

Türk Müsıkîsinin Modernleşmesi Bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Ferahfezâ Makamı

Nesrin FEYZİOĞLU (*)

Öz: *Terkibi, Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'ye dayandırılan Ferahfezâ makamı, aslında Dede Efendi'den önce III. Selim döneminde ibdâ edilen bir makamdır. Ancak Dede Efendi son şeklini vermiş başka bir ifade ile yeniden ibdâ etmiştir. Ferâhfezâ makamı, Türkiye'nin modernleşme macerasının en başarılı olduğu alan olan müsıkîdeki modernleşme çabalarının mükemmel bir örneğidir. Bu çalışmada, Dede'nin müsıkî anlayışının ve başlı başına bu makamı ibdâının Türk müsıkîsinin modernliğinin entelektüel temellerini oluşturmaya muktedir olabileceği fikri savunulmaktadır. İsmail Dede'yi Türk müsıkîsinin modernleşme sürecinin merkezine yerleştirmek, geleneğinden kopuk, birbiri ile ilişkisiz, parçalardan oluşan müsıkî tarihi yerine, geleneğin taşındığı bir süreç olan müsıkî hafızamıza güvenmenin önemine dikkat çekilmektedir. Dede ve Ferahfeza makamı üzerinden modernleşme tecrübemize dair değerlendirmelerde bulunmaya çalıştığımız bu araştırmamızdaki temel maksadımız, müsıkîmizin tarihiliğini sağlayan gelenekle bağlarını; edebiyattan kopuşu, ana kültür kaynakları alanına ilgisiz kalışı, Batılı sistem uygulamalarına dayanan yanlış kültür politikaları, Dede'nin yetiştiği şartlar, eserleri, tertip ettiği yeni makamlar, yeni usûl kullanımları, yeni besteleri bağlamında ele alarak, modernleşmemizi, kendi müsıkî temellerimiz üzerinden bir modern olma sürecine dönüştürebileceğimizi göstermeye çalışmaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Hammamîzâde İsmail Dede Efendi, Ferahfezâ, Modernizm, Türkiye'nin Modernleşmesi, Türk Müsıkîsi, Gelenek, Edebiyat*

Hamamizade İsmail Dede Efendi ve Ferahzade Mode in The Context of Turkish Music Modernization

Abstract: *The composition of Ferahfeza mode is attributed to Hamamizade İsmail Dede Efendi, but it was actually a mode that was created during the rule of Sultan Selim III, before Dede Efendi; nonetheless, it was Dede Efendi who added the final touches. In other words he recreated it. The Ferahfeza mode is a perfect example of modernization in music, an area in which Turkey's modernization drive has yielded the most successful results. This paper argues that Dede's exclusive systematization of this mode forms the intellectual foundations of modernism in Turkish music. By placing Dede at the center of this modernization process, it would lead to restoration of our musical memory and be a continuing process rather than an extensively patch worked musical theory. In this study, we will make assessments regarding Turkey's modernization experience through Dede and Ferehfeza mode and underline the correlations which assure our music historical aspect with tradition; nonliterary facts, ignorance for the general culture domains, faulty culture policies which comes from western system practices, Dede's social habitat, his oeuvres, new modes composed, new method usages. By this way we aim to represent our original modernization*

*) Doç.Dr.,Atatürk Üniversitesi Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü (e-posta: nesrinf@atauni.edu.tr)

process by founding our theory on our musical bases.

Keywords: *Hamamizade İsmail Dede Efendi, Ferahfeza, Modernism, Modernization of Turkey, Turkish Music, Tradition, Literature.*

Makale Geliş Tarihi: 21.05.2017

Makale Kabul Tarihi: 22.06.2017

I. Giriş

A. Türkiye'nin ve Türk Müsıkisi'nin Modernleşme Süreci

Osmanlı İmparatorluğu için modernleşme hareketlerinin başladığı zaman hususunda bir uzlaşma olmamasına rağmen, modernleşmenin yoğunluk derecesine bağlı olarak farklı dönemlerden söz edilebilir. Bu konudaki hâkim görüş, Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi konumu itibarıyla Batı ile sürekli iç içe olduğudur.

Osmanlı'da Batılılaşmanın anlaşılması, belli düzeyde, Osmanlı'ya göre Batıda, Avrupa'ya göre Avrupa'nın kuzeyinde ortaya çıkan modernitenin ve onun da içinde olduğu Batı medeniyetinin kodlarının bilinmesiyle doğru orantılıdır.

İlber Ortaylı, Batı'nın coğrafya, din ve endüstrileşme ile açıklanamayacağını ifade ederek, Batı toplumu ve Batı uygarlığını bir değişim toplumu olarak karşılar. Batı kadar değişim bilincine erken varmış başka toplumun olmadığını ileri süren Ortaylı, Batı'nın, Batı dışı toplumlardan çok daha hızlı değişip dönüşmesini, Batı dışı toplumların Batılılaşma hareketlerini tamamlayamamalarının nedeni olarak göstererek "Batı nedir" sorusunu cevaplar. Mousnier'den alıntılarla "Avrupa'nın devamlı değişmiş ve halen değişmekte olan bir kıta olduğunu belirten Ortaylı, Paris Akademisi'nin bakışından hareketle de şunları söyler: "...Bu değişim, bizim gelişen bilgi ve bilincimizin bir eseridir. Dünyanın diğer bölgeleri durgunluk içindedir. Osmanlı elbette Batı'yı takip ederken birçok değişime uğrayarak aradaki mesafeyi kapatmaya çalışmıştır" (Ortaylı, 1995: 5-15). Ancak Osmanlı'nın değişim hızı, Batı'nın dinamik yapısıyla aradaki mesafenin kapanmasına imkân tanımamıştır. Niyazi Berkes de Osmanlı'nın Batı'nın kapı komşusu olduğu halde, batılılaşma anlamında çağdaşlaşmasını tamamlayamadığını teyit etmektedir (Berkes, 2002: 34).

Giddens, modernite projesini, Batıyı esas almak suretiyle diğer toplumlar için de dört temel devrime dayandırmaktadır: 1-Bilimsel devrimler 2-Siyasal devrimler 3-Kültürel devrimler 4-Endüstriyel devrimler (Giddens, 1998: 25). İlhan Tekeli, Giddens'in fikirlerine paralel olarak modernitenin dört boyut üzerinden geliştiğini belirtmektedir. İlki modernleşmenin ekonomik boyutu olup, kapitalist üretim ilişkilerine dayanan endüstrileşmiş toplumsal bir düzen kastedilir. Bu düzende liberalist mülkiyet anlayışı kurumsallaşmıştır. İkincisi bilgi, sanat ve ahlâk yaklaşımlarıdır. Belirtilen bu aşamada Batı'da evrensel değerlerin üretilmesi iddiası vardır. Üçüncü boyut, geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş, kendi aklı ile kendini yönlendiren bireyin doğmasını oluşturmaktadır. Geleneksel bağlardan kopmuş, bireyselleşmiş ve yurttaş konumuna

yükselmiş kişilerden oluşan bir toplum modern sayılabilir. Dördüncü boyut ise belirtilen ilk üç boyutun sonucunda oluşan kurumsal yapıyı ifade eder. Bu düzey, kısaca ulus-devlet olma ve demokratik süreçlere dayanma özellikleri ile özetlenebilir.

Tekeli, modernitenin yukarıda adı geçen alanlarda devrimlerle bir toplumda ortaya çıkışında, kendi tabiatı gereği, toplumun kendisi ile sınırlı kalmayıp sürekli dışa açılarak genişlediğini söyler (Tekeli, 2002: 22-24).

Tüm bu nedenlerle modernlik projesi, dünyanın herhangi bir noktasında söz konusu olduğu vakit tüm dünyayı dönüştürecek etkileri beraberinde getirecektir. Modernleşme projeleri sadece geri kalmış toplumlar için geçerli olmayıp aynı zamanda modernleşmiş ülkelerin de ihraç ettiği sürekli yenilenen bir yeniden yapılanma projesidir.

Modernlik olgusu, Batılı olmayan toplumların kendi tarihleri ile olan ilişkilerini altüst etmekte, modernite, toplumun geleneği ile mevcut yapısı arasındaki zincirleri, kültürel halkalarını birbirinden ayırmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu 18. yüzyıla gelindiğinde, sosyologlarca ölçütleri belirtilen modernleşmeyi belli oranlarda gerçekleştirmiş bir Batı'yı kendi batısında görmeye başlamıştır. Türkiye modernleşmesi genel olarak, Osmanlı'nın zaten başlattığı Batılılaşma hareketleriyle devamlılığı sahiplenmekten ziyade, Osmanlı kozmopolitliğine karşı tanımlanmıştır (Göle, 2002:62).

III. Selim dönemi, modernite projelerinin geliştirildiği, Avrupa ülkelerinin tanınmaya başlandığı ve Osmanlı'nın içinde bulunduğu sorunları çözmek için Batı toplumlarından etkilendiği bir dönemi yansıtmaktadır. Batı'dan ciddi düzeyde etkilenmeler bu dönemde gerçekleşmektedir. Modernite projesi Osmanlı ekonomisini içerden etkilemiş, Osmanlı İmparatorluğu Batı'daki projeleri yakından tanımak için, Mehmet Çelebi gibi sadece bir kişiyi değil, yüzlerce öğrenciyi Batı'ya göndermiştir. İçeride ise modern eğitim kurumlarını açarak Batı'daki gelişmeleri takip etmeye çalışmıştır (Tekeli, 2002:20-22).

Modernleşmeyi tanımlayabilmek için modern ve modernleşme kavramları ayrı ayrı değerlendirilmeli, “modern” söz konusu olunca “gelenek” de dikkate alınmalıdır.

Modern olmak nedir? Modernleşme ve modern arasındaki ayrım nerede başlar? Batı modern olmayı nasıl başardı? Rönesans ve aydınlanma Batı modernizminde neyi ifade eder? Batı Rönesansı Antik Yunan geleneğiyle sentezleyerek nasıl aydınlanmacı bir paradigmaya ulaştı? Türkiye modernleşmeyi neden geleneğin karşıtı olarak yorumladı?

