, yıkıcı, kaba ve sakar duygularından soyup vecd ve imân ile giydirecek o muhteşem ve lahuti seslerin dinlenir olduğu bir maksüre”nin olmadığını dile getirir. Diğer yandan, şayet olsa bile artık bunları anlayacak ve doğru değerlendirebilecek bir zevk ve anlayıştan yoksun olduğumuzu da sözlerine ekler (Ayverdi, 1976c, s. 234).

Günümüzde Mevlânâ felsefesinin asıl ruhu ve manasından uzaklaşarak, onun bir seremonisi olan sema ve ayinin arkaik bir vesika sıfatıyla sadece turistleri çekmek için kullanılan bir gösteriye dönüşmesinden üzüntü duyar. Bu şekilde, Türklerin bin yıl işleye işleye kemâle getirdikleri içtimâi bir müessesenin tarihî hassasiyetini çiğneyip, üstelik Mevlânâ Celâleddin Rûmî gibi bütün dünyanın ilgi ve muhabbetinin merkezi olmuş bir ulunun adını tuzak gibi kullanarak onunla seyyah avladıklarını söyler (Ayverdi, 1995e, s. 230).

Ayverdi, sema ve ayini, artık irfan ve sanat hayatımızdan sürüp çürüğe çıkardığımız manevi terbiye ve disiplinin seremonisi olarak tabir eder. Semaların, ayinlerin bir gerçek aksiyonun taslağı olarak zaman zaman tekrarlanabileceğini; ancak Türk tarihinin çetin ve buhranlı devirlerinde kolaylıkla intikal sağlayacak sözü geçkin yapıcı ve yaygın bir Mevlânâ ve Yunus felsefesini bulmanın artık mümkün olmadığını söyler (Ayverdi, 1995e, s. 232).

Ayverdi, dinî musikimizin diğer bir türü olan cami musikisinin bugün geldiği nokta ile ilgili görüş ve düşüncelerini de birçok yazısında dile getirmiştir. Gerek ibadet sırasında gerekse ibadet öncesi ve sonrasında ortaya çıkan ses musikisi olarak tanımlanan cami musikisinin önemli bir formu da mevlit’tir (Özcan, 1993, s. 102). Yazar, Süleymaniye Camii’nde bir vakıf sahibinin okuttuğu bir mevlit dolayısıyla, ihmal edilen millî ve manevi değerlerimizden biri olarak ifade ettiği cami musikimiz ve mevlit ile ilgili düşüncelerini şöyle paylaşır:

“...geçen hafta Süleymaniye Camii’nde bu nisvana, sanki toptan bir kefaret gibi, bir Mevlit okutuldu. Bu Mevlit, bir yandan senelerin ağır ve kabuslu uykusundan gerine gerine uyanışı, bir yandan ehil ve üstad sanatkârların kolu kanadı altında çalışıp hazırlanmanın ilk ciddi tecrübesini vermiş oldu. Gevşiyen görenek ve geleneklerimiz arasında, merkezi bağlantıyı kaybetmemiş olmak dolayısıyla talim ve tedris halkası dağılmış olan cami musikimiz temenni edelim ki bundan sonra kifayetli ve imanlı ellerde inzibatlı ve programlı bir çalışma ile derbederlikten ve başı boşluktan kurtulabilsin.

Ancak şu da dileklerimiz arasındadır ki Mevlidhanlar, bir din edebiyatı şâheseri olan Mevlid’i, devrinin diline sadık, vezninin ve kâfiyesinin sırlarına vakıf üstadlar nezaretinde yapılacak temrin ve tecrübelerden sonra okumak hakkını kazanarak kürsüye adım atsınlar. Zira halkın irfan ve imanına hitap etmenin şerefi kadar mesuliyeti de bulunduğunu göz önünde tutmak vazifelerimiz cümlesindedir” (Ayverdi, 1976d, s. 237).

Ayverdi, eski dönemlerde Türk toplumunun ezan sesine karşı bütün sanatların üstünde bir kıymet, manevi zevk ve hürmet duygusuyla yaklaştığını, kaybettiğimiz değerlerin bir parçası olarak birçok eserinde dile getirmiştir. Yazarın, *İnsan ve Şeytan* adlı romanında da bu konuya vurgu yaptığı görülür. Romanının kahramanlarından Halim Paşa, musikiyi çok seven, hassas mizaçlı bir devlet adamı olarak tanıtılır. Romanda, en sevdiği bir ferahfeza beste çaldığı sırada ezan sesini duyar duymaz musikiyi susturmasına dikkat çekilir. Klasik musikiden aldığı zevkin yerini ezan sesinden duyduğu vecd ve istiğrak duygusunun kapladığı anlatılır. Kendisinin bu duygusunu yadırgayanlara da “Müezzinin müminleri ibadete davet ettiği sese kendi hazzımı okşayan sestem daha ziyade hürmetim vardır. İnsanlar, nefislerinin hazlarına hâkim olabildikleri nisbette insan olurlar.” cevabını verir (Ayverdi, 1942b, s. 61).

Türk Tarihinde Osmanlı Asırları adlı eserinde de Bursa'daki musiki meclislerini tasvir ederken halkın bu konudaki hassasiyetine “İlmin, şiirin, musikin, raksın, mizâhın nöbet değiştirip sıraya girdiği bu çatının altında, program öyle tertiplenmiş olmalı ki, müezzinin Allahuekber diyen sesi duyulur, duyulmaz içeride kimse kalmaz, herkes camiye koşardı” (Ayverdi, 1999, s. 124) sözleriyle vurgu yapar.

1.2. Klasik Türk Musikisi

Türklerin tarih boyunca çok geniş bir coğrafi alana yayılmış olmaları sebebiyle, birbirinden farklı müzik kültürleriyle etkileşime giren Türk musikisi, Orta Asya, Anadolu, İslam, Osmanlı ve Batı müzik kültürlerinin harmanlanmasıyla zengin bir yapıya kavuşmuş ve bugüne kadar gelmiştir (Levendoglu, 2005, s. 260). Kendi tarihî gelişimi içerisinde, saray, tekke ve medreselerden destek görmüş klasik Türk musikisi “tarihî süreç içerisinde tek sesli olarak gelişen, yenilenen; kendine öz makam, usul ve tekniğe sahip, sesli ve sözlü Türk Sanat türü” olarak tanımlanabilir (Gümüştekin, 2016).

Klasik Türk musikisinin tarihî seyri içinde dönemlere ayrılması konusunda farklı görüşler ileri sürülse de bunlar arasında Ercüment Berker'in tasnifinin genel kabul gördüğü söylenebilir. Ercüment Berker, Klasik Türk musikisinin tarih içindeki gelişim safhalarını altı döneme ayırır. Bunlar (başlangıcından, Meragalı Abdülkadir'e (1360?-1435) kadar uzanan) Hazırlık veya Oluşma Dönemi; (Meragalı Abdülkadir'den (1360-1435) İtrî'ye (1640-1712) kadar uzanan) Klasik Öncesi veya Preklasik Dönem; (İtrî'den (1640-1712) Dede Efendi'ye kadar uzanan) Klasik dönem; (Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Arif Bey'e (1831-1884) kadar uzanan) Neoklasik dönem; (Hacı Ârif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Ârel'e (1880-1955) kadar uzanan) Romantik dönem ve (Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayan ve devam eden) Reform dönemi olarak adlandırılır (Berker, 1985, s. 147). Sâmiha Ayverdi'nin de özellikle araştırma ve inceleme eserlerinde, Türk musikisi ile ilgili görüşlerini ortaya koyarken, bu şekilde tarihî gelişim safhalarını da dikkate aldığı görülür. Dolayısıyla, onun eserlerine genel olarak baktığımızda kolaylıkla anlaşılır ki musiki konusundaki bilgi ve birikimi bu alanın uzmanlarıyla kıyaslanabilecek seviyededir.

Yazar, “Türk'ün Ses Dünyâsı” adlı makalesinde Osmanlı sanatının mimarları, hattatları, nakkaşları gibi duygu alanında da edebiyatçıları, şairleri, münşeatçıları içinde, “bu medeniyet kervanının müstesnâ devî” olarak ifade ettiği Türk musikisini ve musikîşinaslarını görmek gerektiğini belirtir (Ayverdi, 2006, s. 9). Aynı makalede Türk musikisinin tarihî seyri içinde geçirdiği aşamaları da bir özet halinde sunar. Ayverdi'nin ifadesiyle, 10. yüzyılda yaşamış, kânun isimli bir saz icat etmiş ve Türk musikisinin temellerini kurmuş olan Fârâbî'nin başı çektiği bu muhteşem katar, 14. yüzyılda yetişen Abdülkâdir Merâgî ile daha da zenginleşerek kendinden sonra gelenlere maya vermekle, asrının da musiki tarihimizin de baş tacı olup kalmış, böylece de Türk coğrafyasına ses ve

renk vermekte devam etmiştir (Ayverdi, 2006, s. 9). Yazarın, daha sonra Türk musiki tarihinde önemli rol oynamış isimlerden örnekler verirken kronolojiye uygun şekilde sıralaması, onun bu konudaki birikimini ve hassasiyetini göstermesi bakımından da dikkate değerdir:

“Öyle ki Müslüman-Türk’ün bağrından kopup musiki dünyamıza ahenk saçan Necmeddin Buhârî’ler (XV. asır), Gâzi Giray Han’lar (XVI. asır), Osman Dede’ler, Hâfız Post’lar, İtrî’ler (XVII. asır), Dil Hayat Kalfa’lar, Ebû Bekir Ağa’lar, III. Sultan Selim’ler, Vardakosta Ahmed Ağa’lar (XVIII. asır), İsmail Dede’ler, Sâdullah Ağa’lar, Zekâî Dede’ler, Hacı Arif Bey’ler, Hacı Fâik Bey’ler, Şâkir Ağa’lar, Şevki Bey’ler (XIX. asır) ve nihayet Tanbûri Cemil’ler, Selanikli Ahmed Efendi’ler, Ahmed Râsim’ler, Yesârî Âsım’lar, Lem’î Atlı’lar, Suphi Ezgi’ler, Fahreddin Dede’ler, Şerif İçli’ler, Rauf Yektâ’lar ancak yüzlercesi arasından alınan belli başlı birkaç isim değil midir?” (Ayverdi, 2006, s. 9-10).

