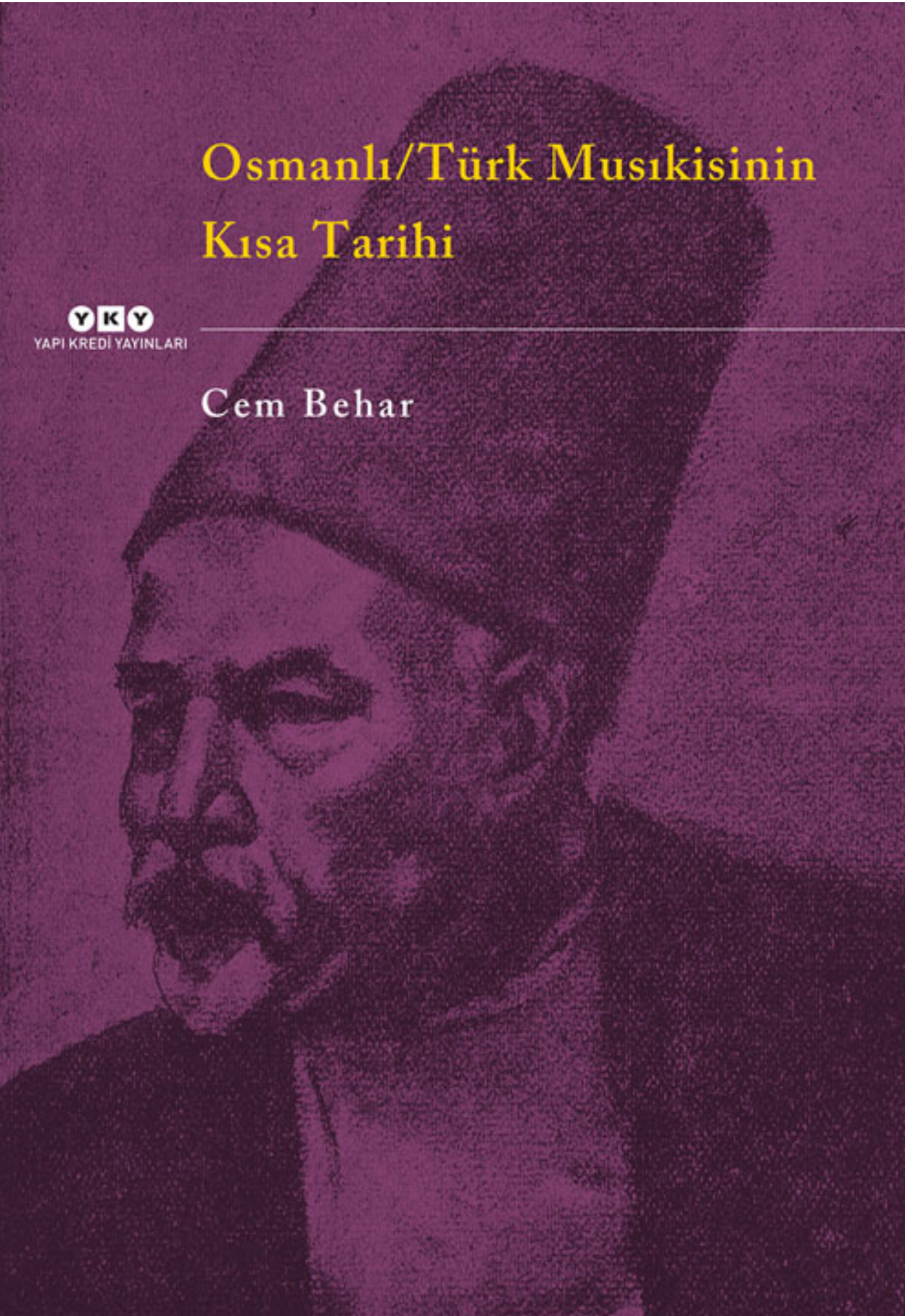
Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Cem Behar



Osmanlı / Türk Musıkisinin Kısa Tarihi

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yükseköğrenimini 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 yayınlandı. Müzikle ilgili kitapları: *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman,Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayıncılık, 1993); *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014); *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008); *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292]Yazması* (İstanbul, YKY, 2008); *Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr'ı (İstanbul, YKY, 2010). 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)

CEM BEHAR

Osmanlı / Türk Musıkisinin Kısa Tarihi

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4432
Sanat - 214

Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi / Cem Behar

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

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Akgül Yıldız**

Baskı: printcenter
Sultan Selim Mahallesi Libadiye Sokağı No: 3
4. Levent 34416 İSTANBUL
Tel: +90 (212) 371 0 300
Sertifika No: 13779

Bu kitap **Print on Demand** yöntemiyle sipariş üzerine basılmıştır.

1. baskı: İstanbul, Haziran 2015
2. baskı: İstanbul, Eylül 2019
ISBN 978-975-08-3328-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2015
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: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.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

BÖLÜM I: KISA TARİH
Geleneksel Osmanlı / Türk Musıkisinin Kısa Tarihi (1603-1839) • 13

BÖLÜM II: MEKÂN VE ÜSLÛP
Müziğin Mekân Boyutu (Bir Oda Müziği: Geleneksel Osmanlı / Türk Musıkisi) • 43
Geleneksel Osmanlı / Türk Musıkisinde Virtüozluk • 67

BÖLÜM III: İSMAİL DEDE EFENDİ
Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak • 107
İsmail Dede Efendi (1778-1846) ve Yenikapı Mevlevîhanesi: Bir İlişkinin Tarihi • 142
Bir İstanbul Çocuğunun Kısa Biyografisi: İsmail Dede Efendi (1778-1846) • 156

BÖLÜM IV: İKİ SORU(N), İKİ CEVAP
Metin Bir Hâfıza: Geleneksel Osmanlı / Türk Musıkisi • 161
Mevlevî Mukabelesi: İbadet ve Temâşâ • 177

DİZİN • 199

SUNUŞ

Bu kitapta çok farklı zamanlarda ve apayrı vesilelerle kaleme alınıp yayınlanmış yedi makaleyle henüz yayınlanmamış bir makaleyi bir araya getirdim. Bu makalelerin bazıları uzun yıllar önce kaleme alınmış, bazılarıysa nispeten yakın bir zamanda yayınlanmıştı. İlkin İngilizce olarak kaleme alınmış olan üç tanesini ise Türkçeye çevirmem, daha doğrusu Türkçe yeniden yazmam gerekti. Her hâlükârda, ve bu makalelerin ana fikir ve temel yapılarına pek dokunmamakla birlikte hepsinin içeriğini önemli ölçüde değiştirdiğimi, yeni kaynak ve malzemeler ekleyerek makalelerin hacmini epey büyüttüğümü ve hatta bazılarını neredeyse yeniden yazdığımı söyleyebilirim.

Yazılış tarih ve amaçlarını göz önüne almaksızın bu makaleleri Osmanlı/Türk musıkisinin tarihine dair birkaç tema etrafında toplamak mümkün.

İlk bölümde bu kitaba başlığını veren makale bulunuyor. 1990'lı yılların sonlarında İngilizce olarak kaleme alınan bu makale 2006 yılında İngiltere'de yayınlanan dört ciltlik *The Cambridge History of Turkey*'in editörlüğü Suraiya Faroqhi tarafından yapılan üçüncü cildinde "The Ottoman Musical Tradition" başlığıyla yer aldı.[1] Bu cildin kapsadığı Osmanlı İmparatorluğu'nun 1603-1839 dönemi aynı zamanda Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum ve olgunlaşma dönemidir. Bu bakımdan makalenin "kısa tarih" başlığı gerçeklere aykırı düşmüyor.

İkinci bölümdeki iki makalede geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi icralarının üslûp ve tekniğinin iki temel niteliği ele alınıyor. İlk şekilleriyle bu iki makale 1993 yılında bugün artık baskısı çoktan tükenmiş bir kitabımın birer bölümü olarak yayınlanmışlardı.[2]

İlk makalenin başlığındaki "Oda Müziği" ifadesi müziğin icra edildiği mekânı tanımlamakla kalmaz. Fiziksel mekânların çok ötesinde, doğrudan icra tarz ve üslûplarına, müzikal iletişim türüne, estetik beklentilere ve algı biçimlerine dair önemli özellikleri de kapsayan bir kavramdır bu. Sadece icra

---

1 Suraiya Faroqhi (ed.) *The Cambridge History of Turkey*, *Volume 3 - The Later Ottoman Empire (1603-1839)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 393-408. *The Cambridge History of Turkey*'in ilgili cildinin bütünüyle birlikte bu makalenin de ilk ve kısa versiyonunun Türkçeye çevirisi 2011 yılında yayınlandı. Bkz. Suraiya Faroqhi (ed.), *Türkiye Tarihi – Geç Osmanlı İmparatorluğu, 1603-1839*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2011. Makalenin tarafımdan tekrar kullanılmasına izin veren Kitap Yayınevi'nin yöneticisi Çağatay Anadol'a teşekkürler.

2 Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, İstanbul, AFA Yayınları, 1993, s. 84-115 ve 119-138.

mekânı, kullanılan çalgı türü veya kıyafet gibi aksesuarlara indirgenemez. Bir "otantiklik" kaygısı da değildir söz konusu olan. Osmanlı/Türk müziğinin bir "oda müziği" olarak anlaşılıp icra edilmesi gerekiyor. Bunun hem tarihsel nedenleri ve önemli teknik gerekçeleri hem de, bu ikisinin de üstünde, bazı temel estetik nedenleri var.

Bu bölümün ikinci makalesinde sözünü ettiğim "virtüozluk" kavramı ise nispeten yakın tarihlere (yani Tanburî Cemil Bey'e) kadar Osmanlı/Türk geleneğinde pek bilinen bir şey değildi. Çalgı icralarında Batılı anlamda bir virtüozluk geleneği oluşmamış, yerleşmemişti çünkü. Bugün dahi olup olmadığı tartışmalıdır. Virtüoz sâzende yetişmediği gibi, Türk müziği sazlarında saf teknik hünerleri geliştirip ön plana çıkarmaya yönelik yöntemler ortaya koyma ihtiyacı da hissedilmedi. Her sâzendenin tekil özgürlük ve ifade alanı olan taksim dahi hiçbir zaman bir saf virtüozluk ve teknik gösteri fırsatı olarak değerlendirilmedi. Batılı anlamda virtüoziteye yönelik teknik beceriler de zaten estetik olarak makbul addedilmedi, olağan zevk ve tercihlerin bir parçası olmadı. Bunların neticesi olarak da virtüozluğu ön plana çıkaran bir çalgı repertuarı yüzyıllar boyunca oluşmadı, oluşamadı. Bütün bunların sebep ve sonuçlarına bu makalede değinmeye çalışıyorum.

Bu iki makalenin ilk yayımından bu yana yirmi yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen koyduğum teşhis büyük ölçüde geçerliliğini koruyor. Bu bölümdeki iki makalede amaç genel bir değerlendirmede bulunmak. Öngörüler yapmak, herhangi bir "tedavi" önermek değil; Türk musıkisini "kurtarma planı" yapmak hiç değil.

Üçüncü bölüm bir tek besteciye odaklı. Hakkında çok şey yazılıp aslında somut çok az şey bilinen bir besteci: İsmail Dede Efendi (1778-1846). Osmanlı/Türk müziğinin hiç kuşku yok ki en önemli bestecisi olan Dede Efendi hakkında birbirinden çok farklı üç makaleyi –Dede'nin henüz kaleme alınmamış modern bir biyografisine küçük bir katkı olur ümidiyle– bu bölümde bir araya getirdim.

Dede Efendi eserlerinin kabataslak da olsa bir kronolojisini çıkarma denemesi olan bu bölümün ilk ve en uzun makalesi Osmanlı/Türk müziğine hasredilmiş Türkiye'deki yegâne ciddi dergide 2010 yılında yayınlanmıştı.[3] Dede'nin Yenikapı Mevlevîhanesi ile bir ömür boyu süren ilişkisinin bazı vechelerini konu alan ikinci makale ise bugüne kadar hiçbir yerde yayınlanmadı. Bu bölümün üçüncü makalesi bu kitabın en kısa makalesi. Çünkü bu metin aslında İsmail Dede Efendi'yi kısa, öz (ve dipnot kullanmaksızın) anlatmayı deneyen bir ansiklopedi maddesi olarak tasarlanmıştı.[4] Bu kitapta

3 Cem Behar, "Dede Efendi'nin eserlerine tarih koymak", *Musıkişinas*, S. 11, 2010, s. 20-51.

4 "İsmail Dede Efendi", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, NTV Yayınları, 2010, s. 489-490.

ilk yayınlandığı şekliyle aynen bıraktığım, hiç değiştirip genişletmediğim tek makale budur.

Dördüncü bölümdeki iki makale geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihine dair iki soruya cevap arayan, çelişkili gibi görünen iki duruma yorum getirmeye çalışan makaleler. İkisi de önce birer uluslararası sempozyumda bildiri olarak sunulup bilâhare İngilizce yayınlanmış olan bu makaleler bu kitaba yeni malzemelerin eklenmesiyle epey genişlemiş bir Türkçe versiyonla girmiş bulunuyorlar.

İlk soru (veya sorun) Türk musıki geleneği içinde yazılı kültür ile sözlü kültür karşıtlığı üzerinedir. İlk bakışta bu ikisinin birbirini dışladığı, yani *meşk* kültürünün egemen olduğu dönem ve durumlarda yazının/notanın her zaman küçümsendiği, modern dönemde ise yaygın nota kullanımının *meşk*'in kalıntılarını tamamen ortadan kaldırdığı sanılabilir. Oysa durum hiç de öyle değildir. Hem on yedinci hem de yirminci yüzyıla ait birkaç örnek üzerinden giderek bu iki kültürün üst üste gelip çakıştığı bazı "gri alanlardan" söz edeceğiz, yani yazılı metnin doğru olmayabileceği, hâfızanın da her zaman sanıldığı kadar metin olmadığı durumlardan. 2010'da Atina'da yapılan uluslararası bir sempozyuma bildiri olarak sunulan bu makale sempozyumun bazı bildirileriyle birlikte 2013 yılında yayınlandı.[5]

İkinci makale Mevlevî mukabelesiyle ilgilidir. Osmanlı döneminde bütün erkânı, törenselliği, müziği, sema eden dervişleri ve görkemiyle Mevlevî mukabelesinin bir ibadet şekli olarak mı yoksa –bazı bakımlardan– bir temâşâ, bir "performans" olarak mı görülmesi gerektiği sorusuna cevap aradığım bir makale. İşin ironik tarafı ise bu cevabın anahtarının Osmanlı döneminde değil, Mevlevî semaının Cumhuriyet Türkiyesi'nde aldığı yeni ve tuhaf şekillerde aranması gerektiğidir. Bu makalenin ilk ve kısa şekli 2007 yılında esas itibariyle "performans sanatlarıyla" ilgili bir uluslararası sempozyuma sunulan bir bildiriydi. Bildiri –kısa versiyonuyla– 2014'te sempozyum kitabında yayınlandı.[6]

Bu kitabı oluştururken malzeme tedarikine yardımcı olan Engin Akarlı ile makalelerin tekrar kaleme alınışı sırasında hep yanımda olan Ayşe'ye sonsuz teşekkürler.

---

5 Cem Behar, "Text and Memory in Ottoman/Turkish Musical Tradition", Risto Pekka Pennanen, Panagiotis C. Poulos & Anastasia Theodosiou (eds.), *Ottoman Musical Intimacies, Balkan Musical Realities* içinde, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens-Vol. XIX, Helsinki, 2013, s. 3-13.

6 Cem Behar, "The Show and the Ritual: The Mevlevî *Mukabele* in Ottoman Times", Arzu Öztürkmen & Evelyn Birge Vitz (eds.), *Medieval and Early Modern Performances in the Eastern Mediterranean*, Turnhout (Belçika), Brepols Publishers, 2014, s. 515-533.

BÖLÜM I:
KISA TARİH

GELENEKSEL OSMANLI/TÜRK MUSIKİSİNİN KISA TARİHİ (1603-1839)

"Başlangıç"

Bugün bildiğimiz şekliyle ve özgün bir kültürel gelenek olarak Osmanlı/Türk musıkisinin izini on altıncı yüzyılın ikinci yarısından öncesine götürmek mümkün değil.

1550'lerin sonrasında Osmanlı şehirlerinin ve öncelik ve özellikle İstanbul'un musıki yaşamında son derece önemli bir eşiğin aşıldığını görüyoruz. On altıncı yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden neredeyse bir buçuk yüzyıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı İmparatorluk sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık olunuyor. Bugüne gelen belge ve tanıklıklar başkentin müzik geleneğinde önemli bir kırılma, bir yön değiştirme, bir kopuş olduğunu gösteriyor o dönemde. Neresinden bakarsak bakalım, geleksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini belgeleriyle bugünden ancak dört ya da dört buçuk asır kadar öncesine götürebiliriz. Bugüne ulaşan geleneğin çerçevesi esas itibariyle o dönemde oluşur.

Bu yeni gelenek de ondan önceki ortaçağ Arap/Fars müzik geleneklerinden aşağı yukarı bir buçuk yüzyıl sürmüş ve bugünkü bilgilerimizle kapatılması güç bir kesintiyle, ayrıntıları henüz tam olarak bilinemeyen bir geçiş dönemiyle ayrılmış bulunuyordu. Owen Wright'in deyimiyle "bir önceki gelenek"in ("antecedent tradition") gerek eldeki repertuarda gerekse müziğin teknik araç ve donanımında (makamlar ve terkipler, usuller, kullanılan dil ve güfte türleri, temel müzik formları vs.) izini sürmek ve bugün bildiğimiz kapsamıyla Osmanlı/Türk musıkisine anlamlı bir şekilde bağlayabilmek şimdilik mümkün değil.[1]

Bugünkü müzik geleneğinin yazılı ve sesli izlerini ancak on yedinci yüzyıl başlarından itibaren sürmek mümkündür. Daha önceki dönemlerden günümüze gelebilmiş, gerek Osmanlı'nın on altıncı yüzyılının öncesine ait olan, gerekse Osmanlı öncesi dönemlere ait ve bu aidiyeti tartışılmaz olarak belgelenebilen bir repertuar elde mevcut değildir. Aranması da beyhudedir.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni (yani Osmanlı) kültür

1 Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series-Volume 3), 1992, s. 284-286.

merkezleri giderek Herat, Şam, Tebriz ya da Bağdat gibi İslam coğrafyasının daha önceki kültür merkezlerinin yerini alır. Dönemin besteci ve icracıları artık İstanbul'da, Bursa'da, Edirne'de yetişmeye başlar. Yepyeni bir müzik üslûbu belirir. İstanbul'da yapılan müzik Fars/Acem etkisinden tedricen kurtulur, on altıncı yüzyıl başlarında Yavuz Selim tarafından Tebriz'den ve Kanuni Süleyman tarafından Bağdat'tan getirilen ve İstanbul'un müzik dünyasına kolayca entegre olan müzisyenlerin etkisiyle oluşan "acemâne" icra üslûbu giderek unutulur, ortadan kalkar, yerini daha yerel bir üslûba bırakır, İstanbul'da yapılan müzik İran etkisinden tedricen uzaklaşır.[2] O denli ki, Bağdat'ın 1630'lu yıllarda ikinci kez fethinden sonra IV. Murad tarafından İstanbul'a getirilen müzisyenlerin üslûbu başkentte epey yadırganır, o kaynaktan getirilen anonim eserlerin büyük çoğunluğu da repertuara yabancılıklarını vurgulayan bir aidiyet kaydıyla girer ve bu eserlerin "Acemler'e", "Acemiyân'a" ait oldukları belirtilir.[3]

On altıncı yüzyıldan itibaren özellikle sözlü müzik eserlerinde yepyeni *form*lar ortaya çıkar. İzlerine on beşinci yüzyıl içinde yazılmış Lâdikli Mehmet Çelebi, Seydî, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin ya da Mümin-i Şirvani'nin müzik teorisi kitaplarında da rastlanan "nevbet-i mürettebe" formu on yedinci yüzyılda artık ortadan tamamen kalkmıştır. "Kavl", "gazel", "terane", "fürudeşt" gibi gerek Abdülkadir Meragi'nin (ölümü 1435) gerekse Lâdiklî Mehmet Çelebi'nin (ölümü 1495) kitaplarında sözünü ettiği ve hepsi de "nevbet-i mürettebe"nin birer kısmı olan beste formları yoktur artık. O zamanki yapıları bugüne göre biraz farklı da olsa, bugün de bildiğimiz Kâr, Murabba' Beste, Nakış, Semai, Şarkı, Peşrev, Saz semaisi gibi eser formları ortaya çıkmaya başlıyor o dönemde.

Bir yüzyıl içinde müziğimizin belkemiği olan usuller, gerek anlayış gerekse içerik itibariyle neredeyse tamamen yenileniyor.[4] Kullanılan çalgılar değişiyor veya değiştiriliyor. Makamlar eski tanımlarından sıyrılıp bugünküne daha yakın kişilikler kazanıyorlar. Bunu Osmanlı döneminde, on beş ve on altıncı yüzyıllarda kaleme alınmış Türkçe müzik teorisi kitaplarında (*Edvâr*'lar) da açıkça izlemek mümkün. Dini ve tasavvuf müzikleri de (özellikle Mevlevîlerde) on altıncı yüzyıldan itibaren özgün form ve ifade biçimleri edinmeye başlıyor.

Hepsinden öte, o dönemden itibaren sesli eserler repertuarında Arapça ve

---

2 Walter Feldman, *Ottoman Court Music: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 494-504.

3 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

4 Bu dönemde usullerin değişim süreci hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 94-124.

Farsçanın yerine yaygın biçimde yeni bir dil, yani Osmanlı Türkçesi kullanılıyor. Ayrıca, ve belki de en önemlisi, Osmanlı/Türk müziğinin temel taşları olan makamlar, bir buçuk yüzyıl önce Abdülkadir Meragi tarafından ve ondan bir asır kadar sonra kaleme alınmış Türkçe Edvâr kitaplarında verilen tasnif ve tanımlarından tamamen sıyrılıp bugün de bildiğimiz sistematiğe ve kimliğe yakın bir niteliğe kavuşuyorlar.

Abdülkadir Meragi'nin (ve ondan bir buçuk asır önce yaşamış olan Urmevî Safiyüddin'in) hiçbir bestesinin o dönemdeki hâlleriyle bugüne gelemeyeceği, hiçbirinin "otantik" bir Meragi bestesi olamayacağı ve Meragi'ye günümüzde atfedilen otuz kadar eserin muhtemelen on yedinci yüzyılda veya sonrasında oluştukları büyük ölçüde kanıtlanmıştır aslında.[5]

Abdülkadir Meragi'nin hiçbir bestesinin bugüne gelemediği, gelemeyeceği gerçeğini birçok güfte mecmuasını inceleyerek ilk ortaya koyanın 1950'li yıllarda Dr. Suphi Ezgi olduğu pek bilinmez. O tarihlerde Suphi Ezgi Türk musıkisi repertuarında dört asırdan daha eski bir eser bulunmasının imkânsız olduğunu –dolayısıyla da Meragi'ye atfedilen eserlerin aslında daha sonraki dönemlerin bestecilerine ait olması gerektiğini– ileri sürmüştü.[6] Osmanlı/Türk müziği repertuarında bestecisi kesin olarak teşhis edilebilmiş en eski sözlü eserler, on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedinci yüzyıl başlarında faaliyet göstermiş olan Zakirî Hasan Efendi, Amâ Kadri, Sütçüzâde İsa, Hâfız Kumral gibi bestecilere aittir.

Dolayısıyla, müzik icrasının Farâbî, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevî gibi İslam ortaçağının büyük teorik müzik geleneğine mensup yazarların eserlerinde gördüklerimizle irtibatı çoktan kesilmişti. Şöyle ki: on altıncı yüzyıldan önce yaşamış herhangi bir bestecinin eserinin bestelendiği şekliyle bugüne gelebilmiş olması mümkün değildir. Bu bestecilere (Farabî, Abdülkadir Meragi, Gulam Şadi, Sultan Veled vs.) atfedilen eserler ise çoğunlukla –müzikoloji literatüründeki adıyla– daha sonraki dönemlerde bestelenmiş veya oluşturulmuş birer *pseudographia*'dır, yani hayalî bir besteciye sonradan atfedilmiş birer eser. On altıncı yüzyılda yaşamış olan Gazi Giray Han'a atfedilen saz eserlerinin büyük çoğunluğu da böyledir. Bu *pseudographia*'ların birçoğunun İsmail Hakkı Bey (1866-1927) tarafından bestelendiği biliniyor.

Tekrar etmekte yarar var: Osmanlı/Türk musıki geleneğini gerek teknik gerekse tarihi olarak kesintisiz bir biçimde on altıncı yüzyıl sonlarından öncesine götürmeye çalışmak tamamen muhaldir. Musıkimizin tâ Farâbî'den bu yana kesintisiz, devamlı, izlenebilir ve teşhis edilebilir bir çizgi izlediği

5 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors,* s. 284-286.

6 Bkz. Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, 1953, C. IV, s. 239-240, 255-256.

iddiası abartılı bir kültürel milliyetçilikten kaynaklanan ideolojik temelli bir yanılsamadan başka bir şey olamaz.

Osmanlı döneminin ilk ve tek musıkişinas tezkiresinin yazarı olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi de Osmanlı'daki "yeni gelenek" ve Osmanlı öncesi "eski gelenek" arasındaki ayırımı açıkça gözler önüne serer.[7] Osmanlı hanedanının dönemindeki musıkinin bir tür biyografik ansiklopedisini yapmaya soyunmuş olan Es'ad Efendi bu geleneğe dahil ettiği müzisyenlerin biyografisini on yedinci yüzyıl başlarından öncesine götüremez. Kantemiroğlu da 1700'lü yılların hemen başında kaleme aldığı (ve birçok "klâsik" eser gibi çok atıf alan fakat ciddi olarak hemen hiç okunmayan) *Edvâr*ında döneminin musıkisiyle artık "eskimiş" musıki arasında kesin bir çizgi çizer. Kantemiroğlu "eski" Edvârlardaki musıki anlatımının kendi yaşadığı dönemin pratiğine hiç uymadığını da açıkça belirtmeden edemez. Kezâ 1740'lı yıllarda bir *Edvâr* kaleme alan Kemânî Hızır Ağa da önceki musıki kitaplarını anlaşılmaz bulur ve buna dayanarak "eskiler" ve "yeniler" ayırımına özellikle vurgu yapar, "eski" Edvâr'larda açıklanan musıkinin on sekizinci yüzyıldakine uymadığını açıkça ifade eder.[8]

Osmanlı musıki geleneğinin tabiri caizse "başlangıcı" Osmanlı İmparatorluğu'nun "kuruluşundan" en az iki buçuk asır sonrasına rastlar. *Seyahatname*'sinin İstanbul cildini 1630'lu yıllarda kaleme almaya başladığı bilinen ve kendisi de müzikle yakından ilgili olan Evliyâ Çelebi ancak kendi döneminde İstanbul'da yaşamakta olan sâzende ve hânendelerden uzun uzadıya söz eder. Ne var ki, kendi hocası hariç bir önceki kuşağa ait olanları kayda düşemez ve ismen zikredemez.

Osmanlı'nın bu "yeni geleneği" büyük ölçüde şehirli bir müzik geleneğidir. Merkezinde İmparatorluğun payitahtı bulunur ve esas itibariyle kentli bir kültürel alana yayılmıştır. Ama repertuarının oluşmasında Anadolu ve Rumeli'den başkente taşınmış anonim halk müziklerinin de güçlü bir katkısı olduğu açıktır. Bunu Ali Ufkî'nin 1650'li yıllarda kaleme aldığı ve gerek şehirde gerekse Saray'da icra edilen müzikleri kapsayan nota derlemesindeki "türkü" ve "varsağı"ların çokluğundan anlamak mümkün. Öncelikle Edirne, Bursa, Konya, Selânik ve bilâhare İzmir gibi başkentle yakın irtibatı olan büyük şehirlerde kök salmıştır bu gelenek. Bu şehirlerin yanı sıra yerel müzik geleneğiyle de harmanlanarak Urfa ve Diyarbakır gibi bazı Güneydoğu Anadolu şehirlerine de uzanabilmiştir. Ona zaman zaman "İstanbul musıkisi" denmesi de tamamen yanlış sayılmaz. Osmanlı mülkünün tümüne yayıldığı ise kesinlikle doğru değildir.

---

7 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.

8 Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [H.1793].

Günümüzde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi diye adlandırdığımız ve on altıncı yüzyıl sonlarından itibaren oluşan bu gelenek büyük bir kopukluk yaşamaksızın yirminci yüzyıla kadar ayakta kaldı. Bu yerleşik geleneğin kendi içindeki süreklilik ve değişimini yakından izlemek mümkün. Ne var ki, gelenek içinde on yedinci ve yirminci yüzyıllar arasında gözlemlenebilen değişiklikler 1400'lü yıllar ile on yedinci yüzyıl arasında meydana gelen sıçramanın yanında hafif kalıyor.

Osmanlı şehir müziği geleneğinde on beş ve on altıncı yüzyıllardaki bu temel dönüşümün kronolojik ayrıntıları ve toplumsal temelleri hakkında elimizde henüz tatmin edici ve bütünsel bir açıklama yok. Öncesi ve sonrası iyi bilinen bu önemli müzikal kabuk değiştirme sürecinin fiilen nasıl işlemiş olduğuna dair tarihi bilgi ve belgeler henüz yetersiz. Osmanlı ile Safevî İran arasındaki kültürel gidiş gelişlerin on yedinci asırda bir süre daha devam etmiş olması da mümkündür.

Bununla birlikte, şu da çok açıktır ki Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve askeri yükselişi ile Hânedan-ı âl-i Osman'a özgün kültürel ve müzikal üslûpların ortaya çıkışı arasında birebir paralellik kurmak, kronolojik birliktelik aramak tamamen yanlıştır. Bu noktada İbn-i Haldun'u hatırlamamak elde değil. Özgün Osmanlı/Türk müzik geleneği imparatorluk henüz yeni oluşmakta iken değil, aradan iki buçuk asır geçip Osmanlı devleti azami genişliğine ulaşıp siyasal gücünün doruğuna çıktıktan ancak *sonra* biçimlenmiş, kişiliğine kavuşabilmiştir.

Bu durumu bir tür "gecikmiş Osmanlılaşma" olarak adlandırmak mümkün.[9] Kaldı ki, bu "gecikme" sadece müzik alanına özgü de değildir. Güzel sanatların başka dallarında, örneğin mimaride, nakış, tezhip ve minyatürde, hüsn-ü hatta da bu önemli sanatların daha önceki etki ve kalıplardan (İran, Arap, Bizans vs.) sıyrılıp ve/veya onları sentezleyip Osmanlı özgünlüğüne ulaşması zaman aldı. Başlangıç noktası da bir *tabula rasa* değildi elbette. Ancak, bu saydığımız alanların tümünde de kişilikli bir Osmanlı/Türk üslûbu oluşturulması için on altıncı yüzyılı ve sonrasını beklemek gerekmiştir. Musıkide özgün bir Osmanlı üslûbunun ortaya çıkışının diğer san'atlarınkinden daha da geç gerçekleşmiş olabileceğine dair ipuçları mevcuttur.

Bunda birçok etken rol oynamıştır elbette. Kimlik ve kişiliği belirli bir müzik geleneği oluşması için her şeyden evvel çok geniş bir alana yayılmakta olan bir İmparatorluğun her bölgesinden hem yetenekli insanların hem de ekonomik kaynakların uzunca bir süredir başkente doğru akmakta olması

9 "Gecikmiş Osmanlılaşma" terimi için bkz. Tülay Artan, "Arts and Architecture", Suraiya Faroqhi (yay.) *The Cambridge History of Turkey, Vol.3 - The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 408-481 (*Türkiye Tarihi, 1603-1839-Geç Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2011, s. 475-555).

ve burada bir birikim oluşturması şarttı. Başkentin bir kültürel çekim hâline gelmesi için zaman gerekiyordu. Ayrıca, san'at ve edebiyatın hamisi durumundaki Saray'ın ve Devlet büyüklerinin san'atçılarla patronaj ilişkilerinin yerleşik bir hâl almış olması da gerekiyordu.[10] Ayrıca, hüner ve san'atların, üslûp ve tavırların, özgün araç ve yöntemlerin kuşaktan kuşağa aktarılması, yani düz taklidin kişiliğe bürünmesi de elbette ki bir zaman meselesidir her şeyden önce. Gelişen ve yaygınlaşan bu san'at dallarının birbirini desteklemesi de mutlaka bu "gecikmede" rol oynamıştır.

Sonuç itibariyle, burada kısa bir şekilde özetlemeye çalışacağımız 1603-1839 dönemine mutlaka bir ad vermek gerekirse, "Osmanlı/Türk musıkisinin oluşum ve olgunlaşma dönemi" olarak adlandırılabilir.

ÖĞRETİM VE AKTARIM

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi her zaman sözlü olarak öğretilip aktarıldı. Bu durum hem Osmanlı kültür hayatının diğer önemli alanlarıyla hem de genel olarak İmparatorluk yönetiminde yazının, kayıt tutmanın, yazılı metnin, yazılı iletişimin işgal ettiği önemli yerle tam bir tezat teşkil eder. Besteci ve icracılar arasında da okuryazar olmayan pek azdır. Buna rağmen yazının, yazılı belgenin hayatî önem taşıdığı bir İmparatorlukta –aslen yabancı kökenli olan bir iki istisna dışında– musıki dünyasında tâ on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar sesin değil sadece sözün yazıya geçirilmiş olması hâlâ izaha muhtaç bir tarihi vakıa olarak karşımızda durmaktadır.

Antoine Galland, Carsten Niebuhr, Giovanni Batista Donado, Jean-Benjamin de Laborde, Gianbattista Toderini, Charles Fonton ve Ignace Mouradgea d'Ohsson gibi Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki eserlerinde musıki bahsine de değinmiş olan birçok Avrupalı seyyah, gözlemci, diplomat ve müsteşrik İstanbul'da icra edilen musıkinin hiç kâğıda, notaya dökülmediğini görünce hayrete düşmüştü.[11] Bu gözlemi yapan yazarların bir kısmı Osmanlı müzisyenlerinin hâfızalarının gücüne hayranlıklarını dile getirirken bazıları da müziğin kâğıda dökülmemesini Şark'ta bir "müzik teorisinin" bulunmayışına yormuştu.

Gerçekten de Osmanlı/Türk musıki geleneğinde gerek eğitim gerekse icrada yazının, notanın kullanılması uygun görülmüyordu. Nitekim İbrahim Müteferrika matbaasından ilk kitabın çıktığı 1727 yılı ile "notacı" diye anılan

10 Edebiyat ve şiir alanında bazı patronaj örnekleri için bkz. Halil İnalcık, *Şair ve Patron – Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2003.

11 Bunlardan bazılarının İstanbul'da dinledikleri musıki hakkında yazdıkları için Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994, (Genişletilmiş ikinci baskı 2003).

Hacı Emin Efendi'nin 1870'li yıllarda kurduğu taşbaskısı nota matbaasından ilk Osmanlı/Türk musıkisi eser notalarının çıkışı arasında bir buçuk asır geçmesi gerekmiştir. Bu süre matbaanın icat edildiği on beşinci yüzyılın Avrupa'sında sadece on beş ya da yirmi yıl olmuştu. Genel olarak Osmanlı musıki literatürünün kuşkusuz en yaygın formu yüzlercesi günümüze ulaşmış olan elyazması güfte, şarkı, ilâhî, ve âyin mecmualarıdır.

Bu arada 1810'lu yılların başlarındada ortaya konulan ve Ermeni kilisesinde asırlardır kullanılan *khaz* adlı özgün müzik işaretlerinden mülhem Hampartzum notasının yanı sıra 1830'dan itibaren Rum Ortodoks kilisesinin 1820'li yıllarda kabul ettiği yeni (neo-Bizantin) nota sistemi kullanılarak yazılan veya basılan Osmanlı/Türk musıkisi eserlerini unutmamak gerekir elbette. İlk Karamanlıca güfte mecmuasının basıldığı 1830 yılının öncesinde dahi Rum Ortodoks kilisesinin bazı muganniler inin kendi kadim Bizans notalama sistemlerini kullanarak sınırlı sayıda Osmanlı/Türk musıkisi eserini kâğıda geçirmiş oldukları biliniyor.[12] Ancak, işin ayrıntısına girmeksizin hemen şunu belirtmek gerekir ki her iki nota sisteminin okuyucu ve kullanıcı kitlesi hiç değilse ilk onyıllarda hem sayıca çok az hem de nitelik itibariyle kısıtlı olmuştur.[13]

Bundan aşağı yukarı yüz yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretimi ve aktarımı neredeyse bütünüyle *meşk* adı verilen yaklaşım ve yöntemle yapılırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığıyla birlikte icracılık tecrübesi edinmesi *meşk ederek* olurdu. Meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemiydi hem de Osmanlı musıki dünyasının iç dayanışma, devamlılık ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç vazifesi görüyordu. Meşkte sözlü eserlerin güftesi dışında yazılı malzeme kullanımı söz konusu olamazdı.

Meşkin varlığına ve uygulanma biçimlerine dair elimizde on altıncı yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan ve anlamlı bir devamlılık arz eden bir belgeler dizisi bulunuyor.[14] Topkapı Sarayı'ndaki içoğlanlarına verilen musıki derslerinin 1630'lu yıllardan itibaren *meşkhane* denen ve Saray'ın özellikle bu işe has-

12 Bazı örnekler için bkz. Kyriakos Kalaitzides, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, Würzburg, Egon Verlag (İstanbuler Texte und Studien 28), 2012.

13 Bkz. Aram Kerovpyan & Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları, 2010; Cem Behar, "Geleneksel Osmanlı-Türk Musıkisinin Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 244-271.

14 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde İcra ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012/2014; Cem Behar "Text and Memory in Ottoman Musical Tradition", Risto Pekka Pennanen, Panagiotis C. Poulos & Aspasia Theodosiou *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities* içinde, Helsinki, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, 2013, s. 3-13.

redilmiş özel bir odasında verilmeye başlandığına o meşkhanenin müdavimlerinden olan Evliyâ Çelebi tanıktır. Bunun daha öncesinde ise musıki eğitimi var idiyse bile bunun ne zaman ne de mekân açısından bir düzeni ve devamlılığı vardı. Saray'daki musıki eğitim faaliyetleri ve bunlar için yapılan harcamalarla ilgili belgelerin birçoğunu İsmail Hakkı Uzunçarşılı yayınlamıştır.[15] 1640 ve 1650'lerde yazan Wojciech Bobowski (nâm-ı diğer Albertus Bobovius veya Ali Ufkî Bey) ise "musıki odası" adını verdiği saraydaki bu müzik okulunda verilen eğitim türlerini, musıki hocaları ve olağan eğitim uygulamalarının yanı sıra, Saray meşkhanesinin günlük hayatını da canlı ayrıntılarla aktarır.[16]

Zaman içinde *meşk* basit bir pedagojik yöntem olmanın çok ötesine geçti. Meşk yalnızca müzik bilgisi ve repertuarı, çalgı teknikleri veya belirli bir çalgının öğretilmesini içermiyordu. Meşk aynı zamanda dini veya dindışı, sözlü veya enstrümantal eldeki tüm müzik birikim ve repertuarının da bir sonraki nesle aktarılmasının aracıydı. Meşk sırasında yüz yüze ilişki içinde olan hoca öğrenciye repertuardaki eserleri önce kısım kısım sonra da bir bütün olarak ezberletir ve ezberlediği eseri tekrar etmesini isterdi. Dolayısıyla da müzikte üstat olmak mümkün olduğu kadar çok eserin ezberlenmesini gerektiriyordu ki, yaygın nota kullanımının uzun yıllardır devreye girmiş olmasına rağmen bu durum bugün dahi bir ölçüde hâlâ öyledir. Yeni yapılmış bir beste ise yazı yoluyla, yani kâğıda dökülerek değil ancak sözlü aktarım yoluyla, ustadan çırağa, hocadan talebeye, üstatdan şakirde öğretiliyor, yayılıyor ve çalınıp söylenir hâle gelebiliyordu.

Bu süreç farklı kuşaklardan besteci ve icracıları birbirine bağlayan aktarım zincirlerini besledi, bir birlik ruhunun, gerçek veya hayalî bir dayanışma duygusunun doğmasına da yol açtı. Meşkederek öğrenme ve aktarma hem bazı özel icra tarz ve üslûplarının şekil almasına hem de bazı temel ilkelerine bugün bile uyulan birtakım toplumsal/ahlaki ve müzikal davranış kodlarının yerleşmesine sebep oldu.

Ayrıca, sözlü aktarım ve ezbere icranın mantığı ve doğası her icracıya aynı eserin her icrasında geniş bir özgürlük payı tanır. Çünkü her icracının mutlaka sıkı sıkıya sadık kalması gereken yazılı bir "orijinal" belge, kesin kayıt veya nota elde yoktu, olamazdı. Besteci eserini kâğıda dökmüş, öğrencilerine meşketmek yerine nağmeleri notaya dönüştürmüş değildi çünkü. Her icracı da eseri bestecisinin "orijinal" şekliyle değil, hocasından meşk ettiği şekliyle

15 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu - Belleten*, Yıl 41, S. 161, Ocak 1977, s. 79-115.

16 Ali Ufkî Bey'in kaleme aldığı ve meşkhanenin işleyişini de anlattığı *Saray-ı Enderûn* adlı eserin iki farklı elyazması nüshasının Türkçe çevirisi yapılmıştır: Stephanos Yerassimos & Annie Berthier, *Topkapı Sarayı'nda Yaşam – Albertus Bobovius ya da Santurî Ali Ufkî Bey'in Anıları*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002; *Saray-ı Enderûn – Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2013.

icra ederdi. Sonuç olarak da zaman içinde dolaşıma giren her yeni eserin kuşaktan kuşağa aktarılırken hem farklı yorumlarının hem de çeşitli varyant ve versiyonlarının üretilip yayılması eşyanın tabiatına uygundu. Ama bu arada çoğu bestelerin ilk şekilleri, yani "orijinalleri" belki telâfisi mümkün olmayan biçimde kayboldu, kolektif hâfızadan silindi.[17]

Bu şekilde bütünüyle sözlü olarak işleyen bir müzik evreninde bazı eserlerin zamanla unutulup repertuardan tamamen düşmesi kaçınılmaz olmakla birlikte, bu kayıpların geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının genel hacmi üzerindeki etkisi günümüzde oldukça abartılmaktadır. Çünkü musıki dünyasında bir eserin "unutulma" süreci rastgele değildir, aynı zamanda bir seçim ve eleme sürecidir. Oysa, asıl önemle üzerinde durulması gereken kayıplar yazılmadıkları için tek tek eserlerin unutulması, kaybedilmesi değildir. Eserler kuşaktan kuşağa aktarılırken gerek kişisel gerekse dönemsel müzik üslûplarının izinin silinmiş olması müzikoloji ve müzik tarihi açılarından çok daha önemli bir kayıptır.

MÜZİK VE TOPLUM

Her ne kadar başkent İstanbul'da bir yoğunlaşma bulunsa da, Osmanlı müzik geleneğinin toplumsal temelleri Saray ya da onun yakın çevresiyle kısıtlı olmaktan çok uzaktı. Müziğin gerek eğitim ve öğrenimi gerekse icrası evlerde, konaklarda, camilerde, tekkelerde, hatta kahvehanelerde sürdürülüyordu. Dolayısıyla müzik dünyası yönetici grubun teşvik ve himayesinden bağımsız olarak yaşayabiliyor, kendini yenileyebiliyordu.

Daha önceki dönemlere, ister Arap ister Fars olsun İslam ortaçağının çeşitli müzik geleneklerinin sosyal temellerinin tam aksine, on yedi ve on sekizinci yüzyılların "yeni" Osmanlı/Türk müziği sadece Hükümdara, Saray'a bağlı profesyonel bir elit grubun özel alanı olmaktan artık çıkmıştı.[18] Yine belirttiğimiz gibi Saray ve hanedan müzik yaratım ve icrasının yegâne merkezi de değildi.

Bu temel tespit Osmanlı padişahlarının zevk ve tercihlerinin her zaman musıki lehine tecelli etmediği gerçeğine dayanıyor. Mehteran bölüğü dışında da siyasi iktidara mutlaka bağımlı musıki icracıları yoktu. Bu duruma şöyle bir *a contrario* örnek verebiliriz: Birbiri ardınca Osmanlı tahtına çıkan iki Padişah, III. Osman (h. 1754-1757) ve III. Mustafa (h. 1757-1774) müzikten hoşlanmazlardı ve onu pek hoş görmezlerdi. Dolayısıyla Topkapı Sarayı'nda-

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

18 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repetoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

ki müzisyenleri Saray'dan kovup müzik faaliyetlerini ve öğretimini durdurarak Saray meşkhanesini tamamen tatil ettiler.[19]

Ne var ki, bu köktenci olduğu kadar da düşüncesiz ve keyfi kararın uzun vâdede şehrin musıki hayatını aksatan veya sekteye uğratan bir etkisi kesinlikle olmadı. III. Osman'ın tahta çıkışından otuz beş yıl sonra, kendisi de büyük bir besteci ve san'at hamisi olan Padişah III. Selim (h. 1789-1807) şehzâdeliği sırasında kurduğu müzik ilişkileri sayesinde padişah olur olmaz Saray'da çabucak usta besteci ve icracılardan oluşan bir musıki heyeti teşkil etmekte hiçbir zorluk çekmedi. Demek ki müzik geleneği şehrin toplumsal dokusuna iki padişahın iradesinin ve nefretinin yok edemeyeceği kadar sıkıca tutunmuş, dalbudak salıp kökleşmişti. Osmanlı başkentinin müzik kültürü şu ya da bu hükümdarın müzik zevki, hevesi veya tercihindeki rastgele değişikliklerin yaratabileceği olumsuz etkilere dayanacak kadar kalıcılık ve esneklik kazanmıştı.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda musıkinin sosyal temellerinin artık Saray'ın çok dışına taşmış olduğu gerçeği gerek on yedinci yüzyılda gerekse on sekizinci yüzyıl başlarında yaşamış besteci ve hânendeleri anlatan, 1728-30 yıllarında kaleme alınmış Osmanlı döneminin tek musıkişinas tezkiresi olan *Atrabü'l-âsâr fî tezkireti 'urefâi'l-edvâr* adlı eserinde Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin (1685-1753) verdiği bilgilerle de teyid ediliyor.[20] Dönemin İstanbul'unda müziğin sosyal yelpazesi çok genişti anlaşılan. Bu tezkirede ele alınan yüz kadar musıkişinasın isim, lâkap, ünvan, meslek ve faaliyetlerinin işaret ettiği toplumsal dağılım yerleşik şehir nüfusunun çok geniş bir kesiminin müzik üretim ve icrasına fiilen katıldığını açıkça gösteriyor.

Örnek vermek gerekirse Es'ad Efendi'nin tezkiresinde meslek ve faaliyetleri açıkça belirtilmiş olan yetmiş beş kişiden ancak on dört tanesi şu ya da bu biçimde Saray'da görevliydi. Tezkirede yaşamöyküleri verilen musıkişinaslar arasında çok sayıda esnaf, bürokrat ("kâtip", "defterdar" vs.), tasavvuf ehli kişiler (şeyh, derviş, zâkir vs.), birçok din adamı (imam, müezzin, hatip vs.) da vardır. Birçok müzisyen ve hânendenin de nispeten mütevazı bir kökenden geldikleri tezkirede her zaman kendi adlarıyla birlikte zikredilen "Tavukçuzâde", "Taşçızâde", "Sütçüzâde" veya "Suyolcuzâde", "Buhûrîzâde" gibi aile adlarından da anlaşılıyor. Es'ad Efendi geçimini ipekli dokumacısı, sokak satıcısı, debbağ, kuyumcu ya da taş ustası olarak sağlayan pek çok müzisyenden büyük övgüyle söz eder.[21]

---

19 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu - Belleten*, Yıl 41, S. 161, Ocak 1977, s. 79-115. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, IV. C., II. Kısım, Ankara TTK, 2003, s. 562; aynı yazar, *Osmanlı Tarihi*, IV. C., I. Kısım, Ankara TTK, 2007, s. 337.

20 Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l- Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

21 Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l- Âsâr'ı, s. 154-194.

Bu gerçekler sadece burada sözünü ettiğimiz dönem için geçerli olmakla kalmaz. Daha sonraki dönemde bu konuda gösterilebilecek en çarpıcı örnek geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin kuşkusuz en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi (1778-1846) örneğidir. İstanbul'da bir hamam işletmecisinin oğlu olarak doğan İsmail bilâhare Mevlevîliğe intisap etmiş ve Mevlevî dervişi olmuştu. Bu yüzden de yaşamı boyunca hem tekkede hem de Sarayda hep "Hamamcıoğlu İsmail" ya da "Derviş İsmail" olarak anıldı, belge ve kayıtlara bu adlarla geçti. Ancak, daha sonraları, musıkiye atfedilen yersiz bir aristokratik geçmiş nostaljisi ve idealizasyonuyla adı "Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi" gibi garip bir şekle sokuldu.

Özetle Osmanlı İstanbul'unda müzik dünyasına toplumun bütün sınıflarından genişçe bir katılım vardı. Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzâde sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur. Yani müzik dünyası ne sınıf ne de servet kıstasına dayalıydı. Müzisyenler arasında da bugünkü anlamıyla gerçekten profesyonel olanlar azınlıktaydı. Şehirde sınıf veya statü temelli bir musıki ve beğeni farklılaşması da pek yoktu. Şehrin müzik kültürü anonim halk kültüründen gelen öğeleri de kolayca sindirebiliyordu. On yedinci yüzyıl ortalarında Ali Ufkî'nin notaya aldığı repertuara bakacak olursak bu iki müzik kültürü arasındaki sınırın zaman zaman belirsizleştiğini dahi ileri sürebiliriz.

Diğer bir deyişle, padişahın ve ekâbirin doğrudan patronajı olmaksızın da gelişebiliyordu bu müzik. Mutlaka kısa ve öz bir ad vermek gerekirse, bu müziğe (başkent İstanbul başta olmak üzere, Edirne, Bursa, Konya, Selânik ve daha uzaktaki Urfa ve Diyarbakır gibi önemli Osmanlı şehirlerine münhasır olmasını da hesaba katarak) bir "şehir müziği" diyebiliriz.

Ayrıca, on yedinci yüzyılın başlarından itibaren, Mevlevîhaneler başta olmak üzere tüm dergâhlar önemli müzik eğitim ve aktarım merkezleri hâline gelerek geniş bir dini ve dünyevi müzik repertuarını her sınıftan insana ulaştırdı.[22] Tekkelerin sık sık Saray ve şehir zevkiyle halk zevki arasında köprü vazifesi gördüğü söylenebilir. Tekke ilâhîleriyle cami ilâhîleri arasındaki çok belirgin üslûp farkı da buna işaret eder. Bu geçişkenlik daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir.

Tekrar etmek gerekirse, ve Osmanlı/Türk müzik geleneğine bu geleneğin Osmanlı toplumundaki sosyal temellerini de çağrıştıran bir isim illa ki vermek gerekiyorsa, ona bazı Cumhuriyet dönemi ideologlarının yakıştır-

22 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, C. I-II, 1942-1943.

dığı (Saray'ın patronajına atfen) "Saray musıkisi" veya "Enderûn musıkisi", (halktan uzak olarak görülen Divan edebiyatına atfen) "Divan Musıkisi" ya da (küçümseyici çağrışımlarından dolayı) "Alaturka" değil, düpedüz "şehir musıkisi" adını vermek gerekir.

Ele aldığımız dönemin ilk yarısı için Evliyâ Çelebi çok sayıda gayrimüslim sâzendenin adını *Seyahatname*'sinin İstanbul cildinde ismen zikreder.[23] Dönemin ikinci yarısında ise Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler gibi şehirli gayrimüslim azınlıklara mensup besteciler bu müzik geleneği içinde daha önemli ölçüde temsil edildiler. On sekizinci yüzyılın en önemli gayrimüslim besteci ve icracıları arasında muhtemelen Rum Ortodoks kiliselerinde mugannilik de yapmış olan hânende Zaharya (öl. 1750?), kezâ Petraki olarak da bilinen ve daha çok saz eseri bestecisi olarak tanınan kilise muganisi Petros Peloponnisios (öl. 1780?), Padişah III. Selim'in tanbur hocası ve büyük tanburî ve besteci Ortaköylü İsak Fresko Romano (1745? - 1814) ve musıki çevrelerinde Musi diye de bilinen haham Moşe Faro (öl. 1760?) vardı.

Besteci ve icracıların içinde gayrimüslimlerin oranı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında –muhtemelen Tanzimat'ın etkisiyle– artmıştır. Ayrıca, bütün bu dönem boyunca kilise ve havralarda icra edilen dini müzik pek çok bakımdan ana akım olan geleneksel Osmanlı/Türk müziğiyle etkileşim hâlindeydi.[24]

NOTALAR VE MUSIKİNİN YAZILI KAYNAKLARI

Bütün bu dönem boyunca Osmanlı/Türk musıkisi camiası içinde yaygın olarak kullanılan tek yazılı malzeme *güfte mecmuaları* olmuştur. Bizzat musıkinin yazıya dökülmesi, yani nota kullanılması ise parmakla gösterilen bir istisnaydı.

On yedi ve on sekizinci yüzyıllardan günümüze kadar ulaşmış olan iki adet önemli nota derlemesinin ikisinin de Türk musıkisine hakkıyla vâkıf fakat aslen "yabancı" –yani esas itibariyle Avrupalı bir kültür ve müzik ortamında yetişmiş müzisyenler– tarafından kaleme alınmış olması elbette ki bir tesadüf eseri değildir. Bu derlemelerin İstanbul'daki gibi sözel değil esas itibariyle yazılı olan bir müzik kültüründe yetişmiş kişiler tarafından yapılmış olmasında şaşacak bir şey yok.

---

23 *Seyahatname*'sinin İstanbul cildinde Evliyâ Çelebi'nin adını zikrettiği yüzlerce müzisyenin karşılaştırmalı kronolojik bir listesi için bkz. Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi'nin Müzik Kaynakları", Hakan Karateke ve Hatice Aynur (haz.), *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2012, s. 286-342.

24 Örneğin bkz. Maureen Jackson, *Mixing Musics – Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

Bu nota derlemelerinin ilki 1630'lu yılların başında Kamaniçe (Kameniecz-Podolski) kalesinin fethi için yapılan savaşların birinde Osmanlı kuvvetlerine esir düşen Leh asıllı Wojciech Bobowski'ye (1610?-1675) aittir. İstanbul'a getirilen ve ihtida ederek Ali Ufkî adını alan Bobowski hayatının geri kalan kısmını bu şehirde geçirmiştir ve önce içoğlanı, müzisyen ve müzik hocası, bilâhare de tercüman olarak Topkapı Sarayı'nda yirmi yıla yakın bir süre kalmıştır. Ali Ufkî Bey, 1640'lı ve 1650'li yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen iki ayrı elyazması nota derlemesinde (Avrupa nota sistemini kullanarak, ama güftelerin yazım şekliyle uyum sağlamak amacıyla olsa gerek, notaları porte üzerinde soldan sağa değil sağdan sola yazarak) hem vokal hem de enstrümantal olmak üzere şarkı, türkü, murabba, tesbih, ilâhî, peşrev, semai vs. gibi toplam olarak beş yüzden fazla eseri kayda geçirmiştir. Bu elyazması nota derlemelerinin daha kapsamlı olan ve "Mecmua-yı Saz u Söz" adını taşıyanı bugün Londra'da British Library'de, diğeri ise Paris'te Bibliothèque Nationale de France'ta bulunuyor.[25]

Ali Ufkî Bey'in notaya aldığı peşrevlerden aşağı yukarı elli tanesini ondan yarım asır kadar sonra kaleme alınmış olan ve "Kantemiroğlu Edvarı" olarak da bilinen derlemede de buluyoruz. Boğdan Prensi Demetrius Cantemir (1673-1723) tarafından 1700'lü yılların hemen başında kaleme alınan bu eserde dönemin repertuarına ait üç yüz elli kadar peşrev ve saz semaisi Cantemir'in kendi icadı olan ve harflerin birleşmesinden oluşan bir notalama sistemiyle kâğıda dökülmüştür.[26]

Ortadoğu ve İslam coğrafyasında modern öncesi dönemden kalma yegâne müzik notasyonları olan bu iki derleme, musıki tarihi açısından paha biçilmez öneme sahip birinci el kaynaklardır. Arap ve Fars musıki geleneklerinde bu eser derlemelerinin eşdeğeri yoktur. Ali Ufkî ve Kantemir nota koleksiyonlarının önemi sadece yegâne olmalarından da ileri gelmiyor. Özellikle önemli olan, bu iki kişinin notaya geçirdikleri eserlerin "kaynağa yakınlığı"dır. Yani bu eserlerin daha bestelendikleri dönemde veya ondan nispeten kısa bir süre sonra kâğıda dökülmüş, notaya alınmış olmaları. Dolayısıyla daha o zaman notaya alınmış bu eserler "asıllarına yakın" ve aynı dönemde bestelenmiş olup da tâ yirminci yüzyıl başlarında notaya alınmış olan başka eserlerin notasından daha "güvenilir"dirler. Nitekim, müzik geleneğimizin oluşum sü-

25 Londra'daki yazma British Library'de, Oriental and India Office Collections, [Sloane 3114], Paris'teki yazma ise Bibliothèque Nationale de France'ta, Manuscrits Orientaux, [Turc 292] numaralarıyla kayıtlıdırlar. Ali Ufkî'nin biyografisi ve eserleri hakkında bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık, 2005, s. 17-56; Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık, 2010. Ali Ufkî'nin eserlerinin hiçbir yazma nüshası Türkiye Cumhuriyeti kütüphanelerinde mevcut değildir.

26 Bu eserlerin bugünkü notaya transkripsiyonu için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations, Vol. 1*, London, School of Oriental and African Studies - Musicological Series, 1992.

reci hakkında ciddi araştırmalar da bugün özellikle Ali Ufkî ve Kantemiroğlu nota derlemeleri üzerinden yapılıyor.

Ne var ki, ne Ali Ufkî'nin ne de Kantemiroğlu'nun becerilerinin Osmanlı'da yüzyıllar boyunca kabul gördüğünü söylemek mümkün. Tâ yirminci yüzyılın başlarında Rauf Yekta Bey tarafından yeniden "keşfedilene" dek Kantemir'in notalama sistemini koskoca Osmanlı musıki dünyasında ancak bir tek kişi emsal alıp kullanmayı düşündü: Kantemiroğlu'nun Edvârını yazarının ölümünden yarım asır kadar sonra aynen istinsah edip yine aynı notalama sistemiyle ona yüz elli kadar saz eseri daha ilave eden Neyzen Mustafa Kevserî Efendi (ölümü 1770 civarı)[27]. Sonuçta, bu notayı Kevserî'den başka hiç kimse kullanmadı. "Kevserî mecmuası" adı verilen yazma mecmua da ancak kaleme alındıktan bir buçuk asır kadar sonra, yirminci yüzyıl başlarında gün yüzüne çıkarılmıştır.

Ali Ufkî'ye gelince, Topkapı Sarayı'nın meşkhanesinde bulunduğu süre zarfında musıki eserlerini kâğıda geçirebilme ve onları yazıdan icra edebilme becerisinden dolayı neredeyse bir sihirbaz gibi görüldü. Ölümünden çok kısa bir süre sonra da ardında bıraktığı musıkiye dair elyazmalarının bir kısmı İngiliz Sefareti papazı John Covel tarafından Londra'ya, diğer bir kısmı da Fransız müsteşriki Antoine Galland tarafından Paris'e götürüldü. İstanbul'da hiç kimse bu yazma eserleri istinsah etmeye ve çoğaltmaya değer görmedi. Zaten Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili hiçbir eserinin İstanbul kütüphanelerinde nüshası mevcut değildir.

On sekizinci yüzyılda İstanbul'da bir nota sistemi oluşturup müziği yazıya dökmeye çalışan başkaları da olmadı değil. Galata Mevlevîhanesi şeyhi ve büyük besteci Nâyî Osman Dede'nin (1645? - 1729) de, tıpkı Kantemiroğlu gibi, Arap harflerine dayalı bir nota sistemi icat ettiği biliniyor. Ne var ki, Osman Dede'nin notayla ilgili bu risalesi bugüne dek bir bütün olarak ele geçip henüz yayınlanamadığı gibi, yaşadığı dönemde de onun bu becerisinin hem büyük bir tuhaflık olarak karşılandığını hem de, bildiğimiz kadarıyla, icat ettiği notalama sisteminin kendisinden başka kimse tarafından kullanılmadığını biliyoruz. Örneğin 1720'li yıllarda kaleme aldığı şuarâ tezkiresinde Nâyî Osman Dede'den uzun uzun söz eden ve kendisini şahsen de tanıdığı anlaşılan Sâlim Efendi onun bu şekilde musıkiyi kâğıda dökme becerisinden "*muhayyirü'l-'ukûl bir mârifet-i vâlâ*" (akılları durduran, çok şaşırtıcı ve yüksek bir beceri) olarak söz edip överken bu beceriyi başka kimsede görmediğini de ilave etmekten geri durmaz.[28]

---

27 Asıl nüshası bir kişinin mülkiyetinde bulunan ve "Kevserî Mecmuası" adı verilen bu derlemenin Ankara'da Milli Kütüphane'de [MFA.(A) 4941] numarayla kayıtlı bir mikrofilm kopyası mevcuttur. Mecmuanın kendisi hakkında bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *XVIII. Yüzyıl Musıki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.

28 *Tazkiretü'ş-Şuarâ – Sâlim Efendi* (Yay. Adnan İnce), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2005, s. 636-637.

Osman Dede'den neredeyse bir yüzyıl sonra yine onun gibi bir Mevlevî şeyhi olan torunu Abdülbaki Nâsır Dede (1765-1821) dönemin müziksever padişahı III. Selim'den bir nota sistemi geliştirmesi için teşvik görmüştü. Geliştirdiği ebcedî sistemle Abdülbaki Nâsır Dede toplam olarak sadece dört eseri notaya geçirebildi; bunların üçü hâmisi Sultan Selim tarafından bestelenmiş ve yine onun icadı olan Sûzidilârâ makamında eserlerdi. Sonuç farklı olmadı. Bizzat padişahtan teşvik görmüş olmak ve padişaha takdim edilmiş olmak bu notalama sisteminin musıki çevrelerinde genel kabul görmesini ve kaderinin öncekilerden farklı olmasını sağlayamadı. Böylece Abdülbaki Nâsır Dede'nin 1794 tarihli *Tahririye* adını verdiği notalı elyazması eser, türünün tek örneği olarak kaldı. İcadı olan notalama sistemi kendisi dışında kimse tarafından kullanılmadığı gibi *Tahririye* de kimse tarafından istinsah edilmeye değer bulunmadı.[29]

Aynı yüzyılın sonlarına doğru Avrupa menşeli ve bugün de kullandığımız porteli notasyon sisteminin yaygınlaşmasından önce on dokuzuncu yüzyıl zarfında bir ölçüde yaygınlık kazanabilen bir tek notasyon sistemi oldu. O da mucitlerinden biri olan Ermeni kilise muganni si ve besteci Hampartzum Limoncuyan'ın (1768-1839) adıyla anılan notasyon sistemidir, yani yaygın adıyla "Hampartzum notası". Bir tek kişinin değil, birkaç Ermeni müzisyen ve müzikseverin ortak çabasıyla ve Ermeni cemaatinin önde gelen ailelerinden Dadyan'ların himayesinde 1810-1812 yıllarında oluşturulmuştur bu notalama sistemi.

"Hampartzum notasının" esin kaynağı asırlardan beri Ermeni kilise müziğinin notasyonunda kullanılan ve *khaz* adı verilen birtakım sembollerdi.[30] Bu eski sembollere birkaç değişiklik yapılıp yeni birkaç işaret eklenerek Osmanlı/Türk musıkisi eserlerini de kâğıda dökebilecek bir nota sistemine dönüştürüldü. Mükemmel olmaktan çok uzak fakat kolay ve kullanışlı olan bir nota yazısıdır bu. Bu notalama sistemi önceleri sadece Hampartzum'un talebeleri olan bazı Ermeni müzisyenler, İstanbul'daki bazı kilise mugannileri ve birkaç meraklı Mevlevî müzisyen tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Hampartzum notası ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha geniş bir müzisyen grubuna yayılabilmiştir. Sonuç olarak Hampartzum notasının pek çok on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl eserinin unutulmaktan kurtulmasını sağladığı doğrudur.

---

29 Bkz. Recep Uslu-Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbaki Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*, İstanbul, İTÜ – Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayınları, 2009.

30 Hampartzum notasının İstanbul Ermeni cemaati içinde doğuşu ve yayılma serüveni hakkında bkz. Aram Kerovpyan - Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.

DİNDIŞI MÜZİK VE TASAVVUF MÜZİĞİ

Çeşitli tarikatlara ait dini müziklerin kökleri de on yedinci yüzyılın başlarına uzanır. Bu müzikler zamanla farklılaşmış, on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda tedricen incelmiş, zenginleşmiştir. Bu dönemde müzik açısından toplumu en çok etkilemiş tarikatlar önce Halvetîlik (ve onun Celvetî ve Gülşenî kolları), bir süre sonra da Mevlevîlik olmuştur.[31]

Dergâh/tekke çevrelerinde üretilen müzik eserlerinin çeşitliliği çarpıcıdır doğrusu. Yelpazenin bir ucunda "nefes" adı verilen, çoğu anonim, yalın ve süssüz Bektaşi ilâhîleri yer alır. Birçoğu türkü tadında olan elimizdeki nefeslerin melodik yapısı nispeten basittir ve birçoğunda başka bir makama geçişi sağlayan meyan bölümü dahi bulunmaz. Dini müzik türleri yelpazesinin diğer ucunda ise Avrupa'daki Oratoryo'lara da benzetebileceğimiz uzun, karmaşık ve katı kurallara bağlı, mutantan Mevlevî âyinleri vardır.

Daha on yedinci yüzyılın başlarında bazı tekkeler müzik faaliyetinin birer merkezi hâline gelmişlerdi. Ancak, tarikat mensuplarının sadece dini musıki ile meşgul olduklarını da sanmamalı. Tekkelerde çalınıp söylenen eserler genellikle zâkirlerin ürünüydü ama dini ve dünyevi müzik alanları önemli ölçüde iç içe geçmiş, örtüşmüştü. Ayrıca bu iki tür musıkinin teknik nitelikleri ve iç yapıları (makamlar, usuller vs.) esas itibariyle aynıydı. Usta müzisyenler her iki alanda takdir görüyor, her iki alanda eser veriyorlardı. Örneğin Saray'da, padişah huzurunda görev yapacak imam ve müezzinleri müzik bilgisi olan ve sesi çok güzel olanlar arasından seçmeye her zaman özen gösterilirdi. Musıki bilir imam ve müezzinler de her dönemde şarkı, semai vs. bestelemekten geri durmadılar.

On yedinci yüzyılın ve on sekizinci yüzyıl başlarının bestecilerini kapsayan Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-âsâr*'ında yer alan kişilerin önemli bir bölümünün dini ve tasavvufî bir bağlantısı olduğu açıkça belirtiliyor. *Atrabü'l-âsâr*'da mesleği açıkça belirtilmiş olan yetmiş beş kişiden on altısı tasavvuf ehlidir (şeyh, derviş, zâkir, zâkirbaşı vs.). Bunların yarısının da Mevlevîliğe mensup olması pek şaşırtıcı değildir. Ayrıca, mesleği belirtilen besteciler arasında ulemâ sınıfına mensup dokuz kişi ve vâiz, imam, hatip gibi din görevlisi olan on kişi vardı.[32]

---

31 Örneğin bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, C. I, 1942, s. 5-56; Walter Feldman, "Musical Genres and Zikir of the Sunni tarikats of İstanbul", Raymond Lifchez, *The Dervish Lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey* içinde, Berkeley, California University Press, 1992, s. 187-222; Walter Feldman, *Ottoman Court Music: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 85-105.

32 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, s. 158-170, 181-193.

Nitekim, en erken dönemlerde bile tekke kökenli önemli besteciler yetişiyordu. Bezcizâde Muhiddin (öl. 1611), Zâkirî Hasan Efendi (öl. 1622), "Hâfız Kumral" lâkaplı Mehmed Efendi (öl.1621), pek çok zâkiri eğitmiş olan Üsküdarlı Aziz Mahmud Hüdâi (öl. 1628), Tokatlı Ömer Gülşenî (öl. 1630?) bunlardan bazılarıdır.[33] Bu erken dönem bestecilerinden Sütçüzâde İsa (öl. 1628) ve Âmâ Kadri gibileri hem dini hem de dindışı eserler bestelemişlerdi. On yedinci yüzyılın en önemli bestecilerinden olan "Hâfız Post" lâkaplı İmamzâde Mehmet Efendi (öl. 1694) sadece dindışı besteler yapmamış, dönemin Halvetî şair ve mutasavvıfı Niyazi-i Mısrî'nin (1618-1693) birçok şiirini de ilâhî tarzında bestelemiştir. Hâfız Post aynı zamanda günümüze ulaşmış en eski Osmanlı elyazması güfte mecmualarından birinin de derleyicisi ve yazarıdır. Hâfız Post'un bu mecmuası kütüphanelerde yüzlercesi mevcut olan bu türden güfte derlemeleri için bir model teşkil etmiştir.[34]

Muhtemelen Hâfız Post'un talebesi olan Itrî'ye –daha doğrusu yaşadığı dönemde tanındığı adla Buhurcuoğlu Mustafa Efendi'ye (1640? - 1712)– gelince, onun da beste yelpazesi epey geniştir. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin en önemli isimlerinden biri olan Itrî'nin hem mensubu bulunduğu Mevlevîlik için hem başka dergâhlar için yaptığı bestelerin yanı sıra, çok sayıda dindışı bestesi de vardır.

Itrî'nin bazı dini besteleri zamanla o kadar sevildi ve benimsendi ki ait oldukları müzik formunun iç dinamiğini ve değişim potansiyelini tamamen ortadan kaldırarak formu neredeyse tüketip o türün tek meşru örneği hâline geldiler. Örneğin, Türkiye'de bazı ibadetlerde Itrî'nin bestesi olan *salât-ı ümmiye*'nin (çoğu kez cumhur olarak) okunmaması ya da onun yerine bir başkasının bestesinin okunması artık düşünülemez bile. Kezâ, Mevlânâ Celâleddin'in Peygambere övgü niteliğindeki bir gazelini kullanarak bestelediği Rast makamındaki *Na't-ı Mevlânâ* zamanla Mevlevî mukabelesine dahil edilmiştir. Mukabele sırasında icra edilecek sadece Rast'ta değil herhangi bir makamdaki bir âyinin vazgeçilmez, adeta zorunlu açılış eseri hâline gelmiştir Rast makamındaki bu *Na't-ı Mevlânâ*. Onun yerine başka bir na't-ı peygamberî'nin okunması artık kat'iyen söz konusu olamaz. Bu bakımdan da Rast makamındaki bu na'tın eklenmesiyle Mevlevî âyinlerinin en son ve bugün bildiğimiz şekillerini almalarında Itrî'nin besteci olarak prestijinin rolü büyük olsa gerektir. Çok beğenilmesi dolayısıyla bizzat yaratmış olduğu ve ilk örneğini verdiği bir türün gelişme potansiyelini ortadan kaldıran esere

33 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, C. I-II, 1942-1943.

34 Bu mecmuanın içerik analizi ve Osmanlı öncesi dönemin mecmualarıyla karşılaştırması için bkz. Owen Wright, *Songs Without Words – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (Musicology Series, Vol. 3) 1992.

bir diğer örnek de Nâyî Osman Dede'nin (öl. 1730) bestelediği *Miraciye*'dir. Repertuarda Osman Dede'nin *Miraciye*'sinden başka miraciye yoktur.

En sık kullanılan dini müzik formu *ilâhî* idi. *İlâhî* aslında zikir sırasında okunabilen birçok alt türden oluşan epey geniş kapsamlı bir terimdir.[35] İlâhîler usullüydü ve güfteleri de Türkçeydi. Güftesi Arapça olanlarına ise *şugl* deniyordu. Belli zamanlarda okunan ve usulsüz olan ilâhîler ise *durak* adını alır. Bunlar sayıca daha azdır. Görebildiğimiz kadarıyla Halvetî, Cerrahî, Kadirî vs. tarikatların zikir törenlerinde okunagelen ilâhîler arasında belirgin bir biçim veya üslûp farkı da yoktu. Bu tarikatlardan birine mensup birinin bestelediği bir ilâhî, eğer güftesi o tarikatın pîrine veya kurucusuna doğrudan seslenmiyor, veya ona övgü amacıyla kaleme alınmadıysa, başka tarikatların zikir törenlerinde de pekâlâ okunabiliyordu. Nitekim, pek çok ilâhî mecmuasında bunu açıkça görmek mümkün.[36]

Tekkelerdeki zikir törenleri dışında okunan ilâhîlere *tevşih*, *tesbih* veya *cumhur ilâhî* adı da verilebiliyordu. Bu son iki tür ilâhînin camilerde de sık sık okunduğu oluyordu. Ne var ki, dergâhlardaki uygulamanın aksine, ilâhîler camilerde tıpkı bugün de olduğu gibi herhangi bir çalgının eşliği olmaksızın hep *a capella* olarak okunuyordu. Ayrıca, tıpkı diğer ilâhîler gibi önceden bestelenmiş fakat –istisnai olarak– usulsüz olması ve öylece okunması gereken tekke müziği formları da vardı. Bunlar *na't* ve *durak* adı verilen formlardır. Otuz kadarı bugüne dek gelmiş olan *durak*ların da çoğunlukla ya tekkede zikrin belirli duraklama anlarında ya da Mevlid okunurken bahirler arasında okunması âdet olmuştu.[37]

Muhtemelen tâ başından beri gerek törensel gerekse müzikal açılardan en karmaşık tasavvufî ritüel Mevlevîlerinki olmuştur. Aslında Mevlevîyye herhangi bir zikir töreninin yapılmadığı ve mukabele sırasında kullanılan temel müzikal formun ilâhî olmadığı tek Sünni tasavvufî tarikattır. Mukabele adı verilen Mevlevî törenleri belirli bir makamda önceden bestelenmiş bir peşrevden sonra her birine selâm adı verilen dört bölümden oluşan ve aynı makamdaki bir âyinin belli bir ritüel içinde semazenlere eşlik etmesinden ibarettir. Gerek âyinlerin güfteleri gerekse bunları bestelemekte kullanılan makam ve usuller, bu uzun âyinlerin en eski örneklerinin bile (yani *beste-i kadim* denen ve bestekârı bilinmeyen en eski üç eserin) 1600'lü yılların orta-

35 Bkz. Walter Feldman, "Musical Genres and Zikir of the Sunni Tarikats of İstanbul", Raymond Lifchez, *The Dervish Lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey* içinde, Berkeley, California University Press, 1992, s. 187-222.

36 Örneğin, Abdülkadir Töre ile Ali Rıza Şengel'in ilâhî mecmualarının dökümü hakkında bkz. Yusuf Ömürlü, *Türk Musıkisi Klâsikleri-İlâhîler*, C. I-VIII, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 1979-1991.

37 Duraklar hakkında bkz. Cem Behar, "Türk Tasavvuf Musıkisinde bir 'Teknik Modernleşme' Örneği: Durak", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 280-311.

larından önce bestelenmiş veya şekillendirilmiş olamayacağını gösteren birer delildir[38]. Daha sonra, Itrî'nin Rast makamındaki na'tının da eklenmesiyle birlikte Mevlevî âyini bugün bildiğimiz şeklini büyük bir olasılıkla on sekizinci yüzyılın ilk yarısında almıştır.

Mevlevî âyininin Osmanlı/Türk musıki geleneğindeki en uzun ve en karmaşık müzik formu olduğunda hiç kuşku yok. Bir Mevlevî mukabelesi her zaman Itrî'nin Rast makamındaki *na't-ı Mevlânâ*'sının okunmasıyla başlar, ardından o gün okunacak âyinin makamında bir ney taksimi, aynı makamda ve mutlaka devr-i kebir usulünde bir peşrevden sonra önceden bilinen bir sıra içinde ve belli usullerde bestelenmiş çoğu Mevlânâ'ya ait metinlerden oluşan dört bölümlük (dört "selâm") âyinle devam eder ve kâh son bir saz eserini ve taksimi, kâh kısa bir "niyaz âyinini" izleyen post duası ve Kur'an okunmasıyla sona erer.

Bu müzikal dizi ve ilgili ritüeller on sekizinci yüzyıl başından bu yana pek az değişikliğe uğramıştır. Bu müzik süitine son şeklinin verilmesi on yedinci yüzyıl sonuyla on sekizinci yüzyıl başlarına rastlar. Bu dönemde bestelenmiş olan Itrî'nin Segâh makamındaki, Nâyî Osman Dede'nin de Çargâh, Uşşâk, Rast ve Hicaz makamlarındaki dört adet âyin bu musıki eserinin nihai formunu almasında çok etkili olmuştur kuşkusuz. Âyinlerin müzikal içeriği bir yana, Mevlevî Mukabelesi sırasında gerek şeyhin ve dervişlerin, gerekse mutrıb heyetinin ve semazenlerin kıyafetlerinin en küçük ayrıntısı, duruşları ve mukabele sırasındaki en küçük hareketleri bile çok sıkı kurallarla tanımlanmış bulunuyordu[39].

Mukabele günleri Mevlevî dergâhları tarikatın sempatizanlarına (*muhip*lere), misafirlere, çeşitli türde dinleyici ve seyircilere açıktı. Müzik genellikle evlerde, konaklarda ve diğer özel mekânlarda icra edildiği için de Mevlevîhanelerde yapılan mukabeleleri kamuya açık tek –tâbiri caizse– "konser" türü icralar olarak telâkki etmek yanlış olmaz.

Mevlevî âyinlerinin uzunluğu ve karmaşıklığı gerçekten de bütün usta müzisyen ve bestecilerin becerisini zorlamıştır. Mevlevîhanelerin fiilen birer müzik okulu olarak kabul edilmesinin sebeplerinden biri de bu olsa gerektir. Mevlevî müzisyenler on sekizinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren İstanbul'da müzik yaratımının ön saflarında yer almaya başlayınca gerek on dokuzuncu yüzyıl zarfında gerekse yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde çok sayıda yeni âyin bestelendi.[40] Notaları günümüze kadar ulaşabilmiş ve fiilen

38 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 7.

39 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963.

40 *Mevlevî Âyinleri*, C. VI-XVIII, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı'ndan, 1934-1939; Sadettin Heper (Haz.), *Mevlevî Âyinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.

"meydan görmüş"[41] altmıştan fazla Mevlevî âyininin ancak on ya da on iki tanesi on dokuzuncu yüzyıl öncesine aittir.[42]

MÜZİK TOPLULUKLARI, ÇALGILAR VE İCRACILAR

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini gerek genel icra tarzları gerekse toplulukta yer alan icracıların sayısı bakımından esas itibariyle bir "oda müziği" olarak nitelemek doğru olur. Yani ne bir "koro müziği"dir ne de bir "senfonik müzik". En fazla sekiz ya da on kişilik ses ve saz gruplarıyla icra edildiğinde kendini en iyi ele veren bir müzik türüdür. Böylesi icraları "oda müziği" olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bu tanım hem dini hem dindışı müzik türleri için geçerlidir. Bu görüşü destekleyecek çok çeşitli estetik sebeplerle birlikte yeterli tarihi belgeler de mevcuttur.

Bu icra türünün bilinen tek istisnası mehterdi. Ne var ki, mehter müziği çok sınırlı zaman ve alanlarda fonksiyonel olan, amaç ve işlevleri belli, estetik çağrışımları çok sınırlı, öncelikli kullanım alanları ise siyaset ve savaş olan bir askeri müzik türüydü. Esas itibariyle şan, güç ve azamet belirtmek için, padişah, vezir ya da sefirlere refakat etmek için ve öncelikle askerin, ordunun ve Devletin gücünü vurgulamak için kullanılırdı mehter musıkisi. Harpler ve seferler sırasında ise Osmanlı askerinde gayret, cesaret ve şecaat, düşmanda ise şaşkınlık, korku ve panik gibi duyguları uyandırmak gerektiğinde devreye girerdi. Dolayısıyla da bu müzikte amaç mümkün olduğu kadar çok sayıda zil, boru, davul, zurna ve köslerle açık havada büyük bir ses hacmi elde etmekti. Bir kısım Avrupalı mehter müziğini Türk müziğiyle bir tutuyordu zira savaş alanlarında muhatap oldukları ve Türk musıkisi olarak bildikleri tek müzik türü oydu. Mehter musıkisi Avrupa'da on sekizinci yüzyılda epey rağbet görmüş olan bir tür müzikal moda da yaratmıştı. Oysa Osmanlılar açısından bakarsak on sekizinci yüzyıl başlarından itibaren "ince saz" diye adlandırılan ana akım beste ve icralarının karşıtı olarak görülen mehter çalgı ve icralarına "kaba saz" dendiğini görürüz.

Şu gerçeğin de altını kuvvetle çizmek gerekiyor ki on yedi ve on sekizinci yüzyılda –ve daha sonra– müzik yapmak esas itibariyle tek tek icracıların bi-

41 Bir Mevlevî âyininin var olması için geleneğe ve kurallara uygun bir biçimde bestelenmiş olması yeterli değildi. O âyinin var addedilmesi için en az bir kez dergâhta bütün usul ve erkânıyla mukabelesinin yapılmış olması şarttı. Dergâhta mutrıb heyeti ve semazenler eşliğinde icra edilmemiş, mukabelesi yapılmamış, özgün deyimiyle "meydan görmemiş" bir âyin keenlemyekün idi. Yani, soyut bir müzik eseri olarak var olsa bile Mevlevî anlayış ve geleneğine göre bu kupkuru müzik parçası âyin sıfatını taşıyamazdı; yani yoktu, yok mesabesindeydi.

42 Yirminci yüzyılda bestelenmiş ve hemen hiçbiri meydan görmemiş Mevlevî âyinlerinin geçici bir listesi için bkz. Esin Çelebi Bayru ve Bekir Reha Sağbaş (Haz.) *Yüzyıllar Boyu Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008, s. 223-227.

reysel becerisine dayanıyordu; icracıları da samimi bir atmosferde görece küçük bir dinleyici topluluğu dinlerdi. İcracı toplulukları nispeten küçüktü ve genellikle iki ya da üç hânendeyle bir avuç sâzendeden oluşuyordu. Topluluk içinde bile olsa, okuyup çalmak her zaman bireysel bir işti ve icracıların kişisel hünerleri ön planda tutulurdu. Soyut bir topluluk disiplini yerine bireysel beceri ve yaratıcılığın sergilenmesi her zaman öncelikliydi. Diğer Orta-doğu İslam müzik geleneklerinde de bu böyleydi.

Dolayısıyla geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde ne Avrupai anlamda "koro" veya "orkestra" türü icralar ne de bunlarla ilgili kavramlar ortaya çıkabilirdi, nitekim çıkmamıştır. Ayrıca, ne beste yaparken ne de eser icra ederken nota kullanılmasının sonucu olarak her icrada "aynen tekrarlanması" gereken bir "model" kavramı da müzik kültüründe yer edinemiyordu. Bu da eserlerin ve icraların standartlaşmasını engelliyordu elbette. Bir müzik eseri icra edildiği zaman ortaya çıkan sonuç bir bestenin düz, doğrudan ve basit biçimde icrası yerine bir bakıma her seferinde yeniden yaratılmasıydı.

Güvenilir bir tarihi kaynak tarafından kayda geçirilmiş en büyük müzik topluluğu 5 Rebiyülevvel 1239 (9 Kasım 1823) tarihinde Padişah II. Mahmud'un huzurunda müzik icra etmiş olan fasıl topluluğudur. Aralarında İsmail Dede Efendi, Kemânî Rıza Efendi, Tanburî Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Kazasker Neyzen Mustafa İzzet Efendi gibi büyük üstatların da bulunduğu bu "büyük çaplı" musıki heyeti çoğu Saray'da görevli olan topu topu on iki sâzende ve hânendeden müteşekkildi.[43] On dokuzuncu yüzyıl başlarının İstanbul'unda müziksever bir hükümdar tarafından bir araya getirilmiş ve hükümdarın patronajından yararlanan bu prestijli topluluktan daha kalabalık müzik heyetlerinin bulunabileceği pek düşünülmemeli. Bununla birlikte, Cumhuriyet Türkiyesi'nde kalabalık topluluklar ve "koro"lar giderek küçük ve samimi geleneksel müzik topluluklarının yerini alacak, dolayısıyla da Osmanlı/Türk müziğinin gerek estetik algısında gerekse icra üslûplarında radikal değişimlere yol açacaktı.

Müzik icraları sırasında dinleyicilerle icracılar arasında sanatsal duygu ortaklığı ve katılım yaratan yakın ve samimi bir atmosfer muhtemelen on yedi ve on sekizinci yüzyılın genel kuralıydı. Müzik icrası için önceden hazırlanmış özel bir ortam veya buna özgü bir mimari tasarım mevcut değildi; sahneler veya konser salonuna benzeyen mekânlar da yoktu elbette. Tamamen pasif kalmayan, yapay bir "ciddiyete" kapılmasına gerek olmayan ve müziği günlük yaşamını geçirdiği mekânlardan birinde dinlemekte olan dinleyicinin sık sık tepki vererek müzikal iletişime aktif olarak katıldığını

43 Bkz. Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987, s. 220.

da varsaymak yanlış olmaz. Üstelik henüz bestekârlık, icracılık ve musıki hocalığı işlevleri arasında kesin bir ayırım da oluşmamıştı; usta bir müzisyen bu işlerin hepsini biraz olsun yapmak durumundaydı. Özel musıki meclisleri de mecburen hem icra, hem öğrenim hem de intikal mekânı rolü oynuyordu.

Ayrıca, çağlar boyunca bütün Yakındoğu müzik geleneklerinde olduğu gibi Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde insan sesi her zaman en önemli musıki âleti olarak görülüyordu. Dolayısıyla hânendelik sâzendelikten önemliydi. Bu tespit doğrudan doğruya geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin repertuarına yansımıştır. Günümüze ulaşmış olan eserler toplamı içinde enstrümantal parçaların oranı yüzde beş ya da yediyi geçmez. Osmanlı/Türk musıkisi esas itibariyle bir ses musıkisidir. Enstrümantal müzik ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında nispi bir bağımsızlık, kendine mahsus bir estetik konum ve değer kazanacaktır.

On yedinci yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da bilinen ve kullanılan çalgılara gelince, bunlar hakkında ayrıntılı bilgi önceleri Saray mensubu olup bilâhare dünya gezgini olan Evliyâ Çelebi tarafından veriliyor. *Seyahatname*'nin İstanbul cildinde yaptığı listede Evliyâ tam yetmiş dört farklı çalgının adını sayıp dökerken bu çalgıların her biri için dönemin İstanbul'unda bu çalgının önde gelen icracılarının, yapımcılarının adını ve yapıldıkları dükkânların sayısını veriyor.[44] Ancak, adları farklı olsa bile bu çalgıların birçoğu aynı çalgı türünün birbirinden az farklı varyantlarıydı sadece. Ayrıca, Evliyâ her konuda olduğu gibi burada da tüketici ve her şeyi kapsayıcı olma arzusunun bir sonucu olarak çalgı ve çalgıcılar listesine bir yandan kırsal kökenli halk müziğinin çalgılarını ve bunların envai çeşidini, diğer yandan da az ya da çok kullanıldıklarına hiç bakmaksızın o dönemde oluşumunu henüz tamamlamakta olan şehir kökenli geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tüm çalgılarını dahil etmeyi seçmiştir.

On sekizinci yüzyılda İstanbul'da uzun süre kalmış ve buradaki musıki yaşamına dair önemli eserler kaleme almış olan Charles Fonton ve Gianbatista Toderini gibi dikkatli ve ilgili bazı Avrupalı gözlemciler bize dönemin çalgıları hakkında daha güvenilir ve daha ayrıntılı bilgiler verirler. Bu iki gözlemcinin yanı sıra, minyatür, gravür ve diğer görsel kaynaklar da en sık kullanılan çalgıların sayıca oldukça az olduğunu gösterir.[45] On sekizinci yüz-

---

44 Evliyâ ve çalgılar hakkında bkz. Evliyâ Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, C. 1, s. 302-307; Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi Müzik Değişiminin Neresinde?", Nuran Tezcan (Haz.), *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 307-347; Ersu Pekin, "Evliyâ Çelebi'nin müzik kaynakları", Hakan Karateke & Hatice Aynur (Haz.), *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesinin Yazılı Kaynakları* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2012, s. 286-342. Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century as Described in the Siyahat Nama of Ewliya Chelebi*, Glasgow, The Civic Press, 1937.

45 Bkz. Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, N.A. 4023; bu yazmanın Türkçeye çevirisi ve

yıl ortalarında İstanbul'da yedi yılını geçirip bu şehrin müzik dünyasına meraklı bir yabancı gezgin gibi değil ama "içeriden" bakabilen Charles Fonton eserinde sadece dört çalgı (ney, tanbur, miskal ve rebap) hakkında ayrıntılı bilgi verir ve bunların her birinin bir çizimini yapar.[46]

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ana nefesli çalgısı olan *ney* on altıncı yüzyılın ikinci yarısından sonra yapı itibariyle (başpâresinin bazı ayrıntıları hariç) önemli bir değişim geçirmeksizin bugüne dek kullanımda kalmış olan belki de tek çalgıdır.[47] On altı ve on yedinci yüzyıllarda pek revaçta olmasına ve daha on beşinci yüzyılda kaleme alınmış Seydî'nin, Hızır bin Abdullah'ın ve Yusuf bin Nizameddin'in Türkçe *Edvâr*'larında (musıki teorisi kitaplarında) örnek çalgı olarak yer almasına karşılık harp'ın kucakta tutulabilen küçük bir cinsi olan *çeng* on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru neredeyse tamamen unutulmuştu.

1750'li yıllarda hâlâ rağbetle kullanılmakta olan ve bir tür panflüt olan *miskal* de aynı yüzyılın sonlarına doğru gözden düşmüştü. Miskal'in tedricen rağbetten düşmesini iki nedene bağlamak mümkün. Bunlardan biri on sekizinci yüzyıl zarfında Mevlevî müzisyenlerin ön plana çıkmasıyla muhtemelen nefesli çalgılar arasında ney'in daha büyük önem kazanmş olmasıdır. Diğer sebep ise on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren kullanıma giren yeni makam (ve dolayısıyla perde) sayısının çoğalmasından dolayı miskalin sınırlı sayıdaki borularının icrayı çok zorlaştırması ve özellikle transpoze çalışta yetersiz kalmasıydı.[48] Bu sebep aynı dönemlerde *çeng*'in terk edilmesine de yol açmış olabilir. Bu ikinci sebep –o çok özel, karakteristik tınısına rağmen– perde adedi sınırlı ve akordu sabit olan *santur*'un da aynı dönemde gözden düşmesi sonucunu doğurmuştur.

Benzer bir durum az çok *ûd* için de söz konusu olmuştur. Arap/Ortadoğu müzik geleneğinde yüzyıllardır çok büyük öneme sahip olan bu çalgı on yedinci yüzyılda İstanbul'da *tanbur* tarafından tahtından indirilmişti. Ne var

---

yorumu için bkz. Cem Behar, *On sekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987; Gianbatista Toderini, *Letteratura Turchesca*, Venedik, Giacomo Storti, 1787. Bu kitabın 1789'da Fransızca, 1790 yılında da Almanca çevirisi yayınlanmıştır. Fransızca yayından Türkçeye Çevirisi: *Türklerin Yazılı Kültürü - Türklerin Edebiyatı,* (çev. Ali Berktay), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012. Bu konularda çeşitli yüzyıllara ait Avrupalı seyyahlarca kaleme alınmış çok sayıda metin, gözlem ve yorum örnekleri için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

46 Charles Fonton, *a.g.e.*

47 On altı ve on yedinci yüzyıllarda kullanılan belli başlı çalgıların gelişiminin döneme ait görsel malzemelerde izlenmesi hakkında bkz. Ersu Pekin, "*Surnâme*'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi), S. 1, Yaz 2003, s. 53-91; ney hakkında ise bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 136-142.

48 Walter Feldman, *a.g.e.* s. 163-169.

ki, Türk musıkisi çalgılarının arasına bir daha dönemeyen *çeng* ve *miskal*'in aksine, *santur* ve özellikle *ûd* on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren müzik çevrelerinde tekrar rağbet görmeye başladı.

On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ana çalgılarından olan *tanbur*'un yükselişine tanık oluyoruz. Bu çalgı, ûd'un daha sonraki geri dönüşü bir yana bırakılırsa, o zamanlardan bugüne dek Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle "Türklerin gözde çalgısı"[49] olarak kalmaya devam etti. Bir on sekizinci yüzyıl tanburîsi ve müzik yazarı olan Derviş Mehmed Emin tanbur'la ilgili risalesinde bu çalgıya dair döneminin müzik çevrelerinin genel kanısını yansıtır ve tanburun diğer sazlarla kesinlikle karşılaştırılamayacağını ifade ederek onu yüceltir. Çalgının diğerlerine üstünlüğünü belirtmek için Derviş Mehmed Emin "*tanbur sair* [diğer] *saza kıyas değildir*" diye yazar[50].

Birçok başka kaynakta da "tamam saz" olarak görülen tanburun dışındaki birçok saz "eksik/nâtamam saz" olarak niteleniyor. 1700'lü yılların başında Kantemiroğlu tanburu musıkinin her zaman esas çalgısı olan insan gırtlağından çıkan tüm perdeleri eksiksiz icra edebildiği için musıki teorisini açıklamaya yarayan çalgı olarak tercih ettiğini açıkça söyler:

> "*Bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden*[hepsinden] *kâmil ve tamâm tanbur dedikleri sazdır*"[51].

Uzun saplı ve eksiksiz perdeli olan tanbur, farklı mikrotonal aralıkların açıkça belirtilip icrada ayırt edilmesini kolaylaştırdığı ve birçok transpozisyona kolayca olanak tanıdığı gibi, gerektiğinde diğer çalgıların akordlarını yapacakları standart bir sesölçer olarak da kullanılabilir. İcra sırasında kullanılması gereken perde adedi ise istendiğinde sorunsuz bir şekilde tanburun sapında azaltılıp çoğaltılabilir, gerektiğinde perdelerin yeri değiştirilebilir. Çok özel, vakur, derin ve dokunaklı tınısının yanı sıra tanburun yaygınlaşmasında ve Evliyâ Çelebi'nin uzun uzadıya sayıp döktüğü onlarca telli ve mızraplı çalgı arasından sıyrılıp temel çalgı hâline gelmesinde bu pratik yararlarının da bir etkisi olmuş olsa gerektir. Buna teknik açıdan ihtiyaç da vardı çünkü bu dönem Osmanlı/Türk müziğinin temel ses sisteminin büyük değişimlerden geçtiği bir dönem olmasının yanı sıra sürekli yeni makam ve terkiplerin de yaratıldığı bir dönemdi. Kantemiroğlu'nun tüm makam anlatımlarını tanbur üzerinden yapması boşuna değildi.

---

49 Bkz. Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", A. Lavignac & L. de la Laurencie (yay.) *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1922, C. V, s. 2945-3064.

50 Bkz. Derviş Mehmed Emin, *Der Beyān-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur*, Viyana, Staatsarchiv. Ms. 389 (Diğer nüshası: Ankara, Milli Kütüphane, Yazmalar Bölümü, G.K. 131/2).

51 Kantemiroğlu, *Kitabü 'İlmi'l-Musıki 'alâ Vechi'l Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 2768, vr. 2a.

Yaylı çalgılara gelince, bunların başında aslında çok eski bir çalgı olan ve benzerleri bugün dahi İran ve Azerbeycan'da kullanılmakta olan keman/kemançe geliyordu. Dikey tutularak çalınan uzunca bir sapı, Hindistan cevizi kabuğundan veya ahşaptan deriyle kaplı küresel bir teknesi olan, iki ya da üç ibrişim teli bulunan ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınan bu çalgıya birçok kaynakta *rebab* da deniyor. 1751'de Fonton bu çalgıyı ayrıntılı bir şekilde tarif eder ve resmeder.[52] On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da bu çalgı ailesine katılan *viola d'amore* rebap gibi dikine tutularak değil fakat göğse dayanarak çalındığından *sinekemanı* adını aldı. Bu çalgının İstanbul'da ilk kez Rum Kemancı Yorgi (ya da Corci) tarafından çalındığı kayıtlara geçmiştir. Daha sonraları sinekemanının yerini alacak olmasına rağmen ilk önceleri basit bir meyhane çalgısı olarak görülüp ciddi fasıllara sokulmayan Avrupa kökenli dört telli *keman*ın da aşağı yukarı aynı dönemde Osmanlı/Türk musıkisi sazlarına katıldığını görüyoruz. Bu çalgı ancak on dokuzuncu yüzyılda normal fasıl icralarına dahil edilecektir.

Vurmalı çalgılara gelince, tekke müziğinin (özellikle Mevlevîlerde) icrası için önem taşıyan *kudüm, halile* ve *bendir* gibi çalgılar on yedinci yüzyılda zaten mevcuttu ve kullanımdaydı. Def ve darbuka'nın fasıl icralarına dahil edilmesi ancak on dokuzuncu yüzyıldan sonradır.

Müzisyenlerin kendilerine gelince, daha önce de altını çizdiğimiz gibi, ister hânende ister sâzende olsunlar on yedi ve on sekizinci yüzyılda ve hatta daha sonraları bile aralarında kelimenin bugünkü anlamında "profesyonel" sayılabilecek olanları sayıca çok azdı. O dönemlerde amatörlük-profesyonellik farkı pek açık seçik olmadığı gibi, bu yüzyıllarda tarihi kaynaklarda adı geçen müzisyenlerin pek azının geçimlerini yalnızca sanatlarını icra ederek sağlayabildikleri ve/veya toplum tarafından sadece bir müzisyen olarak algılandıkları görülüyor.

Mesela, *Atrâbü'l Âsâr*'da biyografileri yer alan on yedinci yüzyıl ve on sekizinci yüzyıl başı bestecilerinin dörtte birinden bile azının, şu ya da bu şekilde Saray'dan bir ödenek almasını gerektiren bir görev yaptığı belirtiliyor. Bütün Osmanlı hükümdarları arasında hiç kuşkusuz musıkiyle en yakından ilgilenmiş padişahlardan olan III. Selim'in (slt. 1789-1807) ve II. Mahmud'un (slt. 1808-1839) zamanlarında bile Saray'a bağlı ve Saray'dan düzenli maaş alan müzisyenlerin sayısı asla on ya da on beşi geçmemiştir.[53] Müzik meraklısı bazı devlet büyüklerinin de bazı müzisyenlerle bir tür patronaj ilişkisine girmiş olmaları kuvvetle muhtemeldir. Ne var ki, müzisyenler için bunların dışındaki olası geçim kaynakları da herhalde kıt ve düzensizdi. Çünkü musı-

52 Bkz. Cem Behar, *On sekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 88.

53 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu - Belleten*, Yıl 41, S. 161, Ocak 1977, s. 79-115.

ki eğitimi ve aktarımı doğrudan parayla ödüllendirilmiyor, bunun tersi bazı istisnai durumlar da gayriahlaki görülüyordu[54].

DİNDIŞI FORMLAR VE FASIL

On dört ve on beşinci yüzyılın önemli beste formlarından olan *nevbet-i mürettebe*'nin veya onun çeşitli bileşenlerinden (kavl, gazel, terane, fürûdeşt) Osmanlı/Türk musıki geleneğine pek bir şey aktarılmamış olduğunun daha önce altını çizdik. Leh mühtedisi Ali Ufkî Bey'in 1640'lı ve 1650'li yıllarda kaleme aldığı iki adet nota derlemesi daha o tarihlerde bile *nakış, murabba', semai* gibi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin temel sesli eser formlarının bugünkü hâlleriyle olmasa bile esas itibariyle oluşmuş olduğunu gösterir. Bu derlemelerde, ayrıca, birçok dini eser, ilâhî, tevhid ve tesbihlerle birlikte o dönemde Ali Ufkî'nin bulunduğu Saray'da ve Saray'a yakın çevrelerde icra edildikleri anlaşılan türkü, koşma ve varsağı gibi bazı halk müziği formlarından örnekler de bulunuyor[55].

Ne var ki Ali Ufkî ne bir fasıl tanımı yapar ne de faslın icrası sırasında hangi tür eserlerin hangi sırayla yer alması gerektiğine dair bilgi verir. "Fasıl" onun için henüz sadece yaptığı nota derlemesinin aynı makamdan eserleri sırasız bir şekilde dizdiği bölümüne verdiği isimdir. Hânende ve sâzendelerin yer aldığı gerçek bir musıki faslının ayrıntılı anlatımı ilk kez Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra Kantemiroğlu tarafından on sekizinci yüzyıl başlarında verilecektir. Kantemiroğlu'nun tanımına göre bir "hânende faslında" belirli bir sıralama içinde *murabba' beste, kâr, nakış* ve *semai* gibi eserler bulunur. O tarihlere kadar daha çok anonim halk müziklerinin türkü, varsağı gibi eserlerine yakın görülen *şarkı* ise ancak on sekizinci yüzyılın ortalarına doğru ciddi bir fasıl icrasına dahil edilecektir.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde *fasıl* genellikle aynı makamda fakat çeşitli formlarda vokal ve enstrümantal dindışı eserlerin önceden belirlenmiş bir sırayla art arda gelmesinden oluşan –Avrupai bir terim kullanacak olursak– bir tür konser süitidir. Bazı Arap ülkelerinde faslın muadiline "vasla" dendiği olmuştur. Fasıl her zaman hem icracıları hem izleyiciyi seçilen makamın "ruhuna" ısındıran bir taksimle başlar. Ardından gelen peşrev, *hane* adı verilen üç veya dört (nadiren de beş) bölümden oluşur ve her hanenin ardından *teslim* veya *mülâzime* adı verilen bir nakarat bölümü tekrar edilir.

54 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

55 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, [Turc 292], *Mecmua-yı Saz u Söz*, British Library, Oriental and India Office Collections, [Ms Sloane 3114]. Bu mecmualar hakkında Cem Behar, *Saklı Mecmua- Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

On yedinci yüzyılda bu teslimin yerine (veya onunla birlikte) kullanılan "terkib", "persenk", "bazgû" veya "bazgeşt" gibi terimlere, peşrev hanelerinin "serbend" ya da "zeyl" gibi alt bölümlerine de on sekizinci yüzyıl başlarından itibaren pek rastlanmaz.[56] Peşrev formu on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bugün de bildiğimiz şekline kavuşur ve sabitleşir.

Fasıl yine enstrümantal bir parça olan *saz semaisi*yle sona erer. Saz semaisinin de peşreve benzer bir yapısı olmakla birlikte önceleri (on yedinci yüzyılda ve on sekizincinin ilk yarısında) bütünüyle 6/8'lik semai usulüyle, daha sonraları ise ilk üç hanesi 10/8'lik aksak semai usulü, son hanesi ise genellikle 3/4'lük veya 6/8'lik bir ölçü kullanılarak bestelenmiştir. Bu iki enstrümantal eser (peşrev ve saz semaisi) arasında çeşitli vokal eserler yer alır: sırasıyla bir *kâr*, bir veya daha fazla *beste*, *semai* ve *şarkı*lar. Faslın orta bölümüne çeşitli taksimler de yerleştirilebilir.

Musıki faslının iç yapısı aslında hiçbir zaman sabit ve katı değildi. İcra heyetinin bazı parçaları atlaması veya kendi seçtikleri parçaları ekleyerek icra edilen bazı formların sayısını artırmaları mümkündü. Faslın diğer bazı biçimsel özellikleri ancak on sekizinci yüzyıl sonlarında, muhtemelen III. Selim döneminde veya hemen sonrasında ortaya çıktı. O dönemde aynı makamda iki murabba' beste ve (biri aksak diğeri de yürük olmak üzere) iki semaiden müteşekkil bir alt birim oluştu. Zamanla faslın bu alt birimine *takım* adı verildi ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda birçok besteci aynı makamdan takımlar besteledi. Eğer söz konusu makam yeni icat edilen bir makam veya terkip ise, bu *takım*'lar makamı tanıtmak ve musıki dünyasınca benimsenmesini sağlamak amacını da taşıyorlardı. Aynı makamda bir takım oluşturan eserleri besteleme işini iki bestecinin aralarında paylaştırdıkları da oldu.

İlk kapsamlı matbu güfte mecmuası olan *Haşim Bey* mecmuasında bu takımların birçoğunun güfteleri yer alıyor. Her makam içinde "birinci takım", "ikinci takım" vs. olarak sıralar bunları Haşim Bey.[57] Aynı takım sıralamasına on dokuzuncu yüzyılın fasıl repertuarını yansıtan Ahmet Avni Bey'in kapsamlı güfte mecmuası *Hânende*'de[58] rastlıyoruz. Aynı takımın içindeki ilk bestenin nispeten ağır ve uzun, ikincisinin ise daha kısa bir usulle bestelenmesi de zamanla âdet hâline geldi. Semailere gelince, bunların önce okunan ve *ağır semai* adı verileni 10/8'lik aksak semai usulüyle bestelenirdi, *yürük semai* denen ikincisinin ise 6/4'lük veya 6/8'lik usulle bestelenmesi gerekiyordu.

---

56 Saz eserlerinin bu alt bölümlerinin tedricen ortadan kalkışı hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, s. 151-153; Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations – Volume 2: Commentary*, Aldershot (SOAS Musicology Series), Ashgate, 2000, s. 535-539.

57 Bkz. Haşim Bey, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyat*, İstanbul, 1854.

58 Bkz. Ahmet Avni Bey [Konuk], *Hânende – Müntehib ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317 (1899).

Musıki faslıyla ilgili on dokuzuncu yüzyıldaki bir diğer gelişme de fasıl içinde icra edilecek şarkıların bestelendikleri usullerin uzunluğuna göre bir sıraya konması âdetinin yerleşmesidir. Daha uzun usullere sahip olan şarkıların ve/veya gideri daha ağır olanların diğerlerinden önce icra edilmesinde ve daha hareketli parçaların sona bırakılmasından söz ediyoruz. Fasıldaki şarkıların sayısı da çok değişkendir. Beste ve semailerin çıkarılıp şarkıların adedinin çoğalması yine bir on dokuzuncu yüzyıl gelişmesidir. İki şarkının arasına bir enstrümantal aranağme yerleştirilmesi de öyle.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren ise köçekçe şarkı adını verdiğimiz ve köçek rakslarına eşlik etmesi beklenen popüler şarkı türüyle birlikte ada Rumlarının *sirto*'su ve Romanya çingenelerinin *longa*'sı gibi daha popüler, hafif ve oynak enstrümantal parçalar da fasılda kendine bir yer edinebildi. Bu son iki parça günümüzde de zaman zaman ya saz semaisi yerine çalınmakta ya da ona eklenmektedir. Hareketli birkaç *köçekçe* havasının şarkılardan sonra ve saz semaisinden hemen önce çalınmak üzere fasla eklenmesi de on dokuzuncu yüzyıldaki gelişmelerden biridir. Yirminci yüzyılda faslın başında peşrev yerine çalınmak üzere Fransızca "ouverture" ya da "prélude" terimlerinin Türkçe tercümesi olan ve yapı itibariyle peşrevden daha kısa ve daha esnek *medhal* adı verilen birkaç eser de bestelendi. Ayrıca, zamanla musıki faslının makam birliği ilkesinin bile terk edilmesi mümkün oldu. Birden fazla makamda eserler icra edildiğinde araya bir geçiş taksimi yerleştirilebilirdi.

On yedi ve on sekizinci yüzyıllar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihinde önemli bir dönemdir. Bu dönemin başlangıcı Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum dönemine denk düşüyorsa sonu da "Batılılaşma" adı verilen kapsamlı siyasi, sosyal ve kültürel sürecin başlangıcıyla çakışır. On dokuzuncu yüzyılın başlarında kendileri de musıkişinas ve bestekâr olan iki padişahın, yani III. Selim ve II. Mahmud'un zamanında gerek müzik formları gerekse beste üslûpları üzerinde İstanbul'da artık daha çok dinlenen Avrupa müziğinin etkileri zaten az çok hissedilmeye başlanmıştı. Ne var ki, bu çeşitli Avrupa müziği etkileri, artık iyice yerleşik olan Osmanlı müzik geleneği tarafından sanıldığından hem çok daha kolay hem de kendine güvenli bir şekilde özümsenip geleneğe dahil edilebildi. Burada konumuz olan bu iki asırlık dönemin hiç kuşku yok ki en büyük bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) bu Avrupa etkilerini birçok eserinde korkusuzca ve mahirane bir şekilde kullanabildiğini görüyoruz.

Çünkü gerçekten de geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin –deyim yerindeyse– "altın çağı" on dokuzuncu yüzyıldı.

BÖLÜM II:
MEKÂN VE ÜSLÛP

MÜZİĞİN MEKÂN BOYUTU
(Bir Oda Müziği: Geleneksel Osmanlı / Türk Musıkisi)

Oda Müziği kavramının Osmanlı/Türk müzik geleneğini ilgilendiren yanları nelerdir?

Adından da anlaşılacağı üzere, öncelikle "oda"da, yani kapalı bir mekânda yapılan bir müziktir bu. Bir "oda"da yapıldığı için de müziği icra edenlerin ve dinleyicilerin sayısı o "oda"nın hacmiyle sınırlı olmalıdır. Bir bakıma, oda müziğinin doğası geniş sahneli modern konser salonlarında veya kalabalık bir dinleyici kitlesi önünde icra edilmeyi dışlar. Zaten yakın zamanlara kadar da bu böyleydi.

Genellikle en fazla on ya da on iki kişiden müteşekkil müzisyen grupları tarafından icra edilmek üzere tasarlanıp bestelenen müziklere oda müziği deniyor (İng. *chamber music*, Fr. *musique de chambre*, Alm. *kammermusik*). Ne var ki, kıstas sadece müzisyen rakamına dayanmıyor. Oda müziği terimi gerçekte hem bir müzik türünü hem de farklı bir icra üslûbunu birlikte kapsayacak ölçüde genişlemiş bulunuyor. Yani oda müziği adını hak eden bir müzik gerekirse pekâlâ açık havada da icra edilebilir: bir terasta, bir bahçede, deniz üstündeki bir kayıkta ya da bir geminin güvertesinde mesela. Bu farklı ve çeşitli açık mekânlar icra edilen müziği oda müziği olmaktan kesinlikle çıkarmaz.

"Oda müziği" denince de sadece icra mekânlarına dair birtakım sınırlamalardan önce, icracı sayısının azlığıyla birlikte aynı zamanda bireysellik, samimiyet, dinleyiciyle yakın ilişki ve dolaysız iletişim gibi doğrudan doğruya icra üslûbuna, müzikal ifade türüne ve müzikal algıya ait özellikler akla geliyor. Bunun yanı sıra, oda müziği icra edecek müzisyenden beklenen beceriler de hem senfonik ya da koral müzik icra edecek müzisyenlerden hem de solistlerden beklenenlerden elbette çok farklıdır.

Ayrıca, ister ses ister saz müziği olsun, otuz, kırk ya da daha fazla kişilik korolarla, kalabalık yaylı, mızraplı, nefesli ve vurmalı saz grupları içeren orkestralarla veya geniş kadrolu korolarla icra edilen müziklerin oda müziği sayılamayacağı açıktır. Oda müziği hiçbir zaman çok uzaklardan duyulabilen, çarpıcı, vurucu ve yüksek volümlü bir müzik olamaz.

Diğer yandan, nispeten az sayıda ve birbirini iyi tanıyıp icrada gerekli uyumu sağlayabilmiş müzisyenlerden oluşan bir oda müziği topluluğunda da

bu uyumu sağlamak ve yorumu dışarıdan yönlendirmek için geniş hacimli orkestralarda mutlaka gerekli olan devamlı bir "şef"e ihtiyaç yoktur. Fraklı ya da smokinli, eli sopalı ve tek işi müzisyenler arasında müzikal koordinasyonu sağlayarak onları "yönetmek" ve tutarlı bir müzikal yorum oluşturmak olan bir şefin uyumlu bir oda müziği topluluğuna katabileceği fazla bir şey yoktur zaten. Elinde tefiyle geleneksel fasıl heyetlerinin başında bulunan serhânendenin rolü ise tamamen farklıdır.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini esas itibariyle bir "oda müziği" olarak nitelememizin yukarıdaki çok genel tanımlara uyan önemli nedenleri var. Hemen ve açıkça ifade etmek gerekirse, koro musıkisi ve koral icra anlayışı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin özüyle pek bağdaşmaz. Bu bağdaşamama durumunun da önemli nedenleri var. Günümüzde de –ister ses ister enstrümantal olsun– bu müziğin koral veya senfonik niteliklerden uzak, düz ve sade bir oda müziği anlayışıyla icra edilmesi gerekiyor.[1] Bu gereklilik bir yandan tarihsel diğer yandan da teknik ve estetik nitelikte çok esaslı nedenlere dayanıyor. Bu temel nedenlerin sadece Türk musıkisi için değil, aynı zamanda Ortadoğu'nun diğer (Arap, Fars) önemli müzik gelenekleri için de geçerli olduğuna işaret edelim.[2]

TARİHSEL NEDENLER

Mehter musıkisi dışında, geleneksel Osmanlı/Türk müziği genellikle bir kapalı mekân müziği olmuştur. Kaldı ki, mehter müziği dahi, esas itibariyle çok sınırlı zaman ve alanlarda fonksiyonel olabilen, temel amaç ve işlevleri belli, kullanım alanları ise nispeten kısıtlı olan bir askeri müzik türüydü. Zihinsel ve duygusal çağrışımları da gayet dar, katı ve kesindi. Şan ve azamet belirtmek için, padişah, vezir ya da sefirlere refakat etmek için ve bu amaçla öncelikle askerin ve Devletin gücünü vurgulamak için kullanılırdı mehter musıkisi. Harpler ve seferler sırasında ise Osmanlı askerinde gayret, cesaret ve şecaat, düşmanda ise şaşkınlık, korku ve panik gibi duyguları uyandırmak gerektiğinde devreye girerdi.

Dolayısıyla da bu müzikte amaç mümkün olduğu kadar çok sayıda boru, nakkare, davul, zurna, zil ve köslerle mümkün olduğu kadar büyük bir ses hacmi elde etmekti. Yüksek volümlü ses çıkarmak, "gürültülü" olmak, çok

1 Bu açıdan bakınca bugün sıkça rastladığımız "Türk Musıkisi Korosu" ifadesini aslında tıpkı "köşeli yuvarlak", "sessizliğin sesi" ya da "yaşayan ölü" misali bir oksimoron olarak nitelemek mümkün, çünkü bu ifadelerin her biri kendi içinde bir çelişki, birbiriyle kabil-i telif olmayan terimler barındırıyor. Ne var ki, bu oksimoron üzerine Türkiye'de kitap bile yazılabilmiştir. Bkz. Atınç Emnalar, *Türk Müziğinde Koro*, İzmir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkisi Konservatuarı Yayını (yayın no.6), 1992.

2 Bkz. Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam – A Socio-Cultural Study*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

uzaklardan duyulabilmek esastı. Bu şekilde "yeri göğü inletmek" için de mehter müziğinin genellikle açık havada, büyük meydanlarda, geniş alanlarda icra edilmesi gerektiği ortada. "İnce saz" kategorisine giren olağan müziklerden ayırt etmek için olsa gerek, mehter müziği birçok kaynakta "kaba saz" olarak adlandırılmıştır.

On yedinci yüzyılın ortalarında önce müzisyen sonra da tercüman sıfatıyla Topkapı Sarayı'nda yirmi yıldan fazla geçirmiş olan Ali Ufkî Bey Saray'daki günlük yaşamı anlattığı *Saray-ı Enderûn* adlı kitabında musıki icrasındaki bu ayırımın daha o zaman böyle olduğunu açıkça ifade eder:

> *"Musıkileri iki türlüdür; birincisi ev musıkisi veya bir oda içinde dinlenebilen musıkidir; diğeri ise çok gürültülü, savaşta ve açık yerlerde dinlemeye uygun olan mehter müziğidir."*[3]

On sekizinci yüzyılın Avrupalı seyyah ve müsteşrikleri arasında Osmanlı kültür, edebiyat ve müziğini en iyi tanıyan ve en yansız bir biçimde tanıtıp yorumlayanlardan biri olan Venedikli Cizvit papazı Giambattista Toderini (1728-1799) de aynen bu kaba saz/ince saz ayırımını yapar. İstanbul'da altı yıl kalmış olanan Toderini 1787 yılında Venedik'e dönüşünde *Türklerin Edebiyatı* (*Letteratura Turchesca*) adlı önemli bir kitap yayınlar.

Osmanlı edebiyatı, kütüphaneleri, yayıncılığı ve kültürüne dair bu kapsamlı eserin müzikle ilgili bölümünde Toderini İstanbul'da gördüğü musıki âletlerini iki temel kategoriye ayırır. İlk kategori zurna, kaba zurna, boru, zil, çevgân, davul, nakkare ve kös gibi çalgılardan oluşuyor. Toderini bu kümeyi "Mehterhane, yani savaş çalgıları" diye adlandırır. Diğer çalgı grubu ise keman, sinekemanı, ney, girift, miskal, rebab, tanbur ve daire gibi Türk musıkisinin birçoğu bugün de kullanılan bildiğimiz çalgılarını kapsar. Toderini bu kategoriyi de "Oda müziği çalgıları" olarak adlandırır ve

> *"Saray'da Sultan için birçok oda müziği çalgıcısı..."*

bulunduğundan söz eder.[4]

Aşağı yukarı aynı dönemlerde yazan Baron de Tott da bu ayırımı yapar ve İstanbul'da dinlediği musıkileri Savaş Musıkisi (*Musique Martiale*) ve Oda Musıkisi (*Musique de Chambre*) olmak üzere ikiye ayırır. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında İsviçreli seyyah ve tarihçi Franz Josef Sulzer de müzikte

---

3 Annie Berthier & Stéphane Yerassimos, *Albertus Bobovius ya da Santurî Ali Ufki Bey'in Anıları: Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 76. Ali Ufkî'nin musıki yaşamı ve eserleri hakkında bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003/2008.

4 Giambattista Toderini, *Letteratura Turchesca*, Venedik, Giacomo Storti, 1787. Bu kitabın 1789'da Fransızca, 1790 yılında da Almanca çevirisi yayınlanmıştır. Türkçe çevirisi için bkz. *Türklerin Yazılı Kültürü - Türklerin Edebiyatı,* (çev. Ali Berktay), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

aynı farklılıkların altını çizer. Musıkiden uzun uzadıya söz ettiği seyahatnamesinde Sulzer "Tabılhane musıkisını" ve onun kullandığı çalgıları "Türk Oda Musıkisinden" ve onun kullandığı çalgıları kalın çizgilerle birbirlerinden ayırır ve

> *"Türk oda musıkisi diğerlerinden çok farklı bir musıkidir."*

diyerek bu ayırımın özellikle altını çizer.[5]

İstanbul'a gelmiş müsteşrik ve seyyahların gözlemlerinden kaynaklanan bu tür örnekleri kolaylıkla çoğaltabiliriz.[6] Kezâ, Avrupalı seyyahlarca resmedilen ve birçok seyahatnamede tasvir edilen Osmanlı müziği ve müzisyenlerine ilişkin taşbaskısı, suluboya resim, gravür vs. eserlerin büyük çoğunluğunda da sadece tek tek müzisyenlere rastlarız. Müzisyen grupları resmedildiğinde ise görünen müzisyenlerin sayısı çoğu zaman dört ya da beşi geçmez.[7]

Nerede icra ediliyor olursa olsun geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bugün bildiğimiz anlamda bir konser düzeni de yoktu elbette. Konser salonlu, programlı, biletli, sahneli, smokinli, fraklı, şefli icra düzeni nispeten yenidir tabii. İlk halka açık konser örneklerine İkinci Meşrutiyetin hemen sonrasında rastlanıyor. Bunların sayısı da pek fazla değildi.

"Avrupai" bir koral ve orkestral dinleti düzeninin hızla yaygınlaşması ise özellikle geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öncelikle siyasi ve ideolojik dürtülerle gözden düşürülmek istendiği dönemlere rastlar. Türk müziğinde bu tipte bir icra ve konser düzeni ancak Cumhuriyetin müzik politikasına bir tepki, kompleksli bir kendini savunma mekanizmasının sonucu olarak ortaya çıkarıldı. Bu yepyeni konser düzeni esas itibariyle bu müziğin icralarına sözümona daha "çağdaş", "uygar" ve "ciddi" bir görünüm kazandırmak arzusundan kaynaklanıyordu. Oysa elbette ki bu müziğin aslen böyle iğreti bir ciddiyete ihtiyacı yoktu.

Türk musıkisi camiasının önemli bir kesimi ve önde gelen bazı icracıları bu şekilci değişiklikler ve iğreti yenilikler sayesinde 1920'li ve 30'lu yıllarda Kemalist "musıki inkılâbına" karşı kendini korumayı düşünmüştü aslında. Koral icrayla sunulacak eserler öncelikle saygın ve ihtişamlı bir "saray musıkisinin" prestijli, yüksek ve asil edasını duyuracaktı. Uygulamalar bu camianın Cumhuriyet sonrasında yeni siyasi ve ideolojik ortama uyum sağlama,

---

5 Baron de Tott, *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*, Amsterdam, 1785, s. 84; Franz Josef Sulzer, *Geschichte des Transalpinischer Daciens*, Viyana, 1781, s. 434.

6 Bu konuda çeşitli yüzyıllara ait çok sayıda metin, gözlem ve yorum örnekleri için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılar'da Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

7 Bazı örnekler için bkz. A.P. de Mirimonde, "La Musique Orientale dans les œuvres de l'école française du dix-huitième siècle", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1969, XIX, S. 4-5, s. 231-246; Kurt Reinhard, "Turkish Miniatures as sources of music", T. Noblitt (yay.), *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann* içinde, New York, Pendragon Press, 1981, s. 143-166.

yeni bir statü kazanma, kendini siyasi darbelere karşı savunma ve her ne pahasına olursa olsun kendini kanıtlayıp varlığını yeni siyasi rejimde de meşrulaştırma ihtiyacından kaynaklandı. Siyasi iktidara yakın çevreler tarafından özü itibariyle "çağdışı" olarak nitelenen geleneksel Osmanlı/Türk müziği kendisine yapıştırılan bu yaftayı icrasını "çağdaş" bir biçime ve görünüme büründürerek telâfi etmesi gerektiğini düşündü.

Türk musıkisini "yücelterek" konser salonlarına getiren, 1930 yılında İstanbul'da bildiğimiz kadarıyla ilk kez bir sahnede ayakta durarak, frak giymiş olarak ve tek başına bir solo resital veren Münir Nureddin Selçuk bu tavra iyi bir örnektir. Müzik yeteneği ve olağanüstü icralarından dolayı değil (ki bunlardan kimse kuşku duymuyor zaten) fakat özellikle öncüsü olduğu bu şekil değişiklikleri yüzünden kendisine 'Türk Musıkisini ayağa kaldıran adam' ifadesi lâyık görülmüştür.[8] Üslûba, kıyafete, sahne ve konser düzenine Avrupai bir görünüm vererek Kemalist kültür politikasının bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü o yıllarda aşağılanıp hor görülen "alaturka" musıkiye kaybettiği itibarı yeniden kazandırmaya çalışmaktı esas amaç.[9] Yani zarfı değiştirerek mazrufa itibar kazandırmak.

Türk musıkisinde yaygın "koro" icralarının başlamasını da aynı bağlamda değerlendirmek gerek. Gerçi geleneksel müzik icralarında ilk kez halka açık bir konserde elinde değnekle "şef"liğe soyunanın Ali Rıfat Bey [Çağatay] (1867-1935) olması kuvvetle muhtemeldir. Daha doğrusu, bu tarihten öncesinde benzer bir icranın bulunup bulunmadığına dair elde belge yok. Dolayısıyla Ali Rıfat Bey'in bu koral uygulamayı 1920 yılında Kadıköyü'ndeki Hale Sineması'nın sahnesinde, o sırada başkanı bulunduğu Şark Musıki Cemiyeti'nin verdiği bir koral konseri yöneterek başlattığı konusundaki kuvvetli rivayete itibar etmek gerekiyor.

Yani koroyla Türk musıkisi icra etmek esasen Cumhuriyet'in icadı değildir. Resmi kurumlarca veya resmi müzik politikaları tarafından dayatılmış bir icra şekli de değildir. Koral icraları Osmanlı'nın son yıllarında başlayan ve gelenek mensupları tarafından Batılılaşma çabalarından etkilenerek girişilmiş bir yenilik arayışı olarak görmek gerek. Ne var ki, bu türden icraların yaygınlaşması daha sonra Cumhuriyet döneminde 1940'lı ve 50'li yıllarda önce Mes'ud Cemil, onunla birlikte Ruşen Ferit Kam, onların ardından Münir Nureddin Selçuk ve bilâhare Nevzat Atlığ'ın "koro" yönetimleri sayesinde

8 Münir Nureddin'in öncelikle bu "çağdaşlaştırıcı" yaklaşımının vurgulandığı, "Türk musıkisinin kurtarıcısı" vasfının ön planda yer aldığı duygusal bir biyografi denemesi için bkz. Ayşe Kulin, *Bir Tatlı Huzur – Fotoğraflarla Münir Nureddin Selçuk'un Yaşam Öyküsü*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1996.

9 Münir Nureddin'in başını çektiği bu itibar kazandırma operasyonunun gerek mali gerekse siyasi arka planı ve ayrıntıları ilginç bir kitaba da konu olmuştur. Bkz. John Morgan O'Connell, *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*, London, Ashgate (SOAS Musicological Series), 2013.

mümkün olmuştur. Bu icranın zamanla en makbul icra şekli hâline gelmesi de bu kişiler sayesinde olmuştur.

Mes'ud Cemil 1953 yılında bir dergiye verdiği mülakatta bu şekil değişikliklerini nasıl ve niçin düşünüp hayata geçirdiğini, Türk musıkisinin "bekasını" sağlamak için neden aslında bu gelenekte yeri olmayan bir icra türü ve üslûbunu, yani koral icraları ön plana çıkarmayı denediğini – ve bu yolda ilk başarılarını nasıl kazandığını ayrıntılı olarak anlatır. Önemine binaen burada uzun uzadıya alıntıladığımız bu mülakat, o dönemde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyasının ruh hâlini de iyi yansıtıyor.

Tıpkı Münir Nureddin Selçuk gibi Mes'ud Cemil'in de esas amacı "alaturka" musıkiyi şekil itibariyle de olsa "alafrangalaştırarak" dönemin ideolojik ortamında daha kolayca kabul edilebilir bir hâle getirmekti. Mes'ud Cemil hangi düşüncelerden hareketle etrafındaki müzisyenleri bir araya getirdiğini ve 1938 yılında İstanbul'da İstiklal Caddesi'ndeki Saray Sineması'nda "Tarihi Türk Musıkisi Ünison [teksesli] Erkek Korosu" adı altında bizzat kendisinin şeflik yaptığı ilk koro konserinin veriliş serüvenini kişi ve yer adları da vererek uzun uzun anlatır. Bu uzunca mülakatın önemli yerlerinde şöyle diyor Mes'ud Cemil:

> "*Vücuda getirdiği ve on beş seneden beri yaşattığı klâsik Türk musıkisi korolarıyla eski ses sanatımızı büsbütün kaybolmaktan kurtaran Mes'ud Cemil'e bu işe hangi düşünce ve ilhamla başladığını sorduk.... – Bir aralık, 1935'ten 38'e kadar bizim eski güzel musıkimizin pek kötü bir durumda bulunduğunu, adeta bir daha bulunmamak üzere kaybolup gidecek hâle geldiğini hatırlarsınız. Hakiki eski san'atımızın kötü bir gidiş ve çirkin zamane örnekleri arasında harcanıp gitmesinden üzüntü duyuyordum...Beste ve semaileri bir iki istisna dışında tek sesle lazım olduğu gibi icranın ve bunlarda gizli güzellikleri tanıtmanın mümkün olmayacağı düşüncesi üzüntülerimin arasına karışmıştı. İçimden belirsiz bir ses şöyle mırıldanıyordu: Mademki 17nci asırdan beri Türklerin klâsik sanat musıkisinin örneklerini tek bir sesle yeniden kitleye yayacak kudrette değiliz, madem ki atalarımızın san'atı doğduğu ve geliştiği zamanın şartlarını ve vasfını kaybetmiştir. O hâlde bu örnekleri acaba (bir kişi) yerine (birçok kişi) bir araya gelerek tanıtmaya çalışsak muvaffak olamaz mıyız?... Birçok insan seslerinin bir araya gelmesiyle bir koro meydana gelir. Koroların tarihi çok eskidir... Biz niçin yapmayalım?... Gerçi bizim musıkimiz tek seslidir (monodique). Fakat bir zamanlar Avrupa'da da tek sesli korolar vardı.. Böylece bu fikri daha çok ışığa çıkarmaya ve pratik imkânlarını düşünmeye başladım... O gün bugün işte onbeş sene oluvermiş... Bizim o ümitsiz ve yeisli günlerimizin çocuğu olan bu koro hakiki atalar musıkimizin yeni bir tüten ocağı, feyizli mektebi, yemişli bahçesi oldu. Şahsiyetler yetiştirdi... Bilhassa üniversite gençliğine, koro teşekküllerinin ufkunu genişletmelerini tavsiye ederim.*"[10]

10 "Mes'ud Cemil'le bir konuşma", *20. Asır*, C. 2, S. 28, 21 Şubat 1953 (nakleden Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman – fonograf, gramofon, taş plak*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s. 540-544).

Daha önceleri ise fasıl heyetinin başında elinde tef, bendir ya da dairesiyle usul vuran serhânende bulunurdu. Bunu Levnî'nin bazı minyatürlerinde de görmek mümkün. Mutlaka her fasılda bir serhânendenin bulunması da gerekmezdi. Ancak ve bulunduğu zaman serhânendenin "koro şefinden" farklı olan önemli bir niteliği de şuydu: Serhânende bir yandan elindeki defle usul vurup icra heyetini yönlendirirken diğer yandan da hânendelerle birlikte icra edilen eserleri okurdu. Yani icranın koordinasyonu ve usulün vurulması bizzat icracılardan biri tarafından yapılırdı. Müzisyenler de icra sırasında aralarındaki müzikal iletişimi ve gerekli uyumu bir "şef" aracılığıyla ve bu yöneticinin anlık işaretlerine uymaya çalışarak değil, doğrudan doğruya birbirlerini dinleyerek ve serhânendenin vurduğu usule kulak vererek sağlarlardı. Ayrıca, diğerleriyle aynı eseri icra etmekle beraber her icracı buna uyumlu süslemeler eklemekte de serbestti.

Tasavvuf musıkisinde de durum bundan pek farklı değildi. Örneğin Mevlevî dergâhlarındaki mukabelelerde âyin okunurken tüm mutrıb heyetinin başı sayılan kudümzenbaşı icracılar arasında bulunur ve kudüm vururdu. Diğer tarikatların zikir âyinlerinde de zâkirbaşı'nın sesiyle ve/veya bendiriyle zikri yönlendirdiğini biliyoruz.

Eskisine oranla daha "kalabalık" icra heyetlerinin bir araya getirilmeye çalışılması Mes'ud Cemil'in yukarıdaki mülakatı vermesinden yıllarca öncesine rastlar aslında. Bu yönde gayret sarf edenlerden biri de Muallim İsmail Hakkı Bey'di (1865-1927). İsmail Hakkı Bey'in 1920'li yılların başında otuz kadar ses ve saz sanatçısından oluşan gruplarla konserler verdiğini biliyoruz. Ancak, büyük bir besteci, çok sayıda öğrenci yetiştirmiş bir müzik hocası ve yorulmaz bir notist ve nota yayıncısı olmasının yanı sıra Saray'daki görevi dolayısıyla padişah müezzini (*müezzin-i hazret-i şehriyari*) ünvanını da taşıyan İsmail Hakkı Bey hiçbir zaman elinde değnekle Avrupai anlamda "şef"lik yapmaya soyunmamıştır. Darülelhân icra heyetininkiler de dahil olmak üzere yönettiği tüm konserlerde İsmail Hakkı Bey müzisyenleri sahnede geleneksel bir biçimde seyirci karşısında yarım daire şeklinde oturtmuş, kendisi de elinde tefiyle ortalarına yerleşerek her zaman onlarla birlikte okuyup usul vurarak icrayı yönetmeyi tercih etmiştir.

Dolayısıyla, "şef"li koral icra düzeninin hemen tutulduğunu ve müzik çevrelerinde oybirliğiyle onaylanıp çabucak yaygınlık kazandığını sanmak yanlış olur. Bu tür icralara dönemin musıki camiasının daha geleneksel kesimlerinden bazı olumsuz tepkiler de gelmedi değil. "Şef"li icraları başlatan Ali Rıfat Bey 1920'li yılların başında Kadıköy'deki Şark Musıki Cemiyeti'nin Reisi ve aynı cemiyetin üyelerinden oluşan icra heyetinin "şefi" idi. Bir müddet sonra bu cemiyetin başkanlığından ayrıldı. Yerine Süreyya Paşa geçti. Bunun hemen sonrasında aynı cemiyetin icra heyetinin bu sefer "şef"siz olarak

verdiği bir konserin ertesinde İstanbul'un günlük gazetelerinin birinde bir konser yorum yazısı yayınlanır. Bu eleştirel yorum ilginçtir ve o dönemde bu yeni şeflik müessesesine bazı anlamlı tepkilerin varolduğunun da açık seçik bir göstergesidir. Konseri beğenen eleştirmen bu vesileyle "şef"ten kurtulmuş olmaktan duyduğu memnuniyeti belirtmeden edemez:

> *"Eski şark musıkisi tarzından büsbütün başka, ondan çok daha güzel bir tarz alan bu konserler çok rağbete mazhar oluyor ve olacaktır. Garp musıkisini taklit ile eline bir değnek alarak usul tutan "şefdorkestr"* [orkestra şefi] *hamdolsun ortadan kalkmıştır."*[11]

"Şef"li sahne düzeninin yaygınlaşmasıyla birlikte sahneyi doldurmak gerekmiş, bu da kalabalık koro icrasını teşvik edici bir öğe olmuştur. Geniş kadrolu bir koroyu yönlendirmek için de "şef"lik kurumunu yerleştirmek zorunlu hâle gelmiş ve bu iki olgunun birbirini desteklemesi ve birlikte görünmesi zamanla doğal karşılanmaya başlamıştır. Yine de elimizde geleneksel icraların ve hatta yirminci yüzyıl başlarının çoğu konser icralarının nispeten küçük gruplarla yapıldığına dair çok sayıda tarihsel belge var.

Öncelikle Mes'ud Cemil'in etkisiyle 1950'li ve 60'lı yıllarda gerek İstanbul gerekse Ankara radyolarında koro icralarının sayısı arttı. Koro isimleri çeşitlendirilerek "küçük koro", "klâsik koro", "erkekler korosu", "kadınlar korosu", "tasavvuf musıkisi korosu", "gençlik korosu" vs. gibi isimler altında radyo programları yapıldı. Amatör musıki derneklerinin korolarına radyo ve bilâhare televizyonun kapıları açıldı. Bunun yanı sıra başarılı birçok Türk musıkisi radyo sanatçısı –şefliği düz müzisyenlikten daha prestijli addetmiş olmalılar ki– aynı zamanda radyoda "koro şefliği" de yapmaya başladılar. TRT içerisinde "şeflik" kadroları ihdas edildi. Bu TRT korolarından bazıları 1970'lerin başında TV yayınlarının başlamasından sonra televizyon yayınlarında da yer aldılar. Koro fikri yaygınlaştıkça önce İstanbul Üniversitesi'nde, ardından da birçok başka üniversitede de amatör Türk musıkisi koroları kuruldu. Bunlara birçok amatör dernek korosunu da eklemek gerek.

Ancak, Devletin parasıyla ve Kültür Bakanlığı'nın tahsis ettiği memur kadrolarıyla kamu bütçesinden ücret alan aşağı yukarı seksen kişilik sanatçı kadrosuyla radyo ya da televizyondan bağımsız ilk "tam zamanlı" koro 1975'te kurulup 1976 yılında faaliyete geçen Kültür Bakanlığı'na bağlı ve çeyrek asır süreyle Dr. Nevzat Atlığ'ın yönettiği İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'dur (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu). Ondan sonrası da, tabiri caizse, çorap söküğü gibi devam etti. İstanbul dışında Ankara, İzmir, Bursa, Edirne, Elazığ, Samsun, Diyarbakır gibi

11 Bkz. *Vatan* gazetesi, 21 Kânunievvel 1340 Pazar (21 Aralık 1924). 1920'de kurulan Kadıköy Şark Musıkisi Cemiyeti'nin 1930'lu yılların başında kapanana kadarki serüveninin ayrıntıları hakkında bkz. Adnan Giz, *Bir Zamanlar Kadıköy...*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988, s. 232-235.

kentlerde de Kültür Bakanlığı'na bağlı ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti bütçesinden, yani halkın ödediği vergilerle finanse edilen "Devlet Türk Musıkisi Koroları" kuruldu. Bunlara bilâhare Konya'da kurulan yine koral nitelikte bir "Türk Tasavvuf Musıkisi Topluluğu" ilave edildi. Zamanla İstanbul'daki topluluk ve koroların sayısı dörde çıkarıldı. Bu koroların uzun vâdede Türk musıkisi icralarına olan etkisi ise apayrı bir tartışma konusudur.

Osmanlı dönemine dönelim. Geçmişte geleneksel müziğin öğretilip icra edildiği önemli mekânlar arasında çeşitli tarikatların tekkeleri de vardı. Özellikle de Mevlevîhaneler. Mevlevîlik kuruluşundan itibaren musıkiye çok önem vermiş, kendi içinde müzisyenler yetiştirmiş, müziği her zaman ibadetin önemli ve vazgeçilmez bir parçası, belki de bizzat kendisi olarak görmüştür. Tarikat erkânı içinde müzisyenler hep ön plana çıkarılmış, Mevlevîhanelerde müzik icrası bir sosyal ve dini ritüel hâline getirilmiştir. Netice itibariyle Mevlevîhaneler de sık sık ve haklı olarak dönemlerinin birer "konservatuarı" olarak anılmıştır.

Oysa Mevlevî dergâhlarının en önemlilerinin mutrıb heyetlerinde bile çok sayıda icracı müzisyen bulunduğunu düşünmek yanlış olur. Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının en uzun ve en karmaşık eserleri olan o muhteşem ve mutantan Mevlevî âyinleri genellikle sekiz ya da on kadar müzisyen tarafından icra edilirdi. Bu durumun çok belirgin bir örneğini on yedinci yüzyılda Konya'daki Mevlânâ dergâhında görmek mümkün. Osmanlı İmparatorluğu'nda mevlevîliğin merkezi olan bu dergâhta mutrıb heyetinin nispeten daha kalabalık olması beklenebilir.

Oysa, 1649/1650 yıllarında bu dergâhta mukabele sırasında âyin okuyan sadece üç âyinhan vardı. Dergâhın o yıllardaki vakıf kayıtlarından öğrendiğimize göre mutrıb heyetinde toplam olarak sadece altı sâzende bulunuyordu: bir kudümzen, iki "deffaf" (tef ya da bendir çalan) ve üç adet de neyzen.[12] Neresinden bakarsak bakalım ve bu heyete zaman zaman dergâh dışındaki Mevlevî muhibbanından (tarikata yakınlık duyanlar, sempatizanlar) kişilerin katıldıklarını hesaba katsak dahi, Konya'daki âyinlerin "kalabalık" bir ses ve saz heyeti eşliğinde icra edildiklerini iddia etmek mümkün değil. Mutrıb heyeti on kişiyi geçmiyordu anlaşılan. Konya âsitânesinde durum böyleyken diğer Mevlevîhanelerde müzisyen sayısının bundan pek farklı olması beklenemez.

On dokuzuncu yüzyıl sonuyla yirminci yüzyılın başlarında İstanbul'daki belli başlı Mevlevî dergâhlarından biri olan Bahariye Mevlevîhanesi de bu duruma bir diğer örnektir. Kendisi de neyzen ve besteci olan dergâhın şeyhi

12 Bkz. Suraiya Faroqhi, "Agricultural Crisis and the Art of Flute Playing: The Worldly Affairs of the Mevlevî Dervishes: (1595-1652)", *Turcica*, XX, 1988, s. 43-70.

Hüseyin Fahreddin Dede dışında, bu dönemde dergâhta sürekli bir biçimde sadece üç neyzen ve bir ûdî bulunuyordu.[13]

İzmir'de doğup uzun yıllar İstanbul'da yaşamış ve İsveç sefaretinde önce tercümanlık, sonra da maslahatgüzarlık görevi yaptıktan sonra 1795-1799 yılları arasında da İstanbul'da İsveç büyükelçisi olmuş olan Ermeni asıllı Muratcan Tosunyan –nâm-ı diğer İgnace Mouradjea d'Ohsson (1740-1807)– o yıllarda İstanbul'daki musıki topluluklarından söz ederken şöyle yazıyor:

> *"Bu Müslüman, Hristiyan veya Yahudi müzisyenler sekiz ya da on kişilik topluluklar hâlinde isteyenlerin evlerinde fasıl icra ederler."*[14]

İstanbul Saraylarında geçirdiği on sekiz yılın olaylarını anlattığı *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn* adlı eserinde Çuhadar Hâfız Hızır İlyas Ağa (1801-1864) sık sık musıkişinas Padişah II. Mahmud'un huzurunda çeşitli vesilelerle yapılan musıki fasıllarından söz eder. Bu musıki fasılları kâh sarayın içinde, kâh bahçe, köşk ve kasırlarda, zaman zaman da padişahın gezintiye gittiği çeşitli mesire yerlerinde yapılıyordu. Hızır İlyas Ağa'nın bize aktardığı olaylardan anlaşıldığı kadarıyla da Padişah huzurunda yapılan bu musıki fasılları çoğu kez sadece beş ya da altı müzisyenle yapılmaktaydı.

Padişah huzurunda yapılan bu fasıllara katılan icracıların çokluğu yüzünden "küme faslı" da deniyordu. Bu fasıl icralarının en kalabalık olanı 5 Rebiyülevvel 1239 (9 Kasım 1823) tarihinde Silâhdarağa çiftliğinde bir havuz başında yapılmış olanıdır. Bu kalabalık fasla, aralarında İsmail Dede Efendi, Tanburî Numan Ağa, Basmacızâde Abdi Efendi, Arif Mehmet Ağa, Kemânî Ali Ağa, Neyzen (sonraları Kazasker) Mustafa İzzet Efendi ve Kömürcüzâde Hâfız Efendi gibi büyük icracı ve bestecilerin de bulunduğu tam tamına on iki kişi katılmıştı. Bu muhteşem fasla katılanların altısı hânende altısı da sâzendeydi. *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn*'da rastlayabileceğimiz en "kalabalık" küme fasıl budur.[15] O dönemde (1810'lu ve 20'li yıllar) ev ve konaklarda yapılan musıki icralarında toplulukların saraydakinden daha kalabalık olabilecekleri düşünülemez.

En musıkisever Osmanlı padişahı hiç kuşku yok ki III. Selim'dir (saltanatı 1789-1807). Aynı zamanda büyük bir besteci, musıkişinas hamisi ve ayrıca bir Mevlevî muhibbi de olan bu padişahın saltanatı döneminde bile Saray'da

---

13 On dokuzuncu yüzyıl sonlarında İstanbul Bahariye Mevlevîhanesi hakkında bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1958, s. 192-204.

14 Ignace Mouradjea d'Ohsson, *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, Paris, 1787-1791, C. II (1790), s. 232.

15 Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987, s. 220.

padişahın koruması altındaki aylıklı müzisyenlerin sayısı hiçbir zaman on ya da on ikiyi geçmemiştir.[16]

Musıki icrasını veya çeşitli müzikli eğlenceleri konu edinen Osmanlı minyatürlerini gözden geçirdiğimizde eğer mehter alaylarını konu alan minyatürler hariç tutulursa resmedilen müzisyen sayısının da genellikle on ya da on ikiyi geçmediğini görürüz. Örneğin, Lale Devri'nde Padişah III. Ahmed'in şehzâdelerinin İstanbul'u günlerce meşgul etmiş olan zengin ve şatafatlı sünnet düğünü şenliklerini konu alan *Sûrnâme-i Vehbî*'de durum böyledir. Tek istisna yine mehter takımıdır.[17] Padişah huzurunda yapılan musıki fasıllarını konu alan minyatürlerde resmedilen müzisyen sayısı sekiz ya da onu geçmez. Levnî'nin bu minyatürlerinde görünen müzisyen sayısı normal bir oda müziği topluluğunun hacmini aşmaz.

1820 ve 30'lu yıllarda döneminde tanık olduğu olayları kaydettiği bir *Mecmua* kaleme alan Süleyman Faik Efendi (ölümü 1839) bu mecmuaya doğrudan musıkiyle ilgili birçok ilginç kayıt da düşmüştür. O devirde tanınmış bir santûrî olduğu anlaşılan Kütahyalı Hüseyin Ağa'nın "kalabalık" bir ses ve saz heyeti içinde santurunun icrasını duyurmaktaki maharetini tavsif ederken şu ifadeleri kullanır Süleyman Faik Efendi:

> *"Mürettep* [düzenli] *sazda birkaç keman ve tanbur ve nây ve üç hânendeye peyrevlik* [eşlik, izleyicilik] *eylediğinde cümlenin içinde santurunun sesi galebe ederek üst perdede malûm olur idi. Olmaz ve yapılmaz şey idi..."*[18]

Süleyman Faik Efendi'nin icrasına tanık olduğu ve kalabalık olarak nitelediği bu fasıl heyeti büyük bir ihtimalle Saray'ın fasıl heyeti idi. Çünkü bu kadar övgüye lâyık görülen Kütahyalı Santurî Hüseyin Ağa'nın hem III. Selim hem de II. Mahmud dönemlerinde müzisyen sıfatıyla saraydan zaman zaman aylık almakta olduğunu biliyoruz.[19] Saraydaki bu "kalabalık" fasıl heyetinde, demek ki, birkaç kemancı, tanburî ve neyzenin yanı sıra topu topu sadece üç hânende bulunuyordu.

---

16 Bu müzisyenlere Saray'dan yapılan ödemelere dair arşiv belgelerini Uzunçarşılı yayınlamıştır. Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, C. 41, S. 161, Ocak 1977, s. 79-115.

17 *Surnâme-i Vehbî*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi [A.3594]; ayrıca bkz. Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972.

18 Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [T.Y.9577], vr.22. Kişisel not ve gözlemlerle dolu bu mecmuaya on dokuzuncu yüzyılda önem verilmiş olmalı ki çokça istinsah edilmiştir. Birçok başka nüshası da mevcuttur (örneğin aynı kütüphanede [T.Y.4100] ve [T.Y.3472] numaralı yazmalar). Bu elyazması mecmuanın içerdiği musıkiyle ilgili ibareleri İbnülemin Mahmut Kemal İnal da kaynak olarak kullanmıştır. Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Musıkişinasları*, s. 156-158.

19 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, C. 41, S. 161, Ocak 1977, s. 103-107. Topkapı Sarayı'ndan müzisyenlere yapılan ödeme kayıtları arasında Santurî Hüseyin Ağa'nın adına 1794 ve 1811 yılları arasında rastlanıyor.

Daha geç dönemlerden de birçok örnek vermek mümkündür. İkinci Meşrutiyet'i hemen izleyen yıllarda İstanbul'da ilk kez halka açık Türk musıkisi konserleri verilmeye başlandı. Tanburî Cemil Bey'in de sazıyla katıldığı bu konserlerden bazıları Tepebaşı Tiyatrosu'nda veriliyordu. Bu konserlerde sahneye çıkanların sayısı ise hiçbir zaman dört ya da beş tanesi hânende olmak üzere toplam on dört ya da on beş kişiyi geçmemişti.[20]

Yine İkinci Meşrutiyet sonrası faaliyet göstermeye başlamış amatör veya yarı profesyonel musıki cemiyetlerinin en önemlilerinden biri de *Darü't-talim-i Musıki*'dir. Cemiyetin önde gelen hocaları ve icracıları arasında ûdî ve besteci Fahri Kopuz (1886-1968), Neyzen İhsan Aziz Bey (1884-1935) ve kanuni âmâ Nazım Bey (1884-1920) gibi dönemin tanınmış sâzendeleri vardı. Bu Cemiyetin icra heyeti 1910 sonrasında Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosu'nda düzenli konserler vermiştir.[21] Elimizdeki matbu konser programları bu konserlerde sahnede toplam olarak sadece dokuz hânende ve sâzende bulunduğunu gösteriyor.

Amatör Musıki cemiyetlerinin kuşkusuz en önemlisi olan Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin atası sayılan Üsküdar'daki *Darü'l-feyz-i Musıki* cemiyeti de ilk kuruluş dönemlerinde, 1919 yılında İhsaniye Sineması'nda konser verdiği zaman sahneye toplam olarak on bir sâzende ve dört hânende çıkmıştı.[22] On dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında çekilmiş müzisyen grubu veya mutrıb heyeti fotoğraflarında da genellikle sekiz ya da on kişiden fazlası görülmüyor.

İlk Türk musıkisi konservatuarı sayılması gereken ve kurucuları arasında Rauf Yekta Bey gibi büyük bir müzikologun da bulunduğu *Darülelhân*'da geleneksel icraların bu esas niteliğinin değiştirilmesi yönünde somut adımlar atılmadı. Bu kuruluş 1923 yılında Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda bir öğrenci konseri verdiğinde sahneye öğrenci ve hocalar dahil olmak üzere toplam olarak yirmi sekiz kişi çıkmıştı.[23] Aynı kuruluşun talebe ve hocaları 1923-24 ders yılının sona ermesi münasebetiyle Galatasaray Lisesi salonunda da birlikte bir konser vermişlerdi. Ûdî Sedat Bey'in [Öztoprak](1890-1942) Tarz-ı Nevin makamında bestelediği bazı eserler de bu konserde ilk defa olarak icra edilmişti. Bu konserde heyeti bizzat Sedat Bey yönetiyordu. Sahnede ise iki hânendeye eşlik eden beş ûd sanatçısı, iki kemancı, bir kemençeci, bir santurî ve bir de kanun sanatçısı bulunuyordu. Yani bu konserde sahnede toplam olarak on iki müzisyen vardı.[24]

---

20 Bu konserlere katılanların adları için bkz. Mes'ud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, 1947, s. 126.

21 *Darü't-talim-i Musıki konser programları*, İstanbul, tarihsiz.

22 *Üsküdar Darü'l Feyz-i Musıki Konser Programı*, İstanbul, 1919.

23 *Darülelhan fasl-ı musıki heyeti tarafından Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda Martın 31. Cumartesi günü akşamı verilecek konsere mahsus program*, İstanbul, Matbaa-yı Bahriye, 1923.

24 Bu konserin programı ve haberi bizzat Darülelhan tarafından yayınlanmıştır. Bkz. "Darülelhan şuunu", *Darülelhan Mecmuası*, S. 2, 1 Nisan 1340, sayfa 95.

Darülelhan'ın faaliyetleri üzerinde biraz daha durmak gerekiyor. 1916 yılında yayınlanan *Darülelhan Talimatı*'nın (yönetmeliğinin), yirmi sekizinci maddesi "Fasl-ı Umumî Heyeti"nde bulunacak icracı sayısı hakkında "yüz yirmi beşi tecavüz etmez [aşmaz]" ifadesini kullanmaktadır.[25] Bildiğimiz kadarıyla bu madde hiçbir zaman tam olarak uygulanamamış ve Darülelhan'da bu kadar kalabalık bir icra heyetine asla ulaşılmamıştır. Kaldı ki, Darülelhan'ın Türk musıkisi bölümündeki öğrenci sayısı hiçbir zaman o çapta bir koronun oluşmasına izin verecek bir rakama ulaşmadı. Ne var ki, yine de bu yönetmelik maddesini büyük çapta korovârî icralara özenmenin kronolojik olarak ilk yazılı belgesi olarak görmek doğru olur. Darülelhan'ın aynı kuruluş yönetmeliğinin otuzuncu maddesi de kurulması öngörülen bu "Fasl-ı Umumi Heyeti"ni çalıştırmak ve yönetmek üzere geleneksel serhânende ve sersâzende'nin yanı sıra bir de "serâhenk" tayin edilmesi gerektiğini belirtir. Ancak yönetmelikte bu "serâhenk"in ne iş yapacağı ve görevinin bir tür koro şefliği olup olmadığı açıkça belirtilmiş değildir.

Bu yönetmeliğin yayınından dokuz yıl kadar sonra, 1925 yılında Darülelhan'da "Fasl-ı Umumi Heyetinin" vereceği konserlerin bundan böyle elinde değnekle bir "şef" tarafından yönetilmesi gerektiğine dair bir prensip kararı alınmış olduğu ve "şef" olarak Darülelhan hocalarından Santurî Ziya Bey'in tayin edilmiş olduğu da rivayet edilir. Ancak, dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in direktifiyle Darülelhan'ın Türk musıkisi şubesi ertesi yıl kapatılmış olduğundan bu karar büyük bir ihtimalle uygulanma imkânı bulamamıştır.

Daha sonraları Saray Fasıl Heyeti'nden Cumhuriyet dönemine miras olarak kalan Riyaseticumhur İncesaz Heyeti'nde ise yalnızca üç ya da dört hânende ile birlikte aralarında tanburî Refik Fersan'ın da bulunduğu yedi ya da sekiz sâzende bulunuyordu. Bu yöndeki örnekleri çoğaltmak zor değil. Ne var ki, neresinden bakarsak bakalım varılacak sonuç değişmiyor: Mehter icraları dışarıda bırakılırsa, geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisi ister kapalı mekânda ister açık havada olsun her zaman nispeten az sayıda müzisyenle, küçük gruplarla icra edilirdi.

TEKNİK VE ESTETİK GEREKLİLİKLER

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bir oda müziği üslûbunda icra edilmesini ve her zaman açıkça ifade edilmiş olmasa bile geçmişte de her zaman o üslûpta icra edilmesine neden olan çok önemli teknik ve estetik sebepler vardır.

25 *Musıki Encümeni ve Darülelhan Talimatı*, İstanbul, Matbaa-i Amire, 1333 (1916).

Bilindiği üzere, Ortadoğu'nun tüm geleneksel müzikleri gibi Osmanlı/Türk müziği de Avrupa müziklerinin standartize edilmiş, "tampere" ses ve aralıklarını kullanmaz. Kullandığı perde ve aralıkların sayısı da, bir oktav içerisinde, on ikiden fazladır. Bu perdelerin sayısı kimine göre on yedi ya da on sekiz, kimine göre yirmi bir, kimine göre yirmi dörttür. Kimine göre ise bu perdelerin sayısı kırk biri bulur. Sayıları kaç olursa olsun bu ses ve ses aralıkları sistemsiz olmamakla birlikte tamamen sabit ve standartlaşmış da sayılamazlar. Önemli olan sadece bu mikrotonal aralıkların kendileri ve bileşimleri, dört ya da beş tanesinin bir araya gelerek meydana getirdikleri *cins*'ler değildir. Melodinin bu perde ve ses aralıkları içinde nasıl "gezindiği" –yani *seyri*– de çok önemlidir. Bütün bunlar kullanılan makamsal dilin temel taşlarını teşkil eder. Bu ses aralıkları sadece makamdan makama değil, aynı makamdaki bir eserin içinde dahi melodik çizginin seyrine ve yapılan nağmenin niteliğine göre değişebilir. Makamlara, eserlere ve icralara kişiliklerini veren temel özelliklerden biri de budur.

Dinleyicide amaçlanan etkiyi uyandırabilmeleri için ise doğaldır ki bu perde ve aralıkların birbirlerinden her koşulda ve her zaman açık seçik olarak ayırt edilebilmeleri, tam bir entonasyonla ve doğru baskılarla icra edilmeleri ve, en önemlisi, bunların dinleyiciye duyurulabilmeleri gerekir. Bu musıkinin dinleyici tarafından estetik algısının tam ve yerinde olması için *sine qua non* bir şarttır bu.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin yüzyıllarca sürmüş tecrübesi ise böylesi bir estetik iletişimin ancak icracı topluluk içinde nispeten az sayıda müzisyen bulunduğu zaman mümkün olabildiğini doğrulamaktadır. Sorun sadece çok sayıda müzisyenin akord sağlama güçlüğü değildir elbette. Şefli veya şefsiz çok kalabalık grupların her zaman şaşmaz bir biçimde aynı yerlerde aynı perdeyi basmalarının ve bunu hep aynı nüansla yapmalarının neredeyse olanaksız hâle gelişinden söz ediyoruz. Böyle bir geniş topluluğun makamların ve bunlara bağlı çeşitli geçki ve çeşnilerin duygusal yükünü her zaman açık seçik bir biçimde tefrik edebilmesi ve sarahatle duyurabilmesi neredeyse imkânsızdır.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi icralarında topluluk fazla büyük tutulursa genel olarak ses hacminden, volümden kazanılan diğer yandan estetik olarak son derece belirleyici olan diğer özelliklerden, kesinlik ve keskinlikten, dakiklikten, açıklıktan ve ifade zenginliğinden kaybediliyor. Büyük heyetlerle, kalabalık gruplarla yapılan icralarda çalgıların özgün tınıları eritilir, kritik perde ve aralıklar belirsizleşir, uğultu içinde bir sis bulutu ince nüans ve nağmeleri örter, makam ve geçkiler orijinallik, kişilik ve netliklerini kaybederler. Herkesçe ayırt edilebilmesi gereken incelikler buğulanır ve sık sık kolaycı bir refleksle geçiştiriliverir.

Türk halk çalgıları hakkında önemli ve kapsamlı bir kitap da kaleme almış olan İngiliz müzikolog Laurence Picken 1951 yılında, yani Türk musıkisinde koro ile icralar daha yeni yeni yaygınlaşmaya başlamışken İstanbul'da bir konser dinler. O sırada başında Hüseyin Sadettin Arel'in bulunduğu İleri Türk Musıkisi Konservatuarı icra heyetinin Laika Karabey'in yönetiminde verdiği bu konseri dinledikten sonra yaptığı bazı yorumlar bizce bugün de geçerliliğini koruyor:

> *"Küçük odalarda icra edilip sınırlı sayıda dinleyiciye hitabetmek için tasarlanmış Türk musıkisinin, tıpkı Çin ya da Hint müzikleri gibi, büyük dinleyici kitlesi önünde icraları bazı sorunlar yaratır...Kanımca büyük salonlarda verilecek konserler için ses volümünün arttırılması yoluna mikrofon ve amplifikatör kullanarak gidilmeli...yoksa daha gür sesli bazı yabancı kökenli sazların ilavesiyle ya da Türk sazlarının sayısını arttırarak değil. Arzu edilir ki mikrofonların yer ve sayıları tespit edilirken sonuçta ses ve sazlar arasındaki ilişki küçük bir odanın mahremiyeti içinde, yani Türk müziğinin öteden beri dinlenildiği normal şartlar altında algılanandan farklı olmasın. Çalgı sayısı da klâsik adedi aşmamalı, yoksa gelenek kaybolur... Türk musıkisinde de ses hacminin zamanla genişleyip niteliğe zarar vermesi tehlikesi mevcuttur. Bir geleneğin korunması ancak ayrıntılara azami dikkat ve özen göstererek mümkün olabilir."*[26]

Laurence Picken'ın bu son derece yerinde ve ileri görüşlü yargılarına ekleyecek bir şey yok.

Yukarıda sözünü ettiğimiz müzikal iletişim ihtiyacı başka bir düzeyde de kendini gösterir. Osmanlı/Türk müziği polifonik bir müzik değildir elbette. Bu yüzden de birçok sesin, melodinin ya da uygunun süperpoze olarak aynı anda duyurulduğu harmonik bir derinliğe sahip değildir. Buna karşılık, ses renk ve tınıları açısından küçümsenmeyecek bir zenginlik ve çeşitliliğe sahiptir. Bu çalgı renklerinin de icra sırasında hem kendi kişiliklerini ön plana çıkarmaları hem de uyumlu bir bütün oluşturmaları gerekiyor. Saz heyeti içinde hem ney'in soluğunun ve tanburun vakarının, hem de kemençenin iç çekişleriyle kanunun çınlayan telaşının duyurulmaları ve açıkça seçilmeleri beklenir. Bu çalgıların kendi yapıları, tınıları ve icra üslûplarından kaynaklanan ve spontane bir şekilde yaratıp kolektif icraya kattıkları farklı farklı küçük nağme, süsleme ve nüanslardan da tam bir polifoni (çokseslilik) değil, ama basit homofoninin (tekseslilik) epey ötesinde yer alan bir "heterofoni" ortaya çıkar. Bu sazların hem birlikte hem ayrı ayrı değer kazanmaları, zaman zaman ortaya çıkan bu heterofoniyle beraber bütün bu ses renklerinin melodik çizgi içerisinde bütünleşmeleri gerekir.

Özetle, her bir çalgı icracısının yaratıcı fantezisinden kaynaklanan küçük

26 "Bir İngiliz Müsteşrikinin musıkimiz hakkındaki görüşleri", *Musıki Mecmuası*, S. 48, 1 Şubat 1951, sayfa 21-24.

yorum özgürlüklerinin dinleyici tarafından açık seçik olarak algılanabilmesi gerekmektedir. Diğer bir deyişle, Osmanlı/Türk geleneksel müziği için ideal topluluk boyutu, topluluktaki tek tek her icracının gereğinde bir "solist" gibi davranmasına olanak tanıyacak kadar küçük bir boyut olmalıdır. Zaten bu müziğe bir bütün olarak baktığımızda bu geleneğin esas niteliklerinin bireycilik, yakın iletişim, samimiyet ve solistlik kavramıyla kişisel becerilere verilen önem olduğunu hemen görürüz. İşin ironik tarafı da şudur ki geleneğin doğal heterofonisini bir anarşi veya düzensizlik olarak algılayıp ortadan kaldıran ve Türk musıkisini gerçekten de düz ve "teksesli" hâle getiren bu koral icraları olmuştur.

Bir genel estetik tavır olarak müziğin "bireyselliği", kişisel beceriye, samimiyete ve yakın iletişime dayanması tüm Ortadoğu müzik geleneklerinde bir vakıadır. Grup hâlinde icrada bile ön planda olan hep tek tek müzisyenlerdir. Grup her zaman bir "solistler" topluluğudur çünkü. Oysa icra heyetleri büyüyüp birer koro ya da orkestra hâlini aldıkları zaman müzikal iletişim ve estetik algı hemen değişiverir. İcracıyla dinleyici arasındaki mesafe büyür, iletişim gevşer, dinleyicinin icraya ve anlık yaratıma katılımı azalır. Netice itibariyle yapay, şeklî, törensel, konvansiyonel öğeler yakın ve samimi bir sanat iletişiminin yerini alır.

Aynı şey erkek-kadın çeşitli türden insan sesleri için de geçerlidir elbette. Burada da tını kişilik ve dengelerinin aynı melodik çizgi içinde kesinlikle bozulmaması gerekiyor. Müziğin bu şekilde icrasının ise büyük "koro"larla, otuz kırk kişilik "orkestra" niteliğindeki saz gruplarıyla mümkün olamayacağı tecrübeyle sabittir. Son yıllarda tanık olduğumuz yetmiş seksen kişilik Devlet korolarının gösterişli fakat bulanık, uğultulu ve samimiyetsiz, hacimli fakat muğlak, sönük ve kişiliksiz, özetle ölü icraları bu söylediklerimizin *a contrario* kanıtıdır.

Ayrıca, icrada kullanılması (ya da kullanılmaması) gereken sazlar sorunundan söz etmek gerekiyor. Burada mesele çalınan eserin mutlaka bestelendiği dönemde mevcut olan sazlarla veya bu sazların o dönemlerdeki şekilleri veya icra teknikleri kullanılarak çalınması gerekliliği değildir. Kastettiğimiz birkaç asır önceki kaybolmuş bir "sound"u ihya etmek ihtiyacı değil. Bu da ayrıca kendince makul ve meşru bir amaçtır elbette. Ancak, vurgulamak istediğimiz noktalarda yersiz ve gereksiz bir otantiklik/orijinallik saplantısının ya da zaman zaman rastlanan bağnazca bir nostaljinin yeri yoktur. İcracıların kaftan, kavuk veya çakşır giymelerine de elbette ki gerek yok. Yapı ve icra olanakları itibariyle bu müziğin esas yapısına uyum sağlayabilecek yeni sazlar elbette ki bazı koşullarda kullanılabilmelidir. Sorun temelde yine bir saz ve icracı sayısı sorunudur.

Saz heyeti içerisinde çok sayıda kullanıldıkları takdirde problem yaratan

çalgılar keman, viyola, viyolonsel gibi Avrupa kökenli yaylı çalgılardır. Bu çalgıların hepsinin yapı ve ses olanakları itibariyle geleneksel müziğimizi icra etmeye son derece müsait olduklarını söylemeye gerek bile yok. Keman ve viyolanın saz heyetlerine yatay bir denge ve dinginlik, viyolonselin ise derinlik ve perspektif kazandırdığı inkâr edilemez. Bunların tek tek kullanılmasına zaten kimsenin bir diyeceği olamaz.

Ne var ki, asıl problem bu çalgıların sayısı çoğaltılıp da bir tür "yaylı sazlar grubu" hâlini aldıkları zaman ortaya çıkıyor. Bu uygulamaya da maalesef sık sık rastlıyoruz. Bu "yaylı çalgılar grubu" diğer klâsik çalgıların özgün tınılarını seçilmez, duyulmaz hâle getirmektedir. Laurence Picken'ın pek yerinde olan benzetmesiyle "üzerleri adeta bir yorganla örtülmektedir". Osmanlı/Türk musıkisinin geleneksel çalgıları yaylı sazlar/nefesli sazlar/mızraplı sazlar/ vurmalı sazlar vs. şeklinde gruplara ayırıma tabi tutulmaz. Böyle bir ayırım yapılıp çalgılar Avrupai bir orkestrasyon anlayışıyla ele alındıklarında ve topluluk içindeki işlevleri bu ayırıma tâbi tutulduğunda paradoksal olarak çoğu zaman bu sazların birçoğunun tınıları, özgün kişilik ve karakterleri kaybolmaktadır.

Birtakım on yedi ve on sekizinci yüzyıl peşrevlerinde bazı bölümlerin "batak" olarak (yani bir tek saz tarafından) icra edilmelerinin ise Avrupai orkestrasyon anlayışıyla hiçbir ilgisi yoktur; aksine, bu "batak" (ya da "karabatak") peşrevlerin bir bölümünü tek başına çalacak olan saz (ki bu sazın heyettekilerden hangisi olacağı da zaten belirtilmez) bir solist olarak görülmektedir.

Diğer yandan, heterofonik çeşitliliğin kaybolması, yani icra sırasında her çalgının yapabileceği ve yapması beklenen ve her biri farklı olan özgün ve kişisel süsleme ve nüansların ortadan kalkması ve icraların tamamen sabitleşip standartlaşması da aynı yönde etki yapmaktadır. Tabiri caizse bu müziğin "doğasında" var olan heterofonik çeşitlilik sanki bir hata veya bir düzensizlikmiş gibi telâkki edilmiştir. Bu nitelikleri ortadan kaldırmaya çalışan ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini gerçekten de kelimenin basit ve düzayak anlamıyla "tek sesli" (Mes'ud Cemil'in ifadesiyle "ünison") hâle getiren işte bu kalabalık koral ve orkestral icralar olmuştur aslında. Bunu ne kadar tekrarlasak yeridir. Son olarak da kalabalık "koro" ve "orkestra"ların icralarıyla bu müziğin asli duygusal ve estetik özellikleri olan sadelik, doğallık ve içtenliğin tamamen kaybolduğunu da bu olumsuzluklar listesine eklemek durumundayız.

Bütün bu sorunlardan zengin halk müziği geleneğimiz de payını almaktadır elbette. Aynı "çağdaşlaştırma" dürtüsünün etkisiyle şef, orkestra, koro gibi yapay kurgular ona da musallat edilmiştir çünkü. Hiçbir zaman topluca icra edilmemiş bir müzik türü olan halk türkülerimiz de artık sık sık el ve kol hare-

ketleri yapan bir şef tarafından yönetilen kalabalık bir koro ve bağlama topluluğu tarafından icra ediliyor. Bu uyumsuz, kişiliksiz, renksiz, yapay ve cansız icraların yöresel türküleri standartlaştırarak onların doğal lezzetlerini, içtenliklerini ve yerel tazeliklerini kaybettirmiş olması aslında daha da üzücüdür.

Geleneksel Arap müziğinin son yüzyıl içinde uğradığı değişimlerde de bizdekine benzer birçok nokta vardır: orkestra, orkestralama ve koro kavramlarıyla bu üslûpta icraların ithali, büyük konser salonlarının normal icra mekânı hâline gelmesi gibi. Akordeon, org, piyano ve elektro gitar dahil olmak üzere Avrupa kökenli çalgıların giderek artan sayıda geleneksel icra heyetlerine girmesi, bunun sonucu olarak da eserlerin yapısal niteliklerinin tamamen değişmesi de buna eklenebilir. Klâsik Arap müziğinin önde gelen uzmanlarından biri olan Amnon Shiloah, bu müziğin içerisinde batılılaşmanın etkisiyle son yüzyılda ortaya çıkan benzer gelişmeleri geleneğin yozlaşması ve/veya kaybı olarak telâkki eder ve pek haklı olarak "Batılılaşma ve İçtenliğin Yokoluşu" başlığı altında değerlendirir.[27] On dokuz ve yirminci yüzyıllarda Mısır'da musıki icrasının gelişimini incelemiş olan bir diğer önemli müzikolog olan Ali Jihad Racy ise geleneksel icranın yok olmasıyla bireysellik, uyum, içtenlik gibi niteliklerin aşınmaya uğradığını vurgular.[28] Arap makamlarının özelliklerinin kaybolmaya yüz tutması da bunun cabası.

Osmanlı/Türk geleneksel musıkisinin icrasında bir de *Usul* sorunu vardır, yani eserlerin her zaman usulleriyle birlikte ve melodiyi mutlaka usule denk getirerek icra edilmeleri zorunluluğu. Usul eserlerin estetik kimliğinin temel taşlarından biridir. Usuller sadece birer düz ve basit ritm kalıbı ya da sözlü eserlerin güftelerinin aruz vezinlerine eşdeğer bir nağme kalıbı veya birer basit tempo belirleyicisi değildirler. Türk musıkisinde zaten önceden belirlenmiş, kesin bir tempo (teknik terimiyle "gider") kavramı yoktur, olmamıştır. İcrada gerek güftenin gerekse melodik çizginin adeta organik bir parçası hâline gelen, onların altını çizen, tıpkı bir kabartma yazı gibi onlara anlam ve derinlik kazandıran bir kuvvetli ve zayıf vurgular lisanıdır usuller. Özellikle büyük usullerde bu kuvvetli ve zayıf darpların hepsi de hiçbir zaman aynı kuvvette veya aynı zayıflıkta vurulmazlar.

Özetle, bir tür noktalama işaretleri dizisi gibidir Osmanlı/Türk musıkisinin usul kalıpları. Her usul kalıbının da kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimiyle "revişi" (yani yürüyüşü) vardır. Eserin este-

27 Amnon Shiloah, "The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations", *Asian Music*, XII, S. 1, 1980, s. 40-55; Ortadoğu ve özellikle Arap geleneksel müzik icralarının batılılaşmanın etkisiyle yirminci yüzyılda geçirdikleri değişim ve başkalaşımlar hakkında bkz. Amnon Shiloah, "Transformation et Phénomènes d'Influence dans les Musiques du Proche et du Moyen Orient, Hier et Aujourd'hui", *Douze Cas d'Interaction Culturelle* içinde, UNESCO, Paris, 1984, s. 259-288.

28 Ali Jihad Racy, "Music and Social Structure. The Takht tradition of Early Twentieth Century Cairo", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 2007, 1, s. 57-77.

tik olarak belirleyicisidir bu durum. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarına zaman zaman "ritmik makam" (*rythmic mode*) denmesi bundandır.

Usuller arasında ise 12 ya da 15 zaman biriminden daha uzun olan, "büyük usul" dediğimiz ve bazen bir eserin neredeyse tümünü ya da bütün bir bölümünü tamamen kaplayabilen bazı uzun usul kalıpları vardır. Örneğin 32, 48, 64, 88 zamanlı çeşitli usuller, iki farklı usulün art arda vurulmasından oluşan "darbeyn" denilen usuller, veya beş ayrı usulün art arda vurulmasıyla meydana gelen ve toplam 120 zamanlık bir süreye yayılan zincir usulü bu kategoriye girer. Bu usullerin çok karmaşık vurgu yapılarının altını çizdikleri esere zaman zaman polifonik bir boyut kazandırdıkları bile ileri sürülmüştür. Usullerin asli darpları yerine velveleli şekilleri vurulduğunda bu durum daha da belirginleşir. Dolayısıyla icra sırasında usul vuruşlarının mutlaka beste ve güfteyle birlikte duyurulmaları gerektiği anlamını taşıyor.

On sekizinci yüzyılda Avusturyalı seyyah Franz Josef Sulzer'in bu konuda yazdıkları, Osmanlı musıki evreninde usulün hem teknik hem estetik işlevlerine ilişkin en açık seçik değerlendirmedir:

> *"...bir musıki parçası boyunca süren ritmler olduğunu, bir başka deyişle bütün bir parçanın tek bir ritmden oluştuğunu söylersem iyice şaşıracaklardır... [Türklerin] ritmleri bizdeki "es"lerin, "sus" işaretlerinin, noktaların, bağ işaretlerinin, tekrar işaretlerinin yerine geçiyor. Yani bizim için notalar ve müzik yazı işaretleri ne ise onlar için de bu ritmler odur".*[29]

Bir yandan güftenin ve onun melodik çizgiye taksimatının, diğer yandan da melodinin kendisiyle birlikte onun altını çizen kuvvetli ve zayıf usul vuruşlarının eserin başından sonuna kadar uyum içinde olmaları gerekiyor. Bu üç öğenin uyumlu beraberliği geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde çok temel estetik bir zorunluluktur. Nitekim, kalıcı eserlerde güfte-usul-melodi üçlüsü bozulamaz bir mutabakat içindedir. Çünkü eserin bestecisi melodilerini usule uyacak bir şekilde oluşturmuş ve kullandığı usul kalıbını eserin güftesiyle ve tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir. Belli bir usulle tartılmış bir eser –diğer usulün toplam zaman süresi aynı olsa dahi– başka bir usul vurularak öğrenilemez, akılda kalamaz ve icra edilemezdi.

Bu gerçeği 1740'lı yıllarda İstanbul'a gelip beş yıl yaşayan ve Türk musıkisine dair bir risale kaleme alan Fransız Elçiliği tercümanı Charles Fonton en iyi ifade ediyor:

> *"Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce esere en uygun usulü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usul adeta eserin döküleceği kalıptır.*

29 Franz Josef Sulzer, *Geschichte des Transalpinischer Daciens*, Viyana, 1781, s. 435.

> *Öyle ki, eser ortaya çıktığında sanki usul ve melodi birbirleri için yaratılmış ve bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır."*[30]

Eserin yaratıcısı tarafından özenle oluşturulan usulle melodi ve (varsa) güfte arasındaki bu özel ilişkinin icra sırasında da kesinlikle bozulmaması gerekiyor.[31] Eseri icra eden heyet içinde usul vuruşlarını birebir duyuracak kudüm, bendir veya def gibi bir çalgı bulunamadığı durumlarda bile güfte ve nağmelerin altını çizen usulün varlığı, bir nefes alıp verme olarak mutlaka dinleyiciye hissettirilmeliydi.

Oysa, kalabalık "koro" ve "orkestra"larla yapılan icralarda çoğu zaman gördüğümüz, ses ve saz kalabalığından dolayı usul dakikliğinin ve usule dayalı yorum kurgularının ihmale uğradığıdır. Oysa geleneksel olarak usulle uyumun icracı veya icracılar tarafından zedelenmesi (ki buna, teknik deyimiyle, "usulün kaçması" veya "usulden düşmek" deniyor) her zaman ve gayet haklı olarak ya affedilmez bir estetik hata veya, daha iyimser bir bakışla, bir acemilik belirtisi olarak görülmüştür.

Ses hacmine, volüme ve birbirlerinden nispeten uzakta duran çok sayıda icracının dakik beraberliğine her şeyden çok önem verilen koral icra anlayışında da usulün hem gözden hem de kulaktan sık sık kaçması mukadderdir. Nitekim, bir büyük eseri baştan sona kadar usulden düşmeden icra edebilen "Türk Musıkisi korosu"na pek az rastlanıyor. Bu "usulsüzlük" anlayışı bugün o denli yaygınlaşmıştır ki bazı "Devlet Koroları" başta olmak üzere birçok Türk musıkisi icra grubu ya da solisti kudüm ya da başka bir vurmalı çalgı kullanılmasını ve usul vurulmasını bilinçli olarak gereksiz görebiliyor ve, doğal olarak, sık sık "usulden düşüyor".

Yani bu kalabalık koroların birçoğu klâsik eserleri estetik kimliklerinin bu temel öğesini neredeyse yok sayarak icra ediyorlar. Ayrıca, bu "koro"lardan yetişmiş ve o icra türüne alışmış birçok genç kuşak ses sanatçısının, tek başına solist olarak klâsik bir eseri okurken de usule riayet edemediğine, usulden düşmekten kendini alamadığına sık sık tanık oluyoruz. Bunu da belki normal karşılamak icabediyor. Koro hâlinde ve korovari icralarda niçin sürekli olarak usulden düşme eğiliminin görüldüğünü anlamak zor değil. Bunun esas nedeni icracı sayısının çoğalmasıyla birlikte yorum özgürlüğünün uygulanabildiği alanların yer değiştirmesinden başka bir şey değildir.

Bu durumu şöyle izah etmek de mümkün: Kalabalık saz ve ses heyetleriyle, büyük "koro"larla yapılan icralarda esere kişisel bir renk ve özel bir

30 Charles Fonton, *Essay sur La Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları *[N.A. 4023]*. Türkçeye çeviren Cem Behar, *On sekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 71.

31 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

yorum katmak için özellikle volüm ve tempo değişikliklerinden yararlanma düşüncesi genel olarak ön plana çıkar. Daha önce sözünü ettiğimiz türden, yani incelikli perde, makam yapılarına veya makam geçkilerine ilişkin nüans ve nağme yorumları önemini kaybeder. Türk musıkisi eserlerinde kapsamlı bir orkestralama geleneği ve anlayışı da söz konusu olmadığına göre, icraya katılmak istenen nüans ve süslemeleri ya eserin temposunu ("giderini") değiştirerek ya da volümü, yani ses hacmini yer yer alçaltıp yükselterek yapmaktan başka çare kalmaz. Eserin gideriyle yerli yersiz oynanınca da usulden düşmek kaçınılmaz olur.

Belki de Türk musıkisi icra etsin ya da etmesin, büyük çapta korolarla yapılan *a capella* türü veya benzeri icraların ortak yanıdır bu. Koroların teknik becerisi zaten nüans ve incelikleri öncelikle ya ses hacmini sıkça değiştirerek (*forte* ve *piano*'lara yüklenerek) ya da eseri yavaşlatıp hızlandırarak (teknik deyimiyle *accelerando* ve *rallentendo* yaparak) ve bunları bir bütünlük hâlinde yaparak belirtebilmesinde yatar. Kalabalık bir ses ve saz topluluğu hâliyle bu türden yorumlara yönelmeyi teşvik eder. Bu tür bir icra üslûbu seçilince de usule kesinlikle uyma ilkesinin ve makam, perde ve gider dakikliğinin ikinci plana atılması normal hâle gelir.

Oysa yorumlarda dikkati ve müzikal gerilimi yüksek düzeyde tutabilecek öğeler geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde kullanılan perdelerin ve ses aralıklarının bizzat kendilerinde ve usul kalıplarının verdiği vurgu dizilerinin iç yapısında mevcuttur. Bunların iyice anlaşılmaları, icra heyetleri tarafından özümsenmeleri ve duyurulabilmeleri, dolayısıyla da özel bir yoruma temel teşkil edebilmelerinin ise ancak kabul edilebilir ve makul boyutlarda bir icracı grubuyla mümkün olduğunu açıklamaya çalıştık. Ayrıca çalgıların tüm renk ve tınılarının bir heterofonik çeşitlilik içerisinde duyulabilmesi de bu çalgıların sayısıyla ters orantılıdır.

SONUÇ YERİNE

Evet, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi esas olarak bir oda müziğidir. Yani ne bir "koro müziği"dir ne de bir "senfonik müzik". En fazla on ya da on iki kişilik ses ve saz gruplarıyla icra edildiğinde kendini en iyi ele veren bir müzik türüdür.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğiyle Avrupa'nın klâsik müziklerinin şu ya da bu türü arasında her zaman birebir paralellikler kurmaya çalışmak doğru değil elbette. Ne var ki, Türkiye'de son birkaç onyılda geleneksel müziğimizi yeniden yaygınlaştırıp ona Cumhuriyet öncesi prestijini tekrar kazandırma çabaları gündeme getirilmiştir. Kapsamlarına bakarsak, bu çabaların Türkiye'nin resmi kültür politikasının bir parçası hâline geldiğini dahi söy-

lemek mümkün. Başında modernist bir deneme niteliği taşıyan koral icralar zamanla geleneğin aslına en uygun icrası olarak algılandı. Koro kurulması da bu müzik icrasını aslına uygun hâle getirmek, yani bir tür restorasyon olarak görülmeye başlandı. Oysa bu yaklaşım bir tür "icadedilmiş gelenek" yaratmaktan başka bir şey değildi, olamazdı.

Bu müzikal restorasyon girişimleri adına Türkiye'nin her yanını "Devlet Türk Musıkisi Korolarıyla" donatmak isteyen bir zihniyetin sakatlığına dikkat çekmek istiyoruz sadece. Bu girişimler yirminci yüzyıl sonlarına doğru doruğuna ulaştı. 1990'lı yıllarda uzunca bir süre Kültür Bakanlığı yapmış olan Namık Kemal Zeybek'e bakılırsa koroların "ülkenin birçok yerinde çiçekler gibi açması" gerekiyordu. Türkiye'nin çeşitli yerlerinde kurulan "Korolar" da geçmiş dönemlerin ihmallerinden sanki intikam almak istiyormuş izlenimini veren kötü tasarlanmış ve ifrat/tefrit üzerine kurulu milliyetçi kültür politikalarının kurbanı olmuş oldu.

1920'li yıllardaki deneme niteliğindeki bir iki uygulamayı bir yana bırakacak olursak, Türk musıkisinde geniş kadrolu korolarla, kalabalık saz heyetleriyle icralara yöneliş, daha önce de belirttiğimiz gibi, 1930'lu yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır. Bu girişimlerde kilit rolü oynamış müzisyenler arasında öncelikle Mes'ud Cemil'in, hemen ardından da Nevzat Atlığ'ın adlarını zikretmek gerekiyor. İcra tarzlarındaki bu koral yönelişin dönemin siyasal otoritesinin politik sebeplerle bu musıkiden esirgediği mali kaynak, prestij, önem, ilgi ve toplumsal statüyü başka yollardan elde etmeye çalışma dürtüsünden kaynaklandığı kesin. O dönemlerde, yani Osmanlı döneminden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin hemen sonrasında, yeni rejimin kültür politikalarındaki yeni yönelişlerinden dolayı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kaybetmekte olduğu sosyal, kültürel ve siyasi prestijle birlikte sanatsal "ciddiyetin" kendisine mümkün olduğunca "Batılı" bir görünüm vererek yeniden kazandırılabileceğine inanılmıştı. O dönemlerde rağbete binen "koral" ve "orkestral" icraların da bu tür bir kültürel restorasyon girişimine hizmet ettikleri apaçık ortadadır.

1940'lı yıllarda Hüseyin Sadettin Arel'in (1880-1955) öncülüğünü yaptığı bir "Türk Musıkisi Büyük Senfoni Orkestrası ve Korosu" kurma projesi de esas itibariyle aynı kaygılara dayanıyordu. Arel Türk musıkisinin geleneksel çalgılarının da yer aldığı büyük bir senfoni orkestrası kurabilmeyi hayal ediyordu. Bu orkestrada keman ailesinden oluşan bilinen yaylı sazlar grupları ve çeşitli vurmalı çalgılardan başka on ya da on beş kemençe, birkaç kanun, beş ya da altı ney, bir o kadar da ûd ve tanbur bulunacaktı. Sonuç olarak, ses sanatçılarıyla birlikte yüz ya da yüz yirmi kişilik bir çeşit "Türk Musıkisi Senfoni Orkestrası ve Korosu" ortaya çıkacaktı.

Hüseyin Sadettin Arel bu boyutlardaki bir orkestral ve koral uygulamayı

Türk müziği icralarının ulaşabileceği en ileri nokta olarak görüyordu. Böyle bir icra tarzı ve bu orkestranın icra edeceği "çoksesli" Türk musıkisi eserleri Batı müziğiyle rekabet kapılarını müziğimize açabilecek tek yoldu Arel'e göre. Ne var ki, Hüseyin Sadettin Arel'in ömrü ve gücü bu rüyasını gerçekleştirmeye yetmedi. Ama eğer gerçekleştirebilseydi dahi hayalîni kurduğu ve Türk musıkisine büyük uluslararası prestij kazandıracağını umduğu bu büyük Koro ve Orkestranın çıkaracağı sesler ve icra edebileceği eserler eminiz ki geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin sesleri ve eserleri olamayacaktı.

Kısacası, uzunca bir süredir Türk musıkisinde fraklı ya da smokinli, sahne düzenli, büyük "orkestralı", "şef"li geniş "koro"lar oluşturarak içeriğe zarar vermeden biçimin Avrupai bir ciddiyete kavuşturulabileceğine inanıldı. Birtakım şekil ve görüntü değişiklikleri yaparak bu müziğin "batılılaşabileceği" ve toplumsal statüsünün yükseltilebileceği sanıldı. Görüntüyü kurtarmak "çağdaşlaşmak" anlamına gelecekti. Bu girişimlerin yanlışlığı artık açıkça ortaya çıkmıştır.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin hiçbir zaman bu gibi şekilci özentilere ihtiyacı olmadı. Bugün de yoktur. Bu gibi iğretiliklerin uzun vâdede bu müziğin gerek toplumsal konumuna gerekse estetik algı biçimlerine zararı faydalarından çok daha büyük olmuştur. Kanaatime göre Türkiye'nin muhtelif illerinde kurulan Türk Musıkisi Devlet Korolarının sağladığı bir tek somut "fayda" olduysa o da çeşitli Türk Musıkisi Devlet Konservatuarları mezunlarının Kültür Bakanlığı'na bağlı "sanatçı" kadrolarında Devlet memuru sıfatıyla düzenli bir iş imkânı bulmaları olmuştur.[32] Aslında bu müziği bilinen doğallığı içinde, yaratıcılığı da yine bilinen çerçeve ve kurallar üzerinde yükselterek icra edebilmek yeterli ve yerinde olacaktır.

Ancak, bu yazdıklarımızdan Türk musıkisinin gerek rahatlık gerekse akustik olanaklar açısından geçmişe göre önemli avantajlara sahip modern konser salonlarında icra edilmemesi gerektiği sonucu çıkarılmamalı. Dar ve kısır bir sadakat kavramı, yersiz bir nostalji duygusu ya da çarpık bir otantiklik anlayışı adına yeniden küçük odalara tıkılmak gerekmiyor elbette. Muhafazakârlık zarfla değil mazrufla ilgili olmalıdır. Dolayısıyla, icra olanakları geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin gereklerine uyan yeni ya da yabancı çalgıların (ki yirminci yüzyılda bu müziğe ithal yoluyla girmiş ve çok iyi uyum sağlamış çalgıların en önemli örneği viyolonseldir) yasaklanması da söz konusu değildir. Gelişmiş akustik ve ses düzenlerinden mahrum kalmayı da kimse savunamaz, icracıların mutlaka kavuk, kaftan, şalvar, çakşır ya da sikke giymeleri gerektiğini de.

---

32 Türk Musıkisinde koral icraların fayda ve zararlarının gerçekçi bir değerlendirmesi için bkz. Nilgün Doğrusöz, "Türk Müziği Sorunlarına Genel Bakış", *Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri* içinde, İstanbul, 2001, s. 43-50.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinin nemrut ve kaba müzik ideolojisinden kalan tortuların ortadan kalkmaya artık iyice yüz tuttuğu günümüzde buna bağlı yaklaşımlara karşı savunma mekanizmaları geliştirmek artık anlamsızlaşmıştır. Bugün (2014) artık temel amaç nispeten küçük icra heyetlerini, gerektiğinde dengeli ve kaliteli bir modern ses düzenini de kullanarak bugünkü dinleyiciye sunmak ve icra edilen müziğin bazı öz niteliklerini bir nebze olsun koruyabilmesini sağlamak olmalıdır sadece.

GELENEKSEL OSMANLI/TÜRK MUSIKİSİNDE VİRTÜOZLUK

Yirminci yüzyılın en önde gelen kemençe icracılarından sayılan İhsan Özgen (1942-) Tanburî Cemil Bey ile Paganini'nin virtüozluk becerilerini karşılaştırmaya çalıştığı zaman şu uzun uzadıya alıntılanmaya ve incelenmeye değer metni kaleme almıştır:

> *"Paganini, yaşadığı zamanda ses kayıt cihazları bulunmadığı için talihsizdir, fakat virtüozluğunu ortaya koyacak eserleri onun icracılığı ile ilgili bilgileri ifşa ederek günümüze kadar ulaştırmıştır. Cemil Bey ise icracılık kudretini yazdığı eserlerle ifade edememiştir; o zamanlar çalgı ustalığı kâğıda yazılmıyordu.* ***Bizim musıki geleneğimizde yazılı eserler*** *icra ustalıklarının büyük bir bölümünü ortaya koyamamaktadır, daha doğrusu* ***teknik zorluklara sahip değildir. Onun yerine ifade ve üslûp zorlukları vardır.... İcracıların yüksek icra tekniklerine göre bestelenmiş eserleri yoktu. Şimdi de olduğundan pek emin değilim.*** *İcracıların kendilerine ait teknik ve müzikal değerleri ifade etmeleri daha ziyade doğaçlamalarla yani taksimlerle mümkün olmuştur... Cemil Bey yazılı eserlerinden ziyade taksimleriyle icracılık dehasını ortaya koymaktadır."*[1]

Çok tecrübeli usta bir kemençe sanatçısı olan İhsan Özgen'in de pek isabetli bir şekilde belirttiği gibi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde Batı'daki anlamıyla bir virtüozluk kavramına veya bu kavramın kapsamına uyan koşul ve uygulamalara pek rastlanmıyor. Gerek icra üslûpları ve çalgı eğitimi yöntemleri hakkında bildiklerimiz, gerekse bize ulaşmış olan saz eserlerinin bizzat kendileri, yirminci yüzyıl başlarına dek bu tür bir anlayışın mevcut olmadığını düşünmeye sevk ediyor.

Yukarıdaki alıntıda İhsan Özgen'in de açıkça belirttiği gibi, virtüozluk denildiğinde anlatılmak istenen, aslında sadece icra tekniklerindeki somut beceri kıstasları değildir. Burada özellik ve öncelikle çalgı icralarındaki virtüozluğu kastettiğimizi belirtmeliyiz. Virtüozluk, en az pratik icra teknikleri kadar çalgı öğretim yöntemlerinin, yani metotların, ve bunun yanı sıra virtüozluğa müsait bir eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede varolur ve zamanla süreklilik kazanabilir. Bu oluşumda karmaşık ve tutarlı bir bütün söz konusudur. Virtüozluk bireysel ve geçici bir maharet gösterisinden ibaret olamaz. Ayrıca, her "iyi icracı" da bir virtüoz değildir. Ama

1 Bkz. İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012, s. 102-103 (bazı ifadelerin altını biz çizdik).

her virtüoz da her şeyden önce bir "iyi icracı" olmak durumundadır. Virtüozluğun bir ya da birkaç icracının nev'i şahıslarına münhasır ve sadece kendi ömür ve özel icralarıyla kaim birtakım özel yetenek, hüner ve becerilerinin sergilenmesi olarak da görülmemesi gerekir.

Virtüozca icraların anlamlı bir sürekliliğe kavuşması, kurumlaşması ve olağan uygulamaların parçası hâline gelmesi için şu üçlünün varlığı ve devamlılığı mutlaka gereklidir: 1- Virtüoz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri; 2- Özel çalgı icra teknikleri; 3- Virtüozluk becerilerinin sergilenmesine imkân tanıyan bir çalgı repertuarı. Bu öğeler birbirini destekleyici ve tamamlayıcı niteliktedir. Zaten bu üç koşul Avrupa'da on sekizinci yüzyıl zarfında bir araya gelmemiş olsaydı klâsik Batı müziğinde bugün virtüozluk diye adlandırdığımız beceriler dizisi herhalde bizlere ulaşamayacaktı. Bu beceriler olağan icraların bir parçası hâline gelemeyecek, aktarılamayacak, kurumlaşamayacaktı.

Diğer yandan, yukarıda sözünü ettiğimiz bu bütünlük, virtüozca icraların sergilendiği müzik âletlerinin bizzat kendilerinin de zamanla değişip gelişmelerine paralel bir biçimde oluşur. Çalgılar bu amaca daha iyi hizmet eden bir yapıya kavuşmak için zaman içinde hem virtüozite repertuarı hem de bestecilerinin bu yöndeki talepleriyle birlikte gelişir, geliştirilir. İcracıların, bestecilerin ve lütiyelerin işbirliğiyle bu çalgılar sürekli olarak yenilenip şekil değiştirebilir. Teknik olanakları böylece geliştirilen çalgılar da virtüozca icralar gerektiren eserler bestelenmesini teşvik eder elbette. Bu iki gelişme birbirini besler.

Ne var ki, virtüozluk olarak adlandırdığımız teknik maharetlerin var olmaları ve süreklilik kazanmaları için her şeyden önce müzik dünyası tarafından *talep edilmeleri*, o müziğin alıcısı, dinleyicisi tarafından istenmeleri gerekir. Bu becerilerin geniş dinleyici kitleleri tarafından estetik açıdan makbul sayılmaları, dolayısıyla da sanatçıdan virtüozitenin kapsadığı teknik becerilerin sergilenmesinin beklenmesi gerekir. Bilinçli ve eleştirel dinleyicinin bu estetik beklentisi ise, doğal olarak, ancak zamanla oluşur.

Her çalgı için tek tek virtüoz icracılar elbette ki her yerde ve her dönemde var olmuştur. İleride uzun uzadıya sözünü edeceğimiz Tanburî Cemil Bey bunun bariz bir örneğidir. Bu icracıların büyük teknik beceriler sergilemiş olması ve zamanında çok beğeni toplamış olması da pekâlâ mümkündür. Ama icrada virtüozluk diye adlandırılan bu bütünlük ve süreklilik nispeten yenidir. Batı Avrupa'da böyle yerleşik ve kalıcı bir virtüozluk anlayışının on sekizinci yüzyıldan önce müzik dünyasının bir parçası hâline gelip kurumlaştığı söylenemez.

VİRTÜOZLUĞUN GENEL KOŞULLARI VE GELENEKSEL MUSIKİMİZ

Virtüozluk, her şeyden önce, çalınan sazın teknik olanaklarını, ses potansiyelini çeşitli açılardan zorlamayı, onları sürekli olarak genişletmeye gayret etmeyi gerektirir. Diğer bir deyişle virtüozluk, çalgının kişiliğini zedelemeden, ama zaman zaman aşırılığa, teknik maharetlere, saf canbazlığa ve müzikalitesi tartışmalı gösterişli oyunlara da başvurarak onun ses ve tını potansiyelinin bütününü kullanabilmeyi ve hatta genişletebilmeyi amaç edinir. Bunun için çeşitli yöntemler vardır. Özel temrinler yapılır, öğrenci ya da icracının teknik seviyesi yükseldikçe zorlaşan egzersizler çalınır, bunları çalabilmek için de özel fizik ve fizyolojik eğitim yöntemleri uygulanır. Öğrenci ise virtüozluk derecesine ulaşmak amacıyla çaldığı saza göre kendi kol ve parmak güç, esneklik ve pozisyonlarını ya da nefes tekniğini ve kapasitesini vs. yani temel fizyolojik olanaklarını geliştirmeye çalışır, onları sürekli olarak zorlar.

Ayrıca, bu anlamda bir virtüozluğun sadece müzik eğitiminde değil, icra ve yorumda da devamlılık kazanabilmesi için icrası zor enstrümantal eserlerden oluşan uygun bir repertuarın gelişmesi gerektiği de açıktır. Zaten böyle eserler bestelenmese ve repertuarda yer almasa virtüoz ne icra edebilecektir ki? Oysa yirminci yüzyılın başlarına kadar, belki bir iki istisna dışında, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde bu türden bir repertuarın varlığından söz etmek mümkün değildir. Yukarıdaki alıntıda İhsan Özgen'in de isabetle belirttiği üzere, yirminci yüzyıla kadar bestelenmiş saz eserlerinin ezici çoğunluğu, Avrupa müziğinin yerleşik normları göz önüne alındığında, teknik açıdan icrası kolay eserlerdir.

Yirminci yüzyılda bazı Türk musıkisi bestecileri bilinçli olarak bazı virtüozluk öğeleri taşıyan saz eserleri (daha çok saz semaileri ve bilhassa bunların dördüncü hanelerini) bestelediler. Başta bu yolun öncüsü Tanburî Cemil Bey olmak üzere Refik Tal'at Alpman, Hasan Ferit Alnar, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Reşat Aysu, Ömer Altuğ, Münir Mazhar Kamsoy gibi saz eserleri bestecilerinin bazı eserleri bu bilinçli virtüozluk deneme ve arayışlarının izlerini taşır.

Bu virtüozca denemelerin istisnasız hepsine hâkim olan ortak duygu, hiç kuşku yok ki esere ve icraya getirdikleri avrupai üslûp ve tavırdır. Bu yolda yapılmış eserlerden bazıları baş döndürücü bir vals, bazıları süratli bir tango, bazılarıysa bir İspanyol fandango'sunun esintilerini taşırlar. Avrupa etkisinin ve bir tür "teknik modernizmin" geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin çalgı icralarına ve saz eserlerine girişinin virtüozluk özentisi yoluyla gerçekleştiğini dahi ileri sürmek pekâlâ mümkün. Bu da pek şaşırtıcı değil. Ne var ki, yukarıda sıraladığımız bestecilerin (belki Tanburî Cemil Bey'inkiler hariç)

icrası nispeten zor olan eserlerine bugünkü icracılar yine de pek rağbet göstermiyor. Bazıları pek zarif, ilginç ve hoş olan bu eserlerin icrası için aşılması gereken teknik zorlukların üstesinden gelmek için günümüz sâzendelerinin her zaman yeterli gayreti gösterdikleri de söylenemez. Neticede, İhsan Özgen'in de söylediği gibi, saz sanatçısının becerilerini gösterebileceği en önemli alan taksimlerdir. Üç asır önce olduğu gibi bugün de bu böyledir.

Ne var ki, işin aslına bakarsak sâzendeler için geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi camiasından gelen ciddi anlamda bir virtüozluk beklentisi ve talebi de olmamıştır. Geleneksel musıki çevrelerinde çok önem verilen saz taksimleri dahi hiçbir zaman esas itibariyle birer teknik virtüozite gösterisi olarak algılanmamıştır. Taksim eden saz sanatçısında öncelikle aranan ve beklenen hiçbir zaman üstün bir teknik beceri, olağanüstü hünerler gösterisi ya da parlak, sür'atli ve cambazca icralar olmamıştır. Saz icracıları hakkında verilen estetik yargılar ve yapılan tercihler esas itibariyle bambaşka niteliklere bakarak şekillenirdi.

Esasen geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde yirminci yüzyıldan önceki dönemlere ait estetik anlayış ve beklentilerin zaman içindeki evrimi hakkında pek az bilgiye sahibiz ve bu konuda kesin bir şey söylemek güç. Ne var ki, taksim etmekte olan sâzendeden öncelikle beklenenin virtüozca bir teknik beceri sergilemek olmadığını kesin bir şekilde söyleyebiliriz.

Bu bakımdan saz taksimlerini, yani doğaçlamaları Avrupa müziklerindeki "emprovizasyon"larla veya konsertant eserlerin içindeki "cadenza"larla eşdeğer tutmak yanıltıcı olur. Taksim hiçbir zaman müzisyenin bireysel olarak virtüozluk yapabilmesine olanak tanıyan ve icracının dilediğince "yıldız"laşabileceği boş bir süre olarak görülmemiştir. Kaldı ki, çok yakın bir zamana kadar çoğu saz taksimlerine bir başına bir müzikal kimlik de verilmemiştir. Taksime belli bir işlev yüklenmiş ve yapılan musıki faslının içinde bulunduğu bölümüne göre veya fasılda görmesi istenen işleve göre "baş taksimi", "giriş taksimi", "geçiş taksimi", "ara taksim" ya da "son taksim" olarak tanımlanmıştır.

İyi bir saz sanatçısının taksimlerinde özellikle aranan, melodik yaratıcılıkla birlikte, makam ve terkiplerin hakkıyla gösterilip yerli yerinde kullanılmaları, birbirleriyle uyumlu hâle getirilmeleri ve makam geçkilerinin yenilik ve yumuşaklığı idi. İyi bir saz taksiminden hem âşina, bildik tanıdık olması hem de gerek makam kullanımı, gerekse yeni nağme ve geçkilerle yeni ufuklar açması beklenirdi. İhsan Özgen'in ifadesiyle

> *"İcracıların kendilerine ait teknik ve müzikal değerleri ifade etmeleri daha ziyade doğaçlamalarla yani taksimlerle mümkün olmuştur. Süslemeler, eklenen motifler, eserlerin yeni yorumları yanında özellikle gazeller ve taksimler ustalıkların belirlenmesinde önem kazanır."*[2]

2 İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012, s. 103.

Lâyıkıyla yapılan bir taksimde hem icra edilen makamın tüm beylik özellikleri gösterilmeli hem de aynı makamın çerçevesi dahilinde yeni icatlar, yeni nağmeler görülmeli, makamdan makama alışılmadık geçkiler ve icra nüansları da sergilenebilmeliydi. Sonuçta önemli olan taksimin dengesiydi, sabitlikle özgürlük, âşinalıkla sürpriz arasındaki denge. Yetişmiş bir müzisyen için taksim bu temel anlayışa bağlı kalarak yaratıcı kişiliğini ortaya koyabileceği bir özgürlük alanı olarak görülüyordu.

Bu tanım ve yaklaşımlar pek yeni sayılmaz. Yukarıda uzun uzun alıntıladığımız yirminci yüzyılın usta kemençe sanatçısı İhsan Özgen'in icadı da değildir. Bundan üç asır önce, on sekizinci yüzyıl başlarında kendisi de tanburî olan Kantemiroğlu (1673-1723) saz icraları ve taksimler hakkında şunları yazıyordu:

> *"...gerek hânende gerek sâzende kuvvet-i ilmini taksim nağmesinde izhar etmelidir* [ortaya çıkarmalıdır]. *Taksim-i ilm-i musıki dibace-i ilm-i kelâma teşbih olmuştur* [kelâm ilminin/belâgat ilminin başlangıcına benzetilmiştir]*.....taksim nağmesi ne usul ve ne kaideye* [kurala] *bend olur* [bağımlı olur]. *Ancak ehl-i musıkinin kuvve-i ilmine teslim ve sâzende yahut hânendenin iradetine havale olunur ki muradı olduğu vech üzre* [amacına uygun şekilde] *makamatı ve terkibatı karıştırıp latif ve leziz nağme peyda ve izhar eyleye...."*[3]

Kantemiroğlu'ndan bir buçuk asır sonra taksimlerle ilgili aşağı yukarı aynı ifade ve değerlendirmeleri Haşim Bey mecmuasında buluruz. Bu yorumlarda da çalgı icrasına aynı anlam atfedilir ve saz taksimlerinden estetik olarak beklenenler aynıdır.

Çalgı virtüozluğunun esas öğelerinden olan çalışta sürat, ajilite, şaşırtıcılık, cambazlık gibi şeylerden hiç bahis yoktur burada. Yirminci yüzyıl başlarında bir amatör müzisyenin o zamanlar hâlâ hayatta olan Tanburî Cemil Bey'in virtüozitesine atıf yapan şu genel değerlendirmesi taksim estetiğinin son üç asırda fazla değişmemiş olduğunu ve salt teknik virtüozluğun hâlâ –Tanburî Cemil örneğine rağmen– ikinci planda kaldığını göstermesi bakımından anlamlıdır:

> *"Sanatkârların büyüklüğü özene bezene üzerinde çalıştığı peşrev ve şarkıları ile değil... taksimlerinde halkedebildiği* [yaratabildiği] *melodilerin ahenk ve yeniliği ve makam seyirleri ile şedlerdeki ısındırıcı imtizaçta* [transpozisyonlardaki ısındırıcı uyumda] *gösterdiği kabiliyetle ölçülür."*[4]

---

3 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlmi'l Musıki alâ vechi'l hurûfât* (yayına hazırlayan Y. Tura), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, C. I, s. 117, 135. Türk musıkisinde taksim ile ilgili daha genel bir değerlendirme için bkz. Karl Signell, "Esthetics of improvisation in Turkish Art Music", *Asian Music*, C. V, 2, 1973, s. 45-49.

4 Nakleden Mes'ud Cemil'dir. Bkz. Mes'ud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, Sakarya Basımevi, 1947, s. 77-78.

Kaldı ki, geleneksel Osmanlı/Türk müziği esas itibariyle ve tâ başından beri öncelikle insan sesine dayalı bir müzik olmuştur. İnsan sesinin en mükemmel musıki âleti olduğunun bilinci her dönemde çok yaygındı. İnsan sesi ona eşlik eden sazlardan her zaman daha önemli addedilmiştir. Ortadoğu coğrafyasının Arap ve Fars müziklerinde de bu böyledir. Mevcut ve icra edilen repertuarımızın bileşimi de zaten bu temel gerçeğe işaret eder. Türk musıkisinin bugün elimizde bulunan eser dağarının toplamı içinde saz eserlerinin payı yüzde beşi geçmez.

Çalgıların konum ve fonksiyonları da müziğin bu niteliğine bağlıydı elbette. Kullanılan tüm çalgıların en önemli işlevi sesli eserlerde insan sesine, "solist"e, onu izlemek, taklit etmek, ona yetişmeye çalışmak, gerektiğinde de destekleyip ön plana çıkarmaktı. Bir başka deyişle, saz sanatçısı çoğu zaman ses sanatçısıyla *birlikte* değil, ses sanatçısı *için* çalmak durumundaydı. Bir bakıma bu hâlâ da öyledir. Sâzendenin beceri ve tecrübesini sergileyebileceği en önemli alan belki de buydu. Müzisyen jargonunda saz sanatçısının bu işlevine *peyrevlik etmek* (yani izleyicilik/eşlik etmek) denirdi. Osmanlı/Türk geleneğinde buna verilen öneme dair epey tarihsel belge ve kanıt vardır.

Dolayısıyla geleneksel Osmanlı/Türk müziği evreninde geçmiş yüzyıllarda yukarıda verdiğimiz anlamda bir virtüozluk geleneği oluşabilseydi, bu olsa olsa bir ses virtüozluğu olabilirdi, çalgı virtüozluğu değil. Nitekim, on dokuzuncu yüzyılda fiilen oluşmuş bulunan bu ses virtüozluğu geleneğinin önemli izlerini yirminci yüzyıl başlarında ünlü hâfızların kovan ve taş plaklarda kayda alınmış ses icralarında açıkça görmek mümkün. Yirminci yüzyılın ilk yarısının Hâfız Sami, Hâfız Kemal, Hâfız şaşı Osman gibi önemli ses virtüozlarının icralarının yorum ve analizi müzik tarihimiz açısından önemli bir kitaba da konu olmuştur[5].

Daha önce de belirttiğimiz üzere, insan sesinin her bakımdan en mükemmel musıki âleti olduğu görüşü her dönemde yaygındı. Müzik âletlerinin *tamam sazlar* ve *nâtamam sazlar* olarak tasnif edilmiş olması da bu temel kıstasa dayanır. İnsan sesinin icra edebildiği tüm perdeleri eksiksiz verebilen sazlar zaman zaman "tamam sazlar" (yani mükemmel çalgılar), diğerleriyse "nâtamam sazlar" (yani eksik çalgılar) olarak adlandırıldı. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde on yedinci yüzyıldan itibaren her zaman "tamam saz" olarak nitelenen tek çalgı da tanburdur. Kantemiroğlu şöyle yazar:

> *"Bizim bildiğimiz yahud gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve temam tanbur dedikleri sazdır, öyle ki benî âdemin* [insanın] *nefesinden zuhur eden sada ve nağmeyi bittamam ve bilâ-kusur* [bütünüyle ve kusursuz] *icra eder."*[6]

5 Ali Rıza Sağman, *Hafız Sami,* İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947.

6 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı 'ilm'ül Musıki 'alâ vechi'l hurûfat* (yay. haz. Yalçın Tura), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 3.

Tanbur ise, diğer bir on sekizinci yüzyıl müzisyeninin ifadesiyle, "sair sazlara kıyas olmadığından" (yani onlardan daha üstün olduğundan), tanbur dışındaki çalgıların her zaman seslendirme imkânları ve estetik ifade zenginliği açılarından insan sesinin olanaklarıyla yarışmakta çok zorlanan birer yardımcı olarak görülmüş olmalarına şaşmamalı. Çalgılar ve çalgı müziği ikinci planda kaldığına göre, bu çalgıların gösterebileceği hünerlerin yani virtüozitenin de önem kazanmaması kolayca anlaşılır.

Bir örnek verelim. On sekizinci yüzyıl başlarında yazan Kantemiroğlu'nun kaleminden çıkan şu sözler çalgı icralarına ilişkin uygulama ve genel değerlendirmeleri yansıtması bakımından anlamlıdır:

> *"..cümle sâzendenin kuvveti peyrevlik eyledikçe* [eşlik ettikçe] *beyan olur öyle ki hânendenin nefesinden çıkan nağmenin perdesine ma'an* [birlikte] *hareket edip okunan her ne ise, bilâ fârıkan* [farksız bir şekilde] *sâzende icra eylemelidir."*[7]

Yani Kantemiroğlu'na göre çalgıların esas görevi ses sanatçısını izlemektir. Becerilerini sergileyebilecekleri esas alan budur. Hânendeler sözlü eserler besteler veya icra ederler, sâzendeler de onların icralarına refakat ederler. Bir sâzende bir enstrümantal eser bestelediği zaman bile bu saz eseri neticede ses sanatçılarının icra edecekleri eser kalıplarına bağımlı kalır.

Kantemiroğlu musıki icralarını *hânende faslı* ve *sâzende faslı* (yani ses ve saz sanatçılarının birlikte icra ettikleri fasıl ve sadece saz sanatçılarının icra ettiği fasıl) olarak ikiye ayırır ve bu ikisi arasında sadece bir uzmanlaşma farkı değil, bir hiyerarşi bulunduğunu da ima eder. Kantemiroğlu'nun tanımında sazların tek başlarına icra edebilecekleri musıki faslı gayet kısadır ve sadece bir peşrev, bir taksim, bir de saz semaisinden oluşur. Sâzende faslı ise daha uzun ve daha karmaşıktır, içerdiği eser türü de daha fazladır. Ses ve saz sanatçıları birlikte bir fasıl icra ettikleri zaman ise (Kantemiroğlu bu durumu *fasl-ı hânende ve sâzende ma'an* olarak da adlandırıyor) gerek sâzende gerekse hânendelerin neyi ne zaman icra edeceklerinin yer ve sırası gayet kesin ve katı bir şekilde belirtiliyor ve açıkça öncelik ve ağırlık sözlü eser ve icralara veriliyor.

Sâzendelerin, çalgıların ve enstrümantal müziğin on yedi ve on sekizinci yüzyıllardaki konumuna işaret eden bir diğer kaynak kişi de Şeyhülislâm Es'ad Efendi'dir (1685-1753). 1728-1730 yılları arasında kaleme aldığı *Atrabü'l Âsâr fi Tezkire-ti'Urefai'l-Edvâr* adlı eserinde Es'ad Efendi saz icracılığının ve sâzendelerin dönemin müzik dünyasındaki göreli konumu hakkında çok önemli ipuçları verir.

Atrabü'l Âsâr Osmanlı döneminin bilinen tek musıkişinas tezkiresidir ve

7 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı 'ilm'ül Musıki 'alâ vechi'l hurûfat* (yay. haz. Yalçın Tura), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 185-186.

Türk musıkisinin tarihi açısından son derece önemli bir kaynak eserdir. Bu biyografik eserde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin oluşum dönemi diyebileceğimiz on yedinci yüzyılda ve on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış yüze yakın besteci ve icracının kısa özgeçmişleri ve sözlü eserlerinden güfte örnekleri vardır.[8] *Atrabü'l Âsâr*'da Es'ad Efendi biyografisini verdiği kişilerin yaşadıkları dönemden, musıki eğitimlerinden, müzisyenlik dışındaki asıl mesleklerinden, teorik ve pratik bilgi seviyelerinden, tecrübe, meziyet ve şöhretlerinden, hocalıklarından ve kazandıkları beğenilerden söz ediyor. Ayrıca bu kişilerin besteledikleri sözlü eserlerin (kâr, nakış, beste vs.) takribi sayısı da veriliyor ve bu eserlerin güzellikleri üzerinde bazen uzun uzun ve ısrarla duruluyor.

Bu tezkireye bazen *Tezkire-i hânendegân* adının yakıştırılmış olması anlamlıdır. Nitekim, tezkireye madde başı olarak alınmış olan yüz kişinin hemen hepsinin sesi ve sesli icra üslûpları hakkında yorum yapar Es'ad Efendi. Kimisi için "*sadâsı lâtif ve bülend*[yüksek]", kimisi için "*sadâsı latif ve hazin*", bir diğeri hakkında "*sadâsı halâvetli*[tatlı]*, lehçesi letâfetli*", daha bir başkası hakkında "*sadâsı tokça*" veya "*sadâsı halâvetli, edâsı*[tavrı, üslûbu] *sanaatli*" şeklinde çok çeşitli ifadeler kullanır. Tezkirede on yedi ve on sekizinci yüzyıl musıkişinaslarından gerek sesi gerekse şarkı söyleme üslûbu tavsif edilmeyen yok gibidir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi sesleri ancak vasat düzeyde ve hatta düpedüz çirkin olanların dahi bu niteliklerini kayda düşmekten geri durmaz. Sesin gerek niteliğine gerekse dinleyici üzerindeki etkisine çok önem verir Es'ad Efendi.

Buna karşılık, Es'ad Efendi sadece iki ya da üç besteci hakkında, o da biyografilerinin en sonunda, "kemanzen", "neyzen" ya da "tanburî idi" türünde ifadelerle yetinmiş. Bu besteci ve hânendelerin aynı zamanda birer sâzende olmaları Es'ad Efendi tarafından sanki musıkinin tamamen dışındaki bir alanda, hattatlıkta, şiir ya da inşa'da, lugaz ve muammada veya tarih düşürmekteki maharetler gibi bir besteci için hoş ancak ikincil, tali bir beceri olarak gösterilmiş. Bu birkaç bestecinin aynı zamanda sâzende de olmaları sanki bilinçli olarak ikinci planda bırakılmış. Bu çok önemli tezkirede Muzaffer ya da Solakzâde Mehmet Çelebi gibi on yedinci yüzyılın önemli saz eserleri bestecilerinden söz edilmez. Dönemin bir diğer önemli saz eseri bestecisi olan Şerif Çelebi'nin adının ise bu tezkirede sadece birsözlü eserler bestecisi sıfatıyla yer alması özellikle kayda değer.

Tezkirede adı geçen yüze yakın besteci içinde sadece bir tanesinin sözlü eserler dışında saz eserleri de bestelediği belirtilmiş. Yalnızca Edirneli Meh-

8 Bu eserin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrâbü'l Âsâr'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

ter Ahmet Ağa'nın kırk adet kadar sözlü eserinin yanı sıra "*...on kadar hâvî-i nagamât-ı nev-musanna' ve âlâ peşrev...*"[9] [on kadar yeni yapılmış melodiler içeren ve güzel peşrev] bestelemiş olduğunu öğreniyoruz. Başka enstümantal eser bestecisinden bahis yoktur *Atrabü'l Âsâr*'da. "Avvâd (udi) Mehmet Ağa" adı ise sadece bu Mehmet Ağa'yı tezkirede adı geçen diğer Mehmet Ağa'lardan, Kudümzen Ali ve Serneyzen Ali ünvanları da yalnızca bu kişileri Derviş Ali Şirügani'den ayırt etmek için ve adeta bir yakıştırma, bir lâkap gibi kullanılmıştır.

Kendisi de muhtemelen sâzende (tanburî) olan ve bestelediği (veya kendisine atfedilmiş) bir saz semaisi günümüze kadar gelmiş olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi, verdiği biyografilerde çalgı icracılığını ve saz eserleri besteciliğini acaba neden daha ön plana koymamış, daha ayrıntılı bir biçimde ele almaya değer görmemiştir? Hânendelik ve sözlü eserler besteciliği ile sâzendelik ve saz eserleri yaratıcılığı (dolayısıyla da virtüozluk) arasındaki zımnî estetik, sosyal statü ya da beceri hiyerarşisi, eğer varsa, ne tür bir hiyerarşiydi? Bu hiyerarşi zaman içinde değişmiş miydi? Yoksa sadece kesin değer yargıları içermeyen basit bir uzmanlaşma mı söz konusuydu? Böyle bir hiyerarşi, eğer varsa, neye dayanıyordu? Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihine ve estetik anlayışlarına dair bu sorulara tatmin edici yanıtlar bulmak henüz mümkün görünmüyor.

Aşağı yukarı dört, dört buçuk asırlık geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde çalgı müziği her dönemde toplam repertuarın küçük bir bölümünü oluşturuyordu. Bu hâlâ böyledir. Ancak, saz musıkisinin ses ve söz musıkisi karşısında gerek formel gerekse estetik açılardan bağımsızlığını ve özgün bir tür olarak saygınlığını kazanıp kazanmadığı, kazanmışsa da hangi koşullar altında ve ne zaman kazandığı sorusuna kesin bir cevap bulmak zor. Tecrübeli sanatçı İhsan Özgen şu tezi ileri sürer:

> *"19. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü musıkinin etkisinden çıkmaya başladığını görüyoruz. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışık olduğumuz üslûbu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketlere rastlıyoruz. Özellikle saz semailerinde farklı melodik seyirlere tanık oluyoruz. 20. yüzyılın başlarında Batı etkisinin ağır basmasıyla bu değişiklik gözle görülür ölçülerde artıyor."*[10]

Çalgı müziğimizin Batı müziğinin etkisiyle sesli eserlerden bağımsızlaşıp farklı bir üslûp edinmeye başladığı (dolayısıyla da saf virtüozluğa kapı açmış olduğu) fikri ilginçtir. Bunun altını daha önce çizdik. Ancak, bu fikir şimdilik basit bir izlenimden ibaret olup ciddi müzik tarihi ve müzikoloji

9 Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrâbü'l Âsâr*'ı*, s. 226.

10 İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 64.

araştırmalarıyla desteklenmeye muhtaçtır. Çünkü genel olarak "Batılılaşma" dürtüsünün etkisinin yanı sıra şu somut ve daha müzikal gerçeği de unutmamak gerekiyor: ûd, keman ve kanun gibi üçü de yapı itibariyle virtüozca icralara çok müsait olan çalgılar Türk musıkisi icralarına ve özellikle de ciddi fasıl heyetlerine tam da o dönemde, yani on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru dahil edilmişlerdi. Bunların varlığı sür'at ve ajiliteye dayalı icraları teşvik etmiş olmalıdır. Buna karşılık, bu türden icralara yapı itibariyle pek de müsait olmayan mıskal ve rebab gibi çalgılar zaten daha önceki dönemlerde rağbetten düşmüşlerdi.

Her ne olursa olsun, enstrümantal müziğin hangi etkiler altında öncelikle işlevsel olma, sözlü eser icralarına, hânende fasıllarına bağımlı olma, onlara göre tanımlanma durumundan kurtulduğu ve kendine özgü bir icra alanı oluşturduğu sorusuna henüz açık seçik bir cevap yok. Ancak, saz musıkisinin uzun müddet hep ikinci planda bırakılmış olmasının potansiyel virtüozlukların, kişisel ve özgün teknik becerilerin geliştirilip sergilenmesini caydırıcı bir etki yapmış olduğu da aşikârdır.

ÇALGILARIN GELİŞTİRİLMESİ

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde çalgılara ve çalgı müziğine dair yukarıda sözünü ettiğimiz estetik önyargıların bir önemli sonucu daha var. Bilebildiğimiz kadarıyla, kullanılan çalgıların ses alanını, icra olanak ve tekniklerini genişletmek ve geliştirmek yönünde kayda değer bir gayret sarf edildiğini söylemek mümkün değil. Oysa bu tür girişimler icracının elindeki virtüozluk olanaklarını arttırabilirdi elbette. Kullanılan çalgıların tını potansiyellerini çeşitlendirmek için yüzyıllar boyunca çok önemli girişimler olduğu da söylenemez.

Diğer bir deyişle, toplu icralarda tek tek çalgıların virtüozluk imkânlarını arttırıp sonuçta daha ön plana çıkmalarını sağlayacak teknik araçlar sağlamak veya mevcutları geliştirmek için kayda değer bir çaba ortaya konamadı, zaman zaman konduysa bile meyvelerini veremedi. Bu yöndeki çoğu girişim, yani yeni çalgı icatları ve adaptasyon denemeleri ise yeterli sayıda öğrenci, yandaş, besteci ve icracı bulup tutunamadı. Bu adaptasyon ve reform denemelerinin çoğu yirminci yüzyılda yapılmıştır.[11] Daha önceki yüzyıllarda yaşamış hemen hiçbir lütiyenin adının bugüne gelememiş olması da ayrıca izaha muhtaç ilginç bir durumdur.

Çalgı geliştirme yönündeki girişimlerin kuşkusuz en ilginci 1920 ve 30'lu

11 Bu çalgı reform girişimlerinin toplu bir sunumu için bk. Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat musıkimiz", *Ankara Üniversitesi Ilahiyat Fakültesi Dergisi (Cumhuriyetin 50. Yılı Özel Sayısı)*, Ankara, 1973, s. 227-273.

yıllarda Hüseyin Sadettin Arel'in öncülüğünü yaptığı "kemençe beşlemesi" denemesidir.[12] Böylece, Arel'in bu fikrinin uygulayıcısı Dr. Zühdü Rıza'nın deyimiyle, "tarihi kemençe"den "asrî [çağdaş] kemençeye" geçilecekti. Arel'in bu girişimi teknik açıdan iki yönlüydü. Bunlardan ilkinde kemençedeki tel sayısının üçten dörde çıkarılması ve böylece hem bu çalgının ses sahasının genişletilmesi hem de çalınırken kullanılan parmak pozisyonlarının her tel için homojen hâle gelmesi amaçlanıyordu. Bu yeni tel düzeni hem icrayı kolaylaştıracak hem de virtüozca icralara yol açacaktı. Ayrıca, bu tasarıma göre kemençenin bazı aksesuarları da (burgular, dize ve göğse dayanan kısımlar, teller vs.) icrayı rahatlatıp kolaylaştıracak şekilde değiştirilecekti.

Diğer yandan Arel, Avrupa müziği orkestralarındaki yaylı sazlar ailesinden esinlenerek çeşitli boylarda ilginç soprano, alto, tenor, bas ve kontrabas kemençeler yaptırmıştı. Bu yeni kemençeler geleneksel kemençenin bugün de kullanılan özel yayı ile değil, keman ve viyolonsel yayları ile çalınacaktı. Ne var ki, Arel'in öncülüğünde ve müdürü bulunduğu "İleri Türk Musıkisi Konservatuarı" icralarında deneme olarak bir müddet çalınan bu sazlar, uzun vâdede kemençe icracılarınca benimsenmedi ve kalıcı olamadı. Sadece normal (Arel'in tasnifine göre "soprano") boydaki kemençenin üç değil dört telli versiyonu bazı icracılarca kabul görmüştür ve bugün de zaman zaman çalınmaktadır. Ancak, aradan geçen yarım asırlık süre zarfında Konservatuar hocası da olan tanınmış kemençe san'atçısı Cüneyt Orhon'un teşvik ve desteklerine rağmen yaygınlaşıp üç telli geleneksel kemençenin yerini alamamıştır. 1970'li ve 80'li yıllardan itibaren lütiye Cafer Açın'ın teknik öncülüğünde çok sayıda dört telli kemençe imal edilmiş fakat günümüz (2014) itibariyle ne icrasının yeteri kadar yaygınlaştığı ne de dört telli kemençe icracılarının üç tellisini çalanlara nispetle de büyük bir virtüozite sergilediklerini söylemek mümkün.[13]

Ney'in başından da buna biraz benzer bir serüvenin geçtiğini söyleyebiliriz. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Neyzen Salih Dede'nin (1825?-1888) ney sazını geliştirmek amacıyla bazı mekanik tecrübeler yaptığı nakledilir. Rivayete göre Salih Dede bu sazın ön ve arka yüzündeki bilinen yedi deliğinin yanı sıra kamışın yan tarafına iki küçük delik daha açarak bu deliklere klarinetinkilere benzer birer madeni anahtar monte etmiş ve böylece ney'de temiz bir şekilde çıkarılması zor olan bazı yarım perdelerin icrasını kolaylaştırmayı denemiş.

---

12 Bizzat Arel'in bu konudaki açıklamaları için bkz. "Kemençe beşlemesi hakkında hâtıralar ve düşünceler", *Musıki Mecmuası*, S. 6, 1 Ağustos 1948, s. 3-8.

13 İlk dört telli kemençelerin ayrıntıları için bkz. Dr. Zühdü Rıza Tinel, *Asrî Kemençe* (Haz. Ayhan Sarı), İstanbul, İTÜ Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayını, 2010; lütiye Cafer Açın'ın kemençeleri hakkında ise bkz. Cafer Açın, *Klâsik Kemençe – Yapım Sanatı ve Sanatçıları*, İstanbul, 2001.

Ne var ki, bu denemelere şiddetle karşı çıkanlar da olmuş. Neyzen ve Santurî Ziya Bey'in naklettiğine göre bu yenilik ney'in neredeyse kutsal bir çalgı olarak görüldüğü mevlevîhanelerde "ibadethanelerde çalınan mübarek bir sazı mızıka çalgılarına benzettiler" şeklinde itiraz ve dedikoduların yayılmasına bile neden olmuş. Osmanlı mevlevîliğinin merkezi olan Konya dergâhının çelebisinden gelen bir emirnameyle de bütün mevlevî dergâhlarında bu yeni çalgının kullanımı yasaklanmış. Dolayısıyla da bu yeni ney türü ne dergâhlarda ne de mevlevîhanelerin dışına çıkma ve müzik dünyasında yer edinme fırsatı bulabilmiş. Bu özgün çalgı geliştirme çabasının teknik ayrıntıları ve müzikal sonuçları hakkında başka bir şey bilinmiyor.[14]

Bilebildiğimiz kadarıyla da en az dört asırdır bugün bildiğimiz ney'in temel şekli değişmemiştir.[15] Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise ney'in başpâresinin hem şeklinde hem de yapımında kullanılan malzemelerde anlamlı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Başpârenin iç cidarlarına artık eskiden olduğu gibi silindir veya konik bir şekil değil, armudî bir biçim verilmiş,[16] imalinde de geleneksel olarak kullanılan manda boynuzunun yanı sıra kuka, sert tropikal ağaçlar gibi malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır.[17] Ne var ki, başpâredeki bu değişimlerin hiçbiri bu çalgıdan daha virtüozca icralar elde etme amacına yönelik değildir.

Mevlevî çevrelerinde ney hakkında sıkça nakledilen bir rivayet de şudur: Hazret-i Mevlânâ'dan önceki dönemlerde ney'in yedi değil altı deliği varmış. Bunların hepsi de ney'in ön yüzünde bulunurmuş. Hazret-i Mevlânâ zamanında yaşamış olduğu ileri sürülen ve daha sonra "Kutbünnâyî" (neyzenlerin kutbu) olarak anılacak olan Hamza Dede ise ney'in en önemli deliği olan arka yüzdeki yedinci deliğini açarak bu çalgıya bugünkü şeklini vermiş. Bugün artık on üç ve on dördüncü yüzyıllarda kullanılan neylerin altı değil yedi (bazı kaynaklara göre ise dokuz) delikli olduklarını biliyoruz.

Ama asıl önemli olan bu değil. Rivayette asıl ilginç olan, neyde yedinci bir deliğin açılmasının ve bunun sağladığı teknik ilerlemenin herhangi bir neyzene ya da lütiye veya müzisyene değil de menkıbevî bir kişiliğe, neyzenlerin pîri olarak görülen ve Mevlânâ'nın çağdaşı ve dostu olarak bilinen mitolojik bir kişiliğe atfedilmiş olmasıdır. Diğer bir deyişle burada önemli olan, bu rivayetin yanlış olmasından ziyade, çalgıyla ilgili somut bir teknik gelişme-

14 Ziya Santur, *Ney Metodu*, s. 127 (Bkz. Ayhan Sarı, *Türkiye'de ilk santur metodu, ney metodu ve Ziya Santur*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1989, s. 95).

15 Bkz. Ersu Pekin, "*Surnâme*'nin Müziği: On altıncı Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot* (*Sanat ve Tasarım Yazıları*), İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1, Yaz 2003, s. 52-91

16 Başpârenin biçimindeki bu değişimin ilk öncüleri 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır.

17 Örnekler için bkz. Salih Bilgin, *Zanaattan San'ata Başpâre*, Konya, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü yayını, 2012.

nin gerçekten yaşamış olduğu bilinen bir kişiye atfedilmeyip neredeyse ilâhî kökenli olduğuna inanılmasıdır.

Diğer yandan, piyano, keman ya da viyolonsel gibi geniş ses spektrumuna ve büyük virtüozluk olanaklarına sahip çalgılar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine olduğu gibi Batı'dan ithal edildiklerinde bu sazların teknik imkânlarının ancak çok küçük bir bölümünün fiilen kullanıldığını görüyoruz. Bu çalgıların saf virtüozluk olanakları büyük ölçüde kullanım dışı bırakılmıştır. Bu Batılı çalgıların potansiyellerinin ithal edildikleri müziğin gereklerine uyarlanması konusu da besteci ya da icracılar tarafından ciddi bir biçimde düşünülüp araştırılmış değildir.

Piyanonun sadece tampere gamın seslerini verebildiği gerçeğini ve bunun neden olabileceği akord ve ses uyumsuzluğu sorunlarını şimdilik bir kenara bırakalım. Piyanoyla çalındıklarında bazı ince ve san'atlı saz eserlerinin kulağa basit, ilkel ve yavan gelmelerinin önemli nedenlerinden biri hiç kuşku yok ki piyanonun ses olanaklarının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine uyarlanmamış olmasıdır. Yani aslında piyanodan ve sol elden şimdiye kadar yapılandan çok daha fazlasının beklenmesi gerektiği. Geleneksel Osmanlı/Türk müziği icralarına dahil edildiği zaman, ve piyanist ne kadar parlak olursa olsun, piyanoya çoğu zaman bir santur ya da kanunun yapabileceğinden fazlası yaptırılmamış, piyanonun özgün tınısı da genellikle hesaba katılmamıştır.

Piyanoyu aşırı uçtaki bir örnek olarak görebiliriz. Ne var ki, piyanonun aksine, yapı itibariyle Türk musıkisinin kullandığı tampere olmayan sesleri çıkarmaya pek müsait olan kemanın ve keman ailesinin diğer yaylı çalgılarının başına gelenler de aslında bundan pek farklı değil.

Keman icrasında kullanılan çeşitli yay teknikleri ve ileri parmak pozisyonları çoğu Türk musıkisi icracısınca yok sayıldı, hemen hemen hiç kullanılmadı. Çok yakın dönemlere kadar Türk musıkisi icralarında keman zaten tellerinin esas ve asli akordu değiştirilerek çalınıyordu. Kemanın en ince telinin Batı'da olduğu gibi *mi*'ye değil hep *re*'ye akort edilerek çalınması âdet olmuştu. Bu uygulamaya gerekçe olarak da bu farklı akordun çeşitli makamların bir telden diğerine transpozisyonlarını (yani *şed*'lerini) icra etmeyi kolaylaştıracağı ileri sürülürdü.

Örneğin 1914 yılında yayınlanan ilk matbu keman metodu olan Abdülkadir Bey'in [Töre] *Usul-i tâlim-i kemân* adlı eserinin giriş bölümünde yazar kemanın en ince telinin asli *re* sesine mi yoksa yeni *mi* sesine mi akort edilmesi gerektiğini uzun uzadıya tartışır ve sonuç olarak ve esasta yanlış olduğunu pekâlâ bilmesine rağmen Türk musıkisi icralarında daha pratik olması açısından *re*'ye karar verir. Aynı dönemin bir diğer matbu keman metodu sahibi Eyüplü Mustafa Bey [Sunar] ise 1927 yılında yayınlanan *Alaturka Keman Muallimi* adlı metodunda bu sorunu hiç tartışmaz bile. Daha metodun ilk iki

sayfasında kemanın dört telinin akordunu verirken en ince tel için *re* sesine işaret eder.[18]

Ne var ki, bu uygulamanın sonucu olarak icra sırasında kemanda ilk öğrenilen ve en basit pozisyon olan birinci pozisyon dışındaki el ve parmak pozisyonlarını kullanma ihtiyacı fiilen ortadan kalkmış oluyordu. Nitekim bugün dahi Türk musıkisi keman sanatçılarının çoğu bu ileri pozisyonları kullanmazlar veya kullanamazlar. *Pizzicato* ve *staccato* hemen hemen hiç kullanılmaz. Yayın çekilişi ve itilişi arasındaki tını farkı da genellikle hesaba katılmaz. Ayrıca, Türk musıkisi keman sanatçılarının birçoğu günümüzde dahi yayın ancak bir bölümünü kullanırlar ve uzun yay çekişlerinde yayın çeşitli bölümlerinin sağladığı tını farklarından yararlanmazlar.

Bu gibi teknik kısıtlamaların icra üslûbu açısından anlamlı bir karşılığı da olmamıştır maalesef. Örneğin, Hindistan'ın bazı yörelerinde görülen keman icraları misâli yerel fakat özgün, kişilikli ve anlamlı bir "alaturka keman icra üslûbu"nun ortaya çıkıp geliştiğini iddia etmek zor. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine sonradan girmiş viyola ve viyolonsel gibi aynı aileden çalgılar için de durum pek farklı değildir. Bu sazların da özgün kişilikleri ön plana çıkmaz ve ses potansiyellerinin önemli bir bölümü genellikle kullanılmaz.

Sonuç itibariyle, yapı olarak çok daha fazlasına elverişli olsalar bile gerek beste gerekse icrada çoğu kez çalgıların ses alanının sadece insan sesinin genişliğine denk düşen iki ya da iki buçuk oktavlık bölümüyle yetinilmiştir. Türk musıkisi icralarına on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bu müziğin kullandığı ses ve aralıkları icraya pek müsait olan kanun ve kemençe gibi çalgılar da dahil edilmiştir. Ancak o tarihlerden sonra bu sazların virtüozluk olanaklarının daha öncelerine göre ne ölçüde geliştirildikleri sorusuna şu anki bilgilerimizle cevap vermek mümkün görünmüyor.

Avrupa kökenli çalgıların bu şekilde hep teknik olanakları daraltılarak kullanılmalarının sadece Osmanlı/Türk musıkisine özgü bir şey olduğu da sanılmasın. Birçok Ortadoğu ve özellikle Arap müziğinde aynı şey olmuştur. On dokuz ve yirminci yüzyıllarda ithal edilen söz konusu sazlar aynı şekilde asli teknik kişilik ve olanaklarından büyük ölçüde yoksun bırakılarak kullanılmıştır.[19]

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde en genel anlamda eserlerin zorluğundan söz edildiği zaman esas itibariyle bu eserlerin teknik açıdan icra güçlüğü kastedilmiyor. Tekrar etmekte yarar var: sürat, canbazlık, kıvraklık, ajilite, yeni tınılar yaratılması ve yeni teknik beceriler sergilenmesi değildir söz konusu olan. Yukarıdaki çeşitli alıntılarda da görüldüğü gibi önemli olan

18 Bkz. Seyyid Abdülkadir [Töre], *Usul-i Tâlim-i Kemân*, İstanbul, 1914; Kemânî Mustafa Bey [Sunar], *Alaturka Keman Muallimi*, İstanbul, Şamlı İskender Yayını, 1924.

19 Bu konuda bkz. Amnon Shiloah, "The status of traditional art music in Muslim nations", *Asian Music*, XII/1, 1980, s. 40-55.

ve her sâzendede gerek taksim gerekse eşlik sırasında her zaman öncelikle aranan şunlardı: yeni melodik motifler icat etmenin yanı sıra, her melodik parçacıkta doğru entonasyonu, doğru perdeleri, gerekli baskıları bulmak, bestecinin yaptığı makam geçkilerini doğru değerlendirmek, ince süsleme nağmelerini yerinde ve ölçülü bir şekilde icra edebilmek. Özetle, estetik kıstaslar her zaman teknik yetkinlikten önce gelirdi.

Özellikle taksimlerde makam ve çeşni faklılıklarını, bunların seyir istikametlerini açıkça belirtebilmek, her makamın karakteristik motiflerini yavanlığa kaçmadan duyurabilmek, bir makamdan diğerine yapılan geçkileri yerli yerinde kullanıp her birinin hakkını verebilmek de önemliydi. Bir makamdan diğerine hem kolaylıkla hem de alışılmadık bir şekilde geçmek ustalık göstergesiydi. Her perdenin hakkıyla basılması, tavır ve eda vakarını bozmaksızın icra edilen makamın seyrini belirtmek ve bazı yeni yaratıcı nağmelerin ortaya çıkarılması: esas olan buydu.

Batılı anlamda virtüoz diyebileceğimiz ilk sâzende Tanburî Cemil Bey'dir (1873-1916). "İcrası müşkül" saz eserleri onun etkisiyle başlar. Onun ölümünden sonra virtüozca taksim ve icralar birçok bakımdan tekil ve ulaşılmaz olan Tanburî Cemil Bey'in etrafında oluşturulmuş efsanenin prestijiyle biraz saygınlık kazanır.

GELENEKSEL ÇALGI ÖĞRENİMİ

Çalgı öğretim yöntemlerinde de çok yakın tarihlere kadar öğrenciyi bilinçli ve sistemli bir biçimde özgün teknik beceriye yöneltecek uygulamalarla karşılaşmıyoruz. Geleneksel olarak bir sazı çalmasını öğrenmek için bu amaçla kaleme alınmış özel eserler veya pedagojik nitelikte parçalar kullanılmazdı zaten. Özel çalgı alıştırmaları, "ıskala"lar, çeşitli egzersizler yapılması ise ancak nota kullanımının yaygınlaşması ve basılı çalgı metotlarıyla birlikte ortaya çıkmış olan şeylerdir. Buna da ancak yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra tanık olabiliyoruz.

Nota ve çalgı metodu yokluğunda bu temel pedagojik görev, geleneksel olarak, repertuarda mevcut ve herkesçe zaten iyi bilinen bazı peşrev ve saz semaileri kullanılarak yerine getirilirdi. Öğrenci bir çalgıyı öğrenmeye –eğer varsa– hocasının seçtiği bir saz eserini meşketmekle başlardı. On dokuz ve yirminci yüzyılda özellikle bu amaçla kullanılan bazı "standart" saz eserleri bile vardı. Giriftzen Asım Bey'in Rast peşrevi, Yusuf Paşa'nın Segâh peşrevi, Veli Dede'nin ya da Salim Bey'in Hicaz peşrevlerinden biri, Salih Dede'nin Acemaşiran peşrevi, Osman Bey'in Saba ve Nihavend peşrevleri gibi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren çalgı öğrenimine bu eserlerden birinin icrasıyla başlanırdı. İhtimaldir ki daha önceki dönemlerde de benzer

uygulamalar vardı. On dokuzuncu yüzyıl öncesinde muhtemelen bu amaçla kullanılabildiği akla ilk gelen "çok meşhur" peşrevler Nâyi Osman Dede'nin (1645?-1729) Rast makamındaki "Gül Devri" adıyla anılan peşreviyle Benli Hasan Ağa'ya atfedilen aynı makamdaki bir diğer peşrevdir.

Çalgı öğrenimine başlamak için özellikle bu saz eserlerinin seçilmesinin bunların zorluk ya da kolaylık derecesiyle hiçbir ilgisi yoktu. Bu eserlerin musıki camiası tarafından bazı özgün niteliklerinden dolayı özellikle şu ya da bu çalgının öğretimine çok elverişli olarak nitelendirilmiş olduklarını da iddia etmek mümkün değil. Nitekim, bir iki aykırı istisna dışında (ki bu istisnaların hepsi yirminci yüzyıla aittir) geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde saz eserleri belirli bir çalgı için, o çalgıyı düşünerek bestelenmezlerdi. Dolayısıyla çalgı öğrenimine başlamak için seçilen saz eserinin öğrencinin çalmak istediği çalgının cinsiyle de hiçbir bağlantısı yoktu. Yani bu saz eserinin o çalgının öğrenimine yardımcı olabilecek belirgin bir pedagojik nitelik taşıyıp taşımadığı önem arzetmezdi.

Bu saz eserleri dönemin enstrümantal eser repertuarının sadece önde gelen, tanınan, sıkça icra edilen ve sevilen parçalarıydılar. Yani bu "öğretici" saz eserleri aslında sadece o dönemin genel zevk ve tercihlerinin iyi bir temsilcisi oldukları ve musıkiye yeni başlayan talebeler dahil herkesçe bilinip sevildikleri için seçiliyorlardı. Öğrenciler de genel olarak uzun süredir kulak aşinası oldukları bu saz eserlerini çabuk öğrenmeyi, kısa sürede çalıp dinletebilmeyi umarlardı.

Son dönemlerin tanınmış keman sanatçılarından Hakkı Derman (1907-1972) çalgı öğreniminin bu genel durumunu şöyle özetler:

> *"Yalnız kemanda değil, diğer sazlarımızdan herhangi birini öğrenmek isteyen bir şahıs, notayı biraz öğrenir öğrenmez elindeki sazın perdelerini öğrenip de birşeyler yapmaya başladı mı, hemen bir eseri çalmak hevesine düşer ve hatta o derece ileri gidilir ki kendisine ders veren hoca birkaç ay zarfında eğer peşrev veya şarkı öğretmeye başlamamışsa iyi öğretemediği kanaatı bile ortaya sürülür."*[20]

Son dönemlerin tanınmış neyzenlerinden Halil Can (1905-1973) da henüz çok genç ve çok acemi bir ney talebesiyken kendisine öncelikle bir saz eseri öğretildiğini hatıratında nakleder. Halil Can, nota okumasını henüz öğrenmemişken ve ney üfleme teknikleri konusunda bile henüz pek tecrübesizken hocası neyzen ve hattat Emin Dede'nin kendisine sadece parmak pozisyonlarını göstererek Osman Bey'in Saba peşrevini meşkettiğini anlatır. Örnekleri çoğaltmak mümkün.

Tıpkı Hakkı Derman gibi yine 1940'lı yıllarda kanun sanatçısı Fikret Kutluğ da:

---

20 Hakkı Derman, "Türk Musıkisinde Keman Akordu", *Türk Musıkisi Dergisi*, S. 7, 1 Mayıs 1948, s. 5.

> *"Musıkimizde sazdan çok sese ehemmiyet*[önem] *verilmiş olması saz öğretiminde pek zaruri* [gerekli] *olan metodik çalışmayı hadd-ı asgariye* [en alt sınıra] *indirmiştir."*[21]

diye yazar ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde çalgı öğretimine dair çok doğru bir teşhis koyar. Çalgı öğretim metotlarının yokluğu veya yetersizliği 1970'li yılların ortasında İstanbul Devlet Türk Musıkisi Konservatuarı kuruluncaya dek, hatta ondan sonra dahi kendini güçlü bir biçimde hissettirmiştir. Öyle ki, elde modern çalgı metotları bulunmadan açılan bu Konservatuar tam da bu sebeple Türk musıkisi camiasının "modernleştirici" kanadından gelen şiddetli eleştirilere maruz kalmıştır.

Sonuç itibariyle, çok yakın bir tarihe kadar çalgı öğrenimi, icracılık pratiği, kişisel üslûp kazanılması, makam ve terkiplerin öğrenilmesi ve klâsik repertuar edinilmesi her zaman eşanlı olarak yürütülürdü. Bu saydığımız öğeleri bir araya getiremeyen çalgı öğrencisinin de zamanla iyi bir sâzende olarak sivrilmesi herhalde imkânsızdı. Bunu sağlayan esas itibariyle *meşk*'e dayalı musıki eğitimiydi.[22] Bugün dahi sık sık kullanılan "sazını yenmek" deyimi belirli bir teknik beceri veya virtüozluk seviyesini belirtmek ve sâzendeyi takdir etmek için kullanılmazdı. Bu deyim sadece repertuardaki belli başlı eserleri dinleyiciye usulüyle ve aksamadan, tereddütsüz ve falsosuz dinletebilmeyi kasteder.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine dair elimizdeki kaynaklarda ve musıkiyle ilgili belge ve yayınlarda geçmişin sâzendeleri ve icraları hakkında bazı bilgiler vardır. Geçmiş yüzyıllara ait bu kaynaklarda çalgı icrasının teknik beceri ve maharet yönü hiçbir zaman ön plana çıkarılmaz. Örneğin birçok tarihi kaynakta dönemin sâzende ve hânendeleri hakkkında "şöyle güzel çalar veya okurdu, böyle mükemmel icracıydı, herkes ona hayrandı, ondan iyisi olamaz vs. vs." şeklinde övgü dolu fakat yüzeysel değerlendirmelere sık sık rastlarız.

Bu değerlendirmelerin iyi bilinenlerinden bir tanesi de bizzat kendisi musıkişinas olan Evliyâ Çelebi tarafından *Seyahatname*'sinin İstanbul cildinde Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi Neyzen Yusuf Dede'nin ney icraları hakkındaki övgüleridir. Şöyle yazıyor Evliyâ:

> *"...neyzenler serefrâzı* [en üstünü] *Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi oldu. Mevlevî derviş Yusuf'tur. İstima' edene* [duyana] *bir rikkat-i kalb* [yufka yüreklilik] *hâsıl olur kim bizzaruri* [mecburen] *âdem büka eder* [ağlar]."[23]

---

21 Fikret Kutluğ, "Musıki Davamız – Metot Meselesi", *Türk Musıkisi Dergisi*, S. 10, 1 Ağustos 1948, s. 23.

22 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

23 Evliyâ Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, C. I, s. 303.

Benzerine çok rastlanan bu metinlerde "bu sâzende ya da hânende bu işi nasıl yapardı?", "ne yapar da iyi çalmayı ya da okumayı becerirdi?", "dinleyicinin estetik ve/veya teknik beklentilerine neler yaparak cevap verirdi?", özetle "niçin üstün bir sanatçı ya da icracıydı?" gibi sorulara cevap aramak beyhude gayrettir. Türk musıkisinde icra analizleri gelişmeyi bekleyen şimdilik neredeyse boş bir alandır.[24] Musıki tarihçisi bu gibi soruların cevaplarını başka kaynaklarda aramak, konuyla ilgisiz gibi görünen bambaşka ipuçlarını değerlendirmek zorundadır.

Der beyân-ı kavâid-i nağme-i perde-i tanbur (Tanbur Perdelerinin Melodilerinin Kurallarının Açıklanması) gibi pek anlamlı bir başlık taşıyan ve muhtemelen on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına ait yazarı tam olarak teşhis edilememiş önemlice bir risale bu konuda son derece çarpıcı bir örnek teşkil ediyor.[25] Her şeyden önce, bu çok tipik risalenin başlığı aldatıcıdır çünkü içinde tanburun öğrenimine yönelik ya da pratik icra tekniklerine dair herhangi bir bilgi aramak boşunadır. Risalenin başlığında "beyan" edileceği söylenen "kavaid" (yani kurallar) bu gibi doğrudan icraya ilişkin konularla hiç ilgili değildir aslında. Osmanlı/Türk musıkisi teorisinin tarihi açısından belki önemli sayılabilecek bu risalede sadece tanburun perdeleri ve hangi perdenin üzerinde hangi makam veya terkiplerin icra edilebileceği ele alınıyor. Ayrıca, tanburdaki çeşitli transpozisyon imkânlarından ve her perdede çeşitli makam ve terkiplerin birinden diğerine nasıl geçileceğinden söz edilmektedir bu risalede. Özetle, tanburun niçin en mükemmel müzik âleti olduğu örneklerle gösteriliyor.

Diğer bir deyişle, musıki teorisinin ortaya koyduğu perde ve aralıkların tanburda nasıl örneklendirileceği anlatılıyor bu risalede. Risale yazarının verdiği tanbur perdeleri şeması da bu amaca yöneliktir. Bu anlatım tarzı, Türk musıkisinin bu en önemli sazını icra etmek isteyen talebenin daha bu risaleyi eline almadan önce tüm temel teorik bilgilerle birlikte en önemli pratik ve teknik becerileri de elde etmiş olduğunu varsaymak anlamına gelir. Bir "metot" bazı temel şeylerin öğrenci tarafından bilindiğini varsayıyorsa, onları niye öğretsin ki zaten?

Geçmiş yüzyılların musıki kitaplarında o dönemlerde kullanılan sazlarla ilgili bölümlere rastlanır elbette. Sazlarla ilgili metinler genellikle iki türlüdür. Ya tamamen tasvir edici ya da neredeyse bütünüyle teoriye yönelik metinler söz konusudur.

---

24 Bu konuda son yıllarda birkaç övgüye ve kayda değer istisna yayınlanmıştır. Örneğin bkz. Gülçin Yahya, *Ünlü Virtüoz Yorgo Bacanos'un Ûd Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002; Ahmet İslam Toz, *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2014.

25 *Der beyan-ı kavaid-i nağme-i perde-i tanbur*, Ankara, Milli Kütüphane, [GK. 131/3]. Yazmanın transkripsiyonu için bkz. Nilgün Doğrusöz, *Musıki Risaleleri (Ankara Milli Kütüphane 131 Numaralı Yazma)*, İstanbul, Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları, 2012, s. 135-148.

Tasvir söz konusu olduğunda ilgili çalgının (çeng, ûd, ney, rebab, tanbur vs.) tarihinden, boyutlarından, özelliklerinden söz edilir, resmi, şeması ya da küçük bir çizimi verilir. Çalgının yapımında kullanılan ahşap türleri, kiriş ve diğer malzemeler, imal ediliş şekli gibi konular ayrıntılı olarak ele alınabilir. Bütün bu bilgiler, çalgıların tarihi, lütiyelik ve organoloji açılarından çok önemlidir.

Daha çok teoriye yönelik diğer metinlerde ise sözü edilen çalgıda tek tek perdeler ve aralıklar, bunların yerleri ve sayıları, makam, şube, âvâze ve terkiplerin birbirleriyle ilişkileri ve bunların söz konusu çalgıyla dinleyiciye *duyurulabilmeleri* öncelik kazanır. Yazar tarafından teorik olarak açıklanmış olan ses ve aralık dizilerinin somut olarak sözü edilen saz aracılığıyla dinleyiciye aktarılması özel önem kazanır. Böylece sözü edilen çalgının teorideki tüm perde ve aralıkları dinletebilecek kabiliyette olduğu da ispat edilmiş olur.

Bazen de bu iki bakış açısı aynı metinde birlikte bulunabilir. Ne var ki, ister birlikte ister ayrı ayrı bulunsunlar her iki metin türünde de gündelik, pratik icra yöntemleri tamamen konu dışı kalır. Hele hele sözünü ettiğimiz anlamda yüksek teknik beceri ve virtüozluk olanaklarından hiç söz edilmez. Her dönemde çalgı öğreniminin yazılı olarak kayda geçmemiş fakat alışılmış, gündelik, pratik bazı yöntemleri vardı elbette. Bunların bazılarından ileride söz edeceğiz.

Ancak, bilinen ve uygulanan bu geleneksel pratik yöntemlerin birer sistemli saz metoduna dönüşememesinin tek nedeni kanımca sadece saf virtüozluğa gereken önemin verilmemesi olmasa gerektir. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde bizzat müziğin kendisinin yazıya dökülmemesi ve müziğe ilişkin pek az şey yazılmış olması da burada önemli bir rol oynamış olmalıdır.

BİR ÖRNEK: NEY ÖĞRETİMİ

Yüzyıllardır kullanılan ve yapısı zaman içinde pek az değişikliğe uğramış olan ney'in öğretimi bu konuda iyi bir örnektir. Ney, başlangıcından beri ve aşağı yukarı bugün bildiğimiz yapısıyla geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin en önemli nefesli çalgısı olmuştur. Bu çalgıya ilişkin çok sayıda Türkçe musıki risalesinde, kitap ve *Edvâr*'da tâ on beşinci yüzyıldan bu yana çok çeşitli bilgiler verilir.

Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in 1469 (Şaban 873) tarihini taşıyan Türkçe *Edvâr*'ını örnek alabiliriz.[26] Bu kitapta ûd, çeng ve rebab gibi çalgıların yanı sıra ney de ayrı bir bölümde tarif edilir. Yusuf bin Nizameddin ney'le ilgili hiçbir görsel malzeme vermiyor ama verdiği tariflerden o çalgının bugün bil-

26 Yusuf bin Nizameddin el-Mevlevî el Kırşehrî, *Edvâr*, Paris Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 1424]. Transkripsiyonu için bkz. Nilgün Doğrusöz, *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği, 2012.

diğimiz ney'in aşağı yukarı aynısı olduğu anlaşılıyor. Ney'le ilgili kısa bölüm şöyle başlar:

> *"Geldik bir bâb dahi nây öğrenmek beyanındadır. Eğer dilersen ki nây çalmak öğrenesin, üstat dahi ele girmese..."*

Yani, bu "beyana" göre hocasız ney çalmak öğretilecektir bu bölümde. Yazarın söyledikleri de hoca yerine geçecektir. Nitekim bölüm şöyle sona eriyor:

> *"...eğer üstat bulmaz isen dediklerimize riayet edesin ki sana üstat yeter* [hoca yerine geçer]."

Görünüşte bu metin sayesinde hocasız ney üflemenin öğrenilebileceği iddia ediliyor. Ne var ki, topu topu kısacık bir sayfalık bu bölümde teknik, pratik ve icrayla doğrudan ilgili bilgiler aramak boşunadır. Neyin hangi deliğinden hangi seslerin çıkarılabileceğinden başka bir şey yoktur Yusuf bin Nizameddin'in kitabının ney'le ilgili bu bölümünde. Yazar için sanki önemli olan kitabın daha önceki bölümlerinde izah edilmiş teorik konuların ney vasıtasıyla uygulamaya konmasından ibarettir. Yusuf bin Nizameddin birkaç satırda ney'in deliklerinden çıkacak perdeleri tarif ettikten hemen sonra sözü

> *"Bu dahi bir 'asldır. Bu 'asldan hayli makam ve âvâze ve terkib ve şube hâsıl olur..."* [Temel düzen böyledir. Bu düzenden hayli makam ve âvâze ve terkib ve şube ortaya çıkar].

diye bitiriyor. Yani burada esas olan daha önce teorik olarak açıklanmış çeşitli makam, terkip vs.nin bir çalgı kullanarak *uygulanmasıdır* sadece. Kitaba bölüm başlığı olarak alınmış diğer sazlar (ud, çeng, rebab) için de durum bundan farklı değildir. Ney öğretmeye soyunan Yusuf bin Nizameddin aslına bakarsak okuyucunun zaten ney üflemeyi bildiğini varsaymaktadır.

Nizameddin oğlu Yusuf'la aşağı yukarı aynı dönemde kaleme alınmış diğer bir Türkçe Edvâr olan Seydî'nin *Beyanü'l Edvâr ve'l Makâmât ve fi 'ilmil Esrâr ve'r-riyâzât* adlı kitabında da durum aynıdır. O derece ki Seydî'nin bu kitabının birçok yerinde Yusuf bin Nizameddin'le neredeyse aynı ifadeler kullanılmıştır. Kitabın *Der beyân-ı talim-i nây* başlıklı bir sayfalık kısacık bir bölümünde ney'in perdelerinin adı kısaca sıralandıktan sonra şu ibareyi okuyoruz:

> *"...bunda hayli makam ve âvâze ve terkib ve şube hâsıl olur. Ol 'asl-ü müretteb budur. Baki makamlar dahi bunun gibi idmanla müyesser olur, tâ bir üstata yetişince. Ve eğer üstata yetişmeğe fırsat düşmese bu resm-i tâlim-i nây sana üstat yeter."*[27]

27 Seydî, *Beyanü'l Edvâr ve'l Makâmât ve fi 'ilmi'l Esrâr ve'r-riyâzât* (1528 tarihli nüsha), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 243], vr. 32b. Seydî edvârının eleştirel yayını için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2004.

> [...böylece hayli makam, âvâze, terkib ve şube ortaya çıkar. Esas düzen budur. Geri kalan makamlar da bir üstat bulununcaya dek bunun gibi alıştırmalarla kolay olur. Eğer üstat bulunmaya fırsat olmasa bu şekilde ney öğrenimi üstat yerine geçer.]

Seydî ney öğretimi konusunu böylece kapatır. Sonuçta bu risalede de ney üflemek için "idman" yapmaktan veya bir üstatın yanına çırak girip zamanla yetişmekten başka bir şey önerilmiyor. Sonuçta ney üflemek tıpkı tanburla ilgili risalede olduğu şekilde başlı başına bir beceri olarak değil, sanki sadece kitapta daha önce açıklanmış bulunan çeşitli makam ve terkiplerin örneklerle duyurulabilmesinin basit bir önkoşulu olarak görülüyor.

Nizameddin oğlu Yusuf'tan üç asır kadar sonra (1790'lı yıllarda) Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Abdülbaki Nâsır Dede'nin (1765-1821) musıkişinas Padişah III. Selim'in teşvik ve onayıyla kaleme aldığı *Tedkik ve Tahkik* adlı teorik risalede de durum bundan pek farklı değildir.[28] Bir nota sisteminin mucidi de olan Abdülbaki Nâsır Dede bu sistemi açıklamadan önce geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan ses ve aralıkların listesini verir. Aynı zamanda neyzen de olduğu için bu perdeleri Kantemiroğlu gibi tanbur'un sapı üzerinde değil Mevlevî müziğinin temel sazı olan ney'in delikleri üzerinde örneklendirir. Buradan hareketle daha risalenin giriş bölümünde Abdülbaki Nâsır Dede

> *"Ney-i haletfeza icrası murad olundukta..."*[...ruh hâlleri yaratan neyi icra etmek arzu edildiğinde...]

nasıl üflenmesi gerektiğinden kısaca söz etmektedir. Ama burada da Abdülbaki Nâsır Dede ney'in hangi deliklerinden hangi parmak ve baş pozisyonlarıyla hangi tam ve yarım perdelerin çıkarılabileceğini belirtmekle yetinir. Neticede amaç sanki okuyucuyu bu bölümü izleyen ve bu perde adlarının kullanılacağı makam ve terkiplerle ilgili olan diğer uzunca teorik bölümlere hazırlamaktır. Kısacası, burada da virtüozluk ya da ileri icra teknikleriyle ilgili sorunlar bir yana, dönemin olağan çalgı öğretim yöntemleri yahut somut icralarını aydınlatacak ciddi bir ipucu dahi bulamıyoruz.

Yirminci yüzyıl öncesinde (yani Rauf Yekta Bey'in Lavignac'ın *Encyclopédie de la Musique*'inde 1922 yılında yayınlanan uzun makalesine ve onun içindeki ney'le ilgili genişçe bölüme gelinceye dek) bizlere ney sazının gerek tarifine gerekse icrasına dair en ayrıntılı bilgileri veren kişi bir Osmanlı musıkişinası veya neyzeni değildir. Bu çalgı hakkında sazın kendisinin ve başpâresinin milimetrik ölçümlerinden yapımında kullanılan malzemenin türüne, ney ya-

28 Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, [1242/1]. Dili "sadeleştirilerek" günümüz Türkçesine çevirisi için bkz. *Tedkik ve Tahkik – İnceleme ve Gerçeği Araştırma* (Açıklama ve notlarla günümüz Türkçesine çeviren Yalçın Tura), İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006.

pımına en elverişli kamışların nerelerde bulunabileceğinden ney hakkında eskilerden beri aktarılan çeşitli rivayetlere kadar son derece ayrıntılı bilgileri bir Osmanlı müzisyeni değil, musıki meraklısı bir Fransız tercüman olan Charles Fonton on sekizinci yüzyıl ortalarında kaleme alınmış bir risalede bize veriyor.

Görsel malzemelerle de desteklenen bu ayrıntılı ve titiz açıklamaları İstanbul'da yedi yıl yaşamış bir Fransız konsolosluk tercümanı (o dönemin ifadesiyle *dragoman*) olan Charles Fonton'un *Şark Musıkisi* adını taşıyan eserinde buluyoruz.[29] Osmanlı/Türk musıkisinin o dönemdeki icraları hakkında son derece önemli bir risaledir bu. Ne var ki, tüm ayrıntılara rağmen burada dahi ney'in pratik olarak öğrenimi ve icrası hakkındaki tek anlamlı (fakat kısmen yanlış) yorum şudur:

> *"Bu sazı üflemek son derece zordur. Öğrenilmesi yıllar sürer ve iyi üflenmesi ancak çok güçlü kuvvetli ciğer sahiplerine nasibolur."*

Yusuf bin Nizameddin, Seydî ve Abdülbaki Nâsır Dede'nin sözlü açıklamalarına ve Fonton'un dikkatli çizimlerine çok benzer bir taşbaskısı ney resmini de Haşim Bey mecmuasının 1864 yılında yayınlanan ikinci baskısının girişindeki Edvâr bölümünde görmek mümkün.[30] Bu taşbaskısı mecmuada hem bir tanbur hem de bir ney şeması vardır. Mecmuanın 74. sayfasındaki ney şeması basit bir şekilde ney'in hangi deliklerinden hangi seslerin çıkartılabileceğini gösterir. Mecmuada doğrudan icraya yönelik başkaca bilgi yoktur.

Ancak, esas itibariyle bir güfte mecmuası kaleme alan Haşim Bey'in amaçları arasında çalgı öğretimi yer almıyordu. Mecmuanın 1854'teki ilk değil 1864'teki ikinci baskısında yer alan ve ney ile tanburun tariflerini de içeren uzunca teorik bölüm ilginçtir elbette. Ama bu ilginçlik esas itibariyle Haşim Bey mecmuasının bu bölümünün tâ Yusuf bin Nizameddin'den ve daha öncelerinden gelen Türkçe müzik teorisi kitapları geleneğinin bir devamı olmasından dolayıdır. Özgün çalgı tariflerinin bu Edvar geleneği içinde işgal ettiği yer de Haşim Bey tarafından aynen korunmuş fakat genişletilmemiştir. Demek ki Haşim Bey mecmuasının ney ve tanbur şemaları içeren bölümünü daha teknik ve pedagojik ayrıntılarla zenginleştirmek ihtiyacını hissetme-

---

29 Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale comparée à la Musique Européenne* (Şark Musıkisi - Avrupa Musıkisiyle karşılaştırmalı bir deneme), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları, [Nouvelles Acquisitions 4023]; bu elyazmasının Türkçeye çevirisi ve yorumu için bkz. Charles Fonton, *On sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (çev. Cem Behar) İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987. Fonton'un bu yazmasının tıpkıbasımıyla birlikte Charles Fonton hakkında yapılmış tüm araştırmaların genel bir değerlendirmesi için bkz. Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton miz Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1999.

30 Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864).

miştir. Hattat Hasan Rıza Efendi'nin 1873 yılında resmettiği *Teşrih-i ney* tablosu da esas itibariyle bundan pek farklı değildir.[31]

Gerçi geleneksel ney öğretim yöntemleri hakkında ağızdan kulağa aktarılmış ve bizlere kadar ulaşmış bazı bölük pörçük bilgiler yok değil. Ortak ya da yazılı bir "metot"un bulunmayışı elbette ki yirminci yüzyıl öncesinde bu çalgının öğretiminin genel olarak yöntemsiz, gelişigüzel yapılmış olduğu anlamına gelmiyor. Diğer belli başlı Türk musıkisi çalgılarının eğitiminde olduğu gibi, bu önemli nefesli çalgının eğitiminin de tamamen tesadüfe bırakıldığını ve başıboş bir şekilde yapıldığını ileri sürmek elbette mümkün değil.

Ancak bu eski öğretim yöntem ve teknikleri hakkında elimizdeki bilgiler, bunların belli bir sistematiğe oturmadığını ve kalıcı bir pedagojik bütünlüğe kavuşmadıklarını gösterir. Bu yöntemlerin her hoca tarafından her öğrenciye her dönemde uygulanmış oldukları da söylenemez. Bu pratik ve pragmatik yöntemler, herhalde fayda sağlamalarına rağmen daha çok tek tek öğreticilerin uyguladıkları birtakım küçük meslek hilelerini, zanaatkârın zamanla pratikten öğrendiği bazı püf noktalarını andırırlar. Bu pragmatik yaklaşımlardan birkaçını sayalım.

Örneğin, rivayete göre ney hocası öğrencinin dudak ve nefesinin ney'in başpâresine iyi intibak edip etmediğini anlamak için başpârenin açık kalan bölümüne bir mum alevi tutarmış. Neyin içine üflenen nefesin yumuşak ve sıcak olması ve dışarıya değil bütünüyle başpârenin iç cidarına doğru yönelmesi gerektiği için de bu mum alevinin mümkün olduğu kadar az titremesine dikkat edilmesi gerekirmiş. Ayrıca, neyin her deliğinden çıkması gereken sesi talebeye iyice talim ettirmek için bir tek deliği açık bırakıp diğerlerini balmumuyla tıkamak yoluna gidildiği de aktarılan rivayetlerden biridir. Tüm delikler balmumuyla tıkanıp her şeyden önce ney'deki en pest sesin çıkarılmasının öğretildiği de olurmuş. Ney üflemeden önce tatlı bir şey yemenin tavsiye edildiği, acılı ya da ekşi bir şey yemekten veya çok soğuk su içmekten kaçınmak gerektiği, ney üfleyecek talebeye ne çok aç ne de tok olmasının önerildiği de aktarılan rivayetler arasındadır.

Öğrenciye çalgının çeşitli oktavlarındaki seslerini elde etmek için belirleyici temel bir nefes tekniği olan 'soğuk' ya da 'sıcak' hava üflemek arasındaki önemli farkın öğretildiği de biliniyor. Doğal olarak, ney üflerken tam ve yarım perdeleri (yani tam ve "arızalı" sesleri) elde etmek için kullanılan baş, dudak ve parmak pozisyonları da öğrencilere gösterilirdi. Bunu Abdülbaki Nâsır Dede'nin 1790'larda kaleme aldığı *Tedkik ve Tahkik* adlı eserinin başında neyin perdeleri için verdiği tariflerden anlıyoruz. Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu perdelerin duyurulması için tarif ettiği çeşitli baş pozisyonları bugün dahi kullanılıyor.

31 Bkz. Süleyman Erguner, *Ney -"metot"* (2. baskı), İstanbul, Erguner Müzik, 2002, s. 116.

Talebeye her sabah ilk iş olarak ve aç karnına en az yarım saat kadar ney'de sadece "dem sesleri" üflemesi her zaman hararetle tavsiye edilmiştir. Dem sesler neyde tok, net, güçlü ve pürüzsüz bir şekilde duyurulması çok zor olan en alt oktavın sesleridir. Genellikle de talebe bu en pest seslerin hepsini gerektiği gibi duyuramadıkça hoca diğer oktavlardaki sesleri ona göstermezmiş. Bu dem seslerin saz heyeti içerisinde dahi açıkça duyulması gerekir. Neyden çıkan en pest sesler olan *kaba rast* ve *kaba geveşt* perdelerinin hakkıyla duyurulması için ya alt delik hariç diğerlerinin balmumuyla kapatılması ya da talebenin uygun ebattaki bir boruya sürekli olarak üflettirilmesi âdeti de bu amaca yönelik olsa gerektir. Bu dem sesleri hakkıyla duyuramayan neyzeni talebeliğe kabul dahi etmeye yanaşmayan hocalar vardı.

Bu pest sesleri mutlaka duyurabilme işi hakikaten ciddiye alındığı için olsa gerek, ney talebesine kısa ve akordu tiz olan neylerle değil öncelikle daha büyük boy neylerle (tercihan *şah* veya *mansur*) üflemek tavsiye edilirdi. Ney'in boyu büyüdükçe (yani akordu pestleştikçe) dem sesleri hakkıyla çıkarabilmek de zorlaşır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarından kalmış ve Mevlevî dervişlerini konu alan kartpostal ve fotoğraflarda neyzenlerin hep büyük boy neyler üflemekte olduklarını görürüz. Daha önceki dönemlere ait minyatürlerde de bu böyledir.

Rivayete göre Mevlevî dergâhlarında ney meşketmeye başlayanlara her şeyden önce "300 gün" süreyle ve "günde 4-5 saat" ney'de sadece dem sesler üflettirilirmiş. Özellikle daha sonra dergâhta mutrıb heyetinde neyzenlik yapmayı amaçlayan dervişlerin ancak "300 gün dem üfledikten sonra" esas musıki meşklerine ve eser öğrenip icra etmeye başlatıldıkları da bu konuda nakledilen bir diğer rivayettir. Bazı kaynaklarda ise bu süre " üç ay dem üflemek" şeklinde geçer.

Ney çok uzun bir geçmişe sahip, her dönemde büyük saygı görmüş olan ve Mevlevî dergâhlarının dışında da birçok çevrede âdeta kutsal bir çalgı olarak değerlendirilmiş bir çalgıdır. Her zaman geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kuşkusuz en önemli nefesli sazı olmuştur. İcra heyetleri içerisindeki çalgıların akord birliğinin sağlanması için ney'in çeşitli boy ve türlerine son dönemlere kadar sık sık diyapazon görevi yüklendiği de biliniyor. Bu kadar önemli bir çalgının geçmişte öğretiminin pedagojik ayrıntılarıyla ilgili bilinenler ise aşağı yukarı bu saydıklarımızdan ibarettir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısının tanınmış neyzenlerinden birkaçının kaleme aldıkları ney metodu denemeleri ve bu çalgı hakkındaki bazı özel yorum ve notları elimizdedir. Örneğin Ziya Santur (1868-1952), Emin Yazıcı (1883-1945) ve Hayri Tümer (1902-1973) gibi dönemlerinin önde gelen neyzenleri çaldıkları saza ilişkin bazı metinler kaleme almışlardır. Bunlar hem açıklayıcı görsel malzeme ve çizimler ve bazı teknik açıklamalar, hem de ney'in tarihiy-

le ilgili bilgilerle bazı teorik öğeler içeren metinlerdir. Bazılarında ise bunlara ek olarak uygulamalı makam örnekleri, alıştırma niteliğinde saz eseri notaları vs. de vardır. Bu metinler, özellikle de Hayri Tümer'in *Hazret-i Mevlânâ ve Ney* başlıklı elyazması metni ve Ziya Santur'un yayınlanmamış *Ney Metodu* pedagojik ve pratik açılardan bazı yeni ve faydalı bilgiler de içerirler.

Ne var ki, bu sözünü ettiğimiz metinlerin hiçbiri gerçek bir çalgı metodunun sistematik bütünlüğüne ve tutarlılığına maalesef henüz sahip değildir.[32] Ayrıca, bu metinlerin hiçbiri yazarı henüz hayatta iken yayınlanamamış olup, yazarının ölümünden epey sonra –ve ancak zamanla artık birer tarihi belge niteliği kazanıp musıki tarihçilerine malzeme teşkil ettiklerinden dolayı– basılıp yayınlanabilmiştir.

Son dönemlerin bir diğer tanınmış neyzeni de Konya'daki Mevlânâyı anma törenlerinde yıllarca neyzenbaşılık yapmış olan Halil Can'dır (1905-1973). Dini musıki sahasında bazı araştırmalar da yayınlamış olan Halil Can'a eksikliği çok hissedilen ney metodunu neden bizzat kaleme almadığı 1960'lı yıllarda sorulmuştur. Halil Can'ın cevap olarak böyle bir metot yazmanın kesinlikle imkânsız olduğunu ileri sürdüğü biliniyor. Anlaşılan Halil Can, Konya ihtifallerinde mutrıbda onunla birlikte ney üflemiş ve kısa bir ney metodu kaleme almış olan Hayri Tümer'le bu konuda aynı fikirde değildi.

Ancak, çok eskilerden beri bilinen ve yüzyıllar boyunca şekli pek az değişikliğe uğramış olan ney'in, metot olsun veya olmasın, saf virtüozluk olanaklarının örneğin kanun, keman ya da ûd gibi sazlarınkilerden çok daha sınırlı olduğunu da unutmamak gerek. İlk anlamlı ve sistemli ney metodu diye niteleyebileceğimiz metin ise Süleyman Erguner (1957-) tarafından, ve diğer Türk musıkisi çalgıları için metotlar yayınlanmaya başlamasından çok sonra, ancak 1986 yılında kendi kişisel gayretleriyle basılıp yayınlanabildi. Metnin yazarı Neyzen Süleyman Erguner dört başı mamur bir ney metodunun mümkün olduğuna tam anlamıyla ikna olmamış olacak ki kitabının başlığındaki "metot" sözcüğünü kitabın hem ilk hem de ikinci baskısında hep tırnak içinde kullanıyor.[33]

---

32 Neyzen Hayri Tümer'in biyografisi, ney hakkındaki metnin tıpkıbasımı ve yorumu hakkında bkz. Cem Behar, "Neyzen Hayri Tümer (1902-1973) ve Ney Metodu", *Müteferrika*, S. 10, 1996, s. 103-143; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği, Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005/2008, s. 117-137, 173-191. Ziya Santur'un metni için bkz. Ayhan Sarı, *Türkiye'de ilk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya Santur*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1989.

33 Süleyman Erguner, *Ney- "Metot"*, İstanbul, 1986; Süleyman Erguner, *Ney -"metot"*(2. baskı), İstanbul, Erguner Müzik, 2002. Ney'e rağbetin artması son yıllarda birkaç ney metodu daha yayınlanmasına vesile olmuştur. Örneğin bkz. Ahmet Kaya, *Ney Metodu*, İstanbul, Çağlar Musıki Yayınları, 2003; T. Hakkı Karahasan, *Ney Metodu*, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2003; Sencer Derya, *Ney Öğretim Kitabı*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008; Burcu Karadağ, *Meşkte Ney Eğitimi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2013.

MATBU ÇALGI METOTLARI

Belli bir sazı iyi çalabilmek için gerekli özgün teknik beceriyi kazandırmaya yönelik sistemli metotlar geleneksel musıkimiz tarihinde nispeten yeni sayılır.

Türk musıkisi tarihinde fiilen basılmış olan ilk metot olmasa bile[34] yaygın bir kullanıma kavuşmuş ilk matbu çalgı metodu Ali Salâhî Bey'in (1878?-1945) ûd metodu'dur. Bu metot, çok anlamlı bir başlıkla, "Hocasız Ûd Öğrenmek Usulü" adı altında İstanbul'da 1910 yılında yayınlanmıştır.[35] Ancak bu öncü metotta öğrenciye sunulan alıştırma ve egzersizler aslında oldukça basittir. Bu metot talebeye çalgı tekniklerinden çok, asgari nota ve solfej bilgisini verdikten sonra örnek olarak kullandığı parçaları öğrenciye doğrudan doğruya notasından okuyarak deşifre ettirmeyi amaçlar. Metodunun önsözünden de anlaşıldığı gibi, Ali Salâhi Bey esasen hocası İsmail Hakkı Bey'in yazdığı solfej kitaplarından esinlenmişti. Metodunda da ûd icrasının teknik öncelikleri ve özgün koşulları bırakılıp bu ikinci amaç açıkça ön plana çıkar. Neticede öncelik ve özellikle ûd çalmayı öğrenmeye veya ûdda virtüozluk becerilerini geliştirmeye yönelik teknik öğeler Ali Salahi Bey'in metodunun nispeten küçük bir bölümünü oluşturur.

Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) 1914 yılında yayınlanan keman metodu ise biraz farklı bir yaklaşımın izlerini taşıyor.[36] Bu metodun da zorluk derecesi pek yüksek sayılmaz. Ancak, hiç değilse bu metotta ilk defa olarak öncelikle keman sazının özgün ses olanaklarının altı çizilmekte ve bu olanakların geliştirilmesine yönelmek öncelik kazanmaktadır. Abdülkadir Töre bu özel teknik imkânları sonuna kadar kullanarak özgün, zengin ve çeşitlendirilmiş tınılar elde etmenin önemini ısrarla vurgular.

Bu keman metodunun uzunca önsözünde Abdülkadir Töre kemanın bu özgün olanaklarını iyi kavradığını ve her çalgı metodunun da o çalgıya mahsus teknik sorunlar üzerinde durması gerektiğini açıkça belirtir:

> *"Kemanın âlât-ı musıkiyenin serfirazı* [en üstünü] *olması perde ve icraat hususunda diğer sazlardan daha zengin bulunmasından ileri gelmiştir. Bu da kemana has olan* ***staccato, çifte sesler, flajole*** *ile icra-yı terennümat* [melodi çalınabilmesi] *ve birçok âsâr-ı musıkiyede* [musıki eserlerinde] *yayın yüzlerce mütenevvi'*[çeşitli] *tarzda istimal olunması* [kullanılması] *kemanın sair* [diğer] *âlât-ı musıkiyeye* [musıki

34 Kronolojik olarak ilk yayınlanan Ûd metodu aslında Selânik'te 1902 yılında basılan Hâfız Mehmet'in *Ûd Muallimi* adlı risalesidir. Bkz. Onur Akdoğu, "İlk Ûd Metodu – Hâfız Mehmed'in Ûd Muallimi", *Musıkişinas*, S. 6, Yaz 1995, s. 99-105.

35 *Hocasız Ûd Öğrenmek Usulü*, Mürettibi Ali Salâhi, Dersaadet, Motosyan Matbaası, 1326 (1910). İkinci baskısı: *İlâveli Ûd Muallimi*, İstanbul, Kudmanizâde Şamlı İskender Yayını, 1342 (1924).

36 Seyyid Abdülkadir Töre, *Usul-i Tâlim-i Keman,* İstanbul, 1329 (1914).

> âletlerine] *nispeten ne derece tekemmül etmiş* [ilerlemiş, mükemmelleşmiş] *olduğunu tayin ve ispat eylemektedir."*[37]

Yine aynı metotta verilen bazı alıştırmaların yalnızca keman çalmaya yarayan birtakım özel fizyolojik yetenekleri geliştirmeye yönelik oldukları da bellidir. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde böyle bir yaklaşıma ilk kez rastlanıyor. Yaklaşımın Avrupalı çalgı metotlarından alındığı kuşku götürmez. Metotta verilen birçok alıştırmanın başında örneğin:

> *"Parmaklar arasındaki âsâbı* [sinirleri] *açmak ve dördüncü parmağı takviye etmek* [kuvvetlendirmek] *için tertip edilmiştir."*[38]

şeklinde daha önceleri benzeri bilinmeyen ilginç ibareler görülüyor. Metotta yazar tarafından "yayın alt tarafı ile icra olunacak" ya da "yayın uç tarafı ile icra olunacak" şeklinde tarif edilen parçalar olduğu gibi çeşitli parmak pozisyonlarıyla icra edilmek üzere özel olarak düşünülmüş egzersizler de bulunuyor.

Ne var ki, Abdülkadir Töre'nin metodunun yegâne amacı virtüoz kemancı yetiştirmek değildi. Abdülkadir Töre, Batı tarzında virtüoziteye yönelik bazı önemli öğeler de içeren bu yeni keman metodunu kullanarak esas itibariyle kendi buluşu olan bir Türk musıkisi teorisini, bir ses sistemini yayıp yerleştirmeyi amaçlıyordu. Metodun başındaki uzun teorik açıklamalar, perde şemaları, frekans hesapları ve metnin içindeki makam tanımları hep bu amaca yöneliktir. Tüm örnek ve alıştırmaların Abdülkadir Töre'nin kendi perde sistemine göre ve kendi icadı olan diyez ve bemol işaretleri kullanılarak yazılmış olması da bunu gösterir.

Abdülkadir Töre'nin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi için önerdiği perde ve aralıklar sistemi ve makam tanımlarını kapsayan teorisi daha sonraları geniş musıki çevrelerince benimsenmedi. Kendi buluşu olan teorik sistemi açıklayan diğer önemli kitabı ise talebesi Ekrem Karadeniz tarafından ancak yazarının ölümünden kırk yıl kadar sonra yayınlanabildi.[39] İkinci bir baskısı yapılamayan Abdülkadir Töre'nin keman metodu da bu arada etkisiz kaldı, keman öğrencileri arasında yaygınlık kazanamadı.

Abdülkadir Töre'nin metodundan on yıl kadar sonra, 1924 yılında bir diğer keman metodu yayınlanmıştır. Eyüplü Kemânî Mustafa Bey'in [Sunar] (1881-1959) *Alaturka Keman Muallimi* adlı metodudur bu.[40] Ancak, bu metot teknik virtüozluk ve icrada hüner geliştirme açılarından Abdülkadir Töre'nin metodunun epey gerisinde kalıyor. Ayrıca, başlığına rağmen bu metotta, ger-

37 Seyyid Abdülkadir Töre, *Usul-i Tâlim-i Keman,* Mukaddime, s. 2.

38 *Age.*, s. 15, 17 vs.

39 Ekrem Karadeniz, *Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1982.

40 Kemânî Mustafa Bey, *Alaturka Keman Muallimi*, İstanbul, Şamlı İskender Yayını, 1342 (1924).

çek veya hayalî, özgün ve belirgin bir "alaturka" keman icra üslûbunu yansıtan açıklama, alıştırma ya da icra teknikleri aramak boşunadır.

Ayrıca, Kemânî Mustafa Bey'in kendi keman metodunun önsözünde yazılı çalgı metotlarının hiçbir zaman çalgı öğretiminde usta-çırak ilişkisinin, yani eski usul üzre saz *meşk*'inin yerini alamayacağını özellikle vurgulaması çok ilginçtir:

> *"...her fenni* [san'atı] *bir metotla muallimsiz*[öğretmensiz] *meşk etmek*[öğrenmek] *imkânı yoktur. Hocasız falan veya filan saz talimi şarlatanlığına ve propagandalara ehemmiyet* [önem] *verilmemesi şayan-ı tavsiyedir* [tavsiye edilir]. *Şark musıkisi ile garp musıkisinin icraatları başka başkadır."*[41]

"Alaturka" keman metodunun daha başında Mustafa Bey'in öğrenciye verdiği ilk ciddi tavsiye, yazılı metodu bir kenara bırakıp her şeyden önce kendine iyi bir "alaturka keman" hocası bulması gerektiği yolundadır.[42] "Hocasız falan veya filan saz talimi şarlatanlığı" ifadesiyle de Kemânî Mustafa Bey Ali Salâhi'nin ûd metodunun ilk baskısına alaycı bir atıfta bulunuyor. Demek ki, yeni bir çalgı metodu kaleme alırken dahi Mustafa Bey kendisininki dahil olmak üzere hiçbir yazılı metodun çalgı öğreniminde *meşk*'in[43] yazılı malzemeye gerek bırakmayan geleneksel yerini dolduramayacağını belirtmeden edememiştir. Son yıllarda yayınlanmış ve yirminci yüzyıl başının metotlarından çok daha modern, çalgıya özgün, pedagojik, karmaşık, teknik donanımlı ve gerçek bir virtüozluğa kapı açan ûd ve ney metotlarında da aynı fikrin vurgulanmaya devam edilmesi, hocayla birebir eğitimden sapılamayacağının altının çizilmesi ilginçtir.[44]

Kanuni Hasan Ferit [Alnar]'ın geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin virtüozluk dünyasında izlemiş olduğu nev'i şahsına münhasır yol da ilgi çekicidir. Kanun sazında ilk gerçek virtüozumuz sayılması gereken Hasan Ferit Alnar (1906-1978)'ın kanun hocasının kim olduğu tam olarak bilinemiyor. Henüz çok genç yaştayken görülmedik, alışılmadık virtüozlukta icralarıyla büyük beğeni toplamış, daha yirmi yaşına gelmeden usta bir kanun sanatçısı olarak sivrilmiş ve dönemin önemli musıki topluluklarından olan *Darüttalim-i Musıki*'nin icra heyetinde yer almıştı. Bu arada henüz yirmi yaşında iken yine alışılmadık 'Avrupai" tarzda ve özellikle virtüozluğa, teknik hünerleri

---

41 *Age.*, mukaddime, s. 3.

42 Kemânî Mustafa Bey'in bu metodundan birkaç yıl önce dönemin önemli Mısırlı kemancılarından Sami El-Shawwa'nın aynı adı taşıyan ve aynı farklılığı vurgulayan bir keman metodu Kahire'de yayınlanmıştı. Mustafa Bey'in bu metottan ne ölçüde etkilenmiş olduğu bilinemiyor. Bkz. Sami El-Shawwa, *Kitab Ta'lim al-Kamanja al-Sharqiyyah*, Kahire, 1921.

43 Meşk hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

44 *Age.*, s. 185-188.

sergilemeye yönelik, esas itibariyle sür'ate ve ajiliteye dayalı saz eserleri ve 'taksim'ler besteleyip yayınlamıştır.[45]

Ancak, Hasan Ferid Alnar kendi virtüozca icralarını ve üslûbunu öğretip yayacak bir kanun metodu kaleme almadığı gibi, bildiğimiz kadarıyla ardında kendi icra üslûbunu aktardığı bir öğrenci de bırakmamıştır. Ayrıca, Viyana'daki müzik eğitimini müteakiben Türkiye'ye döndüğü zaman ve 1930'lu yıllardan itibaren Hasan Ferid Alnar (1940'lı yılların sonlarında bestelediği Kanun Konçertosunu bir yana bırakırsak) hem kanun icracılığını, hem virtüozluğu hem de Türk musıkisini tamamen terk etmiştir.

TANBURÎ CEMİL BEY

İcrada kıvraklık, çabukluk, 'ajilite', el ve parmak becerisiyle şaşırtıcı yenilikler sergilemek, alışılmadık ses bileşimleri oluşturmak, yeni teknikler uygulamak ve yeni tınılar elde etmeye çalışmak aslında ilk defa olarak Tanburî Cemil Bey'in (1873-1916) ortaya attığı şeylerdir. Daha doğrusunu söylemek gerekirse geçmiş müziğin sesli izleri olan çeşitli kayıtlar bizi bu virtüozdan daha öncesine götüremiyor. Daha önceki tanbur üslûplarının sesli kayıtları bugüne gelebilmiş değildir. Bu türden teşebbüsler olmuş olsa bile bugün bunu bilmek mümkün değil. Daha özgür ve lirik bir taksim anlayışını da ilk kez Cemil Bey'de görürüz.

Bu becerilerini ilk sergilediği zaman Tanburî Cemil Bey'in epey yadırgandığını biliyoruz. Bazı geleneksel tanbur üstatları bu yeni ve şaşırtıcı icra üslûbunu hemen kabullenemediler. Bazılarıysa Cemil Bey'in tanbur tarzını bağlama icralarına benzetip onu açıkça küçümsediler. Bu alışılmadık icra ve hünerler daha sonraları gerek Cemil Bey'in plak kayıtları gerekse çok sayıdaki taklitçilerinin sayesinde yayılmış ve ancak zaman içinde meşruiyet kazanabilmiştir.

Cemil Bey'in yepyeni bir tanbur çalma üslûp ve ekolünün yaratıcısı olduğu kuşku götürmez. Bu yeni üslûbun müzikal kaynakları hakkında maalesef bilgi sahibi değiliz. Tanburu mızrapla değil yayla çalmanın da mucidi odur. Ancak, Tanburî Cemil'in virtüozluğu sadece taş plaklardaki icra ve taksimlerinde kalmıştır. Gerçi gerek Türk gerekse Arap musıki dünyasında Cemil Bey'in çok sayıda izleyicisi ve takipçisi olmuştur. Ne var ki, sadece tanburda değil, kemençe, lavta ve yaylı tanbur gibi çalgıların icrasında da çokça izleyici, takipçi ve taklitçisi bulunan bu sanatçı, ardında bu yepyeni virtüozluğu gözler önüne serip öğretebilecek, uygulatabilecek ya da geliştirecek nitelikte hiçbir yazılı malzeme bırakmadı. Tanburî Cemil Bey'in bestelerine gelince,

45 Hasan Ferid [Alnar], *On saz semaisi*, İstanbul, Kudmanizâde Şamlı İskender Yayını, 1926(?).

bunların pek azı (esas itibariyle Şedaraban ve Ferahfeza saz semailerinin son haneleri) gerçek virtüozluk öğeleri taşırlar. Onun virtüozca icralarını taş plaklardaki tanbur ve kemençe taksimlerinde aramak gerek. Cemil Bey, kendi özgün icra yöntemlerini aydınlatacak ve öğretecek bir tanbur ya da kemençe metodunu da sonraki kuşaklara aktarmadı.

Ardında bu türden hiçbir yazılı iz bırakmayan Tanburî Cemil Bey'in, sazının icrasında yarattığı bu devrimin kökenleri hakkında da pek bir şey bilemiyoruz. Cemil Bey'in henüz pek gençken dönemin önemli tanburîlerinden olan Ali Efendi'ye başvurup ondan birkaç ders aldığını biliyoruz. Ancak, genç Cemil'i takdir etmekle birlikte, onun icra tarz ve tavrının farklılığını Ali Efendi'nin yadırgadığı ve virtüozluğuna çok şaşırdığı da söylenir. Yani bu yeni üslûbun kaynağı Tanburî Ali Efendi olamazdı. Başka hangi etkiler altında kalıp hangi hocalardan istifade etmiş olduğu da meçhuldür. Tanburî Cemil hakkında anlatılan rivayetler ve yazılan çok sayıda övgü dolu yazı ise onu öncesi ve öncüsü olmayan hüdayinâbit saf bir deha kategorisine sokarak yazılı belgeler üzerinden yapılacak objektif bir araştırmanın temellerini tamamen ortadan kaldırmış bulunuyor.

Evet, tanbur icrasında bir "Cemil öncesi" bir de "Cemil sonrası" dönemden söz edilebilir, ediliyor. Onun "geleneksel" ve "tâ Tanburî İsak'tan" geldiği rivayet edilen eski icra tarzını tamamen değiştirdiği ya da hiç değilse ikinci plana attığı da genel kabul görüyor. Ancak, Cemil'in bu yeni anlayışını neye borçluyuz? Bunu cevaplamak zor. Eski tanbur tavrından önemli ölçüde ayrılan Cemil Bey nelerin, hangi müzik türlerinin, hangi icracıların etkisi altında kalmıştı? Osmanlı İstanbul'unda Tanzimat sonrasında giderek daha çok dinlenen Batı müziğindeki bazı virtüozca icra tekniklerinden mi? Yoksa on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde sayıları artan çalgılı kıraathaneler aracılığıyla yayılan ve zamanla kabul gören yerli "piyasa tavrı" icracılardan mı? Ya da her zaman dinlemekten çok hoşlandığını bildiğimiz çeşitli yörelerin halk müziklerinden, bağlama icralarından mı? Eğer olmuşsa bu etkileşimler nasıl olmuştur? Ve hangi ölçülerde?

Bu konularda kesin bir şey söylemek maalesef mümkün değil çünkü Tanburî Cemil ardında kendi özel icra üslûbuna ve onun kökenlerine ışık tutacak türde müzik eserleri veya başka bir yazılı belge bırakmış değildir. Bizzat kaleme aldığı *Rehber-i Musıki*'de ise tanbur sazına veya virtüozluğa dair bilgi aramak boşunadır.[46] Hayat hikâyesi hakkında bilinenler arasında da bu konuda yeterli ipuçları bulunmuyor.[47] Dolayısıyla Tanburî Cemil Bey'den söz edildiğinde sıkça kullanılan "eşsiz", "ulaşılmaz" ya da "öncesi ve sonrası ol-

46 Tanburî Cemil, *Rehber-i Musıki*, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1321; Merhum Tanburî Cemil Bey, *Rehber-i Musıki* (*İkinci tab'ı*), İstanbul, Kudmanizâde Şamlı İskender Neşriyatı, 1341.

47 Bkz. Mes'ud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, Sakarya Basımevi, 1947.

mayan deha" gibi övgü dolu ifadeleri ise gerçek ve anlamlı birer açıklamadan ziyade sadece somut bilgi yokluğunda başvurulmuş kolaycı bir kaçış yolu olarak görmek gerekiyor.

Ölümünden birkaç yıl sonra yazdığı bir makalede arkadaşı ve meslektaşı Musa Süreyya Bey'in Tanburî Cemil hakkındaki şu sözleri ise ciddi ve yeterli bir teknik değerlendirme olarak kesinlikle görülemez:

> *"Sazların vüs'at-ı icraiyesi* [icra imkânları] *dahilinde ne yapılmak mümkünse onu icraya muvaffak* [başarılı] *olurdu... Cemil Bey, umumiyet itibariyle* [genel olarak] *şark musıkisine 'ajilite' denen sürati vermiştir..."*[48]

Babasının hayatına dair yazdığı kitapta Mes'ud Cemil bu durumun pekâlâ farkındadır:

> *"Tanburî Cemil; Rauf Yekta, Ali Rıfat, Musa Süreyya ve onu tanıtmaya çalışan diğerlerine göre, dâhi bir virtüoz, bir nevi Paganini'dir. Türk musıkisinde tanbur tavrını esasından değiştirmiş, kemençe ve başka sazların çalınış tarzlarına yaratıcı bir yenililk, canlılık, hareket ve renk getirniştir. Bu konu etrafında hepsi, en samimi ifadeleriyle kâfi derecede edebiyat yapmış olan tahlilciler, onun bu "yaratıcı" vasfının asıl temelini çok kere bulamadılar."*[49]

Oysa Tanburî Cemil Bey Türk musıkisiyle ilgili bir de kitap kaleme almıştı. İlk baskısı 1903'te müellifi henüz hayatta iken, biraz genişletilmiş bir içerikle ikinci baskısı ise yazarının ölümünden sonra 1924 yılında yapılan *Rehber-i Musıki* adlı bu eser aslında büyük önem taşımaz. Zira bu kitap birtakım örneklerle nota, solfej, makam bilgisi ve usul öğretmeyi amaçlayan ve İstanbul'da birçok başka örneği de bilinen basitçe bir "Türk Musıkisine Giriş" kitabından başka bir şey değildir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu kitap ne tanburun ne de başka herhangi bir çalgının icrasına yönelik özgün bilgiler içerir, dolayısıyla da bizi hiçbir şekilde yazarının tanbur tekniği, kişisel icraları veya bunların kökenleri hakkında aydınlatmaz.[50]

Tanburî Cemil'in özgün icra üslûbunun yayılması ve benimsenmesi de bu kitap sayesinde olmadı elbette. Onun üslûbunun uzun vâdede etkisi, bir yandan doldurduğu taş plaklar ve bunlar arasında özellikle taksim plakları aracılığıyla, diğer yandan da bilinen belli başlı iki öğrencisi olan Kadı Fuat Efendi ile Refik Fersan ve onların da talebeleri sayesinde olmuştur. Günümüzde dahi Tanburî Cemil Bey'in taş plaklardaki taksim ve icralarını can kulağıyla defa-

48 Musa Süreyya, "Tanburî Cemil Bey", *Darülelhan Mecmuası*, Yıl 1, S. 1, 1 Şubat 1340 (1925), s. 19-20.

49 Mes'ud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, Sakarya Basımevi, 1947, s. 153.

50 Tanburî Cemil, *Rehber-i Musıki*, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1321; Merhum Tanburî Cemil Bey, *Rehber-i Musıki* (*İkinci tab'ı*), İstanbul, Kudmanizâde Şamlı İskender Neşriyatı, 1341.

larca dinleyip onların üslûbunu taklide çalışan ve dinlediklerinden ciddi bir biçimde etkilenen tanbur, kemençe ve hatta –Cemil Bey'in hiç eline almadığı bir çalgı olmasına rağmen– ûd sanatçıları vardır.

Ayrıca, Tanburî Cemil Bey'in derin ve kalıcı etkisini anlayabilmek için onun, gerek yaşadığı dönemde gerekse günümüzde (ud virtüozu Şerif Muhiddin Targan'ın tam aksine) yalnızca bir saf virtüoz, bir tür ileri tanbur teknisyeni olarak görülmediğini de önemle vurgulamak gerekiyor. İhsan Özgen bu noktaya parmak basmakta çok isabet göstermiştir. Cemil'in müzikalitesi virtüozluğundan önce geliyordu hep. Cemil Bey her şeyden önce son derece duygulu bir icracı, mevcut makamları yaratıcı bir şekilde kullanarak özellikle taksimlerinde onların ifade sınırlarını (teknik sınırlarını değil) sürekli olarak zorlayan ve genişleten bir solist ve nihayet iyi bir saz eserleri bestecisi olarak da algılandığını unutmamak gerek. Yaşadığı dönemin musıki evreninde Tanburî Cemil'in düz virtüozluğundan ziyade en çok takdir gören vasıfları bunlardı. Bu günümüzde de böyledir.

Bilinen ilk matbu tanbur metodu ise Doktor Suphi Ezgi'ye (1869-1962) aittir. Suphi Ezgi'nin –muhtemelen tamamlayamadığı– metodunun ancak ilk bölümü gün yüzüne çıkabilmiştir. Bu kısa bölüm 1949 yılında *Musıki Mecmuası*'nda tefrika olarak yayınlanmıştır.[51] Kaldı ki kendi ifadesine bakılırsa Doktor Suphi Ezgi'nin bu metodu Tanburî Cemil Bey'in öncesindeki dönemlerin virtüozluğa pek önem vermeyen daha ağır geleneksel tanbur icra üslûbunun son halkası olma özelliğini taşıyor. Metodunun önsözünde bu geleneksel tanbur icra üslûbunu son bilen iki kişiden biri[52] olduğunu ileri süren Suphi Ezgi'nin buradaki esas amacı bu eski tanbur üslûbunu belgelemek ve öğretip yaşatmaktı. Tâ Padişah III. Selim'in tanbur hocası olan Ortaköylü Tanburî İsak'tan (1745?-1814) ve daha da öncelerinden geldiği rivayet edilen bir üslûptu bu.

Suphi Ezgi'nin tanbur metodunun musıki tarihi açısından önemli bir belge olduğu inkâr edilemez. Ancak, Suphi Ezgi'nin bu metotla aktarmak istediği tanbur icra üslûbu Cemil Bey'in sadece icralarıyla değil çeşitli vesilelerle sözlü olarak da karşı çıktığı bir üslûptur. Bu üslûp Tanburî Cemil Bey'in kendi icraları ve uzun dönemli etkisiyle fiilen aşıp neredeyse tamamen kadük hâle getirdiği, geçmişe malolmuş ve bugün artık müzik tarihçileriyle müzikologlar dışında ne icracıları ne de başka pek kimseyi ilgilendiren bir üslûptur.

Şu yaman çelişkiyi de gözden uzak tutmamak gerek: Suphi Ezgi bir yandan bir tanbur metodu kaleme alarak bu üslûbu yaşatmaya çalışırken bir yan-

51 Bkz. Dr. Suphi Ezgi, "Tanbur Metodu", *Musıki Mecmuası*, S. 17, 1 Temmuz 1949 s. 20-21; S. 18, 1 Ağustos 1949, s. 21-22; S. 19, 1 Eylül 1949, s. 20-22.

52 Ezgi, bu üslûpta çalan diğer tanburînin Gaziantepli Dr. Cemil Özbal (1908-1980) olduğunu söyler.

dan da tanburun sadece yazılı bir metotla öğrenilmesinin imkânsız olduğunu ifade eder:

> *"Hocasız olarak yalnız metot tanburu çalmayı öğretmeye kâfi* [yeterli] *değildir...tanbur çalmak için hocaya ihtiyaç vardır."*[53]

Tanburî Cemil Bey'in öğrencisi Kadı Fuad Efendi (ölümü 1920) hakkında yazılmış şu muğlak ve yetersiz değerlendirmeler ise geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde belirli bir enstrüman için kişisel bir icra tekniğinin öğrenim ve aktarımına dair yazılı yorumların ilki olsa gerektir:

> *"Cemil'in sağ el ve sol el tekniğine yıllarca süren sabırlı müşahede* [gözlem] *ve tahlilden* [incelemeden] *sonra en halis esasları* [özgün temelleri] *ile nüfuz etmişti* [içine işlemişti]."[54]

ŞERİF MUHİDDİN TARGAN ÖRNEĞİ

İcrayı yenileştirme anlamında Tanburî Cemil Bey'den de çokça etkilendiği bilinen viyolonselci ve ûd virtüozu Şerif Muhiddin Targan'ın (1892-1967) durumu tamamen farklıdır. Bir Avrupalı müzisyen gibi yetişmiş olan Şerif Muhiddin doğrudan doğruya Batılı çalgı metotlarından ve icra üslûplarından ilham almıştı. Başından beri de ûdda virtüozluğu sistemli olarak düşünmüş, sazını hep öyle icra etmiş, bunun için de yeni icra teknikleri geliştirmeye çalışmıştır.

Geleneksel formda birkaç saz semaisi ve birkaç da şarkının yanı sıra Şerif Muhiddin özellikle virtüoziteyi sergilemeye ve geliştirmeye yönelik *kapris*, *etüd, konser parçası* gibi Batı müziğinde solo icralardaki virtüozluk geleneğinden esinlenen adlar verdiği parçalar bestelemiştir. Ayrıca, Şerif Muhiddin Targan yurt içinde ve dışında ûduyla birçok solo konseri, tek başına birçok ûd *resitali* vermiştir. Bilebildiğimiz kadarıyla bunlar modern bir konser salonunda bir Türk musıkisi çalgısıyla tek başına bir sanatçının verdiği ilk solo resitallerdi. Bir diğer önemli husus da, yine bilebildiğimiz kadarıyla, Targan'ın –Tanburî Cemil'in tam aksine– sazıyla umuma açık yerlerde hiçbir toplu icraya katılmamış olması ve 1952 yılında evlendiği eşi Safiye Aylâ'nın birkaç konseri hariç hiçbir hânendeye "refakatçilik" etmemiş olmasıdır. Bu da herhalde onun kendini her şeyden önce bir solist icracı olarak görmüş olmasından kaynaklanıyor.[55]

Diğer yandan, ûd'da gerçekten virtüoz yetiştirmeye yönelik ciddi bir tek-

53 Dr. Suphi Ezgi, "Tanbur Metodu", *Musıki Mecmuası*, S. 18, 1 Ağustos 1949, s. 21.

54 Mes'ud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, Sakarya Basımevi, 1947, s. 132-133.

55 Bkz. Tuğrul Hocaoğlu, "Klâsik Türk Müziğinde Enstrümantal İcra ve Virtüozluk", *Musıkişinas*, S. 3, Bahar 1999, s. 51-71.

nik metot kaleme almış olan ilk kişi de Şerif Muhiddin Targan'dır. Bu ûd metodu tamamiyle bir tek çalgının ekseninde düşünülüp kaleme alınmış bir eserdir. Daha önceki çalgı metotları gibi ne çalgı çalmanın yanı sıra musıki veya nota okuyup yazmasını öğretmek, ne de bu arada makam veya usulleri de izah etmek gibi bir kaygısı vardır. Şerif Muhiddin için önemli olan, iyi ûd çalmak için gerekli teknik altyapıydı sadece. Yazımına 1919 yılında başlanmış ama tamamlanamamış olan bu ûd metodu ancak Targan'ın ölümünden çok sonra yayınlanabilmiştir.[56]

Özel olarak ûd için yazılmış ilk parçaları besteleyen de Şerif Muhiddin Targan'dır. Bu parçalar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde belirli bir sazın özgün tınısı, özel icra teknikleri ve virtüozluk potansiyeli düşünülerek tasarlanıp bestelenmiş belki de ilk eserlerdir. Şerif Muhiddin'in elinde ûdun çalınış tekniği büyük ölçüde gelişmiş ve resitaller veren bir "konser âleti" hâline gelmiştir. Tıpkı Cemil'in tanbur icrası gibi, Şerif Muhiddin'in ûd icrasına getirdikleri de sık sık Paganini'nin kemanıyla karşılaştırılmıştır. Bir diğer anlamlı paralellik de Şerif Muhiddin ile yirminci yüzyılın büyük gitarcısı Andrés Segovia (1893-1987) arasında kurulabilir. Ölümünden kısa bir süre önce hayranı olan genç bir ûdîye verdiği mülâkatta Şerif Muhiddin kendi icralarını şöyle değerlendirir:

> *"Ben kendi hesabıma ûd sazında neler yapılabileceğini etüd ettim ve etüdümü yazı ile tespit ettim....Her icrakâr da sazını zorlarsa, bu sazda en fazla nelerin yapılabileceğini, ifade imkânlarının teknik sınırları nedir araştırırsa ve ortaya benimkiler gibi güç örnekler koyarsa, o zaman saz müziğimiz de söz müziğimiz kadar ilerlemiş olur".*[57]

Şerif Muhiddin Targan 1930'lu ve 40'lı yıllarda tam on dört yıl süreyle Irak'ta Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün Müzik bölümünde hem müdürlük hem de ûd hocalığı yapmıştır. Şerif Muhiddin bu konservatuarda yirminci yüzyılda Arap âleminin en büyük ûd sanatçılarından sayılan Iraklı Cemil Beşir (1920-1977) ve Münir Beşir (1930-1997) kardeşler ile Selman Şükür'ün (1921-2007) birer solist ûdî olarak yetişmelerine katkıda bulundu, onların icra üslûplarını önemli ölçüde etkiledi. Şerif Muhiddin'in bu etkisi aynı ekolü takip eden günümüzün önemli Arap ûdîlerinden biri olan Münir Beşir'in oğlu Ömer Beşir'in (1970-) ve bir diğer tanınmış Iraklı ûdî Nasir Şemma'nın (1963-) icralarında dahi hissedilebilir.[58] Cemil Beşir'in kaleme aldığı ûd metodu ise hocası Şerif Muhiddin'inkinden önce, 1962 yılında Bağdat'ta ya-

---

56 Şerif Muhiddin Targan, *Ûd Metodu*, İstanbul, Çağlar Musıki Yayınları, 1995.

57 Bkz. Cinuçen Tanrıkorur. "Geçen yıl kaybettiğimiz büyük virtüoz Şerif Muhiddin Targan musıkimiz hakkında ne düşünürdü?", *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 8, Eylül 1968, s. 13.

58 Bkz. Jean-Claude Chabrier, "Un Réformateur du 'Ud: Şerif Muhiddin", *Quand le Crible était dans la Paille (Hommage à P.N. Boratav)* içinde, Paris, Maisonneuve & Larose, 1978, s. 133-151.

yınlandı. Şerif Muhiddin'in –tamamlayamadığı– ûd metodu ise ancak 1995 yılında basılabildi.[59]

Ud icrasına farklı bir anlayış getirmeye çalışan ve bu saz için yeni tekniklerin, yeni kullanım alanlarının öncüsü sayılması gereken Şerif Muhiddin Targan[60] ne yazık ki, Tanburî Cemil Bey'in aksine, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi çevrelerinde itibar görmedi ve pek izleyici bulamadı. Çünkü Targan'ın virtüozluğu, yine Tanburî Cemil'inkinin aksine, Osmanlı/Türk musıkisinin geleneksel yapısı içinde oluşmuş bir ustalık türü değildi. Bildiğimiz gibi, virtüozluğa zaten hiçbir zaman iltifat etmemiş olan bu çevrelerde Targan'ın ûd icrasına yaklaşımı genellikle donuk, soğuk, duygusuz ve müzikalitesiz bulundu. İcraları ve üslûbu fazla 'Batılı' olarak görüldü, 'Türk ûd üslûbuna' uygun bulunmadı. Zaman zaman bu çalgıyı "gitarlaştırdığı" bile ileri sürüldü, icra tarzı bazılarınca kompleksli ve özenti eseri olarak algılandı.

Günümüzün Türk ûd sanatçıları ise çoğu kez ûdî Nevres Bey'in (1873-1937) veya Yorgo Bacanos'un (1900-1977) daha geleneksel fakat daha renkli, daha esnek, daha duyarlı buldukları icralarını tercih ederler ve öncelikle bu iki icracıyı kendilerine örnek alırlar. Her ne kadar bir paradoks gibi görünse de, şunu teslim etmek gerekir ki bildiğimiz kadarıyla hiçbir zaman bizzat ûd çalmamış olan Tanburî Cemil Bey'in lirik tanbur taksimlerinin Türkiye'de bugünkü ûd icraları üzerindeki etkisi Ûdî Şerif Muhiddin'in virtüozca icralarından daha fazla olmuştur.

Şerif Muhiddin'in virtüozite tekniklerini iyice anlayıp özümsemiş olan günümüzün bir iki önde gelen Türk ûd sanatçısı ise bu alışılmadık maharetleri geliştirip daha da ileriye götürmeye, ûdun sınırlarını daha da zorlamaya çalışmadı. Bu icracılar, teknik açıdan kendisine duyduklarını ifade ettikleri hayranlığa rağmen Şerif Muhiddin'in geliştirdiği yeni maharetlerin günlük, "normal" ûd icralarının bir parçası hâline gelmesine önayak olmadılar. Bu tekniklerin bazılarını zaman zaman kullandılarsa da bunların mucidi olan Şerif Muhiddin'e atıf yapmadan kullandılar. Ayrıca, Şerif Muhiddin'in açtığı yolda ûd için pek az sayıda beste yaptıkları gibi birer icracı olarak da kendilerini Şerif Muhiddin'in üslûbunun bir takipçisi olarak görmediler. Onu takdir ettiler fakat açtığı yolu izlemediler. Şerif Muhiddin zaten Türkiye'de hiç kimseye ûd veya musıki öğretmiş değildi. Dolayısıyla ardında üslûbunu Türkiye'de devam ettirebilecek kimse bırakamadı.

Özetle, ûdda –şimdilik kaydıyla– Türkiye'de virtüozca bir "Şerif Muhiddin Targan ekolü"nün varlığından söz etmek kabil değil. Şerif Muhiddin'in

59 Şerif Muhiddin Targan, *Ûd Metodu*, İstanbul, 1995.

60 Bu teknik yeniliklerin kısa bir analizi için bkz. Jean-Claude Chabrier, *a.g.e.*, s. 137-142. Daha geniş bilgi için Jean-Claude Chabrier, *Un Mouvement de Réhabilitation de la Musique Arabe et du Luth oriental. L'Ecole de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir*, Yayınlanmamış Doktora tezi, Paris-Sorbonne, 1976.

Türk ûd icrasındaki nispeten "marjinal" konumuyla Arap ûdîler üzerindeki derin ve kalıcı etkisi anlamlı bir tezat teşkil eder. Bu çarpıcı tezatı en iyi dile getiren ise Şerif Muhiddin'in 3 Mart 1953 tarihinde İstanbul'da Saray sineması'nda verdiği ûd ve viyolonsel resitali hakkında övgü dolu uzun bir yazı kaleme almış olan Mes'ud Cemil'dir:

> *"Şerif Muhiddin Targan, gerek besteleri gerek ûda getirdiği virtüoz tekniği ile ikinci bir Paganini'dir. Binlerce yıl sonra ûd denilen tarihi sazın bu yükselişi ve inkişafı* [gelişmesi] *hayrete şâyân olduğu kadar, yalnız Şerif Muhiddin'in şahsına münhasır kalması ve Bağdad'daki birkaç talebesinden başka ûdîlere yeni bir çalışma hızı vermeyişi üzülecek bir noktadır."*[61]

VİRTÜOZLUĞUN İNTİKALİ

Bir çalgının temel icra üslûbunun ancak yüz ya da yüz elli yılda bir esaslı ve kalıcı değişikliğe uğrayabileceği genel olarak kabul edilir. Yirminci yüzyılın başlarında Tanburî Cemil Bey tanburda (ve belki kemençede de) virtüozca icralara ağırlık kazandıran esaslı ve etkili bir üslûp değişikliğine önayak olmuştu. Son 40-50 yıl içerisinde ise Tanburî Cemil'in tanbur ve kemençe icralarından da esinlenmiş olan Neyzen Niyazi Sayın (1927 -) buna benzer bir sıçramayı ney'de gerçekleştirdi. Gerçi ney gibi bir çalgıda ûd ya da kanun gibi çalgılarda olduğu türden bir virtüozluktan söz etmek kısmen yanıltıcı olabilir ama neticede ortaya çıkmış olan üslûp değişimi hiç de onlardakinden aşağı kalır değildir.

Neyzen Niyazi Sayın kendisinden önceki dönemlerde olağan ney icralarının zaman zaman "tekke tavrı" olarak da adlandırılan eski icra stilinden neredeyse tamamen sıyrılmasına ve apayrı bir icra üslûbunun yerleşmesine öncülük etmiştir. Bizlere ulaşan sesli kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla bu üslûp yirminci yüzyılın ilk yarısında İhsan Aziz Bey, Hayri Tümer, Halil Can, Şevki Sevgin, Burhaneddin Ökte, Neyzen Tevfik ile Süleyman ve Ulvi Erguner gibi usta neyzenlerce temsil ediliyordu.

Niyazi Sayın ise, bolca dinlediği Tanburî Cemil Bey'in taksimlerinin ve (hiçbir zaman profesyonel bir müzisyen olmayan) hocası ressam ve Neyzen Halil Dikmen'in (1906-1964) alışılmadık icralarının ve –moda olan bir deyimi kullanacak olursak– olağanüstü "sound"unun etkisinde kalmıştır[62]. Sayın, önceki ney tavrına oranla daha esnek ve nüanslı, daha yumuşak, yerleşik taksim kalıplarına daha az bağımlı, melodik yaratıcılığa daha açık, daha lirik ve daha özgürce bir ney üslûbunun yerleşmesini sağladı.

---

61 Mes'ud Cemil, "Üstat Şerif Muhiddin Targan'ın Resitaline dair", *Radyonun Sesi*, S. 4, 22 Mart 1953, s. 27.

62 Bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Neyin Sırrı Hâlâ Hasret*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002, s. 89-107.

Sırf ney üfleme tekniği açısından bakarsak Niyazi Sayın yepyeni nefes tekniklerinin, çok özel vibrato, çarpma, sıçrama uygulamalarıyla yepyeni parmak pozisyonlarının da mucididir. Toplu icralarında ve gerek ikili gerekse üçlü (Necdet Yaşar ve/veya İhsan Özgen ile birlikte) müşterek taksimlerinde cesur bir heterofoni'ye de çekinmeden geniş yer verebilen, taksimlerinde ise alışılmadık dudak, nefes ve parmak tekniklerini ön plana çıkaran Niyazi Sayın'ın geliştirdiği ney icra anlayışı, Türk müziği dışından gelen bazı etkileri de korkusuzca kullanmaya ve özümsemeye açıktır.

Neyzen Niyazi Sayın önce plakları ve taksimleri, bilâhare CD albümleri ve özellikle yetişmelerine katkıda bulunduğu genç kuşaktan neyzenler sayesinde giderek yeni icra üslûbunun egemenliğini pekiştirdi. Sayın'ın taksimleri bugün internet ortamında da yoğun bir biçimde dinleniyor. O denli ki, günümüzde artık o eski tarzda, yani "tekke üslûbu" diye adlandırılan tarzda ney üfleyen neredeyse kalmamış gibidir ve kalan birkaç neyzen de giderek daha çok garipsenmektedir.

Özetlersek, önce Tanburî Cemil Bey'le ve daha sonra da Neyzen Niyazi Sayın'la yirminci yüzyılda Türk musıkisinin bu iki önemli çalgısında çok esaslı üslûp değişikliklerine tanık olundu. Ayrıca, her ne kadar burada konumuz olmasa da, sesli icra üslûplarına bakacak olursak temel değişim ekseninin Münir Nureddin Selçuk olduğunu da belirtmek gerekir. Hânende icralarında da bir "Münir Bey öncesi" ve bir de "Münir Bey sonrası" dönemden söz edilebilir, ediliyor. Hem ses tekniği hem icra üslûbu açılarından Münir Nureddin'in bir dönüm noktası olduğu zaten genel kabul görüyor. Ne var ki, Münir Nureddin örneğinde, tıpkı Niyazi Sayın'da olduğu gibi, esas söz konusu olanın salt virtüozluk değil, sesli icra üslûplarının ekseninin değişmesi olduğunu da teslim etmek gerek.[63]

Buna karşılık ne Şerif Muhiddin Targan'ın yepyeni virtüozitesinin ûd icralarında ne de Abdülkadir Töre ile Kemânî Mustafa Bey'in keman metotlarının "alaturka keman"da birer devrim yarattıklarını söylemek doğru olur. Kezâ, Hasan Ferit Alnar'ın virtüozca icra ve saz eserlerinin kanun'da Tanburî Cemil Bey'inkine benzer kalıcı anlayış ve üslûp değişikliklerine yol açtıklarını ileri sürmek de mümkün görünmüyor.

Bunun böyle olmasında adı geçen icracıların yeni üslûplarını öğretip aktarabilecekleri talebelerinin bulunmaması hiç kuşku yok ki son derece önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde yeni ya da eski bir icra tekniği, belli bir tavır ya da üslûp yahut da özel bir virtüozluk denemesi hiçbir zaman yazıyla/notayla veya sistemli bir metot kullanılarak aktarıl-

63 Münir Nureddin'in kişiliğini ve sanat yaşamının ayrıntılarını izleyerek bu üslûp değişikliğinin sebep ve koşullarını ortaya çıkarmaya çalışan ilginç bir araştırma için bkz. John Morgan O'Connell, *Alaturka; Style in Turkish Music (1923-1938)*, Ashgate, 2013.

mazdı. Bu alanlardaki yenilikler esas itibariyle doğrudan doğruya hocadan öğrenciye eser meşkleri sırasında ve mevcut repertuarın öğrenim ve aktarımının doğal bir uzantısı olarak intikal ederdi.[64] Artık çalgı metotlarının nispeten yaygınlık kazanmış olmasına ve nota yazısının artık herkesçe geniş bir biçimde kullanılmakta olmasına rağmen bu yargının bugün dahi büyük ölçüde geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Dolayısıyla da yeni bir icra stilinin ya da tekniğinin, bir virtüozluk girişiminin ölü doğması, yani intikal edeceği müzikal vârislerinin bulunmaması bu yeniliğin şu ya da bu sebepten dolayı geleneksel eğitim ve aktarım zincirlerine nüfuz edememiş olmasıyla çok yakından ilgilidir. Örneğin, eğer Şerif Muhiddin Targan 1930'lu ve 40'lı yıllarda Bağdat'ta değil de İstanbul'da birçok öğrenci yetiştirebilmiş olsaydı belki şimdi ona Araplar değil bizler "*Rabbü'l-'ud*" (Udun Tanrısı) diyecek, ûdu da şimdi Türkiye'de belki bambaşka bir tarzda çalıyor olacaktık.[65]

Daha önceki yüzyıllarda da sonraki kuşaklara aktarılamamış tekil virtüozluk denemeleri ya da benzeri öğeler içeren bazı 'aykırı' icra üslûpları birtakım müzisyenlerce bireysel olarak pekâlâ ortaya atılmış olabilir. Bu farklılık veya yenilikler ortaya atıldıkları dönemlerde epey beğeni de toplamış olabilirler. Mesela, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un musıki çevrelerinde birbirinden çok farklı iki ayrı tanbur icra üslûbunun bulunduğuna dair kuvvetli ipuçları mevcuttur. Ancak, bu üslûpların bir yüzyıl boyunca, yani Tanburî Cemil Bey'e gelinceye kadarki değişimlerini belgelemek mümkün görünmüyor. Bu ve başka farklı üslûplar hakkında da, ne yazık ki, yaratıcı ve icracılarıyla birlikte kaybolup gitmiş olmalarına hayıflanmaktan başka yapacak bir şey yok.

64 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 4. Baskı), 2012.

65 Jean-Claude Chabrier, "Un Réformateur du 'Ud: Şerif Muhiddin", *Quand le Crible était dans la Paille (Hommage à P.N. Boratav)* içinde, Paris, Maisonneuve & Larose, 1978, s. 133-151.

BÖLÜM III:
İSMAİL DEDE EFENDİ

DEDE EFENDİ'NİN ESERLERİNE TARİH KOYMAK

"Yazık ki Dede'nin eserlerinin mukayeseli bir üslûp tahlili yapılmış değildir."

Ahmet Hamdi Tanpınar[1]

"Kusur üslûbun anasıdır... üslûp diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatâdır yalnızca.... üslûp küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir."

Orhan Pamuk[2]

Tanpınar'ın 1954 yılında esefle dile getirdiği gerçek o gün bu gün geçerliliğini aynen koruyor. Kişisel üslûplar hakkında ne düşünürsek düşünelim, Osmanlı/Türk musıkisi gibi geleneksel bir sanat dalı içinde özgün kişisel bir üslûbun var olup olamayacağı konusundaki fikrimiz ne olursa olsun, sözünü ettiği üslûp analizi eksikliğinin ardında bir bilinçsizlik veya ihmalin değil de teknik, tarihi ve müzikolojik bir imkânsızlığın yattığını idrak etseydi Tanpınar ne derdi acaba?

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin hiç kuşku yok ki en önemli bestecisi İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846). Bunu doğru teşhis etmiştir Ahmet Hamdi Tanpınar. Ne var ki, Dede'nin eserlerinin ciddi ve kalıcı bir karşılaştırmalı üslûp analizinin muhtemelen hiçbir zaman yapılamayacağını bilseydi Tanpınar ümitsizliğe kapılır mıydı acaba? Bilemiyoruz.

TARİH VE ÜSLÛP

Sözünü ettiğimiz üslûp analizinin imkânsızlığı filvaki sadece Dede Efendi'nin eserleriyle de sınırlı değildir. Ciddi bir üslûp analizi yapmanın imkânsızlığı esas itibariyle sözlü/yazısız icraya, şifahî öğretim ve intikale dayanan Osman-

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1996, s. 369.

2 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 27, 79-80.

lı/Türk musıkisi geleneğinden bugüne ulaşmış ve notaya alınmış repertuarın çok büyük bir bölümü için aynen geçerlidir.[3]

Çünkü yüzyıllar boyunca *meşk* yoluyla ağızdan kulağa, üstatdan talebeye, bir sonraki kuşağa iletilen eserler, ister istemez her iletildiklerinde o günün zevk ve tercihlerine az ya da çok uydurularak intikal ederler ve öylece icra edilirler. Her intikal ve icra anında eserin az da olsa farklı bir versiyonu oluşur. Ve o anda da neredeyse otomatik olarak eserin intikal ettirildiği ortam ve dönemin genelgeçer icra üslûbuna belli bir uyum sağlanır. Repertuardaki eserlerin bestelendikleri anda kâğıda dökülememiş olmaları da, dolayısıyla, gerek dönem üslûplarının gerekse özgün kişisel üslûpların zamanla ve aktarıla aktarıla ortak bir icra zevki içinde eriyip gitmesi sonucunu doğurur. Sözlü aktarım zincirleri içinde kaybolup zamanla unutulan sadece eserlerin bizzat kendileri değil, onlarla birlikte içerdikleri özel ve kişisel üslûplardır. Eser iki ya da üç asır evvelinden bugüne intikal edene dek bestecinin kişisel üslûbu silinir gider.

Bu bakımdan, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyası içerisinde gerçek anlamda beste "ekol"lerinden söz edebilmek pek mümkün değildir. Bu meyanda, Dede Efendi'nin de mensubu olduğu iddia edilen "III. Selim ekolü" bir vehimden başka bir şey değildir. Çünkü o dönemin bestecilerinin –eğer var idiyse– ortak bir estetik anlayışının ve buna bağlı ortak bir beste üslûbunun günümüze dek aynen gelmiş olması imkân dışıdır. Bu bakımdan da geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde var oldukları öne sürülen çeşitli "ekol"ler eşzamanlılıktan, yani basit bir kronolojik birliktelikten başka bir anlam taşıyamaz.

Bir eserin bestelenişi ile ilk kez notaya alınışı arasında geçen süre uzadıkça kâğıda alınan versiyonla "orijinal beste" arasında farklılıkların da mutlaka çoğalacağı her zaman iddia edilemez elbette. Ama o yazım ânının genelgeçer üslûbu hem geçmiş bestecilerin kişisel üslûplarını hem de olası bir müşterek dönem üslûbunu silme yönünde etki yapar, geçmişin eserlerini aynı musıki zevki içinde eritir. Üslûp artık eserin bestelendiği dönemin değil notaya alındığı dönemin üslûbudur.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Dede Efendi'ninkiler de dahil olmak üzere repertuarın klâsik eserlerinin birçoğunun kâğıda döküldüğü an zaten böyle bir an idi. Yani bu eserler o anda, yani on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bilindikleri ve icra edildikleri gibi, elde kalemi tutmakta olan kişiye şifahî gelenek içinde intikal ettikleri şekilleriyle notaya geçirildiler. Fakat belki de tam olarak bestecilerinin tasarladığı veya bestelendikleri dönemde icra edildikleri şekilleriyle değil. Bunu bilmeye imkân yok.

---

3 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz; Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Genişletilmiş 4. baskı, 2012.

Ayrıca, yazımda kullanılan aracın, alfabenin (yani notanın) bizâtihi kendisinin müzik eserini sesli hâlinden kâğıda geçirirken ne ölçüde sadık bir arayüz teşkil edebileceği de apayrı bir meseledir. Elinde kalem tutan kişi çalan ya da okuyan kişinin okuduğunu "aynen" kâğıda geçirebilecek midir? Ayrıca, yazanın yazdığıyla bilâhare okuyacak olanın okuduğu "aynı" olacak mıdır? Bu bilinmezlere rağmen (veya bunlar sayesinde...) on dokuzuncu yüzyıl sonlarında geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin eserlerini notaya almaya soyunanlar o eserlerin "en doğrusunu", "aslına en sadık" versiyonunu, en "otantik" şeklini kâğıda döktüklerini iddia ediyorlardı.

Bu bakımdan, yirminci yüzyıldan önce yaşamış ve bestelerini bizzat notaya alamamış ve yayınlayamamış bestecilerin ve eserlerinin anlamlı, sağlam ve ikna edici bir uslûp analizini yapmaya çalışmak, yine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, sadece "imkânsızın peşinde bir çırpınış"tan ibaret kalmaya mahkûm olabilir. Daha eski eserler için zaman çarkını tersine çevirip eserlerin "orijinallerine" dönmek de artık mümkün olmayabilir.

Tanpınar'ın nostaljik söyleminde Dede Efendi'nin eserlerinin bu hüzünlü âkıbeti (yine Tanpınar'ın deyimiyle) "eski musıkimize" karşı Cumhuriyet döneminde gösterilen ilgisizliğin bir sembolü olarak öne sürülüyor. Ne var ki, aradan geçen yarım asra rağmen geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde üslûp analizleri geliştirmeye yönelik yaklaşım ve genel yöntemler maalesef henüz ortada görünmüyor. Ahmet Hamdi Tanpınar büyük ölçüde haklı çıkmıştır belki. Ama kendi öngördüğü sebeplerden dolayı değil.

Zaten Rauf Yekta Bey Dede Efendi'nin biyografisini konu edinen *Esâtiz-i Elhân*'ın üçüncü fasikülünün sonunda Dede Efendi'nin beste üslûbuna değindiği zaman "eski üstatların geleneksel tarz ve üslûplarına sıkıca uymakla birlikte, buna birtakım yenilikler de getirmiş ve her alanda kuşkusuz çok başarılı olmuştur" mealinde birkaç harcıâlem cümlenin ötesinde anlamlı hiçbir şey söyleyemez. Rauf Yekta Bey'in bu risalesindeki "Dede Efendi'nin Âsârı ve Musıkideki Mesleği" başlıklı kısacık iki sayfalık bölümde

> *"Dede'nin âsârı üslûb itibariyle gayet asil ve kibarânedir ...*
> *Dede Efendi berhayat olduğu müddetçe Türk musıkisi âleminin hiçbir rakibi olmayan bir kutbuydu..."*

gibi son derece sitayişkâr fakat ciddi bir üslûp analizi, anlamlı bir değerlendirme olmaktan gerçekten uzak ve âfâkî yargılara rastlanıyor.[4]

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde üslûp analizleri konusunda bir tek ciddi istisna vardır. Owen Wright'ın belli bir dönemin saz eserleri repertuarı üzerinde yaptığı çok ayrıntılı analizler bu alanda görebildiğimiz tek önemli

4 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi*, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 (1341), s. 169-170.

girişimdir. Owen Wright –her ne kadar kişisel beste üslûplarına değinmiyorsa da– Kantemiroğlu edvârında notası verilen ve on yedinci yüzyılın ikinci yarısı ile on sekizinci yüzyılın başlarına ait saz eserleri dağarını incelemiştir. Owen Wright bu repertuardaki eserlerde usul kullanımlarını ve makam seyirlerini çok ilginç istatistiksel yöntemler ve grafikler de kullanarak tanımlamış ve karşılaştırmalı analizlerini yapmıştır.[5] Sözünü ettiğimiz bu üslûp analizi imkânsızlığına bilebildiğimiz tek istisna budur. Ne var ki, bir kişisel üslûp analizi değildir bu. Kantemiroğlu'nun yazıya dökmeyi seçtiği saz eserlerini esas alarak kolektif bir "dönem üslûbu" analizidir Owen Wright'ın yaptığı.

Bu çok önemli istisna hariç tutulursa, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi incelemelerinde dört başı mâmur bir analitik müzikolojinin yokluğu kısa sürede telâfi edilebilir bir eksiklik değildir. Uzun vâdede dahi bu amaca ulaşılabileceği pek kuşkuludur. Ne var ki, bu yolda başlatılacak bir girişimin belki de ilk adımı bestecisi kesinlikle teşhis edilebilen bazı eserlerin bestelendikleri kesin tarihi saptamaya ve bu eserleri, mümkünse, kronolojik bir sıraya sokmaya çalışmak olsa gerektir.

Ayrıca, inceleme konusu eserler eğer aynı besteciye aitlerse, Osmanlı/Türk musıkisi evrenindeki sözlü aktarım geleneğinin yukarıda sözünü ettiğimiz üslûp farklılıklarını ortadan kaldırıcı etkisi kısmen de olsa belki önemini biraz yitirecektir. Çünkü burada kendine özgü bir üslûbu olan bir tek bestecinin eserleri söz konusudur. Bu bestecinin eserlerinin tarihlendirme işi yapıldıktan sonra ise içeriğin müzikal analizinin anlamlı bir kronolojik boyut kazanması da mümkün hâle gelebilir.

Kronolojik sıralama burada yararlı ve gereklidir, ama elbette ki yeterli değildir. Aşağıdaki bu ön çalışmadan beklenebilecek tek şey Dede Efendi'nin eserlerinin mümkün veya muhayyel bir üslûp analizinin kronolojik temellerini oluşturmaya çalışmaktan başka bir şey değildir.

DEDE EFENDİ REPERTUARI VE AKTARIM ÖZELLİKLERİ

İsmail Dede Efendi gibi çok önemli bir bestecinin günümüze ulaşmış olan eserlerini, çağdaşı olan başka bestecilerin eserleriyle karşılaştırdığımız zaman, bu bakımdan göreli bir avantaja sahip olduğunu görürüz. Dede Efendi'nin eserlerini –sonuçta bu eserlerin sadece nispeten küçük bir bölümü için buna ulaşmak mümkün olsa dahi– böyle bir kronolojik sıralamaya tabi tutmaya çalışmayı anlamlı kılan birçok özgün neden var:

5 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate (SOAS Musicological Series), 2000.

A) Yüksek bir beka oranı

Dede Efendi'nin bestelediği eserlerin nispeten önemli bir bölümü bestecinin ölümünden yarım asır kadar sonra, yani on dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında notaya alınıp bugüne gelebilmiştir.[6] On dokuz ve yirminci yüzyıllara ait çeşitli güfte mecmualarında bestesi Dede Efendi'ye ait olan veya ona atfedilen beş yüze yakın eserin güftesine rastlanıyor. Dede'nin notaya alınabilmiş ve notasıyla birlikte günümüze ulaşmış olan eserlerinin sayısının ise bu rakamın yarısı kadar olduğu söylenir. Dede'nin eserlerinin kesin sayısının ne olduğu konusunda ise, aşağıda da göreceğimiz gibi, tam bir ittifak yoktur. Gerek güfte mecmualarında kalan gerekse notaya alınabilmiş Dede Efendi bestelerinin tümünün gerçekten de ona ait olduğunu şimdilik kabul edecek olursak, sözünü ettiğimiz bu yüzde ellilik beka oranı (bestesi bugüne ulaşmış eserler/güftesi bilinen Dede Efendi eserleri) nispeten yüksek bir oran sayılmalıdır. Dolayısıyla eldeki eserlerinin Dede Efendi'nin bestecilikteki geniş yelpazesini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Dede Efendi bu açıdan şanslıdır. Çünkü Dede'nin çağdaşı olan ve hatta ondan sonraki dönemlerde yaşamış bazı besteciler için bu beka oranı çok daha düşüktür. Örneğin, Dede'den yarım asır kadar sonra yaşamış olan ve toplam olarak binden fazla şarkı ve ilâhî bestelediği ileri sürülen Hacı Arif Bey'den (1831-1885) bugüne intikal edebilmiş kendisine ait veya ona atfedilen ve notaya geçirilmiş eser adedi üç yüzün pek üzerinde olmasa gerektir. Kezâ, kısacık ömrüne yine bin kadar beste sığdırmış olduğu ileri sürülen Şevki Bey'in (1860-1891) günümüze notalarıyla birlikte ancak iki yüz kadar eseri intikal edebilmiştir. Tıpkı Hacı Arif Bey gibi Dede Efendi'nin son talebelerinden olan Zekâi Dede'nin (1825-1897) ise güftesi kayda geçmiş eserlerinin ancak yarısı notaya alınabilmiş ve bugün icra edilebilmektedir.

Dede Efendi'nin bestelerinin beka oranını ondan aşağı yukarı bir kuşak kadar önce yaşamış olan on sekizinci yüzyılın büyük bestecileri olan Eyüplü Ebûbekir Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Hacı Sadullah Ağa, Vardakosta Ahmet Ağa, Abdülhalim Ağa, Küçük Mehmet Ağa gibi başka çok önemli bestecilerle de karşılaştırmak mümkün. Bu bestecilerin bazılarının çok velût olduğu biliniyor. Ancak, bu önemli bestecilerin çoğundan günümüze ancak yirmi, otuz ya da en fazla kırk kadar eser intikal edebilmiştir. Kezâ, Şeyhülislâm Es'ad Efendi tarafından "binden fazla" eser bestelediği rivayet edilen Buhurîzâde Mustafa Itrî'nin bugüne notalarıyla birlikte gele gele kırk kadar eseri gelebil-

6 Henüz hayattayken bazı eserleri notaya alınabilmiş çok nadir 19. yüzyıl bestecilerinden biridir Dede Efendi. 1830 yılında yayınlanan *Evterpi* derlemesinde Dede'nin neo-bizans notasıyla kaleme alınmış on üç eserini bulabiliriz. Bizzat Dede'nin bu yayını görüp görmediğini herhalde hiçbir zaman bilemeyeceğiz.

miştir.[7] Itrî kadar "şanslı" olmayan besteciler de var Es'ad Efendi'nin tezkiresinde.

Meseleye bu açıdan baktığımızda da Balıkhane Nâzırı Ali Rıza Bey'in Dede Efendi'nin eserleri hakkındaki şu cümlesi gerçeği ifade eder:

> *"Beste, semai ve şarkıları pek çok ve pek makbuldür...Selefte* [daha önce] *geçen meşhur bestekârların cümlesinden* [hepsinden] *ziyade* [çok] *âsârı* [eserleri] *vardır...Otuz, kırk kadar semai, yirmi beşi mütecaviz* [aşkın] *beste ve kârı Haşim Bey Mecmuasında münderiçtir*[yazılmış, yayınlanmıştır]. *Itrî'den sonra Dede Efendi kadar musıkide evc-i bâlâ-yı kemale* [mükemmeliyetin en yüksek noktasına] *kimse varamamıştır, derler."*[8]

B) Nispeten iyi bilinen bir aktarım zinciri

Dede Efendi'nin eserlerinin bestelenmeleriyle notaya alınmaları arasındaki aktarım zinciri hem nispeten kısadır hem de bu zinciri oluşturan halkalarda yer alan kişiler iyi biliniyor. Nispeten çok sayıda eserinin notaya alınabilip günümüze ulaşmasında bunun büyük payı vardır. Ondan bir kuşak önce yaşamış ve birkaçının adını yukarıda zikrettiğimiz besteciler için aynı şeyi söylemek maalesef mümkün değil.

Ayrıca, asıl meslekleri başka olan birçok on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl Türk müziği besteci ve icracısının aksine, İsmail Dede Efendi ömrü boyunca musıkiden başka pek bir şeyle uğraşmamıştır. Geçimini sağladığı "profesyonel" ve kalıcı başka bir uğraşı bilinmiyor. Saray ve Mevlevîhaneler dışında başka mesleki çevrelerle de pek ilişkisi olmamıştır Dede Efendi'nin. Topkapı Sarayı'ndaki Enderûn meşkhanesinde acemi oğlanlara musıki hocalığı, Saray'da padişaha müezzinbaşılık, yine Saray'daki fasıl heyetlerinde hânendelik ve Yenikapı Mevlevîhanesi'nde na'thanlık, âyinhânlık ve kudümzenbaşılık dışında (ki Mevlevîhanedeki tüm müzik faaliyetleri hâliyle profesyonellik kavramının tamamen dışında kalır) herhangi bir kalıcı, anlamlı mesleği veya profesyonel uğraşı olmadı.

Musıkiye böyle yoğunlaşması sayesinde Dede Efendi hem Saray'da hem mevlevîhanede çok sayıda öğrenci yetiştirmiş, dolayısıyla da hâfızasındaki eski eserlerle birlikte kendi eserlerinin birçoğunu bu öğrencilerine meşk edebilmiştir. Dede Efendi'yi şahsen de tanıyan dönemin musıki ve eğlence dünyasının tanığı Süleyman Faik Efendi, 1830'lu yıllarda kaleme aldığı mecmuasında ortalıkta pek musıki üstatı kalmamış olmasından şikâyet eder ve

> *"...bu esnalarda Hamamcıoğlu [yani Dede Efendi] çok kimselere meşk etmiş ise de..."*

---

7 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.

8 Balıkhane Nâzırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 174.

notunu düşerek Dede'nin talebelerinin çokluğunu teslim eder[9]. Dede'nin öğrencilerinin birçoğu daha sonra dönemlerinin makbul ve üstat müzisyenleri ve bestecileri oldular. Kendi besteleriyle birlikte Dede'nin eserlerini de bilâhare kendi talebelerine naklettiler. Dede Efendi'nin daha hayatta iken eriştiği çok yüksek prestij düzeyi ise eserlerinin ulaştığı kitleyi büyütmüş, gerek dergâhta gerekse sarayda onun bestelerini geçmek isteyen meraklılar her zaman bulunmuştur. Adlarını bildiğimiz talebeleri arasında kendileri de çok ünlü bestekârlar olan Eyüplü Mehmet Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi, Zekâi Dede, Hâşim Bey, Nikoğos Ağa, Hacı Arif Bey gibi kişileri sayabiliriz.

İsmail Dede'nin büyük bir besteci olduğu, çok sayıda öğrenci yetiştirdiği, ve "malûmatının" (yani müzik repertuarının, hâfızasındaki gerek eski gerekse yeni eser sayısının) herkesinkinden çok geniş olduğu, ve dolayısıyla vefatının musıki dünyası için telâfi edilmesi imkânsız bir kayıp olacağı da o henüz hayatta iken ısrarla vurgulanmıştır. Aynı Süleyman Faik Efendi Dede Efendi'nin gerek hoca gerek icracı gerekse besteci olarak önemini belirtmek için 1830'lu yıllarda şöyle yazar:

> *"Hamamcıoğlu* [yani Dede Efendi] *ölürse usul-i musıkiyi bilir, beste okur ve icad eder kimse kalmaz olup musıki inkıraz bulacak* [gerileyecek, yok olacak]."[10].

Daha 1810'lu yıllarda Dede Efendi dönemin en büyük musıki üstatı olarak görülmüş olmalıydı ki ondan, bu anlamda, "İlm-i musıkide Farâbî-i sânî" (müzik bilgisinde ikinci Farâbî) ve "Farâbî-i zaman" (zamanın Farâbîsi) olarak söz edilebiliyordu[11]. Dede'nin hem bildiği hem de bestelediği eserlerin birçoğunu ezberine almış olan ve rivayete bakılırsa onları her zaman "doğru" ve "aslına sadık" bir biçimde nakletmiş oldukları farz edilen bazı öğrencilerine (örneğin Yağlıkçızade Ahmet ve Mutafzade Ahmet Efendilere) sonradan "Dede'nin gramofonu" lâkabı dahi takılmıştır[12].

Burada Dede'nin eserlerinin tarihlendirilmesiyle ilgili olarak Dede'nin adına ve lâkabına dair önemli bir noktaya kısaca temas etmekte yarar var. Bugüne kadar gelen resmi kayıt ve tarihi belgelerde Dede Efendi'nin adı sıkça "Derviş İsmail" veya "hânende Derviş İsmail" şeklinde geçer. Adının bu şekilde kayda geçmesiyle onun o eseri bestelediği sırada fiilen Yenikapı Mevlevîhanesi'nde bir derviş olarak ikamet etmekte olması arasında hiçbir ilişki yoktur. Dede Efendi gerek III. Selim gerekse II. Mahmud dönemlerinde

---

9 Bkz. Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], s. 22

10 *aynı yer.*

11 Bkz. Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987, s. 59, s. 116.

12 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958,

Saray'da hânendelik ettiği zaman dahi resmi kayıtlara adı "Mevlevî hânende Derviş İsmail" ya da padişaha yakınlaştığı zamanlarda "musahip Derviş İsmail Ağa" şeklinde geçiyor. Yani 1799 yılında elde ettiği dervişlik ünvanını yaşamının sonuna dek kullanmış, esas Mevlevî kimliği olan "Derviş İsmail" kimliğinden vazgeçmemiştir bestecimiz. Dergâhta çilesini tamamlayıp Mevlevî dervişi olmasından çok sonrasının Yenikapı Mevlevîhanesi kayıtlarında da adı yine "Hamamcızâde Derviş İsmail" olarak geçer.

Dolayısıyla, bazı on dokuzuncu yüzyıl yazma güfte mecmualarını tarayıp ve sadece besteci adına bakıp bestecisi "Derviş İsmail" şeklinde kayda geçmiş eserleri sistematik bir şekilde Dede'nin Yenikapı Mevlevîhanesi'nde çilesini tamamlayıp hücreye çıktığı ve Mevlevî âdetlerine göre "derviş" ünvanına hak kazandığı yıl olan 1799 yılının öncesine tarihlendirmek çok büyük kronolojik hatâlara yol açar.[13] "Derviş İsmail"in eserlerinin 1799 öncesinde, "Dede Efendi"nin eserlerinin de mutlaka 1799 sonrasında bestelenmiş olduklarını iddia etmek tarihsel gerçeklere uymaz. Çünkü Derviş İsmail hayatının sonuna kadar "Derviş İsmail" olarak kalmıştır. Netice itibariyle, sağlıklı bir kronoloji ve tarihlendirme yapabilmek için her zaman birden fazla kaynağa başvurmak, bunları karşılaştırmak ve sağlamlıklarından emin olabilmek gerekiyor.

Yukarıda Dede'nin çok sayıda öğrencisi olduğuna işaret etmiştik. Bunların birçoğunun adları biliniyor, bazılarını da yukarıda saydık. Birçok öğrencisi de meşhur olmuştur. Ne var ki, Dede Efendi'nin kendi eserlerinden hangisini fiilen hangi talebesine ya da talebelerine öğrettiği ve daha sonraları bu eserin bu talebelerin hangisi tarafından bir sonraki kuşağa aktarıldığı kesin bir şekilde bilinemiyor. Yani, Osmanlı/Türk musıkisi meşk ve aktarım zincirleri içinde Dede Efendi'nin her bestesini tek tek izlemek kabil değil. Olsa olsa bazı dini ve tasavvufî eserlerinin (örneğin, Mevlevî âyinlerinin) izlediği aktarım zincirleri belki diğerlerinden kısmen tefrik edilebilir, ama o da bir dereceye kadar. Dini ve tasavvufî eser repertuarı içinde dahi tek tek eserlerin aktarım serüvenlerini bilmek ve iz sürmek imkânsız.

Ne var ki, gerek dini gerekse dindışı eserlerini izlediğimizde, bu aktarım zincirlerinin öbür ucunda bulunan ve Dede'nin eserlerini ilk kez Avrupa notasıyla notaya alan müzisyenler çoğunlukla onun ya ikinci ya da üçüncü kuşaktan talebesiydiler. Araya daha uzun zamanlar ve müzikal mesafeler girmemiştir. Dede'nin eserlerinin bize ulaşması için daha uzun, çapraşık, coğrafi olarak dağınık ve çeşitli halkalarını teşhis edemeyeceğimiz "zayıf" aktarım zincirlerine gerek kalmamıştır. Arada boşluklar da yoktur. İsmail Dede Efendi'nin eserlerini gerek aktaranların gerekse yirminci yüzyıl başlarında

13 Örneğin bkz. Bora Keskiner, "Derviş İsmail'in Dünyası: Dede Efendi'nin 1799 yılından önce bestelediği dindışı eserler", *Musıkişinas*, S. 12, 2012, s. 40-51.

fiilen notaya alanların genellikle "güvenilir" birer mehaz olduklarına, gelenekten devraldıkları eserlere saygılı davranarak onları koruyup –bu ifade her ne anlama geliyorsa– "aslına sadık" bir şekilde aktarıp kâğıda döktüklerine dair genel bir kanaatin mevcut olduğuna da işaret etmek gerekiyor.[14]

C) Tarihlendirme olanağı

Dede Efendi hakkındaki eldeki biyografik bilgiler onun bazı eserlerini kesine yakın bir biçimde tarihlendirmemize imkân veriyor. Bir on sekiz ve on dokuzuncu asır bestecisi olarak Dede'ye dair çağdaşlarına oranla elde epey biyografik bilgi mevcut. Bu bilgiler sayesinde bazı eserlerinin ilk icra edildikleri tarihi bilmek, bazılarının da takribi besteleniş tarihlerini kestirmek mümkün olabiliyor. Dede Efendi'nin hayatı ve eserleriyle ilgili bilgilerimizin çoğunu eldeki çok az sayıdaki yazılı belgeyi ve muhtelif rivayetleri bir araya getirip ilk kez modern bir biyografi taslağı olarak yayınlayan Rauf Yekta Bey'in gayretlerine borçluyuz.[15]

Rauf Yekta Bey'in sırasıyla Zekâi Dede, Abdülkadir Meragi ve Dede Efendi'yi konu alan üç fasiküllük *Esâtiz- i Elhân* biyografik dizisi, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ondan iki asır kadar önce 1720'li yılların sonunda kaleme aldığı bir musıkişinas tezkiresi olan *Atrâb'ül Âsâr fi Tezkire-ti 'Urefâ'il Edvâr*'ına[16] ne yaklaşım ne de içerik ve somut bilgi zenginliği açısından benzer. Es'ad Efendi'nin *Atrâb'ül Âsâr*'ı şuarâ tezkireleri gibi şairlerden değil de musıkişinaslardan söz etmenin dışında çok belirgin bir özelliği olmayan, sık sık içerdiği bilgiden ziyade ifade şeklinin önem kazandığı ve somut bilgi içeriği açısından pek zengin sayılamayacak nispeten basit, kısa ve harcıâlem bir on sekizinci yüzyıl tezkiresinden başka bir şey değildir. Esas değeri ise Osmanlı döneminin tek musıkişinas tezkiresi olmasında ve Es'ad Efendi'nin dönemin çeşitli besteci ve müzisyenlerine yaklaşımında yatar. Rauf Yekta Bey'in kale-

14 Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisi içinde aktarılan eserler konusunda öne sürülen bu –hayalî veya gerçek– "sadakat" kavramının oynadığı rol hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 90-101.

15 Rauf Yekta, *Esâtiz- i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi*, İstanbul Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 (1341); Rauf Yekta'nın Dede Efendi hakkındaki bu çalışması bir broşür hâlinde yayınlanmadan önce ilkin Rauf Yekta Bey'in Yazı İşleri Müdürü bulunduğu *Darülelhân Mecmuası*nda kısım kısım tefrika edilmişti. Bkz. "Dede Efendi", *Darülelhan Memuası*, S. 1-6, Şubat 1340-Temmuz 1341; *Esâtiz- i Elhân*'ın Latin harfleriyle yayını için bkz. *Esâtiz- i Elhân*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001, s. 139-204. Rauf Yekta Bey sadece *Esâtiz-i Elhân*'ın Dede Efendi ile ilgili üçüncü cüz'ünde değil, esas olarak Zekâi Dede ile ilgili olan birinci cüz'ünde de Zekâi Dede'nin hocası olan İsmail Dede Efendi'yle ilgili bazı bilgiler veriyor; bkz. Rauf Yekta, *Esâtiz- i Elhân – Birinci Cüz, Hoca Zekâi Dede Efendi,* İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1899), s. 12-14.

16 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrâb'ül Âsâr fi Tezkire-ti 'Urefâ'il Edvâr,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 6204]. 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.

me aldığı üç biyografi denemesi ise Osmanlı'nın geleneksel tezkire anlatımından çağdaş bir biyografik anlatıma geçişi temsil eder.

Ancak, ne yazık ki, Rauf Yekta Bey'in Dede'yle ilgili risalesinin yayınlandığı 1925 yılından bu yana Dede Efendi'nin yaşamına dair kayda değer yeni bilgi ve belgeler ortaya çıkarılamadı. Rauf Yekta'nın yayınladıklarına ancak şu birkaç bilgi eklenebildi: Sadettin Nüzhet Ergun'un Rauf Yekta'nın biyografik anlatımına getirdiği birkaç ilave ve bir iki kronolojik düzeltme,[17] İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkarıp yayınladığı Dede'nin 1800'lü ve 1810'lu yıllarda Saray'dan aldığı muhtelif ihsanlar ve ücretlerle ilgili birkaç dağınık Topkapı Sarayı arşiv vesikasıyla ödeme kaydı[18] ve Enderûnlu Hâfız Hızır İlyas Ağa'nın 1812-1830 yılları arasında Topkapı Sarayı'nda günlük hayatı anlattığı *Letâif-i Enderûn*'unda İsmail Dede Efendi'nin adının geçtiği ve onun o tarihlerde sarayda bulunduğunu, Padişah musahibi olduğunu ve huzur fasıllarına katıldığını belgeleyen birkaç dağınık ibare.[19]

Bunlara bir de yakın zamanlarda Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhlerinin tuttuğu *Defter-i Dervişân*'ın yayınlanmasını ve bu elyazması defterin içerdiği İsmail Dede'ye dair birkaç kronolojik bilgi kırıntısını da ekleyebiliriz.[20] Bütün bunlar Rauf Yekta Bey'in verdiği biyografik ve kronolojik bilgilere aslında çok önemli bir katkı getirmezler, onları temelden sarsmazlar. Bugün Ahırkapı'da Akbıyık mahallesinde bulunan ve herkesçe "Dede Efendi'nin evi" olarak bilinen restore edilmiş aşı boyalı büyükçe ahşap evin bile gerçekten Dede Efendi'nin son yıllarını geçirdiği ev olup olmadığından tam olarak emin olamıyoruz. Kaldı ki, bu evin Dede'yle olan ilişkisinin tek kanıtı Rauf Yekta Bey'in verdiği muğlak birkaç sokak tarifinden başka bir şey de değildir.

Özetle, aradan üç çeyrek asır geçmiş olmasına rağmen Rauf Yekta Bey'in *Esâtiz- i Elhân*'ı Dede Efendi'nin yaşamıyla ilgili esas başvuru kaynağı olma niteliğini hâlâ sürdürmektedir. Şunu da teslim etmek gerekiyor ki, daha önceki dönemlerin bestecilerinin yaşamı hakkında Dede Efendi kadar dahi somut bilgi sahibi değiliz. Gerek *Atrâb'ül Âsâr* gerekse on yedinci ve on sekizinci yüzyılların diğer tezkireleri somut biyografik bilgi ve kronoloji açısından *Esâtiz- i Elhân*'la kabil-i kıyas değillerdir ve onun çok gerisinde kalırlar. Dede Efendi'den hemen önceki besteci kuşağı için bu tür tarihlendirmeler yapmak şimdilik olanaksız görünüyor.

---

17 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, C. 2, 1943, s. 428-442.

18 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu Belleten*, Yıl 41, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

19 Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987, s. 59, 116, 137, 161, 221, 267, 319.

20 Bkz. Bayram Ali Kaya –Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân*– (Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri), İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011.

Ne var ki ve her şeye rağmen, Sadettin Nüzhet Ergun'un da vurguladığı gibi Rauf Yekta Bey Dede Efendi biyografisini büyük ölçüde kendi hocası ve Dede'nin talebesi olan Zekâi Dede'den devraldığı

> *"tamamiyle şifahî* [sözlü] *rivayetlere istinaden* [dayanarak] *yazmıştır".*

Rauf Yekta Bey'in sözlü kaynak ve bilgilerinin birçoğunu başka tarihi vesikalarla teyid etmek de maalesef mümkün değil. Dolayısıyla İbnülemin Mahmut Kemal'in şu esefle dolu ifadeleri hâlâ geçerliliklerini büyük ölçüde koruyor:

> *"Dede gibi muazzam bir dâhî hakkında maalesef vesikalara bağlı etraflı bir bilgi mevcut değildir."*[21]

D) Eserlerin yapısal sabitliği

Dede Efendi'nin yaşadığı dönem Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin artık kendini bulmuş olduğu, gerek saz gerekse sözlü beste formlarının iyice belirginleşip yerleştiği, beste cins ve şekillerinin birbirinden açık seçik bir şekilde farklılaştığı, formel açıdan daha önceleri mevcut olan bazı belirsizliklerin de artık asgariye indiği bir dönemdir.[22] Dede'nin yaşadığı dönemde ses ve saz musıkisi formlarında kayda değer bir değişiklik ya da yenilik yoktur. III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat dönemleri zaten geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eser formlarının istikrar kazandığı dönemdir. Belirsizliğin tam aksine, Dede Efendi devraldığı müzik formlarında o denli başarılı ve kalıcı eserler yaratmıştır ki, bilâhare bu eserlerin ait oldukları beste formlarının içinde birer heybetli model, uyulması arzu edilen birer örnek, kalıp, neredeyse bir klâsik şablon hâline geldikleri bile ileri sürülebilir.

Dede Efendi'nin eserleri o kadar rağbet görmüştür ki onun bestelerinin önceden beri var olan ve içine yerleştikleri beste formlarını birer kalıp hâline getirip, daha sonra model olarak alınmalarına ve artık o kalıbın sabitleşmesine önayak oldukları bile söylenebilir. On dokuzuncu yüzyılda beste formları ve yapıları için artık modern döneme geçilmiştir. İsmail Dede'nin eserleri sonraki kuşakların "neo-klâsik" türden bestelerine de model teşkil etmiştir. Dolayısıyla Dede Efendi'nin muhtelif eserlerinin ne formel olarak teşhisinde, ne de bunların iç yapısının algılanmasında bir sorun yaşanması söz konusudur. Yani Dede'ye atfedilen bir eserin formunu teşhis edememek söz konusu

---

21 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958, s. 133.

22 Örneğin, peşrev ve saz semailerinin formel yapılarının yüzyıllar içindeki değişimi 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. 339-392. Burada Walter Feldman on sekizinci yüzyılın son çeyreğinin, ve özellikle on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinin "modern" peşrev ve saz semaisi formlarının bugün bildiğimiz şekilleriyle yerleştikleri dönem olduğunu açıkça ortaya koyar.

olamaz. Dede Efendi'nin murabba' besteleri "murabba beste gibi", semaileri "semai gibi", âyinleri de "âyin gibi"dir.

Dolayısıyla Dede Efendi'nin eserlerinin aktarım ve/veya yazımında ortaya çıkabilecek değişim veya belirsizlikler eserin formu veya iç yapısıyla ilgili değildir. Bu durum hem bir avantaj hem de bir dezavantaj teşkil eder aslına bakarsak. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, eserlerinin şekil açısından tanım ve teşhisinde bir zorluk yoktur ama, diğer yandan, teşhisteki bu kolaylık eserin formunun veya iç yapısının bestecinin kimliği veya bestelendiği dönemle ilgili ciddi bir ipucu teşkil edemeyeceği anlamına da geliyor.

DEDE EFENDİ ESERLERİNİN SAYIM VE DÖKÜMLERİ

Ne var ki, ve başka bestecilerin eserlerine oranla avantajlı durumda bulunmalarına rağmen, Dede Efendi'nin bestelerinin bugün sayım ve dökümü açık seçik ve tamamen problemsiz olmaktan da çok uzaktır.

Bir kere, Dede'nin eserlerinin sayım ve dökümünün basit bir sayım ve listeleme meselesi olduğunu sanmamak gerekir. Problemin birçok boyutu var. Her şeyden önce Dede Efendi'nin çok velût bir besteci olduğunu ve bu velûdiyetini hayatının sonuna dek muhafaza ettiğini akılda tutmak gerekiyor. Her türden ve her zevke hitabeden eserler bestelemiş, bir yandan Saray'ın hem ciddi hem de hafif eğlence müzikleri taleplerini karşılamaya çalışırken bir yandan da Mevlevî dergâhının repertuar ihtiyacına cevap vermek durumunda kalmış, halk zevkini önder alarak bestelenmiş basit köçekçe türkü ve şarkılarından tutun da uzun, karmaşık ve mutantan Mevlevî âyinlerine kadar gerek dini gerekse dindışı musıkide çok geniş bir yelpazede eser vermiştir. Sadettin Nüzhet Ergun'un dediği gibi

> *"Onun âyin, durak, ilâhî gibi dînî; kâr, murabba, semai, şarkı ve türkü gibi lâdini* [dindışı] *eserleri epey bir yekün* [toplam] *tutmaktadır."*[23]

Ancak, ve belki de bu sebeple, Dede'nin eserlerinin tam bir kataloğu henüz ortaya konmuş değildir. Bugüne dek çeşitli tarihlerde çeşitli kişilerce çeşitli liste ve dökümler yapılmıştır. Ancak bu listelerde verilen eser sayıları birbirini hiç tutmaz. Bu tutarsızlıklara birkaç örnek verelim.

Dede Efendi'nin eserlerinin ilk dökümünü 1925'te Rauf Yekta Bey verir. Şöyle yazıyor Rauf Yekta Bey:

> *"Dede'nin âsârı* [eserleri] *o kadar çoktur ki bunların cümlesini* [tümünü] *birer birer burada tâdâd* [sayım] *ve bu eserlerin haiz oldukları kıymet ve meziyetleri* [içerdikleri değer ve olumlu nitelikleri] *tedkik ve tahlile* [incelemeye ve analize] *imkân yok-*

23 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dini Eserler*, s. 434.

> *tur. Maamafih* [bununla beraber] *Esâtiz-i elhânımızda ittihaz ettiğimiz usule tevfikan* [edindiğimiz yönteme dayanarak] *en ziyade meşhur olan kâr, nakış, murabba', semai, şarkı vadisindeki âsârını ber vech-i âtî* [ilerideki gibi] *dercedeceğiz* [kapsayacağız]..."[24]

Dede'nin eserlerinin sayımının zorluğuna böylece işaret ettikten sonra Rauf Yekta Bey Dede'nin makam sırasına koyduğu 149 adet dindışı eserini, o eserin açık künyesini vererek, yani formunu, usulünü ve güftesinin ilk mısraını açıkça belirterek *Esâtiz-i Elhân*'ın sonunda bir liste hâlinde sıralamıştır.[25] Tıpkı Rauf Yekta Bey gibi Dede Efendi'nin talebesinin talebesi olan Dr. Subhi Ezgi ise 149 değil, Dede Efendi'nin dini eserlerini de hesaba katarak 160 rakamını telâffuz eder ve:

> *"Kâr, nakış, beste, semai, şarkı, köçekçe, peşrev, durak, âyin-i şerif, ilâhî olmak üzere yüz altmışı mütecaviz* [aşkın] *eseri mevcud ve mâlûmdur ki..."*[26]

diye yazar.

Dede Efendi'nin yaşamına kronolojik açıdan yakın olan on dokuzuncu yüzyıl basılı kaynaklarını taramak eserlerinin sayısına veya hiç değilse o dönemlerdeki icra sıklığına dair kabaca da olsa bir fikir verecektir.

Hem Dede Efendi'nin son dönem talebelerinden olan, hem de Dede'nin bir diğer önemli talebesi olan Dellâlzâde İsmail Efendi'den eser meşketmiş olan Haşim Bey, İsmail Dede'nin ölümünden aşağı yukarı on yıl kadar sonra kapsamlı bir dindışı eserler güfte mecmuası yayınlamıştır. Haşim Bey Türk musıkisinin ilk kapsamlı matbu güfte mecmuası olan bu güfte mecmuasına hocası Dede Efendi'nin toplam olarak 107 adet şarkı, beste, semai vs. her türden dindışı eserinin güftesini dahil etmiştir.[27] Haşim Bey mecmuasından iki yıl önce basılan ve ilk Osmanlıca matbu güfte mecmuası sayılan ancak her türden eser değil sadece şarkı güfteleri içeren 1852 tarihli, yazarı veya derleyicisi belirsiz *Mecmua-yı Şarkı*'da ise Dede Efendi'nin topu topu 39 adet şarkısının güftesi veriliyor.[28] Hem Dede Efendi'nin en son öğrencilerinden olan hem de Mızıka-yı Hümayun'da Dede'nin talebesi Haşim Bey'den eser meşketmiş olan Hacı Arif Bey'in tertip ettiği ve 1873'te yayınlanan *Mecmua-yı Arifi* başlıklı şarkı mecmuasında ise Dede Efendi'nin yalnızca 30 şarkısının güftesi bulunuyor.[29] Kezâ 1873'te bastırdığı *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ Beste Semai ve Şarkiyyât* adlı güfte mecmuasında da Dellâlzâde'nin talebesi Bola-

24 Rauf Yekta, *Esâtiz- i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi*, İstanbul Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 (1341), s. 170.

25 *Age.*, s. 170-176.

26 Dr. Subhi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1935, C. I, s. 83.

27 Hâşim Bey, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkıyyât*, İstanbul, 1854.

28 *Mecmua-yı Şarkı*, İstanbul, 1852.

29 Hacı Arif Bey, *Mecmua-yı Arifi*, İstanbul, İbrahim Efendi Matbaası, 1290 (1873).

henk Nuri Bey hocasının hocası olan Dede Efendi'nin 30 adet beste, şarkı, semai gibi dindışı eserinin güftesini veriyor.[30]

Dede Efendi'nin ölümünün üzerinden henüz bir çeyrek asır bile geçmemişken eserleri hakkında ortaya çıkan bu rakamsal belirsizlik ve tutarsızlıklara başka örnekler de verilebilir. İlk baskısı 1856'da, ikincisi de 1872'de yayınlanmış çok kapsamlı bir Karamanlıca nota ve güfte mecmuası olan *Mousikon Apanthisma*'daki toplam 171 adet notalı Türkçe eserin 33 tanesi Dede'ye aittir.[31]

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında basılmış güfte mecmualarında da farklı farklı rakamlarla karşılaşıyoruz. Örneğin, 1894 yılında basılan *Gıda-yı Ruh* adlı büyükçe ve döneminde çok popüler olmuş güfte mecmuasında Dede'ye ait 36 adet dindışı eserin güftesi vardır.[32] Tıpkı Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi gibi Dede'nin talebesinin talebesi olan Ahmet Avni Bey de 1899 yılında çok kapsamlı ve dönemin fasıl repertuarının iyi bir temsilcisi olarak görülen *Hânende* adlı bir güfte mecmuası yayınlar. On dokuzuncu yüzyılın bu son ve çok önemli güfte mecmuasında Dede'nin 111 adet her türden dindışı eserinin güftesi bulunuyor.[33] Hasan Tahsin Bey'in derlediği ve aynı dönemin çok tutulan ve çok kullanılan bir diğer matbu güfte mecmuası olan *Gülzâr-ı Musıki*'de ise Dede'nin sadece 32 eserinin güftesi kayda geçirilmiş bulunuyor.[34]

Günümüze daha yakın yayınlarda ise Dede'nin dindişi eserleri hakkında hem bu on dokuzuncu yüzyıl yayınlarındaki sayılardan çok daha büyük, hem de birbirinden epey farklı rakamlar veriliyor. Örneğin Yılmaz Öztuna, yirmi yıl arayla bizzat yaptığı iki sayımda bu konuda farklı rakamlara ulaşıyor. Dede Efendi'nin dindışı eserlerinin sayısıyla ilgili olarak Öztuna, 1970 yılında 218 rakamını, 1990 yılında yayınlanan ikinci baskısında ise 238 rakamını verir.[35] Bilâhare, 1995 yılında Fatih Salgar tarafından yayınlanmış bir diğer eser dökümünde de Dede Efendi'nin 223 adet dindışı eseri listelenmiş bulunuyor.[36] 1981 yılında yayınlanmış olan ve Türk musıkisi repertuarının

30 Mehmed Nuri, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ Beste Semai ve Şarkiyât*, İstanbul, 1873.

31 İoannis Zoğrafu Geyveli, *Mousikon Apanthisma (Mecmua-yı Makamat)*, İstanbul, Anatoli Matbaası, 1872; Cem Behar, "Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinin Tarihsel Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", Cem Behar, *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziğinde Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 244-268.

32 *Gıda-yı Ruh, Yahut Cep Mecmuası,* İstanbul, 1311 (1893).

33 Ahmet Avni, *Hânende - Müntehib ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317 (1899).

34 *Gülzâr-ı Musıki* (derleyen: Hasan Tahsin), İstanbul, Zafer Kütüphanesi, 1322 (1905).

35 Yılmaz Öztuna, *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, 1970, C. 1, s. 302-308; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990, C. 1, s. 394-400.

36 M.Fatih Salgar, *Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi; Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1995, s. 40-59.

tümünü kapsadığı iddiasını taşıyan büyük ebatta bir güfte mecmuasında ise Dede Efendi'nin sadece 134 adet dindışı eserinin güftesi listeleniyor.[37]

Şuna da özellikle işaret etmek gerekiyor ki, yukarıda sıraladığımız bu katalog veya mecmua yazarları bütün bu farklı sayımların nereden kaynaklandığı, beste atıflarının ve/veya otantiklik arayışlarının nasıl ve hangi kıstaslara göre yapıldığı, bir bestenin veya şarkının gerçekten de Dede'ye ait olduklarına nasıl karar verdikleri hakkında hiçbir bilgi vermezler. Sonuç itibariyle İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın Dede hakkında 1950'li yıllarda vardığı şu yargı geçerliliğini koruyor maalesef:

> *"Lâdînî* [dindışı] *eserlerinin sayıları şimdiye kadar tam olarak tespit edilmiş değildir."*[38]

Dede'nin sadece dindışı eserlerinin, şarkılarının değil dini ve dindışı eserlerinin toplamının muhtelif sayım ve dökümlerine bakacak olursak daha da ilginç durumlar ortaya çıkar. Yılmaz Öztuna, İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından 1966 yılında yayınlanan bir broşürde yaptığı dökümde Dede Efendi'nin toplam olarak 258 eseri bulunduğunu ifade eder.[39] Aynı yazarın sadece dört yıl sonraki bir diğer yayınında Dede'nin toplam olarak 258 değil 268 eseri bulunduğundan bahis vardır. 1990 yılındaki bir yayınında ise aynı Yılmaz Öztuna Dede Efendi'nin eserlerinin toplam sayısını 288'e çıkarmıştır.[40] Fatih Salgar ise 1995 yılında bu toplamın sayısını 283 olarak verir.[41] Yılmaz Öztuna bu eserlerin aidiyetiyle ilgili son derece meşru tereddütlerini 1966 yılında verdiği ilk dökümde şu çelişkili ifadelerle dile getiriyor:

> *"258 parça eserden bazılarının Dede'ye aidiyeti kesin değildir. Bu şekilde kesin olarak Dede'ye ait olmayan yirmiye yakın parça vardır. Ancak eski nüshalar üzerinde çalışmalarımızın, Sadettin Arel ve Dr. Subhi Ezgi ile istişarelerimizin neticesi şu olmuştur ki, bu parçalar da, kat'iyete* [kesinliğe] *yakın bir ihtimalle Dede'ye ait olmak lazım gelir."*[42]

Öztuna'nın sözünü ettiği ve önceleri "aidiyeti kesin olarak Dede Efendi'nin olmayan" olarak gördüğü bu yirmi adet eserin daha sonra "kat'iyete yakın bir ihtimalle" ona ait olması gerektiğine niçin, nasıl, hangi belge ya da kıstaslara

37 Bkz. Etem Ruhi Üngör, *Türk Musıkisi Güfteler Antolojisi*, 2 C., İstanbul, Eren Yayınları, 1981.

38 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada-Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 158.

39 Yılmaz Öztuna, "Dede Efendi'nin Eserleri", *Dede Efendi* içinde, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı yayını, 1966, s. 61-70.

40 Yılmaz Öztuna, *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, 1970, C. 1, s. 302-308; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990, C. 1, s. 394-400.

41 M.Fatih Salgar, *Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi; Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 1995, s. 40-59.

42 Yılmaz Öztuna, "Dede Efendi'nin Eserleri", *Dede Efendi* içinde, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Yayını, 1966, s. 63.

dayanarak karar verilmiştir? Bu sorunun cevabı yok. Kaldı ki, yukarıdaki satırların kaleme alındığı 1966 yılında gerek Hüseyin Sadettin Arel gerekse Subhi Ezgi çoktan vefat etmişlerdi. Öztuna'nın bu rakamsal tahmini izleyen ve Dede'nin eserlerinin sayısını sürekli olarak arttıran dökümlerinde eserlerin aidiyetine ilişkin bu tereddütlerin ve Arel ve Ezgi ile yapılan "istişarelerin" izine nedense artık rastlanmaz.

Dede Efendi'ye atfedilen bazı eserlerin gerçek sahibi hakkında benzer tereddütleri dile getiren Fatih Salgar ise bir yandan "Dede Efendi'nin bugün elimizde olan eserleri şunlardır" diyerek büyük bir güven ve ciddiyetle 283 adet eserin künyesini art arda sıralarken, bir yandan da bu eserlerin bazılarının altına "bazı kaynaklarda Zaharya'nın [ya da Itrî'nin, Rifat Bey'in, Şakir Ağa'nın, Zekâi Dede'nin vb.] adına kayıtlıdır", veya "lâedri"/anonim olarak kayıtlıdır" şeklinde de birer dipnot düşüyor. Fakat bu eserin sonuç itibariyle niçin Itrî'ye veya Şakir Ağa'ya değil de Dede Efendi'ye ait olması gerektiği konusunda tarihi kaynaklara ya da başka gerekçelere dayanan hiçbir ciddi yorum ya da inandırıcı ipucu getirmiyor. 1986 yılında TRT adına yayınlanan bir diğer yayında ise kesin sayı belirtilmeden Dede Efendi'nin "iki yüz seksen kadar" eserinin bugüne ulaşmış olduğu söyleniyor.[43]

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun (TRT) muhtelif tarihlerde yayınladığı geleneksel Osmanlı/Türk müziği repertuarı listelerini de Dede Efendi eserlerinin repertuarı tespitine kaynak olarak kabul etmek isteyen olabilir. Hiçbir otantiklik garantisi teşkil etmemekle birlikte, TRT'nin bu repertuar listeleri hiç değilse notası görülmüş ve TRT Repertuar Kurulunca kabul edilmiş ve/veya en az bir kez TRT yayınlarında icra edilmiş olan ve Dede Efendi'ye atfedilen eserleri içeriyor.

1976 yılında yayınlanmış ve aşağı yukarı 7.500 kadar eser güftesi içeren bir TRT Türk musıkisi sözlü eserler repertuar kataloğunda İsmail Dede Efendi'nin 141 adet dindışı eseri listelenmiştir.[44] Ondan yirmi yıl kadar sonra TRT bir Türk musıkisi repertuar kataloğu daha basıp yayınlar. Bu sefer, toplam olarak 15.000 kadar eser künyesi içeren bu genişletilmiş katalogda Dede Efendi'nin toplam 177 adet eserinin güftesi listeleniyor. Bu son katalogda Dede'nin 170 adet dindışı eseri ve yedi adet ilâhîsi listeye dahil edilmiş bulunuyor.[45]

Dede Efendi'nin eserlerinin şimdilik ulaşamadığımız başka liste ve dökümleri de yapılmış olabilir. Kanımızca Dede Efendi'nin eserlerinin tam ve kesin bir listesinin çıkarılması –nihai olarak imkânsız olmasa bile– çok zor-

43 Bkz. Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Musıkisi Tarihi-Derleme*, Ankara, TRT Yayını, 1986, s. 222.

44 Tarık Kip, *TRT Türk Sanat Musıkisi Sözlü Eserler Repertuarı*, Ankara, TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1976.

45 *Türk Sanat Musıkisi Sözlü Eserler Repertuarı (Alfabetik)*, Ankara, TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1995.

lu bir uğraş gerektiriyor. Zaten Dede'nin tüketici bir repertuar tâdâdı henüz ciddi bir şekilde taranmamış ve gerek umumi kütüphanelerde gerekse özel koleksiyonlarda bulunan çok sayıda Hamparsum notası defterlerinin ve çok sayıda Karamanlıca ve başka Ermenice yayının taranıp bunların dökümlerinin yapılmasından sonra ancak ortaya çıkabilir. Bugüne kadar sadece İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan birkaç Hamparsum mecmuasının içeriğinin ayrıntılı dökümleri yapılabilmiştir.[46] Ayrıca, Türkiye'de çeşitli kütüphanelerde henüz okunmamış veya içeriği ciddi bir tarama ve tasniften geçirilmemiş çok sayıda elyazması güfte mecmuası da mevcuttur. Bunlardan da anlamlı tarihlendirmeler veya hiç değilse kronolojik ipuçları çıkarmak mümkün olabilir.

Kaldı ki, bütün bu taramalar yapıldıktan sonra dahi zaman zaman hangi eserlerin gerçekten Dede'nin bestesi olduğunu, hangilerinin basit bir yanlış isnada kurban gittiklerini, hangilerinin ise birer basit yakıştırma eser olduklarını kestirmek yine de zor olacaktır. Tıpkı Dede Efendi gibi onlar da musıkide birer âbide, neredeyse birer mitolojik şahsiyet olarak görülen Farâbî'ye, Abdülkadir Meragi'ye, Gazi Giray Han'a atfedilen birçok hayalî eser gibi Dede'ye "ait" birçok yakıştırma eser (*pseudographia*)[47] mevcut olsa gerektir.

Düzgün kayıt tutma âdeti olmayan, ne eser bestelemek ne de öğretmek veya icra etmek için nota kullanan, eserlerin hep ustadan çırağa meşk yoluyla aktarıldığı, eski besteciler hakkında da ayrıntılı ve güvenilir biyografik bilginin bulunmadığı bir dünyadır geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyası. Tarihle mitoloji, gerçeklerle rivayetler iç içedir bu dünyada. Bir sohbette dile getirilmiş kişisel kanaat ve yargıların, tevatüre dayanan bir olayın bir sonraki kuşak tarafından ciddiye alınıp tevsik edilmiş tarihi gerçekler safına terfi ettirilmesine sıkça rastlanır. Böyle bir evrende ise çok beğenilen fakat nedense bestecisi ya unutulmuş ya da bilinmeyen ve o anda akla gelmeyen bir eser hakkında "Bu kadar güzel bir eser olsa olsa Dede Efendi'ye ait olabilir" tü-

46 Örneğin bkz. Ralf Martin Jäger, *Katalog der hamparsum notası Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität İstanbul*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Eisenach, 1996. Çoğu on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına ait olan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bu Hamparsum defterlerinin içinde Dede Efendi'ye ait seksen kadar eserin notası mevcut. İstanbul ve Ankara'daki bazı başka kütüphanelerde bulunan Hamparsum mecmuaları listesi için bkz. Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Eisenach, 1996; Bir Ermeni papazının elinden çıktığı bilinen bir diğer Hamparsum defterinin ayrıntılı içerik analizi için bkz. Ralf Martin Jäger, *Die Musikhandschrift des Rupen Hagopyan aus Armaş*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.

47 Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde *pseudographia*'lar ve bunların çeşitli dönemlerdeki farklı işlevleri 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. 415-417; Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz; Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012 (genişletilmiş 4. Baskı), s. 111-113.

ründen bir yakıştırma hiç de beklenmedik bir yorum değildir. Bazı bestecilerin eserlerinin başına böyle efsanevi bir bestecinin adını bilerek ve isteyerek koymaları da geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin icra ve intikal anlayış ve etiğine hiç aykırı düşmez. Birçok tanınmış bestecinin repertuarı kendisine bu şekilde "atfedilmiş" eserlerle "şişirilmiş" durumdadır.

Dede Efendi öldükten bir yüzyıl sonraki "Dede Efendi repertuarının" da bu türden yakıştırmalar içermesi ve zaman geçtikçe yeni yakıştırma eserlerle sürekli olarak şişmesi beklenir elbette. Bugün Dede Efendi'ye ait olduğu genel kabul gören bazı eserlerin birtakım on dokuzuncu yüzyıl yazılı kaynaklarında "bestecisi bilinmiyor/lâedri" olarak gösterilmesi belki böyle bir duruma işaret ediyor. Örneğin, musıki camiası tarafından Dede Efendi'ye atfedilegelen birkaç eserin (iki adet Hicaz bir adet de Şehnâzbûselik makamında beste) aslında Dede tarafından bestelenmediği öne sürülmüştür. Dede'nin bu üç eserinin asıl besteleri tamamen unutulduktan sonra onun talebesinin oğlu olan Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi (1869-1943) tarafından aynı güfteyi kullanarak bestelendiği ve Dede Efendi'ye böylece "hediye edildiği" iddia edilmiştir. Ama elbette ki bu çeşit eserleri saptayıp "yakıştırma beste" durumunu kesin bir şekilde kanıtlamak da kolay olmasa gerektir.[48]

Netice itibariyle Dede Efendi'nin bütün eserlerinin tam ve kesin bir dökümünün hiçbir zaman ortaya çıkamaması ihtimal dahilindedir. Elde edilecek güvenilir fakat kısmi bir dökümün bile tatminkâr bir kuşatıcılığa ve kesinliğe ulaşması bizce pek mümkün görünmüyor. Burada sorulması gereken esas soru şudur: Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bu en büyük bestecisi hakkında örneğin Johann Sebastian Bach'ın tüm eserlerini kapsayan ve temel referans kabul edilen Wolfgang Schmiedler'ın *Bach Werke Verzeichnis* (BWV) kataloğunun ve eklerinin, Ludwig von Köchel'in yaptığı ve Mozart'ın tüm eserlerinin kronolojik sırasını içeren *Köchel Kataloğ*unun ya da Schubert'in eserlerinin kronolojik olarak sıralandığı *Deutsch Kataloğ*unun, Haendel'in eserlerini içeren HWV kataloğunun veya Vivaldi'nin eserlerinin tâdâd edildiği *Ryom* kataloğunun bir muadilini elde etmek hiç mümkün olabilecek midir?

Bu soruya olumlu bir yanıt verebilmek maalesef çok zor. Tekrar etmekte yarar var: teşhisi kesinleştirilmiş olan her esere ya tematik ya da eser formuna (beste, semai, şarkı, âyin vs.) dayalı bir tasnif numarası veya kronolojik bir eser (*opus)* sıra numarası vererek sonuçta Dede Efendi bestelerinin tüketici bir listesine ulaşılabilmesi, bugünkü bilgilerimizle, bizce çok uzak bir olasılıktır. Ortaya çıkabilecek nihai ve güvenilir bir Dede Efendi besteleri listesinin ise

48 Bkz. Sadun K. Aksüt "Zekâizâde Hafız Ahmet Irsoy (Hayatı ve Eserleri)", *I.Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri*, İstanbul, Kervan Yayınları, 1980, s. 485-490. Aksüt'ün zikrettiği üç eserin iki tanesi hem TRT repertuarında Dede Efendi'ye ait olarak kaydedilmiş bulunmakta hem de Dede'nin eser sayım ve dökümlerinde yer almaktadır.

yukarıda zikrettiğimiz rakam ve tahminlerden çok daha az sayıda eser içermesi kuvvetle muhtemeldir.

SAYIM PROBLEMLERİ

Ayrıca, Dede Efendi'nin eserlerinin tüketici bir listesini oluşturmaya çalışırken aşılması gereken bazı çok önemli teknik engeller de var. Her şeyden evvel, sayılacak beste birimlerinin tanımında birtakım zorluklar bulunuyor. Bazı durumlarda bizim pratik amaçlarla ve kolaycı bir anlayışla "eser" diye adlandırdığımız ve tek tek sayılabilmesini beklediğimiz temel beste biriminin tanımını yapmak dahi mümkün olmayabilir. Kesin sayısını bilmek istediğimiz ve "eser" dediğimiz şey tam olarak nedir?

Örnek vermek gerekirse Dede'nin (veya ona atfedilen) Hicaz, Gülizar ve Karcığar makamlarındaki Köçekçe takımlarının içerdiği her küçücük şarkı, türkü veya oyun havası bir başına bir "eser" olarak sayılmaya değer mi? Yoksa her köçekçe takımı –tıpkı Avrupa müziğinin "süit"leri gibi– ancak bir bütün olarak mı bir "eser" olarak telâkki edilmelidir? Eğer öyleyse, sonradan oluşturulduğu bilinen Hicaz, Gerdaniye, Beyati Arabân veya Karcığar makamlarındaki bu köçekçe takımlarının içerdiği –birçoğu zaten şekil itibariyle nâtamam olan– şarkı ve türkü parçacıklarının ve aralarındaki aranağme ve köçek havalarının hepsini ayrıca aynı besteciye atfetmek de doğru olur mu? Dede'ye atfedilen Köçekçe takımları tümüyle ona mı ait? Değilse, hangi parçaların ona ait olduğunu kesinlikle bilmek mümkün mü?

Dede'nin bestelediği Mevlevî âyinlerine yakından bakınca da birtakım ciddi tanım ve sayım problemleriyle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Örneğin, bütün Mevlevî âyinleri gibi dört selâmı (yani dört bağımsız bölümü) olması gerekirken Dede Efendi'nin sadece ilk selâmını bestelediği Sabâ Bûselik âyinine ne demeli? Mutlaka icra edilmesi gerektiği zaman bu tek selâmın bir başına icra edilmesi anlamlı olmadığı için, ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmlarını Dede Efendi'nin bir diğer âyini olan Neva makamındaki Mevlevî âyininden ödünç alması gereken Sabâ Bûselik makamındaki bu Mevlevî âyinini tam ve bütün bir eser olarak telâkki edebilir miyiz?

Dede'nin Bestenigâr makamındaki Mevlevî âyini için de aynı durum söz konusudur. Bu âyinin de aşağı yukarı yarısı kadarını bestelemiştir İsmail Dede. Mevlevî mukabelesi sırasında icra edilmek istendiğinde ise eksik kalan kısımları kendi Sabâ âyininin ilgili bölümleri eklenerek tamamlanır. Sabâ Bûselik ve Bestenigâr âyinlerinin icrasının böyle olmasını bizzat Dede Efendi istemiş ve bu âyinleri "tamamlama" yoluna gitmemiştir. Dolayısıyla bu iki âyini birer bağımsız eser olarak sayacak olursak Neva ve Sabâ âyinlerinin bazı bölümlerini iki kez saymış olmaz mıyız?

Ayrıca, kime ait olduğunun belirsiz olduğu (acaba Dede Efendi'nin mi, yoksa Ali Nutkî Dede'nin mi eseriydi?) bizzat Rauf Yekta tarafından da teslim edilen Şevkutarâb âyini de aidiyet açısından problemli bir eserdir. Bazı ipuçları bu âyinin bestesinin Dede'ye ait olduğuna işaret ediyor, ama bu da kesin değildir. Buna ilaveten Dede Efendi'nin yine bir tek selâm olarak bestelemiş olduğu bilinen, Yenikapı Mevlevîhanesi'nde ilk icra edildiği tarih de kayıtlara geçmiş bulunan (4 Ocak 1837), bu ilk mukabelesi sırasında eksik selâmlarının hangi ilavelerle tamamlandığı dahi bilinen fakat nedense bilâhare tamamen unutulup kalmış ve notaya geçirilmemiş olan Isfahan âyini de var. İsmi var fakat maalesef artık cismi yok olan Isfahan makamındaki bu Mevlevî âyinini Dede'nin eserleri arasında saymak doğru olur mu? Burada yepyeni bir tanım sorunu ortaya çıkıyor: Dede'nin fiilen bestelemiş olduğu eserleri mi sayacağız yoksa sadece notasıyla birlikte bugüne kadar gelebilmiş olanlarını mı?

Diğer yandan, Dede'nin tamamını bestelemiş olduğu âyinlerden olan Neva ve Hüzzam âyinlerinin bazı bölümleri de (bu iki âyinin dördüncü Selâmları) birbirinin tıpatıp aynıdır. Kezâ, Dede'nin Sabâ ve Bestenigâr makamlarındaki âyinlerinin de ikinci Selâmları tıpatıp aynıdır. İki âyinin benzer bölümlerinde Dede aynı besteyi kullanmıştır. Bu durumda Dede Efendi kaç adet Mevlevî âyini bestelemiş oluyor? Beş mi, altı mı, yoksa yedi mi? Yoksa Dede'nin bestelerini sayarken âyinlerin bütününü değil de bu âyinlerin her bir selâmını ayrı bir beste olarak mı kabul etmek gerekiyor? Ya da, daha radikal bir kararla, âyinin sadece ilk selâmının makamını kıstas alıp âyini aynen ve diğer selâmlarına bakmaksızın bir bağımsız eser olarak kabul etmek mi lazım? Bu böyle kabul edilse dahi, kronolojik bir katalog yapıldığı takdirde âyinin ilk selâmı ile diğerleri farklı tarihlerde bestelendikleri için âyinin kendisi hangi tarihte bestelenmiş sayılacak? Bütün bunlar düzgün bir katalog yapılabildiği takdirde dahi öncelikle ve musıki camiasınca kabul edilecek bir biçimde halledilmesi gereken önemli teknik sorunlardır.

Her hâlükârda kanaatimizce Dede Efendi'nin eserlerinin tarihi ve müzikolojik açılardan anlamlı bir dökümünü yapmak için atılabilecek ilk önemli adım, onun talebesinin talebeleri olduklarını bildiğimiz Rauf Yekta Bey, Dr. Subhi Zühtü Ezgi, Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi gibi iyi niyetli, ciddi ve nispeten "güvenilir" müzisyen ve müzikologlar tarafından notaya alınmış veya aldırılmış olan eserleri öncelikle esas almaya çalışmak olmalıdır. Bu kişilerin üçü de Zekâi Dede'nin talebeleriydi ve üçü de notanın öneminin bilincindeydi ve nota yazmasını da biliyordu. Bestecisinin elinden çıkan yazılı belgelere dayanarak bir eserin sıhhatini veya gerçek aidiyetini tevsik etme imkânından mahrum olduğumuz apaçık ortada. Dolayısıyla, repertuar tespiti işine o bestecinin eserinin tedavül ettiği sözlü aktarım zincirinin, meşk silsilesinin

kronolojik olarak kaynağa en yakın halkalarından başlamak gerek. Yukarıda adlarını verdiğimiz üç kişi[49] içinde mevlevîhanelerde kudümzenbaşılık yapmış olan Zekâizâde Ahmet Efendi'nin (1869-1943) Dede Efendi'nin dini eserlerini sonraki kuşaklara aktarmadaki rolü burada özellikle önemlidir.[50]

Bu kişilerin derledikleri Dede Efendi eserleri hakkında rakamsal örnekler vermek gerekirse, 1924-30 yılları arasında Darülelhân'ın Rauf Yekta Bey başkanlığındaki Tasnif ve Tespit Hey'eti tarafından önce "Darülelhân Külliyatı" olarak, bilâhare de "İstanbul Konservatuarı Neşriyatı - Türk Musıkisinin Klâsikleri" başlığı altında yayınlanan 180 parça klâsik eser yaprak notaları içinde toplam 256 eser bulunuyor. Bunlardan 44 tanesi Dede Efendi'ye atfediliyor. Bu önemli klâsik eser külliyatının o dönemlerde müsvedde olarak kalmış ve ancak 1995 yılında yayınlanabilmiş olan devamında ise Dede'nin sekiz eserinin daha notası mevcuttur.[51]

Rauf Yekta'nın 1935 yılında vefatından sonra Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi ile Dr. Suphi Ezgi'den müteşekkil kalan aynı heyetin yine "İstanbul Konservatuarı Neşriyatı" adı altında 1940, 1941 ve 1943'te yayınladığı dört ciltlik *Hâfız Zekâi Dede Efendi Külliyatı* ve *Bûselik'li Fasıllar* klâsik eser nota koleksiyonlarında da İsmail Dede Efendi'nin 20 adet eserinin daha notası yayınlanmış bulunuyor. Dr. Suphi Ezgi'nin 1935-53 yıllarına yayılmış beş ciltlik *Amelî ve Nazarî Türk Musıkisi* kitabında da, az sayıda da olsa, Dede'ye ait bazı eserlerin notaları veriliyor.[52] Yine önceleri Rauf Yekta Bey'in başında bulunduğu İstanbul Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti tarafından 1934-1939 yılları arasında yayınlanan ve "kaynak kişisi" Hâfız Ahmet Efendi olan Mevlevî âyinleri fasikülleri içinde bulunan Dede Efendi'nin Mevlevî âyinlerini ve bu âyinlerin başındaki peşrevlerin bazılarını da bu nispeten "sağlam" ve "birinci kuşak" notalar grubuna dahil etmek gerekir.[53]

---

49 Bu üç kişiyle birlikte Zekâi Dede'den uzun yıllar boyunca musıki meşketmiş olan bir de Ahmet Avni Konuk (1868-1938) vardır. Ancak, aslında Dede Efendi'nin eserleri konusunda kaynak kişi olabilme niteliğini en az diğer üç kişi kadar haiz olan Ahmet Avni Bey gerçek anlamda inatçı bir kültürel muhafazakârdı. Kendisi hiçbir zaman nota okuyup yazmayı öğrenmediği gibi, bildiği ve bestelediği eserleri notasıyla öğretmeyi veya doğrudan doğruya notaya aldırmayı da hep reddetmiştir. Bkz. Savaş Ş. Barkçın, *Ahmet Avni Konuk – Görünmeyen Umman*, İstanbul, Klasik Yayınları, 2009, s. 127-130.

50 Bkz. Cem Behar, "Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943), Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 83-117.

51 Bkz. *Darülelhan Külliyatı, 181-263*, İstanbul, Sema Vakfı/Pan yayıncılık, 1995.

52 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 5 C., 1935-1953. Bu beş ciltte Dede Efendi'nin toplam on sekiz eserinin notası vardır.

53 Gerek Darülelhan'ın gerekse onun vârisi olan İstanbul Belediye Konservatuarı'nın nota yayın faaliyetleri ve Zekâi Dede'nin oğlu olan Hâfız Ahmet Efendi'nin (1869-1943) bu yayınlardaki kilit rolü hakkında bkz. Cem Behar, "Hâfız Ahmet Efendi: Bir Geçiş Dönemi Bestecisi" *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 105-111.

Dede'nin dini nitelikteki eserlerinin arasına kezâ 1946 yılında Dr. Suphi Ezgi tarafından notaya alınıp yayınlanan Sûzidil Durak'ı da eklenmeli.[54] Gerek görülürse bütün bunlara İstanbul Konservatuarı bünyesinde 1950'li yıllarda tekrar oluşturulan "ikinci kuşak" Tasnif Hey'etinin 1954-1958 yılları arasında yayınladığı yirmi bir adet nota fasikülünde bulunan ve daha önceki Darülelhan yayınlarında olmayan Dede'ye ait 14 eser de eklenebilir.[55]

Ne var ki, bu nispeten güvenilir nota yayınlarının hepsi bir araya getirilince gerçekten Dede Efendi'ye ait gibi görünen eserlerin toplamı yüz rakamını zar zor buluyor. Bütün bu yayınlar bir araya getirilip mükerrer durumlar da ortadan kaldırıldıktan sonra ortaya çıkan repertuar sağlam bir başlangıç noktası olarak ele alınabilir ve Dede Efendi'ye aidiyetlerinin kesinlik derecesi nispeten yüksek olan bir eserler grubu oluşturulabilir.

Bu arada, şunu da unutmamak gerekir ki bugün için birinci derecede tarihi kaynak sayılan Rauf Yekta Bey bile *Esâtiz-i Elhân*'da toplam 149 adet dindışı Dede Efendi eserinin sadece ad ve makamlarını tâdâd etmekle yetinmiştir. Rauf Yekta Bey, Dede Efendi'ye ait olduğuna kesinlikle emin olduğu bu eserlerin notalarını bir araya getirmiş ya da yazıp yayınlayabilmiş değildir. Bu eserlerin sadece künyelerini vermiştir Rauf Yekta Bey. Kaldı ki, Dede Efendi'ye aidiyeti kesin olan eserlerin notaları bir araya getirildiğinde bazı önemli versiyon farklarının ortaya çıkacağı da unutulmamalı. Bu versiyon farkları öncelikle çözülmesi gereken bir problem olarak her zaman karşımıza çıkacaktır.

Alınabilecek tüm bilimsel ve tarihsel önlemlere rağmen, ortaya çıkarılacak nihai dökümün ve ittifakla ve güvenle "bu eserler kesinlikle Dede Efendi'nindir" diyebileceğimiz eserlerin sayısının bazı araştırmacılar tarafından verilen ve yukarıda işaret ettiğimiz iki yüz ya da üç yüz küsur gibi abartılı rakamların çok altında kalması pekâlâ mümkündür.[56]

---

54 Bkz. Dr. Suphi Ezgi, *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Temcit-Na't,-Salât-Durak*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatından, 1946, s. 61.

55 Bkz. *Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Fasıllar*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 21 Fasikül, 1954-1958.

56 Şunu da hemen not etmek gerekiyor ki çok meşhur bir bestecinin eserlerinin sayısıyla ilgili tereddüt ve muğlaklıklar Dede Efendi'ye mahsus da değildir. Dede Efendi'den yarım asır kadar sonra yaşamış olan on dokuzuncu yüzyılın büyük şarkı bestekârı Hacı Arif Bey'in (1831-1885) eserleri hakkında da benzer bir duruma rastlanıyor. Hakkında "çok velût bir besteciydi, binden fazla eser bestelemiştir" gibi rivayetler bulunan Arif Bey'in sayılıp dökülebilen eserlerinin sayısı hem bu rakamın çok altındadır, hem de –tıpkı Dede Efendi'de olduğu gibi– yapılan çeşitli sayım ve dökümlerde verilen eserlerin ne sayısı ne de aidiyeti konusunda fikir birliği vardır. Örnekler verelim: Yılmaz Öztuna *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*'nin 1970 tarihli ilk baskısında (İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, C. I, s. 64-67) Hacı Arif Bey'in 327 şarkısını sayar ve bunların güftesinn ilk mısraını verir. Yirmi yıl sonra ise, aynı eserin ikinci baskısında (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990 C. I, s. 103-108) bu sefer Arif Bey'in 375 şarkısı olduğu söyleniyor ve bunların güfteleri listeleniyor. *Ölümünün 120. Yılında Hacı Arif Bey* adlı

Amacımız burada Dede Efendi'nin eserlerinin hepsini sayıp dökmek değil. Tüketici bir sayıma girişmenin imkânsızlığına yukarıda işaret etmeye çalıştık. Amaç sadece bu eserlerden bazılarını tarihlendirmeye çalışmak. Bunu yaparken de mümkün olduğunca biyografik bilgiden ve tarihi kronolojiden eserlere doğru gitmeye çalışacağız.

TARİHLENDİRME YÖNTEM VE TÜRLERİ

Dede Efendi'nin eserlerinin çoğunun kesin besteleniş tarihlerini anlamlı tarihsel belgelere dayanarak ve hiçbir tartışmaya yol açmayacak biçimde saptamak şimdilik mümkün görünmüyor. Burada Dede Efendi hakkındaki biyografik bilgilerle ilişkilendirdiğimiz tarih saptamalarımız mecburen takribi ve tahmini olacaktır. Dolayısıyla verdiğimiz her tarih tartışmaya açıktır. Burada birkaç tür tarihlendirme yönteminden söz edebiliriz.

A) Eserin en geç bestelenmiş olabileceği tarih (*terminus ad quem*)

Dede Efendi'nin bazı eserlerinin –ve özellikle Mevlevî âyinlerinin hepsinin– ilk icra edildikleri tarihi biliyoruz. Dolayısıyla bu eserlerin bestelenmiş olabilecekleri en geç tarihi (*terminus ad quem*) böylece karine ile öğrenmiş oluyoruz. Bu eserlerin –ve özellikle Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhlerinin isteği üzerine bestelenen Mevlevî âyinlerinin– ilk icra edildikleri tarihten nispeten kısa bir süre önce bestelendiklerini varsaymak yanlış olmaz. Aynı varsayımı (ve eğer gerçekten Dede Efendiye ait iseler) bu âyinlerin başındaki peşrevler için de yapmak mümkün. Kezâ, bizzat Padişah'ın siparişiyle bestelenen ve/veya ilk icralarının padişah huzurunda yapıldığını bildiğimiz eserlerin de bu ilk icra tarihinden kısa bir süre önce bestelenmiş olduklarını varsayabiliriz. Çok velût bir besteci olan İsmail Dede'nin kâh Saray'dan kâh dergâhtan çok sayıda eser siparişleri aldığını biliyoruz. Bu siparişleri, bazen öğrencilerinin de yardımını alarak, kısa süre içinde yerine getirebildiği de biliniyor.

Ne var ki, bestelenme tarihine ilişkin bu geriye dönük kısa süre varsayımını Dede Efendi'nin bir başka grup eseri için böyle kolaylıkla yapmak mümkün görünmüyor. Sözünü ettiğimiz eser grubu için referans noktası olarak alınması gereken tarih eserin ilk icra tarihi değil, notasının basıldığı ve yayınlandığı tarihtir. 1830 yılında, Dede Efendi henüz hayattayken İstanbul'da

---

eserinde (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2005) Can Ceylân, Hacı Arif Bey'e ait 185 eserin notasını vermektedir. Son olarak da *Hacı Arif Bey - Hayatı, Sanatı, Eserleri* başlıklı kitabında Fatih Salgar (İstanbul, Ötüken Yayınları, 2011) Arif Bey'in 348 eserinin künyesini sıralar ve bunlardan 247 tanesinin notasını verir. Hacı Arif Bey'in kendisine gelince, bizzat derleyip 1873 yılında yayınladığı ve toplam olarak dört yüzün üstünde şarkı güftesi içeren bir şarkı mecmuası olan *Mecmua-yı Arifî*'de (İstanbul, İbrahim Efendi Matbaası) kendisine ait 142 şarkının güftesini vermektedir.

yayınlanan Karamanlıca bir güfte ve nota mecmuası olan *Evterpi*'de İsmail Dede Efendi'ye ait on bir adet eserin güftesiyle birlikte neo-Bizans kilise notasıyla kaleme alınmış bestesi bulunuyor.[57]

Evterpi'deki bu on bir adet Dede Efendi bestesi için 1830 yılı bir *terminus ad quem* teşkil eder elbette. Hepsinin de 1830 öncesinde bestelendiği kesindir. Ancak, bu eserlerin 1830 yılından kaç yıl önce bestelendiğini bilmemize ve daha kesin bir tarihlendirme yapmamıza maalesef imkân yok. Ancak, Dede Efendi'ye aidiyetlerinden en az kuşku duyulması gereken eserler de besteci henüz hayatta iken yayınlanmış olan bu mecmuadaki eserlerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, o tarihte Dede Efendi zaten İstanbul'da çok yaygın bir üne sahipti ve döneminin en önde gelen musıki üstatı ve bestekârı olarak kabul ediliyordu. Bu Karamanlıca müzik yayınında en çok eseri bulunan besteci Dede Efendi'den başkası değildir.

Örnek vermek gerekirse, Dede'nin *Evterpi*'de notası yayınlanan eserlerinden bir tanesi tâ 1798/99 yıllarında bestelendiğini zaten Rauf Yekta'nın *Esâtiz-i Elhân*'ından öğrendiğimiz Bûselik makamındaki "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" şarkısıdır. Muhtemel bestelenme tarihlerini farklı bir yoldan ayrıca tahmin edebildiğimiz *Evterpi*'deki diğer iki Dede Efendi eseri ise büyük bir ihtimalle 1807 yılından önce bestelenmiş olan "Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hûn eder" güfteli Rast-ı Cedit makamındaki murabba beste ve yine aynı makamdan "Oynar yürek terennüm-ü çeng ü çegâneden" yürük semaisidir. *Evterpi*'deki diğer sekiz adet Dede Efendi eseri de elbette ki 1830'dan önce bestelendi. Ama 1830 yılından ne kadar daha önce? Ne zaman, hangi yıl? Bunu bilmeye ne yazık ki imkân yok.

Evterpi'den bir sonraki Karamanlıca güfte ve nota mecmuası *Pandora* adını taşıyor.[58] 1846 yılında yayınlanan *Pandora* derlemesinde de Dede Efendi'nin on adet eserinin notası bulunuyor. Ne var ki, 1846 yılı İsmail Dede'nin öldüğü yıldır ve elbette ki bu eserler 1846'dan önce bestelenmiştir. Dede'nin vefat ettiği yıl *Pandora*'da basılıp yayınlanan bu eserleri Dede'nin yaşam süresi içinde bir yere yerleştirmek ise ancak başka ipuçlarının yardımıyla mümkün olabilir.

Dede'nin bir şarkısının besteleniş tarihi hakkında *Evterpi* mecmuası ile Rauf Yekta Bey'in aktardığı bilgiler arasında bir uyuşmazlık bulunduğuna da burada hemen işaret etmek gerekiyor. Söz konusu eser Dede'nin Nühüft makamındaki "Bend oldu dil bir şuh-ı cihane" güfteli şarkısıdır. Bu şarkının no-

57 Genel olarak Karamanlıca müzik yayınları ve özellikle *Evterpi* mecmuası hakkında bkz. Cem Behar, "Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 244-268.

58 Aynı yer.

tası 1830 yılında basılmış olan *Evterpi*'de mevcuttur.[59] Dolayısıyla hiç tereddüt etmeden bu şarkıyı Dede'nin "1830 yılı öncesinde bestelenmiş eserleri" kategorisine sokabiliyoruz. Bu somut kanıta karşılık Rauf Yekta Bey, *Esâtiz- i Elhân*'ın Zekâi Dede'yi konu alan birinci cildinde Zekâi Dede'nin İsmail Dede Efendi'ye yeni talebe olduğunda, yani 1844 yılında, ondan ilk meşkettiği eserlerden birinin Nühüft makamındaki bu şarkı olduğunu ve şarkının tam bu sıralarda Dede Efendi tarafından yeni bestelenmiş olduğunu yazıyor.

Büyük bir ihtimalle Rauf Yekta Bey bu hatalı tarihi naklederken Dede Efendi'yle ilgili olayları kendisine bu şarkıyı Dede'den meşkettikten kırk yıl kadar sonra, yani 1880'li yılların sonlarında anlatmış olan hocası Zekâi Dede'nin hâfızasının azizliğine uğramıştır.[60]

B) Eserin bestelenmiş olabileceği en erken tarih (*terminus a quo*)

Dede Efendi'nin bazı başka eserlerine gelince, bunların bestelendikleri en geç tarihi (*terminus ad quem*) değil, ancak bestelenmiş olabilecekleri en erken tarihi (*terminus a quo*) takribi bir şekilde saptamak mümkün olabiliyor. Sayıları çok olmasa da bu eserler Batı müziği etkisinin özellikle hissedildiği eserlerdir. Burada tarihlendirmeye mesnet olarak yazılı bir belgeyi göstermek mümkün değil elbette. Sadece çok farklı bir beste üslûbunu ve melodik yapıyı karine olarak kullanmak söz konusudur.

1826'da yeniçeriliğin ilgası ve ona bağlı olarak Topkapı Sarayı'ndaki Mehterhane-i Hümayun'un dağıtılmasından sonra, 1828'de İstanbul'a gelen İtalyan besteci ve orkestra şefi Giuseppe Donizetti'nin riyasetinde Mızıka-yı Hümayun'un kurulduğunu ve Saray'da sistematik bir biçimde Batı Müziğinin öğretilmeye, icra edilmeye ve dinlenmeye başlandığını biliyoruz.[61] Bu sırada Saray'daki görevine devam etmekte olan Dede Efendi bu tarihten sonra ister istemez daha yoğun bir biçimde Batı müziği parçaları ve bu üslûpta bestelenmiş marşlar dinlemeye başlamıştır. Dede'nin bu yeni müziği hemen benimseyip özümsemiş olması beklenemez elbette. Nitekim, Dede Efendi'nin Batı müziği eserlerinin tonal anlayışını ya da ritmik veya melodik yapılarını güçlü bir biçimde çağrıştıran eserlerinin sayısı da şaşılacak kadar azdır. Ne var ki, bu eserlerdeki Avrupa etkisi o kadar belirgindir ki, bunların teşhisi de o derece kolaydır.

---

59 Aynı yer, s. 261.

60 Bkz. *Esâtiz-i Elhân, Birinci cüz: Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1899), s. 14-15.

61 Mehterhane-i Hümayun'un lağvı, Saray mızıkasının kuruluşu ve buradaki müzik faaliyetleri hakkında bkz. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türkiye-Avrupa Musıki Münasebetleri*, İstanbul, Nümune Matbaası, 1939; Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955; Emre Aracı, *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Dede'nin ilk elde akla gelen bu yeni "Avrupai tarzdaki" eserleri şunlardır: Yeni olduğu adından da anlaşılan Rast Kâr-ı Nev ("Gözümde dâim hayal-i cânân)", Rast makamındaki birkaç şarkı ("Yine bir gülnihal/Aldı bu gönlümü", "Görsem seni doyunca" ve "Yüzündür cihanı münevver eden" güfteli şarkılar), Ferahfezâ Şarkı ("Bir verd-i rânâ ettim temâşâ") ve, muhtemelen, ünlü Hicâz Yürük Semai ("Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ"). Aranırsa belki tek tük birkaç örnek daha bulunabilir.

Gerek melodik gerekse ritmik açıdan çok güçlü bir Avrupa müziği etkisi taşıyan bu eserlerin Dede Efendi'nin yaşamının son dönemlerine, 1830'dan sonrasına ait olduğu ileri sürülebilir. Biraz daha ileri gidecek olursak, bu eserlerin II. Mahmud'un ölümünden sonra Saray'daki musıki zevklerinin artık iyiden iyiye Batı'ya yöneldiği Sultan Abdülmecid dönemine, yani 1839 sonrasına ait olmalarının da ihtimal dahilinde olduğunu öne sürmek mümkün.

C) Diğer ipuçları

Dede'nin bazı başka eserlerinin besteleniş tarihlerine ise ancak karine yoluyla ulaşmaya çalışıyor ve ancak çok kabaca tahminler yapabiliyoruz. Dede'nin Rast-ı Cedid makamındaki eserleri bu türden bir tarihlendirme girişimine örnek teşkil eder.

Rast-ı cedid makamının müzisyen ve besteci Padişah III. Selim'in icat ettiği makamlardan biri olduğu biliniyor. III. Selim'in askeri alandaki reform girişimlerinin önemli destekçilerinden biri de Reisülküttap Mahmud Raif Efendiydi (1761-1807). Hem diplomat hem de aynı zamanda müzisyen ve tanburî olan Reis Mahmud Efendi Üçüncü Selim'in tahttan indirildiği 1807 Kabakçı Ayaklanması sırasında isyancılar tarafından öldürülmüştür. Mahmud Efendi, Padişahın ihtirası olan Rast-ı cedid makamından İsmail Dede Efendi ile birlikte bir "Kâr-ı müşterek" bestelemiştir. Diğer yandan Dede Efendi'nin Rast-ı cedid makamında dört eseri günümüze ulaşmıştır: bir Beste, biri Aksak diğeri Yürük iki Semai ve Reis Mahmud Efendi'yle birlikte ortak olarak besteledikleri bu Kâr. "Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hûn eder" güfteli Rast-ı cedid makamındaki murabba beste ve yine aynı makamdan "Oynar yürek terennüm-ü çeng ü çegâneden" yürük semaisinden söz ediyoruz. Rast-ı cedid faslını tamamlayan beşinci eser de zaten makamın mucidi olan III. Selim'e ait bir diğer murabba bestedir. III. Selim bu makamda bir peşrev de bestelemiştir. Bilindiği gibi, III. Selim 1807'de tahttan indirilip 1808 yılında öldürülmüştür.

Bu yeni makamı hayata geçirip daha sonraki bestecilere örnek teşkil edecek olan faslı oluşturan eserlerin hepsinin aşağı yukarı aynı zamanda bestelendiklerini varsaymak akla yakın geliyor, aksi ispat edilmedikçe de tamamen yanlış sayılmamalı. Bizzat Dede Efendi de bunun birçok örneğini vermiştir. Kendi icat ettiği terkiplerin her birinden (Sultânîyegâh, Hicazbûselik,

Sabâbûselik vs.) birer "takım", yani ikişer beste ve semaiden oluşan bir fasıl bestelemiştir. Gerek on sekiz gerekse on dokuzuncu yüzyıllarda yeni bir makam ya da terkip oluşturan bestecinin bu makamı önce kendi besteleriyle örneklendirip hayata geçirerek başka bestecileri de bu yolda beste yapmaya ve yeni makamı canlı tutmaya özendirmek amacıyla iki beste ve iki semaiden oluşan bir fasıl bestelemesi çok sık rastlanan bir durumdur.

Dolayısıyla eldeki bu kronolojik ipuçlarına dayanarak Dede Efendi'nin Rast-ı cedid makamındaki dört eserinin bu makamdaki kârın bestesine ortak olan Reis Mahmud Efendi henüz hayattayken, yani 1807 yılından önce bestelendikleri ileri sürülebilir. Bizzat III. Selim'in icadı olan bu yeni makamdan bestelenen faslı oluşturan eserlerin hem padişah henüz Osmanlı tahtında otururken hem de bu faslın ilk eseri olan kâr'ın iki bestecisi de henüz hayattayken tamamlanmış olması akla en yakın ihtimaldir. Dolayısıyla karine yoluyla 1807 yılını Dede'nin Rast-ı cedid makamındaki dört eseri için bir *terminus ad quem* olarak kabul edebiliriz. Yani bu makamdaki eserler 1807 yılından önce bestelenmiş olmalıdır.

Dede Efendi'nin bazı başka eserlerinin besteleniş tarihi ise hep rivayetlerin naklettiği belli bir olay, hikâye veya anekdotla birlikte anılıyor. Daha doğrusu, *Esâtiz- i Elhân*'ında Rauf Yekta Bey bu eserlerin bestelenişlerini Dede Efendi'nin biyografisinin içine bu özel hikâyeleriyle birlikte monte etmiştir. Bu hikâyelerin çoğu da kendisine hocası ve Dede Efendi'nin talebesi Zekâi Dede tarafından nakledilmiştir. Aksine bir bilgi ya da belge bulunana kadar, ve hiç değilse şimdilik kaydıyla, bunları doğru veya akla yakın olarak kabul etmek durumundayız.

Bu biyografik anekdot ve tarihlendirmelerin başlangıç noktasında Dede Efendi'nin Yenikapı Mevlevîhanesi'nde henüz çilede iken 1798/99 yıllarında besteledikten sonra herkesçe çok beğenilen, İstanbul'da yayılıp ünlenmesine ve eseri dinleyen dönemin Padişahı III. Selim tarafından Saray'a hassaten bu eserini okumak üzere davet edilmesine ve bilâhare devamlı surette Saray'a alınmasına neden olan "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" güfteli Bûselik şarkısının hikâyesi geliyor.

Bunun yanı sıra, Rauf Yekta Bey'in bestelenişinin anekdotuyla birlikte naklettiği eserler arasında 1805 yılında oğlu Salih'i küçük yaşta kaybetmenin üzüntüsüyle Dede Efendi'nin bestelediği söylenen "Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde" güfteli Beyati murabba bestesi, 1832 yılında padişahın huzurunda Saray'ın müezzinbaşısı Şâkir Ağa ile giriştiği bir musıki rekabeti dolayısıyla bestelemiş olduğu Ferahnâk makamındaki bir murabba beste ve bir ağır semai vardır.

Ayrıca, Rauf Yekta Bey'in naklettiği bu "hikâyeli" besteler arasında Padişah imamı Zeynelabidin Efendi'nin zorlamasıyla 1834'te bestelenen Ferahfeza

makamındaki ilâhîyi, musıkişinas Padişah II. Mahmud'un doğrudan siparişiyle çok kısa sürede (bir Ramazan ayı içerisinde) bestelenmiş olan Ferahfezâ faslını oluşturan dört eseri, bu makamı beğenen Padişah II. Mahmud'un isteği üzerine bestelenen ve ilk mukabelesi Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde padişahın huzurunda 1839 yılının şubat ayında yapılan Ferahfezâ makamında Mevlevî âyinini, ve nihayet 1846'da Hac'da Kâbe'yi tavaf ederken bestelediği söylenen ve dolayısıyla da son eseri olması gereken "Yürük değirmenler gibi dönerler" güfteli Şehnâz ilâhîsini sayabiliriz.

Dede Efendi'nin biyografisi konusunda maalesef hâlâ en önemli kaynak durumunda olan Rauf Yekta Bey'in *Esâtiz-i Elhân*'ında genellikle bir hikâyeci üslûbuyla anlattıklarının ne ölçüde güvenilir olduğu ise apayrı bir sorundur. *Esâtiz-i Elhân*'daki birkaç kronolojik yanlışa Sadettin Nüzhet Ergun işaret etmiştir.[62] Nühüft makamındaki "Bend oldu dil bir şuh-ı cihane" güfteli şarkısının besteleniş tarihi hakkındaki Rauf Yekta'nın *Evterpi* mecmuası tarafından belgelenmiş olan yanılgısını yukarıda naklettik.

Rivayetlere dayalı biyografi yazımının neden olduğu çelişki ve hatalara bir diğer çarpıcı örnek olarak burada bir de Rauf Yekta Bey'in Dede'nin aynı eseri için verdiği iki farklı "bestelenme tarihi"nin varlığına işaret etmekle yetinelim. Söz konusu eser "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhalara saldın beni" güfteli meşhur Hicaz bestedir. Rauf Yekta Bey iki ayrı yerde bu eserin iki farklı tarihte bestelenmiş olduğunu ileri sürer. *Esâtiz-i Elhân*'ın Dede Efendi'yi konu edinen üçüncü fasikülünde bu eserin "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" şarkısından hemen sonra, yani 1799-1800 yıllarında bestelendiğini ve Dede Efendi'nin İstanbul'un musıki çevrelerinde ünlenmesinde önemli bir rol oynadığını, Padişah III. Selim'in de kendisini bunun için Saray'a davet ettiğini yazar.[63]

Dede'nin talebesi ve bizzat Rauf Yekta'nın hocası olan Zekâi Dede'nin biyografisini konu alan *Esâtiz-i Elhân*'ın birinci fasikülünde ise aynı Rauf Yekta Bey Dede Efendi'nin tam da "o esnada" bestelediği bu Hicaz murabba besteyi 1844 yılında talebesi Zekâi Dede'ye geçtiğinden söz ediyor.[64] Aşağıdaki listede bu eser için iki ayrı bestelenme tarihi vermemizin nedeni budur. Sonuçta Dede Efendi bu Hicaz besteyi 1800 yılında mı, yoksa 1844'te mi yapmıştır? Eldeki sınırlı bilgilerle buna karar vermek gerçekten de zor.

Dr. Osman Şevki Uludağ'ın yirminci yüzyıl başlarında Tıbbiye talebesiyken rastladığı yaşlı bir Mevlevî dervişinden naklettiği bir rivayete göre Dede

62 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, C. 2, 1943, s. 432-433.

63 Rauf Yekta, *Esâtiz- i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi*, İstanbul Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 (1341), s. 130.

64 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân, Birinci cüz: Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1899), s. 14.

Efendi köçekçe takımlarını hayatının son yıllarında bestelemiş ve ilk olarak da bunları talebesi Eyyûbi Mehmet Bey'e geçmiş.[65] *Esâtiz-i Elhân*'da bu rivayetin son bölümünü doğrulayan birkaç cümle yok değil. Zekâi Dede'nin tanıklığına göre Dede Efendi öğrencisi Eyyûbî Mehmet Bey'i hafif, köçekçe tipi şarkıları bestelemeyi henüz öğrenememiş olmakla suçlar.[66] Ancak burada Dede'nin köçekçe takımlarından hangilerinin veya hangi bölümlerinin kastedildiğini bilmeye imkân yok.

Dede'nin eserlerini kronolojik bir temele oturtup bilâhare ayrıntılı üslûp analizleri yapmadan ve bu gelişen üslûbu dönemlere ayıramadan bu gibi konularda karar vermek mümkün değil. Ne var ki, bu dönemsel üslûp analizini yapabilmek için de her şeyden önce bu eserlerin kabaca da olsa kronolojisini yerli yerine oturtmuş olmak gerekmez mi? Kronolojiden hareketle mi üslûba bakacağız, üslûplara bakarak mı kronoloji oluşturmaya çalışacağız? En önemlisi, bu ikilemden nasıl kurtulmalı?

ESERLERİN KRONOLOJİK LİSTESİ

Sonuç itibariyle, çok takribi de olsa, doğruluğu kuşkulu rivayetlere dayanıyor da olsa, kanıtlanmamış ve belgelenememiş birçok varsayıma da ihtiyaç duysa, sadece birer alt veya üst kronolojik sınır koyma şeklinde de ortaya çıksa, toplam olarak Dede Efendi'nin kaç adet eserinin takribi bestelenme tarihini saptayabiliyoruz? Dede Efendi'nin üstüne şöyle ya da böyle anlamlı bir tarih koyabileceğimiz eserlerinin sayısı elliyi bulamıyor maalesef. Bu eserlerin kronolojik listesini aşağıda veriyoruz.

Aşağıdaki listede bulunan eserlerin dışındaki bazı başka eserler için de birtakım tahminler yürütülebilirdi elbette. Örneğin, bizzat Dede Efendi tarafından icadedilen bazı makam ve terkipler var (Sabâbûselik ve Hicazbûselik gibi). Bu icatların III. Selim'in onay ya da teşvikiyle yapıldığına ve Dede'nin bu makamlardaki eserlerinin yeni makam ve terkipler icadına şahsen pek meraklı olan Padişah III. Selim döneminde bestelendiklerini varsaymak mümkündür. Ama bir sonraki dönemde bestelendikleri de pekâlâ ileri sürülebilir.

Keza, Dede'nin bizzat Padişah III. Selim'in icat ettiği makamlardan (Pesendide, Şevkefzâ, Evcârâ vs.) yaptığı bütün eserlerin III. Selim henüz hayattayken bestelendiklerini de ileri sürmek mümkündür. O zaman da tüm bu eserler için de birer *terminus ad quem* bulmuş oluruz. Yani bu takdirde

65 İrem Elâ Yıldızeli (Haz.) *Dr. Osman Şevki Uludağ – Musıki Yazıları*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, s. 198-199.

66 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Birinci Cüz – Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1899, s. 13.

Dede'nin bu makamlardaki eserlerinin hepsi de III. Selim'in tahttan indirildiği 1807 yılından önce bestelenmiş olurlar. Ama bu kanıya varmak için herhangi bir somut bilgi veya kanıta da sahip değiliz.

Diğer yandan, Dede Efendi III. Selim'in icadı olan Pesendide ve Şevkefzâ makamlarındaki bu fasılları oluşturan dörder eseri tek başına değil Kömürcüzâde Hâfız Efendiyle paylaşarak bestelemiştir. Bu takdirde de Kömürcüzâde'nin ölüm tarihi olan 1835 yılını Dede Efendi'nin bu iki makamdaki dört adet eseri için bir diğer *terminus ad quem* olarak kabul etmek de mümkün. Ama bu iki varsayımdan birini ya da diğerini destekleyecek elde hiçbir başka bilgi ya da belge yok maalesef. Kaldı ki 1835 yılı Dede'nin musıki hayatında epey ileri bir tarihtir ve bu ileri tarihi bir *terminus ad quem* olarak kabul etmek ne eserin kendisi ne de kronolojik konumu hakkında anlamlı bir bilgi teşkil eder.

Bizzat Dede Efendi'nin icadı olan Neveser makamında Kömürcüzâde Hafız Efendi'yle paylaşarak besteledikleri faslın bestelenme tarihi için de aynı şeyi söylemek mümkün. Neveser Faslı da en geç 1835 yılında bestelenmiş omalıdır. Zaten Dede Efendi'nin eserlerinin tümü için genel *terminus ad quem*, onun ölüm tarihi olan 1846 yılıdır elbette.

Dede'nin icadı olan Sultaniyegâh makamının isminin müziksever Padişah II. Mahmud'a bir ithaf olduğu söylenir. Padişaha sunulan ve bizzat Dede Efendi tarafından kaleme alınmış olan güftelerinin bir kısmı da aslında padişaha hitabeden birer medhiyeden başka bir şey değildir. Dolayısıyla, Sultaniyegâh makamındaki iki beste ve iki semainin de II. Mahmud'un Osmanlı tahtında bulunduğu 1808-1839 yılları arasında bestelenmiş oldukları akla yakın bir ihtimaldir. Ama bundan fazlasını söylemek, daha kesin bir tarihlendirme yapmak maalesef mümkün değil. Bu konuda başka hiçbir belge ya da somut bilgi yok. Dolayısıyla Sultaniyegâh makamının adında geçen Sultan'ın Sultan III. Selim olmadığını da kim söyleyebilir?

Üzerlerine şu ya da bu şekilde –ama her halükârda hep ya bir belgeye veya tarihsel bir bilgiye dayanarak– bir tarih koyabildiğimizi sandığımız eserleri aşağıda kronolojik sırayla veriyoruz. Her eserin altına ona ilgili tarihi atfetmek için kullandığımız kaynağı bir kısaltmayla belirttik. Bestelenme tarihini yukarıdaki metinde açıkladığımız şekilde çeşitli kronolojik karşılaştırmalar yaparak ve karine yoluyla açıklamaya çalıştığımız eserlerin (**V, VII, IX, X, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXVI ve XLVI** sıra sayılı olanlar) altında ise kaynak belirtmedik.

Bu listede kullandığımız kısaltma ve diğer sembollerin listesi aşağıdaki gibidir:

RY/EE I Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân, Birinci Cüz: Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1899).

RY/EE III Rauf Yekta Bey, *Esâtiz- i Elhân – Üçüncü Cüz: Dede Efendi*, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925 (1341).

SNE-TMA Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt 2, 1942-1943.

İMK/HS İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1958.

Hİ/LE Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987.

EVT *Biblos Kaloumeni Evterpi*, İstanbul (Galata), 1830.

[< 1830] Bestelenmiş olabileceği en geç tarih 1830 *[terminus ad quem]*

[1830<] Bestelenmiş olabileceği en erken tarih 1830 *[terminus a quo]*

Eser listesi ve muhtemel besteleniş tarihleri, kronolojik sırayla, aşağıdaki gibidir:

I - 1798/99 Bûselik Şarkı ("Zülfündedir benim baht-ı siyahım")[67] [**RY/EE III** (s.129)].

II - 1800 Hicaz Beste ("Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhalara saldın beni")[68] [**RY/EE III** (s.130)].
(1844)[**RY/EE I** (s.15)]

III - 1800 Sûzinak Beste ("Müştak-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ") [**RY/EE III** (s.131)].

IV - 1804 Şevkutarâb Mevlevî âyini

67 Rauf Yekta Bey bu şarkıyı Dede Efendi'nin ilk bestelediği esermiş gibi sunar. İbnülemin Mahmut Kemal İnal ise gerçekten de bu eser sayesinde Saray'a çağrılmış ve şöhrete ulaşmış olan Dede Efendi'nin ilk bestelediği eserin bu şarkı değil, güftesine Millet Kütüphanesi'ndeki Ali Emirî Efendi kitapları arasında bulunan bir yazma mecmuada rastladığı "Kande kaldın ey melekveş nâzenin/Ben seni üç beş gün oldu görmedim" güfteli ve bugün bestesi unutulmuş olan Beyati makamında fakat daha basit bir diğer şarkı olduğunu ileri sürer. Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1958, s. 159.

68 Buraya bu eser için iki ayrı tarih verdik. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu tarihlerin ikisini de Rauf Yekta Bey vermektedir.

[**RY/EE III** (s.131)][69]
[**SNE-TMA (**s.435]

V - 1804 Şevkutarâb Peşrevi[70]

VI - 1805 Beyati Beste ("Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde")
[**RY/EE III** (s.1 32)].

VII - [<1807] Rast-ı cedid Kâr ("Aşk-ı tü nihal-i hayret âmed")[71]

VIII - [<1807] Rast-ı cedid Beste ("Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder")
[**EVT]**

IX - [<1807] Rast-ı cedid Ağır Semai ("Bâ tü yekdem baht-ı bed")

X - [<1807] Rast-ı cedid Yürük Semai ("Oynar yürek terennüm-ü çeng ü çegâneden")
[**EVT]**

XI - 1823 Sabâ-Bûselik Beste ("Yâr ile âteş-mekân olsam da gülşendir bana")
[**Hİ/LE** (s.221)**]**[72]

---

69 Bu konudaki yazılı belgelerin içerdiği çelişkili ifadelerden hareket eden Rauf Yekta Bey *Esatiz-i Elhân* dizisinın üçüncü fasikülünde bu âyinin Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Ali Nutkî Dede'ye mi yoksa Dede Efendi'ye mi ait olduğu konusunda müstereddittir. Burada esas itibariyle söz konusu olan tek önemli belge, Yenikapı Mevlevîhanesi'nde tutulmuş bir "defter-i dervişân"dır **[Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, No. 1194]**. Bu yazmadaki ifadeler kesinlik belirtmekten uzaktır. Sadettin Nüzhet Ergun bu âyinin Dede'ye aidiyetine daha büyük ihtimal veriyor. Bu âyinin notası aralarında Rauf Yekta Bey, Doktor Suphi Ezgi ve Zekâizâde Ahmet Efendi'nin de bulunduğu "Türk Musıkisi Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından İstanbul Konservatuarınca 1937 yılında ilk kez yayınlandığında ise hem âyinin hem de âyinin başındaki Şevkutarab peşrevinin bestecilerinin Dede Efendi olduğu belirtilir. Bkz. *Türk Musıkisi Klâsiklerinden (On Üçüncü Cilt)- Mevlevî Âyinleri- XXI*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1937, s. 635-637. Bu âyin için bir diğer atıf da İhtifalci Mehmet Ziya Bey'e aittir. Mehmet Ziya Bey'e göre Şevkutarab âyininin bestecisi ne İsmail Dede Efendi'dir ne de Ali Nutkî Dede. Ziya Bey'e göre bu âyinin bestecisi Yenikapı Mevlevîhanesi meşihatında Ali Nutkî Dede'ye halef olan kardeşi Abdülbâkî Nâsır Dede'dir. Mehmet Ziya Bey bu görüşünü destekleyecek bir kaynak ya da belge göstermez. Bkz. İhtifâlci Mehmet Ziya Bey, *Yenikapı Mevlevîhanesi*, İstanbul, Ataç Yayınları, 2005, s. 125. *Defter-i Dervişan*'ın yayını ve tıpkıbasımı için bkz. Bayram Ali Kaya-Sezai Küçük (haz.), *Defter-i Dervîşân – Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi (Kültür Yayınları, 17), 2011.

70 Dede Efendi'nin bazı âyinlerinin (Şevkutarab, Sabâ Bûselik, Ferahfezâ, Bestenigâr) peşrevlerinin gerçekten kendisine mi yoksa çağdaşı saz eserleri bestecisi "Veli Dede" olarak da anılmış olan Neyzen Deli İsmail Dede'ye (1808-1860) mi ait olduğu konusunda kuşkular vardır. Genel kanı bu peşrevlerden bazılarının Dede Efendi'ye ait olabileceği yönündedir. Ne var ki, burada bir kesinlikten söz edilemez.

71 Reis Mahmut Efendi'yle müştereken bestelenmiş olan bu eser, bildiğimiz kadarıyla Dede'nin tek "ortak" eseridir.

72 *Letâif- i Enderûn*'da 1823 yılında Padişah II. Mahmud'un huzurunda yapılan bir musıki faslı sırasında icra edilen eserlerden söz edilirken "Derviş İsmail'in Sabâ Bûselikten yaptığı Fasıl" ibaresi geçiyor.

XII - 1823 Sabâ-Bûselik Beste ("O nahl-i bağ-ı letâfet aman aman geliyor")
[**Hİ/LE** (s.221)**]**

XIII - 1823 Sabâ- Bûselik Ağır semai ("Reng-i rûh-ı gülzarı tebah eyledi bülbül")
[**Hİ/LE** (s.221)**]**

XIV - 1823 Sabâ-Bûselik Yürük Semai ("Sevdi seni ey yüzü mâhım")
[**Hİ/LE** (s.221)**]**

XV - 1823 Sabâ-Bûselik Şarkı ("Sahbâyı doldurur sâkıyâ")
[**Hİ/LE** (s.221)**]**

XVI - 1824 Sabâ Mevlevî Âyini
[**RY/EE III** (s.133)].
[**SNE-TMA (**s.436)][73]

XVII - 1824 Nevâ Mevlevî Âyini
[**RY/EE III** (s.134)].
[**SNE-TMA (**s.436].

XVIII - [<1830] Sabâ Şarkı ("Gûş eyle gel bülbülleri")
[**EVT]**

XIX - [<1830] Uşşâk Şarkı ("Pür âteşim açtırma sakın ağzım zinhar")
[**EVT]**

XX - [<1830] Hicaz Şarkı ("Çoktur gönülde dağ-ı melâlim")
[**EVT]**

XXI - [<1830] Şehnaz Bûselik şarkı ("Ben müptelâ oldum sana")
[**EVT]**

XXII - [<1830] Evcârâ Şarkı ("Hüsnüne mail gönül ezelden")
[**EVT]**

XXIII - [<1830] Şedd-i Arabân şarkı ("Gözümden gönlümden hayalî gitmez")
[**EVT]**

Bu Faslın Padişah huzurundaki bu icrasının hemen öncesinde bestelendiğini ve ilk icrasının padişah huzurunda gerçekleştiğini varsaymak yanlış olmaz.

73 Sadettin Nüzhet Ergun, Saba ve Neva âyinlerinin ilk icraları için Rauf Yekta Bey'le aynı Hicrî tarihi vermekle birlikte (sırasıyla, Cemaziyülâhir 1239 ve Şaban 1239), bu tarihleri Miladi takvime çevirirken yanılmakta ve 1824 yerine 1823 yılına işaret etmektedir. Sabâ Bûselik faslındaki dört eserle aynı makamdaki Mevlevî âyininin aşağı yukarı aynı yıl yapılmış olmaları bizatihi bu yeni makamın da aynı yıl veya o yılın hemen öncesinde icadedilmiş olabileceğini akla getiriyor.

XXIV - [<1830] Rast şarkı (“Üftadenim ey bîvefâ”)
[**EVT]**

XXV - [<1830] Nühüft şarkı (“Bend oldu dil bir şûh-ı cihane”)
[**EVT]**[74]

XXVI - [1830<] Rast “Kâr-ı nev” (“Gözümde dâim hayal-i canan”)

XXVII - [1830<] Rast şarkı (“Yine bir gülnihal”)

XXVIII - [1830<] Rast Şarkı (“Görsem seni doyunca”)

XXIX - [1830<] Rast şarkı (“Yüzündür cihanı münevver eden”)

XXX - [1830<] Ferahfezâ şarkı (“Bir verd-i rânâ ettim temâşâ”)

XXXI - [1830<] Hicaz yürük semai (“Yine neş’e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ”)

XXXII - 1832 Ferahnâk Beste (“Figan eder yine bülbül bahar görmüştür”)
[**RY/EE III** (s.137)]

XXXIII - 1832 Ferahnâk Ağır semai (“Dil-i bîçâreyi mecrûh eden tig-i nigâhındır”)
[**RY/EE III** (s.138)]

XXXIV - 1832 Bestenigâr Mevlevî Âyini
[**RY/EE III** (s.140)]
[**SNE-TMA (**s.436].

XXXV - 1832 Bestenigâr Peşrevi

XXXVI - 1832 Sabâ-Bûselik Mevlevî Âyini
[**RY/EE III** (s.149)]
[**SNE-TMA (**s.436]

XXXVII - 1832 Sabâ Bûselik Peşrevi

XXXVIII - 1834 Ferahfezâ Ilahi (“Şûride vü şeydâ kılan”)
[**RY/EE III** (s.151)]

XXXIX - 1834 Ferahfezâ Kâr (“Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb-ı hayy”)
[**RY/EE III** (s.152)]

XL - 1834 Ferahfezâ beste (“Ey kaşı keman tîr-i müjen canıma geçti”)
[**RY/EE III** (s.152)]

---

74 Yukarıda da belirttiğimiz üzere, *Evterpi*’de Dede Efendi’nin toplam olarak on bir eserinin güfte ve notası bulunuyor. **XVIII-XXIV** numaralar arasında sıraladığımız sekiz eserin dışında **I, VIII** ve **X** sıra numaralı eserlerin de güfte ve notaları *Evterpi*’de mevcuttur.

XLI - 1834 Ferahfezâ Ağır semai ("Bir dilber-i nadide bir kamet-i müstesnâ")
[**RY/EE III** (s.152)]

XLII - 1834 Ferahfezâ Yürük semai ("Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim")
[**RY/EE III** (s.152)]

XLIII - 1834 Bûselik Kâr ("Sûr-ı şâhî eyledi âlâmı tayy")
[**RY/EE III** (s.144)]

XLIV - 1834 Bûselik beste ("Olduk yine bu şevk ile mesrûr-u meserret")
[**RY/EE III** (s.144)]

XLV - 1834 Bûselik yürük semai ("Dehr olmada bu sûr ile ma'mur-u meserret")
[**RY/EE III** (s.144)]

XLVI - 1834 Hüzzam Mevlevî Âyini[75]
[**RY/EE III** (s.149)]
[**SNE-TMA (**s.437]

XLVII - 1839 Ferahfezâ Mevlevî Âyini[76]
[**RY/EE III** (s.163)]

XLVIII - 1839 Ferahfezâ Peşrevi[77]

XLIX - 1846 Şehnâz İlâhî ("Yürük değirmenler gibi dönerler")
[**RY/EE III** (s.163)]

75 Rauf Yekta Bey Yenikapı Mevlevîhanesi *Defter-i Dervişan*'ındaki bizzat Dede Efendi'nin beyanını aktararak Dede'nin bu âyini 1833 yılında bestelemeye başladığını, önce eksik şekliyle (yani dört selâm değil, bir tek selâm olarak ve Neva veya Saba âyinlerinden birinin ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmlarının bestesini ekleyerek tamamlanmak suretiyle) birkaç kez Yenikapı Mevlevîhanesi'nde icra edildiğini belirtiyor. Bilâhare dergâhtan gelen ricalar üzerine dört selâma tamamlanıp ancak Nisan 1834'te ilk kez bir bütün olarak mukabelesinin yapıldığını yazıyor Rauf Yekta Bey (*Esâtiz-i Elhân*, s. 160). Buraya Hüzzam âyininin ilk selâmının besteleniş tarihini değil âyinin tamamlanmış şeklinin ilk defa icra edildiği tarihi yazmayı uygun bulduk.

76 Dede Efendi'nin bestelediğini bildiğimiz fakat notası elimizde olmayan yedinci âyini olan Isfahan makamındaki Mevlevî âyini ilk kez 1837 yılında Yenikapı Mevlevîhanesi'nde icra edilmişti.

77 Ferahfezâ âyini için bestelenmiş olan Devr-i Kebir usulündeki bu peşrevin Dede Efendi tarafından değil, "Deli" veya "Veli" lâkabıyla anılan Neyzen İsmail Dede (1808-1860) tarafından bestelenmiş olduğuna dair bir rivayet de vardır.

İSMAİL DEDE EFENDİ (1778-1846) VE YENİKAPI MEVLEVÎHANESİ: BİR İLİŞKİNİN TARİHİ

Asıl uğraş ve meslekleri bambaşka olan birçok on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi icracı ve bestecisinin aksine, Dede Efendi ömrü boyunca musıkiden başka bir şeyle meşgul olmadı. Geçimini sağladığı "profesyonel" başka bir uğraşı bilinmiyor. Saray ve Mevlevîhaneler dışında başka mesleki çevrelerle ilişkisine dair elimizde hiçbir belge yok. Topkapı Sarayı'nda Enderûn meşkhanesinde içoğlanlarına zaman zaman musıki hocalığı, II. Mahmud döneminde padişaha müezzinbaşılık ve musahiplik, saraydaki fasıl heyetlerinde hânendelik, Yenikapı Mevlevîhanesi'nde na'thânlık, âyinhânlık ve kudümzenbaşılık yaptı. Bunların dışında ne maişetini temin edici bir uğraşı veya mesleği, ne de Mevlevî dervişliği ve müzisyenlik ile müzik hocalığından başka bir sosyal kimliği oldu.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin hiç kuşku yok ki en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) zaman zaman Osmanlı'da hiçbir zaman yerleşmemiş bir asilzâdeliği ima eden ve yersiz bir zadegânlık özentisi kokan bir ifadeyle "Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi" diye anıldığı oluyor. Oysa yaşadığı dönemde ona her zaman ya "Hamamcıoğlu İsmail" ya da, daha sıklıkla, "hânende Derviş İsmail" deniyordu. Çünkü o esas itibariyle asilzâdelikle uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan İstanbullu alelade bir halk çocuğu, nihayet Şehzadebaşı'ndaki Acemoğlu hamamının sahibinin veya müstecirinin oğluydu.

İsmail adı bir kurban bayramı dünyaya gelmiş olmasından, dervişliği ve "Dede"liği de Yenikapı Mevlevîhanesi'nin şeyhlerinin etkisiyle mevlevîliğe intisabındandı. Bugüne kalan tarihi belgelerde daha sıkça kullanılan adı "Derviş İsmail" veya "hânende Derviş İsmail" şeklindedir. Yaşadığı sürece onun Mevlevîliğe intisabı diğer niteliklerinin hep önünde gitmişti çünkü. III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde Saray'da hânendelik ettiği zaman dahi resmi kayıtlara adı "Mevlevî hânende Derviş İsmail" olarak geçmiştir. Padişaha daha da yakınlaşıp "padişah musahibi" olduğu zamanlarda ise kayıtlara Saray protokolü gereği "musahip Derviş İsmail Ağa" şeklinde geçti. Gerek III. Selim gerekse II. Mahmud dönemlerinde Topkapı Sarayı harc-ı hassa defterlerinde Dede Efendi'ye Padişah tarafından yapılan ihsan ve atiyeler hep bu isimler altında kay-

da geçmiştir.[1] Enderunlu Çuhadar İlyas Ağa'nın 1812-1830 yıllarını kapsayan ve II. Mahmud dönemindeki Saray yaşamını konu alan "Letaif-i Enderûn" adlı günlüğünde de adı hep "Derviş İsmail" olarak zikredilir.[2] Bu Mevlevî dervişinin merbut olduğu dergâh da Yenikapı Mevlevîhanesi idi. Yenikapı Mevlevîhanesi kayıtlarında da zaten adı "Hamamcı Derviş İsmail", "Hamamcızâde İsmail" veya "Hamamcıoğlu Derviş İsmail" olarak geçer.[3]

Dede Efendi'nin hayatıyla ilgili olarak aslında elimizde pek az somut tarihi bilgi ve belge var ve özel hayatının hemen hemen hiçbir ayrıntısını bilmiyoruz. Bilinenler ise dört başı mâmur ve kronolojik bütünlüğe sahip modern anlamda bir biyografi kaleme almak için son derece yetersiz. İsmail Dede Efendi'nin hayatına dair bilinenlerin aşağı yukarı tümü Rauf Yekta Bey tarafından derlenmiştir. Bu derleme gerek Dede Efendi'nin talebesi ve kendi hocası Zekâi Dede'nin ağzından aldığı gerekse İbnülemin Mahmut Kemal'in ona aktardığı bazı kişisel notlardan[4] bir araya getirilen bölük pörçük bilgilerle bazı şifahî rivayetlere dayanıyor. Daha sonra Sadeddin Nüzhet Ergun bu bilgilere birkaç düzeltme ve ilave yapmıştır.

Bu kısıtlı bilgiler bile Dede'nin müzik hayatında Yenikapı Mevlevîhanesi'nin (ve on dokuzuncu yüzyılda Yenikapı Mevlevîhanesi'ndeki müzik icralarında bizzat Dede Efendi'nin) ne kadar temel bir rol oynadığını göstermeye yeter. Çünkü Dede'nin müzik yaşamının büyük kısmı bu Mevlevîhanede ve onun etrafında cereyan eder.

YENİKAPI MEVLEVÎHANESİ VE MUSIKİ EĞİTİMİ

Osmanlı döneminde tekke ve dergâhların birer musıki okulu işlevi gördükleri sık sık söylenir. Diğer tarikatlar gibi musıkiyi sadece bir ibadet ve vecd aracı olarak değil bizatihi ibadetin kendisi olarak telâkki eden Mevlevî dergâhlarının burada önde gelen bir rol oynamalarında ise şaşacak bir şey yok. Bunlara zaman zaman "konservatuar" sıfatının lâyık görülmesi de bundandır. Mevlevî derghâhlarında yetişen musıkişinasların en önemlilerinden biri de hiç kuşku yok ki İsmail Dede Efendi'dir.[5]

---

1 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, C. XLI, S. 161, 1977, s. 79-115.

2 Bkz. Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987.

3 Bkz. Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân*-(Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri), İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011, s. 57, 61, 63, 81 vs.

4 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1958, s. 12.

5 Yenikapı Mevlevîhanesi'nin on sekiz, on dokuz ve yirminci yüzyıllardaki –hepsi de musıkiyle yakından ilgili olan– şeyhleri hakkında bkz. Mustafa Erdoğan, "İstanbul'da Kütahyalı bir Şeyh ailesi: Seyyid Ebûbekir Dede ve Ahfadı", *İstanbul Araştırmaları*, S. 7, Ekim 1998, s. 125-170.

Dede Efendi de ömrünün sonuna dek Yenikapı dergâhı ile yakın ilişkisini devam ettirmiştir. Dede'nin hayatının ileri bir dönemine ait *Defter-i Dervişân*'dan alınma bir tek örnek vermekle yetinelim: "Derviş İsmail'in" Mevlevîhanede çilesini doldurup Dede olmasından tam otuz beş yıl sonra Dede'nin damadı (kızı Fatma hanımın eşi) Ahmet Dürrî Bey 15 Rebiyülâhir 1252 (29 Temmuz 1836) tarihinde Mevlevî muhibbi olmaya karar vermiştir. Kayınpederi İsmail Dede'nin delalet etmesi sayesinde de Dürrî Bey dönemin Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Osman Selâhattin Dede'nin elinden o tarihte sikke giymiştir.[6]

Dede Efendi'nin musıki eğitiminin önemli bir bölümünün Yenikapı Mevlevîhanesi'nde cereyan ettiği biliniyor. Daha çocuk yaşında ilk musıki hocası olduğu söylenen Uncuzâde Mehmet Efendi'den bir süre meşk aldıktan sonra aşağı yukarı on beş yaşlarından itibaren dergâhta mukabele yapılan Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevîhanesi'ne muntazaman devama başlar. Mukabele günleri yapılan musıki meşklerine katılır, musıkideki büyük yeteneğini takdir eden Şeyh Ali Nutkî Dede'nin (şeyhliği 1775-1804 yılları arasındadır) musıki talebesi olur. Şeyhten dini musıki dersleri almakla kalmayıp genç İsmail'in mutrıba çıkıp mukabele günleri diğer âyinhânlarla birlikte âyin de okuduğunu tahmin etmek zor değildir. Ali Nutkî Dede'nin musıkiye son derece yetenekli bu genç Mevlevî muhibbinin eğitimine özel bir özen gösterdiği Rauf Yekta Bey tarafından naklediliyor.[7]

Bir süre sonra genç İsmail tarikata büsbütün intisab etmeyi arzu eder, ikrar verip Mevlevî dervişi olmaya karar verir ve bu amaçla Yenikapı dergâhı şeyhi Ali Nutkî Dede'ye başvurur. Mevlevî çilesinin zorlukları konusunda uyarıldıktan ve ebeveyni de ikna edildikten sonra bir "nev-niyâz" olarak dergâha girer ve âdet olduğu üzere sembolik olarak 1001 gün sürmesi beklenen Mevlevî çilesine soyunur. Mevlevîhanede çeşitli hizmetler yerine getirdikten sonra o ana dek sadece "muhip" yani bir tür sempatizan olan kişi bu 1001 günlük çile süresi sonucunda Mevlevî dervişi olmaya ve dergâhtaki bir hücrede ikamet etmeye hak kazanırdı.

Defter-i Dervişan'da İsmail Dede'nin adı birkaç kez geçiyor. Ali Nutkî Dede "Hamamcızâde Derviş İsmail'in" ikrar verip matbah-ı şerife girme olayını dergâhın *Defter-i Dervişan*'ına "*Zaman-ı meşihatımızda* [şeyhliğimiz zamanında] *dergâh-ı aliyeye çile çıkarıp derviş olmaya gelen canlar*" başlığı altında 18 Zilhicce 1212 (3 Haziran 1798) tarihinde kaydeder. Mevlevî dervişi olmaya karar veren İsmail o sırada yirmi yaşındadır. Derviş İsmail çilesi sırasında

6 Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân* (*Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri*), İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011, s. 223.

7 Bkz. Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân-Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925, s. 127-128.

semazenliği de meşketmiştir ve Ali Nutkî Dede'nin yine aynı defterde belirttiğine bakılırsa "*Hamamcı Derviş İsmail*" sema meşkini tamamlayıp ilk kez 15 Cemâziyülâhir 1212 (14 Eylül 1798) Perşembe günü dergâhta yapılan mukabelede tennure giyip sema etmiştir.[8]

Derviş İsmail işte bu Mevlevî çilesi sırasında İstanbul'un musıki çevrelerinde şöhret kazanmaya başlar. Rivayete göre bu şöhretin nedeni de Yenikapı Mevlevîhanesi'ndeki çilesi devam ederken yani izinsiz dergâhtan dışarı çıkması dahi mümkün olmadığı sıralarda bestelediği bir şarkıdır. "Zülfündedir benim baht-ı siyahım/Sende kaldı gece gündüz nigâhım" güfteli Bûselik makamında bir şarkıdır bu. Derviş İsmail bu şarkıyı dergâhta bestelemiş, dergâha devam eden musıkişinaslara meşketmiş, şarkı İstanbul'da çok beğenilip yayılmış, rivayete göre de tâ musıkişinas Padişah III. Selim'in kulağına kadar gitmiştir. Kendisini Saray'a getirten III. Selim ise bu şarkıyı bir kez de bestecisinin sesinden dinledikten sonra Derviş İsmail'i bir atiyye vererek ödüllendirir ve onu Yenikapı dergâhına geri yollar.

Rauf Yekta Bey'in naklettiğine göre aynı olay kısa bir süre sonra tekerrür eder. Bu sefer Saray'a celbedilip bestecisine okutturulan eser o sırada çilesi hâlâ devam etmekte olan Derviş İsmail'in Hicaz makamından bestelediği "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhalara saldın beni" güfteli Nakış Bestesidir. Bu eseri de İsmail tekkeye gelen bazı meraklılara, musıki talebelerine meşkeder, eser böylece yayılır, tıpkı bir önceki şarkı gibi kendisi de bizzat büyük bir besteci olan III. Selim'in kulağına kadar gelir ve takdir edilir. İsmail tekrar Topkapı Sarayı'na çağrılır, ama bu kez sonuç farklı olur. III. Selim beğendiği bu değerli besteci ve icracının Topkapı Sarayı'na aldırılıp Saray'ın musıki hayatına katılmasını emreder.

Padişahın bu iradesinin sonucunda İsmail'in Yenikapı Mevlevîhanesi'nde tam 1001 gün sürmesi beklenen çilesinin, kuşkusuz Şeyh Ali Nutkî Dede'nin de onayıyla, biraz kısaltıldığı anlaşılıyor. Dergâhın defterindeki kayda göre "*şehrî* [yani İstanbul'lu] *Derviş İsmail Hamamcızâde*" 20 Şevval 1215 (6 Mart 1801) tarihinde Mevlevî çilesini tamamlamış sayılır ve, dönemin tabiriyle, "hücreye çıkar".[9] Derviş İsmail'in henüz çiledeyken Yenikapı şeyhinin izniyle iki kez Saray'a gitmiş olması da aynı deftere "*reften Derviş İsmail bâ huzûr-ı Hümâyûn*" [Derviş İsmail padişahın huzuruna gitti] şeklinde 12 ve 24 Ağustos 1800 tarihlerinde iki kez kayda geçmiştir.[10]

---

8 Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân-(Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011, s. 57, 61.

9 Bkz. Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân-(Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri)*, s. 63; Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, C. II, 1943, s. 429.

10 Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân-(Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri)*, s. 81.

Mevlevî erkânına göre çilesini tamamlayan bir derviş hem ömrü boyunca taşıyacağı Dede ünvanına hak kazanırdı hem de eğer bekârsa ve dergâhta ikamet etmek istiyorsa kendisine özel bir hücre tahsis edilirdi. İsmail Dede Efendi'ye III. Selim'in emriyle Saray'da bir görev verilmesi ise onun sürekli olarak Topkapı Sarayı'nda ikamet etmesini kesinlikle gerektirmiyordu. Padişah'ın isteğine bağlı olarak Saray'daki fasıl icralarına katılmak ve Saray'da eğitim görmekte olan içoğlanlarına musıki dersleri vermek, Dede'nin esas görevleri bunlardı. Dolayısıyla Dede Efendi bir yandan Saray'daki bu görevlerini yerine getirirken bir yandan da Yenikapı Mevlevîhanesi'nde kendisine tahsis edilen derviş hücresinde ikamet etmeye pekâlâ devam etmiş olabilirdi. Ne var ki, dergâhın kayıtlarında orada fiilen ikamet ettiğine dair hiçbir somut iz yok. Ayrıca, Dede sıfatıyla da muntazaman dergâhta mukabeleye katılmaya devam etmiş olmalıdır bu yıllarda.

Bu varsayımımızı teyid eden ve eldeki belgelere dayanan bir diğer husus da şudur: Topkapı Sarayı harcama kayıtlarında ona yapıldığı gözüken ödemelerde veya III. Selim dönemine ait personel veya musıkişinas listelerinde Dede Efendi'den hiçbir zaman bir "Enderûn çavuşu" veya Saray'ın şu ya da bu "odasının" bir mensubu olarak söz edilmez. Eğer sarayda ikamet etmekte olsaydı tıpkı Saray'da musıkiyle ilgili bir görevi olan besteci Sadullah Ağa gibi, ya da daha sonraki bir dönemde ikisi de Dede'nin talebesi olan Dellâlzâde İsmail ve Çilingirzâde Ahmet Efendiler gibi Dede Efendi'nin kendisinden de muhtemelen Enderûn çavuşu olarak söz edilecekti. Oysa bütün harc-ı hassa defterlerinde o sadece zaman zaman kendisine maaş, bayramlarda da "in'âm" (yani hediye) ödemesi yapılan "Mevlevî dervişi hânende İsmail"dir. Bunlardan anlaşılan da şudur: Dede, Saray'da ikamet etmiyordu ve Saray'ın bir "odasının" mensubu değildi.

Bilâhare, sultan II. Mahmud döneminde padişaha biraz daha yakınlaştığı zamanlarda bile Saray'ın belgelerinde sadece "Musahip Derviş İsmail" olarak anılmıştır. Dede Efendi'nin 1812 yılında II. Mahmud'a musahip tayin edildiği anlaşılıyor.[11] Başkaca bir sıfatı veya görevi yoktur eldeki resmi belge ve kayıtlara göre.

Dede Efendi'nin musıki hayatında Saray ve tekke karşıtlığının izlerini aramak da boşunadır, çünkü Saray'da görevliyken bile hiçbir zaman Mevlevî dervişinin kılık ve kimliğinden sıyrılmamış, gençliğinde Yenikapı Mevlevîhanesi'nde oluşan dervişliğini hiçbir zaman ikinci plana atmamıştır. Mevlevîhanede musıki icra eder veya öğretirken de ön planda olan "saraylı" olması değil dervişliğidir. Tâ 1823-25 yıllarında Saray fasıl heyetiyle birlikte

11 Bkz. Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987, s. 59; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, C. XLI, S. 161, 1977, s. 105-109.

Padişah II. Mahmud'un huzurunda icra edilen musıki fasıllarında yer aldığı zaman bile Saray'daki olayları *Letâif-i vekâyi-i Enderûn*'unda anlatan Hızır İlyas Ağa ondan "Derviş İsmail Ağa" olarak söz eder.

Çilesini 1800 yılında bitirdikten sonra "hücreye çıkan" İsmail Dede Efendi'nin dergâhtaki ikameti uzun süre devam etmiş olamaz. Eğer Yenikapı Mevlevîhanesi'ndeki hücresinde bir süre fiilen ikamet ettiyse bile (ki bu fiili ikameti belgelemek mümkün değil), dergâhtaki ikametinden ayrıldığına kesin olarak emin olabildiğimiz yıl 1802 yılıdır. Çünkü o tarihte Dede Efendi'nin evlendiğini ve mecburen bir kira evine çıktığını biliyoruz. Yani çilesini ikmal ettikten sonra Dede'nin dergâhta ikamet süresi (eğer ikamet ettiyse) iki yılı geçmiş olamaz. Mevlevî dergâhlarının yerleşik âdetlerine göre dergâhın Şeyhi ve onun ailesinden başka hiçbir Mevlevî dervişi evli olup ailesiyle birlikte dergâhta sürekli olarak ikamet edemezdi. Sonuç itibariyle 1802'ye kadar olan yıllar, yani Dede Efendi'nin yetiştiği, musıki öğrendiği, besteciliğe ve musıkide üstatlığa ilk adımlarını attığı yılları hep Yenikapı Mevlevîhanesi'nde ve onun etrafında geçmiştir.

KUDÜMZENBAŞILIK VE MEVLEVÎ AYİNLERİ

Daha henüz Ali Nutkî Dede'nin musıki talebesiyken Yenikapı dergâhında düzenli olarak mukabeleye katılan, mutrıba çıkan Derviş İsmail'in kısa sürede o dönemde Mevlevî musıkisi repertuarının tümünü ezberine almış olduğunu tahmin edebiliriz. Kaldı ki döneminin birçok kaynağında Dede Efendi çok sayıda musıki eserini ezbere bilen, mahfuzatı en geniş, repertuarı en kalabalık ve en çeşitli olan eşsiz bir musıki üstâdı olarak tavsif edilir. *Letâif-i Enderûn*'da Hızır İlyas Efendi geniş musıki bilgi ve tecrübesine atıfta bulunarak onu "Farâbî-i sânî" (ikinci Farâbî) olarak nitelemesi boşuna değil.

Bilindiği üzere, özgün Mevlevî musıkisinin repertuarı sadece âyinlerden müteşekkildir. Diğer tekke ve tarikatlarda olduğu gibi Mevlevîlikte ilâhî, tevhid, tesbih, nefes, durak gibi nispeten kısa dini musıki eserleri okunmaz. Mevlevî mukabelesinin müzikal içeriği sadece en başta okunan Na't-ı Mevlânâ'dan, âyinin kendisinden ve âyinin başında ve sonunda çalınması adet olan taksimler, peşrevler ve saz semaisinden ibarettir. Zaman zaman esas âyinin icrasından sonra hâzirûn'un isteği ("niyazı") üzerine art arda okunan iki mutad ilâhî bile (bunlar hep "Şem'-i rûhumu cismine pervâne düşürdüm", ve "Dinle sözümü sana derim özge edâdır" güfteli Segâh ilâhîlerdir) birer bağımsız ilâhî olarak telâkki edilmez. Bu iki ilâhînin başına bir ney taksimi, sonlarına da bir "son yürük semai" ve diğer bir ney taksimi getirilerek minyatür bir âyin hâline getirilip öylece icra edilirler. Bu minyatür âyinin adı da "Niyaz Âyini"'dir.

Mevlevî mukabelelerinde okunan âyinler uzun, karmaşık, kendilerine mahsus yapı, güfte ve üslûpları olan gayet mutantan eserlerdir. Baştaki na't-ı Mevlânâ'sıyla, peşreviyle, ney taksimleriyle, yapısı, kullanılan usuller ve büyük çoğunluğu Mevlânâ'nın eserlerinden seçilmiş güfteler kullanan ve "selâm" adı verilen dört bölümüyle, sonda icra edilen "son peşrev" ve "son yürük semai"siyle bir Mevlevî âyini sadece tarikatın tasavvufî inancını, sembolizmini ifade etmek ve sema' ritüeline zemin oluşturmakla kalmaz. Mukabele dışında, bir konser ortamında icra edildikleri zaman bile bir saate yakın bir icra süresi olan bu Mevlevî âyinleri geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin en karmaşık, en uzun ve en kapsamlı eser türleridir aynı zamanda.

Dede Efendi'nin dönemine gelinceye kadar toplam olarak on beş adet Mevlevî âyini bestelenmişti ve tüm Mevlevîhanelerde icra edilmekteydi.[12] Bunlardan üç tanesi "beste-i kadîm" denen, muhtemelen on altıncı yüzyıl sonlarında veya on yedinci yüzyıl zarfında bestelenmiş veya derlenmiş, bestecisi bilinmeyen ve kronolojik olarak ilk olan Pençgâh, Dügâh ve Hüseynî makamlarındaki âyinlerdir. Ayrıca, bu on beş âyin arasında Köçek Mustafa Dede'nin (Bayâti makamında) ve Itrî'nin (Segâh) birer, Nâyî Osman Dede'nin Rast, Uşşak, Çargâh ve Hicaz makamlarından toplam dört adet, Musahip Seyyid Ahmet Ağa'nın Hicaz ve Nihavend makamlarında iki adet âyininden başka Sultan III. Selim'in bizzat kendi icadı olan Sûzidilârâ makamında bestelediği âyini de vardır.

Yıllarca Yenikapı Mevlevîhanesi'ne devam ettikten sonra ikrar verip çilesini doldururken dergâhta aşağı yukarı iki yıl boyunca fiilen ikamet ettiği kesin olan İsmail Dede Efendi'nin bu âyinlerin istisnasız hepsini okumuş, icra etmiş ve ezberine almış olduğuna hiç kuşku yok. Dönemin anlayışı ve teamüllerine göre zaten mevcut âyinlerin tümünü ezberine almamış bir kişinin yeni bir âyin bestelemeye soyunması bir küstahlık, haddinibilmezlik olarak görülürdü. Dede Efendi'nin mevcut âyin repertuarını yetersiz görüp başka makamlardan da âyin bestelemeyi tasarlamış olduğunu düşünmek için birçok neden var. Toplam olarak sekiz adet Mevlevî âyini bestelemiş olması da bunun bir işareti olsa gerektir.

Ne var ki, Dede Efendi'nin ilk bestelediği âyin olan Şevkutarâb makamındaki âyinin gerçekten de ona ait olup olmadığı veya âyinin tümünün aynı kişi tarafından bestelenip bestelenmediği konusunda birtakım kuşkular vardır. Dönemin Padişahı III. Selim'in icat ettiği bir makam olan Şevkutarâb makamındaki bu âyinin ilk icrası, ilk mukabelesi 19 Rebiyülâhir 1219 (28 Temmuz 1804) tarihinde Yenikapı Mevlevîhanesi'nde yapılmıştır. Dergâhın

12 Bkz. *Mevlevî Âyinleri*, C. VI-XVIII, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatından, 1934-1939; Sadettin Heper (Haz.), *Mevlevî Âyinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.

âyin defterine de ilk icra tarihiyle birlikte bu âyinin Derviş İsmail'e ait olduğu notu düşülmüştür.

Şevkutarâb âyininin bu ilk mukabelesinden bir ay kadar sonra (Ağustos 1804) Dergâhın Şeyhi Ali Nutkî Dede vefat eder. Vefâtının hemen ardından da bizzat Dede Efendi'nin elyazısıyla dergâhın âyin defterine şöyle bir not ilave ediliyor:

> *"Şeyhim azizim Yenikapı şeyhi es-seyyid Şeyh Ali Efendi hazretlerinin rey ü tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan halen okunan bestede medhalim yoktur. Hal-i hayatlarında tenbihleri mucibince kendi isimlerini ihfa ve bâlâsına bu fakirin ismimi tahrir buyurup fakire alâ tarik-ül hediye ihsan buyurdular. el-fakîr Derviş İsmail"* [13]

Bu ifadenin anlamı gayet açık. Bir mahviyetkârlık örneği veren Şeyh Ali Nutkî Dede, bestelediği bu âyinin kendi adıyla değil hem müridi hem de musıkide talebesi olan İsmail'in adıyla bilinmesini istemiş, âyini bestelemiş olma şerefini ona hediye etmiştir. Ancak, durumun tam da öyle olmayabileceğine işaret eden bazı karineler vardır. Bir kere, Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Ali Nutkî Dede'nin başka herhangi bir bestesi bilinmiyor. Ali Nutkî Dede musıki üstatı olarak biliniyordu ama aynı zamanda besteci de olduğunu kanıtlayacak başkaca bir eseri ortada yoktur. Diğer yandan, Şevkitarâb âyininin yapısı ve melodik üslûpları Dede Efendi'nin bilâhare besteleyeceği âyinlerin üslûbuna çok benzer. Ayrıca, bizzat Dede Efendi, 1832 yılında Yenikapı dergâhının âyin defterine şöyle bir ibare yazmıştır:

> *"...Cümle dervişân karındaşlara mâlûm ola ki bu abd-i ahkara gerçi yedi âdet âyin-i şerif tasnifi nasip oldu..."*

Oysa dergâhtaki deftere bu notu düştüğü sıralarda Dede Efendi söz konusu Şevkitarâb âyini dışında –hepsinin de mukabeleleri Yenikapı dergâhında yapılmış olan– altı adet âyin bestelemişti sadece. Bunlar Neva, Bestenigâr, Sabâ, Sabâ Buselik, Hüzzam ve Isfahân makamlarındaki âyinlerdir. Demek ki yukarıdaki metinde Dede Efendi yedinci bir âyin daha bestelemiş olduğunu kendisi söylüyor.

İşin gerçeğinin aslında bundan daha karmaşık olması da ihtimal dahilindedir. Yani Şevkitarâb âyininin bir kısmını Dede Efendi bir diğer kısmını da Ali Nutkî Dede bestelemiş olabilirdi. Başka bir bestesi bilinmeyen ve ömrünün sonlarına doğru bir âyin bestelemeye soyunan Ali Nutkî Dede'nin başladığı işi onun önerileri doğrultusunda ve onun işaret ettiği güfteleri kullanarak musıki talebesi Derviş İsmail pekâlâ tamamlamış olabilirdi. Ya da âyinin tümünü ya da tümüne yakın bir bölümünü fiilen bestelemiş olan Der-

13 Bkz. Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân-Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925, s. 131.

viş İsmail bir mahviyetkârlık örneği göstererek bu âyini yeni vefat etmiş olan musıkideki üstâdı ve mürşidi Şeyh Ali Nutkî Dede'nin ruhuna ithaf ve hediye etmeyi düşünmüş olabilirdi.

Üçüncü bir ihtimal de şudur: Dede Efendi yukarıda verdiğimiz ve *Defter-i Dervişan*'dan aldığımız kısa notunda Ali Nutkî Dede'nin

> *"...Şeyh Ali Efendi hazretlerinin rey ü tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan..."*

söz ediyor. Bu ifadeleri Ali Nutkî Dede'nin bu âyini veya bazı yönlerini İsmail Dede'ye "*rey ve tedbir*"iyle, yani fikir vererek ve yol göstererek yardımcı olduğunu, örneğin âyinde kullanılacak güfteleri seçtiğini, âyinin her selâmında nelerin nasıl yapılacağını "*tarif*" ettiğini, ama besteyi fiilen Dede'nin yaptığı şeklinde anlamak da mümkün.

Kaldı ki, şeyhinin "tarifiyle" bir Mevlevî dervişinin âyin bestelemesinin başka örnekleri de yok değil. Mesela 1880'li yılların başında Yenikapı Mevlevîhanesi'nin kudümzenbaşısı bulunan ve İsmail Dede Efendi'nin talebesi olan Zekâi Dede'nin, aynı dergâhın şeyhi ve Abdülbaki Nâsır Dede'nin torunu Mehmed Celâleddin Efendi'nin talebi üzerine ve onun işaret ettiği güfteleri kullanarak Isfahan makamında bir âyin bestelediğini biliyoruz. Bu âyinin de ilk mukabelesi Yenikapı Mevlevîhanesi'nde 26 Ocak 1885 tarihinde yapılmıştı.[14]

Netice itibariyle, Şevkutarâb âyinindeki dahli ne olmuş olursa olsun Dede Efendi bundan başka yedi adet Mevlevî âyini daha bestelemiştir. Buradaki "yedi adet Mevlevî âyini" ifadesi aslında tam olarak doğru da sayılmaz. Çünkü Dede Efendi bu diğer yedi adet âyinin hepsini dörder selâm olarak bestelememiştir. Oysa bir âyinin tamam olması için dört selâm icra edilmesi gerekiyor. Mukabelenin yerleşik ritüeli bunu gerektiriyor.

Ne var ki, Dede Efendi'nin Bestenigâr âyini yalnızca üç selâm olarak bestelenmiştir. Kesildiği yerden de yine Dede Efendi'nin Sabâ âyininin dördüncü selâmına geçmek suretiyle tamamlanır. Kezâ, Sabâ Bûselik makamındaki âyininin de Dede Efendi sadece birinci selâmını bestelemiştir ve bu âyin icra olunacağı zaman Nevâ âyininin ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmları ilave olunarak tamamlanır. Bu makamlardaki âyinlerin Dede Efendi tarafından niçin bu şekilde bestelendiklerini ve bilâhare dört selâma tamamlanmadıklarını tam olarak bilemiyoruz. Çünkü buna benzer bir durum da Dede'nin Hüzzam âyininin başına gelmiştir. Önce bu âyini bir tek selâm olarak bestelemişti Dede Efendi. Ondan sonrası Sabâ âyininin iki, üç ve dördüncü selâmları ile tamamlanıyordu. Bu şekliyle Yenikapı dergâhında birkaç kez mukabelesi

14 Bkz. İhtifâlci Mehmed Ziya, *Yenikapı Mevlevîhanesi*, İstanbul, Ataç Yayınları, 2005, s. 187.

yapıldıktan sonra dervişânın ricası üzerine Dede Efendi Hüzzam âyininin iki, üç ve dördüncü selâmlarını da aynı makamda besteleyip tamamlamıştır. Hüzzam'dan sonra Dede'nin yine bir tek selâm olarak bir Isfahan âyini bestelediği fakat bu âyinin bestesinin bilâhare unutulduğu Rauf Yekta Bey tarafından nakledilir.

Kronolojik olarak sonuncusu olan Ferahfezâ âyini hariç Dede Efendi'nin bestelediği Mevlevî âyinlerinin hepsi de çok uzun yıllardan beri mensubu bulunduğu Yenikapı Mevlevîhanesi düşünülerek bestelenmiş ve bu âyinlerin ilk mukabeleleri bu dergâhta yapılmıştır. Dede Efendi'nin bestelediği âyinlerin ilk mukabelelerinin yapıldığı tarih ve mekân aşağıda gösterilmiştir:

Şevkutarâb âyini	28 Temmuz 1804	Yenikapı Mevlevîhanesi
Sabâ âyini	13 Şubat 1824	Yenikapı Mevlevîhanesi
Nevâ âyini	26 Mayıs 1824	Yenikapı Mevlevîhanesi
Bestenigâr âyini	1833	Yenikapı Mevlevîhanesi
Sabâbûselik âyini	14 Kasım 1833	Yenikapı Mevlevîhanesi
Hüzzam âyini	Nisan 1834	Yenikapı Mevlevîhanesi
Isfahan âyini	Ocak 1837	Yenikapı Mevlevîhanesi
Ferahfezâ âyini	3 Nisan 1839	Beşiktaş Mevlevîhanesi

Dede'nin son bestelediği âyin olan Ferahfezâ âyininin ilk icrasının Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde yapılmış olmasının nedeni, Rauf Yekta Bey'in de naklettiği gibi, Dede Efendi'nin bu âyini bilhassa o dergâhta icra edilmek için bestelemiş olması kesinlikle değildir. Dede Efendi'nin Yenikapı Mevlevîhanesi'nden başka bir Mevlevî dergâhıyla kalıcı bir ilişkisi olduğu bilinmiyor zaten. Ferahfezâ âyininin ilk mukabelesinin Yenikapı değil de Beşiktaş'ta yapılmasının nedeni o sıralarda hasta olan ve herhalde bizzat yaptırdığı Çırağan Sarayı'nda ikamet etmekte olup hasta hâliyle tâ sur dışında bulunan Yenikapı Mevlevîhanesi'ne kadar gitmek istemeyen Padişah II. Mahmud'un bizzat Dede Efendi'ye sipariş ettiği bu âyini Çırağan Sarayı'nın sahil komşusu olan Beşiktaş dergâhında dinlemek istemiş olmasıdır. Nitekim, II. Mahmud Ferahfeza âyininin dinlemeye geldiği bu ilk icrasından üç ay kadar sonra, 1 Temmuz 1839'da vefat etmiştir.

Dede'nin hangi makamlardan Mevlevî âyini bestelemeyi seçtiği de ilginçtir doğrusu. Bir yandan Neva, Sabâ ve Isfahan gibi klâsik olan fakat henüz üzerinde bir âyin bestelenmemiş makamlar seçtiğini görüyoruz. Diğer yandan da Ferahfeza, Hüzzam ve Şevkitarâb gibi o dönemde nispeten yeni sayılan ve repertuarı henüz pek geniş olmayan makamlar. Sabâbûselik ise Sabâ ve Bûselik makamlarını bir araya getirip bizzat Dede Efendi'nin oluşturduğu bir terkiptir. Dede'nin yenilikçi tavrını burada görmek mümkün. Bu yeni makamda bestelenmiş âyin karşısında dönemin daha muhafazakâr musıki çev-

relerinden "Âyin besteleyecek makam mı kalmadı ki...." türünden serzenişler geldiği de aktarılan rivayetler arasındadır. Ne var ki, bu konudaki dedikodular Dede Efendi'nin müzikal konum ve prestijine yenik düşmüş olacak ki, bestecisi tarafından icat edilen bir makamdaki bu âyinin ilk mukabelesi yine Yenikapı Mevlevîhanesi'nde yapılmıştır.

Dede Efendi kendi icadı olan bu terkipten bir Mevlevî âyini bestelemenin ilhamını ve cüretini Yenikapı şeyhlerinden Abdülbâki Nâsır Dede'nin (şeyhliği 1804-1821) bestelediği Acembuselik âyininden, Padişah III. Selim'in icadı olan Şevkutarâb makamındaki kendi (veya Ali Nutkî Dede'nin) âyininden veya bizzat III. Selim'in icat ettiği bir diğer makam olan Sûzidilârâ makamındaki âyinden almış olabilir.