Dellaloğlu, öncelikle modernlikle modernleşme arasındaki farkın ortaya konması gerektiğini, *modernliğin*, Batı toplumlarının feodaliteden kapitalizme geçerken, bir anlamda, girdikleri dönemde beliren gündelik ihtiyaçlarının siyasete tercümesi olduğunu, modern toplumların dönüşürken önlerindeki bir modelden yola çıkmadıklarını, sebeplerin gerektirdiği bir süreçte kendiliğinden girdiklerini ve bu dönüşümün adını modernlik koyduklarını belirterek, *modernleşmenin* ise Batı'yı model alan toplumlarda tepeden inen/dayatmacı bir üslûpla uygulanan bir proje olduğunu söyler.

Batılılaşmak/modernleşmek başka bir şey, Batılı/modern olmak başka bir şey. Hatta tersinden söylersek modernleşmek, çoğu zaman modern olmamak/olamamak anlamına gelebilir. Modern olmak için de modernleşmeden başka bir şey yapmak gerekebilir. Modernleşmek her zaman modern olmanın en iyi yolu değildir... Batı modernleşmedi. Kendi iç mekanizmaları iç potansiyeli yoluyla modern oldu. Geleneğiyle, geçmişiyile belli bir tür ilişkiye girdi, bir takım süreklilikleri ve değişimleri bir arada yaşadı. Rönesans, Reform, devrim, keşif, icat yaptı. Bunların yan yana gelmesiyle de Batı modern oldu (Dellaloğlu, 2012: 134).

Dellaloğlu'na göre, aydınımızın hatası, aydınlanma fikrinin bizzat ruhuna aykırı olarak bu süreçleri zamanda dondurması, hatta dogma hâline getirmesidir. Kant'ın aydınlanması ise bir tavidir, ethostur. Aslında tek bir rönesans, reform, aydınlanma yoktur; her toplumun farklı zamanlarda, farklı ihtiyaçlarında yaşayacağı kendi 'aydınlanma'ları olmalıdır (Bk. Dellaloğlu, 2012: 43, 45, 54...).

Modernleşme hareketlerinin hemen hepsi bir anlamda trajiktir. Edebiyatımızda Batılılaşma hem toplumsal açıdan irdelenmiş hem de bu zorlu sürecin bireyler üzerindeki travmatik etkileri tartışılmıştır. Ancak müsikimizde bu manâda yapılmış istedik bir çalışmaya rastlayamıyoruz. İsmail Dede Efendi, müsikî ile ilgili mevcut araştırma ve inceleme yazılarında, müsikî tarihimizde yer alan dönem tasnifleri esas alınarak klasik dönemi kapatan, klasiği bozan, yenici bir bestekâr olarak yer almaktadır.

Bizim modernleşme sürecimiz de özellikle müsikimiz bağlamında trajik bir hâl söz konusudur. Kendi olmakla başkası olmak arasında kalan müsikimizin modernleşme çabaları, millilik yerine geçmişle bağların tamamen koparılması ile kültürel bir kimliksizliği getirmiştir. Batı kültür tarihinde böyle bir trajediyi görmek mümkün değildir. Batılı; tarihi, yenileşmenin temeli kabul eder ve bir proje gibi karşılamaktan ziyâde, hayatî bir hâfıza olarak karşılar. Modernleşme sürecimizde kendimize dair örneklerin özellikle de İsmail Dede gibi bestekârlarca yeninin müsikî hâfizamızdan beslenerek yeniden oluşturulduğu tek alan müsikimizdir.

Dede bir modern midir? Türk müsikîsi çalışanları niçin Türk müsikîsinin klasik yapısını bozduğunu söyleyerek Dede'yi geleneğin dışında, gelenekten ayrı değerlendirdi? Batı modernleşmesi geleneğin neresindedir? Bizde gelenekle modernin nasıl bir ilişkisi vardır?

Bizde, bilim ve teknikten ziyade sanat üzerinde etkili olan modernleşmeyi gerçekleştirenlerin piri İsmail Dede'dir. Dede, Batılılaşma maceramıza dair trajedinin bestekâri, müzikoloğu hatta üslûbu ile tek başına, Türkiye modernliğinin müsikî sanatımız üzerinden entelektüel temellerini oluşturabilecek kıymetteki bestekâridir. Eskiye muhafaza etmek isteyenlerle, tamamen yenileşmeyi isteyenlerin dâima karşı karşıya oluşları ve bundan kaynaklanan çatışma zemini, müsikîmizin kendi modernliğini üretememesinin en temel nedenleri arasındadır..

Ferahfeza, sultâniyegâh, neveser, gibi makamlar, yenileştirilen usûl kullanımları ve ferahfezâ âyin-i şerîfi gibi yeni bir biçim kazandırılmış formlar, müsikimizde, Türk kaynaklı bir Rönesans, Reform ve Aydınlanma'nın imkânlarını taşır. Bu çalışmada

Dede'nin '*değişirken devam edip, devam ederken değişerek*' dönem içinde ibdâ ettiği makamlar, usûller ya da eski makamların özünü koruyarak yeninin imkânlarına göre yeniden tanzim ettiği makamlar özellikle de başlı başına ferahfezânın yeniden ibdânının Türk mûsikîsinin modernliğinin estetik, entelektüel temellerini oluşturabileceği öne sürülmektedir.

Dede, Tanpınar'ın edebiyatta yapmaya çalıştığı gibi Batının tesirlerini görüp doğru okuyarak makamları yeni ile buluşturmak, yeni terkipler yapmak, usûl kullanılışlarını yeniye uygun hâle getirmek suretiyle mûsikîmizde bir aydınlanmayı gerçekleştirir. Dede'nin farkında olarak ya da olmayarak gerçekleştirdiği şey, devamlılık düşüncesinin mûsikîmizde yansımaları sağlamaktır.

Yahya Kemâl, İsmail Dede' nin Kâinatı' isimli şiirinde, bu süreklilik ve yeniden doğuşu, “Şeb-i lâhûtta manzûme-i ecrâm gibi /Lâfz-ı bişnev'le doğan debdebe-i manâyız' mısraıyla ifade eder.

“Üslûp daima kültüre ve medeniyete aittir” diyen Tanpınar bu hükmünü, lâle ve gül motifleri üzerinden şöyle ifade eder: “Lâle bir üslûp motifi idi. Dört asırlık rakibi gül ile aralarındaki fark budur. Gül motif değildir, yaşayan hayattır. Lâle zevkinde şâirlerimizle dünya pek az birleştirilebilir Hâlbuki gülde Ronsard'dan Rilke'ye kadar bir yığın şâir Nedim ile beraber yürürler” (Tanpınar, 1970: 115-116).

Rönesans, reform ya da aydınlanma hareketleri, bir anlamda Batı'nın gelenekle olan bağının tarihidir. Batı, modern kimliğini içsel bir sürecin kendindenliğine bırakmış, geleneğine ait olan değerler sistematîğini yoğurarak bugünlere gelmiştir.

Bir ülkenin bugününü ve geleceğini belirleyecek toplumsal kodların geçmişle bağı inkâr edilemez. Geçmiş hem bireysel hem toplumsal manâda bugünün şartlarını ve süreklilik arz eden insan ilişkilerini kuşatan bir bilinç hâlidir. Bergson hafızayı bilinç olarak karşılar ve bu bilinç unutmak ve hatırlamakla yakından ilişkilidir. Bireysel ve toplumsal hafıza da bu bilincin sürekli ve yeniden inşâsı ile meşguldür. Dolayısıyla toplumsal yaşamın devinimi geçmiş ve onun kırıntılarıyla sürekli temas hâindedir. Bergson'un her şeyin, bütün deneyimlerin korunumlu hâlde durduğu yer olarak tanımladığı geçmişi tam anlamıyla incelemeyen bugün hakkında söz sahibi olmak bir hayli güçtür.

Hafızayı biçimlendirme işlemine Tanpınar şöyle cevap verir: “**Yıkamak, yapmak için olsa dahi dâima zararlıdır ve hakîki yapıcılık ise ilave etmektir**” (Tanpınar, 2006: 202). Tanpınar tarih yazımıyla değil hâfızayla ilgilidir.

Bergson, geçmişi, kendi içine kapalı bir alan olarak değerlendirmeyiz. Geçmiş şimdinin imkânları ile tanımlanabilir ve hatta yaşanabilir. Tanpınar da geçmişin ancak şimdinin içinde kavranabileceğini söyleyerek şimdikiyi geçmişi yeniden kurmak amacıyla arar. Devam düşüncesi burada temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batılı toplumlarda değişim, dönüşümler sosyolojik ve felsefî disiplinler üzerinden kendiliğinden gerçekleşirken, bizde modernleşme, özeldede de mûsikîyi modernleştirme yolundaki çalışmalar, geçmişin tüm kurumlarıyla unutulması anlayışı üzerinden

temellendirildi. Hatırlamadan unutmak, yenileşme ve modernleşmenin temel hareket noktası oldu.

Mûsîkîmizin tarihîliğini sağlayan ve gelenekle bağının önemli parçalarından biri olan edebiyatla ilişkisi de yanlış modernleşme sürecinden payını almıştır.

“Edebiyatki bir bakıma, sosyo-kültürel kişiliğimizin söz ve yazı hâlinde kendini dışa vurması demek; kâh kendisi toplumu belirleyen, kâh toplumla biçimlenen fakat hangi suretle olursa olsun sosyal varlığını olduğu gibi aksettiren ifade ve sembollerin toplamı olarak önümüze serilir” (Ülgener, 1991: 17).

Türk mûsîkîsinin klasik dönemde sağlam bir gelenek inşa etmesinde sözlü eserler önemli bir yer tutar. Çünkü kültürümüz sözle başlar. Dolayısı ile mûsîkîmizin tarihîliğini, gelenekle bağını kuran en önemli şey edebiyatla bağı olmuştur. Mûsîkînin yeniden edebiyatla kaybettiği tarihîliği ile buluşması gereklidir. Çünkü büyük formları ve usûlleri belirleyen edebiyatın imkânlarıdır. Edebiyat onun geleneğe ait önemli bağlarından biri, biçime ait lisanıdır. Edebiyat kendi temel işlevi yanında mûsîkîmizin geçmişle bağını bugüne taşıyan önemli bir hafıza işlevi görür.

Klasik dönem bestekârlarımız eserlerinin güftelerini genellikle Divan Edebiyatı şairlerinin eserlerinden veya kendilerinin bu gibi şiiirlerinden seçtikleri hâlde, Dede bu geleneğin dışına çıkarak bazı eserlerinde halk şairlerinin şiiirlerini, hatta kendi söylemiş olduğu şiiirleri seçerek bestelemiştir.

