Orada bir musıki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Cem Behar



Orada bir musıki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu

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, 2018); *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, 2016); *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı (İstanbul, YKY, 2010, 2017, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, YKY, 2015, 2019), *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr'ının *sıradışı müzikal serüveni* (İstanbul, YKY, 2017). 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)

Orada bir musıki var uzakta... (2020)

CEM BEHAR

Orada bir musıki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda
Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5536
Sanat - 263

Orada bir musıki var uzakta...
XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu
Cem Behar

Kitap editörü: **Korkut Erdur**
Düzelti: **Korkut Tankuter**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Arzu Yaraş**

Baskı: Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/B Güneşli - Bağcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 693 00 08
Sertifika No: 36150

1. baskı: İstanbul, Ocak 2020
ISBN 978-975-08-4650-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2019
Sertifika No: 44719
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.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://wwwykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/YapiKrediKulturSanatYayincilik
twitter.com/YKYHaber
instagram.com/yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

I. Geleneğin "Başlangıcı" – Bir Kırılma Noktasının Teşhisi • 11
"Acem" ve "Rûm" • 20

II. Musıki Tarihimiz için "Büyük Resme" Bakmak • 26
Tarih malzemesi • 27
"Tegayyür ve fesat" ile "köklü değişim" • 32
Nüfus artışı ve İstanbul'un "metropolleşmesi" • 33
İstanbulluluk • 41

III. "Gerileme", Servet Birikimi ve Metropolleşme • 48
Yeni dönem • 48
İstanbul'un yeni zenginleri, yeni yoksulları, kültür ve müzik • 54
"Himayenin" yer değiştirmesi • 58

IV. Buluşma Yerleri, Meclisler, Kahvehaneler • 63
Öğretim ve intikal • 65
Çalgı musıkisi ve mehter • 71
Musıki meclisleri • 74

V. On Altıncı Yüzyılda İstanbul Kahvehaneleri, Müdavimleri ve Musıki • 81
Bir "kamusal alan" • 86
"Şah ü Gedâ" • 89

VI. Bir Minyatür ve Düşündürdükleri • 95
Musıkide değişim: Eserler, çalgılar, müzikler • 101
Avâm ve havass • 106
Karşılaşma ve karışımlar • 111

VII. On Altıncı Yüzyıl Güfte Mecmuaları • 120
On altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuası • 124
Kronoloji • 125
İçyapı /tasarım • 129
Form ve dil • 140
Mahmutzâde • 140
Usûl ve dil • 144

Besteciler ve besteler • 145
Makamlar/makam kullanımları • 151
Formlar ve makamlar • 157
"İlâ Âhirihi..." • 167

VIII. Karışan Makam, Güfte, Meclis ve Müzikler • 180
Tâbî: On altıncı yüzyıl sonunda bir besteci, "türkücü" ve şair • 184
Tâbî'nin devr-i revâni ve "hafif müzik" • 192
Şekilsiz ve düzensiz güfteler, usûlsüz makamlar, belirsiz formlar • 195
On altıncı yüzyıl güfte mecmuaları: Bir buluşma yeri • 200
Mecmualar ve ait oldukları çevreler • 207
Yeni köye yeni âdet – usûllerin kurucu vasfı • 217

IX. Sonuca Dair • 229

EK 1. Güfte Örnekleri • 239

EK 2. Bazı On Altıncı Yüzyıl Bestekârları • 252

Kaynakça • 253

Dizin • 261

SUNUŞ

Bu kitabın esas amacı, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında bazı yeni siyasî, sosyal ve ekonomik koşulların imparatorluk başkenti İstanbul'da yeni ve yerel bir "tarz-ı Osmânî" musıkinin oluşumuna nasıl bir zemin teşkil ettiğini anlamaya çalışmak ve bu değişen koşulların ortaya çıkardığı musıki değişimine birkaç örnek sunmaktır.

Unutmayalım ki Osmanlı/Türk müziğinin on altıncı yüzyıldaki değişim döneminin varlığını, önemini ve yeni bir emperyal müzik geleneğinin safahatını şimdilik ancak ve ancak "öncesi" ile "sonrası" arasındaki hem teorik hem de icraya dair çok önemli ve çarpıcı tezat ve farklardan dolayı açıkça teşhis edebiliyoruz. Bu farkları hem musıki teorisi kitaplarında (sadece Arapça veya Farsça değil artık Türkçe de kaleme alınan, fakat hesap kitapla, akustik ölçümlerle ilgili bölümleri kısaltılıp daha pragmatik bir hâl alan edvârlarda) hem de repertuarın çok büyük bir bölümünü teşkil eden sözlü eserlerin güftelerinin derlendiği *güfte mecmuaları*nda görmek mümkün.

Ne var ki bu değişim sürecinin bizzat kendisi, esas nedenleri, ortaya çıkış şekli, varsa aşamaları ve ayrıntıları hakkında kesin olan hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Kesin olarak bildiğimiz şey ise İstanbul'un müzik geleneğinde on altıncı yüzyılın ilk yarısı ile on yedinci yüzyıl arasındaki farkların on yedinci yüzyılın ikinci yarısı ve yirmi birinci yüzyıl arasındaki farklardan çok daha önemli ve kapsamlı olduğudur. Oluşum şekli ve sebepleri itibarıyla henüz tam olarak açıklanamayan, fakat esasen on altıncı yüzyıl içinde şekillenmiş olan bir müzikal kabuk değiştirme sürecinden söz ettiğimizi unutmayalım.[1]

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da özgün ve yerel bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin ortaya çıkışının şehir toplumundaki temellerine eğilmek gerekiyor. Ne var ki, ekonomik, sosyal ve siyasî koşulların sadece müziğin bu dönemdeki yenilenmesinde değil, kuşkusuz Osmanlı İstanbulu'nda diğer sanat alanlarında da bir sonucu, bir karşılığı, bir paraleli olmuştur. Bunu da gözden uzak tutmamak gerek. Gerçekten de on altıncı yüzyılın ikinci yarısı musıkiyle birlikte birçok başka sanat alanının da İstanbul'da yenilenmiş ve yeni bir üslûp ve kişilik kazanmış olduğu bir dönemdir. Eğer var idiyse Selçuklu ve Fars etkisinden giderek uzaklaşıp birçok geleneksel

1 Osmanlı/Türk müzik geleneğinin "önceki" gelenekten farklılıklarının kısa bir özeti için bkz. Cem Behar, *Osmanlı /Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 10-18.

sanat alanının özgün bir Osmanlı üslûp ve kişiliğine kavuştuğu dönem söz konusudur. Mimarî, minyatür, hüsn-ü hat, nakış, hatta edebiyat ve şiir için bunun benzeri bir değişimin vuku bulduğu söylenebilir.

Ne var ki, başkentin müzik kültüründeki derin değişime ve Osmanlı emperyal müzik geleneğinin oluşumuna tanık olmuş olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısı, ardında doğrudan musıkiyle ilgili hemen hemen hiçbir yazılı belge bırakmamış bir dönemdir ne yazık ki. Musıkinin bizzat kendisinin kâğıda/notaya dökülmemiş olmasından söz etmiyoruz sadece.

Elbette ki musıki eserleri hat, tezhip, nakış, minyatür, mimarî gibi diğer klâsik Osmanlı dönemi sanat eserlerine benzemez. Çünkü eğer günümüze ulaşmışlarsa bile karşımızda ne yapıldıkları andaki ne de yapımcılarının kurguladıkları şekilleriyle durmaktadırlar. İcra edildiği anda ortadan kaybolan musıki eserlerinin, fiziksel, maddî, görünen ve kalıcı bir varlıkları olmadığı için yapıldıkları andaki şekilleriyle bugüne kadar ulaşmaları zordur. Aslına bakarsak burada mesele sadece sözellik, yani musıki öğretim ve icrasının yazıya, kâğıda, notaya başvurmaksızın yapılmış olması değildir. Zira bu eserler kâğıda, notaya geçirilmiş olsalardı dahi günümüze aynen ulaşmış olmaları yine de neredeyse imkânsızdır.[2] Ancak, sözünü ettiğimiz temel gerçek, bu durumun da ötesinde musıkinin gerek üretimi gerekse icrası hakkında o dönemlerden kalan her türden (arşiv kaydı, tevârih, hâtırat, görsel belge vb) tarihî bilgi ve belgenin azlığıdır. Hâliyle, kullanacağımız bilgi ve belgelerin birçoğu müzik dünyasının içinden gelmiyor, gelemez.

Dolayısıyla bu kitapta o döneme ait eldeki daha "makro" düzeylerde hem Osmanlı İmparatorluğu'nu hem de İstanbul toplumunun bütününü etkileyen çeşitli siyasî, askerî, ekonomik, sosyal, kültürel, görsel, hatta edebî gelişmelerin ipuçlarını –biraz da zorlayıp konuşturarak– olabildiğince değerlendirmeye çalışmaktan başka yapacak bir şey yok. Başkentin o dönemde geçirdiği önemli değişimlerle yeni müzik geleneği arasında ilişki kurmak, sosyal ve ekonomik ortamın yerel, özgün ve ortak bir musıki zevkinin ve üretiminin oluşmasına destek olup olmadığı sorusuna cevap aramaktır amacımız.

Bu arada da o dönemde her sınıfa mensup şehir sakinleri için birer buluşma ve ortak kültür/sohbet/müzik mekânı hâline gelmiş olan İstanbul kahvehanelerinin oynadıkları role de vurgu yapmamız kaçınılmazdır. Göreceğimiz gibi, kahve ve kahvehanelerin ortaya çıkışı ve hızla yayılışıyla birlikte bunların oynadıkları kültürel roller on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki müzik değişimini etkilemiş olan önemli çevre faktörlerinden biridir.

Ne var ki, netice itibarıyla ulaşabileceğimiz sonuçların birçoğunun ya gerçekleri ortaya çıkarmak için geçici bir merhale teşkil edeceği ya da sadece

2 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

destekli fakat "ispatsız" birer varsayım olarak kalacağı ihtimalini de peşinen kabul etmemiz gerek. Önerdiğimiz bazı bağlantıların gevşek, sebep-sonuç ilişkilerinin ise kısmen kuşkulu olduğunu düşünmek mümkündür elbette. Ne var ki, Osmanlı İstanbulu'nun bu erken döneminde müzik yaşamına dair yeni varsayımlar ortaya atılmasını sağlayabilecek çok miktarda güvenilir kaynakların, taze bilgi ve belgelerin bugünden sonra ortaya çıkabilmesinin de nispeten düşük bir ihtimal olduğu unutulmamalı. Oluşum koşulları henüz büyük ölçüde karanlıkta olsa da on altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedinci yüzyıl başlarında "tarz-ı Osmânî" musıkinin, yani İstanbul merkezli bir emperyal müzik geleneğinin, Osmanlı/Türk musıkisinin ilk evrelerine zayıf da olsa bir nebze ışık tutabilmektir amacımız. Aşağıda yakından inceleyeceğimiz, keşif ve teşhisleri nispeten yeni olan on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç adet güfte mecmuasının içeriği bu amaca hizmet edecektir. Dolayısıyla da kurguladığımız sebep-sonuç ilişkilerinin dönemin müziğine dair yeni bilgiler ortaya çıktıkça gözden geçirilmeleri gerektiği açıktır.

Sözünü ettiğimiz musıki geleneğine zaman zaman –ait olduğu İmparatorluğa ya da daha geniş bir İslâm/Ortadoğu medeniyet dairesine veya bu müzik geleneğine katkı yapmış etnik ve dinî unsurlara (Türk, Ermeni, Rum, Yahudi vb) hiçbir atıf yapmaksızın–, sadece ve basitçe "İstanbul musıkisi" de denebilmiş olması boşuna değildir. Hiçbir zaman münhasıran başkente sıkışmış olmasa da oluşum süreci İstanbul'da cereyan eden ve esas itibarıyla bu şehrin ahâlisinden neşet etmiş olan bu musıkinin başkenti de her dönemde yine İstanbul olmuştur. Hâlâ da öyledir.

Dolayısıyla on altıncı yüzyıla dair kullanacağımız tarihî bilgi ve belgelerin hemen hepsi ister istemez İstanbul merkezli veya İstanbul'a dair olacaktır. O dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği siyasî ve ekonomik değişimler birçok tarihçi tarafından yetkin ve ayrıntılı bir şekilde araştırılmış olup artık çok iyi biliniyor. Burada biz bunları bizzat kendileri için ("*per se*") değil, ancak ve ancak başkent İstanbul'da icra edilen musıkiye yaptıkları etkiler dolayısıyla ka'le alacak, onlara şehirdeki muhtemel kültürel yansımaları açısından bakacağız.

Bu kitabın kaleme alınması sırasında gerek matbu malzeme, gerekse şifahî bilgi, tarihî belge ve yayın tedarikinde yardımlarını esirgemeyen Çağatay Anadol, Güzin Değişmez, Emrah Safa Gürkan, Harun Korkmaz ve Ersu Pekin'e, ayrıca değerli fikir ve görüşlerinden yararlandığım Melih Duygulu'ya teşekkür borçluyum.

Anadoluhisarı, Eylül 2019

I
GELENEĞİN "BAŞLANGICI" – BİR KIRILMA NOKTASININ TEŞHİSİ

Bugün bildiğimiz şekliyle geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi esas itibarıyla ve kabaca bir tarihlendirmeyle ancak on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlar. Dolayısıyla da on altıncı yüzyılın ikinci yarısı ve on yedinci yüzyılın başları musıki geleneğimizde önemli bir eşik, bir kırılma noktası teşkil eder. Bugün bildiğimiz ve geriye doğru baktıkça tanıyıp teşhis edebildiğimiz Osmanlı/Türk musıki geleneğini hem yerleşik müzikal formlarıyla hem de teknik açıdan makam ve usûl anlayışıyla, kullanılan çalgılarla ve en önemlisi elimizdeki repertuardaki eserlerle ve bunların bestecileriyle anlamlı bir biçimde on altıncı yüzyılın ikinci yarısından öncesine götürmenin pek imkânı yoktur.

Daha önceki dönemlerin musıki formları, çalgıları, hatta (bazılarının adları bugüne gelmiş olsa da) makam ve usûlleri bugüne gelmiş olan şekliyle Osmanlı/Türk musıki geleneğine ait değildi. Kısmî bir akrabalığın ve yüzyıllara sârî müphem bir kültürel etkinin varlığını inkâr etmek mümkün değil elbette. Ne var ki, daha öncelerden ve özellikle İranî geleneklerden tevârüs edilmiş müzikal yapılar on altıncı yüzyıl zarfında İstanbul'da değişir, farklılaşır, yavaş yavaş terk edilir ve son örnekleri yirminci yüzyıla dek uzanan "tarz-ı Osmânî" musıki oluşmaya başlar.

Tarihî gerçeklerden ziyade tevsik edilemeyecek rivayet, efsane ve hurâfeleri tercih eden bazı çevrelerde hâlâ rahatsızlık doğuruyor olmasına rağmen Türk musıkisinin bu temel gerçeği bugün artık genel kabul görüyor sayılır. Ama gelenekteki bu kırılmaya dikkati çeken ilk kişilerin 1940 ve 50'li yıllarda Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Zühtü Ezgi (1869-1962) olduğu gerçeği nedense unutulup gitmiştir. Türk musıkisi tarihini illâki "1000 yıl öncesine" götürmek isteyenler, Arel ve Ezgi'nin bu çok önemli tarihî sezgilerinin üzerinde pek durmamışlardır. Türk müziği teorisinin "modernleştirici üçlüsüne" mensuptu Arel ve Suphi Ezgi. Ne var ki, mesai arkadaşları Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in amaçladıklarının tam aksine, Suphi Ezgi'nin musıki alanında çok eskilere dayanan bir gelenek inşa etmek ve buna bağlı olarak uzun olduğu kadar da hayalî bir kültürel devamlılık zinciri yaratmak gibi bir kaygısı yoktu.

Musıki tarihi konusunda genellikle daha gerçekçi bir bakış açısıyla hare-

ket etmeyi seçmişti Suphi Ezgi. Rauf Yekta Bey veya Hüseyin Sadettin Arel misâli, her ne pahasına olursa olsun kadim ve "klâsik" bir gelenek yaratabilmenin dayanılmaz çekiciliğine kendini kaptırmamıştı. Ezgi Osmanlı/Türk musıkisinin evveliyatını İslâm/Ortadoğu ortaçağının büyük müzik kuramcılarından Abdülkâdir Merâgî'ye (öl. 1435), Urmiyeli Safiyüddin'e (öl. 1294), İbn-i Sina'ya (980-1037), hatta ilk kez birçok kadim musıki teorisi metnini sistemleştirip Grekçeden Arapçaya uyarlayan Farâbî'ye (öl. 950) ve hatta bundan bile çok öncesinde Orta Asya'daki Türk boylarının musıkisine kadar götürme gayretlerine pek iltifat etmemiştir. Kendilerini büyük bir saygıyla anmakla beraber Suphi Ezgi daha gerçekçi davranmış, adlarını andığımız bu musıki nazariyatçılarını sadece eskide kalmış, neredeyse mitolojik bir statü kazanmış, fakat fiiliyatta tamamen etkisiz birer önemli ve saygın tarihî figür olarak telakki etmekle yetinmiştir.

Ezgi bundan daha da ileri giderek, özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğine takribî de olsa bir başlangıç dönemi saptama cesaretini dahi göstermiştir. Abdülkâdir Merâgî'nin Osmanlı/Türk musıkisi repertuarında yer alan, hepsi de çok saygı gören ve birçoğu bizzat Suphi Ezgi tarafından notaya dökülüp yayınlanan besteleri hakkında 1950'li yılların başında şöyle yazıyordu Suphi Ezgi:

> *"Mütalâa ve tetkiklerimiz* [araştırma ve incelemelerimiz] *Abdülkâdir'in bize hiçbir eserinin intikal etmediği merkezindedir. 540 sene evvelinden Abdülkâdir'in eserlerinin bize intikal ettiği kabul olunamaz... Bugün nihayet* [en fazla, olsa olsa] *350-400 senelik ezberleme yolu ile intikal etmiş eserler vardır... 300-400 sene beynindekilerin* [arasındakilerin] *sayısı da 10-15'i geçmez... Elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur."*[1]

Ezgi bu suretle hakkında teorik bir eser yazmaya soyunduğu musıki geleneğinin mevcut repertuarının en fazla 400 yıllık olabileceğini, yani bu repertuarın teşkil ettiği özgün Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin 1550'li yıllardan öncesine götürülemeyeceğini ve "Abdülkâdir Merâgî'ye ait" olsun veya olmasın repertuardaki eserlerin ise bu tarihten önce bestelenmiş olamayacağını öne sürmektedir. Merâgî'ye atfedilen eserlerin birçoğunun ise aslında on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hoca Abdülâlî'ye veya on yedinci yüzyıl başlarından Şeştârî Murad Ağa'ya, Ayıntâbî Mehmet Bey'e ait olduğuna veya daha geç dönemlerdeki besteciler tarafından Merâgî'ye "hediye edilmiş" olduklarına işaret eder. Nitekim birçok on sekizinci yüzyıl güfte mecmuasında "Merâgi'ye ait" olan eserler anonimleştirilmiş ve "Acemler"e mal edilmiştir.

Dolayısıyla repertuarını çok yakından bildiği Osmanlı/Türk musıki ge-

1 Bkz. Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1953, Cilt IV, s. 239-240, 255-256.

leneği için Zekâî Dede'nin talebesi Suphi Ezgi on altıncı yüzyıl ortalarının bir tür dönüm noktası teşkil ettiğini ileri sürmektedir. O noktada "daha önceki" –bu her ne ise– gelenekle arasında bir kesinti var olduğunu, bir tür kopukluk bulunduğunu dolaylı bir şekilde de olsa yukarıdaki alıntıda ifade etmiş oluyor. Ayrıca, Türk musıkisinin illâ ki çok eskilere dayanan "klâsik" bir müzik geleneği olduğunu ileri süren Hüseyin Sadettin Arel bile bu fikre katılır. Arel hep Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilegelen eserlerin büyük çoğunluğunun ona ait olup olmadığı konusunda kuvvetli şüpheler bulunduğu gerçeğini –biraz gönülsüz bir şekilde de olsa ve herhalde Ezgi'ye uyarak– dile getirmek durumunda kalmıştır:

> "*Zamanımızda Abdülkâdir'e birçok güfteli eserler isnad edilmektedir. Fakat hakikatte hiçbirinin Abdülkâdir'e mensubiyeti sâbit değildir*."[2]

Bu kanaate varmak için Suphi Ezgi on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara ait birkaç güfte mecmuasıyla Osmanlı'nın ilk iki yüzyılına ait birkaç edvâr kitabını karşılaştırmakla yetinmiştir. Ancak, sağlam ve güvenilir başka tarihî belge ve kanıtlara dayanmadan ulaştığı bu sonucu (daha doğrusu bu önemli sezgiyi) Suphi Ezgi daha ileri bir noktaya götürmeye çalışmamış, bu esaslı değişim sürecinin nasılı ve niçini, öncesi ve sonrası hakkında başka sorular sormamıştır. Önceliği Türk musıkisinin "bütünlüğünü" korumak olan Arel'in bu noktadaki tavrı da bundan pek farklı olmamıştır. Bu iki araştırmacı tezlerini desteklemek için başka belge ve kanıtlar aramamış, on dördüncü ve on beşinci yüzyılların müzik eserlerinin günümüze niçin gelmiş olamayacağına dair tarihî araştırmalar yapmayı düşünmemiştir. Müzikte "Osmanlılaşmanın" niçin bu kadar geciktiğine dair kafa yormamışlar, Osmanlı öncesi müzik geleneklerinin ne ve nasıl oldukları konusuna ve "tarz-ı Osmânî" musıki ile arasındaki farklara eğilmemeyi seçmişlerdir.

Oysa sadece Abdülkâdir Merâgî'nin yazdığı musıki kitaplarını dikkatlice okumak bile bestelemiş olduğu musıki eserlerinin bugüne ulaşmış veya ulaşamamış oldukları konusunda bir fikir edinmelerine yardımcı olabilirdi. Ömrünün sonlarına doğru kaleme aldığı *Makâsıdü'l- Elhân* adlı eserinin son bölümünde babasından Kur'an okumayı ve ud çalmayı nasıl öğrendiğini anlattıktan sonra kendi besteleri hakkında şöyle yazmış Merâgî:

> *"Çun der în 'ilm u 'amel kesi diğer neyâftem ki û-râ kâbiliyet tekmil-i în fen bâşed tâ be-tâlim iştigal nümayem; lâcerem tesânif ki der 'ameliyyât-ı în fen sâhte-em ekser-i ânhâ mestur mând o meşhur neşod; ne yek diriğ ki her dem hezâr bâr diriğ!"*[3]

---

2 Bkz. Hüseyin Sadettin Arel, "Asırlar Boyunca Türk Musıkisi", *Musıki Mecmuası*, sayı 30, 1 Ağustos 1950, s. 21-22.

3 Abdülkâdir bin Gaybî Hâfız Merâgî, *Makâsıdü'l- Elhân*, haz.: Taki Bîneş, Tahran, Bungâh-ı Tercüme ve Neşr-i Kitab, 1977, s. 140.

> [Madem ki bu ilim ve uygulamada ona talim etmekle meşgul olabileceğim, bu ilim ve ameli gösterebileceğim ve bu sanatı tamamlayacak kabiliyete sahip bir diğer kimse bulamadım, çâresiz bu sanatın uygulama alanında yaptığım/bestelediğim eserlerin çoğu gizli kaldılar, bilinmediler, şöhret bulmadılar. Yazıklar olsun; bir kere değil her zaman bin kere yazıklar olsun!]

Yaşamının sonlarına doğru ömrü boyunca liyakat sahibi bir talebe bulup ona kendi eserlerini öğretemediğini, onları kimseye intikal ettiremediğini, dolayısıyla da bestelediği eserlerin çoğunun unutulup gittiğini büyük esefle ifade ediyor Merâgalı Abdülkâdir. Onun bu cümlelerini sadece birkaç musıki teorisi kitabının da müellifi olan yaşlı bir musıki üstadının sanat hayatı boyunca yaşadığı bazı hayal kırıklıklarıyla ilgili basit ve biraz abartılı bir serzenişi olarak görmek doğru olmaz. Merâgî'nin *Makâsıdü'l- Elhân*'daki bu ifadeleri son derece sarih. Durum böyle değilse o zaman da bizzat bestecisinin kendisi henüz hayattayken unutulmuş, kaybolmuş olduğunu ifade ettiği kendi eserlerinin onun ölümünden iki buçuk asır sonra İstanbul'da on yedinci yüzyılın ikinci yarısının repertuarını içeren "Hâfız Post Mecmuası"nda[4] aniden hortlamış olmasını nasıl izah etmeli?

Bunun bir tek makul açıklaması var: Bugün Abdülkâdir Merâgî'ye atfettiğimiz eserlerin büyük çoğunluğunun –belki de hepsinin– aslında onun tarafından değil, daha sonraki yüzyıllarda bu büyük ve efsaneleşmiş müzik teorisyeni ve bestekârın kanatları altına sığınarak bestelerini ona "hediye etmiş" muahhar besteciler tarafından yapılmış eserler olmasıdır. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin oluşum sürecinde ve muhtemelen on yedinci yüzyıl zarfında eski bestecilere referansı önemseyen, sırtlarını mutlaka yüksek prestij sahibi, eski ve "klâsik" bir geleneğe dayamak isteyen müzisyenler tarafından bestelenmiş veya oluşturulmuş eserlerdir bunlar. Müzikoloji literatüründe bu türden eserlere *pseudographia* adı veriliyor.

Nitekim Merâgî'ye atfedilen eserlerin birçoğu –gerek güftesinin Abdülkâdir'den sonra yaşamış bir şaire ait olmasından dolayı, gerek bu Farısi güftenin dilinin bozuk olması, vezne uymaması ya da bir anlam taşımaması dolayısıyla– aslında ona ait olamaz. Diğer yandan, eserlerinden bazılarının da bestelendikleri usûl veya makamın Merâgî'nin zamanında henüz mevcut olmaması ve onun kitaplarında zikredilmemesi gibi başka tarihî kanıtlara dayanarak aslında ona ait olamayacağı iyice biliniyor. Ona atfedilen eserlerin daha sonraki dönemlerde bestelenmiş olduğu açıkça ortaya konmuştur bugün. Türk musıki camiasında önemli tarihî kişiliklere mal edilen bu türden

4 Burada hep "Hâfız Post Mecmuası"nın Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan **Revan 1724** katalog numaralı nüshasını esas alıyoruz. Osmanlı dönemi güfte mecmualarının standart formatına emsâl teşkil etmiş olan bu mecmuanın en az üç ayrı nüshası ya da versiyonu biliniyor. Hâfız Post'un bu üç ya da dört yazmasını birbirleriyle ilişkilendirecek araştırmalara şiddetle ihtiyaç vardır. Bkz. Ensar Karagöz, "Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen Bir Mecmuası", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 28/1, 2018, s. 21-44.

"hediye" eserlerin genel amacı ise nispeten yeni olan bir emperyal kültür geleneğine tarihî bir derinlik ve devamlılık kazandırmak, onun "kadim" vasfını ön plâna çıkarmak, daha önceki önemli İslâmî/Ortadoğu müzik geleneklerine sıkıca bağlamaktır. On beşinci yüzyılda Herat'ta hüküm sürmüş olan musıki ve sanat hâmisi hükümdar Hüseyin Baykara'ya yapılan sayısız atıflarının da gösterdiği budur.

Yapılan şey bir anlamda –ve sıkça rastlandığı gibi– "geleneği icad etmekten" başka bir şey değildir.[5] Netice itibarıyla Osmanlı/Türk musıkisinin bugünkü repertuarının Farâbî'ye, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'e, Abdülkâdir Merâgî'ye, onun kölesi olduğu rivayet edilen Gulâm Şâdî'ye, Kırım Hanı Gazi Giray Han'a, Sultan IV. Murad'a, Kâtip Çelebi'ye, İbni Sina'ya ve diğer bazı önemli kişiliklere bu şekilde atfedilmiş, onlara yakıştırılmış çok sayıda eserle dolu olduğunu biliyoruz. Elimizdeki on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuası Adülkadir Merâgî'ye ve Gulâm Şâdî'ye eser atfederek "geleneği icad etme" işleminin İstanbul'da "tarz-ı Osmânî" musıkinin oluşumuna paralel olarak yürüdüğünü gösteriyor.

Her halükârda –ve Abdülkâdir'in bu ifadelerini muhtemelen okumuş olmamasına rağmen– Suphi Ezgi'nin öncülüğünü yaptığı temel düşünce doğruydu. Yani on altıncı yüzyılın ve özellikle bu yüzyılın ikinci yarısının "daha önceki gelenekten" (bu "eski" müzik geleneği her ne idiyse) sıyrılmakta olan Osmanlı/Türk müzik geleneği için bir oluşum dönemi olduğu fikridir Suphi Ezgi tarafından dolaylı olarak dile getirilen. Bu fikrin sağlam birkaç kanıtı ise ondan takriben kırk yıl kadar sonra, ancak 1992'de Owen Wright tarafından ortaya konabildi.[6]

Güfte mecmuası oluşturma geleneğinin Osmanlı'ya mahsus olmadığı ve Osmanlı'dan çok öncelerinden başladığı biliniyor. Bu gerçekten hareket eden Owen Wright on yedinci yüzyılın ikinci yarısına ait olan, bugün "Hâfız Post Mecmuası" adını verdiğimiz ve Osmanlı/Türk müziği repertuarının bu ilk kapsamlı güfte mecmuasını araştırmasına esas almıştır. Hâfız Post esas itibarıyla on yedinci yüzyıl zarfında faal olan bestecilerin eserlerini mecmuasına almıştı. Owen Wright bu mecmuadaki eserlerin oluşturduğu repertuar ile on altıncı yüzyıl başlarına ve ortalarına tarihlendirilen fakat kronolojik olarak Osmanlı dönemine denk düşmelerine rağmen daha çok Farsî kökenli daha eski bir müzik geleneğine ait oldukları anlaşılan üç ayrı güfte mecmuasındaki eserleri yan yana koymuştur. Bu dört mecmuadaki güfteleri de gerek formları, gerek makam ve usûlleri gerekse de içyapıları ve güftelerinin dili

5 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 7. baskı), 2019, s. 160-170.

6 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol. 2), 1992.

ve kullandıkları edebî formlar açısından çok ayrıntılı ve derinlikli bir şekilde karşılaştırmıştır.

Birbirinden bir buçuk asır mesafedeki bu iki döneme ait mecmuaların içerdiği repertuarlar ve eserlerin yapısı arasında o denli büyük farklar vardır ki, neticede, araştırmacı hiç değilse repertuardaki sözlü eserlerde "*on altıncı yüzyılın ortasıyla on yedinci yüzyılın ikinci yarısı arasında açıkça görülebilen bir kopukluk ve kesinti*"[7] bulunduğu sonucuna varmıştır. Owen Wright bu durumu şöyle ifade eder:

> "*Bu güfte mecmuaları on altıncı ile on yedinci yüzyıllar arasında anlamlı bir kopukluk bulunduğuna dair tartışılmaz ve önemli kanıtlar içerirler; ne var ki, bu kaynaklar kopukluğun sebepleri hakkında sessizdirler.*"[8]

Wright'ın vardığı sonuç ondan elli yıl kadar önce Suphi Ezgi'nin daha yüzeysel bir incelemeyle ve adeta sezgisel olarak verdiği genel hükümle aşağı yukarı aynıdır:

> "*Bugünkü Türkiye'nin klâsik müziğinin temelinde yatan özgün Osmanlı geleneğinin somut izlerini on yedinci yüzyıl başlarından öncesine götürmek mümkün değildir.*"[9]

Bir buçuk asır arayla kaleme alınmış elyazması güfte mecmualarının içeriklerinden hareketle böyle bir sonuca varmanın meşru, ikna edici ve makul olup olmadığı tartışılabilir elbette. Ne var ki, Osmanlı/Türk musıki geleneğindeki sebebi açıklanamamış bu "kültürel kopukluk" başka müzikolog ve müzik tarihçilerinin de dikkatini çekmiştir. Kabaca on altıncı yüzyılı kapsayan bu "boşluğa" gerek genel olarak dönemin çalgı müziğini, gerekse Ali Ufkî ve Kantemiroğlu tarafından kâğıda dökülmüş olan saz eserleri repertuarını esas alarak araştırma ve karşılaştırmalar yapmış olan Walter Feldman da şöyle işaret ediyor:

> "*Kantemir'in zamanında Türk musıki geleneği erken on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyıla sıçrayıvermiş gibiydi – sanki arada önemli hiçbir şey olmamışçasına.*"[10]

Müziğin ve genel olarak tüm kültür alanlarının tarihinde elbette ki böyle "boşlukların" varlığını kabul etmek mümkün değil. Olsa olsa Osmanlı/Türk musıkisinin dört buçuk asırlık geçmişi boyunca bazı dönemlerinin içeriğini ve evrimini bilgi ve belge eksikliğinden dolayı henüz iyice anlayamıyor olabiliriz. Zaman zaman vuku bulmuş olan esaslı değişimleri henüz açıklayamadığımız dönemler de olmuş olabilir.

---

7 Owen Wright, *age.*, s. 284 (çeviri bizim).

8 *Age.*, s. 286.

9 *Age.*, s. 284.

10 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 45.

Dolayısıyla bu bölümün başına aldığımız "geleneğin başlangıcı" ifadesi kullanışlı bir benzetmeden başka bir şey değildir. Ontolojik bir anlam taşımaz, taşıyamaz. Çünkü hiçbir kültürel gelenek bir *tabula rasa* üzerinde yükselmez, kendisine noktasal bir "başlangıç" atfedilemez. Bazen, zannedildiğinin aksine, gelenekler istikrarlı değildir, zaman içinde sabit de kalmazlar. Günümüzden geriye bakılınca, "boşluk" olarak algılanan dönemlerde, mesela musıki icrasının bazı yönleri (sözgelimi güfteli eserlerde kullanılan dil) hızlı, başka yönleri ise (örneğin kullanılan çalgılar) daha yavaş bir değişime uğramış olabilir pekâlâ. Müziğin icra edildiği mekânlar veya dinleyicilerinin niteliği ve talepleri değişince bazı eserler daha az icra edilmiş, zamanla unutulup repertuardan düşmüş ve yerlerini gerek form gerekse üslûp açısından farklı eserler almış olabilir. Her halükârda İstanbul'da on altıncı yüzyıl zarfında gelişen "tarz-ı Osmânî" musıki ile ona takaddüm eden daha ziyade Farsî kökenli gelenek arasındaki radikal farklar aydınlanıp açıklanmayı beklemektedir.

Kaldı ki, Owen Wright'ın yaptığı gibi birkaçı on altıncı yüzyılın ortalarına ve bir diğeri de on yedinci yüzyıl sonlarına ait güfte mecmualarının içeriği karşılaştırıldığında bu bir buçuk asır zarfında teşhis edilen farkların "uçurum" boyutunda farklar olması ve bundan hareketle ulaştığı sonuçlar pek de şaşırtıcı değildir. Kronolojik pergelimizin açıklığını bir buçuk yüzyıla ayarlayıp ileriye doğru gidersek on yedinci yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen "Hâfız Post Mecmuası" ile ondan aşağı yukarı bir buçuk asır kadar sonra gelen "Hâşim Bey Mecmuası" arasındaki uçurumun derinliğinin Wright'ın teşhis ettiği ilk uçurumunkinden hiç de aşağı kalmadığını görürüz. Bu durum karşılaştırmaya konu olan yazma veya basma güfte mecmualarının doğası gereğidir elbette. Ama gelenek denen şeyin de sürekli bir değişim içinde olması dolayısıyla eşyanın tabiatına da pek uygundur.

Çünkü güfte mecmuaları (ve özellikle yazma güfte mecmuaları – çünkü matbu güfte mecmuaları devreye girince bu durum az çok değişecektir) birer *antoloji* değildir. Şiir antolojilerine benzemezler. Yani içerdikleri eserler tüm zamanlar için geçerli bir kalite hiyerarşisini değil, her zaman mecmuayı tertip eden kişinin kişisel seçki ve icrasını yansıtırlar. Esas amaçları uzak geçmişten gelen edebiyatı veya yüzyıllara yayılmış müzik repertuarını kümülatif bir şekilde, bir kültürel birikimi kayda düşmek kaygısıyla sergilemek değildir. Amaç bu repertuarın içinden önde gelen eserlerden oluşan, başkalarına sunulacak bir seçki yapmak da değildir. Diğer bir deyişle, her güfte mecmuasının tertip edildiği dönemin tüm repertuarını temsil ettiğini öne sürmek de mümkün değil.

Güfte mecmuaları *kişisel* ve *aktüel*dir her şeyden önce. Genellikle kaleme alındıkları tarihte fiilen icra edilmekte olan veya müellifin çağdaşı olan ya da yakın bir zamanda bestelenmiş olan eserlere öncelik verirler. Eğer mecmua-

nın mürettibi bir musıki meraklısıysa, mecmuası, onun dinlemiş olduğu ve beğendiği eserlerin güftelerini kapsayacaktır. Eğer hânende ise meşketmiş olduğu ve/veya sıklıkla icra ettiği eserler derlenmiş olacaktır. Eğer mecmuanın müellifinin kendisi de besteciyse (örneğin bkz. Hâfız Post, Hâşim Bey ve Hacı Arif Bey) mecmuanın içine kendi bestelediği eserlerin güftelerinden de serpiştirilmesi normal addedilmelidir. Doğrudan kullanıma, eserin güftesiyle birlikte bestesini de hatırlamaya ve musıki icrasına yöneliktir bu mecmualar.

Özetle, birer *antoloji* değil, birer *tanık*tır güfte mecmuaları. Müziğin uzak geçmişinden ziyade içinde bulundukları dönemin repertuarının ve mecmuanın müellifinin bildiği ve çoğu zaman icra ettiği müzik eserlerinin tanığıdırlar. Sabit, prestijli ve kalıcı olarak görülen eski bir repertuara, yani "klâsik" eserlere de yer verebilmekle birlikte müzikal modalara, gündelik icralara ve aktüaliteye açıktır güfte mecmuaları. Günün zevkine uygun, uçucu ve geçici eserlere de yer verebiliyorlardı elbette. Repertuarın değişimiyle dönem dönem mecmuaların içeriği de değişir. Süratli bir repertuar değişimi durumunda fark daha büyük olacaktır.

Dolayısıyla birbirlerinden bir buçuk asır uzaklıktaki iki güfte mecmuasının her bakımdan çok farklı olmaları, repertuarlarının örtüşmemesi garipsenecek bir şey değildir. Mesele sadece bu farkı teşhis etmek değil, onu açıklamaya çalışmaktır. Aradaki fark ne kadar büyükse (ki Owen Wright'ın "Hâfız Post Mecmuası"nın bir buçuk yüzıl önceki selefleriyle bu mecmuanın kendisi arasında gördüğü farklar bu mecmua ile on dokuzuncu yüzyılın "Hâşim Bey Mecmuası" arasındaki farklardan daha büyüktür gerçekten) bu farkın sebeplerini anlamanın önemi de o kadar büyük olacaktır. Bu "boşluk" dönemine ait güfte mecmuaları konusuna ileride değineceğiz.

"Boşluk"tan söz etmek doğru olmayabilir ama İstanbul musıkisinde on altıncı yüzyılın başından on yedincinin ortalarına uzanan bir buçuk asırlık dönemde açıkça teşhis edilebilir ve kesintisiz bir devamlılık aramak da beyhudedir. Eski İranî geleneğin özgün bir Osmanlı musıki geleneği oluşmasındaki etkisi aşikârdır. Ama bunun yanı sıra Timurlu hanedanlarının musıkisinin İstanbul'da sadece anlı şanlı bir hayâl, geçmişe ait bir referans noktası, ulaşılması güç bir müzikal ideal görevini gördüğü, sanat ve musıkisever hükümdar "Hüseyin Baykara fasıllarına" yapılan birçok atfın da "tarz-ı Osmânî" musıkiyi daha önceki bir emperyal geleneğe bağlama teşebbüsünden başka bir şey olmadığı pekâlâ biliniyor.[11] Nitekim *Seyahatnâme*'sinin birçok yerinde Evliyâ Çelebi bu ifadeyi maksatlı olarak kullanır.

Dolayısıyla, on beşinci yüzyıl Herat musıki ekolünün on altıncı yüzyıl İstanbulu'na olduğu gibi taşınmış olduğu ve ikisi arasında hiçbir halkası

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

eksik olmayan bir kültür ve musıki zinciri bulunduğu iddiası da bir efsaneden ibarettir elbette. Abdülkâdir Merâgî'nin oğlu Abdülâziz'in 1430'lu yılların başında babasının son eseri olan *Makâsıdü'l-Elhân*'ın bir nüshasını beraberinde Edirne'ye getirip Sultan II. Murad'a takdim etmesini bir milât sayıp "Osmanlı musıkisinin doğuşu" olarak selâmlamak ise mesnetsiz ve mantıksız bir rivayeti tarihî gerçeklerin yerine koymaya çalışmaktan başka bir şey değildir.[12]

Geleneğin ilk oluşum dönemi olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısı da müzikte gerek teknik açıdan gerekse repertuar açısından birçok değişimin birden vuku bulduğu dönemlerden biriydi. Bu dönemde Walter Feldman'ın ima ettiği gibi "hiçbir şey olmamış" olamazdı elbette. Nitekim Feldman'ın kendisi, daha yakın bir tarihte yayımlanmış olan bir makalesinde bu "boşluğu" İstanbul'da o dönemde varlıklarını birlikte sürdüren "avâmî" ve daha "rafine" müzik türlerinin ilişkilerine dair ilginç bazı varsayımlarla doldurmaya çalışır.[13]

Başkent müziğinin kendini kadim geleneğe bağlama gayretlerine değinen Feldman, Fars kültür çevresiyle ilişkileri zayıflayarak devam etmekle beraber on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı/Türk musıkisinin esas itibarıyla Fars etkisinden sıyrılıp özgün ve farklı bir kişilik ve içerik kazanma, musıkide bir "tarz-ı Osmânî" oluşturma süreci bulunduğu fikrini ilk kez dile getirmiştir. Bu temel düşünceden hareketle de bu sürecin tümüne "Türk musıkisinin Farsî musıkinin etki alanından ayrılması" adını uygun görmüştür.

Ne var ki, ne bu sürecin fiilen nasıl geliştiğini biliyoruz ne de bileşenlerinin ve aşamalarının neler olduklarına dair ayrıntılı bilgi sahibiyiz. Ayrıca, Feldman'ın bu analizleri yaparken ve esas itibariyle doğru olan bu genel teşhisi koyarken özellikle ve öncelikle repertuarın küçük bir kısmını teşkil eden, fakat birçoğu notaya geçirilmiş olma avantajına sahip olan saz eserlerini, peşrev ve semâileri esas malzeme olarak kullanmayı seçmiş olduğunu da gözardı etmemek gerek.[14]

Her halükârda Feldman'ın bu nitelemelerinde önemli bir gerçeklik payı yok değil. Buradaki kabuk değiştirme sürecine dair bazı yankılara dönemin birçok metninde rastlayabiliyoruz.

---

12 Örneğin bkz. John Baily, "The Music of the Timurids and its Legacy", Rachel Harris & Martin Stokes (yay.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World*, Londra, Routledge, 2018, s. 199-217.

13 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.

14 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, s. 494-498.

"ACEM" VE "RÛM"

On altıncı yüzyılın ilk yarısında iki kez ve iki ayrı şehirden Osmanlı fetihleri dolayısıyla çeşitli Acem sanat erbâbı ile birlikte müzisyenler de Osmanlı başkentine getirilmiştir: ilki 1514 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından zaptedilen Tebriz'den, ikincisi ise Kanunî döneminde 1534 yılında ele geçirilen Bağdat'tan. Aralarında Abdülkâdir Merâgî'nin (ölümü 1435) torunu Mahmud bin Abdülâziz bin Abdülkâdir'in de bulunduğu bu müzisyenlerin bazıları Saray hizmetine alınmış ve bunlara hazineden çeşitli vesilelerle ödemeler yapılmış, bu ödemelerin bazılarına dair resmî belgeler Barkan ve Uzunçarşılı tarafından yayınlanmıştır.[15]

Dönemin gerek görsel gerekse yazılı kayıt ve belgeleri Acem diyarında kullanılan bazı çalgıların Anadolu ve İstanbul'dakilerden epey farklı olduğunu belirtir. Ne var ki, İstanbul'a orduyla birlikte bir tür savaş ganimeti olarak getirilen ve Saray hizmetine alınan bu Acem diyarı müzisyenlerinin dönemin İstanbulu'nda yadırgandıklarına veya başkentin musıki hayatına uyum sağlamakta zorlandıklarına dair elde bir ipucu bulunmuyor.

Bilâkis, on altıncı yüzyıl sonlarına ait bazı Osmanlı minyatürlerinde (örneğin 1582 yılı şenliklerinin resmedildiği *Surnâme*'de) İran veya Doğu kökenli bu çalgıların birçoğu resmedilmiştir. Anlaşılan İstanbul'a getirilen müzisyenler daha bir süre bunları kullanmaya devam etmişlerdir. Dolayısıyla –ve aksini ispat eden yeni belgeler ortaya çıkmadıkça– bu Acem diyarı kökenli müzisyenlerin ya da bunların öğrencilerinin on altıncı yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da yadırganmadıklarını, Osmanlı başkentinde de musıki icra ettiklerini ve özgün yerel müzik geleneğinin oluşmasına şu ya da bu biçimde katıldıklarını kabul etmek gerek.

Yalnız şunu da unutmamak gerekiyor ki İstanbul'a getirilen bu İrânî müzisyenler Bağdat veya Tebriz'de yerel hükümdarlar veya âyan tarafından himaye gören ve çoğu profesyonel olan müzisyenlerdi. İstanbul'a taşıdıkları müzikler büyük bir ihtimalle geldikleri yerlerin halkının müziği değil, o diyarın "Saray müziği" ya da "urefâ müziği" idi. Geldikleri şehirlerin ve bağlı bulundukları hükümdar ve hanedanların, şehirlerin seçkin kesimlerinin, yüksek tabakasının patronajı altındaki müziği icra ve temsil ediyorlardı. Neticede İstanbul'da on altıncı yüzyıl ortalarına kadar yazılı kaynaklarda müziğe dair çoğu bilgi ve göndermeler henüz Farsî referanslara dayanarak ve çokça Fars terminolojisiyle kaleme alınmaktaydı.

Meselâ müziğe birçok atfa ve aynı zamanda müzisyen, hânende veya besteci olan birçok şairin hâl tercümelerine de rastlanılan dönemin şuarâ tez-

15 Bu ödeme kayıtları hakkında bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defterleri", *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.

kirelerinde durum böyledir. Ancak, Osmanlı nazmında her zaman "rindâne" veya "âşıkâne" diye adlandırılan daha avâmî bir damarın her dönemde mevcut olmasına rağmen bu şuarâ tezkirelerinde "halk şiiri" örneklerine pek rastlanmaz. Bu kaynaklarda "halk musıkisi" diye adlandırabileceğimiz bir musıki damarının izleri de pek zayıftır.[16] Klâsik edvâr kitaplarında söz konusu edilen veya teorisi inşa edilmeye çalışılan musıki de, bu ifadeye ne anlam verirsek verelim, halk musıkisi değildi, olamazdı.

Kaldı ki, on altıncı yüzyılın ortalarında Osmanlı/Türk musıkisi muhtemelen henüz bâriz bir İstanbullu kimlik edinmiş de değildi. Gerek eser formu ve çalgılarda, gerek kullanılan makam ve usûllerde, gerekse üslûp ve repertuarda durum böyleydi. Özetle "tarz-ı Osmânî" musıki henüz ortak birtakım standartlar, bir emsâl yelpazesi, sonraki kuşaklara örnek vazifesi görecek gerçek veya hayâlî "klâsik" eserler, estetik ve teknik rehber vazifesi gören bir çerçeve, velhâsıl besteci ve icracının uyması gereken emredici bir "kanon" ortaya çıkaramamış, kalıcı estetik kodlar oluşturamamıştı. Diğer bir deyişle kendini hem kendi hem de dinleyici kitlesi nezdinde henüz tam olarak tanımlayabilmiş değildi.

Kendisi epey gecikmiş, estetik ve teknik kıstaslarını geç oluşturmuş, standartlarını gecikerek ortaya koyabilmiş bir musıki kimliği söz konusudur Osmanlı başkentinde. Gelişimini ve evrimini günümüze dek izleyebildiğimiz ana akım musıki damarının ("tarz-ı Osmânî" musıki) başkent İstanbul'da oluşması ve süreklilik kazanması nedense diğer sanat alanlarına göre biraz daha uzun bir süre gerektirmiştir. On altıncı yüzyıl içinde Osmanlı başkentinde mimari başta olmak üzere nakış, minyatür, hüsnühat, tezhip gibi geleneksel sanat dallarında, ayrıca edebiyat ve şiirde hem önemli ve kalıcı eserler ortaya çıkmış hem de bugün artık "klâsik" dediğimiz özgün Osmanlı üslûp ve kimliği kaba hatlarıyla da olsa ortaya konabilmişti. Bu alanlarda temel standartlar, emsâl ve normlar oluşmuştu.

Bu durumun en bâriz örneklerinden birini Gelibolulu Mustafa Âlî'nin 1587/1588 yıllarında kaleme aldığı *Menâkıb-ı Hünerverân*'ında görürüz. Hüsnühat, tezhip, cilt, nakış, tasvir, kat'ı gibi kitap sanatlarında Mustafa Âlî önce Farsî geleneğe mensup sanatçılardan uzun uzun söz eder. Bunun hemen ardından da ayrı bir bölümde döneminin İstanbulu'nda faaliyet gösteren çok sayıda sanatkârın adlarını sayıp döker. Çok eski bir geleneğe dayanan fakat bu geleneğin esasen oluşmuş, yerleşmiş, yerelleşmiş bir uzantısından gururla söz ettiği gayet açıktır.[17]

16 Bkz. Ersu Pekin, "Âşık Çelebi'nin Musannifleri, Hânendeleri, Sâzendeleri", *Bir Allâme-i Cihan: Stefanos Yerasimos (1942-2005)* içinde, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012, Cilt II, s. 505-581.

17 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân* (haz.: İbnülemin Mehmud Kemal İnan), İstanbul, Matbaa-yı Amire, 1926. Modern yayını için bkz. Esra Akın-Kıvanç (yayınlayan, çeviren ve yorumlayan),

Osmanlı/Türk musıkisinde ise bu yerellik, aidiyet ve kimlik standartı –örneğin Türk edebiyatının bilinen kalite, şekil ve uygunluk kıstaslarının oluşumuna göre– neredeyse bir asrı bulan bir gecikmeyle ortaya çıkıp yerleşebilmiştir.[18] Osmanlı'da yüksek standartlı bir estetik yaratıcılığın mimariden, hüsn-ü hattan musıkiye geçmesi için yüzyılı atlamak gerekmiştir. Hüsn-ü hatta bir Şeyh Hamdullah, bir Karahisarlı Ahmed, mimaride bir Mimar Sinan, şiirde bir Bâkî, bir Fuzûlî (ve diğerleri) vardır on altıncı yüzyılda. Musıkide ise bu isimlerin muadili büyük ve sembolik bir figür aramak tamamen muhaldir.

Musıkide gelecek kuşaklara emsâl teşkil edecek bir müzikal "kanon" ise âyan beyan kâğıda dökülebilmek için on sekizinci yüzyılın başlarında Kantemiroğlu tarafından sahiplenilip kaleme alınıp tescil edilmeyi bekleyecektir. Hangi eserlerin, ne tür bestelerin "musıki" kapsamına girdiği ve hangilerinin girmemesi gerektiği, bunun sebepleri, gerek formel gerekse estetik kıstasları, makbul addedilen saz ve söz eseri türlerinin hangileri olduğu, kullanılan makamların tanım ve sayımı ve ayrıca musıki faslının hangi çalgılarla icra edileceği ve bu icra düzeninin nasıl olması gerektiği gibi musıki icrasına dair temel konulardan söz ediyoruz.

Bu müzikal alanların hepsine Kantemiroğlu tarafından 1700'lü yılların hemen başlarında –başkentteki o dönemin uygulamaları esas alınmak suretiyle– bir dizi "standart tanım" ve norm getirilmiştir. Bir musıki faslının icrası ve bu fasla dahil edilecek eserler hakkında Kantemiroğlu ilk kez katı bir norm da ortaya koymaktadır. Bu müzikal normun her zaman aynı katılıkla uygulanmış olmasını beklemek doğru olmaz elbette. Yine de asıl önemli olan eldeki repertuar ve icralardan hareketle "tarz-ı Osmânî" musıkiye böyle bir ontolojik çerçevenin çizilebilmiş olmasıdır.[19]

Bunlardan belki daha da önemlisi, Kantemiroğlu bir yandan hem daha serbest ve spontane, formel açıdan da daha basit olan popüler besteler hem de usûl ve müzikal form açılarından kesin bir standarta tâbî olmayan avâmî icra üslûplarıyla, diğer yandan ise makam ve usûlleri tanımlı, eser formlarının içyapısı belli kalıplara oturmuş, icra sırasında neyin nasıl ve hangi sırayla icra edileceği konusunda bir konsensüse varılmış olan nispeten daha seçkinci bir musıki tarzı arasındaki farkları tanımlar, kesin kıstaslar ortaya koyar ve bu farkın herkesçe mutlaka bilinmesi gerektiğine vurgu yapar. Aslına bakarsak,

---

Mustafa Âlî's Epic Deeds of Artists – A Critical Edition of the Earliest Ottoman text about the Calligraphers and Painters of the Ottoman World, Leiden, Brill, 2011.

18 Bkz. Zeynep Altok, "Âşık Çelebi ve Edebî Kanon", Hatice Aynur ve Aslı Niyazioğlu (der.), *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar* içinde, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 117-133.

19 Kantemiroğlu'nun ortaya koyduğu ve izleyen yüzyıllara emsâl teşkil etmiş estetik ve icra standartları hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

neyin musıki olduğunu, neyin olmadığını kendine göre tanımlar Kantemiroğlu. Böylece ana akım geleneksel Osmanlı/Türk musıkinin bazı icra standartlarının da ancak on yedinci yüzyılın ikinci yarısında, Kantemiroğlu'nun yaşadığı dönemde oluşabildiği ortaya çıkıyor.

Kantemir'den bir asır önceki, yani on altıncı yüzyılın İstanbulu'nda ise "zürefâ tarzı" müzik henüz "üslûb-u Acem" ile eş anlamlıydı. Acem diyarından yüzyıl başında getirilen müzisyenlerin burada yadırganmaları veya yabancılık çekmeleri için bir sebep yoktu. Başka sanat dallarında olduğu gibi musıkide de –daha doğrusunu söylemek gerekirse "Saray musıkisi"nde– öncelikle temessül edilen tavır, İrânî üslûp ve gelenekti. Daha avâmî ve yerel müzik form ve üslûplarının nasıl olduklarını ise gerek on altıncı yüzyıl sonuna ait elimizdeki güfte mecmualarına, gerekse bundan yarım asır kadar sonra ve muhtemelen 1640 ve 50'li yıllarda Ali Ufkî Bey'in (1610?-1675) kaleme aldığı *Mecmûai Sâz ü Söz*'deki kayıtlara bakarak ancak hayâl meyâl tahmin edebiliyoruz.

Aradan zaman geçer ve 1620'li yıllarda Acem Safevîleri tarafından geri alınan Bağdat IV. Murad döneminde ve ilk fethinden aşağı yukarı bir asır sonra 1638 yılında Osmanlılarca ikinci kez fethedilir. Ne var ki, Bağdat'ın Osmanlılar tarafından ikinci kez fethini müteakiben İstanbul'un musıki çevrelerinde cereyan edenler ilk seferkinden epey farklı olmuştur. O tarihlerde hâlâ Safevî dönemi İran kültürünün etkisi altında olan Revan (Erivan), Tebriz ve Bağdat gibi kültür merkezlerinden on yedinci yüzyıl ortalarında İstanbul'a getirilen müzisyenler bu sefer İstanbul'da bir asır önceki gibi hemen ve kolayca benimsenmediler. Tam aksine, bu müzisyenler biraz garipsendi, icra tarz ve üslûpları yadırgandı, farklı ve yabancı bulundu.

Aradan bir yüzyıl geçtikten sonra bu Acem sâzendelerinin yine "acemâne" bir tavırla çaldıkları eserlerin İstanbul musıkisinde artık iyice yerleşmeye yüz tutmuş olan "tarz-ı Osmânî"den gerek form gerekse üslûpları ve içyapıları itibarıyla çok farklı oldukları İstanbullu müzisyenlerce açıkça ifade edilmiştir. Bunu ilk defa on sekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu ısrarla vurgular ve kendi kanaatine göre farkların ne olduğunu sistemli bir şekilde sıralar. Ondan yirmi beş yıl kadar sonra Şeyhülislâm Es'ad Efendi[20] de aynı gerçeği açıkça dile getirir. Kantemiroğlu "acemâne" form, üslûp ve icraların farklılığını özellikle vurgular ve bugünün deyişiyle bu müzik ve müzisyenleri "ötekileştirir". Fars kültür dünyasından devşirilmiş olan peşrevlerin birçoğu ise kültürel kökenlerinin farklılığına özellikle vurgu yapan "acemler", "acemîyân", hatta "hindûyân" (Hintliler) adı verilen anonim kitlelere atfedilir. Çünkü aradan geçen sürede İstanbul'da musıki yerlileşmiş, "İstanbullulaşmıştı". Çoğu Acem bestecisinin de zamanla adı tamamen unutulmuştur.

20 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2017.

Diğer yandan, on yedinci yüzyıl sonlarına ait bazı Acem musıki risâlelerinde görülen birtakım öğelerin (örneğin bazı usûl kalıplarının) İstanbul'da o dönemde kullanılmakta olanlarla kısmî benzerlikler arz etmeye devam ettiğinden hareketle bu iki geleneğin birbirine paralel yürümekte olduğuna dair sonuçlar çıkarmaya çalışmak pek ikna edici sonuçlar vermiyor.[21] İki musıki geleneği arasında teknik düzeydeki bazı benzerlikler daha bir süre var olmaya devam etmiş olabilir, muhtemelen etmiştir de. Müzikte değişim kısmi ve tedricidir, aniden ve külliyen olmaz elbette. Ama birkaç teknik benzerlikten hareketle iki müzik dünyasının ortaklıklarına dair daha "makro" sonuçlara varmanın eldeki bilgi kırıntılarını zorlayan beyhude bir gayret olacağı da gayet açıktır.

"Acem" ve "Rûm" musıkilerinin farkları veya örtüşme alanlarının göreli önemi hakkında en geçerli ve en güvenilir yargıları verebilenler üç asırlık bir mesafeden bazı teknik örtüşmeleri mercek altına alan müzikolog ve müzik tarihçileri değildir. Bu yargıyı verenler o dönemi –tabiri caizse– "içeriden" yaşamış olanlardır. Dönemin "Acem" ve "Rûm" ayırımları hakkında gerek makamsal yapılar ve formlar, gerekse çalgılar, icra tarzları ve üslûp açılarından en sağlıklı kararları verebilecek durumda olan Kantemiroğlu ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi gibi icracı, besteci ve uzman dinleyicilerdir kuşkusuz. Esas ölçü ve kıstas alınması gereken onların sadece ayrıntıyı değil bütünü ön plânda tutan görüşüleri, bakış açılarıdır.

Netice itibarıyla on yedinci yüzyılda hem İstanbul'a getirilen bu "Acem" müzisyenler ve icra üslûpları hem de icra ettikleri repertuar İstanbul musıki camiası tarafından yadırganmış, bir bütün olarak farklı bir etnik gruba, farklı bir kültür alanına maledilmiş, yabancı olarak yaftalanmış ve bugünkü terminolojiyi kullanacak olursak, müzik dünyası içinde tamamen "ötekileştirilmiştir". On altıncı yüzyılın ortasıyla on yedincinin ortaları arasında İstanbul'da icra edilen musıkide önemli değişimler olmuştur. Es'ad Efendi aslında Bağdat'ın iki fethi arasında geçen sürede İstanbul'da özgün tarz, üslûp, makam, form ve çalgılarıyla birlikte yeni bir musıki kişiliğinin, İstanbul'da yeni bir ortak musıki zevkinin oluştuğunu teyid etmektedir.

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise on yedinci yüzyıldaki gelişmelerin vardığı son nokta olarak telakki edebileceğimiz Kantemiroğlu *Edvâr*'ında "Acem" ile "Rûm" musıkişinaslarının beste ve icraları arasındaki çok belirgin farkların artık birkaç noktada herkesçe açıkça teşhis edilebildiğini görüyoruz. Kantemiroğlu, muhtemelen 1703-1710 yılları arasında kaleme aldığı fakat esas itibariyle on yedinci yüzyılın ikinci yarısıyla on sekizinci

21 Meselâ bkz. Owen Wright, "Amir Han Gurji and Safavid-Ottoman Usûl Parallels", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jager (yay.) *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s. 49-69.

yüzyılın başlarının repertuarına dayanan *Edvâr*'ında önce İstanbul'da icra edilmekte olan musıkinin çeşitli Avrupa musıkilerine ve "Urus ve Yunan musıkisi" adını verdiği Ortodoks kilise musıkisine göre üstünlüğünü ısrarla vurgular. Diğer yandan da gayet açık ve net bir şekilde "tarz-ı Acem" ile "tarz-ı Rûm" musıkileri arasındaki ayırımın kıstaslarını, aradaki sınırları ve bunların teknik anlamını çekinmeden ortaya koyar.[22] Çünkü o tarihte artık "tarz-ı Osmânî" musıkinin hem besteci ve icracıları hem de dinleyici kitlesiyle birlikte genelgeçer estetik bir konsensüs oluşturduğu ortaya çıkmıştı. Oluşan bazı önemli şekil ve icra normlarını da Kantemiroğlu sistemli bir biçimde *Edvâr*'ında kaydeder.

22 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr'*ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, özellikle s. 89-102.

II
MUSIKİ TARİHİMİZ İÇİN "BÜYÜK RESME" BAKMAK

On altıncı yüzyılın ikinci yarısı ile on yedincinin başı arasında neler olmuş olursa olsun, bu döneme ister kırılma, ister kopukluk, ister boşluk diyelim, müziğin bu kabuk değiştirme sürecinde müzik pratiğinde, yani icralarda fiilen neler olup bittiğini tam olarak bilemiyoruz; bu konudaki bilgi kaynaklarımız gerçekten çok kıt. Kuvvetle sezinlediğimiz bir şey varsa o da müzikte görülen önemli değişimlerin esas itibarıyla Osmanlı Devleti'nden, hükümetten, Saray'daki musıki faaliyetlerinden kaynaklanmadığı, doğrudan Padişahın himayesi, patronajı altında gerçekleşmiş olmadığıdır.

Osmanlı/Türk musıkisindeki esaslı değişimlerin çok daha karmaşık, büyük çaplı ekonomik ve sosyal süreçlerin bir sonucu ya da "yan ürünü" olarak (öncelikle başkent İstanbul'da) ortaya çıkmış olduğunu düşünebiliriz. Asıl konumuz da ana akım musıki yeni baştan kurulurken İstanbul'da olup bitenlerdir zaten. Her halükârda özgün bir Osmanlı ana akım müzik geleneğinin, bir "tarz-ı Osmânî"nin ancak Konstantiniyye'nin fethinden bir asır kadar sonra, İmparatorluk âzamî askerî gücüne ve en geniş sınırlarına ulaştıktan sonra ve Kanunî Sultan Süleyman dönemini müteakiben İstanbul merkezli olarak oluşabilmesi İbn Haldun'u hatırlatmıyor değil.

Yukarıda da belirttiğimiz, gibi musıkideki dönüşüm için kritik öneme sahip bir dönem olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısı, ne yazık ki ardında doğrudan musıkiyle ilgili hemen hiçbir yazılı belge bırakmamış bir dönemdir. Öncesini az çok, yani musıki teorisi kitaplarından (*edvâr*lardan) çıkarabildiğimiz kadarını, sonrasını da nispeten iyi biliyoruz, ama bu dönemin kendisi hakkında bilgimiz kıt. Her şeyden evvel müziğin kendisine ulaşmak ve bu dönemde müzik alanında olup bitenleri müziğin bizzat kendisi üzerinden izlemek maalesef mümkün değil. Günümüze ulaşmış en erken dönem eser notaları ancak on yedinci yüzyılın ortalarında Ali Ufkî Bey tarafından kaleme alınmıştır. Dolayısıyla bestecileri veya icracıları tarafından o dönemde notaya, kâğıda dökülmemiş bir repertuardan söz ediyoruz. On altıncı yüzyılın ikinci yarısından bize ulaşmış birkaç güfte mecmuasının ele verdiği bazı ipuçlarından ise ileride söz edeceğiz.

On altıncı yüzyılda icra edilen eserlerden bugüne ulaşabilmiş olanları varsa bile bunların hemen hepsinin kuşaktan kuşağa nakledile nakledile ve

esasen *meşk*e dayalı[1] musıki eğitim sisteminin gereği olarak artık "orijinal" şekillerini muhafaza edemedikleri ve zamanla tanınmaz hâle geldikleri kesindir.[2] Ali Ufkî Bey'in 1640'lı ve 1650'li yıllarda notaya döktüğü ve herhalde bazıları on altıncı yüzyılın ikinci yarısına ait olan peşrevleri tarihlendirmeye çalışmak ve eski İrânî peşrevin izlerini sürerek peşrev formunun bir yüzyıl boyunca geçirdiği yapısal değişimleri izlemek amacıyla dönemleştirme denemeleri de yapılmamış değildir. Ancak bunların başarılı ve cidden ikna edici olduğu söylenemez.[3] Özetle yalnızca müziğin bizzat kendisi üzerinden, sadece eldeki eserleri ve onların teknik özelliklerini kullanarak geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini yazmak şimdilik mümkün görünmüyor.

TARİH MALZEMESİ

Daha "mikro" düzeyde, meselâ öncelikle kullanılan çalgılar üzerinden ve eldeki görsel malzemeleri izleyerek, yani esas itibarıyla dönemin nakış ve minyatürlerini kullanıp bunlarla bazı karşılaştırmalar yaparak da on altıncı yüzyıldaki müzik değişiminin bilgisi ilerletilmeye çalışılabilir.

Bunun da tamamen faydasız olduğunu iddia edecek değiliz. Bununla birlikte yararlarının çok sınırlı olduğu da tecrübeyle sabittir. Çünkü burada hem eldeki güvenilir tarihî malzeme çok kıttır hem de dönemin belgelerinde görüntülenen veya sözü edilen çalgıların niteliği ve kullanılış biçimi bir yana, bu çalgılara verilen adlar konusunda dahi maalesef dil ve anlayış birliği yoktur. Aynı saza veya aynı sazın biraz farklı bir cinsine değişik isimler verilebildiği gibi aynı ismin birbirinden farklı çalgılara verildiği, çalgının yer değiştirirken ad değiştirdiği de görülmüyor değil. Dolayısıyla birçok çalgının (örneğin Evliyâ Çelebi'nin sayıp döktüklerinin) zaman içinde ortadan kayboluşlarını açıklamak da zorlaşıyor. Dönemin çalgılarının çeşitli nakış ve minyatürlerdeki görüntülerini esas alıp izleyerek bu meyanda kaleme aldığı ilginç birkaç makalesinde Ersu Pekin'in müzik âletlerimizin on altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedinci yüzyıldaki serüvenlerinin ayrıntıları konusunda ikna edici sonuçlara ulaşması mümkün olamamıştır.[4]

---

1 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 7. baskı), 2019.

2 Bkz. Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*, 5, 1988, s. 1-109.

3 Bu konudaki bir tarihlendirme denemesi hakkında bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 339-407. Bu on altı ve on yedinci yüzyıl peşrevlerini dönemlendirme denemesinin eleştirisi ve yanlışlanması için ise bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Vol. 2: Commentary,* Ashgate, Aldershot, 2000, s. 541-565.

4 Bu semeresiz kalmış organoloji denemeleri için bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft

Özetle organoloji (çalgı bilgisi) üzerinden yürümek müzik tarihimizle ilgili bazı çok kritik sorulara cevap vermeye yetmiyor. Örneğin, on yedinci yüzyıl başlarından itibaren musıkimizin temel sazı hâline gelen, bugün de hâlâ öyle telakki edilen ve üzerinde Kantemiroğlu'nun bütün bir musıki teorisi inşa ettiği Türk tanburunun hangi seçim ve süzgeçlerden geçerek oluştuğu tam olarak aydınlatılamıyor maalesef. Tanburun gelişim süreci ve ortaya çıkış serüveni büyük ölçüde hâlâ bir muammadır. Ne yapımcıları biliniyor ne de on yedinci yüzyılın ortalarına, yani Evliyâ Çelebi'ye gelinceye dek belli başlı icracılarının adları. On beş veya on altıncı yüzyıla ait bir iki minyatür ise bu konuda makul bir sonuca varmaya izin vermez. Burada söz konusu ettiğimiz çalgı bugün de bildiğimiz "tanbur"dur, eski edvârlarda bazen adı geçen ve nasıl bir şey olduklarını tam olarak bilemediğimiz "tanbur-u Bağdâdî", "tanbur-u Horasânî" ya da "tanbur-u kebir-i Türkî" gibi zamanla silinip gitmiş çalgılar değil. Ayrıca, tanbur veya tanbura adının o dönemlerde mızrapla çalınan, perdeli ve nispeten uzun saplı tüm telli çalgılara topluca ve halk çalgılarını da içerecek şekilde verilen jenerik bir isim olarak kullanılması da köken meselesini daha karmaşık hâle getirir.

Tanburun bizzat kendisi ise ne 1582 *Sûrnâme*'sinin düğün şenliklerini resmeden minyatürlerinde ne de Habsburg elçisinin maiyetinde 1578-1581 yıllarını İstanbul'da geçiren protestan elçilik vâizi Salomon Schweigger'in seyahatnâmesindeki Türk çalgılarını gösteren ahşap baskı gravürlerde[5] açık seçik olarak görülebiliyor. Tanburun kendisinin veya resminin değil fakat adının ilk geçtiği kaynak, bilebildiğimiz kadarıyla, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin son eseri olan ve vefatından az önce, 1599 yılında kaleme alındığını bildiğimiz *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis* adlı eserinin müzisyenler ve çalgılarla ilgili bölümüdür.[6] Ancak Mustafa Âlî'nin tarif etmeyip adını zikretmekle yetindiği çalgının bugün bildiğimiz tanbur olduğu da pek kuşkuludur. Sözünü ettiği diğer telli ve mızraplı çalgılar ise kısa zamanda ortadan kaybolacaktır. Ayrıca, 1614 yılında kaleme alınmış olan ve Sultanahmet Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatını anlatan Cafer Ağa'nın *Risâle-i Mimariye*'sinde[7] adları geçen ve Mehmed Ağa'nın gençliğinde müziğe ilgi

---

und Bildung, 1996, s. 110-169. Walter Feldman'ın bu kitabından hareket eden makaleler için bkz. 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.

5 Salomon Schweigger, *Ein Neue Reissbeschreibung auss Teutchland nach Konstantinopel und Jerusalem...*, Nürnberg, 1608. Türkçe çevirisi: *Sultanlar Kentine Yolculuk, 1578-1581*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004 (özellikle s. 206-210).

6 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* Mehmet Şeker (haz.), Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 224, 298.

7 Cafer Ağa, *Risâle-i Mimariye*; Orhan Şaik Gökyay (yay.), "Risâle-i Mimariye ve Mimar Mehmet Ağa

duymuş olması dolayısıyla listeler hâlinde verilen çeşitli mızraplı çalgılar arasında tanburun adı geçmez.

Osmanlı/Türk musıkisinin oluşumuyla tanburun ortaya çıkması aynı döneme rastlıyor. O zaman nasıl oluyor da günümüzde dahi Türk musıkisinin ana çalgısı olarak kabul edilen tanbur bu tarihlerden otuz ya da kırk yıl sonra, 1640'lı yıllarda Evliyâ Çelebi tarafından *Seyahatnâme*'nin İstanbul cildinde tüm diğer telli ve mızraplı çalgıları devre dışı bırakarak döneminin en önemli çalgısı olarak baş tâcı ediliyor, belli başlı icracılarının kimlikleri de büyük bir saygıyla sayılıp dökülüyor? Bu çok önemli soruya şimdilik tatmin edici bir cevap verilemiyor. Musıki âletlerimizin tarihiyle ilgili olarak on altıncı ve on yedinci yüzyıllara ait elimizdeki görsel belgeler çekilmiş birer anlık "enstantane" gibidir, onların üzerinden anlamlı bir tarihî anlatı inşa etmek henüz mümkün değildir maalesef.[8]

Sanat tarihimizin –tabiri caizse– en mahrem ve en uçucu alanı olan müziğin evrimine ulaşmak için müzik alanının şu ya da bu ayrıntısını zaman içinde izlemek, müzik hayatının ve icrasının belirli bir veçhesine veya bir teknik bileşeni üzerinde yoğunlaşmak yeterli bir tarihî perspektif sağlayamadı bugüne dek. Musıki hakkında sağlam tarihî bilgi ve kaynak yokluğunda bu yaklaşımlar anlamlı sonuçlara ulaştıramıyor bizi. Örneğin sadece kullanılan perdelerin ya da makamların, usûllerin veyahut herhangi bir çalgının izlenmesi tatmin edici bir tarihî anlatı inşa etmeye yeterli olmuyor ne yazık ki.

Seydî, Yusuf bin Nizameddin veya Hızır bin Abdullah gibi yazarlar tarafından on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda kaleme alınmış olan Türkçe musıki teorisi kitaplarının (yani *edvâr*ların) ise esasen pek özgün bir yanları yoktur. Daha doğrusunu söylemek gerekirse –Eugenia Popescu-Judetz'in onlara verdiği adla– bu "Anadolulu edvârlar" çoğu İslâm Ortaçağı musıki yazarlarının (Safiyüddin, Şirazlı Kutbeddin, Abdülkâdir Merâgî, Lâzkiyeli Abdülhamid, Mümin-i Şirvânî vb.) büyük ve klâsik edvârlarının birer uzantısı gibidirler. Bazıları ise bu klâsik edvârların ses sistemiyle ilgili teknik ve matematiksel açıklamalarını tamamen bir kenara bırakırlar ve onların basitleştirilmiş bir adaptasyonu veya çevirisi olmaktan ileri gidemezler. Her ne kadar kronolojik açıdan Osmanlı döneminde, yani on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda kaleme alınmış da olsalar esas itibarıyla sözünü ettikleri musıki on altıncı yüzyıldan itibaren gelişerek izlerini bugüne kadar sürdüğümüz "tarz-ı Osmânî" musıki değildir.

Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976, s. 113-217 (özellikle s. 213-215).

8 Tüm Şark musıkilerinin temel çalgısı olan uddan Türk tanburuna geçiş süreci hakkındaki bazı hipotezlerle durumun kısa bir özeti için bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, özellikle s. 157-170.

Şunu da gözden uzak tutmamak gerekiyor ki musıki teorisi kitapları yazma âdetinin Türk musıkisi geleneğinin esas unsurunu teşkil ettiğini iddia etmek ve kaleme alınmış edvâr kitaplarını kullanarak Türk musıkisinin tarihini bin yıl öncesine götürmeye çalışmak dar görüşlü milliyetçi bir vehimden başka bir şey değildir. Sebepleri basit: 1. Kantemiroğlu'na gelinceye dek tüm edvâr kitapları kaleme alındıkları dönemde fiilen icra edilmekte olan musıkiyi tasvir etmeye, onu anlamaya, açıklamaya veya ona dayanmaya çalışmazlar. Esas itibariyle soyut, ideal ve rasyonel bir ses sistemi ve musıki çerçevesi çizmeye çalışırlar. Dolayısıyla aralarında az çok farklar olsa da hep birbirinden ilham alarak kaleme alınmış olan bu edvârları izleyerek icra edilmekte olan musıkinin bizzat kendisini izlemek, anlamlı bir tarihsel anlatı oluşturmak mümkün değildir. İslâm dünyasında bir müzik düşüncesi, müzik teorisi, hatta yer yer bir müzik felsefesi geleneğinin varlığı inkâr edilemez. Ne var ki, bu da müziğin fiilen icrasında kesintisiz bir zincirin varlığına kesinlikle delâlet edemez. Kuram başka, icra başkadır her zaman. 2. Edvâr yazarlarından bazılarının etnik kökenleri itibariyle Türk olmaları bu edvâr yazarlarının bugünden geriye doğru giderek izleyebileceğimiz, özgün ve tanımlanabilir bir "Türk musıkisi"ni konu edindikleri anlamına gelmez. Netice itibariyle IX.-XVI. yüzyıllar arasında kaleme alınmış olan edvârlar musıki tarihimizin malzemesi olarak kullanılacaksa hem yorumda hem de kullanılan terminolojide çok dikkatli davranılması gerektiği ve "bin yıllık edvâr geleneği" düşüncesinin titiz bir eleştiri süzgecinden geçirilmesi gerektiği açıktır.

Diğer yandan, bugüne dek birçok araştırmacının yapmaya çalıştığı gibi sadece makamların veya usûllerin yüzyıllar içindeki gelişim ve değişimlerini izlemeye çalışarak Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini yazmaya veya daha basitçe evrimini izlemeye soyunmak da çeşitli tuzaklar, belirsizlikler ve çıkmazlarla dolu bir yoldur. Müziğin sadece teknik bileşenlerini izleyerek alınabilecek mesafe pek büyük değildir. Neticede elde edilen ise bir makam ve usûl listesinden, kalabalık bir katalogdan başka bir şey olamaz. Ayrıca, neyin makam olup neyin olmadığı, bir makam varsa bile bunun gerek teorik tanımı gerekse fiilen seslendirilme şekli gibi konularda aynı dönemde faal olmuş bilgili ve tecrübeli musıki erbabı arasında dahi ciddî tartışmalar olduğunu ve bir konsensüse varılamadığını biliyoruz. Bilinen ve sık kullanılan usûllerin vuruluş şeklinde ise ne fikir ve tanımda ne de uygulamada mütecanislikten (homojenlikten) söz edilebilir. Makam dizilerini oluşturan perde ve aralıkların da zaman içinde sabit kaldıkları iddia edilemez. Türk musıkisi eserlerinin her birinin altında yatan hayat belirtisi birer nabız niteliğindeki usûllerin de zaman içindeki değişimlerinin anlamlı bir güzergâhı henüz teşhis edilebilmiş ve açıklanabilmiş değil.

Musıki camiası içinde bu gibi temel teknik konularda fikir birliğinden ziyade tartışma ve anlaşmazlıkların her dönemde hâkim olduğuna dair Kantemiroğlu birçok örnek verir. Aynı türden anlaşmazlık –veya hiç değilse muğlaklık– örneklerini Kantemiroğlu'ndan neredeyse bir yüzyıl sonra yaşamış olan Abdülbâki Nâsır Dede'nin eserlerinde de görürüz. Yoğunlukları biraz azalmış da olsa bu tartışma ve anlaşmazlıklar "sistem meselesi" üzerinden günümüzde dahi devam etmektedir. Sadece makamları izleyerek Osmanlı/Türk musıkisinin yol haritasını izlemeye teşebbüs etmenin nasıl bir gayyâ kuyusu teşkil ettiğini ise bu gerçeği açıkça göz önüne seren ayrıntılı bir makam kataloğunu inceleyerek de anlayabiliriz.[9]

Kanımızca önce çok daha genel ve kapsayıcı bir bakış açısıyla işe başlamak daha aydınlatıcı olabilir. Ayrıntılı fakat esasen çok teknik nitelikteki müzikolojik araştırmaların genellikle anlamlı ve kapsamlı bir sonuç vermedikleri görülüyor. Müziğin icrasına içkin teknik değişimlerden, yani sonuçtan sebebe gitmek çoğu kez mümkün olmuyor. Müziğin değişmesinin esas nedeninin müziğe mündemiç olmayabileceğini unutmamak gerek. Müzikal olarak açıklanamayanları müziğin dışında, ötesinde aramak gerek.

Musıki tarihini sadece musıkinin kendisiyle yazmak yerine on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı/Türk müzik geleneğinin oluştuğu mekân olan İstanbul şehrine ait "büyük resimle" beraber başkentin geçirdiği değişimi anlamaya çalışmak bizi daha anlamlı sonuçlara götürebilir. Dolayısıyla müzik tarihimizi ve özellikle on altıncı yüzyıldaki hızlı ve radikal değişim döneminin şartlarını öncelikle müziğin dışında aramaya başlayacağız. Çünkü ardında hemen hiç yazılı malzeme bırakmamış olan on altıncı yüzyıl İstanbulu'nun müzik serüveninin temellerini esas itibarıyla müzikle doğrudan ilgili olmayan alanlarda aramak ve bulmak gerekiyor.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bazı müzikolog ve müzik tarihçilerinin bir "boşluk" olarak tanımladıkları on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul musıkisinde vuku bulmuş değişimleri bir nebze de olsa aydınlığa kavuşturmaya çalışacağız. Bunun için de esas itibarıyla iki tür kaynak kullanacağız. İlk aşamada on altıncı yüzyıl İstanbulu'ndaki sosyal ve ekonomik gelişmelerden söz eden ve birçoğu iyi bilinen bazı belgeleri biraz farklı bir bakış açısıyla inceleyeceğiz; bilâhare de aynı döneme ait fakat bugüne dek yakından incelenmemiş birkaç güfte mecmuasını mercek altına alacağız.

9 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of Turkish Makams*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında yaşamış musıki üstadlarının şu ya da bu makamın tanımı hususundaki anlaşmazlıklarına ve şiddetli tartışmalarına dair ise bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 119-137.

"TEGAYYÜR VE FESAT" İLE "KÖKLÜ DEĞİŞİM"

Osmanlı "klâsik çağı" diye adlandırılan dönemin büyük tarihçisi Halil İnalcık yukarıda verdiğimiz başlığın "değişim" ve "bozulma" anlamındaki ilk iki nitelemesini Osmanlı siyasî, sosyal ve ekonomik tarihinin belirli bir dönemi hakkında, özellikle on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedincinin ilk yarısını kastederek kullanıyor.[10] Aşağı yukarı aynı döneme rastlayan müzikteki değişim süreci için "tegayyür" nitelemesini elbette kabul edebiliriz, fakat bir önceki dönemi referans alıp onu zımnen yüceltip idealize eden "fesat" ifadesini değil. İnalcık diğer bir eserinde ise aşağı yukarı aynı dönemi "Köklü Değişim" başlığı altında, Feridun Emecen ise "Değişimin eşiğinde bir İmparatorluk" başlığıyla değerlendiriyor.[11]

Sadece bugünün tarihçileri değil, o dönemin yöneticileri de İmparatorlukta ve başkentte önemli şeylerin değişmekte olduğunun farkındaydılar. Küçücük bir örnek verelim. 1563-1600 döneminin olaylarını kapsayan uzun bir vekâyinâme kaleme almış olan müverrih Selânikî Mustafa Efendi 1595 yılının olaylarını naklederken "*şikâyet ez-rûzigâr-ı perişân-etvâr*" [bu zamanın perişan tavırlarından şikâyet] başlığı altında hiçbir somut tarihî olaydan söz etmediği iki sayfalık uzunca bir parantez açar. Bu sayfalarda Selânikî gerek Osmanlı siyasî yönetiminde, gerekse toplumda ve ahlâkında olumsuz olarak değerlendirdiği değişimleri uzun uzun sıraladıktan sonra "*emr-i ma'ruf ve nehy-i münker olmaz oldu*" deyip kroniğinin bu bölümünü "*Velhâsıl hiçbir yerde evvelki düzen kalmadı, bozuldu*" diyerek özetler.[12]

Göreceğimiz gibi, Osmanlı'nın bir bunalım ve köklü değişim dönemine girmesinin siyasî ve ekonomik sebepleriyle İstanbul'un müzik dünyasındaki köklü değişimin dayandığı sosyal sebepler önemli ölçüde örtüşüyor. Osmanlı'nın –Selânikî ve Halil İnalcık'ın ifadesiyle– "klâsik düzenini bozan" gelişmeler aynı zamanda özgün ve yerel bir müzik geleneğinin oluşmasına zemin teşkil etmiştir. Musıkiye dair cevaplarını aradığımız soruları çok daha genel ve kapsayıcı bir düzeyde sorarak işe başlamak gerek. On altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on altıncı yüzyılın başlarında hangi siyasî, askerî, sosyal, demografik ve ekonomik koşullar imparatorluk başkentinde özgün, yerel ve daha önceki Ortadoğu/İslâm müzik geleneklerinden farklı bir müzikal

10 Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye – Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar II – Tagayyür ve Fesad (1603-1639): Bozuluş ve Kargaşa Dönemi*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

11 Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye – Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I – Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim,* İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009 [sayfa 191-201: "Büyük Bunalım (1571-1610) - Köklü Değişim"]; Feridun M. Emecen, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Tarihi (1300-1600)*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015 [s. 387-433 "İç Olaylar ve Sosyal Bunalım"].

12 Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, haz.: Mustafa İpşirli, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989, Cilt II, s. 478.

kişilik, yerli bir "sentez" oluşmasına zemin oluşturup katkıda bulunmuştur? Bu katkılar ne şekilde olmuştur?

Açıklamalara başlangıcı on altıncı yüzyılın ortalarından hemen sonrasına (bazılarınca da Şehzâde Mustafa'nın öldürülmesine) tarihlendirilen ve ayrıntılarıyla sonuçları çok iyi bilinen askerî/siyasî bir olgudan başlayabiliriz: Klâsik Osmanlı tımar sisteminin bozulması. Her birinin özgül ağırlığı tam olarak kestirilememekle beraber bu bozulmada aslında birbirini besleyip destekleyen birkaç şeyin birden etken olduğu anlaşılıyor. Bunlar arasında on altıncı yüzyıldaki hızlı nüfus artışıyla şehirleşme, özellikle Anadolu'da köylerde yerleşik ekonomik düzenin ve tımar sisteminin çözülmesi, muhtelif Celâlî ve Yeniçeri isyanları, Devletin nakit ihtiyacı, sürekli artan vergiler, enflasyon, vergi sisteminde iltizama geçilmesi ve bunların yanı sıra çeşitli usulsüzlük, rüşvet ve yolsuzluklar sayılabiliyor.

Bütün bunların ortak sonuçlarından biri de on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren hem nüfusun hem de ekonomik ve parasal kaynakların giderek başkent İstanbul'da temerküz etmesi olmuştur. Sık sık "İstanbul musıkisi" de denen Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluştuğu kente daha yakından bakmakta fayda var.

NÜFUS ARTIŞI VE İSTANBUL'UN "METROPOLLEŞMESİ"

On altıncı yüzyıl, tıpkı Avrupa'nın başka ülkelerinde ve Akdeniz çevresindeki topraklarda da görüldüğü üzere, gerek Rumeli gerekse Anadolu'da Osmanlı İmparatorluğu nüfusunun nispeten hızla arttığı bir yüzyıl olmuştur. O dönemlerde çok büyük bölümü kırsal yörelerde yaşayan Osmanlı teb'ası da bu nüfus baskısından payını almış, neticede hem mevcut tarımsal arazi kaynaklarının hem de teknolojinin sabit olmasına Anadolu'daki birtakım siyasî ve askerî gelişmeler de eklenince köy ekonomisinde bir çözülmeyle birlikte güçlü bir kırsal göç sürecini başlatmıştır. Tokat ve Kütahya gibi Anadolu'nun belirli bölgelerinde bu nüfus baskısının analizi ve toprak düzeniyle tarımsal üretim üzerindeki somut etkileri belgeler üzerinden ayrıntılı olarak incelenebilmiştir.[13] Mustafa Akdağ ise özellikle Anadolu'daki nüfus artışını, kırsal ekonominin ve tımar sisteminin çözülmesini Anadolu'da baş gösteren Celâlî İsyanları'nın ana sebepleri arasında sayar.[14]

Ömer Lütfü Barkan'ın o dönemlerde henüz düzenli olarak tutulmakta

13 Bkz. Michael A. Cook, *Population Pressure in Rural Anatolia, 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press,1972; Leila Erder & Suraiya Faroqhi, "Population Rise and Fall in Anatolia, 1550-1620", *Middle Eastern Studies*, 11/3, Ekim 1979, s. 322-345.

14 Mustafa Akdağ, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası – Celâlî İsyanları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

olan Tapu Tahrir Defterleri'ne ve gayri Müslim teb'anın cizye kayıtlarına dayanarak yaptığı hesaplamalara göre on altıncı yüzyıl zarfında Osmanlı İmparatorluğu'nun nüfusu kırsal yörelerde aşağı yukarı % 40 oranında artmıştı. Buna karşılık aynı süre zarfında Anadolu'nun Bursa, Kayseri, Ankara ya da Amasya gibi belli başlı şehirlerinin nüfusunun artış oranı % 80'i bulmuştu.[15] Yine aynı süre zarfında ise İmparatorluğun en büyük çekim merkezi olan başkent İstanbul'un nüfusunun bu % 80'lik oranın çok üstünde bir artış göstermiş olduğu kuşku götürmüyor. Ne var ki, İmparatorluk başkentinde on altıncı yüzyılda hiçbir mufassal nüfus sayımı veya yazımı (*tahrir*) yapılmamış olması İstanbul'un nüfusu hakkında gerçeğe yakın kesin tahminler yapmayı neredeyse imkânsız kılar.

Yapılan en makul tahminlere göre Fetih'ten hemen önce Bizans'ın başkentinin nüfusu çok azalmış ve en olumlu tahminlere göre bile sur içi şehirde kırk ya da elli bin kişiye kadar düşmüştü. Son Bizans İmparatorunun şehri savunmak için ancak sekiz bin kişiyi silahlandırabilmiş olması da buna işaret eder. Fethin hemen ardından da Fatih Sultan Mehmed ilk ağızda arkasında surları tamir etmekle görevli bin beş yüz kadar yeniçeri bırakarak güvenlik gerekçeleriyle şehri neredeyse tamamen tahliye ettirip Edirne'ye dönmüştü. 1455 yılında suriçi İstanbul'da yaptırdığı bir bina ve mahalle sayımı da zaten suriçi şehirdeki evlerin çoğunun boş veya sahipsiz, şehrin de esas itibarıyla metruk olduğunu gösterir.[16]

Ancak, bilâhare İstanbul'u başkent ittihaz etmeye karar verince yoğun ve kapsamlı bir iskân, sürgün ve imar politikasını uygulamaya koymuştu Fatih Sultan Mehmet. Karaman'dan Makedonya'ya kadar Anadolu ve Rumeli'nin birçok yerinden getirttiği gerek Müslüman gerekse gayri Müslim nüfus gruplarını neredeyse tamamen boşalmış olan şehrin çeşitli semtlerine yerleştirmek ve onlara bu amaçla çeşitli kolaylıklar sağlamak (örneğin oturacakları evleri vakıf telakki etmek yerine iskân edilenlere mülk olarak vermek) yoluna gitmişti. Diğer yandan, şehri bir çekim merkezi hâline getirmek için 1459 yılından itibaren kendisi bir büyük külliye ile bir Saray yaptırmış, paşalarına ise camiler, büyük bedesten, çeşitli imaretler, hamamlar ve suyolları, medrese ve külliyeler inşa ettirmişti. Bunların etrafında da bazı mahalleler teşekkül etmeye başlamıştı. Bu sistematik imar ve zorunlu iskân politikalarına[17] rağ-

15 Bkz. Suraiya Faroqhi, *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia, 1520-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; Ömer Lütfi Barkan, "Essai sur les données statistiques des registres de recensement dans l'Empire Ottoman aux XV^e^ et XVI^eme^ siècles", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*,1, 1957, s. 9-36. Ronald Jennings, "Urban Population in Anatolia in the sixteenth century. A study of Kayseri, Karaman, Amasya, Trabzon and Erzurum", *International Journal of Middle-Eastern Studies*, 7, 1976, s. 21-57.

16 Halil İnalcık, *The Survey of İstanbul 1455*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

17 Halil İnalcık, *age*.

men Fatih'in saltanat döneminin sonlarına doğru Galata kadısı Muslihiddin Efendi'ye 1477 yılında yaptırdığı bir diğer hane sayımının da gösterdiği üzere suriçi şehir (*nefs-i İstanbul*) ile "*bilâd-ı selâse*", yani şehrin üç ana banliyösü olan Eyüp, Galata ve Üsküdar dahil olmak üzere başkentin toplam nüfusu bu tarihte yetmiş ya da seksen bin kişiyi ancak bulmuştu.[18]

On altıncı yüzyılda ise Osmanlı Devleti İstanbul'a nüfus çekmeye yönelik sürekli ve sistemli bir iskân veya sürgün politikası gütmüyordu artık. Bunun bilinen bir tek istisnası var. 1509 yılındaki "kıyamet-i suğra" (küçük kıyamet) diye de anılan büyük depremden sonra İstanbul'un yıkılmış olan kara surlarını tamir etmek üzere geçici bir süre için Anadolu'dan inşaat ameleleri getirilmiştir. Bu tamir işi de bilindiği kadarıyla aşağı yukarı bir yıl içinde tamamlanmıştır.[19] İspanya'dan kovulan Sefarad Yahudilerinin 1492'den itibaren Osmanlı İmparatorluğu'na geldikleri doğrudur ama bunların ancak bir kısmı İstanbul'a (özellikle Hasköy ve Balat civarına) yerleşmiş, daha büyük bir kısmı ise çeşitli Rumeli şehirlerine (Selânik, Edirne, Filibe vb) dağılmıştır.

Gerek II. Bayezıd veya Yavuz Sultan Selim, gerekse Kanunî Sultan Süleyman dönemlerinde bu yönde sürekliliği olan resmî bir iskân ve sürgün politikası uygulanmış değildir. Buna rağmen Fatih'in saltanat dönemini izleyen bir yüzyıl zarfında Dersaadet ve Bilâd-ı Selâse sekenesinin 1477 yılında saptanan takribî yetmiş veya seksen bin rakamının aşağı yukarı üç katına, yani aşağı yukarı iki yüz elli ve belki de üç yüz bin kişi civarına ulaşmış olduğunu söylemek mümkün.[20] Fethi izleyen bir yüzyıl zarfında esas itibarıyla metruk bir şehrin dünyanın en büyük metropollerinden birine dönüşmesinin demografik hikâyesinin ayrıntıları tam olarak henüz bilinemiyor ve on altıncı yüzyıl için kesin ve güvenilir rakamlar öne sürmek şimdilik mümkün değil.[21] Ama asıl nüfus artışının on beş değil on altıncı yüzyıldan itibaren vuku bulduğuna dair birçok belirti mevcut.

Avrupalı seyyah ve sefirlerin anlattıklarına dayanan ancak hiçbir güvenilir tarihî belgeyle desteklenmeyen çok abartılı ve esasen âfâki tahminler on altıncı yüzyıl sonlarında İstanbul nüfusunu altı ya da yedi yüz bine, hatta bir milyona kadar çıkarır. Ancak, gerek suriçi şehirdeki iskân yoğunluğuna,

18 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul'un Mahalleleri, Şehrin İskânı ve Nüfusu*, Ankara, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1958. Çeşitli dönemlerde İstanbul nüfus rakamları ve tahminleri için bkz. Cem Behar, *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927)*, Ankara, Devlet İstatistik Enstitüsü (Tarihî İstatistikler Dizisi, Cilt 2), 1996.

19 Bkz. Mustafa Cezar, *İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler*, İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1963, s. 382-383.

20 Stefanos Yerasimos, "On Altıncı Yüzyıl İstanbul Nüfusunun Tekrar Değerlendirilmesi İçin Veriler", *Toplumsal Tarih*, 14, Şubat 1995, s. 26-27.

21 Bizans başkentinin Osmanlı başkentine dönüştürülmesi süreciyle ilgili bir çözümleme denemesi için bkz. Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinopolis/Istanbul – Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2009.

suriçinde çok geniş hâlî arazilerle büyük bostanların varlığına ve o dönemde şehirde –ekâbirin saraylarını bir yana bırakırsak– mevcut konutların çoğunun tek katlı oluşlarına[22] gerekse şehrin zahire tüketimine dair rakamlara bakıldığında iki yüz elli veya üç yüz bin civarında bir rakamın daha makul olduğunu görürüz. On altıncı yüzyılın ikinci yarısı için öne sürülecek en makul rakam budur. Bazılarının iddia ettiği üzere elli yıl zarfında (1480-1530) başkent nüfusunun yetmiş ya da seksen binden bunun dört veya beş katına çıkmış olduğunu kabul etmek zordur.[23] Beş yüz bin rakamına ise ancak on yedinci yüzyılın ortalarından epey sonra ulaşıldığını kabul etmek gerekiyor.[24] Ne var ki, on altıncı yüzyıla gelindiğinde yine de İstanbul'un büyük bir ihtimalle tâ miladî altıncı yüzyılda Ayasofya'yı inşa ettiren imparator Justinianus döneminden bu yana hiç bu kadar kalabalık olmadığı da söylenebilir.

Neticede on altıncı yüzyıl sonlarına doğru İstanbul Avrupa'nın en kalabalık kentlerinden biri, belki de en kalabalık kenti hâline gelmişti. 1650'li yıllara gelindiğinde Londra'nın nüfusu ancak üç yüz elli bin kişinin biraz üstündeydi; Paris'inki de bundan pek farklı değildi, Venedik şehrinin nüfusu ise bu rakamın ancak yarısı kadardı. O dönemde İstanbul'a gelmiş olan birçok Avrupalı tüccar ve seyyah her şeyden önce şehrin hem kalabalığından ve şehrin sekenesinin çeşitliliğinden söz eder, hem de yüz ölçümü itibarıyla suriçi şehrin büyüklüğünü kayda geçmeden edemez.[25]

Ancak, şunu da hatırda tutmak gerek ki o dönemde suriçi şehrin nüfusu tarihî yarımadanın sadece belli bölgelerinde yoğunlaşmış bulunuyordu: Liman bölgesi ve Haliç kıyıları, Marmara denizi sahili ve bunların yanı sıra Ayasofya ve At Meydanı'ndan Topkapı ve Edirnekapı istikâmetine giden iki ana yol güzergâhı ve onun iki yanı. Bunların dışında kalan alanlar, yani Bayrampaşa deresinin vâdisi ve onun etrafı, tarihî yarımadanın ortası ve kara surlarına daha yakın bölümleri ise genellikle kırsal bir görünüm arz ediyordu. Şehrin birçok bölümü ya hâlî arazilerle doluydu ya da şehre meyve ve sebze sağlayan bahçe ve bostanlarla kaplıydı. Dolayısıyla on altıncı ve on yedinci yüzyılda şehri ziyaret eden yabancıların merkezî alanlardaki olağanüstü nüfus yoğunluğundan etkilenmiş olmaları doğaldır.

Batı Avrupa'ya değil de Osmanlı İmparatorluğu dahiline bakacak olursak o dönemde İstanbul'dan sonraki en kalabalık şehir olan Kahire'nin nüfusu-

22 Bkz. Ömer Lütfi Barkan ve Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri, 955 (1546) Tarihli*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1970.

23 Bkz. Ömer Lütfi Barkan, "Research on the Ottoman Fiscal Surveys", M.A. Cook (ed.), *Studies in the Economic History of the Middle East* içinde, Londra, Oxford University Press, 1970, s. 163-172.

24 Bkz. Cem Behar, *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927)*, Ankara, Devlet İstatistik Enstitüsü, 1996, s. 69-83.

25 Örneğin bkz. Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

nun İstanbul'unkinin ancak yarısı kadar olduğunu görürüz.[26] 1599 yılında yazan ve hakkında bir de risâle kaleme aldığı Kahire şehrini çok iyi tanıyan Gelibolulu Mustafa Âlî –bu şehirlerin nüfusunu kastederek– önce Kahire'ye eskiden beri *ümmü'd-dünya* (dünyanın anası) dendiğini hatırlatır. Kahire'ye böyle deniyorsa *Konstantiniyye-i kübra* [Büyük Konstantiniyye] diye nitelediği ve Kahire nüfusunun en az iki katı bir nüfusun barındığı başkent İstanbul'a da mutlaka *ebu'd-dünya* (dünyanın babası) denmesi gerektiğini ileri sürer Mustafa Âlî.[27] İmparatorluğun İstanbul'dan önceki başkentleri olan Bursa ve Edirne'nin ya da Anadolu'nun Kayseri, Bursa, Diyarbakır, Amasya, Manisa ya da Konya gibi belli başlı şehirlerinin nüfusları ise o sıralarda elli ya da altmış binin pek üzerinde değildi.[28]

İstanbul hakkındaki şu çok tekrar edilen ve o yüzyıla ait olan Farsça rubainin o dönemde genel olarak şehir algısını temsil ettiğini söyleyebiliriz: "*Sıtanbul mecmâ-yı halk-ı cihân est / Der incâ din-i Ahmed hoş âyân est / Çunin şehr-i muazzam kes ne dîde / Beher çizi ki hâhi der meyan est*." İçinde her türlü insanı, bütün halkları barındıran, İslâm dininin görünür olduğu, aranan her şeyin bulunabileceği ve benzerini kimsenin görmediği muazzam bir şehir, yani bugünün deyimiyle bir metropol o dönemin bakış açısı ve diliyle daha iyi nasıl anlatılabilirdi?

Taşradan gelen göçlerle nüfusu sürekli şişen ve halkların toplandığı yer hâline gelen İstanbul'un ("*mecmâ-yı halk-ı cihân*") bu durumu on altıncı yüzyılın ortalarından itibaren birtakım yakınmalara sebep olmuş ve şehir yöneticilerinin dikkatini çekmişti. Bu bilincin ve tepkinin birçok örneğini belgelerde görmek mümkündür. Bir yandan bu şehrin büyüklüğünden ve ona ait olmaktan duyulan gururu, diğer yandan da şehrin kısa sürede çok ve hızlı büyümüş olmasından duyulan kaygıyı bir arada gösteren arşiv belgeleri mevcuttur.

Meselâ, daha 1567 yılının eylül ayında (27 Safer 975) padişah tarafından İstanbul kadısına yollanan bir emirnamedeki ifadelerden şehrin kısa sürede yatay olarak çok genişlemiş ve iskân alanının sur dışına epey taşmış olduğu anlaşılıyor. Bu emirnamede Anadolu ve Rumeli'den başkente göç etmiş olanların sur içi şehir merkezinde yerleşmeyip Kasımpaşa, Eyüp ve Kâğıthane gibi şehir surları dışında kalan semtleri doldurduğu ifade edilir. Anlaşılan bu göçmenler şehrin taze meyve ve sebze ihtiyacının bir bölümünü karşılayan bu

26 Bkz. André Raymond, *Grandes Villes Arabes à l'Epoque Ottomane*, Paris, Actes-Sud, 1985 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, çeviren: Ali Berktay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995).

27 Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* yay. haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 262-263.

28 Bkz. Cem Behar, *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927)*, Ankara, Devlet İstatisik Enstitüsü, 1996, s. 5-7.

semtlerdeki bazı sebze ve meyve bostanlarını ortadan kaldırmışlar, yerlerine evler inşa etmişlerdi. Bu durum bir yandan İstanbul'un iaşesini zora sokup nüfusu artmakta olan şehirde taze meyve ve sebze darlığına sebep olurken diğer yandan da buralardan cami ve imaretlere giden suyolları bozulmuştu. Bu durum şikâyet konusu olmuş ve Divan'da bu inşaatları durdurma ve bundan böyle Kâğıthane ve Kırkçeşme suyollarının geçtiği yerlerde bağ ve ev yapılmamasına dair karar alınmıştır.

Yine aynı dönemde (1583-1584) Kasımpaşa'da bulunan bir Yahudi kabristan alanına son yıllarda ("*ahd-i karîbden berû*") evler inşa edilip cemaate "kadimden beri" tahsis edilmiş bulunan mezarlık alanına bu şekilde tecavüz edildiği Yahudi cemaati temsilcileri tarafından şikâyet konusu edilmiştir. Divan'da görülen davada ise burada ev inşa etmiş olanlara değil Yahudi cemaatine hak verilmiş, bu arazi tecavüzlerinin durdurulması istenmiştir.[29]

Diğer yandan Mimar Sinan'ın (öl. 1588) hayatının son yıllarında İstanbul'da inşa ettiği büyükçe cami ve külliyelerin hemen hepsinin artık Şehzâde, Süleymaniye, Kadırga'daki Sokollu Mehmed Paşa ya da Tahtakale'deki Rüstem Paşa külliyeleri gibi şehrin nispeten merkezî bölgelerinde değil, ya kentin çeperinde ya da sur dışında olması dikkat çekicidir. Hem suriçi kentin merkezinde büyükçe bir cami veya külliye inşa edecek uygun yerlerin azaldığının hem de şehrin yatay olarak çok genişlediğinin, sekenesinin ve cami cemaatlerinin daha geniş bir alana yayıldığının bir göstergesidir bu durum. Selimiye'nin İstanbul'da değil Edirne'de inşa edilmesinin sebeplerinden biri de bu olsa gerektir, yani "nefs-i İstanbul'da" büyük çaplı bir külliyenin inşa edilebileceği boş alan kalmamış olması. Bundan bir çeyrek asır kadar sonra ise Sultan Ahmed Camii'nin yapımı önce çeşitli kesimlerden gelen bir muhalefetle karşılaşacak ve nihayette ancak çok büyük çapta yıkımlar ve istimlâkler yapılmak suretiyle inşa edilebilecektir.

Yapımı ona atfedilen daha küçük çaplı mahalle cami ve mescitlerini bir yana bırakırsak İstanbul'da Sinan'ın son dönemlerinde kentin çeperinde, sur dışında veya suyun öte yanında inşa ettiği camilere ve bunların inşa tarihlerine dair birkaç örnek verilebilir. Bunlar arasında şu eserleri sayabiliriz: Üsküdar Valide-i Atik Camii ve külliyesi (1583), Fındıklı Molla Çelebi Camii (1588), Üsküdar Şemsi Paşa Camii (1580), Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camii (1581), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii (1581), Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii (1577), Eğri Kapı Hacı İvaz Efendi Camii (1585), Kasımpaşa Piyale Paşa Camii (1577). Bunları hepsi de tarihî yarımadanın, "nefs-i İstanbul'un" çeperinde veya dışındadır, birçoğu da suyun öte yanında. Mimar Sinan'ın ölümünden yarım asır kadar sonra yazan Evliyâ Çelebi ise *Seyahatnâme*'sinin

29 Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1935, s. 80-81.

bütün bir cildini İstanbul şehrine ayırmakla kalmaz, şehirle ilgili verdiği ve her biri büyük bir abartı payı içeren rakam ve ölçülerle şehrin ezici boyutlarına sürekli vurgu yapar.

Yukarıda söz konusu ettiğimiz emirnâmede önce "*...Rumeli ve Anadolu'dan bazı reayâ yerlerin ve çiftlerin koyup birer tarik ile mahrusa-i İstanbul'a...*" gelip yerleşmiş olmalarının şikâyet konusu olduğu ifade edilir. Şikâyet konusu hem çiftçilerin köylerini, tımarlarını ve tarımı terk etmiş olmaları hem de bunun neticesinde yığınla başkente göç etmeleridir. İstanbul'a bu yeni gelenlerin bazıları da "*ehl-i fesad ve şena'at*" olarak nitelendirilir ve cezalarının verilmesi istenir. Şehirde asayişsizliğin ve her türlü ahlâksızlığın alıp yürüdüğü belirtilir.

Bu emirnâmenin ve onu izleyen benzerlerinin çıkarılmasına esas teşkil eden şikâyetler muhtemelen İstanbul sâkinlerinin bizzat kendilerinden gelmiştir. Emirnâmede şehrin her mahallesinde son beş yıl içinde yerleşmiş olan kişilerin tek tek sayılması, oturdukları evlerin mülk mü vakıf mı olduklarının bildirilmesi ve bu kişilerin nereden geldiklerinin kayda geçirilmesi istenir. İstanbul'un asayişinden sorumlu olan kadıya hitap eden emirnâmenin metni bir daha İstanbul mahallelerine dışarıdan gelmiş kimsenin artık yerleştirilmemesi isteğiyle sona eriyor:

> "*...mahallâtı yoklayıp teftiş edip göresin sâkin olanlar* [ikamet edenler] *ne yerden gelmişlerdir... ve minbâd* [bundan sonra] *her mahallenin imamına ve müezzinine ve kethüdalarına* [gayri Müslim mahallelerin mahalle sorumlusuna] *tenbih ve te'kid* [tekrar] *eyleyesin ki bâdelyevm* [bugünden itibaren] *anın gibi hariçten gelmiş kimesneyi yerli ettirmeyip getirtmeyeler.*"[30]

Aynı emirnâmede her mahallede beş yıldan daha kısa bir süredir oturmakta olanların isimlerinin de bir deftere kaydedilip defterin kadıya teslim edilmesi istenir. Burada beş yıllık bir ikamet süresi şehre yerleşikliğin, "yerliliğin" bir kıstası olarak kullanılmaktadır. Bu emirnâmeler elbette ki ne başkente kırsal göçü engelleyebilmiş, ne yeni gelenleri memleketlerine geri yollatabilmiş ne de İstanbul mahallelerinde "*hariçten gelenlerin yerli ettirilmesi*" sürecini fiilen durdurabilmiştir.

Nitekim bu emirnâmeden on iki yıl sonra, yine aynı konuda 9 Zilhicce 987 (1579) tarihinde kaleme alınan bir diğer emirnâmede bu sefer İstanbul kadısı aracılığıyla mahalle imam ve kethüdalarının mahallelerine kefilsiz kimseyi kesinlikle kabul etmemeleri emredilir. Buna ek olarak da bu emre uymayıp yeni gelenleri kabul ederlerse imam ve kethüdaların cezalandırılacakları daha sert ve kesin bir dille belirtilir.[31] Ayrıca, bekâr uşaklarının çoğunlukla

30 Ahmet Refik Altınay, *age*, s. 139-140.

31 *Age.*, s. 145-146.

kaldıkları bekârevlerinin de teftiş edilip İstanbul'da kefili olmayanların şehir dışına çıkarılmaları buyurulur. Bu emirnâmenin de –daha sonraki yüzyıllarda çeşitli vesilelerle çıkarılan başka birçok benzeri gibi– zaman içinde pek etkili olamadığı apaçık ortadadır. Osmanlı İstanbulu her dönemde kırsal kesimlerden göç almış ve yönetimin bu zincirleme göçlerin denetlenmesi ve sınırlandırılmasına yönelik teşebbüsleri hep akamete uğramıştır.[32]

İstanbul'un nüfusunun on altıncı yüzyıl boyunca hızla artmasının esas sebebi "doğal nüfus artışı", yani şehirdeki doğum sayısının şehirde vuku bulan ölümlerden yüksek olması değildi kesinlikle. Sadece İstanbul kentine de mahsus olmayan bu hızlı kentsel nüfus artışında en önemli rolü Rumeli'den ve özellikle Anadolu'nun kırsal kesimlerinden gelen göçler oynamıştır. Bu yoğun kırsal göç olayı ve şehirde doğurduğu çeşitli akisler sadece on altıncı yüzyıla mahsus değildir elbette. Daha sonraki dönemlerde de bu durumun birçok benzerlerine rastlanmıştır.[33] Vekâyinâmesinde 1563-1600 yıllarının olaylarını anlatan müverrih Selânikî Mustafa Efendi de taşradaki halkın köylerini terk edip akın akın İstanbul'a gelmeye başladığından sık sık yakınır.[34]

Öncelikle âsâyiş ve güvenlik odaklı düşünen, başkentte denetlenmesi zor bir nüfus kitlesi istemeyen ve "yerli" halktan gelen şikâyetleri bu açıdan değerlendiren İstanbul'un on altıncı yüzyıldaki beledî yetkilileri bu kırsal göç durumundan kaygılıydılar. Şehirde hırsızlık ve soygun olaylarının arttığına, her türlü ahlâksızlığın ("*fısk ü fücur*") başını alıp gittiğine dair yakınmalar da vardı. Ayrıca, köylerdeki reayânın hem tarımı hem de bağlı oldukları tımarı terk edip ("*çiftlerin bozup*") şehre göçmelerinin de onaylanması kesinlikle söz konusu değildi.

Kaldı ki, on altıncı ve on yedinci yüzyıl islâhat lâyihası ve nasihatnâme yazarlarının çoğunun ısrarla üzerinde durdukları en önemli hususlardan biri Osmanlı hukuk/maliye sisteminin dayandığı temel ayırım olan askerî sınıf ile reayâ ayrımının ortadan kalkmaya yüz tutması ve bunun "kadim" devlet düzeninde yarattığı "bozulma"dır.[35] Örneğin reayânın giyim ve kuşam tarzıyla ayrıcalıklı askerî sınıfa özenmesi, şehir içinde onlar gibi at binerek veya kılıç kuşanarak gezinmesi zaman zaman şikâyet konusu olmuş ve bu konuda Divan'da men kararları alınmıştır. Ayrıca, kırsal göçün önemli ölçüde genç ve bekâr erkek-

32 On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara ait küçük fakat anlamlı bir örnek için bkz. Cem Behar, *Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) – Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 160-209.

33 Birkaç örnek için bkz. Münir Aktepe, "XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul'un Âsâyiş Meselesine Dair Bazı Vesikalar", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 13, 1958, s. 1-30.

34 Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî,* haz.: Mehmet İpşirli, İstanbul, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1989.

35 Bu ıslâhat lâyihalarının derli toplu bir sunumu ve özeti için bkz. Mehmet Öz, *Kanun-ı Kadîmin Peşinde – Osmanlı'da "Çözülme" ve Gelenekçi Yorumcuları*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

lerden oluştuğunu da hatırda tutmak gerek. Bu durum çeşitli ahlâkî kaygılara ve "kamu ahlâkını" sıkılaştırmaya yönelik tedbir ve hükümlere yol açıyordu.

Divan kararlarının ve sâdır olan ferman ve emirnâmelerin kayda alındığı *Mühimme Defterleri*'nde on altıncı yüzyılın ikinci yarısında şehrin nüfus, iskân, âsâyiş durumuna ve zâbıta vak'alarına dair kararlara sık sık rastlanıyor. Bizim açımızdan ise öncelikle önemli olan âsâyiş, düzensizlik ve ahlâksızlık kaygıları, bu kaygıların neye tekabül ettikleri veya esas itibarıyla haklı olup olmadıkları değildir. İstanbul'a on altıncı yüzyıldaki (özellikle bu yüzyılın ikinci yarısındaki) yoğun kırsal göçün İstanbul sekenesine büyük bir çeşitlilik getirdiği muhakkaktır. Bu çeşitlilik hem şehrin sosyal ve kültürel (ve herhalde müzikal) kişiliğinin oluşmasında önemli rol oynamış hem de eş zamanlı olarak yeni bir yerel aidiyet bilincinin, "İstanbulluluk" kavramının güç kazanıp yerleşmesine sebep olmuştur.

İSTANBULLULUK

Yukarıda sözünü ettiğimiz 1579 tarihli emirnâmenin sonunda İstanbul, Üsküdar ve Galata kadılarına hitaben şu ilginç cümleleri görürüz:

> "*... İstanbul halkı cümle birbirine kefil verilip ve hariçten beş yıldan beri İstanbul'a gelip tavattun eden* [yerleşen, vatan edinen] *eğer Rumeli eğer Anadolu caniblerinden gelenlerdir ve eğer manavgatlar ve eğer çift bozanlardır ve eğer sair tavayiftir* [diğer tayfalardır] *geri yerlerine red olunmak* [döndürülmek, iade edilmek] *emredip...*"[36]

En "eski İstanbullu"nun bile "eskilik" derecesinin o yıllarda olsa olsa ancak üç kuşak öncesine gidebildiğini unutmamak gerek. En "eski İstanbullu"nun dahi ancak Fatih'in saltanat döneminde dedesinin veya dedesinin babasının başka bir yerden zorla getirilip burada iskân ettirilmesi sayesinde İstanbul'da bulunabildiği ve aradan topu topu üç kuşak geçince kendisini "yerli" ve "gerçek İstanbullu" olarak vehmettiği bir dönemden, on altıncı yüzyıldan söz ediyoruz. Aslında bu zorunlu muhacir aileleri, yani başkente sürgünle gelenlerin torunları bu temel gerçeği henüz tamamen unutmuş olamazlardı. Bilmiyor olmaları da iddia edilemezdi çünkü İstanbul'da yerleştirildikleri ve oturdukları semt ve mahallelerin birçoğunun (örneğin Aksaray, Büyük ve Küçük Karaman, Balat, Çarşamba vb) dedelerinin geldikleri kasaba veya yörenin adını hâlâ taşımakta olması her gün muhatap oldukları elle tutulur, gözle görülür bir gerçekti. Bunlara rağmen kendilerini "yerli" ya da yerleşik görmeleri, dolayısıyla da kısa sürede kendilerine kesin ve geri dönülemez bir coğrafî, ekonomik ve sosyal aidiyet biçmiş olmaları ve başkente yeni gelenleri yabancı görmüş olmaları kayda değer.

36 Ahmet Refik Altınay, *age*, s. 145.

Kahvehane, meyhane, bozahane gibi mekânlara yönelik yasakların hepsi aynı ahlâkçı bakışla düzenlenmiştir. Ama bu yasaklara sebep olan temel demografik ve sosyolojik dalganın doğrudan doğruya İstanbul'un hızlı nüfus artışı olduğu unutulmamalıdır.

İstanbul'un "yerlilerinin" bu şikâyetlerinin sonrasında sâdır olan fermanlar uygulanabilmiş midir? Öngörüldüğü gibi İstanbul'un bu "yerlileri" "birbirine kefil" olabilmiş ve böylece kendilerini artık "yerli" telakki edenler "hariçten" yeni gelenlerden ayırt edilebilmiş midir? Ayrıca, her mahallenin sakinleri tarafından verilecek olan karşılıklı kefâlet ve şehadetlerin ve buna dayanacak mahalle imamının sayım ve dökümlerinin gerçeği yansıtacağına emin olunabilecek miydi acaba? Kimin beş yıldan az bir süredir, kimlerin ise beş yıldan daha uzun bir süreden beri İstanbul'da bulundukları açıkça tespit edilebilmiş ve emirnâmenin istediği gibi "*defter edilmiş*" midir? Netice itibariyle de kendine kefil bulamayan kişiler İstanbul dışına atılabilmiş midir? Bu sorulara olumlu bir cevap verilemiyor elbette. Emirnâmenin fiilen uygulanmasının, yani yerleşik/yabancı ayrımının sağlam bir şekilde yapılıp son beş yılda şehre gelmiş olup kefili olmayanların hepsinin derdest edilerek geldikleri yere geri yollanmasının imkânsız olduğu açıktır.

Ama bizce burada önemli olan, Osmanlı'nın daha sonraki yüzyıllarında da başka birçok benzeri yayınlanacak olan bu türden emirnâmelerin fiilen uygulanma şansının olmaması değildir. Asıl önemli olan bu yerlilik/taşralılık, şehirlilik/taşralılık ya da emirnâmedeki ifadeyle "*yerli*"/"*hariçten gelen*" farkı bilincinin on altıncı yüzyılın ikinci yarısında şehir halkının zihninde yerleşmekte olmasıdır. İstanbul'a yeni göçen nüfusun çokluğunu ve çeşitliliğini bize bildiren zaten çabucak oluşmuş bu "yerlilik" bilincinin doğurduğu tepkinin ta kendisidir. Bu iki şey zaten birbirinin aynasıdır. Ayrıca, Divan'a yapılmış bu şikâyetlerin sahipleri epey etkili ve sesi duyulur kişiler olmuş olmalılar ki bu farkın varlığı yöneticiler nezdinde yankı bulup bu konuda fermanda objektif olması istenen bir yerleşiklik kıstasının bile ("beş yıllık ikamet") belirlenmesi uygun görülmüştür.

"Yerlilik" niteliğine sahip olmak için konulmuş olan bu beş yıllık ikamet kıstasının şehir sakinleri tarafından paylaşılan bir kanaatin sonucu olarak mı ortaya çıktığı yoksa yukarıdan dayatılan keyfî bir kıstas mı olduğunu bilemiyoruz. Her halükârda bunun çok kesin ve keskin bir kıstas olduğu söylenemez. Aile reisliği, mülk sahipliği, dükkân ya da servet sahibi olmak, esnaf loncası üyesi olmak gibi göçmenin doğrudan doğruya İstanbul'a ekonomik veya sosyal entegrasyonuna işaret eden ve belgelenmesi her zaman mümkün olan bir kıstas değildir bu. Sadece "gün saymaya" dayanan, işi bir tek rakama bağlayan, yerine getirilmesi pek zor olmayan ama aslında kanıtlanması zor, meseleyi kesip atan kolaycı ve nihayette –kimlerin bir

"kefil" bulabileceği de pek belli olmadığına göre– pazarlığa ("*kefillik akçası*" ödemeye) açık olabilen her ne kadar ilk bakışta objektif görünse de aslında keyfî olan bir kıstastır bu. Dolayısıyla, fiilen işlerlik kazanabilmesi bir yana, ilk bakışta çok katı ve etkin görünmesine rağmen, fiilen göçmeni tamamen dışlayıcı nitelikte olduğu da söylenemez.

Durum ne olursa olsun, "yerleşikliğin" saptanmasına yönelik olan bu yaklaşımın ardında bütünleşmiş bir şehir kültürüne aidiyet bilincinin doğurduğu yerleşikliğe dayalı bir seçkinciliğin varlığından kesin olarak söz edebilmemiz için de vakit henüz erkendir elbette. Meselâ bu resmî belgelerde, daha sonraları birçok on sekizinci yüzyıl şuarâ tezkiresinde görüldüğü gibi, değer yargısı içeren coğrafî ifadelere rastlanmaz. "*Nefs-i İstanbul"* gibi bir ibare henüz kullanımda değildir. "İstanbulluların" şikâyetleri şehre göçenlerin davranış ve eylemlerine yöneliktir, doğrudan coğrafî kökenlerine değil.

Daha sonraları durum değişecektir elbette. Söz konusu edilen şahıslar, eğer bunlar suriçi İstanbul'da doğmuşlarsa –sanki İstanbul'dan başka bir şehir yokmuş gibi ve ayrıca bilâd-ı selâseyi dahi şehirden saymayıp, yani Eyüp, Galata ve Üsküdar doğumluları dışlayarak– "*şehrî*" ya da "*şehriyyü'l 'asl*" diye nitelenmektedir birçok on sekizinci yüzyıl tezkiresinde.[37] Oysa on altıncı yüzyıl metinlerinde bir çeşit doğum yeri hiyerarşisi ihdas edilerek henüz açıkça İstanbul lehine ve taşra aleyhinde kültür veya coğrafî kökene dayalı elitizm yapılmıyor.

On altıncı asırda İstanbul için belirgin bir şehre aidiyet bilincinden, bütünsel bir şehir "asabiyetinden" bahsetmenin henüz vakti gelmemişti. Meselâ ne 1546 tarihli Lâtifî tezkiresinde ne de 1568 tarihli Âşık Çelebi tezkiresinde bunun varlığını ihsas eden herhangi bir ifadeye rastlıyoruz. Bu metinlerde madde başı yapılan şairler arasında İstanbul'da doğmuş olanlar hakkında çoğunlukla "İstanbul'dandır" veya "İstanbul'da tevellüd etmiştir", "İstanbul'da zuhur etmiştir" gibi ifadeler kullanılıyor. Yani Bursalı, Edirneli veya Amasyalı şairler için de kullanılan türden bir ifadeyle yetiniliyor. On altıncı yüzyılda İstanbul sâkinlerinde olsa olsa düz ve sadece mekânsal anlamda bir şehirlilikten söz edilebilir, şehrin kurucu ve yönetici unsuru olarak Avrupaî anlamda bir burjuvaziden/kentsoyluluktan değil. Şehre aidiyet bilincinin o dönemde almış olabileceği farklı şekil ve düzeylerden de söz etmek mümkün. Ne var ki, bu on altıncı yüzyıl fermanlarında ileride daha da belirginleşecek olan elitist bir tavrın çeşnisi de hissedilmiyor değil doğrusu. Bunu başka belge ve kayıtlarla teyid etmek gerekiyor.

37 Örneğin Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi'nin (1719-1788) 1770'li yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen hattatlar tezkiresinde bu tavrın bâriz birçok örneğine rastlarız. Bkz. Süleymân Sa'deddîn, *Tuhfe-i Hattatîn,* haz.: Mustafa Koç, İstanbul, Klâsik Yayınları, 2011.

Ayrıca, on altıncı yüzyılın "yerleşik" İstanbullularında tedirginlik ve güvensizlik, şehrin amele ve esnafında haksız rekabet korkusu, beledî sorumlularda da âsâyişsizlik, hırsızlık ve diğer âdî suçlarda artış endişesi yaratan şeyin –yani yoğun, sürekli ve kontrol edilemeyen kırsal göçün– aynı zamanda İstanbul'u kozmopolit bir "metropol" (yani çok çeşitli yerlerden çok çeşitli amaçlarla gelen ve çok çeşitli kültürlere mensup çok sayıda farklı insanın birlikte kaynaşıp yaşayabildiği bir anakent) hâline getiren şeyle aynı olduğu da asla unutulmamalı.

Şehir bir yandan hızla "metropolleşiyordu" elbette. Diğer yandan ise aynı anda bu avâmî çeşitlenmeden ve "yozlaşmadan" yakınan bir nüve de vardı. Kendisi de yeni oluşmuş bulunan elitist, nostaljik ve "İstanbullu" olduğunu vehmeden bu nüve durumdan şikâyetini siyasî iktidar nezdinde ısrarla dile getiriyordu anlaşılan. Şehrin nezih ve necip sâkinleri mekânlarının istilâ edildiğini hissetmekteydiler belki de. Anlaşılan, bir şehir kültürü taslağının oluşmasıyla birlikte bu mevhum "şehirlilik" bilincinin diğer yüzü de yeni gelenlere güvensizlik ve yaftalama olmuştur. Buna çok benzer tepkilere yirminci yüzyıl İstanbulu'nda rastlanmadı değil.

Taşralardan İstanbul'a ve başka şehirlere gelenlerin bazılarının "nâbekâr", yani işsiz güçsüz ve işe yaramaz takımından olmaları, çoğunlukla bekâr hanlarında, bekâr odalarında veya dükkânlarda yatıp kalkmaları, kendilerine kefil olabilecek bir şehir sâkini bulunmaması ve şehirde muhtelif düzensizlik ve âsâyişsizlik olaylarına sebep olmaları gerçek olabilir. Bunları engellemek için olsa gerek, 1578 yılındaki bir diğer emirnâmeyle İstanbul mahallelerine Kahire, Halep ve Şam gibi bazı Arap şehirlerinde on dokuzuncu yüzyıl öncesinde olduğu gibi geceleri mahalle bekçileri tarafından kapatılması gereken kapılar yapılması da emredilmiştir. Yani güvenliklerini sağlama sorumluluğu mahalle sakinlerine yüklenmiştir. Ama bu emir, bildiğimiz kadarıyla, İstanbul'da hiçbir zaman uygulanabilmiş değildir.[38]

Ayrıca, zabıta vak'alarının yokluğunda dahi standart aile düzeninin bir parçası olmayan genç erkek nüfus kalabalığı bazı endişelerin abartılmasına yol açmış olabilir elbette. Ne var ki, bu toplumsal gerçekler esas itibarıyla bizim konumuza, şehrin sanat ve müziğine değil, ancak İstanbul'un bugün fazlaca idealize edilen eski mahalle hayatının, âsâyişinin ve şehirde başgösteren zabıta vak'alarının tarihine aittir.[39] Başkent İstanbul elbette ki "mahruse",

38 Bkz. Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1935, s. 144-145. Küçük bir örnek için bkz. Cem Behar, *Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) – Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 31-33. Aynı türden bir emirnâme aynı yıllarda Bursa kadısına da yollanmıştı.

39 İstanbul'da ve Anadolu'nun başka şehirlerinde başgöstermiş bu âsâyişsizliklerin şer'iye sicillerine yansıyabilmiş örneklerinin birçoğunu Mustafa Akdağ verir. Bkz. Mustafa Akdağ, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası – Celâlî İsyanları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 97-102.

yani iyi korunmuş olmalıydı. Şehir nüfusundaki alışılmadık bir büyüme ve kontrol edilemeyen bir hareketlilik genel olarak ve tıpkı bugün (2019 yılında) olduğu gibi hem belirsizlik ve endişe doğuruyor hem de aynı anda nostaljik duyguları da ön plâna çıkarıyordu. Bunda şaşacak bir şey yok.

Kaldı ki burada bizim açımızdan önemli olan şey, yoğun göçler dolayısıyla şehir demografisinin değişmesi ve şehir sakinlerinin bir anlamda "anonim" hâle gelmiş olmalarıdır. Dolayısıyla gerçek olan, şehir ve hatta mahalle sâkinlerinin sayısının birbirlerini yüz yüze tanıyıp müteselsil kefâlet ve yeminli şahâdeterle kapsanabilecek, teşhis edilip sayılıp dökülecek ve merkezî otorite tarafından kolaylıkla denetlenebilecek makul bir boyutu çoktan aşmış olmasıdır. Yukarıdaki 1579 tarihli emirnâmede zikredilen ve İstanbul'dan asıl yerlerine gerisin geri sürülmesi istenen grupların çeşitliliği de buna işaret eder. Adı geçen bu gruplar arasında Anadolu'dan veya Rumeli'den gelenler, seyyar satıcılar, "çift bozup" köyünü ve tımarını terk etmiş köylüler, ayrıca –kim ve aslen nereli olurlarsa olsunlar– tüm "diğer tayfalar" zikrediliyor. Şehir büyüyüp metropolleştikçe alışılmadık, denetim dışı ve başka yerlerde oluşmuş ilişki ağlarının ortaya çıkıp etkin olması da eşyanın tabiatına uygundur. Velhâsıl, on altıncı yüzyılda İstanbul şehri İmparatorluğun çekim merkezi hâline gelmiştir artık.

Dolayısıyla "has şehirlinin" taşradan gelene mağrur ve kuşku dolu bakışı ile metropole dönüşmekte olan şehre yoğun göç gerçeği aynı madalyonun birbirinden ayrılmaz iki yüzüdür. On altıncı yüzyılda bu böyleydi, yirmi birinci yüzyılda da böyledir. Böyle durumlarda metropolün egemen kültürünün taşıyıcıları tarafından bir avâmîleşme (buna biz bugün popülerleşme veya demokratikleşme de diyebiliriz) olduğundan hep şikâyet edilmesi de pek şaşırtıcı değildir elbette. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında bu avâmîleşmenin izleriyle güfte mecmualarında da karşılaşacağız.

Gelibolulu Mustafa Âlî klâsik meclis âdâbından söz ederken bu âdâba mugayır telakki ettiği çeşitli hareketlerde bulunanları takbih eder ancak sık sık da bu gibi kişileri "şehir oğlanı" diye isimlendirir ve "*Ekseriyyâ bu makule küstahlıklar şehr oğlanı cühelâsından olan pençe-i nekbetîlerden sudûra gelir*" diye yazar.[40] İstanbul urefâsının meclis âdâbına yabancı olan bu bir avuç aşağılık kişinin seçkinler grubuna ait birinin gözünde "cahil" sayılmaları normal addedilmelidir. Ne var ki, Mustafa Âlî'nin bu türedi güruhuna verdiği addan da anlaşılacağı üzere, nihayette bunlar "şehirlidirler", şehre özel bir zümre teşkil ederler. Diğer uygunsuz ya da kaba davranışların ise Mustafa Âlî bu şehir oğlanlarından ziyade şehirli olmayanlara, kendi ifadesiyle *rustâyî*lere, yani köylülere ait olduğunu yazar.

40 Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 350. Ayrıca, şehir oğlanları hakkında aynı eser, s. 273, 287, 313, 316, 317, 350, 380, 383-385.

Yapılan atıflardan ve olumsuz örnek olarak gösterilen davranışlarından anlaşıldığı kadarıyla bu "şehir oğlanları" grubu genellikle dinî vecibelerini pek önemsemeyen, teklif ve tekellüften âzâde, hayli rindâne yaşayan, birçoğu her türlü mükeyyifata meyyal, bazılarıysa "*esnâf-ı dervişân zümresine mensup*"[41], herhalde çoğunlukla bekâr, eğlenceye, kahvehanelere, meyhanelere ve sohbete düşkün bir tayfaydı. Kendilerinden sıklıkla söz ettirdiklerine bakılırsa bunları basit bir marjinal grup olarak niteleyemeyiz.[42] Yönetici üst sınıfın ve ulemânın katı âdâb-ı muâşeret ve protokol kurallarına bağlı kalmıyordu bu şehir oğlanları. Devletten ve iktidardan epey uzak, serâzâd yaşamayı tercih eden, kalender, genellikle zararsız fakat zaman zaman zâbıta vak'alarına da sebep olabilen ve elbette ki aralarından bazılarının resmî belgelerin de belirttiği üzere "fısk ü fücur ehli" olduğu bir gruptu bu. Ama bunların arasında pek kibar, edep erkân bilen, nâzik ve zarif, belki de "çelebi" sânına lâyık, güzel söz söyleyen zarifleri de bulunan, nevzuhur ve aynı zamanda özbeöz şehirli bir gençler güruhuydu bu "şehir oğlanları". Kul tayfasından olmayan, zengin veya seçkin de olmayan ama çoğu genç, özgür –ve çokça aylâk– şehirli gençlerdi bunlar.

Kültürel açıdan şehrin ürünü olmaları ve öncelikle İstanbul'a aidiyetleri dolayısıyla –her ne kadar olumsuz bir değer yargısıyla da olsa– öncelikle "şehirli" sıfatıyla, yani sosyal olarak şehirli ve şehrin ürünü olarak nitelenen ilk tanımlı grup bu olsa gerektir. Âdâp erkân bilen, okumuş yazmış, Devlet hizmetinde bulunmuş ve ahlâkî davranış standartlarına sahip olan "çelebi"lerle açıkça büyük bir tezat teşkil eden bir gruptu bu. Şehre, yani İstanbul'a mahsus bu "şehir oğlanları"nı farklı bir toplumsal kategori olarak gören Mustafa Âlî kitabında İstanbullu şehir oğlanlarının hâl ve davranışlarını topluca uygunsuz görür ve aşağılar. Ne var ki, bu uygunsuz davranışların sahiplerinden sık sık söz eder, şehir oğlanlarının hor gördüğü tavırlarının tarif ve dökümüne de –önemine binaen olsa gerektir– tam iki sayfa ayırır.[43] Mustafa Âlî'nin bakışında bu şehir oğlanları da bir tür avam tabakası teşkil ediyorlardı elbette. Ama kırsal göçle gelip şehirde tutunmaya çalışan bir köylü grubu değil, şehrin kendi içinden türemiş bir avam tabakası.

"Külhanbeyi" nitelemesi henüz icat edilmiş değildi o dönemde. Ama "şehir oğlanları" diye adlandırılan kesimin tavır ve hareketleriyle toplumca kabul edilmiş genel davranış normlarına yaklaşımları muhtemelen daha sonraki yüzyıllarda hamam külhanlarını mesken edinecek olan kişilerle

41 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* s. 383.

42 Daha sonraki bir dönemde "marjinal gruplar" hakkında bkz. Işıl Çokuğraş, *Bekâr Odaları ve Meyhaneler – Osmanlı İstanbulu'nda Marjinalite ve Mekân*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2016.

43 Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*, s. 383-385.

büyük ölçüde örtüşüyordu.[44] Göreceğimiz gibi, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında nüfusu hızla artmış ve çok çeşitlenmiş olan İstanbul'un sadece meclis âdâp ve erkânında değil, kültür ve musıki dünyasında da önemli değişimler olmuştur. Gerek Devlet'in resmî kayıtlarının, gerekse genellikle ahlâkçı ve siyasî ve sosyal açılardan muhafazakâr bir bakışla kaleme alınmış ıslahat lâyihalarının yazarlarının dile getirdikleri bir "avâmîleşme" yaşanmış olması pek muhtemeldir.

44 Varlıklarını Tanzimat dönemine kadar sürdürmüş olan hamam sâkini İstanbul külhanbeyleri hakkında çok renkli, herhalde yer yer pek abartılı fakat yine de vazgeçilmez bir anlatım için bkz. Reşat Ekrem Koçu, "İstanbul Külhanbeyleri", *Hatice Sultan ile Ressam Melling* içinde, İstanbul, Doğan Kitap, 2003, s. 119-147.

III
"GERİLEME", SERVET BİRİKİMİ VE METROPOLLEŞME

İmparatorluğun her yanından İstanbul'a sadece insanların değil, bunun yanı sıra ekonomik kaynakların, mal ve hizmetlerin ve en önemlisi para, ticaret ve servetin akması, bu kaynakların daha büyük oranda başkentte temerküz etmesi de söz konusuydu o dönemde. Metropol olmak için hem çok sayıda insanın hem de birçok ekonomik kaynağın bir araya gelmesi, şehirde hem nüfus hem servet açısından bir "kritik kütle" oluşması elzemdir.

Diğer bir deyişle, çok çeşitli kültürel karşılaşma, etkileşim ve alışverişlerin olmasına izin verecek kadar kalabalık, büyük, zengin ve çeşitlilik içeren bir şehir gereklidir. Siyasî hayatın merkezî olması da burada yardımcı bir faktördür. Metropolün bir çekim gücünün bulunması, ekonomik kaynakların burada temerküz etmesi kendi iç dinamiklerinden özgün ve yerel bir kültür çıkarması için yeterli değildir elbette; ama mutlaka gereklidir. Böyle bir konuma İstanbul şehrinin ancak fetihten bir asır kadar sonra ulaşabilmiş olması ise yadırganmaması gereken bir durumdur.

YENİ DÖNEM

Bugünün önde gelen Osmanlı tarihçileri İmparatorluğun on altıncı yüzyıldan sonra "duraklama", bilâhare de "gerileme" dönemlerine girdiği şeklindeki eski ve kolaycı paradigmadan neredeyse tamamen vazgeçmiş görünüyorlar. İmparatorluğun gençlik, olgunluk ve yaşlılık şeklinde antropomorfik bir tarihî çizgi izlediğini artık ileri sürmek mümkün değil. Ne bir buçuk asır sürmüş bir "duraklamayı" ne de iki yüzyıldan fazla sürmüş bir "gerilemeyi" açıklamak da. Ne var ki, on altıncı yüzyıl ortalarından itibaren gerek önce Halil İnalcık'ın gerekse daha başka tarihçilerin yetkin bir şekilde analiz ettikleri değişimlerin, gerek İmparatorluğun gerekse başkentin askerî, malî, ekonomik ve sosyal düzenini altüst etmiş olduğu da bir gerçektir[1]. İnalcık Osmanlı'nın "klâsik dönemi"ni on altıncı yüzyıl ile birlikte sona erdirir.

1 Bkz. Halil İnalcık, *The Ottoman Empire – The Classical Age (1300-1600),* Londra, Weienfeld and Nicholson, 1973 [Türkçe çevirisi için bkz. *Osmanlı İmparatorluğu – Klâsik Çağ (1300-1600)*, çeviren: Ruşen Sezer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015]; Feridun M. Emecen, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Tarihi (1300-1600)*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Kısaca sözünü edeceğimiz klâsik Osmanlı düzeninin bozulma sürecinin önemli bir etkisinin de yukarıda konu edilen nüfus baskısının desteklenmesi ve neticede başkente yoğun kırsal göçe neden olması olduğunu unutmamak gerek.

İç siyasette ve toplum düzeninde ciddi meselelerin yanı sıra tımar ve vergi sistemindeki esas değişikliklerin 1578'den 1606 yılına dek sürmüş olan ve bir yandan Doğu'da Safevîlere karşı, diğer yandan da Batı'da Habsburglara karşı verilmiş olan "Uzun Savaş" dönemi ile beraber ortaya çıkmış olduğunda tüm Osmanlı tarihçileri müttefiktir. Daha önce, on altıncı yüzyıl zarfında birkaç kez Anadolu'da birtakım yerel isyan ve karışıklıklar olmamış değildi. Fakat bunlar hep mevzi' kalmış ve kolayca bastırılmıştı. Hiçbiri on altıncı yüzyıl sonlarının Celâlî İsyanları'nın boyutlarına ulaşmamış ve bir yandan tarımsal üretimin düşmesine sebep verirken, diğer yandan da özellikle Anadolu köylüsünde "büyük kaçgun" adı da verilen ve kırsal yörelerden Anadolu'nun şehir ve kasabalarına kitlesel göçe neden olmamıştı.[2]

Köylüyü yerinde tutmanın yanı sıra kırsal yörelerde Osmanlı toplumunun temel tabakalaşma kıstası olan *reayâ/askerî* ayrımının devamını sağlayan klâsik tımar sisteminin çözülmeye başlaması muhtemelen birçok farklı etkene bağlı olmuştu. Nüfus baskısı, ekilebilir toprakların sınırına ulaşılmakta olması, dolayısıyla gerek Anadolu'da gerekse Rumeli'de istihdam sağlayacak yeni tımarlar yaratılamaması bunlardan sadece biridir. Bu duruma eldeki tımarların öncelikle onu hak etmiş Padişah kullarına, yani harpte yararlık göstermiş olan askerlere değil de "kanun-ı kadim"e uymayarak başkalarına (örneğin yerel eşraftan birine, herhangi bir saray mensubuna veya musahibine, merkezî bürokrasi mensuplarına vb.) verilmeye başlanmasının, yani toprağın tasarruf sistemindeki değişmenin etkisinin de eklenmesi gerek. Liyâkatten başka faktörlerin devreye girmesinin sonucu olarak da özellikle Orta Anadolu'da birçok sipahi tımarsız kalmış ve devletin kaynaklarının paylaşılmasında Yeniçerilere rakip olmuştur.

Diğer yandan, on altıncı yüzyıl sonlarının uzun savaşları askerî teknolojide ve Osmanlı askerî teşkilâtında değişim gerektirmiş, kılıç ve mızrak kullanan atlı sipahilerin yerini ateşli silah kullanabilecek yaya askerler almaya başlamıştı. Bunun sonucunda hem Yeniçerilerin hem de yaya, sarıca ve sekban diye adlandırılan benzeri askerlerin sayısı on altıncı yüzyılın ikinci yarısında sürekli artış göstermiştir. Bu da doğal olarak geçimini hazineden sağlayan insan sayısında büyük bir artış meydana getirmiş, dolayısıyla Devleti malî sıkıntıya sokmuş ve klâsik tımar sisteminin çöküşünü hızlandıran önlemlerin alınmasına sebep olmuştur.

2 Bkz. Mustafa Akdağ, *age*.

Devlet bütçesinin girdiği malî sıkıntıyı gidermek ve vergileri arttırmak amacıyla alınan âcil tedbirler de zincirleme bir şekilde hem tarım sektöründeki ekonomik ilişkilerin parasallaşmasına (*monetizasyon*) hem de birçok bölgede köylünün toprağını terk etmesine yol açmıştır. Diğer yandan da Devlet'in nakit para kaynaklarının büyük ölçüde İstanbul'da temerküz etmesine, dolayısıyla başkentte dağıtılmasına sebep olmuştur.

Yönetim önce geleneksel olarak gayri Müslim hanelerden alınan cizye vergisini birkaç kat artırmıştır. Bu yeterli olmayınca "avârız" adı verilen ve daha önceleri ancak olağanüstü dönemlerde salınan vergilerin miktarı önce arttırılmış, sonra da her zaman nakden ödenmesi gereken yıllık bir vergiye dönüştürülmüştür.[3] Nakden ödenmesi gereken vergiler böylece devlet gelirinin temel kaynağı hâline getirilmiştir. Bu da Osmanlı vergi sisteminde bir devrim sayılır.

Vergilerin büyük bölümünün aynîden nakdîye dönüşme süreci ve toplanma biçiminin değişmesi en büyük etkiyi hiç kuşku yok ki kırsal alanlarda ve tımar sisteminde yaratmıştır. "Klâsik" tımar sisteminde köylü vergisinin büyükçe bir bölümünü aynî olarak tımarlı sipahiye verir, sipahi bunu nakde çevirmek isterse yerel pazarda satar ve her halükârda kırsal kesimin vergi gelirlerinin çoğu yerel düzeyde kalır ve burada harcanırdı. Savaş durumunda da tımarlı sipahi sefere katılırdı. Yani bu durumda vergilerin önemli bir bölümü merkez hazinesine girmiyordu.

Devletin mübrem malî ihtiyaçlarını karşılamak için on altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren tımar olarak ayrılmış bazı topraklar doğrudan hazine denetimi altına alınmış ve gelirleri de iltizam usûlüne (İng. *tax-farming*) bağlanmıştır. Bu usûlle o toprakların yıllık gelirlerini toplama işi açık arttırma yoluyla hazineye en yüksek bedeli ödemeyi taahhüt eden mültezimlere bir veya birkaç yıllığına devredilmiş oluyordu. Bu şekilde nakde sıkışmış olan Devlet hazinesi birkaç yılın vergi gelirlerini *nakden ve peşinen* tahsil edebiliyordu. İltizamın uygulama alanı on altıncı yüzyılın ikinci yarısında çok genişledi. Bu arada bazı tımar toprakları da doğrudan İstanbul'da oturan bazı ekâbirin eline geçti.[4]

Askerî mükellefiyetler paraya çevrilmiş, bu suretle de tımar gelirleri alınır, satılır ve devredilir ticarî bir metaa dönüşmüş bulunuyordu. Ayrıca birçok vergi mahallinde toplanıp mahallinde harcanırken, tahsilâtın merkezîleşmesi bunların İstanbul'da yoğunlaşmasına sebep oldu. Meseleye başka bir açıdan

3 Bkz. Halil İnalcık, *The Ottoman Empire – The Classical Age (1300-1600),* Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1973 [Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğu – Klâsik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 54-55].

4 Halil İnalcık, *Devlet-i 'Aliyye – Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I – Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim,* İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 322-323.

bakılırsa, iltizam sisteminin zamana yayıldıkça Devlet'in nakit bulabilmek için ileriki yılların vergilerini teminat olarak gösterdiği bir tür iç borçlanmaya, merkezde nakit servete sahip olanlar açısından ise bir finansal yatırım aracına dönüştüğü de söylenebilir. İstanbul'da girişimciler ve sermaye sahipleri hem ticarî hem de finans (iltizam/devlet borçlanması) amaçlı çeşitli ortaklıklar da kurabiliyorlardı.[5]

Hem Müslüman girişimci hem de gayri Müslim tüccar olabilen bu mültezimler arasında vezirler, paşalar, kimi devlet memurları, bazı ulemâ, saray görevlilerinin yanı sıra kanun dışı yollarla bu toprakların vergi gelirlerini ellerine geçirmiş olan kişiler de vardı. Yani aralarında askerî sınıf mensubu olduğu gibi reayâ da bulunuyordu. Bu mültezimler grubunun kompozisyonu zaman içinde değişse ve tam olarak bilinemese de gerçek olan şudur ki İstanbul'a nakit olarak intikal eden vergiler başkentte bir yeni türemiş sınıfın servet biriktirme aracı hâline gelmişti.

Her halükârda geleneksel tımar sisteminin ifsadı ile hem İstanbul'a nakit para akışının artması hem de Osmanlı ekonomisinde para kullanımının yaygınlaşması arasında bir ilişki olduğu kesin. Bu yüzyılda Osmanlı ekonomisinin ciddî bir "monetizasyon" sürecine girmesinin, yani ödemelerde nakit para kullanımının artışının daha genel sebepleri de vardı elbette. Bunların arasında Osmanlı'da on altıncı yüzyıl zarfında değerli madenlerin, altın ve gümüşün nispeten bollaşması, gerek bölgesel gerekse denizaşırı ticaretin büyük gelişme göstermesi ve İstanbul başta olmak üzere belli başlı şehirlerde ticaretle birlikte kredi ilişkileri ağının büyüyüp genişlemesi gibi sebepler de göstermek mümkün.[6]

Ama neticede Osmanlı'nın on altıncı yüzyılında gerek nüfusun gerekse paranın, ticarî faaliyetlerin, finans işlemlerinin ve servetin giderek daha çok temerküz ettiği yer başkent İstanbul'du. Yeni oluşmakta olan metropolde nakit paranın hem bir ekonomik iktidar aracı hem de bir sosyal statü göstergesine dönüşmesiyle birlikte kendisi de yeni olan, geleneksel "askerî" sınıf mensuplarıyla kısmen örtüşen, ancak ondan farklı, varlıklı bir sınıf da zuhur etmekteydi.[7] Saray'dan nispeten bağımsız olan ve geleneksel kul sisteminin de hayli dışında sayabileceğimiz bir sosyal kategori oluşturuyordu bu varlıklılar, bu "yeni zengin"ler. 1580'li yıllardan itibaren Osmanlı'nın siyasî

5 Halil İnalcık, "Military and Fiscal Transformation in the Ottoman Empire, 1600-1700", *Archivium Ottomanicum*, 6, 1980, s. 283-337.

6 Bkz. Şevket Pamuk, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 81-95.

7 Bkz. Suraiya Faroqhi, "Politics and socio-economic change in the Ottoman Empire of the later sixteenth century", Metin Kunt & Christine Woodhead (ed.) *Süleyman the Magnificent and his Age* içinde, Londra, Longman, 1995, s. 91-113. Baki Tezcan, *The Second Ottoman Empire – Political and Social Transformation in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, s. 14-30.

ve sosyal açılardan esaslı bir değişikliğe uğramış olduğunu savunan Baki Tezcan, ortaya yeni çıkmış olan bu kesimi Osmanlı'nın değişiminin önemli bir göstergesi olarak kabul eder.

Kimler vardı dönemin bu "yeni zenginler" sınıfının içinde? Halil İnalcık İstanbul'da on altıncı yüzyılda sermaye birikimini konu alan önemli bir makalesinde bir yandan bu grubu belki biraz aceleci bir yaftalamayla "kapitalist girişimciler" olarak nitelendirirken, diğer yandan bu sınıfın kompozisyonunu da kabaca sayıp döker.[8] İnalcık'ın dökümlerine göre bu yeni sınıf içerisinde özellikle denizaşırı ticaretle meşgul olan büyük tacirler, bunların ortakları, ticarî imtiyaz sahipleri, büyük mültezimler ve bunlarla çeşitli ortaklıklar kuran yönetici sınıfın çeşitli mensupları vardı. İnalcık'ın hem başkent İstanbul'da hem de Edirne ve Bursa'da yaptığı tespitlere göre on altıncı asrın ikinci yarısında "askerî" sınıfın Saray'a ve iktidara yakın birçok üyesi giderek ya birer tacire veya sermayedara ya da büyük toprak sahibine dönüşmüştü. Birçoğu da mültezimlik ve bankerlik yapan, müslim ve gayri Müslim sarraf veya tüccarlarla iş ortaklıkları kuran birer "iş adamı" hâline gelmişti.[9]

Her ne kadar bu servet birikimi her an ya da en küçük siyasî krizde müsadere edilme ihtimalinden dolayı korkusuzca kuşaktan kuşağa aktarılabilme güvencesinden yoksun olsa da, bu dönemde –geçici ve arızî bir biçimde de olsa– bir tür "ilkel sermaye birikimi"nden belki söz edilebilir. Kaldı ki, birikmiş servetin hiç değilse bir bölümünün aile içinde kalmasını sağlamaya yönelik bazı önlemler de alınmıyor değildi. Bu amaçla bir yandan vakıf kurumunun, yani vakfedilen varlıkların yönetiminin daha bir süre aile içerisinde kalmasını sağlamaya yönelik olan *zürrî (ya da evlâtlık) vakıfla*rın, diğer yandan da doğrudan doğruya para vakıflarının yaygın bir biçimde kullanıldığı bilinen bir gerçektir.[10]

İnalcık Osmanlı devletinin klâsik yapısının bozulma sürecini çok dakik ve ayrıntılı bir şekilde çözümler ama bunun doğurduğu önemli neticelerden biri üzerinde hiç durmaz: Yeni insanların, nüfusun, para ve servetin daha önce hiç görülmemiş oranda belli başlı şehirlerde, özellikle imparatorluk başkenti İstanbul'da yoğunlaşmasının sosyal ve kültürel sonuçları.

Sözünü ettiğimiz yeni zenginler grubu, aynı zamanda hem toprak rantının bir bölümünü, hem parasal hacmi giderek artmış olan iç ve dış ticarî faali-

8 Halil İnalcık, "Capital Formation in the Ottoman Empire", *The Journal of Economic History*, 29/1, Mart 1969, s. 97-140.

9 Halil İnalcık, *agm*, s. 136-137.

10 Esas itibarıyla bu amaca yönelik vakıflara dair bkz. Ömer Lütfi Barkan, "Edirne Askerî Kassamı'na Âit Tereke Defterleri (1546-1659)", *Türk Tarih Kurumu Belgeler*, 3, 1966, s. 31-46; Ömer Lütfi Barkan & Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 953 (1546)*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti - İstanbul Enstitüsü, 1970.

yetlerin kârlarını hem de bununla birlikte Devlet'e verilen avans ve borçların nemasının teşkil ettiği bir tür finans rantını masseden bir gruptu. Tasnifi ve tarifi müşkül, tanımında tarihçilerin müttefik olmadıkları, nev'i şahsına münhasır ve hâliyle son derece gayrimütecanis olan bu yeni sınıfın ekonomik faaliyetlerini ceffelkalem bir "ticarî kapitalizm" olarak kabul etmek ve bu yeni zenginler grubunu bu türden bir çerçeveye sokmak zordur.[11] Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu'nda toprak sahipliğine dayalı, mülkiyetin ve servetin sorunsuz bir şekilde babadan oğula intikal ettiği yerleşik ve ayrıcalıklı bir soylu sınıf zaten hiçbir dönemde var olmuş değildi. Dolayısıyla böyle soylu bir sınıfa yeni katılan bir gruptan da söz edilemiyor. Nitekim Suraiya Faroqhi on altıncı yüzyılın bu nevzuhur varlıklılar grubunu her şeye rağmen sadece klâsik ve devlet hizmeti dolayısıyla vergiden muaf olan *askerî* sınıfın değişikliğe uğramış bir uzantısı olarak nitelemeye devam etmekte ısrarlıdır.[12]

Buna karşılık, 1580'li yıllardan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun esaslı bir değişim dönemine girdiğini savunan Baki Tezcan, bu yeni sınıfın eskinin bir devamı olarak değil, klâsik toplumsal tabakalaşma sisteminde bir farklılaşma (İnalcık'ın ifadesiyle bir *tagayyür*), hatta bir ontolojik kopuş belirtisi olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. Dolayısıyla söz konusu bu yeni zenginler grubuna daha büyük önem verir.

Tezcan muhtemelen Rifa'at Ali Abou-El-Haj'ın on yedinci ve on sekizinci yüzyılları Osmanlı'da modern bir devlet yapısının kuruluş yüzyılları olarak telakki eden görüşlerinden etkilenmiş olmalıdır.[13] Çünkü Osmanlı'nın bu döneminden –benzerlerine bazı Avrupa ülkelerinde de rastlanan– eski ve katı bir toplumsal tabakalaşmanın sınırlarının zorlandığı bir dönem olarak söz ediyor. Dolayısıyla dönemi ayrıcalıklı ve hâkim sınıflara aidiyet kapısının hariçten gelenlere eskisine oranla az da olsa daha açık olduğu, yönetici elitin genişlemesiyle birlikte farklı toplum gruplarının daha görünür olduğu bir yapıya dönüştüğü bir dönem olarak teşhis ediyor. Sonuç olarak da yeni dönemi alt tabakaların da bazı siyasal karar alma mekanizmalarında dolaylı olarak etkili olabildikleri bir dönem olarak görüyor. Böyle bir dönemi ve çeşitli sonuçlarını Avrupa benzeri bir "erken modernitenin" göstergelerinden biri olarak telakki eden Tezcan bunun yanı sıra da bazı kolektif siyasî aidiyetlerin oluşabildiği ve bunların siyasî arenada temsil edildiğini öne sürer. Bu tabir biraz abartılı görünüp birçok tartışmalara yol açmış da olsa, bir cins "proto-demokrasi"den dahi söz eder.

---

11 Halil İnalcık, *agm*., s. 119.

12 Bkz. Suraiya Faroqhi, "Politics and socio-economic change in the Ottoman Empire of the later sixteenth century", Metin Kunt & Christine Woodhead (ed.) *Süleyman the Magnificent and his Age* içinde, Londra, Longman, 1995, s. 110-113

13 Rifa'at Ali Abou-El-Haj, *Formation of the Modern State – The Ottoman Empire, Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Syracuse, Syracuse University Press, 2005.

Ardından daha da radikal bir yaklaşım sergileyen Tezcan on altıncı yüzyıl sonlarında başlamış olan sarsıntı ve değişimlerin neticesinde ve elli yıl kadar sürmüş olan çalkantılı bir dönemden sonra İmparatorluğun siyasî ve idarî yapısının tamamen ve esastan değiştiğini ileri sürer. On yedinci yüzyıl ortalarından itibaren öncekinden çok farklı siyasî iktidar ile teb'ası arasındaki ilişkilerin de farklı bir şekilde tezahür ettiği bir "İkinci İmparatorluğa" geçildiğini ileri sürer.[14]

Baki Tezcan'ın teşhisinin doğru olup olmadığı meselesi bir yana, söz konusu dönemde İstanbul'un musıki kültürünün önemli bir kabuk değiştirme sürecinden geçmekte olduğu kuşku götürmez. Aşılan bir eşik, belirli bir kırılma vardır ki bizim konumuz da odur. Siyasî ya da ekonomik koşulların değişimi bir yana, Osmanlı başkentinin hâkim sanat, edebiyat, şiir, musıki ve kültür açılarından başlangıcı ile sonu arasındaki farkların en büyük olduğu ve "Osmanlı İmparatorluğu'nun en uzun yüzyılı" nitelemesine en lâyık yüzyıl belki de on altıncı yüzyıldı.[15]

İSTANBUL'UN YENİ ZENGİNLERİ, YENİ YOKSULLARI, KÜLTÜR VE MÜZİK

Bu yeni tabakanın sosyolojik konumu ve analizi hakkındaki tartışma, konumuz dışında kalıyor. Ama gerçekler ne olmuş olursa olsun, başkentteki bu varlıklı ve karma tabakanın yeni olduğunda ve daha önce bir benzerinin bulunmadığı konusunda dönemin tarihçileri müttefiktir. Bu sınıfa henüz "burjuvazi" denemese de "şehirli" olduklarında kuşku yok. "Orta sınıf" denip denemeyeceği de pek kuşkulu. "Müteşebbis" nitelikleri ise yeni ve üretken bir ekonomik faaliyete giriştiklerinden değil kişisel ilişki ağları vasıtasıyla Devlet'in malî kaynaklarına eklemlenmiş olmalarından kaynaklanıyordu. Her hâlükârda Osmanlı Devleti'nin *askerî* ve *reayâ* sınıfları arasında varolan ve kanunların mümkün olduğunca kapalı tutmaya çalıştığı sınırlarda, bu dönemde önemli gedikler açıldığı ve Devlet düzeni açısından arzu edilmeyen ve o zamana kadar bir istisna olarak görülen bu iki kategori arasındaki geçişliliğin çoğaldığı da kesindir.

İstanbul'da oluşmuş bu yeni varlıklı grubun servet kazanma yöntemleri öncekilerden çok farklı olduğuna göre, gelirlerini de farklı bir şekilde harcamak isteyeceklerini varsaymak pek yanlış olmasa gerek. Sıkça Devlet'in gelir

14 Baki Tezcan, *The Second Ottoman Empire – Political and Social Transformation in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, s. 227-243.

15 On altıncı yüzyıl sonlarına doğru şiirde de benzer bir kırılmanın vuku bulmuş olabileceğine dair bkz. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds – Love and the Beloved in Early Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham, Duke University Press, 2005.

kaynaklarının kullanımına dayanan, fakat esas itibarıyla kendi ilişki ağları ve özgün girişimleri sayesinde servet edinen bu yeni varlıklı grubun hem bu servete farklı bir anlam yüklemiş olması hem de onu kullanım biçimlerinin farklı olması beklenir.

Meselâ, hem toplumsal köken açısından çok karmaşık hem de fiilen ve gerçekten yerli olan bu yeni zengin tabakanın kültürel rol modelleri neler ve kimler olabilirdi? Bu grubun gerek edebiyat gerekse musıki gibi alanlarda büyük ölçüde Fars etkisinin hâlâ ağır basmakta olduğu Saray kültürüne özenmekle ve bu kültürden aktarıldığı kadarıyla yetinmesi beklenebilir miydi? Muhtemelen bu grubun kültür ve sanat anlayışları ne prensipli ve "pürist" ya da mütecanis olabilirdi ne de körü körüne geleneksel ve "klâsik". Bu yeni varlıklı ve muhtelit sınıfın zevk ve tercihlerinin daha çeşitli, İstanbul nüfusunun yeni bileşimine daha uygun, yani "avâmî" eğilimlere nispeten daha açık olmuş olması muhtemeldir. Ayrıca, genel olarak bu kesimin sanat normları daha esnek ve metropolün olağanüstü çeşitlilik ve zenginliğinden etkilenmeye kapıyı kapamayan cinsten olmalıydılar. Eğer sanat patronajına soyunacaklarsa bunun şekilleri ve mekânları farklıydı artık. Günlük hayattaki zevk ve tercihleriyle beraber kültürel davranış normları da değişiyor olabilirdi pekâlâ.

On altıncı yüzyılda Osmanlı İstanbulu'nun nüfusunun hızla büyümekte olması toprağa dayalı bir aristokrasiden mahrum olan şehirde her kesim için hızla yükselme fırsatları da yaratıyordu kuşkusuz. Netice itibarıyla sadece yatay ve coğrafî değil, dikey sosyal hareketliliğin de nispeten kolay gerçekleşmesi sayesinde "çevre" kültürlerinin sürekli olarak "merkeze" taşınmasını sağlamış oluyordu. Bu süratli değişim içinde ise eskilerden tevârüs edilmiş, uzaklardan Osmanlı başkentine taşınmış, prestijli fakat tecrit edilmiş bir yüksek Saray kültürünün İstanbul'da sarayın patronajı zayıflayınca ayakta kalması mümkün olamazdı.

Koca bir metropol kültürü oluşurken, bir yandan "eskiler ve yeniler" tartışması, diğer yandan da avâm ve havass, yerliler ve yabancılar, halk kültürü ve seçkinlerin kültürü gibi ayırımların belirmesi, ayrıca bütün bunların üst üste gelip aynı anda aralarındaki sınırların muğlâk hâle gelmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Bu konuda estetik açıdan yapılan itiraz ya da tartışmaların zaman zaman dinî, siyasî veya ahlâkî bir boyut kazanması da görülmemiş şey değil. Eski kültürel normların zayıflamakta olmasına hayıflanıp geçmişe özlem ve nostaljiyle bakanlar, yeni davranışları ve şehirdeki karmaşıklığı, yepyeni kültür tercihlerini, sosyalleşme şekillerini yadırgayan veya küçümseyen, bu bid'atları hem temel dinî ve ahlâkî normların hem de Osmanlı'nın "klâsik" toplumsal ve kültürel değerlerinin ifsad edilmesi olarak algılayanlar da olmuştur elbette.

On yedinci yüzyıl ıslahat lâyihası veya şikâyetnâme yazarlarının birçoğunun zımnen atıfta bulundukları, nostaljisini duydukları ve geri döndürülmesini istedikleri Osmanlı'ya mahsus o özel "asr-ı saadet" ise muhtemelen hiç var olmamıştır. Ama bizim açımızdan önemli olan bu değil. Önemli olan Mustafa Âlî ya da Kâtip Çelebi gibilerinin ıslâhat dürtülerinin ardında yattığı hissedilen kişisel hayâl kırıklığı, siyasî düzenin bozulmasından duyulan kaygı ve buna bağlı güçlü bir kültürel yabancılaşma duygusudur. Genel olarak ahlâkî tefessühten yakınmalarını buna bağlamak mümkün.

Bu türden eleştirel bakışların ve nostaljik şikâyetnâmelerin belki de ilkini 1525 yılında kaleme alınan tezkireci Lâtifî'nin *Risâle-i evsâf-ı İstanbul* adlı eserinde görürüz. İstanbul'un kalabalığından ve bunun getirdiği "anonimlik" duygusundan, şehrin tüccar ve esnafının servete düşkünlüğünden ve bunun yanı sıra gelişen bireycilikten hoşlanmaz Lâtifî. Bununla da kalmayan ve İstanbul'da hayâl kırıklığına uğradığı anlaşılan Kastamonulu Abdüllâtif Efendi'nin bu eserindeki esas şikâyet konusu şehirde gördüğü genel ahlâkî yozlaşma, rüşvet, hırsızlık ve dolandırıcılıktır.[16]

Ayrıca, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600) çeşitli konularda seçkinler sınıfının standart ve makbul sosyal davranış normlarını (yani *âdâb*'ı) tanımlayan bir eser kaleme alır. Esas itibarıyla kaybolmakta olduğunu hissettiği bir dönemin ardından tepkisel ve genellikle karamsar ve nostaljik bir nitelik taşıyan bir eserdir bu. Adı Ali Şîr Nevâi'nin *Mecâlisü'n-Nefâis*'inden mülhem *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis* [Meclis Kurallarına Dair Nefis Sofralar] adlı Mustafa Âlî'nin eseri bu bakımdan çok tipiktir.[17]

O dönemde yönetici sınıfın norm kabul ettiği sosyal davranışlarda görülen kaymalara karşı böyle bir tavrı sergileyenlerin başında âlim, şair, müverrih Gelibolulu Mustafa Âlî gelir şüphesiz.[18] Gelibolulu, 1599 yılında yazdığı *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*'in ilk taslağını önce 1587 yılında Padişah III. Murad'ın Sadrâzamı Doğancı Mehmed Paşa'ya sorduğu, bu vezirin de bilâhare kendisine aktardığı bir soru üzerine yeniden kaleme aldığını açıkça söyler. Padişah tarafından vezirine sorulan soru şuymuş:

> *"Ecdâd u 'izâmım* [ceddim ve büyüklerim] *asrındaki gibi fi zemaninâ* [zamanımızda] *gezek sohbetleri ve esnâf-ı halkın* [halk sınıflarının] *gûnâgûn* [çeşit çeşit] *cem'iyetleri* [buluşmaları, toplantıları] *olur mu ki?..."*[19]

16 Lâtifî, *Evsâf-ı İstanbul*, haz.: Nermin Suner Pekin, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1977.

17 Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997.

18 Bkz. Cornell Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire: the historian Mustafa Âlî (1541-1600)*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

19 Gelibolulu Mustafa Âlî, *age.,* s. 263.

Geçmiş zamanın âdetleri, sohbetleri, meclisleri, kuralları ile bütün bunların o günkü durumunun açıkça veya örtülü bir biçimde karşılaştırılması üzerine kuruludur Gelibolulu'nun bu kitabı. Ve bu mukayeselerden genellikle daha önceki dönemlerin âdet ve kuralları galip çıkar, Mustafa Âlî'nin gözünde sosyal norm teşkil eden asıl onlardır.

Mustafa Âlî Osmanlı'nın sadece İstanbul'un sosyal âdâbının değil, Osmanlı siyasî ve askerî düzeninin de değişmekte veya "bozulmakta" olduğunun farkındadır. Kendisi bu bozulmanın sebeplerini esas itibarıyla o dönemde artık yerleşik olarak telakki ettiği kurallara, yani "kanun-ı kadim"e uyulmamasında gören ve esas itibarıyla eski düzene dönmeyi öneren *Nushatü's- selâtin* [Sultanlara Nasihatler] adlı bir eser de kaleme almıştır. On altıncı yüzyılın sonuyla on yedinci yüzyılda kaleme alınmış ve en tanınmışları Koçi Bey'in risâleleri ve Kâtip Çelebi'nin *Düsturü'l 'amel li ıslahi'l halel* adlı eseri olan bir dizi ıslâhat lâyihasından bir tanesi olarak da görülebilir Mustafa Âlî'nin bu eseri.[20] Bu lâyihalarda genellikle hâlihazır duruma teşhis konduktan sonra bir tür "altın çağa dönüş"ü hedefleyen muhafazakâr ve gelenekçi siyasî, idarî, askerî ve ahlâkî reformlar önerilir.

Ancak, bilebildiğimiz kadarıyla *Mevâid'ün-Nefâis,* siyasî, idarî ve askerî alana değil, münhasıran kültürel ve gündelik yaşamın normlarına temas eden o dönemde yazılmış tek eserdir. Bir bakıma Arap ve Fars *Âdâb* literatürünün bir uzantısı, bu geleneğin bir devamı olan *Mevâid'ün-Nefâis* aynı zamanda bir şikâyetnâmedir de. Dönemin diğer lâyihalarının ön plâna çıkardıkları devlet düzenindeki tefessühe, askerî koşullara, yeniçeri ile sipahinin çıkar çatışmaları gibi konulara hiç değinmez. Gelibolulu *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*'te ne sosyal hayattaki değişimin ve "bozulmanın" sebeplerine doğrudan doğruya değinir ne de bu konuda bir ıslâhat önerir. Bu eser esas itibariyle bir ıslâhat lâyihası olma iddiasını zaten taşımaz. Sadece Mustafa Âlî kişisel hayâl kırıklıklarının yanı sıra değişim ve "bozulmayı" kayda düşmekle yetinir, bu değişimlere bazen kanun ya da düzen adına, bazen de standart âdâb-ı muâşeret kuralları adına hayıflanır, toplum hayatına girmiş olan "bid'atları" genellikle hoş görmez.

Mustafa Âlî, Kanunî Sultan Süleyman dönemini bir referans noktası, bir tür asr-ı saadet olarak görür. Gerek maddî gerekse mânevî bir gerileme olarak gördüğü kendi yaşadığı döneme genel yaklaşımı ise hayli karamsar ve genelde "geçmiş zaman olur ki hayâli cihan değer" türündendir. Onu asıl rahatsız eden şey Osmanlı elit tabakasının geçirdiği değişim ve bu seçkinler tabakasına "ehil olmayanların" bir şekilde dahil edilmesinin getirdiği seviye

20 Bkz. Mehmet Öz, *Kanun-ı Kadîmin Peşinde – Osmanlı'da "Çözülme" ve Gelenekçi Yorumcuları*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

kaybı ve sosyal tefessühtür.[21] Ayrıca, *Mevâid'ün-Nefâis*'te kahvehanelere ve meyhanelere ayrılmış birer uzunca bölüm bulunduğunu kaydedelim. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kahvehaneler hakkındaki pek de olumlu olmayan yorumları bu türden yorumların ilkidir. Konuya ileride döneceğiz.

"HİMÂYENİN" YER DEĞİŞTİRMESİ

Her ne olmuş olursa olsun, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında giderek kalabalıklaşan, değişen, sekenesi çeşitlenen ve metropolleşen başkent İstanbul'a göçmüş olan taşralı kitleler herhalde İstanbul'da sadece eski âdâb-ı muâşeretin değişmesine sebep olmakla kalmamıştı. Şu ya da bu şekilde musıki dünyasına kırsal kökenlilerin, esnaf ve ulemâ gibi yeni grupların dahil olması da söz konusudur. Başkente müzikleriyle birlikte gelmiş olanların buradaki müzik üretim ve icrasının ya sadece Saray'a özel olmaktan, ekâbir meclislerine sıkışmaktan veya illâ ki resmî ve törensel (örneğin mehter) durumlara sıkışmışlıktan çıkmasına önayak olduklarını düşünmek yanlış olmaz. On altıncı yüzyılda kırsal göçle birlikte "çevrenin" (yani taşranın) müziği merkeze (yani İstanbul'a) o kadar yoğun ve şedid dalgalar hâlinde geliyordu ki zaten hâmilerini bir ölçüde kaybetmiş bulunan merkezin müziği bu yoğunluğu massedemiyordu. Diğer yandan, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Saray'ın müziğe olan himayesinin ("sponsorluğunun") önemini kaybetmesiyle birlikte sanat eserleri üretiminin farklı meslek gruplarına ve sosyal kesimlere kaymasının birçok örneğine –üretilen şiirlerin niteliği çok fazla değişmese bile– edebiyat alanında da rastlanıyor.[22]

Nevzuhur varlıklı kesimin veya genel olarak yeni şehirlilerin müzik pratiklerine gelince, bu kesimde daha önce görülmeyen hâmîlik türleriyle birlikte yeni musıki mekânlarının ve meclis türlerinin ortaya çıkmış olması, icra ve intikâlin bilinmedik şekillerinin talep edilmesi ve bunların zuhur etmiş olması beklenebilir. Daha önemlisi, kendisine ne tam olarak *askerî* ne de esasta *reayâ* diyebileceğimiz bu yeni varlıklı grubun daha önceleri birbirine epey uzak duran musıki türlerinin hepsine önyargısız davranması ve/veya bunları gerek icra mekânları bakımından gerekse estetik olarak birbirine yaklaştırmakta, kaynaştırmakta bir beis görmemiş olması da pekâlâ mümkündür, hatta muhtemeldir.

---

21 Benzer bir yorum için bkz. Linda T. Darling, "The Sultan's Advisors and their Opinions on the Identity of the Ottoman Elite, 1580-1653", Christine Isom-Verhaeren & Kent F. Schull (yay.), *Living in the Ottoman Realm – Empire and Identity, 13th-20th Century* içinde, Bloomington, Indiana University Press, 2016, s. 172-180.

22 Bkz. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds – Love and the Beloved in Early Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham, Duke University Press, 2005, s. 306-328 (Türkçesi için bkz. Sevgililer Çağı – Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili, çev: N. Zeynep Yelçe, YKY, 2018).

Bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni bir varlıklı tabakanın oluşması başkentte musıki üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de neden olmuştur. Diğer bir deyişle, İstanbul'un nüfusunun ve sosyal yapısının bu görülmedik değişimleri musıkinin hem arz (yeni müzisyenler, yeni besteler ve belki de çalgılar) hem de talep (yeni zevk ve tercihler, yeni musıki mekânları, yeni dinleyici kitleleri) tarafında önemli değişimlere sebep olmuştur. Her halükârda İstanbul'un sekenesindeki hızlı değişim bu sanatın Saray'ın ve ekâbirin inhisarında kalmaması, dolayısıyla bir "zürefâ tarzı" olarak algılanan İranî müzik geleneğinin mutlak hâkimiyetinin sona ermesi ve musıki beste ve icrasının öncelikle Saray'ın patronajına muhtaç ve mahkûm olmaktan çıkması sonucunu doğurmuştur.

Bu ana kadar anlatmaya çalıştıklarımızın hepsi on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış bulunan bazı ekonomik ve sosyal koşulların başkent İstanbul'da hangi türden musıki karşılaşmalarına ve icralarına zemin teşkil edebileceğinin ortaya konulmasına yönelikti. Yeni metropol İstanbul'da bu musıki karşılaşmalarının önemli mekânları arasında ise, göreceğimiz gibi, o dönemde İstanbul'da sayıları hızla artan kahvehaneleri zikretmek gerekir.

Diğer yandan –ve meseleyi sıkça kullanılan Şehir müzikleri/Saray müzikleri karşıtlığı bağlamında ele alırsak– on altıncı yüzyıl boyunca Saray'ın, "resmî musıki" sayılan ve sanat niteliği taşımaktan öte siyasî bir işlev de yüklenmiş olan mehter musıkisi dışında, bu alandaki patronajının, hâmîliğinin, yani bugünkü deyimiyle "sponsorluğunun" çeşitli sebeplerden dolayı pek istekli, sürekli ve yoğun olmadığını teslim etmek gerek. Netice itibarıyla Osmanlı'da musıkinin hiçbir zaman sadece Saray'ın patronajına, cömertliğine mahkûm kalmamış olması arızî bir durum değildir. Bu geleneğin daha on altıncı yüzyıl zarfında oluşum sürecinin temel sosyal, ekonomik ve siyasî koşulları kendisine böyle daha "sivil", daha "reayâ" ve –teşbihte hata olmaz– daha demokratik bir statü oluşturmuştur.

Birkaç örnek verelim. Osmanlı padişahları –özellikle Doğu'da– zaptettikleri önemli şehirlerden bazı sanatçılar ve çeşitli ehl-i hıref ile birlikte birtakım müzisyenleri de İstanbul'a, kendi saraylarına getirtiyorlardı. Bu durumun o padişahın ciddî bir musıkisever olup olmamasıyla doğrudan hiçbir ilgisi yoktu. Bunu yaparak tüm İslâmî hanedanların ortak ve kadim Saray âdetlerinden biri de yerini bulmuş oluyordu. Bir tür savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirtilen bu değerli insan kaynağına, sanatçılara usûlen zaman zaman Saray'dan âtiyye, bayramiyye vb de dağıtılıyordu elbette. Ama bunun dışında, gerek on altıncı yüzyılın en önemli padişahlarından Yavuz Sultan Selim'in (slt. 1512-1520), gerekse *Muhibbî* mahlasıyla Divan sahibi önemli bir şair olmasına rağmen Kanunî Sultan Süleyman'ın (slt. 1520-1566) musıkiye

yakın, ciddî ve kalıcı bir ilgi duydukları hakkında elde somut bir belge veya bilgimiz yok.[23] Bu iki padişahın döneminde Saray'ın şâir ve münşileri koruyup desteklemiş olduğunu biliyoruz, lâkin bu desteğin devamlılığı kuşkuludur.[24]

Ne var ki, bu iki padişahın nazarında önde gelen sanat dalının musıki olmadığı da açıktır. Nitekim Habsburg elçisi sıfatıyla 1554 ile 1562 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş olan Ogier Ghislain de Busbecq şöyle yazıyor:

> *" Sultan... saray oğlanlarından meydana gelmiş bir koronun kendisi için çaldığı ve söylediği şarkılardan zevk alırdı. Fakat ermiş bir kadının (yani mübarek bir hayat tarzı ile ün yapmış yaşlı bir kadın) işe karışmasıyla bu durum son buldu. Kadın eğer Sultan bu eğlenceden vazgeçmezse öteki dünyada ceza göreceğini söylemiş. Süleyman da bu kadının tesiri altında kalarak bütün müzik aletlerini parçalatıp ateşe attırmış – onların altın ve değerli taşlarla süslenmiş olmasına aldırış etmemiş bile."*[25]

Kanunî'nin musıkiye karşı olan bu tavrını *Hasanbeyzâde Tarihi* de teyid eder. Bu müverrih, Rüstem Paşa'nın 1545 yılında başlayan ilk Sadrâzamlık döneminden itibaren padişahın giderek dine yönelip artık haram addettiği musıkiden ve benzer eğlencelerden tamamen elini çektiğini ifade eder.[26] Hasanbeyzâde Ahmed Paşa tarihinde şöyle yazıyor:

> "*Mezkûr Padişah-ı cennetmekân Sultan Süleyman Hân evâhir-i ömründe istima'-ı çeng ü rebabdan bi'l-külliye ictinâb edip... her veçhile fark-ı helâl ü harâm ederdi.*"[27]

Kanunî döneminin ilk yarısında kendi saraylarındaki musahip ve müzisyenleri maaşa bağlamış olan dönemin anlı şanlı vezirlerinden Başdefterdar İskender Çelebi ile Makbul (Maktul) İbrahim Paşa'nın sırasıyla 1535 ve 1536 yıllarında idamları da gerek şair gerekse müzisyenlerin önemli himaye kaynaklarının ortadan kalkması anlamına gelmiştir.

Yavuz ve Kanunî dönemlerinde Saray'ın sergilediği bu tavrın aşağı yukarı aynısı II. Selim devrinde (slt. 1566-1574) de devam etmiştir. O dönemde artık Doğu'dan müzisyen devşirmeyen Saray'da henüz hiçbir yeni müzisyenin yetişmediğinin, yetiştirilmediğinin bir göstergesini bazı Divan kararlarında görmek mümkün. Yeniçeri Mehterbaşısı olan Mîr-i alem Celâl Ağa'nın 14

---

23 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

24 Bkz. Halil İnalcık, *Şâir ve Patron – Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir Araştırma*, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2008.

25 Ogier Ghislain de Busbecq, *The Turkish Letters of Ogier Ghislain de Busbecq* (Latince aslından İngilizceye çeviren Edward Seymour Forster), Oxford, The Clarendon Press, 1968, s. 180. Türkçe çevirisi için bkz. *Türk Mektupları – Kanuni Döneminde Avrupalı Bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, çeviren: Derin Türkömer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 196.

26 *Hasanbeyzâde Tarihi,* haz.: Şevki Nezihi Aykut, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1980, s. 59.

27 Hasanbeyzâde Ahmed Paşa, *Hasanbeyzâde Tarihi*, haz.: Şevki Nezihi Aykut, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2004, Cilt II, s. 156.

Zilhicce 979 (28 Nisan 1572) tarihinde Divan'a sunduğu bir arizada sayıları tam iki yüz olması nedense "âdet" hâline gelmiş olan mehterân bölükleri mensupları sayısının yüz yetmiş yediye indiği söylenmekte ve bu durum şikâyet konusu edilmektedir. Dolayısıyla Padişah II. Selim, Celâl Ağa'ya Saray'a bağlı çalıcı mehterlerin sayısının tekrar iki yüze çıkarılması gerektiğini dile getirmekte ve bu yolda bir emirnâme kaleme alınmaktadır. Divana sunulan bu talep sunulduğu şekliyle aynen kabul edilmiş ve Celâl Ağa'ya Saray dışından müzisyenler bulup yeni mehterler istihdam etme ve toplam rakamı eskiden ("*kadimde*") olduğu gibi "*gayet yarar ve üstadlardan ziyade edip tamam iki yüz nefere yetiştirme*" emri verilmiştir.[28] Ama burada söz konusu olan mehter müziğinin sadece Devlet'in şan, şeref ve ihtişamının bir tezahürü olarak görülen kurumsal, askerî ve işlevsel bir müzik olduğunu da unutmamak gerek.

Özetle on altıncı yüzyılın uzunca bir bölümünde musıkiyle doğrudan doğruya pek ilgili olmadığını bildiğimiz padişahlar oturmaktaydı Osmanlı tahtında. Bunlar da anlaşılan mehter takımları dışında Saray'da devamlı bir musıki grubu bulundurmak ihtiyacını duymamışlardı. Gerçi on altıncı asırda Mehter çalgıcıları dışında Saray'dan şu ya da bu ad altında (in'am, caize, atiyye, bayramiyye, müşahere vb) düzenli ya da düzensiz ödeme yapılan müzisyen yok değildi.[29] Ama bunların sayısı pek azdı. Kanunî döneminin aşağı yukarı tümünde bu şekilde ücret aldığı kayda geçmiş olanların sayısı yirmi beş ya da otuzu geçmiyor. Yine de tâ başından beri özgün Osmanlı/Türk musıkisi Saray'ın himayesine mahkûm olmamış, sivil ve şehirli bir musıki olarak gelişmiştir. Osmanlı döneminin tek özgün musıkişinas tezkiresi olan Şeyhülislâm Ebu-İshakzâde Es'ad Efendi'nin 1728-1730 yıllarında kaleme aldığı *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkire-ti Urefâi'l Edvâr* adlı eserinde de dönemin müzisyenleri arasında tam profesyonel olanların sadece küçük bir azınlık teşkil ettiğini âyan beyan görmek mümkün.[30]

On altıncı asırda musıkiye ciddî olarak ilgi duyduğu bilinen padişah ise sadece saltanatının hemen hemen tümünü Saray'da geçirmiş olan ve yirmi yıl sürmüş olan saltanatı boyunca yalnızca bir kez orduyla birlikte sefere çıkmış olan III. Murad'dır (slt. 1574-1595). III. Murad'dan yarım asra yakın

28 *12 Numaralı Mühimme Defteri (978-979/1570-1572)*, Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayını, 1996, s. 233-234.

29 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 197, s. 79-115; Ömer Lütfi Barkan, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler*, Cilt IX, sayı 13, Ankara 1979, s. 1-380; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler*, Cilt XI, sayı 15, Ankara, 1986, s. 23-77.

30 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016 (özellikle s. 154-194).

bir süre sonra tahta geçecek olan ilk musıkişinas ve musıki hâmisi padişah ise adaşı olan IV. Murad (slt. 1623-1640) olacaktır.

Netice itibarıyla, on altıncı yüzyıl zarfında saraylarında sürekli olarak bir mutrıb heyeti bulundurdukları bilinen, sık sık şiir ve musıki meclisleri tertip eden, İran'dan kendi sarayları için özel olarak müzisyen davet eden son sultanlar II. Bayezıd'ın Osmanlı tahtına çıkamamış oğullarıdır. Amasya valisi Şehzâde Ahmed (öl. 1512) ile ud çaldığı bilinen ve daha sonraları kendisine zamanla bazı saz eserlerinin besteciliği de atfedilmiş olan Manisa valisi Şehzâde Korkut'tan (öl. 1513)[31] söz ediyoruz.

Nitekim Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ortalarında yapılmış Saray'dan yevmiye almakta olan musıkişinaslar listesi de buna işaret eder. Bu listedeki kırk kadar müzisyenin önde gelenleri dahil olmak üzere aşağı yukarı yarısı ya Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği kişilerdi veya önce Şehzâde Ahmed'in maiyetinde bulunmuş ve bilâhare Topkapı Sarayı'na intikal etmişlerdi. Bazıları ise tâ II. Bayezıd (slt. 1481-1512) devrinden beri saraya bağlı olan emektar müzisyenlerdi.[32]

On altıncı yüzyıl şuarâ tezkirelerinde şairliklerinin yanı sıra musıki becerilerinden de söz edilen ve hemen hepsi on altıncı yüzyılın ilk yarısında şöhrete ulaşmış şairlerin az bir kısmının Padişah veya Sultan meclislerinde bulunmuş olması bu bakımdan pek şaşırtıcı değildir.[33] Dolayısıyla, o dönemde İstanbul'da musıkinin –ya da daha doğrusu onun yerli ve yerel damarının– Saray'ın ve onun önderliğinin tamamen dışında neşvünemâ bulmuş olması kolayca anlaşılabilir.

31 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *agm.*, s. 81-86. Kadir Aslansoy, *Bursa Şairleri*, Bursa, ASA Kitabevi, 1998.

32 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *agm.*, s. 84-85.

33 1568/69'da kaleme alınmış olan Âşık Çelebi'nin tezkiresinde adları geçen musıkişinasların topluca sunumu için bkz. Ersu Pekin, "Âşık Çelebi'nin Musannifleri, Hânendeleri, Sâzendeleri", *Bir Allâme-i Cihan – Stefanos Yerasimos (1942-2005)* içinde, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012, Cilt 2, s. 505-581.

IV
BULUŞMA YERLERİ, MECLİSLER, KAHVEHANELER

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 itibarıyla Şehir'e ait olduğu gerçeğini inkâr etmek mümkün değil. Saray'ın, padişahın ve yönetici sınıfın zaman zaman üstlendiği teşvik edici rolü de inkâr etmek söz konusu değildir, ama tâ on altıncı yüzyıldan beri ve her dönemde musıkişinaslar arasında Saray'ın "patronajı"ndan yararlanamayanlar ezici çoğunluğu teşkil etmişlerdir.

Daha önce de göstermeye çalıştığımız üzere başkent İstanbul'da on altıncı asırda Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum şekli daha önceki dönemlerde var olmuş İslâmî imparatorlukların musıkilerinin oluşum şekline veya toplumsal tabanına benzemez. Çeşitli Timurlu devletlerinde, örneğin İlhânîler'de veya Safevî İranı'nda, hatta kısmen Selçuklular'daki musıki oluşumlarıyla bu bakımlardan çok anlamlı bir tezat bulunduğunu görürüz. Bu devletlerden bize gelen müzikle ilgili belge ve bilgiler makbul olan müziğin hep Saray'da ve münhasıran Saray'ın ve hükümdarın himayesi altındaki profesyonel müzisyenler tarafından yapıldığına ve bu müziğin esasen bulundukları başkentin ileri gelenleri, elit sınıfları tarafından talep edildiğine açıkça işaret eder. Osmanlıların Doğu'daki fetihleri neticesinde on altıncı yüzyılda Bağdat veya Tebriz'den İstanbul'a getirilen Fars kültür dairesine mensup müzisyenlerin hem kendi maişetleri hem de icra ettikleri musıkinin öğretim ve intikali öncelikle bulundukları Saray'ın ve hükümdarın zevk ve taleplerine bağlıydı.

Oysa müzik yapım, öğretim ve icrasının toplumsal temeli en başından itibaren çok farklı olmuştur emperyal başkent İstanbul'da. Bu duruma on altıncı yüzyılın ikinci yarısındaki ekonomik ve sosyal gelişmeler ve bunların başkentteki yansımaları verimli bir zemin teşkil etmiştir. Bunu ne kadar vurgulasak azdır. On altıncı yüzyıl boyunca İran'la yapılan savaşların İstanbul'un "yüksek" İrânî kültürle ilişkilerini ve gidiş gelişleri tamamen ortadan kaldırmasa bile çok seyreltmiş olması da burada bir rol oynamış olmalıdır. "Kültürel dost" olan Acemlerin "dinî ve siyasî düşmana" dönüşmüş olmaları arayı açmıştır elbette. Netice itibarıyla, bugün bildiğimiz şekliyle Osmanlı/Türk musıki geleneğinin gerek oluşum yeri ve kaynağı, gerekse icracı ve

dinleyici kitlesi hiçbir dönemde münhasıran Saray veya sadece yüksek sınıf, yüksek bürokrasi veya yönetici elitler olmamıştır. Bunların patronajı zaman zaman önemli bir rol oynasa da müziğin gelişmesinin toplumsal kaynakları tâ başından itibaren farklıydı.[1]

Osmanlı İmparatorluk başkentinde egemen emperyal müzik ondan önceki Ortadoğu imparatorluklarına kıyasen çok farklı bir toplumsal temele dayanarak yükselmiştir. Dolayısıyla da İstanbul'da oluşan bu musıki geleneğinin "kâdir-i mutlak patrimonyal padişah egemenliğinin bir sembol ve ifadesi" olduğu şeklindeki herhalde ceffelkalem yazılmış beylik görüşü büyük bir kuşkuyla karşılamak gerekiyor.[2] Bu teşhis ancak Osmanlı öncesi bazı Ortadoğu/İslâm imparatorlukları için geçerli addedilebilir. O da bir dereceye kadar. Oysa tâ başlangıcından beri geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin temel gerçeklerine hiç uymaz bu görüş. İstanbul'da icra edilen musıkiye bu bakış olsa olsa şan, şecaat ve azamet timsali olarak ya savaşta ya da Devlet protokolünün gerektirdiği durumlarda "resmî musıki" icra eden ve hâliyle Yeniçeri Ocağı'nın bir parçası olan "Mehter" için geçerli olabilirdi.

Patronaj dolayısıyla Saray'dan "ta'yinat", "in'am", "caize", "mâhiye" vb. adı altında (ve o da eldeki belgelere bakılırsa ancak pek düzensiz bir şekilde) ücret almış olan ve ilgili ödemelerini arşiv belgelerinde gördüğümüz müzisyenlerin sayısı hiçbir zaman pek fazla olmadı. Müzisyen biyografilerinde de gördüğümüz üzere, doğrudan Saray'a bağlı ve meslek olarak profesyonel müzisyenlik diyeceğimiz bir "kariyer"e ise on altıncı yüzyıldan sonra çok nadiren rastlanıyor. III. Selim ve II. Mahmud gibi hem müziksever hem müzisyen padişahlar döneminde bile Saray'da istihdam edilen müzisyenlerin sayısı on ya da on beşi geçmedi.

Gelenek daha başından itibaren şehirde ve epey geniş bir sosyal taban üzerinde gelişiyordu. Dolayısıyla, ancak önce şehirde temayüz eden müzisyenler bilâhare Saray'a çağrılıp görev veriliyor ve "muallim-i enderûn" sıfatıyla dersleri karşılığında kendilerine belirli bir ücret ödeniyordu. Bunun tersi geçerli değildir. Yani esas itibarıyla Saray'da yetişip daha sonra "Şehir"de musıki üstadı olarak nâm salanların sayısı pek azdır.

Hem on altıncı hem de daha sonraki yüzyıllarda ciddî müzik icracıları arasında büyük ölçüde yerleşik bir profesyonellikten (Yeniçeri Ocağı'nın bir uzantısından başka bir şey olmayan Mehter hariç) pek söz edilemez. Ayrıca, Saray'dan kendilerine zaman zaman ödeme yapılan kişilerin geçimlerini sa-

1 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2016; Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr'ının *sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

2 Bkz. Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarab: Nedîmler, Şâîrler, Mutrîbler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. XII.

dece müzikle ve Saray'a bağlı olarak sağladıklarını ileri sürmek de mümkün değil. Her ne kadar İstanbul musıkisinin bu yüzyıllarda gelişip serpilmesinde zaman zaman tezâhür eden Saray'ın ve Devlet ekâbirinin patronajının rolü tamamen inkâr edilemese de esas ivmenin onlardan değil şehir ahalisinden neşet ettiği ortadadır.[3]

ÖĞRETİM VE İNTİKAL

Özetle, İstanbul musıki geleneği (nâm-ı diğer "tarz-ı Osmânî" musıki) ondan önceki İslâm/Ortadoğu başkentlerinde neredeyse bütünüyle hükümdara ve onun himayesine bağlı olarak gelişmiş, profesyoneller tarafından icra edilen müziklerden çok daha açık, geniş ve tabiri caizse çok daha "demokratik" bir toplumsal tabana dayanıyordu. Dolayısıyla, incelediğimiz bu kritik dönemde, yani on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da musıkinin nerede ve hangi şartlar altında öğrenildiğine, icra edilip dinlendiğine daha yakından bakmak gerekiyor.

Öğrenim meselesi nispeten daha basittir. Çünkü çok büyük bir ihtimalle o dönemde İstanbul'da münhasıran musıki öğrenimine ayrılmış değil bir kurum ya da kuruluş, herhangi bir sabit mekân dahi yoktu. Daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak özgün musıki öğrenim mekânlarının hiçbiri henüz mevcut değildi veya mevcutsa bile pek etkili değildi on altıncı asırda.

Birkaç örnek verelim. Saray'ın ve hanedanın tek değil ama en önemli musıki hâmisi olduğu fikri temcit pilâvı gibi tekrar edilip durulur. Kısmen doğrudur da. Ama ancak tahta musıkisever padişahlar oturduğu zaman. Ne var ki, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, on altıncı yüzyılda Osmanlı tahtına çıkmış padişahların birçoğu hiç musıki meraklısı değildi. Ayrıca, Topkapı Sarayı'nda henüz sistemli ve düzenli musıki meşkleri de yapılmıyordu.

Bu meyanda Sedefkâr Mehmed Ağa'nın kısa sürmüş musıki serüveni çok tipiktir. Devşirildikten sonra 1563 yılında önceleri Saray'a bahçıvan olarak alınan Sultanahmet Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa uzmanlık alanı olarak sedefkârlığı seçmeden önce bir süreliğine musıkiye merak salmıştı. Bu yıllarda Saray bahçesinde tesadüf ettiği bir sâzendeye özenip o kişiden bazı mızraplı çalgılar satın alarak saz çalmasını *kendi kendine,* yani *hocasız* öğrenmek durumunda kalmıştı. Sedefkâr Mehmed Ağa'nın kısa sürmüş musıki öğrenim macerasını ve bilâhare görüp bir Halvetî şeyhine tabir ettirdiği bir rüya üzerine nasıl musıkiden caydığını dostu Câfer Ağa *Risâle-i Mimariye*'de uzun uzun anlatır. Ne var ki, bu anlatıda ne Mehmed Ağa'nın öğrenmeye

3 On yedinci ve on sekizinci yüzyıl musıkişinaslarının sosyal kökenlerinin çeşitliliği ve bunun anlamı hakkında bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010 (özellikle s. 154-194).

teşebbüs ettiği sazın hangisi olduğu ne de Saray avlusunda çalışını beğenip ona özendiği sâzendenin kim olduğu ve orada ne yaptığı bellidir. Anlaşılan Mehmed Ağa'nın Saray'da veya Saray dışında ciddî ve düzenli musıki eğitimi alabileceği bir kurum ya da mekân henüz yoktu.[4]

Bir musıki öğretim kurumu olarak Enderûn Meşkhanesi ancak 1630'lu yıllarda faaliyete geçmiştir. 1636 yılında kendisine birçok beste de atfedilmiş olan musıkisever Padişah IV. Murad, Topkapı Sarayı'nda görevli içoğlanlarının kaldığı odalardan biri olan Seferli Odası'nı bir musıki meşkhanesine çevirmiştir. Musıkisever padişah bundan sonra Mehter sâzendeleri dahil olmak üzere Saray'daki tüm musıki öğrenimlerinin bu Seferli Odası'nda yapılmasını emretmiştir.

Musıki öğretimine ayrılmış bu odanın kuruluş tarihinden ve işlev değiştirme serüveninden ilk söz eden ise Seferli Odası'nın ilk meşk talebelerinden biri olan Evliyâ Çelebi'den başkası değildir. Daha öncesinde ise Evliyâ Çelebi Saray'daki hamamın bitişiğindeki bir odada dostlarıyla birlikte musıki meşk ettiğini, mehter sâzendelerinin ise Saray'ın farklı bir yerinde "nevbet vurduklarını" naklediyor.[5] 1640 ve 50'li yıllarda Seferli Odası'nda Saray içoğlanlarına musıki hocalığı yapmış olan Ali Ufkî Bey *Sarây-ı Enderûn* adlı risâlesinde buradaki çeşitli musıki faaliyetlerini ve günlük eğitim programını ayrıntılı olarak anlatır.[6]

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında musıki öğrenim ve icrası konusunda henüz devreye girmemiş olan diğer bir önemli kurum da Mevlevî dergâhlarıdır. Bir ibadet aracı olarak musıkiye verdikleri önem ve yetiştirdikleri çok önemli besteci ve müzisyenlerden dolayı sık sık Osmanlı döneminin "Türk Musıkisi Konservatuarları" olarak anılır Mevlevî dergâhları. Bu teşhis elhak doğrudur. Ama on altıncı yüzyıl için değil. Çünkü o dönemde musıkişinas ve musıkiseverlerin buluşabileceği Mevlevî tekkeleri henüz yoktu İstanbul'da. Mevlevîhaneler hakkında "konservatuar" nitelemesi sadece on yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren on sekizinci ve bilhassa on dokuzuncu yüzyıllar için anlamlı olabilir. İstanbul'da devamlılık ancak o zaman sağlanmış ve Mevlevîliğin İstanbul'da kurumlaşması ancak on yedinci asrın ikinci yarısından itibaren oluşmuştur çünkü. Musıkiye bir ibadet aracı olarak

4 Cafer Ağa, *Risâle-i Mimariye*; haz.: Orhan Şaik Gökyay, "Risâle-i Mimariye - Mimar Mehmet Ağa - Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1976, s. 113-217. Risâlenin tıpkıbasımı ve İngilizceye tercümesi için bkz. Howard Crane, *Risale-i Mimariye – An Early Seventeenth Century Ottoman Treatise on Architecture*, Leiden, Brill, 1987.

5 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt I, 1996, s. 99-102; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

6 Bkz. Annie Berthier & Stéphane Yerassimos (haz.), *Albertus Bobovius, Topkapı - Relation du sérail du Grand Seigneur*, Paris, Sindbad Actes Sud, 1999 (Türkçesi için bkz. Saray-ı Enderun - *Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çeviren: Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).

en çok önem veren tarikat olan Mevlevîliğin Osmanlı müzik dünyasında gerçekten etkili olduğu, önemli tarihî simalar, müzisyenler ve besteciler yetiştirdiği, kendi repertuarını genişlettiği dönem on sekizinci ve özellikle on dokuzuncu yüzyıllardır. Bu durumun birçok sebebi var.

Her şeyden evvel şu temel gerçeği gözden uzak tutmamak gerekir ki on altıncı yüzyıl boyunca İstanbul'da sadece bir tek Mevlevî dergâhı faaliyetteydi. Nitekim muhtemelen eski ve harap bir Bizans manastırının arsasına II. Bayezıd'ın saltanatı sırasında 1491 yılında inşa edilmiş olan Galata Mevlevîhanesi İstanbul'un ilk Mevlevî dergâhıdır. 1509 yılındaki büyük depremde çok zarar gören bu ilk yapı daha sonra Halvetî tekkesi hâline getirilir. On yedinci yüzyıl başlarında ise esaslı bir tamirden geçip tekrar Mevlevî dergâhı olarak kullanılmaya başlanır.[7] Sonraki yüzyıllarda İstanbul'un en önemli Mevlevî dergâhı hâline gelecek olan Yenikapı (ya da Mevlânâkapı) Mevlevîhanesi'ne gelince, o da ancak on altıncı yüzyılın en sonlarında, 1597 yılında kurulup faaliyete geçecektir.[8] On altıncı yüzyılın sonunda İstanbul'da henüz ne Beşiktaş/Bahariye, ne Kasımpaşa ne de Üsküdar dergâhları vardı. Beşiktaş (bilâhare Bahariye) Mevlevîhanesi 1613 yılında, Kasımpaşa dergâhı 1630'da, Üsküdar Mevlevîhanesi ise ancak on sekizinci yüzyılın sonlarında faaliyete geçecekti.

On altıncı yüzyıl sonları ve on yedinci yüzyıl başlarının İstanbulu'nda en yaygın tarikat Halvetîlik ve özellikle onun kollarından biri –kurucusu Aziz Mahmud Hüdâyî– olan Celvetîlikti. Adı bugüne dek gelebilmiş ilk dinî eser bestecilerinden biri Aziz Mahmud Hüdâyî dergâhı zâkirbaşısı ve Hâfız Kumral lâkabıyla bilinen Mehmed Efendi'dir. Zikir meclislerinde musıkiyi bir ibadet aracı olarak telakki eden ve İstanbul'da yaygın diğer tarikatlardan Cerrâhî, Rufâî, Sâdî vb tekkelerinin de başkentte musıki öğrenim ve icrasına geniş bir toplumsal taban sağlamakta çok etkin oldukları muhakkaktır. Ne var ki, on altıncı yüzyılda henüz bu tarikatların başkentte yoğun bir musıki faaliyeti içinde olduklarını söylememize izin verecek belgeler elde yoktur.[9] Tüm bu tarikatların şehirdeki önemli tekkeleri, yani bilâhare Kadızâdeliler hareketinin hedefi hâline gelecek olan merkezleri on yedinci yüzyıl zarfında faaliyete geçmişti.

Elimizde on yedinci yüzyıldan kalma çok az sayıda elyazması ilâhî mecmuası bulunması da musıki faaliyetlerinin buralarda henüz yerleşik hâle

7 Bkz. Can Kerametli, *Galata Mevlevihanesi – Divan Edebiyatı Müzesi*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1977; Server Dayıoğlu, *Galata Mevlevihanesi*, Ankara, Yeni Asya Yayınları, 2003.

8 Bkz. Mehmet Ziya Bey, *Merâkiz-i mühimme-i Mevleviyeden Yenikapı Mevlevihanesi*, İstanbul, 1329 (1910); Yeni baskısı: *Yenikapı Mevlevihanesi*, yayına haz. Murat A. Karavelioğlu, İstanbul, Ataç Yayınları, 2005.

9 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Cilt I (1942), Cilt II (1943).

gelmemiş olmasının bir sonucu olarak görülebilir. Ancak, Ali Ufkî'nin 1640'lı ve 50'li yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen *Mecmûai Sâz ü Söz*'de notaya aldığı çok sayıda *ilâhî, tesbih* ve *tevhid* gibi eserler dinî eser repertuarının o tarihlerde artık gelişmekte olduğunu gösterir. Yine de, Ali Ufkî'nin notaya aldığı ilâhilerin cami ilâhisi mi tekke ilâhisi mi oldukları da pek belli değildir.

Kaldı ki yukarıda sözünü ettiğimiz bu iki önemli Mevlevî dergâhında (Galata ve Yenikapı) bugün Mevlevî musıkisi olarak adlandırdığımız geniş kapsamlı, mutantan ve karmaşık Mevlevî ayinleri repertuarı dahi muhtemelen on altıncı yüzyılda formel olarak henüz tam mânâsıyla oluşmuş değildi. Mevlevî musıki ritüelleri tam olarak teşekkül etmemiş olduğu için o dönemde, yani on altıncı yüzyılın ikinci yarısında mukabele erkânı içindeki yerlerini henüz bulamamıştı. On altıncı yüzyılda Mevlevî mukabelesinin müzikal içeriğinin ne olduğunu da tam ve doğru olarak bilmek maalesef mümkün değil. Ama sonuçta on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ve tıpkı Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi İstanbul'daki Mevlevî dergâhlarında da ne yoğun ve düzenli bir musıki eğitim ve icra faaliyeti bulunduğunu ve bunun yerleşip kurumlaştığını ne de buralardan anlamlı sayıda musıkişinas yetişebildiğini söyleyebiliyoruz. Eğer on altıncı yüzyıl sonlarında İstanbul'da musıki de icra edebilen Mevlevî dervişleri var idiyse, bunlar herhalde tâ II. Murad dönemine uzanan Edirne Mevlevîhanesi'nin yetiştirmesi olmalıydılar.

Netice itibarıyla İstanbul'da on altıncı yüzyılın ikinci yarısına ve on yedincinin ilk yarısına ait müzisyenlerinin hemen hepsinin örgütlü bir eğitim sürecinden geçemeyeceği açıktır. Bugünkü terminolojiyi kullanırsak bunlar "mektepli" değil "alaylı" idiler. Öğrenimde veya icrada yazı/nota da kullanılmadığına göre burada esas görev yine bildiğimiz yüzyılların *meşk*ine düşüyordu. Ancak, o dönemde geçerli meşk silsileleri hakkında hiçbir bilgi sahibi değiliz.[10]

O zaman da şu soruyu sormak gerekiyor: On altıncı yüzyılın ikinci yarısında musıki nerelerde icra ediliyor, ortaya çıkan musıki eserleri nerelerde, hangi mekânlarda dinleyicisiyle buluşuyordu? Ne Saray ne de o dönemin Mevlevî dergâhları düzenli birer musıki eğitim veya icra mekânı idi. Bugünkü anlamda bir "konser salonu", yani kamuya açık ve düzenli olarak müzik icra edilen ve sadece bu amaca yönelik faaliyet gösteren bir mekân da henüz yoktu elbette. On altıncı yüzyılın sonlarından ve İstanbul'da kahvehanelerin yerleşik kültürün bir parçası hâline gelmelerinden önce musıki icra edilen belli başlı yerler evler, konaklar, bunların bahçe ve müştemilâtlarıyla birlikte bunların benzeri kamuya açık olmayan *özel mekânlar*dı. İcra vesilesi ve ortamı ise bu özel konutlarda toplanan *meclis*lerdi.

10 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 7. baskı), 2019.

Osmanlı şehir kültürünün oluşumunda *sohbet* ve *meclis*lerin her zaman çok önemli bir yeri olmuştur.[11] Meclisler türlü türlüydü. Padişah meclisleri en tekellüflü, en şatafatlı meclislerdi elbette. Meclislerin bazılarında işret de söz konusu olabilirdi. Bu durumu kendisi de evinde saz ve söz meclisi kurmuş olan Gelibolulu Mustafa Âlî bizzat teyid eder. Şiir ve edebiyat meraklılarının toplandığı meclislerin ise başlıca konusu şiir ve edebiyattı. Ama birçok mecliste sözün yanı sıra sese, müziğe ve onunla birlikte zaman zaman raksa da yer verilebiliyordu. Osmanlı entelektüellerinin, şair ve ediplerinin olağan buluşma yerleri, kültür ve sanat sohbetleri yaptıkları birer kültürel etkileşim mekânıydı bu meclisler.

Meclisler katılanların eğitim düzeylerine, zevk ve tercihlerine, meşreplerine göre şekillenirlerdi elbette. Bazılarına *ehl-i keyif meclisi,* bazılarına ise *meclis-i urefâ* denmesi boşuna değildir. Bir meclisin niteliğini, prestij ve statüsünü belirleyen en önemli etkenlerden biri de hiç kuşkusuz o meclisi kuranın, yani meclis "sahibinin" kimliği, toplumdaki yeri ve meşrebiydi. Meclis sahibinin açık veya zımnî daveti olmaksızın o meclise katılmak söz konusu olamazdı. Dolayısıyla meclisteki sohbette hangi konuların ağır basacağı ve toplantıda musıkiye, raksa veya işrete yer olup olmadığı da bir ölçüde meclis sahibiyle davetlilerinin kim olduklarına bağlıydı. Meclisin "yüksek kültür" dairesine mi dahil olduğu, davetli ve katılımcılarının seçkin mi olduğu, yoksa söz konusu toplantının daha avâmî bir meclis mi olduğu da herhalde önemsiz değildi.

Dönemin ekâbir meclislerinden biri de on altıncı asrın ikinci yarısının önemli entelektüel ve bürokratı Gelibolulu Mustafa Âlî'nin meclisiydi. İstanbul'daki ikametgâhında kurduğu meclisin edebiyat ve musıki ağırlıklı olduğunu anlıyoruz. Kendi meclisinde toplamayı başardığı ve adlarını zikrettiği musıkişinaslardan bazılarının padişah meclislerinde de bulunmuş olmasından bir övünç payı çıkararak *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*'te şöyle ifade yazıyor:

> "*... ekseri mirâren* [defalarca] *meclisimize gelmişlerdir. Alel-husus* [özellikle] *bunlara hemzebân* [aynı dili kullanan] *dâhil-i ser-vakt-i pâdişah-i cihân* [padişahın mekânına giren] *çaşnigîr-i handân ve sipâhî ûdî Ken'an ve gencine-nevâz Hızır bey nâm pîr-i piş kadem-i erkân* [erkânın önde gelen yaşlı kişisi] *ve şeşhane-sâz* [şeşhane çalan/yapan] *Muslı kâsebâz ve bunların emsâli nice üstadân-ı sahib-i sâz elbette haftada iki kerre harem-i muhtereme girerlerdi. Beşer filori caize-i muayyenelerine vusul bulurlardı* [belirlenmiş ödüllerine kavuşurlardı]."[12]

11 Genel olarak Ortadoğu/İslâm devletlerinde padişah meclisleri hakkında bkz. Halil İnalcık, *Hasbağçede 'ayş u tarab: Nedimler, Şâirler, Mutrîbler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

12 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 328.