Yazarın ifadesiyle, “vahdetin ve imanın sesi olan klasik Türk musikisi, bugün, Bâki’nin kadrinin seng-i musallâda bilindiğine işaret ettiği gerçek değerlerden biri, zirveleşmiş tarihî değerlerin ta kendisidir” (Ayverdi, 1988, s. 110-111). Yahya Kemal’in “Eski Musiki” adlı şiirinde vurguladığı gibi o da bu musikiden bir şey anlamayanın bizden de bir şey anlamayacağını savunur.

Sâmiha Ayverdi, Türk tasavvuf musikisinin olduğu gibi Klasik Türk musikisinin de gelişmesinde Mevlevihanelerin ve dergâhların oynadığı önemli role dikkat çeker. Bu bakımdan kendisi de bir sanatkâr olan IV. Sultan Mehmet döneminde İstanbul dergâhlarının, özellikle Galata Mevlevihanesi’nin yetiştirdiği bestekâr ve musikişinâslara ayrı bir yer ayırır:

“Galata Mevlevîhanesi saz ve söz sanatının en geniş ölçüde ekilip biçildiği savrulup harman olduğu bir karargahtı. Fasih Dedeler, Şeyh Çengi Yusuf Dedeler, Şeyh Ahmed Dedeler, Hatipzâde Osman Efendiler, Edirneli Derviş Mustafa, baş hanende Osman Efendi, Nazım Çelebi ve nihayet Mustafa İtrî Efendi, hep bu İstanbul dergâhlarının, ruh ve sanat terbiyesi içinde yuğurup şekillediği âbidelerdir. Bunlar, kuruluşları boyunca yalnız İtrî’yi, yalnız bu muhteşem abideyi yetiştirmiş olsalardı, yine de cemiyete karşı borçlarını ödemiş sayılırlardı. Kaldı ki, o sanat ve irfan ocakları, bir tezgâh gibi işliyor ve dokuduklarını da durmadan cemiyet safları arasına sürüyorlardı” (Ayverdi, 1999, s. 401).

Yazar, bir şiir ve musiki ocağı olan Mevlevî dergâhlarının yetiştirdiği 17. yüzyılın zirve ismi İtrî’nin Türk musiki tarihi içindeki yeri ve önemini çeşitli yazılarında vurgular. Fakat Türk musikisinin klasik dönemini başlatan böyle büyük bir bestekârın ve onun eşsiz eserlerinin büyük bir bölümünün zaman içinde kaybolup gitmesinden duyduğu üzüntüyü de şöyle dile getirir:

“İşte bu tekkelerde yetişmiş olanlardan deha ölçüsüne varmışların başında bulunan İtrî, XVII. asrın gür ve muhteşem avazını kendine mihraklaştırıp, oradan da dışarı taşımak bahtiyarlığına ermiş büyük sanatkârdır. Ne çare ki şifahi medeniyetlerin hazin nasibi olan unutulmak, İtrî’nin de bini aşan eserlerinin akıbeti olacaktı. Hafızadan hafızaya intikâl edegelen kültür, çöküş devirlerinin şaşkınlığı ve telaşı içinde yok olup giderken, büyük bestekârın o aşmış taşmış murabbâ, kâr, semâi, şarkı, peşrev, saz semâisi, ayin ve ilâhiler hevenginden de elde ancak yirmiyi zor bulan bir tutam kalacaktı. Ve İtrî’den üç asır sonra onun musikisine hayran bir Türk şairi bu eşsiz musiki eserleri için:

Belki hala o besteler çalınır

Gemiler geçmeyen bir ummanda, diyerek onların büsbütün yok olmalarına bir türlü razı olamayacaktı” (Ayverdi, 1999, s. 401).

Sâmiha Ayverdi, “San’at ve Saltanat” adlı makalesinde, III. Sultan Selim’in doğduğu yıl olan 1761’in Türk musikisi tarihinin şeref günlerinden biri olduğunu söyler (Ayverdi, 1995c, s. 137). III. Selim, hem sanatkâr yönüyle hem de Türk musikisine yeni makamlar ve bestekârlar kazandırmasıyla 18. yüzyılın sanat hayatına damga vurmuştur. Ayverdi de “yalnız kendi devrinin değil, Türk musikisinin üstüne gerilmiş bir sanat ruhunu, kolu kanadı altına almış müstesnâ bir musiki üstâdı” (Ayverdi, 1996e, s. 235) olarak nitelendirdiği III. Selim’in eğer bir devlet mesuliyeti altında olmasaydı “daha nice suz-i dilaralar, pesendideler, mahurlar, şehnazlar, şevkefzalar olarak besteleri, ayinleri peşrevleri, şarkılarıyla musiki dünyamızı bir kuşak gibi baştan ayağa sarıp dolayacağını” ifade eder (Ayverdi, 1999, s. 495). Ayverdi’ye göre, onun musiki tarihimizdeki kıymeti yalnız kendi sanatkârlığından değil, devrin önde gelen bestekârlarını himaye etmesinden ve diğer taraftan genç ve yeni istidatları uyandırıp bir irfan ve sanat hamisi olarak meclislerinde yer vermesinden ileri gelir (Ayverdi, 1999, s. 510). Bu bağlamda, III. Selim’in musiki meclislerinin devrin sanat hayatına yön vermesi açısından önemine değinir. Bu meclisler, 18. yüzyılın musiki tarihine ismini yazdırmış bestekârlarının bir resmi geçidi gibidir:

“Sazlarıyla, sesleriyle, sözleriyle de padişahın meclislerine kimler iştirak etmezdi ki? Vardakosta Ahmet Ağa, Şâkir Ağa, Tanburî İsak, Ârif Mehmet Ağa, Sadullah Ağa, Dellâlzâde İsmail Efendi, Muhtafzâde Ahmed Efendi, Çilingirzade Ahmed Efendi, Keçe Arif Ağa, Haşim Bey, Eyyübi Mehmed Bey, Küçük Mehmed Bey Necib Ağa, İsmet Ağa, Mâhir Ağa, Kemâni Ali Ağa, Birinci İmam Zeynel Abidin Efendi, Abdülhalim Ağa, nihayet Hamâmizade İsmail Dede...” (Ayverdi, 1999, s. 511)

Ayverdi, bütün bu isimler içinde Türk musiki tarihinin neoklasik dönemini başlattığı kabul edilen bir diğer zirve ismi Hamâmizâde İsmail Dede Efendi’ye özel bir yer verir. Türk musikisinin dinî ve din dışı sahadaki hemen her formunda eser vermiş olan Dede Efendi, bu bakımdan dinî musikinin yanında, getirdiği yeni yaklaşımlarla da klasik Türk musikisine yeni bir üslup ve kimlik kazandırmıştır (Özcan, 2001, s. 94). Sâmiha Ayverdi’ye göre 18. yüzyıl, bütün bu adı geçen ve geçmeyen sanatkârları yetiştirmemiş olsaydı da yalnız Üçüncü Selim ve Dede Efendi gibi iki dahi bestekârın, bir devrin medeniyet seviyesine yeter şahsiyetler olduğunu ifade eder (Ayverdi, 1995c, s. 139). Diğer yandan yazar, Hamamizade İsmail Dede’nin sanatının verimlerini Üçüncü Sultan Selim kadar İkinci Sultan Mahmut devrinde de görmek gerektiğini, kendisi de sanatkâr hükümdarlardan biri olan II. Sultan Mahmud’un son günlerinde bile hasta yatağından kalkıp Dede’den Ferahfeza Ayin-i Şerif’i dinlemeye gelecek kadar bu sanat abidesine dört elle sarıldığını ifade eder (Ayverdi, 1999, s. 515-516).

Yazar, 18. yüzyılda Osmanlı Devleti’nin siyasi, askeri ve toplumsal alandaki gerilemesiyle musiki hayatının tekâmülü arasındaki zıtlığa ayrıca dikkat çeker. Asırlar içinde işlenegelen musikiyi yıldan yıla yaprak döküp yaprak veren bir ses ağacına benzeten Ayverdi, şimdi gelinen noktayı ise şöyle yorumlar:

“Hakikat şudur ki XIV., XV ve bilhassa XVI. asırlarda imparatorluğun bütün müesseseleriyle beraber cemiyet ve sanat hayatı da öylesine sağlam temeller üzerinde yükselmiş bulunuyordu. Fakat müteakip asırların askeri, siyasi ve içtimâî yıkılışına rağmen musiki hayatı, tekâmülüne devam ediyordu. Bu ise yüksek ve yükselen bir sanat için gene yüksek ve yükselen bir medeni ve içtimâî hayat lazımdır kanununa uymuyorsa da gerçek buydu” (Ayverdi, 1999, s. 511).

Ayverdi, Osmanlı'nın inkıraz devirlerini yaşadığı, hatta orduların bozulduğu, sınırların daraldığı, idarenin gevşediği en buhranlı zamanlarda bile, musikinın hala en parlak ve verimli devirlerini yaşamasını tasavvufla mayalanmış güçlü bir terkibe sahip olmasıyla açıklar. Yazarın ifadesiyle, Osmanlı Devleti'nde daima el ele, iç içe ve bir hizada yürüyen şiir, musiki ve tasavvuf, her zaman kütleyi giydirip kuşatan, süsleyip bezeyen bir millî servet ve asalet geleneği ve mirası olmuştur (Ayverdi, 1999, s. 515).

Yazar, dedenin sanatındaki sırlı terkinin kaynağını da Osmanlı medeniyetinin bir diziyeye geçirmiş olduğu şiir, musiki ve tasavvuf terbiyesinin kazanında kaynayıp pişmesinde aramak gerektiğini belirtir. Yazarın ifadesiyle, İsmail Dede Efendi, Osmanlı Devleti'nin ihtişam asırlarındaki maddi manevi temeller üzerinde ayakta durmasını hatta kendi sanatında yeni bir on altıncı asır yaratmasını bilen müstesna dehalardan biridir (Ayverdi, 1999, s. 515).

Musiki şiirle birlikte, mutlakın ve ezelin sesi olarak, İslam dünyasının her köşesinde yankılanmış, ruhlara şifa kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, ezan, tevhid ve aruz hep birlikte ve iç içe bulunmuştur (Koç, 1922, s. 189). Cemil Meriç de bir elmanın iki yarısı olarak nitelendirdiği şiir ve musiki birlikteliğini, mananın ahenkle izdivacı olarak yorumlar (Koç, 1922, s. 189). Meriç de Ayverdi'nin görüşlerine paralel olarak şiir ve musikinın mukaddesin emrinde olması gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda, Koç'un ifadesiyle, Abdülkâdir-i Merâgî, Hâfız Post, Mustafa İtrî ve Dede Efendi'nin eserleri Türk ruhunun estetik dinî duyarlılığının doruk noktasını oluşturur (Koç, 1922, s. 189).

Ayverdi, yazılarında Türk musikisinin yekpareliği içinde yetişen gayrimüslim sanatkârlara özel bir yer açar. Yazarın ifadeleriyle, yaklaşık bin senenin teknesi içinde yoğrulup şekil ve lezzet kazanmış bulunan Türk musikisi yücelere eriştiği yekpareliği içine adım atmış olanları da kendi kültüründen nasip alır hale getirmiştir. Bu olgun ve bütünlenmiş kütle, etrafında yer tutmuş olan diğer kültürleri de müslim, gayrimüslim ayırt etmeden bir mıknaş gibi kendine çekmiştir. Yazar, Türk kültürünün bu müşterek davetinin neticesi olarak, memleketimizde yetişip zaman içinde Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve Fransa gibi ülkelere yerleşen birçok gayrimüslimin evinde klasik Türk musikisi üstatlarının plaklarının bulunduğu ve bunları büyük bir zevk ve hasretle çalıp dinlediklerinin gazete sütunlarına aksetmiş gerçekler arasında olduğunu belirtir (Ayverdi, 2006, s. 10).

"Türk'ün Ses Dünyası" adlı makalesinde, Türk musikisine hizmet eden gayrimüslim bestekârlara da geniş yer vermiştir. Bu yazısında, Üçüncü Sultan Ahmed devrinde yaşayan ve ihtidâ ederek sonradan Mir Cemil ismini alan Rum asıllı Zaharya, Boğdan asilzadelerinden birinin oğlu olan ve bestekâr olarak günümüze intikal etmiş 32 parça eseri bulunan Dimitri Kantemir'e ayrı bir yer açan yazar, diğer isimleri de sıralamaya devam eder:

"Ammâ, gayrimüslim Türk musikisi sanatkârları, yalnız bunlar mıdır? Başta Fatih Sultan Mehmet'in sarayında sesi duyulan Kânûnî İsak (XIV. asır), Leh asıllı olup ihtidâ eden Ali Ufkî (XVII. asır), Hamparsum Limoncuyan ve III. Sultan Selim'in son derece değer verdiği Tanburî İsak (XVIII. asır), Nikagos Ağa, Astik Ağa, Kemânî Vasilâki, İlya (XIX. asır), Tanbûrî İsak Varon, Karakaş, Artaki Candan, Nubar Tekyay, Yorgo Bacanos, Aleko Bacanos, Ovrik Efendi, Âfet Mısırlıyan, Astikzâde Bogos, Tatyos, Bimen Şen ve Kemânî Serkis de hemen bir solukta isimlerini saydığımız Türk musiki ustalarıdır" (Ayverdi, 2006, s. 11-12).

Türk musiki kültürünün ikliminde yetişen bu gayrimüslim sanatkârlara yer verdiği başka bir yazısında, kendi ailesinden bir hatırayı da nakleden yazar, uzun yıllar evvel, bizzat annesinin çocukluğunda yine bu sahanın adını duyurmuş gayrimüslim

bestekârlarından biri olan Andon'dan kanun meşk etmiş olduğunu anlatır (Ayverdi, 1985b, s. 202).

Ayverdi, padişahların da bu gayrimüslim sanatkârların yetişmeleri ve himaye edilmeleri açısından gösterdikleri hassasiyet ve inceliğe ayrıca dikkat çekmiştir. Bu hükümdarların başında saydığı III. Selim'in özellikle Tanburi İzak (İsak)'ın şahsına ve sanatına verdiği kıymeti bir anekdotla anlatır:

"Günlerden bir gündü. Padişahın şehzadeliginden beri nedimlerinden olan Tanbûrî İzak yapılacak bir küme faslına davetli bulunuyordu. Fakat gecikerek fasıl başladıktan sonra saraydan içeri girebilmişti. Telaşından boğulur hale gelen sanatkârın yakası bu defa da bostancıların eline düştü. Kapıların kapanmış olmasından dolayı, onu içeri sokmamak yolunda direndiklerini duyan Padişah, nedimlerinden birini yollayarak meseleyi öğrenince fevkalade canı sıkılarak:

- Bak ha bre bostancı, senin gibi herif rûy-ı arzda bin tâne vardır. Ama İzak gibi bir nâdide-i rûzigâr kaç asırda yetişir? İmdi kendisini hoşlayıp içeriye bırakasın, demiştir" (Ayverdi, 1996e, s. 239).

Türk musikisinin romantik dönemi olarak adlandırılan 19. yüzyıla gelindiğinde ise bu yüzyılın önemli bestekârları arasında sayılan Tanburi Cemil Bey, Tatyos Efendi yazarın eserlerinde yer verdiği isimler arasındadır. Özellikle sanatkâr kahramanlarının ön planda olduğu romanlarında musiki meclislerinin vazgeçilmez ismi olarak Tanburi Cemil Bey'in bazen bir ney taksiminde bazen de sanatıyla ilgili bir diyalogda karşımıza çıktığı görülür. Bunda, sanatkârın yaşadığı zamanın, genellikle Ayverdi'nin romanlarındaki tarihî zamanla çakışıyor olmasının da payı vardır. Örneğin *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanında Adli Bey, Kâzım'ın kıraathanesine sık sık Tanburi Cemil'i dinlemeye gider. Adli Bey, sanatkâr hakkındaki düşünce ve duygularını da romanın birçok yerinde dile getirir:

"Bu gece Cemil yaylı tanbur çalıyordu. Kim bilir belki onun da gönlüne bir nehrin suyu yol bulmuştu ki romantik ruhu, kelimeye, ifadeye bağlanamayacak bir dehşet içinde feryad ediyordu... Sanki bu adamın sanatı, kendi kendimize tefsir edemediğimiz sözü, kendi kendimize itiraf edemediğimiz sırrı, kendi kendimize hatırlayamadığımız gizlilikleri, kendi elimizin çözemediği düğümü açıyor, gösteriyor ve dinletiyordu... Böylece onun eli, bizim elimizin yetemediği gücümüzün koparamadığı gizli duygularımızı bulup kayıtlarından çözerken, bu başı boş, azad olmuş hisleri, tanımadığımız alemlerin sonsuzluklarına da kılavuzluyordu" (Ayverdi, 1944, s. 245).

Başka bir yerde ise Adli Bey, Tanburi Cemil Bey'in sanatının kendi iç yolculuğunda yarattığı etkiyi şöyle yorumlar:

"İşte o, peşrevleri, semaileri atlayarak kendi feryadı, kendi içinin malı olan bu hür seslere geçince, ben de bir mestlik dalgası ile itilerek, garip bir zevk tahatturunun peşinde sürüklenip kendimden tamamıyla uzaklaşırdım... Ne tuhaf, sonradan anladım ki, meğer insanın kendine en yakın olduğu ve kendini en iyi tanıdığı zamanlar, kendinden en uzak olduğu anlarıymış" (Ayverdi, 1944, s. 117).

Tanburi Cemil'in sanatı, romanlarında kahramanların kendi tekâmül süreçlerinde olgunluğa ulaşmalarında bir yardımcı unsur olarak da kullanılır. Aynı romanın diğer bir kahramanı Seyfi Bey, hepimizin bu dünyaya gelirken, uğrunda her şeyi unuttuğumuz bir sesin mestliği içinde geldiğini ve bu solgun yüzlü sanatkâr adamın, kendisine ve onu dinleyen herkese o sesi hatırlattığını, bu yüzden herkesin pervaneler gibi kanatlarının yanmasından korkmadan etrafında toplandıklarını ifade eder (Ayverdi, 1944, s. 245).

Sâmiha Ayverdi, bu pasajlardan da anlaşılacağı gibi, saz musikisinin soyut boyutunu, Tanburi Cemil Bey'in sanatında gösterdiği kudreti, insanda uyandırdığı duygu ve düşünceleri, hem estetik hem de felsefi açıdan büyük bir incelikle tasvir ve tahlil eder. Fırat Kızıltuğ, bu bakımdan özellikle *Yolcu Nereye Gidiyorsun* kitabındaki pasajların bir araya getirilerek Cemil Bey biyografisine ilave edilmesinin bu sanatkârın biyografisine önemli bir katkı sağlayacağını belirtir (Kızıltuğ, 2005, s. 100).

Türk musikisinin tarihî seyri içinde zengin bir panoramasının verildiği Ayverdi'nin eserlerinde, bu sanatın ortaya konduğu meclislerden ve mekânlardan da sıklıkla söz edilir. Çırağan eğlenceleri, Sûr-ı hümayun şenlikleri, Şehzadebaşı çayhaneleri, kıraathaneleri, Kâğıthane eğlenceleri, Kanlıca saz âlemleri, eski İstanbul'da Ayverdi'nin deyimleriyle şiirle musikinin karşılıklı kolan vuran iki dilber edasıyla iç içe geçtiği yerlerden bazılarıdır (Ayverdi, 1977b, s. 15). Yazar, bu konuya geniş yer verdiği *Boğaziçi'nde Tarih* adlı eserinde zevki de heyecanı da kamçılaman küme sazı ile şiirin Çırağan eğlencelerinin âdeta rengi ve kokusu olduğunu bize Nedim'den bir alıntıyla aksettirmeye çalışır:

"Erişdi Neobahâr eyyâmı açıldı gül ü gülşen
Çerâğan vakti geldi lâlezârın didesi rûşen
Çemenler döndü rûy-i yâre reng-i lâle vü gülden
Çerâğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen.." (Ayverdi, 2018a, s. 189)

Eski İstanbul'un yaşanmış hayat tablolarından izler taşıyan *İbrahim Efendi Konağı*'nda ise yazar, III. Ahmet zamanındaki Kâğıthane eğlencelerini anlatırken devlet büyüklerinden, şehrin zenginlerine ve sıradan halka kadar buraya gelen kalabalığın giydikleri kıyafetlerin, dinledikleri müziklerin, çaldıkları aletlerin sanatkârane bir tablosunu gözlerimizin önüne serer. Ayverdi'nin ifadesiyle, buralarda toplanan keyif ehli kalabalık ağaç altlarındaki ihramların üstünde baş başa vererek keman, kemence, sînekeman, tanbur, rebab, ney ve defler elde, beste, peşrev, semâî şarkı seslerinin kanatlarında zevk ve sefa göklerine yükselirdi (Ayverdi, 1973, s. 154). Eski İstanbul'un kültür, sanat ve sosyal hayatından geniş sahnelerin verildiği *İstanbul Geceleri* adlı eserinde de yine bu dönemin sanatkârlarından Tanburi Cemil Bey karşımıza çıkar. Mızrabı ve yayı ile insanı dertli, çılgın, perişan eden, muti, mustarip, çaresiz kılan bir sanatkâr olarak nitelendirdiği Tanburi Cemil Bey'in Şehzadebaşı çayhanelerinde daha çok Ramazanda çaldığını anlatır (Ayverdi, 1977b, s. 22).

Diğer yandan, bu devirlerde İstanbul'un dışında Bursa ve Edirne de Türk musikisinin her tonunun icra edildiği şehirler olarak eserlerinde yer bulur. Özellikle *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları* adlı kitabının Bursa ve Edirne'ye ayrılan bölümlerinde cemiyetin sanat, ilim ve irfan hayatının geniş bir portresi sunulur. Bursa'da içinde şiir ve ilim sohbetleri yapılan, günün belirli zamanlarında musiki fasılları düzenlenen kahvehâne ve bozahâneler, bu meclislerden bazılarıdır. Yazar, musiki fasıllarında besteler, şarkılar ve gazellerin okunduğu, ilmin, şiirin, musikinin, raksın ve mizahın iç içe geçtiği bu meclisleri etkileyici ve detaylı tasvirlerle anlatır (Ayverdi, 1999, s. 124). Yazarın ifadesiyle, kültür ve sanat hayatı bakımından biraz da Bursa demek olan Edirne'nin de medreselerinin sayısız şair, âlim, hattat ve musikişinas yetiştirdiğini, şiir ve musiki meclislerinin ise hararetli, heyecanlı sanat yarışlarına sahne olduğunu tüm incelikleriyle anlatır (Ayverdi, 1999, s. 195).

Bunların dışında Sâmiha Ayverdi, kültür ve sanat hayatımızda eski evlerin, konak ve köşkerlerin de âdeta bir sanat akademisi gibi işlev gördüğünü, buralarda şiir, musiki, hat gibi konularda edebî, bedii ve hikemi bir faaliyetin göze çarptığını birçok eserinde vurgulamıştır.

Yazar, eski dönemlerde musikinin, bütün bu mekânlarda bir sanat ihtiyacının karşılığı olarak icra edildiği gibi, bir şifa kaynağı olarak da şifahanelerde kullanıldığına dikkat çeker. Ayverdi, Osmanlıların akıl hastalarını, şifahanelerinde su ve musiki nağmeleri ile nasıl tedavi ettiklerini şöyle anlatır:

“Vakıfnâmede hastalara deva, dertilere şifa, divanelerin ruhuna gıda ve def’-i sevdâ olmak üzere on adet hânende ve sâzende gulâm tahsis edilmiştir ki, üçü hânende, biri neyzen, biri kemâni, biri musikkâri, biri çengi, biri ûdî olup, haftada üç kere hastalara ve delilere musiki faslı verirlerdi. Allah’ın izniyle nicesi, sazın âvazından hoş hal olurlardı.

Hasta için ilaç kadar, bir âşık dudağı gibi gece gündüz mırıldanan su sesinin şifa verici tesiri durup dinlenmek nedir bilmez. Hele bu şırıltı fiskiyenin kenarında, bu altın yaldızlı kubbelerin altında, yumuşak döşeklere uzanmış, telli yorganlara sarılmış hastalara tatbik edilen musiki kürleri, tıp tarihinin, başlı başına ele alması gereken bir etüt mevzuudur” (Ayverdi, 1999, s. 200-201).

Yazar, Osmanlının bilgi ve irfanının hayatın hemen her alanında ulaştığı seviyeyi anlatırken, bütün bir güzellik ve olgunluk çağının rüştüne rağmen, bugün gelinen noktada eski İstanbul’un şiir ve musiki hayatına dair elde ve dilde bir şey kalmadığını üzüntüyle dile getirir (Ayverdi, 1977b, s. 15). İstanbul’da musikinin şiir kadar bile bir devam hamlesi gösterememesini eleştirir:

“Nihayet bu şehrin sanatkârı bıraktığı bir kırık testi, bir çatlak kâse, bir aşınmış örtü, bir bozuk yay ve kirişle hâlâ övünebilirken ve bu şehrin şairi, çoğu ziyan olmuş, çürüğe çıkarılmış, kadri bilinmemiş mısralarına hâlâ müşteri bulurken, ah ne yazık ki bu şehrin havasına musiki terbiyesinin, musiki zevkinin, musiki dehâsının, musiki mucizesinin en coşkun, en lâhuti, en temiz örneklerini veren bestekâr da, hiç olmazsa, pencere içlerinde, kaplama tahtalarının aralıklarında yuva kurup döl üreten güvercinler kadar olsun, aynı yüksek irtifadan, aynı zirveleşmiş seviyeden bir devam hamlesi gösterebilseydi” (Ayverdi, 1977b, s. 15).

Yazar, dünden bugüne musiki hakkında görüş ve değerlendirmelerde bulunduğu yazılarında, Türk askerî musikisinin bir unsuru olarak mehter müziği ve bu müziğin gelişmesindeki rolü bakımından mehterhanenin önemi üzerinde de ayrıca durmuştur. Ayverdi, aynı zamanda askeri bir okul olan mehterhanenin binlerce yıllık Türk tarihinin her adımında, musikinin kütle psikolojisi üstündeki düzenleyici, toplayıcı, şevk, hız ve hareket verici tesiri nedeniyle gerek cenk, gerek cemiyet hayatında önemli bir yeri olduğunu ifade eder (Ayverdi, 1999, s. 277).

Ayverdi, Osmanlılarda devlet teşkilatında hakimiyet ve güç sembolü olarak önemli bir yeri olan mehterhanenin tarihi ve yapısı hakkında da ayrıntılı ve geniş bilgi verir:

“Türk hakanlarının ordugahlarından eksik olmayan askerî mızıkâ töresi, Selçuk, Harem, İlhanlı ve nihâyet Osmanlı devletlerinde geliştirilip olgunlaştırılmıştır. Türkler için aynı zamanda bir istiklâl ve hâkimiyet sembolü olan davul zurna, Selçuk hükümdârı, Alâeddin Keykubad’ın Türk beyliğinin istiklâlini tanıdığını bildiren menşur ile beraber gönderilmiş alâmetler arasında bulunduğu söylenir. Osmanlılarda mehterhane ise, cihat rûhunu kamçılایıcı, bedîî ve asil heyecanları uyanık tutucu rolü ile, Türk hamâset tarihinin parlak ve şaşıalı bir çizgisini teşkil eder. Nakkâre, zurna, boru, zil, davul ve kösten mürekkep olan bu askeri bando, pâdişah saraylarından başka, vezirlerin, beylerbeyilerin, kaptan paşaların aynı mûsikî âletinden kaçır adet bulunursa, mehterhaneye de ona göre iki kat, üç kat, beş kat, yedi kat, dokuz kat denirdi...” (Ayverdi, 1999, s. 277)

Yazar, başta seferler olmak üzere, cüluslarda, kılıç alayı, düğün, zafer şenlikleri ve resmi merasimlerde, yabancı memlekete sefarete giden heyetlerde çalınmasının kanun olduğunu belirttiği bu millî bandoların gerek askeri planda gerek cemiyet planında yarattığı coşkun ve hamasi tesiri zengin tasvirlerle anlatır. Ayverdi, mehterhanelerin devlet ve ordu içindeki önemini yanında toplumsal bir kurum olarak da halk üzerinde yarattığı estetik ve uyandırıcı etkiye ayrıca dikkat çeker:

“Mehterhaneler yalnız hamaset muhitinde değil, cemiyet içinde de günün mekanik ve aşındırıcı kesafetini yumuşak ve latif bir nefes gibi paralayarak memleketin her tarafında ve bilhassa devlet merkezlerinin birçok yerlerinde estetik ve uyandırıcı vazifelerini görürlerdi.