Mûsîkîmizin uzun yıllardan beri beslenemediği, kopuk olduğu edebiyat, klasik mûsîkîmizin en önemli kaynağı, dayanağıdır. Kültürü, sözle ve dolayısı ile edebiyatla başlayan bir toplumda mûsîkînin de en önemli mecrasının edebiyat olması kaçınılmazdır. Mûsîkîmiz edebiyatımız dışında kültürün diğer besin kaynaklarından da uzak olup tamamen tüketimin emrine girmiş, piyasa aktörlerinin tasarrufları ile şekillenmiştir. Mûsîkîmizde modernleşmemizi kendi mûsîkî temellerimiz üzerinden gerçekleştiren İsmail Dede'nin rehberliğinde estetize ederek bir modern olma sürecine dönüştürebiliriz.

Modern olmak sadece akla değil aynı zamanda güçlü bir hafızaya gereksinim duyar. Tanpınar'ın çok iyi bildiği modernleşmecilerin ise hiç farkında olmadıkları tam da buydu. Mûsîkîmizin temel mecrası olan edebiyatın gelenekle bağını kurabileceğimiz vasıtalarından biri olan dili, Osmanlı Türkçesini mûsîkî eğitimi veren okullarda işlevsel kılmalıdır. Evrensel katkı yapabilmenin yolu ancak kendi olmaktan geçer. Kendinden hareketle yenilenmek, kendini gerçekleştirmek, yerel ve evrensel arasında doğru bir ilişkiye imkân tanır.

Mûsîkî alanında çalışan akademisyenler, Batılı olanı geleneksel olanın karşısına koymak sûreti ile geçmişle, gelenekle kurulan bağı ve bağ kuranları kategorize etmişlerdir.

Mûsîkîşnas akademisyenlerin hareket alanlarının sınırlılığına dikkat edildikçe İsmail Dede'nin o dönemde mûsîkîmizin sürekliliği ile ilgili taşıdığı üst mesuliyet ve şaşkınlık veren öngörüsü dönem içinde karşılaşılan yeni, diğer bir ifade ile Batı kültürü karşısında ne kadar sağlıklı, doğru bir duruş sergilediğine dikkatlerimizi çekmek için yeterlidir.

İsmail Dede için Batılı olmak ya da Doğuya ait kalmak gibi bir şey söz konusu değildir. Dede, ‘yeni bir müsıkî’ arayışında olmadığı gibi geçmişi ve geleneği sadece Türk müsıkîsinin o zamanlarda görünen, hissedilen geleceğini, zenginleştirmek için önemsemektedir. Klasîği terk etmek, yaşadığı zaman dilimini tamamen yeniye hasretmek gibi bir yaklaşımı yoktur. Dede’nin asıl maksadı, geçmişle geleneği birer kaynak olarak yaşadığı zamanda tutmak, böylece gelenekselin hafızasını sahiplenmiş olmaktır.

Türkiye’de modernleşme, gelenekle yüzleşmek, yerine ondan büsbütün uzaklaşmaya dayalı bir proje olarak hayata geçmiştir. Dede Efendi, tam bu noktada Türkiye modernleşmesinin dolayısıyla müsıkîmizdeki modernleşmenin ötesine geçebilmiş, maziye ait olan kültürel ve sanatsal form, makam, usul ve üslupları bugüne taşıyabilmiştir. Bu durum onun, gelenekçilerin gözünde “yenilikçi”, ”modern” “müsıkîmizin klasik, geleneksel yapısını bozan” bestekâr olarak anılmasına sebep olmuştur.

Modern olanla, geleneği birlikte işleyen ve onu müsıkîmizin sürekliliğine yayararak değişebilen Dede, modernleşmeci gelenekle arasına mesafe koyan, dolayısıyla değiştiğini düşündükçe kendiliğini kaybeden bir bestekâr değildir. Batı modernizmi ile Türkiye modernleşmesini müsıkîmiz bağlamında uyuşturabilmiş yaşadığı zaman diliminde yeni, revaçta iken klasîği de yaşatmak çabası ile sayısız beste yapan önemli bir bestekârdır.

Osmanlı-Türk modernleşmesinin Osmanlı’dan beri devam eden bir süreç olarak, askerî bürokrasinin her iki dönemde etkin olması gibi fiili alan ve pozitivist düşünce akımında olduğu gibi düşünsel, entelektüel alanlar gibi birçok alanda kopuştan ziyade, sürekliliğin izlerini görmek mümkündür.

Öz kültüre dair sürekliliğin izlerinin görüldüğü söz konusu entelektüel alanlardan biri müsıkîmizdir. Müsıkîmizdeki bu süreklilik, özellikle bir dönemi (Sultan Abdülmecit Dönemi) idare etmiştir. Tanpınar, “...Bütün sanatlarımızın yorulduğu, yüzümüzün layıkıyla bilmediğimiz bir âleme, Garp’a çevrildiği bu devirde musiki ayakta duran tek sanatımızdır” demektedir. Tanpınar, 17. yüzyılın ikinci yarısında millî hayatımızın asıl yaratıcılığının mimarîden müsıkîye geçtiğini Abdülmecid devrinde bütün zevkimizi müsıkînin idare ettiğini söyler. (Önberk, 1986: 201)

Tanpınar, sürekliliğin devamı için eski ve yeni hayatımız arasındaki kopukluğun giderilmesi üzerinde ısrarla durur.

Kültür hayatımızdaki modernleşme sürecini ve dolayısı ile müsıkîmizdeki modernleşmeyi de en doğru değerlendirenlerden biri A. Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar, geçmişten hareketle değişmeyi, sürekliliği, köktü mazide olan âti” sözü çerçevesinde devam ederek değişmek, değişerek devam etmek olarak karşılar.

Türkiye’nin modernleşme zihniyeti, geçmişle kopuş üzerinden yapılır. 1930’lu yıllardan itibaren radyolarda uzun zaman Klasik Türk Müziği yayınlanmamıştır. Millî musikimizin devlet katındaki eğitim yasağı, 20. yüzyılın son çeyreğine kadar sürmüştür.

1975 yılına dek Türkiye’de Klasik Türk Müziği konservatuvarı yoktur. Devlet katında eğitime layık görülen yegâne müzik olarak Batı müziği görülmüştür. (Tanpınar, 2006:365).

Türk toplumu Tanzimat’tan başlayarak bir medeniyet değişimi geçirmiş, bu değişim toplumsal yaşamdaki sürekliliği parçalamış ve bir dengenin sağlanmasına her zaman engel olmuştur. Tanpınar bu sorunun çözüm yolu olarak toplumsal yaşamın her alanında sürekliliğin tekrar sağlanmasını görür.

Bütün cemiyetin, bütün düşünce hayatının ikiye bölündüğü bu dönemde yaşananı, Tanzimat’la “parçalanmış bir zaman”ın yaşanmaya başladığını ve bunun insanı kendi içinde bile ikiye böldüğünü söyleyen ve bu süreci “buhran” olarak adlandıran Tanpınar, (Tanpınar, 1996: 36) eserlerinde yeni bir ulusal kimlik yaratma çabası içindedir. Ancak bu ulusal kimlik oluşturma, erken dönem Cumhuriyet devrindeki gibi geçmişin kalıntılarını silmeye dönük tasfiyeci bir yaklaşımla olmayıp, geleneğin birikiminden beslenerek yaratılmaya çalışılan bir kimliktir.

Yeni dönemde modernleşme en hızlı en radikal şekilde gerçekleşir. Cumhuriyet, modernleşmeyi bütün kurumların aynı zamanda aynı ölçüde değiştirilmesi olarak görür.

Trajikomik bir hâl alan modernleşme süreci, kaybedilenin, kazanılmak istenenden daha büyük olduğu bir oyundur. Oyun Tanzimat ile başlar, II. Meşrutiyet ile devam eder ve Cumhuriyet ile son perde kapanır (Meriç, 1985:81). Oysa Batı felsefesi, aydınlanmayı rönesansı, reformu birer çığır olmaktan ziyade birer tavır, duruş olarak karşılamaktadır.

Batılılaşma hareketiyle kültür hayatımızda ve insanımızda baş gösteren bölünmüşlüğü ana çizgileriyle özetleyen Tanpınar:“Bu ikilik evvela umûmî hayatta başlamış sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet amelîyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir” (Tanpınar, 1996: 14) diyen Tanpınar, nedenlerini Tanzimat’ın programsızlığında, bilgi noksanlığında, ekonomik çöküşün gittikçe bulanmasında bulduğu sağlıksız modernleşme hareketine, “medeniyet değiştirme hastalığı” hatta “psikozu” adını verir.

Tanzimat aydınlanmacılarının aksine, kültürümüzün eski büyüklerini, hep sonradan gelenlerin, öncekilerin devamı olduklarından emin insanlar olarak örnekleriyle sayarken onların parçalanmış bir zamanı yaşamadıklarını, şimdi ile geçmiş zihinlerinde birbirine bağlayabildiklerini söyler. Gelecek, zamanda bu adamlar için bir devamlılıktır. Tanpınar’a göre, Tanzimat’tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey bu devam ve bütünlük fikridir.

İsmail Dede, bir yandan klasiği muhafaza ederken diğer yandan yeniye de kullanarak işlediği eserleri ile bu devam ve bütünlük fikrinin mûsikîmizdeki en önemli temsilcisi olmuştur.

Tanpınar, “Cesaret edebilseydim, Tanzimat’tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yâni bilmeyerek babasını öldürmüş olmanın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim. Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin hemen yanı başımızda, bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü sağlayan bir hazine gibi durması, en ufak

sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendine çağırması, bunu yapamadığımız zamanlarda da hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve vicdan azabı...” sözleriyle içinde bulunduğu toplumun mâzi karşısındaki tavrını dile getirmektedir (Tanpınar, 1996: 38-39).

Tanpınar medeniyet şuurunun gereklerine uyarak, üzerinde durduğu “devam” fikriyle de hem geleneğin güveni, hem de sanat ve kültürün onsuz hiçbir değer ifade edemeyeceğini büyük bir açıklıkla ortaya koyar.

