

YEGÂH

e-ISSN: 2636-8838

Uluslararası Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör
Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca

Cilt II. Sayı 2.

Editör
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK

Tokat/Türkiye
2019

Tolga Karaca Yayınları

Yegâh Mûsikî Dergisi

Uluslararası Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

Editör

Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK
Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Azerbaycan Dil Editörü

Doç. Dr. Yalçın ABDULLA

Özbekistan Dil Editörü

Prof. Dr. Batır Matyakubov

e-ISSN:2636-8838

Cilt II. Sayı 2 (2019), 31 Aralık 2019

Tokat / Türkiye

Tolga Karaca Yayınları

Yegâh Music Journal

International Music Journal

Editor-In-Chief an Founder

Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa University

Editor

Dr. Seher Tetik IŞIK

Hacı Bayram Veli University

Azerbaijan Language Editor

Doç. Dr. Yalçın ABDULLA

Uzbekistan Language Editor

Prof. Dr. Batır Matyakubov

e-ISSN:2636-8838

Volume II. Issue 2 (2019), 31 December 2019

Tokat / Turkey

Tolga Karaca Publications

Sayımız Hakkında:

Kapak tasarımı, web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Kurucu ve Baş Editör Dr. Tolga KARACA.

Editör ve ön inceleme: Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK.

Sekreteryası: Öğr. Gör. Turgay AKDAĞOĞLU.

Website adresi: www.yegahmd.com ve <https://dergipark.org.tr/yegah>

Yayınlanma Tarihi: 31 Aralık 2019, Tokat / Türkiye.

Yayın sayısı: Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, Haziran ve Aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz en az iki alan uzmanı tarafından inceleme sonrasında yayına hazırlanmaktadır.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegâh Mûsikî Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

Dergimizin bu sayı dördüncü sayısıdır. İki yılımızı geride bıraktık. Bu süreçte birçok indekste taranıyor olmanın gururunu yaşamaktayız. Birkaçını örnek verecek olursak, EBSCO hoşta bağlı RILM’de taranmaya başladık. Bunu takip eden DOAJ, Türk Eğitim İndeksi, Google Scholar gibi veri tabanlarında da dergimiz artık taranmaktadır.

Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda en önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmaya devam edilmektedir.

Doi atamaları için dergimiz minimum yayın limitini beklemek zorunda olduğundan şu an için bu hizmet halen verilememektedir.

Dergi sadece çevrimiçi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Tolga Karaca Yayınları olarak basılmasında bir sakınca görülmemiş ve gerekli izinler Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğünce alınmıştır.

Saygılarımla...

Uluslararası Yegâh Mûsikî Dergisi
Kurucusu ve Baş Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

About Our Issue:

Cover design, web design, online print preparation by: Founder and Editor-in-Chief
Dr. Tolga KARACA.

First Check and Print Editor: Assoc. Dr. Seher Tetik IŞIK.

Secretariat: Turgay AKDAĞOĞLU.

Website address: www.yegahmd.com and <https://dergipark.org.tr/yegah>

Publish Date: December 31, 2019, in Tokat / Turkey.

Number of publications: Our Journal are published twice a year in May and December.

Special Issue: Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of May and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two experts.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegâh Mûsikî Magazine. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

This is the fourth issue of our journal. We left two years behind. In this process, we are proud of being scanned in many indices. To give a few examples, we began to be screened at EBCO RILM. In the following databases such as DOAJ, Turkish Education Index and Google Scholar, our magazine is now being scanned.

During the period of our existence and as a result of our accumulations, all kinds of legal applications are continued to be searched in the most important indexes.

This service is currently unavailable, as our magazine has to wait for the minimum publication limit for Doi assignments.

Since the journal is an online e-journal, it is not obligatory to print it.

With respect and greetings...

International Yegâh Mûsikî Journal
Editor-In-Chief and Founder

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA

Yegâh Mûsikî Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)	Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Hakan CEVHER (Türkiye)	Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Doç. Dr. Fikri SOYSAL (Türkiye)	Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)	Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)	Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)	Prof.Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Recep USLU (Türkiye)	Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)	Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)	Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)	Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)	Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)
	Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuarı

Editör

Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK
Gazi Üniversitesi – Türk Müziği Devlet Konservatuarı

e-ISSN:2636-8838

Cilt II. Sayı 2. (2019), Tokat / Turkey

Tolga Karaca Yayınları

YEGÂH MUSIC JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)	Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Hakan CEVHER (Türkiye)	Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Doç. Dr. Fikri SOYSAL (Türkiye)	Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)	Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)	Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)	Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Recep USLU (Türkiye)	Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)	Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)	Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)	Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)	Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)
	Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Editor-In-Chief and Founder

Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Editor

Assoc. Dr. Seher Tetik IŞIK
Gazi University

e-ISSN:2636-8838

Volume II. Issue 2 (2019), Tokat / Turkey

Tolga Karaca Yayınları

İÇİNDEKİLER

İhvan-ı Safâ'nın Müzik Risalesinde makam terimi var mıdır? Eleştirel Müzikoloji69-94

Uslu, R.

Osmanlı Belgeleri'nde Yörük Ali Efe ve Zeybekler95-108

Gençoğlu, M,S,H.

17. Yüzyıl Tasvir Albümünde Evliyâ Çelebi'nin Sazları109-123

Güneygül, G.

Müzik ve Edebiyat İlişkisi Hakkında Bir Kitap: “Karpuz Kestim Yiyen Yok”124-141

Kilim, Ş.

Makâsıdu'l Elhân Çevirisi Esâsında Kitap Tanıtımı142-144

İsmayılov, Ş.

TABLE OF CONTENTS

Is There The Makam Term In The Music Treatise Of Ikhvan-i Safa? A View With Critical Musicology	69-94
<i>Uslu, R.</i>	
Yoruk Ali Efe And Zaybaks In The Ottoman Documents	95-108
<i>Gençoğlu, M,S,H.</i>	
Evliya Celebi's Instruments In The 17th Century's Album	109-123
<i>Güneygöl, G.</i>	
A Book On The Relationship Between Music And literature: "I Cutted Watermelon But No Eater" (Book Presentation)	124-141
<i>Kilim, Ş.</i>	
Makâsıdu'l Elhân's (Book Presentation).....	142-144
<i>Ismayılov, Ş.</i>	



İHVAN-I SAFA'NIN MÜZİK RİSALESİNDE MAKAM TERİMİ VAR MIDİR? ELEŞTİREL MÜZİKOLOJİ

Recep USLU¹

ÖZ

İhvan-ı Safa, dünya felsefe ve müzik tarihine eserleriyle katkıda bulunmuş felsefe kardeşliği denilen gizemli bir filozof grubudur. İhvan-ı Safa risaleleri Klasik Arapçadır ve X.yüzyılda Basra'da yazılmıştır. Eserleri Dünya felsefe tarihinin dikkatini çektiği kadar müzikolojinin de dikkatini çekmiştir. Tarihe katkıda bulunmuş eserlerin tercümeleri bilim tarihine ve bilimsel gelişmeye katkı sağlarlar. İhvan-ı Safa'nın müzik risalesi Owen Wright tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Türkiye'de iki Türkçe tercümesi yayınlanmıştır. Her iki Türkçe tercümede sık sık kullanılan makam terimi gibi diğer bazı müzik terimleri vardır. Makam teriminin önemi, müzik teorisinin gelişimine işaret eden özel bir terim olmasıdır. Müzik teorimiz kadar müzik tarihimiz için makam teriminin ortaya çıkış tarihi önemlidir. İhvan-ı Safa müzik risalesinin Türkçe tercümelerinde dikkat çeken terimlerden biri makam kelimesidir. Bu makale makam kelimesi özelinde, İhvan-ı Safa tercümeleri hakkında bir müzikolojik eleştiri makalesidir. Bu eleştirel müzikoloji makalesi, makam kelimesinin Arapça İhvan-ı Safa müzik risalesinde bulunmadığı üzerinden iki Türkçe'ye yapılan çeviride görülen yanlış terim ve cümle çevirilerini de sorgulamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İhvan-ı Safa, Makam, Müzik terimleri, Müzik tarihi, Eleştirel müzikoloji.

¹ Dr.Öğr.Ü.Recep USLU; İstanbul Medeniyet Üniversitesi STMF Müzikoloji ABD ve recep.uslu@medeniyet.edu.tr.

IS THERE THE MAKAM TERM IN THE MUSIC TREATISE OF IHKVAN-I SAFA? A VIEW WITH CRITICAL MUSICOLOGY

ABSTRACT

Ihkvân-ı Safa is a mysterious group of philosophers called Philosophical Brotherhood who have contributed to the world philosophy and music history with their works. Ihkvân-ı Safa's treatises are Classical Arabic and written in Basra in the Xth century. This work attracted the attention of musicology as much as it attracted the attention of world philosophy history. The translations of the works contributing to history contribute to the history of modern science and scientific development. Ihkvân-ı Safa's music treatise has been translated into English by Owen Wright and the two made translation into Turkish was published in Turkey. In both Turkish translations have some music terms such as the term of makam, which is often used. The importance of the term makam is that it is a special term that points to the development of music theory. One of the remarkable terms in the Turkish translations of Ihkvân-ı Safa's music treatise is makam word. This article is a musicological criticism about Ihkvân-ı Safa's treatise into Turkish translations. This critical musicology article aims to question the wrong translations of the terms in two Turkish translations over the fact that the word makam is not included in Ihkvân-ı Safa's music treatise in Arabic.

Keywords: Ihkvân-ı Safa, Makam, music terms, music history, critical musicology.

GİRİŞ

Müzik tarihinin kaynakları arasında İhvan-ı Safa'nın müzik risalesinin diğer felsefe risaleleri gibi önemli bir yeri vardır. Bu risalede verilen bilgiler onuncu yüzyıl müzik tarihine ve müzik felsefesine ışık tutmaktadır. Verdikleri bilgilerin doğru bilinmesi müzik tarihi açısından önemlidir. Bu makalede araştırılacak konu müzikte "makam" teriminin tarihine ışık tutacaktır. Müzikte makam bilinen en temel haliyle dördü ve beşlilerden oluşan müzikal kalıp diziye verilen isimdir.

Bir tartışma sırasında müzikolog bir arkadaşımın "makam" terimini İhvan-ı Safa'nın kullanmış olduğunu iddia etmesiyle konuyla ilgilenme ihtiyacını hissettim. Bilimsel bakış açısına güvendiğim arkadaşım bu kelimeyi İhvan-ı Safa'nın müzik risalesinde gördüğünü söyledi. Müzikolojik bir terim olan "makam" kelimesinin ilk ne zaman ortaya çıktığı fikri üzerine

konuşurken verilen bu bilgi üzerine, İhvan-ı Safa “makam” terimini kullanmış mıdır? Sorusu ortaya çıkmıştır. Eğer X. yüzyılda eserini yazmış olan İhvan-ı Safa “makam” terimini kullanmış ise terimin kullanımda kastettiği anlamda bir “makam dizisinden” de söz etmiş olması gerekir.

Makam terimi Türk musikisi tarihi için olduğu kadar Dünya müzik tarihi için de önemlidir. İlk kullanıldığı zamanın müzik teorisinin gelişimine bağlı olduğu sanılmaktadır. Müzikolog Tekin’in dikkat çektiği gibi Habib Tuma’dan bu yana “makam” kelimesinin ilk defa XIV. yüzyıl Memlûklülerin Şam valisi kâtibi ve müzik yazarı Safadi (ö. 1363) tarafından kullanıldığı (Habib Tuma’dan Elsner, 1973: 13; Tekin, 2007: 41) belirtilmiş ise de Arslan (2015: 304) bu tespitin hatalı olabileceğine, “makam” kelimesinin Kutbuddin Şirazi (ö. 1311), Emir Hüsrev Dihlevi (ö. 1325) tarafından kullanıldığına da dikkat çeker. Ayrıca Louis Ibsen el-Faruqi’nin müzik sözlüğünde Kindi tarafından “yer, pozisyon” anlamında kullanıldığını belirttiğini aktarır (Faruqi, 1981: 169’dan aktaran Arslan, 2015: 303). Kindi makam kelimesini kullanmışsa, müzik terimlerini listeleyen Turabi ve Yusuf Şevki’nin hazırladığı Kindi’nin müzik terimleri listesinde olmamasının da her halde bir nedeni vardır. Kindi, makam kelimesini kullanmış ise bile günümüz anlamında kullanmamış olabilir. Bunun sonucunda Faruqi’nin işaret ettiği Kindi’nin kullanımı günümüz “makam” terimiyle aynı anlamda olup olmadığı belirsizdir. Arslan’ın işaret ettiği gibi makam kelimesinin kullanımı hakkında tarihini ortaya koyacak iyi bir araştırma gereklidir (Arslan, 2015: 306). Fakat burada durduğumuz konu, müzik felsefesi ve teorisi geleneği için de İhvan-ı Safa’nın müzik risalesinde “makam” terimini kullanıp kullanmadığıdır. Çevirmenlerin yaptıkları gibi kullanmış olabilir mi sorusunun cevabını ortaya çıkarmaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu makalenin birinci amacı, müzik tarihinin Paleografik Dönem yazarı olan İhvan-ı Safa’nın “makam” terimini kullanıp kullanmadığını tespit etmek olacaktır. Ancak konuyla ilgili diğer ika, ritim, perde, nağme, ses gibi müzikle ilgili terimler ve tercümedeki bazı tespitler araştırmanın alt problemlerini oluşturmaktadır. Müzik bibliyografyalarından yapılan araştırma sonucu İhvan-ı Safa’nın müzik eserinde makam teriminin geçip geçmediği probleminin şimdiye kadar araştırılmamış olduğu anlaşıldığından bu önemli müzikolojik problemin çözümü, X. yüzyıldan XIV. yüzyıla dört yüzyıllık müzik tarihine ışık tutacağı ortadadır. Araştırmanın evreni “İhvan-ı Safa Risaleleri” (Arapçası: Resailü İhvan-ı Safa) adlı eser içinde bir bölüm olan ve “İhvan-ı Safa’nın müzik risalesi” olarak tanınan kısım ve iki tercümesiyle sınırlıdır. Bu çevirileri

kullananların herhangi bir çeviri hatasına işaret etmedikleri için metinlerin kullanımında dikkatli olunması gerekir gerekmedikçe de ortaya konulacaktır.

Yöntem

Bu makalede kullanılan metot nitel araştırma yöntemlerinden bilgi fişleme ve karşılaştırma yöntemi olacaktır. Bu yöntemde problemin kaynağı olan İhvan-ı Safa müzik risalesinin konuyla ilgili yerleri tespit edilerek Türkçe tercüme ve Arapça aslıyla karşılaştırılacaktır. Bu makale doğrudan doğruya bir eleştirel müzikoloji makalesidir.

1-Veri Kaynakları

1.1-İhvan-ı Safa'nın Müzik Risalesi

İhvan-ı Safa, ansiklopedik bilgilere göre “ansiklopedik risaleleriyle bilinen felsefe topluluğu” olarak bilinir. Eserlerini kendi adlarını vermeden X. Yüzyılda Basra’da yazmışlardır. Genellikle bir taraftan İslam dini hassasiyetini gösterirken diğer taraftan Pisagorcucu bir yol izlemektedirler. Eserin felsefe tarihindeki öneminden dolayı Batılı bilim adamları da bu risalelerle ilgilenmişlerdir (bk. Uysal, “İhvan-ı Safa”, DİA, XXII, s. 6). İhvan-ı Safa'nın risaleleri ilk defa XV. Yüzyılda Türkçeye tercüme edilmiştir. Bu tercüme günümüz Türkçesine uyarlanmamış ancak uzun süre Osmanlı yazarları tarafından dikkate alınmıştır. Risalelerinden matematik bölümünün beşincisi müzik risalesidir. Yabancı müzikologlardan Farmer, Shiloah gibi Shehadi de İhvan-ı Safa'nın müzik tarihindeki yerinden ve öneminden bahsetmişlerdir (Farmer, 1929: 150, 180, 205, 214; Shiloah, 1979: 230; Shehadi, 1995: 34). Shiloah'ın kataloğunda bazı yazmalarına yer verilmiş, kısa bir açıklama yapılmıştır (Shiloah, 1979: 230-233). Müzik bölümünün anonim Farsça tercümesi Taki Biniş tarafından (Tahran 1371 hş), Arapça edisyon kritiğini yaparak İngilizce tercümesi Owen Wright tarafından (Oxford Univ. Press 2010. Eserin Arapça baskısı olmasına rağmen Wright eserin yedi yazmasını tespit edip, soy ağacını çıkararak edisyon kritiğini yapmış ve ondan sonra İngilizceye tercüme etmiştir) yayınlandığını belirtelim. Bibliyografik taramalar (Akdoğan, 1990; Ergen, 1992; Uslu, 2009b; Uslu, 2009a: 140 gibi) sonucunda İhvan-ı Safa'nın risalelerinden matematik bölümünün beşincisi olan müzik risalesinin Cumhuriyet tarihinde Türkçe'ye yirmi yıl arayla iki farklı kişi tarafından iki defa tercüme edilmiş olduğu anlaşılmaktadır (1991; 2012).

1.2-İhvan-ı Safa'nın Müzik Risalesinin Türkçe Tercümeleri

İhvan-ı Safa müzik risalesinin ilk tercümesi Sıbgatullah Kaya'ya (1991) aittir. Müstakil olarak basılmamış, bu tercüme Y. Çetinkaya (1991) tarafından yüksek lisans tezi yapılmıştır. Tez Mustafa Tahralı danışmanlığında hazırlanmıştır. Tezinde Arapça kısmın tercümesini Sıbgatullah Kaya'nın yaptığına "Arapça metinlerin tercümesindeki yardımlarından dolayı" (Çetinkaya, 1995: 8) diyerek bahseder. Bu cümle salt bir "yardım" gibi anlaşılabilirse de, ortaya koyduğu "tercümesiyle yardım" ettiği şeklinde de anlaşılabilir. Sonuçta Türkçeye çevirinin tamamının Sıbgatullah Kaya tarafından yapılmış olduğu anlaşılmaktadır (Kaya ile 2018 yılında telefon görüşmesiyle teyid edilmiştir). Zaten Çetinkaya tezin herhangi bir yerinde de eseri Arapça'dan Türkçe'ye kendisinin tercüme etmiş olduğundan açıkça bahis etmemektedir. Tezin adındaki "musiki" kelimesinin "müzik" olarak değiştirilmesi dışında aynı adı kullandığı eserin birkaç baskısı olmuştur (İnsan yay. 1 ve 2. Baskı 1995, 128 s.). 1995 tarihli baskısından hareketle yapılan incelemede çalışmanın ilk 80 sayfasında konuya giriş ve hazırlık anlamında bilgiler yer alırken, sayfa 80 ile 124 arasındaki 44 sayfa İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesini inceleyen kısımdır, tezin asıl kısmıdır. Her ne kadar adı belirtilmemiş "sistemik müzikoloji yöntemi"yle yapılmış bir tez izlenimi verse bile, tırnak içinde verilen cümlelere bakıldığı zaman çevirinin yer aldığı 44 sayfa metin içinde Çetinkaya'nın cümlelerinden çok daha fazlasının tercümeyle ait metin olduğu görülmektedir. Bu makalede Çetinkaya'nın tezinden daha çok tez içinde yayınlanan İhvan-ı Safa müzik risalesi çevirisi incelendiğinden "Kaya tercümesi" olarak bahsedilecektir. Arapçası ile yapılan karşılaştırma sonucu yayınlanan Kaya tercümesinin az da olsa eksik olduğu görülmüştür. Tespit edilen eksik kısımlar Ayrıntı tercümesi ile karşılaştırıldığında, Kaya tercümesinde karşılığı olmayan eksik kısımlar şu metinlerden ibarettir: Ayrıntı tercümesinde sayfa 140 (karşılaştırın Çetinkaya, 1995: 94), sayfa 144-146 arası (gezegenlerin nağmeleri bahsi kısmen tercüme edilmiş bk. Çetinkaya, 1995: 100), sayfa 148 (Çetinkaya, 1995: 103), Ayrıntı sayfa 149-151 arası (sözün önemiyle ilgili kısım, Çetinkaya, 1995: 104), Ayrıntı sayfa 156'da görülen (Çetinkaya, 1995: 109) kısımlar.

İhvan-ı Safa müzik risalesinin ikinci tercümesi Ayrıntı yayınları tarafından yayınlanmıştır. Ayrıntı yayınlarından "İhvan-ı Safa Risaleleri" beş cilt olarak piyasaya sürülmüş (2012-2014), "özel bir ekip tarafından" tercüme edildiği duyurulmuştur. Baskının kapağında görüleceği üzere bu ekip Prof. Dr. A. Durusoy, Prof. Dr. B. A. Çetinkaya, Prof. Dr. İ. Çalışkan, Doç. Dr. A. H. Turabi, Yrd. Doç. Dr. A. Avcu, Doç. Dr. E. Uysal, Yrd. Doç. Dr. Ö. Bozkurt, E. Aliyev" olmak üzere sekiz

kişiden oluşmaktadır. Müzikle ilgili kısım birinci cilttedir (2012, c. 1, s.131-160), bölümün başında akademik tercümesiyle ilgili olan kişinin A. H. Turabi olduğu belirtilmektedir (Ayrıntı, 2012, c. 1, s. 129). Bu makalede Ayrıntı yayınlarından çıkan İhvan-ı Safa müzik risalesi tercümesinden “Turabi tercümesi” olarak bahsedilecektir.

Bu makalede işlenen görüşlerin özgünlüğü kitabın yazarı İhvan-ı Safa'ya (Safa Kardeşler) aittir. Burada belirtildiği gibi aynı eser iki ayrı kişi, iki akademisyen tarafından tercüme edilmiş ve ikisi de basılmıştır. Aslında olmayan anlam ve terimlerin tercümelerde kullanımı ise kaynak yazara (burada İhvan-ı Safa'ya) ait olmayan görüşler olup çevirmenlere “özgü” sayılır. Bu nedenle eserin Arapçasından söz ederken “İhvan-ı Safa” (1957 baskısı kastedilerek) yazar adı olarak kullanılacaktır.

1.3-Problem: İhvan-ı Safa Tercümelerinde Makam Terimi Var mı?

Bu başlıkta makalede ele alınan İhvan-ı Safa “makam” terimini kullanmış mıdır sorusu iki tercüme ve Arapça metni okunarak cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Yukarıda anılan İhvan-ı Safa Müzik Risalesi'nin iki tercümesi okunduğunda her ikisinden de İhvan-ı Safa'nın “makam” terimini kullandığı anlaşılmaktadır (Örn. bk. Çetinkaya, 1995: 92, 109; Turabi, 2012, c. 1, s. 144, 153, 156). Ancak bu sonuç ne kadar doğrudur? Bu sonuç eseri tercüme edenlerin yaptıkları bir tercihle terimi kullanmalarından kaynaklanmış olabilir mi? yoksa “makam” gerçekten İhvan-ı Safa'nın Arapça metinlerinde kullandığı bir müzik terimi midir? Bu soruların cevabını bulmak için her iki tercümede geçen cümlelerin Arapça metin ile karşılaştırılması gerekmektedir.

2-BULGULAR

Aşağıda her iki tercüme kullanırken birincisinden “Kaya tercümesi”, ikincisinden ise “Turabi tercümesi” olarak bahsedeceğimizi belirtmiştik. Tercüme baskıların sayfa sırasına göre sırayla karşılaştırırken sadece “makam” değil, tespit edebildiğimiz diğer hatalı müzik terimleri ve bazı kelime çevirilerine de dikkat çekerek, aynı zamanda Arapça metindeki karşılıklarına da bakarak daha yararlı sonuca ulaşmaya çalışılacaktır. İnceleme bulguları sayfa sırasıyla yazılmıştır, dolayısıyla “makam” gibi başlıklar birkaç kez başlık olarak yer almış, bölümün sonunda “analiz” başlığıyla topluca bir değerlendirme yapılmıştır. Aşağıda sıra numarası verilen 33 paragrafın başında dikkat çekilmek istenen konu büyük harfle başlık olarak yazılmıştır.

2.1-Makam: Kaya tercümesinde “kıraat esnasında musiki nağmelerini kullanıyorlardı. Bunlar el-Muhzin diye adlandırılır... ortaya attıkları bir başka lahn ise el-müseccidir” (Çetinkaya, 1995: 83) cümlesi Turabi tercümesinde “okuma esnasında el-Muhzin (hüzünlendirici) denilen müzikal melodiler kullanıyorlardı,, aynı zamanda el-Müşecci‘ (cesaretlendirici) denilen başka bir makam ortaya koydular” (Turabi, 2012, c.1, s. 133) şeklindedir. Bu ikinci tercümeden İhvan-ı Safa'nın “makam” terimini kullandığı anlaşılıyor ise de Arapçasına bakıldığında kelimenin aslının “elhan” olduğunu görüyoruz (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 187). İhvan-ı Safa iki müzik türü Muhzin ve Müşecci'den bahsetmekle birlikte, Çetinkaya'nın araştırmasında bunların ne oldukları hakkında ayrıntılı bir bilgi ya da açıklama verilmemiştir. Bunların birer makam değil tür olduklarını söylemek makam olduklarını söylemekten daha uygundur. Hüzünlendirici ve cesaretlendirici müziklerden günümüzde de bahsedilir. Bunlara İhvan-ı Safa'dan bir ilave de Müsterhi (rahatlatıcı) müziklerdir, bu konu 2.7 nolu paragrafta biraz sonra gelecektir.

2.2-Koku ve Ses: Turabi tercümesinde yıldırım ve sesin oluşumu ile ilgili cümle “Belki de bulutlar aniden bir defada yarılıverir ve bu koku çıkar. Ondan yıldırım denilen şiddetli ses ortaya çıkar” (Turabi, 2012, c.1, s. 135) şeklindedir. Arapça metinde “rih” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 191) kelimesi kullanılıyor ki “rüzgar, esinti” demektir, “koku” anlamı burada uygun değildir. Herkes bilir ki kokudan yıldırım veya şimşek denilen şiddetli ses ortaya çıkmaz.

2.3-Ritim: Kaya tercümesinde “gına, uygun ve düzenli ritimlerden ibarettir. Bu ritimler ise yine uygun ve dengeli nağmelerden müteşekkildir. Uygun ve dengeli nağmeler, ancak belli aralıklarla ayrılmış düzenli (peşpeşe) hareketlerden çıkabilirler” (Çetinkaya, 1995: 89). Aynı kısım Turabi tercümesinde “gına (şarkı/türkü), uyumlu melodilerdir. Melodi ise ölçülü seslerdir. Ölçülü sesler ancak aralarında peşpeşe sükûnlar (duruşlar) olan kesintisiz hareketlerden oluşmaktadır” (Turabi, 2012, c.1, s. 136) şeklinde tercüme edilmiş. Arapçasında “gına, elhanun mu'telifetun” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 192) yani “gına bestelenmiş müziktir” veya “bestelenmiş müzik sesleridir” veya “uyumlu bir halde bir araya getirilmiş müzik sesleridir” şeklinde tercüme edilebilir ama “gına, uygun ve düzenli ritimlerden ibarettir” denilemez. Arapça devamında “el-lahn hüve nağamatun mütezzinetün” demek suretiyle yani “lahn, ölçülü/vezinli/ahenkli nağmelerdir” demek istiyor. Cümle “ritim” kelimesinin bugün çağrıştırdığı gibi “usul, ölçü” anlamını kastetmiyor. Dolayısıyla cümle Kaya tercümesindeki gibi “Bu ritimler ise yine uygun ve dengeli nağmelerden müteşekkildir” şeklinde tercüme edilemez. Devamında ise “Ölçülü nağmeler ancak aralarında belli

aralıklarla sükûnetlerin/susların olduğu arka arkaya gelen hareketlerden oluşur” demektedir. Yani günümüz anlayışıyla “bir ölçü içindeki nağmeleri” anlatır gibidir ama, aslında yazar bunu da kastetmiyor, telli enstrüman çalan icracının iki ses arasında durduğu susları/aralıkları kastediyor, yani iki nağme arasındaki aralıkları birer ölçü gibi düşünüyor.