Mustafa Âlî'nin gerek bu alıntıda, gerekse *Mevâid'ün-Nefâis*'in başka bölümlerinde adlarını zikrettiği müzisyenler arasında hiçbir Fars kökenli ismin yer almamış olması dikkate değer. Yukarıdaki alıntıda adları zikredilen müzisyenler ise başka bir kaynakta iz bırakmamışlardır. Mustafa Âlî *Mevâid'ün-Nefâis*'i iki seferde, 1580'li ve 1590'lı yıllarda kaleme almıştı. Yavuz Sultan Selim'in ve Kanunî'nin Tebriz ve Bağdat'tan 1510 ve 1530'lu yıllarda getirttikleri sâzende ve hânendeler 1570'li ve 80'li yıllarda muhtemelen artık faaliyette değildiler. Getirilenlerin büyük çoğunluğu zaten hânende değil sâzendeydi. Arkalarında eser bırakan olmadığına bakarsak bunların arasında muhtemelen pek az besteci bulunduğu sonucuna da varabiliriz. Besteci olanların dahi, tıpkı on altıncı yüzyıl sonlarına ait ve aşağıda inceleyeceğimiz üç güfte mecmuasındakiler gibi, adları ve eserleri sonraki yüzyıllara intikal edememiştir. Eğer sâzende olanlar İstanbul'da öğrenci yetiştirdilerse dahi bu öğrenciler Farsî kökenli değillerdi herhalde.

Netice itibarıyla eski geleneğin sözlü eser formlarının birçoğu ve özellikle bunların başlıcası olan *nevbet-i mürettebe*lerin icrası sonraki kuşaklara intikal ettirilemedi. On beşinci yüzyılın ikinci yarısıyla on altıncının başlarında kaleme alınmış Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in (1468) ve Seydî'nin (1510) Türkçe edvâr kitaplarında sayılıp dökülen çeşitli müzik formları arasında Abdülkâdir Merâgî'nin tanımladığı şekliyle *nevbet-i mürettebe* başköşeye konmuştur. Bu yazarlar *nevbet-i mürettebe*yi zamanın en önemli sözlü eser formu olarak zikreder ve Farsça veya Arapça güfteler içeren her bölümünün ayrıntılı bir tarifini yaparlar.[13] Abdülkâdir Merâgî'nin Osmanlı topraklarına gelip yerleşen oğlu Abdülâziz'in ve Fethullah Mümin-i Şirvânî'nin on beşinci yüzyılın ikinci yarısında kaleme aldıkları edvâr kitaplarında da durum böyledir. Zikredilen musıki formlarının en önemlisi hep *nevbet-i mürettebe*dir.[14]

Ne var ki, bu müzik yazarlarından bir asır kadar sonrasına ait Türkçe güfte mecmualarında aşağıda da göreceğimiz gibi on altıncı yüzyılın ikinci yarısında artık ne *nevbet-i mürettebe*den ne de onun kısımları olan *kavl, gazel, terane, fürudeşt* ve Abdülkâdir'in bu diziye eklediği *müstezad* gibi eser formlarından bahis vardır. Güftelerinin bütünüyle Arapça ve Farsça olması öngörülen ve esasen bir "süit" şeklindeki bu kapsamlı müzik formları repertuardan tamamen silinip gitmiştir. On beşinci yüzyıl musıki formları arasında adları geçen

13 Yusuf bin Nizamettin, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 1424], vr. 26a/26b (Latin harfleriyle yayını: Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayını, 2012). Seydî, *Hâzâ Matla' fi Beyânü'l Edvâr ve'l Makamât ve fi 'İlmi'l Esrâr ve Riyazât* (haz.: Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer), Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2004.

14 Bkz. Fethullah Mümin-i Şirvânî, *Risâle fi 'İlm-i Musıki*, Fransızça çevirisi Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Cilt IV, 1939, s. 236-239; Ferdî Koç, *Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l Edvârı*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2017, s. 61-63.

amel (kâr), *nakış* ve *savt* gibi eser formları ise ancak kılık değiştirerek, yani Osmanlı başkentinin yeni musıki ortamına uyum sağlayarak Osmanlı/Türk musıkisi repertuarına girmiştir.

Netice itibarıyla on altıncı yüzyılda İstanbul'da gerek genel musıki zevkinde gerekse üslûp ve icrada ciddî bir yerelleşme eğiliminin ortaya çıkmaya başlamış olması şaşırtıcı değil. Özellikle sözlü eserlerde İrânî geleneğin etkisinin tedricî sönüşünde Yavuz ile Kanunî'nin müziğe genellikle ilgisiz kalmış olmaları ve Doğu'dan getirilen müzisyenlerin İstanbul'da neşvünemâ bulamamaları muhtemelen önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla bu Farsça sözlü eserler zamanla ekâbir meclislerinde de icra edilmez olmuşlar ve yerlerini –büyükçe bir kısmı halk diliyle kaleme alınmış olan– Türkçe güfteli yeni musıki eserlerine bırakmışlardır. İleride göreceğimiz üzere on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedincinin başlarına ait güfte mecmualarında bu durum açıkça görülür.

Ayrıca ve daha önce de belirttiğimiz gibi o tarihlerde henüz ne Saray himayesinde ne de Farsçanın çok önemli bir dil olduğu İstanbul'un belli başlı Mevlevî tekkelerinde anlamlı bir musıki eğitim ve aktarım düzeni şekillenmişti. Dolayısıyla, eski İrânî etki ve üslûbun, yani "urefâ tarzı" musıki repertuarının on altıncı yüzyılın ikinci yarısında artık sadece bazı dar çevrelere sıkışıp kalmış olmasını anlamak mümkündür. Bu yargımız özellikle sözlü musıki eserleri göz önüne alındığında geçerlidir. On yedinci yüzyıl ortalarında Ali Ufkî Bey *Mecmûai Sâz ü Söz*'de iki yüz kadar saz eserinin (peşrev ve semâi) yanı sıra iki yüz elliye yakın dinî (ilâhî, tesbih, tevhid, vb) ve dindışı (murabba, türkü, şarkı, varsağı vb) sözlü eseri de notaya almıştı. Birkaç Arapça tevhid ve tesbih hariç bunların hepsinin dili Türkçedir. Dinî birer eser olsun veya olmasın güftelerinin konuları ve içeriği tamamen yerel olan bu sözlü eserlerin hiçbirinin Osmanlı öncesi bir İrânî müzik geleneğiyle doğrudan bir ilişkisi olmadığı aşikârdır.

ÇALGI MUSIKİSİ VE MEHTER

Çalgı müziğinde ise durum çok farklı olmuştur. Sözlü eserler repertuarı ve enstrümantal eserler on altıncı yüzyıl İstanbulu'nda çok farklı güzergâhlar izledi, farklı intikal yollarından geçti. İrânî gelenekten tevârüs edilen birçok enstrümantal eserin, peşrevlerin, semâilerin İstanbul'da daha uzun ömürlü olmuş oldukları, bir asır kadar sonra Ali Ufkî tarafından kaydedildiği de bir gerçektir. Farsî gelenekten gelen birçok enstrümantal eserin Mehter repertuarına girmiş olmaları sayesinde sözlü eserlerden daha iyi muhafaza edilmiş oldukları biliniyor. Enstrümantal eserlerin serüvenini izlemek nispeten daha kolaydır. Sürekli bir icracı grubun (mehter) varlığı bir yana, eserlerin birçoğu

Ali Ufkî, Kantemir ve Kevserî tarafından notaya alınmış, kâğıda dökülmüştür. Sözlü müzikte ise göreceğimiz gibi kesintiler ve altüst oluşlar daha fazla ve bunlar arasında iz sürmek daha zordur.

Mehter derken repertuardaki peşrev ve semâileri tekrar tekrar icra etmeye hâzır ve nâzır bekleyen, zaten esas vazifesi bu olan, bu amaçla 1630'lu yıllardan itibaren hemen her gün Saray meşkhanesinde eğitim gören ve yeniçeri statüsüne sahip maaşlı/ulûfeli bir grup müzisyenden söz ediyoruz. Dolayısıyla on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda saz eserlerinin sözlü eserlerin güfte mecmualarında kayda geçmiş olmalarına rağmen bu sözlü eserlere nazaran daha iyi korunduğuna ve intikal ettirildiğine hiç şaşmamak gerek. Nitekim Ali Ufkî ile Kantemiroğlu arasında geçen yarım asır zarfında kayıp ya da unutulmuş saz eserlerinin sayısı nispeten azdır.

Mehter musıkisi icracıları ile birlikte aynı mekânda musıki öğrenen ve öğreten Ali Ufkî Bey bu durumu açıkça anlatır. Çalgı musıkisinin hem mehter ortamında hem de "ince saz" olarak icra edildiğini, bu ikisi arasında hem müzisyenlerde hem de repertuarda bir geçişkenlik olduğunu gösterir. Mehter icrası ile mehter dışı enstrümantal müzik arasındaki geçişkenliğin en belirgin örneği bir mehter çalgısı olmayan *miskal* çalan, fakat bestelediği peşrevler mehter tarafından da icra edilen şair ve müverrih Solakzâde Hemdemî Mehmed Çelebi'dir (öl. 1658).

Bizzat santur çalan Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz* gibi sistemli bir eseri kaleme almaya soyunmasının ana nedeninin özellikle ve öncelikle mehterin icra ettiği bu enstrümantal eserleri notaya almak olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bu yazma eserin tertip şekli ve formatı bile önceliğin peşrev ve saz semâilerine verildiğini ayan beyan ortaya koyar. *Mecmûai Sâz ü Söz*'deki sözlü eserler Ali Ufkî tarafından peşrev ve saz semâisi notalarından sonra, ancak sayfalarda boş kalan yerlere –ve nispeten özensiz bir biçimde– notaya geçirilmişlerdir.

Bu mehter peşrevleri sayesinde de sadece eserlerin kendileri değil mehterin kullanageldiği bazı büyük usûllerin de sonraki kuşaklara daha kolaylıkla intikal edebildiğini söylemek mümkün. Dolayısıyla Mehter'in ve çoğu Saray'da yetiştirilen Mehter müzisyenlerinin oynadığı icracı ve nakledici rolü unutmamak gerek. Bu sayede on altıncı ve on yedinci yüzyılların saz musıkisi eserlerinin ömrü her türden sözlü eserlerinkinden çok daha uzun olabilmiştir. Ali Ufkî'nin ve Kantemir'in notaya aldıkları ve Kul Mehmed veya Gazi Giray Han gibi çalgı müziği bestecilerine ait oldukları belirtilen eserlerin gerçekten de bu bestecilere ait olmaları ihtimali yüksektir.

Mehter sadece savaş musıkisi değil, Saray'a bağlı olarak belirli zaman ve saatlerde bir teşrifat musıkisi de icra ederdi. Mehter takımları ana çalgı olarak teknik olanakları genel olarak sanıldığından daha geniş bir çalgı olan

zurnaya dayanıyordu. Peşrev ve saz semâilerini zurnayla çalmak pekâlâ mümkündür. Mehter müzisyenleri icra edilecek genişçe bir çalgı repertuarına her zaman ihtiyaç duymuş olmalıdır. Peşrev repertuarı içinde bestecisi bilinen eserlerin önemli bir bölümü muhtemelen bizzat kendileri de Mehter çalgıcısı olan Zurnazen İbrahim, Edirneli Ahmed, Muzaffer, Şerif, Nefirî Behram gibi müzisyenlerce bestelenmiştir.

Mehterin bu sürekli yeni repertuar ihtiyacı esas itibariyle "eski geleneğe" ait birtakım saz eserlerinin –bazılarının bestecilerinin adı tamamen unutulmuş olup ya farklı bir besteciye ya da "Acemler" gibi anonim bir kitleye mal edilmiş olsalar dahi– bestelerin, nağmelerin, melodik yapıların çabuk unutulmayıp daha uzun ömürlü olmaları sonucunu doğurmuştur. Ayrıca, saz musıkisi formlarında on yedinci yüzyıl zarfında bazı önemlice yapısal değişiklikler vuku bulduğu doğrudur ama sözlü eserlerde gördüğümüz ölçüde bir altüst oluş kesinlikle yaşanmamıştır. Bu durum kısmen de olsa resmî müziğin, yani mehterin yeni repertuar ihtiyacıyla açıklanabilir. Bu ihtiyaç zamanla daha ince, daha karmaşık, daha sofistike peşrevler bestelenmesinin yolunu da açmıştı elbette.

Mehteran bölüklerinin aynı icra ve repertuar ihtiyacı bu özel çalgı repertuarının önce Ali Ufkî Bey'in *Mecmûai Sâz ü Söz*'üne, birçoğunun da ondan yarım asır kadar sonra Kantemiroğlu *Edvâr*'ının nota kolleksiyonuna taşınmış olmalarının müsebbiplerinden biri olmuştur. Döneme ait ve Ali Ufkî'nin notaya aldığı birçok peşrevin "Alay", "Alay düzen", "Sancak", "Hünkâr", "Elçi", "Şah Murad", "Feth-i Bağdat", "Mîr-i Bağdat", "Tabl-bâz", "Tabl ü alem", "Tozkoparan", "Emir-i Hac", "Sûr-u Hümâyun" gibi gerek savaş, ordu ve askerliği, gerekse olağan Devlet protokolünün ihtiyaçlarını hatırlatan adlar taşımakta olmasının delâlet ettiği budur.[15] Bu türden başlıklar taşıyan peşrevlerin birçoğu elli yıl kadar sonra Kantemiroğlu tarafından –bazen peşrevlerin orijinal adları da aynen muhafaza edilerek– tekrardan notaya alınmıştır.

Mehter takımlarına mensup müzisyenlerin de tıpkı diğer "oda müziği" müzisyenleri gibi 1630'lu yıllardan itibaren aynı meşkhanede, Ali Ufkî'nin de musıki hocalığı yaptığı Saray'da Seferli Odası adı verilen yerde hep birlikte eğitim gördüklerini unutmamak gerek. Bu mekânda iki kesimin de repertuarlarının birbirini etkilemiş olması, bazı müzisyenlerin bu peşrevleri Mehter icralarının dışına taşımış olması, dolayısıyla da iki repertuarın kısmen örtüşmüş olması muhtemeldir.[16] Daha sonraki dönemler için söz konusu olan mehtere mahsus

15 Bkz. Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi, Bestekâr Mehterler, Mehter Havaları*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.

16 Bkz. Annie Berthier ve Stéphane Yerasimos (yay.), *Albertus Bobovius, Topkapı – Relation du sérail du Grand Seigneur*, Paris, Sindbad Actes Sud, 1999. (Türkçe çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).

çalgıların icra ettiği "kaba saz" ile rebab, ney, tanbur gibi sazlarla bir oda müziği edasında icra edilen "ince saz" arasındaki kesin ayırımın on yedinci yüzyılın büyük bir bölümü için geçerli olabileceği bizce çok kuşkuludur.

MUSIKİ MECLİSLERİ

Yukarıda sözünü ettiğimiz musıki ve sohbet meclislerine dönelim. Bunlar başta İstanbul olmak üzere Osmanlı şehirlerinde varlıklarını tâ yirminci yüzyıla kadar korudular.[17] Bu meclisler esasında başkent İstanbul'a mahsus da değillerdi. Daha on altıncı yüzyılda birçok taşra şehrinde yâran meclisi, yâran sohbeti, sıra gecesi, gezek veya gezek sohbeti gibi adlar verilen düzenli ev veya açık hava musıkili toplantılar yapıldığını biliyoruz. Bu gezek sohbetlerinin meselâ Bursa ve Kütahya gibi şehirlerde çok yakın tarihlere kadar berdevam oldukları biliniyor.

Aslında diyebiliriz ki tâ on dokuzuncu yüzyılın ortalarına dek müziğin ve müzisyenin varlığını ortaya koyabildiği, meraklısı ve dinleyicisiyle buluştuğu en önemli mekânlardan biri bu özel meclisler olmuştur. Müzik ve müzisyenler açısından meclis sahipleri her zaman Saray'dan çok daha önemli birer sponsor/patron olmuşlardır. Ayrıca, üstad müzisyen bu meclislere talebesini, şâkirdini, çırağını da götürebilirdi elbette. Bu takdirde de bu meclis yalnız icra değil aynı zamanda bir öğretim ve meşk mekânı vazifesini de görmüş olurdu. Talebe hem sohbetten istifade eder hem de biraz ilerleyince musıki icrasına katılabilir, sanatını dinleyiciye sunma fırsatını bulabilirdi.

Dönemin İstanbulu'nun sosyal hayatına dair en önemli tanıklık ve belgelerden biri olan ve maalesef sosyal tarihçilerden henüz hakettiği ilgiyi görememiş *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*'in kaleme alınış sebebini Mustafa Âlî Padişah III. Murad'ın 1587 yılında Sadrâzâm Doğancı Mehmed Paşa'ya sorduğu ve Sadrâzâmın da kendisine ilettiği bir soruya bağlar. Önemine binaen tekrar alıntılamakta yarar var:

> "*Pes evvel tarihte... vezir ve mîr-i mîrâna sormuşlar: Ecdâd u 'izamım* [ceddim ve büyüklerim] *asrındaki gibi fi zemanina* [zamanımızda] *gezek sohbetleri ve esnâf-ı halkın gûnagûn* [çeşitli] *cem'iyyetleri* [toplantıları, bir araya gelmeleri] *olur mu ki diye istihbar buyurmuşlar. ... Onlar dahi beyân-ı vâzıh* [açık bir ifadeyle yazılmış] *bir risâle te'lifini rica edip ısmarladı...*"[18]

Padişahın vezirine sorduğu, vezirin de araştırılmak üzere yazara ilettiği bu sualin bu seçkin kişilerden beklenebileceği üzere öncelikle ekâbirin zürefâ

17 On dokuzuncu yüzyılda İstanbul'daki birçoğunda musıki de icra edilen çeşitli sohbet meclisleri hakkında bkz. Şemsettin Şeker, *Ders ile Sohbet Arasında – On Dokuzuncu Asır İstanbulu'nda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.

18 Aynı yer, s. 263.

meclislerine dair değil, halk tabakalarının çeşitli "gezek sohbetlerine" işaret etmiş olması gerçekten dikkate değer. Padişah ve vezirinin bu tercihlerinin anlamını tam olarak çözemesek de sualin bu şekilde dile getirilmiş olmasının dönemin İstanbul kültür, edebiyat ve müzik dünyasında biri ekâbire mahsus nispeten dar ve seçkin, diğeriyse toplumsal köken açısından daha açık ve büyük çeşitlilik içeren iki ayrı eksen üzerinde hareket etmekte olduğuna işaret ettiğini düşünebiliriz.

Bu ikiliğin varlığı hem şehzâdeliğinde Manisa'da bulunmuş olan Padişah III. Murad hem de onun sadrâzamı tarafından iyi biliniyordu anlaşılan. Aynı iki musıki ekseninin varlığı Gelibolulu Mustafa Âlî'den otuz yıl kadar sonra IV. Murad'ın huzurunda musıki icra etmeye davet edilen Evliyâ Çelebi tarafından da Padişah'ın yüzüne karşı açıkça dile getirilecekti.[19] Evliyâ'nın çağdaşı Ali Ufkî Bey ise *Mecmua-yı Sâz ü Söz*'de bir yandan her makamdan repertuardaki peşrev ve saz semâilerini gayet özenli bir şekilde notaya alıyordu. Diğer yandan, aynı Ali Ufkî Bey daha halk zevkine uygun çok sayıda varsağı, türkü, şarkı, ilâhî ve murabbanın notalarını da mecmuasının aynı sayfalarının boş kalan yerlerine güfteleriyle birlikte –bazen çok kabaca da olsa– çiziktirmekten geri durmuyordu.[20]

Ayrıca, Gelibolulu Mustafa Âlî Padişah III. Murad'ın bu sualine cevap olmak üzere ortaya çıkardığı risâlenin ilk ve kısa şeklinin devrin Şeyhülislâmı Hoca Sâdeddin Efendi'nin dikkatini çekip beğenisini kazandığını ve risâlenin güncel ve genişletilmiş şekilde tekrar kaleme alınmasının onun tarafından teşvik edildiğini de açıkça belirtiyor.[21] Muhtemeldir ki Hoca Sâdeddin bu risâlesinde açıkça görülen seçkin urefâ meclislerindeki sohbet âdâbının ifsad olmaktan korunması gerektiği düşüncesine dayalı Mustafa Âlî'nin nostaljik ve muhafazakâr yaklaşımını pek beğenmişti.

Metropolleşen Osmanlı başkentinde on altıncı yüzyılın ikinci yarısında musıkide esas itibarıyla İrânî kültürel mirastan kaynaklanan Saray merkezli incelmiş bir "yüksek üslûp" ve repertuarın yanı sıra III. Murad'ın deyişiyle "*esnâf-ı halkın*" kullandığı daha "popüler" bir üslûp ve repertuarın yan yana var olduğu açıktır. Musıkide bir tür çift-dillilik (*diglossia*) bulunduğunu söyleyebiliriz.

Ancak, bu durum bu iki üslûp, iki musıki damarı arasında kesin, katı ve aşılmaz duvarlar bulunduğuna kesinlikle işaret etmez. Bilâkis, iki damarın birbirine yaklaştığı durumlarda "yüksek" müzik geleneğinin popülerleşmesi, bunun da onu biraz avâmileştirmekte olması yadırganacak bir şey değil elbette. Bununla birlikte bu geleneğin popülerleşmesi hem seslendiği

19 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 99-102.

20 Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz*, haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976.

21 *Age.*, s. 263-265.

tabanı genişletmesini hem de kendine daha geniş halk kitlelerinden taze kan bulmasını sağlayabiliyor, yeni sesler ve tavırlar devşirmesine yol açabiliyordu. Bunun yanı sıra taşralardan gelen ve herhalde "avâmî" olarak görülen müzik türü ise diğerinin daha karmaşık, daha "seçkin" form, makam ve güftelerinden etkilenebiliyor, belki de onlara özeniyordu. Arada sürekli bir geçişlilik bulunduğu aşikârdır. Bu konuya ileride döneceğiz.

Bu durumu aşağıda inceleyeceğimiz ve on altıncı yüzyılın sonlarıyla on yedincinin başlarına ait güfte mecmualarında açıkça teşhis etmek mümkün olacak. Bu noktada bir tür "bileşik kaplar" sisteminden bahsedebiliriz. Ortadoğu/İslâm ortaçağının büyük formu olan "nevbet-i mürettebe" ile birlikte diğer Fars kökenli "kâr" ve "nakış" gibi formların on altıncı yüzyıl İstanbulu'nda geri plâna çekilmelerinden sonra kâr ve nakış'ın on yedinci yüzyılın ikinci yarısının sözlü eser repertuarını temsil eden "Hâfız Post Mecmuası"nda tekrar görünürlük kazanması şaşırtıcı değil. Musıki dünyasının çeşitli katmanları arasında hem yukarıdan aşağıya hem de ters yönde işleyen sürekli bir sanatsal alışveriş vardı o dönemlerde.

Nitekim bu müzikal gidiş gelişler hem esas itibarıyla aristokratik bir sosyal temele dayanmayan Osmanlı toplumunun hem de Osmanlı/Türk musıki geleneğinin her dönemde ana niteliklerinden biri olmuştur.[22] Bu durum Ali Ufkî'nin kayda düştüğü repertuardan görüldüğü üzere on yedinci yüzyılın ortalarında da, Tanbûrî Mustafa Çavuş'un veya daha sonra İsmail Dede Efendi'nin yaşadığı dönemlerde de, Tanbûrî Cemil Bey ve Sadettin Kaynak'ın yirminci yüzyılında da böyleydi. Dede'nin köçekçe şarkılarını, Cemil Bey'in her türlü halk musıkisine yakınlığını, Kaynak'ın uzun havaları çağrıştıran (ve kendilerine başkaca bir ad bulunamadığı için bazen "fantezi" adı verilen) eserlerini hatırlayalım.

Bu iki musıki damarını bir arada barındıran eser formları dahi vardır. Örneğin "halk müziği"ne mi yoksa "sanat musıkisi"ne mi ait olduklarına bir türlü karar verilemeyen *Divan*lar ise arada derede kalmışlardır. Birçoğu anonim fakat bazıları da özel olarak klâsik besteciler tarafından bestelenmiş, hem kırsal hem şehirli, hem taşralı hem İstanbullu olan *Divan*lar gerek güfte gerekse beste açısından hibrid, melez, fakat kişilik sahibi bir janr olarak yüzyıllar boyu varlıklarını sürdürmüş ve bu hâlleriyle bugüne gelmişti.[23] Ne var ki, on altıncı yüzyılın ilk yarısında bu iki farklı musıki üslûbunun ve onların taşıyıcısı olan musıkişinasların birbirleriyle günlük yaşamlarında karşılaşmalarını ve birbirlerinden etkilenmelerini sağlayacak şehir ortamı ve fiziksel mekânlar henüz mevcut değildi.

22 Buna dair bazı ilginç sosyolojik çözümlemeler için bkz. Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

23 Bkz. Levent Öztürk, *Divânnâme – Geleneksel Türk Müziğinde Divanlar*, İstanbul, Ötüken Yayıncılık, 2015.

Başkent İstanbul'da müzik alanındaki "yüksek Saray kültürü" ile yerel "halk kültürleri" arasında olduğu varsayılan uzak mesafe, sözde "kopukluk" ya da "kalın duvarlar" genellikle yapaydır ve büyük ölçüde sonradan yaratılmış ve yakıştırılmıştır. Cumhuriyet sonrası güdülen Gökalpvârî kültür ve müzik politikalarıyla birlikte müziğe ideolojik ve işlevsel yaklaşımların gölgesinde yeşermiş ve yerleşmiştir bu yapay ayırım.[24] Bu varsayılan kopukluk üzerine kurulu olan "Türk halk musıkisi/Türk sanat musıkisi" gibi ayırımlar (bu adlar İngilizce etnomüzikoloji terminolojisindeki "folk musics/art musics" ayırımının *mot à mot* Türkçe çevirisidir) Avrupa'dan ziyade Amerikan kökenli "etnomüzikoloji" literatüründen müzik terminolojimize 1960'lı ve 1970'li yıllarda devşirilmiştir. Bu türden katı bir ayırımın aslında Osmanlı İstanbulu'nun herhangi bir döneminde kalıcı bir sosyal realiteye tekabül edip etmediği çok kuşkuludur. Bu ikiliğin Osmanlı/Türk musıki geleneğini incelemek için anlamlı bir paradigma oluşturamayacağı zaten elimizdeki eser repertuarından açıkça anlaşılıyor.

Osmanlı İstanbulu'nun her dönemde ve neredeyse kesintisiz bir biçimde hem Anadolu hem de Rumeli'den göç aldığını biliyoruz. Gelenler de musıkilerini başkentin musıki potasına eklemekten geri durmamışlardır. Şehir musıkisi ile anonim halk musıkisi arasında her türden geçişkenlikler bulunduğuna ve bu geçişkenliklerin her dönemde var olduğuna dair çok sayıda tarihsel ve müzikal ipucu mevcuttur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Ali Ufkî Bey'in *Mecmûai Sâz ü Söz*'de 1640 ve 50'li yıllarda kayda ve notaya aldığı saz ve söz eserleri repertuarı bunun en önemli kanıtlarından biri olsa gerektir. Esas itibarıyla bu iki tür musıki başkent İstanbul'da dinleyicileri veya icracıları itibarıyla birbirinden çok uzak durmamıştır.

İmparatorluğun her yanından başkent İstanbul'a akan insanların beraberlerinde getirdikleri halk musıkisi ezgilerinin "Şehir"de ve "Saray"da on altıncı yüzyıldan itibaren oluşan ana akım Osmanlı/Türk musıkisini etkilememiş olması imkânsızdır. İstanbul'da oluşmakta olan bu ana akım müzik geleneği de tâ başından beri ve her zaman Osmanlı mülkünün halk ve taşra kültürlerinden gelen öğeleri kolayca, korkusuzca ve hiçbir komplekse kapılmadan sindirmeyi bilmiştir. İstanbul'da icra edilen müzikler ve kullanılan çalgıların bazıları da taşraya taşınmış ve zamanla yerel müzik pratiklerine entegre edilebilmiştir. Kezâ, İstanbul'da yetişen birçok musıkişinas da meselâ resmî bir görev nedeniyle gittikleri Rumeli ve Anadolu şehirlerine musıki tarzlarını beraberlerinde taşımışlardır elbette. İstanbul'daki müzik karşılaşmalarının şehir ile taşra arasında bir kültürel iletişim görevi gördüğü de pekâlâ söylenebilir. Halk müziklerinde de okumuş kesimin hem kullandığı edebî dilin

24 Cumhuriyetin ilk birkaç on yılındaki resmî müzik politikaları için bkz. Güneş Ayas, *Musıki İnkılâbının Sosyolojisi – Klâsik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

hem de makamsal ve melodik yapılarının etkileri görülür. İki musıki damarı arasında yüzyıllar boyu devam etmiş bu etkileşimler henüz maalesef ayrıntılı bir biçimde derinlemesine araştırılmış değildir.[25]

Özetle, Osmanlı/Türk musıkisi geleneği içinde önemli ve kalıcı olan şey biri "yüksek" biri de "avâmî" olan bir müzik ikiliğinin varlığı değildir; bu iki damar uzun yüzyıllar boyunca birbirlerini hep etkileyerek varlıklarını devam ettiregelmişlerdir. Ama asıl önemli olan, ileride göstermeye çalışacağımız gibi tâ başından (yani on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren) bu iki musıki damarının arasında varolan sürekli geçişkenlik hâlidir. Türklerce fethinden sonra aşağı yukarı her dönemde kırsal göç almış olan İstanbul'da göçün özellikle yoğun olduğu bugüne daha yakın bazı dönemlerde, örneğin on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, 1910'lu yıllarda ve 1960'lardan itibaren, bu müzikal geçişkenliğin daha belirgin olup olmadığı araştırılmaya değer bir hipotezdir.

Şehirde ise bu iki musıki damarınınn birbirlerinden tamamen bağımsız olduklarını veya birinin mutlaka diğerine tâbî veya diğerinden üstün olduğunu düşünmenin yanlışlığıdır bize göre esas olan. Zamanla bir tür "sentez"in oluşmasından da –bu her ne demekse– söz etmiyoruz. Bunun üzerinde ne kadar ısrar etsek azdır. Ne var ki, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul şehri bu iki musıki damarının birbiriyle daha sık, daha açık ve daha yakın temas kurabileceği, toplumsal bariyerlerin nispeten azaldığı yeni meclis ve sohbet mekânlarıyla tanışmıştı.

İstanbul'da işte bu tür meclis ve sohbet mekânlarının on altıncı yüzyılın ikinci yarısında hem sayıları çok arttı hem de –daha da önemlisi– kapsamları, nitelikleri ve müdavimleri büyük ölçüde değişti. Bir yandan başkent nüfusunun hızla artması ve çeşitlenmesi, bu artışla birlikte İstanbul'un kültür potasına Anadolu ve Rumeli'den gelen yeni çalgı, müzik ve müzisyenlerin eklenmekte olması, diğer yandan da yeni oluşmuş servet ve gelir kaynaklarıyla birlikte büyüklü küçüklü yeni "müzik sponsorlarının" ortaya çıkması bu meclisleri farklı ve yepyeni mecralara yöneltti.

Şöyle ki bütünüyle özel nitelikte ve daha çok seçilmiş kişilere (yani münhasıran meclisi "kuran" kişiye, meclis "sahibine" ve onun özel misafirlerine) mahsus olan ve daha kapalı çevrelere hitap eden mekânlar olan bu meclislerin birçoğu bu dönemde yer ve nitelik değiştirdi. Daha doğrusu konut dışına taşınarak hem sosyal tabanlarını genişlettiler hem de daha yoğun her çeşit kültür, edebiyat ve musıki karşılaşmalarına açık bir tür "kamu alanına" dönüşmeye başladılar.

---

25 İstanbul'da müziğin bu iki damarının farklılıklarını, rekabetlerini veya birinin diğerine "üstünlüğünü" söz konusu etmeksizin aradaki geçişkenlikleri ve örtüşmeleri ön plâna alarak inceleyen ilginç bir araştırma, bu yolda atılmış bir ilk adım şudur: Melih Duygulu, *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2018.

İstanbul sâkinleri de (daha doğrusunu söylemek gerekirse sadece erkekler) ilk defa etnik, dinî veya coğrafî kökenleri, meslekleri, mensup oldukları sınıf, servet ve sosyal statüleri ne olursa olsun, şehre ne zaman ve niçin geldiklerine, kültür ve musıkideki zevk ve tercihlerine bakılmaksızın bu yeni meclis mekânlarında sorunsuz bir şekilde bir araya gelebilir oldular. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kahvehanelere itirazı da tam bu noktadadır. Mustafa Âlî doğrudan doğruya kahvenin kendisine veya kullanımına karşı değildi. Ama kahvehaneler bahane edilerek ucuzlayan, çeşitlenen, tabiri caizse "demokratikleşmekte olan" yüksek kültürün halka inmesine ve buralarda alttan gelen etkilerin yüksek kültürü ifsad etmesine mecra ve imkân sağlayan meclislere bu halka açık kahvehanelerin mekân teşkil etmekte olmalarına karşıydı.

Kahvehaneler aslında var olmaması gereken dikey bir sosyal hareketliliğin, bir tür sınıfsal ve kültürel haddini bilmezliğin, toplumsal düzenin bozulmasının birer sembolüydüler onun gözünde. Aynı mekânda ve bir "meclis sahibi" tarafından bizzat davet edilmiş olmaya ihtiyaç duymaksızın düzenli olarak buluşabiliyordu insanlar. Kahvehaneler buna imkân tanıyor, bu uygunsuz, uyumsuz ve gayrimütecanis meclislerin çoğalmasını teşvik ediyordu. Ne var ki bu mekânlar, karşılarına çıkarılan türlü türlü dinî ve kanunî engellere ve çeşitli yasaklamalara rağmen zaman içinde şehirdeki kültürel etkileşimin önemli mekânlarından biri hâline geldi.

Kahve ve kahvehanenin gerek bir mekân adı gerekse bir mazmun olarak şiir ve edebiyata da bir şekilde dahil edilmesine şaşmamalı. Bu konuda çok sayıda örnek vardır. Kahvehanelerin en erken dönemlerine ait, "kahve" redifli ve müellifi bilinmeyen bir gazeli 1580 ve 1590'lı yıllarda tertip edilmiş ve ileride daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz bir güfte mecmuasında buluyoruz:

Sunsun yine mecliste nâz ile canân kahve
Can katar canımıza şevk ile ol ân kahve
Varın meygedeye bâde-i nâb içilsün
Oldu aşkla yanıp yakılıp sûzân kahve
Berşi biz az yemişiz neş'esi yok keyfimizin
Tiz yetiş derdmend olduk behey oğlan kahve
Var iken ekşi arab şerbeti tatar bozası
Ne devâdır ki içe her bir ihvan kahve
Ey musannif diler isen kılasın def'-i melâl
Yemeyeyin berşi iç iki fincan kahve[26]

26 *Güfte Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, **Türkçe Yazmalar 1020**, vr. 19a.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren avâm ile havass ayırımı yapmaksızın musıki/şiir/edebiyat meclislerinin kahir ekseriyeti bu yeni buluşma mekânlarında kurulur oldu. Neredeyse herkes büyük bir malî külfete girmeksizin bu mekânlarda kendi çapında meclisler kurabilir hâle geldi. Büyüyen ve sekenesi çok çeşitlenen metropolde müzikal karşılaşma ve etkileşimlerin de artık büyük ölçüde daha önceleri İstanbul'da bir benzeri bulunmayan bu yepyeni buluşma mekânlarında vuku bulduğunu ileri sürmek kanımızca tamamen yanlış olmaz.

1550'li yıllardan başlayarak başkentte hızla yayılan kahvehaneler ve kahvehane kültürü o dönemde oluşmakta olan özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğinde önemli roller oynamış olmalıdır. İstanbul'da on altıncı yüzyıl kahvehaneleri ile kalıntıları bugüne dek gelebilmiş olan Osmanlı ana akım musıki geleneği arasındaki sebep-sonuç ilişkisinin bire bir, doğrudan bir ilişki olduğunu iddia etmeyeceğiz elbette. Bu yeni musıki geleneğinin bütünüyle kahvehanelerde oluştuğunu ileri sürmenin de büyük bir abartı teşkil edeceği kesin. Çünkü yukarıda da vurguladığımız üzere, aynı zamanda hem kahvehaneleri ve kahvehane kültürünü teşvik etmiş hem de yeni bir musıki damarının oluşmasına zemin teşkil etmiş olan ortak ve daha "makro" düzeyde etkili olan önemli siyasî, sosyal ve ekonomik sebepler vardı. Musıki eserlerinin icra edilip intikal ettirildiği başka meclisler de vardı herhalde. Kaldı ki, kültür tarihine dair bir alanda kesin bir "ispat"tan söz etmenin zaten pek doğru olmadığı apaçık ortada.

V
ON ALTINCI YÜZYILDA İSTANBUL KAHVEHANELERİ, MÜDAVİMLERİ VE MUSİKİ

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da neşvünemâ bulmuş olan *kahvehanelerden* söz ediyoruz.

Kahvenin İstanbul'a gelişi ve özel olarak evlerde (ya bir içecek olarak veyahut ilaç niyetine) tüketiminin başlaması on altıncı yüzyılın ilk yarısına rastlar. Ne var ki, bu tarihlerde kahve tüketimine mahsus ve kamuya açık ticarî mekânlar, yani kahvehaneler henüz yoktu Osmanlı başkentinde. İstanbul'da ilk kahvehanelerin Bizans döneminden beri yoğun bir ticaret semti olan Tahtakale'de 1550'li yılların başlarında (1553 ya da 1554 yılında) açılmış olduğu genel olarak kabul edilir.

Kahveyi zaman içinde geniş kitlelerin kullandığı bir tüketim nesnesi hâline getirecek olan bu başarılı ticari girişimlerin ilkinin Haliç'e, yani Mısır veya Yemen'den ithal edilen kahvenin getirildiği İstanbul limanına, aynı zamanda ticaret açısından dış dünyaya en açık kesimine çok yakın bir yerde açılmış olması şaşırtıcı değil. Ayrıca, Tahtakale bugün olduğu gibi o dönemde de yoğun bir alışveriş ve eğlence semtiydi. Dolayısıyla suriçi şehrin dış dünyaya en açık, her türden insan, mal ve kültürün karşılaşıp karıştığı bir semtte, şehrin hem ticaret hem de eğlence alanlarının ortasında, metropolün her zaman kalabalık ve hareketli bir noktasında açılan bu ilk kahvehanenin ticari başarısında topografik konumunun da bir rol oynadığı muhakkaktır.

Bu renkli ve ilginç semtten tezkireci Lâtifî de uzun uzun söz eder. Lâtifî 1525 yılında yazdığı, ancak nazmen kaleme alınmadığı ve şehrin "güzellerinden" söz etmediği için edebiyat tarihçileri tarafından bir şehrengiz sayılmayan, fakat nihayette aynı amaca hizmet eden bir eser olan *Risâle-i Tarif-i Evsâf-ı İstanbul* adlı risâlesinde[1] Tahtakale semtine "*sıfat-ı Tahtakale*" başlıklı özel bir bölüm ayırmıştır.[2] Lâtifî'nin İstanbul'un sadece Galata, Eyüp, Tophane ve Kâğıthane gibi birkaç önemli semtine lâyık gördüğü özel ilgiyi Tahtakale de hak ediyordu anlaşılan. Risâlenin bu bölümünde Tahtakale'de satılan ve yenen yemekler (*et'ime-i Tahtakale*), bu semtteki şekerciler, tatlıcılar, turşucular, börekçiler, kavurmacılar, dolmacılar vb söz konusu edildiği

1 Lâtifî, *Evsâf-ı İstanbul*, haz.: Nermin Suner Pekin, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1977.

2 *Age.*, s. 51-55.

gibi aynı zamanda bir eğlence semti olan Tahtakale'deki seyirlik oyunlardan, canbazlardan, tasbazlardan, ateşbazlardan ve müneccimlerden (*lû'bet-bâzân-ı Tahtakale*) de uzun uzun bahsedilir.

Lâtifî bunun hiç sözünü etmese de buradaki yeme-içme ve çeşitli eğlencelere musıki icrasının da şu ya da bu biçimde katkıda bulunduğu muhakkaktır. Bunların yanı sıra, Lâtifî aynı semtte çokça bulunduğu anlaşılan bozahane ve meyhanelerden, buralarda "*gaflet ve işrette bulunan*" esrarkeş ve afyonkeşlerden de uzun uzun söz eder.

Ancak, ne kahveden, ne kahvecilerden ne de kahvehanelerden bahis vardır Lâtifî'nin bu erken dönem İstanbul risâlesinde.

Tahtakale'de ilk kahvehane İstanbul'a Halep ve Şam'dan gelen Şems ve Hekim adlı iki kişi tarafından Gelibolulu Mustafa Âlî'ye göre 1553 yılında, Peçevî'ye göre ise 1554 yılında açılır.[3] Ve bu yeni mekân çok kısa sürede büyük rağbete mazhar olur. Şehirdeki kahvehanelerin sayısı süratle çoğalır ve şehrin her yerine yayılır.

Kahvenin kökeni ve Osmanlı'ya gelişi, Kahire'den sonra İstanbul'da yayılışı, İstanbul'da açılan kahvehaneler, bunların işlevleri, çeşitleri, işleyiş biçimleri, sosyal yaşama getirdikleri ve siyasî iktidarla ilişkileri ve bütün bunlar etrafında oluşan gelenekler ve âdetler hakkında çok şey yazılmıştır. Bu konularda hem akademik hem de daha popüler nitelikte yayınlardan oluşan çok geniş bir literatür mevcuttur. Ne var ki, bu kalabalık literatürün kahir ekseriyeti on altıncı ve on yedinci yüzyıllara değil, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl kahvehanelerine dairdir.[4]

Oysa ileriki yüzyıllarda hem şehrin günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası hem de neredeyse kendi başlarına bir toplumsal kurum hâline çoktan gelmişlerdi İstanbul kahvehaneleri. Ayrıca, artık sadece sayıca çoğalmış da değildi. Bu kahvehaneler on sekizinci ve on dokuzuncu asırlarda aynı

3 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* s. 363-364; Peçevî İbrahim Efendi, *Peçevî Tarihi*, haz.: B.S. Baykal, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, Cilt I, s. 258-259. Peçevî'nin kahvehaneler hakkında yazdıklarını ondan otuz yıl kadar sonra Hezarfen Hüseyin Efendi aynen iktibas etmiştir, bkz. Hezarfen Hüseyin Efendi, *Telhisü'l Beyan fi Kavânin-i Âl-i Osman*, haz.: Sevim İlgürel, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1998, s. 274-275. Kâtip Çelebi ise nedense İstanbul'da ilk kahvehanenin açıldığı tarihi 1543 olarak veriyor.

4 Kahvehanelerin daha çok başlangıç dönemine, Ortadoğu kentlerinde ortaya çıkışına ve on altı ile on yedinci yüzyıllardaki durumuna eğilen birkaç önemli yayın arasında şunları zikredebiliriz: Ralph Hattox, *Coffee and Coffeehouses – The Origins of a Social beverage in the Medieval Near East*, Seattle, University of Washington Press, 1985; Ayşe Saraçgil, "L'introduction du Café à İstanbul", Helène Desmet-Grégoire & François Georgeon, *Cafés d'Orient revisités* içinde, Paris, CNRS Editions, 1997, s.25-39; Ahmet Yaşar (editör), *Osmanlı Kahvehaneleri - Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009; Dana Sajdi (ed.), *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee – Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, Londra, İ.B. Tauris, 2007. İstanbul kahvehaneleri ve beraberlerinde Osmanlı başkentinin sosyal tarihine getirdikleri tarihyazıcılığı sorunları hakkında ilginç bir literatür taraması için bkz. Özlem Çaykent ve Derya Gürses-Tarbuck, "Coffeehouse Sociability: Themes, Problems and Directions", *Osmanlı Araştırmaları (The Journal of Ottoman Studies)*, 49, 2017, s. 203-229.

zamanda çeşitlenip uzmanlaşmış ve kahvehane türlerinin her biri türlü türlü fonksiyonlar ve çok farklı müdavimler edinmişti. Bu kahvehanelerin birçoğu müdavimlerinin coğrafî kökenlerine (Rumeli, Arnavutluk, Anadolu'nun çeşitli yöreleri vb) göre de uzmanlaşmış, bu yörelerden İstanbul'a göçenlerin buluşma yeri hâline de gelmiş olabilirlerdi. Kaldı ki, halk şairleri, âşıklar için kahvehaneler hiçbir zaman yalnızca çalıp söyleme mekânları olmamıştır. On dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi on altıncı yüzyılda da kahvehaneler gurbete çıkmış, şehre göçmüş şair ve müzisyenler için bu mekânlar aynı zamanda bir sığınak, bir korunak ve para ile şöhret kazanma mekânlarıydı.

Basit mahalle kahvehanelerinin yanı sıra haklarında çok şey yazılmış olan âşık kahvehaneleri, semâi kahveleri, çalgılı kahvehaneler, yeniçeri, balıkçı ya da tulumbacı kahvehaneleri, Tanzimat döneminin kibar kıraathaneleri vb şeklindeki ayırım ve "uzmanlaşmaların" hepsi de esas itibarıyla on sekiz ve bazıları da on dokuzuncu yüzyılın ürünüdür. Kahvehanelerin uzmanlaşıp bu alâmet-i farikaları edinmeleri İstanbul toplumunun değişimine ve çeşitlenmesine paralel olarak elbette ki epey zaman almıştır.[5]

Ayrıca, kahvehane (ve bazılarında çalgı da bulunduğunu bildiğimiz meyhane) musıkisine dair bugüne dek yazılmış ne varsa hemen hemen tümü on sekiz ve özellikle on dokuzuncu yüzyıl kahvehanelerine dairdir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda ise bir açılıp bir kapattırılan kahvehaneler arasında müşteri kitlesi açısından bir uzmanlaşma muhtemelen henüz yoktu. Dolayısıyla kahvehane içindeki çeşitli faaliyetler –ve bu arada icra edilen musıki– açısından da bir uzmanlaşma oluşabilmesi pek akla yatkın değil. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında kahvehanelerin her sınıftan insanın buluşma yeri hâline gelmesi, dolayısıyla da bir tür "kamusal alan" oluşturması ile birlikte her türden ve her kökenden musıkinin de karşılaşma yeri özelliğini kazanması bir arada yürümüş olmalıdır.

On altıncı yüzyılda büyük/küçük kahvehane veya mahalle kahvesi/çarşı kahvehanesi gibi şehir topografyasına veya işin topografik boyutuna dayalı ayırımlar dışında sosyal/kültürel açılardan anlamlı bir tefrik yapmak henüz mümkün değildi herhalde. Sık sık kapatma ve yasaklamalarla karşılaşan kahvehanelerin farklı kimlikler kazanmaları zaman alacaktı. Musıkiyle ilişkileri esas konumuz olan on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki İstanbul

5 Son dönem İstanbul kahvehaneleri için bkz. Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995; Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, İstanbul, Kitabevi, 2001. On dokuzuncu yüzyıl sonuyla yirminci yüzyıl başlarında İstanbul'daki çalgılı kahvehaneler hakkında Osman Cemal Kaygılı'nın ilk baskısı 1937'de yapılmış olan kitabı önemlidir. Bkz. Osman Cemal Kaygılı, *İstanbul'da Semâi Kahveleri ve Meydan Şairleri*, İstanbul, Merkez Kitaplar, 2007. Bir uzak taşra şehrindeki Âşık kahvehanesi hakkında ilginç bir araştırma içinse bkz. Yıldıray Erdener, *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Karşılaşmaları – Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

kahvehaneleri hakkındaki en önemli bilgi kaynaklarımız Gelibolulu Mustafa Âlî, Selânikî Mustafa Efendi, Peçevî İbrahim Efendi, Kâtip Çelebi, Hezarfen Hüseyin gibi dönemin yazar ve kronikçilerinin eserleridir.

Birçoğu birinci elden görgü tanığı olan bu yazarlar ise, her ne kadar her zaman kahvehanelere karşı bütünüyle önyargılı olmasalar da, genellikle ya resmî görüşü, yani Devletin, dönemin iktidarının kahvehanelere karşı tavrını dile getirirler ya da okumuş/seçkin bir kişinin kahvehanelerdeki daha avâmî faaliyetlere biraz küçümseyerek bakışını yansıtırlar. Bu bakış açısı özellikle Selânikî Mustafa Efendi'nin vekâyinâmesinde çok belirgindir. Ne var ki, bu kişilerin verdikleri somut bilgi ve ayrıntıları başka kaynaklarda bulmak maalesef mümkün değil.

Bir diğer önemli kaynak da hemen hemen her gittiği büyükçe şehrin kahvehanelerinden söz etmeyi âdet edinmiş olan Evliyâ Çelebi'dir. Ancak, Evliyâ'nın bu kahvehanelerin ilk açılışından bir yüzyıl sonra, onların artık yerleşik bir hâl aldığı bir dönemde yazdığını biliyoruz. Gittiği şehir ve kasabalar hakkındaki mâlûmâtı muhtemelen halkın müdavimi olduğu bu kahvehanelerden topladığını ve popüler kültüre olan merakından dolayı ziyaret ettiği şehirlerdeki kahvehanelerin önemini zaman zaman îzâm ettiğini de unutmamak gerek.

On altıncı yüzyılın sonunda İstanbul'daki kahvehanelerin sayısının üç yüze vardığı ve neredeyse her mahallede (Kâtip Çelebi'nin ifadesine göre "*her sokağın başında*") en az bir kahvehane bulunduğu ifade edilmiştir. Ne var ki, açılır açılmaz kahvehaneler çeşitli yasaklamalar ve kapatılma girişimleriyle karşı karşıya kalır. Daha 1567 (26 Zilkade 975) tarihli Divan'dan kaynaklanan bir emirnâmede şunu okuruz:

> "*İstanbul ve Galata kadısına hüküm ki bundan akdem* [önce] *nice defa ahkâm-ı şerif gönderip İstanbul ve Galata'da vâkî olan eğer meyhane ve kahvehane* [meyhane olsun kahvehane olsun] *ve eğer Tatar bozası işleyen mahallerdir külliyen ref' olunmak* [kaldırılmak] *ferman olunmuş idi. Hâliyen* [şu anda] *üslûb-u sâbık üzere* [eskisi gibi] *meyhane ve kahvehaneler işleyip fisk ü fücur* [uygunsuz, haddi aşan, ahlâksız hareketler] *olduğu istima' olundu* [duyuldu]..."[6]

Kadılardan, birçok yasaklamaya rağmen inatla faaliyetlerini devam ettiren bu mekânların hepsinin kapatılıp yok edilmesi istenmektedir. Aynı dönemde Kudüs Kadısı'na da benzeri fermanlar yollanmış ve bu kutsal şehirde "ahlâksızlık ve fitnecilik yuvası" olan kahvehanelerin kaldırılması istenmiştir.[7] Halep, Şam ve Humus gibi daha başka birçok şehrin kadılarına da 1550 ve 1560'lı yıllarda benzer birçok emirnâme yollanmıştır. Emirnâmelerin

6 Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1935, s. 141.

7 Bkz. Uriel Heyd, *Ottoman Documents on Palestine, 1552-1615,* Oxford, Clarendon Press, 1960, s.161-162.

sayısı ve bazılarında önceki emirnâmelere atıflar bulunması bir önceki emre uyulmamış olduğuna delâlettir.[8] Aynı emirnâmelerde üçü de aynı sepete konmak suretiyle hem kahvehane, hem meyhane hem de bozahanelerin kapatılması, bir seferinde de mekânları kapatmakla yetinilmeyip kahvehane işletenlerin şehirden kovulması da emredilmiştir.[9] Bu kapatma emirlerine mesnet teşkil eden ve bazıları bizzat Ebussuûd Efendi'ye ait olan birçok fetva verilmiştir.[10]

Anlaşılan varlıklarının daha ilk on yılında meyhaneler ve alkollü boza yapıp satan bozahanelerle aynı sepete konarak birkaç kez kapatılma tehdidine maruz kalmıştı kahvehaneler. Bunun ardından daha şiddetli ifadelerle kaleme alınmış başka yasaklar da getirilmiştir. Bu yasakların birçoğunda kahvehanelerin meyhane ve bozahanelerle aynı sepete konulması asıl meselenin kahve değil kontrol dışı toplanma mekânları olduğunu gösterir. İstanbul'da kahvehane bulunmasına ruhsat verilmeyip açık kahvehane veya meyhane bulunduğunda sahip veya müstecirinin kürek cezasına çarptırılmasını ve burada uzunca bir süre tutulmasını öngören bir diğer emirnâme de 1583 yılını (19 Safer 991 tarihini) taşır.[11]

Ne var ki, her şeye rağmen gerek İstanbul kahvehanelerinin gerekse bunların müdavimlerinin sayısının artmasının önüne bir türlü geçilememiştir. Bu konudaki yasaklamaların çokluğu ve sertliği onların uygulandığına değil etkili bir şekilde uygulanamadığına delâlet eder. Hem Peçevî İbrahim Efendi hem de ondan sonra Hezarfen Hüseyin Efendi, kahve talebine cevap verebilmek için kahvehane sahiplerinin hangi yollarla bu yasakların etrafından dolandıklarını açıkça anlatır. Bu arada, bu yasaklar sonucu, İstanbul'da tıpkı "koltuk meyhaneleri" misâli "koltuk kahvehaneleri"nin de türediğini ve kahvenin ortalık yerde satıldığını söyler.[12]

Kâtip Çelebi ise dinî tartışmaların Şeyhülislâm Bostanzâde Mehmed Efendi'nin nazmen kaleme aldığı bir fetvasıyla kahve lehine sona erdirildiği 1592 yılından tâ IV. Murad'ın 1634 yılında kahvehane ve meyhaneleri kapattırmakla yetinmeyip birçoğunun binasını da tamamen yıktırıncaya kadar geçen kırk yıllık süre boyunca yasakların İstanbul'da geçerli olmadığını ve kahvehanelerin sayılarının artıp serbestçe faaliyette bulunduklarını yazar.

8 6 *No.lu Mühimme Defteri, 972 (1564-1565)*, Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1995, s. 221.

9 Örnek olarak bkz. *3 No.lu Mühimme Defteri, 966-968 (1558-1560)*, Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1993, s. 134; 6 *No.lu Mühimme Defteri, 972 (1564-1565)*, Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1995, s. 221, 290, 296 vs.

10 Bkz. Ertuğrul Düzdağ, *Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvaları*, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1972, s. 159.

11 Bkz. Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, s. 146-147.

12 Hezarfen Hüseyin Efendi, *Telhisü'l Beyan fi Kavânin-i Âl-i Osman*, s. 274.

Ayrıca, IV. Murad'ın şiddetli yasağının ancak pâyitahtta geçerli olduğunu ve kahve yasağına taşra şehirlerinde hiç uyulmadığını da açıkça ifade etmekten geri durmaz.[13]

Siyasî ve sosyal konularda itidal ve akl-ı selim sahibi olduğu kuşku götürmeyen "orta yolcu" Kâtip Çelebi her şeye rağmen bütün bu yasakların uzun vâdede etkili olamayacağının pekâlâ farkındadır ve kahvehanelerle ilgili yorumlarının ardına

"... *bu makule umur* [bu tür işler] *men'-i müebbet* [sonsuz yasak] *kabul eylemez*"

diye ilâve etmeyi de ihmâl etmez.[14] Nitekim IV. Murad'ın İstanbul'da koyduğu şiddetli yasak, ölümünden (1640) sonra ancak birkaç yıl daha devam edebilmiş, ardından bir daha geri dönmemek üzere ortadan kalkmıştır. İstanbul kahvehanelerinin şehrin dokusuna iyice tutunmaları ve zamanla çeşitlenip uzmanlaşmaları da o dönemde başlamış olmalıdır.

BİR "KAMUSAL ALAN"

Bizim açımızdan burada asıl önemli olan şey İstanbul'daki kahvehanelerin birkaç kez yasaklanma sebepleri değildir. Daha ziyade ilgiyi hak eden şey defaatle ve ısrarla konmuş olan bu şiddetli yasakların başarılı olamaması ve yasaklara rağmen bu yeni mekânların varlıklarını devam ettirmelerinin koşul ve sebepleridir. Yasaklar zaman zaman dinî temelli (acaba kahve mekruh mudur, içmek haram olur mu?) veya ahlâkî ya da siyasî (şehrin ahlâkî düzeni ve âsâyişiyle ilgili kaygılar, kahvehanelerde siyasî nitelikte dedikodu, yani o zamanki tabiriyle "devlet sohbeti" yapılması, bu mekânların her zaman isyana meyyâl oldukları düşünülen yeniçerilerin buluşma yeri olması, aylaklığı ve fesadı teşvik etmesi vb) temelli olabilirdi. Ancak kahvehanelerin cevap verdiği çok çeşitli sosyal ve kültürel ihtiyaçlar –Kâtip Çelebi'ye hak verircesine– uzun vâdede hem siyasî iradeye hem de şer'î esaslı yasaklara galebe çaldı.

Her şeyden evvel şunu teslim etmek gerek: Kahvehaneler sayesinde dönemin metropolleşen İstanbulu'nda yaşayan her sınıfa, her mesleğe mensup erkekler ilk kez evleri veya işyerleriyle ya da ibadetle ilgisi olmayan bir mekâna az çok düzenli bir şekilde gider gelir olmuşlardı. Ayrıca, bu yeni sohbet mekânlarında kurulan envai çeşit meclisler dolayısıyla İstanbullular Ramazan ayı dışında ev ve ibadethane dışında vakit geçirebildikleri bir yer de edinmişlerdi.

Osmanlı İstanbulu'nda "boş vakit" kavramının kahvehanelerin gelişiyle

13 Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-hak fi İhtiyarü'l Ehakk*, İstanbul, Marifet Yayınları, s. 75-76 ve 207-208.

14 Kâtip Çelebi, *age.*, s. 208.

birlikte şehrin sosyal hayatında iyice yer ettiğini söylemek yanlış olmaz.[15] Nitekim daha önceki dönemlerde İstanbul'da "kamusal alan" diye sayabileceğimiz bir tek mescitler ve hamamlar vardı. Oysa İstanbul'un kahvehanelerinin gerek mescit ve hamamlara, gerekse şehrin meyhane ve bozahanelerine nispetle hem dinî ve ahlâkî açıdan hem de fiilen ve pratik olarak "boş vakitleri değerlendirmek" açısından birçok avantaja sahip olduğu açıktır.[16]

İşin özü şu ki kahvehaneler on altıncı yüzyıl İstanbul halkı için (tekrar edelim: daha doğrusu erkekler için) başka mekânlarda kurulması imkânsız olan ve devlet düzeninin dayattığı toplumdaki hiyerarşiyi dikine kesebilen ilişki türlerine açık, yepyeni bir sosyalleşme alanı oluşturmuştu. Ne bozahaneler, ne berber dükkânları ne de şer'an yasak olan meyhaneler bu işi görebilirlerdi. Bu konulardaki ilk ciddî araştırmayı yapmış olan Ralph Hattox'un kahveyi sadece İstanbul'da değil bütün Ortadoğu şehirlerinde bir "*social beverage*" (sosyal/sosyalleşme içkisi) olarak değerlendirmiş olması son derece isabetlidir elbette. Müslüman Ortadoğu şehirlerinin günlük hayatında önemli değişimleri beraberlerinde taşımaktaydı kahvehaneler.[17] Kahvehanelerin varlığını ve işlevlerini, onaylasın veya onaylamasın, dönemin bütün tanıkları teslim ediyor. Dolayısıyla bu erken dönem tanıklarının İstanbul kahvehanelerine nasıl baktıklarına ve burada neler gördüklerine –kronolojik sırayı izleyerek– eğilmekte yarar var.

Meva'idü'n-Nefâis'in nihâî versiyonunu kahvenin mubah olup olmadığıyla ilgili tartışmanın artık sona ermiş olduğu 1599 yılında kaleme almış olan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin[18] metninde dikkati çeken en önemli nokta kahvehane müdavimlerinin olağanüstü çeşitliliğine yaptığı vurgudur. Umuma açık kahvehanelere herkes gidebilir, herkes devam edebilir. Bu müdavimler içinde önce "*...Dervîşân ve ehl-i irfân zümresinden*" söz eder Gelibolulu. Bunların "*murâdları birbirlerini görüp sohbet etmek ve keyiflerini süratle yetiştirmektir*" der. Bu zümreye Âlî'nin pek bir diyeceği yoktur, çünkü bunlar sohbet edip kahvelerini içerler ve ibadetlerine devam etmek üzere giderler. Bunlardan derviş-meşrep olanları kahvehaneleri sadece Şazelî tarikatının pîri ve kahvenin mucidi olduğu rivayet edilen Şeyh Ebû-Hasan-ı Şâzeli gibi "*iksir-i meşrûbât-ı sulehâ*" olarak telakki ettikleri kahveyi içecekleri bir mekân olarak kullanırlar.

Bunların yanı sıra kahvehanelerde Mustafa Âlî'ye göre bir "*gurebâ ve fukarâ*

15 Bkz. Fikret Yılmaz, "Boş Vaktiniz Var mı? Veya 16. Yüzyılda Şarap, Suç ve Eğlence", *Tarih ve Toplum*, 2005, s. 11-49.

16 Ralph Hattox, *Coffee and Coffeehouses – The Origins of a Social beverage in the Medieval Near East*, Seattle, University of Washington Press, 1985, s.120-130.

17 Ralph Hattox, *age.*

18 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavâidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 363-364.

fırkası" da vardır ki bu gruptaki kişilerin evleri ve yatacak yerleri olmadığı için nâçâr kahvehaneleri mesken edinmişlerdir ve hep orada toplanırlar. Burada Mustafa Âlî şehre yeni göçmüş olup henüz bir mesken edinememiş olanları kastediyor olabilir. Bir üçüncü zümre de "*gıybet ve mesâvi* [fenalıklar]" yapmak amacıyla "*sabah ve akşam*" orada bulunan aslen Sipahi ve Yeniçeri olan, yani askerî sınıfa mensup kişilerdir. Fakat Âlî'ye göre bunlar hiçbir işe yaramayan, nerede vazifeli olsalar mutlaka oradaki kahvehanelere dadanan, sürekli olarak sözüm ona kahramanlıklarıyla övünen ve dedikoduyla vakit geçiren "*bîmârifet* [işe yaramaz]" ve "*sefih*" kişiler gürûhudur. Âlî'nin bahsettiği son kategori ise oyun ve kumar meraklısı "*derbederler*"dir. Bunların çoğu kahvehaneye sadece "*tavlî*" ve satranç oynamaya gelirler, bazılarıysa kumar oynayıp üç kuruş kazanmak peşindedir. Bunlar da işsiz güçsüz ("*battâlîn*") takımından sayılır. Gelibolulu kahvehanelerde bunlardan başka bir faaliyet veya meşgaleden söz etmez. Kahvehanelerle siyasî durumlar arasında doğrudan bir ilişkiye değinmez.

Asıl ilginç olan Gelibolulu'nun İstanbul kahvehane müdavimleri hakkında koyduğu genel teşhistir. Mustafa Âlî muhtemelen kahvehane dışında aynı mecliste bir araya gelmesi neredeyse imkânsız olan bu rengârenk derviş, âlim, fakir, cahil, sipahi, akıllı, deli, yeniçeri, oyuncu, kumarbaz kalabalığını biraz garipser. Dolayısıyla da bu son derece gayrimütecanis topluluğa isim verip yafta yapıştırmaksızın

> "*cem'iyet-i bî-nihâyeler* [sonsuz toplantılar] *elbette iyi yatlu* [kötü] *mecma'ı* [toplantısı] *ve 'ukalâ ve süfehâ menba'ı* [akıllılar ve zevk düşkünü sefihler kaynağı] *olmuştur*"[19]

şeklinde târif ediyor. Avâm ile havassın, iyiyle kötünün, âlimle cahilin karıştığı muhtelit bir topluluktur bu. Kahvehane müdavimleri –âmiyâne fakat burada tam yerine oturan tipik bir Tophane ve İstanbul tabiriyle– "altı kaval üstü şeşhane" bir topluluktur. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul halkı da artık hepten öyleydi zâhir. Yazarımız da zaten kahvehaneler hakkındaki metninde koca İstanbul metropolünde neler varsa onun hülâsasını kahvehane müdavimlerinde de bulmak mümkündür demeye getirir.

Vekâyinamesini aşağı yukarı aynı tarihlerde (1600 yılının hemen sonrasında) bitirmiş olan Selânikî Mustafa Efendi ise bu konuda hep basit, kesin ve keskin yargılar yürütür. Kahvehaneler konusunda açıkça devlet, iktidar ve yerleşik düzen ağzıyla konuşan Selânikî'ye göre İstanbul kahvehaneleri sadece ve sadece birer fesat yuvasından ibarettir. Kahvehanelerden sadece burada yapılan yeniçeri veya suhte toplantıları ve bunların isyana da yer açması muhtemel siyasî sonuçları bağlamında söz edilir Selânikî tarihinde. Onlara dair olumlu veya tarafsız bir yargıya rastlanmaz. Kahvehanelerden

19 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis*, s. 363.

her söz edilişinde mesele ve bağlam hep siyasî dedikodu, ayaklanma, fesat, komplo veya isyandır.[20] Hepsinde de

> "*Kahvehanelerde ve mekteb-i irfanda cem'iyyet* [toplantı] *üzre olan rindân nâmına* [sözümona rindler] *kallâşân u evbâşân* [kalleşler, rezil ve hilekârlar]"[21]

söz konusudur. Selânikî ne kahvehanelerin kendilerini anlatır ne de onlardan başka bir vesileyle söz eder.

Osmanlı'nın Devlet yapısından doğmuş *askerî* ve *reayâ* sınıfları arasında varolan ve kanunların mümkün olduğunca kapalı tutmaya çalıştığı sınırlarda bu dönemde önemli gedikler açıldığı ve iki hukukî statü arasında genellikle pek de arzu edilmeyen bir hareketliliğin, hatta geçişkenliğin başladığına yukarıda işaret ettik. Avâm ile havassın, düz halkla okumuşların ve seçkinlerin, esnafla ulemânın aynı mecliste davetli-davetsiz toplandıkları yerlerdi kahvehaneler. Böyle bir "cem'iyeti" daha önceleri tahayyül etmek pek zordu. On altıncı yüzyılın ikinci yarısının İstanbul toplumunda alışılmış ve hayli hiyerarşik eski siyasî ve kültürel statü ve kodlardaki geçişkenliğin ve erimenin gözle görülür, elle tutulur hâle geldiği somut mekânlardan biri de bu nevzuhur kahvehanelerdi elbette. Mustafa Âlî'nin metninde bu durumun bilinci çok belirgindir. Kahvehanelerde karma, çok amaçlı, yepyeni bir sosyalleşme alanı teşhis etmekte haklıdır. Meclis kurmak için sponsor, patronaj, himaye vb gerektirmeyen mekânlardı kahvehaneler.

Gelibolulu, İstanbul kahvehanelerinin sosyal hayat üzerindeki "demokratik" etkisinden, her çulsuzun on paralık kahve karşılığında seçkin bir meclise dahil olabilmesinden, urefâ meclislerinin ve burada hâkim kültürün de böylece irtifa kaybetmesinden rahatsız olduğunu saklamak gereğini görmez. Ama her ne kadar *Meva'idü'n-Nefâis* temelde öncelikle ileri gelenlerin kurduğu kibar meclislerinin âdâbını konu ediniyor olsa da, Mustafa Âlî'nin nostaljik ve muhafazakâr bir refleks gösterip bu yepyeni durumu, yani kahvehaneler sâyesinde meclis kurmanın kolaylaşıp ucuzladığı gerçeğini külliyen ve ceffelkalem mahkûm ettiği de söylenemez.

"ŞAH Ü GEDÂ"

Selânikî Mustafa Efendi ise, bunun tam tersine, karma olduğunun pekâlâ farkında olduğu fakat tanımlamadığı ya da tanımlanmaya değer görmediği bu kahvehane kalabalıklarını kısa yoldan bir haddini bilmezlik gösterisi, bir kuralsızlık, siyasî kargaşa, yozlaşma ve düzensizlik kaynağı olarak yaftalamakla yetinir ve başka yorum yapmaz.

20 Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî,* haz.: Mehmet İpşirli, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989, Cilt I, s. 225, 270; Cilt II, s. 707.

21 *Tarih-i Selânikî*, haz.: Mehmet İpşirli, Cilt I, s. 270.

Müverrih Peçevî İbrahim Efendi'nin (1572-1650) 1640'lı yıllarda kaleme aldığı *Peçevî Tarihi*'nde İstanbul kahvehaneleri hakkında söylediklerine gelince, bunlar esasen Mustafa Âlî çizgisinde fakat hem kahvehanenin tarihi hem de müdavimleri hakkında daha ayrıntılı olmaları hasebiyle uzun uzadıya alıntılanmaya değer. Şöyle yazıyor Peçevî:

> "*Sene-i isneyn ve sittîn ve tis'a-miet... hududunda* [hicrî 962 yılı başlarında] *Haleb'den Hekim nâmında bir herif ve Şam'dan Şems nâm mendebur bir zarif gelip Tahtakale'de kebîr dükkân açıp kahve-füruşluğa* [kahve satışına] *başladılar. Keyfe mübtelâ bazı yârân-ı safâ gelip, husûsan* [özellikle] *okuryazar makulesinden nice zürefâ* [zarifler] *cem' olur* [toplanır] *oldu. Yirmişer otuzar yerde mecâlis* [meclisler] *durur oldu. Kimi kitâb-ı hüsniyyât* [güzel, faydalı kitaplar] *okur, kimi tavla ve satranca meşgul olur. Kimi nev-güfte* [yeni söylenmiş] *gazeller getirip maariften bahs olunur. Behemehal* [ne yapıp yapıp] *sarf edip yârân cem'ine* [dost, arkadaş toplantısına] *sebep olmak için, tertib-i ziyâfet eden bir iki kahve ile ondan ziyâde cem'iyyet safâsın eder oldular. Şol mertebe oldu ki...böyle eğlenecek mahal olmaz diye oturacak yerler bulunmaz oldu. Bilcümle o kadar şöhret buldu ki eshâb-ı menâsıbdan gayriler olan kibar* [bir süre görevsiz kalan yüksek devlet memurları] *bî-ihtiyâr* [ister istemez] *gelir oldular. Giderek güftügûya* [dedikoduya] *bâis oldu. Merhûm Sultan Murad Hân-ı sâlis asrında tenbihler, yasaklar oldu. Lâkin koltuk kahveleri peyda edip çıkmaz sokaklardan, bazı dükkânlar erlerinden evlerinden ard kapıdan işleyip memnu'* [yasak] *olmadılar... o kadar revaç buldu ki tenbihten kaldı. Ulemâ ve meşâyih* [şeyhler] *vüzerâ ü kibardan incizam kalmadı* [bunların ardı arkası kesilmedi]. *Hatta bir mertebeye vardı ki vüzerâ-yı îzâm* [büyük vezirler] *akaret* [rant, gelir] *için azîm* [büyük] *kahvehaneler ihdas ettiler* [kurdular]. *Yevmî* [günde] *birer ikişer altın kira alır oldular.*"[22]

Peçevî tüm yasaklara rağmen kahvehane meclislerinin artık şehrin sosyal yaşamının bir parçası hâline geldiklerini, bir nevi kurumsallaştıklarını kabul eder gibidir. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında hem kahvehanelerdeki müdavim çeşitliliğini hem de mekânın birçok fonksiyonu içinde barındırdığını, yani birçok sosyal ihtiyaca birden cevap verdiğini en iyi belirten metin bu olsa gerektir. Peçevî'nin kahvehane tasvirinde müdavimler arasında "okuryazar" kesimin ağırlıkta olduğu görülüyor. Ayrıca, kahve içerek dinlenmek ve vakit geçirmek ("eğlenmek"), kitap okumak, musıki dinlemek ve/veya köçek rakslarını seyretmek, şiir ve edebiyat sohbetlerine katılmak, okunan bir kitabı dinlemek, yeni yazılmış bir şiiri istinsâh etmek, tavla ve satranç oynamak... Bu mekânlarda bunların hepsi mümkündü.

Bilâhare bütün bu faaliyetlere Mustafa Âlî, Peçevî ve Kâtip Çelebi'nin herhalde bahsetmeye tenezzül bile etmedikleri hayâl (Karagöz), meddah, ortaoyunu, çalgı, çeşitli çengi, köçek, tavşan oyunları gibi eğlenceler de ek-

22 Peçevî İbrahim Efendi, *Peçevî Tarihi*, haz.: B.S. Baykal, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s. 258-259. Hezarfen Hüseyin Efendi bu pasajı aşağı yukarı aynen alıntılamıştır. Bkz. Hezarfen Hüseyin Efendi, *Telhisü'l Beyan fi Kavânin-i Âl-i Osman*, haz.: Sevim İlgürel, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1998, s. 274-275.

lenecektir. On dokuzuncu yüzyılda ise bu "süflî" faaliyetlere gazete, dergi ve kitap okuyuculuğu da katıldığı zaman birçok kahvehane kendisini "kıraathane" statüsüne terfi ettirecektir.

Bu arada on yedinci yüzyılın ilk yarısında kahvehanelere talep çok artmış ve dolayısıyla kahvehane işletmek epey kârlı bir iş hâline gelmiş olmalıydı. Çünkü Peçevî parası olan kişilerin, hatta büyük vezirlerin bile bir mekâna sermaye yatırıp kahvehane kurduklarını ve bilâhare işletmeciye verip kira topladıklarını yazıyor.

Peçevî'nin metnindeki "*Behemehâl sarf edip yârân cem'ine sebep olmak için tertib-i ziyâfet eden bir iki kahve ile ondan ziyâde cem'iyyet safâsın eder oldular...*" cümlesi özellikle dikkat çekicidir. Daha öncesinde epey masraf gerektiren, ancak nispeten varlıklı evlerde, ekâbir konaklarında veya hiç değilse haremlik/selâmlık bölümleri ayrı olan büyükçe evlerde kurulabilen urefâ meclislerinin şimdi artık herkes tarafından birkaç kahve bahasına kurulabildiğini söylüyor Peçevî İbrahim Efendi. Diğer bir deyişle, daha önceleri mutlaka kibar, seçkin ya da hiç değilse zengin olması doğal olan sohbet meclislerinin sahiplerinin şimdi gerekli olmadığını, artık hem meclisi kurmanın hem de o meclise katılmanın kolaylaştığını, ucuzladığını, avâmileştiğini ima ediyor gibidir.

Zürefâ meclislerinin birçoğu evlerden, konaklardan çıkıp umumun devam ettiği kahvehanelere taşınmış bulunuyordu. Bu meclise davetli davetsiz herkesin katılması mümkündü. Artık şimdi eskisi gibi bir "*tertib-i ziyafet*" gerekmediğini, "*bir iki kahvenin*" meclis kurmak veya meclise katılmak için kâfi olduğunu müşahede ediyor Peçevî İbrahim Efendi. Bu konuda tüm yazar ve müverrihler zaten hemfikirdir. Yani metropolleşen İstanbul'da her türlü bilgi, kültür, şiir, musıki vb alışverişinin sosyal tabanı çok genişlemiş, meclislerin sayısı çoğalmış, bunların müdavimlerinin de sayısı çok artıp kapalı ve sınırlı muhitlerin tekelinden çıkmıştı. Peçevî İbrahim Efendi bu gerçeği bundan daha veciz şekilde nasıl ifade edebilirdi?

Bu yargılara kahvehaneler hakkında Kâtip Çelebi'nin *Mizânü'l-Hak*'taki kısa metninin ilâve edeceği pek fazla bir şey yok aslında. İlginç birkaç cümlesini aktarmakla yetinelim.

> "*Kahvehaneler kâh men'* [yasak] *kâh ruhsat* [izin] *ile birkaç sene süründü. Bin tarihinden* [Miladî 1592 yılından] *sonra inkâr olunmadan kalıp her yerde râyegân* [bedava, çok sayıda, bol miktarda] *içilip her sokak başında bir kahvehane açıldı. Kıssahânlar* [hikâye anlatanlar]*, çengîler ile halk işinden gücünden kalıp kâr u kesbi* [işi ve kazancı] *mu'attal* [boşta kalmış] *olduğundan gayrı padişahtan gedâya* [dilenciye] *varınca* [varıncaya kadar] *halk biri birini kesip biçmekle* [birbirleri hakkında ileri geri konuşmak, dedikodu yapmakla] *eğlendi* [vakit geçirdi]."[23]

23 Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-hak fi İhtiyarü'l Ehakk*, İstanbul, Marifet Yayınları,1990 s. 207-208.

Anlaşılan İstanbul kahvehanelerinde olup biteni hepten avâmî ve süflî olarak görüyordu Kâtip Çelebi. Yine de kahvehane sohbetlerine katılımın cahil cühela ve süfeha güruhuyla sınırlı olmayıp okumuş yazmış seçkin zümreler dahil olmak üzere çok geniş ve yaygın ("*padişahtan gedâya*") olduğunu açıkça ifade ediyor. Diğer yandan da aynı cümlede müzik ve raksın ("*çengîler*") tâ başından beri bu süflî faaliyetlerin bir parçası olduğunu bize hatırlatıyor Hacı Halife.

Kâtip Çelebi IV. Murad'ın İstanbul'daki tüm meyhane ve kahvehaneleri kapattırmakla ve sahiplerini şiddetle cezalandırmakla yetinmeyip bunların binalarını da yıktırdığı yıllarda bile

> "*... İstanbuldan gayrı* [İstanbul dışında] *şehir ve kasabalarda ke'l-evvel* [eskisi gibi] *açılıp içilir sâbıkan* [daha önce] *zikrolunduğu üzere...*"[24]

diye yazar ve IV. Murad gibi müstebit bir padişahın şiddetli yasağının bile İstanbul dışında işlemediğini açıkça ifade eder.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un bütün kahvehanelerinde mutlaka musıki icra edilip raks edildiğini veyahut her zaman meddah, ortaoyunu vb bulundurulduğunu söylemek mümkün değil elbette. İhtimâldir ki müşterisi yakın çevreden gelen küçük mahalle kahvelerinde değil de ancak şehrin merkezî alanlarında bulunan ve her daim müşterisi çok olan büyük çaplı çarşı kahvehanelerinde bütün bu faaliyetlere imkân bulunabiliyordu.

Ne var ki, musıki icra edilen kahvehane modelinin başkent İstanbul'la sınırlı kalmadığını ve buradan birçok taşra şehrine de sirayet ettiğini biliyoruz. Buna Evliyâ Çelebi bizzat tanıktır. Meselâ Evliyâ'nın Bursa kahvehanelerine dair yazdıkları çalgılı kahvehane modelinin İstanbul'da nasıl işlediğine de ışık tutar:

> "*Cümle yetmiş beş kahve-i mecmu'l-ârifân kân-ı zürefa* [zarifler mâdeni] *var ki her biri biner âdem alır. Cümle mutrıbân ve hânendegân ve rakkasân-ı mahbûbân onlardadır ki yevmiyen* [günde] *üç kere Hüseyin Baykara fasılları ederler ve her kahvede gazelhânlar ve meddahhânlar var ki...*"[25]

Her Bursa kahvehanesinde hem sâzende ve hânendeler hem de "sevimli rakkaslar" bulunduğunu belirten Evliyâ Çelebi her büyük kahvehanede o mekâna mahsus ve belki de münhasıran orada icra-yı sanat eden sabit müzisyen toplulukları (ya da mekâna bağlı gazelhân veya meddahlar) bulunduğuna işaret ediyor olabilir. Evliyâ Bursa'da bilhassa kendi ifadesiyle "Ulu Cami dibinde" bulunan Emir Kahvehanesi'ndeki mutrıb heyetini ve rakkasları över. Bursa halkı "*gayet musalli*" olduğu için bitişikteki Ulu Cami'de oku-

24 Kâtip Çelebi, *age.*, s. 208.

25 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, Cilt V, s. 18.

nan ezan işitilir işitilmez kahvehanenin tamamen boşalıp herkesin namaza koştuğunu ilâve etmeyi de ihmâl etmez.

Evliyâ Çelebi seyahatleri boyunca uğradığı birçok şehirde kahvehanelerle ilgilenir ve bulunduğu şehirle ilgili bilgilerin çoğunu da muhtemelen buralardan toplar. Kısaca da olsa buralarda icra edilen musıkiden bahsetmeyi hiç ihmâl etmez.

Örneğin, Halep'teki "meşhur" Arslan Dede kahvehanesinin "*cahar* [dört] *mahâfilinden*" bir tanesinde bulunan *"hânende ve sâzendegân ve mutrıbân*"dan övgüyle söz eder. Ayrıca, Manisa kahvehanelerinden bahsederken onları daha önce gittiği Şam, Halep ve Kahire kahvehaneleriyle karşılaştırır ve Manisa'daki Karaköy kahvehanesinin bunların hepsinden üstün ve güzel olduğu sonucuna varır. Evliyâ'ya göre bu büyük kahvehanedeki mahfillerden birindeki "*hânendegân ve sâzendegân*" da bahçede öten bülbüllerle sürekli rekabet hâlindedir. Doğu Anadolu'da ise, Bitlis ve Urmiye'dekilerin yanı sıra, özellikle Diyarbakır'daki musıki icralarından uzun uzun söz eder, bütün halkın musıki icra ettiğini söyler ve

> "*cem'î-i sâzendegân u mizmergerân cümlesi tâ vakt-ı Şafi'îye dek fasl-ı Baykara edip...*"

ifadesini kullanır.[26]

Şunu da belirtmek gerekir ki Evliyâ Çelebi Osmanlı mülkünün dört bir yanına dağılmış bu kahvehanelerde dinlediği musıkiyi "*Hüseyin Baykara fasılları*" diye nitelendirirken aslında ne tür bir musıkiyi kasdettiği belirsizdir. Kasdettiği ve beğendiği icralar halk zevkine yakın bir müziğe mi aitti yoksa daha seçkinlere veya okumuşlara hitap eden bir türden miydi? Bu taşra musıkilerinin İstanbul'da dinlediği ve bizzat icra ettiği musıkilerle ilişkisi neydi? Çalınan sazlar, okunan eserler nelerdi? Bilemiyoruz. Belki birkaç tür musıki birlikte icra ediliyordu; Evliyâ gittiği birçok yerde bu iki musıki damarını birbirinden tefrik edemiyor da olabilirdi; yahut da o şehrin kültür haritasında ve yerel gelenekte bu ayırım anlamlı değildi. Bunu da tam olarak bilmek mümkün değil.

On beşinci yüzyılda Herat'taki Timurlu Sarayı'na ve hükümdarının kurduğu edebiyat ve musıki meclislerine gönderme yapan "Hüseyin Baykara faslı" ifadesini (İstanbul'da bizzat iştirak ettiğini söylediği bazı fasıllar dahil olmak üzere) çok sık kullanıyordu Evliyâ. Köçek takımlarının ve rakkasların icralarını ya da hamam köşelerinde yapılan musıki fasıllarını methetmek için dahi "Hüseyin Baykara fasılları" ifadesini kullanmakta da bir beis görmüyordu.[27] Evliyâ'dan yarım asır kadar sonra kaleme aldığı *Osmanlı İmparatorluğu'nun*

26 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt IV, s. 29, 39, 72, 185, 230 vd.

27 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 309.

Yükseliş ve Çöküş Tarihi'nde, Kantemiroğlu Hüseyin Baykara'nın adını musıkiyle ilgili bölümün başlığı olarak kullanmıştır. Buna bakılırsa[28] "Baykara fasılları" ifadesi genel olarak musıki icra ve fasıllarına bir emsâl, bir model, ulaşılması zor olan mükemmel bir ideal anlamında kullanılıyordu.

Dolayısıyla ve bizzat olur olmaz yerde sıklıkla kullandığına bakılırsa ihtimâldir ki Evliyâ bu nitelemeyi dinlediği musıkinin türünün ya da üslûbunun Timurlu hanedanların musıkisine benzer olmasına somut bir gönderme yapmak için kullanmış değildir. O dönemde "Hüseyin Baykara fasılları" nitelemesi sadece abartılı bir güzelleme, kısa sürede efsâne hâline gelmiş olan edebiyat ve musıki hâmîsi bir Şark hükümdarının koruyuculuğuna nostaljik bir gönderme ve beğenilen herhangi bir musıki icrası hakkında genel bir takdir ifadesi olarak kullanılması âdet hâline gelmişti. Timurlu hanedanlıklarına ait çeşitli hükümdarların dönemine özgü musıki sonraki dönemlerde ve özellikle Osmanlı'da bir emsâl, bir ideal olarak kullanılmıştır. Arada doğrudan bir ilişki bulunmadığının bilinmesine rağmen Hüseyin Baykara adı önemli bir müzik ve kültür referansı olarak uzun süre kullanılmıştır.[29]

Aynı dönemlerde İstanbul'a gelmiş olan Avrupalı seyyahların birçoğu da şehrin kahvehanelerine uğramış ve buralarda –ama ayrıntıya girmeksizin– musıki de icra edilmekte olduğundan söz etmişlerdir. Bunların en erken tarihlisi İstanbul'a 1634 yılında gelmiş olan İngiliz siyaset adamı ve seyyah Sir Henry Blount'un anlattıklarıdır. Blount 1636 yılında Londra'da yayınlanmış olan seyahatnâmesinde kahvehanenin birinde dinlediği ve pek beğenmediği musıkiye dair bilgiler verir.[30] Daha sonraki yüzyıllarda ise İstanbul'a gelen Avrupalı seyyahların seyahatnâmelerinden kahvehaneler hiç eksik olmaz.

28 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723)* ve Edvâr'*ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 191-192.

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

30 Henry Blount, *A Voyage into the Levant*, Londra, 1636. Kahvehanelerle ilgili bölüm için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalıların Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003, s. 260 vd.

VI
BİR MİNYATÜR VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Kahve Yemen'den gelir / Bülbül [gülü] çemenden gelir
(Kimine göre Edirne, kimine göre Burdur, kimine göre ise İstanbul türküsü; belki de üçü birden)

Ne yazık ki İstanbul'a gelmiş on altıncı ve on yedinci yüzyıl Avrupalı seyyahlarının hiçbirinin kitabında sözünü ettikleri kahvehaneler hakkında görsel bir malzeme bulunmuyor. Bir İstanbul kahvehanesini konu alan ve altına kesine yakın bir tarih koyabileceğimiz Avrupa kökenli elimizdeki kronoloji açısından ilk görsel malzeme Antoine İgnace Melling'in 1790'lı yıllarda yaptığı büyük Tophane kahvesinin pek meşhur gravürüdür.[1] Ardından da İngiliz ressam ve gravürcü Thomas Allom'un 1830'lu yıllarda yapıp yayınladığı, fakat İstanbul'un neresinde bulunduğu belirtilmeyen bir sabit kahvehanenin ve birkaç da seyyar sokak kahvecisinin gravürleri ve yine İngiliz ressam ve gravür sanatçısı William Henry Bartlett'ın aynı yıllarda yaptığı Galata'daki bir kahvehanenin gravürü gelir.[2]

1850'li yıllardan itibaren ise yeni icat edilen fotoğraf teknikleri İstanbul'da da kısa sürede yaygınlaşır. Bunun yanı sıra ilginç ve pitoresk konu arayışındaki oryantalist ressamların da devreye girmesiyle beraber kahveye ve kahvehanelere dair görsel malzemenin sayısı çoğalır. Dolayısıyla elimizdeki görsel malzemelerin çok büyük bir kısmı on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllara aittir.[3]

Burada öncelikle ilgilendiğimiz dönem olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısı için elimizde İstanbul'da kahvehanelerle musıkiyi bir araya getiren tek bir ciddi görsel malzeme bulunuyor, o da bir minyatür. Muhtemelen on altıncı yüzyılın sonlarında veya on yedinci yüzyılın hemen başlarında yapılmış, nakkaşı bilinmeyen ve büyük bir İstanbul kahvehanesinin içini gösteren bir minyatür bu.[4]

---

1 Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et du Bosphore*, Paris, 1819.

2 Miss Julia Pardoe, *Beauties of the Bosphorus, Illustrated in a Series of Views of Constantinople by William Henry Bartlett*, Londra, George Virtue, 1838; Robert Walsh, *Constantinople Ancient and Modern and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor – Illustrated in a Series of Drawings from Nature by Thomas Allom*, Londra, Fisher & Son, 1836.

3 İstanbul kahvehaneleriyle ilgili görsel malzemelerden geniş bir seçki için bkz. Kemalettin Kuzucu & M. Sabri Koz, *Türk Kahvesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015; Ersu Pekin (editör), *Bir Taşım Keyif: Türk Kahvesinin 500 yıllık öyküsü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 2015.

4 Dublin (İrlanda), Chester Beatty Library, [**Oriental 439, y.9a.**]

Bu minyatür maalesef kimliğini bilemediğimiz fakat profesyonel ve çok tecrübeli olduğu aşikâr olan bir nakkaşın elinden çıkmıştır. Ayrıca, bilebildiğimiz kadarıyla, bu tekil bir minyatürdür, bir resim dizisinin, bir minyatür albümünün parçası veya bir kitabın illüstrasyonu olarak tasarlanmış değildir. Şu anda ise ne zaman tertip edildiği meçhul olan bir murakkanın bir parçası hâlindedir. Ne var ki, on altıncı yüzyılda İstanbul kahvehanelerinde kurulan meclislerin niteliği ve mekândaki çeşitli faaliyetleriyle beraber dönemin bir kahvehanesinin içinin ayrıntılarını göstermesi bakımından tektir.

Minyatürün yer aldığı murakka sayfasında minyatürün üstünde tâlik yazıyla Farsça bir beyit yer alıyor: "*Gerden-i gol minber-i bolbol şude / Zülf-i benefşe kemer-i gol şude*". Minyatürün altında ise aynı yazıyla şu beyit okunuyor: "*Şeker o bâdâm be hem nükte sâz / Zühre o Mirrih be hem aşk bâz*". Tecrübeli bir hattat elinden çıktığı kesin olan ve anlam itibarıyla kahvehanede resmedilmiş olan faaliyetlerle doğrudan bir ilgisi olmayan bu beyitlerde kullanılan tâlik yazının üslûbu büyük bir ihtimâlle bu yazıların özgün bir Osmanlı/Türk tâlik yazı üslûbunun henüz tam olarak gelişmediği on altıncı yüzyıla ait olamayacağını gösteriyor. Dolayısıyla bu beyitler daha sonraki bir tarihte minyatür murakkaya yerleştirilip tezhibi yapılırken yazılmış olmalıdır.

Ortadoğu'da ve Osmanlı'da kahvehanelere dair kaleme alınmış ilk ciddî tarih araştırması olan Ralph Hattox'un kitabının kapağında yer alan bu minyatürün, kitabın içinde kısa bir açıklamayla birlikte siyah-beyaz bir reprodüksiyonu da mevcut.[5] Aynı minyatür daha sonraki yıllarda kahvehanelerle ilgili konularda kaleme alınmış birçok başka yayında da illüstrasyon olarak kullanılmıştır. Özellikle ve öncelikle bu tekil minyatüre odaklanmış bir makale bile kaleme alınmıştır.[6] Her ne kadar minyatürün bazı önemli ayrıntıları zaman zaman araştırmacıların gözünden kaçabilmişse de bu minyatürün bir kaynak olarak ihmâl edildiğini ileri sürmek mümkün değil.[7] Burada bu minyatür hakkındaki yorumumuzu musıkiye ve musıki ortamına öncelik vererek ve onu kahvehane müdavimlerinin görünür sosyal yapısı ve buradaki faaliyet yelpazesi içine oturtarak yapmaya çalışacağız.

---

5 Ralph Hattox, *Coffee and Coffeehouses – The Origins of a Social beverage in the Medieval Near East*, Seattle, University of Washington Press, 1985.

6 Örneğin bkz. Ahmet Yaşar (editör), *Osmanlı Kahvehaneleri – Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009 (kitabın kapak resmi); Kemalettin Kuzucu & Sabri Koz, *Türk Kahvesi*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, (minyatür ve ayrıntı s. 148-149'da verilmiştir); Metin And, *Osmanlı Tasvirî Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, (s. 456-457'de minyatürün içerdiği figürler de kısaca özetlenmiştir); Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş u tarâb*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 268 (İnalcık minyatür için "1610 civarı" tarihini veriyor).

7 Bkz. Tülün Değirmenci, "The portrait of an Ottoman coffeehouse", *A Drop of Pleasure: 500 years of Turkish Coffee* içinde, Ersu Pekin (ed.), Ankara, Kültür Bakanlığı, 2015, s. 219-239. Bu makale tümüyle bu minyatürün yorumuna hasredilmiştir.

Her şeyden evvel böyle bir kahvehane minyatürünün varlığıyla ilgili temel bir gerçeğe dikkat çekmek gerek. Bilindiği üzere, on altıncı yüzyıl sonlarına kadar Saray nakkaşları sıradan insanlarla ve toplumun günlük yaşamıyla hemen hemen hiç ilgilenmediler. Daha önceleri Saray'ın ve Devlet ekâbirinin talep ve beklentileri etrafında şekillenen ve içerdiği konu ve temalar itibarıyla neredeyse "resmî" bir niteliğe sahip minyatür sanatı on altıncı yüzyıl sonlarından itibaren –tabiri caizse– şehre "iner".

Şu tesadüfe bakın ki aşağı yukarı bu minyatürün yapıldığı yıllarda Gelibolulu Mustafa Âlî de Saray'dan maaş almakta olan –ve dediğine bakarsak Defterdar'ın kontrolünde olmadıkları için hak etmedikleri kadar yüksek bir maaş almalarına rağmen çoğu zamanlarını meyhane ve kahvehanelerde geçiren– saray nakkaşlarının sayısının çokluğundan şikâyetçi olmuştur. On kişinin yeteceği bir iş için seksen kişinin maaş aldığını ve haram yiyici nakkaşların son zamanlarda "*karınca gibi*" çoğaldıklarını öne sürer. Gelibolulu hiç hoşlanmadığı bu nakkaşları Saray'a bağlı çeşitli sanat erbâbı (*ehl-i hıref*) arasında en düşük tabakaya yerleştirir, sefahate düşkün olduklarını ve vakitlerini işlerinden ziyade kahvehane ve meyhanelerde geçirdiklerini söyler.[8]

Mustafa Âlî'nin nakkaşların hazinenin parasını israf eden "haram yiyiciler" olduklarına dair dile getirdiği şikâyetler bunun bir sebebi mi yoksa bir sonucu mu olmuştur bilemiyoruz, ama netice itibarıyla on altıncı yüzyıl sonlarından itibaren gerek minyatür sanatının kendisinin, gerekse bizzat nakkaşların Saray'ın ve resmî görevlerin dışına taştıkları bir gerçektir. Metin And'ın bu yeni mesleğe verdiği gayet isabetli ismi kullanacak olursak, "çarşı ressamları"[9] ortaya çıkmıştır artık.

"Piyasa ressamı" da diyebiliriz bunlara. Sonraki yüzyıllarda sayıları artacak olan bu müteşebbis nakkaşlar açtıkları dükkânlarda (bu ilk dükkânların yeri acaba Tahtakale miydi?) müşteri siparişleri doğrultusunda resim ve albümler hazırlamaya başlarlar. Üretimleri doğrudan doğruya "piyasaya" ve onun taleplerini karşılamaya yönelikti. Dolayısıyla artık sadece muhtelif dinî, siyasî ve tarihî olay ve temalar etrafında dönmekle, rûmî ve hatâyî motifler çizmekle, Padişah albümleri hazırlayıp Saray'ın siparişlerini yetiştirmeye çalışmakla kalmıyorlardı. Nakkaşlar sıradan insanların da yer aldığı günlük hayattan alınmış çeşitli sahnelerin, kılık ve kıyafetlerin minyatürünü de yapmaya başlamışlardı.

Daha önceleri resmî sipariş ve taleplere karşılık vermeye alışmış olan minyatür sanatı o dönemlere kadar nadiren uğradığı konulara mecburen girmek zorunda kalır ve uygulama alanını böylece epey genişletmiş olur. Elimizdeki

8 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* s. 305-306.

9 Metin And, *Osmanlı Tasvirî Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 456; Metin And, *Osmanlı Tasvirî Sanatları 2: Çarşı Ressamları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

kahvehane minyatürünün yapımından otuz ya da kırk yıl sonra Evliyâ Çelebi Saray'da çalışmakta olan çok sayıda nakkaşın varlığını teyid etmenin yanı sıra bu sanatın Saray'ın dışına taştığını da belgeler. Evliyâ İstanbul'daki esnaf dükkânlarını sayıp dökerken şehirde toplam olarak kırk kişinin fiilen çalışmakta olduğu dört adet "*esnâf-ı nakkaşân ü musavvirân* [ressamlar]" dükkânı bulunduğunu söyler. Bununla da kalmaz, bu dükkânların üçünün sahiplerinin adını zikreder.[10]

Büyüyen, sekenesi çeşitlenen, metropolleşen İstanbul'un alelâde insanlarının yaşamı da bu şekilde bir anlamda "ilginçleşir" ve bu hayat sadece şehrengizler gibi kapsamı sınırlı bazı edebî janrlardan ziyade bir görsel sanatın da konusu olmaya başlar. Dolayısıyla, on altıncı yüzyıl İstanbulu'nun "yeni zengini" de, "yeni şehirlisi" de, sokaktaki adamı da kendini ve yaşamını resimde görmek isteyebilir duruma gelir. Yani bu sayede bu sanatın "avâmî" de olsa bir tür sponsoruna dönüşür. İstanbul'u ziyaret etmekte olan yabancıların ülkelerine birer "turistik hâtıra" olarak götürmek istedikleri Osmanlı'ya has kişi, meslek ve kıyafet resimlerine talepleri ve siparişleri de buna eklenince nakkaşların birçoğuna geçim kaynağı sağlanmış olur. Böylece ister istemez bu sanatın sosyal tabanı da genişler. Tıpkı, buna yukarıda da işaret ettik, İstanbul kahvehanelerinde meclis kuranlar ve bu kahvehanelerde icra edilen çok çeşitli musıkiler gibi.

Kahvehane minyatürümüze dönüp içeriğini gözden geçirelim. Önce bir şeyin altını önemle çizmek gerek. Bu minyatürde resmedilenlerin yüzde yüz "gerçekçi" olduğunu iddia etmek mümkün değil; buna ne minyatürün tekniği ne de dönemin estetik anlayışı izin verir zaten. Nakkaşın ulaşmak istediği şey anlamsız bir "gerçekçilik", düz bir realite tasviri değildir, bir portre dizisi hiç değildir; amacı resmettiği olay, hikâye ya da faaliyetin orijinaline kıyasla asgarî bir sadakat ve teşhis edilebilirlik sağlamak, tasvir edilen mekân ve faaliyetlerin bir tür görsel modelini oluşturmaktır. Bir bakıma sembolik bir nitelik de taşır bu minyatürler.

Bu açıdan elimizdeki bu minyatürü İstanbul'daki şu ya da bu somut kahvehanenin bir tasviri olarak da görmemek gerek. Bir kahvehane prototipi ya da modelidir bu minyatür. Nakkaş bir sayfayla sınırlı bir alan içerisinde belirli bir kahvehanenin belli bir andaki durumunu değil kahvehanelerdeki faaliyetlerin tümünü birden resmetmek istemiş, günümüz tabiriyle "aynı kareye" sokmuştur. Jenerik bir kahvehanedir, bir bakıma da bir sembol, bir şablondur bu minyatür. Ama yine de resimdeki yoğunluğa, mekândaki kişi adedine ve faaliyetlerin çeşitliliğine bakarsak nakkaşın zihnindekinin küçük bir mahalle kahvehanesi değil, İstanbul'un merkezî alanlarından

10 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 292.

birinde bulunan (belki de Tahtakale'de) büyükçe bir çarşı kahvesi olduğunu çıkarsamak mümkün.

Her halükârda bu minyatürde göze çarpan ilk şey kahvehanenin kalabalığıdır. Peçevî İbrahim Efendi'nin "*Yirmişer otuzar yerde mecâlis durur oldu... Şol mertebe oldu ki böyle eğlenecek mahal olmaz diye oturacak yerler bulunmaz oldu...*" deyişini doğrulayan bir resimdir bu. Adını bilemediğimiz usta nakkaş her biri diğerlerinden epey farklı ve her birinin nev'i şahsına münhasır, her birinin sosyal konumu da teşhis edilebilir nitelikte tam kırk dokuz adet insan figürü sığdırmıştır bu sayfaya. Yani resimde kahvehane mekânı tamamen doludur. Öyle ki sol üst köşede kapıyı yeni müşterilere açmakta olan kahvehane görevlisinin bile bu yeni gelenlere "Hoş geldiniz ama kusura bakmayın, oturacak yerimiz kalmadı" der gibi bir hâli ve tavrı vardır.

Bu figürlerin tanıklık ettiği sosyal yelpazenin genişliği de neredeyse Kâtip Çelebi'nin kahvehane müdavimleri hakkında kullandığı "*Padişahtan gedaya*" ifadesini doğrulayacak gibidir. Sosyal sınırların katı olmasının ve herkesin "haddini bilmesinin" istendiği bir toplumda bunun neredeyse antitezini görüyoruz. Şehrin kalabalığı ve sekenesinin çeşitliliği minyatüre yansıtılmış. Kimler yok ki bu kahvehanede...

Kahvehane kapısının girerken hemen solunda ve mekâna sıcaklık veren kahve ocağına yakın bir yerdeki yüksekçe sedirde (meclislerde ve kahvehanelerde bu yüksekçe bölüme "baş sedir" deniyor) besbelli ki kahvehanenin itibarlı müşterileri oturmaktadır. Baş sedirde muhtemelen ulemâya veyahut kalemiye sınıfına mensup altı kişiyle birlikte bunlardan birinin şakirdi veya çırağı oturmaktadır. Biraz kıdemlilerinin boynunda da yaş, kıdem veya itibar nişanesi olarak birer rida mevcuttur. Bu ridayı Hacc'a gitmiş olmanın bir nişanesi olarak taşıyor da olabilirler. Baş sedirde oturan kişilerin en kıdemlisi ya da en itibarlısı nakkaş tarafından âdet olduğu üzere diğerlerinden biraz daha büyük çizilmiş. Burada ayrı bir sohbet meclisi kurulmuş belli ki. Hemen altlarındaki bir diğer sedirde kahve içmekte olan beş kişi oturuyor. Farklı bir meclis kurmuştur bu kişiler de. Bunlarla aynı grupta ise kahvehane müdavimleri hakkında *"Kimi nev-güfte gazeller getirip maariften bahs olunur..."* diye yazan Peçevî'yi hatırlatan ve bir metin (şiir mi acaba?) okumakta olan bir kişi var. Hemen karşısında ise okunan metni veya şiiri elinde kalem defterine (acaba mecmuasına mı, cöngüne mi?) geçirmekle meşgul ve başındaki sikkesinden teşhis ettiğimiz genç bir Mevlevî dervişi görülüyor. Kahvehanede bulunan tek Mevlevî dervişi de o değil; bir diğeri sağda, duvar dibindeki kerevette kahve içmekle meşgul. Ne tesadüf, o da bir elinde bir kitap veya mecmua tutuyor, okuduğunun kesinlikle bir şiir olduğu ise okumakta olduğu sayfadaki satırların mail ve kısa olmasından anlaşılıyor. Peçevî'nin ifade ettiği gibi bunlar hep "*okuryazar makulesinden*" kişiler. Baş sedirlerin karşısında

eğlenmeye gelmiş oyuncular var ama bunlar Peçevî'nin dediği gibi "*tavla ve satranca meşgul*" değiller. Ortalıkta satranç tahtası gözükmüyor, oyunlardan sadece tavla ve mankala var. Dört kişi heyecanla tavla ve mankala oynuyor ve etraflarında oyunlarını aynı dikkat ve heyecanla seyreden başka kahvehane müdavimleri mevcut. Kayda değer birkaç şahıs daha resmedilmiş bulunuyor. Örneğin minyatürün sol alt köşesinde derviş mi dilenci mi (Kâtip Çelebi'nin "*geda*"sı) olduğu pek belli olmayan pejmürde giyimli aksakallı yaşlı bir adam var. O da karşısındaki gencin uzattığı fincanda kahve falına bakıyor. Yaşlılığın getirdiği bir saygıdeğerlik olsa gerek, onun da boynunda bir rida var. Siyahîye yakın esmer tenli kahvehane sahibi veya müstecirinin ortalıkta dolaştığını görüyoruz. Bu esmer ten acaba Peçevî'nin sözünü ettiği ve İstanbul'da ilk kahvehaneyi açan Halepli ve Şamlı kişilerden birinin sembolü veya o kişilere resimli bir gönderme midir? Bilemiyoruz. Bu kişi mintanının kollarını sıvamış müşteriye hizmet ediyor ve ortalığa göz kulak oluyor. Omzuna asılı beyaz heybeden aldığı kelle şekerini, kuruyemişi veya daha büyük ihtimalle (kahve o zamanlar hep sâde içildiğinden) lokumu kahvehane müşterisine dağıtıyor. Müşterilerin birkaçı da bir ellerinde kahve fincanını tutarken diğer ellerinde de baş ve işaret parmaklarıyla dağıtılan ve o dönemlerde gayet tabii ki şekersiz pişirilen kahvenin acılığını almak için sunulmuş olan o şeker parçasını veya lokumu tutmaktalar. Kahvehane girişinin hemen altında itibarlı bir kişi kahvehane çalışanı tarafından kolçaklı bir sandalyeye buyur ediliyor. Koca kahvehanede tek başına kendine mahsus bir koltukta oturacak kadar itibar gören ayrıcalıklı tek kişi odur; bu kişinin, birazdan musıki susup raks sona erince icra-yı sanata başlayacak bir meddah veya kıssahân olması muhtemeldir. Kahvehanedeki müşterilerden birkaçının ellerinde birer yelpaze tuttuklarına bakarsak mevsim yaz olmalıdır. Bir de elbette ki minyatürün orta yerinde dört adet sâzende ile ellerinde çalparayla meydanda rakseden iki de köçek var. Ama bunlara ileride döneceğiz.