Mûsikîmizdeki modernlikle Dede'nin yenilikçiliği ayrı değerlendirilmelidir. Dede'nin diğer yenilikçi birçok bestekârdan ayrılan yönü, Batı mûsikîsini olduğu gibi ithâl etmeyip kırılmanın geleneğin, yok oluşuna çâre olabilecek bir mûsikî varlığını yapılandırmasıdır. Dede, Türkiye'de dolayısı ile mûsikîmizde yaşandığı varsayılan “modernleşme” sürecinin sınırlarını kültürel üretim düzeyinde yansıtabilmiş bir bestekârdır.

Cumhuriyet'le birlikte mûsikîmizde gerçekleştirilmesi hedeflenen modernleşme projesi, geleneksel mûsikînin karşısına konan Batılı sistem uygulamaları ile başladığı gibi başarısızlığa uğramıştır. Genel olarak Batı müziği tahsil etmiş ve Batı müziği üzerinde mesâisi olan müzik adamlarının çalışmaları Türk Mûsikîsine yabancı oldukları bir noktadan bakmalarının getirdiği sağlıksız değerlendirmelerle doludur.

Bugünkü mûsikîmizin, Türk mûsikîsi arzından, eğitim veren kurumlarına kadar bir anlamda bu başarısızlığın bir sonucu olarak şekillendiğini belirten Dellaloğlu, bu trajik sonucu, “Bugün bir ‘kayıp’ olarak elimizde bulduğumuzu, kulağımızın içinde duyduğumuzu Dede, yıllar önce bir ‘kazanç’ olarak önermektedir bize. Dede'yi tanımamak bir tarafa, meşk etmedik, ciddiye almadık dahası küçümsedik ümit edilir ki sonunda onun dediği yere gelebilelim” (Bk.Dellaloğlu,1912).

II.Dede Efendi, Hayatı, Yetiştirmesi, Gerçek Mûsikî İnkılâbımız ve Yeni Makamlar, Yeni Usûl Kullanımları

A.Hayatı ve Yetiştirmesi

Dede Efendi'nin hayatındaki en önemli olay, Sultan III. Selim' in 1807' de tahttan indirilmesi ve 1808' de öldürülmesidir. Bundan sonra IV. Mustafa'nın tahta oturması, türlü siyasî kargaşa, ‘Kabakçı Mustafa İsyanı’, ‘Alemdar Mustafa Paşa vak'ası’, Sultan II. Mahmud'un pâdişâh olması, saraya Batı mûsikîsinin yerleşmeye başlaması, eski zevk ve sanat anlayışının kalmaması gibi sebeplerle inzivaya çekildi. Zaten mûsikî ile uğraşılacak huzur ve neşe ortamı da artık yoktur. Dede işte bu yıllarda kendini mûsikîye vererek birbirinden güzel eserlerini bestelemeye koyulur” (Özalp, 2000; 533).

Devlet yönetimi düzene girdikten sonra, Dede'yi hatırlayarak Saray'a davet eden Sultan II. Mahmud'a musâhip olur. İkinci kez Saray hizmetine giren Dede Efendi, sanat açısından en verimli yıllarını (1812).bu dönemde yaşamıştır. Bu dönem onun en güzel, en sanatlı bestelerini yaptığı bir dönemdir. Bundan kısa süre sonra da ‘Rauf Yektâ Bey’in ifadesine göre, ünlü Ferahfezâ takımını bestelemesi üzerine 1834'te (1249 Hicri) Müezzınbaşı' olan Dede'ye bir nişan verilmiş, hatta yalnız devlet adamlarına verilen bir

nişanı padişah ona takar ve ayrıca Ahırkapı' da bir konak ihsan eder (Özalp, 2000; 533-534/Mert: 2006).

Dede Efendi'nin asıl mektebi, onun gibi bir mûsikî üstadını yetiştiren Yenikapı Mevlevihânesi olmuştur. Tanpınar, İsmail Dede'nin, sadece mûsikîyi daha yüksek, kökleri daha derinde bir gelenekten öğrenmeyip, ayrıca şahsiyetinin özünü oluşturan bir nizamı da bu Mevlevihane'de aldığını, hatta onun asıl şahsiyetinin, Mevlevî potasında, onun insana aşılacağı hasretle teşekkül ettiğini söylemenin daha doğru olacağını söyler.

Dede neyin sırrına sahiptir. Daha ziyâde hânende olan ve sesi ile tanınan Dede'nin saz kompozisyonlarında, bilhassa âyin peşrevlerinde ve terennümlerindeki kudretini Tanpınar bu çalışmalara bağlar. İsmail Dede, Uncu-zâde'nin, Ali Nutkî Dede' nin, Abdülbâkî Nâsır Dede' nin talebesidir. Pek çok eser geçmiş, dinî ve din dışı binlerce eseri ezberlemiştir.

“Fihakika Ferahfeza Peşrevi'nin ışık ve hasret yağmuru başka türlü elde edilemezdi” diyen Tanpınar, Dede üzerinde Ali Nutkî Dede'nin tesirine bilhassa dikkatlerimizi çeker ve Rauf Yektâ tarafından bulunan, kendi eliyle yazılmış dergâh ayin defterindeki bir haşiyede, İsmail Dede'nin Şevkutarâb *Âyini*'nin (1804'de okunmuştur) her nağmesini Ali Nutkî Dede'nin tarifi üzere yazdığını belirterek: “Manâsı üzerinde hiçbir tereddüde düşmeye hakkımız olmayan bu vesika, eserin müşterek çalışma ile vücuda geldiğini gösteriyor. Bu âyin şüphesiz bütün Dede değildir. Fakat Dede'nin büyük eserlerine Sabâ, Nevâ, Sabâbüselik, Bestenigâr âyinlerine, hattâ Ferahfezâ'nın mucizesine bir kapı gibidir” demektedir.

Hocası onun geleceği ile ilgilenmiş, ailesinin geçimine yardımcı olur düşüncesi ile onu Maliye Nezareti Baş muhasebe Kalemi' ne ‘Kâtip Muavini’ olarak yerleştirmiştir. Özalp bu konu ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “ Bir yandan memuriyete ve hocasının derslerine devam ederken, bir yandan da mûsikîye karşı olan ilgisi kendisini, pazartesi ve perşembe günleri Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Ali Nutkî Dede'nin derslerini izlemeye itiyordu. Burada ayin dinliyor, bilgisini ilerletiyor, sanat yolunda ilerlemeye çabalıyordu. (Özalp, 2000; 531).

Yine Tanpınar'ın naklettiğine göre, Dede Efendi hayatının sonuna dek Mevlevî dervîşi ve saray adamı olma vasıflarını muhafaza etmiştir. O aynı zamanda halka açık bir adamdır. Âilesi Rumelili olan Dede, Rumeli türkülerini, serhat havalarını çocukluğundan itibaren tanımaktadır. Tanpınar, Dede'nin sanatında üç tesirin daima yeri olduğunu ancak bunlara bir dördüncüsünü, Garp tesirini de ilave etmek gerektiğini söyler (Tanpınar:2006: 369).

II. Mahmud'dan sonra tahta geçen, III. Selîm ve II. Mahmud gibi klâsik mûsikimizden anlamayan, Batı müziği ve piyano eğitimi almış bulunan Sultan Abdülmecid (1839-1846) her ne kadar mûsikî geleneğinden ayrılmayıp babasının çok değer verdiği Dede Efendi'ye karşı olumlu tutumunu devam ettirir ise de uzun yıllardan beri gelişen mûsikî hareketlerinde büyük bir düşüş yaşanır (Salgar, 2004; 27).

Bu dönemde, Enderun değer ve önemini iyice yitirmeye başlamış, artık adı ‘Muzikâ-i Hümayûn’ olmuştur. Saray teşkilatı değiştirilmiş, Batılı mûsikîşinaslara rağbet artmış, padişah operet ve opera parçaları dinle olmuş, Avrupa’dan pianolar getirtilmiş, orkestra ve bando takımları kurulmuştur. Sayılı birkaç ustanın dışında yüzyılların geleneklerine pek aldırış eden kalmamıştır. Türk Mûsikîsi’nii iyi bilmeyen Sultan Abdülmecid, Dede Efendi’den basit ve sanat değeri olmayan eserler istemektedir. Bütün bunlar Dede gibi bir üstâdın katlanacağı şeyler değildir. Nitekim bu duygu ve düşüncelerin etkisiyle öğrencisi Dellâl-zâde İsmail Efendi ile sarayın bahçesinde dolaşırken ‘İsmail, bu oyunun tadı kaçtı’ demiştir. Tüm bunların etkisi ve yaşının ilerlemesine rağmen çoktan beri gidemediği hacca gitmeye karar vermesi bu kırgınlığa bağlanır (Özalp, 2000;534).

B. Gerçek Mûsikî İnkılâbımız ve Yeni Makamlar, Yeni Usûl Kullanımları

Mûsikîmizde modernleşme sürecini ve dolayısı ile ferahfezâ başta olmak üzere meydana getirilen yenilikleri değerlendirebilmek için Dede’nin şahsiyetine, yetiştiği döneme, ferahfezânın bağlamına dikkatlerimizi çevirmek durumundayız.

Dede’nin Türk mûsikîsinin son büyük üstâdı hattâ daha ileriye giderek bir inkırazı, muhteşem bir zafere dönüştüren dehası olduğunu söyleyen Tanpınar, Üçüncü Selim devrinin umûmî hayatta çok müteredit olan Garpçılığını, kendi zevkimizde rokoko Rönesans’ını, İkinci Mahmud devrinin kanlı ve elim hâdiselerini ve 1826’dan sonraki ümit ve azaplarını, Abdülmecid zamanının toptan yenileşme ve değişme kararlarını gören İsmail Dede’nin Osmanlı İmparatorluğu’nun, bir inkırazla beraber yürüyen medeniyet ve kültür değiştirme devrinin başında, neticeleri hayatımızda bugün dahi hissedilen vahim hâdiselerin arasında yetiştiğini belirtir. Tanpınar’a göre: “Dede’nin mûsikîmizin bir dönemine hâkim olan eseri, bu uzun ve buhranlı devrin vesika mahiyetinden öteye geçebilecek tek mahsûlüdür ve zamanında ve hattâ daha ötesinde konuşan tek ses, onun sesidir” (Tanpınar; 2006:366).