2.4-Duruş: Kaya tercümesinde “hareket, bir mekandan diğerine ikinci bir zaman diliminde atlamaktır” (Çetinkaya, 1995: 89), Turabi tercümesinde “hareket ikinci bir zaman içerisinde bir mekandan diğer mekana gerçekleşen geçiştir” (Turabi, 2012, c.1, s. 136). Bu iki tercümeden ikincisindeki “geçiş” kelimesi Arapçadaki “nakle, nakil” kelimesine daha uygundur, “atlamak” uygun değildir. Sukun için Arapça metinde “vukuf” kelimesi kullanılmış, “vakf” kelimesinin çoğuludur. Bu durumda tercüme “sukun, birinci mekanda ikinci zaman içinde durmaktır/ vakflardır/ duruşlardır/ vukuftur (1. Ve 2. Vakflardır)” veya “sukun, aynı mekanda iki birim zaman içinde durmaktır” olabilir.

2.5-Hareket: Kaya tercümesinde “İki hareket, aralarında bir sükûn olmadıkça iki ayrı hareket kabul edilmezler” (Çetinkaya, 1995: 89). Turabi tercümesinde “Arasında sükûn zamanı olmayan iki hareket, hareket sayılmaz” (Turabi, 2012, c.1, s. 136) çevirisi düzgün olmamış, doğrusu Kaya tercümesidir. Şu şekilde bir çeviri daha doğru anlaşılabilir “Aralarında bir sukun aralığı olmayan hareketler, iki ayrı hareket sayılmaz”. Burada bir sazende tarafından müzik sesi çıkarmak için yapılan vuruşları hareket olarak düşünmeliyiz.

2.6-Kıyaslama / İzafet: Kaya tercümesinde “büyük-küçük sesler, birbirlerine izafi olurlar. Buna örnek olmak üzere davul seslerini verebiliriz. Merasim davullarının sesleri kadınların deflerinin sesine oranla daha büyüktür” (Çetinkaya, 1995: 90). Turabi tercümesinde “Birbirini tamamlayan büyük-küçük seslere örnek olarak davul seslerini verebiliriz. Mesela, tören davulları el-mehânîs davullarına ilave edildiğinde, -ses- güçlü (büyük) olur” (Turabi, 2012, c.1, s. 136). Cümleyi anlaşılacak şekle getirmeden önce tercümedeki “ilave edildiğinde” çevirisi “kıyas edildiğinde” olmalı, çünkü metinde kullanılan “iza uzifet”in anlamı yani “izafe edilmenin” bir anlamı da karşılaştırma yapma, kıyaslamadır. Arapçayı anlaşılır hale getirmek istersek “büyük-küçük sesler, birbirlerinin zıddı olurlar. Buna örnek olmak üzere davul seslerini verebiliriz. Merasim davullarının sesleri mehasin deflerinin sesine kıyaslandığında daha büyüktür”. Arapçadaki “mehasin” aslında aynen kalabilir de, çünkü özel bir kullanımdır. Kadınsı anlamındaki “mehasin”, Abbasi döneminde müzik yapanları tanımlamak için kullanılan bir kelimedir, mehasinler

matem/yas/ağıt ve övgülerde/methiye gibi sözlü müziklerine defle eşlik ederlerdi. Mehasin tablından kastedilen mehasin denilen müzisyenlerin kullandıkları deflerdir.

2.7-Delik ve Sert Ses: Kaya tercümesinde “kalınlıkta ve uzunlukta eşit olup, deliklerinde farklılıklar olursa, delinmiş olan aletin sesi daha sert, delinmemiş olan aletin sesi ise müsterhi (yumuşak) olur. Eğer delikte, uzunlukta ve kalınlıkta eşit olup, nakaratta farklılıklar olursa, nakarata en şiddetli olanın sesi de yüksek olur” (Çetinkaya, 1995: 91). Turabi tercümesinde “Uzunluk ve kalınlıkta eşit; gerginlikte farklılık olursa, gergin sesler tiz olur, gevşek sesler kalın olur. Uzunluk, kalınlık ve gerginlikte eşit olur da vuruş farklı olursa bu en şiddetli vuruş ve en yüksek ses olur” (Turabi, 2012, c. 1, s. 136). Evet kelimenin doğrusu “delik” mi, yoksa “gerginlik” mi? “hark” kelimesi delik anlamına geldiği gibi, gerginlik anlamına da geliyor, fakat buradaki tercümede doğrusu gerginlik olmalıydı. Fakat ikinci tercümenin sonu, birinci gibi olmalıydı, yani “Uzunluk, kalınlık ve gerginlikte eşit olur da vuruş farklı olursa bu durumda şiddetli nakaranın sesi daha yüksek olur” olmalıydı. Müsterhi ise yumuşak anlamı olduğu kadar rahatlatıcı nağme/müzik/melodi (ses) demektir.

2.8-Sert ve Kalın Ses: Kaya tercümesinde “sert ve kalın sesler, birbirine zıddır” (Çetinkaya, 1995: 91), Turabi tercümesinde “tiz ve pest sesler birbirinin zıddıdır” (Turabi, 2012, c.1, s. 137). Doğru tercüme ikincisi olmalıdır. Dolayısıyla “sert sesler sıcaktır (...), kalın sesler ise soğuk” (Çetinkaya, 1995: 91) olmamalı günümüz müzikolojik terimleriyle “tiz sesler sıcaktır” (Turabi, 2012, c.1, s. 137) olmalıydı. Kaya tercümesinde çeviri “sert sesler sıcaktır (...), kalın sesler ise soğuk” (Çetinkaya, 1995: 91) olduğundan tiz sesler konusundaki açıklama atlanmış, devamında “kalın sesler ise soğuktur” (Çetinkaya, 1995: 91), Turabi tercümesinde de aynı “kalın sesler ise soğuktur” (Turabi, 2012, c. 1, s. 137). Oysa ikinci tercümede kullanılan “pest” kelimesi ile tercümeyle devam edilmeliydi. Bu bölümde Arapçasında “mutedil sesler”le ilgili cümleler (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 195) ise Kaya tercümesinde görülmemektedir.

2.9-Makam: Kaya tercümesinde nasıl bir çeviri yapıldığı bilinmiyor. Çünkü bu noktada yazar çeviriyi kendi cümlelerine çevirerek “İhvan, her milletin kendine has bir melodisi ve makam sistemi olduğuna değinirken” (Çetinkaya, 1995, s. 92) şeklinde bir aktarımda bulunmuş. Dolayısıyla Kaya’nın “melodi ve makam” kelimelerini kullanıp kullanmadığı bilinmiyor. Tez yazarının bu başlık altında, devam eden cümlelerinde birkaç kez “makam ve melodi” kelimesini kullandığı görülmektedir. Aynı yerin Turabi tercümesinde “Her mizacın, her tabiatın uyumlu

olduğu ve sayısını ancak Allah'ın bildiği birçok melodi ve makam vardır” (Turabi, 2012, c.1, s. 137). Arapça aslında ise “nağme” ve “lahn, elhan” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 196) kelimeleri kullanılmıştır.

2.10-Makam: Kaya tercümesinde “Bestenin usulü ve kanunları” (Çetinkaya, 1995, s. 92) iken, Turabi tercümesinde başlık “Makamların Esasları Ve Kuralları” (Turabi, 2012, c. 1, s. 138). Arapçasında ise “Fasl fi usulil-elhan ve kavaninuha” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 196), yani “müziğin esasları ve kanunları”dır. Buradaki usul kelimesi, esas, öz anlamındaki asıl kelimesinin çoğuludur, günümüzde kullanılan müzikal usulle ilgisi yoktur. Turabi tercümesinin bu bölümünde sürekli olarak “elhan” kelimesi “makam” olarak tercüme edilmiş. Devamında gelen cümle Kaya tarafından “şarkı bestelerden, beste nağmelerden, nağmeler ise seslerden meydana gelmiştir. Hepsinin aslı da hareket ve sukundur” (Çetinkaya, 1995, s. 92, yazarın aktarımıyla), Turabi tercümesinde “Müzik, makamlardan, makam ise melodilerden melodiler ise vuruşlar ve ikalardan oluşmaktadır. Ki -ikaların- asılları, hareke ve sükûndur” (Turabi, 2012, c. 1, s. 138). Arapçasından hareket ederek “gına elhandan mürekkeptir; lahn, nağmelerden mürekkeptir; nağmeler, nakaralar ve ikalardan mürekkeptir. Hepsinin aslı hareketler ve sukundur” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 196-197) şeklinde aslına uygun olarak aktardığımızı düşünürsek, ilk kelime “gına”nın tercümesinin “müzik” olması gerektiğinden bahsetmiştik, fakat Arapça metinde onu açıklayan kelime “elhan” olunca, tercüme “müzik, müziktir” olamayacağına göre, Kaya tercümesinde “şarkı” kelimesiyle; “elhan” ise “beste” kelimesiyle karşılanmış. Turabi tercümesindeki “müzik, makamlardan” tercümesi ise Arapça anlamın aslından tamamen uzaklaştırmış “makam” kelimesiyle tercüme edilmiş. “Mürekkap” kelimesi her iki tercümede de “meydana gelmiştir, oluşmaktadır” şeklinde çevrilmiş. Bu konuda bir ayrılık olmadığına göre tercümedeki farklar diğer kelimelere verilen Türkçe karşılıklarla ilgilidir. Bir diğer sorun İhvan-ı Safa'nın anlatımından kaynaklanmaktadır. Fakat bu konu üzerinde durmanın yeri olmadığı için, cümlenin en iyi nasıl tercüme edilmesi gerektiğini düşünürsek, Kaya tercümesinde “makam” kelimesinin kullanılmaması isabetli olmuştur, sadece cümlenin son kısmı “nağmeler ise seslerden meydana gelmiştir” tercümesi, “nağmeler vuruşlarda ve ikalardan meydana gelmiştir/oluşturmuştur” olmalıydı. Çünkü İhvan-ı Safa tellerin üzerine vurulan “vuruşlar”ı hareket ve sonrasındaki boşlukları/esleri/aralıkları ise “vakf” kelimesinin çoğulu olan “vukuf” ile yani “sukun” ile açıklamaktadır. Bilindiği üzere “vakf” terimi tecvid ilminde “durmak, susup durmak” anlamına gelmektedir, günümüzde aralık olarak çevirmek

mümkündür. İhvan-ı Safa bu terimi zamanın prozodi ilminden ödünç alarak kullanmaktadır, çünkü müziğin esasını “aruz” ile kurmaya çalışmaktadır. Nitekim devamında aruzdaki sebep, veted, fasıladan söz eder ve “müziğin ve şarkının kanunlarını” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 198, “kavaninül-gına vel-elhan”) bu üç temel üzerine kurar, bunları “nakralarla/vuruşlarla” açıklar. Kaya tercümesinde bu kısım eksiktir (bk. Çetinkaya, 1995, s. 92-93).

2.11-Dalların Ahengi: Kaya tercümesinde “sukun” terimi, “duruş” olarak tercüme edilmiş ve Çetinkaya bunu günümüzün “sus”u ile birleştirmiş (Çetinkaya, 1995, s. 93). Tercümedeki “Bu tellerin vuruşları, dalların ahengi sürekli olduğunda aralarındaki duruşlarda sürekli olur. Ayrıca duruş zamanları, bu hareketlerin zamanlarına eşit veya daha uzun olur. Eğer daha kısa olursa uzmanların ortak görüşüne göre, hareketin zamanı kendi cinsinden olan duruş zamanından daha uzun olamaz. Eğer duruş zamanlarının uzunluğu hareketlerin zamanlarına eşit olursa bu zamanlarda da başka bir hareketin olması kabildir. Bu nağmelere ilk sutun denilir ve oldukça hafiftirler” (Çetinkaya, 1995, s. 93; Aynı yazar, 2015, c. 6, s. 373). Turabi tercümesinde “Tel ve zahmenin her iki vuruşunun arasında uzun veya kısa bir sükûn zamanı olması gerekir. Bu vuruşların devamı durumunda sükun zamanları da devam eder. Sükun zamanının kendi cinsinden olduğu konusunda ittifak eden sanatçılara göre, sükun zamanları bu hareketlerin zamanıyla eşittir, daha kısa veya daha uzun değildir. Sükun zamanları hareket zamanlarına eşit olduğuna göre, bu zamanların arasına başka bir zaman diliminin girmesi mümkün değildir. Bu durumda ilk melodiler, “birinci direk” (el-amûdü'l-evvel) diye isimlendirilir ki bu da daha küçüğü olmayan "el-hafiftir" (Turabi, 2012, c. 1, s. 139). Her iki tercüme karşılaştırdığımızda, ilkinde daha ilk cümlede bir “dallar” konusunun varlığını görürüz ve bunun “duruşlarla” bir türlü ilişkisi kurulamaz. Nereden geldiği ve konu içinde ne anlam taşıdığı belli değildir, tez sahibi Çetinkaya da bunu açıklamamıştır. Her iki tercümede de Arapça metindeki “ikââtul-kuzbân/kudbân” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 200) doğru değerlendirilmemiştir. Muhtemelen Kaya'nın cümlesindeki “dalların ahengi” olarak tercüme edilen kısım burası olmalıdır. Cümledeki “ika” kelimesi dikkate alınarak bu cümlelerin tercümesi yeniden yapılmalıdır. Dal ve zahme kelimelerinden günümüz mızrabı kastedilmiş, o günlerde tahta mızraplar yaygın olabilir. İlk cümle şöyle: “Tellere mızrab vuruşlarında, aruz ikalarında da var olduğu gibi her iki vuruşun arasında uzun ya da kısa bir sakin zaman olur” olabilirdi. Devamı da buna göre gözden geçirilmelidir. Sonuç cümlesi “Bu nağmelere ilk sutun denilir ve oldukça hafiftirler” (Çetinkaya, 1995, s. 93), ve Turabi tercümesinde “Bu

durumda ilk melodiler, “birinci direk” (el-amûdü’l-evvel) diye isimlendirilir ki bu da daha küçüğü olmayan “el-hafif’tir”. Arapça aslından bakıldığında “Şu bilinen (aruzdaki) ilk direğe: amudul-evvel”e göre bu nağmeler, kendisinden daha hafifi olması mümkün olmayan “hafif” diye isimlendirilir” şeklinde tercüme edilebilir. Devamındaki “hafifsani” ve “sakilevvel” terimlerindeki çevirilerde de aynı esaslara dikkat edilmelidir. Bu özel isimlerin ise “birinci hafif”, “birinci ağır” şeklinde tercümeleri, hem birer terim olmaları sebebiyle hem de metni okuyan araştırmacıların bilgileri karşılaştırmasına imkan vermediği için değiştirilmesi doğru görünmüyor. Bu konuda İhvan-ı Safa’nın saydığı sekiz terim Kaya tercümesinde eksik gözüküyor (Çetinkaya, 1995, s. 93-94, veya tez yazarı tarafından eksik verilmiş). Oysa bu terimler ilk ika-devir adları olmalarıyla önemlidir. İhvan-ı Safa’nın kimden etkilendiğini göstermektedir.

2.12-İka ve Aheng: Kaya tercümesindeki “Vuruş ve ahenkler arasındaki duruş zamanları, uzunluk açısından bu miktarı aşarsa, asıl, kural ve ölçüden çıkmış olur” (Çetinkaya, 1995, s. 94), Turabi tercümesinde “Bil ki, vuruşlar ve ikalar arasındaki sükun zamanları bu miktardan daha uzun olduğu zaman prensip, kanun ve kıyasın dışına çıkmış olur” (Turabi, 2012, c. 1, s. 140; İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 200-201) şeklindedir. Kaya tercümesinde “ika” teriminin korunmaması, kelime anlamıyla “aheng” şeklinde tercümesi anlamı zorlaştırmaktadır. Duruş zamanları yerine aralık terimi de düşünülebilir.

2.13-Düzen ve İslah: Kaya tercümesindeki “Aletler sanatı ve ıslahı” (Çetinkaya, 1995, s. 94) başlığı, Turabi tercümesinde “Sazlar ve Bunların Düzene Konulması (İslâh)” (Turabi, 2012, c. 1, s. 140) şeklindedir. Arapçasından baktığımızda da “Çalgılar sanatının nasıllığı ve ıslahı” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 202). Görüldüğü gibi ilk tercümedeki “aletler sanatı”, yerine “müzik aletleri sanatı” gibi tercümesi daha iyi olabilirdi, anlaşılması kolaylaştırırdı. Ancak başlıktaki “ıslah” kelimesini birinci tercüme aynen korurken, diğeri ise hem “düzen” olarak tercüme etmiş hem de “ıslah” kelimesini korumuştur. Oysa bu bölümün üstünde yer alan bir önceki bölümün Turabi tercümesinin son cümlesi “şimdi de sesli âletlerin durumundan, nasıl yapıldıklarından ve tamirlerinden (ıslâh) ve bunların tam ve mükemmel olanlarından biraz bahsetmek istiyoruz” (Turabi, 2012, c. 1, s. 140) şeklindeki çeviriden, “ıslah” kelimesinin “tamir” olarak tercüme edildiği anlaşılmaktadır. Oysa başlıkta verilen “düzen” kelimesi “ıslah” kelimesinin doğru olan karşılığıdır. İhvan-ı Safa bu bölümde udun düzenini anlatmak istemiş, destan-hınsır, destan-sebbabe, destan-bınsır, destan-vusta olmak üzere dört perde bağı (destan) üzerinden tellerin

düzenini anlatmış ve “ıslahul-ud: udun düzeni” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 204) budur diyerek cümlesini bitirmiştir. Bu son cümle Kaya tercümesinde “ud düzgün olur” (Çetinkaya, 1995, s. 95) diye bitirilirken, Turabi tercümesinde “udun ayarlanması (ıslah)” (Turabi, 2012, c. 1, s. 141) şeklinde tercüme edilmiş olsa da tercümede “ıslah” kelimesine hatta terimine “tamir, düzen, ayarlama” olarak üç anlam verildiği görülmektedir. Doğrusu İhvan-ı Safa’nın bu bölümde “ıslah” terimini “düzen” anlamında kullandığı anlaşılmaktadır. Nitekim Arapça metnin devamında İhvan-ı Safa aynı kelimeyi kullanarak “ıslahun-nağam” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 204) diyerek, “müzik seslerinin düzeni”nden söz etmektedir. Sıbgatullah Kaya da “nağmelerin düzenlenmesi” (Çetinkaya, 1995, s. 95), Turabi’de “seslerin ayarlanması” olarak tercüme etmiştir.

2.14-Tel Özne: Kaya tercümesindeki udu anlatan kısımda, udun ölçüleri anlatıldıktan sonra tellerine geçilir ve tercümesi “Daha sonra en iyi oranlarda dört tel alınır, bunların kalınlıkları birbirlerinden farklıdır” (Çetinkaya, 1995, s. 95) olan cümle, Turabi tercümesinde “Kalınlığı birbirine göre değişen ama en iyi oran üzere dört tane olması gerekir” (Turabi, 2012, c. 1, s. 141) şeklinde verilmiştir. Neyin dört tane olması gerekir? Turabi tercümesinde her halde özne unutulmuş. Çünkü her iki tercümenin devamında dört telin kalınlıkları verilmektedir (Çetinkaya, 1995, s. 95; Turabi, 2012, c. 1, s. 141). Arapçasındaki cümlede ise “erbaa evtar” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 203) “dört tel” öznesi mevcuttur.

2.15-Mutlak Nağme: Udun mutlak-tel nağmelerinin düzenlenmesinin anlatıldığı kısımda, Kaya tercümesinde “mutlak nağme” (Çetinkaya, 1995, s. 96), Turabi tercümesinde “boş haldeki telin sesi” (Turabi, 2012, c. 1, s. 142) şeklinde tercüme edilmiş olması terim sıkıntısına işaret etmektedir. Tercüme “mutlak-tel nağmesi” veya “boş-tel nağmesi” olmalıydı. Devamındaki metin Kaya tercümesinden kitap yazarı tarafından özetlenmiş gibidir (karşılaştırım Çetinkaya, 1995, s. 96-97; Turabi, 2012, c. 1, s. 142).

2.16-Makam ve Nota: Kaya tercümesinde “Çünkü bu nağmeler en saf ve arı olanlardır, bu notalar iyileridir” (Çetinkaya, 1995, s. 97) çevirisi Turabi tercümesinde “Zira bu sesler tertemizdir, bu makamlar daha hoştur” (Turabi, 2012, c. 1, s. 142) şeklindedir. Arapça aslından bakıldığında “zira bu sesler daha saftır, bu müzik daha güzeldir” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 205) olmalıdır.

2.17-Düzen ve Gezegen Nağmeleri: Kaya tercümesinde “nağmeleri birbiriyle uyumlu ve koordinelidir” (Çetinkaya, 1995, s. 97), Turabi tercümesinde “Nağmeleri, kompozal ve

uyumludur. Melodileri vezinlidir” (Turabi, 2012, c. 1, s. 143). Gezegenlerden bahsedildiği için buradaki cümleler de onlarla ilgilidir. Arapçasından baktığımızda “ud tellerinin nağmeleri ve uyumları konusunda açıkladığımız gibi, gezegenlerin nağmeleri/sesleri uyumlu bestelerdir, müziği düzenli bestelerdir” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 206) olabilir. Orta Çağ dönemi İslam müzik felsefesinde “gezegenlerin hareketlerinden çıkan müzik” fikrinin kaynağının İhvan-ı Safa olduğu anlaşılmaktadır (Kindi'nin ele geçen müzik risalelerinde bu metafora/benzetmeye rastlanmaz. Bk. Turabi, Kindi'nin Musiki Risaleleri, YL, 1996. Her ne kadar Turabi, yüksek lisans tez konusu olan Kindi'nin müzik risalelerini Türkçeye tercüme ederken “makam” kelimesini kullanmışsa da daha sonra yaptığı “Kindi’de müzik terimleri” çalışmasında görüleceği üzere “makam” kelimesi Kindi risalelerinde geçmez. Bk. Turabi, 2003, s. 75-77, aynı makalede “lahn, luhun, elhan” kelimelerinin karşılığını da “melodi” olarak yani “musiki” olarak göstermiştir, s. 75. Kindi risalelerinde “dörtlü, beşli” anlamında “zülhams, zülherbaa” terimlerini kullanmış olsa da “makam” kelimesini kullanmamıştır; Yusuf Şevki'nin Kindi'nin müzik terimleri listesinde de “devr” görüle de “makam” terimi görülmez: 1996, s. 42-70. Yusuf Şevki “luhûn” kelimesine karşılık olarak “makam”ı göstermektedir, fakat bunun Kindi'nin metni üzerinden tetkik edilmesinde yarar vardır). Bu fikir daha sonra Osmanlı müzik yazarları tarafından da aktarılmıştır.

2.18-Müzik Teorisi ve Makam: Kaya tercümesinde “Fisagor, gezegen hareketlerinin nağmelerini duymuş, ... musiki usullerini ve nağmelerini ortaya çıkarmıştır” (Çetinkaya, 1995, s. 99) cümlesi Turabi tercümesinde “Hakim Pisagor... gezegen hareketlerinin nağmelerini işitti, ... müzik teorisini ve makamların seslerini icat etti” (Turabi, 2012, c. 1, s. 144) şeklindedir. Arapçasında kullanılan kelimelerle “usulül-musiki ve nağamatul-elhan” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 208) olup “müziğin esaslarını ve müziğin seslerini... ortaya çıkardı” olmalıdır. Buradaki “usul” kelimesi “günümüz anlamındaki “usul” olmayıp, “esaslar, yöntemler” anlamındadır. “Müzik teorisi”nin temelleri kastedilmiş, ancak “makamların sesleri” kastedilmemiştir, “müziğin sesleri” kastedilmiştir.

2.19-Makam ve Nota: Kaya tercümesinde “filozofların, musiki notalarını ve tellerinin nağmelerini, mabedlerde, ibadethanelerde” (Çetinkaya, 1995, s. 100) cümlesi, Turabi tercümesinde “hikmet sahipleri, müzikal makamları ve melodileri tapınaklarda, mabedlerde ve kurban merasimlerinde kullanmışlardır” (Turabi, 2012, c. 1, s. 144) şeklindedir. Buradaki tercümelerde “musiki notaları ve tellerinin nağmeleri” ve “müzikal makamları ve melodiler”in Arapçasındaki karşılığı “elhanul-

musikiyye ve nağamul-evtâr” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 208). Birçok kez “elhan” kelimesini “musiki” ile eş anlamlı kullanan İhvan-ı Safa burada iki eş anlamlı iki kelimedenden “elhanul-musikiyye” şeklinde bir terkip yapmakla aslında hatalı bir kullanım oluşturmuştur, fakat bunu çevirmek durumunda kalırsak “musiki notaları” hatalı bir çeviri olur. Bilindiği üzere “nota”, “ses” anlamına geldiği kadar günümüzde “müzik yazısı” anlamında kullanılmakta ve daha çok bu anlamda kullanılır. İhvan-ı Safa bunu kastetmiş olamaz, dolayısıyla “müzik besteleri, müzik sesleri, müzik eserleri” gibi bir çevirilerden biri tercih edilebilir. Diğer ise daha kolay “tellerin nağmeleri” şeklinde bir çeviri yeterli olacaktır. Diğer tercümede kullanılan “melodi” kelimesi daha çok, “müzik parçası, müzik” anlamında kullanılan günümüz kelimelerindedir.

2.20-Yirmi Sekiz ve Cins: Kaya tercümesinde “hece harfleri sekiz tanedir” (Çetinkaya, 1995, s. 103) cümlesi, Turabi tercümesinde “heceleri de yirmi sekiz harftir” (Turabi, 2012, c. 1, s. 148) şeklindedir. Arapça aslına bakılırsa ilk tercüme doğrudur (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 217), ikincisi yanlıştır. Zaten ardından verilen sekiz harf de bu durumu göstermektedir. Fakat tercümelerin devamındaki cümleler “Arap musikisinin notaları da sekiz tanedir” (Çetinkaya, 1995, s. 103), ve “onların (Arapların) musikisinin makam cinsleri de sekiz tanedir” (Turabi, 2012, c. 1, s. 148) çevirilerinin Arapçasına bakıldığında “bestelerindeki müzik cinsleri de sekizdir” diye tercümesi daha doğru olacaktır, çünkü o dönemde, risalenin diğer yerlerinde açıklandığı üzere “sekiz cins”ten kastedilen sekiz ika-devir cinsleridir. İhvan-ı Safa dörtlü-beşli cinslerden hiç söz etmemektedir, bilinmiyor veya İhvan-ı Safa bilmiyor olmalıdır.

2.21-Akort/Düzen: Esasen “akort” kelimesindeki özel anlam sebebiyle bu tür tercümelerde onun yerine “düzen” terimi tercih edilmelidir. Kaya tercümesinde olmayan bir kısmı Turabi tercümesinde görüyoruz, aynı bölümün sonundaki ifadelere dikkat çekmek istiyoruz: “perdelerinin sayısı, bunların gerdirilmesi ve akortu, tellerinin açık ve bağlı (baskı yeri) olarak sesleri ve bunlar arasındaki uyum anlaşılmıştır. En sağlam yapım, en güçlü bileşim ve en güzel te’lif (müzikal kompozisyon, beste); cüzlerinin te’lîfi ve bileşimlerin şekli en üstün oran üzere olandır” (Turabi, 2012, c. 1, s. 148). Buradaki terimleri ve çeviriyi Arapça aslından (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 217) kontrol ettiğimizde “perdelerin sayısı” doğru, “bunların gerdirilmesi ve akordu” karşılığı görülen “keyfiyyetü şedduha”nın tercümesi olarak “tellerin gerdirilmesi” veya “tellerin düzenlenmesi” doğrudur, “akort” kelimesini kullanacak bir Arapça kelime yoktur. “Şed” kelimesi “çekmek, düzen vermek” anlamında yeterli olabilirdi, devamında “ve-ma beyneha mine’t-tenasüb”, “aralarındaki

oransal uyum” veya sadece “aralarındaki uyum” olarak çevrilebilir. “Açık ve bağlı olduğu zaman tellerine vuruşlarla çıkan nağmeler ve tellerin aralarındaki uyum anlaşılmıştır” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 217).