Bu kahvehanede kimler mi var? Genci ve yaşlısı, okuryazar olanı ve okuryazar olmayanı, oyun oynayıp eğleneni veya sohbet edeni, şiir meraklıları ve şiir meraklısı olmayanı, kahvehaneye toplu hâlde gelip meclis kuranları veya sadece dinlemeye gelip tek başına oturanı, dervişi ve dilencisi, hatırlı müşterisi ve sıradan müşterisi, tavla vb oyunu oynayanı ve oynamayanı, musıkiyi dinleyip köçek raksını seyredeni ve bunlarla hiç ilgilenmeyeni ve daha birçokları... Bunların hepsi ve yakından incelendiğinde çok daha fazlası mevcuttur bu minyatürde. Çünkü bu minyatürde daha önceleri bir arada bulunmaları düşünülemeyen çok farklı nitelikte birkaç meclis aynı anda ve aynı mekânda resmedilmiş bulunuyor. Velhâsıl koca İstanbul'da kaç türlü insan varsa bu kahvehane minyatüründe de onlar var. Kahvehanelerin zuhurundan evvel bu denli karmaşık, geniş, yayvan bir toplumsal tabanı bulsak bulsak ancak

Cuma günleri büyük camilerde, diğer günler de çarşı pazarda ve belki de hamamlarda (o da bir dereceye kadar!) bulabilirdik. Ancak, şunu da kayda geçmek gerekir ki, giyim kuşamlarından (cüppe, sarık, takke, mintan, çakşır vb) anlaşıldığı kadarıyla buradaki kişilerin hepsi Osmanlı'dır. Görünüşe bakılırsa aralarında yabancı (Avrupalı, Acem vb) yoktur.

Ulemâdan ve kalem efendisinden tutun da Mevlevî dervişine ve dilenciye varıncaya kadar her sınıftan insanın dahil olduğu bu son derece gayrimütecanis kahvehane ahâlisinin tümü aynı fincandan aynı kahveyi içtiği gibi muhtemelen benzer bir kültür ortamını ve musıki zevkini de paylaşmaktaydı. Köçeklerden bir tanesinin bir an için raksı bırakıp hiç çekinmeden baş sedirde oturmakta olan ve herhalde kahvehanenin müdavimi olan ulemâdan ya da kalem efendilerinden birinin elini öpmeye gitmesi ve bunun nakkaş tarafından açıkça resmedilmiş olması bu izlenimi güçlendiriyor. Köçek ile kalem efendisinin tanışıklıkları ikisinin de aynı kahvehanenin müdavimi olmalarından mı, yoksa başka bir ortamı da paylaşmalarından mıdır, bilemiyoruz.

Şiddetli bir kimyasal reaksiyona sebep olup da bizzat kendisi bundan hiç etkilenmeyen kimyasal katalizörler misâli kahvehaneler de çok farklı sosyal, kültürel (ve müzikal?) kesimlerden gelen kişilerin sürekli ve anlamlı temas içinde olmalarını sağlıyordu. Eğer o dönemde musıkide "urefâ tarzı" ve zevkine uygun ya da "tarz-ı Acemî" icralar ile daha yerel ve "avâmî" tarz ve üslûpların bir araya gelip örtüştükleri bir mekân tahayyül edecek olursak ilk akla gelecek olan İstanbul kahvehanelerinde kurulan meclislerdir elbette. Dolayısıyla minyatürde görünen dört adet sâzendenin icra ettiği musıkinin ve köçeklerin varlığının hâzirûnu kahvehaneye çeken sebeplerden birini teşkil etmesi eşyanın tabiatına gayet uygundur.

MUSIKİDE DEĞİŞİM: ESERLER, ÇALGILAR, MÜZİKLER

Gelelim bu kahvehanedeki musıki icrasına. Köçeklerin raksına eşlik edebilen fakat herhalde sadece köçek havalarından da ibaret olmayan bu musıki neydi, nasıldı? Bunu tam olarak bilemiyoruz, bu soruya tatmin edici bir cevabı belki de hiç veremeyeceğiz. Kullanılan araç ve gerecin değil ama kâğıda dökülmediği zaman musıkinin bizzat kendisinin hem mahrem hem de uçucu bir sanat olduğunu dört asır öncesinden bugüne gelmiş bir görsel belgeye baktığımızda böylece daha iyi idrak ediyoruz. Ama nâçâr İstanbul'da on altıncı yüzyılın ikinci yarısında musıkide vuku bulmuş olan değişimin bazı izlerini bu minyatürde aramaya başlamak gerek.

Çalınmakta olan müziğin bir eğlence (yani vakit geçirme) müziği olduğu açık. Özellikle köçekler oynadığında bu müzik huşû içinde, pür dikkat ve

sessizce dinlenecek bir müzik değildi elbette. Çalınan müzik besbelli ki daha çok avâmî ve "popüler" türdendi. Ne var ki, minyatürde resmedilen kahvehane müdavimi dinleyicilerden birçoğu öyle değildir. Önemli bir bölümünün üst tabaka seçkin bir grubun saygıdeğer mensupları olduğu bellidir. Eğer bunların arasında musıkişinas olup da tercihi "tarz-ı urefâ" olan, musıkiyi de bilen veya icra eden, kudemâ tarzı Farsî-üslûp musıkiden yana olanlar varsa, bu kişiler farklı ve popüler tarzı da ya zaten seviyorlardır veya dinlemekte bir sakınca görmüyorlardır. Her halükârda dinledikleri icradan şu ya da bu şekilde etkileneceklerdir.

Minyatürde gördüğümüz müzisyenler İstanbul'un çeşitli kahvehanelerinde icra-yı sanat eden profesyonel veya yarı profesyonel bir çalgıcı grubuydu muhtemelen. Bunların icra ettikleri müziklerin zaman zaman "kaliteli müzikler" olması da muhtemeldir. Meyhanelerde de aynı şekilde sâzendeler ve köçekler bulundurulduğu iyi biliniyor. Bugünkü deyimiyle bunlara "piyasa sâzendesi" diyebiliriz. İstanbul kahvehanelerinin birer buluşma, kültürel alışveriş ve sohbet mekânı olmanın yanı sıra eğlence esnafına, yani "çalgıcılara", köçeklere, meddah ve kıssahânlara, hayâl oynatanlara vb birer geçim kaynağı da teşkil ettiklerini unutmamak gerek.

Minyatürümüzde köçeklerin raksına eşlik eden dört adet sâzende görülüyor. Aralarında acaba hânende yok muydu? Dolayısıyla bu köçeklerin raksına eşlik eden musıki parçaları tamamen sözsüz, yani sadece enstrümantal eserler miydiler? "Birileri çalıp diğerleri oynuyor muydu" yani? Osmanlı/Türk musıki geleneği hakkında bildiklerimiz böyle bir şeyin pek muhtemel olmadığına işaret ediyor.

Bu kanaatimiz iki sebebe dayanıyor. İlki daha genel nitelikte. Musıki geleneğimizde insan sesi her zaman en önemli musıki âleti olarak görülmüştür. Diğer sazların yanı sıra insan sesine "Allah'ın sazı" dendiği de vâkîdir. Dolayısıyla da sözlü eserler –güftenin sağladığı farklı boyutun da ilâvesiyle– her zaman daha çok önemsenmiştir. Bugüne ulaşmış olan repertuarda enstrümantal eserlerin toplam içindeki payı yüzde beş ya da altıyı geçmez. Ayrıca, peşrev olsun, semâi veya taksim olsun bu saz eserleri bir sözlü eserler dizisi içinde işgal ettikleri yere göre tanımlanır, hep bir musıki faslı içinde (önünde, sonunda vb) yer alır ve bu işlevleri dolayısıyla bestelenip icra edilirler. Osmanlı/Türk musıki geleneğinin her döneminde bu böyleydi. Sadece saz eserlerinden oluşan bir musıki icrası hiç yok değildi ama bu icralar –raksa eşlik etmek için olsun ya da olmasın– pek nadirdi.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllardan örnek verelim. Mesela on yedinci yüzyılın ortalarında (yani elimizdeki minyatürün yapımından otuz ya da kırk yıl kadar sonra) esas itibarıyla peşrev ve saz semâilerini sistematik olarak Batı notasıyla kâğıda dökmeye soyunmuş olan Ali Ufkî Bey neticede *Mecmûai Sâz*

ü Söz'de sadece bu enstrümantal eserleri değil onların yanı sıra ve onlardan daha kalabalık bir sözlü eser repertuarını da (murabba, türkü, varsağı, ilâhî, tesbih, tevhid vb) notaya almış bulunuyor. Ondan yarım asır kadar sonra kendi icadı bir nota yazısıyla üç yüz elli kadar saz eserini kâğıda döken Kantemiroğlu ise bizzat ünlü bir tanburî idi. Buna rağmen *Edvâr*'ında sâzendelerin gösterebileceği en büyük becerinin saz eserleri icra etmek değil, hata yapmadan, aksamadan, usûlden düşmeden hânendeye eşlik ("*peyrevlik*") etmek olduğunu ifade eder. Aynı Kantemiroğlu çeşitli müzik formlarını sayıp dökerken enstrümantal eser formlarının üzerinden çabucak geçer, fakat kâr, nakış, murabba beste, semâi, şarkı vb sözlü eser formları ve bunların iç yapısı hakkında uzun ve ayrıntılı yorumlarda bulunur ve her bir formdan birkaç güfte örneği verir.[11]

Minyatürde raksettiklerini gördüğümüz köçeklere sadece sâzendenin değil hânendenin de eşlik etmekte olduğu tahminini dayandırdığımız ikinci sebep ise o dönemde musıki ve eğlence amaçlı raks arasındaki doğrudan ilişkiye dairdir. Minyatürümüzün nakşedildiği on altıncı yüzyıl sonları veya on yedinci yüzyıl başlarında köçeklerin raks etmelerine mahsus –veya özel olarak raks etmek için bestelenmemişlerse bile şu ya da bu nedenle onların eşliğinde köçeklerin raks etmesi uygun bulunmuş– eserler mevcuttu.

On yedinci yüzyılın ortalarında, yani minyatürümüzün yapımından aşağı yukarı yarım asır sonra Ali Ufkî Bey'in bu eserlere verdiği isimle bunlar birer *raksiyye* idiler. İşin ilginç tarafı, Ali Ufkî Bey'in notaya aldığı bu on adet raksiyyenin hiçbiri saf enstrümantal bir eser değildir; hepsi de sözlü, güfteli eserlerdir. Yani raksiyyenin güftesi hânendeler tarafından melodisiyle birlikte çalgı eşliğinde okunurken köçeklerin raks edecekleri bir eser söz konusudur. Ali Ufkî *Mecmûai Sâz ü Söz*'de *raks* veya *raksiyye* başlığını taşıyan tam on adet eserin güfte ve notasını kaleme almıştır. Bu rakam raksiyyenin ve raks musıkisine mahsus sözlü eserlerin birer istisna olmadıklarına, bilâkis böyle bir janrın, yani ayrı bir eser türünün var olduğuna ve belki de yaygın ve olağan hâle geldiğine işarettir. Asıl kullanım alanları bu olmamakla beraber zaman zaman köçeklerin raksına eşlik etmeye uygun görülen eserler de pekâlâ olmuş olabilir. Ayrıca, *Mecmûai Sâz ü Söz*'de iki yüzden fazla peşrev ve saz semâisinin notası bulunuyor. Bu eserlerin hiçbirinde eşliğinde raks edilmeye uygun bir eser olduklarına dair herhangi bir ibare yoktur elbette. Buna karşılık, dönemin bütün saz semâileri gibi o da ¾'lük semâi usûlüyle bestelenmiş fakat sözlü bir eser ise "semâi bâ raks" başlığını taşır.[12]

---

11 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

12 Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz*, haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976, s. 239. Ali Ufkî'nin notaya aldığı on adet raksiyyenin güftesi ve transkripsiyonu için bkz. M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003, s. 751.

Bu raksiyyelerden 1640 ile 1648 yılları arasında hüküm sürmüş Sultan İbrahim'in huzurunda icra edildiği anlaşılan bir tanesinin başlığında ise Ali Ufkî Bey şöyle bir ibare yazmış: "*Sultan İbrahim'in huzurunda oynanılan raks*". Padişah huzurunda okunan ve eşliğinde köçeklerin oynadığı bu raksiyyenin hece vezniyle yazılmış güftesinin başlangıcı da şöyle: "*Saçbağı takar saçına/ Gider sarayın içine*".[13]

Notaya almış olduğu diğer dokuz raksiyyeyi ise Ali Ufkî Bey'in nerede dinlemiş olduğunu bilemiyoruz. Köçek oynatılan İstanbul kahvehanelerinden birinde dinlemiş olabileceği gibi Saray'ın dışa dönük ilk avlusu olan ve bir mahremiyeti bulunmaması dolayısıyla şehrin kendisiyle neredeyse eşdeğer sayılan Bîrûn'da duyup notaya almış olabilirdi. Veya Enderûn'da padişah huzurunda bizzat çalmış ya da dinlemiş olabilirdi pekâlâ. Nitekim Topkapı Sarayı'nda Seferli Odası'nda yapılmakta olan olağan musıki eğitiminin yanı sıra 1640'lı yıllarda Saray'da görevli bazı içoğlanlarına aynı Seferli Odası'nda rakkaslık talimi de verildiğini biliyoruz. Padişaha eğlence sunacak olan mukallit, mudhik ve rakkasların da aynı odada öğrenim görüp yetiştirildiklerini bu eğitime bizzat tanık olmakla kalmayıp Seferli Odası'nda musıki hocalığı da yapmış olan Ali Ufkî Topkapı Sarayı hakkındaki risâlesinde naklediyor.[14]

Kaldı ki Ali Ufkî Bey'in bizzat kendisi "Ey yâr-ı peri-sûret didarına müştâkım" güfteli Rast-Pençgâh makamında ve devr-i revân usûlünde bir raksiyye bestelemiş ve notasını *Mecmûai Sâz ü Söz*'de yazmakta da hiçbir sakınca görmemiştir. Ali Ufkî'nin bu raksiyyeye koyduğu başlık şöyledir: "*Raks beste-i Ali ağa el-Ufkî der vezn-i bahr-i ahreb makam rast pençgâh usûleş devr-i revan*". Ali Bey'in bu eserin künyesini verirken bestelediği eserin âdet olduğu üzere sadece makam ve usûlünü belirtmekle yetinmeyip kullandığı güftenin hece vezniyle değil aruz vezniyle yazıldığını ve ayrıca bu güftenin aruz vezninin hangi bahriyle kaleme alındığını çok teknik bir terim kullanarak belirtmek ihtiyacını hissetmiş olması ilginçtir doğrusu. Bunu Ali Ufkî Bey tarafından yalnızca musıkiye değil, aynı zamanda edebî sanatların standartlarına da hâkim olduğunu belirtmeye yönelik bir gösteriş olarak görmek mümkündür. Ne var ki, "*mef'ûlü*" diye başlayan bir aruz kalıbıyla ölçülmüş bir güfte eşliğinde köçeklerin oynayacağı bir raksiyyeye uygun görmüş olmak da dönemin müzik türleri ile edebî türleri arasındaki geçişkenliğin tipik bir örneğini teşkil eder.

Bu şekildeki komplekssiz bir karışımı dönemin "halk tarzı" ya da "âşık tarzı" şiir ve edebiyatının "Divan Edebiyatı" normlarına yabancı olmadığının

13 Ali Ufkî, *age.*, s. 60. Ali Ufkî'nin notaya aldığı on adet raksiyyenin güftesi ve transkripsiyonu için bkz. M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003.

14 Albertus Bobovius (Ali Ufkî), *Topkapı – Relation du sérail du Grand Seigneur*, Annie Berthier & Stéphane Yerassimos (yay.), Paris, Actes Sud, 1999, s. 93-96 [Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santûrî Ali Ufkî Bey'in Anıları – Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çev.: Ali Berktay, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 76-80].

(bu önermenin tersi de geçerlidir) bir diğer işareti olarak da telakki edebiliriz.[15] Nitekim Divan edebiyatının gerek tasavvufî gerekse âşık tarzı halk şiirinden aşılmaz bir uçurumla ayrılmış olmadığını, arada hem estetik hem de teknik açıdan ortak bir zeminin ve geniş örtüşme alanlarının bulunduğunu, bunların birbirlerine tamamen kapalı çevrelerin (havass/avâm) ürünü olmadıklarını görüyoruz. Bu konuda ne yerleşik bir sabitlik ne de kesin bir kategorileşme ve hiyerarşi mevcuttu.

Daha önce de altını çizdik, Osmanlı İstanbulu'nda özellikle on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda toplumsal katmanlaşma gerek şiir gerekse musıki türlerinin hitap ettiği kitleleri kesin bir çizgiyle tanımlayamaz, kültürel bir ayrıştırmaya da kıstas olamaz. İlkinin öncelikle halk kültürüne dönük, ikincisinin ise daha ziyade okumuş kesimlerin eseri olduğu söylenegelen cönkler ile mecmuaların ise ortak yanları belki farklılıklarından çoktur.

Şehrin edebî ve müzikal kültürünün akışında da birbirinden ayrı birkaç kol değil, bir tek ana mecra bulunduğu daha büyük ihtimaldir. Her akıntısı, her girdabı urefâ ve avâm zevklerinden faklı nasipler almış, kâh karışıp kâh ayrılan ama hep birlikte aynı istikamette akan bir nehre teşbih edilebilir. Şehrin "seçkin" kesimleriyle halk katmanlarının edebî üretimleri arasında önemli örtüşme alanları ve her dönemde gidiş gelişlerin olduğunu, örneğin mecmua ile cönk farkının içerikten ziyade özellikle cilt, kâğıt, yazı türü ve defterin boyutlarıyla ilgili bir şekil farkı olduğunu Türk edebiyat tarihçileri de son yıllarda artık açıkça kabul etmeye başladılar. Divan edebiyatı adı verilen şiirsel üretimin kapalı, küçük, elit bir çevreden kaynaklandığı, "halka" ulaşmadığı da artık iyice sorgulanır olmuştur.[16]

Mecmûai Sâz ü Söz'de notası verilen raksiyyelere dönelim. Diğer dokuz raksiyyenin bestecisinin adı belirtilmemiştir. Türkü kıvamında, hece vezniyle yazılmış, dörder mısralık dört ya da beş kıt'adan oluşan, birçoğu halk şiiri vezin formu olan koşmayı andıran bbba(nakarat)/ccca/ddda biçimindeki bir kafiye düzenine uyan, çoğunlukla dili çok sade, bazılarıysa taşradan geldiklerini belli edercesine Gelibolu, Ağrı Dağı gibi coğrafî atıflar da içeren güfteleri vardır bu raksiyyelerin. Birkaç güfte örneği verebiliriz: "*Sen oynadıkça kademi/ Sevindirirsin âdemi/Âşıklar sürerler demi/Karşı karşı gülüp gelse yâr*"; bir diğeri: "*Kâmeti serv-i revânım/Kurbandır beline cânım*"; bir diğeri: "*Bir âfet beni eyler helâk/Tiğ-i gam ile kalır çâk çâk.*"[17] Bazı güftelerin kırsal kökenli oldukları ve İstanbul'a kırsal kökenli kişiler tarafından taşınıp okundukları düşünülebilir.

15 Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz*, haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976, s. 222.

16 Örneğin Walter G. Andrews, *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, Seattle, University of Washington Press, 1985 (Türkçesi için bkz. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, çev.: Tansel Güney, İstanbul, İletişim Yayınları, 9. baskı, 2017).

17 Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz*, s. 33, 205 ve 241.

Bu on yedinci yüzyıl raksiyyeleri zamanla hem ad hem de kılık değiştirecek ve on dokuzuncu yüzyıl başlarında –bazılarının bizzat İsmail Dede Efendi tarafından bestelendiği bilinen– birer *köçekçe* olacaklardır. Ayrıca, aynı makamda birkaç köçekçe tipi şarkının ilgili bağlantı ve aranağmeleriyle birlikte art arda dizilmesinden oluşmuş birer *köçekçe takımı* olarak da karşımıza çıkacaklardır. Bu değişim, yani bir popüler ve "avâmî" müzik türünün yirminci yüzyılda statüsünün terfi ettirilip neredeyse "klâsikleştirilmesi" ise apayrı bir hikâye olarak incelenmeye değer doğrusu.

AVÂM VE HAVASS

Netice itibarıyla bu minyatürdeki kahvehanede tasvir edilen köçeklerin sade bir çalgı müziği eşliğinde raks etmekte olmaları pek zayıf bir ihtimal gibi görünüyor. Dolayısıyla ney mi kaval mı olduğu minyatürde kesin bir şekilde belli olmayan üflemeli çalgıyı çalan kişi dışındaki diğer sâzendelerden biri veya birkaçı aynı zamanda hânendelik yapıp köçeklerin raks etmesine uygun bir eser okumakta olmaları muhtemeldir. Bu popüler eser de Ali Ufkî'nin bir çeyrek asır sonra *Mecmûai Sâz ü Söz*'de notaya aldığı "raksiyye"lerden biri olabilirdi pekâlâ.

Osmanlı İstanbulu'nun müzik dünyasında tâ başından beri bir avâmî kanat hep vardı ve bu "halk tarzı" musıki en yüksek ve seçkin meclislerde, padişah huzurunda da kendine yer bulabiliyordu. Aynı eserlerin bir yandan Topkapı Sarayı'ndaki bir Padişah meclisinde, diğer yandan da şehirde her kesimden insanların buluştuğu bir kahvehanede müşterileri eğlendirmek amacıyla çalınmakta olması ilk bakışta biraz şaşırtıcı gelebilir. Çünkü köçek raksına eşlik etmeye mahsus, hem birçok kez tekrar eden ve melodik yapısı pek yavan hem de güftesi hayli hafifmeşrep olan raksiyyeler esasen yapı itibarıyla basit eserlerdi. Ne var ki, hem Saray'daki hem de kahvehanedeki dinleyici ve seyirciler her zaman öyle değildi.

Aslında bu durum o dönemde (yani on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedincinin başlarında) "ciddî" müzik ile eğlence müziği, yani "sanat musıkisi" ile "halk musıkisi" arasındaki her zaman tanımsız ve muğlâk olduğunu zaten bildiğimiz sınırın daha da belirsizleştiği, aralarındaki geçişkenliğin arttığı, bu iki müzik damarının yer yer birbirine karıştığı anlamına gelir. İrânî kökenli "zürefâ müziği" geleneği on altıncı yüzyıl boyunca zayıflamış olduğuna göre bunda şaşacak bir şey yok. Kahvehane minyatürünün önümüze serdiği ve okuyup iyice anlamamızı beklediği en önemli ders belki de budur. Aynı kişinin çok farklı müzikleri sevebilmesi ve dinlemesi doğaldır. Kezâ, aynı müzisyenlerden bu müzik türlerinin hepsine âşina olması da beklenebilirdi elbette.

Kaldı ki, sanılanın aksine İstanbul'da bu iki musıki damarı arasında aşılmaz duvarlar hiçbir zaman olmadığı gibi örtüştükleri alanlar da birbirlerini dışla-

dıkları alanlardan zaman zaman daha fazla ve daha önemli olmuştur. Aynı geçişkenlik tasavvufî, dinî ve dindışı musıkiler için de geçerliydi. Sarayda, tekkede, meyhanede, kahvehanede benzer bir müzik dili, bir şehir müzik zevki ve kültürü oluşmaktaydı on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren. Bunu daha önce de belirttik. Daha sonraki dönemlerde ise gerek Âşık Mustafa Çavuş olarak da anılan Tanbûrî Mustafa Çavuş'un birçok şarkısı, gerekse Dede Efendi'nin dönemin Padişahı II. Mahmud'un siparişi üzerine yaptığı ve köçeklerin oynamasına mahsus "köçekçe takımları", Şakir Ağa'nın ve bizzat besteci padişah III. Selim'in köçekçe üslûbundaki şarkıları ilk akla gelen örneklerdendir.

Zamanla şehir folklorunun herkesçe bilinen bir parçası olarak "İstanbul türküsü" denilen bir türkü grubunun ortaya çıkmış olması da bunun bir diğer göstergesidir.[18] Tarz olarak türkünün esasen kırsal kökenli olmasına rağmen "İstanbul türküsü" tabirinin bir oksimoron olarak görülmeyip kendi içinde bir çelişki barındırmaması ve bu gruba dahil olan eserlerin her dönemde ve her çevrede zevkle çalınıp dinlenmesi bile bu geçişkenliğin bugüne kadar gelmiş bir diğer ince tezahürü değil midir? Ayrıca, her dönemde yoğun kırsal göç almış olan İstanbul'un bizzat kendisinin de her çeşit türkünün üretildiği bir şehir olduğu biliniyor.[19] Kezâ, "Rumeli Türküleri" denilen türkü grubunun da tıpkı İstanbul türküleri gibi şehrin musıki kültürüne uygun makamsal yapılar üzerine inşa edilmiş olmasının, bu şekilde kabul görmesinin ve günümüze kadar "klâsik" musıkinin icra edildiği konserlerde kendine yer bulmasının nedeni nedir?

Daha önce de ısrarla altını çizdik, Osmanlı İstanbulu'nda zaten havass ile avâm, sâde halk ile seçkinler zümresi arasında her zaman geçerli olacak ve sosyolojik açıdan anlamlı, kesin ve keskin bir ayırım yapmak pek mümkün görünmüyor. Siyasî açıdan önem taşıyan askerî/reayâ ayırımı da sadece vergi mükellefliği durumuna ve Devlet'e verilmesi gereken hizmetlerin niteliğine dayalı bir ayırımdı. Sosyolojik temellere dayanan kalıcı ve birkaç kuşağa yayılabilen bir ayırımdan söz edilemez. Özellikle şehrin çeşitli kültür alanları arasındaki sınırların belirsizliği, aradaki akışkanlık ve geçirgenlik avâm ile havass kavramlarının sosyolojik karşılıklarının sabit ve tanımlı olmalarını engeller. Burada coğrafî köken veya soy-sop ayırımı gözetilmediğine göre kültürel seçkinler grubuna katılmak için esas itibarıyla belirli âdâb-ı muâşeret kurallarının öğrenilip özümsenmesi yeterliydi. Bourdieuvârî bir sosyolojik

18 Bazı örnekler için bkz. Nail Tan & Salih Turhan, *İstanbul Türküleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2016. İstanbul'da geniş çaplı bir türkü tarama ve derleme çalışması için bkz. Süleyman Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011.

19 Bkz. Süleyman Şenel, "Ottoman Türkü", Martin Greve (ed.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 195-213.

terim kullanacak olursak, bu iki grubun "habitus"ları, yani estetik ve kültürel zevk ve tercihleri, dünyayı algılayışları, zihinsel alışkanlık ve pratikleri, eylem ve tepkileri arasındaki sınırlar hiçbir zaman verili ve sabit olmadı. Arada aşılması zor duvarlar yoktu.

İstanbul'da havassa aidiyetin yöntem, kıstas ve zihinsel kodlarının da yüzyıllar içinde pek sabit kaldıkları söylenemez. Yüzyıllar boyunca sayıları artan ve çeşitlenen kahvehanelerin değişen statüsü de buna işaret ediyor. Osmanlı İstanbulu'nun feodal, hatta feodalite sonrası dönemdeki Avrupa gibi esas itibarıyla toprak mülkiyetine dayalı olan, unvan, hak, yetki ve ayrıcalıklarıyla birlikte babadan oğula intikal eden, dolayısıyla da –tabiri caizse– "efradını câmî ağyarına mâni" hep kapalı devre çalışan bir asilzâde sınıfına sahip olup olmadığı bazı tarihçiler arasında tartışma konusu olmuştur. Esas itibariyle Osmanlı'nın çeşitli bölgelerinde toprak rejimiyle ilgili bir tartışmadır bu. Ne var ki, başkent İstanbul'da "askerî" sınıf ile reayâ sınıfları arasına klâsik dönemin Osmanlı devlet yönetim sisteminin koyduğu sınırlar daha on altıncı yüzyılın ortalarında delik deşik olmaya başlamıştı bile.

1550'li yıllarda Habsburgların elçisi olarak İstanbul'da beş yıl geçirmiş, şehrin toplum ve siyasetinin iyi bir gözlemcisi olan Ogier Ghiselin de Busbecq yakından gördüğü sosyal sınıflar arası bu geçirgenliği hâtıratında doğru teşhis eder. Busbecq bu durumu doğru teşhis etmekle de kalmaz, kendi ülkesinde bilgili veya yetenekli olsun ya da olmasın tüm soylulara tanınan özel hakların, çeşitli öncelik ve ayrıcalıkların zararlarından söz eder ve İstanbul'da şahit olduğu bu meritokrasi düzeninin övgüye lâyık olduğunu ifade eder. İstanbul'da statü, mevki ve yetkinin doğuştan olmadığını, soy-sop durumuna, nesep ve asalete değil meziyet, hizmet ve müktesebata bağlı olmasını çok olumlu karşılar. Busbecq hâtıratında sözünü ettiği ve esas itibarıyla liyâkate dayanması gereken bir Devlet düzenine İstanbul'da çok sayıda istisna ve suiistimal var olduğunu göremiyor değildi herhalde. Ne var ki mensupları tanım gereği ve soy itibarıyla her şart altında Devlet'in yönetici görevlerine münhasıran aday olan seçkin bir sınıfın yokluğunu da doğru teşhis eder.[20]

Dolayısıyla, on altıncı yüzyıl İstanbulu'nda avâm ile havass ayırımı ne Marx'çı anlamda ne de Weber'ci anlamda bir sosyal sınıf temeline dayanıyordu. Şiirden de örnek verilebilir. Bu ayırım, edinilmesi çok da zor olmayan birtakım kültürel kodlara dayalıydı sadece. Aslında derece derece Rumeli Kazaskerliği'ne kadar yükselmiş bir ulemâ sınıfı mensubu olan büyük divan şairi Abdülbâkî Efendi'nin bazı galiz hicviyeler ve ağza alınmayacak hezliyat kaleme almış olduğu ve bunları mürettep divanına eklemekte hiçbir beis görmediği dikkati pek çekmemiş olabilir. Diğer yandan, Yunus Emre başta olmak üzere "halk şairi"

20 Ogier Ghiselin de Busbecq, *Türk Mektupları – Kanunî Döneminde Avrupalı Bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, çeviren: Derin Türkömer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 63-67.

ya da "âşık" olarak bilinen birçok şairin de çeşitli aruz vezinleriyle yazılmış sağlam ve değerli şiirleri vardır. Ancak, ne bunların ilki bir tenezzül olarak görülüyordu ne de ikincisi bir haddini bilmezlik olarak.

Neticede Osmanlı İstanbulu'nda Avrupa'dakine benzer bir biçimde önceleri nispeten dar bir çevreye, asilzâde veya elit gruplara hitap eden ve kapalı devre üretilen seçkin bir musıkinin daha sonraları geniş kitlelere yayılıp, tabiri caizse "demokratikleşmesi" süreci yaşanmadı hiç. Osmanlı İstanbulu'nda emperyal musıki geleneği tâ başından, yani on altıncı yüzyıldan bu yana geniş bir sosyal taban üzerinde yükseldi. Küçük, elit bir çevrenin ürünü olduğu iddiası bir kurmacadan ibaretti. Onu besleyen genişçe bir toplumsal tabana dayanmasaydı Saray'ın ve ona bağlı seçkin bir sınıfın sürekli himayesine mazhar olamayan bu musıki geleneği neredeyse beş asır boyunca nasıl serpilip gelişebilirdi? "Tarz-ı Osmânî" musıki hâliyle "demokratikti" yani. Tıpkı on altıncı yüzyılın kahvehane müdavimlerinin temsil ettiği çok geniş sosyal yelpaze gibi. İstanbul kaynaklı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ne üretim ne de tüketiminde –hiçbir dönemde– "seçkinler" ve "seçkin olmayanlar" kategorileri ve bunların müzikleri arasında aşılmaz ve değişmez sosyal-kültürel sınırlar teşhis etmek mümkündür.

Osmanlı İstanbulu'nda sosyal sınıf temelli bir musıki kültüründen bahsetmek ve "klâsikliği" bu ayırıma dayandırmaya çalışmak ise müzik tarihçisini kaçınılmaz olarak hem tarihî ve sosyolojik hem de müzikal açmazlara sürükler. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine bu "klâsiklik" niteliği kimileri tarafından ancak yirminci yüzyılda aşılanmaya çalışılmıştır. Ana akım musıkiye mutlaka etnik, millî veya dinî temeller aramak da bundan farklı bir sonuç vermez. Kezâ, İstanbul'da müzik kültürünün basit bir saray/şehir karşıtlığı üzerine inşa edilmesi de mümkün görünmüyor.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini gerek üretim gerekse icra açısından daha önceki İslâm/Ortadoğu musıki geleneklerinden çok farklı kılan şeylerden biri de budur zaten. "Tarz-ı Osmânî" musıkinin de münhasıran Saray himayesi ve ekâbir patronajı sayesinde değil, şehrin daha geniş halk kitlelerinden neşet ettiğine, müzikte profesyonelliğin en yaygın müzik icra biçimi olmadığına ve bu durumun yüzyıllar boyu devam ettiğine dair çok sayıda belge ve kanıt göstermek mümkün. Gerek Kantemiroğlu'nun *Edvâr*'ında adlarını zikrettiği besteci ve icracıların gerekse Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı yaptığı bestecilerin toplumsal kökenlerine bir göz atmak yeterlidir.[21]

21 Birkaç örnek için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 154-194; Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 147-167. Osmanlı İstanbulu'nun musıki dünyasında bir

İstanbul'da ancak yirminci yüzyılda ortaya atılan ve bu musıkinin illâ ki bir havass niteliğine ve onlara özel bir seçkinlik ve kibarlığa sahip olduğunu göstermeye, "klâsik" bir musıki geleneği yaratmaya yönelik nostaljik gayretler ise tarihî gerçekleri zorlamaktan başka bir sonuç vermemiştir. Bu gayretler sonradan icat edilmiş, Avrupavârî bir "klâsikliğe" duyulan epey kompleksli bir yaklaşım ve özentinin yanı sıra, Cumhuriyet döneminde siyasî kökenli darbelere maruz kalmış geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini ideolojik bir düzlemde savunma, ona statü kazandırma isteğinden kaynaklanmıştır. "Klâsiklik" ve ima ettiği asalet ve seçkinlik ise kerameti kendinden menkul bir vehim, bir rivayet olmaktan ileri gidemez. Osmanlı İstanbulu zaten her zaman ârif esnaflar, kutsal meczuplar, ümmî sadrâzamlar, tanbur çalıp hânendelik yapan şeyhülislâmlar, âlim dervişler, sefih ulemâ, âkil hâneberduşlar, şair yeniçeriler, cahil vezirler, evliyâ dilenciler ve velîlere karışmış deliler şehri olmamış mıdır?[22]

Dolayısıyla Osmanlı İstanbulu'nda şehrin çeşitli sosyal kesimlerinin müzik zevk ve tercihlerinin esasen sınıf temelli olmadığı ve muhtelif kesimlerin bu tercihlerinin bazı dönemlerde (ve minyatürümüzde de görüldüğü gibi) beklenenden de daha mütecanis, geçişken ve benzer hâle geldiğini söyleyebiliriz. Aynı ortalama müzik zevki hem Saray, Padişah, ulemâ, ekâbir ve tekke efrâdı hem de şehrin sıradan sakinleri tarafından paylaşılabiliyordu. On altıncı yüzyıl zarfında bir yandan Doğu'dan gelen "yüksek sınıf musıkisi" kıvamındaki Farsî etkiler İstanbul'daki "sponsorları"nın azalmasından ve ilgisizliğinden dolayı nispeten zayıflarken, diğer yandan da şehrin nüfusu artıp çeşitlenince hem "Saray" hem de "Şehir" birbirine yakın, çok benzer müzikal tercihlerde birleşebiliyordu.

Musıki ve kültür alanları boşluk kabul etmez. Bunu daha önce de defalarca vurguladık. Ne var ki, on altıncı yüzyıl İstanbulu'ndaki iki musıki damarından birinin zayıflamaya yüz tutmasıyla birlikte yerini hemen ve bütünüyle diğerinin aldığını ileri süremeyiz elbette. Varolan geçişkenlik mutlaka böyle bir sonucu gerektirmez. On altıncı yüzyılın İstanbulu'nda bazı ara yollar bulunmuş olması daha muhtemeldir.

Bir yandan "yüksek" repertuarın bir kısmı ve Farsî kökenli bu eserlerin karmaşık ve zorlu şekil normları ihmale uğrayıp kısmen unutulurken, diğer yandan da aynı repertuarın nispeten daha kolay olan bazı öğeleri, eski re-

---

taraftan bir "okumuşlar" damarının, diğer taraftan da daha "popüler" bir damarın asırlar boyunca yan yana var olmakla birlikte bunların nasıl hep birbirlerinden beslendiklerine ve aradaki geçişkenliklerin önemine dair ilginç bir sosyolojik analiz için bkz. Güneş Ayas, "Osmanlı Müziğinin Sosyal Zemini", *Müziği Boğan Gürültü – İdeolojinin Kıskacındaki "Musıki"* içinde, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.

22 Osmanlı İstanbulu'nda toplumsal grup ile sınıflar arasındaki sınırların muğlâklığı ve geçirgenliği hakkında iyi bir fikir veren, çeşitli dönemlerde kaleme alınmış birkaç risâle: *XVIII. Yüzyıl İstanbul Hayatına Dair Risâle-i Garibe*, haz.: Hayati Develi, İstanbul, Kitabevi, 1998; Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l Müteahhirîn - XVI-XVIII. Asırlarda İstanbul Velîleri ve Delileri,* haz.: Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız, İstanbul, MVT Yayıncılık, 2007; Serhat Onur, *Üsküdar'ın Meczubları*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2019.

pertuarın makam ve usûle dair bazı temel normlarıyla birlikte bazı musıki çevrelerinde daha bir süre canlı kalmış olabilirdi. Bu eski öğelerin bir kısmı ise on yedinci yüzyıl zarfında oluşan "Abdülkâdir Merâgî repertuarına" entegre edilmiş de olabilirdi. Ayrıca, bu teknik normlar hem şehir halkının eğlence müziğiyle hem de Anadolu ve Rumeli'den taşınan folklor öğeleriyle, âşık tarzındaki güfte ve bestelerle pekâlâ bir araya gelebilirdi. Bunun bâriz izlerini on altıncı yüzyıl sonlarına ait güfte mecmualarında bulacağız.

Ayrıca, artık fazlasıyla karmaşık görülen "klâsik" eserler zamanın ruhuna uyarak deforme edilip basitleştirilebilirdi. Kezâ, şehre gelmiş olan folklorik musıki formlarının zamanla gerek güfteleri gerekse musıki terminolojisi açısından daha karmaşık ve incelikli bir görünüm kazanmış olmaları da ihtimal dahilindedir. İleride inceleyeceğimiz on altıncı yüzyıl sonlarına ait birkaç güfte mecmuasının içeriği bu ihtimali kuvvetlendirir. Ayrıca, klâsik Farisî estetiğin ve müzik formlarının –sınırlı çevrelerde de olsa– bir süre daha sessizce yaşamaya devam ettikleri de düşünülebilir.

Kahvehane minyatürümüzde gördüğümüz ve köçek rakslarını seyretmekte olan ulemâya mensup kişiler, dervişler ve saygın kalem efendilerinin oradaki varlığının işaret ettiği gerçeklerden biri de bu müzikal karşılaşma ve karışımlardan biridir.

KARŞILAŞMA VE KARIŞIMLAR

Bu duruma ilişkin, elimizdeki bu minyatürden –ve elbette ki daha başka yazılı ve görsel kaynaklardan– çıkarılabilecek başka ipuçları da var. İcra edenle edilen, müziğin kendisiyle alıcısı ve dinleyicisi arasında ilk bakışta çarpıcı gelebilen uyumsuzluğun başka izlerini de görebiliriz burada.

Minyatürümüze dönelim. Köçeklerin raksına eşlik eden, raksiyyeyi çalan ve okuyan müzisyenlerin ellerindeki dört adet çalgıya bir göz atalım. Burada da varılacak sonuç öncekiyle paralellik arz edecektir; okunan güfte büyük ihtimalle Türkçedir, hem de kahvehanedeki herkesin anlayabileceği bir halk Türkçesi; çalınan musıki de epey avâmî niteliktedir. Ne var ki, çalgılar öyle değildir, çoğunlukla soylu, saraylı, seçkin bir İrânî musıki geleneğinden İstanbul'a aktarılmışlardır.

Bu çalgılar 1582 yılında Padişah III. Mehmed'in oğullarının sünneti münasebetiyle yapılan şenlikleri tasvir eden *Sûrnâme*'de görülen çalgılarla aynıdır. Aradan geçen aşağı yukarı yirmi yılda değişen fazla bir şey yoktur.[23] Minya-

23 Bu çalgıların ayrıntılı ve karşılaştırmalı tasviri için bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 110-169. Ayrıca bkz. Ersu Pekin, "*Surnâme*'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, sayı 1, 2003, s. 52-91.

türde görünen dört adet çalgıya dair özetle söylenebilecek şudur: Bu sazlar esasen doğu (Acem) kökenli ve tam anlamıyla Osmanlı ve İstanbullu kimliklerine henüz kavuşamamış sazlardır. Bu çalgıları sırayla gözden geçirelim.

Ney'den başlayalım. İlk bakışta bugün bildiğimiz çalgıya çok benziyorsa da minyatür daha yakından incelenince arada önemli farklar olduğu gözden kaçmıyor. Her şeyden önce hem bu "ney"in kamışı kısa ve çok incedir hem de boğumlarının adedi bugün kullanılan çalgıdakilerden fazladır. Bu durum çalgının aslında neyden ziyade bir kamış kaval olduğu izlenimini doğurmuyor da değil. Minyatürün ölçeği ney'in deliklerinin adedini tam olarak görüp saymamıza maalesef izin vermiyor. Ancak, 1582 surnâmesinde görülen neylerin hepsinin ön yüzünde sekiz ya da dokuz delik bulunuyor.[24] Belki de bunlar Abdülkâdir Merâgî'nin kitaplarında sözünü ettiği birer *nây-ı sefid* (beyaz ney) ya da *nây-ı siyah* idi. Bu da o dönemlerde dokuz boğumlu, ön yüzünde hepsinin yerleri ölçülü ve belli altı adet ve arka yüzünde ise tam ortada bir adet deliği olan standart Türk neyinin henüz oluşmadığını gösteren bir ipucu olarak kabul edilebilir. Minyatürdeki neyin üst ucundaki başpârenin yüksek fakat tablasız ve kamışa eklenmiş aynı çapta bir silindir şeklinde olması ise henüz tipik bir Osmanlı/Türk neyiyle karşı karşıya olmadığımıza dair bir diğer ipucudur. Bugün bildiğimiz ölçü ve standartlara aşağı yukarı uyan bir neyin görüntüsüyle ancak bu minyatürün yapımından bir asır kadar sonra, yani 1720 yılında III. Ahmed'in şehzadelerinin haftalarca sürmüş sünnet düğününü konu alan *Surnâmeler*'deki minyatürlerde karşılaşıyoruz. Her halükârda bu kahvehanede köçek rakslarına eşlik etmekte olan minyatürdeki ney bizce bir ney'dir, bir kaval değil. Yani esas itibarıyla bir halk çalgısı, avâmî bir saz olduğunu ileri sürmek mümkün değildir.

Gelelim **kemançe**'ye. Yayla çalınan bir saz olduğu için "küçük yay" anlamına gelen bu ad verilmiş. Zaman zaman keman dendiği de olmuştur. Bugün ise aynı saza *rebab* adı veriliyor. Daha eski kaynaklarda ise benzeri veya eşdeğeri bir sazın adı *gıççak* olarak anılıyor. On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda Timurlu ve Akkoyunlu saraylarında çalınan bu çalgı İstanbul'a Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'in fethinden sonra beraberinde getirttiği Şah Kulu ve oğlu Haydar bin Şah Kulu adlı müzisyenler tarafından taşınmış ve burada da rağbet görmüştür.[25] Köken itibarıyla bir halk sazı değildir ama halk çalgıları arasında bu kemançenin özellikle Ege bölgesinde kullanılan ve teknesi Hindistan cevizinden değil, bildiğimiz balkabağından yapılan ve *kabak kemane* adını verdiğimiz bir benzeri vardır. Telleri kirişten veya madenî değil, ibrişimdendir. İstanbul'un musıki heyetlerine tek yaylı saz olarak katıl-

24 Bkz. Ersu Pekin, *age.*, s. 62-64.

25 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 84-86.

dığı için pek tutulmuş, rağbet görmüştür. Neredeyse iki asır boyunca, tâ on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar fasıllarda yaylı çalgı olarak kullanılmıştır. Rebab, ikisi de Avrupa'dan ithal iki çalgı tarafından, yani ilk önce boyna değil göğse dayanarak çalındığı için *sinekemanı* adını verdiğimiz "*viola d'amore*", daha sonra ise onun yerini alan ve bugün de kullanılan bildiğimiz keman tarafından tahtından indirilinceye kadar kullanımda kalmaya devam etmiştir.

Üçüncü sazın adına **ud** diyelim. Çünkü bunun gerçekten ud olup olmadığı resimden açıkça anlaşılamıyor. Minyatürde bu çalgıyı kullanan sâzende bize sırtını dönmekte olduğu için elindeki çalgının bütününü değil, ancak burguluk kısmını görebiliyoruz. O dönemde bu şekilde üzerinde çok sayıda burgunun bulunduğu kıvrık bir burguluğa, dolayısıyla da çok sayıda tele sahip olan ve bazıları da 1582 surnâmesinde de resmedilmiş, birbirinden az ya da çok farklı birçok telli ve/veya mızraplı saz vardı. Ud, şahrûd, kopuz, şeştâ, şeşhane, şeştâr vb bunlardan adları bilinenler. Ne var ki bu çalgıların hiçbiri İstanbul'un yerel müzik icrasının olağan bir âleti değildi, hepsi de ya diğer bir Doğu müzik geleneğinden ya da Anadolu ve Rumeli'nin halk müziklerinden ithal edilmişti.

Bu gerçek bir yana, bu saydığımız mızraplı sazların istisnasız hepsi (yani yüzyıllardan beri Ortadoğu/İslâm dünyasında hem musıki teorisinin hem de icrasının ana çalgısı olarak görülen udun bizzat kendisi de dahil olmak üzere) on yedinci yüzyılın ilk yarısından itibaren İstanbul'da tedricen dolaşımdan çıkacak ve kullanımdan düşecektir. Bu çalgılar on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren yerlerini o gün bugündür Türk musıkisinin temel mızraplı çalgısı olmaya devam eden tanbura bırakacaktı.[26] Ama anlaşılan on altıncı yüzyıl sonunda bu çalgıların İstanbul'da hâlâ yaygın bir kullanımları vardı ve popüler türden seyirlik bir köçekçe oyununa pekâlâ refakat edebiliyorlardı.

Minyatürümüzde gördüğümüz son çalgı **def**. Bir kasnak, gergin bir deri ve kasnağa monte edilmiş küçük bakır veya pirinç zillerden oluşuyor. Zilsiz ve biraz büyükçe olanı ise daha "ciddi" ve adı da *bendir*. Def o gün olduğu gibi bugün de kullanımı en yaygın olan ritm çalgılarından biridir. Basit dahi olsa bir usûl altyapısı olmaksızın ve ritimsiz raks olamayacağına göre resimdeki dört çalgı arasında raks etmekte olan köçeklere eşlik etmeye en uygun olanı da def idi herhalde. Buradaki tek vurmalı çalgının def olmadığını ve köçeklerin ellerindeki çalparaları şaklatarak oynadıklarını da unutmamak gerek.

Yukarıda işaret ettiğimiz ve sosyal açıdan seyreden/seyredilen ikiliğinde gördüğümüz sosyal uyumsuzluk durumunun yanı sıra, şimdi de bugünün musıki anlayışı açısından bakıldığında çelişkili gibi görünen bir diğer durumla karşı karşıyayız. Bir güfte/çalgı aykırılığı durumu var burada. Bir yanda ud, ney ve

26 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 157-191.

rebab gibi genellikle soylu, saraylı, seçkin veya "eski" çalgılar var, diğer yanda da bu çalgıların icra ettiği İstanbul işi avâmî nitelikte bir müzik eşliğinde ellerinde çalparayla raks eden köçekler. Seçkin ve seçkinci bir müzik geleneğinden gelen çalgılarla popüler ve raksa uygun bir müzik icra ediliyor ve bu durum yadırganmıyor. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda müzikal karşılaşmaların birçoğu kamuya açık yerlerde, kahvehanelerde gerçekleşmiş olmalıdır.

Kezâ, Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'de notaya aldığı bir "raks murabba" da böyle "hibrid"dir, yani –bugünün açısından baktığımızda– karma veya melez tür ve icralara bir diğer örnektir. Hem bir edebî türe hem de bir beste formuna gönderme yapan murabba burada raksa eşlik eden bir fon müziği anlamında kullanılmaktadır.[27] Kezâ Ali Ufkî'nin aynı eserinde "semâî bâ raks" başlıklı bir diğer eserin notası da bulunuyor.[28] Bir bütün olarak baktığımızda *Mecmûai Sâz ü Söz*'ün kendisini de bu geçiş dönemlerinin musıkisinde halk zevkiyle okumuş kesimlerin tercihlerinin nasıl iç içe geçtiklerinin bir kanıtı olarak görmek mümkün.

Ayrıca, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin bizzat kendi konutunda toplandığını ifade ettiği musıki meclislerinin de buna benzer intibak sorunları içerdiği bu meclislerin anlatımında yazarın kullandığı ifadelerden sezilmiyor değil. Mustafa Âlî tek tek adlarını zikrettiği –fakat ya besteci olmadıkları ya da besteleri varsa bile bu eserleri sonraki kuşaklara intikal ettirilecek kadar önemsenmediği için nâmları Türk musıkisi tarihine geçmemiş olan– birçok hâfız ve hânendenin yanı sıra ud ve şeşhane gibi sazları çalan kişilerin de evinde kurduğu meclislere defaatle katıldığını ifade eder.[29]

On altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedincinin ilk yarısından buna benzer müzikal melezlenmelerin, farklı türlerin birlikteliğinin yaygınlığını gösteren daha birçok belge ve bilgi mevcuttur. Bir örnek daha verelim: Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'sinin birinci cildinde "*Sergüzeşt-i Evliyâ*" başlıklı bir bölümde 1636 yılının mart ayında (Ramazan 1045) Sultan IV. Murad ile kendisi arasında cereyan etmiş olan uzunca bir mükâlemeyi –elbette ki onu biraz süsleyip püsleyerek ve kendine övünç payı çıkararak– anlatır. Mükâlemede özellikle dikkate şâyan olan şudur ki onun *Kur'an* okuyuşuna hayran kalan Padişah kendisinden bir musıki eseri okumasını isteyince Evliyâ ne okunmasının arzu edildiğini şöyle sorar:

> "*... türkü ve şarkı ve varsağı ve kâr ve nakış ve savt ü zecel ve 'amel ü zikr ve tasnifat... ne murâd-ı şerifiniz olursa beser-çeşm* [başım gözümle beraber] *buyurun okuyayım...*"[30]

27 Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz*, haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976, s.184.

28 *Age*., s. 239.

29 Gelibolulu Mustafa Âlî *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 328.

30 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s.100.

Evliyâ'nın Padişah'ın seçimine sunduğu repertuarda, okuyabileceğini söylediği eserler yelpazesi içinde bir yandan kâr, amel, nakış, zecel ve savt gibi urefâ musıkisine, Farsî geleneğe ve onun İstanbul'daki uzantılarına ait eser formları bulunurken, diğer yandan da aynı solukta türkü, şarkı ve varsağı gibi yerli ve avâmî türler de zikredilmekte. Ve bu farklı üslûp ve türleri bilen, anlayan ve hepsine de eşit derecede önem verip bu "karışımı" hiç de yadırgamayan kişiler arasında sadece repertuarı geniş bir icracının gölgesini görüyor değiliz (yani Evliyâ Çelebi'nin kendisini). Bizim bugün iki farklı musıki damarına ait gibi gördüğümüz eserleri kendinde birleştirmiş olmakla övünen Evliyâ'nın muhatabı aynı musıki türlerine vukufu olan, musıkiden anlayan bir dinleyicidir, yani bizzat Padişah IV. Murad.

Seyahatnâme'nin ilk cildinde uzun uzun anlatılan bu mükâlemenin sonunda ise Evliyâ Çelebi eline aldığı bir defle Padişah'a önce daha "popüler", muhtemelen savaş ve kahramanlıkla ilişkili bir janr olan ve güftesi kısa süre önce vefat etmiş olan bir musahibini kendisine hatırlattığı için padişahı duygulandıran bir varsağı okur. Onun hemen ardından da güftelerini *Seyahatnâme*'de kayda geçirdiği üç eser; önce bir "dübeyt" (yani bir murabba veya rubâi), hemen ardından da bir "murabba", bir de "semâi" okur. Bugünkü anlayışımıza göre tür, form ve üslûpların birbirine girdiği bu hibrid repertuarı pek takdir eden musıkisever padişah IV. Murad bu icraadan çok memnun kalır ve kendisine iki avuç dolusu altın ihsan eder.

Evliyâ Çelebi avam musıkisi/havass musıkisi ayırımı yapmaz, aralarında bir hiyerarşi de tesis etmez, edemez. Evliyâ'nın Padişah huzurunda okuduğu eserlerin bazısı hece bazısı da aruz vezniyle yazılmış olan güftelerdeki tür ve anlam yelpazesi de o dönemde genel olarak müziğin çeşitliliğine ve müzik icrasının toplumsal tabanının genişliğine dolaylı bir tanıklık eder.[31] Kezâ *Seyahatnâme*'nin İstanbul cildinde önümüze bir sâzende ve hânende resm-i geçidi serdiği zaman da avam/havass musıkisi ayırımı yapmadığı gibi döneminin çalgılarıyla birlikte bir asır önce Nihânî Çelebi'nin saydığı çalgıları da aynı solukta zikreder.[32]

Evliyâ Çelebi'nin çağdaşı ve aşağı yukarı aynı yıllarda Saray'da görevli olan Ali Ufkî Bey'in musıkiye dair eserlerinde de bu hibrid, kırma musıki ortamının açık izlerine rastlanır. "Klâsik" musıki/gündelik musıki ayırımının Ali Ufkî farkındadır fakat buna büyük önem vermez. Zevk ve tercihlerin illâ ki bunlardan birine yönelmesi gereğini de vurgulamaz. Ali Ufkî "ulemâ ve şehirlilerin" daha çok murabba ve semâileri, halkın ise "türküleri" tercih ettiğinin farkındadır elbette. Ama bu iki musıki damarı Enderûn meşkhanesinde yan yana yer alabilmektedir.

31 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 101-102.

32 *Age*., s. 303-307.

Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ü musıkide halkın zevki ile okumuş kesimlerin tercihlerinin kesin çizgilerle ayrışmadıklarının, on yedinci yüzyıl ortalarında bu iki musıki damarının henüz iç içe geçmiş bir durumda olduklarını açıkça gösteren bir belgedir. Zaten Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz* derlemesinde türkü, şarkı, murabba, varsağı gibi müzik formlarını birbirlerinden ayırmak pek mümkün değil. Kaldı ki, eldeki metinlerden anlaşıldığı kadarıyla, on yedinci yüzyıl ortalarına dek türkü, varsağı, murabba gibi eserleri birbirinden ayıran, müzikal bir form anlayışı değildir. Öncelikle metindir, güftedir, nazım şeklidir, edebî formdur, kullanılan metnin "ciddiyet derecesi"dir. O da bir dereceye kadar.

Keza, Ali Ufkî Bey'in henüz bir bütün olarak yayımlanmamış bir diğer elyazması eserinde de yaşadığı dönemin musıki türleri girdabının uç verdiğini görürüz. Fransız Millî Kütüphanesi'nde bulunan bu yazmanın iki ayrı yerinde Ali Ufkî icra edilmiş veya edilecek bir musıki faslında yer alacak olan eser türlerini sıralamaya çalışır:

> "*... Mevlevîhane semâisini çal... önce peşrev, sonra semâi, sonra türkü, sonra da tekerleme...*"[33]

Bu şekilde bir eser sıralaması ve icrası bugün bize tuhaf geliyor olabilir. Ne var ki, o dönemde musıki icrasında bir *kanon*, bir hiyerarşi, bir standart henüz yerleşmiş değildi. Evliyâ Çelebi ile Ali Ufkî'nin bu yazdıkları bir musıki faslının yapısı ve içermesi gerektiği eserlerin niteliği ve hiyerarşisiyle ilgili temel kuralların 1630'lu ve 1640'lı yıllarda henüz oluşmadığının delilidir. Dört başı mâmur bir fasıl icrasının neleri içermesi gerektiği Evliyâ Çelebi ile Ali Ufkî'den yarım asır sonra, ancak on yedinci yüzyılın sonları ve on sekizincinin başlarında düzen ve nizam meraklısı Kantemiroğlu tarafından açıkça tanımlanacaktır.

Köken, prensip, öncelik, sıralama, avâma ya da havassa aidiyet gibi kıstaslar gözetmeksizin "güzel" olan her eserin icra potasına dahil edildiğini ve Ali Ufkî tarafından notaya alındığını görüyoruz. Ayrıca, Ali Ufkî'nin notayla kayda düştüğü şarkı ve türkülerin hepsiyle Enderûn'daki musıki hocalığı sırasında karşılaştığı unutulmamalı.

Kezâ, Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde emsâl olarak alınmış, dolayısıyla da klâsikleşmiş bir güfte mecmuası formatını belirleyip standart teşkil eden ve on yedinci yüzyılın son çeyreğinin repertuarını içeren "Hâfız Post Mecmuası"nda da durum farklı değildir. Bu mecmuada çok sayıda hece vezniyle yazılmış ve birçoğunun bestesi bizzat Hâfız Post'a ait olan şarkı

33 Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits Orientaux, [Turc 292], vr. 89b ve 93a. Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2016, s. 157-160, 181, 182.

güfteleri ve Karacaoğlan koşmaları bulunuyor.[34] Tıpkı on altıncı yüzyıl şuarâ tezkirelerinin en önemlilerinden olan Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-Şuarâ*'sında yüzlerce "Divan şairi" arasında Yunus Emre'nin doğal bir biçimde yer bulabilmesi gibi.[35] Kaldı ki, "Hâfız Post Mecmuası"nın genellikle sanıldığı gibi oturmuş, klâsikleşmiş bir repertuarı temsil ettiği düşüncesi de doğru olmayabilir. Bu mecmuadaki güftelerin yarısından fazlası makamı belli olan fakat künyesinde başka bilgi bulunmayan dörtlüklerdir.

Mecmûai Sâz ü Söz'de bulunan ve yapıları itibarıyla bugün icra edilenlerle benzerlik arz eden çok sayıdaki peşrev ve saz semâileri uzun uzadıya incelenmiş olmasına rağmen, sayıca çok daha kalabalık olan türkü, ilâhî, şarkı ve varsağılar bugüne kadar aynı dikkate lâyık görülmemiştir nedense. Aynı şeyi "Hâfız Post Mecmuası"ndaki şarkı güfteleri için de söylemek mümkün elbette. İki tür repertuarın bugüne dek karşılaştırılmamış, örtüştükleri alanların incelenmemiş ve beraberliklerinin müzik tarihimiz içinde anlamlandırılmamış olması da büyük bir eksikliktir.

Minyatürümüzde de önemli bir yer işgal eden İstanbul'da köçek oynatma âdetine gelince, bu âdet kahvehanelerin kendilerinden çok daha eskidir elbette. Nitekim Evliyâ Çelebi'nin de işaret ettiği gibi İstanbul'da köçeklerin göründüğü yerler sadece kahvehaneler değildi. 1550'li yıllarda ortaya çıkan kahvehanelerden çok daha eski olan meyhanelerde de köçeklerin icra-yı sanat ettiklerini biliyoruz. Ayrıca, bu köçekler bir yandan sûr-ı hümâyunlarda, diğer yandan da çağrıldıkları özel sünnet düğünü veya eğlencelerde de oynuyorlardı elbette.

Köçeklerin –hiç değilse o dönemde– sıkça zannedildiği gibi sadece bir tek etnik gruba mensup olmadıklarını da belgeleyen yine Evliyâ Çelebi'nin kendisidir. Evliyâ aralarında çok sayıda Rum, Ermeni, Yahudi ve Çingenenin de bulunduğu ve İstanbul köçeklerinin bağlı oldukları çeşitli "kol"ların, yani köçek takımlarının adlarını tek tek sayar. Ayrıca, şehirde nam salmış olan birçok köçeği ve mahbûbu da ismen zikretmekten geri durmaz.[36] Ama kendilerine eşlik eden çalgıların aynen bu minyatürdekiler mi olduğu ya da meyhanelerde tanbura, çartâr, çöğür gibi halk müziğine daha yakın sazlar mı kullanıldığını bilemiyoruz.[37]

Üzerinde uzunca durduğumuz bu minyatür elbette ki çok çarpıcı ama nihayette tekil ve anlık bir fotoğraf karesine benziyor. Nakkaş tarafından

---

34 Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993.

35 Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-Şuarâ*, haz.: Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, Cilt II, s. 689.

36 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 307-309.

37 Bkz. Reşat Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, İstanbul, Tan Matbaası, 1947 (yeni baskı: İstanbul, Doğan Kitap, 2002). Koçu'nun meyhane köçeklerine dair zikredebildiği en eski kaynak Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden başkası değildir.

yakalanmış ya da oluşturulmuş bir enstantaneden ya da bir kahvehanede olmuş veya olabilecek şeylerin sembolik ve kolektif bir görüntüsünden başka bir şey değil. Ancak, bu tekil görüntü o anın öncesine ve sonrasına dair bazı önemli şeyler de ima ediyor.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında hızlı bir değişim içinde olan İstanbul'un müzik dünyasında vuku bulan bir tür kronolojik "takdim/tehir" durumuna işaret ediyor gibidir kahvehanemiz. Minyatürde gördüğümüz musıki icrasıyla raksın bir bölümü yerel bir nitelik kazanmıştır. Diğer bir bölümüyse, kısmen de olsa Osmanlı öncesi kimliğini muhafazaya henüz devam etmektedir. Şehrin müziği değişmeye yüz tuttuğu zaman bu değişim nereden, müziğin hangi öğesinden veya öğelerinden başlar? Kullanılan çalgılardan mı, müzikal formlardan mı, sözlü müzikten ve bunların güftelerinden mi, icra edildiği ortamlardan veya icra üslûplarından mı, neresinden? Bunların hepsinden birden mi yoksa? Bu öğeler değişirken hepsi de aynı süratle veya aynı istikamette mi değişmiştir?

Bu soruların bu şekilde sorulması onların ne mutlaka her zaman ve her yerde anlamlı oldukları ne de onlara genel geçer bir cevabın bulunabileceği anlamına geliyor. Ama görünen o ki on altıncı yüzyılın ikinci yarısının sekenesi hızla değişmekte olan İstanbulu'nda görülen müzik değişimi içerisinde bazı şeyler nispeten yavaş, bazılarıysa daha süratli hareket etmişti. Bazıları önce değişmiş bazılarındaki değişim ise daha sonra gelmişti. İleride daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz güfte mecmualarında göreceğimiz üzere daha çabuk değişmiş olanlar sözlü eserlerde güftelerin diliydi. Farsça eserler birer "klâsik" olarak belki varlıklarını sürdürüyorlardı ama sözlü musıkide esas itibariyle Arapça veya Farsçanın on altıncı yüzyıl zarfında yerlerini büyük ölçüde Türkçeye bıraktığını görüyoruz.

Ayrıca, Saray'ın ve ekâbirin patronajına bağımlı olan Farsî gelenek ikinci plânda kaldıkça makbul eser formları da hızla değişmekteydi. Daha önce de sözünü ettik, Abdülkâdir Merâgî'nin en makbul, en sanatlı müzik eseri türü olarak tanımladığı ve kendisinin bu eserden bir Ramazan ayı zarfında otuz tanesini bestelemiş olmakla övündüğü *nevbet-i mürettebe*'lerinden bir tanesi bile on yedinci yüzyıla ulaşabilmiş değildir. Nitekim aşağıda inceleyeceğimiz on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuasının hiçbirinde bu musıki formunun izine bile rastlanmıyor. Bu *nevbet-i mürettebe*'ler repertuardan tamamen çıkmış, kaybolmuştur. *Nevbet-i mürettebe*'nin bölümleri olan *kavl, gazel, terane*, *fürûdeşt* ve *müstezad* gibi formlar onları bilen ve icra eden müzisyenlerle aynı kaderi paylaşmıştır. On altıncı yüzyıl zarfında bu eserler İstanbul'un musıki sahnesinden tedricen kaybolmuş ve yerlerini bugün de tanımlayabildiğimiz kâr, bilâhare murabba besteye dönüşecek olan murabba, nakış, semâi, şarkı vb formlara bırakmıştır.

On altıncı yüzyıl sonu mecmualarında görülen eserlerin künyesine teşhis edilebilir bir müzikal form adının henüz konamadığı, öncesinden tevârüs edilmiş eser formlarının ise tanınmaz hâlde oldukları durumlara da rastlanıyor. Yeni oluşmakta olan yerel geleneğe, "tarz-ı Osmânî" musıkiye özgün sözlü beste formlarının oluşup yerleşmesi ve her birinin sonraki kuşaklara birer standart ve emsâl teşkil edecek olgunluğa erişmesi on yedinci yüzyılın ikinci yarısını bulacaktır.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında ise repertuara türkü (türkî?), şarkı (şarkî?) ve varsağı gibi İstanbul'un sekenesinin hızlı değişiminin sonucu olarak şehir kültürüne giren, çoğu kırsal kökenli güfte ve beste formlarının da eklendiğini görüyoruz. Bu karışımın güçlü izlerini hem aşağıda inceleyeceğimiz on altıncı yüzyıl sonlarına ve on yedincinin başlarına ait güfte mecmualarında hem de on yedincinin ortalarına ait olan Ali Ufkî Bey'in *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde ayan beyan görmek mümkün. Buna karşılık, çalgıların (özellikle de on yedinci yüzyıl sonunda Kantemiroğlu tarafından nispeten seçkin bir kesimin musıkisinin başlıca sembolü hâline getirilecek olan tanburun) ve onlarla birlikte çalgı musıkisinin İstanbullu ve Osmanlı kimliğine biraz daha geç bir dönemde kavuşabildiğini söylemek abartı olmaz.

Bu iki (belki de daha fazla) parçalı ve her bir parçası farklı bir süratle evrilen müzikal değişim süreci de başkentin sekenesinin yukarıda sözünü ettiğimiz hızlı değişimine ve şehrin metropolleşmesine paralel gitmiştir. Sayıları giderek çoğalan kahvehane türü avâmî meclislerin yanı sıra ekâbir meclisleri de, her ne kadar sayıları azalmış ve hemen hiç yazılı iz bırakmamış olsalar da, varlıklarını devam ettirmiştir elbette. On altıncı yüzyıl İstanbul müzik sahnesinin hem çok katmanlı durumunu hem de bu katmanların yer değiştirmekte olmasının, yani bazıları ön plâna çıkarken diğerlerinin de zayıflamakta olmasının başkentin o sıralarda geçirdiği hızlı toplumsal değişimle ve sekenesinin çeşitlenmesiyle bağlantılı olabileceğini göstermeye çalıştık. Bu durumun da hem müzik türlerine talebin hem de müzik icra edenlerle birlikte müzik mekânlarının nitelik değiştirmekte olmasıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

VII
ON ALTINCI YÜZYIL GÜFTE MECMUALARI

On altıncı yüzyıl Osmanlı İstanbulu'nun musıki dünyası için hem süratli hem de radikal bir değişim ve yeniden yapılanma dönemi olduğunu açıkça ortaya koymaya çalışan ilk araştırmacının Owen Wright olduğunu daha önce belirttik. Bu sonuca ulaşmak için esas itibarıyla on beşinci yüzyıla ve on altıncı yüzyılın başlarına ait bazı güfte mecmualarına dayanan Wright bunları on yedinci yüzyılın son çeyreğinin repertuarını temsil eden "Hâfız Post Mecmuası"yla yan yana getirir. Bu mecmuayla on beşinci yüzyılın sonuna ve on altıncının ortalarına tarihlediği ve bazı Arapça ve birkaç Türkçe güfte içermekle birlikte esas itibarıyla Farsî bir geleneğe bağlanan üç adet güfte mecmuasının içeriklerini karşılaştırır.

Çok ayrıntılı bir araştırma ve karşılaştırma neticesinde de Owen Wright bu iki tür mecmua arasında dil, musıki formları ve teknik açıdan (kullanılan makamlar, usûller, güftelerin dili, eserlerin içyapıları, mecmuanın iç düzeni vb) hemen hiçbir ortak nokta bulunmadığını tesbit eder. Netice itibariyle de haklı olarak bu mecmuaların

> "*...on altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasında anlamlı bir kopukluk bulunduğuna dair tartışılmaz ve önemli kanıtlar içer[dikleri]*"[1]

sonucuna varır. Ancak, bunun hemen ardından

> "*[bu güfte mecmuaları] kopukluğun sebepleri hakkında sessizdirler*"[2]

diye de ilâve eder.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedincinin ilk yarısından bugüne herhangi bir teorik müzik metni (edvâr, risâle vb) intikal etmiş olmaması da bu kopukluk hissini güçlendiriyor. Ne var ki, bir yüzyıl kadar sürmüş olduğu iddia edilen bu "kopukluğu" veya "karanlık dönemi" kısmen de olsa açıklamaya çalışmak artık mümkün. Bunun için on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ve on yedincinin başlarında (yani Owen Wright ve Walter Feldman gibi musıki tarihçilerinin varolduğunu belirttikleri bu kopukluk döneminin tam ortasında) kaleme alınmış ve yeni teşhis edilmiş bazı güfte mecmualarını artık kullanabiliyoruz.

---

1 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol.2), 1992, s. 286 (çeviri bizim).

2 *Aynı yer.*

Hiçbir kültürel geleneğin aniden yok olamayacağı ve bir diğerinin de boşlukta gelişemeyeceği açık. Varolan ve teşhis edilebilen bir şeyin ancak "öncesi" ve "sonrası" olabilir. Ve yeni oluşan bir musıki geleneğinin, bir önceki gelenekten ne derece kopuk olursa olsun, kopukluklar kadar da devamlılıklar içereceği de muhakkaktır. Esasen kopuklukları vurgulamaya soyunmuş olan Owen Wright bu arada ister istemez birçok benzerlik ve devamlılığı da ön plana çıkarmadan edemez. Buna göre –ve Wright'ın tanımını kullanacak olursak– esas itibarıyla Farsî kökenli olan "önceki gelenek" ile geçiş sürecinin sonucunda oluşmuş bulunan ve "Hâfız Post Mecmuası"nda hem bestecileriyle hem de beste formları, makam ve usûlleriyle artık açıkça şekillenmiş görünen Osmanlı/Türk musıki geleneği arasındaki –eğer varsa– bağlantıları veya hiç değilse aradaki geçiş ve hızlı değişim döneminin bazı safahatini bu mecmualar sayesinde aydınlatmaya çalışabiliriz.

Gerek formatı ve iç düzeni, gerek içerdiği eser formları, makamlar, usûller ve repertuarıyla "Hâfız Post Mecmuası" haklı olarak "tarz-ı Osmânî" musıkide daha sonraki yüzyıllarda kaleme alınmış yüzlerce, hatta binlerce güfte mecmuası müellifinin temessül edeceği bir prototip olarak görülür. Ona takaddüm eden yüzyıl zarfında güfte mecmualarının formatının önemli bir değişim geçirmiş olması bizzat sözlü musıki repertuarının değişmiş olmasının doğal bir sonucudur.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedincinin başlarına ait yeni teşhis edilmiş olan bu üç güfte mecmuasının dökümünü inceleyerek bu prototipin –eğer varsa– evveliyatı, geçirdiği aşamalar ve içerdiği repertuarın oluşumu hakkında bazı ipuçlarına ulaşmaya çalışacağız. Çünkü nihayette Owen Wright'ın incelediği ve esas itibarıyla Farsî kökenli geleneğe ait olan üç güfte mecmuası ait oldukları geleneğin olgun dönemine aitti. "Hâfız Post Mecmuası" da büyük ölçüde öyledir, yani artık oluşmuş bir müzikal standartın ürünüdür. Nitekim format itibarıyla Osmanlı/Türk musıki geleneğinin güfte mecmualarına emsâl teşkil etmiştir. Bu ikisinin arasında örtüşme olmaması iki geleneğin temelde faklılığı hakkında kesin bir yargıya varmak için yeterli olurken o farkı açıklamakta yetersiz kalır. Aşağıda inceleyeceğimiz on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuası ise "olgun" olmaktan uzak, ham ve el yordamıyla oluşturulmuş mecmualardır.

Owen Wright'ın ayrıntılı olarak inceleyip karşılaştırdığı üç adet güfte mecmuasını o dönemlerden bugüne gelebilmiş çok az sayıda güfte mecmuasının en önemlileri arasından seçmiş. Bu üç mecmuanın on beşinci yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu tahmin edilen ilki İstanbul'da Nur-u Osmaniye Kütüphanesi'nde bulunuyor.[3] Aşağı yukarı 1550 yılı civarına tarihlendirilen

3 Nur-u Osmaniye Kütüphanesi [**Y. 3652**].

diğer ikisi ise İstanbul Süleymaniye ile Oxford Bodleian kütüphanelerinde mevcut.[4]

Bu mecmuaların içerdiği güftelerin hemen hepsi Arapça ve Farsçadır. Türkçe güfte nispeten azdır. Ayrıca, mecmualarda adları zikredilen bestecilerin hemen hepsi on üçüncü, on dördüncü ve on beşinci yüzyıllara ait oldukları gibi büyük çoğunluğu merkezî Osmanlı toprakları dışında doğmuş veya faaliyet göstermiş şahsiyetlerdir. Besteci olarak Safiyüddin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgî'nin adlarının yanı sıra Herat mektebine mensup oldukları bilinen Benâî, Ali Sitâyi, Emir Gazanfer, Rıdvan Şah[5] gibi bestecilere ait olduğu ifade edilen çok sayıda musıki eserinin güftesi de bulunuyor bu mecmualarda. Ne var ki, bu besteci isimlerinin hiçbirine bir buçuk asır sonra kaleme alınmış olan "Hâfız Post Mecmuası"nda rastlanmaz.

Bu mecmuayla öncekileri karşılaştırırken şu temel gerçeği gözden ırak tutmamak gerek: "Hâfız Post Mecmuası"nın içerdiği repertuar Osmanlı başkentinde on yedinci yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'da fiilen icra edildiği bilinen ses musıkisinin repertuarıydı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu mecmuadan otuz ya da kırk sene sonra kaleme aldığı *Atrabü'l-Âsâr* adlı eserinde de buradaki repertuarın ve bestecilerinin yeni ve yerli niteliğini teyid eder. O tarihte musıki dünyası daha istikrarlı, besteci ve icracıların büyük çoğunluğu da artık İstanbulludur.[6]

Oysa daha önceki döneme ait mecmualardaki eserlerin bestecileriyle icracılarını coğrafî olarak konumlandırmak çok daha zor. Herat, Tebriz, Isfahan, Bağdat gibi çok çeşitli hanedanların hüküm sürdüğü kültür merkezlerinden derlenmiş, bazısının bestecisi mecmuanın kaleme alınmasından üç asır önce yaşamış eserler içeriyor bu mecmualar. Dolayısıyla gerek kullandıkları terminoloji gerekse musıki dili çok daha geniş ve geniş olduğu kadar da muğlâk bir İslâm/Ortadoğu bölgesine aittir.

Osmanlı öncesi güfte mecmualarında adları zikredilen besteciler ve bunlara ait repertuar ile on yedinci yüzyılın son çeyreğinde kaleme alınmış ve "tarz-ı Osmânî" musıkinin ilk önemli mecmuası olan "Hâfız Post Mecmuası"ndaki eserler arasında hemen hemen hiçbir örtüşme olmaması muhtemelen iki anlama geliyor ve iki farklı tarihî senaryoya işaret ediyor olabilir.

Her şeyden evvel, aradan geçen bir asrı aşkın süre zarfındaki bu radikal değişimi ani bir olay olarak görmek yanlış olur. Bir yandan eski İrânî musıki üslûbunun İstanbul'da tedricen sönüşüyle, diğer yandan yeni "tarz-ı

4 Süleymaniye Kütüphanesi [**Bağdatlı Vehbi 1002**]; Oxford, Bodleian [**Ouseley 127 ve 128**].

5 Bu okul hakkında bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâî'nin* Risâle-i Musıki'si, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2015.

6 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Osmânî'nin" ortaya çıkış süreçlerinin on altıncı asrın tümüne, hatta on yedincinin başlarına kadar yayıldığını kabul etmek gerek. İç içe geçmiş ve birlikte cereyan eden iki süreç var burada. Dolayısıyla da iki tarzın ve icracılarının epey bir süre İstanbul'un kültür dünyasında birlikte var olmaya devam etmiş olmaları güçlü bir ihtimaldir.

Buna ek olarak ise Farsî geleneğin kırılganlığı ve on altıncı asır Osmanlı başkentindeki sürdürülemezliği de bir gerçek olarak önümüzde duruyor. Bu kırılganlığın esas sebebi hâliyle İstanbul'a ithal edilmiş olan ve temelde hep profesyonel müzisyenlerce icra edilegelen bir Saray müziği niteliğini taşıyan bu müzik geleneğinin –kendisi çok prestijli olmakla birlikte– icracısının ve dinleyicisinin zaten çok sınırlı kalmış olmasıdır.

Yukarıda da vurguladığımız üzere, İstanbul'da on altıncı yüzyılın önemli bir bölümünde Saray'ın ve ekâbirin bu müziğe ilgisi ve onu himayesi zayıflayınca veya tamamen ortadan kalkınca bu müzik damarı kendini İstanbul'da yenileyemez hâle gelmiştir. Yaşamaya devam etmiş ama sekenesi giderek artan ve kırsal göçle çeşitlenen on altıncı yüzyıl İstanbulu'nda geniş çapta revaç bulamamış, dar bir çerçeveye sıkışıp kalmıştır. İmparatorluk başkenti bir metropole dönüşürken aynı zamanda da Osmanlı'nın merkezî kültür kimliklerinin de oluşmakta olduğu İstanbul'da müzik yelpazesinin nereye doğru savrulduğuna yakından bakmak gerekiyor.

Neticede de ithal gelenek tedricen yerini –elbette uzun bir geçmişe sahip olmaya hep özenen ve "eskiye" birçok referanslar da içeren– esasen yerli, yerel, şehirli, gerek şekil gerekse teknik açılardan farklı ve izlediği güzergâhı yirmi birinci yüzyıla dek izleyebildiğimiz bir müzik tarzına, "tarz-ı Osmânî" musıkiye bırakmıştır. On beşinci ve on altıncı asır güfte mecmualarının içerdiği genişçe Arabî ve Farsî sözlü eser repertuarının neredeyse hiç iz bırakmamacasına silinip gitmesini başka türlü nasıl izah etmeli? Daha "tarz-ı Osmânî" oluşurken bile Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen besteler ve "Hüseyin Baykara fasılları"na yapılan çeşitli referansların ise bestelerin gerçek aidiyetine işaret etmek amacıyla değil, aradaki sembolik bağlantıyı ve kültürel devamlılık görüntüsünü sağlamaya yarayan öğeler olarak kullanıldıkları anlaşılıyor.

Kırsal yörelerden on altıncı yüzyıl zarfında İmparatorluk başkenti İstanbul'a getirilen musıkinin nasıl bir şey olduğunu bilmemize şu an imkân yok. Ama şehre getirilen ve musıki mahfillerine dahil edilen şiir ve güfteleri diğerlerinden tefrik ve teşhis edebiliyoruz. Göreceğimiz gibi on altıncı yüzyılın son çeyreğine ait olan elimizdeki üç mecmua bir nehrin ağzında akarsuyun getirdiği tatlı suyla denizin tuzlu suyunun henüz tam olarak karışmadığı fakat birbirinin içine geçtiği girdaplar misâli, Farsî kökenli, ithal ve şehirli eski musıki geleneği ile kırsal kökenli yeni katkıların bir arada bulundukları önemli yerlerden biridir. Tıpkı kahvehaneler gibi.

ON ALTINCI YÜZYIL SONLARINA AİT ÜÇ GÜFTE MECMUASI

Eski "Farsî gelenek" ile "Tarz-ı Osmânî" musıki arasındaki "boşluk" döneminden bugüne intikal etmiş ve yeni teşhis edilebilmiş üç adet mecmuanın incelenmesi buradaki bilinmezlik perdesini az da olsa aralamaya yardımcı olabilir. Sırasıyla, **Türkçe Yazmalar 822**, **Türkçe Yazmalar 1020**, **Türkçe Yazmalar 11007** [**İbnülemin Kolleksiyonu 3608**] katalog numaralarını taşıyan bu elyazması güfte mecmualarının üçü de İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunuyor. Bunların üçü de yeknesak içerikli olmayıp "karma mecmua" ya da yer yer "mecmua-yı fevâid" diyebileceğimiz türdendir.[7]

Eski kütüphane tasnifinde bu üç mecmuadan biri "Hadis-i Erbâin Tercümesi" olarak, diğer ikisi ise birer "Eş'ar Mecmuası" adı altında kataloglanmış bulunuyordu. Bu durum onların musıki araştırmacıları tarafından daha yakından incelenip hiç değilse kısmen önemli birer güfte mecmuası olarak teşhis edilmelerinin çok gecikmesine sebep olmuştur. Bu üç mecmuada gerek bir makam fihristi gerekse birçok başka güfte mecmualarında olduğu gibi musıkiyle ilgili başka bir mâlumât, usûller ya da makamlarla ilgili şekil veya açıklamalar bulunmaması da teşhisin gecikmesinde rol oynamış olabilir.

Bundan sonra bu üç mecmuayı hep İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki katalog numaralarını kullanarak **TY 822**, **TY 1020** ve **TY 11007** olarak anacağız. Bu üç yazmanın standart katalog tanımlarını ve içeriklerinin tarifini burada tekrar vermemeyi ve mecmuaların içeriğinden çıkardığımız kronolojiye dair bilgiyle iktifa etmeyi uygun gördük.[8]

Ayrıca, mürettep ve sistemli birer güfte mecmuası olarak tasarlanmadıkları ve güfteler dışında şiirler, çeşitli notlar, inşa örnekleri vb içerdikleri için de bu mecmuaların bütünüyle Latin harflerine transkripsiyonlarının yapılması bizce ne anlamlı olur ne de pratik.[9] Gerektiğinde mecmuaların bazı tipik veya önemli sayfalarının görüntüsü ile **EK-1**'de verdiğimiz seçilmiş bazı güftelerin transkripsiyonu kanımızca yeterli olacaktır.

---

7 Genel olarak mecmuaların Osmanlı şehir kültürünü ve okuryazar kesimin genel zihinsel yapısını anlamaktaki önemi hakkında ilginç bir makale derlemesi şudur: Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım (haz.), *Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2012.

8 Bu yazmaların isabetle teşhisi, katalog tanımları ve içeriklerinin kısa tarifi ve dökümü için bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library*, Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations, İstanbul, 2015, s. 65, 281-283, 349.

9 Baştan sona bir güfte mecmuası olarak tasarlanmış bir yazmanın transkripsiyonuna örnek olarak bkz. Mustafa Çıpan, *Derviş Avnî, Güfte ve Şiir Mecmuası*, Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2000.

KRONOLOJİ

Kuşkusuz yapılması gereken ilk iş bu üç yazmanın ya da hiç değilse onların güfte mecmuası niteliğini taşıyan bölümlerinin muhtemel yazılış tarihlerini tespit etmeye çalışmaktır. Mecmuaların kâğıdı, çoğunlukla kullanılan ve zaman zaman siyakate çalan divânî, nestâlik ya da nesih kırması yazıların tarzı, mecmuaların iç düzenleri ve epey yıpranmış halleri üçünün de ya on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ya da en geç on yedinci yüzyılın başlarında tertip edilmiş olduğuna dair önemli maddî ve teknik karineler teşkil eder. Özellikle **TY 1020** yazması su görmüş, rutubetlenmiş ve bazı sayfaları okunamaz hâle gelmiştir. Ne var ki, burada mecmuaların şeklinden, malzemesinden veya dış görünüşünden değil içeriklerinden kaynaklanan tarihî bilgilere başvuracağız. Zarftan ziyade doğrudan doğruya mazrufun bize verdiği kronolojik ipuçları bizce daha büyük önem taşıyor. Bunların üzerinde daha çok duracağız.

Mecmuaların üçü de sadece güfte ve şiirler değil aynı zamanda bazıları muahhar bir tarihte kaleme alınmış ilaveler, bazı hesaplar, çok çeşitli ibareler, ilaç tarifleri, mektup örnekleri, metinler ve birçok inşa örnekleri içeriyor. Kaldı ki inceleme altına aldığımız bu üç mecmuanın kim olduklarını bilemediğimiz müellifleri tarafından daha baştan birer güfte mecmuası olmak üzere tasarlanmış oldukları da bizce kesin değildir. Ancak, **TY 1020** buna istisna teşkil ediyor olabilir.

Asıl tarihlendirmeye çalışacağımız bu mecmuaların güfte mecmuası niteliğini taşıyan kısımlarıdır. Bu mecmuaların müellif veya mürettiplerinin kimliği hakkında hiçbir bilgi içermediklerini belirttik. Ne var ki, muahhar ilâveler hariç tutulursa, üç mecmuanın üçünün de gütfeleri ihtiva eden kısımlarının aynı elden çıktığını söyleyebiliriz. Ayrıca, güfte mecmualarının kullanılışı hakkında bildiklerimize dayanarak **TY 1020** ve **TY 822**'nin herhangi bir musıki meraklısı tarafından değil, muhtemelen bir icracı, bir hânende tarafından tertip edildiklerini ileri sürebiliriz. Eldeki bu üç mecmuanın *provenance*'ı, yani kütüphaneye hangi yolla ve kimlerin elinden geçerek intikal ettikleri bilinemiyor. Tek istishab kaydı ise kütüphaneye zaten İbnülemin Yazma Eser Koleksiyonu'ndan intikal eden **TY 11007** yazmasındaki İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın 13 Şevval 1330 (25 Eylül 1912) tarihli istishab kaydıdır. Mecmuaları önem veya kronoloji sırasına göre değil, içerdikleri varak sayısını esas alarak, küçüğünden başlayıp hacim sırasına koyarak inceleyeceğiz.

a) **TY 1020** (54 varak). Mecmuanın 47b varağındaki bir gazelin başında şu ibareyi okuyoruz: "*Ez nev-güftehâ-yı Bâkî Efendi*". Bu ibarenin bulunduğu yer ve yazı üslûbu onun mecmuaya sonradan eklenmiş olmadığını gösteriyor. Bâkî 1600 yılında vefat ettiğine göre bu tarih mecmuanın tertibine bir *terminus ante quem* teşkil eder. Yani bu güfte mecmuası esas itibarıyla 1600

yılından önce tertip edilmiştir. Mecmuanın 33a varağında ise padişah II. Selim'e bir methiye bulunuyor, son mısraı da "*Masdar-ı Sultan Selim hân bin Süleyman hân*" şeklindedir. Dolayısıyla II. Selim'in tahta geçtiği tarih olan 1566 tarihi de bu mecmua için bir *terminus a quo* teşkil eder, yani mecmuanın kaleme alınmış olabileceği en erken tarihtir. 1566-1600 yılları aralığını daha da daraltmamıza olanak sağlayan bir diğer unsur ise mecmuanın 20b ve 21b varaklarında görülen on adet mühürdür. Birçoğu silikleşmiş olan bu mühürlerden birinde onun hakkedildiği tarih olan 996 rakamı açıkça okunuyor. Bu hicrî tarih, miladî 1587-1588 yılına tekabül eder. Mühür o tarihten önce mecmuaya vurulmuş olamayacağına göre de mecmuanın çok büyük bir ihtimalle "1587-1600 yılları arasında" tertip edilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

b) **TY 11007** (72 varak). İlk yarısı muhtelif gazeliyât ve kasaid ihtiva eden, ikinci yarısında ise makamla okunacak güfteler de içeren, ancak bütünüyle aynı elden çıktığı açık olan bu mecmuadaki bazı mısra ve ibareler onu makul bir biçimde tarihlendirmeye, yazımını nispeten dar bir zaman dilimine yerleştirmeye izin veriyor. Bu mecmuanın da kaleme alınmış olabileceği en erken ve en geç tarihleri tespit etmek mümkün. En erken tertip edilmiş olabileceği tarih ise varak 33a'daki Sokollu Mehmed Paşa'nın ölümüne düşülmüş biri Arapça, ikisi de Türkçe tarih mısraları tarafından açıkça gösteriliyor: "*Lekad mâte Mehemmed şehiden*", "*Canını vâsıl-ı Firdevs etti Mehemmed Paşa*" ve "*Hayfâ ki gitti Mehemmed Paşa*" mısralarının hepsi Hicrî 987 (Miladî 1579) tarihini gösteriyor. Ayrıca, varak 68a'daki metnin sonunda "*tahriren fi şehr-i Ramazan-ı mübarek 996* [Temmuz 1588]" ibaresi okunuyor. Mecmuanın en geç tertip edilmiş olabileceği tarih yine şâir Bâkî'nin ölüm tarihiyle ilgilidir. Bâkî'nin çok sayıda şiirini içeren mecmuanın birkaç yerindeki (varak 19b, 53b, 53b) Bâkî'ye ait gazel veya kasidenin başında "*Bâkî Efendi goft sellemehu Allah-ü taâlâ*" [Allah-ü taâla selâmet versin Bâkî Efendi söyledi] ibaresi bulunuyor. Yani kendisine Allah'tan selâmet dilenen Bâkî Efendi mecmua kaleme alındığı sırada henüz hayattadır. Varak 66a'da ise 1574-1595 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Murad'a atıf yapan ve başında "*Gazel-i Sultan Murad sellemehu Allah*" ibaresi olan bir gazel var. Bazen Murad, bazen de Muradî mahlasını kullanan III. Murad'a ait bu gazel ve başındaki ibare III. Murad'ın o sırada hayatta olduğuna işarettir. Netice itibariyle mecmuanın "1588-1595 tarihleri arasında" kaleme alındığını söyleyebiliriz. Üç mecmua arasında kaleme alınış tarihini kesine en yakın bir biçimde saptayabildiğimiz mecmua budur.

c) **TY 822** (244 varak). Bu mecmuanın tarihlendirilmesi yukarıdakilere göre biraz daha problemlidir. Şöyle ki mecmuadaki metinlerin –içinde vuku bulduğu– tarihi kesinlikle bilinen bir vefat ya da bir padişah cülûsu olayına

herhangi bir atfa rastlanmıyor. Dolayısıyla tarihlendirmek için nispeten daha zayıf karinelere başvurmaya ihtiyaç vardır ve mecmuanın tertip edildiği tarihler konusunda kesinlik daha azdır. Bu mecmuada adları zikredilen şair ve bestekârların hepsinin on altıncı yüzyıla veya daha öncesine ait oldukları gerçektir. Ancak, bunların yanı sıra mecmuanın tümünün aynı kalemden çıkmış olması ve Karacaoğlan'a ait birkaç şiir de içermesi (vr. 154b, 157a) on altıncının sonunda değil on yedinci yüzyıl başlarında kaleme alınmış olabileceğine işaret eder. Ayrıca, varak 174b'de Padişah III. Mehmed'e (salt. 1595-1603) bir methiye bulunuyor, son mısraı şöyledir: "*Serir-i kişver-i hüsnün Mehmed Hânısın şimdi*". Dolayısıyla bu mecmua 1595 yılından öncesine ait olamaz. Yine varak 179a'da bestesi Sütçüzâde Îsâ'ya (öl. 1628) ait bir güfte bulunuyor. Bu da mecmuanın yazımı için on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedincinin başlarına işaret eden bir diğer karinedir. Mecmuanın bütününe hâkim olan düzgün tâlik yazının üslûbu da bu kanaatimizi kuvvetlendiriyor. Neticede bu yazmanın ilk iki mecmuadan biraz muahhar bir tarihe, takriben de "1595-1610 yılları arasına" ait olması kuvvetle muhtemeldir.

Bu güfte mecmuaları yakın zamana kadar ardında bugüne gelebilmiş hiçbir güfte mecmuası bırakmamış olduğu sanılan bir döneme aittir. Bu mecmualar 1580 ile 1610 yılları arasında, yani kendisinden sonra gelecek tüm güfte mecmualarına bir model teşkil edecek olan "Hâfız Post Mecmuası"nın çeşitli nüshalarından aşağı yukarı bir asır kadar önce tertip edilmişlerdir. Owen Wright'ın incelediği ve her ne kadar kronolojik açıdan Osmanlı dönemine ait de olsalar içerik itibariyle esasen Farsî geleneğe mensup mecmualardan da 50-100 yıl sonra kaleme alınmışlardır.

Ancak, aşağı yukarı aynı zaman diliminde kaleme alınmış olmaları bu üç mecmuanın ve onların güfte mecmuası niteliğindeki bölümlerinin mütecanis bir grup teşkil ettikleri anlamına gelmiyor. Gerek şekil gerekse içerik açısından aradaki farkların benzerliklerden daha fazla olduğu dahi söylenebilir. **TY 1020** özensiz bir divânî veya nesih kırması yazıyla kaleme alınmıştır ve sayfa düzeni muntazam değildir. Diğer ikisi hem güzel bir tâlik yazıyla kaleme alınmış, sayfaları mastarlanmış, sistematik olarak güftelerin künyeleri sürhle, şiirler ve güftelerin kendileri ise siyahla yazılmıştır. **TY 822** ve **TY 11007**'de şiir ve güfte içeren bölümler açıkça tefrik edilebilmektedir.

Mecmualarımızın ilki besbelli ki içerdiği güfteler itibariyle daha yerel, Yeniçeri ortamı ya da "şehir oğlanları" gibi daha avâmî ve samimi bir kaynağın ürünüdür. Diğer ikisi ise klâsik Divan şiirine âşinâ, daha makamşinas, zengince bir müzik ve şiir birikimine sahip bir diğer ortamın ürünüdür. **TY 1020** yazmasındaki mühürlerden birinde "*el-fakir Abdullah beşe*" ibaresinin yer alması mecmuanın bir asker veya Yeniçeri ortamında tertip edildiğine ve/veya okunduğuna bir diğer işaret teşkil ediyor olabilir. Ne var ki, buradaki

ipuçlarında kesin bir sosyal çevre göstergesi aramamak gerek. Çünkü "*el-fakir Abdullah beşe*" ibaresinin yer aldığı mecmuada Bâkî'nin ve Mihrî Hatun'un birçok gazeline ve Sultan Selim'e (II. Selim) yazılmış uzunca bir methiyeye, daha "okumuş" bir çevreye mal ettiğimiz diğer ikisinde ise Karacaoğlan'ın birkaç koşmasına, Muidî'nin bir varsağısına da rastlanıyor. "Seçkin" kültürel ve edebî ve müzikal ortamlarla diğerleri arasındaki geçişkenliğe daha önce de işaret ettik. Bu konuya ileride yine döneceğiz.

Ayrıca, bazı güfte mecmualarında görüldüğü üzere bu geç on altıncı yüzyıl mecmualarının hiçbirinde musıkinin kendisine dair herhangi bir teknik malumat (usûller, makamlar vb) bulunmuyor. Hiçbirinde fihrist veya makam sıralaması yoktur. Güfteler ise ne eser formuna veya kafiyeye dayanan bir edebî kıstasa ne de makam hiyerarşisinin klâsik makam/âvâze/şube/terkib vb şeklindeki "klâsik" sıralamasına uyar. Makamların karar perdesine dayalı bir sıralama da yoktur. Bu üç mecmuanın müellifi veya mürettibi de belli değildir. Elbette Osmanlı/Türk musıkisinin uzun yüzyıllar boyunca kullandığı tek yazılı malzeme olan güfte mecmualarının standart formatı da ortada yoktur henüz. On altıncı yüzyıl sonlarının bu mecmualar (özellikle de **TY 1020**) halk/âşık edebiyatının cönk ve defterlerinden dört başı mâmur güfte mecmuası formatına geçişin bir ürünü, yani hibrid bir yaratık, melez, kırma bir metin olarak da görülebilir.

Üç mecmuanın içeriğindeki örtüşmeler, göreceğimiz gibi, pek azdır. Gerek şekil gerekse içerikte çeşitlilik çoktur. Bugünün ölçülerine göre bakıldığında içerdikleri repertuar da hem pek dağınıktır hem de, görebildiğimiz kadarıyla, bu sözlü eserler repertuarından günümüze ulaşmış bir eser bulunmuyor. İçerik itibariyle ilginç olan bir nokta da mecmualarımızdan hiçbirinde ilâhî, na't, münacaat gibi bir tek dinî musıki güftesi bile bulunmamasıdır. İleride bu geçiş dönemine ait daha başka güfte mecmuaları "keşfedilirse" bunların da önemli yapısal farklılıklar gösterip eldeki çeşitliliği çoğaltacakları pek muhtemeldir.

Wright'ın incelemiş olduğu on beşinci ve erken on altıncı yüzyıl mecmualarının tasarım ve yapıları da ne sistematikti ne de yeknesak.[10] Elde standart teşkil edecek bir güfte mecmuası formatı üzerinde henüz bir konsensüs bulunmaması on altıncı yüzyıl sonlarına ait bu üç güfte mecmuasının içyapısına daha yakından bakmayı gerektiriyor.

10 Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol.2), 1992, s. 23-40.

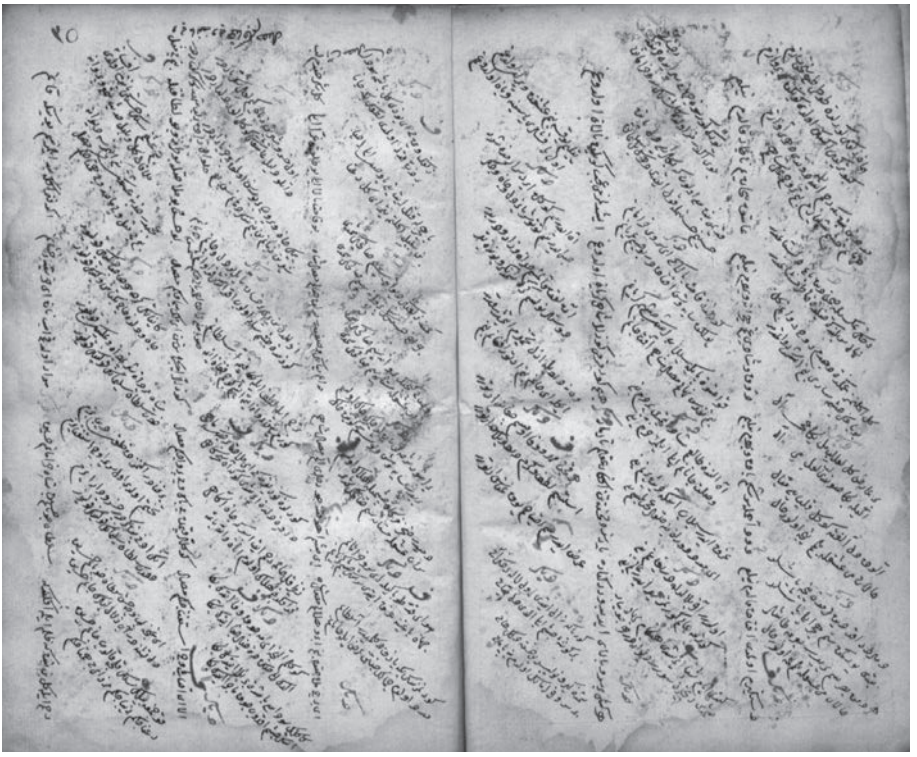
İÇYAPI /TASARIM

Bugün bildiğimiz şekliyle bir müzik eserinin tam olarak teşhis edilmesi için künyesinin *bestekârın* (bazen de *güftekârın*) *adı / eserin makamı / eserin usûlü / musıki formu* şeklindeki bilgi dizisini içermesi gerekiyor. Bu künyede verilen bilgilerin sıralaması yer yer farklı olabiliyor. Oysa bu formata yakın bir künye sistematiği ancak on yedinci yüzylın sonlarına ait olan "Hâfız Post Mecmuası"nda ortaya çıkmıştır. Kaldı ki bu mecmuada bile birçok güftenin başında hiç künye yoktur ya da varsa bile çok eksiktir. Ondan sonra gelen gerek yazma gerekse matbu güfte mecmualarına model teşkil edecek olan bu standart künye formatını on altıncı yüzyıl mecmualarımızın hiçbirinde bulamıyoruz. Yukarıdaki dört teşhis öğesinin dördünü de kapsayan künye yoktur diyebiliriz. Künyelerde en sık bulunan öğe güftenin okunacağı makamdır. Ne usûl ne de bu künyeyi oluşturan öğelerden herhangi bir başkası mecmualardaki güftelerin dizilişine esas teşkil eder.

a) Bu üç mecmuada en olağan dışı sayfa düzenini **TY 1020** yazmasında görüyoruz. Mecmuada birçok muahhar ilâve bulunuyor, ancak makam başlıklarıyla güftelerin bulunduğu bölümlerin hepsi özensiz bir divânî ve nesih kırması yazıyla aynı elden çıkmış ve sayfa düzenine bilinçli olarak pek alışılmadık bir şekil verilmiş. Diğer iki mecmuada olduğu gibi, bu mecmuanın da başında veya sonunda makam veya güfte fihristi bulunmuyor.

Mecmuada güfteler sayfada iki ya da üç mail sütuna her sütunda üç ya da dört güfte olmak üzere yazılmış. Güftelerin büyük çoğunluğu bir tek dörtlükten oluşuyor. Ayrıca, sütunlar arasında veya son sütun ile sayfa kenarı arasındaki boş alana da dikey olarak ve aşağıdan yukarı doğru güfteler yazılmaya devam edilmiş. Öyle ki bazı güftelerin dikey yazılmış bölümlerini okumak için sayfayı doksan derece sola doğru çevirmek gerekiyor. Bu dikey yazılar sonradan ilâve edilmiş değildir, çünkü birçok yerde sayfa tertip edilirken bir sütunun altında yer kalmamışsa aynı güfte dikey olarak aşağıdan yukarı doğru yazılmaya devam edilmiş, bazen de sayfanın üst boşluğuna bile taşmıştır. Bu format bazı cönkleri hatırlatmıyor değil. İçeriği, güfte ve şiirlerin dili, vezni ve kafiye düzeni itibariyle âşık cöngü de denebilir. Her halükârda cönklerde sıkça görüldüğü üzere kâğıttan tasarruf yoluna gidildiği kesin.

Güfteleri bu şekilde tertip etmekle kâğıttan azami oranda tasarruf edilmiş olunuyordu nitekim. Sayfaları nispeten küçük ebatta (takriben 19x13 cm) ve birkaçı da boş bırakılmış olan topu topu elli dört varaklık bir mecmuaya bu sayede ve neredeyse gubârî diyebileceğimiz çok küçük bir yazı boyutu sayesinde hakikaten çok büyük bir güfte sayısı sığdırılmış bulunuyor. İncelediğimiz üç güfte mecmuası içinde yazmanın toplam hacmine oranla en yüksek sayıda güfte içeren mecmua budur.



TY 1020 vr. 34b/35a

Mecmuada bu şekilde sınırlı bir alana sıkıştırılmış olan güftelerin sayısı gerçekten şaşırtıcı bir miktara ulaşıyor. Birçok yeri su gören ve birçok yerde yazıları silikleşip okunmaz hâle gelen bu mecmuada açıkça görebildiğimiz güftelerin sayısı (kısmen okunamaz hâle gelmiş olanlar dahil) tam üç yüz seksen dörttür. Başlarında makam adı belirtilmeyen veya bir makam bloku içinde bulunup künyesinde o makama aidiyeti belirten "diğer" ibaresi bulunmayan elli adet kadar nazım parçası bu rakama dahil değildir.

Bu mecmuayı düz bir şiir mecmuası olmaktan çıkarıp güfte mecmuası hâline getiren metinlerin künyesindeki bu küçük farktır zaten. Yani bazı güfte bloklarının veya tekil güftelerin başına "*der makam Rast, der makam Sabâ vs*" şeklinde bir ibare yazılmış olması. Mecmuada aynı makamdaki güfteler çoğunlukla mütecanis bloklar hâlinde yazılmış bulunuyor. Ancak makam blokları eşit veya benzer boyda değil ve belirli bir sırayı izlemiyor. Aynı makamdan iki güfte bloku ise, aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi, mecmuanın farklı yerlerinde olabiliyorlar. Makam bloklarının sıralanışı ise ne makamın önemi veya karar perdesi ne de o makamdaki güfte sayısıyla ilgilidir. Bu konuda bir sistematiğin henüz yerleşmiş olmadığını **TY 822**'nin düzenden yoksun içyapısı da teyit eder.