Esâtiz-i Elhân’da, Dede’nin yaşadığı döneme dair mûsikî ortamı da şöyle anlatılmaktadır. “Fenn-i mûsikînin devre-i kemâli olup meydana çıkan her bir eserin haset, gıpta, rekabet, ünsiyet, iftihar vesaire gibi bin türlü infialât-ı beşeriye ile mûşikâfâne tedkik olunduğu bir zamanda bir makamı ihtirâ ve onu tahkîm ve tarsîn için icâp eden kâr, beste vesaire gibi beyyinât-ı katıayı meydana koymak ne büyük bir iktidara tevakkuf ettiğini insan sathî bir mülâhaza ile takdir eder”(Esâtiz-i Elhân, 1924/1340).

İşte Dede, mûsikînin yukarıda tasvir edilen böyle olgun bir döneminde, hicâzbûselik, sabâbûselik, evcbûselik, hisarbûselik, sultânîyegâh makamlarını yeniden işleyerek kendi kârları, besteleri ile kuvvetlendirmiş ve süslemiştir. Ayrıca Kömürüzâde Hâfız Efendi ile birlikte “neveser” makamını da meydana çıkarmış, yenilikçiliği, iktidarı, sanatındaki kudret ile kadîm “nihâvend” takımlarını zamanında unutulmuş bir halde bıraktırıp bunların o eski heybetini, “neveser”deki “Nasil edâ bilir ol dilber-fedâ-yı görün” isimli zencir bestesiyle kayıt altına alarak unutma zindanına atıvermiştir.

“Nihavend” gibi bir metin makamın latif, güzel bestelerini nazar-ı iltifattan düşürerek elli sene sonra büsbütün unutulmak hükmüne götürmüş, bilahare merhum

Hacı Faik Bey, Hacı Ârif Bey, Tanburî Âlî Efendi gibi üstatları müştereken yeniden bir nihâvend faslı tertibine mecbur etmiştir. İşte Dede'nin o müthiş darbesiyedir ki, makamın "buselik"e olan alışılmış meylinden yararlanarak "hisârbüselik"i meydana getirmekle sadece "hisar" makamını bugün bitirmiştir. ... Tanzimat'ın ilanından sonra Avrupa ile aramızda kurulan iyi ilişkilerimizden yararlanarak bir anlamda Türk alafangası demek olan "sultânîyegâh" makamını, faslını ortaya koymuş, daha birtakım yeni-usûl, nadide şarkılar çıkararak kendisinden sonra tutulacak mesleğin girişini yapıp armoniye, başka bir ifade ile ses âhengine eksik bir mukaddime tertip etmişti. Sadece 'büselik' ile 'hisârbüselik'te, 'rast'ta, 'ferahfezâ'da, 'acem'de ve diğer makamlarda vücûda getirdiği kârlar, eski mûsikî tarzının birer güzel örneği olduğu hâlde şeddîaraban "Fer verdi yine dehre bu nev sûr-ı meserret" ve evc "Ebrûlerinin zahmı nihândır ciğerimde" ve ısfahân "Âşık olalı sen yâre gönül" ve daha sair makamlardaki şarkılarında, usûl değiştirmek gibi o zamana kadar görülmedik yenilikler vücûda getirmiştir. Hattâ 'mâhur' makamında Dilhayât Kalfa'nın "Tâ-be-key sînemde cây etmek cefâ vü kîneye" isimli meşhur bestesini ifade ederek yine aynı makamda "Ey gonca-dehen hâr-ı elem cânıma geçti" bestesinin terennümünde otuz iki darplık hafif usulünün özel seyrini değiştirerek sofyân basitliğine indirmek suretiyle büyük bir ustalık göstermiştir.

Dede'nin usûller üzerindeki yetkin yeni tasarruflarından biri de zencir usulünün kullanımı ile ilgilidir. Çifte düyek, çenber, fahte, devr-i kebîr, berefşân" gibi beş usûlden mürekkep olan Zencir usûlü¹nü âheng-i şiir kabul edilen mûsikîde, nağmelerin tabîi seyrini bozmamak, letâfetine hâlel vermemek için hüzzâm, "Gören fütâde olur hüsn-i bî-bahânesine" isimli bestesinde son "berfşân" usûlü yerine, devr-i kebîr usulünün kullandığı görülür. Dikkatle bakılırsa adı geçen bestede berefşân kullanılmış olsaydı, nağmelerin tabîi güzelliği sekteye uğramış olacaktı.

Yine Dede'nin zencir usûllü Sultânîyegâh bestesinde, berefşânın kullanılmayışı ile hem usûl 88 zamanlı olmuş hem de terennümden sonra mısraın sonundan alınan kısmın tekrarı ortadan kalkmıştır. Dede'nin kullandığı bu berefşânsız usûle hem bir çeşit 'Zencir', hem de bir çeşit 'Çâr usûlü' demek kâbilidir.

¹ Birinci Çeşit Zencir Usûlü

120 zamanlıdır. -Bir çifte Düyek (16/4), bir Fâhte (20/4), bir Çember (24/4), bir Devr-i Keîr (28/4), bir Berefşân (32/4) usûllerinin kendi formlarında peşpeşe sıralanmaları ile elde edilmiştir. Bu beş çeşit usûlün hepsi ikinci mertebede yani 4'lük mertebededir. 16 zamanlı usûlle başlayıp, 4'er zaman artarak 32 zamanlıya kadar gelir (16+20+24+28+32=120). En başa 120/4 yazarak her usûlün başına usûl rakamını ve onu meydana getiren küçük usûl veya zamanlar noktalı ölçü çizgisiyle, her usûlün sonu düz bir ölçü çizgisiyle 120 zamanın sonu ise düz iki ölçü çizgisiyle ayrılır. Onu takip eden Zencir usûlünün başına 120/4 yazılır. Usûlün 120/4'lük ikinci mertebesi de mûsikîmizde kullanılmıştır. Pişrev, beste ve kârlarda kullanılmıştır. Zencir usûlü ile ölçülmüş bestelerde mısra ve terennüm 1 usûldür. Mısra çifte Düyek'le başlar ve Çember sonunda biter. Devr-i Kebir de terennüm ile başlar ve Berefşân usûlünde de mısraın sonundan alınmış bir kısım tekrar edilir.

İsmail Dede'nin çeşitli makam ve usûllerin kullanımları ile ilgili bu işçiliği ve ustalığı, Onun müsîkîmizin modernleşme sürecinde gerçekleştirdiği yeniliklerin önemli göstergelerindedir. “Rast, rast-ı cedid, sûz-nâk, hicâzbûselik, hisârbûselik, evcbûselik, sabâbûselik, bestenigâr, ırâk, acemaşîran, ferahfezâ, sultânîyegâh” makamlarının bazılarında ayrıca “kâr” olmak üzere ikişer “beste”, ikişer “semâi” yeterli derecede şarkıdan oluşan fasıl terkip etmiştir. Kullanılmakta olan makamların hemen hepsinde en azından bir beste, iki semâi yahut bir kâr, iki beste, çok sayıda şarkı vardır. İlahîler, naatler âyin-i şerif kısımları bu sayılanların dışındadır.

Dede'nin yükselmesine sebep olan “Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım” isimli bûselik şarkısıyla, “nühüft, “Ey serv-i nâz-ı nevresim” “hüzzâm, “Derdimin dermânı sensin ey perî” hicâz, “Ben bilmedim bana n'oldu”, ferahfezâ, “El benim-çün seni sarmuş biliyor” Gülizâr, “Rehâ bulmadım zülfün telinden” şarkıları oldukça sanatlı, mükemmel eserlerdir (Esâtiz-i Elhân, Dede Efendi, 1924/1340).

Dede Efendi'nin müsîkîmize yaptığı hizmetlerin başında çok kıymetli öğrenciler yetiştirmesi gelmektedir. Öğrencileri arasında: Dellâlzâde İsmail Efendi, Mutafzâde Ahmed Efendi, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Nikagos Ağa, Hâşim Bey, Eyyübî Mehmet Bey, Hacı Ârif Bey, Rıf'at Bey ve Zekâi Dede bulunmaktadır.

C. Dede'nin Eserleri

Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu'nda bulunan Sultan III. Selîm'in güfte mecmuâsında kayıtlı eserler arasında Dede Efendi'nin terkip ettiği beş makam (sultânîyegâh, neveser, sabâ-bûselik, hicâz-bûselik, arabân-kürdî) sadece sabâ-bûselik, hicâz-bûselik ve şevk-i cedid (araban-kürdî) yer almaktadır. Mecmuâda güfteleri kayıtlı Dede Efendi'ye ait yüz yirmi dindışı eseri, dâhî bestekârın henüz Dervîş İsmail iken, 27 Mart 1799 tarihinden önce bestelediği anlaşılmaktadır. Keskiner, Dede Efendi'nin henüz yirmi üç yaşında bulunduğu 1799 yılına kadar yüz yirmi eser bestelediği düşünüldüğünde mevcut literatürde kayıtlı toplam iki yüz seksen sekiz eserlik listenin çok eksik olduğunu söylemektedir.

Dede Efendi, müsîkîmize kazandırdığı sultânîyegâh makamını en iyi şekilde yine kendisi kullanmıştır. Dede'den sonra uzunca sayılacak bir süre bu makamın kullanılmayışı dikkati çeker. Salgar, Bunun sebebini Dede Efendi'nin eserlerindeki yüksek san'at gücüne bağlar. (Salgar, 2004; 37).

Sultânîyegâh ve neveser makamlarını 1799 senesinden sonraki bir tarihte terkip ettiği bilgisi, Dede Efendi'nin kayıtlı eserleri Bora Keskiner'in 1 Mayıs 2012'de Boğaziçi Üniversitesi'nin yayınladığı Musikişinas Dergisi'nde yayınlanmak üzere kaleme aldığı “Dervîş İsmail'in Dünyası: Dede Efendi'nin 1799 Yılından Önce Bestelediği Dindışı Eserler isimli çalışmasında yer almıştır. Çalışmada ayrıca literatürde kaydı bulunmayanlar da belirtilmiştir.