Sarayda ikinci zamanlarından başka, yatsı namazını müteâkip ve sabaha karşı üçer fasıl növbet vurularak saray halkı iş başına çağrılırdı. Şehirde de Eyüb, Yedikule, Galata, Kasımpaşa, Tophâne, Beşiktaş, Rumeli Hisarı, Yeniköy, Kavaklar, Beykoz, Anadolu Hisarı, Üsküdar ve Kız kulesinde, ikinci namazı olup iç oğlan baş çavuşu: “Vakt-ı sürûr-ı safâ mehter başı hey hey!” diye bağırınca, mehter başı zurnası ile takıma çalacağı makamı verdikten sonra fasıl başlar ve halk da günün ağır ve devamlı yorgunluğuna âdeta bir mola vererek dinler ve soluk alırdı” (Ayverdi, 1999, s. 278).

1.3. Türk Halk Musikisi

Yazarın musiki bahsinde bir diğer ele aldığı konu da Türk halk musikisidir. Ona göre yüzyıllar içinde olgunlaşarak bugünlere gelmiş olan Klasik Türk musikimiz gibi Türk halk musikimiz de geliştirilerek yarınlara aktarmamız gereken sanat ve kültür miraslarımızdandır.

Yazar, eserlerinde, halk zevkinin, duygu ve düşüncesinin, saza, söze aktarılması olarak tanımlayabileceğimiz halk musikisinin gelişimini, genellikle halk edebiyatıyla birlikte değerlendirir. Her çeşit fikir ve sanat koluna birlik teması etrafında yaklaşan yazarın ifadeleriyle, Türk sanat ve tefekküründe klasiklerin olsun, dinî ya da dinî-hamasi veya tasavvuf ve halk edebiyatının olsun, birbirine geçit veren duygu ve düşünce kanalları ile müşterek bir membadan çıkıp ayrı ayrı istikametlerde seyrettikten sonra, yine de müşterek bir noktaya döküldüğü görülür. “Onun için de Süleyman Çelebi ve Yazıcızâde, zaman zaman Ahmedî olur; bakarsınız Veliyüddinoğlu, bakarsınız dağlar ardınca ses veren bir Köroğlu şevki çakar, bunlarla Karacaoğlan’a dost denir, yabancı değil” (Ayverdi, 1999, s. 122). Bu bağlamda, Ayverdi, çeşitli edebî yazı ve makalelerinde diğer sanat kollarıyla birlikte aynı müşterek kaynaktan beslendiğini vurguladığı Türk halk musikisinin de yüzyıllar içindeki gelişimini bize tablolar halinde aktarır. Örneğin 15. yüzyılın sanat ve kültür hayatını anlattığı bir yazısında, bu asrın edebî fonunda yer alan diğer sanat kollarına paralel olarak, popüler bir halk edebiyatı ve müziğinin de kütle heyecanını yönlendirmedeki rolünün inkâr edilemez olduğunu vurgular ve sözlerine şöyle devam eder:

“Bir Orta Asya mirâsının ozan ve âşık rûhunu taşıyarak en mütevazı halk topluluklarından, en yüksek tabakalara, hatta sarayların çatısı altına kadar nüfuz edip itibar ve alâka bulan saz şâirleri, destan, menkıbe, hikaye, nükte ve hiciv üstâdı meddahlar; hikmet, cinas ve mizâhı figürlerle sahneye getiren karagözcüler, kütlenin fikir seviyesine, görgüsüne, bilgisine ve top yekûn şifâhi kültürüne hizmet edici yardımcıları olarak cemiyet hayâtında vazifeli idiler” (Ayverdi, 1999, s. 309).

16. ve 17. yüzyıllara gelindiğinde Türk medeniyetinin etik ve estetik yönden en olgun seviyesine ulaştığını ifade eden Ayverdi (1999, s. 292), 17. yüzyılda halk edebiyatı ve musikisinin geldiği noktayı şöyle özetler:

“Diğer tarafta ise seviyeli bir halk edebiyatı, bu asrın bağrında en feyizli çağını idrak etmiş bulunuyordu. Serhatların, sipâhi ve yeniçeri kışlalarının, kahvehâne, bozahâne gibi çeşitli muhitlerin bereket ve mahsulü olan halk şiirleri, birer millî ve mahallî akademi hüviyetinde olan bu ocaklardan taşarak, dilden dile bütün memleketi dolaşıyor, bâzan da tanbura, cura gibi sazların refâkatinde ve saz şâirlerinin dilinde en ağırbaşlı meclislere, yüksek zümre topluluklarına, hatta saraylara giriyordu.

Bunlar, kâh kahramanlık ve hamâset ufuklarında tozu dumana katarak uçan, kâh aşk ve tefekkür vâdilerinde gezinen, fakat daima halk zevkinin, halk heyecanının ölçüsüne ayarlanmış popüler bir anlayışın mahsulleri idi.

Karacaoğlanların, Gevherîlerin, Kâtibîlerin, Âşıkların, Âşık Ömerlerin, Kul Mustafaların içtimâî muhiti bir ayna gibi içine alan destan, mâni, koşma, semâi, divan, ağıt, varsağı ve türküleri, cenk hikayelerini, kahramanlık menkıbelerini, aşk masallarını, ızdırap terennümlerini, tabiat tasvirlerini, târih, anâne, iman, his, zarafet ve nükteler halinde yol yol, sel sel akıtıp duruyordu” (Ayverdi, 1999, s. 375).

18. asra gelindiğinde ise halk edebiyatının sayısız yıldızları içinde de Karacaoğlan, Âşık Ömer, Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibî ve Gevherî'yi kendilerini unutturmeyen isimler arasında zikreder (Ayverdi, 1999, s. 508).

Yazar, eski zamanların musiki meclislerinden bahsettiği yazılarında halk musikisinin icra edildiği mekânlara da yer verir. Her kesimden insanın bir araya geldiği saray meclisleri, evler, konaklar-köşkler, dergâhlar, kahvehaneler, meyhaneler bunlar arasında zikredilebilir. Bu mekânlarda bir tarafta klasik musiki üstatları şarkıları, gazelleri, besteleriyle halkın yüksek zevkine hitap ederken, başka tarafta da “zurna, çiftenârâ, dümbelek hatta davullarla destanlar, koşmalar, mâniler söyleyip eğlenen ayrı kümelerin âvâzı birbirlerine karışırdı” (Ayverdi, 1973, s. 154). Yazarın ifadesiyle, Şehzadebaşı çayhanelerinde ise bir tarafta Tanburi Cemil Bey, ruhumuzun en derin yerlerine mızrabı ve yayıyla dokunurken, başka tarafta da zamana göre hikâye düşüren, bilmece, şaşırtmaca söyleyen, hattâ semai, koşma denemeleri yapan çiraklıkta kalmış istidatlar toplanırdı (Ayverdi, 1977b, s. 22).

Ayverdi, bu mekânlar arasında halk edebiyatına ve musikisine hizmet etmesi bakımından semai kahvelerine de ayrı bir önem verir. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanında bir taraftan Tanburi Cemil Bey'den bahsedilirken diğer tarafta semai kahveleri de unutulmaz. Yazar, romanın kahramanlarından Atıf Bey aracılığıyla bizi bir semai kahvesine götürerek oradaki âşıkların atışmalarından, semailerinden, manilerinden bir demeti önümüze serer (Ayverdi, 1944, s. 166-169). *İstanbul Geceleri*'nde ise semai kahvelerinin önemini şöyle anlatır:

“Eski zamânın şiir ve musiki hayâtımıza kucak açmış sanat yuvalarından biri de semâi kahveleri idi. Semâi kahvelerini, diğer ayak takımının topladığı yerlerden ayıran başkalık, buralarda muhtelif, semâi, koşma, mâni, muammâ yarışına çıkılması, böylece de halk espri ve edebiyatına bir hayli hizmet edebilmesi idi. Bir semâi kahvesi daima merâsimle açılır ve açıldıktan sonra da ilk iş, bir başka semtin takımını davet eder ve davul zurna, çifte nakkare ile karşılayıp izâz ve ikrâm ile içeri aldığı misâfirleri yerlerine yerleşince merâsim başlamış olurdu. Dâvet eden ya da dâvet olunanlardan biri, ortaya bir kağıt, bir kıta okur, veyâhut bir

tekerleme, cinas, şaşkırtmaca atar; semâilere, mânilere ağır ağır refâkat eden klarnetin sesi durdu mu, bu defa karşı tarafın irticâlen cevap vermesi, altta kalmaması, susup küçük düşmemesi lâzımdır. Eğer işler yolunda gider, her iki taraf boy ölçüşmekte berabere kalırsa pek çingâr çıkmaz; fakat ekseri mağlûbiyetler, hatta bâzen bir imâ, bir târiz, saldırımları, kamaları, muştaları işe karıştırır, az evvel çalan davul zurna yerine sille tokat, boğuşma vuruşma ortalığı alt üst eder, bekçi polis gelir, istintaklar, tevfiklerden sonra kahve kapatılır, bir hiç yüzünden dostun adı düşman olurdu” (Ayverdi, 1977b, s. 73-74).

Yazar, daha önce de belirtildiği gibi özel hayatında, klasik Türk musikisinin yanında serhad havaları, Rumeli türkülerini de dinlemeyi çok sevdiğini birçok röportajında dile getirmiştir. Ayverdi, gerek hatıralarında gerekse romanlarında serhad türkülerinden, Rumeli türkülerinden mısralara yer verir. Hatıralarında, akrabalarından, çevresinden duyup dinlediği bazı Rumeli türkülerinin günümüze kadar gelemeden kaybolup gitmesinden yakınır. Eserlerinde bu türkülerden mısralara yer vermesinin sebeplerinden biri de onun bu kaybolan değerlere olan hassasiyetinden kaynaklanır. Ayverdi’nin satırları arasında bazen bir türkünün ilk dördlüğüyle karşılaşırız:

“Aklı olan dilber âşık sever mi?
Aşk ateşinde kendin üzer mi?
Yarânın alıp bile gezer mi?
Sızlar yârelerim ille can yerim...” (Ayverdi, 1974b, s. 65)

Bazen *Mesih Paşa İmamı* romanında olduğu gibi bir Rumeli Türküsünün iki mısrası kahramanın duygularına tercüman olarak verilir:

“Yarım gurbet elde, ateşi bende,
Vermişim gönlümü senedir sende.” (Ayverdi, 1974b, s. 159)

Bazen de ismini bile daha önce duymadığımız Kerizci şarkılarının bir örneğiyle buluşuruz:

“Galatanın uşağı
Gevşek bağlar kuşağı
Şaka maka dinlemez
Çeker hançer bıçağı...” (Ayverdi, 1974b, s. 93)

“Serhat Gâzileri” adlı yazısında akıncıların bir yandan sınırlarda savaşırken, bir yandan da bu yaşadıklarını şiirleştirerek asırların bağına serilip unutulmayacak serhad türküleri hediye ettiklerini söylerken yine satırlarının arasında bizi bu mısralardan örneklerle buluşturur:

“Giydiği libâsı zerkeş
Bağlandı tîr ü tîrkeş
Bindiği atı serkeş
Azmi iraka düştü...” (Ayverdi, 1996b, s. 11-12)

Yazara göre, Türk insanın ruhuna aşına bütün bu melodiler, bize kendimizden bir parça sunar. Onun ifadeleriyle, İtrî, Hafız Post, Tanburi Ali Efendi ve Tab’i Mustafa Efendilerin cennet nağmeleri ile mest olup kalmış duygularımız bir canlı âhenge susadığı zaman, klasikleşmiş kıvrak yerli seslerle Türk’ün kendi dünyasına girerek rahatlar. Rumeli’nin hamasi serhad havaları ile bütün millete mal olmuş canlı oynak nağmeli türkülerle, zeybek ve oyun havaları ile coşar. Yazar, hem böyle üstün bir musiki kültürümüzün ürünlerinin korunarak gelecek kuşaklara aktarılması hem de bu zirve seslerle yarışacak yeni çığırın, yeni dehaların ortaya çıkması konusunda arzu ve temennilerini dile getirir (Ayverdi, 1985c, s. 207-208).

2. Batı Musikisi

Sâmiha Ayverdi, Batı müziği ile ilgili görüşlerini aktarırken genellikle Türk musikisiyle karşılaştırmalı bir yaklaşım içinde konuyu ele aldığı görülür. Onun Batı ve Doğu sanatı hakkındaki fikirleri, bu iki medeniyetin musikisine olan bakışını da aynı yönde şekillendirir. Bu bakımdan öncelikle onun Doğu ve Batı sanatı konusundaki görüş ve tespitlerine ana hatlarıyla değinmek yerinde olur.

Yazar, tasavvuf kültürünün şekillendirdiği bakış açısıyla Doğu ve Batı sanatının bir karşılaştırmasını yapar. Eski Yunan'dan bu yana Doğu ve Batı'nın kültür, medeniyet ve sanat anlayışına en kısa çizgileriyle baktığımızda, Doğu'nun ruhi ve şifahi, Batı'nın ise akli ve kitabi olmak üzere karşımıza iki ayrı medeniyet tablosu çıkardıklarını belirtir (Ayverdi, 1976b, s. 220). Ayverdi'nin ifadesiyle, merkezinde Allah olan Müslüman sanatı, bu hak merkezinin ruhi verim ve değerleri olan edep, iman ve aşk motiflerini, yüksek voltajlı bir enerji halinden madde planına geçirirken, hacimler, şekiller, çizgiler ve sesler armonisini vücuda getirmiştir. Batı sanatının doğuş ve tekâmül seyrini tayin eden araştırmacılık ve akliyecilikte ise, sanatkârın kıymet ölçüleri ve dinamizmi arasına hüsrân, pişmanlık ve utanç gibi karanlık unsurlar da karışmıştır (Ayverdi, 1976b, s. 221).

Mütefekkir yazara göre, İslam sanatından Hıristiyan sanatını ayıran psikolojik mekanizma, Batı'nın kendi peygamberlerine ihanetinin pişmanlık ve acısını bir türlü unutmaması ve bu ruh hâletini de gerek resimde, gerek mimarlıkta, gerek musikide, kısacası bütün sanat kollarında asırlar boyu tekrar edip durmuş olmasıdır. Bu nedenle Müslüman sanatı, huzur ve sükûnu dile getirirken, Hıristiyan sanatı kasvet ve ızdırabı terennüm etmekle teselli ve inkişaf bulmuş, bunun içinde kilise, her zaman camiden loş, karanlık ve abus olmuştur (Ayverdi, 1999, s. 79).

Yazar, bir mülakatında Batı müziğinin bugünkü geldiği noktayı anlatırken, garbın madde dünyasına getirdiği teknik zaferlerin beşeriyete bir ihlâs ve kurtuluş yolu çizemedikten başka, bu düzensizliğin, bu maddeyle mananın arasını açışın ilimle felsefenin her zaman müşterek sözcüsü olan sanatta en fazla kendini gösterdiğini belirtir. Bugün batılı sanatkârın, beşeriyetin içine düştüğü bu korkunç maceradan hem ürktüğü, hem de yese düştüğünü; insansız, tabiatsız, nonfigüratif sanat anlayışına sığınıp avunmak istemesinin sebebini biraz da bu noktada aramak gerektiğini ifade eder. Aynı bağlamda, musikide de melodisiz, ruhsuz ve mekanik bir ritme dayanan motorize müzikle, yazarın deyimiyle âdeta kendi kendinin kulağını tıkamış, kendine kendini unutturmak istemiştir (Millî Gençlik, 2013, s. 86-87).

Türk toplumunda Batılılaşma sürecinin ivme kazandığı 20. yüzyıla gelindiğinde, her alanda olduğu gibi Türk musikisinde de Batılılaşmanın etkileri yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Ayverdi, birçok yazısında, bu süreçte Batı musikisinin Türk musikisine etkisi üzerinde geniş olarak durmuştur. Ayverdi, genelde sanattaki bu Batılılaşma hamlelerinin Türk müziğini olumsuz yönde etkilemesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiş, bu konuda çözüm yolları üretmeye çalışmıştır. Yazar, Batılılaşmanın klasik ve neoklasik Türk musikisi üzerinde yarattığı etkiyi geçmiş ve hâl arasında bir karşılaştırma yaparak şöyle değerlendirir:

“Henüz o eski devirlerde kendilerini Türk'ün gerçek temsilcisi zanneden zayıf, çetrefil ve Türk zevkine ters düşmüş ve Batı'dan kopya edilmiş sesler tercih edilmemişti. Ancak Türk'ün sosyal hayatında alafrangalık cereyanı kontrolsüz bir moda olarak kütlenin bu millî zevkini aşağılatacak bir illet haline gelince klasik ve neoklasik Türk musikisi yüzüne melankolik damgası vurularak onun deruni bir titreyişe açık olan ruhi zaferi tuzla buz edildikten sonra udlar, kemanlar, tanburlar

yerleşmiş oldukları mevkilerden indirilerek aklıktan can çekişen insanlar gibi yardımsız ve çaresiz bırakılmıştır.

Ancak Türk insanı elinden zorla alınmak istenen o iliğine kemiğine işlemiş millî seslerden Abdülkâdir Merâgî'lerden, Hafız Post'lardan İsmâil Dede Efendi'lerden vazgeçmediği gibi, Hacı Arif Bey'leri, Şevki ve Lem'i Bey'leri ta yanı başında görüyor bu müstesna sanatkârlar gözden ve gönülden uzak kalmıyordu" (Ayverdi, 1996f, s. 265-266).

Yazar, bugün Türk musikisini yenilemek niyetiyle yapılan değişikliklerin, onu tekâmül ettirmekten çok yozlaştırdığını, bir kakafoninin pençesine düşürdüğünü vurgular. Bunun için, Türk musikisinin geçmişiyle, millî ve manevi değerleriyle bağını koparmamış, maziden aldığı ilhamla yeni sentezlere varabilen sanatkârlara ihtiyaç duyduğunu belirtir. Fakat şimdiye kadar musikimizi yenileme amacıyla yola çıkanların, onu beyaz elbise üstüne sıçramış mürekkep gibi kirletip lekelemekten ötede bir merhaleye varamadıklarını ifade eder.