Sayfa ve makam	Güfte sayısı	Sayfa ve makam	Güfte sayısı
2b Sabâ	11	28a/28b Nişaburek	19
3a Nevâ/Pençgâh	3/1	30b Dügâh	2
3a/4a Uzzâl	14	31a Sabâ Irak	1
6b Aşiran	8	32a Nişaburek	1
7b Acem	9	32b/33b Segâh	30
9b/11a Nevâ	46	34b Çargâh	6
15b/16b Irak	26	35b/38b Hüseynî	81
19a/19b Rast	28	39a Dügâh	3
23b/24a Eviç, Irak	20	41b Mahur	2
24a/24b Mahur	16	50b Uzzâl	10
25a/27a Bûselik	17	51b Nühüft	11
27a Nişaburek	7	38b Dügâh Hüseynî	2
27b Bûselik	10	**TOPLAM**	**384**

Tablo 1. TY 1020'de makam bloklarının sayfalara dağılımı ve her birinin içerdiği güfte sayısı.

Aşağıda sözünü edeceğimiz üç adet istisna dışında, bu mecmuadaki üç yüz seksen dört güftenin künyesinde makamların adından başka hiçbir ibare bulunmuyor. Makamları belirtilmiş olan bu eserlerin ne usûlü, ne beste formu, ne güftekârı ne de bestekârı belirtilmiştir. Hiçbir müzik eserinin usûlünün belirtilmemiş olması, mecmuanın hiçbir yerinde ve hiçbir güfteyle ilişkili bir usûl adına rastlanmaması özellikle ilginçtir. Bu özellik önemlidir. Konuya ileride döneceğiz. Daha önce belirttiğimiz gibi, mecmua son derece yıpranmış olduğu ve bazı sayfaları da su gördüğü için bazı kısımlarını okumak neredeyse imkânsızdır. Ayrıca, güftelerin hiçbirinin künyesinde, ne güftenin başında ne de içinde bestekâr veya musannif adı yoktur. Sadece çok az sayıda güftenin son mısralarında "Kalenderoğlu", "Hâfız", "Gedâî", "Mirza" gibi güfte yazarının mahlası okunabiliyor.

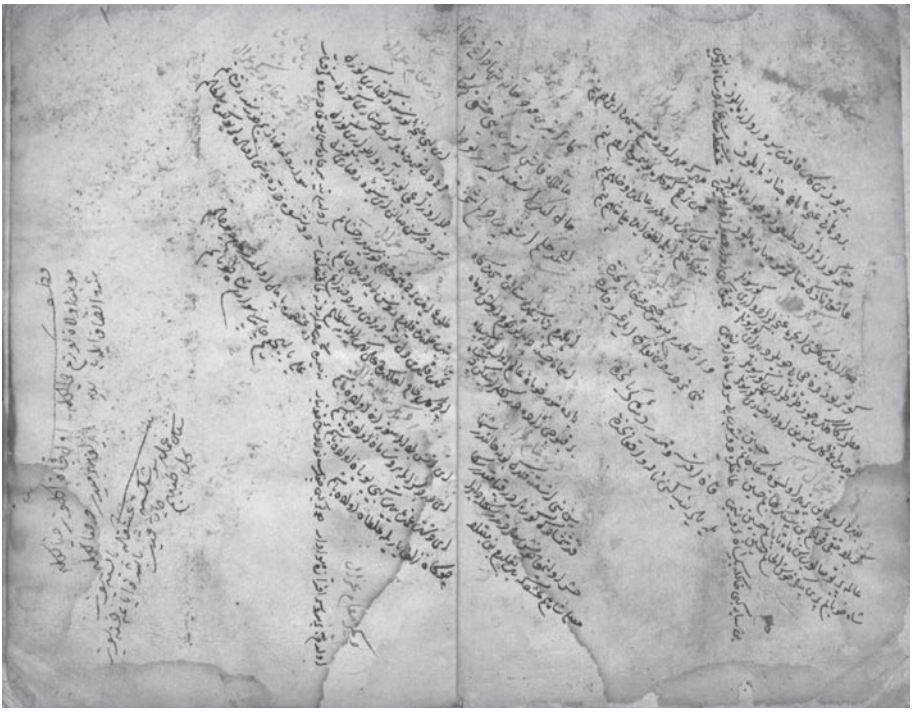
Bu noktada şu soruyu sormamak elde değil. Bir dizi nazım parçasının başına bir makam adı yazıp, ilk güfteyi izleyen şiirlerin her birinin başına da –"aynı makamda diğer bir eser" anlamında– "*diğer*" diye yazmış olmak bir mecmuayı düz şiir mecmuası (*mecmua'-yı eş'ar*) olmaktan çıkarıp güfte mecmuası yapar mı? Bu durum mecmuayı doğal olarak bir güfte mecmuası hâline getirir mi?

Sanırız ki bu soruya olumlu cevap vermek gerekiyor. Bilindik ve klâsikleşmiş mecmua formatından henüz nispeten uzak olsa da bu erken

dönem nazım derlemelerini hiç değilse bir *proto-güfte mecmuası* olarak nitelemek gerek. Çünkü en azından başında bir makam adı yazılı olan bu nazım parçalarının metnini bir şiir gibi okumakla yetinilmeyeceği ve bu metnin mutlaka bir makamın müzikal çerçevesi kullanılarak seslendirileceği, neticede bir müzik eseri, bir beste hâline geleceği belirtilmiş oluyor. Bu da o nazım parçalarını birer güfte hâline getiriyor ister istemez. Ayrıca, her ne kadar güfteleri içeren makam blokları belirli bir düzene uymuyor da olsa ve aralarında yer yer (o da pek düzensiz olarak) boş sayfalar bulunuyor da olsa, makam blokları mecmuanın başından sonuna kadar birbirlerini izliyor. Bu da mecmuanın daha en başından bir şiir değil de bir güfte mecmuası olarak tasarlanmış olduğuna işaret eder.

Mecmuadaki güftelerin başında eserin hangi müzikal forma ait olduğuna dair hiçbir ibare bulunmuyor. Bu durumun sadece üç istisnası var, ama bunlar genel kuralı bozmayacak cinsten istisnalar. Bu istisnaların ilki vr. 1b'deki sürhle ve tâlik hatla yazılmış Farsça iki satırlık bir güftedir, başlığı da "Nevâ-yı sünbüle nakış". Mecmuada Türkçe olmayan tek güfte budur. Muhtemelen muahhar bir ilâve olan ve makam bloklarının dışında yer alan bu güftede nakış eserlerde mutad olan terennümât bulunmuyor. Güfte şöyledir: "*Ez kûcâ didem mahbub... (silik)/ Kâşki hergiz nemi didem belâ-yı canfezâ*". İkincisi ise bir varsağıdır, vr. 38a'daki "varsağı der makam dügâh hüseynî". Üçüncü istisna ise vr. 3a'daki 'uzzâl bloku içinde bulunan ve başında "Nakış der makam 'uzzâl" ibaresi olan güftedir. Aşıkâne bir üslûpla kaleme alınmış bu Türkçe dörtlükte de hiçbir terennüm elfâzı bulunmuyor. Gerek **TY 822**'de gerekse bir asır sonrasına ait "Hâfız Post Mecmuası"ndaki çok sayıda nakış güftesinin hemen hepsi Farsça olup genellikle kârlardan daha kısa olan nakış güfteleri çokça terennümat da içerir. Bugün de bildiğimiz nakışların esas karakteristiği de budur zaten, yani lâfzî veya ikâî terennümâtın güfteyi oluşturan mısralardan uzun olması.

b) **TY 11007** katalog numaralı güfte mecmuasına gelince, **TY 1020**'den daha derli toplu olmasına rağmen onun da dört başı mâmur bir güfte mecmuası olduğu söylenemez. Her şeyden evvel bu mecmuanın **TY 1020** gibi çoğunlukla güfte içeren bir mecmuadan ziyade gazeliyyat, kasâid, muhtelif eş'ar (ve yer yer de mektubat) mecmuası olarak tasarlandığı veya kaleme alındığı aşikârdır. Bazı kasidelerin başlıkları sürhle ve ayrıntılı bir şekilde yazılmıştır (örnek: vr. 23b "*Kaside der medh-i kadıyü'ş-Şam Müftüzâde sahib-i ihtişam Bâkî fermud sellemehu Allah*"). Kaside ve gazellerle aynı kalemden çıktığı görülen, ancak başlığı siyahla yazılmış ve hepsi de Türkçe olan güfteler ise yazmanın 32. varağından itibaren şiirler arasına gelişigüzel bir şekilde serpiştirilmiştir.



TY 1020 vr. 2b/3a

Makam	**Eser sayısı**	**Makam**	**Eser sayısı**
Irak	2	Rast pençgâh	2
Dügâh Hüseynî	3	Nevâ-yı sünbüle	1
Nevâ	2	Rast	1
Uzzâl	3	Acem	1
Segâh	2	Nevrûz-u acem	1
Nevâ-yı uşşâk	2	**TOPLAM**	20

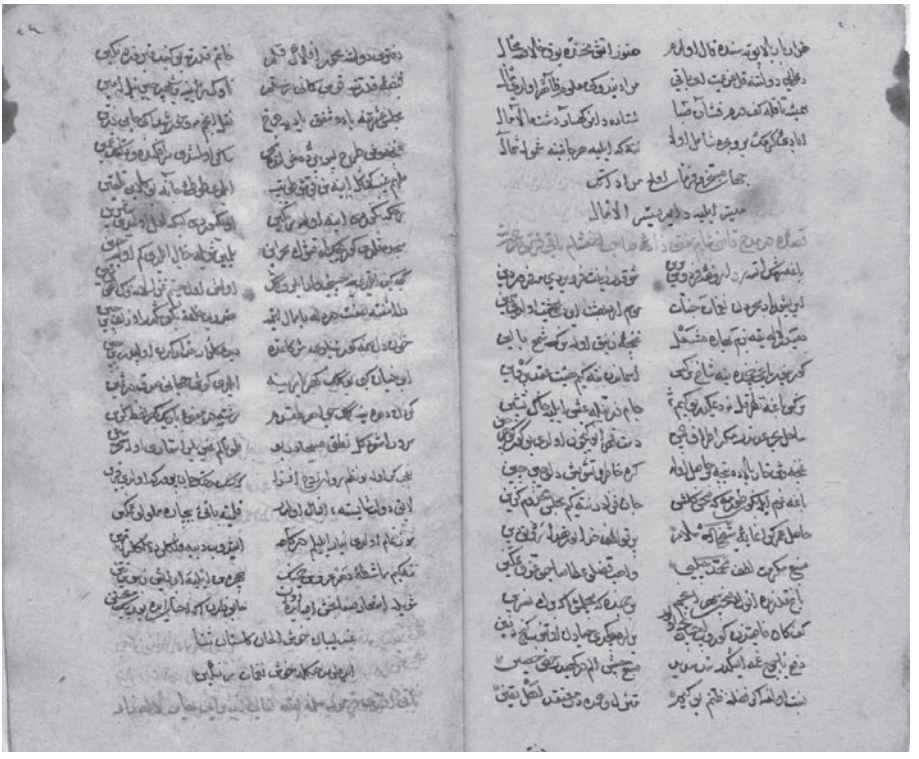
Tablo 2. TY 11007'deki güftelerin makamlara göre dağılımı.

Ayrıca, bu mecmuadaki müzikal malzeme herhangi bir sistematiğe göre bir araya getirilmiş de değildir. İçerdiği güfte sayısı da bir önceki mecmuaya göre çok azdır. Güfteler anlaşılır bir sıraya konmuş veya aynı makamdakilerin hepsi bir araya getirilerek, makam blokları oluşturulmuş değildir. Topu topu yirmi adet güfte bulunuyor zaten bu yazmada. Bir nazım parçasının sade şiir olmaktan çıkıp güfte hâline gelmesini ise tıpkı bir önceki

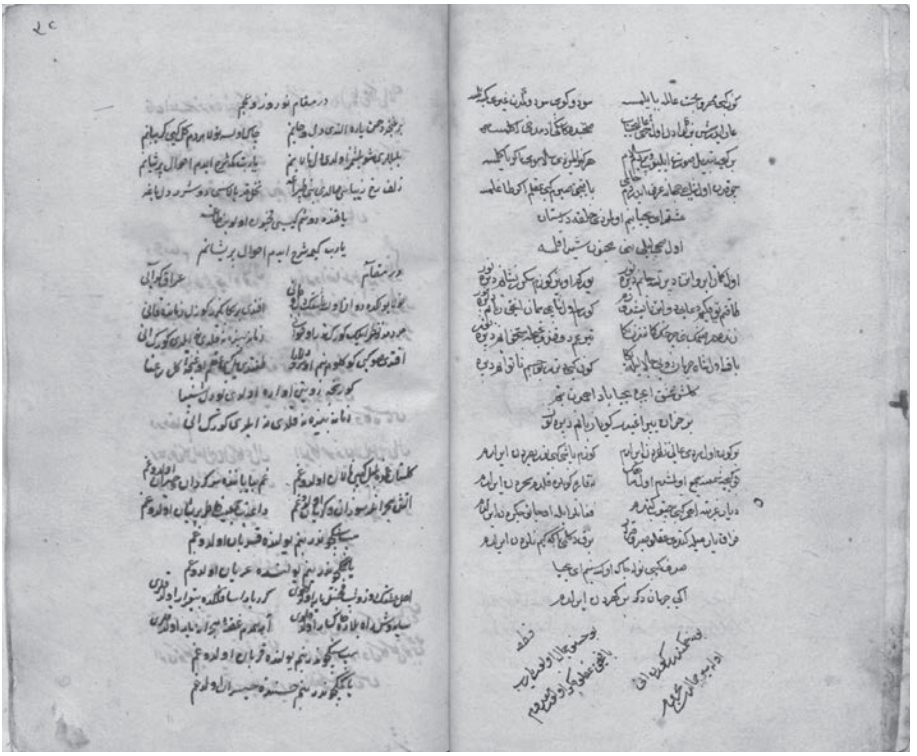
mecmuada olduğu gibi bu mecmuada da bir veya birkaç dörtlüğün başına "*der makam....*" ibaresi konmuş olmasından anlıyoruz.

TY 1020'deki güftelerin on yedi ayrı makamda okunmaları belirtilmişti; oysa **TY 11007**'deki güftelerde sadece on bir makam kullanılmış. Bunların bazılarının da (meselâ "nevâ-yı sünbüle", "nevâ-yı uşşâk" gibi) yaygın kullanımlı gerçek bir makam adı mı yoksa birer eser adı mı ("başakların sesi", "âşıkların sesi") oldukları ise bir soru işaretidir.

Bu mecmuadaki müzik eserlerinin form bakımından tanımsızlığına ve anonimliğine sadece iki tane istisna vardır. İlki vr. 32a'da "*Der makam Irak-Gedâî*" başlığı altında dört beyitlik bir güfte var. Şiirin metninde dahi adı geçmeyen bu Gedâî mahlasının sahibinin –güftenin âşıkâne üslûbuna bakacak olursak– bir saz şairi mi, sadece güftenin yazarı mı yoksa eserin bestecisi mi olduğu belirtilmemiş. Ne var ki, **TY 1020** yazmasının 27a sayfasındaki Nişaburek makamında okunacak dört mısralık bir güftenin son mısraının "*Gedâî'ye hergiz cevre kanaat yok mu sultanım*" olması Gedâî'nin hem bir şair mahlası hem de bir bestekâr adı olması ihtimalini kuvvetlendirir.



TY 11007 vr. 23b/24a, Bâkî'nin iki kasidesi.



TY 11007 vr. 31 b/32a

İkinci istisna ise vr. 54a'dadır. Sayfanın alt kısmındaki bir dörtlüğün başındaki ibare şöyledir: "*Der makam Irak murabba Karakaş*". Müzik bağlamında murabba ifadesine kronolojik olarak burada belki de ilk kez rastlanıyor. Aslında bu ifadenin o dönemde dört mısradan oluşan bir edebî formu mu, bir müzikal yapıyı mı yoksa ikisini birden mi kastettiğini kesin olarak bilemiyoruz. Diğer yandan, bir şiir formu olarak ve kafiye düzeni ne olursa olsun dörtlüğün "kıt'a" veya "rubâî" olarak adlandırıldığı durumlara hem bu mecmuada hem de diğerlerinde sıkça rastlanıyor. Güftenin içinde geçmeyip sadece başlıkta görülen Karakaş mahlasının ise üslûbu pek âşıkâne ve âmiyâne olan bu güftenin mahbubperest olduğu anlaşılan yazarını mı, besteciyi mi yoksa ikisini birden mi kastettiği açık değildir.

c) Bu üç mecmua arasında müzikal malzeme açısından en kalabalığı değil ama en zengini ve en karmaşığı kuşkusuz **TY 822** yazmasıdır. Bu mecmuanın gerek ince tâlik yazısı, gerekse iç düzeni diğer ikisine oranla daha özenlidir. Diğer iki mecmuanın aksine burada –daha doğrusu bu yazmanın asıl güfte mecmuası niteliğini taşıyan bölümünde– çok sayıda güftekâr ve/veya bestekâr

adına, birçok usûle ve beste formuna ve çeşitli türden hem Türkçe hem de Farsça güftelere rastlanıyor. Bir iki muahhar ilâve hariç, bütünü aynı elden çıkmış olan, temiz ve özenli bir tâlik yazıyla yazılmış iki yüz kırk dört varaklı bu mecmuada güfteler 147. ile 186. varaklar arasında bulunuyor. Yazmanın 1.-6. varakları arasında, eserin kütüphane katalog tasnifine adını veren *Hadis-i Erbâ'în*'in manzum çevirisi bulunuyor. 7.-147. varaklar arası ise bir şiir mecmuası niteliği taşır. 186. varak sonrası da muhtelif şiirler içeriyor. Mecmuada bir mahlas içeren şiirlerin hepsi ya on altıncı yüzyılın veyahut daha öncesinin şairlerine aittir ve bu şiirlerin tamamına yakını Türkçedir.

Yazmanın güfte mecmuası teşkil eden kısmında toplam olarak iki yüz yirmi yedi adet güfte bulunuyor. Bunların on tanesinin makamı belirtilmemiştir. Ancak makamı belirtilmemiş güftelerin de düz şiir değil gerçekten birer güfte olmaları belirli bir makam blokunun içinde yer almalarından veya –daha nadiren de olsa– başlarında ait oldukları musıki formu ya da vurulacak usûl belirtilmiş olmasından anlaşılıyor. Toplam olarak sadece on üç makamdan eserlerin yer aldığı mecmuada aynı makamdan güfteler genellikle bloklar hâlinde yazılmış, ama aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere bazı makamlarda tekil ve ayrık duran bazı güfteler de var.

Makam	**Güfte sayısı**	**Makam**	**Güfte sayısı**
Nevruz	2	Acem	1
Nevâ	70 [Blok=66]	Irak ma' Eviç/ eviç-ırak	38 [Blok = 38]
Nişaburek ("Nişaverek")	1	Irak	2
Bûselik	35 [Blok=34]	Nevrûz-Sabâ	1
Arazbar	1	Segâh	1
Dügâh	39 [Blok1=21], [Blok2=18]	Makamı belirtilmemiş	10
Nevrûz-u acem	26 [Blok =26]	**TOPLAM**	227

Tablo 3. TY 822'de her makamdan güfte sayısı ve her makam blokunun içerdiği güfte sayısı.

Ayrıca, sayfa 148a'da farklı bir yazıyla sonradan ilâve edildiği belli olan ve başlığı "Arazbâr devr-i revân Mahmudzâde" olan dört mısralık Türkçe bir güfte var. Gerek Mahmudzâde adının, gerekse güftenin Türkçe olmasının önemine ileride değineceğiz. Mecmuanın esas metnine dahil olan iki yüz yirmi yedi adet güftenin ise iki yüz iki tanesi Türkçe, yirmi üçü Farsça, iki tanesi ise mülemmâdır. Elimizdeki üç mecmuadan en çok Farsça güfte içereni budur. Farsça güftelerin belirli makamlarda yoğunlaştıkları söylenemez, yani

makamlara göre dağılımlarında Türkçe ile Farsça güfteler arasında büyük bir fark yoktur. Ne var ki, güfte künyelerinde verilen bilgileri karşılaştırınca bu iki dilden güfteler arasındaki farkın çok büyük olduğu görülecektir.

Mecmuadaki iki yüz yirmi yedi güftenin sadece kırk ikisinin (%18,5) künyesinde usûl belirtilmiş bulunuyor ve sekiz tane usûl kalıbının adı geçiyor. Aşağıdaki tabloda rakamsal dağılımı verilen bu sekiz adet usûlün her birinin bugün aynı adı taşıyan usûlün yapısına ve darplarına ne ölçüde uyduğunu ise bilemiyoruz. Ne var ki, aşağıdaki tablodaki usûllerin hepsini –hiç değilse adlarıyla– yarım asır sonra Ali Ufkî'nin notaya aldığı eserlerde ve bir yüzyıl sonra Kantemiroğlu *Edvâr*'ında bulabiliyoruz. Ayrıca, usûlü belirtilmiş olan eserlerin birçoğunun formunun ne olduğu da künyelerinde belirtilmiş değil.

USÛL	Eser adedi
Devr-i revân	11
"Devr"	2
Semâi	16
Türkî darb	1
Muhammes	1
Düyek	6
Fahte	3
Feth-i darb	2
TOPLAM	**42**

Tablo 4. TY 822'de adı geçen usûller ve bu usûllerde bestelenmiş eser adedi.

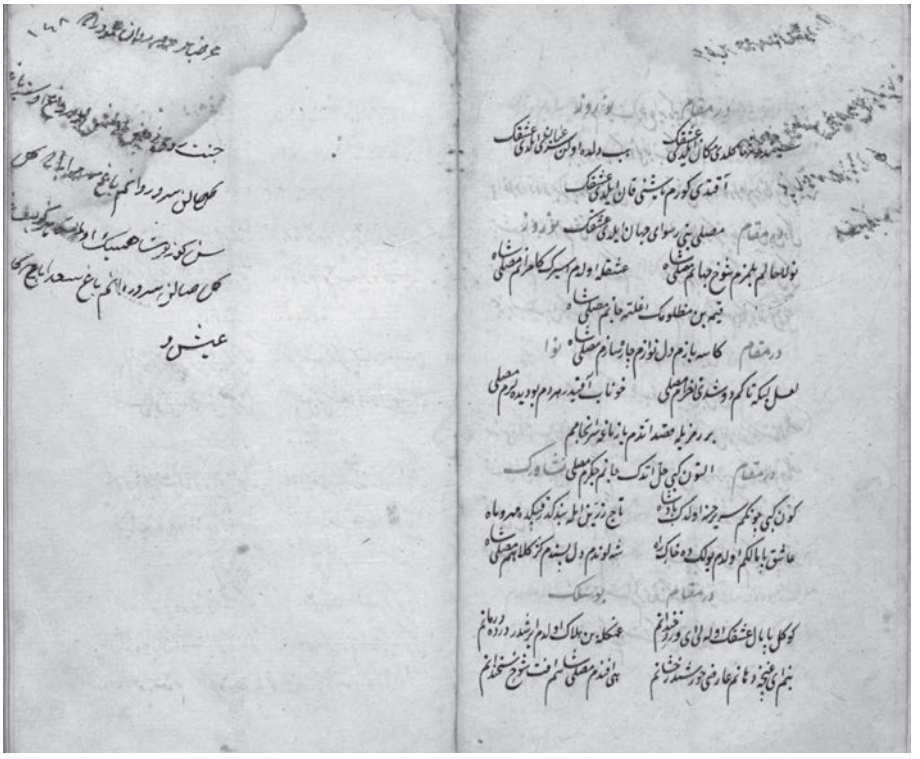
Mecmuadaki düyek usûlündeki eserlerden bir tanesi yazmanın 181b sayfasında bulunuyor. Kısa bir güfte ve uzunca ikâî terennümlerden oluşan bu eserin başlığı şudur: "*Amel Hâce Abdülkâdir usûleş Düyek*". Oysa düyek usûlünün ancak on altıncı yüzyılda İstanbul'da ortaya çıktığını ve 1435 yılında vefat eden Abdülkâdir Merâgî'nin hiçbir kitabında "Düyek" adlı bir usûle rastlanmadığını biliyoruz.

Buradan çıkarılacak sonuç gayet açıktır. Aslında Abdülkâdir Merâgî'ye ait olmayıp sonradan ona mal edilen müzik eserleri (müzikoloji literatüründe kullanılan teknik deyimiyle *pseudographia*lar) bazılarınca iddia edildiği gibi tümüyle on yedinci yüzyılda ve daha sonrasında üretilmiş değildi. Merâgî'ye atfedilen eserlerin hepsinin on yedinci yüzyılda oluşturulduğu ve aslında birçoğunun bizzat Kasımpaşalı Koca Osman Efendi tarafından bestelenmiş oldukları iddia edilmiştir. Oysa bu eserler İstanbul'da daha erken tarihlerde,

bu örnekte de görüldüğü gibi daha on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren Acem kökenli müzisyenlerin katkısı olmaksızın üremeye ve bunların toplamından hayâlî bir Merâgî repertuarı oluşmaya başlamıştı bile.[11] Bu repertuarın oluşmasının aslında on altıncı ve on yedinci yüzyılların bütününe sârî bir gelenek icadı gayretinin sonucu olduğu açıktır.

Ayrıca, bu mecmuanın 151b ve 153a sayfalarında da bir "Savt" ve bir "Nakış"ın bestecisi "Gulâm" olarak belirtilmiş bulunuyor. Bunların ilkinin usûlü ise bir on altıncı yüzyıl icadı olan "türkî darb" olarak verilmiştir. Bu durumu Abdülkâdir Merâgî ile onun kölesi olduğu rivayet edilen Gulâm Şâdî arasındaki müzikal ilişki ve rekabete dair yaygın efsanenin kökeninin bu erken döneme kadar uzandığına dair bir diğer işaret olarak görmek mümkün.

Velhâsıl, İstanbul'da "tarz-ı Osmânî" musıki daha henüz oluşurken aynı anda kendine geçmişin yüksek prestijli Herat ekolüyle hayâlî bağlantılar kur-

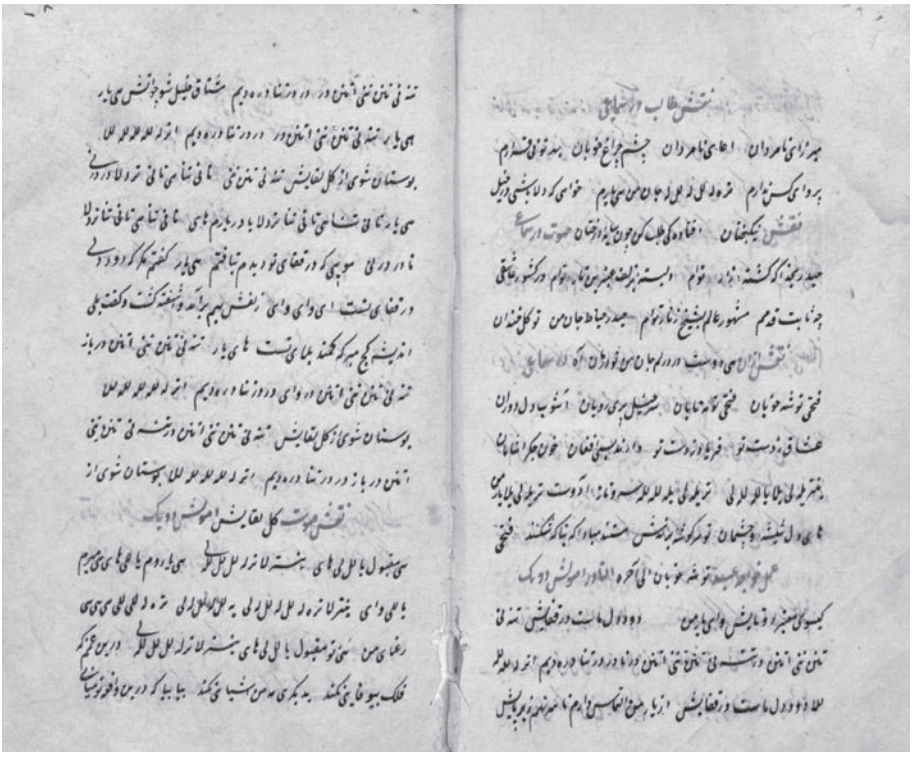


TY 822 vr. 147b/148a (güftelerin başlangıcı)

11 Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen besteler ile Kasımpaşalı Koca Osman Efendi arasında bulunduğu varsayılan ilişki hakkında 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.

maya çalıştığını görüyoruz.[12] Bir yandan Farsî kökenli eski repertuar giderek ihmal edilip tamamen terk edilmese bile yaşamını dar çevrelerde zorlukla sürdürürken diğer yandan da yerel, İstanbul merkezli yepyeni bir sözlü eser repertuarı oluşuyordu o dönemde. Bunun yanı sıra muhtemelen kısmen taklit kısmen de nev-icat yepyeni bir "klâsik" repertuarın zuhur etmesi de on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İstanbulu'nda ortaya çıkmış bir diğer gelişmedir.

Bu mecmuadaki iki yüz yirmi yedi güftenin on adedi hariç hepsinin makamı belirtilmiştir. Bu on tanesinin hepsi de aynı makamdaki bir güfteler dizisi içinde bulunuyorlar. Aşağıda da inceleyeceğimiz gibi birçoğunun künyesinde usûl ve besteci adı da verilmiş bulunuyor. Güftelerin künyelerinde verilen bilgiler bakımından on altıncı yüzyıl sonlarına ait eldeki üç mecmuadan kuşkusuz en zengini diğerlerinden yirmi ya da otuz yıl sonrasına tarihlendirdiğimiz bu mecmuadır.



TY 822 vr. 181b/182a

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

FORM VE DİL

TY 822'deki güftelerin künyelerinde en az rastlanan bilgi güftenin hangi eser formuna ait olduğu bilgisidir. Ancak bu noktada, aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi güftenin Farsça veya Türkçe oluşuna göre açıklama gerektiren önemli bir fark vardır.

Form / Dil	**Nakış**	**Savt**	**Kâr**	**Amel**	**Semâi**	**Form Belirtilmemiş**
Farsça	9 (+ 2 "nakış savt")	1	1	2		6
Türkçe	2		1 ("terennümât der makamat")		1	194

Tablo 5. TY 822'de güftelerin dil ve eser formuna göre dağılımı.

Mecmuanın 167b sayfasında bulunan "terennümât der makamat" başlıklı eser aslında bir tür *kâr-ı nâtık*'tır. Ama –bildiğimiz kâr-ı nâtıkların aksine– anlamlı bir güftesi bulunmayan bir kâr-ı nâtık. "Der makamat" başlığını taşıyan bu eser on adet makamın sadece adı ve her makam adını izleyen uzunca bir ikâî terennümat bölümünden ibarettir. Güftesi olmamasına rağmen Farsça olmadığı için, yani mefhum-u muhalifinden hareketle onu Türkçe telakki ettik. Bu eserde eğitici bir amaç güdülmüş olması mümkündür. Eserin kendi künyesinde bir makam belirtilmemiş olması bu ihtimali güçlendirir. Seyri gösterilmesi amaçlanan makamlar sırasıyla şunlardır: Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Hüseynî, Zengûle, Büzürg, Rast, Hicaz, Isfahan ve Kûçek. Makamların sayısı pek sınırlı olduğu ve tüketiciliği amaçlamadığı için bu esere *makam külliyatı* da diyemiyoruz. Ancak bu makamların hepsinin de dönemin edvârlarında esas alınan on iki ana makam arasında bulunması pedagojik bir amaç güdülmüş olabileceğini gösteriyor.

Owen Wright'ın incelediği Farsî geleneğe ait üç güfte mecmuasının tam aksine, on altıncı yüzyıl sonlarına ait olan mecmualarımızın üçünde de egemen dil Türkçedir. On yedinci yüzyılın ikinci yarısının repertuarını temsil eden "Hâfız Post Mecmuası"nda da dili Türkçe olmayan güftelerin oranı toplamın yüzde onunu geçmez.

MAHMUTZÂDE

İstanbul'da icra edilen ses musıkisinin güftelerinde kullanılan dilin on altıncı yüzyıl zarfında Farsça'nın tedricen terk edilmesiyle Osmanlı Türkçesi lehine evrilme sürecinin çarpıcı bir sembolünü **TY 822** yazmasının 148a sayfasında görmek mümkün. Bu sayfada bir tek güfte bulunuyor. Abdülkâdir Merâgî'nin

küçük oğlu Abdülâziz'in 1430'lu yılların başında Edirne'ye gelip dönemin Osmanlı padişahı II. Murad'a babasının *Makâsıdü'l-Elhân* adlı eserini takdim ettiği ve sonrasında Osmanlı mülkünde yaşamaya devam ettiği genellikle kabul ediliyor. Abdülâziz bin Abdülkâdir de *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı bir müzik teorisi kitabı kaleme almıştır.[13] Abdülâziz'in de tıpkı dedesi gibi ud çalan oğlunun adını ("*Mahmud bin Abdülkâdirzâde, avvâd*") ise 1520'li yıllarda Topkapı Sarayı'na ait bir ödeme defterinde buluyoruz.[14] Abdülkâdir Merâgî'nin torunu udî Mahmud da babası ve dedesinin yazdıklarından mülhem Farsça bir "edvâr" kitabı kaleme almıştır.[15]

Bu udî ve teorisyen Mahmud'un adını bilemediğimiz oğluyla, yani Merâgî'nin torununun oğluyla işte elimizdeki **TY 822** yazmasının 148a sayfasında karşılaşıyoruz. Suyla temas ettiği için silikleşmiş olan bu sayfadaki bir güftenin başlığında "*Arazbâr der devr-i revân Mahmudzâde*" ibaresini görüyoruz.

Merâgî'nin torununun oğlunun, üstelik Arazbâr gibi on altıncı yüzyıldan önce hiç bilinmeyen bir makamda bestelediği "*... sen güzeller şâhısın...*" gibi ifadeler içeren ve nakarat mısraı "*gel salın serv-i revanım bağı saîd eyle sen*" olan eserinin dört mısralık güftesi de görüldüğü üzere Farsçadan ziyade, nispeten basit bir Türkçeyle kaleme alınmıştır. Soydan müzisyen ve Meragalı Abdülkâdir'in torununun oğlu Mahmutzâde, Osmanlı İstanbulu'nda dedesinin babasından bir buçuk asır kadar sonra şehirde zamanın ruhuna uyum sağlayıp Türkçe eserler bestelemekte zorluk çekmemişti anlaşılan. Ayrıca, Mahmudzâde'den babası, dedesi ve büyük dedesi gibi Farsça bir "edvâr" kitabı da bugüne gelebilmiş değildir.

Bu müzisyen ailenin şeceresi içerisinde, her kuşağın yaptığı bestelerde Herat'tan İstanbul'a nakil sırasında üç kuşak zarfında kullandıkları Farsça güftelerden tedricen Türkçeye geçilmiş bulunuluyordu. Hem de popüler ve avâmî sayılan bir usûl olan "devr-i revân"la bestelenmiş bir eserde. Mahmudzâde'den sonra ise dört kuşağının mensuplarını sayabildiğimiz bu soyağacının artık izini süremiyoruz. Mahmudzâde'nin ahfâdı musıkiyle ilgisini kesmiş ve/veya artık ataları Abdülkâdir Merâgî'ye atıf yapan bir aile adı taşımıyor olmalıydılar.

On altıncı yüzyılın sonlarından itibaren gelenek tarafından Mahmudzâde'nin dedesinin babası Abdülkâdir Merâgî'ye yakıştırılacak olan çok sayıda eserin istisnasız hepsinin güftesi Farsçadır. On altıncı yüzyıl başların-

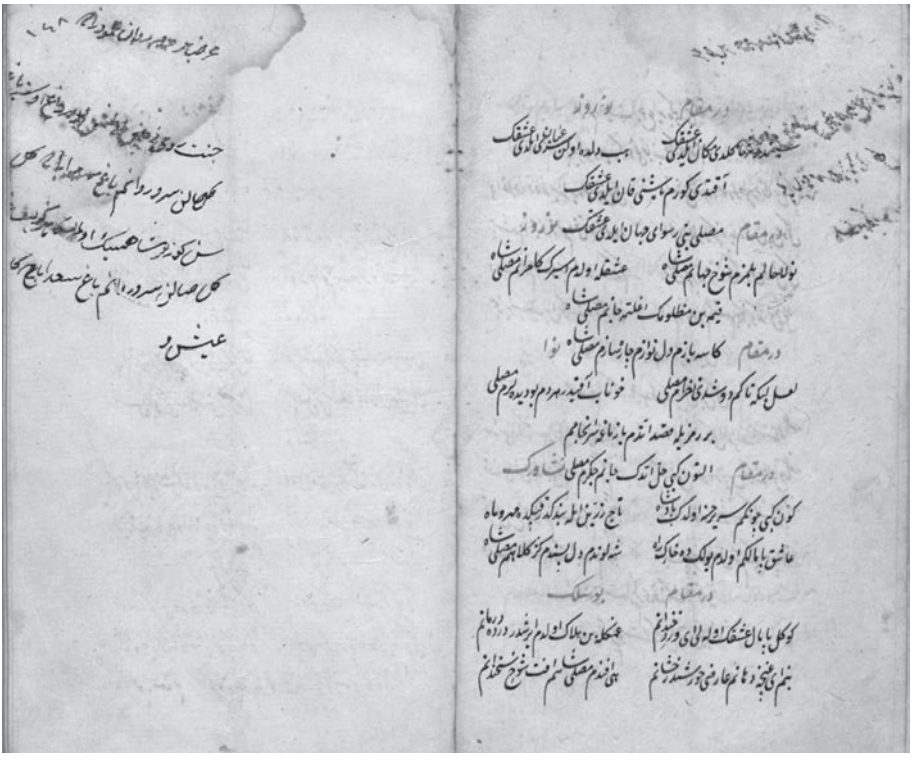
13 Bkz. Ferdi Koç, *Abdülâziz B. Abdülkâdir Merâgî ve* Nekâvetü'l Edvâr'ı, Ankara, Atatütk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017.

14 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 84.

15 Bkz. Muhammet Zinnur Kanık, *Mahmut bin Abdülâziz'in* Makâsıdü'l-Edvâr *Adlı Risalesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2011.

da ve ortalarında Tebriz veya Bağdat'tan İstanbul'a getirilen Farsî geleneğe mensup müzisyenler beraberlerinde kendi müziklerini getirmişlerdi elbette. Ama anlaşılan bu geleneğin ve –birkaç saz eseri hariç– ellerindeki repertuarın Osmanlı başkentinde gördüğü nispeten zayıf karşılık ve giderek azalan himaye dolayısıyla aradan yarım asır geçmeden bu müzisyenler müzik dili olarak Türkçeyi kullanmak durumunda kalmışlardı. İstanbul musıkisi Farsî gelenekten birçok şey tevârüs etmişti, fakat en meşhur Acem müzisyenleri bile zamanla İstanbul'da oluşan yeni tarza nâçâr uyum sağlamak zorundaydılar. Farsî müzik geleneğinin on altıncı yüzyıl zarfında İstanbul'daki etkisinin tedricen azalmış olmasına Abdülkâdir Merâgî'nin torununun oğlu Mahmudzâde'nin yaptığı müzikten ve kullandığı Türkçe güfteden daha çarpıcı bir örnek var mıdır?

Bildiğimiz kadarıyla başka bir Osmanlı kaynağında adı geçmeyen Mahmudzâde, on altıncı yüzyıl sonlarında, cedlerinin taşıdığı Farsî geleneğe ait eserlerden ziyade o sıralarda İstanbul'da zamanın zevkine uygun hafif ve popüler şarkılar besteliyordu. Netice itibariyle on yedinci yüzyıl zarfında İstanbul'da geleneğe dahil edilip sahiplenilecek olan şey Abdülkâdir'in daha hayattayken unutulup kaybolduklarını bizzat söylediği kendi besteleri de-



TY 822 sayfa 148a Mahmudzâde'nin Türkçe güftesi.

ğil, başkalarının beste veya düzenlemeleri üzerinden sadece adı, şöhreti ve prestijli hâtırası olacaktır.

Tablo 5'teki **TY 822**'deki güftelere ait rakamlara diğer iki mecmuadaki güfteleri eklersek güftenin dili ile musıki formu bilgisi arasındaki sapma daha da bariz hâle gelir. **TY 1020** ve **TY 11007**'deki Türkçe güftelerin hiçbirinin künyesinde makam dışında bir bilgi bulunmuyor, yani ne usûl, ne eser formu ne de bir ya da iki istisna dışında bestekâr adı belirtiliyor.

Ancak aşağıdaki tabloda daha açıkça görülen çok anlamlı bir gerçeği burada göz ardı etmek mümkün değil. Türkçe güftelerin diğerlerine oranla ezici çoğunlukta olmasından söz ediyoruz. Elimizdeki hangi makamdan okunması gerektiği belirtilmiş olan tam 631 adet güftenin 594 tanesi, yani % 95'i Türkçedir. **Tablo 6**'nın esas itibariyle gösterdiği şudur: On altıncı yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da sözlü musıki repertuarının Türkçe tarafından yoğun bir biçimde istila edilmesine tanık olunuyor. Daha elli yıl kadar evvel üretilmiş ve Owen Wright'ın incelediği güfte mecmualarında dil, ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça idi. Bu mecmualarda Türkçe güftelerin oranı % 10'u aşmıyordu.[16] Bu hızlı değişim de ancak İstanbul'da Farsî-zebân müzisyenlerin hızla azınlık durumuna itilmesi, taşıdıkları sözlü müziğin de rağbetten düşüp dar bir çevreye münhasır kalmasına bağlanabilir. Yani bu değişim sözlü müziği sadece Türkçe icra eden grupların İstanbul müzik piyasasına güçlü bir şekilde dahil olmasıyla mümkün olabilirdi.

Anlaşılan "Tarz-ı Osmânî" musıkiye geçiş sürecinde repertuarın İstanbul'da yerli ve farklı bir nitelik kazanıp önceki gelenekten açıkça ayrıştığı ilk alan makamlar, formlar ya da usûllerden ziyade sözlü eserlerde kullanılan dil olmuştur. Başkent müziğindeki bu yeni dil birçok kırsal kökenli edebî formları da beraberinde getirmiştir. İşte aşağıdaki tabloda gördüğümüz ve belli bir makamla okunması öngörülmüş fakat henüz künyede belirtilecek tanımlı ve sabit bir müzikal forma dönüşmemiş 594 adet Türkçe güfte bu edebî formlar olsa gerektir.

Form / Dil	**Nakış**	**Savt**	**Kâr**	**Amel**	**Semâi**	**Murabba**	**Form belirtilmemiş**
Farsça	9 (+ 2 "nakış savt")	1	1	2			6
Türkçe	3		1		1	1	594

Tablo 6 - TY 1020, TY 11007 ve **TY 822**'de güftelerin dil ve eser formuna göre dağılımı.

16 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol. 2), 1992.

Bu on altıncı yüzyıl mecmualarında güftesi Farsça olan müzik eserlerinin aşağı yukarı dörtte üçünün formu belirtilmiştir. Oysa güftesi Türkçe olanların sadece %1'inin künyesinde bu bilgi mevcuttur. Aynı bilgi farkını eserlerin usûlleriyle ilgili olarak da görüyoruz.

USÛL VE DİL

Usûlü belirtilmiş olan kırk iki adet eserin (bkz. **Tablo 4**) on dokuzunun güftesi Farsça, yirmi üçünün güftesi de Türkçedir. Güftenin diline göre oranlayacak olursak, güftesi Farsça olan eserlerin üçte ikisinin künyesinde usûl belirtilmiş olmasına karşılık güftesi Türkçe olanlarda bu oran ancak %4 kadardır.

Kırk bir adet usûlün güftenin diline göre dağılımı aşağıdaki tabloda görülüyor (bkz. **Tablo 7**). Söz konusu usûllerin hiçbirinin darpları da gösterilmiş değildir. Az sayıda usûlün söz konusu olması ve elde usûlü belirtilmiş nispeten az sayıda eser bulunması dolayısıyla bu tablodan istatistik açıdan anlamlı ve temsilî kabiliyeti haiz sonuçlar çıkarmak mümkün görünmüyor.

Ne var ki devr-i revân usûlündeki on bir adet eserin tümünün güftesinin Türkçe olmasının ve Farsça gufteli bir tek eserin dahi bu usûlle ölçülmemiş olmasının tamamen tesadüfe bağlı olması da pek muhtemel değil. Ayrıca, devr-i revân usûlüyle ölçülmüş olan Türkçe gufteli eserlerin bir tanesinin bile künyesinde eser formunun belirtilmemiş olması da anlamlıdır. **TY 822**'de bu usûlle ölçülmüş ne bir nakış vardır, ne bir kâr ne de bir savt. Acaba devr-i revân usûlündeki eserlerin hangi eser formuna ait olduklarının kayda geçirilmesi malumun ilâmı mı olacaktı yoksa bunlar henüz adı konulmamış birer şarkı mıydı?

Bu durum Kantemiroğlu'nun *Edvâr*'ında –ama elimizdeki bu üç mecmuanın kaleme alınışından bir asır kadar sonra– *şarkı*ların münhasıran *sofyan* ve *devr-i revân* usûlünde bestelendiklerini öne sürdüğünü hatırlatıyor. Bu da ya şarkı formunun yeni gelişmekte olmasına veya bir edebî form olarak halk şiirine ait olmasından dolayı Kantemiroğlu'nun bu formu avâmî bulup küçümsemesine bağlanabilir. Nitekim şöyle yazıyordu on sekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu:

> "*Târif-i şarkı: Şarkı altı ve sekiz beyitten olabilir, lâkin yalnız devr-i revân ve sofyan usûllerinden gayrı usûlde tasnif olmaz* [bestelenmez]."[17]

17 Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 103.

Kantemiroğlu'nun bu çok katı yargısına rağmen "Hâfız Post Mecmuası"nda güfteleri görülen şarkılarda "düyek" ve "evfer" gibi başka usûller de kullanılmaktadır. Ancak, bu şarkılarda en sık rastlanan usûl yine devr-i revândır.[18]

Sayıca azlığına rağmen dikkati çeken bir diğer husus da *semâi* teriminin teknik anlamıdır. Mecmualarımızda semâi kelimesi her kullanıldığında bir usûle işaret ediyor, bir müzik eseri formuna değil. Bazen semâi ibaresinin bir halk edebiyatı nazım formuna atıf yaptığı da görülüyor. Nitekim künyesinde "der semâi" ya da "usûleş semâi" ibaresi çeşitli formdaki eserlerin ortak noktası da aynı usûlde bestelenmiş olmalarıdır. Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde bu usûldeki eserlere bakarsak bu usûlün 3/4 veya 6/8 şeklinde ölçüldüğü anlaşılıyor. Semâi usûlünün değişiklik geçirmesi, "aksak semâi" ve "sengin semâi" gibi varyantlarının ortaya çıkması, form adı olarak semâi teriminin çeşitli anlamlar kazanması ve sözlü eserler arasında "aksak semâi" ya da "yürük semâi" gibi bazı özel musıki formlarına ad kazandırması ise ancak çok daha sonraki dönemlerde gündeme gelecektir.

Usûl / Dil	Devr-i Revân	Devr	Semâi	Türkî Darb	Düyek	Muhammes	Fahte	Darb-ı Fetih
Farsça	-	-	8	1	5	1	-	-
Türkçe	11	2	8	-	-	-	3	2

Tablo 7. TY 1020, TY 11007 ve **TY 822**'de usûlü belirtilmiş eserlerin güftelerin diline göre dağılımı.

Demek ki bu üç mecmuanın toplamına bakarsak Türkçe güftelerin çok büyük çoğunluğunun künyesinde güftenin okunacağı makam dışında başka hiçbir teknik bilgi verilmediğini görürüz. Ayrıca, bu Türkçe güftelerin çoğu "*diğer*" veya "*der makam...*" başlığı altında büyük bir makam bloku içine hapsedilmiş durumdadır. Mecmualarda sayıca ezici çoğunluğa sahip Türkçe müzik eserlerinin sunumundaki bu teknik "özensizliğin" muhtemel sebeplerine ileride değineceğiz.

BESTECİLER VE BESTELER

TY 1020 ve **TY 11007**'de hiçbir güftenin başında bestecisinin adı zikredilmiyor. Adları güftenin künyesinde açıkça zikredilen tüm besteciler bu iki mecmuadan yirmi ya da otuz yıl sonrasına tarihlendirdiğimiz **TY 822**'de bulunuyorlar. **TY 822**'deki toplam iki yüz yirmi yedi güftenin yalnız otuz dokuz adedinin (oran olarak % 17,1) künyesinde bestecisinin adı da ve-

18 Owen Wright, *age.*, s. 184.

rilmiş bulunuyor. Bazı bestecilerin birden fazla bestesi bulunduğundan dolayı mecmuada toplam olarak yalnız yirmi dokuz adet bestecinin adı zikredilmektedir.

Mecmuada adları zikredilen besteciler şunlardır: *Abdî Çelebi, Hoca Abdullah, Hoca Abdülkâdir, Ahmed, Hâfız Ahmed, Sipahi Ahmed Çelebi, Âlî, Âmâ Recep, Çelebi, Dede Altun, Derviş Bey zerger, Derviş İbrahim, Gedâî, Gulâm, Halil Bağdâdî, suhte Hızır, Hoşelhân, Karaca, Gûyende Karaca surnâyî, İmamzâde, Îsâ, Karakaş, İshak Dede, Mahmudzâde, Mîrim, Nağmî, Sinan Çelebi, Tâbî, Tâlib, Tosun*. Bunların bazıları gerçek isim bazılarıysa (Gedâî, Nağmî, Hoşelhân, Mîrim, Tâbî vb) açıkça mahlas veya lakap olsa gerektir (bkz. **Tablo 8**).

Ne var ki, bu yirmi dokuz adet bestecinin hiçbirinin adının yanı sıra "merhum" veya "sellemehu Allah" türünden ve onların mecmua tertip edilirken hayatta olup olmadıklarını belirtmeye yarayacak bir ifade bulunmuyor. Oysa bu türden ifadeler bir güfte değil ama bir gazel ya da kaside söz konusu olduğunda aynı mecmuada sık sık kullanılmaktaydı. "*Hoca Abdülkâdir*" ve "*Gulâm*"a gelince, bu mecmua kaleme alındığı sıralarda çoktan ölmüş olduklarını biz biliyoruz ama mecmuanın müellifi –belki de malumun ilamı olacağı için– bunu belirtmeye gerek görmemiş. Kaldı ki bu iki mitolojik bestekârın mecmuamızdaki üç adet bestesiyle bir yüzyıl sonraki Merâgî repertuarında karşılaşmıyoruz.

Bu erken dönemde bile "klâsik" olmuş ve neredeyse mitolojik bir statü kazanmış olduğu anlaşılan Abdülkâdir Merâgî ve Gulâm dışındaki bestecilerin hiçbirinin adını ne "Hâfız Post Mecmuası"nda ne de daha önceki Farsî geleneğe ait olan ve Owen Wright'ın taradığı mecmualarda bulabiliyoruz. Kezâ, bu on beşinci yüzyıl ve on altıncı yüzyılın başlarına ait mecmualarda adlarını gördüğümüz hiçbir bestecinin adını İstanbul'da on altıncı yüzyıl sonunda üretilmiş mecmualarda bulamıyoruz. Burada ne Safiyüddin vardır, ne Bennâi, ne Ali Sitâyi ne de Gazanfer.[19]

Dolayısıyla, icra edilen musıki fiilen İstanbul'da üretildiyse bu on altıncı yüzyıl bestecilerinin adlarının Farsî geleneğe ait güfte mecmualarında bulunmamasının yanı sıra daha sonraki kuşaklara da intikal etmiş olmamasını nasıl açıklamalı? Akla birçok soru geliyor. Bu besteciler ve eserleri o kadar da "anlık" ve uçucu muydu? Ayrıca, mecmualarımızda güftesi verilen müzik eserlerinin bestelendikleri dönemde bile bu kadar az bir kısmının bestecilerinin adının biliniyor olmasını ve/veya bu kadar az sayıda bestecinin adının eser künyelerinde zikredilmeye değer bulunmuş olmasını da neye borçluyuz? Yoksa az sayıda bestecinin adının zikredilmesi acaba bestecilikten ziyade icracılığın daha ön plânda tutulmasından dolayı mıydı? Kurgulanmış, sabitlenmiş besteler ye-

19 Owen Wright, *age.*, s. 296-303.

rine bir güftenin belli bir makamda biraz da spontane ve doğaçlama şeklinde okunmasının ve dolayısıyla uçucu olmasının daha yaygın olması bunun bir sebebi olabilir mi? Elli yıl kadar sonra yazılacak olan Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde bu güftelerin hiçbirine rastlamayışımızın sebebi bu olabilir mi? İstanbul'un yerli geleneğinde –ve şiirdeki durumun tam aksine– kalıplaşmış beste formlarının henüz yerleşmiş olmaması bunda rol oynamış olabilir mi? On altıncı yüzyıl sonlarına ait üç mecmuamızın üçünde de hemen hemen tüm güftelerin künyesinde mutlaka bir makam adı bulunmasına karşılık pek azının başında bir musıki formunun adı, ondan daha da küçük bir azınlığının başında da bir besteci adı bulunması dönemin müzikal evreninin büyük bölümünde ortak sanatsal referans noktalarıyla dayanakların, intikal zincirlerinin ve temel şekil şartlarının henüz tam olarak oluşmamış olmasına bağlanabilir mi?

Ayrıca, bu şartların –yani müzik sanatının esas itibarıyla içinde yaşayacağı ve eserlerin kıymet kazanacağı formel çerçevenin– henüz oluşmuş olmaması da bestenin, müzikal yaratıcılığın kalıcı bir şey olarak algılanmasının önüne geçmiş ve hiç olmazsa bir süreliğine eserin künyesindeki imzanın önemsizleşmesine yol açmış olabilir mi? On altıncı yüzyılın bu "yerel" bestecilerinin adları niçin bu kadar çabuk unutulmuştur? Ve –en önemlisi– bu sorulara kısmen de olsa doğru cevap vermenin imkânı elimizde midir?

Bu soruların cevapları her ne ise, incelediğimiz dönemin başka kaynaklarında da pek az kişinin besteci/musannif sıfatıyla kayda geçirilmiş olduğu da bir gerçektir. Örneğin birçok hânende ve sâzendeye âşina olan Gelibolulu Mustafa Âlî, adını zikrettiği müzisyenlerin hiçbirinin besteci de olduğundan, hiç kimsenin bestecilik/musanniflik becerilerinden söz etmez.[20] Kezâ, İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın yayınladığı Kanunî Süleyman devrine ait "cemaat-ı mutrıban" listesindeki sâzende ve hânendelerin hiçbirinin de bu kısıtlı becerileri dışındaki bir "tasnif" faaliyetinden söz edilmiyor.[21]

Bunlardan neredeyse bir asır sonra dahi, *Seyahatnâme*'sinin İstanbul cildinde yüzlerce hânende ve sâzendeyi ismen zikreden, bazıları hakkında da uzunca bilgi verebilen Evliyâ Çelebi'yi görüyoruz. Bu müzisyenler arasında –besteleri bugüne dek gelebilmiş olan başkaları da olmasına rağmen– ancak ve sadece üç kişiden, üç hânendenin besteciliğinden söz eder, onları "sâhib-i beste" olarak nitelenmeye değer bulur: Derviş Ömer Gülşenî, Osman Çelebi ve Buhurcuoğlu Mustafa (yani Itrî).[22] Evliyâ, padişah IV. Murad ile karşılaşmasını anlatırken onun huzurunda bizzat okuduğu dört adet musıki eserinin

20 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 327-328.

21 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

22 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt I, 1996, s. 302-306.

makam ve güftelerini verir, ama sadece Derviş Ömer'e ait olan bir tanesinin bestecisinin adını zikreder.[23]

İsim listemizdeki bir istisnaya da kısaca değinelim. Eğer bu isim listesinde adı geçen "Îsâ" Hâfız Post Mecmuası'nda da eserlerinin güfteleri bulunan ve ondan bir çeyrek asır kadar sonra Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrâbü'l Âsâr*'da madde başı yapıp zikrettiği I. Ahmed (slt. 1603-1617) dönemi bestecisi "Sütçüzâde Îsâ" ile aynı kişi ise bu duruma bir istisna teşkil ediyor.[24] Ne var ki, efsanevi Abdülkâdir Merâgî ve "talebesi" Gulâm Şâdi ile Sütçüzâde İsâ arasındaki neredeyse bir buçuk asırlık sürede yaşamış olan hiçbir sözlü eser bestecisinin ad ve sanının özgün Osmanlı musıki geleneğine aktarılmamış olması yine de açıklanmaya muhtaç bir durumdur. Ancak, "Hâfız Post Mecmuası"nda bestecisi belirtilmemiş ve çoğu bir dörtlükten ibaret olan güftelerin oranının yüzde elliden fazla olduğunu gözden ırak tutmamak gerek.[25]

Bestecisi belirtilmiş olan otuz dokuz adet güftenin otuz bir adedi Türkçe, yedisi Farsça, biri ise mülemmadır, yani güfte hem Farsça hem Türkçe mısralar içeriyor. Güfte yazarının mahlasının geçtiği bir güftede de güftekâr ile bestekârın (*Nağmî*) aynı olduğu görülüyor. Ancak, Nağmî mahlaslı bir şaire hiçbir tezkirede rastlayamadık. Kezâ Tâlib'in sayfa 181b'deki Farsça nakşının son mısraındaki kelime oyunu da ("*oftâdegî tâlib kon çun sâye-i dırahtân*") aynı duruma işaret ediyor. Listede ayrı ayrı yer alan *Karaca* ile *Gûyende Karaca sûrnâyî*'nin ise aynı kişi olması muhtemeldir. Besteciler ve eserlerinin sayısına ve güftenin diline göre dökümü aşağıdaki tablodadır (bkz. **Tablo 8**).

Mecmuaya adları yansımış olan bu erken dönem İstanbul merkezli "tarz-ı Osmânî" musıkisi bestecileri topluluğunda ilk göze çarpan şey sosyal ve mesleki açıdan bu gruptaki çeşitliliktir. Bir önceki yüzyıla ait olan ve artık mitolojik bir hüviyet kazanmış bulunan Abdülkâdir Merâgî ve Gulâm'ı bir yana bırakırsak, güftelerin künyesinde İstanbullu olmadığı açıkça belirtilen bir tek kişi vardır: Halil Bağdâdî. Diğerlerinin coğrafî kökeni belirtilmemiş. Ancak yaptıkları musıkinin İstanbul musıkisi olduğunda kuşku yoktur. Güftelerinin gösterdiği budur.

Ayrıca, "çelebi" ünvanına lâyık görüldüklerine bakılırsa İstanbul'un nispeten seçkin ve okumuş bir kesiminden geldikleri muhtemel olan dört kişi var bu yirmi dokuz kişilik besteci listesinde. Bu çelebilerin yanı sıra bir medrese talebesi (Suhte Hızır), üç adet tarikat mensubu (Dede Altun, İshak Dede ve

23 Evliyâ Çelebi, *age.*, s. 101-102.

24 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 251.

25 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol. 2), 1992, s. 158.

Derviş İbrahim), bir asker (Sipahi Ahmed), bir de kuyumcu esnafının (Derviş Bey zerger) adlarını görüyoruz.

Mesleği itibarıyla müzikle doğrudan ilgili olduğu görülen ve muhtemelen mehter mensubu olan bir tek kişi bulunuyor bu listede: "Gûyende Karaca sûrnâyî" (yani zurnazen ve hânende Karaca). Adları sadece Âlî, Îsâ, Ahmed olarak belirtilmiş bestecilerin ise adlarının yanı sıra onlara bizim açımızdan daha fazla sosyal görünürlük sağlayan meslekleri ya da herhangi bir unvan veya lakapları verilmiyor. Diğer yandan, Gedâî, Mîrim, Hoşelhân, Karakaş, Âmâ Recep, Hâfız Ahmet, İmamzâde gibi isim, ünvan, lakap ve mahlaslar bu bestecilerin İstanbul toplumunun üst tabakalarına ait olmadıklarına işaret eder gibidir.

Daha önce de altını çizdiğimiz üzere, "tarz-ı Osmânî" musıki geleneğinin daha yeni oluşmaya başladığı dönemde bile bu yeni tarzın –hiç değilse bu mecmualarda adları zikredilen besteciler itibariyle– öncelikle bir seçkinler musıkisi kılığında ortaya çıkmadığı görülüyor. On altıncı yüzyılda yoğun bir kırsal göçe maruz kalmış olan İstanbul'da çok geniş bir toplumsal tabana dayandığı, repertuarda prestijli "klâsiklere" atfedilen beste ve efsanevî bestecilerin eserleriyle birlikte avâmî, hatta rustâî yani kırsal bir kanadın güfte ve bestelerinin iç içe bulunduğu ve bunların hepsinin aynı dinleyici kitlesine hitap edebildiği aşağıdaki (**Tablo 8**) isim listesinden de anlaşılıyor. İstanbul toplumunda oluşan tarz-ı Osmânî musıki sınıf, statü ve din farklarını aşan niteliğine daha sonra –meselâ Lale Devri'nde veya on sekizinci yüzyılda ya da Tanzimat'la birlikte– kavuşacak değildi. Ta başından itibaren bu niteliklere sahipti.

İstanbul merkezli musıki geleneğinin bu önemli niteliğine ve bu durumun sebeplerine daha önce değindik. İmparatorluk başkenti sâkinlerinin her kesiminden insan mevcuttu yukarıdaki besteciler listesinde. "Seçkinlerin" yanı sıra yepyeni toplumsal grupların şehrin kültürel hayatına dahil olmaya başlamaları on altıncı yüyılın ikinci yarısındadır. Güftelerin kendilerine daha yakından baktığımızda bu durumun teyid edildiği görülecektir. Farsça güfteler kullanan "eski" geleneğe ait bestecilerin eserlerinin yanı sıra büyük çoğunluğu Türkçe güftelere itibar eden "sâde vatandaş" besteciler bu mecmuadaki repertuarda yan yanadır.

Yani bir yandan çoğunlukla Türkçe güfteler kullanılarak yeni gelenek inşa edilirken, diğer yandan da Farsça güfteli bir "klâsik eserler" repertuarı da oluşuyordu ve –işin doğrusu şu ki– bu sözümona klâsik eserlerin bestecileri de yerel geleneğin bir parçasıydı. Bütün bu eserler de elbette ki aynı kişi (yani bu elyazması mecmuanın adını bilemediğimiz mürettibi) tarafından bizzat dinleniyor, biliniyor, mecmuasında kayda düşülüyor ve belki de kendisi tarafından okunuyordu.

Besteci	Eser Sayısı	Eserlerin Dili	Besteci	Eser Sayısı	Eserlerin Dili
Abdi Çelebi	1	T	Suhte Hızır	1	T
Hoca Abdullah	1	F	Hoşelhân	2	T
Hoca Abdülkâdir	1	F	İmamzâde	1	T
Ahmed	1	T	Îsâ	1	T
Hâfız Ahmed	1	T	İshak Dede	1	F
Sipahi Ahmed Çelebi	2	T	Karaca	2	T
Âlî	1	T	Karakaş	1	T
Âmâ Recep	1	T	Mahmudzâde	1	T
Dede Altun	1	T	Mîrim	1	T
Çelebi	1	T	Nağmî	1	T
Derviş Bey Zerger	1	T/F	Sinan Çelebi	1	T
Derviş İbrahim	1	T	Tâbî	5	T
Gedâî	2	T	Tâlib	2	F
Gulâm	2	F	Tosun	2	T
Halil-i Bağdâdî	1	T			

Tablo 8. TY822'deki besteciler, eserlerinin sayısı ve güftelerinin dili.

Bunların yanı sıra, yarım asır kadar sonra Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde adlarına sıkça rastlayacağımız gayri Müslim besteci ve icracıların –eğer bu icracı ve besteciler **Tablo 8**'deki listedeki mahlaslardan birinin arkasında gizli değilseler– bu mecmualarda adlarının henüz hiç geçmiyor olması da elbette ki izaha muhtaç bir durumdur. Bu fiilî durum, yani on altıncı yüzyıl sonlarında eserleri icra edilen besteciler arasında hiç gayri Müslim bulunmaması acaba neye işaret ediyor? Bu durum acaba on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, yani ana akım "tarz-ı Osmânî" musıki henüz oluşurken bazılarının zaman zaman iddia etmiş olduklarının tam aksine Ortodoks kilise müziğinin bu yeni musıki oluşumunda henüz ciddî bir etkisi olmadığına delâlet edebilir mi? İstanbul'un gayri Müslim sâkinleri henüz şehrin müzik kültürüne katılmıyorlar mıydı? Yoksa mesele sadece eldeki mecmuaların müelliflerinin bu etkileşimin dışında bulunuyor olmaları mıdır? Buradaki önemli boşluk günümüzde nedense hâlâ "Bizans musıkisi" diye adlandırılan Ortodoks kilise müziği ile ana akım geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi arasında iki yönlü ve anlamlı etkileşimlerin ancak on yedinci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktıklarına dair bir delil olarak kabul edilebilir mi? Eldeki bilgilerle bu konuda kesin bir hükme varmak mümkün değil.[26]

26 Ne var ki, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir gayri Müslim besteciye yer vermemiş olması da bu varsayımımızı detskleyici nitelikte bir delildir. Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği - 18.*

MAKAMLAR/MAKAM KULLANIMLARI

On altıncı yüzyılın sonlarına ait bu üç güfte mecmuası gerek içerdikleri makamların çeşitliliği gerekse bu makamların kullanım sıklığı, göreli önemleri ve kullanım biçimleri gibi açılardan kendilerine özgü bir bütün oluşturur. Bu açılardan bakınca da ne on beşinci ve on altıncı yüzyılların Farsî-zebân güfte mecmualarına, ne aynı yüzyıllara ait Arapça ve Türkçe "edvâr" kitaplarının önerdiği makam tasniflerine ne de on yedinci yüzyıl sonlarının ürünü olan ve Osmanlı güfte mecmualarına standart teşkil etmiş olan "Hâfız Post Mecmuası"na benzerler.

Üç mecmuanın hiçbirinde teoriye, nazariyata, makamsal yapıların oluşumuna, edvârlara herhangi bir atıf bulunmaması aslında dikkat çekici değildir, vak'a-yı âdiyedendir. Müzik yapmaya yönelik olan besteci ve icracı ile öncelikli amacı müziği "bilmek" ve sistemleştirmek olan nazariyatçı arasındaki temel farka bir istisna yok on altıncı yüzyılın Osmanlı İstanbulu'nda.

On altıncı asır sonlarına ait bu üç mecmuada künyesinde makam adı veya referansı görünen toplam altı yüz yirmi adet güfte vardır. Künyelerde yirmi altı adet makam adının yer aldığını görüyoruz. En sık kullanılandan başlayarak o makamdan güfte sayısı, oranları ve dönemin edvârlarındaki tasnif şekli aşağıdaki tablodadır (bkz. **Tablo 9**).

Bu makamların dönemin nazariyat kitaplarındaki tasnif şeklini saptamak ve mecmualarımızdaki eserlerlerin künyeleriyle karşılaştırmak üzere o döneme ait ikisi Türkçe, ikisi de Arapça kaleme alınmış olan dört ayrı *Edvâr*'ı taradık. Mümin-i Şirvânî, Muhammed el-Lâzikî'nin Arapça ve Yusuf bin Nizameddin'in Türkçe nazariyat kitapları on beşinci yüzyılın ikinci yarısına, Seydî'nin Türkçe *Edvâr*'ı ise on altıncı yüzyılın hemen başlarına aittir. Birkaç küçük farklılığa rağmen bu "Edvârlar"ın hepsinin kurucusunun Safiyüddin Urmevî'nin (öl. 1294) olduğu ve müzik teorisinde "sistemci okul" adı verilen yaklaşımın izleyicileri olduğu biliniyor.[27] Bunlar arasında Seydî ile Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in nazariyat kitapları hem Safiyüddin'in teorik sisteminin ses ve ses aralıkları hesaplamalarına pek fazla önem vermedikleri ve daha çok icraya, çalgıların tarifine vb yönelik pratik bilgiler içerdiklerinden hem de Türkçe kaleme alındıklarından dolayı "Anadolu *edvâr* geleneği" olarak da kategorize edilmişlerdir.

Ne var ki, bu dört müzik teorisi kitabının dördünde de makamsal yapılar on iki adet makam, dört adet şûbe, yedi adet âvâze ve bunlardan türetilmiş muhtelif

---

Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 30-46.

27 Fethullah Mümin-i Şirvânî, *Risâle fi 'İlm-i Musıki*, (Fransızça çeviri: Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Cilt IV, 1939, s. 3-258); Muhammed el-Lâzikî, *Risale-i Fethiyye fi'l musıki* (Fransızça çeviri: Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Cilt IV, 1939, s. 259-522); Yusuf bin Nizameddin *Edvâr,* (haz.: Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği, 2012); Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi beyânü'l edvâr-ül makamât ve esrârü'l riyâzat,* haz. Eugenia Popescu-Judetz ve Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse,* Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004.

sayıda terkip şeklinde tasnif edilmiştir. Bu teorik tasnif aynı zamanda çeşitli makamlar arasında makamsal yapıların temel taşları olan *cins*lere yakınlığını ve bu *cins*leri kullanma biçimini kıstas alan bir hiyerarşi de tesis etmektedir. Terkiplerin sayısı bir yana ve ana makamların sıralanışındaki küçük bir fark hariç makamsal yapıların tasnifi dört *Edvâr*'da da aşağı yukarı aynıdır.

Aşağıdaki tabloda görülen makamların seslendirilmesi nasıldı? Bunu tam olarak bilmeye şimdilik imkân yok. Ancak, şu da açıktır ki bu makam yelpazesi her ne kadar bir bakımdan dönemin musıki teorisyenlerinin kurgusuna uygun düşse de, başka bakımlardan bu kurgunun epey dışında kalıyor. Diğer yandan, besteci ve icracıların fiilen kullandıkları makam yelpazesi ve kullanımı ile fiilî makam anlayışlarıyla müziğin teorik kurgularında serdedilen makam tarif ve tasniflerinin ne ölçüde örtüştükleri veya örtüşmeleri gerektiği ya da hangi anlayışın diğerinden kaynaklandığı gibi meseleleri bir kenara bırakmak gerekiyor. Çünkü elimizde o dönemlere ait somut bir musıki eseri yoktur. İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıkisini esas alan hem esnek hem de pragmatik bir teorik kurgu ancak on sekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından ortaya konulabilecektir.[28]

Dolayısıyla teorik makam tanımlarını ve belki de bunların model teşkil etme fonksiyonlarını akılda tutmakla birlikte öncelikle üç mecmuadaki makam kullanımını Farsî gelenekten gelen güfte mecmuaları ve bir yüzyıl sonraki "Hâfız Post Mecmuası"yla karşılaştırmak daha anlamlı olacaktır (bkz. **Tablo 10**).

On altıncı yüzyıl sonlarına ait elimizdeki üç güfte mecmuasında makamsal dağılım eski tasniflere göre epey farklılık gösterir. On altıncı yüzyıl sonlarına ait üç mecmuamızda manzara epey farklıdır, çünkü eski geleneğin "makam-şûbe-âvâze-terkip" sıralaması ve hiyerarşisi tamamen bozulmuştur. Bütün makamsal yapılar aynı değerde, aynı seviyede telakki edilmiş, **Tablo 1** ve **Tablo 3**'te de açıkça görüldüğü gibi eserler aynı makam başlığı altında derlenirken makamsal yapıların sırasında önceden belirlenmiş herhangi bir kurguya uyulmamıştır. Makamsal yapılara egemen teorik anlayıştaki hiyerarşi izlettirilmemiş, **Tablo 9**'da görüldüğü üzere makam, âvâze, şube ve terkip ayırımı gözetilmemiştir.

Owen Wright'ın incelediği on beşinci ve on altıncı yüzyıllardan kalan Farsî geleneğe ait üç mecmuada altmış kadar makamsal yapının adı zikredilir. Ancak, künyelerde en çok adı geçen yirmi makam arasında nazariyatçıların ön plâna koydukları on iki makamın[29] altısı yer almaktadır. Ne var ki, Wright'ın

28 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

29 Bu on iki ana makam (yani bu ana makamlardan birine bağlı bir şûbe, ikincil bir makam türü olan bir âvâze veya örneğin bir makamla bir şûbenin ya da bir şûbeyle bir âvâzenin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir terkip olarak tasnif edilmemiş, sadece belli başlı *cins*lerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bulunan temel makamsal yapılar) şunlardır: Rast, Irak, Isfahan, Büzürg, Zirefkend (veya Zirefkend-i kûçek), Zengûle,

incelemiş olduğu üç mecmuadan bir tanesi sadece ve sadece bu on iki ana makamdan güfteler içermektedir. Bu on iki makam arasında en çok kullanılmış olanlar ise sırasıyla Rast, Irak ve Hüseynî'dir.[30]

Bu göreli "bozulma", ayrıntılı olarak incelenmiş bulunan bir asır sonraki "Hâfız Post Mecmuası"nda da açıkça teşhis edilmiştir.[31] Teoride tanımlanmış makamsal yapıların sıra ve hiyerarşisinden sapmanın "Hâfız Post Mecmuası"ndaki repertuarın oluşmasından çok öncesinde, daha on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da başlamış olduğunu görüyoruz. On sekizinci yüzyılın hemen başlarındaki Kantemiroğlu *Edvâr*'ına gelince ise ortada artık ne şûbe ne de âvâze kalacak, makamsal yapılar sadece makamlar ve bu makamlara bağlı olan terkipler şeklinde sınıflandırılacaktır. Terkipler de birden fazla makam ve/veya makam parçasından oluşmuştur. Bu sınıflandırma da yirminci yüzyıla kadar geçerliliğini koruyacaktır.

Makam	**Sayı**	**%**	**Edvâr Tasnifi**	**Makam**	**Sayı**	**%**	**Edvâr Tasnifi**
Nevâ	121	19,5	M	Acem	11	1,8	T
Hüseynî	81	13,1	M	Aşiran	8	1.3	T
Bûselik	62	10.0	M	Çargâh	6	≤ 1	Ş
Eviç-Irak	58	9,4	-	Dügâh-Hüseynî	4	≤ 1	-
Dügâh	44	7,3	Ş	Rast pençgâh	2	≤ 1	-
Segâh	33	5,3	Ş	Nevrûz	2	≤ 1	A
Irak	31	5.0	M	Nevâ-yı uşşâk	2	≤ 1	-
Rast	29	4,7	M	Nevâ-yı sünbüle	1	≤ 1	-
Nişaburek	28	4,5	T	Pençgâh	1	≤ 1	Ş/T
Nevrûz-u acem	27	4,4	T	Arazbâr	1	≤ 1	-
Uzzâl	26	4,2	T	Nevrûz-sabâ	1	≤ 1	-
Mâhur	18	2,9	T/Ş	Sabâ-Irak	1	≤ 1	-
Sabâ	11	1,8	T				
Nühüft	11	1,8	T	Σ	620		

Tablo 9. TY 1020, TY 11007 ve **TY 822**'de her makamdan güfte sayısı, makamın toplam içindeki oranı ve ilgili makamsal yapının on beşinci ve on altıncı yüzyıl edvâr kitaplarındaki tasnifi (M=makam; Ş=şûbe; A=âvâze; T=terkip; pençgâh ve mahur ise bu kitaplarda kâh terkip, kâh şube diye tanımlanıyor).

Rehâvi, Hüseynî, Hicaz, Nevâ, Bûselik ve Uşşâk. Bu on iki makam hep aynı kalmakla beraber bir edvârdan diğerine sıralarının değiştirildiği de vakidir.

30 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 246-247.

31 Bkz. Owen Wright, *age.*, s. 195-196.

Her halükârda makam anlayışında egemen teorik kurguya bağlılık eğer önceleri var idiyse bile fiiliyatta on altıncı yüzyıl sonlarında büyük ölçüde ortadan kalkmış görünüyor. Bu da İstanbul'daki eski Farsî-zebân musıki geleneğinin ve bağlı olduğu teorik kurgunun musıki pratiğine etkisinin daha o dönemde zayıflamış olduğunun bir diğer işareti olsa gerektir (bkz. **Tablo 9**).

Bu tablodaki toplam yirmi altı makamlık yelpaze içinde on beşinci ve on altıncı yüzyılda nazariyatın öngördüğü on iki esas makamdan ancak beş tanesinin adını görüyoruz. Bunlardan listenin başındaki üç tanesi (sırasıyla Nevâ, Hüseynî ve Bûselik makamları) toplam repertuarın % 42,6'sını kapsıyor. Nevâ ve Hüseynî ile birlikte Muhayyer, Uşşak (sonraki adıyla "Dügâh-ı kadim"[32]), Acem ve Beyati gibi onların yakın akrabaları olan makamsal yapıların Anadolu halk ezgilerinde en sık rastlanan yapılar olduğunu biliyoruz. Nitekim mecmualarımızdan yarım asır kadar sonra kaleme alınmış olan Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde notası verilen yüz dört adet "Türkî"nin yetmiş sekizi (% 75) ve kırk yedi adet "varsağı"nın kırkı (% 85,1) bu altı makama ait fasılların içinde yer alıyor.[33] Her ne kadar aradaki ilişkinin on altıncı yüzyıldaki durumuna dair kesin kanıtlar bulmak zor da olsa Anadolu'dan İstanbul'a yukarıda işaret ettiğimiz üzere şehrin kültürünü değiştirecek kadar yoğun bir kırsal göçün vuku bulduğu bir dönemden söz ettiğimizi akıldan uzak tutmamak gerek.

Hüseynî makamı bilâhare on yedinci yüzyılda da en çok rağbet edilen makam olmaya devam edecektir. "Hâfız Post Mecmuası"ndaki güfteler arasında da en büyük paya (% 14,2) sahip makam Hüseynî makamıdır. Benzer bir oran Kantemiroğlu'nun notaya aldığı peşrev ve semâiler için de söz konusudur (% 14,8).[34] Kezâ, Hüseynî makamı Ali Ufkî Bey'in *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde hem yazmanın en başında, ilk sırada yer alır hem de en çok sayıda her türden, yani hem enstrümantal eserler, peşrev ve saz semâileri hem de murabba, türkü, şarkı, ilâhî sözlü eserler içeren makamdır.

"Hâfız Post Mecmuası"nda toplam olarak otuz makamdan güfteler bulunuyor. En çok güfte içeren Hüseynî'den sonra gelen bazı makamlardaki güftelerin toplam içindeki payları ise sırasıyla şöyledir: Acem (%6,7), Sabâ (%6,4), Nevâ (%6,3), Irak (%6,1), Beyati (%5,8), Rehâvî (%5,6), Segâh (%5,6), Eviç (%5,3), Uşşak (%4,3), Muhayyer (%4,1), Rast (%1,8).[35] "Hâfız Post Mecmuası"nın makam fihristinde **Tablo 9**'da önemli bir yer işgal eden

32 Uşşak ve Dügâh makamlarının ilişkisi ve Dügâh makamının artık hiçbir varlık nedeni kalmadığı konusunda mecmualarımızdan bir yüzyıl kadar sonra Kantemiroğlu doğru bir teşhiste bulunur. Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 128-133.

33 M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003, s. 995 vd.

34 Owen Wright, *age.*, s. 195.

35 Owen Wright, *age.*, s. 195-196.

Bûselik, Dügâh, Nişaburek ve Nevruz-u acem makamları yoktur. Buna karşılık bir yüzyıl önce adları bile geçmeyen Beyati, Rehavi, Uşşak ve Muhayyer gibi makamlar hem "Hâfız Post Mecmuası"nda varlar hem de sonraki yüzyıllarda repertuarda önemli bir yer işgal edeceklerdir. Hâfız Post'ta ikinci ve üçüncü sırada gelen Acem ve Sabâ makamları ise on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarında çok alt sıralarda yer alıyorlar.

Tablo 9'da en popüler makamsal yapılar olan Nevâ, Hüseynî ve Bûseliği epey geriden izleyen diğer iki ana makam olan Irak ve Rast ise birlikte % 9,7'lik bir paya sahipler. Oysa önceki geleneğe ait mecmualarda hüseynî makamının payı nispeten yüksek olmakla birlikte en yaygınları olan Irak ve Rastın toplamdaki payı % 30'u geçiyordu, Nevâ makamının payı ise çok düşüktü. On iki makamın diğer yedi tanesinin ise on altıncı yüzyıl sonu mecmualarında hiçbir izi yoktur.

Tablo 9'daki makam yelpazesinin geri kalanı, yani kullanım sıklığı nispeten düşük makamsal yapılar daha ilginç bir manzara arz eder ve burada gördüğümüz dağılım ne önceki dönemin mecmualarındakine ne de on yedinci yüzyılın bilinen kaynaklarına benzer.

Bir kere **Tablo 9**'daki yirmi altı makamın yedi adedinin izini ne "Hâfız Post Mecmuası"nda ne de on beşinci ve on altıncı yüzyılların nazariyat kitaplarında bulabiliyoruz. **Tablo 9**'daki bazı makamların gerek on altıncı yüzyıl edvârlarında gerekse "Hâfız Post Mecmuası"nda görünür olup olmadıklarını aşağıda **Tablo 10**'da özetledik.

Makamsal Yapılar	**Edvârlarda**	**"Hâfız Post Mecmuası"nda**
Arazbâr	YOK	VAR
Eviç-Irak	YOK	YOK
Dügâh hüseynî	YOK	YOK
Rast pençgâh	YOK	YOK
Nevâ-yı uşşâk	YOK	YOK
Nevâ-yı sünbüle	YOK	YOK
Nevruz sabâ	YOK	YOK
Sabâ ırak	YOK	YOK

Tablo 10. On altıncı yüzyıl sonu mecmualarındaki bazı makamların edvârlardaki ve "Hâfız Post Mecmuası"ndaki durumu.

Bu makamlardan birkaçının on altıncı yüzyıl sonrasındaki gaybubetleri veya varlıklarını isim değiştirerek devam ettirmelerini açıklamak için makul sebepler düşünmek mümkün. Örneğin (on altıncı yüzyıla ait makam yelpazemizde

repertuarı epey kalabalık olan bir Irak makamı mevcut iken Eviç makamının mevcut olmadığını gözönüne alırsak) "Eviç-ırak" şeklinde nitelenen eserlerin bilâhare sadece Eviç olarak anılmış olması mümkündür. Nitekim "Hâfız Post Mecmuası"nda Eviç makamında genişçe bir repertuar mevcuttur. Ayrıca, Dügâh ve Hüseynî makamları varlıklarını devam ettirdiklerine göre on altıncı yüzyılda çok küçük bir repertuara sahip olduğunu **Tablo 9**'da gördüğümüz "Dügâh-hüseynî" makamındaki eserlerin –bir örneği "Hâfız Post Mecmuası"nda da görüldüğü üzere– bilâhare Hüseynî makamının hükmü altına girmiş olduğu da kabul edilebilir. Nitekim "Hâfız Post Mecmuası"nda ne Dügâha ne de Dügâh-hüseynî makamına rastlıyoruz. Bunlar Hüseynî makamı içinde erimiş görünüyorlar. Bilâhare artık görünmeyecek olan Rastpençgâh makamının adına ise Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde de iki üç kez rastlanıyor. Hem Seydî hem de Mümin-i Şirvânî'nin *edvâr*'larında bir terkip sıfatıyla yer alan Nevruz-u acem makamına ise son defa olarak bir kez *Mecmûai Sâz ü Söz*'ün sonunda rastlıyoruz.

Bir asır kadar sonra "Hâfız Post Mecmuası"nda da yer alacak olan Arazbar makamının ise ilk defa on altıncı yüzyıl sonlarında zuhur ettiği anlaşılıyor. Aynı şeyi Mâhur makamı için de söyleyebiliriz. Ne Yusuf bin Nizamettin'in Türkçe *Edvâr*'ında ne de on altıncı yüzyıl başlarına ait Seydî'nin kitabında adı geçiyor Mâhur makamının. Bir tek Lâziki'nin *Fethiyye*'sinde yer bulan Mâhur makamını on altıncı yüzyıl sonlarında nispeten yaygın kullanıma işaret eden bir durumda görüyoruz (bkz. **Tablo 9**).

On altıncı yüzyıl sonlarının bu üç mecmuasında sadece bir ya da iki eserle temsil edilen **Tablo 10**'daki son dört makama (daha doğrusu terkibe) gelince, bu dört makam da, tıpkı dönemin çoğu bestecilerinin adları gibi (bkz. **Tablo 8**) çok kısıtlı repertuarlarıyla birlikte kısa sürede adem diyarına göçmüş olmalılar.[36] Nitekim İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıki geleneğinde son beş asır zarfında sayıları bini aşkın makam icad edilmiş ve/veya kullanılmıştır.[37] Kantemiroğlu'nun Abdülkâdir Merâgî'ye atfettiği "*Amma ki terkibata nihayet yok*" vecizesi boş bir söz değildi elbette, dönemin her tecrübeli müzisyeninin iyi bildiği bir gerçeğin ifadesiydi sadece.[38]

Bu makam kalabalığı içinde dönem dönem ortaya çıkarılıp "tutmayan" ve bir süre sonra iz bırakmadan kaybolan, terk edilen makamlara çok sayıda örnek vermek mümkün. Zaman içinde ad değiştiren veya adı aynı kalmasına

36 Bu dört terkibden biri olan "Nevrûz sabâ" adına (ama makamına değil) yirminci yüzyılda İran destgâhları içinde bir *gûşe,* yani bir melodik motif adı olarak tekrar rastlıyoruz. Bkz. Hormoz Farhat, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, s. 70.

37 Bu makam kalabalığının bir dökümü için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of Turkish Makams*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

38 Bkz. Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, Londra, Knapton, 1734, Cilt I, s. 152.

rağmen tanım ve kapsamı tamamen değişen makamsal yapılara, makamı yaşatmaya yeterli sayıda bir repertuarı oluşmayan ve zamanla içi boş bir kabuk gibi ortada kalmış makam ve terkip isimlerine sıkça rastlanıyor. Kantemiroğlu bu makûleden makamsal yapılara haklı olarak "*mevcûdü'l- ism mâdumü'l-cism*" (ismi var cismi yok) makamlar adını vermiştir.[39] Çünkü tecrübeli bir müzisyen için yeni bir makam veya terkip icat etmek çok kolaydır. Asıl mesele de yeni bir makam terkip etmek değildir; önemli olan o makamın yaşayıp gelişmesini sağlayacak bir repertuar oluşup oluşmadığıdır. Diğer yandan, müzik icrasının temel taşları olan perdelerin/seslerin zaman içinde değişime uğramış olabileceğini de hesaba katmak gerek. Burada makamların sadece adlarından söz ediyoruz, gerçek seslendirilmelerinden değil.

Yine de burada gördüğümüz önemli gerçek şudur: Sıkça kullanılan makamlar yelpazesinin kapsamının hızla değişmekte olması ve yeni icat edilmiş ve dolaşıma sokulmuş makamların saman alevi gibi parlayıp bilâhare süratle terk edilmesi gibi durumlara sadece on dokuzuncu veya yirminci yüzyıllarda değil, "tarz-ı Osmânî" musıkinin daha oluşum döneminde de rastlanmakta olması. Böylesi bir makam dolaşımının daha önceki dönemlerde de varolmuş olması pekâlâ mümkündür.

FORMLAR VE MAKAMLAR

Eski geleneğin önde gelen müzik formu olan ve Abdülkâdir Merâgî'nin musıkide üstatlığın sembolü hâline getirdiği *nevbet-i mürettebe*'nin İstanbul müzik geleneğinde kendine yer bulamadığına ve on altıncı yüzyıl zarfında tedavülden tamamen kalktığına daha önce işaret etmiştik. Ancak, nevbet gibi birbirine bağlı ve her birinin hem güfte yapısı hem de dili farklı olan birkaç bölümden oluşmayan *nakış, kâr, savt, amel, semâi* gibi yekpâre, daha kısa, esnek ve şeklen daha az karmaşık eser formları da vardı. Bunlardan bazılarına on altıncı yüzyıl sonuna ait mecmualarımızda rastlıyoruz (bkz. **Tablo 5** ve **Tablo 6**). Bu formlardan *savt* zamanla ortadan kaybolacak fakat *kâr, semâi* ve *nakış* gibi yapılar tedricen yeni kimlikler ve yeni yapısal özellikler de edinerek Osmanlı/Türk musıkisinin repertuarında daha uzun süre yer almaya devam edeceklerdir.

Güftesinin künyesinde makamı ve/veya usûlüyle birlikte eserin formunun da belirtildiği eserlerin sayısı elimizdeki üç güfte mecmuasındaki eserlerin

39 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [**Y.100**]. Kantemir'in bazı makamlara dair bu çok isabetli yargısı ve eldeki makam bolluğunu nasıl değerlendirdiği konusunda ise bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 123-126.

toplamı içerisinde çok küçük bir azınlık teşkil ediyor (bkz. **Tablo 6**). Sayıları yirmi kadar olan ve formu belli olan bu güftelerin hemen hepsinin diğer iki yazmadan yirmi ya da otuz yıl kadar sonrasına, yani muhtemelen on yedinci yüzyıl başlarına tarihlendirdiğimiz **TY 822** yazmasında bulunduğunu da belirtmek gerekiyor.

a) Hânende Peşrevi

On altıncı yüzyıl zarfında repertuardan çıkan ve geri dönmemek üzere güfte mecmualarından kaybolan bir diğer ilginç eser türü de *peşrev*dir. Musıki faslının en başında çalınması âdet hâline gelen sâzende peşrevini kastetmiyoruz. Burada söz konusu olan hânende peşrevidir. Diğer sesli eser formlarında olduğu gibi terennümlere ilâveten anlamlı ve manzum güfteler yoktu bu hânende peşrevlerinde. Sadece lafzî ve ikâî terennümlerden oluşuyordu bu sesli peşrevler.

Ayrıca, bu hânende peşrevlerinin çok önemli bir diğer niteliği de hepsinin usûllü olmaları ve hem terennümlerinin sırasının hem de melodik kalıplarının muhtemelen önceden belirlenmiş/bestelenmiş olmasıydı. Lafzî ve ikâî terennümlerin on beşinci yüzyıla ait bir mecmuada belli bir sırayla kayda geçirilmesine gösterilen özenin işaret ettiği budur. Owen Wright'ın incelediği ve on dördüncü yüzyıla ait eserlerle birlikte on beşinci yüzyılın ilk yarısına ait, yani musıkide "tarz-ı Osmânî"nin oluşumundan öncesinin repertuarını içeren bir güfte mecmuasında bu "peşrev"lerden çok sayıda mevcuttur.[40]

Ne var ki, on altıncı yüzyıl bir müzik formu olarak besteli ve usûllü "hânende peşrevinin" "tarz-ı Osmânî" musıki repertuarından düştüğü ve onun yerini serbest okunan gazelin (Kantemir'in ifadesiyle "hânende taksimi"nin) aldığı yüzyıldır. Kantemiroğlu döneminde bu hanende taksiminin işlediği metnin hangi edebî forma ait olduğu ve ne ölçüde terennüm içerdiği bilinmiyor. Ancak hânendenin makamla, fakat serbestçe seslendirdiği metnin müzikal değil edebî formuna atfen gazel adı bu serbest icraya muhtemelen on dokuzuncu yüzyılda verilmiştir.

On altıncı yüzyıl sonuyla on yedincinin başlarına ait elimizdeki güfte mecmualarındaki güfte künyelerinde "peşrev" adlı bir eser formuna artık rastlamıyoruz. İç yapısı (örneğin hane sayısı, "zeyl", "serbend" veya "mülâzime"nin varlığı, nakarata, yani bugünkü "teslim"e verilen ad vb) zamanla az çok değişecek olmasına ve bugünkü şeklini ancak on dokuzuncu yüzyılda alacak olmasına rağmen İstanbul'da peşrev on altıncı yüzyıl sonunda artık bir sözlü eser olmaktan çıkmıştır. Peşrev artık münhasıran bir saz eseri formudur. On yedinci yüzyılın ortasında ise, hânende peşrevinin hiçbir izine rastlanmadığı

40 Oxford, Bodleian Library, **[Ouseley 127 ve 128]**. Bkz. Owen Wright, *age.*, s. 130-131.

Ali Ufkî'nin eserlerinde de teyit edildiği üzere, peşrevin artık sadece enstrümantal bir eser türü olduğu ve bundan böyle de olacağı konusunda hiçbir kuşku kalmıyor.

Yarım asır kadar sonra ise Kantemiroğlu'nun gözünde bu gibi kalıplı/besteli "hânende peşrevlerinin" hiçbir hükmü kalmamış, yerini ya tamamen serbest bir hânende veya sâzende taksimi ya da tamamen enstrümantal bir peşrev almıştır. Bir yanda serbest ses veya saz taksimleri ile diğer yanda peşrevler kendi kurallarına sahip apayrı birer musıki formudurlar artık. Bestelenmiş eser ile doğaçlamalar birbirinden kesin surette ayrılmışlar ve fasıl içerisindeki yerlerini bulmuşlardır. Sözlü (güfteli ve/veya terennümlü) peşrevin sinagoglarda ve Ortodoks kiliselerinde bir süre daha –ama münhasıran bir dinî musıki formu olarak– icra edilmeye devam edildiği de biliniyor.[41]

Eski "hânende peşrevlerinin" usûllü ve kalıplı/besteli olmaları durumuyla ilgili Kantemiroğlu'nun görüşü gayet kesin ve keskindir. Kantemiroğlu bu görüşün bir tek kendisine ait olmadığını ve İstanbul musıki camiası tarafından paylaşıldığını belirtir:

> "*...bilmiş ol ki diyâr-ı Pars hânendeleri ve sâzendeleri taksim nağmesini peşrev hâlinde beste eylemişlerdir....lâkin ehl-i mûsıkar-ı Rûm mâbeyninde* [Osmanlı musıkişinasları arasında] *bu makule* [bu cins] *kalıplı taksim makbul olmayıp musıkinin dairesinden ihraç ederler...*"[42]

Kantemiroğlu bu "hânende peşrevlerinin" esasen Farsî musıki geleneğine mahsus olduklarını –dolayısıyla da İstanbul kökenli olmadıklarını, "Rûm musıkişinaslarına" tamamen yabancı olduklarını– belirtmekle kalmıyor. İstanbul'da böyle bir eser formunun reddedildiğini, dışlandığını ve artık musıkiden bile sayılmadığının altını çizmeden edemiyor. Peşrev yerine kullanılan besteli/kalıplı taksimler İstanbul'da dışlanmış, tabiri caizse artık "ötekileştirilmiştir". Kantemiroğlu'nun nazarında bu kalıplı/besteli taksimler veya aslında "peşrev" diye adlandırılan, daha doğru bir ifadeyle icracı tarafından öğrenilip ezberlenmiş ve bir faslın başlangıcında icra edilen bu "taksimler" Acem tarzı musıkinin alâmet-i fârikalarından biriydi.

Bu eski formun ve taksim anlayışının daha Kantemiroğlu'ndan bir asır kadar önce, yani daha on altıncı yüzyılın sonlarında İstanbul'un musıki çevrelerinde kullanımdan fiilen kalkmış olduğunu görüyoruz. Ne var ki,

---

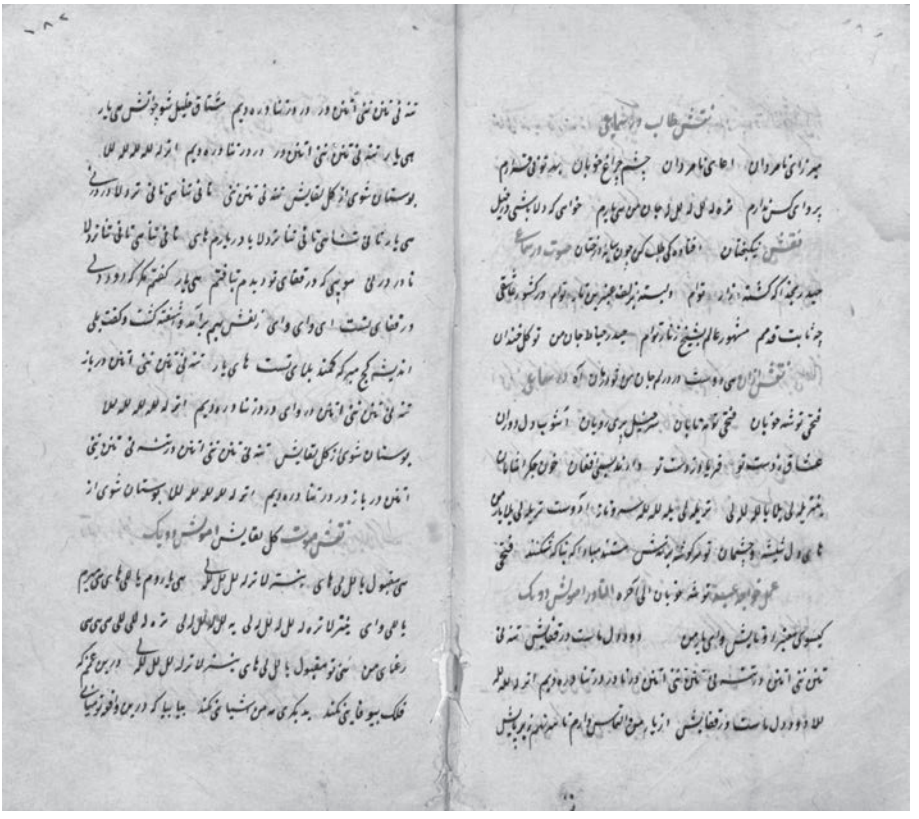
41 Bkz. Edwin Seroussi, "The Peşrev as a Vocal genre in Ottoman Hebrew Sources", *Turkish Music Quarterly*, 4/3, Summer 1991, s.1-9.

42 Aslında Kantemiroğlu'nun burada verdiğimiz bu kısa alıntıdan çok daha uzun, gerekçeli ve ayrıntılı olan taksim ve peşrevler hakkındaki yorumlarının tümü için bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 67. Kantemiroğlu'nun gözüyle "Acem" ve "Rûm" (yani Osmanlı) musıkilerinde farklı ve hiçbir şekilde kabil-i telif olmayan beste ve taksim anlayışları hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 95-98.

bir asır sonra bile Kantemir bu farkı tekrar vurgulamadan edemez ve ister hânende ister sâzende tarafından yapılsın taksimin tümüyle bir doğaçlama, tabiri caizse irticalen yapılmış bir beste olması gerektiğini ısrarla ifade eder. Kantemiroğlu'nun bu konudaki kuvvetli ısrarı on yedinci yüzyıl boyunca da eski hânende peşrevlerinin hâlâ zaman zaman icra edildiklerini akla getirmiyor değil. Ancak, "tarz-ı Osmânî" musıki iyice oluştuktan sonra ise bu tür bir taksim anlayışının küçümsenerek musıki dahi olmadığının ileri sürülmesini yukarıda sözünü ettiğimiz on altıncı yüzyıl zarfında "Türk musıkisinin Farsî geleneğin etkisinden sıyrılması" sürecinin sonuçlarından biri olarak görmek yanlış olmaz.

b) Nakış

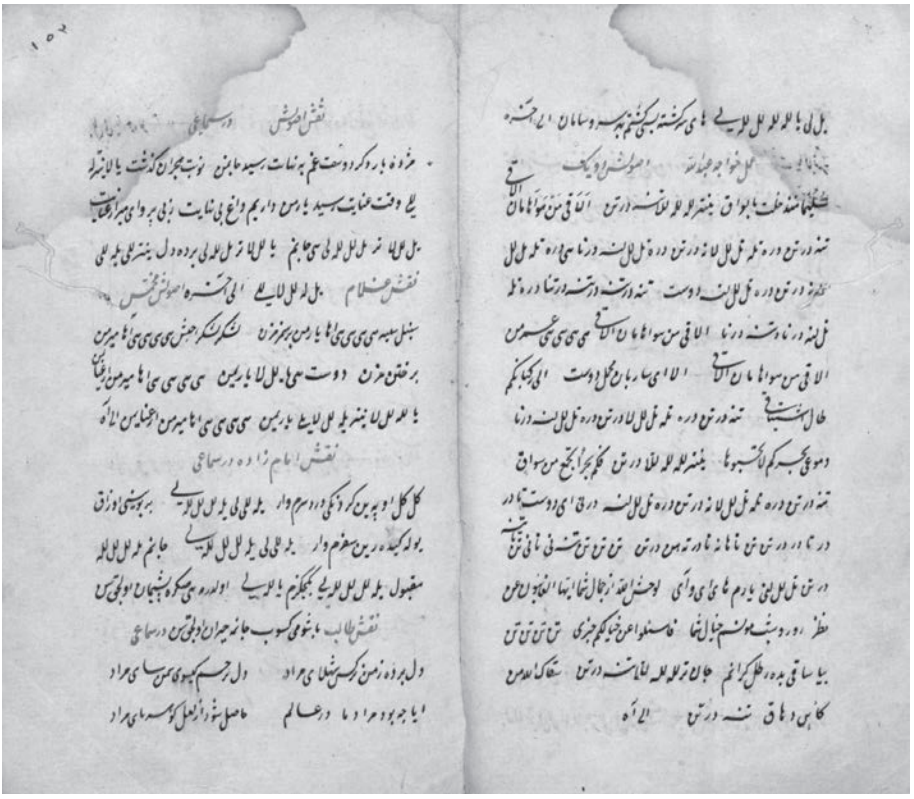
Nakış (ya da bazı yerlerde rastlanan şekliyle *nakş* veya *nahş*) on altıncı yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış yeni bir eser formu ya da eser adı değildir. Abdülkâdir Merâgî, nakşı bir tek mısralık güfte üzerine kurulmuş bir eser



TY 822 vr. 181b/182a Nakış, Nakış-Savt ve bir Amel.

olarak tanımlar.[43] Bu müzik tabirine on beşinci yüzyılla on altıncı yüzyıl başına ait Türkçe kaleme alınmış iki adet edvârda da rastlanıyor. Fakat bu edvârlarda bu müzik formu açıkça tanımlanmıyor.

Bu Türkçe edvârlardan ilki tertip edildiği tarih bilinmeyen fakat Farsça aslından 1469 yılında Türkçeye çevrilmiş olan *Yusuf bin Nizamettin Edvârı*, diğeri ise elimizdeki en eski nüshası 1504 yılına ait olan Seydî'nin *El-Matlâ* adlı kitabıdır. Bunların ikisinde de teknik bir terim olarak "nakış"a rastlıyoruz.[44] Ne var ki, bu metinlerde "nakış"ın nasıl bir form olduğunun açıklanması bir yana, dört başı mâmur bir form olup olmadığı dahi açıkça belirtilmiyor.



TY 822 vr. 152b/153a Nakışlar ve bir Amel.

43 Abdülkâdir Merâgî, *Şerhü'l- Edvâr*, haz.: Taki Bineş, Tahran, Merkez-i Neşr-i Dânişgâhi, 1991, s. 342.

44 Yusuf bin Nizamettin, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits orientaux, **[Supplément Turc 1424]** (Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayını, 2012). Seydî, *El-matla' fi beyânü'l-edvâr ve'l makamât ve fi'l-'ilm-i esrâr ve'r-riyazât*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[A. 3459]** (Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Discourse*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2004.

Çünkü gerek Yusuf bin Nizamettin gerekse Seydî "nakış"ı bir melodik yapıya atıf yapmaksızın belli bir usûlün iki kez dönmesi uzunluğunda olan lâfzî veya ikâî terennümât olarak, yani güftesiz bir sözlü eser şeklinde tanımlarlar. İki yazmada da "nakış"ı tanımlayan ibareler aşağı yukarı aynıdır: "*...ya sakil ya hafif iki devir nakarat nakşıyla* [veya *nakış nakarat*] *göstere...*"[45] Buradaki "nakarat" kelimesi usûlün darpları anlamında değil, "elfâz-ı nakarat", yani terennümât anlamındadır. Ayrıca, adı geçen nakış iki kitapta da kendi başına bir form olarak görülmüyor ve Hüsrevânî adı verilen aynı makamda kısa bir eser dizisinin küçük bir bölümü olarak sunuluyor.

Her halükârda bu iki müzik teorisi kitabındaki nakış tanımlarında güfteye, şiire yer verilmediği gibi ne "nakış"a örnek sunuluyor ne de kullanılan terennümâtın kendisi zikrediliyor. Oysa Owen Wright tarafından incelenmiş olan on altıncı yüzyılın ilk yarısına ait bir mecmuada güftelerinin çoğu Türkçe olan çok sayıda "nakış"a rastlanıyor. Ancak, bu nakışlarda ne güfte/terennümât dağılımında ne de eser güftelerinin içyapısında henüz bir form birliği veya mütecanislik görülüyor. Bir ya da iki mısralık nispeten kısa bir güfte ve uzun lafzî ve ikâî terennümler içermeleri dışında aralarında ortak yapısal bir özellik olduğu söylenemez.[46]

On altıncı yüzyılın sonlarına geldiğimizde de eldeki mecmualardaki güfte künyelerinde "nakış"ı bir sözlü eser formu olarak görmeye devam ediyoruz. Bu nakışların Uzzâl makamında ve *aaaa* kafiye düzenindeki iki beyitlik Türkçe güfteli ve terennümsüz olan bir tanesi (**TY 1020 vr. 4a**) hariç, diğer hiçbirinin künyesinde eserin makamı belirtilmiş değildir.

Bu istisna haricinde on altıncı yüzyıl sonundaki tüm diğer nakışlar kısa veya uzun bir veya birkaç terennümât bölümü içerirler. Bu da zamanla bir kural hâline gelmiş olacak ki bir yüzyıl sonra güftenin edebî yapısını kıstas alarak birkaç tür nakış tanımlayan Kantemiroğlu da bunu böyle açıklıyor: "*Lâkin Nakş her hangi nev'de* [türde] *olur ise terennümâtsız olamaz.*"[47] Nitekim bağımsız bir beste formu olarak nakış bilâhare on sekizinci yüzyıl zarfında tedricen terk edilecek, ama arkasında "nakış beste" veya "nakış yürük semâi" gibi miraslar bırakacaktır. Bu gibi eserler ise –Kantemiroğlu'nun "nakış"ın temel niteliğine verdiği tanıma hak verircesine– güfteleri çoğu kez bir dörtlük yerine bir beyit ile yetinen ve nispeten kısa, terennümleri ise mısralarından daha uzunca olan birer murabba beste veya yürük semâiden başka bir şey değildir.

45 Seydî, *El-matla' fi beyânü'l-edvâr ve'l makamât ve fi'l-'ilm-i esrâr ve'r-riyazât*, vr. 32; Yusuf bin Nizamettin, *Edvâr*, vr.25a.

46 Oxford, Bodleian Library, **[Ouseley 127 ve 128]**. Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 127-129.

47 Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 100.

Mecmualarımızdaki on dört adet nakış ve "nakış savt"ın sadece beş tanesinin bestecisinin adı künyesinde verilmiş bulunuyor. Künyelerinde bu on dört "nakış"ın dokuz tanesinin usûlünün Semâi olduğu, iki tanesinin ise Düyek, birinin de Muhammes usûlünde olduğu belirtilmiş. Üç tanesinin güftesi Türkçedir. On tanesi Farsça, bir tanesi ise mülemmâdır, yani hem Türkçe hem de Farsça mısralar içermektedir.

İncelediğimiz mecmualardan bir yüzyıl sonrasına ait "Hâfız Post Mecmuası"nda mevcut toplam elli altı adet nakış arasında ise artık Türkçe güfteli olanı yoktur. Yerleşip gelişmekte olan "tarz-ı Osmânî" musıki geleneği içinde tıpkı *kâr*larınkine benzer bir "klâsikleştirme" işlemine tâbi tutulmuş olduğu anlaşılan nakışların tümünün güftesi artık Farsçadır.[48] Ancak, Kantemir'in nakşın içyapısına örnek olarak verdiği bir nakıştan da anlaşılacağı üzere o tarihlerde hâlâ mülemma güfteli nakışlar besteleniyordu.[49]

Diğer yandan, on altıncı yüzyıl sonu mecmualarımızda nakışların tıpkı on altıncı yüzyıl başındakiler gibi bilebildiğimiz kadarıyla şekil itibariyle muğlâk (veya esnek) olmaya devam ettikleri görülüyor. Birkaçının içyapısına daha yakından bakınca bu durum açıkça görülüyor.

Bu noktada güfte mecmualarımızdaki nakışların, savt, amel ve kârların içyapılarını irdelemenin zorluğuna ve aynı zamanda sadece güfteye istinaden müzikal analiz yapmanın çok önemli bir eksikliğine de işaret etmek gerekiyor. Güfte mecmuaları sadece güfteyi içerir, eserin nağmelerini, melodik yapısını veremezler elbette. Dolayısıyla yapılacak bir inceleme sadece güftenin içyapısına, yani vezin, kafiye türü ve düzeni, hece sayısı, mısra adediyle birlikte terennümlerin yerleri ve uzunlukları gibi özelliklerine yöneliktir. Yani inceleme ancak musıkiye temel olan metnin edebî veya dile ilişkin özelliklerini konu alabilir. Sözlü eserin müzikal içyapısı değil, aslında müzikal cümlelere zemin teşkil eden güftenin edebî içyapısı incelenebilmektedir. Çünkü her müzikal cümlenin başlangıç ve sonunun bir mısraın başı ve kafiyesi ile ya da terennümün başı ya da sonu ile örtüşmesi gerekmez, çoğu zaman da örtüşmez. Edebî yapının da mutlaka melodik yapıda tam karşılığını bulması, ikisinin birebir çakışması gerekmez.

Bir güfte mecmuasında –"Hâfız Post Mecmuası"nda zaman zaman rastlandığı şekilde– her güftenin içinde *hane*, *hane-i evvel ya da sânî, serbend*, *bend-i evvel, bend-i sânî*, *meyan*, *nakarat*, *mülâzime*, *bazgeşt*, *zeyl* gibi müzik eserinin sadece güftesini değil müzikal bölümlerini de belirten ibareler var

48 Topkapı Sarayı Kütüphanesi [**R.1724**]. Bkz Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s.173-179; Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993.

49 Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 100-101.

olabilir. O zaman ve ancak o zaman sadece edebî değil müzikal içyapıyı da incelemek mümkün olabilir. Ayrıca, elde eserin bugüne kadar ulaşmış bir notası bulunuyorsa iş nispeten kolaylaşır. Bu takdirde güfte taksimatını bulmak veya hiç değilse eser içindeki her bölümün göreli melodik uzunluğunu çıkarsamak mümkün olabilir.

Ancak, eğer bunlardan hiçbiri yoksa, yani eserin notası da, eserin güftesini ve melodik çizgiyi bölümlere ayıran ibareler de mevcut değilse o zaman eserin içyapısıyla ilgili incelemede güftenin belirli bölümlerinin mutlaka ve her zaman bir müzik cümlesinin üstüne tam olarak oturduğuna dair bir varsayım yapmak gerekir. Bu da sınamaya tâbi tutularak doğrulanması ya da yanlışlanması imkânsız bir varsayım olduğu için güvenilirliği pek yüksek olamaz. Melodik cümleyle mısranın ya da beytin illâ ki ve her zaman üst üste çakışması için *a priori* bir neden yoktur zaten. Bundan dolayı olsa olsa güftenin içyapısının simetrik olup olmadığına dair bir sonuç çıkarılabilir. Dolayısıyla sadece –tabiri caizse– çıplak güftelere bakarak eserin müzikal formunu inceleyenlerin çeşitli eser formlarını gerek müzikal açıdan tanımlarını vermekte, gerekse birbirinden tefrik etmekte büyük güçlüklerle karşılaştıklarını görüyoruz. Çünkü bunu yapmaya çalışırken esas itibariyle eserin müzikal yapısını değil, öncelikle güftenin yapısını incelemiş oluyorlar. Bu durum on altıncı yüzyılın ikinci yarısı gibi eski eser formlarının ya giderek ihmale uğradıkları ya da işlev değiştirdikleri, bu arada da yenilerinin ortaya çıktığı bir dönem için özellikle geçerlidir.

İşte gerek "Hâfız Post Mecmuası"ndaki, gerekse ondan bir asır önce on altıncı yüzyılın sonlarına ait mecmualarımızdaki nakışların durumu budur. Aslında *kâr*, *amel* ve *savt*ların durumu da bundan pek farklı değildir. Bu nakışlardan **TY 822** yazmasındaki birkaç tanesinin içyapılarına ancak güftenin izin ve imkân verdiği ölçüde ışık tutmaya çalışacağız.

Eseri mecmuada bulunduğu varak numarası, başındaki künyesi ve ilk mısraıyla teşhis ettikten sonra mecmuadaki sıraya uyarak Güfte (**G**) ve Terennümât (**T**) bölümlerini belirtecek ve her güfte veya terennümât parçasının içerdiği hece sayısına **[G-8]**, **[T-6]** vb şeklinde işaret edeceğiz. Güftenin ve/veya terennüm elfâzının aynen tekrar edildiği veya değiştiği durumları da **[Ga-8]**, **[Gb-8]** veya **[Ta-6]**, **[Tb-6]**, **[Tc-6]** vb şeklinde belirteceğiz. Lâfzî ve ikâî terennümleri gerektiğinde teşhis ve tefrik edecek, mısra sonlarını da gerekirse ve yazmada açıkça belirtilmiş ise (/) işareti ile gösterececeğiz. Nakışların hemen hepsinin güftesi Farsçadır. Güftesi Türkçe olan mısraya, beyte ya da nakşa da ayrıyeten işaret edeceğiz. **IV** numaralı nakışta ise ilginç güfte ve terennümâtın tümünü vermeden edemedik.

I – vr. 151b. "Nakış usûleş der semâi" *Be tô-yi ân Kâbe reftem*
[Ga8] – [Ta8] – [Gb8] – [Ta8] – [Gc16] – [Tb16] – [Tc14] – *dost* – **[Td8]** – *serv-i nâz* – **[Te8]** – *âh*

II – vr. 151b. "Nakış Derviş Bey zerger semâi" *Bâz kemi meydâni merâ*
[Ga8] – [Gb8] – [Gc8] – [Gd8] – *cânım* – **[Ta8]** – *cânım* – **[Tb8] – [Gc8]** – *Âşık oldum bildim yâr özgelerle yâr imiş / Allah Allah âşıka bunca belâlar var imiş* – **[Tc9]**

III – vr. 153a. "Nakış usûleş der semâi" *Müjde bârid kerd vakt-i gam be nihayet resid* **[Ga14]** – *cân-ı men* – **[Gb7] – [Ta6] – [Gc7]** – *yâr-i men* – **[Gd8] – [Ge10] – [Tb11] – [Tc21]** *ilâ âhirihi*

IV – vr. 153a. "Nakış Gulâm usûleş muhammes"[50] *Sünbül-i siyeh hey hey hey hey ah hâ yâr-i men ber semen mezen / leşker leşker-i habeş hey hey hey hey ah hâ yâr-i men ber Hoten mezen / dost hey yâ lel lâ yâr-i men / hey hey hey hey ah hâ mir-i men rânâ-yı men... ilâ âhirihi*
Yani **[Ga5] – [Ta9] – [Gb5] – [Gc7] – [Ta9] – [Gd5]** – *dost* - **[Tb4]** – *yâr-i men* – **[Tc5]** – *mir-i men rânâ-yı men ilâ âhirihi*

V – vr. 153a. "Nakış İmamzâde der semâi" *Gel gel öpeyin gerdenini derd-i serim var* – **[Ta14]** – *Bir bûsene uzak yola giderin seferim var* – **[Ta15]** - *makbul-i men* – **[Tb8]** – *beyceğizim* – **[Tc4]** – *Öldürme beni sonra peşiman olacaksın/ Başımı kesip canıma hayran olacaksın.*

VI – vr. 153b. "Nakış Tâlib der semâi" *Dil borde zi men nergis-i şehlâ-yı murad*
[Ga14] – [Gb14] – [Gc14] – [Gd14] – *hey murad* – **[Ta10]** – *hey murad* – **[Tb11] – [Tc18] – [Td11]** – *ilâ âhirihi*

VII - vr.176a. "Nakş-ı diğer semâi" *Şâhâ ben bî-nevadan yüz çevirme/Ki sultansın gedadan yüz çevirme*
[Ga11] – [Gb11] – [Ta14] – [Tb15] – [Gc17] – [Tc18] – *ilâ âhirihi*

---

50 Bu güfteyi Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde en erken bu mecmuada, yani on altıncı yüzyıl sonlarında görüyoruz. Kimine göre Hasan Dihlevî'ye (öl. 1337) ya da Hâcû-yı Kirmani'ye (öl. 1352) ait olan, kimine göreyse Sultan Hüseyin Baykara'ya atfedilen bu parçalı güfte –terennümler zaman zaman uzatılıp değiştirilerek– daha sonra birçok başka eserde de kullanılmıştır. Şeştâri Murad Ağa'ya (öl. 1675?) atfedilen Bûselik makamındaki bir *Kârçe*, İsmail Dede Efendi'nin *Sabâ Nakış Bestesi*, Dellâlzâde'nin *Rehâvî Bestesi* ve Hampartzum Limoncuyan'ın Hisarbûselik makamındaki *Kâr*'ı aynı güfteyi kullanırlar. İşin ilginci bu eserlerin hepsi de tıpkı mecmuamızdaki nakış gibi Muhammes usûlündedir. Ayrıca, **TY 822** yazmasının 153b sayfasındaki formu belirsiz ve sonunda *ilâ âhirihi* ibaresi bulunan, Düyek usûlündeki ve muhtemelen o da bir nakış olan bir eserin güftesinin içinde "*sünbül-i siyeh ber semen mezen, leşker-i habeş ber Hoten mezen*" ifadesi güfte olarak değil lâfzî terennüm olarak kullanılmaktadır.

VIII – vr.181b. "Nakış Tâlib der semâi" *Mirza-yı nâmerdân*
[Ga6] – [Gb6] – [Gc6] – [Gd6] – [Ta12] – [Ge11] – [Gf14]

IX – vr. 181b. "Nakış ez ân der semâi" *Fethi to şâh-ı hûbân*
[Ga7] – [Gb7] – [Gc7] – [Gd7] – [Ge6] – [Gf6] – [Gg6] – [Gh6] – [Ta12] - [Tb10] – *serv-i naz dost* – **[Tc9] – [Gi14] – [Gk10]** – *Fethi to şâh-ı hûbân – ilâ âhirihi*

TY 1020'deki tek nakşın yapısı ise bunlardan tamamen farklı ve aşağıdaki gibidir:

X – vr. 4a. "Nakış der makam 'Uzzâl" *Ey lebi gonca-yı nevreste ve güftârı güzel / Mürg-i dili kapmada mahir serv destârı güzel / Cümle evzâı levendâne etvârı güzel / Serv-kaddini salın ey şive vü reftârı güzel.* **[Terennüm yok]**

Bu sonuncusu hariç nakışların hiçbirinin künyesinde eserin makamı belirtilmiyor. On altıncı yüzyıl sonlarına ait bu nakışların gerek içyapısında gerekse güfte ve terennüm düzenlerinde bir sistem, bir mütecanislik aramak beyhude görünüyor. Aralarında üç tanesinin dili Türkçedir, bir tanesi mülemmâ (Farsça/Türkçe), diğerleri ise Farsçadır. Burada kullanılan dilde de bir mütecanislik yoktur. Ayrıca, bu Farsça güfteler de cidden şiirsel olmayıp, pek basit ve âmiyânedir. Çoğu âşıkâne olan ve birçoğunda mısraların hece sayısı dahi birbirini tutmayan Türkçe güfteler de kezâ. On altıncı yüzyıl başlarında güfteleri henüz hep Türkçe olan nakışların arasına şimdi Farsça olanları da girmiştir, ancak acemi elinden çıkmışa benzeyen bu Farsça güfteler ne "klâsik"tir ne de pek seçkin.

Tıpkı diğer iki mecmuamızdaki güfteler gibi bu nakış güftelerinin de Saray'da veya seçkin, ârifâne bir sosyal ya da kültürel grup içerisinde veya ekâbir meclisleri düşünülerek üretilmedikleri apaçık ortadadır. Bir asır kadar sonra "Hâfız Post Mecmuası"nda sonucunu göreceğimiz "nakış ve kârları klâsikleştirme" eğilimi daha on altıncı yüzyıl sonlarında Farsçası pek gelişmiş olmayan ve herhalde kendileri de Acem kökenli olmayan müzisyenler elinde başlamış olmalıdır.

Neticede ortaya yarı popüler, nispeten serbest ve esnek bir janr çıkmıştır anlaşılan. Nakışların künyelerinde usûl belirtilmiştir ama biri hariç bu nakışların makamları belirsizdir. Makamı belirtilmiş olan bir nakşın ise usûlü belirsizdir. İçyapıları itibariyle yukarıdaki nakışların hepsi de farklı farklıdır. **I**, **VIII** ve **IX** sayılı nakışların gerek güfte uzunlukları gerekse güfte/terennüm uzunluk ve oranları açısından düzgün ve kısmen simetrik oldukları söylenebilirse de diğerleri için bu durum geçerli sayılmaz. Çoğunda terennümler

güftelerden daha uzundur. Ancak, terennümsüz olan nakış da vardır, terennümleri iki güfte bloku arasında yer alanları da, çok uzun terennümlerin sadece eserin en sonunda yer aldığı durumlar da.

"İLÂ ÂHİRİHİ..."

On altıncı yüzyıl sonuna ait bu nakışların ilgi çekici ve özel bir yanı daha var. Nakışların sonundaki *ilâ âhirihi* ifadesinden söz ediyoruz. **TY 822** mecmuasında künyesinde formu belirtilmemiş birçok Farsça güftenin sonunda da aynı ibareyi görürüz. Bugünkü Türkçede "vesaire"nin karşılığı olan bu ifadenin kelime anlamı "sonuna kadar" ya da "aynı şekilde devam eder" şeklindedir.

Kuşku yok ki bu ifade nakış formunun (belki de amel ve kâr gibi başka formların da) o dönemdeki esneklik ve muğlâklığının bir diğer tezahürüdür. Yukarıda sayıp içeriğinin yapısını özetlediğimiz on adet nakşın beşinde (belki de altısında) eserin en sonunda bu ifadeyi görüyoruz. Bunlarda *ilâ âhirihi* ibaresi ya eserin son terennümünü ya da güftenin son mısraını izlemektedir. Buradaki bu ifadenin eserin son terennüm bölümünün istendiği kadar uzatılabileceğinden ve bunun icracıya bırakıldığından başka bir anlamı olması pek mümkün görünmüyor. Avrupa müziğinde *ad.lib.* ("ad libitum", yani isteğe bağlı) ibaresinin buradaki muadili *ilâ âhirihi* olsa gerektir. Nitekim bu ifadeye **TY 822** yazmasında birer nakış olmayan güftelerde de rastlıyoruz (örneğin s. 166a, 166b, 167a, 181a, vb).

O takdirde de bu durum söz konusu eserin bütünüyle önceden bestelenmiş (İng. "*pre-composed*") bir eser olmayabileceğine ve hiç değilse bir bölümünün "serbest" olabileceğine işaret ediyor. Diğer bir deyişle müzik eserinin hiç değilse bir kısmında inisyatifin icracıya bırakıldığı ve bu kısmın doğaçlama olarak icra edileceği (İng. "*performance-generated*"), *ilâ âhirihi* bölümünün istendiği kadar uzatılabileceği, dolayısıyla da her icrada eserin bestesinin az çok değişikliğe uğrayabileceği anlamına geliyor. Yani icra edilecek olan nakşın bestesi bütünüyle katı, sabit ve kesin değildi. İcracıya bırakılan özgürlük alanının, dolayısıyla da eserin içyapısının bu vesileyle icracı tarafından önemli ölçüde değiştirilmesi mümkündü. Durum böyle olunca da burada sabit ve tanımlı bir nakış formundan söz edebilmek zor.

Bu yönde bir diğer karine de bu türdeki nakışların hepsinin çoğaltılması kolayca mümkün olan 3/4 veya 6/8'lik semâi usûlünde olmalarıdır. Çünkü bu kısacık semâi usûlünün büyük usûller misâli icra edilen esere yapısal bir sabitlik kazandırma işlevi bulunamazdı. Nakışlar birer "açık uçlu" eser miydi? Nakşın kesin, sınırları belli ve yerleşik bir form olmadığı gerçeği haricinde bu soruya kesin bir cevap vermek mümkün değil. Ama **TY 822** yazmasında sonunda *ilâ âhirihi* ibaresi bulunan –fakat formu ve usûlü be-

lirtilmemiş– dokuz güfte daha bulunduğuna işaret etmek gerekiyor. Böyle "serbest" icra edilebilmesi mümkün olan güftelerin hemen hepsinin Farsça olması da kayda değer.

Mecmualarımızdan yarım asır kadar sonra kaleme alınmış olan Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde ise nakşın durumu tamamen farklıdır. İkisinin de güfteleri Farsça olan ve künyesinde nakış olarak adlandırılan biri Uşşak diğeri Nevruz-u âcem makamında iki eserin notası mevcuttur Ali Ufkî'nin bu derlemesinde. Bu nakışlarda form muğlâklığı ortadan kalkmış ve doğaçlamaya yer bırakılmamıştır. Birinin usûlünün *hafif*, diğerininki de *muhammes* olması yapısal bir düzen sağlamakta kilit bir rol oynamıştır muhtemelen. Bu nakışların ikisi de artık içyapıları gayet sağlam, birinci ve ikinci bendleri belirgin ve orantılı, terennüm ve nakarat ("mülâzime") kısımlarının yeri ve uzunluğu belli açık seçik birer olgun eser niteliğini kazanmıştır.[51] Bugünden baktığımızda onları terennümleri biraz uzunca olan birer murabba beste olarak nitelemek mümkün.

Ali Ufkî'den yarım asır sonrasına ve incelediğimiz mecmuaların kaleme alınışından bir yüzyıl kadar sonrasına ait Kantemiroğlu *Edvâr*'ında da durum böyledir. Türk musıkisine akılcı bir düzen getirmeye, hem teorik kurguyu hem de repertuarı akılcı bir düzene sokup onlara nizâmat vermeye soyunmuş olan Kantemiroğlu[52] âdet edindiği üzere nakışlar hakkında da kesin ve katı tarifler verir. Güftenin içerdiği mısra sayısına ve eserde geçki yapılan bir meyânhanenin bulunup bulunmamasına ve terennümlerin eser içindeki yeri gibi kıstaslara dayanarak üç farklı tür nakış tanımlar Kantemiroğlu. Ne var ki, yukarıda yapılarını verdiğimiz on adet nakıştan ancak iki tanesi onun verdiği tanımlardan birine denk düşüyor. Ayrıca, Kantemiroğlu'nun tarif ettiği "nakış beste"den de pek farklı değildir. Ali Ufkî'nin notaya aldığı iki nakıştan ise sadece bir tanesi Kantemiroğlu'nun tanımlarından birine uygun bir yapıya sahiptir.

On altıncı yüzyıl sonlarında bu kadar esnek ve gayrimütecanis bir yapıya sahip olan nakışlar Kantemiroğlu'nun zamanına gelinceye dek acaba kolayca teşhis ve tasnif edilebilecek bir düzene girmişler miydi? Yoksa esas itibariyle hem akılcı hem de pragmatik bir Rönesans adamı olan Kantemiroğlu karmaşık bir tür için kendinden menkul bir tanım, bir düzen ve tasnif yöntemi mi kurgulamaya çalışıyordu? Bilemiyoruz.

---

51 Ali Ufkî Bey, *Mecmûai Sâz ü Söz,* haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976, s. 134 ve 314. İki nakış notasının bugünkü notalama sistemine transkripsiyonu için bkz. M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003, s. 483, 914; nakışların müzikal analizlerini Owen Wright yapmıştır, bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 173-179.

52 Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s.100-101; Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Ama bildiğimiz şu ki, "eskilerden kalma" fakat dakik bir şekilde tanımlanması zor olan nakış formu on sekizinci yüzyıl zarfında tedricen kullanımdan düşmüş ve ardında tıpkı eski nakışlar gibi ikisi de her zaman uzun terennümler içeren *nakış beste* ve *nakış semâi* gibi izler bırakarak repertuardaki özgün yerini kaybetmiştir. Önce Türkçe, bilâhare hem Farsça hem de Türkçe güfteler kullanan bu "eski" eser formu "tarz-ı Osmânî" musıki geleneği içinde kendine farklı bir yer bulamamış, muhtemelen önce *murabba*, sonraları ise terfi ettirilerek *murabba beste* adını alan formun dayanılmaz yükselişinin kurbanı olmuştur.

a) Savt ve Nakış Savt

Savt da nakışınkine benzer bir kaderi paylaşmış görünüyor. Savt, gerek Osmanlı'nın tevarüs ettiği Farsî gelenekte gerekse on yedinci yüzyıldan itibaren "tarz-ı Osmânî" musıkide sık rastlanan bir form ya da form adı değildir. İkinci derece öneme sahip olduğu söylenebilir. On altıncı yüzyıl sonlarına ait mecmualarımızda sadece bir adet *savt* ve iki adet *nakış savt* güftesi bulunuyor. Bu üç eserin temel yapısı aşağıdaki gibidir:

I – vr.181b. "Nakış savt der semâi" *Haydar be Hodâ ki küşte-i zâr-ı tüem*
[Ga12] – {Gb12] – [Gc12] – [Gd12] – [Ta12]

II – vr.182a. "Nakış savt usûleş düyek" *Der în gumum ki felek-i bi-vefâ neküned*
[Ta16] – [Tb16] – [Tc17] – [Td14] – [Te18] – [Ga14] – [Gb12] – [Tf12]

III – vr. 151b. "Savt-ı Gulâm usûleş türkî darb" *Tâ sünbül-i müşkîn-i tü ber lâle girih şod*
[Ga14] – [Ta10] – [Gb14] – [Tb28] – *makbul-i men* **– [Tc7] –** *mirzâ-yı men* **– [Td4] –** *makbul-i men* **– [Gc14] – [Gd14]**

Tipik bir *murabba beste* formuna yakın olan **I** numaralı nakış savt ile yapı açısından pek düzensiz görünen diğer ikisi arasında güftelerinin Farsça olması dışında ortak noktalar, yapısal benzerlikler bulmak gerçekten zor. *Savt* ile *nakış savt* arasındaki tek yapısal farkın *savt* formuna uzunca lâfzî veya ikâî terennümler eklenip *nakış savt* hâline getirilmesi olduğunu iddia etmek de mümkün değil. Hiç değilse yukarıdaki örnekler böyle bir sonuca ulaşmaya cevaz vermiyor.

Yukarıdaki nakışlardan biri gibi buradaki *savt*lardan birinin de Gulâm'a atfedilmekte olması ise daha önce de belirttiğimiz üzere *pseudographia* üretiminin ve böylece müzik geleneğine uzun ve kadim bir şecere icat etme

işleminin bu erken dönemde bile başlamış olduğunun bir diğer kanıtı olmakla kalmıyor. Bu durum aynı zamanda bu form adının bu şekilde geriye doğru yürütüldüğü on altıncı yüzyıl sonlarında onun artık "eskimiş" telakki edildiğinin de bir göstergesi olsa gerektir. Gulâm Şâdî'ye ve Abdülkâdir Merâgî'ye beste atfetme ve bu besteleri "klâsikleştirme" süreci on yedinci yüzyıl boyunca devam edecektir. Bu "klâsikleştirme" işleminin sonucunda on yedinci yüzyıl sonlarının repertuarını temsil eden "Hâfız Post Mecmuası"nda Hoca Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilmiş tam kırk bir adet eser güftesi olarak karşımıza çıkacaktır.[53]

1650'li yıllara tarihlendirilen *Mecmûai Sâz ü Söz*'de Ali Ufkî, bestesi (ve belki de güftesi) "Derviş Nevâi"ye ait Irak makamında bir savtın notasını veriyor.[54] "Hâfız Post Mecmuası"nda ise her biri birer nakışın ardında yazılmış olan üç adet *savt* görülüyor. Bunların hepsinin güftesi Farsçadır. Kantemiroğlu *Edvâr*'ında ise artık savt adlı bir formun değil, kendisine ya da tarifine, adına bile rastlanmıyor.

On altıncı ve özellikle on yedinci yüzyıl zarfında "klâsik eser" statüsüne terfi ettirilen *kâr*ların tam aksine ne *nakış* ne de *savt*lar yaşayan birer bağımsız musıki formu olarak uzun müddet varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu formlar daha sonraki bazı güfte mecmualarında tek tük boy göstermeye devam etmelerine rağmen on sekizinci yüzyıl zarfında tedricen repertuardan çıkmışlardır.

b) Amel/kâr

Abdülkâdir Merâgî *Cami'ül-Elhân*'da *amel* adlı bir müzik formundan söz eder ama bu formun güftesinin Farsça olması gerektiğinden başka bir özelliğini zikretmez.[55] Keza Fethullah Mümin-i Şirvani[56] *amel*in Acemlerin icadı bir form olduğunu ve nispeten kısa, hafif bir eser olduğunu belirtmekle yetinir. İki adet nakşı notaya almış olan Ali Ufkî'de "amel" adlı bir eser formu görülmez. "Hâfız Post Mecmuası"nda ise yüze yakın "kâr"ın güftesi bulunurken bir tek "amel" güftesi vardır. Bu da tedricen terk edilmekte olan nakış ve savtlar misâli "amel"in de diğer bir form kalıntısı olduğu anlamına gelebilir. Kantemiroğlu sonrasında ise artık "amel"den bahis yoktur.

Amel ve *kâr* kelimeleri –ilki Arapçada, diğeri ise Farsçada– aynı anlama geliyor. Bu basit semantik denklikten hareketle bu iki musıki formunun birbirleriyle halef-selef oldukları, yani "amel"in zamanla "kâr"a dönüştüğü

53 Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993.

54 Ali Ufkî Bey, *Mecmûai Sâz ü Söz,* haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976, s. 261.

55 Abdülkâdir Merâgî, *Cami'ül-Elhân*, haz.: Taki Bineş, Tahran, Müessese-i Mütalaat ve Tahkikat, 1987.

56 Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939, Cilt 4, s. 244-245.

ve bu formun bu adla Osmanlı/Türk musıkisi repertuarına girdiği ileri sürülmüştür. Ne var ki, durumun gerçekten böyle olmuş olduğu kesin olmaktan uzaktır. "Amel"lerin içyapısıyla "kâr"larınkinin tam olarak üst üste çakıştığı bir yana, kuşkuya meydan vermeyecek derecede benzeştiği dahi ikna edici bir şekilde kanıtlanmış değildir. Kaldı ki, on dördüncü yüzyılla on beşincinin ilk yarısına ait ameller de güfte uzunluğu veya güfte/terennüm dağılımları konusunda belirgin bir sabitlik ve standarta sahip değillerdi.

Örneğin önce iki form arasındaki bazı benzerlikleri esas telakki eden Owen Wright bilâhare en az benzerlikler kadar aradaki yapısal farkların da önemini vurgulamadan edemez. Vardığı sonuç ise on beşinci ve on altıncı yüzyılın kâr ve amel anlayışlarında kavramsal düzeyde bir tertipsizlik, bir düzensizlik veya dağınıklık ("*conceptual untidiness*") bulunduğudur. Netice itibariyle de böylece bu formların tanımında bir kesinlik bulunmamasının veya kolayca teşhis edilememesinin tüm sorumluluğu bir çırpıda on beşinci ve on altıncı yüzyıl müzisyen ve müzik nazariyatçılarının yetersizliğine veya yöntemsizliğine yüklenmiş olmaktadır.

Her halükârda –ve eldeki güftelerin incelenmesinden anlaşıldığı kadarıyla– kâr ve amel formlarının sağladığı ya da imkân tanıdığı esneklik (bölüm/hane adedi, "meyan"ın konumu, terennümlerin yer ve uzunlukları, "zeyl"in var olup olmadığı vb) bu formların belli bir şekil normuna uyup uymadıkları konusunda kesin bir hükme varılmasını engellemiş olmaktadır.[57] Kaldı ki, yazının/notanın yokluğunda sadece güftesinden hareketle bir eserin müzikal yapısını tam olarak kavrayıp tanımlamak için eser içindeki makam veya usûl geçkilerini görünür hâle getirmenin bir yolu yoktur. Dolayısıyla, müzik tür ve formların muğlâklığının ve aralarında geçişkenlik olmasının, yani form sınırlarının tam tanımlı olmamasının –meseleye dört asırlık bir mesafeden bakınca ve eldeki belgeler bu kadar kısıtlıyken– o kadar da şaşırtıcı veya rahatsız edici olmaması gerekir.

Bu nispi dağınıklık ve muğlaklığın sadece sözlü eser formlarında söz konusu olduğuna da dikkati çekmek isteriz. Saz eseri formlarında ne böyle bir muğlaklık ne de eserin teşhisinde tereddüde mahal vardır. Çünkü bütün bu erken dönem boyunca esas itibariyle uzun yıllardır mehter icralarının taşıyıp getirmiş olduğu saz eseri formları kullanılıyordu. Yani peşrevler ve saz semâileri her zaman çalgı musıkisinin standart formları idiler.

Peşrevlerin içyapısı zaman içinde epey değişmiştir elbette. Hane adedi değişmiş, eser içinde nakarat (teslim) olarak kullanılan parçaların adları, yer ve işlevleri değişmiş, velhâsıl form önemli yapısal değişimlere konu olmuştur. Saz semâileri ise on yedinci yüzyıl zarfında sadece semâi usûlünde

57 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 126, 172, 215.

değil, bunun yanı sıra aksak semâi usûlünde de besteleniyor olmuştu.[58] Ancak peşrev peşrevdi, semâi de semâi. Bu iki eser formunun teşhisinde hiçbir zaman tereddüde mahal olmamış, peşrevin semâi, semâinin de peşrev sanıldığı durumlar hiç söz konusu olmamıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında *longa, sirto, medhâl* gibi yeni saz eseri türleri ortaya çıkıncaya ve şarkı *aranağmeleri* yaygınlaşıncaya kadar da peşrev ve semâiden başka enstrümantal eser yoktu ve dolayısıyla formun teşhisi konusunda da tereddüde mahal olamazdı.

Oysa Wright'ın on altıncı yüzyılın sözlü eser formlarında aradığı kesin ve akılcı tanımların yanı sıra "tarz-ı Osmânî" musıkiye sistemli, tutarlı ve kapsayıcı bir bakış açısının ancak on sekizinci yüzyılın başlarında, Kantemiroğlu *Edvâr*'ında oluşabildiğini göreceğiz.[59] Yukarıda *savt* ve *nakış* konusunda da aynen müşahede ettiğimiz bu şekil muğlâklığını mutlaka bir nakîse olarak görmemeli. Bunun her biri birer icracı ve besteci de olan nazariyatçıların tanıdığı ve yararlandığı bir özgürlük alanı anlamına da gelebildiğini gözden uzak tutmamak gerek.

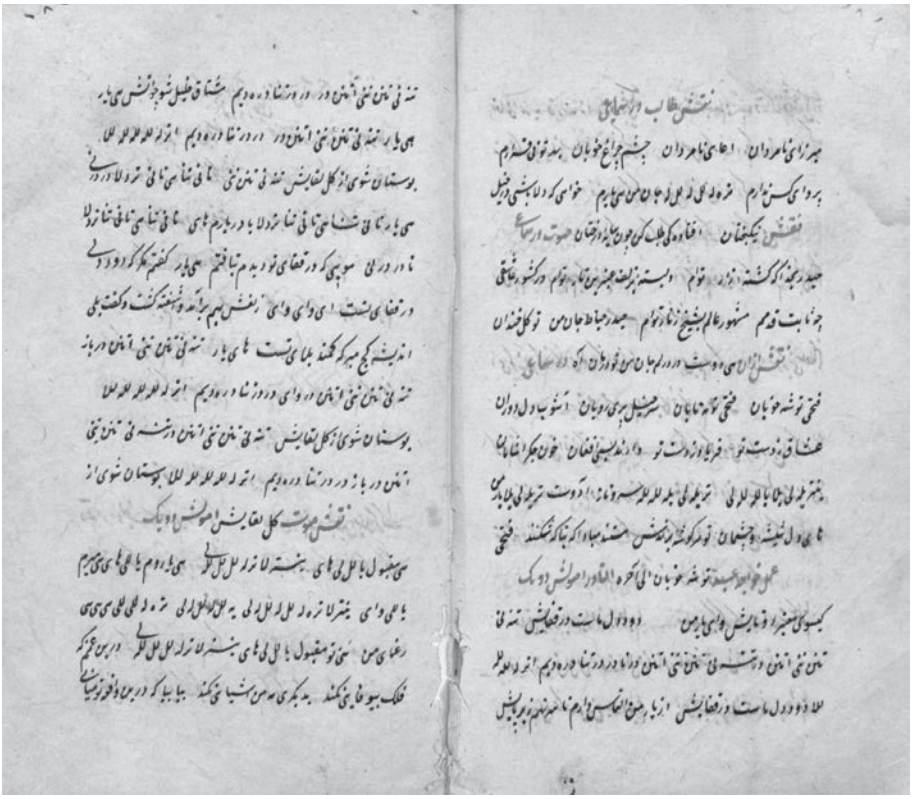
Ayrıca, on altıncı yüzyıl sonlarına ait bir güfte mecmuasında, hepsi de aynı elden çıkmış güfteler arasında hem künyesinde kâr olarak tanımlanmış bazı eserler hem de amel olarak tanımlanmış eserlerin bulunması dikkat çekicidir. Ne var ki, o sıralarda bir isimden diğerine bir "geçiş dönemi" söz konusu olduğu ileri sürülse bile, bu durum iki formun birbirine denk olduğu iddiasını kesinlikle desteklemez. Bilâkis, biri "eski", diğeriyse "yeni" olan bu iki formun –hiç değilse İstanbul'da on altıncı yüzyıl sonlarında ve elimizdeki az sayıdaki örneklerden anlaşıldığı kadarıyla– açıkça tefrik edilebildiklerine de işaret ediyor olabilir.

Ancak, bunun tam tersini de düşünmek pekâlâ mümkün. Amel ile kâr arasındaki ilişki mutlaka bir halef-selef ilişkisinin göstergesi olmayabilir. Bu durum sadece ve sadece kısa bir güfte ve güfte aralarına serpiştirilmiş çok uzun, düzensiz (ve belki de serbest) terennümlerin bulunduğu ve müzikal simetriden yoksun olan bu müzikal yapılara verilen ismin sonuçta pek de önemli olmadığına delâlet ediyor da olabilir. Akla şu geliyor: "*What's in a name?*"[60] [İsimde ne var ki?]. "Önceki" ve "sonraki" müzik geleneklerine ait bu eserler arasında belirgin bir benzerlik, açıkça görünür bir simetri veya

58 On altıncı ve on yedinci yüzyıl peşrevlerine dair bir tipoloji ve tarihlendirme denemesi için bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 408-490. Bu tipolojinin eleştirisi için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Vol. 2: Commentary,* Ashgate, Aldershot, 2000, s. 541-565.

59 Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

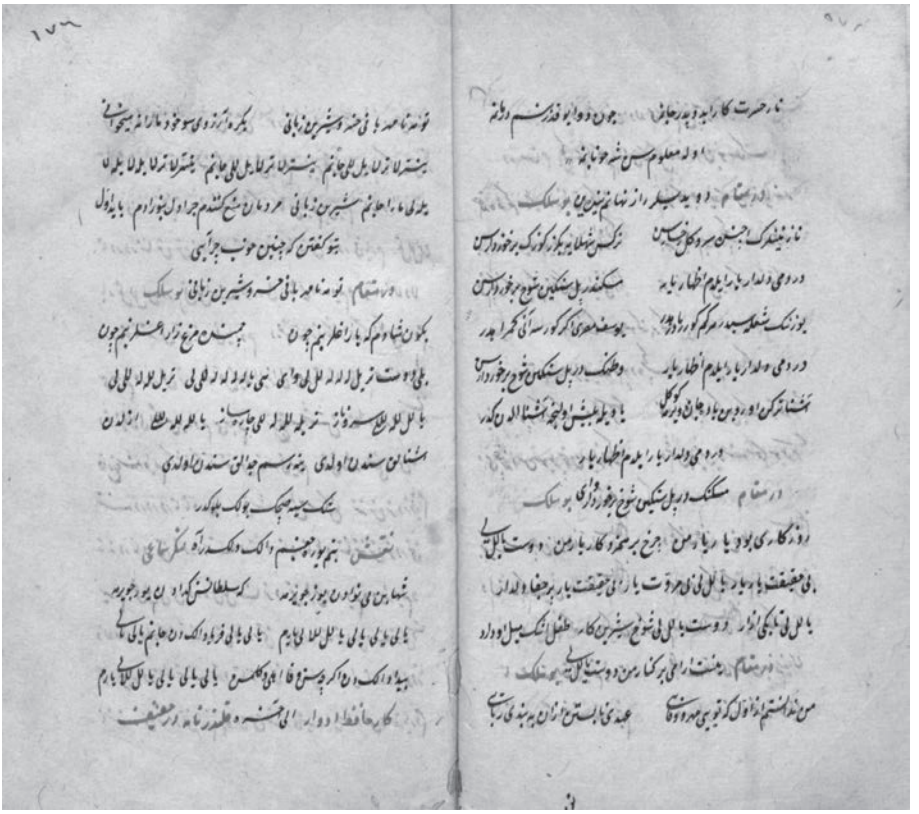
60 William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II/ 2.



TY 822 vr.181b/182a "Hoca Abdülkâdir'e atfedilmiş bir Amel.

aralarındaki akrabalığa işaret edecek ciddi bir delil yoksa o takdirde de esere verilen ismin aynı anlama gelip gelmemesinin ne önemi olabilir ki? Kaldı ki, **TY 822**'deki amellerden birinin sonundaki *ilâ âhirihi* ibaresi de bu yöne, serbest icraya ve icrada eserin değişmesine/uzatılmasına verilen bir ruhsata ve şekilde muğlâklığa işaret etmektedir, tıpkı nakışlarda olduğu gibi.

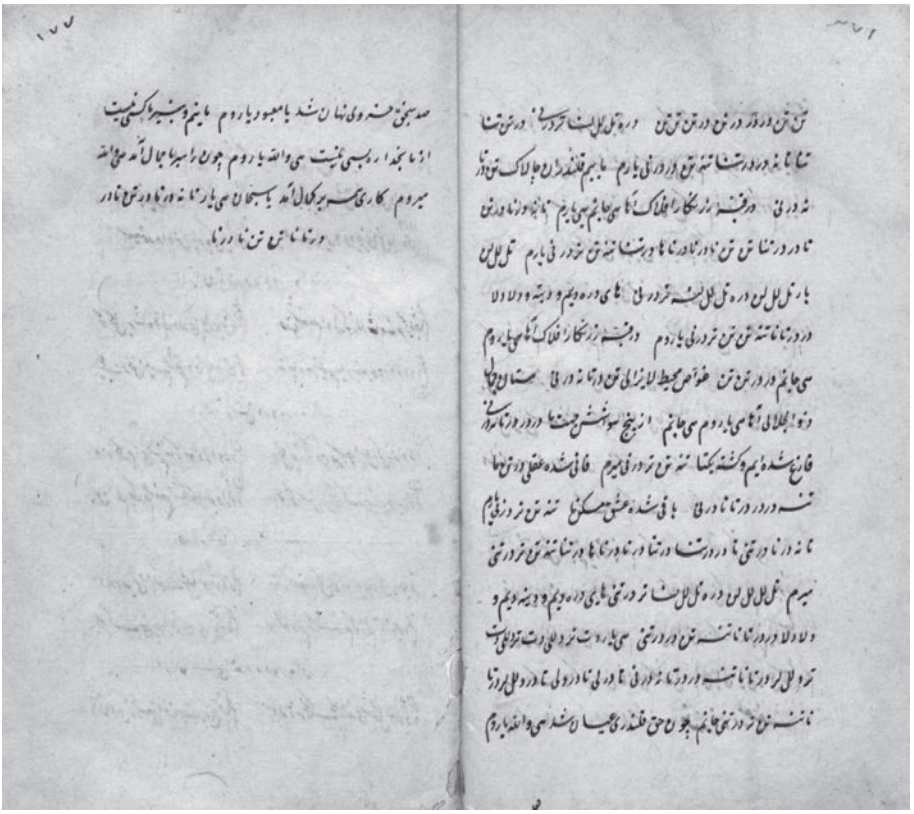
TY 822 mecmuasının bu açıdan ilginç yanı içinde hem kâr hem de amel güftesi bulunan bir mecmua olmasıdır. Bir adet kâr ve iki adet amelin güftesini görüyoruz bu mecmuada. Amellerden biri mülemmâdır (Arapça ve Farsça) ama ne güftede bilinen bir nazım şekli düzeni ne de içyapısında bir güfte/terennüm dengesi seçiliyor. Gerek güfte gerekse terennümlerin hangi müzikal yapıya ait olabileceklerini belirtecek bir işaret de bulunmuyor. Bu üç eserin hangi makamda bestelendikleri de belirtilmiş değildir. Aşağıdaki kâr ve amel tanımlarında terennüm kısımlarını tek tek teşhis edip her birinin hece adedini verdik. Ayrıca, ilginç olmalarına binaen eserlerin iki tanesinde güftelerin hece sayısıyla yetinmedik ve bir iki okunaksız yer hariç güftelerin tümünü vermeyi tercih ettik.



TY 822 vr.176a/176b/177a "Kâr-ı Hâfız-ı edvâr Kalenderhane der hafif"

I – vr.176a/176b/177a "Kâr-ı Hâfız-ı edvâr Kalenderhane der hafif"
[Ta11] – [Tb9] - [Tc20] – *mâ behem kalenderân-ı çâlâk* **– [Td6] –** *der kubbe-i zer nigâr-ı eflâk* **– [Te34] – [Tf16] – [Tg24] –** *der kubbe-i zer nigâr-ı eflâk* **– [Th11] –** *gavvas-ı muhit-i lâyezâli* **– [Ti6] –** *mestân-ı cemâl-i zü'l celâli* **– [Tk8] –** *ez penç sivâ şeş cihet* **– [Tl7] –** *fâriğ şodeîm o küşte-i yektâ* **– [Tm8] –** *fâni şode akli* **– [Tn13] –** *bâkî şüde aşk-ı mesken* **– [To132] –** *çün hakk-ı kalenderî âyan şod – eyvallah – sad sancak-ı hüsrevî nihân şod – ya mâbud ya rûm – mâ nîm (?).... mâ kesi nîst – ez mâ be Hodâ rah besi nîst – eyvallah – yâ rûm – çon rehber-i mâ cemâl âmed – ya subhan –* **[Tp20]**

II – vr. 152b "Amel hvâce Abdullah usûleş düyek"
[Ga10] – [Ta12] – [Gb6] – [Tb20] – [Tc19] – *dost* **– [Td21] – [Gc6] – [Te4] – [Gd11] –** *dost* **– [Ge12] – [Tf21] – [Gf8] – [Tg20] – [Gg9] – [Th23] –** *dost* **– [Ti28] – [Tk20] – [Gh16] – [Gi16] – [Gk11] – [Tl4] – [Gl11] – [Tm11] – [Gm11] – [Tn4] –** *ilâ âhirihi*



TY 822 vr.176a/176b/177a "Kâr-ı Hâfız-ı edvâr Kalenderhane der hafif" (devamı) [61]

III – vr. 181b/182a "Amel hvâce Abdülkâdir usûleş düyek"
Gîsu-yı muanber dutâyeş – devr-i dil-i mâst der fezâyeş – **[Ta31]** *– devr-i dil-i mâst der fezâyeş – ez yâr-ı men iltimas dârem tâ serem zir-i pâyeş –* **[Tb18]** *– müştak halil(?) şu civaneş –* **[Tc28]** *– bustân şevi ez gol likâyeş –* **[Td34]** *–* **[Te16]** *– Musa ki der fezâ-yı to didem neyâftem – hey yâr – goftem ki meğer ki devr-i dili der fezâ-yı tôst – ey vay vay – zülfeş behem ber âmed o şenaât goşt o goft – beli endişe keç... kemend-i belâ-yı tost –* **[Tf36]** *– hey*

61 On beşinci ve on altıncı yüzyılların Osmanlı İmparatorluğu'nda genellikle gezginci fakat bir tanesi İstanbul'da olmak üzere Kalenderhane adı verilen bazı sabit zaviyeleri de bulunan, daha çok kırsal kökenli olan, şiir ve edebiyatla da ilişkili olduğu bilinen Kalenderîliğin musıkiyle ilgisinin ne olduğuna dair ayrıntılı bilgi sahibi değiliz. Her halükârda güftesi bir Kalenderî dervişinin kaleminden çıkmış ve/veya Kalenderîliğe bir methiye olmak üzere yazılmış ve *Kalenderhane* adını taşıyan bu kârın tarikatı öven bir güfteyi esas itibariyle dinî olmayan bir eser formuna giydirerek tekke/tasavvuf musıkisi ile dindışı müziğin kesiştiği bir yerde durduğu görülüyor. Anadolu'da ve Rumeli'de Kalenderîlik ve Kalenderîler hakkında bkz. Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorlığında Marjinal Sufilik: Kalenderîler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1992; Ahmet T. Karamustafa, *Tanrının Kuraltanımaz Kulları – İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları – 1200-1500*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

yâr – bustân şevi ez gol likâyeş – [**Tg38**] – *bustân şevi ez gol likâyeş*[62]

Mecmuada okuduğumuz yukarıdaki güftelerden eserin müzikal yapısına ulaşma ve gerek bu yapıya gerekse kâr'ın kökenine dair sonuçlar çıkarmaya çalışmanın zorluğu – ya da imkânsızlığı – ile tıpkı *nakış*larda olduğu gibi burada tekrar karşı karşıyayız. İncelediğimiz güfte mecmualarından bir asır kadar sonra hem çok pragmatik hem de düzen ve tasnif meraklısı olan Kantemiroğlu üç çeşit kâr tanımlar. Bu tanımları da on yedinci yüzyıl sonlarının repertuarına ait olan, herhalde bizzat dinlediği ve güfteleri "Hâfız Post Mecmuası"nda da verilmiş olan üç kârla örneklendirerek yapar.

Kantemiroğlu kârları esas olarak güftelerindeki mısra veya beyit adedini ölçü alarak sınıflandırır.[63] Benzer bir tasnifi nakış ve murabbalar için de yapar. Kârlar için yaptığı üçlü ayırım şöyledir: 1) dört mısralık miyanhaneli ve zeylsiz kârlar; 2) altı mısralık miyanlı fakat zeylsiz kârlar; ve 3) altı mısralık ve hem miyanlı hem de zeylli kârlar. Ayrıca, Hâfız Post kârlarda ve nakışlarda genellikle her mısra ya da beyti hemen öncesindeki veya hemen sonrasındaki lâfzî veya ikâî bir terennümle bir araya getirerek bir "hane", bir "zeyl" veya bir "meyanhane" tanımlar ve bu şekilde kısmen de olsa kârın sadece edebî değil müzikal içyapısına da işaret etmiş olur.

Kâr güftelerinin melodik bölümlerini böylece "bend-i evvel", "bend-i sânî", "bend-i âhir" vb diye sık sık birbirinden ayırıyor Hâfız Post. Ne var ki, mecmuasında Kantemiroğlu'nun tasnifine sığmayan birçok kâr bulunduğuna da hemen işaret etmek gerek. Savt ve nakışlar için de durumun bundan pek farklı olmadığını gördük.

Kantemiroğlu İstanbul'da on sekizinci yüzyıl başlarında artık istikrar kazanmış ve iyice yerleşmiş olduğuna inandığı ve ayrıca tümünü bizzat kapsayabildiğini düşündüğü "tarz-ı Osmânî" musıkinin sınırlarını çizmeyi amaç edinmişti. Bir yandan büyük bir çalgı repertuarını notaya dökerken sözlü eser formları konusunda da "makbul olanlar" ve "olmayanlar" diye bir ayırım yaptıktan sonra sadece makbul olanlarını kâ'le alıp bunların kalıplarını kesin bir biçimde tanımlamaya, bu formlara katı standartlar koymaya ve fasıl icrasındaki yerlerini sabitleştirmeye soyunmuştu.

Kantemiroğlu ses ve saz *taksim*lerinden başka hiçbir yerde, ne bir eserin formunda ne de icrasında özgürlüğe, tanımladığı yapılardan az da olsa ayrılmaya cevaz vermeye hiç yanaşmamıştır. Bu konularda taviz vermeyen

62 Bugünün Türk musıkisi repertuarında Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilmiş bulunan otuz kadar eser arasında güftesi bu olan bir eser bulunmuyor.

63 Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 98-100; bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 245-247.

Kantemiroğlu bu formlara kalıcı düzen kazandırma girişiminde çok katı ve tâvizsizdir.[64] Onun *kâr*, *nakış* ve *beste* gibi formların tarif ve tasniflerini gerçekçi görerek aynen kabul etmiş olanların ise biraz aceleci davranmış olduklarını artık şimdi söyleyebiliyoruz. Nitekim on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş kârlarda uzunca terennümler ve çok sayıda makam geçkisi içermekte olmaları dışında ortak, sabit ve kolayca tanımlanabilir bir müzikal içyapı aramak beyhudedir. Nakışların ise bağımsız bir müzik formu olarak varlıklarını uzun süre devam ettiremediklerine daha önce işaret ettik.

Yukarıda güfte/terennüm yapısını verdiğimiz iki adet amel ve bir kâra gelince, neresinden bakarsak bakalım bunların Kantemir'in yaptığı kârlar tasnifinin dışında kaldığını görmek zor değil. Terennüm ve güftelerin sırası, boyutları ve yerleri, birer "hane" oluşturma durumları Kantemir'in öngördüğü üç simetrik durumdan hiçbirine tam olarak uymaz. En yakın benzeşme Abdülkâdir'e atfedilen, yukarıda güftesini veriğimiz **III** numaralı *amel* ile Kantemiroğlu'nun üçüncü sırada tasnif ettiği altı mısralık meyanlı ve zeylli *kâr* yapısı arasındadır. Ancak bu da sadece bir benzerliktir, iki şekil arasında tam bir mutabakat yoktur. Ayrıca, görünen şu ki yukarıdaki üç eser arasındaki tek ortak yan üçünün de güftelerinden çok daha uzun ve çok çeşitli türde terennümler içermeleridir. Netice itibariyle Kantemiroğlu'nun kâr tanımları ve daha sonra bestelenmiş kârlar hakkında Yalçın Tura'nın şu isabetli teşhisine katılmamak elde değil:

> *"Kantemiroğlu'nun yapmaya çalıştığı kâr tanımları ilgi çekicidir. Fakat gerek önceleri gerek daha sonraları epey serbest şekilde işlenmiş olan bu tür için kesin yapılar ortaya koyabilmek pek mümkün değildir."*[65]

Eldeki kaynak ve bilgilerle daha fazlasını söylemeye şimdilik imkân yok. On altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedincinin başlarına ait başka güfte mecmuaları veya güfte örnekleri ortaya çıkarılması arzu edilir. O takdirde de o dönemde henüz akışkan oldukları anlaşılan nakış ya da kâr gibi müzik formlarının kılık ve statü değiştirme süreçlerini, semâi ve şarkının ayrı birer form hâline gelişlerini daha iyi anlamak ve burada serdettiğimiz görüşleri belki teyid etmek mümkün olacaktır.

---

64 Kantemiroğlu'nun eser formlarının tanımındaki bu katı tutumunu *şarkı*'nın tanımında da görürüz. *Edvâr*'ının 103. sayfasında şarkıları şöyle tanımlar Kantemiroğlu: "*...yalnız devr-i revân ve sofyan usûllerinden gayrı usûlde tasnif olmaz*." Oysa "Hâfız Post Mecmuası"nda bu iki usûlün dışında düyek, evfer ve hafif gibi usûllerde bestelenmiş hatırı sayılır miktarda şarkı güfteleri de bulunuyor. Kantemiroğlu şarkıları daha hafif, uçucu, güncel ve popüler eserler olarak görüp onlara fasıl düzeninin içinde yer vermemiştir.

65 *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfât*, haz.: Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 234.

c) Semâi

Bu müzik teriminin on altıncı yüzyıl İstanbul musıki dünyasına ilk defa bir usûl adı olarak mı yoksa bir form adı şeklinde mi girdiği pek açık değildir doğrusu. Önce bir usûl adı olarak zuhur etmiş olması akla daha yakındır. Semâi usûlünde bestelenmiş bir saz eseri formu olarak saz semâisine hem 1640 ve 50'li yıllara ait Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde hem de on yedinci yüzyıl sonlarının repertuarını kayda alan Kantemiroğlu *Edvâr*'ının nota kısmında sıkça rastlıyoruz. *Mecmûai Sâz ü Söz*'de notası bulunan birkaç hânende semâisinin hepsinin güftesiyle birlikte tam tamına 6/8 veya 6/4'lük bir usûl kalıbına oturduklarını görüyoruz.[66] Ali Ufkî'den yarım asır sonra Kantemir de hânende semâisinden söz eder. Bu eserin içyapısını kâr, beste ya da nakışlar için yaptığı gibi ayrıntılı bir şekilde tarif etmez ama usûlünün mutlaka semâi olması gerektiğini ima eder. Kezâ, "Hâfız Post Mecmuası"nda semâi başlıklı güftelerin –aralarında form benzerliği olmasa bile– semâi usûlüyle okunması gerekiyor.

Özetle, on yedinci yüzyılda semâi usûlünde bestelenmemiş bir "semâi"ye rastlanmıyor, diğer bir deyişle usûlün eser formunu belirleme süreci tamamlanmış, janrı tanımlayan usûl olmuştu. Nitekim daha on altıncı yüzyıl sonu mecmualarımızda bile semâi ifadesi hemen her yerde künyesinde yer aldığı güftenin hangi usûlde okunacağını kastediyor. Bu durumda da kâh form belirtilerek "(Nakış)... usûleş semâi" ya da "(Nakış)... der semâi" olarak, kâh hem form hem de bestekâr belirtilerek, örneğin "*Ez ân Gedâî der semâi*" şeklinde kayda geçer.

Bu durumun –o da belki– bir tek istisnası var. **TY 822** yazmasının 150b sayfasındaki bir güftenin başındaki künye şöyledir: "*Der makam dügâh semâi*". Buna benzer bir kimlik sıralamasını gösteren başka bir künyeye bu mecmuadaki yüzlerce güfte içinde rastlanmıyor. Burada *semâi* kelimesinin kullanılış biçimi bir müzik formuna işaret ediyor gibidir. Ancak, yukarıda da belirttiğimiz üzere bu müzik formunun o dönemde var olup olmadığı ve eğer varsa neye tekabül ettiği de belli değildir.

Oysa işin gerçeği şu ki bu künyedeki *semâi* ibaresi aslında eserin müzikal kimliğine değil, güftenin edebî kimliğine gönderme yapmaktadır ve bu nazım parçasının cinsini tanımlamaktadır. Nitekim bu güfte esasen bir halk edebiyatı formu ve saz şairi ürünü olan bir *semâi*dir. Çok yaygın bir nazım formu olmayan *semâi,* koşmanın bir türü olarak da tanımlanır, fakat her mısraı on bir değil sekiz hecelik üç ya da beş dörtlükten oluşur. Hem vezne, hem kafiye düzenine hem de kullanılan dile bakarsak elimizdeki güfte bir semâidir. Üç dörtlükten oluşan ve terennümü olmayan bu halk semâisinin

66 Nota transkripsiyonları için bkz. M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003.

güftesi aynen şöyledir: *Güzellerin alayına/Gel salayın gönül seni/Şanla gele kolayına/ Gel salayın gönül seni *** Alayda gördüm sürüsün/İçinde sevdim ben seni/Koyunum olsun yürüsün/ Gel salayın gönül seni*** Ovalarda yazı imiş/ Koyunuyla kuzu imiş/Bir gidinin kızı imiş/Gel salayın gönül seni*.

Bir müzik formunu teşhis için oraya konup konmadığı konusunda önce tereddüde düştüğümüz *semâi* neticede karşımıza bir halk edebiyatı nazım formu kılığında çıkıyor. Bu nazım formuna ilk ağızda verebileceğimiz bir diğer örnek Karacaoğlan'ın pek meşhur *İncecikten bir kar yağar/Tozar elif elif diye* mısralarıyla başlayan şiiridir. Netice itibariyle **TY 822** güfte mecmuasında bu eserin başındaki künyeye konmuş olan *semâi* ibaresi müzikal bir kavrama veya bir usûle değil, güftenin edebî özelliğine gönderme yapmaktadır.[67] Dolayısıyla bu eserin künyesinde sadece güftenin nazım formu ve bu nazım parçasının okunacağı makam bulunmaktadır: "*Der makam Dügâh semâi"*. Yani Dügâh makamında okunacak ve halk edebiyatının semâi formuna uygun kaleme alınmış bir güfte, havassa ait bir makamda okunması gereken avâmî bir halk/âşık şiiri. Bu müzik eserinin hangi müzik formuna ait olduğu ve hangi usûlle okunacağı ise meçhulümüzdür.

Semâi nâmına bir müzik formu yerine karşımıza çıka çıka bir halk şiiri nazım şekli çıkmış olması ilginçtir elbette. Ama daha da ilginç olanı semâi formundaki bu halk şiirinin on altıncı yüzyıl İstanbulu'nda daha seçkin bir kesimin musıki teorisine ve terminolojisine ait olan Dügâh makamında okunduğunun açıkça belirtilmesidir. Belki daha da önemlisi de şu ki basit Türkçeyle yazılmış ve semâi diye bir halk şiirine tekabül eden bu nazım parçası urefâ musıkisine ait ve Farsî dilince yazılmış uzunca ve terennümlü kâr, nakış, savt ve amellerle birlikte aynı mecmuada yer alıyor. Aynı mecmuada, yan yana ve aynı elden çıkmış olarak. On altıncı yüzyılın sonunda veya on yedincinin hemen başlarında.

Halk ile urefâ müzik ve güftelerinin birlikteliğinin çeşitli anlamlarına daha yakından bakmak ve on altıncı yüzyıl mecmualarında mevcut güfteleri daha yakından incelemek gerekiyor.

67 Semâinin bir halk şiiri formu olarak tanımı için bkz. Melih Duygulu, *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2014, s. 385-386.

VIII
KARIŞAN MAKAM, GÜFTE, MECLİS VE MÜZİKLER

Der makam Neva
Dildâr olunca sencileyin dilrübâ gerek
Âşık olunca bencileyin mübtelâ gerek
Uşşâka bûselikden edüp mutrıba nevâ
Şehnâza başla kim bize özge hava gerek
(**TY 822** vr. 182b)

Yukarıdaki dörtlükte gördüklerimiz kanımızca on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarının bugünün okuruna veya müzik araştırmacısına verdiği ve daha yakından inceleyeceğimiz genel resmin küçük bir özeti gibidir. Gerek şekil gerekse kelime haznesi itibariyle halk edebiyatı formlarını çağrıştıran bir dörtlüktür bu. Bu dörtlükte araya Farsî kelimelerin de serpiştirildiği hayli avâmî bir dil ve üslûpla birlikte epey müstereddit bir aruz vezni ile zayıf, eksik bir kafiye düzeni görüyoruz.

Uşşâk, Bûselik, Nevâ ve Şehnâz gibi makam isimlerinin aslında birer makam ismi olarak değil kelime anlamları dolayısıyla kullanıldığı ve Divan edebiyatında *tevriye* olarak adlandırılan söz sanatına konu edildiği bir dörtlüktür bu. Nihai olarak amaçlandığı söylenen müzik eseri de zaten *Nevâ* (kelime anlamı: "ses") makamında olup olmadığı pek fark etmeyen, altı üstü bir "hava"dır, başka bir şey değil. Ama altı çizilen şey de bu "hava"nın tanıdık, yerli ve "bize özgü" olmasıdır.[1] Türlerin, dillerin, üslûpların, edebî formların birbirine karıştığı on altıncı yüzyıl sonunun son derece gayrimütecanis güfte mecmualarında bu temayı izlemeye devam edeceğiz.

Ne var ki, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin başlangıç ve ilk oluşum dönemleri hakkında bugüne dek yapılmış müzikoloji ve müzik tarihi araştırmalarının neredeyse tümü o dönemlerden kalan eserlerin notalarını temel almıştır. Müzik tarihinin eserlerin notalarını merkeze almadan yazılamayacağı

1 On altıncı yüzyıl sonunun birçok eseri için makam teriminin bugünkünden farklı bir anlam ifade etmekte olması pekâlâ mümkündür. Yani makam denince tüm perdeleri, asma kararları ve durağı, karakteristik nağme ve motifleri, ilgili geçki ve çeşnileriyle birlikte seyir nitelikleri de belli olan karmaşık ve tanımlı bir yapı değil, sadece sınırlı sayıda nağme kalıpları ve motiflerden oluşan bir ezgi dağarının kastedilmekte olmasından söz ediyoruz. *Mecmûai Sâz ü Söz*'de Ali Ufkî'nin notaya aldığı sözlü eserlerin birçoğu bu tiptedir.

kanısı yaygındır. Sözünü ettiğimiz araştırmaların çoğunda bir tek onlar "sağlam mehaz" (güvenilir kaynak) telakki edilmiştir nedense. Bestelenmiş eserlerin bizzat kendileri (daha doğrusu notaları) olmaksızın Osmanlı'nın musıki tarihinin hiç yazılamayacağı kanısı bu araştırmaların esas paradigmasıdır. Bu mevhum imkânsızlığın sadece bahse konu edilmekle yetinilmediği, yapılmış bazı araştırma veya yayının başlığına dahi taşındığına tanık oluyoruz.[2]

Bu kanaatin oluşmasına muhtemelen bir önyargı vesile olmuştur. Sözlü eserlerin güftelerini kayda düşmek dışında yazıyı pek kullanmayan bir müzik geleneğinin ilkel görülmesinden çekinildiğinden midir nedir, Avrupa müziğinin tarihine eğilen müzikologların kullandığı malzemenin aynısını veya yakın benzerini illâ ki Osmanlı'da da aramak ve bulmak gerektiği düşünülmüş olmalıdır. Bulunduğunda da bu malzemenin Avrupa'dakilerle aynı tarihi belge değerine sahip olacağı düşüncesine dayanan bir önyargıdır bu.[3] Ayrıca, bu sözünü ettiğimiz araştırmaların esas ağırlığının ses musıkisine değil repertuarın aslında küçük bir bölümünü kapsayan saz eserlerine dayandığını da gözden uzak tutmamak gerek.

Örneğin on üçüncü yüzyılda Safiyüddin Urmevî'nin, on beşinci yüzyılda da Abdülkâdir Merâgî'nin kâğıda döktükleri kısacık bir iki musıki eserine de –ki esas itibariyle bunların gerçek bir musıki eseri mi yoksa birer egzersiz, öğretici temrin ya da deneme mi oldukları pek belli değildir– gereğinden fazla önem atfedilmiştir. Bu esas malzemenin, yani notanın dışında kalanlar ise faydalı fakat yetersiz diye yaftalanır. Ne var ki, birçok müzikolog ve müzik tarihi araştırmacısı tarafından kabul edilen bu çıkış noktası sadece "makbul" belge ve kaynakları belirlemekle kalmamış, kullanılması gereken araştırma yöntemlerini ve varılan çoğu sonuçları da derinden etkilemiştir.

Bu tür yaklaşımların bir sonucu, geleneksel müziğimize dair yapılan müzikoloji ve müzik tarihi araştırmalarının konularını derinlikli olarak anlama ve çözümleme amacından biraz uzaklaşılması ve ufuklarını daraltıp bu araştırmaların sıklıkla müziğin bazı teknik ayrıntılarına hapsedilmesi olmuştur. Müziğin tarihi teknik ayrıntıların tarihidir. Müzik tarihinin başlangıcı ve sonu makamlar, usûller, eser formları, yine makamlar, yine usûller ve yine eser formlarıdır bu yaklaşımlara göre. Netice itibariyle de on yedinci ve on sekizinci yüzyılların müziklerini konu alan çoğu araştırmanın kullandığı müzikal kaynaklar arasında, minyatür ve nakışlar gibi zaten sayıca az olan birkaç görsel malzeme hariç tutulursa, en önemli yeri Ali Ufkî'nin

2 Tipik iki örnek için bkz. Bülent Aksoy, "Preliminary Notes on the Possibility (or Impossibility) of Writing Ottoman Musical History", Martin Greve (ed.), *Writing the History of "Ottoman Music*" içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 15-33; aynı derlemenin içinde bkz. Ersu Pekin, "Neither Dates nor Sources: A Methodological Problem in Writing the History of Ottoman Music", s. 57-77.

3 Bu önyargının Avrupa'da dahi müzik tarihine yaklaşımlarda nasıl bir hasar yarattığına dair bkz. Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ve Kantemir'in kaleme aldığı notaların almış olması şaşırtıcı değildir. Bu iki nota derlemesi ise elbette ki esas itibariyle repertuarın aslında çok küçük bir bölümünü teşkil eden enstrümantal eserleri, peşrev ve saz semâilerini içerir.

Ancak, on altıncı yüzyılın ikinci yarısının İstanbul musıkisine ve musıki ortamına ulaşmak için yukarıda da gördüğümüz üzere bambaşka kaynaklara başvurmak gerekmiştir.

Bir önceki bölümün en sonunda **TY 822** yazmasının 150b sayfasında karşımıza çıkan halk şiiri formu *semâi* de işte bize dönemin İstanbulu'ndaki musıki icralarına dair farklı bir pencere açıyor. Bir güftenin içinde müzik eserinin bizzat kendisinden daha önemli olan ve –eğer dikkat edilirse– bize müzikten daha yüksek sesle seslenen ve daha çok şey ifade eden, müzik icrasının başka veçhelerine doğru ufkumuzu açan önemli ipuçları bulunduğunu görüyoruz.

Çünkü Gulâm Şâdî'ye atfedilen, güftesi Farsça bir *nakış*; Hoca Abdülkâdir'e ait yine Farsça bir *amel,* daha başka *savt*lar, *kâr*lar ve birçok başka benzer güfte ile birlikte aynı sayfalarda yer alıyor Dügâh makamında okunacağı söylenen bu halk şiiri. Ve aynı güfte mecmuasında aynı elden çıkmış halk Türkçesiyle kaleme alınmış birçok başka güfte de var, kimi Nevâ, kimi Dügâh, kimi ise Bûselik, Segâh veya Acem makamında okunacağı söylenen. Âşık tarzı güfteler ile (ki –ilginçtir– bunların hemen hiçbirinin künyesinde hangi müzik formuna tekabül ettikleri belirtilmiş değildir) ve Farsî gelenekten gelen ve birer nakış, savt, amel ya da kâr oldukları belirtilen güfteler aynı mecmuada, yani aynı kişinin, aynı icracının müzik repertuarında yan yana yer alıyorlar.

Daha önce de belirttiğimiz üzere güfte mecmuaları müziğe teorik (ve bazen de kozmik ve ilâhî) esaslar aramaya soyunmuş olan edvârlara benzemez. Mecmualar doğrudan kullanıma, eserin güftesiyle birlikte bestesini de hatırlamaya ve musıki icrasına yöneliktirler. Musıkiyi düşünmek değil, fiilen icra etmektir amaçları. Birer *antoloji* de değildirler. Sadece birer tekil *tanık*tırlar, icra edilmekte olan repertuarın tanığı. Güfte mecmuaları "eski" veya "klâsik" eserler de barındırıyor olabilirler elbette, ama icranın bir aracı oldukları için öncelikle müziğin uzak geçmişinden ziyade içinde bulundukları ve yazıya döküldükleri dönemin genelgeçer zevklerine uygun bir repertuarı yansıtırlar. Mecmuanın içeriği müellifinin duyduğu, bildiği, beğenip sevdiği ve çoğu zaman bizzat icra ettiği müzik eserlerinin tanığı ve toplamıdır. Bu bakımdan elyazması güfte mecmuası müelliflerinin ekseriya müzisyen veya –amatör ya da profesyonel– hânende olmaları eşyanın tabiatına daha uygundur.

Yani **TY 822** ile diğer iki adet on altıncı yüzyıl mecmuasında gördüğümüz birbirinden çok farklı eser türleri de aynı müzik dağarının bir parçasıdırlar. Hem halk Türkçesiyle yazılmış bir *semâi* hem de Farsça bir *kâr* veya *nakış savt* aynı hânende veya hânendeler tarafından okunacaktır. Açıkça belirtilmiş

olmasa da güfte mecmuasında yan yana durduklarına bakılırsa belki de aynı makamda.

Demek ki bu mecmuayı kaleme alan müzisyen veya hânende eldeki repertuarın bir bölümünde uzmanlaşmış bir icracı değildi. Eğer bu mecmuanın mürettibi icracı değil sadece dinlediği eserleri dikkatli ve özenli bir şekilde kaydeden iyi bir dinleyici idiyse o takdirde de müzik zevklerinin yelpazesi epey geniş olmalıydı. Her halükârda hem eski, belki de "klâsik" olarak algılanan eserleri hem de halk zevkine uygun yeni eserleri zevkle dinliyor, biliyor, çalıyor, okuyabiliyordu. Aynı yorumu daha yakından inceleyeceğimiz diğer iki mecmua (**TY 1020** ve **TY 11007**) için şimdilik kabaca da olsa yapmak mümkün. Özetle, bugün bize çok farklıymış gibi gelen ve az ya da çok "prestijli" diye algıladığımız musıki türleri arasında on altıncı yüzyıl sonlarında esas itibariyle önemli ölçüde geçişkenlik bulunduğunu ve henüz kesin bir beğeni hiyerarşisi oluşmadığını –şimdilik kaydıyla– söyleyebiliyoruz.

Diğer bir deyişle, eğer bu son derece gayrimütecanis güfte mecmualarının müellifi icracı idiyse, o zaman repertuardaki bütün alt türlere ve üslûplara hâkim olmalıydı. Ama aynı geniş spektrumlu yaklaşım bu repertuarın muhatapları, yani bu musıkinin dinleyici kitlesi için de hiç değilse bir ölçüde geçerli olmalıydı. Mecmuanın müellifi olan eğer bir müzisyen idiyse, buradaki repertuarıyla her ortama, her musıki zevkine, yani hem ekâbir ve urefâ meclislerinin hem de şehrin kahvehanelerinde birkaç akçeye kurulan harcıâlem meclislerin taleplerine cevap verebiliyor olmalıydı. On altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarının "karma" içeriği açıkça bunu gösteriyor. Daha önce işaret ettiğimiz musıki meclislerindeki karışıklığı şimdi de icracılarda ve repertuarlarında görmekteyiz.

Bu meclislerin, bu müzik ortamlarının, ekâbir meclisleriyle kahvehane sohbetlerinin istisnasız hepsinin mecmuadaki her eseri fiilen aynı takdirle karşılayacağı söylenemese bile mecmuanın içeriğine tamamen bigâne kaldıklarını ileri sürmek de kabil değil elbette. Ama her halükârda 1640'lı ve 50'li yıllarda Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde gördüğümüz halk Türkçesiyle yazılmış, esas itibariyle kırsal kökenli güfte ve nağmelerin artık eski Farsî kökenli urefâ musıkisine eklemlenip ana akım şehir müziğinin parçası hâline geldiğini görüyoruz. Ama bu eklemlenme süreci bazen iddia edildiği gibi o sırada pek yeni bir şey değildi. Sürecin epeydir devam etmekte olduğu on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarında açıkça görülmekte. Yani emperyal başkentte anonim halk müziklerinin de güçlü bir biçimde devreye girmesiyle ana akım müziğin değişiminin ve yeni "tarz-ı Osmânî" musıkinin ortaya çıkış sürecinin Ali Ufkî'den en az yarım asır önce başlamış olduğunu şimdi artık söylemek mümkün.

TÂBÎ: ON ALTINCI YÜZYIL SONUNDA BİR BESTECİ, "TÜRKÜCÜ" VE ŞAİR

İstanbul'da on altıncı yüzyılın ikinci yarısında oluşan ve yukarıda işaret etmiş olduğumuz *semâi* teriminin kullanımına benzer daha başka halk geleneği/urefâ musıkisi eklemlenmeleri de yok değil. Bu tür edebî ve müzikal kolajların eldeki mecmualara yansıyan başka veçhelerine de daha yakından bakmak gerekiyor.

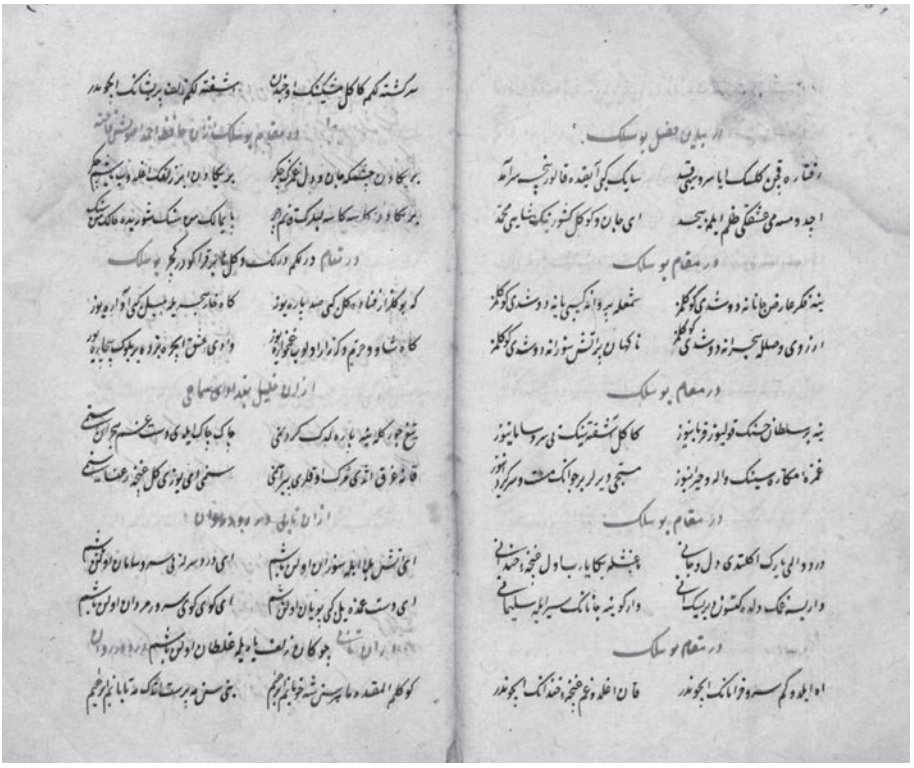
Öncelikle **TY 822** yazmasında bulunan ve besteleri Tâbî'ye ait beş adet güfteden söz ediyoruz. Mecmualarımızda en çok sayıda eseri bulunan besteci Tâbî'dir (bkz. **Tablo 8**). Yazmanın 172a, 172b, 177b, 178a ve 178b sayfalarındaki bu beş güftenin hiçbirinin künyesinde eserin makamı veya formu belirtilmiş değildir. Edebî formlarının ne olduğuna ileride değineceğiz. Hepsi de Türkçe olan bu beş güftenin mecmuadaki künyeleri ise mecmuanın mürettibi tarafından Farsça olarak şöyle yazılmıştır: "*Ez ân-ı Tâbî der devr-i revân*". Bu beste ve güftelerin ilginçliği Tâbî'nin yan yana gelen şairliğiyle besteciliğinde yatıyor. Hepsinin usûlünün devr-i revân olması da ayrıca dikkate değer.

Kimdir bu Tâbî? Bestelerinden hiçbiri günümüze gelebilmiş değil. Musıkide öncelikle hânende mi sâzende mi olduğu, sâzendeyse hangi sazı çaldığı hakkında hiçbir bilgimiz yok. Müzisyenliği, besteleri hiçbir sesli iz bırakmamış, sonraki kuşaklara intikal edememiştir. Kendisi hakkında ancak yaşadığı dönemde aynı zamanda bir şair olarak anılmış olması dolayısıyla biraz bilgi sahibiyiz.

Tâbî hakkındaki bu kıt kanaat bilgiyi onu tezkirelerinde madde başı yapmış olan iki tane on altıncı yüzyıl tezkirecisinin yazdıklarında, Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-Şuarâ*'sında ve Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'sında buluyoruz.[4] Tâbî mahlasını kullanan şairin doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor. Âşık Çelebi'nin tezkiredeki ifadelerinden *Meşâirü'ş-Şuarâ*'nın kaleme alındığı 1568/69 yıllarında bu şairin henüz hayatta olduğu anlaşılıyor. Ahdî ise şairin kronolojisi konusunda hiçbir ipucu vermez. Ancak, III. Murad'ın tahta geçmesi dolayısıyla kaleme alınmış bir methiyeyi (**TY 822** 178a) bestelemiş olduğuna bakılırsa, bu padişahın tahta geçtiği 1574 yılında Tâbî'nin henüz hayatta olduğu anlaşılıyor. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin ilk versiyonunu 1587 yılında kaleme aldığı *Mevâid'ün Nefâis*'inde kendisiyle karşılaşmış olup ondan ismen söz ettiğine bakılırsa 1580'li yıllarda da hâlâ hayatta olmuş olabilir.

Tezkirede şairin ne eğitim düzeyi ne de mesleği veya faaliyet alanı belirtiliyor. Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş Şuarâ*'sında Tâbî maddesinin başı şöyledir:

4 Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-Şuarâ*, haz.: Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, 2010, Cilt III, s. 1473-1474; Süleyman Solmaz (haz.), *Ahdî'nin Gülşen-i Şuarâsı*, *İndeksli Tıpkıbasım,* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 68b.



TY 822 s.172a. Solda, altta Tâbî'nin iki eserinin güftesi.

"*Trabzondandır, adı Mehmed'dir*."[5] Mehmed Tâbî, demek ki, aslen Trabzonlu olup muhtemelen başkent nüfusunun giderek arttığı ve şehrin giderek bir metropole dönüştüğü Kanunî Sultan Süleyman döneminde kendisi gibi binlerce veya on binlercesi gibi memleketinden İstanbul'a göç etmiş ve başkentin kültür dünyasında kendine bir yer edinmeye çalışmıştır. Bunda da başarısız olduğu söylenemez elbette. Memleketinden İstanbul'a taşıdığı edebiyat ve müzik kültürüyle İstanbul'da öğrendiklerini mezcedip, şehrin kültür vitrininin parçası olup şöhret sahibi olabilmiş ve kendine iki önemli şuarâ tezkiresinde yer bulabilmiştir.

Âşık Çelebi Tâbî'nin şiirine örnek olarak sadece iki beytini verir. Onu pek önemli bir şair olarak görmediği, şiiri hakkında ise söyleyecek pek fazla bir şey bulamadığı anlaşılıyor. Bilindiği kadarıyla da Tâbî'nin mürettep bir divanı yoktur.

Asıl ilginç olan şudur ki Âşık Çelebi şuarâ tezkiresine aldığı Tâbî'yi bir şair olarak değil esas itibariyle bir müzisyen/icracı/besteci olarak tanımlar ve

5 Aynı yer, s. 147b.

bu vasfını ön plâna çıkarır. Taşralardan gelmiş ve İstanbul'da şöhret bulmuş bir musıkişinas olarak. Hakkında yazdıklarının hemen hepsi onun şairliği değil musıkişinaslığıyla, icracılık ve bestecilikteki başarılarıyla ilgilidir. Âşık Çelebi Tâbî'yi aynı mahlası taşıyan diğer birkaç şairden şiirinin nitelikleri veya güzelliğiyle değil, hassaten bu vasfıyla tefrik eder. Tâbî'nin müzisyenliğini profesyonel olarak mı yaptığı, hayatını böyle mi kazandığı bilinemiyor. Ama yaşadığı dönemde şuarâ tezkirelerinde anılmakta olmasına rağmen Tâbî'nin asıl şöhretini öncelikle şairlikten ziyade musıkişinas sıfatıyla kazanmış olduğu kesindir.

Bunu Ahdî on altıncı yüzyıl ikinci yarısının bir diğer şuarâ tezkiresi olan *Gülşen-i Şuarâ*'sında teyid eder. Ahdî de Tâbî'nin "*Tarâb-Efzûn*"dan (Trabzon) geldiğini belirtip sadece musıkideki başarılarından söz eder. Tâbî'nin şairlikteki becerisi konusunda Âşık Çelebi'yle aynı fikirde olmalıydı, çünkü şiirlerinden örnek vermez.[6]

Tâbî'nin asıl adının Mehmed ve aslen Trabzonlu olduğunu belirttikten sonra Âşık Çelebi, Tâbî'nin asıl marifetinin musıkide olduğunun altını çizmek için olsa gerek bazı musıki terimlerini ve makam ve perde adlarını farklı anlamlarda kullanarak kelime oyunlarıyla dolu, süslü, bol secîli bir inşa üslûbuyla şöyle devam eder:

> "... *Zemânede* [bu zamanda] *hûb-âvâz* [güzel sesli] *u nağmesâz* [nağme yapan] *u terâneperdâzlıkta* [melodi düzenlemekte] *bihemtâdır* [benzersizdir]. *Makam-ı hüseynîde bağladığı türkîler Arab'da Irak ü Hicaz'a ve Acem'de Isfahan ü Şiraz'a varıp kûçek* [küçük] *ü büzürg* [büyük] *dilinde şâyidir* [yayılmıştır]. *Uşşâk hod* [âşıkların kendileri] *nevrûzdan nevrûza her rûz* [her gün] *çargâh ü pençgâh anın terennümatıyla eğlenmek vakidir. Bir bûselik nağme eylese şehnâz eden dilberler rast gerdâniyede karar eylerler...*"[7]

Âşık Çelebi'nin Tâbî'nin şair niteliğini ihmal ederek onun müzisyenliğine düzdüğü methiyeler bu şekilde daha uzar gider. Ahdî ise *Gülşen-i Şuarâ*'sında

---

6 Bkz. Süleyman Solmaz (haz.), *Ahdî'nin* Gülşen-i Şuarâ'sı, *İndeksli Tıpkıbasım* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 68b.

7 Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-Şuarâ*, haz.: Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, 2010, Cilt III, s. 1473. Âşık Çelebi şuarâ tezkiresinin Tâbî maddesinde tevriye yoluyla sürekli olarak şairin önde gelen vasfı olan musıkişinaslığına gönderme yapar. Bu amaçla çokça kullandığı makam veya perde adlarının ise cümle içinde doğrudan doğruya müzikal bir anlam taşımasına hiç gerek yoktur elbette. Bu cümlelerde makam ve perdelere dair teorik bir kurgu veya gerçek makam seyirlerine anlamlı bir atıf aramak ise kelime oyunlarını fazla ciddiye almak olur ve beyhudedir. Bu ifadelerin benzerlerini başka tezkirelerde ve bu meyanda Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin musıkişinas tezkiresinde görüyoruz. Burada da bestecinin mesleği, toplumdaki konumu veya esas faaliyet alanı onunla ilgili maddenin kelimelerine yansır. *Atrabü'l Âsâr*'da meselâ asıl mesleği veya lakâbı buhurculukla ilgili olan bestecinin maddesi güzel kokulara ve buhura atıflarla doludur. Çömlekçininkinde çamur ve çanaklara dair terimlerden, âmâ olanınkinde de göze ve bakışa, imam olanınkinde camiye ve namaz vakitlerine, annesi ebe olanınkinde ise hamileliğe, doğuma, beşiklere dair ima ve atıflardan geçilmez. Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Tâbî mahlasını[8] kullanan diğer şairlerden ayırt etmek için "*Tâbî-yi bozorg*" [büyük Tâbî] dediği Tâbî hakkında şiirden ziyade musıkiyle ilgili şu kısa –ama yine secî'li– cümleleri sarf eder:

> "*Terennümât-ı hoş edâyla bülbül-i mevzun* [orantılı, uyumlu] *ve nagamat-ı dilkeş* [gönül çeken nağmeler] *ile gamzede-yi dil-i mahzundur* [hüzünlü gönle gam verir]. *Türkî bağlamada üstâd-ı dilpezîr* [gönlün kabul ettiği üstad] *ve nakş ü savt okumada akranı içre bî-nazîr* [benzersiz]...."[9]

Tâbî'ye dair bu iki tezkire metninde dikkati çeken iki ibare var. İlki "türkî bağlamak" ifadesidir. Burada "türkî" kelimesinin ayrı önemi var, "bağlamak" fiilinin ise ayrı. İkinci husus ise Tâbî'nin musıkişinaslığını yorumlarken Ahdî'nin kullandığı fiillerle ilgilidir.

1) Hem Âşık Çelebi'nin hem de Ahdî'nin kullandığı *Türkî* kelimesinden başlayalım. İstanbul'un okumuş yazmış, şair ve edebiyat meraklısı, her türlü Arabî ve Farisî lügat paralamayı iyi bilen "entelektüel" kesimine mensup bu iki kişi Karadeniz kökenli bir şair ve müzisyenin yapıp okuduğu "türkîleri" takdirle karşılayabiliyordu on altıncı yüzyıl sonunda. Bu konuda tezkirecilerimizin ikisi de, hem Âşık Çelebi hem de Ahdî hem fikirdir. Demek ki incelmiş ve ârifâne bir musıki zevki beraberinde mutlaka halk zevkini, türküyü, semâiyi, koşmayı, varsağıyı ihmal etmeyi, küçümsemeyi getirmiyordu. Bu noktada "türkî"nin doğrudan doğruya bir musıki formuna veya sadece musıkinin coğrâfî/etnik kökenine değil güftesinin diline –yani bu dilin Türkçe olmasına– atıfta bulunuyor olması da bir ihtimâldir elbette. Kaldı ki, **TY 822**'de Tâbî'ye ait tüm eserlerinin güftesi Türkçedir. Her halükârda, daha önce de işaret ettiğimiz üzere urefâ musıkisiyle halk zevkinin iç içe geçmesine dair diğer bir örnekle karşı karşıyayız.

Hem Ahdî'nin hem de Âşık Çelebi'nin kullandığı "bağlamak" fiiline gelince, bu fiilin halk musıkisinde eser yapmak, "bestelemek" anlamında bugün dahi kullanıldığını biliyoruz (türkü bağlamak, ağıt bağlamak vesaire). Şu işe bakın ki "besten" fiili Farsça "bir araya getirmek, bağlamak" anlamına geliyor. Bir araya getirilmiş, bağlanmış şey veya şeyler ise Farsça "beste"dir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda *beste* terimi önemli bir semantik değişimden geçecektir. 1640 ve 50'li yıllara ait *Mecmûai Sâz ü Söz*'de Ali Ufkî Bey *beste* terimini hiç kullanmaz. Güftesi dört mısralık eserler onun için birer *murabba*dır, yani bir dörtlük, bir dörtleme. Bu da hem bir edebî formun adı hem de bu murabbanın üzerine inşa edilen bir müzikal formun adıdır. Ama murabbaların sayısı çok yüksek değildir.

---

8 Şair mahlasları hakkında bkz. Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

9 Bkz. Süleyman Solmaz (haz.), *Ahdî'nin* Gülşen-i Şuarâ'*sı*, *İndeksli Tıpkıbasım,* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 68b.

Dindışı sözlü eser formu olarak *Mecmûai Sâz ü Söz*'de en çok varsağı vardır, bir de türkü. Aynı şekilde, Evliyâ Çelebi de padişah IV. Murad'ın huzurunda okuduğu eserleri sayarken "*Üstadımız Derviş Ömer'in bestesinden bir varsağı okudum*"[10] diye yazar, yani Derviş Ömer'in yaptığı, bir araya getirdiği bir müzik eserini kasteder. Ayrıca Evliyâ *murabba* ile *dübeyt*i aynı anlamda kullanıyor gibidir. Kezâ, on yedinci asrın ikinci yarısının sözlü eser repertuarını temsil eden "Hâfız Post Mecmuası"nda beste terimi belli bir musıki formu anlamında değil hep "bağlanmış eser" anlamında kullanılıyor. Örneğin "bestecisi Itrî" yerine "beste-i Itrî" diye yazar Hâfız Post. Yani beste burada Itrî'nin yaptığı iş, bağladığı musıki eseri anlamını taşır, mutlaka Itrî'nin kullandığı belli bir eser formu anlamına gelmez.

Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde beste kelimesini tanımlı bir musıki eseri formu anlamında ilk kullanan ve bestenin terennümsüz ve terennümlü olmak üzere iki farklı türünü örnek vererek tanımlayan ilk kişi Kantemiroğlu'dur.[11] On sekizinci yüzyıldan itibaren ise bağlamak işleminin ve bağlanan eserin daha kibarcası (Farsçası) olan *beste* kelimesi yaygınlık kazanır ve o zamana kadar adı *murabba* olan ve üçüncü mısraı meyanhane olarak kullanılan güftesi bir dörtlükten oluşan eserler artık *murabba beste* veya *beste* diye adlandırılır. Beste artık seçkin kesimin musıkisinin muteber bir formu hâline gelmiştir. Dörtlük eğer müstezad ise ileriki yüzyıllarda bunlara bazen *müstezad beste* de denecektir. Edebî formun müzikal formu belirlemesinin bir diğer örneğidir bu. Her halükârda ve netice itibariyle on altıncı yüzyılda hâlâ "bağlanan" kırsal kökenli varsağı ve türküler şehre varınca ve zamanla "bestelenir" olmuştur. Aynı makamda iki beste ve iki semâi de zamanla bir *takım* diye adlandırılır. Bilâhare de beste kelimesi müzikte en genel anlamda bir parçanın, bir kompozisyonun karşılığı olarak, bestelemek fiili de yeni bir müzik eseri yapmak, yaratmak anlamında kullanılmaya başlar. Bağlamak, bestelemeye dönüşmüştür artık.

2) Tezkirecilerin yazdıkları ve yukarıda verdiğimiz metinlerde dikkati çeken ikinci önemli husus Ahdî'nin şair/müzisyen Tâbî hakkındaki şu ifadeleridir: "*...Türkî bağlamada üstâd-ı dilpezîr ve nakş ü savt okumada akranı içre bînazîr...*" Demek ki Tâbî hem bizzat çok güzel "türkîler" besteliyor hem de eski nakış ve savtları benzersiz bir şekilde okuyabiliyormuş. Dili Türkçe olan "türkî"lerle dili muhtemelen Farsça olan "savt" ve" nakış"ların aynı cümlede, aynı önem verilerek ve bir hiyerarşi teşkil veya ima etmeksizin zikredilmekte olması İstanbul'un seçkin dinleyicilerinin musıki zevkinin geniş yelpazesini

10 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt I, 1996, s. 101-102.

11 Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y. 100**, s. 97.

ve musıki türlerinin iç içe geçmişliğini ifade etmesi bakımından önem taşır. İşte ana akım "tarz-ı Osmânî" musıki oluşurken İstanbul'un on altıncı yüzyıldaki son derece gayrimütecanis musıki dünyasında gerek icracıların gerekse dinleyicilerin esasta "halk musıkisi" ve "urefâ" musıkisi ayırımı yapmadıklarının bir göstergesi daha. Bu doğrultuyu destekleyen bir diğer ayrıntı da Ahdî'nin tezkiresinde *türkî*lerin bizzat Tâbî tarafından "bağlandıklarına", yani bizzat onun yaptığı bir eser olduklarına vurgu yapması, buna karşılık Tâbî'nin nakış ve savtları sadece iyi "okumakla" yetindiğine işaret etmesidir. Yani bu nakış ve savtların Tâbî'nin bestesi olmadığı herkesçe biliniyordu. Ama yine de bu eski nakış ve savtlar müzisyen/şair Tâbî'nin repertuarında mevcuttu ve akranları arasında bunları en iyi okuyan oydu.

Tâbî –herhalde döneminin birçok başka müzisyeni gibi– İstanbul'un müzik çevrelerine dahil olmasını kısmen de olsa bu geniş repertuarına borçluydu. Başkentin karmaşıklaşmış kültür dünyasına kabul edilip hem şair hem de müzisyen olarak şöhret kazanması ve bunu çeşitli mahfil ve meclislerde sürdürmesi başka türlü mümkün olamazdı herhalde. İkinci derece bir şairin eriştiği bu müzikal şöhretin bir yandan İstanbul'a taşıdığı kendi taşrasının müzik kültürüne uygun olarak bestelediği eserleri diğer yandan da İstanbul'da öğrendiği ve "eskiler"in Farsî kökenli saray musıkisi geleneğine ait eser formlarını icra edebilmesi sayesinde mümkün olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek.

Trabzonlu Tâbî'nin adına, dönemin şair ve müzisyenlere farklı bir açıdan bakan başka bir eserde de rastlıyoruz. Gelibolulu Mustafa Âlî *Mevâidü'n-Nefâis fi Kavâidi'l- Mecâlis*'te hakkında şöyle der:

> "*... Muhammed ismi ile müsemmâ Trabzonî Tâbî idi ki hüsn-i savt*[güzel ses] *ile hoşhânlığından* [iyi okuyuculuğundan] *gayrı te'lifât-ı matbu* [beğenilen yazılı eserler] *ile dahil-i ekser-i mehâsin-i sâmî idi...*"[12]

Mustafa Âlî Tâbî'nin hem şair hem de güzel sesli bir müzisyen olarak takdir edildiğini ve çoğu ekâbir meclislerine bu sayede davet edildiğini ifade ediyor. Ancak, Mustafa Âlî şair ve musıkişinas Tâbî'nin davet edildiği meclislerdeki bazı uygunsuz gördüğü davranışlarına –tabiri caizse– kafayı takmıştır. Tâbî biraz nazlıydı anlaşılan ve meclis sahibinin ve davetlilerin ısrarlarına rağmen şiir okumaz, musıki icra etmezdi. "*... Biddefaât* [birçok kez] *teklif olunurdu. Ol dahi kerrât ile* [birçok kez] *te'annüd kılıp* [inat edip] *okumaz idi...*"[13]). Tâbî ancak kendi keyfi istediği zaman şiir veya musıki okurdu. Dolayısıyla da bundan en çok kendi zarar görür ve yine Gelibolulu'nun ifadesiyle canlarını

12 Bkz. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 327.

13 *Aynı yer.*

sıktığı "... *ekâbir ü fihâm* [büyükler, önde gelenler] *zümresinin ihsânlarından behre-ver olmaz idi* [payını almazdı]..."[14], yani meclis sahibi kibarların verdikleri ihsânlardan payını alamazdı. Sponsorluk kurumunun alan değil veren tarafında bulunan Mustafa Âlî de Tâbî'nin bu huyunu bir karakter zafiyeti olarak telakki eder. Çünkü ekâbir meclislerine katılan hânende ve sâzendelerin "... *bilâ teklif arz-ı hüner kılmaları lâzımdır.*"[15] Netice itibariyle Mustafa Âlî Tâbî'nin gurur mu, inat mı, çekingenlik mi olduğuna karar veremediği bu tutumunu meclis âdâbına mugayır bularak şair ve müzisyenlerin meclislerde zinhar yapmamaları gereken hareketlere bir örnek olarak gösterir.[16]

Tâbî'nin **TY 822** mecmuasında yer alan beş eserinin güfteleri aşağıdaki gibidir. Hiçbirinin künyesinde mecmuanın müellifi tarafından musıki formu veya makam belirtilmiş değildir. Ancak, ilk ikisi mecmuanın "*Der beyân-ı fasl-ı Bûselik*", diğer üçü ise "*Der beyan-ı fasl-ı Irak ma' Evc*" başlığını taşıyan sayfalarının hemen ardında yer alıyor. Yukarıda belirtmiştik, beşi de devr-i revân usûlüyle bestelenmiştir.

I – *Ey âteş-i belâ ile sûzân olan başım*
Ey derd-i serle bî-ser ü sâmân olan başım
Ey dest-i gamda yel gibi pûyân olan başım
Ey köy köy server-i merdân olan başım
Çevgân-ı zülf-ü yâr ile galtân olan başım (172a)

II – *Gönlüm almakta mahirsin şeh-i hûbânım İbrahim*
Beni sen meh-perest ettin meh-i tâbânım İbrahim
Vuslatın îdine kurban oluptur cânım İbrahim
Hilâlim âfetim kıblem benim sultânım İbrahim (172a)

III – *Gönlüm bir şâha kul oldu ne çâre ben geda bilmem*
Sitâyişim ol güzeller şâhına hergiz bakabilmem
Acep arz eylesem aşkım vefâ mı eyler bana bilmem
Ne çâre neyleyim yârab bu derde devâ bilmem (177b)

---

14 Aynı yer.

15 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*, s. 328.

16 Tıpkı Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kitabı gibi *Âdâb* literatürünün bir diğer önemli eseri olan *Kabusnâme*'de de ekâbir meclislerinde icra-yı sanat eden müzisyenlere verilen tavsiyeler arasında "...*her ne anlar isterse anı ayıt*..." gibi kesin bir talimat görürüz. Ekâbirden ihsan bekleyen sanatçının kendini naza çekmemesi, istenen her eseri derhal icra etmesi gerekiyordu. Bkz. Keykâvus, *Kabusnâme* (Mercimek Ahmet çevirisi), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1974, s. 261. Müzisyenlerin meclis âdâbı hakkında bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, "Müzisyen ya da râviyân- şâirandan olmak: Müzik Risaleleri ve Âdâb Literatürü Bağlamında On Birinci - On Beşinci Yüzyıllarda Müzisyenlerin Meclis Âdâbı Üzerine", haz.: H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, A. E. Özyıldırım, E. Pekin, *Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat- Musıki İlişkileri* içinde, İstanbul, Klâsik, 2019, s. 108-148.

IV – *Hamdülillâh taze can buldu olup âlem küşâd*
Eyledin kullarını lütfunla ihsânınla şâd
Eylesin sana mübârek tahtın Rabbü'l-îbâd
Heft kişverde şâhım hem bu mısra oldu yâd
Bermurad oldu bu âlem gelicek sultan Murad (178a)

V – *Ağlarım zâr ki bir gonca-yı handânım yok*
Firkatinden elemim bi-had dermânım yok
Süs-i bağ-ı temâşâ-yı gülistânım yok
Nideyin sahn-ı çemen seyrini cânânım yok
Bir yanımca salınır serv-i hırâmânım yok (178a)

Tâbî'nin bestelediği güfteler üslûp itibariyle olmasa da yazılış amaçları açısından epey çeşitlilik gösteriyor. V numaralı güfte Kanunî dönemi şairlerinden Enverî'ye aittir. Ama bu durum güftenin künyesinde belirtilmiş değildir. Güftelerin hiçbirinde mahlas da bulunmuyor. Enverî'nin aynı gazelinden alınmış bir güfteyi **TY 1020** yazmasının 11a sayfasında buluyoruz. Burada da "*der makam Irak*" olarak kayda geçmiş. Tâbî'den iki asır kadar sonra III. Selim dönemi bestecilerinden Hacı Sadullah Ağa yukarıdaki V numaralı güftenin son beyti üzerine o pek meşhur meyansız (veya meyanı unutulmuş) Hicaz Nakış Yürük Semâisi'ni besteleyecektir.

Farklı bir mısra sıralamasıyla da olsa I numaralı güfteyi **TY 1020** yazmasının 25b sayfasında buluyoruz. Makam burada yine Bûseliktir. Enverî'ye ait olduğunu bildiğimiz güfte dışındakilerin sahibinin bizzat şair Tâbî olup olmadığını bilemiyoruz. Yukarıdaki II ve III numaralı güftelerin birer mahbûb için yazıldıkları açıktır. IV numaralı güftenin ise padişah III. Murad'ın (salt. 1574-1595) tahta çıkışı münasebetiyle yazıldığı anlaşılıyor. Ancak, Sultan Murad'ın tahta çıkışını kutlayan son mısra ebced hesabına gelmediği ve III. Murad'ın tahta çıkış tarihini tutmadığı için bir tarih mısraı sayılmaz.

Bu beş güftenin üç tanesi dört değil beş mısralıdır, yani murabba değil muhammestir. Bir şiir formu olarak özellikle on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda hem Divan hem de Âşık edebiyatında yer alan muhammesler on sekizinci yüzyıldan itibaren halk edebiyatında giderek terk edilmiştir. Gerek halk, gerekse âşık edebiyatında esas şiir birimi, en çok kullanılan kalıp, iç kafiye düzeni ve vezni ne olursa olsun dörtlüktür. Birbirine çeşitli kafiye düzenleriyle bağlı birkaç dörtlükten oluşan bir kıt'alar dizisi de söz konusu olabilirdi. Muhammes bu bağlamda bir istisna sayılır. On sekizinci yüzyıl zarfında muhammes formunun halk edebiyatından tedricen düşmüş olması ise Divan edebiyatında çok daha uzun ömürlü olmuş olan bu formun halk

ozanları tarafından zaman zaman ve bir dönem ya deneme dürtüsüyle ya da bir özenti sonucu kullanılmış olabileceğini akla getirir.

TÂBÎ'NİN DEVR-İ REVÂNI VE "HAFİF MÜZİK"

Tâbî'nin bu beş güftesinin beşinin de *devr-i revân* usûlüyle bestelenmiş olması beraberinde bazı soru işaretlerini getirmiyor değil. **TY 822** yazmasında bestecisi belli olan otuz dokuz adet güftenin bestesinde en çok kullanılmış olan usûl de devr-i revân'dır (on iki güftede). Hemen ardından semâi usûlü gelir (on güfte), onun ardından da düyek (üç güfte); yedi güftede ise usûl belirtilmemiştir. Ayrıca, devr-i revân usûlüyle ölçülmüş eserlerin tümünün güftesinin Türkçe olması, bu güftelerin başındaki künyelerin bir tanesinde bile –yukarıda da işaret etiğimiz üzere bu formlar pek muğlâk olsa dahi– kâr, savt, nakış vb bir eser formu belirtilmiş olmaması da dikkate değer. Devr-i revân[17] usûlü Farsî gelenekten gelen "yüksek" müzik geleneğine ait eski eserlerde değil sadece İstanbul'da yeni yapılmış Türkçe güfteli müzik eserlerinde mi kullanılıyordu acaba? Nev-icat bir usûl müydü yoksa?

Bugün bildiğimiz şekliyle devr-i revân usûlü notaya 14/4 veya 14/8 olarak yazılan, altı darptan oluşan, toplam on dört zamanlık ve öncellikle Mevlevî ayinlerinin ilk selâmlarında çok sık kullanılmış olan bir usûldür. Bu yüzden on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda yer yer "Mevlevî devr-i revânı" olarak anıldığı da olmuştur. On beşinci ve on altıncı yüzyıllara ait edvâr kitaplarında görülmeyen *devr-i revân* on dört zamanlık bir usûl olarak ilk kez on sekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından tanımlanmıştır. Kantemiroğlu bu usûlü aynen günümüzde uygulandığı şekliyle tanımlar. Usûlün yapısını aynen Düm(3)+Düm(2)+Tek(2)+Düm(3)+Tek(2)+Tek(2) olarak verir.[18] Bu usûl yapı olarak birbirine yakın ve her biri (3+4) zamanlık iki hücreden müteşekkil olan iki adet 7 zamanlık birimin yan yana gelmesiyle oluşur. Bu durum bu usûlün bazen yedi zamanlık bir diğer usûl olan *devr-i hindî* ile ilişkilendirilmesine bazen de onun tam iki katı olarak görülmesine, zaman zaman da *devr-i kebir*'in yarısı olarak telakki edilmesine sebep olmuştur. Ancak, Kantemiroğlu yedi birim zaman içeren hiçbir usûl tarif etmez.