Çeşitli kaynaklarda, Dede Efendi'nin 500'den fazla eser bestelediğine dair bilgiler yer alsa da yaşadığı dönemde, önceki zamanlarda olduğu gibi nota yazısına pek rağbet gösterilmediği için bu eserlerin birçoğu günümüze gelmemiştir. Daha sonraki

dönemlerde notaya alınan eserlerin sayısı ile ilgili kesin bir bilgi yoktur. Çünkü Dede Efendi adına kayıtlı eserlerin küçük bir bölümünde yaşanan isim karışıklığı, kesin sonuca ulaşamama nedenlerimizden biridir. Ancak çeşitli nota arşivlerinin taranması sonucunda, Dede Efendi'ye ait yeni eserlerin bulunma ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

“Dede Efendi, I. Beste, II. Beste, Ağır Semaî ve Yürük Semâi' den oluşan (bazen I. Beste yerine Kâr) fasıllar yapmıştır. Bununla beraber ortaklaşa yaptığı fasıllar da görülmektedir. Yapmış olduğu fasıllardan hisar-büselik (Kârçe), ferahfezâ ve rast-ı cedîd makamlarında I. Beste yerine ‘Kâr’ formunu kullanmıştır. Arazbâr, bestenigâr, eviç-büselik, hicâz-büselik, ırak, nevâ, sabâ-büselik ve sultanîyegâh makamlarından ise tam fasıl bestelenmiştir” (Salgar, 2004; 49).

Dede Efendi'nin bestekârlık hayatında, müştereken yaptığı tek eser, Rast-ı Cedîd makamındadır. Reisülküttâb Mahmud Raif Efendi ile beraber besteledikleri bu kâr, klâsik repertuarımızda bu yönü ile özel bir yere sahiptir.

Rauf Yekta Bey, Dede Efendi'nin eserlerinin, “ üslûp itibariyle gayet asîl ve kibârâne” olduğunu ifade ederek, Dede'nin, usta kişiliğinde her şeyden evvel göze çarpan hususiyetin Türk müzikisinde İtrî gibi eski büyük üstatlar vasıtasıyla asırlardan beri devam edegelen ananevî tarz ve tavrın gayet riâyetkâr muhafızı olduğunu söyler. Dede Efendi, bununla beraber klasiği koruyarak eserlerini kendisinden sonraki bestekârların gösteremediği yeniliklerle donatıp yeniden kurabilmiş bir bestekârdır. “Bilâ tereddüt denilebilir ki son asırda yetişen Türk bestekârları içinde Dede Efendi derecesinde hem klasik üslûba tamamıyla sadık kalmış, hem de bu üslubun kurallarından dışarı çıkmamak şartıyla nağmekârlıkta yenilikçi ve ilerici eserler vücuda getirmeye muvaffak olmuş bir bestekâr daha gösterilemez. (Bk. Yekta Bey, 1925: 169)

Dr. Subhi Ezgi ise Dede'nin kâr, nakış, semâi, beste, şarkı, beste, peşrev, durak, âyin-i şerîf, ilâhî olmak üzere yüz altmışı geçen eserinin bestekârlar için birer mûsikî hazinesi olduğundan bahseder (Ezgi, 1933:80).

Dinî ve lâdinî yüzlerce eser besteleyen ve bestelerinde büyük bir muvaffakiyet gösteren İsmail Dede, Neveser adlı bir terkinin mucididir. Haşim Bey'in Matbu Mecmuasında, bu hususla ilgili şu bilgiler yer almaktadır: “Neveser, ibtidâ hicâz, neâa, şûrî, evc, gerdâniye, muhayyer ile sünbüle basub yine bu minval perde perde intüb ba'dehu hicâz kürdî dügâh açarak dönüb yegâhdan ırak ile rast perdesinde karar eder. İşbu makam üstadım sermüezzîn-i şehriyârî Derviş İsmail Efendi merhumun ihtirâgerdesidir” (Hâşim Bey, 1864: 24).

III. Ferahfezânın İbdâi

Dede'nin modernleşme bağlamında mûsikîmizde yaptığı işçiliği, mûsikî lisanınca en iyi ifade eden makam dizilerinden biri ferahfezâ'dır. Özellikle mürekkepleşmeye başlayınca içinde diğer makamlara yapılan geçkiler kalıcı olmuştur. Tıpkı Batı medeniyetinin yaşıntımızın her parçasında bıraktığı kalıcı tesirler gibi.

Mûsikî tarihine ilişkin kaynakların verdiği bilgilere göre, Dede, ferahfezâ makamını II. Mahmud'a kıldıracağı teravîh namazlarında okunmak üzere yeni ilâhiler besteleyerek

bunları saray müezzinlerine meşk ettirdiği mübarek bir ramazan ayı içinde yeniden ibda etmiştir.

İtrî zamanından beri kurulu usûlden olmak üzere teravihin son dört rekâtında acemaşiran makamı icrâ ve o makamdan ilâhiler kırâat edilir. Acem aşîran makamının kararını yegâh perdesinde icrâ etmesine ferahfezâ adı verildiği de bilinmektedir. Dede, mahfilin bir köşesine çekilir ve son rekâtlar kılınırken alelacele bilinen güftelerden *Şûrîde vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni* ilâhîsini ferahfeza yolunda besteleyerek selâmı müteakip rüfekâsına okutturur.

Teravihten sonra II. Mahmud, Dede'yi huzuruna kabul ederek bu yeni makamın adını sorar ve Dede Efendi, bunun yeni bir makam olmadığını ve Selîm-i Sâlis asrında musahiplerden Seyyid Ahmed Ağa tarafından bulunarak ferahfezâ ismi verilmiş bir terkip olduğunu ve fakat o vakitten beri bu yolda hiçbir eser bestelenmediğini arz edince, "Her neyse, bu terkip benim pek hoşuma gitti; adı gibi ferahfezâ..." diyerek Dede'ye bir hayli iltifatlarla bulunmuştur.

Ferahfezâyı işleyerek güzel eserler veren Dede'nin bu makamdaki en tanınmış eseri âyin-i şerifidir. Dede Efendi'nin bu âyini hakkındaki düşünceleri ise şöyledir: "Diğer âyinlerimi şeyhlerimin emir ve târifleri mücibinde bestelemiştim. Ferahfezâ âyin'i ise padişahın emri üzerine bestelediğim için o kadar ruhlu olmadı. Onlardaki zevk, neş'eyi ferahfezâda bulamıyorum" (Salgar, 2004; 34- 35).

Dede'nin pek beğenmediğini söylediği Ferahfezâ âyini, Tanpınar, sadece Dede'nin eserinin değil, bütün müsıkîmizin bir ucu imkânsızda kıvranan yıldız topluluğu olarak niteler ve âyinle ilgili şu değerlendirmeleri yapar: "Bu noktaya varılınca ikiliğe rağmen bir sükûnet gelir. Dede burada kâinat muammâsını çözmüştür. Daha devr-i kebîr peşrevinin ilk cümlesinden itibaren bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassalâsı ve ideâsı olan ferahfezâ karşımıza çıkar. Bu makamın bu iki eserdeki teslimleri, en şaşırtıcı yollardan kaybedilene kavuşmadır. Sanki Dede'nin san'atı bir ba'süba'de'l-mevt sırrının emrindedir. O kadar olduklarından ayrı bir çehre ile gelirler (Tanpınar, 2006: 373).

Dede'yi bugün bizim için sayısız derin değişiklik arasından bir nevi çağdaş yapan şey onda hayatın trajik duygusunun Mevlevî tevekkülü ile beraber yürümesidir. Tanpınar'a göre, İman, mistik tecrübe, onda arkasında bıraktığı şeyleri tam unutturmayan şeylerdir ve bu ikizlik, san'atının belli başlı sihridir. İşte ferahfezâ makamı bu ikizliğin en burkucu şekilde duyulduğu eserleri verir. Bütün Dede bu makamdadır. Acemaşiran Yürük Semâînin imkânsızın peşindeki çırpınışı, mâhurun arayışları sultânîyegâhın asil içlenişleri hep burada toplanır. Tıpkı nevâ, sabâ, sabâbüselik, bestenigâr ve hüzzam ayinlerinin büyük iştiyaklarının toplandığı gibi. Ferahfezâ peşrevini ve ayinini dinledikten sonra hepsi başlı başına bizim için bir zevk, bir duyuş ve kendimizi idrak merhalesi olan bu eserlerin ona birer hazırlık olduğunu kabul ederiz.

Geleneksel olanla modernin eşiğinde olan Dede'de Mevlevîliğin beslediği engin san'at ruhu, meşkle gelen, müsıkî zincirince aktarılan klasik eğitim, eserlerindeki yüksek müsıkî kavrayışı, kültürle biçimlenmiş bir estetik beğenin sınırlarına gelip, bir yandan

Batı kültürünün anlamı belirsiz, aydınlarımızca doğru okunamamış çarpıcılığı ve bir yandan da yaşanıp bitmek üzere olan bir dönemi canlandırarak, devam ettirmiş, diğer yandan kendimiz olacak yeniye bir yol tayin etmekte etkili bir başlangıç olmuştur.

Ferahfezâ, sultânîyegâh ve neveser gibi makamların Batılı anlamdaki modernleşme serüvenimizin bünyelerinde taşıdıkları öz kültürümüze ait entelektüel parçaların karşılaşılan Batıya ait parçalarla uyumu ustalıklı başarılmış sonuçları olduğu söylenebilir.

Söz konusu makamlar edebiyat ve kültür hayatımızdaki modernleşme macerâmızın en anlamlı göstergeleri olarak kullanılmıştır. Tanpınar romanlarında mûsikîyi bir biçim ögesi olarak kullanır ve birçok romanında Batı karşısında kendimiz olarak varlık gösterdiğimiz tek alan olarak mûsikîmizi ve Dede ile ferahfezâyı ve mâhuru işler. Ferahfezâ makamı bir taraftan Selçuklu-Osmanlı medeniyetinin ifadesi iken diğer taraftan da sağlıklı modernleşmenin simgesel bileşimidir. Tanpınar bu bilince sahip olarak Huzur romanında nesiller arasındaki kopukluğun yol açtığı çatışmayı gidermek için ferahfezâyı başvurur. Türk mûsikîsi kültürüne hâkim olan Tanpınar, romanlarında, (Huzur, Mâhur Beste) medeniyetler arasında kalma, eski ve karşılaşılan yeni arasında kalma, bundan doğan huzursuzluğu, sınırlı zamandan kaçışı kahramanları şahsında işlerken mûsikîmizin imkânları, sağlıklı ve doğru modernleşmeyi gerçekleştirebilmiş mûsikî makamlarımız üzerinden romanlarına taşıyarak işler. Mâhur ve ferahfezâ makamlarını bu anlamda birer reçete gibi kullanır.