2.22-Usul: Kaya tercümesindeki “uzuvların musiki usulüne göre uygunluğu” (Çetinkaya, 1995, s. 105) başlığı Turabi tercümesinde “Organların musiki prensipleriyle uyumu” (Turabi, 2012, c. 1, s. 151) karşılaştırıldığında başlıktaki “usul” kelimesinin birinde aynen, diğerinde “prensip” kelimesiyle tercüme edildiği görülmektedir. Doğrusu da “müziğin esaslarına göre uzuvların oranlarındaki uygunluk hakkında bir bölüm” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 223) olmalıydı. Bu bölümde İhvan-ı Safa müzikle ilgili herhangi bir terim kullanmamış, müzikle ilgili olmamasına rağmen kitapta yer verilmiştir. Bunun sebebi konusunda Çetinkaya eserinde herhangi bir fikir ileri sürmemiştir veya yeterince açıklanmamış bir çeviri bölüm olarak kalmıştır.

2.23-Telif ve Petek: Kaya tercümesindeki “en sağlam sanatlar, en kavi terkipler ve en güzel telifler, iskeletin ve cüzlerinin telifi, ideal orana göre yapılanlardır hükmü düşünüldüğünde” (Çetinkaya, 1995, s. 107), Turabi tercümesinde “en sağlam yapımlar, en güçlü terkipler ve en güzel kompozisyonlar kendi yapısının terkibi ve tüm cüzlerinin kompozisyonu en yüce oran üzere olduğuna dair” (Turabi, 2012, c. 1, s. 152) görülen cümlelerde kullanılan müzikle ilgili terimlere eserin Arapçasından bakılırsa “sanat”, mürekkep, terkip, telif” kelimelerinin kullanıldığı görülür. Telif kelimesinin ikinci tercümede “kompozisyon” olarak tercüme edildiği görülür ki, “beste” olarak tercümesi tercih edilebilirdi. Fakat Kaya tercümesinin devamında “Peteklerin ve uydularının terkibi” (Çetinkaya, 1995, s. 107) çevirisindeki “petek” kelimesi bir yanlış yazım olmalı her halde.

2.24-Makam: Kaya tercümesinde “Arap lûgatı ve musikisinin sekiz kanunu vardır. Bunlar cinstirler” (Çetinkaya, 1995, s. 108) cümlesi Turabi tercümesinde “Arap dili ve makamları için sekiz kural vardır. Bunlar cinstirler” (Turabi, 2012, c. 1, s. 153) şeklindedir. Karşımıza yine Arapçasındaki (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 227) “elhan” kelimesinin “makam” olarak tercüme edilmesi çıkıyor. Cins konusuna daha önce değinilmiştir.

2.25-Sekiz Kural veya İka: Müziğin sekiz kanunu sayılırken Kaya tercümesinde “birinci sakil” denmiş, daha önce geçtiği gibi “birinci ağır” denmemiş, böylece aynı terim aynı metinde iki farklı şekilde tercüme edilmiş. İhvan-ı Safa bu sekiz maddeyi daha öncesinde de saymış olmasına

rağmen, Çetinkaya aralarında bir fark olup olmadığı üzerinde durmamış, önceki ile karşılaştırmasını yapmamış, hatta önceki bahsedikten hiç bahsetmemiştir (Karşılaştırın Çetinkaya, 1995, s. 108; Turabi, 2012, c. 1, s. 153). Bunun sebebi Sıbgatullah Kaya'nın bu isimlerin geçtiği ilk kısmı tercüme etmemiş olması olabilir mi? Hayır, çünkü Y. Çetinkaya'nın burada verdiği kısım ilk kısmın tercümesidir, bu durumda yazar iki kısımdan birini muhtemelen ikincisini göz ardı etmiş demektir. Bir karşılaştırma yapılırsa “sakilü'l-evvel, hafifü's-sakîl, sakilus-sânî, hafifü's-sakilüs-sânî, remel, hafifü'r-remel, hafiful-hafif ve el-hezec” (Turabi, 2012, c. 1, s. 153) ve daha önce “müziğin esasları” (Turabi, 2012, c. 1, s. 138) başlığı altında Turabi tercümesinde geçen isimleriyle “sakilü'l-evvel, hafifü'l-evvel, es- sakilus-sânî, hafifü's-sânî, remel, hafifü'r-remel, hafiful-hezec ve el-hezec” (Turabi, 2012, c. 1, s. 138). Bu şekilde Arapça terkiplerle çeviri sayılır mı ayrı konu, ancak görüldüğü gibi aralarında bir farklılık var. Acaba bu farklılık Turabi tercümesinden kaynaklanabilir mi? Arapçasına bakıldığında “es-sakilül-evvel ve hafifühü” yazıyor, bu durumda “sakilevvel ve hafifsakil” diye tercüme edilmesi gerekmez mi? Yine Arapçasında “es-sakîlû's-sani ve hafifühü” yazıyorsa bunun tercümesi “sakilsani ve hafifsakilsani” olması gerekmez mi? (Turabi, 2012, c. 1, s. 138; İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 198). Cümlenin doğrusu şöyle olmalıdır: “sakilevvel, hafifsakil, sakilsânî, hafifsakilsânî, remel, hafifremel, hafifhezec ve hezec”. Bu tercümeyi karşılaştırdığımızda iki ika-devir adları arasındaki farkın bire indiği görülecektir. O da birinde görülen “hafifhafif” ve diğerinde “hafifhezec” terimleridir. Bu durumda her ikisinin aynı anlamda kullanılıp kullanılmadığının araştırılması gerekir, ama buradaki eleştiri ile tercüme büyük oranda düzelmiş olacaktır.

2.26-Dörtlüler: Kaya tercümesinde “Dörtlükler Hakkında Bir fasıl” (Çetinkaya, 1995, s. 108) başlığı Turabi tercümesinde “Dört Sayısı (Dörtlüler)” (Turabi, 2012, c. 1, s. 154) şeklindedir. İkinci tercümede iki kere dört olmak üzere hem “dört”, hem de “dörtlüler” kelimesi var, birinin fazlalık olduğu bellidir, ama tercüme eden karar verememiş. Birinci çeviride ise “dörtlükler” diye tercüme edilen kelimenin aslı “murabbaat” yani “dörtlü olan şeyler, dörtlüler, dörtlükler” yazıyor, işlenen metnin tercümesine bakıldığında başlık “dörtlüleri anma faslı” olmalıydı. Çünkü metin “dört” sayısının kullanılabilirdiği yerleri konu etmektedir (dört mevsim gibi). Buradaki “murabba” kelimesi müzik teorisindeki “dört ses, dörtlüler” konusunu içermemektedir, dörtlü-beşlilerden bahsedilmemiştir. Bu bölümde müzikle ilgili udun dört teli ve bu tellerden çıkan seslerin uyandırdığı hislerden söz edilir. Her mevsimde udun bir teline işaret edilir. Kış mevsimi

bölümünde Turabi tercümesindeki “udun bam teli ve bundan çıkan seslere; makamlardan hezec ve remele” (Turabi, 2012, c. 1, s. 155) ifadesi de, Arapça aslına göre “müziklerden hezec ve remele” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 231) olarak tercüme edilmeliydi. Yine elhan kelimesi makam olarak tercüme edilmiş, hezec ve remel ise makam değildir.

2.27-Makam ve Perde: Kaya tercümesinde “Şarkı (Musiki) Perdelerinden Başka Perdeye İntikal Üzerine” (Çetinkaya, 1995, s. 109) başlığı Turabi tercümesinde “Makam Derecelerinde İntikal (Seyir)” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156) şeklindedir. Arapçasında başlık “fasl fi intikal min tabakatil-elhan” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 233) yani “müziğin tabakalarında intikal” şeklindedir. Yine “elhan” kelimesi ikinci tercümede “makam” diye yanlış tercüme edilmiş, birinci tercümede de şarkı mı, musiki mi olduğuna karar verilememiş, ikisinden “musiki” daha uygundur.

2.28-Perde Tabaka: Yukarıdaki başlık tercümelerinde (Çetinkaya, 1995, s. 109 “Şarkı (Musiki) Perdelerinden Başka Perdeye İntikal Üzerine”; Turabi, 2012, c. 1, s. 156 “Makam Derecelerinde İntikal (Seyir)”) ve Arapçasında geçen “tabaka” kelimesini birinci tercümede “perde”, ikinci tercümede “derece” diye tercüme edilmiş. Her ikisi de yanlıştır. Çünkü “tabaka” o dönemin bir müzik terimi olup, başka bir kelimeyle tercüme edilmemelidir. Henüz “birinci tabaka”da oluşan dörtlü cinslerden söz edilmese de, müzikte bir “tabaka”, yani “dizi” fikri gelişmeye başlamış demektir, bu yüzden “tabaka” kelimesi aynen kalmalıdır. Çünkü “tabaka” bir dörtlü dizisine verilen isimdir, ikinci dörtlüye ikinci tabaka denmesi gibi. Başlıktaki son kelime “intikal”, “geçiş” veya “seyir” olarak tercüme edilebilir, veya o dönemin bir müzik terimi olarak aynen kalabilir, kalmasında daha sonraki müzik tarihi araştırmacıların aradıklarında bulabilmeleri için yarar vardır.

2.29-Makam: Kaya tercümesinde “usta müzisyen oldur ki dinleyicilerin bir şarkıdan sıkıldığını anladığı zaman, onlara değişik bir parça çalmaya başlar; ya tam zıd bir parça ya da bir öncekine uygun bir parça” (Çetinkaya, 1995, s. 109) cümlesi Turabi tercümesinde “usta, mahir bir müzisyen dinleyicilerin sıkıldıklarını gördüğünde kendisine aksi gelse de uygun düşse de başka makama geçer” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156) şeklindedir. Bu tercümelerden birincisi anlamca daha uygundur, çünkü ikincisinde “kendisine aksi gelse de uygun düşse de” yanlış yere yüklenmiş bir anlam taşımaktadır, müzisyene değil, doğrusu müziğe işaret edilmektedir. Sonunda yer alan “başka bir makama geçer” olmamalı, “başka bir müziğe geçer” olmalıdır. Bu durumda çeviri “usta ve mahir bir müzisyen icra edilen müzikten dinleyicilerin sıkıldıklarını anladığında, onlara başka bir müzik icra eder, ya öncekine zıt veya uygun düşen bir müziğe geçer” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 233)

olmalıdır. Aynı konunun devamında Kaya tercümesindeki “parça” (Çetinkaya, 1995, s. 109, “uyan bir parçaya geçecek”) kelimelerinin Turabi tercümesinde “makam” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156, “yakın olan bir makama geçer”) olarak çevrildiğini görüyoruz. Bunun doğrusunu İhvan-ı Safa vermektedir.

2.30-Makam: Kaya tercümesinde “mesela sakilden hafife veya hafiften sakile veya onlara yakın bir makama geçmek gibi” (Çetinkaya, 1995, s. 109) cümlesi, Turabi tercümesinde “sakilden hafife geçebilir veya hafiften sakile veya yakın olan bir şeye geçebilir” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156) şeklindedir. Birinci tercümedeki “makam” hatalıdır, çünkü İhvan-ı Safa’nın saydıkları “makam” çeşitleri değil, “ika-devir” çeşitleridir. İhvan-ı Safa’nın ifadesiyle bunlar “müzik çeşitleridir”, açıkça “makam çeşidi” veya “ika-devir çeşidi” olduğunu söylememektedir. Ancak “ika” ile benzerlik kurmasından dolayı “ika-devir” oldukları anlaşılmaktadır. İhvan-ı Safa bu bölümde “sakil, hafif, sakilevvel, sakilsani, hafifremel, sakilremel, mahuri, remel, hezec” ika-devir isimlerini sıralamaktadır. Öncekilerden farklı olarak “mahuri”den ilk defa bu bölümde söz eder.

2.31-Makam: Kaya tercümesinde “zamanlara uygun musiki icra edebilmesi” (Çetinkaya, 1995, s. 109) cümlesi, Turabi tercümesinde “makamları, kendileriyle eş zamanlarda ve benzer hallerde uygulamak” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156) şeklindedir. Yine “elhan” kelimesinin “makam” olarak tercüme edilmiş olduğu görülmektedir (bk. İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 234).

2.32-Halay: Kaya tercümesinde “raks ve halay sırasında ise mahuriyi çalar” (Çetinkaya, 1995, s. 109; aynı şekilde 2015, c. 6, s. 388) cümlesi Turabi tercümesinde “raks ve halay çekerken mahuri ve benzer makamları uygulamak” (Turabi, 2012, c. 1, s. 156) şeklindedir. Her ikisinde de “raks ve halay” çevirisi dikkat çekicidir, “halay” kelimesi tamamen hatalıdır. Arapça metinde “destebend” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 234) yazar ki, İhvan-ı Safa risalelerini yayınlayanlar dipnotta “destebend: Mecusi oyunudur, birbirlerinin ellerini tutarak dönerler, raks gibidir” şeklinde açıklama yapmışlardır. Bu durumda “destebend” o döneme ait özel bir terim olarak kalmalı, “halay” kelimesiyle karşılanmamalıdır. Destebend kelimesinin Farsça anlamı da “eller-kenetli, eller bağlı” olup, günümüzdeki el-ele tutuşarak oynanan oyunlar gibidir.

2.33-Makam Perde: Kaya tercümesinde “İşitme, görmeden daha seçicidir. Çünkü sağlam bir zevkle vezinli sözü, münasip nağmeleri doğru ve yanlış olan arasındaki farkı, perdelerden çıkışları ve şarkının oturuşunu bilir, anlar” (Çetinkaya, 1995, s. 112) cümlesi Turabi tercümesinde “İşitme,

görmeden daha seçicidir. Zira kaliteli bir zevkle vezinli sözü, uyumlu sesleri, doğru ve yanlış arasındaki farkı, ikadan çıkışı (ritmik bozukluğu), makamın istikametini ayırt eder” (Turabi, 2012, c. 1, s. 158) şeklindedir. Arapçası ile karşılaştırıldığında (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 236) her iki tercümedeki “vezinli söz”, “münasip nağmeler/uyumlu sesler” doğru olmakla birlikte, “perdelere çıkışları/ikadan çıkışı (ritmik bozukluğu)” doğru değildir. Aslında “huruç minel-ika” ile, ikincisinin tercümesi doğru olmaktadır, yani “ikanın bozukluğunu” anlamındadır. “Şarkının oturuşu/makamın istikameti” çevirilerinden ikisi de hatalıdır, “istivaül-lahn” yani “müziğin doğruluğunu/müziğin giderini” şeklinde çeviri olabilir.

Bulguların Alfabetik Sırası: Bulgulardan daha iyi yararlanabilmek için incelenen terim ve kelimeler alfabetik sırasıyla geçtiği bilgi paragraf numarası ve adeti konusundaki istatistik şöyledir: ahenk (nr. 11, 12: 2 kere; ayrıca bk. akort, dalların ahengi, düzen), akort (nr. 21: 1 kere; ayrıca bk. ahenk, düzen), cins (nr. 20: 1 kere), dalların ahengi (nr. 11: 1 kere), delik ve gerginlik (nr. 7: 1 kere), dörtlüler (nr. 26: 1 kere), duruş (nr. 4: 1 kere), düzen (nr. 13, 17, 21: 3 kere; ayrıca bk. ahenk, akort, ıslah), halay (nr. 32: 1 kere), hareket (nr. 5: 1 kere), ıslah (nr. 13: 1 kere; ayrıca bk. düzen), ika (nr. 12, 25: 2 kere; ayrıca bk. usul, ritim, sekiz kural), kalın ses (nr. 8: 1 kere; ayrıca bk. ses), kıyaslama/izafet (nr. 6: 1 kere), koku ve ses (nr. 2: 1 kere), makam (nr. 1, 9, 10, 16, 18, 19, 24, 27, 29, 30, 31, 33: 12 kere), mutlak nağme (nr. 15: 1 kere), müzik teorisi (nr. 18: 1 kere), nota (nr. 16, 19: 2 kere), perde (nr. 27, 28, 33: 3 kere; ayrıca bk. nağme, ses), petek (nr. 23: 1 kere), ritim (nr. 3: 1 kere; ayrıca bk. ika, usul), sekiz kural (nr. 25: 1 kere), sert ses (nr. 8: 1 kere; ayrıca bk. ses, kalın ses, tiz ses), ses (nr. 7, 8, 17: 3 kere; ayrıca bk. delik, kalın ses, sert ses, mutlak nağme, gezegen nağmeleri, perde, koku ve ses), tabaka (nr. 28: 1 kere), tel “özne” (nr. 14: 1 kere), telif (nr. 23: 1 kere), tiz ses (nr. 8: 1 kere; ayrıca bk. ses), usul (nr. 22: 1 kere; ayrıca bk. hareket, ika, ritim), yirmi sekiz (20: 1 kere). Burada, İhvan-ı Safa risalesinin içinde geçen müzik terimlerinin tamamını vermek amaçlanmamış, incelemede makalenin başlığında görülen “makam” terimi esas alınmıştır.

3-ANALİZ

Yukarıdaki pasajlarda ele alınan tercümelemlerin karşılaştırılmasından tespit edilen kelime ve terimler çözümlemedeki önem sırasını belirlemek amacıyla sayısal çoğunluk sırasıyla şöyledir: makam (12), perde (3), ahenk (2), düzen (2), nota (2), akort (1), cins (1), dalların ahengi (1), delik (1), dörtlüler

(1), halay (1), duruş (1), hareket (1), ıslah (1), ika (1), kalın ses (1), kıyaslama/izafet (1), koku (1), müzik teorisi (1), mutlak nağme (1), petek (1), ritim (1), sekiz kural (1), sert ses (1), tabaka (1), tel “özne” (1), telif (1), usul (1), yirmi sekiz (1). Bu kelimelerin önemli bir kısmının hatalı tercümeye karıştıkları tespit edilmiştir, hatalı tercüme sebebiyle müzik terimlerini özel olarak ayırmak mümkün olamamıştır. Bu kelimelerden terim olanlar arasında en çok dikkati çeken on iki örnekle “makam” kelimesidir. Bu durumda öncelikle alınacak problem müzik tarihinin Paleografik Dönem (Dönemlendirme için bk. Uslu, 2015, s. 97) kaynağı İhvan-ı Safa'nın Arapçasında görülen “elhan” kelimesi “makam” olarak tercüme edilebilir mi? sorusu olacaktır. Bu tespit makalenin yazılmasına sebep olan başlığına da uygun bir çözümlerdir.

3.1-Elhan ve makam: İhvan-ı Safa tercümelerinin Arapçasına bakıldığında, makam olarak tercüme edilen kelimenin “elhan” olduğu anlaşılmaktadır. Elhan, makam anlamına gelebilir mi? Harizmi'nin eserinde “musiki, elhanın terkibidir, yani melodidir, yani melodi bestesidir, kompozisyondur” (Harizmi, 2009, s. 11, 22, 37) der. Lahn'ın müzik sesi anlamında kullanıldığını bildiğimize göre çoğulu olan “elhan”ın anlamı “müzik sesleri, müzik seslerinin kompozisyonu, müzik eseri, beste” anlamlarına gelir. Bu durumda lahn, “nağme” yani “müzik sesi” anlamına gelmektedir. O halde “lahn” kelimesinin çoğulu olan “elhan” müzik kelimesiyle eş anlamlı gösterilmiş olup asla “makam” olarak tercüme edilemez. Bunun sonucunda anlaşılıyor ki İhvan-ı Safa müzik risalesinde “makam” kelimesini kullanmamıştır. Buradan İhvan-ı Safa'nın “makam” kelimesini bildiği değil bilmediği anlaşılır. Nitekim İhvan-ı Safa müzik risalesi tercümelerine döndüğümüzde “elhan” yerine çoğullukla “elhan, lahn, musiki” kelimelerini kullanan Sıbgatullah Kaya tercümesi daha doğru demektir.

3.2-Lahn ve Elhan: İhvan-ı Safa metninde zaman zaman “lahn” ile “elhan” kelimelerini birbirinin yerine kullandığı görülmektedir, ama hepsinde de ya müzik veya “müzikal kalıp, müzik parçası” kullanılabilir, ama “makam” terimi kullanılamaz. Turabi tercümesinde “makam” icat etme konusu daha sonraki satırlarda da devam edip durmaktadır. Oysa mütercimler eğer İhvan-ı Safa'dan yaptığı şu tercümenin anlamına uygun çeviri yapsaydı, bu “makam” kelimesini hiç kullanmayacaktı. İhvan-ı Safa müzik risalesinde “uyumlu melodiler ve ölçülü nağmeler demek olan mûsikî” (Turabi, 2012, c.1, s. 136) veya Arapçasıyla “musiki ellezi hüve elhanun mutelifetun ve nağmetun mutezzinetun” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 192), yani “düzenlenmiş/bestelenmiş elhan ve ölçülü nağmeler demek olan musiki” diyerek “elhan” kelimesini “musiki” kelimesiyle eş

anlamda kullanılmaktadır. Konuya devam eden İhvan-ı Safa “ve hüvel-musemma el-gına: o gına olarak da isimlendirilir” demek suretiyle “gına, musiki, elhan” kelimelerini eş anlamda kullanılmaktadır. Ama mütercimler “elhan” kelimesini bazen hatalı olarak “makam”, bazen de doğru olarak “musiki, melodi” diye tercüme etmişler.

3.3-Elhan ve gına: İhvan-ı Safa'nın, “elhan” ile “gına” kelimesini aynı anlamda kullandığını bazen “usuli'l-elhan”, bazen de “usuli'l-gına” (İhvan-ı Safa, 1957, c. I, s. 196) demesinden anlayabiliriz. 3.2- nolu paragrafta bu konuya örnekler verilmişti.

3.4-İka-devirler: İhvan-ı Safa'nın müziğin esasları olarak açıkladığı sekiz ika-devri, nağmelerden başlayıp ikalara kadar her şeyi kapsama ihtimali vardır. Çünkü nağmeler ve aralıklar/müzik sesleri arasındaki suslar/aralıklar üzerine kurulu bir tanımlama yapmağa çalışır gibidir (bu konu ayrıca incelenmelidir). İhvan-ı Safa'nın verdiği “müziğin esaslarını” oluşturan sekiz ika-devir vardır: sakilevvel, hafıfsakil, sakilsani, hafıfsakilsani, remel, hafifremel, hafifhezec ve hezec. Bunlar Kindi'nin verdiği ika-devir adları ile aynıdır. İhvan-ı Safa bunlara ilave olarak “mahuri” ismini başka bir bölümde, “ıntikal faslında” verir. Ancak günümüzdeki “mahur” gibi bir makam adı olarak değil, yine bir ika-devir adı olarak sunulmaktadır. Mahuri ikası gibi buradaki ikaların hepsi Kindi risalelerinde de vardır ama İhvan-ı Safa, Kindi'nin adını hiç anmamaktadır. Ancak bu benzerlik İhvan-ı Safa'nın Kindi'nin müzik risalelerinden bazılarını kullandığı anlamına gelmektedir.

3.5-Ud: İhvan-ı Safa müzik risalesi tercüme edenlerin de belirttikleri gibi dört telli udu çalgılar arasında en iyisi olduğu, dört telinin bulunduğu, bam, mesles, mesna, zir adlarıyla anar. Her telin sicim/ipek kalınlığı farklıdır, bu konuda da Kindi gibi bilgi verir.

3.6-Perdeler: İhvan-ı Safa müzik risalesi tercüme edenlerin kullandığı “perde” kelimesini kullanmadığı, bununla birlikte “perde bağı” demek olan “destan”tan bahsettiği anlaşılmaktadır. İhvan-ı Safa çalgıların düzeni (ıslah) kısmında udun dört perde bağından söz eder: destan-hınsır, destan-sebbabe, destan-bınsır, destan-vusta. Görüldüğü gibi bu terimlerde perde bağları parmak adlarıyla birlikte anılır. Ayrıca udun perde bağlarından söz etmesini, o dönemde udun perde bağı olup olmadığını yeterince açıklamamaktadır. Gelenekte ud perde bağı kullanılmayan bir çalgıdır. Analiz bölümünün başında sıralanan diğer kelime ve terimler sayıca az ve ilgili yerlerde yeterince

açıklandıkları için bu bölümde tekrar edilmeyecektir, bilgi edinmek için bulguların sonunda verilen alfabetik sıra ile kelimelerin ilgili numarası verilen paragraflara bakılabilir.

SONUÇ

Bu inceleme ve karşılaştırmanın birinci amacı, müzik tarihinin Paleografik Dönem kaynağı olan İhvan-ı Safa risalesinde “makam” kelimesinin var olup olmadığı problemi idi. İhvan-ı Safa risaleleri onuncu yüzyılda yazılmış olup risalelerden biri müzik hakkındadır. Avrupalı felsefe ve müzik tarihi araştırmacıların da dikkatini çeken eserin ilgili kısmı müzik tarihi açısından önemlidir. Nitekim risalelerin öneminden dolayı daha on beşinci yüzyılda Anadolu’da Türkçeye tercüme edildiğini biliyoruz. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğundan bu yana, XX. Yüzyıldan itibaren müzikle ilgili kısmın iki tercümesi yapılmıştır. Tercümelerden biri Sıbgatullah Kaya tarafından Arapça 1957 tarihli baskısından yapılmış, bu tercüme Y. Çetinkaya tarafından 1991 tarihli yüksek lisans tezinin içinde büyük oranda verilmiştir, eser 1995 yılında basılmıştır. Yapılan karşılaştırmada çok az kısmının eksik olduğu görülmüştür. Eserin ikinci tercümesi A. H. Turabi tarafından yapılmış, basımı ise Ayrıntı yayınları tarafından 2012 yılında İhvan-ı Safa Risaleleri adlı eser içinde yapılmıştır. Bu makalede yaklaşık yirmi yıl arayla yapılan her iki tercüme 1957 tarihli Arapça baskısı ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

Her iki tercümeye bakıldığında İhvan-ı Safa’nın “makam” kelimesini kullandığı görülmektedir. Ancak bu ne kadar doğrudur? Problemin üzerine eğilen bu makalenin bulguları ve yukarıdaki karşılaştırmalarda görüleceği gibi, İhvan-ı Safa risalesi tercümelerinde “makam” kelimesinin yanlış tercüme edildiği, kelimenin aslının “musiki” anlamına gelen “elhan” olduğu; yayının Arapça metninde İhvan-ı Safa’nın “makam” kelimesini kullanmadığı anlaşılmaktadır. O. Wright’ın İngilizce tercümesi de bu çıkarımı desteklemektedir. 1991 ve 2012 yıllarında yapılan Türkçe tercümelerine bakarak “makam” kelimesinin İhvan-ı Safa tarafından kullanıldığını iddia etmenin büyük bir yanılğı olacağı ortadadır.

Öncelikle kaynak eserlerin edisyon kritik metodla sağlıklı bir metnin tam olarak ortaya konması gerekir. Soy ağacı dikkate alındıktan sonra yabancı dile tercüme edilmelidir. Osmanlı dönemindeki tercümelerini de göz önünde bulundurmamak, yabancı dildeki tercümelerini de incelemek gerekir. Müzikoloji ve müzik tarihi araştırmacıları, yapılan tercümeler kadar onları eleştiren yazıları da

dikkatle takip etmek ve okumak zorundadırlar. Eleştirel müzikoloji araştırmaları bilimsel gelişim açısından önemlidir.