Ne var ki, bu usûl Kantemiroğlu'ndan önce on altıncı ve on yedinci yüzyılların İstanbulu'nda böyle değildi ve böyle uygulanmıyordu. Ali Ufkî Bey 1640'lı ve 1650'li yıllarda, yani Kantemiroğlu'ndan en az yarım asır evvel bu usûlü on dört değil yedi zamanlı olarak şu şekilde tarif eder:

17 Bu usûlün adındaki *revân* sözcüğünün Farsçada "yürümek, gitmek, hareket etmek" anlamını taşıyan "reften" fiilinden türetilen "revan" kelimesinden mi yoksa o dönemlerde Fars kültür alanının bir parçası olan ve IV. Murad'ın sefer yapıp zaptettiği Revan (bugünkü Erivan) şehrinden mi geldiği bilinemiyor.

18 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [Y.100], s. 83.

Düm(1)+Tek(1)+Tek(1)+Düm(2)+Te-ke(1)+Te-ke(1).[19] Yedi birim zaman vardır burada. Devr-i revân'daki esas (3+4)'lük hücre yapısı aynen kalmıştır, fakat bu hâliyle devr-i revân usûlünün daha oynak, daha akıcı, belki "hafif" eserlere daha uygun ve her halükârda daha yürük icralara açık bir vaziyet almış olduğu görülüyor. Tâbî'nin beş adet Türkçe güftesinin beşinin de bestesinin bu usûlle ölçülmekte olması bir tesadüf olmasa gerektir. Bu usûl seçimi söz konusu olan müzik eserlerinin esasen yerli, yerel, uçucu ve daha çok günün zevklerine hitap eden popüler eserler ("piyasa şarkıları?") olduğuna işaret ediyor gibidir. Kolay bestelenir ve icra edilir, kolayca unutulur ve aynı kolaylıkla yerine yenileri ikame edilen eserlerin "klâsikleşmesi" zordur. Dolayısıyla aradan birkaç on yıl geçince güfte mecmualarında (ya da *Mecmûai Sâz ü Söz*'de) izlerine rastlanmamasını yadırgamamalı.

Bu fikri destekleyici mahiyetteki diğer bir ipucunu Tâbî'den bir asır kadar sonra Kantemiroğlu'nun bu usûl hakkında yazdıklarında buluyoruz. Aslında Kantemiroğlu usûllere büyük önem verir. Ona göre usûl musıkide her zaman kurucu unsurdur. Musıkinin usûlsüz olamayacağını, esas ölçünün her zaman usûl olduğunu, bir musıki geleneğinin zenginliğinin de usûllerinin sayısına bakarak anlaşılabileceğini, usûl bilmeyen veya usûlleri eksik olan musıkilerin de eksik veya "topal" olduklarını ileri sürer.[20] İcra sırasında ise hânende veya sâzendenin usûle riayet etmemesinin büyük bir estetik hata olduğunu defalarca tekrar eder. Usûle mutlak riayet esastır onun için. Usûlün her zaman musıkinin esasını teşkil ettiği konusunda genellikle son derece katı ve tavizsizdir Kantemiroğlu.

Ne var ki, Kantemir usûle mutlak uyum kuralına bir iki istisna da tanıyor. Bunlardan biri devr-i revân usûlüyle ilgilidir. Kantemir'e göre hânendelerin (ama nedense sâzendelerin değil!) devr-i revân usûlünde bir eser okurken usûlden inhiraf etmelerine cevaz vardır. Şöyle yazar bu konuda:

> "*... devr-i revân usûlün düm'leri hânendelerde câbecâ* [yer yer] *nâmevzûn* [ölçüsüz, ölçü dışı] *olabilirler; lâkin sâzendeye böyle olmaz zira peşrevin şartı odur ki nağme hatırı için vezn-i usûlü bozmaya...*"[21]

Devr-i revân usûlünde bestelenmiş peşrevler sâzendenin usûlü bozmasına cevaz vermiyorlar ise o zaman aynı usûldeki bir sözlü müzik eserini hânende niçin istediği gibi bozabilsin? Eğer topu topu on dört zamanlık devr-i revân

19 Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, [**Turc 292**], vr. 51b; Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 76, 92.

20 Kantemiroğlu ve usûller hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 51-56.

21 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [**Y.100**], s. 86.

usûlünün sekiz zamanını, yani yarısından fazlasını kapsayan düm'ler "nağme" yapmak amacıyla hânende tarafından istendiği kadar uzatılabiliyorsa o zaman ortada eserin usûlü diye bir şey kalmaz zaten. İcracıya/hânendeye eser içinde böyle bir nağme yapma, yani kendine göre süslemeler ekleme özgürlüğü tanımak usûl düzenini bozmakla sonuçlanır elbette.

Kantemir'in ifadeleri böyle bir şeyin mümkün olmasının hânendenin okuduğu eserdeki devr-i revân usûlünün kendisiyle değil fakat bu usûlle ölçülmüş sözlü eserlerin niteliğiyle ilgili olduğunu ima ediyor gibidir. Nitekim hânendelerin okudukları eser türlerini sayıp tarif ederken şarkı hakkında şöyle yazar Kantemiroğlu:

> "*Şarkı altı ve sekiz beyitten olabilr, lâkin yalnız devr-i revân ve sofyan usûllerinden gayrı* [başka] *usûlde tasnif olmaz* [bestelenmez]."[22]

İllâ ki devr-i revân usûlünde bestelenmesi gereken ve icabında bu usûlün icracı tarafından bozulmasına cevaz veren şarkı formunu Kantemir'in seçkin değil müptezel, muhtemelen popüler ve her halükârda ikinci sınıf bir eser türü olarak telakki ettiği açıktır. Nitekim hânende ve sâzendelerin birlikte icra edecekleri bir musıki faslını tarif ederken fasla dahil edilecek eserlerin sıralamasını taksim-peşrev-beste-nakış-kâr-semâi-taksim olarak belirtir. Böylece "ciddî" bir musıki faslında şarkıya yer olmadığını da belirtmiş olur.

On altıncı yüzyıl sonlarının bestecisi Tâbî'nin devr-i revân usûlündeki eserlerine gelince, bunların Kantemiroğlu'nun bir yüzyıl sonra isabetle teşhis ettiği ve "ciddî" olarak telakki ettiği müziğin dışındaki bir müzik kategorisine ait oldukları apaçık ortada. Bu müzik formunun değil kendisinin, adının dahi o dönemde henüz kullanımda olmaması dolayısıyla bu eserlere "şarkı" diyemiyoruz. Ama yine de bunların dönemin nispeten hafif, uçucu, yerel ve popüler bir müzik tarzına girdiklerini anlıyoruz. Gerek Tâbî'nin kullandığı güftelerin tarzı, üslûbu ve pek başarılı sayılmayan aruz denemeleri, gerekse bu güftelerin yazılma amaçları müzik eserlerinin formunun belirsiz olmasının yanı sıra bu durumu teyit eden ipuçlarıdır. Kaldı ki, **TY 822** mecmuasında güftesi Farsça olan eserlerin büyük çoğunluğunun formu ve usûlü, bazen de bestecisi belirtilmişken, bestecisi ve makamı bilinse bile güftesi Türkçe olan eserlerin hemen hiçbirine yerleşik bir form adı konmamış ya da konamamış olması da aynı yöne işaret eder.

Sadece Tâbî'nin eserlerinde değil on altıncı yüzyıl sonu mecmuaların çoğu güftesinde gördüğümüz –ve muhtemelen İstanbul kahvehanelerinde de icra edilip makbul olan– bu hafif musıki tarzının nelerden oluştuğuna, hangi müzikal yaklaşımları ve edebî formları bir araya getirdiğine daha yakından bakmak gerek.

---

22 Aynı eser, s. 103.

ŞEKİLSİZ VE DÜZENSİZ GÜFTELER, USÛLSÜZ MAKAMLAR, BELİRSİZ FORMLAR

On altıncı yüzyıl sonlarına ait mecmualarda gördüğümüz Türkçe güftelerin çok büyük çoğunluğunun künyesinde bir makam adı bulunmasına rağmen hemen hiçbirinde ne form, ne usûl ne de besteci adı belirtilmiş olması ne anlama geliyor? Bu durum kanımızca İstanbul'un müzik dünyasında o dönemde Farsî kökenli eski müzik geleneğinin kısıtlı çevrelerde yaşamaya devam etmesine rağmen giderek sönümlenmesine paralel olarak birlikte işleyen iki farklı müzikal ve sosyal sürecin varlığına işaret ediyor gibidir. Bunlardan hangisinin egemen olduğunu şu aşamada ileri sürmek mümkün değil.

Bu süreçlerin ilkine müziğin (ya da hiç değilse dönemin repertuarının önemli bir bölümünün) "*yerelleşme ve anonimleşme süreci*" adını verebiliriz. Nitekim elimizdeki on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç mecmuada bulunan altı yüz yirmi güftenin ancak kırk kadarının künyesinde bestecisinin adı görülüyor. Bu bestecilerin çoğunun da (ad veya lakaplarından anlaşıldığı kadarıyla) yerel, yerli olduğunu ve bestelerinin sonraki kuşaklara intikal edemediğini görüyoruz. Ayrıca ve daha önce de belirttiğimiz üzere, bu kırk güfte içinde "Hoca Abdülkâdir'e" veya "Gulâm'a" atfedilen birkaç tanesinin zaten aidiyetlerinin gerçek olup olmadığı pek meşkûktur. Kaldı ki, bu besteci isimlerinin burada bulunmasının sebebi ve işlevi tamamen farklıdır. Diğer yandan, Sütçüzâde Îsâ hariç, güfte künyelerinde zikredilen bu yerel bestecilerin hiçbirinin ne adı ne de besteleri sonraki yüzyıllara intikal edebilmiş, dolayısıyla da on altıncı yüzyılın ikinci yarısında hiçbir sözlü eserler bestekârının adı temayüz edememiş ve kalıcılık kazanamamıştır. Yani on altıncı yüzyıl sonlarında İstanbul'da zuhur eden bu yeni ve yerli besteciler kuşağı müziğimizin tarihi açısından büyük ölçüde bir "kayıp kuşak"tır. Bu bestecilerin ne adlarının ne de eserlerinin (günümüz repertuarında Sütçüzâde Îsâ'ya atfedilen bir iki eser hariç) süreklilik kazanamamasının herhalde şehirde hem bu müziğin yaygınlık kazandığı çevrelerle ilgili hem de musıkinin intikal yöntemlerine dair çeşitli sebepleri olsa gerektir.

İkinci süreci ise "*eski müzik geleneğine ait bazı teknik öğelerin veya terminolojinin yeni/yerel müzik tarzlarına yakıştırılması, eklemlenmesi*" süreci olarak nitelemek mümkün. Bu ifadeyle farklı, şehirli olmayan bir müzik tarzı veya edebî deyiş formu şehre gelince onlara orada zaten varolan bir diğer eski ("kadim") ve pek prestijli müzik tarzının teknik terminolojisinin (makam, usûl adları, edebî/müzikal form vb) giydirilmesini kastediyoruz. Buna öykünme de demek mümkün. Ya da şehrin kültürüne uyum sağlama, taklit veya belki kültürel entegrasyon gayreti. Her halükârda iki farklı edebî ve/veya müzikal kültürün iç içe geçirilmesi söz konusu. Burada (coğrafî

ve kültürel anlamda) "çevre"nin "merkeze" gelmesinden de söz etmek mümkün. Tıpkı Trabzonlu Mehmed'in tâ Trabzon'dan kalkıp İstanbul'a gelmesi, buraya gelince de Tâbî (yani "bağımlı", "teba'ya ait") mahlasını edinerek şehir kültürüne uygun, urefâyı etkileyen şiirler yazması, müzikler bestelemesi ve bu sıfatla on altıncı yüzyılın Âşık Çelebi ve Âhdî gibi iki önemli tezkirecisinin tezkirelerinde yer bulup ve Gelibolulu Mustafa Âli'nin dikkatini çekmesi gibi.

Bu yöne işaret eden bir diğer entegrasyon gayretini meselâ elimizdeki en kapsamlı mecmua olan **TY 822** yazmasının içeriğinde değil, her şeyden evvel bu mecmuanın maalesef kimliğini bilemediğimiz müellifinin kaleminde de görebiliyoruz. Bu on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmuasında –gerek bir yüzyıl sonraki "Hâfız Post Mecmuası"nda, gerekse daha sonraki yüzyılların güfte mecmualarında– kullanılması âdet hâline gelmiş olan ve eserlerin künyesinin besteciye aidiyeti belirten kısmında yer alan Türkçe ibareler bulunmuyor. Normal olarak bu aidiyet ibarelerinde ya sadece bestecinin adı verilir veya "Âmâ Receb'in", "Tâbî'nin", "derviş İbrahim'in" diye yazılır veya bunların yerine "beste-i Tâbî", "beste-i Receb", "beste-i derviş İbrahim" gibi ifadeler bulunabilir. Oysa bu beylik aidiyet ifadelerinin yerine, eserin güftesi bütünüyle Türkçe olduğu zaman dahi, **TY 822**'de bu ifadelerin Farsça karşılığı yazılmıştır mecmuadaki eser künyelerine: "Ez ân-ı Âmâ Receb", "Ez ân-ı Tâbî", "Ez ân-ı derviş İbrahim" vb şeklinde.

Bu iki sürecin bugüne gelebilen belgelerdeki izlerinin dönemin müzik zevklerinde bir karmaşıklığa, güfte seçiminde eklektizme, mecmualarda da yapısal bir düzensizliğe işaret etmeleri şaşırtıcı değil. Halk zevkiyle bezenmiş urefâ formlarından, halk formları içine sinmiş urefâ tercihlerinden, bunların birbirlerine nüfuz etmelerinden söz ediyoruz. Bugünün gözüyle baktığımızda bize zarf ve mazruf uyumsuzluğu ve çeşitliliği gibi görünen durum aslında yukarıda sözünü ettiğimiz müzikal ve edebî karşılaşmaların olağan sonuçlarından biridir sadece.

Yukarıda çok kabaca tanımladığımız bu iki sürecin varlığını ve etkisini o döneme ait üç güfte mecmuamızın gerek oluş şekline, gerek içerdikleri teknik donanıma, gerekse mecmualardaki altı yüze yakın bestecisi belli olmayan güftenin bizzat kendilerine daha yakından bakarak izlemeye çalışacağız. Ama önce **TY 11007**'de tam da bu noktaya, o dönemdeki müzikal ve edebî karşılaşmaların varlığına işaret eden tipik bir iki örneğe eğilmek gerek. Bu yazmadaki 31b/32a ve 32b/33a sayfalarındaki edebî ve müzikal öğeleri aşağıda görebiliyoruz.

Esas itibariyle bir kasâid ve gazeliyat mecmuası görünümü arz eden ve sadece yirmi güfte içeren toplam yetmiş altı varaklık **TY 11007** yazmasının üç sayfasında dört adet güfte bulunuyor. Önce 31b sayfasında Yahya mahlaslı

(muhtemelen Taşlıcalı Yahya) her biri beşer beyitlik üç adet gazel görüyoruz. Başlarında bunların müzikle okunması gerektiğine bir işaret sayılan ne bir künye ne de herhangi bir makam veya usûl adı bulunuyor. Dolayısıyla bu gazellerin birer güfte işlevi gördükleri söylenemez.

Bu üç gazelin hemen ardından sayfa 32a ve 32b'de **TY 11007** mecmuasının içerdiği toplam yirmi adet güftenin dördü peş peşe sıralanmış bulunuyor. Bu dört güftenin her birinin farklı makamlarda okunması gerekiyor, sırasıyla Nevrûz-u acem, Irak, Acem ve Dügâh-Hüseynî makamlarında. Yahya'nın gazellerinden hemen sonra gelen ve aynı elden çıkmış oldukları aşikâr olan bu dört Türkçe güftenin hiçbirinde mahlas bulunmuyor. Dönemin Türkçe güftelerinin kâhir ekseriyetinde olduğu gibi bu güftelerin (ve zaten **TY 11007**'deki güftelerin tümünün) de künyesinde eserin okunacağı usûl belirtilmiş değil.

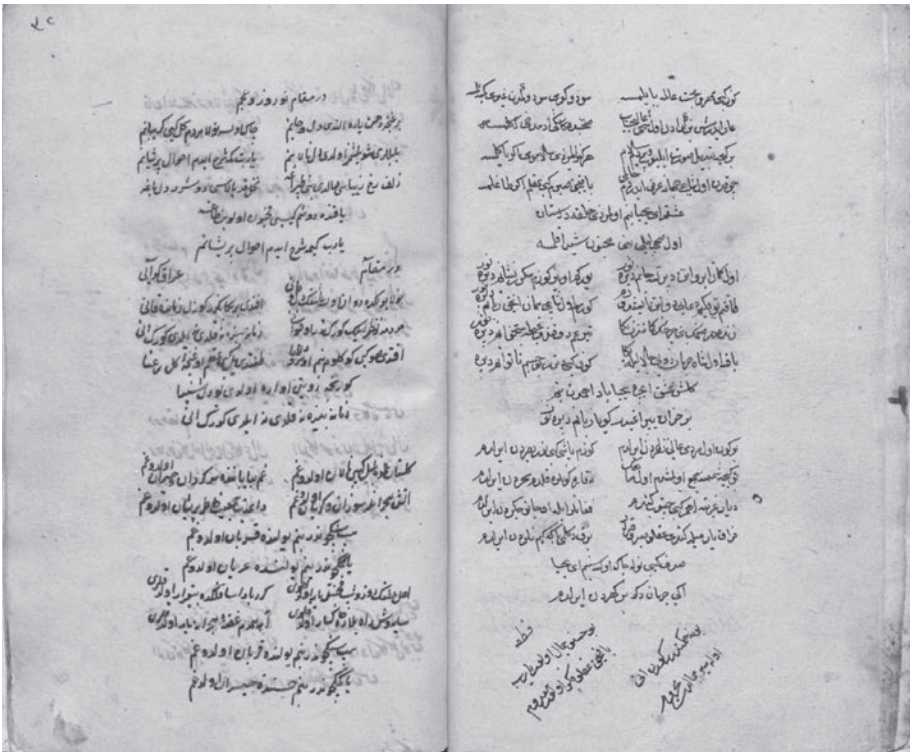
Güftelerin hiçbirinin hangi musıki formuna ait olduğu da belirtilmiş değil. Ama bu pek şaşırtıcı sayılmaz. Çünkü **TY 1020**'deki iki yüzü aşkın güftenin ancak üç tanesinin künyesinde form adı belirtilmektedir (iki adet nakış ve bir varsağı). Ayrıca, **TY 822** mecmuasında künyelerinde form adı bulunan güftelerin içyapısına baktığımızda on altıncı yüzyıl sonunda adları geçen formel musıki yapılarının (kâr, amel, nakış, savt vb) ne kadar muğlâk ve değişken olabildiklerine yukarıda işaret ettik. Ayrıca, bu dört güftenin sadece bir tanesinin başında bir isim bulunuyor: "*der makam Irak Gedâî*". Her ne kadar Gedâî'nin burada güftekârı değil bestekârı kastettiği muhtemel ise de bundan kesin bir şekilde emin olamıyoruz.

Güftelerin kendilerine gelince, burada da gerek kullanılan şiir formu açısından gerekse dil ve kullanılan mazmunlar bakımından karmaşık, daha doğrusu hibrid, melez bir durum söz konusudur. Irak makamında okunması gereken ve bestesi Gedâî'ye atfedilen güftenin tümü şöyledir:

Nola yolunda revan olsa âşıkın dil ü cânı
Efendi bir bana benzer güzel zamanda kanı
Meded meded nazar eylen görün nedir o civanı
Zamâne bize ne kıldı neyledi görün anı

****

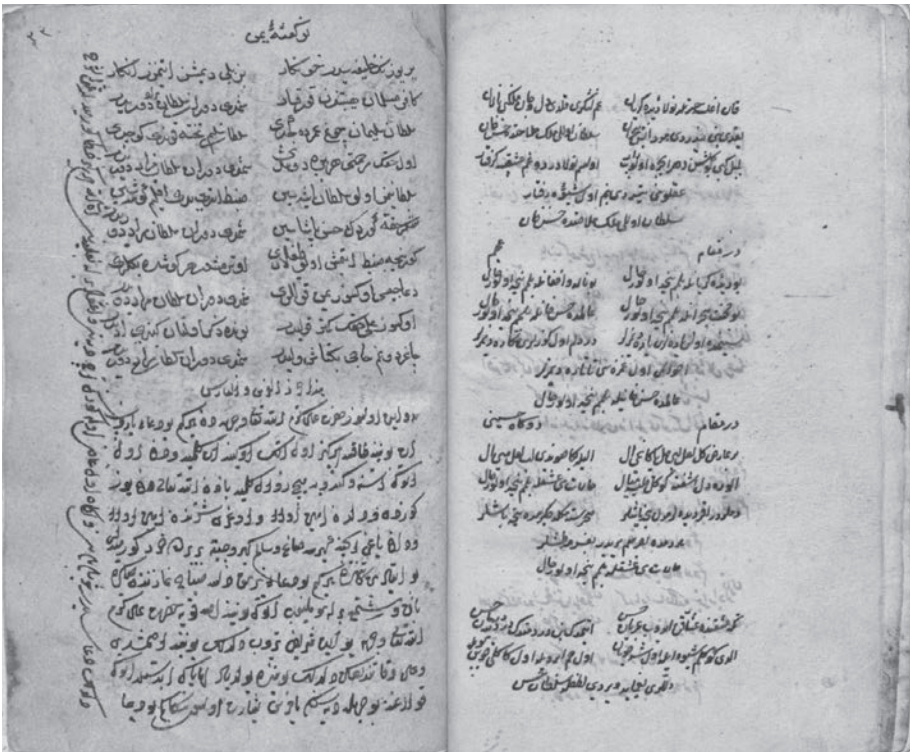
Akıttı su gibi gönlüm benim o serv-i dilârâ
Dağıttı yel gibi aklım o gonca-yı gül-i rânâ
Görünce rûyini âvâre oldu bu dil-i şeydâ
Zamâne bize ne kıldı neyledi görün anı



TY 11007 sayfa 31b/32a

Nazım formuna yakından bakarsak ilginç ve ikili bir manzarayla karşılaşırız. Eğer bu mısralar sekiz ya da on bir heceli olsaydı bu nazım parçasına *semâi* ya da *koşma* diyebilirdik. Kafiyeler aaaa/bbba düzeninde. Son mısra ise her dörtlüğün sonunda aynen tekrar ediliyor. Divan edebiyatında ilerki yüzyıllarda sıkça kullanılacak olan bir nazım formu olan *şarkı* da bu kalıba uyar. Eğer var idiyse bile başka dörtlükler güfte mecmuasına dahil edilmediğinden nazım düzeninin bu şekilde devam edip etmediğini bilemiyoruz. Ama burada mısralar on bir değil on beş ya da on altı hecelik. İçeriğe gelince, imâle ve zihaflarla dolu ve bazı kafiyeleri eksik, sakat ve acemice bir aruz denemesi ya da gayreti görülüyor burada. Mısralar sanki dört adet *mefâilün*den oluşturulmaya çalışılmış gibi.

Burada problemli olan sadece şekil değildir. Bu yazılanlara deneme, gayret, hatta zorlama dememizin bir nedeni de şairin üslûbudur, yani kullandığı tamlama, mecaz, mazmun ve kafiyelerin son derece harcıâlem, müptezel olmaları. Aruz vezninin bir acemisi tarafından yazıldığı apaçık görülen bir güftedir bu. Müstereddit bir şekilde ve herhalde biraz yabancısı olduğu aruz kalıplarının içinde yer almayı seçen fakat âşıkâne ifadelerde bir halk şairinin



TY 11007 sayfa 32b/33a

doğal içtenliğine öykünen yazarın mecbur kaldığı beylik, basmakalıp imajların bunların ne birine ne de diğerine maalesef tam olarak izin verdiği bir güftedir bu. Zayıf mecazlar, *mefailün mefailün mefailün mefailün* düzenine bir türlü uyamayan mısralar, eksik, fakir kafiyeler ve zorlama redifler yerleşik, şehirli, klâsik şiir kültürüyle yeni tanışmış birinin denemelerini yansıtıyor gibidir. Güftenin bu zaafını bilâhare –Irak makamının da yardımıyla– üzerine bina edilen beste örtebilmiş midir, bilemiyoruz.

İşin ilginci, **TY 11007**'deki yirmi güftenin neredeyse hepsi böyledir. Fakir kafiyeler, aruz mukallitliği ve sıradan mazmunlarla doludur Bâkî ya da Hayâlî gibi usta şairlerin gazel ve kasidelerinin peşine takılmış olan bu acemice güfteler. Bunlarda cinas, tevriye, hüsn-i tâlil gibi Divan edebiyatının olağan söz ve mânâ sanatlarına hemen hiç rastlanmaz. Yukarıda verdiğimiz Tâbî'nin bestelediği güfteler arasında I ve III numaralı olanlar da bu kategoriye girer.

Klişeleşmiş teşbih ve mazmunlarla dolu *koşma/şarkı* formundaki güftelere yine **TY 11007** mecmuasından aldığımız bir örnek daha verelim. Ne güftekârı ne de bestekârı bilinen bu güftenin Nevrûz-u acem makamında okunduğu veya okunacağı belirtilmiş:

Bir gonca-dehen yârin elinde dil ü cânım
Çâk olsa nola her dem gül gibi giribânım
Bülbülleri söyletmez oldu dil-i nâlânım
Yâ Rab kime şerh edem hâl-i perişânım
* * *
Zülf ü rûh-u zîbâsı saldı beni toprağa
Nahl-ı kadd-i bâlâsı düşer mi dil-i bağa
Ya kande düşem kays-ı mecnun oluben dağa
Yâ Rab kime şerh edem hâl-i perişânım

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da sözlü musıkide "*yerelleşme, anonimleşme*" ve "*eklemlenme*" diye adlandırdığımız paralel iki sürecin güfte mecmualarındaki somut tezahürlerine daha yakından bakmak gerekiyor.

ON ALTINCI YÜZYIL GÜFTE MECMUALARI: BİR BULUŞMA YERİ

Tâbî'ye ait müzik eserlerinin muhtemelen dönemin nispeten hafif, uçucu, geçici, yerel ve popüler bir müzik tarzına girdiklerine yukarıda işaret etmiştik. Esasen üç mecmuamızdaki altı yüz kadar güftenin büyük çoğunluğu (belki dili Farsça olanlar, künyesinde formu belirtilen ve bestecisi belli olanlar hariç – ki zaten bunların toplam sayısı elliyi ancak buluyor) aşağı yukarı aynı türdendi. İstanbul musıki camiasının genel kanısı da bu olmalıydı. Çünkü bu mecmuaların tertip edildiği tarihten aşağı yukarı yarım asır sonra kaleme alınmış olan Ali Ufkî'nin *Mecmuâi Sâz u Söz*'ünde güftesi ve/veya notası verilen iki yüzü aşkın murabba, şarkı, türkü ve varsağı vb arasında bu on altıncı yüzyıl sonu güftelerinin bir tanesine bile rastlanmıyor.[23] Bu "klâsikleşememiş" güfteler –ve beraberlerinde taşıdıkları müzik nağmeleri– kalıcı bir repertuar oluşturamamış, dolayısıyla da intikal ettirilmemiş ve o süre zarfında muhtemelen ihmal edilmiş, unutulmuşlardı.

Ne var ki, **TY 822**'deki formu (nakış, savt, kâr vb) veya bestecisi belli, çoğunun da dili Farsça olan güfteler de aşağı yukarı aynı âkıbete uğramışlardır. Bu güftelerin bazılarını içeren on yedinci yüzyıl ortalarına ait henüz bilinmedik bir güfte mecmuasının keşfedilmesi ihtimâli hiç yok değildir. Ama şimdilik bu güftelerin hiçbirini bir asır sonraki "Hâfız Post Mecmuası"nda bulamadığımızı söyleyebiliriz. Ancak, "klâsik" bir repertuar oluşturma çabalarının bir parçası olarak aralarında Abdülkâdir Merâgî'ye ve Gulâm Şâdi'ye atfedilen eserlerin de bulunduğu bu eser grubunun icra ve aktarım süreci ve ortamı diğerlerinkinden farklı olmalıydı. Konuya ileride döneceğiz.

Önce ilk gruba ait olan, yani künyelerinde ne besteci adının ne de müzik

23 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz,* haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976; M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâi Sâz ü Söz*, İzmir, 2003.

formunun belirtildiği güftelere daha yakından bakalım. Bu güftelerin içine döküldükleri edebî form kalıpları dikkat çekicidir.

Yukarıda uzun uzadıya sözünü ettiğimiz on altıncı yüzyıl zarfındaki yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a ithal edilen türkü (türkî?), şarkı (şarkî?), koşma, semâi, varsağı gibi halk müziği ve halk edebiyatı nazım şekillerine bakalım. Taşradan gelen ve yeni mekânlarda icra edilen yeni Osmanlı müziğine de zemin teşkil eden bu edebî formların dayandığı esas nazım şekli iç kafiye düzeni ve hece vezninin şekli ne olursa olsun sıklıkla bir *dörtlük*tü. Yani bu nazım düzeninde şiirsel anlam bütünlüğü iki mısrada değil dört mısrada sağlanıyordu. Veya birbirine çeşitli mısra ve kafiye düzenleriyle bağlı birkaç dörtlükten oluşan bir dizi söz konusuydu. Bu dörtlüğün adı bilâhare *dübeyt* olarak konmuş olabilirdi, şekil adı *rubai* de olabilirdi, *murabba* da, eğer hikemî tarzda yazılmışsa *tuyuğ* da. Daha basitçe *kıt'a* adı da konmuş olabilirdi. Yani bestelenecek güftenin şekli esas itibariyle bir dörtlükten oluşuyordu.

Tipik bir örnek verelim. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'sinin 1635 yılında Padişah IV. Murad ile karşılaşmasını anlattığı bölümünde huzura çıktığını ve musıki meraklısı padişaha hem Kur'an hem de dört adet musıki eseri okuduğunu anlatır. Bunların birinin bir dübeyt, diğerlerinin de birer varsağı, murabba ve semâi olduğunu açıkça söyler ve bu musıki eserlerinin güftesini verir. Bu güftelerin hepsi dörder mısra içerir. Üslûpları birbirinden epey faklıdır fakat şekil itibariyle ortak yanları budur. Ayrıca, sözlerini bizzat kendisinin yazdığı anlaşılan ve genç Evliyâ Çelebi'nin okuduğu varsağıdan Padişah (ya da onun ağzından nakleden Evliyâ Çelebi) hem "*ettiğim bu türkî...*" olarak hem de "*Evliyâ'nın okuduğu murabba...*" ve "*... bu murabbaı etmiş idim*" şeklinde söz eder.[24] Böylece hem yukarıda da sözünü ettiğimiz o dönemdeki musıki formlarının ve eser terminolojisinin muğlâklığı hem de bu musıki formlarının dayandıkları nazım şekillerinin egemenliğinden kurtulup henüz bağımsızlıklarını kazanamadıkları teyit edilmiş olur.

Oysa bu dörtlük düzen on altıncı yüzyıl öncesi Farsî kökenli müzik geleneğinin Osmanlı'ya taşıdığı kâr, nakış, savt gibi musıki eserlerinde her zaman güftenin esası, şiirsel düzenin çekirdeğini teşkil ediyor değildi. Dolayısıyla kırsal alanların ve âşık edebiyatının dörder mısralık düzenini esas alan çeşitli nazım kalıp ve şekillerinin on altıncı yüzyılda kırsal göçle birlikte İstanbul'u "istilâ etmiş" ve sözlü musıkiye güfte temininde önemli bir rol oynamış olmasını göz önünde tutmak gerek. Bu dört mısralık nazım düzenlerinin önce on yedinci yüzyıldan itibaren "tarz-ı Osmânî" musıkinin gerçekten özgün vokal müzik türleri olan *murabba*ya, bilâhare *murabba beste* ya da *beste*ye,

24 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, cilt I, s. 101-102.

on sekizinci yüzyıldan itibaren de *şarkı*ya zemin ya da model teşkil edip etmedikleri ise kuşkusuz araştırılmaya değer bir diğer husustur.

Daha önceki geleneğin güftelerinde ve ayrıca Divan edebiyatımızın büyük bir bölümünde hâkim nazım formu ise beyit veya beyitler dizisidir. Dörtlükler de yok değildir ama istisna sayılmalıdır. Bunlar birer *kıt'a*dırlar, yani bir parça. Beyitler ise genellikle mısra tekrarı olmaksızın ya mesnevî şeklinde (aa/bb/cc vb) ya da gazel (aa/ba/ca vb) türünde bir kafiye düzenine uyan bir beyitler dizisine dahildir. Bu formdaki güftelere istisnâi olarak da olsa mecmualarımızda rastlanmıyor değil. Ama bunlar küçük bir azınlıktır sadece.

Örnek verelim. Su görmüş ve epey yıpranmış olan **TY 1020** mecmuasında açıkça bütünüyle okunabilir durumda olan iki yüz yetmiş bir adet güfte vardır. Muahhar bir ilâve olduğu açıkça belli olan bir tanesi hariç diğerlerinin dili Türkçedir. Dili Türkçe olan iki yüz yetmiş güftenin iki yüz elli altı tanesi (yani toplamın % 94,8'i) bir dörtlükten oluşuyor. Geri kalan on dört adet güfte arasında ise tek veya üç beyitli, iki kıt'alı, üç veya beş mısralı olanlar var. İki dörtlükten daha uzun güfte yoktur. Tek kıt'alı iki yüz elli altı güftenin de iki yüz bir tanesinin (yani toplamın % 78,3'ü) kafiye düzeni *aaaa*, diğerlerininki ise *aaba* şeklindedir.

Benzer bir dağılımı **TY 822**'de de buluruz. Burada künyesinde besteci ve/veya musıki formu adı bulunmayan Türkçe güfte sayısı yüz otuz beştir. Bunların doksan üç tanesi (yani toplamın % 68,9'u) sadece bir kıt'alık güftelerdir. Bunların yanı sıra on beş adet muhammes, yedi adet müseddes, on iki adet müsemmen ve birkaç da muaşşer güfte vardır. Doksan üç adet bir tek kıt'alık güftenin altmış beşi (yani toplamın % 68,4'ü) ise *aaaa* kafiye düzenindedir.

On altıncı yüzyılda İstanbul müzik dünyasına taşralardan getirilip kitlesel bir biçimde dahil edilen tek şey mecmualardaki güftelerin ana kalıbının dörtlükler üzerine kurulu olması değildir. Halk edebiyatı geleneğinden gelen ve ona özgün nazım şekillerinin musıki beste ve icrasında aynen kullanılmaya başlandığına da sıkça şahit oluyoruz. İstanbul'a ithal edilen nazım şekilleri arasında on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarında en sık rastladığımız *koşma*dır.

Sekizli ya da daha sıklıkla ve aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere on birli hece ölçüsüyle söylenmiş ve en az üç dörtlükten oluşan bu âşık/halk şiiri kalıbında kullanılan kafiye düzeni genellikle ilk dörtlükte *aaab* (veya bazen *abab*), sonraki dörtlüklerde ise *cccb*, *dddb* vb şeklindedir.[25] Her dörtlüğün son mısraı tekrar edilir, yani her dörtlükte bu mısra aynıdır ve ihtimaldir ki şiir müzik eşliğinde okunduğu zaman nakarat vazifesi görür. Aşağıda Gedâî'nin eserinde de görüldüğü gibi zaman zaman koşma formunun aruz vezni denemelerine konu olduğu da vakidir. Koşmaya bir örnek verelim. **TY**

25 Bir halk şiiri formu olarak "koşma"nın tanımı ve çeşitleri hakkında bkz. Melih Duygulu, *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2014, s. 299-300.

1020 mecmuasından 10b sayfasında Nevâ makamında okunacağı söylenen dört kıt'alık bir koşmanın son dörtlüğü şöyledir:

Âşık Mirzam eydür dertlerin çoktur
Derdinin dermanın verici Hak'tır
Yâr merd-i garibim hiç nesnem yoktur
Elbette bir derdin vardır yâr senin

Bu koşmanın dört kıt'asının dördü de güfte mecmuasında yer aldığına bakılırsa ve eğer dördü de müzikle okunacaksa ortaya çıkacak musıki eserinin müzikal formuna bilinen herhangi bir adı yakıştırmak zordur. On altıncı yüzyıl sonu mecmualarında güfte olarak verilen ve belli bir makamla okunacağı belirtilen başka koşmalar da bulunuyor. Bir örnek daha verelim. **TY 11007** yazmasında (sayfa 32b) Irak makamında Gedâî'nin bir eseri var. Güfte şöyledir:

Der Makam Irak Gedâî
Nola yolunda revan olsa âşıkın dil ü cânı
Efendi bir sana benzer güzel zamanda kanı?
Meded meded nazar eylen görün nedir o civanı
Zamâne bize ne kıldı ne eyledi görün anı

Akıttı su gibi gönlüm benim o serv-i dilârâ
Dağıttı yel gibi aklım o gonca-yı gül-i rânâ
Görünce rûyini avâre oldu bu dil-i şeydâ
Zamâne bize ne kıldı ne eyledi görün anı

Bundan başka **TY 1020** mecmuasında Nevâ makamında okunacak bir adet (s. 10b), **TY 11007**'de de biri Nevruz-u acem makamında (s. 32a), ikincisi Nevâ makamında (s. 37b), bir diğeri de Segâh makamında (s. 66b) okunacağı söylenen üç adet koşma daha var. **TY 822**'de ise, Nevâ, Bûselik(2) ve Nevruz-u sabâ makamlarında okunacak üç koşma (sırasıyla s. 165a, 175a, 175b ve 182b) ve üçünün de Dügâh makamında okunacağı söylenen üç adet semâi (sırasıyla s. 148b, 150b ve 150b) bulunuyor. Üç ayrı mecmuada bulunan bu yedi adet koşma ve üç adet semâinin hiçbirinin künyesinde bir müzikal form ya da usûl belirtilmiş değildir.

İstanbul'da on altıncı yüzyıl sonlarında yeni ve yerel bir müzikal standart, bir "kanon" henüz tam olarak oluşup yerleşmemişken şehrin eski kültür ve âdâbına paldır küldür duhul eden ve örneğin *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis*'te Gelibolulu Mustafa Âlî'nin pek şikâyetçi olduğu insicamı bozucu avâmî öğeler bunlarla da sınırlı kalmıyor. Güfte mecmualarımızda aslında

kat'iyen şehirli olmayıp taşra kökenli, halk kökenli oldukları besbelli başka şeyler de var. Doğrudan doğruya buna işaret eden şair mahlasları var meselâ. En başta da Karacaoğlan'ınkini zikredelim. **TY 822**'de Karacaoğlan'a ait dört adet güfte bulunuyor (s. 154a, 154b, 154b/155a ve 157a). Bunların dördü de Dügâh makamındadır ve tıpkı yukarıda saydığımız koşmalar misâli ne hangi usûl vurularak icra edilmeleri gerektiği ne de hangi müzikal forma ait oldukları belirtilmiştir. Üç dörtlük içeren bir *Karacaoğlan* güftesinden örnek bir dörtlük verelim (155a):

Karacaoğlan eydür
Yandım ateşe kül oldum
Ben bir kekliğe kul idim
Varıp yâre bildir beni

Kezâ, yine **TY 822** mecmuasında birinin içinde *Kul Muhiddin*'in (s. 156b/157a) diğerinde de *Hoşelhân*'ın (s. 170b) mahlaslarını gördüğümüz iki güfte bulunuyor. Üçer kıt'alık bu güftelerin ilkinin Dügâh, ikincisinin de Nevrûz-u acem makamında okunacağı belirtilmiş.

Tasavvurundaki ana akım şehir âdâp ve kültürüyle Gelibolulu'nun –eğer bilseydi– herhalde hem uyumsuz hem de yetersiz göreceği başka öğeler de var mecmualarımızda. Öncelikle yerleşik edebî standartlar açısından yetersizlik ve/veya uyumsuzlukları kastediyoruz. Örneğin –özellikle **TY 1020**'de– şekilsiz, mısraları düzensiz, vezni bozuk, ayrıca ya kafiyesiz olan veya zayıf kafiyeli birçok güfte vardır (örn. s. 10b, 15a, 22b, 30b, 33b, 34a vb). Birkaç yerde de güftenin bir mısrasının son kelimesi eksiktir, yani bu mısraya uygun kafiye bulunamamıştır!

Kaldı ki, birkaç istisna hariç Türkçe güftelerin edebî değerinin pek yüksek olduğunu iddia etmek de mümkün değil. Mecmualarımızda herhangi bir anlamlı nazım kurgusu içermeyen, gelişigüzel söylenmiş izlenimini veren birkaç güfte dahi vardır. Örneğin **TY 822**'de (s. 166a) basit bir "*der makam Nevâ*" künyesi altında belki de aslında güfte bütünlüğüne sahip olmayan ve neredeyse tamamen terennümden ibaret olan bir güfte vardır. "*Sevdiğim dildâr-ı yârim hay âfet sabr ü kararım sen benim dildârımsın sen benim gamhârımsın nâtüvâni gel beni gör hasta hâlimi hâtırımı sor – yel lel lâ hâ yel lel beli hân-ı men yel lel lâ hâ ye le yel lâ nûr-i men*" gibi bir güftede ölçü, kafiye düzeni veya mısra aramak beyhudedir. Bunun birkaç başka örneği için bkz. **EK-1**. Bütün bunlardan başka, kullanılan Türkçenin niteliği de zaman zaman (nideyin, neyleyin, yanayın, göreyin gibi fiil çekimlerinde olduğu gibi) farklı bir şiveye ya da halk ağzına işaret ediyor gibidir.

On altıncı yüzyıl sonlarında avâmî ve zürefâ tarzlarının mecmualarımızda kabil-i te'lif hale getirilmesine şimdiye kadar yaptığımız gibi sadece

bunlardan ilkinin şehre bir tür çıkarma yapmış olmasının sonucu olarak da bakılmayabilir. Şehre gelen avâmî musıki unsurlarının burada uyum sağlama, karşılaştıkları daha karmaşık musıki kurgularına özenme ve onlarla uyum sağlama, şehir kültürüne gerçekten entegrasyon sağlama gayretleri açısından da bakmak mümkün. Mecmualarımızda bu türden gayretlerin çeşitli izlerine rastlamak mümkündür.

Bu gayretlerin belki de en belirgini bazı Farsça güftelerde göze çarpar. Mecmualarımızda Farsça güftelerin sayıca azlığı bu dil ile birlikte Bağdat ve Tebriz gibi Farsî kültür merkezlerinden İstanbul'a taşınan eski musıki geleneğinin zayıfladığının bir diğer göstergesi olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu gerçek bir yana, mecmualarımızdaki birçok Farsça güfteye gerçekten Farsça güfte diyebilmek zordur. Bütünsel bir anlamı olmayan, sadece uzunca ikâî terennümler arasına serpiştirilmiş birkaç Farsça kelime veya ibareden oluşan birçok güfte var bu mecmualarda. Örneğin **TY 822**'de sayfa 175b ve 176a'da herhalde bir tür "ciddiyet" veya eskiye bağlılık gösterisi teşkil edeceği düşünülen bu türden güftelerin Bûselik makamında okunacağı söylenen iki örneği bulunuyor. Bu gibi güftelere daha ziyade Farsça özentisi ya da Farsça mukallitliği desek daha doğru olur. Sayfa 175b'deki örneğin transkripsiyonunu veriyoruz. "*Rüzgâr bûd yâr yâr-i men dost yâ lel li bî hakikat yâr yâr ya lel li bî mürüvvet yâr bî hakikat yâr pür cefa dildâr yâ lel li tâ beni âzâr dost yâ lel li şûh-u şirin kâr tıfl-ı meyl-i o derd nist râhi ber kenâr-ı men dost yâ lel li.*" Böyle Farsça paralamaya çalışan başka güfteler de var (örneğin yine **TY 822**'de s. 176b, 181b, 182a).

Kırık dökük bir Farsçayla kaleme alınmış bu güftelerin yanı sıra Türkçe güftelerde (her ne kadar sayıca pek kısıtlı da olsa) seçkin şehir kültürüne daha uygun bir nitelik arayışları da yok değil. Güftelerde rastladığımız mahlaslar arasında sadece Karacaoğlan ve Kul Muhiddin gibi halk ozanlarının adı yok. Fuzûlî, Hayâlî Bey ve Mihrî Hatun gibi Divan edebiyatının bazı önde gelen şairlerinin gazellerinden devşirilmiş beyitlerden oluşan birkaç güfteye rastlıyoruz mecmualarımızda. On altıncı yüzyıl mecmua mürettiplerinin bu "klâsik" şiirlere başvurmalarını ses müziği üretiminde şehrin seçkin kesiminin tercihi olan edebî eserlerin kısmen de olsa model olarak alınmakta olduğunu gösteriyor gibidir.

Ne var ki, eldeki üç adet on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmuasında gördüğümüz Divan şairlerine ait güftelerin sayısı pek yüksek değildir. Altı yüzü aşkın güfte içerisinde böylelerinin sayısı yirmiyi geçmiyor. Bu durum on altıncı yüzyıl sonlarında şehirde icra-yı sanat eden müzisyenlerin şehrin edebî kültürüne ancak sınırlı ölçüde vâkıf olabildiklerinin mi yoksa dinleyicilerin zevk ve taleplerinin bu türden güftelere yönelik olmadığının bir sonucu veya göstergesi midir, bunu bilmek mümkün değil.

Güfte sahibi klâsik Divan şairleri ve bu güftelerin okunacağı makamlar şunlardır: **TY 822**'de s. 155b Adnî (Dügâh), s. 161b Muîdî (Nevâ), 161b Gedâî (Nevâ), s. 178a Enverî (Irak ma' Evc), s. 159b Taşlıcalı Yahya (Nevâ); **TY 1020**'de s. 7b Hâfız (Acem), s. 20a Mihrî (Rast), 24b Fuzûlî (Bûselik), s. 25b Fuzûlî (aynı güfte - Bûselik), s. 10b/16a/18a Mirza (Nevâ, Nevâ Rast); **TY 11007** s. 38b Hayâlî (Rast). Elimizdeki üç mecmuanın iki tanesi (**TY822** ve **TY11007**) aynı zamanda birer "eş'ar mecmuası" niteliği de taşıdıkları için sadece makam belirtmek suretiyle düz şiir olmaktan çıkarılıp güfte hâline getirilmiş olan, yani künyesinde okunacakları makamın adı bulunan şiirleri göz önüne aldık. Hepsi de on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda yaşamış olan bu şairlerin birkaç tanesi mürettep Divan sahibidir ama istisnasız hepsinin adı dönemin tezkirelerinde madde başı olarak yer almaktadır.[26] Bunlara bestelerinin güfteleri hep kendisine ait olmasa da adı tezkirelerde geçen ve yukarıda sözünü etiğimiz Tâbî'nin beş adet bestesinin de eklenmesi gerekiyor.

Adları bize intikal eden dönemin bestekâr ve güftekârları arasında ilginç bir grup da mecmualarımızda tıpkı Tâbî gibi kâh bestekâr kâh şair olarak zikredilenlerdir. Tâbî'nin adı ve sanıyla birlikte şiirinden ziyade musıkişinaslığının Âşık Çelebi ve Ahdî tezkirelerinde kayda düşülmüş olduğunu, şöhretinin de Gelibolulu Mustafa Âlî'nin devam ettiği urefâ meclislerine dek uzandığını gördük. Ancak şuarâ tezkirelerinin hiçbirinde görünmeyen diğer üç kişi hakkında bilgi sahibi değiliz.

Bu üç şair/bestekâr şunlardır: *Nağmî, Hoşelhân* ve *Ahmed*. *Ahmed*'in hem "feth-i darb" usûlünde bestelediği hem de içinde kendi mahlasının bulunduğu dört mısralık Türkçe bir güfte var **TY 822**'de (s. 179b). *Nağmî* için de durum aynıdır. Devr-i revân usûlünde, künyesinde eserin bestecisi olarak anıldığı ve kafiye düzeni itibariyle koşma ya da şarkıyı andıran iki kıt'alık Türkçe güftenin ikinci kıt'asında kendi mahlasını zikretmektedir (s. 179a). *Hoşelhân* için ise durum biraz farklıdır. Bu adı taşıyan üç güfte bulunuyor **TY 822**'de. Birer kıt'alık Türkçe ve "Irak ma' Evc" makamındaki iki tanesinin (s. 180a) künyesine göre Hoşelhân bestecidir. Yine tek kıt'alık ve bestecisi belirtilmeyen bir üçüncüsünde ise mahlası zikredildiği için güftekâr olduğu anlaşılıyor (s. 170b). Bu üç şair/müzisyenin mecmualarımızda bulunan eserlerinden örnek güfteleri **EK-1**'de veriyoruz.

Karacaoğlan ve Kul Muhiddin gibi halk ozanlarının da göründüğü bir on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmuasında bu mahlaslı fakat "yarı-anonim" kalmış şair/müzisyen kişilikler nerede duruyorlar? Acaba şiirleri aynı güfte mecmuasında yer alan Karacaoğlan'ın koşmasına mı yakın, yoksa "*Beni can-*

26 Bkz. Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

dan usandırdı cefadan yar usanmaz mı..." diye başlayan pek meşhur gazelinin bûselik makamında okunduğu söylenen Fuzûlî'ye mi? Kısaca cevap vermek gerekiyorsa, ikisinin arasında bir yerde durduklarını söyleyebiliriz. Aynen Tâbî'nin durduğu yerde.

Tıpkı Tâbî gibi aynı "kayıp besteciler kuşağına" mensup bu üç şair ve besteci şiir ve güftelerini öncelikle Türkçe yazmışlardır. Yukarıda Tablo 8'de adlarını listelediğimiz bu kuşağa mensup bestecilere ait otuz dokuz adet muhtelif makamlardaki bestenin zaten otuz üç tanesinin (%82,5) güftesi Türkçe, üçününki Farsça, biri ise mülemmadır. *Tâbî, Nağmî, Hoşelhân* ve *Ahmed* dışındaki ve güftelerini kendileri yazmamış olan besteciler de öncelikle Türkçe gûfteler kullanmışlardır.

Osmanlı başkentinde on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yeni yapılmakta olan bestelerin egemen müzik dilinin artık Türkçe olduğu açık. Hem de (zaman zaman Divan edebiyatının bazı beylik mazmunlarını kullanmakta olmasına rağmen) esas üslûbu bazen avâmî de olabilen ama temelde halk diline epey yakın ve yalın bir Türkçe. Buna karşılık bu güftelerin künyelerinde gördüğümüz müzikal teknik donanım, meselâ Karacaoğlan'ın şiirlerinin Dügâh makamında okunması gerektiğini belirten ibareler ve bambaşka bir müzikal gelenekten kaynaklanan genel terminoloji, makam, usûl ve form adları epey farklı bir müzikal evrene gönderme yapmaktadırlar. Buna bir de halk/âşık şiirinden devşirilmiş koşma ya da semâi gibi edebi formları eklersek güfte mecmualarımızın iki ve belki de daha fazla sayıda müzikal evrenin buluşma yerleri olduğunu görürüz.

Bu ise daha önce de işaret ettiğimiz üzere, o dönemde İstanbul'un içinde bulunduğu genel musıki atmosferinin ne kadar gayrimütecanis ve hangi etkiler altında değişmekte olduğuna dair bir diğer delil teşkil eder. Üç mecmuanın birbirinden çok farklı veçheleri de müzik üretim ve icrasının hem farklı ortamlarda yapılmakta olduğunu hem de herhalde farklı dinleyici kitlelerine hitap ettiğini gösterir.

MECMUALAR VE AİT OLDUKLARI ÇEVRELER

On altıncı yüzyıl sonuna ait mecmualarımızın üçünün de gerçekten birer "tam teşkilatlı" güfte mecmuası olmadıklarından, ortak niteliklerinin ise karma/muhtelit mecmualar kategorisinde yer almaları olduğundan daha bunları sunarken yukarıda söz etmiştik. "Tarz-ı Osmânî" musıkide güfte veya fasıl mecmualarının standart formatının belirginleşip yerleşmesi için on yedinci yüzyılın ikinci yarısının sözlü müzik repertuarının oluşmasını ve bu repertuarın "Hâfız Post Mecmuası"na (ya da mecmualarına) taşınmasını beklemek gerekecektir.

Dolayısıyla elimizdeki bu üç adet on altıncı yüzyıl sonuna ait mecmua Hâfız Post standartının öncesini, onun çok ham bir şeklini temsil eder ve onları birer *proto güfte mecmuası* olarak adlandırmak yanlış olmaz. "Hâfız Post Mecmuası"nın öncülerinin sadece bu üç mecmuadan ibaret olması mümkün değil. Dolayısıyla eğer on yedinci yüzyıl başlarına veya ortalarına ait bazı başka güfte mecmuaları da teşhis edilerek kütüphane raflarından indirilip gün yüzüne çıkarılırsa gerek on yedinci yüzyılda toplam repertuarın büyük çoğunluğunu teşkil eden sözlü eser repertuarının, gerekse güfte mecmualarının kendilerinin o dönemdeki evrimi konusunda daha kesin bilgilere sahip olabileceğiz. Ayrıca bu sayede on altıncı yüzyıl sonlarında başladığını gördüğümüz "klâsikleşme", klâsik repertuar yaratma ve Merâgî repertuarının oluşma süreçlerinin nasıl yürüdüğü hakkında daha kesin fikir sahibi olabileceğiz.

Elimizdeki üç mecmuanın birer "karma" mecmua olmaları güftelerin yanı sıra gazel ve kasideler, çeşitli inşa ve mektup örnekleri, hesaplar vb çok değişik şeyler içermelerinden ileri gelmiyor sadece. Bahusus her mecmuanın içerdiği güftelerin kendilerinde de çok büyük bir çeşitlilik görülüyor. Netice itibariyle hem mecmuaların içeriğinde hem de güftelerin içindeki bu çeşitlilikler bize gerek mecmuaların muhtemelen neşet ettikleri çevre ve mecmuanın mürettipleri, gerekse içerdikleri repertuarın hitap ettiği ortam ve dinleyici kitlesi hakkında bazı anlamlı ipuçları veriyor. Bunları **EK**'teki güftelerle örneklendiriyoruz.

Bir güfte (veya nota) mecmuası gerek şekil itibariyle gerekse içeriği dolayısıyla nerelerde, ne tür bir kültürel çevrede tertip edildiğine dair bize bazı önemli ipuçları verir. Bu ipuçlarını örneğin 1640'lı ve 50'li yıllarda kaleme alınan Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'ünde de bulmak mümkün. Bu nota derlemesinin Enderûn meşkhanesinden ve Saray görevlileri çevresinde icra edilen müzikten türediğini biliyoruz. Ama bu bilgiyi Ali Ufkî'nin biyografisinden[27] değil *Mecmûai Sâz ü Söz*'ün içerdiği repertuardan bile kolayca anlayabiliriz. Ali Ufkî notaya aldığı peşrev ve saz semâilerini Mehteran bölüğü ile paylaştığı ve birlikte musıki öğrendiği ve öğrettiği saray meşkhanesinde[28] dinlemiş ve dikkatle notaya almıştır. Meşkhanede karşılaştığı kişiler ulemâ sınıfının mensupları veya Devlet büyüklerinden değildi. Sonuçta notaya aldığı sözlü eserlerin tümüne yakın bir miktarı da avâmî niteliktedir, dinî eserler yapısal açıdan basit ilâhî, tevhid ve tesbihlerden, dindışı eserler ise halk üslûbunda türkü, murabba, varsağı ve semâilerden ibarettir.[29]

---

27 Bkz. Cem Behar, "Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziğinde Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017 (3. baskı), s. 17-56.

28 Bu meşkhanenin işleyişi hakkında bizzat Ali Ufkî önemli bilgiler vermiştir. Bkz. Stéphane Yerassimos & Annie Berthier (haz.), *Albertus Bobovius – Topkapı, Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Editions Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002.)

29 Ali Ufkî Bey, *Mecmûai Sâz ü Söz*, haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976; M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003,

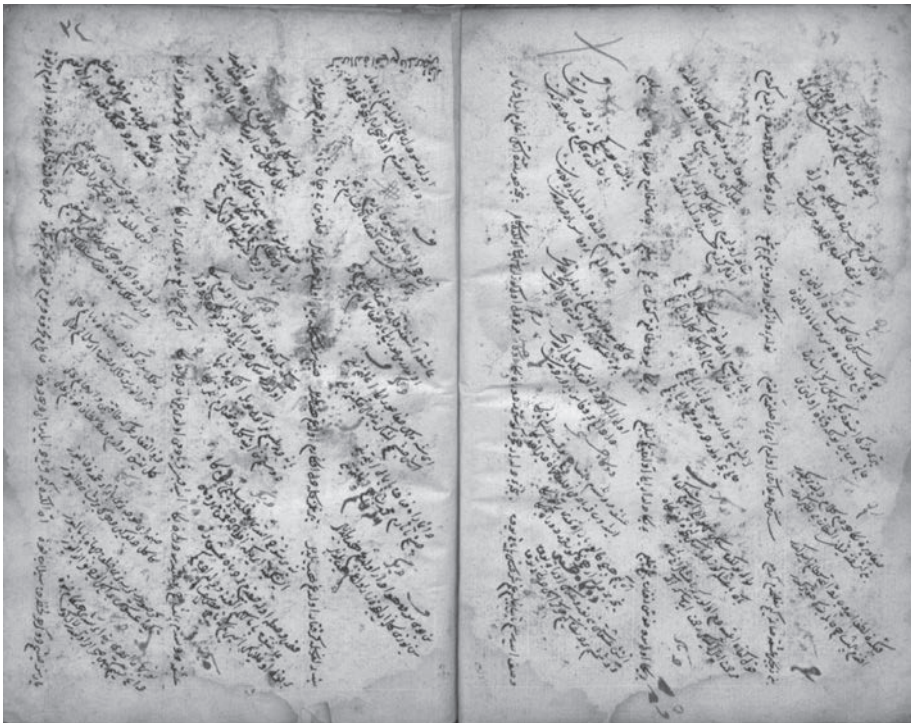
Ali Ufkî'nin İstanbul'daki statü itibariyle savaşta ele geçirilmiş ve sonradan ihtida etmiş bir köle olduğunu unutmamak gerek. Hâliyle Boğdan Beyi Kantemiroğlu gibi Devlet erkânıyla pek yakınlaşamamış, ekâbirle içli dışlı olamamıştır. Saray'daki görevi dışında da muhtemelen şehirdeki musıki meclislerinde bulunmamıştır. Dolayısıyla nota derlemelerinde urefâ meclislerinde okunagelen kâr, nakış, savt gibi bugün "büyük formlarda" dediğimiz eserlerden hiçbirini bulamayız. Notaya aldığı murabbaların çoğunun da türkü veya varsağılardan belirgin bir farkı yoktur. Ali Ufkî daha incelmiş, daha prestijli eser formlarının varlığını bilir elbette ama bunların sıklıkla icra edildiği çevrelere dahil olmadığı için bir tek nakış hariç bu eserleri notaya almaz, alamaz. Bu nitelikleriyle *Mecmûai Sâz ü Söz* aynı zamanda ve tıpkı on altıncı yüzyıl sonu mecmualarının da gösterdiği üzere İstanbul'da yeni ve yerel bir sözlü eserler repertuarının oluşumunun önemli ölçüde halk musıkisinden gelen katkı ve üslûplara dayandığına da işaret ediyor.

On altıncı yüzyıl sınlarına ait eldeki üç mecmuayı bu açıdan yeniden gözden geçirmek gerek.

1. Üç mecmua arasında bir bütün olarak ve ilk bakışta gerek şekil gerekse muhteva olarak avâmî tarza en yakın görüneni, halk zevkine en yakın olduğunu düşündüğümüz mecmua hiç kuşku yok ki **TY 1020**'dir. Bu mecmuanın asker ve yeniçeri ve/veya kahvehane, belki de meyhane ortamından neşet ettiğini ve esas olarak bu grupların mensupları ve bu mekânların müdavimlerine hitap ettiğini düşündüren birçok sebep var. Her şeyden önce de mecmuanın şekil açısından özellikleri geliyor.

Aşağıda sayfalarından bir örneğini daha verdiğimiz **TY 1020** yazmasında bunu açıkça görüyoruz. Yazıdaki ve sayfalardaki özensizlik, kullanılan (zaman zaman özensiz ve kötü bir Dîvanîye de çalan) nesih kırması yazının niteliği, tam üç yüz seksen dört adet güftenin sığdırılması için izlenen sayfa düzeni vb özellikler dikkati çekiyor. Bu özellikler mecmuanın özenle muhafaza edilmek ve aktarılmak için değil, sanki profesyonel bir müzisyen tarafından pratik ve günlük bir kullanım için tasarlandığına işaret ediyor gibidir. Yani içerdiği güftelere ve müzik repertuarına da sanki çok kıymet verilmemiş gibi. Aşağı yukarı başından sonuna kadar güftelerden oluşmaktadır ve bir "mecmua-yı fevâid" gibi hızlıca not tutularak çeşitli faydalı bilgilerin de kayda geçirildiği bir mecmua değildir bu. Böyle olmamasına, sadece şiir ve güfteler gibi sanat eserleri içermekte olmasına rağmen **TY 1020**'nin gerek yazım gerekse tertibinde özel bir estetik kaygının ya da özenin izine hiç rastlanmıyor.

Tıpkı şekil nitelikleri gibi bu yazmanın içeriği de aidiyeti ve neşet ettiği ortam hakkındaki görüşlerimizi teyid eder. Mesela, üç mecmua arasında güfte künyelerinin teknik donanımının en zayıf olduğu mecmua budur. Yani ne



TY 1020 s. 31b/32a

icra edilecek eseri kesin bir biçimde teşhis etmeye yarayacak bilgiyi kayda geçirme isteği ne de yerleşik bir müzikal standarta uyma gayreti görülüyor bu yazmadaki künyelerde.

TY 1020'de künyesinde makam adından başka bir bilginin yer aldığı sadece üç adet güfte vardır. Bu bilgi de form adıdır (iki adet "nakış", bir de "varsağı"). Ne var ki, künyesinde bir müzik formunun adını taşıyan bu güftelerin nazım şekli itibariyle diğerlerinden hiçbir farkı bulunmaz. Nakışlarda bulunması mutad olan terennümlerden eser yoktur burada. Kaldı ki, lafzî veya ikâî terennümler içeren bir tek güfte dahi bulunmuyor bu mecmuada. Bu üç istisna dışında eski (kâr, nakış vb) ya da nispeten yeni (murabba, şarkı vb) başka hiçbir form adına rastlanmıyor. Besteci adı da hiç yoktur bu mecmuada. Eserin icra edileceği usûl de hiçbir güftede belirtilmiş değildir. Güftelerin bir tanesi hariç hepsi Türkçedir. Güftelerin yalnızca birer beyit içeren veya üç beyitten oluşan birkaç tanesi hariç % 95'i birer dörtlükten oluşuyor. Özetle, içinde Fuzûlî, Mihrî, Mirza ve Gedâî gibi muteber şairlerden alınmış altı adet dörder mısralık güfte de barındırmasına rağmen bu mecmuanın seçkin ya da ârifane bir ortamda kaleme alınmış olduğunu ileri sürmek mümkün görünmüyor.

Ayrıca, mecmuadaki bazı küçük ipuçları onun doğrudan doğruya bir asker (yeniçeri ya da sipahi) ortamında üretimine ve/veya kullanımına işaret ediyor. Bunlardan ilki mecmuanın 20b ve 21b sayfalarında görülen on adet mühürdür. Çoğu okunamaz durumda olan mühürlerden birinde ise bir yeniçeriye ait olduğunu gösteren "*Abdullah beşe*" ibaresi seçiliyor. İkinci ipucu ise yazmanın 2b sayfasında bulunan ve Uzzâl makamında okunacağı söylenen bir dörtlüktür. Bir kısmı silikleşmiş olan bu dörtlük şöyledir: "*Eyledim bir nâzeninin âsitanesin secdegâh / Asuman-ı hüsne dilberler nücûm olmuş o mah / Yâre(?) şûr-u hûbân-ı âlem olsalar ana sipah / Bir kapıcızâdedir beylerle eşkinciye şah*".

O dönemde sefere katılacak her türlü askere ve özellikle sipahilere eşkinci denildiğine göre de Kapıcızâde lakaplı bir meyhane veya kahvehane köçeğine veya mahbuba atfen kaleme alındığı anlaşılan bu dörtlüğün ya üretildiği ya da icra edildiği ortamın İstanbul'da sipahi ve yeniçerilerin müdavimi oldukları bazı kahvehaneler veya meyhaneler olması ihtimal dahilindedir. Daha çok urefâ meclislerinin seçkin toplantılarına misafir olan ve bu kibar meclislerinin âdâbını kıstas edinen Gelibolulu Mustafa Âlî ise bu türden veya buna benzeyen eğilim ve davranışları hoş görmez, onların yersiz, yakışıksız ve âdâba aykırı olduklarını söyler, mahbubperestliği hiç onaylamaz.[30] Bilvesile, bu davranışların varlığını ve yaygınlığını da tescil etmiş olur elbette. Ne var ki, ancak ve ancak "*tahte'l-kal'alara* [Tahtakale'de bulunan meyhaneler kastediliyor] *ve kahvehanelere mübtelâ*" olanlara mahsus olduğunu, "*birkaç istimâ'a kabil ebyât* [işitilmeye değer birkaç beyit] *demek ile mağrur olan* [gururlanan]" kahvehane ve meyhane şuarâsına ve –elbette ki– "şehir oğlanlarına" yakışacağını söyler.[31] Gelibolulu bizzat katıldığı meclislerde icra edilen eserlere dair hiçbir bilgi vermez ne yazık ki.

TY 1020'nin içerdiği güftelerin bir ucunun da mutlaka meyhane veya kahvehane ortamlarına değdiğini sadece mecmuada görülen "mahbub"lara yapılmış çok sayıdaki atıftan değil bilhassa ismen şu ya da bu mahbuba ithaf edilmiş birçok güftenin varlığından da anlıyoruz. Mecmuada bütünüyle okunabilir durumda olan iki yüz yetmiş kadar güftenin tam kırk iki adedi (toplamın %13,7'si) ismen bir mahbuba hitap etmektedir. Bunların bazılarında mahbubların ad veya lakapları dört mısralık güftede redif olarak kullanılıyor, dolayısıyla da dört kez tekrarlanıyor. Bu kırk iki güfte içinde adları sıkça geçen mahbublara da rastlanıyor: Muslı Şah (adı 12 kez geçiyor), Mehmed Şah (11 kez), Abdi Şah (3 kez), İbrahim (3 kez), Ali Şah (2 kez). Bunların dışında isim zikretmeksizin sadece "mahbub" veya "şâh-ı

30 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* haz.: Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997, s. 349-350.

31 *Aynı eser,* s. 320.

hûbân" ifadelerinin veya aynı amaca yönelik olarak güzelliğiyle ün salmış olan Hazret-i Yusuf'a yapılan çeşitli göndermelerin yer aldığı birçok güfte daha vardır bu yazmada. Adı zikredilen mahbublar gerçekten İstanbul'da nâm salmış olmalıydılar, çünkü bu adların bazılarına **TY 822**'de de rastlıyoruz. Kahvehanede, meyhanede veya çağırıldıkları yerlerde köçeklik yapmakta olmaları muhtemeldir.

Bu mecmualardan yarım asır kadar sonra Evliyâ Çelebi de döneminin İstanbulu'nda şöhret kazanmış çok sayıda köçek bulunduğunu belirtir ve isim zikrederek bunları uzun uzun sayar döker.[32] Bunda da şaşacak bir şey yok. Erken modern çağda ve daha çok on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda gerek Osmanlı'da gerekse Avrupa'nın diğer ülkelerinde duygusallık, aşk kültürü, mahbublar ve mahbubperestlik üzerine ilginç, değerli ve derinlemesine bir araştırma hemcinslerine yönelen aşkın sadece Osmanlı'ya değil Avrupa ülkeleriyle ortak, yaygın ve harcıâlem bir kültürel norm olduğunu açıkça gösteriyor.[33]

2. Elimizdeki ikinci yazmada da (**TY 11007**) bir mahbuba seslenen iki-üç güfteye rastlıyoruz ama bu mecmuanın genel tarzı ve tertibi çok farklı. Yani bu birkaç güfteyle beraber mecmuadaki sınırlı sayıdaki güfteler (sayıları ancak yirmiyi buluyor) **TY 1020**'de olduğu gibi mecmuadaki diğer metinlerin tonuyla tam bir kültürel uyum içinde değildir. Aksine, mecmuanın esasını teşkil eden metinlerle çarpıcı bir tezat teşkil ediyor. **TY 11007**'nin esas niteliği ve içerdiği metinlerin büyük çoğunluğu muhafazakâr bir bakışa sahip olduğunu bildiğimiz Gelibolulu Mustafa Âlî'nin –eğer görmüş olsaydı– herhalde onaylayıp makbul addedeceği cinstendir.

Fevrî'nin (öl. 1571) uzun bir na'tı ile başlayan ve bir kaside derlemesi olarak devam eden bu mecmuanın ilk otuz iki varağında tam yirmi dört adet kaside ve iki gazel var. Kasidelerin on beş tanesi Bâkî'ye, üçü Ahmed Paşa'ya, ikisi de Rahmi Çelebi'ye aittir. Daha ileride s. 50-54'te de ikisi Bâkî'ye ait olan dört kaside daha bulunuyor. Kaside sahipleri arasında Hayâlî Çelebi ve Figânî Çelebi de mevcut.

Bu kasideler mastarlanmış kâğıda iki sütun üzerine gayet özenli bir sülüs yazıyla yazılmışlardır. Gazel ve kasidelerin başlıkları büyük bir itinayla ve sürhle, şiirler ise siyahla yazılmıştır ve şairin hayatta olup olmadığının dahi belirtildiği kaside başlıkları bazen son derece ayrıntılıdır. Birkaç örnek verelim: sayfa 12b'de sürhle yazılmış "*Kasîde-i Hayâlî Çelebi rahimehu Allah taâlâ bera-yı bahar, lâle ve ezhâr*" başlığı altında Hayâlî'nin (öl. 1557)

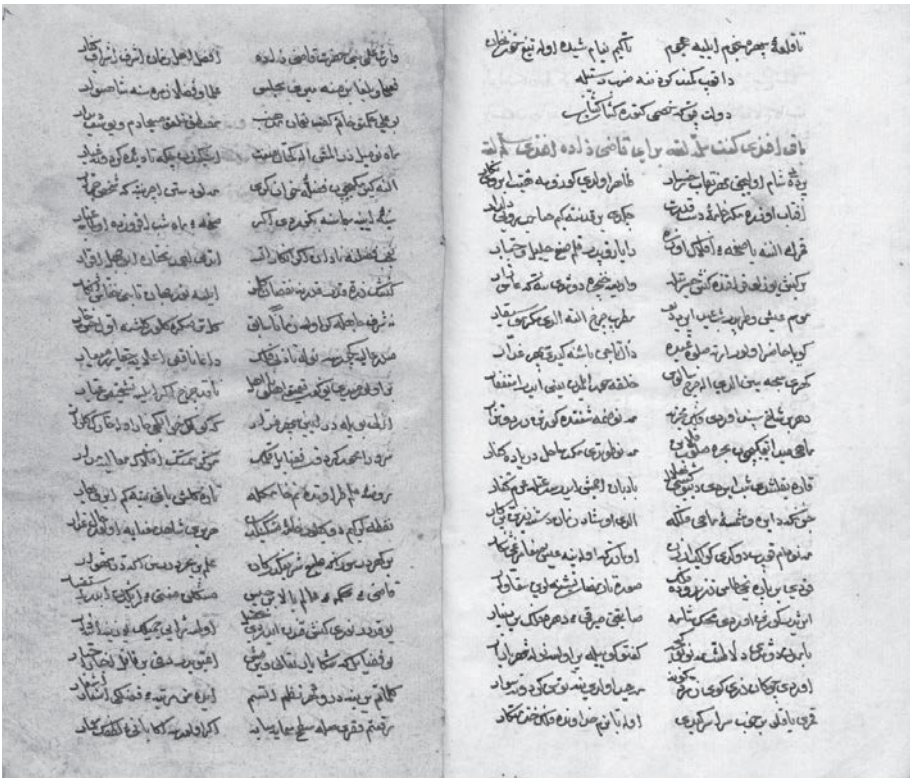
32 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 307-309.

33 Bkz. Walter G. Andrews & Mehmet Kalpaklı, *age*.

bir kasidesi var; sayfa 24b'de ise Bâkî'nin bir kasidesi şöyle takdim ediliyor: "*Kaside-i Bâkî berâ-yı cülus-u Sultan Selim bin Süleyman hân*". 15b'deki bir diğerinin başlığı şöyledir: "*Bâkî Efendi goft sellemehu Allah berâ-yı Sultan Süleyman Han 'aleyhü'l rahmet-i gufrân*". Sayfa 23b'deki bir diğeri ise şöyle sunuluyor: "*Kaside der medh-i kadı-yü'ş Şam Müftüzâde sahib-i ihtişam Bâkî fermud sellemehu Allah*". Gazeller arasında ise Fuzûlî'ye, Rahmi Çelebi'ye, Hayâlî'ye, Ruhî'ye ve Taşlıcalı Yahya'ya ait olanlar var.

Mecmuanın omurgasını teşkil eden ve özenle kaydedilmiş bu kaside ve gazellerden boş kalan yerlere ise muhtelif beyitler, müfredler, kısa metinler, dualar ve başlarındaki "*der makam...*" ibaresinden teşhis ettiğimiz güfteler serpiştirilmiş. Hepsinin de başlıkları sürhle değil siyahla yazılmış. Gerek yazısı gerekse tertipleri nispeten düzensiz sayfalardır bunlar. Aşağıda bu iki tür sayfadan birer örnek veriyoruz.

Ne var ki, bu seçkin kesimin genel musıki tercihlerinin ve dinledikleri veya icra ettikleri sözlü musıkiye zemin teşkil eden güftelere gelince durum tamamen değişiyor. Bu tercihlerin gerek yeniçeri, gerekse kahvehane/meyhane ortamlarından neşet ettiğini gördüğümüz ve **TY 1020**'ye yansıyanlardan

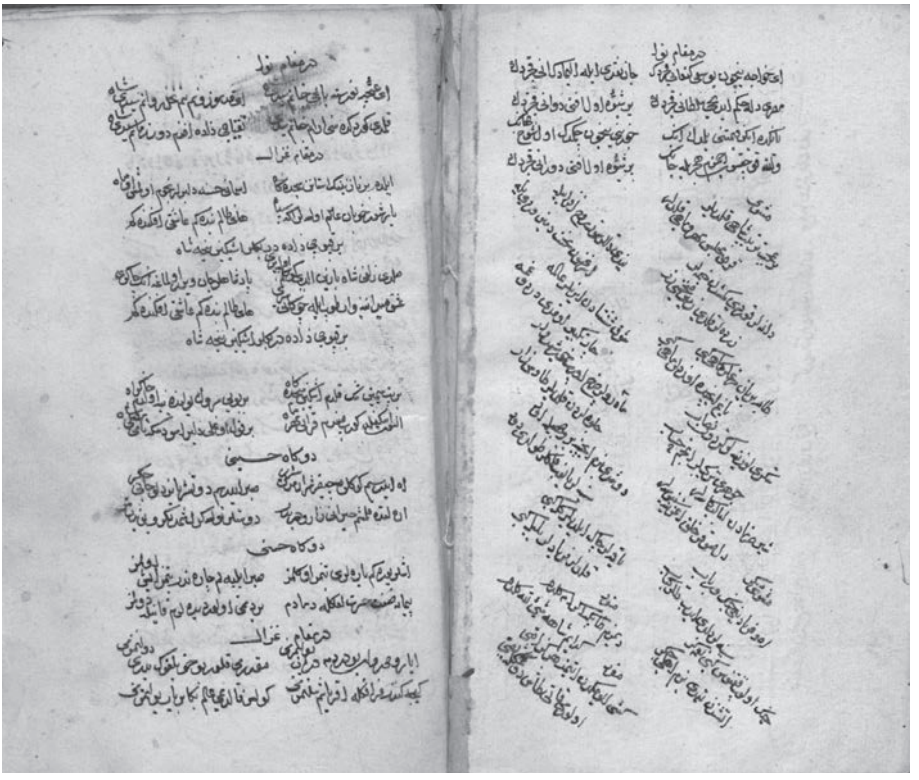


TY 11007 sayfa 17b/18a – Bâkî'nin bir kasidesi.

pek de farklı olmadığını görüyoruz. Zaten bu mecmuadaki topu topu yirmi güftenin yarısından fazlasında güfte bir tek dörtlükten ibarettir. Künyelerinde de makamdan başka bir bilgi yoktur. Güftesi verilen musıki eserlerinin ne usûlleri, ne musıki formları bellidir ne de güftekârlarının adları. Görebildiğimiz kadarıyla mecmuada kaside veya gazelleri yer alan Divan şairlerinden hiçbirinin şiirleri güfte olarak kullanılmış değildir.

Bu kasâid ve gazeliyyat mecmuasının hem esasını teşkil eden metinlerin kendileri hem de bunların kâğıda dökülüş şekilleri şehrin edebî zevki daha "seçkin" bir kesiminden neşet ettiklerini gösterir.

Netice olarak güfte olarak seçilen metinlerin edebî değeri mecmuanın omurgasını teşkil eden gazel ve kasidelerin değeriyle kabil-i kıyas değildir. **TY 11007**'den bazı güfte örneklerini **EK**'te veriyoruz. Ayrıca, güftelerin dört tanesi nazım şekli itibariyle birçok örneğine diğer iki mecmuada da rastladığımız birer koşmadır. Güftelerin üç tanesi (oran olarak toplam yirmi güftenin %15'i) birer köçek veya mahbuba ithaftır. Muslı Şah, Mehmed Şah ve Seydî Şah'ın adlarını okuyoruz burada da. Bu kişilerin **TY 1020**'de gördüğümüz adaşlarıyla aynı kişiler olup olmadıklarını teyid etmek mümkün değil.



TY 11007 sayfa 37b/38a – Muhtelif makamlarda güfteler.

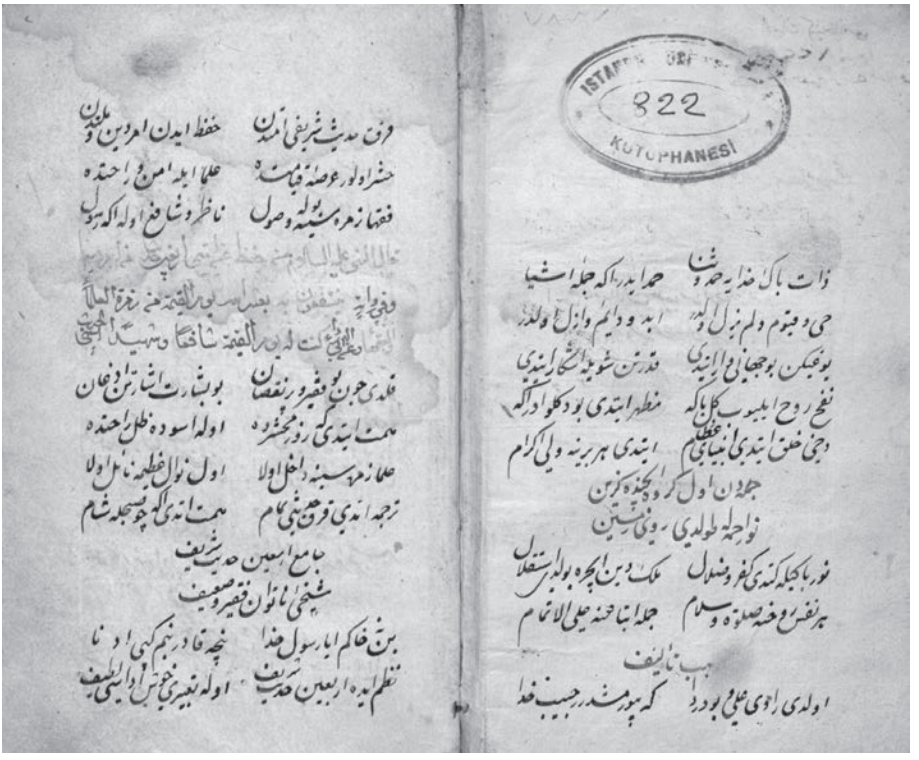
Bu güfte mecmuasında asıl önemli gördüğümüz şey şudur: müziğin kullandığı sözel materyalin niteliği ile dönemin hâkim edebî standartı arasında uçurumlar olması. Bu tezat diğer iki mecmuada da görülüyor, ama en çarpıcı olduğu yer kuşkusuz **TY 11007**'dir. Burada gördüğümüz çok sayıda kasaid ve gazeliyyat bilinen klâsik Divan şiiri üslûbunda iken güfte olarak kullanılan şiirlerin istisnasız hepsi ya âşıkâne ya da tamamen halk şiiri üslûbundadır. Şiirler başka dilden konuşuyor, müziğe konu olacak güfteler ise bambaşka bir dil ve duygu dünyasından sesleniyor sanki. Ama neticede ikisi de on altıncı yüzyıl sonlarının İstanbulu'nda aynı okuyucuya ve dinleyiciye, aynı mecmuanın mürettibine hitap ediyor ve aynı mecmuada yan yana yer buluyorlar. Anlaşılan, bu mecmuanın mürettibinin ait olduğu "seçkin" kesimin edebî tercihleri müzik tercihlerine pek benzemiyordu. Bâkî'nin on beş uzun kasidesini büyük bir itinayla yazan el ile Seydî Şah lakaplı mahbuba hitap eden dört mısralık nevâ makamındaki methiyeyi ya da segâh makamında okunacak bir koşmayı yazan el aynı el. Bu arada şiirsel ifade ile müzikte kullanılmakta olan metinlerin çok farklı güzergâhlarda ilerledikleri, seçkin kesimin müzik tercihlerinin ise (hiç değilse seçtikleri güfteler söz konusu olduğunda) pek de seçkin olmadığı apaçık ortada.

Paradoksal gibi görünen bu durumu dönemin müziğinin İstanbul'da geçirmekte olduğu esaslı eksen değişiminin bir diğer tezahürü olarak görmek gerek. Daha önce de buna işaret ettik, Farsî kökenli müzik geleneği İstanbul'da hâmilerini kaybedip zayıfladığı ve kendini yeniden üretemez duruma düştüğü zaman Sarayda veya Şehirde bir "boşluk" oluşmadı. Ama güdükleşen ve sönen eski geleneğin yerini alabilecek yerel ve ana akım olabilecek türden bir musıki damarı da aniden ve yekpâre olarak oluşmadı.

Müzik icrasının farklı öğelerinin farklı süratlerde ve farklı istikametlerde değişebildiğinden söz etmiştik. Görevi gereği çalgı musıkisi repertuarını icra edip geliştiren ve sonraki kuşaklara taşınmasına vesile olan Mehter misâli kalıcı kurumsal yapılardan mahrumdu ses musıkisi. O da kendini ancak "parçalı" olarak değiştirebildi, yani içerdiği çeşitli bileşenler (bir yandan kullanılan dil ve güfteler, diğer yandan ise makam ve usûller gibi teknik unsurlar, repertuar, çalgılar vb.) farklı zamanlarda ve farklı süratlerde değişti. İstanbul'a o dönemde gelen yoğun kırsal göçler ilk değişen öğenin dil olmasında etkili oldu. Osmanlı'nın her döneminde toplam repertuarın çok büyük bölümünü oluşturan ses musıkisinde on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ilk değişen öğe kullanılan dildir ve üzerine müziğin inşa edileceği bu dilde kaleme alınmış edebî malzemedir, yani çoğunlukla kırsal kesim halk şiirine dayalı güftelerdir. Geniş bir edebî kültüre sahip seçkince bir çevreden neşet eden **TY 11007** yazmasında gördüğümüz de esas itibariyle budur.

3. **TY 11007**'dekine benzer bir manzara ile **TY 822**'de de karşılaşıyoruz. Diğer iki mecmuadan on ya da yirmi yıl sonrasına –yani muhtemelen on altıncı yüzyılın son on yılına veya on yedincinin hemen başlarına– tarihlendirdiğimiz bu mecmuanın da okumuş yazmış bir kesimden kaynaklandığı bellidir. Gerek bütün mecmuanın neredeyse hattat elinden çıkmışçasına özenli bir tâlik yazıyla yazılmış olması, gerekse iki yüz kırk dört varağının iki yüz kadarını kapsayan baştaki müellifi belirtilmemiş manzum bir hadis-i erbâin çevirisi, sonra da çeşitli şiir örnekleri yüksek bir edebiyat zevkine işaret ediyor.

Bu yazmanın "mecmua-yı eş'ar" diyebileceğimiz kısımları bir on altıncı yüzyıl klâsik Divan şiiri seçkisi, antolojisi şeklindedir. Tıpkı **TY 11007** yazması gibi. Bu iki mecmuanın (**TY 11007** ve **TY 822**), daha doğrusu onların ilk sahibi, müellif veya mürettiplerinin, bir ortak yanı daha bulunduğunu yazmaların şekil ve formatlarına bakarak tahmin etmek mümkündür. Okumuş yazmış, epey mürekkep yalamış olduğu anlaşılan bu iki mecmua mürettibinin fiilen birer müzisyen olmuş olmaları ve bu güfteleri mecmualarına musıki icra ederken kullanmak için dahil etmiş olmaları kanımızca düşük bir ihtimaldir. Mecmua müelliflerinin tıpkı dönemlerinin önde gelen ve özenle



TY 822 vr. 1b/2a – Hadis-i erbâin manzum çevirisi (başlangıç).

seçilmiş edebî ürünlerini (na'tlar, kasideler, tanınmış şairlerin gazelleri vb) mecmualarında gayet itinalı bir şekilde kaleme aldıkları gibi kültür hayatlarının başka bir veçhesi olan musıki için de aynı şeyi yapmış veya yaptırmış olan birer amatör, meraklı kültür adamı olmaları bizce büyük ihtimâldir. Buna karşılık ve bu yargımız hâliyle kesin olamamakla birlikte, **TY 1020**'nin belli bir sıraya göre uygun ortamlarda icra edilmek amacıyla bir araya getirilmiş güftelerle oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

Ne var ki, **TY 822** yazmasının güfte mecmuası niteliği taşıyan aşağı yukarı kırk varaklık bölümü (vr. 147b-186a) sadece seçkin kesim mensuplarının bir diğer ürünü **TY 11007** ile ortak yanları bulunmakla kalmıyor. Bu mecmuanın daha avâmî bir ortamdan kaynaklandığını gördüğümüz **TY 1020** ile de çok benzeşen yanları var.

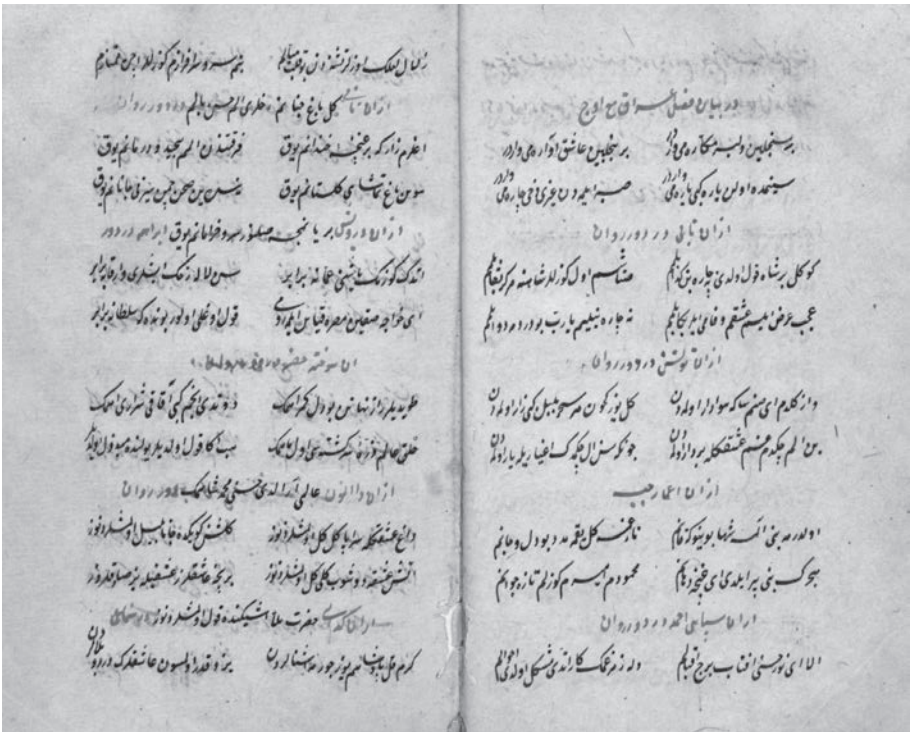
Diğer iki yazmayla benzeşen yanlarından bir tanesi, yukarıda da altını çizdiğimiz üzere, güfteler içinde çok sayıda hepsi de künyesinde belirtilen bir makamla okunması gereken ve açıkça halk edebiyatından devşirilmiş çeşitli şiirler, dörtlükler, koşmalar, semâiler, Karacaoğlan veya Kul Muhiddin'in mahlaslarını taşıyan metinler bulunması. Benzeşen diğer yanını bu mecmuada da bir mahbuba hitap eden çok sayıda âşıkâne güftenin varlığında görüyoruz. **TY 822** yazmasındaki toplam iki yüz yirmi yedi güftenin otuz bir tanesi (yani toplamın %13,2'si) ya ismen bir mahbuba hitap etmekte veya onu anmaktadır. Bu oran diğer iki mecmuadakine çok yakındır. İsmen zikredilen mahbublar arasında diğer mecmualarda rastladıklarımız da bulunuyor. Örneğin **TY 822** yazmasında Muslı Şah'ın adı on bir kez, Mehmed Şah'ınki de 2 kez zikrediliyor. Mecmuada ayrıca somut isim zikretmeyen ama "şah" ya da "şah-ı hûbân" gibi ifadelerden muhatabının bir mahbub olduğu anlaşılan birçok başka güfte de bulunuyor. Mecmualarımızın bir bölümü seçkin urefâ meclislerinden neşet etmişken bir diğer bölümü de açıkça kahvehane ve meyhane yasaklarının hedeflediği "fısk ü fücur" ortamlarının güçlü izlerini taşımaktaydı.

YENİ KÖYE YENİ ÂDET – USÛLLERİN KURUCU VASFI

Buraya kadar **TY 822**'de şaşırtıcı bir şey yok. Seçkin ve sofistike edebî zevklere sahip bir muhitten kaynaklandığı ayan beyan ortada olan bir şiir derlemesinden söz ediyoruz. Ama iş bu mecmuaya aynı muhitte icra edilip dinlenilen müzik eserlerinin güftelerini eklemeye gelince tarz değişiyor ve tekrar **TY 11007** veya **TY 1020**'deki gibi yeniçeri/kahvehane/meyhane ortamlarında üretilmiş âşıkâne güftelere başvuruluyor. İstanbul'da "havass"ın müzik konusundaki zevk ve tercihi ile avâmî kesiminkiler arasındaki farklar az, ortak noktalar belki daha çoktu.

Bunun sebeplerine daha önce değindik. Özetle, on altıncı yüzyıl zarfında Farsî kökenli ithal musıki geleneği şehirdeki hâmîlerinin sayıca azalması ya da ilgisizleşmeleri sonucu giderek zayıflayıp sönükleşiyordu. Buna paralel olarak İstanbul nüfusunun kırsal göçler sonucunda hızla artması, sekenesinin çok çeşitlenmesi ve yeni "sponsorların" müzik zevklerinin farklılaşması sonucunda ve o dönemlerde şehirde oluşmuş bulunan yeni kamu alanlarını da kullanarak tedricen eski musıki geleneğine bağlı icraların yerini özellikle sözlü musıkide Anadolu ve Rumeli'den güçlü bir biçimde gelen Türkçe nazım formları alıyordu.

Ne var ki, **TY 822** mecmuasında gördüklerimiz bundan ibaret değil. **TY 822** yazmasını diğer ikisinden çok farklı, onu musıki tarihimiz açısından belki çok daha önemli kılan ve onlardan iyice ayrıştıran yanları da bulunuyor. **TY 822** yazması diğer iki yazma mecmuaya oranla müzik kültürü daha geniş, daha çeşitli olan bir toplum kesiminden kaynaklanıyordu. 1590-1610 yılları arasına, yani diğer iki mecmuadan on beş ya da yirmi yıl kadar sonrasına tarihlendirdiğimiz bu mecmuada farklı, yerel ve yeni olmakla birlikte anonimlikten çıkmış bir müzik geleneğinin ayak seslerini de duymak mümkün. Bunu mecmuadaki güftelerin başlarındaki künyelerde diğer iki mecmuada göremediğimiz bilgilerden öğreniyoruz.



TY 822 s. 177b/178a - dönemin bestecileri.

Eser künyelerinde görülen en çarpıcı bilgilerden biri eserlerin bestecilerine dairdir. Bu mecmua sayesinde on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yerli ve yerel bir şair/güftekâr/besteci grubunun ortaya çıktığını görüyoruz. İstanbul'da icra edilen müzikte eserin bestecisinin kimliği önem kazanmaya başlamıştır ve yerel müzik geleneğine ait bestelerin birçoğu artık anonim değildir, bahusus bu İstanbullu nevzuhur bestecilere aittir. Yukarıda **Tablo 8**'de **TY 822** yazmasında adı geçen bestecilerin dökümü ve her birine ait eser sayısı görülüyor. Bu yerli bestecilerin adları **EK-2**'dedir.

İsmen zikredilen yirmi dokuz adet bestecinin otuz dokuz adet müzik eserinin güftesi bulunuyor bu mecmuada (bkz. **Tablo 8**). Künyede ismi zikredilen bestecilerin çoğu Türkçe, birkaç tanesi ise Farsça güfteler kullanmıştır. Çok sayıda şiir de içeren bir güfte mecmuasında ismen yer aldıklarına göre bu besteciler İstanbul'un okumuş yazmış kesimlerinde de tanınmış, isim yapmış olmalıydılar. On altıncı yüzyılın bu İstanbul bestecileri hem eski gelenekten tevârüs edilen bir form olan "nakış"lar bestelemiş hem de sadece bir tek dörtlükten oluşmuş bir güfte üzerine kahvehane ya da meyhane kokan ve bir mahbub ya da "köçek"e adanmış eserler. Bu türden güfteleri besteleyenler arasında *Karakaş* (s. 150a), *Tâbî* (s. 173b), *Âmâ Recep* (s. 177b) ve *Mîrim* (s. 180b) vardır.

Bu yerli, İstanbullu yirmi dokuz bestecinin yanı sıra **TY 822**'de bestesi Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen bir adet (s. 181b) ve Gulâm Şâdi'ye atfedilen iki adet (s. 151b ve 153a) güfte de bulunuyor. Bu bestelerin burada, on altıncı yüzyılın sonlarında İstanbul'un bazı seçkin meclislerinde okunan güfteler ve icra edilen müzikler arasında yer bulmasının musıkimizin tarihi açısından farklı ve önemli bir anlamı var. Günümüzde "Abdülkâdir Merâgî'ye aittir" diyerek icra edilen eserlerin hiçbirinin aslında onun tarafından bestelenmiş olmadığı ve olamayacağı artık iyi biliniyor. Ancak, ona atfedilen ve "Hâfız Post Mecmuası"nda yer alan eserlerin hepsinin on yedinci yüzyılın ikinci yarısında İran'dan gelen müzisyenlerle irtibatta olan kişilerce bestelenip ona atfedildiği ve bunun İran'ın kültür merkezleriyle irtibatını kaybetmiş olan Osmanlı/Türk müziği açısından bir çeşit "rönesans" teşkil ettiği şeklindeki yakın bir zamanda ortaya atılan hipotezi[34] de bu elimizdeki güfte mecmuaları açıkça çürütüyor.

Epey sönükleşmiş de olsa, Farsî kültür çevresiyle ilişkiler zayıflamış da olsa, "eski geleneğin" İstanbul'da on altıncı yüzyıl sonuyla on yedinci yüzyılda yaşamaya devam ettiği çevreler mutlaka vardı elbette. Ama muhtemelen ne Evliyâ Çelebi ne de Ali Ufkî Bey bu çevrelerin bir parçasıydı. On yedinci

34 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.

yüzyılın ilk yarısında geri plânda kalan bu damar yazılı izler bırakamadı, yüzyılın sonuna doğru ise "Hâfız Post Mecmuası" onun bıraktığı ilk yazılı kanıt oldu. Kantemir de on yedinci yüzyılın sonunda bu "seçkin" musıki damarının bir resmini çekmiş oldu.

Daha önce de belirttiğimiz üzere İstanbul'da zuhur eden yeni musıki geleneği daha henüz oluştuğu, palazlandığı ve yerelleştiği andan yani on altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren kök ve köken arayışını önemseyen tüm gelenekler gibi kendine eski ve prestijli bir geçmiş yaratmaya ve geçmişin efsanevî besteci ve nazariyatçılarıyla hayalî bağlantılar kurmaya, "tarihin derinliklerine" uzanan kökler icat etmeye başlamıştı bile. Diğer bir deyişle, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un musıki dünyasında bu iki farklı süreç birlikte yürümüştür. Bir yandan musıki dünyası yenilenir ve bu arada bir kesimiyle nispeten avâmîleşirken, diğer yandan da aynı musıki dünyası kendine anlı şanlı ve "klâsik" bir geçmiş, Merâgî'yle, Herat ekolü ve Hüseyin Baykara'yla yakın bir irtibat yaratmaya çalışmıştır.

Künyelerinde besteci adlarının varlığından belki daha da önemlisi **TY 822**'de birçok eserin künyesinde eserin usûlünün de belirtilmekte olmasıdır. Yukarıda **Tablo 4**'te **TY 822**'de görülen bu usûllerin listesi verilmiştir. Yazmadaki toplam iki yüz yirmi yedi güfte içinde sekiz ayrı usûlde okunması gerektiği belirtilen kırk iki eser (toplamın %18.7'si) mevcuttur. Buradaki bu sekiz usûlün dördünün adları önceki gelenekte ve edvârlarda mevcuttur. Ama İstanbul'da aynı adı taşımaya devam eden bu dört usûlün kalıbının da yüzyıllar boyunca değişmeden kalmış olduğu bizce pek kuşkuludur. Dört tanesi ise (düyek, semâi, devr-i revân ve türkî darb) on altıncı yüzyılda ortaya çıkmış usûllerdir.

Oysa hem **TY 822**'deki kalan yüz doksan eserde hem de diğer iki mecmuadaki herhangi bir eserin künyesinde usûl belirtilmiş değildir. Gerek **TY 1020**, gerekse **TY 11007**'de hangi makamda okunacağı belirtilmemiş olan güfte yoktur. Ne var ki, bu mecmualarda usûlü belirtilmiş olan bir tek güfte bile bulunmuyor.

On altıncı yüzyıl sonlarına ait ve toplamda sayısı altı yüzü geçen güftenin hangi usûlle okunacağının künyesinde belirtilmemiş olmasını nasıl yorumlamalı? Kezâ, bundan yarım asır kadar sonra Ali Ufkî bir yandan notayla kayda aldığı peşrevlerde vurulacak usûlü belirtmek ve bunun önemini vurgulamak için âzamî gayret sarf ederken diğer yandan da *Mecmûai Sâz ü Söz*'de sayıları peşrevlerden daha kalabalık olan varsağı, murabba gibi sözlü eserlerin hemen hiçbirinde usûl belirtmemesini neye yormalı? Oysa Ali Ufkî'nin kendisi usûllere çok önem verir ve musıki öğrenmek için ilk yapılması gereken şeyin usûlleri iyice öğrenmek olduğunu açıkça söyler.

> "*Meşkhaneye gidersen önce kudüm, daire ya da zil ile bütün usûlleri vurmayı öğren... bir şey besteleyeceğin zaman usûl vurarak oku*"[35]

şeklindeki cümleleri yazan da Ali Ufkî'den başkası değildir. Bu ikiliği nasıl açıklamalı? Yoksa yazar burada sadece peşrev ve semâileri mi kastetmektedir? Ali Ufkî Bey Osmanlı/Türk musıkisinde bir bestenin omurgasını teşkil eden şeyin makam veya melodik çizgi değil, esas itibariyle usûl olduğunun pekâlâ farkındadır. Usûl Osmanlı/Türk musıki geleneğinde hem tanımlayıcıdır, musıki eserinin varlığı için olmazsa olmaz bir unsurdur, hem de esere tutarlı bir içyapı sağlar, yanı sıra da ona estetik değer katıcı bir işlevi vardır.[36]

Ayrıca, toplu icralarda usûl vuran bir çalgının varlığı icranın düzen ve insicamını sağlayan en önemli unsurdur. Bunu Evliyâ Çelebi de açıkça belirtir. *Seyahatnâme*'nin İstanbul cildinde onlarca çalgıyı sıralayıp sâzendegânı sayıp döktüğü zaman ilk sözünü ettiği çalgı bir vurmalı çalgıdır. Şöyle yazıyor daire hakkında:

> *"Cümle* [bütün] *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 risâledir".*[37]

On yedinci asrın sonlarında, yani "tarz-ı Osmânî" musıkinin artık daha belirgin şekil standartlarına ulaştığı bir dönemde yazan ve kendisi de hâliyle Ali Ufkî'den daha "seçkin" bir musıki çevresine mensup olan Boğdan Prensi Demetrius Cantemir ise usûl konusunda Ali Ufkî'den ve Evliyâ Çelebi'den çok daha katıdır. Usûllü olmayan bir eseri musıki eseri olarak dahi kabul etmez. Onun "*... usûl musıkinin terazisi ve endazesidir... 'ilm-i musıki vezn-i usûl ile kemâliyetin bulur*"[38] cümleleri bu fikri ifade eder. Kantemiroğlu'nun anlayışında usûller bir musıki eserinde kurucu role sahiptir. "Tarz-ı Osmânî" musıki dilinin grameridir usûller. Onlar olmadan musıki eserleri bir anlam ifade edemez, estetik bir kimliğe sahip olamaz Kantemiroğlu'na bakılırsa. Usûlleri kullanmayan musıki türleri ona göre her zaman "ilkel", "eksik" ve "sakat" kalmaya mahkûmdurlar.

---

35 Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits orientaux, [**Turc 292**], vr. 90a (İtalyanca aslından Türkçeye çevirdik). Bu mecmua ve Ali Ufkî'nin usûllere verdiği önem hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı, 2016.

36 Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içinde usûllerin yerine getirdiği işlevler hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, (Genişletilmiş 7. baskı), 2019, s. 22-29.

37 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, Cilt I, s. 303.

38 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'ilmi'l musıki 'alâ vechi'l hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y.100**, s. 5.

Kantemiroğlu Hıristiyanlığın Ortodoks mezhebine mensuptu. Dolayısıyla Ortodoks kilise musıkisinin asırlardır nota kullandığını ve kilise ilâhilerinin kâğıda dökülmüş olduğunu bildiğini ifade etmesi normaldir. Ne var ki, bu bilginin hemen ardından "*...lâkin usûl veznini bilmedikleri sebebiyle onlarda musıki kör ve topaldır*"[39] diye ilâve etmekten de geri durmaz. Sadece ikili ve üçlü ölçüleri kullanan çeşitli Avrupa musıkilerini ise hiç tereddüt etmeden külliyen eksik ("*nâtamam*")[40] olarak nitelendirir.

Kantemiroğlu İstanbul'da bir avâmî musıki damarının bulunduğunun da farkındadır elbette. Bildiği usûlleri kullanmayan ve farklı bir ritm anlayışına sahip bu musıki icraları hakkında ne der? Onun yorumundan hareketle aynı damara ait olduğunu bildiğimiz on altıncı yüzyıl sonlarının âşıkâne tarzdaki güfteleri hakkında bazı çıkarsamalar yapmayı deneyebiliriz. Şöyle yazıyor Kantemiroğlu:

> "*Musıki iki türlü icra olunur. Biri nefesten ve biri sazdan. Nefesten olana hânendelik sazdan olana sâzendelik denilir. Bunlardan ma'dâ* [başka] *karadüzen ve çöğür havaları vardır ki gerçi deyişle ırlayış olurlar. Lâkin usûl-ü musıkiye girmedikleri sebebiyle musıki kaidesinden hariç olup tariflerini eylemek beyhude zahmettir.*"[41]

Kantemiroğlu usûle girmeyen ve dolayısıyla tarif edilmeye bile değmeyen bu müzikleri hep halk musıkisi terimleri kullanmak suretiyle ("çöğür", "karadüzen", "havalar", "deyiş") teşhis etmesi boşuna olmasa gerektir. Kaldı ki "Irlamak" fiili halk ağzında her zaman şarkı söylemek, türkü okumak anlamında kullanılmış olan bir fiildir.[42] İstanbul'da duyduğu bütün bu kırsal kökenli "deyiş" ve "havaları" spontane, hafif, uçucu, kuralsız, başıboş, gündelik ve gelip geçici olarak görmüş olmalıdır Boğdan Prensi Demetrius Cantemir. Seçkin musıki meclis ve çevrelerinin müdavimi olan Kantemir'e göre bunlar musıki kuralına dahil değildir, çünkü "usûle girmezler".