Tanpınar'ın ve Tanpınar gibi geleneksel ile Batı medeniyeti üzerinde edebî mesâî harcayan Attila İlhan da adı geçen makamlarla aynı endişelerle ilgilenmiştir. (bk. Allah'ın Süngüleri) İlhan, romanda her iki makamı emperyalist güçler karşısında direnen ve Selçuklu/Osmanlı sentezi olarak karşıladığı kadim medeniyetin sesleri olarak millî direniş bağlamı içinde kullanır. Ayrıca “Şenlik dağıldı bir acı yel kaldı bahçede yalnız / O mâhur beste çalar Müjgân'la ben ağlaşırız” mısralarında görüldüğü gibi şiirlerinde de kullanır.

Sanattaki ibdan ve dehânın mekanizması ilimdeki ibdan mekanizması kadar sırlar içindedir. Bergson bunu, “dinamik bir şemâdan hayâle geçiş” diye hülâsa ediyor. Yaratan adam bir hayâlden evvel onu inşâ yolunu tasavvur eder ve basit mücerret şemalardan yavaş yavaş müşahhas bir hayata geçer” (Lalo, 2004: 66-67).

Bediiyâtın üç temel kanunu ve makulesinden biri mevcut âhenk, diğeri aranan âhenk ve üçüncüsü kaybolmuş âhenktir. Dede, bestelerinde kaybolmaya yüz tutmuş âhenkle hemhâldir. Kaybolmuş âhenk, içinde gizli fakat hakikî bir insicamsızlık bulduğumuz sahte, yalnız görünüşte bir birlik, semavî olmayan, tamamıyla dünyaya ait kendi vasıtalarımızla hallettiğimiz bir bilmece” (Lalo, 2004:77).

Dede, klasik öğeleri kullanarak kaybolmaya başlamış âhengi yeniden inşâ etmeye çalışır. Sanattaki imgeler, gerçeğin bir kopyası değildir, tersine sanatkâr imgeleminin yarattığı yeni olgulardır. Dede'nin yapılandığı ferahfezâ makamı, bileşimi ve kullanılışı çerçevesinde modernleşme maceramızın mûsikîdeki felsefi, fikrî ve sanatsal karşılımlarıdır.

Dede, ferahfezâda, medeniyetimize dâir mûsikî estetik ve anlayışımızı bu devrede Batı karşısında hemen her alanda yaşadığımız kırılma çerçevesinde sezinler, eskinin coşkun seslerini devam ettirerek ve yeninin bastırıldığı sesler bütünü olarak makamı yeniden ibda eder.

Sonsuz geri dönüş, tarihin sonu demektir. Bu, sanat tarihinin de sonu anlamına gelmektedir. Dede, bu sebeple geçmişte var olanı yeni ile harmanlama gayreti içindedir. Bu coşku ile yeninin iç içeliği ferahfezâ makamının imkânları içinde hissettirilir.

Gerek ferahfezâ ve gerekse neveser gibi yeniden işlenerek tertîp edilmiş makamlar, bazı usüllerin yeniden tertibi, Dede’de mûsikîmizin içinde bulunduğu durum ve gelecek üzerine zekice birleşimlerin mûsikî sanatı ile ifadeleridir.

Ferahfezâ makamı, Dede’nin san’atı üzerinden kendimiz olarak yenileşecek mûsikîmizin teknik meselelerinin hâll edildiği bir nokta, dönemeç olarak görülmelidir.

Mûsikî kaynaklarında, ferahfezâ makamı, “Ferahfezâ Âilesi” olarak değerlendirilmekte olup, acem makamına acem aşîrân perdesindeki çargâh makamının (acem aşîrân makamı) ve yegâh perdesindeki bûselik makamının eklenmesiyle meydana gelen ve yegâh perdesinde karar veren mürekkep makamlardan biri olarak yer almaktadır.

Nâsır Abdülbâkî Dede, makamı, acem aşîrân başlayıp acem aşîrân perdesine gelince yegâh perdesi gösterip orada karar verir (Tura, 2006: 50) şeklinde tanımlarken, Hâşim Bey Mecmuasında şu şekilde yer verir. İlk nevâ, hüseyinî, acem, gerdaniye, muhayyer perdeleriyle âgâz ederek nevaya kadar inip daha sonra dügâh, kürdî, çargâh ile rast, aşîrân kalıp tekrar aşîrân, yegâh, kaba uzzâl basarak yegâhda karar verir. Batı müziğinde bu makamı ‘re minör’ tâbir ederler. (Yalçın, 2016:

Genel bileşimi yukarıda verilen ferahfezânın mûsikîmizle ilgili diğer kaynaklarında üç ayrı işleniş biçimine dair bilgiler yer almaktadır. (Bk. Kutluğ, 2000, s. 216-217)

Kaynaklarda yer alan bilgilere göre makamın genel yapısı, bileşimi hemen hemen aynı olmakla birlikte işleniş ve seyir özellikleri bakımından farklılıklar söz konusudur. Türk mûsikîsinde ferdî yaratmalar söz konusu olduğu için bu farklılıklar tabiidir. Dede’nin makamı işleyişine dair örnekler arasında yer alan ferahfezâ beste, ”Ey kaşı keman tîr-i müjen”in zemin kısmında, “Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş eyledim” yürük semâyii ve “El benim çün seni sarmış biliyor”şarkısında yaptığı Karcığar geçkiler oldukça dikkat çekicidir. (Bk. TRT TSM Repertuarı No: 4164, 2494 ve 2328)

Makamın işleniş ile ilgili verilebilecek diğer bir iki örnek de II. Mahmud’un, ferahfezâ şarkısı (9864)) ve Arel’in ferahfezâ Durak’ı (4854)dır.

Makamın genel seyri sırasında çargâhta yapılan yarım karar, âdeta iki medeniyet arasındaki tereddütlü geçişin simgesi gibidir. Acem makamı gibi seyre başlanan ve Acem civarında gezinerek çargâh perdesine yapılan vurgulamalar, Batı karşısında mûsikîmizin sürekliliğinin sağlanmasının kaçınılmaz oluşuna yapılan vurgular gibidir.

Nevâda nim hicâz yedenli bûselikli kalış, tekrar acem perdesine dönüş, düğâh'ta uşşâklı küçük kalışlar, nim hisar ve kürdî perdeleri gösterilerek yegâh perdesine iniş, yegâhta kaba nim hicâz yedenli bûselik ile karara gidiliş....özetle Batı kültürü karşısında öz kültürümüzden, köklü mûsikî geleneğimizden kopmadan temkinli, bilinçli, emin modernleşme çabalarımızın başarılı yol haritasının ferahfezâ katındaki simgeleri gibidir. Nitekim nim hicaz yarım ayrılık ve kopuş endişelerini, bûselikli, uşşâklı kalışlar, hisâr ve kürdî gösterilerek yegâha iniş, başka bir ifade ile karara geliş ise başarılı bir modernleşme macerasının sonuca gidişinin müzikal göstergeleridir.

Acem aşîrân perdesindeki çargâh beşlisinin simetrik olarak tiz durak acem perdesine aynen göçürülmesi suretiyle makamın genişletilmesi, Batı medeniyetine ait yeninin, kültür ve medeniyetimize mûsikîmiz üzerinden geçişlerinin ve uyumlu birlikteliğinin bir makam katında işlenişinin başarılı ifadesi olarak karşılanabilir.

Ferahfezânın en çok kullanılan ikinci türünde makam içinde gerek bileşimde yer alan bûselik makamı ve gerekse bûselik'in geçki düzeyinde kullanılışı farklı iki medeniyetin imtizâcının öze sâdik kalınarak gerçekleştirilen makamsal ifadesi gibidir. Özellikle bûselik makamında dolaşılıp yegâhta bûselikli tam karar yapılması bu uyumun pekiştireci olarak değerlendirilebilir.

Ferahfezâ seyri sırasında zaman zaman nevâ perdesinde bûselik çeşniysiyle asma kararlar yapılır ve bu sırada bakiye diyezli do nîm hicâz perdesi de yeden olarak kullanılır. Hicâz Türk mûsikisinde ayrılık ve kopuş terennümlerinin işlendiği bir makamdır. Eski medeniyetle yeniye karşılayışın Dede'nin mûsikî hâfızasındaki geleneğe ait sesi çok iyi ifade etmektedir. Ferahfezâ makamında nevâ perdesi üzerindeki bu bûselikli asma karar oldukça ilgi çekicidir. Çünkü makama Batı müziği açısından bakılacak olursa ferahfezâ makamının içinde bulunan acem aşîrân makamı, Batı müziği bakımından Fa majördür. Fa majörün ilgili minörü ise re minördür yani nevâ'da ve yegâh'da bûseliktir. Batı müziğinde majörler zaman zaman ilgili minörlerine geçki yaparlar. Fa majör de re minöre geçkiler yapar. İşte ferahfezâ seyri sırasında makamın içinde yer alan acem aşîrân dizisinin nevâ'da bûselik geçkisi Batı müziğindeki Fa majör ve re minör ilişkisidir. Burada eski ana makamımız olan rasttan –ki sol majör-karşılığıdır, minör hâle geçişin, Batının majör dizisinin ana dizimizin yerini alışı kültürün mühim bir ögesi olan mûsikî üzerinden de açıkça görülmektedir. Çargâh perdesindeki asma kararların Batı müziği ile bir yakınlığı olsa da işleniş geleneğe aittir.

Dede'de sanatsal modernlik daha çok biçimle sınırlandırılmıştır. Geçmişin mûsikî öğelerini eserlerine taşıyan Dede, yenilik ve eskilik arasında kendi çelişkilerinin tutsağı bir kültür karşısında ustalığını yeniliklerle yeniden ibda ettiği makam ve bu makamların yeni kullanılış biçimleri ile usûllerle mûsikî tarihimize taşır. Dede'den itibaren mûsikîmizde doğru yenileşmeyi gerçekleştiren bestekârlarımız makamları, majör-minör (hikâyesine!) gerek duymadan, mecbur kalmadan büyük dehâları ile kendiliğinden keşfederek yapmışlardır.

Dede'yi tanımak, tanıtmak, yeni nesle aktarmak, Türk mûsikîsinin modernleşme sürecini onunla karşılamak, mûsikî hâfizamıza yeniden güvenmek, kendimiz olarak çağdaşlaşmak anlamına gelmektedir.