Gerek çok seslilik adı altında yapılan değişikliklerin, gerekse Türk hafif musiki taraftarlarının bugünkü Türk musikisine bir şey kazandırmadığı düşüncesindedir (Ayverdi, 1985b, s. 203). Bununla birlikte, yine de bu sanatkârlar arasında da az da olsa kıymetli olanlarının bulunduğunu da söyleyerek onlara da hakkını vermek gerektiğini şöyle dile getirir:

"Gerçi daha sonraları kımıldatılmaz derecede sağlam basmış o klasik ve neo-klasik eserlerin gözden düşürülmeye uğraşılmasına ve bu sanatkârlara sırt çevrilmesine rağmen, kütle onları hâlâ istemekte ve duyabilmektedir. Tıpkı, uzun zaman evvel söndükleri halde, ışığını hâlâ görmekte olduğumuz yıldızlar gibi, o eski sanatkârlar da Türk sesini aksettirmekte devam eylemektedir. Hafif Türk musiki sanatkârı olarak ortaya çıkmışların sadece "hafif"liğini kabul etsek bile, hiçbirine Türk musiki sanatçısı demek mümkün değil. Ancak, eski üstatların arasına amatörce katılmış üç beş sanatkârı da unutmamak gerek. Öyle ki, şiirde, musikide küçümsenmeyecek bir içli sanatkâr olan Ahmet Râsim ile Selanikli Ahmet ve Dramalı Hasan'ın bestelerinden kim nasıl vazgeçebilir, nasıl unutulabilir?" (Ayverdi, 1996f, s. 265-266).

Batmayan Gün adlı romanında da içinde yaşadığı cemiyetin değerlerine yabancılaşma ile millî değerlere sahip olmanın bir tezahürü olarak musiki bahsi işlenir. Roman karakterlerinden Fikriye Hanım'ın tertiplemediği davette caz ve dansın bir değerlendirilmesi yapıldıktan sonra, misafirlerden birinin teklifiyle gerçekleştirilen fasıl ve icra edilen klasik musikimiz bizim öz değerimiz olarak ortaya çıkarılır. Ona başlangıçta karşı çıkanların, icrası esnasındaki suskun hali bir çocuğun anasının sütünü almak için başını çevirmesine fakat ısrar üzerine bu leziz gıdayı tattıktan sonra haz ve zevkle susmasına benzetilir (Yetiş, 1993, s. 17).

Yazar, eski musikimizle son dönemlerdeki musiki anlayışını karşılaştırdığı başka bir yazısında, bizim bestelerden, semâilerden, kârçelerden âbideler kurmuş vecdin ve sanatın kumanda ettiği ses dünyaları yaratmış bir millet iken, bugün ise bir zevk iflâsının yaygaralarının sadece kulak tırmaladığını ifade eder (Ayverdi, 1976a, s. 149).

Son dönemlerde varlık göstermeye başlayan rock ya da pop müziğini armoniden yoksun, ahenksiz, yavan ve gürültülü bularak eleştiren yazar, musiki zevkini köreltmek yolunda, Türk gençliğinin âdeta bir girdabın içine itildiğini savunur (Ayverdi, 1988, s. 112). Bu konudaki yaklaşımını "Bir zamanlar Itrî, Dede Efendi, Hâfız Post gibi ölü gönülleri diriltirenlerin torunları, şimdi ritmin, âhengin, hatta bir millî ve târihî bereketin düşmanı kesilmişçesine tepinerek, nâralar atarak ve zıplayarak musiki adını koyduğu bu

kakafoniyi dinlemekte bulunuyor." sözleriyle özetler (Ayverdi, 1996c, s. 114). Geline bu noktada, maneviyat eksikliğinin de önemli rolü olduğunu dile getirir. Ayverdi'ye göre bir nizamın kolu kanadı altında olamamaktan muztarip tatminsiz insan için, resimde, mimaride, musikide zirveyi bulmuş klâsik ve ölçülü sanat da ömrünü tüketmiş ve heyecan kaynağı olmaktan çıkıp bir köhneliğin ta kendisi olmuştur (Ayverdi, 1976a, s. 138).

Yazar, "Kültür Meselelerimiz, Sâmiha Ayverdi'nin Görüşleri" başlıklı bir röportajında, güzel sanatların, edebiyat, musiki, mimari gibi dallarında çağdaş eser vermek için düşünceleri sorulduğunda "bir milletin dili sükaste uğrayarak yarı yarıya kaybolmuş ise ne ilimde ne sanatta sivrilmiş adam yetiştirmesinin mümkün olmadığını" söyler. Bu yüzden de mimarimiz de musikimiz de, şiirimizde taklitçilik ve kopyacılıktan ileri geçilemediğine, bunun için öncelikle Türkçe'nin enkaz halinden kurtarılarak ciddiyetle inşa edilmesi ve ona ilmi bir hüviyet verilmesinin gerektiğine işaret eder (Güner, 2013, s. 177).

Ayrıca müzik bahsinde gençler kadar yarının büyüğü olarak nitelendirdiği çocukların da hiçe sayıldığını ifade eder (Güner, 2013, s. 176). Yazar, günümüzde millî kültür değerlerimizden gün geçtikçe uzaklaşıldığını, bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması için radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarının da bugüne kadar üzerlerine düşen vazifeyi yapmadığını savunur. Başka bir eserinde de bir medeni bünyeleşmenin, bir manevi orkestrasyonun mahsulü olan kendi sesimize, kendi musikimize yabancılaşmanın onu bugün bir unutulmuş sürüklediğini belirtir. Batı musikisi karşısında küçümsediğimiz, beğenmediğimiz bu müziği, malını kötüleyen satıcının, o mal rivayet edildiği gibi bozuk, çürük veya ıskarta olmasa da alıcıyı kuşkulandırıp uzaklaştırdığı gibi, başkalarına beğendirmenin de artık mümkün olmadığını dile getirir (Ayverdi 1976c, s. 231-232).

Ayverdi'ye göre artık bundan sonra ne Kantemir isimli bir prens, ne parmakları sazının üstünde uçarken gözleri iki sıra yaş döken bir Artaki, ne de sanat aşkı ile kâh Mevlevihanelerde naat okuyan, kâh müezzinlere cami musikisi meşk eden bir Leon Hancıyan yetişmeyecektir. Çünkü yazarın ifadesiyle, asırların sabırla, maharetle âdeta ibadet huşûu içinde dokumuş olduğu o medeniyet kaftanını sırtımızdan atarken bu yırtı kopara sıyrılmak istediğimiz libasa, başkalarının rağbet edip bürünmesini beklemenin de anlamsız olduğunu vurgular (Ayverdi, 1976c, s. 233). Artık bundan sonra Şark'ta bir Meragi, bir İtrî'nin yetişmeyeceği gibi, Batı'da da bir Beethoven, bir Mozart'ın yetişmeyeceğini fakat bestekârlık iddiası ile bugün ortaya atılanların da cılız seslerinin, musiki tarihi içinde, kendilerine yer bulamayacağını ifade eder. Fakat, o mütefekkir ve mutasavvıf kimliğiyle sorunları tespit ederken daima çözüm önerilerini de dile getirmiştir. Geçmiş ve gelecek arasında köprü kuran sanat anlayışıyla, gelecekte yerini alması beklenen sanatkârın özelliklerini de açıklar. Buna göre, millî ve manevi değerlerimize yabancı olmayan, geleceğe geçmişten armağan getiren sanatkârı beklemenin teselli ve ümidimiz olduğunu belirtir. Yazar, hakiki sanatkârın formasyonunda dış tesirlerin izi görülmeyen kimse değil, ister veya istemez, duygularına yerleşen yabancı unsurları bir şahsi terkip ve istife tabi tutarak öz malı yapan kimse olduğunu ifade eder (Ayverdi, 2018b, s. 250) Bu bağlamda, bugün Batı'da da Doğu'da da kendilerini gerçek bir revizyona tabi tutacak ve zamanın şartlarına göre ayarlanıp kendilerini kendilerine yaklaştıracak büyük ve merkezî insana ihtiyaç olduğunu vurgular (Ayverdi, 1999, s. 81).

Sonuç

Musiki, Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde en çok üzerinde durduğu sanat kollarının başında gelir. Özellikle klasik Türk musikisi konusunda bu alanın uzmanlarıyla yarışacak ölçüde bir birikime sahiptir. Hatıralarında, mülakat ve röportajlarında musikiye olan özel ilgisini açıkça belirten yazarın araştırma ve inceleme eserlerinde bu konuya daha metodik bir üslupla yaklaştığı görülür. Ele aldığı bütün konuları olduğu gibi musikiyi de mazi, hâl ve istikbal olmak üzere üç ayrı cepheden değerlendirir. Onun eserlerinde dinî musiki, klasik Türk musikisi ve Türk halk musikisi geniş bir şekilde yer alır.

Asırlar içinde gelişen musikimizin en üstün yıllarının, 16. ve 17. yüzyıllar olduğunu belirten yazar, 18. yüzyıla kadar Türk musikisinin seyrini estetik ve felsefi boyutta ortaya koyar. Aynı zamanda bu eserlerde unutulmaya yüz tutmuş pek çok sanatkâra yer vermesi de onun eserlerini ayrıca bir kaynak haline getirir. 19. yüzyıldan sonra ise Batılılaşmanın etkisiyle millî ve manevi değerlerimizden bir kopuş sürecine girilmesinin Türk musikisi üzerinde yarattığı olumsuz sonuçlar üzerinde durur. Fakat böyle köklü bir geçmişe sahip olan musikimizin günün birinde sağlam bir zemin bulup yeniden çiçeklenerek meyve ve mahsul vereceğini söyleyerek bu konuda ümidini yitirmediğini belirtir. Bunun için geçmiş ve gelecek arasında bağ kurabilen gerçek sanatkâra ihtiyaç vardır. O, mazi, hâl ve geleceği bir potada eriten sentezci tavrıyla, sadece maziye yaşatmaya çalışan diğer yazarlardan ayrılır. Maziden güç alan bir anlayışla geleceği inşa etmek düşüncesi, onu kaynağını Bergson'dan alan Yahya Kemal ve Tanpınar'da ifadesini bulan devamlılık fikrine yaklaştırır.