Birlikte çalıştığımız yıllarda İslam hukukçusu rahmetli Prof. Dr. Salim Öğüt (v. 2012) hocama tercüme ettiğim Harizmi'nin Mefatih eserindeki müzik kısmını göstermiş, onaylamasını istemiştim. Baktıktan sonra bana “evet bir tercüme olarak diyebileceğim bir şey yok ama bu tür eserlerde önemli olan doğru terimlerin kullanılmasıdır, yoksa anlaşılmasında zorluk oluşur, müzik terimleri benim alanım değil” diyerek burada işlediğim konuya dikkat çekmişti. Kaynak eserlerin tercümesi sadece Arapça gibi dil bilmeyi değil, terimleri dönemlerine göre kullanım hâkimiyetini gerektirmektedir. Birden fazla nüshası olan bir eseri önce edisyon kritik metodu ile sağlıklı bir metnini ortaya koyduktan sonra tercüme kalkışılması daha bilimsel ve evrensel sonuçlar verecektir. Bu bütün diller için geçerlidir. Ancak bu şekilde özenle yapılan tercüme diğer araştırmacılara doğru bilgi sunabilir, aksi halde yanıtması kaçınılmazdır. İhvan-ı Safa müzik risalesinin de bu anlamda yeniden gözden geçirilmesi veya tekrar tercüme edilmesi gerekir. Her ne olursa olsun, Wright'ın yaptığı gibi edisyon kritikli metin üzerinden yeni bir tercümesinin baskısına ihtiyaç olduğu ortadadır.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (1990). *Türk müziği bibliyografyası*. İzmir: Ege Üniversitesi yayınları.

Arslan, Fazlı. (2015). *İslam medeniyetinde müzik*. İstanbul: Beyan yayınları.

Çetinkaya, Y. (1991). *İhvan-ı Safa'da musiki düşüncesi* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul.

Çetinkaya, Y. (1995). *İhvan-ı Safa'da müzik düşüncesi*. İstanbul: İnsan yay.; a.y., *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni*, İstanbul İnsan yayınları, 2015, c. 6, s. 355-392

Elsner, Jürgen. (1973). *Der begriff des maqam in Agypten in neurer Zeith*, Leipzig: Deutscher Verlag.

Ergan, M. S. (1992). *Türkiye müzik bibliyografyası*, Konya: Kuzucular Ofset.

- Farmer, H.G. (1929). *A History of arabian music*, London: Luzac and Company.
- Faruqi, L.I. -İsmail Raci. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport: Greenwood Press.
- Google translated program used for English translation (online).
- Harizmi. (2009). *Harizmi'nin ansiklopedisinde müzik bilimi* (R. Uslu, çev.), İstanbul: Çengi yayınları.
- İhvan-ı Safa. (2012). *İhvan-ı Safa risaleleri* (ed. A. Kahraman), c. 1-5, İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- İhvan-ı Safa. (1957). *Resailü İhvanu Safa*, c. 1-4, Beyrut: Daru Sadır, müzik kısmı, c. 1, s. 183-241
- İhvan-ı Safa. (1992). *Mücmelül-hikme: Bahş-ı musiki tercüme-i resail-i İhvan-ı Safa (Se risale-i farisi der musiki içinde, trc. Anonim, ed. Taki Biniş)*, Tahran: Merkez-i Neşr-i Danişgah.
- İhvan-ı Safa. (1992). *Epistles of the Brethren of Purity On Music* (ed. ve trans. O. Wright). Oxford University Press. Eserin sonunda yedi yazmasından (s. 2, 6) Arapça edisyon kritik metin 192 sayfa olarak yer almaktadır. İngilizce çevirisi sayfa 73-175 arasındadır.
- Kaya, S. (çev.). (1995). İhvan-ı Safa'nın müzik risalesi tercümesi (Çetinkaya, *İhvan-ı Safa'da müzik düşüncesi* içinde), İstanbul: İnsan yayınları.
- Kılıç, M., İhvan-ı Safa'da sanatın ahlaki boyutları: müzik üzerine bir inceleme. *Bilimname*. sy. 36, 2018, s. 63-90
- Shehadi, F. (1995). *Philosophies of music in medieval Islam*, Leiden: E.J.Brill.
- Shiloah, A. (1979). *The Theory of music in Arabic writings c. 900-1900*, München:G.Henle Verlag.
- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tetik-Işık, S.-Uslu, R. (2013), *Music Bibliography: Foreign Books and Articles*, İstanbul Pan yayınları.

- Turabi, A.H. (çev.). (2012). İhvan-ı Safa müzik bölümü tercümesi. *İhvan-ı Safa risaleleri* (ed. A. Kahraman, c. 1, s.131-160). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Turabi, A.H. (çev.). (2003). "Kindi'de müzik terimleri", *MÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 25/2, s. 75-77.
- Uslu, R. (2009a). *Müzik bibliyografyası -1: Music bibliography-1: books*, İstanbul: Çengi yayınları.
- Uslu, R. (2009b). *Müzik bibliyografyası -2: Music bibliography-2: articles*, İstanbul: Çengi yayınları.
- Uslu, R. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *Medeniyet sanat dergisi*. (2). 91-109 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150672> (erişim tarihi 15.05.2018)
- Uysal, E. (2000). İhvan-ı Safa. *TDV İslam Ansiklopedisi* (c. XXII, ss. 1-6). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı yayınları.
- Wright, O. (trans.). (2010). *Epistles of the Brethren of Purity On Music*. Oxford University Press. Eserin sonunda yedi yazmasından (s. 2, 6) Arapça edisyon kritik metin 192 sayfa olarak yer almaktadır. İngilizce çevirisi sayfa 73-175 arasındadır.
- Yusuf Şevki. (1996). *Risaletül-Kindi fi hubri sınaatit-te'lif*, Kahire: Darülkütüb yayınları.



OSMANLI BELGELERİ'NDE YÖRÜK ALİ EFE ve ZEYBEKLER

GENÇOĞLU Mehmet Sait Halim¹

ÖZ

Halk kültürü ve müziği'yle ilgili ilmî araştırmaların hemen her yönü, tarih ilminin çeşitli disiplinlerine hâkim olmayı gerektirirken Osmanlı Türkçesi adı verilen yazı sisteminin de hakkıyla bilinmesini gerektirmektedir. Ege Yöresi Halk Kültürü ele alındığında; Aydın ilinin, bu yörenin müzikal geleneğini ve ritüelini temsil eden “zeybeklik” kültürünü en yoğun şekilde temsil ettiğini görürüz. Aydın ilinde yetişen ve gerek zeybeklik kültürüne gerekse yöre müziğine tesir eden Yörük Ali Efe gibi isimler hakkında muhtelif bilgilere ise en fazla surette yine tarihî belgeler yardımıyla ulaşmak mümkün olmaktadır. Öyle ki bu belgeler; bir tarihî evrak olabileceği gibi, bir hâtîrât, eski bir gazete kupürü veya bir halıya ya da kâğıda bezenen hat şeklinde dahi olabilmektedir. Bilimsel belge olarak nitelendirilen tüm bu malzemelerin genele yakını Osmanlıca içerikli olduğundan her türlü tarihsel-kültürel müzikoloji çalışmalarında olduğu gibi Halk Müziği ve Kültürü Araştırmaları için de Osmanlıca Türkçesi'nin önemine dikkat çekmek gerekmektedir. Osmanlıca Türkçesi'nin özellikle konservatuar vb. müzik eğitimi veren yüksekokullarda lisans ve lisansüstü programların müfredatlarına dahil edilmesi kuşkusuz bu gibi tarihsel ve kültürel belgelere birinci elden ulaşmayı ve elde edilen bulguları daha bilinçli şekilde değerlendirebilmeyi sağlayacaktır. Yörük Ali Efe ve zeybeklere ilişkin çeşitli Osmanlı belgeleri özelinde Osmanlı Türkçesi bilgisinin Halk Kültürü ve Müziği Araştırmaları'ndaki önemini vurgulamayı amaçlayan bu çalışmada arşiv tarama, kaynak tarama, transkripsiyon yöntemleri kullanılmıştır. Çalışma; bilginin ve disiplinlerarası çalışmaların hızla yayıldığı günümüzde nispeten ihmâl edilen bir konuya değinmesi ve özellikle Aydın Yöresi'nde yetişmiş Yörük Ali

¹ Öğr. Gör. Dr. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU; Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, GTM Bölümü, TSM ASD; mshgencoglu@gmail.com

Efe ve zeybekliğe ait birtakım belgelerin ortaya çıkarılması ve zeybekliğin müzik kültürüne tesirinin incelenmesi bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Yörük Ali Efe, Zeybeklik, Aydın Yöresi Halk Kültürü, Osmanlı Türkçesi.

YORUK ALI EFE AND ZAYBAKS IN THE OTTOMAN DOCUMENTS

ABSTRACT

While several themes in Folk Music and culture require expertise on the diverse discipline of historical studies, Ottoman script must be the one, known by the scholars in the field. Aydın province is the most remarkable city in the Aegean region where folk music and zaybak tradition is most preserved so far. Information regarding Yoruk Ali Efe of Aydın can be only found with the help of historical sources. However, these historical sources are sometimes documented papers or memoirs but sometimes it can be an old script on a traditional carpet. Such a scientific sources for historical and musicological studies are mostly written with the Ottoman script and this shows us importance of being familiar to Ottoman language for Turkish Folk music and cultural studies. Maybe for this necessity, Ottoman language must be taught in the colleges of music. This study aims to reveal the importance of the Ottoman documents with regard to Yoruk Ali Efe of Aydın and Zaybaks but also significance of Ottoman documents for folk music and cultural studies in general. Transcription, comparative and historical methods been used throughout this paper which attempts to pullout the traditional musical information from the Ottoman documents regarding Aydın region. This study is important in terms of addressing a relatively neglected subject today and revealing some documents of Yörük Ali Efe and zeybek who grew up in Aydın region and examining the effect of zeybek on music culture.

Keywords: Yoruk Ali Efe, Zaybak Tradition, Folk Culture in Aydın Province, Ottoman Language.

GİRİŞ

Türk halk kültürü, çok geniş bir coğrafyada yaşayan, kendine özgü yaşam ritüellerine sahip birçok topluluğun biçimlendirdiği müşterek edinimleri ifâde eder. Öyle ki bu yekün; birkaç anakaraya işaret ettiği gibi onlarca ülkeye, daha da özelde çeşitli bölgelere indirgenebilir olduğu gibi bu anlamda belli yöreleri de temsil etmektedir.

Ülkemizin bazı illerinde görülen zeybeklik kültürü, bazı kaynaklarda M.Ö. 3000'e dayanan bir yaşamsal sürecin somut tezâhürüdür. (Yavuz, 2012, 28)

Bugün anlaşıldığı şekli itibarıyla zeybeklik, şüphesiz Anadolu kültürünün bir parçası hâindedir. Türk halk kültürüne dâir diğer birçok konuda da olduğu gibi Anadolu bağlamında zeybeklik kültürü hakkında kaynaklara ulaşmak ve söz konusu belgeleri bilgiye dönüştürmek, büyük ölçüde mevcut olan Osmanlı belgelerinden yararlanmayı gerektirmektedir. Osmanlı belgelerine ve yazı sistemine hakimiyeti işaret eden bu gereklilik, bilhassa yakın dönemlere gelindiğinde daha somut şekilde görülmektedir.

Bu itibarla ülkemizin sosyal, kültürel, edebî, sanatsal, müzikal vb. gibi birçok mevzû'unda söz konusu çalışma şayet tarihî bir nitelik alacaksa; Osmanlı belgelerini kullanmak büyük önem arz etmektedir. Dolayısıyla bu bilgi ve kültür, bu amaçla kurulan eğitim kurumlarının hepsinde sistemli ve nitelikli bir şekilde verilmelidir.

Osmanlı Belgelerinde Zeybeklik

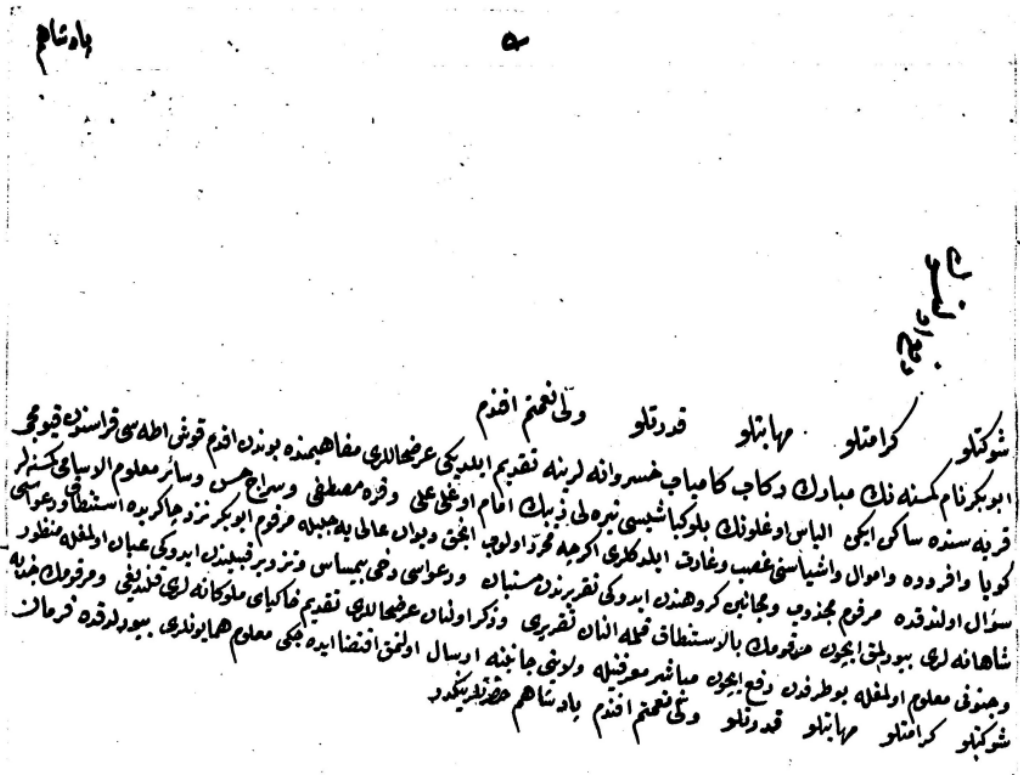
“Zeybeklik; bazı kaynaklara göre 13. asırda Batı Anadolu ve Ege Bölgesi'ne yerleşmiş olan Türkmen aşiretlerinin devlet idaresiyle yaşadığı fikir çatışmaları sonucu başkaldırısına dayanmakta iken (Avcı, 1997: 47) bazı kaynaklarda da buna benzer nedenle 16. asırda vuku bulan Celâlî isyanları sonucu ortaya çıkmıştır” (Özbilgin, 2003: 29).

“Başka bir görüşe göre zeybekler; Selçuklular zamanında, Batı Anadolu'da sınırlara yerleştirilen göçebe Türkmenler arasından oluşturulan hafif silahlı askerler olarak bildirilmektedir. Osmanlı belgelerinde zeybekliğin en eski deyimini “levendat giysili”dir. Leventler, Akdeniz'deki Türk gemilerine korsan olmak için giden Ege gençleri idi. Deniz korsanlığı eski gücünü yitirince

leventlerin bir bölümü kara leventliğine başlamışlardır. XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı belgelerinde bu leventlere zeybek denilmiştir” (Yavuz, 2012, 41).

Zeybekliğin ortaya çıkışı belli sebeplere dayandırılmaktadır. İç sorunlar, ekonomik-adalete ilişkin nedenler ile bazı suiistimalci devlet görevlileri tarafından halka karşı yapılan baskılar nedeniyle gerçekleşen başkaldırıları veya devletin yetişmiş asker ihtiyacını karşılamak...

XVIII. yüzyılın sonlarına rastlayan (h. 1206) aşağıdaki belgede; Ebubekir adlı bir kişinin Tireli Zeybek İmamoğlu Ali ile birkaç kişinin eşyalarını gasp ettiği iddiasına karşılık mezku kişilerin deli olduğunun tespiti ve vilayete bildirildiği kaydedilmiştir (Bk. Belge 1).



Belge 1: Zeybekliğe ilişkin XVIII. yüzyıla âit bir belge (BOA: HAT 187-08857).

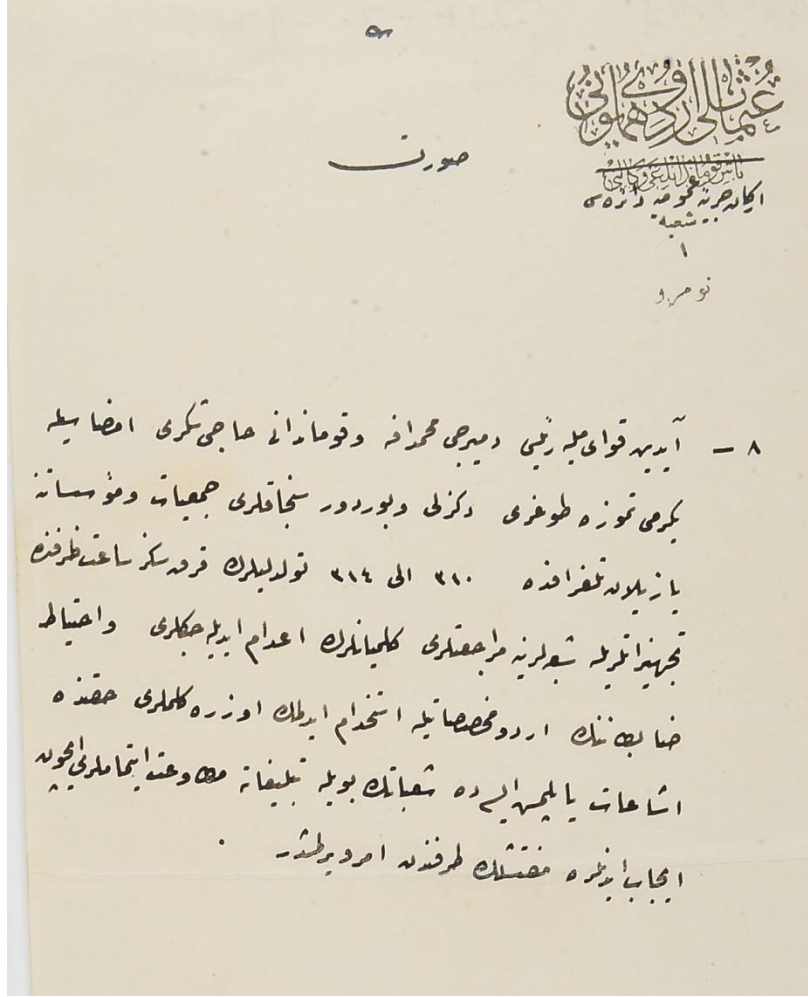
Zeybekler, başlarında bulunan efeleriyle birlikte yörenin zengin kimseleri tarafından ekonomik anlamda himaye edildiği cihetle bazen gözünü korkutma, talan etme gibi eylemlere de katılmışlardır. Bu gibi nedenlerle halk arasında eşkiyâ olarak da adlandırılmışlardır.

“Eşkiyalık (zeybeklik) hareketi, 17. yüzyılda artarak 18. yüzyıl başlarından itibaren Batı Anadolu’da sıklıkla görülmeye başlar. Aydın, Saruhan (Manisa) ve Menteşe (Muğla) sancaklarının zeybekliğinin en yaygın yaşandığı yerler olduğu o döneme ait vesikalardan anlaşılmaktadır.” (Mirzaoğlu, 2000: 101’den alıntı: Uluçay, 1955).

“Zeybek çetelerinin reisi olan efelerden bugün Aydın yöresinde tanınanlar; 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yaşamış efelerdir. Kronolojik açıdan bakılırsa Aydın’da evvelâ Atçalı Kel Mehmet anılır. Cumhuriyet öncesi dönemde yaşamış olan Çakırcalı Mehmet Efe bugün yörede türküleriyle, hayatına dair anlatılarla nâmını devam ettirmektedir. Aynı dönemin efelerinden olan Kamalı Mustafa Efe, İnce Mehmet Efe, Çavdarlı Murat Efe, Abalı Efe de bu yörede söylenen türkülerde de halk hikayelerinde yaşayan efelerdir. Çakırcalı’dan sonra Aydın ve çevresinde en tanınan efeler ise; zeybeklik hayatlarının bir döneminde Kurtuluş Savaşı’nı yaşamış ve bu savaşa yakından tanıklık etmiş olan Yörük Ali Efe, Demirci Mehmet Efe, Mestan Efe, Cafer Efe, Kozalaklı Mehmet Efe, Gökçen Efe, Danişmentli İsmail Efe, Kara Durmuş Efe, Tekeli İsmail Efe gibi isimlerdir.” (Mirzaoğlu, 2000: 110-111).

“XX. asrın ilk çeyreğine gelinip Balkan Savaşı (1912), 1. Dünya Savaşı (1914) gibi olaylar zuhredip seferberlik ilan edildiğinde birçok kimse, salgın hastalıklar nedeniyle ve olayları millî bir sorun olarak algılamadıklarından bölgelerinde dağlara çıkıp zeybeklik etmeye başlamışsa da Kurtuluş Savaşı ile başlayan millî mücâdele döneminde Gazi Mustafa Kemal’in deyimiyle “vatan mevzu ise gerisi teferruattır” bilinciyle bir bütün olarak cepheye koşmuşlardır.” (Yavuz, 2012, 35).

Aşağıdaki belgede; Aydın havalisi Kuvayı Millîye kumandanı Şükrü ve Demirci Mehmet Efe’nin orduya zorunlu asker topladıkları kaydedilmiştir (Bk. Belge 2).



Belge 2: Kuvvâ-i Millîye'ye zorunlu asker toplandığına ilişkin bir belge (BOA: DH KMS 53-76)

Millî mücadele yılları (1919-1922), zeybeklerin, eşkiyalıktan yerel milis güçleri hâline geldikleri dönemdir. Bu yıllarda düzenli ordunun kurulması sürecinde Yörük Ali Efe ve Demirci Mehmet Efe gibi dönemin etkili efeler, birer komutan olarak yararlılık göstermişlerdir.

Nitekim Cumhuriyet'e geçiş sürecinde efeler; millî mücadelenin önemli simgeleri hâline gelmiş, bir kimlik değişimi yaşayarak eşkiyalıktan millî kahramanlığa adım atmışlardır. Öyle ki Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında zeybeklerin liderleri olan efeler, gösterdikleri üstün gayret ve yararlılıklar dolayısıyla birer millî kahraman olarak anıtlştırılmışlardır. (Öztürk, 2003; 24-25)

Aşağıdaki belgede; Demirci Mehmet Efe'ye muhtelif suçlar isnat edildiği, ancak bu suçların evvelki zamanlara ait olduğu ve Mehmet Efe'nin vatanın müdafaası uğrunda çalıştığı ifade edilmektedir. (Bk. Belge 3)

داخلیه نظارتی قلم مخصوص مدیریتی				تاریخ تسوید	مسودی	اوراق عمومی نومروسی
۳۰			عدد نظارت صبیحہ	۱۴۰۲	زکاء	
۱۴				تاریخ تہیض	میضی	قلم نومروسی
				۱۴۰۲		

تمام ہفتہ

۱۹۰۴

۲۴۹

۱۶۱

اور جہاں مدیریتی افادہ سیدہ وارد اولانہ ۵۰ کاسہ اولانہ تاریخ تہیض ۱۶۱

منقولہ تذکرہ صبیحہ ہونیدہ اوچو روز اولونکہ سنہ ۱۹۰۴

بوز طغیانہ قصہ سنہ ۱۹۰۴ با صیدرہ ایتی رازارہ سنہ ۱۹۰۴ قتل و بربانی

خرج و دیگر لایہ سلاحدی اکثہ ہونیدہ ہلوتہ اسکاظمہ و توقیف

بولونانہ اوہ نقرہ موقوفہ ہونیدہ دار تجویر جو کہ آفری عطف اولونانہ

وقایع کتبیک نظر عفو اولانہ و عفو اولانہ و عفو اولانہ اسراں اچیزہ

اولی زمانہ عامہ اولدین و حالہ ہون اولانہ اسراں اچیزہ

و وطن مدافعہ اوچورک جالیق بولوندین اوہ ایتی قول اردو

قومانڈانک اساری عطف جہ نظارت صبیحہ

صبیحہ ۱۶۱

بوز طغیانہ قتل
خارجہ سنہ ۱۹۰۴
مخالفانہ

Belge 3: Demirci Mehmet Efe'nin Millî Mücadele'de yararlılık gösterdiğine ilişkin bir belge (BOA: DH.KMS. 53-31).

Zeybeklerin devlet veya vatan için gönüllü olarak mücadeleye dâhil olmaları, Millî Mücadele veya Cumhuriyet'in ilk yılları esnâsındaki desteklerinden ibâret değildir. Selçuklu döneminde uç

beylerinin emrinde bir vurucu güç olarak görev yapan zeybekler, Osmanlı Devleti döneminde de çeşitli savaflara katılmışlardır. (Mirzaoğlu, 2000: 98'den alıntı; Uluçay, 1955, Yetkin 1996).

1856'da dönemin meşhur efelerinden Ger Ali Efe'nin kızanlarıyla birlikte Kırım Savaşı'na katıldığı, Ege'den giden gönüllü bir zeybek taburunun Bulgar komitecileriyle mücadele ettikleri bilinmektedir (Mirzaoğlu, 2000: 98'den alıntı; Baykara, 1992, 60-63).

Bunun gibi Aydın'dan gelen zeybekler için; 1876-1878 Karadağ muharebelerinde, kulaklı denilen büyük bıçaklarını kullanarak çok cesur olan Karadağlılar'ı bozguna uğrattıkları kaydedilmiştir (Şakir, 2016).

Zeybeklik kavramı, efelerin millî mücadeledeki cansiperâne gayretleriyle halkın dimağında öylesine nakşolmuştur ki sosyal ve kültürel her alanda birer simge hâline gelmişlerdir. Gerek özgün dans figürleriyle gerek müzikal motifleriyle beliren zeybeklik; sinema ve tiyatroya uyarlanan Yaşar Kemal'in Çakırcalı (Mehmet) Efe adı yapıtı veyahut da Orhan Asena'nın Yörük Ali'nin kahramanlıklarından çokça bahseden Kurtuluş Savaşı Destanı adlı eseri gibi birçok alanda işlenmiştir.

Bu dönemden itibaren zeybekler üzerine; müzik, tiyatro, edebiyat vb. gibi alanlarda çok sayıda eser verilmiştir. Türk halk müziği ve kültüründe bir türün, bir kavramın ismi hâline gelmesiyle birçok zeybek türküsü ve bu türe özgü halk dansı figürü mevcuttur.

Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in bestelediği, sözleri Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait "Eğilmez Başın Gibi" dizesiyle başlayan eser, her zaman güncelliğini koruyan ve hem Türk halk müziği hem Türk sanat müziği repertuarına alınan türkü formundaki eserlerdendir. Bununla birlikte önceden eşkiya olarak adlandırılan efelerin ve zeybeklik kültürünün daha sonraları halk tarafından ne denli sevgi ile karşılandığını ne derece benimsediğini açıkça ifade eden "Yörük Ali Zeybeği" gibi birçok türkü vardır ki bunlar halk tarafından, yöre ekipleri tarafından üretilmiştir.

Bahsedildiği gibi zeybek türküleri, Türk halk müziğinin bir alt türü olarak kabul edilebilir.

Türk halk müziği repertuarında bulunan 479 adet "zeybek" türündeki türkü içerisinde repertuarda en çok yeri olan yörelerden biri 49 türküyle Aydın yöresidir. Hatta bu sayıya, Aydın yöresine atıf yapan diğer yörelere ait zeybek türküleri de eklenince Aydın yöresinin zeybeklik kültüründeki tesiri ve varlığı daha açık görülecektir. Zîrâ Isparta, Manisa, Muğla gibi yörelerde Aydın iline veya Yörük Ali gibi Aydın yöresinde yetişen isimlere ait çok sayıda zeybek türküsü bulunmaktadır.

Aşağıdaki nota nüshâsı; Aydın yöresinde yetişen, Cafer Efe'yi anlatan bir türküye âittir. (Bk. Belge 4)

آیدین جعفر آفانه تۆرکۆسی

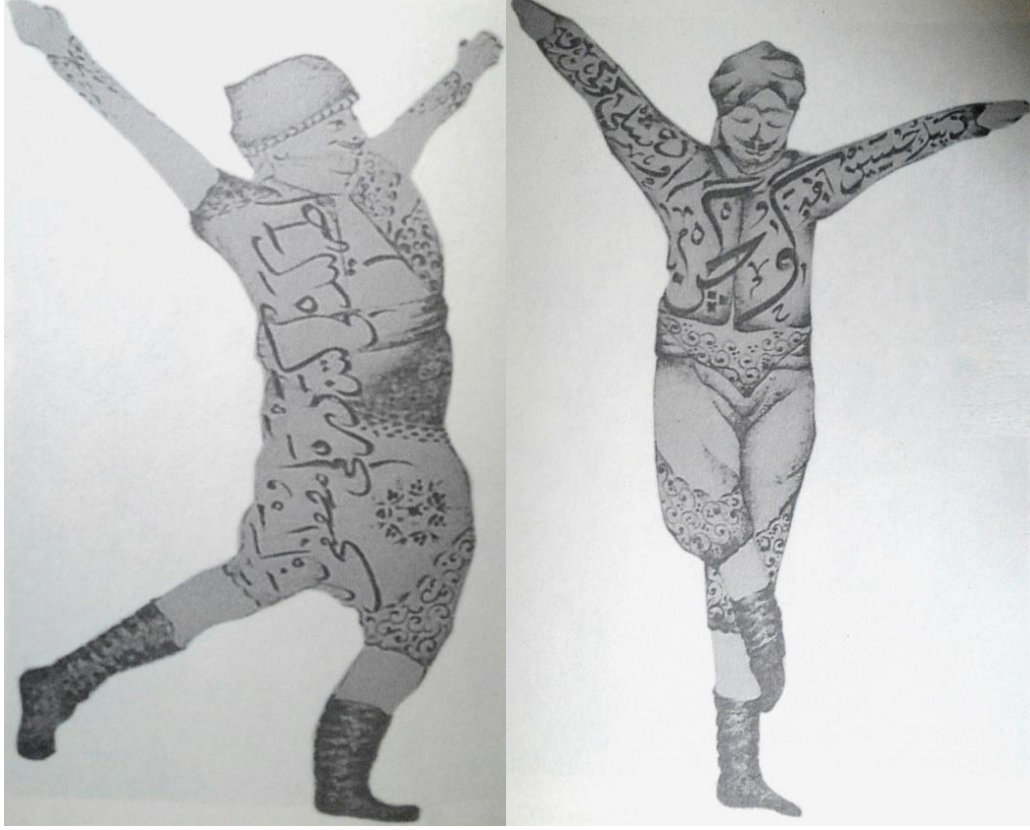
شی ر چالی پاقا بر ده ن چی ای نکه دی آی

شی قار نا ما دوش دم یو دی کی بن نه آن

آیدینکه ایمنده بر نسا لی هارسی	کرتبجک ایمنه طوبر قور و لدی
آنه به کدیورم دوشمانه ناری	جعفر آفانه اوله صوکی دور و لدی
دوشمانه نایه جور دکزه ناری	آنه سنه ناره هجر دور و لدی
جعفرم جعفرم بکین جعفرم	جعفرم جعفرم بکین جعفرم

Belge 4: Aydın Yöresi'nden Câfer Efe Türküsü'nün notası (Gençoğlu, 2017; 203)

Buna benzer olarak aşağıdaki belgeler zeybekliği ve bu kültürü temsil eden efelerin farklı sanatsal alanlara da tesir ettiğini gösterir niteliktedir: Ödemişli Gökçen Efe ve Adagideli Ketendereli Mustafa Efe'nin Osmanlı kaligrafisiyle figüratif hat çalışmaları. (Bk. Belge 5 ve Belge 6).



Belge 5: Gökçen Efe (Yavuz, 2012; 224-225) Belge 6: Mustafa Efe (Yavuz, 2012; 224-225).

Osmanlı Belgelerinde Yörük Ali

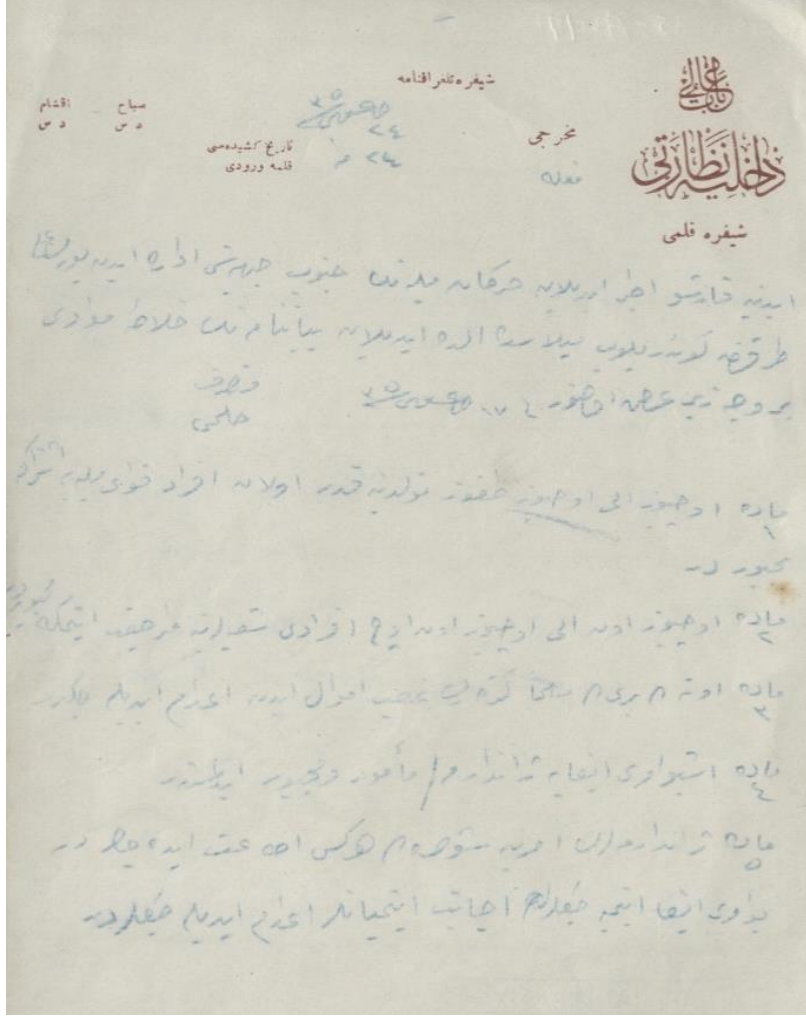
Cumhuriyet Dönemi'nde vatan savunmasına büyük hizmetlerde bulunmuş birçok kahraman efenin adını anmak mümkün olacaktır. Fakat şüphesiz bu isimlerin başında Yörük Ali Efe'yi zikretmek yerinde olacaktır.

“Burada Yörük Ali Efe'yi kısaca tanıtmak gerekir: Yörük Ali Efe, 1895 Aydın doğumludur. 16 Haziran 1919 tarihinde düşmana Malkaç Baskını yaparak Aydın'ı düşman işgalinden kurtaran Yörük Ali Efe, Sarıtekeli aşiretinden Yörük Abdi ile Fatma Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Yörük Ali'yi yakından tanıyan Asaf Gökbel'in ifâdesine göre o; orta boylu, kumral, dolgun ve güzel yüzlü birisiydi.” (Gökbel, 1964; 62).

Yörük Ali Efe, 19 yaşındayken çeşitli hadiselerden dolayı dağa çıkmaya, zeybeklik yapmaya karar vermiş ve Alanyalı Molla Mehmet'in grubuna katılmıştır. Kısa zamanda hünerini gösteren Ali

Efe'nin birkaç yıl sonra efe olmuştur. Yörük Ali Efe, Aydın'ın Çine İlçesi'ndeki Madran Dağları'nda beş zeybeği ile dolaşan meşhur bir eşkiyâ iken henüz 22 yaşındaydı. Yunan işgali başladıktan sonra Yörük Ali Efe'nin yaşamında yeni bir dönem başlamıştır. Kısa zaman sonra Yenipazar'da Yörük Ali Efe'nin çevresindeki kızan sayısı kırkı bulmuştur. Böylece Yörük Ali Efe, kendini vatan savunmasına adanmış bir Kuvayı Milliyeci olarak buyruğundaki zeybeklerle Malkoç köprüsü baskınına düzenlemiş ve Yunan birliğini tümüyle yok etmiştir. Bu başarı, efelerin, hatta Kuvayı Milliye'nin ilk büyük başarısı olmuştur. Yunan işgali başlayınca Albay Şefik Bey'in çağrısı üzerine zeybekleriyle birlikte vatan müdafaasına katılma karar almış, ayrıca diğer efelerin de milli mücadeleye desteği için çaba göstermiştir. Böylece bir bütün olarak hareket eden efeler, Aydın ve çevresindeki düşman işgalini büyük bir başarıyla bertaraf etmeyi başararak 7 Eylül 1922'de Aydın'ın kurtuluşunu tesis ve temin etmişlerdir. Yörük Ali, Kurtuluş Savaşı'ndaki, milli mücadeledeki üstün gayretleri ile albaylık rütbesi kazanmıştır.

Aşağıdaki belge; Kuvayı Milliye'nin güney cephesi komutanı Yörük Ali tarafından gönderilen beyannamenin arzına ilişkindir (Bk. Belge 7).



Belge 7: Yörük Ali tarafından düzenlenen bir evrâkı gösterir belge (BOA: DH ŞFR 643-67).

“Yörük Ali Efe ve zeybekleri yurtseverliğin destanını yazarlar. Bu başarıdan sonra sayıları dört yüzü geçen Kuvayı Milliyeci’ler, Yunan ordusunun ilerlemesini durdururlar. Yunan ordusunun silah üstünlüğüne karşılık, efeler, ellerinde av tüfekleri, kamalar, tabancalar olmasına aldırmadan yiğitçe Aydın üzerine yürüdüler. Üç gün süren çatışmalardan sonra Yunan ordusu kenti boşaltmak zorunda kaldı. Dağda eşkiyalık yapan diğer efeler de Kuvayı Milliye saflarında yer almaya başladılar. Bu sıralarda Demirci Mehmet Efe de millî mücâdeleye katılır.” (Güney, 2010, 15-16) Aşağıda, Millî Mücâdele’de Aydın cephesinde mücâdele etmiş olan Yörük Ali Efe’nin hizmetlerinin, İzmir mebusu Celal Bayar tarafından bildirildiğine ilişkin bir belge yer almaktadır (Bk. Belge 8).

Gelen		Tarih	Millsî Müdafaa Vekilliğine
Evrakın	Numarası	4/3200	
Müseyyid	K.T.		3/2/1941 Tarih ve Zat İşleri D. Ş.SV. 40143
Tesvid tarihi	26/4/1941		sayılı tezkere cevabıdır .
Mübeyyiz			
Tebyiz tarihi	26		Millî mücadelede Aydın cephesinde hizmet eden
Mukabele edenler			
Sadira No.	Umumi No.	6-803	Yörük Ali Efenin bu hizmeti hakkında malûmatına
	Hususi No.	1756	miracaat edilen izmi mebusu Celâl Bayara ait olup
Merbutat		1	25/4/1941 tarih x
Sevk tarihi			2944/4130 sayılı tezkere ilîşik olarak gönderilen
Mübeyyidin imzası		28-4-41	yasa sureti ilîşik olarak sunulmuştur .
			Bagvekil yerine Mîstegar

Belge 8: Yörük Ali'nin yararlılıklarına ilişkin Celal Bayar'ın beyânını gösterir bir belge (BOA: 208-416-36).

1951 yılında muzdarip olduğu şeker hastalığının tedavisi için Bursa'ya giden Yörük Ali, 23 Eylül 1951'de vefat etmiştir.

Yörük Ali Efe'nin büyük teessürle karşılanan vefât haberi, dönemin başbakanına kadar ulaşmıştır. Aşağıdaki belgelerde; Yörük Ali Efe'nin vefâtı üzerine, kendisi de Aydınlı olan dönemin başbakanı Adnan Menderes'e Yörük Ali Efe'nin ailesi tarafından çekilen 25.09.1951 tarihli telgraf ve bu telgrafa Adnan Menderes'in verdiği cevap görülmektedir (Bk. Belge 9 ve Belge 10).

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
T. C. CUMHURİYET ARŞİVİ
P. T. T. I. G. M.

TELGRAF
65149

(Örnek : B. 3)
A7 Yol
Servis İşaretleri

Devlet tebligat mektuplarından dolayı mesuliyet kabul etmez

Adres :
= YILDIRIM ANKARA BAŞ BAKAN
SAYIN ADNAN MENDERES =

Sıra No	İlk Merkez	No	KELİME	VERİLDİĞİ	RESMİ	ORTA MERKEZ	ALINDIĞI	İMZA
		10012	YENİPAZAR	68	16	25/9	8	

: ARKADASINIZ YÖRÜK ALI EFE HAKKIN RAHMETİNE KAVUSMUSTUR TEESURLE
ARZ EDERİZ == AİLESİ ==+++++ CL YILDIRIM ==+++++

030 01 18/10/12

(D. D. Esaslı - 1947)

Belge 9: Yörük Ali'nin vefâtının, ailesi tarafından Adnan Menderes'e bildirilmesine ilişkin bir belge (BOA: 18-101-12)

T. C. BAŞBAKANLIK HUSUSİ KALEM MÜDÜRLÜĞÜ	Yazın memur Yazı tarihi Beyaz tarihi	Dosya No. <i>AP</i> Gidiş No. Gidiş tarihi <i>25.9.25</i> Ekleri
--	--	---

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Merhum Yörük Ali Efe
ailesine

YENİPAZAR
A Y D I N

Derin teessürünüze bütün kalbimle iştirâk eder merhuma hakdan rahmet ve muhterem ailesi sizlere baş sağlığı ve saburlar niyaz ederim

Başbakan
Adnan Menderes

Aslı gibidir

Belge 10: Yörük Ali'nin vefâtı üzerine, Yörük Ali'nin ailesine Adnan Menderes tarafından bildirilen tâziyeye ilişkin belge (BOA: 18-101-12).

SONUÇ

Türk halk kültürü ve folkloru, buna ilişkin olarak Türk sanatı, dansı, müziği; somut bir özgünlük ifade eden niteliklere sahiptir. Bunun gibi Anadolu coğrafyasında Ege yöresine ait olan zeybeklik kültürü; tüm yönleriyle tesir yaratan birçok ritüeli ihtiva eder. Kuşkusuz bu kültürü derinlemesine incelemek ve bütünüyle ortaya koymak ciddi bir çalışma gerektirecektir ki bu alanda birçok bilimsel çalışma olmasına rağmen hâlen anlatılacak, ortaya çıkarılacak birçok bilgi ve belge bulunmaktadır. Anadolu kültürünün belirgin bir parçasını oluşturan zeybeklik kavramı; bu kavramı temsil eden abideleşmiş isimleriyle, giyim şekli ve belirgin bir tarza ve tavra sahip olan dansıyla, müzikal biçimi ve unsurlarıyla bir tarihselliği, edebiyatı ve sanatı ifade eder.

En belirgin hâliyle Selçuklu ve Osmanlı'nın mirâsı olduğu kabul edilebilecek olan zeybeklik kavramını tanımak, Osmanlı belgelerinin hakkıyla incelenmesine bağlıdır. Ancak bu sâyede bu kültürel kavramı ve bunu temsil eden Demirci Mehmet Efe, Gökçen Efe, Yörük Ali gibi sayısız anıtlaşmış, kahraman isimleri daha yakından tanımak, somut bilgiye ulaşmak mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Basılı Yayınlar

Avcı, A. H. (1997), “Bir Sosyal İsyancılık Kurumu: Zeybeklik ve Zeybekler”, *Folklor Edebiyat Dergisi*, Ankara: Başkent Klişe Matbaacılık.

Baykara, Tunver (1992), *Osmanlılar'da Medeniyet Kavramı ve Ondokuzuncu Asıra Ait Araştırmalar*, İzmir: Akademi Kitapevi.

Gençoğlu, M. S. Halim (2017), *Osmanlıca Mûsikî Metinleri Rehberi*, Ankara: Gece Yayınları.

Gökbel, Asaf (1962), *Millî Mücâdele'de Aydın*, Aydın: Coşkun Matbaası.

- Güney, Emrullah (2010), *Kuvvâ-yı Millîye Güzellemesi*, Ankara: Öğretmen Dünyası Yayınları.
- Mirzaoğlu, F. Gülay (2000), *Zeybek Türküleri ve Dansları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Özbilgin, M. Ö. (2003), *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Öztürk, Okan Murat (2003), *Zeybek Kültürü ve Müziği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Şakir, Ziya (2016), *Efelerin Tarihi*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Uluçay, Çağatay (1955), *XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Saruhan'da Halk Hareketleri ve Eşkiyalık*, İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Yavuz, B. Galip (2012), *Zeybekler*, IV. Baskı, İzmir: Efe Ofset ve Matbaacılık.
- Yetkin, Sabri (1996), *Ege'de Eşkiyalar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Arsiv Belgeleri

BOA: DH KMS 53-76.

BOA: DH.KMS. 53-31.

BOA: DH ŞFR 643-67.

BOA: HAT 187-08857.

BOA: 208-416-36.

BOA: 18-101-12.



17. YÜZYIL TASVİR ALBÜMÜNDE EVLİYÂ ÇELEBİ’NİN SAZLARI GÜNEYGÜL Gökçe ¹

ÖZ

17.yüzyılda yazılmış olan Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nin birinci cildi İstanbul şehrini anlatmaktadır. Sultan 4. Murad’ın emriyle düzenlenen Bağdat Seferi öncesindeki geçit alayında yer alan İstanbul’un sazandeleri görev almaktadır. Seyahatnâme’de ayrı bir kısımda İstanbul’un saz yapımcısı esnafından bahsedilmiştir. Çelebi; bu bölümlerde 17.yüzyılda Osmanlı Devleti’nin başkenti sayılan İstanbul içinde icrâ edilen sazların çalgı bilimsel özelliklerini, yapımcılarını ve icrâcılarını bildirmektedir.

Bu bilgilerin kapsamının dar olması dolayısıyla, 17. Yüzyıl Osmanlı sazlarına ilişkin çalgı bilim incelemeleri ve çalışmaları kısıtlı olarak gerçekleştirilebilmiştir. Evliyâ Çelebi’nin tarif ettiği sazları çeşitli başlıklarda ele alan çalışmalar az sayıdadır. Bu çalışma; literatür taramaları esnasında izine rastlanmayan, muhtemelen hiçbir yerde yayınlanmamış olan Viyana’da bulunan Prens Eugen (1663-1736) koleksiyonundaki 17. Yüzyıl tasvir albümündeki özgün saz tasvirleri, Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nde bulunan saz tariflerini karşılaştırarak, inceleme yapmayı amaçlamıştır.

Musikişinas Evliya Çelebi’nin Seyahatnâmesi’ndeki ve Prens Eugen albümündeki Havatınlak, Darptınlak, Teltınlak çalgılardan sadece iki sınıflama dikkate alınarak karşılaştırma yapılmıştır. Tel tınlak sazların karşılaştırması ayrı bir makalede ele alınarak, çalışılmıştır. Bu makalede havatınlak ve darptınlak sazlar üzerinde durulmuştur. Prens Eugen albümünde Havatınlak/Aerophone çalgılar beş tanedir. Bunların sadece

¹ Gökçe GÜNEYGÜL Araştırmacı Müzik Öğretmeni gguneypul@gmail.com.

üçüne musikâr, ney, balaban sazlarına ağırlık verilmiştir. Darbınlak sazlar iki tanedir. Sazende dairesi ve kudüm tasvir edilmiştir.

Sazendelerin kostümleri, sazende başlıkları metin karşılıkları irdelenerek sazendelerin hangi zümreye mensup oldukları tespit edilmeye çalışılmıştır. Tüm ayrıntılarıyla çalgıların yakın ve uzak dönemlere ait olan tasvirleri ve metinleri tekrar karşılaştırılarak, yeniden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Evliya Çelebi, Organoloji, Çarşı Resimleri, Çalgı Tarihi, Kaybolan sazlar.

EVLIYA CELEBI'S INSTRUMENTS IN THE 17th CENTURY'S ALBUM

ABSTRACT

The first volume of Evliya Çelebi's Travel Book tells about the city of Istanbul. The instrument players of Istanbul took part in the pageant prior to Baghdad Expedition which was launched by the order of Sultan Murad 4. In a separate section of the Travel Book, the instrument making craftsmen of Istanbul are mentioned. In these sections, Çelebi tells about the organological properties of the instruments played within Istanbul, their makers and performers. The organological reviews and studies related to the 17th Century Ottoman instruments could limitedly be performed due to the fact that the scope of this information is limited. There are few studies analyzing under various titles the instruments described by Evliya Çelebi.

This study aims to make a research by comparing the original instrument depictions in the 17th century depiction album in Prince Eugen's (1663-1736) collection which is in Vienna, traces of which are not found during literature reviews, which has probably not been published anywhere with the instrument descriptions in Evliya Çelebi's Travel Book. Only two classifications out of the Wind instruments/Aerophone instruments, the Percussion instruments, the String instruments in Music Lover Evliya Çelebi's Travel Book and in Prince Eugen's album have been taken into account and compared. The comparison of the string instruments has been analyzed and studied in a different article. In this article wind/aerophone instruments and percussion instruments are emphasized. Aerophone instruments are five in Prince Eugen's album. Attention has been focused on only three of them, Panpipe, Reed Flute, Balaban (double reeded wind instrument) instruments. The percussion instruments are two. Tambourine and kudüm have been depicted.

It has been tried to determine which group they belong to by scrutinizing the costumes and head dresses of the instrument players and their text correspondings. The depictions and texts of the instruments for the recent and far periods have been re-compared in full details and re-analyzed.

Keywords: Evliya Çelebi, Organology, Instrument Pictures, History of Instruments, Lost Instruments.

GİRİŞ

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde bulunan çalgılar ile ilgili yapılan araştırmalar çoğunlukla metin incelemesi üzerinedir. Ayrıntılı görsel karşılaştırmanın yapıldığı çalışma sayısı çok azdır. Bu makaleye konu olan 17. Yüzyıldaki Prens Eugen albümünün görselleri ve saz tasvirleri ilk defa bu çalışmada yayınlanmaktadır. Evliya Çelebi'nin bahsettiği sazlar arasında en özgün görseli bulunan birinci havatınlak saz balabandır. (Mey) Bu sazın haricinde ney ve musikâr sazlarıyla alakadâr bilgi verilmiş olup, darptınlak sazlardan sazende dairesi ve kudüm ile ilgili çalışma yapılmıştır. Albümdeki tasvirlenen örneklerden anlatılan beş tane saz ve karşı varaklarında sazların İtalyanca-Latince dillerinde metin açıklamaları bulunmaktadır. Bu açıklamalarda sazların isimleri ve görsel biçimleri, nerde icrâ edildikleri bir arada verilmiştir. Bu önemli bir husustur.

Çalışmanın sınırlılığı, Prens Eugen albümündeki tasvirler ile, önceki ve sonraki yüzyıllardaki çalgı minyatürlerinin karşılaştırılması noktasında karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatür kitaplarından bilhassa surnâmeler / düğün kitaplarının tasvirlerine başvurulmuştur. Bu minyatürlere ve tasvirlere ek olarak, ilgili dönemlere ait olan kadim ve yeni kitaplardaki musiki ve sazlarla ilgili veriler de kapsama eklenmiştir. Sayfa sınırı nedeniyle beş sazdan bahsedilmiş olup, ilgili konunun tarafımdan yazılmış olan birinci makalesindeki telli sazlar bölümü ayrı olarak yayınlanmıştır. Bu aynı albümü konu alan ikinci makale, havatınlak ve darptınlak sazlar / nefesli ve vürmalı çalgılar üzerinedir.

Yöntem

Bu araştırma çalışmasında nitel yöntem kullanılmıştır. Nitel yöntem dahilinde metodolojik olarak belirli bir örneklem esas alınmış, çalışma beş saz anlatımı ile sınırlandırılmıştır. Tüm sazlar hakkında görsel tarama, bilgi tarama, fişleme ve sınıflama, kategorize etme çalışmalarını konu alan yoğun olarak dört yıl süren ve öncesindeki aralıklı yirmi yıl civarındaki çalışmaların sonucunda Prens Eugen albümünün 17.

Yüzyıl döneminin sazlarını tasvir eden en önemli albümlerden biri olduğu kanaatine varılmıştır. Bu albüm hiç yayınlanmamış dönemi yansıtan en özgün örneklerden biridir. Metin And tarafından “Çarşı Resimleri” olarak adlandırılan bu albümlere “Tasvir albümleri” adı verilmiştir. Çünkü menşei belirsiz olan bu albümlerin çoğu sadece meslek gruplarını veya zümreleri değil değil tüm toplumu ve Osmanlı tebasını tasvir eden görselleri konu almaktadır. Viyana Österreichische National Bibliothek 8562-64 numaralı albümler Prens Eugen koleksiyonuna kayıtlıdır. Bu albümlerin hepsi tasvir albümleridir. ÖNB 8562 albümü olarak kodlanan albüm 294 tasviri içermektedir. Bu çalışmada 294 tasvir içinden sadece 7 saz tasviri temel alınmıştır. 17. Yüzyıl Evliyâ Çelebi dönemine ait bu tasvirler diğer yüzyıllardaki tasvir örnekleriyle karşılaştırılmıştır.

DARP TINLAK ÇALGILAR

Prens Eugen (1663-1736) albümünde darp tınlak çalgı bağlamındaki sazlar daire ve kudümdür. Daire sazi, hanende tefi değildir. Sazende dairesidir. Bu ayrıma tasvirler üzerinden varabilmek de mümkündür.



Resim 2 ÖNB 8562 albümü- Kudümzen Derviş



Resim 1. ÖNB 8562 albümü- Dairezen Derviş

1.Sazende Daireleri

Nakkaş Osman'ın minyatürlerini çizdiği, İntizamî Surnâmesi olarak anılan padişah III. Murad'ın şehzadesi III. Mehmed'in 1582 yılındaki sünnet şölenini anlatan düğün kitabında ayı oynatıcılarının gösterisinde iki tane küçük def, (TSMK,H 1344: v.359) yaklaşık yirmi iki tane büyük meydan dairesi ve orta boy hanende dairesi bulunmaktadır. (TSMK, H 1344) Aynı eserde günümüzde bendir–mazhar olarak adlandırılan zilsiz def çeşitleri de bulunmaktadır (TSMK, H 1344: v.77a).

1553-1555 yılları arasında gezgin Hans Dernschwam'ın yaptığı gözlemlerde paşanın saz takımının içinde daire sazi da bulunmaktadır. Paşa ve beylerin huzurunda bu sazların çalındığını söylemiştir. “İçine bakınca

kutu kapağını andıran, kasnağı zillerle çevrili, tek parmakla üstüne vurularak çalınan yuvarlak Peuklen (Daire) sazıdır.” (Dernshchwam,1992;131)

Albümdeki saz ise, 8 pirinç tokasıyla muadillerinden ayrılmaktadır. Diğer görsel kaynaklarda taranan tasvirlerde genel tekrar eden toka sayısı beş ve civarındır. Bu bir sazende dairesidir. Metin kısmında da sazın adı “Daire” olarak yazılmıştır (ÖNB 2562, v.124a-b).

2.Kudüm

“Kudüm; Türk dinî musikisinde usul vurma aleti olarak, Mevlevihanelerde ve nadiren Ladinî musikisinde de kullanılmıştır. Mevlevî musikisinde kudüm sazı adeta kutsal sayılmış ve “Kudüm-i Şerif” denmiştir.” (Öztuna, 1990; 464)

“1592 yılında Padişah III.Murad’a ithaf edilen Şehinşahnâme eserinde Kalenderî fırkası omza takılabilen simidi olan nakkareler ile alay içinde yer alırken, 17.yüzyılda Papaz John Covel, (1670-1679) Galata Mevlevîhânesi’ni ziyaret ettiği sırada “Mevlevîlerin kullandıkları sazlar davul [kudüm] ve ney sazlarını görmüştür” (Aksoy,2003:297). Sazlar arasında davul olarak bahsettiği saz, 17.yüzyılda Galata Mevlevîhânesi’nde ayin, mukabele sırasında vurulan bir kudümdür.

17.Yüzyılın seyyahı Evliyâ Çelebi ise; *“Kudüm sazendeleri 500 kişidir demektedir. İlk bulanın Hüseyin Şah”* (Kahraman ve Dağlı, 2014: 638) olduğunu söylerken, dönem sazende toplulukları karşılaştırıldığında, icrâcının en fazla kişinin bulunduğu gruplardan biri kudüm sazendeleridir. Aynı dönemde sözlük yazarı F. Meninski (1623-1698) kudüm sazını; *“Qudûm: birbiriri ardından vurulan küçük tympanum”* olarak betimlemektedir. (Farmer, 1999: 14)

Ali Ufkî Bey kudüm sazının akort bilgilerini (BNF Turc 292) yazmasının 46b kısmında not etmiştir. Bu notta kudümün iki kasesinin akord düzeninin *“Due Daul-Acordi li tamburro Re Sol, Re basso sol alto”* *“İki davul-Kudümleri Re Sol olarak akort et, Re alтта, Sol üstte”* (Behar;2008:88) şeklinde uygulanması gerektiğini eklemiştir. Ayrıca kudüm sazı gibi Türk Musikisi sazları icrâ esnasında makamların güçlü ve karar seslerine göre akort edilerek, düzenlenir.

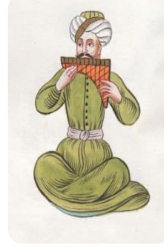
“Mevlevîlikte Kudüm ve Kudümzenbaşı önemli bir makamdır. Müziği o yönetir. Mevlevî bestekâr İtri'ye ait olan Nat-i Şerif ile ayine başlanır. Ardından Kudümzenbaşı sağ taraftaki davula yüce yaratıcının "Ol" yani "Kûn" emrini simgelemek üzere “La Re La Re” kudüm darbını vurur.” (Bozkurt, 1990:23) Evliyâ Çelebi'nin tarifine göre; Rumeli Hisarı'nın manevî büyüklerinden Durmuş Dede Kible güney tarafı duvarı

dibinde bir ulu türbede gömülüdür ve Bektaşî dervişlerinden türbedârları, çerağ, davul ve kudümleri ile süslü bir nazargâhdir. (Kahraman ve Dağlı, 2014: 416)

HAVA TINLAK ÇALGILAR/SAZLAR



Resim 3. ÖNB 8562 –Neyzen.



Resim 4. ÖNB 8562-Musikâr.



Resim 5. ÖNB 8562 –Balaban -Mey.

1. Ney

“Ney sazı; üflemeli sazlar sınıflamasında olan hava tınlak bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hz. Pir Mevlânâ zamanında onun meclislerinde rebab çalınırken ve kendisinin oğlu ve torunları da çalarken, sonraları ney ve kudüm Mevlevî müziğinin özel icrâ vasıtaları haline gelmiştir. Ney kamıştan yapılan, bağadan yahut kemikten üflenecek bir yeri bulunan yedi delikli bir musiki aletidir ki ney üfleyene Neyzen, neyzenleri idare edene “Neyzenbaşı” veya “Serneyzen” denmektedir” (Gölpınarlı,1967;34). Burada neyin yedi delikli olması ileride bahsedilecek delik sayısının artması kimi zaman başpare eklenmesi neyin çalgı formunu tasvirlerde de değiştirecektir.

Mevlevîhâne’lerde kudümzenbaşının yanında bir neyzenbaşı vardır ki, neylerin idaresinden vazifelidir. Son Neyzenbaşı 1927 ‘de vefat eden Sivaslı Ahmet Dede olup, vefatından sonra bu makam bir zaman vekaletle idare edilmiştir. (Arpaguş, 2015: 118) Ve Mevlevîhâne’lerde mukabele esnasında Ney sazı “Huu” çeker, neyden nefha-i ilahi akar. Rabbani hitap ve ses yansır “Ben sizin rabbiniz değil miyim?” hitabında doyumsuz ahenk aksetmeye başlamıştır (Top,2011:142).

Neyzenbaşı Derviş Mustafa Paşa’nın Galata’daki dergahına giden, 17.yüzyıl İstanbul’unda belirli bir süre kalan rahip John Covel’in; (1638-1722) gördüğü çalgıların “Üç tanesi tanbur ve uzun ve küçük bir udla, üfledikleri ney veya borudur. Bunlar iki çeşit olup kalın veya ince ses verir, orta seviyedeki müzisyenler kendilerini hangisine yakın hissederlerse onu çalmaktadır. Borunun üst tarafta sıra halinde yedi delik, dipte biraz yanda ve tam ortada olmak üzere sekizinci delik vardır. En dipteki delikten yukarıya doğru

gidince arkada bir dokuzuncu delik daha vardır. Neylerin bazılarının uzunluğu bir buçuk ayak (Yaklaşık 50 cm) diğerleri daha uzun veya kısadır. Uzun olanın üst tarafında sıra halinde üçü eşit aralıklarla altı delik, arkada bir tane ve ortada bir tane daha vardır. Neyin sekiz delikli olması sazın uzuvları açısından önemli bir niteliktir. Ve başparesiz şekilde başı korno gibi meyilli hale getirilerek inceltilmiştir. Jovel 'e göre; küçük erkek çocukları nasıl meşe palamuduyla ıslık çalarsa, bu borular da ağza yan yatırılınca ses verdiklerini söylemektedir.” Ney sazına da tam olarak bu vücut ve baş ve ağız duruşuyla üflemek mümkün olmaktadır.(Covel, 2009:97)

17. yüzyılda Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde “Neyzenler Esnafı dört dükkanda çalışan on üç kişiden ibarettir. Bu esnaf kamıştan battal, nay, girift, mansur, şah, bolahenk, battal, davud, serheng ve süpürge vb. on iki çeşit ney yapmaktadır. Bu saza Anadolu bilginleri az izin vermişlerdir, zira Hz. Mevlânâ huzurunda çalınmış, halen 17.yüzyılda Mevlevihâne'lerde çalınmaya” devam etmektedir. Ve aslında teba içinde de yaygın olarak icrâ edilen ana sazlardan biridir ve çok sevilir.

“Seyyâhlardan Pierre Du Mans (1553-1555) sazın 6 delik ve 2 kübitten oluşan (1 metre) uzunluğundan” (Aksoy, 2003; 291) “Baron de Tott ise (1701) Derviş Flütü,” (Aksoy,2003: 306) “Niebuhr(1761-1767) “Salamainie” adlı sazi gerçek Türk flütü olarak tanımlayarak, Mevlevîlerin gözde sazi olarak kaydetmektedir.”(Aksoy, 2003;306)

Evliyâ Çelebi der ki; “Hz. Hatice 40 yaşında dul iken Peygamberimizle evlenip zıfaf gecesinde def, kudüm, rebab ve ney sazları çalındığı Siyer-i Cerir'de yazılıdır. Onun için semahânelerde ney çalınır başka bir etkili sesi var insanın canına safa, şifa verir.” (Kahraman ve Dağlı, 2014: 626)

“Neyi ilk bulan kendisine kutsal kitap Tevrat inen Musa Peygamber olduğu anlatılmaktadır. Hz. Musa çoban iken kaval çaldı dediklerini” Evliyâ Çelebi naklederek sözlerine ekler. “Kabri, Kudüs yakınındadır. Bu neyzenlere önder, Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi Mevlevî Derviş Yusuf Dede'dir”. (Kahraman ve Dağlı, 2014: 638) 17. Asrın üstâd neyzeni Yusuf Dede, “Konya'da doğmuş, Konya Mevlevihânesi şeyhi Bostan Çelebi'ye intisap etmiş, sonra hafız olarak İstanbul'a gelmiştir. Adem Dede'nin meşihatı sırasında Galata Mevlevihânesi'nde hizmet eden Yusuf Dede, bir süre sonra dergâhın Neyzenbaşı olmuştur” (Ergun, 1942: 36) Yusuf Dede'yi dinleyende bir kalp yumuşaklığı olut ki zorunlu olarak insan ağlar. Neyzenler ise Evliya Çelebi'nin sayabildiği kadarıyla yüz altmış kişi olarak yazılmıştır (Kahraman ve Dağlı, 2014: 638).

18. yüzyılda Blainville (1761) “Neylerin bas ses verdiği ve üç çeşidini vermiştir. Davudî, Büyük Mansur, Küçük Mansur olarak tanımlamıştır. Diğer bir ney çeşidi olarak Girift'i de anmıştır” (Aksoy,2003; 307).

2. Musikâr/ Miskâl

“Musikâr saziysa nefesli sazların mutellakat grubundadır. Çeşitli boyda neylerin boy sırasına göre yana getirilmeleriyle yapılmıştır. Uzun kamaşın sesi pest, kisanın ise tiz olur. Kamaşlara istenen sesi vermesi için içlerine yuvarlak balmumu parçaları atılır. Musikâr'ın sesi oldukça çıkar. Musikâr'a pek benzetildiği için Hitay Musikârı adı verilen saza Türklerde “Çapçak” denilmektedir.” (Bardakçı,1986; 108)

Evliyâ'ya göre “Musikâr; esnafı 6 dükkân ve 15 çalışandan oluşmaktadır. Hz. Süleyman asrında Pisagor halifesi Musa musikârı bulduğunu kayıt etmiştir, Musikâr eski bir sazdır. Bu sazın battal ve girift diye türleri vardır.” (Kahraman ve Dağlı; 2014: 625) “Miskal sözcüğü köken olarak sürtmek anlamına gelen bir kökten türetilmiştir. Miskal'ın her borusu ayrı ses verir. İlki Yegâh, ikinci Aşirân, Üçüncü Arak vb. yarım tonlar için boru yoktur. Miskaller iki ayrı boyda olurlar. Biri Şah Mansur diğeri de Küçük Mansur adını alır” (Behar;1987:86).

17. yüzyılda musikâr sazandeleri 51 kişidir. Baş musikâr tarihçi, alim, fazıl ve nakkaş Miskalî Solakzade'dir ki yeniçeri cemaatındandır. (Kahraman ve Dağlı;2014:638) Evliyâ'nın bahsettiği kişi Mehmed Hemdemî Celebi'dir. “Takriben 1590 yılında dünyaya gelmiş olup, sarayda eğitim görmüş olması muhtemeldir. Sultan 4. Murad'a musahip olmuş, Sultan 4.Mehmed döneminde kaleme aldığı Solakzâde tarihi adlı kitabın sahibidir. 1657 yılında Silivrikapı civarında Seyyid Nizâm Dergâhı'na giden caddenin sağ başında defnolduğu söylense de mezar taşı bulunamamıştır.”(Çabuk, 2016: 23)

“Pıtrikoğlu ve Köle Yusuf adlı musikâriler de Solakzade'nin kölesidir. Abdullah Efendi reis katiplerindedir.” (Kahraman ve Dağlı;2014:638).

1720 Surnâmesi'nde miskâller yaklaşık 20 borulu (TSMK, A 3593: vr.58a) 14 borulu olmak üzere (TSMK A 3593; d.152b-158b) ortalama 17 borulu (TSMK A 3593; d. 172a) olmak üzere musiki meclislerinde yer almaktadır. Bu husus Şah Mansur ve Mansur miskal çeşitlerinin haricinde de farklı ebatlarının bulunduğu dair ipucu vermektedir. Bu listelerde dört çeşit miskâl not edilmiştir.

Rahip Toderini 1787 yılına gelindiğinde, “Miskâl sazını oda müziği çalgıları arasında saymakta, eşit olmayan birçok borudan oluşan, derecelendirilen, boru sayısının 23'e kadar çıktığı görülen, bu borulardan

her birinin nefesin kuvvetine göre üç ayrı ses çıkartan bir çalgı olarak nitelendirmektedir.” (Bekar;2018: 144)

Prens Eugen (1663-1736) albümünde Osmanlı sazendesi elinde bulunan mîskâl, 11 borulu olarak çizilmesine rağmen bir farklılık barındırmaktadır. Üstte bulunan ek ağızlık üzerinde 12 kısım bulunmakta, bu kısımlarda muhtemelen ara sesler, koma sesler seslendirilmektedir. Bu durumda akordu değiştiren tek malzeme balmumu değildir. Aksam olarak ağızlığın bu şekilde yapılandırılması önemli bir ayrıntıdır (ÖNB, 8562: Vr.134 a).

3.Balaban/ Mey

Prens Eugen (1663-1736) albümündeki bir diğer hava tınlak saz ise Balaban’dır. Sazendenin elinde tasvir edilen balaban sazının bulunduğu varak karşısında sazın açıklamasının olduğu yazı bulunmaktadır. *“Âşık ve diğer halk bilim öğelerinin bileşiminde istifade edilen nefesli sazlardan biri de Balaban’dır. Bala (Küçük) ve Ban (ses tembrinin xoruz banına benzetilmesi) bağlı olup küçük ban denilmektedir. Balaban erik, koz, dut ve armut ağacından hususi tezgahlarda işlenip, içi oyulduktan sonra bitki yağları ile yağlanır”* (Kerimov, 2009: 46).

“Mey adı verilen üflemeli sazımız zurna ailesindedir. Anadolu’da kuzeydoğu taraflarında yaygın olarak kullanılan saz, Hazar Denizi’nin doğu bölgeleri ile Azerbaycan’da Balaban ya da Balaman adıyla anılmaktadır. Ağzında yassı ve geniş bir kamış ağızlık bulunan sazın yuvarlak olan ağızlığının yassılaştırılması da kısa bir halka aracılığıyla sağlanmaktadır. (Özalp; 2000, 446) Boyları 30-40 cm civarı değişirken, çapları kamışın oturduğu kısım hariç, (1,5 -3 cm) civarında değişir. Kamışın oturtulacağı (4,5 cm) mesafedeki ağız bölümü diğer kısımdan (10 mm) daha kalın bırakılıp, iç kutusu genişletilebilmektedir.” (Altuğ, 1989; 50)

Değerlendirme ve Varsayım:

17. yüzyıl Türk Musikisinde Osmanlı Dönemi olarak adlandırılan, kırılma noktalarından biri olarak sazlarda ve beste örneklerinde, makamlardaki değişim ve gelişimin yüzeysel olarak gözlemlenebildiği bir safhadır. Bu değişim ve gelişim aynı zamanda musiki formlarını da etkisi altında bırakmıştır. Bu nedenle musikinin aracı olan sazların önemi bir kat daha artmaktadır. 17. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Sazları içerisinde Osmanlı tebasının icrâ ettiği sazları, Evliyâ Çelebi’nin Seyahatnâmesi’nde I. Ciltte bulunan saz

tariflerinden analiz etmemiz önem kazanmaktadır. Günümüzde müzik tarihi literatürüne geçmiş, bu yüzyıla ait en kapsamlı ender yazma adı geçen eserdir. Çelebi'nin Seyahatnâmesi'nde "Mutribler Sitayışnâmesi" adı verilen bölümünde kayda geçmiş olan sazlarıyla birlikte geçit alayında yer alan veya almayan 11.658 sazende bulunmaktadır. (Kahraman ve Dağlı, 2014: 636)

17. yüzyıl sazlarının profilini tüm ayrıntılarıyla analiz etmek kabiline yapılacak çalışmada görsel ve yazılı kaynakların yüzyıllar arası karşılaştırılması gerekmektedir. Birincil kaynaklardaki görseller içeriğinde bulunan 17. Yüzyıl Prens Eugen albümü bu anlamda en özgün kaynaklardan biridir.

Bu çalışmada, albüm ve seyahatnâme içeriğindeki veriler karşılaştırılmış, bulgular sıralanmıştır.

Bu bulgular içerisinde havatınlak ve darptınlak sazlar arasında balaban, musikâr, ney, sazende dairesi, kudüm sazlarına yer verilmiştir. Tel tınlak sazlar olan "Ud, Çartar, Tanbur, Tel Tanbura, Tanbura, Ravza, Şeştar, Şeşhane, Kopuz, Çöğür, Çeşde, Karadüzen, Şarkî, Bunkar/ Yonkar, Yelteme, Barbud, Sunder'e ek olarak Rebab, Kemançe, Keman, Santur, Çeng, Kanun" içindeki bazı sazlar ayrı bir makale olarak çalışılmıştır. Bu minvalde makale çalışması sınırlandırılmıştır.

Darptınlak sazlarda en mühim örneklerden birisi sazende daireleridir. Hanende tefi, meydan dairesi gibi çeşitli örnekleri bulunan bu sazın benzerleri fazladır. 1582 İntizamî Surnâmesi'nde görülen sazların çoğunu boyut bakımından "Meydan sazları" olarak tanımlamak mümkün olabilmektedir. Bu sazlardan sazende daireleri genellikle 5 pirinç tokalı olarak tasvir edilir. İstisna olanları mevcuttur.

Meydan dairelerinde durum farklıdır.

17. yüzyıl Prens Eugen albümünde sazende dairesi 8 tokalı ve orta ebattadır. Metin kısmında yazan "Daire" tanımı bu adlandırmayı onaylamaktadır.

Kudüm sazı, vurmali sazlarda manevi sembolleri nedeniyle diğer sazlardan ayrılır ve ilk darbu yüce yaratıcının "Ol" emrini ifade etmektedir. Nakkare sazıyla kudüm sazı benzer formda lakin aynı ebatta sazlar değildir. Bu konu üzerine yapılacak olan saz ölçülendirme çalışmaları bu ayrımı daha da aydınlatacaktır. Bu çalışmada bu ayrıntılar dahil edilmemiştir. Ali Ufkî Bey Turc 292 adı verilen yazmada sazın akordunu belirterek, ilk defa icrâ metodunu kayda geçirmiştir. Prens Eugen albümündeki kudüm çalan kişi bir Mevlevî dervişidir. İkinci bir kudümzen tasviri de yoktur.

17. yüzyıl albümdeki havatınlak sazlardan konu alınan bir diğer saz, neydir. Avrupalı gezginler tarafından halk arasında en sevilen sazlardan sayılan ney sazı, Çelebi tarafından 12 çeşit olarak varsayılmıştır. Dönemin en dokunaklı yakıcı ney üfleyen neyzenlerinden biri olan Derviş Yusuf veya Çengî Yusuf Dede

olan zat-ı muhteremdir. Bu nedenle bu dönemin yazılı kaynaklarının çoğunda biyografisine ait notlara rastlanmaktadır.

Bir diğer havatınlak saz olan musikâr veya mîskâl olarak galatlaşan tanımdaki çalgı, sesi yankılanan kesilmeyen mütellakat sınıflamasındaki sazlar arasındadır. Hitay Musikârı denilen bu saza Türkler “Çapçak” adını da vermekte, boruların içine atılan mumlar yardımıyla Batı Müziği’nde olmayan sesler verilebilmekte, farklı ebat ve boyutlarıyla sazın farklı biçimleri hem yazılı kaynaklarda hem de görsel kaynaklarda betimlenmektedir. En ünlü icracılarından biri tarihçi ve nakkaş Solakzâde Mehmet Hemdemî Çelebi ve himayesinde bulunan öğrenci veya çalışanlardır.

Bu sazın az sayıda yapımcısı ve dükkanı bulunması da dikkat çekicidir. Muhtemelen icrâ güçlüğünden kaynaklanan zorluklar nedeniyle saz günümüzde kaybolmuştur. Artık icrâ edilmemektedir.

Balaban / Mey sazi, 17. Yüzyıl tasvirlerinde rastlanmış bir örnek değildir. Yüzlerce tasvir arasında bu saza ilk defa tesadüf edilmektedir. Bu bakımdan önem arz eder. 17. Yüzyıl Prens Eugen albümünde tasvirin metin karşılığı “Balaban” olarak açıkça yazılmıştır. Tasvirdeki sazın icrâ esnasındaki tutuş biçimi günümüzdekinden farklı değildir. Bu saz Türk Halk Musikisi topluluklarında az sayıda icrâ edilen bir çalgı olarak günümüzdeki varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

1. Aksoy, B.(2003) Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. Pan Yayıncılık.
2. Ali Ufkî Bey, Bibliotheque National France, Turc 292 derlemesi.
3. Altuğ T (1989). Çalgıların Geçmişteki Durumu ve Türk Halk Çalgıları Karşılaştırılması, İstanbul .Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Dönem Ödevi, İstanbul.
4. Behar, C. (2008) .Saklı Mecmua, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
5. Behar. C.(1987) 18. Yüzyılda Türk müziği -Avrupa musikisiyle karşılaştırmalı bir deneme Pan Yayıncılık, İstanbul.
6. Bekar, M.S. (2018) Türklerin Yazılı Kültürü ve Edebiyatı, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
7. Bozkurt, F.(1990) “Semahlar” Cem Yayınları, İstanbul.
8. Çabuk, V.(2016). Solakzâde Tarihi, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.

9. Dershchwam, H. (1992) İstanbul ve Anadolu'ya Seyahât Günlüğü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
10. Ergun, S. N. (1942). Türk Musikisi Antolojisi, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul.
11. Farmer, H. G, (1990). On Yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları, Çeviren :İlhami Gökçen Kültür Bakanlığı Ankara.
12. Kahraman S.A. ve Dağlı, Y. (2014) Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
13. Kerimov M. (2019) Azerbaycan Musiki Aletleri, Yeni Nesil, Bakü/Azerbaycan.
14. Osmanlı Ansiklopedisi (1999) Yeni Türkiye Yayınları, C.10, Ankara.
15. Özalp N (2000). Türk Musikisi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
16. Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, C.1. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
17. Toderini, G. B. (1787). Letteratura Turchesca Venedik/İtalya.
18. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Ahmet Kitaplığı 3593.
19. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümü 1344.

EKLER 1:

17 Yüzyıl Savoy Prensi Eugen Albümü'nde Osmanlı Sazları (Hava tınlak ve Darb Tınlak sazlar)

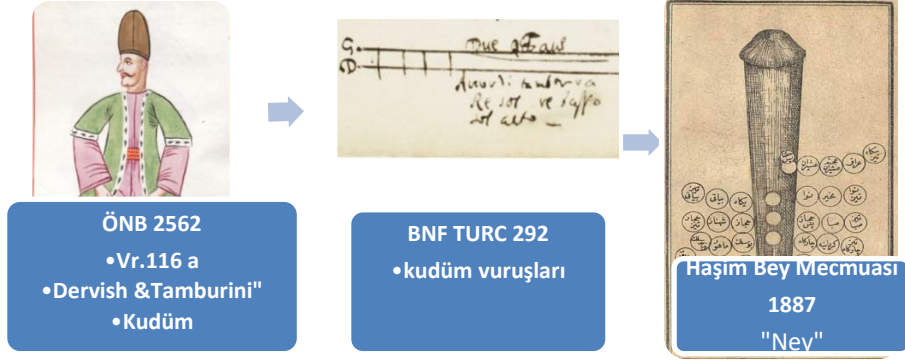
BNF TURC 292 –Haşim Bey Mecmuası 1887



Resim 1:

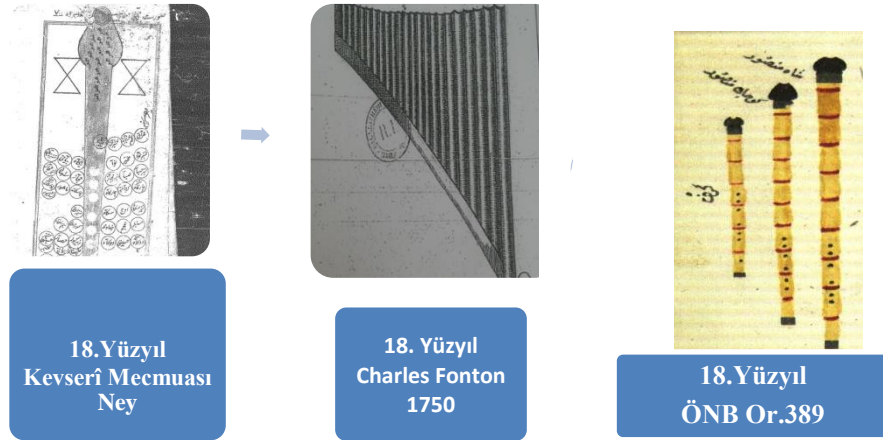


Resim 2:



Resim 3:

EKLER 2:



Resim 1:



TSMK H1365 Vr.36 a
M.1582
Lala Mustafa Paşa
Konya Mevlânâ Türbesi

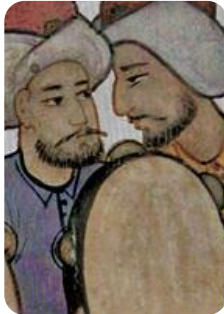


TSMK H 1344
1582 İntizamî Surnâmesi
"Neyzen"



TSMK A 3593
1720 Vehbi Surnâmesi
Nakkaş: Levnî
"Miskâlî"

Resim 2:



TSMK H 3593
1720_Daire
Papağan Burnaz



1582 Surnâme
Meydan Miskâlî



18.yy.Van Mour Okulu
"Neyzen dervişler"

Resim 3:



**MÜZİK VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ HAKKINDA BİR KİTAP:
“KARPUZ KESTİM YİYEN YOK”**

KİLİM Şule¹

ÖZ

Müzik ve edebiyat daima iç içe olmuştur. Bu makale müzik ve edebiyatla ilgili Şaban Abak'ın “Karpuz Kestim Yiyen Yok²” kitabı müzikolojik açıdan ele almış ve kitapta değinmiş olduğu konular üzerine bir tanıtım yazısıdır. Bu kitabın basımı Vadi Yayınları tarafından 2007 yılında gerçekleştirilmiştir. Yazar eserinde bazı Türkü hikâyelerini edebi bir dil ile açıklamış ve türkülerden bir aforizmayı kitap adı olarak seçmiştir. Kitapta Anadolu insanının kültür değerlerine ne kadar önem verdiği ve bu kültür değerlerin gelecek nesil tarafından nasıl anlaşılması gerektiği açıklanmıştır. Kitapta Türk Halk Müziği örneklerine de yer verilmiştir. Bu makalede kitabın tanıtımı yapılmış ve müzikoloji açısından önemi açıklanması amaçlanmıştır. Bununla birlikte makalede kitapta hikayesi anlatılan on dört adet türkünün TRT Arşivi'ndeki notaları bulunmuş ve sözleri tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: müzik, edebiyat, Türk halk müziği, müzikoloji, Türk halk hikayeleri.

¹ Araştırmacı, Şule KİLİM; İstanbul Medeniyet Üniversitesi, STMF, sulekilimm@gmail.com.

² Yazar, Şaban ABAK; *Karpuz Kestim Yiyen Yok*. Ankara: Vadi Yayınları, 2007, 120 s. ISBN 975-6768-93-8.

A BOOK ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND LITERATURE: "I CUTTED WATERMELON BUT NO EATER"

ABSTRACT

Music and literature have always been intertwined. This article deals with the musicological aspects of Shaban Abak's book named "Karpuz Kestim Yiğen Yok", Its mean "I cutted watermelon but no eater" and its book review. This book was published by Vadi Yayinevi in 2007. The author explained some Turkish folk stories in a literary language in twenty-five chapters and chose an aphorism from folk songs as the book name. In the book, it is explained how much the Anatolian people attach importance to the cultural values and how these cultural values should be understood by the next generation. Turkish folk music examples are also included in the book. This article introduces the book and aims to explain its importance in terms of Turkish musicology. In addition, in the article, the notes of fourteen folk songs whose stories are told in the book were found in TRT Archive and their words were determined.

Keywords: music, literature, Turkish folk music, musicology, Turkish folk story.

GİRİŞ

İlk baskısı 2004 yılında Kaknüs Yayınları tarafından yapılmıştır. Tanıtacağımız kitabın Vadi Yayınları'ndan basımı ise 2007 yılında gerçekleştirilmiştir. 120 sayfadan oluşan ve 13.5x19.5 cm olan kitabın arkasında kitaba ait içerik ve dil anlatım özellikleri yer almaktadır. Kitabın yazarı Şaban ABAK, 1982'de başladığı Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ndeki eğitimini yarım bırakarak İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, TV-Sinema Bölümü'nü bitirerek 1983'ten itibaren şiir ve edebiyat yazılarını *Töre, Yediiklim, Maveria, Dergâh, Yalnızardıç, Zaman, Yeni Şafak* gibi kültür dergileri ve gazetelerinde sürdürmüştür. 1981'de TDV şiir yarışmasında ve 1986'da Eskişehir Yunus Emre Şiir Ödülü'nde birincilik ödülleri almıştır. 1987'de *Maveria* dergisinde yazı işleri müdürü olarak çalışma hayatına başlayan Abak, on yıl gazetecilik ve yayıncılık alanında çalıştı, öğretmenlik yaptı, sendika yöneticiliğine seçildi. Bir süre Eğitim-Bir-Sen genel merkez yönetim kurulu üyesi olarak çalışmıştır. Halen T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür

Merkezi'nde başkan yardımcısı olarak hayatını sürdürmektedir. Yazar, kitabını babasına ithafen yazdığını belirten kısa bir paragrafa da yer vermiştir.

Kitabın tanıtım amacı Türk Halk Musikisinin seçkin örneklerinden ilham alınarak “Türküler Yoldaşım” başlığını taşıyan bir bölümün müzikoloji camiası için müzik ve edebiyat konularını bir araya getiren edebî denemelerin dikkat çekici olmasıdır. “Karpuz kestim yiyen yok” başlığının oldukça dikkat çekici olduğu görülmektedir. Yazar, kitaba başlık olarak seçtiği bu ifadeyi, eser içerisindeki denemelerden birinde de başlık olarak kullanmıştır. Orada yapmış olduğu açıklamada bu ifadenin yalnızlığı çok güzel özetlediğini işaret etmektedir. Yeri gelince bu konuda daha fazla açıklama yapılacaktır.

Kitap iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm *“Uçmak’a Açılan Kanatlı Kapı”* ana başlığı altında *“Aydın kollarında incecik yıldız”*; *“Allah devlete zeval vermesin!”*; *“Ekmek medeniyettir”*; *“Batrak’tan bayrağa, Allah’tan hilale”*; *“Çeşmeler, eski kızlar, eski aşklar”*; *“Kar beyaz da olsa kış karadır”*; *“Ramazan harcı görmek”*; *“Kız kulesinde iftar”*; *“Ramazanın habercisi olarak hilal”*; *“Şeker pancarından kağrı, karpuz kabuğundan teker”*; *“Sarıkları gül kokulu yiğitler”* olmak üzere on bir alt başlıktan; İkinci bölümde ise *“Türküler Yoldaşım”* ana başlığı altında *“Gülün türküleri”*; *“Gül alıp satmanın zamanı değil”*; *“Elif dedim, be dedim”*; *“Kan damlar kar üstüne”*; *“Karpuz kestim yiyen yok”*; *“Seherde açılan kapı”*; *“Nal delen gül diken”*; *“Beşikte bala sarhoş”*; *“Nasıl methedeyim sevdiğim seni”*; *“Bağdat ellerinden gelen turnalar”*; *“Bakır çalığı”*; *“Sürme karanlığı”*; *“Bayram o bayram ola”*; *“Duyuş ve Düşünüşümüzün Aynası: Türkülerimiz”* olmak üzere on dört alt başlıktan oluşmaktadır.

Birinci ana bölümü oluşturan on bir alt bölümde ele alınan konular genellikle edebiyatla ilgilidir. Edebî konuları özellikle ilgilenenlere bırakıyoruz. Biz bu bölümde müzikle ilgili olduğunu tespit ettiğimiz kısımları başlıklar halinde ele alacağız.

1) *“Aydın kollarında incecik yıldız”* deneme başlığı altında *“Seher vakti çaldım yârin kapusun... Çıkageldi bir gözleri sürmeli; Ali ilmin kapsıdır; Bu kapıdan giren cennete düşündürmektedir. Tekkelerde, camilerde, hanlarda, resmi dairelerde girer; İki kapılı bir han; Kapıdan içeri eşikten dışarı; Kapı çalmanın adabı”* alt başlıkları yer almaktadır. Bu alt başlıklar içerisinde yazar, *“İki kapılı bir han”*ı şöyle değerlendirmektedir:

1.1) "İki kapılı bir han: Çift kanatlı olarak yapılmış kapılar ise hem misafire duyulan büyük hürmete, hem de iki kapılı dünya tasavvuruna işaret edildiğini ve evlerin bahçe yahut dış avlu kapılarında sıkça rastlarız kanatlı kapılara. Bilhassa evlerin dış avlu kapıları, iki kolunu ardına kadar açarak, gelen misafiri içten bir biçimde kucaklamak istercesine çift kanatlı olarak tasarlanmıştır. Dünya da biz cennet sürgünleri için geçici bir handan, bir misafirhaneden farksızdır ve onun dahi iki kapısı vardır. Birinden girer; bir süre eğlenir; diğerinden çıkarız. Âşık Veysel'in "Gidiyorum gündüz gece" redifli türküsünün halkımızdan büyük bir kabul görmesinde, türküdeki iki kapılı han düşüncesinin dünya tasavvurumuza birebir uygun olmasının payı vardır (Abak,2007: 11)³".

Birinci bölümün ilk denemesi "**Ayın Kollarında İncecik Bir Yıldız**" başlığı altında hemen bir Kırşehir Sürmeli Türküsünün dizelerine yer verir. "Seher vakti çaldım yârin kapısını/ Baktım yârin kapıları sürmeli/ Boş bulmadım otağının yapısını/ Çıkgeldi bir gözleri sürmeli" bu dörtlüğün giriş dizesindeki "Kapı" kelimesi yazarın dikkatini çekmiştir. Bu kültürel motiften hareket ederek denemede "Ali ilmin kapısıdır; İki kapılı bir han; (dolayısıyla Âşık Veysel'in Gidiyorum Gündüz Gece); Kapıdan içeri eşikten dışarı; Kapı çalmanın âdabı" gibi alt başlıkları konu edinmiştir. Birinci bölümün her ana başlığı altında müziği ilgilendiren bilgiler olmamakla beraber müzik kültürünü yakından ilgilendiren birçok kültürel motife yer verilmektedir. Bu sebeple bölüm başlıklarını bir arada görmek daha iyi olacaktır. İlk bakışta başlıklardan anlaşılmayan eski kapı tokmakları hakkındaki bilgiler günlük hayatımızda yakından ilgilendiren, Türk kültürünün zarifliğini dile getirir. Yazar bu konuda şunları söylemektedir:

"Eskiden mahalle mekteplerinde görgü kuralları arasında çocuklara kapı çalmanın âdabı da öğretilirdi. Tokmaksız kapılarda kapı çalma âdabı şöyle idi: Kapı sağ elle, hafifçe ve üç kere vurulur, beklenirdi. Beklerken sırtımız kapıya dönük olmalıydı. Dönmemizi söylerse dönerek, söylemezse arkamız dönük olarak konuşmalı, niçin geldiğimizi söylemeliydik. Kapıda tokmak varsa durum daha da incelik gerektiriyordu. Önce kapı tokmaklarının neden iki farklı biçimde aynı kapıda yer aldığını hatırlatalım. Kapılara birbirinden farklı iki tokmak yapılarak biri kadınların diğeri de erkeklerin kullanımına sunulmuştur. Erkekler kapıdaki hilal biçimli ve çalınca tok bir ses çıkaran tokmağı çalacaklar. Böylece içeriden kapıyı açacak olan

³ ABAK.Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiğen Yok, Vadi Yayınları, Ankara,25

kişi gelenin erkek olduğu anlaşılacak ve kapı açmaya erkek gidecektir. Gelen bir kadın ise zarifçe yumruk yapılmış bir kadın eli görünümündeki ince ses çıkaran tokmağı çalacak ve içeriden kapıyı açmaya bir kadın çıkacaktır. Kadınlar için yapılmış bu tokmak, genellikle erkekler için yapılmış olan hilal biçimlinin orta noktasında bulunuyor; adeta ayın kollarında incecik bir yıldız görünümünü sunuyordu. Böylelikle erkek hilal ile kadın yıldız ile simgelenmiş oluyor (Abak,2007: 12-13)⁴”.

2) “Allah devlete zeval vermesin!” adı altında “Güneşin zeval vakti; Meşru, adil ve eşitlikçi devlet; Doğu, yükseliş, duraklama ve batış; Osmanlı devlet arması olarak “Güneş”; Gözü olana gün ışımıştır” alt başlıkları yer almaktadır.

2.1) “Osmanlı Devlet arması olarak “Güneş”: Resmi devlet arması Güneş motifine Osmanlı devlet armalarının en üst tepesinde yer verilmiştir. Sultan II. Abdülhamit Han’ın Divanyolu’ndaki türbesinin kubbesini süsleyen ve ışıltılı parlaklığını bugün de koruyan güneş motifi ise etkileyici oluşunun ötesinde II. Abdülhamid’in devlet tasavvurunun da bir ifadesidir. Güneş devletin simgesi olunca gökyüzü de devletin çatısı olmaktadır. Devletin ülkesini en geniş sınırlara ulaştırmış olan Kanuni Sultan Süleyman için Mimar Sinan’ın yaptığı türbenin kubbesi bir gökyüzü kompozisyonunda inşa edilmiştir; fakat Sinan, Süleymaniye Camii’nin bahçesindeki bu türbenin kubbesine bir kuruş küçüklüğünde onlarca minik pencere serpiştirmiş, dışarıdan içeri süzülen ışığın kubbenin altında duranlar için gökteki yıldızlar gibi görünmesini sağlamıştır. Kanuni’ye bir ‘‘cihan devleti’’ hakanı olduğunun, bu devletin çatısının gökyüzü, pencerelerinin yıldızlar ve kandilininse güneş olduğu iltifatının zarif bir anlatımıdır (Abak, 2007: 17)⁵”.

3) “Ekmek medeniyettir” başlığı altında ‘‘Bir değirmendir bu dünya öğütür ahir zamanı; Dünya halden hale döner; Dünya evi meşakkat evi; Gök ekini biçmiş gibi; Ekmek medeniyettir’’ alt başlıkları yer almaktadır.

3.1) “Dünya halden hale döner: Büyük bir gürültü ile dönen iri cüsseli yuvarlak değirmen taşı, dünyanın da dönmekte olduğu bilgisini hatırlatmaktadır. Değirmen taşının buğdayı öğüttüğü gibi, dünya da her dönüşüyle ömrümüzün bir yılını daha öğütmektedir. Bir tür handır değirmen, kimse kalıcı değildir orada. Dünya da insanı değil zamanı da öğüten koca bir han değil midir? ‘‘Dünya,

⁴ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 12-13

⁵ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 17

ahret yurdunun tarlasıdır'' hikmetli sözü de burada kazanılan ekmeğin öbür tarafta yeneceği bilgisine, yine tarla, buğday, değirmen üzerinden işaret etmektedir (Abak,2007: 21)⁶". Bu denemeyi "Ekmek, medeniyetin ta kendisidir. Dünyanın hangi bölgelerinde ekmek kültürü gelmişse, orada esaslı bir medeniyet süreci yaşandığını düşünmeliyiz. Çok çeşitli ekmekler üretip bolca tüketişimiz, bugün, medeniyetimizin geçmiş görkemli dönemlerini çağrıştıran bir davranış kalıbı olarak da görülebilir. (Abak,2007: 21)" ifadesiyle beyan etmektedir.

4) "Batrak'tan bayrağa, Allah'tan hilale" başlığı altında "Batrak'tan bayrağa; Hz. Muhammed ve Stilizasyonu; Kelime-i tevhid ve bayrak; Milli bir renk olarak al" alt başlıkları yer almaktadır.

4.1) "Milli Bir Renk Olarak Al: Al renk ise şahadete işaret etmesinin yanı sıra Selçuklu ve Osmanlı ailelerinin özel işaretiydi. Al renk doğrudan doğruya Osmanoğullarını işaret ederdi. Sultanlar yani padişah kızları bile beyaz renkte değil al renkte gelinlik giyerlerdi. Padişahın yorganı, çarşafı, yastığı al renkteydi. Sancağın bir tarafı yeşil bir tarafı aldı. Gelin duvaklarının da bu sebeple bir parçası al, diğeri yeşildir. Arap-İslam coğrafyasına Yemen'den ayrı saldıran İngilizlere karşı savaşmaya giden birliklerimizin önünde de al-yeşil sancak dalgalanıyordu. Erzurum türküsü, düğüne gider gibi savaşa giden birlikleri düğün alayına, öndeki sancağı da al ve yeşil duvak örtünmüş geline benzetmektedir:

Mızıka çalındı, düğün mü sandın!, Al yeşil sancağı gelin mi sandın" Bayrağın al rengi, üzerinde simgelerle ifade edilen değerler uğruna şehit olmayı, bayrağı yere düşürmeme ve daima yüksekte tutma adeti ise yine simgelediği değeri yüceltmeye: "i'la"yı kelime-tullah", yani Allah adını yüceltmek gerektiği düşüncesinden ileri gelmektedir (Abak, 2007: 26-27)⁷".

5) "Çeşmeler, Eski Kızlar, Eski Aşklar" adı altında "Bir medeniyet simgesi; Garipler çeşmesi, Çoban çeşmesi; Kahveyi söğüt gölgesi sanmak; Taşını kırarsınız çeşmelerin, başını kırdığınız gibi şairlerin; Çeşme başı aşklarına elveda; Küçük prensin çeşmesi" alt başlıklarını taşımaktadır.

5.1) "Garipler Çeşmesi: Çeşmeler yalnızca halkın istifadesi için meydanlara, işlek sokak başlarına yapılmazdı. Issız düzlüklere, yol güzergâhlarına, dağ başlarına da yapılırdı. Geçen kervanlar, yorulan yolcular ve ömrü kırlarda geçen çobanlar için yapılmış çeşmelerle bugün bile karşılaşmak

⁶ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 21

⁷ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 26-27

mümkündür. Genellikle oyma taştan ya da ahşaptan yapılan kurunlar, özellikle küçük koyun sürülerinin sulanması için kullanılıyordu. Genellikle çoban çeşmesi ya da garipler çeşmesi gibi adlarla anılan bu çeşmelerin yanı başına bir iki kavak yahut söğütte dikilmiştir. Suyuyla gelip geçen yolcunun susayışını dindirmek için çeşme yapan hayırsever, gölgesinden istifade edip birazcık soluklansın diye de, kim bilir ne uzaklıklardan taşıyıp getirdiği fidanları çeşme ayağının akarına dikivermiştir (Abak, 2007: 29)⁸.

6) “**Kar beyaz da olsa kış karadır**” başlığı altında “Karadır bu bahtım kara; Evini yık yüzünü ağart; Kara bahtım kem talihim; Ak ve kara dini terimler miydi? ; Yönler ve renkler; Ağa: Mübarek şahsiyet; Alkış hayır dua, kargış beddua idi; Kar, Beyaz da olsa kış karadır” alt başlıkları işlenmektedir.

6.1) “**Kar, beyaz da olsa kış karadır: Karakış tamlaması ilginçtir. Bembeyaz karlarla kaplı bir mevsimin en yoğun yaşandığı dönemi ‘kara’ diye sıfatlandırmak bize şu hususu da düşündürüyor: bir şeyin rengi ak da olsa vasıf itibariyle ‘kara’ kötü, olumsuz olabilir. Demek ki ak ve kara esasen renk adı olmaktan önce, bir şeyin Tanrıyı ve toplumsal iyiliğe göre konumlanışını, iyi yâda kötü, faydalı ya da zararlı, hayır yahut şer olup olmadığını anlatmak için kullandığımız kelimeler idi. (Abak, 2007: 34)⁹**”.

7) “**Ramazan harcı görmek**” adı altında “*Hatimle mi Rahman suresi ile mi; Çarşıda ramazan bereketi; Sarı gelin ile evlenen dadaşın hikâyesi; Al ramazan bu senin harcın*” alt

başlıkları yer almaktadır. Erzurum Sarı gelin ve Elazığ Ahçık türkülerine değinir (Abak,2007: 37)¹⁰.

“Deniz kıyısına serilen seccade ya da kız kulesinde iftar” başlığı altında “Kız kulesinde iftar konusunu işlemektedir” Ramazanname ve manilere değinmektedir (Abak, 2007: 29-40)¹¹.

8) “**Deniz kıyısına serilen seccadeye ya da Kız Kulesi’nde İftar**” adı altında ‘Kız kulesinde iftar; Kız kulesinin dirilişi’ alt başlıklarını taşımaktadır.

⁸ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 29

⁹ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 34

¹⁰ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 37

¹¹ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 29-40

8.1) "Kız Kulesinde İftar: Kız kulesi, İstanbul Boğazi 'nda Üsküdar açıklarındaki minik bir adanın üstüne yapılmış tarihi bir kuledir. Rivayete göre eski çağlarda çok sevdiği güzeller güzeli kızını âşıklarından gizlemek (ya da yılanların sokmasından korumak) isteyen kıskanç bir imparator tarafından yaptırılmış; ancak yine de dadısının götürdüğü üzüm sepetinin dibine gizlenmiş yılan, kızcağızı sokarak öldürmüştür. Gerçekte ise bir deniz feneri ve küçük bir savunma kalesidir. Kulenin önündeki düzlük ise ancak küçük bir cemaatin namaz kılacağı bir genişliktedir. Ramazanın yaz aylarına denk geldiği yıllarda bu Kız Kulesi 'ne kayıklarla iftara gidilirmiş (Abak, 2007: 39)¹²"

9) "Ramazanın habercisi olarak hilal" denemesinde hilalin vakit ölçüsü olduğunu, bir dinî terim olarak Rü'yet-i Hilal, yeni ay duası ve Nasreddin Hoca'nın bir fıkrası dile getirir.

10) "Şeker pancarından kağrı, karpuz kabuğundan teker" başlığı altında oyuncak tarihine göndermeler yapar, "Karpuz kabuğundan kağrı tekeri; Ok ve yay; Kızak ve fıfırık; Pamuk ipliğinden yıldız" alt başlıkları içerisinde yazar çocukluğunun oyunlarına gönderme yapar.

10.1. "Şeker Pancarından Kağrı: En çok sevdiğim oyuncak, gövdesi şeker pancarı, tekerlekleri karpuz kabuğundan kağrıydı. Bu yüzden tarladan iri, üçgen pancarı almak biraz gizli ve tehlikeli bir işti. Seçtiğim iri ve tam üçgen yapılı şeker pancarını yere yatırır, anamın tandırdan ekmekleri çıkarmak için kullandığı kör bıçakla önce üstünden, sonra çevirip altından ince birer dilim alırdım. İki düzgün yüzey elde ettikten sonra bir yüzüne bıçağın ucuyla derin bir dikdörtgen çizer, sonra bu dikdörtgenin içine oyup boşaltırdım. Güz güneşi renginde samanlar dolduracağım kağrının içi hazırды. Arka yüzüne ise pancarı enine kateden küçük parmağın sığacak kadar bir kanal açardım. Burası mazının (dingil) yuvasıydı (Abak, 2007: 45)¹³".

10.2) "Karpuz Kabuğundan Kağrı Tekerı: Önce çöplüğe atılmış taze bir karpuz kabuğu bulur, bıçağımla daire biçiminde iki teker keserdim. Bahçemizde ki söğütlerden taze bir dal koparıp kabuklarını soyar; kağrımın genişliğince kestiğim parçanın iki ucuna karpuz kabuğundan tekerleri takardım. Son olarak kağrımın sivri ucuna yine çöplüğümüzden bulduğum bir ipi bağlar, çekmeye başladım (Abak, 2007: 45-46)¹⁴".

¹² ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 39

¹³ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 45

¹⁴ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 45-46

Yazar, birinci bölümün son denemesi olan **“Sarıkları gül kokulu yiğitler”** başlığı altında dedeleri ile olan anılarına yer vermektedir.

İkinci bölüm **“Türküler Yoldaşım”** adını taşır. Kitabın, her konu başlığını birer paragraf olarak değerlendirerek tanıtımını yaparsak, şöyle özet yapılabilir.

1) **“Gülün türküleri”** başlığı altında bir Erzurum türküsü olan **“Kırmızı gül demet demet, Sevda değil bir alamet, Gitti gelmez o muhannet, Şol Revan’da balam kaldı”** türküsünün Revan seferinde oğlunu şehit vermiş bir annenin ağzından söylenmiş olmasında dikkat çekmiştir. Türküye **“Kırmızı gül her dem olmaz, Yaralara merhem olmaz”** bölümünü açıklamakla devam eder. TRT nota arşivinde ikinci dörtlüğü **“Kırmızı gül her dem olsa, Yaralara merhem olsa”** (TRT Nota Arşivi, no: 1175) şeklindedir.

2) **“Gül alıp satmanın zamanı değil”** dizesiyle başlayan ve bir Sivas türküsü olan **“Aşan bilir karlı dağın ardını, Çeken bilir ayrılığın derdini”** (TRT Nota Arşivi, no. 919) türküsü üzerine açıklamalarda bulunur. *“Anadolu’da (Sivas) bir Türk kadınının kocasına olan aşkının ilhamıyla ve ondan ayrı düşmesinin acısıyla söylenmiştir. Kadın dediysem, öyle genç kız, taze gelin değil, boyundan büyük oğulları kızları olan bilge bir ‘kadın ana’ (Abak, 2007: 64)¹⁵”* der Şaban Abak. Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türküde geçen **“Bir salkım üzüm”** meteforunun **“küçük ve önemsiz (Abak, 2007: 64)”** şeylere dikkat çektiği görülmektedir.

3) **“Elif Dedim, Be Dedim”** dizesiyle başlayan türküden söz ederken ilk kıtasını verir: **“Elif dedim, be dedim, Kız ben sana ne dedim, Kuşkanadı kalem olsa, Yazılmaz benim derdim’.** Aynı adı taşıyan bölümde türküyü Abak şöyle demektedir:

“Kalemin bir türü de, malum, kuşların kanat tüylerinden yapılırdı. Bu bilgiden sıçrama yapan âşık, gökte uçar durumdaki kuşun gökyüzünü tarayıp duran, kanatlarını geçiş yapmakta, böylece gökyüzü bir kâğıda dönüşmektedir. Bütün kuş türünün kanadı kalem ve gökler genişliğinde sayfalar olsa bile derdin yazılamazlığı açıktır. Çünkü bu sonsuz derdin, aşk derdinin ifade edilmesi elif’le, be’yle olacak iş değildir. Sevgili ancak elif’e; bilemedin be’ye kadar duyup anlayabilmiştir aşığı, oysa gönüldeki dert sonsuz gökleri de aşan bir alfabetizdir (Abak, 2007: 70)¹⁶” şeklinde değerlendirmiştir. Türkünün TRT Nota arşivinde iki versiyonu vardır. Biri 1966 yılında Yücel

¹⁵ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 64

¹⁶ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 70

Paşmakçı tarafından derlenmiştir (TRT Nota Arşivi, no. 1210). Diğeri ise plaktan notaya alınmıştır (TRT Nota Arşivi, no. 4106).

4) "Kan Damlar Kar Üstüne" başlığı altında türkünün ikinci kıtası şu şekilde verilmektedir: "Kar yağar kar üstüne, kızlar, Dert biner dert üstüne, Yaram derine düştü, kızlar, Kan damlar kar üstüne". Türküyü Abak "Kar kat kat kalınlaştıkça kış uzar, kış uzadıkça yoksulluk ve mahrumiyet artar. Yazdan kilerlere, ambarlara doldurulmuş ne varsa bir bir tükenmeye yüz tutar. Hastaların hastalıkları ağırlaşır. Açlık, hayvanları da tehdit eder. Öküzün biri satılır, daha beteri yeri göğü tutmuş kar, buna da izin vermeyebilir ve yenmek üzere kesilir.

Kışın katmerleştirdiği gam ve kasaveti gelip dağıtacak o bahar nefesli kişi, bunların hepsidir. Türkünün üstün bir vasfı da budur. Böylece aynı halay içinde hem yeni evliler, hem asker anaları, hem de taze nişanlılar omuz omuza yer alabilmektedirler. Toplum halinde oluşla "kendi halinde" oluş bir arada ve iç içedir" (S. 74) şeklinde değerlendirilmiştir. Erzurum türküsü olarak bilenen eser TRT Nota arşivinde İzzet Altınmeşe'nin "Kar yağar kar üstüne, Derdim var dert üstüne, Cellât boynumu vursa, Yar sevmem yar üstüne" şeklinde kaydı bulunmaktadır (TRT Nota Arşivi, no. 4086). Türk edebiyatının en önemli hikâyecilerinden Mustafa Kutlu'nun eser, türkü ile aynı adı taşıyan "Kar Üstüne Kan Damlar" isimli hikâyesi "Sarıkamış" konusunu ele almaktadır. "Kan Damlar Kar Üstüne" veya "Kar yağar kar üstüne" veya "Kar Üstüne Kan Damlar" girişleri türkünün sözlerindeki çeşitlemelere de örnek gibidir.

5) "Karpuz Kestim Yiğen Yok" başlığı altında yazar, Ankara türküsünün sözlerinden bahsederken ilk kıtasını şu şekilde vermektedir: 'Karpuz kestim yiğen yok, Halin nedir diyen yok, (Aman) Ayrılık gömleğini, senden başka giyen yok'. ABAK bu türküyü '*İnsanın, yemek üzere kendisi için karpuz kesmeyeceğini öğreniyor, hatta adeta hatırlıyoruz. Bir kesen olduğu halde, onu yiyecek kimsenin bulunmadığı söyleniyor. Çünkü karpuz, tek kişilik bir meyve değil! Cenab-ı Allah, Cuma namazı gibi cemaatle paylaşılın diye karpuzu büyük yaratmış. Etrafına halka olalım diye yuvarlatmış; tatlı dille yiyelim, muhabbetle içimizin tutuşup alevlenişine karşı ayna olsun diye, içinin kor ateş kırmızısını suya ve şekere boğmuş! Diyebiliriz ki, bir 'karpuz yeme cemaati'nde de en az üç kişi bulunmalıdır. Demek ki 'sevgili, bir eş' yetmez, çocuk da olmalı! Türküde kestiği karpuzu yiyecek kişiyi arayan âşık, kendisine bir oynaş değil, çocuk da verecek bir eş aramakta, onu çağırılmaktadır. Görünüşte karpuz yemeğe, gerçekteyse muhabbetedir. Çünkü atalardan kalma*

zarif sözden de biliyoruz ki, 'lokma karın doyurmaz, muhabbet arttırır (Abak, 2007: 76)¹⁷ 'şeklinde değerlendirmiştir. Ankara yöresine ait olan türkünün TRT Nota arşivinde üç versiyonu vardır. Biri Nida Tüfekçi'nin derleyip notaya aldığı "Karpuz kestim yiyen yok, Haydi halin nedir diyen yok, Aman yenile bir yar sevdim, Haydi gözün aydın diyen yok" şeklinde kaydı bulunmaktadır (TRT Nota Arşivi, no: 2257). Diğeri Muzaffer Sarısözen'in derleyip notaya aldığı "Karpuz kestim yiyen yok, Halin nedir diyen yok, Ayrılık gömleğini, Benden başka giyen yok" (TRT Nota Arşivi, no: 1720). Üçüncüsü de Melih Duygulu'nun derleyip notaya aldığı "Karpuz kestim yiyen yok, Halin nedir yiyen yok, Yardan bir mektup gelmiş, Gözün aydın diyen yok" (TRT Nota Arşiv numarası bulunmamaktadır; sanat müziği notaları halk müziği arşivindedir) şeklindedir. Bu derlemelerden çok sevilen türkünün sözlerinin üç farklı şekilde çeşitlendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu notalara bakıldığında ise akla gelen soru, her üçünün müzikal çeşitleme olup olmadığıdır. Anlaşıldığı kadarı ile türkü müzikal olarak çeşitlenmemiş; yerel motiflerle süslenmiştir.