Dede Efendi'nin Yenikapı Mevlevîhanesi'yle müzikal ilişkisi ve bu dergâha katkısı bu âyinleri bestelemiş ve dolayısıyla Mevlevî musıkisi repertuarını çok genişletmiş olmasıyla da kalmıyor. İsmail Dede Efendi uzunca bir süre Yenikapı dergâhında *kudümzenbaş*ılık da yapmıştır. Bu görevi uzun yıllar kudümzenbaşılık yaptıktan sonra 1829 yılında yeğeni Recep Hüseyin Hüsnü Dede'nin vefatıyla Yenikapı dergâhına şeyh olarak atanan Abdürrahim Künhî Dede'den devralmış olması muhtemeldir. Eğer bu varsayım doğruysa Dede'nin kudümzenbaşılığı toplam olarak on yedi sene (1829-1846) sürmüş demektir.

Bir Mevlevî dergâhında kudümzenbaşılık yapmak sadece haftada bir ya da iki kez Mevlevî âyini icra edilirken mutrıbda kudüm vurmak anlamına gelmiyordu. Genellikle kayd-ı hayat şartıyla gelinen kudümzenbaşılık mevkiini işgal eden kişinin müzikle ilgili çok daha kapsamlı görevleri vardı dergâhta. Bir Mevlevîhanenin kudümzenbaşısı o dergâhtaki tüm müzik faaliyetlerinin, öğretim ve icralarının da sorumlusu sayılırdı. Buna, bugünün ifadesiyle, bir tür "müzik direktörlüğü" diyebiliriz. Bu görevin musıkinin büyük önem taşıdığı, her zaman musıki meraklılarıyla dolup taşan bir dergâhta icra edildiğini de unutmamak gerek. Ayrıca, dergâhın mutrıb heyetinin de başı olması dolayısıyla Kudümzenbaşının görevinin her zaman bir musıki hocalığı yanı vardı. Dede'nin mukabele yapılan pazartesi ve perşembe günleri geldiği Yenikapı Dergâhının derviş hücrelerinin birinde mukabeleden sonra talebelerine musıki dersleri verdiği, eser geçtiği biliniyor.

Dergâhta mukabele günleri mutrıb heyetini idare edebilmek ve okunan âyinin icrasını yönlendirmek müzik bilgisi, otorite ve tecrübeyle birlikte geniş bir repertuar sahibi olmayı (yani, yukarıda da belirttiğimiz gibi, her şeyden önce o ana dek bestelenmiş olan tüm Mevlevî âyinlerinin tüm inceliklerıyle ezbere bilinmesini) gerektiriyordu. Dolayısıyla da bu görev ancak müzik bilgisine ve birikimine büyük güven duyulan kişilere tevdi edilebilirdi. Dede Efendi'nin de bunlardan biri olduğunda kuşku yok. Dede Efendi'nin musıki-

deki mertebesi Yenikapı Mevlevîhanesi'nde icra edilen musıkinin kalitesinin de bir göstergesidir aynı zamanda.

Dergâhta Dede Efendi'ye müzisyen olarak duyulan çok büyük güvenin bir diğer göstergesi de şudur: Yenikapı Mevlevîhanesi'nde dergâhta mukabelesi yapılmış olan tüm âyinlerin güftelerinin listelenmiş olduğu bir âyin defteri bulunuyordu. Bu defteri Yenikapı Mevlevîhanesi'nde 23 Ramazan 1198 (10 Ağustos 1784) tarihinde Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği zamanında dergâhta çileye giren[15] "İstanbûlî Es'ad Galip" (yani bugün bildiğimiz adıyla Şeyh Galip) 1786 yılında bizzat kaleme almıştı. Ne var ki, Galip Dede'nin elinden çıkan bu ilk âyin defteri zamanla su görüp yazıları silikleşerek okunamaz hâle gelmişti. Mevlevîhaneye yeni bir âyin defteri yapıp bu deftere meydan görmüş tüm âyinlerin güftelerini yeni baştan yazma görevini 1824 yılında yerine getirmeye lâyık görülen kişi ise "Yenikapı bendegânından Derviş İsmail"den yani İsmail Dede Efendi'den başkası değildir. Bütün güfteleri hatasız bir şekilde ezbere bildiğine güvenilen ve zaten mevcut âyinlerin hepsini dergâhta defalarca okumuş, okutmuş ve yönetmiş olan Dede Efendi de âyin güftelerini tekrardan yazma görevini bitirdiğini ifade eden ketebeyi defterin son sayfasına 25 Şaban 1239 (25 Nisan 1824) tarihinde düşmüştür.

Mevlevîhanede İsmail Dede'ye duyulan büyük müzikal güvenin bir diğer göstergesi de şudur: Bestesi sonradan unutulmuş olan bir selâmlık Isfahan âyini dahil olmak üzere Dede'nin bestelediği âyinlerin istisnasız hepsinin mukabelesinin Dede henüz hayatta iken en az bir kez yapılmış olması. Bu sayede Dede'nin âyinlerinin hepsi "meydan görmüş" yani resmen ve fiilen Mevlevî musıkisi repertuarına girmiş oluyordu.

Zira Mevlevî âdetlerine göre bir âyinin gerçekten var addedilmesi için o âyinin bestelenmiş olması ve bestecisi tarafından başka müzisyenlere meşkedilmiş, öğretilmiş olması, ya da özel bir mecliste okunup icra edilmiş olması kesinlikle yeterli değildi. Âyinin en az bir kez dergâhta bütün usul ve erkânıyla mukabelesinin yapılmış olması şarttı. Diğer bir deyişle, Mevlevîlerde musıki her şeyden evvel eylemdi, tasavvur değil. Âyin esas olarak zevkle dinlenilecek bir musıki parçası olarak değil, her şeyden evvel Mevlevî ritüelinin, ibadetin bir parçası, hattâ bizzat kendisi olarak görülüyordu. Dolayısıyla, dergâhta mutrıb heyeti ve semazenler eşliğinde fiilen mukabelesi yapılmamış, özgün deyimiyle "meydan görmemiş" bir âyin keenlemyekûn addedilirdi, yani Mevlevî geleneğine göre yoktu, yok mesabesindeydi. 1925'te dergâhların kapatılmasından sonra bestelenmiş âyinlerin hemen hepsi bu durumdadır. Özetle, kurallara uygun bir âyin güfte ve bestesinin var olması âyinin var olması için yeterli değildi.

15 Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân-(Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011, s. 55.

Netice itibariyle İsmail Dede'nin bestelediği tüm âyinlerin daha bestecisi hayatta iken Mevlevîhanelerin repertuarına fiilen girmesinin sağlanmış olması gerek Yenikapı Mevlevîhanesi'nde gerekse musıki çevrelerinde Dede'ye duyulan büyük saygı ve hayranlığın bir başka ifadesi olsa gerektir.

İsmail Dede Efendi'ye hem müzisyenlerce hem de Yenikapı Mevlevîhanesi erkânınca duyulan bu büyük saygının bir diğer ifadesi olarak hem Rauf Yekta Bey hem de Sadettin Nüzhet Ergun tarafından şu ilginç rivayet nakledliyor: Dede Efendi dergâhta âyin okumanın ve kudüm vurmanın yanı sıra na'thânlık vazifesini de yerine getirirmiş. Yani âyinden önce okunması âdet hâline gelmiş olan Itrî'nin Rast makamından bestelediği Na't-ı Mevlânâyı hep o okurmuş. Mutrıbda âyin okuyacak olan kişiler ise hem na'thân hem de kudümzenbaşı olan Dede Efendi'ye o gün hangi makamdan âyin okunacağını sormaya cesaret edemezlermiş. Dede Efendi Itrî'nin meşhur Rast na'tının güftesini alıp o saat bu güfteyi irticalen hangi makama çevirip okursa onlar da o gün o makamdan âyine başlanacağını anlarlarmış.[16]

Bu rivayet sadece Dede'nin bestekârlıktaki kudretini vurgulayan basit bir rivayettir elbette. Bizzat Dede Efendi'nin büyük saygı duyduğunu bildiğimiz Itrî'nin Mevlevîhanelerde okunması âdet hâline gelmiş önemli bir bestesi üzerinde böyle olur olmaz tasarrufta bulunacağı da pek akla yakın değil. Dede'nin bunu bilinçli ve sistematik bir şekilde yaptığına pek ihtimal veremiyoruz. Ama bu rivayet hem Dede Efendi'nin musıkideki alışılmadık maharetine ve ona duyulan büyük saygı ve hayranlığa, hem Dede'nin Yenikapı Mevlevîhanesi'ndeki mümtaz mevkiine, hem de onun Mevlevîhanenin mutrıb heyetinden müzikal beklentilerinin yüksekliğine işaret etmesi bakımından ilginçtir.

Kaynakça

Server Dayıoğlu, *Galata Mevlevîhanesi*, Ankara, Yeni Asya Yayınları, 2003.

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt I (1942), Cilt II (1943).

Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâdan sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1963.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1977.

16 Bkz. Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, C. II, 1943, s. 439.

Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Enderûn* (yay. Cahit Kayra), İstanbul, Güneş Yayınları, 1987.

Sadettin Heper (Haz.), *Mevlevî Âyinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1958.

İstanbul Konservatuarı Neşriyatından (Cilt VI-XVIII) - Mevlevî Âyinleri, İstanbul, 1934-1939.

Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük (Haz.), *Defter-i Dervişân - (Yenikapı Mevlevîhanesi Günlükleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2011.

Can Kerametli, *Galata Mevlevîhanesi – Divan Edebiyatı Müzesi*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1977.

Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, Simurg Yayınevi, 2003.

Mehmet Ziya Bey, *Yenikapı Mevlevîhanesi*, İstanbul, 1329 (1910).

Rauf Yektâ Bey, *Esâtiz-i Elhân-Cüz 1 (Hoca Zekâi Dede Efendi)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1900.

Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân-Cüz 3 (Dede Efendi)*, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1925.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu- Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, 1977, s.79-115.

BİR İSTANBUL ÇOCUĞUNUN KISA BİYOGRAFİSİ: İsmail Dede Efendi (1778-1846)

Bazı konser veya radyo/TV programlarında yersiz bir asilzâdelik ima eden ve zadegânlık özentisi kokan bir ifadeyle "Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi" diye anıldığı oluyor bugün. Oysa yaşadığı dönemde ona ya "Hamamcıoğlu İsmail" ya da "Derviş İsmail" deniyordu. Çünkü o esasen İstanbullu bir halk çocuğu, Şehzadebaşı hamamının işletmecisinin oğluydu. İsmail adı bir kurban bayramı dünyaya gelmiş olmasından, dervişliği ve Dedeliği de Mevlevî tarikatına intisabındandı. Ama ona en yakışan adı İstanbul halkı buldu: Dede Efendi. Nitekim, bildiğimiz kadarıyla o dönemde geniş halk yığınları tarafından başka hiçbir mevlevî dedesine "efendi", hiçbir kalem efendisine veya molla efendiye "dede" denmedi.

İstanbul'da doğdu. Hac sırasında Mînâ'da bir kolera salgınında ölmemiş olsaydı bugün muhtemelen yine İstanbul'da medfun olacaktı. Hac yolculuğu dışında, İstanbul'dan hiç ayrıldığı bilinmiyor. Sadece bir kez –o da Padişah II. Mahmud'un maiyetinde– Gelibolu'ya oradaki Mevlevîhane'yi ziyaret amacıyla gittiği rivayet edilir.

Asıl uğraş ve meslekleri bambaşka olan birçok onyedi, onsekiz ve on dokuzuncu yüzyıl geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi bestecisinin aksine, Dede Efendi ömrü boyunca musıkiden başka bir şeyle meşgul olmadı. Geçimini sağladığı "profesyonel" başka bir uğraşı bilinmiyor. Saray ve Mevlevîhaneler dışında başka mesleki çevrelerle de pek ilişkisi olmadı. Topkapı sarayında Enderûn meşkhanesinde acemioğlanlara musıki hocalığı, padişaha müezzinbaşılık, yine saraydaki fasıl heyetlerinde hânendelik, Yenikapı Mevlevîhanesi'nde na'thânlık, âyinhânlık ve kudümzenbaşılık yaptı. Bunların dışında ne maişetini temin edici bir sürekli uğraşı veya mesleği, ne de dervişlik ve müzisyenlikten başka bir sosyal kimliği oldu. Biyografisiyle ilgili bilinenlerin çoğu Rauf Yekta Bey tarafından Dede Efendi'nin talebesi Zekâi Dede'nin ağzından derlenen şifahî rivayetlere dayanıyor.

Farz-ı muhal, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin –biri hariç– tüm bestecilerinin eserlerinin hepsi de aniden ortadan kaybolsa ve unutulsa, sadece Dede'nin eserlerinin bekası bile bu müzik geleneğini anlamak ve belki de yeniden oluşturmak için yeterli olacaktır. Dede'nin Türk musıkisi içindeki tarihi ve estetik konumu o kadar merkezidir çünkü. Dede'nin bu merkezi

konumuna iki asırlık bir mesafeden bakıp bugün biz karar veriyor da değiliz. Dede'nin çağdaşı Süleyman Faik Efendi 1830'lu yıllarda şöyle yazıyordu örneğin: *"Hamamcıoğlu ölürse usul-i musıkiyi bilir, beste okur ve icat eder kimse kalmaz olup musıki inkıraz bulacak* [gerileyecek, yok olacak]."

Dede Efendi'nin zamanla nâmı aldı yürüdü. Neredeyse mitolojik bir besteci hâline getirildi. Nitekim, müziği tasarlamak, öğretmek veya icra etmek için yazının/notanın hemen hiç kullanılmadığı geleneksel Osmanlı/Türk müziği ortamında bestecisi bilinmeyen veya unutulmuş fakat beğenilen birçok eser "böyle güzel bir beste olsa olsa Dede Efendi'nindir" diye anonimlikten çıkarılıp ona atfedilmiştir. Gerçekten de, onun adıyla birlikte anılan üç yüze yakın müzik eserinin ancak yarısı kadarının gerçekten Dede Efendi'ye ait olduğunu kesinlikle söyleyebiliyoruz bugün.

Dede'nin eserlerinin çeşitliliği hakikaten başdöndürücüdür. Örneğin, Itrî'nin hafif ya da eğlenceli diyebileceğimiz hiçbir eseri yoktur. Hacı Arif ya da Şevki Bey gibileri ise kısacık şarkılardan başka bir şey bestelemediler. Denedilerse bile başarısız oldular. Dede'nin beste yelpazesi ise gerçekten şaşırtıcıdır ve İstanbul'un hem geniş halk kitlelerini hem de okumuş kesimlerini derinden etkilemiştir. Bir yandan Osmanlı dini musıki repertuarının temel taşları hâline gelmiş olan geniş, tumturaklı, her biri birer Oratoryo'ya bedel yedi adet mutantan Mevlevî âyini, diğer yandan da "iki de turnam gelir allı kareli...cihar attım şeş oynadım..." gibi güfteler içeren şıkıdım şıkıdım köçekçe şarkıları; bir taraftan ikişer murabba' beste ve ikişer semaiden oluşan son derece ciddi klâsik fasıl takımları, bir taraftan da herkesçe bilinen bir Viyana valsi, bir tür çocuk şarkısı: "yine bir gülnihal/aldı bu gönlümü".... Hani, on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun "sound"u neydi diye sorulsa, öncelikle Dede'nin eserlerine işaret etmemek kabil değil.

Dede'nin bir de müthiş melodik yaratıcılığı var. Geleneksel ve bildik makamsal yapıların yeknesaklığını bozan hem beklenmedik hem âşinâ hem basit hem de mucizevî melodiler. Dede Efendi üslûbu hakkında gelmiş geçmiş sadede en yakın yorumu Tanpınar yapar.

> *"Ayinlerinde bile musıkiyi, herhangi bir metni makamla okumaktan çıkarmıştır. Bu kendinden evvelkilerin...zaman zaman yaptıkları bir tecrübe, yahut daha doğrusu elde ettikleri bir netice idi.... Besteyi şiirin mahfazası olmaktan çıkaran, sözden gayrı bir şey taşımasını deneyen ...Dede musıkisini sesle inşa etti."*

Musıkiye adımını müzisyen/besteci Padişah III. Selim'in dünyasında atan, başka bir besteci padişah olan II. Mahmud'un sarayında şöhret bulan İsmail Dede, Tanzimat'ın ve Abdülmecid döneminin müzikteki modernleşme adımlarına da o büyük bestecilik içgüdüsüyle bir miktar uyum sağlayabildi, yeni tarzda bir iki beste de yaptı. Ama devrin değişmesinde kendisine derinden

dokunmuş bazı şeyler olmuş olmalı ki Hacca, yani ölüme giderken sarf ettiği rivayet edilen söz onun müziğe dair simgesel vasiyetnamesi olarak kabul edilir: “Bu oyunun artık tadı kalmadı”.

BÖLÜM IV:
İKİ SORU(N), İKİ CEVAP

METİN BİR HÂFIZA: GELENEKSEL OSMANLI-TÜRK MUSIKİSİ

Yirminci yüzyıl öncesinde esas itibariyle sözlü bir gelenek olan Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde yazılı musıki metninin konum ve anlamını şu karşılaştırmayla belki daha iyi anlayabiliriz: Avrupa'da 1450'li yılların başında Gutenberg'in matbaasından Kitab-ı Mukaddes'in ilk baskısının çıkışından sadece on beş yıl sonra ilk notalı müzik eseri İtalya'da (Parma şehrinde) basıldı. Oysa Osmanlı başkentinde ilk Türkçe kitabın basım tarihiyle Türk musıkisi eserlerinin notalarının basılmaya başlanması arasında bunun neredeyse on katı kadar bir süre geçmesi gerekmiştir. Gerçekten de İbrahim Müteferrika matbaasından ilk kitabın çıktığı 1727 yılı ile daha sonra "notacı" diye anılacak olan Hacı Emin Efendi'nin 1875 yılı civarında kurduğu taşbaskısı nota matbaasından ilk Osmanlı/Türk musıkisi eserinin çıkışı arasında bir buçuk asır geçmiştir.

Böyle bir gecikmenin basım işlemine doğrudan bağlı teknik ya da mali nedenleri olmuş olabilir. Ancak, bunların ardında daha geniş kapsamlı bir neden daha var ki o da geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyasının yazılı müzik metinlerine tamamen ilgisiz kalmış olmasıdır. Eserleri yazıya dökmek için ne tür bir notalama sisteminin kullanılacağı gibi temel teknik sorunun halledilmiş olduğunu varsaysak bile, muhtemelen İstanbul'un hiçbir matbaacı veya yayıncısı musiki eserleri basmayı kârlı bir iş olarak göremezdi. Çünkü basılı müzik eserinin o dönemde ne alıcısı ne de piyasası vardı.

Nitekim, on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı başkentinde gerek musıki ve çalgı öğretimi gerekse repertuardaki eserlerin bir sonraki kuşağa intikali hep sözlü olarak, yazılı malzemeye başvurulmadan yapılırdı. Yazılı müziğe, notaya ise ya tuhaf ve esas itibariyle yabancı bir unsur olarak bakılır ya da düpedüz küçümsenirdi. Bu meyanda, bu asırlar içinde birkaç istisnai müzisyenin (Ali Ufkî Bey, Demetrius Cantemir, Nâyî Osman Dede, Abdülbaki Nâsır Dede) birer nota yazım sistemi geliştirmiş olmaları pek önem taşımaz. Bundan Türk musıkisi adına bir övünç payı çıkarmaya çalışmak tamamen anlamsızdır. Çünkü bu noktada asıl önemli olan, bu nota sistemlerinin birileri tarafından icadedilmiş olması değil, mucitlerinden başka hemen hemen hiç kimse tarafından kullanılmamış olmasıdır.

Netice itibariyle, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Hacı Emin Efendi'nin yayınladığı büyük ebattaki Türk musıkisi yaprak notalarındaki eser-

lerin birçoğunun tek sesli olarak değil "piyano partili" olarak, yani piyano eşliğinde okunacağı varsayılarak basılmış olması hiç şaşırtıcı değil. Çünkü bu basılı notalar öncelikle bu musıkinin geleneksel camiasına değil Beyoğlu'nun Avrupalı ve kozmopolit müzik meraklılarına, evlerinde piyano bulunduranlara hitap ediyordu. Geleneksel musıki camiasına doğrudan hitap eden tek basılı malzeme güfte mecmualarıydı. Osmanlı/Türk musıkisi nota yayıncılığı ancak İkinci Meşrutiyet'ten sonra gelişecek ve ancak o dönemden itibaren birçok geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi uzman nota yayıncısı ortaya çıkacaktır.

Bu arada, bir yandan on dokuzuncu yüzyıl başlarında ortaya konulan ve Ermeni kilisesinde asırlardır kullanılan *khaz* adı verilen müzik işaretlerinden mülhem Hampartzum notası ile diğer yandan 1830'dan itibaren Rum Ortodoks kilisesinin kabul ettiği yeni nota sistemi kullanılarak yazılan ve basılan Osmanlı/Türk musıkisi eserlerini unutmamak gerekir elbette. 1830'dan önce Rum Ortodoks kilisesinin eski nota sistemiyle yazılmış Türk musıkisi eserlerini ihtiva eden yazmalar da vardır. Ancak, işin ayrıntısına girmeksizin hemen şunu belirtmek gerekiyor ki bu iki nota sistemi kısa sürede Batı notası kadar yaygınlık kazanmadığı gibi, her ikisinin hem okuyucu hem de kullanıcı kitlesi her zaman nispeten kısıtlı kalmıştır.[1]

Yirminci yüzyıl başlarına kadar geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin yazılı ve kitabi değil esas itibariyle şifahî öğretim ve intikale dayalı bir gelenek olmasının teknik ve kültürel sonuçları üzerinde burada uzun uzun duracak değiliz. *Meşk* adını verdiğimiz bu sözlü öğretim ve intikal sistemini ayrıntılı olarak başka yerde ayrıca inceledik.[2]

Ancak, meseleye biraz daha geniş bir perspektiften bakmak gerekirse de akla hemen İngiliz antropolog Jack Goody'nin bir yazılı kültür evreni ile sözlü kültürler arasındaki geçişler ve çeşitli arayüzleri hakkındaki kapsamlı ve incelikli analizleri geliyor.[3] Yazının sadece yazıya dökülen metni değil, bizzat

---

1 1830 öncesi Rum kilise notasıyla kaleme alınmış ve henüz yayınlanmamış Türk musıkisi eserleri için bkz. Kyriakos Kalaitzides, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, Würzburg, Egon Verlag (İstanbuler Texte und Studien – 28), 2012; Hampartzum notası hakkında bkz. Aram Kerovpyan & Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları, 2010; 1830 sonrası yeni-Bizans notasıyla yapılan yayınlar hk. Cem Behar, "Geleneksel Osmanlı-Türk Musıkisinin Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 244-271.

2 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, 2012.

3 Bkz. Jack Goody & Ian Watt, "The Consequences of Literacy", *Comparative Studies in History and Society*, 5, 1963, s. 304-345; Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Jack Goody, *The İnterface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Aynı konularda bkz. Walter J.Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür – Sözün Teknolojileşmesi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

yazanları, okuyanları, onların zihinlerini ve yazanlar arasındaki ilişki ağlarını da büyük ölçüde değiştirdiği bir gerçek. Ne var ki, genellikle bu ve buna benzer antropolojik perspektiflerde bir yandan yazılı metinleri kullanmayan ve esas itibariyle sözlü olan kültürler ve diğer yandan yazılı metnin egemen olduğu –ve çoğunlukla Batı Avrupa kökenli– kültür alanları birbirlerinden çok uzak, farklı ve hatta birbirine karşıt olarak gösterilir. Oysa basit, kesin ve kısır bir yazılı kültürler/sözlü kültürler karşıtlığının bir yana bırakılıp bu ikisinin örtüştüğü gri alanlara, belirsizliklere ve alacakaranlık noktalara özellikle dikkat çekmek gerektiği kanısındayız.[4]

Bu iki kültür türünün örtüşmelerinden ortaya çıkan belirsizlik alanlarından burada birkaç küçük fakat anlamlı örnek vereceğiz. Bu örneklerin hepsi geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin içinden alınmış örneklerdir. İlk bakışta yazılı metin ve beşerî hâfıza birbirinin tam aksi imiş gibi görünüyor olabilirler. Ama gerçek o kadar basit değil.

Burada kabaca iki tür örnekten söz edeceğiz: bir yandan tamamen şifahî olarak işleyen bir kültürel ortamda paradoksal olarak harfi harfine tekrara dayanan, neredeyse metinsel ve mekanik bir hâfızaya duyulan özlemi dile getiren birkaç örnek; diğer yandan da artık tamamen yazılı müziğe, nota kullanımına dayanan bir ortamda müziğin yazısız olarak öğretim ve intikalinin vazgeçilmezliğine duyulan özlem ve, yine paradoksal olarak, bu dönemde ezberin ve hâfızanın önemine yapılan doğrudan veya dolaylı çeşitli atıflardan oluşan örnekler.

Bugünün (2014) Türk musıkisi dünyasında nota kullanımı çoktan beri olağan hâle gelmiştir. Dolayısıyla gerek musıki ve çalgı öğreniminde gerekse klâsik repertuarın öğrenim ve intikalinde yazılı müzik metinlerinin kullanılmaması artık düşünülemiyor bile. Yine de, müzik öğrenim ve icrasının tamamen şifahî olduğu dönemlerin etik temellerinin izlerini bugünün uygulamalarında sürmek mümkün. Diğer yandan, normalde ancak yazının egemen olduğu kültürlerde önemli olması beklenen "aynen tekrar" ve bestecinin eserine mutlak sadakat fikrinin Osmanlı/Türk musıki geleneğinin tamamen şifahî bir temele dayandığı ilk dönemlerinde bile var olabildiğini görüyoruz. Aşağıda hem yazılı hem de sözlü musıki evrenlerinden gelen ve ilk bakışta çelişkili gibi görünen öğelerin bir arada varolmalarının doğurduğu sonuçlardan başka örnekler de vereceğiz. Yazılı metnin hâfıza hâline gelmesi, metin bir hâfızanın ise metne dönüşmesi bu alanda rastlanan paradoksların sadece bir tanesidir.

---

4 Burada sözünü ettiğimiz konuların sadece geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine münhasır olduğu sanılmamalı. Modernleşme/milliyetçilik kesişmesinde Hindistan'da sözlü müzik kültüründen yazıya geçişin sorunları hakkında bkz. Janaki Bakhle, *Two Men and Music – Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition,* Oxford, Oxford University Press, 2005.

Osmanlı/Türk musıkisinin her döneminde bu uygunsuz ve çelişkili birlikteliklerin dayandığı temel düşünce *sadakat* kavramıdır. Yirminci yüzyıl öncesinde hemen hemen tümüyle şifahî olan bu gelenekte musıki üstatının bildiği eserleri mutlaka öğretmesi, mutlaka sonraki kuşağa intikal ettirmesi gerekiyordu. Bu zorunluluk bestecilerin yeni eserleri için de geçerliydi elbette. Sistemin kendini yeniden üretebilmesi, hem bilinen eski eserlerin hem de dağara yeni eklenenlerin talebeye mutlaka aktarılmasını ve bir sonraki nesle *intikal* ettirilmesini şart koşar. Ama intikal ettirilecek olan *hangi* eserden söz ediyoruz? Elbette ki bir musıki üstatından meşkedilmiş, öğrenilmiş bir eserden. Ama o üstat da o eseri bir başka üstatdan, kendi hocasından öğrenmişti. Bu hoca da kendi hocasından.

Sözlü eğitim ve intikalin egemen olduğu ve bir eserin her icra veya intikalinde az ya da çok farklı bir versiyonunun üretilmesinin işten bile olmadığı bir musıki dünyasında "otantiklik" kavramının ve bir eserin "orijinaline" atıfta bulunmanın bir anlam taşıyamayacağı apaçık ortadadır. Nitekim müzik eseri ne bestecisi, ne öğreticisi ne de icracısı tarafından kâğıda dökülmüştür. Bundan dolayı da herhangi bir kimsenin o eserin gerçek, "orijinal" versiyonuna sahip olduğu zehabına kapılmasının hiçbir temeli yoktu, olamazdı. Normal olanı ise aynı eserin birden fazla versiyonunun aynı anda dolaşımda olmasıydı elbette.[5] Bu durum özellikle (on sekizinci yüzyıl gibi) müzik formlarının bizzat kendilerinin değişim içinde oldukları dönemler için geçerlidir.

Böyle bir bağlamda "sadakat" kavramı ne anlam taşıyabilir? Bu sadakat neye veya kime karşı duyuluyordu, bir kere? Gayet doğaldır ki bu sadakat bir eserin ancak belli bir dönemde belli bir üstatdan öğrenilmiş versiyonuna duyulabilirdi. Eseri geçen üstat da eseri öğrencisine aktardığı sırada bir intikal zincirinin son halkası durumundaydı. Bu intikal zinciri "güvenilir" bir zincir miydi? Bu belli değildir. Tek intikal zinciri o muydu? Kesinlikle hayır. İşte birçok çelişki ve tartışmanın kaynağı, "otantiklik" kavramına yüklenen muğlâklığın ve yanlış anlamaların esas nedeni.

Meseleye objektif olarak bakarsak böyle bir musıki evreninde mutlak sadakat diye bir şey olamayacağını görürüz. Eğer varsa, musıkide her sadakat ancak belli bir usta-çırak ilişkisine duyulan sadakattir ve olsa olsa bir vefa borcu veya bir görevdir, tarihi bir gerçek değil. Yine hâfıza sorununa, hâfızanın metanetine döndük; çünkü –Jack Goody'nin adlandırdığı gibi– esas olarak sözlü intikale dayanan bir kültür evreninde harfi harfine hâfızaya (*verbatim memory*) yer yoktur.

5 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

ŞİFAHÎ İNTİKAL VE MÜZİKAL NORM

Oysa yukarıda sözünü ettiğimiz şifahî düzenin her zaman "normal" olarak algılanmadığı durumlar olduğunu da görüyoruz. Bu bir paradoks olarak görülebilir. Bu makalenin esas konusu bu paradokslardır zaten. On yedi ve on sekizinci yüzyılın birçok müzisyeni aynı eserin birden fazla versiyonunun dolaşımda olduğunun pekâlâ farkındaydı. Ancak bazıları bunu normal addederken bazıları da pek onaylamıyorlardı. Bu duruma, kronolojik bir sıra izleyerek, sadece üç örnek vereceğim.

I - Aynı eserin birden fazla versiyonunun varlığına ve bu iki versiyonun ikisinin de dolaşımda olmasına dikkat çeken ilk müzisyen Wojciech Bobowski, nâm-ı diğer Ali Ufkî Bey'dir (1610?-1675).[6] 1630'lu yıllarda Avusturyalılarla yapılan savaşların birinde esir alınarak İstanbul'a getirilen ve bilâhare ihtida eden bir Polonyalı olan Ali Ufkî ardında çok çeşitli eserler bırakmıştır. Bunlar arasında geniş çaplı oldukları kadar da önemli iki adet musıki elyazması bulunuyor. İkisi de muhtemelen 1640'lı ve 1650'li yıllarda kaleme alınmış ve porteli Batı notasıyla kâğıda dökülmüş yüzlerce Türk musıkisi eseri içeren bu yazmalardan *Mecmua-yı Saz u Söz* adlı ilki Londra'da *British Library*'de, belli bir ad taşımayan ikinci yazma ise Paris'te *Bibliothèque Nationale de France*'ta bulunuyor.[7]

Paris yazmasının bir sayfası bu makalenin konusu açısından özel önem taşıyor.[8] Yazmanın 293. varağının b yüzünde kısa bir saz eserinin notası bulunuyor. "Rast-Pençgâh" makamında ve bestecisi belirtilmeyen üç hanelik bir saz semaisidir bu. Öyle anlaşılıyor ki bu saz semaisinin (ya da hiç değilse onun bir hanesinin) birden fazla versiyonu tedavüldeydi o dönemde. Çünkü bu eserin notasının hemen altında kısacık bir tek satırlık bir nota daha eklenmiş bulunuyor. Bu satırın yanında da İtalyanca şöyle bir yorum, bir tür derkenar, bir dipnot okunuyor:

> "*Il secondo hane in altra maniera*"
> [İkinci hane, ama başka bir şekilde/üslûpta]

Nitekim Ali Ufkî'nin bu saz semaisinin dipnotta kaydettiği ikinci hanesi ondan az önce yazdığı versiyonundan epey farklıdır. Porte'li Batı notasını kul-

---

6 Ali Ufkî'nin hayatı ve eserleri hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

7 British Library, Oriental and India Office Collections, *[Ms. Sloane 3114]*, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, *[Ms. Turc 292]. Mecmua-yı Saz u Söz* için bkz. Şükrü Elçin, *Ali Ufkî – Mecmua-i Saz ü Söz*, İstanbul, Kültür Bakanlığı, 1976; M. Hakan Cevher, *Hâzâ Mecmua-i Saz u Söz*, İzmir, 2003.

8 Ali Ufkî'nin bu yazmasının incelenmesi için bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

landığı için Ali Ufkî aynı saz semaisinin iki ayrı versiyonunu yan yana kâğıda dökebilme şansına sahipti. Bu gözlemi yaptıktan sonra Ali Ufkî Bey bu konuda başkaca bir yorumda bulunmaz, yargı yürütmez, versiyonlar arasında da bir tercih ya da öncelik belirtmez. Ne var ki, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bu en erken döneminde bile aynı eserin birbirinden epey farklı icralarının mümkün ve olağan olduğunu gözler önüne serer.

II - Buna benzer bir durumu –fakat daha eleştirel bir bakışla birlikte– Ali Ufkî'den aşağı yukarı yarım asır kadar sonra yaşamış olan Moldavya Prensi Demetrius Cantemir'in (1673- 1723) eserinde görüyoruz. Hemen hepsi de peşrev veya saz semaisi üç yüz elli kadar eseri kendi icadı bir nota sistemiyle kaleme alan Kantemiroğlu bu külliyat içinde birkaç eser için önemlice versiyon farkı örnekleri verir. Her şeyden evvel Kantemiroğlu iki ayrı eseri (bir peşrev ve bir saz semaisi) iki kez notaya almıştır. Bu iki eserin versiyonları birbirinden epey farklıdır.[9] Ayrıca, Kantemiroğlu aynı peşrevin bir hanesinin iki ayrı tarzda icra edildiğini belgeler ve bu hanenin ikinci versiyonunun notasını yazarken şöyle bir not ilave eder:

> *"Hane-i sâlis bâ kavl-i âhir"*[10]
>
> [Üçüncü hanenin başka bir deyişi/versiyonu]

Ne var ki, Kantemiroğlu aynı eserin ya da eser parçasının birbirinden bu kadar farklı versiyonlarının varlığına yarım asır önce Ali Ufkî'ninki kadar lakayd bir tavır içinde değildi. Kantemiroğlu zaten esas itibariyle kendini döneminin bir müzik eleştirmeni ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bir reformcusu olarak görüyordu ve her eserin bestecisinin asıl amaç ve düşüncesi doğrultusunda icra edilmesini bekliyordu. Kaldı ki, hem perde, hem usul hem de gider (tempo) belirten bir nota yazım sistemini icadetmiş olmasının asıl sebebinin eserlerin her zaman bestecinin amacına uygun şekilde icra edilebilmeleri olduğunu bizzat kendisi açıkça söyler. Nitekim, Kantemiroğlu yazmasının Edvâr kısmının 7/8 sayfalarında şunu okuyoruz:

> *"...rakam-ı vezn ile harfin altında bend idüp lazım olan peşrevi yahut besteyi şart-ı musannif üzre okuruz..."*[11]
>
> [...vezin yazısı ile harfin altına bağlayıp lazım olan peşrev ya da besteyi bestecinin istediği şekilde okuruz...]

---

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

10 *Age.*, s. 419-420.

11 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-i 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, (yayınlayan Yalçın Tura), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

III - Yukarıda örnek olarak verdiğim iki müzik adamının, yani Ali Ufkî Bey ile Kantemiroğlu'nun, her ne kadar ikisi de geleneksel Osmanlı/Türk musıki dünyasına ait olsalar, yazılı musıki metnine başvurdukları için gelenek içinde birer istisna teşkil ettikleri iddia edilebilir. Musıki metni ile musıki hâfızasının örtüşmemesinin doğurduğu ve yukarıda sözü edilen paradoks ile ilgili olarak burada yer vereceğimiz üçüncü örnek kişinin ise yazılı musıki metnine, yani notaya hiçbir şekilde erişimi olmadığına emin olabiliyoruz. Söz konusu kişi musıkişinas, besteci ve sözlük yazarı, 1748/49 yıllarında ulemâ sınıfının en yüksek makamını işgal etmiş olan Şeyhülislâm Ebu-İshakzâde Mehmed Es'ad Efendi'dir (1685-1753). Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin birkaç bestesi de günümüze ulaşmıştır.

Bizim açımızdan Es'ad Efendi'nin en önemli eseri 1728/29 yıllarında kaleme aldığı ve on yedinci yüzyılda ve on sekizinci yüzyıl başlarında yaşamış yüz kadar besteci hakkında biyografik bilgi veren bir musıkişinas tezkiresidir. *Atrabü'l Âsâr fi Tezkire-ti 'Urefâ-il Edvâr* adını taşıyan bu tezkire türünün tek örneğidir. On altıncı yüzyıldan itibaren çok sayıda şuara tezkiresi kaleme alınmış olduğunu biliyoruz. *Atrabü'l Âsâr* ise Osmanlı döneminin eldeki tek musıkişinas tezkiresidir. Şeyhülislâm Es'ad'ın yolunda gitmiş olan tek yazar İbnülemin Mahmut Kemal İnal'dır.[12] Es'ad Efendi tezkiresine aldığı yüze yakın bestecinin kısa hâl tercümesinden başka eserlerinin güftelerinden birer ikişer örnek verir; daha da önemlisi, bu bestecilerin birçoğunun müzik kişiliklerinin temel bir değerlendirmesini yapar.[13]

Şaşırtıcı olan şudur ki, biyografisini verdiği bir müzisyenin müzik becerisini ve kariyerini değerlendirmek için Es'ad Efendi'nin sıkça başvurduğu kıstaslardan bir tanesi de o müzisyenin repertuardaki bir eserin "orijinal versiyonunu" icra edip edemediği meselesidir. İki örnek verelim. Tezkirenin "Serhânende Mustafa Ağa" maddesinde şu değerlendirmeyi okuyoruz:

> *"...'alâ mâ 'amel fi'l-asl âsâr-ı külliyat-ı selefi zabt ü tekmil etmekle üstat-ı rast-kâr olmuştur..."*[14]
>
> [...önceki üstatların eserlerinin tümünü ilk yapıldıkları şekliyle öğrenerek doğru dürüst bir üstat olmuştur...]

Burada Es'ad Efendi iki şeyi vurguluyor. Bir yandan Mustafa Ağa'nın geçmiş üstatların eserlerinin tümünü bilmesi, yani bunların *külliyatını* kapsayarak

12 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada-Son asır Türk musıkişinasları*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958,

13 Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve *Atrabü'l-Âsâr* 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.

14 *Age.,* s. 273-274.

repertuarı tamamen ezberine almış, tüketmiş olmasının altını çiziyor. Öğrenim ve icrada ezberin esas olduğu bir musıki dünyasında bir müzisyenin repertuarının büyüklüğünün onun üstatlığının en önemli göstergelerinden biri olması hiç şaşırtıcı değil. Ama diğer yandan da Mustafa Ağa'nın ezberine aldığı bu eserleri bestecileri tarafından "ilk yapıldıkları şekliyle" öğrenmiş olmasını da Es'ad Efendi övgü dolu ifadelerle kaydetmeden edemiyor.

Keza, Üsküdarlı "Molla Mehmet Efendi" maddesinde de Şeyhülislâm Es'ad şöyle yazar:

> *"...âsâr-ı musannaât-ı selefi 'alâ mâ 'amel fi'l-'asl hânende idi..."*[15]
> [...daha önceki üstatların eserlerini ilk yapıldıkları şekliyle okurdu...]

Yani, Es'ad Efendi'nin dediklerine bakılırsa, Üsküdarlı Molla Mehmed Efendi kendinden önceki bestecilerin eserlerinin hep "orijinal ve otantik versiyonlarını" okurmuş. Şeyhülislâm Es'ad'ın bu yargılarında çarpıcı olan şudur: Es'ad Efendi'nin kendinden bir yüzyıl kadar önce yapılmış eserlerin "orijinallerinin" nasıl olduğunu, bestecisi tarafından nasıl seslendirildiğini bilemezdi, bilmesi mümkün değildi. Dolayısıyla da çağdaşı olan bir icracının bu eserlerin "asıl"larına sadık kalıp kalmadığını bilmesine de kesinlikle imkân ihtimal yoktu. Sonuç olarak, tezkiresine aldığı besteci veya hânendenin "otantik" versiyonları bildiğini veya okuduğunu söylemesi tarihi ve müzikal bir hayal ürününden başka bir şey olamazdı.

Ama Es'ad Efendi'nin bu yargısında tarihi bir gerçeklik aramamak lazım. Es'ad Efendi esasen son derece soyut bir "sadakat" kavramına önem veriyor ve buna uygun davrandığı söylenen icracıları övgüyle anıyor. Onun açısından bu kavram her an uygulanması ve sınanması mümkün olan bir müzikal talebi temsil ediyor değildir. Es'ad Efendi'nin kaleminde söz konusu olan estetik bir ideal olabilirdi ancak. Dönemin günlük müzik uygulamaları da bu ideale her zaman uymuyordu demek ki.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu yaklaşımı bize şu müzikal gerçeğin ipucunu veriyor: On sekizinci yüzyılın İstanbul'unun tamamen şifahî esaslara göre işleyen musıki dünyasında aynı eserin zaman içinde ağızdan kulağa intikal ederken değişikliğe uğradığının bilinci yaygındı. O koşullarda gayet olağan sayılması gereken bu değişim süreci ise bazılarınca bir "sadakatsizlik" ya da bir tür "bozulma" olarak algılanabiliyordu. İşte o zaman –her ne kadar imkânsız ve hayal ürünü de olsa– "otantik ve orijinal" bestenin icrasına ayrı bir estetik değer atfediliyor da olabilirdi.

Ne var ki, tamamen şifahî bir geleneksel müzik dünyasında ancak ve ancak yazı kullanmak suretiyle somut anlam kazanabilecek bir önermedir bu. İşte Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin –belki de Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu'ndan

15 *Age.*, s. 275.

daha güçlü bir biçimde– dikkatimizi çektiği paradoks budur. Yani tamamen şifahî olarak işleyen bir kültür evreninde sadece yazılı kültürlere mahsus olduğu sanılan estetik değerlendirme kıstaslarının da kullanılmakta olması.

"STANDART VERSİYONLAR"

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın Türk musıkisi dünyasına dönelim. Burada da bir yandan gerçek veya kurgusal bir şifahî gelenek ile, diğer yandan, yazılı müzik metinlerinin yaygın kullanımının yan yana gelmesinden doğan benzer uyumsuzluk ve paradokslara rastlıyoruz.

Ne var ki, genel durum iki ya da üç asır öncesinin tam tersidir şimdi. Çünkü yirminci yüzyıl başlarından bu yana müzikte okuryazarlık çok artmıştır. Çünkü yazılı müzik metinlerinin, notanın kullanımı genel kural hâline gelmiş, gerek müzik öğretimi gerekse repertuarın intikali ve genel olarak icra artık yazısız notasız düşünülemez olmuştur. Ayrıca, son birkaç yılda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarındaki eserlerin büyük bölümünün notalarına internet yoluyla erişim çok kolaylaşmıştır. Halbuki, her şeyin notayla yapıldığı bu musıki evreninde bile temel müzikal okuryazarlık mantığının henüz tam anlamıyla işlemekte olduğunu ileri sürmek mümkün değil.

Bir kere –yazılı bir musıki evreninden beklenenin aksine– aynı eserden yeni yeni versiyon ve varyantların üretimi kesinlikle durmuş değil. Bu saptama ilk bakışta biraz şaşırtıcı görünebilir ama gerçek şudur ki Türk musıkisinde her şeyin kâğıda geçirilmiş olması repertuardaki eserlerin yeni yeni versiyonlarının üretim sürecini durdurabilmiş değildir. Dahası, bugün farklı versiyonlar eskiden olduğu gibi sadece eserin sözlü aktarım ve icrası sırasında üretiliyor da değildir. Notanın yaygın kullanımı bizatihi yazının kullanılmakta olması dolayısıyla yeni ve farklı versiyon üretimine yol açmıştır. Aynı eserin farklı yayınları veya baskıları pekâlâ küçüklü büyüklü değişiklikler içeriyor olabilir. Yeni yeni versiyonlar müziği kâğıda dökmeye yarayan özel yazılım programlarının marifeti olarak da her an karşımıza çıkabilir.

Yakın bir tarihte yayınlanan bir makalesinde Owen Wright Nihavend makamındaki bir peşrevin çeşitli versiyon ve varyantlarının izini sürerek çok ilginç bir sonuca ulaşmıştır.[16] Bu peşrevin serüvenini ilk yazılı versiyonunun göründüğü yer olan on sekizinci yüzyıl başlarında kaleme alınmış Kantemiroğlu Edvâr'ından başlayıp tâ 1996 yılındaki bir baskısına dek çeşitli yayınlarda izleyen Owen Wright şu şaşırtıcı sonuca varmıştı: Bu peşrevin versiyonlarının çoğu eserin nota yazısı kullanılmaksızın aktarıldığı yüzyıllarda değil, bunun tam aksine yirminci yüzyıl zarfında, yani nota kullanımının

16 Bkz. Owen Wright, "Mais qui était 'Le compositeur du Péchrev dans le makam Nihavend'"?, *Studii şi Cercetari de Istoria Artei*, Editura Academiai Romane, 1 (45), 2007, s. 3-45.

yaygınlaşmasından sonra üretilmiş bulunuyor. Diğer bir deyişle, musıki dünyasının tümüyle sözden yazıya geçmiş olması repertuardaki eserlerin zamanla değişime uğraması sürecini durdurmuş değildir.

Bu satırların yazarı bile, nispeten kısa ve sınırlı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi amatör icracılığı kariyerinde hem amatör hem de profesyonel icra heyetleri içerisinde eski bir eserin yeni bir versiyonunun üretim sürecinin birçok kez canlı tanığı olmuştur. Genellikle bu iş şöyle gelişir: İcra grubu üyeleri bir eserin notasını önlerine koyup provaya başlarlar. Prova sırasında önlerindeki notadaki şu ya da bu nağme, bazen da tek bir perde veya herhangi başka bir ayrıntı beğenilmez ve değiştirilmesi önerilir. Bu değiştirme önerisi grubun şef veya yöneticisinden ya da başka bir üyesinden geliyor olabilir. Değişiklik önerisinin çok çeşitli nedenleri olabilir. Eserin daha önce geçilmiş bir versiyonuyla uyumsuzluk söz konusu olabileceği gibi basit ve anlık bir zevk ve tercihten de kaynaklanabilir bu değişiklik önerisi. Notada önerilen değişiklik müzisyenler arasında zaman zaman tartışma yaratabilir ama neticede bir müzik yazılım programının da yardımıyla yeni bir versiyon üretilir, basılır ve müzisyenlere dağıtılır. Eserin bütününe oranla o anda yapılan değişiklik çok küçük ve önemsiz gibi görünebilir. Ama sonuç aynıdır. Eski bir eserin yeni bir versiyonu üretilmiş bulunmaktadır.

Yirminci yüzyıl başlarından itibaren geleneksel Osmanlı/Türk müziği araştırmacılarını bekleyen ve hallolması bize göre neredeyse imkânsız bir sorun vardır: "standart" müzikal metinlerin yokluğu. Gerçekten de bu müzik dünyasında repertuardaki eserlerin büyük çoğunluğunun herkesçe kabul gören "standart versiyonları" mevcut değildir. Önceki yüzyılların "klâsik" eserlerinin üzerinde konsesüs sağlanıp hemfikir olunan "standart yayınları" da yoktur. Gerek öğrencilerin gerekse icracıların kuşkularını gidermek için güvenerek başvurabilecekleri yazılı otoriteler, müzisyenlerin gözü kapalı uyacakları külliyatlar mevcut değildir.

Diğerlerinden daha prestijli addedilen bazı önemli müzik yayınları vardır elbette. Ama 1920'li ve 30'lu yıllarda başkanlığını Rauf Yekta Bey'in yaptığı ve içinde çok değerli üstatların bulunduğu bir heyet tarafından önce Darülelhan daha sonra da İstanbul Konservatuarı tarafından yayınlanan ve "Darülelhan Külliyatı" olarak bilinen bu müzik yayınlarının en prestijlileri dahi zaman zaman eleştiri konusu olmuş, "doğrulukları" hakkında kuşkular dile getirilmiştir. Hâlâ da hiçbir yazılı versiyon herkesçe ve her zaman mutlak ve yüzde yüz güvenilir olarak görülmüyor. Aynı eserin piyasada dolaşan çok çeşitli versiyonları hakkında bildiklerimizi göz önüne alırsak bu da pek şaşırtıcı bir sonuç olmasa gerek.

Üzerinde fikir birliğine varılmış, otorite statüsüne ulaşmış müzik yayınlarının yokluğu yirminci yüzyılın geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünya-

sında yazılı müziğe, yani notaya karşı birbirinin zıddı olan iki tavrın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yelpazenin bir ucunda hâfızaya, ezbere, geleneksel *meşke* bağlılığından dolayı öğretim ve icra sırasında nota kullanmayı ve notaya geçirilmiş eserleri hor gören, küçümseyen tavır vardır. Diğer uçta da neredeyse "yazılı müzik metnine tapınma" diyebileceğimiz, notayı icranın olmazsa olmaz koşulu gören ve yazılı müziğe sıkı sıkı bağlılığı esas alan bir yaklaşım. Bu iki tavra da yirminci yüzyılın tanınmış musıki üstatlarından aldığımız örnekler vereceğiz.

I - İlk örneğimiz on dokuzuncu yüzyılın büyük bestecisi Zekâi Dede'nin oğlu Hâfız Ahmet Efendi (1869-1943) [Irsoy] ile ilgilidir. Zekâizâde olarak da bilinen Ahmet Efendi'nin müzik hayatında hem gelenek ile modernlik arasında çeşitli gidiş gelişler, hem de zaman zaman yukarıda sözünü ettiğimiz paradokslardan tipik örnekler görülür.[17]

Çocukluğundan itibaren Ahmet Efendi babasından son derece geleneksel bir biçimde musıki öğrenmiş ve zamanla gerek dinsel gerekse dindışı repertuardan çok sayıda eseri meşketmiş, ezberine almıştı. Ancak, nispeten ileri bir yaşta nota okuyup yazmayı da öğrenmiş ve bu yeni bilgiyi 1897'den itibaren Darüşşafaka'da musıki öğretmenliği yaptığında zaman zaman fiilen de kullanmıştı. 1920'li yılların başında Zekâizâde Ahmet Efendi hem Batı hem de Türk musıkisinin bir arada öğretildiği ilk Konservatuar olan *Darülelhân*'a öğretim üyesi tayin edilir. Ne var ki, bu tayininin üzerinden daha iki sene bile geçmeden bu kuruluşun müdürüyle yaşadığı bir anlaşmazlık yüzünden Ahmet Efendi görevinden istifa eder.

Konservatuar hocalığından istifasını gerektirecek kadar önemli olan bu anlaşmazlık Konservatuar tarafından talebelere öğretilmesi düşünülen bir eserin (Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Yegâh bestesi) *bir tek notası* ile ilgiliydi. Konservatuar müdürüne göre bu nota bir fa diyez idi (*eviç* perdesi). Oysa Ahmet Efendi'ye göre bu nota bir fa natürel (*acem* perdesi) olmalıydı ve bunda ısrarlıydı. Bu eseri gençliğinde babası Zekâi Dede'den öğrenmişti çünkü. O da aynı eseri bizzat bestecisinden, Dellâlzâde İsmail Efendi'den meşketmişti. Neticede bu bir tek nota hakkında anlaşma mümkün olmadı ve Ahmet Efendi görevinden istifa etmeyi tercih etti. İstifanın gerekçeleri arasında bu tek nota olayına ilaveten belki başka nedenler de vardı. Ama tartışmanın arka planında ve Ahmet Efendi'nin tepkisinde genel olarak yazılı musıkiye karşı duyduğu güvensizliğin yanı sıra, söz konusu eserin ilk meşkettiği versiyonuna karşı beslediği inatçı bir sadakat duygusunun da yattığı kesin.

17 Zekâizâde Ahmet Efendi'nin biyografisi ve temel müzikal tercihleri hakkında bkz. Cem Behar, "Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943): Bir geçiş dönemi, bestecisi ve hocası", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 20 05, s. 83-117.

Musıki eserlerinin notaya alınmış "standart" versiyonlarının nasıl küçümsendiğini yirminci yüzyılın iki önemli bestecisinin kendi eserlerine karşı tavırlarında da açıkça görmek mümkün. Bu bestecilerden biri yirminci yüzyılın en önemli şarkı bestecilerinden olan Cevdet Çağla (1900-1988), diğeri de yüzyılın saz eserleri besteciliği alanında önde gelen ismi Refik Fersan'dır (1893-1965). İkisinin de mükemmelen nota okuyup yazdıkları kuşkusuzdur. Ne var ki, hiçbiri kendi bestelerini sistematik olarak kâğıda döküp bu bestelerin tartışmaya mahal vermeyecek birer otantik ve standart versiyonunu oluşturmayı düşünmediler. Tam aksine, bu tanınmış ve önemli bestecilerin ikisi de kendi eserlerinin farklı versiyonlarının oluşmasına doğrudan veya dolaylı bir biçimde bizzat katkıda bulundular.

Cevdet Çağla uzun yıllar İstanbul Radyosunda keman ve viyola sanatçısı olarak bulundu. Ne zaman radyoda bir şarkısı icra edilecek olsa ve icracılardan biri kendisine şarkının şu ya da bu bölümünün nasıl icra edileceğine dair "şöyle mi okusak, böyle mi okusak?" diye bir soru soracak olsa Cevdet Çağla'nın her zaman hiç tereddüt etmeden kendisine önerilen iki okuma biçiminin ikisinin de doğru olduğu, ikisini de kabul ettiği şeklinde cevap verdiği birçok görgü tanığı tarafından nakledilir. Refik Fersan ise kendi eserlerinin farklı versiyonlarını üretmek için çok daha basit bir yönteme başvurmuştu. Kendi saz eserlerinden birkaçının farklı "orijinal versiyonlarını" farklı zamanlarda bizzat kâğıda dökmüştür Refik Fersan.

Yirminci yüzyıl öncesinde aynı musıki eserinin farklı versiyon ve varyantları ancak öğretim veya icra sırasında ortaya çıkabiliyordu. Müzikoloji literatüründe sözlü kültürlerde icracı/yorumcu tarafından her seferinde ortaya konan bu farklılıklara *performance-generated variants* da deniyor. Oysa geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde Cevdet Çağla ve Refik Fersan örneğinde gördüğümüz şudur: Yirminci yüzyılda bile aynı eserin iki farklı notalı versiyonunun eserin icracıları tarafından değil, bizzat eserin bestecisi tarafından imal edilmiş olduğu veya o versiyonlara açıkça ruhsat verilmiş olduğu.[18]

Yukarıda örnek olarak verdiğimiz bu iki Türk besteci kendi bestelerini sabit ve kesin değil, esnek, değişebilir ve gerek kendileri gerekse icracılar tarafından az çok değiştirilebilir bir eser olarak görüyorlardı demek ki. O takdirde de yaptıkları bu besteler neydi, niçindi? Değiştirilmek için mi? Her an gelişim hâlinde olan, ancak daha sonra icra sırasında "gerçekleşecek" ve her icrada farklı bir "gerçeklik" bulacak olan soyut bir eser tasavvuru, bir tür "açık yapıt" mıydı bu eserler? Müzik yazısının hemen hiç kullanılmadığı önceki yüzyıllarda normal addedilebilen fakat bütünüyle yazılı bir musıki

18 Bu iki bestecinin birkaç eserinin "standart versiyonlarını" bizzat kendileri değil, eserlerin notalarını bestecilerine imzalattırıp yayınlayan Rahmi Kalaycıoğlu oluşturmaya çalışmıştır. Bkz. *Türk Musıkisi Bestekârları Külliyatı*, S. 2 (Refik Fersan), S. 3 (Cevdet Çağla), İstanbul, 1977.

ortamına geçişle birlikte ortadan tamamen kalkması beklenen bir durumun bazı bestecilerce bilinçli olarak devam ettirilmesi üzerinde durup biraz düşünmek gerekir. Çünkü eğer eser sürekli olarak değişecekse ve bu da normal addediliyorsa, o zaman Refik Fersan ve Cevdet Çağla'nın tavırları gerek eserin "besteci"sinin gerekse onun "beste"sinin varlığını, ontolojik statüsünü temelden sorgulamayı gerektirmiyor mu?.[19]

II - Yelpazenin diğer ucunda ise neredeyse "yazılı müzik metnine tapınma" diyebileceğimiz bir tavra rastlıyoruz. Bu tür yaklaşımlara da iki örnek vermekle yetinelim. Bu örneklerin ilki büyük tanbur virtüozu Cemil Bey ile ilgilidir. İkincisi ise Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte Osmanlı/Türk musıkisinin "modernleştirici" müzikolog grubunun üçüncü kişisi olan Dr. Suphi Ezgi'ye dairdir.

1915 yılında vefat eden Tanburî Cemil Bey hayatta iken büyük bir tanbur ve kemençe virtüozu olarak ün yapmıştı. Bu sıfatla da gerek solist gerekse refakatçi olarak çok sayıda taş plak doldurmuştur. Her ne kadar bestecilik niteliği ön planda olmasa da, Tanburî Cemil'in saz eserleri ve şarkılardan oluşan toplam olarak yirmi beş kadar bestesi de vardır. Henüz hayattayken Cemil Bey'in kendi bestelerini toplu olarak yayınlamayı düşündüğünü sanmıyoruz. Ölümünden sonra ise Tanburî Cemil'in ûdî Fahri Bey [Kopuz] tarafından notaya alınan 23 adet eseri *Darüttalim-i Musıki Neşriyatı* arasında *Tanburî Cemil - Külliyat* başlığı altında Kemal Emin Bara'nın bir önsözüyle 1919 yılında yayınlanmıştır.[20]

Darüttalim-i Musıki'nin yayınladığı bu eserler arasında Tanburî Cemil'in Şeddiarabân makamındaki meşhur saz semaisi de vardır. Bu saz semaisini Cemil Bey ayrıca bizzat plağa da çalmıştı. Ne var ki, çok tanınmış ve çok sık icra edilen bu Şeddiaraban saz semaisinin bestecisi tarafından çalınıp plâğa kaydedilen versiyonu ile bugün elimizdeki notaya alınmış ve basılmış şekli arasında çok önemli farklar vardır.

Burada ilginç olan şudur: Bu eserin Tanburî Cemil'den sonraki aşağı yukarı tüm icracıları semainin Fahri Kopuz'un notaya aldığı versiyonuna sadık kalmışlardır, bizzat Tanburî Cemil'in plağa kaydettiği versiyonuna değil. Ayrıca, 1919 yılındaki bu ilk yayınından itibaren bu saz semaisinin görebildiğimiz daha sonraki tüm basım ve yayınlarında bizzat Tanburî Cemil'in icrası değil, Fahri Kopuz'un notası esas alınmış, eser Fahri Kopuz'un ilk yazılı

19 Bu temel meselenin tarihi ve teorik kökleri hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Zur Bedeutung der begriffe Komponist und Komposition in der Musikgeschichte der İslamischen Welt", *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-İslamischen Wissenschaften*, XI, 1997, s. 307-365.

20 *Tanburî Cemil Bey – Külliyat*, İstanbul, Darüttâlim-i Musıki Neşriyatından, 1 Nisan 1335 (Mart 1919).

versiyonuna uygun şekilde çoğaltılmış ve yayınlanmıştır. Tanburî Cemil'in muazzam prestiji bu çok tanınmış eserinin kendi icra ettiği şekliyle temessül edilmesine yetmemiştir anlaşılan. Netice itibariyle de günümüzde her Osmanlı/Türk musıkisi çalgı öğrencisinin eğitiminin şu ya da bu aşamasında mutlaka çalacağı ve sık sık da ezberine alması gerekeceği Şeddiaraban makamındaki saz semaisinin bugün emsal alınan "standart versiyonu" eserin bestecisi Tanburî Cemil'in taş plaktaki icrası değildir, Fahri Kopuz'un bestecinin ölümünden sonra yayınladığı notadır.

Dr. Suphi Ezgi'ye (1869-1962) gelince, o da on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılda bestelenmiş eserlerin sonradan kaybolmuş "orijinal" ve "standart" versiyonlarını bulmak, oluşturmak veya yeniden yaratmak ve bu konulardaki tartışmaları ortadan kaldıracak "nihai" notalarını basmak peşindeydi. Bu amaç da onda neredeyse bir fikr-i sabit hâlini almıştı. Suphi Ezgi 1933 ve 1955 yılları arasında yayınlanan beş ciltlik *opus magnum*'unda ve daha başka kitaplarında çok sayıda klâsik eserin "gerçek", "otantik" ve "orijinal" olduğunu iddia ettiği notalarını yayınlar.

Dr. Suphi Ezgi cahil veya acemi bir müzisyen, hayalperest bir meraklı kesinlikle değildi. Sözlü intikale dayanan bir musıki geleneğinin (Zekâi Dede'nin öğrencisi sıfatıyla kendisi de bu geleneğin bir parçasıydı) nasıl geliştiğini bilmiyor da değildi. Tam aksine. Ayrıca, hocası Zekâi Dede'den geçtiği eski bestelerin bir ya da iki yüzyıl önce bestecileri tarafından yapılan şeklini yeniden keşfetmenin makul bir yolu bulunmadığının da pekâlâ farkındaydı Dr. Suphi Ezgi. Böyle bir şeyi başarmak ve eserin bestecisinin ilk amaçladığı biçimine geri dönebilmek için elde sağlam ve güvenilir tarihi belge ve kanıtlar olmadığının ve bu işe yarayacak geçerli bir müzikolojik metod da bulunmadığının herhalde bilincindeydi.

Nitekim, Suphi Ezgi iki ya da üç asır öncesine ait klâsik eserlere "orijinal" şekillerini iade etmek için yaptığı düzeltmelere ve "tamir"lere kişisel zevk ve tercihlerinden, özel yeteneklerinden, kazandığı tecrübelerden ve yanılmaz müzikal sezgilerinden, kendi ifadesiyle "ilmî ve san'atî kudret ve melekesinden"[21] başka hiçbir gerekçe göstermemiştir. Ezgi kendi indî hükümlerini hiçbir sağlam ve ikna edici bilimsel kanıtla desteklemiyordu, destekleyemezdi.

Aslında Ezgi'nin fiilen yaptığı elindeki yazılı versiyonları hoşuna gitmeyen veya şu ya da bu sebeple uygun bulmadığı eski musıki eserlerini kendi zevkine göre yeniden "icat etmekten" başka bir şey değildi. Bu icat işleminin

21 Bkz. Suphi Ezgi, *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatından, 1946, s. 3. Suphi Ezgi kendi zevkine göre "terbiye" ettiği bu eserleri *Nazarî-Amelî Türk Musıkisi* adlı beş ciltlik eserinin çeşitli yerlerine serpiştirmiştir. Ezgi'nin "orijinal beste" yaratma yolundaki çeşitli beyhude gayretleri hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005 (2008), s. 280-311.

zaman zaman düpedüz müzikal sahtekârlığa, bir tür kalpazanlığa dönüşebildiğini söylemeye gerek bile yok. Sonuç itibariyle Suphi Ezgi'nin imal ettiği eser versiyonlarının genel kabul görüp müzisyenler tarafından yaygın bir biçimde kullanıldığı da söylenemez.

Ancak Ezgi bu klâsik eserlerin tek geçerli versiyonlarının kendi yayınladıkları olduğunu, sadece ve sadece kendisinin bu eserleri yüzyıllar boyunca uğradıkları "bozulma" ve "tahrifat"lardan kurtarabildiğini ve bu eserlerin mutlaka kendi yazıp yayınladığı şekilde icra edilmeleri gerektiğini ısrarla savunmaya devam etti. Böylece, esasen geleneksel *meşk* zincirleri içinden yetişmiş ve meşkin eserlerde zaman içinde hâliyle yarattığı değişikliklerin eşyanın tabiatına uygun olduğunun farkında olan Dr. Suphi Ezgi, ne gariptir ki, kendi yayınladığı notaları "mutlak olarak doğru" ve "dokunulmaz" ilan etmek durumunda kalmıştır.

SANAL ÂLEMDE BİR PARADOKS

Notalı dönemde notasızlığın (veya bunun tam tersinin) yarattığı paradoksal durumlardan daha başka örnekler de vermek mümkün. Bu türden paradokslar zamanla çoğalıp çeşitlenecektir de. Bunun önemli bir aracı da bugün internet ve sanal âlem. Son birkaç yıl içinde Türkiye'de inşa edilmiş ve çok sayıda Türk musıkisi eser notası içeren bazı internet siteleri bu ikilem ve paradoksların gelecekte de sayısını çok arttıracağa benziyor.

Özellikle bu sitelerden bir tanesinin iddiası ilginç doğrusu. Bu internet sitesinin yapımcılarının beyanlarına göre sitenin inşası bittiği zaman "*resmi ve özel kolleksiyonlardaki 70 binin üzerindeki eserin bütün versiyonlarıyla notalarına ulaşabilmek*" mümkün, ve hatta "*kolay*" olacakmış. Sitenin nota arşivini içeren bölümüne verilen ad ise söz ile yazının, nota ile ezberin yan yana getirilmesinden doğan ve bu makalenin esas konusunu –ve başlığını– teşkil eden paradokslara bir diğer örnektir: "Türk müzik kültürünün hâfızası". Yani bu hâfızanın notayla, ancak müzik yazısı sayesinde varolabildiği varsayılmış oluyor.

Bu çok iddialı sitenin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarında bulunan "her şeyi", yani her eseri ve her eserin her ayrıntısını kapsayacağı ifade ediliyor. Böyle bir şeyin mümkün olduğunu bir an için varsaysak bile[22] (ki nispeten dar bir alanda dahi tam, eksiksiz, güvenilir ve kesin bir tüketiciliğe ulaşmanın safiyane bir hayalperestlikten başka bir şey olmadığını tahmin etmek zor değildir) akla hemen birkaç önemli soru geliyor. Sanal dünyadaki

22 İnşa ve açılışına İstanbul'un bir yıllığına "Avrupa Kültür Başkenti" olarak ilan edildiği 2010 yılında başlandığı belirtilen bu internet sitesinin –2014 yılının ortası itibariyle– ilk başta amaçlandığı söylenen eser miktarının üçte birine ancak ulaştığını ve içerdiği eserlerin pek azının birden fazla versiyonuna yer verebildiğini görüyoruz.

bu çeşitli eserlerin ve bunların çeşitli versiyonlarının müzisyenler ve müzik meraklıları nezdindeki statüsü ne olacaktır? Sanal dünyanın bu notaları genel kabul görecek midir? Ya da sadece zaman zaman herkesin karşılaştığı basılı nota bulma zorluğuna kısa vâdeli bir çare mi oluşturulmak amaçlanıyor?

Pek olacak şey değil ama farz-ı muhal bu site geleneksel Osmanlı/Türk musıkisindeki "her şeyi" kapsama durumuna geldiği ve "her şey" sanal âlemde kayda geçmiş olacağı zaman, daha önceki tüm nota yayınları, basılmış musıki eserleri artık köhnemiş addedilip "son kullanım tarihleri" geçmiş mi olacak? Örneğin, bu sitede iki farklı notası bulunan bir eserin bu iki farklı versiyonundan bir üçüncüsünü türetmek artık mümkün olamayacak mı?

Aynı eserin musıki dünyasında türetilmeye devam eden yeni yeni versiyonları siteye eklenecek mi? Çünkü, gerçekte yirminci yüzyıl başlarından itibaren geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarındaki eserlerin çeşitli versiyon ve varyantlarının üretimi durmamış, versiyon üretimi belki de hızlanmıştır.[23] Ayrıca, aynı eserin bu sitede bulunan çeşitli versiyonlarından hangisinin tercih ve fiilen icra edileceğini kim ve hangi kıstaslara göre belirleyecektir? İcracı konserinde hoca da öğretiminde hangi versiyonu esas alacağını neye dayanarak seçecektir? Sonuçta eskiden olduğu gibi yine kişisel zevk ve tercihlere mi kalacak bu seçimler? Yine söz ve yazı arasında bînamaz mı kalacağız?

Soru sormaya devam edebiliriz. Yoksa bu siteyi inşa edenler artık bu versiyon seçiminin hiçbir öneminin kalmadığını, isteyenin her eserin istediği versiyonunu serbestçe kullanması gerektiğini mi ima ediyorlar? Ayrıca, bir an için meseleye müzikoloji ve müzik tarihi penceresinden bakacak olursak, aynı eserin sanal âlemdeki çeşitli versiyonlarının "şeceresini" kim ve nasıl çıkaracak? Bu site içerdiği eserlerin her versiyonunu aynı düzeye koyup, yani hepsine de aynı önemi verip basit bir biçimde listeleyerek aslında eserin şeceresini çıkarmayı zorlaştırmamış mıdır? Kaldı ki, bir süre sonra birilerinin ortaya çıkıp yine bir ya da birkaç eserin "aslını", "orijinalini", "tek gerçek ve geçerli versiyonunu" bulduğunu iddia etmeyeceğini, dolayısıyla da binbir zahmetle inşa edilmiş bu siteyi kendince yok mesabesine indirmeyeceğini kim garanti edebilir?

Bütün bunları kestirmek güç. Bu hayalperest olduğu kadar iddialı girişimin tutarlı, kalıcı ve anlamlı sonuçlar vereceğini de kimse garantileyemez. Neticede muhtemelen meşhur Latince darb-ı mesel'in –ama bu kez ironik ve sanal– bir doğrulanmasından başka bir şey olmayacak: *Verba volant scripta manent*.[24]

23 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Gelenksel Osmanlı/Türk Musıkisinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

24 Söz uçar, yazı kalır.

MEVLEVÎ MUKABELESİ: İBADET VE TEMÂŞÂ

1790'lı yılların başında İngiliz Sefareti'nin papazı ve hekimi sıfatıyla İstanbul'da iki yıl geçirmiş olan James Dallaway (1763-1834) Londra'ya dönüşünü müteakiben 1797 yılında *Constantinople Ancient and Modern* başlıklı bir anı ve seyahat kitabı yayınlar. İstanbul'da bulunduğu sırada Dallaway İngiliz Sefaretinin yakınlarındaki Galata Mevlevîhanesi'ni bir mukabele günü ziyaret etmişti. İşte seyahatnamesinde bu konuda yazdıkları:

> *"The Monastery of dervishes of the Mevleveh order is an object worthy to be seen, and one that is indeed easily seen, even by the Franks, who are not allowed to be spectators of any other religious act of the Mohammedans."*[1]
>
> [Mevlevî dervişlerinin bulunduğu dergâh görülmeye değer. Görülmesi de çok kolaydır çünkü Müslümanların başka hiçbir ibadetini seyretmelerine izin verilmeyen Frenkler bu dergâha seyirci olarak alınırlar.]

James Dallaway Galata Mevlevîhanesi'nde gördüklerini meraklı bir gezgin, modern öncesi dönemin bir turisti edasıyla anlatmaktadır. Dallaway Mevlevî mukabelesine seyirci veya misafir sıfatıyla giren ve seyahatnamesinde izlenimlerini Şark meraklısı okuyucularına aktaran ne ilk ne de son Avrupalıdır.[2] Ne var ki Mevlevî mukabelesinin seyrinin Müslüman olsun veya olmasın tarikata mensup olmayan herkese de açık olduğunu bu kadar açıklıkla dile getiren, mukabelenin dinsel/tasavvufî bir *ibadet* olduğu kadar ses ve görüntü öğeleri içeren bir tür *gösteri* olduğunun ve bu gösterinin her zaman bir seyirci topluluğu önünde icra edildiğinin altını çizen ilk Avrupalı seyyahtır James Dallaway. Bu açıdan bakılınca Mevlevîliğin Osmanlı İstanbul'unda faal tüm tarikatlar arasında bir istisna teşkil ettiğini vurgulaması da ilginçtir.

Bazı başka Avrupalı seyyahlar ise Mevlevî dergâhına kısa ve "turistik" bir ziyaretle yetinmeyip dergâhın şeyhiyle veya bir diğer yetkilisiyle uzun uzun

---

1 James Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern*, London, 1797, s. 212.

2 On altıncı yüzyıldan ve hatta daha da öncesinden on dokuzuncuya kadar Osmanlı İmparatorluğuna gelmiş Avrupalı tüccar, seyyah ve müsteşriklerin Osmanlı'daki musıki yaşamına dair yazdıklarını, ilgili metinlerin Türkçesini de vererek topluca değerlendiren bir eser için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994, (Genişletilmiş ikinci baskı 2003).

sohbet ettiklerinden söz ederler. Demek ki dergâha girmek, tarikatın olağanüstü ritüelini izlemek ve müziği dinlemek sorun teşkil etmiyordu. Birçok Avrupalı seyyah ve müsteşrik Mevlevî dergâhına, dervişlere, şeyhe, mukabeleye erişimin kolay olduğunu belgelerler. Bunun ilk tanığı da Mevlevîhanelere dair anılarını 1614 yılında yayınlayan İtalyan seyyah Pietro Delle Valle olmuştur. Mevlevî mukabelesinde seyir olayının ve seyircilerin varlığının artık olağan hâle geldiğini 1630'lu yıllarda izlenimlerini aktaran başka Avrupalı seyyahlardan öğreniyoruz.

Bu konudaki en ayrıntılı anlatımı 1639 yılında İstanbul'a gelen Fransız seyyahı Jean Antoine Du Loir'ın 1654'te Paris'te yayınlanan seyahat mektuplarında görürüz. Du Loir'ın bu mektupları arasında birkaç satırlık bir nota da vardır. Du Loir bir Mevlevî âyininden alınmış küçük bir bölümü (âyinin üçüncü selâmındaki "Ey ki hezâr aferin" parçasını) ilk kez olarak notaya alıp yayınlamış olan kişidir.[3] Du Loir muhtemelen Galata Mevlevîhanesi'nde tanık olduğu ve toplam olarak bir saatten fazla sürdüğünü ifade ettiği mukabele hakkında şunları yazar:

> *"Ils ont néanmoins quelques pratiques de dévotion qui se fait publiquement, et avec beaucoup de modestie bien qu'elle soit fort ridicule. Deux fois la semaine un des leurs fait une prédication dans leur Couvent, et les femmes qui partout ailleurs n'ont point d'entrée aux lieux où sont les hommes y assistent par un privilège particulier...Tous les Dervichs sont renfermés dans une balustrade pour n'être point importunés de la foule des assistants, et pour n'être pas troublés dans l'exercice de leur ordre..."*[4]
>
> [Her ne kadar gülünç de olsalar, herkesin önünde belli bir tevazuyla icra ettikleri bazı tapınma yöntemleri de yok değildir. Haftada iki kez tekkelerinde bir va'z verilir ve aynı yerde erkeklerle birlikte bulunmaları imkânsız olan kadınların burada hazır bulunmaları caizdir. Kalabalık tarafından rahatsız edilmemek ve tarikatlarının gereğini yerine getirmek için dervişler bir parmaklığın arkasında bulunurlar.]

Du Loir'ın da kaydettiği gibi Mevlevîhanede sema eden dervişleri izleyen o kadar büyük bir seyirci grubu vardı ki semanın düzenini bozmamak için semazenleri seyircilerden ahşap bir parmaklıkla ayırmak gerekiyordu. Galata Mevlevîhanesi'nde haftada iki kez, salı ve cuma günleri yapılan mukabele kadın veya erkek tüm halka açıktı. Mevlevîhanede yapılan *ibadetin* aynı zamanda seyirlik bir *temâşâ* olması gözlemciler tarafından ısrarla ve defaatle vurgulanır. Örneğin İstanbul'daki İngiliz sefirinin eşi Lady Mary Wortley

3 Bu parçanın hangi âyinden alındığını tespit etmek mümkün olamamıştır.

4 *Les Voyages du Sieur Du Loir, Ensemble de ce qui se passa à la mort du feu Sultan Mourat dans le Serrail, les cérémonies des funérailles et celles de l'avènement à l'Empire de Sultan Hibraim son frère, qui lui succéda. Avec la relation du siège de Babylone fait en 1639 par Sultan Mourat*, Paris, François Clouzier, 1754, s. 153.

Montagu 1717 yılında hazır bulunduğu bir Mevlevî mukabelesini mektuplarında uzun uzun anlatır.

Du Loir ve diğerleri mukabeleyi Galata (Kulekapısı) Mevlevîhanesi'nde seyretmişlerdi. 1660 yılında İstanbul'a İngiliz elçisi olarak tayin edilen Lord Winchelsea'nin özel sekreteri olan ve bilâhare İngiltere'nin İzmir konsolosu olarak atanan Paul Rycaut da öyle. Rycaut 1668'de Londra'da yayınlanan Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki kitabında Galata'da tanık olduğu Mevlevî mukabelesi hakkında ilginç ayrıntılar verir.[5] Aynı dönemde İngiltere'nin sefaretinin papazı olup musıkiyle yakından ilgilenen John Covel[6] 1675 yılına ait günlüklerinde şunu kaydeder:

> *"...I was at the Dervises in Galata, with dervise Mustapha the Naizam bashe, or head of the players of the pipe, which they call Nai...".*[7]
>
> [...Galata'da Dervişlerde neyzenbaşı Derviş Mustafa ile birlikteydim.Kendisi ney adını verdikleri kavalı ("pipe") çalanların başıdır...]

Bir İngiliz papazı olan John Covel, anlaşılan hiçbir engelle karşılaşmadan Mevlevîhaneye girmiş ve Neyzenbaşı Mustafa Dede ile görüşebilmiştir. Mevlevî mukabelesinin seyirlik olması İstanbul mevlevîhanelerine de mahsus değildi. On yedinci yüzyılda Konya'daki âsitanede durum bundan pek farklı değildi anlaşılan. İşte Konya'da tanık olduğu mukabele hakkında Evliyâ Çelebi'nin yazdıkları:

> *"Haftada bir âyin-i Mevlânâ olup üç yüzden mütecaviz*[üç yüzü aşkın] *kimi molla, kimi Bey ve paşa, her biri birer bağın gülü ârif-i billâh terk-i dünya edip âsitâne-i Mevlânâda çark edip sema safâ ederler."*[8]

Bu aşamada sormamız gereken sorular şunlardır: Mukabele sırasında hazır bulunanların, seyirci ve misafirlerin, yani mukabeleye bilfiil katılmakta olan Mevlevî şeyhleri, dervişler, semazenler ve mutrıb heyeti dışındaki kalabalık bir seyirci topluluğunun varlığının bu kuralları sabit, vakur, ciddi, içedönük ve ağırbaşlı dinsel törene etkisi neydi? Bu seyirci grubu Mevlevî ritüelinin bir parçası mıydı? Eğer öyleyse niçin ve hangi ölçüde? Bu ne zamandan beri böyleydi? Eğer durum böyle değilse, mukabelede seyirci gerçekten isteniyor muydu? Niçin? Yoksa bütün mesele mukabele günü dergâha gelenleri

5 Paul Rycaut, *The Present State of the Ottoman Empire*, London, C.Brome, 1668, s. 137-138.

6 John Covel İstanbul'dayken Ali Ufkî Bey ile de tanışmış ve onun vefatı üzerine onun *Mecmua-yı Saz ü Söz* adlı çok önemli elyazmasını **[British Library, MS Sloane 3114]** beraberinde İngiltere'ye götürmüş olan kişidir. Bkz. Cem Behar, "Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)", *Musıkiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği, Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 17-56.