IV.Sonuç

III. Selim' in yenileşme isteklerini takip eden Tanzimât devrinin, Garp mûsikîsi ile temas eden bestekârlarından hem an'aneye bağlı, hem de yeni temayülü iyi duymuş olanların başında gelen Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, klâsik sanatı büyük bir kudret ve selâhiyetle devam ettiren bestekârların başında gelir.

Tam bir ekol sahibi olan Dede, Sultânîyegâh, Neveser, Sabâ-Bûselik, Hicâz-Bûselik, Arabân-Kürdî makamlarını tertip eden Dede Efendi, bir mûsikî dehâsı olarak ses sanatımızda derin izler bırakmış bir bestekârdır.

III. Sultân Selim Han döneminin mümtaz bestekârlarından Seyyid Ahmed Ağa (1728- 1794) tarafından terkip edilmiş olan ferahfezâ makamı, dâhi ve büyük bestekâr Dede Efendi tarafından ele alınarak işlenmiş, zenginleştirilmiş, güzelleştirilmiş ve ölmez sanatlı eserlerle mûsikî âlemine hediye edilmiştir.

Dede Efendi bir ömür tükettiği Mevlevîhânenin mistik atmosferi içinde yetişmesi ve kendinden önce yaşamış olan bestekârların dinî eserlerini bilip tanınması âyin formunu başarı ile işlemesinin yanında dinî mûsikîmizin Savt, Durak, İlâhi, Tevşih gibi formlarında da başarılı eserler vermesini sağlamıştır.

Kaynaklarda, 500'den fazla eser bestelediğine dair bilgilerin yer aldığı Dede Efendi'nin değişik form, makam ve usüllerde bestelediği Kâr, kâr-ı nâtık, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, türkü, köçekçe olmak üzere toplam 283 eserinin notası günümüze kadar gelebilmiştir. Dede' nin Rast makamında bestelediği yirmi üç makam ve bu makamların özelliklerini taşıyan kâr- ı nâtık'ı gerek klasik kâr formundan farklı biçimlendirilişi, gerek usulü ve gerekse ezginin işleniş karakteri, mûsikî cümlelerinin tanzimi bakımlarından oldukça yeni olup, mûsikîmizdeki modernleşme çabalarının somut örnekleri arasında yer alır.

Dede'nin eserlerinin yeni arayışların başarılı sonuçları olmalarının en dikkat çekici göstergelerinden biri de İstanbul dışındaki besin kaynaklarından yararlanması, sosyal hayatın çeşitli kesimlerine seviyeli bir şekilde hitap edebilecek özellikte güftelerin, folklorik sayılabilecek güftelerin seçilerek işlenmesidir.

Dede'nin fasıl tertiplerinde de bazı yeni uygulamaları görebilmekteyiz. 15 formda eser bestelediği, toplam 35 usul ve 1 bilinmeyen usul kullandığı bilinen Dede Efendi, I. Beste, II. Beste, Ağır Semaî ve Yürük Semâî' den oluşan (bazan I. Beste yerine Kârın kullanıldığı) fasıllar tertip etmiştir. Bununla beraber ortaklaşa yaptığı fasıllar da görülmektedir. Yapmış olduğu fasıllardan Hisar-Bûselik (Kârçe), Ferahfezâ ve Rast-ı Cedîd makamlarında I. Beste yerine 'Kâr' formunu kullanmıştır. Arazbar, bestenigâr, eviç-bûselik, hicâz-bûselik, irak, nevâ, sabâ-bûselik ve sultanîyegâh makamlarından ise tam fasıl bestelemiştir.

Son âyini olan ferahfeza âyinini, mûsikînin tüm inceliklerini ve imkânlarını kullanarak yapmıştır. Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinden alınan ilk mısralarla başlayan eser, âyin formunun imkânları içinde, yeni mûsikîde modernleşmemizin âdetâ simgelerinden biri gibi kabul edilen ferahfezâ ile klasik, geleneğe, yani tamamen bize ait olan tasavvufî özün melodik ve teknik bir mükemmellekle bir araya gelişini gösteren muhteşem bir örnektir.

Türk Mûsikîsi'nin yetiştirdiği en güçlü bestekârlarımızdan biri olan Dede'nin kişiliğinde mûsikîmiz en üst düzeye ulaşmıştır. Dinî ve dindışı mûsikî eserleri ile başlı başına bir 'ekol' olmuş ve kendinden sonra gelenleri tartışılmaz bir biçimde etkilemiş, daha sonra gelen bestekârlar bu etkinin sürekliliğini sağlamıştır. Geleneksel mûsikîmize eşsiz renkteki melodik akislerle yeni bir üslûp ve kimlik kazandırmıştır.

İtrî'den itibaren klasik üslûbun kendisine özgü havasını özünü bozmadan, mûsikîde gerçekleştirdiği yenilikler, mûsikî sanatında yeni ufukların ve değerlendirmelerin de temelini oluşturan Dede Efendi'nin mûsikîsinde, mûsikî sanatımızın bütün estetik değerleri mevcuttur. Eserlerindeki ortak yönlerden biri de, teknik olarak mükemmelliğe erişmiş olmasıdır.

Mûsikî inkişabımızla birlikte mûsikîmizi, klasikle bağlarını koruyarak bugünlere taşıyan, bu anlamda mûsikî hafızamız olan Dede ile birlikte İtrî Hâfız Yûsuf, Sadullâh Ağa III. Selîm gibi bestekârlarımız, yalnızca "eski", "geleneksel" oluşları sebebi ile gençlerin ve modern mûsikî eğitimi alanların müzikal hafızalarından uzak tutulmuştur. İsimleri zikredilen bestekârlarımız, "modern" olmadıkları için uzun zaman tarihî kaynaklardan haberi olmayan mûsikî tarihî ve nazariyatı yazarlarınca da yok sayılmış, mûsikîmiz de eski, tek sesli, geleneksel oluşu, modernleşmeye ayak uyduramaması iddiaları ile köksüz, çarpık, yanlış modernleşme zihniyetimizin temellerini oluşturmuştur. Dede Efendi hem klâsik üslûba bütünü ile sâdik kalmış, hem de bu üslûbun kâide ve şartlarından dışarı çıkmamak kaydı ile yeni nağmeler bularak yenilikçi eserler ortaya koymayı başarmış bir bestekârdır.

Mâhur, sultânîyegâh ve neveser gibi özellikle Dede'nin yeniden terkiğini yaptığı ferahfezâ, yapısı, bileşimi, seyri ve bestekârlarca yeniden yorumlanarak işleniş ile modernleşme macerâmızın mûsikî katındaki en yetkin örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Dede, klasik mûsikîmize dâir mirâsı, karşılaşılan yeni karşısında aldığı doğru mûsikî tavrı ve sahip olduğu kompozisyon dehâsı ile bir sürekliliği sağlayarak yeniden doğuşu gerçekleştirmiştir.

Kaynaklar

- Berkes, N. (2002). Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, İstanbul Kaynak Yayınları
- Berkes, Niyazi, (2004), Türkiye 'de Çağdaşlaşma, İstanbul, YKY
- Cemil Meriç, (1985), Bu Ülke, İstanbul. İletişim Yayınları

- Dellaloğlu, Besim F.(2012), Ahmet Hamdi Tanpınar:, Modernleşmenin Zihniyet Dünyası, Bir Tanpınar Fetişizmi, I. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları
- Ezgi, Subhi, (1933-1953), Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi I-5 İstanbul
- Giddes, Anthony, (1994), “Modernliğin Sonuçları”, Çev. E. Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yay.
- Göle, Nilüfer, (2002) “Batı Dışı Modernlik, Kavram Üzerine”, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt: 3 Modernleşme ve Batıcılık (iç.), Editör: Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 56-67.
- Gürbilek, N. (2016). Tanpınar, A. Hamdi (1970). Bitmeyen Çıraklık- Deneme, 3. Baskı, İstanbul, Metis Yay.
- Hâşim Hacı Mehmed, (1280), [1864] Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyât II. Baskı İstanbul.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemâl (1958), Hoş Sadâ, İstanbul, Maarif Basımevi,
- İhsanoğlu, Ekmeleddin & Ramazan Şeşen, Gülcan Gündüz, M. Serdar Bekar, (2003), Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi, İstanbul IRCICA
- Keskiner Bora, (2012), “Derviş İsmail’in Dünyası: Dede Efendi’nin 1799 Yılından Önce Bestelediği Dindışı Eserler, Musikişinas Dergisi, 1 Mayıs 2012 İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Kutluğ, Yakup, Fikret, (2000), Türk Musikisinde Makamlar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Lalo, Charles, (2004), Estetik, Çev. Burhan Toprak, Ankara, Hece Yay.
- Talip Mert, (2006), Dede’nin Nişanı Talip Mert, Gül Destesi, İstanbul, Azim Dağıtım Yayını
- Ortaylı, İlber, (1995), İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul, İletişim Yay.
- Önberk Nevin, (1986) A. Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler Romanlarında Millî Kültür Meselelerine Bakış, Erdem, c. 2, S. 4, İstanbul, Atatürk Kültür Merkezi Bşk. Yay.
- Özalp, M.Nazmi, (1992). Türk Musikisi Beste Formları, Ankara, T.R.T. Müzik Dairesi Basımevi,
- Özalp, M.Nazmi, (2000), Türk Müsîkîsi Tarihi I, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Özkan, İsmail Hakkı, (1994), Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul, Ötügen Neşriyat
- Öztuna, Yılmaz, (1996), Dede Efendi, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Rauf Yekta Bey, (1925), Esâtîz-i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası.
- Salgar, M.F. (2004). Dede Efendi Hayatı, Sanatı, Eserleri, İstanbul, Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Tanpınar, A. Hamdi, (1996), Yaşadığım Gibi, (Haz. Prof. Dr. Birol Emin), İstanbul, Dergâh Yayınları,
- Tekeli, İlhan, (2002), “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”, Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık, İstanbul, İletişim Yay., c.3, s. 22-24
- Tura, Yalçın, (2006), Nâsır Abdülbâkî Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik), I. Baskı, İstanbul, Pan Yay.

- Ülgener, Sabri, (1991), İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası, I. Baskı, İstanbul Derin Yay.
- Yalçın, Gökhan, (216), 19. Yüzyıl Türk Mûsikisinde Hâşim Bey Mecmuası, Birinci Bölüm Edvâr, I. Baskı Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başk. Yay.
- Yekta, Raûf, (1924/1340) , Esâtiz-i Elhân: Dede Efendi, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası