Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları

Kantemiroğlu (1673-1723) ve *Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Cem Behar



Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları

Kantemiroğlu (1673-1723) ve *Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yüksek öğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Osmanlı/Türk musıkisine ilişkin makaleleri yayımlandı. Müzikle ilgili kitapları: *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayıncılık, 1993); *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014); *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008); *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması* (İstanbul, YKY, 2008); *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı (İstanbul, YKY, 2010, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, YKY, 2015). 1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Cem Behar'ın
YKY'deki eserleri

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/
Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (*1998*)
Musıkiden Müziğe - Osmanlı/
Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (*2005*)
Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliotheque Nationale de France'taki
[Turc 292| Yazması (*2008*)
Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı (*2010*)
Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) -
Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi (*2014*)
Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi (*2015*)
Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları (*2017*)

CEM BEHAR

Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları

Kantemiroğlu (1673-1723) ve *Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4916
Sanat - 236

Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları
Kantemiroğlu (1673-1723) ve *Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni / Cem Behar

Kitap editörü: **Yücel Demirel**
Düzelti: **Korkut Tankuter**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmed Ulusel**
Grafik uygulama: **Gülçin Erol Kemahlıoğlu**

Baskı: Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş.
Dudullu Organize San. Bölgesi 1. Cad. No: 16 Ümraniye-İstanbul
Tel: 444 44 03 • Fax: (0216) 365 99 07-08 • www.bilnet.net.tr
Sertifika No: 31345

1. baskı: İstanbul, Temmuz 2017
ISBN 978-975-08-4028-9

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2017
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
İnternet satış adresi: **http://alisveris.yapikredi.com.tr**

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7
Sunuş • 11

Bölüm I – Kantemiroğlu Edvârını Okumak • 19
Edvâr bitmiş bir eser midir? • 19
Fihristlerin anlamı • 22
Metodoloji, Avrupa etkileri ve ampirizm • 27
Kan dolaşımı, tıp, ameliyat ve musıki makamları • 34
Teşrih ve seyir • 39
Kantemiroğlu edvârına nasıl bakmalı? • 43
Kantemiroğlu ve Osmanlı/Türk musıkisi tarihi • 46

Bölüm II – "tarz-ı Osmânî" Musıki • 51
Osmanlı/Türk musıkisine medhiye • 51
"tarz-ı Osmânî" musıki • 56
Özgün Osmanlı/Türk musıkisi hakkındadır bu kitap • 61
"Edvâr içinde edvâr": Yeni müziğe yeni müzik teorisi • 67
İnsan aklının ürünü: Musıki • 71
Kasımpaşalı Koca Osman Efendi – bir "kuruluş efsanesi" • 75
Kantemiroğlu'nun "başarısızlığı" • 85

Bölüm III – Kantemiroğlu ve Yeni Gelenek • 89
Acem/Rûm musıkileri karşıtlığı • 89
1) Önemli ayrışma noktası: Taksim • 95
2) Form farkları • 99
Musıkinin öğretim ve intikali: Sistem ve nota • 102
Nota niçin lâzım? Kantemir'in "modernitesi" • 106
Notanın sınırları: Meşk • 110

Bölüm IV – "İhtilaf", "Mücadele", Polemik ve Müzik Teorisi • 115
Yeni teori ihtiyacı • 115
Tartışmalı konular • 119
1) Makam tasnifleri • 119
2) Tanımlar • 121

3) “İsmi var cismi yok” makamlar • 123
4) “İhtilâfın” boyutları • 126
5) Eski Dügâh - yeni Uşşâk makamı meselesi • 128

Bölüm V – Kantemiroğlu, Itrî, Hâfız Post ve Diğerleri • 133
Nühüft makamı meselesi • 133
İstanbul’un musıki üstadları • 137
Bir meşk zincirinin söyledikleri • 147

Bölüm VI – Tanbur’un Kayıtsız Şartsız Egemenliği • 157
Ud’dan Tanbur’a • 160
Musıkinin temeli tanburun mızrabı • 170
1) Tanburda perdeler • 173
2) Tanbur ve usûl • 175
3) Tanburda vezin • 182

Ek • 191
Bibliografya • 193
Dizin • 201

Kantemiroğlu *Edvâr*’ının Tıpkıbasımı
(*Kitabu‘ilmi’l-mûsıki ‘alâ vechi’l-hurûfât*) • 205

ÖNSÖZ

Kantemiroğlu adıyla bildiğimiz Boğdan Prensi Demetrius Cantemir'in (1673-1723) ömrünün toplam olarak yirmi iki yılını geçirdiği İstanbul'da büyük bir ihtimalle son şeklini 1703 ve 1710 yılları arasında verdiği ve "Kantemiroğlu edvârı" diye adlandırageldiğimiz *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* adlı eseri geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinin en önemli metinlerinden biridir.

OrtaDoğu/İslâm musıki geleneklerinde tâ milâdî on üçüncü yüzyıldan ve belki daha da öncesinden beri müzik teorisiyle ilgili kitaplara – bu kitaplarda cins, makam ve usûlleri açıklamak için kullanılan dairevî çizim ve şekillere atfen – *Edvâr* (yani devirler) adı verilmektedir. Kantemiroğlu'nun bu eserini de Safiyüddin Urmevî'den (ölümü 1294) bu yana devam edegelen edvârlar zincirinin bir halkası olarak görmek mümkün. Şu çok önemli farkla ki Kantemiroğlu edvârı İmparatorluk başkenti İstanbul'da on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren teşekkül etmiş bulunan özgün, yerel ve emperyal Osmanlı/Türk musıkisi geleneğine dairdir. Genele değil münhasıran bu musıkiye eğilmiş olan ilk müzik teorisi kitabıdır. Yani bir bakıma Kantemiroğlu edvârı kuruculuk vasfını da haizdir.

Bir tarihçi açısından bakıldığında musıki geleneğimizin on yedinci yüzyılı en ilginç fakat eldeki tarihî belge ve bilgi azlığı dolayısıyla da incelenmesi en zor yüzyılıdır. Dönemin musıki kaynaklarının belki en önemlisi olan Kantemiroğlu edvârını öncelikle bir somut bilgi kaynağı, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin oluşum dönemine ait bir tarihî belge sıfatıyla değerlendirebilmek önem taşıyor. Göreceğimiz gibi Kantemir'in yaklaşımı da buna yardımcı oluyor.

"Kantemiroğlu Edvârı" diye adlandırılagelen kitap aslında iki kısımdan müteşekkildir. İlk kısım asıl teorik kısımdır, yani *Edvâr*ın kendisidir. İkinci kısım ise nota ve repertuar kısmıdır. Bu ikinci kısımda Kantemir ilk kısımda ortaya koyduğu notalama sistemini kullanarak dönemin repertuarına ait üç yüz elli kadar peşrev ve saz semaisini notaya almıştır. Bu nota koleksiyonuna haklı olarak çok önem verilmiştir. Yüzyıllar boyunca gerek beste gerekse öğretim ve icra amacıyla yazı ve nota kullanmakta son derece cimri davranmış olan bir musıki geleneğine ait bu on yedinci yüzyıl musıki eserleri hâliyle çok ilgi çekmiş ve hepsi de –hem de en az iki kez– bugünkü notaya çevrilmiştir.

Ne var ki, Türk musıkisi camiasında genel kanı Kantemiroğlu'nun notaya aldığı müzik eserleri külliyatının kitabın teorik kısmından çok daha önemli olduğu yolundadır. Oysa eski eser notalarının her zaman musıkiyle ilgili diğer metinlerden daha önemli olduğu iddiası, sonucu sebep sanan ve bugünün bakış açısını gerisin geriye on yedinci yüzyıla taşıyan teleolojik, ters ve yanlış bir yaklaşımın neticesidir.

Kendine çok uzun bir geçmiş ve "klâsik" bir statü inşa etmeye her zaman meraklı olan Türk musıkisi camiasındaki bu yaygın kanaati paylaşmıyorum ve Kantemir'in eserinin topu topu yüz kırk sayfalık *edvâr* kısmına hak ettiği önemin verilmemiş olduğunu düşünüyorum. Burada mercek altına alacağım ve tıpkıbasımını bu kitabın sonuna eklediğim *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın işte bu edvâr kısmıdır.

• • •

Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât'ın ilk bölümünü konu edinen elinizdeki bu kitap eski Türk edebiyatıyla uğraşanların mu'tadı olan "metin neşri" faaliyetlerinin bir yenisi değildir. Kat'iyen böyle bir iddiası yoktur, olamaz. Kaldı ki Kantemiroğlu edvârının hiçbir edebî iddiası veya kıymeti olmayan bir metin olduğu da apaçık ortadadır. Buradaki amacım da edebî veya filolojik olmadığına göre Kantemiroğlu'nun metninden yaptığım çok sayıda alıntıyı verirken bu edebiyatçıların neredeyse norm haline getirdikleri Arap harflerini Lâtin alfabesine transkripsiyon sistem ve kurallarını hiçe saydım. Alıntıları bugünün basit Türkçe imlâsıyla yazmayı daha uygun buldum. Amacım sadece Kantemir'in metnini daha anlaşılır kılmaktır, günümüz Türkçesine çevirmeyi gerekli gördüğüm bazı kelime veya cümleleri ise köşeli parantez [ ] içine aldım.

Kantemiroğlu'nun *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* kitabındaki musıkiye dair iki sayfalık kısacık metni de önemine binaen eserin 1734 tarihli İngilizce baskısından yeniden Türkçeye çevirdim ve bu kitaba ekledim (Bkz. **EK**). Edvâr dışında Kantemir'in musıkiyle ilgili en önemli eseri bu kısacık metindir ve kanımca Edvâr'ın kendisiyle birlikte ele alınıp incelenmesi gerekiyor. Kantemiroğlu edvârına verdiğim atıf ve referanslar orijinal nüshada bulunan ve muhtemelen müellifin elinden çıkmış olan sayfa (varak değil) numaralarına verilmiştir.

Eugenia Popescu-Judetz ve Yalçın Tura'nın[1] Kantemiroğlu hakkındaki araştırma ve yayınları ve özellikle Owen Wright'ın ufuk açıcı çalışmaları

1 Yalçın Tura *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın gerek edvâr gerekse nota kısımlarının tümünün Lâtin harflerine transkripsiyonunu yapmıştır. Bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2 Cilt, 2001.

olmasaydı elinizdeki bu kitap yazılamazdı. Bu araştırmacıların derinlikli çalışma ve yorumlarına bir ilâve olarak Kantemiroğlu edvârının gerek içeriğine gerekse tarihî ve müzikal anlamlarına biraz farklı bir ışık tutabildiysem elinizdeki bu kitap amacına ulaşmış olacaktır.

Kantemiroğlu'nun zihinsel arkaplânını aydınlatan kaynaklara ulaşmam ve dolayısıyla da elinizdeki bu kitabın ufkunu genişletebilmem için yardım ve katkılarını cömertçe sunan Günhan Börekçi ve Harun Küçük'e ciddî bir entelektüel borcum var. Ayrıca, tıpkıbasımını bu kitabın sonuna eklediğim Kantemiroğlu edvârının (Mart 2016 itibariyle) epey yıpranmış, solmuş ve varakları şîrâzesinden çıkmak üzere olan orijinal elyazması nüshasının bir CD'sini tedârik etmeme yardımcı olan Harun Korkmaz'a tekrar teşekkürler.

Bâki hatâ ve noksanın sorumluluğu elbette ki bana aittir.

Anadoluhisarı, Şubat 2017

SUNUŞ

"*A Classic is something that everybody wants to have read but nobody wants to read.*"

[Herkesin okumuş olmak istediği ama kimsenin okumak istemediği şey Klâsik'tir.]
Mark Twain

Sözümüz meclisten dışarı.

Ama "okuma"dan "okuma"ya da fark var elbette. Müziğin bizzat kendisini (müzik yazısını, notayı) okumak başka, müzikle ilgili bir metni okumak başkadır meselâ. Müziğe dair metinler arasında dahi bir saf müzik teorisi metninin (İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerindeki adıyla bir *edvâr*ın) belli bir biçimde, müziğin tarihine veya sadece günlük icrasına dair bir diğer metnin de çok farklı bir biçimde okunması gerektiği açık. Bunlar mâlûmun ilâmı.

Ne var ki, eğer önemli bir müzik metninde bu üç düzlem birlikte bulunuyor, iç içe geçiyorsa yani o metinde bir yandan eser notaları yani bir repertuar, diğer yandan da hem müzik teorisi, hem de müzik tarihine ve icrasına dair somut bilgiler varsa o zaman iş zorlaşır. Ne tür bir okuma yapılacağına, metinde öncelikle neyin aranıp inceleneceğine ve incelenecek şeyin iç içe geçtiği diğerlerinden nasıl tefrik edileceğine karar vermek gerekir. Elinizdeki kitap zaten böyle bir kararın sonucudur.

Her ne kadar esas malzemesinin derlenme süreci yıllara sârî de olsa, elimizdeki şekliyle muhtemelen 1700'lü yılların hemen başlarında kaleme alınmış olan Kantemiroğlu Edvârı işte böyle çapraşık ve çok katmanlı bir metin. Ve elbette ki bir "klâsik". Gerçekten de genel olarak "Kantemiroğlu Edvârı" olarak bilinen *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* [Harfler yoluyla (veya harfler yüzünden) musıki ilminin, bilgisinin yazımı (veya kitabı)][2] adını taşıyan eser on yedinci yüzyıl zarfında gelişip olgunlaşan Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin bu ilk dönemlerine dair kaleme alınmış (Ali Ufkî'nin musıkiye dair iki elyazması eseriyle birlikte) en önemli iki ya da üç metinden biridir. Ayrıca, münhasıran İstanbul'da gelişen bu musıki

2 Kantemiroğlu edvârının müellif hattıyla olduğu tahmin edilen en eski nüshası şudur: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Hüseyin Sadettin Arel Bağışı Y.100 (eski tasnif Y. 2768).

geleneğine ait olduğunu açıkça belirten ilk metindir. Zorluğu ve çapraşıklığı da bu büyük önemiyle mütenasiptir.

Çünkü bu kitapta Kantemiroğlu (1673-1723) musıkiyle ilgili olarak yukarıda sözünü ettiğim üç farklı şeyin üçünü birden (ve bazı yerlerde daha da fazlasını) aynı hamlede yapmaya soyunmuştur. Kantemiroğlu bir yandan musıki eserlerini kâğıda dökmek için harflere dayalı bir notalama sistemi icat edip bu notalama sistemini bir makam teorisine esas olarak kullanırken, diğer yandan da bu yeni nota yazısıyla dönemin repertuarına ait üç yüz elli kadar saz eserini kâğıda döküyor. Eserlerin birçoğu bestelendikleri dönemde veya bestelendikten nispeten kısa bir süre sonra notaya alındıkları için bu koleksiyon özellikle önemlidir.

Diğer yandan da bu notalama sisteminin temel taşları olan musıki perdelerini esas alarak çeşitli makam ve terkiplerin yapısını ve oluşumunu açıklayan farklı bir teorik çerçeve geliştiriyor, klâsik anlamına uygun fakat göreceğimiz gibi kadim edvârlara pek benzemeyen bir *Edvâr* kaleme alıyor Kantemiroğlu. Bunların yanı sıra da yaşadığı dönemin musıki icralarına, müzik formlarına, İstanbul'un müzik dünyasına ve dönemin önde gelen müzisyenlerine dair önemli bilgiler veriyor.

Bu yaptıklarını temellendirmek için ise Kantemiroğlu eski edvâr kitaplarının artık geçerliliğinin kalmadığını ileri sürer. Dolayısıyla da her ne kadar müzik İstanbul toplumunda çok geniş kitlelerce fiilen icra edilmekte de olsa bu kadim müzik bilgisinin ve teorisinin ihmâl edilip neredeyse tamamen unutulduğunu öne sürer ve yazdığı bu kitapla hem musıki ilmini yenileyeceğini hem de herkesçe kolayca anlaşılmasını sağlayacağını iddia eder. Özetle, bilinçli olarak müzikte radikal, reformcu, tekil ve yenilikçi bir duruş sergiler Kantemiroğlu.

Bu saydığımız geniş amaç ve büyük iddiaların hepsi de aynı kitapta iç içe geçmiş haldedir. Her ne kadar birbirlerinden kesin olarak ayırmak zor da olsa burada hepsinin üzerine eğilmemiz elbette ki söz konusu değil. Öncelikler saptamak kaçınılmaz. İstanbul'da toplam olarak ömrünün yirmi iki yılını geçirmiş olan Kantemiroğlu aynı anda müzisyen, tanburi, besteci, notacı ve müzik teorisyeni olmanın yanı sıra döneminde İstanbul'da icra edilen müziğin ilk elden tanığıydı da. Kantemir'in siyaset adamı, feylesof ve ahlâkçı yönlerini bir kenara bıraksak bile, sadece *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın hangi vechesi üzerinde yoğunlaşacağımızı açıkça belirtmek ve konuyu sınırlamak kolay değil.

Musıkiye dair eserinin yanı sıra Kantemiroğlu'nun önemli bir tarihçi olma vasfı da bulunuyor. Örneğin, Kantemir'in Avrupa'da en iyi tanınan eseri, yazımına muhtemelen henüz İstanbul'da iken başlayıp 1714 yılı civarında bitirdiği, Latince olarak kaleme aldığı ve Rus Çarının İngiltere

büyükelçiliği görevini yapmakta olan oğlu Antioch Cantemir tarafından İngilizceye çevirtilip 1734/35'te Londra'da yayımlanan iki ciltlik "Osmanlı Tarihi"dir. Bu kitap tam bir asır boyunca –yani 1830'lu yıllarda Avusturyalı müsteşrik Joseph von Hammer-Purgstall'ın "Hammer Tarihi" olarak da bilinen Osmanlı Tarihi Peşte'de yayımlanıncaya kadar –Avrupa ülkelerinde Osmanlı tarihine dair en önemli başvuru kaynağı olarak kalmıştır. İngilizceden sonra kitap 1743 yılında da Fransızcaya çevrilmiştir. Hemen ardından 1745 yılında Almanca ve İtalyanca çevirileri de yapılmıştır.

İngilizce çeviriden hareketle kitabın Kantemir'in anadili olan Rumenceye çevirisi ise ancak İngilizce ilk yayınından bir buçuk asır kadar sonra, 1876 yılında yapılabilmiştir. Bu Rumence çeviriden hareketle Türkçeye yapılan çevirisi önce 1979 yılında Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmış, bilâhare yasaklanıp toplatılmış ve ancak 1998 yılında okuyucusuyla tekrar buluşabilmiştir.[3] Bu arada Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihî evrimi hakkında "yükseliş/düşüş" paradigmasını sistematik bir biçimde ilk kullanan Osmanlı tarihçisinin Kantemiroğlu olduğu da dikkate değer bir husustur.

Osmanlı Tarihinin yanı sıra, dinî ve felsefî konularda birkaç risale ile birlikte bir Eflâk ve Boğdan Tarihi ve Rus Çarına ithaf ettiği İslâm dinine ve İslâm akaidini ve âdetlerini tanıtmayı amaçlayan bir eser de kaleme almıştır Kantemiroğlu. Daha çok felsefî ve dinî konularda Romanya'da yakın zamanlarda yayımlanmış birçok elyazması risalesi de vardır. Romanya'nın ulusal kültürünün kurucularından ve ilk Rumen tarihçilerinden addedilen Kantemir ile ilgili Rumence kaleme alınmış çok kalabalık bir inceleme literatürü mevcuttur. Kantemir, göreceğimiz gibi, İtalya'nın geç dönem Rönesansından alıp Rumen diline taşıdığı fikirler dolayısıyla Rumen hümanizmasının da kurucusu, önderi olarak görülür.

Ne var ki, Teodor Burada ve Eugenia Popescu-Judetz gibi bir iki önemli istisna dışında Romanya bilim ve tarih çevreleri Kantemir'in müzisyen kişiliğini, besteciliğini, musıki edvârını veya hayatının yirmi iki yılını geçirdiği İstanbul'da Osmanlı/Türk musıkisine ilgi ve katkısını genellikle yok saymayı tercih etmişlerdir. Tamamen yok saymayanların verdikleri malumat ise ya yanlış ya da eksiktir[4].

Kantemir'in tarihçilik vasfı (*Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*'ndeki musıkiyle ilgili iki sayfalık kısacık fakat pek yoğun bölümü

3 Bkz. Dimitri Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* (çev. Özdemir Çobanoğlu), İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2 Cilt, 1998 [Bkz. **EK**].

4 Örneğin bkz. Mihail Guboglu, "Dimitrie Cantemir – Orientaliste", *Studia et Acta Orientalia* (Bükreş), III, 1960-61, s. 129-161; Georges Cioranesco, "La Contribution de Demètre Cantemir aux Etudes Orientales", *Turcica* (Paris), Cilt 7, 1975, s. 204-232.

hariç – Bkz. **EK**) konumuz dışında kalıyor elbette.[5] Kaldı ki, tarihle ve İslâm diniyle ilgili eserlerinin hemen hepsini İstanbul'dan ayrılıp 1711'deki Prut Muharebesi'nin ardından Rusya'ya sığındıktan sonra yazıp tamamlamıştır. Bu eserlerinin birçoğunu da ya Çar Petro'nun isteği üzerine ya da ona sunulmak üzere kaleme aldığını biliyoruz.

Felsefe ve ilâhiyatla ilgili ve yakın zamanlara kadar yayımlanmamış olan birkaç küçük risalesini bir yana bırakacak olursak bütünüyle İstanbul'da iken kaleme aldığı en önemli eseri hiç kuşku yok ki *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'tır. Kaldı ki, Boğdan Prensi ve Voyvodası Dimitrie Cantemir'in biyografisi, siyasi kişiliği ve eserlerinin toplu değerlendirilmesi de konumuz dışında kalır.[6]

Ayrıca, esas malzememizi teşkil eden *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın birçok vechesi hakkında da bugüne dek birçok ayrıntılı ve yetkin araştırma ve yayın yapılmıştır. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi bir bütün olarak "Kantemiroğlu edvârı" diye adlandırılan bu eser iki kısımdan müteşekkildir. İlk kısım hem notalama sisteminin açıklandığı hem de makam ve terkiplerin temellendirilip ayrıntılı olarak tarif edildiği, esas perde düzeninin bulunduğu, makam ve terkiplerin sayılıp döküldüğü, çeşitli beste formlarının ve usûllerin tanımlandığı, eski edvârlardan da örnekler verildiği teorik kısımdır. *Edvâr* denilmeye müstehak asıl kısım budur. Bu edvâr kısmının bölüm bölüm iyi bir özetini Eugenia Popescu-Judetz vermiştir.[7] Lâtin harflerine transkripsiyonu ve günümüz Türkçesine "çevirisi" de Yalçın Tura tarafından yapılmıştır[8].

---

5 Bkz. Demetrius Cantemir, *Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae (The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire)*, çev. Nicholas Tindal, Londra, Knapton, 1734-35. Fransızca çevirisi: *Histoire de l'Empire Othoman, où se voyent les causes de son agrandissement et de sa décadence*, çev. M. De Joncquières, Paris, Nyon fils, 1743.

6 Bizim hep Kantemiroğlu diye adlandıragеldiğimiz Boğdan Voyvodası Prens Demetrius Cantemir'in biyografik güzergâhının derli toplu bir özeti için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 13-36; Felsefî risalelerinin kısa birer sunumu için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Beyond the Glory of the Sultans – Cantemir's View of the Turks*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010. Şu eserler içinde de biyografik malûmatla birlikte Kantemiroğlu hakkında genişçe bir bibliyografya mevcuttur: Bedreddin Tuncel, "Dimitrie Cantemir ve Türkler", *Dimitrie Cantemir – (1673-1723)* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu yayını, 1975, s.5-46; Alexandru Dutu & Paul Cernovodeanu (yay.) *Dimitrie Cantemir- Historian of South East European and Oriental Civilisations*, Bükreş, 1973; Cristina Birsan, *Dimitrie Cantemir and the Islamic World*, İstanbul, The ISIS Press, 2004; Stefan Lemny, *Les Cantemir – L'Aventure Européenne d'une Famille Princière au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Complexe, 2009, s. 27-161.

7 Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 147-160; aynı yazar, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 79-81.

8 Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001, Cilt 1, s. 2-229.

Eserin ikinci bölümüne ise repertuar bölümü diyebiliriz. Bu bölüm eserin ilk bölümünde açıklanmış olan ve Kantemiroğlu'nun kendi icadı notalama sistemiyle kâğıda döktüğü üç yüz elli üç adet müzik eserinin notalarını içerir. Bu eserlerin hepsi peşrev veya saz semaisidir, yani enstrümantal eserlerdir. Bir dönemin çalgı repertuarının önemli bir bölümünü teşkil eder bu üç yüz elli üç eser. İstanbul'un musıki camiası içinde bestelendikten nisbeten kısa bir süre sonra da Kantemir tarafından kâğıda dökülmüş bulunuyorlardı.

Dolayısıyla notanın kullanılmadığı, eserlerin ustadan çırağa hep meşkedilip ezberlenerek aktarıldığı ve neredeyse bütünüyle şifahi olarak işleyen bir sistemde önemli bir istisna teşkil eder Kantemir'in kâğıda döktüğü bu repertuar. Kuşaktan kuşağa şifahen aktarılırken eserlerin sürekli olarak değiştiği bir musıki evreni olan Osmanlı musıki geleneği içinde Kantemiroğlu tarafından kayıt altına alınmış olan bu nadir eserlerin ise nisbeten "asıllarına yakın" olduklarını varsaymak mümkün[9].

Kantemir'den yarım asır kadar önce yaşamış olan Ali Ufkî Bey'in ardında bıraktığı elyazması nota derlemeleriyle birlikte Kantemir'in bu derlemesi Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum dönemindeki repertuarı hakkında en önemli birinci el kaynaktır. Ancak, on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl başlarının çalgı repertuarına ait bu eserlerin tümünün bugün kullandığımız porte'li nota sistemine transkripsiyonları zaten yapılmış ve yayınlanmış bulunuyor, hem de bir değil iki kez, önce Owen Wright, bilâhare de Yalçın Tura tarafından[10].

Bu geniş repertuar sadece modern porteli nota sistemine geçirilmekle de kalmadı. Owen Wright, yaptığı transkripsiyonların yanı sıra Kantemiroğlu derlemesindeki eserlerin hem makam ve seyir, hem usûl hem de formel yapı açılarından bundan sonra yapılabilecek benzeri müzikal analizlere ışık tutacak nitelikte çok ayrıntılı ve yetkin bir analizini de yapmıştır.[11] Mustafa

9 Bu konuda bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, YKY, 2014.

10 Bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, Tura Yayınları, 1976-1977 (6 fasikül); Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Part I – Text*, London, SOAS, 1992; *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000; Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001. Bu yayınlar arasında Owen Wright'ın gerek Edvâr metni hakkındaki yorumları gerekse repertuar analizleri özellikle dikkate değer. Daha önceki yıllarda (örneğin Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yekta Bey, Teodor Burada, Haydar Sanal, İsmail Baha Sürelsan, Walter Feldman ve Eugenia Popescu-Judetz tarafından) Kantemiroğlu'nun nota derlemesinden seçerek yapılmış bazı dağınık ve kısmi eser yayın ve transkripsiyonları mevcuttur ama bugün için esas referans teşkil edenler bu dipnotun başında zikrettiğimiz Owen Wright ve Yalçın Tura'nın yayınlarıdır..

11 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 27-565.

Kevserî Efendi ise Kantemir'den bir kırk yıl kadar sonra onun nota koleksiyonunu istinsah ettikten başka, bu koleksiyondaki eserlere aynı notalama sistemiyle kâğıda döktüğü yüz elli eser daha eklemiştir.[12] Ayrıca, Walter Feldman on altı ve on yedinci yüzyıllarda bestelenmiş bu peşrev ve semai repertuarındaki eserlerin iç yapılarını, seyir özelliklerini ve benzerliklerini inceledikten sonra on altı ve on yedinci yüzyıllar içindeki muhtemel besteleniş tarihlerine göre tasnif etmeye de çalışmıştır.[13]

Kantemiroğlu nota mucidi, yazarı ve derlemeci olmanın yanı sıra aynı zamanda besteciydi de. Bizzat bestelediği saz eserlerinin bazılarını kendi adıyla, bazılarını da derlemesinde bestecisinin adının olması gerektiği yere "hakîr" diyerek veya eserin başına "cedid" sıfatını koyarak dahil etmiştir. Bazılarını ise derlemeye dahil etmemiş olabilir. Ancak, gerçekten Kantemir'e aidiyeti kesin olan eserlerin sayısı konusunda çok farklı görüşler mevcut. Bunların gerçek sayısını tam olarak saptamak tamamen imkânsız değilse bile çok zor. Bizzat derlemeye dahil ettiği kendi eserlerinin yanı sıra –tıpkı Abdülkâdir Merâgî, Gazi Giray Han ve daha başkalarının başına geldiği gibi– geleneğin bilâhare ona "atfettiği", onun bestesiymiş gibi çalıp söylediği birtakım başka "yakıştırma" eserler de vardır. Bunların arasında Kantemir'in zamanında henüz kullanımda olmayan makam ve usûllerde bestelenmiş olanların da bulunması hiç şaşırtıcı değil. Kantemir'e atfedilen birkaç saz eseri günümüzde zaman zaman icra edilmeye devam ediyor.

Bestelemiş olduğu eser sayısının belirsizliğine birkaç örnek verelim. Kantemir'le ilgili birçok çalışma yapmış olan Eugenia Popescu-Judetz'in kaleme aldığı ilk kitabında onun kırk üç adet saz eseri bestelediğini ifade eder ve bunların notalarını verir.[14] Daha sonra yayımlanmış bir diğer kitabında ise Kantemir'in bestelediği eser sayısının artık kırk üç değil elli olduğunu ifade eder. Bilâhare de bu eserlerden bazılarının aslen Kantemir'e ait olmayıp kendisine "yakıştırılan" eserler olabileceğini kabul eder ve aidiyeti kesin olan eserlerin sayısını biraz azaltır.[15] Yalçın Tura'ya bakacak olursak

12 Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Mecmualarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

13 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

14 Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea ştiintei muzicii*, Bükreş, Editure Muzicala, 1973.

15 Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 84-215. Ayrıca, Eugenia Popescu-Judetz, "Cantemir's Authentic and Spurious Compositions", *Three Comparative Essays on Turkish Music* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010, s. 27-97.

Kantemiroğlu'nun bestelerinin sayısı otuz dörttür.[16] İsmail Baha Sürelsan'a göre ise bu bestelerin sayısı otuz üçtür.[17] Bu konularda daha ince eleyip sık dokuyup eserlerin aidiyetine dair daha kesin kanıtlar arayan Owen Wright'a göre ise Kantemiroğlu'na aidiyeti kesin, kesine yakın veya muhtemel olan bestelerin sayısı bu son rakamın yarısından bile azdır.[18] Yılmaz Öztuna ise âdeti veçhile hiçbir sağlam gerekçe ortaya koymadan veya anlamlı tarihî kaynak göstermeksizin bu eserlerin sayısını altmış beş olarak vermiştir.[19] Netice itibariyle burada niyetimiz ne Kantemiroğlu'nun bestelediği eserleri tâdâd etmek ne de onun bestecilik vasfını mercek altına almaya çalışmaktır.

Kantemir'in oluşturduğu Arap harflerine dayalı ("*...'alâ vechi'l hurûfât*") –ama esasen ebcedî olmayan, yani Safiyüddin Abdü'lmümin, Abdülkâdir Merâgî veya Abdülbâkî Nâsır Dede'ninkiler gibi Arap alfabesinin harflerinin ebcedî sırasını izlemeyen – ve her perdenin adından alınan bir ya da iki harfi o perdenin sembolü olarak kullanıldığı müzik yazısının bizatihî kendisi de konumuz değil.[20] Kantemir edvârında her perde çoğunlukla o perdenin adının baş harfi, bazen de adındaki bir veya birkaç harf tarafından temsil ediliyor.

Esas amacı bu olmamakla birlikte, bu nota sembollerini tanımlarken aynı zamanda ister istemez döneminin Osmanlı/Türk musıkisine bir ses ve perde sistemi de oluşturmakta bulunmuştur Kantemiroğlu. Çünkü çoğunlukla adının ya baş harfini ya da iki harfini nota olarak kullanıp sistemine dahil ettiği her musıki perdesi, zımnen oluşturduğu ve bir oktav içinde on yedi perde içeren bir ses sisteminin basamaklarından biridir aynı zamanda. Ortadoğu'nun Arap, Fars ve Türk müzik geleneklerinde çeşitli nota ve ses sistemleri ve musıki nazariyatı hakkında burada sayamayacağımız kadar çok şey yazıldı, çizildi. Müzik teorisi konularında bugün bilgi çokluğunun ötesinde bilgi kirliliğinden bile söz etmek mümkün.

Kantemiroğlu'nun "sistemi" ise matematiksel temellere, ses fiziğine ve akustik oranlara, tam dörtlü ve tam beşlilerin (gelenekteki isimleriyle *cins*'lerin) tanımına ve bunların çeşitli bileşimlerine dayanmaz. Kantemiroğlu ses aralıklarının koma veya sent cinsinden ölçümlerine, matematik-

16 Bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2000, s. XXIV-XXVI.

17 Bkz. İsmail Baha Sürelsan, "Kantemiroğlu ve Türk Musıkisi", *Dimitrie Cantemir- (1673-1723)* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayını, 1975, s. 73-103-104.

18 Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2 – Commentary*, s. 579-583.

19 Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Cilt I, s. 422-424.

20 Fiilen kullanılmış olsunlar ya da olmasınlar Osmanlı'da modern dönem öncesinde icad edilmiş olan çeşitli nota yazım sistemlerinin derli toplu bir sunuşu için bkz. Z. Gonca Girgin Tohumcu, *Müziği Yazmak – Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*, İstanbul, Nota Yayıncılık, 2006.

sel oranlara ve bunların uzantısı teorik spekülasyonlara da kesinlikle iltifat etmez. Göreceğimiz gibi, Kantemiroğlu'nun cins, makam ve terkipleri de zaten bu biçimde tanımlanmaz.

Çıkış noktası veya amacı itibariyle bütün bunlara ihtiyaç da duymayan, yani kat'iyen "sistematik" veya "sistemci" olmayan, kendi içinde zaman zaman bazı istisnaların varlığını da olağan kabul eden, genelgeçer, evrensel ya da "ideal" bir müzik sistemine atıf yapmayan ve öyle olmak da istemeyen, pragmatik, özgün, döneminin İstanbul'undaki somut musıki icralarına dayalı, yerli ve yerel olan tuhaf bir "sistemdir" Kantemir'inki. Kantemir kapsayıcı, bütünüyle tutarlı ve – teknik terimi kullanırsak – "kapalı" bir teori inşa etmeyi amaçlamaz. Bizzat kendisi de "mutlak olarak" geçerli ve her müzikte karşılığını ve uygulamasını bulan bir teori olma iddiasını taşımadığını açıkça kabul eder. Hareket noktası da varış noktası da yaşadığı dönemde İstanbul'da icra edilmekte olan musikiden başka bir şey değildir.

Kantemiroğlu müzikte "evrenselliği" ve "bilimselliği" akustik fiziğe dayanan ses ve aralık ölçüm ve tanımlarında değil, göstereceğimiz gibi, müziğe yaklaşımında, yöntem ve metodolojide arar. Bunu incelemek Kantemiroğlu edvârının zihinsel arkaplânını, fikrî ve felsefî dayanaklarını ortaya çıkarmayı gerektirecektir. Dolayısıyla, Kantemir'in bu nota ve makam sisteminin ilgimizi çeken yanı içeriğinden veya "doğruluğundan" ziyade onun müellif tarafından kurgulanış biçimi ve bunun sonuçlarıdır.

BÖLÜM I

KANTEMİROĞLU EDVÂRINI OKUMAK

KANTEMİROĞLU EDVÂRI BİTMİŞ BİR ESER MİDİR?

Her şeyden evvel elimizdeki şekliyle *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın bitmiş, tamamlanmış bir eser olduğuna bile emin olamadığımızı belirtmek gerekiyor.[21] Kantemiroğlu İstanbul'dan ayrıldıktan bir süre sonra kaleme aldığı *Osmanlı Tarihi*'nin musıkiye dair kısa bölümünde Türk musıkisiyle ilgili bir eseri tamamlayarak dönemin pâdişahı III. Ahmet'e sunmuş olduğunu belirtir ve "*Türkçe olarak musıki sanatı üzerine küçük bir kitap kaleme alıp hal-i hazırdaki İmparator Ahmet'e* [yani III. Ahmet (slt. 1703-1730)] *ithaf ettim*" diye yazar. (Bkz. **EK**). 1722 yılında yazdığı diğer bir eserinde ise musıkiye dair kitabını pâdişah III. Ahmet'e fiilen takdim ettiğini ve eserin hem Pâdişah tarafından hem de İstanbul'daki musıki çevreleri tarafından çok beğenildiğini ifade eder.[22]

Bazı yerlerde Kantemir'in *Edvâr*'ını Pâdişah II. Ahmet (saltanatı 1691-1695) döneminde kaleme aldığının veya eserini bu pâdişaha sunmuş olduğunun belirtilmesi ise elbette yanlıştır. Kantemir'in henüz on beş yaşında iken 1688 yılında ilk kez İstanbul'a ayak bastığını, bir yandan Türkçeyi, diğer yandan da Osmanlı/Türk musikisini ve tanbur çalmayı ancak o zaman İstanbul'da öğrenmeye başladığını ve dolayısıyla da *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* gibi karmaşık ve uzunca bir tecrübenin sonucu olan bir eseri üç beş yıl içinde Pâdişah II. Ahmet'e sunabilmiş olmasının ihtimal dışı olduğunu hatırlayalım.

Ayrıca, bu yeni ve alışılmadık içerikli kitabın pâdişah tarafından okunup beğenilmiş olması bir yana, bizzat Kantemir'in bile bu kitabı bitirebilmiş olduğu da, herhangi bir pâdişaha sunabilmiş olduğu da bizce çok şüphelidir. Bunu anlayabilmek için kitabın içeriğini yakından incelemek veya notaya

---

21 İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Hüseyin Sadettin Arel Bağışı Y.100 (eski tasnif Y. 2768). Edvârın bu müellif hattı nüshasının ayrıntılı katalog tarifi için bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2000, s. XXIV-XXVI.

22 Dimitrie Cantemir, *Sistemul, sau Întocmirea Religiei Muhammedane...*, Bükreş, Editura Meridiane, 1977, s. 247 (nakleden Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 103).

geçirdiği müzik eserlerini uzun uzun analiz etmek gerekmiyor. İçeriğinin alışılmadık niteliğine bakarak kitabın pâdişaha sunulmuş olamayacağına Owen Wright zaten dikkati çekmiştir.[23] Ancak, bu kanaate varmak için Osmanlı dönemi elyazması eserlerine biraz olsun aşinalık kazanmış bir gözle ve Kantemir'in eserinin içeriğine hiç değinmeden sadece orijinal nüshasına dikkatlice bakmak bile yeterlidir.

Her şeyden önce, eğer Kantemir eserini gerçekten bitirip pâdişaha sunmuş olsaydı bu elyazması eserin yirminci yüzyılın başlarında Abdurrahman Efendi adlı İstanbullu bir sahaftan beş Osmanlı lirasına satın alınarak Hüseyin Sadettin Arel'in özel kütüphanesine geçmiş olamaması gerekirdi. Pâdişaha takdim edilmiş olsaydı bu kitabın Pâdişaha ya da Saray'a sunulmuş veya onlar tarafından sipariş edilmiş tüm benzeri yazma eserler gibi hep Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde yer almaya devam ediyor olması ve orada bulunması gerekmez miydi?

Daha sonra herhangi bir sebeple kitabın Saray kütüphanesinden çıkarılmış olduğunu varsayalım. Öyle olsa bile, Kantemir'in edvârını ithaf ettiğini ileri sürdüğü pâdişah olan III. Ahmet'in bizzat kurdurduğu Saray Kütüphanesi'ne girmiş olan her kitap gibi bu kitabın da bu Kütüphaneye ilk girişinin bir temellük kaydı veya bilâhare oradan çıkışının bir kaydını, yazılı izini de taşıması gerekmez miydi? Halbuki, ne elimizdeki bu kitabın ne de onun herhangi bir başka nüshasının Saray Kütüphanesi'ne girdiğine ve/veya çıktığına dair elde bir kayıt veya bilgi bulunuyor.

Ayrıca ve içeriği bir yana, bu yazmanın şekil ve görünüm itibariyle de Saray'a veya bizzat kendisi iyi bir hattat olan pâdişah III. Ahmet'e sunulacak nitelikte bir ürün olmadığı açıktır.

Alelâde bir nesih kırması yazıyla yazılmış olan bu eser, zaman zaman birkaç önemlice imlâ hatasının yanı sıra sayısız dilbilgisi yanlışını da içeriyor. Yer yer pek âlimâne olan fakat büyük çoğunlukla gündelik Türkçeye çok yakın ve hiç süslü olmayan, neredeyse "Türkî-i basit" diyebileceğimiz bir dille kaleme alınmıştır bu kitap. Müellifinin gözünde bile bilâhare tebyiz ve tashih edilmeye muhtaç olduğu her halinden bellidir. Yer yer silinti ve karalamalarla, bazı sayfaları da mürekkep lekeleriyle dolu bir kitaptır Kantemiroğlu'nun elyazması eseri. Kitabın burada ilgilendiğimiz edvâr kısmında değil, fakat onun mütemmim cüz'ü olan repertuar kısmında da çok sayıda notalama hatâsı ve eksiği bulunuyor.

İthaf ibareleri veya serlevhası olmadığı gibi, ne başta besmele ve hamdelesi ne de sonda ketebesi bulunan bir kitaptan söz ediyoruz. Format olarak

23 Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 9-10.

epey düzensizdir bu kitap, örneğin bazı arabaşlıkları hem metin içinde hem de birer derkenar olarak yazılmıştır ama bu derkenarlar bir sistematiğe uymuyor. Hangi başlık ve ibarelerin sürhle hangilerinin de siyahla yazıldığı da pek sistemli olmayan, bazı sayfalarda okurun işini kolaylaştıracak bir reddadesi olan fakat sayfalarının çoğunda reddade bulunmayan, özetle şekil açısından pek düzensiz bir yazmadır bu.

Bazı usûl şekillerinin verildiği yaprakların kayıp olması ve ileride de belirteceğimiz gibi edvârın sonundaki fihristlerin düzensiz ve mükerrer olmaları da kitabın bitmemiş olduğuna işaret eder. Bizzat Kantemiroğlu tarafından yaptırıldığı pek kuşkulu olan ve hiçbir özelliği ve güzelliği olmayan bir şekilde kabaca ciltlenmiş, velhâsıl tümüyle özensiz –ve büyük ihtimalle nâtamam– bir yazmadır elimizdeki tek nüsha.

III. Ahmet'in huzurunda tanbur çaldığı rivayet edilen Kantemir'in –eğer bu rivayet doğruysa– pâdişaha bu kitabın varlığından veya yazımının tasarlandığından söz etmiş olması ve olumlu bir karşılık veya sözlü bir teşvik görmüş olması pekâlâ mümkündür. Ancak, *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın bir bütün olarak pâdişahın bizzat okuyup, anlayıp takdir edebileceği bir şey olabileceği pek şüphelidir. Ayrıca, nesne olarak da hiçbir özelliği ve "güzelliği" olmadığı gibi ilk bakışta tamamen özensiz görünen bir yazma eserin bu haliyle değil doğrudan Saray'a ve pâdişaha fiilen sunulması, bunun düşünülmüş olması bile o günün koşullarında pek akla yakın görünmüyor.

Bu haliyle *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* bilâhare gözden geçirilerek tebyiz edilecek bir müsvedde veya taslak olarak görülebilir. Sağlam içyapısını ve silintilerin nisbeten az sayıda olmasını bu yazmanın basit ve kaba bir müsvedde değil, biraz ilerlemiş bir taslak olduğunun kanıtı olarak telâkki edebiliriz. Ancak, çoğaltılmak üzere müstensihe verilecek nihai bir metin olmadığı da gayet açıktır. Eğer tam olarak bitmiş olsaydı zaten Kantemir'in ilk yapacağı iş bu müsveddeyi bir müstensihe vererek çoğaltmak ve/veya bir hattata başvurarak Pâdişaha sunulabilecek nitelikte bir nüsha elde etmek olacaktı herhalde. O takdirde de belki bugün elimizde daha çok sayıda nüshası olabilecekti.

Ayrıca, kitap zaten amaç ve içerik itibariyle ne Saray'a ne Devlet'e ne de Pâdişaha hitabediyor. Göreceğimiz gibi, Kantemiroğlu'nun zihnindeki muhatap şu ya da bu Paşa veya bizzat Pâdişah değil, İstanbul musıki camiasının tümüdür aslında.

FİHRİSTLERİN ANLAMI

Edvârın en sonunda notaya geçirdiği veya geçirmeye çalıştığı saz eserlerinin birbirinden epey farklı üç adet fihristinin yapılmış olması ve bu üç fihristin art arda esere eklenmiş olması da Kantemir'in eserin yazımını tam olarak bitirmemiş olduğunun bir diğer göstergesi olarak görülmelidir. Topu topu yüz sayfalık edvârın yanı sıra aşağı yukarı otuz sayfalık bir yer işgal ediyor bu uzun fihristler.[24] Bu üç ayrı fihristin içeriğine daha yakından kısaca bakmak gerekiyor.

Bu fihristlerin hangisinin önce hangisinin sonra yazıldığını veya fihristlerin Edvâr'ın metninden önce mi sonra mı kaleme alındıklarını kesin olarak bilmek mümkün görünmüyor. Ancak, ilk iki fihristin hemen ardından bütün bir sayfayı işgal eden ve muhtemelen Kantemir'in elinden çıkmış olan bir tanbur şeması çizilmiş olması,[25] bu şemadan sonra gelen fihristin sonradan yapılmış olması ihtimalini akla getiriyor. Bu fihristlerin edvâr'daki sırasını izleyelim.

Bu üç fihristin ilkinde[26] makamlara göre listelenen peşrevler her makam bölümünün altında "pişrevât-ı mevcûd" ve "pişrevât-ı nâmevcûd" olmak üzere iki ayrı sütunda tasnif edilmişlerdir. Yani bu listeyi yaptığında Kantemiroğlu dönemin repertuarında yer alan bazı peşrevleri bildiğini ve kâğıda dökebildiğini, bazılarının ise sadece adını duyduğunu fakat bilmediğini ve dolayısıyla da notaya geçiremediğini ifade etmiş oluyordu. Demek ki daha baştan itibaren Kantemir'in zihninde repertuarla ilgili belli bir proje vardı: bestelenmiş tüm peşrevleri notaya almak, yani dönemin peşrev repertuarını tüketmek. Kantemir burada bir müzisyen ya da müzik teorisyeni gibi değil, dönemi için alışılmadık bir yaklaşımla önce araştırma alanının tümünü yani mevcut saz eserleri repertuarını tamamen çevrelemeyi amaçlayan hem akademik hem de ampirist bir araştırmacı gibi davranmayı seçmiştir.[27]

Tamamen tüketici bir saz eserleri repertuarının notaya alınması belli bir süre gerektirmiş olmalı ki ikinci bir aşamada Kantemir daha önce "pişrevât-ı nâmevcûd" listesine koyarak bilmediğini itiraf ettiği bazı peşrevleri bulmuş, öğrenmiş, notaya geçirmiş ve listede bu peşrevin yanına bir numara yazmıştır. Yazdığı numara edvârdan sonra gelen notalarda eserin bulunduğu sayfa veya

24 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.105-127, 132-141.

25 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.131.

26 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.105-124.

27 Bu ilginç noktaya dikkati Walter Feldman çekmiştir. Bkz. Walter Feldman, "The musical Renaissance of late 17th century Ottoman Turkey: reflections on the musical materials of Ali Ufkî bey (ca.1610-1675), Hâfız Post and the Maraghi repertoire", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 87-139 (özellikle s. 99-100).

sırasına her zaman tekâbül etmiyor. Kantemir ilk yazışta iki yüz otuz dokuz peşrevi bildiğini iki yüz üç tanesini ise bilmediğini kaydetmiştir. Demek ki Kantemir bize on yedinci yüzyıl sonlarıyla on sekizinci yüzyıl başlarının saz eserleri repertuarında toplam olarak en az dört yüz kırk iki adet (239 "mevcud" + 203 "nâmevcûd" = 442) peşrev bulunduğunu belirtmektedir. Bilâhare Kantemir evvelce "nâmevcûd" olarak kayda geçtiği iki yüz üç peşrevden yetmiş dört adedini daha arar, bulur ve notaya geçirir. Bunların yanına da ya bir numara yazar ya da "*tahrir şod*" (yazıldı) ibaresini koyar.

Netice itibariyle bu birinci fihristte toplam olarak "mevcûd" görünen peşrev sayısı (239+74) üç yüz on üçtür. Bu da Edvâr'ın nota kısmında bulunan üç yüz on dört adet peşrev rakamına çok yakındır. Ayrıca, Kantemir her makamdan derlediği peşrevlerin sayısını belirtmek için, yine bu fihristte ilgili makam adının altına bir rakam koymuştur. Ne var ki, neticede Kantemir "nâmevcûd" peşrevlerin hepsini notaya geçirebilmiş olmadığı için epey büyük bir "bilinmedik eser" sayısını notaya aldığı eser külliyatının dışında bırakmak zorunda kalmıştır.

Bu ilk fihristin tam olarak amacına ulaşamamış bir arayışın geçici sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü netice itibariyle repertuarda yer aldığını bildiği yüz yirmi dokuz peşrevi (442 – 313 = 129) yani toplam peşrev repertuarının neredeyse üçte birini notaya alamamıştır Kantemiroğlu. Notaya alamadığı ve "nâmevcûd" kalan eserler arasında bestecileri belli olmayanlarla birlikte anonim bir kitleye, "acemlere" ait olanların çoğunlukta olması normal karşılanabilir ama bunların yanı sıra Kantemir'in şahsen ve yakından tanıdığı "Buhurcuoğlu"na ait Rehâvî makamında ve sakil usûlünde bir peşrevin de bulunması dikkat çekicidir. Bu da, sonuç itibariyle, eserin hiç değilse notaları içeren kısmının "bitmemiş" olduğunun bir diğer göstergesi olsa gerektir.

Her halükârda, ileride göreceğimiz gibi müzik çevresi epey geniş olmasına rağmen Kantemiroğlu her şeye rağmen yüz otuz adet kadar peşrevin varlığını biliyordu fakat onları "elde edip" notaya geçirememişti. Sonuç itibariyle Kantemir'in döneminin saz eserleri repertuarıyla ilgili büyük projesini nihayete erdirebilmiş ve her şeyi kâğıda dökebilmiş olduğu söylenemez. Elbette ki bunun sebepleri arasında nisbeten erken dönemlere ait ve sadece adını duymuş olduğu bazı saz eserlerini ezbere bilen müzisyenlere artık rastlayamamış olması ve dolayısıyla bu eserlerin fiilen "unutulmuş" olmasını da hesaba katmak gerekir

Diğer iki fihristin ise görünüşe göre işlevleri çok farklıdır.

Bir tanesinde[28] saz semailerini dışlayarak sadece repertuardaki peşrevleri makam ve usullerine göre tasnif eder ve her makam başlığı altında o dö-

28 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 125-127.

nemde kullanılan usûlleri listeleyerek her makam başlığı altında her usûlde bestelenmiş peşrevlerin sayısını verir. Buradaki toplam peşrev sayısı dört yüz otuz beş'tir, yani ilk fihrist'teki "mâlûm ve "nâmâlûm" peşrevlerin toplamı olan dört yüz kırk iki rakamından biraz küçüktür. Makam sırası ilk listeninkinin aynıdır. Ancak, bu ikinci fihristte ilk listedeki gibi peşrevlerin –eğer varsa– kendi adı ve/veya bestecisinin adı bulunmuyor. Peşrevin sadece makam ve usûlü veriliyor ve her makam başlığı altında her bir usûlde bestelenmiş kaç peşrev bulunduğu listeleniyor.

Dolayısıyla ilk iki listenin içeriklerinin ortak olup olmadığını, yani aynı repertuarı kapsayıp kapsamadıklarını bilmek mümkün değil. Ne var ki, bu ikinci listenin esas amacının karşılaştırma yapmak değil sadece peşrevleri sıralamak ve makam ve usûllerine göre tasnif etmek olduğu açıktır. Makam ve usûl kıstaslarına göre bir sıralı envanterdir bu ikinci fihrist. Yani bilinsin veya bilinmesin, notaya geçirilmiş olsun ya da olmasın repertuarda mevcut peşrevlerin bir çeşit taksonomisini yapmak, ait oldukları makam ve usûl kıstaslarına göre sınıflandırıp saymak.

İkinci ve üçüncü fihristlerin arasındaki sayfada sapında tek tek musıki perdelerinin işaretlendiği bir tanbur şeması bulunuyor.[29] Bu tanbur şemasının kitabın bu noktasındaki varlığı hem üç fihristin birbirinden bağımsız olarak kaleme alındıklarının hem de Edvâr'ın tasarımının bitmiş olmadığının bir diğer işareti olarak görülebilir. Bu tanbur çiziminin anlam ve önemine ileride değineceğiz.

"*Fihrist-i mâlûmât-ı makamat*" başlığını taşıyan üçüncü fihrist ise hem şekil hem de içerik itibariyle ilk ikisinden çok farklıdır. Burada her makam başlığı altında varsa kendi adı, bestecisinin adı ve usûlü belirtilerek o makamdan peşrevler belli bir kıstas gözetilmeden listeleniyor.[30] Makam sıralaması da ilk iki fihristinkinden farklıdır. İlk iki fihristte Irak perdesinden başlayarak önce –Kantemir'in ifadesiyle– "tam perdelerin" sonra da "nim perdelerin" makamlarındaki peşrevler, bilâhare de belli bir sırayı izlemeksizin terkiplerin peşrevleri sıralanır. Rast makamındaki eserlerle başlayan bu üçüncü fihristte ise makam sıralamasında ne makam ne de karar perdesi sıralama kıstasına uyulduğunu görürüz.

Bu üçüncü listedeki peşrev adedi üç yüz altmış sekizdir. Birer derkenar olarak her makamın saz semaileri de veriliyor bu listede. Varlığı bilinen ve adı zikredilen doksan altı adet saz semaisinin otuz birinin yanına, bunların artık bulunduğunu, bilindiğini belirtmek için olsa gerek, birer numara yazılmıştır fakat bu numara bu saz semailerinin nota koleksiyonundaki

29 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât, s.*131.

30 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât, s.*132-141.

yerlerine tekâbül etmiyor. Sedece beş veya altı tanesinin bestecisinin adı belirtilmiş. Neticede doksan altı semainin altmış beş adedi hakkında onun bilindiğine veya notaya alındığına dair bir ibare bulunmuyor. Kantemir'in tanbur hocası Angeli'nin Nühüft makamındaki bir semaisinin de bilinmeyenler arasında yer alması ilginçtir.

Özellikle dikkati çeken husus bu fihristlerin aslında sadece Kantemir'in yazmakta olduğu kitabın, yani Edvâr'ın içeriği hakkında bilgi vermeye değil, bu Edvâr'ın konu edindiği ve içinde yer aldığı musıki evrenini çevrelemeye çalışan birer fihrist olmalarıdır. Eğer "fihrist" kelimesini bugünün diline "endeks" veya "içindekiler" olarak çevireceksek, Kantemir'in bu fihristleri yazmış olduğu kitabın içeriğinin ve notaya geçirdiği eserlerin fihristi kesinlikle değildir. Kitabın konu edindiği geniş çalgı musıkisi evreninin birer fihristidir bunlar.

Diğer bir deyişle bu fihristler okuyucuya elindeki kitabın içeriği hakkında kısaca bilgi vermeyi değil, öncelikle kitabın konu edineceği musıki evrenini yani dönemin peşrev ve saz semaileri repertuarını tanımlamaya, çevrelemeye, içermeye, tâdâd etmeye, tüketmeye çalışırlar. Bu fihristler Kantemir'in kendi bestelerini de içeriyorlar elbette. Esas işlevleri de edvâr'ın okuyucusuna veya notaları kullanacak olan müzisyene aradığı eseri bulmak için kolaylık sağlamak değildir. Asıl maksat edvâr'ın bütününe anlam, konum, yapı ve otorite kazandırmaktır.

Dolayısıyla bugünün yayıncılık pratiğinde bir kitapla o kitabın fihristi arasındaki olağan ilişkiyi burada belki de tersine çevirmek gerekiyor. Bu açıdan bakacak olursak, fihristlerin varlık nedeni Kantemiroğlu Edvârı ve nota koleksiyonu değildir. Tam aksine, fihristlerin işaret ettiği ve bütünüyle kapsamaya çalıştığı dönemin çalgı musıkisi repertuarı Kantemiroğlu edvârının varlık nedenidir. Yani Kantemir yazmış olduğu edvârın içeriğinin fihristini yapıyor değildir. Aksine, zaten var olan ve içeriğinin komple bir dökümünü elde etmeye çalıştığı bir musıki evreninin sayım ve dökümünü yapmaktadır Kantemiroğlu. Bu evrenin içine de, bir sonraki aşamada, yazmakta olduğu edvârı bu fihristler sayesinde konumlandırmayı amaç edinmiştir Kantemir. Bu da yeni ve alışılmadık bir yaklaşımdır.

Dolayısıyla, bu fihristleri kitabın sonunda ve sonucunda kaleme alınmış bir tür dizin, endeks, envanter, döküm veya "içindekiler" kataloğu olarak görmek yanlış olur. Aksine, kitabın bizzat kendisi bestelenmiş ve fihristi yapılmış musıki eserleri repertuarına dair sonradan kaleme alınmış bir eser görünümündedir. Sonuç itibariyle de içerikleri örtüşmeyen bu üç fihristin fiilen ve kronolojik olarak edvâr metninin kendisinden önce mi sonra mı kaleme alındıklarını veya bu üç fihristin hangi sırayla oluştuklarını saptamaya çalışmanın pek fazla bir önemi olmasa gerektir.

Özetleyecek olursak, Kantemiroğlu ondan önceki nazariyatçılar gibi müziğin fiilen icrasını önceden kurgulanmış bir müzik teorisinin sonucu, devamı, uygulaması veya uzantısı olarak görmüyordu. Eski edvârlar icranın mutlak olarak geçerli bir teoriye, bir evrensel düzene veya *a priori* olarak benimsenmiş bir "ideal duruma" uyması gerektiği ilkesinden hareket ediyorlardı. Kantemir ise eski teorilerin zaten mevcut musıki icrasına artık hiç uymadıkları kanaatini taşıyordu.

Ayrıca, Kantemiroğlu ufukta görünen ve yeniden inşa edilmesi gereken başka bir "ideal" müzik teorisine de inanmıyordu. Böyle bir kaygısı olduğunu sanmıyoruz. Bilâkis, ona göre yeni bir müzik kuramı inşa edilecekse o an fiilen icra edilmekte olan musıki eserleri külliyatı bu teorinin başlangıç noktası olarak kabul edilmeliydi ve teori icranın üzerine bina edilmeliydi, tersi değil. Dolayısıyla da ilk iş külliyatı tâdâd etmekti. Yeni bir teori inşa edilecekse de bu teori fiilen var olan, sayılmış dökülmüş musıki icrasının, mevcut repertuarın teorisi olacaktı.

Bu bağlamda da yukarıda sözünü ettiğimiz fihristler birer ilk adım olarak külliyatı tesbit görevini görüyordu. Her sayım ve döküm amaçlıdır. Çünkü hiçbir fihrist, liste, sayım, döküm, envanter, tâdâd vs. bütünüyle saf, mâsum ve tarafsız değildir, olamaz. Yani zaman zaman safiyane bir biçimde iddia edildiği gibi sadece ve sadece "bilgi toplamaya" –bu her ne demekse– yönelmiş olamaz. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın fihristlerinde sayılıp dökülen eserler de basit bir envanter değildirler. Bunlar Kantemir'in yeni musıki teorisinin neş'et edeceği yerdir.

Dolayısıyla Kantemiroğlu nota yazısının bir işlevi de işte bu fihristlerde sayılıp dökülen ve fiilen icra edilmekte olan musıki repertuarıyla musıki teorisi arasındaki ilişkiyi harfler yoluyla âyan beyan ortaya koymaktı. Esasen "*İlmi'l Mûsıki 'alâ vechi'l Hurûfât*" bundan başka bir şey değildir. Maksat sadece harfler, yani notalar, yoluyla repertuardaki eserleri "tesbit ve icra" etmek değildi. Kantemir'in Edvâr adını ne teorik kısma ne notaları içeren repertuar kısmına ne de bir bütün olarak kitabına vermiş olması da zaten bu bakış açısının olağan bir sonucudur.

"Edvâr" başlığını Kantemir sadece *Kitab-ı İlmi'l Mûsıki 'alâ vechi'l Hurûfât*'ın üçüncü bölümüne, makamların nasıl tasnif edileceğini açıkladığı ve bunların *teşrih*ine, yani analizine başladığı bölüme vermeyi seçmiştir. Bu bölümün başlığı şudur: "*Edvâr-ı musıki – Aded ü tesmiye-i makamat 'ala kavl-i hakir – bâb-ı sâlis*" (Musıki edvârı – Bize göre makamların sayısı ve adlandırılması – üçüncü bölüm).

Bu kitap sayesinde musıkiyi okuyup yazmak ile perde ve makamların açıklanması birbirine bağlanmış olacak, bunların hem anlaşılması hem de öğretilmesi çok kolaylaşacaktı Kantemir'e göre. "Harf/hurûf" kelimelerinin

bir diğer anlamının da "yazı" olduğunu unutmamak gerek. Kantemir'in peşrev ve saz semaisi listeleri, fihristler yapması, yani her şeyden önce varolanı tesbit ve tasnif etmeye çalışması, yani eldeki araştırma malzemesinin mümkün olduğu kadar büyük bir bölümüne ulaşmaya gayret etmesi, öncelikle inceleyeceği musıki evrenini çevrelemeye ve mümkünse tüketmeye çalışması bu yaklaşımın sonucudur. İşte müzik nazariyatına bu iddiasız olduğu kadar da yerel, geçici, ampirik, mütevazı ve pragmatik bakıştır bize göre asıl yeni ve ilginç olan. Kantemir'in herhalde hiçbir zaman inşa etmeyi düşünmediği bir evrensel ve genelgeçer "musıki ve ses sisteminin" veya icadettiği notanın bizzat kendisi değil.

Zaten Osmanlı döneminde böyle bir yaklaşımı ilk (ve belki de son) kez Kantemiroğlu'nda görürüz. Kantemir'den bir asır kadar sonra yaşamış olan ve o da güncel musıki icrasının sırtında birer kanbur gibi duran eski edvârların otoritesinden sıyrılmış olmayı amaçlar gibi görünen Abdülbâkî Nâsır Dede'nin eserlerinde de bu yaklaşımın bazı izlerine rastlamak mümkündür.[31] Ama Nâsır Dede'de bu amaç Kantemir'deki kadar açık ve tutarlı bir şekilde ifade edilmiş değildir.

METODOLOJİ, AVRUPA ETKİLERİ VE AMPİRİZM

İstanbulCa ilk geldiğinde Boğdan'ın başkenti Yaş'ta başladığı eğitimine bazen "Büyük Okul" adı da verilen Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi Akademisinde devam etmişti Kantemiroğlu. Aldığı bu eğitimden ve dönemin Avrupa'sında gelişmeye başlayan ve somut gözleme ve deneye dayalı bilimsel yöntem ve anlayışların etkilerinden kaynaklanan Kantemiroğlu'nun musıkiye bu yeni yaklaşımı hakkında söylenecek çok şey var.

Kantemir'in hangi ideolojik ve bilimsel yaklaşımların etkisi altında kalarak Türk musıkisi hakkında hem pratik hem de teorik bir eser yazmaya soyunduğuna –eldeki belge ve bilgiler elverdiğince– daha yakından bakmak gerekiyor. Bu vesileyle Türkiye'de genellikle sadece müzisyen, besteci ve nota mucidi olarak bilinen Kantemiroğlu'nun entelektüel hareket noktalarıyla zihinsel arkaplânını kısmen de olsa aydınlatmış olacağız.

Osmanlı Tarihi'nde Fener Patrikhanesi'nden söz ederken şöyle yazıyor Kantemir:

> *"... İstanbul'da önce Arta sonra da Atina Başpiskoposluğu yapmış, bilimin her alanında üstad olmuş fakat özellikle Helmont'un (ya da daha doğrusu Thales'in)*

31 Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/1]. Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tahrîriye*, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2].

ilkelerini benimsemiş olan Meletius sekiz ay boyunca bu ilkeleri bana açıklamıştı...” [32]

İlkelerinden söz edilen kişi bitkiler üzerinde yaptığı bazı deneylerden dolayı modern deneysel botanik ve kimyanın kurucularından biri olarak kabul edilen Hollandalı bilgin ve ilâhiyatçı Jan Baptist van Helmont'tur (1579-1644). Van Helmont aynı dönemde Francis Bacon, Marin Mersenne, William Harvey, Johannes Kepler, Galileo Galilei, René Descartes gibi birkaç başka Avrupalı âlimle birlikte –her zaman aynı netlikte ortaya konmamış ve her zaman bir önceki dönemin dinî ve metafizik önyargı ve kaygılarından tamamen arınmış olmasa dahi– önceki dönemlerden epey farklı bir bilimsel yaklaşımın ilk adımlarını atanlardan biriydi.

Çok kabaca özetlemek gerekirse, soyut prensipleri, dinî doktrinleri, ideolojileri veya herkesçe bilinen, klâsik eserlerde dile getirilmiş olan fikirleri değil, öncelikle somut gözlemleri hareket noktası olarak almak önde gelen ortak yanıydı bu bilim adamlarının. Önyargısız hipotezler koyup deneysel olmasa bile esas itibariyle deneyim ve gözleme dayanan bir yöntem kullanarak bunları sınamaya çalışan, bilgi ve veri toplamayı ön plânda tutan ve bunun için ölçüm yöntemleri geliştiren, sebep ve sonuçları gözlemlenmekte olan olay veya nesnelerin dışında aramamaya çalışan, kitâbî olmayan, teorilerin ancak gözlemlerin ardından oluşabileceğini varsayan, kitâbî bilgiden ziyade pratiğe önem veren ve genellikle tamamen ampirik bir bilimsel yaklaşım geliştiriyordu bu kişiler.

Bu yeni bilimsel yaklaşımın ilkeleri de bir dönem Patrikhane Akademisinde hocalık yapmış olan Başpiskopos Meletius tarafından Kantemir'e aktarılmıştı anlaşılan. Asıl adı Mikail olan Yanya doğumlu Meletius (1661-1714) Yanya'daki ilköğreniminden sonra bir süre eğitim amacıyla Venedik'te bulunmuş ve İstanbul'a gelmeden önce orada Lâtin dil ve edebiyatını öğrenmiş, felsefe, çeşitli doğa bilimleri ve tıpla da ilgilenmişti. Önce Arta başpiskoposluğu, ardından 1701-1703 yıllarını İstanbul'da Patrikhane okulunda hocalık yaparak geçirmiş olan Meletius, 1703-1713 yılları arasında da Atina Başpiskoposluğu yapmış ve bilindiği kadarıyla orada vefat etmiştir. Genel coğrafyaya dair “Antik ve Modern Coğrafya” adlı önemlice bir derleme eseri vardır. Meletius'un ansiklopedilere adı özellikle bu coğrafya eseri dolayısıyla girmiştir.[33]

Kantemir Meletius'un kendisine aktardığı Helmont'un düşüncelerini iyice benimsemiş ve kendisi de bunları ilke edinmiş olmalıdır. Çünkü Lâtince olarak van Helmont'un görüşlerini kısaca özetleyen ve bu görüşlerin kendi

32 Bkz. Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, İngilizceye çeviren Nicholas Tindal, Londra, Knapton, 1734, Cilt III, s. 99 (Türkçe çeviri bizim).

33 Başpiskopos Meletius'un biyografisi için bkz.: John Gorton, *General Biographical Dictionary*, Londra, 1828, Cilt II, s. 451; Michaud, *Biographie Universelle*, Paris, 1843, Cilt XXVII, s. 559-560.

ülkesinin yönetimi için de uygun bir felsefî temel teşkil ettiğini ifade eden bir risale kaleme almıştır. Bu risalenin adı şudur: "*İoannis Baptistae van Helmont physices universalis doctrina et christiana fidei congrue et necessaria philosophia Wallachia*" [Jan Baptist van Helmont'un evrensel fizik doktrininin Hıristiyan inancına uygunluğu ve Eflâk için gerekli bir felsefe olduğu]. Bildiğimiz kadarıyla bugüne dek modern bir yayını yapılmamış bu Lâtince kısa risalede Van Helmont'un görüşleri kısaca özetlenmiş ve bu görüşlerin ülke, yani Boğdan yönetimi tarafından uygulanmasının büyük yararları üzerinde durulmuştur.[34]

Her ne kadar inceleme alanı herhangi bir doğa olayı veya deney değil müzik de olsa, ilimde *a priori* olarak belirlenmiş hareket noktalarını dışlayan ve sadece duyduğu, gördüğü, tanık olduğu ve icra ettiği müzik üzerine teori inşa etmek isteyen Kantemir'in Osmanlı müziğine yaklaşımında bu ampirist görüşlerden etkilendiği aşikârdır. Daha önce sözünü ettiğimiz "fihrist"lerden de anlaşıldığı üzere müziği sadece müzikle başlayıp müzikle biten bir alan olarak görmesi, bu alanı eskilerin kozmik, ilâhî ve metafizik bağlantılarından arındırarak incelemeye çalışması bu ampirist görüşlerin etkisidir. Geleneksel tümdengelimci ("*deductive*") akıl yürütmenin yerini tarife dayalı ve tecrübî bilginin almasının bir örneği Kantemiroğlu edvârıdır.

Kantemir'in Van Helmont'un öğretisinden söz ederken Sokrat öncesinin kadim Yunan âlim, matematikçi ve feylesoflarından Thales'i (M.Ö. 624-546) anması da boşuna değildir. Maddî olayların nedenini göklerde veya kadim Yunan Tanrılarının iradesinde değil doğanın ve incelenen olayların kendinde aramak gerektiği görüşünü ilk öne süren olduğu için doğa bilimlerinin öncüsü ve atası olarak kabul edilir Thales. Bu durum da Kantemir'e hocası Meletius tarafından aktarılmıştı herhalde.

Bir bütün olarak baktığımızda Kantemir'in eserlerinde aslında hem Van Helmont'un (ya da Thales'in) kendisine Başpiskopos Meletius tarafından aktarılmış ampirist yaklaşımından hem de Patrikhane Akademisinde ders aldığı diğer hocalarla birlikte İstanbul'a geldiğinde ona Türkçe hocalığı yapmış olan Yanyalı Es'ad Efendi'den gelen yeni-Aristocu sistematik felsefesinin de izlerini görürüz. Bu yeni-Aristoculuk on sekizinci yüzyılda Osmanlı'da düşünce akımlarının önemli bir bileşeni haline gelecek ve doğrudan doğruya doğaya ve doğal olaylarla birlikte, tıp ve hekimlik alanına yönelen araştırmaların da önünü açacaktır.[35]

---

34 Bkz. Dan Badarau, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academici, Bükreş, 1964, s. 394-410; Allen G. Debus, *The Chemical Philosophy– Paracelsian Science in the 16th and 17th Centuries*, Chicago, Courier-Dover, 2002, s. 311; Alexandru Dutu & Paul Cernovodeanu (yay.) *Dimitrie Cantemir – Historian of South East European and Oriental Civilisations*, Bükreş, 1973.

35 Bu yeni-Aristocu düşüncenin Osmanlı'daki serüveni için bkz. B. Harun Küçük, "Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina at the Ottoman Court", *Osmanlı Araştırmaları* (*Journal of Ottoman Studies*), 41, 2013, s. 125-158; B. Harun Küçük, "The Compass and the

Avrupa'da henüz sihir, simya ve bazı felsefî ve metafizik görüşlerle iç içe geçmiş de olsa, yeni filizlenmekte olan bu ampirist bilim anlayışını aktararak Kantemir'in Türk musıkisine yaklaşımını etkilemiş olan bir tek Atina Başpiskoposu Meletius değildir. Fener Patrikhane Akademisi'nin hocaları arasında hem kadim Yunan dil, edebiyat ve felsefesini nakleden hem de Rönesans dönemi bilim ve dünya görüşüne aşina olan başka hocalar da vardı. Kantemir, *Osmanlı Tarihi*'nin Fener'li ailelerden ve Fener Patrikhanesi Akademisi'nden söz ettiği bölümünde bunlardan bazılarının adlarını ve uzmanlık alanlarını uzun uzun zikrediyor.[36] Bizzat kaleme aldığı ve Romanya'nın kültür tarihinin önemli belgeleri arasında yer alan ve dinî ve felsefî konulardaki birçok risalesinde öne sürdüğü temel görüşlerini İstanbul'da Fener Patrikhane Akademisi'ndeki eğitimi sırasında edindiği kuşku götürmez. Burada esasen konumuz olmayan bu görüşleri Rumen tarihçiler tarafından ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Ancak, bizzat Kantemir'in ifadesine göre Fener Patrikhane Akademisi'nin yöneticisi olmasının yanı sıra orada "felsefe, ilâhiyat ve fizik"[37] okutan (ve herhalde Meletius'a da hocalık etmiş olan) Aleksandr Mavrokordato'nun etkisi belki çok daha önemliydi. Avrupa'nın bilimler taksonomisinde "Fizik" o dönemlerde hem anatomiye ve tıbbî bilimlere hem de, daha geniş anlamda doğa bilimlerinin (botanik, biyoloji, jeoloji vs.) tümüne birden verilen isimdi. Buna bazen "doğa felsefesi" (*philosophia naturalis*) de denebiliyordu. Canlı olsun olmasın doğa varlıklarının hepsi "fizik" kapsamına giriyordu. Osmanlı'da kullanılan "*hikmet-i tabi'iye*" ifadesi aşağı yukarı bunları kapsar. Diğerleriyse "metafizik" idi.

Dönemin Osmanlı belge ve kaynaklarında adı İskerletzâde İskender (Skarlatos'un oğlu Aleksandr) olarak geçen Aleksandr Mavrokordato (1636-1709) kimdi? Sakız Adası'nda varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Mavrokordato ilköğreniminden sonra on iki yaşındayken eğitim için İtalya'ya yollanmış ve orada önce Padova Üniversitesi'nde bilâhare de Avrupa'nın en eski üniversitesi (kuruluşu 1088) olan Bologna Üniversitesinde felsefe ve tıp alanlarında eğitim görüp bu iki alanda birden Doktor ünvanı almıştır. O dönem Padova Üniversitesi'nin öğretim üyeleri arasında yeni-Aristoculuk görüşleri hâkimdi.[38]

Astrolabe: Empiricism in the Ottoman Empire", University of Pennsylvania, Department of History and Sociology of Science, Yayınlanmamış Bildiri, 2016.

36 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, Knapton, 1734, Cilt III, s. 99.

37 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, 1734, s. 92.

38 Padova Üniversitesi'nde okumuş ilk Divan Başterc̈umanı Mavrokordato değildir. Ondan önce onun gibi aslen Sakız'lı olan, Girit'in fethinde yararlığı görülen ve 1669'da Divan başterc̈umanı olarak atanan Panagiotis Nikuzios (1613-1673) da aynı şehrin üniversitesinde Felsefe eğitimi almıştı.

Mavrokordato'nun 1664 yılında Bologna Üniversitesi'nde savunduğu tıpta doktora tezinin Lâtince başlığı da şudur: *Pneumaticum instrumentum circulandi sanguinis cive de motu et usu pulmonum* [Kan dolaşımının basınç aracı yani akciğerin hareketi ve işlevi hakkında].[39] Bu doktora tezi çok beğenilmiş olmalı ki o tarihte İtalya'da 1660'lı yıllarda iki kez kitap olarak basılmıştır. Mavrokordato'nun doktora tezi esas itibariyle İngiliz hekim ve tıp araştırmacısı William Harvey'in çalışmalarından mülhemdir.

Doktora tezini 1602 yılında o da İtalya'da Padova Üniversitesi'nde savunmuş olan İngiliz hekim William Harvey'in (1578-1657) en tanınmış eseri ilk defa olarak deneysel bir yöntemle kalbin yarattığı basınç sayesinde kanın canlıların bedeninde sabit kalmayıp dolaşmakta olduğunu ispat edip açıkladığı kitaptır. 1628 yılında yayımladığı ve kısaca *De Motu Cordis* [Kalbin hareketi hakkında][40] olarak bilinen kitaptır bu. Mavrocordato'nun tezi ise Harvey'in çalışmalarına dayanan, onu genişletmeye çalışan bir tezdir. William Harvey'in kitabı Avrupa'da o dönemde çok rağbet görmüş, birçok kez basılmış ve kan dolaşımıyla ilgili öne sürdüğü tez kısa sürede Avrupa tıp dünyasında genel kabul görmüştür. Canlı varlıkların bedeninde kanın sürekli olarak deveran etmekte olduğuna dair fikirler Osmanlı tıp dünyasında ancak bir asır kadar sonra kabul görüp yaygınlık kazanabilecektir.

Aleksandr Mavrokordato İstanbul'da aşağı yukarı otuz yıl süreyle tercümanlık yaptı, önce Sadrazam Fazıl Ahmet Paşa'ya, bilâhare de 1703'e kadar Saray'a baştercüman oldu, uzun bir süre resmen "Divan-ı Hümayun Baştercümanı" ünvanını taşıdı. Karlofça Antlaşması'nın imzalanması sürecinde Osmanlılarla Habsburg'lar arasındaki barış görüşmelerinde Rami Mehmed Paşa ile birlikte murahhaslardan biriydi. Mavrokordato bu hassas görüşmelerde tercümanlık yaptı ve hizmetlerinden dolayı Sadrazamın ve Pâdişahın güvenini kazandı. Mavrokordato önemli bir Fenerli Rum ailenin de kurucusu sayılıyor.

Kendi ölümünden ve Kantemiroğlu'nun 1711'de Çar Petro'ya sığınmasından sonra Boğdan'ın asilzade aileleri olan Kantemir ve Kantekuzenler artık İstanbul'un güvenini kaybetmişlerdi. Boyar da denilen bu ailelerin elinden alınıp daha kolayca kontrol altında tutulabileceğine inanılan Fenerli ailelere tevdi edilen Boğdan Voyvodalığına önce Aleksandr'ın oğlu Nikola Mavrokordato, daha sonraki yıllarda da torunu Konstantin Mavrokordato atandı.

---

39 Bir erken dönem tıp risaleleri koleksiyonu içinde tekrar basımı ve yayını için bkz. Alexandro Maurocordato, *Pneumaticum İnstrumentum Circulandi Sanguinis.....*, Firenze, Olschki, 1965.

40 Harvey'in kitabının tam adı şudur: William Harvey, *Exercitatio Anatomica De Motu Cordis et Sanguinis in Animalia* [Canlılarda kalbin ve kanın hareketinin anatomik deneyi. Bu kitap tıp tarihinde daha çok *De Motu Cordis* (Kalbin Hareketine dair) olarak bilinir], Frankfurt, Wilhelm Fitzer, 1628.

Aleksandr Mavrokordato İtalya'dan İstanbul'a döndüğü zaman bilindiği kadarıyla pek uzun süre fiilen hekimlik yapmadı. İstanbul'daki kariyerini tıp uzmanlığı ve hekimlik üzerine kurmadı. İnsan bedeninde kan dolaşımı hakkındaki doktora tezinin İstanbul'da okunduğu veya yankı bulduğu da söylenemez. Kanın bedende sürekli deveran halinde olduğu görüşü ancak on sekizinci yüzyıl sonlarında İstanbul hekimleri arasında yaygınlık kazanmaya başlamıştır.[41]

Mavrokordato Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi Akademisi'nin yöneticisi oldu ve orada felsefe, tıp ve doğa bilimleri dersleri verdi. Felsefe ve doğa bilimleri derslerinin esasını geç Rönesans döneminde İtalya'da ve özellikle Galile'nin de o yıllarda Matematik Profesörü olarak bulunduğu Padova Üniversitesi'nde İtalyan Rönesansı sonrasında yeniden neşvünema bulmuş olan "yeni Aristoculuk" ("neo-Aristotelianism") akımının teşkil etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Diğer yandan, İstanbul'a ilk gelişinde Kantemir'e Türkçe hocalığı yapmış olan kişinin dönemin önde gelen âlimlerinden Yanyalı Es'ad Efendi olması da gerçekten kayda değer. Kantemiroğlu'nun önce Yaş'ta özel eğitim gördüğünü, İstanbul'a geldiğinde de yüksek öğrenimini İstanbul medreselerinin birinde değil Fener'li aile çocuklarıyla birlikte Patrikhane Akademisinde gördüğünü ve Türkçeyi de –yine özel olarak– Yanyalı Es'ad Efendi'den öğrendiğini de akıldan uzak tutmamak gerek.

Yanyalı Es'ad Efendi üç Doğu dilinin yanı sıra Grekçe ve Lâtince de bilen ve döneminin çok saygı gören ulemâsındandı. Padova Üniversitesi'nde otuz yıl boyunca felsefe hocalığı yapmış olan Makedonya doğumlu bir Rum olan Johannes Cottunius'un (Yannis Kotonios, 1577 - 1657) Aristo hakkında 1628 yılında İtalya'da yayımlanmış bir risalesini *El-Tâlimü's-Sâlis* adıyla Arapçaya çevirmişti. Yanyalı Es'ad Efendi'nin Padova'da iken o da Cottunius'un talebesi olmuş olan Aleksandr Mavrokordato ile ilişkide olduğu ve bilâhare Kantemiroğlu'nun ardından Boğdan Voyvodası olarak atanacak olan oğlu Nikola Mavrokordato'ya (1670-1730) felsefe hocalığı etmiş olduğu da biliniyor.[42]

Topkapı Sarayı'nda III. Ahmet'in kurdurduğu kütüphaneye ilk *hâfız-ı kütüb* olarak atanan kişi de Yanyalı Es'ad Efendi'den (öl. 1730) başkası değildir. Medreselerde müderrislik ve Galata Kadılığı da yapmış olan Es'ad Efendi'nin 1727'de kurulmuş olan Müteferrika matbaasında bir süre musahhihlik yaptığı da biliniyor. Kantemiroğlu'nun *Osmanlı Tarihi*'nde Aleksandr Mavrokordato'nun aile kökeninin, hayat hikâyesinin ve siyasi başarılarının

41 Bkz. A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, Remzi Kitabevi, İlâveli 4. basım, 1982, s. 127 ve devamı.

42 Bkz. Harun Küçük, "Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina at the Ottoman Court", *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, 41, 2013, s. 125-158.

ayrıntılı olarak anlatıldığı uzunca bir bölüm bulunuyor.[43] Kantemiroğlu Mavrokordatoların yanı sıra, aynı yerde Kantemir, Yanyalı Es'ad Efendi'yi de "dönemin büyük bir âlimi" olarak niteler.

Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun, kısmen, dolaylı ve dolambaçlı bir şekilde de olsa, geç Rönesans dönemi Avrupası'ndaki bazı fikir akımlarının bir parçası haline geldiği açıktır. İçinde yer aldığı fikir cereyanları ve ilişkiler ağı dolayısıyla Kantemir'in eserlerinde bir yandan yeni-Aristocu felsefenin ve onu gerek İslâm gerekse Hıristiyanlık ilâhiyatı ve inancıyla bağdaştırmaya çalışan düşünce akımlarının, bir yandan da esas itibariyle gözleme ve deneylere ve bu deneylerle kanıtlanmış gerçeklere ulaşmaya çalışan ampirik bir bilim felsefesinin izlerini buluruz.

Osmanlı Rumlarının İtalyan üniversitelerinden İstanbul'a getirdikleri "yeni Aristoculuk" görüşleri İstanbul'daki fikir akımlarını önemli ölçüde etkilemiştir.[44] On yedinci yüzyılda İtalya'ya üniversite eğitimi almak için gönderilen çok sayıda Rum Ortodoks rahip ve ilim adamının "Doğu'ya" taşıdığı fikirlerden güçlü bir şekilde etkilenenlerden biri de Boğdan Prensi Dimitri Kantemir'den başkası değildir. Bu dönemin Balkan tarihçileri tarafından Ortodoks dünyasında (özellikle Romanya ve Yunanistan'da) –Batı Avrupa'ya göre epey gecikmiş de olsa– bir entelektüel Rönesans dönemi olarak adlandırılması da boşuna değil.

Batıdan gelen bu fikir akımlarının Kantemir tarafından dinî ve felsefî konulardaki risalelerine taşınmış olması elbette eşyanın tabiatına uygundur. Kantemir'in İstanbul'da muhatabı olduğu birçok âlim gibi klâsik medrese eğitimi almamış olduğunu hatırlayalım. Arapça ve Farsçaya da vukufu olduğu söylenemez. Yaş'taki özel eğitiminin bir devamı gibi olan Fener Patrikkanesi Akademisi'nde aldıklarının onun zihinsel formasyonunda kilit rolü oynadığı kuşku götürmez.

Zaten Kantemir'in Fener Akademisinde edindiği felsefe ve tabii ilimler eğitiminin etkisiyle kaleme aldığı ve 1698 yılında Boğdan'ın başkenti olan Yaş'ta hem Rumence hem de Grekçe olarak yayımlanan ilk felsefî risalesinde bu etkiler açıkça görülüyor. Ampirik araştırma ile Hıristiyan ilâhiyatını bağdaştıran bir risaledir bu. Risalede kişinin nihai fazilet ve erdemi (İng: "*virtue*") elde etme yolunun doğal olayların bilgisine ve felsefesine (İng: "*natural philosophy*") sahip olmaktan ve dolayısıyla da yaratılmış tüm canlıların dengesine ve ilâhî yaratılışın mükemmeliyetine deney ve gözlem yaparak vâkıf olmaktan geçtiği savunulur. Doğrudan gözlem ve deneyime da-

43 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, London, Knapton, 1734, Cilt II, s. 356-358.

44 Harun Küçük, "Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina at the Ottoman Court", *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, 41, 2013, s. 125-158.

yalı olan söz konusu vukufun dinî bir boyutu da olduğu için kişiyi âhirette de kurtuluşa götüreceğini savunan, dolayısıyla da Aristocu felsefeyle Hıristiyan doktrininin birbirini tamamladığını ileri süren uzunca bir risaleden söz ediyoruz.

Kantemir'in bu risalesi on sekizinci yüzyıl başlarında Antakya Melkit Kilisesi Patriği Athanasius Dabbas III (1647-1724) tarafından *Salâhü'l- Hakîm ve Fesadü'l Alemü'z- zamîm* başlığıyla Arapçaya da çevrilmiştir.[45] Ayrıca, verdiği eğitime fiilen ne ölçüde yansıdığı ve bizzat Kantemir'in bunların hepsini okuyup okumadığı kestirilemese de, Kantemir'in hocası Mavrokordato'nun kütüphanesinde deneyselci ampirist bilimsel yaklaşımın kurucularından sayılan Francis Bacon'ın (1561-1626) eserlerinin bulunduğu da biliniyor.[46]

Kantemir'in müziğe ve müzik teorisine yaklaşımı da merkezinde değilse bile çeperinde yer aldığı bu yeni felsefî ve bilimsel düşünce ve akımlardan tamamen bağımsız değildir. Kantemiroğlu ilâhiyat ve felsefe risalelerinde öncelikle yeni-Aristocu, bilimde (ve elbette ki müzikte) ise ampirist ve deneyimci olmuştur. Bizim açımızdan asıl ilginç olan –Avrupa bilim tarihinde böyle bir aşılanmaya, bu türden bir melezlenmeye hiç rastlanıyor mu, bilemiyoruz– Kantemir'in bu yeni bilimsel yaklaşımları güzel sanatların bir dalında, hem de bu dalların en soyut olanında, müzikte uygulamaya girişmiş olmasıdır.

KAN DOLAŞIMI, TIP, AMELİYAT VE MUSIKİ MAKAMLARI

Edvâr'ı kaleme alırken Kantemiroğlu kendisi henüz dünyaya bile gelmemişken Patrikhane okulundaki hocası Aleksandr Mavrokordato'nun yazdığı kan dolaşımıyla ilgili doktora tezinden pekâlâ haberdardı, haberdar kılınmıştı. Muhtemelen bu tezi okumuş, anlamaya çalışmış ve içeriğini de yazarıyla tartışmıştı. Nitekim Fenerli Rumlardan söz ederken şöyle yazıyor *Osmanlı Tarihi*'nde:

> "...[Mavrokordato] *aynı zamanda İtalya'da birçok kez basılmış olan kan deveranı hakkında bir risale...kaleme almıştır.*"[47]

---

45 Risalenin tarihi, yorumu ve İngilizceye çevirisi için bkz. Ioana Fedorov (çeviren ve yayınlayan), *Dimitrie Cantemir - The Salvation of the Wise Man and the Ruin of the Sinful World*, Bükreş, Editura Academiei Romane, 2006.

46 Bkz. B. Harun Küçük, "The Compass and the Astrolabe: Empiricism in the Ottoman Empire", *Unhiversity of Pennsylvania, Department of History and Sociology of Science*, Unpublished Paper, 2016, s. 10.

47 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, 1734, Cilt I, s. 92.

Netice itibariyle Kantemir'in Fener Patrikhane Akademisi'nde Mavrokordato'dan aldığı "fizik/doğa bilimleri" (dönemin diliyle "*hikmet-i tabi'iye*") derslerinin botanik, biyoloji, kimya veya jeoloji değil büyük ölçüde tıp, anatomi ve fizyoloji ağırlıklı olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Tıbbî alanlarda araştırma esas olarak gözlem, tanım ve deneyime dayanmaya başlamıştı o dönemlerde. Gözlem araçlarından en önemlilerinden biri de hiç kuşkusuz ki *teşrih* idi. Tıbbî terminolojide bu işleme bugün, eğer gerek insan gerekse hayvan bedeni kullanılarak anatomi, fizyoloji ve genel tıp eğitimi amacıyla yapılıyorsa diseksiyon (veya anatomizasyon) deniyor. Veyahut eğer ölmüş bir canlının bedeni üzerinde ve özellikle ölüm sebebini araştırıp bulmak amacıyla yapılıyorsa, buna otopsi adı veriliyor. İster tıp eğitimi için olsun ister bir ölüm vak'asını aydınlatmak için olsun Osmanlı İstanbulu'nda on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar bu işlemler sistematik ve alenî bir şekilde yapılamıyordu.

Her hâlükârda *teşrih* kelimesi ayrıntıya inmek, bütünü parçalarına, bileşenlerine ayırmak ve sonuçları yorumlamak (şerh etmek) anlamında da kullanılır. Aleksandr Mavrokordato da İtalya'da Avrupa'nın en prestijli üniversitelerinden Bologna'da tıp öğrenimi sırasında, ve özellikle de William Harvey gibilerinin tıp bilimine ampirist ve deneyci yaklaşımını benimsediğine göre, bir kadavra üzerinde *teşrih* işlemine defalarca tanık olmuş veya bu işlemi bizzat yapmış olması gerekiyordu.

İşte hocasından öğrendiği bu *teşrih* işlemini tıp terimlerini musıki makam ve terkiplerine uyarlayarak Kantemiroğlu da yapmıştır. Hem de insan anatomisinin muhtelif unsurlarını müzik teorisine zemin teşkil etmek için bilinçli bir şekilde bir metafor olarak kullanmak suretiyle. Hiç kuşku yok ki Kantemir'in uzun uzun alıntılanmaya değen aşağıdaki metninde *teşrih* ifadesiyle tasvir edilen işlem yazılı bir eseri *şerhetmek*, açıklamak ya da yorumlamak anlamıyla değil, bir bedeni yarıp içine bakmak, otopsi yapmak anlamıyla kullanılıyor:

> *"...şimdi lâzım gelen oldur ki teşrih-i makam nedir ve her bir makam hangi perdede olur ve kaç karargâh perde vardır ve bir makamın kaç karargâhı vardır ve terkibler hangi makamlara mensubdur, öyle ki teşrih-i ilm-i tıb şeklinde ibtidâ* [önce] *bedenin üzerinde olan deriyi teclîd edip* [yüzüp] *badehu luhûmunu kemiklerinden ifraz eyleye* [sonra etlerini kemiklerinden ayıra]*, öyle ki derinin altında olan lahm* [et] *ve lahmın altında olan kemikler ve kemiğin etrafında olan sinirler ve damarlar ve cümle sair azâ-yı beden* [bedenin tüm diğer uzuvları] *sevadü'l-batndan* [gizliliğin/karnın karanlığından] *izhârül'l-'ayna gelip* [gözle görülür hâle gelip] *her bir âzânın ibtidası* [başlangıcı] *nereden ve nihayeti* [sonu] *nerede olur, beyan ola. İmdi, vech-i meşruh üzre amel olunur ise kifayet edecek* [yetecek] *kadar kanunu tarif ve*

> *kaideyi tefhim eyledik* [anlattık], *bâdehu sair* [ondan sonra diğer] *makamların teşrihine varalım.*"[48]

Bu uzun metin Osmanlı/Türk musıkisinin teorisine, perde ve makamlarının analizine Kantemir'in hangi zihinsel arkaplândan hareketle yaklaştığını belki de en iyi gösteren metindir. İnsan bedeninde yapılan bir kesi veya otopsiye bizzat şahit olmadıysa bile Kantemiroğlu Mavrocordato'nun verdiği "fizik" derslerinde mutlaka insan bedenine dair anatomik desen, çizim ve planşlar görmüş olmalıdır.

Ama burada esas olan musıkinin karmaşık bir canlı organizmaya benzetilmesi, makam ve terkipleri birer anatomik varlığa eş tutulması değildir sadece. Buna yakın bir benzetmeyi Osmanlı toplumunun dört temel unsuru (pâdişah, ulemâ, asker, reayâ) ile Hipokrat tıbbına göre insan bedeninin dört hıltı (kan, balgam, safra ve sevda) arasında paralellik kuran Kâtip Çelebi *Düstûrü'l-'Amel fî Islahü'l-Halel*'de yapmıştır. Ayrıca, Osmanlı müverrihleri tarafından devletlerin ve hânedanların yaşamının insan ömrünün ve bedeninin evrelerine teşbih edildiği de görülmemiş şey değildir. Devletler ve hânedanlar da doğar, büyür, olgunluğa ulaşır, yaşlanır ve nihayet ölürler. Bu teşbihte elbette İbn-i Haldun-vârî bir tarih ve toplum yaklaşımı söz konusu. Başka örnekler de bulunabilir.

Ancak şu önemli farkla ki, Kantemiroğlu için insan bedeni üzerinde yapılan ameliyat veya otopsi teşrih yönteminin paralelliğini vurgulamak için kullanılan basit bir metafordur sadece. Daha büyük çapta teorik, tarihî, evrensel veya kozmik uzantıları kat'iyen yoktur. Kantemir yukarıda verdiğimiz metnin yanına bir derkenar olarak "*teşbih-i teşrih-i makam*" (makam teşrihinin benzetilmesi) notunu düşmüştür.[49] Burada önemli olan birbirine benzetilen şeylerin neler olduğundan ziyade bu şeyler üzerinde yapılan ve yapılacak olan işlemin benzemekte olmasıdır.

Bu işlem henüz gözle görülemeyen bazı gerçekleri defalarca denenmiş, kesin, şaşmaz, üstünlüğü ispat gerektirmeyen ve itiraz kabul etmez bir yöntemle ayan beyan ortaya çıkarma, gözle görülür hale getirme, yukarıdaki alntıdaki deyişiyle "*sevaddü'l-batndan izhârül'l-'ayna*" getirme işlemidir. Kantemir'in yaptığı da budur zaten: önce makamları tasnif etmek, sonra da her bir makamı bileşenlerine ayırmak, bu parçaları tanımlamak ve herbirinin işlevlerini tarif etmek, dolayısıyla da onları gözle görülür değilse bile kulakla duyulur hâle getirmek.

Bilindiği kadarıyla Osmanlı döneminde *teşrih* kelimesi böyle tıbbî ve anatomik bir bağlamda ilk kez 1630'lu yılların başında Şirvan'lı Şemsed-

48 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 24 (altını biz çizdik).

49 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 24.

din İtâkî'nin yazdığı ve Avrupa tıbbının etkisiyle kaleme alınmış ilk Osmanlı tıp kitabı olan *Teşrihü'l ebdân ve tercemân-ı kıbale-i feylesofân* adlı eserinde kullanılmıştır. Bu kitabın içinde de, muhtemelen modern anatomi ve cerrahinin kurucusu sayılan Flaman asıllı Andreas Vesalius'un (1514-1564) *De Humanis Corpore Fabrica* (İnsan bedeninin yapısı hakkında) adlı kitabından mülhem ve İtâkî'nin çizdiği birkaç anatomik şema bulunuyor.[50]

Kantemir'in İtâkî'nin kitabının yazma nüshalarından birini görüp göremediğini bilemiyoruz. Ancak, Andreas Vesalius da İtalya'da Padova Üniversitesi'nde akademik bir kariyer izlemiş ve burada anatomi ve cerrahi profesörü olmuştu. Leonardo da Vinci'nin bir talebesine çizdirdiği ve ayrı basımları yapılarak İtalya'da tıp eğitiminde yaygın bir şekilde kullanılan anatomik gravür ve planşlarını (örneğin Kantemir'in makam teşrihini tarif ederken sözünü ettiği damarlar, kaslar, kemikler, sinirler vs.) tıp doktoru Aleksandr Mavrokordato'nun görmemiş ve üzerinde çalışmamış olduğu düşünülemez. Bu gravür ve plânşlardan bazılarının onun tarafından İstanbul'a getirilmiş olması ve belki de Kantemir tarafından görülmüş olması ihtimal dahilindedir elbette.

Teşrih temelde ampirist ve natüralist bir yaklaşımın sonucu veya aracıdır. Önkoşul, önyargı, metafizik, spekülasyon, tasavvur, dinî akide, doktrin vs. kabul etmez çünkü. Başkaca teorik bir çıkış noktası da yoktur. Burada Kantemir'in kullandığı tıbbî metafor eski edvârlarda sıkça rastlanan yirmi dört makamın günün yirmi dört saatine, yedi şûbenin yedi gezegene, dört âvâzenin de insan bedenindeki dört hılta veya tabiattaki anâsır-ı erbaa'ya denk düşürüldüğü kozmolojik benzetmelerden çok farklıdır. Kantemir'in bu ampirist yaklaşımını bir tür basit sekülarizm olarak da görmek mümkündür. Çünkü ampirik bilginin üstün olduğu veya onun da insanı kurutuluşa götürebileceği düşüncesi elbette ki dinî ilimlerle seküler ilimler arasındaki farka ve zımnî hiyerarşiye bir gönderme de içerir. Bu iki ilim türü elbette ki kabil-i te'lif olabilir, ama iç içe geçmeleri mümkün değil. Olsa olsa birbirlerine paralel olarak kişiyi farklı şekilde ilâhî gerçeğe götürürler.

Ampirik bilginin, deney ve deneyimden gelen bir yeniliğin "ilim" olup olamayacağı, itibar edilip edilmeyeceği on sekizinci yüzyılda Osmanlı'da çok tartışılacaktır. Kantemiroğlu bu yüzyılda cereyan edecek olan *tıbb-ı cedid* (yani geleneksel ve kitâbî bilgiye değil esas itibariyle

50 Bkz. Esin Kâhya, *Şemseddin İtâkî'nin Resimli Anatomi Kitabı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996; Abdülhak Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, Remzi Kitabevi, İlâveli 4. basım, 1982, s. 130; Miri Shefer-Mossensohn, *Science among the Ottomans-The Cultural Creation and Exchange of Knowledge*, Austin, University of Texas Press, 2015, s. 107-108.

gözlem ve tecrübeye dayanan hekimlik) tartışmalarının hareket noktalarından birinde yer alıyor.[51] Bu tartışma on sekizinci yüzyıl boyunca devam edecekti.

Bu tartışmalara paralel olarak aynı dönemde –ama içinde doğal olarak Kantemir'in yer almadığı bazı ulemâ çevrelerinde– bu yeni bakış açılarıyla ilintili birkaç başka konu daha ön plâna çıkarılmaktaydı. Bir yandan "*taklid*"in kendi başına yeterli bir ilim edinme aracı olup olmadığı, onun yanı sıra "*tahkik*"in nasıl ve ne zaman gerekli olduğu konusu tartışmaya açılıyor, diğer yandan ise "*'adâbü'l-bahs*" yani münazara ilmi, diğer bir deyişle formel mantık ve diyalektiğin ulûm-ı diniye'de ne şekilde kullanılabileceği meselesi de tekrar ilgi çekmeye başlıyordu.[52]

Tıbbî teşrih konusuna dönersek, bu işlem yapıldığında var olan ve gözle görülen bir şeyden yine var olan (fakat henüz gizli kalmış) bir diğer şeye mekanik bir şekilde işlem ve gözlem yaparak gidilmektedir. Yapılan iş bir organizmanın kesilmesi ve içine bakılmasıdır. İlk modern anlamda anatomi bilgini olarak niteleyebileceğimiz Andreas Vesalius zaten bütün anatomik çizim ve planşlarını Venedik ve Padova'da infaz edilmiş çok sayıda idam mahkûmunun bedenlerini anatomize ederek çizdirmiştir (Osmanlı'da bu anatomizasyon işlemi ancak on dokuzuncu yüzyılda II. Mahmud döneminde Mekteb-i Tıbbiye kurulduktan sonra resmen yapılabilecektir). Yani bu yöntemin hareket noktası açık bir realitedir ve varış noktası bir diğer realitedir. Dolayısıyla teşrih hem bir yöntem hem de aynı zamanda bir açıklamadır.

Özetle şunu söyleyebiliriz: Yeni bilgi elde etmenin yolu öncelikle çeşitli teorik spekülasyonlardan, kitâbî uğraşlardan değil, tecrübeden, gözlemden, doğrudan deneyimden geçiyor. Kantemir'in gözünde müzik bilgisinin kaynağı şu ya da bu sebeple "otorite" niteliğini taşıyan eski metinler değildir artık; sistemli bilgi ancak gözleme, deney ya da deneyime ve akla dayanacaktır. Kantemir'in *teşrih*'inin bu bağlamda bir yandan "yorum" ve "ayrıntılı gözlem", diğer yandan da "diseksiyon/otopsi" anlamına gelmekte olması burada hoş bir tevafuk olsa gerektir.

Nitekim makam ve perde analizleri yaparken de Kantemir soyut bir prensipten veya var olan teorik bir analizden hareket etmez. Göreceğimiz gibi, onun nazarında daha önceki yüzyıllarda kaleme alınmış edvâr kitap-

---

51 Bkz. B. Harun Küçük, "New medicine and the Hikmet-i Tabi'iyye – Problematic in Eighteenth Century İstanbul", T. Langerman & R. Morrison (yay.) *Texts in Transit in the Medieval Mediterranean*, Penn State University Press, 2016, s. 408-438.

52 Bkz. Khaled El-Rouayheb, *Islamic Intellectual History in the Seventeenth Century – Scholarly Currents in the Ottoman Empire and the Maghreb*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, özellikle s. 61-128.

ları Osmanlı musıkisini anlamak için yeterli ve anlamlı olmaktan çoktan çıkmıştı.

Musıkinin dinen meşru olup olmadığı meselesi de Kantemir'in ilgi alanı dışında kalıyor. Yani Kantemiroğlu birçok kadîm edvâr müellifinin yaptığı gibi her şeyden evvel musıkinin varlığını ve meşruiyetini savunmaya gerek görmez, kendini bir savunma pozisyonuna sokmaz. Dolayısıyla musıkinin varlığının genel olarak "nizâm-ı âlemle" ilişkili olduğunu, onun bir parçası ya da mütemmim cüz'ü olduğunu kanıtlamak gibi bir derdi de yoktu. Kantemir musıki öğrenmeye başladığında İstanbul'da musıki ve semânın caiz olup olmadığını tartışma konusu yapan selefî eğilimli Kadızâdeli gailesi zaten çoktan güncelliğini yitirmişti.

TEŞRİH VE SEYİR

Kantemiroğlu'nun çıkış noktası o anda İstanbul'da fiilen icra edilmekte olan, bizzat görüp, duyup, öğrenip icra ettiği musıki eserleri ve bu repertuarın teknik ayrıntılarıdır. Varılan yer ise önce perde ve makamların tasnifi, sonra da her bir makamın özgün seyir ve hareketinin iyice anlaşılmasıdır. Eğer aynı metaforu kullanacak olursak: sesler evreni insan bedeni ise makamlar da bu bedende belli kurallara uyarak dolaşan kandır. Yani klâsik edvâr kitaplarında çok sık rastlanan "önce musıkinin ne olduğunu soyut olarak anlatalım, onun evrenle, ilâhî yaratılışla, yıldızlar ve gezegenlerle, günün saatleriyle, insan bedeninin yapısıyla, dört unsurla vs. ilişkisine bakalım, bilâhare şu ya da bu makamın açıklanışına ve şu ya da bu çalgının icrasına geçeriz" tavrının tam tersi. Kantemir için musıki her şeyden evvel icradır, tasavvur değil.

Aşağıda da görüleceği gibi, o dönemde müzisyenler arasında cereyan etmekte olan makam tanımlarıyla ilgili tartışmalara Kantemir bazen çok sert ve hatta suçlayıcı ifadelerle müdahil olmuştur. Bunun ardında İstanbul'da henüz pek az kişinin haberdar olduğu bu "evrensel" yöntemi kullanmanın verdiği özgüven yatıyor olabilir mi, bilemiyoruz. Her hâlükârda üzik analizi onun için bir çeşit otopsidir. İlgilendiği şeyler perde ve makamların hiyerarşisi, morfolojik ve işlevsel yapısıdır her şeyden önce.

Kantemir'in yaşadığı dönemin İstanbul'unun tıp camiası içinde de Hipokrat ve Câlinus-vârî eski ve kitâbî tıbbın mı yoksa yer yer "tıbb-ı cedid" diye de adlandırılan ve esasen gözleme ve hekimin tecrübesine dayanan tıp anlayışının mı üstün olduğuna dair tartışmalar henüz yeni başlıyordu. Gelenekte yer aldığı şekliyle sebep-sonuç ilişkisinin yönünü değiştiren bazı hekimler tarafından teorik bilgiye pratik tecrübe yoluyla, zamanla ve ilâçları

deneyerek ulaşılabileceği ileri sürülüyordu.[53] Kantemir de, göreceğimiz gibi, işe seslerin ve ses aralıklarının soyut bir tanımından başlamıyor. Var olan musıki eserleri repertuarından ve elindeki çalgı olan tanburdan başlıyor, yani somut bir çalgıdan, her gün duyduğu musıkiyi teşkil eden sesleri çıkaran âletten. Tanbur'un çalgı olarak edvâr'ın her yerinde ön plânda olmasına ileride döneceğiz.

Kantemir çoğu diğer edvâr yazarları ve müzik nazariyatçıları gibi makamları anlatırken söze "tarif-i makam-ı...." diye başlamaz. Makamları Safiyüddin misali sistematist teorisyenlerin yolunu izleyerek dörtlü ve beşli aralıkların ölçümü, matematiksel oranları, *cins*'lerin tasnifi, birbirine eklemlenmesi ve onların katmanları üzerinden yapsaydı makamın tarifini yapmış olurdu. Bunu yapmanın yolu ise, o sıralarda fiilen icra edilmekte olan musıkiye atıfta bulunmaktan geçmiyordu.

"Sistemci" edvârlarda esas itibariyle yapılan şey *a priori* olarak tarif ve tasnif edilmiş bulunan teorik âlet kutusunda (ki bu âlet kutusnun içinde üçlüler, dörtlüler, beşliler ve diğer ses aralıkları, bunların oran olarak veya koma, sent cinsinden ölçümleri gibi araç ve gereçler bulunuyor) hazır bulunan âletlerin hangisinin alınıp nerede, hangi sırayla, hangi makamı inşa etmek için kullanılacağının kısa bir reçetesini vermekti. On beş ve on altıncı yüzyılın Türkçe edvâr yazarları dahil olmak üzere Safiyüddin'in takipçisi tüm "sistemci" müzik teorisyenlerinin –bizzat Safiyüddin'in kesinliği ve keskinliğiyle olmasa bile– yaptıkları bundan başka bir şey değildi.

Oysa makam ve terkiplere morfolojik diyebileceğimiz bir tanı koyar ve onları öncelikle tanburun perdelerinde kapsamı belli bir tür gezinti olarak tasvir eder Kantemir. Bilebildiğimiz kadarıyla da *seyir* hâdisesini makam tariflerinin merkezine koyan ilk kişi odur. Makamları dörtlü ve beşli ses aralıklarının birbirine eklemlenmesinden oluşmuş kuru bir ses dizisinin meydana getirdiği bir iskelet gibi tarif etme eğilimindeki bugünkü anlayışa üç asır öncesinden verilmiş bir ders gibidir Kantemir'in ifadeleri.

Kantemir'in makam "teşrihlerinde" kullandığı sıfat ve ifadeler hep melodik seyrin, dolaşımın önemini göstermeye yöneliktir. Makamların hep bir başlangıç noktası ("*iptidâ*", "*şüru*") vardır; makam oradan belli bir "*reviş*" (yani gidiş veya yürüyüş) ile "*hareket*" eder, "*düşüp*", "*çıkıp*" ya da "*inip*" bazı perdeleri "*aşıp*", bazıları üzerinden de "*sıçrayıp*" veya "*atlayıp*", "*o yoldan*" başka bir perdeye "*düşer*" veya o perdede "*kendini gösterir*". Makam bazı yerlerde "*meks eder*" (yani dinlenir, bekler), her zaman "*gezer*", nihayet "*iner*", "*döner*", "*aşağı iner*", "*avdet eder*" ve bir "*karargâhta*" "*istirahat eder*" veya orada "*karar verir*".

53 Bkz. Harun Küçük, "New medicine and the *Hikmet-i Tabi'iyye* – Problematic in Eighteenth Century İstanbul", T. Langerman & R. Morrison (yay.) *Texts in Transit in the Medieval Mediterranean*, Penn State University Press, 2016, s. 408-438.

Yukarıdaki cümlelerde *italik* olarak yazdığımız kelime ve ifadelerin hepsi de aynen Kantemir'in makam ve terkip tanımlarından alınmıştır. Tanbur üzerindeki perdelerde makamın kimliğini tanımlayan şey bu perdelerin kendilerinden ziyade nağme ve melodilerin istikamet ve seyir güzergâhıdır. Yani bir tür yol haritası söz konusudur. En küçük birim perdedir. Teşrih ise bu perdeler esas alınarak yapılacak bir melodik gezintiyi (tıpkı kan dolaşımı gibi) gösteren bir operasyon.

Kantemir makam ve terkipleri anlatırken basit bir şekilde "tarif" kelimesini hiç kullanmaz. Tüm makam ve terkiblerin (ki bunlara zaman zaman bugün daha sıkça kullanılan "mürekkeb makam" adını verdiği de oluyor) tanım ve analizlerini hep "*teşrih-i makam-ı....*" veya "*teşrih-i terkib-i...*" başlığı altında yapar. Ayrıca, başında alışılmış besmele ve hamdele kısmı bulunmayan Kantemiroğlu edvârının besmeleyle başlayan tek bölümünün makam teşrihiyle ilgili bölüm olması da kayda değer: "*...imdi Bismillâhla makamat teşrihine mübaşeret edelim...*"[54]

Bu teşrih işini Kantemir son raddesine kadar götürmekte tereddüt etmez ve tüm makamların ucuca eklendiği ve hiçbir tersliğe meydan vermeden hepsinde "dolaşımı" mümkün kılan tam dört sayfa uzunluğunda bir "*taksim-i küllî*" örneği kaleme alır. Buna da "*taksim-i nağme-i külliyât-ı makamat*" adını verir[55]. Seyir hâdisesinin önemine vurgu yapmak için de Hüseynî makamıyla başlayıp suhuletle ve herhangi bir müzikal aykırılığa, melodik soğukluğa meydan vermeksizin tam otuz sekiz adet makamı dolaşan ve yine Hüseyni makamının perdeleri ve seyriyle karar veren bir taksimin iskeletini verir, nasıl yapılacağını anlatır Kantemiroğlu.

Bu uzun ve karmaşık taksim örneği birçok makamı dolaşan "külliyat peşrev"ler ya da musıki müptedisine makam ve usûl örnekleri veren kâr-ı nâtık'ların çoğu gibi sadece pedagojik bir anlamı olmakla kalmıyor. Makamı esasen bir melodik seyir olarak gören Kantemir makamlar arası bu " büyük dolaşımın" hem her makamın bizzat kendisini hem de diğer makamlarla ilişkilerini, hangileriyle "*ünsiyet*" edip hangileriyle etmediğini tanımlayan, neredeyse ontolojik bir kıymet taşıdığını ima eder.

Edvâr'ın tam dört sayfasını makamları birbirine bağlayan bu zincirleme taksimi tarif etmeye hasretmesi de bunu gösterir. Burada döneminin önde gelen tanburilerinden olan Kantemir'in bir müzik marifeti, bir ustalık sergileme amacı da vardır elbette. Bunu kendisi beyan ediyor zaten.

> "*...ilmi 'amele getirmek* [uygulamak] *gayet zahmetli iştir ve kıyasım üzre* [kanımca]*bu cins taksim-i küllîyi itmâme getirmek* [sonuçlandırmak] *değme hâl ile* [ancak, en fazla]*bir yahut iki musıkişinas mevcut buluna...*"[56]

54 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 23.

55 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 63-67.

56 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 63.

Ama beceri sergilemenin çok ötesine geçen birkaç şey daha var bu metinde ve tasarladığı *taksim-i küllî*' de. Her şeyden önce Kantemir bu taksimin tek olduğunu söylemez. Aksine, onu mümkün olan *taksim-i küllî*'ler ailesinin bir ferdi, sadece bir numune olarak takdim eder. Çünkü Hüseynî makamıyla başlanıp tüm makamları dolaşarak yine Hüseynî'de biten taksimin bir benzeri pekâlâ başka bir önemli makamı başlangıç ve bitiş noktası olarak seçmek suretiyle de yapılabilir ona göre:

> "*...öyle ki evzâ'-yı ecrâm-ı perdehâ* [perdelerin cisim ve konumları] *zerrin* [altın] *zencir gibi biri birine girip ve biri birine bend olup* [bağlanıp] *bu daire-i nağmede cemi'* [bütün] *makamâtı bir makam içinde mürekkeb edip cümle makâm-ı mahsusdan bir makam-ı küllî ola...Lâkin hakîr* [ben] *iktidar-ı mûr-mikdarımız üzre* [karıncakararınca] *bir makamın taksimini ilimden amele getirmek sa'y ederiz* [gayret ederiz]. *Öyle ki sair* [diğer] *makamların ibreti* [emsâli, örneği] *şeklinde olup...*"[57]

Burada Kantemir'in kozmolojik bir metafor kullanması dikkat çekicidir. Çünkü "*evzâ-yı ecrâm*", yani cisimler ve konumları (ya da mevkileri) şeklindeki ifade o dönemde genellikle astronomi bağlamında ve gök cisimlerinin ("*evzâ-yı ecrâm-ı semâ*") düzenli hareketlerini kasdetmek için kullanılırdı. Nitekim Kantemir'in kendisi de edvârın başka bir yerinde bu ifadeyi yine bir metafor olarak ama aynen bu anlamda kullanıyor.[58]

Kopernik öncesi kozmolojiye göre gök cisimlerinin hepsi belli bir düzen içinde ve sürekli olarak merkezinde arzın bulunduğu bir dairevî hareket içinde bulunurlar, dolaşırlardı. Tıpkı gök cisimlerinin içinde gezdikleri kosmos'ta olduğu gibi sesler evreninin de belirli bir düzeni var elbette. Bu düzeni göz önüne seren ise, başlangıç noktası hangisi olursa olsun tekrar aynı noktaya varmak için bütün makamları dolaşarak yapılan "*nağme-i külliyât-ı makamât*"tır. Nitekim kan da, vaktiyle William Harvey'in kanıtladığı ve Aleksandr Mavrokordato'nun da Kantemir'e öğrettiği gibi, kalpten çıkar ve aldığı ivmeyle insan vücudunu dolaştıktan sonra tekrar kalbe döner. Bu devr-i daim de bir süreklilik arz eder.

Meselenin bir de "*ilim*" ve "*amel*"e, yani bilim (ya da bilgi) ile uygulama arasındaki ilişkiye dair bir diğer önemli yanı da var. Kantemiroğlu bu makamlararası döngüyü ve düzeni *a priori* olarak tanımlanmış bir teorik kurgu olarak kesinlikle görmüyor. Tam aksine, makamlararası bu ilişki düzeninin özellikle *taksim-i küllî*'yi "*ilimden amele getirerek*", yani fiilen uygulamaya geçilerek, icra sırasında açıkça görülmesi gerekiyor. Zor da olsa, bunu yapabilecek sadece bir ya da iki kişi dahi bulunuyor olsa, taksimin

57 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* s. 62-63.

58 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 7

nihayette icra edilmesi, icrada vücut bulması gerek. Kantemir'in kendisi Hüseynî makamındaki *taksim-i küllî*'sini bunun mümkün olduğunun bir kanıtı olarak sunar.

Özetle, makamlar zaten Kantemir tarafından her biri öncelikle birer *seyir* olarak tanımlanmış bulunuyordu. Şimdi bu makamların birbirleriyle olan ilişki ve bağları böylece teşkil edilen *makam-ı küllî* ile bir diğer seyir olarak tanımlanıyor. Bunun bir anlamı da teoriye gerek olmaksızın icranın icrayla tanımlanmasıdır, başka bir şey değil. Kantemiroğlu burada ampirizmin doruğuna çıkmıştır desek yeridir. Kantemir için müzik keşfedilmeyi bekleyen gizli bir matematik değildir. Müzik her şeyden evvel icradır, tasavvur değil. İcrayla başlar ve icrayla biter.

Bu "*taksim-i küllî*"nin – ve onunla birlikte o dönemin repertuarında var olan birkaç "külliyat peşrevinin" ve hattâ tüm makamları dolaşma iddiasını taşıyan bazı *kâr-ı nâtık*ların henüz yapılmamış olan analizlerinin yapılması gerekir. Bu sayede on yedi ve on sekizinci yüzyıl icralarında makamlar arası geçki (modülasyon) kavram, üslûp ve uygulamaları hakkında önemli ipuçlarının elde edileceği kuşkusuzdur.

KANTEMİROĞLU EDVÂRINA NASIL BAKMALI?

Kantemiroğlu edvârının yukarıda saydığımız bazı nitelik ve özellikleri hakkında çok konuşuldu, çok şey yazılıp çizildi. Kantemir'in kâğıda döktüğü eserlerin defaatle modern notaya transkripsiyonu yapıldı, bunların birçoğu yakın incelemeye tâbi tutuldu, analiz edildi, yorumlandı, bazıları da icra edildi. Besteciliği ve bestelediği saz eserleri de incelendi. İcad ettiği nota yazım sistemi ve buna müsteniden oluşan ses ve perde sistemi de iyice biliniyor ve bir yandan pratikliği ve basitliği dolayısıyla olumlanırken diğer yandan da birtakım eksikleri yüzünden eleştiriliyor. Bütün bunlar gayet yetkin bir biçimde defaatle yapıldı.

Kantemir'den otuz ya da kırk yıl kadar sonra Kevserî Mustafa Efendi Kantemir'in notaya aldığı repertuarı aynen istinsah edip orada bulunanlara ilâveten diğer bazı peşrev ve saz eserlerini de notaya almıştır. Bir diğer nota mucidi olan Nâyî Osman Dede'nin de yetmiş kadar eseri notaya aldığı biliniyor. Bu kaynaklardaki ilâve eserlerin de bugünün porteli notasına transkripsiyonu yapılabilir, mutlaka yapılacaktır. Ancak, tamamen faydadan hâlî olmamakla birlikte bu işlemlerin sonuç itibariyle Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi ve evrimi gibi konular hakkındaki bilgilerimize çok önemli katkıda bulunabileceği pek kuşkuludur.

Bütün bunların çok büyük kısmını da zaten ilgi alanımız dışında bırak-

tık. Peki Kantemir edvârı hakkında söylenmemiş, araştırılmamış ne var? Fihristleri bir kenara bırakırsak, topu topu yüz sayfayı geçmeyen bu edvâr metnini nasıl okuyabiliriz?

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Kantemiroğlu Edvâr'ının üzerinde nedense pek durulmamış çok önemli bir yönü onun tarihî belge niteliğidir. Gerçekten de yukarıda zihinsel arkaplânını ve kurgulanma gerekçelerini ortaya çıkarmaya çalıştığımız bu kitap geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ilk dönemlerdeki gelişimini incelemek için paha biçilmez bir tarihî belgedir. Çünkü tanburî, icracı ve besteci Kantemiroğlu, İstanbul'da o dönemde icra edilen müziğin canlı tanığıydı.

Ayrıca, kitabının başlığı olarak seçtiği "İlm-i musıki"yi inşa etmek için öngördüğü hareket noktası da soyut bir ses ve ses aralıkları yelpazesi veya sistemi değildi. Hem dinlediği ve içinde yetiştiği, öğrenip fiilen icra ettiği ve içinde besteler yaptığı Osmanlı/Türk musıkisini hem de önemli bir üyesi olduğu İstanbul musıki dünyasının bizzat kendisini merkez olarak almıştır. Kantemiroğlu bu musıki dünyasına, yani esasen bir Şark musıkisi geleneğine o güne dek hiç rastlanmayan bir yöntemle yaklaşıyordu. Ayrıca, edvârının hem temeli ve varlık nedeni, hem de çıkış noktası, temel malzemesi ve muhatabı yirmi iki yıl boyunca içinde yaşadığı İstanbul'un kültür ve müzik evreninin kendisinden ve bu müzik dünyasının en önemli çalgısı haline gelmiş olan tanburdan başka bir şey değildir.

Kantemiroğlu ilk kez on beş yaşında geldiği İstanbul'da musıki meclislerine katılıyor, dönemin önemli hocalarından musıki ve tanbur dersleri alıyordu. Biraz ustalaşınca kendi talebeleri de oluyordu elbette. Niçin başka bir çalgı değil de Türk musıkisini öğrenmek amacıyla özellikle tanburu seçtiği de önemli bir ayrıntıdır. Bu konuya ileride döneceğiz. Tanbur icrasını takdir eden dönemin pâdişahı III. Ahmet'in (slt. 1703-1730) ona huzurunda tanbur çaldırdığı da rivayet edilir. Zaten yaşadığı dönemde Kantemiroğlu'nun şöhreti besteci veya musıki nazariyatçısı olarak değil muhtemelen özellikle tanburî olarak almış yürümüştü. Kantemir bir daha dönmemek üzere İstanbul'dan ayrıldıktan kırk yıl kadar sonra bile Fransız sefaret tercümanı Charles Fonton şunları yazıyordu:

> "*Meşhur musıkişinas Prens Demetrius Cantemir aynı zamanda tanbur çalmaktaki ustalığıyla da ünlüydü. Pâdişah III. Ahmet onu yanında bulundurduğu zamanlarda tanburunu dinlemekten büyük zevk duyarmış.*"[59]

59 Charles Fonton, *Essay Sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne – Constantinople 1751*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits. Français, [Nouvelles Acquisitions 4023], s. 114-115. Bu yazmanın tıpkıbasımıyla birlikte eleştirel yayınını Eckhard Neubauer yapmıştır; bkz. *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999. Risalenin Türkçe

Tanburi ve icracı olarak hem duyduğu, dinlediği ve icra ettiği eserleri hem de kendi bestelediklerini icad ettiği notayla kâğıda geçiriyordu. Adlarını duyduğu fakat bilmediği, geçmediği eserlerin bir listesini yapıyor, eseri öğrenip notaya geçince de listeden düşüyordu. Bunun için de sürekli olarak musıki camiasının içinde yer alması, tecrübeli ve "mahfuzâtı geniş" sâzende ve hânende üstadlarla yakın ilişkide olması gerekiyordu elbette.

Bazı konularda (makam ve terkip teşekkülleri, perde adları vs.) tereddüde düşünce de yakından tanıdığını anladığımız dönemin usta besteci ve müzisyenlerine danışıyor, fikirlerini alıyor, onlarla tartışıyordu. Bu önemli besteci ve icracıların kanaatlarına da göreceğimiz gibi edvâr'da yeri gelince isim zikrederek atıfta bulunuyordu. Kantemiroğlu'nun İstanbul'daki yoğun müzik faaliyetlerinin ve müzik dünyasındaki ilişkilerinin izini edvâr'da bulmak mümkün. Dolayısıyla, edvâr'dan dikkatli bir okumayla çıkarılacak önemli tarihî ve müzikal ipuçları var. Ne müzik teorisi, ne icracılığı, ne besteciliği ne de nota yazısının incelikleridir bizce esas ilginç olan. Bizce Kantemiroğlu edvârı her şeyden önce Osmanlı/Türk musıki geleneğinin ilk dönemlerinin tarihine dair ve başka yerde bulunmayan somut bilgiler içeren bir belgedir ve ona o niteliğiyle bakmak gerekmektedir.

Şu hususa tekrar dikkati çekmek gerek: Kantemiroğlu İstanbul toplumuna ve musıkisine "dışarıdan" bakan yabancı bir gözlemci değildi. Dolayısıyla da musıki konusunda yazdıklarını ya uzak ve egzotik topraklara bir tür turistik merak neticesinde seyahat eden ya da resmî bir vazifeyle veyahut ticaret saikiyle Osmanlı topraklarına gelenlerin izlenimleriyle karşılaştıramayız. Kantemiroğlu edvârını buralara gelip bilâhare ülkelerine dönüşte izlenim veya hatıralarını kaleme alan onlarca, belki de yüzlerce Avrupalı meraklı, gezgin, tüccar, müsteşrik veya diplomatın musıki hakkında yazıp yayımladıklarıyla kat'iyen bir tutmamak gerekiyor.[60] On yedinci yüzyıl Avrupa'da "şark" merakının ve bilimsel şarkiyatçılığın yeni yeni örgütlenip gelişmeye başladığı bir dönemdi. Kantemir'in ise zaten İstanbul'da öğrendiğinin dışında başka bir musıki kültürü yoktu.

Çünkü Kantemiroğlu'nun on yedi ve on sekizinci yüzyıl İstanbulunun musıki kültürüne birçok doğma büyüme İstanbullu müzisyenden bile çok daha derinlemesine nüfuz ettiği zerre kadar kuşku götürmez. Dolayısıyla da –hiç değilse musıki bahsinde– kendisinden içinde yaşadığı mu-

---

çevirisi ve yorumu için bkz. Cem Behar, *18. Yüzyılda Türk Müziği – Charles Fonton*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 84; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği : Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2008, s. 167.

60 Gerçi bu seyyahların anlatılarından –dikkatli ve seçici olmak kaydıyla elbette– elde edilebilecek çok ilginç malûmat kırıntıları da yok değildir. Bunun çok çeşitli örnekleri için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

sıki evrenine dair oryantalist veya ötekileştirici bir bakış açısı kesinlikle sâdır olamazdı, olmamıştır da. Ne yirmi iki yıl boyunca içinde yaşadığı ortamın etkisi ne de musıkiyi incelemek ("teşrih etmek") için rehber edindiği ampirist ve deneyimci bilimsel yaklaşım buna izin verebilirdi.

Yirminci yüzyıl antropoloji literatürünün sıkça kullandığı bir terimi kullanacak olursak Kantemir'in İstanbul'un on sekizinci yüzyıl başı müzik hayatında belki de bir tür katılımcı/gözlemci ("*participant/observer*") niteliği taşıdığı, yani gözlemlediği durum ve ortamın aynı zamanda bir parçası olan kişi konumunda olduğu ileri sürülebilir. Musıki camiasının hem tam ortasında hem de biraz dışındaydı Kantemir.

Ayrıca, şu da mutlaka dikkate alınması gereken bir husustur ki Kantemiroğlu edvârını dönemin Osmanlı/Türk musıkisini Avrupalılara tanıtmak amacıyla kaleme almış değildi. Böyle bir kaygısı ya da görevi yoktu, olamazdı. O dönemde Avrupa'da henüz gelişmeye başlayan şarkiyatçılıkla –hiç değilse müzik alanında– ortak hiçbir kaygısı yoktu. Olsaydı zaten bu kitabı döneminin nisbeten basit ve akıcı bir Türkçesiyle yazmaz, belki *Osmanlı Tarihi* gibi onu da Lâtince veya felsefi risalelerinin bazıları gibi Grekçe kaleme almayı tercih ederdi ve her hâlükârda kitabını Osmanlı pâdişahına ithaf edilmesi gereken bir eser olarak düşünmezdi.

Kantemiroğlu edvârının muhatapları, yani öncelik ve özellikle hitabettiği kitle Avrupa kamuoyu, meraklı yabancılar, müsteşrikler değildi. "Hedef kitlesi" İstanbul'un siyasi ileri gelenleri, ulemâsı veya Saray da değildi. Musıkilerine hem bir "bilimsellik" hem de bir tür "reform" getirdiğine inandığı İstanbul halkının okumuş yazmış kesimi ve kendisinin de önemli bir parçası olduğu döneminin müzik camiasıydı esas seslendiği ve etkilemek istediği kitle. Yani bir musıki geleneğinin "içinden" konuşup yine o geleneğin "içindekilere" sesleniyordu Kantemir. Dolayısıyla topu topu yüz sayfalık bu edvâr metni geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihinin yazılması için başvurulacak temel belgelerin başında gelir.

KANTEMİROĞLU VE OSMANLI/TÜRK MUSIKİSİ TARİHİ

Müzik tarihi, müzik bestelerinin ve bunların dökülmesi gerektiği birer formel ve/veya sözlü kalıp olan peşrev, kâr, murabba', semai gibi beste şekillerinin tarihi değildir sadece. Makam ve usûllerin zaman içinde evriminin incelenmesi de tek başlarına bize ancak düzayak "teknolojik" bir bakış açısı sağlayabilir. Ayrıca, tek tek müzik eserlerinin kendi başlarına anlamlı birer tarih nesnesi ve bizatihi kendileri haricindeki bir konuda tarihî bilgi kay-

nağı teşkil edip edemeyecekleri de pek kuşkuludur zaten.[61] Dönemin eserlerinden porte'li notaya yapılan transkripsiyonların çoğalması ancak söz konusu müzik eserlerinin yapısal ve teknik nitelikleri ve bunların zaman içinde evrimi hakkında daha ayrıntılı bilgi verebilir bize.

Bir müzik eserinin öncelikle bir san'at eseri mi yoksa bir tarihî belge mi olduğu tartışmasına burada girecek değiliz. Ancak, tâ yirminci yüzyıl başlarına dek ciddî ve yaygın bir biçimde nota kullanmayı ısrarla reddeden ve hep sözlü öğretim ve intikale bel bağlamış bir musıki okyanusunda her biri birer küçük, tekil, mücerret ve istisnâi ada idi çeşitli nota yazıları. Bunların, (örneğin Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede vs.) –zaman zaman bunların varlığından bir öğünç payı da çıkararak– müzik tarihimizin esas malzemesi olarak telâkki edilmesi müzikoloğu ve müzik tarihçisini ister istemez kolaycı bir tuzağa, yanıltıcı bir perspektife sürükler.

Özetle, Osmanlı/Türk musıkisinin henüz yazılmamış tarihi sadece müzik eserlerinin kendilerinin veya sözlü eserlerin güftelerinin tarihi değildir, olmamalıdır. Müziğin üretim, icra ve tüketiminin biçim ve araçları, içinde yer aldığı sosyal ve ekonomik koşullar ve bunlara bağlı estetik anlayışlardır musıki tarihini oluşturan. Tarih yazabilmek için öncelikle müziğin hangi toplumsal koşullarda, hangi san'at ortamında, kimler tarafından, hangi etkiler altında, hangi araçları kullanarak üretildiği ve icra edildiğine bakmak gerek.

Bu tarih müziğin kimler tarafından talep edilip, kimlere hitabedip kimler tarafından ne şekilde algılandığının ve tüketildiğinin, hangi iç ve dış etkiler altında evrilip geliştiğinin, temel estetik yargı kıstaslarının ne olduğunun ve bunların zevk ve tercihlerinin değişmesiyle ne şekilde evrildiğinin de tarihidir elbette. Eğer nota kullanılarak bir repertuar kâğıda geçirilmişse, yazılı repertuarın kendisinden ziyade onun kâğıda dökülüş sebep ve koşulları, seçilen eserlerin köken ve nitelikleri, bu repertuarın kullanım biçimleri ve eserlerin zamanla şekil değiştirmeleri gibi hususların araştırılması bizce nota yazısının bizzat kendisinden ve onun teknik ayrıntılarından çok daha büyük önem taşır. Çünkü müzik eserinin en az kendisi kadar "öncesi", "sonrası" ve "etrafı" da önemlidir.

On yedinci yüzyılın ikinci yarısı ve on sekizinci yüzyıl başlarının İstanbul'u için ise bu konularda en anlamlı ve en güvenilir bilgi kaynaklarından biri Kantemiroğlu edvârıdır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz üzere, Kantemiroğlu edvârı sadece on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara ait bir saz eserleri koleksiyonundan ibaret değildir. Yalnızca bir müzik teorisi ki-

61 Bkz. Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 .

tabı, bir *Edvâr* da değildir. Repertuar kısmı hem nota icadının ve teori inşasının sonucu hem de teorinin kaleme alınmasının müsebbibidir. Edvâr bir müzik külliyatı üzerinde yükselir, bu külliyat da edvârda vaz edilen ilkelere göre kaleme alınır ve icra edilir.

Çoğu birbirinin kopyası veya küçük varyasyonlarla tekrarından başka bir şey olmayan on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyıllara ait küçüklü büyüklü birçok musıki derleme, mecmua ve risalesinden çok farklıdır Kantemiroğlu edvârı. Bu mecmua ve risalelerin birçoğunun ilk bakış ve okuyuşta ilginç görünmesi aldatıcı olabilir. Bu meyanda Mehmed Hafid Efendi'nin, Şeyh Yusuf Dede'nin, Hekimbaşı Abdülâziz Efendi'nin, Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi'nin musıkiyle ilgili çeşitli mecmua ve risalelerini, daha birçok anonim risaleyi, hatta Kantemiroğlu edvârından çok sonra kaleme alınmış olmasına rağmen yapı ve yaklaşım itibariyle on altıncı yüzyıl edvârlarına pek benzeyen 1740'lı yılların Hızır Ağa edvârını bile örnek göstermek mümkündür.

Bu eserlerin ve daha başka birçoğunun yazma eser kütüphanelerinin tozlu raflarından indirilip yayımlanarak günümüzün okuruna kazandırılmaları faydadan hâlî değildir elbette. Günümüz okuru için ulaşılabilir kılınmaları gerekir. Meselâ, henüz okunup tahlil edilmemiş çeşitli yüzyıllara ait daha yüzlerce, belki de binlerce elyazması güfte mecmuası bulunuyor Türkiye'nin gerek özel gerekse kamuya ait çeşitli kütüphanelerinde.[62] Daha başka henüz bilinmedik edvâr kitaplarının ve musıki risalelerinin de İstanbul veya taşra kütüphanelerinin tozlu raftalındaki yerlerinde keşfedilmesi pek muhtemeldir. Bunların önemli olanlarının incelenmeleri ve yayımlanıp günümüz okuruna sunulmaları gerekir.

Ne var ki, tıpkı Kantemiroğlu veya Kevserî'nin nota koleksiyonları gibi, bu güfte mecmuaları ve küçüklü büyüklü risaleler de müzik tarihimizin kendisi değildirler, olamazlar. Olsa olsa henüz yazılmamış olan geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihinin basit bir hammaddesi, kısmen de birer hareket noktası olabilirler sadece. Bu hammaddeyi ortaya çıkarmak ve ciddî tarihçilerin erişimine sunmak önemli bir hizmettir ama tarih yazımı sürecinde ancak bir ilk adım olabilir. Bu adım gereklidir elbette, ama kesinlikle yeterli değildir.

Maalesef, Türkiye'de musıki tarihi alanında esas itibariyle belge fetişizmine destek olan kupkuru bir pozitivizt yaklaşım egemen olmaya devam ediyor. Onunla birlikte ve belki de onun sözümona "nötr" bakışı sayesinde katı olduğu kadar da hayalperest bir milliyetçi bakışın ve kof olduğu kadar

62 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bazı örnekler için bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015.

da duygusal bir Osmanlı nostaljisinin de bu alana hâkim olmaya başladığını görüyoruz. Bunun sonucunda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi henüz yazılamadı, ona tutarlı ve bütünsel bir anlam verilemedi. Bu yaklaşımlar egemenliklerini devam ettirirse bundan sonra da anlamlı bir şekilde yazılması zor görünüyor.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tozlu raflardaki yazma güfte mecmualarının, musıki risalelerinin ve henüz gün yüzü görmemiş belgelerin içerdiği çeşitli bilgi kırıntılarını birbirine bağlamak gerekiyor. Söz konusu belgeyi, mecmuayı, risaleyi, edvârı, notayı vs. "keşfedip" Lâtin harfleriyle neşretmek kendi başına pek bir şey ifade etmez, edemez. Bu belge ya da belgeleri kullanarak açıklayıcı, anlamlandırıcı, ciddî, tutarlı ve Osmanlı'nın diğer san'at alanlarıyla da ilişkilendirilmiş bütünsel bir tarihî ve kültürel hikâye inşa edilmesi öncelik taşıyor. Bu bağlantılar kurulmadığı takdirde bu belge yayınları tek başlarına geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihine ciddî bir katkı teşkil etmezler, edemezler.

Bu bakımlardan müzikle ilgili sözünü ettiğimiz bu tekil ve bölük pörçük belge yayınlarının her birini (içerikleri itibariyle değil ama hiç değilse historiografik işlevleri açısından) Tapu Tahrir Defterlerinin âkıbetine benzetebiliriz. Osmanlı'nın on beş ve on altıncı yüzyıllarında yapılmış olan ve arşivlerimizde mevcut Rumeli ve Anadolu'nun çeşitli yörelerine, şehir, kasaba ve köylerine ait yüzlerce belki de binlerce Tapu Tahrir Defteri bulunuyor. Bu defterlerin her biri defterin düzenlendiği yıl için ilgili şehir, kasaba ya da bölgenin ekonomik ve sosyal durumuna dair anlamlı bilgiler içeriyor olabilir. Ama bu brüt ve işlenmemiş bilgiler hem derlenme yöntemleri ve kıstasları açısından son derece gayrimütecanis ve sıklıkla da eksik veya sakattırlar, hem de geçerlilikleri zaman ve mekânda çok sınırlıdır. Yani hiçbir şekilde genele teşmil edilmeleri mümkün değildir.

Ömer Lütfü Barkan ve Halil İnalcık gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun klâsik döneminin büyük tarihçileri bu defterleri kullanarak bu alanda örnek teşkil edecek eserler ortaya koymuşlardır elbette. Onlardan sonra ise bin dokuz yüz altmış, yetmiş ve seksenli yıllarda bu Tapu Tahrir Defterlerinin yüzlercesinin transkripsiyonu ve yayını yapılmıştır. Biraz alaycı bir yaklaşımla "defteroloji" olarak da adlandırılmış olan Osmanlı Tapu Tahrir Defterlerine münhasır bu transkripsiyon ve yayın faaliyetlerinin çok büyük çoğunluğu (övgüye değer birkaç istisna hariç[63]) ne yazık ki elde edilen rakam ve verileri "konuşturup" derinlikli ve karşılaştırmalı bir analize yol açamadı. Bunların çoğu birer basit ve ham bilgi yığını olarak kaldı ve kısır

63 Bkz. Heath W. Lowry, *Defterology Revisited – Studies on 15th and 16th Century Ottoman Society*, İstanbul, The ISIS Press, 2008.

ve kısıtlı bir yerelliği aşıp Osmanlı'nın bütününün ekonomik ve sosyal tarihine dair tutarlı bir anlatı inşa etmeye önemli bir katkıda bulunamadı.

Musıki tarihimizle ilgili olarak da benzer bir durumdan söz etmek mümkün. Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi de maalesef Osmanlı toplumsal ve ekonomik tarihinin bundan yarım asır kadar önce muzdarip bulunduğu hastalığa dûçardır.

Diyebiliriz ki bu düz pozitivist yaklaşımla ele alınan ve her biri büyük bir keşif yapmış bir âlim ya da eşsiz bir zafer kazanmış büyük bir kumandan edâsıyla takdim edilen Osmanlı müzik tarihine dair çeşitli belge, mecmua, risale, nota vs. yayınları bu musıki geleneğinin tarihini yazmaya katkıda bulunmazlar. Bu tarihe ışık tutmak bir yana, aslında Türkiye'deki musıki ortamına zaten hâkim olan basit, düz ve ilkel belge fetişizmini daha da teşvik ederler. Bu yaklaşımı teşvik ve mütemadiyen temessül ettikleri için de bu yayınların sentetik bir görüş ve devamlılık içeren ciddî, derinlikli ve kapsamlı bir geleneksel Osmanlı/Türk müziği tarihinin yazılmasına zaman zaman önemli bir engel teşkil ettiklerini bile söylemek mümkün. Artık çoktan aşılmış olması gereken Ranke-vârî bir tarihyazıcılık yöntemine hâlâ sıkıca sarılmanın hiçbir anlamı kalmamıştır. Kaldı ki bugüne dek yapılmış Türk musıkisine dair bu çeşitli belge yayınları arasında salt filolojik açıdan dahi tatmin edici olanların sayısı pek fazla değil.

Oysa daha önce de belirttiğimiz üzere, hem geleneğin "içinden" yazılmış olan ve öncelikle bu musıki geleneğinin mensuplarına hitap eden hem de birçok bakımdan döneminin müzik pratiğine tanıklık eden *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* bu ve daha birçok açıdan ufuk açıcıdır. Ancak, elbette ki Kantemiroğlu edvârını hem döneminden, hem gelenekten hem de Kantemiroğlu'nun zihinsel arkaplânından tecrit ederek tek başına, boşlukta incelemek de pek anlamlı olmasa gerektir.

Kantemiroğlu edvârının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihindeki çok istisnâi yerini de göz önünde bulundurarak yeri geldikçe o dönemlere ait eldeki diğer önemli metin ve nota derlemeleriyle karşılaştırarak, paralellikler veya karşıtlıklar kurarak incelemek şarttır. Karşılaştırılacak diğer metinler arasında Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'yle başlayarak, Ali Ufkî'nin çeşitli musıki yazmaları, Hâfız Post mecmuası, Hızır Ağa edvârı, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin musıki risaleleri, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin tezkiresi de bulunuyor.

Özetle, bu kitaba eklediğim Kantemir'in toplam olarak aşağı yukarı yüz kırk sayfalık *edvâr* metninin içerdiği somut bilgilerden, özgün yaklaşım ve bakış açılarından çıkardığım sonuçların geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin maalesef henüz ciddî bir biçimde kaleme alınamamış olan tarihinin oluşmasına mütevazı bir katkı teşkil edebileceği kanaatini taşıyorum.

BÖLÜM II

"TARZ-I OSMÂNÎ" MUSIKİ

OSMANLI/TÜRK MUSIKİSİNE MEDHİYE

Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât'ın daha ilk cümlelerinde Türk musıkisine bir güzelleme vardır:

> *"İlm-i musıkide bî-hadd* [sınırsız sayıda] *perdeler va'z olunabilir* [konabilir] *idi, zira bir cihetde* [bir bakımdan] *musıki gayr-ı mukayyed* [sınırsız] *olur ve her hangi saza bakarsak insanın boğazından çıkan avâza taklid olup perdeler va'z olundu. Bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden* [hepsinden] *kâmil* [mükemmel] *ve tamam* [herşeyi kapsayan] *tanbur dedikleri sazdır, öyle ki benî-âdem'in* [insanoğlunun] *nefesinden zuhur eden* [meydana gelen] *sadâ ve nağmeyi bi't-tamam* [bütünüyle] *ve bilâ kusur* [kusursuz] *icra eder."*[64]

Eğer en mükemmel musıki âleti insan sesi ise (ki birçok başka musıki geleneğinde de bu böylece kabul edilir), o zaman da insan sesine en çok yaklaşabilen çalgı en mükemmel çalgıdır. Bu mükemmel çalgıyı esas kabul edip ön plâna çıkaran ve kuramını da bu çalgı üzerine bina eden musıki de elbette ki en mütekâmil ve mükemmel musıkidir.

Kantemiroğlu'nun tanburu en mükemmel çalgı olarak görmesinin sebeplerine ve bunun teorik ve pratik sonuçlarına bilâhare döneceğiz. Ancak, bu metinde aynı cümle içinde Osmanlı/Türk musıkisi de bir kalemde en mükemmel musıki olarak nitelendirilmiş oluyor. Dolayısıyla Kantemir'in esasen buradaki samimiyetine inanmamak için bir sebep yok. Kantemir aslında Osmanlı musıkisini Avrupa musikileriyle karşılaştırmıyor. İfade biçiminden de anlaşılacağı üzere, İstanbul'da dinleyip çaldığı musıkiyi esas ve temel ölçüt olarak almak suretiyle Avrupa musıkilerini yargılamayı seçiyor.

Kaldı ki, iş Osmanlı/Türk musikisine bu dolaylı övgüyle de bitmiyor. Edvârın başka bir yerinde de kendi icadı olan nota sisteminin benzersiz olduğunu ve musıkide hem melodileri hem de usûl ve "vezn" adını verdiği gideri yani tempoyu birlikte kayda geçebilecek tek notalama sistemi olduğu vurgulanıyor. Bunu yaparken de Kantemiroğlu Türk musıkisini Yunan, Rus ve "Frenk" musıkileriyle karşılaştırır. Ve bu karşılaştırmadan Türk musıkisi

64 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 1.

hep galip çıkar. Çünkü diğerleri eksiklidir, Kantemiroğlu'nun ifadesiyle ya "nâtamam"dır ya da, daha kötüsü, "kör ve topal". Bu karşılaştırmanın yapıldığı ilginç metin uzun uzadıya alıntılanmaya değer:

> "*İlm-i mûsıkide çok kimesne kâmil olduklarına iştibah* [şüphe] *yoktur. Velâkin hurûf ile perdelerin sadâsı ve rakam ile vakt-ı hareketi vezn-i usûlü müteaddid* [çok sayıda usûlü] *ve bilâ-kusur* [kusursuz] *nezâket-i terakib şurût-ı musıki üzre* [musıkinin şartları ve terkiblerin inceliğine göre] *zabt ve icra eyleyeni dahi görmedik. Yunan taifesi musıkiyi hurûf altında zapt eylemiştir* [harflerle/yazıyla tesbit etmiştir]*, lâkin usûl veznini bilmedikleri sebebiyle onlarda musıki kör ve topaldır. Efrenç ve Urus taifesi Yunandan alıp musıkiyi hurûf ile okurlar, lâkin sofyan ve semai usûlünden gayrı usûl görmedikleri ecilden* [sebebiyle] *sair* [diğer] *usûllerde tasnif olunan* [bestelenen] *peşrevleri ve besteleri usûl ile okuyamazlar ve böyle onlarda dahi musıki nâtamam* [eksik] *olur. Ol ecilden* [o sebepten] *ziyade tagayyür edip* [çok farklı davranıp] *küsurat* [kusurlu] *görülen nesneyi itmamına getirmeye* [tamamlamaya] *sa'y eylemişizdir* [çalışmışızdır]*".*[65]

Aynı sayfada ve bu satırların hizasında Kantemir'in elyazısıyla şöyle bir derkenar okunuyor: "*Yunan ve Efrenc ilm-i hurûfâtta nâ-kâmil*".[66] Bu bağlamda harf/hurûf ifadelerinin Kantemiroğlu tarafından bugünkü gibi "bir sesin simgesi olan işaret" anlamlarında değil, düpedüz "yazı" anlamında kullanıldığı gayet açıktır.

Kantemiroğlu ile Avrupa'nın porte'li notası arasında Ali Ufkî misâli yakın ve faal bir okuryazarlık ilişkisi olup olmadığını tam olarak bilemiyoruz. Muhtemelen de yoktu. Gerçi Kantemir ardında Türk musıkisinin perdelerinin porte'li notadaki eşdeğerlerini gösteren bir şema, bir tür karşılaştırmalı cedvel bırakmıştır. Ama Rusya'da ömrünün son yıllarında kaleme aldığı ve öldüğünde evrâk-ı metrûkesinden çıkan bu tek yapraklık cetvel onun fiilî bir porte'li nota okuryazarlığına sahip olduğuna, Avrupa'nın porteli notasını kolayca kullanabildiğine delâlet etmez.[67]

Ne var ki, Kantemir Avrupaî nota sisteminde kullanılan ölçülerin hep ikinin veya üçün katları kadar olduklarını, çoğunlukla da sadece üç veya dört adet zaman birimi içerdiklerini biliyordu. Bunlar da Türk musıkisinin ancak nim sofyan, sofyan ve semai usûllerine denk gelir, başka usûl kalıplarına uymaz, hele hele kendi notasıyla kâğıda döktüğü peşrevlerde sık kul-

---

65 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 6.

66 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 6.

67 Sankt-Petersburg Bilimler Akademisi kütüphanesinde muhafaza edilen ve Kantemir'in kişisel evrakı arasında bulunan bu şema için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 120.

lanılan uzunca usûl kalıplarına hiç uymaz. Bu metinde Kantemir'in Avrupa musıkisini niçin kıt'anın çeşitli ulusları arasında sadece "Efrenç ve Urus taifesi"nin musıkilerini esas alarak tanımladığı ise bizce meçhul.

Bu arada, "*...zabt ve icra edeni dahi görmedik...*" diyerek yukarıdaki metinde Kantemiroğlu Ali Ufkî'nin ondan yarım asır kadar önce kaleme aldığı musıkiye dair eserlerinden ve nota derlemelerinden habersiz olduğunu teyid etmiş oluyor. Bunun niçin böyle olduğunu tahmin etmek zor değil. Takriben 1675 yılında vefat eden Ali Ufkî'nin evrâk-ı metrûkesindeki musikiyle ilgili bütün elyazmalarının vefatının hemen ardından İngiliz Sefaret Papazı John Covel ve ondan Türkçeyi öğrenmiş olan Fransız müsteşrik Antoine Galland gibi Avrupa'lı dostları ve talebeleri tarafından Fransa'ya ve İngiltere'ye götürüldüğü biliniyor. Oysa Kantemir'in İstanbul'a ilk gelişi 1688 yılındadır ve burada Ali Ufkîyle şahsen tanışamadığı gibi, vaktiyle Ali Ufkî'yi tanımış ve onunla müzik bağlamında bir ilşkisi olmuş hiç kimseyle de tanışmamış olabilir pekâlâ.[68] Ayrıca, Kantemir'in biyografisinin yazarları onun gerek henüz Boğdan'da iken gerekse İstanbul'a geldikten sonra dönemin Avrupa müziğiyle pek ilgilenmediği konusunda müttefiktirler.

"Yunan taifesi" musıkisi olarak adlandırdığı Ortodoks kilise musıkisine gelince, Kantemir'in bu musıkiyi ve kullandığı notalama sistemini daha yakından tanımış olabilir. Bizzat Hıristiyan Ortodoks mezhebine mensuptu Kantemiroğlu. Henüz İstanbul'a gelmemişken de Boğdan'ın başkenti sayılan Yaş'ta o da dönemin ünlü İtalyan üniversitelerinden yetişmiş, kadim ve modern Grekçe'nin yanı sıra İtalyanca ve Lâtinceyi de iyi bilen ve Viyana kuşatmasıyla ilgili bir risaleyi İtalyancadan Grekçeye çevirmiş olduğu bilinen Yeremya Cacavelas adlı aslen Giritli âlim bir Ortodoks rahibin nezaretinde eğitim görmüştü.[69] Dolayısıyla, dönemin bilim dili Lâtince'nin yanı sıra bir miktar Grekçe öğrenmiş ve Ortodoks kilise müziklerine ve ritüellerine de âşinâ olmalıydı.

Ayrıca,[70] İstanbul'da Fener semtinde ikamet ettiği, Rum Ortodoks Patrikhanesi ile yakın ilişkide olduğu ve İstanbul'a gelince uzunca bir süre Patrikhane Akademisindeki derslere devam ettiğine yukarıda işaret ettik. 1710 yılında İstanbul'dan ayrıldığı zaman ise *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın kendi elyazısıyla olan tek nüshasını ileri gelen Fener'li ailelerden

68 Ali Ufkî'nin yaşamı ve eserleri hakkında bkz. Cem Behar, "Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)" *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, YKY, 2008, s. 17-55. Ayrıca, bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008.

69 F. H. Marshall, *The Siege of Vienna by the Turks in 1683, translated into Greek from an italian work published anonymously in the year of the siege by Jeremias Cacavelas*, Cambridge, 1925. Cacavelas'ın yazma eserinin orijinal nüshası Londra'da, British Library'dedir: [Add MS 38890]

70 Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, s. 15-16.

birine mensup olan ve o sıralarda Divan-ı Hümâyûn Baştercümanı bulunan ve bilâhare Boğdan Voyvodası olarak atanacak olan Nikola Mavrokordato'ya (yani hocası Aleksandr Mavrokordato'nun oğluna) bırakmış olduğu da hakkında nakledilen rivayetlerden biridir.

Eski Bizans *neum*'lerine dayalı ve 1820'li yıllarda Madytos'lu Chrysantos'un reformundan önce kullanılmakta olan Rum Ortodoks kilise müziği notalarına gelince, Kantemir'in bu müziğe dair teşhisi esas itibariyle doğrudur. Nitekim bu notalama sisteminde ritmik kalıpları, vurguları, yani bizim bildiğimiz anlamıyla ve icra edilen eser boyunca birçok kez devreden ve tekrarlanan büyüklü küçüklü usûlleri belirtmeye yarayacak özel işaretler yoktur.[71] Ortodoks kilise ilâhilerinin arka plânında zayıf ve kuvvetli darplar dizisinden oluşmuş bir usûl kalıbı bulunmuyor.

Kantemiroğlu Osmanlı/Türk musıkisini yüceltirken "Yunan, Efrenç ve Urus" musıkilerinin hepsini birden niçin "nâtamam" görüyor? Aslında bu metinde Kantemir'in karşılaştırmalarına temel ve kıstas teşkil eden iç içe geçmiş iki eksen vardır: biri musıkinin bizzat kendisi biri de musıkiyi yazıya geçirmeye yarayan aracın yetkinliği. Kantemir'e göre "Yunanlılar" musıki yazısı ("*hurûf*") kullanıyorlar ama mûsıkilerinin bizzat kendisi çok eksiktir, çünkü temel vurgu kalıplarını, usûlleri bilmiyorlar. Usûlleri bilmedikleri için de kullandıkları musıki yazısı –bu yazı her ne kadar nağmeleri ve melodinin hareketini doğru ve kesin bir şekilde kâğıda geçiriyor olsa da– "kör ve topal" kalmaya mahkûmdur. Usûl o denli önemlidir çünkü.

"Efrenç ve Urus" musıkilerine gelince, bu musıkiler usûlleri biliyorlar. Ne var ki, kullandıkları ölçüler sadece ikili ve üçlü olduğu için bu musıkiler de onlarca usûl kalıbına sahip olan Türk musıkisinin sadece en küçük usûllerini yani nim sofyan ve sofyan (2/4 ya da 4/4) ve semai (3/4 veya 6/8) usûllerini kullanabiliyorlar Kantemir'e göre. Dolayısıyla onların da musıkisi her ne kadar Yunanlılarınki gibi "kör ve topal" olmasa da yine de eksik sayılmalıdır, yani usûller açısından fakirdir, noksandır, "nâtamam"dır. Kantemir'den yarım asır kadar önce Ali Ufkî Bey Avrupa müziğinin üçlü veya dörtlü ölçüleriyle İstanbul'da karşılaştığı uzun ve karmaşık usûller arasında bir karşılaştırma yapmayı denemiş, bazı benzerlik veya eşdeğerlikler bulmaya çalışmıştı.[72] Kantemir'in ise böyle bir girişimi olmamıştır.

Bu arada, Kantemiroğlu'nun yukarıdaki alıntıda Yunan değil ama "Efrenç ve Urus" müziklerinde var olan çokseslilikten, harmoniden, kontrpu-

71 Bizans dönemi dinî musıkinin tarihi ve tekniği hakkında bkz. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

72 Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 200 8, s. 72-134.

andan, çok kısımlı müzik yazımından hiç söz etmemesi, bu eksen üzerine bir karşılaştırmaya gitmemesi de kayda değer. Bu durum, bazı yazmalarında kısa da olsa birtakım harmoni ve kontrpuan örnekleri de verebilen Ali Ufkî'nin tam aksine, onun Avrupa müziklerine pek aşina olmadığının bir diğer göstergesi olarak kabul edilmelidir.

Özetle, Kantemir'in Osmanlı/Türk musıkisiyle birlikte kendi icadettiği notayı diğerlerinden üstün görmesinin esas nedenlerinden biri de o müziklerin ya usûlleri hiç bilmemeleri veya biliyorlarsa bile usûl fukarası olmalarıdır. Usûl o derece önemlidir çünkü.

Bu bakımdan, Türk musikisi için yeni bir perde ve makam sistemi geliştiren Kantemiroğlu'nun usûllerle ilgili herhangi bir yenilik ya da farklı bir yaklaşım önermemiş olması da dikkate değer bir husustur. Makam ve perde anlayışını tamamen değiştirmeyi ön plâna çıkaran Kantemiroğlu usûllere ve usûl anlayışına hiç dokunmaz. Bir usûl teorisi geliştirmeye kalkmaz. Yeni usûller icad etmeye de yeltenmez. Eski musıki edvârlarını eleştirip geçerliliklerini sorguladığı zaman da bunu usuller üzerinden asla yapmaz. Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan usûllerin gerek anlaşılması gerekse uygulanmasındaki bazı zorluklardan söz eder ama bunların mükemmeliyeti hakkında hiçbir kuşku dile getirmez.

Yazarımıza göre hem çok çeşitli usûller hem de usûl-nağme bütünlüğü sadece Osmanlı/Türk musıkisinde bulunuyor. Kantemiroğlu'nun usûllerin musıkideki merkezî konumu ve işlevleri hakkındaki –kanımızca geçerliğini günümüze dek aynen korumuş olan– görüşlerini daha sonraya bırakarak şimdilik *Kitabu'ilmi'l-mûsıki'alâ vechi'l-hurûfât*'ın hemen başındaki şu alıntıyla yetinelim:

> *"...'ilm-i musıki vezn-i usûl* [usullerin tartımı] *ile kemaliyetin* [mükemmelliğini] *bulur; şöyle ki ne usûl nağmeden ne nağme usûlden geçe yahut kala ve kuvvet-i rakam-ı vezn ile nağmeyi de usûlü de perdelerin altında ve zabtında koyasın."*[73]

Kantemiroğlu nağme ile usûlün, melodik yapı ile ritmik kalıbın birbirine uyumlu olmaları gerektiğini ve bu beraberliğin de yazıya, notaya yansıması gereğini veciz bir şekilde ifade ediyor. Osmanlı/Türk musıkisinin mükemmelliği de burada yatıyor ona göre. İcadettiği nota yazısının ona göre önde gelen vasfı da budur, yani usûl/nağme birlikteliğini, uyumunu ve temposunu görünür, okunur ve icra edilir hâle getirmesi.

Onlara tarihsel bir boyut da katarak Osmanlı musıkisi hakkındaki bu övgü dolu görüşlerini Rusya'ya iltica ettikten sonra kaleme aldığı *Osmanlı Tarihi* kitabında da dile getiriyor Kantemiroğlu:

---

73 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.5.

> *"...Tüm Hıristiyan dünyasında barbar olarak bilinen bir milletin bu gibi yüksek ve soylu bir san'at dalındaki çalışmalarını övmem Avrupa'lı okurlara tuhaf gelebilir. Nitekim Osmanlı İmparatorluğunun çocukluk yıllarında, Sultanların sadece ülkelerinin sınırlarını genişletmekle meşgul oldukları sıralarda barbardılar elbette. Zamanla savaşların durması barış döneminin san'atlarına eğilmeye imkân verdiğinde eski yabani hallerini terkederek o kadar uygarlaşmışlardır ki bugün eski barbarlıklarından bir iz bulmak zordur. Türk musıkisinin usûl ve kelimelerin vezni açısından herhangi bir Avrupa musıkisinden daha mükemmel olduğunu söyleyebilirim."*[74]

Vezin ve usûlün Osmanlı/Türk musıkisinin tüm Avrupa musıkilerine üstün olmalarının esas nedeni olarak gösterilmesi Kantemir'in usûle haklı olarak atfettiği büyük önemin bir diğer tezahürüdür. Üstelik Kantemiroğlu bütün bunları sadece münhasıran Osmanlı okuruna hitabeden *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ta dile getirmiş değildir. Musıkilerini küçümsediğini çok açık olarak ifade ettiği Avrupalı okurların bizzat kendilerine hitabeden ve Osmanlı'yı tanıtan bir eserde de Türk Musıkisinin üstünlüğünü aynen savunmaya devam ediyor. Dolayısıyla bu konudaki samimi inancından kuşkulanmak için bir neden yok.

"TARZ-I OSMÂNÎ" MUSIKİ

Yukarıda verdiğimiz alıntıda Kantemir'in Osmanlı'da musıki san'atının zamanla serpilip incelmesini İmparatorluğun gelişim evrelerine alışılmadık bir biçimde bağlaması dikkate değer. Tüm güzel san'atların ve onların en incelmişi olarak nitelediği musıkinin de ancak Osmanlı İmparatorluğu iyice genişleyip en geniş sınırlarına ulaştıktan ve İmparatorluğun yönetici sınıfı gazâ, savaş ve fetih faaliyetlerine değil barışın tadını çıkarmaya odaklanmaya başladıktan epey sonra neşv ü nema bulduğunu ileri sürer [Bkz. **EK**]. Bu görüşü İbn-i Haldunvârî bir yaklaşım olarak görmek pek yanlış olmaz.

Ne var ki, bildiğimiz kadarıyla Kantemiroğlu hiçbir eserinde İbn-i Haldun'dan söz etmez, ona atıfta bulunmaz. Osmanlı tarihiyle ilgili kitabını yazarken yararlandığı Müslüman müverrihler arasında sadece Neşrî tarihini ve Hoca Sadeddin'in *Tâcü't-tevârih*'ini zikreder ve bunların güvenilir kaynaklar olduklarını belirtmekle yetinir.[75] İbn-i Haldun'un *Mukaddime*'sini okuyup okumadığını kesin olarak bilemiyoruz. Ancak, Arapça bilmediğine

74 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, İngilizceye çeviren Nicholas Tindal, London, Knapton, 1734, Cilt I, s. 152 (Altını biz çizdik; Türkçe çeviri bizim). Bkz. **EK.**

75 Bkz. Franz Babinger, "Die Türkischen Quellen Dimitrie Cantemir's", *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Zeki Velidi Togan'a Armağan* içinde, İstanbul, 1950(1955), s. 50-60.

ve *Mukaddime*'nin Türkçeye ilk çevirisinin Pirîzâde tarafından ancak 1730'lu yıllarda yapıldığına bakılırsa Kantemiroğlu'nun İbn-i Haldun'u okumadığı sonucuna varılabilir. Yazımı Kantemir henüz İstanbul'dan ayrılmamışken 1704 yılında biten ve önsözünde müellifinin sık sık İbn-i Haldun'a göndermede bulunduğu Nâimâ Tarihinin bir nüshasını görüp göremediğini ise bilmek mümkün değil.

Diğer yandan, Kantemir'in 1714'te Rusya'dayken yazıp Çar Petro'ya ithaf ettiği *Monarchiarum Physica Examinatio* (Hanedanların doğal açıdan incelenmesi) adlı Lâtince risalenin hânedanların da insanlar gibi çeşitli aşamalardan geçtiğini ima eden başlığı aslında aldatıcıdır. Bu risalenin içeriğinin İbn-i Haldun'un tarih görüşleriyle veya ondan mülhem Kâtip Çelebi'nin *Düsturü'l 'Amel*'deki ifadeleriyle pek ilgisi yoktur. Daha çok Hazret-i İsa'nın tekrar yeryüzüne inip krallığını ilan edeceğini bekleyen bazı millenarist Hıristiyan doktrinlerin kıyamet öngörülerini hatırlatır ve Çar Petro'nun Rusyası'na da atıflarda bulunarak bu ideal ve ilâhî krallığın belirmesinin alâmetlerinden söz eder.[76]

Her halükârda Kantemir'in "tarz-ı Osmânî" musıkiye ve genel olarak bu san'at alanınına –başka san'at dalları için de geçerli olan– bir tür "gecikmiş Osmanlılaşma"[77] teşhisi koymuş olması son derece isabetlidir. Bugün bildiğimiz şekil ve yapısıyla Osmanlı/Türk musıki geleneğinin on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmuş olduğu fikri genel kabul görüyor artık. Musıkide "tarz-ı Osmânî"nin henüz oluşmaktayken beslenmiş olması muhtemel müzik kaynakları ise çok çeşitlidir. Bu meyanda bir önceki dönemin "Acem tarzı" musıkilerinden ve İstanbul'a getirilmiş olan İran kökenli müzisyenlerden, Anadolu ve Rumeli'den başkente sürekli olarak gelen çeşitli halk müzikleri ve halk çalgılarından, henüz kanıtlanamamış olmakla birlikte belki de bir ölçüde Bizans kilise ilâhilerinden vs. söz edilebilir.

Kantemiroğlu burada bazı katı ayırımlar yapar. Bizans kilise müziğini usûl eksikliği dolayısıyla yetersiz gördüğünü belirttik. Apayrı bir kategoriye koyduğu ve İstanbul'daki "tarz-ı Osmânî" musıkiden farklı görüp "ötekileştirdiği" Acem tarzı musıki ve icra üslûpları hakkındaki fikirlerine ileride döneceğiz.

Ne var ki, inceleme konusu yaptığı musıkinin kapsamını iyice belirlemek için olsa gerek, Kantemir'in İstanbul'da görüp dinlediği anonim halk musıkisini ve çalgılarını tamamen ilgi alanı dışında bıraktığını açıkça ifade eder:

---

76 Demetrius Cantemir, *Monarciarum Physica Examinatio*, (Introduction by Eugene Lozovan), Kopenhag, Copenhagen University Romansk Institut, 1983.

77 Bkz. Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, YKY, 2015, s. 13-18.

> *"Musıki iki türlü icra olunur. Biri nefesten ve biri sazdan. Nefesten olana hânendelik sazdan olana sâzendelik denilir. Bunlardan ma'dâ* [bunların dışında] *karadüzen ve çögür havaları vardır ki gerçi deyişle ırlayış* [şarkı söyleyiş] *olurlar. Lâkin usûl-ü musıkiye girmedikleri sebebiyle musıki kaidesinden hariç* [kuralı dışında] *olup tariflerini eylemek beyhude zahmettir."*[78]

Kantemiroğlu yaşadığı dönemin halk çalgı ve musıkilerini birçoğu bugün dahi geçerliliğini koruyan bazı teknik terimler kullanarak tanımlıyor (*"çögür", "karadüzen", "havalar", "deyiş" vs.*). Ayrıca, İstanbul'da da icra edilmekte olduğu anlaşılan bu anonim halk musıkilerini konu dışı bırakmakla da yetinmiyor. Bu vesileyle İstanbul'da muhatap olduğu musıki türleri arasında bir çırpıda bir hiyerarşi ihdas etmiş de oluyor Kantemir: yani incelenmeye ve teorisi inşa edilmeye değer musıkiler ve bahse bile değer olmayan musıkiler arasındaki hiyerarşi. Her ne kadar bu benzetme tam olarak uygun düşmese de, bir tür halk musıkisi/sanat musıkisi veya daha doğru bir ifadeyle kır musıkisi/şehir ve başşehir musıkisi ayırımı seziliyor bu kısacık alıntıda.

Kantemiroğlu'na göre bunların ilki *"usûl-ü musıkiye girmez"*. İstanbul'da duyduğu kırsal kökenli bu deyiş ve havaları spontane, hafif, uçucu, gündelik, kuralsız, başıboş ve gelip geçici olarak görmüş olmalıdır. Bu yüzden de ona bakılırsa bunların musıki sayılabileceği bile kuşkuludur. Usûl o denli önemlidir çünkü.

Kantemir İstanbul'da karşılaştığı çeşitli müzik türlerine ondan yarım asır önce Ali Ufkî'nin yaptığına benzer bir biçimde kendini eşit mesafede tutmak istemez. Kendi çalgısının, yani tanburun esas çalgısı olduğu musıkinin dışındaki müzik damarlarını ka'le almak bile istemez. Oysa Ali Ufkî Bey gerek Saray'da gerekse şehirde ne duymuşsa –eğer varsa– güftesiyle birlikte halk musıkisi veya seçkinler musıkisi ayırımı yapmaksızın notaya geçirmişti.

Kaldı ki, başkent İstanbul'daki "yüksek Saray kültürü" ile yerel "halk kültürleri" arasında olduğu varsayılan sözde "kopukluk" büyük ölçüde sonradan yaratılmıştır. Bu varsayılan kopukluk üzerine kurulu olan ve Avrupa ve Amerikalı etnomüzikologlardan müzik terminolojimize ancak 1960'lı ve 1970'li yıllarda ithâl edilmiş olan "Türk halk musıkisi/Türk san'at musıkisi" ayırımının Osmanlı İstanbulu'nun herhangi bir döneminde kalıcı bir sosyal realiteye tekâbül edip etmediği bizce çok kuşkuludur. Osmanlı İstanbulu her dönemde ve neredeyse kesintisiz bir biçimde hem Anadolu hem de Rumeli'den göç almıştır. Gelenler de musıkilerini başkentin musıki potasına eklemekten geri durmamışlardır. Şehir musıkisiyle anonim halk

78 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 97.

musıkisi arasında her türden geçişkenlikler bulunduğuna ve bu geçişkenliklerin her dönemde varolduğuna dair çok sayıda tarihsel ve müzikal ipucu mevcuttur.

Esas itibariyle bu iki tür musıki başkent İstanbul'da hiçbir zaman birbirinden çok uzak durmamıştır. Diğer bir deyişle, başkentte avam ve havass'ın musıkileri hiçbir zaman birbirlerinden kalın duvarlarla ayrılmadı. Örneğin, "ciddî" musıki icralarının yanı sıra 1640'lı ve 50'li yıllarda Ali Ufkî'nin tanık olduğu saray eğlenceleri arasında Karagöz, ortaoyunu ve köçek ve tavşan oyunları da vardı elbette. Ayrıca, Ali Ufkî Bey'in Kantemiroğlu misâli bir musıki teorisi inşa etmek gibi bir kaygısı da yoktu.[79] Onun nota derlemelerinde en az peşrev, saz semaisi, ilâhî, tevhid, tesbih ve murabba' bestelerin sayısı kadar şarkı, türkü, semai ve varsağılar da bulunuyor. Aynı şekilde, Ali Ufkî'nin çağdaşı Evliyâ Çelebi de *Seyahatname*'sinin İstanbul cildinde önümüze kapsamlı bir sâzende ve hânende resm-i geçidi serdiği zaman avam musıkisi/havass musıkisi ayırımı yapmaz, aralarında bir hiyerarşi tesis etmez ve genel olarak müzik icrasının toplumsal tabanının genişliğine tanıklık etmekle yetinir.[80]

Kezâ, Kantemir'in çok saygı duyduğu, makam ve terkip tanımlarında tereddüde düştüğü zaman görüşüne başvurduğu İmamzâde Tanburi Mehmed Çelebi'nin de (yani Hâfız Post'un) anonim halk musıkisine, âşık edebiyatına, halk türkülerine, nisbeten basit tekke ilâhîlerine eğilimi olduğu ve bu yolda birçok besteler yaptığı da biliniyor[81]. Çok miktarda kâr ve nakışlar bestelediği gibi "türkü ve şarkılar" besteleyip bizzat okuduğu da şuarâ tezkirelerinde kayda geçmiştir[82]. Kantemiroğlu'nu hemen izleyen dönemde yaşamış olan ve hemen hepsi anonim halk musıkisi tadında besteler yapmış olan Tanburi Mustafa Çavuş'un şarkıları avam musıkisi/havass musıkisi arasındaki geçişkenliğe (veya zaten bu ayırımın uzun vâdede anlamlı olmadığına dair) en güzel örneklerden biridir.

Ne var ki, Kantemiroğlu bu tür musıki eserleriyle ciddî şekilde meşgul olmayı uygun görmez. Öncelikle eğlenceye yönelik olarak gördüğü, kendi tanımladığı şekil kurallarına uymayan gündelik müziklerle uğraşmak istemez. Ona göre bu nisbeten basit ve ilkel musıkilerin üzerine bir sistem inşa

79 Bu konuda Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nun yaklaşım farkı hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008.

80 Bkz. Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi'nin Müzik Kaynakları", Hakan Karateke & Hatice Aynur (haz.), *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2012, s. 286-342.

81 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2 Cilt , 1942/1943, Cilt I, s. 49.

82 Sâlim, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (Yayınlayan Adnan İnce), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s. 280-281.

etmeye çalışmak, hele hele bir edvâra dahil etmek boşuna zahmettir. Örneğin, kendi edvâr'ının başka bir yerinde fasıl icrası içinde yer aldığını ifade ettiği fakat daha avâmî olarak bilinen şarkı formuna karşı sergilediği küçümseyici yaklaşım da bu tavra yakındır. O dönemde henüz yeni oluşan bir form olmasının yanı sıra güftesinin genellikle nisbeten yalın ve basit bir dille yazılmış olması ve türkü'ye yakınlığı da burada rol oynamıştır herhalde.[83]

Ancak, onun bu "aristokratik" yaklaşımın başlıca sebeplerini belki de esas itibariyle on yedinci yüzyıl zarfında birbirlerini etkilemeye devam etmekle birlikte Osmanlı başkentinde iki tür musıkinin bazı bakımlardan birbirinden daha kesin hatlarla ayrılmaya başlamış olmalarına, hânende ve sâzendeler için fasıl musıkisi kalıplarının daha yerleşik bir hâl almış olmasına bağlamak mümkündür. Ama bu sadece bir varsayımdır elbette. Bu arada, Kantemir'in Ali Ufkî'den aşağı yukarı yarım asır sonra yazdığını unutmamak gerek. Her halükârda bu tavrıyla ve dolaylı bir şekilde de olsa Kantemiroğlu avâma ait yerel ve yaygın musıki form ve üslûplarını yok sayıp hep havassa ait olduğunu varsaydığı "yüksek" musıkileri konu edinmeyi seçmiştir. Dolayısıyla da kadîm ve klâsik edvârların çeşitli musıki türlerine yaklaşımını Osmanlı/Türk musıkisinin bu ilk özgün edvârına –zımnen de olsa– taşımış olmaktadır.

Kantemir sadece ve sadece İstanbul merkezli ve emperyal kültür içinde sentezlenen ana akım musıkiye eğilmeyi, onun teorisini yapmayı seçmiştir. Bu musıkinin teknik özellikleri on yedinci asrın sonlarına doğru artık iyice belirginleşmişti. Ayrıca, Kantemir'in yalnızca çalgı musıkisiyle uğraşmayı ve edvârını dönemin gözde çalgısı tanbur üzerinden açıklamayı seçmiş olduğunu da unutmamak gerek. Bildiğimiz kadarıyla, anonim halk musıkisi repertuarında sabit formlu ve besteli peşrev ve saz semailerinin bulunmayışı veya varsa bile bu enstrümantal parçaların İstanbul'a intikal etmemiş olması da bu yargısında rol oynamış olabilir.

Kantemiroğlu halk musıkisine karşı bu katı tavrını hece vezniyle şiir yazan onca iyi halk şairi varken klâsik Osmanlı şiiri kıstaslarına göre "şiir san'atlarına" tümüyle yabancı kaldıklarını düşündükleri bu şairleri tezkirelerine almayı reddeden şuarâ tezkiresi yazarlarından temessül etmiş de olabilir pekâlâ. Nitekim tezkire yazanlar çoğu hece vezniyle ve halk Türkçesiyle yazan çok sayıda halk şairini eserlerine almamışlar, sadece divan şairlerini gerçekten şair saymışlardır.

83 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 103.

ÖZGÜN OSMANLI/TÜRK MUSIKİSİ HAKKINDADIR BU KİTAP

Başka herhangi bir musıki geleneği (Ortadoğu, İslâm, Arap, Acem vs.) hakkında kesinlikle değil.

Gerçekten de münhasıran bugün dahi bildiğimiz şekliyle geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine ait, ona ve yalnızca ona dair olduğunu açıkça belirten ilk müzik kitabı budur. Edvârın tarihî önemi biraz da bundan dolayıdır. Kantemiroğlu hem Avrupa musıkisinin her türüne hem de her türlü anonim halk musıkisi ürünlerine "üstün" olarak gördüğü bu musıki geleneğinin sadece özgün değil aynı zamanda hem tamamen yerel hem de "yeni" olduğunu ısrarla vurguluyor.

Osmanlı döneminde ama Kantemiroğlu'ndan çok önce kaleme alınıp bugüne gelmiş Türkçe musıki nazariyatı kitapları vardı elbette. Bunların hepsinin nüshalarını İstanbul kütüphanelerinde bulmak pekâlâ mümkündü. Bu meyanda Osmanlı dönemine ait Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf bin Nizamettin'in[84] on beş ve on altıncı yüzyılda kaleme aldıkları ve gerek konuları gerekse iç yapıları itibariyle birbirlerine çok benzeyen Türkçe musıki edvârlarını zikredebiliriz.

Ne var ki, her ne kadar Anadolu Türkçesiyle kaleme alınmış da olsalar ve her ne kadar musıkide öğretici olmak kaygısıyla birlikte ses ve aralık hesaplamalarını tamamen bir kenara bırakmış olmak gibi bazı ilginç ortak özellikleri dolayısıyla Eugenia Popescu-Judetz tarafından –kısmen haklı olarak– topluca "Anadolu edvâr geleneği"[85] olarak adlandırılmış da olsalar bu üç edvâr esas itibariyle tepe noktasına Urmiyeli Safiyüddin (öl. 1294) ve Abdülkâdir Merâgî (öl. 1435) ile ulaşmış olan İslâm-Ortadoğu sistemci musıki nazariyatı geleneğinin birer uzantısı olmak niteliğini taşıyorlar. Hızır Ağa'nın 1740'lı yıllarda kaleme aldığı *Tefhimü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nagâmât*'ın ve birkaç adet daha küçük çaplı musıki risalesinin de gösterdiği gibi, bu tür klâsik edvâr formatı –epey zayıflayarak da olsa– varlığını Kantemiroğlu sonrasına kadar devam ettirebilmiştir.

Bu edvârlarda ilk amaç her zaman genel ve "yüksek" bir musıki ilminin soyut ve teorik çerçevesini çizmek ve bu arada musıkiye çeşitli şekillerde meşruiyet kazandırmaktır. Zaten edvârların konusu olan "İlm-i musıkiyle" ilişkiye sokulup birlikte anılan diğer ilimler genellikle hendese (geometri), riyaziye (matematik) ve hey'ettir (astronomi). Musıkiyle ilişkili bu ilimlere zaman zaman tıp ilmi de ekleniyor. İlginçtir, Avrupa'da Hıristiyan

84 Bk. Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayını, 2012.

85 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2004.

Ortaçağı'nda da yüksek eğitimin esasını teşkil eden ve *Quadrivium* adı verilen ders grubunun müfredatı dört adet bilim dalı içerirdi: geometri, matematik, astronomi ve musıki. Bunlara hazırlık niteliği taşıyan *Trivium* ise gramer, belâgat ve mantık'tan oluşan bir üçlüydü.

Özetle, ne somut, yerel, coğrafî veya etnik, özgün bir musıki geleneğini tarif etmek, ne de musıkinin fiilen icrasına yaslanmak ihtiyacını duyar bu klâsik edvâr kitapları. Diğer bir deyişle, bu on beş ve on altıncı yüzyıl edvârlarının, ve her ne kadar düz ve basit kronolojik açıdan Osmanlı egemenliği dönemine denk düşmekte de olsalar, tanımlanabilir, özgün ve somut bir "Osmanlı musıkisiyle" ilgili oldukları iddia edilemez.

Bu klâsik "Anadolu Edvârlarının" sonuncusu 1504 tarihini taşıyan Seydî edvârıdır.[86] Onun yazımından sonra bir buçuk asır kadar sürmüş (şu anki bilgilerimizle) bir teori boşluğu olduğu söylenebilir. Ancak ondan sonradır ki münhasıran Osmanlı/Türk musıkisi geleneğine ait olan ve sadece ona dair olduğunu açıkça beyan eden ilk müzik kitabı kaleme alınmıştır ki, o da *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'tır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bunu yaparken Kantemiroğlu Osmanlı/Türk musıkisi geleneğine bir tür milât dahi tayin edebiliyor. *Osmanlı Tarihi*'nde musıkiye hasredilmiş iki kısa ama yoğun sayfada şunları okuyoruz meselâ[bkz. **EK**]:

> *"...Sultan Mehmed* [Dördüncü, "Avcı" Mehmed] *döneminde musıki san'atı nerdeyse tamamen unutulmuştu, tâ ki soylu bir İstanbul'lu olan Osman efendi tarafından ihya edilmekle kalmayıp onun sayesinde en mükemmel şeklini buluncaya kadar..."*[87]

Sözü edilen Osman Efendi'ye ileride döneceğiz. Ancak, Kantemir'in dediğine bakılırsa musıkide hocasının hocası olmuş olan Osman Efendi'den öncesi sanki boştur. Kasımpaşalı Osman Efendi öncesi sanki bir unutuş, sanki Osmanlı'nın fütuhatçı dönemlerinde savaş ve gazâ gailesinden güzel san'atlara yer ve zaman kalmamış bir nisyan dönemiydi. Ama şunu da sormak gerekiyor: Neyin unutuluşu, hangi nisyan? Kantemiroğlu'na göre daha öncesinde ne vardı da bilâhare unutuldu?

Edvâr'ın ilgili bölümlerini dikkatle okuyunca yukarıdaki ifadelerle ikisi de nisyana kurban olmuş iki farklı şeyin birlikte kastedildiği anlaşılıyor. Kasdedilen hem eski bir müzik geleneğidir yani müziğin kendisi (daha

86 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer (yay.), *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, İnstitute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004 (The Science of Music in Islam, Volume 6).

87 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, İngilizceye çeviren Nicholas Tindal, Londra, Knapton, 1734, Cilt I, s. 151 (Türkçe çeviri bizim). Bkz. **EK**.

doğrusu Osman Efendi'den önceki müzikler), hem de geçerliğini yitirmiş ve artık o gün icra edilenle hiç ilgisi kalmamış bir müzik teorisi. Tâ on üçüncü asırdan, Safiyüddin'den, Şirazlı Kutbeddin'den bu yana gelen kadîm edvâr geleneğiyle Kantemir döneminde icra edilen musıki arasında irtibat tamamen kopmuştur. Söylemek istediği tam da budur. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ta Kantemir bu kesintiyi ve bundan çıkardığı sonuçları şu uzunca metinde şöyle tanımlar:

> *"... kavaid-i ulûm* [ilmin kuralları] *ve şurût-u kavânin* [kanunların şartları] *üzere bir nesne tasnif etmemişler ve bir makam neden olur gerçi göstermişler, yoksa ne için böyle olur ya bilmediler yahut bildiler ise ilmi dahi inkâr edip amele kanaat kılmışlar, lâkin ilm-i musıki bu ana değin niçün böyle kaldığı mâlûmum değil, lâkin amel ile gayetle mübtezel ve müsta'mel* [uygulaması çok yaygın ve çok kullanılan]*, 'ilm ile gayet münker ve mühmel* [ilminin inkâr ve ihmal edilmiş] *olduğu mâlûmumdur. İmdi lâzım geldi ki ilm-i musıkinin ta'rif-i ism ü cinsi üzre beyan edip ba'dehu* [ondan sonra] *perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkibin ve makamın tarifini gösterip ondan sonra teşrih-imakamatı* [makamların açıklanmasını] *ve ifraz-ı terkibât* [terkiplerin ayrılmasını] *teşhis edelim, öyle ki kavaid-i 'ilm* [bilimin kuralları] *ve şürût-u kavanin* [kanunların şartları] *üzre ve 'alâ hüsn-i tertib* [güzel bir düzenlemeyle] *müceddeden* [yeniden] *bina oluna ve kadîmden* [eskiden] *olduğu üslûb-u kıyafetine* [görünüm tarzına] *ve şöhret libâsına* [giysisine] *girip nev-heveslerin* [yeni heveslilerin] *ri'ayet-i hâtırlarına* [fikirleriyle uyumlu] *ve tâliblerin selâsetine* [rahatlığına, akıcılığına] *makbul ve tesâhül* [hoşgörülü, kolaylaştırıcı] *ola."*[88]

Kantemir musıkideki yaygın bilgisizlikten şikâyetçidir. Ona göre eski musıkinin sadece kendisi unutulmakla kalmamış, musıkinin bilgisi, teorisi ("*ilmi*") de inkâra ve ihmale uğramıştır. Dediğine bakılırsa herkes müziği bir hocadan şöyle ya da böyle öğrenmekte ve müzik yapmaktadır fakat ne yaptığını bilmemekte ve açıklayamamaktadır. Dolayısıyla "*imdi lâzım gelen*" bellidir: Musıki ilmini anlaşılır bir düzen içinde yeniden inşa etmek (kendi ifadesiyle "*müceddeden bina*" etmek), onu musıki heveslilerinin kolayca benimseyebileceği bir sarahatle ifade etmek ve icrayla nazariyat arasında kopmuş olan bağı yeniden oluşturmak. İmparatorluk payitahtı şu koca İstanbul'da musıkinin "*esaslarını iyice anlayan üç veya dört kişi ancak bulunabilir*"[89] diye yazması da aynı anlamı taşıyor.

İlginçtir, aynı yüzyılın sonlarına doğru Abdülbâkî Nâsır Dede benzer bir cehaletten dem vuracak ve müziğin teorisinden anlayan kimseyi bulamamaktan şikâyetçi olacaktır:

---

88 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 17.

89 Bkz. **EK.**

> "[musıkinin] *ameliyesine ve nazariyesine müteallik* [dair] *kütüb ele geçirip tahsiline heveskâr oldum lâkin âlim-i nazarîsi* [teorisyeni] *beldemizde mevcut ise de gâyetü'l gâye nadir belki el nadir ke'l mâdûm* [nadir olan yok gibidir] *kabilinden olup mesmu'um olmadığından*[kulağıma gelmediğinden]…"[90]

Özetle, Kantemiroğlu'na göre yeni bir musıki teorisini şu an yeniden inşa etmek ve bu teoriye temel olarak da yine şu an icra edilen musıkiyi almak gerekiyor. Yani eğer Kasımpaşalı Osman Efendi'den itibaren fiilen icra edilen musıki "tarz-ı Osmânî" bir musıki haline gelmiş ise o zaman inşa edilecek yepyeni musıki teorisinin de "tarz-ı Osmânî" olması gerekiyor. Yeni musıki teorisini bir tür *tabula rasa* üzerinde inşa ediyor gibidir yazarımız. Edvâr'ın ilk cümlesinin başı olan "*İlm-i musıkide bî-hadd perdeler vaz olunabilir idi zira bir cihetde musıki gayr-ı mukayyed olur...*" ifadeleri bir boşluğa, sonsuz –ve belki de düzensiz– bir musıki evrenine i şaret ediyor. Kantemiroğlu müziğe bakışta esastan bir değişiklik, bugünün deyimiyle bir çeşit paradigma kayması öneriyor aslında.

Bununla beraber Kantemir her zemin ve zamanda geçerli olabilecek, Safiyüddin-vârî, "mutlak" bir musıki teorisi değil, o an fiilen uygulanmakta olan musıkinin teorisinin peşindedir. Uygulamanın da bazı düzensizlikler içerdiğinin pek âlâ farkındadır. Dolayısıyla Osmanlı/Türk musıkisi için Kantemiroğlu'nun sabit, kesin ve değişmez bir ses sistemi ve perde düzeni kurmayı amaçladığı da söylenemez. Döneminin tecrübeli ve tanınmış bir icracısı olarak bunun gerçekçi bir amaç ve sürdürülebilir bir durum olmadığını biliyor olmalıydı. Kantemiroğlu edvârında fizik veya matematik temellere dayanan kesin ve keskin bir "sistem"in tutarlılığının aranması –ve bulunamadığı zaman da "çelişki"den söz edilmesi– yanlış olmakla kalmaz. Kantemir'in ne yapmak istediğini anlamamak demek olur.

Bu açılardan baktığımızda yirminci yüzyıl başlarının Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel ve Subhi Ezgi gibi dogmatik ve pozitivist müzik modernleşmecilerinden yaklaşım itibariyle çok farklıydı Kantemir. Çünkü eğer bazı musıki perdeleri kullanıldıkları makamın seyrinin gereği olarak, veya kullanılan çalgının niteliğinden dolayı, yahut da icra edilmek istenen bir makamın bizzat tanımının bir parçası olarak sabit değil oynak ve değişken olmaları gerekiyorsa o zaman o musıki için geçerli, kesin ve sabit bir ses sistemi inşa etmek mümkün olamaz. Olsa bile bu hayalî sistem icracı için hiçbir şey ifade etmez.

Pratikten yetişmiş ve pratiğe dönük bir teorisyen olan Kantemiroğlu'nun musıki icra ederken bastığı perdelerin ne olduğunu bilmemesi de tasavvur

---

90 Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/1], vr. 2a.

edilemez. Dolayısıyla da tam ve yarım (*nîm*) perdelerin düzenini açıklarken şunu ilâve etmeyi ihmâl etmez:

> *"...perdeler dahi iki türlüdür, yani tamam ve nîm perde. Tamâm perde oldur ki gerek tizden nerme* [peste] *ve gerek nermden tize varsa bir* [aynı] *türlü sadâ ve bir* [aynı] *makamın edâsını beyan eder. Nîm perde oldur ki eğer nermden tize varsan bir türlü sadâ ve makam gösterir, eğer tizden nerme varsan gayr* [başka] *türlü sada verip gayr türlü makam icra eder."*[91]

Aynı perde iki türlü sadâ verebiliyor ve iki ayrı makama işaret ediyorsa ve aynı zamanda melodik istikamete göre farklı bir isim alıyorsa burada bir tutarsızlık yok mu? Yahut da iner ve çıkarken aslında farklı perdelere basıldığını teslim etmek ve dolayısıyla kullanılan perdelerin sayısını arttırmak gerekmez mi?

Kantemiroğlu mutlak, dakik, kesin, kapsayıcı ve tartışılmaz bir sisteme ulaşmak amacında olmadığını daha iyi ifade edemezdi herhalde. Kantemiroğlu icad ettiği hurûfâta dayalı musıki yazısından beklediği şeylerden biri de buydu zaten. Diğer bir deyişle, harflere dayalı notanın sadece repertuardaki musıki eserlerini kâğıda dökebilmesi değildi tasavvur ettiği. Yeni musiki teorisinin hem yapılmakta ve yaşanmakta olan musıki icralarına, yani somut tecrübeye hem de akılcı temellere dayanmasının, perde, mevcut makam ve terkiplerin ikna edici bir biçimde açıklanmasının ve aynı anda öğretiminin gündelik icralarla uyumlu temellere dayandırılmasının ancak bu nota sistemiyle mümkün olacağını düşünüyordu Kantemiroğlu.

Kitabına verdiği *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* başlığının bir anlamı da budur. Yani musıkinin bilimine, bilgisine harfler yüzünden yani yazarak ulaşmak. Bazı fazla modernist ve yanlış çevirilerinde görüldüğü üzere bu başlığın anlamı "musıkiyi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabını" yazmak değildir.

Her harf bir perdeye tekâbül ediyorsa ve harflerle nasıl önce heceler, sonra da kelimeler meydana geliyor ve sonuçta diller oluşuyorsa musıkinin yapı taşı olan perdelerin biraraya gelmesi sayesinde de terkipler, makamlar ve bu yapı taşlarının mecmuundan da musıkiler oluşuyor. Demek oluyor ki hurûfâtın her biri yalnızca birer sesin sembolü olmakla kalmıyor, aynı zamanda musıkinin gramerinin de temelini oluşturuyor. Var olmayan veya olmamış bir dilin grameri de olamaz elbette. Ve nasıl ki fiilen konuşulan, okunup yazılan bir dilden hareketle o dilin gramerine ve dil bilgisi kurallarına ulaşılabilirse, musıkinin temeline ve ilmine de ancak fiilen icra edil-

91 *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfât* s. 19.

mekte olan bir musıkiyi esas almakla ulaşılabilecektir.[92] Eğer konuşulan bir dil varsa onun gramerine ve dilbilgisi kurallarına ulaşılabilir. Ama dil yoksa gramer de olmaz. Muhayyel bir dilin grameri de o gramerin ait olacağı dili tek başına yaratmaya yetmez. Dil ve musıki paralelliğini şöyle dile getiriyor Kantemir:

> "*İmdi hurûfa perdeler, heceye âgâze, lûgâte de terkib, lisâna makam teşbih edip* [benzetip] *genc-i musıkinin* [musıki hazinesinin] *muhtariyyeti* [bağımsızlığını, özerkliğini] *ele almak mukayyet olasın.*"[93]

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde eşine rastlamadığımız ilginç bir benzetmedir bu. Kantemir bu benzetmeyi edvârının içinde birçok kez kullanmıştır. İşin esasında yine hem aynı akılcı ve ampirist yaklaşımın dile ve musıkiye uygulanması hem de musıkinin teşekkülünün akılcı bir yapıya, bir gramere, bağlanması şaşırtıcı değil.

İslâm felsefe ve musıki geleneğinde dil ve musıkinin ortak kökenleri, ilişkileri, benzerlikleri ve buna benzer konularda kaleme alınmış ve aralarında *Resâil-i İhvânü's-Safâ*'nın da bulunduğu birçok metin vardır.[94] Ne var ki, Kantemir'in musikiye bu yaklaşımını bilebildiğimiz kadarıyla Osmanlı İstanbulu'nda kimse temessül etmemiştir.

Örneğin, ondan yarım asır kadar sonra Kantemir notalarının tümünü istinsah edip aynı notalama sistemini kullanarak bu repertuara yüz elli eser daha ilâve eden Kevserî Mustafa Efendi, Kantemir'in eserinin *edvâr* kısmına ve onun anlamına maalesef aynı yakın ilgiyi göstermemiştir. Kevserî, sadece mekanik olarak kopyalamakla yetindiği eser notalarının ve notalama sisteminin müellifinin ne esas hareket noktasına ne de metodolojisine nüfuz etmeye çalışmıştır. Kantemiroğlu'nun kitabının edvâr kısmının birkaç bölümünü istinsah ettiği zaman da Kevserî orijinal metinleri hiç çekinmeden yer yer değiştirmiş, metinlerin sırasını bozmuş, parçalara ayırmış, kısaltmış, kendine göre eklemeler yapmış, araya şekil, tablo ve çizimler koymuş, velhâsıl Kantemiroğlu edvârının teorik ve metodolojik kurgusuna tamamen bigâne kalmıştır.[95] Kezâ, Kevserî mecmuasının daha geç tarihli nüshalarında da aynı duruma rastlanıyor.[96] Kantemiroğlu edvârından alınmış ve

---

92 Bu paralelliğin anlamı ve tutarlılığı hakkında bazı yorumlar için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 24-25.

93 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 17.

94 Bu metinlerin toplu bir sunumu için bkz. Amnon Shiloah, "The Origin of Language and its Link with Music according to the Theory of Jabir ibn Hayyân", *Al - Masaq*, Vol. 21, no.2, August 2009, s. 153-162.

95 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Mecmualarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

96 Bkz. *Edvâr-ı 'ilm-i Musıki*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 1856].

Kevserî tarafından aktarılmış metin parçaları sistematik olmaktan uzak bir biçimde nakledliyor.

"EDVÂR İÇİNDE EDVÂR": YENİ MÜZİĞE YENİ MÜZİK TEORİSİ

Geleneğin çerçevesini çizip Osmanlı/Türk musıkisi teorisini yeniden oluşturmaya çalışırken Kantemir esas itibariyle bütünüyle bir *tabula rasa*'dan hareket etmediğinin pekâlâ farkındadır. Bir edvâr yazmaya soyunduğuna göre kadîm zamanlardan kalan edvârlardan habersiz olması veya tâ Safiyüddin'den ve belki daha da öncesinden beri devam edegelen edvâr geleneğini tamamen yok sayması düşünülemezdi. İçinde yaşadığı musıki çevresi de muhtemelen geçmiş ve prestijli musıki edvârlarını bir kalemde silip atan bir yaklaşıma hüsn-ü kabul göstermezdi.

Nitekim Kantemiroğlu edvârı'nın on bâbından (bölümünden) bir tanesi (sekizincisi) "*Edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadim*"[97] (eskilerin sözüne/ifadesine göre musıki edvârı) başlığını taşıyor. Önceki ve sonraki bölümlerle hemen hiçbir bağlantısı ve hiçbir etkileşimi olmayan bir bölümdür bu. Toplam olarak yüz üç sayfalık Kantemir edvâr'ında nispeten daha seyrek bir yazıyla yazılmış dokuz sayfalık bir yer işgal ediyor bu bölüm. Başlığı da üçüncü bölümün başlığı olan "*'Aded ü tesmiye-i makamât 'alâ kavl-i hakîr*"[98] (bana göre makamların sayıları ve isimlendirilmeleri) ile çarpıcı bir tezat teşkil eder. Bu iki bölüm başlığındaki "bana göre" ve "eskilere göre" şeklindeki bilinçli tenazur ve tezat eski edvârların içerdiği makam ve usûl tariflerinin on yedinci yüzyıl sonlarının müzik pratiklerine artık uymadığının Kantemiroğlu'na göre bir başka ifadesi olarak kabul edilmelidir.

Bu alışılmadık "edvâr içinde edvâr" düzenine biraz daha yakından bakmak gerekiyor. Bir kere Kantemiroğlu kendi edvârının başka hiçbir yerinde bu eski edvârlara veya onların müelliflerine herhangi bir atıfta bulunmadığı gibi, gerek makamlar gerekse usûller konusunda bu eski metinlerin verdiği bilgileri referans olarak da hiç kullanmaz.[99] Ayrıca, kendi edvârının içine

97 Altını biz çizdik.

98 Altını biz çizdik.

99 Bunun bir tek küçük istisnası var. Şehnâz makamını tarif ederken Kantemir bu makamın biraz farklı bir seyir şeklini de tarif eder ve bunu "*...kavl-i edvâr-ı Hindî mucebince...*[Hint edvârlarının dediğinin gereği]" olduğunu ifade eder (*Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 39). Osmanlı Edvâr müellifleri arasında "Hint" musıki kitaplarına atıf hemen hemen hiç yoktur, pek nadirdir. O bakımdan bu ifade ilginçtir ve hangi edvârlara atıf yapıldığını kestirmek güçtür. Kantemiroğlu tam da bu Hintlilerin Şehnâz tarifine uyması gereken bir peşrevin notasını da veriyor. Saz eserleri repertuarının 329. sıradaki eserdir bu ve bestecisi "Hindî" olarak belirtilen Şehnâz makamında kısa bir peşrevdir. Gelin görün ki bu peşrevdeki Şehnâz seyri gayet olağan bir seyirdir ve bizzat Kantemir'in Hintlilere atfettiği farklı makam seyrine

eski bir edvârın metnini zerketmek istediğinde niçin bunu dokuz "bâb" içeren *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın başına değil de ancak bir "sekizinci bâb" olarak yaptığının makul bir açıklamasını vermez.

Belki de bir yandan geleneğin, eskilerden tevarüs edilmiş bilgilerin, "kadîm" olanın her zaman değerli olarak görüldüğü ve esas itibariyle muhafazakâr bir san'at ortamında yaşayan Kantemiroğlu kendini eski müzik metinlerine atıf yapmaktan alıkoyamamıştır. Yani onun açısından bir çeşit "eş dost alışverişte görsün" kabilinden bilgi gösterisi, küçük bir müzik arkeolojisi alıntısı, eski olana sırf eski olduğu için prestij atfedip ona körükörüne bağlı olan musıki camiası mensuplarına küçük bir tâviz söz konusu olmuş olabilir. Diğer yandan da –kendi metninde sık sık "*'alâ kavl-i hakîr*" ifadesini kullanarak getirdiği bireysel yeniliklerin altını çizdikten sonra– bu eski ve kısa metnin kendi edvârıyla karşılaştırılmasını arzu etmiş, bir tezat yaratmış, dolayısıyla da kendi metninin "üstünlüğünü" ısrarla okurun gözüne sokmayı düşünmüş de olabilir.

Ayrıca, Kantemiroğlu kronolojik bir sıra izlememeyi seçerek bu "eski" edvâr'la kendisininki arasında bir devamlılık bulunmadığını da gözler önüne sermekten geri durmamış. Klâsik edvârlarla bir devamlılık, etki ve bağlantı bulunduğunu belirtmek isteseydi eski edvâr metnini en başa koyup ardından da kendisininkini sıralayabilirdi veya metin içinde devamlılık ve bağlantıların altını daha kalın çizgilerle çizmeyi seçebilirdi. Ama bunun tam aksini yapmıştır Kantemiroğlu. Önce kendi edvârının esaslarını, bilâhare eski edvârı koymuş, hemen ardından da hiçbir şey olmamış gibi kendi açıklamalarına devam etmiştir.. Metinde kullanılan ifadelerden de devamlılık kaygısından tamamen uzak olduğu apaçık görülüyor.

Kantemiroğlu on bölümlük *Kitabu 'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ta yeni musıki teorisinin esaslarını ortaya koyduğu ilk yedi bölümden sonra ve sanki sonradan hatıra gelmiş bir konu ya da bir tür parantezmiş gibi yerleştirmiş "*edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadim*" bölümünü. Yani o eski edvâr metnini örnek aldığı veya örnek alınması gerektiği için değil, örnek almadığı, alınmaması gerektiğini düşündüğü için olabilir mi bu? Geçmiş bir döneme ait ve büyük ölçüde aşılmış olan bir müzik teorisini kendisinin pekâlâ bildiğini fakat İstanbul'un yeni ve "tarz-ı Osmanî" musıkisinin artık eskilere ihtiyacı olmadığını göstermek için mi yoksa?

Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât'ın yedinci bölümünün son cümlesi zaten bu durumu açıkça belirtiyor. Kantemiroğlu o bölümün sonunda

---

hiç uymaz. Nota için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations – Part 1: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992, s. 683. Bu çelişkili durum "hindîlerin" tarif ettikleri şekle uyan bir saz eserinin orijinal şekliyle Kantemir'in yaşadığı dönemine ulaşmamış olması ve dolayısıyla bu tarifin "kitâbî" kalmış olmasıyla açıklanabilir.

kendi anlatımının esasını bitirmiş olduğunu beyan eder. Ondan sonra gelenlerin ilâve mâlûmat kabilinden olduğunu, bir tür zeyl olarak da görülebileceğini ima eder:

> " *...'ilmü'l musıki 'alâ vechi'l hurûf ve'rukûm* [harfler/yazılar ve rakamlar vasıtasıylla musıki ilmi/bilgisi] *ve edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i hakîr* [bana göre musıki edvârı] *temam şod* [tamam oldu]."[100]

Dokuz sayfalık *edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadim* bölümünü[101] kaleme almak için hangi eski edvâr kitap veya kitaplarından faydalandığını, hangilerini kaynak olarak kullandığını belirtmiyor Kantemir. Bu konuda şöyle bir ibareyle yetiniyor:

> "*...biz, iktidar-ı nâmiktarımız üzre* [gücümüz yettiği kadar] *her bir edvârı defâat ile yoklayıp* [defalarca inceleyip]..."[102]

Verdiği "edvâr-ı kadim" metninin müellifini teşhis etmek de mümkün görünmüyor. Ama o bölüm, iç yapısı itibariyle bize göre herhangi bir on beş ya da on altıncı asır edvâr kitabından alınmış olabilir; bunların birkaçının (örneğin Seydî, Yusuf bin Nizameddin, Hızır bin Abdullah vs.) karması veya özeti de olabilir. Kullandığı ifadelere bakılırsa, eski edvârın "Şeyh-i mûsikâr" rivayetini nakletmekle başlayan ve gayet muhtasar olan ilk bölümünün Kantemiroğlu'nun bilgisine yazılı bir metin olarak değil kısmen de olsa sözlü bir rivayet olarak intikal etmiş olması da ihtimâl dışı değil. Her hâlükârda şu açıktır ki Kantemiroğlu'nun nezdinde ondan evvelki tüm edvârlar "edvâr-ı kadim" kategorisine girer.

Neler var Kantemiroğlu edvârının bu "eski edvâr" bölümünün içinde? Bir kere bütün eski edvârların –ve dönemin birçok başka yazma eserinin– başında usûlen bulunan besmele ve hamdele kısmı burada yok, ya da istinsah edilmemiş. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın en başında da bu kısım bulunmuyor zaten. Bu durum Kantemir'in Müslüman değil Ortodoks Hıristiyan olmasından mı kaynaklanıyordu yoksa eski âdeti bir kenara bırakıp kısa yoldan sadede gelmek isteğiyle mi ilgilidir, bilemiyoruz. Ancak, bizzat *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın iç yapısı da on beş ve on altıncı yüzyıl edvârlarının hiçbirine benzemez.

Her ne ise, (aslında kendince pek de ilginç olmayan ve harcıâlem edvâr risalelerinden pek farkı bulunmayan) bu bölüm musıkinin icadıyla ilgili eski bir rivayetle başlar. "*Şeyh-i mûsikâr*" (musıkişinasların şeyhi) adlı efsanevî kişinin çok eski zamanlarda musıkiyi nasıl tek başına icadettiğini,

---

100 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 67.

101 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 68-76.

102 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 55.

tefekküre dalarak vecd ve istiğrak içindeyken gök cisimlerinin seyir halindeyken çıkardıkları sesleri duyup bütün musıki perdelerini tek tek nasıl bulduğunu ve makamları oluşturduğunu anlatır. Buna benzer rivâyetlere başka metinlerde de sıkça rastlanıyor. Musıkinin mucidi olan bu kişinin adı bazı yerlerde kadîm Yunan âlimi Pisagoras (bu Pisagoras zaman zaman mûsıki ilminin pîri olarak kabul edilen Hazret-i Süleyman'ın talebesi olarak da zikredilir), bazı yerlerde ise kurucu şahıs olarak Farâbî, İbn-i Sînâ veya Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî olarak açıkça teşhis ediliyor. Bazılarında ise sadece efsane kahramanının adı *Hoca Mûsikâr* veya *Şeyh-i Mûsikâr* olarak geçiyor.

Bu bağlamda çarpıcı bir örneği Şeyhülislâm Es'ad Efendi'de görürüz. Bir musıki teorisi kitabı değil Osmanlı dönemine ait basit bir hânende ve bestekâr tezkiresi yazmaya soyunmuştu Şeyhülislâm Es'at Efendi (1685-1753). O bile *Atrabü'l-Âsâr*'ın dibacesinde, herhalde sırf musıki ve musıkişinaslarla ilgili bir metin kaleme aldığı için olsa gerek "İmam Farâbî", "Ebü'l-vefâ Cürcânî", "Abdülkâdir Bercendî" gibi musıki tarihi açısından yarı-mitolojik bir karakter kazanmış olan bazı şahsiyetlere uzun uzun atıfta bulunma ve onlara yaslanma ihtiyacını hisseder.[103]

İsmi zikredilmeyen bu efsanevî şeyhin icatları arasında on iki burca denk gelen on iki *makam,* yedi seyyareye (gezegene) "teşbih edilen" yedi adet *âvâze* ve insan bedenindeki dört unsura benzetilen dört *şube* var. Şeyh bununla yetinmeyip "yirmi dört saate teşbih" ettiği yirmi dört adet terkip de icad edip onlara isim verir. Bu on iki makam/yedi âvâze/dört şube/yirmi dört terkib sembolizmi musıkinin kul yapısı basit bir san'at, havâî ve boş bir uğraş olmadığını, evrenin ve dünyanın düzeniyle yakından ilişkili ve temel unsurlarına mündemiç olduğundan dolayı da ezelden beri var olduğunu vurgulamak için hep kullanılmıştır.

Klâsik edvârlar Kopernik öncesi kozmolojiye ve Hipokrat tıbbına göndermelerle doludur. Musıki ile dünyanın ve evrenin diğer temel unsurları arasında esas itibariyle bir uyum olmasaydı zaten o dönemin âlimleri ve hekimleri musıki makamlarını insan bedeniyle ilişkilendirmeselerdi onları tıbbî amaçlarla, herhangi bir makamı şu ya da bu hastalığın tedavisinde kullanmayı düşünemezlerdi. Bizzat Kantemir'in metninde ise bu gönderme ve bağlantılara pek az rastlanıyor. Oysa ondan kırk yıl kadar sonra kaleme alındığı tahmin edilen Hızır Ağa edvârında bu eski atıf ve bağlantıların birçoğu mevcuttur.

---

103 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî tezkire-ti 'urefâ'il edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 6204, vr. 2b/3a.

İNSAN AKLININ ÜRÜNÜ: MUSIKİ

Bir örnek vermekte yarar var. Eski edvârlar musıkinin kökenini evrenin yaratılışıyla bir tutarlar. Efsaneye göre musıki gök cisimlerinin ve semânın dünyanın etrafında dönerken çıkardığı seslerden türemiştir. Musıki ilminin çeşitli öğeleri, makam, şûbe, âvâze ve terkibler Kopernik öncesinin dünyayı merkez olarak kabul eden astronomisi ve kozmolojisinin öğeleriyle irtibat halindedir ve varlıklarını öncelikle hareket hâlindeki gök cisimlerine, yani Yaradan'ın ortaya koyduğu evrenin mekanik düzenine borçludurlar.

Kantemir ise musıkiyi anlatmak için metafizik veya astrolojik referanslara pek nadiren başvurur ve başvurduğu zaman da sadece bir "temsil" yani bir teşbih, bir benzetme, bir metafor olarak başvurur. Kantemir'in referansları çoğunlukla felsefîdir ve musıkinin varlığını insan aklının bir tezahürü, bu aklın bir mütemmim cüz'ü olarak sunar. Musıkinin metafizik veya batıni anlam ve boyutlarını ka'le almaz Kantemiroğlu. Mûsıkinin teşekkülünü akılcı bir yapıya dayandırmasının diğer bir örneğini dil ile musıki arasında kurduğu paralellikte görmüştür.

Musıki teorisinin öncelikli dayanakları gözlem (*teşrih*) ve felsefî anlamda akıldır. Metafizik, astronomi ve kozmolojinin Kantemir'in musıki anlayışında yeri yoktur. Aşağıdaki alıntıyı Kantemir'in musıki teorisine yaklaşımında hem eski edvârların musıkiye yaklaşımlarına bir reddiye olarak hem de musıkiyi esas itibariyle "*naklî*" değil "*aklî*" bir ilim olarak kabul eden bir diğer akılcılık manifestosu olarak görebiliriz:

> "*..agâh ol ki* [bil ki] *ilm-i feylesofiye hükmü üzre kuvvet-i 'akl* [akıl gücü] *hayvan-ı nâtıkın faslıdır* [konuşan hayvana mahsustur] *ve ilm-i musıki zevi'l-ukûle* [akıl sahipliğine] *delildir. Öyle ki, Cenâbü'l Hâlik* [yüce Yaradan] *bu ihsân-ı bî-akrânı* [eşsiz ihsanı] *benî âdem'den* [insanoğlundan] *gayrı mahlûka atâ kılmamıştır* [vermemiştir]. *İmdi insan ki hayvan-ı nâtıkdır* [konuşan hayvandır], *kuvvet-i akl ile sair mahlûkattan ekber ve âlâ* [büyük ve yüce] *olmakla yalnız insan kendi âvâzına* [sesine] *tertib-i vezn ve usûl üzre nizam ve intizam* [yöntem ve düzen] *verebilir. Anınçün kuşların nâlesi* [sesi] *ne kadar dilrübâ ve leziz* [gönül alıcı ve tatlı] *olsa musıki nağmesi olmayıp sürur-ı tabiattan* [neş'eli yaradılışından] *ve hükm-ü zât-ı hayvandan* [hayvan olmanın özünden] *zuhur eder ve nevâ-yı mürgân* [kuşların sesi] *hoş-edâ gerçi denilir lâkin edâ-yı musıki denilmez."*[104]

Yani musıki insana mahsustur ve sadece insanoğluna mahsus olan aklın ürünü olduğu için akıl sahipliğinin de bir göstergesidir. Kuş cıvıltısı musıki değildir, olamaz. Yukarıdaki alıntıdaki "*ilm-i musıki zevi'l-ukûle delildir*" ifa-

104 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 18.

desi gerçekten ilginçtir. Musıki icrasına felsefî bir içerik yüklediği bu cümlede Kantemiroğlu musıkiye akıl sahibi insanoğlu olma vasfını tayin edici özcü bir anlam veriyor. Bu da Aristo'nun ruh sahibi varlıklar için sıraladığı üç seviyeli ruh hiyerarşisinin en üst basamağından başka bir şey değildir: bitkisel ruh, hayvânî ruh ve aklî ruh[105].

Kantemir'e göre akıl sahibi insan olmanın özünde sadece akıl yürütme yetisi değil, musıki de vardır, tıpkı dilde olduğu gibi. İnsanoğlu "*hayvan-ı nâtık*" (konuşan hayvan) ise bunu sağlayan felsefî Akıl (*Reason/Vernunft*) –aklı olmayan fakat hasbelkader güzel sesli olan hayvanların tam aksine– aynı zamanda insanoğlunu tâbiri caizse bir "*hayvan-ı mûsıkâr*" yapar. Akıl yürütme yetisi olan *homo sapiens* eğer bir *animal loquens/homo loquens* (konuşan hayvan/konuşan insan) ise aynı zamanda da bir *animal musicans/ homo musicans* olsa gerektir.

Kantemiroğlu'nun edvârının birkaç yerinde bir yandan dilin ögeleri (ses, hece, kelime, gramer ve sentaks vs.) ile diğer yandan da musıkiyi oluşturan temel ögeler (perde, nağme, makam, terkip vs.) arasında paralellikler kurulur. Çünkü hem dil hem de musıki canlılar arasında bir tek insanoğluna mahsustur ve bu ikisinin de temel niteliği bir tek insanda var olan akla dayanıyor olmalarıdır. Hem konuşma yetisinin hem de musıkinin sadece ve sadece felsefî akla mâlik olan insanoğluna mahsus bulunduğunu Kantemiroğlu *edvâr*'ın *Dibâce-i 'İlm-i Musıki* (musiki ilminin başlangıcı/önsözü) adlı aynı bölümünde paralellik oluşturacak şekilde ortaya koyar.[106]

Ayrıca, şu da kayda değer ki *Edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadim* bölümünde Kantemiroğlu birçok eski edvârda görülen musıki perdeleriyle ilgili bilgi vermez. On beş ve on altıncı yüzyılın Türkçe edvârlarında bu musıki perdelerinin adları ve yerlerinin bir çalgı (ney, çeng, ud vs.) çizimi üzerinde gösterildiği de olur. Kantemir'in eski edvârın perdelerle ilgili bölümünü atlaması o yüzyıllarda henüz geliştirilmemiş olan tanbur'u esas çalgı olarak almış olmasına dayanıyor olabilir. Esas perdelerin adlarının (yek-gâh, dügâh, se-gâh vs.) zaten zamanla pek değişmemiş olmasına da bağlı olabilir. Ya da diğer bir ihtimâlle, bu ilgisizliği Kantemir'in bu perdeler arasındaki akustik ilişkilerle yani temel ses sistemiyle ilgilenmemiş olmasına da borçlu olabiliriz.

Kantemir'in verdiği "eski edvâr"ın metnine dönecek olursak, musıki kurucusu "Şeyh-i musikâr"dan sonra gelen "*Nasrüddin ve Kemalüddin ve Ali Ebu Sînâ*" gibi daha sonra gelen âlimler ise Şeyh'in icadettiği yirmi dört ter-

105 Aristo'nun ilgili metinlerinin Türkçe çevirisi için Bkz. Aristoteles, *Ruh Üzerine*, Bursa, Sentez Yayınları, 2014.

106 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 16-18.

kiple yetinmeyip "*yirmi terkib daha peyda eylemişlerdir.*"[107] Bu *edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadim*'in rivayetle başlayıp makam ve terkipleri listeleyerek devam eden giriş bölümünden sonrası ise, yani metnin kalan takriben dörtte üçlük kısmı zikredilen tüm makam, âvâze, şûbe ve terkiplerin açıklama ve yorumuna (Kantemiroğlu'nun ifadesiyle *teşrih*ine) ayrılmıştır.

Birer matematikçi, doğa bilimci ve astronom olarak bilinen ve "eski edvâr"da adları geçen Nasîrüddin-i Tûsî ve Kemalüddin-i Farsî'nin musıkiye dair önemli bir eser kaleme aldıkları bilinmiyor. Adı "Ali ebu Sînâ" olarak geçen üçüncü kişinin de İbn-i Sina olduğunu varsayabiliriz. Musıkide makam ve terkip mucidi olarak zikredilen bu kişilerin burada varlık nedeni edvâr yazarının eserini İstanbul musıki camiası nezdinde "ciddî" bir bilimsel silsileye bağlama kaygısı olduğu kadar, metnin içeriğiyle ilgili olsunlar veya olmasınlar bu çok tanınmış kişilerin adlarının zikredildiği musıki metnine bu vesileyle daha büyük meşruiyet ve prestij kazandırmaktır.

Türkçe edvârların birçoğunda ve bu edvârların gerekli ya da gereksiz birçok yerinde bu tür atıf ve referanslara rastlanır. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki'alâ vechi'l-hurûfât*'ta ise "edvâr-ı kadîm" bölümü dışında Kantemiroğlu'nun kendi hocasının hocası olan Osman Efendi hariç bizzat tanışmadığı veya İstanbul'da yaşadığından emin olmadığı hiçbir âlim veya musıkişinasa atıfta bulunmaz.

Çünkü Osmanlı musıkisi için yeni bir yöntemle yepyeni bir 'ilm-i musıki' oluşturmaya soyunmuştu Kantemir. Bu kadar yeniliğe tahammülde zorluk çekecek kişileri düşünerek ve herhalde bazı eleştiri ve cehalet suçlamalarının önünü kesmek amacıyla eski edvârların varlığını bildiğini göstermek istemiş olmalıdır. Bunu sağlamak için ise kendi edvârının içine eski edvârlardan lâalettayin bir tanesinden alınmış bir bölüm zerketmek herhalde onun açısından yeterli görünmüştür.

"Eski edvâr"da tarif edilen makam ve terkipler toplam olarak seksen iki adettir. Bu makam ve terkip yorumlarının yedi tanesinin içine Kantemiroğlu kendi edvârının içine zerkettiği eski edvâr metninde bulunmayan birer küçük ek, bir tür dipnot eklemiştir:

> *"...tekrar şerh etmek* [yorumlamak, açıklamak] *iktiza etmez* [gerekmez]*, zira bizim edvârımızdan bir vechile* [hiçbir biçimde] *farkı yoktur....bizim edvârımızdan farkı yoktur ....bizim edvârımızda şerh olunmuştur...bizim edvârımız kavli* [söyleyişi, ifadesi] *üzredir...vb."*[108]

Eski edvârdaki birkaç makam veya terkibin (seksen ikisinden sadece yedi tanesi) Kantemir'in kendi edvârında verdiği tariflere uyması anlamsız değildir

107 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 69..
108 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 72, 74, 75, 76..

ama asıl çarpıcı olan Kantemir'in bu gerçeğe yaklaşımıdır ve bu benzerlikleri tanımlama biçimidir. Kantemir bir kerecik bile "benim verdiğim makam tarifi eski tariflere uyar, eski edvâr müelliflerinin tarifleri bugüne dek geçerli kalmıştır, dolayısıyla benim edvârımdaki açıklamalar yüzyılların teori ya da uygulamalarına dayanır veya onları doğrulamıştır vs." anlamına gelecek bir tek cümle sarfetmez, bir küçük îmâda dahi bulunmaz. Aksine (örneğin Pençgâh makamını tanımlarken) "*kavl-i atîk*" ile "*kavl-i cedid*"i, yani eski Pençgâhı ve kendi döneminin Pençgâhını karşılaştırır ve eski tarifin bir "*ism-i nâ-cism*" olduğunu yani içi boş bir isimden ibaret olduğunu söylemekten çekinmez.[109]

Kantemir'in amacı eski edvârları bir otorite gibi kabul edip onlardan kendi edvârına kuvvet ve meşruiyet devşirmek kesinlikle değildir. Böyle bir şeyden övünç payı çıkarması bir yandan beşerî "akla" diğer yandan da İstanbul'da muhatap olduğu somut icranın analizine dayanmasını istediği kendi edvârının geri kalan kısmı ve genel yaklaşımıyla çelişirdi zaten. Ön plânda olan hep "bizim edvârımız"dır.

Özetle Kantemir kendi edvârını eski edvârlara göre değil aksine eski edvârları kendisininkine atfen tanımlıyor gibidir bu kısa fakat anlamlı notlarda. Eğer zaman zaman eski edvârlarla kendisininki arasında bir benzerlik veya ayniyet ortaya çıkarsa da bundan gurur duyması gereken kendisi değildir. Tam aksine, küçücük bir gerçeklik payını her nasılsa asırlar boyu muhafaza edebilmiş olan eski edvârlardır durumdan onur duyması gereken. Ne mutlu onlara!!

Bu tavrı Osmanlı/Türk musıkisi geleneğine uygun ve ona özgün yepyeni, pragmatik ve akılcı bir teoriyi "müceddeden bina" etmeye soyunan reformcu Kantemir'den gelen olağan ve tutarlı bir tepki olarak görmek gerek. Kantemir eski edvârlarla olan bağı devam ettirmek değil tamamen koparmaya soyunmuştur. Dolayısıyla ona reformcu değil belki "devrimci" demek daha doğru olacaktır. Güzel san'atların her dalında geleneğin ağırlığının önem taşıdığı, geleneğe ve "kadîm" olana yapılan referansların meşruiyetin temeli olarak görüldüğü bir dönemde yaşamıştı Kantemiroğlu. Dolayısıyla, döneminin musıki camiasının hatırına bir iki tâviz vermekle beraber, bilinçli olarak sırtını hem harcıâlem hem de fiiliyatta geçerliliği kalmamış bir teorik geleneğe dayamayı reddeder.

Yani Kantemir eskinin sırf eski olduğu için önemli, üstün ya da prestijli sayılmasını kabul etmez. Eslâfla mutlaka uyum içinde olmaya kat'iyen çalışmaz. Bu da o dönem için alışılmadık, genel olarak geleneğin parçası olan kişinin –tanım gereği– "kadîm" olan şeylere mutlaka saygılı, bağlı ve onunla uyumlu olması gereken tavrın tam zıddı bir yaklaşımdır. Aksine,

109 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 43.

Kantemiroğlu musıkide "yeni" ile "eski"nin uyumunu değil çatışmasını vurgular ve hep "yeni"nin sözcülüğünü yapar.[110] "Eskiler" ve "yeniler" karşıtlığının, kitâbî müzik teorisi ve fiilen yaşayan müzik arasındaki çelişki ve uyuşmazlıkların bazı önemli izlerini Hızır Ağa edvârında ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l- Asâr*'ında da buluruz.[111]

Kantemiroğlu'nun sözcülüğünü yaptığı bu "yeni" musıki geleneği, teorisini yeniden inşa etmeye ve repertuarını nota vasıtasıyla kâğıda dökmeye soyunduğu "tarz-ı Osmânî" musıki eserleri bugün bildiğimiz geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi ve onun repertuarının bir bölümünden başka bir şey değildi.

KASIMPAŞALI KOCA OSMAN EFENDİ - BİR "KURULUŞ EFSANESİ"

Gelelim şimdi pâdişah Avcı Mehmed'in saltanatı sırasında musıkiyi canlandırdığı iddia edilen ve Kantemir'in ifadesiyle "soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi"ye. Kantemir'in *Osmanlı Tarihi*'nde "bugünkü musıkinin kurucusu" diye adlandırdığı Osman Efendi'ye atıf yaptığı cümleyi tekrar verelim:

> *"...Sultan Mehmed* [Dördüncü, "Avcı" Mehmed] *döneminde musıki san'atı nerdeyse tamamen unutulmuştu, tâ ki soylu bir İstanbul'lu olan Osman efendi tarafından ihya edilmekle kalmayıp onun sayesinde en mükemmel şeklini buluncaya kadar."*[112]

Kantemiroğlu bu metinde (bkz. **EK**) bizzat kendisinin de içinde bulunduğu bir meşk silsilesinin ana hatlarını veriyor. Bu silsile Osman Efendi ile başlar ve ondan öncesi yoktur. Bu meşk zincirine ileride döneceğiz.

Yukarıda tekraren verdiğimiz metinde bizce önemli olan Kantemiroğlu'nun öne sürdüğü gibi bir tek kişinin tıpkı eski edvârlardaki mitolojik şahsiyet "Fisagoras-ı hakîm" veya "Şeyh-i musikâr" gibi on yedinci yüzyıl İstanbulu'nda "unutulmuş olan" musıkiyi tekrar yoktan var etmesi değildir. O kişinin musıkiyi yoktan var etmekle kalmayıp tek başına onu eskisinden daha mükemmel hale getirmesi de elbette ki harfiyen ciddiye alınması gereken bir iddia olamaz. Bu iddianın herhangi bir tarihî gerçeği birebir yansıtması da beklenmemeli.

---

110 Eugenia Popescu-Judetz Kantemiroğlu'nun musıkideki tutarlı anti-gelenekçi tavrını iyi teşhis etmiştir. Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994, s. 74-76.

111 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 61-74..

112 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Lâtinceden İngilizceye çeviren Nicholas Tindal, London, Knapton, 1734, Cilt I, s. 151 (İngilizceden Türkçeye çeviri bizim). Bkz. **EK**.

Ama bu da Kantemiroğlu'nun İstanbul'un musıki dünyasında Osman Efendi'nin konum ve işlevini böyle abartılı bir şekilde algılamış ve tanımlamış olmasının önemini azaltmaz. Çünkü hiç kuşku yok ki bu algı bizzat Kantemir'in olduğu kadar onun çağdaşlarının da algısıdır ve on sekizinci yüzyıl başlarında İstanbul musıki camiası mensuplarının yer aldıklarını düşündükleri musıki geleneğinin tarihine bakışlarını bir ölçüde yansıtır.

Bir kurgunun ve –temelsiz dahi olsa– ortak bir kanaatin içerdiği veya yansıttığı bir gerçeklik payı her zaman vardır. Ayrıca, yanlış kanaatler ve algılar da pekâlâ tarih nesnesi ve konusu haline gelebilir, gelmelidir de. Kaldı ki, ilk elden yazılı belgelerle güvenilir tanıklıkların çok eksik, sağlam tarihî kayıtların da çok nadir olduğu geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihinde hayâllerin, rivayetlerin, kurguların, arzuların, algıların, yalan ve hatâların, bilinçli ya da bilinçsiz yanılsamaların da tarih malzemesi olarak belli bir önemi haiz oldukları inkâr edilemez.

Şunu da unutmamak gerekir ki bu Osman Efendi eski edvârlardaki "Şeyh-i musikâr" gibi kurgusal, hayâlî, mitolojik bir kişilik değildir. Etiyle, kanıyla, canıyla İstanbul'da var olmuş bir müzisyendir. Diğer yandan, Kasımpaşalı Osman Efendi'ye musıkide gerçekten "kurucu" bir işlev atfeden ve ondan öncesini geçmişin karanlıklarında kalmış, kayıp bir musıki geleneği addeden tek yazar da Kantemiroğlu değildir. Sırasıyla, hem Evliyâ Çelebi *Seyahatname*'sinin İstanbul cildinde, hem de Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin 1728-1730 yıllarında kaleme alınmış olan *Atrabü'l-Âsâr*'ında Osman Efendi'den büyük övgüyle söz edilir ve ona benzer bir görev yüklenir.

Ayrıca, Charles Fonton'un 1751 tarihli *Şark Musıkisi* risalesinde de Osman Efendi'den bahis vardır. Ne var ki, Charles Fonton Osman Efendi'ye yaptığı övgülerinin ilhamını sadece İstanbul'da kendisine nakledilen ve bir asır öncesinden gelen birtakım rivayetlerden almamış olabilir. Osman Efendi'ye dair bilgiler ona Fransızca çevirisi 1743 yılında yayımlanmış olan ve gerek bir Şark dilleri talebesi sıfatıyla gerekse İstanbul'daki Fransız sefaretine bağlı bir *dragoman* sıfatıyla herhalde okumak durumunda olduğu Kantemiroğlu tarihinden pekâlâ intikal etmiş de olabilir. Fonton zaten ayrıntıya girmez ve Osmanlı'da müzik san'atının gelişmesinin IV. Mehmed devrinde yaşamış ve ardında birçok öğrenci bırakmış olan Osman Efendi sayesinde olduğunu söylemekle yetinir.[113]

Kimdir bu Osman Efendi? Nasıl bir rol oynamıştır? Niçin efsane haline

113 Charles Fonton'un Kantemiroğlu'nun adını da sıkça ve övgüyle zikrettiği musıki risalesinin Türkçeye çevirisi için bkz. Cem Behar, *18. Yüzyılda Türk Müziği – Charles Fonton*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987 (örneğin s. 56).

getirilmiştir? Gerçek kişi ile efsane arasında nasıl bir ilişki var ve bu kişinin efsaneleştirilmesi ne anlam taşıyor? Kantemiroğlu'nun onun hakkındaki kuruculuk iddiası ne anlam taşıyor?

Daha Osman Efendi'nin adının ilk geçtiği kaynak olan Evliyâ Çelebi *Seyahatnamesi*'nde bile Osman Efendi'nin musıkideki olağanüstü konumu ve sıra dışı nitelikleri vurgulanıyor. *Seyahatname*'sinin 1640'lı yılların sonlarında veya 1650'li yıllarda kaleme alındığı tahmin edilen İstanbul hakkındaki ilk cildinde Evliyâ Çelebi İstanbul şehrinin ün kazanmış hânende ve sâzendelerini uzun uzadıya sayıp döker. Önce hânendelerden başlar. Kendi hocası olan Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî'nin hemen ardından ismini ilk zikrettiği kişi ise Kasımpaşalı Osman Efendi'den başkası değildir. Dönemin diğer hânendelerini takdim ederken kısa ifadelerle veya sadece isimlerini zikretmekle yetinen Evliyâ sıra Osman Efendi'ye gelince onun olağanüstü bir konum işgal ettiğini belirten ve başkalarına pek lâyık görmediği övgüler kullanır:

> *"Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi atlas-ı felekde mânend-i melek imam-ı ser-pîr üstâd-ı kâmil idi"*[114]
>
> [...göklerin atlasında sanki bir melek, Satürn gezegeninin baş imamı, mükemmel bir üstâd idi].

Evliyâ'nın bu metinde geçmiş zaman kipini kullandığına dayanarak doğum ve ölüm tarihleri zaten bilinmeyen Kasımpaşalı Osman Efendi'nin bir "pîr" olmadığı, *Seyahatname*'nin İstanbul cildi kaleme alındığı tarihlerde artık hayatta olmadığına da hükmedilebilir. Her halde 1630'lu veya 1640'lı yıllarda vefat ettiğini varsaymak yanlış olmaz. "Pîr-i felek" ifadesinin Satürn gezegeninin diğer adı olduğuna bakılırsa Evliyâ'nın bu ifadesinde ya Osman Efendi'nin yaşlı ("koca" ve "pîr") olmasına bilvesile atıf yapan bir kelime oyunu yaptığı ya da metinde kısmî bir ifade bozukluğu olsa gerektir. Her hâlükârda Evliyâ'nın Kasımpaşalı Osman Efendi'nin İstanbul'un musıki dünyasının göğünde bir melek misali olup gezegenlerin en önemlisi gibi parladığını belirtmek istediği aşikârdır.

Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin dönemin İstanbulu'nda "üstatların üstadı" olmasını *Atrabü'l-Âsâr*'da Şeyhülislâm Es'ad Efendi de teyid ediyor. *Tezkire*'de epey uzun olan övgülerle dolu Osman Efendi maddesinin kısa bir bölümünü aktarmak yeterli olacaktır:

> "*Koca Osman Çelebi – Mevlid ü mevtını...Kasımpaşa ve kemâl-i iştihârı...zaman-ı Sultan Murad hân olup....pîr-i tarikat-ı üstadiyet ve rehnüma-yı vâdi-i ehliyet olup ekser esâtiz-i Rûmun üstadı ve fenn-i merkumun kâmil-i hakâyık-zâdı olmuştur....*

114 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, Cilt I, İstanbul, YKY, 1996, s. 302.

> *kavâid-i fenn-i merkum levhâ-yı derûn-ı ma'arif disârında yegân yegân mevcud ve mersûm idi."*[115]
>
> [Koca Osman Çelebi - Doğduğu ve yerleştiği yer Kasımpaşa ve şöhrete erişmesi Sultan Murad hân zamanında olup üstadlık yolunun pîri ve ustalık vadisinin yolgöstericisi olup Anadolu üstadlarının çoğunun üstadı ve adı geçen san'atın hakikatlerini ortaya koyan kâmil kişisi olmuştur....adı geçen san'atın gerçekleri bilgi saçan zihninde tek tek mevcut ve resmedilmişti.]

Kantemir'in Kasımpaşalı Osman Efendi'nin şöhrete ulaştığı zamanı pâdişah IV. Mehmed'in dönemine (1648-1687), Es'ad Efendi'nin ise bu şöhret zamanını IV. Murat'ın saltanat dönemine (1623-1640) yerleştirmesindeki benzemezliğe rağmen, bu yazarların ikisi de onun büyük bir üstad olduğunda hemfikirdirler. Ayrıca, her ikisi de bu fikrin bütün musıki camiası tarafından paylaşıldığı konusunda müttefiktirler. "Musıkinin tüm kurallarını" tek tek zihninde taşıyan ve "çoğu Rûm üstadlarının üstadı" olan Osman Efendi'ye Şeyhülislâm Es'atın da farklı kelimelerle de olsa aynı temel kurucu rolü atfettiği açıktır. Osman Efendi'nin mesleğinden bahseden tek yazar olan Es'ad Efendi, onun askerî sınıf mensubu olup Saray'a bağlı çeşitli ve farklı ("müteferrik") hizmetleri yerine getirmekle görevli bir bölük olan "müteferrika"lara mensup olduğunu ifade etmek için "*gürûh-u enbuh-u müteferrikadandır*" [kalabalık müteferrikalar grubuna mensuptur] diye yazar. Yani Osman Efendi tam olarak bir "Saraylı" veya Enderunlu olmamakla birlikte Saray'a girip çıkabilen bir hizmetkâr sınıfına mensuptu.

Mesele zaten esas itibariyle bir kronolojik doğruluk ve tutarlılık meselesi değil, bir kültürel algı, bir kimlik ve gelenek inşası meselesidir. Bu arada bizzat Kantemiroğlu'nun, öncesi olmayan ve "kurucu" diye kabul ettiği Osman Efendi'den kronolojik olarak daha öncesine, daha doğrusu "tarz-ı Osmânî" musıkinin oluşumundan öncesinden gelmiş bazı saz eserlerini de notaya almış olduğunu unutmayalım. Kantemir'in nota koleksiyonunda *acemler*, *acemî* ve *acemîyân* gibi anonim bir kitleye ait olarak gösterilen on beş adet, *hindî* ve *hintliler* olarak ifade edilen bir diğer anonim kitleye maledilmiş üç adet saz eseri bulunuyor. Acem musıkişinaslar konusuna ileride döneceğiz.

Kasımpaşalı Osman Efendi'nin on yedinci yüzyılın ikinci çeyreğinde Osmanlı (Rûm) musıki üstadlarının çoğunun üstadı olduğunu bir an için kabul edelim. Bu da bizzat kendisinin musıkideki üstadının kim olabileceği sorusunu hemen akla getiriyor. Ancak, tıpkı önce Evliyâ Çelebi ve Kante-

115 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî tezkire-ti 'ureſâ'il edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 6204, vr. 26a/26b. Osmanlı döneminin bu tek musıkişinas tezkiresinin transkripsiyonu, tıpkıbasımı ve yorumu için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 262-263.

miroğlu gibi, bu ikincisinden bir çeyrek asır kadar sonra yazan ve tezkiresinde Osmanlı dönemi musıkişinaslarının tümünü kuşatma iddiasında olan Es'ad Efendi'nin de bu soruya verecek bir cevabı yoktur.

Kantemiroğlu, kendi hocalarının hocası olan Osman Efendi'nin adını kimden duymuştu? Muhtemelen musıkideki hocaları ve aynı zamanda bizzat Osman Efendi'nin talebeleri olmuş olan Kemânî Ahmet ve dönemin önde gelen tanburisi olan Angeli'den (Bkz. **EK**). Bu hocalar da kendi hocalarından öncesini hiç bilmiyorlar mıydı acaba? Kaldı ki Kantemiroğlu Osman Efendi'nin hânende olan diğer talebeleriyle de temastaydı. Nitekim bu talebelerden Buhurcuoğlu (yani Itrî) ve Tanburi Çelebi gibileriyle bizzat görüşüp sık sık musıki meselelerini tartıştığını Kantemir *Edvâr*ında açıkça yazar. Onlar da mı bu konuda bilgi sahibi değillerdi acaba?

İşin hakikati neydi? Bunu tam olarak bilmek zor. Yoksa "kurucu" Osman Efendi hüdayinabit miydi? Bunu bu şekilde kabul etmek daha da zor. Her hâlükârda bir "kurucu"nun varlığına inanılmakta olması on yedinci yüzyılın ilk yarısının musıkide bir devamlılık dönemi olarak algılanmadığını gösterir. Bu dönemin bir kesinti içerdiğini, İstanbul musıki camiası tarafından bir yandan "Osmanlı öncesi" geleneğin kayboluşunun, diğer yandan da yenisinin yükseliş ve yerleşme dönemi olarak görüldüğünün de işaretidir. Aksine, gerek Evliyâ Çelebi, gerek Kantemiroğlu, gerekse Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin gözünde bir önceki gelenekten bir kopuş, yeni ve yerel bir Osmanlı emperyal müziğinin doğuşu söz konusudur. Bu durum açıkça dile getirilmese ve başka bağlamlarda devamlılığa vurgu yapılıyor da olsa, bu kopuşu ve yeniden kuruluşu müşahhas olarak fiilen temsil eden kişi Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'dir.

Osman Efendi'nin ilişkide olduğu ve İstanbul'a gelmiş Şeştârî Murad Ağa gibi bazı Acem müzisyenler vasıtasıyla İran'da Safevî hânedanının sonlarına doğru dağılmakta ve sönmekte olan Acem Saray müziği geleneğinin kalıntılarını İstanbul'a taşıdığı ifade edilmiştir. Bu temasların sonucunda, Osman Efendi'nin bazılarını doğrudan doğruya Abdülkâdir Merâgî'ye "hediye ettiği" birçok kârları bizzat bestelediğini ve bunları talebesine geçerek başkent musıkisini yeniden canlandırdığı şeklindeki bir hipotezi de son yıllarda Walter Feldman dile getirmiştir.[116]

Feldman'ın bu hipotezine göre daha sonra birer "klâsik" niteliği kazanacak olan Merâgî repertuarının da taşıyıcısı, kökeni ve/veya tamamen veya kısmen bizzat bestecisi Kasımpaşalı Osman Efendi olmalıdır. Acem diyarı musıkisinin on altı ve on yedinci yüzyıllardaki çalkantılı tarihine dair yeni

116 Walter Feldman, "The musical Renaissance of late 17th century Ottoman Turkey: reflections on the musical materials of Ali Ufkî bey (ca.1610-1675), Hâfız Post and the Maraghi repertoire", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 87-139.

ortaya çıkmış birkaç belgeye ve bazı ilginç müzikal paralellikler ve ipuçlarına dayanan bu hipotez daha sağlam ve daha geniş çaplı tarihî kaynaklara dayandırılmayı bekler.

Her ne olursa olsun Osmanlı/Türk musıkisi içinde esas mesele hem bir tarihî ve kronolojik algı sorunu hem de bir geleneğin kimlik inşası meselesidir. Böyle olunca da bir yandan Evliyâ Çelebi'nin, diğer yandan da Kantemiroğlu ve Es'ad Efendi'nin Kasımpaşalı Osman Efendi'yi musıkide tıpkı Abdülkâdir Merâgî veya Hüseyin Baykara gibi sembolik bir figür, musıkide "tarz-ı Osmânî"nin kurucusu haline getirmelerinde şaşacak bir şey yok. Bu iddianın herhangi bir tarihsel gerçekliğe dayanıp dayanmadığı ise apayrı bir konudur. Esasen belki önemli de değildir.

Bu noktada Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Kasımpaşalı Osman Efendi'nin zamanında çok meşhur olmuş bir eseri hakkında kullandığı ve yüze yakın isim içeren tezkiresinde başka hiçbir besteciyi lâyık görmediği şu aşağıdaki ifadeler de aynı anlama geliyor. Es'ad Efendi burada Kasımpaşalı Osman'ı neredeyse mitolojik bir statüye yükseltmekte ve bu vesileyle rivayete göre Gulam Şâdî'nin efendisi olan Abdülkâdir Merâgî ile eş tutmaktadır. Çünkü efsaneye göre Abdülkâdir Merâgî'nin kölesi olduğu rivayet edilen Gulam Şâdî eğer Osman Efendi'nin bir eserini dinleseydi mutlaka onun da kölesi olmayı gönülden kabul ederdi.:

> *"....Makam-ı Bûselikde usûl-ı Türk-darb'da Niyaznâme nâmında* [adında] *bir kâr-ı musanna'* [san'atlı bir kâr] *tasnif etmiştir* [bestelemiştir] *ki eğer bir bendi* [bir bölümü] *kurt-i gûş-i Gulam Şâdî* [Gulam Şâdî'nin kulağına küpe] *olsaydı ol bâbda anın abd-i memlûku* [kölesi] *olmayı ez-dil ü cân* [cân ü dilden] *kabul ederdi."*[117]

Kantemiroğlu'nun *Osmanlı Tarihi*'nin musıkiyle ilgili kısacık bölümüne Hüseyin (Baykara)nın adıyla başlaması da bir tesadüf eseri değildir elbette **[Bkz EK]**. Aynı bölümün ilk cümlesinde Herat'ın Timurlu hükümdârı ve "şark musıkisinin hamisi" olan Hüseyin Baykara'nın ve onun himaye ettiği farzedilen efsaneleşmiş müzisyen, müzik teorisyeni ve besteci Abdülkâdir Merâgî'yle ("Hoca Mûsikâr") birlikte onun kölesi olduğu rivayet edilen Gulam Şâdî'nin de adlarını art arda zikrediyor Kantemir. Bu isimler muhtemelen ona musıkinin kökeniyle ilgili olarak İstanbul'da dolaşmakta olan şifahi rivayetlerden biri olarak intikal etmişti.

Türkçe edvâr ve musıki risalelerin birçoğunda Abdülkâdir Merâgî ve onun eserlerini ezberine almış olan kölesi Şâdî'nin hikâyesinden söz edilir. Kahramanları Herat'ın Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara, Abdülkâdir Merâgî ve Gulam Şâdî olan efsane o dönemin İstanbul'unda müzik çev-

117 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 262-263.

relerinde çok yaygındı. Kantemir'den yarım asır kadar sonra bile, 1751 yılında Türk musıkisine dair önemli bir risale kaleme almış olan Fransız elçilik tercümanı Charles Fonton kendisine ilişkide olduğu İstanbullu musıkişinaslar tarafından nakledilen bu Herat üçlüsünün hayâlî musıki maceralarını vuku buldukları varsayılan çağdan üç asır sonra ballandıra ballandıra anlatır.[118]

Efsane şöyledir: Herat'ta Hüseyin Baykara'nın en beğendiği musıkişinas Abdülkâdir Merâgî'dir. Bir gün ona Şâdî adında bir köle (yani gulam) armağan eder ve kölenin sağır ve dilsiz olduğunu söyler. Kendi bestelerini çok kıskanan ve kimseye kaptırmak istemeyen Abdülkâdir önce bu köleyi bir sınavdan geçirir. Gerçekten sağır olduğunu anlamak için onu çağırır, yanında gürültü yapar, kulağının dibinde büyük bir küpü yere çalıp kırar. Şâdî sağırlık sınavını başarıyla geçer. İçi rahat eden Abdülkâdir de bestelerini onun önünde çalıp okumaya başlar. Bir süre sonra ise bu bestelerin, onları ezberine alan Şâdî tarafından Hüseyin Baykara'nın huzurunda okunduğuna tanık olur. Tuzağa düşürüldüğünü anlayan Abdülkâdir bunun üzerine küser ve ülkeyi terk eder.

Meseleye daha geniş bir perspektiften bakmak gerekiyor aslında. İslâmî Ortadoğu'nun tâ Farâbî ve İbn-i Sina'ya bağlanan ana akım musıki geleneğinin meşru tek vârisi olduğunu vurgulamak Osmanlı musıkişinas ve bestecileri için önemliydi.[119] Bu amaçla olsa gerek, bu tür mitolojik kökenler Osmanlı musıki geleneğinde hep zikredilegelmiş, bu bağlantıyı desteklemek ve arada kopukluk olmadığını göstermek bâbında sonraki yüzyıllarda Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen birçok eser bestelenmiş veya güftesi Farsça olup da bestecisi bilinmeyen ve çok beğenilen eski eserler neredeyse otomatikman ona atfedilmiştir.[120] Netice itibariyle gerek Abdülkâdir Merâgî'nin adı gerekse Timurlu hânedanına mensup hükümdarlardan Hüseyin Baykara'nın Herat'taki musıki fasıllarının ihtişamı ve Hüseyin Baykara'nın san'at ve musıki hamiliği de Osmanlı musıki geleneğinde musıkinin şanlı geçmişine yapılan olağan referanslardan biri haline gelmişti. Döneminin en güçlü İslâm devleti olan Osmanlı'nın bu iddiayı her alana teşmil etmek istemesini ve bunun bilincinde olan musıkişinasların da destek vermelerini anlayışla karşılamak gerek.

---

118 Bkz. Eckhard Neubauer *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999. Risalenin Türkçe çevirisi için bkz. Cem Behar, *18. Yüzyılda Türk Müziği – Charles Fonton,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 52-54; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2008, s. 144-146

119 Günümüzde dahi efsaneleri tarihî gerçeklere tercih edenler yok değil. "Bin yıllık Türk musıkisinden" söz edenlere hâlâ rastlanıyor.

120 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 494-498.

Oysa işin tarihî gerçeği şu ki Herat'ta Hüseyin Baykara'nın saltanatı başladığında (saltanat dönemi 1469-1506) Abdülkâdir Merâgî (öl. 1435) çoktan beri vefat etmişti. Merâgî'nin kölesi olduğu rivayet edilen Gulam Şâdî ise zaten Abdülkâdir'in çağdaşı bile değildi, ondan üç çeyrek asır kadar sonra yaşamıştı. Ölümü ise 1518 yılından sonradır.[121] Yani Abdülkâdir Merâgî ile Gulam Şâdî'nin değil Hüseyin Baykara'nın önünde icra-yı san'at etmiş olmaları, bu üç kişinin biraraya gelebilmiş olmaları dahi kronoloji açısından tamamen imkânsızdır.

Bir buçuk asır sonra ise on beşinci yüzyıldaki Herat musıki ekolü ile Osmanlı başkentinin yeni oluşan musıkisi arasındaki müzikal bağlar çoktan kopmuştu.[122] Ne var ki bu ekolün musıki meclislerinin nâmı da almış yürümüş olmalıydı. Evliyâ Çelebi kendisinin de hazır bulunduğu birtakım musıki fasıllarını "*Hüseyin Baykara faslı ederdik*"[123] diye niteleyerek nostalji konusu yapar ve yüceltir. Kantemir de bu konuda İstanbul'da cârî olan yaygın rivayetleri kronolojik gerçeklerin önüne koyar ve Hüseyin Baykara'nın adını en başta zikretmekten kendini alamaz. Hemen sonrasında Herat'taki Timurlu hânedanı ile İstanbul'daki Osmanlı hânedanı arasında geçen zaman zarfında "unutulmuş olan" musıkiyi canlandıran kişinin Osmanlı İstanbulu'nda IV. Mehmed döneminde Kasımpaşalı Osman Efendi olduğunu ifade eder. Bu da bir buçuk asır önce yaşamış bu Herat'lı bestecilerle ilginç bir tenazur, anlamlı bir simetri oluşturuyor [Bkz. **EK**].

Bu tenazur'un Osmanlı tarafı açısından anlamı açık. Her ne kadar çok eskilere dayanan bir kökene sahip olsa da ve bir bakıma İslâm/Fars/Arap musıki geleneğine bağlanabiliyor olsa dahi, ön plânda olan Osmanlı başkentinin ve Osmanlı hânedanının nisbeten "yeni" bir musıki geleneği yaratmış olduğu algısıdır. Kantemiroğlu ve diğer kaynaklar tarafından vurgulanmak istenen budur. Yani bir geleneğin hem eski köklere sahip olmasını hem de Osmanlı'ya mahsus olduğu için nisbeten yeni olmasını kabil-i te'lif hale getirme gayretine tanık oluyoruz. Bu gayet sarih.

Kantemir'den yirmi yıl kadar sonra Şeyhülislâm Es'ad Efendi de "tarz-ı Osmânî" musıkinin farklılığını vurgulamış ve fakat bu emperyal geleneğin başlangıcını Sultan I. Ahmed döneminin (1603-1617) öncesine götürememiştir. Daha öncesine ait bir tek besteci veya icracının dahi adını zikredememiş, on yedinci yüzyıl başlarından öncesine ait bir tek eser örneği

121 Bkz. Nuri Özcan, "Gulam Şâdî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 14, İstanbul, 1996, s. 186-187; Herat Sarayı'ndaki müzisyenler hakkında bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin Risale-i Musıkisi*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 62-64.

122 Bkz. Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, XV(LXXVI), 2, 1996, s. 665-681.

123 Evliyâ Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, YKY, 1996, Cilt 1, s. 100, 302.

verememiştir Es'ad Efendi.[124] Kantemir'in makamlar hakkında açıklamalar verirken sık sık "'alâ kavl-i cedid" (yeni söyleyişe, yeni tarza göre) ifadesini kullanması bundandır. Bu yeni geleneğe de bir "başlangıç noktası", sembolik bir "kurucu irade" atfetmek gerekmiştir.

Osmanlı yazılı kaynaklarının hiçbirinde Kasımpaşalı Osman Efendi'yi bir önceki kuşağın müzisyenlerine ya da daha eski bir müzik geleneğine bağlamayı sağlayacak bilgi yok. Es'ad Efendi'nin yaptığı gibi ona "bütün üstadların üstâdı", "musıkiyi ihya eden kişi" gibi pâyelerin verilmiş olması da on yedinci yüzyılın ikinci yarısının olağan icralarına artık hâkim durumdaki "tarz-ı Osmânî"yi daha önceki bir geleneğe sadece kurgusal ve mitolojik olarak bağlamakla yetinmeyip doğrudan doğruya da bağlamanın imkânsızlığının sonucu olsa gerektir. Çünkü her kültürel geleneğin, özellikle şifâhî bir gelenek ise, kendine ilâhî ya da beşerî bir "kurucu", bir tür kuruluş efsanesi arayıp bulması, yaratması son derece olağandır.

Ama nihayette Kasımpaşalı Osman Efendi'nin on yedinci yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan ve ona atfedilen birkaç bestenin bugüne dek intikal ettirildiği gerçek bir kişi olduğunu unutmamak gerek. Yani "şeyh-i mûsikâr" ya da "hoca mûsikâr" nev'inden mitolojik bir icat veya kurguya benzemez. Onun özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşma sürecinde fiilen nasıl bir rol oynamış olduğunu bilemiyoruz, muhtemelen de hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğiz.

Bugün bildiğimiz şekliyle İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıki geleneği on altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedinci yüzyıl başlarından itibaren daha önceki İslâm/Arap/Fars ortaçağının musıki geleneğinden sıyrılıp bağımsızlık ve kişilik kazanmaya başlamıştır.[125] Safevî döneminin sonuna doğru İran'daki iç çatışmalar, hânedan kavgaları ve değişimleri dolayısıyla patronajını kaybeden ve dağılmaya başlayan Acem musıki geleneğiyle Osmanlı on yedinci yüzyılı arasındaki (eğer varsa) bağlantının hangi kişi veya vâsıtalarca ve hangi ölçüde sağlanmış olduğu henüz halledilmemiş bir mesele olarak karşımızda durmaktadır. Ayrıca, musıkide "tarz-ı Osmânî"nin ortaya çıkıp egemen hale gelmesi herhalde bir anda oluveren veya ne kadar büyük bir müzisyen olursa olsun bir tek kişinin yapabileceği bir iş değil, uzun ve karmaşık bir sürecin sonucuydu elbette.[126]

İstanbul merkezli bu kişilik ve özgünlük bulma sürecinin kronolojik ayrıntıları, kültürel ve sosyal temelleri, sentezlenmek üzere biraraya gel-

124 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010.

125 Bkz. Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, YKY, 2015, s. 13-43.

126 "Eskiler" ve "yeniler" meselesi için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'at Efendi'nin Atrabü'l-Asârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 61-74.

miş olan müzikal ögelerin niteliği, emperyal başkent İstanbul'un musıki kültürünün tedricen yerelleşip kişilik kazanmasının safahati ve ayrıntısı hakkında elimizde henüz tatmin edici bütünsel bir açıklama yok. Acem müzisyenlerinkiyle yerel anonim halk müziklerinin nasıl kaynaşabildiğini, burada siyasal ve sosyal değişimlerin etkisini ayrıştırmak henüz mümkün görünmüyor. Bir hipotez şeklinde dahi olsa bu tarihsel ve kültürel sürecin açıklamasının ortaya konabilmesi için gerekli tarihî bilgi ve belge henüz bütünüyle elde değil. Bu yöndeki Walter Feldman'ın yukarıda sözünü ettiğimiz önemli ve övgüye değer fakat kendi içinde çok sayıda problem de barındıran çabaları da henüz maalesef birer hipotezden ibaret kalmaktadır. [127]

Öncesi ve sonrası nisbeten iyi bilinen ve on beşinci yüzyılın ortalarıyla on altıncı yüzyılın sonları arasındaki bir ya da bir buçuk asır kadar sürmüş olan bu önemli müzikal kabuk değiştirme sürecinin nasıl yürümüş olduğu henüz tam olarak bilinemiyor maalesef. Diğer bir deyişle, musıki teori, üslûp ve fiilen icrasının gerçekten yerelleşip "Osmanlılaşmasının" somut olarak hangi kişi, kişiler veya hangi iletişim kanallarıyla, ne tür etkilerle gelişmiş ve hangi somut sonuçlar ortaya çıkarmış olduğunu açığa kavuşturmak için eldeki tarihî bilgi ve belgeler henüz yeterli değil. Osmanlı kültür alanı ile Safevî hânedânının son dönemlerindeki İran arasındaki kültürel gidiş gelişlerin kısmen on yedinci asrın ikinci yarısında da devam etmiş olması ve süreci uzatmış olması pekâlâ mümkündür. Musıki alanındaki bu "gecikmiş Osmanlılaşma"nın sebeplerine eğilmek musıki tarihçilerini bekleyen önemli bir görevdir.

Bu arada da "yeni" gelenek kendine –bir süreliğine de olsa– geçmişin meşhur edvâr sahibi teorisyenleri veya İslâm musıki literatürünün kurucu roller atfettiği Hazret-i Süleyman, Fisagoras (kadim Yunan feylesof ve matematikçisi Fisagoras'ın bazı musıki metinlerinde musıki ilminin pîri olan "Hazret-i Süleyman'ın talebesi" olarak zikredildiğini görürüz), Farâbî, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkâdir Merâgî gibi hem Arap hem Fars hem de Osmanlı/Türk musıki geleneklerine ortak ve bazıları da kısmen mitolojik olan figürler yerine –ya da onların yanı sıra– daha mütevazı, ithal olmayan, gerçekten Osmanlı ve de İstanbullu, özgün, yerel ve "içeriden" bir diğer kurucu figür yaratma yoluna gitmişti.

Kasımpaşalı Koca Osman Efendi işte böyle bir figürdür. "Kurucu figür" edinmek, icadetmek ve geliştirmek bir geleneğin inşa süreçlerinin – velev

127 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996. Ayrıca, Walter Feldman, "The musical Renaissance of late 17th century Ottoman Turkey: reflections on the musical materials of Ali Ufkî bey (ca.1610-1675), Hâfız Post and the Maraghi repertoire", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 87-139.

ki söz konusu gelenek bir esnaf loncasına, bir askerî ya da siyasi örgüte veya basit bir bayram kutlamasına dair olsun – sıkça rastlanan bir ihtiyacı ve sonucu olduğu biliniyor.

KANTEMİROĞLU'NUN "BAŞARISIZLIĞI"

Kurucu mantık açısından bakılınca ve daha önce belirtildiği üzere, Kantemiroğlu edvârının İstanbul merkezli "tarz-ı Osmânî" musıkiye mahsus ilk özgün müzik teorisi kitabı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta, biraz da abartarak diyebiliriz ki Osmanlı dönemi musıki teorisinin tarihi iki döneme ayrılabilir: Kantemiroğlu öncesi ve Kantemiroğlu sonrası.

Osmanlı emperyal musıki geleneğinin bu ilk özgün edvârının daha sonra gelen müzik teorisi kitaplarını etkilemiş olduğunu ve onlara kısmen de olsa yansıdığını söylemek mümkün. Kantemiroğlu edvârı her zaman bir bütün olarak değil ama daha sıkça kısım kısım bazı bölümleri sonraki yüzyıllarda birkaç kez istinsah ve temessül edilecektir. Hâşim Bey'in güfte mecmuasının 1864 tarihli ikinci baskısında ve 1881'de yayımlanan Bursalı Kiltzanidis'in Türk musıkisini öğretmeyi amaçlayan fakat Rumca yazılmış kitabında dahi Kantemiroğlu edvârının izlerini açıkça görmek mümkündür.[128] Kantemiroğlu edvârı nüshalarının çoğu yurt içinde, bazıları ise yurt dışındaki kütüphanelerde bulunuyor.[129] Özetle, genellikle teslim edilmemekle birlikte, Kantemir'in Osmanlı/Türk musıkisi çevrelerindeki etkisi sanıldığından daha derin, daha kalıcı ve daha uzun vâdeli olmuştur.

Ne var ki, Kantemir'in kitabının teorik bölümünden yani asıl edvâr'dan yapılmış çeşitli kısmî istinsahlar bu bölümü izleyen nota ve repertuar bölümünün nüshalarından sayıca çok daha fazladır.[130] Bu da İstanbul'un musıki

128 Bkz. Haşim Bey, *Mecmua-yı kârhâ ve nakşhâ ve şarkiyyât*, İstanbul, İkinci baskı, 1280(1864); Miltiadis Pappas, *Kiltzanidis'in Kitabı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

129 Kantemiroğlu edvârının İngiltere'deki British Library nüshası için bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2. basım, 2008, s.209-210.

130 Bunlar için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 61-64;. Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Mecmualarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998, s. 14-25. Kantemir edvârının İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki kısmî nüshaları hakkında bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015, s. 30-32, 32-34, 34-41. Ankara Millî Kütüphane nüshası için bkz. Nilgün Doğrusöz, *Musıki Risaleleri (Ankara Millî Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)*, İstanbul, Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları, 2012.

camiasında –günümüzde genellikle sanılanın tam aksine bir yaklaşımla– Kantemiroğlu'nun nota yazısından ve notaya aldığı eserlerden ziyade kitabının edvâr kısmının, onun musıkiye dair teori, tanım ve yorumlarının daha çok ilgi çektiğini gösterir.

Nota yazısının genellikle işlevsiz bırakıldığı on yedi ve on sekizinci yüzyıllar Osmanlı İstanbulu'nun müzik ortamında bu yaklaşımı doğal karşılamak gerek. Zaten aynı şeyin Kantemiroğlu'ndan üç çeyrek asır kadar sonra yaşamış olan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin icadı olan nota yazısının da başına geldiğini biliyoruz. Nâsır Dede'nin edvâr niteliğindeki *Tedkik ve Tahkik*'inin rağbet görüp, çoğaltılıp bugün kütüphanelerde birçok nüshasının bulunmasına karşılık ebcedî nota yazısını sunduğu ve bu nota yazısıyla dört eseri kâğıda döktüğü *Tahririye*'sinin elimizde –ikisi de muhtemelen müellif hattı olan– sadece iki nüshası bulunuyor.[131]

Ancak, şu da bir gerçektir ki, Kantemir notalarının hepsini ve daha da fazlasını istinsah etmiş olan Kevserî'nin mecmuası da dahil olmak üzere sonraki dönemlerin edvâr nüshalarının çoğunda Kantemir ismen zikredilmiyor. Ayrıca, bunların müstensihinin Kantemiroğlu'nun esas musıki yaklaşım ve metodolojisine gerçekten nüfuz ettiğini ve bu yaklaşımı esas alarak bir nüsha çıkardığını söylemek mümkün değil. Esasta Kantemir'in yaklaşımını benimsemeksizin kaleme alınmış nüshalar, basit tekrarlar, mekanik kopyalardır bunlar.

Netice itibariyle Kantemir'in musıkiye hem aklî hem de felsefî yaklaşımının esas itibariyle İstanbul'un musıki camiası tarafından benimsendiği söylenemez.

Ancak, musıkiye genel teorik yaklaşımının benimsenmemiş olmasının yanı sıra Kantemiroğlu'nun örneğin makam tanımlarına getirdiği yeni ve eşsiz yerel özgünlüğün hızla Osmanlı/Türk musıki geleneğindeki makam tanımlarının ayrılmaz bir parçası haline geldiğini görüyoruz. Bu da onun koyduğu tanım ve teşhislerin musıki icrasının somut gerçekleri ve taleplerine uygun olduğunu gösterir. Kantemir makamı her şeyden önce bir "*hükm*", yani bir ambitüs, makamın hem geçerli hem de onun dolaşım alanı olan bir ses sahası, bir perdeler dizgesi olarak tanımlar. Aynı zamanda da onu bu ses alanı içindeki bir melodik gezinme biçimi yani bir *seyir* olarak teşhis eder ve bu iki şeyi makamın birer alâmet-i fârikası olarak görür. Birbirlerine yakın veya aşağı yukarı aynı ses sahasına sahip olan makamlar vardır. Bunları birbirinden ayırt eden şey yine seyir'dir.

Seyir'in makam tanım ve teşhisinin önde gelen karakteristik bir ögesi haline getirilmesine, bildiğimiz kadarıyla, ilk kez Kantemiroğlu Edvârında

131 Bkz. Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2009.

rastlanıyor. Seyir hâdisesinin bir önemli özelliği de makamı belirten melodik gezintinin başlangıç ve bitiş noktaları ve bu arada verdiği asma kararların belirtilmesi dışında sözel olarak kesin ve keskin bir tanım kapsamına sokulmasının zorluğudur. Nitekim *seyir* yoluyla, sadece seyir özelliklerine dayanarak bir makamı şaşmaz bir şekilde teşhis etmek önceden, *a priori* olarak değil, ancak icra/taksim sırasında mümkündür. Bütün inceliklerine ve ayrıntısına rağmen Owen Wright'ın Kantemiroğlu nota koleksiyonu üzerinde aynı makamdaki eserleri alarak yaptığı gerçekten yaratıcı ve derinlikli seyir analizlerinin her şeye rağmen sabit bir standard teşkil edememesinin sebebi de budur.[132]

Çünkü esas itibariyle bir makamın seyir özellikleri bütünüyle önceden verili ve tanımlı değildir, olamaz; ancak beste, icra ve taksimlerle, birikimli bir şekilde ve zamanla oluşur, yerleşir. Seyir hâdisesi sadece kuru kuruya makamın melodik istikametini (Arel ve Ezgi'nin ve özellikle onların takipçilerinin çok basite indirgedikleri gibi "inici" veya "çıkıcı" şeklinde) belirlemekle kalmaz. Seyir dediğimiz şey birçok başka özellikler de içerir. Bunlar arasında makama özgü bazı karakteristik motif ve nağmeler, makamın teşhisine yardımcı olan müzikal cümleler ve süslemeler, makama özel karar nağmeleri, icra edilen makamdan ayrılıp başka hangi makamlara, nerede ve nasıl geçki (modülasyon) yapılabileceği, geçkinin uzunca mı olduğu yoksa sadece kısa bir "çeşni"den ibaret mi kaldığı ve o makamlara geçki biçimleri vardır. Bütün bunlar da icra edilen esas makamın seyrinin bir parçasıdır ve makamın teşhisinde önemli rol oynarlar.

Bu çeşitli seyir karakteristikleri sabit de değildir, zaman içinde makam anlayışıyla birlikte değişebilir, değişir. Bunlar dönemin taleplerine, zevk ve tercihlerine ve icra edilmekte olan repertuara uyum sağlarlar. Dolayısıyla her makam için her zaman mutlak olarak geçerli bir seyir tanımı veya kapsamlı bir "seyir kataloğu" yapmaya çalışmak da pek anlamlı olmayabilir. Genel ses çerçevesi aynı kalmakla birlikte bir makamın seyrinin zaman içinde çok değiştiğine sıkça tanık olunmuştur. Meselâ on yedinci yüzyılda çok kullanılan Hüseynî makamının o günkü seyri ile bugün de aşağı yukarı aynı sıklıkta kullanılan bu makamın günümüzdeki seyir özellikleri arasında dağlar kadar fark vardır.

Dolayısıyla Kantemir'in notaya aldığı saz eserleri repertuarını esas alarak her makam için Owen Wright'ın yapmış olduğu çok ayrıntılı ve yetkin seyir analizleri de ancak o dönemin repertuarı için geçerli sayılmalıdır. Çünkü o analizler aynı makamın yirminci yüzyıldaki repertuarı esas alınarak yapılırsa ortaya önemli farkların çıkacağı kesindir.[133]

---

132 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000.

133 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 33-383.

Kantemir'in genellikle gördüğümüz pratik ve pragmatik yaklaşımının bir neticesi de işte makam tanımlarında bu *seyir* hâdisesine önem ve öncelik vermesidir. Bu hiç şaşırtıcı değil. Seyrin ne olduğunu, anlam ve önemini musıki teorisi kitaplarına değil dinlediği icralara ve elindeki repertuara bakarak anlamıştır çünkü. Bunu daha önce de belirttik.[134] Kantemir'in seyir hâdisesine dayalı makam tanımlarının bu esasları Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde tam üç asır boyunca, yani temel bazı kavramları Avrupa müziğinden ithal edilmiş ve bugün hâlâ yaygın bir biçimde kullanılmaya devam edilen Arel/Ezgi notalama ve makam sistemi yerleşene dek, makam anlayışımızın aslî unsurları olarak yaşamaya devam edecektir.

Türk musıkisinin estetik anlayışı açısından hayatî öneme sahip olan bu makam seyri hâdisesini 1920'li yıllardan itibaren önce Rauf Yekya Bey'in, bilâhare de bir bütün olarak Arel/Ezgi sisteminin düşürdüğü derekeden çıkarıp tekrar hakkını vermek gerekiyor. Bunu yapmayı deneyen ilk kişi ise tıpkı Kantemiroğlu gibi aslen yabancı olmasına rağmen Türk musıkisi pratiğinin içinden yetişmiş ve kitabında icradan aldığı örnekler kullanan bir yirminci yüzyıl araştırmacısı olmuştur.[135]

134 Bkz. yukarıda "Teşrih ve Seyir" bölümü.

135 Bkz. Karl L. Signell, *Makam – Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle, Asian Music Publications, 1977 (Türkçeye çevirisi: Karl L. Signell, *Makam – Türk Sanat Musıkisinde Makam Uygulaması*, İstanbul, YKY, 2006). Yakın zamanda seyir'in yeniden önemsenmeye başlamasına bir diğer akademik yayın örneği için bkz. Okan Murat Öztürk, "Two Key Subjects for Maqam Theory: The Fret System and Tunings", Jürgen Elsner, Gisa Jahnichen & Cenk Güray, *Maqam Traditions Between Theory and Contemporary Music Making* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016, s. 213-239.

BÖLÜM III

KANTEMİROĞLU VE "YENİ GELENEK"

ACEM/RÛM MUSIKİLERİ KARŞITLIĞI

Kantemiroğlu'nun İstanbul'da gelişen bu yeni emperyal musıkiyi –yani bugün geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi adını verdiğimiz musıkiyi– Acem musıkişinasların etkisinden "kurtaran" kişi olduğu, öyle değilse bile bu "kurtuluşu" ilk gören ve belgeleyen kişi olduğu bazen dile getirilir. Bunun yanı sıra, Osmanlı imparatorluk başkentinde musıkinin on beş ve on altıncı yüzyıllar boyunca ağırlıklı olarak Acem kökenli musıkişinasların etkisi altında gelişmiş olduğu iddiası da yaygındır.[136]

Müzik gibi hadd-i zâtında karmaşık bir san'at dalından söz ederken ve ayrıca kozmopolit bir başkent [olan] İstanbul'da gelişmiş bir kültürel alan söz konusu olduğu zaman bir başka kültürün müziğinin "etkisinden kurtulmak" ifadesinin ne anlama gelebileceği kuşkuludur. Bu "kurtuluşun" bir tek kişi tarafından, meselâ Kantemir'in öne sürdüğü gibi [Bkz. **EK**] Kasımpaşalı Osman Efendi tarafından yapılıp yapılamayacağı ve gerek tarihsel gerekse teknik açılardan böyle bir "kurtuluşun" nasıl belgelenip ispat edilebileceği meselesini de bir kenara bırakalım. Ne var ki, Kantemir'in İstanbul musıkisinde yan yana –belki de iç içe– var olan iki farklı üslûp veya tarzın (*Acem* ve *Rûm*[137]) açık seçik bir şekilde birbirinden tefrik edilebileceğinin altını sürekli olarak çizdiği de bir gerçektir.

Zaten Kantemiroğlu edvârında o dönemde yeni yeşermekte olan "tarz-ı Osmânî" musıkiyle karşılaştırdığı, zaman zaman ona bir tür kontrast teşkil edebilen ve müzikteki "öteki" olarak sunduğu tek musıki geleneği "Acem" musıkisidir. Daha önce de belirttiğimiz üzre, Osmanlı/Türk musıkisinin Av-

136 Bu iddiaya dair bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001, Cilt 1, s. XXXVI; Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir-Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 25; Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 108-109.

137 Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorlukları ekseninde Rûm kavramının oluşumu ve zamanla değişimi hakkında bkz. Michel Balivet, *Romanie Byzantine et Pays de Rûm Turc: Histoire d'un Espace d'imbrication gréco-turque*, İstanbul, ISIS Yayınları, 1994; bu ifadenin Osmanlı dönemindeki anlam ve kapsamı, coğrafi ve kültürel algısı hakkında bkz. Salih Özbaran, *Bir Osmanlı Kimliği: 14.-17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmî Aidiyet İmgeleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004.

rupa müziklerine ve Yunan kilise musıkisine tartışılmaz üstünlüğünü kısaca belirtmenin dışında Kantemir başka hiçbir millete ya da dinsel veya etnik gruba farklı bir müzikal kimliğin varlığını ima eden terimlerle atıfta bulunmaz. Hele hele Osmanlı döneminde İstanbul'dan neşet etmiş başka bir müzik tarzının varlığından hiç söz etmez.

Katkıları ne kadar önemli olmuş olursa olsun, ne İstanbul'daki çeşitli gayrımüslim azınlıkların, ne de Arapların, Mısırlıların, diyâr-ı Şam veya diyâr-ı Mağrip sakinlerinin farklı müzikal kimliğine veya geleneğine dair herhangi bir ipucu vardır Kantemiroğlu edvârında. Köken itibariyle bu coğrafi bölgelerden gelen birkaç bestecinin eseri Kantemir tarafından notaya alınmıştır elbette, ama farklı bir geleneğe ait oldukları için değil, aksine İstanbul kökenli "tarz-ı Osmânî"nin bir parçası olmaları dolayısıyla.

Neticede Kantemiroğlu'nun Osmanlı (onun kullandığı ifadeyle *Rûm*) musıkisinden az ya da çok farklı gördüğü ve bazı teknik ve üslûp karşılaştırmalarına esas teşkil edecek kadar ciddiye aldığı tek musıki geleneği Acem musıkisidir. Daha doğrusu bu musıki geleneğinin Safevî hânedanı döneminde İstanbul'a yansıdığı kadarıdır. Edebiyat, hüsn-ü hat, nakış, resim. gibi güzel san'atların diğer dallarındaki etkileri bir yana bırakırsak, müzik alanındaki etkileşim esas itibariyle Osmanlı'nın çeşitli fütuhatı sonrasında zaptedilen Fars kültür merkezlerinden İstanbul'a getirilen müzisyenler sâyesinde oluşmuştu. Ayrıca, Kantemir'in Acem diyarı dediği zaman coğrafi alan olarak bugünkü İran'ın tümünü kasdetmiş olması söz konusu değildir. Herhalde özellikle kasdedilen Kuzey ve Batı İran, bugünkü Güney Azerbeycan bölgesi, bugünkü Gürcistan ve Ermenistan'ın bir kısmı ve belki Hazar Denizi kıyılarının Gilan ve Mazenderan bölgeleridir.

On altıncı yüzyıl zarfında iki kez ve iki ayrı şehirden çeşitli Acem san'at erbâbı ile birlikte müzisyenler de Osmanlı başkentine getirilmiştir: ilki 1514 yılında Yavuz Selim tarafından zaptedilen Tebriz'den, ikincisi ise Kanuni döneminde 1534 yılında ele geçirilen Bağdat'tan. Aralarında Abdülkâdir Merâgî'nin torununun da bulunduğu bu müzisyenlerin bazıları Saray'a alınmış ve bunlara hazineden çeşitli ödemeler yapılmıştır.[138] Her ne kadar dönemin gerek görsel gerekse yazılı kayıt ve belgeleri Acem diyarında kullanılan bazı çalgıların Anadolu ve İstanbul'dakilerden epey farklı olduğunu belirtseler de İstanbul'a esir olarak getirilen bu Acem diyarı müzisyenlerinin dönemin İstanbulu'nda yadırgandıklarına veya başkentin musıki hayatına uyum sağlamakta pek zorlandıklarına dair elde bir ipucu bulunmuyor. Aksine, on altıncı yüzyıl sonlarına ait bazı minyatürlerde İran kökenli çalgıların birçoğu

138 Bu ödeme kayıtları hakkında bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında (Ehl-i Hıref Sanatkârlar) Defteri", *T.T.K. Belgeler Dergisi*, Cilt XI, Sayı 15, 1986, s. 23-77; Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri", *T.T.K. Belgeler Dergisi*, Sayı 13, 1980, s. 1-380.

resmedilmiştir. Dolayısıyla –ve aksini ispat eden yeni belgeler ortaya çıkmadıkça– bu Acem diyarı müzisyenlerinin on altıncı yüzyılla on yedinci yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı başkentinin özgün müzik geleneğinin oluşmasına şu ya da bu biçimde katkıda bulunduklarını kabul etmek gerek.

Ne var ki, arada Safevîler tarafından geri alınan Bağdat'ın Osmanlılar tarafından IV. Murat döneminde ve ilk fethinden bir asır sonra 1638 yılında ikinci kez alınmıştır. Bağdat'ın ikinci fethini müteakiben İstanbul'un musıki çevrelerinde cereyan edenler ilk seferinkinden epey farklı olmuştur. O tarihlerde hâlâ Safevî dönemi İran kültürünün etkisinde olan Revan (Erivan), Tebriz ve Bağdat gibi kültür merkezlerinden İstanbul'a getirilen müzisyenler bu sefer İstanbul'da garipsenmiş, icra tarz ve üslûpları yabancı bulunmuştur. Aradan bir yüzyıl geçtikten sonra yine "acemâne" bir tavırla çaldıkları eserlerin de artık iyice yerleşmeye yüz tutmuş olan "tarz-ı Osmânî"den gerek form gerekse üslûpları ve içyapıları itibariyle çok farklı oldukları iyice anlaşılmıştır. Bunu hem Kantemiroğlu hem de Şeyhülislâm Es'ad Efendi açıkça dile getirirler, "acemâne" üslûp ve icraların farkını vurgularlar. Netice itibariyle hem bu "acem" müzisyenler ve icra üslûpları hem de çaldıkları repertuar İstanbul musıki camiası tarafından yadırganmış, bir bütün olarak farklı bir etnik gruba, farklı bir kültür alanına maledilmiş, yaftalanmış ve bugünkü deyimi kullanacak olursak, tamamen "ötekileştirilmiştir".

Daha önceleri Fars ve Osmanlı (Kantemir'in deyişiyle *Acem* ve *Rûm*) musıkileri arasındaki ilişki ne olmuş olursa olsun, on yedinci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde bu iki geleneğin yolları artık iyice ayrılmıştı. Acem tarzı musıkiye saygıda kusur edilmiyordu elbette (Kantemir'in kâr ve nakış formlarına örnek olarak verdiği sözlü eserlerde[139] hâlâ önemli ölçüde Farsça güftelerin kullanılmakta olması bunun bir işaretidir) ama aradaki müzikal mesafe giderek büyümekte olmalıydı.

Gerek Kantemiroğlu gerekse musıkiye dair eserlerini ondan yirmi yıl kadar sonra kaleme almış olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve aslen İstanbullu olup Acem diyarında birkaç yılını geçirmiş olanTanburi Küçük Artin[140] bu iki musıki geleneğinin benzerliklerine değil, ısrarla aradaki önemli farklara dikkati çekerler. Musıki risalesini 1751'de kaleme alırken bu konuda İstanbul'da yaygın rivayetleri de derlemiş olan Charles Fonton ise şöyle yazar:

> "*Musıkiyi İranlı üstadlardan öğrenen Türkler zamanla İranlılara üstadlık eder hâle gelmişlerdir*".[141]

---

139 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 97-102.

140 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.

141 Charles Fonton, *Essay Sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne – Constantinople 1751,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, [Nouvelles Acquisitions 4023],

Onyedi ve on sekizinci yüzyıllar zarfında Osmanlı/Türk musıki geleneği yeni makam ve terkipler oluşturma, yeni beste formları yaratma, fasıl icrasını çeşitlendirme yoluna girmiştir. "Acem" musıkisi ise makam kapısını neredeyse tamamen kapatıp öncelik ve özellikle "gûşe" adını verdikleri motif/nağme dizisinin sıralanıp çeşitlendirilmesi üzerinden gelişmiştir. Bu gûşeler zincirini belirli bir sıra içinde bir "destgâh" haline getiren her bir üstadın kendi destgâhını talebelerine ezberlettiği bir intikal şekline dönüşmüş ve bunu zaman içinde "beste" ve "besteci" kavramını anlamsızlaştıracak raddeye vardırmıştır. Genel olarak Osmanlı/Türk musıkisinin Fars etkisinden sıyrılıp farklı kişilik kazanma sürecine "Türk Musıkisinin Farsî müzik alanından ayrılması" adı da verilmiştir[142]. Bugünkü İran "klâsik" müziği nihai şeklini ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında almıştır. Bu geleneğin içinde "bestecisi" bilinen en eski eser yirminci yüzyılın başlarından öncesine gidemez.

Bu meyanda, hem hânedan değişimlerinin etkisi hem de müziğin itibardan düşmesi sonucunda, ve İran'da Kacar hânedanının tâ 1790'lı yıllarda yerleşmesine kadar müzisyenler hem Safevîlerin son dönemlerinde hem de ara dönemlerde zaman zaman çeşitli baskı ve kovuşturmalara mâruz kalmışlardır. Örneğin 1533 yılında Şah Tahmasb-ı Safevî hâkim durumda bulunduğu Orta ve Batı İran'da musıki icrasını yasaklamış ve birkaç önemli müzisyeni de idam ettirmiştir. On altı, on yedi ve on sekizinci yüzyıllar İran içinde siyasi ve sosyal açıdan devamlılık ve istikrar değil, aksine siyasi istikrarsızlık, çeşitli kesintiler, iç savaşlar ve şiddetli hânedan değişimlerinin hâkim olduğu bir dönemdir. Hânedan değişimleriyle birlikte kültürel üretim merkezi olan başkent de o yüzyıllar zarfında İran'da birkaç kez yer değiştirmiştir. Bütün bunların bir sonucu olarak Acem musıki geleneğinin intikali Osmanlı/Türk musıkisine oranla hem coğrafi olarak daha dağınık olmuş hem de önemli kayıp ve kesintilere sahne olmuştur.