Ama Kantemiroğlu'yla birlikte artık on sekizinci yüzyılın başlarındayız. Usûl o dönemde Osmanlı/Türk musıkisinin ve özellikle ses musıkisinin olmazsa olmazları arasında çoktan yerini almış ve usûle riayet etmek hem beste hem icra açılarından büyük önem kazanmıştır. Ali Ufkî'nin çekinmeden kayda aldığı tüm türkü ve varsağılar Kantemiroğlu tarafından yok sayılmıştır. Ama *Mecmûai Sâz ü Söz*'de büyük bir kısmı usûlsüz olan *murabba*lar

---

39 *Aynı eser*, s. 6. Kantemiroğlu'nun usûl anlayışı ve usûllere yüklediği çok çeşitli işlevler konusunda. bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 51-67.

40 *Aynı yer.*

41 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'ilmi'l musıki 'alâ vechi'l hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **Y.100**, s. 97.

42 "Irlamak" fiilinin türkü ve şarkılarla ilgili olarak halk ağzında kullanılışı hakkında bkz. Süleyman Şenel, "Ottoman Türkü", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 195-213.

Kantemiroğlu'nun dönemine gelinceye kadar usûle girmişler ve *murabba beste* veya sadece *beste* adıyla fasıldaki yerlerini almışlardır.

Bir yüzyıl öncesine dönelim. Sonuç itibariyle on altıncı yüzyılın sonuna ait mecmualarda güftesinin künyesinde usûl belirtilmemiş eserlerin tamamen "usûlsüz" olduklarını kabul etmemiz mi gerekiyor? On altıncı yüzyıl sonunda ve on yedinci yüzyılın ilk yarısında acaba böyle mi okunuyorlardı? On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul nüfusunun hızla artmasıyla beraber "müzik piyasasını" istilâ eden ve sonraki yüzyılda da yaşamaya devam eden taşra kökenli eser, üslûp ve icralar İstanbul standartlarına göre tamamen usûlsüz müydü? On altıncı yüzyılın son çeyreğine müzikal bir ad vermek gerekirse ona –hiç değilse sözlü eserler söz konusu olduğunda– "usûlsüz dönem" demek doğru olur mu?

Kantemiroğlu'nun ifadelerine bakarsak dinlediği bu tür eserlerin ya usûlsüz, yani "serbest" olarak veya önceden tasarlanmış besteleri bile olmaksızın tamamen doğaçlama şeklinde icra edildikleri sonucu da çıkarılabilir. Kantemiroğlu'nun "*... deyiş ile ırlayış olurlar...*" yargısından bu eserlerin söylendikleri anda, yani sadece icrayla var oldukları gibi bir anlam çıkarmak da mümkündür. Bu eserlerin gerçekten besteli mi oldukları yoksa belirli bir makamın akışını temel alarak (tıpkı bozlaklar veya uzun havalar gibi) kısmen ya da tamamen doğaçlamaya mı dayandıklarını bilemiyoruz.

Ancak, on yedinci yüzyıl sonlarında artık yerleşik bir hâl almış ve Kantemiroğlu'nun da ayrıntılı bir listesini verdiği usûl kalıplarının hiçbirine birebir uymayan musıki eserlerinin de buna rağmen hiçbir ritmik altyapıya sahip olmadıklarını iddia etmek ve bu iddiayı kanıtlamak mümkün değil. Artık ana hatlarıyla oluşmuş bulunan ve Kantemiroğlu'nun sistemleştirmeye çalıştığı "tarz-ı Osmânî" musıkinin temel usûl kalıplarına uymuyor olsalar bile bu icraların hissedilebilir bir ritmik atkıya, icra süratiyle uyumlu bazı düzenli vurgulara dayanmadıklarını nasıl öne sürebiliriz?

İşte bu yüzdendir ki Kantemiroğlu'nun küçümseyip müzik bile saymadığı, Ali Ufkî'nin ise zaten hiçbir usûl kalıbı belirtmeksizin notaya aldığı murabbaların büyük çoğunluğuyla varsağı ve türkülerin hepsinin halk müziğinin bugün de bildiğimiz *kırık hava* anlayışına denk geldiği şeklinde bir hipotez öne sürülmüştür.[43] Eğer doğrulanabilirse bu hipotez on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmuaları içerisinde künyelerinde usûl adı bulunmayan ve birçoğunu taşra kökenli daha avâmî bir geleneğin şehre gelişine bağladığımız güftelere bakışımıza kesinlik kazandıracaktır. Bugün hibrid, kırma, melez diye baktığımız ve Beyzâde Kantemir'in küçümsediği bir janr belki de dönemin olağan müziğinden başka bir şey değildi.

43 Bkz. Judith Haug, "Representations of Usûl in 'Ali Ufuki's Manuscripts", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jäger (yay.), *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s. 91-109.

Her halükârda Ali Ufkî'nin *Mecmûai Sâz ü Söz*'de notaya aldığı fakat usûlünü belirtmediği murabba, varsağı ve türküleri biraz eğip bükmeyle usûle sokmak veya onlara usûl yakıştırmak elbette mümkündür. Owen Wright ve Walter Feldman bunu zaman zaman yapmışlardır da. Ne var ki hem halk edebiyatı kökenli âşıkâne güfteler hem de Ali Ufkî'nin bu eserleri notaya geçirme şekli, yani notanın şematik ve melodik iskelet hâlinde olması ve sık sık notayla heceyi altlı üstlü denkleştirmemesi bu eserlerin pekâlâ usûlsüz de okunabileceklerine açık bir kapı bırakır. Ya da hiç değilse bu eserlerin müzikal içyapısını belirleyici unsurun usûl olmadığını, kabataslak bir makamsal melodik çizginin daha önemli olduğunu gösterir.

On altıncı yüzyıl sonu mecmualarımıza dönelim ve tekrar aynı soruyu soralım: Bu mecmualarda mevcut altı yüz küsur adet on altıncı yüzyıl sonuna ait güfte arasında ancak kırk iki adedinin "usûllü" olmasını nasıl anlamlandırmalı?[44]

Her şeyden evvel bu usûllerin ne olduklarına daha yakından bakmak gerek. Elimizdeki bu on altıncı yüzyıla ait güfte mecmualarında herhangi bir teorik bilgi bulunmadığı gibi, usûllerin nasıl vurulacaklarıyla ilgili de hiçbir ipucu verilmiyor. Bu usûllerin ne bir yüzyıl önceki Seydî'nin ya da Yusuf bin Nizameddin'in *Edvâr* kitaplarında tarif edildiği gibi ne de bir asır kadar sonra Kantemiroğlu'nun *Edvâr*'ında gösterdiği şekilde vurulduğundan emin olabiliyoruz.[45] Dolayısıyla yorumlarımızı usûllerin sadece adlarını esas almak suretiyle ve bu adların her eserde aynı gerçeğe işaret ettiğini varsayarak yapmak durumundayız.

Mecmualarımızda sekiz tane usûlün adı zikrediliyor. Bu sekiz usûlün dört tanesi bugünün deyimiyle "küçük usûl"dür, yani içerdiği birim zaman adedi on beşten az olan usûllerdir. Bu dört küçük usûl şunlardır: Semâi, Devr-i revân, Düyek ve Türkî darb. Dört adet "büyük usûl" ise şunlardır: Devr, Fahte, Muhammes ve Feth-i darb (ya da Darb-ı fetih). Usûlü belirtilmiş olan kırk iki eserin dokuzu büyük usûllerle tartılmıştır.

---

44 Sadece on altıncı yüzyıl sonu sözlü eserlerinin usûllerinin değil, aynı zamanda bu dönem repertuarına egemen olan makam anlayışının da ayrıca sorgulanıp incelenmesi gerekiyor. Mecmualarımızda şiirin hangi makamda okunacağı belirtilmiş olmayan güfte künyesi yoktur. Ancak, daha önce de belirttiğimiz ve tıpkı Ali Ufkî'nin notaya aldığı türkü, varsağı ve murabbaların büyük çoğunluğunda görüldüğü gibi makam burada önce teorik olarak tanımlanıp bilâhare yaratıcı bir incelikle işlenmiş ve usûl ile şekle sokulmuş bir ses dizisi anlamında kullanılmıyor olabilir. Makam bir tarz, bir melodik kalıp, dar bir ambitüse hapsolmuş beylik ve karakteristik nağmeler ve en fazla bir oktav içinde gezinen bildik motifler dizisi, bir tür "hava" anlamına da geliyor olabilir. Bu "hava"nın hangisi olduğu büyük ölçüde güftenin konusuna da bağlı olmuş olabilir. **TY 11007** ve özellikle **TY 1020**'ye yığılmış bulunan güftelerin niteliği bu izlenimimizi güçlendiriyor. Bu durum da "bestelemede" ve icrada beylik melodik yapılara, yani nispeten kolaylığa, dolayısıyla eserde geçiciliğe, yani –tabiri caizse– bir tür "pop" müzik anlayışına işaret eder gibidir. Eğer durum böyle ise esasen kırsal ve popüler menşeli bir müzik janrına şehirli seçkin bir müziğin teknik niteliklerinden biri veya birkaçı yakıştırılmış ve yamanmış olmakta, hibrid bir tür ortaya çıkmaktadır. Bunun böyle olduğuna dair başka ipuçlarını da yukarıda zikrettik.

45 Usûllerin gerek adlarının gerekse içyapılarının zaman içinde ne kadar sık ve ne kadar çok değiştiklerine dair bir makale derlemesi için bkz. Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jäger (yay.), *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*, Würzburg, Ergon Verlag, 2017.

Bu büyük usûllerin on altıncı yüzyıl sonunda sözlü eserlerde de kullanılmış olmaları ilginç ve doğrusu pek beklenmedik bir keşiftir. Çünkü büyük usûllerin kullanımı konusunda çeşitli vesilelerle dile getirilmiş bir görüş böylece yanlışlanmış olmaktadır. Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini inceleyen bazı müzikologlarca kabul görmüş olan bu görüşe göre eski İrânî gelenekten tevârüs edilen büyük usûller on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda –aradan geçen sürede az çok kılık değiştirmiş de olsalar– ancak ve ancak Mehter musıkisinde kullanılmakta olmaları sayesinde on yedinci yüzyıl repertuarına ulaşabilmiştir.[46] Yine aynı görüşe göre bu büyük usûllerle tekrar on yedinci yüzyılın ortalarında Ali Ufkî'nin notaya aldığı eserlerde ve bilâhare yüzyılın sonlarında "Hâfız Post Mecmuası"nda ve onu izleyen Kantemiroğlu *Edvâr*'ında Mehter musıkisi ve mehterin çaldığı peşrev repertuarı sayesinde tekrar karşılaşabiliyoruz.

Oysa şimdi bu usûlleri on altıncı yüzyıl sonlarının İstanbulu'nda, hem de nitelik değiştirip tamamen yenilenmekte olan bir sözlü eser repertuarı içerisinde buluyoruz. Yoğun bir şekilde kullanıldıkları söylenemez (**TY 822**'de usûlü belirtilmiş eserlerin içinde büyük usûllerin oranı % 19'dur) fakat yine de hânendeler tarafından aktarıldıklarını ve hiç değilse ismen kullanımda kalmaya devam ettiklerini görüyoruz. Yani bu büyük usûller on altıncı yüzyıl boyunca hayatta kalmalarını sadece mehterin peşrev repertuarında kullanılmış olmalarına borçlu değillerdi. Dolayısıyla, giderek sönümlenmekte olmasına rağmen bu usûllerin kullanımının devamını sağlayan Farsî kökenli müzik geleneğinin –hiç değilse teknik düzeydeki– etkilerini devam ettirdiği ve "avâmî" denilen çevrelerde bile anlamlı bir intikal zincirine sahip olduğu ortaya çıkıyor. Buna paralel olarak Mehter çalgıcıları grubuyla şehir müzisyen ve hânendeleri grubunun önemli ölçüde örtüşmekte olduğu da kuvvetli bir ihtimaldir.

Bugün sanki birbirinden çok uzak iki farklı müzikal evrene aitmiş gibi algılanan iki öğeyi, darb-ı fetih usûlüyle basit bir âşıkâne güfteyi, on yedinci yüzyıl başlarında birlikte bulmak mümkündür. İşte **TY 822**'den bir örnek (s. 179b, makam "Irak ma' Evc"):

Ez ân-ı Ahmed der feth-i darb
Ağlatma ben-i bîçâreni rahmeyle sultanım meded
Her demde kanlar akıtır bu çeşm-i giryânım meded
Yaktı firakın ateşi bu cism-i üryânım meded
Ahmedciğim cevr eyleme lütfeyle sultanım meded

46 Örneğin bkz. Owen Wright, "The Ottoman Usul system and its Precursors", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jäger (haz.), *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s. 31-48 (özellikle s. 47-48); 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.

On altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarında usûl kullanımı neye bağlıydı, hangi türden eserlerin künyesinde usûl belirtiliyordu? Elimizde elbette ki sadece kırk iki güftelik sayıca çok sınırlı ve dönemin repertuarını temsil kabiliyetini haiz olduğuna emin olamadığımız bir grup eser güftesi var. Kaldı ki, o dönemde İstanbul'da icra edilen sözlü eser repertuarının toplam hacmi incelediğimiz üç mecmuadaki 631 adet gufteden de çok daha geniş olmalıydı. Bu genişliğin dolaylı bir delili, elimizdeki mecmualarda pek az sayıda mükerrer eser bulunmasıdır. Ortak metinler azdır. 631 adet güfte içinde iki mecmuada birden bulunan güfte adedi dört ya da beşi geçmiyor. Bunların da zaten künyelerinde farklı makamlarda icra edilecekleri belirtiliyor. Ama her şeye rağmen yine de –elbette ki kesin yargılara varmayı döneme ait ortaya çıkabilecek başka mecmua veya belgelerin de destekleyeceğini umarak– bazı geçici gözlem ve yorumlar yapmak mümkün.

Künyelerinde usûl belirtilen güftelerin diline bakalım önce. Usûllerin ve özellikle büyük usûllerin daha eski ve daha büyük bir kültürel prestije sahip bir dildeki –yani Farsça– güftelerde kullanılmış olduğunu ilk bakışta düşünmek mümkün. Ama gerçek böyle değil. Künyelerinde usûl belirtilmiş olan kırk iki güftenin yirmi altı tanesi (%61) Türkçedir. Bu güftelerin birçoğunun da **TY 1020**'de gördüğümüz âşık tarzındaki ve kahvehanelere yakıştırdığımız dörtlüklerden bir farkı yoktur. Kalan güftelerin on beşi Farsça, biri ise mülemmâdır. Künyesinde sadece "büyük usûllerin" yer aldığı dokuz güfteye bakacak olursak da bunların yedisinin Türkçe ve sadece iki tanesinin Farsça olduğunu görürüz. Yani eldeki on altı adet Farsça güftenin on dört tanesi düyek, semâi ve devr-i revân gibi "küçük", yerli, nispeten yeni ve hayli kolay usûllerde bestelenmiştir.

Kullanılan dile eserin formu açısından (formun belirtildiği durumlarda) bakarsak burada da Farsçanın ağırlıkta olduğunu fakat artık Türkçenin de kullanıldığını görürüz. *Nakış* başlığını taşıyan güftelerin yedisi Farsça üçü ise Türkçedir. Kullanılan Türkçe güfteler ise Farsî kökenli bu form ile mütenasip olmayıp benzerlerine **TY 1020**'de sıkça rastladığımız türden dört mısralık âşıkâne ve zaman zaman mahbuba ithaf edilen güftelerdir.

Önceki gelenekten Osmanlı İstanbulu'na aktarılan *nakış*, *savt* ve *kâr/amel* formlarına gelince, bunların istisnasız hepsinin künyesinde bir usûl belirtiliyor. Ama bu usûller hep eski ve prestijli "büyük usûl"lerden değildir. Bilâkis, on yedi adet nakış, kâr ve amelin sadece bir tanesinde bir büyük usûl görünüyor. On altıncı yüzyıl icadı olan düyekin yanı sıra en sık (sekiz kez) görülen usûl bildiğimiz semâidir.

Güfte künyelerinde usûlün kullanım şekli, daha doğrusu künye içindeki konumu ile ilgili diğer bir husus da dikkat çekicidir. Usûller neredeyse her seferinde künyede besteci adlarıyla birlikte zikrediliyor. Eserin usûlünün

adını içeren kırk iki künyeden otuzu "makam + besteci + usûl" şeklindedir. Dokuz tanesi ise "makam + form + besteci + usûl" şeklinde. Eserin usûlünün belirtilmiş olup da bestecisinin adını içermeyen künye sadece üç tanedir. Bestecisinin adının verildiği fakat eserin hangi usûlde olduğunun belirtilmediği künye ise hiç yoktur. Yani eserin bestecisi belli ise kullanılan usûl de aynı künyede mutlaka belirtilmiştir. Yani bestecisi bilinen eser her zaman usûlüyle birlikte kayda geçirilmiştir.

On altıncı yüzyılın son çeyreğinin İstanbulu'nun yeni kuşak bestecilerinin "küçük" olsun "büyük" olsun temelinde bir usûl bulundurmaksızın beste yapmamayı seçtiklerini söyleyebiliriz. Yahut da –bu da aşağı yukarı aynı anlama gelen bir diğer ihtimâldir– bu mecmuaların mürettibinin bu iki şeyi birbirinden ayırmamaya, hem bestecisinin adını hem de eserin usûlünün belirtildiği güftelere öncelik vermeye, bestecisini bildiği eserin usûlünü de kayda geçmeye özen gösterdiği ileri sürülebilir. Ama sonuç değişmiyor. Ayrıca, hem usûlü hem de bestecisi künyesinde belirtilmiş güfteler arasında varsağı, türkü veya murabba olarak adlandırılmış bir tek eserin dahi bulunmaması da dikkate değer.

Her türlü usûlün müzik eserine bir nabız, bir soluk, ritmik bir altyapı ve bazen de belirli bir tempo sağlamanın çok ötesinde başka önemli işlevleri de vardır.[47] Usûlün esere yapısal bir simetri, bölümleri arasında ise bir tenasüp ve nispi bir sabitlik sağladığı kesin. Ayrıca, hem eserin teşhisinde hem de öğrenim, öğretim ve intikalinde nispi bir kolaylık gibi önemli özellikler kazandırdığı açıktır. Bu vasıflarıyla usûlün varlığı bir bakıma esere kalıcılık da kazandırmış olur. Ayrıca, değişime ve versiyon üretimine her zaman açık olmakla birlikte usûlü bozulamayan bu eserler böylece bazı halk musıkisi tarzlarının veya âşıkâne icraların aksine doğaçlama içeren icralara neredeyse tamamen kapatılmış da oluyorlardı. Kantemiroğlu'nun usûlü belli olmayan herhangi bir musıki eserin musıki sayılabileceğini dahi kabul etmeyen katı tavrı netice itibariyle belki o kadar da mesnetsiz değildi. Usûl müzik eserine nizâmat veren, onu okuyanı da bir bakıma bestenin içyapısına sadakate davet eden bir unsurdur. Kezâ, terennüm içeren eserlerde bile gerek kısa gerekse uzun lafzî veya ikâî terennümlerin ayrıntılı olarak açıkça yazılıp belirtilmiş olması –ve her ne kadar edebî form ile müzikal form birbirinden uzaklaşsa da– yine de usûl aynı amaca, yani eserin müzikal sabitleşmesine ve teşhisinde kolaylığa hizmet eder.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı yerel musıki geleneğinin oluşum sürecinin ana ekseninin yeni besteciler tarafından mutlaka usûlün

47 Usûlün müzik eserini öğrenmek, tanımlamak, öğretmek ve eserin yapısını belirlemekteki çeşitli işlevleri hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 7. baskı), 2019, s. 22-29.

kullanımına dayanmış olduğunu ve bu yolla bazı formel standartlara ulaşmanın mümkün olduğunu ileri sürebiliriz. Bu dönemde İstanbul'un bu "yeni" besteci kuşağının bu tür eserlere rağbetini neye yoracağımızı ise tam olarak kestirmek kolay değil. Ama dört mısralık basit, âşıkâne güftelerin büyük usûller kullanılarak bestelendiği, kâr ve nakışların ise harcıâlem semâi ve nev-icat düyek usûlleriyle tartıldığı, avâmî tarzlarla ârifâne zevklerin bir araya geldiği başkentin on altıncı yüzyıl sonu müzik ortamında bu durum pek şaşırtıcı olmasa gerek.

IX
SONUCA DAİR

Bu kitabın esas amacı, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında bazı siyasî, sosyal ve ekonomik koşulların etkisiyle hızla değişen imparatorluk başkenti İstanbul'da yeni, yerli ve yerel bir "tarz-ı Osmânî" musıkinin nasıl oluştuğunu anlamaya çalışmak ve değişen koşulların ortaya çıkardığı musıki değişimine birkaç örnek sunmaktı. Bu amaçla o dönemde kaleme alınmış üç güfte mecmuasını esas aldık. Bugün Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi diye adlandırdığımız ve on altıncı yüzyıl zarfında ortaya çıkan bu İstanbul merkezli yerli ve yerel kültür varlığının kökenlerine ve evrimine dair ulaştığımız bazı –elbette geçici– sonuçları maddeler hâlinde sıralayacağız.

1. İşin esasında imparatorluk başkenti İstanbul'un on altıncı yüzyıl zarfında geçirdiği sosyal, demografik ve ekonomik altüst oluşlar yatıyor. On altıncı yüzyılda İstanbul kendisini dönemin ölçüleriyle bir "metropol" hâline getiren bir süreçten geçmiştir. Bu da hem insanların, yani nüfusun hem de İmparatorluğun ekonomik kaynaklarının burada temerküz etmesiyle mümkün olmuştur. Tımar sisteminin çözülmeye başlamasıyla ortaya çıkan yoğun kırsal göç sayesinde şehrin nüfusu Fatih Sultan Mehmed'in saltanatının sonlarında ulaştığı takriben seksen bin rakamından aradan bir yüzyıl bile geçmeden iki yüz elli ya da üç yüz bine ulaşmıştır. Bu arada şehrin coğrafî alanı da genişleyip Kasımpaşa, Hasköy, Eyüp, Kâğıthane, Tophane, Beşiktaş gibi semtleri de kapsar hâle gelmiştir. Hem coğrafî hem demografik bir hareketlilikten söz ediyoruz. Bir yandan "şehirlilik" bilinci yerleşmeye başlarken, diğer yandan da artık şehirde çoğunluğu teşkil eder hâle gelen "taşralıları" reddetme ve ötekileştirme eğilimleri de baş gösterir. Şehrin sekenesi çok çeşitlenmiş, taşra şehre inmiştir. Ayrıca, azami ekonomik ve siyasal gücüne ulaşan İmparatorluğun kaynakları önemli ölçüde payitahta akmakta, burada temerküz etmekteydi. Bu da ekonominin monetizasyonuna, yani nakit paranın giderek daha çok kullanılmasına yol açmıştı. Bir yandan hem iç hem dış ticaret hacmi artarken diğer yandan da ödemelerle Devlet gelirlerinin giderek aynî olarak değil nakdî olarak alınmaya başlanması, şehirde kayda değer bir nakdî servet birikimine yol açıyor, hatta bir "finans sektörü" nüvesi bile beliriyordu. Ortaya çıkan nakdî servetin büyükçe bir kısmı ise çoğunlukla ne kültürel ne de siyasî açılardan elit bir grup sayılacak nevzuhur bir tüccar/mültezim/

bürokrat kitlesine dağılıyordu. Şehirde oluşan bu iki yeni toplumsal grup, yani bir yanda birçoğu bekâr erkeklein teşkil ettiği kırsal göçmenler, diğer yanda da bu "yeni zenginler" on altıncı yüzyılın ikinci yarısında (tıpkı 1970 ve 80'li yıllarda olduğu gibi!) İstanbul'un genel kültürel ve müzikal zevk ve tercihlerine damgasını vuracaktır. Gördüğümüz gibi müzikteki tedricî eksen değişimi hanedan ve Saray'ın himayesinden büyük ölçüde bağımsız bir şekilde gerçekleşmiştir.

2. 1550'li yıllardan başlayarak başkentte hızla yayılan ve revaç bulan kahvehaneler ve kahvehane kültürü o dönemde oluşan özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğinde önemli bir müşevvik rolü oynamış, yeni müziğe yeni ortamlar sağlamıştır. Sadece kahve içmekle kalınmayan, satranç oynamaktan edebî sohbetlere katılmaya, şiir ya da kitap okumaktan tavla ve mankala oynamaya, musıki eşliğinde raks eden köçekleri seyretmekten meddah hikâyesi dinlemeye kadar her türlü "eğlence"nin mümkün olduğu mekânlardı bunlar. Ekteki minyatürde gördüğümüz hâl budur. On altıncı yüzyılın sonlarından, yani kahvehanelerin yerleşik kültürün bir parçası hâline gelmesinden önce ise (mehter hariç) musıki icra edilen belli başlı yerler evler, konaklar, bunların bahçe ve müştemilatları ile bunların benzeri ve her halükârda kamuya açık olmayan *özel mekânlar*dı. İcra vesilesi ve ortamı ise bu özel konutlarda davet üzerine toplanan *meclis*lerdi. Meclis sahibi ise genellikle üst sınıfa mensup seçkin bir kişiydi. On altıncı yüzyıl kahvehanelerinin kültür ürünlerinin üretim ve tüketimi bağlamındaki önemli farkı kamuya açık bir mekân olmaları, bugünkü deyimiyle bir "kamu alanı" teşkil etmeleridir. Her zaman davetsiz gelinebilen, herkesin girebileceği, sınıf ve statü ayırımı yapılmaksızın bir fincan kahveye yetecek parası olan herkesin buyur edildiği, ulemâ, derviş, yeniçeri, bürokrat, evli, bekâr, müslim, gayri Müslim, yerli, kırsal göçmen, zengin veya fakir her kesimden İstanbul sakininin, halktan her tabakanın yer bulabileceği bir mekândı kahvehane. Ekteki minyatürde gördüğümüz bir diğer hâl de işte kahvehanelerin bu sosyal kapsayıcılık niteliğidir. "Boş vakit" kavramı da İstanbul'da böylece toplumsal bir anlam kazanmaya başlar. Dönemin iktidarı kahvehanelerdeki bu karşılaşmaları sosyal ve siyasî açıdan zaman zaman uygunsuz, hatta tehlikeli bulmuş, kahvehaneleri kapattırmıştır. Fakat bu yasaklar uzun sürmemiş, kapatılan kahvehanelerin yerine yenileri açılmıştır.

Bu mekânlardaki karşılaşmaların müzikal yanıdır bizi ilgilendiren. Kahvehaneler sayesinde musıki icra edilen mekânlar çeşitlenmiş, Saray ile ekâbir konaklarının dışına taşmış, farklı türden müziklerin karşılaşması mümkün olmuştur. İki farklı müzik kültürünün, bir yandan daha ziyade seçkin kesimlere hitap eden eski, Farsî kökenli, Saray himayesi altında gelişmiş bir müzik geleneğiyle, diğer yandan da kitleler hâlinde İstanbul'a göçmüş

olanların beraberlerinde getirdikleri kırsal kökenli ve daha "avâmî" edebiyat ve müzik türlerinin karşılaşmasını kastediyoruz. Bir tür "merkez-çevre" karşılaşması da denebilir buna. On altıncı yüzyılın demografik hareketliliği bu karşılaşmayı mümkün kılan etkenlerden biri olmuştur. Bu iki müzik türünün karşılaştıkları ve etkileşim içinde oldukları en önemli mekânlar da on altıncı yüzyıl İstanbul kahvehaneleriydi. Netice itibarıyla on altıncı yüzyıl sonunda İstanbul'da gerek genel musıki zevkinde gerekse üslûp ve icrada ciddî bir yerelleşme eğiliminin ortaya çıkmaya başlamış olması şaşırtıcı değil. Minyatürümüzde gördüğümüz sâzendelerin, bunların ellerindeki çalgıların, oynamakta olan köçeklerin ve seyirci ve dinleyici kitlesinin bize bir diğer söylediği de budur.

3. Osmanlı hanedanının tevârüs ettiği ve İstanbul'a taşınan Saray ve seçkin kesim musıkisi Herat, Bağdat, Tebriz gibi şehirlerde Timurlu, İlhanlı ve Selçuklu hanedan saraylarında icra edilen musıkiydi. Saray'ın ve ekâbirin himayesinde gelişen ve onların meclislerinde icra edilen, icracılarının çoğunlukla profesyonel sanatçı, sözlü eserlerde kullanılan dilin de ağırlıklı olarak Farsça, bazen de Arapça olduğu bir musıkiydi bu. Gerek icracıları ve dinleyicilerine, gerek bu musıkinin teorisyenlerine, gerekse "sponsorlarına" bakarak bunun bir *Saray Musıkisi* olduğunu söyleyebiliriz. İkinci Bayezıd'ın musıki meraklısı iki oğlu Şehzâde Korkut ve Şehzâde Ahmed'in on altıncı yüzyılın hemen başlarında sancakta oldukları Manisa ve Amasya'daki saraylarına İran'dan özel olarak müzisyen davet ettikleri biliniyor. Bu musıkinin icracıları bilâhare İstanbul'a, Topkapı Sarayı'na taşınmıştır. Gerek Yavuz Sultan Selim tarafından Tebriz'in, gerekse Kanunî'nin Bağdat'ı fethinden sonra çeşitli Acem sanat erbâbı ile birlikte birçok müzisyen de Osmanlı başkentine getirilmiştir. 1520'li ve 30'lu yıllarda bunlara İstanbul'da saraydan ödemeler yapıldığı da biliniyor. Ne var ki, bu Farsî müzik geleneği Osmanlı başkentine geldiği şekliyle uzun süre tutunamamış, zamanla hâmîlerini, sponsorlarını kaybetmiş ve giderek zayıflamıştır. On altıncı yüzyılda art arda tahta geçen üç padişahın (Yavuz Selim, Kanunî Süleyman ve II. Selim) musıkiye karşı nispeten ilgisiz olmaları ve dönemin önemli musıki hâmilerinden olan Başdefterdar İskender Çelebi ile Makbul İbrahim Paşa'nın 1530'lu yıllarda idamları bu müzisyenleri yarım asır boyunca ciddî bir himaye ve destekten mahrum bırakmıştır. Anlaşılan bu ithal müzisyenler tarz ve üslûplarını İstanbul'da geniş bir talebe kitlesine aktarmaya da fırsat bulamamışlardı. Daralmış ve zayıflamış olan bu seçkinci Farsî musıki damarı, şehrin farklı kesimlerinde zayıf da olsa hayatiyetini bir süre devam ettirmiş olabilirdi. Savaş hâli devam eden Acem diyarıyla kültürel ilişkiler tamamen kesilmiş de olmayabilirdi. Ne var ki, Farsî etkiden sıyrılıp artık yerel bir musıki üslûbu, belirgin bir "tarz-ı Osmânî" oluştuktan sonra

ise 1638'de Bağdat'ın IV. Murad tarafından tekrar fethiyle İstanbul'a getirilen müzisyenler burada genellikle yadırganmış, üslûpları ve besteledikleri eserler yabancı bulunmuş, bunların birçoğu anonim bir kitleye ("Acemler") atfedilmiştir. Gerek Kantemiroğlu gerekse ondan yirmi yıl kadar sonra Şeyhülislâm Es'ad Efendi bu durumu bilâhare teyid ederler. 1530'lu yıllarda Abdülkâdir Merâgî'nin torunu ûdî Mahmud bin Abdülkâdirzâde'ye saraydan ödemeler yapıldığı belgelerle sabittir. Onun da oğlu –yani Meragalı Abdülkâdir'in torununun oğlu– olan Mahmudzâde aynı yüzyılın ikinci yarısında babası ve dedesinin mensup bulunduğu Farsî geleneğe bağlı eserlerle değil, artık sadece güftesi Türkçe olan basit bir eserle hatırlanacaktır. Bu da İstanbul'da Acem tarzı musıkinin on altıncı yüzyıl zarfındaki inkırazına iyi bir örnek teşkil eder. Ne var ki, Farsî musıki geleneğinden uzaklaşılırken İstanbul'da yeni oluşmakta olan "tarz-ı Osmânî" musıki her emperyal gelenekte olduğu gibi kendine uzun bir geçmiş ve derin tarihî kökler icat etmeyi de hiç ihmal etmiyordu. Bu arada bu amaçla mitolojik bir figür statüsüne terfi ettirilmiş olan Abdülkâdir Merâgî'nin hâtırasına "hediye" edilen Farsça güfteli eserler de on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren bestelenmeye başlamıştı elbette. Gündelik musıkinin "avâmîleşmesi" ile "klâsikliğin" icadı birlikte yürüyordu. Ama bu apayrı bir meseledir.

4. Aslolan şudur: Gittikçe ihmâle uğrayan Farsî kökenli bir Saray musıkisinin İstanbul'da on altıncı yüzyılın ikinci yarısında kırsal kesimden gelenlerin taşıdığı, yani "tabandan" gelen farklı bir müzik türüne eklemlenmekte olması. Bunu seçkin kesimin müziğinin geçici bir "avâmîleşmesi" olarak telakki edenler olmuştur. Ne var ki, "müziğin avâmileşmesi" terimi yalnızca basit bir kalite düşüşü gerçekleşmiş olduğunu ifade eder. Ayrıca, İstanbul müziğinin aslen bir seçkinler ve Saray Müziği (İng. *court music*) olduğunu imâ etmesi bakımından da bu değerlendirme eksik ve yanlıştır. Çünkü on altıncı yüzyılın ikinci yarısında öz olarak vuku bulan şey basit bir avâmîleşmeden ibaret değildir. Göçlerle İstanbul'a gelen avâmî, yani popüler müzik damarının burada dönüştürücü ve kurucu bir rolü olmuştur. Tarz-ı Osmânî musıkinin oluşumunda tâ başından beri mevcuttu musıkideki bu popüler kanat. Bunu on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarımızda ayan beyan görmek mümkündür. Çünkü on altıncı yüzyılda "avâm"ın İstanbul'da musıki üretim ve icrasına yoğun bir biçimde katılmasıyla bu musıki damarı ile "seçkin" damar arasındaki örtüşme ve geçişkenlikler (ki bunların çok sayıda örneğine her devirde rastlanıyor) devamlılık kazanmış ve Osmanlı/Türk musıkisinin esas niteliklerinden biri hâline gelmiştir. İki damar arasındaki geçişkenliklerin aradaki farklarından daha önemli olduklarını dahi ileri sürmek mümkün. Geçişkenliklerin birlikteliklere dönüşmesi de mümkündü.

Bunu gerek birçok şarkının yanı sıra Karacaoğlan'dan da bir koşma içeren "Hâfız Post Mecmuası"nda, gerekse on sekizinci yüzyıla ait birçok yazma güfte mecmuasında görmek mümkün.[1] Hem dinî hem de dindışı musıkide görürüz bu geçişkenlikleri.

Bu geçişkenliğin, seçkin ve avâmî kesimlerin müzik üslûpları arasındaki ilişkilerin ve bunun sonuçlarının araştırmacılar tarafından bugüne dek ihmal edilmiş olması büyük bir eksikliktir. Bu ihmalin sorumluluğunun büyük bir kısmını müzik tarihinin ana malzemesi olarak sadece yazılı müziği, yani notayı kabul edip incelemelerini neredeyse tamamen onlar üzerine dayandıranlar taşıyor. Dolayısıyla aslında repertuarın nispeten küçük bir bölümünü oluşturan Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin nota koleksiyonlarına girmiş bulunan peşrev ve saz semâilerine dayandırmayı seçmiş müzik tarihçileri ve müzikologlar yaklaşımlarıyla belge ve bilgi kaynaklarını mutlaka ve mutlaka çeşitlendirmek durumundadırlar. Öncelikle kütüphanelerimizde muhafaza edilen on yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara ait yüzlerce, belki de binlerce elyazması güfte mecmuasından söz ediyoruz. Bu mecmualar kendilerini musıki tarihimizin hammaddesi olarak kullanabilecek araştırmacıları bekler. Diğer yandan da sözünü ettiğimiz ihmâlde Osmanlı/Türk musıki geleneğiyle ilişkiyi illâ ki Avrupa klâsik müziği misâli bir yandan seçkin bir "klâsik" müzik, diğer yandan da hem anonim hem de yazı/nota kullanmamış olan bir halk müziği ayrılığı üzerine kurmuş ve ikincisini yok sayarak önceliği sadece ilkine vermeyi seçmiş olan oryantalist benzeri yaklaşımların sorumluluğu yok değil.

5. On altıncı yüzyılın ikinci yarısı İstanbulu'nda işte böyle güçlü bir avâm-havass geçişkenliğinin egemen olduğu ve eskilerden tevârüs edilen İrânî kökenli urefâ musıkisinin taşradan gelen katkılarla melezleştiği bir dönemdi. Olan kabaca şudur: Şehre göçen "çevre" musıki kültürü burada karşılaştığı "merkez" musıki kültüründen bazı teknik öğeler (makam, usûl vb) alıp onları kendi dil, güfte, üslûp ve çalgılarıyla bir araya getirip mezcetmiştir. Burada hiç değilse sürecin ilk başlarında "kemiyet keyfiyete galebe çalar". Yani musıki kültürünün içinden geçmekte olduğu bu eksen değiştirme sürecinde hiç değilse bir süre niceliğin niteliğin önüne geçmesi olağan karşılanmalıdır.[2] İki musıki damarı arasındaki geçişkenlik ve hibritleşme bilâhare asırlar boyu devam edecektir. Ama on altıncı yüzyılın ikinci yarısında sürecin nerede,

1 Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993.

2 Bu ifade daha önce 1970 ve 80'lerin müziği bağlamında kullanılmıştır, ama on altıncı yüzyılın sonlarındaki duruma da pek uygun düşüyor. Bkz. Güneş Ayas, "Osmanlı Müziğinin Sosyal Zemini", *Müziği Boğan Gürültü – İdeolojinin Kıskacındaki "Musıki"* içinde, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 316.

musıki anlayış ve icrasının hangi noktalarında başladığına daha yakından bakmakta yarar var. Çıkış noktamız ve dayanağımız on altıncı yüzyıl sonlarına ait elimizdeki üç adet güfte mecmuasıdır (**TY 1020**, **TY 822** ve **TY 11007**).

6. On altıncı yüzyıl İstanbulu'nda musıkinin en hızlı değişen öğesi *dil* olmuştur. Repertuarın çok büyük kısmını oluşturan sözlü eserlerde kullanılan dili kastediyoruz. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında "Tarz-ı Osmânî" musıkiye geçiş sürecinde İstanbul'da repertuarın yerli ve farklı bir nitelik kazanıp önceki gelenekten açıkça ayrıştığı ilk alan kullanılan makamlar, usûller veya eser formları değil, sözlü eserlere egemen olan dildir. Eldeki üç mecmuada hangi makamda okunması gerektiği belirtilmiş olan 631 adet güftenin tam 594 tanesinin, yani toplamın % 95'inin dili Türkçedir. Bir asır kadar öncesine tarihlendirilen güfte mecmualarında ise Türkçe güftelerin oranı yüzde onu geçmiyordu. Yoğun kırsal göç ile birlikte İstanbul'da Farsî-zebân olanların hızla azınlığa düşmesi, bu kesimin taşıdığı sözlü müziğin rağbetten düşüp dar bir çevreye sıkışıp kalmasına sebep olmuş olmalıdır. Başkent müziğini istilâ eden bu yeni dil çoğu kırsal kökenli olan farklı edebî formları da beraberinde getirmiş, halk edebiyatından devşirilen nazım formlarının da güfte olarak kullanılmasına vesile olmuştur. Türkçe güftelerde dikkati çeken önemli bir husus da bunların birkaçı hariç hemen hepsinin künyesinde söz konusu müzik eserinin makamından başka bir niteliğinin belirtilmemiş olmasıdır. Dili Türkçe olan eserlerin ezici çoğunluğunun künyesinde eserin ne formu bellidir ne de usûlü. Bu teknik "özensizliğin" hem söz konusu eserlerin statüsü ve onlara verilen kıymetle hem de hangi zihniyetle "bestelenip" icra edildikleriyle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bir asır sonraki "Hâfız Post Mecmuası"nda bulunan güftelerin de aşağı yukarı dörtte üçü Türkçedir.

7. On altıncı yüzyıl sonu mecmualarında Türkçe güftelerin künyelerinde müzik eserini tam olarak teşhis edecek teknik bilginin bu şekilde eksik bırakılması da anlamlıdır. Bunun yanı sıra sadece otuz dokuz adet güftenin (yani toplamın % 6,2'sinin) künyesinde bir besteci adı zikredilmesi de dikkate değer. Bu çok düşük oran künyede besteci adı eksikliğinin basit bir ihmâlden ibaret olduğu ihtimâlini ortadan kaldırır. Bu güftelerin başında bestecisinin adının bilinmediğini, bestenin anonim olduğunu belirten *lâedri* ya da "bestekârı meçhul" gibi ibareler de bulunmuyor. Bestecinin adının nispeten önemsiz addedilmesi –hiç değilse Osmanlı/Türk musıki geleneğinin o aşamasında ve elbette Abdülkâdir Merâgî ve Gulâm Şâdî gibi "klâsik isimler" istisna olmak üzere– müziğin icrasının anlık olarak seslendirilmekte olmasının, seslendirilen eserin kime ait olduğunun kesinlik ve sabitliğinden daha önemli görüldüğünün bir işareti olarak yorumlanmalıdır. Önceden

kurgulanmış, nispeten sabitleşmiş ve sahibi belli bestelerden ziyade belirli bir makam çerçevesinde, belki biraz da spontane, adeta doğaçlama tadında okunan ve dolayısıyla hafif, geçici ve uçucu telakki edilen icralar ağır basmış olmalıdır. Müzik hem yerelleşmiş ve "hafiflemiş" hem de bir ölçüde anonimleşmiştir. İstanbul'daki yeni icra koşul ve mekânlarının (kahvehaneler vb) bu tür bir icra anlayışını teşvik edici bir rol oynadıklarını düşünebiliriz. Nitekim mecmualarımızda adı geçen yirmi dokuz adet bestecinin değil eserleri –aşağıda sözünü edeceğimiz bir tanesi hariç–, adları dahi sonraki yüzyıla ulaşabilmiş değildir.

8. Künyelerinde bestecileri belirtilmiş olan 39 adet güfte 29 farklı besteciye aittir. Bu bestecilerin adlarıyla birlikte her birinin bestelerinin mecmualarımızda bulunduğu yerin listesini **EK-2**'de veriyoruz. Bunlar arasında –Merâgî ve Gulâm Şâdi hariç– hem adının hem de kendisine atfedilen birkaç eserin bugüne ulaşabildiği tek besteci Sütçüzâde lâkabıyla bilinen Îsâ'dır (öl. 1628). Ayrıca, gerek eldeki besteci isim ve lakaplarından gerekse kullanılan güftelerden anlaşıldığı üzere "tarz-ı Osmânî" musıki geleneğinin öncelikle bir Saray ya da seçkinler musıkisi kılığında ortaya çıkmadığı yolunda defaatle ifade ettiğimiz görüş teyid edilmektedir. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da oluşan musıki kültürünün başkentte epey geniş bir toplumsal tabana dayandığı görülüyor. On altıncı yüzyıldaki bu göreli "avâmîleşmeyi" klâsik ve seçkin Saray müziği geleneğinde bir bozulma veya "boşluk dönemi" olarak değil, yeni ve yerel emperyal müzik geleneğinin oluştuğu bir zemin olarak telakki etmek gerekiyor. Repertuara dahil edilip Abdülkâdir veya Gulâm gibi "klâsiklere" atfedilen eserlerle birlikte avâmî, hatta rustâî (yani kırsal) bir damarın güfte ve besteleri iç içe bulunuyor ve bunların hepsi aynı dinleyici kitlesine hitap edebiliyordu on altıncı yüzyılda. Hem Abdülkâdir Merâgî ile Gulâm Şâdî'ye atfedilen eserlerle "klâsikliğin" icadının hem de müzik zevklerinin popülerleşmesinin bir arada yürüyebildiği bir dönemdir bu. Günümüz terimlerini kullanacak olursak, o dönemde "piyasa" musıkisiyle "ciddi" musıkiyi birbirinden ayırt etmenin zor olduğunu ve hatta bu ayırımın belki de anlamlı olmadığını söyleyebiliriz. İki damarın birçok bakımdan örtüştüğü güfte mecmualarımızda apaçık görülüyor. İstanbul'un bu yeni müzik kültürü gerek sınıf veya statü gerekse etnisite ve din farklılıklarını aşan niteliğine daha sonraki bir dönemde, meselâ on yedinci yüzyılda, Lâle Devri'nde ya da Tanzimat sonrasında kavuşmuş değildi. Tâ başından beri bu niteliğe sahipti.

9. Bu dönem müziğinin teknik ve formel düzeylerde kayda değer özgün nitelikleri de vardı. Yukarıda da belirttiğimiz üzere ilk göze çarpan özellik güftelerin dilidir. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında yeni yapılmakta olan

bestelerin egemen dilinin artık Türkçe olduğu, Farsçanın ise sadece bir "eskilik/kadimlik" belirtisi veya kalıntısı olarak kullanıldığı açıktır.

İkinci göze çarpan teknik nitelik kullanılan *makamlar*dır. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da kullanılan makam yelpazesi o tarihten bir asır kadar önceki müzik teorisi kitaplarında (edvârlarda) görülen temel teorik kurgulara hiç uymaz. Ne kullanılan makamların hiyerarşisi açısından bir benzerlik vardır ne de makamsal yapıların bizzat kendileri benzeşirler. Bir kere edvâr geleneğinin makam/şube/âvâze/terkip sıralaması ve makamlar arasında tesis edilmiş zımnî hiyerarşi artık tamamen bozulmuştur. Ayrıca, on altıncı yüzyılda ortaya yeni çıkmış ve bazıları bilâhare kullanımdan düşecek, ortadan kaybolacak makamların varlığını da görüyoruz. Dolayısıyla teoride tanımlanmış makamsal yapıların geleneksel sıra ve hiyerarşisinden sapılması Kantemiroğlu'nun döneminde veya "Hâfız Post Mecmuası"nda ortaya çıkmış bir şey değildir. Önemli olan şudur: "Edvâr" geleneğinin makamlara dair tanım ve normlarından sapma, tarz-ı Osmânî musıkinin İstanbul'daki oluşum süreciyle eşzamanlıdır. Güfte mecmualarımızda makamı belirtilmemiş eser yoktur ama güfteler de belirli ya da teorik bir makam sırası izlemez. Sıkça kullanılan makamlar yelpazesinin kapsamı hızla değişmektedir. Ayrıca, o sıralarda yeni icat edilmiş ve dolaşıma sokulmuş makamların rağbet görerek saman alevi gibi parlayıp bilâhare süratle terk edilmesi gibi durumlara sadece on sekiz, on dokuz veya yirminci yüzyıllarda değil, "tarz-ı Osmânî" musıkinin daha oluşum döneminde de rastlanıyordu.

Kullanılan *musıki formlarında* da o dönemde hayli önemli değişimler olmuştur. Örneğin edvâr kitaplarında en prestijli eser türü olarak yer alan *nevbet-i mürettebe* yoktur artık. Onunla aynı kaderi paylaşarak on altıncı yüzyıl zarfında repertuardan tamamen düşen diğer bir sözlü eser türü de sadece lafzî veya ikâî terennümler içeren *hânende peşrevi*dir. Önceki gelenekten tevârüs edilen *nakış, amel, savt, kâr, semâi* gibi formlardan *savt* zamanla ortadan kaybolacaktır. Muhtemelen (acaba sadece bir isim benzerliği mi?) *kâr*a dönüşmüş olan *amel* ile *semâi* ve *nakış* ise yeni kimlikler ve yeni yapısal özellikler edinerek Osmanlı/Türk musıkisinin repertuarında daha uzun süre birer müzikal form adı olarak yer almaya devam edeceklerdir. Zaten dakik bir biçimde tanımı zor, esnek ve gayrimütecanis bir yapı olan, hep uzun terennümler içeren eski *nakış* da ardında *nakış beste* ve *nakış semâi* gibi izler bırakarak zaman içinde repertuardaki özgün yerini kaybedecektir. Aşağı yukarı aynı şeyi *kâr* için de söyleyebiliriz. Bilebildiğimiz kadarıyla sabit ve belirgin bir içyapısı muhtemelen hiç olmamış olan *kâr*ların esas belirleyici özellikleri ise diğer dindışı müzik formlarından daha uzun olmaları ve bolca terennüm içermeleridir. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde *kâr* formunun bir diğer özelliği güftesinin Farsça olmasıdır. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl

ortalarından önce bestelenmiş kârların güftesi hep Farsçadır. Bu da onlara bâriz bir kadimlik ve "klâsiklik" niteliği kazandırır. Tıpkı mecmualarımızdan birinde gördüğümüz, güftesini yukarıda verdiğimiz ve Abdülkâdir Merâgî'ye "hediye edilmiş" fakat onun yaşadığı dönemde henüz var olmayan düyek usûlünde bestelenmiş on altıncı yüzyıl sonlarına ait *amel* gibi (**TY 822**, vr. 181b-182a). Musıkimize önce bir usûl adı olarak girmiş olan *semâi*nin ise özgün bir sözlü eser formunu tanımlar hâle dönüşmesi için on yedinci yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekecektir. Nitekim on altıncı yüzyıl sonu mecmualarımızda semâi terimi hep usûlü belirtecek şekilde kullanılmaktadır.

Güftelerimizden bir tanesi ise (**TY 822**, s. 150b) bir istisnadır. Burada *semâi* terimi açıkça usûlü veya eserin müzikal kimliğine değil, doğrudan doğruya güftenin edebî kimliğine işaret ediyor. Söz konusu olan bir halk edebiyatı, saz şairi ürünü olan semâidir. On altıncı yüzyıl sonu güfteleri arasında saz şairi ürünü birçok *koşma* ve *şarkı*ya da rastlıyoruz. Dil ile birlikte müziğe zemin oluşturan edebî formlar da değişmiştir. Seçilen güftenin edebî formunun eserin müzikal kimliğini, dolayısıyla da müzikal formların evrimini nasıl etkilemiş olduğu meselesi –özellikle müzik geleneğimizin bu oluşum döneminde– ayrıca derinlemesine incelenmesi gereken ve bugüne dek pek dikkat çekmemiş, ihmâl edilmiş önemli bir husustur. Ayrıca, gerek Evliyâ Çelebi'de gerekse Ali Ufkî'de sıkça rastladığımız türkü, varsağı, murabba ve dübeyt gibi eser başlıklarının dönemin repertuarında ne ölçüde çakıştıkları ve gerek edebî gerekse müzikal açılardan –eğer mümkünse– nasıl tefrik edilecekleri meselesi de önem taşır.[3] Bir dörtlükten oluşan *murabba*lar önce *murabba beste,* bilâhare de *beste* adını aldıktan çok sonra dahi eğer güfte müstezad ise bazı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl güfte mecmualarında güftenin edebî formuna atfen eser *müstezad beste* şeklinde kayda geçirilmiştir. Bu da güftenin müzik eserinin sadece sözel altyapısını değil, formunu, yani müzikal varlığını da tanımlayıcı işlevlerini bize hatırlatır.

Dönem müziğinde kullanılmakta olan *çalgılar* konusunda ise bazı çok önemli noktalar maalesef hâlâ karanlıktadır. Ney'in önem kazanıp temel çalgılardan biri hâline gelmesini Mevlevîliğin İstanbul'da on yedinci yüzyıl zarfında neşvünemâ bulmasına, besteci ve icracılar yetiştirmeye başlamasına bağlamak mümkün. Ne var ki, önceki Farsî kökenli gelenekten tevârüs edilen diğer çalgıların ne zaman, nasıl ve niçin tedricen terk edildikleri, bazılarının ise hangi aşamalardan geçerek evrildikleri meçhulümüzdür. En önemlisi, on yedinci yüzyılın ortalarına doğru bugün bildiğimiz şekliyle tanburun nasıl ve niçin müziğimizin başlıca çalgısı hâline geldiği gibi sorular henüz tatminkâr cevaplar bulabilmiş değildir. Gerek on altıncı yüzyıl sonuna ait kahvehane

3 Bu konuda bkz. Süleyman Şenel, " Ottoman Türkü", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 195-213.

minyatürümüz, gerekse eldeki diğer görsel ve yazılı belgeler bu konularda kesin bir yargıya varmaya izin vermiyor.

10. On altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarımızda şaşırtıcı çeşitlilikte bir repertuar mevcuttur. Bu mecmuaların bir icracıya ya da bir hânendeye ait olmaları ihtimali var. Ama ister mürettibi basit bir musıki meraklısı ya da bir dinleyici olsun, isterse profesyonel bir icracı, sonuç değişmiyor. Yan yana kaydedilmiş bu repertuarı (örneğin halk Türkçesiyle yazılmış bir *semâi* veya *koşma*, onun yanı sıra Fuzûli'nin bir gazelinden birkaç beyit veya Farsça bir *kâr* ya da *nakış* vb) aynı kişi okuyacak, icra edecek ve/veya beğenerek, zevkle dinleyecekti. On altıncı yüzyıl sonu İstanbulu'nun çok yönlü icracı ve dinleyicilerden oluşan musıki dünyasında türler arasında hem önemli ölçüde geçişkenlik bulunduğunu hem de henüz kesin bir beğeni hiyerarşisi veya ayrışması oluşmadığını –şimdilik kaydıyla– söylemek mümkün. Halk Türkçesiyle yazılmış ve birçoğu kırsal kökenli güfte ve nağmelerin eski Farsî kökenli musıki kalıntılarına eklemlenip ana akım şehir müziğinin parçası hâline gelme süreci bazı türkü ve varsağıları notaya almış olan Ali Ufkî'den yarım asır kadar evvel, on altıncı yüzyılın sonlarında başlamıştır.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısının İstanbulu'nda sözlü müzik alanında birbirine muvazi iki farklı müzikal sürecin birlikte işlediğini görüyoruz. **EK 1**'deki güfte örneklerinde de açıkça görülebileceği üzere bunların ilki bir yerelleşme, popülerleşme ve anonimleşme sürecidir. Bir yandan yerel, yerli, popüler, çoğu eserleri anonim olan, gerek bestelerin gerekse –ve eğer varsa– bestecilerin adlarının sonraki kuşaklara intikal edemeyen bir "hafif", geçici ve uçucu müzik tarzı oluşmuştur. Muhtemeldir ki bu tarzı günlük ve tâbiri caizse "moda" şarkılar belirliyordu. Şair, besteci ve müzisyen Tâbî'nin bugün artık tamamen meçhulümüz olan müzik eserlerinin bu tarzın tipik bir örneğini teşkil ettiğini söyleyebiliriz. İkinci süreç ise bir hibridleşme sürecidir. Yani eski müzik geleneğine ait gerek makam ve usûl adlarının gerekse edebî/müzikal form gibi teknik ve şekil öğelerinin ve buna benzer her türlü müzik terminolojisinin yeni müzik tarzına giydirilmesi ve karma bir janr ve eklektik bir musıki zevki elde edilme süreci. İmparatorluk başkentinde iki farklı edebî/müzikal kültürün iç içe geçmesi, kabil-i telif hâle gelmesi söz konusu. Yani hem "hafif" hem "ciddî" müzik damarının birlikteliği. Bugünün gözüyle baktığımızda on altıncı yüzyıl sonu güfte mecmualarında zarf ve mazruf uyumsuzluğu gibi görünen durum aslında tâ başından beri varolan ve müzik kültürünün tümüne şâmil bu karşılaşma ve geçişkenliklerin olağan sonuçlarından biridir. Güfte mecmualarımız ise bu edebî/müzikal buluşmaların açıkça kayda geçirildiği nadir mecralardan biri olsa gerektir.

EK 1
GÜFTE ÖRNEKLERİ

Kitabın metni içinde verdiklerimizin yanı sıra aşağıda her üç mecmuanın genel içeriğini temsilen bazı güfte örnekleri veriyoruz. Güftenin mecmuadaki künyesi "..." içindeki gibidir.

TY 1020 (s. 2b, "makam Sabâ")
Bir bîkesim ki hâlime mahrem bulunmadı
Kanlı yaşım gibi bana hemdem bulunmadı
Dârüşşifa-yı âlemi geşt eyledim diriğ
Ölmekten özge yâreme merhem bulunmadı

TY 1020 (s. 2b, "makam Nevâ")
Meded kaldım belâ-yı küncde tenhâ gamküsarım yok
Zayıfım bîmecalim hasta hâlim iktidarım yok
Gamım her dem ziyade elde ise ihtiyarım yok
Gözümde hâb dilde sabr ve canımda kararım yok

TY 1020 (s. 3a, "makam Uzzâl")
Ey âteş-i belâ ile sûzân olan başım
Ey derd-i serle bî ser ü sâmân olan başım
Ey dest-i gamda yel gibi pûyân olan başım
Çevgân-ı zülf-ü yâr ile galtan olan başım[1]

TY 1020 (s. 3a, "Nakış der makam Uzzâl")
Ey leb-i gonca-yı nevreste ve güftarı güzel
Mürg-i dili kapmada mahir serv-destârı güzel
Cümle evzâı levendâne etvârı güzel
Serv-kaddini salın ey şive ü reftârı güzel

TY 1020 (s. 6b, "makam Aşiran")
Gülşen-i kûyinde feryad eylerim bülbül gibi
Lutfedip etme perişan hâtırım sünbül gibi
Âşık-ı biçarene arz-ı cemâl et gül gibi
Sun kadeh-i câm-ı lebin piyâle ü mül gibi

1 Aynı güfte **TY 822**'de s. 172a'da mevcut, *Ez ân-ı Tâbî* başlığı altında ve bu kez Bûselik makamında.

TY 1020 (s. 7b, "makam Acem")
Bu dide-i giryanla bilmem nice olur hâl
Bu nâle vü efganla bilmem nice olur hâl
Bu mihnet ü hicranla bilmem nice olur hâl
Âlemde hüsn-ü zanla bilmem nice olur hâl[2]

TY 1020 (s. 7b, "makam Acem")
Gelmez oldu nevcivanım yanıma
Ayrılık kâr etti gayet canıma
Bakmaz oldu heme dîde-i giryânıma
Hasretim ben yine ol sultanıma

TY 1020 (s. 8b, "makam Acem")
Bir güzel sevdim ki mislin görmemiş tâk-ı cihan
Çehre âfet kaddi kıyamet fitne-i âhir zaman
Sorma nice civanı etti pîr-i nâtüvân
Nâmına Mahmud derler oldu tebdil bir civan

TY 1020 (s. 8b, "makam Acem")
Ah duman ayrılmaz oldu serimden
Seher vakti haber geldi yârimden
İnletirler dağ ile taş zârımdan
Yanayın ben yanayın ben yanayın

Yeter yârin gün yüzüne baktığım
Firdevs bağının güllerini koktuğum
Mevlâ bilir benim neler çektiğim
Yanayın ben yanayın ben yanayın

A sultanım elini bana vere
Bir dolu vereyim elimden ele
Hâfız eydür yâne geldim âleme
Yanayın ben yanayın ben yanayın

TY 1020 (s. 9b, "makam Nevâ")
Mecnun gibi Leylâ'ya divane olursam
Aşk ateşine yanmaya pervane olursam
Pâ-mâl-i dem-i çerhe meyhane olursam
Aşkınla öleyin yine divane olursam

2 Aynı güfte **TY 11007**'de s. 32b'de (makam Acem) ve **TY 11007** s.33a'da (makam Dügâh Hüseynî).

TY 1020 (s. 10a, "makam Nevâ")
Harab oldu gam-ı aşkınla ölmedi gönlüm
Düşüp künc-i belâda lütfuyla yâd olmadı gönlüm
Belâ vü gussadan bir lâhza ârâm olmadı gönlüm
Dirigâ kim bu muhabbethanede şâd olmadı gönlüm

TY 1020 (s. 11b, "makam Acem")
Lâle hattın göricek aklım alındı nagâh
Hâlime eyle nazar ey gül-i handân kâh kâh
Şahsın asker-i hûbâna bugün ey yüzü mâh
Tıfl-ı nevreste-i solakzadeciğim Ahmed Şah

TY 1020 (s. 14b, "makam Irak")
Bir bîkesim ki hâlime mahrem bulunmadı
Kanlı yaşım gibi bana hemdem bulunmadı
Darüşşifa-yı âlemi geşt eyledim diriğ
Ölmekten özge yâreme merhem bulunmadı[3]

TY 1020 (s. 15a, "makam Irak")
Bugün iklim-i hüsn içre nazirin gelmedi cânâ
Serir-i hüsne şah oldun bulunmaz hüsnüne hemtâ
Göreliden rû-yi zîbânı dil oldu bülbül gûyâ
Olalıdan mâlik-i mısrî-melâhat ey gül-i rânâ

TY 1020 (s. 15b, "makam 'Irak")
Nideyim sahn-ı çemen seyrini cânânım yok
Bir yanımca salınır serv-i hırâmânım yok
Elde câm-ı mey ve başımda hevâ-yı kâkül
Kaldım akıtıp kâne yaşımı dermânım yok

TY 1020 (s. 16a, "makam 'Irak")
Bülbül gibi zâr etme beni ey gonca-dehânım
Söylenmesin ellerde benin râz-ı nihânım
Akıtma meded sular gibi eşk-i revanım
Ağlatma beni cevr ile ey tâze civanım

TY 1020 (s. 21b, "makam Bûselik")
Her kaçan âh eylesem âlem kamu sûzân olur
Ağlasam hicrin gamıyla mülk-ü dil viran olur

3 Aynı güfte **TY 1020**'de s.1b'de (ama Sabâ makamında).

Şiddet-i hışmım çağlayıp kûyinde dil nâlân olur
Yaşıma rahmeyle gel vallahi yoksa kan olur

TY 1020 (s. 22a, "makam Bûselik")
Bir sencileyin dilber-i mekkârem vardır
Bir bencileyin âşık-ı biçarem vardır
Elden ne gelir katlanalım cevr ü cefaya
Sabreylemeden özge dahi çare mi vardır

Can ile seni sevdiğimi eyledim ikrar
Bin yâre dahi eylersen etmezem inkâr
Ağyâr elemin çeksem efendi nola her bâr
Sabreylemeden özge çare mi vardır

TY 1020 (s. 23b, "makam Eviç-'Irak")
Sanma ey hoca bizi mâl ve menâlin kuluyuz
Cümleden âzâdeyiz sırf cemâlin kuluyuz
Şimdi biz bir zarif şirin-zebânın kuluyuz
Bir Kapıcızâde ol sâhib-i kemâlin kuluyuz

TY 1020 (s. 23b, "makam Mahur")
Bugün meydan-ı aşka tâlib-i canan olan gelsin
Muhabbet şem'ine pervâne-veş sûzan olan gelsin
Safa gülleri içre bülbül-i nâlân olan gelsin
Visal îdine bin can ile kurban olan gelsin

TY 1020 (s. 23b, "makam Mahur")
Bezm-i gamda rûz ü şeb hicrinle nâlân olduğum
Şem'-veş tâ subha dek sûzân ve giryân olduğum
Aşkınla mecnun-sıfat dillere destan olduğum
Hep seninçündür benim yoluna kurban olduğum

TY 1020 (s. 24b, "der makam Mahur ez rû-yı Gerdâniye")
Yâri gördüm gonca-veş çâk-ı giriban oldum
Girmedi gûşine anın bunca efgan eyledim
Mail imiş seyre yine dünyanın dürr-ü yetim
Anınçün eşk-i deryâ-cûşum umman eyledim

TY 1020 (s. 25b, "makam Bûselik")
Beni candan usandırdı cefadan yar usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan muradım şem'i yanmaz mı
Kamu bimarına canan deva-yı derd eder ihsan
Niçün kılmaz bana derman beni bimar sanmaz mı

TY 1020 (s. 26b, "makam Bûselik")
Figan ü nâle ile ben gibi pür sadâ olalım
Şarâb-ı aşkla ben gibi pür safâ olalım
Cihana şöhret-i aşkla bir geda olalım
Merbut-u aşk olalım terk-i can ü mah olalım

TY 1020 (s. 27a, "makam Nişaverek")
Acep bu işve vü nâze feragat yok mu sultanım
Cefa ve cevr içinde nihayet yok mu sultanım
Beni cevr ile öldürdün kıyamet yok mu sultanım
Gedâîye hergiz cevre kanaat yok mu sultanım

TY 1020 (s. 32b, "makam Segâh")
Gamınla sana dil hâtır-ı pür nişan-ı çâkım ben
Kül oldum âteş-i aşkınla şâh-ıderdnâkım ben
Belâ-yı gam ve hicran ile gayet helâkım ben
Neden cânâ böyle incinmek bir zerre-i hâkım ben

TY 1020 (s. 32b, "makam Çargâh")
Garibim, bîkesim künc-i belâda mahremim sensin
Benimçün ağlayan çeşmim olunca hemdemim sensin
Kadehle imtizacım yok billûr-serâ-yı gam dilber
Safâ vü hâtırım zevkim nurum âlemim sensin

TY 1020 (s. 37a "Varsağı der makam Dügâh Hüseynî")
Gele ey ruhleri âlim
Sora bir dem benim hâlim
Perişan oldu ahvâlim
Canım neyleyim neyleyim

Firakınla helâk oldum
Gam-ı hicrinle hâk oldum
Meded ben derdnâk oldum
Canım neyleyim neyleyim

Beni bu gamdan âzâd et
Dil-i mahzunum âbâd et
Habibim kâbe bünyad et
Canım neyleyim neyleyim

Benim bülbül-i zârım
Geceler sabaha kârım
Sevdim yoktur inkârım
Canım neyleyim neyleyim

TY 11007 (s. 32a, "makam Nevruz-u Acem")
Bir gonca-dehen yârin elinde dil ü cânım
Çâk olsa nola her dem gül gibi giribânım
Bülbülleri söyletmez oldu dil-i nâlânım
Yârab kime şerh edem ahvâl-i perişanım

Zülf ü rıh-ı zîbâsı saldı beni toprağa
Nahl-ı kaddi bâlâsı düşer mi dil-i bağa
Ya kande düşem kays-ı mecnun oluben dağa
Yârab kime şerh edem ahvâl-i perişanım

TY 11007 (s. 32a, "der makam 'Irak")
Gülistan-ı gamda bülbül gibi nâlân olduğum
Gam beyâbânında sergerdan ü hayrân olduğum
Ateş-i hicranla sûzân ü giryan olduğum
Daimden zâif ü hâtır-perişan olduğum
Seninçündür benim yolunda kurban olduğum
Yanmakçündür benim yolunda üryan olduğum

Ehl-i aşkın ruz ü şeb mihnetle yâr oldukları
Girdbâd-âsâ felekden bîkarar oldukları
Sâye-veş râh-ı belâda hâksâr oldukları
Ana hemdem gussa-yı hicrana yâr oldukları
Seninçündür benim yolunda kurban olduğum
Yanmakçündür benim yolunda üryan olduğum

TY 11007 (s. 38a, "makam Nevâ")
Ey gonca-yı nevreste-i bağ-ı canım Seydî Şah
Ey kadd-i mevzunum benim nahl-ı revanım Seydî Şah
Kılmadı gerdûnda seni ârâm canım Seydî Şah
Takkecizâde efendim devr-i zamanım Seydî Şah

TY 11007 (s. 51a, "makam Mahur")
Salınır cânım pâresi
Yürekte zahmın yâresimı çâresi
Bilmem var mı çâresi
Gel canım gel gel ömrüm gel

Anca gördüm ihsanların
Dilde kaldı hicranların
Şâd olmasın düşmanların
Gel canım gel gel ömrüm gel

TY 11007 (s. 51a, "makam Rast Pençgâh")
Hevâ-yı aşka düştü şimdi gönlüm bîkarar oldu
Nağm-ı bülbül gibi efgan edersem nevbahar oldu
Eşikim yaş olunca hasretinle âh ü zâr oldu
Derûnumda olan dâd-ı nihânın aşikâr oldu

TY 822 (s. 147b "der makam Nevrûz")
Sinemde şerha kıldı mekân eyledi aşkın
Hep dilde olan sırrı âyân eyledi aşkın
Akıttı gözüm yaşını kan eyledi aşkın
Muslı beni rüsva-yı cihan eyledi aşkın

TY 822 (s. 148b "der makam Nevrûz")
Nola hâlim bilmezem şûh-ı cihan Muslı Şah
Aşkla oldum esirin kâmuranım Muslı Şah
Kıyma ben mazlumum ağlatma canım Muslı Şah
Kâsebâzım dilnevâzım çâresâzım Muslı Şah

TY 822 (s. 148b "der makam Dügâh")
Lûtfeyle cefa eyleme ey gözleri mestân
Cevr eyleme meded eyle benim derdime derman
Ağlar gezer aşkınla senin şimdi Hoşelhân
Öldüm elem-i hicr ile vallahi Süleyman

TY 822 (s. 148b "der makam Dügâh")
Gönül eğlencesi gitti
Meded gamdan helâk oldum
Ol âfet bizi terk etti
Meded gamdan helâk oldum

Ne bir kes ile kârım var
Ne elde ihtiyârım var
Ne bir saat kararım var
Meded gamdan helâk oldum

TY 822 (s. 148b "der makam Dügâh")
Cânâ nice bir aşkla giryan olayın ben
Fikr-i gam-ı zülfünle perişan olayın ben
Sen gonca gibi salınasın hâr ile her dem
Bülbül gibi âşüfte ve nâlân olayın ben

TY 822 (s. 148b "der makam Dügâh")
Kûyin gedası oldu dil-i mübtelâyı gör
Sevdâ-yı mülk ü saltanat eder gedayı gör
Mağrur idik vefasına bir şuhun ey gönül
Rüsvâ-yı âlem eyledi şimdi cefayı gör

TY 822 (s. 149a "der makam Dügâh")
Bitmez yüreğim yâreleri işler onulmaz
Sabreyleyelim çâre nedir bitmez iş olmaz
Peymâne-sıfat hasret-i lâlinle demâdem
Bir dem mi olur didelerim kanla dolmaz

TY 822 (s. 150a "der makam Dügâh ez ân-ı Karakaş")
Safâ veren bana her dem kelâm-ı dilpezir gider
Beni âşüfte eden iltifât-ı bînazîr gider
Kâbından lütfedip red etme sultanım fakir gider
Efendim Abdi şâhım can ile gönlüm esir gider

TY 822 (s. 150a "der makam Dügâh")
Eyâ burç-u hüsnün mâhı
Hayretmez âşıkın âhı
Severim seni billâhi
Ağlatma beni gel a canım
İnletme beni gel

Nâmın evveli mimdir
Zülfün perişanı cimdir
Kimse bilmez anı kimdir

Ağlatma beni gel a canım
İnletme beni gel

Şam içre sevmişim seni
Sana benzer güzel kanı
Âşıkın dini imanı
Ağlatma beni gel a canım
İnletme beni gel

TY 822 (s. 154a "der makam Dügâh")
Ey ecel ger can alırsın var rakibin canını al
Hem senin işin biter hem hayli minnettir bana
TERENNÜM
Yar cevretme bana ağyar talim etmeden
Billâhi ağyar ettiği ihsanı yar etmez bana
TERENNÜM

TY 822 (s. 154a "der makam Dügâh")
Şükür Mevlâmdan gelene
Şöyle yazılmış kaleme
Gariplik yerde olana
Soru sorulmaz imiş

Karac'oğlan eydür yurdum
Tutuşuben yanar odum
Biri ayrılık biri ölüm
İkisi de onmaz imiş

TY 822 (s. 157a "der makam Dügâh")
Gönül kimseye kul olmaz
Elâ gözlü yardan gayrı
Beni bunda kimler anar
Sevgili yârimden gayrı
...
...[7 kıt'a]
...
Tek dur Karac'oğlan tek dur
Dostundan düşmanın çoktur
A beyler günahım yoktur
Güzel sevmekten gayrı

TY 822 (s. 158b "der makam Nevâ")
Saklarım derd-i derûnum sinede can gibi
Kâfirim cânâ seni sevmezsem imanım gibi
Kul oldum mu gayrıya şâhım ne ağlarsın hey
Bir efendim var iken âlemde sultânım gibi

TY 822 (s. 159a "der makam Nevâ")
Her dem beni sermest eden ol lebleri müldür
Bülbül gibi zâr eyleyen ol ruhleri güldür
Fer'-i gam-ı hicrinle demem bendeni öldür
Mirzacığım ağlatma beni lütfunla güldür

TY 822 (s. 160b "der makam Nevâ")
Salınıp ağyarla gelişinde seyran eyleme
Sâyeveş ben bendeni hâk ile yeksan eyleme
TERENNÜM – 1:
Gel canın gel gel canım gel gel ey kul olduğum
Gel ey vahşi gazalım çeşm-i bâdâmım benim

Öldürürsün cümle âşık ahâlisini ey gül-beden
Meclis içre mest olup çâk-ı giriban eyleme
TERENNÜM – 2 (aynen)

TY 822 (s. 165a "der makam Nevâ")
Gider oldum ben yârime
Gel gönül yâre gidelim
Ol yüzü gül fidane
Gönlüm gel gel vay
Gel gönül yâre gidelim seninle yâre gidelim
Açılmış yârin gülleri
Söyler olmuş bülbülleri
Yeter gezdik bu yerleri
Gönlüm gel gel vay
Gel gönül yâre gidelim seninle yâre gidelim

TY 822 (s. 167b "der makam Nevâ ez ân-ı Karaca")
Visâlin Kâbesidir şimdi ancak yâd ü maksudum
Safâ hakkı benim kân-ı kerem meh-rû-yı pür dûdum
Nevâlar kılsın ana tüten bu âh-ı pür dûdum
Efendim âfetim Kuloğlu yani Şah Mahmudum

TY 822 (s. 169b "der makam Nevruz-u acem")
Bir kamet-i bâlâ yüzü gül gönce-dehansın
Bir dilber-i rânâ lebi mül âfet-i cansın
Ey âşık dilhastelere hızır-ı zamansın
Bir şive vü reftarı güzel serv-i revansın

TY 822 (s. 169b "der makam Nevruz-u acem")
Yürü felek yürü felek
Hallere düşürdün beni
Toza toprağa bulayıp
Çöllere düşürdün beni
Felek vay vay vay çöllere düşürdün beni

Ağlayıben güldüğüm
Gözüm yaşın sildiğim
Adın sanın bildiğim
İllere düşürdün beni
Felek vay vay vay illere düşürdün beni

Sararmışım bostan gibi
Eğilirim mestan gibi
Söylenirim destan gibi
Dillere düşürdün ben
Felek vay vay vay dillere düşürdün beni,

TY 822 (s. 170b "der makam Nevruz-u acem")
Nihâl-i nâreside bir civan-ı nazperversin
Kamu halk-ı cihanı hüsn-i hulkunla kul eylersin
Hoşelhân benim iki gözüm gayet esmersin
Senin nâmındır İbrahim şâhâ ruh-i musavversin

TY 822 (s. 171b/172a "der makam Nevruz-u acem")
Merâ ahî şûh u rüsvâ-yı cihan sahti refti
Dil-i divâne-em râ der belâ endahti refti
TERENNÜM-1
Dil-i divâne-em râ der belâ endahti refti
TERENNÜM-2

TY 822 (s. 174a "der makam Bûselik")
Gel sana arz edeyin hâlimi
Dilber benim senden gayrı kimim var

Dağıttın hışımla akl ü fikrimi
Güzel benim senden gayrı kimim var

Yürür idim şikârımda avımda
Heman sana düşdü şimdi...
Anam atam kardaşım hasım kavimde
Güzel benim senden gayrı kimim var

TY 822 (s. 174b "der makam Bûselik")
Kelâm-ı ruh-u bahtınla cihan cânısın şimdi
Serâmed-i hûblar alayının sultanısın şimdi
Gönüller tahtının sultan-ı âlişânısın şimdi
Serir-i kişver-i hüsnün Mehmet hânısın şimdi

TY 822 (s. 179a/179b "Irak ma' Evc")
Azürde dilim renc ü ezâ istemez oldu
Âşıklığı terk etti hevâ istemez oldu
Evvelki gibi cevr ü cefâ istemez oldu
Uslandı gönül derd ü belâ istemez oldu

Can bülbülün feryadıyla efganından usandı
Bir arz-ı gül ü âfet-i devrandan usandı
Nağmî dem-i vasl ü hicrandan usandı
Uslandı gönül derd ü belâ istemez oldu

TY 822 (s. 179b "'Irak ma' Evc")
Ağlatma ben-i biçareni rahmeyle sultanım meded
Her demde kanlar akıtır bu çeşm-i giryanım meded
Yaktı firakın ateşi bu cism-i üryânım meded
Ahmedciğim cevr eyleme lütfeyle sultanım meded

TY 822 (s. 180a "Ez ân-ı Hoşelhân der semâi")
Ettiği âşıkın ser-i kûyinde naledir
Aşk ehlinin muhabbeti hele seyr-i cemâledir
Meylim cihanda sen yüzü gülberk-i âledir
Mestane eyleyen beni dâim piyaledir

TY 822 (s. 180a "Ez ân-ı Hoşelhân der semâi – 'Irak ma' evc")
Demezsin ey Subhi bana bir kere mahbubunum
Yüzüme gülmedin gittin benim ey dürr-ü meknunum
Vefa kıl iltifat eyle sönsün kalb-i mahzunum
Mehmet Şâhım aşub-i zamânım nahl-i mevzunum

TY 822 (s. 180b "der makam Evc-'Irak")
Kul olduk şâh-ı aşka âlemin sultanıyız şimdi
Muhabbet gülşeninin bülbül-i nâlânıyız şimdi
Belâ vâdisinin mecnun-u sergerdanıyız şimdi
Dilâ bir şah-ı hüsnün bende-i fermanıyız şimdi

TY 822 (s. 181a "der makam 'Irak")
Kerem kıl sâkî kesme iltifatın bînevalardan
Elinden gelen hayrı diriğ etme gedâlardan
TERENNÜM
Elinden gelen hayrı diriğ etme gedalardan
İlâ âhirihi.....

TY 822 (s. 181a "der makam 'Irak der düyek")
Sâkî be-nûr u bâde berofte der câm-ı mâ
Mutrıb begû ki kâr-ı cihan şod be kâmı mâ
TERENNÜM
Mâ der piyale aks-ı ruh-u yâr dide-em
Ey bîhaber ez lezzet-i şurb-u müdâm-ı mâ

TY 822 (s. 182b "Nevrûz-u sabâ")
Güzel sen benim hâlimden bilmezsin
Sinemde yâreler canım belli bellidir
Öğüt vermen bana öğüt kâr etmez
Sinemde yâreler canım belli bellidir

Siyah saçın çözmüş deryaya karşı
Bülbül figan eder gülzara karşı
Çok ağlatman beni ellere karşı
Sinemde yâreler canım belli bellidir

Siyahı giyeyim yolunda durayım
Gelene kaçana haber sorayım
Mekânı bilmezem canım kande varayım
Sinemde yâreler canım belli bellidir

Taşkın sular gibi çağlayamazım
Divâne gönlümü canım eyleyemezim
Ellerden âr edip canım ağlayamazım
Sinemde yâreler canım belli bellidir

EK 2
BAZI ON ALTINCI YÜZYIL BESTEKÂRLARI

Künyelerinde bestecilerinin adı belirtilmiş olan güftelerin hepsi **TY 822** mecmuasında bulunuyor. Bestelenmiş güftenin Farsça (F), Türkçe (T) veya mülemmâ (F/T) olduklarını belirterek bulundukları varak numaralarını veriyoruz.

Abdi Çelebi	178b(T).
Ahmed	179b(T).
Ahmed Çelebi sipahi	177b(T), 180b(T).
Âlî	178b(T).
Âmâ Recep	177b(T).
Çelebi	179a(T).
Dede Altun	178a(T).
Derviş Bey zerger	151b(F/T)
Derviş İbrahim	178a(T).
Gedâî	173b(T), 181b(T).
Gulâm	151b(F), 153a(F).
Gûyende Karaca Surnâyî	180a(T).
Hâfız Ahmed	173a(T).
Halil Bağdâdî	173a(T).
Hoca Abdullah	152b(F).
Hoca Abdülkâdir	181b(F).
Hoşelhân	180a(T), 180a(T).
İmamzâde	153a(T).
Îsâ	179a(T).
İshak Dede	151b(F).
Karaca	167b(T).
Karakaş	150a(T).
Mahmutzâde	148a(T).
Mîrim	180b(T).
Nağmî	179a(T).
Sinan Çelebi	173b(T).
Suhte Hızır	178a(T).
Tâbî	173a (T), 173a (T), 177b(T), 178a(T), 179a(T).
Talib	153a(F), 181b(F).
Tosun	173a(T), 177b(T).

KAYNAKÇA

YAZMALAR

Minyatür, Dublin (İrlanda), Chester Beatty Library, [**Oriental 439, y.9a.**]

Güfte mecmuası, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [**Türkçe Yazmalar 822**].

Güfte mecmuası, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi [**Türkçe Yazmalar 11007/ İbnülemin Kolleksiyonu 3608**]

Güfte Mecmuası, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [**Türkçe Yazmalar 1020**].

Hâfız Post, *Güfte Mecmuası*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [**Revan 1724**].

Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [**Y. 100**].

3 No.lu Mühimme Defteri, 966-968 (1558-1560) , Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1993

6 *No.lu Mühimme Defteri, 972 (1564-1565)*, Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1995.

12 Numaralı Mühimme Defteri (978-979/1570-1572), Ankara, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 1996.

Yusuf bin Nizamettin, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [**Turc 1424**].

KİTAPLAR

Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin* Risâle-i Musıki'si, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2015.

Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

Rifa'at Ali Abou-El Haj, *Formation of the Modern State - The Ottoman Empire, Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Syracuse, Syracuse University Press, 2005.

Mustafa Akdağ, *Türk Halkının Dirlik ve Düzenlik Kavgası - Celâlî İsyanları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Bülent Aksoy, *Avrupalıların Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

Ahmet Refik Altınay, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1935, s. 80-81.

Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

————, *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı ressamları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Walter G. Andrews, *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, Seattle, University of Washington Press, 1985. (Türkçe çevirisi: *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017).

Walter G. Andrews and Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds – Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham, Duke University Press, 2005 [Türkçe çevirisi: *Sevgililer Çağı – Erken Modern Osmanlı- Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018].

Kadir Aslansoy, *Bursa Şairleri*, Bursa, ASA Kitabevi, 1998.

Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-Şuarâ* (haz. Filiz Kılıç), İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, 2010.

Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul'un Mahalleleri, Şehrin İskânı ve Nüfusu*, Ankara, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1958.

Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, İstanbul, 2001.

Ömer Lütfü Barkan ve Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri, 955(1546) Tarihli*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1970.

Cem Behar, *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927)*, Ankara, Devlet İstatistik Enstitüsü (Tarihî İstatistikler Dizisi, Cilt 2), 1996.

————, *Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) - Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

————, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları - Kantemiroğlu (1673-1723) ve* Edvâr*'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

————, *Şeyhülislâmın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

————, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, genişletilmiş 7. baskı, 2019.

Annie Berthier & Stéphane Yerassimos (yay.), *Albertus Bobovius, Topkapı – Relation du sérail du Grand Seigneur*, Paris, Sindbad Actes Sud, 1999 [Türkçe Çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002].

Ogier Ghislain de Busbecq, *The Turkish Letters of Ogier Ghislain de Busbecq*, (Lâtince aslından İngilizceye çeviren Edward Seymour Forster), Oxford, The Clarendon Press, 1968 [Türkçe çevirisi: *Türk Mektupları: Kanuni Döneminde Avrupalı bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, çeviren: Derin Türkömer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017].

Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, Londra, Knapton, 1734.

M. Hakan Cevher (haz.), *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir, 2003.

Michael A. Cook, *Population Pressure in Rural Anatolia, 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press,1972.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt I, 1996.

Mustafa Çıpan, *Derviş Avnî, Güfte ve Şiir Mecmuası*, Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2000.

Işıl Çokuğraş, *Bekâr Odaları ve Meyhaneler – Osmanlı İstanhul'unda Marjinalite ve Mekân*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2016.

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

Server Dayıoğlu, *Galata Mevlevihanesi*, Ankara, Yeni Asya Yayınları, 2003.

Hayati Develi (haz.) *XVIII. Yüzyıl İstanbul Hayatına dair Risâle-i Garibe*, İstanbul, Kitabevi, 1998.

Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayını, 2012.

Melih Duygulu, *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2014.

————, *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2018.

Ertuğrul Düzdağ, *Ebussuud Efendi'nin Fetvaları*, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1972.

Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l Müteahhirîn – XVI - XVIII. Asırlarda İstanbul Velîleri ve Delileri*, Haz. Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız, İstanbul, MVT Yayıncılık, 2007.

Yıldıray Erdener, *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Karşılaşmaları - Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt I-V, 1935-1955.

Feridun M. Emecen, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Tarihi (1300-1600)*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Cilt I(1942), Cilt II (1943).

Hormoz Farhat, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, s.70.

Suraiya Faroqhi, *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia, 1520-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

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

Cornell Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire: the historian Mustafa Âlî (1541-1600)*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân* (haz.: İbnülemin Mehmud Kemal İnal), İstanbul, Matbaa-yı Amire, 1926. Daha yakın dönem yayını için bkz. Esra Akın-Kıvanç (yayınlayan, çeviren ve yorumlayan), *Mustafa Âlî's Epic Deeds of Artists - A Critical Edition of the Earliest Ottoman text about the Calligraphers and Painters of the Ottoman World*, Leiden, Brill, 2011.

————, *Mevâid'ün-Nefâis fi Kavaidi'l Mecâlis,* yay. Mehmet Şeker, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1997.

Hasanbeyzâde Ahmed Paşa, *Hasanbeyzâde Tarihi*, (haz.: Şevki Nezihi Aykut), Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2004.

Ralph Hattox, *Coffee and Coffeehouses – The Origins of a Social beverage in the Medieval Near East*, Seattle, University of Washington Press, 1985.

Hezarfen Hüseyin Efendi, *Telhisü'l Beyan fi Kavânin-i Âl-i Osman*, Sevim İlgürel (haz.) Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1998.

Halil İnalcık, *The Ottoman Empire - The Classical Age (1300-1600),* Londra, Weienfeld and Nicholson, 1973 [Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğu - Klâsik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015].

————, *Devlet-i 'Aliyye - Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar II - Tagayyür ve Fesad (1603-1639): Bozuluş ve Kargaşa dönemi*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

————, *The Survey of İstanbul 1455*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

————, *Şâir ve Patron - Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik bir Araştırma*, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2008.

Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinopolis/Istanbul - Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2009.

Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-hak fi İhtiyarü'l Ehakk*, İstanbul, Marifet Yayınları,1990.

Osman Cemal Kaygılı, *İstanbul'da Semâi Kahveleri ve Meydan Şairleri*, İstanbul, Merkez Kitaplar, 2007.

Can Kerametli, *Galata Mevlevihanesi - Divan Edebiyatı Müzesi*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yayını, 1977.

Ferdî Koç, *Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî ve* Nekâvetü'l Edvâr'ı, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi yayını, 2017.

Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library*, Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations, İstanbul, 2015.

Lâtifî, *Evsâf-ı İstanbul*, (haz.: Nermin Suner Pekin), İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1977.

Mehmet Ziya Bey, *Merâkiz-i mühimme-i Mevleviyeden Yenikapı Mevlevihanesi*, İstanbul, 1329 (1910).

Abdülkâdir bin Gaybî Hâfız Merâgî, *Makâsıdü'l- Elhân*, (yay. Taki Bîneş), Tahran, Bungâh-ı Tercüme ve Neşr-i Kitab, 1977.

Abdülkâdir Merâgî, *Şerhü'l- Edvâr*, (yay. Taki Bineş), Tahran, Merkez-i Neşr-i Dânişgâhi, 1991.

Müstakimzâde Süleyman Sadettin, *Tuhfe-i Hattatîn* (haz. Mustafa Koç), İstanbul, Klâsik Yayınlar, 2011.

Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorlığu'nda Marjinal Sufîlik: Kalenderîler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1992.

Mehmet Öz, *Kanun-ı Kadimin Peşinde - Osmanlı'da Çözülme ve Gelenekçi Yorumları*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

Şevket Pamuk, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

Peçevî İbrahim Efendi, *Peçevî Tarihi*, yay. B.S. Baykal, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992

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

André Raymond, *Grandes villes arabes à l'époque ottomane*, Paris, Actes-Sud, 1985 [Türkçe çevirisi: *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995].

Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Dana Sajdi (ed.), *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee - Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, London, İ.B. Tauris, 2007.

Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi, Bestekâr Mehterler, Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Salomon Schweigger, *Ein Neue Reissbeschreibung auss Teutchland nach Konstantinopel und Jerusalem...*, Nürnberg, 1608. Türkçe çevirisi: *Sultanlar Kentine Yolculuk, 1578-1581*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004.

Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, (haz.: Mustafa İpşirli), İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.

Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi beyânü'l edvâr-ül makamât ve esrârü'l riyâzat,* haz.: Eugenia Popescu-Judetz ve Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music - A 15th Century Turkish Discourse,* Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 2004.

Süleyman Solmaz (yay.), *Ahdî'nin* Gülşen-i Şuarâ'*sı*, *İndeksli Tıpkıbasım* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, 2014.

Şemsettin Şeker, *Ders ile Sohbet Arasında – On Dokuzuncu Asır İstanbulu'nda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.

Süleyman Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011.

Fethullah Mümin-i Şirvânî, *Risâle fi 'İlm-i Musıki*, Fransızça çeviri: Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Cilt IV, 1939.

Nail Tan & Salih Turhan, *İstanbul Türküleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2016.

Baki Tezcan, *The Second Ottoman Empire - Political and Social Transformation in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Ali Ufkî, *Mecmûai Sâz ü Söz* (haz.: Şükrü Elçin), İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayını, 1976.

Owen Wright, *Words Without Songs - A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol.2), 1992.

————, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Vol. 2: Commentary,* Ashgate, Aldershot, 2000, s. 541-565.

Ahmet Yaşar (editör), *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009.

MAKALELER

Zeynep Yıldız Abbasoğlu, "Müzisyen ya da râviyân - Şâirandan Olmak: Müzik Risaleleri ve Âdâb Literatürü Bağlamında On Birinci - On Beşinci Yüzyıllarda Müzisyenlerin Meclis Âdâbı Üzerine", H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, A. E. Özyıldırım, E. Pekin (Haz.), *Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat- Musıki İlişkileri* içinde, İstanbul, Klâsik Yayınlar, 2019, s. 108-148.

Bülent Aksoy, "Preliminary Notes on the Possibility (or İmpossibility) of Writing Ottoman Musical History", Martin Greve (yay.), *Writing the History of "Ottoman Music*" içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015.

Münir Aktepe, "XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul'un Âsâyiş Meselesine Dair Bazı Vesikalar", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 13, 1958, s. 1-30.

Zeynep Altok, "Âşık Çelebi ve Edebî Kanon", Hatice Aynur ve Aslı Niyazioğlu (der.), *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar* içinde, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2011, s.117-133.

Hüseyin Sadettin Arel, "Asırlar Boyunca Türk Musıkisi", *Musıki Mecmuası*, sayı 30, 1 Ağustos 1950, s.21-22.

Güneş Ayas, "Osmanlı Müziğinin Sosyal Zemini", *Müziği Boğan Gürültü – İdeolojinin Kıskacındaki "Musıki"* içinde, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.

John Baily, "The Music of the Timurids and its Legacy", Rachel Harris & Martin Stokes (yay), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World*, Londra, Routledge, 2018, s. 199-217.

Ömer Lütfü Barkan, "Essai sur les données statistiques des registres de recensement dans l'Empire Ottoman aux XV^{e} et XVI^{eme} siècles", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 1, 1957, s. 9-36.

————, "Edirne Askerî Kassamına ait Tereke Defterleri (1546-1659)", *Türk Tarih Kurumu Belgeler*, 3, 1966, s. 31-46.

————, "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri", *T.T.K. Belgeler* Dergisi, sayı 13, 1980, s. 1-380.

————, "Research on the Ottoman Fiscal Surveys", M.A.Cook (ed.), *Studies in the Economic History of the Middle East* içinde, Londra, Oxford University Press, 1970, s. 163-172.

Cem Behar, "Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)", *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziğinde Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 17-56.

Cafer Ağa, *Risâle-i Mimariye*; haz.: Orhan Şaik Gökyay, "Risâle-i Mimariye ve Mimar

Mehmet Ağa eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1976, s. 113-217.

Linda T. Darling, "The Sultan's Advisors and their Opinions on the Identity of the Ottoman Elite, 1580-1653", Christine Isom-Verhaeren & Kent F. Schull (yay.), *Living in the Ottoman Realm – Empire and Identity, 13th-20th Century* içinde, Bloomington, Indiana University Press, 2016, s. 172-180.

Tülün Değirmenci, "The portrait of an Ottoman coffeehouse", *A Drop of Pleasure – 500 years of Turkish Coffee* içinde, Ersu Pekin (ed.), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2015, s. 219-239.

Leila Erder & Suraiya Faroqhi, "Population Rise and Fall in Anatolia, 1550-1620", *Middle Eastern Studies*, 11/3, Ekim 1979, s. 322-345.

Suraiya Faroqhi, "Politics and socio-economic change in the Ottoman Empire of the later sixteenth century", Metin Kunt & Christine Woodhead (ed.) *Süleyman the Magnificent and his Age* içinde, Londra, Longman, 1995, s. 91-113.

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.

Judith Haug, "Representations of Usûl in 'Ali Ufuki's Manuscripts", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jäger (yay.), *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s. 91-109.

Halil İnalcık, "Military and Fiscal Transformation in the Ottoman Empire, 1600-1700", *Archivium Ottomanicum*, 6, 1980, s. 283-337.

————————, "Capital Formation in the Ottoman Empire", *The Journal of Economic History*, 29/1, Mart 1969.

Ronald Jennings, "Urban Population in Anatolia in the sixteenth century. A study of Kayseri, Karaman, Amasya, Trabzon and Erzurum", *International Journal of Middle-Eastern Studies*, 7, 1976, s. 21-57.

Ensar Karagöz, "Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen bir Mecmuası", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 28/1, 2018, s. 21-44.

Keykâvus, *Kâbusname* (Mercimek Ahmet çevirisi), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1974.

Reşat Ekrem Koçu, "İstanbul Külhanbeyleri", *Hatice Sultan ile Ressam Melling* içinde, İstanbul, Doğan Kitap, 2003, s. 119-147.

Ersu Pekin, "*Sûrnâme*'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayını), sayı 1, 2003, s. 52-91.

————————, "Âşık Çelebi'nin Musannifleri, Hânendeleri, Sâzendeleri", *Bir Allâme-i Cihan - Stefanos Yerassimos (1942-2005)* içinde, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012, Cilt II, s. 505-581.

Ayşe Saraçgil, "L'introduction du café à Istanbul", Helène Desmet-Grégoire & François Georgeon, *Cafés d'Orient Revisités* içinde, Paris, CNRS Editions, 1997, s. 25-39.

Edwin Seroussi, The Peşrev as a Vocal genre in Ottoman Hebrew Sources", *Turkish Music Quarterly*, 4/3, Summer 1991, s. 1-9.

Süleyman Şenel, " Ottoman Türkü", Martin Greve (yay.), *Writing the History of Ottoman Music* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2015, s. 195-213.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

————————, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *T.T.K. Belgeler* Dergisi, Cilt XI, Sayı 15, 1986, s. 23-77.

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

————, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*, 5, 1988, s. 1-109.

Owen Wright, "Amir Han Gurji and Safavid-Ottoman Usûl Parallels", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jager (yay.) *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s.49-69.

————, "The Ottoman Usul system and its Precursors", Zeynep Helvacı, Jacob Olley & Ralf Martin Jäger (yay.), *Rythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East* içinde, Würzburg, Ergon Verlag, 2017, s. 31-48.

Stefanos Yerasimos, "On Altıncı Yüzyıl İstanbul Nüfusunun Tekrar Değerlendirilmesi için Veriler", *Toplumsal Tarih*, 14, Şubat 1995, s. 26-27.

Fikret Yılmaz, "Boş Vaktiniz var mı? Veya 16. Yüzyılda Şarap, Suç ve Eğlence", *Tarih ve Toplum*, 2005, s. 11-49.

DİZİN

A
Abbasoğlu Z.Y. 122, 190
Abdülaziz bin Abdülkadir 19, 70, 141
Abdülbaki Nâsır Dede 31
Abdülkâdir Merâgi 12, 13, 14, 29, 70, 111, 122, 123, 137, 141, 146, 156, 160, 168, 170, 181, 200, 219, 235
Akdağ M. 33, 44, 49
Ali Sitayi 122, 146
Ali Ufkî Bey 23, 26, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 102, 103, 104, 106, 114, 115, 137, 147, 154, 170, 183, 192, 208, 219, 220, 238
Altınay A.R. 38, 39, 41, 43, 84, 85
amel 170-178, 182, 236, 237
And M. 96, 97
Andrews W. 54, 58, 105, 212
Arel H.S. 11, 12, 13
Arif Bey (Hacı) 18
Âşık Çelebi 43, 62, 117, 184, 187, 196, 206
Ayas O.G. 76, 110, 233
Ayverdi E.H. 35, 36, 52

B
Bağdat 20, 23, 63, 70, 122, 142, 205, 231
Bâkî 126, 127, 128, 212
Barkan Ö.L. 33, 34, 36, 52, 61
Benâî 122, 146
Bayezıd (II.) 35, 62, 231
bilâd-ı selâse 35, 43
Bursa 92, 93
Busbecq O.G. de 60, 108

C
Cafer Ağa 28, 65
Cevher M.H. 103, 104, 178
Cezar M. 35

Ç
Çıpan M. 124

D
Dahlhaus C. 181
def 113, 115
devr-i revan 192-194
Duygulu M. 78, 179, 202

E
edvâr 24, 25, 30, 103, 109, 151, 153, 182, 236
Emecen F. 32, 48
enderûn 66, 115, 116, 208
Ergun S.N. 67
Es'ad (Şeyhülislâm) 23, 24, 61, 109, 122, 150, 232
etnomüzikoloji 77
Evliyâ Çelebi 18, 27, 29, 39, 66, 75, 84, 85, 92, 93, 98, 114, 116,117, 147, 150, 188, 201, 212, 219, 221
Ezgi S. 11, 12, 13, 15

F
Farâbî 12, 15
Faroqhi S. 51, 53
Farsî musıki geleneği 17, 18, 19, 20, 21, 23, 59, 70, 75, 102, 106, 110, 118, 121, 122, 127, 142, 152, 169, 183, 188, 215, 218, 219, 230, 231, 232
Feldman W. 16, 19, 27, 111, 120, 138, 219, 224
Fleischer C. 56

G
Gazanfer 122, 146
Gazi Giray Han 15, 72
gıççak 112
Gulâm/Gulâm Şâdî 15, 138, 146, 148, 170, 182, 195, 200, 219, 235
güfte mecmuaları 17, 18, 118, 125-128, 129-140.

H
Hâfız Post 14, 18, 116, 120, 122, 176, 188
Hâfız Post mecmuası 14, 17, 18, 76, 116,

117, 120, 121, 122, 127, 129, 132, 140, 146, 148, 153, 154, 155, 166, 170, 176, 200, 225
Halep 44, 85, 93
halk musıkisi 21, 76, 77, 106
hânende peşrevi 158-160, 236
Hâşim Bey 17
Hattox R. 82, 87, 96
Haug J. 223
Herat/"Herat ekolü" 15, 18, 93, 122, 138, 141, 220, 231
Hezarfen Hüseyin 82, 84, 90
Hızır bin Abdullah 29
Hüseyin Baykara 15, 92, 93, 94
"Hüseyin Baykara faslı" 18, 93, 94, 123, 220

İ
İbn-i Haldun 26
İbn-i Sina 12, 15
İbrahim Paşa (Makbul) 60, 231
İbrahim (Peçevî) 82, 84, 90, 99, 100
İnalcık H. 32, 34, 48, 50, 52, 53, 60, 96
İrani gelenek bkz. Farsî gelenek
Îsâ (Sütçüzâde) 127, 148, 195, 235
İsmail Dede Efendi 106, 107
"İstanbul musıkisi" 9, 33, 68
İstanbul'un Nüfusu 33-41, 55

K
Kahire 36, 37, 44, 93
kahvehane 58, 59, 66, 78, 79, 80, 81-95, 96-101, 230
Kalpaklı M. 54, 58, 212
Kantemiroğlu 22, 23, 24, 25, 30, 31, 71, 72, 73, 103, 109, 119, 144, 153, 154, 156, 158, 168, 176, 188, 193, 221, 222, 224, 227, 232, 233
kâr 114, 118, 157, 163, 164, 170-178, 200, 201, 226, 227, 236, 238
Karacaoğlan 117, 128, 179, 204, 205, 206, 207, 217
Karamustafa A. 175
Kâtip Çelebi 15, 56, 57, 84, 85, 86, 91, 92, 99
kemençe 112, 113
Kevserî 71, 233
Koçi Bey 57
Koçu R.E. 47, 117
Korkmaz H. 124
koşma 202, 203, 214, 237, 238
köçek 100, 101, 102, 104, 106, 111, 113, 114, 117, 214, 219
Kul Muhiddin 204, 205, 206, 217
Kutbeddin (Şirazlı) 29
*k*ülhanbeyi 46, 47

L
Lâtifî 43, 56, 81

M
Mahmud (II.) 64, 107
Mahmutzâde 136, 140-143, 232
meclisler 68, 69, 74-80, 90, 91, 101, 183, 188, 189, 190, 222, 230
Mecmua-yı Saz u Söz 71, 72, 73, 75, 77, 102, 103, 194, 105, 114, 117, 168, 178, 208
Mehmed (Fatih Sultan) 34
Mehmed Ağa (Sedefkâr) 65, 66
Mehmed Bey (Ayıntâbi) 17
Mehmed Çelebi (Solakzâde) 72
mehter 58, 61, 64, 71-73, 215, 225, 230
Melling A.I. 95
Merâgî Bkz. Abdülkâdir Merâgî
meşk 27, 68, 74
meşkhane 66,72, 115, 208
Mevâid'ün-nefâis 56, 57, 58, 69, 70, 74, 87, 88, 89, 184, 188, 211
mevlevihaneler 66, 67, 68, 71, 237
Mihrî Hatun 128
Muhammed el-Lâdiki 151, 156
muhammes 191, 192
murabba' 115, 118, 135, 169, 187, 222, 237
Murad (II.) 19, 68
Murad (III.) 61, 74, 75, 184, 191
Murad (IV.) 15, 23, 62, 66, 74, 85, 92, 114, 115, 147, 188, 201, 232
Mustafa (Selâniki) 32, 40, 84, 88, 89
Mustafa Âlî (Gelibolulu) 28, 37, 44, 45, 46, 56, 57, 58, 69, 70, 74, 79, 82, 87, 88, 97, 114, 184, 188, 203, 211
Mü'min-i Şirvânî **151, 156, 170**

N
nakış 115, 118, 132, 137, 157, 160-169, 172, 173, 176, 177, 188, 200, 201, 219, 226, 227, 236, 238
nakkaşlar 97, 98, 117
Neubauer E. 151
nevbet-i mürettebe 70, 118, 157, 236
ney 112, 237
Nihanî Çelebi 115

O
Ocak A.Y. 175
Ortodoks kilise musıkisi 25
"Osmanlılaşma" bkz. "tarz-ı Osmânî" musıki

Ö
Ömer (Derviş) 147, 148, 188
Öz M. 40, 57

P
Popescu-Judetz E. 29, 31, 151, 156
pseudographia 14, 15, 137, 169

R
raksiyye 103, 104, 105, 106
Rauf Yekta bey 11, 12
rebab 112
Revan 23
Rıdvan Şah 122

S
Sâdeddin (Hoca) 75
Safiyüddin Urmevî 12, 29, 122, 151, 181
Sanal H. 73
saray musıkisi 23
savt 138, 157, 163, 169, 170, 172, 182, 188, 201, 226
Schweigger S. 28
Seferli Odası 66, 73, 104
Selim (II.) 60, 61, 231
Selim (III.) 64, 107
semâi 115, 118, 157, 178, 184, 203, 236, 237
Seroussi E. 159
Seydî 29, 70, 151, 156, 161, 162, 224
Sinan (Mimar) 38
Solmaz S. 186, 187
surnâme 20, 28, 111, 112, 113
Süleyman (Kanunî) 20, 57, 59, 62, 147, 231
Süleyman Sadettin (Müstakimzade) 43

Ş
Şam 44, 85, 93
şehir oğlanı 44, 45, 46, 127
Şeker Ş. 74
Şenel S. 107, 222, 237

T
Tâbî 184-192, 193, 194, 196, 200, 206, 207, 219, 238
Tahtakale 81, 82
tanbur 27,28, 119, 237
"tarz-ı Osmânî" musıki 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 29, 63, 109, 119, 121, 122, 138, 143, 157, 169, 176, 183, 188, 207, 221, 229, 234
Tebriz 20, 23, 62, 63, 70, 112, 142, 205, 231
Tezcan B. 51, 52, 53, 54
Timurlu hanedanı 18, 63, 231
Tura Y. 177

U
ud 113, 114
usûl 137, 144-145, 178, 179, 221, 222, 223, 224, 225
Uzunçarşılı İ.H. 20, 60, 61, 62, 112, 141, 147

Ü
üslûb-u Acem bkz. Farsî gelenek

W
Wright O. 15, 16, 17, 18, 25, 27, 94, 120, 121, 127, 128, 1239, 140, 143, 145, 148, 153, 158, 162, 172, 224

Y
Yavuz Sultan Selim 20, 35, 59, 62, 70, 112, 231
Yerassimos, S. 35
Yusuf bin Nizamettin 29, 70, 151, 156, 161, 162, 224

Z
Zekâi Dede 13

Minyatürün kaynak bilgisi:
Dublin (İrlanda), Chester Beatty Library, Or. 439