Sonuç olarak gerek sanat gerekse kültür tarihinde milletlerin kalkınma hızını ve medeni seviyesini yükselten metodun, mazinin bereketlerini yaşanan zamana aşılıyarak yeni fakat gerçek bir terkibe varabilmek olduğunu belirtir. Dolayısıyla bir yeni çığırın, madde ve ruh terkibi içinde, taze bir cereyanın uyanmasını beklemek gerektiğini vurgular. Ayverdi, mütefekkir ve mutasavvıf kimliği, çok yönlü ve derinlikli bakış açısıyla görüş ve tespitlerinden bugün de istifade edilebilecek ve feyz alınabilecek bir yazardır.

Kaynakça

- Aygen, Ş. (2013). Maziye Eğilen Sanatkâr. (*Her Hafta*, 10.9.1949, Sayı: 115, s. 8). *O da Bana Kalsın: Röportajlar, Anketler* (1b.). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1988). Sâmiha Ayverdi'nin Mensur Şiirleri. (Tercüman, 15 Temmuz 1988) *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 17(4), 49.
- Ayverdi, S. (1942a). *Yaşayan Ölü*. İstanbul: Gayret Kitabevi.
- Ayverdi, S. (1942b). *İnsan ve Şeytan*. İstanbul: Gayret Kitabevi
- Ayverdi, S. (1944). *Yolcu Nereye Gidiyorsun*. İstanbul: Gayret Kitabevi.
- Ayverdi, S. (1973). *İbrahim Efendi Konağı*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Ayverdi, S. (1974a). *Bir Dünyadan Bir Dünyaya*. Ankara: Hülbe Yayınları.
- Ayverdi, S. (1974b). *Mesih Paşa İmamı*. İstanbul: Damla Yayınları.
- Ayverdi, S. (1976a). Gençlik Mes'eleleri ve Mes'ulleri. *Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız*. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri: 12, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

- Ayverdi, S. (1976b). Doğu ve Batı San'atının Hareket Noktaları. *Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız*. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri: 12, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ayverdi, S. (1976c). Glinka'lara Yakışır. *Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız*. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri: 12, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ayverdi, S. (1976d). Bir Uyanış. *Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız*. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri: 12, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ayverdi, S. (1976e). Kandilli Kız Lisesi'nde Verilen Konferans. *Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız*. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri: 12, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ayverdi, S. (1977a). *Batmayan Gün*. İstanbul: Damla Yayınları.
- Ayverdi, S. (1977b). *İstanbul Geceleri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Ayverdi, S. (1985a). Ne idik Ne Olduk. *Ne İdik Ne Olduk*. İstanbul: Hülbe Yayınları.
- Ayverdi, S. (1985b). Kanunî Andon. *Ne İdik Ne Olduk*. İstanbul: Hülbe Yayınları.
- Ayverdi, S. (1985c). Remziye Hanımefendi. *Ne İdik Ne Olduk*. İstanbul: Hülbe Yayınları.
- Ayverdi, S. (1988). Libâde. *Hey Gidi Günler Hey*. İstanbul: Hülbe Yayınları.
- Ayverdi, S. (1993). *Ateş Ağacı*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995a). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'den Bugüne Kalanlar. *Âbide Şahsiyetler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995b). Mesnevî Terbiyesi ve İnsanlık Âlemi. *Âbide Şahsiyetler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995c). San'at ve Saltanat. *Âbide Şahsiyetler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995d). Dede Efendi. *Âbide Şahsiyetler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995e). Bir Vatan ve İman Âbidesi Tevfik İleri. *Âbide Şahsiyetler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1995f). *Dost*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996a). Eski İzlerimiz. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996b). Serhat Gâzîleri. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996c). İnsan ve Ağaç. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996d). Kudretullah Efendi. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996e). İstanbul Rüyâ Görüyor. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1996f). Nehr-i Azîz. *Ah Tuna Vah Tuna*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (1999). *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (2006). Türk'ün Ses Dünyâsı. *Dünden Bugüne Ne Kalmıştır?*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (2018a). *Boğaziçi'nde Tarih*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, S. (2018b). *Edebî ve Manevî Dünyası İçinde Fatih*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

- Ayverdi, S. (2020). Mehmet Turgut. *Mektuplar 10, İlim, Fikir ve Sanat Adamları*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Berker, E (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem*. 1(1), 147-168.
- Çağın, Ş. (2022). *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar, Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çavdaroğlu, S. Z. (2009). Türk Tasavvuf Musikisinin Oluşum Süreci ve İcra Mekânları Tekkeler. <http://www.musikidergisi.net/?p=1122>, [Erişim tarihi: 25.08.2023].
- Değirmencioğlu, C. (2005). Çağdaş Düşünce Hayatımızda Sâmiha Ayverdi. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 34(2), 41-52.
- Demirci, M. (2003). Türk Tasavvufunda Sâmiha Ayverdi'nin Yeri. *Vefâtının 10. Yılında Sâmiha Ayverdi'nin Hâtırasına- 3.Bin Yıla Girerken Türk ve Müslüman Dünyasında Sosyo-Kültürel Yapının Yeniden Teşekkülü Sempozyum Bildirileri* (haz. Ayşe Yıldız Topuz). (s. 81-93). Ankara: Kubbealtı Yayınları.
- Gümüştekin, A. (2016). Türk Müzik Tarihine Genel Bir Bakış. (ankaenstitusu.com), [Erişim tarihi: 15.08.2023].
- Güner, A.O. (2013). Kültür Meselelerimiz Samiha Ayverdi'nin Görüşleri (*Türk Edebiyatı Dergisi*, Şubat 1984, Sayı 124, s. 9-13). *O da Bana Kalsın: Röportajlar, Anketler* (1b.). İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 167-182.
- Gürsoy, K. (1988). Sâmiha Ayverdi'nin Tefekkür Dünyası ve Din. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 17(4), 47-54.
- Gürsoy, K. (2003). Değerlendirme. Kenân Gürsoy. *Vefâtının 10. Yılında Sâmiha Ayverdi'nin Hâtırasına- 3.Bin Yıla Girerken Türk ve Müslüman Dünyasında Sosyo-Kültürel Yapının Yeniden Teşekkülü Sempozyum Bildirileri* (haz. Ayşe Yıldız Topuz). (s. 291-294). Ankara: Kubbealtı Yayınları.
- Himran, N. ve Fikri, G. (2015). *Mülâkatlar*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- İşık, E. (1988). Millî Kültür ve Millî Birlik. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 17(4), 105-110.
- İmre, Ş. (2015). *Mülâkatlar*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Kandemir, F. (2013). Kıymetli Romancımız Samiha Ayverdi Diyor ki (*Edebiyat Alemi Gazetesi*, 14 Temmuz 1949, s. 4). *O da Bana Kalsın: Röportajlar, Anketler* (1b.). İstanbul: Kubbealtı Yayınları, s. 13-21.
- Kızıltuğ, F. (2005). Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerindeki Musiki Unsurları. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 34(2), 96-101.
- Koç, T. (2022). *İslâm Estetiği*. Ankara: İSAM yayınları.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(19), 253-262.
- Millî Gençlik (2013). Samiha Ayverdi ile Konuşma. (*Millî Gençlik* (6-7), Mayıs-Haziran 1975, s. 24-33). *O da Bana Kalsın: Röportajlar, Anketler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 79-94.
- Özcan, N. (1993). Cami musikisi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 7, s. 102). İstanbul: TDV Yayınları.

- Özcan, N. (1994). Dinî musiki. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 9, s. 359-360). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2001). İsmail Dede Edendi, Hamâmîzâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 23, s. 93-95). İstanbul: TDV Yayınları.
- Turan, A.N. (2003). Sâmiha Ayverdi'nin Geleneğe ve Milliyetçiliğe Bakışı. *Vefâtının 10. Yılında Sâmiha Ayverdi'nin Hâtırasına- 3.Bin Yıla Girerken Türk ve Müslüman Dünyasında Sosyo-Kültürel Yapının Yeniden Teşekkülü Sempozyum Bildirileri* (haz. Ayşe Yıldız Topuz). (s. 255-259). Ankara: Kubbealtı Yayınları.
- Yardım, A. (1988). İslâm Edebiyatı Geleneği ve Sâmiha Ayverdi. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 17 (4), 101-104.
- Yardım, E. S. (2005). Sâmiha Ayverdi'de Tasavvuf Düşüncesi Üzerine Tespitler. *Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı*, 34(2), 77-84.
- Yavuz, Y. Ş. (1992). Bezm-i Elest. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 6, s. 106-108). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yetiş, K. (1993). *Sâmiha Ayverdi, Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yetiş, K. (2003). Sâmiha Ayverdi'nin Kültüre ve Güzel Sanatlara Bakışı. *Vefâtının 10. Yılında Sâmiha Ayverdi'nin Hâtırasına- 3.Bin Yıla Girerken Türk ve Müslüman Dünyasında Sosyo-Kültürel Yapının Yeniden Teşekkülü Sempozyum Bildirileri* (haz. Ayşe Yıldız Topuz). (s. 121-133). Ankara: Kubbealtı Yayınları.