Örneğin, Osmanlı elçisinin maiyetinde gönderildiği İran'da uzun süre kalarak 1736-1741 yıllarını Nadir Şah'ın seferleri sırasında onun maiyetinde geçirmiş olan Tanburi Küçük Artin edvârında musıkiyi seven Nadir

---

s. 32-33; Eckhard Neubauer *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999, s. 136-137; Türkçe çevirisi: Cem Behar, "Şark Musıkisi – Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği : Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, YKY, 2. Basım, 2008, s. 146.

142 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s. 494-503; Bu tedricî ayrışmanın Osmanlı İstanbulu'ndaki yazılı izleri hakkında ise bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 74-80.

Şah'ın Acem musıkişinaslara niçin onların da bir edvâr sahibi olmadıklarına dair bir soru sorduğunu nakleder. Acem musıkişinasların Şah'a cevapları da şöyle olmuş:

> "*Efendim, bu kadar ceng ve bu kadar sefer oldu, kırk yıldan beri edvâr mı kalır?*".[143]

Aşağı yukarı aynı durum Osmanlılar ile Acemler arasında çeşitli vesilelerle paylaşılan ve el değiştiren Azerbeycan için de geçerlidir.[144] Sonuç itibariyle, bugün bilinen şekilleriyle geleneksel İran ve Azerbeycan musıkilerinin köklerini on dokuzuncu yüzyıl sonlarından daha öncesine götürmek mümkün değil.[145]

Her ne olmuş olursa olsun, iki musıki geleneği arasındaki ayrışma ne bir tek kişinin eseri, ne ânî ne de kesin olmuştur. Daha uzunca bir süre iki kültür evreni arasında gidiş gelişler olmuş olması akla daha yakındır. Bu bakımdan, Rauf Yekta Bey'in "Itrî sayesinde musıkimizdeki Acem etkisi tamamen ortadan kalkmıştır" meâlindeki ifadeleri de herhalde milliyetçi-modernleşmeci bakışın sonucu olarak biraz aceleyle verilmiş bir hüküm olsa gerektir. 1934 yılında şöyle yazıyordu Rauf Yekta Bey:

> "*Itrî'den evvelki bestekârlarımızın eserlerinde – o devre ait edebiyatımızda olduğu gibi – az çok İran tesiri görülür; Itrî bu tesirin son izlerini de silmiş ve hâlis bir Türk musıkisi üslûbunun mucitliği şerefini kazanmıştır*".[146]

Rauf Yekta Bey'in Itrî'den önceki dönemdeki İran musikisinin niteliğini ve dolayısıyla İstanbul'daki bestecilerin eserlerindeki "İran tesirinin" varlığını nasıl tesbit edebildiği bir muamma olarak kalacaktır kuşkusuz. Ama her halükârda İran'la savaşların ve gidiş gelişlerin durması, İran içindeki siyasi olaylar ve hânedan değişimlerinin sebep olduğu kesintiler Osmanlı ve Acem diyarı arasındaki müzikal ilişkileri zorlaştırmış ve seyrekleştirmiş olsa bile tamamen kesmiş olamaz.

İşin gerçeği şudur ki, "tarz-ı Osmânî" musıki egemen musıki geleneği haline geldikten sonra bile Osmanlı musıkişinasları yüzyıllardır var olan bir musıki geleneğinin devamını temsil etme fikrinden –bu devamlılık artık tamamen duygusal ve hayâlî de olsa ve bunun böyle olduğunu bile

---

143 Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century* , İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s. 88.

144 Bkz. Jean During, *La Musique Traditionnelle de l'Azerbaycan et la Science des Muqams*, Baden-Baden & Bouxwiller, Editions Valentin Koerner, 1988, s. 35-38.

145 İran klâsik müziğinin tarihî gelişimi konusunda bkz. Nelly Caron & Dariouch Safvate, *Iran, Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966; Jean During, *La Musique Iranienne – Tradition et Evolution*, Paris, Editions Recherches sur les Civilisations, 1984; Hormoz Farhat, *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

146 Rauf Yekta, "Önsöz", *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Mevlevî Ayinleri-II*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1934, s. VIII.

bile– hiçbir zaman tam olarak kopamamışlardır. "Acem" ve "Rûm" müzik icra ve formlarının giderek birbirlerinden uzaklaşmasına rağmen acemâne referanslar kullanılmaya devam etmiştir. Bunun birçok göstergesi vardır. "Acemler"e ait olduğu söylenen genişçe bir saz eserleri repertuarının muhafaza edilip bizzat Kantemiroğlu tarafından notaya da alınmış olması ve icrasına devam edilmesi bunun bir işaretidir.

Bunun başka işaretleri de var. Hayâlî bir Acem üslûbuna öykünen ve sıkça sonradan bestelenip veya derlenip Abülkadir Merâgî, Gulam Şâdî, Sultan Veled gibi eski ve yarı-mitolojik şahsiyetlere atfolunan eserler (teknik deyimiyle "pseudographia"lar) derlenmesi veya yeniden üretilmesi bunlardan biridir. Tâ on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar bile bestelenmiş olan kâr'ların büyük çoğunluğunun güftelerinin Farsça şiirlerden seçilmesi, "peşrev", "kâr", "beste" gibi Osmanlı/Türk musikisinin en önemli formlarının adlarının Fars kökenli olması da bunun diğer işaretleridir. Ayrıca, Mevlevî geleneği içinde icra edilen ve Osmanlı/Türk dinî musıkisinin hiç kuşku yok ki en ihtişamlı eserleri olan Mevlevî Ayinlerinin –bir iki küçük istisna dışında– güftelerinin hep Farsça olması musıkide "Acem" kültürel etkisinin bıçakla kesilir gibi kesilmiş olamayacağının diğer işaretlerinden bazılarıdır.

Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere bizzat Kantemir *Osmanlı Tarihi*'nde musıki bahsini Hüseyin (Baykara) gibi bir madde başlığı altına koyar. Aynı bahsin daha ilk cümlesinde hem Herat'ın Timurlu hükümdârı ve "şark musıkisinin hamisi" Hüseyin Baykara'dan hem de onun himaye ettiği farzedilen efsanevî müzisyen Abdülkâdir Merâgî'den (nam-ı diğer "Hoca Mûsikâr") söz eder. Bunun hemen ardından da onun hem kölesi hem de talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şâdî'nin adlarını art arda zikrediyor olması da elbette tesadüf değil (Bkz. **EK**). Tıpkı Kantemir'in edvâr'ının fasıl icrasından söz ettiği dokuzuncu bölümünde[147] hânende icralarına örnek olarak verdiği Kâr ve Nakış'ların istisnasız hepsinin güftelerinin Farsça, fakat özgün bir Osmanlı/Türk musıkisi formu olduğunu bildiğimiz Murabba' Bestelerin güftesinin ise Türkçe olması gibi.

Kantemiroğlu edvârına dönecek olursak, on sekizinci yüzyılın ilk on yılı içinde kaleme alınmış olan bu kitapta "Acem" ve "Rûm" musıkileri arasındaki belirgin farklar kendisi tarafından birkaç farklı noktada teşhis ediliyor. Bunları gözden geçirmek ve Kantemir'in *Acem* ve *Rûm* musıkileri arasına koyduğu mesafeyi ölçebilmek gerek.

147 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 97-103.

1) Önemli ayrışma noktası: Taksim

Kantemir'in "Rûm" ve "Acem" musıki gelenekleri arasındaki en katı terimlerle dile getirdiği ve her halde en önemli gördüğü fark da *taksim* (yani doğaçlama, emprovizasyon) konusundaki anlayış farkıdır. Kantemir bunun önemini taksimin ne olması gerektiği konusunda uzun uzun açıklamalar yaparak belirtir. Şöyle yazıyor Kantemir:

> *"...bilmiş ol ki diyar-ı Pars hânendeleri ve sâzendeleri taksim nağmesini peşrev halinde beste eylemişlerdir; öyle ki her bir makamın taksimini terkib terkib* [kısım kısım] *şâkirdlerine* [öğrencilerine] *ta'lim verirler. Lâkin ehl-i mûsıkâr-ı Rûm mabeyninde* [arasında] *bu makûle* [cins] *kalıplı taksim makbul olmayıp musıkinin dairesinden ihrac ederler. Ve niçin ihrac ederler, bu delili gösterirler. Meselâ gerek beste gerek kâr ve nakış gerek peşrev ve semai usûle bend* [bağlı] *olmalarıyla musannifin kuvve-i ilmini* [bestecinin bilgisinin gücünü] *beyan ederler. Taksim nağmesi ise yalnız her bir musıkişinas olan kimsenin kuvvetini izhar eder* [gösterir]. *Öyle ki fi'ssâa* [o anda] *kuvve-i ilmiyle nâzik terkib peydâ edip ve hüsn-i tertib* [güzel bir düzen] *ile makamları birbirine bend ü beste edip* [bağlayıp] *ve zıddü'-t tabiat-ı makamâtı* [aksi tabiatlı makamları] *ünsiyet ü muvafakat tarikine getirip* [anlaşma ve uyuşma yoluna getirip] *nevzuhûr gûyâ* [işitilmedik] *ve mücerred* [tekil, soyut] *kendine mahsus bir nağme icad eyleye..."*.[148]

Kantemiroğlu esas itibariyle taksimi bir özgürlük alanı olarak tanımlıyor. Hânende veya sâzendenin önceden belirlenmiş hiçbir kalıba ve hiçbir usûle bağlı kalmaksızın özgürce bilgi, marifet ve yaratıcılığını sergileyebileceği ve bütünüyle kişisel beceriye dayanan bir alan olarak. Diğer bir deyişle böyle bir taksimin bizzat kendisinin öğretilmesi veya ezberlenmesi söz konusu olamaz. Kantemir'in ifadesine göre mensubu bulunduğu musıki geleneği bunun aksi olan bir taksim anlayışını küçümsemekle kalmaz, onu "*musıki dairesinden ihrac*" eder. Yani bir taksimin hocadan meşk edilmesi, ezberlenip icra edilmesi eşyanın tabiatına aykırıydı.

Oysa Acem hânende ve sâzendeleri aynı makamı temsil eden ve her birine bugün *gûşe* adı verilen bir dizi küçük nağme veya motifin "bestecisinin" uygun gördüğü sırayla art arda dizilmesinden oluşan ve muhtemelen usûllü olan "taksim"ler icra ediyorlardı. Bunların üstad tarafından şakirde aynen ezberlettirildiği ve aynen icra edildiği anlaşılıyor. Bu önceden bestelenmiş taksim türüne Kantemir "kalıplı taksim" diyor. Bu iki taksim anlayışı arasında çok temel bir fark var. Açıkçası, iki anlayış birbirleriyle kesinlikle kabil-i te'lif değildir.

Acem türü bir taksimin gerek Kantemir gerekse İstanbul musıki camiası tarafından red edilmesinin taksimin kendisiyle doğrudan ilgili olmayan bir

148 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 67.

nedeni daha vardı. Acem tipi bir taksimin Osmanlı İstanbulu'nda on yedinci yüzyılın ikinci yarısında oluşup yerleşen ve ilk defa olarak Kantemir'in ayrıntılı bir şekilde tarif ettiği toplu musıki icra düzeni olan *fasıl* içinde yer alması imkânsızdı.

Kantemir çeşitli formda eserlerin önceden belirlenmiş bir sırayla yer aldığı üç türlü fasıl tarifi yapar: yalnız sazlarla yapılan "*fasl-ı sâzende*", sadece ses sanatçılarının yaptığı "*fasl-ı hânende*" ve iki tür icracının birlikte yer aldığı "*fasl-ı hânende ve sâzende ma'an* [beraber]".[149] Üçünde de taksimlerin önemli bir yeri bulunuyor. Yani Kantemiroğlu ses veya saz taksiminin bulunmadığı bir fasıl icrası öngörmüyor.

Bu üç tür faslın iç yapısının bir ortak yanı daha var. O da gerek önceden bestelenmiş gerekse o anda irticalen ortaya konmuş icraların, yani taksimlerin sabit bir sıra ve düzen içinde yer almaları gereği. Çünkü Osmanlı/Türk musıkisinde hâkim anlayışa göre bir musıki eseri ya daha önceden ve belirli bir formda (peşrev, kâr, nakış, semâi vs.) bestelenmiştir ya da icra sırasında o an irticalen ortaya konacaktır ve bu ya bir gazel ya da bir taksim olabilir. Uluslararası müzikoloji literatüründe bu iki eser türünün ilkine "pre-composed" (yani önceden tasarlanıp bestelenmiş), ikincisine ise "performance - generated" (yani icra sırasında yaratılmış) deniyor. İkisinin arası yoktur. Üçüncü bir eser türü mevcut değildir.

Daha on yedinci yüzyılın sonlarında Osmanlı/Türk musıki geleneğinde taksimin hem niteliği, hem işlevi hem de fasıldaki konumu belliydi artık. Kantemiroğlu da bu iki tür eserin ayırımını açık seçik bir şekilde ortaya koyar. Dolayısıyla Osmanlı/Türk musıki geleneği açısından "sıcak buz" ya da "köşeli çenber" misâli bir tür oksimoron olarak görülen, tâbiri caizse bir hilkat garibesi teşkil eden "besteli/kalıplı taksim" türünde bir nesne ne var olabilir ne de musıki faslı içinde yer alabilirdi.

Kantemir ayrıca taksimin –geçerliğini bugün dahi büyük ölçüde koruyan– bir tarifini veriyor:

> *"...lâkin taksim nağmesi ne usûl ve ne kaideye* [kurala] *bend olur; ancak* [sadece] *ehl-i musıkinin kuvve-i ilmine teslim ve sâzende veyahut hânendenin irâdetine havâle olunur ki muradı olduğu vech üzre* [istediği şekilde] *makamatı ve terkibâtı karıştırıp lâtif ü leziz* [güzel ve tatlı] *nağme peydâ ve izhar eyleye. Netice-i kelâm, her ne şekl diler ise hareket eylemek ruhsatı var..."*[150]

Sazla veya sesle taksimin (ki bunların ikincisine on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra *gazel* adı verildi) bugüne dek geçerli olan temel şekil ve estetik kuralları Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde ilk kez Kantemi-

149 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* vr. 52a.

150 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 67.

roğlu tarafından açık ve seçik olarak bu kısacık metinde dile getiriliyor. Günümüzün taksim anlayışı bundan çok farklı değildir.

Bu anlayışta taksim sırasında yeni ve orijinal müzikal fikirler ortaya koyabilmek esastır. Ezberlenmiş ya da kopya edilmiş taksimler Osmanlı/Türk geleneğinde her zaman küçümsenmiştir. Taksim sırasında orijinalliğe, doğallığa ve kişisel nağme yaratma kabiliyetine öncelikle değer verilir. Kantemir'in de işaret ettiği gibi, birbiriyle uyuşmaz gibi görünen makamları herhangi bir soğukluk ("*bürûdet*") yaratmadan aynı taksimin içinde bir araya getirmek ve birinden diğerine geçebilmek de bir müzikal maharet telâkki edilir.

İşin aslına bakarsak, Türk musıkisi geleneğinde taksim eden sanatçıdan beklenen spontane, irticali bir beste yapmasıdır; notasız ve usûle bağlı olmayan ve bir daha temessül veya tekrar edilemeyecek olan bir beste. Aynen tekrar edilmesi de bir anlam taşımaz zaten. Bir hoca talebesine taksim ile ilgili temel nazarî esasları ve zaman ve zemine göre taksimin nasıl olabileceğini öğretebilir. Ama tek başına taksim sırasında kişisel müzik ifadesini ortaya koymayı asla öğretemez. Taksim esasen ustadan çırağa aktarılacak, öğretilecek bir şey değildir. Müzisyenin ustalaştıktan sonra yapacağı ve bir bakıma ustalığının da göstergesi olacak bir şeydir taksim.

Bir on yedinci yüzyıl şairi olan Cevrî Çelebi'nin (1595-1654) şu beyti Kantemiroğlu ile birlikte İstanbul musıki camiasının da taksime bakışının iyi bir özetidir (bu beyitte kasdedilen bir hânende taksimidir, bugünkü ifadesiyle gazeldir):

> *Eylese şevk ile taksim-i dü-beyte âgâz*
> *Gösterir cümle makamâtı be-kavl-i edvâr*[151]

Kantemir edvârının daha birçok yerinde taksimin önemine ve önceliğine dair birçok ifadeler bulunuyor. Meselâ edvârın "*Hiss-i ünsiyet ü zıdd-ı arbedet-i musıki*" başlığını taşıyan uzunca yedinci bölümü[152] hangi perdenin hangisiyle ve hangi makamın hangi diğer makamla uyum sağlayabileceğine işaret ediyor. Dolayısıyla taksim sırasında "*bürûdet ü arbedet*" [soğukluk ve çatışma] olmaması için makamları birbirlerine kaynaştırmak için melodik seyrin ve geçkilerin (modülasyonların) hangi düzenle yapılmasının uygun olacağının ipuçlarını veriyor. Amaç "bürûdet" değil "ünsiyet" (yakınlık, alışkanlık) hissi uyandırmaktır. Diyebiliriz ki bu bölüm neredeyse bütünüyle musıki duygusunun hiçbir biçimde zedelenmemesine özen göstererek taksim edebilmenin önkoşullarını tarif etmeye yöneliktir.

---

151 Bkz. Hüseyin Ayan, *Cevrî – Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının tenkitli metni*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1981.

152 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 56-63.

Sebep-sonuç ilişkisine tersten de bakabiliriz: taksimin varlığının icracıya sağladığı özgürlük ve yaratıcılık alanının makam geçkilerinin çeşitlenmesine ve seyir zenginliğinin artmasına katkıda bulunduğunu da söylemek mümkün. Nitekim özgürce taksim ederken duyulmamış geçkilerin ve yeni terkiplerin ortaya çıkması olayına sonraki yüzyıllarda çokça rastlanacaktır. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*'ın yedinci bölümünün sonunda Kantemir'in verdiği Hüseynî makamındaki ve Hüseynî makamından başlayarak tüm makamlarda uyumlu bir şekilde dolaştıktan sonra gelip yine Hüseynî makamında karar veren *taksim-i nağme-i külliyât-ı makamât* tarifi de zaten bir taksim güzergâhının tarifi veya musıkide seyir rehberinden başka bir şey değildir. Bir rehberdir ama zinhar taksimin kendisi değildir.

Bu bölümün sonunda Kantemir buna benzer fakat başka makamlarda külliyat taksimleri tasarlanmasının çok yararlı olacağını söyler. Çünkü

> "*İbtida* [en başta] *bilmek lâzımdır ki gerek hânende gerek sâzende kuvvet-i ilmini taksim nağmesinde izhar etmelidir* [görünür kılmalıdır]. *Taksim-i ilm-i musıki dibâce-i* [önsöz] *ilm-i kelâma teşbih olmuştur* [benzetilmiştir]. *Onun için ehl-i musikâr olan eğer kadir olur ise bir makamın içinde cümle makamları dahil etmek ruhsatı vardır, lâkin o şart ile ki bir makamdan bir makama gerek duhulü* [girişi] *gerek hurucu* [çıkışı] *ile bir ferd* [en ufak bir] *bürûdet ü arbedet* [soğukluk ve çatışma] *göstermeye...*"[153]

Buradaki "ilm-i kelâm" ifadesi hem İslâm ilâhiyatında imanla ilgili konuları aklî yöntemlerle doğrulamaya çalışan teolojik felsefe dalına verilen genel ad olarak, hem de Kantemiroğlu'nun bir yandan insan aklı diğer yandan da lisan ile musıki arasında kurduğu paralelliğe bir atıf olarak anlaşılabilir.

Taksim konusunda "Rûm" ve "Acem" karşılaştırmasına dönecek olursak, Kantemir döneminde "tarz-ı Osmânî" musıkide ses veya saz taksimleri hem özgün estetik değerler hem de herhalde bazı formel özellikler kazanmaya başlıyordu. Bu "tarz-ı Osmânî" musıki icrası içinde elbette ki üstaddan aynen öğrenilip tümüyle ezbere alınmış olan ve hep aynen tekrar edilen bazı "gûşe"lerin art arda icra edildiği Acem üslûbu bir "kalıplı taksim" gerek hânende gerekse sâzendenin kendi "kuvvet-i ilmini" göstereceği bir ortam olamazdı. Böyle bir taksimin ne estetik kıymeti olabilirdi ne de bu taksim bir fasıl içinde kendine yer bulabilirdi. "Besteli taksim" veya "kalıplı taksim" ifadeleri Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde gayr-ı kabil-i te'lif bir ifade olmaktan öteye gidemez.

153 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 58.

2) Form farkları

Kantemir'in konuşulan lisanların harf, hece ve kelimelerini, sırasıyla, musıki dilinin temellerini teşkil eden perde, makam ve terkiplerine benzettiğini biliyoruz.[154] Bu noktalarda Osmanlı ve Acem musıkileri arasında herhangi bir fark görmemesi, bu konuya hiç değinmemesi çok çarpıcıdır ve ayrıca incelenmeye muhtaç bir husustur. Kantemir "Acemlere" ait peşrevleri notaya alırken (nota koleksiyonunda onlara ait bir tek saz semaisi bile bulunmuyor) ne farklı perdeler kullanmıştır ne de "Acemler"e atfedilen eserlerdeki makam ve terkip anlayışının az ya da çok farklı olduğuna dair herhangi bir ipucu vermiştir.

Kantemir'in nota koleksiyonunda *acemler/acemî/acemîyân* adını verdiği anonim kitleye kollektif olarak atfettiği on dokuz adet peşrev vardır. Bunların üçü beyâti, üçü sabâ makamındadır. Pençgâh, muhayyer, nevâ ve mahur makamlarından ikişer adet, hüseynî, rast, eviç, uzzâl ve bûselik'ten de birer peşrev vardır.[155] "Acemlerin" peşrev bestelediği bu makamların hiçbiri hakkında gerek makamın kimliği, karargâhı, kullandığı perdeler, gerekse makamın seyrine dair o dönemin İstanbulu'nda herhangi bir kuşku veya tartışma yoktu anlaşılan. Örneğin, Acemlerin Nevâ makamı ile "Rûm" da kullanılan Nevâ makamı arasında kayda değer bir fark yok muydu? Bilemiyoruz. "Acemler"in yoğunlukla tercih ettiği Osmanlı makamlarından da söz edilemez. Bu makamlardan farklı veya özellikle Acemlere mahsus makamlardan da hiç bahis yoktur Kantemiroğlu edvârında. "Acemlere" ait bazı peşrevlere verilmiş olan "Benefşe-zâr", "Bostan", "Gülistan", "Cihanârâ", "Şükûfe-zâr", "Kûh-pâre" gibi Farsça isimlere gelince, bu tür isimler "Acemlere" atfedilen peşrevlere mahsus değildir. İleride de göreceğimiz gibi İstanbul'da o dönemde bazı makam ve terkiplerin tarifine dair tartışmalar ve "mücadele"ler yok değildi ama ciddî tartışma alanlarının hiçbiri "Acemler"in bestelediği peşrevlerde kullanılan makamlarla ilgili değildi.

Bundan o dönemde iki musıkinin de aynı perdeleri ve ses aralıklarını kullandıkları, makam anlayışlarının da aynı olduğu sonucuna mı varmak lâzım? Ya da var olan farklar önemsiz miydi, öyle mi addediliyordu? Ya da Kantemiroğlu va'z ettiği perdelerin sayısını arttırmaktan kaçınmış ve o eserleri sadece eldeki (ve "Rûm" musıkisine uygun) perdelerle kayda geçirmekle yetinmiş miydi yoksa? Bu soruların cevaplarını şimdilik bilemiyoruz. Osmanlı ve Acem musıkilerinin on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda kullan-

154 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.16.

155 Transkripsiyonlar için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Part I – Text*, Londra, SOAS, 1992, Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001, Cilt 2 "Acemler"in peşrevlerinin sıra numaraları şunlardır: 9, 13, 27, 29, 37, 38, 52, 68, 92, 95, 100, 102, 126, 171, 218, 282, 286, 308.

dıkları perde ve makamlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların ne olduğunun bilinmesi iki musıki geleneğinin zamanla birbirinden uzaklaşması konusunda da bize yeni bir perspektif kazandırabilir.

Her hâlükârda yukarıda sözünü ettiğimiz temel taksim anlayışı dışında Kantemir'in "Rûm" ve "Acem" musıkileri arasında farklılık olarak gördüğü ve işaret ettiği diğer hususlar öncelikle saz eserlerinin iç yapısıyla ilgilidir. Peşrev ve saz semailerinin türlerini sıralarken şöyle bir sınıflandırma yapıyor Kantemiroğlu:

> *"Tarif-i peşrev: peşrev dört nev'* [tür] *olur. Biri üç hâne ile ve mülâzime ile, biri üç hâne ile ve mülâzimesiz; biri dahi dört hâne ile ve biri dahi zeyl'li olur. Üç hâne ve mülâzimesiz cümle Acem sâzendelerin peşrevleri olur... Tarif-i semai-yi sâzende: semâi dahi peşrevlere göre olur, Rûm sâzendelerin tasnifi üç hâne ile bir mülâzimeden olur. Acem sâzendelerin yalnız üç hâne ile olup ser hâne mülâzime yerine kullanılır..."*[156]

"Rûm" tarzı peşrevlerin dört, "Acem" tarzı peşrevlerin ise sadece üç hâneden müteşekkil olduklarını Kantemiroğlu darb-ı fetih usûlünü[157] tarif ederken de teyid eder.

> *"...bu usûlün üzerinde tasnif olunan peşrev eğer Rûm hânendenin tasnifi ise... peşrev çâr* [dört] *hâne olur... eğer Acem hânendesi tasnifi ise yalnız üç kere devredip peşrev yalnız üç hâneli olur..."*[158]

Burada da Acem ve Rûm farkı yine katı ve kesin bir biçimde ortaya konuyor. Peşrev ve saz semailerindeki fark müzikal içerik, perde ve makam ya da beste üslûbu farkı değildir. Sadece eserlerin formel yapısına dair ilk bakışta önemsiz gibi görünen bir farklılıktır (eserde mülâzime var mı yok mu, eser üç kısımlı mı, dört kısımlı mı meselesi). Ancak, Kantemir'in bu yapı farkını ısrarla belirtmeye değer görmesi ve bu basit form farkını eserleri şaşmaz bir şekilde "Rûm işi" veya "Acem işi" olarak sınıflandırmaya yarayan bir kıstas olarak telâkki etmesi önemsiz bir ayrıntı olmasa gerektir.

Ancak, işin çok ilginç bir diğer yanı da şudur ki Kantemir'in notaya alıp koleksiyonuna dahil ettiği "Acemler" külliyatındaki peşrevler bizzat koyduğu bu kesin ve keskin şekil kıstaslarına pek uymuyor. Edvâr'da Rûm-Acem saz eserleri arasındaki farkın da vurgulanmakta olmasına rağmen "Acemlere" atfedilen hiçbir saz semaisinin Kantemir tarafından notaya alınmamış olması bir yana, notaya almış olduğu peşrevler arasında dahi bu katı ayırıma uygun bir şekil farkı görünmüyor.

---

156 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 102.

157 Bu usûl hakkında bkz. Yalçın Tura, "Darb-ı Fetih usûlü ve bu usûlle yapılmış peşrevler", *Türk Musıkisinin Mes'eleleri* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1988, s. 87-103.

158 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 80.

"*Üç hâne ve mülâzimesiz cümle Acem sâzendelerin peşrevleri olur...*" diye yazıyordu Kantemir.[159] Bu yapıdaki peşrevlerde birinci hâne (ser hâne) mülâzime vazifesi görür ve ikinci ve üçüncü hânelerden sonra tekrar edilir. Gelin görün ki Kantemiroğlu külliyatında notaya dökülmüş ve bestecisi *acemler/acemî/acemîyân* olarak belirtilen tam on dokuz adet peşrevin sadece dört tanesi bu şekil şartına tam olarak uyuyor.[160] Diğer on beş adet "Acem" peşrevi ise "Rûm" peşrevlerine mahsus olduğu söylenen forma uygundurlar, yani her biri farklı olan üçer adet hânelerinin üzerine her hâneden sonra icra edilecek bir de mülâzimeleri bulunuyor. Anlaşılan, "Acem" sâzendeler "Rûm" sâzendelere mahsus yapıda peşrevler de yapmışlardır yani. Bir diğer örnek de Şirazlı besteci Ağa Mü'min'e (öl. 1655) ait peşrevlerdir. Kantemiroğlu bunlardan dört tanesini notaya almıştır. Dördünün de üçer hânesi ve bir de mülâzimesi var[161].

Demek oluyor ki Kantemir'in bu katı kıstasları fiiliyata pek uymuyordu. Buna dair bizzat notaya aldığı repertuarın içinden ters yönde ilginç örnekler göstermek de mümkün. Yani "Rûm" sâzendelerin "Acem" üslûbunda peşrevler bestelemiş olmalarına. Örneğin Kantemir'in notaya aldığı peşrevler arasında kendi hocası olan Tanburi Koca Angeli'nin rehâvî makamında ve çenber usûlündeki peşrevi vardır. Bu peşrevin yapısı Kantemir'in tanımladığı şekliyle "Acem" peşrevlerininkine tamamen uyuyor.[162] Keza, –bu da işin ironisidir herhalde– bizzat Kantemiroğlu'nun bestenigâr makamı ve berefşan usûlündeki peşrevi de...[163]

Durum bu olunca, bu küçük form farklarının niçin bu kadar önemsendiklerini düşünmemek kabil değil. Kantemir'in "Acem" ve "Rûm" geleneklerine ait musıki eserleri arasında şekil açısından bu kadar katı, kesin ve biraz da yapay farklar bulunduğunu niçin ileri sürdüğü sorusunun tekrar sorulması gerekiyor belki. Çerçevesini çizmekte olduğu, teorisini yapmaya soyunduğu, hakkında ilk özgün edvârı kaleme aldığı "tarz-ı Osmânî" musıki geleneğini diğerlerinden daha kolay ayırt etmeye yarayan sınır işaretleri koymak, bazı "alâmet-i fârikalar" bulup bu "yeni" oluşan musıkiyi daha önceki musıki geleneklerinden açıkça tefrik edip eldeki eserlerin "kimlik tesbitini" basitleştirmek için mi acaba?

---

159 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 102.

160 Bu on dokuz peşrevden sadece şu numaraları taşıyan peşrevler bir "Acem" peşrevi olmanın şekil şartlarına uyuyor: 68, 100, 102 ve 286 sıra numaralı peşrevler.

161 128, 163, 168 ve 199 sıra numaralı peşrevler. Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Part I - Text*, London, SOAS, 1992.

162 297 sıra numaralı peşrev.

163 281 sıra numaralı peşrev.

MUSIKİNİN ÖĞRETİM VE İNTİKALİ: SİSTEM VE NOTA

Kantemiroğlu edvârın ve nota koleksiyonunun kaleme alınış sebeplerini şu şekilde ifade ediyordu:

> *"...lâkin ilm-i musıki bu ana değin ....amel ile gayetle mübtezel ve müsta'mel* [uygulamada yaygın ve çok kullanılan]*, 'ilm ile gayet münker ve mühmel* [inkâr ve ihmal edilmiş] *olduğu mâlûmumdur. İmdi lâzım geldi ki.... kavaid-i 'ilm* [bilimin kuralları] *ve şürût-u kavanin* [kanunların şartları] *üzre ve'alâ hüsn-i tertib* [güzel bir düzenle] *müceddeden* [yeniden] *bina oluna ve ....nev-heveslerin*[yeni heveslilerin] *ri'ayet-i hâtırlarına* [fikirleriyle uyumlu] *ve tâliblerin selâsetine* [rahatlığına, akıcılığına] *makbul ve tesâhül* [hoşgörülü, kolaylaştırıcı] *ola."*[164]

Bu paragrafta birbirine bağlı ikili bir amaç güttüğünü açıkça ifade ediyor Kantemiroğlu.

Birinci hedef icrasının yaygın olmasına rağmen bilimi ve teorisi inkâr ve ihmal edilmiş olan musıkiye bir çeşit teori kazandırmak, akılcı temeller üzerinde yükselen "bilimsel" kurallar koymak, onu düzene sokmak, sistematize etmektir. Nitekim, Kantemir'in dediğine bakılırsa koca İstanbul'da musıkinin "*esaslarını iyice anlayan üç veya dört kişi ancak*" [bkz. **EK**] bulunabiliyordu.

Bu metinde vurgulanan bir diğer önemli husus da müziği icra etmek ile müziği düşünmek arasındaki fark ve ihtilâftır. Ki bu benzemezlik ve ihtilâf yeni değildi elbette. Günümüzde dahi sona erdiği söylenemez. Musıki teorisini icranın ulaşması gereken "ideal durum" olarak gören birçok edvâr aslında bu uyuşmazlık üzerine bina olunmuştur veya onu hafifletmeyi, mümkünse de ortadan kaldırmayı veya musıkişinas ve icracılara "doğru yolu" göstermeyi amaçlar.

Kantemiroğlu'nun yakındığı müzik teorisi konusundaki bu genel bilgi eksikliğini, ilginçtir, ondan neredeyse bir asır sonra Abdülbâkî Nâsır Dede çok benzer bir şekilde dile getirir. *Tedkik ve Tahkik* adlı musıki risalesini 1793/94 yıllarında kaleme alan Nâsır Dede'nin şikâyeti şöyledir:

> *"...lâkin âllm-i nazarîsi* [teori bilgini] *beldemizde mevcud ise de gayetü'l- gaye* [son derece] *nadir belki el-nadir ke'l ma'dûm* [nadir olan sanki yok gibidir] *kabilinden* [gibisinden] *olup mesmu'um olmadığından* [duymadığımdan, kulağıma gelmediğinden]..."[165]

---

164 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.17.

165 Seyyid Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242, vr. 2a.

Nâsır Dede'nin böyle yakınmasına bakarsak Kantemir'in sözünü ettiği İstanbul'daki musıkinin "*esaslarını iyice anlayan üç veya dört kişi*"yi dahi bulamaması gibi bir durum aradan bir asra yakın zaman geçmiş olmasına rağmen pek değişmemiş olmalıydı. Abdülbâkî Nâsır Dede de eski edvârları bulup okuduğunu fakat günün musıki icralarıyla mutabakat halinde olmadıklarını açıkça ifade eder. Her halükârda Nâsır Dede ve Kantemir'in ikisi de icra ettikleri musıkiye sağlam bir teorik çerçeve, akılcı bir zemin bulamamaktan ve çağdaşlarının bu gibi konulara ilgisizliğinden şikâyetçiydiler. Ayrıca, her ne kadar çok prestijli de olsalar ve usûlen mutlaka zikredilmeleri gerekiyor da olsa, eski edvârların gerek genel çerçeve ve tanımlar gerekse terminoloji açısından "eskide kaldıklarını" ve artık günün ihtiyacına cevap veremeyeceklerini görmekten muzdariptiler.

İşin ilginci şu ki Kantemiroğlu'ndan sonra hem teori eksikliğine çare aramayı hem de yeni bir nota sistemi icad etmeyi aynı anda ve birarada düşünmüş olan ikinci kişi Abdülbâkî Nâsır Dede'den başkası değildir. Zira Nâsır Dede perdeler, makamlar, terkibler ve usûllerle ilgili bir edvâr olan *Tedkik ve Tahkik* risalesinin hemen ardından dönemin padişâhı III. Selim'in teşvikiyle ve bu ilk risalede ortaya koyduğu notalama sistemini kullandığı *Tahririye-i Musıki* adını verdiği kısacık bir risale daha kaleme alır. Bu ikinci risaleyi ilkinin uygulaması olarak görebiliriz. Burada birkaç makam ve terkip daha hakkında kısa bilgiler verdikten sonra Nâsır Dede kendi icadı ebcedî bir nota sisteminin yardımıyla ve bir önceki risalesinde ortaya koyduğu perde sistemini kullanarak dönemin pâdişahı III.Selim'in ihtirai olan Sûzidilârâ makamında birkaç eseri kâğıda döker.[166]

Ne var ki, musıki eserlerini notaya almanın gerekçeleri konusunda Kantemiroğlu ile Abdülbâkî Nâsır Dede arasındaki amaç benzerliği bu noktada sona erer. Çünkü Kantemir yeni bir edvârın kaleme alınıp nota icat edilmesini gerektiren iki önemli sebep daha ortaya koyar. Birincisi yukarıdaki metinde de görüldüğü gibi esas itibariyle pedagojiktir, "nevheves"lere yani musıkiyi yeni öğrenenlere icra sırasında aynı zamanda da repertuardan hareketle inşa etmiş olduğu teoriyi de öğretmeyi hedef alır. Bunu "tâliblere" kolayca anlatmanın yolu da nota kullanmaktır. Yani hem musıki teorisi inşa etmek hem de musıkiyi öğrenciye daha kolayca öğretebilmek yazı/nota sayesinde, repertuarı kayda almakla sağlanıyor. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin ise böyle bir amacı yoktur. Nota yazımının yerli yersiz kullanımının da faydadan fazla zarar vereceğini söyler. *Tedkik ve Tahkik*'in önsözünde ise sadece eski musıki metinlerinin bazı çelişkili,

166 Abdülbâkî Nasır Dede, *Tahrîriye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2. Yayını için bkz. Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık (yay.), *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2009.

zaman aşımına uğramış ve zaman zaman da anlamsız görüşlerini düzeltmekle yetineceğini ifade eder.

Kantemiroğlu'nun bir nota icadedip repertuarı kâğıda dökmek için verdiği bir diğer önemli gerekçe ise doğrudan doğruya geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretim, icra ve intikal şekliyle ilgilidir. Bilindiği üzere günümüzden aşağı yukarı yüz yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretimi ve aktarımı neredeyse bütünüyle *meşk* adı verilen yaklaşım ve yöntemle yapılırdı.[167] Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığı oluşturmasıyla birlikte icracılık tecrübesi edinmesi *meşk ederek* olurdu. Meşk sırasında bir yüz yüze ilişki içinde hoca öğrenciye repertuardaki eserleri önce kısım kısım sonra da bir bütün olarak ezberletir ve ezberlediği eseri tekrar etmesini isterdi. Öğrenim sırasında nota kullanılması söz konusu değildi. Yazılı malzeme olarak bir tek hânendelerin elinde güfte mecmuası olurdu, o kadar.

Sözlü aktarım ve ezbere icranın mantığı ve doğası her icracıya aynı eserin her icrasında epey geniş bir yorum ve özgürlük payı tanır. Çünkü her icracının mutlaka sıkı sıkıya sadık kalması gereken yazılı bir "orijinal" belge, kesin kayıt veya nota elde yoktur. Besteci eserini bizzat kâğıda dökmüş, öğrencilerine onu şifahen meşketmek yerine nağmeleri yazılı notaya dönüştürmüş değildi çünkü. Dolayısıyla da dolaşıma giren her yeni eserin ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa aktarılırken hem farklı yorumlarının hem de çeşitli varyant ve versiyonlarının üretilip yayılması eşyanın tabiatına uygundu. Ama bu arada çoğu bestelerin bizzat bestecisi tarafından tasarlanmış olan ilk şekilleri, yani "orijinalleri" belki telâfisi mümkün olmayan biçimde kaybolmuş, kollektif hâfızadan silinmiş olabilirdi.

Kantemiroğlu işte tam bu noktada edvâr/nota ikilisinin devreye girmesini ve belli bir işlev üstlenmesini amaçlıyor. Kantemiroğlu repertuardaki eserlerin zamanla değiştiğinin farkındadır. Nitekim, kaleme aldığı peşrev ve saz semaileri külliyatı içinde birkaç eser için önemlice versiyon farkı örnekleri verir. Her şeyden evvel Kantemiroğlu iki ayrı eseri (bir peşrev ve bir saz semaisi) iki kez notaya almıştır ve bu eserlerin iki versiyonu birbirinden epey farklıdır.[168] Ayrıca, Kantemiroğlu aynı peşrevin bir hânesinin iki ayrı tarzda icra edildiğini belgeler ve bu hânenin ikinci versiyonunun bir derkenar olarak notasını yazarken şöyle bir not ilave eder:

---

167 Meşk'in tarihi ve uygulamalarının ayrıntısı hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde İcra ve İntikal*, İstanbul, YKY, 6. Basım, 2016.

168 Kantemiroğlu nota külliyatının transkripsiyonu için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations – Part 1: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992.

"Hane-i sâlis bâ kavl-i âhir"[169]
[Üçüncü hânenin başka bir deyişi/versiyonu]

Kantemiroğlu şifahi öğretim ve icraya dayanan bir musıki dünyasında son derece doğal olan bu durumu onaylamadığını açıkça belli eder. Her eserin bestecisinin asıl amaç ve düşüncesi doğrultusunda, hiç değiştirilmeksizin icra edilmesini bekler Kantemir. Kaldı ki, hem perde, hem usûl hem de gider (tempo) belirten bir nota yazım sistemini icadetmiş olmasının önemli sebeplerinden birinin eserlerin her zaman bestecinin amacına uygun şekilde icra edilebilmeleri olduğunu kendisi açıkça söyler. Bu düşüncenin gerçeğe dönüşmesi ancak bestelendiği anda notaya, kâğıda dökülebilmiş eserler için özel önem taşır elbette. Edvârın birçok yerinde Kantemir icadettiği notalama sisteminin bir faydasının da eserleri bestecisinin öngördüğü şekilde ("*şart-ı musannif üzre*") icra etmeye yarayacağını ısrarla ve birkaç kez ifade eder.[170]

Bestecinin yarattığı esere her zaman mutlak bir sadakat göstermek gerektiği düşüncesi Kantemir'in yaşadığı dönem için gerçekten alışılmadık bir yaklaşımın eseridir. Kantemiroğlu'ndan elli yıl kadar önce yazan Ali Ufkî de bazı eserlerin birden fazla versiyonunun tedavülde olduğunun farkındadır ve bu farklılıkların porte'li notayla kâğıda döktüğü bazı örneklerini de verir. Neredeyse bütünüyle sözlü icra ve intikal üzerine kurulu bir müzik geleneğinde bunun böyle olması, eserlerin de intikal sırasında az ya da çok değişmesi de beklenir zaten. Ne var ki, Ali Ufkî Bey aynı eserin farklı versiyonları konusunda hiçbir değer yargısı yürütmez ve doğru/yanlış ya da aslına sâdık/sâdık olmayan şeklinde bir ayırım yapmaktan kaçınır, yani hiçbir meşruiyet veya "otantiklik" kaygısı gütmez.[171]

Ne var ki, Kantemir'in kuvvetle ifade ettiği bu sadakat gereğinin salt estetik bir kaygıdan yani bestecinin yaratıcılığına duyulması gereken saygının bir sonucu mu olduğu yoksa Kantemir'in icat etmiş olduğu notanın teknik olarak eseri bestelenmiş olduğu şekliyle kâğıda geçirmekteki başarısını sergileme gayretinden mi kaynaklandığı belirsizdir. Ayrıca, Kantemiroğlu'nun musıki anlayışında bu sadakatin daha çok eserin makam ve terkibine ve melodik yapısına mı yoksa usûlüne veya giderine, ya da bunların hepsine birden mi yönelmesi gerektiği de metinde pek açık değildir.

Edvâr metni içinde Kantemir'in birkaç kez işaret ettiği ve vezne uyumsuzluk hallerinde ortaya mutlaka çıkacak olan "usûlü bozmak" ve "usûlden

169 Aynı eser, s. 419-420.

170 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 8, 9, 12, 14.

171 Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008, s. 145-147.

düşmek"[172] gibi durumları kat'iyen düşülmemesi gereken birer büyük estetik hatâ olarak zikrettiğine ve usûl çeşitliliği olmayan musıkileri de küçümsediğine bakılırsa öncelikle usûl bütünlüğünün kastedildiği düşünülebilir.

NOTA NİÇİN LÂZIM? - KANTEMİR'İN "MODERNİTESİ"

Her hâlükârda, bu sadakatin ancak eserin notaya alınmasıyla ve icra sırasında bu notaya harfiyen uyulmasıyla mümkün olduğu kanısını güçlü bir biçimde ifade eder Kantemir. Bunu da defaatle vurgular. Örneğin, edvârın daha başlarında şunu okuyoruz:

> *"...rakam-ı vezn ile harfin altında bend idüp lâzım olan peşrevi yahut besteyi şart-ı musannif üzre okuruz..."*[173]
>
> [...vezin yazısı ile harfin altına bağlayıp lâzım olan peşrev ya da besteyi onu tasnif edenin (yani bestecisinin) şart koştuğu şekilde okuruz...]

Bu "*şart-ı musannif*" ifadesini Kantemiroğlu edvârında çeşitli vesilelerle kullanır. Eserin "şart-ı musannif" üzere icra edilebilmesinin sırrı ise notanın iyi öğrenilmesinden ve eserin notayla doğru yazılmasıyla doğru okunmasından geçiyor.[174]

Nota yazma ve kullanmanın Osmanlı musıki dünyasındaki muhtemel işlevleri meselesinde Kantemir'i hem çağdaşı Nâyî Osman Dede'den (1652?-1730) hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'den ayıran bazı önemli noktalar var.[175] Bir kere Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede kendi adıyla anılan nota yazısını buna müzisyen olarak ihtiyaç duyduğu için ve kendi inisyatifiyle icat etmiş değildi. Müzisyen, besteci ve Mevlevî muhibbi pâdişah III. Selim'den gelen ve emir telâkki ettiği bir istek üzerine bu notayı icat etmişti. Bunu kendisi açıkça ifade etmekten çekinmez. Ayrıca, Nâsır Dede ebcedî bir sıraya konmuş hurûfâta dayalı bu nota yazısıyla yine pâdişah III. Selim'in icadı olan Sûzidilârâ makamından topu topu dört adet eserin notasını kâğıda dökmekle yetinmiştir.

Abdülbâkî Nâsır Dede bu icadını ne daha geniş bir repertuarı kâğıda dökmek için kullanmış ne de kaleme aldığı edvâr'daki müzik teorisiyle bu repertuarı ilişkilendirmeye çalışmıştı. Ayrıca, bildiğimiz kadarıyla,

---

172 *Kitabu'İlmi'l-Mûsıki 'alâ vechi'l-Hurûfât*, s. 8 ve 9.

173 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 9.

174 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 8, 9, 12, 14.

175 Biri dede diğeri de onun torunu olan bu iki Mevlevî şeyhinin nota yazıları hakkında bkz. Nilgün Doğrusöz "Nâyî Osman Dede'nin Müzik yazısına dair birkaç belge", *Musıkişinas*, Sayı 8, 2006, s. 47-67; Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık (yay.), *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2009.

bu nota sistemini daha geniş bir çevreye yaymaya, öğrencilerine geçmeye çalışmamıştır. Aksine, bu risalenin sonlarına doğru musıkiyi kâğıda dökmenin musıki öğrenmeye bir engel dahi teşkil edebileceğini ve bu musıki yazısının ancak ustalaşmış öğrencilere kullandırılmasının uygun olacağını ileri sürer Nâsır Dede. Netice itibariyle, bir bakıma dönemin bir musıki üstadı da olan pâdişah III. Selim'e bu vâdide arz-ı ubûdiyet etmekten başka bir şey değildi Nâsır Dede'nin nota sistemini ortaya koyduğu *Tahririye* risalesi.

Bazıları tarafından ebcedî nota kullanımının ilk örneklerini verdiği ileri sürülen Urmiyeli Safiyüddin'in Kantemir tarafından *Kitabü'l Edvâr*'ının sonuna eklenan iki parçasının iyi birer örnek olduğu kesin değildir. Biri Nevrûz biri de Geveşt makamında birer "tarîka" olan bu iki parça on üçüncü yüzyılda fiilen icra edilen birer gerçek musıki eseri mi yoksa sadece Safiyüddin'in kendi teorik kurgusunu örneklendirmek için verdiği temrin türünden basit bir egzersiz mi oldukları belli değildir.

Nâyî Osman Dede'ye gelince, onun da musıkiyi kâğıda dökmekteki becerisini yaymaya çalıştığını sanmıyoruz. Onun duyduğu veya çaldığı bir musıki eserini aynen kâğıda dökmekteki becerisine tanık olanlar bunu hem eşi benzeri olmayan bir haslet hem de aynı zamanda şaşırtıcı, müthiş, tuhaf, ne işe yarayacağı belirsiz ve her halükârda eşi menendi olmayan nev'i şahsına münhasır bir beceri olarak niteliyorlar. Tezkiresinin "Nâyî Osman Dede" maddesinde Sâlim Efendi öncelikle Osman Dede'nin musıkiyi yazıya geçirmekteki becerisini değil, hâfızasının gücünü över ve en zor eserleri dahi bir kez dinlemekle hâfızasına aldığını ve unutmasının artık "'*adîmü'l-ihtimâl*" olduğunu yazar. Sâlim'in gözünde Nâyî Osman Dede'nin önde gelen müzikal vasfı onun geleneksel *meşk* âdâbına son derece uygun olan bir vasfıdır, yani güçlü ve yanılmaz hâfızası.[176]

Her şeyden önce hâfıza geliyordu elbette. Osman Efendi'nin çok güçlü ve yanılmaz hâfızasını böyle göklere çıkardıktan ancak sonradır ki tezkireci Sâlim Efendi onun hâfızasına bir kere aldığı musıki eserlerini kendine mahsus işaretlerle ("*hecâ-yı mahsus ile*") kâğıda dökmekte ve tekrar kâğıttan okumaktaki becerisinden söz etmeye başlar. Sâlim Osman Dede'nin bu becerisini "*musıkide muhayyer'ül-ukûl bir mârifet*", yani akılları hayretler içinde bırakan bir marifet olarak niteler. Böyle bir marifetin elde edilmesi çok zor ve onu gösterebilecek kişilerin de "*gâyetü'l-gâye nadir*", yani son derece nadir olduklarını belirtmeden de edemez.[177]

---

176 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, YKY, 6. Basım, 2016.

177 Bkz, Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-Şuarâ* (yayınlayan Adnan İnce), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s. 636-638.

Ayrıca, bilindiği kadarıyla Osman Dede bu nota yazısını esas itibariyle kendine saklamış, çevresi tarafından çok garipsendiği anlaşılan bu yazı tekniğini önce neyzenbaşısı sonra da Şeyhi bulunduğu ve kuşkusuz dönemin önemli musıki merkezlerinden biri olan Galata Mevlevihanesi'nde kimseye öğretmemiştir. Ayrıca, icat ettiği nota yazısıyla Kantemir'e göre nisbeten az sayıda (sadece yetmiş tane kadar) peşrev ve saz semaisini kâğıda dökmekle yetinmiştir.

Aslına bakarsak Nâyî Osman Dede'nin nota yazım sistemi Kantemirinkine çok benzer. Kullandıkları perde işaretlerinin birçoğu da aynıdır zaten. İki nota sisteminin hiçbiri ebcedî değildir. Kantemir ve Osman Dede'den hangisinin notayı daha önce kullandığı, kimin kimden esinlendiği ise belirsizdir.[178] Ancak, bu ikisinin arasında sadece bir kronoloji farkı değil, önemli bir nitelik farkı da vardır. Çünkü Nâyî Osman Dede kendi nota sistemini herhangi bir musıki teorisiyle ilişkilendirmiş değildir.[179] Anlaşılan, Osman Dede'nin musıki teorisiyle ilgili bir kaygısı veya amacı yoktu. Şu da ilginçtir ki, icadettiği notayla kendi bestelediği birkaç peşrevi de notaya alıp koleksiyonuna ekleyen Kantemir'in aksine, Osman Dede icat ettiği bu nota yazısını hepsi de günümüze geleneksel meşk yoluyla intikal ederek ulaşmış olan kendi önemli eserlerini (örneğin *Miraciye* ve dört adet Mevlevî Ayini) kâğıda dökmek için kullanmış değildir.

Oysa Kantemir'in bu meseleye bakışı çok farklıdır. Daha önce de belirttiğimiz üzere başından beri Kantemir'in zihninde döneminin saz eserleri repertuarıyla ilgili belli bir proje vardı: o dönemde icra edilmekte olan tüm peşrev ve saz semailerini notaya almak, yani bu çalgı repertuarını tüketmek, tümüyle kâğıda geçirmiş olmak. Notanın en büyük faydalarından biri de bu eserlerin bestelendikleri şekilde ("*şart-ı musannif üzere*") icra edilmesini sağlamak olacaktı. Ayrıca, Kantemir nota yazısını İstanbul'da üç kişiye (Bardakçı Mehmed Çelebi, Taşçıoğlu Sinek Mehmed ve Ralaki Evpragiotis) öğrettiğini açıkça söylüyor [Bkz. **EK**]. İstanbul'da daha uzun süre kalmış olsaydı başkalarına da öğretecekti kuşkusuz. Bu üç temel öğe Kantemir'in teşebbüsünü hem Nâyi Osman Dede hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'ninkilerden çok farklı kılar.

Özetle Kantemiroğlu icadettiği notayla ilgili olarak birbirine bağlı üç ayrı şey yapmış veya kurgulamıştır: bir yandan çalgı repertuarının tümünü kâğıda dökmeye çalışmıştır. Bu sayede hem eserlerin herkesçe icra

178 Bkz. Nilgün Doğrusöz "Nâyî Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge", *Musıkişinas*, Sayı 8, 2006, s. 47-67.

179 Bkz. Eugenia Popescu Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996, s. 34-35; Nilgün Doğrusöz, "Nâyî Osman Dede'nin Müzik Yazısına dair Birkaç Belge", *Musıkişinas*, Sayı 8, 2006, s. 47-67.

edilmelerini hem de icra şeklinin aslına sadık ve istikrarlı olmasını arzu ettiğini beyan etmiştir. Diğer yandan da bunu sağlayacak araç olan notanın herkesçe öğrenilmesi gerektiğini düşünmüş ve bu yönde adımlar atmıştır.

Her şeyden evvel dönemin çalgı repertuarının *tümünü* kâğıda dökebilmek demek potansiyel olarak bu repertuarın tümünü musıki camiasına mensup olan herkesin erişimine açık hale getirmek anlamına gelir. Bu da hiçbir eserin saklanmamasını, yani hiçbir eserin bir tek kişinin (velev ki o kişi eserin bestecisi olsun) veya bir müzisyen grubunun tekelinde, onların "mülkiyetinde" kalmamasını temin etmeye çalışmak demektir. Ayrıca, bu eserlerin her zaman, Kantemiroğlu'nun deyimiyle, "*şart-ı musannif üzre*", yani bestecisinin öngördüğü şekilde icra edilmeleri gerekiyor. Eserin musannifine duyulması gereken bu saygı ve sadakati hiç değilse bir ölçüde sağlayacak olan en önemli aracın da hiç kuşkusuz eserlerinin notaya alınmış olmasından başka birşey olamayacağı açıktır. Diğer yandan, bu saydığımız amaçlara (repertuarda tüketicilik, besteciye tam sadakat, dolayısıyla da icrada istikrar) ulaşılabilmesi için bu çok marifetli aracın, yani notanın elbette ki yaygınlık kazanması ve zamanla sadece icracılar tarafından değil, besteciler tarafından da yaygın olarak kullanılması gerekiyordu.

Bunu böylece açıkça dile getirmiş olmasa dahi, Kantemir'e göre notanın tüm müzisyenler tarafından öğrenilmesi, uygulanması ve hem öğretimde hem de icrada kullanılması gerekiyordu. Yani herkese "müzikal okuryazarlık" kazandırılması, dolayısıyla da yeni yapılacak bestelerin de bu nota kullanılarak kayda geçirilmesi elzemdi. Nota aynı zamanda müzik teorisi ile de bağlantıyı sağlayacak bir araçtı. Yani basit bir fantezi veya kişisel kalmaya mahkûm teknik bir beceri değil. Sonuç itibariyle Kantemir'in kendi icat ettiği nota yazısına musıki dünyasında biçtiği rol ve işlev hakkında Osmanlı döneminin diğer nota mucit ve kullanıcılarından çok başka ve –eğer burada bu sıfatı kullanmak caizse– çok daha "modern" bir yaklaşım içinde olduğu ortaya çıkıyor.

Dolayısıyla Türk musıkisinin önde gelen "modernleştirici" müzikologları ve bugün dahi kullanılmakta olan porte'li Batı notasının bize uyarlanmış şeklinin müellifleri olan Rauf Yekta Bey ile Hüseyin Sadettin Arel'in yirminci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu edvârını yeniden keşfettikleri zaman çok heyecanlanmış olmalarının sebebini kolayca anlayabiliriz. Çünkü Kantemir'i bir tür "öncü" olarak gören bu müzikologlar da Kantemir'in notaya yüklediği misyonun aşağı yukarı aynısını kendi geliştirdikleri ses ve notalama sistemine yüklemişlerdi.

NOTANIN SINIRLARI: MEŞK

İlk bakışta on sekizinci yüzyılın geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin neredeyse tamamen sözel eğitim, icra ve intikal okyanusunda küçük ve mücerret bir ada gibi görünür Kantemiroğlu edvârı. Önemli amaçlarından biri pedagojiktir çünkü. "*Nev-heveslerin, tâliblerin selâseti"* yani esas olarak öğrenim kolaylığı bu edvâr ve dayandığı notanın kullanımı sâyesinde sağlanacaktır. Yazar bunu açıkça beyan eder.

Ancak, Kantemiroğlu'nun döneminin musıki icrası ve repertuar intikalinin somut gerçekleriyle bağının kopuk olmadığını da biliyoruz. Gerek kendi notalama sisteminin gerekse "yeni" ve sistemli edvârının sağlayacağı kitâbî musıki öğretim şeklinin hiçbir zaman geleneksel *meşk*'in tamamen yerini alamayacağının da pekâlâ farkındadır. Edvârın farklı yerlerinde bu yönde çok çeşitli uyarılar vardır.

> *"Lâkin bu ilmi eğer amele* [uygulamaya] *bir hoşça götüreyim dersen gerektir ki kâmilinden* [olgun, bilgin kişiden] *dinleyip kendine mülk edesin yoksa yalnız okumakla kemâliyetin bulmak müşküldür* [zordur]."[180]

Musıkinin inceliklerini kitaptan, yazılı kaynaklardan öğrenmeye çalışmakla fiilen icra etmek ve musıki üstadı olmak arasındaki uçurumun farkındadır Kantemir. Yukarıdaki alıntıda da söylediği üzre, musıkide şart olan yazılı malzeme değil, musıkiyi olgun bir kişiden "dinlemek"tir. Aynı istikamette bir uyarıyı da edvârın usûllerle ilgili bölümünde okuyoruz. Döneminde kullanılan birçok usûl kalıbını ayrıntılı bir şekilde ve usûl daireleri ("edvâr") kullanarak tarif ettikten sonra şöyle yazar Kantemiroğlu:

> *"İmdi zikrolunan usûl ber vech-i vezn ü rakam her birinin sıfatına göre amelini* [uygulamasını] *edeyim dersen gerektir ki kâmil üstad ve usûlbend* [usûle bağlı, usûl bilen] *kimesneden talim alasın; zira usûlün veznini yalnız yazıdan bulmak bana gayet ile müşkül* [zor] *iş görünür."*[181]

Buna çok benzeyen bir uyarıyı da edvârın makam tariflerinin bulunduğu bölümün sonunda okuyabiliyoruz. Makam ve terkiplerin şed yolları kullanılarak (transpoze edilerek) seslendirilmesini tarif ettikten sonra Kantemir –yazıyla anlatılabileceklerin sınırına geldiğini herhalde farketmiş olacak ki– şunu ilâve eder:

> *"Lâkin çok zemânın meşki lâzım ve bu şeddin yolunu bilenden birkaç kere işitmeğe muhtaçdır".*[182]

---

180 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 16..

181 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s.79..

182 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 50.

Bir yandan eserlerin vezin ve gideri, diğer yandan da hem musıki icrasının belkemiğini oluşturan usûller hem de müzik dilinin temel taşları olan makam ve terkiplerin öğrenimi için nota ve sair yazılı malzeme kâfi gelmiyor ve eninde sonunda babadan dededen kalma meşk yöntemine başvurmak zorunda kalınıyorsa bu durum notanın/yazının ve bu nota sistemine bağlı edvârın pedagojik işlevini azaltıyor elbette. Kantemir'in müzik pedagojisi açısından geldiği son nokta budur.

Ama bunu ne Kantemir'in bir çelişkisi gibi ne de temel ilkelerinden bir feragat olarak değerlendirmek doğru olur. Edvârının bütününe bakıldığında o günün icra anlayışına dayalı ve tamamen ampirik bir yöntem izlemiş olduğu görülen Kantemir yaşadığı dönemin bir parçasıydı da. Bizzat içinde yer aldığı emperyal başkentin musıki camiasında Tanburi Angeli'den ve Kemânî Ahmet'ten aldığı meşkler sayesinde yetişmişti. Musıkiyi kitaptan değil döneminin önde gelen, makbul üstadlarından öğrenmişti. Dolayısıyla, dönemin olağan musıki eğitim ve intikal yöntemlerini bütünüyle gözardı etmiş olmasını bekleyemeyiz. Hem şifahi icra ve intikal geleneğinin hem de teori konusundaki genel bilgi eksikliğinin bir kitap sayesinde akşamdan sabaha tümden ortadan kalkabileceğini düşünmüş olamazdı.

Kaldı ki Kantemir'inkine pek benzeyen bir yaklaşımı da *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*'tan neredeyse bir asır sonra, 1795 yılında kaleme alınmış olan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tahririye*'sinde görürüz.[183] Burada ortak bir anlayış bulunduğu kuşkusuzdur. Kendi notalama sistemini açıklayıp yazılı örneklerini de verdikten sonra şöyle yazar Nâsır Dede:

> *"Fe-emmâ tahrîrin lüzûm-u tahsili beyâna hacet değildir lâkin sa'y-ı tahsîli üstaddan taallüm ve biraz da te'lifât cem'île oldukça tefennün ve sazında mümarese eyleyenedir. Ve illâ bu mertebenin dûnunda olana sa'yi abes ve belki tahsiline mani kabilindendir. Zira üstaddan bi'l-ahz taallüm ve tahsîl bundan akdemdir."*[184]
>
> [Yazıya gelince, bunun öğreniminin lüzumlu olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ancak, öğrenilmesi önce üstaddan öğrendikten ve biraz da repertuar edinip san'atta epey ilerleme kaydettikten ve sazına iyice hâkim olduktan sonra gelmelidir. Ve bu mertebenin altında olan kişiye yazıyı öğretmeye çalışmak boşunadır ve belki onun musıki öğrenimine engel kabilindendir. Zira üstaddan alınan eğitim bundan önce gelir.]

Birbirinden doksan yıl arayla yazan bu iki önemli nota mucidi musıki öğrenimi sırasında notanın günlük icralardaki fonksiyonu hakkında esas itibariyle benzer fikirlere sahiptirler: Notanın ve notalama üzerine kurulu bir teorik sistemin faydaları elbette çoktur ama bunların musıkinin öğretim ve

183 Abdülbâkî Nasır Dede, *Tahrîriye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2.

184 Aynı eser, vr. 70b.

intikalinde hiçbir zaman bütünüyle *meşk*'in yerini tutmaları beklenemez, beklenmemeli. Hem Kantemir'in hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'nin söyledikleri budur.

Ne var ki, hem Kantemir'in hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'nin icat ettikleri nota yazıları yirminci yüzyıl başlarında yeniden "keşfedildikleri" zaman bu notaların yeni "kâşifleri" olan modernleştirici müzikologlarımız Rauf Yekta Bey, Doktor Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından ön plâna çıkarılan ana fikir ne besteciye "sadakat" meselesi ne de nota yazısının teori inşa etmekteki kolaylaştırıcı fonksiyonu olmuştur. Bu kişiler tarafından öncelikle zikredilen hep "notanın/yazının repertuardaki eserleri hemen kayda geçirip zamanla unutulmaktan kurtarma" fonksiyonu olmuştur.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyılın modernleştirici ve pozitivist müzikologları ve müzik reformcuları nota yazısının en önemli işlevlerinden birinin ve belki de en önemli işlevinin eserleri unutulmaktan kurtarmak olduğu fikrinde müttefiktiler. Bir "Türk klâsik müziği" kavramı inşa etmek için şarttı bu, çünkü bu kavram ancak mümkün olduğu kadar kalabalık bir repertuara dayanarak oluşturulabilirdi. Dolayısıyla da bir yandan "modern" olmayan bu eski nota sistemlerini eksikliklerinden dolayı eleştirirken bir yandan da "unutulmaktan kurtardıkları" eserler dolayısıyla bu nota sistemlerinin mucitlerini göklere çıkarmışlar ve icat ettikleri nota sistemlerinin önceki dönemlerde daha sık kullanılmamış olmasına hayıflanmışlardır.

Dr. Subhi Ezgi'nin Kantemir'in icadettiği nota sistemi hakkındaki aşağıdaki yargısı sembol niteliği taşır:

> *"Kantemiroğlunun notasında noksanlar olduğu görülmektedir. Bundan başka kendisinin de Türk musıkisinin ilmi hakkında mâlumatı olmadığı, sırf amelî ilimle* [pratik bilgilerle] *edvârını yazdığı ve notasını yaptığı görülmektedir. Onun zamanında yaşamış olup bütün ilimlere vâkıf oldukları terceme-i hâllerinden* [biyografilerinden] *anlaşılan bestekârlarımız musıkimizin ilmi ve neticeten notası ile iştigal etmiş* [meşgul olmuş] *olsalardı Kantemir'in notasını ikmal edebilirler* [tamamlayabilirler] *ve on binlerce eserlerin kaybolmamasını temin ile onları da biz haleflerine bırakmış olurlar idi."*[185]

Dr. Subhi Ezgi Abdülbâkî Nâsır Dede'nin notalama sistemini teknik açıdan Kantemir'inkine tercih eder. Ama Nâsır Dede'ye aynı suçlamada bulunmaktan kendini alamaz :

> *"Abdülbâkî Dede'nin nota kaideleri* [kuralları] *Kantemiroğlununkine (bazı noksanlardan maada)* [bazı eksikler hariç] *nazaran* [göre] *mükemmeldir, lâkin ne kadar*

185 Doktor Subhi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt V, 1953, s. 527.

> *teessüf edilse yeridir ki Abdülbâkî Dede kitabında Sultan Selim'in Ayin-i şerifi, peşrevi, semaisi, Seyyid Ahmet Ağa'nın peşrevi olmak üzere dört eser yazmıştır; onun yaşadığı zamanda belki beş, altı bin adet dinî, lâdinî* [dindışı] *eser bilen ve besteleyen musıkiciler sağ idiler; en az bin eser yazmış olsaydı Türk musıkimize çok hizmet etmiş olurdu ve o zamanda yaşamış olan musıkicilerimizin notayı öğrenmemek, bilmemek ihmâllerini (onlara her gün rahmet okumakla beraber) ben affedemiyorum. Çünkü bu sebeple musıkimiz terakkiden* [ilerlemeden] *geri kaldı."*[186]

Bu özet görüşlere –bizzat kendileri geleneksel bir *meşk* âdâbından geçerek yetişmiş olmalarına rağmen– hem Rauf Yekta Bey'in hem de Doktor Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in çeşitli eserlerinde rastlanıyor. Bu görüşün ilk açık ifadesini ise "notacı" olarak anılan ve İstanbul'un ilk nota yayıncılarından olan Hacı Emin Efendi'nin 1883 yılında yayımladığı *Nota Muallimi*[187] adlı risalesinde buluyoruz. Aynı görüşleri savunanlar arasında Hacı Emin Efendi'nin yazdıklarından pek etkilenmiş olan ve nota kullanımını kuvvetle savunan gazete makaleleri yazan Tanburi Cemil Bey'i (1873-1916) de zikretmek gerekiyor. Cemil Bey bu konuda birkaç gazete makalesi yazmakla kalmayıp porteli notayı kullanarak ciddî bir biçimde Türk musıkisi makam ve usûllerini öğretmeye soyunmuş ve bu amaçla kendi kişisel imkânlarıyla 1903 yılında bir de kitap yayımlamıştır.[188]

Oysa modernleşmeci müzikologlarımızın övüp göklere çıkardıkları o nota mucitlerinin bizzat kendileri bile icadettikleri ve kullandıkları nota yazılarının faydaları arasında musıkiyi yazıya dökmenin ezber ve hâfızanın bütünüyle yerini tutabilmek gibi bir "marifetini" hiç zikretmezler. Nota yazısının bütünüyle musıki hâfızasının yerini tutabileceği ve musıki öğrenimi sırasında geleneksel *meşk*'in yerini alabileceği fikri on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda nota kullananların veya icat edenlerin hiçbiri tarafından dile getirilmiş değildir. Bu nota mucitlerinin kendi icatlarına böyle bir misyon atfetmeleri söz konusu değildi.

Kantemiroğlu notayla kayda düştüğü eser külliyatının kitabının edvâr adını verdiğimiz teorik kısmından daha önemli olduğunu hiçbir zaman ima etmez. Aksine, edvâra öncelik verdiği bile söylenebilir. Ayrıca, ne porte'li notayı kullanan Ali Ufkî Bey'in mecmualarında, ne Kevserî'de ne

---

186 Doktor Subhi Ezgi, *Nazarî, Amerlî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt V, 1953, s. 530.

187 Emin Efendi, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1883.

188 Bkz. Tanburi Cemil, "Şarkı Mecmuaları ve Musıki Kitapları", *Sabah*, 3 Şubat 1316/16 Şubat 1901, s. 3; Tanburi Cemil, *Rehber-i Musıki*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1903. Cemil Bey'in bir yayıncıya başvurmaksızın bizzat yayın ruhsatı alarak kendi maddî imkânlarıyla matbaaya verip bastırdığı bu kitabın, oğlu Mes'ud Cemil'in düzeltme ve ilâvelerini içeren ve ilkinden epey farklı olan ikinci baskısı 1925 yılında dönemin meşhur musıki yayıncısı Kudmanizâde Şamlı İskender tarafından yayımlanmıştır.

de Abdülbâkî Nâsır Dede'de nota yazmanın hâfızanın ve *meşk*'in yerini tutabileceğinden, böyle bir "faydasından" bahis vardır.

Nota yazımına yüklenen bu işlev Subhi Ezgi veya Rauf Yekta Bey-vârî bir "modernizmin" geçmişe teleolojik olarak bakışının ve tarihe yüklediği yanlış anlamın neticesidir. Teleolojik, yani tarihçilerin kesinlikle ve hiçbir zaman düşmemeleri gereken ve esas itibariyle geçmişteki her olup biteni bugünün bilinen gerçeklerine ulaşmak amacıyla kullanılan basit bir hazırlık telâkki eden bir bakış. Geçmişteki olayları sadece pozitivist "medeniyet" ve "ilerleme" merdivenindeki basamaklardan biri olarak ve bugüne erişmek için gerekli aşamalardan biri gibi gören, özetle sonuçtan sebebe doğru gitmek ve düne bugünün gözlükleriyle bakmak demek olan çok yaygın fakat yanlış ve yanıltıcı bir yaklaşımdan söz ediyoruz.

Bu tarz bir yaklaşımın Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini, bu geleneğin oluşum ve gelişimini gerçekten anlayıp yorumlamakta yardımcı olamayacağı ayan beyan ortadadır. Dolayısıyla da gerek kendisinden iki buçuk asır önce yaşamış olan Kantemiroğlu'nu gerekse Abdülbâkî Nâsır Dede'yi yeterince "modern" olamamakla suçlamanın hiçbir anlamı yoktur. Yukarıdaki alıntılarda da Dr. Subhi Ezgi tarihi gerçekleri tersyüz eden bu yaklaşımın tipik örneklerini veriyor.

BÖLÜM IV

İHTİLÂF, POLEMİK, "MÜCADELE" VE MÜZİK TEORİSİ

YENİ TEORİ İHTİYACI

Eski edvârların artık neredeyse tamamen devre dışı kaldığı ve zamanın somut müzik üretim ve icrasıyla ilişkilerinin de çok zayıfladığı bir dönemin müzisyen ve bestecilerinin (sanatlarında ne kadar usta olurlarsa olsunlar) yaptıkları müziğin fikrî altyapısı ve kurgusu konusunda hemfikir olmalarını beklemek yanlış olur. Genel kabul görmüş bir teorik çerçeve ya da rehber ve müşterek referanslar bir yana, basit ve ortak bir makam anlayışı üzerinde dahi ittifak sağlamanın zor olduğu bir dönem söz konusu. Hem Kantemir hem de Abdülbâkî Nâsır Dede gibi teorik meselelere kafa yormuş âlim kişiler bu konularla ilgilenenlerin azlığından şikâyetçi iken on yedi ve on sekizinci yüzyılın İstanbulu'nda ortalama müzisyenlerin –yani müziği düşünenlerin değil, fiilen yapmakta olan kişilerin– fikir birliği halinde olmalarını beklemek doğru olur mu?

Buna bir de nisbeten "yeni" bir müzik geleneğinin, yani müzikte "tarz-ı Osmânî"nin yeni oluşmakta olduğunu eklersek on yedinci yüzyılın Osmanlı İmparatorluğu başkentinde hem müzikte çeşitliliğin hem de müzisyenler arasında basit konularda bile çok çeşitli tartışma, çekişme ve ihtilâfların hüküm sürmekte olmasına şaşmamak gerek. Bu tartışmaların esas nedenleri, kaynakları veya tarafların ileri sürdüğü argümanların niteliği, kökenleri ve gerekçeleri hakkında ayrıntılı bilgi sahibi değiliz. Sonuçta hangi görüşün benimsendiğini neyin, hangi etkenlerin sağladığını da bilmemiz zor gözüküyor. Musıkide "tarz-ı Osmânî"nin henüz oluşurken beslenmiş olması muhtemel müzik kaynaklarının çeşitliliği de (örneğin Acem tarzı musıkiler ve İstanbul'a gelmiş İran kökenli müzisyenler, Anadolu ve Rumeli'den çeşitli anonim halk müzikleri ve halk çalgıları, belki de Bizans kilise ilâhileri vs.) bu tartışmalarda rol oynamış olabilir.

1688 yılında henüz on beş yaşında İstanbul'a geldiğinde burada musıki ve tanbur öğrenmeye heves eden Demetrius Cantemir kendini bu musıki tartışmalarının ortasında bulmuştur. Muhtemeldir ki kendilerinden musıki meşkettiği ve tanbur dersleri aldığı dönemin İstanbulu'nun önde gelen üstad müzisyenlerinden zaman zaman gelen çelişkili teorik bilgilerle karşılaşmış, birbiriyle uyuşmaz gibi görünen makam ve terkip açıklamalarına muhatap olmuştur.

Musıki kavram ve tanımlarında karşılaştığı bu belirsizlik ve uyuşmazlıklar Kantemir'i bu farklı görüşleri yargılayıp eleyecek ve/veya sentezleyecek akılcı ve sistemli bir musıki edvârı kaleme almaya karar vermeye ne derece teşvik etmiştir bilinmez. Diğer yandan, tanık ve bazen de taraf olduğu musıki tartışmalarının bazılarının hem konularını hem de, göreceğimiz gibi, tartışmaya bizzat taraf olan kişilerin adlarını açıkça edvâr'ının metnine taşımıştır. Bunun bir tür akademik sorumluluk göstergesi mi olduğunu yoksa musıki dünyasında ortak standardlar ve genel bir ittifak bulamamış olmanın yarattığı tatminsizliğin bir sonucu olarak mı ortaya çıktığını ise tahmin edemeyeceğiz.

Kantemiroğlu'nun atıf yaptığı ve, ileride sayacağımız üzere, adlarını zikrettiği tüm "müzik otoriteleri" çağdaşı İstanbullu müzisyenlerdir. Eski edvâr yazarlarının, İslâm ortaçağının meşhur musıki nazariyatçılarının, mitolojik figürlerin hiçbirini hiçbir zaman imdada çağırmaz Kantemiroğlu. Gerçi eski edvârların birinden aldığı bazı kısımları kendi edvârında iktibas ettiğini gördük ama bunun da nedeni devamlılığı değil, aksine aradaki kesinti ve uyuşmazlığı vurgulamaktı. Her hâlükârda, kendi edvâr'ının makam ve terkipleri sayıp döktüğü ve yorumladığı uzunca bölümlerinin en sonunda tanık olduğu genel duruma tepkisini şöyle dile getiriyor:

> *"Lâkin agâh ol ki* [bilmiş ol ki] *gerek bunda zikrolunan terâkib* [terkibler] *gerek sâirleri* [diğerleri] *için hânende ve sâzende mâbeyninde* [arasında] *çok niza'* [tartışma, çekişme] *ve şübehat* [kuşkular, belirsizlikler] *vardır. Fi-zemâne* [bu zamanda] *biri birinin kıyasına* [fikrine, kuralına] *uymaz. Kadimden olan* [eskiden kalan] *edvârı biri birine benzemez."*[189]

"Niza' ile şübehat" ile birlikte "mücadele"nin genel olduğuna, eskiden olduğu gibi şimdi de devam ettiğine dair özlü ifadelerdir bunlar. Aslında Kantemiroğlu kendi musıki ve tanbur hocaları ve yazılı musıki metinleri de dahil olmak üzere edvârını dayandırabileceği sağlam, güvenilir ve müzikal bir konsensüse dayalı ortak referans noktalarının bulunmayışından rahatsızdır. Eski edvâr kitaplarının da çelişkili bilgiler verdiklerini ifade ediyor Kantemir. Anlaşılan, anlaşmazlık yeni değildir. Hem teorik temeller konusunda hem de icrada İstanbul'un müzik çevrelerinde bir konsensüsün yokluğundan şikâyetçidir Kantemir.

Bu anlaşmazlıklar Kantemir ile de sona ermeyecektir elbette. 1740'lı yıllarda *Tefhimü'l Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât* adlı yeni bir Edvâr kaleme alan Hızır Ağa da neredeyse onunla aynı ifadeleri kullanıyor:

---

189 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 55.

> "...*edvâr-ı kadimenin* [eski edvârların] *edvâr-ı hâle* [bugünkü edvâra] *göre 'adem-i mutabıkın* [uyumlu olmayışının] *mevcut bulunmağın bu risalenin te'lifine şüru' olunup* [yazımına başlanıp]..."[190]

Ne var ki, bu şikâyetler Hızır Ağa'nın yaşadığı döneme daha uygun bir edvâr kaleme almasına yetmeyecektir. Birkaç ufak tefek değişiklik ve birkaç çalgı çizimi dışında bütünlüğü olan yeni bir yaklaşım ortaya koyamayan Hızır Ağa edvârının ne format ne de içerik itibariyle üç asır önceki edvâr kitaplarından kayda değer bir farkı yoktur.

Kantemir'in gerçekten hayatî bir sorun olarak algıladığı bu duruma bulduğu geçici çarelerden bir tanesi gayet basit ve beklendiği üzere tamamen ampiriktir. İstanbul'un musıki camiası içerisinde anlaşmaya varılamamış veya şu ya da bu nedenle konsensüsün sağlanamadığı durumları tek tek ve açıkça belirtmeyi, gerektiğinde de karşıt fikirlere sahip ve otorite olarak kabul ettiği kişilerin fikirleriyle birlikte isimlerini de zikretme yolunu seçmiştir. Böylece, sanırız ki Kantemir başvurduğu tüm bilgi kaynaklarını, bilgilerine başvurduğu "kaynak kişi"leri sıralayarak taraflı davranmadığını, kendini kerameti kendinden menkul bir otorite olarak ortaya atmadığını ve serdedecek bir görüşü olan bütün tecrübeli musıki üstadlarıyla istişare etmekten de kaçınmadığını belirtmeyi de amaçlıyor olabilirdi.

Sonuçta da en akla yakın görüşleri toplayıp biraraya getirdiği, dönemin "musıki kamuoyunun" fikirlerini derlediği ve yansıttığı konusunda okuyucuya teminat vermeye çalışıyor. Netice itibariyle, ve ihtilâflı konuları da tamamen gözardı etmemekle beraber, İstanbul'un musıki camiası mensuplarının fiilen icra etmekte oldukları musıki hakkındaki fikirlerinin bir tür sentezini ortaya koymuş oluyor Kantemir. Esas olarak dayandığı hareket noktası teorik bir görüş değil, hep pragmatik bir istişare ve konsesüs arama sürecidir.

Kantemiroğlu bir yandan bir musıki teorisi inşa etmeye, dönemin musıki anlayışına akılcı bir yöntem ve herkesçe anlaşılır bir yaklaşım getirmeye çalışır ama diğer yandan da fiiliyattan ve gündelik icralardan fazla uzaklaşmak istemez. Referansları ne eski edvârlardır ne de soyut aralık ve perde hesaplarıdır çünkü. Hem bugüne sadık kalmak ve bugün icra edilenden hareket etmek ister hem de her zaman geçerli olabilecek ve İstanbul'un musıki camiası ve musıki üstadları tarafından hüsn-ü kabul görecek bir teorik kurgu inşa etmek. Bu iki şeyin kabil-i telif olamayabileceği ihtimalini ise kabul etmez görünüyor.

Ne var ki, Edvâr metninde zaman zaman şu veya bu konuda kişisel görüşünün doğruluğunu ısrarla ve şiddetle savunmaktan da geri durmaz. Mu-

---

190 Hızır Ağa, *Tefhimü'l Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark yazmaları, [Supplément Turc 1495], vr. 4b.

sıki camiasında konsensüs sağlanamadıysa bunun sorumluluğu artık ona ait değildir çünkü. Bu ampirik yöntem aynı zamanda bir tedbirdir elbette: edvârına ileride yönelebilecek eleştirilere karşı bir tedbir. Yukarıda verdiğimiz alıntının devamı şöyledir:

> "...*Ol ecilden* [bu sebeple] *biz iktidar-ı nâ-mikdarımız üzere* [gücümüz yettiği kadar] *her bir edvârı defâat ile yoklayıp* [defalarca inceleyip] *ve ehl-i edvâr olan* [edvârdan anlayan] *kimesneler* [kişiler, kimseler] *ile dâimü'l-eyyâmda* [sürekli olarak] *görüşüp ve tegayyür üzre mükâleme ve mülâzeme edip* [farklılıklar, anlaşmazlıklar üzerine ısrarla konuşup] *mütehakkık ü asdak ü ma'kulât* [gerçeklere en uygun, en sâdık ve akla en yakın] *görülen teşrihlerini* [yorumlarını] *cem' ü tahsil edip* [toplayıp ve elde edip] *vech-i mahzar üzre* [gösterdiğimiz şekilde] *teşrih kılmışızdır* [incelemiş, yorumlamışızdır]."[191]

Dönemin İstanbulu'nun musıki dünyasında süregelen fikir ayrılıklarına dair Kantemiroğlu dokuz ayrı örnek veriyor. Bunlardan bazılarını çok fazla önemsemeyip hafif bir dokundurmayla geçiştiriyor da olsa, diğerleri hakkında müzisyenler arasında ciddî bir "mücadele" (çatışma, savaşım) bulunduğunu ifade ediyor. Bazıları içinse çok iddialı bir dil kullanır, polemikçi bir üslûba başvurur, karşıt fikirde olanları sert ifadelerle iddialarını delilleriyle ispat etmeye davet eder.

Kantemir'in kullandığı bu alışılmadık üslûbu, icra edilen musıkinin ne olduğu konusunda dönemin musıkişinasları arasında gerçekten ciddî tartışmaların fiilen cereyan ettiğinin ve bunlara sebep olan bazı derin anlaşmazlıkların bulunduğunun bir işareti olarak kabul etmek gerekir. Eskiden kalmış musıki bilgilerinin artık geçersiz olduğuna, makam anlayışının değişmesiyle makam ve perde adlarının birçoğunun da değiştiğine, dolayısıyla da eski musıki edvârlarını günün ihtiyacına göre baştan kaleme almak gerektiğine dair açık seçik ifadeleri başka yerlerde de bulmak mümkün.

Nitekim yukarıda da belirttiğimiz üzere, hem Kemânî Hızır Ağa'nın 1740'lı yıllarda kaleme aldığı *Tefhimü'l- Makâmât fi Tevlidi'n- Nagâmât*'ta hem de 1790'lı yıllara ait olan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkik ve Tahkik*'inde bu ve buna benzer fikirler bulunuyor.

Ne var ki, ne Hızır Ağa'nın ne de Nâsır Dede'nin eserlerinin hiçbir yerinde söz konusu teoriye veya icraya dair konular üzerinde içinde yer aldıkları musıki camiasında herhangi bir polemik veya ciddî tartışmanın vukubulmuş olduğuna veya kimlerin hangi fikirleri serdettiğine dair herhangi bir ipucuna rastlanmıyor.

---

191 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 55.

TARTIŞMALI KONULAR

Kantemir'in sergilediği somut tartışma konularını kısaca gözden geçirelim.

1) Makam tasnifleri

Musıki perdeleri ve bunların adları, konumları, işlevleri gibi konularda, daha önce de belirttiğimiz gibi, pek fazla tartışma konusu görünmüyor Kantemiroğlu edvârında. Sadece bir kez, segâh perdesinin hemen altındaki perdeden söz ederken "*...bazısı bu perdeye Mâye perdesi demek isterler...*"[192] diye yazar. Ancak, bu perdeye ne kendisi farklı bir ad verir ne de konuyu önemseyip başkaca bir yorumda bulunur.

Bir diğer anlaşmazlık konusu makam/terkip sınıflandırmasıyla ilgilidir. Kantemiroğlu ilk defa olarak eski klâsik edvârlardaki makam/âvâze/şûbe/terkib ayırım ve hiyerarşisini tamamen bir yana atarak musıkideki tüm makamsal yapıları iki temel kategori altında toplamıştır: makam (buna bazen müfred –yani tekil, tek başına– makam da dediği olur) ve terkib. Terkibler birden fazla makam veya makam parçasının biraraya gelmesiyle oluşurlar. Her terkib de bir makama tâbîdir, Kantemir'in deyimiyle onun "hükmü" altındadır. Her an yeni bir terkib icadetmek pekâlâ mümkündür.

Nitekim buna kanıt olarak Kantemir "Hoca mûsikâr"a atfettiği "amma ki terkibata nihayet yoktur" vecizesini zikreder [Bkz. **EK**]. Şûbe terimine ise Kantemir'in kaleminde artık hiç rastlanmaz. Âvâze (veya âgâze) ise onun açıklamalarında zaman zaman bir makam veya terkibin melodik seyrinin başlangıç noktasını belirtmek için kullanılan dar kapsamlı, teknik bir ifadeye dönüşmüştür. Kantemir her eser ve makamın şed (yani transpozisyon) yoluyla çalınabileceğini de belirtir elbette. Ne var ki, bugünün terminolojisinde sıkça kullanılan bir tabir olan "şed makam" diye ayrı bir makam kategorisinin varlığını haklı olarak kabul etmez.

Dönemin İstanbulu'nda da genel kanaat ve teamül bu yöndeydi anlaşılan. Kantemir bu konuda hiçbir itiraz veya aykırı görüşü kayda düşmez ve kendisinin ilk kez teşhis ettiği bu durumun artık tamamen yaygınlaştığını on sekizinci yüzyılın sonunda Abdülbâkî Nâsır Dede teyid eder.[193]

Ancak, Kantemir'in burada yaptığı makam/terkip ayırımı epey katı bir kıstasa dayanan, istisna kabul etmeyen türden bir ayırımdır. Makam daha geniş bir kategoridir ve terkipler de her zaman bir esas makama bağlıdırlar, onun altında bir tür alt-küme oluştururlar Kantemir'e göre. Ne var ki, hayatiyetini her zaman herhangi bir teorik kurgudan bîhaber devam ettiren

192 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 4.

193 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of Turkish Makams*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

İstanbul'un musıki dünyasında bu katı kurala daha Kantemiroğlu zamanında epey istisnalar ortaya çıkmıştı.

Ancak, fiilî bir duruma olağan gerçekçiliği ve pragmatizmiyle yaklaşan Kantemir bu kuraldışı terminolojiyi pekâlâ kabul edebiliyor. Ona göre terkibe makam demek prensipte bir hatâdır elbette, ama bu tür hatâlar İstanbul'un musıki çevrelerinde o kadar yaygın hâle gelmişlerdir ki düzeltmenin artık ne imkânı ne de anlamı kalmıştır. Bunlar birer "galat-ı meşhur"dur, yani şöhret ve yaygınlık kazanmış birer hatâdır. Atıf herkesçe bilinen "galat-ı meşhur lügat-ı fasihten evlâdır" deyimine yapılmıştır elbette. Edvârın iki üç yerinde de tam bu deyimi kullanır Kantemiroğlu:

> *"Agâh ol ki bazı terkibatın* [terkiplerin] *ziyadece meydanlı olmakla* [çokça kullanılmakla] *makam nâmı ile tesmiye olunmak mu'tad olundu* [adlandırılmak alışkanlık haline geldi] *ve bazı ehl-i mûsıkâr dahi ol makule* [bu tür] *terkibâta makam nâmını* [adını] *vermek câiz görmüşler... Makam nâmı ile galât-ı meşhuriyye üzre müstamel olan* [kullanılan] *terâkib yirmidir..."*[194]

Dolayısıyla o dönemde Kantemir'in katı ve kesin tasniflerine göre makam adını haketmeyen en az yirmi adet terkibin makam adıyla fiilen kullanılmakta olduğunu öğreniyoruz. Edvâr'ın başka yerlerinde de buna benzer beyanlar bulunuyor. Ancak, Kantemiroğlu'nun ılımlı ifadelerine bakılırsa bu konuda büyük bir "mücadele"ye gerek yoktur, olsa olsa nâçâr kabul edilmesi gereken kural dışı bir fiilî durum vardır, o kadar. Kantemir fikrinde diretmez, yapılagelen hatâlı adlandırmaları zorla düzeltmeye de çalışmaz, çünkü elinden bir şey gelmediğini bilir.

Ayrıca, edvârın bazı yerlerinde görülen makam ve terkip adlandırma ve tasniflerindeki bazı tutarsızlıkları da nota yazım sistemini veya teorik kurguyu tümden geçersiz kılan temel bir "çelişki"[195] olarak aceleyle yaftalamak doğru olmaz. Onları Kantemir'in esnek ve ampirik yaklaşımının normal bir sonucu, karmaşık bir realitenin kolayca tasnife girememesinin neticesi olarak görmek gerekir. Bir iki istisnası olmakla birlikte, genellikle Kantemir ne makam ve terkip terimlerini farklı şekilde kullanan ve musıkiden anlayan kişileri ("bazı ehl-i mûsıkâr") yermek ve onlara doğruyu öğretmek yoluna başvurur ne de bu noktada genel olarak döneminin müzisyenlerini cehaletle suçlama tuzağına düşer.

Çünkü her zaman pragmatizmi ve fiilen icra edilmekte olan musıkiyi esas almayı ilke edinen Kantemiroğlu pekâlâ biliyordu ki eğer müzik teorisi ile müzik icrası, yani teorisyenlerle pratisyenler arasında bir uyuşmazlık

194 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 21, 22, 50.

195 Bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt 1, s. XXII, XXIII.

ortaya çıkarsa uzun vadede bundan galip çıkacak olanlar önceden bellidir. Kendi bakış açılarını ister istemez empoze edecek olanlar prestijleri ne kadar büyük olursa olsun teori inşa edenler değil mutlaka ve mutlaka icracı müzisyenler, müziğin pratisyenleri olacaktır.

Müziği fiilen yapmakta olanlar müziği "düşünenlere" her zaman galebe çalacaktır. Musıkiyi bir tasavvur olarak değil bir icra, bir pratik olarak gördüğünü Kantemir edvârın birkaç yerinde açıkça belirtir. İslâm/Ortadoğu müziklerinde zaten bu her dönemde böyle olmuştur. Müzik, hep teorisyenlerin kurgularına bigâne kalarak hayatiyetini devam ettire gelmiştir. Teorik kurguların âkıbeti ise, istisnasız, soyut ve tâbiri caizse "havada" kalmak, dolayısıyla da zamanla müzik düşüncesi tarihinde hakettikleri yeri almak olmuştur. Her hâlükârda bir makamsal müzik teorisi inşa etmeye soyunan fakat aynı zamanda inşa ettiği makam tanım ve tasniflerine fiiliyatta bir miktar istisnanın varlığını açıkça kabullenip bunu neredeyse olağan karşılayan ilk edvâr sahibi Kantemiroğlu olsa gerektir.

2) Tanımlar

Gelelim dönemin bazı terkip ve makamların tanımıyla ilgili tartışmalarına. Kantemir'in kaleminden anladığımız kadarıyla, o dönemde İstanbul'da "ehl-i mûsıkâr" arasında cereyan eden bu tartışmalardan bazıları ılımlı bazılarıysa çok şiddetli geçmekteydi.

Kendi gözlemini ve fikrini belirtmekle yetindiği, pek polemik içermeyen ve nisbeten ılımlı bazı tanımlarla başlayalım. Meselâ Bestenigâr makamı hakkında

> *"Bu zemânenin ehl-i mûsıkârı bu makamın icrası için çok mücadele ederler"*[196]

diye yazar ve ardından da bu makamın seyri hakkındaki iki farklı görüşü serdetmekle yetinir. Bu konuda ne kendi görüşünü belirtir ne de iki farklı görüş arasında bir tercihte bulunur. Buna karşılık, Zirefkend makamıyla ilgili

> *"Zirefkend makamı iki türlü teşrih olunur* [yorumlanır]*..."*[197]

diye söze başlayıp bu iki farklı yorumu da sıraladıktan sonra

> *"Bizim kıyâsımız* [kuralımız, fikrimiz] *üzre sahîh* [doğru, gerçek] *Zirefkend oldur ki..."*[198]

diyerek bu makamla ilgili görüşünü dile getirir ve iki farklı yorumdan birini haklı bulduğunu belirtmiş olur. Ancak, bu görüşlerin hangi musıki üstadla-

196 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 46.
197 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 46.
198 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 47.

rına ait olduğunu açıklamaz. Kezâ, Büzürg adlı terkible ilgili olarak da benzer bir yol izler. Bu konuda bir belirsizlik bulunduğunu belirttikten hemen sonra kendi fikrini beyan eder:

> *"Büzürg terkibinin şerhi için şüphe* [kuşku, belirsizlik] *vardır, lâkin cümle* [tüm] *sâzende ve hânende mâbeyninde* [arasında] *sahîh* [doğru, gerçek] *olmak üzere budur..."*[199]

Bu terkibin yorumu için hem "şüphe" bulunması hem de herkesin "sahih" kabul edebileceği bir görüşün var olmasını açıklamak zor. Rehâvî makamına gelince, bu makamla ilgili görüşlerini musıki camiasının genel kanaatlerine karşı çıktığı için olsa gerek, biraz daha katı ve daha polemik bir ifade tarzıyla dile getirir Kantemir. Rehâvî makamından söz ettiği kısa bölüme verdiği addan ve bölümün ilk cümlesinden de bellidir bu:

> *"Teşrih-i Rehâvî mevcudü'l-ism ma'dûmü'l-cism makam* [ismi var cismi yok Rehâvî makamının açıklanışı]*... Bu makamın ismi var cismi yok dediğimiz için kimse taaccüp eylemesin* [şaşırmasın] *zira teşrihi beyan olduktan sonra her kimesnenin müşkülü hallolur... Rast makamından bir vechile farkı yoktur."*[200]

Kantemiroğlu'nun makam tanım ve sınıflandırma sistemine göre Rehâvî adlı bir makam yoktur ve olamaz. Çünkü Kantemir'in dediğine bakılırsa, o dönemde Rehâvî makamı adı altında icra edilen eserlerin Rast makamındaki eserlerden pek bir farkları yoktur. Ona göre Rehâvî'nin ne temel makamsal iskeletinde ne de seyrinde Osmanlı/Türk musıkinin en önemli makamlarından biri olan ve bazılarınca "ümmü'l makâmat" (makamların anası) diye de adlandırılan Rast makamından kayda değer bir farkı bulunmuyor. Kantemir'e göre Rehâvî makamındaki eserlerin bazı yerlerinde (özellikle eserin sonlarında karara doğru giderken) yapılması âdet haline gelmiş bazı nağme ve küçük motifler onu Rast makamından farklı bir makam yapmaya yetmez.

Dolayısıyla Rehâvî makamının ismi vardır ve bu isim altında bestelenmiş eserler de mevcuttur. Fakat cismi, yani onu diğer makamlardan açık seçik bir biçimde ayırt etmeye yarayan temel nitelikleri (kullandığı perdeler, karargâhı, seyir özellikleri vs.) yoktur. Bu konuda Kantemir'in ifadeleri biraz daha haşindir çünkü burada döneminin genel kanaatine tek başına karşı çıkmakta ve herhalde okuyucuyu ikna etmek durumunda kalmaktadır.

Edvâr'ını 1740'lı yıllarda kaleme almış olan Hızır Ağa için Rast ve Rehâvî'nin ikisi de birer farklı makamdır. Aralarındaki ilişkiyi ise Hızır Ağa aynen Kantemir'in yaptığı gibi tanımlıyor. Makam tanımında ağırlığın artık

199 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 51.

200 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 47-48.

kuru iskeleti oluşturan ses dizisine değil dizinin içindeki melodik seyrin şekil ve istikametine göre verilmekte olmasının bir diğer örneğidir bu. Asıl ilginç olan şudur ki bugün dahi (2016 yılında) makam envanterimizde var olan Rast ve Rehâvî makamları arasındaki ilişki hâlâ Kantemir'in üç asır önce tanımladığı şekilde tanımlanıyor. Rehâvî'yi Rast'tan ayıran tek şey bazı küçük seyir ayrıntıları ve karara giderken yapılan nağmedir.

3) "İsmi var cismi yok" makamlar

Tıpkı Rehâvî makamında olduğu gibi, "ismi var cismi yok" ifadesini Kantemiroğlu bir diğer önemli makamı, Nevâ makamını yorumlarken ve Nevâ makamına dair birtakım rivayetleri çürütmek için kullanır. Nevâ makamına bağlı birtakım terkiplerin varlığından söz ederken şöyle yazar:

> *"Bazı kimesnelerin* [kimselerin] *aklı üzere yirmi dört türlü Nevâ olur kıyas ederler; velâkin biz zikreylediğimiz terâkibden* [terkiplerden] *gayrı ne hânendeden ne sâzendeden işittiğimiz vardır; ne bir beste, kâr, nakış yahut peşrev ol terkiblerin üzerinde tasnif olunmuştur* [bestelenmiştir]*; anınçün bu makule* [cins] *terkibâtı ismi var cismi yok terkiblerdir deriz."*[201]

Burada "ismi var cismi yok" olmanın gerekçesi makam ya da terkibin tanımına uymamış olmak, ya da teorik düzeyde makamın doğru tanımlanmamış olması değildir. Piyasada, icra edilen repertuarda bu makam veya terkiblerden bestelenmiş hiçbir şey bulunmamasıdır. Kantemir "*ne hânendeden ne sâzendeden"* böyle bir terkip duymuş olmadığını belirtiyor. Duymamışsa, demek ki yoktur. Bu terkiblerden "*ne bir beste, kâr, nakış yahut peşrev"* vardır o dönemde icra edilen repertuarda. Yani aslında "ismi var ama repertuarı yok" terkiblerdir bunlar. Kantemir'in bu terkibi yok sayma gerekçe ve kanıtları o günün fiilen var olan ve icra edilen repertuarından alınmıştır, teoriden değil. Eğer bu terkibden bestelenmiş ve hânende ve sâzendelerin icra ettikleri herhangi bir şey yoksa terkibin kendisi de yoktur. Bu yargı Kantemir'in olağan pragmatizminin bir sonucudur.

Nevâ makamı hakkındaki Kantemir'in bu küçük fakat çok önemli yorumundan çıkarılacak ve Osmanlı/Türk musıki geleneğinin bütünü için geçerli olan fevkalâde önemli bir ders vardır. Bir makam veya terkibin gerçekten var olması için onu *a priori* olarak tanımlamak ve hattâ ayrıntılı bir şekilde tarif etmek yetmez. Çünkü musıkimizle az da olsa aşina olan herkesin bildiği gibi yeni bir makam veya terkip yaratmak tecrübeli bir müzisyen için işten bile değildir. Bunun için bilinen bir veya birkaç makamla bir iki *cins*'i ucuca eklemek veya karıştırmak yeterlidir. Kantemir'in *Hoca Mûsıkâr*

201 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 31.

diye adlandırılan mitolojik kişiliğe (Abdülkâdir Merâgî ??) atfettiği ve yeri geldikçe edvâr'ının içinde birkaç kez tekrarladığı "*Ammâ ki terkibata nihayet yok*" sözü [Bkz. **EK**] son derece yerindedir elbette.

Ne var ki, netice itibariyle bir makamı müzikal olarak asıl var eden, teorik kurguyu sese ve esere dönüştüren, ona kişilik ve kimliğini kazandıran, musıki dünyasında kalıcı bir yer edinmesini sağlayan onun bu basit tanımı değildir. Bu tanımın teoriden kaynaklanmış olması ve bu tanımın da teoriye göre geçerli bir tanım olması makamın varlık nedeni olamaz. Teorinin "doğruluğu", yüksek bir prestij veya statüye sahip olması da o makamı fiilen var etmeye, yaşatmaya ve sürdürülebilir kılmaya yetmez. Asıl tanımlayıcı ve var edici olan şey o makamda bestelenmiş eserlerdir. Makama asıl kişiliğini, müzikal varlığını, saygınlığını kazandıran o makamdan bestelenmiş eserlerin mecmuudur, yani repertuardır.

Bunun gayet pratik bir diğer sebebi de var. Bir makamın esas tayin edici ögelerinden biri –belki de en önemlisi– olan *seyir*'in inceliklerinin teorik düzeyde tarifi zordur, neredeyse imkânsızdır. Bu incelikler ancak bestelenen ve fiilen icra edilen eserlerde kendilerini belli ederler, zamanla oluşur ve gelişirler. Makamın çatısı aynı kalsa bile bu seyir özellikleri elbette ki repertuarın kendisiyle birlikte zaman içinde az ya da çok değişebilirler.

Meseleye başka bir açıdan bakarsak, Kantemir'in birçok makam ve terkip hakkında "ismi var cismi yok" (ya da "*ism-i nâ-cism*", veya "*mevcûdü'l- ism, madûmü'l- cism*") ifadesini kullanmasını da genel ampirist yaklaşımının bir diğer sonucu olduğunu görürüz. Kantemiroğlu'nun hareket noktası her zaman "cisim"dir çünkü. Yani elle tutulur, gözle görülür, kulakla duyulur bir varlıktır esas olan. Ampirik gerçeklerden bağımsız, soyut olarak önceden tanımlanmış, kategorize edilmiş, henüz kendi repertuarıyla tecessüm etmemiş *a priori* bir "isim" değil. Dolayısıyla, Kantemir'e göre eğer oluşmuş, diğer makamların repertuarından kolaylıkla tefrik edilebilir ve fiilen icra edilen bir repertuarı yoksa o makam ya da terkip hakikaten keenlemyekündür, yoktur, yok mesabesindedir.

Bu basit düşünceyi daha ileri bir noktaya da götürebiliriz. Bir makamdan birşeyler bestelenmiş olduğunu farz edelim. Ancak, bu eserler hiç icra edilmiyorsa ya da sayıları çok azsa, bu makamda makamın bizzat "mucidi" dışında başka besteciler tarafından da yeni eserler bestelenmemişse veya bu eserler rağbet görmemiş, beğenilmemiş ve icra edilmiyorsa, yani makam neşvünema bulmamışsa (âmiyâne deyimiyle o makam "tutmamışsa"), o makama yine yok mesabesindedir diyebiliriz. Bu yargı son dört asır boyunca defalarca sınanmış ve her zaman doğrulanmıştır. Yirminci yüzyıl zarfında icadedilmiş makam ve terkiplerin ezici çoğunluğu aynı akıbete dûçâr olmuş, nisyana uğramıştır.

Birkaç örnek verelim. İlk akla gelen örnekler Kantemir'den bir asır kadar sonra yaşamış ve musıki geleneğimizin kuşkusuz en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) icat ettiğini bildiğimiz makam ve terkiplerdir. Bu makamlardan Neveser ve Sultânîyegâh çok tutulmuş ve rağbet görmüş, yaşamaya devam etmiş ve zamanla genişçe bir repertuara kavuşmuşlardır. Buna karşılık Arabankürdî, Hicazbûselik ve Sabâbuselik için aynı şey olmamıştır ve bunların bugün gerçekten yaşayan makamlar olduğunu söylemek zordur. Kezâ musıkişinas ve büyük besteci pâdişah III. Selim de aralarında Dilnevâz, Hicazeyn, Gerdâniyekürdî gibilerinin de yer aldığı toplam olarak on beş kadar yeni makam ve terkip yapmıştır. Bu makamlardan bizzat pâdişah tarafından bestelenmiş örnek eserlerin varlığına rağmen bunların çoğunun repertuarı pek cılızdır ve pâdişah icadı bu makamların pek azının bugün gerçek bir hayatiyete sahip olduklarını söyleyebiliyoruz. Buna karşılık Hacı Arif Bey'in (1831-1885) ihtirası olan Hicazkârkürdî –veya daha sonra aldığı adla Kürdilihicazkâr– makamının o andan itibaren hep en revaçta makamlar arasında yer aldığını söylemeye gerek bile yok.

Belli bir dönemde rağbet görmüş olan bir makamın bilâhare terk edilmesi, unutulması, ihmâle uğraması ve bu makamda bestelenmiş eserlerin artık icra edilmemesi pekâlâ mümkündür demek ki. Ortaya yeni çıkmış bir makamın ise ancak yaratıldıktan uzunca bir süre sonra rağbet görmeye başlaması ya da bir süre sönükleştikten sonra –bazen niteliğini önemli ölçüde değiştirerek– tekrar kullanıma girmesi gibi durumlara da musıkimizin tarihinde rastlanmıyor değil. Bir makamın zaman içinde isim değiştirmesi durumuna da rastlanıyor. Bazı on dokuz ve yirminci yüzyıl bestecilerinin "ismi var cismi yok" bir makamdan eser besteleyerek o makamı ihya etmeye çalıştıkları da olmuştur. Ayrıca, seyir itibariyle birbirine çok yakın iki makamdaki eserlerin zamanla bir tek makam adı altında toplanmasına, bir diğer makamın da ismi sabit kalmasına rağmen neredeyse tanınmayacak derecede kılık değiştirmesine ve gerek tanımının gerekse seyrinin ve perdelerinin başkalaşmasına çok sayıda örnek vermek mümkündür.

Çünkü gelenek dediğimiz şeyin kendi iç dinamiği vardır. Bazılarınca zannedildiği gibi gelenek hiçbir zaman sabit, katı ve donuk değildir, olmamıştır, olamaz. Her zaman kuşaktan kuşağa az ya da çok değişerek aktarılır ve kendi içindeki ivmeyle yenilenir. Dolayısıyla da geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini bir bakıma, Kantemir'in ifadesiyle, bir "ismi var cismi yok" makamlar mezarlığı olarak görmek de mümkündür.[202] İlk bakışta

202 Bu kabristanın büyüklüğü ve Türk musıkisinde ismen veya cismen var olup bilâhare adem diyarına göçmüş makamlar kalabalığı hakkında bir fikir edinebilmek için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007.

paradoksal gibi görünebilir ama Osmanlı/Türk musıki geleneğinin tümüne şamil olmak üzere bu konuda Kantemir'in işaret ettiği özdeyiş şudur: Repertuarı yaratan makam değildir; makamı yaratan, var eden onun repertuarıdır.

4) "İhtilâfın" boyutları

Kantemir'in "ihtilâflı" olarak nitelediği makamlar konusuna dönelim. Rast/Rehâvî ve Nevâ makamları hakkında dönemin musıkişinasları tarafından yapılan "yanlış"lara Kantemir tarafından diğerlerinden biraz daha sertçe tepki gösterilmesinin sebeplerinden biri de hiç kuşku yok ki Rast ve Nevâ makamlarının diğerlerinden hem daha önemli hem de daha sık kullanılıyor olmalarıdır. Bu iki makam dönemin repertuarında diğerlerinden çok daha önemli bir yer işgal ediyordu. O dönemde haklarında "şübhe", "niza'", "mücadele" vs. olduğu söylenen ve yukarıda sözünü ettiğimiz diğer makamlar Bestenigâr, Zirefkend ve Büzürg'dür. Oysa bu makamlarda repertuarda zaten çok az sayıda eser bulunuyordu.

Repertuarı küçük olunca tartışma konusu olan terkib veya makamın önemi de o derece küçüktü. Kantemir'in haklarında büyük olsun küçük olsun bir tartışma bulunduğunu ifade ettiği her makamdan Edvârının nota koleksiyonu kısmında kaçar adet eserin kendisi tarafından notaya alındığı aşağıdaki tabloda görülüyor.

Tablo 1 Kantemiroğlu edvârında "tartışmalı" olan makam ve terkiplerden notaya aldığı eser sayısı.

***Edvâr*'da tartışma konusu olan Makam veya Terkip**	**Kantemiroğlu nota koleksiyonunda bu makamdan eser adedi**
Zirefkend	1
Büzürg	1
Bestenigâr	1
Rehâvî	5
Rast	27
Nevâ	33
Dügâh	1
Uşşâk	8
Nühüft	4
TOPLAM	**81**

Bu tabloda hangi makamda oldukları tartışılmış olan toplam seksen bir adet eser bulunuyor. Kantemiroğlu'nun notaya aldığı ve on yedinci yüzyılın ikinci yarısıyla on sekizinci yüzyıl başlarının saz musıkisi repertuarını iyi temsil ettiğini düşündüğümüz toplam eser sayısının (üç yüz elli üç) neredeyse dörtte birine eşit olan bir rakamdır bu. Demek oluyor ki İstanbul'da on sekizinci yüzyıl başlarının çalgı repertuarının dörtte birine yakın bir oranı hakkında gerek bu eserlerin makamsal aidiyeti gerekse ait oldukları makam veya terkiplerin tanımı konusunda ciddî ihtilâf, tartışma, kuşku ve belirsizlik vardı.

Doğrudan değil fakat dolaylı (acaba Rehâvî makamının ondan ciddî bir farkı var mıydı?) tartışma konusu olan Rast makamını devreden çıkarsak bile repertuarın kalan bölümü hiç de küçümsenecek boyutlarda değildir. Kantemir'in nota koleksiyonundaki eserleri esas malzeme olarak kullanıp bütün bu "tartışmalı" makamların ayrıntılı ve karşılaştırmalı seyir analizlerini Owen Wright yapmıştır.[203]

Esas itibariyle bir pragmatist olduğunu bildiğimiz Kantemiroğlu'nun teori inşa ederken bile birtakım soyut fiziksel, akustik frekans ve oranlara dayalı ses ve aralık ölçümlerini değil bizzat yaşadığı dönemde fiilen icra edilen musıkiyi esas alan ampirik bir yaklaşımı benimsediğini tekrar hatırlayalım. Bu genel tavrına rağmen müşahede ettiği bütün bu belirsizliklere kendi yöntemini uygulayarak belli bir "düzen" getirme isteğini de herhalde anlayışla karşılamak gerekiyor.

Ancak şu da bir gerçektir ki, Kantemiroğlu Edvârının o dönemde müzisyenleri ve fiilen icra edilen musıkiyi ciddî şekilde etkilediğine, belli bir sistem içine alabilmiş olduğuna veya gelişme yönünü değiştirebildiğine dair elde somut hiçbir bilgi veya delil yok. Eğer Kantemir İstanbul'da kalmış, edvârının nüshalarını çoğaltıp dağıtabilmiş ve dolayısıyla çok kişi tarafından okunmasını sağlayabilmiş olsaydı netice ne olurdu acaba? Gerek İstanbul musıki camiasının, gerekse hocası veya musıki refiki olan ve edvârında adlarını zikrettiği Angeli, Hâfız Post veya Itrî gibi besteci ve musıkişinasların tepkileri olumlu mu olacaktı? Kantemir'in fikirleri genel kabul görecek miydi? Bunu bilmek mümkün değil.

Ayrıca, tekil olarak şu ya da bu makamın tariflerinin yanı sıra döneminde tartışma konusu olan görüşler arasında Kantemir'in kendi ortaya koyduğu makam/terkip şeklindeki tasnif sistematiğini zikretmemesi ve bu konuda herhangi bir itirazla karşılaşmış olduğunu belirtmemesi de kayda değer. Çünkü o zamana kadar genellikle kabul gören tasnif makam/şube/

203 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 27-337.

âvâze/terkip şeklindeki sınıflandırmaya dayanıyordu. Bu tasnifi reddeden ve o tarihten sonra herkesçe kullanılacak olan makam/terkip ikilisini ilk kez va'z edip kullanan Kantemir'in bu konuda hiç muarızları olmamış mıdır acaba? Kezâ, makamları da kendi içlerinde kategorilere ayırırken bağlı oldukları perdeye göre (tam veya nîm perdelerin makamları, tiz perdelerin makamları gibi) tasnif etmesine acaba hiçbir itiraz gelmemiş midir?

Her hâlükârda gerek Kantemiroğlu edvârının bizzat kendisinin ve özellikle onu izleyen nota koleksiyonunun nüshalarının zaten nisbeten az sayıda olması etkinin fiilen pek büyük olmadığının ve eğer varsa bile bunun kısa sürede ortaya çıkamayacağının bir diğer işareti olsa gerektir. Fiilen icra edilen musıkiye gelince, hiç kuşku yok ki her zaman olduğu gibi kendisi hakkında yazılanlardan zerre kadar etkilenmeyip bağımsız olarak gelişimini devam ettirmiştir.

Dolayısıyla Kantemir'in gerek musıki terminolojisinde gerekse makam tanımlarında teşhis ettiği standart eksikliği ve müzikal "anarşi" algısı fiiliyatta muhtemelen daha çok uzun süre devam etmiştir. Değil on sekizinci yüzyılda, içinde bulunduğumuz yirmi birinci yüzyılda bile, üstelik "modernleştirici" Arel-Ezgi ses ve makam sisteminin büyük ölçüde egemen olduğu bir musıki ortamında dahi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi teorisine yeni bir "düzen" getirme girişimlerini hâlâ gündemde tutanlar var. Arel-Ezgi ses sistemi ve "düzeninin" eksik veya yanlış kurgulanmış olduğunu ileri sürenler ve alternatif olarak yepyeni bir perde ve notalama sistemi önerenler çoktur.

Buna bakacak olursak musıkimizin yüzyıllar boyu gelişim sürecinde daha sık rastlanan durumun "düzen" mi "düzensizlik" mi olduğu konusunda "şüphe"ye kapılmamak elde değil.

5) Eski Dügâh – yeni Uşşâk makamı meselesi

Edvârında tanık olduğumuz en sert ve en iddialı makam tartışmasını ise Kantemiroğlu Dügâh ve Uşşâk makamlarının tanımı ve ilişkileri konusunda yapar. Ciddî ve sert bir polemik tavır ve hatta dönemin İstanbul musıki camiasının külliyen cehlini ve akıl yoksunluğunu ima eden bir suçlama tonuyla kaleme alınmış bu satırlar uzun uzun alıntılanmaya değer.

> *"Ehl-i mûsıkâr Dügâh makamını bu âna değin ne şekl fasl edeler* [nasıl açıklarlar] *mücadele* [tartışma, çekişme] *üzere dururlar ve ne idüğün* [ne olduğunu] *dahi beyan ve izhar eylememişler* [söyleyip gösterememişler]. *Bazısı dügâh makamı yoktur derler, bazısı maddesiz bir şubedir derler ve gayet teng*[dar] *olduğu sebebiyle perde-i mezkûre* [adı geçen perde] *üzre tasnif olmuş* [bestelenmiş] *bir nesne yoktur demek isterler ve buna göre daha nice beyhude ve akıldan hariç sözler aralarında şayi' ederler* [söylerler, yayarlar]*; ol ecilden hakîr* [dolayısıyla ben] *bu makule*

> [tür] *kimselerin muhtelit ve müşevveş* [karmakarışık ve anlaşılmaz] *güftelerine* [sözlerine] *çok taaccüp edip* [şaşırıp] *bu makam-ı muazzam ve kayyâmın* [kıymetli] *tarifini bilmediklerine hayrân kalırım* [hayret ederim]..."[204]

Bu şiddetli saldırının hemen ardından Kantemiroğlu kendi makam tarif biçimini kullanarak Dügâh makamı denen makamın aslında Uşşâk makamından hiçbir farkı olmadığını, neticede ikisinin aynı makam oldukları fikrini ortaya atar. Hemen ardından da farklı düşünenlerin aklından şüphe eder ve "'*ayn-ı 'akıldan a'mâ olduğunu çeşm-i heyûlânîden kör olan bile görür*" [akıl gözleri kör olduklarını gören gözden mahrum olan körler bile görür] diye yazar. Ayrıca, Dügâh ve Uşşâk makamlarının farklı olduklarını ileri sürenleri bu aykırı ve anlamsız fikirlerini delilleriyle ispat etmeye davet eder. Maalesef isimlerini vermediği muarızlarına (ve belki de İstanbul musıki camiasının tümüne) seslenip açıkça meydan okur, onları Dügâh ve Uşşâk makamlarının ne olduğunu açıklamaya çağırır:

> "*Sualim dahi budur: Uşşâk dedikleri makam ne perdeden hareket-i âgâze eder* [hangi perdeden başlar] *ve ne perdede karar kılar ve ne türlü reviş* [yürüyüş]*ile kendi zâtını beyan edebilir? Hakîr... Dügâh sırf* [sadece] *Uşşâk olduğunu kuvve-i delil ile* [delil kuvvetiyle] *ispat eyledik. Ol* [bu konudaki muarızı veya muarızları kastediliyor] *dahi Dügâh Uşşâk ve Uşşâk Dügâh olmadığını gösterdikten sonra Uşşâk nedir ve Dügâh nedir ispat ve ibraz eylesin* [kanıtlayıp göstersin]. *Lâkin biz bu makule imtihandan vaz geçip...*"[205]

Kantemir'in Dügâh/Uşşâk konusundaki muarızlarını tezlerini kanıtlamaya çağırma şekli ampirizme ve doğrudan deneyimden somut hareket etme yöntemine vurgu yapar. Açıkçası, bu noktada günlük musıki deneyiminden gelen ispat ve bilgiyi teorik bilgiden veya geleneğin naklettiği herhangi bir inançtan üstün tutar Kantemir. Muarızlarına sorduğu soruyu cevaplamak için ise eski edvârlara, kadîm zamanların musıki otoritelerine bakmak gerekmiyor. Tam aksine, bu zamanın, bugünün musıki pratiklerine yakından bakmak ve kendi yaptığı gibi makam *teşrih*lerine başvurmak gerekiyor; çünkü gösterdiği yol deneyimleme yoludur, teorik referans yolu değil.

Şu soruyu da sormadan edemiyoruz: Kantemiroğlu niçin Nevâ gibi, Rast gibi daha yaygın ve önemli makamlar hakkındaki tartışmalarda takındığı ılımlı tutumunu terk edip o dönemde sıklıkla kullanılmayan ve repertuarları pek de zengin olmayan Uşşâk ve Dügâh makamlarının (Bkz. Tablo 1) kimliği konusunda daha sert ve tâvizsiz bir tutum takınır? Niçin musıki camiasını neredeyse bütünüyle karşısına alan ifadeler kullanır? Bu polemiğin

204 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 25-26.
205 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 26.

Kantemir'in bizzat katılmış olabileceği hangi sert veya provokatif sözlü tartışma ile ilgili olduğunu bilmemize elbette imkân yok. Çünkü ileride uzun uzadıya sözünü edeceğimiz Nühüft makamı hakkındaki tartışmada olduğu gibi burada isim de zikretmez.

Dolayısıyla bu meseleye verdiği büyük önemin sebeplerine dair ve sadece edvârın metnine daha yakından bakarak ancak çok kaba bir tahminde bulunabiliriz. Kanımızca bu büyük önem Kantemir'in makam ve perdeleri tanımlama ve birbiriyle ilişkilendirme şekliyle ilgili olsa gerektir. Edvârında yüze yakın makam ve terkibi tanımlayıp yorumluyor Kantemir. Bunlar arasında da en uzun Dügâh perdesi ve ilgili makamı üzerinde durur ve bu makamla bu perdeye tam dört sayfalık yer ayırır.[206] Çünkü ona göre "*tamam ve ulu perdelerin kutbu*[merkezi] *Dügâh perdesidir*".[207]

Ayrıca, Kantemir'in makam açıklamalarında Dügâh perdesinin en çok sayıda makam ve terkibin dönüp dolaşıp melodik seyrini gösterdikten sonra karara vardığı yer olduğu gösteriyor (ki bugün de böyledir). Kantemir bunun niçin böyle olduğunu

> "*Dügâh perdesi o kadar fasih* [açık seçik, hatâsız] *ve sahib-i meydan* [alanı geniş, güçlü] *bir perdedir ki...*"[208]

diye başlayarak uzun uzadıya açıklar. Perdenin bu çok merkezî konumunu Kantemiroğlu defalarca vurgular ve hatta büyük bir abartı gibi görünmesi pahasına

> "*Dügâh perdesi cümle* [bütün] *musıkinin dergâhı ve vezzânıdır* [eşiği ve terazisi/ölçüsüdür]"[209]

diye yazar.

Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun bu çok kritik noktada "hatâ" ve aykırılığa pek tahammülü olmadığı anlaşılıyor. Çünkü bu en önemli perdede karar veren gerek müfred gerekse mürekkeb makamların gerek adlarının yanlış olması gerekse tanımlarının doğru yapılmaması bütün edvârın esaslarından biri olan makam, terkip ve perdelerin tasnif ve teşrih sistematiğinin esastan bozulması anlamına gelebilirdi. Kantemiroğlu yöntem ve yaklaşım olarak benimsediği *teşrih*'in metodolojik üstünlüğünü tartışma konusu yapmak istemez elbette. O zaman da inşa etmek istediği binanın öncelikle temelinin sağlamlığını düşünen Kantemiroğlu'nun bu nisbeten önemsiz makam konusundaki şiddetli infialini anlamak kolaylaşır.

---

206 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, vr. 13a-13b-14a-14b.

207 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, vr. 14a.

208 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 26..

209 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 28.

Dügâh perdesi ve makamı konusundaki feverânının temelinde edvârın kendisine, tutarlılığına mündemiç ve sistemik olan bu sebep dışında ikna edici diğer bir sebep düşünemiyoruz. Kaldı ki, Kantemir'in Dügâh ve Uşşâk makamları hakkındaki savlarını ispat amacıyla edvârında ortaya koyduğu kanıtlar bütünüyle ikna edici değildir. Tutarlı oldukları da söylenemez.

Ne var ki, kaderin bir cilvesi olsa gerek, Osmanlı/Türk musıkisi makamlarının zaman içindeki evrimi Kantemiroğlu'nu haklı çıkaran bir yönde tecelli etmiştir. Ancak, Kantemir'in öngördüğü şekilde değil. Eski Dügâh makamının adı (örneğin muhtemelen on yedinci yüzyılın ilk yarısına ait olan anonim Mevlevî "Ayin-i kadîm"lerden biri olan Dügâh Ayininde gördüğümüz şekliyle) zamanla ortadan kaybolmuş ve yerini bugüne kadar gelen Uşşâk adına bırakmıştır. Ne var ki, bu Dügâh Ayini yirminci yüzyılda notaya alınıp yayımlandığı zaman Uşşâk'tan bir farkı olmamasına rağmen kadîmliğine hürmeten adı değiştirilmemiş, aynen muhafaza edilmiştir. Özetle, zaman içinde eski Dügâh makamının adı değiştirilip Uşşâk adı konmuştur. Edvârda Kantemir'in Dügâh adı altında tarif ettiği makam bugün bildiğimiz Uşşâk makamıdır.

On sekizinci yüzyıl başlarından itibaren ortaya çıkıp kullanılan, kabaca bir tarifle Sabâ, Segâh ve Hicaz'ın özgün bir karışımından oluşan ve bugüne kadar aşağı yukarı aynı yapıyla gelen "yeni" Dügâh makamının ise ne eski Dügâhla ne de bugünün Uşşâk makamıyla herhangi bir yakınlığı bulunuyor. Zaten Kantemiroğlu edvârında da bugünün Dügâh makamından veya ona yakın bir makamdan bahis yoktur. Günümüzde ise ne teknik tanım ve yapıları açısından ne de uyandırdıkları hissiyat itibariyle birbirleriyle ilişiği kalmamış olan Uşşâk ve Dügâh makamlarının icracı ve dinleyicilerce birbirlerinden ayırt edilememesi artık mümkün değil. Kantemir'den sonraki dönemlerde özellikle Mevlevî çevrelerinde eski dügâhtan ayırt etmek için bu makama "dügâh-ı cedid" dendiği de olmuştur.

Bu "yeni" Dügâh makamıyla aslında Uşşâk'tan başka bir şey olmayan "eski Dügâh'ın" birbirlerinden tamamen ayrışmasının belki Kantemiroğlu henüz İstanbul'dayken başladığı ve herhalde ondan hemen sonraki dönemde belirginleştiği tahmin edilebilir. Bunun bazı izlerini hem Hızır Ağa'nın 1740'lı yılların ürünü olan *Tefhimü'l Makamat fi Tevlidü'n Nagamât*'ındaki makam tariflerinde hem de Abdülbâkî Nâsır Dede'nin on sekizinci yüzyılın sonlarında kaleme alınmış eserlerinde buluruz. 1712'de vefat eden Itrî'ye atfedilen Dügâh makamındaki eserlerin –eğer gerçekten Itrî'ye ait iseler elbette– Kantemir henüz İstanbul'dayken bestelenmiş olmaları da ihtimal dahilindedir. Ayrıca, hem III. Ahmet (slt. 1703-1730) hem de I. Mahmut (slt. 1730-1754) dönemlerinin önde gelen bestecilerinden olan Tab'î Mustafa Efendi'nin Dügâh makamındaki çok meşhur eserleri de bu durumun tanı-

ğıdır. Onun bestelerinde Dügâh artık "yeni Dügâh"tır. *Kitab-ı 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*'ın nota kısmında bulunan ve Kantemir'in Dügâh makamında olduğunu belirttiği tek eser ise seyir ve hareketi itibariyle Uşşâk'tan ziyade bugün bilinen şekliyle Hüseynî makamına pek benzer.

BÖLÜM V

KANTEMİROĞLU, ITRÎ, HÂFIZ POST VE DİĞERLERİ

NÜHÜFT MAKAMI MESELESİ

Kantemiroğlu'nun döneminin musıkişinasları arasında hakkında ciddî bir "mücadele" cereyan ettiğini söylediği son terkip Nühüft'tür. Bu terkibin açıklamasının başı şöyledir zaten:

> *"Ehl-i mûsıkâr mâbeyninde* [musıki ehli arasında] *Nühüft terkibi için çok mücadele* [tartışma, çekişme] *vardır..."*[210]

Edvâr metninin bundan sonrası biraz daha ilginçtir. Kantemiroğlu önce o günkü kullanımla uyumsuzluğunu belirtmek amacıyla Nühüft'ün eski edvârlardaki tarifini verir. Burada verdiği Nühüft tarifi kendi edvârının içindeki "Edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadîm" bölümünde verilmiş olan tarifin aynıdır.[211] Hemen ardından da – ve eski edvârlarda verilen Nühüft tarifinin artık geçerli olmadığı konusunda herkes hemfikir olduğuna göre –bu terkip hakkında kendi çağdaşı olan "ehl-i mûsıkâr", yani musıkiden anlayan kişiler tarafından öne sürülmüş olan üç ayrı görüşü, üç farklı tanımı aktarır. Ve Nühüft makamının nasıl bir makam olduğuna dair bu üç farklı görüşün sahibi olan İstanbul'un üstad müzisyenlerinin adlarını tek tek zikreder.

Çok sayıda teknik terminoloji içermesine rağmen Kantemiroğlu'nun Nühüft terkibiyle ilgili uzunca metnini[212] önemine binaen burada bütünüyle alıntılamak gerekiyor.

> *"Ehl-i mûsıkâr mâbeyninde* [arasında] *Nühüft terkibi için çok mücadele vardır zira edvâr-ı kadimde* [eski edvârda] *Tiz Dügâhdan, yani Muhayyer perdesinden hareket edip Isfahân yüzünden iner ve Hicaz gibi Dügâh karar eder. Receb ve Buhurcuzâde hânendelerin kavli* [söyleyişi/ifadesi] *üzere Nevâ perdesinden hareket edip tamam perdeler ile varıp Aşiran karar eder. Neyzen Ali Hoca ve Tanburi Mehmed Çelebi kavli üzere Nevâ perdesinden hareket edip Rehâvî yüzünden Rast perdesini bir hoş gösterir ve ondan tamam perdeler ile Aşiran karar eder. Tanburi Koca Angeli ve Tanburi Çelebi'nin kavli üzere Nevâ perdesinden hareket edip Bûselik perdesiyle Dügâha*

210 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 53.

211 Bkz. *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 76.

212 *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfât*, s. 53 (özel isimlerin altını biz çizdik).

> *varır ve ondan tamam perdeler ile Aşiran karar kılar. Bize cümlesinden*[hepsinden] *sahih olmak üzere Ali Hoca kavli görünür zira Buhurcuoğlu'nun kavli Nevâ-yı Aşiran dedikleri terkip icra olunur. Angeli kavli üzere Bûselik Aşiranı hareketinden bir vechile* [şekilde] *fark olamaz. Ali Hocanın kavli onun için sahih* [doğru] *olmak üzere dedim zira Rehâvî hareketi ile Aşiran karar eylemek sair* [diğer] *terkibatın şüphesinden çıkar."*

Nühüft hakkında görüşlerine başvurulan üç grupta toplam olarak altı müzisyen vardır. Bunlardan hiçbirinin Nühüft'ün Kantemir'in en başta zikrettiği eski edvârlardaki tanımını kabul etmemiş veya bu tanıma az çok yaklaşan bir tek tanım dahi öne sürmemiş olmaları gerçekten dikkate değer. Anlaşılan eski edvârdaki tanımın artık kadük olduğu herkesçe kabul edilmişti. Ayrıca, Kantemir'e bakılırsa bu altı ayrı musıki üstadı Nühüft hakkında üç farklı görüş serdetmişlerdir. Recep ve Buhurcuzâde (bilâhare adı Buhurcuoğlu olarak da geçiyor) Nühüft terkibinin seyir ve hareketi hakkında ortak bir görüş serdetmişlerdi ("*Receb ve Buhurcuzâde hânendelerin kavli üzere*"). Neyzen Ali Hoca ile Tanburî Mehmed Çelebi'nin[213] görüşleri birbirinin aynı ("*Neyzen Ali Hoca ve Tanburi Mehmed Çelebi kavli üzre*") fakat bir öncekilerden farklıydı. Tanburi Koca Angeli ve Tanburî Çelebi'ye gelince, bu ikisinin Nühüft'ün nasıl bir makam olduğu konusundaki ortak görüşleri diğer iki grubunkilerden de farklıdır.

Hiç kuşku yok ki Nühüft gibi nisbeten önemsiz bir makama dair çıkan anlaşmazlık üzerinde Kantemir'in böyle ısrarla durmasının sebebi makam hakkında görüş bildiren bu önemli müzisyenlerin varlığıdır. Bu üç usta müzisyen grubunun Nühüft makamı (veya terkibi) konusundaki farklı yorumlarını sıraladıktan sonra Kantemiroğlu kişisel tercihini açıkça belirtir. Bu tercihi kendi tanbur hocası olan Angeli'nin görüşünden yana değil, Neyzen Ali Hoca ve Tanburi Mehmed Çelebi' nin yorumundan yana yapar ("*Bize cümlesinden sahih olmak üzere Ali Hoca'nın kavli görünür*") ve tercihinin sebeplerini sıralar.

Kantemir'in saydığı tercih sebeplerinin hiçbiri Nühüft makamında (ya da terkibinde) kullanılan perdelerin adları veya sayılarıyla ilgili değildir. Dönemin "*ehl-i mûsıkâr*ı" bir makamın yalnızca bir sesler ve aralıklar silsilesinden, kupkuru bir ıskaladan ibaret olmadığının pekâlâ farkındadır. Bu konuda zaten ihtilâf olmadığı açıktır. Tercih sebebi bu makamın bu perdelerde nasıl hareket ettiği, nerelerde asma karar verdiği, nasıl "gezindiğiyle", yani makamın *seyri*yle ilgilidir.

---

213 Bu kişinin günümüzde daha çok "Hâfız Post" lâkabıyla bildiğimiz İmamzâde Mehmed Çelebi (öl. 1694) olması kuvvetle muhtemeldir. Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi- Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2 Cilt , 1942/1943, Cilt I, s. 46.

Kantemir'in Tanburi Mehmed Çelebi ve Ali Hoca'nın görüşünü tercih etmesinin esas sebebi de onların tarif ettiği makam seyrinin tekil olması ve başka bir makamın seyriyle karıştırılamayacak kadar sarih olmasıdır. Seyrin doğru yapılması tanımlanan veya icra edilen makamın bir diğeriyle zinhar karıştırılmamasını, kolayca tefrik edilmesini sağlar. Sıkça kullandığı "*hareket*", "*varmak*", "*karar kılmak*" gibi ifadeler *seyir* halinde olan bir makamın melodik yürüyüşünü ifade eden metaforlardır. Böylece, bir makamın hem tanımında hem de duyurulmasının sağlanmasında *seyrin* yani makamın perdeleri arasında nasıl bir melodik gezinti yapıldığının kritik önemini bize üç asır öteden tekrar hatırlatmış oluyor Kantemir.

Kantemir'in nota koleksiyonunda bulunan Nühüft makamındaki dört adet saz eserinin ayrıntılı seyir analizini yapmış olan Owen Wright sonuçta Tanburi Mehmed Çelebi ve Neyzen Ali Hoca'nın (ve bu ikisinin teşhisini diğerlerine yeğ tutan Kantemir'in) esas itibariyle teşhislerinde haklı oldukları kanısına varmıştır.[214] Ne var ki, Darülelhân tarafından 1920'li yıllarda yayınlanan *Darülelhân Külliyatı*'nda notaya alınmış bulunan dört adet Nühüft makamındaki sözlü eser (ki bunların iki tanesi Kantemir'in çağdaşları olan Seyyid Nuh ve Itrî'ye aittir) seyir itibariyle Neyzen Ali Hoca'nın değil Angeli ve Tanburi Çelebi'nin tariflerine daha çok uyar.[215] Ama bizim açımızdan burada önemli olan bunlar değildir.

Nühüft'le ilgili Kantemir'in bu metninde asıl önemli olan şey onun bir musıki makamına dair tartışmalı bir konuda fikrine destek olacak bir müzik otoritesi zikretmek gereğini hissettiği zaman âdetten olduğu üzere sadece Şark/İslâm musıkilerinin efsanevî kişiliklerinden birine ya da eski ve makbul edvârlardan birindeki bir metne başvurmamış olmasıdır. Bunun tam aksine, doğrudan doğruya *kendi çağdaşlarını, tanıdığı makbul müzisyenleri yani o sırada hayatta olan ve tâbiri caizse kanlı canlı musıki üstadlarını* imdada çağırıp tanık gösteriyor Kantemiroğlu.

Eski edvârların hiçbirinin prestij veya otoritesinden artık imdat beklenmediğinin tescilidir bu. Bunun çok radikal bir adım olduğu açık. Bildiğimiz kadarıyla da bir musıki teorisi kitabı içinde daha o kitap kaleme alınırken henüz hayatta olan bir veya birkaç kişinin görüşüne makbul birer referans olarak başvurulmasının ve edvârda açıkça zikredilmesinin ilk örneği budur. Bu yaklaşımın önemini ne denli vurgulasak azdır. Bir makamın ne olup ne olmadığını kendi yaşadığı zaman ve mekânda o makamı fiilen icra edenlere sormaktadır Kantemiroğlu.

Kantemir'in kuşkuya düştüğü zamanlarda pragmatik bir yaklaşımla

214 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 92-96.

215 *Darülelhân Külliyatı*, no. 64, 65, 66.

önce görüş alışverişine, istişareye, var olanı gözlemleyip tecrübe etmeye, *teşrih*'e, fiilen var olan musıkiden hareketle teori inşa etmeye, mümkün olduğunca İstanbul'un üstad musıkişinaslarına danışmaya, onlar arasında bir konsensüs aramaya, pragmatik yaklaşımlara, somut bilgi toplamaya vs. verdiği önemi hep vurguladık. İşin bir yönü budur elbette. Bir diğer yönü ise İstanbul'un nisbeten yeni olan "tarz-ı Osmânî" musıkisinin İslâm ortaçağının klâsik edvârlarında tarif edilenden farklı bir yol izlemekte olması ve Kantemir başta olmak üzere İstanbul musıki camiasının önde gelen üstadlarının artık bunun iyice farkında olmasıdır.

Musıki icraları değişmiştir ve İstanbul'un önde gelen musıki üstadları bunun farkındadır. Bu böyle olunca da, eski edvârlara yapılagelen geleneksel atıfların on yedinci asır sonlarında artık bir anlamı kalmamıştır. Bu gerçeğin birer canlı tanığı olarak Nühüft'ün yorumunu yapan ve yukarıda adları geçen dönemin en önemli –Kantemiroğlu dahil– yedi adet musıki üstadını gösterebiliriz. Çünkü bunların hiçbiri eski edvârlardaki Nühüft yorumundan yana fikir belirtmiyor. Eski târif artık kadük olmuştur. Bunun da altının tekrar tekrar çizilmesi gerekiyor.

Musıkimizin tarihi açısından bütün bunlardan belki daha da önemlisi metinde zikredilen musıkişinasların isim ve kimlikleridir. Çünkü görüşlerine başvurulan ve kâh "*ehl-i mûsıkâr*" kâh "*ehl-i edvâr*" olarak nitelenen bu altı kişi bizzat Kantemiroğlu'nun sürekli olarak, her zaman (kendi ifadesine göre "*dâimü'l-eyyâmda*") görüştüğü ve fikir teatisinde bulunduğu kişilerdi. Diğer bir deyişle, onun hemen yakınındaki musıki çevresini oluşturuyorlardı. Bu altı kişi dönemin en önemli müzisyen ve bestecileriydi.

Her şeyden evvel bunların üç tanesi Kantemir'e göre onun tarz-ı Osmânî musıkinin "kurucusu" olarak kabul ettiği Kasımpaşalı Osman Efendi'nin talebesi olmuşlardı: Buhurcuzâde (yani Itrî), Tanburi Koca Angeli ve Tanburi Çelebi (veya Çelebiko) [Bkz. **EK**]. Bir diğeri de (Neyzen Ali Hoca) yaşadığı dönemde musıki hocalığı sıfatıyla anılacak kadar ünlü bir neyzen olmalıydı. Diğer iki hânende ve bestecinin ise (Receb ve Tanburi Mehmed Çelebi – yani Hâfız Post) eserleri bugüne kadar gelmiş ve hâlâ icra edilmektedir.

Kantemiroğlu bugün dahi isimlerini on yedinci yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı/Türk musıkisinin en önemli bestekârları arasında saydığımız bu kişileri şahsen tanımıştır. Bunlarla defalarca yüz yüze görüşmüş, bazılarına öğrenci olmuş, musıkiyle ilgili bahislerde onlarla istişarede bulunmuş, hepsiyle fikir alışverişi yapmış, zaman zaman aynı musıki meclislerinde birlikte musıki icra etmiş ve neticede fikir ve görüşlerine değer vererek onları isimlerini de zikrederek kitabına dercetmiştir.

Kuvvetle muhtemeldir ki Kantemir bu üstadların tümüyle birlikte aynı anda aynı mecliste yer alamamıştır. Bunu kronolojiye ve biyografilere baka-

rak tayin etmeye çalışabiliriz. Ama her hâlükârda bu büyük musıki üstadlarının görüşlerinin sadece Nühüft makamına değil, az ya da çok ve şu ya da bu şekilde Kantemiroğlu Edvârının birçok yerine yansımış olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Bu üstadların isimleri Edvârın her sayfasında veya her makam tartışması söz konusu olduğunda zikrediliyor olmayabilir. Kantemir zaman zaman bir konuda aykırı bir şahsî görüş dile getiriyor ve musıki kamuoyunun fikrine ters düşüyor da olabilirdi. Ne var ki, adlarını zikrettiği bu müzisyenler Kantemir'in güvenilir ve esas bilgi kaynakları idiler. Bu da Kantemiroğlu edvârını döneminin önemli musıkişinas çevrelerinin (kendi deyişiyle "*ehl-i mûsıkâr*"ın) görüşlerinin ve musıki icralarının, kısmen de olsa, bir tür temsilcisi olarak görmemize cevaz verir.

İSTANBUL'UN MUSIKİ ÜSTADLARI

Edvârda ismen söz ettiği bu altı kişilik listeye Kantemir'in *Osmanlı Tarihi*'nin musıkiyle ilgili bölümünde [Bkz. **EK**] sözünü ettiği on üç adet hânende ve sâzende listesini de katabiliriz. Bu iki liste kısmen örtüşüyor zaten. Ayrıca, Kantemir'in adlarını zikrettiği bu müzisyenlere dair gerek Evliyâ Çelebi *Seyahatname*si, gerekse Şeyhülislâm Es'at Efendi'nin *Atrabü'l Âsâr*'ı gibi dönemin birkaç başka önemli yazılı kaynağında ve birkaç arşiv belgesinde de bazı ek bilgiler mevcut.

Çok zengin ve ayrıntılı olmamakla birlikte, bu dağınık bilgileri yan yana getirerek genişçe bir musıkişinas halkasına ulaşmaya ve İstanbul'da 1690'lı yıllarla 1700'lü yılların başında merkezinde Kantemiroğlu'nun yer aldığı bir musıki muhitini kısmen de olsa tanımlamaya, çevrelemeye çalışabiliriz. İki musıkişinas listesini yan yana ve isimleri metinlerde zikrediliş sırasına göre verelim önce.

Tablo 2 Kantemiroğlu Edvârında ve *Osmanlı Tarihi*'nde ismen zikredilen müzisyenler

Edvâr'daki isimler	"Osmanlı Tarihi"ndeki isimler
Recep	Osman Efendi (Kasımpaşalı, Koca)
Buhurcuoğlu (Itrî)	Hâfız Kömür
Neyzen Ali Hoca	Buhurcuoğlu
Tanburi Mehmed Çelebi (Hâfız Post)	Memiş Ağa
Tanburi Koca Angeli	Tesbihçi Emir
Tanburi Çelebi (Çelebiko Yahudi)	Kemânî Ahmet

Tanburi Angeli
Çelebiko Yahudi
Derviş Osman
öğrencisi Kurşuncuoğlu
Taşçıoğlu Sinek Mehmed
Bardakçı Mehmed Çelebi
Kanbosu Mehmed Ağa
Ralaki Evpragiotis
Davul İsmail Efendi
Lâtif Çelebi

Bu iki listede toplam olarak yirmi iki isim bulunuyor. Ancak, mükerrer olanları çıkarır ve listeye Kantemiroğlu'nun kendisini eklersek toplam on dokuz kişiyi buluruz. Bunlara bugüne bir eserleri gelmediği gibi müzisyen olup olmadıkları dahi bilinmeyen fakat Kantemir'in kendilerine nota öğrettiğini söylediği üç kişiyi, talebeleri olduğunu ifade ettiği Başdefterdar Davul(Tabl) İsmail Efendi'yi (öl. 1717), onun haznedarı Lâtif Çelebi ve "Rum Asilzadesi" Ralaki Evpragiotis de dahildir.

"Kantemir ve musıki çevresi" diye adlandırabileceğimiz bu on dokuz kişilik kadronun sekiz kişisini Osmanlı döneminin tek musıkişinas tezkiresi olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l Âsâr*'ında birer madde başı olarak buluyoruz. Beş kişinin adı ise Evliyâ Çelebi'nin İstanbul hânende ve sâzendeleri listesinde mevcut. Bu musıki çevresi içinden Topkapı Sarayı'nda görevli bir beş kişinin adına da 1670'li ve 80'li yıllara ait sarayın çeşitli ödeme belgeleri arasında rastlanıyor.[216] Birkaçının adlarına ise, bu kişilerin musıkişinaslığın yanı sıra şairlik veya hattatlık gibi vasıfları da bulunması dolayısıyla ve her ne kadar haklarında bu kaynaklarda ayrıntılı biyografik mâlûmat verilmiş olmasa da, ya Safâyî'nin ya da Sâlim'in şuarâ tezkirelerinden en az bir tanesinde[217] veya Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi'nin *Tuhfe-i Hattatîn*'inde rastlıyoruz.[218]

---

216 Müzisyenlere yapılan bu ödemelerin resmî belgelerinin bir bölümü için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-114; bu türden belgelerin bir diğer bölümünü de yakın bir tarihte Talip Mert gün yüzüne çıkarmıştır. Bkz. Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63. Bu tür ödeme belgelerinden daha birçoğunun ortaya çıkması muhtemeldir.

217 Bkz. Sâlim, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (Yayınlayan Adnan İnce), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005; Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'âr)*, Haz. Pervin Çapan, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

218 Müstakimzâde Süleyman Sa'deddin, *Tuhfe-i Hattatîn* (Haz. Mustafa Koç), İstanbul, Klâsik Yayınlar, 2014.

Bu on dokuz kişilik liste on yedinci yüzyıl sonları ve on sekizinci yüzyıl başı İstanbulu'nun musıkişinasları hakkında ciddî bir prosopografi veya kollektif biyografi analizine girişmek için çok yetersiz bir sayı elbette. Kaldı ki, *Atrabü'l Âsâr*'daki aşağı [yukarı] yüz kişilik bir besteci listesinde verilen kıt biyografik malûmatın dahi böyle bir tarihsel analiz için yeterli bir malzeme teşkil edip edemediği çok kuşkuludur.[219] Ama yine de eldeki az sayıda kayıt ve belgenin ümüğünü sıkıp bu "Kantemiroğlu çevresi" hakkında bazı şeyler öğrenmek mümkün.

On altı kişilik grubu oluşturmak için yan yana getirdiğimiz yukarıdaki iki liste (Bkz. Tablo 2) aslında birbirinden çok farklıdır. Altı kişilik ilk liste Kantemiroğlu'nun gerek musıki icra ederken gerekse Edvâr'ını kaleme alırken birlikte bulunduğu, bazı konuları danıştığı kişilerin, yani İstanbul'un ileri gelen bilgili ve tecrübeli müzisyenlerinin listesidir. İkincisinin ise dikkate alınması gereken başka bir yönü var. Bu liste aslında bir meşk silsilesidir [Bkz **EK**]. Kantemiroğlu'na göre Osmanlı/Türk musıkisinin "kurucusu" olan Kasımpaşalı Koca Osman Efendi ile başlayıp Kantemiroğlu'nu da içine alan ve onun birkaç öğrencisiyle sonlanan dört kuşaklık bir usta-çırak meşk silsilesi. Bilebildiğimiz kadarıyla da Osmanlı/Türk musıkisinde meşk zincirinin halkalarından birinin, yani ilk elden bir tanığın ağzından kaleme alınmış, inandırıcı ve bize kadar ulaşabilmiş kronolojik olarak ilk meşk silsilesidir bu. Bu meşk silsilesinin ayrıntılarına ileride döneceğiz.

Bu iki listede adları geçen kişilerin başka hangi kaynaklarda zikredildikleri aşağıdaki tablodadır [**Tablo 3**]. "Diğer kaynaklar" arasında Topkapı Sarayı ödeme belgeleriyle birlikte dönemin şuarâ ve hattat tezkireleri bulunuyor.

Tablo 3 "Kantemiroğlu çevresine" mensup kişilerin hangi kaynaklarda zikredildiği.

İsim	Kantemir Edvâr'ı	Osmanlı Tarihi	Evliyâ Çelebi	*Atrâbü'l – Âsâr*	Diğer kaynaklar
Kasımpaşa'lı Osman Ef.	YOK	VAR	VAR	VAR	YOK
Hafız Kömür	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Memiş Ağa	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK

219 Böyle bir deneme için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010. Sayıca daha kapsamlı fakat kişilerin müzikal ilişkileri açısından daha gevşek bir diğer liste denemesi için bkz. Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi'nin müzik kaynakları", Hakan Karateke & Hatice Aynur (Haz.), *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2012, s. 286-342.

Tesbihçi Emir	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Buhurcuoğlu/ Buhurcuzâde	VAR	VAR	VAR	VAR	VAR
Taşçıoğlu Sinek Mehmed	YOK	VAR	YOK	YOK	YOK
Bardakçı Mehmed Çelebi	YOK	VAR	YOK	YOK	YOK
Tanburi Koca Angeli	VAR	VAR	VAR	YOK	VAR
Kemânî Ahmet	YOK	VAR	VAR	YOK	VAR
Tanburi Yahudi Çelebi	VAR	VAR	VAR(?)	YOK	VAR
Derviş Osman	YOK	VAR	YOK	VAR(?)	YOK
Kurşuncuoğlu/ Kurşuncuzâde	YOK	VAR	VAR	YOK	YOK
Kanbosu Mehmed Çelebi	YOK	VAR	YOK	YOK	YOK
Receb Çelebi	VAR	YOK	VAR	VAR	VAR
Neyzen Ali Hoca	VAR	YOK	YOK	VAR(?)	YOK
Tanburi Mehmed Çelebi (Hâfız Post)	VAR	YOK	VAR	VAR	VAR

Önce **Tablo 2**'deki kısa listeyle, yani Edvâr'da ismen zikredilen musıkişinaslar listesinden çıkarabildiğimiz bilgilerle başlayalım:

1– Kantemiroğlu'nun bu listede adı geçen ve Nühüft makamının seyri hakkında görüş belirtmiş olan bestecilerin hepsiyle aynı anda ve aynı mecliste birlikte bulunmuş olması çok zayıf bir ihtimâldir. Recep Çelebi 1692 yılında, bugün lâkabı olan Hâfız Post'u kullanarak andığımız Tanburi İmamzâde Mehmed Çelebi ise 1694 yılında vefat etmişlerdi.[220] İlk kez İstanbul'a 1688 yılında gelmiş olan Kantemiroğlu bu iki kişiyi musıki öğreniminin ilk yıllarında tanımış olmalıdır demek ki. Kantemiroğlu kendi hocaları olarak sadece Tanburi Angeli ile Kemânî Ahmet'i zikrediyor, bu da onun hânende değil

220 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsârı*, s. 237, 251.

tanburi olmasıyla ilgilidir. [Bkz **EK**]. Ancak, buna ilâveten Recep Çelebi ve Hâfız Post ile 1688-1694 yılları arasında aynı meclislerde bulunmuş, onlara danışmış, bilgi ve tecrübelerinden yararlanmış olabilir. Bu da Kantemir'in, her ne kadar Edvârını muhtemelen 1703-1710 yılları arasında fiilen kaleme aldıysa da (daha doğrusu bugün bildiğimiz şekline o yıllarda getirdiyse), yansıttığı bilgi ve fikirlerin daha önce derlenmiş olduğuna ve Edvâr'ın oluşumunun yıllara sârî bir birikimin ürünü olduğuna işaret eder.

2– İlk listede "Kantemir bilâhare notaya aldığı eserleri önce kimlerden meşketmiş, ya da hiç değilse kimlerden dinlemiştir?" sorusuna kısmen de olsa bir cevap aramak mümkün. Bu listedeki altı kişinin Kantemir'in daha sıkça ilişkide olduğu musıki üstadları olduğu açıktır. Bu altı kişinin ikisi (Buhurcuoğlu ve Recep) hânende, üçü (Tanburi Angeli, Çelebiko ve Neyzen Ali Hoca) sâzende, biri ise (Hâfız Post) hem hânende hem sâzendedir. Kantemiroğlu'nun edvârının ikinci kısmı olan nota koleksiyonunun tümü peşrev ve saz semailerinden oluştuğuna göre onun bu repertuarı veya önemli bir bölümünü bu dört üstad sâzendeden (Neyzen Ali Hoca, Hâfız Post, Tanburi Koca Angeli ve Tanburi Çelebiko) öğrenmiş olması büyük ihtimaldir. Bu listeye bizzat Kantemir'in musıkide hocası olduğunu ifade ettiği mühtedî Kemânî Ahmet'i de eklemek gerek herhalde. Bu önde gelen sâzendelerin üçünün adı Evliyâ Çelebi'nin musıkişinaslar listesinde de geçer. Her halükârda Kantemir'e saz eseri geçenlerin istisnasız hepsi "kurucu" Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesiydiler [Bkz. **EK**].

3– Birkaç düz biyografik mâlûmat da var bu listede. *Osmanlı Tarihi*'nde şunu yazar Kantemir: "*... ihtida etmiş olan Kemânî Ahmet, diğeri de Ortodoks Angeli idi. İkisi de on beş yıl boyunca bana hocalık etmişlerdir.*" [Bkz **EK**]. Bu iki kişi 1688 yılında İstanbul'a gelmiş olan Kantemir'e gerçekten on beş yıl süreyle musıki ve tanbur hocalığı etmiş iseler 1703 yılından önce vefat etmiş olamazlar. Dolayısıyla, Osmanlı/Türk musıkisi tarihine dair sıkça kullanılan bazı kaynaklarda Kemânî Ahmet için verilen "takribî 1700" ve Angeli için 1690 olarak gösterilen ölüm tarihleri yanlıştır.[221] Edvâr'da Angeli'ye "Tanburi Koca Angeli" demesi Edvâr kaleme alınırken Angeli'nin epey yaşlı olmasına ve Edvâr'ın 1703 yılından sonra, yani esas olarak 1703 ve 1710 yılları arasında kaleme alınmış olması ihtimaline bir diğer işarettir. Kaldı ki, Edvâr metninin kaleme alınmasıyla repertuarın derlenip notaya alınması pekâlâ farklı sürelere yayılmış da olabilir.

221 Bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, Cilt I, s. 32 ve 62. Bu yayından hareketle bu hatalı ölüm tarihleri birçok başka yayında da zikrediliyor.

4– Bilmediğimiz bir şey değil elbette ama bu Nühüft tartışması etrafındaki kısacık altı kişilik liste bir kez daha "tarz-ı Osmânî" musıki damarının henüz oluşum döneminde bile yani tâ başından itibaren İstanbul'daki gayrimüslim cemaatlere mensup kişilerin bu geleneğin sadece repertuarına katkıda bulunmakla yetinmediklerini, bizatihi geleneğin oluşumuna katıldıkları ve her dönemde gelenek içinde güçlü bir şekilde temsil edildiklerini kuvvetli bir şekilde teyid ediyor. Nitekim listede adları geçen altı kişinin bir tanesi bir Ortodoks Rum, bir diğeri de bir Yahudi hahamdır. Bu iki kişiye adı diğer listede görünen ve Kantemir'in mühtedi olduğunu ifade ettiği Kemânî (bugünkü ifadeyle rebâbî) Ahmet'i de eklemek gerekiyor. Bunları "kurucu unsur" saymak gerekir. Başkent İstanbul'un o dönemdeki dinî ve etnik çeşitliliği aynen "*tarz-ı Osmânî*" musıkinin icrasına da yansımaktadır. Bu iki listede adı geçen Tanburî Çelebi ya da Çelebiko Yahudi'nin gerçek adına dair başka hiçbir Osmanlı kaynağında malûmata rastlayamadık. Bu kişinin 1670'li ve 80'li yıllarda Saray'ın ödeme kayıtlarında da adı geçen ve kendisine Enderûn'daki tanbur hocalığı karşılığında sık sık ödemeler yapılmış olan ve ayrıca Yahudi Harun olarak da bilinen haham, sinagog muganni, besteci ve Tanburi Aaron Hamon olması ihtimal dahilindedir. [222]

5– Bir diğer yanıyla Kantemir'in İstanbul'da ilişki içinde olduğu musıki çevresinin genişliğine ve zenginliğine de işaret ediyor bu küçücük liste. Diğer bir deyişle, Kantemiroğlu İstanbul'un itibarlı musıki çevrelerinin tam merkezinde bulunuyordu, kenarında, çeperinde veya marjinal bir konumda değil. Musıki kamuoyunun bu önde gelen isimleri Kantemir'in ilişkiler ağının kalite ve seçkinliğinin işaretidir. Bu küçük listede zikrettiği isimler arasında biri Rum bir diğeri de Ermeni olmak üzere üç önemli tanburi ve besteci'nin (Angeli, Çelebiko ve Hâfız Post) yanı sıra o dönemin önde gelen iki besteci ve hânendesi (Recep ve Buhurcuoğlu) var. Bunlara o dönemde Galata Mevlevihanesi'nde neyzenbaşı olan Ali Dede'yi[223] de eklersek seçkin ve çok

222 Bkz. Edwin Seroussi, "From the Court and Tarikat to the Synagogue: Ottoman Art Music and Hebrew Sacred Songs, A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (yay.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute Transactions, Vol. 10, 2001, s. 81-97. 1721 yılından sonra vefat etmiş olduğu sanılan bu bestecinin Hüseynî makamındaki bir "külliyat" peşrevi Kantemiroğlu tarafından notaya alınmıştır. Kendisine musıki hocalığı karşılığında Saray'dan yapılan ödemeler hakkında bkz. Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63.

223 *Atrabü'l Âsâr*'daki "Ser-neyzen Derviş Ali" maddesi için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsârı*, s. 245. Kantemiroğlu Edvârının ilk sayfasındaki temlik mührünün bu Derviş Ali'ye ait olması ihtimali vardır. "Bende-i Hazret-i Mevlânâ ser-nâyî Ali Dede" ibaresiyle 22 (1122 ?) tarihini taşıyan bu mühür nedense hep "Bende-i Hazret-i Mevlânâ nâyî Ali Dede" şeklinde yanlış okunmuştur.

renkli bir musıkişinas topluluğuna ulaşmış oluruz. Bizzat tanburi olan ve bütün edvârını tanbur perdeleri üzerine kurmuş olan Kantemir'in dönemin önde gelen tanburileriyle daha yakın ilişkisinin bu listelere yansımış olmasını normal karşılamak gerek. Bu kısa listedeki bestecilerin toplam olarak on adet saz eserini de notaya almıştır Kantemiroğlu. Bu saz eserlerinden biri Itrî'ye, bir diğeri Tanburi Çelebiye, dördü Angeli'ye, dördü de Neyzen Ali Hoca'ya aittir.

Bu altı ismin dört tanesi (Recep, Buhûrîzâde Itrî, Serneyzen Derviş Ali ve Hâfız Post) Kantemir İstanbul'dan ayrıldıktan yirmi yıl kadar sonra kaleme alınmış olan *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak tekrar karşımıza çıkar. Diğer ikisinin o tezkirede bulunmamasının sebebi ise onların birer ikinci sınıf müzisyen olmaları kesinlikle değildir. Bunun nedeni sadece Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin tezkiresine gayrimüslimleri almamayı tercih etmiş olmasıdır. Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Ali Dede ile ilişkide olan, musıki meselelerini ona danışan Kantemir'in o sıralarda aynı dergâhın Şeyhi bulunan Nâyî Osman Dede (yani Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesi "Derviş Osman" [Bkz. **EK** ve **Tablo 4**]) ile de tanışmış olabileceğini varsaymak herhalde tamamen yanlış olmaz. Ancak, bu iki müzisyenin yekdiğerinin icat ettiği nota yazısından haberdar olup olmadığını bilemiyoruz.[224] Bu iki nota yazısının benzer yanları vardır. Ancak, Kantemir'in mi Osman Dede'nin notasından, Osman Dede'nin mi Kantemir'inkinden esinlendiği sorusunun anlamlı olup olmadığı kuşku götürür ve her hâlükârda hiç değilse bir süre daha cevapsız kalacak gibi görünüyor.

6– **Tablo 2**'deki kısa listeye aynı tablodaki uzun listeyi, yani Kantemir'in *Osmanlı Tarihi*'nde kendisinin de içinde bulunduğu dört kuşağı kapsayan bir meşk silsilesine dahil ederek zikrettiği isimleri de eklersek [Bkz. **EK**] hem daha kalabalık hem de çok daha geniş bir zaman dilimine, neredeyse on yedinci yüzyılın bütününe yayılmış bir musıkişinas grubuna ulaşırız. Bu iki liste birlikte **Tablo 3**'ün ilk ve ikinci sütununda görülüyor. İyi bildiğimiz bir sosyal gerçekliğin teyidini görüyoruz Kantemir'in saydığı bu isimler listesinde, yani İstanbul'da "tarz-ı Osmânî" musıkinin oluşumunda her sınıftan, her zümreden, her etnik ve dinî cemaate mensup insanların yer almış olması, yani bu musıkinin Saray'a değil esas itibariyle Şehir'e ait olduğu gerçeğini. Saray'ın, pâdişahın ve yönetici sınıfın teşvik edici rolünü inkâr etmek söz konusu değil ama tâ başından beri ve her dönemde musıkişinaslar arasında Saray'ın "patronajından" yararlanamayanlar ezici ço-

224 Bkz. Nilgün Doğrusöz, "Nâyî Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge", *Musıkişinas*, 2006, Sayı 8, s. 47-67.

ğunluğu teşkil ediyorlardı. Tesbihçinin bizzat kendisi de, buhurcunun oğlu da, taşçının oğlu da, bardakçının evlâdı da, dervişi de, Rumu da, Yahudisi de var bu listede.

Zaten başkent İstanbul'da Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum şekli daha önceki dönemlerde var olmuş İslâmî İmparatorluklarda, meselâ çeşitli Timurlu devletlerinde, örneğin İlhânîlerde veya Safevî İranı'nda ve hattâ kısmen Selçuklulardaki musıki oluşumlarıyla bu bakımlardan çok anlamlı bir tezat teşkil eder. Bu devletlerden bize gelen müzikle ilgili belge ve bilgiler müziğin hep Saray'da ve münhasıran Saray'ın ve hükümdarın himayesi altındaki profesyonel müzisyenler tarafından yapıldığına açıkça işaret eder. Oysa, müzik yapım, öğretim ve icrasının toplumsal temeli çok farklıdır emperyal başkent İstanbul'da. Bunu ne kadar vurgulasak azdır. Çünkü Osmanlı /Türk müzik geleneğinin gerek oluşum yeri ve kaynağı gerekse icracı ve dinleyici kitlesi hiçbir dönemde münhasıran Saray, yüksek sınıf, bürokrasi veya yönetici elitler olmamıştır. Bunların patronajı zaman zaman önemli bir rol oynasa da müziğin gelişmesinin toplumsal kaynakları başından itibaren farklıydı.[225] Dolayısıyla da İstanbul'da oluşan bu musıki geleneğinin "kâdir-i mutlak patrimonyal pâdişah egemenliğinin bir sembol ve ifadesi" olduğu şeklindeki görüşü büyük bir kuşkuyla karşılamak gerekiyor.[226] Osmanlı/Türk musıkisinin gerçeklerine hiç uymayan bu görüş olsa olsa şan, şecaat ve azamet timsali olarak ya savaşta ya da Devlet protokolünün gerektirdiği durumlarda "resmî" musıki icra eden Mehter için geçerli olabilirdi. Osmanlı İmparatorluk başkentinde egemen emperyal müziğin ondan önceki Ortadoğu imparatorluklarına kıyasen niçin çok farklı bir toplumsal temele dayanarak yükselmiş olduğunun açıklanması Osmanlı'nın on altı ve on yedinci yüzyıllarının sosyal ve kültür tarihçilerini hâlâ beklemekte olan önemli bir görevdir.

Özetle, İstanbul musıki geleneği ondan önceki İslâm/Ortadoğu başkentlerininkinden çok daha açık ve tabiri caizse, çok daha "demokratik" bir tabana dayanmaktadır. **Tablo 3**'ün son sütununda esasen Kantemir'in adlarını verdiği müzisyenlerden hangilerinin 1675-1685 yılları arasında Saray'da görevli olduklarını görüyoruz. "Kantemir çevresi" olarak da adlandırabileceğimiz on altı kişilik bu müzisyenler topluluğu içinde bu yıllar arasında Saray'dan "ta'yinat", "in'am", "caize", "mâhiye" vs. adı altında (ve o da ancak pek düzensiz bir şekilde) ücret almış olan ve ilgili ödemeleri arşiv belgelerinde yer alan sadece beş müzisyen bulunuyor. Bunlar Buhurcuoğlu,

225 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010.

226 Bkz. Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab – Nedîmler, Şairler, Mutrıbler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. XII.

Tanburi Angeli, Kemânî Ahmet, Tanburi Yahudi Çelebi ve Recep'tir. Ayrıca, bu on altı kişilik liste içinden sadece iki kişinin (Buhûrîzâde ve Hâfız Post) Saray'dan kendilerine sürekli gelir getirici bir vazife verilerek çerağ edildiklerini biliyoruz. Hizmetlerinin karşılığında Hâfız Post kâğıt emini, Buhûrîzâde ise esirciler kethüdası tayin edilmiştir Saray'daki icracılık veya musıki hocalığı görevlerinin sonrasında – ve bu görevlerinin bir ödülü olarak. Diğerleriyse ancak Saray'da musıki dersi vermeye geldikleri zaman aldıkları ücretle yetinmek durumundaydılar. Bunun yanı sıra başka bir geçim kaynakları da olmalıydı, vardı. Gelenek daha başından itibaren şehirde ve geniş bir sosyal taban üzerinde gelişiyordu. Dolayısıyla, ancak önce şehirde temayüz eden müzisyenler bilâhare Saray'a çağrılıp görev veriliyor ve "muallim-i enderûn" sıfatıyla kendilerine belirli bir ücret ödeniyordu. Bunun tersi geçerli değildir, yani bütünüyle Saray'da yetişip daha sonra Şehir'de musıki üstadı olanların sayısı pek azdır. Müzikte profesyonellikten (Mehter hariç) söz edilemez o dönemde. Ayrıca, Saray'dan kendilerine ödeme yapılan yukarıda adlarını zikrettiğimiz bu beş kişinin hiçbirinin geçimlerini sadece müzikle ve Saray'a bağlı olarak sağladıklarını ileri sürmek de mümkün değil. Her ne kadar İstanbul musıkisinin bu yüzyıllarda gelişip serpilmesinde Saray'ın ve Devlet ekâbirinin patronajının rolü tamamen inkâr edilemese de esas ivmenin onlardan değil şehir ahâlisinden geldiği ortadadır.

Yukarıdaki uzun listede adı geçen birkaç kişinin saz eserlerini de nota koleksiyonuna almıştır Kantemiroğlu. Kanbosu Mehmed Ağa'nın iki peşrevi, Kemânî Ahmet'in iki, "Derviş Osman"ın da (eğer edvâr'ın nota kısmında adları ayrı ayrı Osman Dede ve Kutb-i Nâyî olarak geçen besteciler bu kişi ise) iki peşrevi var Kantemir notaları arasında.

7– Yukarıdaki **Tablo 3** "Kantemiroğlu çevresine" mensup müzisyenlerin adlarını başka hangi tarihî kaynaklarda bulabileceğimizi gösteriyor. Her bir kaynağın yazılış tarihi ve amacı farklıdır elbette. *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*'nin İstanbul cildinin musıkiyle ilgili bölümü 1056 (1646/47) sonrasında, *Atrabü'l-âsâr* ise 1728 ve 1730 yılları arasında kaleme alındı. Son sütunun ana kaynağı olan Saray belgelerinin çoğu ise 1675-1685 yılları arasına aittir.[227] Tamamlanış tarihi muhtemelen on sekizinci yüzyılın başları olan Hâfız Post mecmuasının bir nüshasında da bu topluluğun "eski kuşağına" mensup altı adet söz eseri bestecisinin (Koca Osman, Recep, Buhurizâde, Kemânî Ahmet, Neyzen Ali ve Hâfız Post)

227 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-114; Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63.

eserlerinin güfteleri bulunuyor. Demek oluyor ki "Kantemiroğlu çevresine" mensup toplam on altı müzisyenden on dördü Kantemiroğlu *Edvârı* ve *Tarihi* dışındaki diğer kaynakların en az bir tanesinde de zikredilecek kadar önemliydiler. Burada iki istisna Taşçıoğlu Sinek Mehmed ile Bardakçı Mehmed Çelebi'dir. Kaldı ki, başkaca bir kayıt ve bilginin yokluğunda, bu kişilerin başka bir künye veya lâkapla anılarak (örneğin Eyüplü Mehmed Çelebi ya da Edirneli Mehmed Çelebi gibi) kayda geçmiş olmaları da pek mümkündür.

Sonuç itibariyle başladığımız yere geri dönmüş bulunuyoruz. Kantemiroğlu on yedinci yüzyıl sonuyla on sekizinci yüzyıl başlarında İstanbul musıki çevrelerinin çeperinde değil tam merkezinde, dönemin en makbul üstadları, en itibarlı bestecileriyle sıkça temas edebildiği bir konumda yer alıyordu. Yabancı kökenli olması, Türkçeyi sonradan öğrenmiş olması, siyasi bir kimlik taşıması veya Ortodoks mezhebine mensubiyeti buna engel teşkil etmemişti. Osmanlı pâyitahtının musıki çevrelerinin tâ başından itibaren "dışarıdan" gelenlere kapalı olan, dışlayıcı bir kültür öğesi olmadığına, dili, dini, kökeni farklı olanları içine almakta da bir sorun yaşamadığına tekrar işaret edelim.

Demetrius Cantemir'in Osmanlı'ya tâbî Balkan devletlerinden olan Boğdan Voyvodalığının resmî veliahtı olduğunu, İstanbul'da bu sıfatla bulunduğunu ve ister istemez siyasi bir kişiliğe de sahip olduğunu akıldan uzak tutmamak gerek. Bu sıfatı dolayısıyla da İstanbul'daki ikameti sırasında dönemin siyasi açıdan etkili birçok şahsiyetiyle yakın ilişkiler kurmak durumunda kalmıştır. Bunlar arasında Sadrazam Damat Hasan Paşa (öl. 1713), Daltaban Mustafa Paşa (öl. 1703) ve şair, münşi, Reisülküttap, Aleksandr Mavrokordato ile birlikte Karlofça Antlaşması müzakerelerinde murahhaslık yapmış olan ve bilâhare Sadrazamlığa atanan Rami Mehmed Paşa (1654-1707) da vardır. Kantemir *Osmanlı Tarihi*'nde bu siyasi kişilikler ve döneminin daha başka birçok önde gelen siyasi şahsiyeti hakkında ayrıntılı biyografik bilgiler verir. Zaten 1688 yılında İstanbul'a ilk geldiğinde, daha önce de belirttiğimiz üzere, Türkçeyi herhangi bir hocadan değil, dönemin önemli âlimlerinden, kendisi gibi Lâtince ve Grekçe de bilen bir kişiden öğrenmiştir. Kantemir'in Türkçe hocası bilâhare hem Müteferrika matbaasında musahhihlik yapacak hem de Topkapı Sarayı'nda III. Ahmet'in kurdurduğu kütüphanenin ilk *hâfız-ı kütüb*ü olarak atanacak olan dönemin önemli âlimlerinden Yanyalı Es'ad Efendi'den (öl. 1730) başkası değildir.

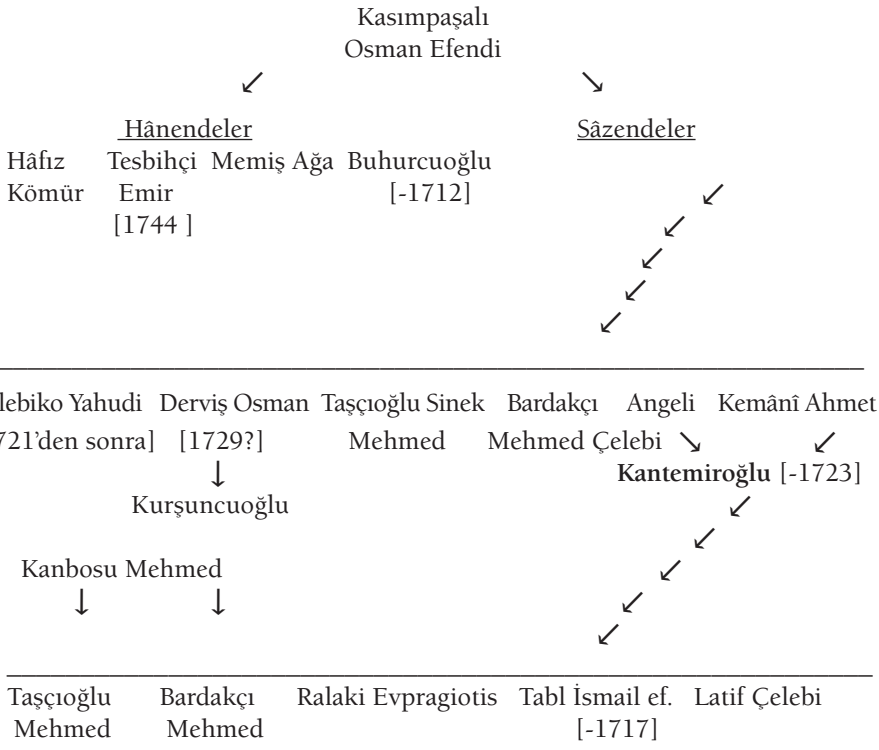
Kantemir'in adını zikrettiği önde gelen musıkişinaslarla siyaseten temasta olduğu bu önemli siyasi kişiliklerin teşviki ya da aracılığıyla, veya

bunların meclislerinde bir araya gelmiş olması da mümkündür.[228] Ayrıca, Kantemir'in hem Fransız elçisinin maiyetinde geldiği İstanbul'da uzun yıllar geçirdikten sonra burada vefat eden Flaman asıllı Fransız ressam Jean-Baptiste Van Mour (1671-1737) hem de Saray nakkaşbaşısı Abdülcelil Çelebi, yani Levnî (öl. 1732) ile tanıştığı biliniyor. Levnî'nin Kantemir'in bir portresini yaptığı da nakledilen rivayetler arasındadır.

BİR MEŞK ZİNCİRİNİN SÖYLEDİKLERİ

Tablo 2'deki uzun liste aslında bir liste olmayıp bir meşk silsilesine işaret ettiği için [Bkz. **EK**] içerdiği isimleri o amaca uygun bir şema halinde görüntülemek daha başka bilgi kırıntılarının ortaya çıkmasına yol açabilecektir [Bkz. **Tablo 4**].

Tablo 4 Kantemiroğlu'nun da içinde yer aldığı meşk silsilesi (*Osmanlı Tarihi*ndeki kendi ifadelerine göre). Ölüm tarihleri [ ] içinde tarafımdan eklenmiştir.



228 Bkz. Halil İnalcık, "Eastern and Western Cultures in Dimitrie Cantemir's Work", *The Middle East and the Balkans under the Ottoman Empire – Essays on Economy and Society* içinde, Bloomington, 1993, s. 412-414. Türkçesi: "Osmanlı-Batı Düşünce Tarihinde Dimitri Kantemir", *Devlet-i Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – IV* içinde, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 107-110.

Dört ayrı kuşağa mensup olan müzisyenleri kapsayan bir meşk zinciri görüyoruz bu tabloda: I- Birinci kuşakta bir tek kişi var: öncesi olmayan "kurucu" Osman Efendi. II- İkinci kuşakta dördü hânende ve altısı sâzende olmak üzere Osman Efendi'nin on adet öğrencisi bulunuyor. III- Üçüncü kuşakta bu öğrencilerin iki tanesinin öğrencisi olan Kantemiroğlu ve ayrıca Derviş Osman'ın öğrencisi Kurşuncuoğlu vardır. IV- Dördüncü kuşakta da bizzat Kantemir'in beş adet öğrencisi.

Kantemir'in ampirist bir yaklaşımla musıkiye önce teori olarak değil icra olarak baktığından yukarıda uzun uzun söz ettik. *Edvâr*'daki yaklaşımı da böyledir. Ancak, Lâtince kaleme alınmış ve dolayısıyla öncelikle Avrupalı bir okuyucu kitlesine hitabeden Osmanlı Tarihine dair bir kitapta aslında yeri olmaması gerekirken müverrih Kantemir'in niçin bu tarih kitabında kendi kişisel müzik dünyasını okura bu kadar ayrıntılı bir şekilde ve birçok İstanbul müzisyenini ismen zikrederek anlatmayı tercih ettiği sorusunu sorabiliriz. Bu sorunun tam ve kesin cevabını kestirmek zor. Ancak, Kantemir'in, yukarıda gördüğümüz üzere Osmanlı/Türk musıkisinin dünyanın en incelmiş, en gelişkin musıki geleneği olduğunu ifade ettiğini unutmamak gerek. Ayrıca, yine aynı metinde (Bkz. **EK**) Kantemir Avrupalılara hitabeden Osmanlı/Türk musıkisiyle ilgili bir kitap yazmaya niyetlendiğini de ifade ediyor: "*...bu sanatı Şark dünyasının anlayışına göre ayrıca bir kitapta inceleyeceğim*". Bunun için de Avrupalı kamuoyuna seslenirken onun tamamen yabancısı olduğu bir musıki geleneğine kendi vukufunun derinliğini önceden dile getirmek istemesinde belki de şaşacak bir şey yok.

Bu meşk silsilesinden çıkarabildiğimiz bilgileri maddeler halinde sıralayalım.

1– Önce bu meşk zincirinin nisbeten zayıf bir halkasına işaret edelim. Sâzendeler Taşçıoğlu Sinek Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi burada hem Kasımpaşalı Osman Efendi'nin talebesi, hem de aynı zamanda Osman Efendi'nin talebesinin talebesi olan Kantemir'in de talebesi olarak görünüyorlar. Kanımızca bu meşk silsilesinin hem ikinci hem de dördüncü kuşağında gerçekten yer almış olmaları çok düşük bir ihtimâldir. Kronolojik açıdan bu neredeyse imkânsız görünüyor. İki kuşaktan sadece birinde yer almış olmaları akla daha uygundur. Ayrıca, bu iki kişi Kantemir'den ders almadan önce Kanbosu (veya Kanbusu) Mehmed Ağa'nın öğrencisi olmuşlarsa, bu Kanbosu'nun hangi kuşakta yer aldığı da belirsizleşiyor. Kantemiroğlu Kasımpaşalı Osman Efendi'nin öğrencisi de olan bu iki kişiye sadece nazariyat dersi verdiğini ve kendi icadı olan nota sistemini öğrettiğini ifade ediyor [Bkz. **EK**]. Eğer gerçekleştiyse bile bu öğretim ne pek uzun sürmüş ne de pek etkili olabilmiştir anlaşılan.

2– Bir an için Kantemiroğlu'nun verdiği bu meşk silsilesinin tamamiyle doğru olduğunu, yani Taşçıoğlu Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi'nin sırasıyla önce Kasımpaşalı Osman Efendi'den, bilâhare Kanbosu Mehmed Ağa'dan ve son olarak da Kantemir'den musıki teorisini ve yazısını öğrendiklerini varsayalım. Sonuç ilginç: eğer böyleyse demek ki bu iki kişi önce herhalde genç yaştayken Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'den musıki meşketmiş, ardından hangi kuşağa ait olduğunu bilemediğimiz Kanbosu'ya talebe olmuş, bilâhare de o sıralarda muhtemelen oğulları yaşında olması gereken Kantemir'den musıki nazariyatı konusunda eğitim almışlardır. Yani on yedinci yüzyıl İstanbulu'nda bir müzisyenin yaşamının farklı dönemlerde farklı kişilerden meşk alabilmesine temel bir engel bulunmuyordu. Dolayısıyla da Osmanlı/Türk musıkisi içindeki meşk zincirlerini mutlaka bir tek ustadan bir tek çırağa doğru giden birer çizgi olarak tahayyül etmemek gerek. Daha da önemlisi, Kantemir'in verdiği bu örnek sâyesinde bu meşk silsilelerinde kimin kime öğrenci olacağını, kimin kime hocalık yapabileceğini belirleyenin sadece yaş, doğum tarihi ve mensubu olunan kuşak değil, esas itibariyle bilgi, tecrübe, liyâkat ve müktesebat olduğuna şahit oluyoruz.

İstanbul'un geleneksel müzik dünyasında hiyerarşinin ve üstad-şakird ilişkisinin her zaman yaşla ve kıdemle değil, öncelikle yetenek, bilgi, tecrübe ve müktesebat ile bağlantılı olduğunun bir göstergesi var burada. Kasımpaşalı Osman Efendi'ye talebe olmuş sâzende ve hânendelerin kronolojik olarak Kantemir'den genç olmaları mümkün değildir. Aynı hocaya (Kasımpaşalı Osman Efendi) talebe olmuş dört kişiden ikisinin Kantemiroğlu'na tanbur ve musıki hocalığı yapmış olmaları (Koca Angeli ve Kemânî Ahmet), diğer iki tanesinin ise (Bardakçı Mehmed Çelebi ve Taşçıoğlu Sinek Mehmed) aynı Kantemiroğlu'nu bilâhare hoca olarak kabul edebilmiş olmaları on yedi ve on sekizinci yüzyıl İstanbulu'nda meşk dünyasının işleyiş biçimi açısından çok ilginç bir bilgidir. Bu durum kuşaklar arası musıki öğretim ve intikalinin tek bir yönde değil hem aşağı hem de yukarı doğru, zaman zaman da yatay yönde işleyebileceğini gösteriyor. Musiki evreninde yaş, sosyal sınıf, dinsel ve etnik aidiyet gibi temel ayırımları tam ortasından kesen ve bir bakıma yok eden bir tür meritokrasi, yâni öncelikle liyakata dayalı bir hiyerarşi hüküm sürdüğünün de işaretidir bu. Osmanlı/Türk musıkisi geleneği içinde bunun başka örneklerine daha sonraki yüzyıllarda da rastlanıyor.[229]

229 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, YKY, 6. Baskı, 2016.

3– Silsilede Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin dördü hânende altısı da sâzende olmak üzere on adet talebesi olduğu görülüyor. Bu altı sâzendenin, bilindiği kadarıyla, ikisi tanburi, bir tanesi de kemânî idi. Derviş Osman'ın da neyzen olduğu düşünülebilir. Ama Kasımpaşalı Osman Efendi'nin kendisinin hânende mi sâzende mi olduğu, eğer sâzendeyse hangi sazı çaldığını Kantemir söylemiyor. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde genellikle sâzende sâzendeye, hânende de hânendeye meşk verir. Bunun aksi durumlar birer istisna sayılmalıdır. Osman Efendi için ise böyle bir istisnai durumun varlığı kendisine Kantemir tarafından yüklenmiş olan daha önce de sözünü ettiğimiz "kuruculuk" misyonunun bir sonucudur belki. Şahsiyetinin bu mitolojik boyutu hem üstad hânende hem de usta sâzende olması dolayısıyla destekleyici bir unsur olarak görülmüş olabilir. Her hâlükârda Kantemir'in nota koleksiyonunda Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'ye ait bir tek saz eseri bile bulunmuyor. Ancak, Şeyhülislâm Es'ad Efendi "Koca Osman Çelebi"yi öncelikle fasıl musıkisi bestekârlarına ve hânendelere ayırdığı *Atrâbü'l âsâr*'ına madde başı olarak almıştır. Şeyhülislâm Es'ad Efendi Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin iki yüzden fazla "*murabba'ât ve kâr ve nakış ve şarkısı*" bulunduğunu ifade eder, özellikle bestelediği kârları över ve sâzendeliğine dair hiçbir şey söylemez. Tezkiresine madde başı olarak aldığı her bestecinin eserlerinden ancak bir ya da iki güfte örneği verirken bir tek Osman Efendi'nin eserlerinden üç güfte örneği verdiğine bakılırsa yaşadığı dönemde onun hânendelik ve söz eserleri besteciliği vasfının önde geldiğini düşünebiliriz.[230] Ne var ki, ve eğer onun eserleri aşağı yukarı aynı dönemde yaşamış olan Hatipzâde Osman Efendi'ninkilerle veya "Galatalı" diye anılan bir diğer Osman Efendi'ninkilerle karışmamışsa, Kasımpaşalı Osman Efendi'nin günümüze hiçbir bestesi gelemediğini söyleyebiliriz.

4– Kantemir'in verdiği bu meşk zincirine bir bütün olarak baktığımızda birkaç özellik daha göze çarpıyor. Bir kere silsilede adı geçen bu on dokuz kişilik gruptaki kişilerin hemen hepsi ya zaten aslen İstanbulludur veya Kantemiroğlu gibi İstanbul'da tevattun etmiştir, çok uzun süredir İstanbul'da oturmaktadır. Bunun dışında bu müzisyen grubu içinde belirli bir homojenlik, sosyal, etnik, dinsel köken açısından benzerlikler, ortak noktalar aramak boşunadır. Sınıf veya servet açılarından da esas olarak göze çarpan bu grubun son derece gayrimütecanis olmasıdır. Kantemir'in sayıp döktüğü Osman Efendi'nin on adet talebesi arasında bir tanesi bilâhare ihtida etmiş olan iki Rum Ortodoks sâzende (Angeli ve Kemânî Ahmet), iki adet derviş

230 Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010, s. 262-263.

(kendisi hakkında başka mâlûmat verilmeyen fakat bilâhare Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşısı ve Şeyhi olan Nâyî Osman Dede olması hiç değilse kronolojik açıdan muhtemel olan Derviş Osman ve Hâfız Kömür), bir Yahudi haham (Çelebiko), dört adet de esnaf veya esnaf çocuğu (Tesbihçi veya Tesbihçizâde Emir, Buhurcuoğlu, Taşçıoğlu ve Bardakçı) görürüz. Devletle ilişkiler ve profesyonellik açılarından yaklaşacak olursak bu on kişinin sadece dördünün (Angeli, Ahmet, Çelebiko ve Buhurcuoğlu) Enderun'da musıki hocalığı yapıp zaman zaman Saray'dan ödeme aldıklarını görürüz. Bu dördü arasından da bilebildiğimiz kadarıyla sadece iki tanesi (kâğıt emini olarak atanan Hâfız Post ve kendi ısrarlı ve yazılı talepleri üzerine Pâdişah tarafından İstanbul esirciler kethüdalığı makamına getirildiği 1676 yılından itibaren Buhurcuoğlu – yani Itrî[231]) bu Devlet hizmetinin karşılığı olarak kendisine sağlanan "nanpâre" sayesinde nisbeten rahat bir emeklilik hayatına geçebilmiştir. Kantemiroğlu söz etmese de bu kişilerden bazılarının dinî musıki eserleri bestelediklerini de biliyoruz.

Bütün bu başdöndürücü çeşitliliğin orta yerinde de Boğdan Beyzâdesi Ortodoks Hıristiyan prens Demetrius Cantemir duruyor. Onun talebelerinin **Tablo 4**'te görülen çeşitliliği de Kasımpaşalı Osman Efendi'ninkilerden hiç aşağı kalmıyor. Beş ayrı telden çalan beş talebeden söz eder Kantemiroğlu. Bunlar arasında Kantemir'in beraberinde önce Yaş'a sonra da Rusya'ya götürdüğü fakat hakkında başka pek bir şey bilinmeyen, muhtemelen ileri gelen Fenerli ailelerden birine mensup Ralaki Evpragiotis adlı "İstanbullu soylu bir Rum" var. Yanı sıra, daha önce Kasımpaşalı Osman Efendi'ye de talebe olmuş olan, kendisinden herhalde yaşça büyük ve müzik tarihimizde kalıcı bir iz bırakmış gibi görünmeyen –ve fakat daha önce iki farklı üstaddan musıki meşketmiş olan– esnaf kökenli iki sâzende var: Taşçıoğlu Sinek Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi. Bunların yansıra iki ilginç isim daha görüyoruz Kantemiroğlu'nun talebeleri arasında. Bunlar hakkında "... *İmparatorluğun Başdefterdarı Davul İsmail Efendi ve onun haznedarı Latif çelebi musıkinin hem kuramında hem de uygulamasında talebem oldular...*" diye yazar Kantemir [bkz **EK**]. *Sicill-i Osmânî*'deki kaydından izleyebildiğimiz Davul [aslında Tabl] İsmail Efendi maliye bürokrasisine mensuptu. Kâtip olarak girdiği kalemiye kariyerinde önce hâcegânlık rütbesiyle haraç muhasebecisi, sonra da darphane emini oldu. Şubat 1705'te Başdefterdar tayin edildi fakat kısa süre sonra azledildi. 1710 yılında ise Memleketeyn Beyleri Kapı Kethüdası olarak atandı. Bu sıfatla da Memleketeyn (yani Eflâk ve

231 Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan Buhurcuoğlu'nun bu konudaki yazılı dilekçesi ve müteakiben esirciler kethüdalığına atama belgesinin fotokopileri için bkz. Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63.

Boğdan) beylerinin, dolayısıyla esas itibariyle Kantemir'in, devletteki işlerini ve Saray'la ilişkilerini takip etmekle görevli olan kişi oldu. Kantemir aynı yıl bir daha dönmemek üzere İstanbul'dan ayrıldığına göre bu görevi de pek uzun sürmüş olamaz. İsmail Efendi'nin 1717 yılında idam edilmesinin ise bu göreviyle veya Kantemiroğlu'yla olan özel ilişkileriyle bağlantılı olup olmadığı bilinmiyor. Kadıköyü'ndeki Ayrılıkçeşmesi mezarlığında medfundur.[232] Tabl İsmail Efendi'nin haznedarı olduğu söylenen Lâtif Ağa hakkında ise elde başkaca bilgi yok.

5– Kantemiroğlu'nun beş öğrencisinden üçünün (Ralaki Evpragiotis, Tabl İsmail Efendi ve Lâtif Ağa) müzikle kalıcı bir ilişkileri olmadığı –veya hiç değilse sonraki kuşaklara bugüne kadar gelebilen bir musıki mirası bırakmadıkları– anlaşılıyor. Unutmayalım ki on yedinci yüzyıl İstanbulu'nda musıki öğreniminin olağan sonucunun profesyonel müzisyenlik olmadığı, müzisyenliğin (Mehter dışında, o da bir dereceye kadar) kendince bir meslek olarak bile henüz genel kabul görmediği bir çevre söz konusudur. Çok az sayıda istisna dışında "amatörlüğün" kural olduğu, müzisyenliğin genellikle bir geçim aracı olarak görülmediği, yine birkaç iyi tanımlanmış istisna dışında zaten formel yapısı nispeten gevşek olan musıki ve/veya çalgı eğitiminin verilmesinin karşılığında para veya başka bir çıkar elde edilmesinin bile onay görmediği bir ortam söz konusudur. Aslında müzik dünyasında yetenek, gayret, tecrübe ve müktesebat dışında önemli bir hüsnükabul koşulu veya genel geçer üstadlık ve hiyerarşi kıstası tanınmıyordu. Dolayısıyla da her meslek grubuna, her sosyal konuma ve sınıfa, her etnik ve dinsel gruba mensup kişilerin müzik üretim ve icrasına kolayca katılmasının önünde önemli bir engelin bulunmadığı bir ortamdan söz ediyoruz.[233] Başkentte teşekkül eden musıki geleneği tâ başından beri Şehrin ve İmparatorluğun ayrıştırıcı değil bütünleştirici kültürel öğelerinden biriydi, Şehrin ortak kültürel dilinin önemli bir öğesiydi..

Bu türden bir şehirli kültür ortamında da aslında hem bürokrasi kariyerine intisap edip hem de aynı zamanda ciddi bir musıki eğitimi almaya soyunan, fakat neticede müzisyen olmayı hedeflemeyip bürokrasi kariyerlerine devam eden nice Divan kâtipleri, Defter eminleri, Başdefterdarlar, Kapı kethüdaları, Vakıf mütevellileri ve Haznedarlar bulunması gayet normal karşılanmalıdır. Ulemâ sınıfından da azımsanmayacak miktarda müzisyen ve besteci çıkmıştır. Bunlarla birlikte musıkiye merak salıp aynı zamanda mesleklerini icraya devam eden birçok esnaf da olmuştur. Aynı zamanda

232 Tabl İsmail Efendi hakkında bkz. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî*, İstanbul, 1893, Cilt I, s. 360.

233 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, YKY, 6. Basım, 2016.

sâzende olan, beste de yapan fakat seyr-i sülûklarında berdevam çokça şeyh, derviş ve tarikat ehli bulunmuş olmasında da şaşılacak bir şey yok. Elimizdeki on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllara ait güfte mecmualarında haklarında başkaca hiçbir bilgi bulunmayan yüzlerce müzisyen ve bestecinin adlarını görürüz. Bu türden kendileri neredeyse anonim kalmış musıki meraklısının varlığı Osmanlı İstanbulu'nun musıki dünyası hakkında ipuçları verir. Aslında bu dünyaya dâhil olmak nisbeten kolaydı, camia her kesim halktan insanların katılımına açıktı, yani musıki camiasının toplumsal tabanı alabildiğine genişti. Buna karşılık zaman içinde kalıcılığın temin edilmesinin çok daha zor olduğu bir musıki dünyasıydı bu.

Musıkinin toplumsal tabanının genişliğinin Kantemiroğlu da farkındadır ve bu durumu bizzat dile getirir. 1722 yılında Rusya'da kaleme aldığı ve her ne kadar esas itibariyle İslâm dininin akaidinden söz etmesine rağmen Türk musıkisini de kısaca tanıttığı bir metinde hayatının yirmi iki yılını geçirdiği başkent İstanbul'da musıki eğitimi ve musıki hayatı hakkında şöyle yazıyor Kantemiroğlu:

> "*Musıki okullarda öğretilmez, musıki, san'atında maharet kazanmış kişiler tarafından özel olarak evlerde öğretilir. Toplumun ileri gelen ailelerinin tüm çocukları gibi daha alt sınıflara ait birçok ailenin çocukları dahi musıki yeteneklerini geliştirebilirler. Ulemâ sınıfı, yani bilgi sahipleri için de durum bundan farklı değildir. Ulemâ arasında şarkı söyleyemeyen veya hiç değilse musıkiden anlamayan bir tek kişiye bile rastlamadım.*"[234]

6– Bizim ona verdiğimiz adla "Kantemiroğlu çevresine" mensup müzisyenler topluluğu içinde adları dönemin kaynaklarında en çok zikredilen iki kişi Buhurcuoğlu veya Buhurcuzâde (yani Itrî) ve Tanburi Mehmed Çelebi'dir (yani Hâfız Post) [Bkz. **Tablo 3**]. Bu iki kişi arasında bir hoca-talebe ilişkisi olduğu, Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin Hâfız Post lâkabıyla tanınan Tanburi İmamzâde Mehmed Çelebi'nin öğrencisi ve musıkideki yetiştirmesi olduğu hep iddia edilir. Bu iddia o kadar kez tekrar edilmiştir ki onu gerçek kabul etmeyen musıki tarihi meraklısı yok gibidir bugün. Bu iddiaya mesned teşkil etmek için gösterilen iki kanıt vardır: şairliği de olan Itrî'nin Hâfız Post'un ölümüne tarih düşürüp bu amaçla uzunca bir manzume kaleme almış olması ve Hâfız Post'un güfte mecmuasının bilinen nüshalarından birine Itrî'nin kendi elyazısıyla güfte ilâveleri yapmış olması. Oysa Hâfız Post mecmuasına yapılan ilâvelerin gerçekten Itrî'nin elinden çıktığını ka-

234 Dimitrie Cantemir, *Sistemul, sau İntocmirea Religiei Muhammedane...*, Bükreş, Editura Academiai, 1987, s. 353 (nakleden Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 103).

bul etsek bile, bu kanıtların ikisi de çok zayıf kanıtlardır ve iddiayı ispata yetersizdirler. Bu iki durum söz konusu kişiler arasında mutlaka bir hoca-talebe ilişkisinin var olmuş olduğunu göstermeye yetmez. Çünkü sevilen, sayılan, ardında eserler bırakmış bir kişinin ölümüne mersiye yazmak ve/veya tarih düşürmek Osmanlı'nın her döneminde çok yaygındı. Yaşadığı dönemde şair olarak da tanınan, şuarâ tezkirelerinde adı geçen ve baba mesleğine atfen mahlâs olarak Itrî'yi seçmiş olan Buhurcuzâde Mustafa Efendi'nin pek sevdiği bir musıkişinasın ölümüne tarih manzumesi yazması kadar olağan bir şey olamazdı. Bunun yanı sıra, bir yazma güfte mecmuasının onu ilk derlemeye başlayanın ölümüyle bir yakınına veya vârisine değil de mutlaka talebesine intikal etmesi gerektiği şeklinde genel bir kural da yoktu elbette. Kaldı ki, Hâfız Post mecmuasının elimizde bulunan üç ayrı versiyonundan ancak bir tanesinde Itrî'ye ait olması muhtemel ilâveler bulunmaktadır.[235]

Oysa Itrî'nin Hâfız Post'un talebesi değil sadece dostu, ahbabı, musıkide refiki –muhtemelen de san'atının hayranı– olmuş olması bizce daha büyük ihtimaldir. Söz konusu olanın aslında hocalık/talebelik ilişkisi değil musıki arkadaşlığı türünde bir ilişki olduğu yolundaki kanaatimizi destekleyecek birçok ipucu mevcut. Örneğin, İstanbul'daki hânende ve sâzendeleri tâdâd ederken Evliyâ Çelebi hem İmamzâde Hâfız Post'u hem de Buhurizâde'yi birlikte anar. Bu iki hânendeyi Kasımpaşalı Osman Efendi veya Tokatlı Ömer Gülşenî gibi hep fiillerin di'li geçmiş kipini kullanarak sıraladığı ve o sırada artık hayatta olmayan eski kuşak hânendeler grubu içinde değil, "nevzuhûr hânendeler" başlığı altında biraraya getirir. İkisini de aşağı yukarı aynı kuşaklara mensup ve ikisi de el'an İstanbul'da berhayat olan birbirinin akranı iki meşhur hânende şeklinde tarif edip öylece zikreder.[236] Ayrıca, hem Itrî'nin hem de Hâfız Post'un Kantemir'in "kurucu" diye vasıflandırdığı Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'ye talebe olmuş, ondan musıki meşketmiş oldukları biliniyor.[237] Diğer yandan, Itrî'nin doğum tarihinin 1630 ve 1640 yılları arasında olduğu[238] tahmin ediliyor ve doğum tarihi tam olarak tesbit edilemeyen Hâfız Post'un ise 1694 yılında vefat ettiği biliniyor. Yani akla yakın olan onun da Itrî ile aşağı yukarı aynı tarihlerde doğmuş olmasıdır. Dolayısıyla bu iki kişi arasındaki yaş farkı sanıldığından daha küçük olmalıydı ve her halükârda onların mutlaka ve mutlaka bir hoca-öğrenci ilişkisi içinde bulunmalarını gerektirecek kadar büyük olamazdı. Ayrıca,

235 Bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015, s. 144-145.

236 Evliyâ Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, YKY, 1996, Cilt I, s. 302.

237 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2 Cilt , 1942/1943, Cilt I, sayfa 46.

238 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, 1942/1943, Cilt I, s.129.

Hâfız Post Mecmuası olarak bilinen güfte mecmuasında Itrî'ye (Itrî'nin adı burada "Buhûrî" veya "Buhûrîzâde" olarak geçer) ait eserlerin güfteleri sadece mecmuanın sonlarında veya ekinde bulunmuyor. Yani Itrî'nin bu mecmuayı ilk tertip eden kişiden tevârüs edip bilâhare buna özellikle kendi bestelerini eklediğine dair bir belirti de yok. Güfteler kesinlikle bestecilerle ilişkili bir kronolojik sırada değil. Aksine, Buhurizade'ye ait eser güfteleri mecmuanın en başından itibaren müellif tarafından kayda düşülmüş güftelerdir, tıpkı Hâfız Post'tan önceki dönemlerde yaşamış Sütçüzâde İsa, Amâ Kadri, Küçük İmam Mehmed Efendi veya Kasımpaşalı Koca Osman Efendi gibi bestecilerin güfteleri gibi.[239]

Sonuç olarak, Kantemiroğlu'nun musıki çevresine ve ilişkiler ağına ulaşmak amacıyla yaptığımız bu küçük kaynak taramasının ortaya çıkardığı karşılaştırmalı kronolojinin ve küçük ipuçlarının dolaylı bir yan ürünü de Itrî ve Hâfız Post arasındaki ilişkiye dairdir. Uzun yıllardır bu iki besteciden söz edilen neredeyse her yayında temcit pilâvı gibi tekrar edilip duran Hâfız Post ile Itrî arasında hocalık-talebelik ilişkisi büyük bir ihtimâlle gerçeklere pek uymayan, yeterince tevsik edilmemiş ve nihayette sadece kulağa hoş gelen bir varsayımdan ibaret olsa gerektir.[240]

7– Kantemir'in verdiği bu meşk silsilesinde kronolojik açıdan biraz aykırı görünen bir durum daha göze çarpıyor. Kantemir Kasımpaşalı Koca Osman efendi'nin talebelerini sayarken bunların arasında hânende Tesbihçizâde Emir Çelebi ve Memiş Ağa'nın adlarını zikreder [Bkz **Tablo 4**]. Aynı iki hânende ve bestecinin adlarını Es'ad Efendi'nin *Atrâbü'l âsâr*'ında birer madde başı olarak da buluyoruz.[241] Ne var ki, bu tezkirenin müellifi olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi, şahsen de tanıdığını ima ettiği Tesbihçizâde Emir'in III. Ahmet'in saltanat döneminde (yani 1703-1730 yılları arasında), Memiş Ağa'nın ise II. Mustafa'nın saltanatı sırasında (yani 1695-1703 yılları arasında) şöhrete kavuşmuş olduklarını yazar. Eğer durum böyleyse bu iki kişi o tarihten çok önce ölmüş olan Kasımpaşalı Osman Efendi'nin talebeleri olmuş olamazlar. Ya da herhalde on yedinci yüzyılın ortalarına doğru ölen Osman Efendi'nin eğer kendileri henüz çocukluk çağındayken talebesi oldularsa bile, o takdirde de o dönemlerde çok ileri sayılan bir yaşta, ancak

239 Bkz. Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993.

240 Osmanlı/Türk musıkisi tarihine dair daha birçoklarının yanı sıra bu rivayetin de mucidi olan Yılmaz Öztuna'ya nedense önemli bir makalesinde İsmail Hakkı Uzunçarşılı da inandığını belirtir. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu, Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 95.

241 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr*ı, İstanbul, YKY, 2010, s. 234-235 ve 271-272.

ellisinden ve hatta altmışından sonra şöhrete kavuşmuş olmalılar. Bu da, ortalama insan ömrünün bugünkünden çok daha kısa olduğu o dönemler için pek akla yakın gelmiyor. Yani bu iki kişinin bir yandan Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebeleri olup bir yandan da çok daha geç bir tarihte, Osman Efendi öldükten yarım asır kadar sonra şöhrete kavuşmuş olmaları pek mantıklı ve mümkün görünmüyor. O halde kim haklı? Kantemir mi, Şeyhülislâm Es'ad efendi mi? Ya da burada bu iki yazarın ifadelerini kabil-i te'lif hâle getirmeyi engelleyen ve iki tarafta da bulunan bazı bilgi ve/veya kronoloji hatâları mı var?

Hakkında başkaca biyografik bilgiye sahip olmadığımız Memiş Ağa hakkında bir karar vermek zor. Ne var ki, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan ve on sekizinci yüzyılın ortalarına ait olduğu tahmin edilen bir güfte mecmuasında [Türkçe Yazmalar 9633] "Tesbihî Emir" adlı kişinin vefâtına düşürülmüş bir tarih mısraı bulunuyor.[242] Mısraın gösterdiği tarih 1157 (1744-1745) yılıdır. Eğer bu tarih mısraında anılan kişi gerçekten Kantemir'in ve Es'ad Efendi'nin sözünü ettikleri musıkişinas ve besteci Tesbihçizâde Emir Çelebi ise, o takdirde hiç değilse kronoloji açısından Kantemiroğlu değil Şeyhülislâm Es'ad Efendi haklı çıkmaktadır. Bu durumda da Kantemir'in Tesbihçi Emir'i meşk silsilesi içinde "kurucu" Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesi olarak göstermiş olması Osman Efendi'nin önemini arttırmaya yönelik olmalıdır ve bu kronolojik hata böylece bambaşka bir anlam kazanır.

242 Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015, s.319.

BÖLÜM VI

TANBUR'UN KAYITSIZ ŞARTSIZ EGEMENLİĞİ

Kantemiroğlu, edvârının daha ilk paragrafında tanburun mükemmel bir çalgı olduğuna dair övgü dolu ifadelerle söze başlıyor. Önemlerine binaen bu başlangıç cümlelerini tekrar alıntılamakta yarar var.

> "*İlm-i musıkide bihadd* [hudutsuz] *perdeler vaz olunabilir idi zira bir cihetle* [tarafıyla] *musıki gayr-ı mukayyed* [sınırsız] *olur ve herhangi saza bakarsak insanın boğazından çıkan âvâza* [sese] *taklid olup perdeler vaz' olundu. Bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden* [hepsinden] *kâmil* [mükemmel] *ve tamam*[herşeyi kapsayan] *tanbur dedikleri sazdır, öyle ki benî-âdem'in* [insanoğlunun] *nefesinden zuhur eden* [meydana gelen] *sadâ ve nağmeyi bi't-tamam* [bütünüyle] *ve bilâ kusur* [kusursuz] *icra eder. Sâz-ı mesfurda* [adı geçen çalgıda] *vaz' olunmuş zikrolunan perdelerdir..."*[243]

Kantemir'in musıkiyi ciddî bir şekilde ancak 1688 yılında on beş yaşındayken İstanbul'a ilk gelişinde öğrenmeye başlamış olduğu kuvvetle muhtemeldir. Buna daha önce de işaret ettik. Musıkinin bizzat kendisiyle tanburu eşdeğer gördüğüne bakılırsa yukarıdaki alıntıdaki ifadelerini bu rivayetin gerçek olabileceğinin dolaylı bir kanıtı olarak da görebiliriz. Yukarıdaki uzun alıntının hemen ardından da Türk musıkisinin kullandığı perdeleri tek tek sıralamaya başlar Kantemir. Çünkü eğer en mükemmel ve en önemli musıki âleti insan sesi ise (ki Ortadoğu'nun İslâmî musıki gelenekleri başta olmak üzere birçok başka musıki geleneğinde bu böylece kabul edilir) o zaman da insan sesine en çok yaklaşan, onun nefesinden çıkan müzikal seslerin yani Türk musıkisi perdelerinin hepsini çıkarabilen çalgı en mükemmel çalgıdır. O çalgı da tanburdur. Kaldı ki, başka musıki metinlerinde de rastlanan "tamâm saz" – "nâtamam saz" ayırımı zaten esas itibariyle bu kıstasa dayanır.

Aslında neyzenler de kudsiyet atfettikleri, sembolik bir varlık olarak görüp tasavvufî değerler yükledikleri sazları hakkında bazen böyle bir iddia dile getirirler, ney'in en "doğal" ve insan sesine en çok benzeyen çalgı olduğunu ileri sürerler. Mevlevîliğin ve Mevlânâ'nın metinlerinin bunda önemli bir rol oynadığı kuşku götürmez. Ancak, bildiğimiz kadarıyla neyzenler her

243 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 1.

ne kadar ney'e önemli bir kudsiyet atfediyor da olsalar, onu insanın iç nefesinin bir uzantısı olarak da görseler, ilâhî gerçekleri ifade aracı olarak da telâkki etseler, netice itibariyle bu kutsal çalgıda müzik teorisinin esaslarını dile getirmek gibi bir marifet bulunduğunu da vehmetmezler.

Kantemir tanbur hakkındaki bu teşhisini sadece tanbur sâyesinde musıki öğrenip icra edebildiği için ya da ilk öğrendiği çalgı olduğu veya en iyi bildiği çalgı ya da en çok sevdiği çalgı olduğu için koyuyor değildir. Ona göre tanbur öyle bir çalgıdır ki tıpkı en mükemmel çalgı olan insan sesi gibi her sesi, her perdeyi, her nağmeyi, her makamı yani musıki nâmına insanın yaratabileceği ne varsa her şeyi potansiyel olarak içermektedir. Yukarıdaki alıntıda tanburun sapındaki musıki perdeleri hakkında "*insanın boğazından çıkan âvâza taklid olup perdeler vaz' olundu*" demesi buna işaret eder.

Tanbur bunun için değerlidir ve bunun için tanbura dayalı bir müzik kuramı üretmek mümkün olmaktadır. İlginçtir, Kantemir'den iki asır kadar sonra Rauf Yekta Bey de tanbur sazının Türk musıkisinin önde gelen çalgısı olmasını aynı gerekçelere bağlar:

> "*Tanbur Türklerin en sevdiği çalgıdır… Denilebilir ki tanbur Batılı bestekârlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir. Gerçekten Türk bestekârlarının çoğu aynı zamanda tanburîdirler... Tanbura Türklerin verdikleri önem onun bir mikyas-ı savt, bir nevi sonometre addedilmesindendir. Gerçekten...perde bağları bütün telin pest tarafındaki yarısını Türk sistemine göre 24 kısma ayırmaktadır. Bu sistemin tatbikatı burada gerçekleşmiş olup tanbur bu bakımdan büyük bir tarihî önem kazanmaktadır ...en mükemmel tatbikî izahı tanbur'da bulunan Türk musıkisi sistemi...*"[244]

Böylece, hem Kantemir'e hem de Rauf Yekta Bey'e bakılırsa, tanbur üç farklı işlev birden üstlenmiş olmaktadır. Bir yandan inşa edilmekte olan bir müzik teorisinin başlangıç noktası ve dayanağıdır, diğer yandan da hem bu teorinin en önemli pedagojik örneklendirme aracı hem de sapındaki çok sayıda perde bağı sayesinde bu teoriyi fiilen hayata geçiren belli başlı icracısıdır. Göreceğimiz gibi Kantemiroğlu tanburu sadece Türk musıkisinde kullanılan perdeleri işaretlemek ve makamları tarif etmek için kullanmaz. Bunun dışında usûlün ve veznin (yani giderin) dahi temeli olarak kullanır. Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde belli bir çalgıya –neredeyse "onsuz musıki olmaz" demek istercesine– bu üç işlevi birden ilk yükleyen kişi Kantemir olmuştur. Bu konuya ileride döneceğiz.

Kantemir'den aşağı yukarı üç çeyrek asır sonra Yenikapı Mevlevihanesi

---

244 Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", A. Lavignac & L. de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, Cilt V, s. 3015 (Türkçe çevirisi: Rauf Yekta Bey, *Türk Musıkisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s. 87-88).

şeyhi ve neyzen Abdülbâkî Nâsır Dede de bizzat çaldığı musıki âletini müzik teorisinden bahseden edvârının başında zikreder. Nâsır Dede

> *"Ney-i hâletfeza icrası murad olundukta..."*
> [Ruh hallerini arttıran ney icra etmek arzu edildiğinde...][245]

diye başlayıp her musıki perdesinin ney'in hangi deliğinden ne şekilde üfleyerek çıkarılacağını tek tek tarif eder. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin hem bizzat neyzen hem de Mevlevî şeyhi olması dolayısıyla ney'in kudsiyetini yüceltmesi ve perde tariflerini bu çalgı üzerinden yapmış olması doğal karşılanabilir. Ne var ki, Nâsır Dede, Kantemiroğlu'nun tanbur için yaptığı gibi elindeki çalgıya musıki ilminde kurucu bir işlev atfetmez, musıki perdelerinin neydeki yerlerini belirtmekle yetinir.

Kezâ, Kantemiroğlu edvârını istinsah etmiş olan ve 1770'lerde öldüğü tahmin edilen Kevserî Mustafa Efendi de musıki perdelerinin ad ve yerlerini göstermek için çeşitli ney ve tanbur şemaları çizmiştir. Aynı şemaları İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan ve on dokuzuncu yüzyıl başlarına ait bazı Kantemiroğlu edvârı nüshalarında da buluruz. Aynı ney ve tanbur çizimlerini daha sonra Haşim Bey kaynak vermeden Kantemiroğlu edvârının nüshasından yaptığı birçok alıntıyla birlikte kendi güfte mecmuasının 1864'te yayımlanan ikinci baskısına aynen taşımıştır.[246]

Ne var ki, gerek Kevserî mecmuasında, gerek Kantemir ve Kevserî'den istinsah edilen ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan iki adet değerli elyazması edvâr mecmuasında,[247] gerekse matbu Hâşim bey mecmuasında yine esas amaç musıkinin bu en önemli iki çalgısının tanıtımına ve icrasına yöneliktir. Buradaki ney ve tanbur çizimlerinin esas işlevi musıki perdelerinin duyurulması ve dolayısıyla da makam açıklamalarının icracılar için de açıkça gözle görülür ve hemen anlaşılır hâle gelmesidir. Yani bunlar Avrupa'da da çok sayıda örneklerine rastlanan bir çeşit basit *tablatür* çiziminden başka bir şey değildir. Diğer bir deyişle, Kevserî ve diğerlerinin yaptıkları şeyin gerek Kantemiroğlu'nun edvârında gerekse daha sonra Rauf Yekta Bey'in yapmaya çalıştığı gibi çalgının kendisiyle müzik teorisinin temeli arasında birebir ilişki kurmakla ilgisi yoktur.[248]

---

245 Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, [1242/1].

246 Haşim Bey, *Mecmua-yı kârhâ ve nakşhâ ve şarkiyyât*, İstanbul, 1280(1864); bu mecmuanın Edvâr bölümünün modern bir transkripsiyonu ve yorumu için bkz. Gökhan Yalçın, *19. Yüzyıl Türk Musıkisinde Hâşim Bey Mecmuası – Birinci Bölüm: Edvâr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 2016.

247 Bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (The Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015, s. 32-40.

248 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Yazmalarından Kevserî Mecmuası üzerine karşılaştırmalı bir inceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

UD'DAN TANBUR'A

Kantemiroğlu tanburu "tarz-ı Osmânî" musıkinin kurucu unsuru, musıki teorisinin temeli ve sembol çalgısı olarak takdim eder. Gerçekten de on yedinci yüzyılın başlarından itibaren Türk musıkisinin ana çalgısı durumuna gelen tanbur'un yükselişine tanık oluruz. Bu çalgı o zamanlardan bugüne dek Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle "*Türklerin en sevdiği çalgı*"[249] olmaya devam etti. Bu nitelemeden sonra şöyle devam ediyor Rauf Yekta Bey:

> *"Eski Arap ve İranlı müellifler ud'u en mükemmel musıki âleti addederler, fakat Türkler bu şerefli mevkiye tanbur'u lâyık görmüşlerdir."*[250]

Dolayısıyla Kantemir'in on sekizinci yüzyıl başlarında verdiği yargının önemini ne kadar vurgulasak azdır. Çünkü neredeyse bin yıldır bütün bir Ortadoğu/İslâm medeniyeti boyunca musıkinin gerek teorisinin açıklandığı gerekse icrasının temsil edildiği çalgı tanbur değildi. Herşeye kâdir olan bu çalgı birçok teorik eserde gerek yapımı gerekse icrası ayrıntılı bir biçimde tarif edilen *ud*'dan başkası değildi. Tâ Farâbî'den İbn-i Sînâ'ya, El Kindî'den Abdülkâdir Merâgî'ye kadar, Ebü'l Ferec İsfahânî'den Safiyüddin Urmevî'ye, Kutbeddin Şirâzî'den Abdülhamid Lâdikî'ye, yani milâdî onuncu yüzyıldan on altıncıya kadar neredeyse tüm musıki yazar ve teorisyenleri için temel çalgı *ud*'dur.

Bazı perde ve makamlar Arapça literatürde çalgının *zîr, hadd, mesna, mesles, bemm* gibi adlar verilen telleri ve bunların üzerindeki *mutlak, sebbâbe, vustâ, hınsır, bınsır* gibi adlar taşıyan parmak isimleri ve pozisyonları kullanılarak tarif edildiği zaman da varsayılan çalgı hiçbir zaman ud'dan başkası değildir. Musıki teorisinde sistemci yaklaşımın kurucusu olan Safiyüddin Abdülmü'min (ölm. 1294) teorik ses sistemini kurguladıktan sonra bu seslerin ud'un telleri üzerinde nasıl duyurulacağını yazdığı iki kitapta da bizzat bir ud telleri şeması çizerek gösterir. Safiyüddin'in musıki hakkındaki eserleri ancak yakın bir tarihte Türkçeye çevrilebilmiştir.[251] Kezâ, Safiyüddin'in *Kitabü'l-Edvâr*ını yorumlamış, şerhetmiş olan Meraga'lı Abdülkâdir de aynı yöntemi kullanmıştır.[252] Rodolphe D'Erlanger gibi Arap musikisinin çağımızdaki tanınmış bir tarihçi ve teorisyeni dahi –aslında artık ihtiyacı olma-

---

249 Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", A. Lavignac & L. de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1922, Cilt V, s. 3015 (Türkçe çevirisi: Rauf Yekta Bey, *Türk Musıkisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s. 87-88).

250 Aynı yer.

251 Ud şeması için bkz. Mehmed Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabü'l-Edvârı*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999, s. 92; Fazlı Arslan, *Safiyüddin-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2007, s. 202.

252 Bkz. Kubilay Kolukırık, *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr*'ı, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2012, s. 171.

masına rağmen– nedense teorik kurgularını ud'un tellerine somut göndermeler yapmadan açıklayamıyordu.[253] Daha yakın bir tarihte kaleme alınmış Arap musıki teorisi tarihine dair bir diğer yayında da durum farklı değildir. Bu yirmi birinci yüzyıl musıki teorisi kitabında bile çoğu teorik sorunlar hâlâ ud, udun yapımı, şekli ve boyutları, udun telleri ve tellerdeki parmak pozisyonları üzerinde örneklendirilerek izah ediliyor.[254]

Geçmişten bir başka somut örnek daha verelim: Günümüzde özellikle büyük müzik nazariyatçısı ve "besteci" olarak bilinen Abdülkâdir Merâgî'ye (öl. 1435) yaşadığı dönemde "Abdülkâdir-i ûdî" de deniyordu. Yavuz Sultan Selim'in fetihleri sonucu Tebriz'den İstanbul'a getirilen müzisyenler arasında Abdülkâdir'in torunu da vardı. Kendisi de tıpkı dedesi gibi udî olan Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir Kanuni Sultan Süleyman döneminin başlarında aynı sıfatla anılıyor, Topkapı Sarayı'nın patronajından ûdî olması dolayısıyla yararlanıyor ve kendisine saray'dan bu sıfatla ödemeler yapılıyordu.[255] Eski musıki eserlerinde ud'dan başka çalgıların varlığı ve yararı inkâr edilmiyordu elbette. Bu diğer çalgılar zaman zaman klâsik edvârların içinde tarif de ediliyorlar; bazen de yeni icat edilen bir çalgı edvârın içinde tarif edilir, tanıtılır ve okura sunulur.

Ama teoride ve icrada temel referans hep *ud*'dur. Ud'un aslen Arap kökenli mi Fars'lardan mı Araplara geçmiş olduğu konusu da tartışma konusu olmuştur. Kadîm Fars çalgısı *barbat*'ın ud'un atası olduğu iddia edilmiştir. Bu konuda henüz kesin bir sonuç veya kanaate varılmış olduğu, ittifak sağlandığı söylenemez.[256] Her hâlükârda Arap musıkisinin önemli bir tarihçisi olan Amnon Shiloah'ın ifadesiyle, orta çağlarda Arap, Fars ya da Türk ayırımı yapmaksızın Ortadoğu/İslâm dünyasında ud hep "*musıki âletlerinin şâhı*" olarak görülmüştür.[257] Daha henüz milâdî dokuzuncu yüzyılda ilk

253 Örneğin bkz. Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Cilt V, 1949, s. 14-15.

254 Bkz. Amine Beyhom, *Théorie de l'Echelle et Pratiques Mélodiques chez les Arabes*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2010.

255 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 84.

256 Henry George Farmer, "The origin of the Arabisan Lute and Rebec", *Studies in Oriental Musical Instruments. First Series*, London, Harold Reeves, 1931, s. 121-130; Henry George Farmer, "Was the Arabian and Persian Lute fretted?", *Studies in Oriental Musical Instruments: Second Series*, Glasgow, Civic Press, 1939 s. 189-198.

257 Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, s. 62. Ud'un kökeni, evrimi, işlevi, kullanılışı gibi konularda nâmütenahi kaynak ve referans vermek mümkündür. Bibliyografik kaynakların en önemlileri şu eserlerde bulunur: Henry George Farmer, *History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929; Henry George Farmer, *Studies in Oriental Musical Instruments: First Series*, London, Harold Reeves, 1931; Henry George Farmer, *Studies in Oriental Musical Instruments: Second Series*, Glasgow, Civic Press, 1939; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, München, G.Henle Verlag, 1979; Habib Hassan Touma, *The*

Arap feylesof ve düşünürlerinden Ebû Yusuf İshak El-Kindî (öl. 875?) ud'un gerek yapımı gerekse tellerinin akortu ve icrası hakkında özgün bir risale kaleme almıştı.[258] Ayrıca, Arap/İslâm dünyasının öbür ucundaki Endülüs'te bile on beşinci yüzyılda musıki öğrenenler için özellikle icraya yönelik pratik ud metotları kaleme alındığı biliniyor.[259]

Özetle, İslâm/Ortadoğu dünyasında müzik teorisinin başlangıç noktası ve dayanağı, müzik teorisinin en önemli pedagojik örneklendirme aracı hep *ud* olmuştur. İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerinde teoriyi fiilen hayata geçiren belli başlı çalgı hep armûdî, nisbeten derin ve büyük tekneli, kısa saplı, bazen perdeli fakat çoğunlukla perdesiz, önce dört bilâhare de beş kiriş telli, çoğu kez kuş teleğinden (günümüzde ise plastikten) mızrapla çalınan ama parmaklarla da çalınabilen *ud* olmuştur.

İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerinde yüzyıllardır çok büyük öneme sahip olan işte bu çalgı on yedinci yüzyıl zarfında –ve Arap musıkişinaslar nezdindeki prestijini devam ettirmekle beraber– özgün "tarz-ı Osmânî" musıkinin oluşum sürecinde emperyal başkent İstanbul'da *tanbur* tarafından tahtından indirilmiştir. Bunun sebeplerini ve sürecini tam ve ayrıntılı olarak henüz kestirmek mümkün değil. Ancak, on yedinci yüzyıl İstanbulu'nda (bilindiği gibi, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru küçük tekneli, daha uzun saplı ve perdeli bir versiyonu olan lavta ile birlikte bir tür "geri dönüş" yapmak üzere) ud'un tedrici olarak terk edilip musıki dairesinin dışına itilişini gerek yazılı gerekse görsel tarihî belgelerden izleyebiliyoruz.

On beş ve on altıncı yüzyıllarda Anadolu'da kaleme alınmış Türkçe edvâr kitaplarında da *ud* çok önemli bir yer işgal etmeye devam eder. Bu edvârlarda başka bir mızraplı çalgıdan da söz edilmez. Bu yüzyıllara ait birkaç örnek verelim.

En erken nüshası 1451 tarihini taşıyan[260] ve Hızır bin Abdullah'ın Sultan II. Murad'a ithaf ettiği *Kitabü'l Edvâr*'da ud doğrudan doğruya tarif edilmiyor. Ne var ki, kitabın birkaç yerinde

---

Music of the Arabs, Cambridge, Amadeus Press, 2003; Amine Beyhom, *Théorie de l'Echelle et Pratiques Mélodiques chez les Arabes*, Paris, Geuthner, 2010. Müzik literatüründe çeşitli ud çizimleri için bkz. Eckhard Neubauer "Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persichen und türkischen Quelle des 9. Bis. 15. Jahrhunderts", *Zetschrift für Gescichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 8, 1993, s. 279-378.

258 El Kindî'nin bir nüshası Manisa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde [Y.1705] bulunan *Muhtasar fi'l-'Ud* başlığını taşıyan bu eseri hakkında bkz. Amnon Shiloah, "Un Ancien Traité sur le 'ud d'Abu Yusuf al Kindî", *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture* içinde, Ashgate (Variorum Edition), 1993, s. 179-205; Ayrıca, Henry George Farmer, *History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929, s. 127-128.

259 Bkz. Henry George Farmer, *An Old Moorish Lute Tutor,* Glasgow, The Civic Press, 1933.

260 Hızır bin Abdullah, *Kitabü'l-Edvâr*, TKS nüshası [R. 1728].

"*'ilm-i musıki mebnidir* [bina edilmiştir] *ud bilmek üzerine...*"

ve

"*...cümle sazların ümmü* [anası] *uddur...*"

şeklinde kesin değerlendirmelere rastlanıyor.[261]

1468 (Hicrî 873) tarihini taşıyan Kırşehirli Yusuf bin Nizamettin *Edvâr*ında ise üç ayrı çalgının ayrıntılı tarifi veriliyor. Bunlar sırasıyla ud, çeng ve ney'dir. Nizamettin oğlu Yusuf ud ve çeng'in tel adedi ve tellerin akortlarının da belirtildiği birer çizimini de her bir çalgının tarifine eklemiştir.[262] Aşağı yukarı aynı döneme ait olan ve nedense "Rûhperver" olarak bilinen diğer bir anonim yazma musıki edvârında da tarif edilip çizimi verilen iki çalgı ud ve çeng'tir.[263]

Kezâ, aynı dönemin Türkçe edvâr yazarları geleneğinin bir diğer önemli üyesi olan Seydî'nin *Matla' fî beyânü'l edvâr ve'l makâmât ü 'ilmi'l-esrâr ve'r-riyâzât* adını verdiği kitabının en erken nüshası 1504 (Hicrî 910) yılına tarihlendiriliyor. Bu kitapta üç değil dört adet çalgıdan bahis vardır: sırasıyla ud, şeştâ, çeng ve ney. Şeştâ esas itibariyle ud'un teknesi daha küçük, tel sayısı dört değil altı ve sapı da biraz uzun olan bir versiyonudur. Ancak, Seydî'nin kitabında bu çalgıların sadece tarifleri vardır, çizimleri yoktur.[264] Burada kayda değer olan husus şudur ki tarif edilen çalgıların en başında ud'un geldiği bu eski edvârlarda, örneğin Yusuf bin Nizameddin ve Seydî'nin veya udu "sazların anası" olarak tarif eden Hızır bin Abdullah'ın müzik teorisi kitaplarının bir tanesinde bile tanbur diye bir sazdan veya ona az çok benzeyen bir mızraplı çalgıdan söz edilmiyor.

Diğer yandan, bilebildiğimiz kadarıyla, on altıncı yüzyıl ortalarından itibaren tâ Kantemir'e gelinceye dek Türkçe bir musıki teorisi kitabı kaleme alınmadı. Alındıysa bile günümüze ulaşamadı. Ne var ki, on altıncı yüzyıl boyunca udun ön plânda kalmaya devam etmesinin yanı sıra tanbur sazının da henüz görünmezliğini koruduğunu dönemin bazı görsel malzemeleri üzerinden izlemek mümkün.

Örneğin Fethullah Arifî Çelebi'nin *Süleymannâme*'sinde bulunan minya-

---

261 Hızır bin Abdullah, *Kitabü'l-Edvâr*, Vatikan Nüshası, Bibliotheca Apostolica Vaticana, [Vat. Turco 360], vr. 99b.

262 Yusuf bin Nizameddin, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Suppl. Turc 1424]; Nilgün Doğrusöz(yay.), *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği (yay. No. 36), 2012.

263 Bkz. M. Hakan Cevher, *Rûh-perver, İnceleme-Günümüz Türkçesi-Çeviriyazım-Esas Metin*, İzmir, 2004.

264 Seydî'nin eserinin bilinen üç nüshasından biri İstanbul'da Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde, ikincisi Paris'te, üçüncüsü ise Berlin'de bulunuyor. En erken nüsha olan TKS nüshasının [A.3459] yayını için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004.

türler bir yandan 1530 ile 1539 yıllarında yapılan şehzâdelerin sünnet düğünü şenliklerini, bir yandan da Kanuni Sultan Süleyman'ın özel meclislerini tasvir ederler. Bu minyatürlerde hem ud'un bizzat kendisini hem de onun bir boy büyüğü olan ve *şahrud* adı verilen çalgıyı çalan müzisyenler resmedilmiş bulunuyor.[265] 1582 yılında III. Murad'ın şehzâdelerinin sünnet düğünü münasebetiyle yapılan Sûr-u Hümâyun'da da durum bundan pek farklı değildir.[266] Bu *Sûrnâme*'nin çok sayıdaki minyatürlerinde kopuz dışında resmedilen mızraplı çalgılar sadece iki tanedir: ud ve onun bir boy büyüğü olan şahrud.[267] Tanbur veya ona benzer uzun saplı, perdeli ve sert bir mızrapla çalınan bir çalgı bu on altıncı yüzyıla ait görsel kaynakların hiçbirinde bulunmuyor.

Diğer yandan, İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın gün yüzüne çıkardığı bazı Saray kayıtları da on altıncı yüzyılın ilk yarısında tanburun henüz bu görünmezliğini muhafaza etmekte olduğunu teyid ederler. 1525 yılına ait bir "cemaat-ı mutrıbân" listesinde[268] Saray'dan zaman zaman ödemeler almakta olan kırk beş adet müzisyenin adı geçiyor. Bunların altı tanesi *avvâd* (ûdî) olarak nitelenmiştir. Diğer sâzendeler arasında ney, çeng, kanun, kopuz, çögür, kemençe vs. çalanlar vardır. Ancak bu kırk beş kişi içinde bir tek tanburi dahi bulunmadığı gibi, ödemeler listesinin gösterdiği üzre bu sâzendeler arasında en yüksek ücreti alan iki kişinin ikisi de ûdî idi.

Ne var ki, on yedinci yüzyıl ortalarına gelindiğinde İstanbul'da ud epey rağbetten düşmüş ve icracılarının sayısı da azalmış olmalıydı. Bu dönemde İstanbul'da bilinen çalgılar hakkında en ayrıntılı bilgi kaynağı Evliyâ Çelebi'dir. *Seyahatname*'nin İstanbul hakkındaki ilk cildinde verdiği listede Evliyâ, birçoğunu Nihânî Çelebi'nin (öl. 1563) bugün kayıp olan manzum eseri *Saznâme-i dilnüvaznâme*'den almış olduğunu ifade ettiği tam yetmiş dört adet çalgının adını sayıp döker. Yanı sıra, hem bu çalgıların İstanbul'daki icracılarının hem de bu çalgıları imâl etmekte uzmanlaşmış dükkânların sayısını verir, en önemli icracıların da adlarını zikreder. Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatname*'sinin kaleme alınmasından bir asır kadar önce Nihânî tarafından listelenmiş olan bu çalgıların büyük çoğunluğu aslına bakarsak halk musıkisi çalgılarıydı ve bunların birçoğunun Evliyâ döneminde artık kullanımdan düşmüş olmaları muhtemeldir.

---

265 *Süleymannâme*, TKS Kütüphanesi, [H.1517]. Tıpkıbasımı: Esin Atıl, *Süleymannâme, The İllustrated History of Süleyman the Magnificent*, New-York, Harry N. Abrams, 1986. Süleymanname'deki ve III. Murad'ın *Sûrnâme*'sinde müzikle ilgili minyatürlerin yorumu ve tanburun görsel malzemelerde izlenen serüveni için bkz. Ersu Pekin, "Sûrnâme'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını), Sayı 1, 2003, s. 52-91.

266 Bkz. Ersu Pekin, aynı eser.

267 Bkz. Nurhan Atasoy, *Sûr-u Hümayûn*, İstanbul, Koçbank Yayını, 1997.

268 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 82-84.

O sırada fiilen kullanılmakta olduğunu bildiğimiz sazlar için ise Evliyâ Çelebi, örneğin, İstanbul'da toplam olarak yüz altmış tane neyzen, üç yüz adet tanburi, beş yüz adet kudümzen, seksen tane kemençe (yani rebap) icracısı, elli beş tane de kanun sanatçısı bulunduğunu ileri sürer.[269] Bu rakamları gerçekçi ve objektif bir sayım sonucu ortaya konmuş rakamlar olarak telâkki etmek gerekmiyor elbette. Büyük bir abartı payı içermeleri pek muhtemeldir. Bu rakamların İstanbul'da bu çalgıların icracılarının gerçek sayısından ziyade aslında bizzat Evliyâ Çelebi'nin veya içinde yaşadığı dönemin musıki camiasının bu çalgılara verdiği göreli önemi yansıtmakta olması daha büyük ihtimaldir. Dönemin İstanbulu'nda bir önem ve popülerlik mertebesi belirtir Evliyâ'nın zikrettiği bu rakamlar.

Ancak, Evliyâ'nın verdiği rakamların gerçek durumla ilişkisi ne olursa olsun, bütün müzik âletleri arasında İstanbul'da en az sayıda icracısı bulunduğunu söylediği çalgının ud olması gerçekten dikkate değer. Evliyâ Çelebi'ye göre İstanbul'da "*sâzendegân-ı avvâd*" grubunda sadece altı kişi bulunuyor. Oysa, yine Evliyâ'ya göre, "*müşkil saz ve ehli az*" diye nitelendirdiği çeng'in bile ud'un iki katı kadar, yani tam "*on iki nefer*" icracısı vardı İstanbul'da.[270] Ayrıca, Evliyâ'nın *sâzendegân-ı avvâd* arasında adını zikrettiği altı adet ud icracısının en önemlisi İstanbullu bir Osmanlı değil, bir İranlı idi ("*Acem avvâd Muhammed Ağa*").

On yedinci yüzyıl ortalarından itibaren ise –ve bilindiği gibi tâ on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Suriye ve Mısır'dan tekrar ithâl edilip daha uzun saplı ve perdeli bir versiyonu olan lâvta ile birlikte tekrar rağbet görmeye başlayıncaya dek– musıkiyle ilgili Osmanlı kaynaklarında artık ud'un hemen hiçbir yerde bahsi geçmez. Rauf Yekta Bey de Henry George Farmer'ın *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*'ndeki çalgılar hakkındaki ayrıntılı incelemesine ilave ettiği notlarda aynı şeyi ifade eder:

> "*Evliyâ'nın az sayıda ûdî zikretmesi bu çalgıya rağbetin azaldığını gösterir. 1781-1786 yılları arasında Türkiye'de bulunan Toderini'nin uddan artık hiç söz etmemesi ise tanburun onu tahtından indirmiş olduğuna işarettir.*"[271]

---

269 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, YKY, 1996, Cilt I, s. 303. Evliyâ Çelebi'deki çalgılarla ilgili ve dolaylı olarak Rauf Yekta Bey'in de yorumlarıyla katkıda bulunduğu bir eser için bkz. Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century as decribed in the Seyahat nâme of Ewliyâ Chelebi*, Glasgow, The Civic Press, 1937. Henry George Farmer'ın toplu eserleri içinde bu risalenin tekrar baskısı için bkz. H. G.Farmer, *Studies in Oriental Music* içinde, Frankfurt, Institut für Geschichte des Arabisch-İslamischen Wissenschaften, 1986, Vol. II, s.621-677; ayrıca İstanbul'da çeşitli dönemlerin çalgılarının karşılaştırılması hakkında bkz. Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi Müzik değişiminin neresinde?", Nuran Tezcan (yay.) *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi* içinde, İstanbul, YKY, 2009, s. 307-347.

270 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, YKY, 1996, Cilt I, s. 303.

271 Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century as decribed in the Seyahat nâme of Ewliyâ Chelebi*, Glasgow, The Civic Press, 1937, s. 41-42. Rauf Yekta'nın bu alıntıda

On yedinci yüzyıl ortalarına gelindiğinde artık önde gelen mızraplı çalgının bugünküne nisbeten yakın bir şekle kavuşmuş olan tanbur olduğu apaçık ortadadır. Burada Osmanlı/Türk tanburunun kökeni ve gelişim evreleri üzerinde uzun uzun duracak değiliz. Burada çünkü henüz tam olarak çözüme kavuşmamış bir sorun var. Tanbur'un adı on beş ve on altıncı yüzyılların birçok edebî kaynağında geçer, ama bu adın ne tür bir çalgıya işaret ettiği belli değildir. Uzun saplı ve mızrapla (veya tezeneyle) çalınan herhangi bir çalgıya atıf yapılıyor olabilir.

Tanbur'un halk çalgısı *tanbura* veya *tel tanbura* ile salt organolojik açıdan bir akrabalığı olduğu açıktır. Ancak, bazılarının ileri sürdüğü gibi bugünkü Türk tanburunun atasının Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmi'-ül Elhân*'ında sözünü ettiği *tanbur-ı şirvâniyân* ya da *tanbura-yı türkî*'nin mi yoksa Evliyâ Çelebi'nin sözünü ettiği *şeştâ*'nın (veya şeşde, ya da şeştâr, ya da şeşhâne) gelişkin bir şekli mi olduğunu kestirmek mümkün değil.[272] Bazı eski edvârlarda adı geçen *tanbur-ı bağdâdî* ya da *tanbur-ı horasânî* ya da bazı Arap kaynaklarında sözü edilen *tanbur-ı kebir-i türkî* ile ilişkisinin ne olduğu gibi konularda kesin yargıya varmak için de yeterli görsel ya da yazılı kaynak ve kanıtlara şimdilik sahip değiliz. Özetle, organolojik açıdan Türk tanburunun evveliyatını ve gelişim sürecini tatminkâr bir biçimde belgelemek henüz mümkün görünmüyor maalesef.

Ortadoğu'nun çeşitli müzik geleneklerinde çok sayıda uzun saplı ve/veya perdeli çalgı her zaman mevcut olmuştur elbette.[273] Hâlâ da mevcuttur. Anadolu ve Rumeli halk müziklerinde kullanılan uzun saplı bağlamayı ve onun çögür, cura, dutâr gibi çok çeşitli türevlerini düşünebiliriz. Ancak, tanbur konusundaki çok çeşitli yazılı ve görsel belge ve ipuçlarını birarayа getirip değerlendirmeye çalışan araştırmacılar her şeye rağmen ne yazık

---

sözünü ettiği kişi 1781 yılında Venedik Balyozunun maiyetinde geldiği İstanbul'da beş yıl kalmış olan Venedikli Cizvit papazı Giambattista Toderini'dir. On sekizinci yüzyılda İstanbul'a muhtelif vesilelerle gelmiş olan Avrupalı seyyahların en dikkatli ve özenlilerinden biri olan Toderini 1787 yılında Venedik'te İtalyanca olarak *Letteratura Turchesca* (Türklerin yazılı kültürü) adlı bir kitap yayımlar. Kitap iki yıl sonra Fransızcaya, hemen ardından da Almancaya çevrilir. Kitabın musıkiye ayrılmış olan ilginç bölümünde Toderini ud'dan söz etmediği gibi, çeşitli çalgıları kabaca tarif etmekle yetinirken sadece tanbur'un ayrıntılı bir çizimini kitabına ekler. Toderini bu şemadaki tanburun sapında tüm tam ve yarım perdelerin yerini belirtir ve tanburun en fazla Sayıda perde icra edebilecek çalgı olduğunu da yazmaktan geri durmaz. Türkçe çevirisi için bkz. Giambattista Toderini, *Türklerin Yazılı Kültürü* (çev. Ali Berktay), İstanbul, YKY, 2012, özellikle s.115-130.

272 Bkz. Abdülkâdir Merâgî, *Câmi'-ül Elhân* (yay. Taki Bineş), Tahran, Müessese-i Mütalâat o Tahkikat-ı Ferhengi, 1987; Henry George Farmer, "Abdalqadir ibn Gaibi on Instruments of Music", *Oriens*, Sayı 15, 1962, s. 242-248.

273 Bkz. Henry George Farmer, "The Evolution of the Tanbur or Pandore", *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, 5, 1923-1928, s. 26-28 (yeniden basımı: Henry George Farmer, *Studies in Oriental Music*, Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1986, Cilt II, s. 540-545; Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, London, Dent & Sons, 1942, s. 255-257.

ki henüz bildiğimiz Osmanlı/Türk tanburunun gerek evveliyatının gerekse oluşum serencâmının sağlam, inandırıcı ve tutarlı bir tarihî hikâyesini inşa edebilmiş değildirler. Eldeki yazılı belge ve görsel malzemeler maalesef buna henüz izin vermiyor.[274]

Oysa Kantemir 1688'de İstanbul'a ilk geldiğinde ve tanbur çalmayı öğrenmeye başladığında esas ve şekil itibariyle oluşmuş, üslûbu, repertuarı, icracıları, üstadları, hocaları ve talebeleri belli, genişçe bir özgün repertuarı mevcut olan olgun bir çalgıyla karşılaşmıştı.

Özetle, sap ve tekne şekilleri, tellerinin cins ve adedi ve mızrabı tanburunkilere az ya da çok benzeyen birçok on beş, on altı ve on yedinci yüzyıl çalgısından Kantemir'in "tamam saz"ına giden güzergâh henüz tamamen aydınlığa kavuşmuş değil. Ama kesin olan bir şey varsa o da Kantemir'in de işaret ettiği gibi on yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren zaten derin bir yenilenme süreci geçirmekte olan Osmanlı/Türk musıkisinin kendisiyle birlikte çalgılarının da değişmekte olduğu gerçeğidir. Bu değişimin İstanbul merkezli olduğu ve yeni gelişen tanburun tüm diğer mızraplı çalgıları gölgede bırakarak temel çalgı haline geldiği de bir gerçektir. Diğer bir deyişle, on yedinci yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da tanburun gelişip ve bugünkü hâlini alıp temel çalgı haline gelmesiyle özgün emperyal Osmanlı/Türk musıkisinin oluşması arasında bir paralellik mevcuttur.

Osmanlı yazılı kaynakları arasında tanbur'un açıkça önemli bir çalgı olarak belirdiği ilk yer yine *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin İstanbul cildidir. Bu cildin müzisyenlerle ilgili bölümünün en erken 1640'lı yılların sonlarında kaleme alınmış olabileceğini tahmin ediyoruz. Buradaki "*esnaf-ı sâzendegân*" bölümünde mızraplı çalgılar listesinin en başında yer alıyor tanbur. Evliyâ'nın adlarını zikrettiği dönemin tanbur üstatları arasında "*Urum Angeli*"[275] de bulunuyor. Yani Kantemir'in tanbur hocası, yani Kantemir'den bir önceki kuşağa mensup fakat aynı tanburu çalan ve ona öğreten kişi, Saray'dan ücret alan Enderûn içoğlanların tanbur hocası ve İstanbul'un musıki çevrelerinin önde gelen tanburilerinden biri.

Evliyâ Çelebi saydığı her çalgı için o dönemde bu sazın icrasında üstat olmuş ve İstanbul'da şöhret kazanmış olan önde gelen müzisyenlerin isimlerini de tek tek zikreder. Örneğin *kudüm, kopuz, ud, ravzâ, çeng* ve *şeşhâne* gibi çalgıların icrasında usta olan ve İstanbul'da tanınan, bilinen dörder ki-

---

274 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s.142-154; Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi Müzik değişiminin neresinde?", Nuran Tezcan (yay.) *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi* içinde, İstanbul, YKY, 2009, s.328-332; Ersu Pekin, "Kuram, Çalgı ve Müzik", Halil İnalcık ve Günsel Renda (haz.), *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 2002, Cilt 2, s. 1008-1043.

275 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, YKY, 1996, Cilt I, s. 303.

şinin adını zikrediyor. *Mıskal* ve *şeştâr* gibi çalgılar için beşer icracının adını veriyor. *Kemençe* (yani bugünkü adıyla *rebab*) ve *çartâ* için yedişer icracı adı yazmıştır Evliyâ. *Kanun* için dokuz, *ney* için on, *daire* için de on iki icracının adını zikretmektedir.

Tek tek isimleri sayılmış bulunan en kalabalık icracı grubunu ise *tanbur* çalanlar oluşturuyor: aralarında Kantemir'in hocası Angeli'nin de bulunduğu tam on üç adet tanbur üstadının adını zikreder Evliyâ Çelebi.[276] Zikrettiği isimlerin de sadece bu sâzendelerin ileri gelenleri ve tanınmış olanları olduğunu eklemekten geri durmaz. Tanburun on yedinci yüzyıl ortalarında İstanbul musıki camiasında artık iyice yaygınlık kazanıp musıki camiasının dokusuna tutunmuş, her kesimine yayılmış olduğunun bir diğer önemli göstergesi ise Evliyâ'nın zikrettiği bu isimlerin bizzat kendileridir, daha doğrusu verdiği isim listesinin arz ettiği çeşitliliktir. Bu on üç kişilik temâyüz etmiş tanburîler grubu içinde üç tane din görevlisinin ("*Süleymaniye müezzini Şehlâ Hasan ve şakirdi Sıçan Halife...ve Küçük Müezzin*") ve üç adet gayrimüslimin ("*Urum Angeli, Ermeni Avınç ve Yahudi Karakaş*") adlarının yanı sıra bir de Arap kökenli tanburî ("*Şamlı Hasan Çelebi*") bulunuyor[277].

Evliyâ Çelebi'nin çağdaşı olan Ali Ufkî Bey'in (1610?-1675) eserlerinde de tanbur'un oluşmuş, yerleşmiş bir çalgı olduğuna dair bazı ipuçlarına rastlarız. Ali Ufkî Bey bizzat hayatının on dokuz yılını geçirdiği Topkapı Sarayının iç yapısıyla buradaki günlük yaşamı tasvir ettiği ve tahminen 1660'lı yılların başlarında "Saray-ı Enderûn" adlı uzun bir metin kaleme alır. Bu metinde Ali Ufkî Topkapı Sarayı'nın yapısını ve işleyişini ayrıntılarıyla anlatır. Bu arada da Saray meşkhanesi olarak kullanılan Seferli Odası'nı anlatır ve burada çalınan sazları sayar.

İstanbul'daki çalgıları sayarken Ali Ufkî'nin çağdaşı olan Evliyâ tanbur ile şeştârı ayrı birer çalgı telâkki ediyor ve icracılarını ayrı ayrı sayıyordu. Oysa Ali Ufkî bugün bildiğimiz tanburu aynen şöyle tanımlıyor: "Bağadan yapılmış bir mızrapla çalınan, üç çift telli, sapının üzerinde tam ve yarım seslerin yerini belirtmek için çok sayıda perde bağı olan çok uzun saplı çalgı". Fakat bu çalgının adına "*tanbur veya şeştâr*" der.[278] "Altı tel" demek olan şeştâr kelimesi burada farklı bir çalgıya işaret etmeyip sadece üç çift teli bulunan tanbur'un farklı bir şekilde tanımlandığına işaret ediyor olabilir. Ali Ufkî tanbur'un teknesi hakkında bir şey söylemez. Ayrıca, 1650'li yıllarda

276 Aynı yer.

277 Aynı yer.

278 Bkz. Annie Berthier ve Stéphane Yerassimos (yay.), *Albertus Bobovius, Topkapı – Relation du sérail du Grand Seigneur*, Paris, Sindbad Actes Sud, 1999, s. 96. (Türkçe Çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 79).

kaleme alındığı muhtemel olan başka bir eserinde de Ali Ufkî başka bir çalgıdan pek söz etmezken tanbur perdelerinin bir listesini verir ve bildiğimiz beş çizgili porte üzerine yerleştirir.[279]

1670'li yıllardan itibaren ise ikisi de Kantemir'in yakını olan iki tanburi'nin (Tanburi Angeli ve Yahudi Çelebiko) sık sık Saray'a davet edildiklerini biliyoruz. Kendilerine Saray'daki içoğlanlarına tanbur dersi verdirilecek kadar İstanbul'da şöhret sahibi olduklarını ve sarayda verdikleri bu tanbur dersleri karşılığında "muallim-i enderûn" sıfatıyla hazineden nisbeten düzenli ödemeler yapıldığını arşiv kayıtlarından öğreniyoruz.[280] On yedinci yüzyılın ikinci yarısında verdikleri çalgı dersleri karşılığında Saray'dan ödemeler alan diğer müzisyen ve sâzendeler arasında ney, kemân, kânun, santur, mıskâl san'atçıları da vardı.[281] Ama on yedinci yüzyılın sonlarına doğru Saray'a davet edilen musıki hocaları arasında bir tek ud sanatçısı bile yoktu artık. Pâdişah III. Ahmet'in saltanat dönemindeki Sûr-ı Hümâyunları resimleyen Sûrnamelerde gördüğümüz minyatürlerde ise artık bir tek mızraplı çalgı vardır: tanbur.

On yedinci yüzyılın ortalarından sonra ise ne herhangi bir musıki metninde tanbur'dan farklı bir çalgı olarak şeştârın adına ne de bir görsel malzemede görüntüsüne rastlanıyor. Osmanlı İstanbulu'nda dolgun, vakur, ciddî, ağır ve içli ses tonuyla bugün de bildiğimiz tanbur'un mızraplı çalgılar içindeki pâdişahlığı da artık tartışma konusu olmaktan çıkar.

Bunun böyle tecelli etmesinde musıkinin pratik icrasıyla ilgili somut ihtiyaçlar da rol oynamış olabilir elbette. Sapı bilinen tüm diğer uzun saplı ve mızraplı çalgılardan daha uzun ve "eksiksiz" perdeli olan tanbur, farklı mikrotonal aralıkların açıkça belirtilip icrada ayırt edilmesini kolaylaştırır ve birçok transpozisyona kolayca olanak tanır. Ayrıca, bu niteliğinden dolayı gerektiğinde diğer çalgıların akortlarını yapacakları standart bir sesölçer olarak da kullanılabilir. İcra sırasında kullanılması gereken perde bağı adedi ise istendiğinde sorunsuz bir şekilde tanburun sapında azaltılıp çoğaltılabilir, gerektiğinde perdelerin yeri değiştirilebilir.

Çok özel, tok, vakur, derin ve dokunaklı tınısının yanı sıra tanburun yaygınlaşmasında ve Evliyâ Çelebi'nin uzun uzadıya sayıp döktüğü onlarca telli ve mızraplı çalgı arasından sıyrılıp temel çalgı haline gelmesinde bu pratik yararlarının da bir etkisi olmuş olsa gerektir. Buna teknik açıdan ihtiyaç da vardı herhalde.

---

279 Bibliothèque Nationale de France, [Turc 292] Sayılı yazma eser, vr, 74b. Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin BNF'deki [Turc 292] yazması*, İstanbul, YKY, 2008, s. 168-170.

280 Bkz. Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63.

281 Aynı yer.

Çünkü bu dönemin Osmanlı/Türk müziğinin temel ses sisteminin büyük değişimlerden geçtiği ve belki de bu konuda hâlâ bazı belirsizliklerin hüküm sürdüğü bir dönem olmasının yanı sıra sürekli yeni makam ve terkiplerin yaratıldığı, eskilerinin de anlam değiştirdiği bir dönemdi. Bunun için de ancak tanbur'un uzun sapında açık seçik bir biçimde yerleri belirtilmesi mümkün olan yeni perde ve aralıkların devreye girmiş olması mümkündür. Sayısı çoğalan perdelerin yerini belirtmek için tanburun sapının pratik ve uygun bir zemin teşkil ettiği âşikârdır. Kantemiroğlu'nun tüm makam anlatımlarını tanbur perdeleri üzerinden yapması da boşuna değildi.

MUSIKİNİN TEMELİ TANBURUN MIZRABI

Boğdan Voyvodalığının vârisi beyzade Demetrius Cantemir 1688'de İstanbul'a geldiğinde öğrenmeye başladığı tanbur, yapımı konusunda muhtemelen henüz kesin standartlar yerleşmiş olmamasına rağmen artık kimliği ve yerelliği konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmıyordu. Birkaç küçük ayrıntısı dışında esas yapısı itibariyle bugün bildiğimiz çalgıya çok yakın, bütün mızraplı "rakipleri" arasından sıyrılmayı başarmış, oluşmuş, yerleşmiş, olgun bir çalgı haline gelmişti. Tanburun tekne kapağının kalınlığı ve dolayısıyla süslü, kakmalı olup olamaması, teknenin sapa bağlanan yerinin hafif armûdî biçimli olup olmaması, burguların adedi ve boyu, teknenin yapımında kullanılan ahşabın cinsi ve cilâsı, belki de teknedeki dilim adedi gibi ayrıntılar az çok farklılık gösterebilirdi elbette.

Ancak, tanbur teknesinin kapağının zamanla incelerek çeşitli süs, kakma ve marketri gibi dekoratif ögelerden nisbeten arındırıldığı ve on yedinci yüzyılın ikinci yarısında bugünkü sadeliğine kavuştuğuna dair bazı görsel ipuçları mevcuttur. Örneğin, 1738-1742 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş ve birçok gerçekçi resmin yanı sıra Sadrazam Hekimoğlu Ali Paşa'nın da bir portresini yapmış olan İsviçreli ressam Jean-Etienne Liotard'ın (1702-1789) tanbur çalan bir kadını gösteren iki yağlıboya tablosu vardır. Bunlardan biri Paris'te Louvre, diğeri de Cenevre müzesinde bulunuyor. Bunların her birindeki tanbur hem çok yalın ve sade hem de şekil ve boyut itibariyle bugünkü tanburun aynıdır. Buradan da on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda tanbur yapımında sadeliğe doğru giden bir değişime işaret eder.[282]

Edvârının sonunda sapında tam ve nîm perdeleri işaretlediği bir tanbur çizimi de verir Kantemir.[283] Bir Osmanlı/Türk musıkisi metni içerisindeki

282 Bkz. Albert Pomme De Mirimonde, "La Musique Orientale dans les Oeuvres de l'Ecole Française du XVIIIe Siècle", *Revue du Louvre et des Musées de France*, XIX, 4-5, 1969, s. 231-246.

283 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 131.

modern tanbur'un ilk çizimidir bu, kronolojik olarak tanbura dair eldeki ilk görsel malzeme. Tanbur'un öncüsü, benzeri veya atası değil, bugünkü tanburun bizzat kendisinin resmi.

Kantemiroğlu edvârının içindeki bu resimdeki tanbur'un teknesinin alışılageldiği üzere dairevî olarak değil, enine doğru biraz beyzî bir şekilde çizilmiş olması ilk bakışta aldatıcı olabilir. Ancak, bu durumun çizimin gerçekçi ve aslına sadık bir çizim olmasıyla ilgili olduğu sanılmamalıdır. Kantemir sadece tam ve yarım perdelerin tümünün isimleri ve bu perdelerin sembolleri olan harfleri değil, bütün bunlarla birlikte hem çalgının uzun sapının tümünü hem de burguluğu bir tek sayfada göstermek istemiştir. Dolayısıyla da edvârın yazılmış olduğu nisbeten küçük boyuttaki bir tek sayfaya (90x153 mm.) sığdırmanın grafik zorluğuyla ilgilidir teknenin bu beyzî şekli.[284] Bu tanbur resmi muhtemelen bizzat Kantemir'in elinden çıkmıştır. Kantemir tanburun sapında bulunan tam ve nîm perdelerin hepsinin açıkça belirtilmesini tanburun teknesini tam bir daire olarak görünüp görünmemesinden daha çok önemsemiştir elbette ki.

Oysa eğer bu resmi profesyonel bir nakkaş yapmış olsaydı her şeyden evvel tanburun tekne ve sapını oranlayarak çalgının tümünü aslına sadık bir biçimde aynı sayfaya mutlaka sığdırırdı. Kantemiroğlu edvârının kaleme alınmasından on beş yirmi yıl kadar sonra Saray'a bağlı nakkaşlar tarafından yapılmış *Sûrnâme* minyatürlerindeki tanburlarda böyle bir orantısızlığa kesinlikle rastlanmaz ve tekne çapıyla sap uzunluğunun aşağı yukarı bugün de geçerli olan boyutlara ulaşmış ve artık neredeyse standardlaşmış olduğu açıkça görülür.

Daha önce de işaret ettiğimiz üzere, Kantemiroğlu edvârına tanbur'la başlar ve musıki teorisini tanbur üzerinden açıklar. Edvâr'da zaten başka çalgılardan hemen hiç bahis yoktur. Sadece edvârın en sonunda Kantemir hânende ve sâzendelerin birlikte fasıl icrasını anlattığı zaman fasılda yer alan icracıların yerleşim düzenini tarif ederken hânendelerin yanı sıra sazlardan tanbur dışında sadece ney'in adını zikreder ve fasıldaki yerini belirtir. Eğer varsa, fasla iştirak eden diğer çalgıları "*sair sazlar*" diyerek isim vermeden kısaca geçer ve fasıl heyetindeki yerlerinin sabit olmadığını ("*gayr-ı muayyen*") ifade eder.[285]

Ermeni hurûfâtıyla muhtemelen 1740'lı yıllarda Türkçe bir musıki edvârı kaleme almış olan Tanburi Küçük Artin bu noktada Kantemiroğlu'ndan çok daha ileri gider. Tanburu kadim Yunan feylesofu Sokrat'ın icadı olarak gören Artin bu çalgıyı neredeyse yaratılışın, evrenin düzeninin, feleklerin,

284 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 131.

285 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 103

burçların bir tezahürü ve sembolü haline getirir. Sokrat'ı dile getirip ona şöyle dedirtir: "*…sende ne kadar agaze var ise tamam tanburda da var, zira biz tanburu vücud-u insandan aldık*."[286] Tanburu tıpkı Kantemiroğlu gibi musıki perdelerinin toplamı olarak tanımlar ve şöyle yazar: "*tanburumuzun kolu da perde cemiyetidir*"[287]. Ayrıca, yüzden fazla makamın seyrini tarif ederken bunların her birini doğrudan tanbur üzerinden, makamın seyrine dahil olan her bir perdeyi tek tek sıralayarak "*...bir mızrap nevâ, bir mızrap hicaz, bir mızrap segâh...* vs."[288] olarak tanımlar.

Kezâ, on sekizinci yüzyıl ortalarında İstanbul'da çok yaygın olan bir diğer rivayete göre tanburu icadeden kişi aslında kadim Yunan feylesofu Eflâtun imiş. Aynı rivayete göre Eflâtun'un bizzat kendisi de besteciymiş ve iyi tanbur çalarmış. Daha sonra ise yüzyıllar boyunca nedense unutulmuş olan tanburu da Osmanlılar yeniden keşfetmişmiş.[289]

İşte Osmanlı/Türk musıki geleneğinin kendine kadim kökler, "kurucular", uzun ve prestijli bir geçmiş arama faaliyetlerinin bir örneği daha. Eğer çok "eski" olmak kendince bir değer getiriyorsa o zaman bu musıki geleneğinin kökenini tâ kadîm Yunan'a kadar götürmekte bir beis yok elbette. Nitekim Kantemiroğlu edvârının nota kısmında bestecisi "Eflâtun" olarak kayda geçmiş olan Nikriz makamında bir peşrev mevcuttur.[290]

Kantemir'in nazarında tanburun "*bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamâm saz*" olmasının sebep ve sonuçlarına daha yakından bakmakta yarar var. Kantemir'e göre tanburun hem biçimi hem de icra şeklinin ayrıntıları, teorisini yapmaya soyunduğu Osmanlı/Türk musıkisi ile her bakımdan tam bir muvafakat içindedir. Bu da tanburun onun tarafından ve her ne kadar bunu açıkça ifade etmese dahi, daha önceki Ortadoğu - İslâm müzik geleneklerindeki ud'da olduğu gibi, neredeyse bir "kurucu çalgı" statüsüne yükseltilmesine sebep olmuştur. Kantemiroğlu edvârında hem teori hem de icra bu çalgı üzerine bina edilmiştir çünkü.

Tanbur'un Osmanlı/Türk musıkisi açısından en mükemmel çalgı oldu-

---

286 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s. 91.

287 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s. 92.

288 Aynı yer, s. 90-93.

289 Charles Fonton, *Essay Sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne – Constantinople 1751,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, [Nouvelles Acquisitions 4023], s. 114-115; Eckhard Neubauer *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999, s. 218-219; Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2. Basım, 2008, s. 166..

290 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Part I - Text*, London, SOAS, 1992, s. 354-355.

ğunu Kantemir'den yarım asır kadar sonra yazan Fransız sefareti tercümanı Charles Fonton da dile getirir. Fonton dört ayrı çalgıyı ayrıntılı bir biçimde tarif etmiştir: ney, tanbur, rebab ve miskal. Ancak, tanburun sapındaki perdeleri tarif ederken şöyle yazar Fonton:

> "*Perdelerin sayısı otuz altıdır ve hepsini açıkça duyurabilen tek çalgı tanburdur*."[291]

Çalgının bizzat kendisi ile inşa etmekte bulunduğu yeni musıki teorisinin tam mutabakat ve muvafakatini Kantemir üç ayrı düzeyde örneklendirir ve tescil eder: perdeler, usûl ve vezin.

1) Tanburda perdeler

Musıki perdelerinden başlayalım. Kantemir'in yaklaşımını biliyoruz: İnsan hançeresinden çıkabilecek sınırsız sayıda sadâ vardır ve her çalgı "*insanın boğazından*" çıkan sesleri taklit etmek ister. Bu amaçla çalgılara perdeler konmuştur. Ne var ki, insan hançeresinden potansiyel olarak çıkabilecek perdelerin hepsini hakkıyla icra edebilecek tek saz tanburdur. Edvâr metni daha önce de alıntıladığımız bu çok önemli cümlelerle başlar zaten.

> "*...bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamâm saz tanbur dedikleri sazdır, öyle ki benî-Adem'in nefesinden zuhur eden sadâ ve nağmeyi bi't-tamâm ve bilâ-kusur icra eder. Saz-ı mesfurda* [adı geçen sazda] *vaz' olunmuş* [konmuş, yerleştirilmiş] *zikrolunan* [adı geçen] *perdelerdir:*"[292]

Bu cümlelerin hemen ardından insanın hançeresinden çıkan ve tanbur sazının duyurabileceği musıki perdelerinin listesini veriyor Kantemir. Gelin görün ki bu perdeler Yegâh'tan başlamak üzere ve tiz Nevâ'ya kadar uzanan Osmanlı/Türk musıkisinin bildiğimiz perdeler dizisinden başka bir şey değildir. Yani, Kantemir'in deyişiyle "*benî-Adem'in nefesinden zuhûr eden sadâ*" Türk musıkisinin perdeleridir, başka perdeler değil. Dolayısıyla tanburun sapına yerleştirilmiş perdeler yoluyla insan hançeresinden çıkabilecek tüm "*sadâ ve nağmeyi*" icra etmek mümkündür.

Kantemir'in bir paragraf içinde yürüttüğü mantık silsilesi bize şunu söylüyor: 1) İnsan hançeresinden çıkan müzikal sesler Türk musıkisinin perdeleridir, → 2) Tanburun sapında bu musıkinin kullandığı tüm perdeler mevcuttur, → 3) İnsan hançeresinden çıkan tüm müzikal sesler tanburun

---

291 Charles Fonton, *Essay Sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne – Constantinople 1751,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, [Nouvelles Acquisitions 4023], s.114-115; Eckhard Neubauer *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999, s. 211-212; Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2. Basım, 2008, s. 166.

292 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, s. 1.

sapındaki perdelerdir → 4) Tüm müzikal sesleri en iyi ifade eden çalgı tanburdur.

Buradaki ifadelerde Kantemir'in ağır basan vurgusu veya niyeti acaba "mükemmel çalgı" olan tanburun teknik ve müzikal imkânlarını göklere çıkarmak mıdır? Yoksa soyut ve potansiyel musıki dilinin somut olarak seslere ve bestelenmiş eserlere dönüşmesinin "doğal" ifade aracının başka herhangi bir çalgı değil de illâ ki tanbur olduğu gerçeğini ima etmek midir? Edvârın başka bir yerinde Kantemir'in konuşulan çeşitli lisanların harf, hece ve kelimelerini, sırasıyla, musıki dilinin temellerini teşkil eden perde, makam ve terkiplerine benzettiğine bakacak olursak[293] bu ikinci vurgunun daha ön plânda olduğuna ihtimal verilebilir.

Dolayısıyla tanburun perdelerinin "dile gelmesiyle" de iş bitmiş olmuyor. Çünkü Kantemir'e göre tanburdaki otuz üç adet perdeden sırasıyla enva'-yı çeşit nağme, terkip ve makamlar zuhur etmektedir. Sonuç itibariyle Kantemir'in edvâr'da açıklayacak olduğu (kendi ifadesiyle "*müceddeden bina olunacak*") yeni inşa edilecek musıki teorisinin neş'et edeceği yer de tanbur'un bizatihi kendisidir. Ayrıcalıklı bir çalgı olan tanburun üzerindeki her musıki perdesinin birer harfle temsil edilmesiyle bu yeni teori elbette ki vücut bulmakla kalmayacak, kolayca görünür, öğrenilir ve icra edilir hale de gelecektir. *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât* budur zaten. Yani harflerle musıki ilminin öğrenimi, yazımı ve kitabı. Diğer bir okuyuşla harfler aracılığıyla musıki bilgisinin yazımı. Hem perdelerin, hem kitabın hem de harflerin tam merkezinde ise tanbur yer alıyor.

O kadar ki, edvârın bir yerinde Kantemiroğlu tanburun icra olanaklarının insan sesinden daha geniş olduğunu ima eden birkaç cümle sarf etmekten dahi çekinmiyor. Meselâ Sünbüle makamından söz ederken şöyle yazar Kantemiroğlu:

> *"Bilgil ki Sünbüle makamından bülend-âvâz* [tiz, yüksek perdeleri kullanan] *makam yoktur; öyle ki Şahmansur perdesinde* [düzeninde, akortunda] *hânendeler bu makamda tasnif olunan* [bestelenen] *nesneleri değme hâl ile* [zorlukla] *okuyabilirler."*[294]

Söylenmek istenen şudur: Sünbüle makamı çok tiz seslerde gezindiği için hânendeler bu makamdaki eserleri en pest akorttan bile okumakta büyük zorluk çekerler. Burada Kantemir erkek hânendeleri kastediyor elbette, çünkü kadın sesleri *tessitura*ları dolayısıyla bu makamı icra için bu kadar büyük zorlukla karşılaşmayabilir. Ancak, kadın hânendelerin burada ka'le alınmamış olması da o dönem için doğaldır.

293 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 17.

294 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 42.

Her ne olursa olsun ve erkek hânendeler ne kadar zorlanırlarsa zorlansınlar, Kantemir'ın temel çalgısı olan tanburun Sünbüle makamındaki veya herhangi bir başka makamdaki eserleri icra etmekte bir zorlukla karşılaşması kesinlikle söz konusu değildir. Çok uzun sapı ve bu saptaki çok sayıda perdesi ve bu perdelerin icabında yer değiştirebilmesi sayesinde tanbur ses sahası ne olursa olsun her makamı transpoze ederek kolayca çalabilir. Bazı insan seslerine teknik üstünlüğü de buradadır.

Yukarıdaki alıntıda dikkati çeken bir diğer nokta da şudur: Kantemiroğlu burada Sünbüle makamını icra ederken hânendeler tarafından kullanılacak en pest akortu adlandırırken edvâr'ın başka bir yerinde tanbur için tarif ettiği ikili, dörtlü veya beşli transpozisyonların (yani *şed*lerin) isimlerini kullanmıyor. Burada en pest olarak gördüğü icra akortuna bir ney cinsinin (*şahmansur*) adını veriyor. Bu ifade diyapazon misâli herhangi bir çalgı akort aracının mevcut olmadığı o dönemlerde ney'in çeşitli boylarının çalgıların birbirleriyle akortlanması amacıyla kullanıldığına işaret ediyor olabilir.

2) Tanbur ve usûl

Gelelim Kantemir'in nezdinde tanburun musıki perdeleri ve musıkinin teorisiyle değil fiilî musıki icrası sırasında usûl ile ilgisine. Sadece basit bir ritmik araç olmayan, öncelik ve öncelikle müzik eserinin başından sonuna kadar kendini tekrar eden bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbı olan usûller Osmanlı/Türk musıki geleneğinde hayâtî bir önemi haizdir. Edvâr'ın usullerle ilgili bölümünün başında Kantemiroğlu şöyle yazar:

> "*İlm-i musıkide cümlesinden lâzım olan ilm-i usuldür zira kavl-i ehl-i mûsıkâr üzre*[musıki bilenlerin söylediklerine bakılırsa] *usulsüz nağme mücerred* [somut, tek başına] *musıki nağmesi değildir. Nitekim nâ-mevzûn* [vezinsiz] *beyit ilm-i şiirden olmadığı ve tasnif-i şâir-i nâ kâmil* [acemi şairin eseri] *olduğu günden zâhirdir. Usûl musıkinin terazisi ve endazesidir*[ölçü birimidir]"[295].

Kantemiroğlu edvârının en uzun bölümünün usûller hakkındaki bölüm olması şaşırtıcı değil. Bunun için üzerinde biraz daha uzunca durmamız gerekiyor.[296]

Usûl kalıp ve darplarının Osmanlı/Türk musıki geleneğinde üç temel işlevi vardır. Bunlar: 1) Hatırlatma işlevi; 2) Yapısal işlevi; 3) Ritmik, yani

---

295 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s.78.

296 Usûlün önemine ve Osmanlı/Türk musıki geleneği içindeki kurucu, tanımlayıcı ve öğretici işlevlerine dair bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008, s. 72-134; Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul, YKY (6. Baskı), 2016, s. 19-29.

tempo belirleyici ve tanımsal işlevi. Kantemir bu üç işlevin üçünün de pekâlâ farkındadır, üçünü de tanımlar ve işin ilginç tarafı, üçünün de yerine getirilmesini tanbura havale eder.

Usûlün ilk işlevi hâfızaya bir kolaylık sağlamasıdır. Yazının, notanın hemen hiç kullanılmadığı on yedi ve on sekizinci yüzyılın ortamında bir eserin usûlünün ve o usûlün darplarının dikey olarak eserin melodisiyle olan ilişkisinin hem eseri öğrenip ezberlemeyi hem de bilâhare o eseri hatırlayıp icra etmeyi çok kolaylaştıracağı apaçık ortadadır. Bu işlev diğer bir önemli hatırlatma unsurundan yani güfteden mahrum olan enstrümantal eserler için özellikle önemlidir. Kantemir usûllerin (özellikle de nisbeten uzun olan ve içerdikleri birim zaman adedinin on ya da on beşin üzerinde olan "büyük" usûllerin) bu fonksiyonunun pekâlâ farkındadır. Kantemir, 1722 yılında Rusya'da kaleme aldığı, İslâm dininden söz eden fakat Türk musıkisini de kısaca tanıttığı bir metinde şöyle yazıyor örneğin:

> *"...zamanı ölçmek için kullandıkarı usûl adını verdikleri yirmi dört çeşit ölçüleri vardır. Dolayısıyla bir eseri çalmak ya da söylemek çok zordur çünkü her besteci kendi keyfine göre usûl ve vezin seçer ve bu usûller bazen çok karmaşık oldukları için usûlü bilmeyen kişiler bir eseri bin kere de dinlemiş olsalar, o eseri öğrenemezler, aynen tekrar edemezler... Bu başarısızlığın önüne geçmek için İstanbul'da musıkinin sorunlarıyla meşgulken şu anda tahtta bulunan Sultan Ahmed'e ithaf ettiğim ve çok beğenilen Türkçe bir kitap kaleme aldım..."*[297]

Kantemiroğlu usûlün eseri hâfızaya yerleştirme işlevinin çok önemli olduğunun farkındadır. İcadettiği nota sisteminin de bu zorluğu ortadan kaldırdığını iddia etmektedir. Çünkü ona göre bu nota sistemi sadece perdeleri değil aynı zamanda usûlü de kapsamaktadır. "*...kuvvet-i rakam-ı vezn ile nağmeyi de usûlü de perdelerin işareti altında ve zabtında koyasın...*"[298] dediği tam da budur. Eserleri tam da bestecisinin tasarladığı şekilde, yani onun deyişiyle "*şart-ı musannif üzere*"[299] icra etmek de ancak o eserin usûlüne vâkıf olmakla mümkün olur. Sonuç itibariyle de Kantemir kendi icadı olan notanın Osmanlı/Türk musıkisinin bu en büyük güçlüklerinden birini, yani insan hâfızasının yanılma payını ortadan kaldırmış olduğunu ileri sürer.

Usûlün ikinci işlevi yapısal bir işlevdir. Yani bir eserin veya o eserin her bir bölümünün uzunluğu dakika ve saniye sayısıyla değil o eser veya eser

---

297 Dimitrie Cantemir, *Sistemul, sau İntocmirea Religiei Muhammedane...*, Bükreş, Editura Meridiane, 1977, s. 247 (nakleden Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 103).

298 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 5.

299 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 8, 9.

bölümü icra edilirken vurulan usûl sayısıyla ölçülür. Farazâ devr-i kebir usûlündeki bir peşrevin her hânesi bir ya da iki adet devr-i kebir usûlü uzunluğunda olsun, yani bu usûl o hânenin başından sonuna kadar ya bir ya da iki kere devretsin. Yani eserin bütün bölümleri benzer uzunlukta olacaktır.

Dolayısıyla bir buçuk ya da iki buçuk usûl uzunluğunda hâne veya eser olamaz. Eser veya eserin bir bölümü ne usûlün ortasında başlar ne de ortasında sona erebilir. Çünkü eserin melodik akışının usûlle birlikte başlaması ve usûl darplarının bitimiyle bitmesi gerekir. Kantemir de bu gerekliliği şöyle dile getiriyor:

> "*...ilm-i musıki vezn-i usûl ile kemaliyetin bulur, şöyle ki ne usûl nağmeden ne nağme usûlden geçe yahut kala... kuvvet-i usûl ile mukaffât* [ölçülü] *nağme lâzım geldiğinden ne izdiyâd* [fazlalık] *ne noksan gele.*"[300]

Bir eserin tüm bölümlerinin birbirine eşit uzunlukta olması her zaman şart değildir elbette, ama özellikle klâsik eserlerin büyük çoğunluğunda durum böyledir. Yani usûl eserin bölümlerini tanımlamak için bir araç görevi görür. Her bölüm ya da hâne aynı sayıda usûl içerir. Bölümleri birbiriyle tamamen orantısız eserlere de zaten çok nadiren rastlanır. Eğer bunun açık seçik estetik bir sebebi yoksa çoğu kez böyle bir duruma hatâ gözüyle bakılır. Bu tür yapılara sahip olan şarkılara yirminci yüzyılda "fantezi" ya da "fantezi şarkı" dendiği olmuştur.

Sonuç olarak eserin usûlünün önemli işlevlerinden biri de o eserin bölümlerinin ve iç yapısının esas ölçü birimi olmasıdır. Bir eserin iç yapısını onun her bölümünün içerdiği usûl sayısına bakarak anlarız. Usûl eserin uzunluğunun ölçü birimidir. Bu durum özellikle büyük usûllerle ölçülmüş eserlerde geçerlidir. Örneğin Darb-ı fetih usûlüyle ölçülmüş peşrevlerde bunu ayan beyan görmek mümkündür çünkü bu peşrevlerde her hâneye bir tek usûl isabet eder.

Bu genel usûl anlayışını Kantemiroğlu şu cümlesiyle iyi özetlemiştir:

> "*Bilmiş ol ki usûl çarh-ı devr-i dâim gibi nağme-i terkib içinde daima devr etmededir ve tamam olduktan sonra gene ibtidâdan* [başından] *başlar, tâ ki peşrev ile yahut beste ile birden* [birlikte] *şüru' edip* [başlayıp] *birden tamam olsa gerektir.*"[301]

Usûllerin üçüncü işlevi ise hem gider (tempo) belirleyici olması hem de bu gider dolayısıyla eser ve form tanımına yardımcı olmasıdır. Çünkü bazı eser türleri herhangi bir usûlle bestelenmez ve bazı usûller sadece bazı eser

300 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 5, 78..

301 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 79.

türlerinde kullanılır. Ayrıca, bazı usûllerin gideri mutlaka daha ağır olmalıdır, bazılarınınki ise çok daha yürük olabilir. Her usûlün kendine mahsus yürüyüşü (eski deyimiyle *revişi*) vardır çünkü. Bu farkları belirtmek için Kantemiroğlu "*vezn-i kebir*" (büyük vezin), "*vezn-i sagir*" (küçük vezin) ve "*vezn-i asgarü's-sagir*" (en küçük usûl) ayırımını yapar ve eserin sür'atinin (temposunun) sadece melodik akışta değil bizzat usûlde olduğunu açıkça belirtir:

> "*Mukaddemâ* [daha önce] *vezn-i musıkide zikrolunduğu üzre vezn-i sagir vezn-i kebirin nısfıdır* [yarısıdır]*, öyle ki vezn-i kebir'in şartı üzre bir usûl devr olunca, vezn-i sagir'in şartı üzre iki usûl devr olunur.*"[302]

Yani vezn-i sagirle icra edilen eser vezn-i kebir ile icra edilenden iki kat sür'atli icra edilir. Ayrıca, Kantemir'e bakılırsa, bazı usûller sâzendelere ve saz eserlerine bazı usûllerse hânendelere mahsustur. Dolayısıyla bu durumda usûl eser türünü tanımlayan bir işarete dönüşmüş olur. Örneğin darb-ı fetih usûlünü Kantemir sadece peşrevlerde kullanılan bir usûl olarak yorumlar. Gerçi elimizde bu usûlle bestelenmiş birkaç murabba' beste yok değildir. Ancak, son yüzyılda rağbetten düşmüş bulunan darb-ı fetih usûlünü kullanmış olan eserlerin büyük çoğunluğu peşrevdir[303].

Usûllerin eser tanımlama fonksiyonuna edvâr'da gördüğümüz bir başka örnek de Kantemir'in bazı usûllerin sâdece hânendelere, sözlü eserlere mahsus olduğunu ve enstrümantal eserlerde hiç kullanılmadığını özellikle vurgulamakta olmasıdır:

> "*Agâh ol ki Türkî Darb ve Evfer usûlünde tasnif olmuş* [bestelenmiş] *peşrev yoktur, zira yalnız hânendelere mahsus usûllerdir*."

Nitekim Kantemir nota koleksiyonu içinde bu usûllerde bestelenmiş bir tek peşrev bile bulunmuyor. Kantemir "hânendelere mahsus" olan bu iki usûlden biri olan Türkî Darb usûlünün darplarını zaten vermez. Diğerinin ise darplarının şemasını verir ama bu iki usûlün de birer düzensizlik içerdiklerini belirtmeden edemez.

> *"Agâh ol ki, Türkî Darb usûlünün ikinci Düm'ü ...hânendelerin şartında vezne* [tempoya] *bend* [bağlı] *olmaz, öyle ki murâd eylediği kadar uzatmaya ruhsatı vardır. Buna göre* [bunun gibi] *Evfer usûlünün ikinci Düm'ü ve sonrası tek* [sadece] *hânendelerde nâ-mevzun* [ölçüsüz] *olabilir, öyle ki istendiği kadar uzun eder.*"[304]

---

302 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 79.

303 Bkz. Yalçın Tura, "Darb-ı Fetih usûlü ve bu usûlle yapılmış peşrevler", *Türk Musıkisinin Mes'eleleri* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1988, s. 87-103.

304 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 86.

Durmaksızın saat gibi işlemesi gereken usûle mutlaka ve mutlaka riayet etme şartına Kantemir, demek ki, bazı istisnalar kabul ediyor. Bu düzensizlikler, yani usûle uymama "ruhsatı" sadece hânendeler içindir elbette. Hânende usûlden böyle "düştüğü" zaman ona eşlik etmekte olan tanbur ne yapacaktır acaba? Herhalde susacak ve hânendenin vezin ve usûlü bir süreliğine bir kenara atarak "*istendiği kadar uzun*" ettiği nağmenin bitmesini bekleyecektir. Her hâlükârda bir tür "vakfe" yapıp kendisi usûle aykırı bir iş yapmamış olacaktır.

Benzer bir vezin düzensizliği, hânendeler söz konusu olduğunda, başka bir usûl için de geçerlidir Kantemir'e göre.

> *"Buna göre, devr-i revân usûlünün düm'leri hânendelerde câbecâ* [yer yer] *nâmevzun olabilirler. Lâkin sâzendeye böyle olmaz zira peşrevin şartı odur ki nağme hatırı için vezn-i usûlü bozmaya."*[305]

Usûl ve vezin disiplinini sağlayacak olan çalgı da tanbur'dur Kantemir'in nazarında. Saz eserlerinin icrası sırasında bu disiplinin bozulması da kesinlikle söz konusu olamaz. Ne var ki, sözlü eserlerin, yani hânendelerin icrasında usûl ve tempo disiplininin bozulabilmesine cevaz veriyor Kantemiroğlu. Usûl ve vezin konusundaki tâvizsiz katılığını iyi bildiğimiz Kantemir'in bu alanlarda gerekli gördüğü kesinliğe böyle bir istisnayı hânendeler için neden mümkün ve hatta uygun gördüğünü bilemiyoruz. Ancak, usûle riayet etmemenin kimler için ve hangi durumda mümkün olduğuna cevaz veren müzikal ögenin icra edilmekte olan eserin usûlünün bizzat kendisi olduğuna işaret etmekle yetinelim.

Kantemiroğlu usûl darp ve kalıplarının bu üç işlevinin de varlığının bilincindedir. Bu üç işlevi birbirine bağlı olarak ifade etmiş ilk musıki yazarımız belki de odur. Dolayısıyla, usûlün musıkide her zaman her şeyden önemli olduğunu edvârın çeşitli yerlerinde defaatle ve ısrarla dile getirmekten hiç geri durmaz.[306] Usûl onun için sadece bir bütün olarak musıkiyi teşkil eden birçok unsurdan bir tanesi olmakla kalmaz. Onu musıkinin temel kurucu unsuru statüsüne lâyık görür Kantemiroğlu. Usûl kalıplarını ya hiç kullanmayan veya bilinenlerin pek azını kullanabilen yabancı musıki geleneklerini ise ya ilkel ya da eksik diye niteleyip küçümsemekte hiç tereddüt etmediğine daha önce işaret ettik. Edvâr'ın tümüyle usûllere ayrılmış dokuzuncu bölümü '*İlmü Usûl-i Musıki*' başlığını taşıyor. Bu bölüm zaten birkaç ayrı yerde alıntıladığımız şu cümlelerle başlar:

---

305 Aynı yer.

306 Usûlün önemine ve gelenek içindeki kurucu, tanımlayıcı ve öğretici işlevlerine dair bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008, s. 72-134; Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul, YKY (6. Baskı), 2016, s. 19-29.

> "*İlm-i musıkide cümlesinden* [her şeyden] *lâzım olan ilm-i usûldür, zira kavl-i ehl-i mûsikar üzre* [musıki bilenlerin söylediği gibi] *usûlsüz nağme mücerred* [tek başına] *musıki nağmesi değildir. Nitekim nâmevzun* [vezinsiz, vezni bozuk] *beyit ilm-i şiirden olmadığı ve tasnif-i şâir-i nâ-kâmil* [eksikli bir şairin eseri] *olduğu günden zahirdir... Usûl musıkinin terâzisi ve endâzesidir* [ölçüsüdür]."[307]

Özetle, Kantemir'e göre usûl o kadar önemlidir ki belli bir makamda bestelenmiş bir nağme veya bütün bir eser ne kadar güzel ve san'atlı olursa olsun eğer usûle uymuyorsa veya usûl altyapısı eksikse o nağme veya eser musıki olarak dahi telâkki edilemez. Yani bir nağmeye musıki denilmesi onun usûllü olması sayesindedir. Dönemin anonim halk musıkisi eserlerini hiç tereddüt etmeden ve bir kalemde musıki dairesinin dışına itmiş olması da esasen buna dayanıyor. Çünkü bu dinlediği anonim eserler onun bildiği usûl kalıplarının hiçbirine sığmıyordu.

Sonuç itibariyle Kantemir yukarıda sözünü ettiğimiz sınırlı birkaç istisna dışında bu konuda son derece katıdır. "U*sûl-i musıkiye girmeyen*", yani Osmanlı/Türk musıkisinin usûlleriyle ölçülemeyen nağmeleri musıki olarak addetmediğine daha önce işaret ettik. Vazgeçilmez bir musıki ögesi olan usûl musıki için o derece ontolojik bir gerekliliktir çünkü. Usûlsüz musıki olamayacağı gibi, usûllü bir eserin icrası sırasında usûle uyamayan, yani onun ifadesiyle "*usûlü bozan*" veya "*usûlden düşen*" müzisyen de ya işin acemisidir ya da, acemi değilse, affedilmez bir estetik hatâ işlemektedir. Bunu da edvârın birkaç yerinde açıkça belirtmeden edemez. Sâzendenin işin doğası gereği usûlden inhiraf edebileceği bir tek alan vardır: doğaçlama nağmelerin esas olduğu *taksim*.

Neticede, Kantemir'in dediğine bakılırsa, musıkinin musıki olmasını sağlayan şey usûlün varlığıdır. Kantemir daha önce Yunan müziğinin (daha doğrusu Ortodoks kilise müziğinin) ve ayrıca "Efrenç ve Urus" musıkilerinin usûlsüz oldukları için eksik olduklarını ifade etmişti. Ona göre Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin gerek İstanbul'da dinlediği anonim halk musıkilerine gerekse tüm Avrupa müziklerine üstün olmasının temel sebebi zaten kullanılan usûllerin çeşitliliği ve nağme ile usûlün her zaman uyum içinde olması zorunluluğu değil midir? Kantemiroğlu'ndan yarım asır kadar önce bu gerçeği apaçık bir biçimde Evliyâ Çelebi dile getirmişti:

> "*Cümle sâzendeler bu dairezenler* [daire/bendir çalanlar] *olmasa rakkası bozulmuş saat gibi fasılları helec melec* [darmadağın] *olur. Fasıllarına nizam ü intizam veren usûlbend* [usûle bağlı] *dairezenlerdir. Cem'i-i ulûmda* [bütün ilimlerde] *usûl lâzımdır ki ilm-i usûl ilm-i edvârda başka bir risaledir.*"[308]

---

307 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 78.

308 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme,*Cilt I, İstanbul, YKY, 1996, s. 303.

Edvâr'ın *İlmü Usûl-i Musıki* bölümünün hemen başındaki usûlün vazgeçilmezliğiyle ilgili genel ve temel yargının hemen ardından Kantemir çeşitli usûl darplarının (düm, tek, teke vs.) sembollerini verir ve şöyle devam eder:

> "*...düm ile tek bir mızrap sahipleridir, teke iki mızrap sahibidir, teke teke dört mızrap sahibidir. Arızî olan hareketleri vech üzre düm iki ile dört mızraba mutasarrıf olur, tek iki ve dört ve altı mızraba mutasarrıf olur, teke dört mızraba, teke teke sekiz mızraba mutasarrıf olur.*"[309]

Kantemiroğlu usûlün vurulmasını bir vurmalı çalgı üzerinden değil, doğrudan tanbur üzerinden tarif etmeye başlar. Yukarıdaki alıntıdan anlaşılıyor ki usûlün her darbının uzunluğunun ölçü birimi mızrap vuruşu sayısıdır. Bu darpların kaçar zaman birimine denk düştükleri de icranın sür'ati (*vezn-i kebir* ve *vezn-i sagir*) ile ilgilidir. Eğer icra heyeti içinde bir vurmalı çalgı yok ise usûlleri fiilen tanbur vuruyor veya hiç değilse duyuruyor, hissettiriyor olacaktır. Ve usûllerdeki her darbın karşılığının bir veya birden fazla *mızrap* vuruşu olarak duyulması gerekecektir. Demek ki *tanburun mızrabı* bir yandan eserin melodisini icra ederken diğer yandan aynı zamanda eserin usûlünün darplarını da belirtiyor olacaktır.

Ancak bunları sıraladıktan ve usûlün vurulmasından öncelikle tanburu sorumlu tuttuktan sonradır ki Kantemiroğlu usûl tutmak için varlık nedeni ve aslî görevi usûlü duyurmak olan kudüm, bendir (daire) ya da def gibi bir vurmalı çalgı da kullanılabileceğini hatırına getirir ve şöyle yazar:

> *"Bilmiş ol ki usûl vezni dairede tutulduğu zamanda sağ eli düm ile te ve sol eli ile tek ile ke vurulur."*[310]

Edvârın usûl bölümünün başka hiçbir yerinde usûl vurmak veya usulü duyurmak için bir vurmalı çalgı gerektiğine dair bir ibareye rastlanmıyor. Kantemiroğlu fasıl icrasında yer alan çalgıları sayarken de vurmalı çalgılardan söz etmez. Dolayısıyla, ve usûle her zaman kayıtsız şartsız riayet musıkinin olmazsa olmaz şartı ise, o zaman vurmalı çalgı yokluğunda ne yapılacaktır? Her fasıl heyetinde her zaman bir vurmalı çalgı bulunamaması ihtimaline ve fakat tanburun her yerde mevcut olması gerektiğine binaen usûle uyma şartını başka herhangi bir çalgı değil yine tanbur sağlayacaktır ve icra heyetlerindeki diğer çalgılar usûlü tanburun mızrabından duyacaklardır. Bir bakıma icra disiplini tanbura bağlanmış oluyor. Yani musıkinin olmazsa olmazlarından bir diğerinin sorumluluğunu da tanbur üstlenmiş oluyor.

Tanbur musıki teorisinin temelini teşkil etmekle kalmıyor; musıki icrasının esası olan usûlün çeşitli işlevleri de gelip yine tanbura dayanıyor.

---

309 Aynı yer.

310 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 79.

Hani neredeyse "tanburu kullanmayan musıkiler musıki değildir" demeye getiriyor Kantemir.

3) Tanburda vezin

Rauf Yekta Bey'in deyişiyle "Osmanlı/Türk musıkisinin gözde çalgısı" tanburun marifetleri bunlarla da sınırlı değil.

Kantemir'in doğrudan doğruya tanbur'a bağımlı kıldığı üçüncü müzik ögesi kendi ifadesiyle *vezin*'dir. Vezin, esas itibariyle eserin icra edileceği sür'attir, diğer bir deyişle eserde standard olarak kullanılacak olan zaman biriminin uzunluğudur, diğer bir deyişle *tempo*. Buna bugünün Türk musıkisi icracı jargonunda *gider* deniyor. Bu gider kâh ağır, kâh daha yürük olabilir. Kantemir veznin anlamının bu olduğunu şüpheye mahal bırakmayacak şekilde açıkça beyan eder:

> "*...vezn-i musıkiyi dakika-i zamana teşbih edip* [benzetip] *sadâ-yı nağme ne miktar zaman bir perdenin üzerinde meks eylemelidir* [durmalıdır]*, harfin altında rakam işareti ile bend olunur* [bağlanır]*...*"[311]

Bu noktada Kantemiroğlu gider göstergesi olarak (o dönemde henüz icad edilmemiş olan) metronomun işaret ettiği sür'at rakamını (dakikada 60, 80 vs. vuruş gibi) kullanamıyordu elbette. Dolayısıyla musıki icrasının temel zaman birimi cinsinden sür'atini ölçmek için en küçük zaman birimi olarak *tanburun mızrap vuruşlarını* esas alır. Dolayısıyla da tanbura tempo belirtme görevini de yüklemiş olur. Öyle ki her bir mızrap vuruşu müzikal zamanın en küçük birimi olarak sayılacak ve vurulan (veya gerektiğinde vurulmayan fakat "es geçilip" toplam sayıya dahil edilen) mızraplar hep birbiriyle aynı zaman değerinde olacaktır.

Musıki icrasının kendi akış hızından bağımsız bir zamanölçer cihazın yokluğunda Kantemiroğlu yazdığı her notanın altındaki rakamların (ki bu rakamlar vurulacak mızrap adedini gösterecektir) hem notanın uzunluğunu belirtmesini hem de aynı zamanda eserde genel bir sür'at göstergesi vazifesi yapmasını ister. Diğer bir deyişle, Kantemir'in nota sistemi sür'at ve tempo açısından "nötr" değildir.[312] Mızrabın tempo belirticisi fonksiyonunu yerine getirebilmek için ise Kantemir birbirinin zıddı olan iki yönteme başvurur ve neticede bunların ikincisinde karar kılar.

---

311 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 9.

312 Bu iddia hakkında bkz. Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*, 5, 1988, s. 14-15. Daha sonraki bir araştırmasında ise Owen Wright vezin kavramı ile tempo arasındaki ilişkiyi – bu sefer doğru bir şekilde – tekrardan kurar. Hatta doğru ilişkiyi kurduktan sonra bu noktadan hareketle hangi vezinde hangi usûlün hangi metronom değerine denk düşebileceği konusunda bazı hipotezler dahi öne sürer. Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2 – Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 529-537.

Burada her şeyden önce söz konusu olan zamanın ölçümü ve bu ölçümde kullanılan birimin iyi tanımlanması ve eser içerisindeki sabitliğidir. Bunun için veznin açıklanışında Kantemiroğlu Kopernik öncesinin yani arzın sabit ve Güneş'le Ay'ın ve diğer gezegenlerin dünyanın etrafında döndüklerini ileri süren astronomi ve kozmolojisine edvâr'ın başka hiçbir yerinde yapmadığı kadar çok atıfta bulunur, kozmolojik benzetmeler yapar. "*Burçlar içinde hareket-i şems* [Güneş]"ten, "*hareket-i şems yahut evza-yı ecrâm-ı semâ*dan [Güneş'in hareketinden veya gök cisimlerinin konumlarından]"[313] söz eder, "*ecrâm-ı semânın türlü türlü hareketlerinden nizâm-ı âlem zuhur*"[314] ettiği gibi mızrap vuruşlarından da "*nizâm-ı nağme hâsıl olur*"[315] diye yazar.

Ancak, bu benzetmeler kesinlikle işlevsel değildir, sadece öğreticidir. Güneş merkezli Kopernik astronomisi Osmanlı'da ancak on dokuzuncu yüzyılda genel kabul görüp yerleşebilecektir. Dolayısıyla Kantemir'in yaptığı şey henüz sadece Kopernik öncesi Ptoleme kozmolojisine aşina olan İstanbullu musıki meraklısına durumu anlayacağı şekilde açıklayan metaforlar sunmaktır. Buna göre, hareket halindeki gök cisimlerinin düzeninden istihraç edilen ve hem evrensel hem de şaşmaz olması gereken zaman akışında ölçülen bir dakika ne ise tanburun bir mızrap vuruşu da musıkide odur.

> "*Sâbit olan vezn-i musıki çarh-ı âsmândan* [gök kubbenin dönüşünden] *dakika-i zaman gibi zarb-ı mızrabdan* [mızrap vuruşundan] *hâsıl olur. Öyle ki her mızrab bir ola ve her perdenin üzerinde bir mızrab buluna ve ol kadar tiz* [tez] *hareketli ola ki iki mızrabın arasında bir mızrab dahi vurulmak mümkün olmaya. Elhâsıl-ı kelâm, ilm-i hikmette zerre mikdarı ne ise ilm-i musıkide dahi vezn-i zarb-ı mızrab odur.*"[316]

Tanburda her mızrap vuruşu, tıpkı astronomideki evrensel ve sabit zaman birimi gibi, musıki eserinin ölçüleceği temel zaman birimini tanımlar. Yani astronomik zaman ölçümündeki kesinlik ve değişmezlik müzikal zamanı ölçecek olan tanburun mızrabında da olmalıdır. Müzikal akışın sür'atine, temposuna, yürüyüşüne ölçü teşkil edecek olan şey tanburun mızrap vuruşları olacaktır. Bir mızrap vuruşu en küçük birimdir, bölünemez. Dolayısıyla zaman birimi olan iki mızrap vuruşu arasına bir üçüncüsü sığdırılamaz. Zaten yukarıdaki alıntıda Kantemir'in "zerre" adını verdiği şey maddî varlıkların bölünemez olan en küçük parçası ve temel ölçü birimidir, yani bir anlamda atomdur.

Edvâr'ın hiçbir yerinde Kantemiroğlu bugün bildiğimiz bir zaman ölçüsü (saat, dakika, saniye ya da vuruş/dakika vs.) kullanmadığı için bu vezin

313 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 7.
314 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 7.
315 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 7.
316 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 6.

meselesinin ne anlama geldiği hem Kantemiroğlu'ndan hem de Kevserî'den transkripsiyon yapanlarda çokça kafa karışıklığına sebep olmuştur ve hâlâ da olmaktadır. Kantemir'in açıklamalarının her zaman bütünüyle açık seçik, anlaşılır, tutarlı ve sistemli oldukları iddia edilemez elbette. Ancak –ve her ne kadar konu çok teknik nitelikte de olsa– eserin vezninde esas birimin tanburun mızrap vuruşları olması dolayısıyla bu meselenin üzerinde burada biraz durmakta yarar var.

Mızrap vuruşunu ilm-i hikmetteki bir "zerre"ye yani fizikteki atomlara eşitleyen yukarıdaki kesin yargının hemen ardından Kantemiroğlu ilki ağır, ikincisi yarı ağır üçüncüsü de süratli olmak üzere üç ayrı vezin tanımlar. Edvârın usûllerden söz eden bölümünde *vezn-i kebir* ve *vezn-i sagir* şeklinde sadece iki sür'at mertebesi tanımlamışken bilâhare her biri bir öncekinden iki kat sür'atli olan üç adet vezinden söz eder. Bunlar *vezn-i kebir* veya *ekber* [büyük/en büyük vezin], *vezn-i sagir* [küçük vezin], ve *vezn-i asgarüs'sagir* [küçüklerin en küçüğü vezin]'dir.[317] Nota yazmanın ve okumanın kolaylığıyla sür'ati belirtme ihtiyacını kabil-i te'lif hale getirmenin pratik yolunu göstermeye çalışır Kantemir.

Kantemir'den neredeyse bir asır kadar sonra Abdülbâkî Nâsır Dede de aynı şekilde "vezn-i elhân" adını verdiği üç farklı tempo tanımlar. Bunlar "hafif-i evvel", "hafif-i sânî" ve "sakil" adlarını taşırlar. Ancak, Nâsır Dede bu üç temponun zaman birimleri arasındaki nisbeti açıklığa kavuşturmaya gerek görmez. Sadece bir eser icra edilirken o üç vezn-i elhân'dan "hangisi muteber ise" onun kullanılacağını belirtmekle yetinir. Diğer bir deyişle eserin hangi tempoyla okunup çalınacağı icracı ya da icracılar tarafından ortak bir kararla belirlenecektir, notanın kendisi tarafından değil. Hızır Ağa da edvârında –o da aralarındaki ilişkiyi belirtmeksizin– "darb-ı evvel" ve "darb-ı sânî" diye iki ayrı tempo mertebesinden söz eder.[318]

Kantemiroğlu ise eser icraları için kurduğu sür'at hiyerarşisini önce şöyle tanımlıyor: Vezn-i kebir "*Vakt-i hareketi ağır alan...*"[319] yani temposu düşük bir vezindir. Sür'ati iki misline çıkarıp mızrap vuruşlarının sayısını ikiyle çarpan vezn-i sagir ise ona göre daha kullanışlıdır ve mızrap vuruşlarını usûle ve perdelere denk getirmek için daha uygundur:

---

317 Bkz. Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2009, s. 70.

318 İlginçtir, tempolarla ilgili bu tür terminolojiler, metronomun varlığına rağmen yirminci yüzyıla dek tedavülde kalmaya devam edecektir. Örneğin İsmail Hakkı Bey hiç metronom değerlerine başvurmamış ve "sakil-i evvel", "sakil-i sânî", "hafif-i evvel" ve "hafif-i sânî" diye adlandırdığı dört tempo mertebesi tanımlamıştır. Bkz. Muallim İsmail Hakkı Bey, *Usûlât, Solfej, Makamat, ve ilâveli Nota Dersleri*, İstanbul, Kudmânizâde Şamlı İskender, 1925.

319 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 8.

> "*Vezn-i sagir vezn-i kebirin nısfıdır* [yarısıdır] *böyle ki...nağme-i terkib her ne kadar yürük ve tiz-rev* [çabuk giden] *olsa ne mızrap perdesiz ne perde mızrapsız buluna.*"[320]

Usûllerden söz ederken de bu vezin (sür'at) hiyerarşisini aynen tekrar eder:

> "*Ve mukaddemâ [daha önce] vezn-i musıkide zikrolunduğu vech üzre vezn-i sagir vezn-i kebirin nısfıdır* [yarısıdır]*; öyle ki vezn-i kebirin şartı üzre bir usûl devr olunca vezn-i sagirin şartı üzre iki usûl devr olunur.* "[321]

Üçüncü vezin olan "vezn-i asgar-üs'sagir" hakkında ise

> "*...bazı nağmenin nezâketi* [inceliği] *ve hareketi o kadar tiz-rev'dir* [çabuk giden] *ki vezn-i sagir'in dahi her bir mızrabını iki pay edip her bir payı iktiza eden* [gereken] *perdelere tevzi olunmak* [dağıtılmak] *lâzım gelir...*"

diye yazar ve "*...gerçi bu makûle hareket-i nağme gayet seyrek olur...*"[322] diye ilâve eder.

Bu sür'at hiyerarşisini ortaya koyduktan sonra Kantemir her usûlün her üç vezinde de kaçar mızrap vuruşuna eşdeğer olduğunu göstermek ister. Bunun için de bildiği ve toplam birim zaman adedi belli olan her usûlün tanburda kaç mızraba muadil olduğunu gösteren bir tür cetvel, bir tablo çizer ve edvârına ekler.[323]

Ne var ki, bilâhare Kantemiroğlu bu sür'at hiyerarşisini hem notalama ve notadan okuyarak icra için hem de usûle uyum açısından pratik bulmamış olmalıdır. Çünkü birkaç sayfa önce vaz ettiği ağırdan sür'atliye giden vezin hiyerarşisini hemen tersyüz etmekte tereddüt göstermez. Sür'atli eserleri "*vezn-i kebir/ekber*" ile, ağırca eserleri ise en küçük vezinle yazmanın daha uygun olacağını ifade eder ve şöyle yazar:

> "*İmdi tez hareketli üzerinde tasnif olunan* [bestelenen] *terakib* [terkipler] *ve pişrevât vezn-i ekber veyahut vezn-i asgar hükmü altında, ağır hareketli üzerinde tasnif olunanlar ise sagirü's-sagir hükmü altında gelirler, yani usûl hareketi ne kadar ağır ise veznin hareketi ol kadar tez hareketli olur.*"[324]

Kantemir bir yandan tempoyu arttırırken aynı zamanda mızrap sayısını ikiye katlamanın notayı okumayı ve icrayı imkânsızlaştıracağını görmüştür. Zaten elimizdeki döneme ait çoğu peşrevlerde neyin eserin esas melodik iskeleti, neyin de ne ölçüde "süs" ya da "çiçeklenme" olduğu konusunda tereddütler

320 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 9.
321 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 79.
322 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 9.
323 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 133.
324 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 15.

vardır. Ayrıca, hızlıca icra edilen eserler söz konusu olduğunda veya biraz karmaşık, nisbeten süslü veya çiçeklenmiş bir melodi parçacığı veya nağme (Kantemir'in deyimiyle bir "*hurde nağme*"[325]) içeren eser icra edileceği zaman ikiye bölünmesi imkânsız olan (dolayısıyla da vurulacak mızrap adedi yazılamayacak) üç veya beş birim zaman içeren notalarla karşılaşılacaktır. Bu duruma modern müzikoloji jargonunda zaman zaman "yüksek melodik yoğunluk" da deniyor. Böyle durumlarda da mızrap sayısı usûle denk gelemeyeceğinden mecburen usûlden düşülecektir. Oysa Kantemiroğlu her usûlün her üç ayrı vezinle icrası sırasında toplam kaçar mızrap vurulmuş olacağını şaşmaz bir şekilde gösteren bir tablo inşa etmişti.[326]

Usûlü bozma durumuna düşmemek ve *kullanılan veznin esas işlevi olan tempoyu belirtme görevini yapmaya devam edebilmesi için* Kantemir ilk başta verdiği vezin sıralamasını tersine çevirir, ağır çalınması gereken eserleri en küçük vezinle, nisbeten hızlı çalınması gereken eserleri ise en büyük vezinle yazmak gerektiğini söyler. Böylece büyük vezinle yazılmış, yani mızrap vuruşunu ikiye, dörde ve sekize bölmenin mümkün olduğu eserlerdeki "hurde nağmeleri" hem notayla ifade etmek hem de notadan okuyup icra etmek kolaylaşır. Kantemir'in bu konuda aynı bölüm içerisinde fikir değiştirmiş olmasını bir çelişki olarak algılamak ve ondan her zaman şaşmaz bir tutarlılık beklemek haksızlık olur.

Kantemiroğlu notasını yakından incelemiş olan ilk araştırmacılardan biri olan Hüseyin Sadettin Arel de zaten vezin kavramının neleri ifade ettiğine dair doğru bir kanaate varmıştı. 1912 yılında yayımlanan bir makalesinde şöyle yazıyordu Arel:

> "*Kantemiroğlu'nun risalesinde tafsilâtı münderiç bulunan* [ayrıntısı yazılmış olan] *bu vezinleri tekrar tarif ile sözü uzatmak istemem. Kısaca şunu söyleyeceğim ki, nasıl alafranga kitabet-i musıkiyede* [musıki yazısında] *iki dörtlük, bir dörtlük, bir sekizlik gibi notaların imtidadı* [uzatılması] *eserin "tempo" tabir olunan revişine* [yürüyüşüne] *göre tamamen mütehavvil* [değişken] *ise, Kantemir notasında da ayniyle böyledir. Andante, moderato, allegro gibi ıstılâhatların* [teknik terimlerin] *ve metronom rakamlarının ifade ettikleri derecâtı Kantemir notasında 'vezn-i kebir, vezn-i sagir, vezn-i asgaü's-sagir' tabirleriyle ifham olunur* [anlatılır]."[327]

Kantemiroğlu'nun yaşadığı dönemde icra heyetindeki çalgılardan bağımsız ve güvenilir bir zaman ölçer cihazı henüz elde yoktu ne yazık ki. Dola-

325 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 8.

326 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 133.

327 Bkz. Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel) "Kantemiroğlu'nun iki asırlık nota mecmuası", *Şehbâl*, Sayı 67, 15 Kânunuevvel 1328, s. 377.

yısıyla, Kantemir bu vezin kavramıyla kullanımını en iyi bildiği çalgı olan tanburun mızrap vuruşlarını esas alarak musıki icrasında kullanılacak bir tempo belirleyicisi yaratmaya soyunmuştu, başka bir şeye değil. Sonuç itibariyle bunu başarıp başaramadığı (haddizatında böyle bir girişimin zaten başarıya ulaşıp ulaşamayacağı) ve nihai başarısızlığının sebepleri ise apayrı bir meseledir. Bu gerçeği biraz farklı bir anlayışla fakat gayet sarih bir biçimde Yalçın Tura da ifade ediyor.[328] Hem Kantemiroğlu edvârını hem Kevserî mecmuasını yakından incelemiş olan iki araştırmacı, Eugenia Popescu-Judetz ve İsmail Baha Sürelsan da aynı kanaate varmışlardı.[329]

Kesin ve başarılı bir tempo belirleyicisi kurgulamak için Kantemir daha başka ne yapabilirdi?

Farz-ı muhal, nihâi amacına ulaşabilmek için Kantemir sadece iki veya üç vezin yerine, daha çok sayıda, altı ya da yedi adet vezin vaz' etmeyi deneyebilirdi. Yani icrada gerekli olan en uzunundan en kısasına kadar kaç nota süresi varsa, o kadar da vezin. Her vezin de yine bir öncekinin yarısı (ya da bir sonrakinin iki katı) süratli olarak vaz' edilebilirdi. Bu suretle sadece iki vezin içeren bir sistemde ikiye bölünemeyecek nota süreleri bölünebilecek, en küçük nota süresi de süre (ve mızrap) birimi olarak kabul edilmiş olacaktı. Karmaşık ve "hurde" nağmeler de o zaman, yani uygun vezin seçilerek notada tam ifadelerini bulabilecekti. Ancak, bunun karşılığında notasyon sistemi çok daha karmaşık hâle gelecek, her perdenin altına konması gereken rakamların sayısı çoğalacak, notanın da hem yazımı hem de okunması daha karmaşık hale gelecekti kuşkusuz.

Meseleye yine Kantemir açısından bakarsak, nota yazısıyla aynı zamanda tempoyu da belirtebilme sorununa bir diğer çare de temponun illâ ki bir çalgı, yani tanbur tarafından belirtilmesi gerektiği fikrini terk etmek olabilirdi. O zaman da –eğer mümkün olsaydı elbette– ya metronom kullanılabilir yahut da, yukarıda verdiğimiz alıntıda Hüseyin Sadet-

328 Bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001, Cilt I, s. XLIV-XLV.

329 Bkz. İsmail Baha Sürelsan, "Kantemiroğlu ve Türk Musıkisi", *Dimitrie Cantemir - (1673-1723)* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayını, 1975, s. 73-103 (özellikle s. 85-87); Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 48-49. Kantemiroğlu'na göre vezin kavramının musıki icrasının esasına müteallik temel bir nitelik olan tempoya dair olmadığı iddia edilmiş, bu kavramın sadece nağmelerin arızî bir durumu olarak zaman zaman tezahür eden "melodik karışıklığına" veya "yoğunluğuna" dair olduğu ileri sürülmüştür nedense. Oysa bu önemli olduğu kadar da tuhaf bir yorum hatâsıdır. Çünkü Kantemiroğlu'nun seçtiği tempo belirleme yönteminin bizzat kendisiyle bu yöntemin sonuçta yeterli ve başarılı olup olmadığı çok farklı şeylerdir. Seçilen yöntemin neticede yetersiz kalmasından hareketle Kantemiroğlu'nun tempo belirleme yönteminin aslında bir tempo belirleme yöntemi olmadığını iddia etmek kabul edilebilir bir argüman değildir elbette. Bkz. Mehmed Uğur Ekinci, *Kevserî Mecmuası – 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyatı*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016, s. 92-97.

tin Arel'in de belirttiği şekilde Avrupa'da hem sür'at hem de nüans belirteci olarak o dönemde artık kullanımı epey yaygınlaşmış olan *largo, lento, adagio, andante, allegro, presto* gibi tâbirler Türk musıkisine tercüme ve ithâl edilebilirdi. Ne var ki, bugün bildiğimiz şekliyle mekanik metronom Alman mucit Johann Nepomuk Maelzel tarafından ancak Kantemir'den bir asır kadar sonra, 1815 yılında icad edilecekti. Ayrıca, daha önce de işaret ettiğimiz üzere hepsini külliyen "nâtamam", "kör" veya "topal" olarak niteleyip küçümsediği Avrupa müziklerinden Kantemir'in bir usûl ve tempo göstergesi devşirmeye tenezzül edeceği de pek akla yakın gelmiyor doğrusu.

Dolayısıyla, netice itibariyle Kantemir'in kurmaya çalıştığı tempo belirleme sisteminde bir eksiklik, yetersizlik olduğunu teslim etmek gerekiyor elbette. Bununla birlikte, Kantemiroğlu'nun vezin kavramını esas itibariyle tanburun mızrabıyla duyuracağı bir tempo belirleyicisi olarak düşünmüş olduğu gerçeği değişmiyor. Kantemir "melodik karmaşıklığa" çare bulmaya soyunmuş değildi. Musıkide zaten var olan bazı melodik incelik ve karmaşalar ("*hurde nağmeler*") iki ya da üç vezinli nota yazım biçiminin yetersizliğini ortaya koyuyordu. Kaldı ki, netice itibariyle kendisi de o üç veznin bile sadece ikisini fiilen kullanmıştır. Kantemiroğlu edvâr'ının repertuar kısmında en küçük vezin ile notaya alınmış çok az sayıda eser vardır. Bunu bizzat kendisi, *vezn-i asgarü's-sagir*'i kastederek şöyle belirtir: "*...gerçi bu makûle hareket-i nağme gayet seyrek vâkî olur.*"[330]

Ayrıca, Kantemiroğlu her bir veznin içerisinde her perdede niçin ve ne zaman kaçar mızrap vurulacağını da uzun uzun anlatır, notaya aldığı eserlerden seçtiği hem basit hem de karmaşık birçok örnek verir. Kantemir notasında her perdenin altına yazılan rakam da zaten o perdenin (vurulan veya bazen fiilen vurulmayıp o perdede "*meks ederek*", yani bekleyerek zımnen varlığı belirtilen) kaç mızrap vuruşu uzunluğunda olduğuna işarettir. Bunu da şöyle ifade eder:

> "*...sadâ-yı nağme ne miktar zaman bir perdenin üzerinde meks eylemelidir* [durmalıdır]*, harfin altında rakam işareti ile bend olunur* [bağlanır]*, öyle ki rakamın adedinden ne artık ne eksik mızrap vurula...*"[331]

Kantemir'in belirttiği üzere, tanburun mızrap vuruşlarının bir yandan eseri icra ederken bir yandan da hem usûle bağlı olarak usûlün darplarının uzunluğunu belirtmekte olması hem de aynı zamanda eserin giderine öncülük etmesi zaman zaman birtakım zorluklara neden olabilir. Kantemir bunun farkındadır. Özellikle vurulması gereken mızrap adedinin iki

330 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 9.

331 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 9-10.

veya ikinin katları olmadığı durumlarda (örneğin aksak usûllerde) ya bazı çelişkilere ve/veya eseri icra etmekte bazı teknik imkânsızlıklara ve hatta zaman zaman önemli bir estetik hatâya, "*usûlden düşmeye*" yol açabilecektir. Kendisi bunun pekâlâ bilincindedir ve edvârda yer yer sâzendenin "*mızrap yetiştirme*"sinin zorluklarına dikkat çeker. Dolayısıyla da tanburda sür'atin, ajilite'nin, hem küçük hem sür'atli nağmeler icra etmenin, dolayısıyla da çalgının melodik öncülük yapmakla birlikte aynı zamanda usulü ve tempoyu belirtmekte olmasının da bir fizyolojik sınırı olduğuna işaret eder.

• • •

Kantemir tanburda bir yandan melodiyi çalarken diğer yandan da hem usûle uygun hem de vezni (tempoyu) belirtecek şekilde mızrap vurmanın ve böylece icra heyetinin tümüne önderlik etmenin inceliklerinin kitaptan/yazıdan öğrenilmesini pek mümkün görmemiş olmalı ki, bu işi "*kâmilinden dinlemeye*" havale eder. Bunları ancak bir tanbur üstadı öğretebilir. Bu karmaşık görevin sadece yazılı metinden, bir müzik teorisi kitabından ya da bugünün ifadesiyle bir "tanbur metodundan" öğrenilmesinin mümkün olmadığını Kantemir açıkça belirtir ve

> "*...gerektir ki kâmilinden dinleyip kendine mülk edesin yoksa okumakla kemaliyetin bulmak müşküldür* [zordur]."[332]

diye yazar.

Şu da ilginçtir ki Kantemiroğlu bu kadar önemli müzikal işlevler yüklediği tanburun mızrabının icra sırasında fiilen nasıl vurulması gerektiğine dair somut hiçbir şey söylemez. Acaba tanburda bir tek çeşit mızrap vuruşu mu vardı o dönemde? Mızrap nasıl tutuluyordu? Mızrabın hep aynı tarafının, aynı ucunun kullanılması, tanburun hep aynı teline her zaman aynı yönde ve aynı şiddette vurulması mı gerekiyordu? Kantemir tanbur icra tekniğine, mızrap vuruşlarına veya genel olarak bu çalgının öğrenim sürecine dair hiçbir atıf ya da yorumda bulunmaz. Kantemir'in her şeyi yazıya dökme taraftarı olduğunu biliyoruz. Ancak, yukarıdaki alıntıda gördüğümüz gibi tanbur icra tekniklerini öğrenmek için yüzyılların yâdigârı *meşke* başvurmak gerektiğini söylemesi herhalde *Edvâr*'da tanbura yüklediği çoklu ve karmaşık misyonun zorluklarına işarettir.

Ama yine de Kantemiroğlu edvârının bütününe baktığımızda tüm zorluklara rağmen tanburun musıkide "herşeyi" yapabileceğine, "her şeye" standard teşkil edebileceğine inanır. Yani tanburun hem doğru perdeleri

---

332 *Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât,* s. 16.

basacak, hem usûlün altını çizecek hem de, tabiri caizse, bir orkestra şefi misâli saz heyetine tempo belirtecek bir çalgı olduğunu düşünür. Özetle, tanburun Osmanlı/Türk musıkisini musıkilerin en "kâmili" yapacak kapasitede bir çalgı olduğu fikrinden asla vazgeçmez, tanburun mutlakiyetine halel getirecek ifadelerden genellikle kaçınır, onun kayıtsız şartsız egemenliğinden en küçük bir tâviz vermez.

EK

Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Lâtince aslından İngilizceye çeviren Nicholas Tindal, London, Knapton, 1734, Cilt I, s. 151-152 (Büyük önemine binaen bu metni İngilizceden Türkçeye yeniden çevirdim, [metindeki köşeli parantez içindeki ek ve açıklamalar benim]).

HIUSEIN [Hüseyin – yani Hüseyin Baykara] *Şark müzisyenlerinin Moecenas'ı* [büyük hâmîsi]. *Fars'ların Orfeus'u olan Hoca Mûsikar'a ve bunun talebesi Arap Gulam'a büyük saygısı vardı. Tüm Türkiye ve İran onların şarkı ve nağmelerini çok beğeniyordu. Ancak, Sultan Mehmed* [Dördüncü,"Avcı" Mehmed] *döneminde musıki san'atı neredeyse tamamen unutulmuştu, tâ ki soylu bir İstanbul'lu olan Osman efendi tarafından ihya edilmekle kalmayıp onun sayesinde en mükemmel şeklini buluncaya kadar. Osman Efendi ardında hem ses hem de saz musıkisi alanında birçok talebe bırakmıştır. Ses sanatçıları arasında Kömür lâkaplı Hâfız, Buhurcuoğlu, Memiş ağa ve Tesbihçi Emir ün salmışlardı. Saz sanatçıları arasında önde gelen iki Rum vardı. Biri dinini değiştirip ihtida etmiş olan Kemânî Ahmet, diğeri de Ortodoks Angeli idi. İkisi de on beş yıl boyunca bana hocalık etmişlerdir. Ayrıca Çelebiko adlı bir Yahudi vardı. Türklerden ise Derviş Osman ve onun öğrencisi Kurşuncuoğlu'nu, Taşçıoğlu Sinek Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi'yi sayabiliriz. Bu son ikisi önce Kambosu Mehmed ağa'nın talebesi oldular. Sonra da Ralaki Evpragiotis adlı İstanbul'lu soylu bir Rum'la birlikte musıkinin bazı kısımlarında, özellikle de nazariyatta ve daha önceleri Türklerce hiç bilinmeyen ve benim icadım olan musıkiyi notalarla ifade etme yöntemi gibi konularda benden öğrenim gördüler. Ayrıca, İmparatorluğun Başdefterdarı Davul* [Tabl] *İsmail Efendi ve onun haznedarı Latif çelebi musıkinin hem kuramında hem de uygulamasında talebem oldular. Bu ikisinin ricası üzerine de Türkçe olarak musıki sanatı üzerine küçük bir kitap kaleme alıp halihazırdaki İmparator Ahmet'e* [III. Ahmet] *ithaf ettim. Tüm Hıristiyan dünyasında barbar olarak bilinen bir milletin bu gibi yüksek ve soylu bir san'at dalındaki çalışmalarını övmem Avrupa'lı okurlara tuhaf gelebilir. Nitekim daha Osmanlı İmparatorluğunun çocukluk yıllarında, Sultanların sadece ülkelerinin sınırlarını genişletmekle meşgul oldukları*

sıralarda henüz barbardılar elbette. Zamanla savaşların durması ve barış dönemlerinin güzel san'atlarına eğilmeye imkân verdiğinde eski yabani hallerini terkederek o kadar uygarlaşmışlardır ki bugün artık eski barbarlıklarından bir iz bulmak zordur. Türk musıkisinin usûl ve kelimelerin vezni açısından herhangi bir Avrupa musıkisinden daha mükemmel olduğunu söyleyebilirim. Ancak, bu musıkinin anlaşılması o kadar zordur ki dünyanın en büyük Sarayının bulunduğu İstanbul şehrinde, bu kadar müzisyen ve musıki meraklısı arasında bu san'atın esaslarını iyice anlayan üç veya dört kişi ancak bulunabilir. Mükemmel musıkişinasların bu kadar az olmasının sebebi Arapların terkip adını verdikleri musıkinin kısımlarının hepsini anlamanın zorluğudur. Nitekim Hoca Mûsikar Batlamyus'a dayanarak "Ammâ ki terkibata nihayet yok" demiştir. Şu anki amacım bunlardan uzun uzadıya söz etmek değil. Fakat Allah bana ömür ve fırsat verirse bu sanatı Şark dünyasının anlayışına göre ayrıca bir kitapta inceleyeceğim.

BİBLİYOGRAFYA

YAZMA ESERLER

Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/1] (Diğer Nüshaları: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi *[T.Y. 5572]*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi *[E.H. 2069/2]*).

Abdülbâkî Nasır Dede, *Tahrîriye*, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2].

Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 292].

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [Hüseyin Sadettin Arel Bağışı Y.100] (eski tasnif Y. 2768).

Der Beyân-ı Kavaid-i Perde-i Tanbur, Ankara, Millî Kütüphane, *[G.K. 131/3]*.

Edvâr-ı 'ilm-i Musıki, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 1856].

Charles Fonton, *Essay Sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne – Constantinople 1751,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, [Nouvelles Acquisitions 4023].

Hızır bin Abdullah, *Kitabü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [R. 1728].

Hızır ağa, *Tefhimü'l Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark yazmaları, [Supplément Turc 1495].

Seydî, *Matla' fî beyânü'l edvâr ve'l makâmât ü 'ilmi'l-esrâr ve'r-riyâzât*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [A.3459].

Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fî tezkire-ti 'urefâ'il edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 6204].

Yusuf bin Nizameddin, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Suppl. Turc 1424]. (Diğer nüshası: Ankara, Milli Kütüphane, *[G.K. 131/1]*).

KİTAPLAR

Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin Risale-i Musıkisi*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015.

Abdülhak Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İlâveli 4. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982.

Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

Fazlı Arslan, *Safiyüddin-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2007.

Esin Atıl, *Süleymannâme, The İllustrated History of Süleyman the Magnificent*, New-York, Harry N. Abrams, 1986.

Hüseyin Ayan, *Cevrî – Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1981.

Dan Badarau, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academici, Bükreş, 1964.

Michel Balivet, Romanie *Byzantine et Pays de Rûm Turc: Histoire d'un Espace d'imbrication gréco-turque*, İstanbul, ISIS Yayınları, 1994.

Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, YKY, 2008.

Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, YKY, 2. Basım, 2008.

Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı*, İstanbul, YKY, 2010.

Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, YKY, 6. Basım, 2016.

Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, YKY, 2015.

Annie Berthier ve Stéphane Yerassimos (yay.), *Albertus Bobovius, Topkapı – Relation du sérail du Grand Seigneur*, Paris, Sindbad Actes Sud, 1999, s. 96.(Türkçe Çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002.

Amine Beyhom, *Théorie de l'Echelle et Pratiques Mélodiques chez les Arabes*, Paris, Geuthner, 2010.

Cristina Birsan, *Dimitrie Cantemir and the Islamic World*, İstanbul, The ISIS Press, 2004.

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae (The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire)*, çev. Nicholas Tindal, London, Knapton, 1734-35. (Fransızca çevirisi: *Histoire de l'Empire Othoman, où se voyent les causes de son agrandissement et de sa décadence*, çev. M. De Joncquières, Paris, Nyon fils, 1743).

Dimitri Cantemir, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* (çev. Özdemir Çobanoğlu), İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2 Cilt, 1998.

Dimitrie Cantemir, *Sistemul, sau Întocmirea Religiei Muhammedane...*, Bükreş, Editura Academiai, 1987.

Demetrius Cantemir, *Monarciarum Physica Examinatio*, (Introduction by Eugene Lozovan), Kopenhag, Copenhagen University Romansk Institut, 1983.

M. Hakan Cevher, *Rûh-perver, İnceleme-Günümüz Türkçesi-Çeviriyazım-Esas Metin*, İzmir, 2004.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, Cilt I, İstanbul, YKY, 1996.

Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Allen G. Debus, *The Chemical Philosophy – Paracelsian Science in the 16th and 17th Centuries*, Chicago, Courier-Dover, 2002.

Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993.

Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayını, 2012.

Nilgün Doğrusöz, *Musıki Risaleleri (Ankara Millî Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)*, İstanbul, Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları, 2012.

Jean During, *La Musique Iranienne – Tradition et Evolution*, Paris, Editions Recherches sur les Civilisations, 1984.

Jean During, *La Musique Traditionnelle de l'Azerbaycan et la Science des Muqams*, Baden-Baden & Bouxwiller, Editions Valentin Koerner, 1988.

Alexandru Dutu & Paul Cernovodeanu (yay.) *Dimitrie Cantemir- Historian of South East European and Oriental Civilisations*, Bükreş, 1973.

Jürgen Elsner, Gisa Jahnichen & Cenk Güray, *Maqam Traditions Between Theory and Contemporary Music Making* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016.

Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2 Cilt, 1942(I), 1943(II).

Dr. Subhi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt I (1935), Cilt II (1935), Cilt III (tarihsiz-1936?), Cilt IV (1953), Cilt V (1953).

Henry George Farmer, *Studies in Oriental Music* (Collected Papers edited by Eckhard Neubauer), Vols. I & II, Frankfurt, Institut für Geschichte des Arabisch-İslamischen Wissenschaften, 1986.

Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

Haşim Bey, *Mecmua-yı kârhâ ve nakşhâ ve şarkiyyât*, İstanbul, 1280 (1864).

Hormoz Farhat, *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Henry George Farmer, *History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

Ioana Fedorov, *Dimitrie Cantemir – The Salvation of the Wise Man and the Ruin of the Sinful World*, Bükreş, Editura Academiei Romane, 2006.

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Hacı Emin Efendi, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1883.

William Harvey, *Exercitatio Anatomica De Motu Cordis et Sanguinis in Animalia*, Frankfurt, Wilhelm Fitzer, 1628.

Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab – Nedîmler, Şairler, Mutrıbler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Maureen Jackson, *Mixing Musics – Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

Kubilay Kolukırık, *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr'ı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2012.

Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations (The Sources of Oriental Languages and Literatures – 118), 2015.

Stefan Lemny, *Les Cantemir – L'Aventure Européenne d'une Famille Princière au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Complexe, 2009.

Heath W. Lowry, *Defterology Revisited – Studies on 15th and 16th Century Ottoman Society*, İstanbul, The ISIS Press, 2008.

F. H. Marshall, *The Siege of Vienna by the Turks in 1683, translated into Greek from an italian work published anonymously in the year of the siege by Jeremias Cacavelas*, Cambridge, 1925.

Alexandro Maurocordato, *Pneumaticum İnstrumentum Circulandi Sanguinis, cive de motu et usu pulmonum*, Firenze, Olschki, 1965.

Müstakimzâde Süleyman Sa'deddin Efendi, *Tuhfe-i Hattatîn* (yay. Mustafa Koç), İstanbul, Klâsik Yayınlar, 2014.

Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999.

Salih Özbaran, *Bir Osmanlı Kimliği: 14.-17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmî Aidiyet ve İmgeleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004.

Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea ştiintei muzicii*, Bükreş, Editure Muzicala, 1973.

Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996.

Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Mecmualarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.

Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999. Eugenia Popescu-Judetz, *Beyond the Glory of the Sultans – Cantemir's View of the Turks*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

Eugenia Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of Turkish Makams*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2004.

Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, London, Dent & Sons, 1942.

Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'âr)*, Haz. Pervin Çapan, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

Sâlim, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (Yay. Adnan İnce), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005.

Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi – Bestekâr Mehterler – Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Miri Shefer-Mossensohn, *Science among the Ottomans – The Cultural Creation and Exchange of Knowledge*, Austin, University of Texas Press, 2015.

Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam - A Socio-Cultural Study*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, München, G. Henle Verlag, 1979.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, München, G. Henle Verlag, Vol. II, 2003.

Karl L. Signell, *Makam – Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle, Asian Music Publications, 1977.

Karl L. Signell, *Makam – Türk Sanat Musıkisinde Makam Uygulaması*, İstanbul, YKY, 2006.

Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî – yahut Tezkire-i meşâhir-i Osmaniye*, İstanbul, 1893-1897.

Z. Gonca Girgin Tohumcu, *Müziği Yazmak – Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*, İstanbul, Nota Yayıncılık, 2006.

Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, Cambridge, Amadeus Press, 2003.

Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, YKY, 2001.

Yalçın Tura, *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*, İstanbul, Tura Yayınları, 1976-1977 (6 fasikül).

Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2009.

Mehmed Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabü'l-Edvârı*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999.

Rosario Villari (ed.) *Baroque Personae*, Chicago, Chicago University Press, 1995.

Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, SOAS (Musicology Series- Volume 3), 1992.

Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Part I - Text*, London, SOAS, 1992.

Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2 - Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000.

Gökhan Yalçın, *On dokuzuncu Yüzyıl Türk Musıkisinde Hâşim Bey Mecmuası- Birinci Bölüm: Edvâr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 2016.

MAKALELER

Franz Babinger, "Die Türkischen Quellen Dimitrie Cantemir's", *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Zeki Velidi Togan'a Armağan* içinde, İstanbul, 1950(1955), s. 50-60.

Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *T.T.K. Belgeler* Dergisi, sayı 13, 1980, s. 1-380.

Cem Behar, "Wojciech Bobowski(Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri(1610?-1675)" *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, YKY, 2008, s. 17-55.

Georges Cioranesco, "La Contribution de Demètre Cantemir aux Etudes Orientales", *Turcica* (Paris), Cilt 7, 1975, s. 204-232.

Nilgün Doğrusöz "Nâyî Osman Dede'nin Müzik yazısına dair birkaç belge", *Musıkişinas*, Sayı 8, 2006, s. 47-67.

Jean During, "Conservation et Transmission dans les Traditions Musicales du Moyen-Orient", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, 1988, s. 100-112.

Henry George Farmer, "The Evolution of the Tanbur or Pandore", *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, 5, 1923-1928, s. 26-28.

Henry George Farmer, "Abdalqadir ibn Gaibi on Instruments of Music", *Oriens*, Sayı 15, 1962, s. 242-248.

Walter Feldman, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire", *Asian Music*, XXII/1, 1990/91, s. 73-113.

Walter Feldman, "The musical Renaissance of late 17th century Ottoman Turkey: reflections on the musical materials of Ali Ufkî bey (ca.1610-1675), Hâfız Post and the Maraghi repertoire", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 87-139.

Mihai Guboglu, "Dimitrie Cantemir – Orientaliste", *Studia et Acta Orientalia* (Bükreş), III, 1960-61, s. 129-161.

Halil İnalcık, "Osmanlı-Batı Düşünce Tarihinde Dimitri Kantemir", *Devlet-i Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – IV* içinde, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 107-110.

B. Harun Küçük, "Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina at the Ottoman Court", *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, 41, 2013, s. 125-158.

B. Harun Küçük, "The Compass and the Astrolabe: Empiricism in the Ottoman Empire", University of Pennsylvania, Department of History and Sociology of Science, Yayınlanmamış Bildiri, 2016.

B. Harun Küçük, "Emulating Petrine Russia: Thick Mechanicism and the *Foundations of Government* in İstanbul after the Rebellion of 1730", University of Pennsylvania, Department of History and Sociology of Science, Yayınlanmamış Bildiri, 2016.

B. Harun Küçük, "New medicine and the Hikmet-i Tabi'iyye – Problematic in Eighteenth Century İstanbul", T. Langerman & R. Morrison (yay.) *Texts in Transit in the Medieval Mediterranean*, Penn State University Press, 2016, s. 408-438.

Talip Mert, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi", *Musıki Dünyamızın Dâvûd'u Buhûrîzâde Mustafa Itrî* içinde, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2013, s. 47-63.

Eckhard Neubauer "Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persichen und Türkischen Quelle des 9. Bis. 15. Jahrhunderts", *Zetschrift für Gescichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 8, 1993, s. 279-378.

Nuri Özcan, "Gulam Şâdî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 14, İstanbul, 1996, s. 186-187.

Okan Murat Öztürk, "Two Key Subjects for Maqam Theory: The Fret System and Tunings", Jürgen Elsner, Gisa Jahnichen & Cenk Güray, *Maqam Traditions Between Theory and Contemporary Music Making* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016, s. 213-239.

Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi'nin Müzik Kaynakları", Hakan Karateke & Hatice Aynur (haz.), *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2012, s. 286-342.

Ersu Pekin,"Evliyâ Çelebi Müzik değişiminin neresinde?", Nuran Tezcan (yay.) *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi* içinde, İstanbul, YKY, 2009, s.328-333.

Ersu Pekin, "Kuram, Çalgı ve Müzik", Halil İnalcık ve Günsel Renda (haz.), *Osmanlı Uygarlığı* içinde, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, 2002, Cilt 2, s.1008-1043.

Ersu Pekin, "Sûrnâme'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını), Sayı 1, 2003, s. 52-91.

Albert Pomme De Mirimonde, "La Musique Orientale dans les Oeuvres de l'Ecole Française du XVIIIe Siècle", *Revue du Louvre et des Musées de France*, XIX, 4-5, 1969, s. 231-246.

Eugenia Popescu-Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 147-160.

Eugenia Popescu-Judetz, "Cantemir's Authentic and Spurious Compositions", *Three Comparative Essays on Turkish Music* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010, s. 27-97.

Edwin Seroussi, "From the Court and Tarikat to the Synagogue: Ottoman Art Music and Hebrew Sacred Songs", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (yay.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute Transactions, Vol. 10, 2001, s. 81-97.

Amnon Shiloah, "Un Ancien Traité sur le 'ud d'Abu Yusuf al Kindî", *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture* içinde, Ashgate (Variorum Edition), 1993, s. 179-205.

Amnon Shiloah, "The Origin of Language and its Link with Music according to the Thory of Jabir ibn Hayyân", *Al - Masaq*, Vol. 21, no.2, August 2009, s.153-162.

İsmail Baha Sürelsan, "Kantemiroğlu ve Türk Musıkisi", *Dimitrie Cantemir – (1673-1723)* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayını, 1975, s. 73-103.

Bedreddin Tuncel, "Dimitrie Cantemir ve Türkler", *Dimitrie Cantemir – (1673-1723)* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayını, 1975, s. 5-46.

Yalçın Tura, "Darb-ı Fetih usûlü ve bu usûlle yapılmış peşrevler", *Türk Musıkisinin Mes'eleleri* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1988, s. 87-103.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu – Belleten*, Cilt 41, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-114.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Türk Tarih Kurumu – Belgeler Dergisi*, Cilt XI, Sayı 15, 1986, s. 23-74.

Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*, 5, 1988, s. 1-109.

Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, XV(LXXVI), 2, 1996, s. 665-681.

Rauf Yekta, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, Cilt V, s. 2946-3064. (Türkçe çevirisi Orhan Nasuhioğlu: Rauf Yekta Bey, *Türk Musıkisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986).

Rauf Yekta, "Önsöz", *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Mevlevî Ayinleri – II*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1934.

DİZİN

Abbasoğlu Z. 193
Abdülbâkî Nâsır Dede 17, 27, 47, 50, 63, 64, 86, 102, 103, 106, 107, 112, 114, 115, 118, 119, 131, 159, 184, 193
Abdülkâdir Merâgî 16, 17, 61, 80, 81, 82, 84, 94, 160, 161, 166
"acemler/acemîyân" 78, 83, 91, 94, 99, 100, 101,
"acem musıkisi" 89-101
Adıvar, A.A. 37, 193
Ağa Mü'min 101
Ahmet (II.) 19
Ahmet (III.) 19, 20, 32, 44, 131, 169, 191
Ahmet (kemânî) 79, 111, 137, 140, 141, 145, 147, 149, 151, 191
akılcılık 71, 72
Aksoy, B. 45, 194
Ali hoca (neyzen) 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143
Ali Ufkî 11, 15, 47, 50, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 113, 168, 193
ampirizm 28, 30, 32, 33, 34, 37, 43, 46, 64, 118, 120, 124, 148
Angeli (tanburi) 25, 79, 101, 111, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142,143, 145, 147, 149, 151, 167, 169, 191
Arel, H.S. 20, 87, 88, 109, 112, 113, 186, 187
Arif Bey (hacı) 125
Arslan, F. 160, 194
Artin (tanburi) 91, 92, 93, 171
Atıl, E. 194

Babinger F. 198
Bacon, F. 28, 34
Badarau D. 194
Barkan Ö.L. 49, 198
Beyhom, A. 161, 162, 194
Boğdan 27, 29, 53, 146, 152, 170
Börekçi, G. 9
Buhurcuoğlu/Buhûrîzâde bkz. Itrî
Burada, T. 13

Cacavelas Y. 53
Cemil Bey (tanburi) 113
Cevher, H. 194
cins 17, 18, 123
Cottunius J. 32

Çelebi/çelebiko 79, 133, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 151, 169,
(tanburi, Yahudi) 191
çeng 163, 165, 167

Dahlhaus C. 47, 194
Darülelhan 135
Descartes, R. 28
Divan-ı Hümayun
Tercümanı 30, 31, 53
Doğrusöz, N. 85, 86, 103, 106, 108, 143, 155, 163, 184, 194, 198
During, J. 93, 194, 198

edvâr 7, 11, 12, 14, 26, 31, 68, 115, 116
"edvâr-ı kadîm" 67, 68, 69, 73, 74, 116, 134, 135
Eflâk 13, 151
El-Kindî 162
El-Rouayheb, K. 38
Emin Efendi (notacı) 113, 195
Emir (tesbihçi) 137, 140, 147, 151, 155, 156, 191
Ergun, S.N. 59, 134, 154, 195
d'Erlanger R. 160, 161
Es'ad Efendi (şeyhülislâm) 50, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 91, 137, 138, 143, 150, 155, 156, 193
Es'ad Efendi (Yanyalı) 29, 32, 33, 146
"esere sadakat" 104, 105, 106, 108, 109
Evliyâ Çelebi 50, 59, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 137, 138, 141, 145, 154, 164, 165, 166, 167, 168, 180, 194
Ezgi, S. 112, 113, 114, 195

Farâbî 70, 81, 84, 160
Farmer H. G. 161, 162, 165, 166, 195, 198

fasıl 96, 98
Fâzıl Ahmet Paşa 31
Fedorov, İ 34, 195
Feldman, W. 79, 81, 84, 92, 167, 195, 198
Fener Patrikhanesi 27, 28, 30, 32, 33, 35, 53
Fener'li aileler 30, 31, 32, 34
fihrist 22-27, 29

Galata Mevlevihanesi 108, 142, 143
Galilei, G. 28
Galland, A. 53
gayrimüslimler 142, 143
Gazi Giray Han 16
gider 182
Gulam Şâdî 80, 81, 82, 94, 191

Hâfız Kömür 137, 139, 151, 191
Hâfız Post 50, 59, 127, 134, 135, 137, 140, 141, 145, 151, 153
"halk musıkisi" 57, 58, 59, 60
Hammer tarihi 13
Harvey, W. 28, 31, 35, 42, 195
Haşim Bey 85, 159, 195
Herat 80, 81, 82, 94, 191
Hızır Ağa 48, 50, 61, 70, 75, 116, 117, 118, 122, 131, 184, 193
Hızır bin Abdullah 61, 69, 162, 163, 193
"hikmet-i tabi'iye" 31, 35
Hipokrat tıbbı 36, 39, 70
Hüseyin Baykara 80, 81, 82, 94, 191

Itrî 23, 79, 93, 127, 131, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 151, 153, 154, 155, 191
İbn-i Haldun 36, 56, 57
İbn-i Sina 70, 73, 81, 84, 160
İnalcık, H. 49, 144, 147, 195, 198
İsa (sütçüzâde) 155
İskerletzâde Bkz. Aleksandr Mavrokordato
İsmail Efendi (davul) 138, 147, 151, 152, 191
İsmail Dede Efendi 125
İsmail Hakkı Bey 184
İstanbul musıkisi 11, 12, 18, 39, 57, 58, 60, 83, 85
İstanbul musıki camiası 19, 21, 44, 45, 46, 76, 79, 85, 86, 91, 95, 97, 115, 116, 117, 120, 128, 137, 142, 143, 144, 146, 152, 167, 192

Jackson, M. 195

Kadızâdeliler 39
Kadri (âmâ) 155
Kâtip Çelebi 36, 57
Kepler, J. 28
Kevserî Mustafa 43, 48, 66, 86, 113, 159, 184
Kopernik, N. 42, 70, 71, 183
Korkmaz, H. 9, 48, 85, 154, 156, 159, 196
Kurşuncuoğlu 138, 140, 147, 148, 191
Kutbeddin (Şirazlı) 63, 160
Küçük, H. 9, 29, 32, 33, 34, 38, 40, 198

Lâtif Çelebi 138, 151, 152, 191
Levnî 147
Lowry, H. 196

Maelzel, J.N. 188
Mahmud bin Abdülaziz 161
Mahmud (I.) 131
Makam ve terkip 119, 120, 121
Mavrokordato, A. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 53, 146
Meletius 28, 29, 30
Mehmed (IV. Avcı) 75, 78, 82, 191
Mehmed Ağa (kanbosu) 138, 140, 145, 148, 149, 191
Mehmed Çelebi (Bardakçı) 108, 138, 140, 145, 147, 148, 149, 151, 191
Mehmed Çelebi (taşçıoğlu) 108, 138, 140, 145, 147, 148, 149, 151, 191
Mehmed Çelebi (tanburi) 133, 134
Mehmed Efendi (küçük imam) 155
Mehmed Paşa (rami) 146
Memiş Ağa 137, 139, 147, 155, 156, 191
Mert, T. 138, 142, 145, 151, 169, 199
meşk 104, 110, 111, 112, 113, 147, 148, 149, 150, 189
Murad Ağa (şeştâri) 79
Murad (IV.) 77, 78, 91
musıki tarihi 46-50
Mustafa Çavuş (tanburi) 59
Mustafa Efendi (tab'î) 131
Müstakimzâde 138, 196
Müteferrika matbaası 32

Nadir Şah 92, 93
Neubauer, E. 42, 62, 81, 92, 163, 172, 196, 199
Nihânî Çelebi 164
Nikuzios, P. 30
nühüft makamı 25, 126, 133-137

Ortodoks kilise müziği 53, 54
Osman Dede (nâyî) 43, 47, 106, 107, 108, 143, 145
Osman Efendi (Kasımpaşalı) 62, 63, 64, 73, 75-85, 126, 137, 139, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 156, 191
otopsi 35, 36

Özcan, N. 199

Padova Üniversitesi 30, 32, 37
Pekin, E. 59, 139, 165, 167, 199
peşrevler 22, 23, 24, 99, 100, 101
Petro (Çar I.) 13, 14, 31, 57
pseudographia Bkz. Yakıştırma eserler
Popescu-Judetz, E. 8, 14, 16, 52, 53, 61, 75, 85, 125, 159, 163, 172, 187, 196, 199

Ralaki Evpragiotis 108, 138, 147, 151, 152, 191
Rami Mehmed Paşa 31
Rauf Yekta Bey 88, 93, 109, 113, 114, 158, 159, 160, 165, 199
Recep Çelebi 133, 134, 136, 138, 140, 141, 142, 143
Resâil-i İhvanü's Safâ 66
repertuar 22, 23

Safâyi 138, 196
Safiyüddin Urmevî 7, 17, 40, 61, 63, 64, 67, 70, 84, 109, 160
Sâlim Efendi 107, 138, 196
saz semaisi 24, 25
Selim (III.) 103, 106, 107, 125
Seroussi, E. 142
Seydî 61, 69, 163, 193
seyir 39, 40, 41, 43, 86, 87, 88, 97, 98, 123, 124, 134, 135
Seyyid Nuh 135
Shiloah, A. 66, 161, 162, 196, 199
Signell, K. 88, 196
"sistemcilik" 18, 27, 40, 64, 65
Sürelsan, İ.B. 17, 187, 199

şahrud 164
şarkı 59, 60
şeştâ/şeştâr 166, 167, 168
"Şeyh-i mûsıkâr" 69, 70, 72, 76, 83

taksim 95-98
"taksim-i küllî" 41, 42, 43, 98
"tamâm saz" 157, 167, 172, 174
tanbur 21, 40, 41, 44, 31, 60, 142, 157, 158, 159, 166, 167, 168, 169, 170, 181
tanbur ve perdeler 173-175
tanbur ve usûl 175-182
tanbur ve vezin(tempo) 182-189
tanbura 166
"tarz-ı Osmânî" musıki 57, 58, 59, 64, 75, 78, 83, 85, 89, 90, 91, 83, 98, 101, 115, 135, 142, 143, 162
teşrih 35, 36, 37, 38, 39, 41, 129, 130, 136
"tıbb-ı cedid" 37, 39
Toderini, G. 165, 166
Tura, Y. 8, 15, 89, 100, 120, 178, 187, 197, 199

Ud 160-170
Uslu, R. 103, 184, 197
usûller 54, 55, 56, 58, 173, 174, 175, 176
Uygun, M.N. 160, 197
Uzunçarşılı, İ. H. 90, 138, 145, 155, 161, 164, 199

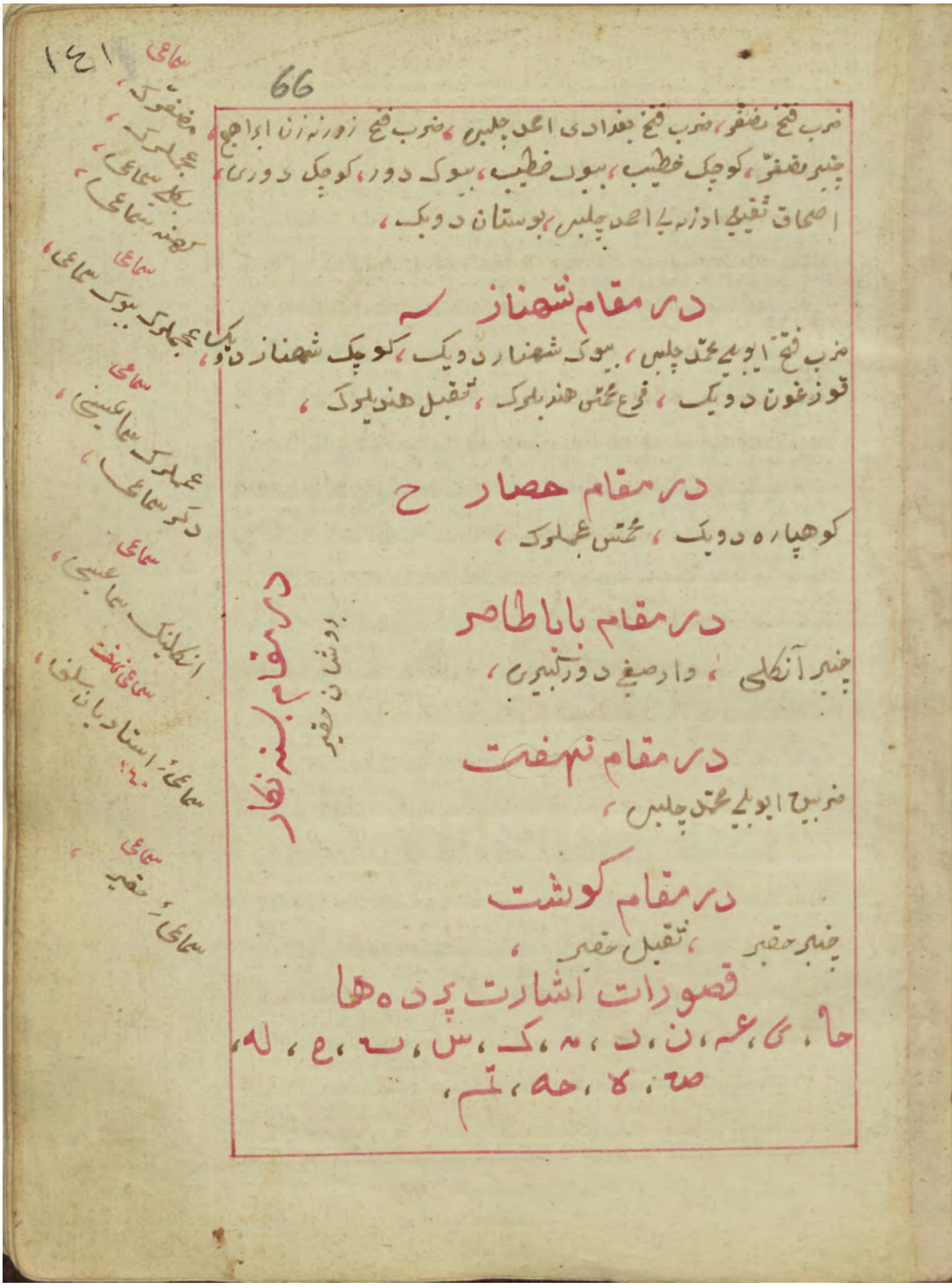
Van Helmont İ. 27, 28, 29
Vesalius N. 37, 38

Wellesz, E. 54, 197
Wright, O. 8, 15, 16, 17, 20, 66, 68, 87, 88, 99, 101, 127, 135, 172, 182,197, 199

"yakıştırma eserler" 16
Yaş 27, 32, 33, 53
Yeni-Aristoculuk 29, 30, 32, 33, 34, 78
Yerassimos, S. 194
Yusuf bin Nizamettin 61, 69, 163, 193

KANTEMİROĞLU *EDVÂR*'ININ TIPKIBASIMI

(*Kitabu'ilmi'l-mûsıki 'alâ vechi'l-hurûfât*)



بلبل عراق دویک ، سبف المصری دویک ، نظیره سبف المصری دویک ،
نظیره نک نظیره سی دویک ، ضربین مضعف ، خنکار پشروی دویک ، بیوک
فاخته ، کوچک فاخته ، عبدالرحمان دویک ، دورکیسی مضعف ، دور روان
مزمور احمد ، زنجیر نامعلوم ، یوشان شویف ، هلاک خان دویک ،

در مقام اوج ا

ضرب فتح شویف ، ثقیل نیزن باشی درویش مصطفی ، ثقیل ذاکر ، دور
احمد بک ، اچلی پشروی دویک ، اوج مطلوب دویک ، بلبل عراق دویک ،
چاک کریبان حمیدی ، خفیف زورنه زن ابراهیم اغا ، التون توپوزان
دویک ، یوشان مصری کایاذ احمد چلبی ، دور ایوب محمد چلبی ،

در مقام سکاه س

ضرب فتح شویف ، ضرب فتح بغدادی ، ضرب فتح صولاق زاده ، ضرب فتح
درویش محمد ، بیوک ثقیل ، جاموس ثقیلی ، صولاق زاده ثقیل ، قبق دوری ،
کهنه دوری ، دکوه دوری ، یوشان مضعف ، دکوه یوشان ، دور
روان ایوب محمد چلبی ، دور روان عجمرک ، بسته نکار دویک ،
زلف نکار دویک ، رهبان دویک ، غدای روح دویک ، سنجق دویک ،
مرصع دویک ، بیوک سکاه دویک ، اقصاق فاخته ، زنجیر شویف ،
خفیف صولاق زاده ، پرزاد دویک ، آوزدی دلک محمد ،
هادی صولاق زاده ، چنبر شویف ،

در مقام عزال ه

سکاه
سکاه عیسی
مضعف زورنه زن ابراهیم اغا ۱۲۳
زورنه زن ابراهیم اغا ۱۲۴
شاه عبدالله ۱۲۴
دکوه زورنه زن ابراهیم اغا ۱۲۵
عثمان حلبی اغا ۱۲۵
سکاه
زورنه زن ابراهیم اغا
صولاق زاده ۲
زورنه زن ابراهیم اغا
کوچک سکاه ۱۳۲
بیوک سکاه ۱۳۳
صولاق زاده
نیزن قیبو صوراحمد



در مقام محیم ع

ضرب فتح شویف ، ثقیل مضقر ، ثقیل مولاق زاده ، ثقیل عجملوک ، کوچک ثقیل عجمی ، چنبر خلفه اوغلی ، نظیره ٔ کوچک چنبر ، چنبر اغا توبه ، چنبر مراد اغا ، چنبر اغی ابراهیم چلبی ، بیوک دور ، دور عدی محمد ، دور چنکی احمد اغا ، قوه جه محمس ، رهبان دویک ، ایلسفه دویک ، سنجق محمس ، بیوک توصع ، کوچک مرصع ، کوچک بوشان ، بوشان ماه دنیا ، کل دعنا دویک ، فاخته ٔ مولاق زاده ، هادی ٔ مولاق زاده ، ضربین مستقیم اغا ، بیوک اوسط ، امّ القیاس محمس ، ثقیل اورنه یه زورنه زن احمد چلبی ، چلنبر احمد چلبی ، زنجیر شامی درویش محمد ، فاخته ٔ اورنه ط احمد چلبی ،

سماعی
سماعی عجملوک ،
۱۳۸
سماعی مولاق زاده ،
۱۳۸
زورنه زن ابراهیم اغا ،
سماعی ،
سماعی ،
کهنه سماعی ،
۶

در مقام کوردی

ضربین حلبی مواد ، خفیف مولاق زاده ، دویک عجملوک ، انکلیه بوشانی ، دوركبیر اورنه ط احمد چلبی ،

سماعی
سماعی عجملوک
۱۳۹

در مقام عرضبار

چنبر درویش عثمان ، هزج ٔ درویش عثمان ،

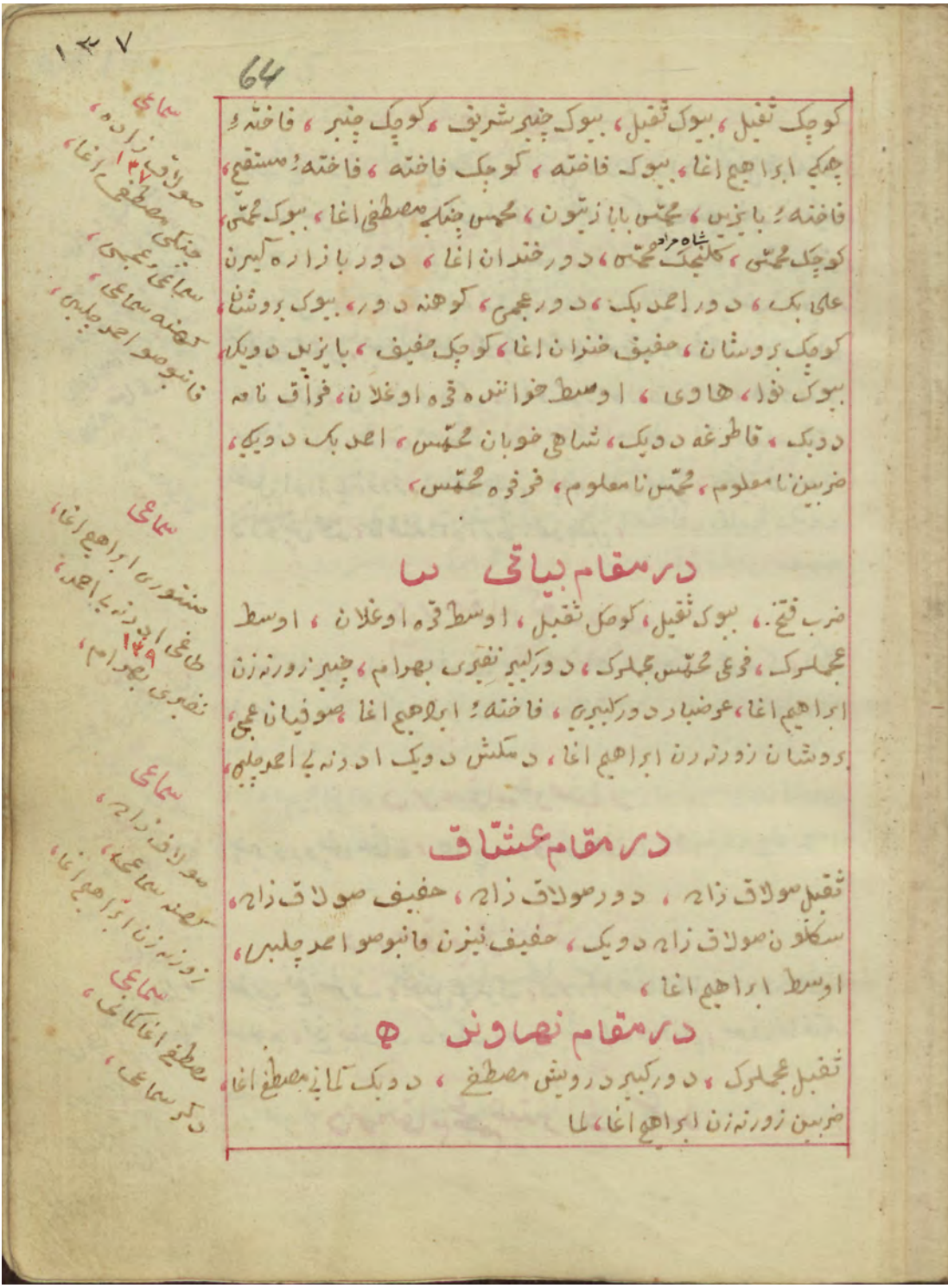
سماعی
سماعی الحاج نسیم ،

در مقام بوسلک ب

ضرب فتح شویف ، ثقیل عجملوک ، دوركبیر خندان اغا ، بوشان نامعلوم ، فتح بغداد دویک ، درویش بک دویکی ، بیوک فاخته ،

سماعی
سماعی مصطفی اغا ،
۱۳۸
زورنه زن ابراهیم اغا ،
۱۳۹
عجملوک ،
مراد اغا ،

در مقام عجم عشیرانی عه



۱۴۷

64

کوچک ثقیل، بیوک ثقیل، بیوک چنبر شریف، کوچک چنبر، فاخته و
چمکی ابراهیم اغا، بیوک فاخته، کوچک فاخته، فاخته و مستقیم،
فاخته و بایزید، مخمس بایزیون، مخمس چنکی مصطفی اغا، بیوک مخمس
کوچک مخمس، کلیجک شاه مراد مخمس، دور خندان اغا، دور بازاره کبیر
علی بک، دور احمد بک، دور عجمی، کوهنه دور، بیوک بوشان
کوچک بوشان، حفیف خنزان اغا، کوچک حفیف، بایزید دویک
بیوک نوا، هاوی، اوسط خوانندہ قوه اوغلان، فراق نامه
دویک، قاطوغه دویک، شاهی خوبان مخمس، احمد بک دویک،
ضربین نامعلوم، مخمس نامعلوم، فرفوه مخمس،

سماعی
صولاق زاده،
صولاق مصطفی اغا،
چنکی عجمی،
سماعی عجمی،
کوهنه سماعی،
قانبوصو احمد چلبی،

در مقام بیاتی سا

ضرب فتح، بیوک ثقیل، کوچک ثقیل، اوسط قوه اوغلان، اوسط
عجملوک، فرعی مخمس عجملوک، دور کبیر نفیری بهرام، چنبر زورنه زن
ابراهیم اغا، عوضیاد دور کبیر، فاخته و ابراهیم اغا صوفیان عجمی
بوشان زورنه زن ابراهیم اغا، دمکش دویک اودنه یا احمد چلبی،

سماعی
منصوری ابراهیم اغا،
طرغی اودنه یا احمد،
نفیری بهرام،

در مقام عشاق

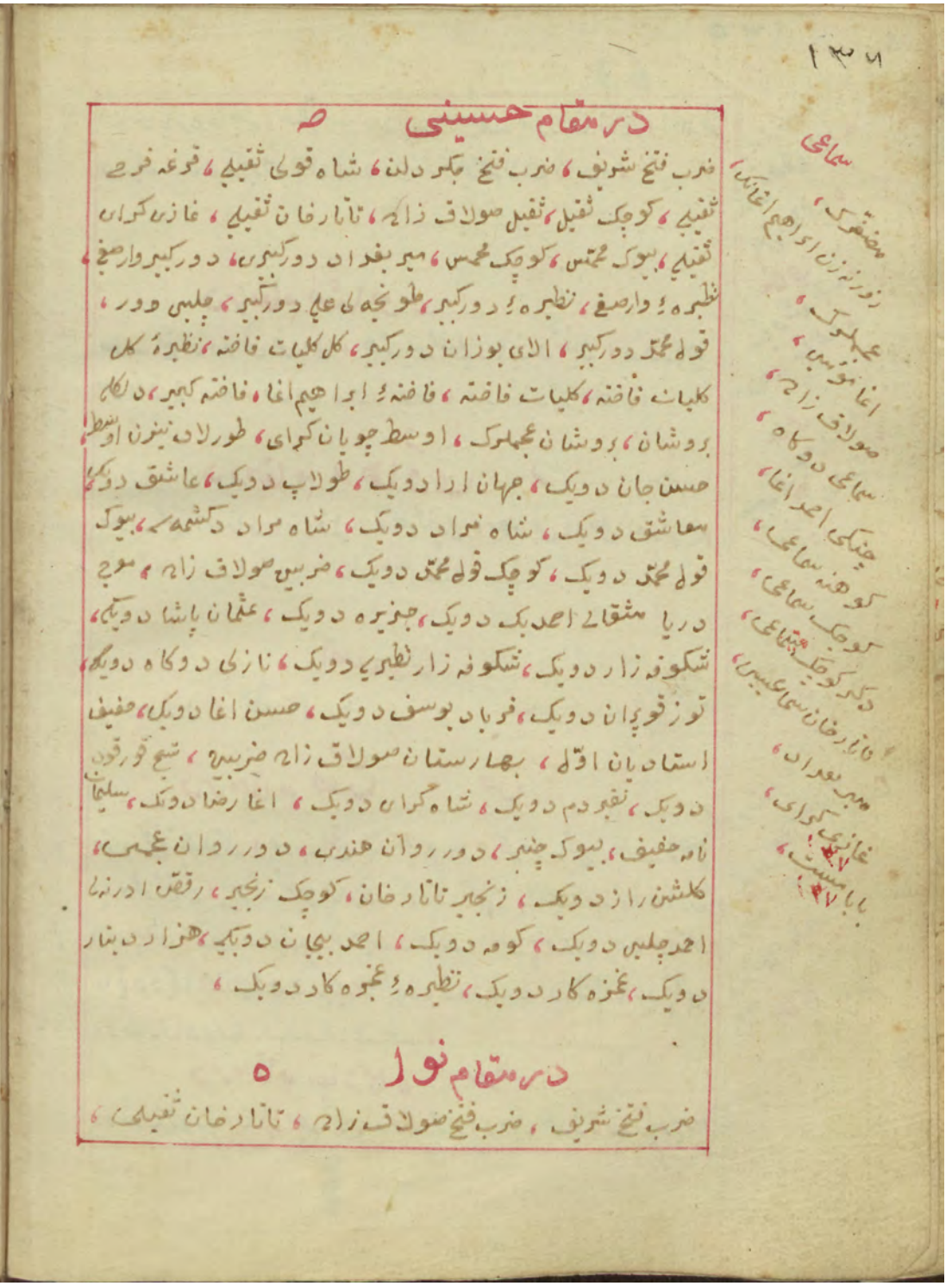
ثقیل صولاق زاده، دور صولاق زاده، حفیف صولاق زاده،
سکلون صولاق زاده دویک، حفیف نیزن قانبوصو احمد چلبی،
اوسط ابراهیم اغا،

سماعی
صولاق زاده،
کوهنه سماعی،
زورنه زن ابراهیم اغا،

در مقام نهاوند ۴

ثقیل عجملوک، دور کبیر درویش مصطفی، دویک کلیانی مصطفی اغا،
ضربین زورنه زن ابراهیم اغا، لما

سماعی
مصطفی اغا کلیانی،
دگر سماعی،



۱۳۶

در مقام حسینی ۵

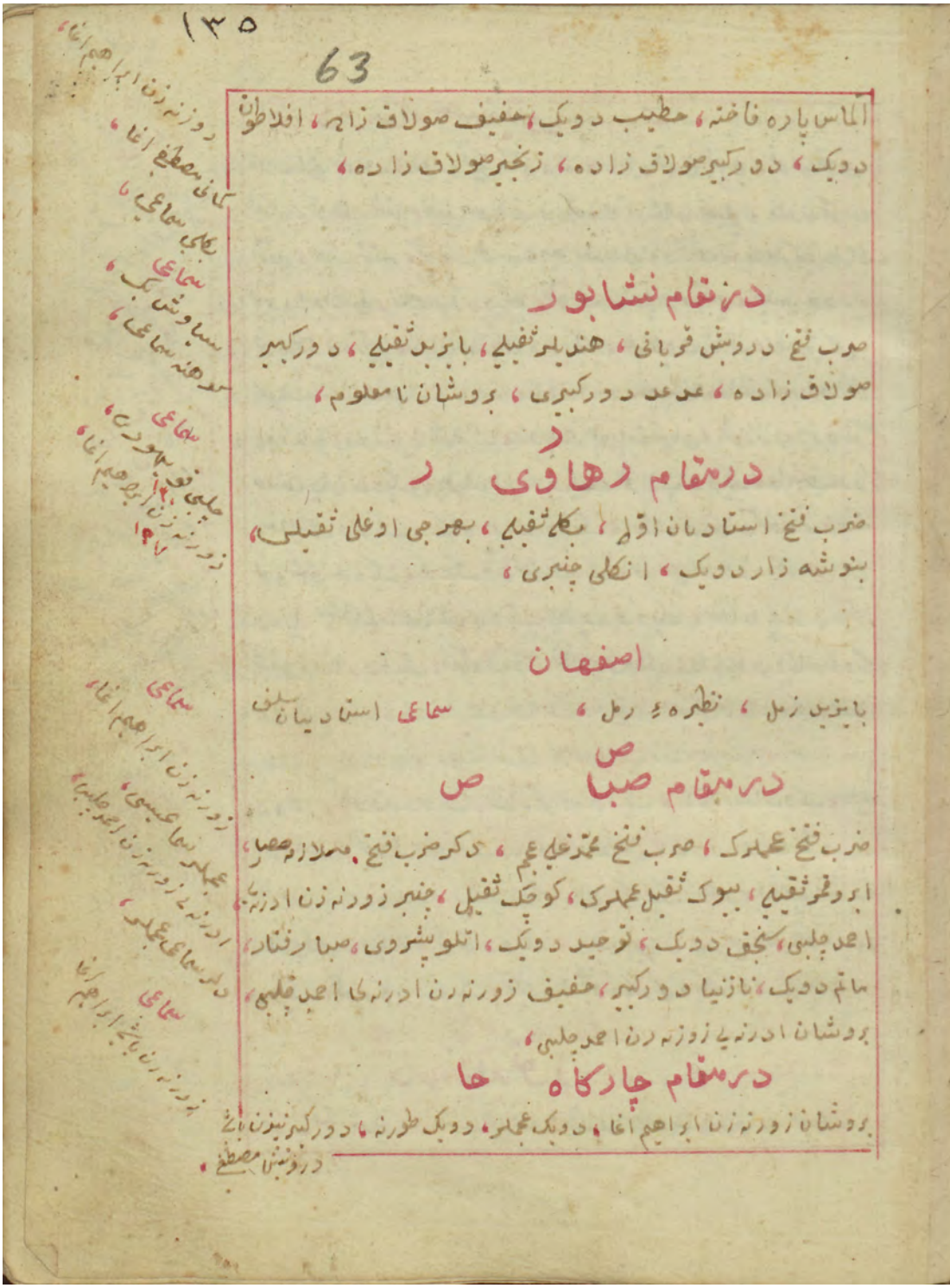
ضرب فتح شویق ، ضرب فتح جگر دلن ، شاه قولی ثقیل ، قوغه قوچ ثقیل ، کوچک ثقیل ، ثقیل صولاق زاده ، تاتار خان ثقیل ، غازی کرای ثقیل ، بیوک محمس ، کوچک محمس ، میر بغداد دورکبیر ، دورکبیر واصفی ، نظیره ٔ واصفی ، دورکبیر ، طونجه لی علی دورکبیر ، چلبی دور ، قول محمد دورکبیر ، الای بوزان دورکبیر ، کل کلیات فاخته ، نظیره ٔ کل کلیات فاخته ، کلیات فاخته ، فاخته ٔ ابراهیم اغا ، فاخته کبیر ، دلکار بروشان ، بروشان عجملوک ، اوسط چوپان کرای ، طورلاد نیزن اوسطه ، حسن جان دویک ، جهان اراد دویک ، طولاپ دویک ، عاشق دویک ، معاشق دویک ، شاه مراد دویک ، شاه مراد دکشمه سی ، بیوک قول محمد دویک ، کوچک قول محمد دویک ، ضرب صولاق زاده ، موج دریا مشقالی احمد بک دویک ، جزیره دویک ، عثمان پاشا دویک ، شکوفه زار دویک ، شکوفه زار نظیره ٔ دویک ، نازلی دوکاه دویک ، توز قوپان دویک ، فرباد یوسف دویک ، حسن اغا دویک ، حفیف استادیان اول ، بهارستان صولاق زاده ضربیه ، شیخ قورقود دویک ، نقیب دم دویک ، شاه گران دویک ، اغا رضا دویک ، سلیمان نامه حفیف ، بیوک چنبر ، دور روان هندی ، دور روان عجمی ، گلشن راز دویک ، زنجیر تاتار خان ، کوچک زنجیر ، رقص ادرنه ، احمد چلبی دویک ، کوه دویک ، احمد بیجان دویک ، هزار دبنار دویک ، غمزه کار دویک ، نظیره ٔ غمزه کار دویک ،

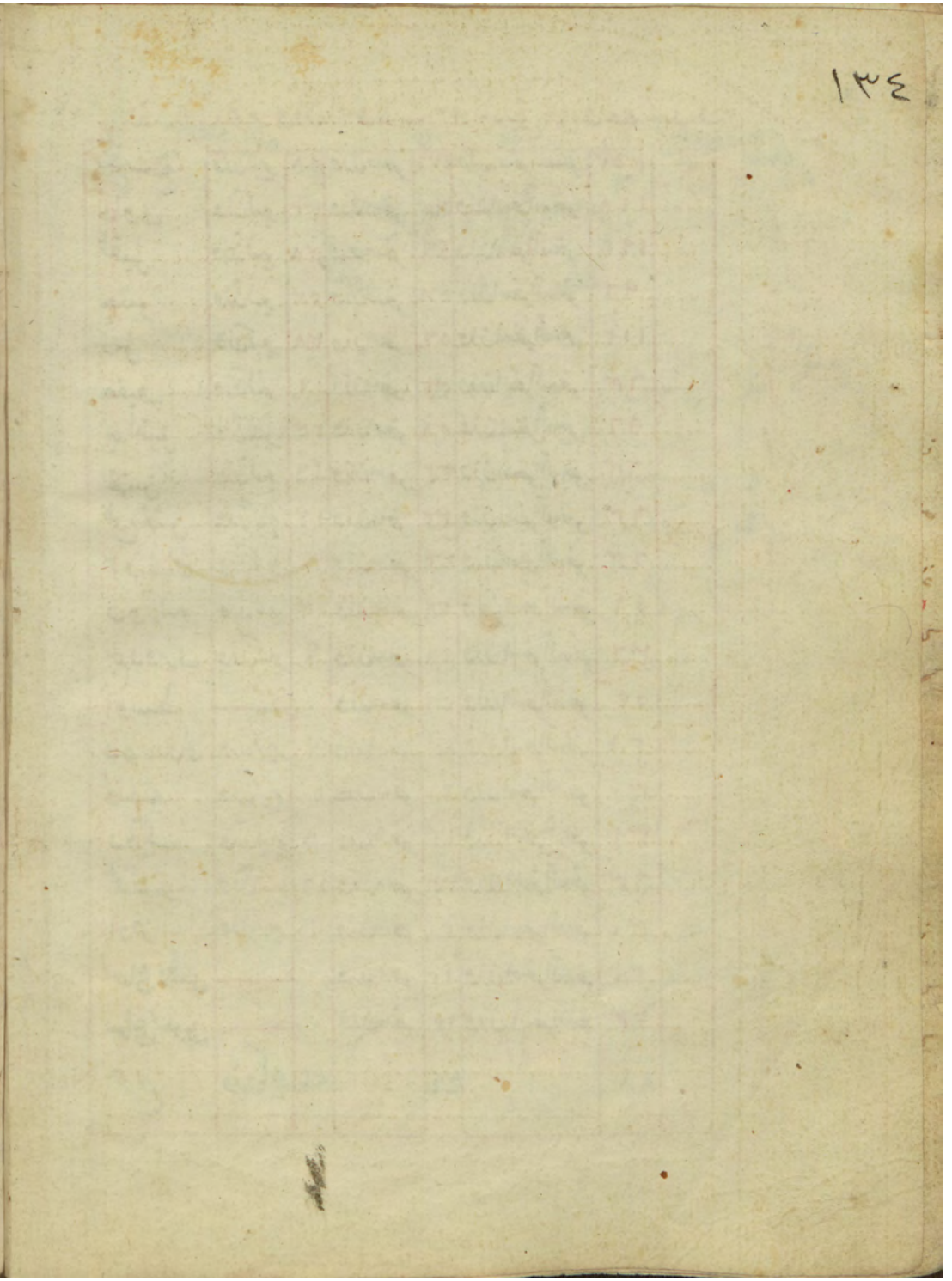
در مقام نوا ۵

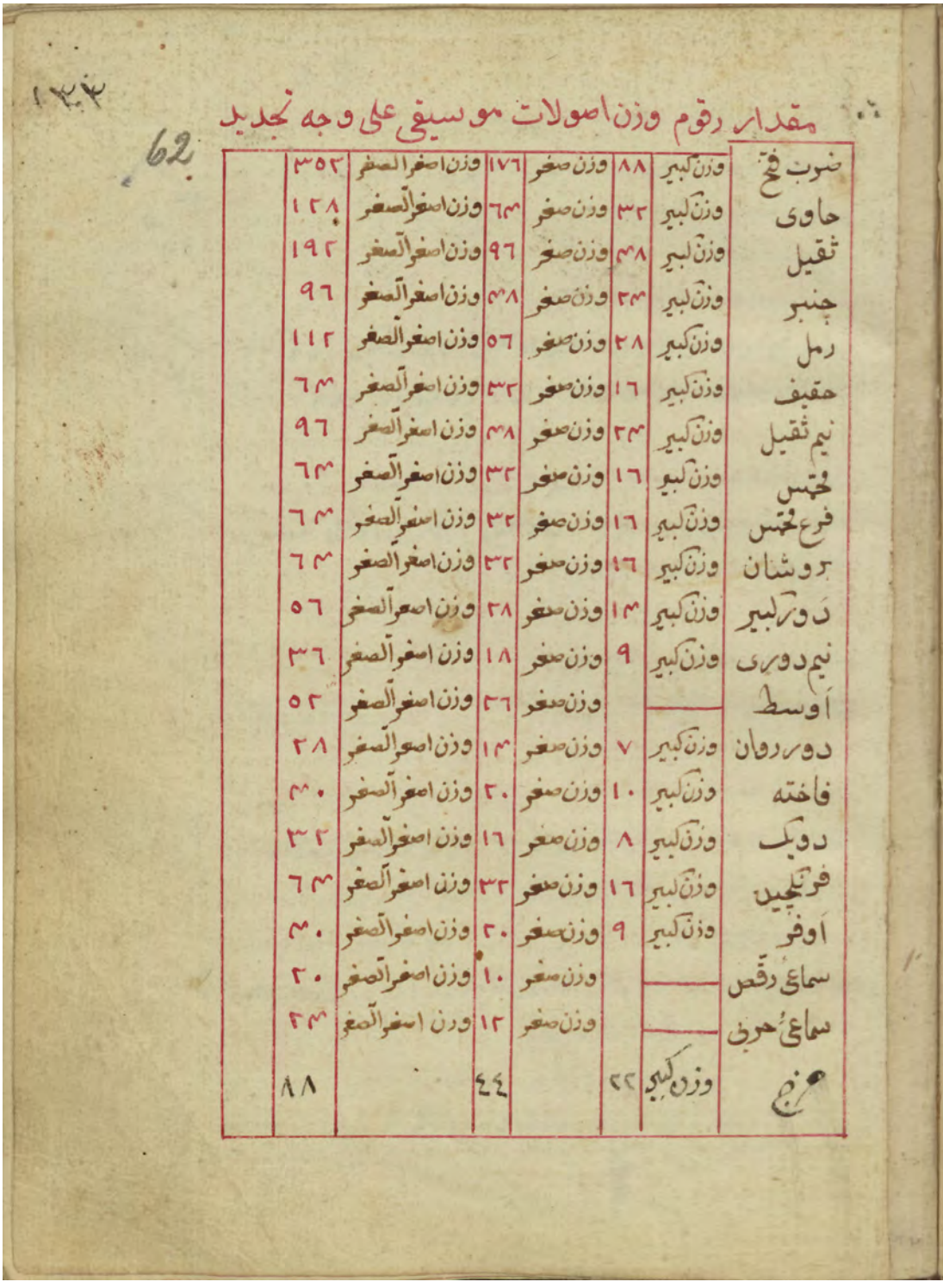
ضرب فتح شویق ، ضرب فتح صولاق زاده ، تاتار خان ثقیل ،

سماعی

مصطفی ک ، زورنه زن ابراهیم اغانک ، عجملوک ، اغا مومن ، صولاق زاده ، سماعی دوکاه ، چنکی احمد اغا ، کوهنه سماعی ، کوچک سماعی ، دکر کوچک سماعی ، تاتار خان سماعیسی ، میر بغداد ، غازی کرای ، بابا مسیت ، ۱۷ ، ۱۷




١٣٤



مقدار رقوم وزن اصولات موسیقی علی وجه تجدید

ضرب فتح	وزن کبیر	۸۸	وزن صغر	۱۷۶	وزن اصغر الصغر	۳۵۲	
حاوی	وزن کبیر	۳۲	وزن صغر	۶۴	وزن اصغر الصغر	۱۲۸	
ثقیل	وزن کبیر	۴۸	وزن صغر	۹۶	وزن اصغر الصغر	۱۹۲	
چنبر	وزن کبیر	۲۴	وزن صغر	۴۸	وزن اصغر الصغر	۹۶	
رمل	وزن کبیر	۲۸	وزن صغر	۵۶	وزن اصغر الصغر	۱۱۲	
حقیف	وزن کبیر	۱۶	وزن صغر	۳۲	وزن اصغر الصغر	۶۴	
نیم ثقیل	وزن کبیر	۲۴	وزن صغر	۴۸	وزن اصغر الصغر	۹۶	
خمس	وزن کبیر	۱۶	وزن صغر	۳۲	وزن اصغر الصغر	۶۴	
فرع خمس	وزن کبیر	۱۶	وزن صغر	۳۲	وزن اصغر الصغر	۶۴	
ترو شان	وزن کبیر	۱۶	وزن صغر	۳۲	وزن اصغر الصغر	۶۴	
دور کبیر	وزن کبیر	۱۴	وزن صغر	۲۸	وزن اصغر الصغر	۵۶	
نیم دوری	وزن کبیر	۹	وزن صغر	۱۸	وزن اصغر الصغر	۳۶	
اوسط			وزن صغر	۳۶	وزن اصغر الصغر	۵۲	
دور روان	وزن کبیر	۷	وزن صغر	۱۴	وزن اصغر الصغر	۲۸	
فاخته	وزن کبیر	۱۰	وزن صغر	۲۰	وزن اصغر الصغر	۴۰	
دوبک	وزن کبیر	۸	وزن صغر	۱۶	وزن اصغر الصغر	۳۲	
فرنگیین	وزن کبیر	۱۶	وزن صغر	۳۲	وزن اصغر الصغر	۶۴	
اوفر	وزن کبیر	۹	وزن صغر	۲۰	وزن اصغر الصغر	۴۰	
سماع رقص			وزن صغر	۱۰	وزن اصغر الصغر	۲۰	
سماع حرب			وزن صغر	۱۲	وزن اصغر الصغر	۲۴	
مزج	وزن کبیر	۲۲		۴۴		۸۸	



فهرست معلومات مقامات

در مقام راست

ضرب فتح شریف ، ضرب فتح مولاق زاده ، ثقیل اغا مومن ، سلک ثقیلی ، پاپا ثقیلی ، کوچک ثقیل ، بابا زیتون دوركبیری ، کل دود ، چنبر نشاه ثقیلی ، چنبر احمد بک ، فاخته عرب محمد اغا ، هزج سیاوس بک ، زنجیر شریف ، احمد بک دویکی ، عالم ارا دویکی ، شیخ دویک ، شیخ نظیره سی دویک ، عثمان پاشا دویکی ، نوازده وشش دویک ، شد الاصل دویک ، دوردوان سلف ، نیم ثقیل سلف ، مرتع دویک ، موج دریا دویک ،

سماعی

زورنه زن ابراهیم اغا ، ۱۲۵ ، سولاق زاده ، ۱۲۹ ، غازی کرای خان ، ۱۲۹ ، کوچک سلیم ، ۱۲۶

در مقام پنجگاه

ضرب فتح شریف ، ثقیل عجمیان ، دوركبیر حسن اغا ، گلستان دویک ، زین العبدین دویک ، نفیر دم دویک ، نظیره نفیر دم دویک ، اوسط عدی محمد اغا ،

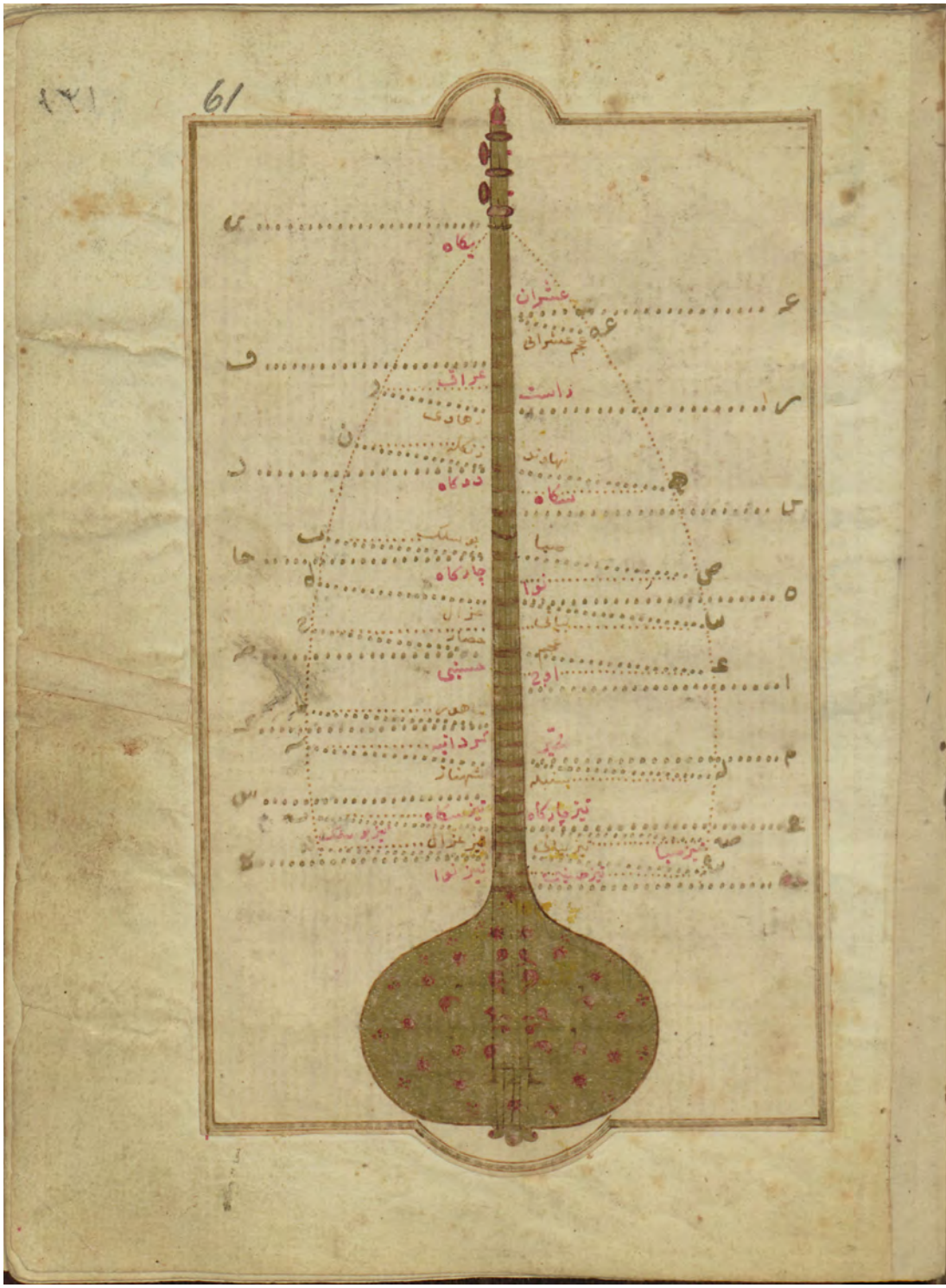
سماعی

زورنه زن ابراهیم اغا ، ۱۲۷ ، سماعی ، ۱۲۸ ، سماعی ، ۱۲۸ ، کوچک سماعی ، ۱۲۸

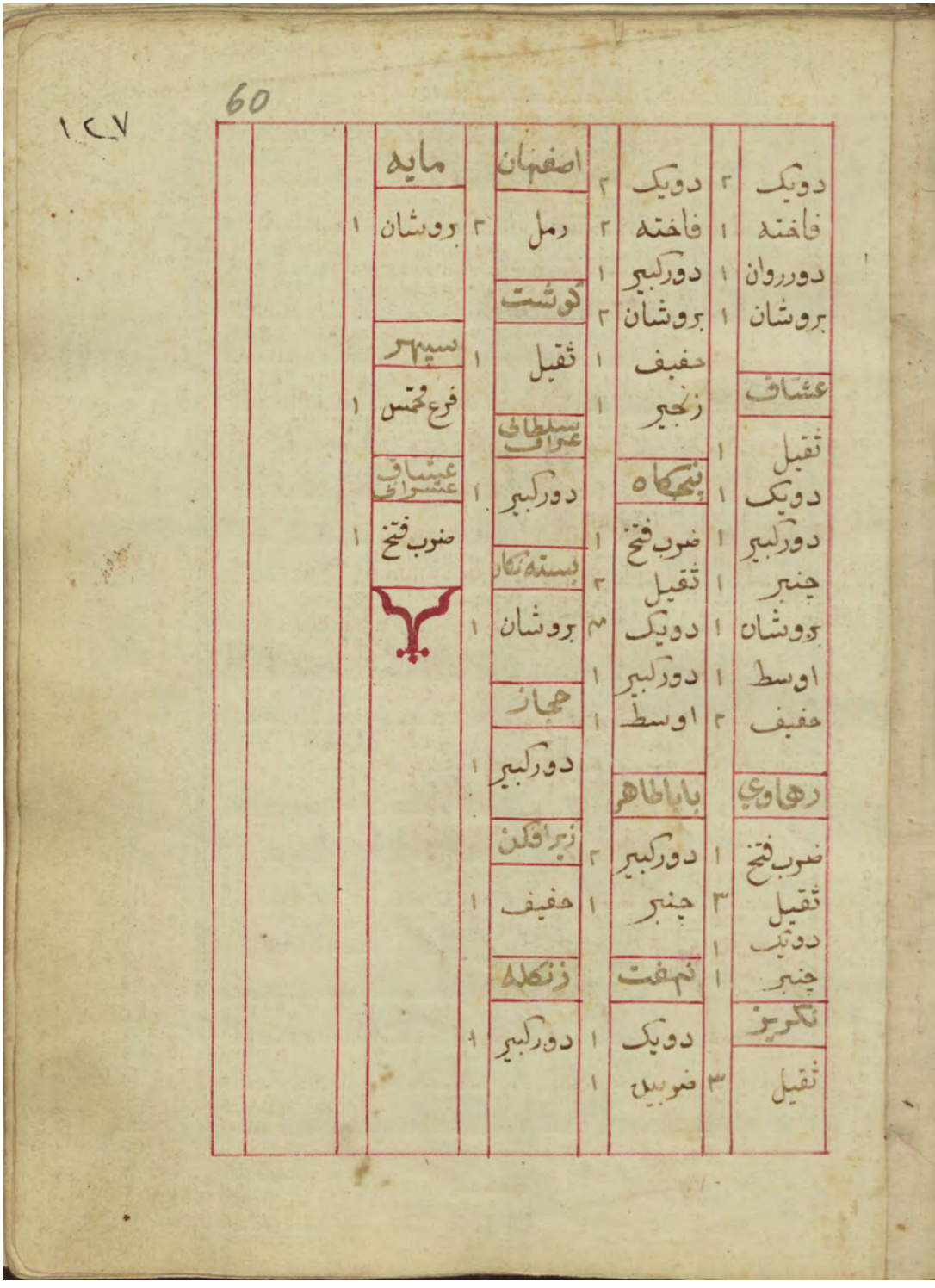
در مقام نکریز

ثقیل اغا مومن ، ثقیل کبیر محمد لرک ، لعل پاره دویک ، ثقیل مولاق زاده ،

سماعی ، سولاق زاده ،


61
بیگاه
عشران
عجم عشران
عراق
دوگاه
نهاوند
نسکاه
بوسلک
چارگاه
حسینی
نوا
اوج
نیم
بسلیم
نیم چارگاه
نیم حسینی
نیم نوا


١٢٨


60
١٢٧
دویک ٣
فاخته ١
دورروان ١
بروشان ١
عشاق
ثقیل ١
دویک ١
دورکبیر ١
چنبر ١
بروشان ١
اوسط ١
خفیف ٢
رهاوی
ضرب فتح ١
ثقیل ٣
دویک ١
چنبر ١
نگریز
ثقیل ٣
دویک ٢
فاخته ٢
دورکبیر ١
بروشان ٢
خفیف ١
زنجیر ١
پنجگاه
ضرب فتح ١
ثقیل ٣
دویک ٣
دورکبیر ١
اوسط ١
باباطاهر
دورکبیر ٢
چنبر ١
نهفت
دویک ١
ضربین ١
اصفهان
رمل ٣
ثقیل ١
دورکبیر ١
بسته نگار
بروشان ١
حجاز
دورکبیر ١
زیرافکن
خفیف ١
زنکله
دورکبیر ١
مایه
بروشان ١
سپهر
فرح فزا ١
عشاق عشاق
ضرب فتح ١

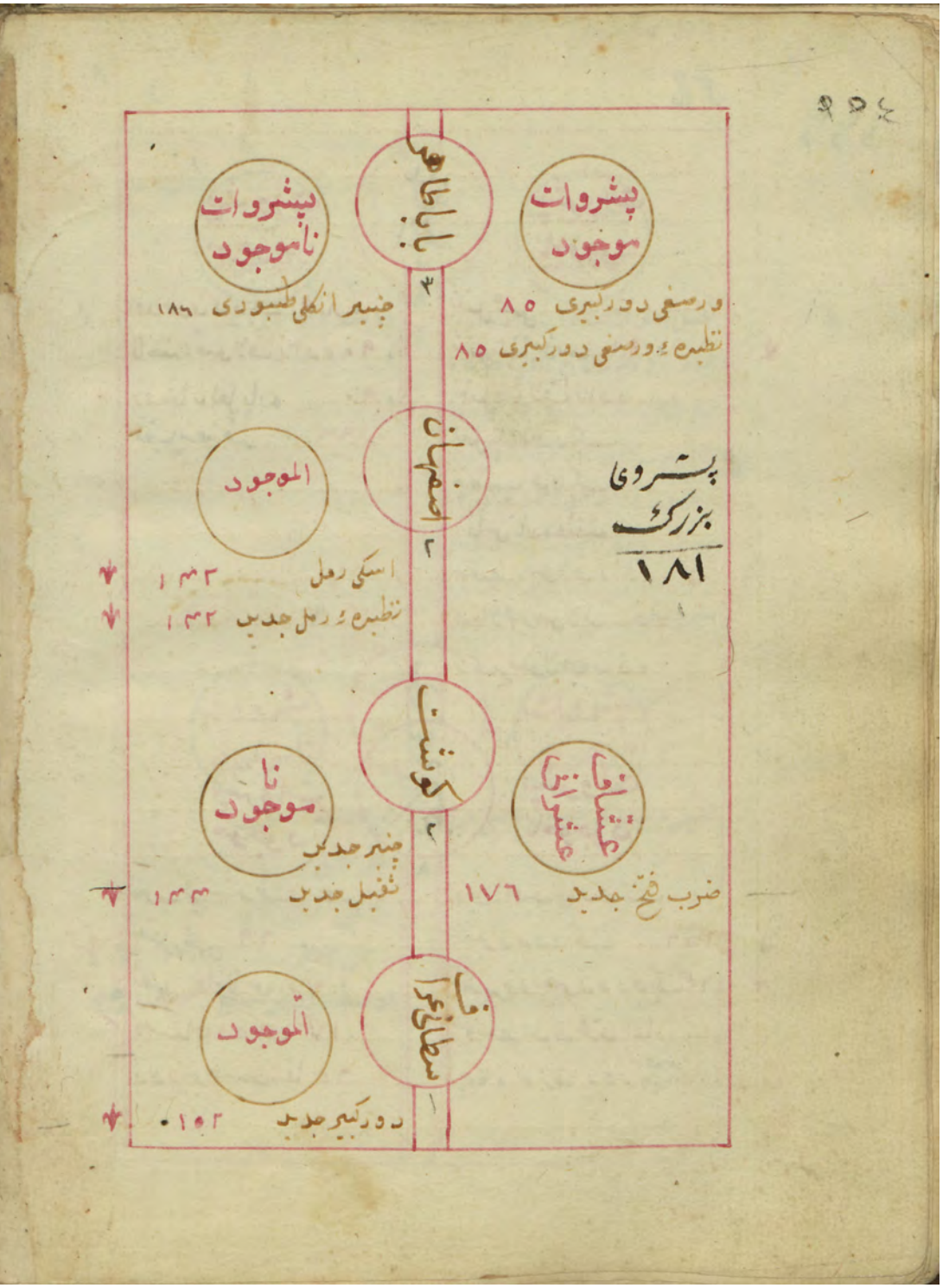


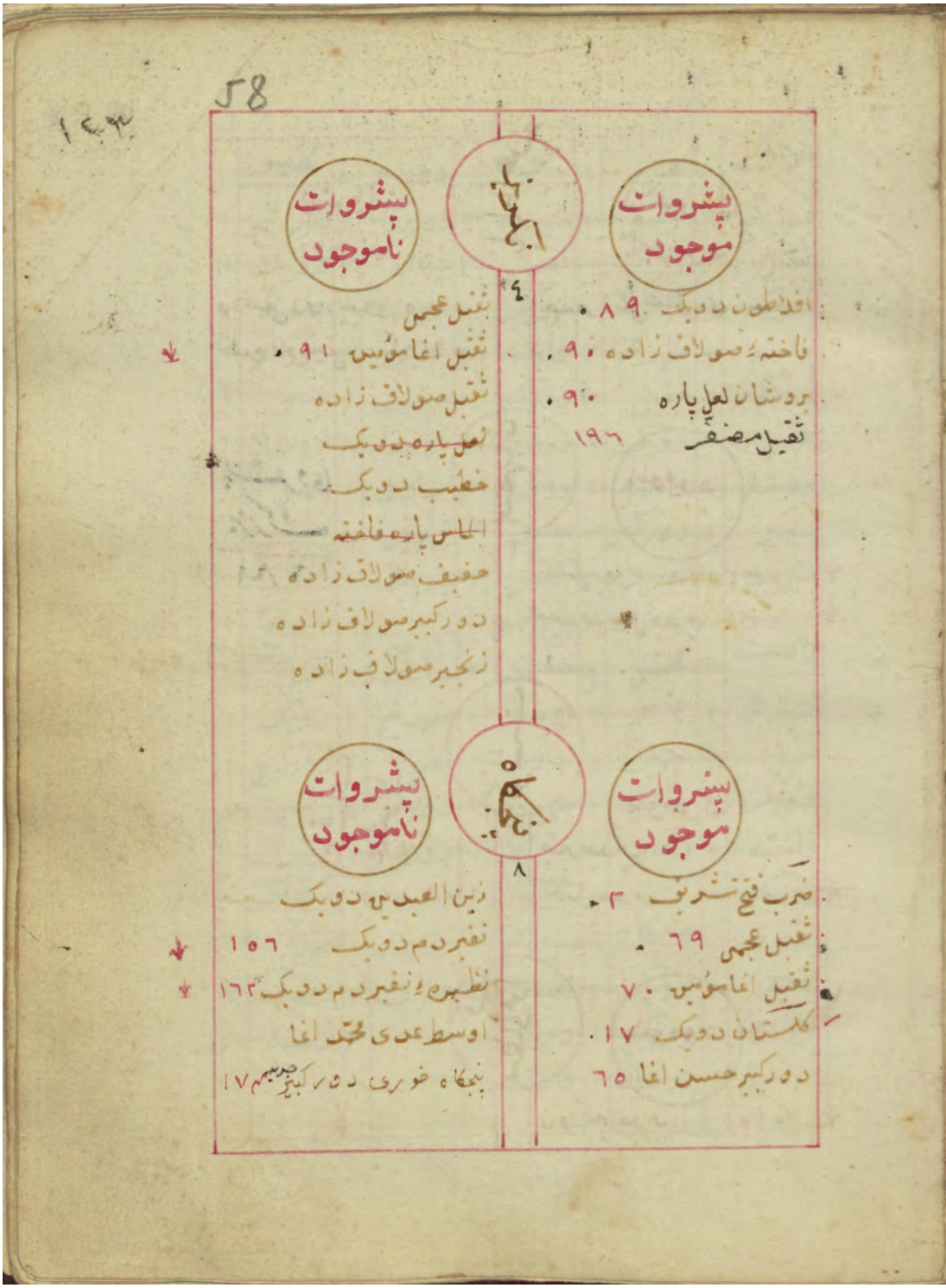


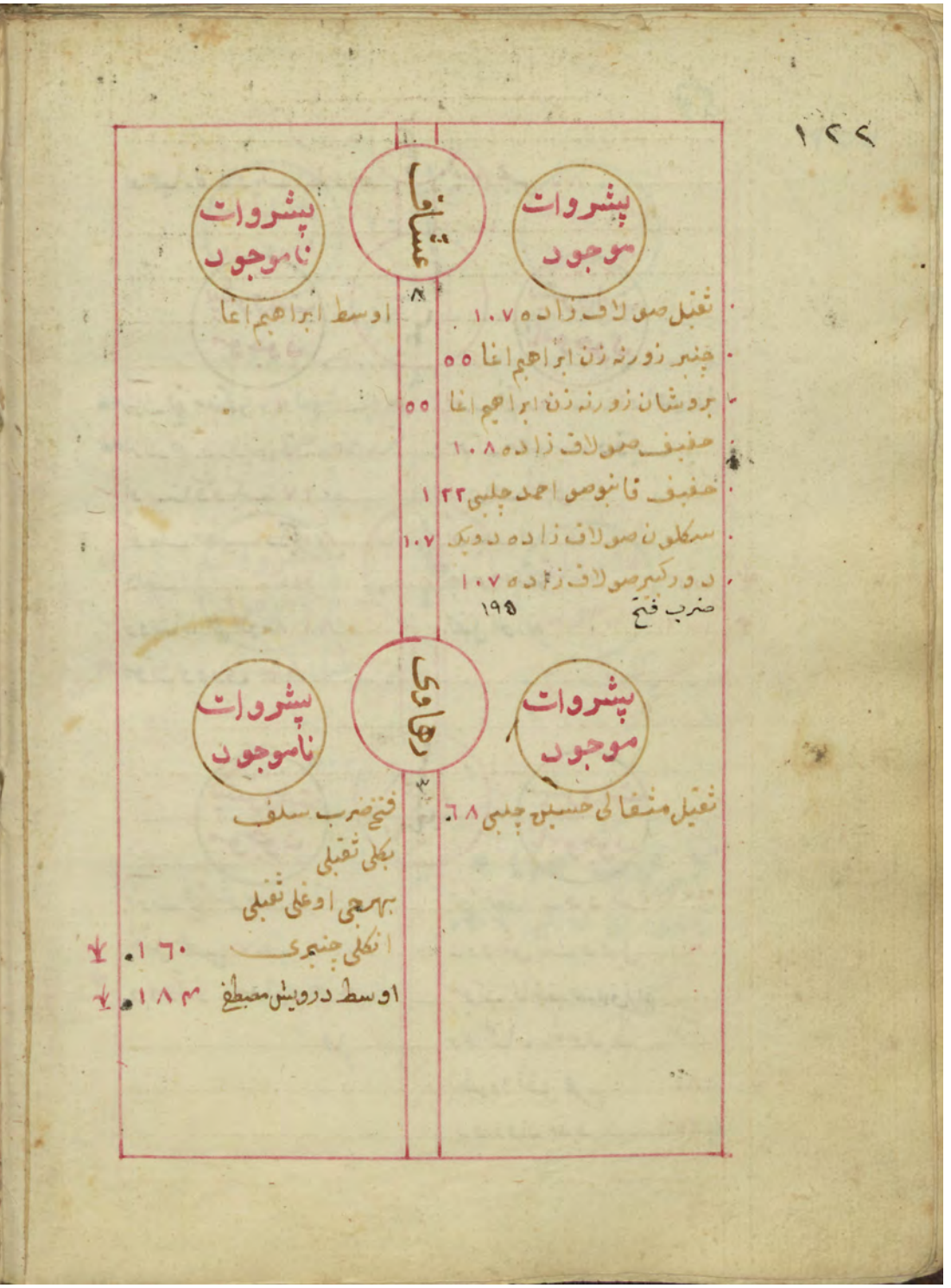
١٢٥

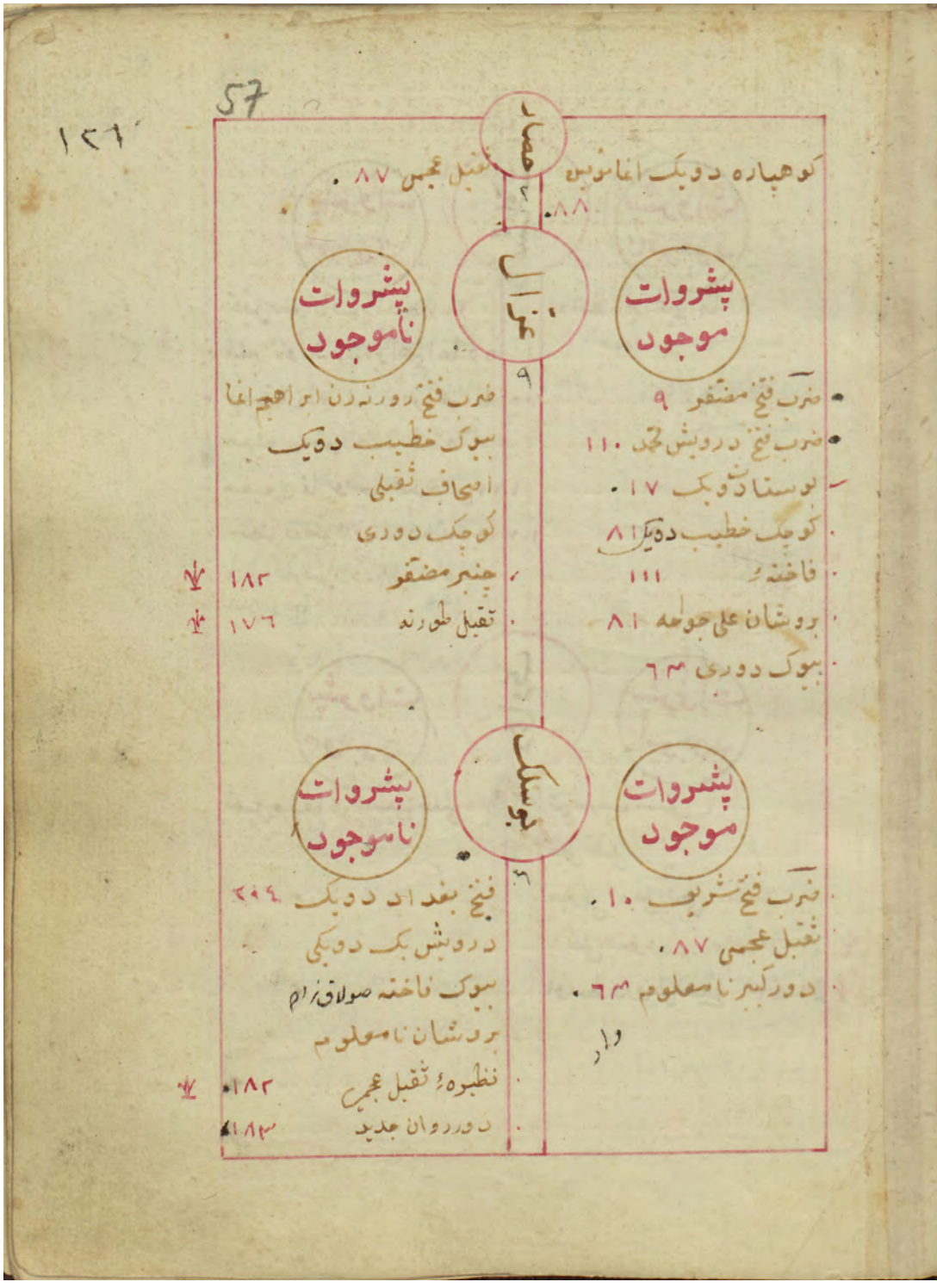
59

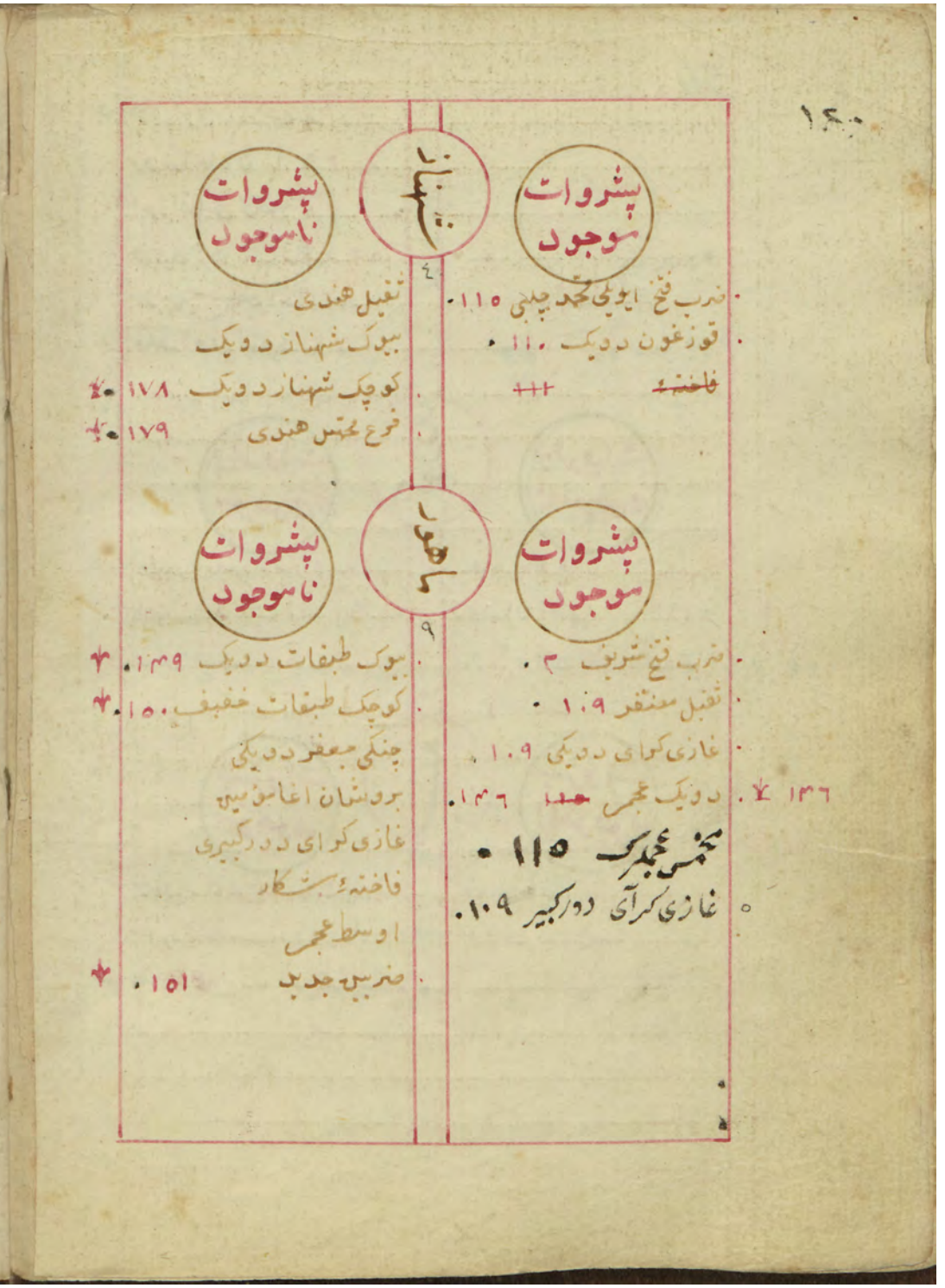
عراق		هزج	١	نوا	١	دورکبیر		محیر	٥
ضرب فتح	٣	زنجیر	١	ضرب فتح	٣	دورروان	٢	ضرب فتح	١
ثقیل	٤			ثقیل	٣	چنبر	٢	دویک	١١
دویک	٨	نکاه		دویک	٦	بروشان	٢	فاخته	١
فاخته	٢	ضرب فتح	٣	فاخته	٦	مخمس	٣	دورکبیر	١
دورکبیر	٤	ثقیل	٣	دورکبیر	١٠	خفیف	٢	چنبر	١
دورروان	١	دویک	٨	دورروان	١	اوسط	٢	بروشان	١
بروشان	١	فاخته	١	بروشان	٤	حاوی	١	مخمس	١
زنجیر	١	دورکبیر	٣	چنبر	٣	زنجیر	٢		
ضربین	١	دورروان	٢	مخمس	١٠	ضربین	١	عجم عشیران	
		بروشان	٢	فرع مخمس	١			ضرب فتح	١
راست		مخمس	١	خفیف	٣	اوج		ثقیل	١
ضرب فتح	٢	چنبر	١	اوسط	١	ضرب فتح	١	دویک	١
ثقیل	٤	خفیف	١	حاوی	١	ثقیل	٣	دورکبیر	٢
دویک	١٥	حاوی	١	ضربین	١	دویک	٥	زنجیر	١
فاخته	٢	زنجیر	١			دورکبیر	٢		
دورکبیر	٢			حسینی		دورروان	١	بوسلیک عشیران	
دورروان	١	چارکاه		ضرب فتح	٣	بروشان	١	ثقیل	١
چنبر	٣	دویک	٣	ثقیل	٩	خفیف	٣	دویک	٣
بروشان	١	دورکبیر	١	دویک	٢٥			فاخته	١
نیم ثقیل	١	بروشان	١	فاخته	٨			چنبر	١

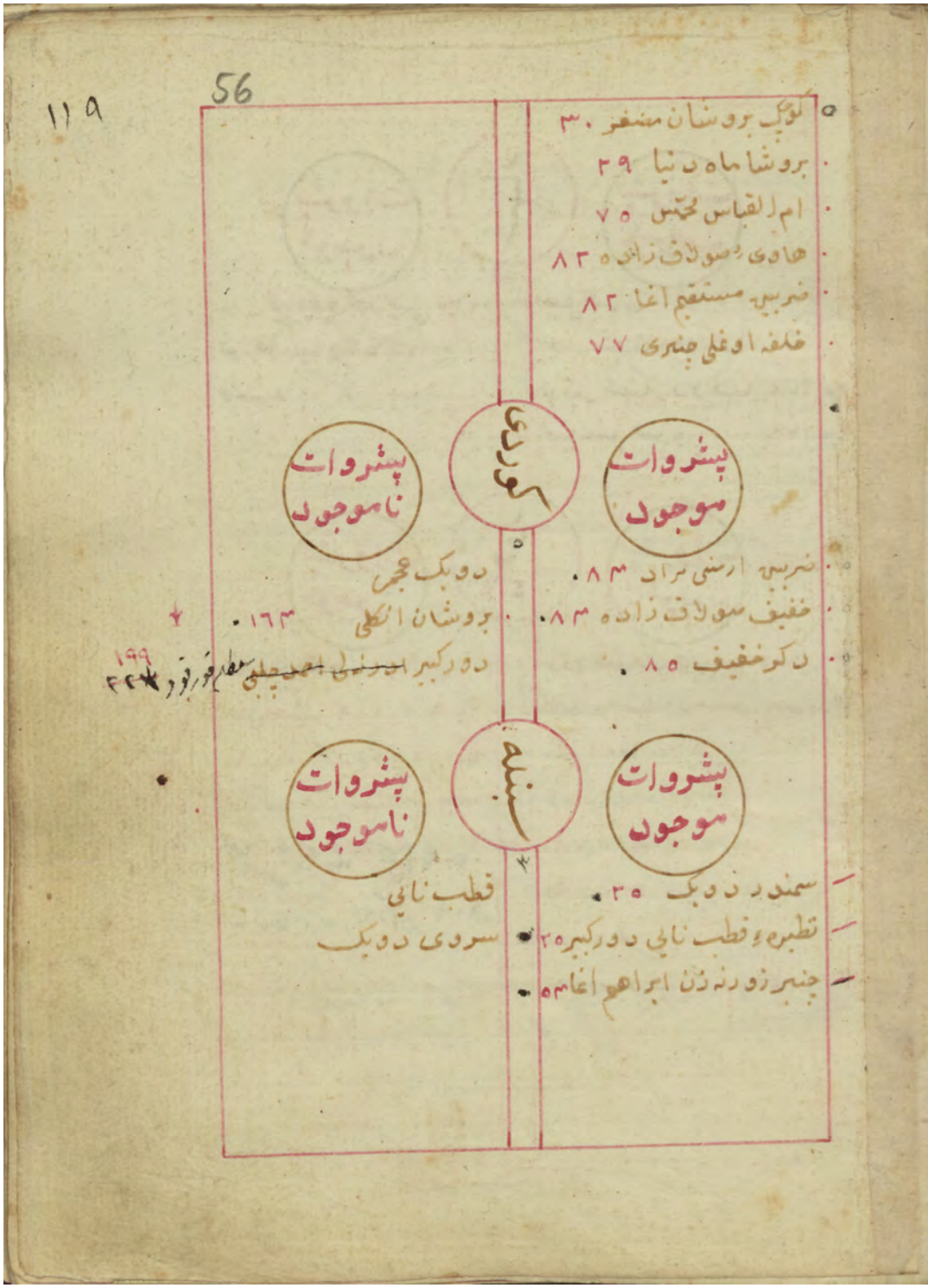

پشروات موجود
پشروات ناموجود
باب همایون
۳
ورمغی دو درکبیری ۸۵
تطبیع ورمغی دو درکبیری ۸۵
چنبر انکلی طنبوری ۱۸۶
پشروی بزرگ
۱۸۱
اصفهان
۲
الموجود
اسکی رمل ۱۴۲
تطبیع رمل جدید ۱۴۲
کوشت
۲
نا موجود
چنبر جدید
تقبیل جدید ۱۴۴
ضرب فتح جدید ۱۷۶
فا سلطانی عشیران
الموجود
دو درکبیر جدید ۱۵۲

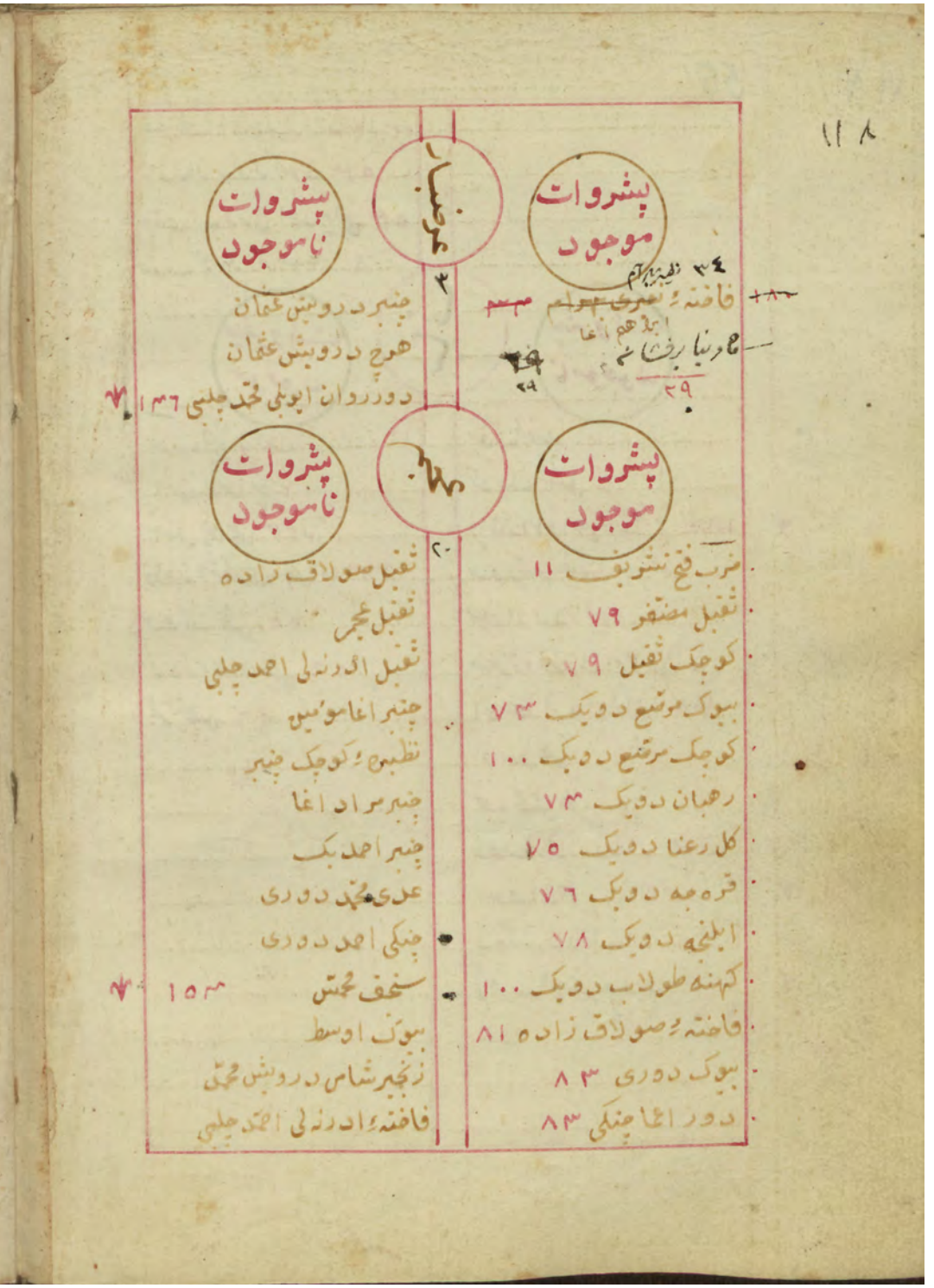

58
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
افلاطون دوبک ۸۹
فاختهٔ صولاف زاده ۹۰
بروشان لعل پاره ۹۰
ثقیل مضعف ۱۹۶
ثقیل عجمی
ثقیل اغا مؤمن ۹۱
ثقیل صولاف زاده
لعل پاره دوبک
خفیف دوبک
الماس پاره فاخته
خفیف صولاف زاده
دور کبیر صولاف زاده
زنجیر صولاف زاده
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
ضرب فتح شریف ۳
ثقیل عجمی ۶۹
ثقیل اغا مؤمن ۷۰
گلستان دوبک ۱۷
دور کبیر حسن اغا ۶۵
زین العبدین دوبک
نفیر دم دوبک ۱۵۶
نظیر نفیر دم دوبک ۱۶۲
اوسط عدی محمد اغا
پنجگاه خوری دور کبیر جربیهم ۱۷

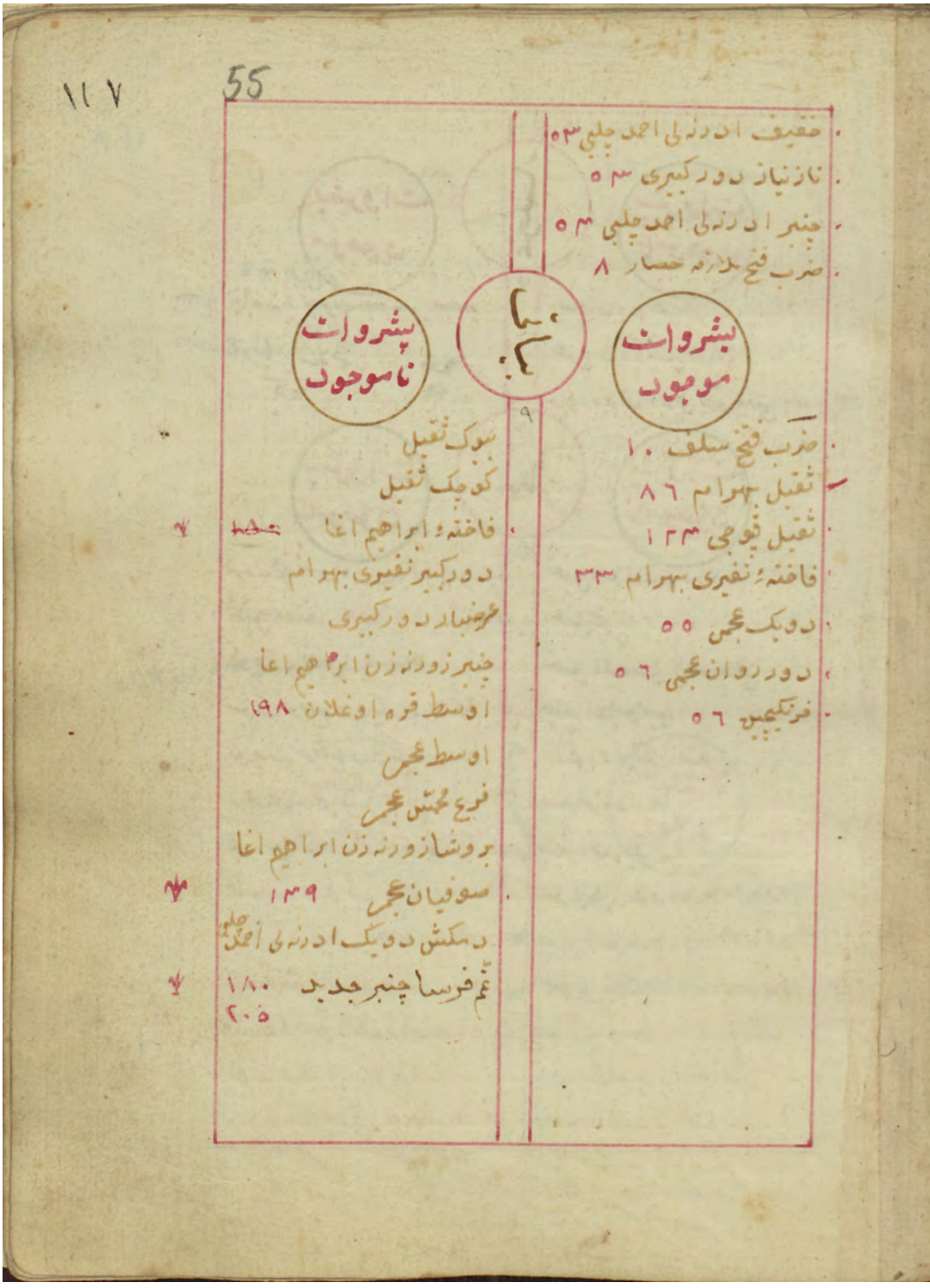

١٢٢
پشروات موجود
عشاق
پشروات ناموجود
ثقیل صولاف زاده ١٠٧
چنبر زورنه زن ابراهیم اغا ٥٥
بروشان زورنه زن ابراهیم اغا ٥٥
خفیف صولاف زاده ١٠٨
خفیف قانونو احمد چلبی ١٢٢
سکلون صولاف زاده دویک ١٠٧
دور کبیر صولاف زاده ١٠٧
ضرب فتح ١٩٥
اوسط ابراهیم اغا
پشروات موجود
رهاوی
پشروات ناموجود
ثقیل مثنا لی حسین چلبی ٦٨
فتح ضرب سلف
بکلی ثقیلی
بهرجی اوغلی ثقیلی
انکلی چنبری ١٦٠
اوسط درویش مصطفی ١٨٤

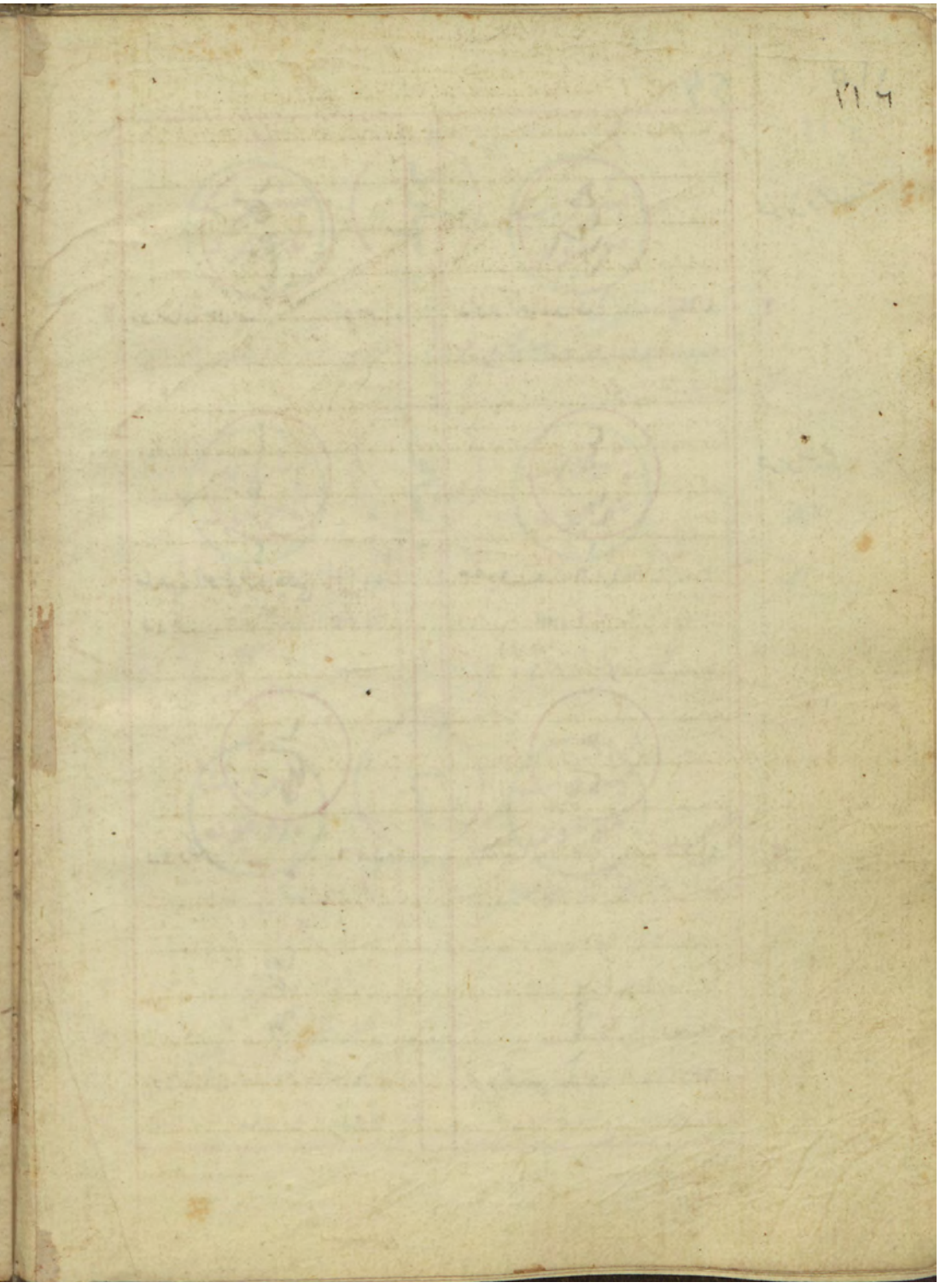

57
١٢٦
حصار
کوهپاره دوبک اغاثویه
ثقیل عجم ۸۷ .
۸۸ .
بوسلک
پیشروات موجود
ضرب فتح مضفر ۹
ضرب فتح درویش محمد ۱۱۰
بوستاد دوبک ۱۷ .
کوچک خطیب دیکر ۸۱
فاخته ۱۱۱
بروشان علی جوحه ۸۱
بیوک دوری ۶۴
پیشروات ناموجود
ضرب فتح رورنه زن ابو اهیم اغا
بیوک خطیب دوبک
اصحاب ثقیلی
کوچک دوری
چنبر مضفر ۱۸۳
ثقیل طورنه ۱۷۶
بوسلک
پیشروات موجود
ضرب فتح شریف ۱۰ .
ثقیل عجمی ۸۷ .
دور کبیر نامعلوم ۶۴ .
پیشروات ناموجود
فتح بغداد دوبک ۲۰۹
درویش بک دوبکی
بیوک فاخته صولاق زاده
بروشان نامعلوم
نظیره ثقیل عجم ۱۸۲ .
دور روان جدید ۱۸۴
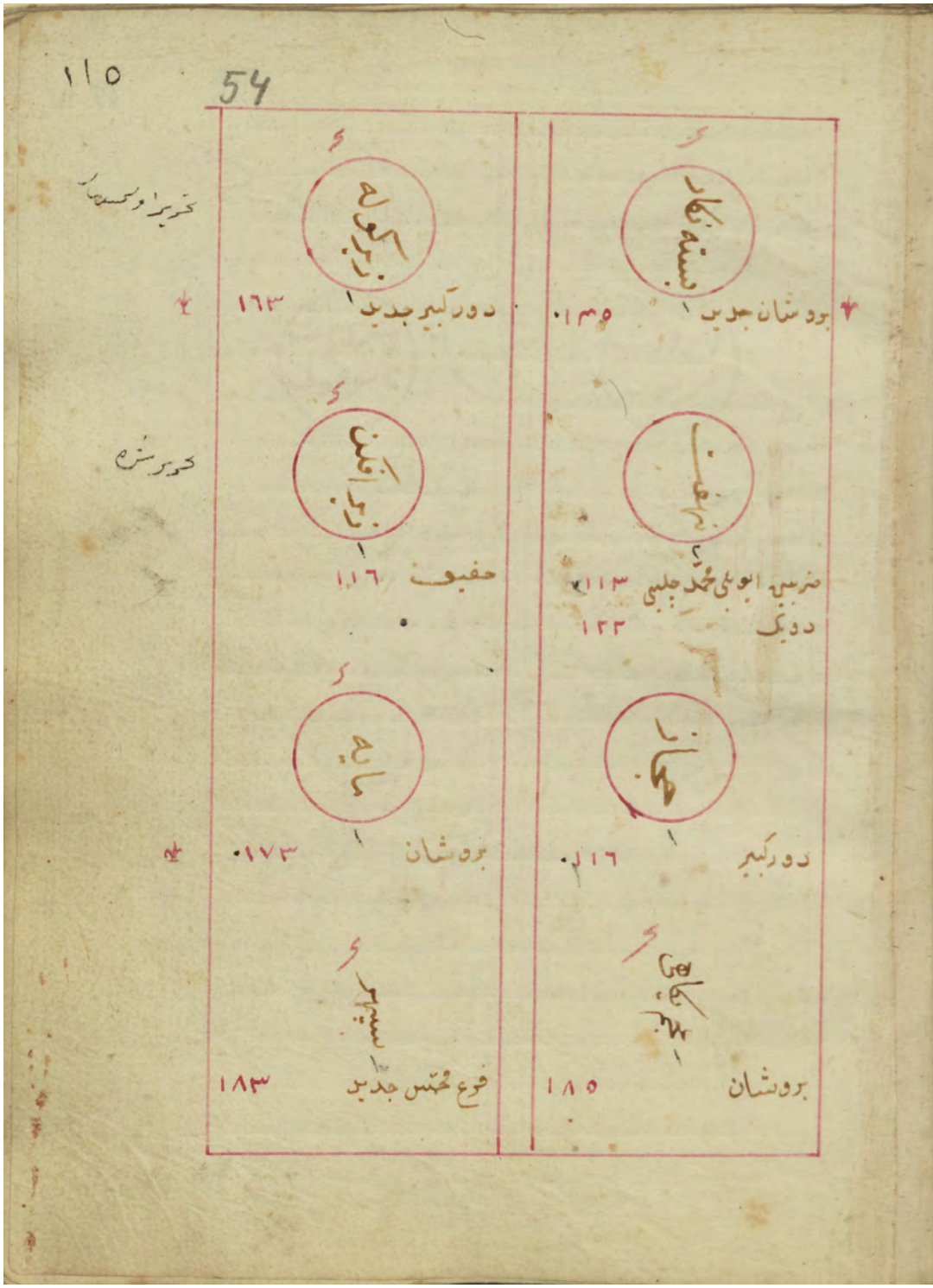

پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
ضرب فتح ایویلی محمد چلبی ۱۱۵
قوزغون دویک ۱۱۰
فاخته ۱۱۲
ثقیل هندی
بیوک شهناز دویک
کوچک شهناز دویک ۱۷۸
فرح مخمس هندی ۱۷۹
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
ضرب فتح شریف ۳
ثقیل معتقر ۱۰۹
غازی کوای دویکی ۱۰۹
دویک عجم ۱۴۶
مخمس عجم ۱۱۵
غازی کرآی دوركبیر ۱۰۹
بیوک طبقات دویک ۱۴۹
کوچک طبقات خفیف ۱۵۰
چنگی جعفر دویکی
بروشان اغاسی
غازی کوای دوركبیری
فاخته بشکار
اوسط عجم
ضرب جدید ۱۵۱

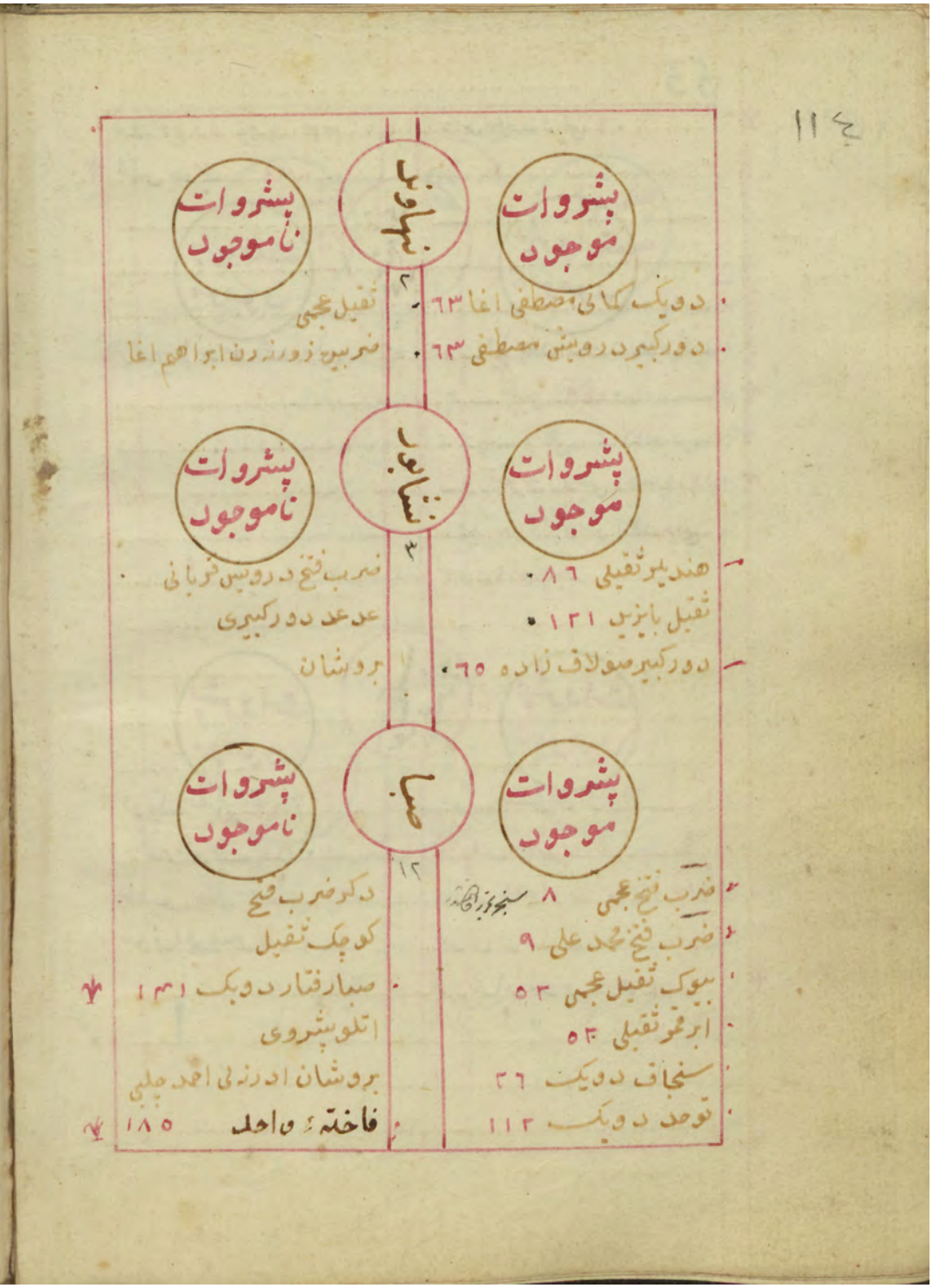

119
56
کوچک بروشان منصور ۳۰
بروشا ماه دنیا ۲۹
ام القباس محنس ۷۵
هادی وصولاق زاده ۸۳
ضربیه مستقیم اغا ۸۲
خلفه اوغلی چنبری ۷۷
کوردی
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
ضربیه ارسنی زاده ۸۴
خفیف سولاق زاده ۸۳
دکر خفیف ۸۵
دوبک عجم
بروشان الکلی ۱۶۳
دوبکیر
سنبه
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
سمندر دوبک ۳۵
تطبیره قطب نایی دوبکیر ۳۵
چنبر زورنه زن ابراهیم اغا ۵۴
قطب نایی
سروی دوبک

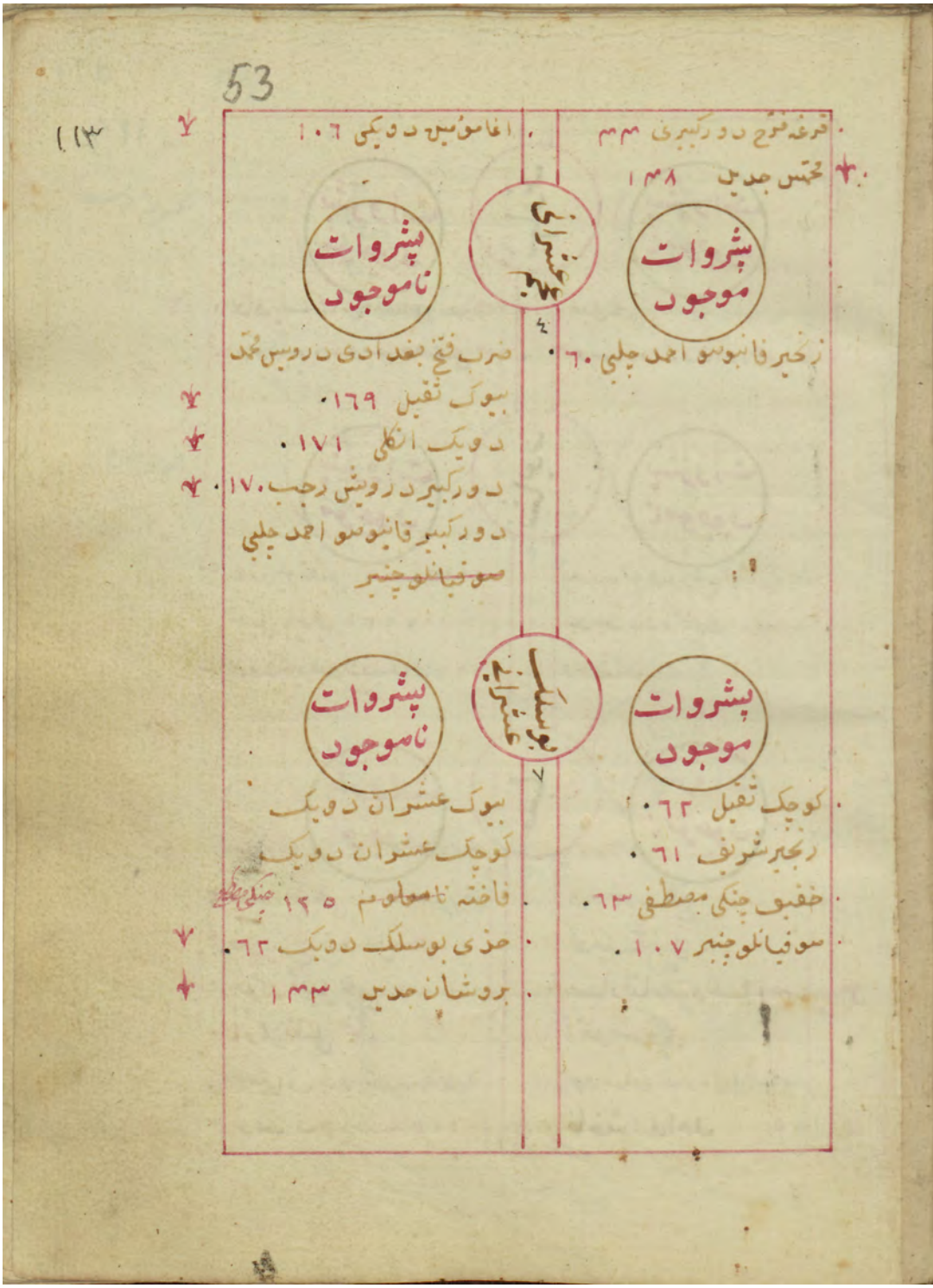


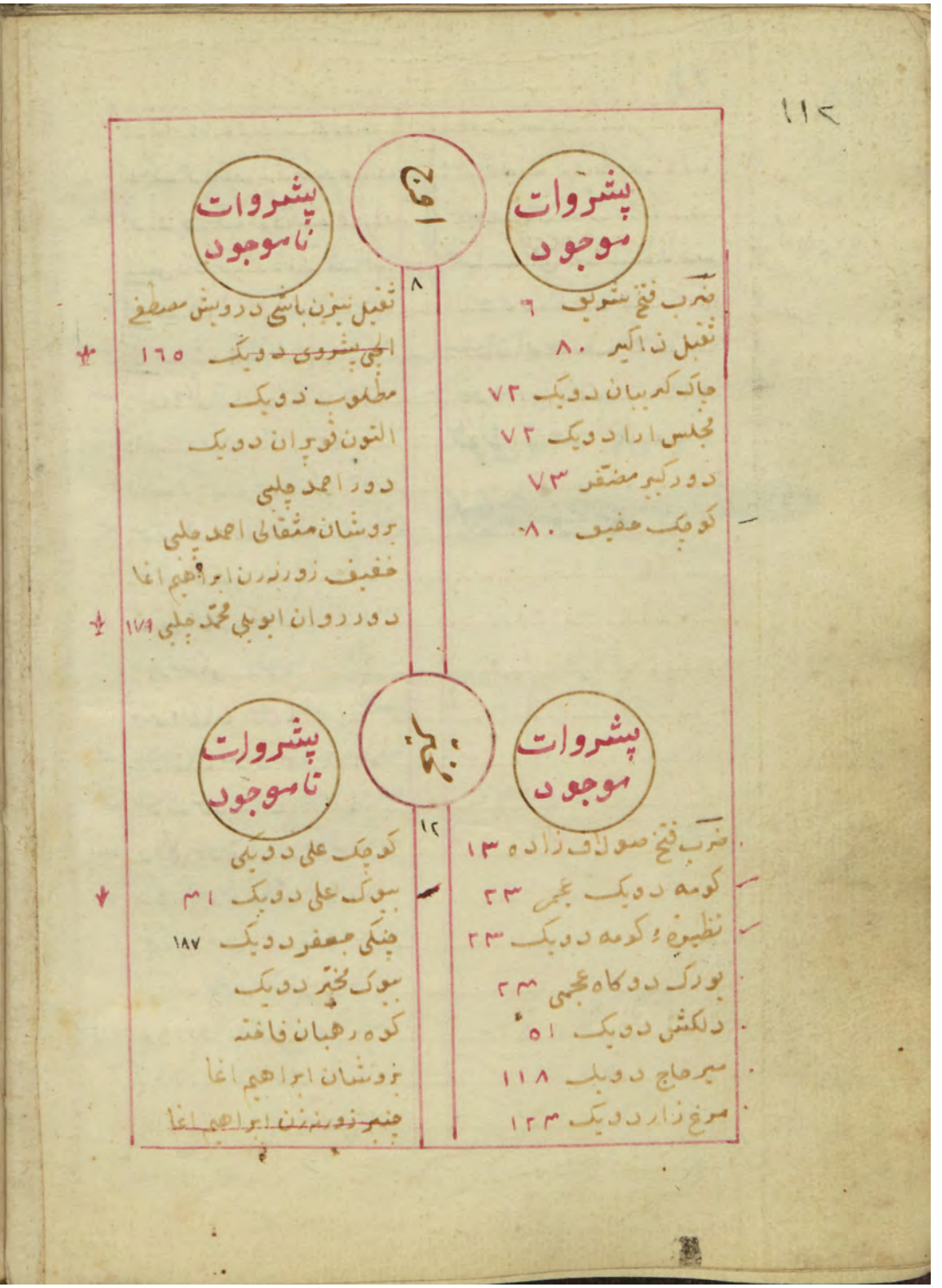


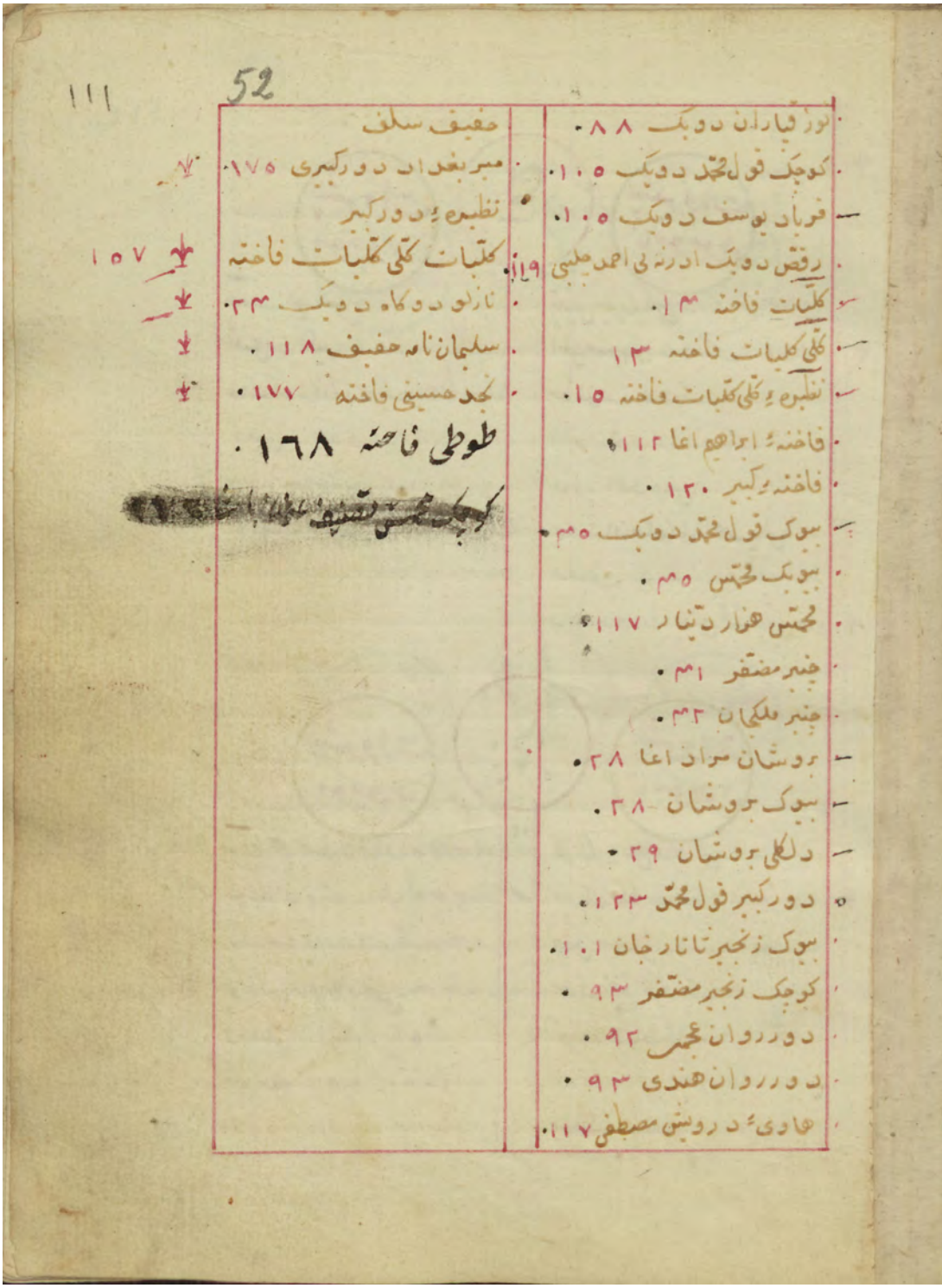



115
54
بسته نگار
بروشان جدید
۱۴۵
زیرافکن
ضربیه ابوبلی محمد چلبی
دویک
۱۱۳
۱۲۲
بیات
دورکبیر
۱۱۶
بروشان
۱۸۵
زیرافکوله
دورکبیر جدید
۱۶۳
حفیف
۱۱۶
مایه
بروشان
۱۷۳
سیبک
فرع محمس جدید
۱۸۳


١١٤
پشروات موجود
نهاوند
پشروات ناموجود
دویک کمانی مصطفی اغا ٦٣
دورکبیر درویش مصطفی ٦٣
ثقیل عجمی
ضربیز زورنه ابراهیم اغا
پشروات موجود
بشناوند
پشروات ناموجود
هندیر ثقیلی ٨٦
ثقیل بایزید ١٢١
دورکبیر صولاق زاده ٦٥
ضرب فتح درویش قربانی
عدد دورکبیری
بروشان
پشروات موجود
صبا
پشروات ناموجود
ضرب فتح عجمی ٨
ضرب فتح محمد علی ٩
بیوک ثقیل عجمی ٥٣
ابرمو ثقیلی ٥٣
سنجاق دویک ٣٦
توحد دویک ١١٣
ذکر ضرب فتح
کوچک ثقیل
صبا رفتار دویک ١٣١
اتلو پشروی
بروشان اورنلی احمد چلپی
فاختهٔ واحد ١٨٥


53
قرغه فتوح دوركبيرى ۴۴
محمس جديد ۱۴۸
پشروات موجود
پشروات ناموجود
زخير فانيوسو احمد چلبى ۶۰
ضرب فتح بغدادى دروبش محمد
بيوك ثقيل ۱۶۹
دويك انكلى ۱۷۱
دوركبير دروبش رجب ۱۷۰
دوركبير فانيوسو احمد چلبى
سوفيانلو چنبر
پشروات موجود
پشروات ناموجود
كوچك ثقيل ۶۲
زخير شريف ۶۱
خفيف چنكى مصطفى ۶۳
سوفيانلو چنبر ۱۰۷
بيوك عشران دويك
كوچك عشران دويك
فاخته نامعلوم ۱۲۵
حذى بوسلك دويك ۶۲
بروشان جديد ۱۴۳


١١٢
پشروات موجود
پشروات نا موجود
٨
ضرب فتح شوبق ٦
ثقيل ذاكير ٨٠
چاك كربيان دويك ٧٢
مجلس اراد ويك ٧٢
دور كبير مضقر ٧٣
كوچك خفيف ٨٠
ثقيل نيزن باشي درويش مصطفى
الچي پشروى دويك ١٦٥
مطلوب دويك
التون توپران دويك
دور احمد چلبي
بروشان مثقالي احمد چلبي
خفيف زورزرن ابراهيم اغا
دور روان ابوبكر محمد چلبي ١٧٩
پشروات موجود
پشروات نا موجود
١٢
ضرب فتح صولاق زاده ١٣
كومه دويك عجم ٢٣
نظيف ء كومه دويك ٢٣
بورك دوكاه عجمى ٢٣
دلكش دويك ٥١
سيرحاج دويك ١١٨
مرغ زار دويك ١٢٣
كوچك على دويكى
بيوك على دويك ٣١
چنكى جعفر دويك ١٨٧
بيوك مخير دويك
كوه رهبان فاخته
بروشان ابراهيم اغا
چنبر زورزرن ابراهيم اغا

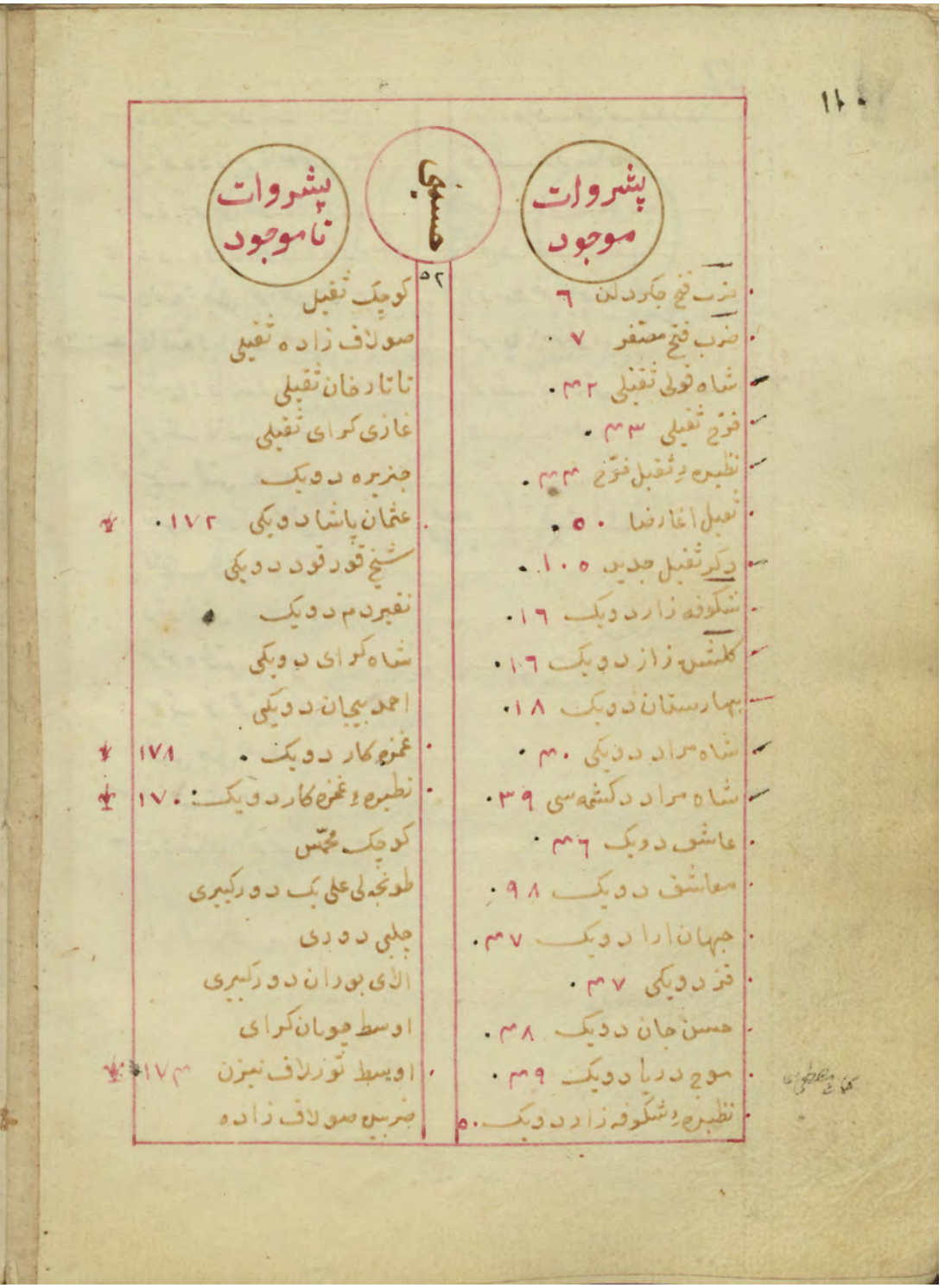


111

52

نور قپاران دویک ۸۸ .
کوچک قول محمد دویک ۱۰۵ .
فریاد یوسف دویک ۱۰۵ .
رقص دویک ادرنه لی احمد چلبی ۱۱۹ .
کلیات فاخته ۱۴ .
کلی کلیات فاخته ۱۳
تظبیر ء کلی کلیات فاخته ۱۵ .
فاخته ء ابراهیم اغا ۱۱۲ .
فاخته ء کبیر ۱۲۰ .
بیوک قول محمد دویک ۴۵ .
بیوک محمس ۴۵ .
محمس هوار دتیار ۱۱۷ .
چنبر مظفر ۴۱ .
چنبر فلکجان ۴۲ .
بروشان مراد اغا ۳۸ .
بیوک بروشان ۳۸ .
دلکلی بروشان ۳۹ .
دور کبیر قول محمد ۱۲۳ .
بیوک زنجیر تاتار جان ۱۰۱ .
کوچک زنجیر مظفر ۹۳ .
دور روان عجم ۹۲ .
دور روان هندی ۹۳ .
هادی ء درویش مصطفی ۱۱۷ .

خفیف سلف
میر بغداد دور کبیری ۱۷۵ .
تظبیر ء دور کبیر
کلیات کلی کلیات فاخته ۱۵۷
نازلو دوکاه دویک ۳۴ .
سلیمان نامه خفیف ۱۱۸ .
نجد حسینی فاخته ۱۷۷ .
طوطی فاخته ۱۶۸ .
[redacted]



١١٠

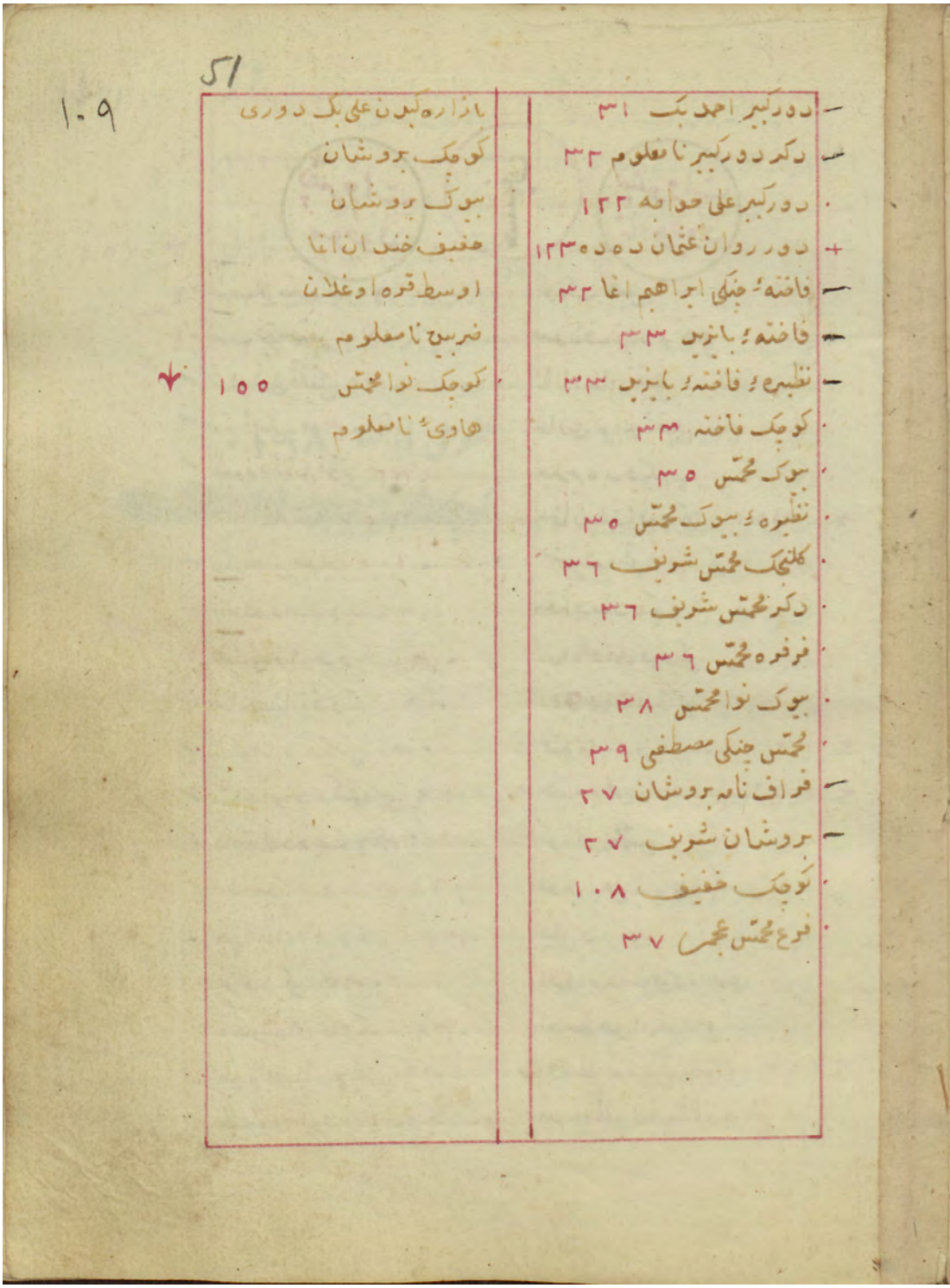
مسمّی

پشروات موجود

ضرب فتح جکردلن ٦
ضرب فتح مصطفر ٧
شاه قولی ثقیلی ٣٢
فتح ثقیلی ٣٣
نظیره ثقیل فتح ٣٤
ثقیل اغا رضا ٥٠
دکر ثقیل جدید ١٠٥
شکوفه زار دیک ١٦
کلشن زار دیک ١٦
بهارستان دیک ١٨
شاه مراد دیکی ٣٠
شاه مراد دکشمه سی ٣٩
عاشق دیک ٣٦
معاشق دیک ٩٨
جهان آرا دیک ٣٧
فرد دیکی ٣٧
حسن جان دیک ٣٨
موج دریا دیک ٣٩
نظیره شکوفه زار دیک ٥٠

پشروات ناموجود

کوچک ثقیل
صولاف زاده ثقیلی
تاتار خان ثقیلی
غازی کرای ثقیلی
جزیره دیک
عثمان پاشا دیکی ١٧٢
شیخ فرد فرد دیکی
نقیردم دیک
شاه کرای دیکی
احمد بیجان دیکی
غمزه کار دیک ١٧١
نظیره غمزه کار دیک ١٧٠
کوچک مخمس
طونجه لی علی بک دور کبیری
چلبی دوری
الای بوران دور کبیری
اوسط جوبان کرای
اویسط تورلاف نیزن ١٧٣
ضربیه صولاف زاده

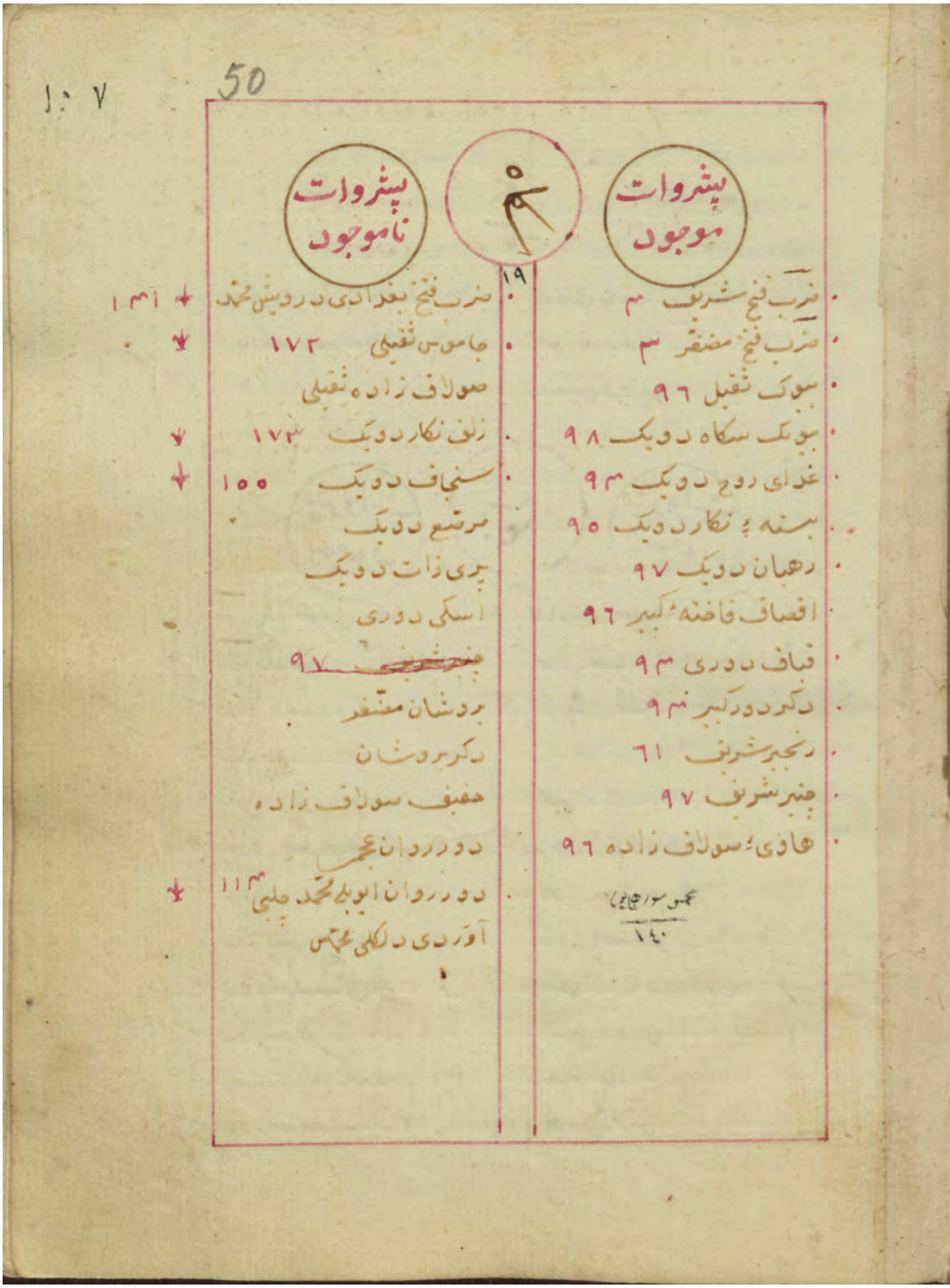


51

۱۰۹

دور کبیر احمد بک ۳۱	باذاره کبیر علی بک دوری
دکر دور کبیر نامعلوم ۳۲	کوچک بروشان
دور کبیر علی حواجه ۱۲۲	بیوک بروشان
دور روان عثمان د ه د ۱۲۳۰	خفیف خندان اغا
فاخته ٔ چنکی ابراهیم اغا ۳۲	اوسط قره اوغلان
فاخته ٔ بایزید ۳۳	ضربیح نامعلوم
تقلیده ٔ فاخته ٔ بایزید ۳۳	کوچک نوا محمس ۱۵۵
کوچک فاخته ۳۴	هاوی ٔ نامعلوم
بیوک محمس ۳۵	
تقلیده ٔ بیوک محمس ۳۵	
کلنجک محمس شریف ۳۶	
دکر محمس شریف ۳۶	
فرفره محمس ۳۶	
بیوک نوا محمس ۳۸	
محمس چنکی مصطفی ۳۹	
فراق نامه بروشان ۳۷	
بروشان شریف ۳۷	
کوچک خفیف ۱۰۸	
فرح محمس عجم ۳۷	


١٠٨
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
٢
• دوبک عجلوک ١٠١
• دورکبیر درویش مصطفی ١٠٢
برد شان زورزرن ابراهیم اغا
طورنه دوبک
دوبک عجلوک
پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
٣٢
• ضرب فتح شریف ١١
• ضرب فتح مولاق زاده ١٢
— فراق نامه دوبک ٣٦
• شاه خوبان دوبک ٣٧
• بلبل عشاق دوبک ٣٨
• بیوک چنبر شریف ١٠٢
• کوچک چنبر ١٠٣
• دکر چنبر ١٠٣
— دورکبیر سلطانی ٣٠
— دورکبیر عجم ٣٠
— دکر دورکبیر نامعلوم ٣١
— دورکبیر بهرام ٣١
تاتارخان ثقیلی
بیوک ثقیل
کوچک ثقیل
بایزید دوبکی
قطوغه دوبکی
احمد بک دوبکی
بیوک فاخته
فاخته یه مستقیم اغا
خندان اغا دورکبیری
اسکی دودی
بابازیتون محمسی
کوچک محمس

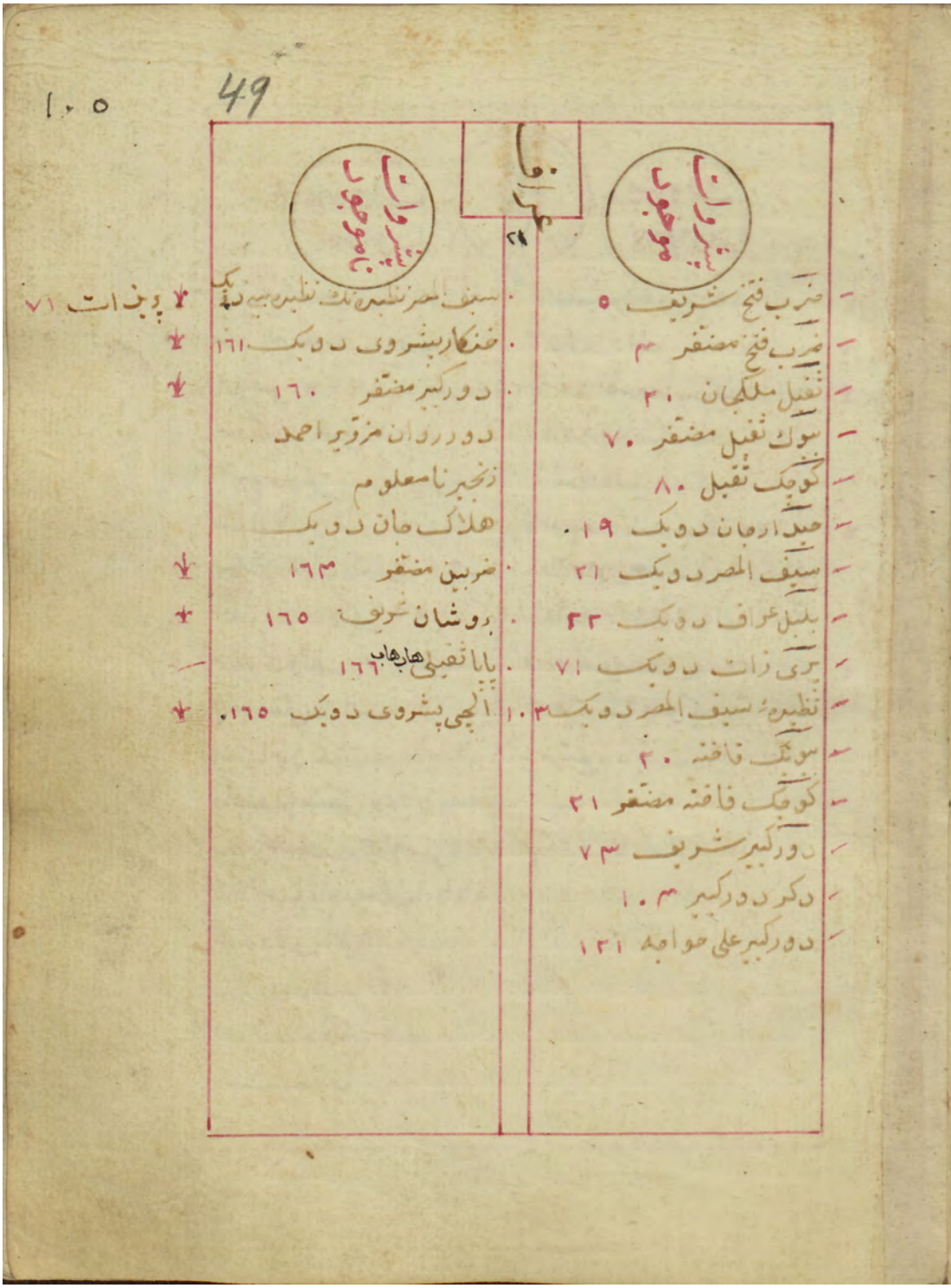

پیشروات موجود
پیشروات ناموجود
ضرب فتح شریف ۴
ضرب فتح مضغر ۳
بوک ثقیل ۹۶
بوک سکاه دویک ۹۸
غدای روح دویک ۹۴
بسته ٔ نکار دویک ۹۵
رهبان دویک ۹۷
افصاف فاخته ٔ کبیر ۹۶
قباف دوری ۹۴
دکر دو کبیر ۹۴
زنجیر شریف ۶۱
چنبر شریف ۹۷
هادی ٔ سولاف زاده ۹۶
ضرب فتح بغدادی درویش محمد ۱۴۱
جاموس ثقیلی ۱۷۲
سولاف زاده ثقیلی
زلف نکار دویک ۱۷۳
سنجاف دویک ۱۵۵
مرصع دویک
چری زات دویک
اسکی دوری
چنبر شریف ۹۷
درویشان مضغر
دکر درویشان
حفیف سولاف زاده
دور روان عجم
دور روان ابو بکر محمد چلبی ۱۱۴
آوردی دلکلی مخمس

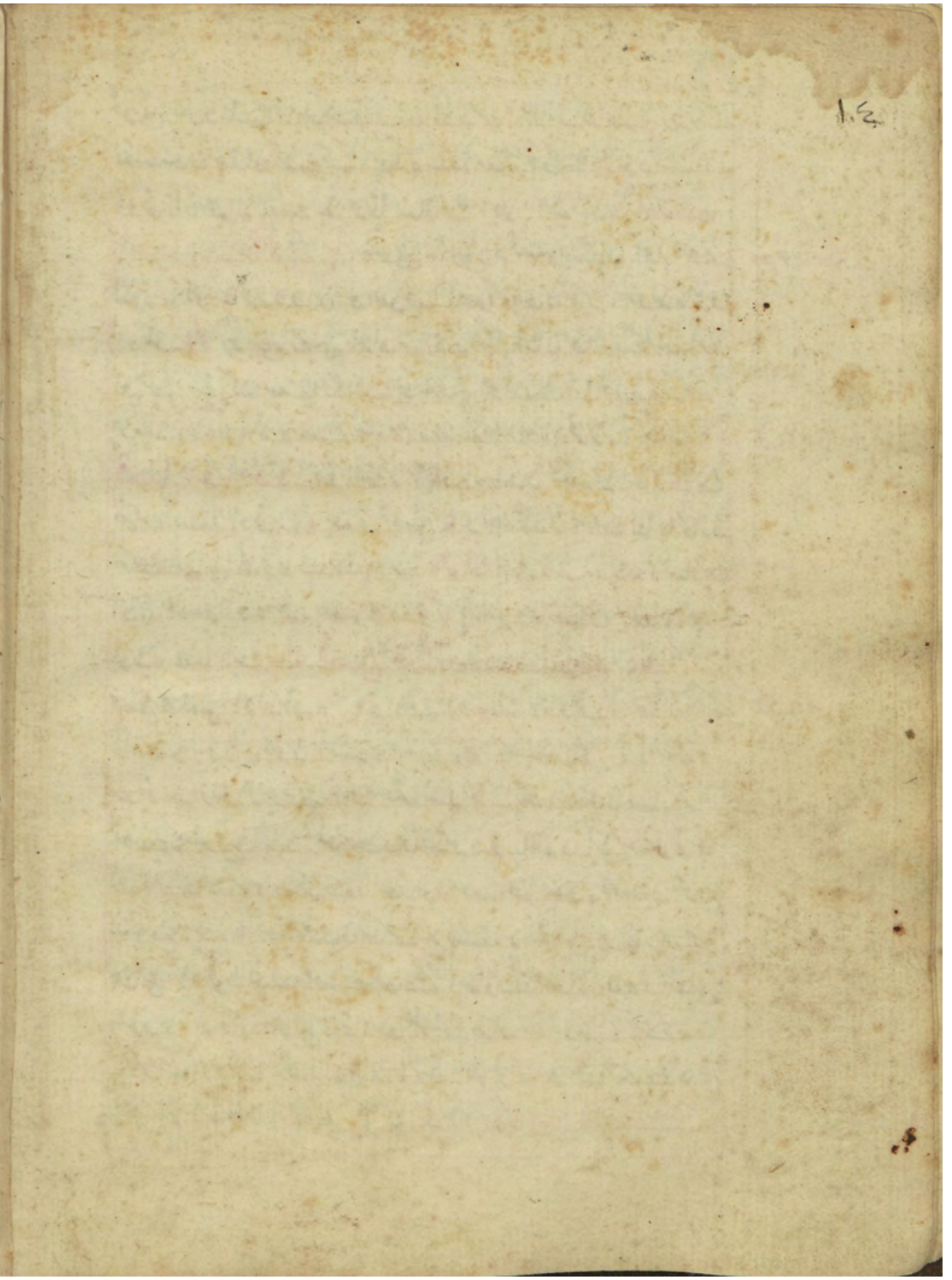
پیشروات موجود

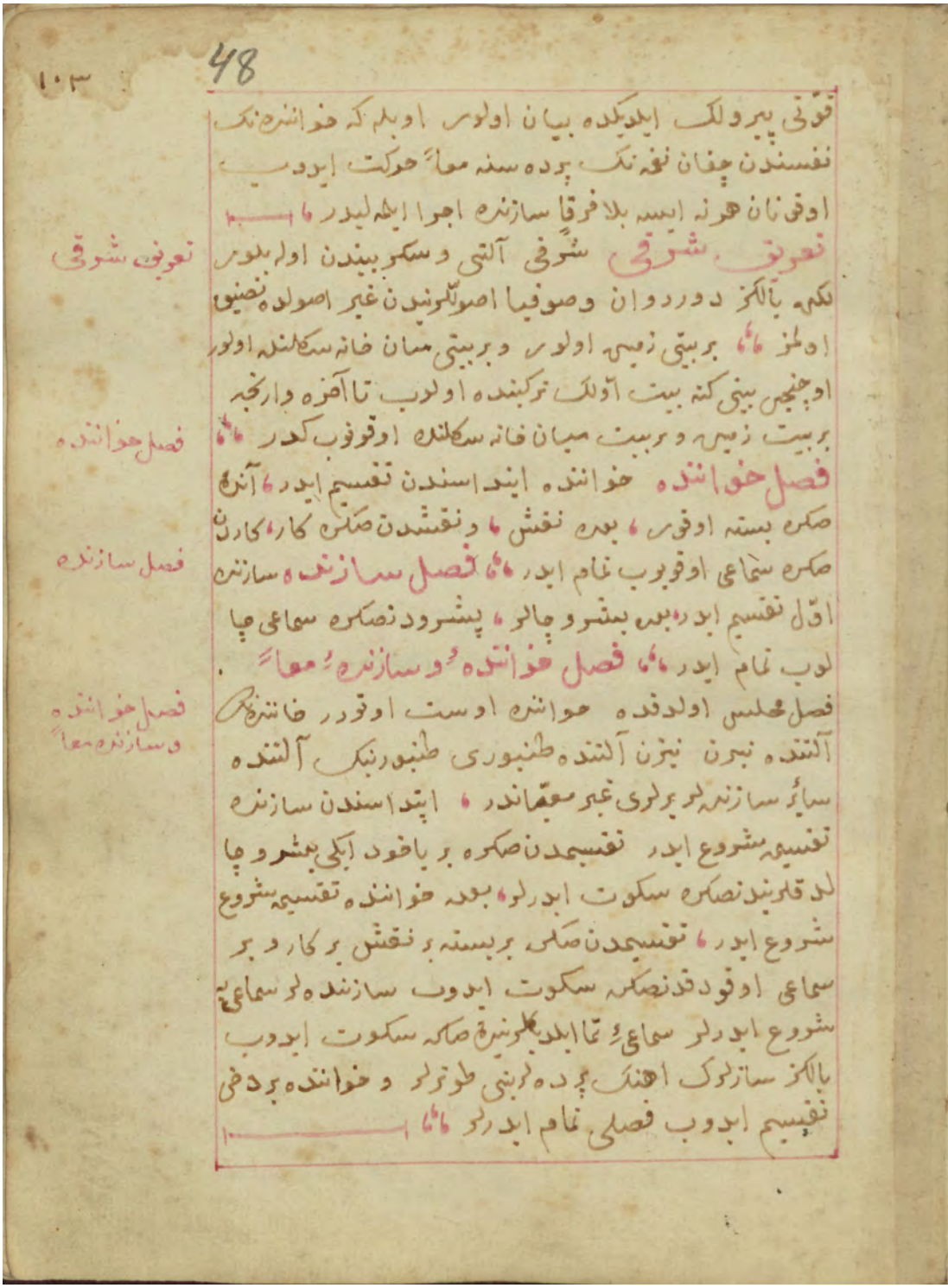
ضرب فتح شریف ١
ضرب فتح صولاق زاده ١
پاپا ثقیلی ٦٩
سلمک ثقیلی ٦٨
شیخ دویکی ٥٧
عالم ارا دویک ٥٨
بنوشه زار دویک ٩١
عثمان پاشا دویکی ٩٩
مربع دویک ١١٣
چنبر ملکجان ٥٦
چنبر احمد بک ٥٧
فاخته ٔ مضطر ٦٧
زنجیر شریف ٦٠
بابا زنبون دور کبیر ٦٦
کل دوری ٦٧
دور روان قدیم ٩٢
احمد بک دویکی ٥٩
بروشان جدید ١٢٠

پیشروات ناموجود

اغاموبین ثقیلی پنجگاه ٧١
کوچک ثقیل ١٦٧
شیخ تطبیه سی دویک ١٦١
نوازده وشش دویک
شد الاصل دویک
موج دریا دویک ١٦٧
شاه فخری چنبری احمد بک
فاخته ٔ عدی محمد اغا
نیم ثقیل سلف ١٦٦
هزج سیاوش بک
مربع دویک ١٥٣







۱۰۳ 48

قوتی پیرولک ایدیکده بیان اولور اوبلم که خوانندهٔ نک
نفسندن چیقان نغمه نک پرده سنه معاً حرکت ایدوب
اوقی نان هرنه ایسه بلا فرقاً سازنده اجرا ایلهلیدر ۱۰

تعریف شرقی

نعریف شرقی شرقی آلتی وسکر بیندن اولیور
لکمه یالکز دوردوان وصوفیا اصولیدن غیر اصولده تصنیف
اولمز ۱۰ بربیتی زمینه اولور وبربیتی میان خانه سکلنده اولور
اوچنجیسی بیتی کنه بیت آولک ترکیبنده اولوب تا آخره وارنجه
بربیت زمینه وبربیت میان خانه سکلنده اوقوبوب کدر ۱۰

فصل خواننده

فصل خواننده خواننده اینداسندن تقسیم ایدر ۱۰ آنره
صکره بسته اوقور ۱۰ بعده نقش ۱۰ ونقشدن صکره کار ۱۰ کارون
صکره سماعی اوقوبوب تمام ایدر ۱۰

فصل سازنده

فصل سازنده سازنده اوّل تقسیم ایدر ۱۰ بعده بشرو چالر ۱۰ پشرودن صکره سماعی چا
لوب تمام ایدر ۱۰

فصل خواننده وسازنده معاً

فصل خواننده وسازنده معاً فصل مجلس اولدقده خواننده اوست اوقور خانندهٔ
آلتنده نیرن نیزن آلتنده طنبوری طنبورینک آلتنده
سایر سازنده لر پرلری غیر معیّاندر ۱۰ ابتدا سندن سازنده
تقسیمه شروع ایدر ۱۰ تقسیمدن صکره بر یاخود ایکی بشرو چا
لدقلرندن صکره سکوت ایدرلر ۱۰ بعده خواننده تقسیمه شروع
شروع ایدر ۱۰ تقسیمدن صکره بربسته بر نقش بر کار وبر
سماعی اوقودقدن صکره سکوت ایدوب سازنده لر سماعیه
شروع ایدرلر سماعی تمام ایدنجه یکرنجی صکره سکوت ایدوب
یالکز سازلرک اهنک پرده لرینی طوتولر وخواننده پردهٔ
تقسیم ایدوب فصلی تمام ایدرلر ۱۰

١٠٢

بسته یک اصلو بنده ، اگر نقش سماعی سی ایسه نقش اصلو بنده
و اگر کار سماعی سی ایسه کار اصلو بنده داخل اولور ،،

اجرای موسیقی ء سازنده

اجرای موسیقی ء سازنده سازنده لرک تقسیم اولنمش لرک
تقسیمندن فرقی یوقدر و اول اجلدن تعریفه حاجت قالمز

تعریف پیشرو

تعریف پیشرو پیشرو دلو دخی نوع اولور ، بری اوچ خانه ایله
وملازمه ایله ، بری اوچ خانه ایله وملازمه سز ، بری دخی دورت
خانه ایله ، و بری دخی زیللی اولور ،، اوچ خانه لی وملازمه ایله ،
حسینی مقامنده بیوک مخمس ، نوا مقامنده بیو مخمس کبی و بونلره
کوره سائرلری اولور ،، اوچ خانه لی وملازمه سز جمله عجم سازنده
لرک پیشرولری اولور ، بیاتی مقامنده عجملرک دوکی کبی
و کنه بیاتی مقامنده عجملرک صوفیانی کبی و بونلره کوره سائرلری
دورت خانه لو پیشرو سکاه مقامنده سنجق دوکی کبی حجاز
مقامنده بیوک طبقات کبی و بوکا کوره سائرلری قیاس ایله ،،
ذیل صاحبی جمله پیشرولرک ضرب فتح اصولنده دوم سازنده سنده
تصنیف اولنمشلردر بعض یوسیلک ضرب فتحی کبی بیاتی
ضرب فتحی کبی و بونلره کوره سائرلری قیاس ایله

تعریف سماعی ء سازنده

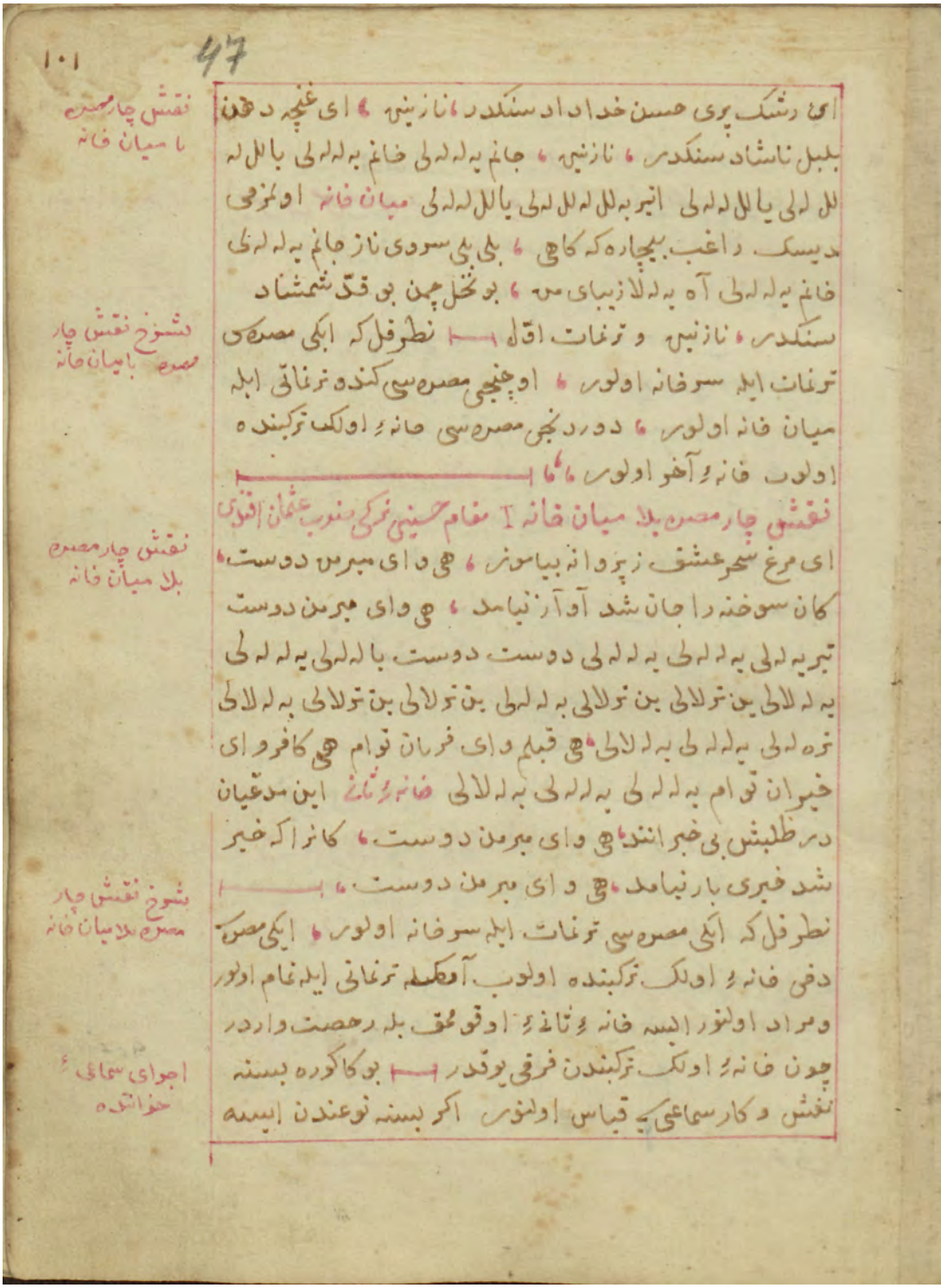
تعریف سماعی ء سازنده سماعی دخی پیشرولره کوره اولور
دوم سازنده لرک تصنیفی اوچ خانه ایله برملازمه دن اولور ،
عجم سازنده لرک یالکز اوچ خانه ایله اولوب سز خانه ملازمه یرینه
قلانلور ، بعضیسی دخی زیللی اولور ، و یالکز حسینی مقامنده
بیوک سماعی دیدکلری اوچ خانه ء نام ایله دیکر نصکره بر ترکیب
دخی ذائمه اولوب سنه بنز دینلور ،،

ضمیمه

تعریف پیرولک

تعریف پیرولک بوندن اقدم ذکر اولنشدر که جمله سازنده لرک

فوتی



۱۰۱ 47

نقش چار مصرع با میان خانه

ای رشک پری حسن خداداد سنکدر ، نازنینم ، ای غنچه دهن بلبل ناشاد سنکدر ، نازنینم ، جانم یه له له لی خانم یه له له لی یالال له لال له لی یالال له له لی انبر یه لال له لال له لی یالال له له لی میان خانه اولنوبی دیسک . داغب بیچاره که کاهی ، بلی بلی سودی ناز جانم یه له له لی خانم یه له له لی آه یه له لازیبای من ، بو تخل چمن بو قد شمشاد سنکدر ، نازنینم و ترنمات اقل ⟵ نطر فل که ایکی مصرعی

تشوخ نقش چار مصرع با میان خانه

ترنمات ایله سر خانه اولنور ، اوچنجی مصرعی سی کنده ترنماتی ایله میان خانه اولنور ، دوردنجی مصرعی سی خانهٔ اولک ترکیبنده اولوب خانهٔ آخر اولنور ، ⟵

نقش چار مصرع بلا میان خانه I مقام حسینی ترکی ضرب عثمان افندی

ای مرغ سحر عشق زپروانه بیاموز ، هی وای میرمن دوست ، کان سوخته را جان شد آواز نیامد ، هی وای میرمن دوست تبریه له لی یه له له لی دوست دوست یا له له لی یه له له لی یه لالی بن تولالی یه له له لی بن تولالی بن تولالی یه له لالی توه له لی یه له له لی یه له لالی هی قبلم وای فرمان توام هی کافر وای خیران توام یه له له لی یه له له لی یه له لالی خانهٔ ثانی این مدعیان در طلبش بی خبر اند هی وای میرمن دوست ، کانرا که خبر

نقش چار مصرع بلا میان خانه

شد خبری بار نیامد ، هی وای میرمن دوست ، ⟵

تشوخ نقش چار مصرع بلا میان خانه

نطر فل که ایکی مصرعی ترنمات ایله سر خانه اولنور ، ایکی مصرعی دخی خانهٔ اولک ترکیبنده اولوب آخرکلم ترنماتی ایله تمام اولنور ومراد اولنور ایسه خانهٔ ثانیهٔ اوقی محق بله رخصت واردر چون خانهٔ اولک ترکیبندن فرغی یوقدر ⟵ بو کا گوره بسته نقش و کار سماعی یه قیاس اولنور اگر بسته نوعندن ایسه

اجرای سماعی خواننده

بنلنخ کشنه حافظ یار یار هی هی یار کشنه حافظ اوسکر
در دها فنا دارد ـــ نظر قل که بر مصره سی ترنانی ایله بر
خانه اولور ، بر مصره سی دفی ترنات اوّل ایله خانهٔ ثانی
اولور ، اوچنجی مصره سی کندو ترنانی ایله میان خانه اولور ،
دوردنجی مصره سی کنه خانهٔ اوّلک ترکیبنده در ، بشنجی مصره
کندو ترنانی ایله ذیل اولور ، التنجی مصره سی خانهٔ اولک ترکیبنده
اولور و انک ترنانی اکا انتقال ایدر ـــ

شوخ کار نقشی مصره بازیل

تعریف نقش

تعریف نقش نقش اوچ نوع اولور ، بری اوچ بیت
التی مصره دن میانی خانه لی و ذیللی ، بری دورت مصره دن
بالکز میان خانه لو ، و بری بالکز ترنات ایله میانخانه سز و ذیلسز
لکن نقش هر قنغی نوعده اولورایسه ترنانسز اولمز ـــ

نقش سه بیت در مقام حسینی اوفر

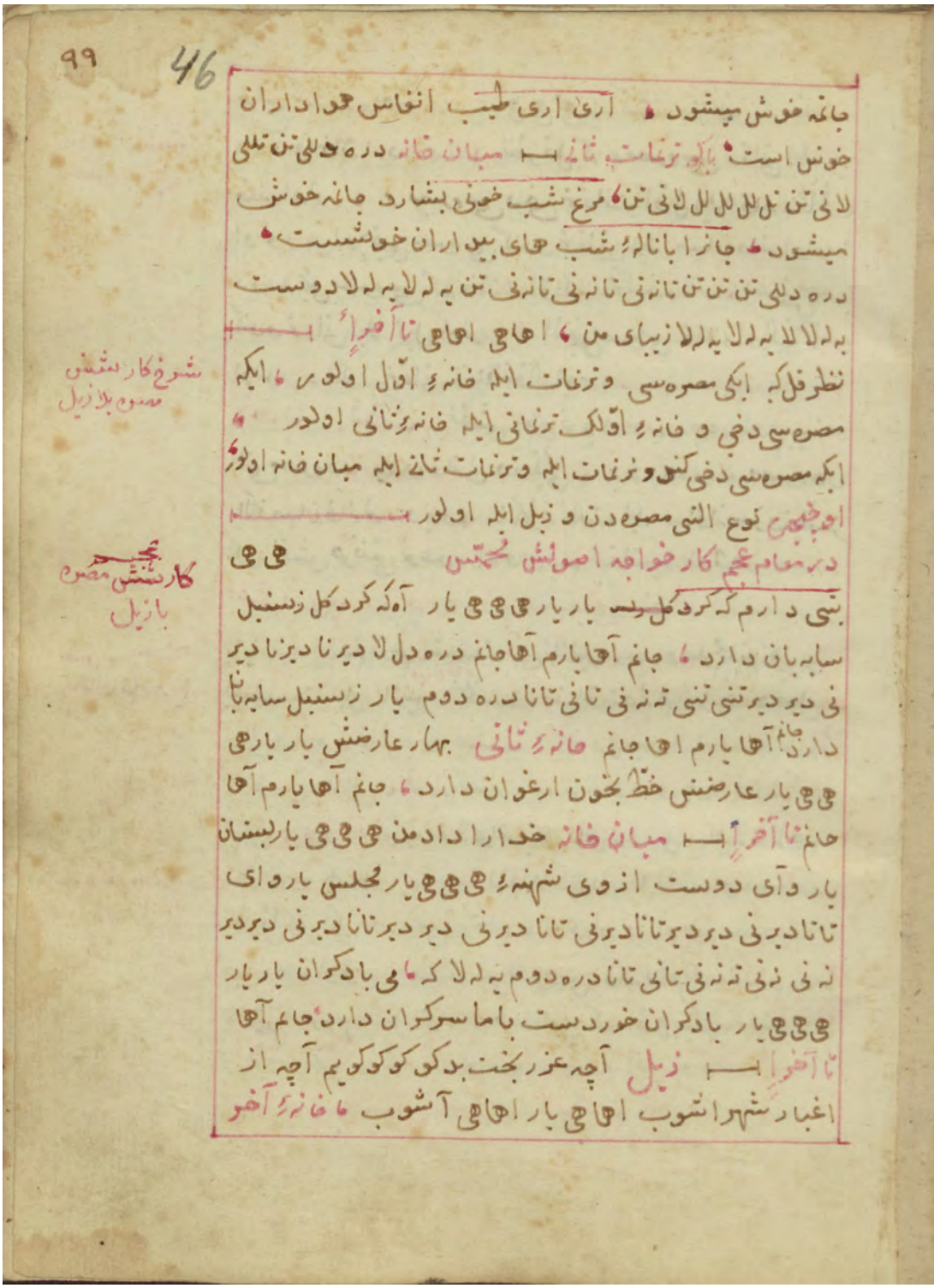
نقش سه بیت بامیان خانه و ذیل

باپارم دایم دلم ازغم ریشیست ، بلی نازنین ، در وصلم محنتم زهجران
بیشیست ، بلی نازنین ، بلخست بداق دلم ارشوبت وصل ،
حالی دارم که نوش برمن نیشیست ، دل میرود ار دستم ظالم وای
نازلف پریشانی ، قربان سوت کودم ظالم وای چون غارت کرد
ایمانی ، خاتمهٔ آخر بن تولاها تربللل لل له له لی به لل له له لاهی
رعنای من هی جانم مکور بن تولالالالالالالایه لل لازیبای من مکور

شوخ نقش سه خانه بامیان خانه و ذیل

نظر قل که ایکی مصره سی برترکیبده اولورلر ، اوچنجی مصره سی
میان خانه اولور ، دوردنجی مصره سی خانهٔ اولک ترکیبنده در ،
بشنجی مصره سی ذیل اولور ، التنجی کنه اوّل بینک ترکیبنده در ،
ترنات آخر سایرتراکیبه ادیبوب خانهٔ آخر اولور ،

نقش چار بیت بامیان خانه ـــ مقام حسینی اوفر مواد اغا



99 46

جانه خوش میشود ، آری آری طبب انفاس خوادارن
خوش است ، باکه ترنمات ثانی ـــ میان خانه دره دلی تن تللی
لانی تن تل لل لل لل لانی تن ، مرغ شب خوانی بشارد جانه خوش
میشود ، جانرا با نالهٔ شب های بیداران خوشست ،
دره دلی تن تن تن تانه نی تانه نی تن یه له لا یه له لا دوست
یه له لا یه له لا یه له لا زیبای من ، اهای اهای تا آخر ـــ

شروع کار بشنش مصوت بالا زیل

نظر قل که ایکی مصره سی و ترنمات ایله خانهٔ اوّل اولور ، ایکه
مصره سی دخی و خانهٔ اوّلک ترنمانی ایله خانهٔ ثانی اولور ،
ایکه مصره سی دخی کنی و ترنمات ایله و ترنمات ثانی ایله میان خانه اولور
اوچنجی نوع التی مصره دن و زیل ایله اولور ـــ

کار بشنش مصوت بالا زیل

در مقام عجم کار خواجه اصولش مخمس
ی ی ی
بنی دارم که گرد گل ـــ یار یار ی ی ی یار آمه گرد گل زسنبل
سایه بان دارد ، جانم آها یارم آها جانم دره دل لا دیر نا دیر نا دیر
نی دیر دیر تنی تنه نی تانی تانا دره دوم یار زسنبل سایه بان
دارد جانم آها یارم اها جانم خانهٔ ثانی بهار عارضش یار یار ی
ی ی یار عارضش خط بخون ارغوان دارد ، جانم آها یارم آها
جانم تا آخر ـــ میان خانه خدارا دادمن ی ی ی یار لبستان
یار وآی دوست ازوی شهنهٔ ی ی ی یار مجلس یار وای
تانا دیر نی دیر دیر تانا دیر نی تانا دیر نی دیر دیر تانا دیر نی دیر دیر
نه نی نی تنه نی تانی تانا دره دوم یه له لا که ، می بادکوان یار یار
ی ی ی یار بادکوان خوردست باما سرکوان دارد جانم آها
تا آخر ـــ زیل آچه عزر بخت بدکو کوکو یم آچه از
اغبار شهر اشوب اهای یار اهای آشوب ، خانهٔ آخر

۹۸

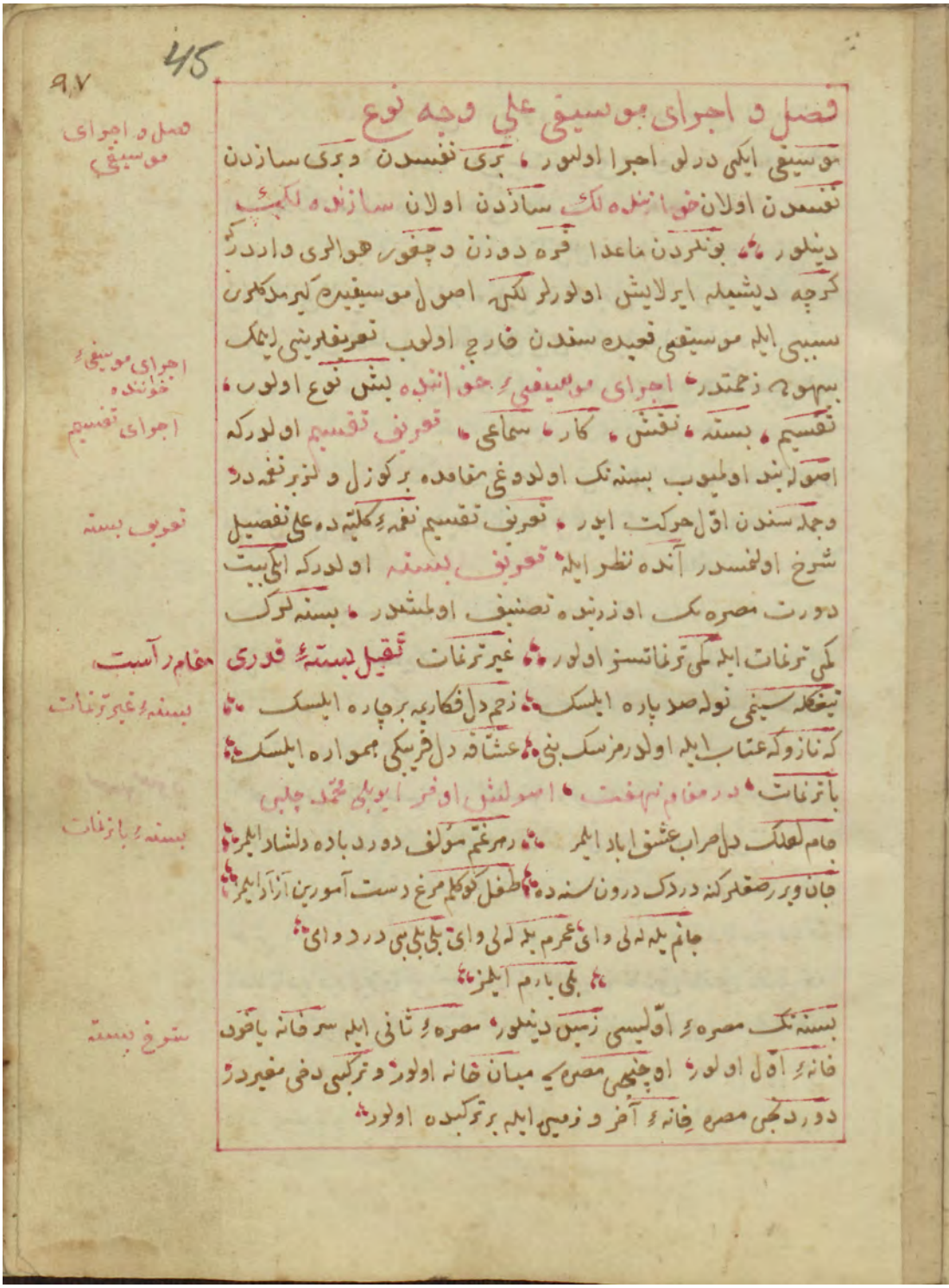
تعریف کار چارمصوه

تعریف کار چارمصوه اوچ نوع اولور بر درلوسی ایکی بیت
دورت مصره دن ، بری اوچ بیت التی مصره دن ، دیگری زیلسز
اولوب و یالکز میان خانه صاحبی اولور کار چارمصوه بنوابه خفیف
نادم دم دم دم دره لا دیرنا تنه نی تاتل لل لنه تادیرنی تن
لل لنی تنه نی تادیر دیرتا نادره تل لل لنه تادیرنی ، ای نور خدا در
نظر از روی تومارا ، جانم جی جی جی جانم یا امام زمان دوست
دوست دوست جی میرم شاه من ماه من جی جی جی آه حبیبی بلی
یار من بنه ترنمات اوّل جانه بگذار تو در روی تو بینم خدارا بنه ترنمات
ثانی — میان خانه نانکهست جان بخشش تو همراه صبا شد ، تادیر
دیرتنی تل لل لنی تنه تادیر دیر تا نادره تل لل لنه تادیرنی ، حاصیت
عستن باد صبارا کنه ترنمات اوّل نظر قل که ترنمات دن شروع ایدوب
ایندا اولان مصره ایلم و کنه ترنمات ایلم دمصره ء ثانی ایلم خانه ء
اوّل اولور ، مصره ء ثالث ایلم مصره ء رابع و کنه ترنمات ایلم
میان خانه اولور کنه مصره ء رابع مصره ء اوّل ایلم برتوکبده در ،
نظر قل که بو کار دورت مصره دن میان خانه لی و زیلسز در ،
ایکنجی نوعی التی مصره دن زیلسز اولور ، مقام عشاق کار فوجه عثمان خفیف
تن تن دیر دیرتن دوم دره لا دیر دیر تن تنه نن تادر تن دیر تانی تن
صحن بوستان زدف بخش صحبت یاران خوش است ، وقت گل
خوش باد کزوی وقت میخواران خوش است ، دلا دلا دیر دیرتن
تادیر تادیر دیر دیرتن تنی تنی تن تادیر تانی تن تانه نی تانه نی تن
تن تادره دل لا دیر تانی تن تنی تنی تن تن دیرنا یه له لا یل له لا رغماً من
آهاهی اهاهی افی افی جانم بلی یار من بازلو اهاهی اهاهی افی افی
یادم اشوه بازمن ، جانه و ثانه ترنمات اوّل ازصبا خوردم شامی

شوخ کار چارمصوه

عشاق کار شش مصوه بلا زیل

جانه



٩٧ 45

فصل و اجرای موسیقی علی وجه نوع

فصل و اجرای موسیقی

موسیقی ایکی درلو اجرا اولنور ، بری نغمسدن و بری سازدن نغمدن اولان خوانندہ لک سازدن اولان سازندہ لکدر دینلور ، بونلردن ماعدا قوہ دوزن و چغور هوالری واردر کرچہ دیشیلہ ایرلایش اولورلر لکن اصل موسیقیدہ کیرمدکلرن سببی ایلہ موسیقی فعیدہ سندن خارج اولوب تعریفلرینی اینلک بیهودہ زحمتدر ، اجرای موسیقیٔ خوانندہ بش نوع اولور ، نغمسیم ، بسته ، نقش ، کار ، سماعی ، تعریف تقسیم اولورکہ اصول بند اولیوب بسته لک اولدوغی مفادہ برکوزل و لزوملو نغمہ در و جمله سندن اول حرکت ایدر ، تعریف تقسیم نغمۂ کلیتہ دہ علی تفصیل شرح اولنمدر آنده نظر ایلہ ، تعریف بسته اولورکہ ایکی بیت دورت مصرہ یک اوزرینده تصنیف اولنمدر ، بسته لرک کمی ترنمات ایله کمی ترنماتسز اولور ، غیر ترنمات ثقیل بسته ٔ قدری تیغله سینی نوله صدپاره ایلسک ، زخم دل فکاریه برچاره ایلسک ، که نازوکه عتاب ایله اولدرمزسک بنی ، عشاقه دل فریبکی بموارہ ایلسک ، با ترنمات ، در مقام نهفت ، اصولنجه اوفر ایوبلی محمد چلبی

اجرای موسیقیٔ خوانندہ

اجرای تقسیم

تعریف بسته

مقام رآست

بسته ٔ غیر ترنمات

بسته ٔ با ترنمات

جام لعلک دل خراب عشق ایاد ایلمز ، رهر غمم سولتف دور باده دلشاد ایلمز ، جان و بر رصعلر کنه دردک درون سنده ، طفل کوکلم مرغ دست آمورین آزاد ایلمز ،

جانم یله لی وای عمرم یله لی وای بلی بلی بی درد وای ،

بلی یارم ایلمز ،

بسته نک مصرہ ٔ اولیسی زمین دینلور ، مصرہ ٔ ثانی ایله سر خانه یا خود خانه ٔ اول اولور ، اوچنجی مصرہ یه میان خانه اولور ، و ترکیبی دخی مغیردر دوردنجی مصرہ خانه ٔ آخر و زمین ایله برترکیبده اولور ،

شرح بسته

خوانده لرک ترکی ضربی اوصولی و دوردوانی

اگاه اول که ترکی ضرب اصولک ایکنجی دوری که عدد هیولا اللتیجیسیدر خوانده لرک شرطنده وزنه بند اولمز اولبلکه مراد ایقاعدکی قدر اوزنمه رخصتی واردر ❊ بوکا کوره اوچنجی اصولک ایکنجی دوری وصکره کی یک خوانده لرده ناموزون اولبلور اولبلکه ایسندوکی قدر اوزون ایدر ❊ بوکا کوره دوردوان اصولک دوملری خوانده لرده جابجا ناموزون اولبلورلر لکنه سازنده یه بویله اولمز زیرا پیشروک شرطی اولدرکه نغمه خاطری ایچون وزن اصولی بوزمیه








٨٥
44
اصول ضربین
اصول ضربین
اصول ضربین
اصول ضربین


٨٣
اصول فاختہ
اصول آوکرہ
صوفیان
اصول
اصول دوبک
اصول فرنگجین
اصول سماعی
اصول سماعی ثقیل


٨٣
43
اصول
برو شان
اصول
اوسط
اصول
دور کبیر
اصول
نیم دوری
اصول
فرع خمس
اصول
دور زرقا


اصول ضرب فتح

42

V9

وزن کبیر و وزن صغیر هیولا

ایکی وزنی واردر بری وزن کبیر دیگری وزن صغیر ومقدما وزن موسیقیده ذکر اولنوب وجه اوزره وزن صغیر وزن کبیرک نصفیدر اویله که وزن کبیرک شوطی اوزره بر اصول دور اولنجه وزن صغیرک شوطی اوزره ایکی اصول دور اولنور

نوزیح وزن اصول

بخش اول که اصول وزنی دایره ده طوتلدوغی زمانده صاغ الی ایله دوم ایله تَ تَه وصول الی ایله تک ایله کَ که اوریلور

شکل حرکت اصول

بخش اول که اصول چرخ دور دایم کبی نغمه ترکب ایچون دایما دور ایتمه در تمام اولدقدن صکره ابتدا دن باشلر تاکم پشرو ایله یاخود بسته ایله بدن شروع ایدوب بدن تمام اولنجه کرکدر

صفت اصول یکرمی دورت

هیولای اصول یکرمی دورت صفتده کبر وب یکرمی دورت درلو اصول مستعمل اولور

اسمای اصول

ضرب فتح	حاوی	ثقیل	خفیف	ترکی ضرب
چنبر	نیم ثقیل	رمل	خمس	برو شان
اوسط	دور کبیر	نیم دور	فرع خمس	دور روان
فاخته	اوفو	دویک	صوفیان	فرنکیچین
ضربین	زنجیر	سماعی	سماعی لنک	

عدد نسبیه اصول

ابتدی ذکر اولنان اصول بر وجه وزن یدنجی هر بریسینک صفتنه کوره عملنی ایده یم دیو سیک کرکدر که کامل استاد و اصولبند کسنه دن تعلیم آلمسن زیرا اصولک وزننی یالکز یازیدن بو لمز بکا عنایت ایله مشکل ایس کوریلور

علم اصول موسیقی علی وجه وزن و رقوم
باب تاسع

علم موسیقیده جهلدن لازم اولان علم اصولدر زیرا قول اهل موسیقیار اوزره اصولسز نغمه محرّد موسیقی نغمه سی دکلدر نتکم نامو زون بیت علم شعردن اولدوغی و تصنیف شاعرلرک امر اولدوغی کوندن ظاهردر ٭ تعریف اصول اوصول موسیقینک ترازه سی و اندازه سیدر اویله که قوّت اوصول ایله مقدمات نغمه لازم کلدیکندن نه ازدیاد نه نقصان کله ٭ هیولای اصول عناصر اربعه یه تشبیه دورت علامتدن قیام اولور ٭ ٥ دوم ٥ تک ٥ تکه ٥ تکه تک ٭ علامت مزکور لرک ایکیسی ذاتی بر مضرابه بر ایکیسی ذاتی ٭ بر مضرابه متصرف اولور ٭ و بر بسی دفی بر مضرابه متصرف اولور ٭ ٥ ایله تک بر مضراب صاحبیدر ٥ تکه تکه ایکی مضراب صاحبی در ٥ تکه تکه دورت مضراب صاحبیدر ٭ عارضی اولان حرکتلری وجه اوزره ٥ دوم ایکی و دورت مضرابه متصرف اولور ٭ ٥ تک ایکی و دو دت و التی مضرابه متصرف اولور ٭ ٥ تکه دورت مضرابه متصرف اولور ٭ ٥ تکه تکه سکز مضرابه متصرف اولور ٭ علامت مرقومه صفت اصولده هر بر اصولده ذاتی می یوخسه عارضیدر رقمک اشارتندن بیان و اظهار اولنور یعنی اکر ٥ دوم علامتنده ایکیلک دورتلک و التیلک علامتی وضع اولنورایسه اول زمان بو مقوله رقوم عارضی اولور قلرینه آشکاره در زیرا کندونک ذاتی اولان رقم برلکدر ٭ و بوکا کوره سایرلری قیاس ایله ٭ اکاه اول که اصولک دفی

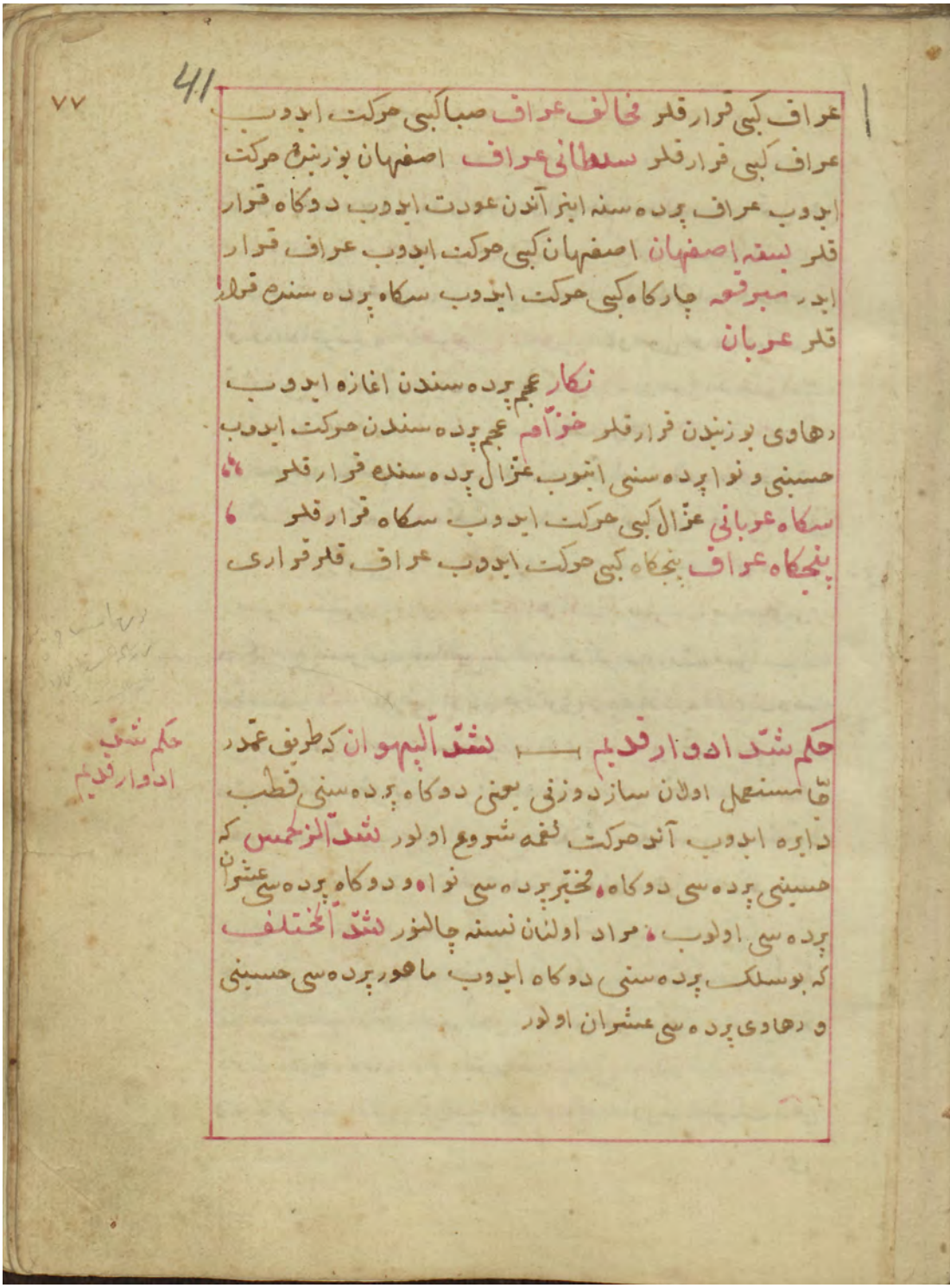
ایکی

تعریف اصول

هیولای اصول

وزن ذاتی هیولا

وزن عارضی هیولا



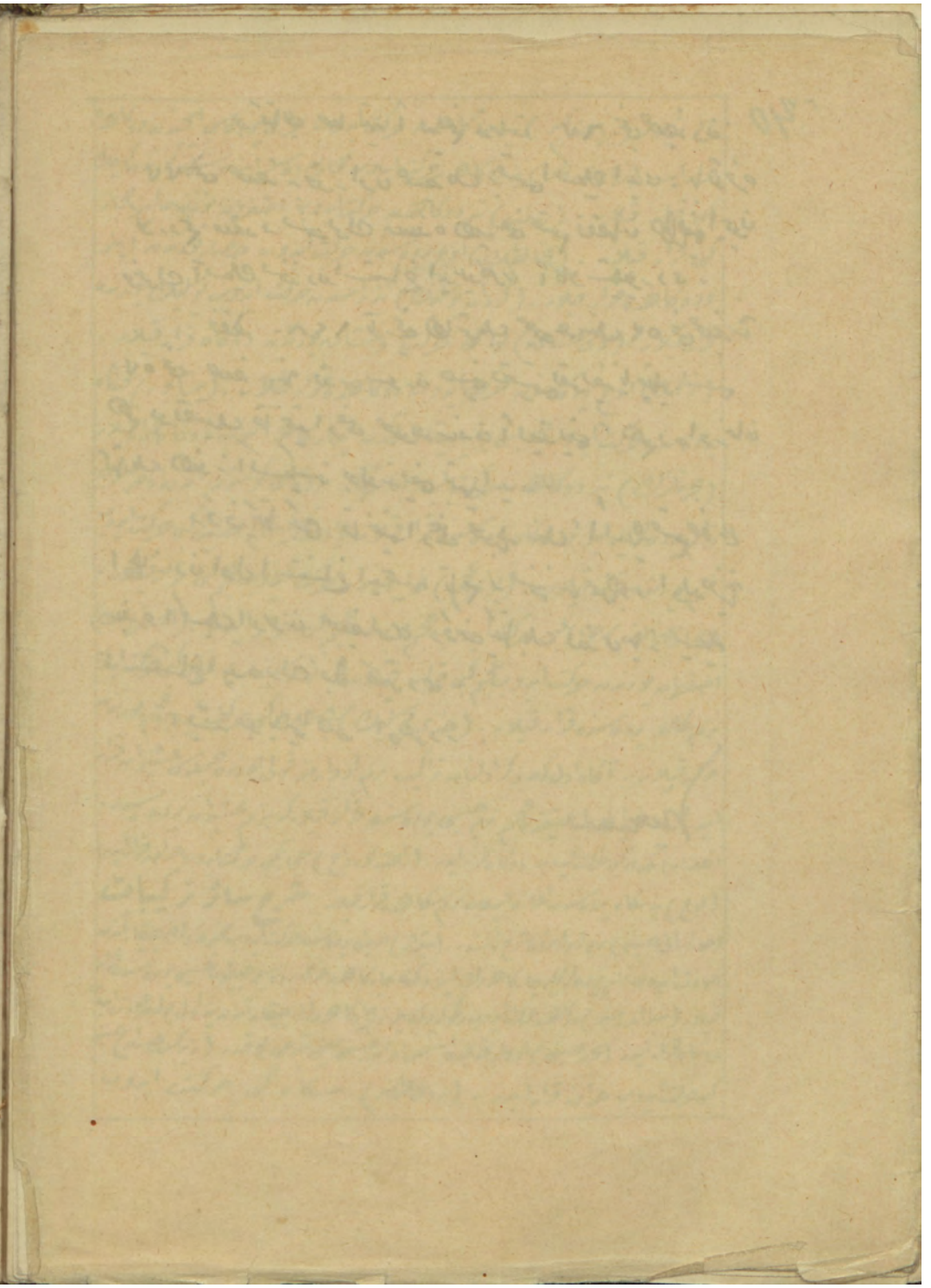
۷۷ 41

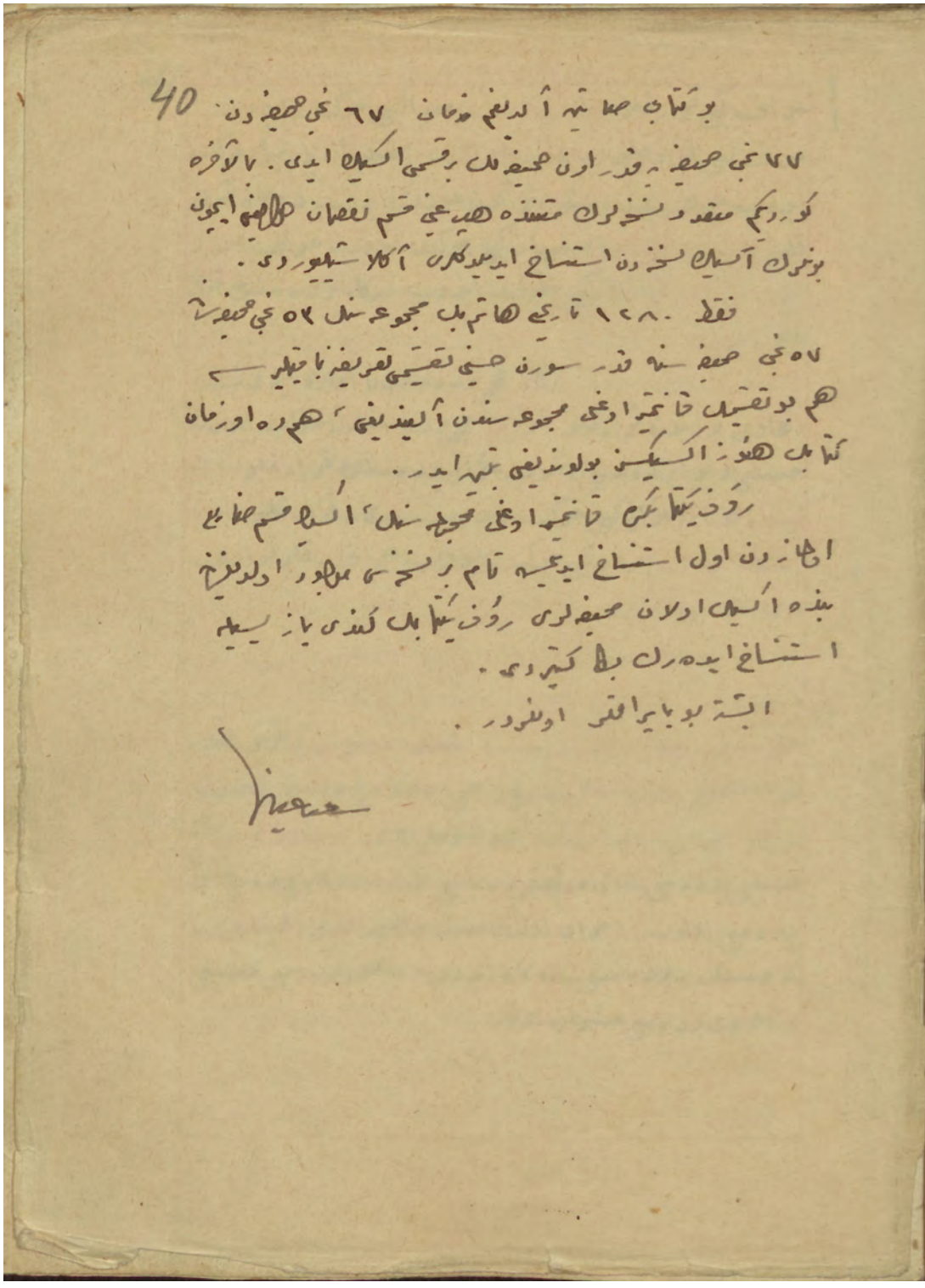
عراف کبی قرار قلو مخالف عراف صبا کبی حرکت ایدوب
عراف کبی قرار قلو سلطانی عراف اصفهان بوزرنبع حرکت
ایدوب عراف پرده سنه اینر آندن عودت ایدوب دوکاه قرار
قلو بسته اصفهان اصفهان کبی حرکت ایدوب عراف قرار
ایدر مبرقعه چارکاه کبی حرکت ایدوب سکاه پرده سنده قرار
قلو عربان

نکار عجم پرده سندن اغازه ایدوب
رهاوی بوزرنبدن قرار قلو خزام عجم پرده سندن حرکت ایدوب
حسینی و نوا پرده سنی اینوب عزال پرده سنده قرار قلو
سکاه عربانی عزال کبی حرکت ایدوب سکاه قرار قلو
پنجکاه عراف پنجکاه کبی حرکت ایدوب عراف قلو قراری

حکم شد اددار قدیم

حکم شد اددار قدیم — شد الیهوان که طریق عمدر
هذا مستعمل اولان سازدوزنی یعنی دوکاه پرده سنی قطب
دایره ایدوب آندن حرکت نغمه شروع اولور شد الزمس که
حسینی پرده سی دوکاه مخیر پرده سی نوا و دوکاه پرده سی عشران
پرده سی اولوب مراد اولان نسنه چالنور شد المختلف
که بوسلک پرده سنی دوکاه ایدوب ماهور پرده سی حسینی
و رهاوی پرده سی عشران اولور

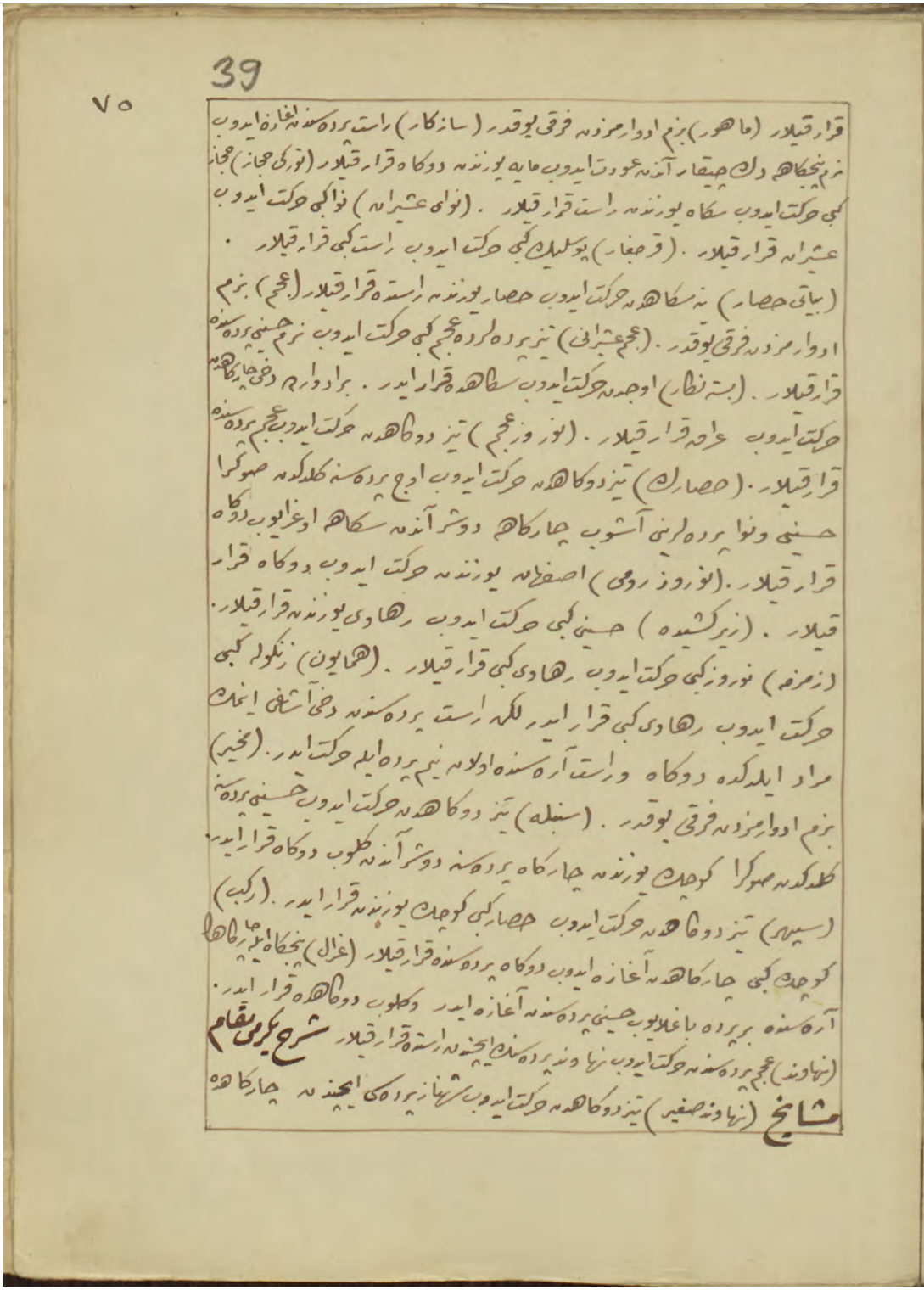




قرار قیلار. (نهاوند کبیر) تیز دوکاهده حرکت ایدوب عزال پرده سی ایکنده دوکاهده قرار ایدر. (نهاوند رومی) تیز دوکاهده حرکت ایدوب حجاز پرده سیله ایز وسنبله یورندهکی کبی قرار قیلار. (زهفت) تیز دوکاهده حرکت ایدوب اصفهانه یورندهایز حجاز کبی قرار قیلار. (مخالف) اوج پرده سنده حرکت ایدوب حصار یورندهایز دوکاهده قرار قیلار. (کردانیه یوسلیک) تیز استه حرکت ایدوب یوسلیک یورندهده قرار قیلار. (نوای عشاق) نوا کبی حرکت عشاقه یورندهده دوکاه قرار قیلار. (زاویل) اوج پرده سنده حرکت ایدوب دوکاهده قرار قیلار. (نیشابور) بنجگاه پرده سنده حرکت ایدوب حسینی یه چیقار آنده چهارکاه ایوب دوکاه قرار قیلار. (بحر نازل) تیز دوکاهده حرکت ایدوب شهناز پرده سنی کوسترر اندهاوج کلوب تمام پرده لرایله ایز دودوکاه پرده سنده قرار قیلار. (وج حسینی) حسینی کبی حرکت ایدوب عجم یورندهده قرار قیلار. (نوای عجم) نوا یورندهده حرکت ایدوب عجم کبی قرار قیلار. (حجاز مخالف) حجاز کبی حرکت ایدوب عجم یورندهده عجم کبی قرار ایدر. (اصفهان مخالف) اصفهانه یورندهده حرکت ایدوب عجم کبی قرار قیلار. (موسیقار) غزال کبی حرکت ایدوب نرم کاه پرده سنده قرار قیلار. (هندی یوسلیک) یوسلیک کبی حرکت ایدوب عجم یورندهده قرار قیلار. آکاه اول که ذکر اولنانه ترکیب بزم اوداری مقولی اوزره مجلس عشیرانه قرار ایدرلر. زیرا اوداری عشیقه عجم نرم حسینی پرده سنده قرار قیلار که بزم عشیرانه پرده سیدر. (کلعذار) هندی کبی حرکت ایدوب دوکاه قرار ایدر. (راحت الارواح) حجاز کبی حرکت ایدوب عراقه قرار ایدر. (اوج) بنکاه پرده سنده اخاذه ایدوب نرم کاهده قرار قیلار.

شرح سائر ترکیبات

(خوارسانی حسینی) بزم اوداری مزه شرح ویلمشدر. (شیراز) حسینی پرده سنده حرکت ایدوب مخیره دل چیقار آنده عودت ایدوب تمام پرده لرایله چارکاهده دل ایز دکنه چارکاهده غزال پرده سیله چیقوب حسینی پرده سنده قرار قیلار. (سرانداز سبز) دوکاهده حرکت ایدوب زنکوله پرده سیله نرم چارکاهده دل چیقار آنده نیه دل بولدقده عودت ایدوب دوکاه قرار ایدر. (نجد حسینی) اوداری قدیمده اسمی واردر یعنی شرحی یوقدر. (زرکش خواجه حسینی) کبی حرکت ایدوب عراقه قرار ایدر. (ردی عراق) سکاه کبی حرکت ایدوب



39

٧٥

قرار قیلار (ماهور) بزم ادوارمزده فرقی یوقدر. (سازکار) راست پرده سنده نغاره ایدوب
بزم پنجگاهه دال چیقار آنده عودت ایدوب مایه یورنده دوکاه قرار قیلار (نوری جحاز) عجم
کبی حرکت ایدوب سکاه یورنده راست قرار قیلار. (نوای عشیران) نوا کبی حرکت ایدوب
عشیرانه قرار قیلار. (قرجغار) یوسلیمان کبی حرکت ایدوب راست کبی قرار قیلار.
(بیاتی حصار) نه سکاهده حرکت ایدوب حصار یورنده راسته قرار قیلار (عجم) بزم
ادوارمزده فرقی یوقدر. (عجم عشیران) تیز پرده لرده عجم کبی حرکت ایدوب بزم حسینی پرده سنده
قرار قیلار. (بسته نظار) اوجده حرکت ایدوب سکاهده قرار ایدر. برادوارده دخی پنجگاهده
حرکت ایدوب عراقه قرار قیلار. (نوروز عجم) تیز دوکاهده حرکت ایدوب عجم پرده سنده
قرار قیلار. (حصار) تیز دوکاهده حرکت ایدوب اوج پرده سنه کلدکده صوکرا
حسینی ونوا پرده لرینی آشوب چارکاهه دوشر آنده سکاه اوغایوب دوکاه
قرار قیلار. (نوروز رومی) اصفاهانه یورنده حرکت ایدوب دوکاه قرار
قیلار. (زیرکشیده) حسینی کبی حرکت ایدوب رهاوی یورنده قرار قیلار.
(زمزمه) نوروزکبی حرکت ایدوب رهاوی کبی قرار قیلار. (همایون) زنکولهکبی
حرکت ایدوب رهاوی کبی قرار ایدر. لکه راست پرده سنده دخی آشنی ایتمدن
مراد ایلدکده دوکاه وراست آره سنده اولانه نیم پرده ایله حرکت ایدر. (نخیر)
بزم ادوارمزده فرقی یوقدر. (سنبله) تیز دوکاهده حرکت ایدوب حسینی پرده سنه
کلدکده صوکرا کوچک یورنده چارکاه پرده سنه دوشر آنده کلوب دوکاه قرار ایدر.
(سپهر) تیز دوکاهده حرکت ایدوب حصارکبی کوچک یورنده قرار ایدر. (رکب)
کوچک کبی چارکاهده آغازه ایدوب دوکاه پرده سنده قرار قیلار. (غزال) پنجگاه ایله چارکاهه
آره سنده بر پرده باغلایوب حسینی پرده سنده آغازه ایدر. دکلوب دوکاهده قرار ایدر.
(نهاوند) عجم پرده سنده حرکت ایدوب نهاوند پرده سنده ایکنده راسته قرار قیلار. **شرح بکری بقام**
(نهاوند صغیر) تیز دوکاهده حرکت ایدوب سکاه پرده سی ایکنده چارکاهه **مشایخ**

راست پرده نك حركتنه دوراده آواز يه ديرلر آنا كيمه هر قسمي
پرده نك اوزرنده آواز حركت دورسه اول پرده يگاه پرده سي
اولور . (دوگاه) شعبه سي برمقدار كوچك ايله مركبدر دوگاه
پرده سنده آغازه ايدوب راسته اينر آندن دوگاه سگاه
چارگاه دك اينوب كه اول يولدن عودت ايدوب دوگاهه
قرار ايدر . (سگاه) شعبه سي برمقدار حصار ايله فارغقدر
سگاه پرده سنده حركت ايدوب راسته اينر آندن تيزه واردقده
چارگاه وينجگاهه دك چيقار ودونوب راست پرده سنده
قرار قيلار . (چارگاه) شعبه سي بزم اوداري مزده فرحتي يوقدر
لكن بعضه اوداري عشيقده صبا پرده سيله حركت ايدر ديو
ذكر اولنمشدر . كه بر لذتي وله فتي يوقدر .

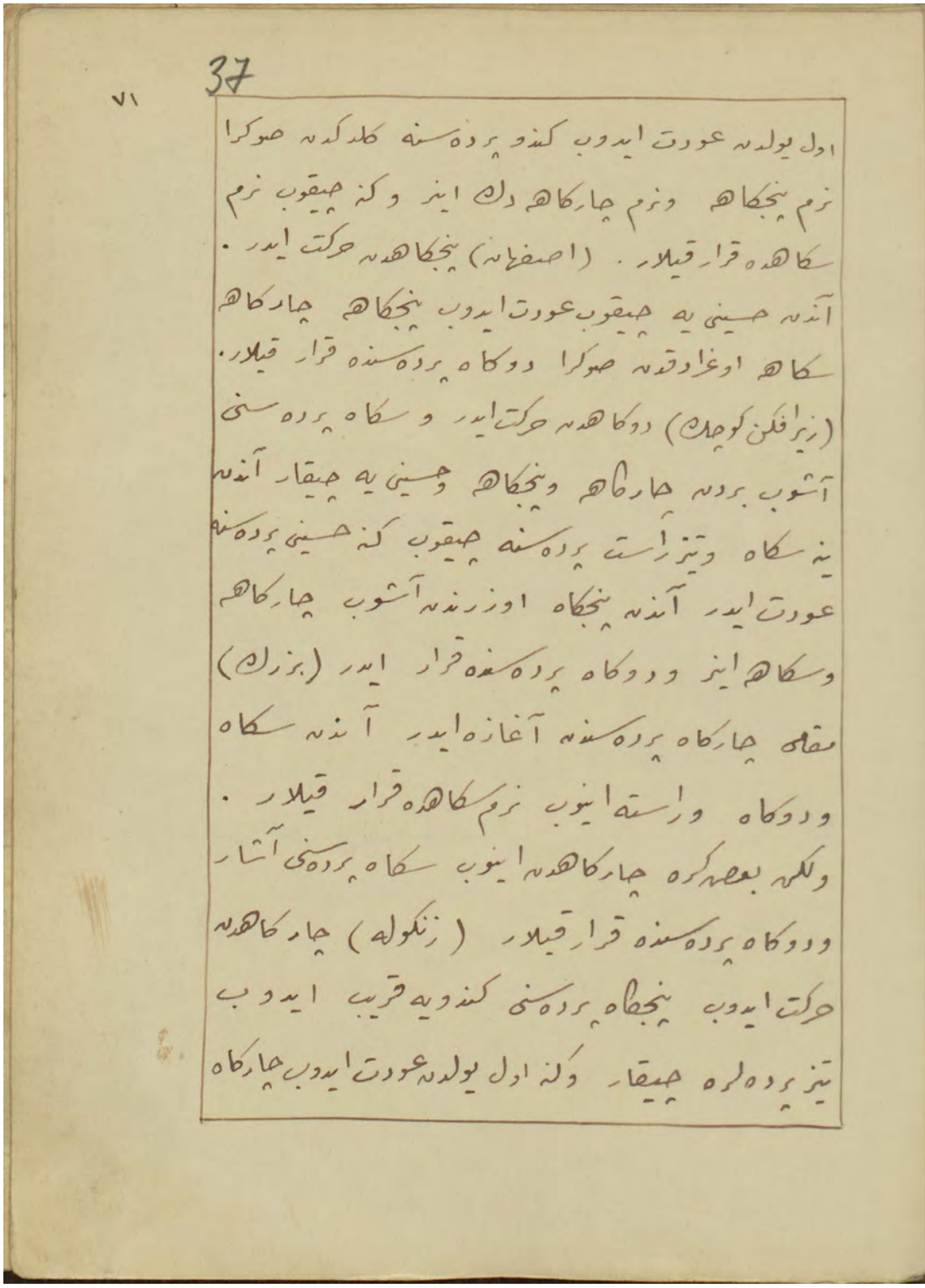
شرح يكرمي درت تركيب

(ينجگاه) حجاز ايله يوسليك پرده سنده مركب اولور . حجازده
حركت ايدوب راست قرار قيلار . بر عشيره اوداره وفي نوا
ايله راسته حصار اولور ديو شرح اولنمشدر . (عشيراره)
تيز پرده ده حسيني كبي حركت ايدوب راست پرده سنده قرار
قيلار . (نكريز) حجاز يورنده حركت ايدوب راست پرده سنده

38

(نوروز) رهاوی وحجاز مقامارندہ مرکب اولور . حجاز
کبی حرکت ایدوب رهاوی یورندہ قرار قیلار . دوکاه پرده سنده
(سلمك) آوازه سی زنگوله دہ وبزرگدہ مرکب اولور وچارگاه
پرده سنده قرار قیلار (شهناز) تیز دوکاهده حرکت ایدوب
تیز سکاه پرده سنه چیقار آندہ کہ اول پرده یه عودت ایدوب
تیز راست پرده سنی قریب ایدوب آکا باصار آندہ یه سکاه
حسینی وبنجگاه پرده سنه واروب چارگاه پرده سنی کندویه
قریب ایدوب وآکا باصدقدہ صورا ایچندہ دوکاه قرار قیلار
(حصار) زنگوله دہ واردہ حاصل اولور بنه سکاهده حرکت
ایدوب تیز راسته وتیز دوکاهه چیقار وکنه تمام پرده لرایله عودت
ایدوب حسینی بنجگاه چارگاه سکاه دوکاه ایچندہ راسته
وارر آندہ دونوب دوکاهده قرار قیلار (کردانیه) حسینیه
واردہ حاصل اولور . تیز راستده حرکت ایدوب تمام پرده لرایله
آشاغه اینه ودوکاه پرده سنده قرار قیلار (مایه) آوازه سی دوکاه حرکت
ایدوب تمام پرده لرایله تا نوم بنجگاهه وانجه اینه آندہ تیزه دونوب
دوکاهده قرار ایدر **شرح اربعه شعبه** (یکاه) شعبه سی

پرده سنده قرار قیلار (رهاوی) نوا پرده سی چارگاه
پرده سنه قریب ایدوب آندن آغازه ایدر وچارگاه وگاه
پرده لرینه اوغرادقدن صوکرا دوگاه پرده سنه آندن دوگاهلر
آلتنده اولان نیم پرده یه باصوب دوگاه قرارینه کلور.
(حسینی) مقامی تکرار شروع ایتمك اقتضا ایتمز زیرا بزم
ادوارمزده بوجنسدن فرقی یوقدر. (حجاز) مقامی چارگاه
پرده سی پنجگاه پرده سنه قریب ایدوب حسینی حرکتی کبی حرکت ایدر
وکلوب دوگاه پرده سنده قرار ایدر. (بوسلیك) مقامی
شروع اولمغه لازم وکلدر زیرا بزم ادوارمزده فرقی یوقدر. (نوا) حسینی
پرده سی پنجگاه پرده سنه قریب ایدوب دوگاهدن آغازه اولنوب
تیز نوایه وارنجه چیقار آندن کنه اول یولدن عودت ایدوب دوگاه
پرده سنده قرار ایدر (عشاق) چارگاه پرده سی سگاه قریب
ایدوب نوا پرده سنده حرکت ایدر وچارگاهی آشوب سگاه ودوگاه
پرده لرینه اینوب راست پرده سنده قرار قیلار **شروع سبعهٔ آوازه**
علی قول ادوار قدیم (کوشت) آوازه سی حسینی ورهاوی
پرده لرنده پیدا اولنور حسینی کبی حرکت رهاوی کلنده قرار قیلار



37

٧١

اول یولده عودت ایدوب کندو پرده سنه کلدکده صوکرا
نرم پنجکاهه ونرم چارکاهه دك اینر وکه چیقوب نرم
سکاهده قرار قیلار. (اصفهانه) پنجکاهده حرکت ایدر.
آندن حسینی یه چیقوب عودت ایدوب پنجکاهه چارکاهه
سکاهه اوغرادقده صوکرا دوکاه پرده سنده قرار قیلار.
(زیرافکن کوچك) دوکاهده حرکت ایدر و سکاه پرده سنی
آشوب بردن چارکاهه وپنجکاهه وحسینی یه چیقار آندن
یه سکاه وتیز راست پرده سنه چیقوب کنه حسینی پرده سنه
عودت ایدر آندن پنجکاه اوزرندن آشوب چارکاهه
وسکاهه اینر ودوکاه پرده سنده قرار ایدر (بزرك)
مقامی چارکاه پرده سنده آغازه ایدر آندن سکاه
ودوکاه وراسته اینوب نرم سکاهده قرار قیلار.
ولکن بعضه کره چارکاهده اینوب سکاه پرده سنی آشار
ودوکاه پرده سنده قرار قیلار (زنکوله) چارکاهده
حرکت ایدوب پنجکاه پرده سنی کندویه قریب ایدوب
تیز پرده لره چیقار وکه اول یولده عودت ایدوب چارکاه

شد الیهودان ، شد المختلف ، شد الذی الخمس ، شد الاصل .

حکم شد ادوار قدیم

شد الیهودان که طریقه عامه در ، حالیا مستعمل اولان ساز دوزنی یعنی دوکاه پرده سنی قطب دائره ایدوب آندن حرکت نغمه یه شروع اولنور . **شد المختلف** که یوکلیک پرده سنی دوکاه ایدوب ماهور پرده سی حسینی و رهاوی پرده سی عشیراه اولور . **شد ذی الخمس** که حسینی پرده سی دوکاه ، مخیر پرده سی نوا ، ودوکاه پرده سی عشیراه پرده سی اولوب مراد اولنان نسنه حاصل اولور .

تشریح اوزره ایکی مقام
علی قول ادوار قدیم

(راست) مقامی راست پرده سنده آغاز ایدر وتمام پرده سی راست دوکاه ، سکاه ، چارکاه ، پنجکاه ، حسینی ، نیم سکاه تیز راست پرده سنه جیقار آندن کنه اول یولنه عودت ایدوب راست پرده سنده قرار قیلار . (عراق) مقامی کندو پرده سنده آغاز ایدر وتمام پرده سی ایله تیز سکاه دن جیقار وکنه

36

٦٩

سنبله ، سپهر ، غزال ، رکب ، نهاوند کبیر . شیخ موسیقاردیه صوکرا نصرالدیه وکمال الدیه وعلی ابو سینا قرده درده وارنجه زیاده ترکیب ایجاد ایلمشلر یعنی یکرمی ترکیب دخی پیدا ایلمشلردر: نکار ، نهاوند صغیر ، نهاوند رومی ، نرمفت ، مخالف ، کردانیه یوسلیک ، نوای عشاره ، زاولی ، نشابور ، بحرنازل ، وجه حسینی ، نوای عجم ، حجاز مخالف ، اصفهانک ، موسیقار ، چارکاه عجم ، خوذی یوسلیک ، کلعذار ، راحت الارواح ، اوج . بونلردن صوکرا دخی برقاچ ترکیب وارکه ذکر اولنانلردر : خرسانی حسینی ، شیراز ، سبزاندرسبز ، نجد حسینی ، زیرکسه خودایه ، روی عراقه ، مخالف عراقه ، سلمک فی عراقه ، بسته اصفهانه ، مبرقعه ، خزام ، کاه عربانی ، پنجکاه عراقه ، نکار .

تسمیهٔ پرده‌ها علی قول قدیم

ادوار قدیم اوزره کرچه اون آلتی پرده احصا اولنور ولکن غیریوزدن تسمیه اولونلرایدی : راست ، دوکاه ، کاه ، چارکاه ، پنجکاه ، حسینی ، یه کاه ، تیزراست ، تیزدوکاه ، تیزکاه ، تیزچارکاه ، تیزپنجکاه ، تیزحسینی ، نرم کاه ، نرم حسینی ، نرم نوا . قدیمده درت شدیولری وارایدی :

ادوار موسیقی علی قول قدیم

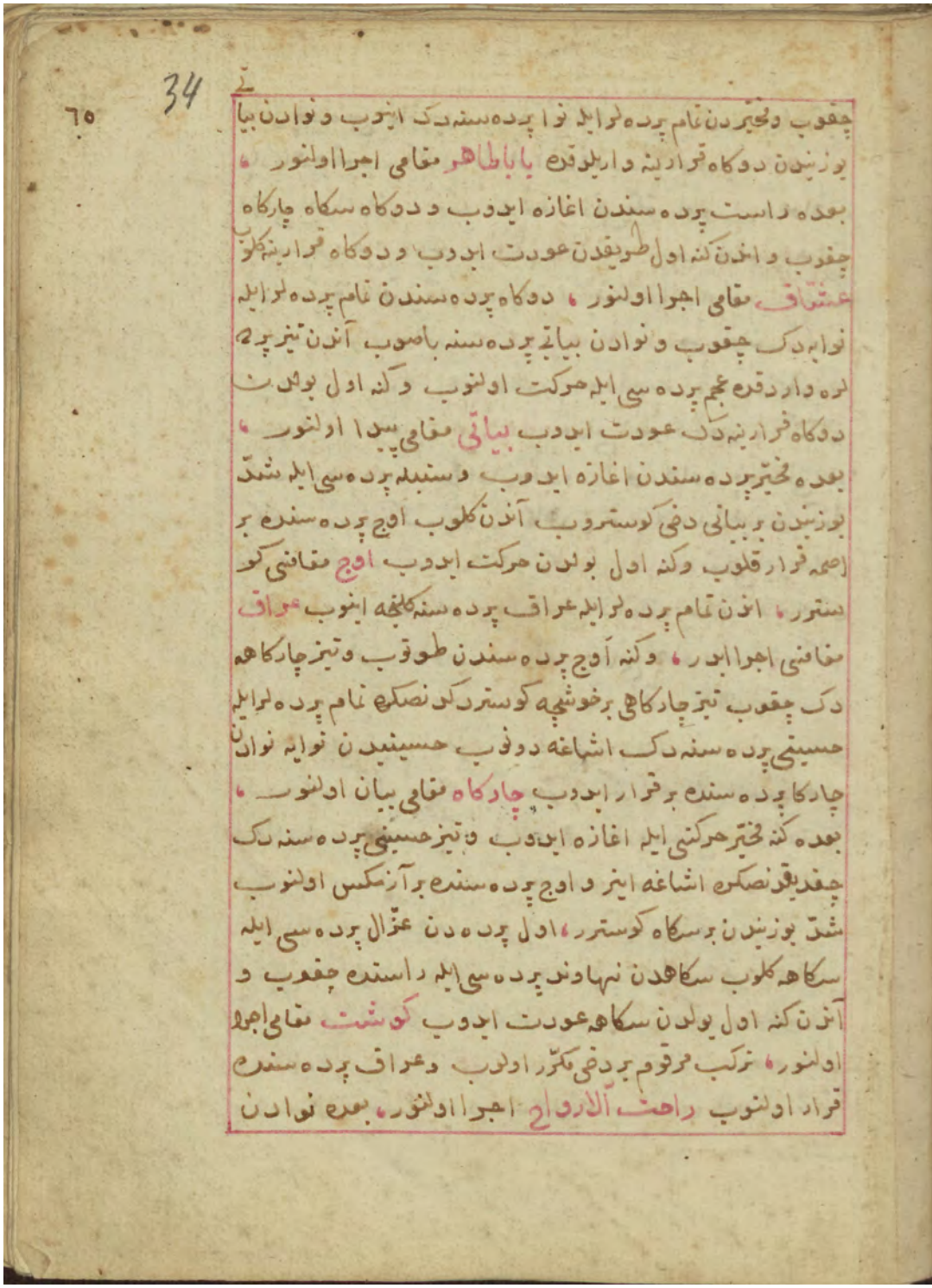
باب ثامن

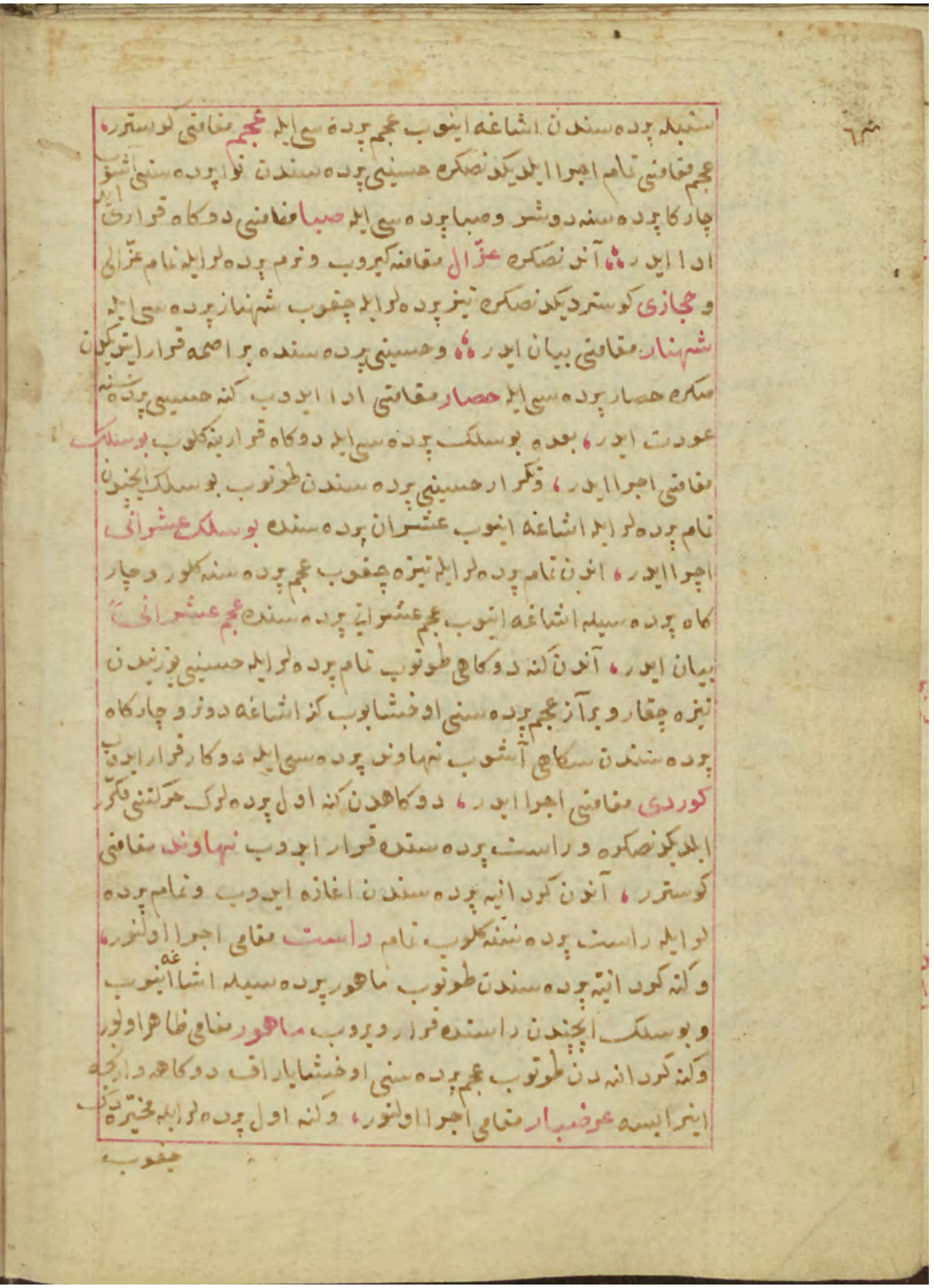
روایت ایدرلر که زمانه اوایلده (شیخ موسیقار) نامنده عزیز برکسنه وار ایمش. شیخ مرقوم علم موسیقیده اول قادر اعالم وکامل ایدی که روز وشب دقیقه فکری ونقطهٔ عقلی بحر علم موسیقی یه مستغرقه اولوب درونه داشته اولانه مقاماتی وترکیباتی بولمق واظهار عیبه عاملة اخراج ایلکده مشغول ایدی. اما برکونه زیاده سیله کنج تفکرده بنزمایه اولوب وجملهٔ علت بدنیه دن آزاده واشغال وجودیه آسوده حال اوزره اولوب وقوهٔ روحیه سنی بازویه کتوروب فاکاه صدای اوضاع اجرام سماء قولاغنه کلدی. (شیخ موسیقار) بوصدای نوای خوشه ادایی کوشه ایدیجک صورت نغمهٔ سماء ورقهٔ عرض ذهننده نقشه ایدوب قوهٔ حافظه ایله کرکی کبی ضبط وکندوی ملک ایلدی بوجهاوزره شیخ مرقوم برکونده برصدا، برکونده غیر صدا، تاکم اوده ایکی کونده اوده ایکی درلو صدا کوشه ایلدی. اوده اوچنجی کونده ایکنجه اولکی کونده ایشیتدوکی صدایی ایشیتدی. وهر برصدایی برجملهٔ جرمنه تشبیه اوده ایکی مقام ایجاد ایلدی. **شیخ موسیقار اوده تشبیه اولنانه اوده ایکی مقامدر** راست، عراقه، اصفهانه، زیرافکند کوچک، بزرک، زنکوله، رهاوی، حسینی، حجاز، بوسلیک، نوا، عشاقه. شیخ مرقوم عشرهٔ علم موسیقیده زیاده سیله مبتلا اولوب واوده ایکی مقامی بربرله مرکب ایدوب سبعهٔ سیاره یه تشبیه ایلدی وآوازه احیله تسمیه قیلدی: کوشت، نوروز، سلمک، شهناز، حصار، کردانیه، مایه. بونلردن درت وضعی پیدا ایدوب وعناصر اربعه یه تشبیه ایدوب شعبه نامی ایله تسمیه قیلدی: یکاه، دوکاه، سکاه، چارکاه. وینه شیخ مزبور یکرمی درت ساعته تشبیه ایدوب ترکیبات نامیله تسمیه قیلدی: پنجکاه، عشیرانه، نکریز، ماهور، سازکار، ترکی حجاز، نوای عشیرانه، قرجغار، بیاتی حصار، عجم، عجم عشیرانه، نوروز عجم، نوروز رومی، بسته نکار، حصارک، زیرکشیده، زمزم، همایون، مخیر،

35

پرده سنه دك چيقار وباز مخير حركتيله نغمه اولنوب كنه حسينى
پرده سنه عودت اولنور . آندن برده نوائى آشوب وچهارگاه پرده سنه
دوشوب (كوچك) اجرا اولنور . آندن دوگاه پرده سنه واروب تكرار
حسينى مقامى نغمه اولنوب وردوگاه قرارگاهنه كلوب اتمام تقسيم كليات
مقامات اجرا واداء اولنور . آگاه اول كه گرچه عموم اوزره تقسيم مقامات
(حسينى) اداء اولندى ، ومقامات حسن ترتيب اوزره مركب اولوب
كلى كليات تشكيل ده تقسيم اجرا اولندى . لكن تقسيم نغمى نه اصول
ونه قاعده يه بنا اولور . آنجق اهل موسيقينك قوة عالمه تسليم وسازنده
ويا خود خواننده نك ارادتنه حواله اولنوركه مرادى اولدوغى وجهله اوزره
مقاماتى وتركيباتى قاريشديروب لطيف ولذيذ نغمه پيدا واظهار ايليه .
نتيجهٔ كلام هرنه شكل ديلرايسه حركت ايلمك رخصتى وار . لكن اول شرطله
كه دخولنده كه خروجنده بربرودت كوستميوب شيرازه كيريسنه ايلديكى
جيقيسنه ايله نغمهٔ تقسيم حلاوت واجراى مقاماتده زنجير سخت كيركى مقامات
كوسترمه بعده ابتدا آغازه ايلدوكى وتمل قويدوغى مقامك حكمنه كلوب آنك قرارگاهنه
قرار واستراحت قيله . بوندن ماعدا ايلمسه اول كه دينار يارس خواننده لرى وسازنده لرى تقسيم
نغمه سنى بشر وشكلنده بسته ايلمكلرى در اولكه هر بر مقامك تقسيمنى تركيب بتركيب شكرلريله تعليم
ويرلر . لكن اهل موسيقار روم مابينده بوقوله قالميلى تقسيم مقبول اولميوب موسيقينك
دائره سنده اخراج ايدرلر . ونجوبه اخراج ايدرلر بو دليلى كوسترلر مثلا كرد بسته كرد كار
ونقسه ، كرد بشرو وسكاهى اصوله بنا اولمليله مصنفك قوة علمى بنايه ايدرلر تقسيم
نغمه سى ايله باكز هر بر موسيقى شناس اولانه كيرنك قوتنى اظهار ايدر . اولكه فى الساعه
قوة عمليه نازك تركيب پيدا ايدوب وحسن ترتيب ايله مقاماتى بربرندن بند وبسته ايدوب
وضع الطبيعه مقاماتى انسيت وموافقات طريقنه كتوروب فيظهور كويا ومجرد كندوسنه مخصوص
برنغمه ايجاد ايله وجه مذكور اوزره علم موسيقى على وجه الحروف والرقوم واداوار موسيقى على قول
حقير تمام شد

عزال پرده سی اغاز ایدوب و دوکاه کلوب اندن صبا یوزبندن
چارکاه چقوب وکنه دوکاه قرارینه عودت ایدوب اصفهان
مقامی اجرا اولنور ، ترکیب موقوم بردفی مکرر اولوب وعراق
پرده سنده قرار اولنوب مخالف عراق پیدا اولنور ، عراق
پرده سنده فالقوب کنه اصفهان یوزبندن اغاز اولنوب ودوکاه
پرده سنده قرار اولنوب سلطانی عراق اجرا اولنور ، بعده
اوج پرده ده سنده اغاز اولنوب وتمام پرده لرایله سکاه پرده
سنده قرار اولنوب بسته نکار مقامی اجرا اولنور ، اندن
راست پرده ده سنده اغاز ایدوب و رهاوی پرده سی ایله
یکاه پرده سنه دک اینوب بکاهدن نواپرده سنه چقوب آنده
تمام پرده لرایله راست قرارینه کلوب رهاوی مقامی اجرا اولنور ،
بعده نواپرده سندن عزال پرده سی ایله اغاز ایدوب و بوسلک
پرده سنده قرار اولنوب نشابور مقامی اجرا اولنور ، وکنه
نشابور مقامی مکرر اولوب و راست قرارکاهنه اینوب
پنجکاه مقامی اجرا اولنور ، راست پرده سندن تمام پرده لر
ایله دوکاه سکاه چارکا ونواچقوب آندن عزال پرده سی ایله
دوکاه عودت ایدوب دوکاهده زنکله پرده سی عراغه وارقوب
وکنه زنکله پرده سی ایله دوکاه قرارکاهنه کلوب زنکله مقامی
اجرا اولنور ، بعده بردن بچم پرده سندن اغاز اولنوب و
حسینی دواپرده لری اینوب وعزال پرده سنده قرار اولنوب
حزام اجرا اولنور ، آندن عزال یوزبندن حرکت اولنوب
ودوکاه قرارینه کلوب حجاز مقامی اجرا اولنور ، بعده راست
پرده سندن حرکت ایدوب جمله تمام پرده لری باصوب مخبر





33

نغمه ده جمع مقاماتی بر مقام ایجنه مرکب ایدوب جمله مقام مخصوصه
بر مقام کلی اولمه شرط مزبور اوزره پیشرو اولوره کلی کلیات فاخته
و کلیات فاخته ده کار اولوره کار ناطیف ده بو یکلری تصنیف اولنمش
وجه مذکور اوزره استاد و اهل موسیقار اولان تقسیم نغمه سنده
شرین کرشمه ایله بر مقامی تمل طوتوب آنک اوزره پنده جمله مقاملری
اجرا ایدر و برندن چقوب برینده گیرمکله جمله سنی دولاشتررنا گهم
ابتدا اسندن نه مقام ایله دخول ایتدی ایسه گنه آنک ایله قرار و نه
مقام ایله شروع نغمه سنی قلدی ایسه گنه انک ایله استراحت قلمه
یو مقوله تقسیمک هر بر مقامده اجرا اولنه سی قتی مشکل کوریونور
وعلی عمله گتورمک غایت زحمتلو اشدر و قیاسم اوزره بو جنس
تقسیم کلی ایله گتورمک دگله حال ایله بر باخود آیکی موسیقی شناس
موجود بولنه گهکه حقیر اقتدار مورمقدار یمز اوزره بر مقامک
تقسیمنی علمندن عمله گتورمک سعی ایده رز اویله گه سائر مقاملرک
عبرتی شکلنده اولوب انلرک دخی علمنی عمله قویمق گه مقدر
و چشمه ی آب علومدن بزدن زیاده نوش ایدلره امصرلرز

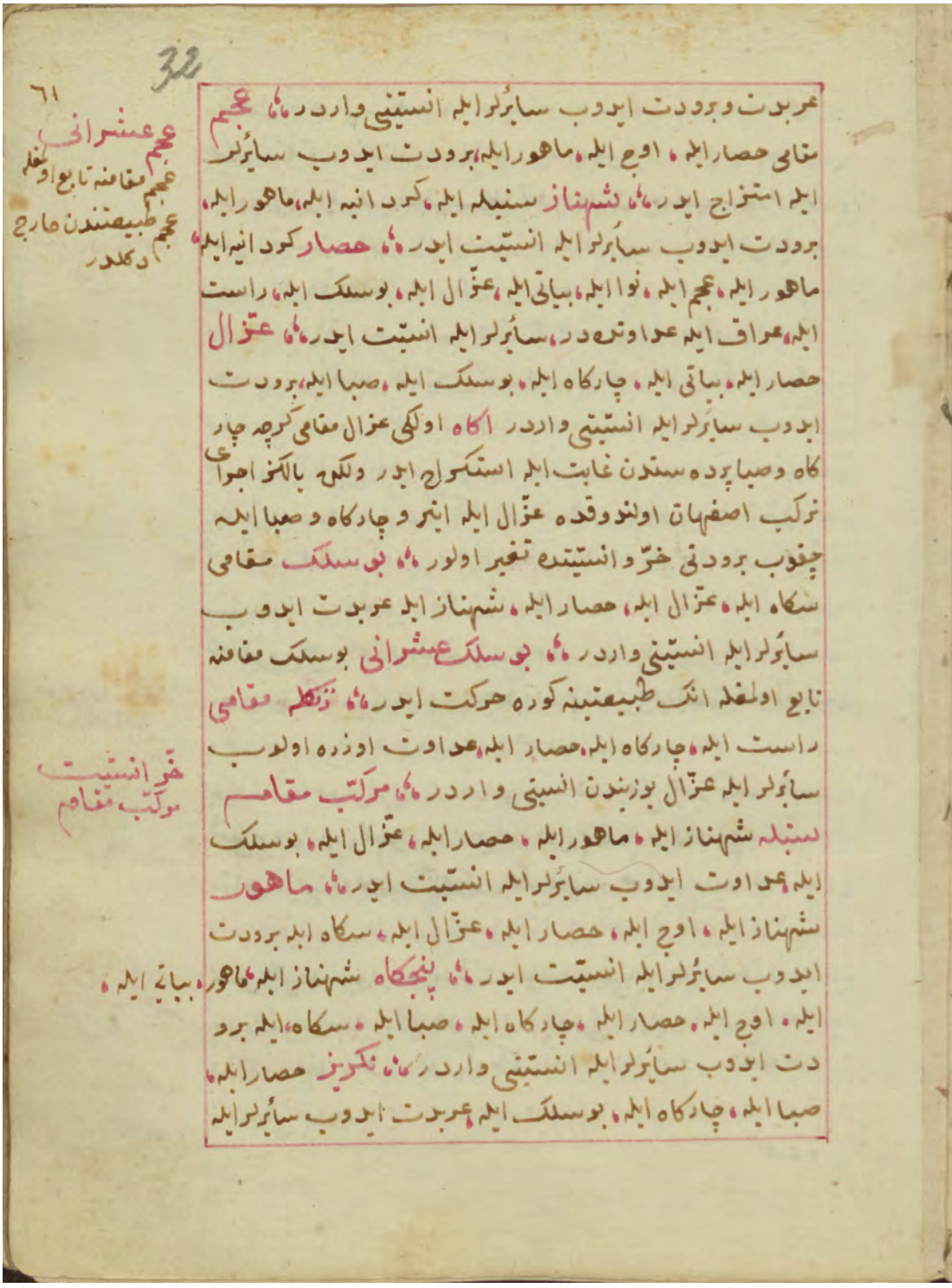
در مقام حسینی تقسیم نغمه ی کلیات مقامات

تقسیم نغمه ی کلی

اوّلاً دوگاه پرده سندن حرکت اغازه ی شروع ایدوب چارگاه،
نوا، چقوب حسینی پرده سنده حسینی مقامنی گوسترره، اندن گنه
حسینی مقامک رویشی ایله گوک نرم گوک تیز پرده لرایله بر آز حرکت
ایدیکدن صکره گلوب دوگاهه برقرار ویررز، دوگاه پرده سنده گاه،
وچارگاه چقوب نوا پرده سنده نوا مقامنی بیان ایدرز، اندن تیز
پرده لرایله چقوب مخیّر پرده سنده مخیّر مقامنی گوسترررز، مخیّر پرده سنده
دخی تیز پرده لره دوندوب سنبله پرده سی ایله سنبله مقامنه گیررز،

راست و عزّال شکسته انسبت ایدر ۞ نشابور مقامی
پنجگاه شکسته شهناز ایله ، ماهور ایله ، بیاتی ایله ، اوج ایله ، حصار
ایله ، چارگاه ایله ، صبا ایله ، سکاه ایله ، بوزدت ایدوب سایرلری ایله
حسّ انسبت ایدر ۞ صورتا مقام بسته نگار عجم ایله ، خوبوزدت صورتا مقام
حصار ایله ، عزّال ایله ، بوسلک ایله ، نهاوند ایله ، راست ایله ، دها
وی ایله ، عراق ایله ، عشران ایله ، عجم عشرانی ایله ، ماهور ایله بوزدت
ایدوب سایرلری ایله انسبت کوستردی ۞ زیرافکن اگر بوسلک
پرده سی ایله عشران قرار ایدوب و بوسلک عشرانی نک صورتنه
کیررایسه آکا تابع اولوب آنک انسبت باخود بوزدت
ایدوکی پرده لری ایله بودفعی آنلر ایله انسبت باخود بوزدت ایدر ۞
اگر سنبله صورتنه کیروب عجم پرده سی ایله دوگاه قرار ایدررایسه
سنبله تابع اولوب آنک انسبت و بوزدت ایدوکی پرده
لری ایله بودفعی آنلر ایله انسبت و بوزدت ایدر ۞ موجود آلاسم
معدود آلجسم دهاوی جمله نام پرده لری ایله انسبت ایدر خوبوزدت دها وی مقام
وجمله نیم پرده لری ایله بوزدت و عوبدت ایدر ۞
بوکا کوره احوال ترکیبات فیمابین اولمایدر ، یعنی هوبر ترکیب هر
قنغی پرده لردن ظهور ایدررایسه اول پرده لره و اول پرده لرک
مقامنه تابع اولوب آنلرک حکمی اوزره حرکت ایدرلر ۞
صنعة الطبیعت موسیقی یی موافقات نغمه یی تغییر کردن ۞
کامل اهل موسیقی ار اولان قوّت علم موسیقی ایله جمله مقاملرک و صنعة موسیقی بر موافقات تغییر کوردن
پرده لرک مابینده اولان عدد اوت و بوزدتی طوبق امتزاج و موا
فقانده داخل اینجه ره بلور ، اویله که اوضاع اجرام پرده ها زیرین
زنجیر کبی بری برینه کیروب و بری برینه بند اولوب کویا بر دایره ی

نغمه ده



٦١

32

عجم عشیرانی

عجم مقامنه تابع اولغله عجم طبیعتندن خارج دکلدر

عجم عربوت وبرودت ایدوب سایرلرایله انسیتیی واردر عجم مقامی حصار ایله، اوج ایله، ماهور ایله، برودت ایدوب سایرلر ایله امتزاج ایدر شهناز سنبله ایله، کردانیه ایله، ماهور ایله، برودت ایدوب سایرلرایله انسیتیت ایدر حصار کردانیه ایله ماهور ایله، عجم ایله، نوا ایله، بیاتی ایله، عزال ایله، بوسلک ایله، راست ایله، عراق ایله عداوتده در، سایرلرایله انسیتیت ایدر عزال حصار ایله، بیاتی ایله، چارکاه ایله، بوسلک ایله، صبا ایله، برودت ایدوب سایرلرایله انسیتیی واردر اکاه اولکی عزال مقامی کرچه چارکاه وصبا پرده سندن غایت ایله استکراج ایدر ولکن بالکز اجزای ترکیب اصفهان اولدوقده عزال ایله اینر و چارکاه وصبا ایله جنوب برودتی خرّو انسیتیده تغیر اولور بوسلک مقامی سکاه ایله، عزال ایله، حصار ایله، شهناز ایله عربوت ایدوب سایرلرایله انسیتیی واردر بوسلک عشیرانی بوسلک مقامنه تابع اولغله انک طبیعتینه کوره حرکت ایدر نزهلی مقامی راست ایله، چارکاه ایله، حصار ایله، عداوت اوزره اولوب سایرلرایله عزال بوزیندن انسیتیی واردر مرکب مقام نسبله شهناز ایله، ماهور ایله، حصار ایله، عزال ایله، بوسلک ایله، عداوت ایدوب سایرلرایله انسیتیت ایدر ماهور شهناز ایله، اوج ایله، حصار ایله، عزال ایله، سکاه ایله برودت ایدوب سایرلرایله انسیتیت ایدر پنجکاه شهناز ایله، ماهور ایله، اوج ایله، حصار ایله، چارکاه ایله، صبا ایله، سکاه ایله برودت ایدوب سایرلرایله انسیتیی واردر نکریز حصار ایله، صبا ایله، چارکاه ایله، بوسلک ایله، عربوت ایدوب سایرلرایله

خرّ انسیتیت مرکب مقام

بیاتی ایله،

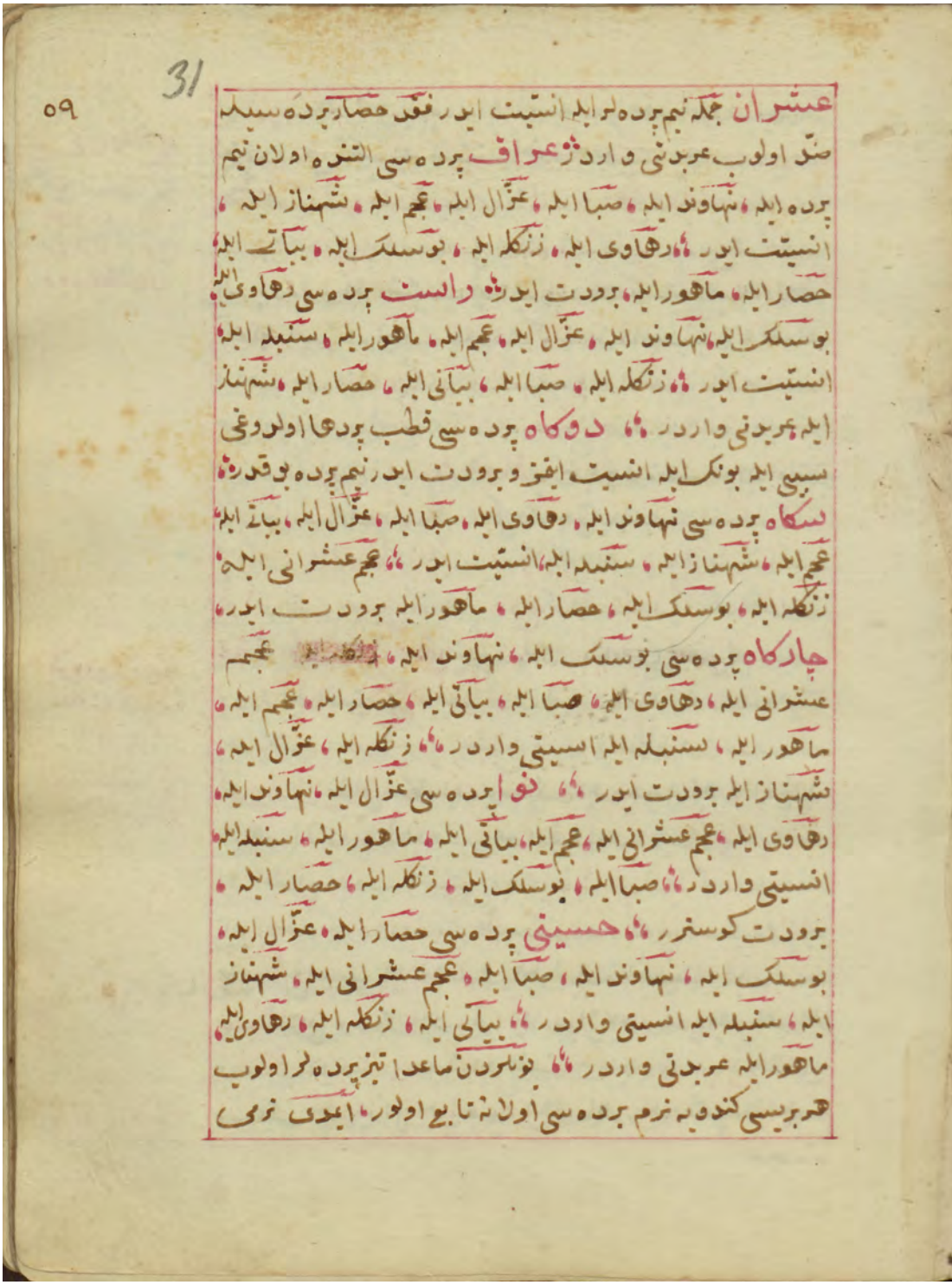
٦٠

خصوصیت مقامات علی وجه الخصوص

خصوصیت مقامات فی پرده های نیم

اولان پرده هر قنغی نیم پرده ایله انسبت یاخود عربوب ایدرسه
نیز پرده دخی آنک ایله انسبت یاخود عربوت ایدر ــــ
خصوصیت صنف عربوت مقامات علی وجه الخصوص ،،
بلک لازم در که پرده صاحبی اولان مقام کندو پرده سی هر قنغی مقا
مک پرده لری ایله انسبت ایدوب بودت کوستره مزایسه اولدغی
آنجه ایله انسبت ایدوب بودت کوستره مز ، اوسببدن بو مقوله
صاحب پرده مقاملری کندو پرده سنه حواله اولنوب بالکز پرده صا
حبی اولیانلری یاخود مرکب و صورتا مقام اولانلری وجه مشروح
اوزره ذکر ایده رز ــــ ،، عراق کندو پرده سنه حواله اولنوب
کرک مقامک کرک پرده نک حکمی وطبیعتی بودر ، راست
کزالک دوکاه کزالک سکاه کزالک چارکاه کزالک
نوا کزالک حسینی کزالک اوج کزالک کردانیه کزالک
مخیر کزالک اکاه اولکی نیم پرده لرک مقاملری بعض نیم وتمام
پرده لرایله انسبت وبعض نیم وتمام پرده لرایله بودت وعربوت
ایله یکدیکری اجلدن بربر رشوخ وبیان اولنمغه محتاجدر ــــ
کوردی مقامی سکاه ایله ، بوسلک ایله ، حصار ایله ، اوج ایله ،
وماهور ایله بودت ایدوب عراقی واردر ، سایر جمله پرده لر
ایله امتزاج ایدوب انسبتی واردر ،، نهاوند کوردی مقا
تابع اولمغله کوردی مقامک طبیعتنده در لکن راست قرارینه
واردوغی سببی ایله راست ایله زیاده انسبت ایدر ــــ
صبا مقامی بوسلک ایله ، نوا ایله ، بیاتی ایله ، اوج ایله ، ماهور ایله
بودت ایدوب ، سایرلرایله انسبت ایدر ،، بیاتی مقامی
بوسلک ایله ، عزال ایله ، حصار ایله ، ماهور ایله ، نشهناز ایله ،

عربوت



31

٥٩

عشران جمله نیم پرده لو ایله انسیت ایدر فقط حصار پرده سنبله
صنو اولوب عربدتی وارد ٭ عراق پرده سی النزه اولان نیم
پرده ایله ، نهاوند ایله ، صبا ایله ، عزّال ایله ، عجم ایله ، شهناز ایله ،
انسیت ایدر ٭٭ رهاوی ایله ، زنگله ایله ، بوسلک ایله ، بیاتی ایله ،
حصار ایله ، ماهور ایله ، بردت ایدر ٭ راست پرده سی رهاوی ایله
بوسلک ایله ، نهاوند ایله ، عزّال ایله ، عجم ایله ، ماهور ایله ، سنبله ایله ،
انسیت ایدر ٭٭ زنگله ایله ، صبا ایله ، بیاتی ایله ، حصار ایله ، شهناز
ایله عربدتی وارد ر ٭٭ دوکاه پرده سی قطب پرده اولوبنی
سیبی ایله بونک ایله انسیت ایفز و بردت ایدر نیم پرده بوقدره ٭
سکاه پرده سی نهاوند ایله ، رهاوی ایله ، صبا ایله ، عزّال ایله ، بیاتی ایله ،
عجم ایله ، شهناز ایله ، سنبله ایله انسیت ایدر ٭٭ عجم عشرانی ایله ٭
زنگله ایله ، بوسلک ایله ، حصار ایله ، ماهور ایله بردت ایدر ٭٭
چارکاه پرده سی بوسلک ایله ، نهاوند ایله ، [illegible] عجم
عشرانی ایله ، رهاوی ایله ، صبا ایله ، بیاتی ایله ، حصار ایله ، عجم ایله ،
ماهور ایله ، سنبله ایله انسیتی وارد ر ٭٭ زنگله ایله ، عزّال ایله ،
شهناز ایله بردت ایدر ٭٭ نو اپرده سی عزّال ایله ، نهاوند ایله ،
رهاوی ایله ، عجم عشرانی ایله ، عجم ایله ، بیاتی ایله ، ماهور ایله ، سنبله ایله ،
انسیتی وارد ر ٭٭ صبا ایله ، بوسلک ایله ، زنگله ایله ، حصار ایله ،
بردت کوستر ٭٭ حسینی پرده سی حصار ایله ، عزّال ایله ،
بوسلک ایله ، نهاوند ایله ، صبا ایله ، عجم عشرانی ایله ، شهناز
ایله ، سنبله ایله انسیتی وارد ر ٭٭ بیاتی ایله ، زنگله ایله ، رهاوی ایله
ماهور ایله عربدتی وارد ر ٭٭ بونلردن ماعدا تیز پرده لو اولوب
هر بیسی کندو پرده سی اولانه تابع اولور ، ایمدی نوعی

٥٨

صنڈ ثانی

کچر باقالو صنڈ عربدت ثانی اولور قچن سازنده کرچه نغمه نک و ترکیب اقتضاسنجه حرکت ایدر لکن ساز ک پرده لری کرکی اولان پرده وضع اولمشدر و معصوم نفسی کبی نا اهنگ و حلاوتسز صدای آوازه سی چغار صنڈ عربدت ثالث اولور قچن آوازتمام و نیم پرده لری ایله صبره و اردی چقوب اینر یعنی دوکاه نهاوند سکاه بوسلک چارکاه عزال نوا بیات حسینی پرده لر ایله بردن

صنڈ رابع

حرکت ایلمسه صنڈ عربدت رابع سازنده اولور قچن قعده اوزره قویلمشدر یاخود برفچ ساز برپرده کلوب رخوشحه اهنگ

صنڈ خامس

اولمشلر صنڈ عربدت خامس سکز نچی پرده لرک مقاملرندن ماعدا جمله سایر مقاملرده اولور قچن جهلیتندن بردن بره مقامک حکمدن غیر مقامک حکمنه کچر یعنی پشروی حسینی مقامنده وسماعی اوچ یاخود اوراق مقامنده چاله وبوکا کوره سایرلری قیاس ایله

خرّ انسبت صنڈ عربدت پرده ها علی وجه مخصوص

خرّ بردن صنڈ عربدت پرده ها علی وجه مخصوص

اینه ایلمک لازمدر که علم مزکور تقسیم دیو بکلری نغمه یه غایت ایله لازمدره زیرا کرک خواننده کرک سازنده قوت علمی تقسیم نغمه سنده اظهار ایتملیدر تقسیم علم موسیقی دیباچه علم کلام تشبیه اولمشدر انکیچون اهل موسیقار اولان اکو قدیر اولور ایسه مقامک ایچنده جمله مقاملری داخل اتمک رخصتی واردر لکن اول شرطیله که بر مقامدن بر مقامه کرک ذخولی کرک خروجی ایله بر فرد بردن وعربدت کوستریه وصنڈ اولان پرده لری ومقاملری طریق موافقاتده وشروط موسیقیده کتوره

نیم پرده لرکه انسبت اینکی پرده لر

بوندن اقدم ذکر اولندی که جمله تمام پرده لر بری بری ایله انسبت ایدرلر لکن بعض نیم پرده لر ایله انسبت ایدیکری بیان ایده لم

عشوان

30

پرده نک یرینه بشنجی پرده احصا اولنور ۰ دوگاه ایله حسینی ۰
سگاه ایله اوج ۰ چارگاه ایله کردانیه ۰ نوا ایله مخیّر ۰ بوگا کوره نیم
پرده لردخی قیاس اولنورلر ۰ عجم عشیران ایله کوردی ۰ دهاوی ایله
بوسلک ۰ عزال ایله زنگله ۰ حصار ایله نهاوند ۰ عجم ایله کوردی ۰
ماهور ایله بوسلک ۰ شهناز ایله عزال ۰ سنبله ایله بیاتی ۰

انسیت ثالث

حسّ انسیّت ثالث جمله تمام پرده لردن ظهور ایدر پنجن که
آواز صیرا واردی چقوب اینر و نیم پرده لری قاریشدر رمز اولیله
که جمله پرده لرک حرکت صداسندن ترکیب ترتیب اولنه ۰

انسیت رابع

حسّ انسیّت رابع بعض نیم و بعض تمام پرده لردن حاصل اولور
اولیله که برتمام و برنیم پرده یه باصدقن نصکره برتمام پرده یه اشوب
دیکری اولان پرده یه وارنجه یعنی نوا و عزال پرده سنه باصتق
صکره چارگاه پرده سنی اشوب سگاه پرده سنه وارنجه کرک ۰

قرن

انسیت خامس

حسّ انسیّت خامس جمله بسنه کار نقش پذیر و سماعیلرده
بولنور چون جمله سی برمقامک اوزرینه تصنیف اولنشدر و
اگرچه تراکیب مغیّر اولور ۰ ولکن مقامک حکمی ایله برقراره و براستقا
حنده کلوکلری سببیی ایله جمله سی امتزاج اجدوب خصوصت کوسترمزلر

تعریف عموم ضدّ مقامات

عموم اوزره تعریف ضدّ وعربدت مقامات

ضدّ عربدت مقامات اولورکه پرده لرینه ترکیبلر مقاملر امتزاج ایلیوب
مابینلرینده ضدّ و اختلافات کوسترلر ۰ تعریف مزکور اوزره ضدّ و
عربدت مقامات برنجی درلو اولور ۰

ضدّ اوّل

ضدّ عربدت اوّل جمله پرده لرده
اولور ۰ پنجن سازنده کرک صاحب آواز نا اهنگ اولوغی سببیی ایله
کرک جاهللکندن لازم و اقتضا ایلین پرده لره اغازه یا خود قرار
قرار ایدوب حدود نغمه ترکیبدن و شروط تراکت ترتیبدن یا

٥٦

حسّ انسیت ضدّ عربدت موسیقی باب سابع

انسیت وضدّ موسیقی

مقامات و ترکیبات تبشرو بخشی ممکن اولان موتبه ده بیان و اظهار ایلدک
لابدّ لازم کلورکه کرک پرده لرک کرک مقاملرک و ترکیلرک مابینده اولان
حسّ و انسیت ، ضدّ و عربدت کرکی کبی بیان اولنه ، اویله که تقسیم نغمه
اولنمق مراد اولندقده تعریف مزکور اوزره حرکت اولنورایسه کنج موسیقی
مختارینی الم آلوب هرنه دکلو محجوبو هرو زرنشا نغمه لرو امزاج ایلمک مراد
اجرا ایسک چقاروب و فواعید موسیقی اوزره شیرین رویش ایلم و
لطیف ترتیب ایلم قوت سامعه یه تاثیر ایدوب نغاز بوله ،،

تعریف عمومی انسیت مقامات

عمومی اوزره حسّ انسبت مقامات تعریفیدر

حسّ انسیت مقامات اولدرکه پرده لرمقاملر و ترکیلر امتزاج
ایدوب مابینلرنده ضدّ اختلافات کوستریمه لر ،، تعریف مزکور

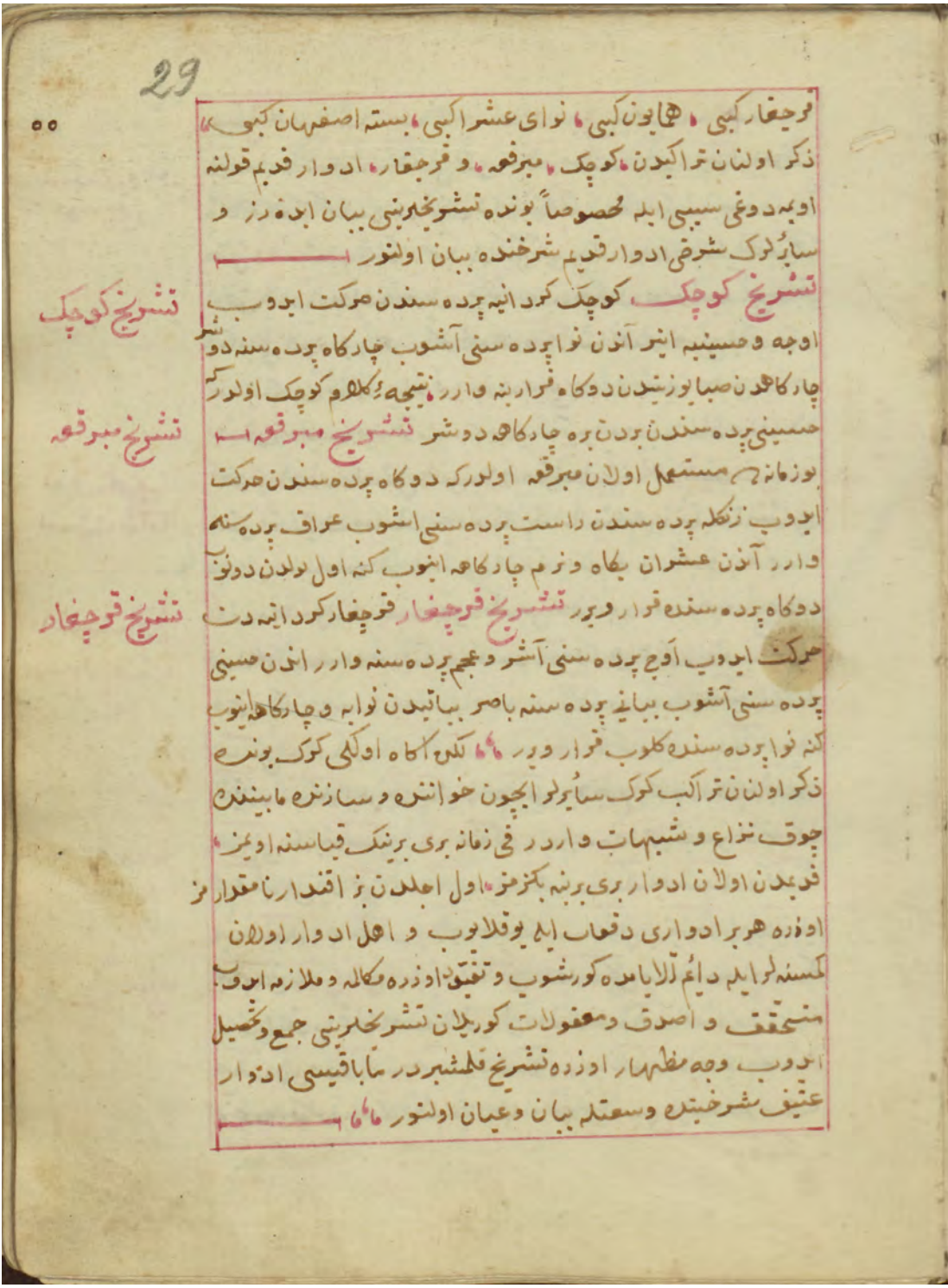
انسیت اوّل

اوزره حسّ انسیت اوّل سکزنجی اولان پرده لرده ظهور ایدر ،
زیرا انلرک مابینده موافقات واردر اویله که هم اهنگ اولوب کویا
بری برینک سوالنه جواب ویرر ، یکاه ایله نوا ، عشران ایله
حسینی ، عراق ایله اوج ، راست ایله کردانیه ، دوکاه ایله
مخیّر ، سکاه ایله تیزسکاه ، چارکاه ایله تیزچارکاه ، نوا ایله تیزنوا ،
حسینی ایله تیزحسینی ،، بوکاکوره نیم پرده لردفی قیاس اولنورلر ،
عجم عشیرانی ایله عجم ، دهاوی ایله ماهور ، زنکله ایله شهناز ، کوردی
ایله سنبله ، بوسلک ایله تیزبوسلک ، غزال ایله تیزغزال ، بیاتی ایله
تیزبیاتی ،، حسّ انسیت ثانی دوردنجی پرده لرده اولورکه

انسیت ثانی

بونلرن اقدم قولنه اوزره شدّ یولی اولدوغنه ذکر اولنمشدر ،
عشران ایله دوکاه ، عراق ایله سکاه ، راست ایله چارکاه ،،
بونلردن صکره دوکاه فطیب پردها اولدوغی سببی ایله دورت

پرده نک



29

قوچغار کبی ، همایون کبی ، نوای عشر اکبی ، بسته اصفهان کبی ،
ذکر اولنان تراکیدن ، کوچک ، مبرقعه ، و قوچغار ، ادوار قدیم قولنه
اویمه دوغی سببی ایله مخصوصاً بونده تشریخلرینی بیان ایده رز و
سایر کوک شوقی ادوار قدیم شرحنده بیان اولنور

تشریخ کوچک

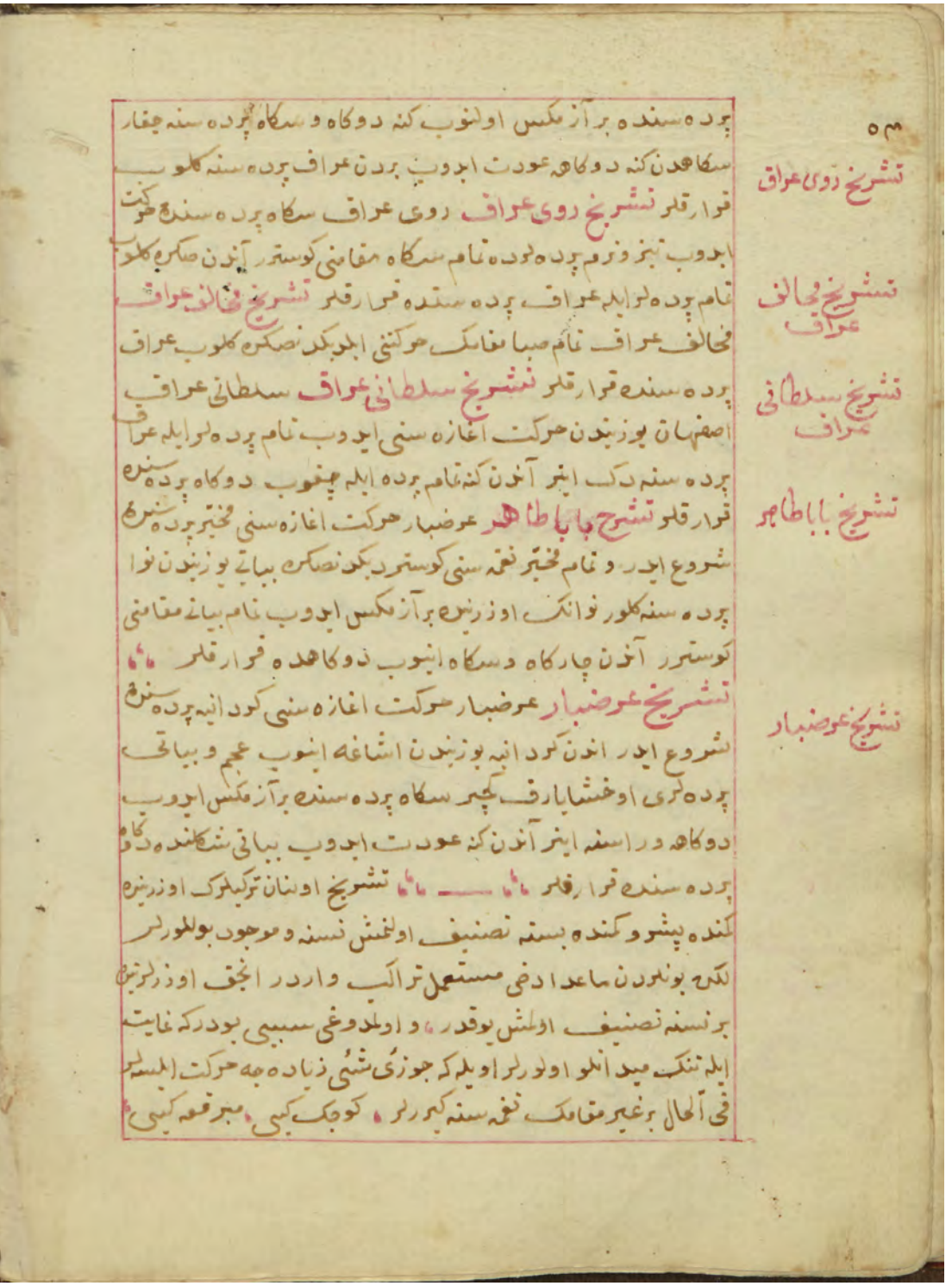
تشریخ کوچک کوچک کردانیه پرده سندن حرکت ایدوب
اوجه و حسینیه اینر آندن نوا پرده سنی آشوب چارگاه پرده سنه دوشر
چارگاهدن صبا یوزیدن دوگاه قرارینه وارر ، نتیجه کلام کوچک اولور کز

تشریخ مبرقعه

حسینی پرده سندن بردن بره چارگاهه دوشر تشریخ مبرقعه
بوزمانه مستعمل اولان مبرقعه اولورکه دوگاه پرده سندن حرکت
ایدوب زنگله پرده سندن راست پرده سنی آشوب عراق پرده سنه
وارر آندن عشران بگاه و نرم چارگاهه اینوب کنه اول بولدن دونوب

تشریخ قوچغار

دوگاه پرده سنده قرار ویرر تشریخ قوچغار قوچغار کردانیه دن
حرکت ایدوب اوج پرده سنی آشر و عجم پرده سنه وارر اندن حسینی
پرده سنی آشوب بیاتی پرده سنه باصر بیاتیدن نوایه و چارگاهه اینوب
کنه نوا پرده سنده کلوب قرار ویرر ، لکن اکاه اولکی کوک یونده
ذکر اولنان تراکیب کوک سایرلرایچون خوانده و سازنده مابینلرنده
چوق نزاع و شبهات وارد رفی زمانه بری برینک قیاسنه اویمز ،
قویدن اولان ادوار بری برینه یکزمز ، اول اجلدن بز اقتدار نامقرار مز
اوزره هربر ادواری دقعات ایله یوقلایوب و اهل ادوار اولان
کسنه لرایله دائم تلاقی ایده رک شوب و تفتیش اوزره مکالمه و ملازمه ایدوب
متحقق و اصدق و معقولات کوریلان تشریخلرینی جمع و تحصیل
ایدوب وجه مظهار اوزره تشریخ قلمشبردر ، تا باقیسی ادوار
عتیقه شرحنده وسعتله بیان و عیان اولنور ،



٥٣

تشریح روی عراق

پرده سنده برآز مکس اولنوب کنه دوکاه و سکاه پرده سنه چفار
سکاهدن کنه دوکاهه عودت ایدوب بردن عراف پرده سنه کلوب
قرار قلر تشریح روی عراف روی عراف سکاه پرده سنده حرکت

تشریح مخالف عراف

ایدوب نیم وزم پرده لوده نام سکاه مقامنی کوسترر آندن صکره کلوب
تام پرده لو ایله عراف پرده سنده قرار قلر تشریح مخالف عراف
مخالف عراف نام صبا مقامک حرکتنی ایدوکدن صکره کلوب عراف

تشریح سلطانی عراف

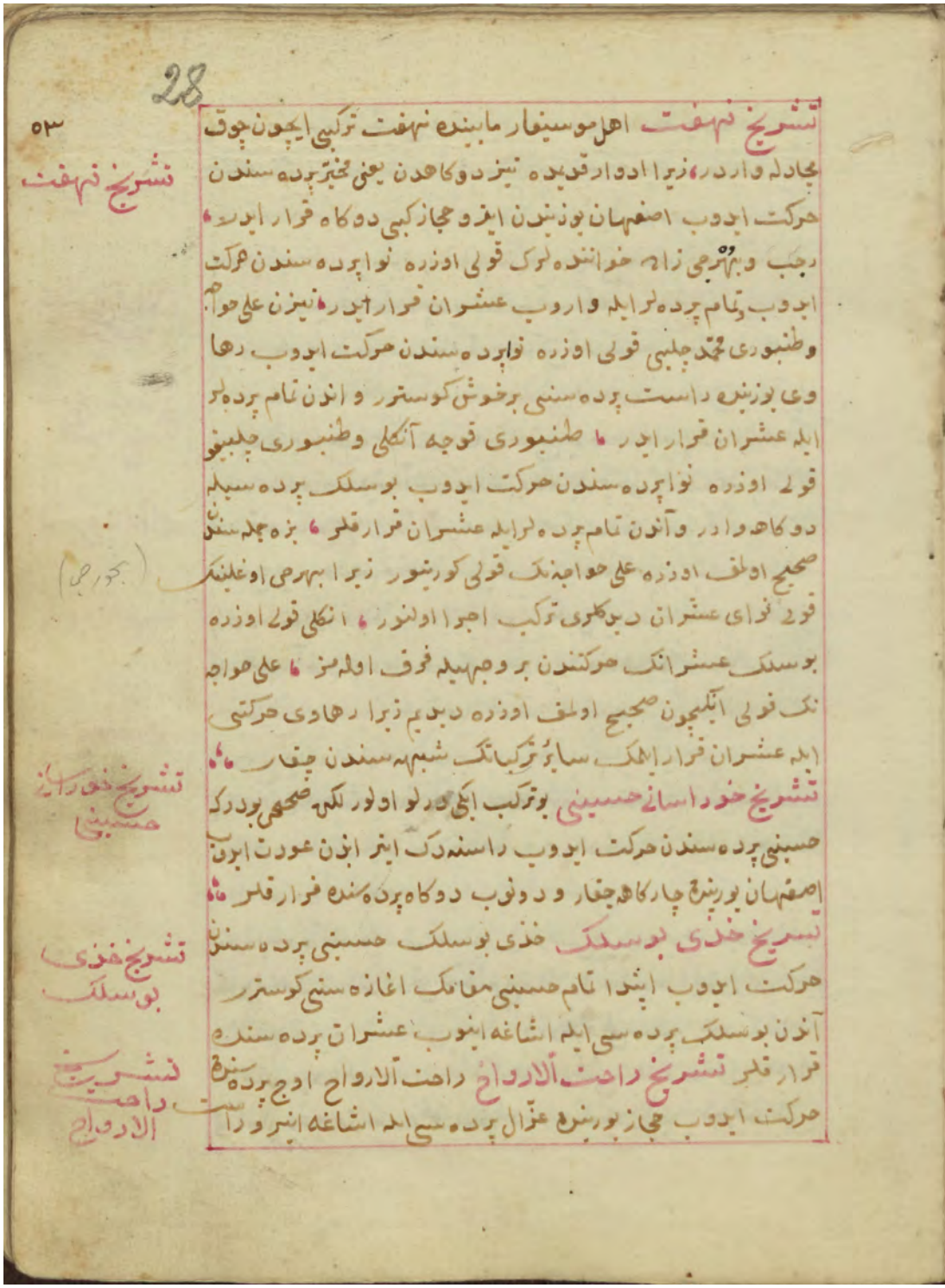
پرده سنده قرار قلر تشریح سلطانی عراف سلطانی عراف
اصفهان یوزیندن حرکت اغازه سنی ایدوب تام پرده لو ایله عراف

تشریح باباطاهر

پرده سنده دک اینر آندن کنه تام پرده ایله چنوب دوکاه پرده سنده
قرار قلر تشریح باباطاهر عرضبار حرکت اغازه سنی فخیر پرده سنده
شروع ایدر و تام فخیر نغمه سنی کوسترر دکر نصکره بیاتی یوزیندن نوا
پرده سنه کلور نوانک اوزرینه برآز مکس ایدوب تام بیاتی مقامنی
کوسترر آندن چارکاه و سکاه اینوب دوکاهده قرار قلر "

تشریح عرضبار

تشریح عرضبار عرضبار حرکت اغازه سنی کردانیه پرده سنده
شروع ایدر اندن کردانیه یوزیندن اشاغه اینوب عجم و بیاتی
پرده لری اوخشیارق کچر سکاه پرده سنده برآز مکس ایدوب
دوکاهه دراسنه اینر آندن کنه عودت ایدوب بیاتی شکلنده دوکاه
پرده سنده قرار قلر " ـــــ " تشریح اوسنان ترکیلرک اوزرینه
کنده پیشرو کنده بسته تصنیف اولمش نسنه و موجود بولنورلر
لکن بونلردن ماعدا دخی مستعمل ترانک وار در انجق اوزرلرینه
بر نسنه تصنیف اولمش یوقدر " و اولدوغی سببی بودر که غایت
ایله تنک میدانلو اولورلر اویله که جوزئی شئی زیاده جه حرکت المسلر
فی الحال برغیر مقامک نغمه سنه کیررلر " کوچک کبی " مبرقعه کبی "



28

٥٣

تشریح نهفت

تشریح نهفت اهل موسیقار مابینده نهفت ترکیبی ایچون چوق
مجادله وارد ر زیرا اودوارقویده تیز دوکاهدن یعنی مخیّر پرده سندن
حرکت ایدوب اصفهان بوزینن ایله حجاز کبی دوکاه قرار ایدر
رجب وبهرامی زاده خواننده لرک قولی اوزره نواپرده سندن حرکت
ایدوب تمام پرده لرایله واروب عشران قرار ایدر تیزن علی خواجه
وطنبوری محمد چلبی قولی اوزره نواپرده سندن حرکت ایدوب رها
وی بوزینه راست پرده سنی برخوش کوستر و اوزن تام پرده لر
ایله عشران قرار ایدر طنبوری قوجه آنکلی وطنبوری چلبی
قولی اوزره نواپرده سندن حرکت ایدوب بوسلک پرده سیله
دوکاهده وار وآنون تام پرده لرایله عشران قرار قلر بزه جله سنن
صحیح اولف اوزره علی خواجه نک قولی کورینور زیرا بهرامی اوغلینک
قولی نوای عشران دیدکلری ترکیب اجرا اولنور انکلی قولی اوزره
بوسلک عشرانک حرکتندن بر وجهیله فرق اولمز علی خواجه
نک قولی آنکیچون صحیح اولف اوزره دیدیم زیرا رهاوی حرکتی
ایله عشران قرار ایلمک سایر ترکیبانک شبهه سندن چقار

تشریح خوداسانی حسینی

تشریح خوداسانی حسینی بوترکیب ایکی درلو اولور لکن صحیحی بودر کہ
حسینی پرده سندن حرکت ایدوب راسته دک اینر اندن عودت ایدوب
اصفهان بورینج چارکاهه چقار و دونوب دوکاه پرده سنده قرار قلر

تشریح خذی بوسلک

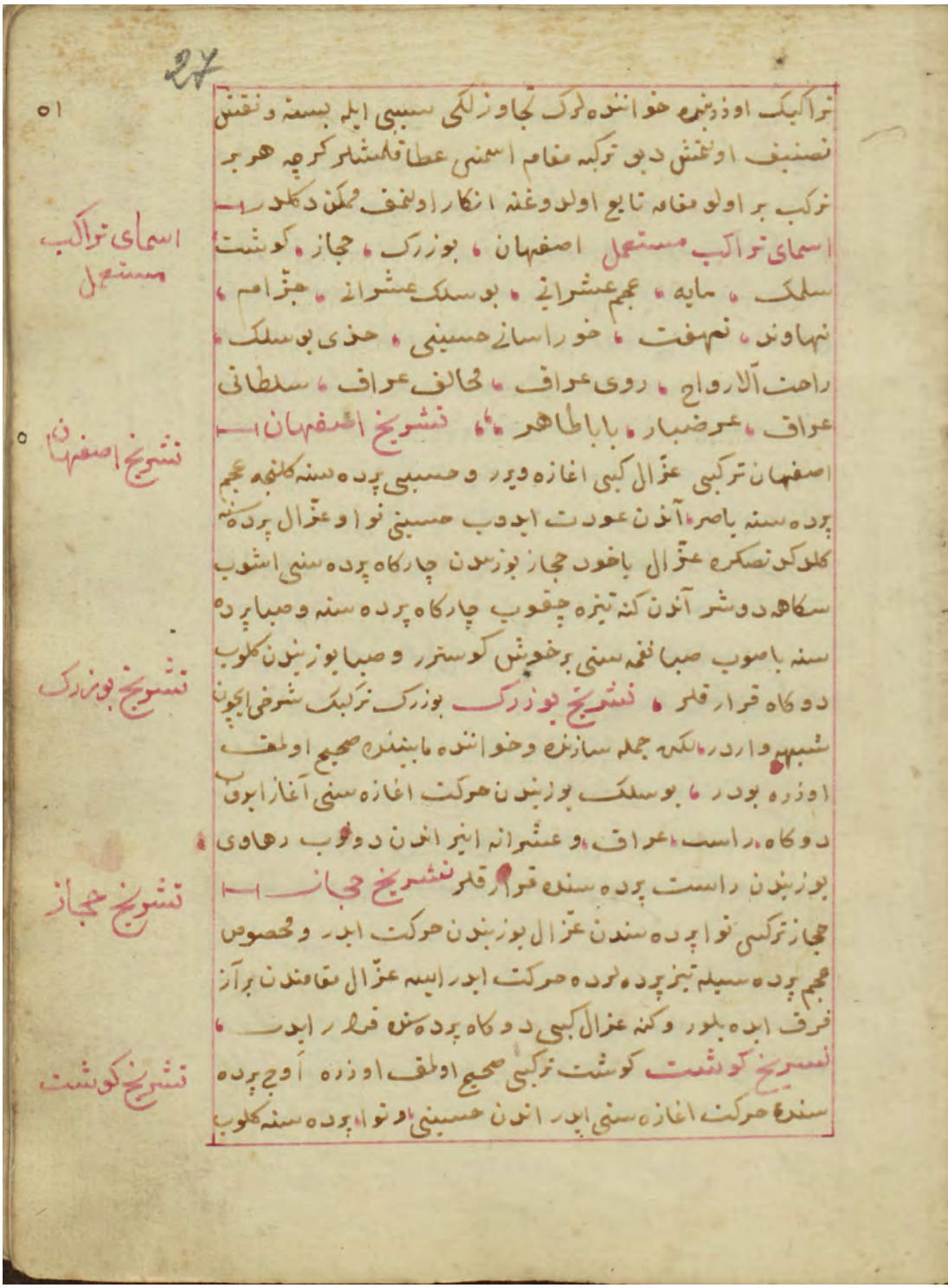
تشریح خذی بوسلک خذی بوسلک حسینی پرده سندن
حرکت ایدوب اینرا تام حسینی مقامک اغازه سنی کوستر
اندن بوسلک پرده سی ایله اشاغه اینوب عشران پرده سنده
قرار قلر

تشریح راحت الارواح

تشریح راحت الارواح راحت الارواح اوج پرده سنده
حرکت ایدوب حجاز بورینج عزال پرده سی ایله اشاغه اینر و راست

عزّال بوزيندن چاركاهي آشوب سكاهه دوشره آخر دوكاهه
واميوب نهاوند پرده سندن راسته صچرار وكنه اول بولدن
دونوب سكاه پرده سنده قرار قلر تشريخ سلمك
سلمك تركبي راست مقامك تركبدوزندره نوا پرده سندن حركت
اغازه سني ايدوب راست بوزندن تام پرده نوايه راست پرده سنده
قرار قلر نيزه چفتدقده عزّال دماغور پرده سني ايله كزر وكنه اول
بولدن عودت ايدوب راست قرار كاهنه كلوب استراحت ايدر تشريخ مايه
مايه راست پرده سندن حركت اغازه سني شروع ايدوب
دوكاه پرده سني آشار ونهاوند پرده سيله سكاهه دوشر سكاه
پرده سندن دفي نيزه چفتدقده سكاه بوزيندن حركت ايدر وكنه
اول بولدن عودت ايدوب دوكاه پرده سنده قرار قلر
تشريخ عجم عشراني عجم عشراني عجم مقامك تركبيدر كوك نرم
كوك نيز پرده لوده عجم كبي حركت ايدوب عجم عشراني پرده سنده
قرار قلر تشريخ بوسلك عشراني بوسلك عشراني كوك
نرم كوك نيز پرده لوده بوسلك كبي حركت ايدوب عشران پرده
سنده قرار قلر تشريخ حزّام حزّام تركبي صرف حجاز كبي
حركت اغازه سني شروع ايدر يعني نوا پرده سندن حركت
ايدوب حسيني پرده سنه چفار اوزن عجم پرده سنه باصوب
كنه حسيني پرده سنه كلور اوزن نوايه اينوب نوا دن عزّال پرده
سنده قرار قلر اكاه اولكي جمله تراكبدن نيم پرده قرار قلر
بو تركبدن غيري بوقدر تشريخ نهاوند نهاوند كوك نرم
كوك نيز پرده لوده كوردي بوزيندن حركت ايدر لكن دوكاه
پرده سنده قرار ايتميوب راست پرده سنده قرار قلر

تشريخ



27

تراکیب اوزرینه خوانده لوک تجاوزلکی سببی ایله بسته و نقش
تصنیف اونقش دیو ترکیه مقام اسمنی عطا قلمشلر کرچه هر بر
ترکیب بر اولو مقام تابع اولدوغنه انکار اولنمق ممکن دکلدر
اسمای تراکیب مستعمل اصفهان ، بوزرک ، حجاز ، کوشت ،
سلمک ، مایه ، عجم عشیرانی ، بوسلک عشیران ، حزام ،
نهاوند ، نهفت ، خوراسانی حسینی ، حذی بوسلک ،
راحت الارواح ، روی عراق ، مخالف عراق ، سلطانی
عراق ، عرضبار ، باباطاهر ، نشریخ اصفهان
اصفهان ترکیبی عزّال کبی اغازه ویرر و حسینی پرده سنه کلنجه عجم
پرده سنه یاصر ، آندن عودت ایدوب حسینی نوا و عزّال پرده سنه
کلوکن نصکره عزّال یاخود حجاز بوزندن چارکاه پرده سنی اشوب
سکاهه دوشر آندن کنه تیزه چقوب چارکاه پرده سنه وصبا پرده
سنه یاصوب صبا نغمه سنی برخویش کوستررر وصبا بوزیندن کلوب
دوکاه قرار قلر ، نشریخ بوزرک بوزرک ترکیب شرحی ایچون
شبهه واردر ، لکنه جمله سازنده وخوانده مابینلرنده صحیح اولمق
اوزره بودر ، بوسلک بوزیندن حرکت اغازه سنی آغاز ابروب
دوکاه ، راست ، عراق ، و عشیرانه اینراندن دوغوب رهاوی
بوزیندن راست پرده سنده قرار قلمر نشریخ حجاز
حجاز ترکیبی نوا پرده سندن عزّال بوزیندن حرکت ایدر و خصوص
عجم پرده سیله تیز پرده لره حرکت ایدر ایسه عزّال مقامندن برآز
فرق ایده بلور و کنه عزّال کبی دوکاه پرده سنده قرار ایدر ،
نشریخ کوشت کوشت ترکیبی صحیح اولمق اوزره اوج پرده
سندن حرکت اغازه سنی ایدر اندن حسینی او نوا پرده سنه کلوب

اسمای تراکیب مستعمل

نشریخ اصفهان

نشریخ بوزرک

نشریخ حجاز

نشریخ کوشت

٥٠

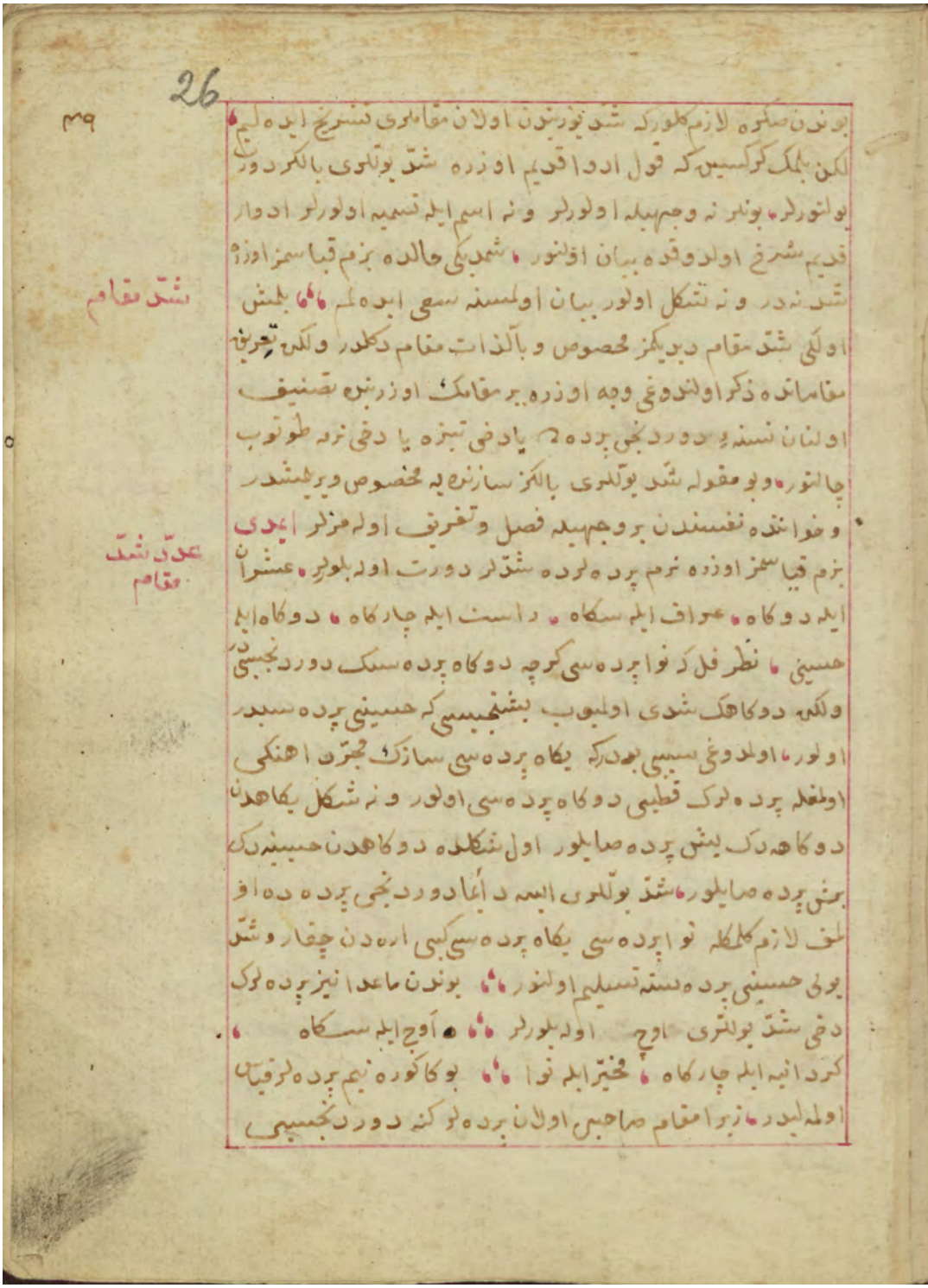
اولان نیم پرده یه شدّ اولور ۔ نهاوند ایله عجم ۔ صبا ایله شهناز پرده ۔
زمزن نیوه وارنجه ۔ عزّال ایله شهناز تیزدن ترمه کلنجه ۔ بوکاکوره کنه
عجم ایله بوسلک ۔ عزّال ایله زنکله قیاس اولنمیور ۔ وجه مشروح
اوزده عراق مقامنده اولان پشروی سکاه مقامنده ۔ راست
مقامنده اولان چارکاه مقامنده ۔ عجمده اولان بوسلکده ۔ شهناز
اولان عزّالده ۔ عزّالده اولان زنکله ۔ استاد اولان سازنده
چاله بلور ۔ بومقوله شدّ یوللری عجم سازنده لری غایت عمله کتورلر
روم سازنده لرده ایسه فنّی آزدارکه بویوللری اشغلش اولمه ۔
یونلردن ماعدا پرشد یولی دخی وارد رکه بوزمانلرده سازنده
لردن سؤال ایلیکده ۔ بروجه ایله جواب ویروب برآز قویه مشلر ۔
عجم عشیراننی پرده سنی یکاه ایدوب ۔ راست پرده سی عشیران اولور ۔
دوکاه پرده سی عراق ۔ نهاوند پرده سی راست ۔ چارکاه پرده سی
دوکاه ۔ نوا پرده سی سکاه ۔ بیاتی پرده سی چارکاه ۔ عجم پرده سی
نوا ۔ کردانیه پرده سی حسینی ۔ مخیّر پرده سی آوج ۔ سنبله پرده سی
کردانیه ۔ تیز چارکاه پرده سی مخیّر اولور ۔ بوکاکوره نیم پرده لری دخی
تغیر اولورلر و وجه مشروح اوزده هربرمقام بویله مغیر پرده لرایله
دیرغوایب صدایله ساز ایچنده چاله بلور ۔ لکن چوق زمانک
مشقی لازم و بوشدّک یونلی یللندن برفرق کوره مشکل محتاجدر ۔

تشریح ترکیبات مستعمل باب سادس

تشریح ترکیبات

باب ثالثده ترکیبات عودی یکرمی اولدوقلرینه ذکر اولنمشدی ۔
اما موسیقینک تراکیبنه نهایت اولدوغنه اشتباه یوقدر لکن
برقچ تراکیب سائرلردن زیاده جه مید انو یولنمغه غلط اشتهریه
اوزده مقام نامی ایله اهل موسیقار مابینده تسمیه اولورلر و بعض

تراکیب



٣٩ 26

بونون صلوه لازم کلورکه شدّ یورتون اولان مقاملری تشریح ایده لم
لکن بلمک کرکسین که قول ادد اقدیم اوزره شدّ یوللری بالکز دورت
یوللورلر. بونلر نه وجهیله اولورلر و نه اسم ایله تسمیه اولورلر ادوار
قدیم شرخ اولدوقده بیان اولنور. شمدیکی حالده بزم قپاسمز اوزره
شدّ ندر و نه تشکل اولور بیان اولنسنه سعی ایده لم. بلمش
اولکی شدّ مقام دیدیکمز مخصوص و بالذات مقام دکلدر ولکن تعریفه
مقاماتده ذکر اولندوغی وجه اوزره بر مقامک اوزرینه تصنیف
اولنان نسنه در دورد نجی پرده ده یادنی تیزه یا دنی نرده طوتوب
چالنور. و بو مقوله شدّ یوللری بالکز سازلره مخصوص و پرلشدر
و خوانده نفسلرن بروجهیله فصل و تعریف اولمزلر ایدی

شدّ مقام

عدد شدّ مقام

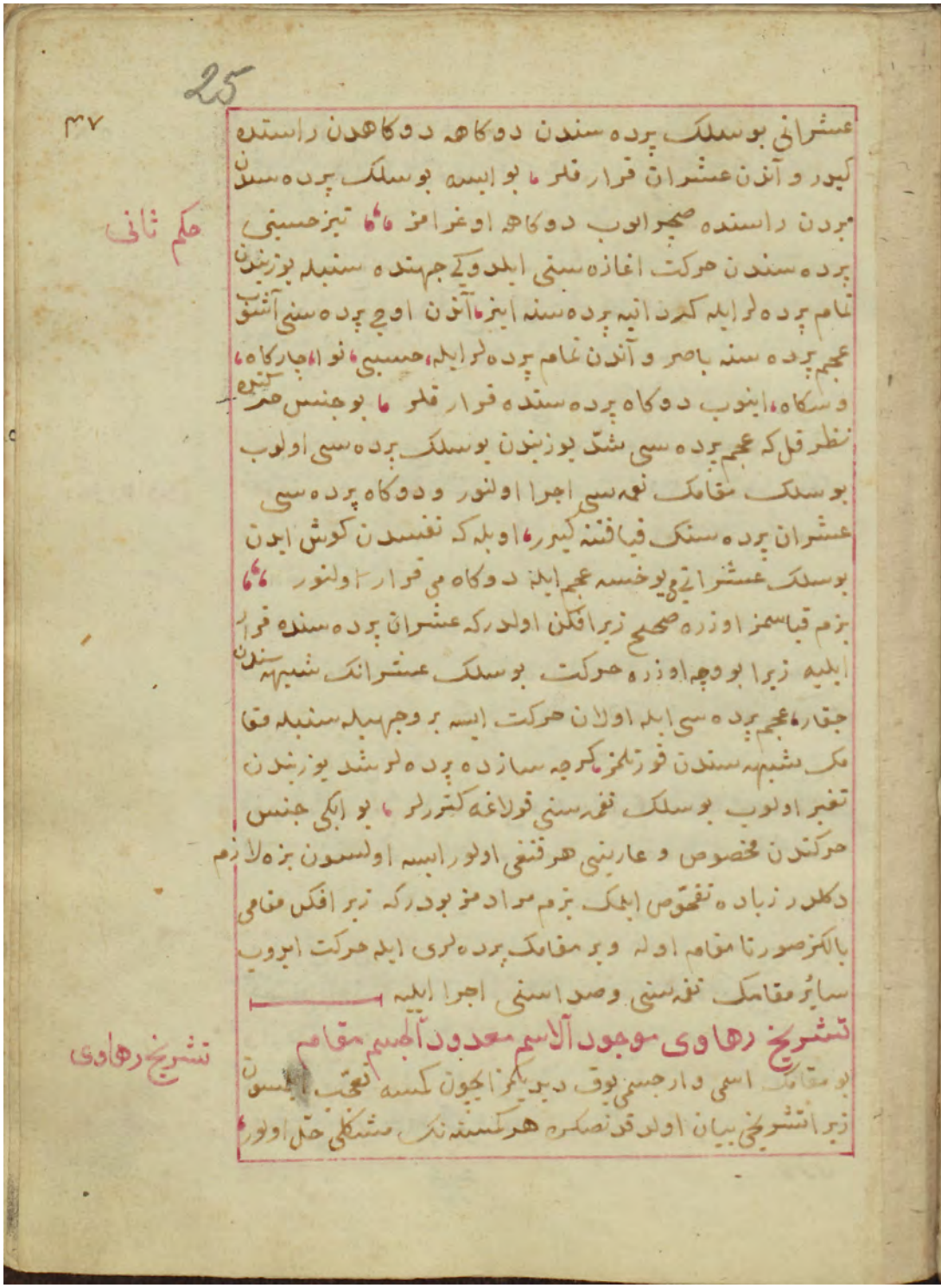
بزم قپاسمز اوزره نرم پرده لرده شدّلر دورت اولدیلور. عشران
ایله دوکاه. عراق ایله سکاه. راست ایله چارکاه. دوکاه ایله
حسینی. نظر فل کرنو اپرده سی کرچه دوکاه پرده سنک دوردنجیسی در
ولکن دوکاهک شدی اولیوب بشنجیسی کی حسینی پرده سیدر
اولور. اولدوغی سببی بودرکه یکاه پرده سی سازک مجرّد اهنکی
اولمغله پرده لرک قطعی دوکاه پرده سی اولور و نه شکل یکاهدن
دوکاهدک یدی پرده صایلور اول شکلده دوکاهدن حسینیدک
یدی پرده صایلور. شدّ یوللری ایسه دائما دوردنجی پرده ده او
لمق لازم کلمکله نو اپرده سی یکاه پرده سی کبی اره دن چقار و شدّ
یولی حسینی پرده سنه تسلیم اولنور. بونلردن ماعدا نیز پرده لرک
دنی شدّ یوللری اوج اولدیلور. اوج ایله سکاه
کردانیه ایله چارکاه. مخیر ایله نوا. بوکاکوره نیم پرده لرقپاسی
اولمایدر. زیرا مقام صاحبی اولان پرده لرکنه دوردنجیسی

مقام مرقوم اغازه حرکتنی راست پرده سندن شروع ایدر
وتمام پرده نوایلم کورک ترمده کورک تیزده راست مقامک شکلنده
حرکت ایدر وزاست پرده سنده کلوب قرار استراحت
قلر ۵ تشریح مشروح اوزره بیان وعنیان اولدیکی راست
مقامندن بروجهبد قرنی یوقدر ۵ لکن کاه اولکی بوزمانه تک
موسیقی شناسلر دهاوی راستدن نه وجه اوزره فصل ایدرلر
دیک استرلر که دهاوی مقامی افرنج طرزینه سنه تعلیم ایدوب
بالکز دوبیش نغمه سی ایله فرق اولنور ۵ دوبیشینی ده بوجه اوزره
تعریف ایدرلر ۵ راست پرده سندن اغازه ایدوب یکاه
پرده سی ایله بردن اچوب قیمق لازمدر ۵ وزنکله پرده سنی
یکچه نرمک اقتضا ایدر دیرلر ۵ آندن نوا پرده سنه نام پرده
نوایله کلوب نوای برخوشچه کوسترمکه ایدر ۵ نوادن دکی بردن کو
دانیه پرده سنه چکوب کاه کردانیه کاه نوا پرده سنی باصوب
واچوب قیمغله کردانیه پرده سنده برآز مکث ایلیدر ۵ آندن
کنه اول جنس حرکت ایله تیز نوایه دک چقار وکنه کلدوکی یولدن
عودت ایدوب اغازه سنی ونغمه سنی تمده دوب راست
پرده سنک قرارکاهنه واروب استراحت قلر ۵
ادوار قدیمه دهاوی مقامک شرقی غیر بوزدن اولور
اول دکی ایکی درلو اجرا اولنور دیک استرلر تشریح تراکیب
تفصیل اوزره بیان اولنور ۵ ماعدا بزم مواد فنونوایکیلی اسمی
وارجسمی یوق دیو بیان ایده م ۵ اسمی وار حرکتی سببی ایله
وجسمی یوق زیرا نه مخصوص پرده سی وار نه مخصوص حرکت
اغازه سی وار هاطرزینه تعلیم راست مقامیدر

حکم دهاوی

بولدن

رتش نبته



25

۴۷

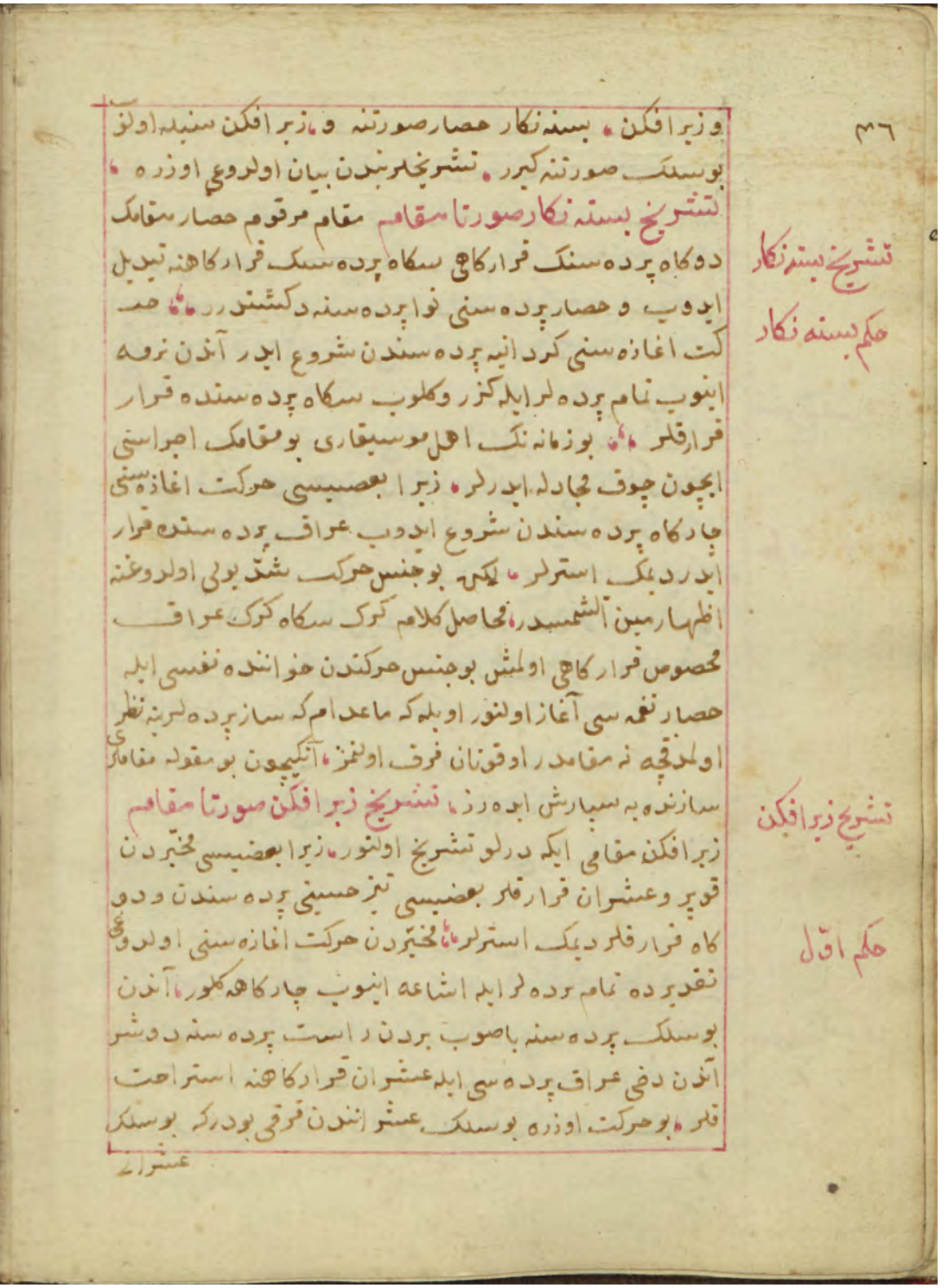
عشرانی بوسلک پرده سندن دوکاهه دوکاهدن راسته
کیور و آندن عشران قرار قلر ما بو ایسه بوسلک پرده سندن
بردن راسته صچر ایوب دوکاهه اوغرامز ما تیز حسینی
پرده سندن حرکت اغازه سنی ایلدوکی جهنده سنبله یوزبندن
تمام پرده لر ایله کیدر انبه پرده سنه اینر آندن اوچ پرده سنی آشوب
عجم پرده سنه باصر و آندن تمام پرده لر ایله حسینی نوا اچارکاه
وسکاه اینوب دوکاه پرده سنده قرار قلر ما بو جنس حرکتده
نظر قل که عجم پرده سی شدّ یوزبندن بوسلک پرده سی اولوب
بوسلک مقامک نغمه سی اجرا اولنور و دوکاه پرده سی
عشران پرده سنک قیافتنه کیرر اوبله که نفسدن کوش ایدن
بوسلک عشرانی یوخسه عجم ایله دوکاه می قرار اولنور ما
بزم قیاسمز اوزره صحیح زیرا فکن اولدرکه عشران پرده سنده قرار
ایلیه زیرا بو وچهاوزره حرکت بوسلک عشرانک شبیهه سندن
جقار عجم پرده سی ایله اولان حرکت ایسه بر وجهیله سنبله قا
مک شبیهه سندن فرق لمز کرچه سازده پرده لر شدّ یوزبندن
تغیر اولوب بوسلک نغمه سنی قولاغه کتورلر ما بو ایکی جنس
حرکتدن مخصوص و عاریتی هر قنغی اولور ایسه اولسون بزه لازم
دکلدر زیاده تفحص ایلمک بزم مرادمز بودرکه زیر افکن مقامی
بالکز صورتا مقام اوله و بر مقامک پرده لری ایله حرکت ایروب
سایر مقامک نغمه سنی وصدا سنی اجرا ایلیه

تشریح رهاوی موجود آلاسم معدود آلجسم مقام

بو مقامک اسمی دار جسمی بوق دیه یکز اچون کسه تحت ایلسون
زیرا تشریحی بیان اولندقده هرکسنه نک مشکلی حل اولور

حکم ثانی

تشریح رهاوی



٣٦

تشریح بسته نگار

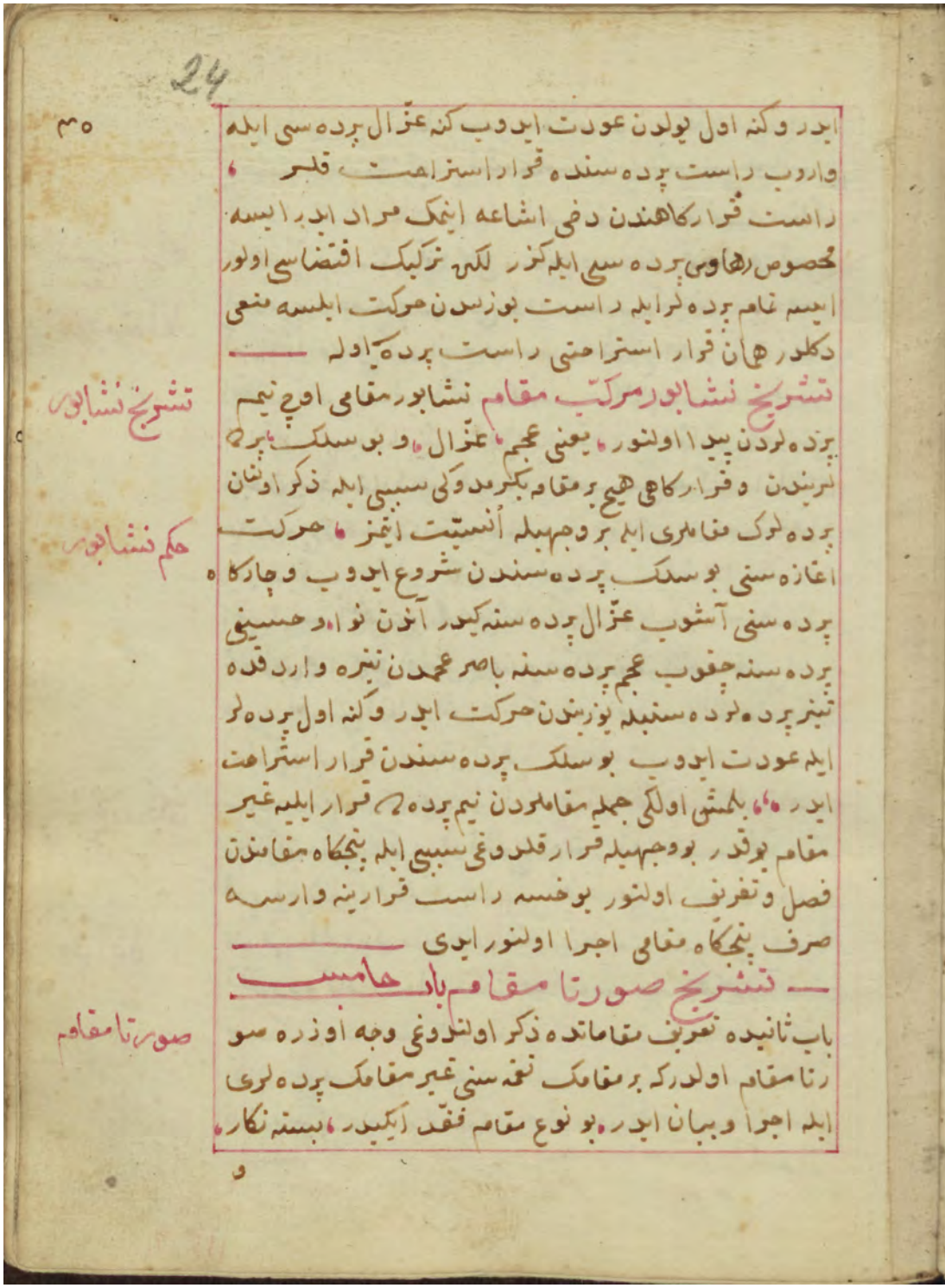
حکم بسته نگار

تشریح زیر افکن

حکم اوّل

و زیر افکن ۰ بسته نگار حصار صورتنه و ۰ زیر افکن سنبله اولنور
بوسلک صورتنه کبر ۰ تشریح بلوبندن بیان اولنوع اوزره ۰
تشریح بسته نگار صورتنا مقام مقام مرقوم حصار مقامک
دوکاه پرده سنک فرارکاهی سکاه پرده سنک فرارکاهنه تبدیل
ایدوب ۰ حصار پرده سنی نوا پرده سنه دکشدرر ۰ حم
کت اغازه سنی کردانیه پرده سندن شروع ایدر آندن نوه
اینوب تمام پرده لرایله کزر وکلوب سکاه پرده سنده قرار
قرارقلر ۰ بوزمانه نک اهل موسیقاری بو مقامک اجراسنی
ایچون چوق تجادله ایدرلر ۰ زیرا بعضیسی حرکت اغازه سنی
چارکاه پرده سندن شروع ایدوب عراق پرده سنده قرار
ایدر دیمک استرلر ۰ لکن بو جنس حرکت شدّ بولی اولدوغنه
اظهار مین آلشمسدر ۰ فحاصل کلام کرک سکاه کرک عراق
مخصوص فرارکاهی اولمش بو جنس حرکتدن خوانده نفسی ایله
حصار نغمه سی آغاز اولنور اویله که ماعدام که ساز پرده لرینه نظر
اولنجه نه مقامدر اوقونان فرق اولنمز ۰ آنکیچون بو مقوله مقامات
سازنده به سپارش ایده رز ۰ تشریح زیر افکن صورتا مقام
زیر افکن مقامی ایکی درلو تشریح اولنور ۰ زیرا بعضیسی مخیّردن
قوپر وعشران قرارقلر بعضیسی تیز حسینی پرده سندن ودوکاه قرارقلر دیمک استرلر ۰ مخیّردن حرکت اغازه سنی اولدوغی
نقدیر ده تمام پرده لرایله اشاعه اینوب چارکاهه کلور ۰ آندن
بوسلک پرده سنه یاصوب بردن راست پرده سنه دوشر
آندن دفی عراق پرده سی ایله عشران قرارکاهنه استراحت
قلر ۰ بو حرکت اوزره بوسلک عشر اتدن قوقی بودرکه بوسلک

عشراق



24

ایدر وکنه اول یولدن عودت ایدوب کنه عزّال پرده سی ایله
واروب راست پرده سنده قرار استراحت قلمز
راست قرارکاهندن دفعی اشاعه اینمک مراد ایدر ایسه
مخصوص رهاوی پرده سی ایله کزر لکن ترکیک اقتضاسی اولور
ایسه تمام پرده لرایله راست یوزدن حرکت ایلسه منعی
دکلدر همان قرار استراحتی راست پرده سی اولمه

تشریح نشابور مرکّب مقام نشابور مقامی اوچ نیم
پرده لردن پیدا اولنور یعنی عجم عزّال و بوسلک پرده
لرینن و قرارکاهی هیچ بر مقام یکنمدوکی سببی ایله ذکر اولنمان
پرده لوک مقاملری ایله برابر جهیله انسیتیت ایتمز حرکت
اعتبار سنی بوسلک پرده سندن شروع ایدوب و چارکاه
پرده سنی آشوب عزّال پرده سنه کلدکده آنن نوا و حسینی
پرده سنه چقوب عجم پرده سنه باصر محمدن تیزه وارد قده
تیز پرده لره سنبله یوزدن حرکت ایدر وکنه اول پرده لر
ایله عودت ایدوب بوسلک پرده سندن قرار استراحت
ایدر بلمشی اولکی جمله مقاملردن نیم پرده قرار ایله غیر
مقام بولدقده بو وجهیله قرار قلدوغی سببی ایله پنجکاه مقامندن
فصل و تفریق اولنور بوخسه راست قرارینه وارسه
صرف پنجکاه مقامی اجرا اولنور ایدی

تشریح صورتا مقام باب خامس

باب ثانیده تعریف مقاماتده ذکر اولنلدوغی وجه اوزره سو
رتا مقام اولدرکه بر مقامک نغمه سنی غیر مقامک پرده لری
ایله اجرا و بیان ایدر بو نوع مقام فقد ایکیدر بسته نکار

تشریح نشابور

حکم نشابور

صورتا مقام

حکم پنجگاه

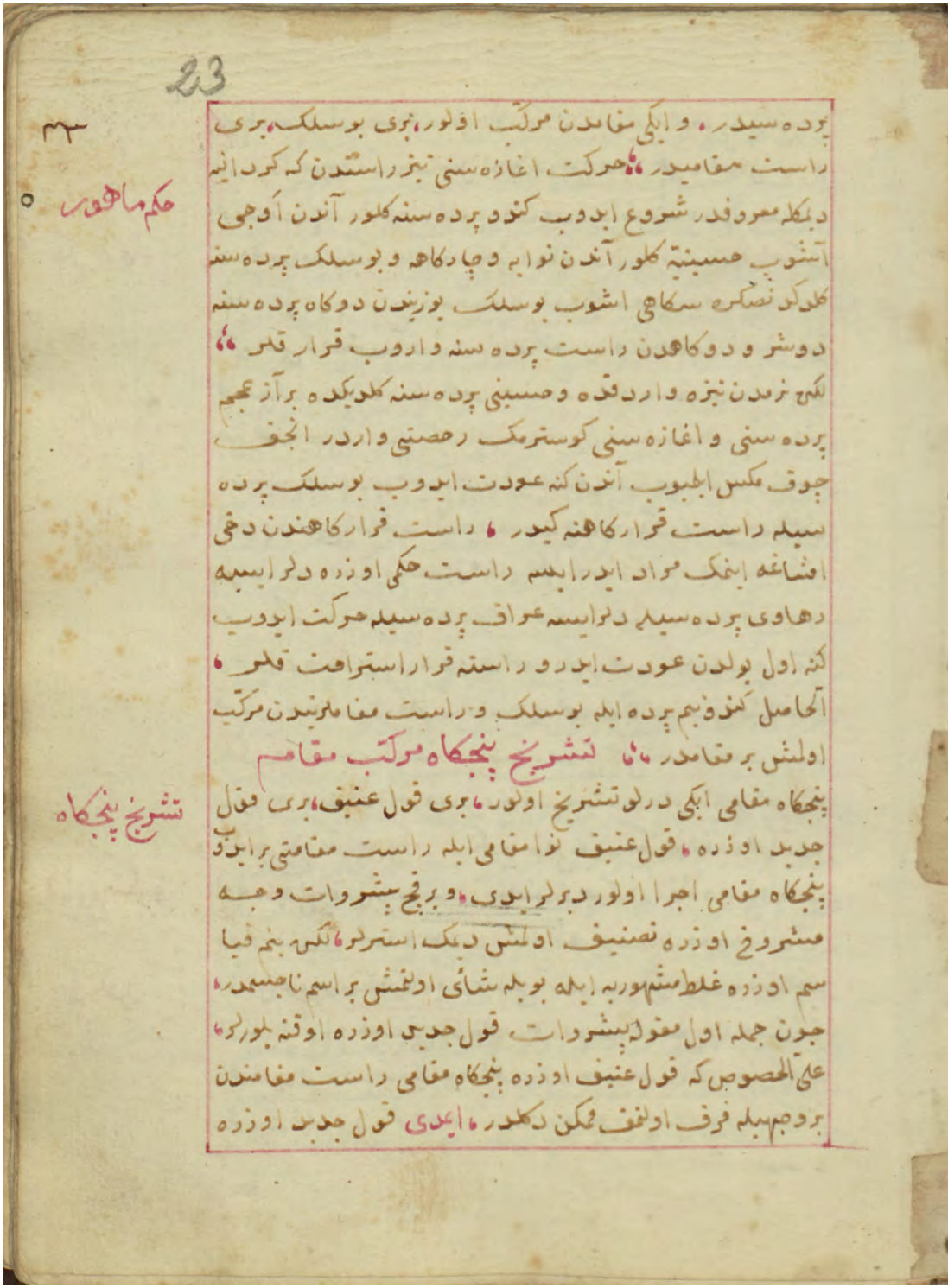
پنجگاه مقامنک نشتوخبینی کوره لم ۵ مقامم مرقوم اوچ نیم پرده
دن و برنام پرده دن حاصل اولور ۵ نیم پرده لر عجم ۵ عزّال ۵ و
بوسلک پرده لربدر ۵ نام اولان پرده راست پرده سبدر ۵
و ایکی مقامدن مرکب اولور یعنی نسابوردن ۵ و راستدن ۵ حرکت
اغازه سنی راست پرده سندن شروع ایدوب برخوشیه راست
نغمه سنی کوستره ۵ آندن دوکاهه کلوب و سکاه پرده سنی آشوب
بوسلک پرده سنه باصر ۵ بوسلک پرده سندن چارکاه پرده
سنی نشابور بوزیندن صکره ایوب عزّال پرده سنه کلور ۵ آندن نوا
وحسینی پرده لرینه چقوب دلرابسه عجم پرده سی ایله دلرابسه
اوچ پرده سی ایله کردانیه پرده سنه چقار ۵ آندن دخی تیزه چقق
مراد ایدرابسه راست مقامی حکمی اوزره تیز پرده لرده حرکت
ایدر وکنه اول یولدن عودت ایدوب نشابور بوزیندن بوسلک
وعزال پرده لری ایله دوکاهه کلور آندن کلوب راست پرده سنه
قرار استراحت قلر ۵ راست قرارکاهندن دخی اشاغه
اینمک مراد ایدرابسه راست مقامی حکمی ایله بکاه پرده سنه
دکه ایر وکنه اول طریقدن دوغوب راست قرارکاهنه کلور ۵

تشریح مقام نکریز نکریز مقامی مجرد ایکی مقامدن مرکب
اولور ۵ یعنی عزّال و راست مقامدن ۵ حرکت اغازه سنی راست
پرده سندن شروع ایدوب دوکاهه وسکاهه چقوب آندن
عزّال بوزیندن چارکاه پرده سنی آشوب عزّال پرده سنه چقار
عزالدن نوا وحسینی پرده لرینه دوغوب حسینی پرده سندن
دلرابسه عجم پرده سبله ماهور پرده سی ایله ماهور بوزیندن ۵
دلرابسه تمام پرده لرایله راست بوزیندن تیز پرده لرده حرکت

ایدر ۵

تشریح نکریز

حکم نکریز



23

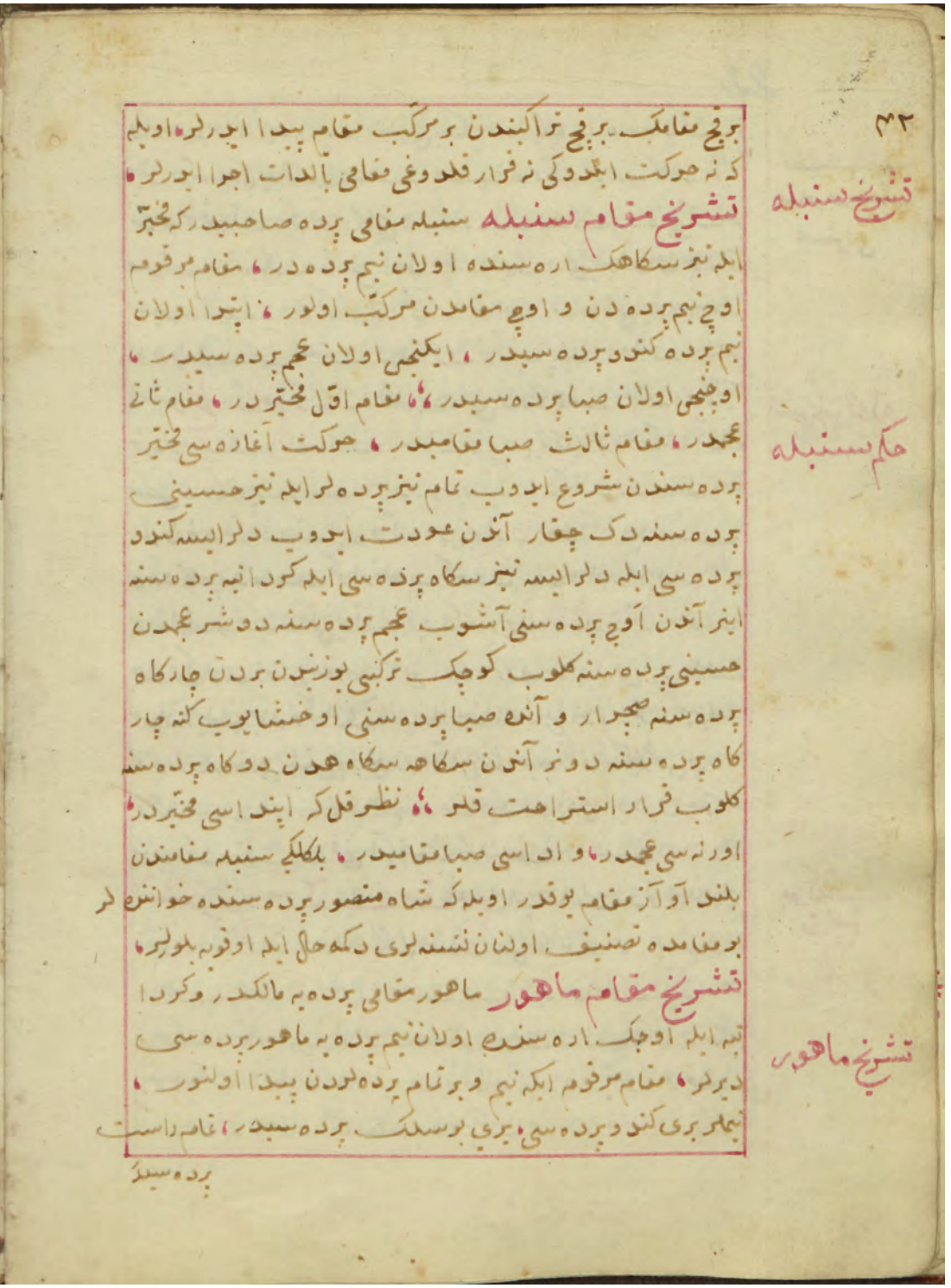
٣٣

حکم ماهور

پرده سیدر ، و ایکی مقامدن مرکب اولور ، بری بوسلک بری راست مقامیدر ، حرکت اغازه سنی تیز راستدن که کوردایمه دیکله معروفدر شروع ایدوب کنوده پرده سنه کلور آندن اوجی آشوب حسینیه کلور آندن نوایه وچارگاهه و بوسلک پرده سنه کلوکد نصکره سکاهی اشوب بوسلک یوزیندن دوکاه پرده سنه دوشر و دوکاهدن راستک پرده سنه واروب قرار قلر ، لکه زدن نیزه واردقده وحسینی پرده سنه کلدیکده برآز تجمع پرده سنی و اغازه سنی کوسترمک رحصتی واردر انجق چوق مکس ایلیوب آندن کنه عودت ایدوب بوسلک پرده سیدر راستک قرارکاهنه کیدر ، راست قرارکاهندن دخی اشاغه اینمک مراد ایدرایسه راست حکمی اوزره دکرایسه دهاوی پرده سیدر دکرایسه عراق پرده سیدر حرکت ایدوب کنه اول بولدن عودت ایدرو راستک قرارکاهنه کلور ، الحاصل کنوزیم پرده ایله بوسلک و راست مقامیندن مرکب اولنش بر مقامدر ، ما تشریح پنجکاه مرکب مقام

تشریح پنجکاه

پنجکاه مقامی ایکی درلو تشریح اولور ، بری قول عتیق ، بری قول جدید اوزره ، قول عتیق نوا مقامی ایله راست مقامتی برایدوب پنجکاه مقامی اجرا اولور دکرایدی ، و برنج پشروات وجه مشروح اوزره تصنیف اولنش دیک استرلر ، لکن بنم فیاسم اوزره غلط مشهوریه ایله بوبله شائی اولنمش بر اسم ناجسمدر ، جون جمله اول معمول پشروات قول جدید اوزره اوقنه بلورکن علی الخصوص که قول عتیق اوزره پنجکاه مقامی راست مقامندن بردجه ایله فرق اولنق ممکن دکلدر ، ایدی قول جدید اوزره



۴۲

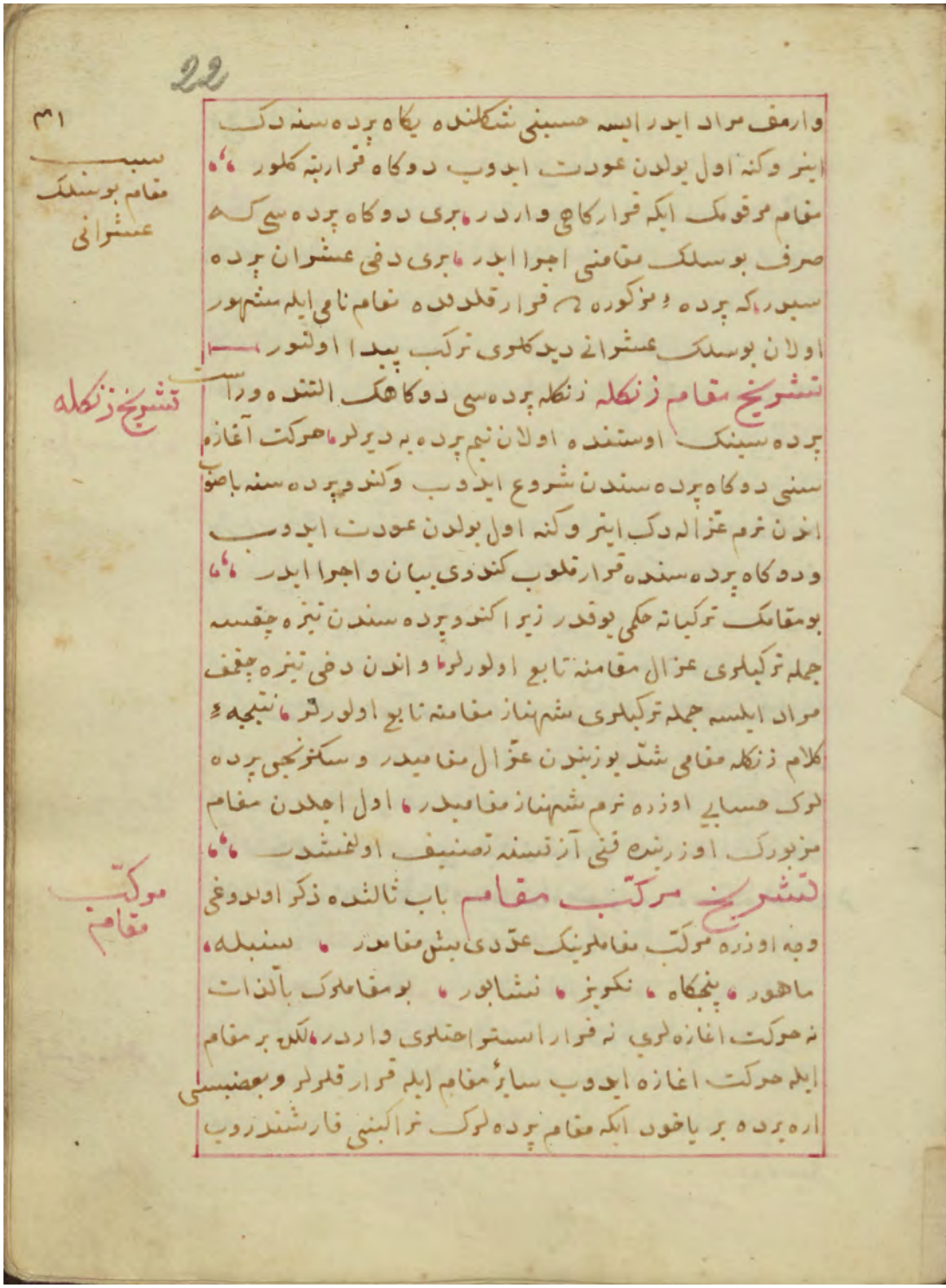
تشریح سنبله

تشریح مقام سنبله سنبله مقامی پرده صاحبید رکه مخیّر
ایله نیم سکاهک اره سنده اولان نیم پرده در ، مقام مرقوم
اوچ نیم پرده دن و اوچ مقامدن مرکّب اولور ، اپتدا اولان
نیم پرده کنده پرده سیدر ، ایکنجی اولان عجم پرده سیدر ،
اوچنجی اولان صبا پرده سیدر ، مقام اوّل مخیّر در ، مقام ثانی
عجمدر ، مقام ثالث صبا مقامیدر ، جوکت آغازه سی مخیّر
پرده سندن شروع ایدوب تمام نیم پرده لرایله نیم حسینی
پرده سنه دک چقار آندن عودت ایدوب دلرایسه کنده
پرده سی ایله دلرایسه نیم سکاه پرده سی ایله کوردانیه پرده سنه
اینر آندن اوچ پرده سنی آشوب عجم پرده سنه دوشر عجمدن
حسینی پرده سنه کلوب کوچک ترکیبی یوزبندن بردن چارکاه
پرده سنه صچرار و آنده صبا پرده سنی اوخشایوب کنه چار
کاه پرده سنه دونر آندن سکاه سکاه هدن دوکاه پرده سنه
کلوب قرار استراحت قلور ، نظر قل کر اپتدا سی مخیّردر ،
اورته سی عجمدر ، و اد اسی صبا مقامیدر ، بلکلکی سنبله مقامندن
بلند آواز مقام یوقدر اویله که شاه منصور پرده سنده خوانندلر
بو مقامده تصنیف اولنان نسنه لری دکه حال ایله اوقویه بلورلر ،

تشریح ماهور

تشریح مقام ماهور ماهور مقامی پرده یه مالکدر ، وکردانیه
ایله اوچ اره سنده اولان نیم پرده یه ماهور پرده سی
دیرلر ، مقام مرقوم ایکی نیم و بر تمام پرده لردن پیدا اولنور ،
نیملو بری کنده و پرده سی بری بوسلک پرده سیدر ، مقام راست

پرده سیدر



حکم عزّال

پرده سندن شروع ایدوب سکاهه چهارگاه پرده سنی آشوب کندو پرده سنه باصره آندن نوا حسینی اوج چقدب اوجدن دلرایسه کوردانیه پرده سی ایله دلرایسه شهناز پرده سیله نیرعزّال و نیزحسینیه دک چقمق حکمی واردر، اندن کنه اول بولدن عودت ایدوب دوگاه پرده سنده قرار استراحت ایدر، دوگاه پرده سندن دخی اشاغه وارمق مراد ایدرایسه دلرایسه زنگله پرده سیله دلرایسه راست پرده سی ایله نرم عزّاله دک اینر وکنه اول طریقدن عودت ایدوب دوگاه قرارینه کلور

اتباع عزّال

تراکب مستعملدن بوگاتابع حجاز دیدکلری ترکیدر و ابتدای اغازه سی ایله اصفهان دخی بوگاتابع و منصوبدر و شهناز مقامی تیزده شدّ بولندن و زنگله نرده کنه شد بولندن عزّال مقامنه قریب و هم مزاجدر اولوکر

تراکب غیر مستعملدن بوگاتابع، نوروز، ابتدای حرکتی سبیی ایله ترکی حجاز، و نوروز رومی، حزام، زنوم، ادای قراری سبیی ایله شهناز نوکبیر، ابتدا اغازه سی سبیی ایله، بخرنازک، و ابتدا حرکتی سبیی ایله حجاز مخالف، و ابتدا اغازه سی سبیی ایله بوسبقار،

تشریح مقام بوسلک

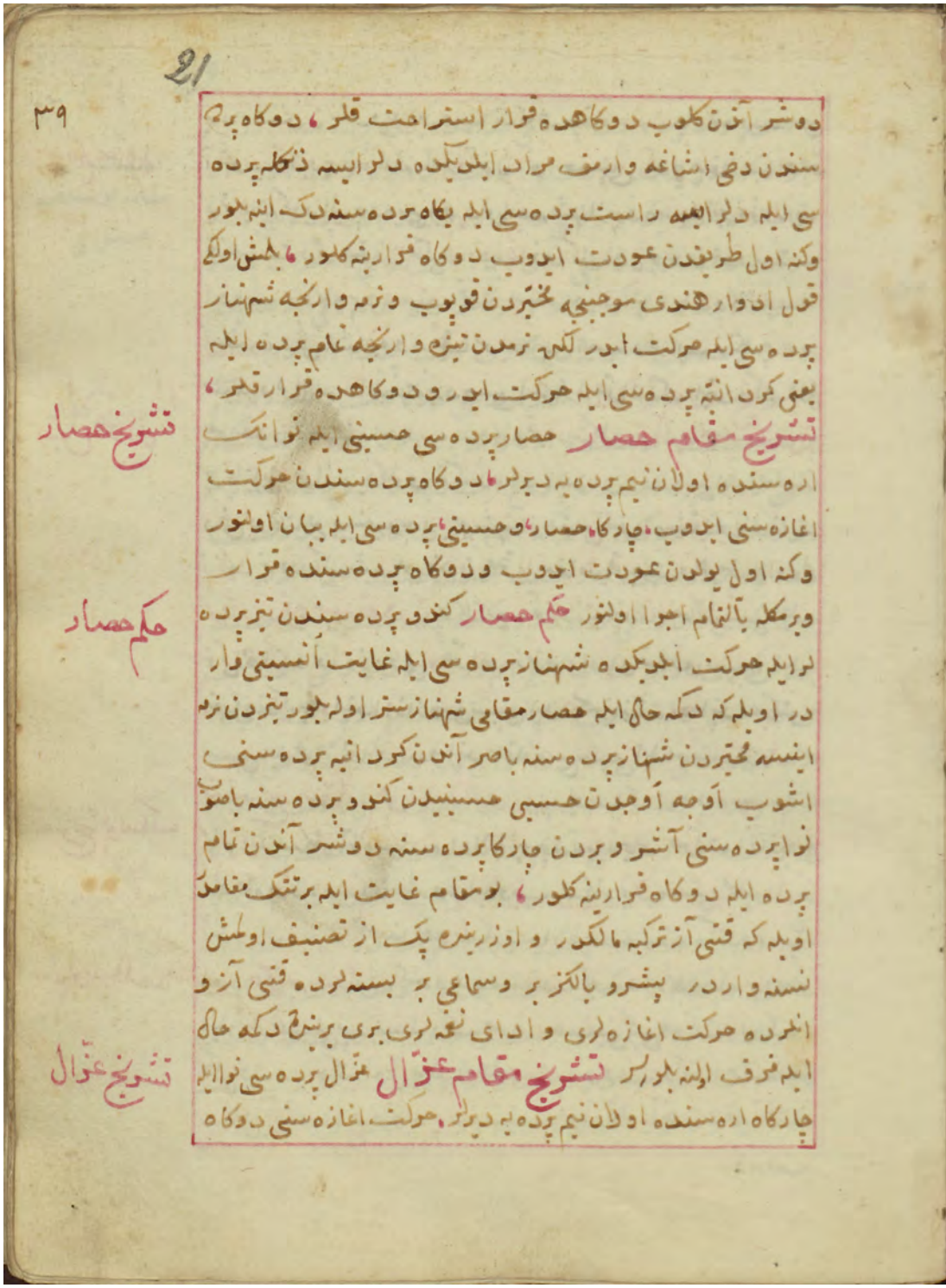
تشریح بوسلک

بوسلک پرده سی چهارگاه ایله سکاه آره سنده اولان نیم پرده یه دیلر حرکت اغازه سنی دوگاه پرده سندن شروع ایدوب سکاه پرده سنی صحیح ادا کندو پرده سنه باصتوقدن صکره چهارگاه پرده سنده کندوی بیان ایدر

حکم بوسلک

حکم بوسلک کندو پرده سندن تیزه وارنجه تمام پرده لر ایله تیز حسینی پرده سنه دک صرف حسینی کبی حرکت ایلمک حکمی واردر وکنه اول بولدن عودت ایدوب وکندو پرده سنن سکاهی آشوب دوگاه پرده سنده قرار قلوه اندن دخی آشاغه

وارمق



٣٩

دوشر آذن کلوب دوکاهده قرار استراحت قلر، دوکاه پرده
سندن دفی اشاغه وارمق مراد ایلدیکده دلرابسه ذکله پرده
سی ایلم دلرابسه راست پرده سی ایلم یکاه پرده سنه دک اینه بلور
وکنه اول طربندن عودت ایدوب دوکاه قرارینه کلور، بلمش اولکی
قول اداوار هندی موجبنجه تخیردن قوپوب وزمه وارنجه شهناز
پرده سی ایلم حرکت ایدر لکن نرمدن تیزه وارنجه غام پرده ایلم
یعنی کردانیه پرده سی ایلم حرکت ایدر ودوکاهده قرار قلر،

تشریح مقام حصار

حصار پرده سی حسینی ایلم نوانک
اره سنده اولان نیم پرده یه دیرلر، دوکاه پرده سندن حرکت
اغازه سنی ایدوب، چارکاه حصار، و حسینی پرده سی ایلم بیان اولنور
وکنه اول یولدن عودت ایدوب ودوکاه پرده سنده قرار
ویرمکله یالتمام اجرا اولنور

حکم حصار

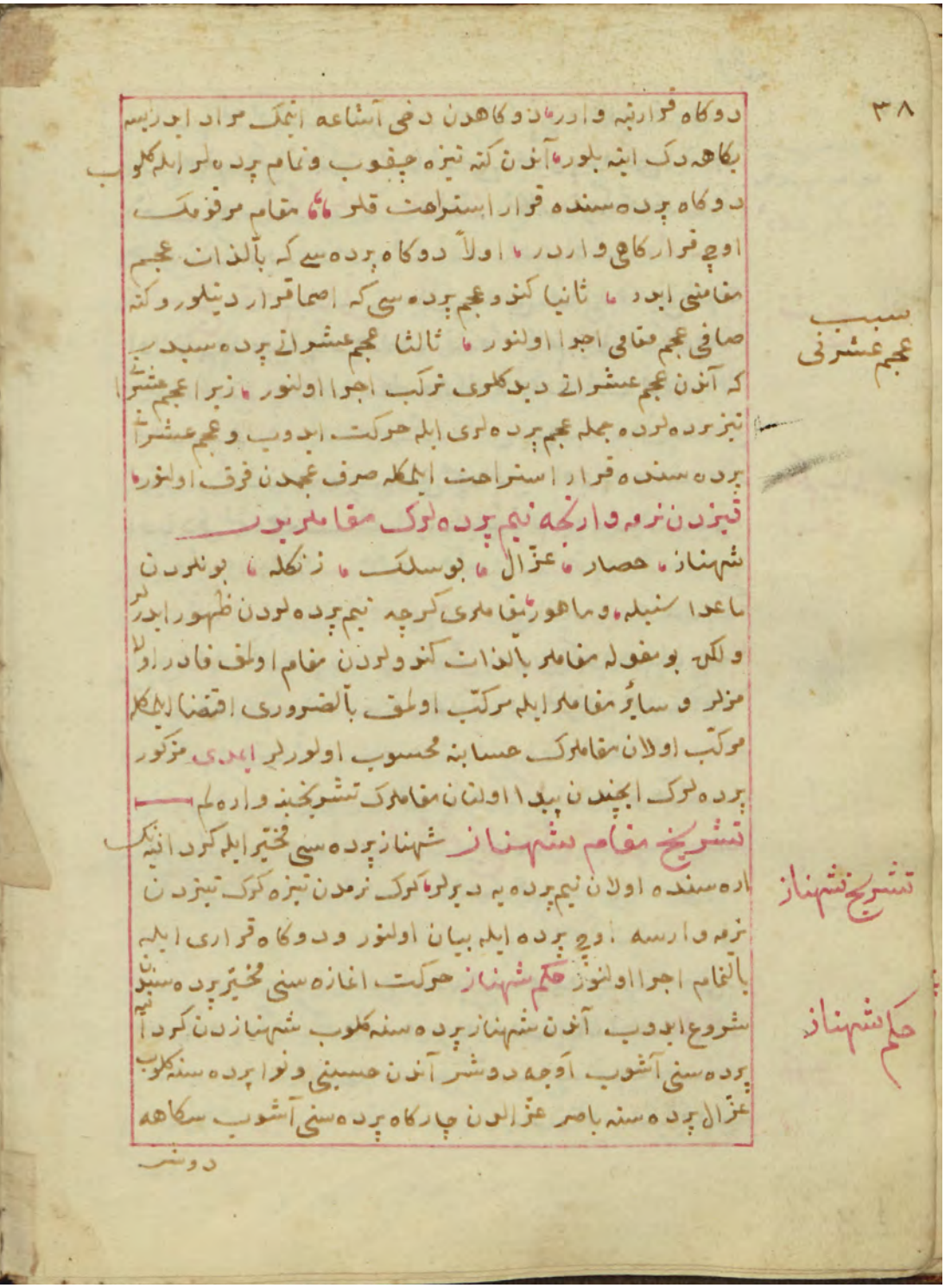
حکم حصار کنده پرده سندن تیز پرده
لرایلم حرکت ایدیکده شهناز پرده سی ایلم غایت انسبنی وار
در اویله که دکه حال ایلم حصار مقامی شهناز ستر اولدیغور تیزدن زمه
اینسه تخیردن شهناز پرده سنه باصر آذن کردانیه پرده سنی
اشوب آوجه آوجدن حسینی حسینیدن کنده پرده سنه باصوب
نوا پرده سنی آشر و بردن چارکاه پرده سنه دوشر آذن تمام
پرده ایلم دوکاه قرارینه کلور، بو مقام غایت ایلم برتنک مقامدر
اویله که قلنی آز ترکیه مالکدر و اوزرینه یک از تصنیف اولمش
نسنه وارد ر پیشرو بالکز بر وسماعی بر بسته لرده قلنی آز و
الحرده حرکت اغازه لری و ادای نغمه لری بری برینه دکه حال
ایلم فرق اولنه بلور لر

تشریح مقام غزال

غزال پرده سی نوایلم
چارکاه اره سنده اولان نیم پرده یه دیرلر، حرکت اغازه سنی دوکاه

تشریح حصار

تشریح غزال



٣٨

دوکاه قرارنه وار در ما دوکاهدن دخی آشاعه ایمک مراد اجرا یسه
یکاهه دک ایله بلور ما آنون کنه نیزه چغوب وتمام پرده لری ایله کلوب
دوکاه پرده سنده قرار استراحت قلور ما مقام مرقومک
اوچ قرارکاهی وار در ما اولاً دوکاه پرده سی که بالذات عجم
مقامنی ایجاد ما ثانیاً کنز و عجم پرده سی که اصما قرار دینلور وکنه
صافی عجم مقامی اجرا اولنور ما ثالثاً عجم عشیرانی پرده سیدر
که آنون عجم عشیرانی دیدکلری ترکیب اجرا اولنور ما زیرا عجم عشیرانی
نیزه پرده لرده جمله عجم پرده لری ایله حرکت ایدوب و عجم عشیرانی
پرده سنده قرار استراحت ایلمکله صرف عجمدن فرق اولنور ما

سبب عجم عشیرانی

نیزه دن نرمه وارنجه نیم پرده لرک مقاملریدر

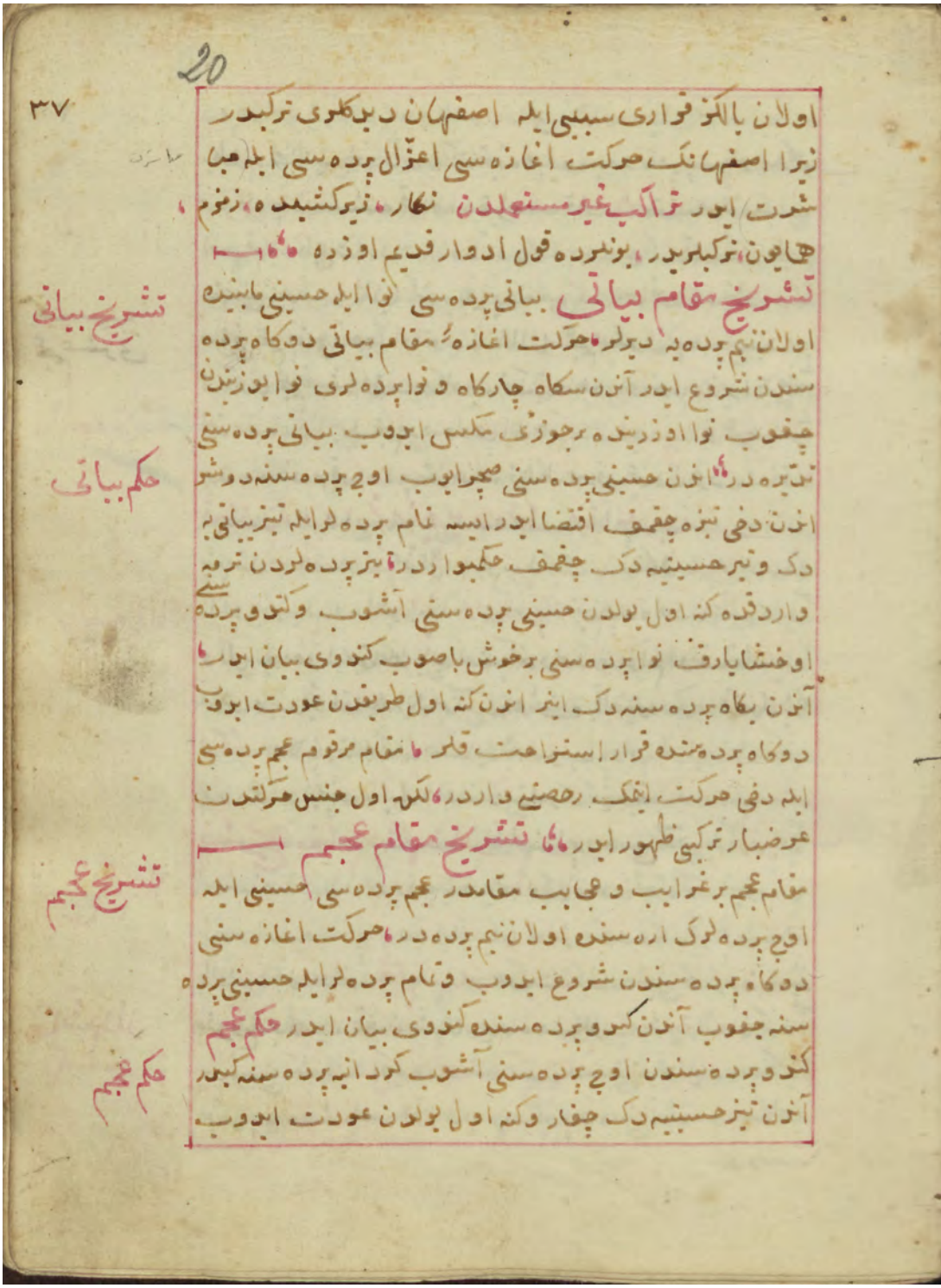
شهناز ما حصار ما عزال ما بوسلک ما زنکله ما بونلردن
ماعدا سنبله و ماهور مقاملری کرچه نیم پرده لردن ظهور ایدرلر
ولکن بو مقوله مقاملر بالذات کنز و لردن مقام اولف فادر اولا
مزلر و سایر مقاملر ایله مرکب اولف بالضروری اقتضا ایلمکله
مرکب اولان مقاملرک حسابنه محسوب اولورلر ایدی مزکور
پرده لرک ایچندن پیدا اولان مقاملرک تشریحنه وارهلم

تشریح مقام شهناز شهناز پرده سی مختیر ایله کرد ایله یک
اره سنده اولان نیم پرده یه دیرلر ما کرک نرمدن نیزه کرک نیزه دن
نرمه وارسه اوچ پرده ایله بیان اولنور و دوکاه قراری ایله
بالتمام اجرا اولنوز **حکم شهناز** حرکت اغازه سنی مختیر پرده سنیدن
شروع ایدوب آنون شهناز پرده سنه کلوب شهنازدن کرد ایله
پرده سنی آشوب اوچه دوشر آنون حسینی و نوا پرده سنه کلوب
عزال پرده سنه باصر عزالدن چارکاه پرده سنی آشوب سکاهه

تشریح شهناز

حکم شهناز

دوشر



٣٧

20

اولان بالکز قواری سببی ایله اصفهان دیکلوی ترکیبدر
زیرا اصفهان نک حرکت اغازه سی اعزال پرده سی ایله هب
شرت ایدر تراکب غیر مستعملدن نکاره زیرکشیده، زمزم
همایون، ترکیبدر، بونلرده قول ادوار قدیم اوزره

تشریح مقام بیاتی

تشریح بیاتی

بیاتی پرده سی نوا ایله حسینی مابینده
اولان نیم پرده یه دیرلر حرکت اغازه مقام بیاتی دوکاه پرده
سندن شروع ایدر آنون سکاه چارکاه دوا پرده لری نوا ایوزیندن
چفتوب نوا اوزرینده برجوزی تکس ایدوب بیاتی پرده سنی
تیزه در آنون حسینی پرده سنی صبحرا ایوب اوج پرده سنه دوشر
آنون دفی تیزه چفتف اقتضا ایدر ایسه تمام پرده لر ایله تیز بیاتی یه
دک و تیز حسینیه دک چفتف حکمیوار در تیز پرده لردن ترمه

حکم بیاتی

وار قده کنه اول بولدن حسینی پرده سنی آشوب وکندو پرده
او خشایارق نوا پرده سنی برخوش باصوب کندوی بیان ایدر
آنون بکاه پرده سنه دک اینر آنون کنه اول طریقدن عودت ایدر
دوکاه پرده سنده قرار استراحت قلر مقام مرقوم عجم پرده سی
ایله دفی حرکت ایتمک رخصتیه واردر لکن اول جنس حرکتدن
عوضبار ترکیبی ظهور ایدر

تشریح مقام عجم

تشریح عجم

مقام عجم برغرایب و عجایب مقامدر عجم پرده سی حسینی ایله
اوج پرده لوک اره سنده اولان نیم پرده در حرکت اغازه سنی
دوکاه پرده سندن شروع ایدوب وتمام پرده لر ایله حسینی پرده
سنه چفتوب آنون کندو پرده سنده کندوی بیان ایدر

حکم عجم

کندو پرده سندن اوج پرده سنی آشوب کرد انیه پرده سنه کیدر
آنون تیز حسینیه دک چفار وکنه اول بولدن عودت ایدوب

حکم عجم

سبب مقام نهاوند اتباع کوردی

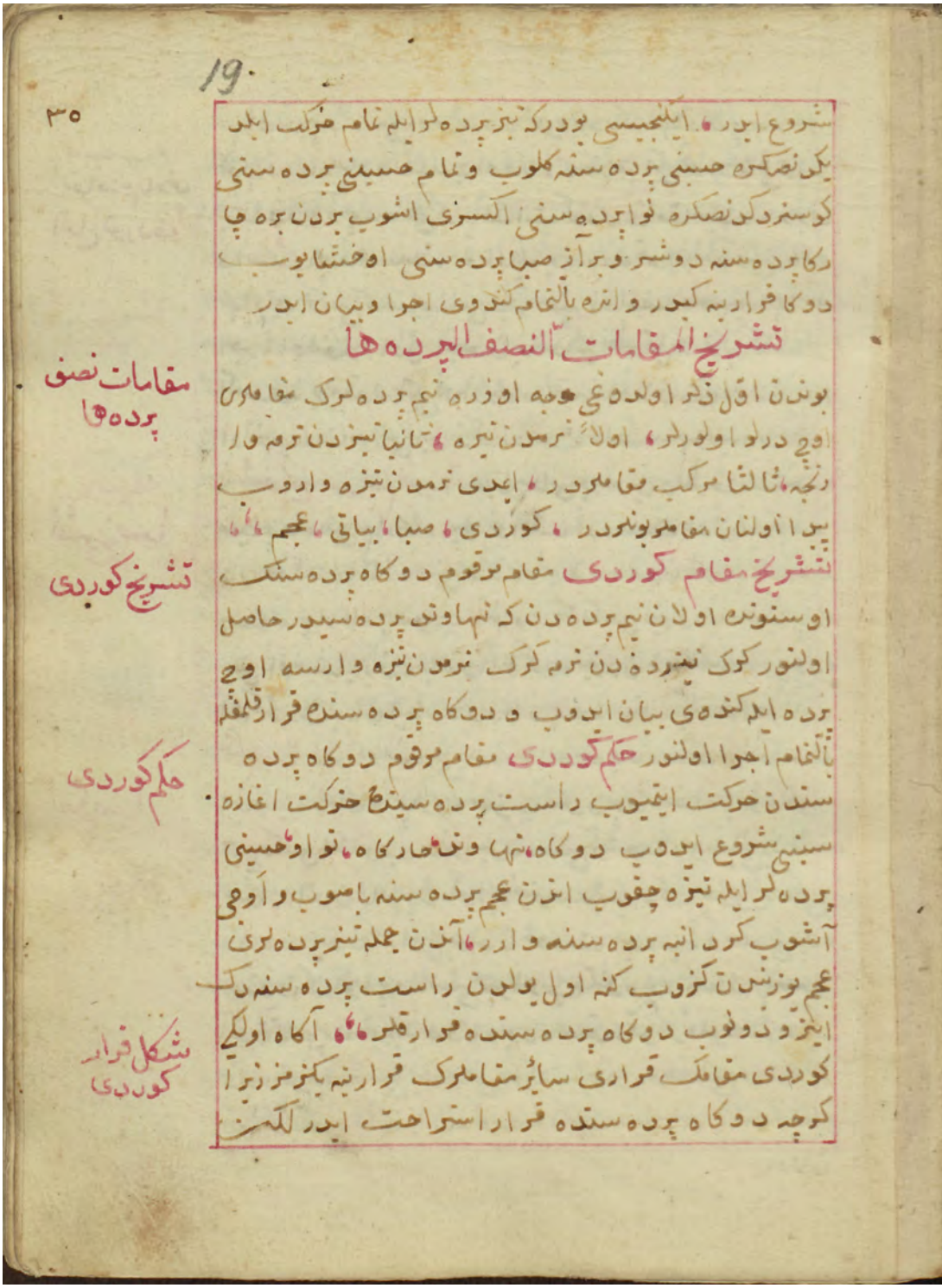
نهاوند پرده سنی برمرتبه ده تویره در که نهاوند پرده سی
کویا دوکاه پرده سیله براولور ما مقام ایکی قرارکاهی وار
بری دوکاه پرده سی که باآلذات کوردی مقامیدر، وبری
راست پرده سیدر و اویلم پرده ده قرارقلدوغی زمانده
نهاوند ترکیبی که مقام نامی ایله تسمیه اولنمق رحصت پولشدر
اجرا اولنور، اول اجلدن برخوشش نظر قل که ترکیب تمک
اکثری بومقوله ایکی قرارکاه صاحبی اولان مقامدن پیدا
اولنوب مقام نامی ایله ذکر اولنمق غلط مشهوریه در ما

نشر یخ مقام صبا صبا مقامی برشرین و لطیف مقامدر،
صبا پرده سی چارکاه ایله نوانک اره سنده اولان نیم پرده
در، حرکت اغازه سنی دوکاه پرده سندن شروع ایدوب
وسکاه چارکاه چفتوب آنده برآز مکث ایدوب صبا پرده
سنی اوخشایه رق باصر، آکاکوره تیزدن نزم کلنسه اوچ پرده
ایله کندوی بیان ایدر و دوکاه پرده سنده بالتمام اجرا ایدر

حکم صبا ذکر اولنروغی اوزره دوکاه پرده سندن حرکت
ایدوب وسکاه چارکاه چفتوب کنو پرده سنه باصر ولکن
هیچ مکث ایلمیوب ونوا پرده سنی آشوب حسینی پرده سنه
چقار، اندن تمام پرده لرایله تیز حسینیه دک چفتمک حکم
وار در، اندن کنه اول یولدن عودت ایدوب وحسینی پرده
سندن کنه نوا پرده سنی چرا ایوب کنو پرده سنه باصر
آندن تمام پرده لرایله دوکاه پرده سنده قرارقلر، مقام
مزبور عجم پرده سی ایله دفعی حرکت ایلمک رحصتی واردر
لکن ترکیبک اقتضاسنه کوره تراکیب مستعمله دن کنو ویه نایی

اتباع صبا

اولان



19.

٣٥

شروع ایدر ، ایکنجیسی بودرکه نیم پرده کوایله تمام حرکت ایله
یکی نصکره حسینی پرده سنه کلوب و تمام حسینی پرده سنی
کوسترد کی نصکره نوا پرده سنی اکسرمی اشوب بردن بره چا
رکاه پرده سنه دوشر و براز صبا پرده سنی اوخشاتوب
دوکاه قرارینه کیدر و انده بالتمام کندوی اجرا ویرن ایدر

تشریح المقامات النصف البرده ها

مقامات نصف پرده ها

بودن اول ذکر اولنده غی وجه اوزره نیم پرده کورک مقاملری
اوچ درلو اولورلر ، اولاً نرمدن تیزه ، ثانیاً تیزدن نرمه و ا
رنجه ، ثالثاً مرکب مقاملردر ، ایلکی نرمدن تیزه واردوب
بو اولنان مقاملر بونلردر ، کوردی ، صبا ، بیاتی ، عجم ، ا

تشریح کوردی

تشریح مقام کوردی مقام موقوم دوکاه پرده سنک
اوسنوندن اولان نیم پرده دن که نهاوند پرده سیدر حاصل
اولنور کوک نیم پرده دن نرم کورک نرمدن تیزه وارسه اوچ
پرده ایلکنده ی بیان ایدوب و دوکاه پرده سنده قرارقلمغله
بالتمام اجرا اولنور حکم کوردی مقام موقوم دوکاه پرده

حکم کوردی

سندن حرکت ایتیوب راست پرده سیدن حرکت اغاز
سبنی شروع ایدوب دوکاه ، نهاوند ، حجاز کاه ، نوا و حسینی
پرده لری ایله تیزه چقوب اندن عجم پرده سنه یاصوب و اوی
آشوب کردانیه پرده سنه وارر ، آندن جمله تیز پرده لری
عجم یوزیشن کزوب کنه اول یولدن راست پرده سنه دک
اینوب دونوب دوکاه پرده سنده قرارقلر ، آکاه اولکی
کوردی مقامک قراری سائر مقاملرک قرارینه یکزمز زیرا
کوچه دوکاه پرده سنده قرار استراحت ایدر لکن

شکل قرار کوردی

مجرد تیز پرده لرابله تیز راست مقامی اجرا اولنور ایدی و کردانیه نک مقامی راست مقامندن بر وجهله فرق اولامز ایدی انکیچون کردانیه پرده سندن حرکت اغازه سنی شروع ایدوب تمام پرده لرابله اوچ حسینی و نوا و چارگاه و سکاه پرده لری ایوب دوکاه پرده سنده قرار استراحت ایدر اکاه اولکی کردانیه مقامندن عرضبار و باباطاهر ترکیبلری غایت ایله مشکلدر فرق ایتمک ولکن اهل موسیقار مابینده معلومدر که عرضبار ترکیبی بیاتی مقامنه منصوب و باباطاهر کردانیه مقامنه قریب اولور انلرک تشریحی ایله وقتی زمانده بیان اولور بو مقامک حکمی هیچ بوقدر و دیکه حال ایله سایر مقامله دوقتمز ترکیب بولنه انکیچون اوزرینه بر تصنیف اولتمش نسنه یوقدر

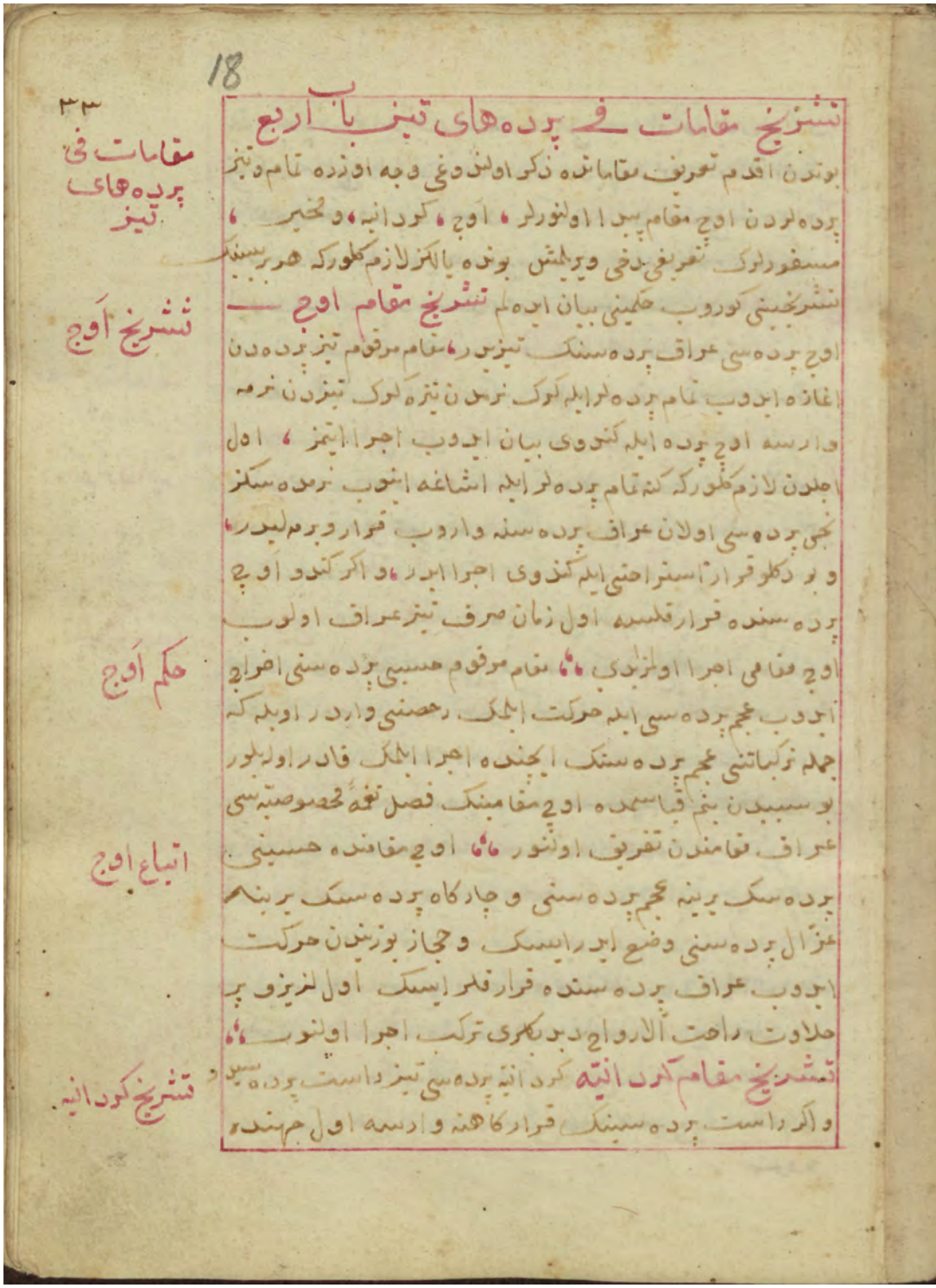
حکم کردانیه

تشریح مقام مخیر مخیر پرده سی تیز دوکاه پرده سیدر حرکت اغازه سنی حسینی پرده سندن شروع ایدوب و تیزه چیقوب اوچ پرده ابله کندوی کوسترر لکن بالتمام اجرا ایدوقت اول اجلدن تمام پرده لرابله ایوب دوکاه پرده سنده قرار ویرر حکم مخیر کندو پرده سندن تیز حسینیه دک چهارگاه و عشیرانه دکیه اینر ولکن عودت ایدوب دوکاهده قرار استراحت قلر مقام مرقوم کرچه اولو و عزیز مقامدر لکن برجهتدن نظر اولنور ایسه شد بوزیدن نوا مقامیدر زیرا ده کاه پرده سندن حرکت اغازه شروع اولنسه و نوایه کلنسه و انده اعودت اولنوب عشیران پرده سنده قرار فلنسه صافی نوا مقامی اجرا اولنور ولکن مخیر مقامنک ایکی فصل مخصوصی واردر بری بودرکه حرکت اغازه سنی دائما حسینی پرده سندن

تشریح مخیر

حکم مخیر

شروع



18

۳۳

مقامات فی پرده های تیز

تشریح مقامات فی پرده های تیز باب اربع

بوندن اقدم تعریف مقاماتده ذکر اولنمغی وجه اوزره تمام ده تیز پرده لردن اوج مقام پیدا اولنورلر ، اوج ، کردانیه ، و مخیر ، مسفورلوک تعریفی بدخی ویرلمش بوندہ بالکز لازم کلورکه هر بیشه تشریحینی کوروب حکمینی بیان ایده لم

تشریح اوج

تشریح مقام اوج

اوج پرده سی عراق پرده سنک تیزی در ، مقام مرقوم تیز پرده دن اغازه ایدوب تمام پرده لرایله لوک نرمدن تیزه لوک تیزدن نرمه وارنجه اوج پرده ایله کذوی بیان ایدوب اجرا ایتمز ، اول اجلدن لازم کلورکه تمام پرده لرایله اشاغه ایدوب نرمده سکز نجی پرده سی اولان عراق پرده سنه واروب قرار وبرمه لیدر ، و بو دکلو قرارا ستراحتی ایله کذوی اجرا ایدر ، و اکر کندو اوج پرده سنده قرار قلسه اول زمان صرف تیز عراق اولوب

حکم اوج

اوج مقامی اجرا اولنزدی ، مقام مرقوم هسینی پرده سنی اجراج ایدوب عجم پرده سی ایله حرکت ایلمک رخصتی وارد ر اویله که جمله نوکیاتنی عجم پرده سنک ایچنده اجرا ایلمک قادر اولیلور بو سببدن بنم قیاسمده اوج مقامنک فصل تخمه مخصوصه سی عراق مقامندن تفریق اولنور ،

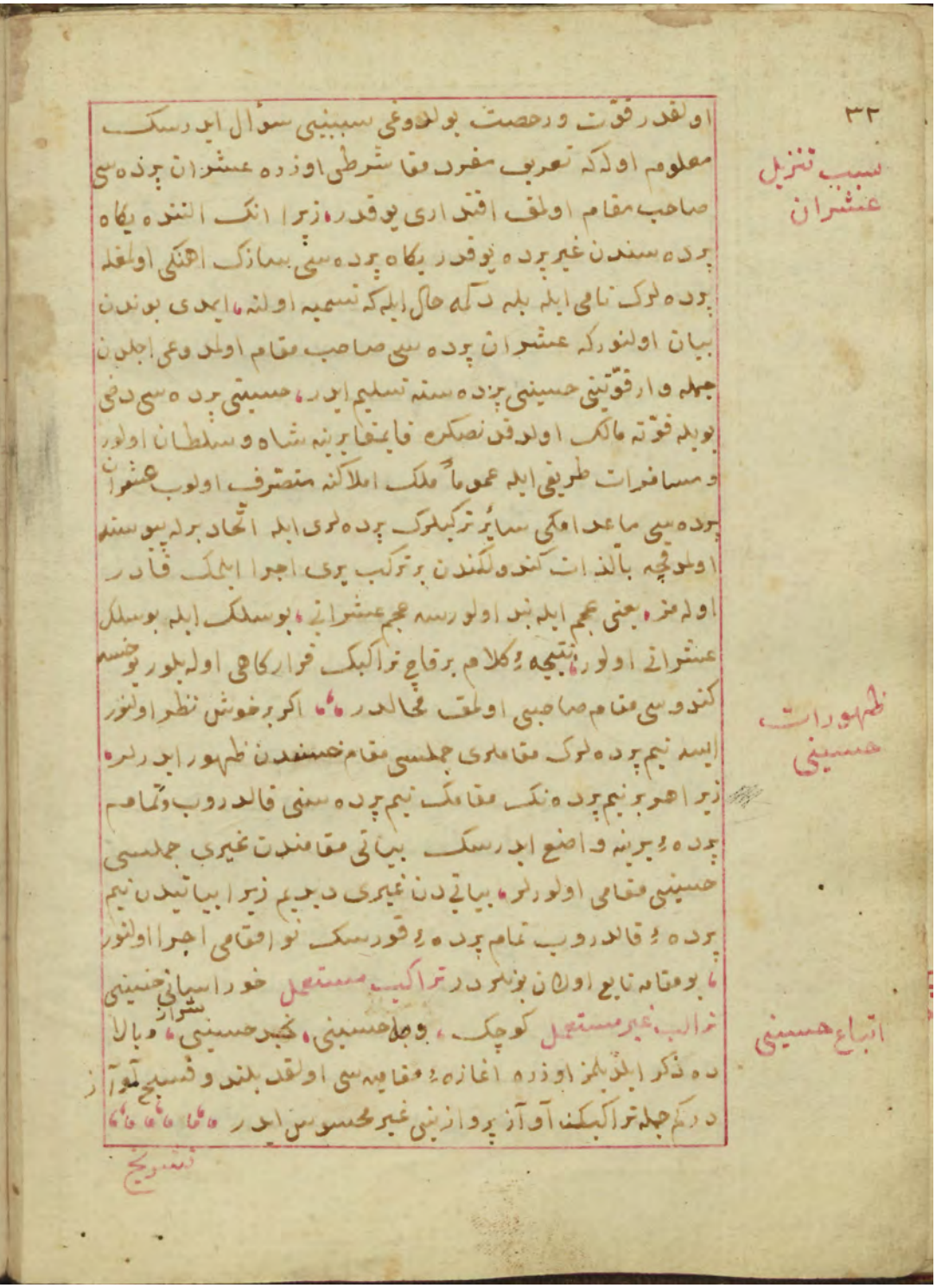
اتباع اوج

اوج مقامنده حسینی پرده سک برینه عجم پرده سنی و چارکاه پرده سک برینه عزال پرده سنی وضع ایدرایسک و حجاز بوزیلدن حرکت ایدوب عراق پرده سنده قرار قلرایسک اول لزیزو پر حلاوت راحت الارواح دیدیکمری ترکب اجرا اولنور ،

تشریح کردانیه

تشریح مقام کردانیه

کردانیه پرده سی تیز راست پرده سی بیدر و اکر راست پرده سینک قرارکاهنه وارنجه اول جهتدن



۳۲

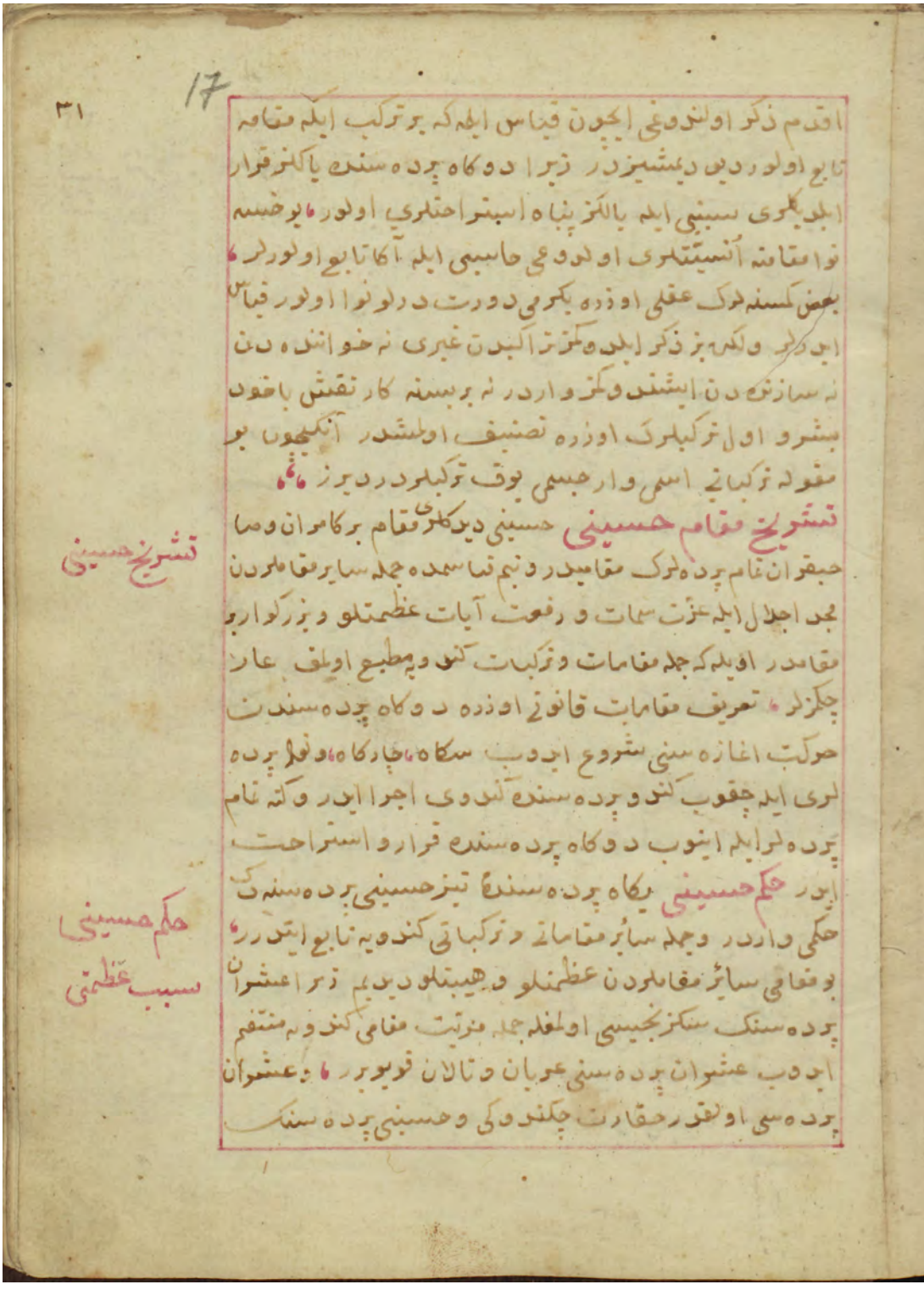
سبب تنزیل عشران

ظهورات حسینی

اتباع حسینی

او لقدر قوت و رخصت بولدوغی سببینی سؤال ایدرسک
معلوم اولکه تعریف مفرد مقاشرطی اوزره عشران پرده سی
صاحب مقام اولق اقتداری یوقدر زیرا انک التنده یگاه
پرده سندن غیر پرده یوقدر یگاه پرده سی بسازک اهنگی اولغله
پرده لوک تامی ایله بله دگه حال ایله که تسمیه اولنه ایدی بوندن
بیان اولنورکه عشران پرده سی صاحب مقام اولدوغی اجلدن
جمله دارقوتینی حسینی پرده سنه تسلیم ایدر حسینی پرده سی دخی
بویله قوته مالک اولدقدن نصکره فایغابرینه شاه و سلطان اولور
و مسافرات طریقی ایله عموماً ملک املاکنه متصرف اولوب عشران
پرده سی ماعدا اکی سایر ترکیبلرک پرده لری ایله اتحاد برله پیوسته
اولوبچه بالذات کندولکندن ترکیب یری اجرا ایلمک قادر
اولمز یعنی عجم ایله بند اولورسه عجم عشرانی بوسلک ایله بوسلک
عشرانی اولور نتیجه کلام برقاچ تراکیبک فوارکاهی اولهلور بوجهتله
کندوسی مقام صاحبی اولمق محالدر اکر برخوش نظر اولنور
ایسه نیم پرده لوک مقاملری جملسی مقام حسینک ظهوراید رلره
زیرا هربرنیم پرده نک مقامک نیم پرده سنی قالدروب وتمام
پرده یه برینه واضع ایدرسک بیاتی مقامندن غیری جملسی
حسینی مقامی اولورلر بیاتیدن غیری دیدیم زیرا بیاتیدن نیم
پرده یه قالدروب تمام پرده یه قورسک نوا مقامی اجرا اولنور
بو مقام تابع اولان بونلردر تراکیب مستعمل خوراسانی حسینی
شوراز
تراکیب غیر مستعمل کوچک وجلاحسینی خیرحسینی وبالا
ده ذکر اولنمیان اوزره اغازه مقامیه سی اولقدر بلند و فسیح اولماز
درکم جمله تراکیبک آواز پردازینی غیر محسوس ایدر

تشریح



۳۱ 17

اقدم ذکر اولنوبدی ایچون قیاس ایلمه که بو ترکیب ایله مقامه
تابع اولوردی دیشیزدر زیرا دوگاه پرده سنده یاکنز قرار
ایلدیکی سببی ایله یالکز پناه اسیتراحتلری اولور ایکنجسه
نوا مقامنه آنسیتلری اولدوغی جاببی ایله آکا تابع اولورلر
بعض کسنه لرک عقلی اوزره یکرمی دورت دیلونوا اولور قیاس
ایدرلر ولکن بز ذکر ایلدوکمزدر آکیدن غیری نه خوانندهدن
نه سازندهدن ایشتدوکمز وار در نه بر بسته کار نقشی یاخود
بشرو اول ترکیلرک اوزره تصنیف اولشدر آنکیچون بو
مقوله ترکیلره اسمی وار جسمی یوق ترکیلر دیرز

تشریح مقام حسینی حسینی دیدکلری مقام برکامو ان وما
حیقوان نام پرده لرک مقامیدر دنیم قیاسمده جمله سایر مقاملردن
مجد اجلال ایله عزت سمات و رفعت آیات عظمتلو و بزرکوار بر
مقامدر اویله که جمله مقامات و ترکیبات کندو یه مطیع اولق عار
چکرلر تعریف مقامات قانونی اوزره دوگاه پرده سنده
حرکت اغازه سنی شروع ایدوب سکاه چارکاه نوا پرده
لری ایله چقوب کندو پرده سنده کندوی اجرا ایدر وکاه نام
پرده لرایله اینوب دوگاه پرده سنده قرار و استراحت
ایدر حکم حسینی یکاه پرده سنده تیز حسینی پرده سنده
حکمی واردر وجمله سایر مقاماته و ترکیباتی کندویه تابع ایتدررک
بو فعالی سایر مقاملردن عظمتلو و هیبتلو دیدیکم زیرا عشران
پرده سنک سنکز نجیسی اولمغله جمله مرتبت مقامی کندویه منتظم
ایدوب عشران پرده سنی عریان و تالان قویورر وعشران
پرده سی اولدوقجه حقارت چکندوکی وحسینی پرده سنک

تشریح حسینی

حکم حسینی
سبب عظمتی

٣٠

بالکز نهاوند صفو
چارکاه پرده سنده
قرار قلنور بک استرلر
شرح ترکیبانده بیاه
اولنور

تشریح نوا

طبیعتی بودرکه نه کندوسی غیر مقامکه قرار کاهنه وارمق ارتکاب
نه غیر مقامی کندوی قرار کاهنه کلمک قبول ایدر ، اول اجلدن
بو قماده کرک مستقل کرک غیر مستقل تراکیبدن تابع اولمشدر
بو قدر **تشریح مقام نوا** نوا مقامی برعزیز و لطیف اولوپ 2
لرک مقامیدر ، یکاه پرده سندن سکزنجی پرده در ، اول اجلدن
مقدما ذکر اولندوغی وجه اوزره دوکاه پرده سنی قطب دایره
پرده لرایدوب اندن حرکت اغازه سنی مباشرت ایلدکدن
صکره سکاه و چارکاه پرده لری ایله چقوب ، نوا پرده سنده کندوی
کوسترر ، ونیز پرده لرک طوغدن کلمسه تعریف مقام مقرر قانونی
اوزره اوچ پرده ایله کندوی بیان ایدر ، مقام مزبورک اوچ
قرارکاهی واردر ، بری دوکاه پرده سی کی بالذات نوانک مقابلک
قرارکاهیدر ، بری کندوی نوا پرده سی که نوانک اصما قرارکاهی
دیکله معروفدر ، اوچنجی عشران پرده سی که بوزمانه نک موسیقی
شناسلر نهفت دیکلری ترکب اجرا اولنور دیلو ولکن
نیم فباسیم اوزره قدیمدن نوا عشرانی دیکلری ترکبدر ،

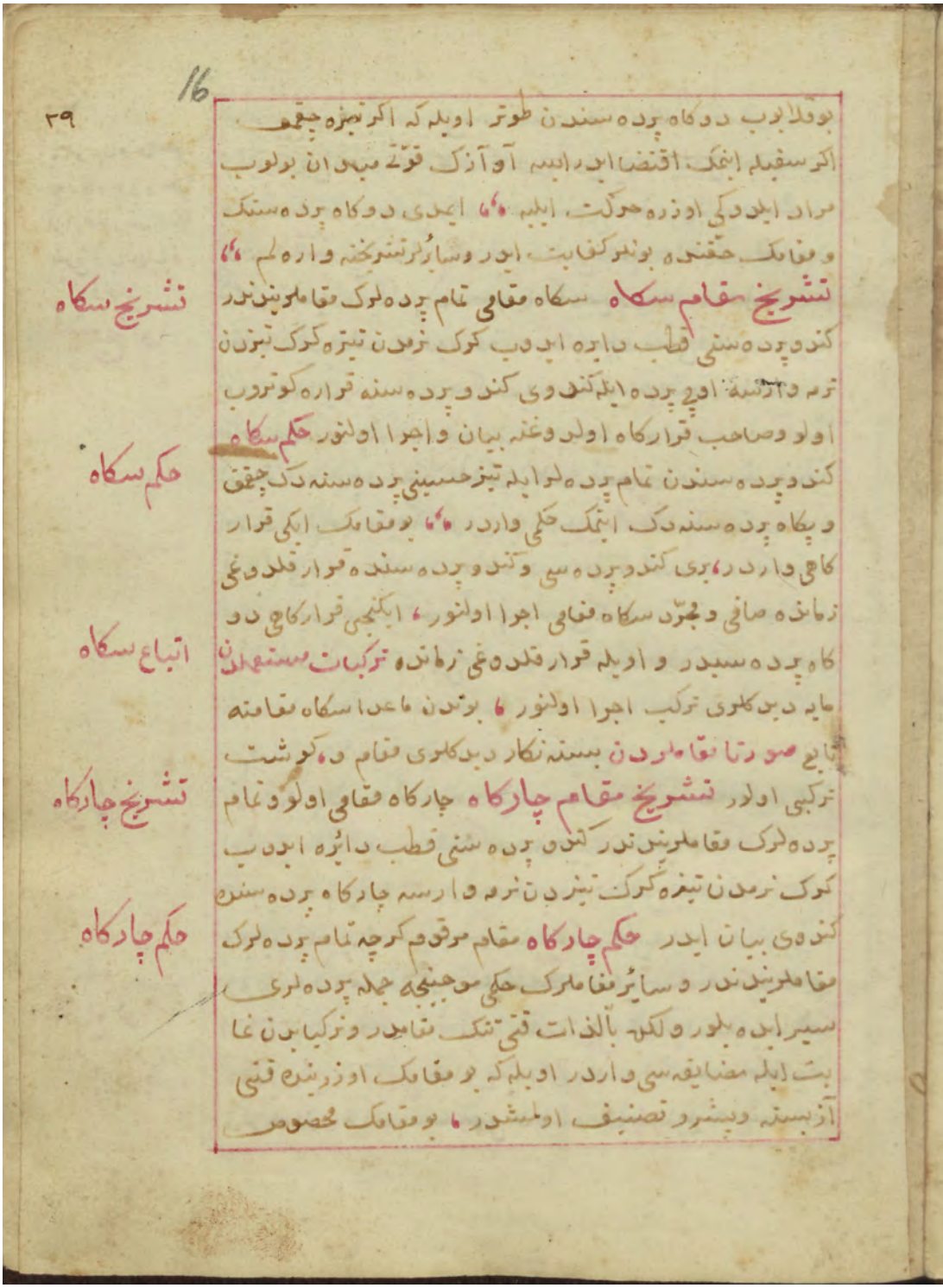
حکم نوا

حکم نوا بالاده ذکر اولندوغی اوزره دوکاه پرده سندن حرکت
ایدوب ونوا پرده سنده کندوی بیان ایلدکدن صکره تیز
حسینیه دک چقوب ، فرم نوایه دک یعنی یکاهدک اینمک
ودایم مقام پرده لرایله حرکت ایلمک حکمی واردر وکلوب
دوکاه پرده سنده قرار اسپتراحت ایدر ، بو مقاله تابع
اولان تراکیب بونلردر **تراکیب مستقل** عوضبار ، بایاطاهر ،
تراکیب غیر مستقل نوای عشران ، نوای عشاق ، سلطانی نوا
ذکر اولنان تراکیب مستقل دوکاه مقامنه تابع اولمشلربوندن

اتباع نوا

کردانیه ،

اقدم



۳۹ 16

بوقلابوب دوکاه پرده سندن طوتر اویله که اکر تیزه چقمه
اکر سفیله اینمک اقتضا ایدر ایسه آواز قوتی مبدان بولوب
مراد ایلدوکی اوزره حرکت ایلیه ،، ایکی دوکاه پرده سنک
و مقامک حقنده بونلر کفایت ایدر وسائر تشریحنه وارمه لم ،،

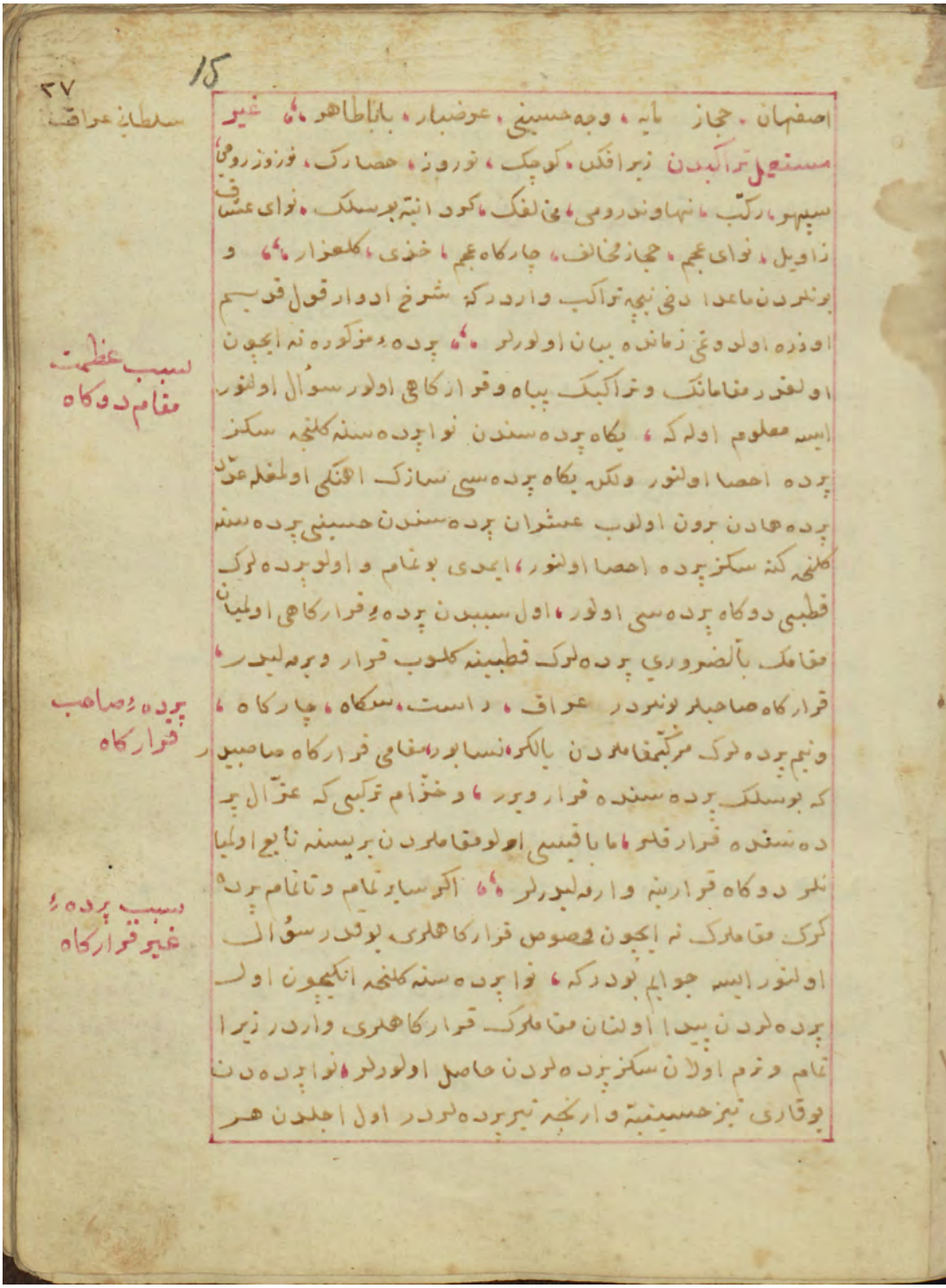
تشریح مقام سکاه سکاه مقامی تمام پرده لرک مقاملرینی ندر — تشریح سکاه
کندو پرده سنی قطب دائره ایدوب کرک نرمدن تیزه کرک تیزدن
نرم وارسه اوچ پرده ایله کندوی کندو پرده سنه قرار کوتروب
اولدوصاحب قرارکاه اولدوغنه بیان واجرا اولنور حکم سکاه — حکم سکاه
کندو پرده سندن تمام پرده لرایله تیز حسینی پرده سنه دک چقوب
و یکاه پرده سنه دک اینمک حکمی واردر ،، بو مقامک ایکی قرار
کاهی واردر ، بری کندو پرده سی و کندو پرده سنده قرار قلدوغی
زمانده صافی و مجرّد سکاه مقامی اجرا اولنور ، ایکنجی قرارکاهی دو
کاه پرده سیدر و اویله قرار قلدوغی زمانده ترکیبات مستعملدن — اتباع سکاه
مایه دیدکلری ترکیب اجرا اولنور ، بوندن ماعدا سکاه مقامنه
تابع صورتا مقاملردن بسته نکار دیدکلری مقام و کوشت
ترکیبی اولور تشریح مقام چارکاه چارکاه مقامی اولوب تمام — تشریح چارکاه
پرده لرک مقاملرینی ندر کندو پرده سنی قطب دائره ایدوب
کرک نرمدن تیزه کرک تیزدن نرم وارسه چارکاه پرده سنده
کندوی بیان ایدر حکم چارکاه مقام مرقوم کرچه تمام پرده لرک — حکم چارکاه
مقاملرینی ندر و سائر مقاملرک حکمی موجبنجه جمله پرده لری
سیر ایده بلور ولکن بالذات قتی تنک مقامدر و ترکیبلرینده غا
یت ایله مضایقه سی واردر اویله که بو مقامک اوزرینه قتی
آزبسته و پیشرو تصنیف اولمشدر ، بو مقامک مخصوص

نه شکل مقام اول پرده لردن ایجاد اولنور ایسه بالضروری نرم
پرده لرک قطبینه که دوکاه پرده سیدر وارروب قرار واستقرا
ست ایتمیورلر ، لکن اکاه اولکی اوج مقامی کوچه تیز پرده لردن
حاصل اولور دلکره کنو و نرمی اولان عراق پرده سی صاحب قرار
کاه اولدوغی سببدن ایله کنو و نرم پرده سنک قرارکاهنه وارر ،
بالکز کوردانیه مقامی بوقاعده باغلو دکلدر زیرا کوچه کوردانیه پرده
سی تیز پرده لردندر ولکن کوردانیه دن نیچه اولنان مقام راست
پرده سنک قرارکاهنه وارمیوب دوکاهده قرار دیور ، و
بوقامک بو وجه اوزره قرار قلدوغی سببی بودر زیرا راست
پرده سنک قرارینه اینسه اول زمان بروجهیله راست مقا
مندن فرق اولنمزایدی وکوردانیه مقامی اجرا اولنمیوب صرف
تیز پرده لرک حرکتی ایله راست مقامی اجرا اولنور ایدی
وجه مشروح اوزره اوج مقامه برخوشیه نظر اولنسه تیز پرده
لرک حرکتی ایله بالذات عراق مقامی اجرا اولنور ، زیرا
عراق پرده سنک قرارکاهنه وارمغیله بم قیاسیده مجرد
تیز پرده لرایچنده اجرا اولنمش عراق مقامیدر ، نیم پرده لردن
پیدا اولنان مقاملرک دفی حالی بوقوال اوزره در زیرا مرکب مقا
ملرینن اولیانلر دوکاه پرده سنینک قرارکاهنه وارانلر هر
بریسنک تشویقی اولدوغی پرده بیان اولنور ، بونره ماعدا
بلکلکی دوکاه پرده سی جمله موسیقینک دوکاهی و وزانیه
اولمله که برخوانندهٔ نغمه یه مباشر اولمق مراد ایلرکنده قوت طبیعت
ایله قلباً قوت آوازه سنی و مقدار نفسینی قیاس ایدوب نه یک
تیز بندن نه یک پست دن اغازه توانسنی ایدر ، ولکن پرده لرک قطبینی

مقام کوردانیه در
پرده ٔ راست
قرار نکرد

پرده ٔ دوکاه
دوکاه موسیقی

بوقلابوب



۲۷ سلطانی عراق

15

اصفهان ، حجاز مایه ، وجه حسینی ، عرضبار ، باباطاهر ، غیر
مستعمل تراکیدن زیرافکن ، کوچک ، نوروز ، حصارک ، فیروزروی ،
سپهر ، رکب ، نهاوند رومی ، نی لفک ، کردانیه بوسلک ، نوای عشاق
زاویل ، نوای عجم ، حجاز مخالف ، چارگاه عجم ، خوزی ، گلعذار ، و
بونلردن ماعدا دنی نیچه تراکب وارد رکه شرح ادوار قول قدیم
اوزره اولوب دنی زمانده بیان اولونلر ، پرده مذکوره نه ایچون
اولغور مقامات و تراکیب پیاه و قرارگاهی اولور سوال اولنور
ایسه معلوم اولکه ، یگاه پرده سندن نواپرده سنه کلنجه سکز
پرده احصا اولنور ولکن یگاه پرده سی سازک اکنکی اولغله عدد
پرده هادن برون اولوب عشران پرده سندن حسینی پرده سنه
کلنجه کنه سکز پرده احصا اولنور ، ایمدی بو نظام و اولو پرده لرک
قطبی دوگاه پرده سی اولور ، اول سببدن پرده قرارگاهی اولیان
مقامک بالضروری پرده لرک قطبینه کلوب قرار و برملیدر ،
قرارگاه صاحبلر اولدر عراق ، راست ، سگاه ، چارگاه ،
ونیم پرده لرک مرکب مقاملردن بالکز نسابور مقامی قرارگاه صاحبیدر
که بوسلک پرده سنده قرار ویرر ، و خزام ترکیبی که عشاق پر
ده سنده قرار قلر ، ما باقیسی اولو مقاملردن بر پرده نایچ اولیا
نلر دوگاه قرارینه وارملیدرلر ، اکو سایر تمام و تمام پرده
لرک مقاملرک نه ایچون مخصوص قرارگاهلری بولندر سوال
اولنور ایسه جوابم بودرکه ، نواپرده سنه کلنجه انکیچون اول
پرده لردن پیدا اولنان مقاملرک قرارگاهلری واردر زیرا
تمام و نرم اولان سکز پرده لردن حاصل اولورلر ، نواپرده دن
بوقاری تیز حسینیه وارنجه تیز پرده لردر اول اجلدن هر

سبب عظمت مقام دوگاه

پرده و صاحب قرارگاه

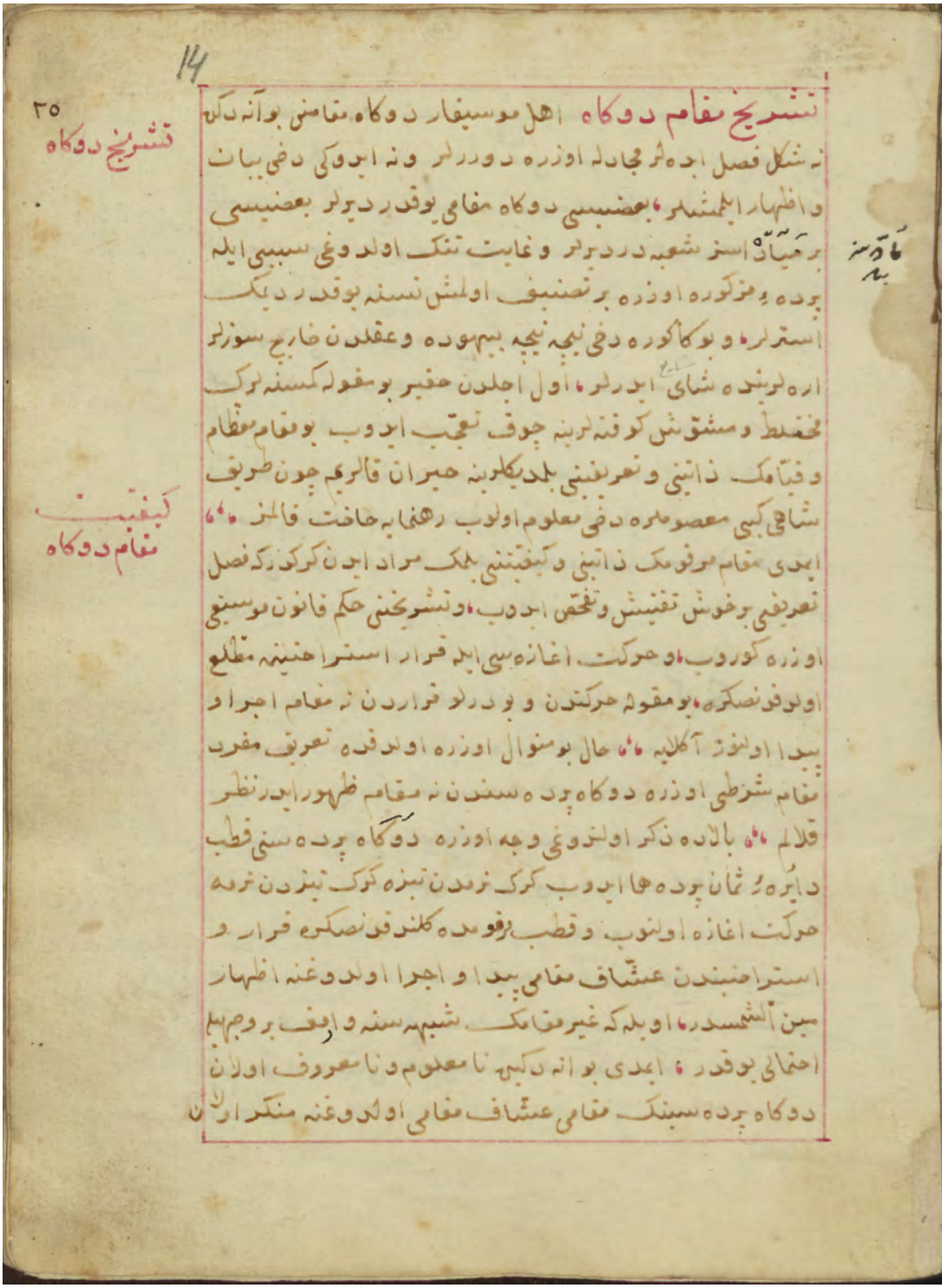
سبب پرده و غیر قرارگاه

عین عقلدن اعماه اولدوغنه چشم هیولانیدن کور اولان بلکورر
، بویله اولدقده لازم کلورکه عشاق اسمی اسم غلط اولا یاخود براسمی
غیر یوزدن تفسیر ایدرایسه انن بر مشکل سوالم وارد ر، سوء
الم دفی بودر ، حقیر بوجنس پرده لردن شرط تعریف مفرد مقام
اولدره عشاق مقامی پیدا و اجرا اولدوغنه اثبات ایلدم چون
دوکاه مقامی عشاق مقامی دکلدر نیاز ایدرم که عشاق دیر
کلری مقام نه پرده دن حرکت اغازه ایدر اونه پرده ده قرار
قلر اونه دردلو روسی ایله کتدوکنی اینی بیان ایده بلور ، حقیر
دوکاه صرف عشاق اولدوغنه و عشاق صرف دوکاه پرده
سنن پیدا و اجرا اولدوغنه قوی دلیل ایله اثبات ایلدیک
اولدقی دوکاه عشاق و عشاق دوکاه اولدوغنه گوستر
دفن نصکره عشاق نه در و دوکاه نه در اثبات و ابراز ایلیشم
، لکن بر بومقوله استحانن دازگچوب دوکاه پرده سنک وقارک
حقنده بلدوکز نسبه و تفسیر کلامه و انظار عینه گتیرمک سعی
ایده لم حکم دوکاه دوکاه پرده سی اولقدر فسیح و صاحب میدان
پرده در که دکل یالکز کندو مقامنه لطیف و لزیز صدا ایله غرایب و
عجایب ترکیلر مطبع و تابع ایتدره لکن دقی نیچه صاحب عنوان و
اولو مقاملرک پناه استراحتلری و دار القرارکاهلری اولدره
تام پرده لرک مقاملرینن دوکاه پرده سنده سلامت و کمالیت
بولوب استراحت ایدن مقاملردر ، عشاق ، نوا ، حسینی ،
مخیر ، کردانیه ، نیم پرده لرک مقاملردر ، سنبله ، شهناز ،
عجم ، حصار ، بیاتی ، غزال ، صبا ، بوسلک ، کوردی ، زنگله ،
ترکیاتن دوکاهده قرار ایدنلر بولنور ، تراکب مستعملدن

حکم دوکاه

اتباع دوکاه

اصفهان



14

٣٥

تشریح دوکاه

تشریح نغام دوکاه اهل موسیقار دوکاه مقامنی بو آنه دکن
نه شکل فصل ایده لر مجادله اوزره دورلر ونه ایدوکی دخی بیان
واظهار ایلمشلر، بعضیسی دوکاه مقامی یوقدر دیولر بعضیسی
برمیاندا استر شعبه دردیولر وغایت تنگ اولدوغی سببی ایله
پرده مذکوره اوزره برتضنیف اولمش نسنه یوقدر دیمک
استرلر، وبوکاکوره دخی نیچه نیچه بیهوده وعقلدن خارج سوزلر
اره لرینده شای ایدرلر، اول اجلدن حقیر بو مقوله کسنه لرک
مخلط ومشوش کوفته لرینه چوق تعجب ایدوب بو مقام مقام
وقیامک ذاتینی وتعریفینی بلمدیکلرینه حیران قالدم چون طریق
شاهی کبی معصوملره دخی معلوم اولوب رهنمایه حاجت قالمز،،
ایدی مقام مرقومک ذاتینی وکیفیتینی بلمک مراد ایدن کرکدر که فصل
تعریفی برخوش تفتیش وتفحص ایدوب، وتشریحنی حکم قانون موسیقی
اوزره کوروب، وحرکت اغازه سبی ایله قرار استراحتینه مطلع
اولوفونصکره، بو مقوله حرکتدن وبو دورلو قراردن نه مقام اجرا و
پیدا اولنوز آکلایه،، حال بو سوال اوزره اولدقده تعریف مفرد
مقام شرطی اوزره دوکاه پرده سنندن نه مقام ظهور ایدر نظر
قلالم،، بالاده ذکر اولندوغی وجه اوزره دوکاه پرده سنی قطب
دایره ثمان پرده ها ایدوب کرک نزدن تیزه کوک تیزدن نزده
حرکت اغازه اولنوب وقطب برقویده کلنر فونصکره قرار و
استراحتیندن عشاق مقامی پیدا واجرا اولدوغنه اظهار
عین الشمس در، اویله که غیر مقامک شبهه سنه واقف بر وجه یله
احتمالی یوقدر، ایدی بو آنه دکین نامعلوم ونامعروف اولان
دوکاه پرده سینک مقامی عشاق مقامی اولدوغنه منکر اولان

کیفیت مقام دوکاه

۲۴

نشبه تشریخ مقام

اولدرکه تشریخ مقام ندر، وهو برمقام قنغی پرده لرده اولور،
وقچ قرارگاه پرده وارد ر، و برمقامک قچ قرارگاهی وارد ر،
و ترکیلر قنغی مقاملره منصوبدر، اویله که تشریخ علم طب تشکلنده

ابتدا

بدنک اوزرینده اولان دری ٔ تجلیف ایدوب بعده طوتی
کمکلرندن افواز ایلیه، اویله که درینک التنده اولان لحم، ولحمک
التنده اولان کمکلره، وکمکک اطرافنده اولان عکرلر وطمرلرده
جمله سائر اعضای بدن سواد آلبطندن اظهار آلصیندہ کلوب

لوحه

هربر اعضانک ابتدا سی نردن ونهایتی نرده اولور بیان اولنه
ایدی وجه مشروح اوزره عمل اولنورایسه کفایت ایدیجک قدر
قانونی تعریف وقاعده ٔ تفهیم ایدلدک بعده سائر مقاملرک
تشریحینه واره لم ماما تشریخ مقام راست

تشریخ راست

راست مقامک قطب دایره ٔ پرده سی یغه راست پرده سیدر،
حرکت آغازه سی کنرد پرده سندن ایدوب کرک نردن تیزه
کرتیزدن نرمه وارسه اوچ تمام پرده لرایله کنرد قطبنده کنردی

حکم راست

بیان ایدر حکم راست کنرد پرده سندن تمام پرده لرایله
تیزحسینیه دک چقمق حکی وارد رماه آندن کنه اول بولدن عد
دت ایدوب یکاه پرده سنه دک ایتره آنون کنه چقوب کنرد

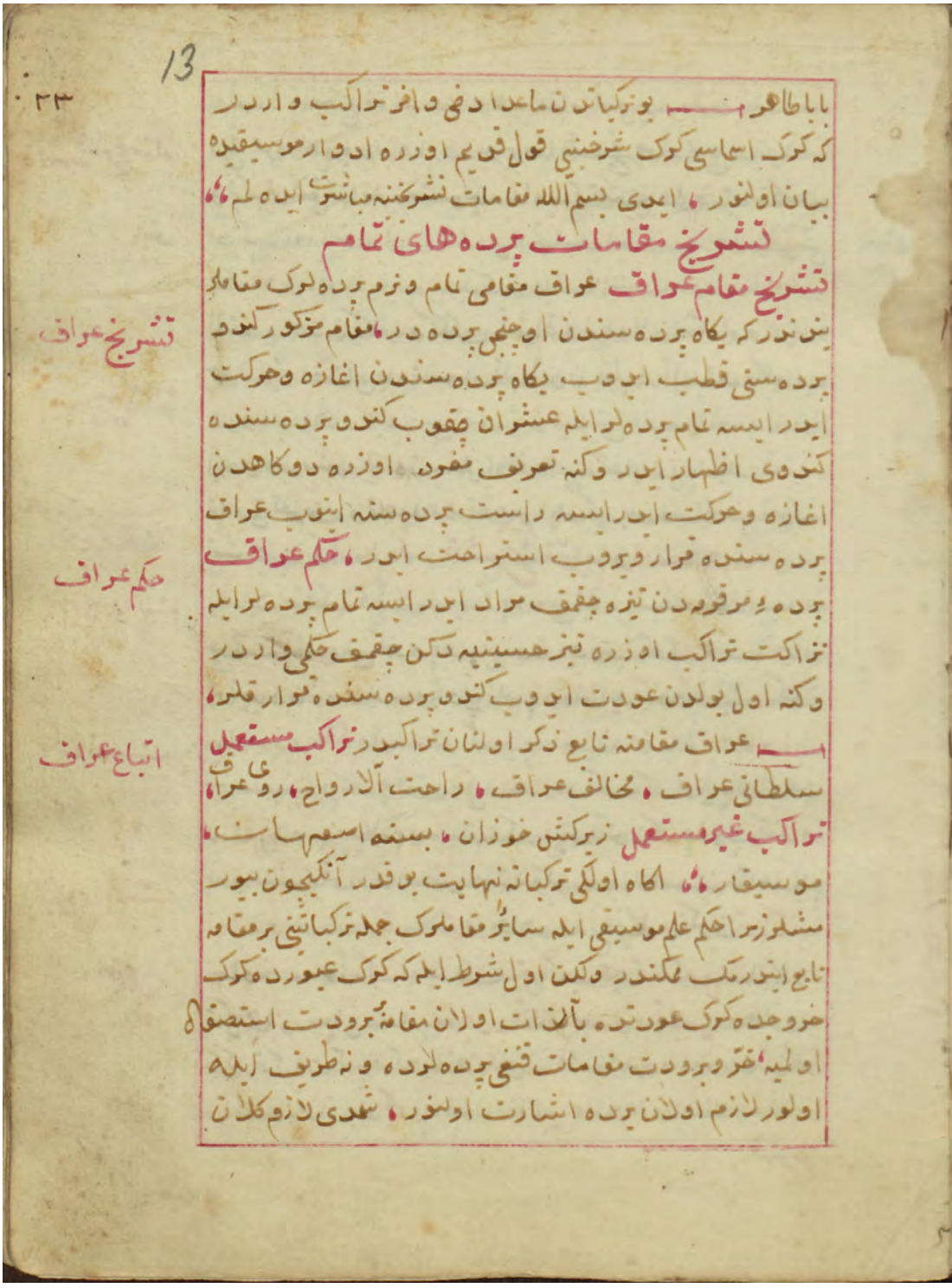
اتباع راست

پرده سنده قرارو استراحت قلور راست مقامنه تابع
اولان بولردر مرکب مقام ماهور ، پنجگاه ، نکریز تراکب
نهاوند ، بوزرک ، سلک تراکب غیر مستعمل سازکار

مستعمل

ترکی حجاز بیاتی حصار موجود آلاسم معدود آلجسم رهاوی
مذکور ترکیبات کوچه حرکت اغازه لری سائر مقاملردن اولور ولکن کلوب
راسنده قرار ایدیکلری ایچون اکا تابع اولدوقلری اشتباه بولندر،

تشریخ



۲۳ 13

بابا طاهر ـــ بو ترکیبات دن ماعدا دخی وافر تراکیب وار در
که کوک اسماسی کوک شرخینی قول قویم اوزره اده وار موسیقیده
بیان اولنور ، ایدی بسم الله مقامات تشریحنه مباشرت ایده لم ،،

تشریح مقامات پرده های تمام

تشریح مقام عراق عراق مقامی تمام و نرم پرده لو کوک مقاملر
بین نظر که یکاه پرده سندن اوچنجی پرده در ، مقام مزکور کندو
پرده سنی قطب ایدوب یکاه پرده سندن اغازه و حرکت
ایدر ایسه تمام پرده لو ایلم عشیران چقوب کندو پرده سنده
کندوی اظهار ایدر و کنه تعریف مفرد اوزره دوکاهدن
اغازه و حرکت ایدر ایسه راست پرده سنه اینوب عراق
پرده سنده قرار و یروب استراحت ایدر ، حکم عراق
پرده ، مرقومه دن تیزه چقمق مراد ایدر ایسه تمام پرده لو ایلم
تراکت تراکب اوزره تیز حسینیه دکن چقمق حکمی وار در
وکنه اول بولدن عودت ایدوب کندو پرده سنده قرار قلور ،

ـــ عراق مقامنه تابع ذکر اولنان تراکیب در تراکب مستعمل
سلطانی عراق ، مخالف عراق ، راحت آلارواح ، روی عراق ،
تراکب غیر مستعمل زیرکش خوزان ، بسنه اصفهان ،
موسیقار ،، اکاه اولکی ترکیبانه نهایت بو قدر آنکیچون بیور
مشلوزدر احکم علم موسیقی ایله سایر مقاملرک جمله ترکیباتنی برمقامه
تابع ایندرمک ممکندر ، لکن اول شرط ایلم که کوک عیوردہ کوک
خروجده کوک عودتده بالذات اولان مقامه عودت استصحاب
اولنیه ، خروج و عودت مقامات قنغی پرده لرده و نه طریق ایله
اولور لازم اولان پرده اشارت اولنور ، شمدی لازم کلان

تشریح عراق

حکم عراق

اتباع عراق

ادوار موسیقی عدد و تسمیهٔ مقامات علی قول حقیر

باب ثالث

باب ثانیده ذکر اولنوب وغی وجه اوزره مقامات برتاج درلو اولور یعنی اوّلا تمام پرده ترک نرم پرده لرده اولان مقاملر ثانیا سکز نجی تیز پرده لرک مقاملری ثالثا نرمدن تیزه وارنجه نیم پرده لرک مقاملری رابعا تیزدن نرمه وارنجه نیم پرده لرک مقاملری خامسا مرکب مقاملر سادسا موجود الاسم معدود الجسم مقامی سابعا مقام نامی ایله مستعمل اولان ترکیبات ،، ایدی طریق مزکور اوزره اوّل عدد و اسمالرینی بیان بعده نشر ترتیبی عیان ایده لم .....

نرمده تمام پرده لرک مقاملری یدی مقام که ذکر اولنانلردر ،،

عراق ، راست ، دوکاه ، سکاه ، چارکاه ، نوا ، حسینی ،،

تیزده تمام پرده لرک اوجدر — اوج ، کردانیه ، مخیر ،،

نرمدن تیزه وارنجه نیم پرده لرک مقاملری دورتدر —

کوردی ، صبا ، بیاتی ، عجم ،، تیزدن نرمه وارنجه نیم پرده لرک مقاملری بشدر — شهناز ، حصار ، غزال ، بوسلک ،

زنکله ،، مرکب مقاملر بشدر — سلمک ، ماهور ، پنجکاه ،

نکریز ، نشابور ،، صورتا مقاملر ایکیدر — بسته نگار ،

زیرافکن ،، موجود الاسم معدود الجسم مقام بردر — دهاوی ،

— مقام نامی ایله غلط مسمّی هورینه اوزره مستعمل اولان تراکب

یکرمیدر — اصفهان ، بوزرک ، حجاز ،

کوشت ، سلک ، مایه ، عجم عشیرانی ، بوسلک عشیرانی ، حزام ،

نهاوند ، نهفت ، خوارزمی حسینی ، حزی بوسلک ، راحت الارواح ،

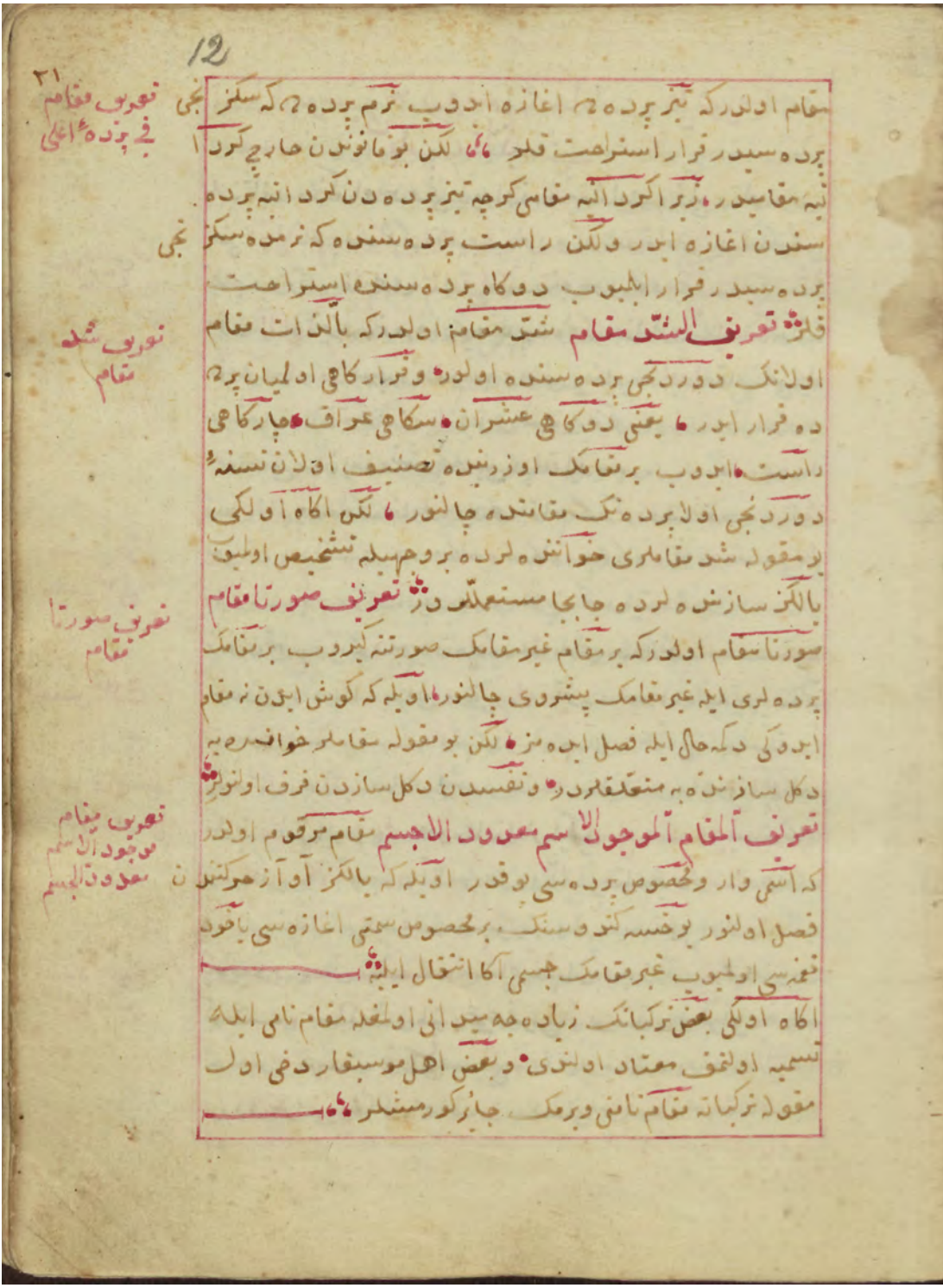
روی عراق ، مخالف عراق ، سلطانی عراق ، عرضبار ،

یدی جنس مقامات

جنس اوّل
جنس ثانی

جنس ثالث
جنس رابع
جنس خامس
جنس سادس
جنس سابع

عدد و تسمیهٔ ترکیبات



12

تعریف مقام فی پرده اعلی

مقام اولدرکه بیر پرده اغازه اندوب بر پرده که سکز نجی پرده سیدر قرار استراحت قلور ۵ لکن بو قانونن خارج کردا نیه مقاملر زیرا کرد الله مقامی کوچه بیر پرده دن کرد انیه پرده سندن اغازه ایدر ولکن راست پرده سنده که نرمده سکز نجی پرده سیدر قرار ایلیوب دوکاه پرده سنده استراحت قلور

تعریف شده مقام

تعریف الشد مقام شد مقام اولدرکه بالذات مقام اولانک دوردنجی پرده سنده اولوره و قرارکاهی اولیان پرده ده قرار ایدر ۵ یعنی دوکاهی عشیران ۵ سکاهی عراق ۵ چارکاهی راست ۵ ایدوب برمقامک اوزرینده تصنیف اولان نسنه دوردنجی اولا پرده نک مقامنده چالنور ۵ لکن اکاه اولکی یرمقوله شد مقاملری خوانشده کرده بروجهیله تشخیص اولنوب بالکز سازشده کرده جابجا مستعملدر

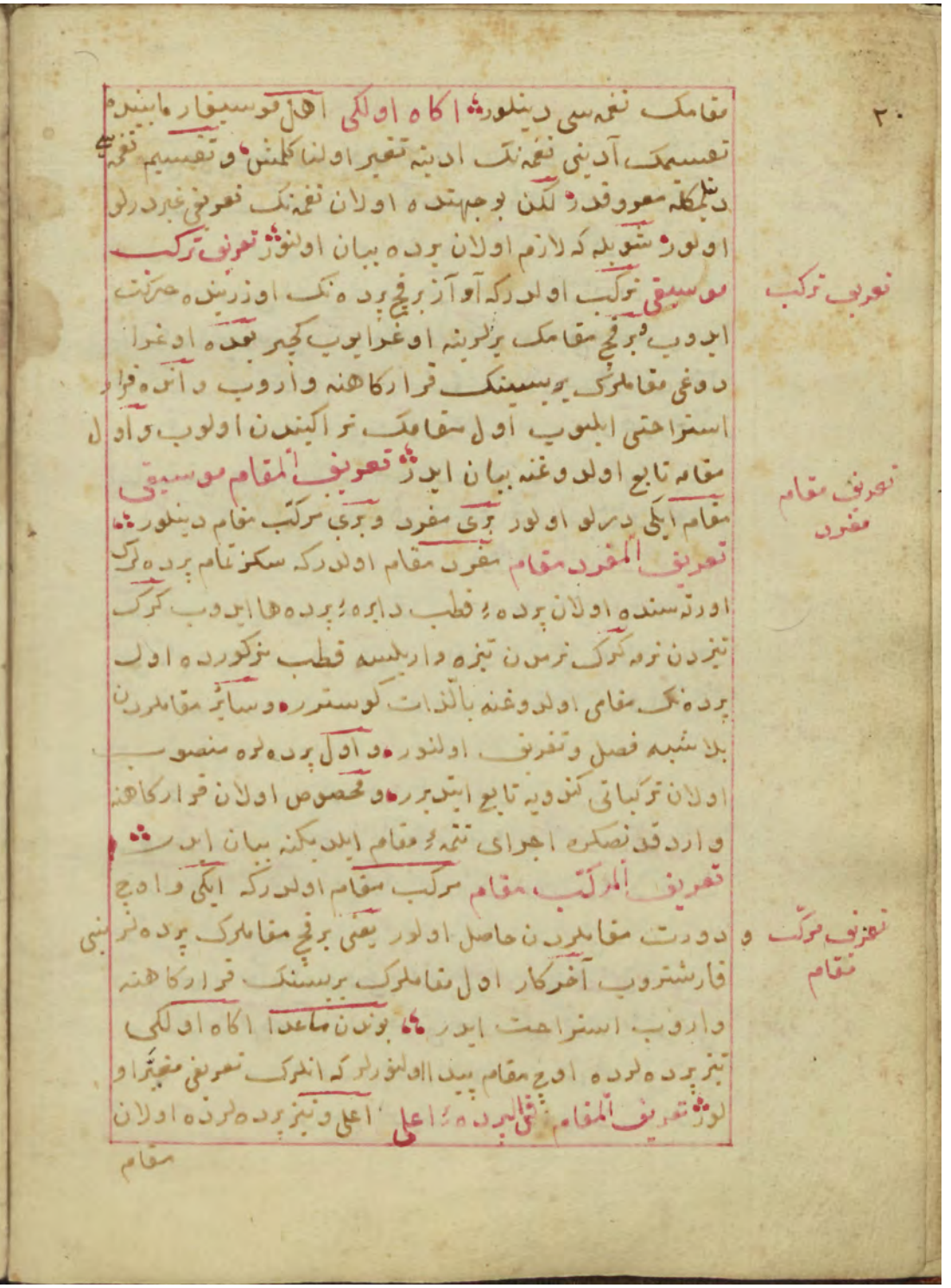
تعریف صورتا مقام

تعریف صورتا مقام صورتا مقام اولدرکه برمقام غیرمقامک صورتنه کیروب برمقامک پرده لری ایله غیرمقامک پیشروی چالنور ۵ اویله که کوش ایدن نه مقام ایدوکی درکه حال ایله فصل اچده مز ۵ لکن بو مقوله مقاملر خوانشده به دکل سازنده به متعلقدر ۵ و تفسیدن دکل سازدن فرق اولنور

تعریف مقام موجود الاسم معدود الجسم

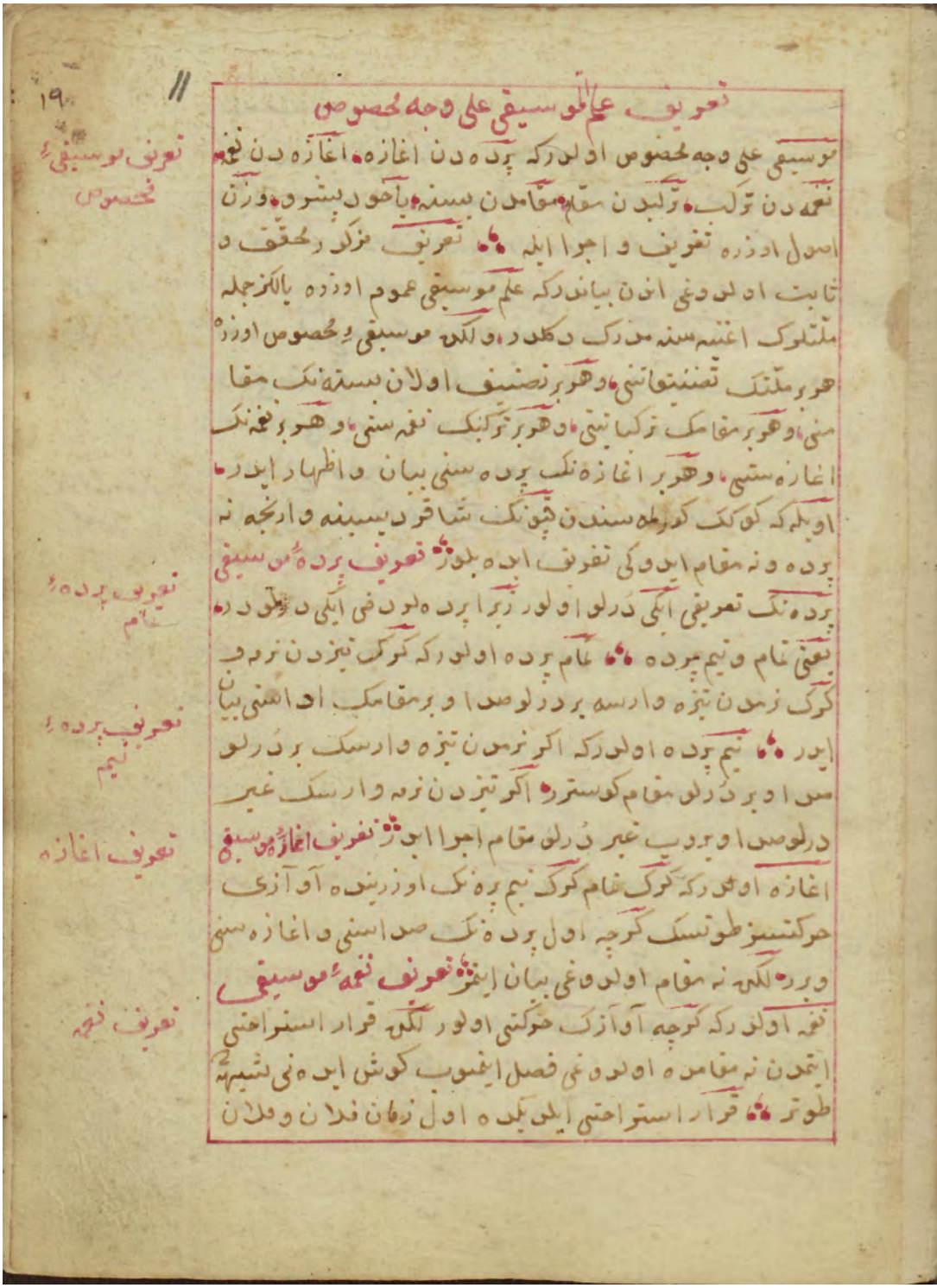
تعریف المقام الموجود الاسم معدود الاجسم مقام مرقوم اولدرکه اسمی وار و مخصوص پرده سی یوقدر اویله که بالکز آواز حرکتلرن فصل اولنور یوخسه کندو سنک مخصوص سمتی اغازه سی یاخود نغمه سی اولمیوب غیرمقامک جنسی اکا انتقال ایلیه

اکاه اولکی بعض ترکیانک زیاده جه میدانی اولغله مقام نامی ایله تسمیه اولنمق معتاد اولدی ۵ و بعض اهل موسیقار دخی اول مقوله ترکیاته مقام نامنی ویرمک جایز کورمشلر ۵



٢٠

مقامک نغمه سی دینلور اکاه اولکی اول موسیقار مابینده
تقسیمک آدینی نغمه نک ادینه تغییر اولنا کلمش و تقسیم نغمه سی
دینلکله معروفدر لکن بوجهتده اولان نغمه نک نعوتی غیردر لو
اولور شویله که لازم اولان پرده بیان اولنور تعوتی ترکب
موسیقی ترکب اولدرکه آواز برفیچ پرده نک اوزرینده حرکت تعریف ترکب
ایدوب برفیچ مقامک برلرینه اوغرایوب کچر بولنده اوغرا
دوغی مقاملرک برسینک قرارکاهنه واروب دانه قرار
استراحتی ایلیوب اول مقامک ترکیبندن اولوب و اول
مقام تابع اولدوغنه بیان ایدر تعریف المقام موسیقی تعریف مقام
مقام ایکی درلو اولور برسی مفرد و برسی مرکب مقام دینلور مفرد
تعریف المفرد مقام مفرد مقام اولدرکه سکز تام پرده لرک
اورتهسنده اولان پرده لر قطب دایره لرینه واروب کرک
تیزدن نوه کرک نرمدن تیزه دایرلسه قطب مذکور ده اول
پرده نک مقامی اولدوغنه بالذات کوسترره و سایر مقاملردن
بلاشبه فصل و تفریق اولنور ده اول پرده لره منصوب
اولان ترکیباتی کندویه تابع ایتدیررده مخصوص اولان قرارکاهنه
واردقده نصکره اجرای نغمه مقام ایلدیکنه بیان ایدر
تعریف المرکب مقام مرکب مقام اولدرکه ایکی و اوچ تعریف مرکب و
دورت مقاملردن حاصل اولور یعنی برفیچ مقاملرک پرده لرینی مقام
قارشتروب آخرکار اول مقاملرک برسینک قرارکاهنه
واروب استراحت ایدر بونلردن ماعدا اکاه اولکی
تیز پرده لرده اوچ مقام پیدا اولنورلرکه انلرک تعوتی مغیردر
لر تعریف المقام ثانی البرده اعلی و تیز پرده لرده اولان
مقام



تعریف علم الموسیقی علی وجه مخصوص

تعریف موسیقی مخصوص

موسیقی علی وجه مخصوص اولدرکه پرده دن اغازه اغازه دن نغمه نغمه دن ترکیب ترکیبدن مقام مقامدن بسته باخود پیشرو وزن اصول اوزره تعریف و اجرا ایله ❊ تعریف مرکب و محقق و ثابت اولدوغی اوزره بیان درکه علم موسیقی عموم اوزره بالکز جمله مشترک اعتبار سنه مدرک دکلدر و لکن موسیقی یه مخصوص اوزره هر بر مشترک تضمن ایتمیوانتی و هر بر تصنیف اولان بسته نک مقامنی و هر بر مقامک ترکیبنی و هر بر ترکیبک نغمه سنی و هر بر نغمه نک اغازه ستی و هر بر اغازه نک پرده سنی بیان و اظهار ایدر ❊ اویله که کوک کوزله سندن چونک شاقردیسینه و ارنجه نه پرده و نه مقام ایدوکی تعریف ایده بلور ❊

تعریف پرده یه تمام

تعریف پرده یه تمام

پرده نک تعریفی انکی درلو اولور بری پرده لردن ایکی دانه سی دیکر ده یعنی تمام و نیم پرده ❊ تمام پرده اولدرکه کوک کوک نیزدن نرده کوک نرمدن نیزه دارسه پرده لردن صدا و برمقامک ادائنی بیان ایدر ❊

تعریف پرده یه نیم

نیم پرده اولدرکه اکر نرمدن نیزه دارسک پرده لردن صدا و برمقام کوستره ❊ اکر نیزدن نرمه دارسک غیر درلو صدا و برمیوب غیر درلو مقام اجرا ایدر ❊

تعریف اغازه

تعریف اغازه موسیقی

اغازه اولدرکه کوک تمام کوک نیم پرده نک اوزرینده آواز حرکتینه طوتسک کرچه اول پرده نک صدا سنی و اغازه سنی ویرر لکنه نه مقام اولدوغی بیان ایتز ❊

تعریف نغمه

تعریف نغمه موسیقی

نغمه اولدرکه کرچه آواز حرکتی اولور لکنه قرار استراحتی ایتمدن نه مقام اولدوغی فصل اسلوب کوشش ایده نی شبهه طوتر ❊ قرار استراحتی ایکی یکدیکر اول زمان فلان و فلان

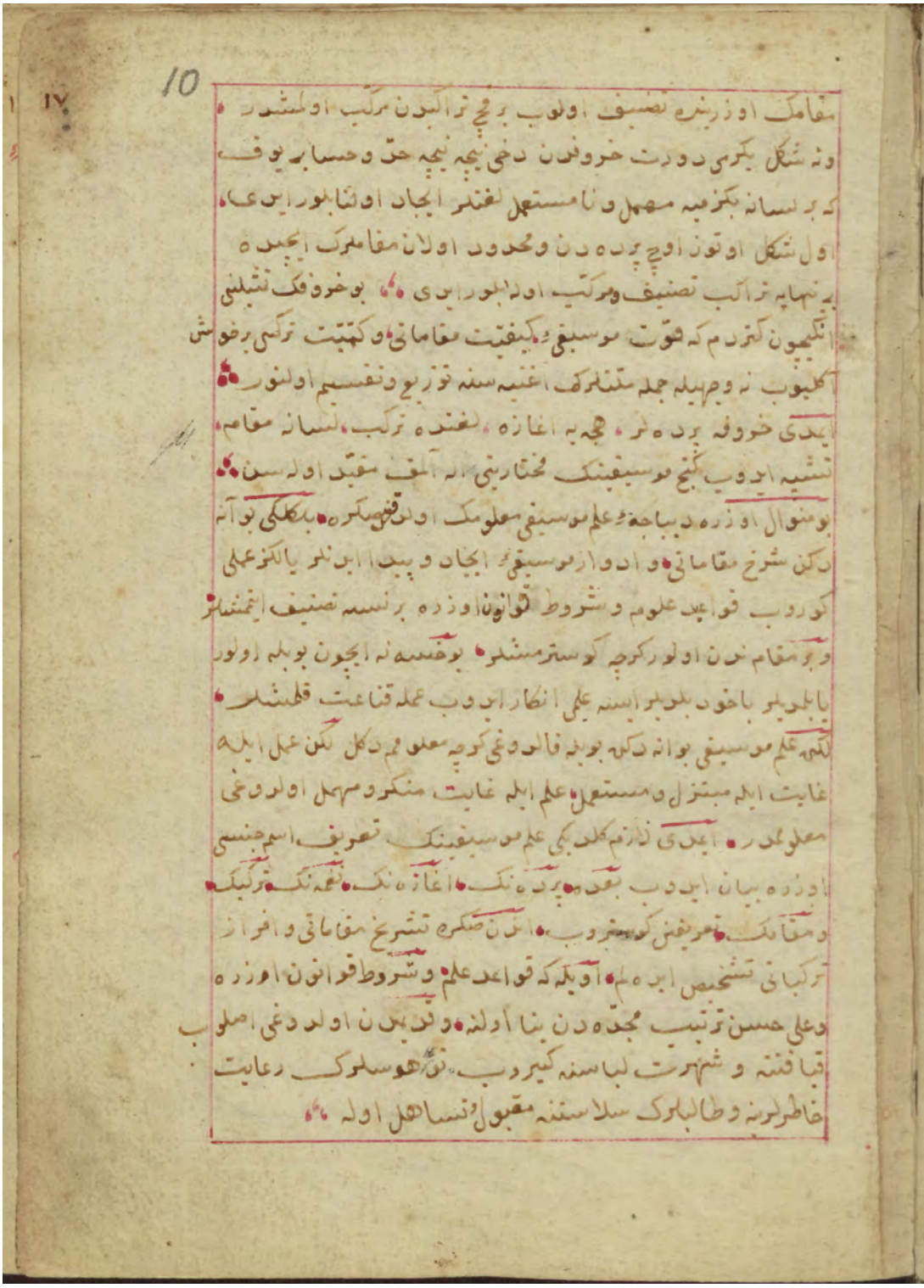
تعریف علم موسیقی علی وجه العموم

تعریف موسیقی علی العموم

موسیقی نه در سوال اولنور قه جواب ویررز • موسیقی آواز آزک حرکتیدر که وزن اصول اوزره زمان موقت ایله مکان محدوده قرار و استراحت ایدوب قوت سامعه یه لطافت کتوره • تعریف مزکور مستقیم و مستقیم اولدوغی آکدن بیان اولنور • زیرا بر آواز حرکتک که مقامی نا محدود • و وزن اصولی نا موزون • و مکان استراحتی نا معلوم و نا معروف اوله اول آواز ایرلایش دکلدر یا غوبشدر • بونون ماعدا آکاه اولکی علم قیلوصوفیه حکم اوزره قوت عقل حیوان ناطقک فصلیدر • و علم موسیقی ذوی العقوله دلیلدر • اویله که جناب الخالق بو احسان بی اقرانی بنی ادمدن غیری مخلوقه عطا قیلمشدر • آیدی انسان که حیوان ناطقدر قوت عقل ایله سایر مخلوقاتدن اکبر و اعلی اولمغله یا کز انسان کندو آوازینه ترتیب وزن و اصول اوزره نظام و انتظام ویره بلور • انکچون قوشلرک نالهسی نقدر دلرباه و لذیذ اولسه موسیقی نغمهسی اولیوب سرور طبیعتدن و حکم ذات حیوانیتدن ظهور ایدر • و نوای مرغان خوش ادا کوچ دینلور • و لکن ادای موسیقی دینلمز • حال بوقتوال اوزره اولدقده کرک کرک سازدن کرک نفسدن ادای موسیقی و اجرای مقامات قواعید قوانون اوزره تکمیل اوله • ادای موسیقی نه وجهیله کالینی بولهبلور سوال ایدرسک • جوابم بودرکه مجان تشریح مقامات و فصل ترکیبات بیان اولنور • بودخی نه شکل اوزره اولور دیرسک جوابم بودرکه مجان تعریف عمومدن تعریف مخصوص علم موسیقی بیان و اظهار اولنور • تعریف

موسیقی نفسی ادای مخصوص اولمشی

وجه ادای موسیقی



رقمی اولوب وغی حرفده وزن صغر جلی اوزده ٣ ایکیلک رقمی قونلور
ایدی ، و بوکاکوره ٨ سکزلک رقمک یرینه ٩ دوزتلک یازیلور ایدی
نتیجه ٔ کلام وزن کبیرک یانده وزن صغرنه شکل ایسه وزن صغرک
یانده دخی وزن اصغر الصغر اول شکلدر ، لکن بوعلی اکوعمله بر
خوشچه کوتره یم دیرسک کرکورکه کاملدن دکلیوب کندوکه ملک
ایده سن یوخسه بالکز اوتوعمله کالیتیه بولنمش شکلدر ،

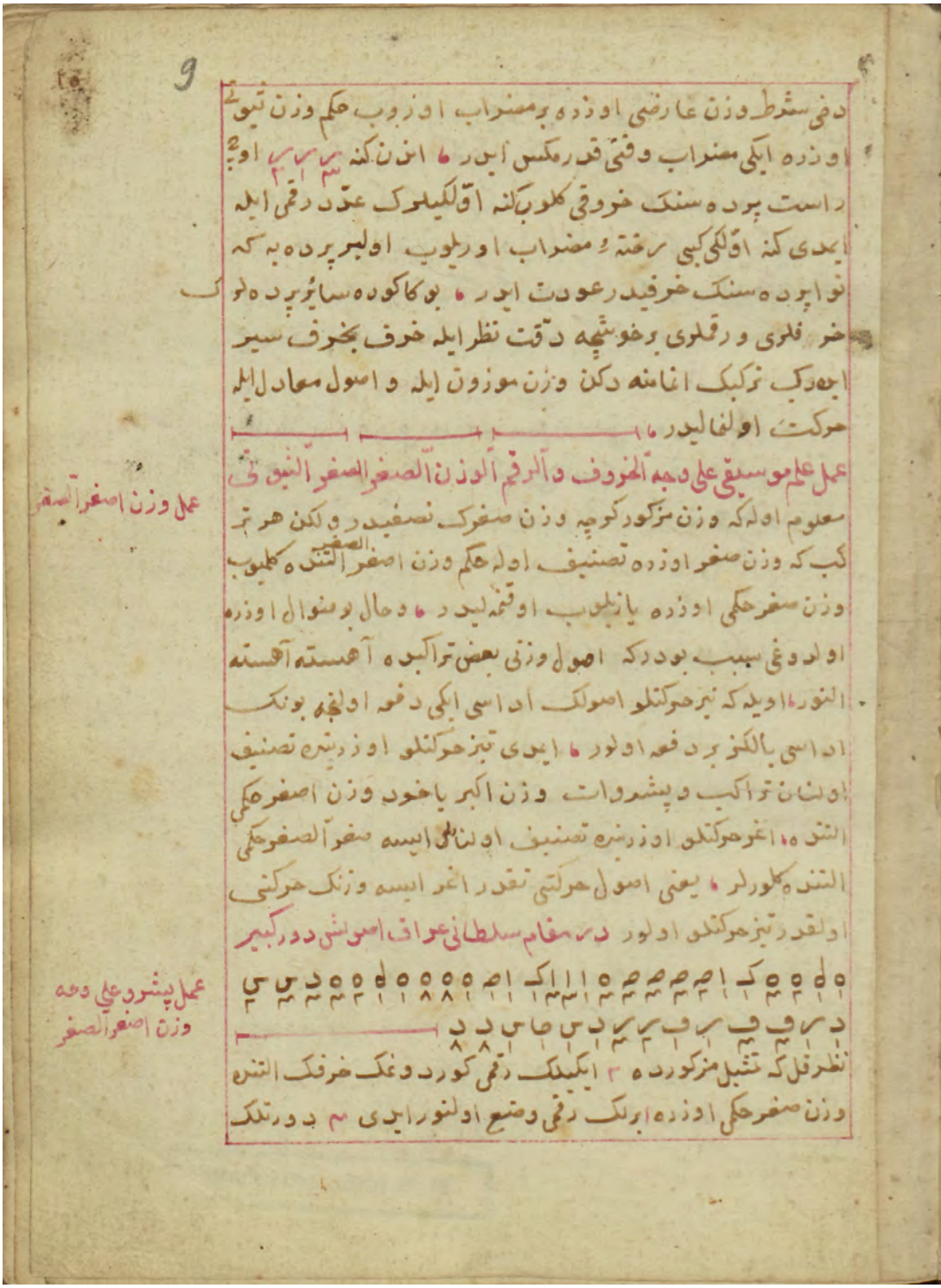
دیباجه ٔ علم موسیقی باب ثانی

دیباجه ٔ علم موسیقی

مقدما ذکر اولندوغی وجه اوزره علم موسیقی بر یوزدن باقیرسک
کرچه غیر نهایت و علمدر ولکن بنی آدمک دقیقه ٔ فکری و قوت
عقلی اینه وشنوکه یره دک مقدار اقتدار ینه کوره . هم نقتیود ایلک
جایزدر هم برسواد اولمجغنه امر مقرردر ، علم موسیقی ٔ انکیچون بر
یوزدن غیر نهایت اولمه دیکم زیرا مقامات طرفندن محدود
تراکب طرفندن ایسه نامحدود در ، وشیخ یوسیفار ترکیاتی نهایت
یوقدر بیورمش ، و ترکیات طرفندن نیچون نامحدود در سؤال
ایدرسک معلوم اولکه ترکیات حروف مثالنده برنسنه
در اویله که نه وجه ایله یکرمی دوت حروفدن جمله ملت انسانک
لسانلری جمله لری تهجیه اولورلر ، و اول جمله لردن دخی لغتلری
ترکب اولورلر ، و اول مرکب اولان لغتلردن امران و عرب
و یونان ، و لاطین ، و طالیان ، و اصلاوانی ، و سایر جمله ملتلرک
لسانلری پیدا اولورلر ، اول وجهیله اوتوز اوچ پرده دن بیحد و
نامحدود تراکب حاصل اولور ، و نه دکلو جمله ملتلرک لسانلری
تحدید اولوب هرکس کندو لسانیه اوزره مکالمه ایدر ، او دکلو
جمله پرده لرک مقاملری محدود اولوب هر بسته یاخود پشرو

تشبیه تراکب موسیقی

H. S. AREL ARMAĞANI

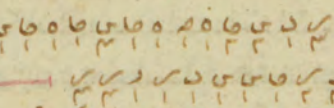


عمل وزن اصغر الصغر

عمل پشرو علی وجه وزن اصغر الصغر

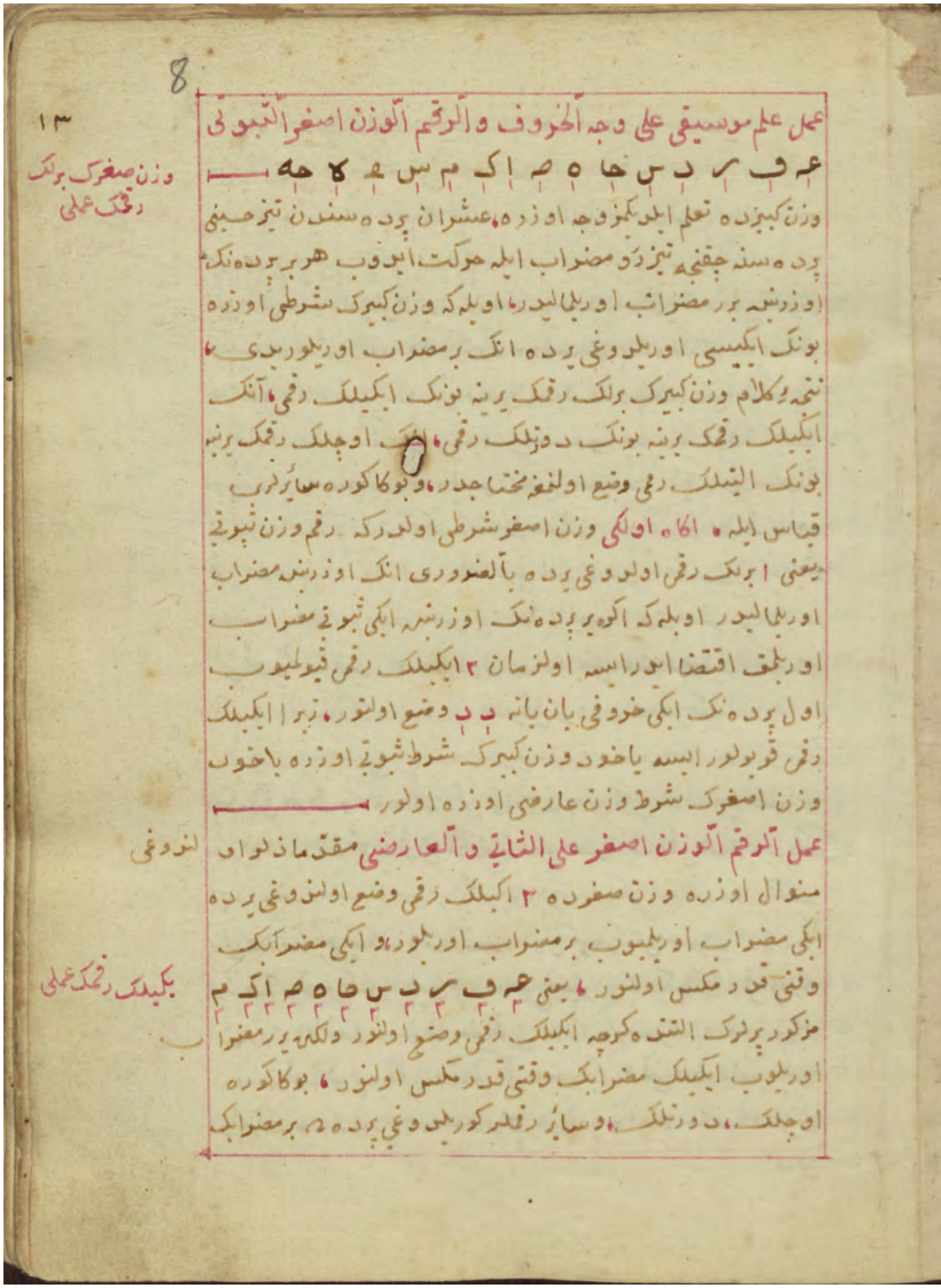
التشده النوب رفعک مقداری قدر مرور ایام اینر
عمل پشرو علی وزن اصغر ۵ درمقام راست اصولش دده یک

عمل پشرو علی وجه وزن صغر



تشیل مرقومده نظر قلکه بوندن اقدم وزن اکبر قولی اوزره بیان اولنان
ترکب اولوب وکلمه وزن کبیرده راست پرده سنک اینه اکی
خوفنده پرده نک اشارتی برخوف ایله و اوچلک رقمی ایله تحریر
اولنور و اویله که وزن کبیر شوتی ایله مسفور پرده نک اوزرینه
اوچ ساده مضراب اوریلیسون دیو اشارت ایده وجه مشروح
اوزره ایسه تراکت ترکب شرط مستنف اوزره و لطافت نغمه
قول موسیقی اوزره ادا اولندوغی اظهار مین الشمس ده زیر اشراط
مصنف اوزره رخته مضراب اوریلمیده رخته مضراب ایسه
التی ثبوتی مضراب بدن حاصل اولوب عارضی مضراب ایله تراکت
ترکب اولنسه کرکدر ایمدی نظر قلکه وزن اصغر حکمی اوزره
راست پرده سی اوچ خوف ایله اشارت اولنوب
اینه اکی خوفنده اوچلک رقمی وزن عارضی قولی اوزره بر مضراب
اوریلوب وزن شوتی قولی اوزره اوچ مضراب وقتی قدر پرده نک
اوزره بنده مکس و مرور ایام کچوریلور ۵ ایکنجی خوفنده که برلک
رقمی ده وزن شوتینک اشارتیدر اول تنزه حرکتلی مضرابی اوزره دوغی
بولنه زه قدر مکس ایلیوب اوچنجی مضرابی که ایکیلک رقمی ایله
اشارت اولنمغله وزن عارضی قولی اوزره بر مضراب اوریله اویله
که وزن شوتی قولی وحکمی اوزره ایکی مضراب وقتی قدر مکس ایلیوب
اولبرپرده یه که نواپرده سیدر صچیلور ۵ نواپرده سنک اوزرینه

دفعی



عمل علم موسیقی علی وجه الحروف و الرقم الوزن اصغر التبوتی
ع ف ر د س ح ه ص ا ک م س ه ک ح ه
وزن کبیر ده تعلم ایلو یکمز وجه اوزره عشران پرده سندن تیز حسینی
پرده سنه چقنجه تیز رو مضراب ایله حرکت ایدوب هر پرده نک
اوزرینه بر مضراب اورمالیدر اویله که وزن کبیرک شرطی اوزره
بونک ایکیسی اورمیلو وغی پرده انک بر مضراب اورمیلو یدی
نغمه و کلام وزن کبیرک برلک رقمک برینه بونک ایکیلک رقمی آنک
ایکیلک رقمک برینه بونک دوزلک رقمی انک اوچلک رقمک برینه
بونک الیلک رقمی وضع اولنمغه محتاجدر بوکا کوره سائرلری
قیاس ایله الکاه اولکی وزن اصغر شرطی اولدرکه رقم وزن ثبوتی
یعنی ابرنک رقمی اولوغی پرده بالضروری انک اوزرینه مضراب
اورمالیدر اویله که اکوی پرده نک اوزرینه ایکی ثبوتی مضراب
اورملق اقتضا ایدرایسه اولزمان ۲ ایکیلک رقمی قیولیوب
اول پرده نک ایکی خروفی یان یانه د د وضع اولنور زیرا ایکیلک
رقمی قبولنور ایسه یاخود وزن کبیرک شرط ثبوتی اوزره یاخود
وزن اصغرک شرط وزن عارضی اوزره اولور

عمل الرقم الوزن اصغر علی الثانی و العارضی مقدما ذکر اولنوغی
منوال اوزره وزن صغره ۳ ایکیلک رقمی وضع اولنوغی پرده
ایکی مضراب اورمیلیوب بر مضراب اورمیلور و ایکی مضراب ایکی
وقتی قدر مکس اولنور یعنی ع ف ر د س ح ه ص ا ک م
۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲
مذکور برلرک اللنده کوچه ایکیلک رقمی وضع اولنور ولکن بر مضراب
اورمیلیوب ایکیلک مضراب ایکی وقتی قدر مکس اولنور بوکا کوره
اوچلک دوزلک و سائر رقملر کوریلوغی پرده ده بر مضراب ایکی

وزن صغرک برلک رقمک علمی

لنوغی

بکیلک رقمک علمی

١٢

یاخود قول وزن عارضی اوزره بر مضراب اوردوب اوچ وزن
ثابتك مضرابی قدر مکث ایدرسن . بوکا کوره سایرلرین قیاس ایله
بالضروری اولان وزن کبیرده وزن صغیرك عملیدر
عم ف ر د س حا ه صا اك م س ح لا حه عم
نظر ایله که نغمه نك تیز حرکتندن هر بر پرده یه بر مضراب اورمق اصول
صبر ایلدوکی زمانده برلك رقمنی ایکی پرده نك اراسنده قودیلر
زیرا بالاده ذکر اولندوغی وجه اوزره ابتدا اسندن نغمه وزن کبیر
ایله شروع اولنوب بعده بعض تراکیب وزن صغیر ایله حرکت ایلدوکی
اجلدن بالضروری ایکی حروفه بر مضراب توزیع اولنمشدر . وجه
مشروح اوزره تراکت تراکیب کمالنی بولمش حالدر عمل پیشرو علی
وجه وزن اکبر درمقام راست اصولش دویك ———
ر ه ر ه ح د س ر د س ح ه ص ه حا س حا ه حا س د س حا س د ر حا س د عم د
ر د ر حا س ح د ر ر س ——— نظر قل که کوردوغك ترکیب کوچه
ساده مضراب ایله نغمه نك کمیتنی و کیفیتنی اجرا ایدر کورنور
ولکن تراکت ترکیبی شرط مستنف اوزره ادا ایلمز . واداسی
محقق اولدوغی سبب بودرکه رقم وزن عارضینك نه وجهیله
حرکت ایلسه کرکدر بیان ایتمز . و حرکتی بیان ایلدوکی سبب بودرکه
اوچ یاخود ایکی یاخود درتلك رقمی بالضروری وزن ثابت
شرطی اوزره ساده مضراب ایله رقمك عددی اوزره ایکی اوچ
یاخود درت مضراب اورسه کرکدر زیرا شرط وزن عارضی
اوزره یاخود شرط رقم وزن ثبوتی ایله مضراب ثبوتی مرکب
ایلمکه بلمز . اما ایدی وزن کبیر ایله ادای لطافت موسیقی واجرای
نزاکت نغمات ترکیبی اولنمش حالدر ———

بالضروری وزن کبیرده وزن صغیرك عملی

کی

عمل پیشرو علی وجه وزن کبیر

عمل علم



عمل علم موسیقی علی وجه الحروف و الرقم الوزن الاکبر الثبوتی

وزن کبیر ثقیل برلک رقمک عملی

عه ف ر د س ح ه ص ا ک م س ع ه ح ـــــــ

کوربلان تمثیل اوزره عشران پرده سن مباشرت ایدوب تالک نیز حسینینک پرده سنه چقنجه هو پرده یه پرده مضراب اورق اصلا پرده زیاده مکس ایلیوب دایما وعملی آلدوام و بیقرار حرکتده سن اوست ایدر

ایکیلک رقمک عملی

عمل الرقم الوزن عارضی ثنا

عه ف ر د س ح ه ص ا ک م س ع ه ح ـــــــ

کوربلان تمثیل اوزره اکر وزن ثبوتی اوزره حرکت اولنور ایسه کوکدرکه هر پرده نک اوزرینده ایکیشر مضراب اوره سن ، اکر وزن عارضی اوزره حرکت اولنور ایسه کوکدرکه هر پرده نک اوزرینده بر مضراب اورولب ایکی مضراب وزن ثبوتی قدر مکس ایلیه سن ، عمل الرقم الوزن عارضی سکان

اوچلک رقمک عملی

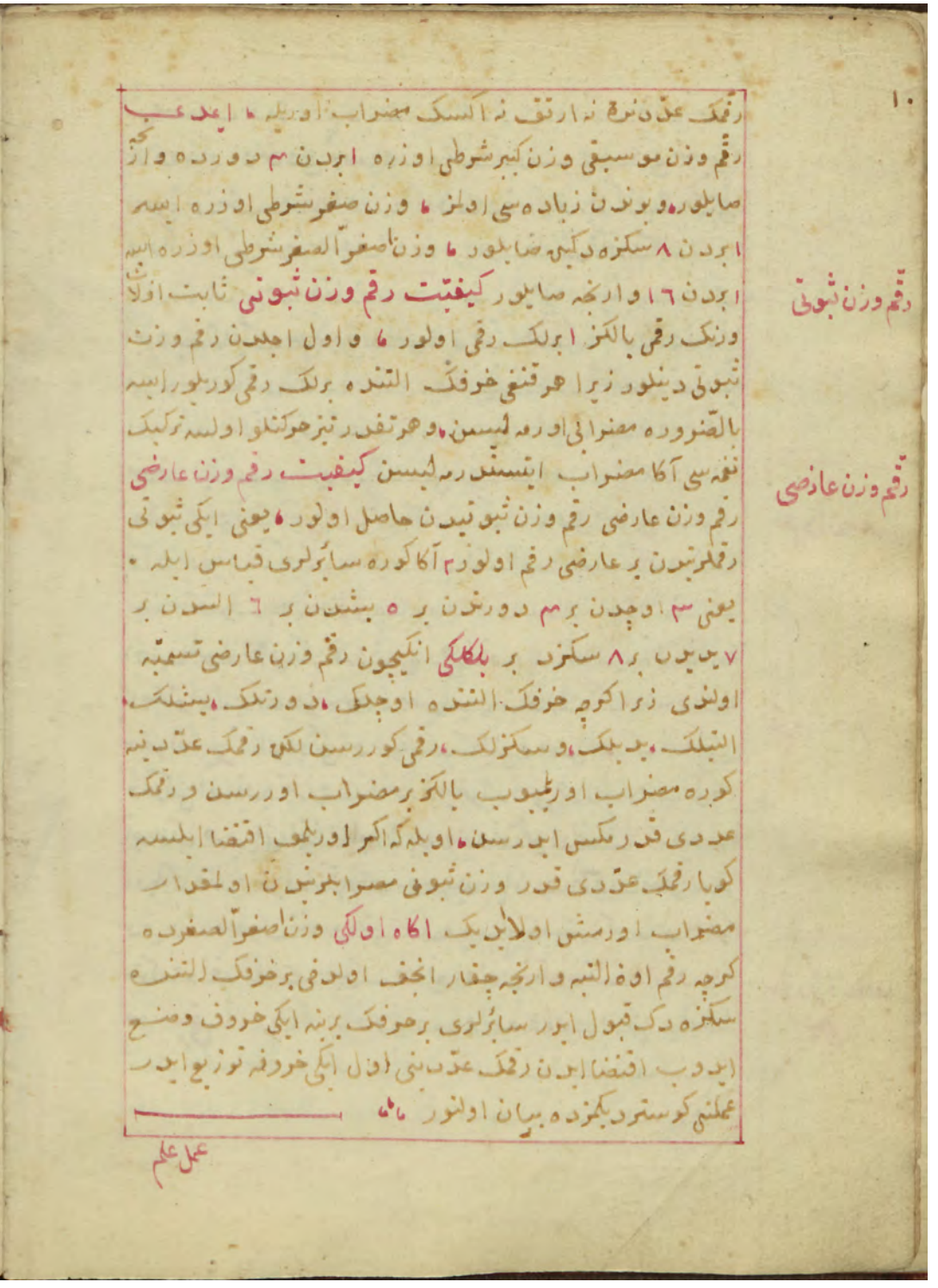
عه ف ر د س ح ه ص ا ک م س ع ه ح ـــــــ

اظهر تمثیل اوزره اکر وزن ثبوتی اوزره حرکت اولنور ایسه هر پرده نک اوزرینده اوچر مضراب اوره سن ، اکر وزن عارضی اوزرینده حرکت اولنور ایسه هر پرده نک اوزرینده بر مضراب اورولب اوچ ثبوتی مضراب واقتی قدر مکس ایلیه سن ، بو کا کوره دورتلک رقمی قیاس ایله ، عمل تراکب نغمه علی وجه وزن اکبر

عمل ترکیب علی وجه وزن اکبر

عه ف ر د س ح ه ص ا ک م س ع ه ح ـــــــ

نظر قل که ایکی پرده ده برلک و اوچنجیده ایکیلک رقمی کوربلدک ، ایدی عشران و عراق پرده لرنده وزن ثبوت قولی اوزره بر مضراب اورسن ، راست پرده سنده ایسه یا وزن ثبوت اوزره ایکی مضراب راست پرده سنک اوزرینده اورسن ،



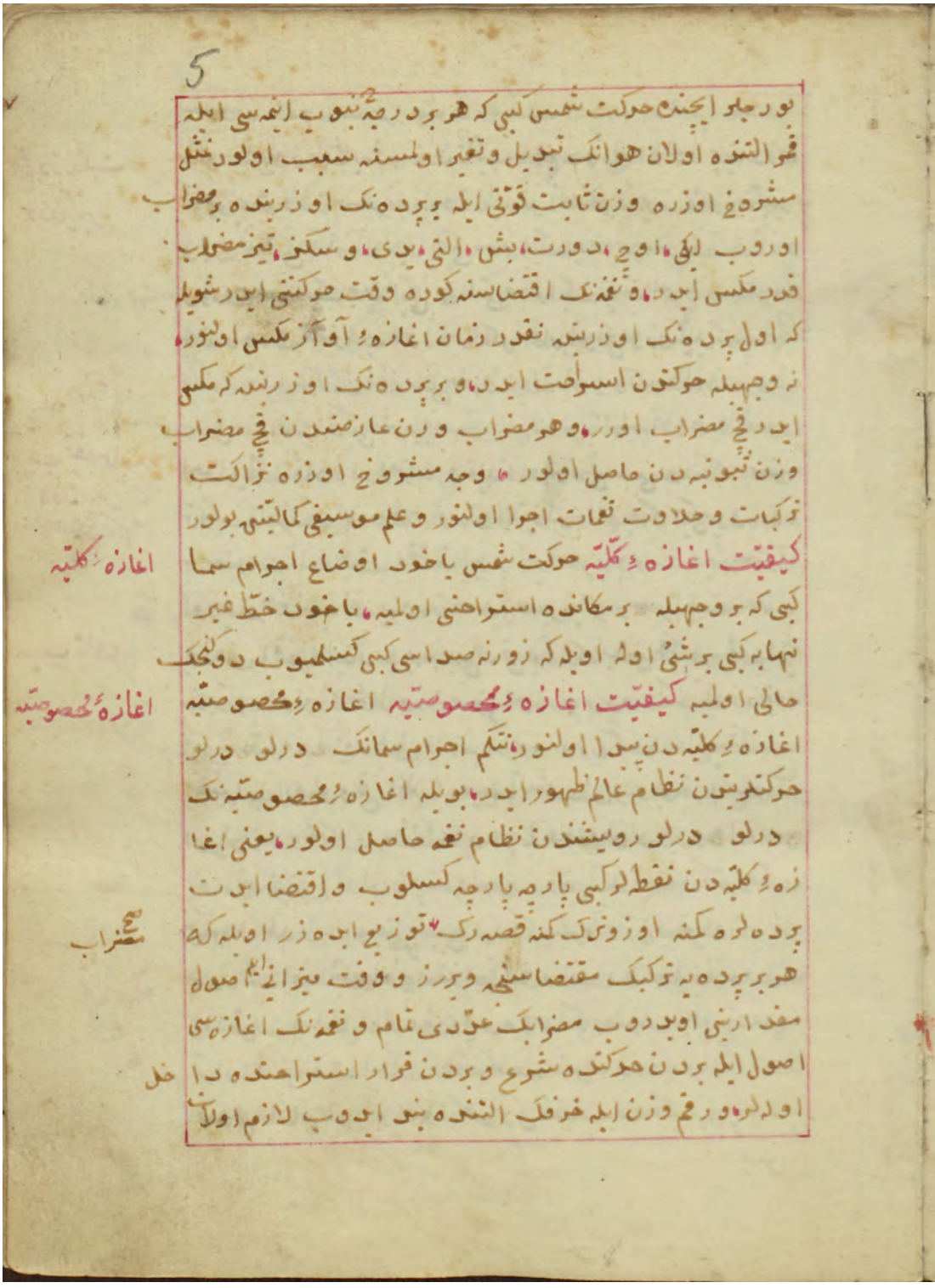
١٠

رقم وزن ثبوتی

رقم وزن عارضی

رقمک عدد نره نه ارتق نه اکسک مضراب اوریله ما ایدعب
رقم وزن موسیقی وزن کبیر شوطی اوزره ابردن م دوزده و از
صایلوره و بوندن زیاده سی اولز ما وزن صغیر شوطی اوزره ایسه
ابردن ۸ سکزه دکین صایلور ما وزن اصغر الصغیر شوطی اوزره ایسه
ابردن ۱٦ و ارنجه صایلور کیفیت رقم وزن ثبونی ثابت اولاش
ورنک رقمی بالکز ابرلک رقمی اولور ما و اول اجدن رقم وزن
ثبونی دینلور زیرا هر قنغی خرفک التنده برلک رقمی کورینور ایسه
بالضروره مضرابی اورمه لیسن ما و هر تفدر تیز هرکتلو اولسه ترکیک
نغمه سی آکا مضراب ایتسنز رمه لیسن کیفیت رقم وزن عارضی
رقم وزن عارضی رقم وزن ثبوتیدن حاصل اولور ما یعنی ایکی ثبوتی
رقملرندن بر عارضی رقم اولور ما آکا کوره سائرلری قیاس ایله ما
یعنی ۳ اوچدن بر م دوردن بر ٥ بشدن بر ٦ التدن بر
۷ یدیدن بر ۸ سکزد بر بلکلکی انکیچون رقم وزن عارضی تسمیه
اولندی زیرا کوچ خرفک التنده اوچلک ما دورتلک ما بشلک ما
التیلک ما یدیلک ما و سکزلک ما رقمی کورسن لکن رقمک عددینه
کوره مضراب اورملیوب بالکز مضراب اورسن و رقمک
عددی قدر نکس ایدرسن ما اویله که اکر اورملیوب اقتضا ایلسه
کویا رقمک عددی قدر وزن ثبونی مصرا ایدرسن ان اولمقدار
مضراب اورمش اولایدی یک اکاه اولکی وزن اصغر الصغیره
کوچه رقم اوه التنبه و ارنجه چفار انجف اولدقی برخرفک التنده
سکزه دک قبول ایدر سائرلری برخرفک برینه ایکی خروف وضع
ایدوب اقتضا ایدن رقمک عددینی اول ایکی خرفه توزیع ایدر
عملنی کوسترد یکمزده بیان اولنور ما

عمل علم



5

بو رجلو ایچنده حرکت شمس کبی که هر بر درجه‌ی بنوب ایمه سی ایله
قوالتنده اولان هوانک تبدیل و تغیر اولمسنه سبب اولور مثل
مشروخ اوزره وزن ثابت قوتی ایله بر پرده نک اوزرینده مضراب
اوروب ایکی، اوچ، دورت، بش، التی، یدی، و سکز، تیز مضراب
قدر مکس ایده، و نغمه نک اقتضاسنه کوره وقت حرکتنی ایدرشویله
که اول پرده نک اوزرینه نقدر زمان اغازه‌ی آواز مکس اولنور،
نه وجهیله حرکتون استواحت ایده، و بر پرده نک اوزرینه کر مکس
ایدرکی مضراب اورر، و هر مضراب وزن عارضتدن کی مضراب
وزن تبوتیه دن حاصل اولور، وجه مشروخ اوزره نزاکت
ترکیبات و حلاوت نغمات اجرا اولنور و علم موسیقی کمالیتی بولور

اغازه‌ی کلیه

کیفیت اغازه‌ی کلیه حرکت شمس یاخود اوضاع اجرام سما
کبی که بر وجهیله برمکانده استراحتی اولیه، یاخود خط غیر
نهایه کبی بر شئی اولمه اویله که زور نه صداسی کبی کسلیوب دوکلمک
حالی اولیه

اغازه‌ی مخصوصیه

کیفیت اغازه‌ی مخصوصیه اغازه‌ی مخصوصیه
اغازه‌ی کلیه دن بیدا اولنور، ترکم اجرام سمانک درلو درلو
حرکتلرینون نظام عالم ظهور ایده، بویله اغازه‌ی مخصوصیه نک
درلو درلو رویشلرینون نظام نغمه حاصل اولور، یعنی اغا
زه‌ی کلیه دن نقطه لرکبی پاره پاره کسلوب و اقتضا ایدن
پرده لره کمنه اوزونلک کنه قصه رک، تونیع ایده زر اویله که

مضراب

هر بر پرده یه ترکیک مقتضاسنجه ویرر و وقت ویزانیلم اصول
مقدارینی اوبدروب مضرابک عددی تمام و نغمه نک اغازه سی
اصول ایله بردن حرکتده شروع و بردن قرار استراحتده دا خل
اولنور، و رقم وزن ایله خرفک التنده بنو ایدروب لازم اولان

کسنه لر زحمت فرو انلر صرف ایلمشلر در و اگرچه بعضیسی
طاوشانی قولاقدن طوتدی قیاس ایلمشلر کلی موسیقینک وجو دی
طاوشانک قولاغدن چوق انجه و نفه نک پردازی طاوشا
نک ایاقلرینن چوق یورکدر، علم موسیقیده چوق کسنه کا
مل اولدقلرینه اشتباه یوقدر ولکن خروف ایله یازه لرک صدا
سی و رقم ایله وقت حرکتی و وزن اصولی متعدد و بلاقصور
تراکیب شروط موسیقی اوزره ضبط و اجرا ایلمیی دخی
کولمدک، یونان طایفه سی موسیقیی خروف اللنده ضبط ایلمدر
لاکن اصول وزنی یلمکلری سببی ایله انلرده موسیقی کوروطوپالدر
، افرنج و اهل روس طایفه سی یونانلرن آلوب موسیقیی خروف ایله
اوقورلر لکن صوفیان و سماعی اصولندن غیر اصول کورمدکلری
اجلدن سائر اصولنلرده تصنیف اولنان پشرولری و بسته لری
اصول ایله اوقوه مزلر، و بویله انلرده دخی موسیقی ناتمام اولور،
اول اجلدن زیاده تقیود ایدوب قصورات کوریلان نسنه
اتمامنه کوتومک سعی ایلمشلردر و یازه دخی قصورات فلانی
یوزدن صکره کلانلری کمالینده کتورمک تحریک ایده رزه ——

یونان و افرنج علم خروفانده ناکامل

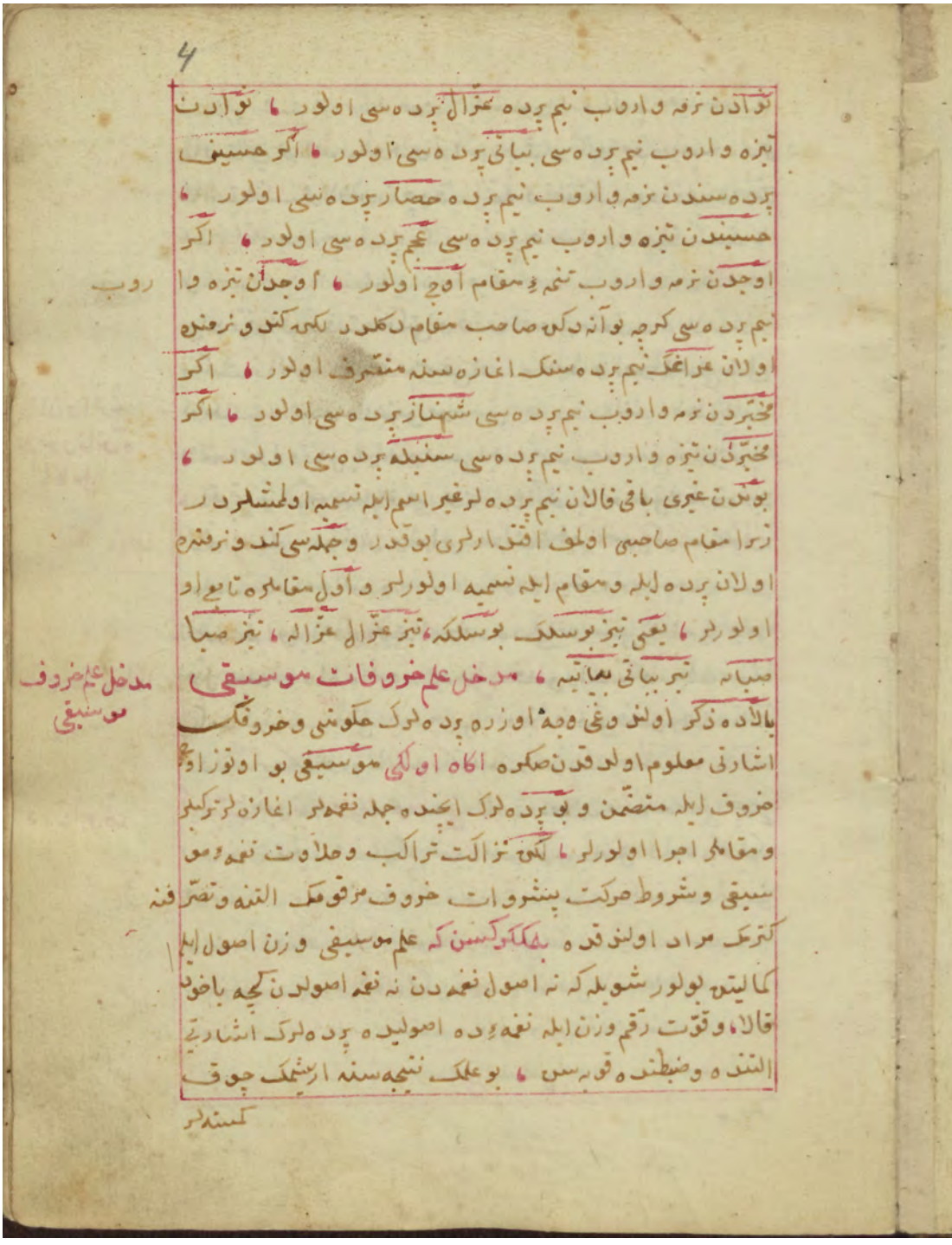
وزن ثبوتی

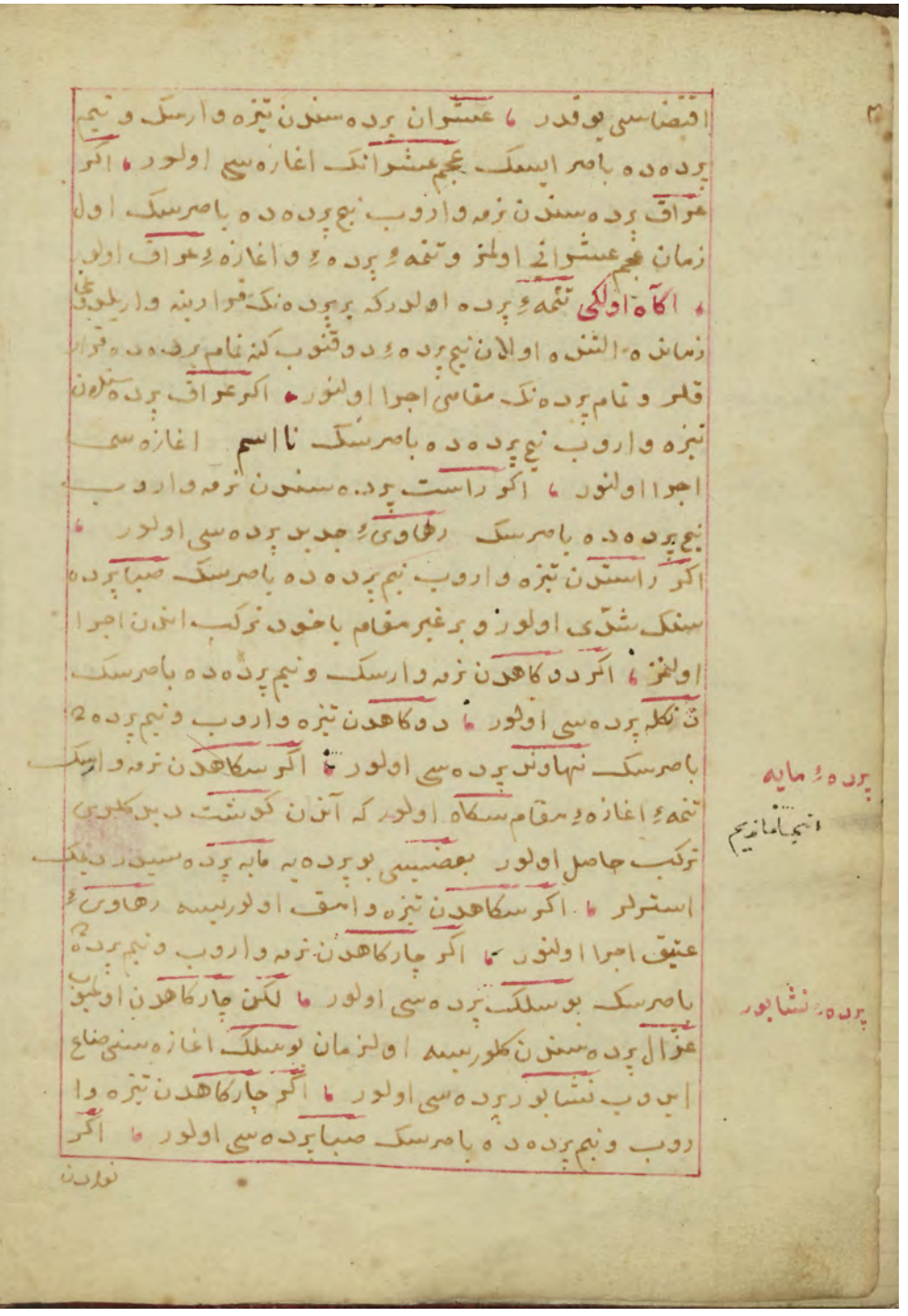
کیفیت ثبوتیه وزن موسیقی ثابت اولان وزن موسیقی چوق
اسمانلرن دقیقه زمان کبی ضرب مضرابدن حاصل اولور، اویله که
هر مضراب بر اولا، و هر پرده نک اوزرینده بر مضراب موجود
بولنه، و اول قدر تیز حرکتلو اولکه ایکی مضراب بک اره سنده بر
بر مضراب دخی اورلمق ممکن اولیه، الحاصل کلام علم حکمنده ذره
مقداری نایسه علم موسیقیده دخی وزن ضرب مضراب اولور

وزن عارضی

کیفیت عارضیه وزن موسیقی عارضی اولان وزن موسیقی

بورجلو



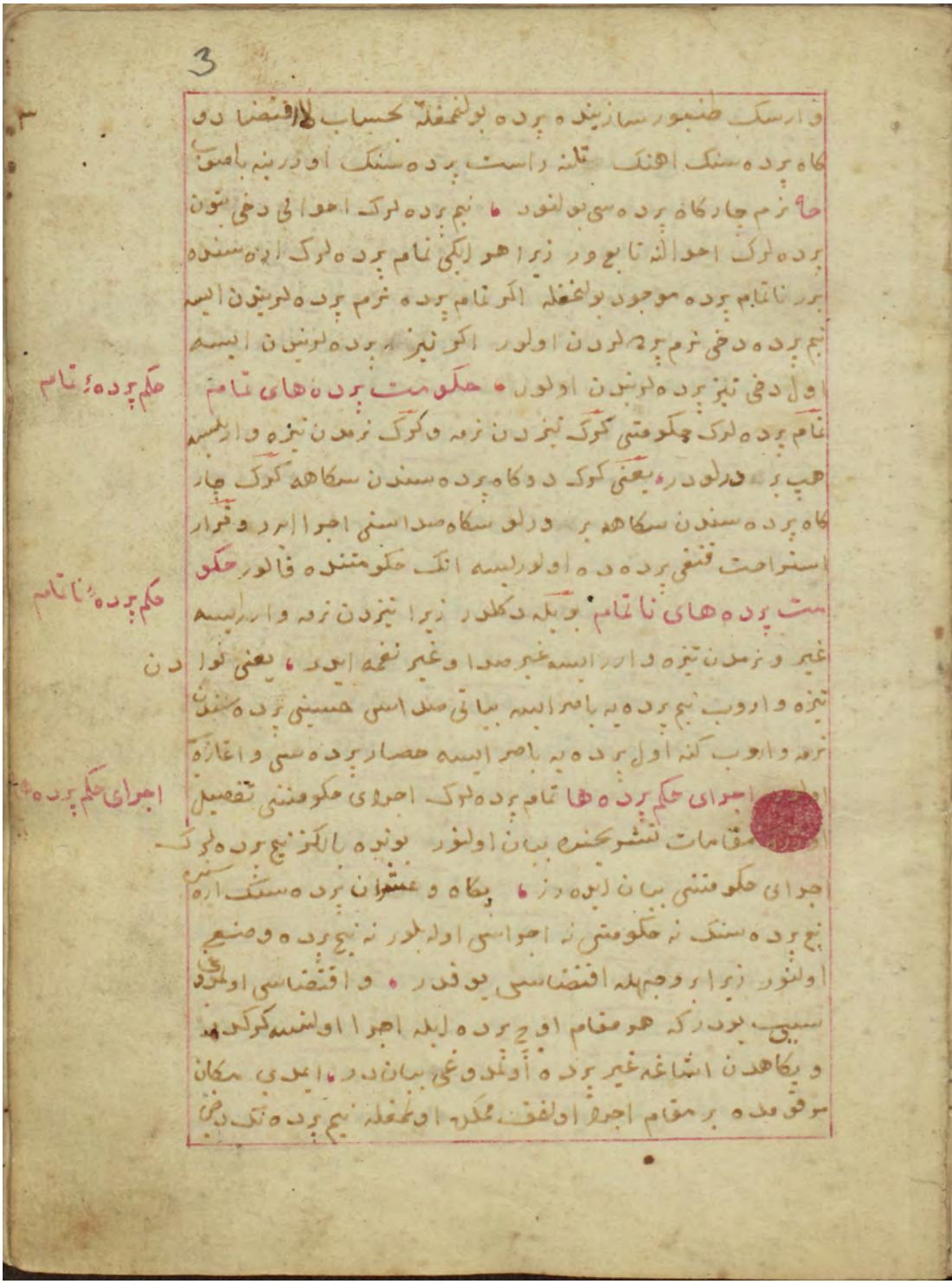


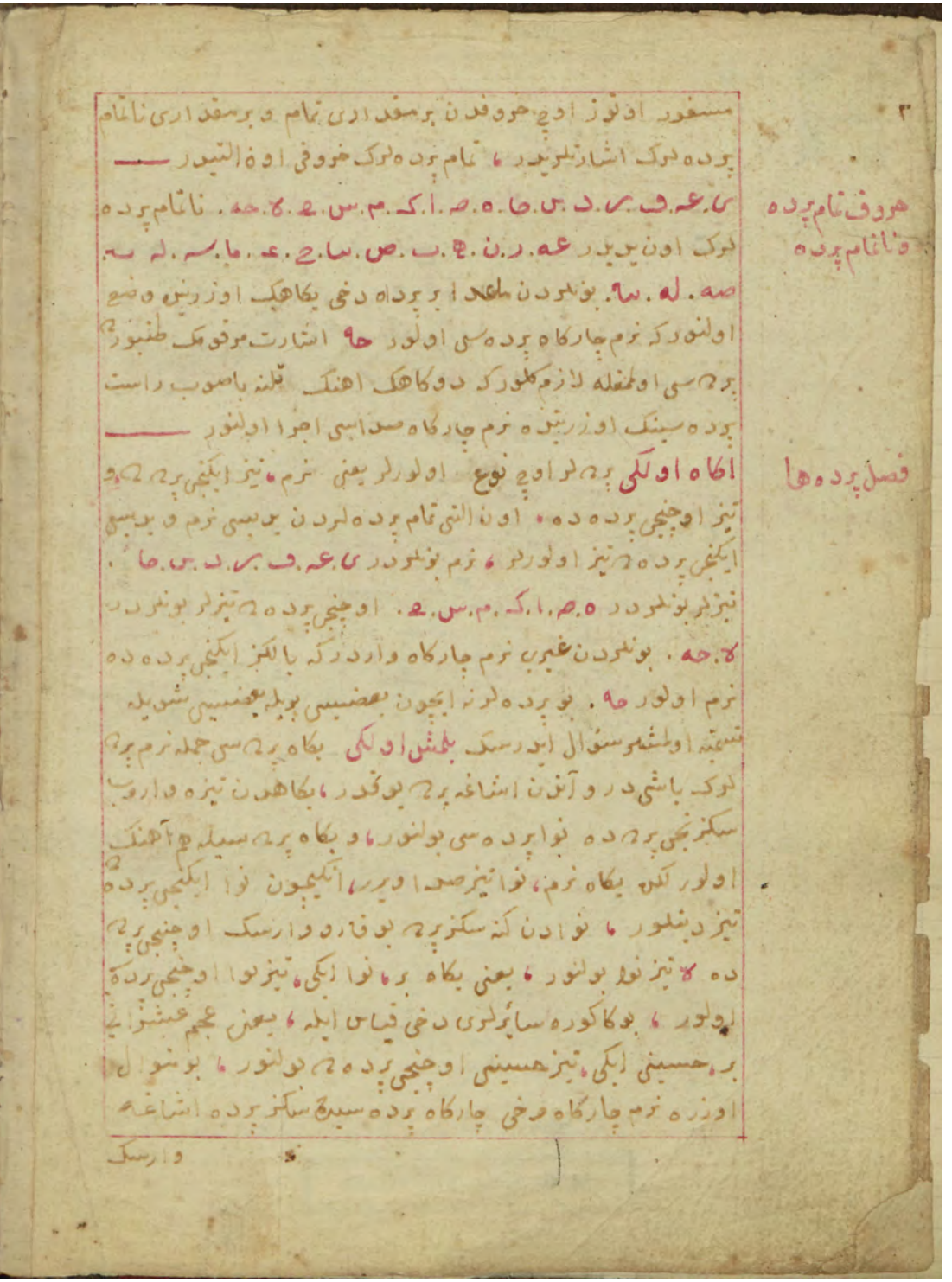
اقتضاسی بوقدر ۔ عشّاق پرده سنن نیزه وارسک و نیم
پرده ده یا مرسک عجم عشّاقنک اغازه سی اولور ۔ اگر
عراق پرده سنن نرمه واروب نیم پرده ده یا مرسک اول
زمان عجم عشّاقی اولنز و تحفهٔ پرده و اغازهٔ عراق اولور
۔ اکاه اولکی تحفهٔ پرده اولدرکه پرده نک قرارینه وارلیوب
زمانده التی اولان نیم پرده و دوقتوب کنه تمام پرده ده قرار
قلور و تمام پرده نک مقامی اجرا اولنور ۔ اگر عراق پرده سنن
نیزه واروب نیم پرده ده یا مرسک نااسم اغازه سی
اجرا اولنور ۔ اگر راست پرده سنن نرمه واروب
نیم پرده ده یا مرسک رهاوی جدید پرده سی اولور ۔
اگر راستن نیزه واروب نیم پرده ده یا مرسک صبا پرده
سنک شدّی اولور و بر غیر مقام یا خود ترکیب انن اجرا
اولنز ۔ اگر دوکاهدن نرمه وارسک و نیم پرده ده یا مرسک
تن نکلم پرده سی اولور ۔ دوکاهدن نیزه واروب و نیم پرده
یا مرسک نهاوند پرده سی اولور ۔ اگر سکاهدن نرمه وارسک
تحفهٔ اغازه و مقام سکاه اولور که آنن کوشت دیکلری
ترکیب حاصل اولور بعضیسی بو پرده یه مایه پرده سی دیک
استرلر ۔ اگر سکاهدن نیزه وامق اولور بسته رهاوی
عتیق اجرا اولنور ۔ اگر چارکاهدن نرمه واروب و نیم پرده
یا مرسک بوسلک پرده سی اولور ۔ لکن چارکاهدن اولنوب
عزال پرده سنن کلور بسته اولزمان بوسلک اغازه سنی صناع
ایروب نشابور پرده سی اولور ۔ اگر چارکاهدن نیزه وا
روب و نیم پرده ده یا مرسک صبا پرده سی اولور ۔ اگر

پرده مایه

پرده نشابور

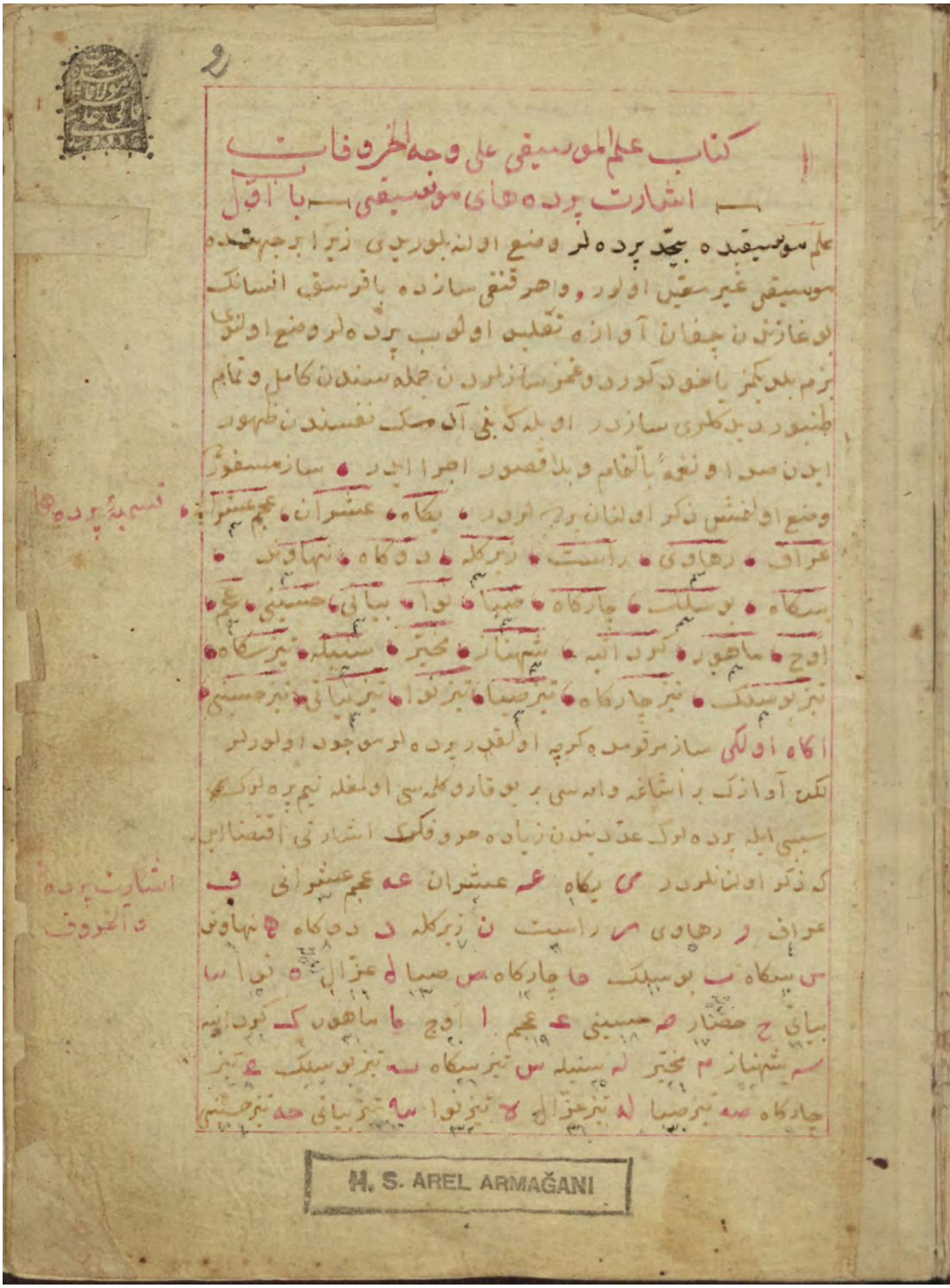
نوادن





حروف تام پرده و ناتمام پرده

فصل پرده‌ها



کتاب علم الموسیقی علی وجه الحروفات

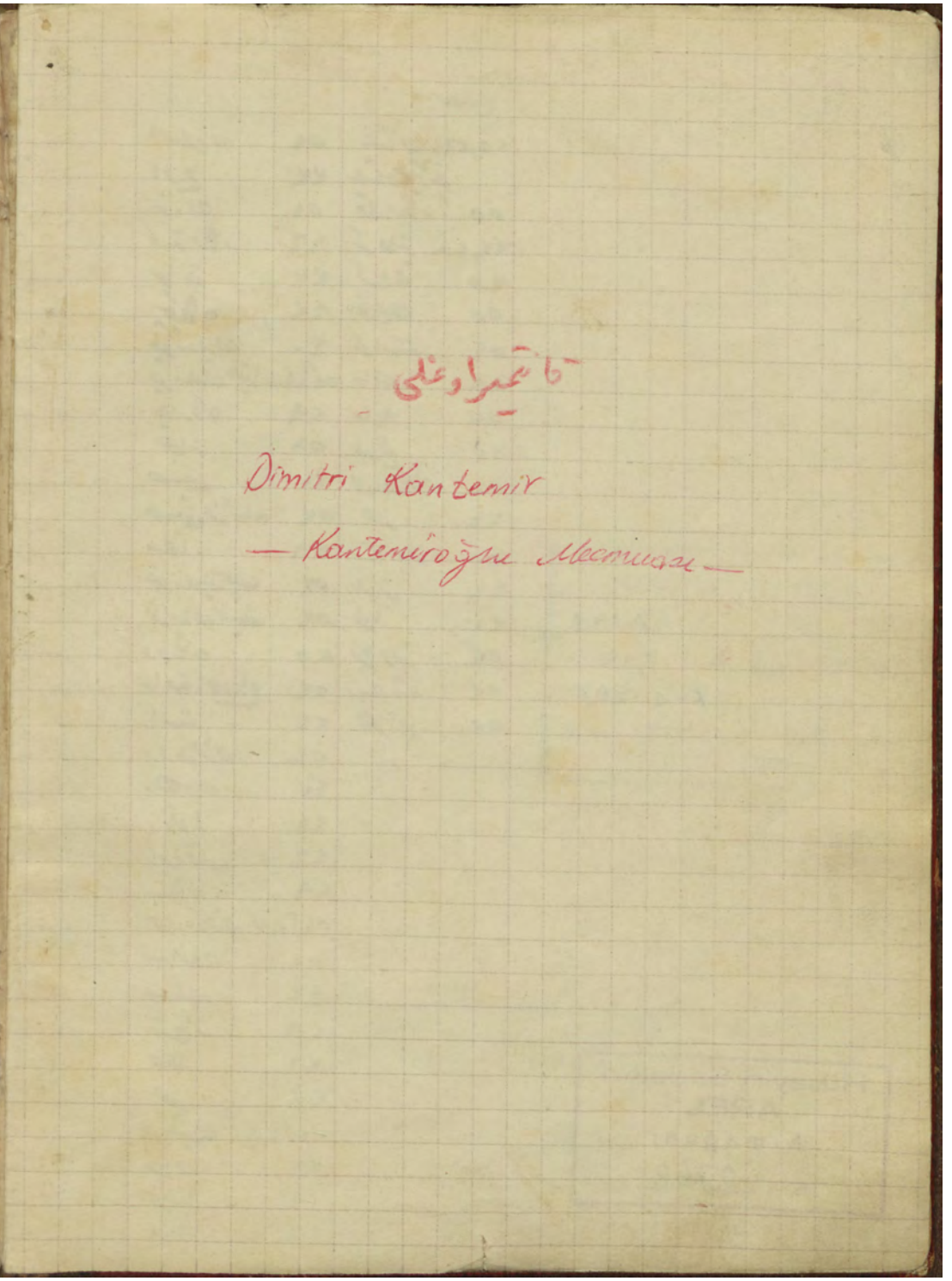
باب اول ــ اشارت پرده های موسیقی

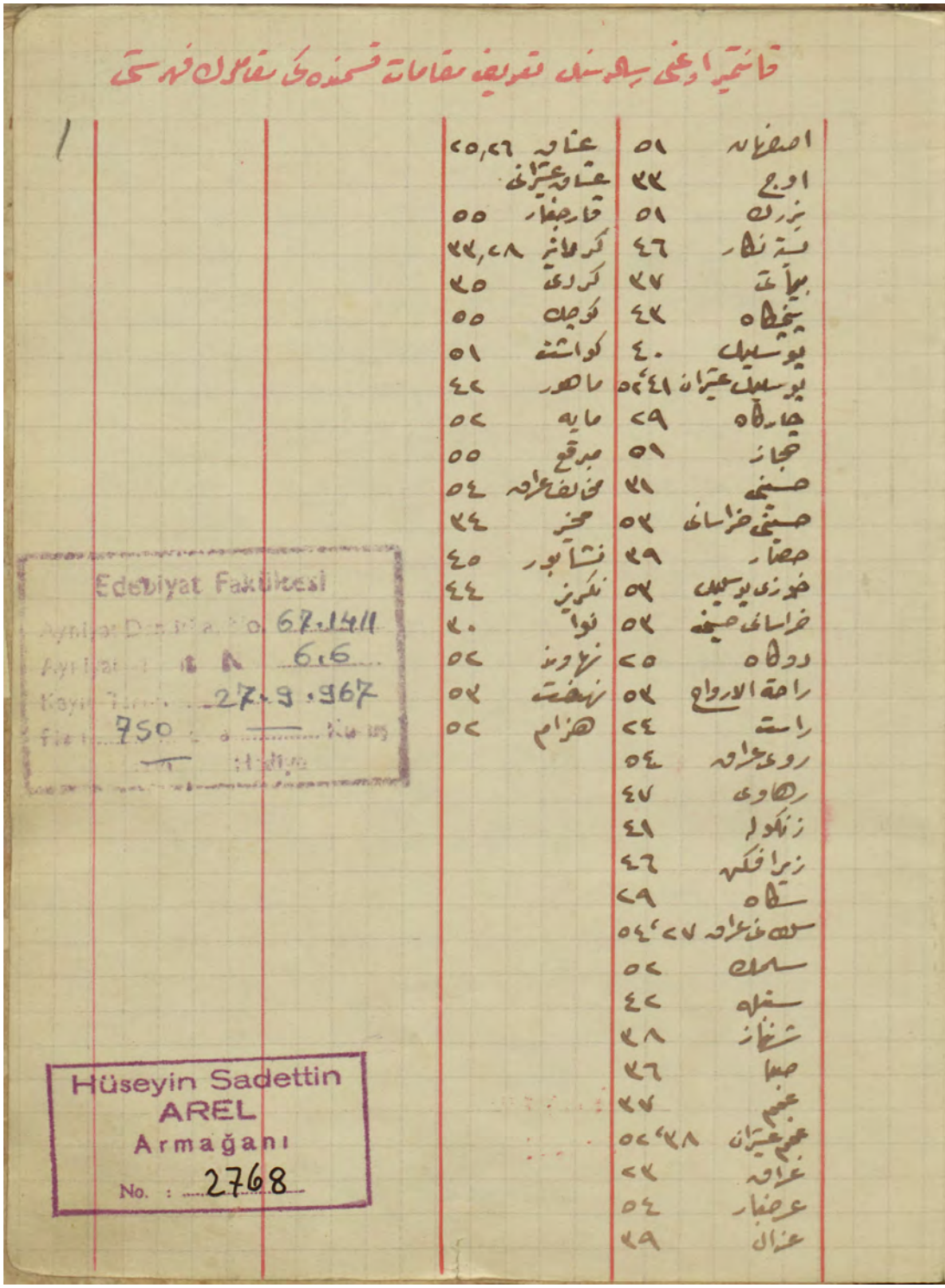
علم موسیقیده بیحد پرده لر وضع اولنه بلورجدی زیرا بر جهتده موسیقی غیر متناهی اولور، واهر قنغی سازده یا فرسق انسانک بوغازندن چیقان آوازه تقلید اولوب پرده لر وضع اولنور بزم بلکز یا خود کوردوکمز سازلردن جمله سندن کامل و تمام طنبور دیکلری سازدر اولدکه بنی آدم سمک نفسندن ظهور ایدن صدا و نغمهٔ یا تمام و بلا قصور اجرا ایدر، ساز مسفور وضع اولنمش ذکر اولنان پرده لردر اولور، بیکاه، عشیران، عجم عشیران، عراق، رهاوی، راست، زیرکله، دوکاه، نهاوند، سکاه، بوسلیک، چارکاه، صبا، نوا، بیاتی، حسینی، عجم، اوج، ماهور، کردانیه، شهناز، مخیر، سنبله، تیرسکاه، تیربوسلیک، تیرچارکاه، تیرصبا، تیرنوا، تیربیاتی، تیرحسینی، اکاه اولکی سازبرتومدهکرچه اولقدر پرده لرسوجود اولورلر لکن آوازک بر اشاغه و یا یوقاروکلمسی اولمغله نیم پرده لرکه سببی ایکی پرده لرک عددینی زیاده حروفکک اشارتی اقتضاایدر که ذکر اولنانلردر ی بیکاه عه عشیران عه عجم عشیرانی ف عراق ر رهاوی ص راست ن زیرکله د دوکاه ه نهاوند س سکاه ب بوسلیک ط چارکاه ص صبا ل عزال ه نوا سا بیاتی ح حصار ص حسینی ع عجم ا اوج ما ماهور ک کردانیه سه شهناز م مخیر له سنبله س تیرسکاه سه تیربوسلیک ع تیرچارکاه صه تیرصبا له تیرعزال لا تیرنوا سا تیربیاتی حه تیرحسینی

قسمهٔ پرده لر

اشارت پرده و الحروف

H. S. AREL ARMAĞANI

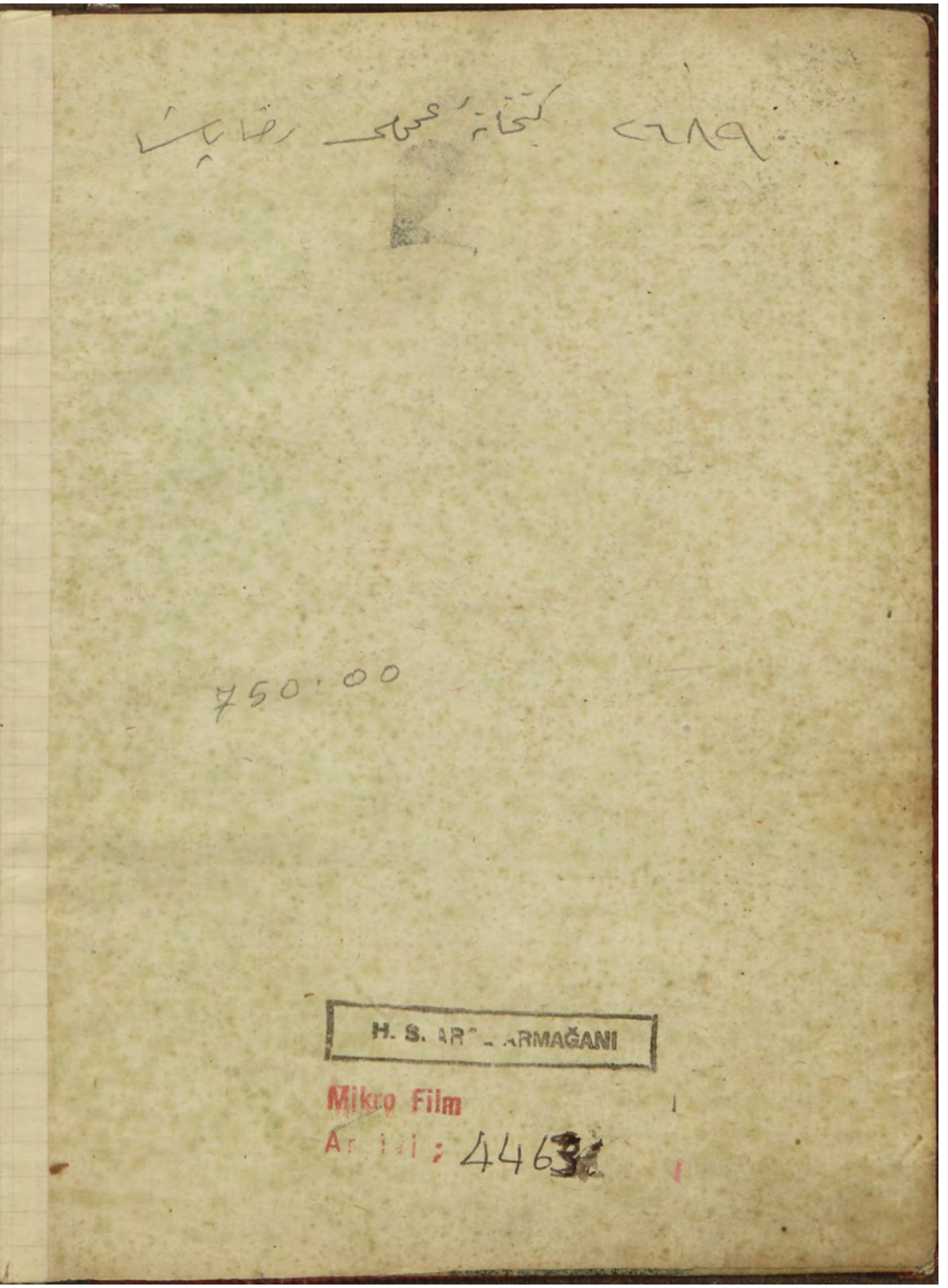

تاغیراوغلی
Dimitri Kantemir
— Kantemiroğlu Mecmuası —



خاتمه اوغلی سعدالدین تعریف مقامات قسمنده‌کی مقامات فهرستی

اصفهان	٥١	عشاق	٥٥,٤٦
اوج	٤٢	عشاق عیراقی	
بزرك	٥١	قارجغار	٥٥
بسته نگار	٤٦	كردانیه	٤٢,٤٨
بیات	٤٧	كردی	٤٥
پنجگاه	٤٤	كوجك	٥٥
یوسیلك	٤٠	كواشته	٥١
یوسیلك عیراق	٤١,٥٥	ماهور	٤٤
چارگاه	٤٩	مایه	٥٤
حجاز	٥١	مدقع	٥٥
حسینی	٤١	مخالف عراق	٥٤
حسینی خراسانی	٥٤	مخیر	٤٤
حصار	٤٩	نشابور	٤٥
خوزی یوسیلك	٥٤	نكریز	٤٤
خراسانی حسینی	٥٤	نوا	٤٠
دوگاه	٤٥	نهاوند	٥٤
راحة الارواح	٥٤	نهفته	٥٤
راست	٤٤	هزام	٥٤
روی عراق	٥٤		
رهاوی	٤٧		
زنگوله	٤١		
زیرافكنه	٤٦		
سگاه	٤٩		
سلمك عراق	٤٧,٥٤		
سلمك	٥٤		
سنبله	٤٤		
شهناز	٤٨		
صبا	٤٦		
عجم	٤٧		
عجم عیراق	٤٨,٥٤		
عراق	٤٤		
عزیزان	٥٤		
غزال	٤٩		

Edebiyat Fakültesi
Ayniyat Defteri No. 67.1411
Ayniyat [illegible] 6.6
Kayıt Tarihi 27.9.967
Fiat 750
Hüseyin Sadettin
AREL
Armağanı
No. : 2768


750.00
H. S. AR[illegible] ARMAĞANI
Mikro Film
Ar[illegible]i : 4463