7 Dr. John Covel, "Extracts from the Diaries of Dr. John Covel (1670-1679)", J.T. Bent (yay.), *Early Voyages and Travels in the Levant* içinde, New-York, Burt Franklin, 1893, s. 168.

8 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, C. 3, s. 22.

Mevlevîliğin her zaman büyük önem verdiği misafirperverliğin kurallarını ağır bir biçimde ihlal etmeden gerisin geriye çevirmenin mümkün olmaması mıydı sadece? Yani mukabele sırasındaki varlıklarını sadece bu misafirperverliğe mi borçluydu bu seyirciler?

Tasavvufî düşüncenin rehberliğiyle meseleye baktığımız zaman elbette ki mukabelenin tasavvufî bir ibadet türü, semaın da vahdet-i vücud'un çeşitli vechelerini temsil eden ilâhî remizlerle dolu kozmik ve mistik bir raks olduğu kuşku götürmüyor. Ama bir an için bu tasavvuf gözlüğünü çıkarıp olaya düz ve olduğu gibi bakarsak, ortada göz alıcı, etkileyici, muhteşem bir gösteri, büyüleyici bir görsel şölen olduğunu da kim inkâr edebilir? Avrupalı seyyahları ve mukabeleye gelen ziyaretçilerin birçoğunu çeken ve şaşırtan da bu görsel şölendi zaten.

Sonuç itibariyle, kalabalık bir seyirci grubunun varlığı ilâhî sembollerle dolu dinsel/tasavvufî bir ritüeli, Mevlevîliğin o çok özgün ve törensel *ibadet* şeklini –egzotikliğe meraklı bazı Avrupalı seyyahların öne sürdüğü gibi– ilginç olduğu kadar da eğlenceli olan basit bir seyirlik oyun türüne, bir kültürel gösteriye, bir *temaşa*'ya çeviriyor muydu? Ve ne ölçüde? Yanıtlamaya çalışacağımız esas soru budur.

DÜZENLİ BİR GÖSTERİ OLARAK MEVLEVÎ MUKABELESİ

Burada incelememizin esas konusu Mevlevî mukabelesinin ve semaın dinsel/tasavvufî boyutu değil. Ayrıca, bu mukabelenin müzikal içeriğini teşkil eden ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin en büyük, çapraşık ve mutantan eserleri olan *Âyinler* de konumuz dışında kalıyor. Burada sadece mukabeleyi bir bütün olarak telâkki edecek ve –mümkün olduğunca tarihsel bir perspektifle– seyircilerin bu görkemli ritüel içinde işgal ettikleri yere daha yakından bakmaya çalışacağız.

Mevlevî dergâhlarına ve burada yapılan mukabelelere dair tarihi bilgi, belge ve tanıklıkların büyük çoğunluğu başkent İstanbul'daki mevlevîhanelerle ilgili olduğu için bu bilgilerin tümünü imparatorluğun her yanına dağılmış olan dergâhların tümüne teşmil etmek doğru olmayabilir. Nitekim, Belgrad'dan Kahire'ye, Selânik'ten Girit, Şam veya Bağdat'a kadar Osmanlı egemenliği altındaki topraklarda yetmişten fazla Mevlevî dergâhının faaliyet göstermiş olduğunu biliyoruz.[9] On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda bunların sayısının artmış olduğu da anlaşılıyor. Özetle, *Asitâne* niteliği taşıyan büyük dergâhlarla küçük taşra mevlevîhaneleri arasında uygulamada önemli farklar bulunabileceğini gözden uzak tutmamak gerek.

9 Bkz. Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, Simürg Yayınları, 2003.

Eldeki tarihi bilgi, belge, gözlem ve tanıklıklara dayanarak Osmanlı döneminde Mevlevî mukabelesinin ne ölçüde saf bir gösteri olarak telâkki edilebileceğine dair görüş belirtmeye çalışacağız. Şunu da önceden belirtmek gerekiyor ki bu konuda eldeki belge ve tanıklıkların çoğu Mevlevîhanelerin içinden kaynaklanmıyor, "dönen dervişleri" (*whirling dervishes*) seyretmeye gelenlere ait, yani aslında "dışarıdan" olan, yabancı bir bakış açısını yansıtıyor. Osmanlı döneminde mukabele sırasında seyirci ve misafirlerin varlığının nasıl karşılandığına dair Mevlevîlerin bizzat kendilerinden kaynaklanan ilk elden bilgiler yok gibidir.

Görüşümüzü dayandırdığımız kaynak ve bilgileri şimdilik kaydıyla bir kenara bırakarak bu konudaki esas kanaatimizin ne olduğunu hemen belirtmekte yarar var. Gerçekten de Osmanlı döneminde Mevlevî mukabelesini seyretmek için bir misafir kitlesinin hazır bulunması her zaman arzu edilen bir durumdu. Çünkü bir bütün olarak baktığımızda karmaşık ritüeli, özel müziği ve iç yapısıyla mukabelenin gerçekten de seyrine doyulmaz bir temâşâ teşkil ettiği hatta öyle olması için bilhassa kurgulandığı inkâr edilemez. Tekkelerin mimarisinde dahi bu hususa özellikle dikkat edilirdi. Bunu ayrıca destekleyen birçok başka gösterge, belge ve tarihi gerçek var.

Buna karşılık, dikkat edilmesi gereken bir husus daha var. Farklı bir açıdan baktığımızda, bu seyirci veya misafir kitlesinin bizzat kendisinin de şu ya da bu şekilde dini ritüelin bir parçası hâline getirilmiş olduğunu görürüz. Dolayısıyla da Mevlevî mukabelesinin katıksız bir gösteriye dönüşmesi için şart olan "seyredenler/seyredilenler" şeklindeki kesin ve keskin ayırım böylece ortadan kalkmış oluyordu. Ayrıca göreceğimiz gibi Mevlevî mukabelesinin uygulamada hiçbir zaman aşmadığı ve bu sayede onu alelade bir gösteriye dönüşmekten alıkoyan bazı başka sınırlar da vardı.

En başından başlayalım. Sema adını verdiğimiz semavi raksın Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin yaşadığı dönemde de zaman zaman uygulandığını biliyoruz. O dönemde yaşananlarla ilgili temel bilgi kaynağımız Ahmed Eflâkî'nin 1328 ve 1358 yılları arasında, yani Mevlânâ'nın ölümünden aşağı yukarı yarım asır kadar sonra kaleme aldığı tahmin edilen *Menâkıb-ı Ârifîn* (Ariflerin Menkıbeleri) adlı eseridir.[10] Ahmed Eflâkî'nin naklettiği bilgilerin birçoğunun ise Mevlânâ'nın çağdaşı ve hayatıyla yaşadığı olayların görgü tanığı Feridun Sipehsâlâr'ın *Risale*sinden alındığı biliniyor.

Bu erken dönem kaynak ve tanıkların sema hakkında bize söyledikleri esas itibariyle şudur: Gerek Mevlânâ Celaleddin gerekse yakınları illa ki "sema edilmeye uygun" zamanlar veya mekânlar aramıyorlardı. Bir söz, bir ses, bir eylem

10 Ahmed Eflâkî, *Ariflerin Menkıbeleri* (çev. Tahsin Yazıcı), Ankara, Milli Eğitim Basımevi, C. I (1953), C. II (1954); Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953.

ya da özel bir ortam bu vecd hâlini doğurmaya yetiyordu. Anlatılanlara bakılırsa da böyle bir durum sık sık vuku bulabiliyordu. Bu semavî raksa başlamanın ne önceden belirlenmiş bir koşulu ne de mutlaka ona eşlik etmesi gereken bir metin veya bir müzik vardı. Bir dost meclisi, ruha dokunan bir söz, sevgi ve saygı duyulan bir kişinin cenaze töreni veya Konya pazarındaki bir dükkândan gelen ses ve yankılar Mevlânâ'nın vecde gelip semaya girmesine yetiyordu.

Sema esas itibariyle tasavvufî duyguların tamamen spontane bir dışavurumu, herhangi bir ilâhî tecelli karşısında aniden zuhur eden ve Mevlânâ'nın girdiği bir *vecd* durumundan başka bir şey değildi.[11] Her seferinde sema içten gelen bir özellik taşıyordu, bu nedenle de değişik yer ve zamanlarda aniden ortaya çıkardı. Buna bağlı olarak da bu beklenmedik semaın seyircisi olabilirdi veya olmayabilirdi. Her hâlükârda bu semaın yabancılar, seyirciler, Konya'nın o dönemdeki gayrimüslim sakinleri veya o sırada orada bulunan herhangi bir meraklı topluluğu tarafından seyredilmekte olmasına herhangi bir engel bulunmuyordu. Seyirci bulunsun veya bulunmasın, Mevlânâ'nın yaşadığı dönemde bu ilâhî raks ani ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkıyordu. Ayrıca, elbette ki bu raksın sadece bir raks olmadığı, kaynağının tasavvufî bir *hâl* olduğu da açıktı.

Nitekim bugün bildiğimiz karmaşık, ilâhî ve semavi semboller ve özel olarak bestelenmiş müziklerle dolu Mevlevî mukabelesi Mevlânâ'nın 1273 yılında ölümünden ancak iki ya da iki buçuk asır sonra şekillenmeye başladı ve yerleşik bir ritüel hâlini aldı. Abdülbaki Gölpınarlı'nın bu konudaki eserleri temel bir referans teşkil eder. Mevlevî mukabelesinin belirli bir sırayla Kur'an kıraati, çeşitli post duaları ve semazenlere eşlik eden sesli ve enstrümantal müzik içeren düzenli bir iç yapısının varlığına işaret eden ilk tarihsel belge on altıncı yüzyılın ortalarına aittir.[12] Mevlevî mukabelesine bu şekli

11 Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Musıki ve Sema*, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1976, s. 359-369.

12 Mevlevîliğin tarihine dair en kapsamlı ve önemli kaynak eserleri kaleme almış olan Abdülbaki Gölpınarlı bu döneme işaret eder. Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953, s. 383-384; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963, s. 63-70. Burada önemli bir hususu da gözden uzak tutmamak gerek. Gölpınarlı'nın bu çok ayrıntılı mukabele ve sema tasvirlerinin mukabelenin mutlaka her yerdeki ve her zamanki icrasını birebir yansıttığını varsaymak doğru olmayabilir. Çünkü Gölpınarlı'nın, semazenlerin giyim kuşamının milimetrik ölçülerinden, mukabelenin bölümlerinin zamanlamasına, post duasının, kelime-i tevhid'in ve gülbankın notasına varıncaya dek verdiği ince ayrıntılar o anda yaşamakta olan bir Mevlevî geleneğine tanıklık etmek isteğinden kaynaklanmıyordu. Gölpınarlı esas itibariyle çeşitli siyasi yasaklar neticesinde mukabelenin tamamen kaybolacağından korkulduğu bir dönemde bu ritüelleri koruma ve gelecek kuşaklara aktarma güdüsüyle hareket ediyordu. Oysa fiilen yaşamaya devam eden bir geleneğin içinde bulunanlar ve geleneği gündelik olarak yaşamakta olanlar gayet doğaldır ki o geleneği bu denli ayrıntılı bir biçimde kâğıda geçirmek ihtiyacını hissetmezler. Çünkü gerçekten yaşamakta olan bir gelenek kendini yazarak ve çizerek değil her günkü olağan uygulamalarla ve bu uygulamaları sonraki nesillere sözlü olarak aktarmak suretiyle yaşatır ve yeniler. Bu bakımdan da, tarihi belge niteliğini göz ardı etmemekle beraber, Gölpınarlı'nın naklettiklerini onun sadece yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde

verenlerin başında Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin ahfadından Konya Çelebisi Pir Adil Çelebi'nin (ölümü 1460) geldiği de ileri sürülür.[13] Mevlevî mukabelesinin özgün müzikal içeriğinin yani *Mevlevî Âyini*'nin nihai şeklini ancak on sekizinci yüzyılın başlarında Itrî'nin na'tının âyinin başına konmasından sonra almış olduğu da iyi biliniyor.[14]

Osmanlı döneminde özgün olarak birer Mevlevî dergâhı olarak düşünülüp tasarlanmış mimari eserlerin ilk ortaya çıkışının aynı döneme rastlaması da tesadüf olmasa gerektir.[15] Semahanesiyle birlikte bugüne kadar ilk inşa edildiği şekliyle ayakta kalabilmiş en eski Mevlevî dergâhı Konya Mevlânâ *Âsitanesi*'dir. Ana binası 1520 yılına tarihlendirilen bu dergâha bilâhare Kanuni Sultan Süleyman döneminde ilaveler yapılmıştır.

Konya Mevlânâ Âsitanesi'nin ana binasının bizim açımızdan en ilginç yanı şudur: Dergâhın mukabelenin yapıldığı ve sema edildiği *semahane* kısmında mukabeleyi izlemeye dışarıdan gelen ziyaretçi ve seyircilere ayrılmış özel bir alan bulunuyor. *Züvvar mahfili* veya *züvvar maksuresi* (ziyaretçi toplanma yeri/ziyaretçilerin özel mekânı) olarak adlandırılan bölümdür bu. Semahaneyle aynı kubbe altında yer alan bu özel bölüm semazenlerin döndüğü alandan yüksekçe bir ahşap parmaklıkla ayrılmıştır. Daha da ilginci, mukabeleye ziyaretçi olarak gelenlerin giriş ve çıkışının töreni kesintiye uğratmaması için olsa gerek, bu züvvar mahfilinin ayrı bir girişi vardır. Züvvar mahfilinin içinden ahşap bir merdivenle üst kata çıkılır. Mahfilin zemin katı erkek ziyaretçilere, üst katı ise kadınlara ayrılmıştı.

Demek ki tâ on altıncı yüzyılın başlarında ve Mevlevî mukabelesi ne usul ve erkân itibariyle ne de müzikal olarak henüz nihai şeklini almamışken bile Mevlevîliğin neş'et ettiği Konya'da özel olarak tasarlanmış olan tarikatın merkezî binasında mukabeleyi ve semayı temâşâ etmeye gelen tarikat mensubu olmayan misafirlere, seyircilere ayrılmış özel bir bölümün inşası gerekli görülmüştü. Anlaşılan, mukabele sırasında züvvarın, yani ziyaretçilerin varlığı daha o zaman bile bu ziyaretçilere tekkenin tasarımında özel bir mekân ayrılmasını gerektirecek denli olağan, normal ve her zaman beklenir bir hâle gelmişti. Tarikat merkezindeki bu durumun Osmanlı İmparatorluğu'nun çe-

---

Yenikapı Mevlevîhanesi'nde bizzat tanık olduklarının muhafazakâr bir bakış ve korumacı bir saikle kaleme alınmış ayrıntılı (ve biraz da idealize edilmiş) bir anlatımı olarak kabul etmek daha doğru olur.

13 Bkz. Alberto Fabio Ambrosio, *Bir Mevlevînin Hayatı - 17. Yüzyılda Sufilik Öğretileri ve Âyinleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2012, s. 189-191.

14 Örneğin, bkz. İlker Evrim Binbaş, "Music and Samâ of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual and Formation", *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* içinde, İstanbul, Swedish Research İnstitute in İstanbul (Transactions, Vol. 10), 2001, s. 67-81.

15 Bkz. Ahmet Işık Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları, Tekkeler, Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Fütüvvet Yapıları*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1977.

şitli şehirlerinde bilâhare açılan diğer Mevlevî dergâhlarına örnek teşkil etmiş olması kolayca anlaşılır.

İstanbul'un fethinden sonra başkentte inşa edilmiş ilk Mevlevî dergâhı James Dallaway ve daha birçok Avrupalı seyyahın mukabeleyi seyre gittikleri Galata (diğer adıyla Kulekapısı) Mevlevîhanesi'dir.[16] Mevlevîhanenin şu anki binası en son 1860'lı yıllarda esaslı bir tamir görmüştür. 1491 yılında metruk bir Bizans manastırının kalıntıları üzerine inşa edildiği rivayet edilen ilk mevlevîhane binasından günümüze ulaşan bir şey yoktur. İkinci binanın 1610 yılı civarında inşa edildiği tahmin ediliyor. Pietro Della Valle, Jean Antoine Du Loir, Jean de Thévenot, Paul Rycaut gibi Avrupalı seyyah ve müsteşriklerin on yedi ve on sekizinci yüzyıl zarfında mukabele seyretmeye gittikleri bina işte bu ikinci binadır. Bu erken on yedinci yüzyıl mevlevîhane binası da 1766 büyük Galata yangınında yanıp kül olmuştur.

Ne var ki, bu binanın yangında harap olmadan önceki durumuna dair elde birkaç görsel belge mevcuttur. Bunlardan biri uzun süre İstanbul'da Fransız sefareti hizmetinde çalışmış olan Hollandalı ressam Jean-Baptiste Van Mour'un (1671-1737) muhtemelen 1690'lı yılların sonu veya 1700'lü yılların başında yaptığı bir yağlıboya tablodur.[17] Hollanda'da Amsterdam şehrinde Kraliyet Müzesi'nde (Rijksmuseum) bulunan bu yağlıboya tabloda üstü kubbeyle örtülü bir mekânda sema eden dervişler görülüyor. Bu dairevi semahanenin etrafı ahşap parmaklıklarla çevrilidir. Çepeçevre parmaklıkların arkasında da başlarındaki serpuşlardan anlaşıldığı üzere bazısı Osmanlı bazısı da yabancı olan seyirciler açıkça seçiliyor. Demek ki tıpkı tarikatın Konya'daki ruhani merkezi gibi, İstanbul'da kurulmuş bu ilk Mevlevî dergâhı da tâ başından beri yabancı misafirlerin gelip mukabeleyi izleyebilecekleri özel bir mekânı da içerecek şekilde tasarlanmıştı.

1655 yılında İstanbul'a gelen ve burada bir yıl kadar kalan Fransız seyyahı Jean de Thévenot da Galata Mevlevîhanesi'nde mukabele sırasında hazır bulunur ve burada özellikle seyirci ve misafirlere ayrılmış bir bölümün varlığını teyid eder:

> *"Bu dervişler her Salı ve Cuma günleri güzel bir raks ederler. Raks edecekleri günler, aynı zamanda mescit olarak da kullandıkları geniş bir salonda toplanırlar; bu mekânın*

16 Bu önemli Mevlevîhanenin tarihi, şeyh ve dervişleri ve zaman içinde bir tür kültür merkezi olarak gördüğü işlevler hakkında bkz. Can Kerametli, *Galata Mevlevîhanesi – Divan Edebiyatı Müzesi*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1977; Server Dayıoğlu, *Galata Mevlevîhanesi*, Ankara, Yeni Avrasya Yayınları, 2003; Raymond Lifschez, "The Lodges of İstanbul", R.Lifschez (yay.), *The Dervish Lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey* içinde, Berkeley, University of California Press, s. 73-130.

17 On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda Mevlevî semaını tasvir eden çok sayıda resim, desen vs. vardır. Özellikle Van Mour resimleri ve Mevlevîlikle ilgili çeşitli görsel belgeler hakkında bkz. Şehabettin Uzluk, *Mevlevîlikte Resim - Resimde Mevlevîler*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1957, s. 123 vd.

ortası kare biçiminde bir parmaklıkla çevrilmiştir, böylece dışarıdan gelenler için de parmaklığın etrafında boş bir alan bırakılmış olur."[18]

Beyoğlu'ndaki sefaret binalarının yakınında olduğu için Avrupalılarca sıkça ziyaret edilen Galata Mevlevîhanesi dışında başkent İstanbul'da dört adet Mevlevî dergâhı daha vardı. Bunlar 1597 yılında kurulmuş olan Yenikapı (bugünkü Mevlânâkapı) Tekkesi, 1613'te kurulan Beşiktaş (bilâhare önce Maçka'ya, sonra da Eyüp Bahariyesine taşınmıştır) Mevlevîhanesi, kuruluşu 1631 yılına tarihlendirilen Kasımpaşa Tekkesi ve 1791'de hayata geçen Üsküdar Mevlevîhanesi'dir.[19] Bütün bu tekke binalarının on dokuzuncu yüzyıl zarfında esaslı tamir gördüklerini ve muhtemelen orijinal şekillerini bir ölçüde kaybettikleri biliniyor. Ne var ki, İstanbul'daki bu binaların istisnasız hepsinin ilk şekillerinde birer *züvvar mahfili* de bulunduğunu biliyoruz.

Bu İstanbul mevlevîhanelerinin hepsi, demek ki, haftada bir ya da iki kez yapılan mukabeleyi seyretmeye gelen misafirlerin dergâhın özel bir bölümünde buyur edilmesi gerektiğini prensip itibariyle önceden kabul ediyorlardı. Bu konuda hiçbir kuşkuya yer yok. Mevlevîhane binasının bizzat kendisi yapı itibariyle buna işaret eder. Yani, sadece dergâh binasının tasarımına bakacak olursak, Mevlevî mukabelesinin kamuya açık, seyri ve seyircileri de kabul edilen ve hattâ teşvik edilen bir temâşâ olarak addedildiği sonucuna varırız. Bu açıdan bakarsak, yirminci yüzyıl başlarına kadar Osmanlı İstanbul'unda her zaman kamuya açık olarak icra edilen ve bazı bakımlardan "konser" niteliği taşıyan tek geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi icraları işte bu Mevlevî mukabeleleriydi.

Tarikat merkezi olan Konya ve başkent İstanbul dışındaki diğer taşra Mevlevîhanelerine baktığımızda ise çok daha küçük binalar olmalarına rağmen birçoğunda en az bir *züvvar mahfili*nin bulunduğunu görüyoruz. Haklarında birer ayrıntılı monografi kaleme alınmış iki taşra Mevlevîhanesinin durumundan burada söz etmekle yetinelim. Örneğin, Kütahya'da Erguniye Mevlevîhanesi'nde hem semahaneyle aynı seviyede olan ve erkek ziyaretçilere ayrılmış, hem de onun hemen üst tarafında merdivenle çıkılan ve kadınlara mahsus bir züvvar mahfili bulunuyordu.[20] Kezâ, Girit (Hanya) Mevlevîhanesi'nde de iki adet züvvar mahfili mevcuttu. Bunlardan biri kadınlara diğeri de gayrimüslimlere mahsustu.[21]

Abdülbaki Gölpınarlı Mevlevîhanelerde misafirlere ayrılan alanın, yani

---

18 Jean de Thévenot, *Seyahatname*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 102.

19 Bkz. Mustafa Erdoğan, "Mevlevî Kuruluşları Arasında İstanbul Mevlevîhaneleri", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, S. 4-5, 1976, s. 15-46.

20 Bkz. Abdurrahman Doğan, *Kütahya Erguniye Mevlevîhanesi*, Kütahya, Kütahya Belediyesi Yayını, 2006, s. 31-32.

21 Bkz. İsmail Kara, *Hanya/Girit Mevlevîhanesi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 56-57.

züvvar mahfilinin çok uygun bir tanımını verir. Mukabeleyi görmeye gelen yabancılar için kullandığı "seyir" ifadesi ise Mevlevî mukabelesinde hem bir seyirlik gösteri öğesi hem de bu seyirden lezzet almaya gelen seyircilerin bulunduğu gerçeğine tekrar işaret ediyor:

> *"Semahane çok defa dairevî bir şekildedir ve cilâlı, aralıksız, çivisiz tahtayla döşelidir...Bu kısmın kenarında, ortaya nisbetle dar, kilim ve halılarla döşeli, semahaneden parmaklıkla ayrılmış kısım, Mevlevî olmayan fakat Mevlevîliği sevip mukabeleyi seyre gelen halk için ayrılmıştır."*[22]

Gölpınarlı'nın mukabeleyi seyre gelenler için burada kullandığı "halk" ifadesi çok geniş bir kitleyi kapsıyor. İstanbul'daki beş Mevlevîhanenin üç tanesinde sadece "halka" mahsus bir değil iki tane *züvvar mahfili* vardı. Geniş çapta padişah ihsanına mazhar olmuş olan Galata, Kasımpaşa ve Yenikapı dergâhlarında ziyaretçilere, yani "halka" mahsus mahfilin yanı sıra ayrı bir kapısı olan bir *hünkâr mahfili* de bulunuyordu. Adından da anlaşılacağı üzere bu mahfil mukabeleye seyre geldiği zaman padişaha mahsus özel bir mekândı. Onun yokluğunda da muhtemelen dergâha gelen Devlet ricali tarafından kullanılabiliyordu.

Aslına bakarsak İstanbul'da padişahların kurdukları vakıflar tarafından veya padişahın ihsanları sayesinde yapılmış ibadethanelerin aşağı yukarı hepsinde böyle bir *hünkâr mahfili* vardır. Sultani vakıflarca inşa edilen selâtin camilerinde de benzer mahfiller bulunur elbette. Şu farkla ki selâtin camilerinden birine padişahlar seyir maksadıyla değil, bizzat namaz kılmak amacıyla –özellikle cumaları– gelirlerdi.

İstanbul'da Mevlevîlik dışındaki başka tarikatlara mensup bazı tekkelerde de bir Hünkâr mahfili bulunabildiğini görüyoruz. Geçirdiği yangından sonra Sultan Abdülmecid döneminde bütünüyle yeniden inşa edilen Üsküdar'daki Halvetiye'nin Celvetiye koluna mensup Aziz Mahmud Hüdayi külliyesi içindeki caminin 1856 yılındaki tamiri esnasında eklenen Hünkâr mahfili buna örnektir. Ne var ki, ne Abdülmecid'in ne de Osmanlı tahtına oturmuş olan haleflerinin bu tekkeye düzenli olarak Celveti zikrini izlemeye gittiğine dair elde herhangi bir tarihi bilgi ya da belge bulunuyor.[23]

Mevlevî dergâhlarında ise durum böyle değildi. Padişahların ve özellikle tarikata yakınlık duyup desteklemiş olanlarının mukabeleyi seyretmeye gel-

---

22 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953, s. 341.

23 Bkz. Ziver Tezeren, *Seyyid Aziz Mahmud Hüdayi - Hayatı, Şahsiyeti, Tarikatı ve Eserleri*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1984; *Aziz Mahmud Hüdâyî – Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 20-22 Mayıs 2005*, İstanbul, Üsküdar Belediyesi Yayını, 2005; M. Baha Tanman, "Settings for the Veneration of Saints", R.Lifschez (yay.), *The Dervish Lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey* içinde, Berkeley, University of California Press, 1992, s. 131-171.

diklerinde kullanmak üzere sürekli olarak kendilerine ayrılmış bulunan –ve sinema ve tiyatro salonlarındaki özel bölmeler için kullanılan tabiri burada da kullanacak olursak– bir tür "loca"ları vardı. Örneğin, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın hem bizzat musıkişinas hem de Mevlevî muhibbi (sempatizanı) olan padişahları III. Selim[24] ve II. Mahmud'un Mevlevî mukabelesini seyre geldiklerini ve bu hünkâr mahfilini sıkça kullandıklarını biliyoruz.

Örnek olarak, işte Padişah III. Selim'in (saltanatı 1789-1807) gündelik yaşamını kayda geçirmekle görevli sır kâtibi Ahmet Efendi'nin padişahın faaliyetlerini sayıp dökerken Hicrî 1207 yılının Muharrem ayının yirminci Cuma günü (7 Eylül 1792) günlüğüne yazdıkları:

> *"...bu defa bina ve ihyasına* [yaşatılmasına] *muvaffak oldukları Galata Mevlevîhanesi'ne nüzul* [iniş] *ve mahfil-i hümâyûna suûd* [çıkış] *buyurulup mukabele-i şerifeyi ziyaret ve cümle dervişâna beş yüz kuruş ve zâviye-i mezkûrun* [adı geçen zaviyenin] *şeyhi olan Es'ad Galip Dede Efendi'ye bir çıkın ve misafir meşâyihe* [şeyhlere] *bir çıkın altun ihsan edip..."*[25]

Ahmet Efendi'nin günlüğüne girdiği bu cümlelerdeki bazı ifadeler yukarıda da belirttiğimiz üzere mukabelenin esas itibariyle bir temâşâ konusu, yani "seyredilecek" bir olay olmasına işaret ettiği için dikkat çekicidir. Olayların görgü tanığı Ahmet Efendi'nin söylediği şudur: Mevlevîhanenin tamirine önemli maddi katkıda bulunmuş olan devrin padişahı dergâhı ve orada icra edilecek mukabeleyi "ziyarete" gelmiştir. Bu arada da ayrı ayrı tekkenin dervişlerine ve Galata şeyhi Galip Dede'ye ihsanlarda bulunur. Ayrıca, dergâha (herhalde padişahın mukabelede hazır bulunacağını duyup) "misafir" olarak gelmiş bulunan fakat hangi tarikata mensup oldukları belirtilmeyen bazı başka şeyhlere de ihsanda bulunmuştur.

GÖSTERİNİN DE BİR SINIRI VAR

Özetlersek, tâ on altıncı yüzyıldan bu yana Mevlevî mukabelesinin bir yandan özel müzik içeriği ve büyüleyici görüntüleriyle, diğer yandan da seyircisi, izleyicisi ve –bugünkü deyimiyle– "sponsor"larıyla bir tür gösteri, bir seyirlik temsil olarak tasarlanıp icra edildiği anlaşılıyor. Gerçekten de Mevlevîlerin dinsel töreninin gerek müzikal olarak gerekse semazenleriyle son derece etkileyici olduğu kuşku götürmez. Yabancı gözüyle bakıldığında ise bu törenin dinsel arkaplanının, tasavvufî, mistik yönünün önemini kaybettiğini dahi düşünmek mümkün.

---

24 Bkz. *III. Selim'in Sırkâtibi Ahmet Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.

25 Bkz. *III. Selim'in Sırkâtibi Ahmet Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme*, s. 94.

Eldeki tarihsel bilgi ve belgelerin birçoğu da (dergâhların mimari tasarımı, görgü tanıklarının ifadesi, çeşitli hâtırat ve seyahatnameler) böyle bir görüşü az ya da çok destekler niteliktedir. Mevlevî dergâhları mukabeleye katılmayacak ve sadece seyredecek olan misafirlere ayrılan özel bir mekân içerecek şekilde tasarlanıyordu. Yani dini ve tasavvufî bir ritüel olan Mevlevî mukabelesi aynı zamanda umuma açık bir konser ve gösteriydi de. Belki de yirminci yüzyıl öncesinde Osmanlı'da umuma açık konser niteliğini taşıyan tek musıki icra türü.[26] Mevlevîlik dışındaki tarikatlara gelince, bilebildiğimiz kadarıyla bunlar *zikir* törenlerinde yabancıların ya da gayrimüslimlerin hazır bulunmasını yasaklamazlardı. Bununla birlikte, bilebildiğimiz kadarıyla bu tarikatların seyirci ya da misafirlerin zikre dahil edilmelerini teşvik edici uygulamaları da bulunmuyordu.

Her şeye rağmen, daha dikkatli baktığımızda Mevlevî mukabelesini neredeyse bir "show" gibi telâkki etme eğilimi gösteren bu bakış açısını dengelememizi gerektiren bazı temel öğelerin varlığı da hemen göze çarpar. Burada mukabeleyi bir yabancı için alelade bir temâşâ, bir seyirlik oyun olmaktan çıkaran üç önemli öğe üzerinde duracağız.

I - Her şeyden önce şunu hatırdan uzak tutmamak gerek: yabancı misafir, seyirci ve dinleyiciler hiçbir zaman ve hiçbir surette Mevlevî mukabelesinin ve semaın varlık nedeni hâline gelmemiştir. Mevlevîhaneye kabul edilen bu yabancı kitle hiçbir zaman –bir tiyatro seyircisi misali– dini ritüel tarafından muhatap da alınmadı. Mukabele onlara yönelik değildi hiçbir zaman. İstanbul'daki Mevlevîhanelerde mukabele için bir gün ve saat tespit edilince, seyirci olsun veya olmasın olağan ritüel o gün ve saatte icra edilirdi. Ayrıca, mukabelenin içeriği ve yapısı da misafir ya da seyircilerin varlığından ve niteliğinden tamamen bağımsızdı.

Züvvar hazır bulunsun veya bulunmasın, padişah dergâha gelsin veya gelmesin, mukabele hep aynı mukabeleydi. Mevlevî mukabelesini hükümdarın isteklerine veya dinleyicilerin arzularına bağımlı kılmamaya da özen gösterilmiş olduğunu anlıyoruz. Abdülbaki Gölpınarlı'nın naklettiği rivayet buna delalet ediyor:

> *"Ağızdan kulağa, kulaktan ağza, büyükten küçüğe söylene gelen rivayet şu: mukabele ancak vecde düşüldüğü, cezbeye mazhar olunduğu, sohbet meclislerinde bir heyecan, bir aşk ve şevk meydana geldiği zaman yapılırmış; mukabelenin günü saati yokmuş. Bu III. Selim zamanına dek böylece sürmüş. Şair ve musıkişinas bir padişah olmakla beraber Mevlevî muhibbi de olan III. Selim aşkına uyup, zevkini kılavuz edinip vakitli vakitsiz*

26 Bu yargıyı destekleyen bir görüşü Walter Feldman da ileri sürer. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 190-91, 502.

> *Mevlevîhaneye gidermiş. Padişah gelince de mukabele yapılırmış. Bu, bir, beş, on... böyle sürüp gitmeye başlamış. Mevlevî şeyhleri, Mevlevî ululara neş'e ve cezbe yerine padişah gelişinin mukabeleye vesile oluşunu hoş görmemeye başlamışlar. Sonunda şeyhler buna bir çare düşünmüşler. Her Mevlevîhanede haftada bir-iki gün mukabele yapılmasını kararlaştırmışlar. İstanbul'daki beş Mevlevîhanede muayyen günler mukabele günü olarak kararlaştırılmış: Cuma Kulekapısı, Cumartesi Üsküdar, Pazar Kasımpaşa, Pazartesi Yenikapı, Salı Kulekapısı, Çarşamba Beşiktaş, Perşembe Yenikapı. Bu liste bir arîzayla birlikte padişaha sunulmuş, "pâ-yı taht-ı seniyyenizde her gün Mevlevî mukabelesi vardır, hangi gün isterseniz o dergâhı teşrif edebilirsiniz" denmiş. Mukabele günü artık bir kaide*[kural] *olarak kabul edilmiş...İstanbul'dan başka şehirlerde mukabele, husûsi ahvâl müstesna* [özel durumlar dışında]*, daima Cuma günü Cuma namazından sonra olurdu."*[27]

Gölpınarlı'nın bu alıntının hemen başında da işaret ettiği gibi, burada anlatılanların aslında kolektif olarak benimsenmiş basit bir rivayet, tabiri caizse bir "icad edilmiş gelenek" olması büyük bir ihtimaldir. Çünkü, İstanbul'a gelmiş bazı Avrupalı seyyahların anlattıklarından da biliyoruz ki daha III. Selim'in saltanat döneminden bir buçuk asır önce bile Galata Mevlevîhanesi'nde salı ve cuma günleri, Kasımpaşa'da da pazar günleri mukabele günü olarak tespit edilmişti.

Ne var ki, Gölpınarlı'nın naklettiği bu rivayet yine de mukabelenin niçin tamamen spontane bir şekilde yapılmadığını ve niçin belli Mevlevîhanelerde mukabelenin illa ki belli günlerde ve sadece o günlerde yapıldığını sonradan doğrulamak amacını güdüyor da olabilir. Ayrıca, doğru olsun veya olmasın bu açıklamada alındığı söylenen kararla itibarlı misafirlerin veya seyircilerin Mevlevî mukabelesinin bir varlık nedeni olmasından çıkarıldığına özellikle dikkat çekmek gerek. Misafir olsun ya da olmasın, padişah gelsin ya da gelmesin mukabele hep aynı mukabeleydi. Züvvara yönelik bir öğe yoktu mukabelede. Taşradaki Mevlevîhanelere gelince, gerçekten de, Konya'daki âsitane dahil olmak üzere hepsinde mukabele cuma günleri cuma namazından sonra yapılırdı.

II – İkinci olarak şunu belirtmek gerekiyor ki mukabeleye gelen bu seyirciler, misafir ve dinleyiciler gelişigüzel bir grup değildi. Gelenlerin sadece ilginç ve tiyatrovari müzikli bir gösteriyi bedavadan izlemek için Mevlevîhane kapısından içeri dalan bir meraklı güruhu, anlamsız ve heterojen bir kalabalık olduklarını sanmamak gerek. Burada tamamen anonim bir kitleden söz etmek kesinlikle doğru değildir. Mevlevîhanede mukabeleyi seyretmeye gelenlerin doğru bir tanımını yine Gölpınarlı veriyor:

---

27 Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953, s. 371; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963, s. 99-100.

> *"Semahanenin çevresi parmaklıklarla ayrılmıştır. Bu kısım "züvvar", yani ziyaretçiler denen ve kimi seyretmeye, kimi vecd ve hâl elde etmeye gelen, Mevlevîliği seven, yahut bu yola merak eden, âyine, müziğe düşkün olan kişilere mahsustur."*[28]

Mukabeleyi seyre gelen ve başka kaynaklarda "halk" diye nitelenen kitle Mevlevîliğe tamamen yabancı bir kitle kat'iyen değildi. Gelenler daha çok tarikatın hayranları, sempatizanları, yakınları, Mevlevîliği seven ve destekleyenler, bu tarikat içinde tasavvufî bir deneyime dahil olmak isteyen kişilerdi.

Mevlevîliği seven ve ona yakın olan tarikat dostlarına *muhip* deniyordu. Yukarıda verdiğimiz uzunca alıntıda Abdülbaki Gölpınarlı zaten öncelikle bu terimi kullanır. Bu muhipler son derece bilinçli ve bilgili bir dinleyici kitlesi oluşturuyorlardı. Dergâha mukabeleyi seyre geldikleri zaman kendilerini neyin beklediğini, nelerle karşılacaklarını çok iyi biliyorlardı. Bu dinleyicilerin birçoğu mukabele sırasında uygulanacak tasavvufî ritüele, sema'nın işaret ettiği karmaşık kozmik ve ilâhî simgelere, törensel müziğin inceliklerine, âyin sırasında müzikle okunan Mevlânâ'nın *Mesnevî* veya *Divan-ı Kebîr*'inden seçilmiş beyitlere de az ya da çok aşina idiler. Musıkiye aşina olanlar, makamşinas kişiler de vardı ve bunlar âyin bestecisinin bestecilik becerisini takdir edebiliyorlardı.

Dolayısıyla, bu *muhip*ler açısından baktığımızda, dergâha mukabeleyi "seyre" geldikleri zaman bu "seyretme" işlemi basit bir gösterinin seyriyle aynı temâşâ anlamını taşımıyordu. Bir "performans"tan bahsetmek mümkün değil burada. Çünkü herhangi bir sinema, tiyatro, konser vs. seyircisi açısından en önemli olan öğe eksikti burada: Yenilik ve sürpriz öğesi. Muhiplerde aşinalık vardı, bigânelik değil.

Aslında biliyoruz ki Mevlevî tarikatının iç hiyerarşisi içinde *muhip*lerin de genel kabul görmüş belirli bir yeri vardı. Muhipler Mevlevî dervişi değildi. İkrar verip dervişliğe soyunup bir "nev-niyaz" sıfatıyla dergâh içinde bir hizmet de görmüyorlardı. Çileye girmemişlerdi. Sembolik olarak 1001 gün sürmesi beklenen çilelerini tamamlayıp bu sürenin sonunda *dede* ünvanını alıp dergâhta sürekli ikamet etme hakkını elde etmeye aday değillerdi. Muhipler tarikat mensubu değildiler fakat onun sempatizanı ve birçok açıdan destekçisi idiler. Birçoğu maddi destekte buluyorlardı. Muhipler arasında padişahlar ve devlet adamları da vardı elbette. Tarikat mensubu ve dolayısıyla tarikatın sıkı disiplinine tabi olmamalarına rağmen bu muhiplerin birçoğu –Şeyh tarafından tekbirlenmişse– günlük yaşamlarında Mevlevî *sikke*si ve *hırka*sı giymeye de mezundular.[29]

---

28 Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963, s. 77.

29 Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, s. 28; Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuftan Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1977, s. 236-237. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında bir Mevlevî muhibbinin anıları için bkz. Aşçıdede Halil İbrahim, *Hatıralar*, İstanbul, İstanbul Ansiklopedisi

Özetle, mukabeleye gelen *züvvar* açısından baktığımızda, her dergâhın onlara ayrılmış özel bir mekânla birlikte tasarlanması bu ziyaretçilerin her zaman birer ayrıksı yabancı değil, aksine mukabeleye gelen misafirlerin birçoğunun Mevlevî mukabelesine çok âşina kişiler olmalarından kaynaklanıyor da olabilirdi. Dolayısıyla bu *muhip*ler için mukabeleyi "seyretmekten" ziyade mukabeleye nispeten pasif olarak da olsa "katılmaktan" söz etmek daha doğru olacaktır. Belki bu yüzden de âyin sonrasında şeyh'in okuduğu post duasında "muhibbâna" hassaten teşekkür etmesi âdet hâline gelmişti. Normal bir gösteri için geçerli olabilecek "seyreden" ve "seyredilen" kavramlarını bu bağlamda kullanmak yerinde olmaz.

Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok tarikat âyin veya zikir törenleri sırasında yabancıların da hazır bulunmasını yadırgamazlardı. Bektaşilikte de tarikata yakınlık duyanlara verilen bir *muhip*lik kategorisi de vardı nitekim. Ne var ki, tekke binalarının inşaatı sırasında her zaman tarikat *muhip*leri için de özel bir mekân tasarlayanlar, zikir veya mukabelenin rahatça seyredilmesini sağlamak için tekkenin mimari tasarımını değiştirenler, bilebildiğimiz kadarıyla, bir tek Mevlevîlerdi.

III - Ayrıca, mukabeleyi seyredip dinlemeye gelen bu muhipler gösterinin yapısını etkileyebilmekten uzak alelade bir konser ya da sinema seyircisi gibi gerçekten pasif, durağan ve tamamen eylemsiz değildiler. Tam aksine, bu kitle zaman zaman Mevlevî mukabelesinin gidişatını etkileme imkânına da sahipti. Hiç değilse on sekizinci yüzyıldan bu yana durum böyleydi. Bir veya birkaç muhibbin isteği üzerine gerek mukabelenin kendisi gerekse ona eşlik eden âyinin müziği belirli bir değişikliğe uğrayabilirdi. Bu takdirde de normal mukabelenin hemen ardına *niyaz mukabelesi* veya *niyaz âyini* adı verilen daha kısa bir mukabele eklenirdi.

Sözü Abdülbaki Gölpınarlı'ya bırakalım:

> *"Bâzı olur ki şeyh, yahut canlardan, muhiplerden, yahut da mukabeleye gelmiş olan ve Mevlevîlik erkânından biri, zevke gelir, mukabelenin biraz daha sürmesini ister. Nezr-i Mevlânâ sayısınca bir niyazda bulunur...mutrıba bir niyaz yollar... Buniyaz dördüncü devre bitmeden mutrıba gönderilir... niyazgelince dördüncü devrede son peşrev çalınmaz, neyzenbaşı kısa bir segâh taksim yapar ve niyaz mukabelesi başlar...niyaz mukabelesinde niyaz âyini denen âyin okunur ki güftesi iki parçadan müteşekkildir..."*[30]

Seyirci ve dinleyicilerden gelen bir işaret üzerine, demek ki, mukabele uzatılıp farklı bir format kazanabiliyordu. Diğer bir deyişle, mukabeleyi dinleyenler tekkeye bir *nezir*de (sunum ya da adak) bulunarak bu mukabelenin

Yayınları, 1960.

30 Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, s. 95.

biçimine doğrudan müdahale edebiliyorlardı. Misafirler sadece seyirci veya gözlemci değillerdi. Tabiri caizse birer "katılımcı gözlemci" idiler (antropoloji literatüründeki deyimiyle birer *participant observer*).

Özetleyecek olursak, Mevlevî mukabelesinde hazır bulunan züvvar kitlesi tasavvufî ritüeli seyretmeye gelen alelade, rastgele bir halk kitlesi değildi. Zaman zaman bizzat kendisi de bu ritüelin bir parçası durumuna geçiyordu. Burada bir temâşâdan bahsedilecekse eğer, "seyreden" ve "seyredilen" ayırımının ortadan kalktığı bir temâşâ söz konusudur, buna artık temâşâ denilebilirse elbette.

Mevlevî mukabelesinin, her ne kadar kendince son derece gösterişli, şaşaalı ve etkileyici de olsa, hiçbir zaman basit bir seyirlik düzenek olarak ve olası seyircileri kendine çekip etki altına almak amacıyla tasarlanmış olmadığının birkaç başka somut delili daha var.

Bir kere, Osmanlı döneminde Mevlevî mukabelesinin dergâhın dışında da icra edildiğine dair elde bilgi ya da belge yok. Mukabele nihai yapı ve biçimini alıp tekkelerin mimari tasarımının esasları da oluştuktan sonra mukabelenin nerede, hangi mekânlarda yapılabileceği otomatikman belirlenmiş oldu. Mevlevî ritüelinin dergâhın özgün mimarisiyle çakışmasını on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedinci yüzyıl başlarına tarihlendirmek mümkün. O tarihlerden itibaren de Mevlevî şeyh ve dervişleri hiçbir zaman herhangi bir müzisyen ya da rakkas grubu gibi "gösteri"lerini sunmak için yer değiştirmiş, oradan oraya gitmiş değillerdir. Ya da gitmişlerse ancak bir Mevlevî dergâhından bir diğerine gitmişlerdir.

Gerçi on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyıllara ait çeşitli *Surnâme*leri süsleyen minyatürlerde başlarındaki sikkeden Mevlevîliğe mensup oldukları anlaşılan bazı neyzen ve tanburîlerin İstanbul'da tertip edilen eğlencelerde başka sâzende ve hânendelerle birlikte dindışı müzik icra ettikleri görülür.[31] O dönemde birçok önemli müzisyenin tekkelerde yetiştiği hatırlanırsa bunun yadırganacak bir şey olmadığı anlaşılır. Ne var ki, bilebildiğimiz kadarıyla Mevlevî mukabelesinin bizzat kendisi bir bütün olarak tekkeden dışarı "ihraç" edilmemiştir hiçbir zaman. Başka yerlere taşınarak gösteri niteliğini kazanmamıştır hiç. Sûr-u sultânîlerde halkı eğlendiren bir araç olarak da yer almamıştır.

Oysa Osmanlı İstanbul'unda mevcut diğer tarikatlar için aynı şeyi söylemek mümkün değil. Bizzat Mevlevî muhibbi olan Padişah III. Selim dönemine ait bazı bilgiler buna işaret ediyor. III. Selim'in birkaç kez Sâdî, Rufâî, Halvetî ve Kadirî tarikatlarının şeyh ve dervişlerini zikir için huzuruna emretmiş olduğu biliniyor. Padişah bu tarikatların şeyh ve dervişlerine Topkapı

31 Müzik icrasının resmedildiği on altıncı yüzyıl minyatürlerinin topluca bir analizi için bkz. Ersu Pekin, "Sûrnâmenin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da çalgılar", *Dipnot* dergisi, S. 1, Yaz 2003, s. 52-91.

Sarayı'ndaki Ağalar Camii'nde kendisinin de seyirci olarak hazır bulunduğu zikir törenleri yaptırmış, sonra da şeyh ve dervişlere atiyeler dağıtmıştır.[32] Mevlevî mukabelesi için ise böyle bir şey hiç söz konusu olmamış, padişah mukabelede hazır bulunmak istediğinde kalkıp bizzat mevlevîhaneye gitmek durumunda kalmıştır.

Ayrıca, her ne kadar sık sık yabancı ve misafirler huzurunda yapılmış da olsa, bilebildiğimiz kadarıyla, Mevlevî mukabelesinin kendisi hiçbir zaman tarikatı tanıtmanın ve yaymanın, ona yeni üyeler kazandırmanın bir aracı hâline getirilmiş değildir. Bu son derece etkileyici mukabele düzeninin ve içerdiği musıkinin ve dini raksın Mevlevîliğe sempatinin arttırılmasındaki ve tarikatin toplumdaki statüsünün yüceltilmesindeki rolü inkâr edilemez elbette. Ne var ki, esas maksat hiçbir zaman ne tarikat propagandası yapmak ne de bu yolla yeni müritler kazanmak olmuştur.

Kaldı ki, şeyh soyundan gelmeyen kişiler için tarikat üyesi olmak, *dede* ünvanını kazanmak her zaman uzun, zor ve karmaşık bir süreçten geçmeyi gerektirirdi. Tarikata yeni intisab eden kişinin ("nev-niyaz") izlemesi gereken katı kurallar, dergâhta yerine getirmesi gereken çeşitli hizmetler, katılması gereken ritüeller, alması gereken eğitimler ve uyması gereken sıkı bir disiplin vardı. Dergâhın yöneticilerinin gözetiminde üç yıl kadar (sembolik olarak 1001 gün) devam edebilen bu *çile* süreci de dergâhta düzenli olarak yapılan mukabelelerden tamamen bağımsız bir yol izlerdi. Özetle, Mevlevî mukabelesinin kendisi tarikata kısa yoldan yeni üye toplama aracı hâline getirilmedi hiçbir zaman.

SONUÇ YERİNE: 1950 SONRASI MEVLÂNÂ İHTİFALLERİ VE SAF GÖSTERİ OLARAK SEMA

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 30 Kasım 1925 tarihinde kabul ettiği 677 sayılı Tekke ve Zaviyelerin Reddine dair kanunla bütün tarikatlar yasaklandı ve Türkiye Cumhuriyeti sınırları dahilindeki tüm tekke ve zaviyeler kapatıldı. Bundan çok kısa bir süre sonra, 1927 yılı başında (yani Ayasofya'nın bile müze yapılmasından yedi yıl önce) Konya'daki Mevlevî âsitanesi müzeye çevrildi ve esas itibariyle turistik bir amaca hizmet eder hâle getirildi. Bu tarihten sonra aşağı yukarı otuz yıl boyunca ne Konya'da ne de Türkiye'nin başka bir yerindeki bir mevlevîhanede kamuya açık bir şekilde Mevlevî mukabelesi yapılabildi.

1950'li yıllarda bir grup müzisyen ve Mevlevî muhibbi hiç değilse yılda bir kez yapılan Şeb-i Arus törenlerini canlandırmak için girişimde bulunduk-

32 Bkz. *III. Selim'in Sırkâtibi Ahmet Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.

ları zaman ilk yaptıkları Konya Turizm Derneği adlı bir dernek kurmak ve faaliyetleri bu dernek aracıyla yürütmeye çalışmak oldu. Konya'nın turizm potansiyelini değerlendirmek ve kültür turizmi aracılığıyla şehrin gelişmesini amaçlayan bu dernek –Kültür ve Turizm Bakanlığı'yla birlikte– bugün dahi (2014 yılında) her yıl yapılan Mevlânâ törenlerinin düzenleyicilerinden biri olmaya devam etmektedir. İlk kez 1952 yılında Konya'da yapılan Mevlânâ ihtifâli de o gün bu gün her yılın aralık ayının onu ile on yedisi arasında yapılageldi.

Bir yanıyla Mevlevî mukabelesini ihya etmek isteyen bu yıllık faaliyet diğer bir yanıyla da tâ başından beri Konya şehrinin ulusal ve uluslararası kültürel ve turistik potansiyelini geliştirmeye yönelik olarak tasarlandı. Bir kere törenler hiçbir zaman müze hâline getirilmiş olan Konya dergâhının içinde yapılmadı, yapılabilmesi için de başvuruda bulunulmadı. Hep şehrin kapalı spor salonunda yapılıyordu bu faaliyetler. Seyircilerin spor salonunun tribünlerinde oturup mukabeleyi ve semazenleri seyretmek için belli bir giriş ücreti ödemeleri de gerekiyordu. Bunun yanı sıra Avrupa'dan şarkiyatçıların ve İslam tasavvufu uzmanlarının da çağrıldığı konferans ve sempozyumlar da yapılıyordu. Bu sempozyumlarda okunan bildiriler zaman zaman derlenip kitap olarak da yayınlandı.

Bir hafta kadar süren bu kültürel etkinliklerin tümüne *Mevlânâ İhtifâli* adı verildi. İhtifâl, yani saygı gösterisi, anma, merasim, tören. Mukabelenin kendisi için ise hep *sema gösterisi* terimi kullanıldı. Törenlerin bazen İngilizce de yayınlanan broşürlerinde ise hep *commemorative ceremonies* (anma törenleri) veya *Mevlânâ celebrations* (Mevlânâ kutlamaları) ifadeleri kullanıldı. Yapılanlar ve yazılanlarda da hep tören, temâşâ ve gösteriyi çağrıştıran terimler ön planda oldu. Törenlerin yerel kültürel ve turistik amaçları bunu gerektiriyordu. Mutlaka dergâhtaki semahanede ve mutlaka yüzyılların ürünü olan bir âdâb içerisinde yapılması gereken bir şeyi çağrıştırdığı için olsa gerek, *mukabele* kelimesi bir kez bile kullanılmadı.

İşin paradoksal olan yanı şudur ki Mevlevî mukabelesini unutulmaktan kurtaran işte onun temâşâ edilmeye lâyık bu görsel, seyirlik yanı olmuştur. Diğer tarikatların "turistik değeri" daha düşük olan zikir törenleri Mevlevî mukabelesi kadar "şanslı" olamadılar ne yazık ki. Ne var ki, mukabelenin ve semaın bu "görsel şölen" yanı, tasavvufî çevreden ve dergâhtan çıkıldığında, onları basit bir folklorik ve turistik gösteri hâline getirmiştir. Madalyonun diğer yüzü de budur elbette.

Günümüzde her yıl Konya'da yapılan Mevlânâ ihtifallerinin tasavvufî, mistik içerikleri neredeyse tamamen tahliye edilmiş durumdadır. Törenlerde sık sık hazır bulunan çeşitli siyasi liderler ve "Devlet zevâtı" Mevlânâ'yı ve onun sembolize ettiği "hoşgörüyü" vesile ederek bazen uzunca konuşmalar

yapmaktadırlar. Bunlar da hemen ardından yapılan mukabeleyi ve semaı çok farklı bir zemine taşımakta yardımcı oluyor. Siyasi konuşma ve mesajlar bütün töreni siyasetçiler açısından bir halkla ilişkiler aracı hâline getirmektedir. Mukabele sırasında da şeyh postuna bazen Mevlevîlik silsilesiyle hiçbir ilgisi olmayan kişiler oturmaktadır, doğal olarak.

Konya'daki törenler sırasında Hazret-i pîr'e sık sık atıfta bulunulmakta olması bütün *ihtifâl*'in ve özellikle mukabelenin bir temâşâ, tamamen seyirlik bir gösteri hâline gelmesine engel değildir. Aynı Mevlevî mukabelesi bir tiyatro sahnesinde, bir üniversite kampüsünün bahçesinde veya –yakın zamanda buna dahi rastlandı– bir erkekler hamamının kubbesi altında "sahnelenebiliyor" bugün.

Semaya gelince, mistik içeriğinden, tekke hayatından ve dervişlikten tamamen arınmış olan semazenlik günümüzde profesyonel veya yarı-profesyonel bir uğraş hâline gelmiştir. Son gerçek semazenlerden birinin ifadesiyle

> *"...bir haftada yetişen semazenlerin(!) düğünlerde, market açılışlarında, ramazanda alışveriş merkezlerinde dönüp durduğu...semazenlik olur olmaz yerlerde para karşılığı gidip yapılan bir iş hâline geldi.."*[33]

Mevlevî geleneğiyle ilgili olarak son yıllarda yayınlanmış kapsamlı bir eserde de aynı şikâyetleri okuyabiliyoruz:

> *"...semazenlere geleneksel yapının ahlâkî değerleri öğretilmeden sadece Sema eğitimi verilmiştir...Türkiye'de ve yurtdışındaki halkın artan Mevlânâ ve Mevlevî geleneği bilinci hem yasal hem özel Mevlevî grupları tarafından ne yazık ki ticarileştirilmiştir. Buradaki sorun estetik ve tasavvufî intikal değil, daha çok ahlâkî ve etiktir. Bugün Sema'nın kısaltılmış versiyonlarını otel lobilerinde veya halka açık tatil yerlerinde görmek mümkündür. Hatta parti, konser ve güzellik yarışması gibi geleneğe uymayan mekân ve şartlarda icra edilmesi de son yıllarda sıkça görülmektedir. Bu tarz icraların pek çoğunda tasavvufî mânânın zerresine dahi rastlanılmaz, görülebilecek tek şey sadece istismar ve gösteriştir. Semaın bu şekilde canlandırılmasının Mevlevî geleneğine uymadığını bilmek gerekir."*[34]

Buna ilave edilecek pek bir şey yok. Aslen çeşitli dini ve tasavvufî sembollerle dolu ilâhî ve kozmik bir raks olan semayı bugün bir "folklorik sema gösterisi" olarak her koşulda ve her yerde seyretmek mümkün oldu artık. Kültür Bakanlığına bağlı bazı Türk musıkisi topluluklarında kadrolu devlet memuru statüsünde olup devletten düzenli maaş alan (ve zamanı gelince semazenlikten 657 sayılı Devlet Memurları Kanununa ve ilgili mevzuata uygun olarak "emekli olacak" olan) semazenler dahi var.

---

33 Bkz. Engin Kökçü, *Aşka Açılan Kanatlar – Bir Semazenin Anıları*, İstanbul, Akis Kitap, 2012, s. 167.

34 Esin Çelebi Bayru & Bekir Reha Sağbaş (yayınlayanlar) *Yüzyıllar Boyu Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Uluslararası Mevlânâ Vakfı yayını, 2008, s. 358, 360.

Sema yüzyıllardır yerleşmiş Mevlevî mukabelesi düzeninden artık tamamen ayrılmış bulunuyor.

Sadece bir temâşâ konusu, bir tür "performans"tır sema bugün. Başka bir şey değil. Türkiye'nin her yerinde semazen temin etmek dansöz oynatmaktan belki daha kolay artık. Eğer semazen gerekiyorsa, isteğe göre ya bir sünnet düğününde, ya büyük bir şirket veya holdingin yöneticilerinin akşam yemeği veya bayi toplantısında, ya deniz kenarında mükellef bir akşam yemeğinin öncesinde veya sonrasında, ya bir turistik tesisin veya bir kebapçı dükkânının açılışı münasebetiyle, ya da Ramazan ayı boyunca zengince bir iftar yemeği sırasında "playback" çalan Mevlevî müziği eşliğinde –ve elbette ücret karşılığında– "icra-yı san'at" edecek semazenler bulmak artık işten bile değildir.

Yok, sadece semazenler yetmiyor, onlara ilaveten sema sırasında şeyh postuna oturacak bir "Mevlevî şeyhi" arzu ediliyorsa, o da kolayca tedarik ediliyor. Kubbesinin altında yankılanan bir Mevlevî âyin müziği kaydının eşliğinde turistlerin seyir zevkini tatmin için İstanbul'un tarihi bir hamamında dönüp duran semazenler de var. Uçaktan veya iskeleye yanaşmış büyük bir tenezzüh gemisinden inen turistlerin semazenler tarafından ülkemize buyur edilmesine de rastlanmıyor değil. Mevlevî semaının Türkiye için bir turist çekim potansiyeli olarak da görülmesine şaşmamak gerek. Sema grupları yurtdışında davetlere katılıp yazılı basınımızın tuhaf ifadesiyle "sema âyini" icra ederek Türkiye'nin tanıtımına katkıda bulunuyorlar. Türkiye'yi ziyaret eden yabancı Devlet adamlarına sunulan eğlenceler arasında "sema gösterisi" de yer alıyor doğal olarak. Ayrıca, Mevlânâ'nın ayırımcılık tanımayan, "hümanist" dünya görüşüne uygun olduğunun sanılmasından olacak, başka dinlerin ibadethanelerinde, kiliselerde ve hatta Roma'da Vatikan Sarayı'nın salonlarında da mukabele icra edildiği olmuştur.

Diğer yandan, Osmanlı'nın hiçbir döneminde bir Mevlevîhaneye sahip olmamış Çanakkale gibi bir şehrin Üniversitesinin bünyesinde oluşturulan bir semazen topluluğu da –günlük gazetelerin magazin sayfalarında yazılanlara bakılırsa– her cuma günü yaptığı "sema gösterileriyle yerli ve yabancı misafirlerin büyük ilgisini çekiyor". İstanbul'un turistik bir bölgesi olan Sultanahmet civarındaki bir "show center"da "50 kişilik orkestra ve semazenler eşliğinde" Konya'ya gidemeyecekler için "Şeb-i Arus" törenleri sadece Aralık ayında değil, sipariş üzerine yılın neredeyse her ayında düzenleniyor artık. Günlük gazetelerin sayfalarında –özellikle turist mevsiminde– sık sık bu tür haberlere rastlamak mümkün. Aralık ayında Konya'ya gidemeyecekler için başka bir zamanda başka yerlerde özellikle "sema gösterileri" düzenleniyor. Uygun olup olmadığına bakılmaksızın "Kutlu Doğum Haftası" da sema gösterileriyle karşılanıyor. Ayrıca, şurada burada yapılan sema gösterilerinin birçoğunda icra edilen müzik ve uygulanan erkânın da Mevlevî geleneğiyle hiçbir ilgisi yoktur.

Bazı nostaljik zihinleri meşgul eden şu soruya da cevap vermek gerek: Farz-ı muhal 1925 tarihli tekke ve zaviyelerin kapatılmasını öngören 677 sayılı kanun aniden ortadan kalksa ve gerek Mevlevîhanelerin gerekse diğer tarikat tekkelerinin yeniden açılıp yasal olarak faaliyet göstermesine olanak tanınsa bugünkü durum (2014 yılı itibariyle) anlamlı bir şekilde değişebilecek midir acaba?

Bu soruya olumlu bir cevap verilebileceği kanısında değilim. 677 sayılı "devrim yasası" kaldırılıp tekke ve zaviyeler artık resmen açılıp faaliyete geçebilse kanımca bunun tek sonucu olsa olsa bu Mevlevîlik ticaretinin hasılatının artması olur. Çünkü profesyonellik anlayışı, parasal ilişkiler ve en önemlisi, "gösteri" kavramı işin içine iyice girmiştir bir kere. Mevlevîlik ve sema artık bambaşka işlevler (turizm, tanıtım ve çeşitli mistik gıdıklanmalar) üstlenmiş bulunmaktadır. Ayrıca, mutrıb heyeti üyeliği ve semazenlik de birer meslek hâline gelmiştir. İlgililerden bazılarının bunun aksine beyanları ve nostaljik yakınmaları bu durumu değiştirmez. Kamuoyunun büyük bir bölümünün nezdinde Mevlevî semaı tasavvufî olmakla birlikte öncelikle hem turistik hem de (Bursa kılıç-kalkan oyunu, Elâzığ çayda çıra veya Silifke halk oyunları ekibi misali), ilginç ve gösterişli folklorik bir rakstan ibarettir. Bazı yabancılar nezdinde ise merak uyandıran egzotik ve ilginç bir mistisizmin dışa vuran hareketli bir dans şeklinden ibaret bulunduğu da genel kabul görmüştür artık.

Semaın Mevlevî âdâbına hiç uygun olmayan mekân ve zamanlarda yapılmasından rahatsız olup bunun engellenmesi için yasal ve idari "önlem" alınmasını önerenler yok değil. Bu konuda bazı siyasi sorumlulardan da serzenişler geldiği oluyor. Konya merkezli bazı vakıfların bu amaçla harekete geçtikleri ve hem Şeb-i Arus törenlerinin veya benzerlerinin Konya dışında yapılmamasına hem de her önüne gelenin semazen olmasını engelleyici önlemler alınmasını önerdiği biliniyor (Haziran 2014 itibariyle). Ama bu "önlem"leri kimin hangi yetkiye dayanarak alacağı ve bu "önlemlerin" etkili olup olamayacakları da büyük bir problemdir. Kim, hangi yetkiye dayanarak şu ya da bu "semazen grubu"na sema etme ruhsatı verecektir? Bir "semazen eğitimi" mi söz konusu olacaktır, yani şuna buna "semazenlik diploması", ya da buna benzer bir "sertifika" mı verilecektir? Ya mukabele sırasında posta oturması gereken ve mutlaka ya Mevlânâ ahfadından olması ya da Konya çelebisi tarafından vazifelendirilmiş olması gereken Mevlevî şeyhi? O da her zaman nereden bulunacaktır? Yoksa Mevlevî şeyhliği de mi "sertifikaya" bağlanacaktır? Ne hakla ve Mevlevî tarikatının hangi erkânına uygun olarak? Yoksa bunu kanun yoluyla Devlet mi, ya da Belediyeler mi yapacaktır? Mukabeleye katılabilmek için semazen ve sâzendeler için de tıpkı berber, tesisatçı, oto tamircisi ya da tornacılardan istenen "ustalık belgesi" türü bir belge mi ihdas edile-

cektir? Mukabele yapmak için bir yerden izin alınması mı gerekecektir? Yasağa uymayanlar için müeyyideler ne olacaktır? Örneğin, "sema edilebilecek" ve "sema edilemeyecek" yerler mi tanımlanacaktır? Bazılarının önerdiği gibi Konya dışında mukabele töreni yapılıp sema edilmesini yasaklama yoluna mı gidilecektir? Bu yasağa uymayan "sema ekiplerine" belediyeler tarafından "Dükkân kapatma" cezası mı verilecektir? Ayrıca, "Sema gösterilerinden" elde edilecek gelirler ne olacaktır? Bunlar vergiye tabi olacak mıdır?

Bu türden komik ve anlamsız soruların sayısını arttırmak mümkün. Ama bazılarının ciddi olarak sordukları bu sorulara verilecek cevaplar ve alınacak "önlemler" artık tasavvufî içeriği neredeyse tamamen tahliye edilmiş olan Mevlevî semaının saf bir temâşâ olduğunu ve bu sıfatla, tıpkı sinema, tiyatro ve gazinolar gibi, Devlet tarafından belli bir düzenlemeye tabi tutulmasının resmen tasdik edilmesinden başka bir anlam taşımayacaktır.

Özetle, esas itibariyle temâşâya ve seyirlik raksa dönüşmüş olan bugünün semaının çoktan geçmişe mal olmuş bir dönemin dervişâne ibadetine tekrar döndürülmesi artık pek mümkün görünmüyor. İlgili "devrim kanunu" ortadan kalksa bile, dolayısıyla eski şeklin ve mekânların ihyasıyla birlikte eski ruha, eski hâle geri dönüşün mümkün olacağını düşünen kişiler olabilir. Bu düşünce kanımızca safdilane bir özlemin neden olduğu vahim bir yanılgıdan başka bir şey değildir. Çünkü artık mazruf tamamen değişmiş, yoğun maddi çıkarlar işin içine iyice girmiş, bu çıkarların içinde bulunduğu zarfın da zaten pek önemi kalmamıştır.

Bu makalenin başlığına dönelim. İşte bugünün bu gerçekleri Mevlevî semaı ve mukabelesinin Osmanlı döneminde hiçbir zaman sadece basit bir seyirlik oyun, basit bir temâşâ konusu olarak görülmediğinin mefhum-u muhalifiyle, yani tersten (*a contrario*) bir ispatıdır aslında.

DİZİN

A
Abdi (Basmacı) 52
Abdülbaki Nâsır Dede 27, 87, 89, 138, 150, 152, 161
Abdülkadir Meragi 14, 15, 115, 123
"acemler" 14
Açın, Cafer 77
Ahmet Efendi (Zekâizâde) 124, 126, 127, 171
Ahmed Eflâkî 181
Akarlı, Engin 9
Aksoy, Bülent 18, 35, 46, 177
"alaturka" 24, 47
Ali ağa (kemânî) 52
Ali Efendi (tanburî) 96
Ali Nutkî Dede 126, 138, 144, 145, 147, 149, 150, 152, 153
Ali Rıza bey (Balıkhane nâzırı) 112
Ali Salâhi bey 92, 94
Ali Şirüganî 75
Ali Ufkî 16, 20, 23, 25, 26, 38, 39, 45, 161, 165, 168
Alnar, Hasan Ferit 69, 94, 95, 103
Alpman, Refik Talât 69
Arel, Hüseyin Sadettin 57, 64, 65, 77, 122, 173
Arif bey (Hacı) 111, 113, 119, 128, 129, 157
Arif Mehmet ağa 52
Artan, Tülây 17
Atlığ, Nevzat 50, 64
Ayvazoğlu, Beşir 102
Aziz Mahmud Hüdâî 29, 186

B
Bacanos, Yorgo 101
Bakhle, Janaki 163
Bara, Kemal Emin 173
batak 59
Bayru, Esin Çelebi 32, 195
Berthier, Annie 45
beste bkz. murabba' beste
"beste ekolleri" 107, 108
Beşir, Münir 100
Beşir, Cemil 100
Bilgin, Salih 78
Bursa 14, 16, 23

C
Can, Halil 82, 91, 102
Celvetiye 186
Cemil bey bkz. Tanburî Cemil
Chabrier, Jean-Claude 100, 101, 104
Covel, John 26, 179

Ç
Çağatay, Ali Rıfat 47, 49
Çağla, Cevdet 172, 173
çeng 35, 36

D
Dallaway, James 177, 184
Darülelhân 49, 54, 55, 127, 170, 171
Dede Efendi bkz. İsmail Dede Efendi
defter-i dervişân 144, 145, 153
De Laborde, Jean-Benjamin 18
Derman, Hakkı 82
Dikmen, Halil 102
dinî musıki 28-32
Diyarbakır 16, 23
Doğrusöz, Nilgün 27, 65, 84, 85
Du Loir, Jean Antoine 178, 179, 184
durak 30, 118

E
Edirne 14, 16, 23
edvâr 14, 15, 16, 25, 85
Emin Efendi (notacı) 161
Ergun, Sadettin Nüzhet 23, 28, 29, 116, 117, 118, 134, 137, 143, 154

Erguner, Süleyman 89, 91
Es'ad Efendi (Şeyhülislâm) 16, 22, 73, 74, 75, 111, 112, 115, 167, 168
Evliyâ Çelebi 16, 20, 24, 34, 36, 83, 179
Ezgi, Dr. Suphi 15, 98, 99, 119, 122, 126, 127, 128, 173, 174

F
Farâbî 15, 147
Faroqhi, Suraiya 7, 51
fasıl 38-40, 52, 73
Feldman, Walter 14, 21, 28, 30, 35, 117, 123, 188
Fersan, Refik 55, 69, 172, 173
Fonton, Charles 18, 34, 35, 37, 61, 62, 88
Fuad Efendi (kadı) 99

G
Galland, Antoine 18, 26
gayrımüslimler 24
Gazi Giray han 15, 123
Gazimihâl, Mahmut Ragıp 131
gelenek 13, 16, 17
geleneğin oluşumu 13-18
Goody, Jack 162, 164
Gölpınarlı, Abdülbaki 31, 154, 181, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191
güfte mecmuaları 23, 162

H
Hâfız Kumral 15, 29
Hâfız Post 29
Hampartzum notası 19, 27
Hamza dede 78
Hasan (zâkirî) 15, 29
Haşim Bey 39, 71, 88, 113, 119
Herat 14
heterofoni 57, 58, 59, 63
Hızır ağa (kemânî) 16
Hızır bin Abdullah 14, 35
Hızır İlyas ağa 33, 52, 113, 116, 137, 143, 146, 147
hünkâr mahfili 186
Hüseyin Fahrettin Dede 52

I
Itrî 29, 31, 111, 154, 157, 183

İ
İbn Haldun 17
İbn Sina 15
İbrahim Müteferrika 161
İhsan Aziz bey 54
ilâhî 28, 29, 30, 38, 118
İnal, İbnülemin Mahmut Kemal 52, 53, 113, 117, 121, 137, 143, 167
İnalcık, Halil 18
ince saz 32, 45
İsa (sütçüzâde) 15, 29
İsak (tanbûrî) 24, 96, 98
İsmail Dede Efendi 8, 23, 33, 40, 52, 107-157
İsmail Dede (deli) 138, 141
İsmail hakkı bey 15, 49, 92

J
Jackson, Maureen 24
Jäger, Martin 123

K
kaba saz 32, 45
Kadri (âmâ) 15
Kalaitzidis (K.) 19, 162
Kam, Ruşen Ferit 47
Kantemiroğlu 16, 25, 26, 36, 71, 72, 73, 110, 161, 166, 168
kâr 14, 38, 39
Karadeniz, Ekrem 93
keman/kemençe 37
Kerovpyan, Aram 19, 27, 162
Konuk, Ahmet Avni 39, 120, 127
Konya 16, 23, 179, 182, 183, 193, 194, 195, 197
Kopuz, Fahri 54, 173, 174
"koro" 32, 33, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 62, 63
köçekçe 40
Kökçü, Engin 195
kudüm/kudümzenbaşı 37, 49, 147, 152, 153, 154
Kutluğ, Fikret 83
Küçük, Sezai 180
küme faslı 52

L
Lavignac, Albert 87
longa 40

M
Mahmud (II.) 33, 37, 50, 53, 113, 117, 132, 134, 136, 142, 146, 147, 151, 156, 187
Mahmud Efendi (Reis) 132, 138
mecmualar 18
Mehmet ("Lâdikli") 14
Mehmet bey (Eyüplü) 135
mehter 32, 44, 45, 55
Mes'ud Cemil 47, 48, 50, 54, 59, 64, 71, 96, 97, 99, 102
meşk 9, 19, 20, 21, 83, 104, 108, 113, 123, 162, 171, 175
meşkhane 19, 20, 22
mevlevî âyini 28, 30, 31, 32, 114, 118, 125, 127, 129, 134, 144, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 180, 182, 183
mevlevîhane 8, 23, 31, 51, 112, 114, 177, 183, 184, 185, 188
miraciye 30
miskal 35, 36
Mouradgea d'Ohsson (Ignace) 18, 52
Muhiddin (Bezcizâde) 29
mukabele 9, 30, 31, 32, 49, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 180-193
murabba' beste 14, 38, 39, 118
Musa Süreyya bey 97
Musi 24
Mustafa (kevserî) 26
Mustafa İzzet (kazasker) 33, 52
Mustafa Necati bey 55

N
nakış 14, 38
na't-ı Mevlânâ 29, 147, 154
Nâzım bey (âmâ) 54
nefes 28
Neubauer, Eckhard 86, 88, 173
nevbet-i mürettebe 14
Nevres bey 101
ney 35, 85-91
ney metodları 90, 91
nota 18, 19, 24-27, 161, 162, 163, 169
Numan ağa 33, 52
Nuri bey (Bolahenk) 119, 120

O
O'Connell, John Morgan 47, 113
Oda Müziği 7, 32, 33, 43-66
Oransay, Gültekin 76
Orhon, Cüneyd 77
Osman Dede (Nâyî) 26, 27, 30, 31, 82, 161

Ö
Özalp, Nazmi 122
Özgen, İhsan 67, 69, 70, 71, 75, 98
Öztoprak, Sedat 54
Öztuna, Yılmaz 120, 121, 128

P
patronaj ilişkileri 18, 23, 33, 37
Pekin, Ersu 24, 35, 78, 192
performans 9, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198
peşrev 14, 39, 117, 166
Peloponnisios, Petros 24
Picken, Laurence 57, 59
Popescu-Judetz, Eugenia 86

R
Racy, Ali Jihad 60
Rauf Yekta bey 36, 54, 87, 109, 115, 116, 117, 118, 119, 126, 127, 130, 131, 134, 135, 139, 151, 154, 170
resital 99
Rıza efendi (kemânî) 33

S
Safiyüddin Abdülmü'min 15
Safiye Ayla 99
Sağbaş, Reha 32, 195
Sağman, Ali Rıza 72
Salih dede 77
Santur 35
Saray ve musıki 18, 21-22
Sayın, Niyazi 102, 103
Selânik 16, 23, 180
Selçuk, Münir Nureddin 47, 48, 103
Selim (Yavuz) 14

Selim (III.) 27, 37, 39, 52, 53, 87, 98, 113, 117, 132, 133, 135, 136, 142, 145, 152, 187, 189, 192
semâ 9, 177, 178, 181, 182, 183, 185, 194, 195-198
semaî 14, 38, 39, 118
serhânende 49, 55
Seydî 14, 35, 86, 87
Shiloah, Amnon 44, 60, 80
Signell, Karl 71
sinekemanı 37
sirto 40
Sulzer, Franz Josef 45, 46, 61
Sunar, Mustafa 79, 93, 94, 103
Süleyman Faik efendi 53, 112, 113

Ş
Şadi (Gulam) 15
Şakir ağa 133
şarkı 38, 39
Şengel, Ali Rıza 30
Şerif çelebi 74
Şevki bey 111, 157
Şükür, Selman 100

T
takım 39, 133
taksim 70, 71
tanbur 35, 36, 84
Tanburî Cemil bey 8, 54, 68, 69, 71, 81, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 173
Tanpınar, Ahmet Hamdi 107, 109
Tanrıkorur, Cinuçen 100
Targan, Şerif Muhiddin 69, 98, 99-102, 103, 104
tasavvuf musıkisi 28-32
Tebriz 14
temâşâ bkz. Performans
Thévenot, Jean de 184, 185
Tinel, Zühtü Rıza 77
Toderini, Gianbattista 18, 34, 35, 44, 45
Toz, Ahmet İslâm 84
Töre, Abdülkadir 30, 79, 80,92, 93, 103
Tümer, Hayri 90, 91, 102

U
ud 35, 36, 100, 101, 104
Uludağ, Osman Şevki 134
Uludağ, Süleyman 182
Urfa 16, 23
Uslu, Recep 27
Usûller 14, 60, 61
Uzluk, Şehabettin 184
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 20, 22, 37, 52, 53, 116, 143,146

Ü
Ünlü, Cemal 48
Üsküdar Musıki Cemiyeti 54
üslûp 107, 109, 110
üslûp analizi 107, 108, 109, 110

V
virtüozluk 8, 67-104

W
Wright, Owen 13, 15, 21, 25, 29, 31, 109, 110, 166, 169

Y
Yahya, Gülçin 84
Yazıcı, Emin 90
Yenikapı Mevlevîhanesi 8, 112, 113, 114, 116, 133, 138, 141, 142-155, 156
Yerassimos, Stéphane 45
Yusuf bin Nizameddin 14, 35, 85, 86

Z
Zaharya 24
zâkirbaşı 49
Zekâi dede 111, 115, 117, 126, 131, 133, 134, 143, 150, 171, 174
Zeki mehmet ağa 33
Ziya bey (santurî) 55, 78, 90, 91
züvvar mahfili 183, 185, 186