6) "Kırşehir Sürmelisi Eşliğinde Bir Seher Yolculuğu" adı altında 'Seherde Açılan Kapı' alt başlığında türkünün sözlerinden bahsederken, ilk kıtası şu şekilde verilmektedir: "Seher vakti çaldım yârin kapusun, Baktım yârin kapuları sürmeli, Boş bulmadım otağının yapısını, Çıkageldi bir gözleri sürmeli" şeklinde olan Kırşehir türküsünü Abak, bu türküyü; "Aşk atına binmiş süvari, yârin kapısını seher vaktinde çalmalıdır. Kapı elbet sürmeli (sürgü ile kilitli) olacaktır. Ancak otağın o görkemli yapısı boş değildir ve donanımlı gelen için kapı açılacaktır. Otağ, sultanlar için kurulan; herkesin çadırından daha büyük ve yüksek olan hükümdarlık çadırıdır. 'Çıkageldi bir gözleri sürmeli' mısrası ile şiirde geçen 'kapı' motiftir. Hz. Ali'nin gözleri ağrıdığında Peygamber Efendimiz, O'na bazı tedaviler önermiştir. Bunlardan biri de gözlerine sürme çekmesi tavsiyesidir. Hz. Hasan ve Hüseyin Efendimizin de gözleri sürmeli idi. Yine Hz. Ali için 'İlmin Kapısıdır' buyurulmuştur. Demek ki her bakımdan büyük bir buluşma anıdır seher, bir meclis kurma zamanıdır. Ne mutlu aşk hayatıyla kanatlananlara, seherde bir kapı açılanlara, ne mutlu o meclise katılanlara! (Abak, 2007: 84-86)¹⁸" şeklinde yorumlamıştır. Yani türkünün özellikle seher vakti yolculuğu yapılarak bir toplantıya, meclise veya sevgiliyle buluşmaya gidildiğine dikkat çekmektedir. Bu türküyü Nida Tüfekçi, Neşet Ertaş'tan derlemiş ve notaya almıştır, TRT Nota Arşivi'nde 132 numarası ile yer almaktadır.

¹⁷ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 76

¹⁸ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 84-86

7) **"Nar Delen Gül Dikeni"** başlığı altında Erzurum türküsü olan "Değirmen başında vurdular beni, Kirli tütünlüğe (aman) sardılar beni, Vurma zalım vurma, nar danesiyem, Anamın babamın bir danesiyem". Ş. ABAK türkünün üzerine açıklamalarda bulunur ve hikâyesine değinerek; "*Nar ve gül. Biri oğlanı diğeri kızı temsil ediyor. At ise murattır. Kavuşmaya, devlete ve saadete işarettir. Bıçakla işlendiğini de söyleyebiliriz. Zira atın perçemi, gül ağacın; sevgiliden sadır olan naz, cefa ve eziyetlere de örtülü bir gönderme olan gülün dikenlerine dolaşmıştır. 'Vurma zalım vurma' ifadesindeki tekrar, nakarat içinde söyleniyor bu husus; acımasız bıçak darbelerinin peşpeşe gelişini anlatıyor olmalıdır. Burada asıl gönderme ata değil; gül yüzünden bıçakların hışmına uğrayan atın sahibinedir. Türküde nar ağacı ve bir tanede bin tane barındıran nar ile yapılan benzetmeyle sezdirilmek istenen nar tanesi geçmiş dönem edebiyatımızda gözyaşı damlası anlamında kullanıldığıdır. Evin tek çocuğu veyahut tek oğlu olduğu söylenen genç âşık ölmüş, ancak geride kalan ana-babasına gül goncası torunlar değil; bin gözyaşı damlası bırakmıştır. Hem ana-babasına hem sevgilisine (Abak, 2007: 87-90)¹⁹" şeklinde değerlendirmektedir. Kitapta yer alan türkünün sözleri ile TRT Nota Arşivi'nde sözleri arasında herhangi bir farklılık bulunmamaktadır (TRT Nota Arşivi, no: 919).*

8) **"Beşikte Bala Sarhoş"** başlığı altında türkünün sözlerinden bahsederken ilk kıtasını şöyle vermektedir: "**(Oğul oğul,) Bala sarhoş, bala sarhoş, beşikte bala sarhoş (Oğul, oğul), hana bir nalbant gelmiş, mih vurur nala sarhoş**", bu uzun hava bir Erzurum türküsüdür. Ş.ABAK bu türküyü; "*Türkiyü yakan, ...Oğul, bu ne haberdir?*" diye sorarak bize fevkalade bir haberin verildiğini, aklımızdan ve kulağımızdan öte, sezgi ve muhayyilerimizi de harekete geçirerek gelen haberi duyabileceğimizi söyleyip uyarmış olmaktadır. Türküde geçen 'hana gelen nalbant' ile, dünyaya gelen insan çağrışımı yapılmakta, 'beşikte bala' sözü de bu çağrışımı bizi önceden hazırlamaktadır. Fakat daha da baskın olarak, handa işi biten ve artık yola koyulacak olan yolcunun altına nal çakışı hatırlanırsa buradaki 'nalbant' sözünde bir tür Azrail çağrışımı bulunduğu da söylenebilir. Nitekim tabutun bir adı da 'tahta at' tır. Türkünün ana temasının ölüm ve fanilik olduğu açıktır. **'Bir yanım kurt kuş yemiş, Bir yanım bihaberdir'** sözleriyle dünyadan göçmüş olan ve bedenleri artık toprak olmuş geçmiş nesillere, ölmüş 'yanımız' a da işaret vardır. Nalbant'la ölüm meleğinin ima edildiğine dönersek, bu mısraların ölüm döşeginde söylendiğini tasavvur edebiliriz. Bütüne dönersek, dünyanın faniliğine, gelip geçici oluşuna rağmen,

¹⁹ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 87-90

durdurulamaz ve değiştirilemez tek gerçekliğin ölüm olduğunu anlatıyor diyebiliriz (Abak, 2007: 91-94)²⁰” şeklinde değerlendirmiştir. Bu türkü TRT Müzik Daire Başkanlığı THM Müdürlüğü tarafından Muharrem Akkuş’tan derlenmiştir (TRT Nota Arşivi, no: 63).

9) “Nasıl Methedeyim Sevdiğim Seni” başlığında türkünün sözlerinden bahsederken ilk iki dizesini şu şekilde vermektedir: “Nasıl methedeyim sevdiğim seni, Bağdat’ı Basra’yı değer gözlerin”. Şaban ABAK belirttiği gibi “*Bu türkü Asya’dan, Balkanlara, Akdeniz’den, Afrika’dan Hicaz’a oradan tekrar Horasan’a; Buhara ve Semerkand’a uzana o canım Yurdumuzun; Büyük İslam Yurdu’nun en parlak şehirlerini, önce bir sayıp bir yıldız kervanı gibi diziıyor müziğin samanyoluna (Abak, 2007: 95)²¹*” yorumlamaktadır. Muharrir, bu türkünün üç versiyonu olduğunu belirtmektedir. TRT Nota Arşivi’nde “Nasıl methedeyim sevdiğim seni, İstanbul Bursa’yı değer gözlerin” (TRT Nota Arşivi, no:1543) şeklinde yer almaktadır. Türküde geçen “Giyinmiş yeşili, allar ah çeker” dizesinin yorumu hakkında “*Nitekim yeşil’i giyineni Allah’ın arzu etmesi, cehennem (al, ateş rengi), cennetin (yeşil) ehinden mahrum kalması gibi bir çağrışıma götürüyor bizi. Buhara yeşiline karşı Tebriz’in lal kırmızısına, bir yanı al bir yanı yeşil sancağa, duvağa ve düğüne götürüyor (Abak, 2007: 97)²²*” demek suretiyle dünyamızı aydınlatan renkler ve türküler arasında ilişki kurmaktadır. Bu türküyü Ferruh Arsunar, Orhan Dağlı’dan derlemiş, Ahmet Yamacı notaya almıştır.

10) “Bağdat Elllerinden Gelen Turnalar” başlığında türkünün sözlerinden bahsederken ilk kıtası şu şekilde verilmektedir: “Bağdad ellerinden gelen durnalar, Durnalar ne haber, yardan ne haber, Şimdi benim yârim gözün sürmeler, Durnalar ne haber, yardan ne haber”. Yazar; “*Üçüncü mısradaki göz sürmeleme motifi, yâd edilenin, hep hatırda tutulanın, haberi beklenin Hz. Ali olduğunun açık işaretidir. Peygamber Efendimiz’in, yansıyan parlak ışığı kırarak, gözü koruyucu özelliği de olan sürmeyi önermiş olduklarını yeniden hatırlatalım. Kur’anı’ı hıfzeden çocukların gözlerine de bu sebeple sürme çekilir. Kırşehir Sürmelisi, Yozgat Sürmelisi, Erzincan Sürmelisi gibi adlarla bilinen meşhur türkülerde de bu göndermeye rastlarız. Türkünün ikinci dörtlüğünde geçen ‘evmek’ fiiline de bu vesileyle dikkat çekmek isterim. ‘Katar katar gökyüzünde dönersin/ Akşama mı kaldın, neden eversin? ‘Anadolu’nun doğusunda kullanımı yaygın olan ve ‘yaz var kış var, evecek ne iş var’ deyiminde de geçen evmek kelimesi, acele etmek anlamındadır. Evmeyin de*

²⁰ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 91-94

²¹ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 95

²² ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 97

biraz yârden konuşalım, onu yâd edelim deniliyor. Turnalar ise 'akşama kalmak' la acı haberi vermişlerdir. Akşam karanlığın ve karanlık tehlikenin habercisidir. Yemen ve Bağdat ellerinden gelen turnalar 'kara haber' getirmişlerdir (Abak, 2007: 99-100)²³” şeklinde değerlendirmiştir. Amasya türküsü olan bu türküyü Muzaffer Sarısözen, Âşık Veli Erdem'den derlemiş ve notaya almıştır. TRT Nota Arşivi, no:478 şeklinde yer almaktadır.

11) “Bakır Çalığı” başlığı altında Kayseri yöresine ait olan “Kara Çadır İsmi Tutar” türküsünün sözleri; *“Kara çadır is mi tutar, Martin tüfek pas mı tutar, Ağlayalım anam bacım, Elin kızı yas mı tutar!”* şeklinde verilmektedir. Abak, *“Kara çadır, bilebildiğim kadarıyla Dede Korkut hikâyelerinden beri, çocuksuzluğun da işaretidir. Büyük toylarda, ziyafetlerde çocuğu olmayanlara kara çadır kurulup orada ağırlandıklarını bu hikâyelerden biliyoruz. Ateş olmayan yerden duman çıkmayacağından, dumanı tütmeyen çadır da is tutmayacaktır. Herif'in ocağını söndüren, bu gelindir. Çocuksuz bir dul olarak yeni kocaya gitme ihtimalinin kuvvetli oluşu, acısı hafiflemiş 'el kızı'nın yas tutmama sebebidir belkide. 'Kara çadır'ın tutmayışı, aslının zaten kara oluşundadır. Gelin (el kızı) ölen kocası için tuttuğu yası az bulan görünmesi tarafından kara çadıra benzetilerek, asaleti de işin içine karıştırılmak suretiyle veriliyor. Ölen kardeşi ise 'martin tüfek'in işlekliği ve paslanmaz çelik oluşu gibi vasıflarıyla övülüyor. Ne yazık ki çelik yüreğin işleyişini ölümün pası durdurmuştur. Çünkü asıl hangi cevherden olursa olsun, ölüm pası her maden için kaçınılmazdır. Türkünün bize söylediklerinden biri de budur (Abak, 2007:107)²⁴”* verilmiştir. Türkünün ikinci dörtlüğü *“Evlerinin önü kemiş, Uzar gider vermez yemiş, Şu Yemen'de can verenler, Biri Mehmet, biri Memiş!”* verilen ikinci dizesinde *“Uzar gider vermez yemiş”* mısrasında da gördüğümüz üzere gelinin suçlandığını, gelin-görümce çekişmesi olduğunu ve savaş zamanlarında hafifleyecek bir durum olmadığını dile getiren ABAK; *“Bu ağaçtaki yemişsizlik, iki Müslüman arasındaki savaşın kısırlığını da ima ediyor. Her iki taraftan can verenler hep Mehmetlerden ibarettir. Uzadıkça uzayan ve hiçbir olumlu netice elde edilmeyen bu savaşta ölenlerin hep aynı sınıftan, dindar yoksullardan müteşekkil Mehmetler/Memişler toplumundan olduğunu öğreniyoruz. Bu husus türkünün bütün atmosferine hâkim bir hava olduğu halde, yoksulluğu ifşa etme mahcubiyetiyle, ancak son dörtlüğün sonucu olarak açıkça telaffuz ediliyor: 'Karavan bakırdandır, Yemen yolu çukurdandır, Zenginimiz bedel verir, Askerimiz fakirdendir.' Karavana, yemeğin değil; yemeğin*

²³ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 99-100

²⁴ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 107

içinde piştiği büyük kazanın adıdır. Bakır kazanlar, kalaysız kalınca içinde pişen yemek acı tadar. Hele yokluk içindeki savaş senelerinde kazanların kalaylanması büsbütün ihmal edilince acıdan yenmez olmuştur. Yemeğin kalaysız bakır tatmasına 'bakır çalıği' denir ki, fazlası zehirleyip öldürür (Abak, 2007: 108)²⁵ şeklinde dile getirmektedir. İki farklı yörede de bulunan bu türkü, TRT Nota Arşivi'nde 4386 numarası ile Ümit Bekizoğlu, Ahmet Gazi Ayhan'dan alınan Kayseri türküsünü plaktan notaya aldığı türkünün sözleri "Kara çadır ismi tutar, Yağlı Mavzer pas mı tutar, Anam ağlar bacım ağlar, Elin kızı yas mı tutar" şeklindedir (Mavzer: Eskiden orduda dakikada altı mermer atan tüfek). Malatya yöresine de ait olan ve TRT Nota Arşivi'nde numarası bulunmayan bu türküyü Belkıs Akkale, Ali Asker'den derlemiş, Salih Turhan notaya almıştır. Farklı yörelere ait olan bu iki müzik eserinde sözel çeşitlemeler görülmektedir. Bunlar, müzikal olarak çeşitleme sayılmamaktadır.

12) "Sürme Karanlığı" başlığında türkünün sözlerinden bahsederken ilk iki dizesinden bahsetmektedir: "Dersini almış da ediyor ezber, Sürmeli gözleri sürmeyi neyler". Abak, "Ezberlenen 'has' sayfalar, 'efe' nin (çocuk okutan hocalara deniyordu) önüne diz çökülerek ve sallanarak bir sonraki gün ezberlenip verilmek üzere yeni ders almıştır. 'Sürmeli gözleri...' Kirpikleri güçlendirip dökülmesini önleyen hakiki sürme aynı zamanda göze şifalıdır. Sürekli kâğıda baktıkları için hafızlık yapan kız hatta oğlan çocuklarının gözüne sürme çekildiğini söylemiştik. Yine bu yüzden Kur'an-ı Kerim'in beyaz kâğıt üzerine, gözü yormayan sarı renkli kâğıda yazılıp basılması gelenek olmuştur. Bu böyledir, ama âşıklara sevgilileri güzel gösterilmiş olduğundan, gözlerini de kendiliğinden sürmeli imiş gibi görürler. Bir başka türküde geçen, 'Karanfil suyu neyler, Güzel, kokuyu neyler' diyen kişi de bu taifedendir. Sevgilisinin her şeyinin kendiliğinden güzel olduğuna inanmakla kalmaz, bir sonraki aşamada, başka şeylerdeki güzelliğin de ondan doğduğu yahut ona benzediği için güzel olduğunu düşünmeye başlar. Havada bulutun ağdığını gördü hilale doğru; kaşının üstüne düşen zülfünü hatırlar. Yağmur mu yağmış pembe güllere; onun ağlamış olduğunu yorar. Ve sevgiliyi anlatan, ona dair, ışığını ondan alan her söz, müthiş bir güzellik kudretine erişecektir. İşte aşığın elinde kalan alanların ulaşabildiği meyve: 'Kaşın çegmellenmiş kirpik üstüne, Havada bulutun ağdığı gibi, Çiğ düşmüş de gül sineler ıslanmış, Yağmurun güllere yağdığı gibi'. Çok uzun ve güçlü bir şiir havasında olan Yozgat Sürmelisi üzerine ayrıca bir yazı yazabilmeyi umuyorum. Şimdilik tek bir mısradan; 'Dersini almış

²⁵ ABAK. Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 108

da ediyor ezber'' mısraından hareketle hafızlık çağrışımlarını not etmekle yetiniyoruz (Abak, 2007: 110-112)²⁶” şeklinde değerlendirmektedir. TRT Nota Arşivi'nde 892 numarası ile yer alan Yozgat türküsünü Nida Tüfekçi derlemiş ve notaya almıştır.

13) “Bayram O Bayram Ola” başlığında ABAK; *“Bayramlar, sosyal hayatımızın olduğu kadar kültür hayatımızın da canlanıp hareketlilik kazandığı fevkalade günlerdir. Affetmek, büyüklüğün şanıdır. Bayramı mahşer günü gibi düşünüp düşmanlıkları kaldırır, merhamet edici ve bağışlayıcı olarak insanlara yaklaşırsan, umulur ki Allah da seni affeder, sana merhamet eder ve sen dahi Allah'a yaklaşmış olursun. Erzurum'da Alvar İmamı diye tanınan son dönemin mutasavvıf şairlerinden merhum Muhammed Lütfi Efe de, TRT repertuarına türkü olarak girmiş bir deyişinde bayramı şöyle anlatıyor: 'Can bula cananını, Bayram o bayram ola, Kul bula sultanını, Bayram o bayram ola!' Asıl bayramın, kulun Rabbi ile buluşması olduğunu, Kurban ve Ramazan bayramlarının bu 'gerçek bayramın' bir yansıması olarak mümin gönlünü aydınlatması ve 'bulmaya' vesile olması gerektiğini çok sade ve çarpıcı bir dille anlatmıştır (Abak, 2007: 113-114)²⁷”* şeklinde ifade etmiştir. Erzurum türküsü olan bu türküyü Alvarlı Lütfi Efendi'den alınmış Raci Alkır tarafından derlenmiştir. TRT Nota Arşivi, 2083 şeklinde yer almaktadır.

14) “Duyuş ve Düşünüşümüzün Aynası: Türkülerimiz” başlığı altında türkülerimiz hakkında genel bir değerlendirme yapan Ş.ABAK, türkü sözlerinin anlamlarını bilerek dinlemenin önemi özetle şu ifadelerle vurgulamaktadır: *“Türkünün şiir olarak tahlili yapılmayınca, onları anlama çabası hikayeli türkülerin hikâyelerini anlatma çabasıyla kalmıştır. Hatta çoğu türkü için, bugün modern şiirde imaj sıçraması dediğimiz ve yalnızca büyük şairlerde görülen bir söz sanatının çarpıcı örnekleridir. Sözüne ettiğimiz hatalı görüşe göre mesela, 'Karpuz kestim yiyen yok/ Halin nedir diyen yok/ Ayrılık gömleğini/ Senden başka giyen yok' dörtlüğünde 'konu' ayrılık ve gurbettir ve girişteki 'karpuz' meselesinin konuyla hiç ilgisi olmayıp söze hazırlık olsun ve kafiyeyi tamamlasın diye söylenmiştir. Oysa ilgili yazımızda yorumladığımız gibi, ayrılıktan ve onun sonucu olarak yalnızlıktan 'derin'' biçimde söz eden asıl mısra girişteki bu mısradır. Türküde geçen bir kelime, ses, anlam, çağrışım ve ölçü gibi bakımlardan öylesine isabetli bir biçimde kullanılmıştır ki, biz artık o kelimeyi başka bir yerde ve başka bir biçimde hemen hiç kullanamayız. Çünkü o kelime, anlam ihtiva etme kapasitesi bakımından en yüksek bir verimle kullanılmıştır. Türküler,*

²⁶ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 110-112

²⁷ ABAK. Ş.(2007). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*, Vadi Yayınları, Ankara, 113-114

insana topluma, dünyaya ve hayata nasıl bakmamı, ondan ne anlamamız gerektiği konusunda öylesine rafine ürünlerdir ki, Türk kavmini tanımak ve anlamak için birinci kaynak sayılsa yeridir. Zira bir kavmi yahut bir toplumu tanıma ve anlama, kanaatimizce o topluma mahsus duyuş ve düşünüş tarzlarını yansıtmada kudretindeki kültürel ürün ve unsurların tahlil edilmesiyle mümkün olabilecektir. Türkü sözlerinin bir şiir olarak şekillenmesine etki eden kültürel unsurların görülebilmesi ve türkü gerçeğinin anlaşılabilmesi için, hem sözlerin hem de inanç, duyuş, düşünüş, tasavvur ve muhayyile gibi söz konusu kültür unsurlarının tahlil edilmesi gerektiğini söylüyoruz (Abak, 2007: 116 -120)²⁸”.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk edebiyatında şair olarak bilenen Ş. Abak bu kitabında türkülerimizdeki edebî unsurlar üzerine yani “Edebi Sanat” konusuna dikkat çekerek duyuş ve düşüncelerini dile getirmektedir. Kitabın bütünü değerlendirildiğinde özellikle ikinci kısmı Türk Müziği’nin, türkülerimizin içerdikleri sözlerde yatan edebiyatın inceliklerini ortaya çıkaran Şaban Abak’ın bu çalışması Müzik, Müzikoloji, Türk Müziği, Türk Halk Müziği ile ilgilenen özelde müzik ve edebiyat ilişkisine ihtiyaç duyulan şu ortamda mutlaka okunması gereken bir kitap olarak raflarda yerini almalıdır. Kitabın müzikolojik tanıtımını yapmaya çalıştığımız için türkülerin buldukları TRT kayıtlarını tespit etmeye çalıştık. Şimdi bu türkü repertuarını bir araya getirip türkülerini dinleyerek bu yorumları tekrar tekrar okumak gerekmektedir.

KAYNAKLAR

ABAK, Ş. (2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok. Ankara: Vadi Yayınları.

²⁸ ABAK, Ş.(2007). Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara, 116-120

ÖZBEK, M. (2014). Türk Halk Müziği Terimleri Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İnternet: TRT Nota Arşivi, Türk Halk Musikisi Web: <http://www.trtnotaarsivi.com/thm.php> adresinden 20 Ocak 2017' de alınmıştır.



**RECEP USLU'NUN
MAKÂSIDU'L ELHÂN ÇEVİRİSİ ESÂSINDA KİTAP TANITIMI
ISMAYILOV Şamil¹**

Geçmişini bilmeyen, kimliğini anlamaz ve geleceğini doğru tâyin edemez.

Türk Müzik Kültürü'nün tanınmış ismi Abdulkâdir Merâgî, şark makam nazariyatının büyük âlimidir. Onun, kendisinden önceki ve sonrakilerden daha üstün olan müzik teorisi, makam bilgileri ve bu esasta yaptığı besteler, îcâd ettiği ika devirleri hem nazarî hem amelî cihetden makam müziğinin öğrenilmesi için çok değerli olgulardır.

Türk Müziği Teorisi ve Tarihi açısından Abdulkâdir Merâgî eserlerinin günümüz diline çevirisi, büyük önemi arz eder. Bu bakımdan Meragî'nin "Makâsid-ul Elhân" eserinin değerli müzikolog Doç. Dr. Recep Uslu tarafından nitelikli bir şekilde yapılmış olan çevirisi, müzikbilim sahası için dikkat çekici ve takdire şâyân bir hizmettir.

Eserin konuları, eserde bulunan bilgiler:

1. Müzikal sesin ve aralığın tanımı, tizlik-pestlik nedenleri.
2. Perdelerin bölünmesi, aralıkların oranları, "uyumsuzluk sebepleri." Aralıkların eklenme ve çıkarılması.
3. Dörtlü ve beşli aralıkların çeşitleri. Bunlara ilişkin dairelerin düzenlenmesi.
4. On iki makam ve tabakaları, telli çalgılarda düzen verme metotları.
5. Altı âvâze ve onların perdelerden çıkarılması.

¹ Ismailov Şamil, Azerbaycan Millî Konservatuarı, Müzik Teorisi Uzmanı, shamilnava65@gmail.com.

6. Yirmi dört şube ve onların perdelerden çıkarım yöntemi.
7. Dairelerin ortak sesleri. Makam, âvâze, şube ilişki ve geçişleri.
8. Yerel düzenlerin anlatımı.
9. İkaî devirlerin anlatılması.
10. Makamların tesiri.
11. Perdelerin Arapça ve Yunanca isimleri.
12. Hânendenin ses eğitimi.
13. Son olarak çalgıların sınıfları, isimleri ve mertebeleri.

Abdulkadir Merâgî'nin kullandığı, kendi zamanı için anlaşılır olan bazı müzik terimlerinin çağdaş terimlere aktarılmasının zor olduğunu anlıyoruz. Dolayısıyla bu konudaki bir küçük yanlış bile büyük hatalara sebep olabilir. İşte bu noktada Doç. Dr. Recep Uslu'nun çevirisi incelendiğinde; eserde geçen konuların incelikleriyle çözülmüş ve anlaşılır şekilde yorumlanmış olduğu görülmektedir.

Notalar, orijinal metinde olduğu gibi ebced harfları ile gösterilmiştir. Birçok terim, çağdaş ifâdelerle karşılanmakla beraber değiştirilmemiş ve anlamları parantez içinde belirlenmiştir. Bu doğru ve kullanışlı metod, okuyucunun kendi yorumuna da imkân vermiştir.

Eserde görülüyor ki; Abdulkadir Merâgî, Safiyyüddin Urmevî ve Kutbiddin Şirâzî'nin bazı makam çözümlmelerine kendi fikrini ve yaklaşımını bildirmiş, soruları cevaplandırmıştır.

Merâgî'nin makamların isimlendirilmesinde, dizilerinde ve icrâsında icrâcî müzisyenlerin tecrübesine istinâd ettiği, onların tasdiğı ile muhakeme ettiği dikkat çekiyor. Dolayısıyla "teori temelinde makamlar yaratılmıştır" düşüncesi doğru değildir. Bilakis mevcut makamlar esasında onların teorileri yazılmıştır.

Eserde aynı makamların mürekkebi dizi çeşitlerinden, niyrizi sagir, niyrizi kebir, aşiran sagır, aşiran kebir, mahur sagır, mahur kebir, pencgah asıl, pencgah zâid gibi aynı şubelerin çeşitlerinden, çargah mahur, çargah rekb, çargah hara nevrüz, segah zavili, hicazi arabi, neva buselik, niyrizeyn gibi bazı unutulmuş terkiplerden bahs ediliyor.

Sonuç olarak kıymetli müzikolog sayın Doç. Dr. Recep Uslu'nun bu önemli çevirisi ve hizmeti yalnız Türkiye için değil, Azerbaycan, İran, Irak ve diğer Arap ülkelerinin müzikbilimciliği için de çok değerlidir.

Bu çalışmanın, konservatuarlarda ders şeklinde okutulmasının çok faydalı olacağı konusunda emin ve kâniyim.

Çağdaş gençlik, dedelerimizden miras kalmış olan kendi müzik nazariyatımızı öğrenirse günümüzün müzik teorisini kolaylıkla anlayabilir, hatta bazı yanlışları görür ve kendi düşüncelerini yürütebilir.

Büyük özveri ve himmetle hazırlanan bu kitap çalışması sayesinde bizler de birçok konuda aydınlandık, bu nedenle bizler, saygıdeğer âlim Doç. Dr. Recep Uslu hocamızın değerini bilmeli ve kendisine minnettâr olmalıyız.

YEGÂH MÛSİKÎ DERGİSİ

Dergimiz Uluslararası Hakemli Akademik bir dergi olup, tüm mûsikî severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmış, Lisansüstü, Doktora, Sanatta Yeterlilik, Doçentlik ve Profesörlük aşamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergi olmayı hedef edinmiştir.

Dergimizdeki yıllık makale sayısı iki kez olmak üzere, Haziran ve Aralık aylarında yayınlanacaktır.

Haziran ve Aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, özel sayılara da yer vermeyi düşünmektedir.

Makalelerimiz öncelikle editör onayından geçer, ardından en az iki alan uzmanı tarafından inceleme sonrasında yayına hazırlanır.

Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmıştır. Bununla ilgili halen yazışmalarımızı sürdürmekteyiz.

Doi atamaları için dergimiz minimum yayın limitini beklemek zorunda olduğundan şu an için bu hizmet verilememektedir.

Dergi sadece çevrim içi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Tolga Karaca Yayınları olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen izinle yayın hayatına başlamıştır.

e-issn

2636-8838

Cilt II, Sayı 2 (2019)

Tokat / Türkiye

