Şeyhülislâm'ın Müziği

18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı

Yapı Kredi Yayınları

Cem Behar



ŞEYHÜLİSLÂM'IN MÜZİĞİ
18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı

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 Klasik Türk Müziğine ilişkin makaleleri yayımlandı. Müzikle ilgili yapıtları: *Klasik 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 – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayınları, 1993), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006), *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008), *Saklı Mecmua* (İstanbul, YKY, 2008).

Cem Behar Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Cem Behar'ın
YKY'deki Kitapları:

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)*

CEM BEHAR

ŞEYHÜLİSLÂM'IN MÜZİĞİ

18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı

Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3098
Sanat - 157

Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/
Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı / Cem Behar

Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: Banu Çimen

Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi, Birlik Caddesi, No: 26, Acar Binası
34524, Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (0 212) 422 18 34 Faks: (0 212) 422 18 04
www.acarbasim.com

1. baskı: İstanbul, Mayıs 2010
ISBN 978-975-08-1775-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2010
Sertifika No: 12334
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.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İçindekiler

Sunuş • 7

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr*'ı
İçerik Analizi (Şerh) • 9

I - *Atrabü'l-Âsâr'ın* Nüshaları, Yayın ve Transkripsiyonları • 12
a) Amaç • 21

II - *Atrabü'l-Âsâr* Ne Zaman Kaleme Alındı? • 27

III - *Atrabü'l-Âsâr* Kimleri Kapsıyor? • 30
a) "Bilim adamı" yok • 31
b) Gayrimüslim yok • 33
c) Saz eseri bestecisi yok • 34
d) Dinî eser bestecisi yok • 38
e) Hânendeler yok • 42
f) Öncelikle fasıl musıkisi bestecileri var • 46

IV - *Atrabü'l-Âsâr* Niçin Kaleme Alındı? • 50
a) Musıkinin İslâm'da yeri var mı? • 50
b) Hânedân-ı Âl-i Osman'ın musıkisi • *55*

V - "Eskiler" ve "Yeniler" Meselesi: Osmanlı/Türk Musıkisinin Özbilinci • 61

VI - *Atrabü'l-Âsâr*'da Yeni Musıki Kimlik ve Bilincinin İpuçları • 74

VII - Bir Biyografik Ansiklopedi Olarak *Atrabü'l-Âsâr* • 81
a) Sıralama • 86
b) Temel kimlik bilgileri • 88
c) Genel yaklaşım: Şekilcilik ve mesafe • 90
d) Estetik yargı kıstasları (I): Sanat ve zanaat • 95
e) Estetik yargı kıstasları (II): Repertuarın genişliği, meşk ve "sadakat" • 107
f) Bazı kişisel uslûp değerlendirmeleri • 111
g) Eser sayıları ve örnekleri • 115

VIII - Müzik Eğitimi • 121
a) Musıki meşkinin bazı özellikleri • 132

IX - *Atrabü'l-Âsâr*'ın Kronolojik Kapsamı • 136

X - Yeni Geleneğin Coğrafyası • 142

XI - Müzik, Saray, Şehir ve Toplum (Yeni Geleneğin Toplumsal Temelleri) • 154
a) Açıklık ve "demokrasi" • 158
b) Amatörlük ve profesyonellik • 163
c) Saray ve Şehir • 170
d) Ulema ve ehl-i tarîk • 181

XII. Besteciler/Usûller/Makamlar/Repertuar • 194

Bibliyografya • 206
Yazmalar • 206
Kitaplar • 206
Makaleler • 210

Dizin • 213

Yazmanın Tarifi • 219

Atrabü'l-Âsâr (Transkripsiyon) • 220

Atrabü'l-Âsâr (Tıpkıbasım) • 287

Sunuş

Osmanlı döneminin ilk ve tek musıkişinaslar tezkiresi Şeyhülislâm Ebu İshak-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* (Musıki kurallarını/ilmini bilenlerin tezkeresinde eserlerin neş'eleri) adlı eseridir. Zaman zaman *Tezkire-i Musıkişinasân* veya *Tezkire-i Hânendegân* şeklinde adlandırıldığı da olmuştur. Lale Devri'nin sonlarına doğru kaleme alınan bu eser müzisyenlere dair Osmanlı'da bilinen tek biyografi derlemesidir. Osmanlı döneminde birçok şuarâ tezkiresi kaleme alınmış olmasına karşılık eldeki tek musıkişinaslar tezkiresi *Atrabü'l-Âsâr*'dır. Yüz kadar besteci hakkında kısa biyografik bilgi içerir. Bu itibarla bu tezkire on yedi ve on sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musıkisinin tarihî kaynaklarının en önemlilerinden biridir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kapsayıcı ve tutarlı bir tarihi henüz tatmin edici bir biçimde kaleme alınamadı maalesef. Hâlâ birtakım efsane ve söylentilerin musıki tarihi yerine konduğu görülüyor. Ne var ki, bu geleneğin başlangıç yüzyılı olan 16. yüzyıldan 21. yüzyıla gelinceye dek bu müzik geleneğinin devamlılığını ve dönemler arası bağlantılarını ortaya koyabilmek için elimizde yeterli belge ve malzeme bulunup bulunmadığı, dolayısıyla da bütünsel ve tutarlı bir musıki tarihinin yazılıp yazılamayacağı da pek kuşkuludur.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihinin inşası için on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı namına birkaç önemli basamak ve bazı referans noktaları vardır sadece. Bu birbirinden epey kopuk referans noktaları arasında Ali Ufkî'nin çeşitli elyazmalarını, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk cildini, *Hâfız Post* Mecmuasını, Kantemiroğlu Edvârını, *Atrabü'l-Âsâr*'ı, Hızır Ağa edvârını ve 18. yüzyıla ait bazı başka güfte mecmualarını zikredebiliriz. Ne var ki, bunlardan hareketle anlamlı, tutarlı, Osmanlı'nın genel tarihsel bağlamıyla yakın ilişkili ve açıklayıcı bir hikâye oluşturmak henüz pek kolay görünmüyor.

Bu kitapta amacımız *Atrabü'l-Âsâr*'ı merkez alarak ve bu istisnai belgeyi her yönüyle konuşturmaya çalışarak onun yardımıyla 17. yüzyılda ve 18.

yüzyıl başlarında geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin konumunu saptamaya çalışmaya yöneliktir. *Atrabü'l-Âsâr* ile ilgili olarak bazı tekil ve değerli araştırma ve yayınlar yapılmamış değil. Ancak, bugüne kadar kendi başına bir kitap olarak yayımlanamadı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu çok önemli metninin daha geniş bir perspektifle hem tarihsel ve sosyal hem de müzikolojik bağlamına yerleştirilerek incelenmesinin müzik geleneğimizin gelişim ve değişimine hatırı sayılır ölçüde ışık tutmaya katkıda bulunacağı kuşkusuzdur.

Bu incelemeye *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesindeki bir nüshasının [Türkçe Yazmalar 6204] tıpkıbasımıyla aynı nüshanın Latin harflerine transkripsiyonunu ekledim. Bütün atıflar bu nüshaya ve bütün alıntılar bu nüshadandır. Transkripsiyonu yaparken pratikliğe ve kolay okunurluğa öncelik verdim. Burada esas itibariyle bir dil ve filoloji çalışması yapmak amaçlanmıyor. Dolayısıyla, *Encyclopedia of İslam*'ın önerdiği ve Arap alfabesindeki her harfin Latin alfabesinde mutlaka bir harfe veya bir işarete tekabül etmesi gerektiği ilkesine dayanan klasikleşmiş akademik transkripsiyon ilkelerine her yerde ve her zaman uymadım. Diğer yandan, epey ağdalı bir Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı bütünüyle bugünün Türkçesine çevirmenin de okura bir fayda sağlayacağı kanısında değilim. Bunun yerine, kullandığım çok sayıda alıntının hemen ardından köşeli parantez [....] içinde o alıntı metninin bugünkü dile çevirisini vermeyi tercih ettim.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi boyunca Şeyhülislâm ile musıkinin yan yana gelmesi pek sık rastlanan bir durum değil. Musıkiyle yakından ilgilenmiş ulema ve şeyhülislâmlar olmuştur elbette. Ancak, görev gereği verdikleri bazı fetvaları bir yana bırakırsak, ardında doğrudan doğruya musıkiyle ilgili bir eser bırakmış olan Şeyhülislâmlar bildiğim kadarıyla sadece iki tanedir: Kemalpaşazâde (ölümü 1534) ve Es'ad Efendi. Kemalpaşazâde'nin konumuzla yakın ilgisi hem musıkinin hem de zikir ve semânın dinen caiz olmadıklarını ve kesinlikle yasaklanmaları gerektiğini şiddetle savunan risaleler kaleme almasından kaynaklanıyor. Kalıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi. Onun yüzü suyu hürmetine de bu kitabın adını *Şeyhülislâm'ın Müziği* koydum.

Bu araştırma sırasında gerek malzeme tedarik ederek gerekse beni bilgi ve görüşlerinden yararlandırarak yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Zehra Toska'ya ve özellikle Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz'e teşekkür borçluyum. Bâkî hata ve noksan bana aittir.

Cem Behar
Anadoluhisarı
Ağustos 2009

ŞEYHÜLİSLÂM ES'AD EFENDİ'NİN *ATRABÜ'L-ÂSÂR Fİ TEZKİRETİ 'UREFÂİ'L-EDVÂR'I*

İçerik Analizi
(Şerh)

"Pour qu'une chose devienne intéressante,
il suffit de la regarder assez longtemps."
[Bir şeyin ilginç olması için ona uzun süre bakmak yeter.]

Gustave Flaubert

Şeyhülislâm Ebu İshak-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* adlı eseri Osmanlı döneminin bilinen ilk ve tek musıkişinaslar tezkiresidir. Zaman zaman *Tezkire-i Musıkişinasân* (Musıki bilenler tezkiresi) veya *Tezkire-i Hânendegân* (Hânendeler/okuyucular tezkiresi) şeklinde adlandırıldığı da olmuştur. Daha sıkça ise sadece *Atrabü'l-Âsâr* olarak zikredilir. Burada *Atrabü'l-Âsâr* kısaltmasını kullanacağız. Lale Devri'nin sonlarına doğru kaleme alınan bu eser müzisyenlere dair Osmanlı'da bilinen tek biyografi derlemesidir. Osmanlı'da onlarca şuarâ tezkiresi kaleme alınmış olmasına karşılık tek musıkişinas tezkiresi odur. *Atrabü'l-Âsâr* yüz adet kadar besteci hakkında biyografik bilgi içerir. Bu itibarla, 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı/Türk musıkisinin tarihî kaynaklarının en önemlilerinden biridir.

Bu esere verilen *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* (Musıki kurallarını/ilmini bilenlerin tezkeresinde eserlerin neş'eleri) adı takma ya da yakıştırma bir isim değildir. Bu adı tezkiresine bizzat Es'ad Efendi uygun görmüştür. Eserin sonsözünde (*Hâtime*) Es'ad Efendi bunu şöyle dile getirir:

> *"Bînaberîn dâi-i kemterîn Mehmed Es'ad-ı taksir-âyîn bu kâr-sâz-ı tebyîn olduğum sahâif-i pür-nakş-ı tarâb-karini Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr deyu nâmzed eyledim. Dânâ-dilân-ı ma'arif-sencân olan mezâyâ-şinâsân-ı irfandan der-hâstdır ki manzûr-ı lehâz-ı elhâzları olan kusûr u küsur u ezyâl-ı pür-nevâl afv ü cebr ile setr buyuralar."*[1]
>
> [Bundan dolayı düşkün, duacı ve günahkâr Mehmed Es'ad çalışıp açıklıkla beyan ettiğim neşeli nakışlarla dolu bu sayfaları *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* diye adlandırdım. Bilgi sahibi ve gönül ehli olan ve meziyetleri bilen kişilerden dileğim şudur ki göz ucuyla gördükleri kusurları ve fazladan eklentileri ve ayrıntıları affedip parçaları bir araya getirerek örtsünler.]

Aşağıda *Atrabü'l-Âsâr*'ın kütüphanelerdeki elyazması nüshalarını listeliyoruz. Bu araştırmada referans olarak eserin ilk sayfasında Hicrî 1191 (1777-1778) tarihli bir temellük kaydı bulunan ve muhtemelen Şeyhülislâm Dürrîzade Mehmed Ataullah Efendi'ye (1729-1785) ait [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] nüshasını esas alıyoruz. Bütün atıflarımız bu nüshayadır ve alıntı ve atıflarımız bu nüshanın varak numaralarını esas almaktadır. Bu nüshanın bir sureti ve transkripsiyonu ektedir.

Mehmed Es'ad Efendi 18. yüzyıl boyunca birçok şeyhülislâm, kazasker, kadı ve molla yetiştirmiş olan Alanya kökenli bir ulema ailesinin bir ferdi olarak İstanbul'da 1685 yılında dünyaya geldi. Bir yandan bir ilmiye sınıfı mensubunun alması gereken medrese eğitimini izleyip normal ilmiye kariyer basamaklarını aile desteği sayesinde hızlıca tırmanırken bir yandan da şiir ve musıkiyle yakından ilgilendi.[2] I. Mahmud'un padişahlığı döneminde 1748-1749'da bir yıl kadar şeyhülislâmlık yaptıktan sonra önce Sinop'a, ardından da Gelibolu'ya sürgüne gönderilen Es'ad Efendi 1753 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Ardında bıraktığı eserler arasında en önemlileri dinî konulardaki ve çoğu ayet tefsiri niteliğindeki küçük risaleleri veya III. Ahmed için kaleme aldığı "Bülbülnâme" adlı şiiri değildir. *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında kayda değer ve kalıcı değeri olan iki eseri daha vardır Es'ad Efendi'nin. Bunlardan biri Türkçe, Farsça ve Arapça şiirlerini içeren *Divan*'dır. Şiirlerinde *Es'ad* mahlasını kullanmıştır. Diğeri de Türkçeden Arapçaya ve Farsçaya bir sözlük olan *Lehcetü'l-Lügat* adlı eseridir. Osmanlı döneminde Türkçe kelimeleri esas alan

1 *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr*, [İstanbul Üniversitesi Ktp. Türkçe Yazmalar 6204] vr. 38b.

2 Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin ayrıntılı biyografisi ve eserlerinin listesi için bkz. Cavit Baysun, "Es'ad Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, IV, s. 359; İsmet Parmaksızoğlu, "Esad Efendi", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1965, Vol. II, s. 713; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi-XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, 1988, s. 476-479; Muhammed Nur Doğan, "Esad efendi Ebuishakzâde", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt XI, İstanbul, 1995, s. 338-340.

ilk sözlük olması dolayısıyla önemli bir eserdir. Es'ad Efendi bu büyük sözlüğün *Behcetü'l-Lügat* adını verdiği bir muhtasar versiyonunu da kaleme almıştır. Meşhur şair Zübeyde Fıtnat Hanım (ölümü 1780) Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin kızıdır.

Es'ad Efendi'nin çağdaşı ve dönemin tarihçilerinden Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin vefatını tarihine şöyle kaydeder:

> *"Sene 1166 vekayi'inden* [olaylarından]... *Müftî-i sâbık* [eski müftü] *ve Lûgat-ı Lehce sahibi Es'ad Efendi Gelibolu'dan İncir karyesine* [köyüne] *götürülmüştü, vefat etti. Rahmetullahu-aleyh. Elli tarihinden beri ordu kadısı olup müsâlaha ve mükâlemelerde* [devletler arasındaki barış görüşmelerinde] *din ü devlete hizmet ve rütbe-i sadreyni ve mertebe-i sadr-ı fetvâyı ihrâz etmiş* [Anadolu ve Rumeli kazaskerlikleri rütbelerini ve şeyhülislâmlık mertebesini elde etmiş], *ilm-i tîr ü kemân* [okçuluk] *ve ilm-i tüfenk* [atıcılık] *ve mülâ'abe-i huyûl* [gölge oyunu] *ve fenn-i şiir ve musıki ve ulûm-ı Arabî'ye ve Farısî'ye ârif bir zât-ı bî-bedel* [paha biçilmez bir kişi] *idi."*[3]

3 Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi, *Mür'i't-Tevârih* (yayımlayan Münir Aktepe), I, İstanbul, 1976, s. 171- 174.

I - *Atrabü'l-Âsâr*'ın Nüshaları, Yayın ve Transkripsiyonları

Yukarıda da defaatle belirttiğimiz üzere *Atrabü'l-Âsâr* tamamen nev'i şahsına münhasır bir eserdir. Osmanlı döneminde yazılmış başka bir musıkişinaslar tezkiresi bilinmiyor. Bursalı İsmail Beliğ'in (1668-1729) *Gültdeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nadiredân* (Bursa, 1302/1884; Ankara, 1998, Haz. A. Abdulkadiroğlu) adlı eserinin sonundaki yirmi kadar musıkişinastan söz ettiği "zumre-i musıkişinasân" bölümü buna bir istisna teşkil etmez. Eser bir tezkire değil, bir Bursa Vefeyâtnamesidir. *Atrabü'l-Âsâr*'ın umumi kütüphanelerde ve özel ellerde çok sayıda nüshası mevcuttur. Eserin nüshalarının bazılarına müstensihleri tarafından ekler yapılmış, zeyl'ler ilave edilmiştir. Bu zeyl'lerin bazıları Es'ad Efendi'nin tezkiresinin esas metninden bile uzundur ve esas metindekinden daha çok sayıda musıkişinas biyografisi içerirler. Örneğin, tezkirenin Londra British Library ve Ankara Milli Kütüphane nüshaları bu türden zeyl'ler içeriyor. İstanbul Millet Kütüphanesi'nde bulunan ve bu kütüphanenin kurucusu olan Ali Emirî Efendi tarafından bizzat istinsah edilen nüshasında da müstensihinin bazı yorumları ve küçük ekleri vardır.

Aşağıdaki liste *Atrabü'l-Âsâr*'ın mevcut yazma nüshalarının tümünü kapsama iddiasında değildir. Bu listelediklerimizin dışında gerek özel ellerde gerekse umumi kütüphanelerde *Atrabü'l-Âsâr*'ın başka nüshalarının da keşfedilmesi pek mümkündür. Müellif hattıyla nüshası Kahire'dedir.

Atrabü'l-Âsâr'ın umumi kütüphanelerdeki bilinen nüshaları şunlardır:

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi: [Türkçe Yazmalar 1739], [Türkçe Yazmalar 2529], [Türkçe Yazmalar 6193], [Türkçe Yazmalar 6204], [Türkçe Yazmalar 6205].

Topkapı Sarayı Kütüphanesi: [Hazine 1297], [Hazine 1298], [Hazine 1301].

İstanbul, Millet Kütüphanesi: [Ali Emirî Tarih 706]

Ankara, Milli Kütüphane: [A. 3655]

British Library, London, Oriental and Indian Office Collections: [Or. 14269]

Kahire, Darülkütüb (Mısır Milli Kütüphanesi): [Mahtutat-ı Türkiyye el-Osmaniyye 138 - Tarih Türkî Tal'at 141],[1] [MTO 139 - Mecami' Tarih Türkî 3], [MTO 140 – Tarih Türkî Tal'at 121], [MTO 141 – Tarih Türkî Tal'at 142], [MTO 142 - Mecami' Tarih Türkî 2].

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz: [Hs. Or. 8173]

Viyana, Haus-, Hof- und Staatsarchiv: [N. 1240]

Atrabü'l-Âsâr'ın yazarının Osmanlı şuarâ tezkireleri geleneğini emsal aldığına kuşku yoktur. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu eserinin, Osmanlı döneminin bu yegâne musıkişinas tezkiresinin Lale Devri'nin ve 18. yüzyılın çeşitli şuarâ tezkireleriyle (Sâlim, Safâyî, Râmiz, Beliğ) ve genel olarak Osmanlı tezkire geleneğiyle ilişkisi ayrıca ciddi olarak araştırılmaya değer.[2]

İkisi de 1720'li yıllarda kaleme alınmış olan Sâlim'in ve Safâyî'nin şuarâ tezkirelerinde çağdaşları Şeyhülislâm Es'ad Efendi'ye onun şiirdeki mahlası olan "Es'ad" başlığı altında madde başı olarak yer veriliyor, şairliğine çeşitli övgüler düzülüyor ve şiirlerinden birkaç örnek sunuluyor. Ancak, bu iki tezkire yazarı kitaplarında madde başı olarak yer verdikleri ve *Atrabü'l-Âsâr*'da besteci sıfatıyla yer alan Itrî, Hâfız Post, Reşid Çelebi, Yahya Nazîm Efendi vs. gibi kişilerin şairliklerinin yanı sıra aynı zamanda iyi birer müzisyen ve besteci olduklarını da açıkça belirtiyorlar. Buna karşılık ne Es'ad Efendi'yi şahsen ve yakından tanıdığı anlaşılan Sâlim'in ne de Safâyî'nin

1 Müellif hattı nüshasıdır. Bkz. *Fihris al-Mahtutat al-Turkiyyat al-'Osmaniyya* (Mısır Milli Kütüphanesi, Osmanlı - Türk Yazmalar Kataloğu), Kahire, Cilt 1, 1987.

2 Bkz. Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973, s. 251-352 ve 403-406.

Es'ad Efendi'nin musıkiyle ilgisinden hiç söz etmemeleri kayda değer bir durumdur.[3] Lale Devri'nin bu iki önemli şuarâ tezkirecisinin Es'ad Efendi maddesinde onun *Atrabü'l-Âsâr*'ından bahsetmemeleri ise gayet normaldir; çünkü Sâlim tezkiresinin içeriğini kronolojik olarak ancak 1722 yılına kadar getirmiş, Safâyî ise 1720 yılında durmayı seçmiştir. Oysa, aşağıda göreceğimiz gibi, Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı 1728-1730 yılları arasında kaleme alacaktır.

Buna karşılık Sâlim ve Safâyî tezkirelerinden yarım asır kadar sonra 1770 ve 1780'li yıllarda kaleme alınmış olan ve Sâlim tezkiresine zeyl niteliğini taşıyan Hüseyin Râmiz Efendi'nin tezkiresinin ilgili maddesinde farklı bir yaklaşım vardır. Bu tezkirenin ilgili maddesinde Es'ad Efendi'nin şairliği ön planda kalmakla beraber yine de kısaca onun "... fenn-i musıkiyle pür-tanîn ü makâm-ı evc ü berîn..." olmasından söz ediliyor.[4] Râmiz'in bu tezkirede Es'ad Efendi hakkında verdiği genel biyografik malumat da çok daha geniş ve ayrıntılıdır. Ayrıca, bu tezkiresinde Râmiz, Es'ad Efendi'nin hem tezkire yazarlığını hem de musıkişinaslığını ve besteciliğini konu ediniyor. Râmiz tezkiresinin "Es'ad" maddesinde *Atrabü'l-Âsâr*'dan "Tezkire-i Hânendegân" olarak söz ediliyor. Bu da belki *Atrabü'l-Âsâr*'ın Es'ad Efendi'nin diğer bazı eserlerine oranla zamana daha dayanıklı olduğunun bir diğer göstergesi sayılabilir.

Müzisyen ve besteci de olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bazı kaynaklarda on iki bazılarında ise daha çok sayıda eser bestelediği söyleniyorsa da bunlar güfte mecmualarında gütfeleri görülen eserleridir. Bunların birçoğunun bestesi unutulmuş ve günümüze ancak gütfeleri gelebilmiştir. Notasıyla birlikte günümüze kadar toplam olarak ancak altı veya yedi adet bestesi gelebilmiştir. Bu bestelerin üç tanesi Dr. Suphi Ezgi tarafından,[5] üçü de Darülelhân Külliyatı'nın yaprak notaları arasında 1920'li ve 30'lu yıllarda yayımlanmıştır.[6] Es'ad Efendi'nin eserlerinden birinin Nühüft makamında bir saz semâîsi olduğuna bakılırsa onun besteciliğinin yanı sıra çalgı icracılığının da bulunduğu iddia edilebilir. Doktor Suphi Ezgi de bu yönde bir görüş belirtiyor.[7] Ancak bu hususta kesin ve güvenilir bir belge, bilgi veya kanıt yoktur.

3 Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 169-171; Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Hazırlayan Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 85-86.

4 Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-Indeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 6-9.

5 Suphi Ezgi *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, III, tarihsiz (1936?), s. 39 (Nühüft Saz Semâîsi), s. 80 (Rast İlâhî), Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, IV, 1953, s. 88 (Hüseynî Nakış Yürük Semâî)

6 Bkz. *Darülelhân Külliyâtı*, No. 67 (Nühüft Saz Semâîsi), No. 142 (Dügâh Murabba), No. 144 (Dügâh Yürük Semâî).

7 Bkz. *Darülelhân Külliyâtı*, No. 67, İstanbul, 1927(?). Ayrıca, Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, IV, 1953, s. 88.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı Es'ad Efendi'nin gerek şeyhülislâm olmadan önce gerekse şeyhülislâmlığı sırasında musıkisever padişah I. Mahmud'un huzuruna çağırılıp bestelediği eserlerin icra ettirildiğini ifade eder. Uzunçarşılı, Es'ad Efendi'nin bir sene iki ay kadar şeyhülislâmlık yaptıktan sonra padişah tarafından bu makamdan azledilmesine ve önce Sinop'ta sonra da Gelibolu'da ikamete memur edilmesine bu musıki icralarından birinin neden olduğu yolundaki bir diğer rivayeti de nakleder fakat bu rivayetin kaynağını ve ayrıntısını açıklamaz.[8]

Kaleme alındığı andan itibaren *Atrabü'l-Âsâr*'a çok kıymet verilmiş ve sıkça istinsah edilmiştir. Nüshalarının birçoğu 18. yüzyılda kaleme alınmıştır. Ama eser sadece 18. yüzyılda değil, 19. ve 20. yüzyıllarda da birçok kez istinsah edilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, gerek Türkiye'de (ve 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı mülkü olan Mısır'da) gerekse yurtdışındaki umumi kütüphanelerde çok sayıda nüshasının mevcut olması eserin epey rağbet gördüğüne, sıkça okunduğuna ve her zaman istinsah edilmeye değer bulunduğuna delâlet eder. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın gördüğü bu rağbet başka yazar ve musıkişinasları da aynı yolda eserler kaleme almaya teşvik etmeye yetmemiştir. Tezkireye yapılan zeyl'ler ise değerli bulunmamış, çoğaltılmamıştır. Fındıklılı İsmet Efendi'nin (1845-1904) *Atrabü'l-Âsâr*'a yazdığı ve eseri 1896 tarihine kadar getiren değerli bir zeyl'in ise yayımlanma olanağı bulamadan bir yangında yokolduğu biliniyor.[9]

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi için son derece önemli birincil kaynak niteliği taşıyan *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı döneminde gördüğü bu rağbete rağmen maalesef başka tezkire yazarlarına örnek teşkil edememiştir. Çok sayıda şuarâ tezkiresinin, ulema ve hattatlar hakkında da epeyce biyografik eserin kaleme alındığı Osmanlı döneminde maalesef yegâne musıkişinaslar tezkiresi olarak kalmış, kimse tarafından temessül edilmemiştir.[10]

Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân* (Nağmelerin Üstadları) adını verdiği ve ilki kendi hocası olan Zekâi Dede, ikincisi Abdülkadir Merâgî ve üçüncüsü de İsmail Dede Efendi hakkındaki üç biyografik risalelik dizisini ise klasik tezkire geleneğinin tamamen dışında telakki etmek gerek. Aslına bakarsak Rauf Yekta Bey'in bu üç risalesi bir bakıma tezkire geleneğinin sonunu ilan ederler. Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân*'ını

8 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi - XVIII.Yüzyıl* (IV. Cilt, II.Bölüm), Ankara, 1988, s. 477.

9 Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Coşkun Üçok), Ankara, 1982, s. 417.

10 Osmanlı döneminin çeşitli biyografik kaynakları hakkında bkz. Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, 1973, s. 251-352 ve 403-406.

Osmanlı/Türk sanat tarihi çalışmaları içerisinde klasik tezkire formatından modern biyografi anlatımına geçişin kilometre taşlarından biri olarak görmek gerekir.[11]

Keza, Enderûnlu Ahmed Refi' Efendi'nin 1718 yılında kaleme aldığı ve Topkapı Sarayı'nda Enderûn'a mensup ve bizzat tanıdığı yirmi kadar şair, hattat ve musıkişinasın her birine methiye metinleri sıralanmasından ibaret olan kısacık manzum risalesini de şuarâ tezkireleri geleneğinin dışında tutmak gerekir. Bu risalenin özgün bilgi içeriği de epey zayıftır, başka tezkire veya kaynaklarda bulunmayan bilgi içermez. Bu küçük risaleyi Agâh Sırrı Levend doğrudan doğruya şuarâ tezkireleri kategorisine değil, haklı olarak "sınırlı bir zümreye mensup kişileri (burada Enderûn'dan yetişen musıkişinas, hattat ve şairleri) konu alan tezkireler" kategorisine dahil eder.[12]

Atrabü'l-Âsâr'ın doğrudan doğruya bağlanabileceği benzeri tek eser İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın 1958 yılında yayımlanan ve Hicrî 1200 yılından (Milâdî 1785) sonra yetişen müzisyen ve bestecileri konu alan *Hoş Sada - Son Asır Türk Musikişinasları* adlı eseridir.[13] Nitekim İbnülemin *Hoş Sada*'nın önsözünde bu müzisyen biyografilerini kaleme alırken emsal aldığı eserlerin başında en önemli kaynak sıfatıyla zikrettiği eser *Atrabü'l-Âsâr*'dan başkası değildir. Agâh Sırrı Levend'in Türk edebiyatının tarihî kaynaklarının listesini yaparken verdiği çok kapsamlı biyografik kaynaklar ve tezkireler taramasında da musıkiyle ilgili olarak zaten bu iki eserden başkası bulunmuyor. Agâh Sırrı Levend *Atrabü'l-Âsâr*'ın sadece üç yazma nüshasının varlığından söz eder.[14]

Atrabü'l-Âsâr'ı Osmanlı tarihinin temel bibliyografik kaynakları arasında zikreden bir diğer önemli kaynak eser de Osmanlı tarihçisi Franz Babinger'in 1927'de yayımlanan *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke* (Osmanlıların tarih yazarları ve eserleri) adlı Osmanlı tarih yazarları ve tezkireciler hakkındaki yorumlu bibliografyasıdır.[15] Franz Babinger nedense 1715 yılında yazıldığını ileri sürdüğü *Atrabü'l-Âsâr*'ı çeşitli vekayinâmeler, tezâkir ve tevârih arasında zikreder ve bu "küçük eserin" asıl değerinin türünün tek örneği olmasından ileri geldiğini açıkça söyler. Babinger bu duruma teessüf ederek "Ne yazık ki Osmanlıların tezkirelerinde musıkişinaslara az çok üvey evlât muamelesi yapmış" olduklarını açıkça ifade eder.[16] Bu isabetli hükme daha sonra birçok başka araştırmacı da katılacaktır. Babinger burada *Atrabü'l-Âsâr*'ın biri Viyana'da biri de Kahire'de olmak üzere sadece iki yazma nüshası bulunduğunu ileri sürer.

Atrabü'l-Âsâr'ın Veled Çelebi [İzbudak] tarafından dili biraz sadeleştirilmiş ve maddeleri epey kısaltılmış bir versiyonu Hicrî 1311 (1893/94) yılında *Mekteb* mecmuasının 1 - 7. ve 10. sayılarında kısa bir takdim yazısıyla birlikte tefrika halinde yayımlanmıştır. Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'ı "... hânendegânın terâcim-i ahvâlini câmi' bir eser" olarak nitelendirir ve bu sadeleştirmeyi dili çok ağdalı olan bu önemli eserin çok kişi tarafından okunup anlaşılabilmesi için yaptığını ifade eder. Ne var ki, "sadeleştirme" yapmakla yetinmeyen Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'daki bazı bestecilerin biyografilerini kısaltıp özetlemiş, bazılarının biyografilerine ise (örneğin Itrî, Parsâ Efendi, Nâbî Efendi) kendine göre bazı yorum ve bilgiler eklemiştir. Mevlevîliğe mensup bestecilerin biyografilerine sistematik bir biçimde orijinal metinde bulunmayan Mevlevîliği yüceltici ifadeler ekleyen, bazen Es'ad Efendi'nin ifadelerini ve metninin anlamını değiştiren ve zaman zaman bestecilerin eserlerine örnek olarak Es'ad Efendi'nin verdiği güfteleri çıkarıp yerlerine başka güfteler koyan Veled Çelebi'nin bütünüyle aslına sadık bir sadeleştirme yaptığı kesinlikle söylenemez. Ayrıca, Veled Çelebi yayınının en başına tezkirenin yazarı Es'ad Efendi'nin kısa bir hayat hikâyesini de ilave etmiştir. Toplam olarak 17. ve 18. yüzyılın doksan altı bestecisinin kısa biyografisini içeren bu yayında Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'ın nüshalarının "ender" olduğunu da ileri sürer. Ancak, Veled Çelebi bu sadeleştirilmiş yayın için *Atrabü'l-Âsâr*'ın hangi yazma nüsha veya nüshalarını temel aldığını belirtmez. Muhtemelen bir tek yazma nüsha kullanmış,[17] onu eserin başka nüshalarıyla karşılaştırma yoluna gitmemiştir.

Veled Çelebi'nin "sadeleştirmesinden" elli yıl kadar sonra *Atrabü'l-Âsâr*'ın Hüseyin Sadettin Arel tarafından kısaltılıp günümüz Türkçesine çevrilmiş bir diğer versiyonu da Latin harfleriyle yayımlanmıştır. Bu ikinci "sadeleştirilmiş" yayın Kasım 1948 – Şubat 1950 tarihleri arasında Arel'in genel yayın yönetmeni bulunduğu aylık *Musiki Mecmuası*'nın 9. ve 24. sayıları arasında tefrika edilmiştir. Bu yayında toplam olarak doksan dokuz besteci söz konusu ediliyor ve tefrika "Türk Bestekârlarının Tercemeihalleri" başlığını taşıyor. Veled Çelebi'nin yayınına atıfta da bulunan Arel'in amacı tezkirenin dilini Veled Çelebi'ninkinden daha da sadeleşti-

11 Bkz. Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 1, Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, 1318 (1902); *Esâtîz-i Elhân, Cüz 2, Hoca Abdülkadir-i Merâgî*, İstanbul, 1318 (1902); *Esâtîz-i Elhân, Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, 1925.

12 Bkz. Rıfkı Melûl Meriç, "Enderûnlu şairler, hattatlar ve musiki sanatkârları tezkiresi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168; Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 403-406.

13 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sada- Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, 1958.

14 Bkz. Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 403-406.

15 Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok), Ankara, 1982.

16 *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, s.314.

17 Recep Uslu'ya göre Veled Çelebi'nin kullandığı nüsha Tophapı Sarayı Kütüphanesi [Hazine 1298] nüshasıdır. Bkz. Recep Uslu, "Müzik Tarihi açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı", *Musıkişinas*, sayı 10, 2008, s. 193.

rip bütün Türk musıkisi camiası tarafından kolayca okunmasını sağlamaktı. Arel'in takip ettiği alfabetik sıra Latin alfabesini izlediğinden ve bu sıralamada bestecinin Es'ad Efendi tarafından kullanılan adı değil bestecinin öz adı esas alındığından orijinal eserdeki besteci sıralaması burada tamamen değiştirilmiştir. Maddeler de asıllarına göre epey kısaltılmışlardır. Hüseyin Sadettin Arel *Atrabü'l-Âsâr*'ın altı elyazma nüshasının varlığından söz eder, fakat ne bu nüshaların tam olarak referanslarını verir ne de bu tefrika için hangi nüshayı esas aldığını, hangi nüsha ya da nüshalardan yararlandığını belirtir. Hüseyin Sadettin Arel, ayrıca, tezkireye yakıştırılan bir adın gerçekte farklı bir esere işaret ettiğini sanarak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında bir de "Tezkire-i Hânendegân" adlı bir eseri olduğuna dair rivayeti nakletmektedir.[18]

Eserin [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] yazma nüshası esas nüsha ve [İÜKTY 1739] nüshası yardımcı nüsha olarak alınmak suretiyle *Atrabü'l-Âsâr*'ın bir bütün olarak ve hiçbir yerini değiştirmeksizin Latin harflerine aynen transkripsiyonu da yapılmıştır. Bu transkripsiyonla birlikte eserin orijinal metninin eksiksiz olarak ve açıklayıcı bazı ilave ve notlarla birlikte günümüz Türkçesine çevirisi Dr. Zeynep Semâ Yüceışık'ın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 1990 yılında savunduğu bir doktora tezine konu olmuştur.[19] Musıki terimleriyle ilgili bir lügatçe ve tezkire'nin giriş (Dibace) bölümünün bir yorumunu da ihtiva etmesine rağmen Zeynep Semâ Yüceışık'ın bu doktora çalışması esas itibariyle *Atrabü'l-Âsâr*'ın musıki içeriğine değil dil ve uslûp özelliklerine öncelik veren ve kullandığı iki yazma nüshayı birbirleriyle karşılaştırmayı da hedefleyen bir filolojik çalışma niteliğindedir.

1993 yılında ise, bu sefer Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki [Hazine 1298] nüshası esas alınarak Hakkı Tekin tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'ın Latin harflerine transkripsiyonu yapılmıştır. Hakkı Tekin bu nüshayı en eski tarih kaydı olan nüsha olduğu için seçtiğini ifade ediyor. Kayseri Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde savunulan bir yüksek lisans tezine konu olan bu transkripsiyonda kısa bir sunuş yazısıyla beraber, İstanbul kütüphanelerinde bulunan dokuz yazma nüshanın kısaca karşılaştırılması, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin müzik eserlerinden birkaçının yayımlanmış notalarından örnekler ve Hüseyin Sadettin Arel'in *Musiki Mecmuası*'ndaki tefrika yayınının tıpkıbasımı da bulunuyor.[20] Bu tez-

18 "Tarihten Birkaç Satır-Şeyhislâm Esad Efendi", *Musıki Mecmuası*, sayı 8, 1 Ekim 1948, s. 22.

19 Zeynep Semâ Yüceışık, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi-Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

20 Hakkı Tekin, *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr AdlıEseri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1993.

de esas olarak eserin Türkiye'deki kütüphanelerde bulunan çeşitli nüshalarının karşılaştırılmasını amaç edinen Hakkı Tekin son derece yararlı bir karşılaştırma yapmıştır. Ayrıca, metnin Latin harflerine transkripsiyonunu yaparken bir yandan seçtiği nüshayı esas almış diğer yandan da İstanbul kütüphanelerinde saptadığı diğer sekiz nüshanın metinlerindeki ufak tefek varyantları da tek tek not etmeye çalışmıştır. Böylece, Hakkı Tekin nüshalardaki bu varyantlar göz önüne alındığında İstanbul kütüphanelerinde bulunan *Atrabü'l-Âsâr*'ın dokuz nüshası arasında kayda değer farklar bulunmadığı, hiçbirini diğerinden daha değerli kılan ya da "orijinaline" daha yakın olduğuna kesin bir biçimde işaret eden özellikler bulunmadığı açıkça göstermiş oluyor. Hakkı Tekin'in çalışmasının esas yararı da bizce buradadır.

Atrabü'l-Âsâr'ın içeriğinin bir müzik tarihçisi bakışıyla çözümlenmesine yönelik ilk ciddi çalışma Recep Uslu tarafından kaleme alınmıştır. Yakın bir zamanda yayımlanmış olan ilginç bir incelemesinde[21] Recep Uslu Es'ad Efendi'nin tezkiresini çeşitli açılardan mercek altına alır. Bir yandan eserin çeşitli nüshalarını gözden geçirip kronolojik olarak öncelikli olanları saptayıp bir nüshalar şeceresi oluşturmaya çalışırken bir yandan da Es'ad Efendi'nin faydalanmış olabileceği kaynaklara eğilmekte, tezkirenin yazılış tarihini de takribî olarak saptamaktadır. Ayrıca, tezkirede verilen güfte örneklerini tasnif etmekte, bizzat Es'ad Efendi'nin bestelerini muasırı olan güfte mecmualarından arayıp bulmakta, tezkirede listelenen bestecilerin listesini çeşitli açılardan (yaşadığı dönem, beste adedi ve beste türleri vs.) tarayıp tasnif etmekte, dönemin estetik zevklerine ilişkin çeşitli ipuçlarını elden geldiğince değerlendirmeye çalışmaktadır. Recep Uslu'nun temelde tezkirenin içerdiği bilgi kümesinin ne kadar "gerçekçi" olabileceği meselesine de ciddiyetle eğildiğini söyleyebiliriz. Recep Uslu'nun bu titiz araştırmasını *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği bilgileri tarihçi gözüyle bilinçli bir şekilde kullanan ilk kayda değer müzik tarihi araştırması olarak nitelemek gerekiyor.

Atrabü'l-Âsâr Osmanlı/Türk musıkisi tarihi hakkında yapılmış birçok araştırmaya, bu konuda yazılmış çok sayıda esere temel bilgi kaynağı olmuştur. *Atrabü'l-Âsâr*'ın ana bilgi kaynaklarından biri olarak kullanıldığı belki en önemli araştırma, yayımından bu yana yarım asırdan fazla bir zaman geçmiş olmasına rağmen temel başvuru eseri olmaya devam eden Sadeddin Nüzhet Ergun'un 17., 18. ve 19. yüzyılların dinî musıkisi hakkındaki *Türk Musikisi Antolojisi* adlı derlemesidir.[22] Veled Çelebi ve Hüseyin Sa-

21 Recep Uslu, "Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı", *Musıkişinas*, sayı 10, 2008, s. 192-233.

22 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, İstanbul, I(1942), II(1943) s. 788-789.

dettin Arel gibi bir tek nüshayla yetinmeyen ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın üç yazma nüshasını teşhis edip birkaçının da özel ellerde olduğunu belirten Sadeddin Nüzhet Ergun, Veled Çelebi yayınındaki bestecileri de sayıp döktükten sonra *Atrabü'l-Âsâr* hakkında şu son derece isabetli genel değerlendirmede bulunur:

> *"Atrabü'l-Âsâr Türk musıkişinaslarına dair kaleme alınan yegâne eserdir...Atrabü'l-Âsâr'da kayıtlı olan bu musıkişinaslar hakkında maalesef etraflı malûmat mevcud değildir. Sadece bu sanatkârların devirleri* [dönemleri] *tayin edilmiş* [saptanmış], *mahdud* [sınırlı] *bir kısmının vefat tarihleri gösterilmiş, musıki sahasındaki kudretleri hakkında da muğlâk ve tasannulu* [belirsiz ve yapmacık] *birtakım ifadelerle sitayişlerde* [övgülerde] *bulunulmuştur. Es'ad Efendinin muasırı* [çağdaşı] *ve evvelki devirlerde iştihar eden* [önceki dönemlerde ünlenmiş] *musıkişinaslardan tesbit etmedikleri de pek çoktur. Bütün bunlara rağmen bu eser Türk musıkişinasları hakkında ilk olarak vücude getirilen* [yaratılan] *tarihî bir menbadır* [kaynaktır]. *Ve böyle bir tezkireyi ilk defa yazmak şerefini Es'ad Efendi daima muhafaza edecektir."*[23]

Atrabü'l-Âsâr'ın esas kaynaklardan biri olarak kullanıldığı bir diğer önemli araştırma da Ruşen Ferit Kam'ın bestekâr ve şair Yahya Nazîm Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında kaleme aldığı monografidir.[24] Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân*'ını emsal alan bu önemli çalışma bir 17. yüzyıl bestecisi hakkında yapılmış kapsamlı kaynak ve belgelere dayalı ilk ciddi biyografi denemesidir. Ruşen Ferit bu monografisinde Veled Çelebi'nin yaptığı yayını eleştirir fakat bizzat *Atrabü'l-Âsâr*'ın hangi nüshasından yararlandığını belirtmez.

Osmanlı/Türk musıkisi tarihine ilişkin yurtdışında yapılmış tarihsel ve müzikolojik ciddi araştırma ve yayınlara bakacak olursak her bir araştırmacının *Atrabü'l-Âsâr*'ın farklı bir nüshasını kullanmakta bir sakınca görmemiş olduğunu görürüz. Örneğin Walter Feldman *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki [Türkçe Yazmalar 1739] nüshasını,[25] Owen Wright yine İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki [Türkçe Yazmalar 6205] nüshasını,[26] Eugenia Popescu-Judetz ise Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan [Hazine 1297] nüshasını esas alıp araştırmalarında kullanmış, bu nüshalara atıfta bulunmuşlardır.[27]

23 Aynı yer.

24 Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, 1933.

25 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996.

26 Owen Wright, S*ongs Without Words - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992.

27 Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, 1999.

Hepsi de 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarına ait olan zeyl'li nüshaları bir kenara bırakacak olursak ve yukarıda da işaret ettiğimiz üzere, *Atrabü'l-Âsâr*'ın bilinen çeşitli yazma nüshaları arasında gerçekten de kayda değer farklar bulunmuyor. Dolayısıyla bir araştırmaya şu ya da bu nüshanın esas alınması önemli bir eksiğe veya büyük bir yorum hatasına yol açmaz. Çoğu nüshalar doksan yedi veya doksan sekiz bestecinin hal tercümesini içerir ve bu hal tercümeleri birkaç önemsiz müstensih hata ve ihmali dışında aşağı yukarı aynıdır. Biyografik bilgi açısından bu nüshaların kapsamları birbirleriyle çok büyük ölçüde örtüşür. Bestecilerin sıralamaları nüshadan nüshaya biraz farklı olabiliyor ama nüshaların birinde bulunup diğerlerinde bulunmayan besteci sayısı hiçbir zaman bir ya da ikiyi geçmiyor.

Dolayısıyla, nüshalar arasındaki bazı küçük farklılıklar ne eserin bütünlüğüne zarar verirler, ne şu ya da bu nüshayı mutlak olarak diğerlerine üstün kılarlar ne de bazı nüshaları tamamen geçersiz hale getirirler. Bu meyanda Nuri Özcan da 1992 yılında *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul kütüphanelerinde bulunan çeşitli nüshalarını tanıtan ve karşılaştıran ve bunlar esas alınarak yapılan transkripsiyonları kısaca tanıtan bir makale kaleme almıştır.[28]

Eserin öneminin büyük olduğunun iyice anlaşıldığına delâlet eden bütün bu kısmî araştırma ve yayınların varlığına rağmen *Atrabü'l-Âsâr*'ın günümüz okuyucusuna hitap eden ve herkesin kolayca ulaşabileceği bir modern yayımının hâlâ yapılamamış olması önemli bir eksikliktir.

a) Amaç

Buradaki amacımız *Atrabü'l-Âsâr*'ın yukarıda sözünü ettiğimiz ve bugüne dek maalesef yapılamamış olan akademik nitelikte bir eleştirel yayımını (teknik deyimiyle bir *édition critique*) gerçekleştirmek değildir. Metnin bizzat kendisini inceleyip muhtelif yazma nüshalarını karşılaştırmak, çeşitli nüshaların "şecere"lerini ortaya çıkarmak, hangi nüshanın hangisinden istinsah edildiğini bulmaya çalışmak ve bu yolla "ideal" veya "doğru" nüshaya ulaşmak da amaçlarımız arasında yer almıyor. Bir *édition critique* yapıp tenkitli metin oluşturmak öncelikle edebiyat tarihçilerinin ve özellikle metin şerhi uzmanlarının işidir. Tezkirenin filolojik, edebî ya da dil ve uslûp özellikleri de kesinlikle bizi öncelikle ilgilendiren hususlar değildir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ve bu musıkişinaslar tezkiresinin Osmanlı kültürü ve tezkirecilik geleneği içindeki yerlerini belirlemek de değildir amaçladığımız.

28 Nuri Özcan, "Osmanlı Döneminde Yazılmış Yegâne Musikişinaslar Tezkiresi: Atrabülâsâr", *İlim ve Sanat dergisi*, İstanbul, Şubat 1992, sayı 31, s. 49-52.

Gerek bu tezkirenin Osmanlı âyan, şuarâ, üdebâ ve ulema tezkireleri geleneği içindeki yerini ve önemini belirlemek, gerekse *Atrabü'l-Âsâr*'ın yardımıyla Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin dinî, ilmî ve edebî kişiliğini değerlendirmek esas itibariyle edebiyat tarihçilerinin ve biyografi yazarlarının işi olsa gerektir. Aynı nedenle *Atrabü'l-Âsâr*'ın metninin tümünü tüm varyantlarıyla birlikte yayımlamak da bu müzik tarihi incelemesinin amacını çok aşar. Eserin birbirine çok benzeyen nüshalarından bir tanesini esas alıp içeriğini çok ayrıntılı bir biçimde incelemek amacımıza ulaşmaya yeterli olacaktır. Sonuçta muhataplarımız edebiyatçılar değil, müzik ve –belki de– sanat tarihçileridir.

Atrabü'l-Âsâr geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi açısından son derece önemli bir belgedir. Başka yerde bulamayacağımız çok sayıda bilgi ve tanıklıklar içerir. 17. yüzyıl ile 18. yüzyıl başlarının birçok bestecisinin biyografisi için birincil kaynak niteliği taşır. 17. ve 18. yüzyılın İstanbul musiki dünyası hakkında birinci elden bir tanıklıktır. Nitekim bu yüzyıllar Türk musıkisi bestecilerine ilişkin biyografik ve ansiklopedik bilgi içeren tüm eserler *Atrabü'l-Âsâr*'ı temel alırlar.

Amacımız, her şeyden evvel, Es'ad Efendi'nin metninin içeriğini tarihsel bağlamına yerleştirmeye ve dönemin müziğe ilişkin diğer kaynak metinlerinin de yardımıyla *Atrabü'l-Âsâr*'ı Osmanlı/Türk musıkisi tarihi açısından değerlendirmeye çalışmaktır. Bu bakımdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihî perspektifi içinde her şeyden önce bir tarihsel belge olarak, dönemin müziği, müzisyenleri, müzik icraları, müzik eğitimi, müzisyen ve bestecilerin sosyal köken ve konumları, beste türleri ve repertuarı hakkında bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilmesi bizim için bilhassa önemlidir. Metne yaptığımız yorumlar buna yönelik olacaktır. Unutmayalım ki *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı döneminin ilk ve tek musikişinaslar tezkiresidir. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin oluşum dönemi olan 17. yüzyılın ve 18. yüzyılın başlarının müzisyenleri hakkındaki yine ilk ve tek biyografik ansiklopedidir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kapsayıcı ve tutarlı bir tarihi maalesef henüz tatmin edici bir biçimde kaleme alınamadı. Elimizde başlangıç yüzyılı olan 16. yüzyıldan 21. yüzyıla gelinceye dek bu müzik geleneğinin devamlılığını ve dönemler arası bağlantılarını ortaya koyabilecek yeterli belge ve malzeme bulunup bulunmadığı, dolayısıyla da bütünsel ve tutarlı bir musıki tarihinin yazılıp yazılamayacağı zaten çok kuşkuludur. Müzik tarihimiz mimarlık tarihimize benzemez. Birçok eser elde yoktur çünkü. Elde olanlar ise yapıldıkları zamandan bu yana çok değişmişlerdir. Dönemler arası uslûp ve form değişimlerini incelemek neredeyse olanaksızdır. Besteciler ve icracılarla, eserler ve çalgılarla, musıkinin genel icra koşullarıyla ilgili yazılı ve görsel belgeler de çok azdır.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziği tarihinin inşası için 16., 17. ve 18. yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı nâmına birkaç önemli basamak ve bazı referans noktaları vardır sadece. Bu birbirinden kopuk referans noktalarını kullanarak (Ali Ufkî'nin çeşitli elyazmaları, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk cildi, *Hâfız Post* Mecmuası, Kantemiroğlu Edvârı, *Atrabü'l-Âsâr*, Hızır Ağa Edvârı, 18. yüzyıla ait bazı başka güfte mecmuaları vs.) anlamlı, tutarlı, Osmanlı'nın genel tarihsel bağlamıyla yakın ilişkili ve açıklayıcı bir hikâye oluşturmak çok zor. Müzik tarihimizin Osmanlı'da güzel sanatların diğer alanlarıyla ilişkisi de kurulamıyor henüz. Kurulabilen bağlantılar da çok zayıf.

Ne var ki, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bütünsel bir tarihinin inşasına ulaşılacaksa, bunun başlangıç noktalarından biri de yukarıda sözünü ettiğimiz önemli basamakların her birininin ayrıntılı ve derinlemesine değerlendirilmesinde yatıyor olabilir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı da bugüne dek bir tarihsel belge olarak bütünüyle değerlendirilemedi, sırlarının tümünü ifşa edemedi. *Atrabü'l-Âsâr*'a atıfta bulunanlar ise genellikle bu eserdeki birkaç isim ve mekânla bazı ölüm tarihlerini malzeme olarak kullanmaktan öteye geçemediler.

Tezkirede verilen somut bilgilerin her kırıntısını anlamlandırıp değerlendirerek bu sırların bazılarını ortaya çıkarmaya çalışmak amaçlarımızın önde gelenidir. Edebiyat tarihçisi Agâh Sırrı Levend şuarâ tezkirelerini birer bilgi kaynağı olarak değerlendirirken şu yorumları yapar:

> *"Münşiyâne* [ağır ve süslü ifadeler içeren ve şiire özenen inşa uslûbuyla yazılmış bir nesir parçası gibi] *kaleme alınan bu tezkirelerde gerçek, uslûba feda edilmiştir. Yargılar basmakalıptır. Övme veya yermede abartmaya kaçılmıştır. Hemen hiçbir kişinin gerçek portresi çizilmiş, niteliği açıkça gösterilmiş değildir. Devrin genel durumunu topluca görmek, edebî türlerin gelişimini izlemek olanağı yoktur... Tezkirelerin hepsi elbette aynı önemde ve aynı değerde değildir."*[29]

Agâh Sırrı Levend genel olarak çok haklıdır. Sadece şuarâ tezkirelerini kullanarak edebiyat tarihi inşa olunamaz elbette. Ama onlarsız da Divan edebiyatının evrelerini, şiir dilinin gelişmesini, edebî zevk ve tercihlerin, Osmanlı'da edebiyat eleştirisinin gelişimini izlemek mümkün değil. Agâh Sırrı Levend'in bu genel yargısının (pozitif ve negatif sonuçlarıyla birlikte) *Atrabü'l-Âsâr* için de aynen geçerli olduğunu teslim etmek gere-

29 Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, 1973, s. 119. Birer edebî bilgi kaynağı olarak Osmanlı şuarâ tezkirelerinin kısa ve özlü bir genel sunumu için bkz. James Stuart-Robinson, "The Ottoman Biographies of Poets", *Journal of Near-Eastern Studies*, 24, sayı 1-2, 1965, s. 57-74 (Türkçe çevirisi: "Osmanlı Şair Biyografileri", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 134-146.)

kiyor. Son derece süslü ve seci'lerle dolup taşan bir nesirle kaleme alınmış olan, madde başı her bestecinin hal tercümesi o kişinin sosyal statüsüne, meslek, nisbet veya lakabına göndermede bulunan çok karmaşık ifadeler, sanatlı telmihler, ima ve teşbihlerle dolu olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı gerçekten de 18. yüzyılın bir inşa örneği olarak da incelemek pekâlâ mümkün.

Ne var ki, türünün tek örneği olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı içerdiği büyüklü küçüklü bilgi kırıntılarını kullanmadan da Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini inşa etmek kabil değil maalesef. Her şeye rağmen, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin döneminin musıki camiasının gerçek durumunu kısmen de olsa yansıtan bir fotoğrafını çekebilmiş olduğu varsayımından hareket etmemiz gerektiği açıktır. Eksiği ve gediğiyle çok önemli bir tarihî vesikadır *Atrabü'l-Âsâr*. Dolayısıyla, tezkirenin hem pozitifini hem negatifini, hem söylenenleri hem de söylenemeyenleri değerlendirmeye çalışmak gerekiyor. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin icra ve intikalinin önemli niteliklerinden birçoğunun temellerinin 18. yüzyıl başlarına gelindiğinde çoktan atılmış olduğunu açıkça gözlemleyebilmek de bu araştırmanın en az ilginç olan sonuçlarından biri değildir.

Kronolojiik sırayı izleyen bir Osmanlı/Türk musıkisi tarihi yazmaya soyunmadığımıza göre bu çalışmamızdaki zaman perspektifinin ara sıra biraz deforme olabileceğini de peşinen ifade etmek gerek. Çünkü dönüp dolaşıp *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnini ve Es'ad Efendi'nin çizdiği tabloyu ve uygun gördüğü derlemeyi merkez olarak almak zorunda kalacağız. Yorumlarımız da hep bu tezkirenin içeriğini esas alacak. Çünkü *Atrabü'l-Âsâr* tektir, maalesef tekil kalmıştır. Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnini şerhederken ister istemez Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bakış açısının ve yaptığı seçimlerin bir ölçüde tutsağı olmak mecburiyeti vardır.

Sonuç itibariyle ve eski bir deyimi kullanacak olursak *Atrabü'l-Âsâr*'ın bir tür mufassal şerhini, yani ayrıntılı yorumunu yapmak durumunda kalacağız. *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği bilgileri başka kaynaklarla da yan yana koymak suretiyle inceden inceye gözden geçireceğiz. Ortaya çıkacak şerhin de metnin bizzat kendisinden çok daha uzun olacağını itiraf etmeliyiz. Bir tek esere ister istemez odaklanacağımız için de, onun öncesinin de sonrasının da bu özgün tezkirenin ve yazıldığı dönemin etrafında döndüğü izleniminin elbette ki zaman zaman bir tarihsel yanılsamaya neden olabileceği uyarısını hemen yapmak gerek.

Ayrıca, *Atrabü'l-Âsâr*'da topu topu doksan yedi besteciyle ilgili biyografik bilgi bulunduğunu da unutmayalım. Temel alacağımız [İÜKTY 6204] nüshasının içerdiği biyografi sayısı budur. Toplam olarak aşağı yukarı bir asırdan biraz daha uzun bir süreyi kapsayan bir biyografik derleme için

doksan yedi rakamı pek büyük sayılmaz. Elindeki musıkişinas sayısıyla yetinmese imiş tezkiresine ekleyebileceği müzisyen sayısının otuzu aşmadığını da bizzat Es'ad Efendi tezkirenin hâtimesinde ifade eder.

Oysa Es'ad Efendi'nin çağdaşları tarafından kaleme alınan şuarâ tezkirelerinde durum epey farklıdır. 1688-1722 arasındaki dönemi kapsamayı amaçlayan Sâlim tezkiresinde dört yüz yirmi beş, Beliğ tezkiresinde dört yüz on dört, 1640-1720 yılları arasında yaşamış şairleri içeren Safâyî tezkiresinde ise tam dört yüz seksen dört şair hakkında biyografik malumat ve şiirlerinden örnekler vardır. Sâlim tezkiresine bir zeyl olmak üzere 18. yüzyıl sonlarında kaleme alınan ve sadece 1720-1784 yılları arasında yetişmiş ve şöhret kazanmış şairleri kapsamayı amaçlayan Râmiz tezkiresinde bile üç yüz yetmiş beş şair hakkında biyografik bilgi ve eserlerinden örnekler bulunuyor.

Yirmi yedi şuarâ tezkiresini taramış olan Mustafa İsen toplam olarak 3182 Divan şairi hakkında biyografik bilgiye ulaştığını ifade ediyor.[30] Şiirin musıkiden çok daha yaygın olması ve malzemesinin mutlaka kâğıda dökülmesi gerekmesi dolayısıyla şuarâ tezkirecisinin elindeki belge ve malzeme stokunun daha geniş olması normal addedilebilir. Fakat bu temel gerçek yine de rakamlar arasındaki bu büyük orantısızlığı ortadan kaldırmaz.[31]

Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu çok kısıtlı sayıların sebep olduğu temel bir temsiliyet sorununun varlığını da inkâr edemeyiz. Toplam sayısı yüzü bile bulmayan bir besteci ve musıkişinas grubunu ve bunların besteledikleri toplam yüz altmış beş eserden güfte numunelerini kullanarak bir yüzyılı aşkın bir dönemin müzik yaşamının çeşitli veçheleri hakkında kesin yargılarda bulunmak ne derecede meşrudur? Bu kadar az sayıda kişi hakkındaki bilgileri kullanarak ulaşılan sonuç ve yürütülen yargıların bütünüyle gerçeğe uygun oldukları güvenilir bir biçimde nasıl ileri sürülebilir? Ayrıca, bu genel temsiliyet sorununu bir kenara bıraksak bile, doksan yedi gibi çok kısıtlı bir sayının gerçek anlamda bir istatistik analiz yapmak için son derece yetersiz ve elverişsiz olduğu kuşku götürmez. Dolayısıyla, bu doksan yedi kişilik küçük grubu çeşitli kıstaslara göre alt gruplara ayırıp bu dökümler ve alt kümeler üzerinde yapmayı deneyeceğimiz kitlesel ve rakamsal yorumların her zaman başka bilgi kaynaklarıyla desteklenmeye muhtaç olacakları izahtan varestedir.

30 Mustafa İsen, "Tezkirelerin ışığında divan edebiyatına bakışlar: Divan şairlerinin meslekî konumları", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.

31 Bu Divan şairlerinin dökümü hakkında bkz. Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Kaynak Eserler Dizisi-12), 1988.

Bu tek belgenin, bu tekil listenin anlam haritasını ancak onu başka kaynaklarla yan yana koyarak çıkarmaya çalışabiliriz. Buna rağmen *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği temsiliyet sorununu tamamen ortadan kaldırmak da hiçbir zaman mümkün olmayabilir. Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'ın döneminin musıkisinin ve bestecilerinin sadık bir aynası olup olmadığı konusuna aşağıda daha yakından eğilecek ve bu tezkireyi başka kaynaklarla karşılaştırmaya çalışacağız.

II - *Atrabü'l-Âsâr* Ne Zaman Kaleme Alındı?

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a yazdığı ve hem kendi adının hem de eserinin adının açıkça belirtildiği sonsöz (Hâtime) bir tür ketebe sayılabilir. Ancak bu ketebede eksik olan şey eserin yazıldığı tarihtir. Ne var ki, Şeyhülislâm Es'ad Efendi, bizzat *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*'ın metninin içinde bu eserin yazıldığı tarih –veya hiç değilse yazımının sona erdiği tarih– hakkında kesin kronolojik ipuçları veriyor. Bizzat eserin metninde hem bir *terminus a quo* hem de bir *terminus ad quem* vardır. Yani eserin yazılmış ve bitirilmiş olabileceği en erken tarih ile eserin yazılmış ve bitirilmiş olabileceği en geç tarih metnin içinde apaçık belirtilmiş bulunuyor. Madde başı olan bestecilerin biyografilerinin dikkatlice taranması bu bilgiyi ele veriyor. Yani eserin kronolojisi metne mündemiçtir.

Her şeyden önce bu eserin Es'ad Efendi'nin önsözdeki açık beyanına göre Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya "arz ve ihdâ" edildiğini biliyoruz.[1] Yani *Atrabü'l-Âsâr* Damat İbrahim Paşa'ya sunulmuş ve ona hediye edilmiştir. Ayrıca, eserin mukaddimesinde Es'ad Efendi amacının Padişah III. Ahmet dönemine kadar olan Osmanlı musıki üstatlarını "tahrir ve tafsil" etmek, yani kaleme almak ve ayrıntılandırmak, olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla, *terminus ad quem* Patrona Halil İsyanı'nın vuku bulduğu ve iki gün arayla, önce Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın idam edildiği sonra da Padişah III. Ahmet'in tahttan feragat ettirildiği 1730 yılıdır. *Atrabü'l-Âsâr* en geç o tarihe kadar bitirilmiş ve bu ithafları içeren önsözü de yazılmış olmalıdır.

Diğer yandan, eserde birçok besteci ve hânendenin vefat tarihleri verilmektedir. Bunlar arasında en geç vefat edeni Serhânende Hasan Ağa'dır ("Enfî" Hasan Ağa). Enfî Hasan Ağa'nın vefatına düşürülen tarih mısraı

1 *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 6204], varak 3b.

("Hasanı eyleye hânende-i adnân Allah") ebced hesabıyla hicrî 1141 yılını (1728/29) gösteriyor.[2] Dolayısıyla *terminus a quo* 1728 yılıdır. Yani Serhânende Hasan Ağa'nın ölüm tarihi ve ölümüne düşülmüş bir tarih mısraı zikredildiğine göre, biyografisi de en erken o tarihte, yani Enfî Hasan Ağa'nın ölümünden sonra ve ölümüne bir tarih mısraı yazıldıktan sonra bitirilmiş olabilir ancak.

Sonuç itibariyle tezkirenin kronolojisi ortadadır: Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*'ı Lale Devri'nin son yıllarında kaleme almış, eserin yazımı en erken 1728'de en geç 1730 yılında sona erdirilmiştir.

Kronolojiyi daha kesin bir şekilde ifade etmeye ve bu üç yıllık süreyi biraz daha daraltmaya çalışmak mümkün. Enfî Hasan Ağa'nın hicrî 1141 yılının hangi ay ve gününde vefat ettiği bilinemiyor. Bu belirsizliği de hesaba katarak, *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımının en erken Enfî Hasan Ağa'nın vefat ettiği hicrî 1141 yılının ilk günü olan 7 Ağustos 1728 (1 Muharrem 1141) tarihinde bitebilmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Esere son nokta bu tarihten daha önce konmuş olamaz. Eserin bitmiş olabileceği en ileri tarih ise Padişah III. Ahmed'i tahtından edecek olan Patrona Halil İsyanı'nın patlak verdiği 28 Eylül 1730 tarihidir.[3]

Sonuç itibariyle, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr'ın* yazımını sona erdirdiği tarihin tezkirede madde başı olan Enfî Hasan Ağa'nın vefat ettiği hicrî yılın ilk günü olan 7 Ağustos 1728 tarihi ile III. Ahmet'in fiilen tahttan feragat ettiği 1 Ekim 1730 tarihi arasında olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki yıl ve iki aylık süre zarfında Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a bugün bildiğimiz şeklini vermiş ve eserine son noktayı koymuş olmalıdır. Bu kadarını kesinlikle söyleyebiliyoruz. Ama Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımına fiilen hangi tarihte başladığını ve yazımının ne kadar sürdüğünü bilmek elbette ki mümkün değil. Bunun ötesinde, Es'ad Efendi'nin resmî biyografisine ve ilmiye kariyerine bakarak, bulunmuş olabileceği kentlere atıf yaparak, kariyerinin çeşitli aşamalarına, siyasi iktidarla muhtemel ilişkilerine bakarak *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımına dair daha kesin bir tarih veyahut bir mekân belirlemesi çıkarmaya çalışmak beyhude gayret olacaktır.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı ve bitirdiği sıralarda aşağı yukarı kırk dört ya da kırk beş yaşlarındaydı ve o tarihe kadar ilmiye sınıfı hiyerarşisinde derece derece yükselerek önce İstanbul'un çeşitli medreselerinde çeşitli unvan ve derecelerle müderrislik yapmıştı. Ardından bir süre evkaf müfettişliği, daha sonra da Bâb-ı Meşihat'ta fetva eminliği, Haremeyn vakıfları müfettişliği ve Selanik kadılığı yapmıştı. Ancak Selanik kadılığının kendisine sadece bir paye olarak mı verildiği, yoksa bizzat gidip fiilen o kentte kadılık mı yaptığı kesin bir şekilde bilinemiyor.[4] Veled Çelebi İzbudak ise hiçbir gerekçe, kaynak veya belge göstermeden bu eserin Es'ad Efendi tarafından "hengâm-ı civanide" (gençlik döneminde) yazıldığını iddia eder.[5]

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

3 Bkz. Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.

4 Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ayrıntılı biyografisi ve eserlerinin listesi için bkz. Cavit Baysun, "Es'ad Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, s. 359; İsmet Parmaksızoğlu, "Esad Efendi", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1965, II, s. 713; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi - XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, 1988, s.476-479; Muhammed Nur Doğan, "Esad Efendi Ebuishakzâde", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XI, İstanbul, 1995, s. 337-339.

5 Bkz. Mehmed Veled, "Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr", *Mekteb*, Sayı 1, 3 Receb 1311, s. 43-44.

III - *Atrabü'l-Âsâr* Kimleri Kapsıyor?

Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr, Tezkire-i Musıkişinasân ve *Tezkire-i Hânendegân* olarak da biliniyor. Es'ad Efendi'nin ölümünden bir çeyrek asır kadar sonra bu ismin benimsenmiş olduğunu görürüz. Örneğin, 1770'li yıllarda kaleme alındığı tahmin edilen Râmiz tezkiresinde Divan sahibi bir şair olarak yer bulan Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin eserleri arasında onun "Tezkire-i Hânendegân"ı da zikrediliyor.[1] Aslında, göreceğimiz gibi, ne "hânende tezkeresi" ne de "musıkişinas tezkeresi" nitelemeleri *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsadığı gerçeğe tam olarak uyar.

Bizzat Es'ad Efendi dahi bu tezkirenin kimleri kapsayacağı konusunu açık seçik olarak belirtmiş değildir. Tüm musıkişinaslar mı yoksa sadece hânendeler mi dahildir bu tezkireye? Tezkirenin mukaddimesinde şu türden kişileri kapsayacağını söyler:

> "*... fenn-i merkumun ilmi ve amelîsin icraya kadir esâtiz...*"
> [... adı geçen sanatın (yani musıkinin) bilimini ve uygulamasını yapmaya gücü olan üstatlar...][2]

Yani hem teorisyenler hem pratisyenler, hem besteciler hem de icracılar olacaktır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Tezkirenin Hâtimesinde, yani sonsözünde ise farklı bir değerlendirmenin ipuçlarını veriyor Es'ad Efendi:

> "*... işbu nigâşte-i sahife-i ta'bir olan rical-i maarif-meâlden ma'ada eslâf ve ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şi'ar dahi vardır ki...*"
> [... işbu ifade sayfasına kaydedilmiş olan bilgi sahibi kimselerden başka öncekiler ve sonrakiler arasında otuz kadar neşe sahibi hânende daha vardır ki...][3]

1 *Râmiz ve Adâb-ı Zürefası*, s. 8.
2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.
3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

Gerek eserine rastlayamadığı gerekse rastladığı eserlerini beğenmediği için otuz kadar "hânendeyi" tezkire dışı bıraktığını beyan etmektedir Es'ad Efendi, aslında tezkirenin bütünüyle hânendelere ayrıldığını ima edercesine.

Oysa *Atrabü'l-Âsâr*'da durum tam olarak böyle değildir. Kişileri tezkiresine almak için Es'ad Efendi'nin kullandığı kıstaslar da hiçbir zaman açık seçik bir şekilde dile getirilmiyor. Tezkireye madde başı olarak alınan yüze yakın musıkişinasın ne tür bir zımnî "önseçimden" geçip orada bulunmaya hak kazandıklarına daha yakından bakalım. Çeşitli kümelenme ve seçim kıstaslarını deneyip bunların ne kadar anlamlı olduklarına öncelikle göz atmak gerekiyor. Olmayanlardan başlayıp olabilenlere doğru gitmekte yarar var.

a) "Bilim adamı" yok

Önce *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almayan kişi ve grupları saymakla başlayalım.

Bir kere, önsözde söylenenlerin aksine, "teorisyen" ya da müzikte bilim adamı niteliği ağır basan hiç kimse yer almıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Eserin önsözünde dendiği gibi "fenn-i merkumun ilmi ve amelîsin icraya kadir" kimse yer almıyor tezkirede. Gerçi tezkireye madde başı olarak alınmış olan bazı kişiler hakkında icracı olmanın yanı sıra musıkinin "ilmine de vâkıf oldukları" ya da "ilminde mahir oldukları" söylenmiyor değil. Örneğin "Küçük İmam" lakaplı Mehmed Efendi hakkında

> "*... câmi-i ehliyet olup vâdi-i musıkinin ilmi ve amelîsinde mârifet-i tâmmesi olduğundan...*"[4]
> [... yetenekleri toplamış olup musıki alanının hem biliminde hem de uygulamasında mükemmel bilgisi olduğundan...]

şeklinde bir ifade kullanır Es'ad Efendi. Ama bu iddiasına ne herhangi bir somut kanıt ne de belgesel veya başka türlü bir destek ya da açıklama getirir. Musıkinin ilmine vâkıf olmanın sonucunun ne olduğu tamamen muğlâktır. Ayrıca, yukarıda da değindiğimiz gibi, bizzat Es'ad Efendi'nin de müzik teorisi konusunda bilgi sahibi olduğunu da söyleyemiyoruz.

Es'ad Efendi tarafından birkaç kişi hakkında "eğitimleri sırasında musıki kitaplarını okudular" şeklinde sözler sarf ediliyor. Örneğin Abdülbâkî Ârif Efendi hakkında şunları okuyoruz:

4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28a.

> *"...'ilm-i edvârı... mevcûd olan esatiz-i terâne-âmîzden ameliyyen tahsîl ve tetebbu'-ı kütüb-i fenn-i merkum ile 'alâ-vechi'l-kemâl ilmîsin dahi zabt ü tekmîl edip..."*[5]
> "... musıki ilmini... mevcut olan melodilere karışmış üstatlardan uygulamalı olarak öğrenmiş ve adı geçen bilimin kitaplarını okuyarak mükemmel bir şekilde bilimini de tamamlayıp ele geçirmiş..."

Abdülbâki Ârif Efendi'nin hem kuramsal hem uygulamalı bilgiye sahip olmasının sonucu ne olmuştur, bilemiyoruz. Bazı besteciler hakkında ise ya "icrası çok kuvvetliydi fakat ilim açısından zayıftı" ya da "icrası çok etkileyici değildi ama bilgisi çoktu" mealinde sözler de sarf edilmiyor değil. Es'ad Efendi'nin Küçük Müezzin Çelebi hakkında yazdıkları buna iyi bir örnektir:

> *"... gerçi dakâyık-ı ilmiye-i fenn-i sürûdda sade idi. Lâkin amelin icrada hasbü'l-irâde cümleden ziyâde hâlet-dâde olduğu mesmu' ve meşhurdur..."*[6]
> [... gerçi musıki sanatının bilimsel inceliklerinde saftı (bilgisizdi). Ancak, uygulamaya gelince gayretlerinin sonucu olarak herkesten fazla coşkunluk verdiği duyulmuş ve tanınmıştır...]

Ancak, bu ifadelerin anlamı ve musıkide "ilim"den neyin kastedildiği tamamen belirsizdir. Es'ad Efendi'nin gözünde musıkinin "ilmini" bilmenin olumlu bir değer taşıdığı açıktır. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da musıki ilmindeki bilgisinden söz edilen kişilerin veya zaten bu tezkireye madde başı olarak alınmış herhangi bir kişinin bugüne herhangi bir yazılı teorik eseri ulaşmış değildir. Bizzat Es'ad Efendi'nin musıki ilmiyle doğrudan ilgilendiğini gösteren bir ipucu da yok. O dönemde İstanbul'un musıki çevrelerinde musıkinin teorik meselelerin ne ölçüde tartışıldığını ve bu tartışmaya ne önem verildiğini de tam olarak bilemiyoruz. Kantemiroğlu Edvârında[7] 17. yüzyıl musıkişinasları arasında birkaç makamın tanımına ilişkin bazı anlaşmazlıkların ve fikir ayrılıklarının bulunduğuna dair birkaç ibare dışında böyle bir tartışmanın varlığına dair herhangi bir başka yazılı kanıt da günümüze ulaşmış değildir.

Yok, eğer *Atrabü'l-Âsâr*'da "ilim"den kastedilen o kişinin müzik becerilerinin düzeyi, eser bilgisi ya da repertuarının genişliği ise, durum farklıdır ve o zaman söz konusu olan artık ilim değil, bir icracının malumatının genişliği, müktesebatı veya ezberden icra edebildiği eserlerin sayısıdır. Bu da onun müziğin teorik konularına vukufunun değil sadece icracılık yeteneklerinin veya hafızasının genişliğinin bir sonucudur.

5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 24b.
6 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.
7 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 51, 53, 55.

b) Gayrimüslim yok

Atrabü'l-Âsâr'da bir tek gayrimüslim müzisyenin bile adının zikredilmemiş olması son derece dikkate değer bir durumdur. Oysa Zaharya (ö. 1750?) ve Petraki gibi önemli besteci ve hânendeler Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşıydılar. *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsadığı zaman dilimi içerisinde ise, adları ve besteleri gerek *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk cildinde[8] gerekse Kantemiroğlu Edvârında[9] da geçen, 17. ve 18. yüzyılda yaşamış ve birçok eseri bugüne kadar ulaşmış olan birçok gayrimüslim müzisyen ve besteci yaşıyordu. Bunlar arasında Tanburî Koca Angeli, Yahudi Harun (Aron Hamon), Moşe Faro (Musi), Ermeni Murat Çelebi, Kemanî Corci, Yahudi Karakaş vs. gibilerini sayabiliriz. Bunların bir tanesinin bile adını *Atrabü'l-Âsâr*'da bulamıyoruz. "Hânende Zaharya" olarak da bilinen ve 18. yüzyılın ilk yarısının kuşkusuz en önemli fasıl musıkisi bestecilerinden olan Zaharya'nın *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almaması özellikle hayret vericidir.

Ancak, şu da bir gerçektir ki, Zaharya ve Petraki dışındaki gayrimüslim bestecilerin hepsi de öncelikle sâzende ve saz eserleri bestecisi idiler veya yaşadıkları dönemde öyle tanınıyorlardı. Ayrıca, 17. yüzyılda yaşamış hiçbir gayrimüslim hânende ve/veya sözlü eser bestecisinin adının bugüne gelemediği, sadece o dönemin gayrimüslim saz eserleri bestecilerini bildiğimiz de bir gerçektir. Bunun nedenlerini tartışacak değiliz. Ama 17. yüzyılın ve 18. yüzyıl başlarının gayrimüslim müzisyenlerinin *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almamalarının gerçek sebebi belki de buydu. Yani onların –Zaharya ve Petraki hariç– öncelikle birer sâzende ve saz eserleri bestecisi olmaları; gayrimüslim olmaları değil.[10]

Dolayısıyla, tezkirede Kantemiroğlu'na da yer verilmemiş olması çok farklı nedenlere dayanıyor olsa gerektir. Kantemiroğlu *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesinin talebesiydi. Keza, her biri Osman Efendi'nin rahle-i tedrisinden geçmiş olan ve onlar da *Atrabü'l-Âsâr*'a birer madde başı olarak alınmış olan Buhûrîzade Itrî, Hâfız Kömür, Memiş Ağa, Küçük Müezzin Mehmed Çelebi, Neyzenbaşı Ali Dede, Kemanî Ahmed Çelebi, Tesbihçi Emir gibi bestecileri de çok yakından tanıyordu.[11]

8 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 301-307.
9 Bkz. *Demetrius Cantemir - The Collection of Notations*, Transcribed and Annotated by Owen Wright, London, 1992.
10 *Atrabü'l-Âsâr*'ın 1756-1757 yıllarında istinsah edilmiş bir nüshasında (Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Hazine 1298 katalog numaralı nüsha) Corcizâde Mustafa adlı bir bestecinin kısa hal tercümesi bulunuyor. Bu kişinin Kemani Corci'nin ihtida etmiş oğlu olup olmadığı bilinemiyor. Her halü kârda *Atrabü'l-Âsâr*'ın diğer nüshalarında bu Corcizâde'ye rastlanmıyor.
11 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, 1734, s. 151 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I. İstanbul, 1998, s. 461).

Bunlar Kantemiroğlu'nun musıki öğrenimi sırasındaki arkadaşlarıydılar. Ayrıca, Kantemiroğlu *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Taşçızâde Receb, Neyzenbaşı Ali Dede ve "Buhurcuoğlu" olarak anılan Mustafa Itrî ile de musıki münakaşaları yaptığını edvârında açıkça ifade eder.[12]

Ne var ki, Moldavya Prensi Demetrius Cantemir hem gayrimüslim hem de "yabancıydı". Yukarıda söylediklerimize nazaran bunlar da onun tezkireye alınmamasının birer nedeni olabilir. Bunun yanı sıra Kantemiroğlu öncelikle bir tanburi ve bir saz eserleri bestecisiydi. Ayrıca, belki daha da önemlisi, siyasi konumu ve faaliyetleri, Rus Çarı Petro'yla ilişkileri, Moldavya Prensi sıfatıyla Ruslarla 1711'de yapılan Prut muharebesindeki tutumu, Rusya'nın tarafını tuttuktan sonra Rusya'ya iltica etmiş olması ve bunun doğurduğu sonuçlar dolayısıyla 1720'lerin İstanbul'unun siyasi ortamında sefer sırasında saf değiştirmiş bir "hain" olarak görülüyordu Kantemiroğlu.[13] Bunlar da onu *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında tutmakta rol oynamış faktörler olabilir.

Diğer yandan, şunu da unutmamak gerekir ki Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı yazarken esas olarak şuarâ tezkirelerini temessül ediyordu. Osmanlı şuarâ tezkireleri ise Türkçe şiir söyleyip yazmaları pekâlâ mümkün olan gayrimüslim Osmanlı şairlerinden nedense hemen hemen hiç söz etmezler. Gayrimüslim şairlerin de bir mahlas edinip Türkçe şiir yazmalarına hiçbir engel yoktu aslında. Ne var ki, tezkirelerdeki hal tercümelerinin hiçbirinde, bildiğimiz kadarıyla, mahlas sahibinin gayrimüslim olduğuna dair bir ibareye rastlanmaz.

c) Saz eseri bestecisi yok

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da münhasıran sâzende veya saz eseri bestecisi olan hiç kimse yoktur. Saz eseri bestecisi bulunmadığı gibi, sâzende ve/veya saz eseri bestecisi olduğunu başka kaynaklardan öğrendiğimiz kişilerin dahi bu vasıfları tezkirede hep ikinci plana atılmış durumdadır. O kadar ki, günümüze sadece saz eserleri ulaşabilmiş olan bazı bestecilerin yaşadıkları dönemde aynı zamanda birer fasıl musıkisi bestecisi de olmuş olduklarını *Atrabü'l-Âsâr* sayesinde öğreniyoruz.

Bunun en bariz ve çarpıcı örneğini Şerif Çelebi'de görebiliriz. 1680'li yıllarda öldüğü tahmin edilen Şerif Çelebi'nin çeşitli türden 18 saz eseri Kantemiroğlu tarafından notaya alınmıştır. Bunların sekiz tanesini *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün alan Ali Ufkî de çağdaşı Şerif'i mutlaka çok önemli bir çalgı müziği bestecisi olarak görüyordu. Bugüne gelebilen eserleriyle Şerif Çelebi, tıpkı Solakzâde ve Muzaffer gibi, 17. yüzyılın önde gelen bir saz eserleri bestecisi olarak biliniyor. Şerif Çelebi'nin günümüze hiçbir sözlü eseri ulaşamamıştır. *Hâfız Post* Mecmuası'nda ise bir tek bestesinin güftesi vardır. Ne var ki, Es'ad Efendi tezkiresine madde başı olarak aldığı Şerif Çelebi'yi sadece ve sadece bir sözlü eserler bestecisi olarak tanımlar, onun "elli kadar" sözlü eser bestelediğini yazar ve iki eserinden güfte örnekleri verir. Bunun dışında, Şerif Çelebi'nin sâzendeliğiyle veya saz eseri besteciliğiyle ilgili tek kelime yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da.[14]

Keza, aynı dönemin bir diğer önemli saz eserleri bestecisi olan Mıskali Solakzâde Mehmed Çelebi'nin de adı hiç geçmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Oysa Solakzâde'nin Kantemiroğlu Edvârı'nda kayda alınmış on beş adet peşrev ve saz semâîsi vardır. Ali Ufkî de *Mecmua-yı Saz u Söz*'de onun on dört peşrev ve saz semâîsinin notasını kaleme almıştı. Aynı zamanda Hemdemî mahlâsını kullanan bir şair ve makbul bir tarihçi de olan Solakzâde hakkında bazı kısmî biyografik bilgileri ancak şiirdeki Hemdemî mahlâsıyla yer aldığı Safâyî tezkiresinde bulabiliyoruz.[15] Aynı sebepten dolayı Es'ad Efendi önemli bir saz eserleri bestecisi olduğunu bildiğimiz ve gerek Ali Ufkî'nin gerekse Kantemiroğlu'nun notaya aldığı birçok peşrevi günümüze kadar gelmiş olan Padişah IV. Murad'a da *Atrabü'l-Âsâr*'da yer vermez.

Çalgı icracılığının, çalgı müziğinin ve enstrümantal eser bestelemenin Es'ad Efendi tarafından her zaman ikincil bir uğraş olarak görüldüğünün *Atrabü'l-Âsâr*'da başka birçok izleri daha vardır. Örneğin, tezkirede listelenen doksan yedi hânende ve bestecinin sadece on iki tanesinin çalgı icracılığından söz ediliyor. Örneğin Padişah Müezzini İsmail Ağa hakkında şunu okuyoruz:

> *"... letâfet-efgen kemâni ve neyzen olup şirin ve 'alâ hatt-ı ta'lik dahi ketb ü imlâ ederdi."*[16]
>
> [... letâfet dağıtan bir kemanî ve neyzen olup üstün düzeyde talik hattı dahi yazardı.]

Ama bu ifadeler İsmail Ağa'nın kültürlü ve marifetli bir "komple" sanatçı olduğunu vurguluyor, öncelikle onun kemanîliğini veya neyzenliğini değil. Keza Sokollu Mehmed Paşa Camii vaizi Odabaşızâde Mehmed Efendi hak-

12 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 53.

13 Moldavya Prensi Demetrius Cantemir'in yaşam öyküsü hakkında bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir - Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, 1999 ve Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot 2000, s. 1-8.

14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 22a.

15 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 712-713.

16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7a.

kında yazılan şu sözler de onun geniş çaplı ve çok yönlü bir sanatçı olduğunu, kültür adamı kişiliğini vurgulamak için söylenmiş gibidir:

> *"... lâtif ve tarâb-efgen tanburî ve neyzen olup şiirde ve inşa'da mahir idi."*[17]
> [... lâtif ve neşeli tanburî ve neyzen olup şiirde ve düzyazıda maharet sahibiydi.]

Ayrıca, yukarıdaki iki örnekte de gördüğümüz gibi, bu çalgı icracılığına Es'ad Efendi kesinlikle özel bir önem veya öncelik veriyor da değildir. Aynı zamanda birer çalgı icracısı olmaları şiir yazmak, hattat olmak, güzel yazı yazmak gibi bu kişilerin genel kültürlerinin, sanatçı kişiliklerinin bir parçasıydı. Çünkü tezkirede yer alan bir başka on iki musıkişinasın aynı zamanda şair olduklarını, üç diğer kişinin münşi', bir başka beş kişinin hem müzisyen hem de iyi birer hattat, bir müzisyenin aynı zamanda tarih kitabı yazarı, iki tanesinin de muamma tertip etmekte üstat olduklarını vurguluyor Es'ad Efendi. Yani, esas olarak müzisyenlerle ilgili olan tezkiresinde şairliğe, tarihçiliğe veya hattatlığa sâzendelikle aynı önemi, aynı ağırlığı veriyor. Ne herhangi bir çalgıyı icra ediyor olmak ne de saz eseri besteciliği Es'ad Efendi'nin nazarında tezkirede yer almak için bir kıstas ya da kişinin biyografisinde başka kültürel bilgi ya da becerilerine göre öncelikle vurgulanması gereken bir özellik teşkil ediyor. Nitekim doksan yedi kişi içinde sâzendeliği ön plana getirilen ve bu özelliği adıyla birlikte zikredilen sadece iki kişi vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da: Avvâd (yani ûdî) Mehmed Ağa, ve Tanburî Hacı Kasım.

Es'ad Efendi'nin Serhânende Hasan Ağa (Enfî Hasan Ağa) hakkında yazdıkları bu açıdan çok tipiktir. Kullandığı ifadelere bakılırsa Es'ad Efendi'nin nazarında Hasan Ağa'nın tanbur çalması ile manzumeler üretmesi aynı öneme sahiptir:

> *"... hasbelkader tanburzenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzun ile akranına faiz olmuşdur..."*
> [... hasbelkader tanburîlikte ve vezinli söz icat etmekte akranının düzeyine erişmiştir...][18]

Atrabü'l-Âsâr'daki doksan yedi besteci içerisinde saz eserleri (peşrev, semâî vs.) bestelediğinden söz edilen ve bu besteleri Es'ad Efendi tarafından takdir edilen tek kişi Mehter Ahmed Ağa'dır. Zurnazen Ahmed Ağa veya Edirneli Ahmed Ağa olarak da bilinir. Kantemiroğlu Edvârında iki, Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ünde de bir peşrevinin notası vardır.[19] Tıpkı Şerif Çelebi gibi onun da bugüne hiçbir sözlü eseri gelememiştir. Ahmed Ağa'nın besteleri hakkında ise Es'ad Efendi şöyle yazıyor:

> *"... kırktan mütecaviz murabba'ât ve on kadar hâvi-i nagamât-ı nev musannâ ve âlâ peşrev..."*
> [... kırktan fazla murabba' ve on kadar yeni nağmeler içeren sanatlı ve güzel peşrev...][20]

Açıkçası, Mehter Ahmed Ağa'nın sözlü eser bestecilği Es'ad Efendi'nin nazarında saz eserleri besteciliğinin önünde yer alıyor. Mehter de olsa, zurnazen de olsa, Ahmed Ağa'nın bestelediği kırk murabbaın yanı sıra ancak on kadar peşrevi Es'ad Efendi'nin dikkatini çekebilmiştir. Bu peşrevler de öncelikli olarak değil, Ahmed Ağa'nın biyografisinde ancak ikinci sırada, yani *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almasının esas nedeni olan murabba'larından sonra zikrediliyor.

Atrabü'l-Âsâr'da çizilen müzisyen portrelerinin oluşturduğu bu tabloda saf sâzendeliğin ve saz musıkisi besteciliğinin sistematik olarak ikinci planda kalmış olması sadece Es'ad Efendi'nin basit bir kişisel tercihinin sonucu olmayabilir. Nihayette Es'ad Efendi'den önce esas tercih ve seçimi İstanbul'un musıki dünyası yapıyordu. Es'ad Efendi'nin bu temel tercihi 17. yüzyılda oluşan Osmanlı/Türk müzik geleneğinde (bu durum her ne kadar henüz ikna edici bir biçimde kanıtlanamamışsa da) ta başından itibaren ses müziğinin mutlak olarak saz müziğine "üstün" addedilmiş olmasına da bağlı olabilir. Es'ad Efendi'nin tercihlerinin sadece bu bakışın bir yansıması olması ihtimali de vardır. Buna destek olabilecek kanıtlardan biri de eldeki kaynaklara göre ses musıkisi repertuarının 17. yüzyılda saz müziğine göre çok daha geniş olması olabilir. Bu yönde birtakım ipuçları bulunmasına rağmen eldeki belgelerle bunu kesin bir biçimde kanıtlamak mümkün değil.

Daha genel bir bakış açısıyla ve Walter Feldman'ın da vurguladığı gibi, Osmanlı İstanbul'unun özgün müzik kültürünün bu erken döneminde bile sâzende ile hânendenin birbirinden ayrılıp gerek işlev gerekse icra açısından birbirlerinden tamamen ayrı müzikal kişilikler olarak görülmeleri sistemin genel bir özelliği olması da mümkündür. Bu durumun da gerek sâzendelerin gerekse saz eseri bestecilerinin bu nitelikleriyle *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almamasında rol oynamış olması muhtemeldir. Diğer bir deyişle, *Atrabü'l-Âsâr*'a "Tezkire-i Hânendegân" denmiş olması boşuna değildir.[21] Dolayısıyla, on sekizinci yüzyıl başlarının Osmanlı İstanbul'unda aynı anda hem sâzende

17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.
18 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.
19 Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, SOAS Musicology Series, Ashgate, Aldershot, 2000.
20 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5a.
21 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 47-52.

nitelikleriyle hem de hânende ve besteci olarak şöhret kazanmış kişilerin sayıca çok az olmalarından da kaynaklanmış olabilir *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu fiilî durum. Konuya ileride döneceğiz.

d) Dinî eser bestecisi yok

Her ne kadar *Atrabü'l-Âsâr*'da ses musıkisi hep ön planda görünse de, bunun ses musıkisinin bütün türleri için doğru olmadığını da hemen eklemek gerek. *Atrabü'l-Âsâr* öncelik ve özellikle bir dindışı, seküler müzik bestecileri, fasıl musıkisi bestecileri tezkiresidir. Dinî musıki eserleri ve bunların bestecileri yukarıda sözünü ettiğimiz saz eserleri bestecileriyle aynı kaderi paylaşıyor ve *Atrabü'l-Âsâr*'da neredeyse hiç temsil edilmiyorlar.

Çarpıcı bir örnek şudur: Tezkirede on "Derviş" sıralanıyor. Bunlar kendi adlarıyla değil, öncelikle derviş olma nitelikleriyle zikredilirler. Bunlardan ikisinin Gülşenî, sekizinin ise Mevlevî tarikatına mensup olduklarını belirtiyor Es'ad Efendi. Bu Mevlevî besteciler arasında dinî müziğin temel taşlarından olan Beyâtî makamındaki Mevlevî âyininin bestecisi Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşısı Köçek Mustafa Dede de vardır. Bu on dervişin her birinin dindışı müzik eserlerinden, murabba' bestelerinden, kâr, nakış ve şarkılarından söz eder Es'ad Efendi.

Ama bu on "derviş"ten sadece bir tanesinin fasıl musıkisi eserlerinin yanı sıra dinî eserler de bestelediği belirtiliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Diğer dokuzunun dinî musıki sahasında faaliyetinin bulunmadığı varsayılıyor olmalı. Bu tek kişi 1714 yılında vefat etmiş olan ve birçok güfte mecmuasında adı Derviş Ali, Ali Dede, "Dede-i atîk" (eski Dede) olarak geçen Gülşenî dervişi Ali Şirüganî'dir. Es'ad Efendi Derviş Ali Şirüganî hakkında

> *"... yüze karib murabba'at ve altı yüzden mütecaviz savt ve tesbih ve ilahiyyatı dahi vardır ki..."*
> [... yüze yakın murabba' ve altı yüzden fazla savt, tesbih ve ilahileri dahi vardır ki...][22]

diye yazar.

Derviş Ali Şirüganî dışında, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bazı dervişlerin ney üfledikleri, bazılarının kudüm vurdukları, Derviş Ali'nin İstanbul'da Galata Mevlevîhanesi'nde neyzenbaşı, diğer bir Derviş Ali'nin ise Edirne Mevlevîhanesi'nde kudümzen oldukları belirtiliyor. Keza, Çengî Şeyh Yusuf da Beşiktaş Mevlevîhanesi'nin şeyhidir. Ne var ki,

22 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16a.

Ali Şirüganî hariç bu "derviş"lerin hiçbirinin dinsel nitelikteki eserlerinden hiç söz edilmiyor. Keza, *Atrabü'l-Âsâr*'da dinî musıki bilgisi ve repertuarı geniş olması gereken iki de zâkirbaşı vardır: Üsküdar'daki Aziz Mahmud Efendi Celvetî tekkesinin zâkirbaşısı "Hâfız Kumral" lakaplı Mehmed Efendi ve Şehremini'ndeki Bayramî tarikatına mensup Himmetzâde Tekkesi zâkirbaşısı Şîve Ahmed Çelebi. Hâfız Kumral'ın dinî eserlerinden *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç bahis yoktur. Şîve Ahmed Çelebi hakkında ise şunları okuyoruz:

> *"... murabba'ât ve savt ve ilâhî yüzden zaid*[fazla] *olup..."*[23]

Tezkirede adları "Şeyh" veya "Derviş" olarak geçenleri bir kenara bırakacak olursak, toplam olarak sadece beş bestecinin daha beste, semâî ve şarkıların yanı sıra tesbih ve ilahi gibi dinî eserler de bestelemiş olduğu belirtiliyor. Örneğin, Odabaşızâde Mehmed Efendi'nin

> *"yirmi kadar murabba'ı, ve şarkı ve ilâhîsi..."*,[24]

Galatalı Osman Çelebi'nin

> *"elli kadar murabba'ât ve tesbihâtı..."*[25]

olduğu belirtiliyor tezkirede. Es'ad Efendi'ye göre Kazzâz Hasan Çelebi'nin ise

> *"... murabba'at ve şarkı ve ilâhîsi otuz kadar vardır..."*[26]

Atrabü'l-Âsâr'da madde başı olan doksan yedi besteci arasında seküler eserlerinin yanı sıra dinsel eserler de besteledikleri açıkça belirtilen yalnızca şu beş tanesidir: Derviş Ali Şirüganî, Odabaşızâde Mehmed Efendi, Osman Çelebi, Şîve Ahmed Çelebi ve Kazzâz Hasan Çelebi. Ne var ki, sadece dinsel eserler de bestelememiştir bu beş kişi. Ve bunlar *Atrabü'l-Âsâr*'da dinî nitelikteki eserlerinden dolayı yer bulmuş değillerdir. Çünkü hepsinin savt, tesbih veya ilâhîlerinin dışında şarkı ve murabba'larının da bulunduğunu öğreniyoruz. Tezkirede bu dinsel eserleri hep dindışı eserlerinden sonra, ikinci sırada zikrediliyor Es'ad Efendi tarafından. Hiç kimse hakkında, eser sıralamasını tersyüz ederek "ilâhîleri ve murabba'ları vardır" denmiyor. Ayrıca, bu kişilerin eserlerinin sayısını verirken Es'ad Efendi bunların kaçının dinsel kaçının da dindışı eserler oldukları da hiçbir zaman belirtmiyor. Bunun-

23 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.
24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7.
25 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25b.
26 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27b.

la birlikte, *Atrabü'l-Âsâr*'da dinsel eserler besteledikleri de söylenen bu beş bestecinin sadece kâr, murabba', nakış, şarkı vs. gibi dindışı eserlerinin güftelerinden örnekler veriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da bu kişilerin bir tek dinî musıki eserinin bile güftesi zikredilmez, örnek olarak verilmez.

Açık olan şudur ki, münhasıran dinî ve tasavvufî eser bestelemiş hiç kimse *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmemiştir. Dinî eserler de bestelemiş kişilerin eserleri sıralanırken, yukarıda da görüldüğü gibi, öncelikle dindışı eserleri zikrediliyor Es'ad Efendi tarafından.

Es'ad Efendi tezkiredeki doksan yedi bestecinin her birinin kısa hal tercümesinden hemen sonra onun eserlerinden bir veya ikisinin güftesine yer veriyor. Bu güfteler arasında bir tane bile dinî musıki eserine, bir tane dahi ilâhî, na't, savt veya tesbihin güftesine rastlanmaz. Diğer yandan, tezkirede bulunan ve dinî nitelikte eser de bestelemiş olduğunu bildiğimiz birçok başka musıkişinasın bu niteliklerinden de tezkirede nedense hiç bahsedilmez.

Oysa tezkiredeki doksan yedi adet musıkişinasın sadece yukarıda adını saydığımız beşinin değil, en az otuzunun aynı zamanda önemli birer dinî ve tasavvufî eserler bestecisi de oldukları Sadettin Nüzhet Ergun'un çok zengin dinî güfteler antolojisi tarafından açıkça gözler önüne seriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir yarım asır kadar sonra geniş çaplı bir ilâhî mecmuası tertip etmiş olan Müstakimzâde Süleyman Sadeddin Efendi (ölümü 1787) yüz otuzdan fazla dinî eser bestecisinin adını zikrediyor.[27]

Adlarına *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer verilmiş olan birçok bestecinin çok sayıda dinî eser güftesi Müstakimzâde'yi kaynak olarak kullanan Sadettin Nüzhet Ergun'un dinî musıki antolojisinde sıralanıyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da da yer alan bu 17. ve 18. yüzyıl dinî eser bestecileri arasında şunları saymak mümkün: Tosunzâde Abdullah, Buhûrîzâde Itrî, Hâfız Kumral, Sütçüzâde İsa, Derviş Abdî, Talib Efendi, Zihnî Efendi, Osman Çelebi, Küçük Müezzin Mehmed Çelebi, Tiznâm Yusuf Çelebi, Serhânende Enfî Hasan Ağa, Derviş Sadâyî, Ahenî Mehmed Çelebi, Hâfız Kömür, Küçük İmam, Memiş Ağa, Kudümzen Derviş Ali, Nasuh Paşazâde Ömer Bey.[28] Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan bütün bu kişilerin fasıl musıkisi dışında çok sayıda dinî ve tasavvufî eserler de bestelediklerinden Şeyhülislâm Es'ad Efendi hiçbir zaman söz etmez.

Bu koşullarda, hiç dindışı musıki eseri (murabba', nakış, semâî, şarkı vs.) bestelememiş ve münhasıran dinî eserler bestecisi olan bir kişinin de *Atrabü'l-Âsâr*'da yeri olmayacağı apaçık ortada. Dolayısıyla, dönemin en önemli dinî eserler bestecisi olan Galata Mevlevîhanesi'nin neyzenbaşısı ve

27 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler*, İstanbul, I(1942), Cilt II(1943).
28 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 56-115.

şeyhi Nâyî Osman Dede'nin (ölümü 1730) Es'ad Efendi tarafından musıkişinas tezkiresine dahil edilmemiş olması şaşırtıcı değildir. Bunu tezkirecinin bir zaafı, bir ihmali veya Osman Dede'ye kişisel bir kastı olarak görmek veya Osman Dede'nin saray çevrelerinden uzak durmasının sonucu olarak yorumlamak kesinlikle yanlış olur.

Bazılarının yetenek ve bestelerinin düzeyinin gerçekten ikinci derecede olduğu yüze yakın besteciyi derleyen Es'ad Efendi'nin çağdaşı Nâyî Osman Dede'nin eserlerini veya besteciliğini bilmediği tasavvur edilemez. Tezkirede Osman Dede'nin yokluğu Es'ad Efendi'nin yapmış olduğu tutarlı ve bilinçli bir musıkişinas seçiminin doğal sonucudur sadece. Nâyî Osman Dede o dönemde münhasıran dinî eserler bestecisi olarak tanınıyor idiyse, hiçbir dindışı fasıl musıkisi eseri bestelememiş veya bu türden hiçbir eseri bilinmiyor idiyse, o takdirde *Atrabü'l-Âsâr*'a alınmamış olması tezkirenin genel mantığıyla uyumludur.

Nitekim Kantemiroğlu da, kendi seçim kıstasına uygun olarak edvârında Osman Dede'nin ilâhîlerine, Mevlevî ayinlerine veya diğer dinî eserlerine veya fasıl musıkisi eserlerine değil sadece saz eserlerine yer vermiş ve iki peşrevinin notasını kaleme almıştır. Kantemiroğlu aynı kıstası Edirne Mevlevîhanesi Aşçıbaşısı Derviş Köçek Mustafa Dede'ye de uygulamıştır. Bugün öncelikle türünün şaheseri olan Beyâtî Mevlevî Ayini'nin bestecisi olarak bildiğimiz bu kişinin, sanki başka hiçbir bestesi yokmuşcasına sadece dört peşrevinin notasını verir Kantemiroğlu.[29]

Es'ad Efendi ise Derviş Mustafa'nın bir Hicaz murabba' bestesinin güftesini verir ve daha bir miktar bu türden eserleri olduğunu ilave etmekle yetinir.[30] Onun dinî veya tasavvufî eserlerinden bahis yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da. Aynı şekilde, Es'ad Efendi kendi seçim kıstasına uygun olarak biyografilerinde imamlık, müezzinlik, vaizlik, na'thânlık, şeyhlik, zâkirbaşılık veya dervişlik gibi dinî bir konum veya görevi olduğu açıkça belirtilen bestekârların *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece dindışı eserlerinin güftelerinden örnekler veriyor.

Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi de bu bilinçli yaklaşım ve seçime bir diğer örnektir. Daha önce de belirttiğimiz üzere Es'ad Efendi onun Üsküdar'daki Hüdai Aziz Mahmud Efendi tekkesinin zâkirbaşısı olduğunu söyler ve onun fasıl musıkisi eserlerini zikreder fakat dinî nitelikteki eserlerinden hiç söz etmez. Keza, 16. yüzyıl sonlarıyla 17. yüzyılın ilk yarısının önemli mutasavvıflarından ve dinî eser bestecilerinden olan Zâkirî Hasan Efendi (ölümü 1622) ve Aziz Mahmud Hüdaî'nin (1543-1628) de *Atrabü'l-Âsâr*'da izine rastlanmaz. Bu iki kişi ya hiç fasıl musıkisi eseri bestelememiş-

29 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir - The Collection of Notations*, London, SOAS, 1992.
30 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

lerdi veya eğer bestelemişlerse bu eserlerin hepsi de 17. yüzyılın sonundan önce unutulup gitmişti.

Ayrıca, 17. yüzyılın sonlarına dek dinî eser repertuarının dindışı eser repertuarından çok daha sınırlı ve küçük olduğunu da unutmamak gerekiyor. Bunun böyle olduğunu gösteren birtakım ipuçları vardır. Dolayısıyla bu dinsel eserlerin apayrı bir repertuar oluşturdukları ve bestecilerinin de öncelikle bu nitelikleriyle kayda geçmeleri gerektiği Es'ad Efendi tarafından tam olarak algılanmıyor olabilirdi. Dinî eser bestecilerinin tezkirede bulunmamalarını yorumlarken repertuarın hacmiyle ilgili bu hususu da gözden uzak tutmamak gerek.[31] Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da yaptığı seçimde eldeki müzikal malzemenin miktarı da rol oynamış olabilir.

Şu ana kadar yaptığımız dökümlere göre ne gayrimüslim müzisyenlerin, ne sadece sâzende olanların, ne saz eserleri bestecilerinin, ne de ağırlıklı olarak dinî eser bestecilerinin *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alabildikleri görülüyor. Kalan iki kategori hânendeler ve dindışı sözlü eser bestecileri kategorileridir. Ancak, büyük ölçüde birbirleriyle örtüşmesi beklenen bu iki kategorinin hiçbiri de tam olarak ve bütünüyle *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğine tekabül etmiyor.

e) Hânendeler yok

Tek başına hânendeliğin *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilme kıstası olup olmadığına bakalım.

Gerçekten de tezkireye sonradan birçok kişi tarafından *Tezkire-i Hânendegân* adının verilmesini anlayışla karşılamak mümkün. Çünkü ilk bakışta tezkirede hânendelik hep ön plandaymış gibi görünüyor. Nitekim hal tercümesi verilen doksan yedi kişinin büyük çoğunluğunun (tam tamına doksan kişinin) sesinin kalitesi, hânendelikteki başarısı ve okuyuş uslûp ve tavrı konusunda çok çeşitli yorumlar yapıyor Es'ad Efendi. Bu yorumlar bazen uzunca ve ayrıntılı da olabiliyor. Hânendenin ayrı ayrı hem ses güzelliği, hem de okuyuş tavrı, edası ve icra uslûbu çeşitli şekillerde tanımlanıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Birkaç örnek verelim. Es'ad Efendi, Hatipzâde Osman Efendi hakkında şöyle yazar:

> *"... sadâ-yı letâfet-nüması halâvetde bî-hemtâ ve lehce-i hoş-edâsı nezaketde müstesna idi..."*
> [... hoşluk gösteren sesi tatlılıkta benzersiz ve hoş tavırlı lehcesi nezakette üstündü...][32]

31 17. yüzyılda dinî eserler repertuarı hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, 2008, s. 69-72.

32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a

Derviş Sadâyî'nin sesinin kalitesi ve hânendelikteki becerisi hakkında da şunları okuyoruz:

> *"... sadâ-yı rikkat-bahşâsı tîz ü bülend ve lehce-i nezâket-nüması dilpesend idi..."*
> [... incelik bahşeden sesi tiz ve yüksek ve nezaket gösteren lehcesi gönüllerin hoşuna giderdi...] [33]

Bu yorumların bir ilginç yanı da şudur: Sesleri ve sesli icra uslûpları hakkında yorumlarda bulunulan bu kişilerden birçoğunun icralarına Es'ad Efendi'nin bizzat tanık olmasına kronolojik açıdan kesinlikle imkân yoktur. 17. yüzyılın ilk yarısının bestecileri olan Sütçüzâde İsa, A'mâ Kadrî, Andelîb Çelebi, Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi gibileriyle Es'ad Efendi arasında bir değil iki kuşak musıkişinas vardır. Dolayısıyla, muhtemelen kendisi henüz dünyaya gelmeden çok önce ölmüş olan A'mâ Kadrî hakkında Es'ad Efendi'nin yazdıklarını gerçeğin bir ifadesi veya bir tür görgü tanıklığı olarak değil, sadece sözü edilen kişinin hânendeliğine yapılan bir vurgu, bir atıf veya bir hatırlatma olarak anlamak gerekiyor. Es'ad Efendi A'mâ Kadri hakkında kendi musıki hocalarından veya büyüklerinden duyduklarını naklediyor olmalıdır:

> *"... âvâz-ı halâvet-endâzı sîr-aheng ü dilyüşâ ve lehce-i nezaket-perdâzı dilpesend ü hoş-edâ olup..."*
> [... tatlılık saçan sesi ahenkle dolu ve gönül açıcı, nezâketle dolu lehcesi gönle hoş gelen ve hoş edalı olup..."][34]

Tezkiredeki doksan yedi musıkişinasın doksanının sesleri, hânendelikleri ve okuyuş biçim ve uslûpları bu veya buna benzer biçimde tavsif ediliyor. Es'ad Efendi tarafından tezkireye madde başı olarak alınan kişinin hânendeliğine özel bir önem ve öncelik verildiği kesindir. Neredeyse her bestecinin sesli icrasını şu ya da bu biçimde nitelemeye Es'ad Efendi'nin verdiği önem, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ta başından beri bir ses musıkisi olduğunu, bu musıkide başından beri ana enstrümanın hep insan sesi olduğunu, repertuarın çok büyük bölümünün de sesli eserlerden oluştuğunu teyit ediyor elbette. Ne var ki, yine de *Tezkire-i Hânendegân* takma adının *Atrabü'l-Âsâr*'a uygunluğu konusunda karar vermeden önce aşağıdaki şu birkaç noktayı da göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Bir kere *Atrabü'l-Âsâr*'da sesleri ve sesli icraları tanımlanan kişilerin birçoğunun sesi güzel bile değildi. Belli ki Es'ad Efendi'nin gözünde bu mu-

33 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 17b.

34 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

sıkişinasların önde gelen vasıfları, tezkireye madde başı olarak dahil edilme nedenleri seslerinin güzelliği veya hânendelikteki büyük başarıları değildi. Gerek sesi gerekse icrası tavsif edilen doksan hânendenin on dördü için durum kesinlikle böyleydi. Yani, bu on dört kişinin gerek sesleri gerekse hânendelikleri, gerekse okuyuş uslûpları ya orta karar ya da düpedüz kötüydü. Yani *Atrabü'l-Âsâr*'da bulunmalarının esas nedeni hânendelikteki başarıları değildi.

Bu duruma birkaç örnek verelim. Ahenî Çelebi hakkında şöyle yazar Es'ad Efendi:

> *"âvâz-ı tarâb-endâzı hüsn ü halâvetde mutavassıtü'l-hâl..."*
> [neşe veren sesi güzellikte ve tatlılıkta orta derecede...][35]

Dönemin en büyük bestecilerinden Seyyid Nuh hakkında da şunu okuruz *Atrabü'l-Âsâr*'da:

> *"Gerçi sadâ-yı 'acibü'l-edâsı halâvetde meyane..."*
> [Gerçi acayip tavırlı sesi tatlılıkta orta derecede...][36]

Keza, Musalli Efendi'yi

> *"... sadâ-yı bülendi tiz ve letâfetde meyâne..."*
> [... yüksek sesi tiz ve incelikte orta derecede...][37]

şeklinde değerlendirir Es'ad Efendi. Hâfız Kömür lakaplı Mehmed Efendi'nin gerek sesi gerekse okuyuş tavrı hakkında verdiği hüküm ise gerçekten pek ağırdır:

> *"... sadâ-yı 'acibü'l-edâsı ka'r-ı gulû-yı nahnaha-kârından sa'id ve lehce-yi mudhikanesi..."*
> [... hırıltılı boğazının derinliklerinden yükselen acayip tavırlı sesi ve komik lehcesi...][38]

Es'ad Efendi tezkirede yer alan on dört kişinin seslerinin ya gerçekten kötü ya da ancak "orta derecede" olduğunu açık açık yazmaktan hiç çekinmez. Tezkirede adı zikredilen bu bet sesli kişiler ve kötü icracılar arasında 17. yüzyılın en büyük bestecilerinden oldukları hiç kuşku götürmeyen Hâfız Post (ö. 1694) ve Itrî (ö. 1712) de bulunuyor. Hâfız Post'un ahenksiz ve tatsız sesinin dinleyicilerin tüylerini diken diken ettiğini hiç çekinmeden belirtiyor Es'ad Efendi. Hâfız Post'un sesi hakkında şöyle yazar:

> *"... Gerçi sadâ-yı halâvet-nâ-peydâsı bî-aheng ve turfe-karar ve âvâz-ı perde-i nâ-sâzı cülûd-ı sâmi'ine bâdî-i ikşi'âr idi."*[39]
> [Gerçi tatlılıktan yoksun sesi ahenksiz ve tuhaftı. Düzensiz perdeli sesi dinleyenlerin tüylerini ürpertirdi.]

Itrî'nin sesi hakkında da aynı türden acımasız yargılar yürütülür. Itrî'nin tuhaf tavırlı, tamamen detone ve müzikaliteden yoksun olduğunu söylediği sesini ise Es'ad Efendi telleri paslanmış ahenksiz ve akordu bozuk bir çalgının çıkardığı seslere benzetir.

> *"Gerçi sadâ-yı garibü'l-edâsı misâl-i çeng-i pür-jeng-evtâr bî-aheng ve bî-perde vü bî-karâr idi."*[40]
> [Gerçi garip edalı sesi telleri tamamen paslı bir çeng gibi uyumsuz ve detone idi.]

1685'te doğmuş olan Es'ad Efendi'nin 1712 yılında ölmüş olan Itrî'nin sesini kronoloji itibariyle bizzat dinlemiş olması pekâlâ mümkündür. Duyduğu bu tamamen detone, paslı ve kötü sesin de aslında Itrî'nin yaşlılık dönemine ait olduğunu ve Es'ad Efendi'nin onun icracılık yeteneklerine bu şekilde haksızlık ettiğini düşünebiliriz. 1694'te ölmüş olan Hâfız Post için ise kesinlikle böyle bir ihtimal yoktur. Es'ad Efendi onun icrasını şahsen dinlemiş olamaz. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'da sesleri kötü olduğu söylenen on dört musıkişinasın aşağı yukarı yarısına da kronolojik olarak Es'ad Efendi'nin bizzat yetişmiş olmasına kesinlikle imkân yoktur. Bunlar hakkındaki yargılarını ya döneminin yaygın rivayetlerine dayandırıyor ya da kendi musıki hocalarından veya büyüklerinden duyduklarını aynen naklediyor olmalıdır Es'ad Efendi.

Ne var ki, bu çirkin sesli müzisyenlerin birçoğunun da birer büyük besteci, musıki üstadı olduklarını teslim etmekten kendini alıkoyamaz Es'ad Efendi. Örneğin, sesinin dinleyicinin tüylerini diken diken edecek kadar kötü olduğunu belirttikten hemen sonra Hâfız Post hakkında şunları ilave eder:

> *"... lâkin rütbe-i üstâdiyyetin ve kemâl-ı fazl u dikkatin takrîr-i dahil-i uhde-i yera'ayı tahrîr ve güncayiş-pezîr-i havsala-i ta'bîr değildir."*

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6a.
36 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20a.
37 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.
38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.
39 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.
40 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 8a.

> [Bununla beraber üstatlık rütbesini ve fazilet ve dikkatinin mükemmeliyetini anlatmak, kalemle ifade edebilmek, anlayış ve hayal gücüne sığdırmak mümkün değildir.][41]

Keza sesi telleri paslı bir çalgıya benzetilen Buhurîzâde Itrî hakkında da

> *"... ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihar ve tasnif-i nakş ü kârda esâtiz-i Acem-vâr dakâyık - şi'ar olduğundan..."*
> [... musıki ilminde üstatlığının mükemmeliyeti ile şöhret bulmuş ve nakış ve kâr bestelemekte Acem üstatlarına layık bir şekilde inceliği önde geldiğinden...][42]

şeklinde sözler sarf ediliyor.

Demek ki kötü veya ancak orta karar bir hânende olmak büyük bir musıki üstadı olmaya engel değildi. Kötü bir hânende olan bir müzisyen, icracılığındaki bu zaafa rağmen pekâlâ büyük bir besteci olabilir ve bu niteliğiyle 17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unun musıki camiasından büyük takdir görüyor olabilirdi. Dolayısıyla, başarılı bir hânendelik kariyeri *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmek için Es'ad Efendi'nin gözünde bir ön koşul teşkil etmiyordu.

Ama bu duruma tersten de bakmak mümkün elbette: Çok kötü bir hânende bile olsa kişinin hânendelik niteliğine sahip olması o kadar önemliydi ki Es'ad Efendi, iyi veya kötü, çağdaşı olsun ya da olmasın tezkiresine aldığı aşağı yukarı herkesin sesli icrası hakkında bir yorum yapma ihtiyacı hissetmiştir. Ancak şu da bir gerçektir ki, Es'ad Efendi'nin kişileri *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil etmek için kullandığı temel kıstas olan fasıl musıkisi besteciliğini de, musıki pratiğini göz önüne aldığımızda, hânendelik olmaksızın düşünmek zor.

f) Öncelikle fasıl musıkisi bestecileri var

Ne var ki, tek başına hânendeliğin veya hânende olup güzel bir sese malik olmanın da Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmek için tek başına yeterli bir kıstas olarak görülmediği apaçık ortada. Bu yaklaşımın önemli bir diğer göstergesi de şudur: Tezkirede yalnızca hânende/icracı olan ya da sadece bu sıfatlarıyla şöhret kazanmış olan hiç kimse yer almıyor. Sesleri iyi olsun veya kötü olsun, sâzendelik, hattatlık, tarihçilik veya şairlik gibi başka bir hünerleri olsun ya da olmasın, hânendelikleri zikredilen her musıkişinasın

41 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.
42 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.

aynı zamanda da numune olarak en az bir (çoğunlukla da iki) bestesinin güftesi verilmektedir *Atrabü'l-Âsâr*'da. Hânendeliklerinden söz edilmeyen az sayıda kişinin dahi bestelerinden birer-ikişer örnek zikredilir tezkirede. Bu kişilerin güftelerinden örnek verilen eserler dışında daha başka eserler de bestelediklerı ve bunların İstanbul'un musıki camiası tarafından beğenildikleri Es'ad Efendi'nin her besteci için mutlaka ilave ettiği bir diğer bilgidir.

Diğer bir deyişle, hânende olsun ya da olmasın, sesi iyi ya da kötü olsun, bir biyografik ansiklopedi gözüyle baktığımızda, tezkirede dindışı sözlü eserler bestecisi olmayan hiç kimse bulunmadığını görüyoruz. *Atrabü'l-Âsâr*'da en yaygın somut bilgi budur: Hal tercümesi verilen doksan yedi kişinin her birinin fasıl musıkisi bestelerinden en az bir tanesinin güftesi.

Nitekim, tezkiredeki doksan yedi musıkişinasın olan toplam 165 sözlü eserin güftesinin ya ilk beytini ya da ilk mısraını o kişinin biyografisine ekliyor Es'ad Efendi. O kadar ki, tezkirenin oluşturulmasında hareket noktasının musıkişinasların bizzat kendileri veya şöhretleri değil, besteledikleri ve Es'ad efendi'nin kulağına gelen eserleri olduğu şeklinde kuvvetli bir izlenim doğuyor. Önemli ya da önemsiz, tezkireye alınan bir tek bestecinin bile bu konuda istisna teşkil etmediğine bakacak olursak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınacak musıkişinaslara bizzat kendileriyle temas kurarak ya da başka yazılı veya sözlü kaynakları kullanarak değil, öncelikle onların besteledikleri eserlerden hareket ederek ulaşmış olduğu da ileri sürülebilir. Sözlü eserler besteciliği ile hânendeliğin önemli ölçüde örtüşen kategoriler olduklarını da ekleyelim.

Tezkirenin başlığının *Atrabü'l-Âsâr* ("eserlerin neş'eleri") ibaresini taşımasından dolayı da Es'ad Efendi'nin tezkireyi oluştururken öncelikle duyduğu eserlerden mi hareket ettiği sorusu akla gelebilir. Bir diğer olasılık da "âsâr" kelimesinin sadece "edvâr" ile hoş bir kafiye oluşturmasının amaçlandığıdır. Aynı dönemin bir ürünü olan Safâyî Tezkiresi de benzer bir iç kafiyeyle *Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'âr* başlığını taşıyordu.

İşte tam da bu noktada gerek eser gerekse besteci seçiminde Es'ad Efendi'nin kişisel zevk ve tercihlerinin oynadığı rolü bilemiyoruz elbette. Tezkire dışı bırakmayı seçtiği otuz kişiyi neye göre ayıklamış, bu müzisyenleri neye göre kâğıda geçirmemeyi seçmiştir? Bunu bilmek çok zor. Ne var ki, güftesinin bir bölümünü verdiği bu 165 eser de, İstanbul'da 1720'li yıllarda fiilen icra edilmekte olan fasıl musıkisine ait eserler repertuarı hakkında bize çok kabaca bir fikir veriyor.[43] Repertuarın içeriğine ve kullanılan makam ve usuller konularına döneceğiz.

43 Bu arada Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da bizzat kendini madde başı olarak almamış olmasını da burada kayda düşelim. Ne var ki, bunu "büyük bir alçakgönüllülük" örneği olarak görmek doğru değildir. Tezkirelerde olağan uygulama buydu.

Netice itibariyle, *Atrabü'l-Âsâr*'da söz konusu edilen musıkişinasların Es'ad Efendi tarafından nasıl bir seçim ve elemeden geçirildikleri, bu musıkişinas kümesinin –eğer varsa– tutarlılık ve homojenliğinin hangi ortak kıstaslara dayandırılarak sağlandığı sorusuna tek ve basit bir cevap vermek mümkün görünmüyor. Tezkireye dahil edilenlerin istisnasız hepsinin dindışı sözlü eserler bestecisi olmaları ilk elde göze çarpan ortak payda. Öncelikle fasıl musıkisi bestecilerini hedeflemiştir Es'ad Efendi. Nitekim güftesinden birer örnek verdiği 165 eserin 153 tanesi murabba', dokuzu nakış, ikisi kâr, biri de semâîdir. Yani hepsi de fasıl icrasında yer alan eserlerdir.

Es'ad Efendi'nin bu seçim kıstasında bir "önyargı" ya da "adaletsizlik" aramak ya da *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğinin dönemin müziğini tam anlamıyla temsil etmediğini öne sürmek teleolojik bir bakış açısının tuzağına düşmek olacaktır. Aslında Osmanlı İstanbul'unda beste tür, şekil ve alanlarının 18. yüzyıl başlarında artık iyice ayrışmış, farklılaşmış olduklarının bir kanıtıdır Es'ad Efendi'nin koyduğu bu zımnî kıstas. Eğer fasıl musıkisi değil dinî musıki bestecilerini hedeflemiş olsaydı tezkirede onları buluyor olacaktık. *Atrabü'l-Âsâr*'dan yirmi yıl kadar önce[44] tertip edilmiş olan Kantemiroğlu Edvârı'nın içerdiği üç yüz altmış küsur saz eserinin notası da türler arasındaki bu ayrışma ve uzmanlaşmanın varlığını teyit eder. *Atrabü'l-Âsâr*'ın da bizzat Es'ad Efendi'nin önemli addettiği beste türlerinde eser vermiş olan kişileri sıralıyor olması normal karşılanmalıdır.

Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'daki biyografilerle Türk musıkisinin ilk önemli fasıl musıkisi eserleri içeren güfte mecmuası olan *Hâfız Post* Mecmuası'nda zikredilen besteciler arasında önemli ölçüde bir örtüşme olması şaşırtıcı değil. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla 18. yüzyıl başlarının fasıl musıkisi repertuarını temsil eden *Hâfız Post* Mecmuası'nda adları geçen altmış kadar fasıl musıkisi bestecisinin kırkının adını *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak buluyoruz. Osmanlı dönemi güfte mecmualarında bulduğumuz fasıl mecmuası/ilâhî mecmuası/âyin mecmuası şeklindeki fiilî uzmanlaşmanın musıkişinaslar tezkirelerine de yansımamış olmasına ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın tek Osmanlı musıkişinaslar tezkiresi olarak kalmış olmasına hayıflanmaktan başka yapacak bir şey yok.

Ayrıca, tezkiredeki doksan yedi adet fasıl musıkisi bestecisinin sosyal kökenlerine ve mesleki dağılımlarına bakacak olursak buradaki olağanüstü çeşitliliğin dindışı fasıl musıkisinin o dönemde gördüğü rağbetin ve kazandığı önemin bir göstergesi olduğunu düşünmemek de elde değil. Konuya ileride döneceğiz.

44 Kantemiroğlu edvâr ve nota koleksiyonunu içeren *Kitabu 'ilmi'l-musıki 'alâ vechi'l-hurûfat*'ı genellikle sanıldığı gibi II. Ahmed'e (1691-1695) değil III. Ahmed'e (1703-1730) sunmuştur. Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, *Volume 2: Commentary*, Ashgate (SOAS Musicology Series), Aldershot, 2000, s. 2-8.

Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*'ın sonsözünde (*Hâtime*) saptadığımız bu temel fakat zımnî seçim kıstasını teyit ediyor gibidir. Nitekim, tezkireye eklediği bu kısa sonsözde Es'ad Efendi tezkireye dahil ettiği doksan yedi bestecinin dışında daha başka otuz kadar hânendenin varlığını bildiğini söyler. Ancak, bunlardan bazısının hiçbir bestesiyle karşılaşmadığını, bazısının bestelediklerı eserlerin ise sözünü etmeye değer olmadıklarını, dolayısıyla da bu kadarıyla yetindiğini hemen ekler. Bu ifadeler onun sadece hânendeleri söz konusu etmediğini, hânendeliğin tek başına bir şey ifade etmediğini, tezkireye alınmak için hânendeliğin yanı sıra eser vermiş olmayı da bir kıstas olarak aldığı anlamına geliyor. Dolayısıyla aşağıdaki ifadeler Es'ad Efendi'nin mevcut hânendelerin tümünü tezkiresinin kapsamına almayı hiç düşünmediğini ve öncelikle bir fasıl musıkisi eserleri bestecileri tezkiresi kaleme almaya soyunduğunun bir diğer kanıtı olarak görülmelidir.

> *"İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bir olan rical-i ma'arif-meâlden ma'ada eslâf u ahlâfda otuz kadar hânende-i tarâb-şi'ar dahi vardır ki lâkin ba'zısının ahval ü âsârına 'adem-i ıttıla'dan ve bazısı dahi gerçi sahib-i eserdir ancak ber vech-i tâm 'ilm ü amel-i fenn-i elhân-ı tarâb-encâmda fa'ik-i mâ-lâ-kelâm olmadığından terkim ve tastir olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifa olunmuştur.*"
>
> [Bu yorum sayfasına yazılmış olan bilgi sahibi kimselerden başka eskilerden ve yenilerden otuz kadar neş'eli hânende daha vardır. Ancak, bazısının durumları ve eserleri hakkında bilgi edinilemediğinden, eserleri bulunanların ise neş'e veren musıkinin gerek teorisinde gerekse pratiğinde tam anlamıyla sözü edilmeye değer bir üstünlükleri bulunmadığından dolayı bunlar yazıya dökülmeyip ve anlatılmayıp yazılmış olanların sayısıyla yetinilmiştir.][45]

45 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

IV - *Atrabü'l-Âsâr* Niçin Kaleme Alındı?

Atrabü'l-Âsâr'ın başında Es'ad Efendi'nin zaten ağdalı Arapça ve Farsça tamlamalarla, istiareler, seci'ler ve benzeri ses ve kelime oyunlarıyla dolu olan olağan ağır ifade uslûbundan daha da süslü ve yüklü bir inşa uslûbuyla yazılmış uzunca bir önsöz (*Dibâce*) vardır. Bu önsöz her şeyden evvel bir ithaftır. Tezkire'nin yazarı bu önsözde dönemin padişahı III. Ahmed'e övgüler düzmekte, onun koruyuculuğuna sığınmakta ve yukarıda da belirttiğimiz gibi eserini sanat ve kültürün koruyucusu olarak gördüğü Sadrazam Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'ya sunmaktadır.

Ancak, bu uzunca önsözün dönemin yazı uslûbuna ve protokolüne uygun bir ithaf teşkil etmenin ötesinde önemli bir amacı daha var. Usûlen yapılmış övgü ve ithafların yanı sıra Es'ad Efendi Osmanlı'da bir ilk olan bu musıkişinaslar tezkiresini niçin yazdığını açıklamak gereğini hissetmiş ve bu gerekçelerini eserin dibacesinde açıkça ifade etmiştir. Bu önsözde *Atrabü'l-Âsâr* gibi pek de olağan olmayan bir eserin yazımını Es'ad Efendi iki ana gerekçe üzerine temellendirir: İlki daha genel olan dinsel bir nedendir, diğeriyse Osmanlı musıki geleneğine dair daha özgün bir neden.

a) Musıkinin İslâm'da yeri var mı?

Önce İslâm'da musıkinin (ve musıkiyle beraber raksın/semâ'ın) haram mı helâl mi olduğu tartışmasına uzaktan da olsa değinmek gereğini hisseder Es'ad Efendi. Osmanlı ulemasının önde gelenlerinden biri olarak bu tartışmaya atıfta bulunma ihtiyacını hissetmesini yadırgamamak gerek. Aslında çok da eskidir bu tartışma. Zaman zaman da çok şiddetli geçmiştir.

Eski edvâr kitaplarının ve musıkiyle ilgili risalelerin büyük çoğunluğunda musıkinin semâvî kökeninden, yaratılış ve göklerle olan ilişkisinden, gezegenlerle, güneşle, ay ve yıldızlarla, burçlarla, dört unsurla ve insan vücudunun çeşitli bölümleriyle ve insan sağlığıyla ve hastalıklarla olan ilişkilerinden uzun uzun söz edilir. Burada da maksat genellikle musıkinin ilâhî iradenin

tecellisi olan evrenin ve onun yaratılışının bir parçası olduğunu vurgulamaktır. Ses, ahenk ve musıki daha gökler ve felekler yaratılırken ortaya çıkmıştır. Böylece, dolaylı olarak musıkinin tamamen meşru bir uğraş olduğu tezi desteklenmiş olmaktadır.

Kitaplar dışında ve gerek Osmanlı öncesinde gerekse Osmanlı döneminde musıkinin meşru olup olmadığı konusunun fıkhî açıdan enine boyuna tartışıldığı çok sayıda tekil ve özgün risale de kaleme alınmıştır.[1] Önemli Osmanlı uleması arasında örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın şeyhülislâmı Kemalpaşazâde (ölümü 1534) hem verdiği fetvalarda hem de tasavvuf hakkında kaleme aldığı risalelerde[2] semâ'ın, zikr-i cehrî'nin ve her türlü dinî musıkinin ve raksın birer "bid'at-ı seyyie" olduğunu ileri sürer. Kemalpaşazâde bu uygulamaların tamamen yasaklanmasından yana tavır alır ve bunları meşru addeden ulema ve mutasavvıfların görüşlerini şiddetle reddeder. 16. yüzyılda yirmi sekiz yıl boyunca şeyhülislâmlık yapmış olan Ebussuud Efendi de (ölümü 1574) aynı kanıdadır ve bu yolda fetvalar vermiştir. Dönemin bir diğer önemli din âlimi olan Taşköprülüzâde Ahmed İsâmeddin Efendi (ölümü 1561) ise bazı koşullarda bu uygulamalara cevaz verilebileceğini savunur.

Atrabü'l-Âsâr'ın yazımından bir yüzyıl kadar önce ve tezkirede madde başı olan bestecilerin büyük bir bölümü henüz hayatta iken İstanbul'da bir tür selefiye olarak adlandırabileceğimiz militan ve örgütlü bir dinî akım ortaya çıkmıştı. Bazı önemli cami vâizleri ve bir kısım yeniçeri ve İstanbul esnafı tarafından da desteklenen bu akım 17. yüzyıl boyunca zaman zaman siyasi iktidarı da arkasına almayı ve etkisini artırmayı başarmıştı.

1635'te ölmüş olan Fatih ve Ayasofya camileri vâizi Kadızâde Mehmed Efendi'ye atfen Kadızâdeliler (bazen da Fakılar) adı verilmişti bu akımın mensuplarına. Tüm bid'atları reddedip asr-ı saadetin sâfiyetine geri dönmenin gerektiğini ısrarla, şiddetle ve militanca savunan bu akımın etkisiyle bazı Halvetî tekkelerinin kapatıldığını ve Halvetî ve Mevlevî dergâhlarında zikir, musıki, âyin ve semâ'ın 1660'lı yıllarda uzunca bir süre yasaklanmış olduğunu biliyoruz. Bu akımın müntesipleri zikir, semâ ve dinî musıkiyi orta-

1 Bu risalelerin Arapça kaleme alınmış olanlarının geçici bir listesi için bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America* München, 1979; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, 2003.

2 Kemalpaşazâde'nin nüshaları Türk kütüphanelerinde bulunan bu konudaki risaleleri hakkında Bkz. Nihâl Atsız, "Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri", *Şarkiyat Mecmuası*, Sayı VI, 1966, s. 71-112 ve Sayı VII, 1972, s. 83-135; Sayın Dalkıran, *İbn-i Kemal ve Düşünce Tarihimiz*, İstanbul, 1997. Kemalpaşazâde'nin ABD'de Princeton Üniversitesi Kütüphanesindeki bir risalesi hakkında bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America*, München, 1979, s. 181.

dan tamamen kaldırılması gereken ve Müslümanları küfre yaklaştıran birer bid'at olarak görüyorlardı. Mevlit okunmasına da aynı gözle bakıyorlardı.

Siyasi iktidarı ve halkı yanlarına çekmeye çalışan İstanbul uleması ve mutasavvıflarının çeşitli fraksiyonları arasındaki bu ve buna benzer konularda önemli siyasi sonuçları da olan bu yaygın ve şiddetli tartışma 17. boyunca sürüp gitmişti. Gerek *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk* ve *Fezleke-i Tarih* adlı eserlerinde Kâtip Çelebi, gerekse Mustafa Naimâ Efendi kaleme aldığı Osmanlı tarihinde ilk elden şahitler olmaları dolayısıyla bu akımdan uzun uzun söz ederler. Özellikle Kâtip Çelebi, Köprülü Mehmed Paşa'nın 1656'da liderlerini sürgüne yollayarak bir süreliğine etkisini azalttığı bu akımın aşırılıklarını çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer.[3] Aynı görüşe dönemin bir diğer tarihçisi Solakzâde Mehmed Çelebi de katılır.[4] Gençliğinde Kadızâde Mehmed Efendi'nin Fatih Camii'nde verdiği ders ve vâizleri bizzat dinlemiş olan Kâtip Çelebi de vefatından önce 1656'da son yazdığı eser olan *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk*'ta iki tarafın da argümanlarını inceleyerek her türlü taassuba karşı çıkar ve tartışmanın her aşamasında itidalin ve haddini bilmenin, orta yolu takip etmenin önemine vurgu yapar.[5]

Kadızâdeliler akımı Köprülü Mehmed Paşa'nın müdahalesine rağmen oğlu Fâzıl Ahmed Paşa'nın koruyuculuğu altında varlığını ve etkisini bir süre daha devam ettirdi. Ancak, İkinci Viyana Kuşatması'nın başarısızlığını müteakiben ve o dönemde akımın önde gelen savunucularından olan Vânî Mehmed Efendi'nin de azliyle Kadızâdeli tayfası prestijini tamamen yitirdi. 18. yüzyılın başlarında ise artık şiddetini ve güncelliğini tamamen kaybetmiş olan musıkiyle ilgili bu tartışmaya *Atrabü'l-Âsâr*'da Şeyhülislâm Es'ad Efendi fiilen bir katkıda bulunmamayı tercih eder.

Birçok kadı, müderris, kazasker ve şeyhülislâm yetiştirmiş bir ulema ailesine mensup bulunmasına ve bilâhare bizzat fetva makamını işgal ederek 1748-1749 yıllarında bir yılı aşkın bir süreyle şeyhülislâmlık yapacak bazı Kur'an sûrelerini de şerh etmiş bir din âlimi olmasına, bunun yanı sıra

3 Bu dinî akımın faaliyetlerinin sebep ve sonuçlarının analizi hakkında bkz. Madeline C. Zilfi, "The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth Century İstanbul", *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Oct. 1986, s. 251-269; Madeline Zilfi, *The Politics of Piety: The Ottoman Ulema in the Post-Classical Age (1600-1800)*, Minneapolis, 1988; Marc David Baer, *Honored by the Glory of Islam-Conversion and Conquest in Ottoman Europe*, Oxford, 2008. Olaylara yakından bakmış bir Osmanlı müverrihinin bakış açısını ve Kadızâdelilerin siyasi iktidardan ve ulemadan taleplerinin sistematik bir sunuşunu *Naimâ Tarihi*'nde buluruz. Bkz. Mustafa Naimâ Efendi, *Ravzatü'l-Hüseyin fi Hulâsati Ahbari'l-Hâfikeyn (Nâimâ Tarihi)*, Yayına hazırlayan Mehmet İpşirli, Ankara, 2007, s. 1290-1294; IV, s. 1704-1713. Kadızâdeliler dönemi olaylarına ve bu arada onların etkisi altında tekkelere getirilen zikir ve semâ yasağına Mevlevîlik açısından bir bakış için bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, 1953, s. 158-168.

4 Bkz. Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Tarih-i âl-i Osman- Solakzâde Tarihi* (Haz. Dr. Vahid Çabuk) Ankara, 1989, II, s. 628-630.

5 Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l- Ahakk* (Hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay), İstanbul, 1972.

Lehcetü'l-Lügât adlı çok değerli bir Türkçe-Arapça-Farsça sözlük ve küçük bir *Divan*'ı dolduracak sayıda Arapça ve Türkçe şiir kaleme almış bir kültür adamı hüviyetini taşımasına rağmen Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde musıkinin meşru olup olmadığı meselesine doğrudan doğruya değinmez. Tartışmaya ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnine fıkhî bir boyut katmaz. Harcıâlem birkaç cümle dışında bu tartışmanın iyi bilinen içeriğine herhangi bir yeni ve orijinal katkı ve görüş de getirmez. Belki de meseleyi esas itibariyle halledilmiş varsayar.

Çünkü musıki ve semâ'ın haram olup olmadıkları konusunda yüzyıllardır süregelen ve Es'ad Efendi'ye tekaddüm eden yüzyılda özellikle şiddetlenen bu tartışmanın vardığı noktalardan biri de birçok Osmanlı din adamının açıkça olmasa da zımnen benimsediği bir ara çözüme işaret ediyor. Bu "orta yolcu" görüşe göre musıki sadece basit bir oyun ya da dünyevî veya şehevî bir eğlence aracı olarak görüldüğü zaman mekruhtur. Musıki ancak ve ancak incelmiş ve yüksek ruhların nağmeler aracılığıyla ulvî âlemi zikretmelerini, ona yaklaşmalarını ve onunla irtibat kurmalarını sağlayan kutsal bir uğraş olarak görüldüğü zaman helâl sayılabilir. Musıkiyle uğraşmak ancak o takdirde meşru sayılabilir. Açıkça söylemese dahi, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu orta yolcu görüşü benimsemiş olması ve bunu kendi müzikal faaliyetlerine gerekçe olarak algılamış olması kuvvetle muhtemeldir.[6]

Atrabü'l-Âsâr'ın *Dibâce*'sinde bu yolda bir iki imada bulunulmuyor da değil. Es'ad Efendi musıkinin makbul amaçlara hizmet etmesi koşuluyla helâl sayılabileceği görüşüne dayanak olarak ve musıkinin gerek ilminin gerekse uygulamasının semâvî kökenini ve dinsel karakterini özellikle vurgular. Bunun için birer destek olarak Taşköprülüzâde'nin *Mevzu'âtu'l-Ulûm*'uyla Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zünûn*'unun adlarını zikreder. Bu iki kitapta çoğu İslam ve Ortadoğu kaynaklarında musıki ilminin mitolojik kurucusu olarak kabul edilen eski Yunan âlim ve feylesofu Fisagoras'tan söz edilir. Bu eserlerin her ikisinde, ve her ne kadar Yunanlı da olsa, Fisagoras'ın aslında İslam'ın peygamber olarak kabul ettiği bir kişinin, Hazret-i Süleyman'ın öğrencisi olduğu ifade edilir. Musıkinin de yaratılışın hikmetiyle göklerin, yıldızların, gezegenlerin dönerken çıkardıkları seslerden kaynaklandığı, yani aslında ulvî bir kökeni bulunduğu, henüz yaratılmamış insanların ruhlarının da feleklerin dönerken çıkardığı seslerden lezzet aldığı açıkça dile getirilir.

Es'ad Efendi bu Fisagoras ve Hazret-i Süleyman hikâyesini doğrudan doğruya Kâtip Çelebi'den almıştır. Kâtip Çelebi ise bu hikâyeyi 15.

6 İslâm fıkhında musıki ve semâ konusundaki çeşitli görüş ve tartışmaların bir özeti için bkz. Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Musıki ve Semâ*, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1976.

yüzyılda Arapça kaleme alınmış iki musıki kitabından, Abdülhamid Lâdikî'nin *Fethiyye*'sinden ve Mümin-i Şirvanî'nin *Edvâr*'ından aynen nakletmiştir.

Dolayısıyla, bu "orta yolcu" görüşe göre musıki sanatının onu uygulayan kişilerin niyetlerinden ve uygulama koşullarından bağımsız olarak değerlendirilmemesi gerekir. Musıki ve semâ içerdikleri niyete, icra edenin ve dinleyenin halet-i ruhiyesine ve amaçlarına, icra edildiği ortama bakılarak yargılanmalıdır. Hafifmeşrep ve dünyevî olduğu, sadece basit bir eğlenceyi hedeflediği zaman kesinlikle mekruh, insan ruhunun yükselmesini amaçladığı, dinî ve tasavvufî duyguları desteklemek için kullanıldığında ise mubah ve hatte makbuldür. Halk arasında musıki avam tabakasına hitab eden bayağı bir oyun ve eğlence aracı olarak algılanıyor olabilir elbette. Şöyle diyor Es'ad Efendi:

> *"Fi'l-hakîka 'ilm-i mezbûr merâyâ-yı tabâyi-i nâsda sûret-i lehv ü lu'b ile pezîra vü çehre-nümâdır."*[7]
>
> [Gerçi adı geçen ilim (yani musıki) halkın tabiatının aynasında oyun ve eğlence sûreti ile görünüp öyle kabul edilmektedir.]

Bu cümlelerin hemen ardından Es'ad Efendi Taşköprülüzâde ile Kâtip Çelebi'yi yardıma çağırıp onların daha dengeli ve hoşgörülü musıki anlayışını sahiplenir. Gerek musıki sanatının mucitlerinin gerekse musıki teorisi yazarlarının amacının hiçbir zaman "lehv ü lu'b", yani oyun, şaka ve eğlence olmadığını, musıkinin esasen havassa hitap eden, ciddi ve ulvî bir uğraş olduğunu özellikle vurgular Es'ad Efendi:

> *" Ol zevât-ı pür-berekâtın mahzâ agrâzı lehv ü lu'b olmayıp belki ervâh-ı nüfus-ı nâtıka-i bî-âlem-i kuds ile te'nis etmekdir. Zira hüsn-i te'lif-i nefehât ve tenasüb-i meratib-i nagamât mucib-i inbisât ü hâlât olmağın sahib-i nüfus-ı âliye mücâveret-i 'alem-i 'ulvîyi tezekkür etmekle vâsıl-ı emâkin-i kudsiyan olur..."*[8]
>
> [O çok bereketli zatların tek maksatları oyun ve eğlence olmayıp aslında kudsiyet âlemine dahil olan insan ruhları ile yakınlık peyda etmektir. Çünkü nefeslerin uyumunun güzelliği ve nağme mertebelerinin uyumu ruhî neş'eye ve hallere sebep olduğundan yüksek nefislere sahip olanlar ulvî âleme yakınlığı zikir konusu ederek kutsal mekânlara ulaşırlar...]

Atrabü'l-Âsâr'a madde başı olarak alınan bestecilerin meslek dökümüne baktığımızda bunlar arasında en kalabalık grubun ulema sınıfı mensupları ve

7 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 2b.
8 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a.

imam, vâiz vs. gibi çeşitli din görevlileri grubu olduğunu görürüz (Bkz. aşağıda Tablo 4). Bu bakımdan Osmanlı din adamlarının sistematik olarak musıkiye uzak durduklarını iddia etmek yanlış olur. Ne var ki, 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul uleması arasında bu konuda tam bir fikir birliği olduğu da söylenemez. O dönemde yaşamış ve musıkiyle meşgul olmuş olan bütün ilmiye sınıfı mensuplarının vicdanları her zaman Es'ad Efendi'ninki kadar rahat değildi. Es'ad Efendi'nin ifadelerine bakılırsa *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan bazı musıkişinas ulemanın bu konuda daha tereddütlü oldukları anlaşılıyor.

Nitekim tezkirede bu müstereddit molla ve kadıların bir kısmının ya musıkişinaslıklarını ve besteledikleri musıki eserlerini saklayıp yaymamayı uygun gördüklerini veya ilmiye hiyerarşisinde yükseldikleri zaman musıkiden tamamen feragat etmeyi tercih ettiklerini okuyoruz. Ya da, eğer bu kişiler yine de musıki icra etmeye ve eser bestelemeye devam ediyorlarsa, bu eserleri ortaya çıkarmamayı veya başka bir isim altında yaymayı uygun gördükleri Es'ad Efendi tarafından zaman zaman dile getiriliyor. Musıkişinas mollaların ilmiye hiyerarşisinde yükseldikçe bu tür tereddütlerinin artmış olabileceği ihtimal dahilindedir. Es'ad Efendi yeri geldiğinde bu ikircikli durumlara işaret etmekten geri durmaz. Ne var ki, musıki konusundaki bu müstereddit ulemanın sayısının pek yüksek olmadığını ve dönemin egemen görüşünü temsil etmediklerini de ileride göreceğiz. 18. yüzyıl başlarının Osmanlı toplumu –ve özellikle İstanbul– bu konuda pratik ve pragmatik bir konsensüse ulaşmış ve sorunu tartışma konusu olmaktan çoktan çıkarmıştı.

b) Hânedân-ı Âl-i Osman'ın musıkisi

Es'ad Efendi'nin bu tezkireyi yazmasına gerekçe olarak gösterdiği ikinci neden ise müzik tarihimiz açısından çok daha önemli noktalara işaret ediyor.

Es'ad Efendi daha önceki Arap/Fars musıki geleneklerinden farklı, fakat onların halefi olarak gördüğü özgün bir Osmanlı musıki geleneğinden bahsetmeyi ve Osmanlı'nın musıki geleneğini yüceltmeyi amaçlıyor. Es'ad Efendi sadece ve sadece Osmanlı geleneğinin bir parçası olan musıkişinasları konu edinen bir tezkire yazmaya soyunmuştur. Bu amacını da önsözde açıkça dile getiriyor. Osmanoğulları hanedanının ("*Hazerât-ı Osmaniyyân*") döneminin musıkisidir onu ilgilendiren. Daha öncesi değil.

Açıkçası, Es'ad Efendi daha önceki İslâmi musıki geleneklerinden, ister Arap ister Fars olsun bu musıkilerin egemen olduğu dönemden farklı bir tarihsel dönemi, özgün Osmanlı musıki geleneğine dahil olan bestecileri kap-

samayı hedefliyor. Önsözde bu konuda son derece açık ifadeler kullanır Es'ad Efendi. Burada tezkirenin önsözünden uzunca bir alıntıyı yakından izlemek gerekiyor:

> *"İmdi bu fenn-i hikmet-efgende ulema-yı-mütekaddimînin musannefât-ı kesîre ve resâ'il ü makalât-ı vefîre beyne'l-enâm mütedâvile ve şehîre olmağla fenn-i merkûmun ilmî ve amelîsin âlim ü câmî esâtiz-i Arab'ın eşher-i fezâil-meâbı İmam Farâbî ve Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebü'l-Vefâ Cürcânî ve sâ'ir ulema-yı dakayık-sencân ve esâtiz-i Acem-i fazilet-encâmın â'lâ ve â'lemi Hazret-i Molla Câmî ve Hâce Abdü'l-kadir-i Bercendî ve Hâce Abdü'l-Âli ve sa'ir fuhûl-i ma'arif - şümuldur. Bînâberîn bu dâi-i kem-i bidâ'a ve kalîlü's-sınâa dahi zamân-ı ma'delet-ünvân-ı hazerât-ı Osmaniyyan'dan işbu...sultân ibnü's-sultân el-gâzi Ahmed Hân ibnü's sultân Mehmed Hân zamân-ı devlet-i ebed- peyvendlerine müntehî olunca fenn-i merkûmun ilmî ve amelîsin icrâya kadir esâtizin ber-nehc-i hurûf-ı tehecci şöhretyâb oldukları nisbet ü elkâb u esmâların müzekkir ü mu'ayyin ve etvâr ü âsârların muhbir ü mübeyyin güftâr-ı âşinâyî ve şirin-kâr ile tahrîr ü tafsîle şüru'..."*
>
> [Şimdi, bu hikmet saçan fende önceki âlimlerin pek çok eseri, çok okunan ve şöhret kazanmış risale ve makaleleriyle ve bu fennin gerek kuramını gerekse icrasını bilen fazilet dolu Arap âlimlerinin en meşhurları İmam Farabi, Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebü'l-Vefâ Cürcânîdir. Ve bu ilmin inceliklerini bilen faziletli Acem üstatlarının en büyükleri ve en bilgilileri Hazret-i Molla Câmî, Hâce Abdü'l-kadir-i Bercendî ve Hâce Abdü'l-Âli ve diğer önde gelen bilgi dolu âlimlerdir. Bundan dolayı, bu bilgisi ve sanatı az duacı da Osmanlı hanedanının adalet unvanlı zamanından... işbu sultan oğlu sultan, sultan Mehmed Han oğlu gazi sultan Ahmed Han'ın (Allah onun devletini ebedîleştirsin ve sağlamlaştırsın) zamanına kadar adı geçen sanatın teorisini ve pratiğini uygulamaya kudretleri olan üstatların alfabe sırasına göre şöhret buldukları nisbet, lakap ve isimleri belirleyip zikreden, tavırlarını ve eserlerini haber verip açıklayan aşina sözleri tatlılıkla yazmaya ve ayrıntılı anlatmaya başladık...][9]

Es'ad Efendi bu metinde iki tane çok temel ayırım yapıyor. Birinci ayırım eskiler ("mütekaddimîn", yani önce gelenler) ve yeniler arasındaki ayırımdır. İkincisi ise Arap ve Acem musıki üstatlarıyla Osmanlı döneminin musıkişinasları arasındaki ayırımdır. Bu iki ayırımın tanımladığı kategoriler kısmen örtüşür ama tam olarak çakışmaz.

İkinci ayırımdan, yani Es'ad Efendi'nin Arap/Fars üstatları ve Osmanlı musıkişinasları arasında yaptığı ayırımdan başlayalım. Bir kere bu ayırımın Es'ad Efendi için müzikal açıdan tam olarak neye tekabül ettiği pek açık

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a/3b.

değil. Ayrıca, Arap/Fars musıki geleneklerine atıf yaparken musıkinin bizzat kendisini mi yoksa o dillerde ve o dönemlerde musıki hakkında yazılmış teori kitaplarını (*Edvâr*'lar) mı kastettiği de çok belirgin değil. Ancak, yukarıdaki uzun alıntıda yazdığı tezkirede Osmanlı döneminin "ilim" ile "amel"ini de birlikte götüren musıki üstatlarını zikretmeyi amaçladığına bakılırsa, her ikisini de kastettiği düşünülebilir.

Ne var ki, Es'ad Efendi'nin musıkinin ne teorisine ne de uygulamasına aşina olduğunu *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıtabilmiştir. Bir kere, gerek kronoloji itibariyle, gerekse yaşadığı coğrafyadan dolayı Es'ad Efendi'nin Arap/Acem geleneklerindeki fiilî musıki icralarına doğrudan doğruya muhatap olmuş olması çok düşük bir olasılıktır. Ayrıca, Es'ad Efendi'nin burada zikrettiği (ve zikretmediği) isimlere bakılırsa Arap/Fars müzik teorisine, edvâr geleneğine ve bu konulardaki literatüre gereği kadar vâkıf olduğunu da maalesef söylemek mümkün görünmüyor.

Örneğin, eserlerini Arapça yazmış musıki teorisyenlerinin kuşkusuz en önde geleni, uzun vâdede en etkili olanı, en çok izleyicisi olanı ve kendi adıyla anılan "sistemci okul"un kurucusu sayılan Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin (ölümü 1294) adını bir kez bile zikretmiyor Es'ad Efendi. Ayrıca, ne İbn-i Sinâ'nın, ne de Arapça iki önemli müzik teorisi kitabının sahibi Osmanlı dönemi yazarı Mehmed Lâdiki'nin (ölümü 1495) adları geçiyor *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde. Oysa gerek İbn-i Sinâ'nın gerekse birer *Edvâr* kitabı yazarı olan Safiyüddin'in ve Lâdiki'nin eserleri dönemin İstanbul'unda bilinip okunuyor, istinsah da ediliyordu. Bu musıki yazarlarının eserlerinin İstanbul'un çeşitli kütüphanelerinde hâlâ çok sayıda elyazması nüshası mevcuttur.[10]

Ayrıca, bizzat Es'ad Efendi'nin bu önsözde atıfta bulunduğu Kâtip Çelebi bile büyük bibliyografik eseri olan *Keşfü'z-Zünûn*'da musıkiyle ilgili yüzden fazla başka kitabın yanı sıra İbn-i Sinâ, İhvânü's-Safâ, Safiyüddin Abdülmü'min, Abdülkadir Merâgî, Kutbeddin Şirazî ve Ebü'l-Ferec el-Isfahanî'nin adlarını ve müzik teorisi kitaplarını ismen zikreder ve listeler. Anlaşılan Es'ad Efendi Kâtip Çelebi'ye usûlen atıfta bulunmuş fakat gerek yazdıklarına gerekse *Keşfü'z-Zünûn*'da listesini verdiği musıki kitaplarının içeriğine tamamen kayıtsız kalmıştır. Arap musıki

10 Arap dilinde mevcut musıki elyazmalarının çeşitli nüshalarının ve bunların bulundukları kütüphanelerin katalog dökümleri ve bu yazmaların kısaca tanıtımları için bkz. Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940 (ikinci baskı: Leiden, 1965); Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America*, München, 1979; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, 2003. Ayrıca, Türkiye'deki Arapça bazı musıki elyazmalarının bazı nüshaları için bkz. E. İhsanoğlu, R. Şeşen, G. Gündüz ve M. S. Bekar, *Osmanlı Mûsıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, 2003.

âlimleri arasında nedense adlarını zikretmeyi seçtiği Muhammed Râzî ve Cürcânî'nin ise İslâm musıki literatürüne katkılarının pek önemli olduğu söylenemez.

Acem müzik üstatlarına gelince, Es'ad Efendi'nin zikrettiği üç ismin hiçbiri edvâr geleneğinin kayda geçtiği önde gelen isimlerden değildir. Burada da Es'ad Efendi'nin hiç değilse eserlerini Farsça kaleme almış olan Abdülkadir Merâgî'nin ya da Fatih Sultan Mehmed'e bir edvâr kitabı ithaf etmiş olan oğlu Abdülâziz bin Abdülkadir'in adlarına atıfta bulunması beklenirdi. Es'ad Efendi'nin burada adını zikrettiği Hoca Abdü'l-Âli'ye atfedilen birkaç beste var ise de, onun hiçbir musıki kitabı bilinmiyor. Bu önsözde adı geçen "Abdülkadir Bercendî"nin kim olduğu ise belli değildir. Eğer bu ifadeyle kasdettiği kişi Meraga'lı Abdülkadir ise, durum daha da vahim demektir. Kaldı ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın genel olarak içeriğinden Es'ad Efendi'nin Ortadoğu'nun müzik teorisi geleneğine vukufunun veya ilgisinin başka bir izini de bulamıyoruz.

Özetlersek, Es'ad Efendi'nin reddettiği, geride bırakıp onların yerine Osmanlı üstatlarını incelemeyi tercih ettiği Arap ve Acem üstadlarının temsil ettiği "eski" İslam Ortadoğu müzik geleneğini iyice bilip özümsediğini iddia etmek zor. Kendisinden bir müzik tarihçisi veya müzikolog yaklaşımı beklemek doğru olmayabilir. Ne var ki, Arap ve Fars musıkişinaslarının ilk ve en önemli biyografik ansiklopedisi sayılan Ebü'l-Ferec el-Isfahanî'nin *Kitabü'l-Aganî*'sinden de bîhaber görünüyor Es'ad Efendi.

Sonuç itibariyle, Es'ad Efendi'nin müzik teorisi kitapları konusunda görünürdeki bu bilgi eksikliğinin ve rastgele zikrettiği görülen birkaç Arap ve Fars musıki yazarının gerçekte başka bir ikilemi ön plana çıkardığı anlaşılıyor. Arap-Fars ve Osmanlı musıkişinaslar ikilisiyle yer yer örtüşen, fakat onlardan daha önemli bir ikili (veya ikilem) söz konusudur *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde. Asıl vurgunun yapıldığı nokta eskiler (önce gelenler) ve yeniler (sonradan gelenler) arasındaki ayırımdır. Es'ad Efendi'nin deyişiyle asıl fay hattı "mütekaddimîn" ve "müteahhirîn" arasındadır, Arap-Fars ve Osmanlı arasında değil.

Es'ad Efendi'nin Arap-Fars musıkisi geleneğini tamamen geride bırakıp Osmanlı musıkişinaslarını ön plana çıkarmakla yaptığı işi bir tür Osmanlı şovenizmi ya da bir kültürel proto-milliyetçilik olarak nitelemek mümkün değil elbette. Zamanın padişahına, Hânedân-ı Âl-i Osman'a veya edebiyat ve sanatın hâmisi olan bir sadrazama yönelik basit bir medh ü senâ da değildir önemli olan. Bunlar âdet yerini bulsun diye yapılan sıradan atıflardır sadece. Es'ad Efendi'nin önemle ve öncelikle vurguladığı şey "mütekaddimîn", yani öncekiler ve eskiler ile Osmanlı dönemindeki müzisyenler arasındaki tezattır. "Eski müzik geleneği" ve "Osmanlı döneminin müzik geleneği" ayırımı esastır *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde.

Nitekim bu "eski" geleneğe ait bir tek kişiyi bile –18. yüzyılın İstanbul'unda o kişiye atfedilen bazı eserler biliniyor ve icra ediliyor olsa bile– tezkiresine madde başı olarak almamıştır Es'ad Efendi. Onun "yeni", yani Osmanlı döneminin musıki geleneğine dahil ettiği musıkişinasların kronolojik olarak en eskilerinin müzik yaşamı ise (Sütçüzâde İsa, Andelîb Efendi, A'mâ Kadrî, Hâfız Kumral Mehmed Efendi, Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî vs.) 16. yüzyılın sonlarıyla 17. yüzyılın ilk çeyreğinden öncesine gitmez. Musıki ve musıkişinas hamisi olarak adını zikrettiği padişahların en eskisi de 1603-1617 yılları arasında hüküm sürmüş olan I. Ahmed'dir. *Atrabü'l-Âsâr*'da bundan daha öncesi yoktur. Daha öncesi Osmanlı değildir çünkü. Tezkiredeki en eski besteci ise Evliyâ Çelebi'nin de *Seyahatnâme*'sinde andığı ve Kanuni Sultan Süleyman'ın son yıllarında yetiştiğini söylediği Derviş Ömer Gülşenî'dir.[11]

Es'ad Efendi I. Ahmed'den önceki dönemlerde hüküm sürmüş olan Osmanlı padişahlarının hiçbirinin musıkiden hoşlanmadıklarını, dolayısıyla da besteci ve müzisyenleri himaye etmediklerini mi düşünüyordu acaba? Hiç sanmıyoruz. Ne var ki, bu konuda herhalde çaresizdi. Elinde bu eski dönemlere ait ne güvenle zikredebileceği ve hayat hikâyesini anlatabileceği somut bir besteci ismi vardı ne de Osmanlı dönemi musıkisine örnek olarak tezkiresine alabileceği bir eser...

Diğer yandan, Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde Abdülkadir Merâgî'ye (ölümü 1435) ait olduğu rivayet edilen ve geleneğin ona atfettiği birçok eserin bugün olduğu gibi o zaman da çalınıp okunduğunu biliyoruz. Örneğin, 1694 öncesine ait olan ve 17. yüzyılın ikinci yarısının sesli eserler repertuarını temsil eden *Hâfız Post* Mecmuası'nda adı "Hoca" veya "Hoca Abdülkadir" olarak geçen Abdülkadir Merâgî'nin kırktan fazla eserinin güftesi kaydedilmiş bulunuyor.[12] Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak bizzat Abdülkadir Merâgî'nin alınmamış olması ve zikredilen çok sayıda güfte arasında Abdülkadir Merâgî'nin bir tek eserinin bile yer almaması özellikle dikkat çekicidir.

Bu durum Es'ad Efendi'nin Abdülkadir'e atfedilen eserleri bilmemesinden, onları dinlememiş olmasından kaynaklanmış olamaz. Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde muhtemelen Abdülkadir Merâgî –kronolojik olarak Osmanlı döneminde yaşamış olmasına rağmen– eski ve efsanevî bir dönemden

11 Bkz. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, İstanbul, 1996, s. 301.

12 Bkz. *Hâfız Post*, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1724]. *Hâfız Post* Mecmuasında adı ve eserlerinin güfteleri zikredilen bestecilerin genel bir listesi ve bu eserlerinin sayısı hakkında bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 301-303; Türkçe güftelerin dökümü için bkz. Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993, s. 360-363.

kalmış ve saygıyla muhafaza edilip model ve referans teşkil ederek geleneğe meşruiyet kaynağı olan mitolojik bir besteci statüsü kazanmıştı. Merâgî'nin gerek adı gerekse ona atfedilen eserler özenle muhafaza edilmesi gereken bir prestij kaynağı, uzak, aşılmış, geride kalıp tarihe mal olmuş fakat kıymetli, belki kronolojik açıdan Osmanlı fakat tahayyül olarak "eski" bir kalıntı, eski İslâmî müzik geleneklerinden artakalmış bir tür kültürel miras olarak görülüyordu.

Sonuç itibariyle, kronolojik olarak Osmanlı döneminde yaşamış olmasına rağmen Osmanlı coğrafyasında fiilen bulunmamış olan Abdülkadir Merâgî'yi özgün Osmanlı geleneğinin bir parçası olarak görmemiştir, tezkiresine de almamıştır Es'ad Efendi. Onu Osmanlı öncesi geleneğe ait bir besteci olarak, kendi deyimiyle "ulema-yı mütekaddimîn"den biri olarak değerlendirmiş, otomatik olarak "eskiler" kategorisine, Arap-Fars müzik geleneğinin içine sokmuştur. Besbelli ki ikisi de birer edvâr kitabı kaleme almış olan Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz Çelebi ve Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarına yetişmiş olan ve sarayda musıki icra etmiş olan Abdülkadir Merâgî'nin torunu Derviş Mahmud Çelebi[13] de aynı kategoriye aittirler. Abdülkadir Merâgî'nin hem kölesi hem de talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi için de durum aynıdır. Dolayısıyla Es'ad Efendi bu kişileri sadece Osmanlı'nın özgün musıki geleneğinin mensuplarının yer almasını öngördüğü *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında bırakmıştır.

Netice itibariyle, Es'ad Efendi'nin musıkide "Osmanlılık" anlayışının kesinlikle düz bir kronolojiye veya sadece coğrafyaya bağımlı bir anlayış olmadığını söyleyebiliriz. Esas olan müzikte Osmanlı/İstanbul özgünlüğünün ve kültürel kimliğinin oluşmuş olması ve tezkireye alınan bestecinin bu kültürel evrenin bir rüknü olmasıydı. Urmiyeli Safiyüddin'in ve Abdülkadir Merâgî'nin etkisinde kalmış olan Seydî, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi 15. yüzyıl Türkçe edvâr kitabı yazarlarından hiç söz etmemesi de bunu teyit eden diğer bir husustur. Konuya tekrar döneceğiz.

13 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, sayı 161, (Ocak 1977), s. 79-115.

V - "Eskiler" ve "Yeniler" Meselesi: Osmanlı/Türk Musıkisinin Özbilinci

Açıkçası, *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünü kaleme aldığı zaman Es'ad Efendi eski Arap ve Fars musıki kültürüyle ilişkisi artık epey mesafeli olan ve kendisi de nisbeten yeni sayılması gereken Osmanlı'ya özgü ve yerel bir musıki geleneğinden söz ettiğinin bilincindeydi.

Bunda da yalnız değildi. Osmanlı İmparatorluğu döneminin ve İstanbul merkezli bir kültür ve medeniyet coğrafyasının özgün musıki geleneğine aidiyetin bilincini dönemin başka yazar ve musıkişinaslarıyla paylaşıyordu Es'ad Efendi. Elde hatıra kabilinden, o "eski" dönemlerden mitolojik üstatlara veya "Acemler" veya "Hintliler" gibi anonim fakat yabancı gruplara ait birkaç eser kalmış olabilirdi. Ne var ki, bu "eski" ve Osmanlı öncesi musıki geleneği ve teorisi artık "eskimişti" ve İstanbul'daki 17. ve 18. yüzyılların musıki icralarına tamamen yabancıydı. Bunun dönemin üç önemli müzisyen ve müzik yazarı tarafından ağız birliği yapılmışcasına dile getirilmesi anlamlıdır.

Hem "eski" müzik teorisinin artık aşılmış olduğunu hem de teknik terminolojisinin artık uygulama alanı bulamadığını Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı iki müzisyen ve müzik yazarının yazdıklarından da açıkça anlıyoruz: Hızır Ağa (ölümü 1750 dolayları) ve Kantemiroğlu (1673-1723).

Hızır Ağa'nın bu konuda yazdıkları, bizzat içinde yaşadığı müzik geleneğinin özgünlüğünü ve farklılığını son derece açık ifade edebilmesi açısından gerçekten çok çarpıcıdır. Hızır Ağa hem kemanî hem de besteciydi. *Atrabü'l-Âsâr*'dan on yıl kadar sonra, 1740'li yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen ve *Hızır Ağa Edvârı* olarak da anılan *Tefhimü'l-Makamât fi Tevlidi'n-Nagamât* [Nağmeleri Ortaya Çıkarmasında Makamların Anlatılması] başlıklı müzik teorisi kitabında şöyle yazıyor Hızır Ağa:

> *"... erbâb-ı maarife zâhirdir ki 'ilm-i mezkûr manend-i bahr-ı zehhârdır. Der haricine çıkarıp bî-'ilm icra etmesi beyne'l-ehl ve'l-ukalâ hüner ve marifet tâdâd olunur bir*

ma'nadır ki Safiyüddin Abdülmü'min ve Şeyh edvârlarında bazı perde ismin ol devrin ibârâtıyla fi zemanina ta'bir ve ism-i ma-lâ-yüfhem ile ta'rif idüp nice nagamât-ı hoş-elhân fehm olunmayıp kalmıştır. Meselâ Nevâ perdesine musikar ve gayrıhu pençgâh ismiyle ta'bir idüp fi zemanina pençgâh deyu rast yüzünden icra olunan terkibdir ki mü'essir ve fi nefsihi terkib itibarı ile perde ismi nâ-münasib ta'birdir ki vakte göre pençgâh neden ibaret ve Nevâ dahi neden kinayet olduğu nagam-şinâsân-ı fenn-i musıkiye aşikârdır ... ve sâibü'l idrâk olmağın bu 'abd-ı kalîlü'l-bizâa Hızır Ağa âcizâne zamirine lâyih olduğu zamanın saz ve sözüne göre muvafık ibârât ile ta'bir ve nagamât-ı musıkiyenin mâ-lâ-yüfhem olan ta'rifin ta'bir idüp musıkinin terakib ve makamâtını ve şu'ub ve âgazelerini ale't-tertib yazıp nagamât-ı mektume ve terâkib-i nâ-mefhumenin bir mikdarının şerh ve ta'rifiyle iktifa..."

[... bilgili kişilerin malumudur ki adı geçen ilim (yani musıki ilmi) coşkun bir denize benzer. Bu denizin dışına çıkarılıp ilimle icra edilmesi becerikliler ve akıllılar arasında hüner ve marifet sayılır bir anlamdır ki Safiyüddin Abdülmü'min ve Şeyh edvârlarında (müzik teorisi kitaplarında) bazı perde isimleri o dönemin ibareleriyle yazılmışlardır ve zamanımızda tekrar anlatmak gerekmektedir ve anlaşılmaz adlarla tanımlanmış nice hoş melodili nağmeler anlaşılmayıp öylece kalmıştır. Mesela Nevâ perdesine musikar ve diğerleri pençgâh demişlerdir. Oysa zamanımızda rasta benzeyen bir terkibe pençgâh deniyor. Pençgâh etkileyici ve öz itibariyle bir terkip olduğundan dolayı aynı pençgâh adının bir perdeye verilmesi uygun değildir. Bugün pençgâhın neden ibaret ve Nevânın neden dolayı Nevâ olduğu musıki sanatından anlayanlar için apaçık ortadadır ... ve anlaşılması zor olduğundan dolayı bu bilgisiz kul Hızır Ağa âcizâne anlamını hatırladığı bu zamanın sazına ve sözüne uygun ifadelerle dile getirip musıki nağmelerinin anlaşılamayan tanımlarını da yorumlayıp musıkinin makam, terkip, şube ve âgazelerini belirli bir düzen içinde yazıp gizli kalmış nağmelerin ve anlaşılamayan terkiplerin bir miktarının açıklaması ve yorumuyla yetinip...][1]

Hızır Ağa'nın söylemek istediği özetle şudur: Eski üstatların, yani Ortadoğu'nun klasik edvâr yazarlarının (ki bunların başında ilk akla gelenler Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Hızır Ağa'nın "Şeyh" dediği Abdülkadir Merâgî'dir) musıki kitaplarında teorik olarak tarif ettikleri musıkiyi bugün artık hiç kimse anlayamıyor. Ne kullandıkları terminoloji ne de tarif ettikleri perdeler veya musıki makamları bugünkülere uyuyor. O günlerden kalmış icra edilebilir bir şeyler de yoktur. Sonuç itibariyle de o günkü teoriyle bugünkü pratik arasındaki bağ tamamen kopmuş durumdadır. Bugünün icracıları da bu teoriye yabancılaşmışlardır. Bugünün icralarını yansıtan veya sistemleştiren bir teori ise henüz mevcut değildir. Dolayısıyla, teoriyle bugünkü müzik pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için bugünün müzik icrasıyla daha uyumlu ve bugünün musıkişinaslarının kolayca anlayabileceği bir dilde yazılmış müzik teorisi kitaplarına şiddetle ihtiyaç vardır. Hızır Ağa Edvârı'nın yazılış sebebi de budur, yani müziğin teorisini 18. yüzyıl musıkişinasları için sistematik hale getirip anlaşılır ve uygulanabilir kılmak. Hızır Ağa'nın da açıkça söylediği gibi, musıki nazariyatıyla icrası arasında oluşmuş uçurumu kapatmaya çalışmak...

1 Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamât fi Tevlidü'n-Nagamât*, Paris, Ulusal Ktp., Şark Yazmaları (Manuscrits Orientaux), [Supplément Turc 1495], vr. 2a/2b/3a.

Kantemiroğlu da aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyip aynı ikilemi dile getiriyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den yirmi yıl kadar önce. "Eskiler" ve "yeniler" ayırımı Kantemiroğlu Edvârı'nda daha da açık seçik olarak dile getirilmektedir:

"... bu ana değin şerh-i makamâtı ve edvâr-ı musıkiyi icad ve peyda edenler yalnız ameli görüp kavâid-i ulûm ve şürût-ı kavanin üzre bir şey tasnif etmemişler... lâkin 'ilm-i musıki bu âna değin böyle kaldığı gerçi malûmum değil lâkin 'amel ile gayetle mübtezel ve müsta'mel ilm ile gayet münker ve mühmel olduğu malûmumdur. İmdi lâzım geldi ki 'ilm-i musıkinin tarif-i ism ü cinsi üzre beyan idüp ba'dehu perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkibin ve makamın tarifini gösterip andan sonra teşrih-i makamatı ve ifrâz-i terkibatı teşhis edelim, öyle ki kavaid-i ilm ve şürût-ı kavânin üzre ve 'alâ hüsn-i tertib müceddeden bina oluna..."

[... bu ana değin makamların açıklamalarını ve musıki edvârını icat edip ortaya koyanlar sadece uygulamayı görüp bilimin kurallarına ve kanunlarının koşullarına göre bir şey yazmadılar (bestelemediler) ... lakin musıki ilminin bu âna değin niçin böyle kaldığını bilemem, ancak uygulamasının gayet düşkün ve sıradanlaşmış, ilminin ise inkâr ve ihmal edilmiş olduğunu biliyorum. İmdi musıki ilmini adıyla ve türüyle ortaya koyup, ondan sonra perdenin, âgazenin, nağmenin, terkibin ve makamın tanımını gösterip ondan sonra makamların açıklamasını ve terkiplerin ayrılışını seçebilmemiz gerekiyor. Öyle ki, bunlar bilim kuralları ve kanunlarının şartlarına uygun olarak ve güzel bir düzenle yeniden yapılansın.][2]

Kantemiroğlu'nun söylemek istediği de gayet açıktır: Bunun esas sebepleri ne olursa olsun, bugünün müzisyenlerinin anlayıp yararlanabileceği bir müzik teorisi mevcut değildir artık. Eski tarifler yeni icraya uymuyor. Eski teorik gelenek kendini tüketmiştir. Dolayısıyla teoriyle icra arasındaki ilişki tamamen kopuktur. Teori ihmal edilince icranın da kalitesi düşmüştür. Müzik bir anlamda bilinçsiz hale gelmiştir. Dolayısıyla, günün gereklerine göre hem yeni bir teoriyi hem de icraya dair kuralları yeniden inşa etmek gerekmektedir.

2 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 17.

Ne Kantemiroğlu ne de Hızır Ağa hem kronolojik olarak "eski" olan hem de içerik itibariyle artık eskimiş olan bir müzik teorisinin varlığını reddederler. Hızır Ağa Safiyüddin'e ve Abdülkadir'e saygı dolu göndermelerde bulunur. Kantemiroğlu ise isim zikretmez ama eski teoriyi bilir. Bu teorinin kökenini ve icadını musıkinin kendisine aniden malum olduğu rivayet edilen ve kâh "şeyh-i musikar" diye adlandırılan, kâh adı Fisagoras olarak da geçen mitolojik bir şahsiyete atfederek kısaca açıklar da. Zaten Kantemiroğlu toplam yüz kırk küsur sayfalık edvârının dokuz sayfalık küçük bir bölümünü "Edvâr- ı musıki 'alâ kavl-i kadîm"in (yani, "eskilerin deyişine göre musıki edvârı"nın) anlatımına ayırır.[3] Bu anlatımı da sözünü ettiği "eskilerin" diliyle değil, kendi edvârıyla tezat teşkil etmek amacıyla ve 18. yüzyıl başlarının musıkişinaslarının daha kolayca anlayacağı bir yöntem ve terminoloji kullanarak yapar.

Kantemiroğlu temelde kendini bir yenilikçi olarak, döneminin bir musıki reformcusu, teori ve icraya yeni bir düzen kazandıracak bir yazar, yani tabiri caizse yeni bir "sistemci" olarak görüyordu. 16. ve 17. yüzyıllardan kalan hiçbir musıki teorisi kitabı ortada yoktu çünkü. Var olanların da Kantemiroğlu döneminde yapılan ve dinlenilen müzikle ilişkisi kopuktu. Gerçi Kantemiroğlu *Osmanlı Tarihi*'nde Abdülkadir Merâgî'den de söz eder ama onu gerçek bir tarihî kişilik olarak sunarak değil, Yunus Emre, Dede Korkut ya da Nasreddin Hoca misali yarı mitolojik bir şahsiyet kisvesine büründürerek. Ona yakıştırdığı ad dahi Meragalı Abdülkadir'e 17. yüzyıl İstanbul'unun musıki dünyasında nasıl efsanevî bir kahraman kimliği atfedildiğini belirtmeye yeter: "Hoca Mûsikar". Kantemiroğlu, ayrıca bu "Hoca Mûsikar"ın Türk değil Fars olduğunu söyler.[4] Keza, Hızır Ağa da kendisinden önceki geleneğin önde gelen isimlerini zikrederken artık anlaşılmaz hale gelmiş olan Sûfiyüddin'in (aynen!) ve "Şeyh-i Mûsikar" edvârlarından söz eder.[5]

Özetle, Kantemiroğlu'nun kendini teori konusunda boşlukta hissetmesi son derece doğaldır. "Eski" musıki teorisinin, "edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadîm"in (yani "eskilerin ifadesine göre musıki edvârı") yerini alması gereken de elbette ki "edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i hakîr" (yani "bizim deyişimize göre musıki edvârı")[6] adını verdiği kendi musıki teorisi olacaktır. Edvârına "eski" teoriyi açıklayan bir bölüm koymuş olması da hem zaman zaman kendine bir referans teşkil etmek için hem de dün ile bugün arasındaki çelişki ve uyumsuzluğu vurgulamak içindir.

3 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 68-77.

4 Bkz. Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* (translated by Nicholas Tindal), London, 1734, I, s. 102.

5 Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nagâmât*, Paris, Ulusal Ktp., Şark Yazmaları (Manuscrits Orientaux), [Supplément Turc 1495], vr. 2a/3a.

6 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, s. 67.

Özetlersek, gerek Hızır Ağa'nın, gerek Kantemiroğlu'nun, gerekse Es'ad Efendi'nin birbirlerinden tamamen habersiz bir biçimde paylaştıkları ortak bir bakış açısı var. Yazdıklarından anlaşılan, üçü de 17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unun geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyasının tarihi, özgünlüğü ve ayırt edici nitelikleri konusunda kesin ve güçlü bir ortak bilince sahiptiler.

18. yüzyıl başlarında İstanbul'da musıkiyle ilgili bir eser kaleme almaya teşebbüs eden bu üç kişi tarafından paylaşıldığı anlaşılan bu ortak musıki bilincinin ana hatlarını kabaca şöyle dile getirebiliriz: İstanbul'da o dönemde icra edilen musıkiyi daha önce varolmuş herhangi bir İslâm/Ortadoğu musıki teorisine doğrudan doğruya bağlamak olanaksızdır. Eski gelenek artık geride kalmış, aşılmış, eski üstatların müzik kuramıyla ilgili kitaplar da günün musıkisine ışık tutamaz olmuştur. Yani müzikte ve müzik teorisinde bir devamlılıktan ziyade bir kopukluk ve nitelik değiştirme söz konusudur. "Eski gelenekten" arta kalanlar da zaten bugünün musıkisini aydınlatmamaktadır.

Klasik Arap ve Fars Ortadoğu edvâr kitaplarının tarif ettikleri veya sistematik bir şekilde inceledikleri musıkinin doğal uzantısı veya "devamı" değildir on sekizinci yüzyılda Hızır Ağa'nın, Kantemiroğlu'nun veya Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin dinledikleri, besteledikleri ve okuyup çaldıkları musıki. Bu yazar, besteci ve musıkişinasların üçü de, sezgisel olarak dahi olsa, her zaman bu kadar açık bir şekilde dile getirememiş de olsalar, "eskiler"in anlattıkları musıkiyle kendilerininki arasında teoride bir iletişimsizlik, pratikte de kesin bir uyumsuzluk bulunduğunun farkındaydılar. Ellerindeki eski musıki kitaplarını, perdeleri, makam ve usûlleri anlatan teorik risaleleri, edvârları vs. anlamanın ve kendi dönemlerinin musıkişinaslarına anlatmanın artık çok zorlaştığını, düşünce ile icra arasında bir uçurumun oluştuğunu görüyorlardı.

Bu eski musıki kitaplarına, bunların yazarlarına ve serdettikleri fikirlere saygıda kusur edilmesi katiyen söz konusu değildi elbette. Bilakis, bu eski yazar ve teorisyenlerin varlığı Hızır Ağa'nın, Kantemiroğlu'nun ve Es'ad Efendi'nin o gün icra ettikleri musıkiye hem ilmî bir statü hem de övünülecek uzun bir geçmiş, yüksek prestijli tarihsel ve kültürel bir arka plan sağlıyordu. Geleneğin kendi içinde vuku bulmuş onulmaz bir kopukluğu kabul edip ve özümseyip hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam etmesi bir çelişki teşkil ederdi zaten. Geleneğin doğasında kopukluk ve sıçrama değil, devamlılık vardır çünkü. Gelenek ve akılcı tarih birbirini dışlar. Ayrıca, o "eski" edvâr yazarlarına atıfta bulunmak bazıları için icra ettikleri musıkiye bilimsel bir kılıf, bazıları için de övünecekleri parlak bir geçmiş tedarik ediyordu.

Ne var ki, bu klasik teori kitapları 18. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da icra edilen musıkiye artık ne ışık tutabiliyor veya musıki öğrencisine ya da

icracıya bir fayda sağlayabiliyordu, ne de o gün icra edilen musıkinin sistemleşmiş bir teorisi idiler. Netice itibariyle, yüzyıllar içinde müzik geleneğinin bizzat kendisinde temel bir değişiklik, geriye döndürülemez bir sıçrama, önemli bir farklılaşma, İstanbul'a özgü yeni bir yerelleşme, dolayısıyla da daha önceki dönemlerden aktarılmış olan müziğin teorik olarak düşünülüp sistemleştirilmesi ile o dönemde fiilen icrası arasında kapanması zor bir uçurum oluşmuştu.

Abdülkadir Merâgî ile Kantemiroğlu arasında geçen iki buçuk asırlık dönemde hiç musıki teorisi kitabı kaleme alınmadı mı? Alındı elbette. Ne var ki, onlar da "eski geleneğin" bir parçasıydılar. Örnek vermek gerekirse, üçü de ya 15. yüzyılda ya da 16. yüzyıl başlarında kaleme alınmış olan Seydî, Yusuf bin Nizameddin ve Hızır bin Abdullah'ın edvâr kitapları kesinlikle yukarıdaki yargımıza birer istisna teşkil etmez. Çünkü bu edvârlar, her ne kadar Arapça veya Farsça değil Türkçe yazılmış da olsalar, sınırlı bazı alanlarda özgün yaklaşımlar ve özgün uyarlamalar da içerseler, Arap veya Fars değil, Osmanlı egemenliğindeki topraklarda kaleme alınmış da olsalar, içerik ve yaklaşım itibariyle Osmanlı öncesi "eski" geleneğe aittirler. Bu erken dönem Türkçe müzik teorisi kitapları büyük ölçüde 13. ve 14. yüzyılın klasik edvâr kitaplarından mülhemdirler, çoğu yerde de gerek Abdülkadir'in gerekse Safiyüddin'in eserlerinden düpedüz çeviriler veya bire bir aktarmalar içerirler.[7] Bu bakımdan da bu Türkçe edvârlar aynı dönemde Arapça kaleme alınmış olan Lâdiki'nin II. Bayezid'e ithaf ettiği *Risâle-i Fethiye fi'l-Musıki*'si veya Fethullah Mümin Şirvânî'nin Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği *Risâle*'si ile aynı "Osmanlı öncesi" geleneğe aittirler, Safiyüddin'den kaynaklanan *sistemci okul*'un bir parçasıdırlar.

Gerek Kantemiroğlu'nun gerekse Hızır Ağa'nın hissettikleri kuramla icra arasındaki bu kopukluk ve musıki teorisi konusundaki tatminsizlik 18. yüzyıl boyunca başka musıki meraklıları tarafından da hissedilmiş olmalıdır. *Atrabü'l-Âsâr*'dan altmış yıl kadar sonra bir musıki eseri kaleme alan Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) aynı hayal kırıklığını, aynı yokluğu, aynı boşluğu dile getiriyor. Anlaşılan Nâsır Dede elinde fenerle Diyojen misali musıki teorisini bilen ve kendisine izah edip öğretebilecek birilerini aramıştır. Kimseleri bulamayınca da nâçâr 1794 yılında dönemin padişahı III. Selim'in onayını da alarak bizzat kaleme sarılıp

7 En eski nüshası 1504 tarihini taşıyan Seydî edvârı için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt am Main, 2004. Orijinal nüshası 1469 tarihini taşıyan Yusuf bin Nizameddin edvârı için bkz. Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-Kırşehrî el-Mevlevî, *Edvâr*, Paris, Ulusal Ktp., Manuscrits Orientaux, [Supplément Turc 1424]. Bilinen en eski nüshası 1441 tarihli olan Hızır bin Abdullah edvârı için bkz. *Edvâr*, Topkapı Sarayı Ktp., [Revan 1728]. Ayrıca, bu kitapların muhtelif nüshaları hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, 2005, s. 191-244.

Tedkîk ve Tahkîk adını verdiği risalesini kâğıda dökmüştür. Risalenin giriş bölümünde şöyle yazar Yenikapı Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısı ve şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede:

> *"... ameliyesine ve nazariyesine müteâllik bazı kütüb ele geçirip tahsîline heveskâr oldum. Lâkin âlim-i nazariye beldemizde mevcut ise de gayetü'l-gâye nâdir belki ennâdir ke'l-mâdûm kabilinden olup mesmu'um olmadığından..."*[8]
>
> [... icrasına ve kuramına değinen bazı kitaplar ele geçirip öğrenmeye heves ettim. Ancak, beldemizde kuramı bilen varsa da son derece nadirdir, daha doğrusu nadirlik yokluğa benzediğinden ve hiç kulağıma gelmediğinden...]

Keza aynı eserde Abdülbâkî Nâsır Dede makamları sunar ve tartışırken okuduğu musıki kitaplarının birbirine taban tabana zıt tanım ve görüşlerle dolu olduğunu yazar. Kendi ifadesine göre "*te'lif olunan kütüb-i edvârın birbirlerine ihtilâf-ı küllîsi vardır*" (yazılmış olan edvâr kitapları birbirlerinin tamamen zıddıdır) diye yazar ve risalesinde bu çelişkileri günün okuyucusuna açıklama işini üzerine aldığını ifade eder. Abdülbâki Nâsır Dede çeşitli makam ve terkipleri tek tek açıklarken de "eskiler" kategorisini homojen bir bütün olarak görmez ve eski yazarları "kudemâ", "akdemûn", "selef", "mütekaddimîn-i selef" diye birkaç gruba ayırır. Bu grupların kimleri veya hangi dönemleri kapsadığı ise tamamen belirsizdir. Ancak, bu çeşitli musıki teorisyenlerinin perde, makam ve terkip tanımlarının hem kendi aralarında çelişkili olduğunu ve tanımların zaman içinde değiştiğini hem de bunların günün icrasına hiç uymadığını defalarca tekrarlar.[9]

Es'ad Efendi, Hızır Ağa ve Kantemiroğlu'nun yazdıklarından anlaşılacağı gibi 18. yüzyılın ilk yarısında da İstanbul'un musıki camiasında aynı duygu hâkimdi. *Atrabü'l-Âsâr*'da kendilerine madde başı olarak yer verilen en "eski" fasıl musıkisi bestecileri Sütçüzâde İsa, Andelîb Çelebi, Nasuh Paşazâde Ömer, Hâfız Kumral, Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî ve A'mâ Kadrî gibi kişilerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu kişilerin yaşadığı dönem Es'ad Efendi'nin tezkiresini yazdığı tarihten en fazla bir yüzyıl (yani topu topu üç ya da dört müzisyen kuşağı) öncesine kadar, yani I. Ahmed'in saltanat yıllarına kadar uzanıyordu. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde kökenlerinden itibaren Osmanlı/Türk musıki geleneğine ait bestecileri tümüyle kayda geçirmeye soyunduğunu ifade ediyor. Ne var ki, iş bu özgün imparatorluk geleneğinden besteciler ve eserlerinden örnekler vermeye gelin-

8 Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkîk*, Süleymaniye Ktp., [Nâfiz Paşa, 1242/1], vr. 2a.

9 *Tedkik ve Tahkîk*'in bugünün Türkçesine çevirisi için bkz. *Tedkik ve Tahkik-İnceleme ve Gerçeği Araştırma* (Açıklama ve notlarla günümüz Türkçesine çeviren: Yalçın Tura), İstanbul, 2006.

ce, ancak 17. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geriye doğru gidebiliyor. Oysa, I. Ahmed'in saltanatı zamanında Osmanlı İmparatorluğu oluşalı aşağı yukarı üç asır, İstanbul fethedileli beri de bir buçuk yüzyıl geçmişti. Ne var ki, 17. yüzyıl başlarından önceki dönemlerin hiçbir bestecisini özgün Osmanlı musıki geleneğinin bir parçası olarak telakki etmiyor, edemiyor Es'ad Efendi. Bu da hiç şaşırtıcı değildir.

Efsanevî besteci Abdülkadir Merâgî'nin 1435 yılında ölümünden yeni Osmanlı/Türk geleneğinin artık iyice oluşmuş olduğu 17. yüzyılın başlarına kadar da aşağı yukarı bir buçuk asırlık bir süre geçmiştir. Nitekim, Es'ad Efendi'nin de bu süre içinde yaşamış (çok kabaca 1450-1600 yılları arası) güvenle zikredebileceği, biyografik bilgilerine ulaşabileceği, Osmanlı/Türk musıki repertuarına dahil olduğundan kuşku duymaksızın eserlerinden örnekler verebileceği, İstanbul'un musıki camiasının takdir ettiği ve bu nitelikleriyle tezkiresinde sahiplenebileceği hiçbir dindışı fasıl musıkisi bestecisi yoktur. Açıkçası, *Atrabü'l-Âsâr* kronolojik olarak Kanuni Sultan Süleyman dönemine dahi uzanamıyor, o dönemden bir tek isim bile zikredemiyor. Nitekim Kanuni zamanında sarayda bulunmuş olan müzisyenlerin İ.H. Uzunçarşılı tarafından yayınlanmış olan listesine bakarsak 1520'li yıllarda sayım ve dökümü yapılmış olan aşağı yukarı kırk kişilik bir liste görürüz. Bu müzisyenlerin birçoğu Yavuz Selim ve Kanuni dönemlerinde Bağdat'tan ve Tebriz'den getirilmişlerdi. Bu "cemaat-ı mutrıbân"daki bir tek kişinin dahi adının veya eserlerinden birinin Es'ad Efendi'nin dönemine intikal edemediğini görürüz.[10]

Bu bakımdan ve yukarıda da vurguladığımız gibi, Es'ad Efendi kronolojik olarak Osmanlı dönemine yetişmiş olmasına rağmen Abdülkadir Merâgî'yi temelde Fars müzik geleneğinin bir parçası addeder. Ona atfedilerek 17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unda icra edilmekte olan eserlerin varlığını da Merâgî'yi özgün Osmanlı geleneğine dahil etmek için yeterli görmez. Kronolojik olarak Osmanlı öncesi dönemlere ait olan Farâbi, İbn-i Sinâ, Urmiyeli Safiyüddin gibi adı büyük ve prestijli düşünürler ve müzik teorisyenleri ise artık efsane ve mitoloji statüsüne çoktan terfi ettirilmişlerdi.

Müzikolog ve müzik tarihçileri bugün bildiğimiz haliyle Osmanlı/Türk musıki geleneğinin kökeninde yatan ve 16. yüzyıl zarfında vuku bulmuş olan bu temel kopuşun varlığını artık sağlam bir biçimde belgeleyebiliyorlar. Bu kopuşun hem müzikal niteliği, içeriği ve getirdiği temel formel ve teknik farklılıklar, hem de kesintinin tarihsel, siyasi ve sosyolojik arka planı, çok kabataslak da olsa ve bütün sebepleri ve ayrıntıları henüz tam olarak bilinemese dahi, artık açıkça tanımlanabiliyor.

10 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *T.T.K. Belleten*, XLI, 161, Ocak 1977, s. 79-115.

Dolayısıyla, 16. yüzyıl zarfında oluşan İstanbul merkezli özgün Osmanlı/Türk musıki geleneği ile daha önceki dönemlerin İslâm/Ortadoğu müzik gelenekleriyle veya onların Orta Asya ülkelerindeki uzantılarıyla anlamlı bir sürekliliğinin bulunmadığı bugün artık kesine yakın bir şekilde kanıtlanabiliyor. Osmanlı'yı Osmanlı yapan bu kültürel ve müzikal kopuşun varlığı, tanımı ve içeriği hakkında epeyce inceleme ve araştırma yapılmıştır.[11]

Burada bu müzikal kopuşun biçimi ve nedenleri üzerinde duracak değiliz. Vuku bulmuş olan bu önemli kopukluk hem müziğin üretildiği sosyal ve coğrafi mekânlarda, hem kullanılan temel müzik formlarında, hem terminolojide, hem müzisyenlerin statülerinde ve toplumla ilişkilerinde, hem kullanılan dilde (Arapça ve Farsça yerine ağırlıklı olarak Türkçe) hem de müzikal ifadenin ana ögeleri olan makam ve usûllerde kendini gösteriyor. Aradaki kesinti ve kopukluğu Walter Feldman şöyle dile getirir:

> *"In Cantemir's time the Turkish musical tradition had jumped from the early 15th to the early 17th century as though nothing of importance had occurred during the interval."*[12]
> [Kantemiroğlu'nun döneminde Türk musıki geleneği 15. yüzyılın başlarından 17. yüzyılın başlarına sıçrayıvermişti. Sanki arada önemli hiçbir şey olmamışçasına.]

Aynı Kantemiroğlu *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı kitabında Feldman'ın işaret ettiği bu kopukluğu veciz bir biçimde dile getiriyor. Kantemir Abdülkadir Merâgî ile Kasımpaşalı Koca Osman Efendi arasındaki dönemi musıki için bir gerileme ve unutulma dönemi olarak görür:

> "*... Zaman içinde musıki sanatı gerilemişti, fakat Sultan Mehmed* [IV. (Avcı) Mehmed] *zamanında sadece canlanmakla kalmayarak soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel şeklini bulmuştur.*"[13]

11 Bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words-A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 284-286; Owen Wright, "Abd al Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: Two fifteenth-century examples of notation", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. LVII, 1994, s. 475-515; Vol. LVIII, 1995, s. 17-39, Walter Feldman, *Music of the Otoman Court - Makam, Composition and the Early Otoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 45-64, 494-503; Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, XV(LXXVI), 2, 1996, s. 665-681; Cem Behar, "The Otoman Musical Tradition", *The Cambridge History of Turkey*, III, *(The Later Otoman Empire, 1603-1839)*, Cambridge, 2006, s.393-408; Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, 2008, s. 99-106.

12 Walter Feldman, *Music of the Otoman Court - Makam, Composition and the Early Otoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 45.

13 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, 1734, I, s. 151-152 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, İstanbul, 1998, I, s. 461).

Özetleyecek olursak, bugünkü klasik Türk musıkisinin esasını teşkil eden İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin başlangıcını ve oluşum dönemini 16. yüzyılın sonlarından ve hatta 17. yüzyıl başlarından daha öncesine götürmek, izini daha eskilere doğru sürmek mümkün değildir. Dolayısıyla, İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıkisi geleneği ile daha önceki müzik gelenekleri (İslâm öncesi Orta Asya, İslâm Ortaçağı ve Ortadoğusu, hatta Sümer, Hitit vs.) arasında kesintisiz bir devamlılık aramak, yani daha eskilere giden bir gelenek icat etmeye çalışmak gerçekçi değildir. 15. yüzyılda ve 16. yüzyılın büyük bir bölümünde bestelenmiş herhangi bir eserin de orijinal veya orijinaline yakın bir şekliyle bugüne ulaşmış olması olanak dışıdır.

Bu temel gerçeği bundan elli yıl kadar önce bu kadar açık bir biçimde olmasa bile ilk dile getirenlerden birinin Türk musıkisinin "modernleşme" sürecinin öncülerinden olan Dr. Suphi Ezgi olduğu nedense pek dikkati çekmemiştir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi'den (1869-1962) müteşekkil ve birbirleriyle irtibat halinde olan bir araştırmacı üçlüsü bir yandan Osmanlı/Türk müzik geleneği için yeni bir teorik çerçeve oluşturmaya çalışırken, diğer yandan da bu geleneğin hem yazımını hem de öğretimini ve icrasını sistemleştirip "modernleştirmeye" gayret ediyorlardı. Bunu yaparken de Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişle birlikte müzikte oluşan kültürel kopukluğun üstesinden gelmeye, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yirmi yılında Osmanlı dönemi musıkisinin bilinçli olarak uğratıldığı prestij kaybını "modernleşerek" ve "sistemleşerek" telafi etmeye ve aynı zamanda klasik repertuarın önemli bir bölümünü notaya alıp yayımlamaya çalışıyorlardı.

Bunun yanı sıra, bu müzikolog üçlüsü milliyetçi bir ideolojik çerçeve içerisine yerleştirmeye ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne bağlamaya çalıştıkları Osmanlı/Türk musıkisine Osmanlı dönemini de aşan bir geçmiş yakıştırmaya çalışıyorlardı. Böyle bir ideolojik çerçeveye de kopukluklar değil devamlılıklar gerekliydi. Dolayısıyla bu araştırmacı üçlüsü Osmanlı geleneğine hem uzun hem de etnik olarak tamamen Türk olan bir geçmiş inşa etme gayreti içindeydiler. Türk musıkisine etnik olarak Türk olduklarını ileri sürdükleri Abdülkadir Merâgî'ye (ölümü 1435) ve ondan daha da öncesinde yaşamış ve yine etnik açıdan Türk olduklarını iddia ettikleri daha başka kişilere, Urmiyeli Safiyüddin Abdülmü'min'e (ölümü 1294), İbn-i Sinâ'ya (980-1037) ve hatta Farâbi'ye (870-950) kadar uzanan uzun, homojen, izlenebilir ve kesintisiz bir kültürel köken ve tarih icatetme gayreti içindeydiler. Kültürel milliyetçilik akımının kendi tarihini icat etmesi gayretlerinin olağan ve basit bir örneğiydi bu. Başka millet ve ülkelerde de çok sayıda benzerleri vardır.

Bu bakımdan Suphi Ezgi'nin zaman zaman bu katı kültürel ve ideolojik inşa çerçevesinin dışına çıkarak Türk musıkisinin tarihi hakkında verdiği bazı gerçekçi yargılar hakikaten çok dikkat çekicidir. 17. ve 18. yüzyıla ait bazı güfte mecmualarını Osmanlı öncesi dönemlerin müzik teorisi (edvâr) kitaplarıyla ve bizzat Abdülkadir Merâgî'nin eserleriyle karşılaştırarak hiç değilse besteciler ve repertuar açısından 1950'li yıllarda şu apaçık sonuca ulaşıyordu Suphi Ezgi:

> *"Mütalâa ve tetkiklerimiz* [okuma ve incelemelerimiz] *Abdülkadirin bize hiçbir eserinin intikal etmediği* [ulaşmadığı] *merkezindedir... 540 sene evvelinden Abdülkadirin eserlerinin bize kadar geldiği kabul olunamaz... Bu gün nihayet* [en fazla] *elimizde 350-400 senelik ezberleme yolile intikal etmiş eserler vardır; 300-400 beynindekilerin* [arasındakilerin] *sayısı da 10-15'i geçmez. Bazı mecmualarda Abdülkadire isnad olunan* [onun yaptığına inanılan] *kârların hâce-i sani* [ikinci hoca] *denilen Abdülaliye ait olduğu görülmüştür ... bestekârlarımızdan bazıları yaptığı eserlere kendi ismini koymayıp Hoca Abdülkadir gibi meşhurların isimlerini takmışlardır; işte bu sebeple Abdülkadirin bize kadar eserinin gelmediği taayyün etti* [açıkça görüldü]*; elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur.*"[14]

Suphi Ezgi bir yandan geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin repertuarını kayda geçirip diğer yandan da yeni bir teorisini oluşturmaya çalışırken bu arada onu yüceltmeye, onun eskiliğini ve köklülüğünü kanıtlamaya soyunmuş ciddi bir araştırmacıydı. Suphi Ezgi'nin "yapmış olduğum tedkikat Abdülkadir'den bize hiçbir eser gelmemiş olduğu" saptamasını yapması ve Osmanlı/Türk musıkisinin en "eski" eserinin Kanuni Sultan Süleyman dönemine bile uzanamadığını böylece teslim etmiş olması önemlidir. Ne var ki, Suphi Ezgi'den sonra gelen ve kerameti kendinden menkul bir "Ezgi ekolüne" mensubiyet iddia eden musıki araştırmacıları kuşağı tarafından –örnekleri her yerde görülebilecek kolaycı bir kültürel milliyetçilik adına– bu gerçekçi değerlendirme bilinçli bir şekilde göz ardı edilmiştir.

Gerçek şudur: Bugün zaman zaman "klasik Türk musıkisi" diye de adlandırılan fakat bizim "geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi" şeklinde adlandırmayı tercih ettiğimiz Osmanlı'ya özgü ve İstanbul merkezli musıki sentezinin varlığını en erken ancak 16. yüzyılın sonlarından itibaren kanıtlayabiliyoruz. Her halü kârda o sıralarda oluşmakta olan bu yeni gelenek de ondan önceki Ortaçağ Arap-Fars geleneklerinden aşağı yukarı bir buçuk asır sürmüş ve bugünkü bilgilerimizle kapatılması güç bir kesiklikle ayrılmış bu-

14 Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, 1953, IV, s. 239-240, 255-256. Suphi Ezgi'nin bu söyledikleri repertuardaki bazı eserlerin kendilerine atfedildiği Safiyüddin, İbn-i Sinâ, Farâbi, Kâtip Çelebi vs. gibi Osmanlı/Türk musıkisinin diğer hayali bestecileri için de geçerlidir elbette.

lunuyordu. Owen Wright'ın deyimiyle "bir önceki gelenek"in ("antecedent tradition") gerek eldeki repertuarda gerekse müziğin teknik araç ve donanımında (usûller, makam ve terkipler, kullanılan dil ve güfteler, temel müzik formları vs.) izini sürmek ve bugün bildiğimiz şekliyle Osmanlı/Türk musıkisine anlamlı bir şekilde bağlayabilmek maalesef mümkün değildir.[15] Doğal olarak, Osmanlı/Türk müzik geleneğinde günümüze dek uzanan bir devamlılığın ve bu devamlılığın bünyesi ve akışı içerisindeki somut değişimlerin izlerini ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren sürmek mümkün oluyor. Daha açıkça söylemek gerekirse, bugün bildiğimiz özgün Osmanlı/Türk musıki geleneği ancak 16. yüzyıl sonlarıyla 17. yüzyıl başlarında oluşmuştur. Yani topu topu dört asırlık bir müzik geleneğinden söz ediyoruz.

Yukarıda işaret ettiğimiz ve Suphi Ezgi'nin de açıkça belirttiği gibi, daha önceki dönemlerden günümüze gelebilmiş, Osmanlı öncesi döneme ait ve bu aidiyeti tevsik edilebilir bir repertuar mevcut değildir. Osmanlı dönemi müziğinin 16. yüzyıl öncesi tamamen meçhulümüzdür. Bugünün Türk musıkisi repertuarında Abdülkadir Merâgî'ye, onun kölesi ve talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi'ye, İbn-i Sinâ'ya, Farâbi'ye vs. ait olduğu ileri sürülen eserler vardır. Ama bu eserler çok büyük ihtimalle daha sonraki yüzyıllarda bestelenip çeşitli sebeplerden dolayı bu mitolojik bestecilere yakıştırılıp atfedilmiş ya da bestecisi bilinmeyip "olsa olsa" yöntemiyle bu mitolojik bestecilerin sonsuz yaratıcılığına yorulmuş eserlerdir.[16] Çok beğenilen fakat yazarı bilinmeyen bir şiirin Yunus Emre'ye, güldüren bir olayın da Hoca Nasreddin'e atfedilmesi gibi...

Bu türden yakıştırma eserlere müzikoloji terminolojisinde *pseudographia* deniyor. Kaldı ki, eğer bu eserlerin küçük bir kısmı dahi gerçekten bu mitolojik bestecilerden birine aitse bile Osmanlı/Türk müziğinde yüzyıllar boyunca geçerli olan repertuar aktarım yöntemleri dolayısıyla bu eserlerin nerelerinin gerçekten "orijinal" hangi bölümlerinin ise sonraki yüzyılların müzik zevklerine uydurularak zamanla değiştirilmiş olduğunu veya yeni bölümler eklendiğini artık ayrıştırmak da mümkün değildir. Aynı şey "âyin-i kadim" (eski âyin) olarak da adlandırılan, bestecileri bilinmeyen ve 16. yüzyıldan kaldıkları ve nispeten az değişmiş oldukları ileri sürülen Pençgâh, Dügâh ve Hüseynî makamlarındaki en eski üç mevlevî âyini için de geçerlidir.[17]

15 Bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words-A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992. İslâm ortaçağının musıki geleneklerinin Orta Asya'daki uzantıları ve gelişmeleri hakkında bkz. Angelika Jung, *Quellen der Traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*, Hamburg, 1989.

16 Bu "yakıştırma" eserler, varlık nedenleri ve aktarım yöntemleriyle ilgili olarak bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 109-116

17 Bkz. Walter Feldman "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The case of the third selâm", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (Eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, 2001, s. 49-67; Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musıki*, Ankara, 1947, s. 25-29.

Atrabü'l-Âsâr gibi bir 18. yüzyıl musıkişinaslar tezkiresinin bağlamına geri dönecek olursak, esas itibariyle önemli olan konunun tekrar altını çizmek gerekiyor. Aşağı yukarı aynı dönemde, birbirlerinden tamamen bağımsız ve muhtemelen tamamen habersiz cereyan eden iki ayrı arayış sürecini gözlemleyebiliyoruz. Bir yandan hem Kantemiroğlu hem de Kemanî Hızır Ağa "eski"lerinkinden farklı, daha güncel, Osmanlı dönemine özgü ve dönemin musıkişinasları tarafından kolayca tanınıp anlaşılabilecek bir musıki teorisi arayışına girmişlerdi.

Diğer yandan da Şeyhülislâm Es'ad Efendi döneminin şuarâ tezkirelerinden esinlenerek hem özgün hem de öncekilerden çok farklı olduğunu bildiği bu İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musıki geleneğinin besteci ve icracılarının önde gelenlerini tâdâd eden ve tanıtan bir tezkire yazmaya soyunuyordu. Bunu yaparken Es'ad Efendi bu müzik geleneğinin başlangıcını Osmanlı hanedanının başlangıcına değil ancak kendinden bir yüzyıl kadar öncesine, yani 17. yüzyıl başlarına dek götürebiliyordu. Bu üç yazar ve müzisyenin aynı tema etrafındaki eşzamanlılık durumu artık Osmanlı başkentinde yeni olduğunun bilincini taşıyan fakat yerleşikliğiyle kendine güvenini kazanmış ortak bir müzik geleneğinin varlığına işaret ediyor.

Atrabü'l-Âsâr'ın verdiği sinyallere tekrar dönecek olursak bu tezkirenin kaleme alınış gerekçeleri arasında bizce ön planda olan 18. yüzyıl başlarında artık iyice oluşmuş ve yerine oturmuş bulunan, Osmanlı'ya ve özellikle Osmanlı başkentine özgü bu dört başı mamur ortak yerel müzikal kimlik bilincidir. Bu geleneğin bilincinin bu üç yazara verdiği özgüvene tekrar parmak basmak gerekiyor. Tezkirenin gerek yapısı gerekse içeriği böyle bir başlangıç noktasının varlığını teyit eder.

VI - *Atrabü'l-Âsâr*'da Yeni Musıki Kimlik ve Bilincinin İpuçları

İstanbul merkezli özgün Osmanlı/Türk musıkisinin gerek beste gerekse icra uslûbu açısından daha önceki Fars veya Arap geleneklerinden farklı olduğunu ve Fars benzeri bir müzik geleneğinden gelen bir müzisyenin İstanbul'da yadırgandığını belirten *Atrabü'l-Âsâr*'da birçok ifadeler var. Bunların en açık seçik ve en ayrıntılı olanı Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin "diyâr-ı acem" doğumlu Şeştârî Murad Ağa hakkında yazdıklarıdır. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi Şeştârî Murad Ağa hakkında:

> *"Bin kırk sekiz tarihinde cenâb-ı sultan Murâd Hân-ı Gazi kal'a-yı Bağdad-ı behiştâbâdı eyâdi-i mel'anet-benân-ı sürh-serândan darb-ı tîg-i bürrân ile feth ü teshîr eyledikte on iki adet şahs-ı mârifet-şi'ar giriftâr olunup onu sâzende ikisi hânende ki biri Mîr Mehmed ve biri mezbur Murâd Ağadır. Mukaddemâ esâtiz-i e'âcim-i tarâb merâsimden tahsîl-i 'ilm-i sürûd ve tekmîl-i zabt-ı kavaid-i terâne-âlûd edip ba'dehu diyar-ı Rûm-ı şâdî-mersûmun üstâdan-ı 'ilm-i elhânıyla müzakere ve münagame etmekle nice nice esrâr-ı nühüfte vâkıf... ve ekser esâtiz-i dakâyık- âmizden üstat olmuştdur."*[1]
>
> [Bin kırk sekiz tarihinde (Miladî 1638) Gazi Murad Han cenapları cennet gibi bir yer olan Bağdat kalesini düşman Kızılbaşların mel'anet dolu ellerinden keskin kılıç darbesiyle fethedip ona egemen olduğunda on iki adet marifet sahibi şahıs ele geçirilmişti. Bunlardan onu sâzende ikisi de okuyucuydu ki biri Mîr Mehmed diğeri de adı geçen Murad Ağa'dır. Önceleri törenleri neş'eli Acem üstatlarından şarkı ilmini öğrenip ve nağme dolu kuralların tümünü zaptedip daha sonra mutlulukla zikredilen Rûm diyarının musıki üstatlarıyla birlikte çalıp söyleşerek edvâr ilminin birçok gizli sırlarına vâkıf... ve incelikler ortaya koyan üstatların çoğundan daha üstat olmuştur."

1 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 29b.

Murad Ağa'dan[2] birbirinden tamamen farklı olduğu ifade edilen iki ayrı musıki uslûbunu ardı ardına öğrenmiş bir kişi olarak söz ediliyor burada. Murad Ağa önce Bağdat'ta hâkim olan "Acemâne" musıki uslûbunu öğrenmiştir. Bu uslûp İstanbul'da makbul olmadığı için de buraya getirilince üstatlığını kabul ettirmek için yabancısı olduğu bambaşka bir geleneğin musıkisini yeni baştan öğrenmek durumunda kalmıştır. *Atrabü'l-Âsâr*'da "Acem" diyarında doğmuş oldukları belirtilen iki kişiden biridir Murad Ağa.

Gerçi İran ya da Azerbaycan'dan musıkişinas ve sanatkârlar İstanbul'a ilk kez IV. Murad döneminde getiriliyor değildi. Gerek Yavuz Selim döneminde gerekse Kanuni'nin saltanat döneminin başlarında doğuya yapılmış seferler neticesinde aralarında müzisyenlerin de bulunduğu çeşitli türlerden ilim ve sanat erbabının Osmanlı başkentine fütuhatı yapan askerle birlikte geldiklerini veya getirildiklerini biliyoruz. Topkapı Sarayı'nın muhasebe defterlerinde bu kişilerin izi vardır.[3]

Bu 16. yüzyıl Acem ve Arap musıkişinasları Saray hizmetine girebiliyorlar ve zaman zaman parasal olarak ödüller de alabiliyorlardı.[4] Ancak, ithal edilen bu müzisyenlerin 16. yüzyıl İstanbul'unda genel musıki dünyasında nasıl karşılandıklarına, yadırganıp yadırganmadıklarına ve bu dünyaya nasıl entegre olduklarına dair somut herhangi bir bilgimiz yok.

IV. Murad döneminde de Bağdat, Tebriz veya Revan'dan İstanbul'a müzisyenler getiriliyordu. Ancak, aradan geçen neredeyse bir yüzyıllık sürede Yavuz Selim ve Kanuni'nin doğuya yaptıkları seferler sonucunda Acem diyarından getirilen müzisyenler tamamen unutulmuştu. Bu 16. yüzyıl müzisyenlerinin bazılarının isimleri biliniyor. Ancak, bunlardan hiçbirinin ne besteleri ne de icra ettikleri müziklerin izleri veya tanıklıkları günümüze ulaşabilmiştir. Aradan geçen bu bir yüzyıllık süre zarfında İstanbul'da icra edilen musıki farklılaşmış ve özgünleşmişti. 1638 yılında Bağdat'ın fethinden sonra İstanbul'a getirilen Nahcivanlı Şeştârî Murad Ağa'nın burada icra edilen musıkiye ancak bir süre sonra uyum sağlayabildiğini Es'ad Efendi açıkça ifade ediyor. O âna kadar sadece Acem tarzında musıki yapmakta olan Murad Ağa Osmanlı başkentinde icra edilen musıkiyi neredeyse yeni baştan öğrenmek durumunda kalmıştı. Bunu da İstanbullu üstatlarla konuşarak ve onlarla birlikte musıki icra ederek yapabilmişti. Bu da bu iki gelenek arasında doğrudan müzikal iletişim olanağı kalmadığına, geçişlilik olmadığına işaret eder. Murad Ağa ancak ve ancak İstanbul'daki musıki üstatlarıyla "müzakere ve

2 Evliyâ Çelebi bu Murad Ağa'dan "Nahşıvanlı Acem Murad Ağa" olarak söz eder. Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303.

3 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (sanatkârlar) Defteri", *Türk Tarih Kurumu- Belgeler*, Sayı 15, 1986, s. 23-77.

4 Bkz. Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler*, Sayı 13, 1980, s. 1-380.

münagame" etmek suretiyle İstanbul ölçülerine göre hatırı sayılır bir üstat haline gelebilmişti.

Diğer bir deyişle, bu iki musıki tarz ve uslûbu artık kabil-i te'lif olamayacak derecede birbirlerinden ayrı düşmüşlerdi ve Acem üstatlarının musıkisi (ki Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde ifade ettiğine göre bu Acem üstatlarının başında Abdülkadir Merâgî geliyordu) İstanbul'un dinleyici kitlesince takdir edilir olmaktan artık çıkmıştı. Bu uslûpta musıki besteleyenler veya icra edenler açıkça garipseniyordu ve takdir görmek için Osmanlı'nın ("*diyâr-ı Rûm*") musıkisini öğrenip ona uyum sağlamaları gerekiyordu. Es'ad Efendi'nin Şeştârî Murad Ağa'dan söz ederken 17. yüzyıl ortalarında yaşamış olan bu besteci hakkında altını çizdiği bu ikili durum *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazıldığı dönem için elbette ki daha da belirginleşmiş olmalıydı. Bu konuya ileride de değineceğiz.

Walter Feldman, Arap-Fars etkisindeki bir müzik üretim ve icrasından özgün bir Osmanlı/Türk musıki üretimi geleneğine geçiş sürecini "the departure of Turkey from the 'persianate' musical sphere" (Türkiye'nin 'Farsbenzeri veya Fars özentisi' musıki çevresinden ayrılışı) olarak nitelendirir. Feldman 16. yüzyılın ikinci yarısıyla 17. yüzyılın ilk yarısında vuku bulmuş olan bu geçiş sürecini özellikle enstrümantal müzik repertuarından örnekler de vererek ayrıntılarıyla anlatır, inceler ve belgeler.[5] Şeyhülislâm Es'ad Efendi dönemine gelindiğinde ise Walter Feldman'ın işaret ettiği değişim süreci çoktan tamamlanmıştı.

Atrabü'l-Âsâr'ın yazılışından aşağı yukarı on yıl kadar sonra I. Mahmud tarafından Mirahor Mustafa Paşa'nın riyasetinde İran Şahı Nadir Şah'a gönderilen sefaret heyeti içerisinde yer alan Tanburî Küçük Artin bu durumu teyit eder. Sefaret görevini müteakiben İran ve Hindistan'a altı yıl süren bir yolculuk yapan ve Nadir Şah'ın sarayında kalıp İranlı müzisyenlerle yakın ilişkiler kuran Artin anlattıklarında "İran" ve "Türk" musıkicilerinin farklarını hep vurgular.[6]

Dolayısıyla ve her ne kadar İstanbul'da Es'ad Efendi'nin döneminde çalınıp söylenen repertuarda gerek anonim olarak ve kolektif bir adlandırmayla "Acemler"e, gerekse Abdülkadir Merâgî'ye veya onun kölesi ve talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi'ye atfedilen birçok eser mevcut ise de icra, tarz, uslûp ve form açılarından artık iyiden iyiye "eski" olan bu musıkiye karşı yabancılaşma duygusu daha da artmış olmalıydı. Keza, Kantemiroğlu Edvârında "Acemler"e atfedilen on beş kadar saz eserinin yanı sıra "Hintliler"e atfedilen üç saz eseri de bulunuyor. Eserlerin bestecisi olarak gösterilen bu "Hintliler" ifadesinin bu bağlamda kesin bir coğrafi konum göstermekten ziyade bir kültürel ve kronolojik mesafe duygusuna gönderme yaptığı daha büyük ihtimaldir. Osmanlı/Türk musıki geleneğinin İstanbul'da egemen gelenek haline gelme sürecinin bir parçası olarak kendine vârisi olduğunu iddia edeceği yüksek prestijli selefler, uzun geçmişi olan bir teorik altyapı, çok eski bir tarih, muhtelif mitolojik atalar, önemli kurucu şahsiyetler ve besteciler icat etmiş olmasında ve bu icadı sürekli olarak beslemesinde şaşılacak hiçbir şey yoktur.

5 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Otoman Court*, Berlin, 1996, s. 494-503.

6 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburi Küçük Artin-A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, 2002.

Bu açıdan bakıldığı zaman, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan bestecilerin kullandıkları güftelerin bazılarının dilinin Farsça olması bu bağlamda çok büyük önem taşımaz. *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 adet güfte örneğinin on dördü (yani toplamın aşağı yukarı yüzde sekizi) Farsçadır. Güftesi Farsça olan bu on dört eserin dördü murabba', sekizi nakış, ikisi de kârdır. Bu on dört eserin ikisi Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı bestecilere, kalan on iki adedi ise o dönemde artık hayatta olmayan bestecilere aittir. Murabba', semâî ve şarkılara oranla nakışların ve özellikle kârların güftesinin daha sıkça Farsça olmaları durumuna *Hâfız Post* Mecmuası'nda da rastlanıyor, daha sonraki dönemlerde de.[7] Örneğin, Es'ad Efendi'den bir yüzyıl kadar sonra yaşamış olan İsmail Dede Efendi (1778-1846) gibi, bir buçuk yüzyıl sonra Zekâi Dede (1825-1897) de besteledikleri bazı kârlarda Farsça güfteler kullanmayı tercih etmişlerdir. Ama artık Farsça egemen müzikal dil olmaktan çoktan çıkmıştı. Fasıl musıkisi içerisinde Farsça ya kişisel bir fantezi olarak ya da nostaljik bir ciddiyet belirtmek için, dinî musıkide ise (Mevlevî Âyinlerinde) kullanılması zorunlu güfteler bu dilde olduğu için varlığını sürdürmüştü.

Atrabü'l-Âsâr'da 18. yüzyıl başlarındaki İstanbul musıkisinin artık uzak, eski, farklı ve aşılmış olan Osmanlı öncesi Fars ve/veya Arap icra ve uslûba yabancılaşmış olmasının daha başka izlerine de rastlıyoruz.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı her bestecinin (onu aynı zamanda bir fasıl musıkisi icracısı olarak da değerlendirip) sesinin kalitesi ve icra uslûbu hakkında çeşitli yorumlarda bulunur. Her bir bestecinin icra özelliklerine dair, yani "sadâ"sının yanı sıra "eda"sı ve "lehce"si hakkında da birkaç söz söyler. Es'ad Efendi'ye bakılırsa bu bestecilerin bazılarının sesi güzeldi. Bazılarınınki orta karar (burada "mutavassıtü'l-hâl", "mutavassıt", "meyâne" vs. gibi ifadeler kullanılır), bazılarının sesi ise düpedüz kötü ve çirkindi.

Bestecilerin eda ve lehcesi hakkında söyledikleri ise daha basittir aslında. Seslerini ve uslûplarını beğendiği besteciler hakkında birtakım övgü

7 Bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words-A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 156-157.

dolu beylik sözlerle yetinir. Süslü bir nesirle, secîli ifadelere sık sık başvurarak örneğin Tesbihçizâde Emir hakkında

> *"... âvâzı rakîk ve tîz ve lehce-i dilpesendi nezâket-âmiz olup..."*[8]
> [... sesi ince ve tiz ve gönüllerin hoşuna giden lehcesi nezâketli olup...]

Galatalı Osman Çelebi hakkında

> *"... sadâ-yı sûznâkı pür-halâvet ve lehce-i pâkı menba'-yı nezâket olup..."*[9]
> [... yakıcı sesi tatlılıkla dolu ve temiz lehcesi nezâket kaynağı olup...]

Küçük Müezzin Çelebi hakkında ise

> *"... sadâ-yı halâvet-nümâ vü letâfet-bahşâsı pür-te'sîr ve lehce-i dilpesend-i muarazâ-yı gûyâsı bî-nazîr olup..."*[10]
> [... tatlılık gösteren ve letâfet bahşeden sesi çok etkileyici ve gönüllerin hoşuna giden lehcesi benzersiz olup...]

şeklinde ifadeler kullanır. Bu övgü dolu nitelemeler ve süslü ifadeler dönemin müziğinde estetik değerlendirme kıstasları konusunda pek öğretici değildir elbette.

Ancak, *Atrabü'l-Âsâr*'daki altı bestecinin lehcesi ve icra uslûbu hakkında Es'ad Efendi gerçekten o bestecilerin temel bir farklılıklarını vurgulayan önemli bir nitelemede bulunur. Bu altı kişinin icra uslûplarını İstanbul musıkisinin artık yerleşmiş olan estetik yargılarına göre sadece güzel, orta karar veya çirkin olarak nitelemeyi yeterli görmez. Çünkü bu kişiler yerleşik İstanbul icra standartlarına göre farklı ve/veya yabancı olarak algılanan bir tavır, eda, uslûp veya lehceye sahiptiler.

Dolayısıyla, Es'ad Efendi'nin bu kişilerin tavrı hakkında basit bir güzel/orta/çirkin ıskalası üzerinden değil, yerel/yabancı ikilemi üzerinden görüş belirtmesi daha uygun düşüyordu. Es'ad Efendi de bu değerlendirmeyi açıkça dile getiriyor: Güzel veya çirkin olmanın ötesinde, bu altı bestecinin uslûpları İstanbul geleneğinin yerleşik normlarına göre ayrıksı düşüyordu. Bu kişilerin İran müziğini andıran uslûbu Es'ad Efendi'nin tanımına göre "Acemâne" idi. Bu altı kişi şunlardır: Çemenzâde Mehmed Çelebi, Seyyid Nuh, Şehlâ Mustafa Çelebi, Şeştârî Murad Ağa, Ayıntabî Mehmed Bey ve Diyarbakırlı Mehmed Çelebi. Bir kişinin (Trablus doğumlu Derviş Kasım'ın) uslûbunu ise Es'ad Efendi "Arabâne" olarak niteler.

8 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.
9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25a.
10 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.

Bunlardan birkaç örnek verelim. 17. yüzyılın gerçekten önemli bestecilerinden biri olan Seyyid Nuh hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"Gerçi sadâ-yı 'acibü'l-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i dilpesendi Acemâne idi."*[11]
> [Gerçi acayip tavırlı sesi tatlılıkta orta derecede ve sevimli lehcesi Acemâne idi.]

Şeştari Murad Ağa hakkında ise şunları yazıyor:

> *"Sadâ-yı halâvet-bahşası bülend ü hûb ve lehce-i Acemâne-i hoş-edâsı mergûb olup..."*[12]
> [Tatlılık bahşeden sesi yüksek ve güzel, hoş edalı Acemâne lehcesi çekici idi.]

Derviş Kasım hakkında ise şunu okuyoruz:

> *"... âvâz-ı pâkize-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i zibası Arabâne idi."*[13]
> [... temiz tavırlı sesi tatlılıkta orta derecede ve süslü lehcesi de Arabâne idi.]

Atrabü'l-Âsâr'da icra uslûbu "Acemâne" olarak değerlendirilen altı kişiden biri Antep, biri 'Diyar-ı Acem', diğer dördü ise Diyarbakır doğumluydu. Bu kişiler icra uslûplarının İstanbul dinleyicisine gerçekten farklı ve yabancı gelen niteliklerini korumuş olmalıydılar. Çünkü *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgilere göre (Bkz. Tablo 2) Güneydoğu Anadolu'da ve hemen civarında (Antep, Urfa, Diyarbakır, Mardin, Kilis, Halep, Şam vs.) doğmuş olan musıkişinasların sayısı altı değil, tam tamına on yedidir. Es'ad Efendi'nin verdiği bilgiye göre de bunların dokuzu bilâhare İstanbul'a yerleşmişlerdi.

Demek ki bu yöre doğumluların hepsinin uslûp ve lehcesini sistematik olarak ayrıksı, yabancı, "Acemâne" olarak niteleyemiyordu Es'ad Efendi. Ne "diyar-ı İran" doğumlu Avvâd Mehmed Ağa'nın, ne Diyarbakırlı Ahmed Çelebi'nin, ne Halepli Baba Nevâyi'nin, ne Mardinli Kara Mehmed'in, ne de Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde de adı hânende olarak geçen Diyarbakırlı Yahya Çelebi'nin uslûbu hakkında böyle bir sıfat kullanma gereği hissediyor. Yani uzak bir taşra kentinde veya "Diyar-ı Acemde" doğup, tıpkı Şeştarî Murad Ağa gibi, önce farklı bir musıki geleneğinin içinden yetişip, bilâhare İstanbul'daki musıkiye uyum sağlamak, yerel uslûbu öğrenip benimsemek, bu yolda eser vermek, İstanbul'da tanınmış bir besteci ve icracı olmak da pekâlâ mümkündü.

11 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20a.
12 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 29b.
13 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

Ne var ki, bazı musıkişinaslar bu uyumu sağlayamıyor, eski icra uslûplarını devam ettiriyor ve İstanbul'da artık oluşmuş ve iyice yerleşmiş bulunan yerel müzik geleneğine yabancı kalmaya devam ediyorlardı.

Kaldı ki, Kantemiroğlu da *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir çeyrek asır kadar önce kaleme aldığı edvârında peşrev, saz semâîsi, taksim gibi çalgı musıkisi formlarını ayrıntılı bir biçimde tarif ederken sürekli olarak "Acem sâzendeleri" ile "Rûm sâzendeleri" arasındaki form, uslûp ve icra farklarını ısrarla vurgular. İstanbul'da icra edilen saz musıkisinin Acem uslûbundan çok farklı olduğunu her fırsatta belirtir, kimlik farklılığını vurgulayarak da "Acemler"e ait bazı saz eserlerini de notaya alır.[14] Sâzendenin en temel kişisel icra türü olan taksimde bile Acem tarzı yaklaşım ve uslûbun İstanbul'dakinin tam aksi olduğunu söyler. İstanbul'un musıki dünyasına yabancı gelen bu müzik icra uslûbunun varlığını Kantemiroğlu'ndan yirmi yıl kadar sonra Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da kayda değer bir biyografik ve müzikal uslûp özelliği olarak her fırsatta not etmekten geri durmaz.

14 Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Ktp., Y.2768, s. 67, 102.

VII - Bir Biyografik Ansiklopedi Olarak *Atrabü'l-Âsâr*

Atrabü'l-Âsâr'ı kaleme alırken Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin önündeki model klasik dönem Osmanlı şuarâ tezkireleri modelidir, Isfahanî'nin *Kitabü'l-Aganî*'si gibi çok geniş çaplı ve tüketici olmayı amaçlayan bir müzisyenler ansiklopedisi değil. Ne var ki, Sâlim ve Safâyî'ninkiler gibi dönemin şuarâ tezkirelerinin içerdiği sınırlı bilgilere nispetle dahi *Atrabü'l-Âsâr*'ın maddeleri genellikle kısadır. *Atrabü'l-Âsâr*'ın tipik bir maddesi ilgili şahıs hakkında çok fazla somut bilgi içermez.

Bu bilgi eksikliğinin en bariz örneklerini ulema sınıfına mensup olan besteciler hakkındaki biyografilerde görürüz. Bu kişilerin hangi medreselerde okudukları, ne zaman mezun oldukları, bilâhare hangi tarihlerde ve nerelerde müderrislik, nâiblik veya kadılık yaptıkları, hangi tarihlerde hangi ilmiye payelerine ulaştıkları gibi somut biyografik bilgiler *Atrabü'l-Âsâr*'da yoktur. Oysa çok sayıda kadı ve kazasker, birkaç da şeyhülislâm yetiştirmiş bir ulema ailesinden geliyordu Es'ad Efendi. Bizzat ilmiye sınıfının içinde yetişmiş, hem babası hem de bir kardeşi şeyhülislâmlık yapmış ve kendisi de ilmiye kariyerinde derece derece yükselip en yüksek basamağı olan şeyhülislâmlığa ulaşmış olan Es'ad Efendi için ulemaya mensup bestecilerin kariyer bilgilerine erişilmesi hiç de zor değildi. Kendisi de ulemadan olan, İstanbul kadılığı yapmış olan ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan Mirzazâde Sâlim Efendi ise bunun tam tersini yapar. Tezkiresinde ulemaya mensup şairlerin birçoğunun meslekî kariyerlerine dair, bu ulemanın nerelerde ne zaman kadılık yaptıkları, hangi ilmiye payesine ulaştıkları vs. gibi konularda epey ayrıntılı bilgiler verir. İlmiye sınıfına mensup bestecilerin hemen hiçbiri hakkında bu biyografik bilgiler verilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Mirzazâde Sâlim ve Mustafa Safâyî, ikisi de 1720'li yıllarda kaleme aldıkları şuarâ tezkirelerindeki[1] şairler hakkında bazen Es'ad Efendi'nin verdiklerinden çok daha doyurucu bilgiler

1 Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005; Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005.

verirler, meslekî kariyerlerlerindeki aşamaları kaydederler. Birçok şairin hayatıyla ilgili olarak bazı tekil somut olayları ve küçük ayrıntıları naklederler, birçoğunun doğum tarihlerini, aile kökenlerini, kişilik özelliklerini, mesleklerindeki aşamaları ve şiir yazma dışındaki faaliyetlerini naklederler. Şuarâ tezkiresi yazarlarının tezkireye aldıkları kişilerle ilgili ilginç anekdot ve fıkralar ve hayatlarından kesitler verdikleri, şairlikleriyle ilgili olsun ya da olmasın başlarına gelen bazı tekil olayları ayrıntılı bir şekilde anlattıkları da vakidir. Bazen anlatılan bu küçük olaylar sayesinde bir şairin anlamlı ve gerçekçi bir kişilik portresinin çizildiği de oluyor.

Es'ad Efendi'nin ise şahsen tanımış olması muhtemel olan besteciler hakkında bile böyle bir yola girmediğini görüyoruz. İlgili kişinin özeline dair bilgi neredeyse yok gibidir *Atrabü'l-Âsâr*'da. Olan birkaç örnek de şunlardır: Tuhaf tavırları dolayısıyla Hâfız Kömür'ün musıki meclislerinde pek tutulmadığı ve kendisine zoraki bir yakınlık gösterildiğini,[2] buna karşılık Zihnî Efendi'nin hoşsohbet ve tatlı dilli olmasından dolayı devlet büyükleri tarafından pek sevildiği ve hep meclislerine çağrıldığını,[3] Kaptanzâde Ahmed'in ise boylu boslu ve kaba saba bir adam olduğunu[4] belirtiyor Es'ad Efendi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki bir diğer madde başı olan besteci Nasuh Paşazâde Ömer Bey ise meşhur hattat Hâfız Osman'a yakınlığı dolayısıyla dönemin sanat çevrelerinde parmakla gösterilir ("engüşt-nümâ") olmuşmuş Es'ad Efendi'nin yazdıklarına bakılırsa.[5] Bu gibi bilgi kırıntılarının söz konusu bestecilerin derinlikli ve gerçekçi bir portresini çizmeye yetmeyeceği apaçık ortada.

Birkaç kez Sâlim bazı şairlerin sadece ölüm değil doğum tarihlerini de verir. Bazı şairlerin kaç yaşında öldüklerini belirttiği de olur. Birçok isim zaten *Atrabü'l-Âsâr*'la ve Sâlim ile Safâyi tezkirelerine ortaktır. Örneğin, bu iki şuarâ tezkiresinde adları elbette ki müzisyen olarak değil fakat öncelikle şair sıfatıyla zikredilen Hâfız Post, Yahya Nazîm Efendi ve Buhurîzâde Itrî gibi kişiler hakkında Şeyhülislâm Es'ad'ın musıkişinaslar tezkiresinde verilmeyen bazı önemli biyografik bilgilere rastlanıyor.

Yine 1720'li yıllarda kaleme alınmış olan üçüncü bir şuarâ tezkiresi olan İsmail Beliğ tezkiresi ise diğer ikisinden çok farklıdır. Seçtiği yöntem itibariyle Es'ad Efendi tezkiresiyle karşılaştırılmaması gerekir. Sâlim ve Safâyî tezkireleri birer biyografik ansiklopedidirler, Beliğ tezkiresi ise sadece bir şiir antolojisi. Beliğ her şair için sadece bir-iki satırlık teşhis amaçlı kısa biyografik bilgi verir, buna karşılık şiirlerinden uzun örnekler sunar.[6]

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.
3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18b.
4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27b.
5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 36b.
6 Bkz. İsmail Beliğ, *Nuhbetü'l-âsâr li zeyl-i zübdeti'l-eş'âr*, Haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu, Ankara, 1999.

Bir biyografik ansiklopedi olarak baktığımızda *Atrabü'l-Âsâr*'ın hemen göze çarpan diğer bir önemli özelliği de içerdiği bilgilerin hemen hiçbiri için Es'ad Efendi'nin kaynak gösterme ihtiyacını hissetmemiş olmasıdır. Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgiler için hiçbir referans verilmiyor. Es'ad Efendi biyografilerini verdiği musıkişinaslar için bir kez bile bir yazılı kaynağa atıfta bulunmaz, bir kez bile somut bir yazılı veya sözlü kaynak zikretmez. Oysa çoğu şuarâ tezkireleri zaman zaman seleflerine atıfta bulunurlar. Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan tezkire yazarları Sâlim ve Safâyî'nin ikisi de Lâtifî, Âşık Çelebi, Riyâzî, Kınalızâde Hasan Çelebi gibi daha önceki yüzyılların tezkirecilerine sık sık gönderme yaparlar, onları açıkça kaynak olarak kullanırlar veya gerektiğinde eleştirirler. Keza, 18. yüzyıl sonlarında kaleme alınmış olan Esrar Dede'nin Mevlevî şairler tezkiresinde de bu böyledir.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin önünde referans olarak alıp kaynak olarak kullanabileceği, bilgilerini kaşılaştırabileceği, gerekirse model olarak kullanabileceği hiçbir musıkişinas tezkiresi bulunmadığı ileri sürülebilir elbette. Ancak yöntem itibariyle temessül edebileceği çok sayıda şuarâ tezkiresi vardı ve yukarıda da belirttiğimiz gibi, bunların birçoğu somut bilgi açısından *Atrabü'l-Âsâr*'dan daha doyurucudur. Bu tezkirelerde de hem şair hem de musıkişinas olan ve *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan kişilere dair bilgiler vardır. Es'ad Efendi'nin Sâlim ve Safâyî tezkirelerini görüp görmediği, görmediyse nasıl olup da görmediği ve gördüyse de niçin buralardaki bilgileri kullanmamamayı tercih ettiği gibi sorulara verilecek cevaplar ancak spekülatif bir nitelik taşır.

Sonuç itibariyle, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da verdiği tüm bilgileri hangi kaynaklardan aldığına ya da bizzat derlemiş olup olmadığına dair soruyu sormak durumundayız. Bu derlemeyi kendi de bir parçası olduğu İstanbul'un musıki camiasına, döneminin musıki üstatlarına, besteci ve icracılarına başvurarak yapmış olmalıdır. Aşağıda da vurgulayacağımız gibi, tezkiresine madde başı yaptığı bestecilerin gerek üstatlıkları gerekse eserlerinin niteliği hakkında görüş belirtirken her fırsatta bu bestecilerin "herkesçe beğenilmiş olmaları" durumuna atıfta bulunur. Bu tür ifadelerin bir nedeni belki de budur. Yani sadece bestecilerin üstatlıklarını tescil etmek amacıyla değil, onların biyografilerini yazmak için gerekli bilgileri de musıki camiasından şifahi olarak derlemiş olması. Es'ad Efendi'nin bilgilerini bizzat derlemiş olması, döneminin musıki üstatlarının görüşlerine bizzat başvurmuş olması, *Atrabü'l-Âsâr*'da öne sürdüğü görüşlerin dönemin müzik kamuoyunun fikirlerini gerçekçi bir şekilde yansıtıp yansıtmadığı ise apayrı bir sorundur.

Bunu tersten (*a contrario*) doğrulayan bir olgu da şudur: Doksan yedi bestecinin üçü hakkında Es'ad Efendi bestecilerin kendilerinden veya

İstanbul'un musıki kamuoyundan doğrudan doğruya bilgi edinemediğini açıkça ifade eder. Es'ad Efendi bu kişiler hakkında verdiği birtakım bilgilerin *bazı sikattan menkul* olduklarını, yani "bazı sözüne güvenilir kişilerden alınan duyumlara" dayandığını açıkça söyer. Bu konuda istisna teşkil eden bu üç besteciden ilki Diyarbakırlı Ahmed Çelebi, ikincisi yine Diyarbakırlı olan Çuvaldızzâde İsmail Efendi ve diğeri de Basra Valisi Ali Paşa'dır. Bunların üçünün de İstanbul'dan uzak yerlerde yetişip oralarda yerleşik olmaları, dolayısıyla da kendileri hakkında ilk elden güvenilir bilgi edinmenin daha zor olması basit bir tesadüf olmasa gerektir.

Atrabü'l-Âsâr'da Diyarbakır doğumlu sekiz besteci vardır (Bkz. aşağıda Tablo 2). Bu durum Ahmed Çelebi ve Çuvaldızzâde İsmail Efendi dışında kalan diğer altı kişinin İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'un dünyasında iz bırakmış olduklarını, dolayısıyla da Es'ad Efendi'nin birtakım rivayetlere başvurmak durumunda kalmadığını varsaymak için bir karine teşkil edebilir. Es'ad Efendi hangi dönemde yaşamış olurlarsa olsunlar yukarıda adlarını saydığımız üç kişi dışında başka hiçbir besteci hakkında bilgi toplamak için rivayetlere başvurmak durumunda kalmış olduğunu ima eden ifadeler kullanmaz ve gerek kronolojik gerekse coğrafi mesafe ne olursa olsun hep ilk elden bilgi edinmiş olduğu izlenimini verir.

Durum ne olursa olsun, Es'ad Efendi'nin verdiği tüm somut biyografik bilgilerin doğruluğuna da her zaman yüzde yüz güvenmek mümkün değil. Bunları mümkün oldukça başka kaynaklar da kullanarak teyit etmek gerektiği açıktır. Bu ihtiyaca örnek olarak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı yaptığı Şeyh Yusuf Dede'yi gösterebiliriz.[7] Es'ad Efendi'nin "Şeyh Yusuf Mevlevî-i Çengî" hakkında verdiği bazı bilgilerin yanlışlığına Esrar Dede kendi tezkiresinde işaret eder.[8] 1790'lı yıllarda kaleme aldığı Mevlevî şairler tezkiresinde Neyzenbaşı Yusuf Dede hakkında şöyle yazıyor Esrar Dede:

> *"Es'ad Efendi Tezkire-i Hânendegânda mevlidi nâ-malûm deyip çeng nâm saz-ı gayr-ı meşhûru nevâht etmekte maharetleri olmağla Çengî Yusuf Dede diye ma'rufturlar deyip feza'il ü kemâlâtların vâfir bahs eyler."*[9]

7 Yusuf Dede hakkında bkz. Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-736; Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musıki*, Ankara, 1947, s. 36-37.

8 Bkz. Esrar Dede, *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlevîye*, Haz. Dr. İlhan Genç, Ankara, 2000.

9 Aynı eser, s. 532. *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlevîye*'nin aynı maddesinde Esrar Dede Safâyî'nin şuarâ tezkiresinde Şeyh Yusuf Dede hakkında verdiği bilgiyi de eksik bulur ve Safâyî'nin ifadelerini açıkça "ta'bir-i hâm" (yanlış yorum) olarak niteler. Keza, Esrar Dede aynı maddede Sâkıb Dede'nin Mevlevî ileri gelenlerinin biyografilerini içeren *Sefîne-i Nefise-i Mevlevîyye*'sinde aynı Yusuf Dede hakkında verdiği bilginin kronolojik açıdan tutarsızlığını eleştirir ve Yusuf Dede'nin ölüm tarihinin doğrusunu verir.

> [Es'ad Efendi Tezkire-i Hânendegânda doğum yeri bilinmiyor deyip çeng adlı hiç bilinmeyen bir sazı çalmakta mahir olduğundan dolayı Çengî Yusuf Dede diye tanınmış olduğunu söyleyip faziletleriyle becerilerinden uzun uzun söz eder.]

Oysa Esrar Dede'ye göre Mevlevî Yusuf Dede'nin doğum yeri pekâlâ biliniyordu. Yusuf Dede Konya doğumluydu. Asıl sazı ney olan Yusuf Dede'nin çeng denen sazla da hiçbir ilgisi yoktu ve kendisi hem Galata hem de Beşiktaş Mevlevîhanelerinin neyzenbaşılığını yapmış, bilâhare Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi olmuştu. Bunu söyledikten hemen sonra da Esrar Dede yukarıdaki alıntıda müstehzî bir ifadeyle ve bir besteciye medh ü senâ etmenin hiçbir zaman onun hakkında somut bilgiler vermenin yerini tutamayacağını ima etmek istercesine Es'ad Efendi'nin "Yusuf Dede'nin fazilet ve becerilerinden uzun uzun söz etmesi"ne değinir.

Şeyh Yusuf Dede'nin neyzen olarak büyük bir şöhret sahibi olduğunu, İstanbul'un önde gelen neyzeni olarak telakki edildiğini Evliyâ Çelebi de teyit eder. Evliyâ Çelebi çengzenler listesinde değil, İstanbul neyzenlerinin başında "neyzenlerin serfirazı" dediği ve ney üflediği zaman herkesi duygulandırıp ağlattığını söylediği Yusuf Dede'nin adını zikreder.[10] Keza, Safâyî de tezkiresine şair sıfatıyla madde başı olarak aldığı Yusuf Dede'nin uzunca ve nispeten ayrıntılı bir biyografisini verir, onun Konya doğumlu olduğunu söyler, neyzenliğini göklere çıkarır fakat aynı zamanda çeng-zen olduğundan hiç söz etmez.[11]

Bir tezkiredeki bilginin bir diğerince nakzedilmesi veya başka kaynaklar tarafından düzeltilmesi her zaman mümkündür tabii. Keza, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı yaptığı Derviş Sadâyî ve Derviş Ömer'in Mevlevî tarikatine mensup olduklarını söylemesi de doğru değildir. İbrahim Gülşenî'nin halifesi olan Derviş Ömer, Gülşenî tarikatını Mısır'dan İstanbul'a getiren kişidir ve Evliyâ Çelebi'nin musıkide hocası olmuştur.[12] Evliyâ Çelebi'nin "fenn-i zikirde hakkâ ki Gülşenî tarikatının zâkiri ve şakiri idi"[13] şeklinde söz ettiği bir diğer Gülşenî dervişi olan Derviş Sadâyî'nin ise 1655'te Bursa'da vefat ettiğini *Atrabü'l-Âsâr*'dan değil, Bursalı İsmail Beliğ'in verdiği bilgiye dayanan Sadeddin Nüzhet'ten öğreniyoruz.[14]

10 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303.

11 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-734.

12 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 301.

13 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 302.

14 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 34.

a) Sıralama

Atrabü'l-Âsâr'daki sıralamadan önce kısaca söz edelim. *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde (*Dibace*) Es'ad Efendi tezkiredeki sıralamanın alfabetik (*"ber nehc-i hurûf-ı tehecci"*")[15] olacağını belirtiyor. Diğer alternatifi de tezkireye madde başı olacak kişilerin adlarının ilk harflerini alfabetik değil, bazı şuarâ tezkirelerinde görüldüğü şekilde ebcedî sıraya sokmak idi.

Ne var ki, Es'ad Efendi'nin seçtiği alfabetik sıralamanın da homojen bir şekilde uygulandığını göremiyoruz. Es'ad Efendi bu alfabetik sıralamayı her zaman hal tercümesi verilen kişinin öz adını esas alıp madde başına bu adı koyarak yapmaz. Bazen bu amaçla kişinin lakabını, nisbesini, aile adını veya mahlasını kullanır. Bu takdirde de lakap, nisbe veya mahlasın hemen ardından kişinin gerçek ismini verir. Örneğin, "Buhurîzâde" olarak alfabetik sıraya "be" harfinde sokulan kişinin öz isminin Mustafa olduğu, "Hâfız Post" lakabını taşıyıp ona göre "ha" harfine konmuş kişinin öz adının Mehmed, madde başı olan "Çuvaldızzâde"nin gerçek isminin İsmail olduğu hemen belirtiliyor. "Tavukçuzâde" lakaplı kişinin adının Abdullah, "Kapudanzâde"nin isminin Ahmed, "Sütçüzâde"nin isminin İsa, "Gülcübaşızâde"nin isminin Mehmed, mahlâsı "Nazîm" olan ve sıralamaya o adla giren kişinin adının da Yahya olduğu hemen belirtiliyor. Reşid Çelebi maddesinde ise Reşid'in mahlas, kişinin öz adının da Mehmed olduğu belirtilmemiş.

Bazen de bestecinin öz ismi ve lakab ya da nisbesi birlikte veriliyor ve alfabetik sıralamaya bu şekilde giriyor: Çârşeb Mustafa Ağa, Şîve Ahmed Çelebi, Sarı Bâkî, Nasuh Paşazâde Ömer Bey, Kara Mehmed, Çemenzâde Mehmed, Hâfız Post veya Hâfız Kumral Mehmed Efendi'de olduğu gibi. Galatalı Ahmed Çelebi'nin lakabının "Nane" olduğunu ve bestecinin asıl bu lakabıyla tanındığı ise adından hemen sonra biyografi metninin içinde belirtiliyor. İkisi de elif harfinde yer alan iki Ahmed Ağa'yı birbirinden ayırmak için ise birine "Ahmed Ağa es-Selânikî", diğerine de "Ahmed Ağa elmehter" şeklinde birer başlık atılmıştır.

Eğer alfabetik sıraya konan musıkişinasın ismi veya lakabı ise ve o kişi aynı zamanda şair ise şairin mahlası da hemen ardından ilave ediliyor. Madde başı olarak alınan Halil Efendi'nin mahlâsının Zekî, Odabaşızâde Mehmed Efendi'ninkinin Rızâ, Serhânende Hasan Ağa'nınkinin Hulûs, Ahmed Çelebi'ninkinin Verdî, Osman Çelebi'nin mahlasının da Vehbî olduğu hemen belirtiliyor örneğin. Yok eğer kişinin en az adı kadar önemli bir lakabı veya nisbesi varsa bunlar da hemen ilave ediliyor, Receb'lerden birinin Taşçızâde Receb olarak, diğer Receb Çelebi'nin ise Âb-rîzî (ibrikçi) Receb olarak tanınmaları gibi. Bursalı Talib Efendi için adından hemen sonra gelen *"İsmi Ahmed... Kürdzâde dahi derler..."* ifadesi de aynı anlamı taşır. Kişinin hem mahlası hem de birden fazla lakabı varsa hepsinin birden zikredildiği de oluyor. Örneğin, ilgili maddesinin başında Mısır kadılarından olan Kasımpaşalı Halil Efendi hakkında duyduklarının hepsini sıralıyor gibidir Es'ad Efendi: "*Mahlası Zekî'dir. Devrân Bacızâde ve Çengî Halil ve Nasuh Paşazâde Halili dahi derler.*"[16]

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı iki kişinin lakaplarının kendilerine niçin takıldığını açıklama ihtiyacını hissetmiş olması da ilginçtir. Memiş Ağa'nın lakabı "Kaftanî"dir. Es'ad Efendi'nin açıklaması şöyle: *"Mirî kaftancısı akrabasından olmağın Kaftanî Memiş Ağa dahi derler."*[17] Memiş Ağa'nın akrabasından biri Saray'a kaftan tedarik ediyordu anlaşılan. Keza Musalli Efendi'nin "Ebezâde" diye anılmasının annesinin Saray ebesi olmasından dolayı olduğunu öğreniyoruz: *"Validesi Enderûn-ı Hümâyun kabilesi* [ebesi] *olmağın Ebezâde dahi derler."*[18]

Bazen alfabetik sıraya giren isim veya lakap değil kişinin meslek veya statüsüdür, Na'thân Abdî'nin adının "ayn" değil de "nun" harfinde, Şeyh Yusuf'un adının "şin", kendi adları ne olursa olsun ve bu adların da alfabetik sırasını ka'le almaksızın bütün dervişlerin "dal" harfi altında sıralanması gibi. Bazen de kişinin başka bir niteliğidir önde gelen: Avvâd Mehmed Ağa'nın "mim" değil "ayın" harfinde, Tavukçuzâde Abdullah Efendi'nin "ayın" değil "tı" harfinde, Hacı Kasım Tanburî'nin, Hâfız Kömür'ün ve Hâfız Rif'at'ın "ha" harfinde, Kara Mehmed'in de "kaf" harfinde sıraya konmuş olmaları gibi. Ancak burada da sabit bir sistem aramamak gerek. Galatalı Osman Efendi, Osman Ağa ve Osman Çelebi "ayın" harfinde yer alırken Koca Osman Çelebi ne hikmetse "kaf" harfindedir.

Anlaşılan tezkiresine aldığı musıkişinasların sıralaması konusunda Es'ad Efendi tutarlı ve sistematik bir tercih yapma yoluna gitmemiştir. Hal tercümesini verdiği kişinin adından, aile adı, baba mesleği, mahlas veya lakabından o dönemde en çok bilinen ve kullanılanı veya kendisine intikal edeni hangisi ise onu ön plana almıştır. Kişi İstanbul'un müzik çevrelerinde genellikle bu isimlerden hangisiyle anılmakta ise onu öne almış, alfabetik sıraya bu nitelemeyi sokmuştur.

Bu konuda en çarpıcı örnek kuşkusuz Tomtom Kaptan mahallesinin imamı olan Abdullah Efendi örneğidir. Abdullah Efendi Tophane civarındaki Tomtom Kaptan mahallesinin hem imamı hem de mahalle mektebinin hocasıydı. İstanbul'da o dönemde bu kimliğiyle tanındığı için olsa gerek, *Atrabü'l-Âsâr*'da yerini kendi adının baş harfinde değil sâkini, mektebinin muallimi ve camisinin imamı bulunduğu mahallenin adının baş harfi altında

15 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.

16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14a.
17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31a.
18 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.

bulur Abdullah Efendi, yani "tı" harfinin altında. Böylece *Atrabü'l-Âsâr*'da bir mahalle adı da alfabetik sıralamaya girmiş olmaktadır.

Andelîb Çelebi'nin bu adının bir lakap mı yoksa gerçek bir ad mı olduğu ise belli değildir. Muhtemelen lakaptır. Evliyâ Çelebi de ondan "Andelîb Çelebi" olarak söz eder. Bir bestecinin ise sadece aile adını veriyor Es'ad Efendi: "Hobyârzâde" olarak tezkireye madde başı olarak giren kişinin mahlas veya lakabı bir yana, öz adını dahi bilemiyoruz. Adları Es'ad Efendi tarafından verilmeyen üç besteci daha vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Örneğin, Baba Nevâyî maddesi "ismi..." diye başlar fakat burada Es'ad Efendi'nin doldurmadığı bir boşluk vardır. Keza Pîrî Çelebi maddesi de "ismi..." diye başlar ve hemen ardından o kişinin doğum yeri belirtilir. Aynı şekilde, *Atrabü'l-Âsâr*'ın burada kullandığımız [İÜKTY 6204] nüshasında Hâfız Kumral'ın da adı zikredilmez. Bu bestecinin adının Mehmed olduğu başka bazı nüshalarda kayıtlıdır.

Es'ad Efendi'nin örnek aldığı şuarâ tezkirelerinin kaçınılmaz mantığını *Atrabü'l-Âsâr*'da aramak ve bulmak mümkün değil. Şuarâ tezkirelerinde şairlerin mahlaslarının esas alınmasını ve bu mahlasların ya düz alfabetik sırayı (Es'ad Efendi'nin ifadesiyle "*ber nehc-i huruf-i tehecci*") veya ebcedî sırayı izlemesini gerektiren bir teamül vardır. Bazen de şair padişahlara veya şiirle meşgul olmuş başka devlet büyüklerine şiirdeki mahlasları ne olursa olsun tezkirenin en başında yer verilir. Ama şuarâ tezkirelerindeki sıralamada dikkate alınan da sadece ve sadece şairin şiirdeki mahlasıdır, öz adı ya da olası başka takma ad ya da lakapları değil. Bu diğer adlar, doğum yerleri veya nisbetler ise sadece mahlasları aynı olan şairleri birbirlerinden tefrik için biyografi metni içinde kullanılır.

Sonuç itibariyle, Es'ad Efendi'nin sıralama seçiminde baştan sona tutarlı bir kıstas aramak boşunadır. Ayrıca, normal alfabetik sırayı izlerken bile Es'ad Efendi her harfin altında sıraladığı bestecileri o harfin içerisinde ikinci bir kıstasa veya başka bir mantığa göre de sıraya koymaz. Her harfin altında örneğin bestecinin adının ikinci harfine veya diğer bir ad veya lakabına göre alfabetik bir sıra izlenmiş değildir. Burada bestecinin ölüm tarihine veya meşhur olduğu padişahın dönemine göre kronolojik bir sıralama da aramamak gerekiyor. Es'ad Efendi aynı harfin içinde benzer adlı bestecileri art arda sıralamak yoluna da gitmez.

b) Temel kimlik bilgileri

Tipik bir *Atrabü'l-Âsâr* maddesi madde başı olan kişinin kimliğiyle ilgili neler içeriyor? Bugünün gözüyle baktığımızda (ve Sâlim tezkiresi misali dönemin süslü ve ağır inşa uslûbunu ayıkladıktan sonra) Es'ad

Efendi'nin her besteci hakkında verdiği somut bilgilerin aslında epey kısıtlı olduğunu görürüz. Sırayla sayacak olursak, isim/lakap/nisbe/mahlas dizisinden sonra hemen şahsın doğum yeri ("*mevlid*"), yaşadığı ve şöhret kazandığı yer ("*mevtın*") ve musıki dünyasında meşhur olduğu dönem ("*dem-i iştiharı*", "*zaman-ı şöhreti*", "*kemal-i iştiharı*", "*vakt-i iştiharı*" vb. gibi ifadelerle) yer alır. Bunlar mutlaka Es'ad Efendi'nin çok önem verdiği ve/veya çok kolay ulaşılan bilgiler olmalıydı ki *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin doksan beşi için bu biyografik bilgilerin üçü de veriliyor.

Madde başı olan doksan yedi musıkişinasın her biri için verdiği bestelenmiş eser sayıları ve bu eserlerinden seçilmiş birer-ikişer güfte örneği bir yana bırakılırsa, Es'ad Efendi'nin verdiği en yaygın bilgi türü yukarıdaki bu üç ögeyi kapsıyor. Bu üç tür bilgi kişinin müzikal kimlik bilgilerinin bir parçası addediliyor olmalıydı.

Ne var ki, bu üç ögenin herhangi biri için *Atrabü'l-Âsâr*'da somut kronolojik bir kesinlik aramak beyhudedir. Doğum yerinin yanı sıra bir tek kişinin bile doğum tarihi belirtilmez. Ölüm tarihi verilen bestecilerin ise takribî olarak da olsa kaç yaşlarında vefat ettiği söylenmez. Es'ad Efendi tezkirenin yazımı esnasında berhayat olduklarını ima ettiği III. Ahmed döneminde şöhrete kavuşmuş olan bestecilerinin yaşını da vermez. Kaldı ki, hiç kimse hakkında "meşhur olduğu dönemi" yıl veya tarih vererek de belirtmiyor Es'ad Efendi. Onun gözünde önemli olan, hal tercümesi verilen kişinin sadece hangi Osmanlı padişahının saltanat yıllarında şöhrete kavuştuğudur (Bkz. aşağıda Tablo 1).

Ayrıca, bu doksan yedi bestecinin sadece yirmi birinin ölüm tarihi belirtilmiştir. Ölüm tarihi verilen bu yirmi bir kişi içinde de sadece üç tanesinin öldüğü yer hakkında bilgi veriyor Es'ad Efendi. Seyyid Nuh Hicrî 1126 yılında (Milâdî 1714) Diyarbakır'da, Çömlekçizâde Receb Çelebi Hicrî 1103 yılı sonlarında (1692) Mısır'a doğru seyahat ederken yolda (ama tam mekân belirtilmiyor), Küçük Müezzin Mehmed Efendi ise Hicrî 1129 yılında (1717) Edirne'de vefat etmişlerdir.

Ayrıca, kişilerin büyük çoğunluğunun aldığı musıki eğitimi hakkında birkaç söz söylenir ama ileride değineceğimiz gibi buradaki bilgi pek anlamlı değildir. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan doksan yedi bestecinin yetmiş beşi hakkında meslekleri, sosyal statüleri ve/veya uğraşlarına dair bilgi vardır. İstanbul'un Osmanlı musıki geleneğinin sosyal ve ekonomik dayanaklarına dair esas bilgi kaynağı da buradadır.

c) Genel yaklaşım: Şekilcilik ve mesafe

Atrabü'l-Âsâr'ın maddelerinin içerdiği diğer somut bilgilere geçmeden önce tezkirenin yapısı ve Es'ad Efendi'nin madde başı yaptığı bestecilere gerek şekil gerekse içerik açısından genel yaklaşımı üzerinde kısaca durmakta yarar var.

Tezkirede göze çarpan ilk özellik çeşitli maddelerin uzunluk açısından birbirlerinden çok da farklı olmamalarıdır. Tezkirenin en uzun maddeleri Buhûrîzade, Koca Osman Çelebi, Hâfız Post, Nazîm Çelebi gibi en tanınmış bestecilere aittir. Bu maddeler en kısa maddelerin (Pîrî Çelebi, Derviş Kasım, Hobyârzâde, Avvâd Mehmed Ağa vs.) aşağı yukarı iki ya da iki buçuk katı uzunluğundadır. *Atrabü'l-Âsâr*'ın baştan sona aynı elden çıkmış olan [İÜKTY 6204] yazmasında Itrî yirmi üç, Nazîm Çelebi yirmi dokuz, Hâfız Post da yirmi beş satırlık yer işgal eder. Tezkirenin en kısa maddeleri olan Derviş Kasım ve Pîrî Çelebi maddeleri dokuzar, Hobyârzâde maddesi de on bir satırlıktır.

Oysa Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Sâlim ve Safâyî'nin şuarâ tezkirelerinde bahse ancak değecek olan ve dolayısıyla topu topu birkaç satırlık yer işgal eden ve şiiri bir iki beyitle temsil edilen şairler bulunabildiği gibi, bazı şairler hakkında sayfalar dolusu biyografik bilgi ve eserlerinden uzun uzadıya örnekler veriliyor. Zaman zaman kişisel tercihlerini, karşılaştırmalarını, sübjektif yargılarını da belirtmekten geri durmaz bu iki tezkire yazarı. Yani şuarâ tezkirelerinde şaire verilen yer, onun işgal ettiği hacim tezkire yazarının o şaire verdiği önemle bire bir orantılıdır.

Atrabü'l-Âsâr'da ise daha uzunca olan maddelerde Es'ad Efendi'nin verdiği bilgi miktarı ve türleri de diğerlerinkinden farklı değildir. *Atrabü'l-Âsâr*'da diğerlerinden biraz daha uzunca olan maddelerin uzun olmalarının nedeni o besteciye dair çok daha ayrıntılı ve somut biyografik bilgiler verilmekte olması ya da eserlerinden daha çok sayıda örnek verilmesi kesinlikle değildir. Besteciler hakkındaki temel bilgi ögeleri, verilen biyografik bilginin türleri, eserlerinden verilen örneklerin sayısı esas itibariyle hep aynıdır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ancak, daha meşhur veya daha önemli addedilen bestecilerde Es'ad Efendi'nin uslûbu daha ağır ve ağdalı, övgü dolu cümleleri daha sanatlı ve çok daha uzundur. Maddelerin hacmindeki fark bilgi dağarcığından değil, övgünün uzunluğundandır.

Madde başı olan bestecinin önemi, büyüklüğü, etkisi ne olursa olsun, bestelerinden hep ya bir ya da iki örnek veriyor Es'ad Efendi. Örneğin, tezkiredeki maddesi gayet kısa olan Cevher Ağa veya Avvâd Mehmed Ağa için de, ilgili maddesi nispeten uzun olan Hâfız Post, Buhurîzâde Itrî veya Yahya Nazîm Çelebi için de ikişer güfte örneği veriliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Mad-

de başı olan bestecinin yaşadığı dönem ile *Atrabü'l-Âsâr*'da ona ayrılan maddenin uzunluğu veya verilen bilginin türleri arasında da herhangi bir ilişki göze çarpmıyor. Yani tezkirenin metninde Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan ve elinin altında olup bizzat tanıyabileceği besteciler hakkında daha fazla bilgi toplama yoluna gittiğini ve/veya daha önceki dönemlerin bestecilerinin eserlerini gözden kaçırdığını veya ciddi bir şekilde ihmal ettiğini gösterecek herhangi bir ipucu yok.

Özetle, Es'ad Efendi'nin verdiği somut bilgi miktarı ve türü ne ilgili kişinin yaşadığı zaman veya mekânla ne de o bestecinin şöhreti, önemi, konumu, etkisi veya eserlerinin kalitesiyle ilişkilidir. Besteciler sosyal ve siyasi konum ve prestijlerine veya iktidara yakınlık derecelerine göre de farklı bir muameleye tâbi tutulmuyorlar. Rumeli kazaskeri ile çömlekçi esnafına aynı *a priori* değer veriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a baktığımızda esas kıstasın kişiye yönelik bir önyargı değil onun musıkideki başarısı olduğunu açıkça görürüz. *Atrabü'l-Âsâr*'da bazı şuarâ tezkirelerine benzer şekilde bestekâr padişah veya devlet büyüklerine ayrılmış bir bölüm de yoktur.

Es'ad Efendi kendi kişisel tercihlerini maddelerin içerik ve uzunluklarına yansıtmadığı gibi İstanbul'un musıki camiasının yerleşik tercihlerini de maddelerin hacim ve içeriğinde bulmak mümkün değil. Gerçi eğer dikkatle incelenirse *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin çağdaşı olmayan bestecilerin biyografilerinde tezkire yazarının çağdaşlarına nispetle az da olsa bir miktar bilgi kaybı söz konusu olduğu görülebilir. Örneğin, *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazılış tarihinden yarım asır kadar öncesine gittiğimizde IV. Mehmed dönemine ve daha öncesinde ünlenmiş bestecilerin meslek, statü veya sosyal konumlarına dair bilginin Es'ad Efendi'nin kronolojik olarak daha yakınında olan 18. yüzyıl bestecilerine göre daha kıt olduğunu görürüz. Bu da pek şaşırtıcı değildir.

Ne var ki, Es'ad Efendi her şeyden önce hem şekle önem vermiş hem de herkese eşit mesafede durmayı amaçlayan bir yaklaşım benimsemiştir. Es'ad Efendi besteciler hakkında mümkün olduğu kadar çok bilgiyi bulup aktarmayı, bestecinin kişisel özelliklerini veya izlediği güzergâhı ön plana taşımayı hedefleyen geniş ve ansiklopedik bir yaklaşımı, anlatımcı bir uslûbu değil, sıralamayı ve belli ifade kalıplarını daha çok önemseyen dengeli, şekilci ve mesafeli bir uslûbu benimsemiştir.

Tezkiresine aldığı tüm bestecilerle arasındaki mesafeyi aynen korumaya çalışan Es'ad Efendi'nin bu yaklaşımdan bir tür "objektiflik" ve saygınlık beklediğini sanıyoruz. Dolayısıyla hem *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olacak bestecileri seçerken, hem de hal tercümesine işlenecek bilgileri ayıklarken kendi kişisel müzik zevk ve tercihlerini yansıtmaktan mümkün olduğunca imtina ettiğini söylemek mümkün. Serdettiği birkaç ılımlı olumlu ya

da olumsuz görüşü de zaten sadece kendi fikrine değil, musıki camiasının tümünün görüşlerine dayandırdığını sık sık ifade eder. Es'ad Efendi'nin sergilediği bu genel tavırda bizzat kendisinin de müzisyen ve besteci olması ve o dönem İstanbul'unun müzik dünyasının bir parçası bulunması etken olmuş mudur, bilemiyoruz. Diğer yandan ulema sınıfına mensup olması ve kadılık yapıp adalet dağıtmakla mükellef bulunması dolayısıyla herkese az çok eşit mesafede durup bu konuda tarafgir görünmek istememesi gibi bir etkenin payının da ne olduğunu bilmek mümkün değil.

Bu bağlamda bir de Es'ad Efendi'nin tezkire kapsamına aldığı musıkişinasların seçimi ve değerlendirme kıstasları konusu var. Sâlim ve Safâyî'ninkiler de dahil olmak üzere birçok şuarâ tezkiresi kapsamlarına gerek şairliğe özenip "müteşâir" diye anılan kişileri gerekse önemsiz ve/veya kötü şairleri almakta hiçbir beis görmemişlerdir. Bu tezkireciler şurada burada birkaç şiirine rastladıkları kötü ya da önemsiz bir şairi kitaplarına madde başı olarak alırlar ve fakat bu kişinin kötü şair olduğunu ve şiirlerinin fazla dikkate alınır tarafı olmadığını açıkça söylemekten geri durmazlar. Bunun bir iki örneğini verelim. Şermî mahlâslı bir şair hakkında şöyle yazıyor Mirzazâde Sâlim:

> *"Eş'arında çendân halâvet ve güftârında murâd üzre letâfet yoktur."*[19]
> [Şiirlerinde o kadar tatlılık ve sözlerinde arzulanan hoşluk yoktur.]

Keza Safhî mahlâslı şair hakkında da Sâlim şu ağır yargıyı vermekten çekinmez:

> *"Eğerçi eş'arı bisyardır fe-ammâ pâkize-güftâr değildir."*[20]
> [Gerçi şiirleri çoktur ancak temiz sözlü değildir.]

Kazara o sıralarda İstanbul'da bulunduğunu söylediği Müfîdî mahlâslı bir şair hakkında da:

> *"Eğerçi eş'arı öyle nâzik ü bî-bahâne değildir fe-ammâ hâline göre yine levendânedir."*[21]
> [Gerçi şiirleri öyle ince ve eşsiz değildir ama adamın durumuna göre yine de gösterişlidir.]

Safâyî de eserlerinden dört beyti örnek olarak verdiği Nasibî mahlâslı bir şair hakkında pek acımasız bir yargıda bulunur:

19 Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (Haz. Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 427.
20 Aynı eser, s. 465.
21 Aynı eser, s. 627.

> *"Şâhid-i eş'ârı şive vü manâdan bî-nasibdir."*[22]
> [Şiirlerinden bu örnekler incelikten ve anlamdan nasibini alamamıştır.]

Daha önceki dönemlerin şuarâ tezkirelerinde de bu türden ağır yargılara rastlanır. Örneğin, 16. yüzyıl tezkirecilerinden Latifî, mahlası Harirî olan Bursalı bir şair hakkında hiç çekinmeden şunu yazar:

> *"İcad ve tasavvufta cevelân-ı tab'ı yoktur ve eş'ar-ı şuarâ-yı kudemâdan tazmin ve teraşi çoktur."*[23]
> [Tabiatında yaratıcılığa ve tasavvufa yer yoktur ve eski şairlerin şiirlerinden aktarması ve ganimeti çoktur.]

Oysa Es'ad Efendi tezkiresini kaleme alırken kendi kişisel müzik zevk ve tercihlerini *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıtmadığı gibi, genellikle olumsuz yargılar yürütmekten mümkün olduğunca kaçınarak Sâlim'in, Safâyî'nin ve diğerlerlerinin açık sözlü ve tavizsiz tavırlarını peşinen dışlamış görünüyor. Es'ad Efendi'nin yaklaşımının belli bir dönem içinde herkese, iyi veya kötü her musıkişinasa ve besteciye ulaşmayı şiar edinmiş, kuşatıcı ve tüketici bir tavır olmadığını söyleyebiliriz. Es'ad Efendi iyisiyle ve kötüsüyle tüketici ve kuşatıcı bir besteci ve musıkişinas katalogu yapmayı amaçlamış değildir. *A priori* olarak bestecilere hüsnüniyetle yaklaştığını kendisi de tezkirenin önsözünde ima ediyor gibidir. Kullanacağı uslûbu şöyle tarif ediyor Önsözünde:

> *"... etvâr u âsârların muhbir güftâr-i âşinâyî ve şirîn-kâr ile tahrir ü tafsîle şüru' ve ol sahâyif-i pür letâyifi..."*[24]
> [... tavırlarını ve eserlerini dostluk ve tatlılık sözleriyle yazmaya ve ayrıntılı biçimde anlatmaya başlayıp o letâfet dolu sayfaları...]

Sonuç olarak da kötüler hakkında kişisel görüş belirtmesine gerek kalmaz. Kötü veya yetersiz besteciler de bulunduğunu bildirir ama onları tezkireye almamayı tercih eder. Bunu da kendisi *Atrabü'l-Âsâr*'ın sonsözünde (*Hâtime*) açıkça ifade eder.

> *"İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bîr olan ricâl-i maarif-meâlden ma'ada eslâf ve ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şi'ar dahi vardır ki lâkin ba'zısının ahvâl ü âsârına 'adem-i ıttıla'dan ve bazı dahi gerçi sahib-i eserdir ancak ber vech-i tam 'ilm ü amel-i fenn-i*

22 Bkz. Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 601
23 Latifî, *Tezkire*, İstanbul, 1314, s. 130.
24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.

elhân-ı tarâb-encâmda fa'ik-i mâ-lâ-kelâm olmadığından terkîm u tastîr olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifa olunmuşdur."[25]

[Bu yorum sayfasına resmedilmiş olan bilgi sahibi kimselerden başka eskilerden ve yenilerden otuz kadar neş'eli hânende daha vardır. Ancak, bazısının durumları ve eserleri hakkında bilgi sahibi olunamadığından, eserleri bulunanların ise neş'e veren musıkinin gerek teorisinde gerekse pratiğinde tam anlamıyla sözü edilmeye değer bir üstünlükleri bulunmadığından bunlar yazıya dökülüp anlatılmayıp yazılmış olanların sayısıyla yetinilmiştir.]

Bu ifadelerine bakılırsa Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir önemsiz ya da kötü besteciye yer vermemeyi prensip itibariyle ve önceden seçmiş olmalıdır. Bestesi olmayan veya bestelerini yetersiz gördüğü musıkişinasları – onları ismen zikretmekten de kaçınarak– tezkire harici bırakmayı peşinen kabul etmiş, seçimlerini ona göre yapmıştır. Diğer bir deyişle, estetik ya da müzikal riske girmemeyi, dönemin genelgeçer zevk ve tercihlerine aykırı negatif bir görüş belirtmemeyi seçmiştir Es'ad Efendi. Gerçi tezkirecinin sistematik olarak herkese methiye düzmeye soyunduğunu söylemek de Es'ad Efendi'ye haksızlık olur elbette. Ama gerçekten kişisel, özgün, sübjektif bir görüş veya beğeni yelpazesi ortaya koyup bizzat neyi veya kimi beğendiğini veya beğenmediğini açıkça belirtmek yerine Es'ad Efendi nedense genel ve muğlâk "ortak zevk-i selim" türünde bir kavramın ardına gizlenmeyi seçer.

Es'ad Efendi'nin tezkireye almayı seçtiği besteciler hakkında kullandığı niteleme ve sıfatlar da ilginçtir. Bunlar hem çok sınırlıdır hem de şahsî bir zevki veya tercihi ifade etmemeye özen göstererek seçilmiş gibidirler. Tezkireye almaya karar verdiği bestecilerin bestecilikteki ustalıkları hakkında Es'ad Efendi eleştirel bakış açısını bir kenara bırakır. İstanbul'un müzik dünyasına egemen olmuş ortalama bir kamuoyu konsensüsünü her zaman kendi kişisel fikrinden ziyade ön plana çıkarmaya çalışır. Bu da esas itibariyle ifade açısından "politik" ve tedbirli bir tercih belirtme yöntemi sayılabilir. Ama aşağıda da vurgulayacağımız gibi, aynı zamanda önemli estetik ve metodolojik sonuçları olan bir tercihtir bu.

Gerçi, daha önce de belirttiğimiz gibi, birçok kişinin sesinin güzel olmadığını, musıki icrasının da makbul olmadığını veya yabancı ya da tuhaf kaçtığını açıkça söylemekten kaçınmıyor Es'ad Efendi. Ama ne ses güzelliği ne de icra kalitesi *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmanın temel kıstasıdır. Tezkireye girmeyi sağlayan temel seçim kıstası olan fasıl eserleri besteciliği konusuna gelince, besteci olarak yaratıcılıklarını ve seviyelerini yeterli görmediği kişileri tezkiresine hiç almayarak onlar hakkında hiçbir yorumda bulunmamayı, sessiz kalmayı tercih ediyor Es'ad Efendi.

25 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

Tezkirede madde başı olan bestecilerin bestecilikleriyle ilgili bir tek gerçekten negatif yorum veya yargıya yer yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da. Es'ad Efendi sadece herkesçe tanınmış ve genel kabul görmüş, üstatlıkları şöyle ya da böyle tasdik edilmiş, döneminin müzik kamuoyunun şu ya da bu biçimde onayladığı isimleri tezkiresine almayı seçmiştir. Kullandığı en olumsuz yargı Hazinedâr Ahmed Ağa hakkındaki "vasat" veya "orta karar" manasına gelen şu ifadeler olsa gerektir:

"... rütbe-i ehliyeti mutavassıtü'l-elhân olan esâtiz ile hem-cây idi..."[26]

[... ehliyetinin derecesi musıkide orta karar olan üstatlarla aynı yerdeydi...]

Burada Es'ad Efendi'nin temel tercihlerinin ve besteci seçiminin dayandığı estetik beğeni kıstasları konusuna tekrar kısaca değinmek gerek.

d) Estetik yargı kıstasları (I): Sanat ve zanaat

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak almayı seçtiği doksan yedi besteci hakkında öne sürdüğü temel seçim ve beğeni kıstasları, aşağıda değineceğimiz çok sınırlı birkaç istisna dışında, birbirine şaşırtıcı ölçüde benzemektedir. Besteciler hakkında *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen yargıların genellikle basmakalıp olduklarını ve birbilerine çok benzediklerini gördük. Ancak, bu harcıâlem yargıların ardında nasıl bir estetik tavır ve yaklaşımın bulunduğuna daha yakından bakmak gerek.

Bu konuda en genel düzeyde şunu söylemek yanlış olmaz: Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edeceği bestecilerin tayini için esas itibariyle iki temel beğeni, eleme ve seçim kıstası kullanmıştır. Bu kıstaslardan ilki bestecinin eserlerinin "kurallara uygun" olması, diğeri de bu eserlerin "herkesçe beğenilmiş olması"dır.

Buradaki "kurallara uygunluk" kavramının tam olarak ne anlama geldiği, bunun ne gibi kurallara atıfta bulunduğu hiçbir aşamada söylenmiyor. "Herkesçe" (daha doğru ifade etmek gerekirse, dönemin makbul musıkişinaslarının teşkil ettiği bir tür kamuoyu tarafından) beğenilmiş olmanın nasıl tezahür ettiği ve somut olarak ne anlam taşıdığı da pek açık bir biçimde dile getirilmiyor. Ayrıca ve bunun da ötesinde, bu iki kıstas arasındaki sebep-sonuç ilişkisinin hangi yönde işlediği de belirsizliğini koruyor. Besteler "kurallara uygun" oldukları için mi Es'ad Efendi'nin de aralarında bulunduğu bir musıkişinaslar grubu tarafından beğeniliyordu, yoksa "musıki üstatlarının beğenisini kazanmış olmak" beğenilen o eserlerde kurallara uygunluğun hemen

26 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a.

varsayılmasına mı yol açıyordu? Belki de var olan kuralların çok beğenilen bu eserlerin hatırı için eğilip bükülmesine ya da o ana kadar muğlâk olan kuralların artık açıklığa kavuşmasına sebep mi olunuyordu? Bu kadar soyut bir düzeyde bu soruların yanıtını vermek kolay değil. Bu kavram haritasındaki muğlâklığı tamamen gidermek mümkün olamasa da, bazı örnekler üzerinden giderek anlamları biraz daha açıklığa kavuşturmaya çalışabiliriz.

Önce "herkesçe beğenilmiş olma" kavramının olası anlamlarına daha yakından bakmak gerek. Es'ad Efendi'nin "herkes" teriminden, ne kadar önemli ya da ağırlıklı olursa olsun belli bir kişiyi veya sınırlı bir grubu kastetmediği kesindir. Bu ifadeyle hep daha geniş bir musıki kamuoyu kastediliyor. Bunun en bariz örneği bizzat padişaha ve diğer devlet büyüklerine yapılan atıflarda görülüyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil doksan yedi bestecinin beş tanesinin bizzat padişah huzurunda fasıllar icra ettiğini ve padişahın beğenisini kazandığını açıkça ifade ediyor Es'ad Efendi. Bu beş kişi Buhûrizâde (yani Itrî), Hâfız Post, Çömlekçizâde Receb, Nazîm Çelebi ve Küçük Müezzin Çelebi'dir. Kazandıkları bu beğeninin ardından bazen padişah tarafından maddi bir ödüllendirme de gelebiliyordu, göreceğimiz gibi. Padişahın beğenisini kazanmış olmak Küçük Müezzin Çelebi söz konusu olduğunda şöyle ifade ediliyor örneğin:

> *"... huzûr-ı hümâyun-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı mûsıki-i şâdi-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı âlî-tebâr olmağın..."*[27]
> [... felek mevkili kutlu padişahın huzurunda birçok defalar mutluluk verici musıki fasılları yaptığından asil padişahın makbulü olduğu için...]

Keza, Nazîm Çelebi'nin padişah huzuruna çıkışı hakkında da şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... sad bâr huzûr-ı hümâyûn-ı hazret-i şehriyâr-ı âlî-tebarda fasl-ı musıki-i şâdi-şiar edip..."*[28]
> [... yüz kere asil tabiatlı padişah hazretlerinin huzurunda neşe veren musıki fasılları yapıp...]

Çömlekçizâde Receb Çelebi hakkında ise icralarının padişah tarafından beğenildiği daha da açıkça ifade ediliyor:

> *"... bi'd-defâat huzur-ı hümâyun-ı şevket-âyâtda fasl-ı musannâat u müşkilât idüp makbul-ı cenâb-ı hazret-i şehinşah olmuşdur..."*[29]

27 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.
28 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34a.
29 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19a.

> [... defalarca şevketli padişah huzurunda süslü ve zorlu fasıllar yapıp padişah hazretlerinin makbulü olmuştur...]

Üsküdarlı Yahya Çelebi hakkında da huzurda fasıl icra ettiği değil, ama sesini dinleyip beğenen bizzat padişahın emriyle musıki öğrendiği belirtiliyor:

> *"... kemâl-i hüsn-i savtına binaen fermân-ı âlişân-ı şehriyâr-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i 'ilm-i edvâr- şevk âsâra memur olmağın..."*[30]
> [... güzel sesinin mükemmelliği dolayısıyla cihan unvanlı padişahın şanlı fermanıyla şevkli eserleri olan musıki ilmini öğrenmekle görevlendirildiği için...]

Ne var ki, bizzat padişahın emriyle musıki tahsîl etmek veya bilâhare onun huzurunda musıki fasılları icra etme şerefine nail olmak, padişahın beğenisini kazanmak ve padişah tarafından ödüllendirilmiş olmak ilgili kişinin tezkireye dahil edilmesi için kesinlikle yeterli neden teşkil etmiyordu Es'ad Efendi'nin nazarında. Çünkü sözünü ettiğimiz altı kişinin biyografilerini kaleme alırken tezkirenin yazarı bunların altısının da dönemin müzik çevreleri tarafından takdir edildiklerini ve üstâdiyyetlerine aslında bu çevreler tarafından hükmedildiğini ifade etmekten geri durmuyor. Padişah huzurunda musıki icra etmiş olmak herkese her zaman nasip olmayan önemli bir onur olduğu için bu ayrıntının ilgili kişinin biyografisinde onun müzik kariyerinin önemli bir basamağı olarak mutlaka yer alması gerekiyordu elbette. Ama nihayette bizzat padişahın değil, İstanbul'un müzik kamuoyunun genel değerlendirmesiydi önemli olan. Es'ad Efendi bunu sürekli olarak vurgular.

Şu ya da bu kişinin değil, İstanbul'un genel müzik kamuoyunun değerlendirmesinin önceliğini teyit eden bir diğer husus da şudur: Topkapı Sarayı'nda serhânendelik, yani Saray fasıl heyetine "şeflik" etmiş oldukları belirtilen beş kişi *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alıyor. Bunlar Tosunzâde Abdullah Ağa, Serhânende Enfî Hasan Ağa, Hânendebaşı Müezzin Mustafa Ağa, Sermüezzin Çârşeb Mustafa Ağa ve Serhânende Kadıköylü Mustafa Ağa'dır. Bunların durumu da Receb Çelebi, Buhûrizâde Itrî veya Yahya Nazîm'inkinden farklı değildir. Bu beş kişinin padişah huzurunda musıki yaptıkları açıkça belirtilmiyor ama bunların beşi de Saray'daki görevleri gereği padişahın huzurunda defaatle fasıl yönetmiş ve musıki icra etmişlerdi. Padişahın kişisel beğenisini ve Saray halkıyla devlet ileri gelenlerinin onayını mutlaka kazanmış olmalıydılar. Bu kişilerin Saray serhânendesi olmaları onların müzik biyografilerinin önemli bir ögesiydi elbette. Ancak yine de Es'ad Efendi'nin nazarında önemli olan ve bu kişilerin tezkireye

30 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

madde başı olarak alınmalarına asıl neden olan şey iktidar odağına yaklaşmış olmaları veya devletin ileri gelenleri tarafından beğenilmiş olmaları değildi.

Esas olan, İstanbul'un müzik camiasının nihai yargısı ve asıl bu camianın onların üstatlığına hükmetmiş olmasıydı. Nitekim gerek Itrî ya da Nazîm gibi padişah huzurunda musıki icra ettiği belirtilen kişilerin gerekse bu beş Saray serhânendesinin istisnasız hepsinin hal tercümesinde musıkideki üstatlıklarının padişah veya devlet ricali gözünde değil, musıkiden anlayanlar nezdinde genel kabul gördüğüne ve bu üstatlığa diğer üstatların hükmetmiş olduklarına dair kesin ifadeler aynen mevcuttur.

Musıki camiasının verdiği bu kolektif hükmü ne şekilde dile getiriyor Es'ad Efendi? Birkaç örnek verelim. İmam-ı Sultani İbrahim Efendi hakkında:

> "*... fazl u marifetleri müsellem-i cumhur ve pesendîde-i urefâ-yı fenn-i mezbur...*"[31]
> [... fazilet ve marifetleri herkes tarafından tanınmış ve adı geçen sanatın bilgili kişileri tarafından beğenilmiş...]

diye yazmış Es'ad Efendi. Saray'da serhânende olan Tosunzâde Abdullah Efendi hakkında ise bu yargıyı

> "*... kâffe-i âsârın esâtiz-i hakayık-şümûl telakki bi'l-kabûl eylemişlerdir...*"[32]
> [... eserlerinin tümünü gerçek üstatlar kabul edilebilir telakki etmişlerdir...]

şeklinde ifade etmiş. Kara Mehmed hakkında yazılanlar da açıkça kolektif bir yargıya işaret eder:

> "*... on kadar eseri dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı irfan pesend ü istihsân edip üstâdiyyetine hükmeylemişlerdir...*"[33]
> [... on kadar eseri dahi vardır ki bilgi sahiplerinin tümü onları beğenip övmüş ve üstatlığına hükmetmişlerdir...]

Amâ İbrahim Çelebi'nin takdir edilme biçimi biraz daha açık seçiktir:

> "*... kâffe-i fen-perverân ittifaklarıyla üstâdiyyetine hükmolunup ekser eser-i şâdi-resânı meşhûr-ı cihandır...*"[34]
> [... bütün sanat severler oy birliğiyle üstatlığına hükmedip mutluluk veren çoğu eserleri cihanda meşhurdur...]

31 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4a.
32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.
33 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27a.
34 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5b.

Yukarıdaki ifadelerde iki ayrı öge söz konusudur: Hem musıki üstatlarının İbrahim Efendi'yi takdir etmeleri hem de onun eserlerinin meşhur olması. Ancak, madde başı olan bestecinin eserlerinin meşhur olma ve geniş bir çevreye yayılmış olma durumu *Atrabü'l-Âsâr*'da ancak az sayıda kişi için söz konusu ediliyor. Bir bestecinin eserlerinin "herkesçe" tanınmış olması önemsiz değildir elbette. Ne var ki, bestecinin öncelikle akranı ve çağdaşı olan musıkişinaslar tarafından onaylanıp takdir edilmesinin ve üstâdiyyetine ehil kişilerden oluşan ve kolektif bir jüri görevi yerine getiren musıki camiası tarafından hükmedilmiş olmasının Es'ad Efendi'nin nazarında çok daha önemli olduğu görülüyor. Es'ad Efendi musıki camiasının bu onayından doksan yedi adet bestecinin sadece birkaçının biyografisinde söz etmez. Musıki camiasının verdiği bu zımnî tasdiknamenin varlığını doksan yedi kişinin iki tanesi hariç hepsi hakkında ve çok çeşitli ifadeler kullanarak dile getirir. Bunların birkaçını burada sıralayalım. Örneğin Halil Efendi hakkında:

> "*... kâffe-i âsârı esâtiz-i 'ilm-i edvârın pesendide-i tab-ı dakayık-şiârıdır...*"[35]
> [... eserlerinin tümü musıki ilminin incelikten anlayan üstatlarının hoşuna gitmiştir...]

diye yazar Es'ad Efendi. Pîrî Çelebi hakkında:

> "*... makbul-i ehl-i edvâr âsâr-ı şâdi-resânı vardır...*"[36]
> [... musıkinin ehline göre kabul edilmiş olan neş'e getiren eserleri vardır...]

Habib Dedezâde Abdullah Ağa hakkında:

> "*... şâyân-ı pesend-i erbâb-ı fenn-i tarâb-peyvend on kadar eseri...*"[37]
> [... neş'e doğuran sanatın erbabı tarafından beğenilmeye şâyân on kadar eseri...]

Buhûrizâde Itrî hakkında:

> "*... kâffe-i fen-perverân ... üstâdiyyetini vücuhla istihsan etmişlerdir...*"[38]
> [... bütün sanatseverler önde gelen üstatlığını övmüşlerdir...]

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14b.
36 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.
37 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.
38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.

Derviş Mehmed hakkında:

> *"... makbûl-i esâtiz-i dakayık-şinâsân on beş kadar eser-i lâtifi dahi vardır ki..."*[39]
> [... inceliklerden anlayan üstatlar tarafından kabul edilen on beş kadar latif eseri dahi vardır ki...]

diye yazar. Reşîd Çelebi'nin eserleri ise

> *"... esâtiz-i fenn-i elhânın makbûlü idiler..."*[40]
> [... musıki ilminin üstatları tarafından kabul edilmişlerdi...]

Keza, Zihnî Efendi'nin eserleri de

> *"... esâtiz-i fenn-i mezbûrun pesendîdesidir..."*[41]
> [... adı geçen sanatın (yani musıkinin) üstatlarının hoşuna gitmiştir...]

Aynı şekilde, Derviş Çelebi hakkında da şöyle yazar:

> *"... on beş kadar musanna' vü zibâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ehl-i irfân-ı fenn-i elhân pesendîde vü istihsân eylemişlerdir."*[42]
> [... on beş kadar yüce yaratılışının ürünü sanatlı ve güzel eseri vardır ki musıki sanatının irfan sahipleri tarafından övülmüş ve beğenilmişlerdir.]

Bir bestecinin akranı olan ve onu ilk elden dinleyen musıkişinaslar tarafından takdir edilmesi ve üstâdiyyetine öncelikle onların yani döneminin musıkişinas kamuoyunun hükmetmiş olması Es'ad Efendi için gerçekten çok önemliydi.[43]

Bu önemi teyit eden bir husus da şudur: *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen bu tür hükümler sadece Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan besteciler hakkında veriliyor değildir. Çoktan beri vefat etmiş olanlar veya Es'ad Efendi'nin şahsen tanımış veya dinlemiş olmasına imkân olmayan besteciler hakkında da bu kol-

39 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16b.
40 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19b.
41 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18b.
42 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 17b.
43 Es'ad Efendi gerek kendi övgülerini gerekse musıki camiasının onayını dile getirirken kullandığı ve yukarıda bazı örneklerini verdiğimiz çeşitli takdir ifadelerinin bir tür beğeni hiyerarşisi oluşturduğu zehâbına kapılmamak gerekiyor. *Atrabü'l-Âsâr*'daki maddelerin çoğunda birçok kelime seci'li ve süslü inşa uslûbunun gereği oldukları için seçilmişlerdir, her biri farklı bir nüansı veya ayrıntıyı ifade ettikleri için değil. "Âsâr" ile "şevk-şiâr", "istihsân" ile "fenn-i elhân" vs. gibi süslü inşa uslûbuna işaret eden kafiyeli ifadelerdir Es'ad Efendi'nin burada ön plana getirdiği. Aşağı yukarı tüm besteciler için bu türden münşiyane cümlelere bolca rastlanıyor.

lektif hükümler aynen icra ediliyor. Uzun süre önce vefat etmiş olan besteciler (Amâ Kadrî, Andelîb Çelebi, Derviş Ömer Gülşenî, Sütçüzâde İsa, Hâfız Kumral vs.) hakkında da musıki üstatlarının kolektif yargısına atıfta bulunuyor Es'ad Efendi. Hattâ birkaç kez (örneğin Diyarbakırlı Ahmed Çelebi, Diyarbakırlı Çuvaldızzâde İsmail, Ali Paşa ve Küçük Müezzin Çelebi ile ilgili maddelerde) bu üstatlık hükmünün doğrudan doğruya tanığı olmadığını, buna karşılık sözüne güvenilir kişilerden nakledilen bir rivayete dayanarak kaleme alındığını bizzat Es'ad Efendi teslim ediyor. Ali Paşa hakkında şunu yazar örneğin:

> *"...vâdi-i mezbûrda mahir ü fâhir idi deyu sikatdan menkuldür..."*[44]
> [... sözü geçen alanda (yani musıkide) becerikli ve parlak olduğu güvenilir kişiler tarafından nakledilmiştir...]

Es'ad Efendi gerek zaman gerekse mekân mesafesi yüzünden bizzat tanık olamadığı durumlarda da o besteci hakkında kişisel bir görüşe değil musıki üstatlarının kolektif yargısına dayanmaya çalıştığını ısrarla ifade eder.

Ne var ki, Es'ad Efendi bu üstatlık yargısının sadece musıkişinasların ortak konsensüsüne dayalı olmasını da tek başına yeterli bulmaz. Aslında ampirik bir genellemeden başka bir şey olmayan, tezkire yazarının tanıklık ettiği basit ve yüzeysel bir gözlemler toplamından başka bir şey içermeyen bu ortak kanaat ona yeterli gelmez. Es'ad Efendi bu konsensüse esas teşkil eden temel estetik değerleri, onun ardındaki mantığı, bir besteciyi "üstat" olarak niteleyen İstanbul müzik kamuoyunun dayandığı ortak aklı da dile getirmek ister. Bu ortak beğeninin sebeplerine değinir ve musıki dünyasının anonim bir şekilde ifade ettiği bu yargı birlikteliğinin aslında dayandığı bazı ortak kurallar ve temel değerler bulunduğunu ve ilgili bestecinin bunlara uyduğunu zikretmek ihtiyacını her zaman hisseder.

İşte bu noktada yukarıda sözünü ettiğimiz "kurallara uygunluk" kavramı ve kıstası devreye giriyor. Tezkirede madde başı olan bestecinin eserlerinin dönemin musıkiseverlerinin ortak takdirine mazhar olmasını Es'ad Efendi öncelikle ve esas itibariyle o bestecilerin eserlerinin musıki ilminin (veya sanatının) "kurallarına uygunluğuna" ve bu uygunluk durumunun musıki üstatları tarafından onaylanmasına bağlıyor. Aşağıda sözünü edeceğimiz ve çok anlamlı olmayan birkaç küçük istisna dışında, Es'ad Efendi tezkireye madde başı olarak alınan bestecinin ne eşsiz müzikal marifetlerinden, ne eğer varsa özgün uslûp özelliklerinden, ne kişisel farklılığından ya da getirdiği yeniliklerden, ne de bestelerinin teknik özelliklerinden veyahut bu bestelerin uyandırdığı duygulardan söz eder.

44 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25b.

Anlaşıldığı kadarıyla, Es'ad Efendi'ye göre estetik takdirin içinde saf bir sübjektiviteye yer yoktu. Belli bir eseri neyin "güzel" yaptığı, şu ya da bu eserin niçin "güzel" olduğu da *Atrabü'l-Âsâr*'da tekil olarak irdelenmez ve ifade edilmez. Belli bir bestecinin niçin "iyi" olduğuna dair gerek özgün gerekse karşılaştırmalı beğeni sebepleri verilmez. Eserin *hâtime* bölümünde söz konusu edilen otuz bestecinin niçin bahse değer olmadıkları ve tezkireye alınmadıkları da irdelenmez. Es'ad Efendi için varsa yoksa *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin eserlerinin bazı genel norm ve kurallara uygunluğudur. Bu hep ön plandadır ve tezkiredeki doksan yedi bestecinin hemen hepsi için kolektif estetik yargının esasını –ve dolayısıyla da *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmalarının sebebini– bu "kurallara uygunluk" kıstası teşkil eder.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde besteciliğe ve beste formlarına ilişkin bazı ölçü ve normların artık bir karşılaştırma ve estetik yargı kıstası temeli oluşturacak derecede yerleşmiş bulunduğu ve bir kurallar bütünü teşkil ettiği açıktır. Türk musıkisinin tarihi açısından bu önemlidir elbette. Bestecilikte ustalık da bu "kurallara uygunluk" ile ölçülüyordu. Ama bu kurallara uygunluk durumunun kendi gözünde neleri kapsadığını Es'ad Efendi açıkça belirtmez. Geriye dönüp bakarak bunların ne olduklarını yeniden keşfetmemiz ise artık büyük ölçüde imkân dahilinde olmaktan çıkmıştır.

Osmanlı İstanbul'unda bu türden basit ve şekilci bir müzik estetiği anlayışının egemen olması aslında pek de şaşırtıcı sayılmamalı. Aynı dönemlerin Batı Avrupa müziğinin egemen estetik anlayışlarına bakacak olursak, buna benzer yaklaşımların orada da egemen olduğunu görürüz. Ta romantik dönemlerin başlangıcına kadar, yani aşağı yukarı 18. yüzyılın sonlarına dek Avrupa'da genelde buna çok benzer bir anlayışın hüküm sürdüğünü görürüz.

Bu estetik anlayış çerçevesinde sanat denilen faaliyet, kamuoyu tarafından "sahih", "doğru" ve "uygun" addedilecek bir eser ortaya çıkarabilmek için mutlaka uyulması gereken geleneksel kurallar bütününün iyice özümsenip uygulanmasından başka bir şey değildir, olamaz. Burada eserlerin veya yaratıcılarının bireyselliği ön planda değildir, çünkü bu bakış açısına göre tekil eserler genel ve jenerik bir türün somut örnekleridir sadece. Bunun için eserin tekniğinin ve dilinin de aykırılıklar içermemesi beklenir. Dinleyicinin ise eserin kendi meziyetlerinden ve özgün ifade gücünden ziyade, öncelikle onun konumunu ve ait olduğu türü hemen teşhis edebilmesi esastır. Bir ideal formun somut varlık kazanmasıdır söz konusu olan. "Orijinallik" ise olsa olsa öncelikle kolayca teşhis edilebilen bir formel kalıbın dahilinde kalarak yapılan bir varyasyon, esasa müteallik olmayan bir değişiklik şekline büründüğü ölçüde anlam taşır.

Bu türden bir sanat anlayışında sanat ve zanaat farkından söz edilip edilemeyeceği kuşkuludur elbette.[45] Bir eserin takdire şâyân olması için "kurallara uyması" yetiyordu; uymayan eserler ise zaten bahse değmezdi. Bu biçimde takdir edilmiş eserlerin bütünü de yeni yapılacak eserlere bir referans repertuarı, izlenecek birer emsal ve uyulması gereken bir norm ve modeller bütünü teşkil ediyordu. Dolayısıyla şeklin bizzat kendisi ve şekil normlarına uygunluk estetik işlevini kendi içinde taşıyordu. Güzel olmak için, örneğin, murabba' besteler her zaman ve mutlaka –bu her ne demekse– "murabba' beste gibi", peşrevler "peşrev gibi", semâîler "semâî gibi", ilâhîler "ilâhî gibi", şarkılar ise "şarkı gibi" olmak zorundaydılar. Amaç ve araç uyumunun esas alındığı bu estetik bakışa işlevsellik ve amaç ve kullanım alanının belirlediği bir uslûp anlayışı damgasını vurur. Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemden bir buçuk asır sonra, yani ta 19. yüzyılın sonlarında dahi bu böyleydi. Örneğin Zekâi Dede'nin bestelediği Mevlevî ayinlerinin "ilâhî lezzetinde" olduklarının öne sürülebilmesi de bu cinsten ve pek de olumlu olmayan bir yargıdır. Keza, Hacı Arif Bey'in bazı şarkılarının aslında şarkıdan ziyade birer terennümsüz murabba' beste olduklarının söylenmesi de aynı estetik bakışın bir buçuk yüzyıl sonraki bir tezahürüdür.

Kurallara uymamanın, kalıpları eğip bükmenin bir eksiklik, acemilik, cehalet veya düpedüz hata olarak değil de ilginç bir yenilik, farklı bir uslûp arayışı veya teceddüt hareketi olarak görülmesi çok daha geç dönemlerdedir. Bestecinin öncülük edip, bazı kuralları eğip bükerek veya onları yok sayarak bir "reh-i nârefte" (yürünmemiş yol) açması ve bunun müzik kamuoyunca olumlu karşılanması ancak 19. yüzyıl ve sonrasında, bireyin ve bireysel ifadenin ön plana çıktığı romantik akımın etkisiyle söz konusu olabilecek, farklı bir estetik bakış gelişecektir.

Es'ad Efendi'nin tezkiresine madde başı olarak aldığı besteciler hakkında naklettiği ve yukarıda örneklerini verdiğimiz kolektif beğeni ve takdir ifadelerinin ardında müzikte işte böyle bir şekilci ve işlevsel estetik anlayış vardır. Bu "kurallara uygunluk" sayesinde musıki camiasının beklentileri aynen karşılanmış oluyordu. Bu durumun İstanbul'un musıki çevrelerinde genel onay gördüğünün birçok açık örneğini *Atrabü'l-Âsâr*'da görmek mümkün. En kısa ve özlü ifadelerinden birini herhalde Hasan Efendizâde'nin hal tercümesinde buluyoruz:

> "*... yirmiden mütecâviz mutabık-ı kavâid-i edvâr âsârı dahi vardır...*"[46]
>
> [... musıki ilminin kurallarına uygun yirmiden fazla eseri dahi vardır...]

45 Bkz. Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

46 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14a.

Keza, Çuvaldızzâde'nin eserlerinin kurallara uygunluğu da aynı kestirme ifadelerle dile getiriliyor:

> *"... bir mikdar dahi ber-mucib-i kaide-i fenn eser-i şâdi-fügeni vardır..."*[47]
> [... bir mikdar dahi musıki sanatının kuralına uygun mutluluk veren eseri vardır...]

"Kurallara uygunluk" kıstasının ortak beğeninin esasını teşkil ettiği ve musıki camiası tarafından ilgili bestecinin üstatlığını tescil etmekte temel dayanak olarak alındığı bazı başka biyografilerde biraz daha ayrıntılı bir şekilde ifade ediliyor. Örneğin, Derviş Ali Şirüganî hakkında, eserlerinin sayısını belirttikten sonra şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... her biri ber mucib-i kavâid-i fenn-i elhân musannâ ve bî-noksan olup musıki-dânân ez dil ü cân cem'ien istihsan edip..."*[48]
> [... her biri musıki ilminin kuralları gereğince sanatlı ve eksiksiz olup musıki bilenler candan ve gönülden topluca beğenip...]

Belirlenmiş birtakım kurallara/normlara göre (Es'ad Efendi bu normların neler olduklarının herkesçe bilindiğini varsayıyor olmalı ki ne olduklarını hiç dile getirmiyor) "kusur" ve "noksan" bulunmaması ve bunun musıkiden anlayanlarca takdir edilmesi üstâdiyyetin gerekli ve yeterli koşuludur. Na'than Abdî'nin eserleri hakkındaki değerlendirme daha da açıktır:

> *"... on beş kadar zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki her biri ber nehc-i kaide-i fenn-i mezbûr bî-kusûr olmağın müstahsen-i cumhûr olup üstâdiyyeti meşhur olmuştur..."*[49]
> [... yüce yaratılışının on beş kadar ürünü daha vardır ki her biri adı geçen sanatın kuralına göre kusursuz olmakla herkesçe beğenilmiş olup üstatlığı meşhur olmuştur...]

Aynı mantık silsilesi Kara Mehmed hakkında da izleniyor, yani kurallara uygun olan eserler musıki üstatlarınca takdir ediliyor ve erbabının bu takdiri sayesinde bestecinin üstatlığı umumun onayını almış oluyor:

> *"... muvafık-ı ilm-i elhân on kadar eser-i nezâket-beyânı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı irfan pesend ü istihsan edip üstâdiyyetine hükmetmişlerdir..."*[50]
> [... musıki ilmiyle uyumlu on kadar incelik gösteren eseri dahi vardır ki bunları irfan sahiplerinin hepsi beğenmiş ve övmüş ve üstatlığına hükmetmişlerdir...]

47 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 10a.
48 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16a.
49 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 36b.
50 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27a.

Anlaşılan, tıpkı imal ettiği bir çift pabucu mensup olduğu esnaf loncasının ustalarına beğendirip onlardan takdirname ve ustalık belgesi alan bir kunduracı çırağı misali, besteciler de ortaya çıkardıkları eserlerin geleneğin belirlediği kurallara uygunluğu ancak musıki üstatları tarafından tescil edildikten sonra musıkide üstatlık mertebesine terfi ettiriliyorlardı. Sanatla zanaatın birbirlerinden kalın çizgilerle ayrılmadığı bir ortamda eleştiri ve estetik yargının öncelikle kurallara uygunluğa müstenit olması hiç de şaşırtıcı değildir. Zamanın "sanatseveri" ya da "aydını" estetik hükmünü böyle veriyordu. Es'ad Efendi'nin yargıları da bütünüyle o yöndedir. Andelîb Çelebi hakkında yazdıklarında bu yargının dayanak ve aşamaları özellikle belirgin bir biçimde ifade edilmiştir:

> *"... yiğirmi kadar muvafık-ı kavaid-i fenn-i elhân nağme-i andelîb-i tab'-ı mucizbeyânı dahi vardır ki üstâdân-ı pür irfan bi-esrihim pesend ü istihsân itmeğin kemâl-i ehliyyeti meşhûr-ı cihandır..."*[51]
> [... musıki sanatının kurallarıyla uyumlu olan ve kimseye benzemeyen yaradılışının bülbülünün nağmesi diyebileceğimiz yirmi kadar eseri dahi vardır ki bunların tümü irfan sahibi üstatlarca beğenilip onaylanmış olup yetenek ve becerisi herkesçe meşhurdur...]

Anlaşılan, Es'ad Efendi'nin nazarında söz konusu besteci sanki musıki camiası tarafından musıki kurallarına uygunluk konusunda bir tür sınava tabi tutulmuştur. Andelîb Çelebi'nin bu sınavdan başarıyla geçmiş bulunduğu aşikâr. Bu sınavın herkes için aynı olduğunu anlıyoruz, çünkü Şerif Çelebi de aynı türde bir sınavı başarıyla vermişe benziyor:

> *"... elli kadar mutabık-ı kavaid-i ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı maarif-disârı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-âmiz-i fenn-i elhân her biri istihsân edip mezbûrun üstâdiyyetine hükmetmişlerdir..."*[52]
> [... musıki sanatının kurallarına uyumlu, bilgi saçan yaradılışının ürünü olan elli kadar eseri dahi vardır ki nağmeler sanatının meziyetlere karışmış üstadları her birini onaylamış ve adı geçen kişinin üstatlığına hükmetmişlerdir...]

Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'daki en uzun biyografilerden birine sahiptir ve Es'ad Efendi tarafından "üstatların üstadı" olarak niteleniyor. Kantemiroğlu da onun talebesinin talebesi olduğunu ifade eder. Ne var ki, Osman Efendi IV. Murad döneminde yetişmişti ve onun döneminde geçerli olan "kuralların" bir yüzyıl kadar sonra Es'ad Efendi'nin öğreneceği, uygu-

51 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 23a.
52 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 22a.

layacağı ve takdir edeceği "kurallar" olup olmadığı da bizce pek kuşkuludur. Ama önemli olan mutlak olarak, her zaman, her yerde ve her koşulda "kurallara uygunluk" olunca, bu erken dönem bestecisi dahi musıkinin tüm kuralları-nı tek tek çok iyi hazmetmiş olması hasebiyle Es'ad Efendi'den övgüler alıyor:

> *"... kavâid-i fenn-i merkum levhâ-yı derûn-ı maarif-mevsûmunda yegân yegân mevcud ü mersum idi..."*[53]
> [... adı geçen sanatın (musıkinin) kuralları bilgi dolu zihninin levhasında teker teker mevcut ve yazılıydı...]

Bu "kurallara uygunluk" koşulunu Es'ad Efendi kendinden önceki dönemlere de teşmil etmiştir. Keza, *Atrabü'l-Âsâr*'ın kaleme alınmasından tam bir yüzyıl önce, yani 1628 yılında vefat etmiş olan Sütçüzâde İsa hakkında dahi aynı yargı kıstasları işletiliyor:

> *"... elli kadar zâde-i tab'ı ma'ârif-senci vardır ki ber muktezâ-yı kavâid-i fenn-i elhân pesendîde-i erbâb-ı irfândır."*[54]
> [... bilgisini gösteren kişiliğinin ürünü olan elli kadar eseri vardır ki musıki fenninin kurallarına uygun olduklarından irfan sahiplerince beğenilmişlerdir.]

Özetlersek, üstat olarak görülebilmek için besteci her şeyden evvel "kurallara" uymalıydı. Böylece musıki zanaatkârları camiasının bazı yerleşik, standart, formel beklentilerine tatmin edici biçimde cevap veriyor olmalıydı. Es'ad Efendi tarafından yansıtıldığı şekliyle 18. yüzyıl başlarında müzikal yargıya temel teşkil eden estetik beklenti ve kıstaslar esas itibariyle bunlardı. Birçok bestecinin eserlerini tavsif etmek için Es'ad Efendi'nin sık sık kullandığı *musanna* (sanatlı, usta işi, çok süslü) sıfatı da sözünü ettiğimiz bu şekilci estetik bakışı pekiştirici niteliktedir.

Musıki eserlerinin üretim ve icrasında zanaatkârın kaliteli fakat hem işleve yönelik hem de standartlaşmış üretiminin nerede bitip sanatçının serâzât yaratıcılığının nerede başladığını ise bilmek mümkün değil. Şaşırtıcı yeniliklerin, kişisel ifade yeteneğine dayanan sürprizlerin, tamamen özgün uslûp özelliklerinin, gerek şekil gerekse içerik açısından standart dışı tekil girişimlerin bu müzik estetiğinde pek yeri olmadığı anlaşılıyor. Yukarıda verdiğimiz tüm örnekler böyle şekilci bir bakış açısına işaret etmektedir. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin aşağı yukarı altmış tanesi hakkında bu türde bir yargı yürütülüyor.

53 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26a.
54 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19b-20a.

e) Estetik yargı kıstasları (II): Repertuarın genişliği, meşk ve "sadakat"

Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde üstadlığın ve musıki hocalığının en önemli koşullarından, göstergelerinden ve gurur vesilelerinden birinin hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, geçilmiş fasılların, *meşkedilmiş* ve ezbere alınmış eserlerin sayısı olduğunu biliyoruz. İster hânende ister sâzende olsun, ister dinî musıki icra etmekte olsun, ister fasıl musıkisi söz konusu olsun, bir musıkişinas bununla değer kazanırdı.[55] Üstat müzisyenin öğretim ve aktarım zincirlerinin önemli bir halkası olabilmesine bu müktesebat ve bu deneyim olanak verirdi. Notanın, yazının hemen hemen hiç kullanılmadığı, bazen de küçümsendiği ve musıki eserlerinin hep ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa sözlü olarak, talebeye ezberlettirilerek aktarıldığı bir musıki evreninde çok sayıda eseri bilmenin ve onlara "sahip olmanın" önemli bir avantaj ve prestij vesilesi olduğu apaçık ortadadır. Dolayısıyla, bir musıki üstadının hafızasındaki eserlerin çokluğunun onun üstatlığının derecesinin bir göstergesi olarak algılanması da pekâlâ mümkündü. Müzisyenler ezberlerindeki repertuar kadar üstattılar.

Ta 20. yüzyıl başlarına kadar gerek eser bestelemek, gerekse öğretim ve icra amacıyla nota kullanımının yaygınlaşmasına kadar durum böyleydi. Anlaşılan, Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin erken dönemlerinde de bundan pek farklı değildi. İşte Es'ad Efendi de *Atrabü'l-Âsâr*'da iki ayrı besteciden söz ederken iki kez üstatlığın hafıza ve repertuarla ilgili bu değerlendirme kıstasını açıkça vurguluyor. Diyarbakırlı Yahya Çelebi hakkında şunları okuyoruz örneğin:

> *"... âsâr-ı selef mecmua-yı tab'-ı letâif-disârında muharrer ü merkum idi..."*[56]
> [... geçmiş üstatların eserleri letafeti bol yaratılışının mecmuasında yazılı ve kayıtlıydı...]

Yukarıdaki ibarelerden anlaşıldığı kadarıyla eski üstatların eserlerinin –o dönemde bunlar hangileri idiyse– hepsi ya da çoğu Yahya Çelebi'nin ezberindeydi. Keza, Üsküdarlı Yahya Çelebi hakkında da buna benzer bir kayıt düşülmüştür *Atrabü'l-Âsâr*'da. O da eski üstatların eserlerinin inceliklerinin tümünü elde etmişti Es'ad Efendi'nin dediğine bakılırsa:

55 Osmanlı/Türk musıkisi evreninde hafıza ve mahfuzatın önemi hakkında Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006.
56 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

> *"... zabt-ı musannâ'at-ı musannefât-ı selefi tekmîl etmeğin kadem-nihâde-i daire-i üstâdiyyet olmuştur."*[57]
> [... geçmiş üstatların eserlerinin sanatlarının tümünü elde ederek üstatlık dairesine adımını atmıştır.]

Demek ki İstanbul'da daha 18. yüzyıl başlarının musıki dünyasında ve eldeki repertuar günümüze oranla henüz çok sınırlı ve dar iken bile eski üstatların geniş bir repertuara sahip olmalarının ve mümkünse mevcut eserlerinin tümünü hıfzetmiş olmanın ayrı bir önemi vardı.

Çok sayıda eseri ezbere bilmek önemliydi elbette ama Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde bu eserlerin "doğrusunu" bilmek ve "doğru" okuyabilmek de en az aynı derecede önemliydi anladığımız kadarıyla. Es'ad Efendi üç ayrı besteci konusunda bu "doğruluk" kıstasının ne olduğuna değiniyor. Bu noktada da tamamen sözlü icra, öğretim ve aktarıma dayanan geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarındaki eserlerin icrası sırasında her dönemde uzun tartışmalara konu olan bir özelliği ön plana çıkıyor. Mesele, icra edilen bir eserin bestecisinin niyet ve amacına uygun bir biçimde icra edilip edilmediği meselesidir.

Örneğin, Es'ad Efendi Üsküdarlı Molla Mehmed Efendi hakkında şöyle yazıyor:

> *"... âsâr-musanna'ât-ı selefi 'alâ mâ-umile fi'l-asl hânende idi..."*[58]
> [... eskilerin sanatlı eserlerini aslında yapıldıkları gibi okurdu.]

Es'ad Efendi burada Molla Mehmed Efendi'nin yorumladığı eski eserleri aynen yapıldıkları gibi, hiçbir şey ekleyip çıkarmadan okuduğunu, yani eserin "aslına sadık" kaldığını vurguluyor. Konu hânende olarak Molla Mehmed Efendi'nin icra uslûbu, tavrı, sesinin güzelliği, hânendelikteki başarısı vs. kesinlikle değildir. Konu doğrudan doğruya icra edilen eserin kendisidir, içeriğidir. Es'ad Efendi'nin yorumu Molla Mehmed'in icralarının "otantik" olup olmadıkları üzerinedir. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi kişi içinde sadece üçünü (Molla Mehmed Efendi, Serhânende Mustafa Ağa ve Nazirîzâde Mehmed Efendi) bu övgü dolu ayrıcalıklı yoruma layık görür. Sadece bu üçünün icracılığı hakkında sadakat/hıyanet veya sahih/tahrif edilmiş eksenine atfen bir değerlendirme yapar ve sonuçta sadece bu üç kişi hakkında bu türden olumlu bir yargı dile getirir. Bu çok önemli bir gözlem ve çok kritik bir kıstas ve yorumdur.

Nitekim bu sadakat kavramının –aslında tamamen sanal olmakla birlikte– paradoksal bir şekilde Osmanlı/Türk musıkisi dünyasında merkezî bir rol oynadığı-

57 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.
58 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 33b.

nı görmek gerek.[59] Notanın ve (dinî ve dindışı sözlü eserlerin güftelerinin yazılıp güfte mecmualarında bir araya getirilmesi dışında) yazının hemen hiç kullanılmadığı, bizzat musıkinin kendisinin yazıya dökülebileceğinin düşünülmediği veya bir aykırılık olarak görüldüğü, hem öğretimin hem repertuar aktarımının *meşk* yoluyla yapıldığı bir musıki dünyası söz konusudur. Bu tür bir sözlü kültürde genellikle eserlerin her zaman harfi harfine icrası ve hiç değiştirilmeden aktarımı söz konusu olamaz. Çeşitli güfte mecmualarında yazılıp derlenen güftelerin zamanla değişime uğraması çok nadirdir. Buna karşılık yazıya dökülmeyen müzik eserinin bizzat kendisinin değişime uğramadan "aynen" aktarılması bir istisna teşkil eder.

Sözlü kültürün koşullarının icracı veya aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü aktarım zincirleri içerisinde zamanla aynı eserin birkaç ayrı versiyon veya varyantının oluşmasına yol açar. Bu, aşağı yukarı tüm sözlü geleneklerin ve yazının standart bir biçimde kullanılmadığı tüm kültür ürünlerinin doğasında vardır.[60] Eserin her icrası sırasında veya aktarım zincirinin her halkasında icracı veya hoca esere şu ya da bu yorumu katar, onu az ya da çok değiştirir. Her icrada aynı eserin ya icracının inisiyatifine veya ruh haline, ya da dinleyicilerin sosyal konumlarına ve müzikal talep ve beklentilerine yahut da o dönemin genelgeçer zevk ve tercihlerine göre şekillenmiş ve bir öncekilerden az ya da çok farklı versiyonları üretiliyor olabilir. Birkaç usta-çırak kuşağı sonrasında da eserin orijinalinin neredeyse tanınmaz hale gelebileceği âşikârdır.

Sözlü olan ve sözlü kalan geleneklerde eserlerin zaman içinde değişimini önlemenin imkânı yoktur. Önlemeye çalışmanın aksine, aynı eserin olası çeşitli versiyon ve varyantlarının bu gelenek için bir dinamizm göstergesi teşkil ettikleri dahi düşünülebilir. Değişimlerin varlığı geleneğin ne kadar "eski" olduğuyla da ilintili değildir. Müzik eserinin herkesçe çalınıp okunan herhangi bir versiyonundan hareketle kronolojik gelişmeyi tersine çevirip eserin "aslına" veya "orijinaline" dönmenin de genellikle imkânı yoktur. Dolayısıyla, böyle bir kültürel bağlamda sadakat kavramının yeri olup olmadığı da çok kuşkuludur. Eser yapıldığı zaman kâğıda dökülmemiştir çünkü. Bestecisinin niyetinin ve sanatsal amacının ifadesi olan "aslı", "orijinali", "esası" ortada yoktur. Her icra için mihenk taşı teşkil edebilecek bir "model", orijinallik tartışmasını ortadan kaldıtabilecek bir yazılı belge, yani eserin bizzat bestecisinin elinden çıkmış notası veya benzer bir kanıt mevcut değildir.

59 Öğretim ve icrada "sadakat" ve bu kavramın *meşk* sistemindeki yeri ve önemi konusunda bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 80-85.
60 Genel olarak "sözlü" kültürlerden "yazılı" kültürlere geçişin ve bunun doğurduğu farklılaşmaların sosyolojik ve antropolojik açıdan analizi için 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, 1986; Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987.

O zaman da neye sadakat duyulacaktır? Bu sadakat kavramı Osmanlı/Türk musıkisi misali sözlü geleneklerde tamamen kişisel ve sübjektif, çoğunlukla da hayali bir nitelik kazanır. O takdirde de herkes "Ben bu eseri hocamdan böyle öğrenmiştim, en doğrusu da eserin benim bildiğim versiyonudur" deme hakkına sahip olur. Ama bu türden ifadelerin bir yanılsamadan ya da bir saplantıdan başka bir şeyi yansıtmadığını da biliyoruz.

Ne var ki, buna rağmen Şeyhülislâm Es'ad Efendi Nazirîzâde Mehmed Efendi hakkında şöyle yazıyordu:

> *"... âsâr-ı selefi kema- fi'l-asl ihatakâr ve dânâ idi."*[61]
> [... eskilerin eserlerini aslında oldukları gibi kapsıyor ve biliyordu...]

Bu yargıyı yaptığına göre Es'ad Efendi musıki eserlerinin aktarım zincirleri içerisinde zamanla değişebileceğinin farkındadır ve Molla Mehmed Efendi veya Nazirîzâde'nin icralarını, tamamen sanal da olsa, elinde herhangi bir güvenilir referans noktası da bulunmasa, doğru/yanlış eksenine yerleştirip bunu o kişinin icraları hakkında bir değerlendirme ölçütü olarak kullanmaktadır. Önemli olan bu bakış açısıdır. Yoksa Es'ad Efendi'nin icra edilen eserin "aslına" gerçekten ulaşıp ulaşamadığı ve yaptığı karşılaştırma ve değerlendirmede haklı olup olmadığı değil. Zaten IV. Mehmed zamanında yaşamış olan Nazirîzâde hakkında fiilen böyle bir karşılaştırma yapabilmesine kronolojik olarak olanak yoktu.

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı yıllarda Osmanlı/Türk musıkisinin özgün ve belirgin bir repertuarının oluşmasından bu yana olsa olsa dört ya da beş besteci ve müzisyen kuşağı geçmişti. Geleneğin bu çok erken döneminde bile müzik eserlerinin bu değişebilirlik durumunun farkına varılmış olmasıdır burada asıl önemli olan. Osmanlı/Türk müzik geleneğinin bu özelliğini bilinçli bir biçimde ilk dile getiren de, bildiğimiz kadarıyla, Es'ad Efendi olmuştur. Musıki icrasını ve icracıları sadece iyi/kötü, güzel/çirkin ıskalası üzerinden değil, zaman zaman doğru/yanlış ve sadakat/hıyanet ekseninde de değerlendirmesi bunu gösterir.

Keza, Serhânende Mustafa Ağa hakkında da şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... ta'allüm u tahsîl ve 'alâ mâ-âmel fi'l-asl âsâr-ı külliyat-ı selefi zabt ü tekmîl etmekle üstâd-ı rast-kâr...olmuştur."*[62]
> [... öğrenip tahsîl görmüş ve eskilerin bütün eserlerini aslında yapıldıkları gibi ve tamamen elde edip doğru iş yapan bir üstat olmuştur.]

61 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34b.
62 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.

"Doğru" çalışan üstat, demek ki, eserlerin "asıllarına" sadık olan üstattı. Es'ad Efendi'nin bu türden takdir ifadelerini ve doğru/yanlış ekseninde bir genel değerlendirmeyi *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece üç besteci için kullandığını görüyoruz: Nazirîzâde, Molla Mehmed ve Serhânende Mustafa Ağa. Tersten düşünecek olursak, geri kalan doksan dört kişinin ve özellikle bunların arasında hânendelik özellikleri de belirtilenlerin okudukları eserleri acaba aslına sadık bir şekilde okumadıklarını mı düşünüyordu tezkirecimiz? Bu eserlerin icra edildikleri zamanın genelgeçer musıki zevkiyle bestelendikleri dönemin zevk ve tercihlerini birbirlerinden nasıl ayırt edebilmiştir ki? Kaldı ki, elde ne müzik notası ne de eserin "orijinalinin" kâğıda dökülmüş şekli varken Es'ad Efendi hangi icracının hangi eseri "aslına sadık" bir şekilde okuyup okumadığını nereden ve nasıl bilebilirdi ki? Bu sorulara verilecek cevabımız yok.

Ne var ki, geleneksel musıki eserlerimizin bu zamanla değişebilme özelliğinden kaynaklanan haklarındaki "doğruluk" veya "otantiklik" tartışmalarının sadece 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında klasik repertuarın notaya geçirilmesi gündeme geldiğinde ortaya çıkmadığını görüyoruz. Anlaşılan eserlere ve bestecilere sadakat sorunuyla ilgili tartışmalar yeni değildir. Musıkinin sözlü olarak intikal ettirildiği geleneğin içinde de bu tartışma ve değerlendirmeler yüzyıllar boyu sürüp gidiyordu. Bazılarının sandığı gibi bu tartışmaları 1920'li ve 30'lu yıllarda klasik repertuarı kâğıda döküp yayımlarken Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Ahmet Efendi (Irsoy)[63] veya Dr. Suphi Ezgi başlatmış değildir. Bu tür yargı ve eleştirilerin geleneğin ta başlarından beri var olduğunun kanıtı işte *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin yukarıdaki ifadeleridir.

f) Bazı kişisel uslûp değerlendirmeleri

Her şeye rağmen Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'daki esas estetik yargı kıstasları "kurallara uygunluk" ve "herkes tarafından beğenilmiş olmak" üzerine bina edilmişti. Dolayısıyla, birkaç bestecinin orijinalliğini vurgulayan aşağıdaki bazı istisnai yargılarının önemini kanımızca fazla abartmamak gerekiyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan doksan yedi bestecinin altısı hakkında Es'ad Efendi yukarıda verdiğimiz standart ve basmakalıp değerlendirmeye uymayan, biraz farklı ifadeler kullanıyor veya naklediyor. Bugünden baktığımızda, bu ifadelerin müzikal anlam ve içeriğinin pek açık ve anlaşılır oldukları söylenemez. Ne var ki, bu değerlendirmelerin tamamen âfâkî ve ge-

63 Zekâi Dede'nin oğlu Ahmed Efendi'nin notaya aldığı veya aldırdığı "klasik" eserlerin "aslı" konusundaki inatçı tavrı hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, 2005, s. 83-117.

nel olmadığı, biraz daha kişiselleştirilmiş bir estetik yargıya işaret ettikleri de kesindir.

Nâne Ahmed Çelebi hakkında Es'ad Efendi şunu yazar örneğin:

> *"... ekser ebkar-ı nagamâtı nâ-şinîde olmakla üstâdiyyeti müsellem-i cemâhir-i mûsıkisemîrdir..."*[64]
>
> [... çoğu bâkir nağmeleri hiç duyulmamış olmakla üstatlığı musıki eserleri veren herkesçe kabul edilmiştir...]

Nâne Ahmed Çelebi'nin melodileri pek özgünmüş anlaşılan. O yüzden de musıki kamuoyunun onayını aldığı ifade ediliyor. Nâne Ahmed Çelebi'den başka iki bestecinin daha nağmelerinin orijinalliği hakkında Es'ad Efendi buna benzer bir yargıda bulunur. Mehter Ahmed Ağa hakkında:

> *"... kırkdan mütecaviz murabba'at ve on kadar hâvî-i nagamat-ı nev' musanna' ve âlâ peşrev..."*[65]
>
> [... kırktan fazla murabba' ve on kadar yeni nağmeler içeren süslü ve güzel peşrev...]

bestelemiş olduğundan söz eder. Küçük İmam lakaplı Mehmed Çelebi hakkında ise

> *"... ekser müellefâtında olan nagamât-ı sehiyye vü behiyye nâ-şinide olmağın imam-ı fen unvanına şâyân olmuştur..."*[66]
>
> [... çoğu eserlerinde bulunan güzel ve doğru nağmeler o güne kadar hiç işitilmemiş olduğundan musıki ilminin imamı unvanına layık görülmüştür...]

diye yazar.

Gerek Nâne Ahmed Çelebi'nin gerekse Küçük İmam Mehmed Efendi'nin besteledikleri melodilerinin orijinalliği, yeniliği, o güne dek hiç duyulmamış bir türden olmaları sayesinde musıki camiasına üstatlıklarını kabul ettirdikleri apaçık söyleniyor. Ne var ki, 17. yüzyılın bugün bizim için artık tamamen kaybolmuş olan ses evreninde ve söz konusu müzik eserleri de artık elimizde değilken bu "yeniliklerin" gerek teknik gerekse müzikal anlamda neye tekabül ettiklerini tahmin etmek imkânsızdır. Ancak, Es'ad Efendi'nin verdiği bu hükümlerin mefhum-ı muhalifinden de birbirinin neredeyse kopyası olan melodik yapıların, intihal kokan nağmelerin, birbirine çok benzeyen eserlerin onay görmediğini anlıyoruz. Bunu 1740'lı yıllarda Charles Fonton teyit eder.[67]

64 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4b.
65 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5b.
66 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28a.

Keza, Selânikli Ahmed Efendi hakkında ve muhtemelen o da yenilik ifade eden şu mütalaanın da ne anlama geldiğini çıkarmak zor:

> *"... vâdi-i musıkide seyf-i sarim-i tab'-ı nükte-pîrası küşâyişkâr-ı reh-i nârefte olup..."*[68]
>
> [... musıki alanında yaratıcılığının keskin kılıcı henüz kimsenin yürümediği yollar açıp...]

Sözü edilen "yenilikler" ve "henüz kimsenin yürümediği yollar"ın anlamı ne olursa olsun, burada ilginç olan temel gerçek şudur: Nâne Ahmed Çelebi, Mehter Ahmed Ağa, Selânikli Ahmed Ağa ve Küçük İmam Mehmed Efendi'nin dördü de 17. yüzyıl ortalarının veya üçüncü çeyreğinin, yani IV. Mehmed döneminin bestecileri idiler. Kronoloji itibariyle Es'ad Efendi'nin bu kişileri doğrudan görmüş, tanımış, icralarına tanık olmuş veya eserlerini bizzat onlardan dinlemiş olması mümkün değildir. Dolayısıyla, burada Es'ad Efendi bu dört besteciye ilişkin kişisel görüşünü değil, kendisine hocalarından veya bir önceki müzisyen kuşağından intikal etmiş olan genel bir kanıyı dile getirmektedir. Demek ki sayıca az da olsa, kapsamı sınırlı da olsa, zaman zaman bazı besteciler hakkında özel takdir nedenleri dile getirilebiliyor, özgün beğeni sebepleri zikredilebiliyordu. Yukarıdaki dört bestecinin özellikle takdir gören özellikleri onların melodik yaratıcılıklarıydı.

Bu meyanda *Atrabü'l-Âsâr*'da İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi ve Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi hakkındaki yorumlar gerçekten daha ilginçtir. "Yenilikçi" olmalarından öte, bu iki kişinin beste uslûplarının bazı niteliklerini teşhis etmeye yönelik yorumlarda bulunur Es'ad Efendi. İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi hakkında şöyle yazıyor örneğin:

> *"... Nükte-sencân-ı fenn-i elhân kavaid-i 'ilm üzre tenasüb-i nagamat ve imtizac-ı şu'ab ü nakkaratın pesendide kılıp üstâdiyyetlerine hükmetmişlerdir"*[69]
>
> [... Musıki sanatının incelikleri tartan üstatları bilim kurallarına göre onun nağmelerinin uygunluğunu ve şu'belerle vuruşlarının birbirlerine uygunluğunu beğenip üstatlığına karar vermişlerdir...]

67 Bkz. Charles Fonton, "Şark Musıkisi-Avrupa Musıkisiyle karşılaştırmalı bir deneme", Cem Behar, *Musıkiden Müziğe* içinde, İstanbul, 2005, s. 161.
68 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5a.
69 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4a.

Hâfız Kumral Mehmed Efendi hakkında ise:

> *"... tedkik-i tenasüb-i nagamda ekser esâtizden ilmi mezîd idi..."*[70]
> [... nağme uyumunun inceliklerinde bilgisi çoğu üstadlardan fazlaydı...]

yorumunu yapar. Bu son yorumda Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi'nin bestelerinde başarıya ulaştığı söylenen "nağme uyumunun inceliklerinin" tam olarak ne anlama geldiğini çıkarmak zor. Bu ifadede söz konusu edilen şey eserlerin teknik bir niteliği midir, bestecinin teknik bilgi ve becerisini mi yansıtır, yoksa öncelikle bestenin güfte ve/veya melodilerinde dinleyiciyi etkileyen estetik bir özellik midir? Ya da bunların hepsi birden mi? Es'ad Efendi'nin ifade biçiminden bunu anlamak pek kabil değil. Ama bu değerlendirmenin Hâfız Kumral'ın olağan övgü kalıplarını aşan kişisel bir uslûp özelliğini hedef aldığı da kesindir.

Atrabü'l-Âsâr'da İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi hakkında yazılanların anlamını ve bunun sonuçlarını teşhis etmek ise daha kolaydır. Es'ad Efendi burada geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin temel yapısal bir niteliğine atıfta bulunuyor. Yukarıda verdiğimiz İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi ile ilgili alıntıda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde çok iyi bilinen, sıkça atıfta bulunulan ve bugün dahi geçerliliğini kısmen de olsa koruyan müzikal bir uyum türüne işaret ediyor Es'ad Efendi: Melodik yapının ("nagamat"), makam geçkilerinin ("şu'ab") ve usûlün ("nakkarat", yani vuruşlar) birbirine uyumu.

Bir Türk musıkisi sözlü eserinin birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemden oluştuğunu biliyoruz: Usûl, güfte ve melodi. Bu düzlemlerin uyum içinde olması temel estetik bir zorunluluktur. Eserin gerek melodik yapısının gerekse güftesinin usûlün oluşturduğu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermemesi gerekiyor. Nitekim ustalık ürünü eserlerde bu üçlü (usûl kalıbı, melodik yapı ve varsa güfte) bozulamaz bir mutabakat halindedir.

Bazıları zaman zaman bunun aksini ileri sürse de, eserin "imalat" sürecine bu üç ögenin hangi sırayla girdiği meselesi hiçbir önem taşımaz. Önce melodinin bestelenip ona uygun bir ritmik kalıp (usûl) bulunup da güftenin melodiye sonradan mı giydirildiği, yoksa bestecinin ilkin elindeki güfteden hareketle ve güftenin manasının ilhamıyla melodiye bilâhare bu manaya uygun bir çizgi mi verdiği meselesi tamamen skolastik bir tartışma olmaktan öteye gidemez. Önemli olan eldeki sonuçtur, yani üretilmiş ve icra edilen eserdir tabii. Sonuçta besteci melodilerini usûl kalıbının vuruşlarına aykırı düşmeyecek şekilde oluşturmuş ve kullandığı usûl kalıbını da gerek eserin –varsa– güftesiyle

70 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

gerekse eser için tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir.[71] Saz eserleri için bu gereklilik usûl/melodi ikilisini ilgilendirir.

Es'ad Efendi'nin dediğine bakılırsa da, Sultan imamı İbrahim Efendi'nin eserlerinde bu üçlünün uyum içinde olması onun üstatlığına hükmedilmesine yol açmıştır. İbrahim Efendi de IV. Mehmed döneminin bir bestecisidir. On sekiz yıl boyunca Padişah IV. Mehmed'in imamlığını yapmış olan İbrahim Efendi'yi Şeyhülislâm Es'ad Efendi ne bizzat görmüş ne de dinlemiş olabilir. 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul musıki kamuoyunda oluşmuş bulunan bir genel yargıyı *Atrabü'l-Âsâr*'a taşımaktadır sadece.

Burada önemli olan, Osmanlı/Türk musıkisinin bu erken döneminde dahi musıki camiası tarafından bu temel uyumun gereğinin farkına varılmış olması, bunu sağlamanın teknik ve estetik bir başarı olarak algılanmış olmasıdır. Ve bu başarı yarım asır sonra Es'ad Efendi tarafından o bestecinin önemli bir niteliği olması hasebiyle aynen dile getirilmekte ve bir övgü vesilesi yapılmaktadır. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin bu değerlendirmelerinin İbrahim Efendi hakkında yapılmış gerçek bir kişisel uslûp değerlendirmesi teşkil ettiğini söylemek de mümkün değil. Olsa olsa burada bestecinin eserlerinin genel normlara ve yüksek bir teknik standarda uygunluğunun Es'ad Efendi tarafından tescilinden söz edebiliriz.

Sonuç itibariyle yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, bestecinin orijinalliğini vurgulayan *Atrabü'l-Âsâr*'daki istisnai nitelikteki bu birkaç estetik yargının önemini fazla abartmamak gerekiyor. Gerek "kurallara uygunluk" gerekse şekil açısından beklentilere ve normlara uyumluluk 17. yüzyılda olduğu gibi 18. yüzyıl başlarında da Osmanlı/Türk musıkisinde temel estetik yargı kıstası olmaya devam ediyordu.

g) Eser sayıları ve örnekleri

Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı her besteci için bestelerinin sayısı hakkında takribî de olsa bir bilgi verir. Bunun istisnası yok. Bu bilgileri en az yukarıda sıraladığımız temel kimlik bilgileri kadar önemsediği anlaşılıyor. Hatta Es'ad Efendi'nin söz konusu bestecinin önem ve değerini onun bilinen ve çalınan eserlerinin sayısıyla ölçtüğü dahi söylenebilir.

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da genel olarak bir biyografik maddenin göreli uzunluğuyla o bestecinin eserlerinin Es'ad Efendi tarafından verilen sayıları arasında bir doğru orantı bulunduğu söylenebilir. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'da Itrî'nin eserlerinin sayısının binin üzerinde ("... adedi hezârdan

71 Bu uyumun önemi hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 20-25.

bisyâr"), Hâfız Post'un eserlerinin sayısının bine yakın ("hezâra karib"), keza Çömlekçizâde Receb Çelebi'nin murabba', nakış ve şarkılarının adedinin bini aşkın ("binden mütecaviz") olduğunu okuyoruz. Küçük İmam Mehmed Efendi'nin ve Nazîm Çelebi'ninkilerin beş yüzden fazla olduklarını ("... beş yüzden mütecaviz murabba'at ve nakış ve şarkısı..."), gerek Koca Osman Çelebi gerekse Serhânende Hasan Ağa'nın eserlerinin sayısının ise iki yüzden fazla ("iki yüzden mütecaviz") olduklarını yazıyor Es'ad Efendi. Derviş Ali Şirüganî ise "yüze karib murabba'at ve altı yüzden mütecaviz savt ve tesbih ve ilâhiyat" bestelemiştir Es'ad Efendi'nin dediğine göre. Eserleri çok olan bestecilere dair maddeler de zaten diğerlerine oranla biraz daha uzundur.

Oysa tezkiredeki diğer bestecilerin çoğu hakkında Es'ad Efendi çok daha küçük (10, 15, 20, 30 vs. gibi) eser sayıları zikreder. Anlaşılan, bestecinin yoğun genel takdire mazhar olması için eserlerinin sayısı önemliydi. Ne var ki, bestecinin eser sayısı, ulaştığı şöhret düzeyi ve ilgili kişiye Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'da ayrılan yer arasındaki sebep-sonuç ilişkilerinin hangi yönde işlediğini de üç asır ötesinden söylemek gerçekten güç.

Es'ad Efendi'nin verdiği bu rakamlarda niceliksel bir kesinlik ya da bir repertuar tespiti amacı aramamak gerektiği açıktır. *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alan doksan yedi bestecinin otuz bir tanesi hakkında Es'ad Efendi zaten hiçbir somut rakam zikretmiyor ve sadece "bir miktar" eser sahibi olduklarını yazıyor. Altmış üç tanesi hakkında ise yine kesin bir rakam vermeden "yirmiden ziyade", "otuz kadar", "elli kadar", "yüzden ziyade", "iki yüzden mütecaviz" gibi ölçek belirten fakat hep muğlâk ifadelerle yetinir. Netice itibariyle Es'ad Efendi bu doksan yedi bestecinin sadece ve sadece üç tanesi hakkında eserlerinin sayısı için kesin bir rakam zikrediyor. Ama örneğin Nâne Ahmed Çelebi'nin besteleri hakkında zikrettiği rakamı *("... aded-i murabba'atı yetmiştir...*") olduğu gibi bir tarihsel gerçek olarak kabul etmek de doğru olmayacaktır elbette.

Her halü kârda Es'ad Efendi'nin verdiği bu eser rakamlarını başka bir kaynakla karşılaştırma yoluna gitmeden, ilgili bestecilerin ve bestelerin izini sürmeden ve olduğu gibi gerçek rakamlarmış gibi kabul etmek bizce doğru olmaz. Bu rakamların hepsini alt alta yazıp topladıktan sonra 18. yüzyıl başlarının fasıl eserleri reperuarının toplam hacmi konusunda sonuçlara varmaya çalışmak daha da yanıltıcı olur.[72] *Atrabü'l-Âsâr*'daki tüm rakamsal ve tarihsel referanslar gibi, eser sayıları hakkındaki bilgi de ancak takribî olabilir, harfiyen doğru kabul edilemez.

Atrabü'l-Âsâr'daki bir diğer çok yaygın bilgi de madde başı olan bestecilerin eserlerinden güfte örnekleridir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi

72 Örneğin bkz. Recep Uslu, "Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı", *Musıkişinas*, sayı 10, 2008, s. 206.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi tezkireye aldığı doksan yedi musıkişinasın yirmi dokuzu için bir, kalan altmış sekizi için ise iki bestesinin güftelerinden örnek vermektedir. Bunun hiçbir istisnası yok. Tam olarak adı dahi verilmeyen besteci vardır, ama eserinden örnek verilmeyen besteci yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu doksan yedi besteciye ait toplam olarak 165 adet sözlü eserin güftesinin ya ilk beyti ya da, çoğunlukla, ilk mısraı veriliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Es'ad Efendi –herhalde tezkiresini fazla uzatmamak için olsa gerek– örnek verdiği murabba' bestelerin adında mündemiç olan o dört mısralık güftenin tümünü genellikle vermez.

Güfte örneği verdiği bu eserleri Es'ad Efendi'nin neye göre seçmiş olduğu da meçhuldür. Her besteciden örnek olarak verilen bir ya da iki eser ait oldukları besteciyi en iyi şekilde temsil ettikleri için mi Es'ad Efendi tarafından seçilmişlerdi yoksa bunlar zaten o bestecinin en tanınmış eserlerinden miydiler? Tezkire sahibinin kişisel zevkine özellikle hitap ettikleri için mi seçilmişlerdi? Yoksa sadece Es'ad Efendi'nin eser ararken en kolaylıkla ulaşabildiği eserler bunlar oldukları için mi seçilip tezkireye konmuşlardır? Dolayısıyla *Atrabü'l-Âsâr*'daki güfte seçkisinin dönemin repertuarına uygun olduğunu söyleyebilir miyiz?

Söz konusu bestecinin birçok eseriyle muhatap olduysa Es'ad Efendi'nin bunlar arasında tezkiresinde örnek olarak vereceği ikisinin kendi zevkine göre tercih etmiş olmasında aslında şaşılacak bir şey yok. Ne var ki, yukarıdaki soruların cevaplarını kesin olarak bilmek de mümkün değil. Bu konuya, yani esas itibariyle *Atrabü'l-Âsâr*'daki güfte örneklerinin dönemin fasıl musıkisi repertuarını temsil kabiliyetini haiz olup olmadıkları meselesine ileride değineceğiz.

Ancak, *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi besteci arasında eserlerinden iki değil de sadece bir güfte örneği verilen yirmi dokuz bestecinin yirmi dördünün Es'ad Efendi'nin bizzat yetişemediği bir dönemde (IV. Mehmed döneminde ve daha öncesinde) müzik yapmış olmaları belki anlamlıdır. Oysa III. Ahmed döneminde ünlenmiş on üç bestecinin sadece ikisinin eserlerinden iki değil bir tek güfte örneği veriliyor (bkz. aşağıda Tablo 1). Bu rakam ve oranlar Es'ad Efendi'nin örnek olarak güftesini vereceği bestecileri ve eserlerini seçip derlerken onlara erişme kolaylığının bir etken olduğuna dair bir ipucu teşkil ediyor olabilir. Ayrıca eserlerinden tek bir güfte numunesi verilen bestecilere bakarsak aralarında 17. ve 18. yüzyılların büyük, tanınmış ve üretken bestecilerinden (Itrî, Hâfız Post, Yahya Nazîm, Receb Çelebi, Koca Osman Çelebi, Ali Şirüganî vs.) hiçbirinin bulunmadığını görürüz. Tek eserli yirmi dokuz kişinin on sekizi hakkında zaten Es'ad Efendi "bir miktar" eseri vardır demekle yetinir, takribî dahi olsa rakam vermez.

Atrabü'l-Âsâr'da güftesinden bir örnek verilen bu 165 adet fasıl musıkisi eserinin beste formu açısından dağılımı şöyledir: Yüz elli üç murabba', dokuz nakış, iki kâr, bir tane de semâî. Daha önce de altını çizdiğimiz gibi, Es'ad Efendi fasıl musıkisi eserlerinin yanı sıra dinî musıki eserleri de bestelediğini söylediği birkaç bestecinin bu dinî eserlerinden hiçbir güfte örneği vermiyor. Ayrıca, bir bestecinin bir değil iki eserinin güftesinden örnekler verdiği zaman Es'ad Efendi hiçbir zaman bu bestecinin aynı makamda veya aynı usûlde iki eser örneği vermez. Hiç değilse bu noktada kendine göre bir çeşitlilik kaygısı gütmüş olduğu, eserlerinden örnekler sunduğu bestecinin makam ve/veya usûl açısından birbirine benzemeyen eserlerini seçmeye gayret gösterdiği anlaşılıyor.

Es'ad Efendi'nin verdiği güftelerden hareketle, söz konusu eserlerin –bestekârlarının *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığı sırada henüz hayatta olmaları şartıyla elbette– bestelendikleri tarih hakkında bir ipucu çıkarılabilir mi? Es'ad Efendi'nin güftesini verdiği bir tek eserle ilgili olarak bu açıdan anlamlı bir sonuca ulaşabildik. Bu eser Eyyubî Ebûbekir Ağa'nın (1685?- 1759) Zencîr usûlünde Hüseynî makamında "Seninçün hâb-ı rahât çeşm-i giryanımla düşmendir" gütteli murabba' bestesidir. *Atrabü'l-Âsâr*'a girebildiğine ve Ebûbekir Ağa'nın eserlerine örnek olarak verildiğine göre bu murabba'nın 1730 yılından önce bestelenmiş olduğu kesindir. Ebûbekir Ağa'nın bugüne ulaşmış olan Hüseynî makamındaki diğer iki eserinin de (bir diğer murabba' beste ve bir yürük semâî) tam bir fasıl oluşturmak amacıyla aşağı yukarı aynı zamanlarda bestelendiklerini düşünmek makul bir varsayımdır. Dolayısıyla, bu faslın tümü için takribî bir *terminus ad quem* elde etmiş oluruz. Ebûbekir Ağa'nın Hüseynî makamındaki bu eserleri en gecinden *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımının bittiği yıl olan 1730 yılında bestelenmiş olmalıdırlar.[73] 18. yüzyılın ilk yarısının önemli bestecilerinden olan Eyyubî Ebûbekir Ağa'nın yaşamına ve eserlerine dair ciddi bir inceleme yapılacaksa, önemli bir biyografik bilgidir bu.

Atrabü'l-Âsâr'da güftesi verilen bu 165 eserden bugünün repertuarına ne yazık ki topu topu ancak üçü intikal edebilmiştir. Diğerleri maalesef kayıptır. Bugüne gelenlerin ilki Ebûbekir Ağa'nın yukarıda sözünü ettiğimiz Hüseynî murabba' bestesi, ikincisi Kara Mehmed'in "Rûşen olmaz şâm-ı bahtım subh-ı vuslat neylersin" gütteli Beyâtî makamındaki murabba' bestesi, üçüncüsü de Kapudanzâde Ahmed Efendi'nin "Seyret izâr-ı yâri hatt-ı müşk-bâr ile" gütteli Rehavi makamındaki murabba' bestesidir. Ne var ki, gerek Kara Mehmed gerekse Kapudanzâde Ahmed Efendi *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığı sıralarda artık hayatta değillerdi. Dolayısıyla, bu iki eserin

73 Bu eserin notası için bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musıkisi*, II, İstanbul, 1935, s. 157.

1730'dan önce bestelenmiş olması bu iki besteci açısından önemli bir biyografik bilgi teşkil etmez.

Es'ad Efendi bu 165 eserin hiçbiri hakkında özel bir yorumda bulunmaz, sadece bu eserlerin genel olarak beğeni kazandığına yönelik bildiğimiz beylik ifadelerle yetinir. Güftesinden örnek verdiği bu 165 parçanın dışında ise, güftelerinden mısra örneği vermemekle birlikte, bu rakama dahil olmayan iki eser hakkında ayrıca tekil övgüler dile getirir. Hiçbiri bugüne kadar gelememiş olan bu iki eserden biri Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'nin bûselik makamında ve Türkî Darb usûlünde "Niyaznâme" adını taşıyan bir kârı, diğeri de Tiznâm Yusuf Çelebi'nin Miraciyesidir.

Ne var ki, burada da bu iki eserin içeriğine yönelik kişisel ya da gerçekten analitik bir değerlendirme aramak beyhudedir. Bu eserlerin ilki hakkında Es'ad Efendi "Koca Osman Çelebi'nin bu kâr'ının küçük bir bölümünü dahi rivayete göre Abdülkadir Merâgî'nin kölesi ve talebesi olan mitolojik besteci Gulam Şadi dinlese çok beğenir, o anda bestecisinin kölesi olmaya razı olurdu" mealinde övgü dolu ancak bilgi içeriği zayıf olan bir yorum yapar.[74] Bu yorumundan maksat zaten somut bilgi vermek değil, büyük bir besteci olarak kabul ettiği Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'yi Abdülkadir Merâgî'yle kıyaslamış olmaktır herhalde. Yusuf Çelebi'nin Miraciyesi hakkında ise "Abdülbâkî Ârif Efendi'nin bir güftesi üzerine bestelediği Miraciyesi aslında bildiğimiz Mevlid-i Şerif'e bir nazire niteliğindedir, dinleyen bütün musıkişinaslar hayran kalır ve Yusuf Çelebi'nin üstâdiyyetine hükmederler"[75] kabilinden tamamen afakî ve abartılı övgü ifadelerinden başka bir şey yoktur.

Burada asıl ilginç olan, övgülerin boş veya abartılı olmasından ziyade tezkiresine ilke olarak öncelikle dinî eser bestecilerini almamayı ve dinî eser de bestelemiş olan kişilerin bu eserlerinden örnek vermemeyi seçmiş olan Es'ad Efendi'nin burada bir istisna yapıp dinî bir eserden tekil olarak söz etmesidir. Yusuf Çelebi'nin Miraciyesi konu edilirken dönemin büyük dinî ve tasavvufî eser bestecisi Galata Mevlevîhanesi şeyhi Osman Dede'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç yer almaması ve onun Miraciyesinden hiç söz edilmemesi de ilginçtir. Bu da, yukarıda da belirttiğimiz üzere Osman Dede'nin münhasıran bir dinî eser bestecisi olmasıyla ilgili olabilir.

Koca Osman Çelebi ve Yusuf Çelebi'nin bu iki olağan dışı eserinin çok beğenildiğini anlıyoruz. Ama "niçin?" sorusuna gerçekten cevap arandığı söylenemez. Özetle, Es'ad Efendi bestecilerle değil de tekil eserlerle ilgilendiği zaman dahi, yukarıda sözünü ettiğimiz temel estetik değerlendirme kıstaslarından farklı bir yaklaşım sergilemiyor. Teknik beceri ve "kurallara uygunluk" kaygıları burada da ağır basmaya devam ediyor.

74 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.
75 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.

Bu tür kaygıların bir diğer örneğini Es'ad Efendi'nin Ayıntâbî Mehmed Bey'i layık gördüğü özel övgü türünde aynen bulmak mümkün. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... ekser âsâr-ı esâtiz-i meşâhire nazîreler edip kaide-i butlân-ı meziyyetü'l-fer' 'ale'l-asl ibtal etmekle üstâdiyyeti meşhûr-ı cihan olmuştur."*[76]
> [... tanınmış üstatların çoğu eserlerine nazireler yapıp dalların meziyetinin gövdenin meziyetine oranla hükümsüz olacağı kuralını bozup üstadlığı her yerde meşhur olmuştur.]

Anlaşılan IV. Mehmed döneminin bestecilerinden olan Ayıntâbî Mehmed Bey'in büyük marifetlerinden biri de başka üstatların eserlerine birer mukabele olarak hem kısmen bu eserlere benzer hem de onlardan farklı birer karşılık, onlara atıf yapan birer yanıt, birer taklit, birer rakip, yani klasik tanımıyla birer *nazire* bestelemeyi âdet edinmesiydi.[77] Yaptığı nazireler de gerçekten çok başarılı olmalıydılar ki Es'ad Efendi'nin naklettiğine bakılırsa musıki camiası bu nazirelerin onların sadece basit birer yankısı olmaları beklenen asıl modellerinden daha güzel olduklarına hükmediyordu. Taklit asıl eseri gölgede bırakıyordu anlaşılan. Ne var ki, sadece hoş bir beceri sahibi olarak zikredilen Mehmed Bey'in bizzat yaptığı nazireler hakkında veya bunların atıfta bulunduğu "asıl eserler" hakkında Es'ad Efendi anlamlı veya farklı bir değerlendirmede bulunmaz.

76 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 29b.

77 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı/Türk müziğinde nazire kavramı ve nazireler hakkında bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 431-440. Feldman, hepsi de saz eseri olan Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ündeki iki ve Kantemiroğlu Edvârı'ndaki on iki nazireden hareketle bir müzikal analiz yürütüp asıl modellerle onlara yapılmış bazı nazireleri karşılaştırır. Walter Feldman bu nazirelerin sistematik bir yankılama yöntemine uymadıklarını ve asıl eserle naziresi arasındaki melodik veya yapısal ilişkilerin sistematik bir örüntü arzetmediğini, diğer bir deyişle asıl modelden hareketle müzikal nazire imal etmenin yönteminin tek olmadığını gösterir. Dolayısıyla ve bu vesileyle bir nazireden hareketle geriye doğru gidip model teşkil etmiş olan asıl eserin konturlarına ulaşmanın da mümkün olmadığını göstermiş olur. Ne var ki, nazîre bestelemenin sadece saz musıkisine mahsus bir egzersiz olmadığını, sözlü eserlerde de uygulandığını Ayıntâbî Mehmed Bey örneğinde görüyoruz.

VIII - Müzik Eğitimi

Atrabü'l-Âsâr'ın maddelerinde yukarıda sözünü ettiğimiz temel kimlik bilgilerinden hemen sonra verilen bilgi söz konusu kişinin aldığı müzik eğitimiyle ilgilidir. Ancak, bu konuda Es'ad Efendi'nin söylediklerinden ziyade söylemediklerinin önemli olduğunu ve musıki eğitimiyle ilgili konularda gerçekten aydınlatıcı ve doyurucu bir bilgilendirme aramanın boşuna olduğunu hemen belirtelim. Tezkirede ne madde başı olarak alınan bestecilere musıki eğitimi vermiş olanların isimleri zikredilir, ne de bu eğitimin zamanı, süresi, mekânı, yöntemi vs. ile ilgili herhangi başka bir ayrıntı. *Atrabü'l-Âsâr*'da 17. ve 18. yüzyıllarda musıki öğrenimi, o dönemlerin aktarım ve meşk zincirleri,[1] makbul hocaların ve üstatların kimlikleri, öğrenim mekân ve yöntemleri vs. gibi konularda somut bilgiler aramak beyhudedir.

Nitekim günümüzden gerilere doğru gittiğimizde eldeki müzikal ve tarihsel belgelerin sayıca çok az olması, meşk silsilelerini 18. yüzyıl sonlarından daha öncesine, yani Dede Efendi'den (1778-1846) evvelki dönemlere güvenilir bir şekilde götürmeyi imkânsız kılar. Oysa, Es'ad Efendi'nin bu konuda verebileceği bilgiler çok önemli bir boşluğu doldurmaya izin veriyor olabilirdi.

Fi'l-hakîka, tezkirede adı geçen birçok bestecinin bir musıki eğitim sürecinden geçtiğinden söz edilmiyor değil. Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da listelenen doksan yedi musıkişinasın seksen ikisinin şu ya da bu biçimde bir musıki eğitimi almış olduğuna kısaca değiniliyor.

Ne var ki, Es'ad Efendi bu seksen iki kişinin eğitimleri konusunda, üç ya da dört tanesi hariç, birtakım basit, kalıplaşmış, klişeleşmiş anlatımlarla yetinir. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak alınan kişilerin musıki eğitiminden söz ederken çoğu kez "döneminin üstatlarından musıki öğrenmiştir" anlamına gelen tamamen harcıâlem ve bilgi açısından boş bazı ifadelerden başka bir şey yoktur. Çoğunlukla "*... esâtiz-i ilm-i elhândan tahsîl-i fenne mail*

1 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 1998/2003/2006, s. 104-105,127.

olup..." ya da "*...mevcud olan üstadân-ı fenn-i elhândan ahz ü tahsîl edip...*", veya "*...mevcud olan esâtiz-i ma'arif-âmizden ta'allüm...*", veyahut "*...asrında mevcud olan hâcegân-ı ilm-i elhândan taallüm-i fen etmekle...*", ya da "*...esâtiz-i nagam-engizden taallüme ihtimam...*" ve benzeri hepsi aşağı yukarı aynı anlama gelen ve aslında hiçbir somut bilgi içermeyen çok genel ve son derece muğlâk ifadeler kullanılır.

Bazen de, eğer daha önemlice bir besteci söz konusu ise aşağıda bir bölümünü verdiğimiz "Yusuf Çelebi" maddesinde olduğu gibi, daha süslü ve ağdalı ifadelere başvuruyor Es'ad Efendi. Ama somut tarihsel bilgi yine yoktur.

> *" ... hezâr cidd ü sây-ı nâ-mâdûd ile mevcud olan esâtiz-i fenn-i terâne-âlûddan tahsîl-i ilm-i edvâr-ı şâdi-vürûd ve tekmîl-i mâlûmat-ı bih-bûd etmekle...gûşe-i üstâdiyyete kuûd etmişdir."*[2]
>
> [... büyük bir ciddiyetle ve çok çalışarak mevcut olan bu ilmin melodilerle dolu üstatlarından mutluluğa ulaştıran edvar ilmini tahsîl edip ve çok güzel bilgiyi tamamlayarak üstatlık köşesine oturmuştur...]

Atrabü'l-Âsâr'da bunun istisnası çok azdır. Bu istisnaların da tarihî, sosyal veya müzikolojik bir anlam taşıyıp taşımadıkları çok kuşkuludur. Örneğin, bunlardan ikisi İmam-ı Sultânî İbrahim Efendi ve Ârif Efendi hakkındadır. Bu iki besteci hakkında, sırasıyla şöyle yazar Es'ad Efendi:

> *"... tetebbu'-ı kütüb-i fen ve istima'-ı esâtiz-i hakâyık-figen etmekle..."*[3]
>
> [... sanata dair kitapları okumak ve hakikatler ortaya koyan üstatları dinlemekle...]

> *"... mevcud olan esâtiz-i terâne-âmizden ameliyyen tahsîl ve tetebbu'-ı kütüb-i fenn-i merkum ile..."*[4]
>
> [... mevcut olan melodilerle bezenmiş üstatlardan pratik olarak öğrenim görüp adı geçen sanatın kitaplarını okumakla...]

Burada İbrahim Efendi'nin ve Ârif Efendi'nin gerçekten hem teorik hem de pratik bir eğitim görmüş oldukları kastediliyor olabilir. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da daha başka bir iki kişi hakkında da yapılan "musıkinin hem ilminde hem amelîsinde ârif idi" şeklindeki muğlâk yorumlara oranla İbrahim Efendi ve Ârif Efendi hakkındaki yukarıdaki ifadelerin ne bakımdan farklı oldukları hiç belli değildir. Bu kişiler musıki kitapları okumuşlardır da ne ol-

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.
3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4a.
4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 24b.

muştur? Kitap okumuş olmanın kişinin musıkideki üstatlığına katkısını somutlaştırabilecek başka ifadelere rastlanmıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu kişi hangi kitapları, hangi dönemin kitaplarını okumuştur? Bunlardan ne öğrenmiştir? Bu kitapların o kişinin musıki bilgisine, icrasına ve üstatlığına katkısı ne olmuştur, onu nasıl farklı kılmıştır?

Madem ki mevcut üstatlardan sadece pratiğe yönelik bir tahsîl alınıyordu, yukarıdaki alıntılarda sadece kitaplardan alınabileceği ima edilen teorik bilginin (Es'ad Efendi'nin "amel" kelimesiyle değil "ilim" diyerek kasdettiği şey) o zaman o bestecinin sanatına ve bestelerine katkısının ne olduğu sorusu yanıtsız kalıyor. Keza, Es'ad Efendi'nin Hâfız Kumral Mehmed Efendi hakkında

> *"... kudemâ-yı esâtiz-i ilm-i elhândan tekmîl-i mâlûmat..."*[5]
>
> [... musıki ilminin eski üstatlarından bilgisini tamamlamış...]

olduğunu söylemesi de Hâfız Kumral'ın gördüğü eğitim ve bu eğitimin sonuçları hakkında somut bilgi dağarcığımıza pek bir şey katmaz.

Es'ad Efendi daha somut bir biçimde kimden, hangi koşullarda musıki eğitimi alınıp verildiği bilgisini *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece dört kişi için veriyor. Bunlardan iki tanesini bir kenara bırakmak gerek: Musıkiyi önceleri babasından öğrenmeye başladığı belirtilen (*"... evvelen peder-i büzürgvârlarından ta'allüm-i 'ilm-i edvâra derkâr...olup*") Enfî Hasan Ağa ve yine önce babasından bilâhare de diğer musıki üstatlarından öğrenim gördüğü belirtilen (*"... vâlid-i mâcidlerinden ve sair esâtiz-i hakayık-engizden tekmîl ve tahsîl-i fen etmekle..."*) Parsazâde Abdülbâkî Efendi. Bu sonuncusunun babası (yani Parsâ Mehmed Efendi) de besteciydi ve *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alıyor. Enfî Hasan Ağa'nın babasının müzisyen ya da besteci olup olmadığı ise belli değildir.

Dolayısıyla, ev ortamında aile fertlerinden musıki öğrenmenin mümkün olduğu basit gerçeği, yani mulûmu ilâm dışında bir şey söylenmiyor Es'ad Efendi tarafından. Formel bir müzik eğitiminin varlığına ya da bilinen bir repertuar intikal silsilesine yönelik ipuçlarının varlığından söz etmek ise maalesef kabil değil. Gerçekte *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı/Türk musıkisinin icra ve intikalinin belkemiğini oluşturan, geleneğin ileriye taşınmasında kuşaklararası bir harç görevini görmüş olan *meşk* hakkında ve toplumdaki musıki hafızasını temsil eden meşk silsilelerine dair pek az şey söyler.

Atrabü'l-Âsâr'da sadece iki besteciyle ilgili olarak alınan ve verilen eğitim konusunda kullanılan ifadeler ayrıca incelenmeye değer. Bu bestecilerden biri Kadıköylü Hasan Efendizâde Ahmed Efendi, diğeri de Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'dir.

5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

Hasan Efendizâde Ahmed musıki eğitimine Kadıköyü'nde başlar. Çünkü o sıralarda tesadüfen bir başka musıki üstadı, Topkapı Sarayı'nda serhânendelik yapmış olan Kadıköylü Gevrekzâde Mustafa Ağa da aynı yerde uzun süredir oturmaktaydı. Hasan Efendizâde Ahmed hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiye civârında Üsküdar'a karib Kadıköyü nâm mahaldir. Kibâr-ı mevâli-i kirâmdan olan vâlid-i mâcidleriyle müddet-i medîd ol mahalde sâkin olup sâbıkan serhanendegân Mustafa Ağa merhumun dahi mevtını mahall-i mezbur olmağın mahdûm-ı mersum merhûm-ı merkumdan ibtidâ tahsîl-i fenn-i musıkiye müdâvemet ile..."*[6]
>
> [Doğduğu ve yerleştiği yer hilafet makamı olan ve korunmuş Konstantiniyye civarında Üsküdar'a yakın Kadıköyü adlı yerdir. Kerem sahibi büyük mollalardan ve şöhret sahibi olan babasıyla uzun müddet o yerde oturmuş, adı geçen bu oğul yine aynı yerde ikamet eden eski hânendebaşı Mustafa Ağa merhumdan önceleri musıki fenninin tahsîline devam etmiş...]

Burada öğretim sürecinin biçimi, yeri, süresi veya içeriği hakkında bir bilgi yoktur. Ancak, musıki hocası-öğrenci ilişkisinin kökeni ve oluş biçimiyle ilgili ilginç bir ipucu vardır. Hasan Efendizâde'nin musıki eğitiminin temelinde besbelli ki 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un merkezinden ve hatta Üsküdar'dan uzak, esasen ücra ve basit bir Rum köyü durumunda olan Kadıköyü'nde gelişen bir komşuluk ilişkisi ve ailevi tanışıklık yatmaktadır. Musıki öğreniminin başlangıcına da Hasan Efendizâde Ahmed'in ulemadan olan babası Hasan Efendi ile Serhânende Mustafa Ağa arasındaki bu komşuluk ilişkisi muhtemelen vesile olmuştur. Daha basitçe söylersek, Hasan Efendi musıkiye yetenekli olduğunu gördüğü oğlu Ahmed'e komşusu Gevrekzâde Mustafa Ağa'dan musıki meşkettirmiştir.

Yukarıdaki ifadeleri ve işaret ettiği ilişki ağlarını kanıt olarak değil ama birer ipucu olarak kabul edersek çok kabaca şunu söyleyebiliriz: 17. yüzyılın ikinci yarısında musıki eğitimi sadece Saray'da veya musıkinin ibadetin bir parçası haline geldiği tekkelerde alınıp veriliyor değildi. Musıki eğitim ve icrasının İstanbul'un toplumsal dokusuna nüfuz edebildiği başka noktalar vardı. Komşuluk ya da akrabalık gibi sosyal ilişkileri aracı edinebilen, icra, eğitim ve aktarımını Saray yaşamının, padişahın koruyuculuk şemsiyesinin veya profesyonel hayatın tamamen dışında da yapabilen ve geniş manada toplumsal dokuya tutunarak kendini yenileyebilen "şehirli" bir musıki dünyası oluşmaktaydı veya artık oluşmuş bulunuyordu. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin İstanbul'daki sosyal temelleriyle ilişkili olan bu konuya ileride döneceğiz.

6 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

Atrabü'l-Âsâr'da Hasan Efendizâde Ahmed'in Serhânende Mustafa Ağa'nın musıkide öğrencisi olduğu açıkça belirtilmekle beraber, bunun tersi geçerli değildir. Yani tezkirenin Serhânende Mustafa Ağa maddesinde Hasan Efendizâde'nin onun yetiştirdiği bir öğrenci olduğu bilgisi verilmiyor. Aslına bakarsak *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olan hiçbir musıkişinasın öğrencileri bulunduğundan ve talebe yetiştirdiğinden söz edilmiyor.

Bunun bir tek önemli istisnası vardır: Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki maddede belirtildiğine göre IV. Murad döneminde ünlenen Osman Çelebi gerçekten de çok sayıda talebeye hocalık yapmış olmalıydı. Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında şöyle yazıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi:

> *"... pîr-i tarîkat-ı üstâdiyyet ve rehnüma-yı vâdi-i ehliyyet olup ekser esâtiz-i Rûmun üstâdı ve fenn-i merkumun hakâyık-zâdı olmuşdur..."*[7]
>
> [... üstatlık yolunun pîri, ustalık vadisinin yol göstericisi olup Osmanlı üstatlarının çoğunun üstadı ve adı geçen bilimin hakikatlerini ortaya koyan kişisi olmuştur...]

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi besteci arasında musıki hocalığı yapıp talebe yetiştirdiğinden söz edilen tek kişi Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'dir. IV. Murad'ın saltanat döneminde şöhret kazanmış olan Osman Efendi'nin bu "üstatların üstadı" olma vasfı ondan iki kuşak kadar sonra yaşamış olan Es'ad Efendi'ye çok çarpıcı gelmiş olmalıdır. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da ne Osman Efendi'nin hocalığı ne de talebelerinin kimliği hakkında başka bilgi veriliyor. Musıki eğitimi konusunda *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgi ve atıflar bundan ibarettir.

Öğreticilik konumunun çok önemli olduğu anlaşılan Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında *Atrabü'l-Âsâr* dışında iki ayrı kaynakta daha bilgi ve atıf vardır: *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* ve *Kantemiroğlu Tarihi*.

Seyahatnâme'nin birinci cildinde Evliyâ Çelebi onu İstanbullu hânendeler listesinin en başında zikreder ve hakkında şöyle yazar:

> *"Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi atlas-ı felekte mânend-i melek imâm-ı ser pîr üstâd-ı kâmil idi."*[8]
>
> [Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi göklerin atlasında sanki bir melek, yaşlı bir baş imam, mükemmel bir üstattı.]

7 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26a.
8 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 302.

Kantemiroğlu ise *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı eserinin musıkiyle ilgili notunda Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında çok daha ayrıntılı bilgi veriyor.

> *"Zaman içinde musıki sanatı gerilemişti, fakat Sultan Mehmed* [IV. Mehmed] *zamanında sadece canlanmakla kalmayarak soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel şeklini bulmuştur. Osman Efendi kendisinden sonra hem saz hem söz musıkisi alanında birçok talebe bırakmıştır. Ses sanatçılarından Kömür lakaplı Hafız, sonra Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzin ve Tesbihçi Emir ün salmışlardı. Saz sanatçıları içinde ise iki Rum vardı, biri dinini değiştirmiş olan kemanî Ahmed, diğeri de Ortodoks Angeli'dir. Bunların her ikisi de bana on beş yıl boyunca öğretmenlik etmişlerdir."*[9]

Bu metinde Kantemiroğlu hem Osman Efendi'nin İstanbul'da musıkinin "yeniden canlanmasındaki" önemini vurgulamakta hem de Osman Efendi'yle başlayıp bizzat kendisiyle sonuçlanan ve üç (Kantemir'in kendi talebeleri arasında zikrettiği Taşçıoğlu Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi'yi de sayarsak dört) müzisyen kuşağını kapsayan bir meşk silsilesine işaret etmektedir. Kantemiroğlu Osman Efendi'nin talebelerinden ikisinin bizzat talebesi olmuştur. Ayrıca, Kantemiroğlu Osman Efendi'nin sâzende veya hânende olan başka talebelerinin de adlarını zikreder.

Yukarıdaki metinde Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesi oldukları Kantemir tarafından ifade edilen beş kişinin her birine (Hafız Kömür, Buhurcuoğlu –yani Itrî–, Memiş Ağa, Küçük Müezzin ve Tesbihçi Emir) tıpkı Osman Efendi'nin kendisi gibi Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'da birer madde başı olarak yer veriliyor. Ama bu altı biyografik maddenin hiçbirinde Şeyhülislâm Es'ad Efendi ne herkese hocalık yaptığı söylenen Osman Efendi'nin talebelerinden bir tanesinin adını zikrediyor ne de bu beş talebeye ait maddelerde bu kişilerle Kasımpaşalı Koca Osman Efendi arasındaki böyle bir hoca-öğrenci ilişkisi bulunduğuna değiniyor.

Bu açıdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın genel olarak musıki eğitimi, meşk silsileleri ve repertuarın intikaliyle ilgili konularda kayda değer bilgiler verdiği söylenemez. *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin bu konularda sessiz kalışını çok ilginç kılan bir diğer husus da şudur: Topkapı Sarayı'nın doğrudan doğruya padişahın hizmetine ayrılmış olan bölümünde (yani Enderûn'da) o dönemde iyice yerleşmiş ve kurumsallaşmış olduğunu bildiğimiz bir musıki eğitim ve icra

9 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, 1, London, 1734, s. 151-152 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I, İstanbul, 1998, I, s. 461). Koca Osman Efendi'nin bu statüsünü 1751 yılında Charles Fonton da vurgular. Bkz. Charles Fonton, "Şark Musıkisi-Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme", Cem Behar, *Musıkiden Müziğe* içinde, İstanbul, 2003, s. 146.

düzeni vardı. *Atrabü'l-Âsâr*'da bu düzen hakkında da hiçbir bilgi ya da atıf yoktur.

Oysa daha 16. yüzyılın ortalarından itibaren Topkapı Sarayı'nda görevli acemi oğlanlara, düzenli ve sürekli bir biçimde olmasa dahi, musıki ve çalgı dersleri verilmekte olduğunu biliyoruz. Sultan Ahmed Camii'nin mimarı Mimarbaşı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın 1570'li yıllarda Topkapı Sarayı'na içoğlanı olarak yeni alındığı zaman musıkiye heves etmesinin ve Saray'da görevli bulunan fakat kimliği belirtilmeyen bir müzisyenden musıki meşki almasının hikâyesini Cafer Ağa, Sedefkâr Mehmed Ağa'nın biyografisini konu alan *Risâle-i Mimariye*'de anlatır.[10] Henüz yerleşik bir Saray âdeti haline gelmiş olmasa da, o tarihlerde bile Topkapı Sarayı'nda musıkiyi ve çalgı icrasını öğrenmek mümkündü. Daha önce, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında da Saray'da sürekli bulunup düzenli bir maaşa bağlanmış *("müşâhere-horân")* birtakım müzisyenlerin bulunduğu biliniyor. Ancak bunların büyük çoğunluğu Mehter çalgıcıları, yani askerî görevlilerdi.[11]

Daha sonraları, 1630'lu yıllardan itibaren IV. Murad'ın emriyle Topkapı Sarayı'nda içoğlanların kaldığı odalardan biri olarak ihdas edilen Seferli odasının özellikle bu amaç için kullanılmaya başlandığını biliyoruz. Saray'a bağlı musıki üstatlarının sık sık bu odada ikamete memur edildikleri ve bu odada Saray içoğlanlarına ve ayrıca Harem'deki cariyelere Saray'da görevli ve bu odada oturan üstatlar tarafından düzenli musıki dersleri verildiği biliniyor. Saray dışından getirtilen musıki üstatları da derslerini bu odada verirlerdi. İsmail Hakkı Uzunçarşılı çeşitli sanat erbabının bu odada bulunmasından dolayı Seferli odasının neredeyse bir sanat mektebi niteliğini taşıdığını yazar.[12]

Musıki yeteneği, güzel sesi ve zekâsı sayesinde IV. Murad'ın gözüne girip onun emriyle Saray'a alınarak Seferli odasında musıki öğrenmiş olanlardan biri de Evliyâ Çelebi'dir. Musıkideki hocası da *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Derviş Ömer Gülşenî'dir. Saraydaki musıki faaliyetleri ve meşkhanenin konumu hakkında şöyle yazar Evliyâ Çelebi:

10 Bkz. Cafer Ağa, *Risale-i Mimariye*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Yeni Yazmalar 339]. Bu risalenin tıpkıbasımı, İngilizceye çevirisi ve yorumlu bir modern yayımı için bkz. Howard Crane, *Risale-i Mimariye- An Early Seventeenth Century Otoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, Leiden, 1987. Risale'nin Türkiye'de Latin harfleriyle yayımı için bkz. Orhan Şaik Gökyay, "Risale-i Mimariye –Mimar Mehmed Ağa– Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, 1976, s. 113-214.

11 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, Sayı 161, Ocak 1977, s. 103-109. Ayrıca bkz. Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Belgeler Dergisi*, IX/13, 1979, s. 1-380.

12 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, 1984, s. 311-313; ayrıca, Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 83-93.

> *"... Tayezâde handân ve Ferruh Haroğlu Asaf Bey ve Muanoğlu ve Keçeci Süleyman ve Anber Mustafa müezzinlikte ayakdaşlarımız olup şeb ü rûz* [gece ve gündüz] *hammâm-ı hâs* [özel hamam] *cenbinde* [yanında] *meşkhâne nâm* [adlı] *mahalde* [yerde] *saz u söz ve gûna-gûn* [türlü türlü] *fasıllar edip Hüseyin Baykara faslı ederdik..."*[13]

Üsküdarlı Yahya Çelebi'ye de bizzat padişahın emriyle musıki eğitimi verildiğini Es'ad Efendi açıkça yazar, ama bu eğitimin nerede ve kimler tarafından verildiğini belirtmez:

> *"... kemâl-i hüsn-i savtına binaen fermân-ı âlî-şân-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i ilm-i edvâr-ı şevk-âsâra memur olmağın..."*[14]
> [... sesinin olağanüstü güzelliğine binaen cihan unvanlı yüce şanlı padişahın fermanıyla şevk eserli musıki ilmini öğrenmekle görevlendirildiği için...]

Aynı Üsküdarlı Yahya Çelebi'nin hal tercümesini verirken onun Topkapı Sarayı'nda "Darüssaâde ağası olan Yusuf Ağa'nın hademesinden"[15] olduğunu bildiriyor Es'ad Efendi. Dolayısıyla, Saray'ın bu yüksek düzeydeki görevlisinin koruması altındaki Yahya Çelebi'nin musıki eğitimini Saray'da almış olması da pek muhtemeldir. Keza İsmail Ağa'nın güzel sesi dolayısıyla Saray'a alındığı ve burada gördüğü eğitim sayesinde padişah müezzinleri arasına katılabildiği da açıkça belirtilir:

> *"... devr-i merhum sultan Mustafa Han'da nefes-i halâvet-resine binaen zümre-i teberdarân-ı hassaya çırağ bâdehu enderûn-ı hümâyunda hâne-i kilâra idhâl ile mürebbâ-yı sadâ-yı lezzet-peymâsı şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hâne-i hassa tahsis ve anda hizmet-i te'zine mezun olmuştur..."*[16]
> [... sultan Mustafa Han zamanında tatlılık getiren sesi dolayısıyla saray baltacıları arasına alınmış, ondan sonra Enderûn'da kiler odasına dahil edilmiş, lezzet ölçen terbiye görmüş sesi şirin bal gibi şeker saçtığından dolayı has odaya alınmış ve onun orada ezan okuma hizmetini yerine getirmesine izin verilmiştir...]

Serhânende Hasan Ağa'ya gelince, Es'ad Efendi onun önce Enderûn'a alındığını, dolayısıyla da alındıktan sonra musıki eğitimini orada gördüğünü ima eder, ama aldığı eğitim konusunda hiçbir bilgi vermez:

13 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 100.
14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.
15 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.
16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6b/7a.

> *"... eva'il-i saltanat-ı âlî hazret-i şehriyar-ı gerdûn-haşmetde Enderûn-ı hümâyun hanelerinden kilâre idhal ile...mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i musıkiden ahz-ı mâlûmat ile..."*[17]
> [... dünyaca haşmetli padişah hazretlerinin saltanatının ilk başlarında Enderûn-ı hümâyun odalarından kilere alınarak...mevcut olan musıki ilminin üstatlarından bilgi alarak...]

Serhânende Hasan Ağa'nın Enderûn'da eğitim aldığı "mevcut olan" üstatların kendileri de Enderûn'da idiler elbette. Ama Es'ad Efendi nedense ne bu gerçeği ne de bu üstatların adlarını açıkça telaffuz eder.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den takriben üç çeyrek asır kadar önce Ali Ufkî *Saray-ı Enderûn* adlı eserinde 1640'lı ve 50'li yıllarda "musıki odası" adını verdiği Saray meşkhanesinin işleyişini ve orada hemen her gün düzenli olarak alınıp verilen müzik eğitimini ayrıntılı bir biçimde anlatır. Topkapı Sarayı'nın Seferli odasında hem mehterân bölüğü mensupları hem de diğer sâzende ve hânendeler eğitim alıyorlardı. Yani burada hem mehterân bölükleri mensuplarına Mehter musıkisi hem de Saray içoğlanlarına Ali Ufkî'nin "oda musıkisi" adını verdiği bildiğimiz dindışı fasıl musıkisi öğretiliyordu.[18] Bazen de buraya Saray dışından musıki hocalarının getirtildiği, kadın olsun erkek olsun Saray mensuplarına ders verdirildiği ve bu üstatlara hazineden ödeme yapıldığı biliniyor. Saray mensuplarının ve özellikle Harem'deki cariyelerin zaman zaman İstanbul'lu musıki üstatlarının şehirdeki evlerine yatıya, o evlerde bir süre kalarak musıki meşketmeye gönderildiği de oluyordu.

Epey yaygın olduğu anlaşılan bu uygulamalarla ilgili olarak İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Harc-ı hassa defterleri*nde (Padişah'ın ve Saray'ın özel harcamalarının kaydedildiği defterler) yaptığı araştırmalarda 17. yüzyıl sonlarına ve 18. yüzyıl başlarına ait çok sayıda bilgiyi ve arşiv belgesini gün yüzüne çıkarıp yayımlamıştır.[19] Kendilerine bu amaçla Saray'dan yevmiye hesabıyla ödemeler yapılan besteciler arasında *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alı-

17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.
18 Ali Ufkî'nin Saray meşkhanesi hakkında anlattıkları için bkz. *Saray-ı Enderûn*, Paris, Ulusal Ktp., Manuscrits, [Nouvelles Acquisitions Françaises 4997]; diğer bir nüshası: Londra, British Library, [Harley 3409]. Ali Ufkî'nin bu yazmasının musıkiyle ilgili bölümünün Türkçe çevirisi için bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, 1990, s. 44-46; Kitap olarak yayını: Stéphane Yerassimos ve Annie Berthier, *Albertus Bobovius-Topkapı-Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları- Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, 2002). Ayrıca, Saray içoğlanlarının on altıncı yüzyıldaki yaşam düzeni ve faaliyetleri hakkında bkz. Gülru Necipoğlu, *On Beş ve On Altıncı Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar*, İstanbul, 2007, s. 154-162.
19 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115. Ayrıca, Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 83-93.

nan Buhurîzâde Mustafa Itrî Efendi, Receb Çelebi ve Serhânende Mustafa Ağa'nın adları da bu belgelerde görünüyor.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ise *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı sıralarda neredeyse bir yüzyıldır devam etmekte olan bu kurumlaşmış uygulamalardan haberdar olmaması kesinlikle söz konusu değildir elbette. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı en az altı bestecinin geçmişte Saray'da musıkiyle ilgili bir görevde bulunmuş olduklarını veya el'an bulunduklarını belirtiyor Es'ad Efendi. Bunların birkaçından Es'ad Efendi'nin çağdaşı Enderûnlu Ahmed Refî Efendi de küçük manzum risalesinde kısaca söz eder.[20] Bu altı kişinin arasında Saray fasıl heyetinin başında Serhânendelik yapmış olan Ebûbekir Ağa, Gevrekzâde Mustafa Ağa, Serhânende Müezzin Mustafa Ağa ve Enfî Hasan Ağa gibi kişiler vardır. Ne var ki, Es'ad Efendi ne Saray'daki müzik eğitimi uygulamalarından, ne de biyografisini verdiği bestecilerden herhangi birinin müzik eğitimini Topkapı Sarayı'nda Enderûn'da aldığından veya orada musıki hocalığı yaptığından açıkça ve doğrudan doğruya söz eder. Bunu acaba 17. yüzyılın İstanbul'unda musıki eğitiminin Saray'da yapılan bölümünü önemsemediği veya kendince özgün telakki etmediği için mi yapıyor, bilemiyoruz.

Ayrıca, birer dinî merkez olmanın yanı sıra birer musıki eğitim kurumu işlevi de gören, birçoğunda musıkinin bir ibadet aracı olarak kullanıldığı tekke ve zâviyelerin varlığını da unutmamak gerek. Buralarda tarikata intisap edenler tarikat erkânıyla birlikte dinî ve tasavvufî musıkiyi de öğrenirlerdi. Tekkeler musıkinin halka yayılması ve meraklıların musıkiye yaklaşmaları için her dönemde önemli roller üstlenmişlerdi. Özellikle Mevlevî dergâhlarının bu açıdan neredeyse birer konservatuvar işlevi gördükleri sık sık söylenir. Mevlevîhaneler dışında başka tarikatların zikir törenlerinde musıkinin önemli bir rol oynadığı da iyi biliniyor.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinin çok önemli ve onu diğer tüm Ortadoğu-İslâm geleneklerinden farklılaştıran ayırt edici vasıflarından biridir bu. Yani tarikatların musıkinin öğretim, icra ve intikalinde kilit roller üstlenmiş olmaları. Nitekim statü ve meslekleri derviş, şeyh, zâkir ya da zâkirbaşı olarak verilen ve çoğu Mevlevîliğe mensup en az on altı besteci *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bulunuyor. Ne var ki, Es'ad Efendi bir kere bile olsun bu şeyh, zâkir ve dervişlerin mensup oldukları dergâhların birer musıki eğitim mekânı olarak da çalıştıklarını veya bu bestecilerin musıki eğitimlerini o dergâhlarda almış olduklarını veyahut o mekânlarda başkalarına musıki öğrettiklerini dile getirmez.

20 Bkz. Rıfkı Melûl Meriç, "Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168.

Tüm bu şeyh, derviş ve zâkirbaşıların biyografilerinde Es'ad Efendi tüm diğer bestecilerde olduğu gibi bunların da "... mevcut olan hâcegân-ı ilm-i elhândan taallüm-i fen..." ettikleri şeklindeki olağan ve beylik ifadelerle yetinir ve tarikat içinde alınan ve verilen özel ya da genel musıki eğitiminden veya bu eğitimin farklılığından hiç söz etmez. Konya Âsitanesi'nin son çelebilerinden olan *Atrabü'l-Âsâr* yayıncısı Veled Çelebi yukarıda sözünü ettiğimiz *Atrabü'l-Âsâr* transkripsiyonunu yaptığı zaman bu eksiklikten epey rahatsız olmuştur anlaşılan. Dolayısıyla Veled Çelebi bu boşlukları doldurmaya gayret edip tezkiredeki her Mevlevî bestecinin yaşam öyküsüne "Musıkiyi Osmanlı döneminde sanat ve musıkinin kaynağı olan Mevlevî tekkelerinde öğrenmiştir" şeklinde kendi icadı olan ifadeler ilave etmekten kendini alamamıştır.[21]

Es'ad Efendi'nin musıki eğitimi konusundaki bu genel sessizliğini yorumlamak gerçekten güç. Bu durum *Atrabü'l-Âsâr*'a konu ettiği bestecilerin hepsine eşit mesafede durma isteğinden kaynaklanmış olabileceği gibi, tek tek hoca ve öğrenci ilişkilerini arayış zahmetine girememek gibi çok daha basit bir gerekçeye de dayanıyor olabilir. Es'ad Efendi'nin musıki eğitimini sanki bahse değmeyen olağan bir veri gibi görmesi acaba gerek Saray'da gerekse şehirde veya tekkelerde musıki eğitiminin hep aynı şekilde ve aynı türden kişilerce yapıldığı ve burada vurgulanması gereken bir farklılık ve ayrıcalık bulunmadığı anlamına mı geliyor? Bunu da bilmek mümkün değil.

Musıki meşkinin kimden alınıp kime verildiğinin büyük önem taşıdığı, bunun hem hoca hem talebe için bir referans ve övünç vesilesi teşkil ettiği ve repertuarın intikalinde belli meşk mekân ve silsilelerinin kritik roller oynadığı Osmanlı/Türk musıkisi dünyasında Es'ad Efendi'nin bu konudaki sessizliği gerçekten de çok şaşırtıcıdır. Ayrıca, Es'ad Efendi'nin musıki eserlerinin başarısını takdir ederken kullandığı ifadelere, eserlerin şekil uygunluğuna verdiği önemi hatırlayalım (yukarıda "estetik yargı kıstasları" bölümüne bakınız). Eserlerde şekil mükemmeliyetini ve "kurallara uygunluğu" bu kadar ön planda tutan bir sanat dalının eğitiminin de gelişigüzel olabileceğini herhalde düşünmeyen Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da musıki eğitimi konusuna biraz daha fazla önem vermesi beklenirdi.

Es'ad Efendi'nin musıki eğitimi konusundaki bu ketumiyetine karşılık, ikisi de Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Sâlim ve Safâyî Efendilerin şuarâ tezkireleri zaman zaman *Atrabü'l-Âsâr*'la anlamlı bir tezat teşkil ederler. Bu iki tezkire yazarı tezkirelerine madde başı olarak aldıkları birçok şairin edebiyat eğitimlerini kimden aldıkları, şiir yazmayı kimden öğrendikleri, hangi başka şaire "çırak" ya da "mülâzım" oldukları ya da kimin "terbiyekerdesi" oldukları konusunda bilgi vermekten geri durmazlar. Örneğin tez-

21 Bkz. Mehmed Veled, "Atrabü'l-Âsâr", *Mekteb* mecmuası, sayı 1 - 7 ve 10, 1311(1893/94).

kiresine besteci değil de şair sıfatıyla aldığı Hâfız Post hakkında Safâyî onun şair Nailî'nin "terbiye-kerdesi" olduğunu söyler.[22] Keza, Evliyâ Çelebi de *Seyahatnâme*'sinin ilk cildinde İstanbul'un hânende ve sâzendelerini sayıp dökerken sık sık kimlerin hocalık ettiğinden, kimin de kime şakird olduğundan söz eder.

a) Musıki meşkinin bazı özellikleri

Genel musıki eğitimi konusunda çıkardığı bu kulakları sağır edici sessizliğin yanı sıra Es'ad Efendi, iki farklı besteciden söz ederken yaptığı iki küçük tekil yorumla geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eğitim sisteminin ana damarı olan *meşk*'in işleyişi hakkında ilginç bir iki ipucu veriyor. Ancak, bu ipuçlarını verirken Es'ad Efendi'nin doğrudan doğruya musıki eğitimi hakkında bilgi vermeyi kesinlikle amaçlamadığını, sadece ilgili kişilerin biyografisinde sıra dışı ve ilginç bir ayrıntıyı vurguladığını da unutmamak gerek.

İlk örnek IV. Mehmed dönemi bestecilerinden "Nâne" lakaplı Galatalı Ahmed Çelebi hakkındadır. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi Nâne Ahmed Çelebi maddesinde:

> *"... dakayık-ı fenni râzâne ihfâ ve saded-i ta'allümde olan kadr-nâ-şinâsâna vade-i kümûn ile ifa ederdi..."*[23]
> [... musıki sanatının inceliklerini sır gibi saklar ve amacı öğrenim olan kadirbilmezlere ancak belirsiz bir vadede yerine getirirdi...]

Musıki öğretiminin ve repertuar aktarımının ta 20. yüzyıl başlarına dek yazı/nota kullanmadan hep sözlü olarak, ustadan çırağa *meşkederek* yapıldığını biliyoruz.[24] Meşk yönteminin yerleştirdiği önemli etik norm ve ilkelerden biri de talebenin hocasından öğreneceklerine layık olduğunu göstermesi idi. Bir tür kolektif usta-çırak ilişkileri ağı olan *meşk*'in mantığına göre liyakat, itaat, sadakat, sabır ve kadirbilirlik öğrencinin sahip olması gereken ve üstadın talebeden her zaman beklemek durumunda olduğu hasletlerdi.[25] Her şey herkese öğretilemezdi, öğretilmemeliydi çünkü. Zor, nadide ve kıymetli eserler sadece o kıymeti takdir edebilecek, muhafaza edip sonraki kuşaklara aktarabilecek nitelikte olan, biraz ilerlemiş ve liyakatini kanıtlamış öğrencilere intikal ettirilmeliydi. Osmanlı/Türk musıkisi evreninde usta-çırak ilişki ağları etrafında örülen sanat ve eğitim ahlakının önemli ögelerindendi bu etik değerler. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da Nâne Ahmed Çelebi hakkındaki bu anlamlı yorumu da meşkle ilgili bu temel insani değerlerin Osmanlı/Türk müzik geleneğinin oluştuğu ta ilk dönemlerden itibaren var olduğunu göstermesi bakımından önem taşıyor.

Es'ad Efendi'nin ikinci önemli gözlemi "musıki nâibi" lakaplı Mustafa Efendi ile ilgilidir. Şöyle diyor:

> *"... asrında olan esâtiz-i tarâb-engiz evvelen nev-zâde-i tab'-ı sürûd-âmizlerin ana kıraat ve istima' edip pesendidesi olursa işa'at eğer olmazsa ihfa etdiklerinden nâib-i musıki diye nâm-âver olmuştur..."*[26]
> [... asrının neşe doğuran üstatları şarkılara karışmış doğalarının yeni ürünlerini ilk önce ona okuyup dinletir, eğer beğenisini kazanırsa yayar, yoksa gizlerlerdi. Bu yüzden musıki nâibi diye isim yapmıştır...]

Burada da *meşk* geleneğinin ve meşk yoluyla öğretim ve intikalin önemsiz sayılamayacak bir diğer niteliğine atıfta bulunuyor Es'ad Efendi. Yeni bestelenmiş bir eserin meşk yoluyla talebelere ve musıki meraklılarına geçilmesine ve musıki camiasına yayımına başlamadan önce bir tür "meşk öncesi kalite kontrolünden" geçirilmesi durumudur yukarıdaki alıntıda söz konusu edilen. Es'ad Efendi'nin dediklerine bakılırsa Mustafa Efendi yeni yapılan bir musıki eseri hakkında temyizi olmayan bir hüküm vermektedir. Bunun gibi ve buna benzer birçok başka örneğe sonraki yüzyıllarda da rastlanıyor.[27] Ama Mustafa Efendi'nin bu "musıki nâibliği" (yani musıki yargıçlığı) işlevinin Osmanlı musıki geleneğinin yeni oluşmuş bulunduğu bu erken dönemde dahi yerleşmiş bulunması önemli bir bilgidir.

Mustafa Efendi 17. yüzyılın ikinci yarısının, IV. Mehmed döneminin bestecisidir. Bu dönemde Mustafa Efendi'nin bu "nâiblik" görevi hem bazı genel musıki normlarının çoğunluk tarafından kabul edilmiş olduğuna hem de bu normları özümseyip bunların bekçiliğini yaparak başka müzisyenlere de empoze etme yetkisini kendinde bulan birtakım prestijli müzisyenlerin bulunduğuna ve bu kişilerin verdiği kesin yargıların genel kabule mazhar olduklarına işaret etmesi bakımından ilginçtir. Es'ad Efendi'nin naklettiği bu durum basit bir rivayet dahi olsa, Mustafa Efendi'ye sonradan yakıştırılmış bir şey de olsa, bizzat Es'ad Efendi'nin musıki anlayışını yansıttığı için ilginçliğini korur.

22 Bkz. Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 154.
23 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4b.
24 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006.
25 Aynı eser, s. 75-77.
26 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 32b.
27 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 121-124.

Ne var ki, 18. yüzyıl başlarının İstanbul'unda şiir alanında da buna benzer bazı uygulamaların mevcut olduğunu biliyoruz. Yüzyılın başında "melikü'ş-şuarâ"[28] (şairlerin hükümdarı) payesine layık görülen Nâbî'ye bu türden bir edebî yargıçlık görevi yüklendiğini, yani şiirde zevk ve tercihlere önderlik yaptığı biliniyor. Nâbî'nin ölümünden sonra ise III. Ahmed'in saltanat döneminde "şeyhü'ş-şuarâ" olarak anılan Osmanzâde Ta'ib'in ve Seyyid Vehbî'nin bu tür bir rol oynadıkları da biliniyor. Yeni yazılmış bir şiirin güzel olup olmadığının ilkin onlara sorulduğunu da şuarâ tezkiresinde Râmiz belirtiyor.[29] Yani temel estetik standartlar saptayacak ve eleştiriye temel teşkil edecek kadar saygı gören bir yazarın temyizi olmayan hükümler serdetmesi dönemin edebiyat camiası tarafından bir tür "sansürcülük" olarak görülmüyordu. Tam aksine, kaliteli bir önderlik örneği, bu "nâib"in onayını ve olurunu almış olmak da şairler tarafından da herhalde bir onur olarak kabul ediliyordu. Bir gazelinin bu "şeyhü'ş-şuarâ" tarafından beğenilmesinin büyük onurunu taşıdığını tezkiresinde bizzat Sâlim dile getirir. Nâbî maddesinde anlattıklarına bakılırsa bizzat yaptığı bir gazeli kendisi önce Nâbî'ye takdim etmiş, bu gazeli beğenen Nâbî de cevaben Sâlim'e kendi gazellerinden birini sunmuştur.[30]

Ne var ki, musıki alanında şiire oranla önemli bir fark var. Şiirde "kalitenin" ne olduğu ve onun gerek estetik gerekse temel teknik kıstaslarının nerelerde aranması gerektiği meselesi asırlardan beri Divan edebiyatı geleneği içinde hal yolu bulmuş bir meseleydi. Musıkide ise durum böyle değildi.

Nitekim Es'ad Efendi "musıki nâibi" lakaplı Mustafa Efendi'nin yaptığı bu "kalite kontrolü"nü sadece kişisel bir marifet olarak nakleder. Bu konuda yerleşik bir âdetin bulunduğunu sanmıyoruz. Ayrıca, bu kontrolün içeriği ve amacı hakkında *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir bilgi veya ipucu verilmez. Yeni bestelenmiş bir eserin öğretilip icra edilmeye, çalınıp söylenmeye, yani yaşamaya hakkı olup olmadığı konusunda nihai kararı verme yetkisiyle "musıki nâibi" lakabına hak kazanmıştı Mustafa Efendi. Ancak Mustafa Efendi musıki eserleri hakkındaki bu yaşam veya ölüm kararını nasıl veriyordu, bu denetimi ve "kalite kontrolünü" hangi açılardan ve ne gibi kıstaslar kullanarak yapıyordu? *Atrabü'l-Âsâr*'da bu konuda kesinlik yok.

Acaba estetik, yenilik ve yaratıcılık açıları mıydı onun için öncelikle önemli olan, yoksa yeni bestelenmiş bir eserin sadece usûl, güftenin vezni ve taksimatı, form düzgünlüğü vs. gibi bazı şekil kurallarına uygunluğunun

28 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 268.

29 Bkz. Dr. Sadık Erdem, *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-indeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 49, 114 vs.

30 Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 631.

denetlenmesi miydi nihaî amaç? Bunu tam olarak bilemiyoruz elbette. Ancak, yukarıda da belirttiğimiz gibi *Atrabü'l-Âsâr*'daki üstat bestecilerin eserlerinin her zaman "muvafık-ı kavaid-i fenn-i elhân" oldukları şeklindeki estetik yargının Es'ad Efendi tarafından bu kadar sıklıkla kullanıldığına bakılırsa ikinci gerekçeye daha büyük ihtimal verilebilir. Ayrıca bu iki tür kıstasın, yani biçimsel mükemmeliyet ve uygunluk ile yenilik ve yaratıcılığın birbirinden tamamen bağımsız olarak telakki edilmelerinin zorluğunun da altını çizmek gerek.

IX - Atrabü'l-Âsâr'ın Kronolojik Kapsamı

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde (*Dibâce*) Osmanlı hânedânının ta başlangıcından III. Ahmed'in saltanatına kadar Osmanlı döneminin musıkişinaslarının tümünü tezkiresinin kapsamına alma iddiasını dile getiriyor:

> *"... zamân-ı ma'delet-ünvân-ı hazerât-ı Osmaniyyan'dan işbu sultân ibnü's-sultân el-Gâzi Ahmed Hân bin Mehmed hân...hazretlerinin zaman-ı devlet-peyvendlerine müntehi olunca..."*[1]
>
> [... Osmanlı hanedanının adalet unvanlı zamanından... işbu sultan oğlu sultan, sultan Mehmed Han oğlu gazi sultan Ahmed Hân hazretlerinin refaha ulaşan zamanında son buluncaya kadar...]

Gerçekte, *Atrabü'l-Âsâr*'ın kronolojik kapsamı bu kadar geniş değildir. Olmasına da imkân yoktu zaten. Yukarıda kısaca sözünü ettiğimiz ve Osmanlı hanedanının başa geçmesinden epey sonrasına rastlayan müzikal kopukluk ve müzik geleneğinin radikal bir biçimde kabuk değiştirmiş olması buna olanak vermezdi.

Atrabü'l-Âsâr'ın gerçek kronolojik kapsamını Es'ad Efendi'nin verdiği iki ayrı göstergeye bakarak değerlendirmek mümkün. Bunların ilki *Atrabü'l-Âsâr*'da hal tercümesi verilen bestecilerin ölüm tarihleridir. İkincisi ise o kişinin hangi padişahın saltanatı sırasında şöhrete kavuştuğu hakkındaki bilgidir.

İlkini, yani bestecilerin ölüm tarihlerini gözden geçirmek hiç değilse sayılar açısından daha kolaydır. Çünkü tezkirede madde başı olan bestecilerin sadece yirmi bir tanesi için kesin bir ölüm tarihi veriliyor. Oysa Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin doksan beşinin hangi padişahın saltanatı sırasında şöhrete kavuştuğunu belirtir. Osmanlı dönemi musıkişinaslarını konu edindiğini *Atrabü'l-Âsâr*'ın giriş bölümünde özellikle ve ısrarla vurgulamış bulunan Es'ad Efendi'nin tezkiresine aldığı her bir bestecinin hangi Osmanlı padişahının zamanında –yani onun koruyucu kanatları altında– sanatını icra edip şöhrete kavuştuğunu mutlaka belirtmek istemesi kolayca anlaşılıyor. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'da satır aralarında her fırsatta vurgulanan bir fikir de Hanedan-ı Âl-i Osman'ın bir bütün olarak ve her zaman sanat, edebiyat ve musıki hamiliği yaptığı ve her padişahın döneminde musıkişinasların neşv ü nemâ bulabildikleri fikridir.

1 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a.

Es'ad Efendi'nin verdiği yirmi bir ölüm tarihi arasında en erkeni Sütçüzâde İsa'ya en geç tarihlisi ise, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Serhânende Enfî Hasan Ağa'ya aittir. Sütçüzâde İsa 1628'de, Enfî Hasan Ağa ise Hicrî 1141 yılında (1728/1729) vefat etmişlerdir. Dolayısıyla, Es'ad Efendi'nin Osmanlı döneminin tümüne teşmil etmek istediği musıki geleneğine ait bestecilerin bu iki kişinin ölüm tarihleri arasındaki bir asırlık süreye sıkışmış olduğunu görüyoruz.

Aslına bakarsak *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen ve ölüm tarihleri belirtilen bestecilerin büyük çoğunluğu bir asırlık bu sürenin ikinci yarısında yaşamış ve vefat etmişlerdir. Esas ağırlık 17. yüzyılın ikinci yarısında ve hatta 18. yüzyılın ilk çeyreğindedir. Eskilere doğru gittikçe Es'ad Efendi'nin bestecilerin kesin ölüm tarihlerini bulması zorlaşıyordu anlaşılan. 1620-1670 dönemi içinde vefat etmiş olan bir tek besteci vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. 1628 yılında vefat eden ve bu erken dönemin tek örneği olan Sütçüzâde İsa'yı bir kenara bırakırsak, Es'ad Efendi tarafından ölüm tarihleri verilen bestecilerin ikisi 1671 ile 1680, dördü 1681 ile 1690 arasında, biri 1691-1700 döneminde, beşi 1701 ile 1710 arasında, altısı 1711 ile 1720 arasında ve diğer ikisi de 1721 ile *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazılmakta olduğu 1729 yılı arasında vefat etmişlerdi. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan fakat Es'ad Efendi tarafından ölüm tarihleri verilmeyen üç kişinin ölüm tarihlerini ise başka kaynaklardan bulabildik. Bunlardan Derviş Sadâyî 1655'te, Ahmed Çelebi 1718 yılında, şair Nâbî ise 1712'de vefat etmişlerdi.

İkinci kronolojik ipucu olan madde başı bestecilerin hangi padişah zamanında şöhrete kavuştukları bilgisinin dökümünü yaparsak hem daha dengeli hem de biraz daha geniş bir dağılıma ulaşırız. Es'ad Efendi tezkiredeki doksan yedi kişinin doksan beşi hakkında bu bilgiyi veriyor. Genellikle de bu bilgi şu şekillerde ifade ediliyor:

> *"... zaman-ı şöhreti ahd-ı şevk-resân-ı Sultan Mehmed hândır."*[2]
>
> [... Sultan Mehmed'in şevk getiren zamanında şöhret kazanmıştır.]

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.

> "... *zaman-ı iştiharı devr-i savlet-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup...*"[3]
> [... şöhret zamanı Sultan Mustafa Han'ın atılım tavırlı devri olup...]
>
> "... *vakt-i şöhreti işbu zaman-ı devlet-unvan-ı Sultan Ahmed Hân olup...*"[4]
> [... şöhret kazandığı zaman işte bu Sultan Ahmed Han'ın yüksek unvanlı devri olup...]

Es'ad Efendi IV. Mehmed zamanında meşhur olmuş olan elli dokuz kişiden iki tanesi için ise bu padişahın epey uzun (tam tamına otuz dokuz yıl) sürmüş olan saltanatı içinde daha kısıtlı bir ünlenme dönemine işaret ediyor ve bunların IV. Mehmed'in saltanatının ilk dönemlerinde ("evâil") şöhret kazandıklarını belirtiyor. Örneğin, Baba Nevâyî hakkında şöyle yazar:

> "...*zaman-ı şöhreti evâil-i devr-i haşmet-tavr-ı Sultan Mehmed Hândır...*"[5]
> [... şöhret kazandığı zaman Sultan Mehmed Han'ın haşmet tavırlı devrinin ilk dönemleridir...]

Ünlendikleri dönem *Atrabü'l-Âsâr*'da belirtilen doksan beş kişi hakkındaki kronolojik bilgileri bir tablo halinde şöyle özetlemek mümkün:

Osmanlı Padişahları ve Saltanat Süreleri	**Döneminde Şöhret Kazanan Besteci Sayısı**
I. Ahmed (1603-1617)	2
IV. Murad (1623-1640)	5
İbrahim (1640-1648)	2
IV. Mehmed (1648-1687)	59
II. Mustafa (1695-1703)	6
III. Ahmed (1703-1730)	13
IV. Mehmed - III. Ahmed dönemleri	7
IV. Murad - IV. Mehmed dönemi	1

Tablo 1 *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin Es'ad Efendi'nin beyanına göre hangi padişahların döneminde ün kazandıkları.

3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 22b.
4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27a.
5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 8b.

Bu tablodaki son iki kategori, Es'ad Efendi tarafından bildirildiğine göre şöhret kazandıkları zaman birden fazla padişahın saltanat dönemine yayılmış olan bestecilerin sayısını gösterir. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış olan hiçbir bestecinin ünlenme döneminin 1687-1691 yılları arasında hüküm sürmüş II. Süleyman ve 1691-1695 yılları arasında hüküm sürmüş II. Ahmed'in saltanat dönemlerine rastlamamış olmasının bir tesadüf olup olmadığını ise bilemiyoruz.

Yukarıdaki tabloda esas olarak gördüğümüz şudur: *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen besteciler bu eserin yazıldığı tarihten önceki aşağı yukarı yüz - yüz yirmi yıllık süreye nispeten homojen bir biçimde dağılmış bulunuyorlar. Yine de 17. yüzyılın ikinci yarısının göreli ağırlığı ilk yarısına oranla biraz daha büyüktür. Ayrıca, söz konusu bestecinin "iştiharı", yani revaçta olduğu dönem onun müzik hayatının tümünü kapsamadığından, müzik faaliyetlerinin yüzyıl içine dağılımının aslında yukarıdaki tablonun gösterdiğinden daha da homojen olmuş olması muhtemeldir. İştiharları III. Ahmed'in saltanat dönemine rastlayan, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı ve belki de *Atrabü'l-Âsâr* yazılırken bazıları hâlâ berhayat olan yukarıdaki tablodaki on üç besteciyi de hesaba katarsak bu süreyi ileriye doğru biraz daha genişletmek mümkün olur.

Ancak, yine de her şeye rağmen yukarıdaki kronolojik yargımız geçerliliğini koruyor: Şeyhülislâm Es'ad Efendi geriye doğru gidip Osmanlı bestecilerini sayıp dökerken değil bugün Osmanlı İmparatorluğunun mitolojik "kuruluş" tarihi olduğu varsayılan 1299 yılına dek gidebilmek, İstanbul'un fetih tarihine dahi ulaşma arzusunu yerine getirememiştir. Es'ad Efendi biyografilerinde 16. yüzyılın sonlarıyla 17. yüzyılın başlarında takılıp kalmıştır. Osmanlı/Türk müzik geleneğiyle önceki geleneklerin hiç değilse kronolojik olarak örtüşebilecekleri 14. ve 15. yüzyıllar da böylece zorunlu olarak tamamen tezkire dışında bırakılmışlardır.

Atrabü'l-Âsâr'ın kronolojik kapsamının işaret ettiği önemli bir nokta daha var. 1718-1730 yıllarını kapsayan ve III. Ahmed'in saltanatının Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığında geçen ve "Lale Devri" olarak adlandırılan on iki yıllık dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda ve özellikle İstanbul'da mimarlık, sanat ve edebiyatın olağanüstü bir biçimde gelişip serpildiği ve yenilendiği bir dönem olarak bilinir. Daha doğrusu, Yahya Kemal ve Ahmet Refik Altınay'ın bu dönemi böylece adlandırmalarından sonra, klasik Osmanlı tarihlerinin basmakalıp söylemi genel olarak bu olmuştur.[6] Lale Devri'ne atfedilen bu kültürel gelişme ve serpilmenin ve Osmanlı yönetici sınıfının lale ile sembolize edilen bir zevk u safâ düşkünlüğünün birtakım yüzeysel ve yanlış nedenleri sıralanır. Ayrıca, böyle bir

6 Bkz. Ahmet Refik, *Lale Devri, 1130-1143*, İstanbul, 1331 (1915).

dönemin nasıl böyle aniden ortaya çıkabildiği ve gerek öncesinde gerekse sonrasında başka birçok benzeri de yaşanmış olan bir yeniçeri isyanından sonra nasıl pek iz bırakmadan sona erebildiği de genellikle sorgulanmaz.

İşte *Atrabü'l-Âsâr* III. Ahmed'in saltanat dönemine bu bakış açısının –hiç değilse müzik alanında– gerçeklere hiç uymadığını apaçık ortaya koyuyor. Çünkü topu topu on iki yıllık bir Lale Devri'nde veya III. Ahmed'in yirmi yedi yıl sürmüş olan saltanatında musıki alanında böyle ani bir kültürel çiçeklenme dönemi olduysa bile –ki bunu da *Atrabü'l-Âsâr* hiçbir şekilde teyit etmiyor– bunun en az iki üç kuşak sürmüş bir hazırlık devresi gerektirmiş olduğunu tezkirenin kronolojik kapsamı apaçık gösteriyor. Lale Devri'nden öncelerinde de İstanbul'da müzik faaliyetlerinin yoğunluk kazandığı devreler bulunduğunu, zaman içinde de kapsamlı bir repertuar oluşduğunu *Atrabü'l-Âsâr* kuşku götürmeyecek şekilde gösteriyor. Bunu Evliyâ Çelebi, Ali Ufkî, Kantemiroğlu gibi kaynaklar da teyit ediyor.

Özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin şekillenmeye başladığı 17. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul'da müzik faaliyetlerinin ve üretiminin bir süreklilik arzettiği ortadadır. Yukarıdaki Tablo 1'e bakıldığında apaçık görülüyor ki *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi müzisyen içerisinde İstanbul'da Lale Devri'ni bütünüyle idrak edebilmiş toplam besteci sayısı yirmi ya da yirmi beşi geçmez. Lale Devri'ne gelindiğinde besteci ve musıkişinasların sayısında ani bir "patlama" olduğunu iddia etmek zor. *Atrabü'l-Âsâr*'ın tarihî ve kültürel bir belge olarak önemi ve esas anlamı Osmanlı müzik kültürünün ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren tutarlı, izlenebilir ve belgelenebilir bir bütünlük arzettiğini göstermesinde yatmıyor mu zaten?

Lale Devri'ndeki sanat faaliyetlerine dair aynı basmakalıp tarih görüşünün bir parçası olarak "batılılaşma" eğilimlerinin de ilk kez bu dönemde filiz verdiği ve Avrupaî etkilerle birlikte genel estetik zevk ve tercihlerde ve özellikle mimaride ve mimariyle ilişkili çeşitli süsleme sanatlarında önemli bir değişim ve klasik uslûptan ayrılma olduğu ileri sürülür.[7] Oysa müzik alanında herhangi bir Avrupa kökenli etkiyi veya müzik estetiğinde, müzik formlarında ve repertuarda anlamlı ve kalıcı bir değişimi 18. yüzyılın sonlarından, yani III. Selim'in döneminden önce hissetmek ve belgelemek kabil değil. Kaldı ki, geleneğin kendi içsel evrimini göz önüne almaksızın, Osmanlı döneminde sanatta anlamlı uslûp değişikliklerinin öncelikle dış kaynaklı etkilerden kaynaklandığını ve bunların da mutlaka bir "Batılılaşma" anlamı taşıdığını öne sürmek de abartı olur.[8] Ve eğer böyle olduğu kanıtlansa bile, Osmanlı sanatına Batı etkisinin tüm sanat alanlarında aynı anda hissedilmesi, aynı yönde veya aynı şiddette olması gerekmiyordu elbette.

7 Bkz. Ayda Arel, *On Sekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975.

8 Bkz. Tülây Artan, "Arts and Architecture", *The Cambridge History of Turkey - Volume 3, The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, 2006, s. 408-481.

Her ne kadar bugüne dek bu konuda anlamlı müzikolojik analizler yapılmış olmasa dahi, eldeki eserlere bakılırsa 18. yüzyıl başlarında müzikte kayda değer uslûp değişiklikleri ortaya çıktığına dair bir belirti yoktur. Ayrıca, Lale Devri'nin Osmanlı mimarlık, sanat ve edebiyat tarihi içindeki konumuna bugüne dek atfedilen bu yüzeysel olduğu kadar harcıâlem tarihsel bakış bugün artık söz konusu mimarî eserlerin kendileri ve görsel anlamları mercek altına alınarak ciddi bir biçimde sorgulanıyor.[9]

9 Bkz. Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures – İstanbul in the Eighteenth Century*, Seattle&London, 2008.

X - Yeni Geleneğin Coğrafyası

Atrabü'l-Âsâr'da bulduğumuz çok önemli bir yaygın bilgi de 17. yüzyılla 18. yüzyıl başlarının bestecilerinin doğum yerleri (*mevlid*) ve yerleşip yaşadıkları, vatan edindikleri yer (*mevtın*) hakkındaki bilgidir. Tezkirede madde başı olarak yer alan doksan yedi bestecinin hepsi için değilse bile, doksan beşi hakkında bu iki bilginin ikisi de tam olarak veriliyor. Hem 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl başlarının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi bestecilerinin aslen nereli oldukları, hem de sanatlarını nerede icra edip hangi şehirde şöhrete kavuştukları hakkındaki bu bilgiler Osmanlı/Türk musıki geleneğinin coğrafi dağılımını gözler önüne seriyor.

Şehir/Bölge	**"Mevlid"**	**"Mevtın"**
İstanbul	63	78
Edirne	5	4
Bursa	1	1
Selânik	2	1
Ruscuk	1	
Filibe	1	
Gelibolu	1	1
"Amid"(Diyarbakır)	8	7
"Ruha"(Urfa)	1	
Antep	1	
Kilis	1	
Mardin	1	

Halep	1	
Şam	1	
Bağdat	1	
Trablus	1	
"Acem"/İran	2	1
Kahire		1
Manisa	1	1
"Anadolu"	1	
"Rûm"	1	
TOPLAM	95	95

Tablo 2 *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin doğum yerleri (*mevlid*) ve yerleştikleri yer (*mevtın*).

Bu tablodaki dağılımda ilk göze çarpan elbette ki İstanbul şehrinin müzik geleneğimizin oluşumundaki kesin egemenliği ve toplamdaki payının ezici ağırlığıdır. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin esasen İstanbullu olması dolayısıyla imparatorluğun dört bir yanındaki müzisyen ve bestecilerle ilgili bilgiye ulaşamadığı ihtimali ilk elde akla gelebilir. Onun mecburen doğrudan muhatap olduğu İstanbul'daki bestecilere ağırlık verdiği, uzaktakilere ulaşamadığı, yani seçiminin dengeli ve objektif olamadığı ve dolayısıyla yukarıdaki listenin Osmanlı besteci ve musıkişinaslarının gerçek çoğrafi dağılımını temsil etmekten uzak olduğu ilk anda düşünülebilir. Es'ad Efendi'nin mecburen bir tür "İstanbul şovenizmi" yaptığı akla gelebilir.

Ne var ki, bir yandan İstanbul şehrinin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan müzisyenlerin bu tür bir önyargıyla açıklanamayacak kadar ezici bir çoğunluğunu hem yetiştirmekte hem de barındırmakta olması, diğer yandan da Es'ad Efendi'nin (yukarıdaki tabloda Diyarbakır ya da Edirne örneklerinde görüldüğü gibi) birtakım taşra şehirlerinde yerleşik bulunan azımsanmayacak sayıda müzisyeni de listesine dahil edebilmiş olması bu önyargının etkisini zayıflatır. Ayrıca, bu dönem için karşılaştırma yapmayı mümkün kılacak, Es'ad Efendi'nin İstanbul'a öncelik verip vermediğini sınamaya yarayacak bu kadar kapsamlı başka veri ve bilgi kaynaklarına da sahip değiliz.

Özetle, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin ta 16. yüzyıl sonlarından itibaren şehir ağırlıklı, özellik ve öncelikle de İstanbul merkezli bir gelenek olduğunu söylemek sürpriz teşkil etmez. Yukarıdaki tablo bu durumu –hem de birçok açıdan– çok belirgin bir biçimde göstermektedir. İstanbul'dan sonra en çok sayıda musıkişinas yetiştiren ve barındıran kent merkezi ise imparatorluğun eski başkentlerinden Bursa veya Edirne değil, Diyarbakır'dır. "Acem" diyarında doğduğu belirtilen iki besteci dışında tezkiredeki tüm kişilerin Osmanlı imparatorluğu sınırları dahilinden gelmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Konuya ileride döneceğiz.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den aşağı yukarı yarım asır kadar öncesinin İstanbul'undaki hânende ve müzisyen yoğunluğunu –bildiğimiz bütün o abartılı ifadelerini bir kenara bıraksak bile– Evliyâ Çelebi'nin anlattıklarından da biliyorduk. Kültürel, sosyal ve siyasi çekim merkezi durumunda olan bir imparatorluk başkenti için şaşırtıcı bir durum değil elbette. Yüzlerce İstanbullu hânende ve sâzende ismi zikrettikten sonra şöyle yazar Evliyâ Çelebi:

> "... *şöyle mâlum ola ki eğer İslambol içre meşhûr-ı âfâk* [şöhreti ufukları tutmuş] *üstad-ı kâmil* [olgun üstad] *zâkirleri ve hânendeleri cümle* [bütün] *bildiklerimizi tahrir eylesem* [yazsam] *Hüdâ 'alimdir* [Allah bilir ki] *başka bir fütüvvet-nâme-i edvâr olur.*"[1]

Atrabü'l-Âsâr'da verilen bilgilerden çıkardığımız yukarıdaki tabloda Evliyâ Çelebi'nin belirttiği bu durumu pekiştiren iki önemli öge daha var.

Bunların ilki, tablodaki doksan beş besteci içerisinde doğum yerleri (*mevlid*) İstanbul olanlarla yerleşim yerleri (*mevtın*) İstanbul olanların sayısı arasındaki farktır. Yani *Atrabü'l-Âsâr*'daki İstanbul egemenliği sadece madde başı olarak adı geçen bestecilerin üçte ikisi kadar (63/95) bir oranının İstanbul'da doğmuş olmasıyla kalmıyor. Toplamın İstanbul dışında doğmuş olan üçte birinin yarısı kadarı da (yani İstanbul dışında doğmuş olan 32 kişiden 15'i) doğduğu yerde değil, İstanbul'da müzikte şöhret sahibi oluyor. İstanbul'u mesken tutmuş olan bestecilerin toplam sayısı böylece yetmiş sekize ulaşıyor.

Duruma tersten bakacak olursak, başka yerlerde doğup İstanbul'a yerleşip burada şöhret kazanan on beş besteci bulunmasına karşılık *Atrabü'l-Âsâr*'da İstanbul'da doğup da başka bir şehirde yerleşip orada müzisyen olarak şöhret kazanmış olduğu kaydedilen bir tek kişi bile yoktur. Bir şehirde şöhret bulanların sayısının aynı şehir ya da bölgede doğmuş olan müzisyenlerden daha yüksek olması o şehrin önemli bir kültürel çekim merkezi olmasının göstergesidir. Yukarıdaki Tablo 2'den açıkça anlaşılacağı üzere Osmanlı İmparatorluğu içinde müzisyenler için böyle bir çekim merkezi işlevi görmüş olan İstanbul dışında başka bir şehir yoktur.

1 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 302.

Geleneğin öncelik ve özellikle İstanbul merkezli olduğu gerçeğine Es'ad Efendi'nin getirdiği bir başka önemli kanıt daha vardır. Bu kanıt da İstanbul'un çeşitli semt ya da mahallelerinde ikamet eden musıkişinasların semt veya mahallelerinin açıkça belirtilmesine *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen önemdir. Gerçekten de birçok besteci için İstanbul doğumlu veya orada yerleşik olduklarını söylemekle yetinmez Es'ad Efendi. Bu musıkişinasların İstanbul'un tam olarak neresinde, hangi semt veya mahallesinde doğdukları ve/veya yerleştiklerini açık açık belirtir. Buna birkaç örnek verelim. Örneğin, Kemankeşzâde Ahmed Efendi hakkında:

> "... *Mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Tophane nâm...*"[2]
> [... Doğduğu ve yerleştiği yer ulu hilafet mekânı korunmuş Konstantiniyye yakınındaki Tophane adlı...]

diye yazıyor Es'ad Efendi. Serhânende Mustafa Ağa hakkında

> *"Mevlid ü mevtını Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahal olup..."*[3]
> [Doğduğu ve yerleştiği yer Üsküdar'da Kadıköyü adını taşıyan yer olup...]

diye yazarken, Nazîm Çelebi hakkında da gerek doğduğu gerekse yerleştiği semtin

> "... *mevlid ü mevtını Darü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kumkapu semti...*"[4]
> [... doğduğu ve yerleştiği yer saltanat mekânı ve korunmuş Konstantiniyye'de Kumkapı semti...]

olduğu belirtiliyor. İstanbul'da yerleşik toplam yetmiş sekiz bestecinin otuz dördü (yani neredeyse yarısı) hakkında İstanbul içinde doğdukları ve/veya yerleşmiş oldukları semt açıkça belirtiliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bunların dökümü aşağıdaki tablodadır.

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28a.
3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31a.
4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.

Semt/Mahalle	Sayı
Galata	7
Üsküdar	5
Eyüp	3
Kasımpaşa	4
Tophane	4
Kadıköy	2
Fındıklı	2
Yenibahçe	2
Kocamustafapaşa	1
Lâleli	1
Kumkapı	1
Beşiktaş	1
"Yaylak"	1
TOPLAM	34

Tablo 3 *Atrabü'l-Âsâr*'a göre İstanbul'da yerleşik yetmiş sekiz bestecinin otuz dördünün bulundukları semtler ve mahalleler.

İstanbul'un her semtinde mukim besteci ve müzisyen sayısı o semtteki müzik yaşamının niteliğiyle değil, sadece mevcut İstanbul nüfusunun dağılım ve yoğunluğuyla ilişkilidir elbette. Nitekim "bilâd-ı selâse" (üç belde yani Eyüp, Galata ve Üsküdar) denen ve o dönem İstanbul'unun üç ana "banliyö"sünün toplamdaki payı da aşağı yukarı buna işaret ediyor. Kaldı ki, yukarıdaki tabloda görünen ve Es'ad Efendi tarafından bağımsız birer ikamet yeri imiş gibi gösterilen Beşiktaş, Kasımpaşa, Fındıklı ve Tophane gibi semtler o dönemde Galata surlarının dışında ve Galata kadılığına bağlı ("Galata kazâsı mülhakatından") küçüklü büyüklü birer mahalle veya köyden başka bir şey değildiler. Kadıköy ise o dönemde Üsküdar'a bağlı sayılan ("Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahâl") ana yerleşim merkezinden uzak ve yerleşik nüfusunun büyük bir bölümü gayrimüslim olan, muhtemelen de çoğu ahalisinin ziraat ve balıkçılıkla uğraştığı küçük bir yerleşim birimiydi. Dolayısıyla bu dış mahalleleri de "bilâd-ı selâse"ye dahil edecek olursak bu üç beldenin toplamdaki payı daha da yükselir. Yenibahçe, Kocamustafapaşa,

Lâleli, Yaylak ve Kumkapı'ya gelince, bunlar bugün "tarihi yarımada" da denen asıl İstanbul'un semtleridir.

İstanbul'da oturan toplam yetmiş sekiz besteci sayılıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da (bkz. Tablo 2). Bunların otuz dördünün doğdukları ve/veya yerleştikleri semt de belirtiliyor (bkz. Tablo 3). İstanbul'da oturup da şehrin hangi semt ya da mahallesinde ikamet ettikleri Es'ad Efendi tarafından belirtilmeyen kişilerin ise (ki bunların toplam sayısı kırk dörttür) büyük bir ihtimalle sur içi kente, yani "nefs-i İstanbul"a ait olduklarını varsaymak pek yanlış olmaz. Zaten gerek dönemin tezkirelerinde ve diğer tarihî belgelerde bir kişinin İstanbullu veya "şehrî" olduğu söylendiği zaman kastedilen onun sur içi İstanbul'da doğmuş olmasıdır.

Atrabü'l-Âsâr'da listelenen bestecilerin İstanbul'un hangi mahalle veya semtlerinde doğdukları ya da ikamet ettiklerine bu kadar kuvvetli bir vurgu yapılması Osmanlı/Türk musıki geleneğinin ve onun mensuplarının gerçekten özgün bir yerelliğe sahip olmasıyla açıklanabilir ancak. Bu durum da bestecilerin kimlik ve aidiyetlerinin şehrin beşerî topoğrafyasına nispetle tanımlanmakta olmasına yansıyor. Çünkü gelenek her şeyden evvel İstanbul'a atfen tanımlanıyor. Zaten ancak o takdirde Üsküdar'da, Tophane'de veya Kocamustafapaşa'da doğmak veya ikamet etmek gerek bizzat geleneğin içinden bakanlar için, gerekse tezkirenin okuyucusu açısından herhangi bir bilgi değeri taşıyabilir. Diğer bir deyişle, yukarıdaki tablodaki bu semt ve mahallelere dağılım durumu bizzat bir parçası olduğu bu müzik geleneğinin öncelik ve özellikle İstanbul şehir merkezli oluşunun bilincinin Es'ad Efendi'nin nazarında çok güçlü olmasından kaynaklanıyor.

Zaten İstanbullu olduğu bilinen bestecilerin İstanbul içindeki doğum veya ikamet yerlerinin özellikle belirtilmesi de ancak İstanbul'un beşerî topoğrafyasının merkez olarak alınması isteniyorsa anlam kazanır. Yoksa mahallî aidiyeti ön plana taşıyıp Üsküdar, Fındıklı, Galata, Eyüp, Kocamustafapaşa veya Kasımpaşa'da doğmuş olmaya veya bu semt ve mahallelerde oturmaya Edirneli, Diyarbakırlı veya Bursalı olmakla aynı önemi vermenin ve birincilerin sayıca diğerlerinden fazla olmasının ön plana getirilmesinin başka ne anlamı olabilir ki?

Taşrada doğup da İstanbul'da yerleşen bestecilerin bazılarının İstanbul'da yerleştiklerinin belirtilmesiyle yetinilmeyip bunların yerleştikleri semt ve mahallenin de özellikle altının çizilmesi müzik geleneğinin yerelliğine ve İstanbul merkezli oluşuna yapılan vurguyu daha da güçlendiriyor elbette. Örneğin, Şeyhülislâm Es'ad Efendi aslen Şam doğumlu olan Derviş Mehmed'in İstanbul'da Galata'da yerleşik olduğunu, Kilis doğumlu Muharrem Ağa'nın sur içi İstanbul'da Yenibahçe'de ikamet ettiğini, belirli bir mekân adı verilmeden "Anadolu"da doğmuş olduğu belirtilen Abdullah Efendi'nin ise Tophane'de

Tomtom Kaptan mahallesinde yerleştiğini belirtiyor. Doğum yeri belirtilmeyen Ârif Efendi ise İstanbul'da değil, Beşiktaş'ta ikamet etmiştir.

Ayrıca, İstanbul ve civarında doğmuş kişilerin Osmanlı başkenti içindeki hareketlilikleri dahi belirtiliyor iki ayrı kişinin hal tercümesinde. Örneğin Abdülbâkî Ârif Efendi Kasımpaşa'da doğmuş fakat Lâleli'de ikamet etmiştir. Ebûbekir Ağa ise Eyüp'te doğmuştur ve bu yüzden hep "Eyyubî Bekir Ağa" olarak tanınmıştır fakat "İstanbul'da" yani sur içi kentte yerleşmiştir. Zihni Efendi'nin ise semt belirtilmeksizin İstanbul'da doğduğu fakat Kasımpaşa semtine yerleştiği belirtiliyor.

Sonuç olarak ve neresinden bakarsak bakalım Osmanlı/Türk musıki geleneğinin başından beri esas itibariyle İstanbul merkezli olarak geliştiği apaçık ortadadır. Bu müzik esas olarak İstanbullular tarafından yapılıyor, İstanbul'da besteleniyor, çalınıp okunuyor, dinleniyor, öğretiliyor ve yeniden üretiliyordu. Bu musıki çevresine dahil olmak isteyenler de –eğer İstanbul doğumlu değilseler– mutlaka bu kente gelmek durumundaydılar. Es'ad Efendi'nin mutlak bir İstanbul şovenisti olması için de bir neden yok. İstanbul'da eserleri bilinip okunan önemli önemsiz birçok besteciyi *Atrabü'l-Âsâr*'da kayda geçirmeye çalıştığını görüyoruz.

İstanbul dışında kayda değer sayıda müzisyenin yetişip yerleştiği iki merkezin daha varlığından söz edebiliriz. Bunlardan biri Edirne, diğeri de Diyarbakır'dır. Edirne'nin buradaki konumu esasında çok özgün ve kayda değer bir durum arzetmez. Edirne hem İstanbul'a nispeten yakındır hem de İstanbul'un fethinden hemen önceki başkenttir. Daha da önemlisi, *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen bestecilerin büyükçe bir miktarı (bkz. Tablo 1) IV. Mehmed (1648-1687) ve II. Mustafa (1695-1703) gibi zamanının büyük bir kısmını İstanbul'da değil Edirne'de geçirmeyi tercih eden padişahlar döneminde yaşamış, onların zamanında şöhret kazanmıştır. Dolayısıyla, bu padişahların döneminde sultanın kendisiyle birlikte Saray halkının büyük bölümünün de Edirne'de bulunması zorunluluğu *Atrabü'l-Âsâr*'daki Edirne'de yerleşik müzisyenlerin çokluğunu kısmen de olsa açıklayabilir. Nitekim Edirne doğumlu beş besteciden dördünün saltanatının pek az bir bölümünde İstanbul'da kalmış olan IV. Mehmed devrinde şöhret kazanmış besteciler olması da bunu doğrular.

Edirne'den bir önceki taht şehri Bursa'nın ise yerel musıki yaşamını bağımsız bir merkez olarak devam ettirme potansiyeline sahip olduğunu biliyoruz. 17. ve 18. yüzyıllara ait Bursalı bestecilerin sayısı aslında epeyce yüksektir.[5] Bursalı musıkişinasların tezkireye bu kadar az sayıda girmiş olmalarının bir açıklaması yok. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da İstanbul'da doğup aynı şehirde yerleşik olduklarını ifade ettiği iki kişi (Derviş Abdî ve Derviş Sadâyî) yaşamlarının son bölümünü Bursa'da geçirmişlerdir ve orada vefat ettikleri biliniyor. Ne var ki, yine de Bursa'nın zamanla ve hiç değilse fasıl musıkisi icrasında İstanbul'un gölgesinde kalmış olması da kolayca anlaşılır bir durumdur.

5 Bursa'daki musıki faaliyetleri hakkında bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musiki*, Bursa, 1943; Çeşitli dönemlerde Bursalı dinî eser bestecileri hakkında bkz. Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 26-29, 34-36, 51-54, 143-146, 161-166.

Diyarbakır'ın durumu ise biraz farklıdır. Diyarbakır, başkent İstanbul'dan çok uzak bir yörede bulunmasına rağmen yukarı Mezopotamya'nın bölgesel kültür merkezi konumundaydı uzun süredir. Bölge Osmanlı'nın kesin hâkimiyeti altına ancak Kanuni döneminde girmiştir. Ayrıca, 16. ve 17. yüzyıllarda şehirdeki Nakşibendî ve Gülşenî tekkelerindeki müzik yaşamının çok canlı olduğu ve bunun da şehrin genel müzik yaşamını derinden etkilediği biliniyor.[6] Es'ad Efendi'nin zikrettiği Diyarbakırlı sekiz besteciden biri bir Nakşibendî Şeyhi (Şeyhzâde Ahmed Efendi), dördü de esnaftı (biri kuyumcular kethüdası Ahmed Çelebi, diğer üçü de –Şehlâ Mustafa Çelebi, Mahmud Çelebi ve Yahya Çelebi– mücellit esnafından idiler). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin İstanbul'u anlatan ilk cildinde de Zeynîzâde Diyarbakırlı, Hânende Cevşenî, Hânende Yahya Çelebi ve onun talebesi Karaoğlan gibi birkaç tane İstanbul'da yaşayan ve Diyarbakır kökenli oldukları belirtilen müzisyenin adı geçer. Diyarbakır'ın yanı sıra Kilis, Antep, Halep, Urfa, Mardin gibi aynı yöreden gelen birkaç müzisyen daha vardır Es'ad Efendi'nin listesinde.

Özellikle Mardin kentinin 13. ve 14. yüzyıllarda Artuklu hükümdarları zamanında yöresel bir müzik merkezi olduğunu ve Safiyüddin'in talebesinin talebesi olan bazı müzisyenlerin burada 14. ve 15. yüzyıllarda faal olduklarını Timurlu hanedanının egemen olduğu ülkelerde musıki hayatını incelemiş olan Eckhard Neubauer ortaya çıkartmıştır.[7] Dolayısıyla, her ne kadar zaman içinde ipek yolu ticaretinin 15. yüzyıldan sonra önemini kaybetmesinin de katkısıyla Mardin, Urfa veya Diyarbakır gibi şehirler bölgesel önemlerini kaybetmiş olsalar da 17. yüzyılda bu kentlerde daha eski bir müzik yaşamının anılarından, bazı Arap-Fars müzik geleneklerinin devamından ya da kalıntılarının varlığından söz edilebilir.[8] Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'a bakarsak İstan-

6 Evliyâ Çelebi'nin döneminde Diyarbakır şehri ve Çelebi'nin Diyarbakır'da musıki icrası konusunda yazdıkları hakkında bkz. Martin van Bruinessen & Hendrik Boeschoten, *Evliyâ Çelebi in Diyarbakır*, Leiden, 1988 (Türkçe'ye çevirisi: *Evliyâ Çelebi'nin Diyarbakırı*, İstanbul, 1997, özellikle s. 96-101, 319-322); Şevket Beysanoğlu, *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, İstanbul, 1957; Şevket Beysanoğlu, *Kültürümüzde Diyarbakır*, Ankara, 1992, s. 136-137.

7 Bkz. Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern", *Der Islam*, 1969, 45, s. 233-261. 1406 yılında ölmüş olan Abdullah bin Halil el-Mardinî'nin musıkiyle ilgili elyazması eserleri hakkında bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA*, München, 1979, s. 275-278.

8 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 52-54.

bul dışında doğmuş bestecilerin yarısından fazlasının bu yöredeki şehirlerden geldiğini görürüz.

Ne var ki, Diyarbakır da Mardin de İstanbul'dan çok uzaktılar. Oralardan neş'et etmiş müzisyenlerin bir ölçüde Arap/Acem etkisi taşıyor olmaları da yadırganmamalıydı. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan sekiz adet Diyarbakırlı bestecinin dördünün uslûbunu/lehcesini "Acemâne" olarak niteler Es'ad Efendi, yani Osmanlı İstanbul'unun olağan musıki uslûbundan uzak ve biraz da yabancı olarak. Trablus (hangisi?) doğumlu olduğu belirtilen Derviş Kasım'a gelince, onun da uslûbu "Arabâne" idi.

Bu arada Diyarbakırlı besteciler hakkında şöyle soru işaretleri de akla gelmiyor değil: *Atrabü'l-Âsâr*'da zikredilen sekiz adet Diyarbakır doğumlu bestecinin yedisi aynı kentte yerleşikti ve ancak bir tanesi İstanbul'da ikamet ediyordu. Dolayısıyla, bu yedi kişinin sesleri ve icra uslûplarıyla ilgili bilgiyi Es'ad Efendi nereden ve nasıl edinebilmişti? Gerçi bu yedi Diyarbakırlı'nın ikisi hakkındaki yorumlarında "sikattan menkuldür" ifadesini kullanıyor ve bu kişileri bizzat görmediğini ifade ediyor. Ama ya diğerleri? Kalan beş Diyarbakırlı besteci yaşamlarının bir bölümünde bizzat İstanbul'a mı gelmişlerdi? *Atrabü'l-Âsâr*'da bu konuda hiçbir bilgi bulunmuyor. Yoksa bunlardan birkaçı İstanbul'a gelmişti de gelemeyenlerin eserleri gelenler tarafından mı İstanbul'un musıki çevrelerine tanıtılmıştı? İki şehir arasındaki kültürel iletişim ve dolayısıyla doğma büyüme Diyarbakırlı müzisyenlerin bestelerinin İstanbul musıki camiasının repertuarına girmesi nasıl sağlanmıştı? Bu soruların cevabını maalesef bilemiyoruz.

Her ne olursa olsun İstanbul'un yerleşik ve egemen musıki uslûbuna oranla Diyarbakır'dan gelenlerin bu uzaklığı ve yabanlığı zaman zaman Es'ad Efendi'nin kaleminden bu taşra şehrinin kültür ortamını açıkça küçümseyici ve hatta aşağılayıcı ifadelerin çıkmasına da neden olabiliyordu. İstanbul'la karşılaştırıldığında ve her ne kadar bölgesel ve tarihî bir merkez de olsa, nihayette İmparatorluk başkentinden bakıldığı zaman uzak bir taşra kentinden başka bir şey olmayan Diyarbakır'ın musıki seviyesinin yetersizliği dolaylı olarak dile getiriliyor Es'ad Efendi tarafından. Bu tavrın birkaç bariz örneğini görebiliyoruz *Atrabü'l-Âsâr*'da. Diyarbakır'da doğmuş ve orada yerleşik Çuvaldızzâde İsmail Efendi hakında şunları okuyoruz örneğin:

> *"... kıraat ve üstâdiyyette vasatu'l-hâl olan ricâl-i fenn-i iştigal beldesi ile mütesaviyyetü'l akdâm ve mütekaribetü'l-efhâm olmuş idi..."*[9]
> [... beldesinin okuyuculukta ve üstatlıkta orta derecede olan musıkiyle uğraşan kimseleriyle aynı anlayışta ve eşdeğerde idi...]

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 10a.

İmparatorluğun uzak bir taşrasındaki bir musıki merkezi ve bu merkezde yaşayan müzisyenler hakkındaki bu küçümseyici bakış açısını Es'ad Efendi'nin Diyarbakırlı Şehlâ Mustafa Çelebi'nin hal tercümesinde kullandığı ifadelerde de hissetmemek elde değil:

> *"... diyârının esâtiz-i maarif-âmizi ile rütbe-i üstâdiyyetde hem-inân idi..."*[10]
> [... diyarının bilgi sahibi üstatları ile üstatlık rütbesinde aynı derecede idi...]

Es'ad Efendi'nin genel olarak Diyarbakır'daki bestecilerin "üstatlık derecelerinin" ve değerlerinin pek de yüksek olmadığını düşündüğünü tahmin etmek zor değil.

Özetleyecek olursak: Osmanlı İmparatorluğu'nun son başkenti İstanbul'un musıki dünyası, önceki gelenekle bağını kopardıktan sonra kendi "doğu"sundaki tüm geleneksel müzik ve kültür merkezlerini (Şam, Diyarbakır, Mardin, Bağdat, Herat vs.) gölgede bırakmıştır. İmparatorluk başkenti büyükçe bir coğrafyada egemen kültürel çekim merkezi haline gelmiş, diğer merkezlerin yıldızını tedricen söndürmüş ve bu arada Ortadoğu'da egemen müzik geleneğinin eksenini tamamen değiştirmiştir.

Bu meyanda, *Atrabü'l-Âsâr*'da Şeyh Yusuf Dede hariç (ki Es'ad Efendi onun Konyalı olduğunu bilmiyordu) Konya'da doğmuş veya o şehirde yerleşmiş bir tek bestecinin bile adının zikredilmemiş olması da çok ilginçtir. Eldeki kaynaklarda şehirdeki Mevlevî âsitanesi etrafında kümelenmiş tasavvuf musıkileri icrası dışında bu yüzyıllarda kayda değer bir dindışı musıki icrası bulunduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur.[11] Eğer var idiyse bile Konya'daki fasıl musıkisi geleneğinin özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda kentin müzik yaşamına damgasını vuran dinî musıki tarafından tamamen gölgelenmiş olması da ihtimal dahilindedir. Merkezî musıki geleneğine daha yakın olan Gelibolu ve Edirne'deki Mevlevî dergâhlarından Konya'ya nispetle daha çok sayıda musıkişinas yetişmekte olmasını da bir etken olarak kabul edebiliriz. Ancak, Konya gibi bir merkezdeki musıki hayatının sönük geçmesi ayrıca açıklanması gereken bir durumdur. Bu meyanda, Osmanlı dönemine ait şehir tarihi veya monografisi olarak adlandırılabilecek çalışmaların maalesef yok denecek kadar az olması, mevcutların ise sosyal ve kültürel ögelere ağırlık vermemesi bu konudaki çeşitli yerel tarihsel nedenler üzerine eğilinmesini şimdilik imkânsız hale getiriyor.

Özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğinin en başlangıcından, yani 16. yüzyıl sonlarından beri İstanbul merkezli bir gelenek olduğunun ısrarla al-

10 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20b.
11 Bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musîki*, Ankara, 1947.

tını çizdik. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu genelinde (ve mesela Arap vilayetlerinde) yerel müzik geleneklerinin kendi hayatiyetlerini devam ettirmelerine engel değildi elbette. Ama onlar artık egemen ve merkezî musıki geleneğinin bir parçası değillerdi. Ana ve egemen musıki damarının ("mainstream") dışında, "merkeze" değil "çevre"ye, imparatorluğun bir tür kültürel periferisine aittiler artık. Arap musıkisi de buna iyi bir örnektir. Nitekim Arap kentlerinin musıkisinin daha sonraları, yani 18. ve 19. yüzyıllarda gerek teknik olarak gerekse repertuar bakımından egemen Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinden önemli ölçüde etkilendiği ayan beyan ortadadır.[12]

Egemen Osmanlı/Türk musıki geleneğinin İstanbul merkezli olarak geliştiği ve oradan başka kentlere sirayet ettiği ve bazı yerel müzikleri etkilediği gerçeğinin sadece Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönem için, yani 18. yüzyılın ilk yarısı için geçerli olduğu sanılmasın. İstanbul'un Osmanlı/Türk musıki geleneği içindeki bu kurucu ve ezici egemenliğini yukarıdaki tablolarda Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin kaydettiği bestecilerin coğrafi dökümünü yaptığımız *Atrabü'l-Âsâr*'dan aşağı yukarı yarım asır öncesinde de görmek mümkün. Bu coğrafi dağılımı 17. yüzyılın ikinci yarısının fasıl musıkisi repertuarını kayda almış olan Hâfız Post Mecmuası'na bakarak da açıkça görebiliyoruz.[13]

Çünkü *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan ve hal tercümesi verilen doksan yedi bestecinin kırk tanesinin bestelerini 1694'te vefat eden Hâfız Post'un ardında bıraktığı güfte Mecmuasında teşhis edebiliyoruz. Bu kırk bestecinin eserlerinden farklı güfte örnekleri Hâfız Post Mecmuası'nda yer alıyor. Hem *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alan hem de Hâfız Post Mecmuası'nda eserlerinden güfte örnekleri bulunan 17. yüzyılın bu kırk bestecisinin sadece yedisi İstanbul dışından geliyordu veya İstanbul dışında yerleşikti. Bu yedi kişinin de ikisi Edirneli, üçü Diyarbakırlı, diğer ikisi ise Kahireli ve Selânikli'ydi. Geri kalan otuz üçünün hepsi de İstanbul doğumlu ve İstanbul'da yerleşiktiler.

12 Arap musıkisinin en önemli kaynaklarını bir araya getirmiş olan Ropdolphe d'Erlanger'nin eserlerinde bunun apaçık izlerini görürüz. Bkz. Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, VI, Paris, 1959. Ayrıca bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 220-221; Scott Marcus, "The Periodization of Modern Arab Music Theory: Continuity and Change in the Definition of Maqamat", *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5, 1989, s. 33-48; Eckhard Neubauer, "Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources", *Zeitschrift Für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 13, 2000, s. 17-365.

13 Hâfız Post Mecmuası'nda adları ve eserlerinin gütfeleri zikredilen bestecilerin tam bir listesi için bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 301-303.

Nispeten geç bir dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun "klasik dönemi"[14] tabir edilen 15. ve 16. yüzyılları kapandıktan sonra asıl kişiliğini bulduğunu ısrarla vurguladığımız bu Osmanlı/Türk musıki geleneği başka sanat dallarına ve örneğin şiir ve edebiyata nispetle çok daha yoğun bir şekilde İstanbul merkezli olarak gelişmiştir. Örneğin 16. yüzyıl öncesinde ve özellikle Anadolu Türkçesinin egemen dil haline gelmesi sayesinde İstanbul dışında da iyi şairler yetişebildiğini görüyoruz.

Mustafa İsen ta 16. yüzyılın başından 20. yüzyılın başlarına dek yazılmış yirmi yedi Osmanlı şuarâ tezkiresini tarayarak sayıları üç bini aşan Divan şairinin doğum yerleriyle ilgili olarak bir bilgi derlemesi yapmıştır. Buradan hareketle Osmanlı döneminde şiirin coğrafyasına dair yayımladığı istatistiksel tablolar yukarıdaki görüşümüzü teyit eder.[15] İsen'in verdiği dökümlerde doğum yerleri tezkirede belirtilmiş olan şairlerin yaklaşık olarak üçte birinin İstanbul doğumlu oldukları görülüyor. Ancak, üçte bir oranını verdikten hemen sonra Mustafa İsen şunu ilave eder:

> *"Meseleyi doğum yerinin ötesinde yerleşme alanları çerçevesi içinde ele alsak tabiidir ki bu rakam İstanbul lehine hızlı bir şekilde artış gösterecektir. İstanbul bugün olduğu gibi dün de kültür dünyamızın merkezidir."*[16]

Ayrıca, eğer bu dökümler yüzyıllara göre ayrıştırılabilse sonuç mutlaka farklı olurdu. Mustafa İsen bu takdirde 17. yüzyıl ve sonrasında Bursa, Edirne, Konya, Manisa, Kütahya, Trabzon, Kastamonu, Gelibolu ve Üsküp gibi ikinci derecede önemi haiz şehirlerin toplamdaki payının azalacağını ve İstanbul'un şiirdeki merkezî konumunun ve ağırlığının artacağının görüleceğini de ifade eder.

14 Bkz. Halil İnalcık, *The Otoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*, London, 1973 (Türkçe Çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600*, İstanbul, 2003*)*.

15 Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 302-305; Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey (haz.), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, 1988.

16 Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış", s. 304.

XI - Müzik, Saray, Şehir ve Toplum (Yeni Geleneğin Toplumsal Temelleri)

Osmanlı öncesi Ortadoğu/İslâm Arap ve Fars musıki geleneklerinde bu derece kesin bir yerelleşme olup olmadığı bilinemiyor. Ancak, çok özgün bir musıki üretim ve icra uslûbunun bir tek kentte (velev ki bu bir taht kenti olsun) böyle yoğunlaşmasına ve bir kentin müziğinin bu kadar geniş bir coğrafyaya tek çekim merkezi olarak hâkim olması durumuna pek tanık olunmuyor. Osmanlı öncesi dönemde musıkişinaslar daha yaygın bir coğrafyada hareket edebiliyor, bu geniş Ortadoğu coğrafyasında benzer musıki anlayışları paylaşıldığı için de aynı geniş coğrafyadaki bir başkentten diğerine, bir kültür merkezinden (Bağdat, Tebriz, Şam, Herat vs.) diğerine geçerken aynı çalgıları ve aynı müzik dilini hiç yabancılık çekmeden kullanabiliyorlardı.[1]

17. ve 18. yüzyıl Osmanlı müzisyenlerinin zihninde mitolojik ve ideal bir musıki mahfili olarak öncelik ve özellikle yer etmiş olan ve sıkça atıfta bulunulan bir saray musıkisi modeli vardır. Bu da taht şehri Herat'taki Timurlu hanedanı mensubu sanat ve edebiyatın hamisi Sultan Hüseyin Baykara (saltanatı 1469-1506) dönemi musıkisidir. Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı döneminde taht kenti Herat'taki sarayında bulunan şair, hattat, ressam ve müzisyenleri Babür hatıratında anlatmıştır.[2] Sultan Hüseyin Baykara'nın kendisi ise her türlü yazar, sanatçı ve musıkişinasın koruyucusu ideal hükümdar olarak gösteriliyordu. Kantemiroğlu, Osmanlı tarihine dair kitabındaki kısa Türk musıkisi maddesine Hüseyin Baykara'yı "Şark musıkisinin hamisi" olarak nitelemekle başlaması boşuna değildir.[3] Bu da Hüseyin Baykara'nın namının İstanbul'da epey yaygın olduğunu gösterir. Gerek Topkapı Sarayı'nda gerekse başka bir yerde yapılan iyi bir fasıl musıkisi icrası hakkında "Hüseyin Baykara faslı" nitelemesini bir övgü olarak örneğin Evliyâ Çelebi'nin defalarca kullandığını görüyoruz. *Seyahatnâme*'nin İstanbul'la ilgili ilk cildinde Evliyâ bu ifadeyi birçok kez kullanır. Bu kullanımların aşağı yukarı hepsi de ya padişahın huzurunda ya da onun teşvikiyle veya koruyuculuğu altında gerçekleşen müzik faaliyetlerine işaret eder.[4]

Keza, Es'ad Efendi de *Atrabü'l-Âsâr*'da bir 17. yüzyıl bestecisini överken Hüseyin Baykara sarayının müzisyenlerinden biri olduğu rivayet edilen Gulam Şadi'ye atıfta bulunur. Osman Çelebi maddesinde "eğer Kasımpaşalı Osman Çelebi'nin eserlerini dinleseydi Gulam [yani, köle] Şadi onun kölesi olmaya razı olurdu" mealinde bir övgü ifadesi kullanır.[5] Osmanlı/Türk musıkisi geleneği daha başlangıç aşamasındayken bile ondan iki buçuk asır kadar önce ve binlerce kilometre uzakta mevcut olan ve Abdülkadir Merâgî ile Gulam Şadi'nin de bir parçası oldukları rivayet edilen bu sultanî musıki mahfilini kendisine tarihsel bir derinlik ve büyük prestij sağlayan mitolojik bir öncü haline getiriyor, onunla fiilen var olmayan bir bağı yoktan var etmeye çalışıyordu.

Osmanlı döneminden önce Ortadoğu/İslâm coğrafyasında profesyonel müzisyenler ve müzik bilginleri bir taht şehrinden bir diğerine, bir hükümdarın sarayından bir diğerininkine, siyasi koşullar değiştiğinde de bir hanedanın koruyuculuğundan bir diğerininkine aynı kolaylıkla geçebiliyor ve her gittikleri yerde makbul bir musıki üstadı olarak karşılanıyorlardı.

Bu durumun iyi bilinen örneklerinden birkaçını burada zikredelim. Güney Azerbaycan'da Urmiye kentinde doğup ömrünü Bağdat ve Isfahan'da geçiren ve bazı kaynaklara göre Bağdat'ta diğer bazı kaynaklara göre ise Tebriz'de 1294 yılında ölen dönemin en önemli musıki teorisyeni Urmiyeli Safiyüddin bunun önde gelen bir örneğidir. 1350'li veya 1360'lı yıllarda yine Güney Azerbaycan'ın Meraga kentinde doğup Tebriz, Bağdat ve Semerkant'ta çeşitli hükümdar ve hanedanların saraylarında yaşayıp 1435'te Timurlu hanedanının taht şehri olan Herat'ta ölen ve bir ara Bursa'ya Osmanlı Padişahı II. Murad'ın taht şehrine geldiği de rivayet edilen Meragalı Abdülkadir bu duruma bir diğer örnektir. Keza, dönemin önemli müzik teorisyenlerinden ve Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği Arapça bir edvâr kita-

1 Bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

2 Bkz. Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çev. Reşit Rahmetî Arat), II, İstanbul, 1986, s. 285-287. Timurlu hanedanı döneminde çeşitli Ortadoğu başkent ve şehirlerinde Saray müzikleri hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in İran und angrenzenden Ländern", *Der Islam - Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, 1969, Cilt 45, s. 233-261; Timurlu döneminin musıkisinin Osmanlı'ya etkileri ve birtakım gerçek ve hayali kalıntıları hakkında bkz. Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, Cilt XV(LXXVI), Sayı 2, 1996, s. 665-681.

3 Demetrius Cantemir, *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I, İstanbul, 1998, s. 461.

4 Örneğin, Evliyâ Çelebi Saray'da icra edilen ve bizzat iştirak ettiği fasıllar hakkında "Hüseyin Baykara faslı" nitelemesini kullanır. Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, s. 302.

5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

bının sahibi olan Fethullah Mümin Şirvanî (ölümü 1453) İran'ın Şirvan kentinde doğmuş, eğitimini Semerkand'ta tamamladıktan sonra Anadolu'ya gelip yerleşmiş ve Kastamonu'da ölmüştür.[6]

Atrabü'l-Âsâr'da, Kantemiroğlu Edvârı'nda veya Hâfız Post Mecmuası'nda adları geçen bestecilerin doğum yerlerinin coğrafi dağılımlarıyla bazı 15. ve 16. yüzyıl güfte mecmualarında adları zikredilen bestecilerin coğrafi kökenlerinin karşılaştırılması aradaki tezatı gayet açık bir biçimde gözler önüne serer.[7] 15. ve 16. yüzyıllara ait ve çoğunlukla Arapça ve Farsça kaleme alınmış bazı önemli güfte mecmualarında adları geçen bestecilerin coğrafi kökenlerinin dökümüne baktığımızda çok daha büyük bir çeşitlilik ve coğrafi genişlikle karşılaşırız. Bu Osmanlı öncesi bestecileri Semerkand'tan Şiraz ve Kahire'ye, Bağdat'tan İskenderiye'ye, Herat'tan Şam, Konya, Manisa veya Kastamonu'ya kadar uzanan ve birçok hanedan ve devletin hâkimiyetinde olan çok geniş bir coğrafyaya dağılmışlardı ve bu coğrafya içinde yabancılık çekmeden mekân değiştirebiliyorlardı. İcra ettikleri musıkinin izlerini taşıyan güfte mecmuaları da bu saydığımız kentlerin hepsinde geçerliliklerini koruyor, aynı musıki geleneğinin bir parçası oluyorlardı.[8]

Buna karşılık, *Atrabü'l-Âsâr*'daki bestecilerin coğrafi dökümlerini gösteren yukarıdaki Tablo 2'de de görüldüğü gibi, 17. yüzyılla 18. yüzyıl başlarında İstanbul'un merkez olmasının yanı sıra artık müzisyenlerin coğrafi dağılımında da özgün bir Osmanlı ağırlığı hissediliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan doksan yedi besteciden sadece iki tanesinin Osmanlı mülkü dışında dünyaya gelmiş olması bir tesadüf olmasa gerektir. Egemen ve merkezî gelenek artık özgün bir Osmanlı geleneğiydi. Müzik artık İstanbul'da öğreniliyor, besteleniyor ve icra ediliyor ve bazen de padişaha sunuluyordu. Uzak yörelerden gelip de şehrin müziğine (günümüzün deyimiyle şehrin "sound"una) uyum sağlayamayanların uslûbu da İstanbul musıki çevrelerinde kabul görmüyor, yadırganıyordu. Şehir kendi musıki geleneğini üretiyor, ona katılanlar da mutlaka ona uyum sağlamak zorunda kalıyorlardı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin İstanbul'u "*âsitâne-i 'ilm-i elhân*"[9] [melodiler ilminin eşiği/merkezi] olarak da nitelemesi şaşırtıcı değil.

6 Bkz. Fethullah Mümin Şirvani, *Mecelle fi'l-Musıki*, Topkapı Sarayı Ktp., [A. 3449]. Tıpkıbasımı: *Codex on Music* (yay. Eckhard Neubauer), Frankfurt, 1986. Mümin-i Şirvani'nin Arapça Edvârının Londra British Library [Or. 2361] nüshası esas alınarak Fransızcaya çevirisi için Bkz. Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, IV, Paris, 1939, s. 1-255. On üçüncü yüzyılın sonuna kadar İslâm/Ortadoğu müzikleri hakkında bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, 1929.

7 Owen Wright bu karşılaştırmayı doğrudan doğruya harita üzerinde yapmıştır. Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, s. 18-19.

8 *Aynı yer.*

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

Gerçekten de, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin özellik ve öncelikle İstanbul şehrinin etrafında oluşmuş olduğuna ne denli vurgu yapsak azdır. Bu müziğin şehirle ve şehir hayatıyla ilişkisinin ipuçlarını bulabileceğimiz yazılı kaynakların başında da *Atrabü'l-Âsâr* geliyor.

Bu noktada sorulması gereken iki dizi soru var. İlki Osmanlı musıki geleneğinin önceki gelenekle farkıyla ilgilidir. Osmanlı öncesi devlet ve imparatorlukların kültür merkezlerinde hangi tür müzisyenler nasıl yetişiyordu? Yani Osmanlı öncesi İslam/Ortadoğu kültürel başkentlerinin (Bağdat, Şam, Herat, Semerkand vs.) müzik geleneği gerek toplumla ilişkileri, müzisyenlerin statüsü, sosyal kökenleri gerekse müzik yapma biçimleri açılarından İstanbul merkezli ve yeni imparatorluk müzik geleneğine göre nasıl bir farklılık gösteriyordu?

Yukarıdaki soru dizisine Walter Feldman eldeki tarihsel kaynaklar elverdiği ölçüde ve öncelik ve özellikle 15. yüzyılda Timurlu hanedanının Herat Sarayı'nı örnek alarak cevap vermeye çalışmıştır.[10] Walter Feldman'ın bu araştırmalarının sonuçlarını, İstanbul merkezli Osmanlı geleneğiyle karşılaştırmak amacıyla kısaca özeleyelim.

Feldman'a göre,[11] Osmanlı öncesinin Ortaçağ İslam dünyasında egemen olan müzisyen tipi profesyonel sâzende/icracı tipiydi. Bu tipik kişi çoğunlukla aynı zamanda besteciydi ve bazen de (Abdülkadir Merâgî ve Safiyüddin Urmevî bu duruma iyi birer örnektir) müzik teorisyeni, edvâr kitapları yazarıydı. Esas uğraşları her zaman müzik olan, ama bunun yanı sıra aynı zamanda şair ya da hattat da olabilen ve maiyetinde bulundukları sultan tarafından doğrudan doğruya istihdam edilen bu profesyonel müzisyenler çoğunlukla köle değil özgür bireyler idiler.

Ama bunların dışında 13.-15. yüzyıl müzisyenlerinin toplumsal köken ve tarihlerine ve musıki camiasının sosyal temellerine dair hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. Müzisyenler bir hanedanın koruyuculuğu altına girmek için sık sık uzun mesafeler katediyorlardı. Müzik eğitimi ise genellikle hanedan sarayında yapılan veya sarayın sorumluluğunda olan bir şey değildi. Bu eğitim özel olarak üstatlardan elde ediliyordu. Marifetlerini sergileyebilecek üstatlık düzeyine gelmiş müzisyenler de, talihleri yaver giderse, sultanın himayesi altına girebiliyordu.

Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu devletlerinin başkentlerinde müzikte profesyonellik esastı. Toplumun üst sınıfları içinde amatör müzisyen ve besteciler yok değildi. Fakat bunların gerek sarayda gerekse şehirde musıki icrası üzerindeki etkisi çok sınırlıydı. Müzisyenler öncelikle profesyoneldiler,

10 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 39-85.

11 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, s. 44.

saraydan maaş alıyorlar, geçimleri de maiyetinde bulundukları hanedan tarafından sağlanıyordu. Esas görevleri de hükümdarın koruyuculuğu altında ve onların istekleri doğrultusunda sarayda müzik yapmaktı. Saraya bağlı bu profesyonel müzisyenlerin çoğu aynı zamanda hem hânende hem de sâzendeydiler ve ud, ney, kanun vb. ile birlikte dönemlerinde ve coğrafyalarında geçerli diğer sazları icra ediyorlardı. Müzisyenlerin bazıları aynı zamanda besteciydi fakat bestecilik işlevi ("musannif") icradan tamamen farklı bir işlev olarak algılanıyordu.

Osmanlı öncesi dönemlerde İslam/Ortadoğu kültürel başkentlerinde dinî kesimin müzikle yakından alakalı olduğu da pek görülmüyor. Ne din adamlarının, imam ve müezzinlerin, kadı ve ulemanın ne de tasavvuf ehlinin hanedan saraylarında icra edilen dindışı musıkiyle doğrudan ilgisi vardı. Nitekim Abdülkadir Merâgî'nin de bir dönem bağlandığı Timurlu hanedanının Herat Sarayı'ndaki müzisyenleri sıralayan ve sunan Babür'ün listesinde din adamı veya tasavvuf ehli olan bir tek kişi bile yoktur.[12] Halk musıkisinin çeşitli türleri ise bu saray müziği icracı veya bestecilerinin sorumluluğunun tamamen dışındaydı.

İstanbul merkezli Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni müzik geleneğinin önceki Ortadoğu/İslâm musıki geleneklerinden farkı neydi? Bu bağlamda sorulması gereken bu ikinci soru esas itibariyle Osmanlı/Türk musıki geleneğinin toplumsal temelleriyle ilgilidir. Doğusundaki ve daha önceki dönemlere ait imparatorluk başkentleriyle kültürel ilişkisi inkıtaya uğramış olan İstanbul'daki yeni musıki geleneği toplumun dokusuna nasıl tutunuyor, hangi kaynaklardan besleniyordu? Temel insan kaynaklarını toplumun hangi kesimlerinden alıyor, musıki camiası nasıl oluşup zamanla kendini nasıl yeniliyordu?

Bu sorular Osmanlı İstanbul'unda oluşan yeni müzik geleneğinin sosyolojik temelleriyle ilgilidir ve bu konuda eldeki en önemli tarihsel kaynak da *Atrabü'l-Âsâr*'ın bizzat kendisidir. *Atrabü'l-Âsâr*'ın penceresinden baktığımızda gördüğümüz insan manzaraları ise Babür'ün Herat'taki Hüseyin Baykara Sarayı'ndaki müzisyenler hakkında anlattıklarından çok farklıdır.

a) Açıklık ve "demokrasi"

Atrabü'l-Âsâr'ın kapsamındaki doksan yedi kişilik bestekâr grubunun ilk bakışta göze çarpan en önemli niteliği homojenlikten çok uzak oluşudur. Bu besteci grubu kendi içinde şaşırtıcı bir çeşitliliğe sahiptir. Gerçekten de aşağıda bir tablo olarak (Bkz. Tablo 4) özetlediğimiz besteci listesine bakarak 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda musıkişinaslığı ve besteciliği belirgin ve sistematik bir biçimde bir sosyal sınıfla, bir meslek grubu ya da faaliyet alanıyla çakıştırmak mümkün görünmüyor. Bu bestecileri tanımlanabilir bir sosyal kökenle veya (büyük çoğunluğunun İstanbul'da ikamet etmesi dışında) elle tutulur ve tanımlanabilir herhangi bir ekonomik veya sosyal arka planla sistemli bir biçimde ilişkilendirmek mümkün değil. Bu besteci grubundaki kişileri birbirlerine rabıtalandıran müzikten ve bestecilikten başka bir özellikleri, müzik yapmak ve icra etmek dışında görünür herhangi bir ortak sosyal nitelikleri yoktur. Bu teşhisin önemini ne denli vurgulasak azdır.

Tezkiredeki doksan yedi bestecinin yetmiş beşinin meslekleri veya görevleri ya da faaliyetleri hakkında Es'ad Efendi az ya da çok bilgi veriyor. Bunların dışında bir yirmi kişinin de ya baba mesleği veya aile adı belirtiliyor veya kişinin sosyal statüsüne dair başka ipuçları veriliyor tezkirede. Listeyi çok yüzeysel bir şekilde gözden geçirdiğimizde bile şuna şaşmamak kabil değil: *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan besteciler gerçekten de Osmanlı toplumunun istisnasız her sınıf ve katmanından, her meslek grubundan, her eğitim düzeyinden ve akla gelebilecek her tür sosyal kökenden geliyorlardı.

Göreceğimiz gibi, bu besteciler siyasi iktidarla ilişkileri ve Saray'a yakınlıkları noktasında da homojen bir grup oluşturmuyorlardı. Musıkiyle ilişkide varlıklı, servet sahibi olmak da her zaman ve kesinlikle yönlendirici bir faktör teşkil etmiyordu. Çömlekçi ve taşçı ustalarından uzun süre Basra valiliği de yapmış olan bir paşaya, mahalle imamından, cami vâizından yüksek rütbeli ulemaya, müderris, kadı, kazasker ve şeyhülislâmlara varıncaya kadar çok çeşitli kişiler var burada. Kazzaz ya da mücellit veya kuyumcu esnafından Topkapı Sarayı'nın fasıl heyeti serhânendesi ve padişah müezzinine varıncaya kadar çok çeşitli insanlar tezkirede fasıl musıkisi bestecisi sıfatıyla yer alıyor. Mahalle imamından maliye kâtibine, çömlekçi esnafından Divan kâtibine, tımarlı sipahiden ve zeamet sahibinden yeniçeri ağasına, Mevlevî, Halvetî ve Gülşenî dervişlerinden Nakşibendî şeyhlerine varıncaya kadar son derece geniş bir dinî, meslekî ve sosyal yelpazeden gelen kişilerle doludur *Atrabü'l-Âsâr*. Tezkireye madde başı olarak alınmış besteciler arasında iki adet (Cevher Ağa ve Tîznâm Yusuf Çelebi) azat edilmiş köle bulunması da hiç şaşırtıcı değildir. Es'ad Efendi de musıkinin sosyal statüsüne halel getirmekten korkmaksızın bu kişilerin aslen köle olduklarını belirtmekte hiçbir beis görmez. Musıki meraklıları ve müntesipleri şehrin, toplumun her katından her köşesinden geliyorlardı.

Bu açıdan Es'ad Efendi'nin musıkişinaslar listesinde yok yoktur. Es'ad Efendi bazen madde başı olan bestecinin babasının kimlik veya mesleğini de zikreder. *Atrabü'l-Âsâr*'da aşağı yukarı yirmi kişinin baba mesleğine veya

12 Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çev. Reşit Rahmetî Arat), II, İstanbul, 1986, s. 267, 285-287, 299.

aile kökenine dair bilgi vardır. Aynı çeşitlilik burada da hâkimdir. Bu besteci babaları arasında ilmiye sınıfı mensupları, molla ve müderrisler, çok sayıda esnaf, birkaç devlet memuru, bir Bektaşî şeyhi, bir iki tasavvuf ehli, bir de sadrazam (Nasuh Paşa) var. Zikredilen aile adı veya baba meslekleri arasında Buhurîzâde, Tesbihçizâde, Hatipzâde, Taşçızâde, Tavukçuzâde, Kaptanzâde, Kemankeşzâde, Çömlekçizâde, Nalçacızâde vs. gibi isimler vardır.

Tıpkı mensup olunan meslek grubu, servet ya da sosyal sınıf gibi kişinin aile kökeninin de musıkiye intisap etmeye ve makbul bir besteci olmaya hiçbir şekilde engel olmadığını görüyoruz. Bu saydığımız niteliklerin musıki dünyasında bir avantaj teşkil ettiklerine dair herhangi bir ipucu da bulunamaz *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu niteliklere dayalı ne toplumsal seçim ne de eleme mekanizmaları söz konusudur. Aksine, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kimliğini bulduğu 17. yüzyılın başlarından itibaren musıkide üstatlığa ve kalıcılığa erişmenin her kesimden insanlara açık olduğunu görürüz. Coğrafî köken, aile, gerçek veya hayalî "asilzâdelik" gibi (ki Osmanlı'da hiçbir zaman Avrupa'da olduğu gibi toprak mülkiyetine dayalı ve toprak ve servetin tevârüs edilebildiği yerleşik bir aristokratik zümre hiç olmamıştır) faktörlerden ziyade kişisel gayret ve yeteneğin önemli olduğunun göstergeleri var burada. Sosyal tabanı son derece geniş olan bir sanat dalıydı musıki.

Es'ad Efendi'nin birçok bestecinin eğitiminden veya musıkiye intisabından söz ederken "musıkiye merak saldı, yeteneği de vardı, azimliydi, sebat etti, çok çalıştı, musıki üstatlarına devam etti, neticede bir süre sonra kendisi de üstatlığını musıki çevrelerine kabul ettirdi" mealinde sözler sarfetmesi de bunun sonucudur. Bursalı Talib Efendi'nin musıki öğrenmesi hakkında söylediği "... *Cidd-i vefîr ve sa'y-ı kesîr*..."[13] [... büyük gayret ve çok çalışma...] gibi sözlerin benzerini birçok besteci hakkında sarfeder. Serhânende Mustafa Ağa da çocukluğundan itibaren "... *sa'y-ı bisyâr ve cidd ü cehd-i bî-şümâr edip*..."[14] [... çok çalışıp sayısız gayretler ve çabalar sarfedip...] musıkide üstat olmuştur. Esas olan yetenek, azim, gayret, sebat ve liyâkatti çünkü. Hatta bazı besteciler için Es'ad Efendi üstü kapalı bir biçimde de olsa "müziğe çok yetenekli değildi ama sebat edip çok çalıştı ve zamanla bu eksikliğini gayretiyle telafi edip takdir kazandı" anlamında sözler de sarfediyor.

Atrabü'l-Âsâr'da çok sık rastlanan bu türden ifadelerin sosyolojik anlamı çok açıktır. Üstat olabilmek için müziğin dışındaki bir toplumsal kıstasa dayalı bir seçim ya da eleme mekanizması yoktu, hiç olmadı. Bir şehirli kültüre her kaynak ve kökenden insanlar nispeten kolayca dahil olabiliyordu. Her

13 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 23a.
14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 32a.

ne kadar bu durum doğrudan doğruya *Atrabü'l-Âsâr*'da açıkça ve tam olarak görülemese de, din, mensup olunan cemaat veya salt etnik köken de bu ortak şehir kültürüne katılmaya engel değildi.

Atrabü'l-Âsâr'da biyografisi verilen ve sayısı topu topu doksan yedi olan bu bestecilerin Osmanlı toplumunun bire bir yansıması olduğunu veya şu ya da bu şekilde İstanbul'un beşerî kompozisyonunu, meslek yapısını vs. layıkıyla "temsil" edebildiğini iddia edecek değiliz. Ama bu besteci grubunun ne müzikle uğraşmadan evvel ne de sonrasında ayrıcalıklı bir zümre oluşturmadığı ve –bu çok kullanılmış sosyolojik kavramları nasıl tanımlarsak tanımlayalım– ne mütecanis bir grup, ne bir "seçkinler" kitlesi, ne de bir toplumsal "elit" oluşturduğu apaçık ortadadır. Osmanlı'ya özgü kategorileri kullanacak olursak, musıkişinaslar hem "askerî" sınıftan hem de "reayâ"nın içinden çıkıyorlardı.

17. yüzyılın Osmanlı toplumunun başka bir temel siyasi ve sosyal kategorisini kullanacak olursak 17. ve 18. yüzyılda İstanbul'da musıkişinaslar arasında "kul" statüsünde olanların da çok küçük bir azınlık teşkil ettiklerini görürüz (Bkz. Tablo 4). Osmanlı musıki dünyası dar anlamda bir Saray icracılığı, hanedanın kültürel süsü olmaktan çıkıp nasıl şehirdeki tüm kesimlere açık hale gelebilmiş ve niçin sosyal köken itibariyle nispeten "demokratik" bir nitelik kazanmıştır? Bunun 1570'li yıllardan sonra Osmanlı'nın klasik dönemindeki "kul sisteminin" ve devşirmeliğin sosyal temellerinin tahrip olması sayesinde mümkün hale geldiğini Halil İnalcık'ın araştırma ve yayınlarına dayanarak Walter Feldman bir hipotez olarak ileri sürmüştür. Ancak, bu varsayım makul görünmekle birlikte, bu konuda doğrudan ve tek yönlü bir sebep-sonuç ilişkisinin varlığını kanıtlamak henüz mümkün görünmüyor.[15]

Mustafa İsen'in birkaç yüzyıla yayılmış ve sayıları toplam olarak üç bini aşan Divan şairinin mesleklerinin dökümlerini yaptıktan sonra bu şairler topluluğu hakkında verdiği ve esasen tamamen indî olan genel hükmüne uyup musıkişinasların da tıpkı tezkirelerde adları geçen şairler gibi kolektif olarak "orta sınıf" mensubu olduklarını iddia edecek değiliz.[16] Kaldı ki Osmanlı İstanbul'unda –hele hele araştırmaya konu olan kişiler bir yüzyılı aşan bir süreye yayılmışlarsa– "orta sınıf" deyiminin kimleri niçin, ne zaman, ne ölçüde ve nasıl kapsadığı da tamamen belirsiz iken...

Atrabü'l-Âsâr'da karşılaştığımız musıkişinas kitlesinin kompozisyonunun esas itibariyle bize gösterdiği en önemli şey şudur: Osmanlı İstanbul'unda mu-

15 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Otoman Court-Makam, Composition and the Early ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 55-64; Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 46-57, 83-93.
16 Bkz. Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları", Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 310-314.

sıkı öğrenim, üretim ve icrası son derece açık bir alandı ve bu sanat alanına potansiyel olarak hemen herkes girebiliyordu. Bu durumu Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'nin ilk cildinde sayıp döktüğü hânende ve sâzendelerin dağılımına bakarak da görmek mümkün.[17] Ancak, bundan daha ileri gidip iddialı ve zorlama sosyolojik analizlere girişmek mümkün görünmüyor. Müzisyen ve bestecilerin gerek toplumsal köken itibariyle gerekse estetik anlayış olarak esas itibariyle halka mı seçkinlere mi, *avam*'a mı *havass*'a mı dayandıkları ve hitap ettikleri sorusunun da pek anlamlı olmadığını hemen söyleyelim.

Müziğe ulaşımda ve uzmanlaşmakta ta başından beri toplumsal köken bakımından tabiri caizse bir tür "demokrasi"nin hüküm sürdüğünü ileri sürmek tamamen yanlış olmaz. Musıkişinaslık ve bestecilik asla dışa kapalı bir kesim oluşturuyor değildi. Burada "açık müzik" kavramını kullanmak uygun düşebilir. Örgütlü, izinli, şartlı, yasaklı ve sınırlı bir esnaf loncası niteliğini kesinlikle taşımıyordu bu sanat camiası. 17. ve 18. yüzyıl musıkişinasları için bir esnaf loncası modelini olsa olsa bir simge veya çok uzak bir akraba olarak kabul etmek yerinde olacaktır.[18] Zaten, *Seyahatnâme*'nin İstanbul cildinde Evliyâ Çelebi "esnâf-ı hânendegân", "esnâf-ı tanburzenân" veya "esnâf-ı neyzenân"dan söz ettiği zaman bu müzisyenlerin lonca türü bir örgütlenme içinde bulunduklarını kesinlikle kastetmez. Sosyolojik açıdan tamamen nötr bir grup ve *ad hoc* bir topluluk manasında "esnaf" ve "tâife" kelimelerini eşanlamlı olarak kullanır Evliyâ Çelebi.[19] Bireysellik grup davranışından önde geliyordu müzisyenler için. Zikrettiği muhtelif sâzende veya hânende sınıfları için bir esnaf kâhyası ya da kethüdanın varlığından söz ettiği de vaki değildir. Bu müzisyen grupları yapı ve işleyişleri itibariyle de klasik bir lonca modeline hiç benzemiyorlardı. *Atrabü'l-Âsâr*'daki besteci listesinden çıkarılacak en önemli derslerden biri budur.

Tezkiredeki doksan yedi besteci arasından Şeyhülislâm Es'ad Efendi yetmiş beşinin mesleği veya görevi ya da faaliyet türü hakkında kısa biyografik bilgi veriyor. Aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde göreceğimiz gibi *Atrabü'l-Âsâr*'da bir kişi hakkında verilen bir statü ya da meslek bilgisi ne o meslek ya da işin o kişinin her zaman önde gelen vasfı olduğunu ne de o kişinin bütün ömrü boyunca o işi yaptığı anlamına geliyor. Her halü kârda Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da çektiği enstantanede vermeyi uygun gördüğü meslek bilgileri aşağıdaki tabloda (Bkz. Tablo 4) çeşitli kategoriler şeklinde özetlenmiştir.

17 Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 301-303.
18 Bkz. Cem Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 27-31.
19 Aynı yer.

Statü/Meslek Grubu	Sayı
Ulema (müderris, kadı, molla, nâip vs.)	9
Esnaf	6
Tasavvuf ehli (şeyh, derviş, zâkirbaşı vs.)	16
Saray görevlileri (musıkiyle ilgili olmayan bir görev)	7
Saray görevlileri (musıkiyle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bir görev)	7
Diğer devlet görevlileri[20]	10
Küçük din adamları (imam, va'iz, hatip, müezzin, na'than vs.) ve benzeri "vazifeliler"[21]	10
Çeşitli/belirsiz[22]	11
Toplam	75

Tablo 4 *Atrabü'l-Âsâr*'da statü veya meslekleri belirtilmiş olan bestecilerin dağılımı

b) Amatörlük ve profesyonellik

Yukarıdaki tablo ayan beyan şunu gösteriyor: 17. ve 18. yüzyıl Türk fasıl musıkisi bestecilerinin çok büyük çoğunluğu *profesyonel müzisyen değildiler*. Tablodaki yetmiş beş kişiden sadece yedisi (yani toplamın yüzde onundan daha az bir oranı) yaşamlarının bir bölümünde Saray'a bağlı olarak müzikle az ya da çok ilgili bir görevde bulunmuş ve hayatlarını bu sayede kazanmışlardı. Bu yedi kişiden bir tanesi bir "mehter", yani bir askerdi. Diğerleri ise ya hânende, serhânende veya Saray müezzini olmuşlardı. Diğer bir deyişle, *Atrabü'l-Âsâr*'da adları geçen musıkişinasların çok büyük çoğunluğu bir *meslek erbabı* değil, bir *uzman* niteliği taşıyorlardı.[23] Aslına bakarsak,

20 Bunların çoğu ya kâtip, defterdar, ruznamçeci vs. veyahut bir devlet büyüğünün "nedimi" veya "divan efendisi" idiler.
21 "Vazife" kelimesi o dönemlerde genel olarak bugünkü gibi görev anlamında değil de ücret, maddi karşılık ya da maaş anlamına kullanılıyordu. "Erbâb-ı vezâiftendir" ifadesi de resmî bir görevden dolayı maaş alan kişi hakkında kullanılır. Ancak tezkiredeki altı kişinin biyografisindeki "zümre-i erbâb-ı vezâiftendir" ibaresi imamlık, vâizlik, na'thânlık vs. gibi dinî bir görev için bir vakıftan düzenli olarak alınan bir ücrete işaret ediyor.
22 Bu karma kategoriye koymak durumunda kaldığımız kişiler arasında bir paşa, iki köle, bir emekli ("mütekaid"), bir sipahi, taşralı bir tımar ve bir de zeamet sahibi kişi vardır.
23 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 60-62.

Atrabü'l-Âsâr'a madde başı olarak alınmış olan pek az kişinin ana uğraşının musıki olduğunu görüyoruz. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde ve ta başından beri bestecilerin asıl meslekleri, geçim kaynakları ve temel uğraşları bambaşkaydı. Diğer bir deyişle, kelimenin bugünkü anlamıyla müzikte birer *amatördüler*.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerinde durum bunun tam tersiydi. Şehir müzisyenleri esas itibariyle hükümdarın sarayına bağlı olan birer profesyonel ve hanedanın kültürel koruyuculuğunun birer timsali idiler. Osmanlı İstanbul'unda ise icracı, hoca ve bestecilerin içinde sadece müzikle uğraşan, geçimlerini esas itibariyle müzikle sağlayanların ve özellikle Saray'da musıki yapanların küçük bir azınlık teşkil ettiklerini ta 17. yüzyıl başından itibaren açıkça görmek mümkün. *Atrabü'l-Âsâr*'ın gözümüzün önüne serdiği genel tablo kuşku götürmeyen bir şekilde bunu gösteriyor.

Bu global yargımızı pekiştirici birkaç tekil örnek *Atrabü'l-Âsâr*'da mevcut. Bunların belki en ilginci Hasan Efendizâde Ahmed örneğidir. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... âsitâne-i 'ilm-i elhâna müstemirren mülâzemeti ve mansıbı 'adem-i talebden infisâlde tûl-i müddeti olup lede's-savt-ı bi'l-elhân tezkere-hâne-i fen- perverânda kemâli nümayân olmakla..."*[24]
>
> [... musıki ilminin eşiğine sürekli olarak gidip gelerek ve herhangi bir memuriyet ve makam talep etmediği için bol vakti olup sesi nağmeli olduğu zaman sanat düşkünlerinin zihinlerinde olgunluğu açıkça görülmekle...]

Ahmed Efendi yukarıda Tablo 4'te mesleği veya statüsü belirtilen *Atrabü'l-Âsâr*'daki 75 kişiden biri değildir. Babasının büyük bir molla ("kibâr-ı mevâli-i kiramdan") olduğu ve Kadıköyü'nde doğup orada ikamet ettiği için ilk musıki derslerini komşusu serhânende Mustafa Ağa'dan aldığı biyografisinde belirtilen Ahmed Efendi, anlaşılan devlet katında resmî bir görev kabul etmemiş, musıkiden başka bir şeyle uğraşmamıştır. Asıl mesleğinin ne olduğu ve kabul ve talep etmediği makam ve memuriyetin ne olduğu da belirtilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ama bu "mansıbın" musıkiyle ilgili olmadığı da ortadadır. Tek bildiğimiz Ahmed Efendi'nin zamanını amatörce bir merak ve saikle musıkiye hasrettiğidir.

Vaktini musıkiye hasretmesinin karşılığı olarak diğer üstatların onayı ve takdiri dışında Ahmed Efendi'nin musıkideki bu başarısından pek bir şey elde ettiğine dair Es'ad Efendi herhangi bir bilgi vermiyor. Ahmed Efendi muhtemelen saf bir amatör olarak kalmıştır. Ancak, Ahmed Efendi'nin yanı

24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

sıra musıkideki başarılarından dolayı Saray tarafından ödüllendirildiği açıkça ifade edilen başka besteciler vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu ödüllerin profesyonel müzisyenliğin bir belirtisi, karşılığı veya sonucu olup olmadıklarına daha yakından eğilmek gerekiyor.

Önce *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsadığı dönemin hiç kuşkusuz en önemli iki bestecisi olan Hâfız Post (ölümü 1694) ve Buhurîzâde Mustafa Itrî'nin (ölümü 1712) durumuna bakalım. Hâfız Post hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... ekser âsâr-ı letâfet-şiarı tarab-bahş-ı huzur-ı şevket-medâr-ı cenâb-ı hazret-i şehriyar olmağın bi'd-defa'at mazhar-ı atâyâ-yı bisyâr olmuştur..."*[25]
>
> [... letafeti belirgin eserlerinin çoğu yüce padişah hazretlerinin huzuruna neş'e kattığı için defalarca pek çok hediyelere mazhar olmuştur...]

Bu sultanî ihsan ve hediyeleri alan Hâfız Post'un ne bunun öncesinde ne de sonrasında Saray'da veya başka yerde musıkiyle ilgili bir görevde bulunduğuna dair herhangi bir bilgi mevcuttur. Bir cami imamının oğlu olduğu için Evliyâ Çelebi tarafından "İmamzâde" olarak anılan Hâfız Post'un şair Nailî'nin (1608-1666) talebesi veya yetiştirmesi ("terbiye-kerdesi") olduğunu da Safâyî tezkiresi kaydediyor.[26] Yine Safâyî'nin verdiği "Kibâr-ı devletin nedîm-i hâssı"[27] (devlet büyüklerinin seçkin ve özel sohbet arkadaşı) olduğu bilgisi dışında musıki faaliyetleri hakkında başkaca bir bilgimiz yok. Padişah'tan aldığı ve Es'ad Efendi'nin söz ettiği çok sayıda (herhalde hem nakdî hem de aynî) hediyeler ise onun musıkideki "amatörce" gayretlerini ödüllendirmiş gibidir.

Es'ad Efendi Hâfız Post'un mesleği veya faaliyetleriyle ilgili başkaca somut bilgi vermiyor. Ne var ki, çağdaşları olan tezkire yazarları Sâlim ve Safâyî Efendilerin ikisi de Hâfız Post'un biyografisine bu açıdan önemli olan bir öge eklerler. Ömrünün sonlarına doğru (Sâlim'in ifadesine göre "evâhir-i ömründe",[28] Sâfâyî'nin ifadesine göre de "âhir-i kâr-ı ömründe")[29] Hâfız Post kendisine hatırı sayılır bir gelir sağlayacak bir makama tayin edilir. Bu makam kâğıt eminliği mansıbıdır. Aslında kâğıt emaneti hâcegân-ı divan-ı hümâyuna (divan kâtipleri) mensup olanlara mahsus, sadece onlardan birine verilmesi âdet olan bir mansıbdı. Ne var ki, bu tayini kitabına uydurmak için olsa gerek, Hâfız Post önce usûlen divan kâtipleri zümresine yazdırılır ve böylece hayatının son

25 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.
26 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Hazırlayan Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 154.
27 Aynı yer.
28 Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (yayınlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 281.
29 *Tezkire-i Safâyî*, s. 154.

demlerini "birûn-ı kâğıt emaneti mansıbı" sayesinde geçim sıkıntısından uzak geçirmesi sağlanmış olur. Safâyî'nin ifadesine göre bu mansıbı bizzat Hâfız Post arzu ve talep etmiş ve arzusu gerçekleştiğinde amacına ulaşmış, "na'il-i merâm" olmuştu. Netice itibariyle ömrünün sonlarında Hâfız Post usûlen bir göreve atanarak zahmetsiz bir gelir kaynağıyla, bir tür arpalıkla ödüllendirilmiş oldu. Bu da bir bakıma amatörlüğün tescilidir, çünkü daimi gelir getiren bu görev ve ödül musıkiyle uzaktan ya da yakından ilgili değildi.

Keza Itrî için de durum Hâfız Post'tan çok farklı değildir. Onun da ne Saray'la ilişkisinin devamlı olduğunun bir kanıtı vardır, ne de yaşamının sonlarına doğru padişahtan aldığı ödül ve görev herhangi bir şekilde musıkiyle ilgiliydi. Gerçi Itrî'nin 1093 yılının Ramazan ayı (Eylül 1682) boyunca Saray'da Enderûn mensuplarına musıki dersleri verdiği için kendisine günde 60 akçe hesabıyla toplam 1800 akçelik bir ödeme yapıldığına dair bir verile emrini İ.H. Uzunçarşılı gün yüzüne çıkarıp yayımlamıştır. Ancak, bu ve bu tür belgeler aslında Itrî'nin Saray'la kalıcı bir ilişkisi olduğunu göstermez. Bilâkis, yevmiye hesabıyla yapılan bu ödemeler kişinin Saray'da devamlı bir görevde bulunmadığını gösterir. Adı döneminin belgelerinde "Hânende Buhurîzade Mustafa Efendi" olarak geçen Itrî aynı dönemin bazı başka musıkişinasları gibi zaman zaman şehirden Saray'a ders vermeye çağırılıyor ve verdiği musıki meşkleri karşılığında hazineden yevmiye hesabıyla ücret alıyordu.[30]

Osmanlı/Türk musıkisinin bu belki de en büyük bestecisinin hayatı hakkında maalesef somut belgelere dayanan başkaca hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. Itrî'nin yayımlanmış birkaç "biyografisi" varsa da bunlar çok büyük ölçüde hikâye haline getirilmiş ve tevsik edilmemiş rivayetlere ve ispatı mümkün olmayan indî tahminlere dayanırlar.[31] Itrî'nin kariyerinin sonlarına doğru IV. Mehmed'den aldığı en büyük ihsan hakkında ise şöyle yazıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi:

> *"... huzûr-ı hümâyun-ı şevket-makrunda kerrâtla fasl-ı hezâr idüp pesendide-i şehriyârî olmağın esir-i hûbân kethüdalığı ile rıkkiyete sezâvâr..."*[32]
> [... Ululuğa varmış padişahın huzurunda defalarca bülbül fasılları edip padişah tarafından beğenilmekle esirciler kethüdalığı ile kulluğa uygun bulunmuş...]

Itrî'nin esas itibariyle bir şair sıfatıyla yer aldığı fakat bestecilik ve musıkişinaslığının da büyük övgüye değer bulunduğu Sâlim ve Safâyî tezkireleri

30 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 92.
31 Bkz. Yılmaz Öztuna, *Itrî*, Ankara, 1987; Rüştü Şardağ, *Mustafa Itrî Efendi*, Ankara, 1989.
32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b/8a.

aynı bilgiyi teyit ederler. Safâyî biraz daha ayrıntılıdır. Itrî'nin esirciler kethüdalığı makamını bizzat talep ettiğini ve bunun için başvuruda bulunduğunu dile getirir. Esirciler pazarı kâhyalığı getirisi yüksek bir iş olmalıydı. Bizzat padişahın yazılı emriyle Itrî'nin bu mansıbı elde etmesi ve elinde tutmaya devam etmesi hakkında da Safâyî şöyle yazar:

> *"... İstanbul'un esirciler kethüdâlığını arzuhâl etmekle hatt-ı hümayûn-ı saadet-makrûn ile tevecc üh ü ihsân buyurulup vefâtına dek zabt edip kendine medâr-ı maişet olup..."*[33]
> [İstanbul'un esirciler kethüdalığını dilekçeyle isteyerek, bu arzusu olumlu karşılanıp saadete varmış padişahın hatt-ı hümayûnu ile ihsan edilip kethüdalığı vefatına dek elinde tutup kendine geçim aracı olup...]

Sâlim de Itrî'nin bu atamayı uzun süredir ısrarla talep ettiğini ima edercesine tezkiresinde şöyle yazar:

> *"... öteden beri esir-i hubb-u câhı olduğu esirciler kethüdalığına bâ hatt-ı hümâyûn-ı şevket-makrûn vâsıl olup..."*[34]
> [... öteden beri bu mevkinin aşkına esir olduğu esirciler kethüdalığına yüceliğe yakın padişahın yazısıyla ulaşıp...]

Esirciler loncasının kethüdalığı kendisine IV. Mehmed'in hatt-ı hümâyunuyla ihsan edildiğine göre ve bu padişahın 1687 yılında tahttan indirildiğine ve ayrıca bestecimizin bu tarihten sonra yirmi beş yıl kadar daha yaşayıp 1712 yılında vefat ettiğine bakılırsa Itrî'nin bu yüksek gelirli arpalıktan epey uzun bir süre yararlandığı anlaşılıyor.

Yukarıda da vurguladığımız gibi ve tıpkı Hâfız Post gibi Itrî de bilebildiğimiz kadarıyla ne musıkiyle doğrudan ilgili bir görevde bulunmuştur ne de müziği sürekli bir geçim vasıtası haline getirmiştir. Musıkideki başarısından dolayı kendisine Saray'dan bir ödül ihsan edildiği zaman da bu ödül besteci ya da müzisyen olan bir kişiye verilen özgün bir ödül değildir. Esirciler kethüdalığı herhangi bir Divan kâtibine, Enderûn çavuşuna ya da iyi hizmet etmiş bir Saray bostancısına verilebilecek türden bir ödüldür. Burada da bestecimizin müzikle olan ilişkisinde temel bir amatörlük yaklaşımının dışına çıkıldığını gösterecek bir bilgi yok. Ne Hâfız Post'un ne de Itrî'nin belli bir başı ve bir de sonu olan ve tümüyle musıkiye odaklanmış bir "musıki kariyeri" izlemiş olduğu söylenebilir.

Atrabü'l-Âsâr'da birkaç başka anlamlı örnek daha var. 17. yüzyıl sonlarıyla 18. yüzyıl başlarının büyük bestecileri "Küçük Müezzin" lakaplı Mehmed

33 *Tezkire-i Safâyî*, s. 398.
34 Sâlim, *Tezkire*, s. 508.

Çelebi ve Yahya Nazîm Çelebi'nin de Saray'la, Padişah'la ve amatörlükle ilişkileri Hâfız Post ve Itrî'ninkileri andırır. Küçük Müezzin'in biyografik maddesinde şöyle yazar Es'ad Efendi:

> *"... huzûr-ı hümâyun-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı mûsıki-i şâdi-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı âlî-tebâr olmağın sa'ir nüdemâ-vâr huzûr-ı hümâyûna sezâ-vâr ve güftâra murahhas olup menasıb-ı celile-i hâcegân-ı divân-ı âlişândan Anadolu muhasebesi kendüye inâyet ü ihsan kılınmış idi..."*[35]
> [... felek mevkili kutlu padişahın huzurunda birçok defalar mutluluk verici musıki fasılları yaptığından asil padişahın makbulü olduğu için diğer nedimler gibi padişah huzuruna ulaşmış ve sohbette öncelikli olup kendisine hâcegân-ı divân-ı hümâyunun yüksek mansıblarından olan Anadolu muhasebesi lütûf ve ihsan kılınmıştı...]

Küçük Müezzin Çelebi'nin Osmanlı Devleti'nin muhasebâtının inceliklerine ne ölçüde vakıf olduğunu bilemiyoruz doğrusu. Ama ödülün niteliğinin başarının kazanıldığı alanla pek mütenasip olmadığı da kesindir. Anadolu muhasebesi mansıbı emekli edilen merkezî bürokrasi mensuplarına, özellikle de divân kâtiplerine verilmesi âdet olan bir ödüldü. Vâlide Camii'nin bir müezzin ve na'thânına verilmiş olması da divân kâtiplerinin hoşuna gitmemişti herhalde. Küçük Müezzin Mehmed Çelebi'den önce Hâfız Post'a da aslında divan kâtiplerine verilmesi adet olan bir mansıb verilmişti. Hâfız Post IV. Mehmed dönemi (1648-1687) bestecisiydi ve ona kâğıt eminliği mansıbını bu padişah vermişti. Itrî'nin kethüdalığı da bu padişah dönemindedir. Küçük Müezzin'in ise II. Mustafa'nın saltanat döneminde (1695-1703) şöhrete kavuştuğunu belirtiyor Es'ad Efendi. Demek ki beğeni kazanan müzisyenlerin böyle tamamen meslek dışı bir vazife, mansıb, makam ve arpalıkla ödüllendirilmesi istisnaî bir durum değil, çeşitli padişahlara ve dönemlere sârî bir uygulamaydı.

Aynı şekilde, *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir çeyrek asır sonra 18. yüzyılın gerçekten çok önemli bir bestecisi olan "Tab'î" mahlâslı Kassamzâde Mustafa Efendi de yüzyılın ortalarında III. Mustafa döneminde (1757-1774) müzisyenliği ve besteciliğiyle ilgisiz fakat aynı türden bir inayete mazhar olmuştur. Bir süredir Saray müezzinliği yapan Tab'î Mustafa Efendi'ye o zamana kadar kardeşi Mehmed Efendi'nin yerine getirdiği fakat 1757 yılında ölümüyle boşalan ve müezzinlik ya da müzisyenlikle hiçbir ilgisi olmayan kapıcılar kâtipliği görevi bir "nân-pâre" (geçim kaynağı) olarak verilmiştir.[36]

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.
36 Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli metin-Indeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 196-197.

Atrabü'l-Âsâr'da okuduğumuza göre bunlara benzer bir vazife yine Padişah II. Mustafa'nın döneminde besteci ve şair Yahya Nazîm'e de tevcih edilmişti.[37] Nazîm Çelebi maddesinde şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... ahd-i sultan Mustafa Hân'da cânib-i sadr-ı âlî merhum Ammizâde Hüseyin Paşa'dan kendüye meyve-i ter bazarbaşılığı inâyet ü ihsan kılınmıştır..."*[38]
> [... Sultan Mustafa Han zamanında sadrazam merhum Amcazâde Hüseyin Paşa'dan kendisine taze meyve pazarbaşılığı bağışlanmıştır...]

Nazîm Çelebi'nin de tıpkı Hâfız Post, Itrî veya Küçük Müezzin Çelebi gibi yaşamı boyunca Saray'da musıkiyle ilgili olsun ya da olmasın herhangi bir daimî vazifesi olmamıştı[39]. Nazîm'le ilgili araştırması için geniş bir kaynak taraması yapmış olan Ruşen Ferit Kam'ın bu konudaki yargısı son derece isabetlidir:

> *"Halbuki elimizdeki vesikalardan* [belgelerden], *bu vazifenin (yani taze meyve pazar başılığı memuriyetinin) Nazîme (enderûn) (kilar) ve (nevbetçi başı)lığın tabii bir neticesi olarak değil, şiir ve musıkideki muvaffakiyeti* [başarısı] *ve şöhretinin mükâfatı* [ödülü] *olarak verildiği sarahaten* [açıkça] *veya zımnen* [dolaylı olarak] *anlaşılmaktadır. Esasen her devirde birçok ilim ve marifet* [bilgi, beceri] *adamlarının, zamanlarının hükümdar ve ricaline* [önde gelenlerine] *yaklaşmaları tabii ahval* [doğal durum] *sırasına geçmiştir. İşte Nazîm de şiir ve musıki vadisindeki* [alanındaki] *muvaffakiyetine* [başarısına] *dayanarak, yaşadığı devrin büyüklerine intisap etmiş* [yanaşmış], *onlar tarafından kendisine bir teveccüh* [iyi niyet, olumlu bakış] *eseri olarak bu vazife verilmiştir."*[40]

Ruşen Ferit'in bu metnin son cümlesinde "vazife"den kasdettiği şey kapsamı ve koşulları belli olan resmî bir devlet "görevi" değildir. Burada esas olan anlam bu kelimenin "ücret" ya da "gelir" anlamıdır (Bkz. Tablo 4). Nitekim Safâyî Efendi de tezkiresinde bu vazifenin Nazîm'e fiilen icra edilmek üzere değil, "*medâr-ı maişet olmak üzere*"[41] (geçim vasıtası olmak üzere) verildiğini açıkça azar. Yoksa şair ve musıkişinas Nazîm'in İstanbul'un taze meyve esnafı ve piyasasıyla ne ilgisi ve domates ve salatalık gibi malların pazarının kontrol ve düzenlenmesine fiili olarak ne katkısı olabilirdi ki? Sanırız Nazîm'den bu

37 Bazı başka kaynaklar bu mansıbın Nazîm'e IV. Mehmed devrinde, bazıları ise III. Ahmed zamanında verildiğini öne sürerler. Ancak, bizim açımızdan sonuç değişmiyor. Bkz. Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, s. 16-17.
38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34a.
39 Bkz. Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933.
40 Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, 1933, s. 9.
41 *Tezkire-i Safâyî*, s. 660.

görevi fiilen yerine getirmesi de beklenmemiştir zaten. Mesele aslında basittir: Bütün müzisyenlik ve bestecilik başarılarını tamamen "amatör" bir şekilde, yani bugünkü deyimiyle "kariyer" veya para kazanma kaygısı dışında elde etmiş olan Nazîm Çelebi'ye ömrünün geri kalan kısmını geçim sıkıntısı çekmeksizin geçirmesi için bir arpalık verilmesi gerekmiştir. Bu geçimlik arpalığın adı da taze meyve pazarbaşılığı olmuştur. Mirzâzâde Sâlim de tezkiresinde bu arpalığın niteliğine atıfta bulunan kinayeli bir ifade kullanarak Nazîm'in bu taze meyve pazarbaşılığı görevi ile *çerezlendiğini*[42] yazar.

Yukarıda Tablo 4'teki dökümlere dayanarak önemli bir noktanın altını tekrar çizelim. İstanbul'un musıki dünyasında gerçekten profesyonel müzisyenler, yani yaşamlarının büyük bölümünü sadece müzisyen olarak sürdürmeyi seçenler ve müzikle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bir meslek icra edenler her zaman ve ta başından beri çok küçük bir azınlık olmuştur. Türk musıkisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir bağımsız profesyonellik anlayışının ortaya çıkması çok daha geç dönemlere, ancak 19. yüzyılın sonlarına rastlar.

c) Saray ve şehir

Osmanlı/Türk musıki geleneğinin toplumsal temelleri çok farklı olup da Osmanlı Sarayı'nın müziğe karşı genel tavrı 15. yüzyılda Herat tahtınınkine benziyor olsaydı ne yukarıdaki tablodaki (bkz. Tablo 4) meslek dağılımını ne de zaman zaman düzensiz ve öngörülemez bir biçimde gerçekleşen ödüllendirme türlerini görebilecektik. O takdirde hem maddî hem de manevî olarak hanedana ve yönetime daha yakından bağlı bir müzisyen kitlesiyle karşı karşıya kalacaktık.

Osmanlı padişahının hoşuna giden besteci ve müzisyenleri artık sadece zaman zaman verilen hediye, atiye, ihsan, mansıb vs. ile ödüllendirmekle yetinmeyip Saray personeline dahil ederek profesyonelleştirme yoluna gitmesine ancak çok daha sonraları, besteci padişahlar III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde tanık olacağız. Bu müziksever padişahlar Saray fasıl heyetini genişletmek, Saray'da tutmak istedikleri müzisyenleri doğrudan doğruya maaşa bağlama yoluna gitmişlerdir. Ancak, her şeye rağmen besteci ve müzisyen olan bu padişahların Saray'da tutup maaşa bağladıkları, az çok düzenli bir gelir temin ettikleri, tabiri caizse "kadro" tahsis ettikleri müzisyenlerin toplam sayısı hiçbir zaman onu ya da on beşi geçmemiştir.

Kaldı ki, Osmanoğullarının tahtına zaman zaman musıkiden hiç hoşlanmadıkları bilinen ya da musıkiyi dinî nedenlerle hiç hoş görmeyen ki-

42 Sâlim, *Tezkire*, s. 670.

şilerin oturduğu da vakidir. Bunlardan biri III. Osman'dır, diğeri de halefi olan III. Mustafa. Bu iki hükümdarın birbirini izleyen padişahlıkları sırasında, yani yirmi yıl süreyle (1754-1774) Topkapı Sarayı'nda ne eğitim ne de icra olarak kayda değer bir musıki faaliyeti olmuştur. Bu dönemde I. Mahmud döneminden kalan ve Saray'da yerleşik müzisyenlerin taşra çıkarıldıklarını, içoğlanlarının musıki eğitimi gördükleri Enderûn meşkhanesinin de tamamen tatil edildiğini biliyoruz. Ne var ki, Saray'ın bu olumsuz tutumu ne musıki geleneğini inkıtaya uğratmış, ne de şehirdeki toplumsal dokuya sıkıca tutunmuş olan öğretim zincirlerinde ve icrada bir kopukluk ortaya çıkmıştır.[43]

Yukarıda Tablo 4'teki dökümlerden 17. ve 18. yüzyıl bestecileri hakkında çıkan en önemli sonuç şudur: Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi gerek üretim ve icra, gerekse dinleyici kitlesi itibariyle, başta İstanbul olmak üzere kendi ortamı olan şehirlerde halka sanıldığından çok daha yakındı. Bu tablodaki rakam ve oranlar Saray'ın bu musıkinin üretim ve icrasına bütünüyle damgasını vurduğunu iddia etmeye izin vermez.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi ta başından beri ne Avrupa'nın çeşitli hanedan saraylarında ne de Osmanlı öncesi İslâm–Ortadoğu başkentlerinde kazandığı anlamda bir "saray musıkisi" olmuştur. Müzisyenlerin neredeyse tümünün saray görevlisi veya bağımlısı olduğu, eser siparişlerinin ya hükümdardan ve onun yakın çevresinden geldiği, yeni bestelerin onlara sunulduğu, belirli resmî veya dinî gün veya törenler için sistematik olarak beste ve icraların yapıldığı bir müzik evreni değildi Osmanlı/Türk musıkisi.

Gerçi padişahın, Saray'ın, devletin ve hanedanın azametinin müzikal olarak ifade ve temsilini sağlamakla görevli bir müzik teşkilatı yok değildi. Bu sembolik ve protokoler amaçları en başından beri mehter yerine getiriyordu. Mehterin de Osmanlı/Türk musıki geleneğinin bir parçası olarak görülmesi gerekir elbette. Ancak, başından beri yeniçeri teşkilatının bir parçası olarak düşünülen ve askerî bir birlik niteliğiyle kurulan mehterhanenin hem özgün repertuarı aslında her zaman çok sınırlıydı hem de bu kurum amaç itibariyle sanat değeri yüksek olan güzel müzikler üretmeyi esas görev edinmiş değildi. Mehterin var oluş nedeni bambaşkaydı. Mehterin her zaman devlet otoritesini ve yönetimi temsil etmek, teb'ada otoriteye ve düzene bağlılığı teşvik etmek, savaş sırasında Osmanlı askerinde şecaat, cesaret ve kahramanlık duyguları uyandırıp düşmana korku salmak vs. gibi siyasi ve askerî işlevleri hep ön planda olmuştur.[44]

43 Bu konuda bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 43-49.

44 Mehter teşkilatı ve mehter müziği hakkında bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, İstanbul, 1955; Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi-Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul, 1964.

Mehterin icralarına (herhalde hem açık hava hem de büyük ses hacmi gerektiğinden dolayı) hep "kaba saz" denmiş olması ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi besteci arasında mehter mensubu veya mehterle ilişkili olan sadece bir tek kişi bulunmasının sebeplerinden biri de bu olsa gerektir. Burada sözünü ettiğimiz Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşumu sırasında aslında kronolojik olarak daha eskilere dayanan mehter ve mehter teşkilatıyla ilişkileri, bu iki müzik türünün benzerlikleri ya da varsa ortak repertuarları, farklılıkları, etkileşim ve tezatları tarihsel bağlamlarında yeterince incelenmemiş konulardır. Mehterle ilgili bugüne kadar yapılmış aşağı yukarı tüm araştırmalara ya düz milliyetçi veya nostaljik Osmanlıcı basmakalıp yaklaşımlar ve yargılar hâkim olmuştur maalesef.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi bir saray müziği olmaktan ziyade bir şehir müziğiydi. Saray'ın zaman zaman ön plana çıkan koruyucu, teşvik edici ve ekâbire örnek teşkil edici işlevini inkâr etmek mümkün değil elbette. Ama geleneğe damgasını vuranın Saray'ın himayesi olmadığı da ortadadır. Hem de daha başından itibaren. Mutlaka bir sıfat takmak gerekiyorsa da ona *Saray musıkisi* yerine *şehir musıkisi* demek daha doğru olur. Hele hele Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu musıkiyi halktan tecrit edip küçük düşürmek amacıyla ona revâ görülen ve siyasi suçlama imaları da içeren "Enderûn musıkisi", "Divan musıkisi" veya "Saray musıkisi" gibi yakıştırmaların tarihî gerçeklerle hiçbir ilgisi olmadığını *Atrabü'l-Âsâr* açıkça gösteriyor.

Kaldı ki, bu musıkinin İmparatorluk başkenti İstanbul başta olmak üzere birkaç önemli kültür şehri dışında yayılmış olduğu da pek söylenemez (bestecilerin coğrafi dağılımı için bkz. Tablo 2). Bursa, Edirne, Selânik, Konya ve daha birkaç bellibaşlı şehirdir bu geleneğin esas alanı. Genel coğrafi dağılımı bakımından Divan edebiyatı ile benzeştiği söylenebilir. Eldeki belge ve kalıntılara bakılırsa, bu musıki geleneğinin bu birkaç büyük şehirden taşıp köy ve kasabalara ulaşmış olduğu pek kuşkuludur. Hele hele, nostaljik ya da milliyetçi saiklerle ve bazılarının zaman zaman yaptığı gibi bu musıkinin Osmanlı'nın bütününün musıkisi olduğunu iddia etmek hem tarihî gerçekleri tahrif eden büyük bir abartı olur hem de *a posteriori* olarak bu müziğe hiçbir zaman taşıma ya da temsil etme iddiasında olmadığı bir özcülük (*essentialism*) atfetmek olur.

Özellikle şehir musıkisi diyorsak, bu da geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğrenim, aktarım ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray'ın dışında aranması gerektiği anlamına geldiği içindir. Mevcut öğretim ve icra zincirleri kendilerini her zaman Saray ortamı dışında ve Saray'ın malî desteği olmadan da yenileyebiliyorlardı. Bu şehirli musıki geleneği gerek icracı, gerekse besteci ve dinleyicilerini şehirde yaşayan istisnasız bütün kesimlerde bulabilmiştir, bu zümrelerin hepsi tarafından büyük ölçüde benimsenmiştir. Kalıcı eserler ortaya koyanların çoğunluğunun da

Saray'ın himayesinde olmadıklarını ve başka çevrelerde yetiştiklerini biliyoruz. Musıkişinas kaynakları çok çeşitliydi.

Yukarıda Tablo 4'teki dökümler *Atrabü'l-Âsâr*'ın merceğinden gördüğümüz İstanbul musıki dünyasında padişaha, hanedana, Topkapı Sarayı'na bağımlılığın ne kadar zayıf olduğunu görmek gerçekten ilginçtir. *Atrabü'l-Âsâr*'da mesleği veya statüsü belirtilmiş olan yetmiş beş besteciden ancak yedisi, yani toplamın yüzde onundan daha düşük bir oranı hanendelik veya müezzinlik gibi Saray'da musıkiyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili bir görevde bulunmuşlardı. Saraylı müzisyenlerden çok daha kalabalık bir ilmiye mensubu (molla, müderris, kadı vs.) besteci grubu vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ulema sınıfına mensup olmayan imam, müezzin, hatip, va'iz vs. gibi din görevlilerinin *Atrabü'l-Âsâr*'daki sayısı da Saray'da fiilen görev almış olan müzisyenlerin sayısından yüksektir. Saray'la bağları, özellikle 17. yüzyılın Kadızâdeli gailesi ortamında nispeten zayıf olan tasavvuf ehli kişilerin sayısı bile Saray'a mensup müzisyenlerin sayısının iki katından fazladır. Ayrıca, aralarında mücellit, çömlekçi, taşçı, kazaz ve kuyumcuların bulunduğu ve sayısı saray müzisyenlerinin adedine çok yakın olan bir esnaf grubu vardır *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış besteciler arasında.

Kaldı ki, Saray'da müzikle ilgili bir görevde bulundukları *Atrabü'l-Âsâr* tarafından kaydedilen ve Tablo 4'te bu kategoriye aldığımız yedi kişinin dahi istisnasız hepsinin Saray'la ilişkilerinin bir devamlılık arzettiğini ileri sürmek mümkün değil.

Atrabü'l-Âsâr'daki ifadelere dayanarak Saray müzisyenleri kategorisine dahil ettiğimiz iki kişinin özel müzik serüvenini izleyerek bu durumu açıklamaya çalışalım. Bu iki kişi III. Ahmed dönemi padişah müezzini Kara İsmail Ağa ve aynı dönemde Saray fasıl heyetinin başı Serhânende Enfî Hasan Ağa'dır. Aşağı yukarı aynı dönemde Saray'da müzikle ilgili en yüksek görevlere getirilmiş olan bu iki kişinin izlemiş oldukları müzikal güzergâhlar arasındaki fark çok çarpıcıdır.

Önce başından beri tüm musıki kariyeri Saray ile ve Saray içinde şekillenmiş olan İsmail Ağa'nın (ölümü 1723/24) durumuna bakalım. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... kemâl-i iştihârı işbu devr-i neşât-tavr-ı şehriyâr-ı cihan Hazret-i Sultan Ahmed Hân-ı âlişândır. Henüz mâhitâb-ı zât-ı ma'arif-meâbı müstefiz-i tâb-ı mihr-i şebâb iken devr-i merhum sultan Mustafa Hân'da nefes-i halâvet-resine binâen zümre-i teberdârân-ı hassaya çırağ, bâdehu enderûn-ı hümâyunda hâne-i kilâra idhâl ile mürebbâ-yı sadâ-yı lezzet-peymâsı şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hane-i hâssa tahsis ve anda hizmet-i te'zine me'zun olmuştur... bâdehu 'ahd-i ma'delet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-unvanda bir zeamet ile inayet ve bîrûna ihrac ile sezâvâr-ı rahmet kı-*

lınıp bin yüz otuz altı senesinde... irtihâl etmeğin... leziz ü letâfet-efgen kemânî ve neyzen olup şirin ve âlâ hatt-ı tâlik dahi ketb ü imlâ ederdi..."[45]

[... şöhrete ulaşması cihan padişahı yüce şanlı Sultan Ahmet Han'ın bu neşeli devrinde olmuştur. Henüz bilgili kişiliğinin mehtabı gençlik güneşinin sıcaklığından faydalanmakta iken merhum Sultan Mustafa döneminde tatlılık getiren sesinden dolayı Padişah'ın baltacıları zümresine alınmış, daha sonra Enderûn'da Kiler odasına dahil edilmiş ve burada terbiye gören lezzetli sesinin tatlı bal gibi şeker saçmasıyla Hasoda'ya alınmış ve burada ezan okuma hizmetini görmesine izin verilmiştir... daha sonra felek unvanlı şahlar şahının adalet nişanlı döneminde kendisine bir zeamet lutfedilmiş ve Enderûn'dan çıkarılıp merhamete layık görülmüş ve bin yüz otuz altı senesinde... vefat ederek... tatlı ve lâtif kemânî ve neyzen olup... tatlı ve güzel tâlik yazısı yazardı...]

Bu karmaşık gibi görünen ifadelerin ardındaki basit gerçek şudur: Edirne yakınında Hasköy'de doğmuş olan İsmail genç yaşta güzel sesiyle dikkati çekmiş ve II. Mustafa'nın saltanat döneminde (1695-1703) önce baltacılar zümresine çırak olarak Saray'a alınmış, bilâhare Saray içoğlanlarının eğitim gördüğü Enderûn odalarından biri olan Kiler odasına geçmiş, burada müzik eğitimi aldıktan sonra Hasoda'ya terfi ettirilmiş ve yine güzel sesinden dolayı burada padişah müezzinlerinden biri olmuştur. III. Ahmed döneminde (1703-1730) şöhrete kavuşan İsmail Ağa'ya yine aynı padişah döneminde arpalık olarak bir zeamet verilip Saray'dan çıkarılmıştır. Bugün Kara İsmail Ağa olarak bildiğimiz İsmail yine aynı padişah döneminde Hicrî 1136 (Milâdî 1723/24) yılında vefat etmiştir. 1690'lı yılların sonlarında daha henüz gençken (*şebâb*) Saray'a alındığına göre de bu vefat tarihi de onun nispeten genç yaşta öldüğüne işaret ediyor. Önce baltacı ocağı, bilâhare Enderûn'da musıki eğitimi, Kiler odası, Hasoda'ya terfi, nihayet padişah müezzinliği vs. derken, Kara İsmail Ağa'nın hayatının büyük bir bölümünün ve musıki kariyerinin de tümünün Saray'da geçtiği açıkça görülüyor. Müzisyenlik yeteneği hem genç İsmail'in Saray'a alınmasına bir vesile, hem de İsmail Ağa'nın Saray hiyerarşisi içerisinde yükselmesine araç olmuştur anlaşılan. İsmail Ağa hakkında bu açıdan belki bir tür "profesyonellikten" ya da "Saray müzisyenliğinden" söz etmek mümkündür. Aşağı yukarı 45 yaşlarında vefat ettiğini tahmin ettiğimiz İsmail Ağa ömrünün yarısını Saray hizmetinde geçirmiş olmalıdır.

Ancak Kara İsmail Ağa örneği tipik bir örnek değildir. Aksine, Saray'la ve Saray'daki görevlerle bu derece bir iç içelik *Atrabü'l-Âsâr*'da çok istisnai bir durumdur. Örneğin, *Atrabü'l-Âsâr*'da hakkındaki ifadelere dayanarak Tablo 4'te mecburen "Sarayda görevli müzisyenler" kategorisine dahil ettiğimiz Serhânende Hasan Ağa hakkında bu tür "profesyonelce" bir müzik ha-

45 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6b/7a.

yatından kesinlikle söz edilemez. Serhânende Hasan Ağa'nın "Saraylı" niteliğini hak edip etmediği dahi bizce kuşkuludur. Bugün "Enfî Hasan Ağa" ya da "Burnaz Hasan Ağa" olarak bilinen Serhânende Hasan Ağa hakkında Es'ad Efendi şunları yazar:

"... kemâl-i iştihârı işbu zaman-ı adâlet-unvan-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Evvelen peder-i büzürgvârlarından ta'allüm-i ilm-i edvâra derkâr ve mezâyâ-yı fenn-i mezbûrdan haberdâr olup...evail-i saltanat-ı âlî hazret-i şehriyâr-ı gerdun-haşmette enderûn-ı hümâyun hânelerinden kilâre idhal ile...mevcut olan esâtiz-i 'ilm-i musıkiden ahz-ı mâlûmat ile...bin yüz yiğirmi yedi senesinde bîrûna ihraç ve kadr-ı kifâye-i vezâyif ile sezâvâr-ı avâtıf kılındı...hasbe'l-kader tanburzenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzûn ile akranına faiz olmuşdur..."[46]

[... şöhrete ulaşması adalet unvanlı hazret-i Sultan Ahmed'in bu zamanındadır. Önceleri büyüklük sahibi babasından musıki ilmini öğrenmeye çalışmış ve bu sanatın meziyetlerinden haberdar olup... gökler gibi haşmetli padişahın yüksek saltanatının başlarında Enderûn odalarından Kiler'e alınmış... burada mevcut olan musıki ilminin üstatlarından bilgi almış... bin yüz yirmi yedi senesinde Enderûn'dan çıkarılmış ve yeterli bir ücret ile lütuflara layık görülmüştür... hasbelkader tanburîlikte ve vezinli söz icat etmekte akranının düzeyine erişmiştir...]

Hasan Ağa III. Ahmed döneminde Topkapı Sarayı'nda serhânende yani Saray fasıl heyetinin başı olmuştu. Levnî'nin *Surnâme* minyatürlerinin bazılarında elinde bir defle fasıl heyetinin başında resmettiği kişinin Hasan Ağa olduğu iddia edilmiştir. Seyyid Vehbî de *Surnâme*'sinde ondan ismen söz eder. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin verdiği yukarıdaki kısa bilgiden bile Kara İsmail Ağa'nın tam tersine Enfî Hasan Ağa'nın yaşamının ve müzik faaliyetlerinin nispeten küçük bir bölümünü Saray'da geçirdiği apaçık ortada. III. Ahmed'in saltanatının başlarında, yani 1703 yılının hemen sonrasında Saray'a alınan Hasan Ağa Hicrî 1127 (1715) yılında Saray hizmetinden bir "vazife" ile çıkarılmış, 1729 yılında da vefat etmiştir. Yani Hasan Ağa Saray'da toplam olarak ömrünün ancak on yılını geçirmiştir. Bunu zaten *Tezkiretü'l-Müteahhirîn* adıyla kaleme aldığı bir risalede bizzat kendisi ifade eder ve Enderûn'da aradığını bulamayıp Saray'dan memnun ayrılmadığını da hemen ilave eder:

"On seneye varmadı. Biz Enderûn'dan nâmurâd çıktık."[47]

46 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

47 Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l-Müteahhirîn – "XVI. - XVIII. Asırlarda İstanbul Velîleri ve Delileri"* (Haz. Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız), İstanbul, 2007, s. 10. Hasan Ağa Saray'dan beklediklerini elde edemeden, hayal kırıklığına uğrayarak çıktığını ("nâ-kâm çıktık") da ayrıca açıkça yazar. Bkz. Dr. Sadık Erdem, *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 92.

Hasan Ağa'nın Saray'daki hizmetinden beklentisinin ne olduğunu ve niçin Itrî, Nazîm ya da Hâfız Post gibi memnun edilemediğini bilemiyoruz. Ayrıca, Saray'da musıkiyle doğrudan ilgili olarak ulaşılabilecek en yüksek mevkiye gelen Serhânende Hasan Ağa'nın biyografisi hakkında Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da belirtmediği önemli bazı noktalar var. Bir kere Hasan Ağa'nın da tıpkı Kara İsmail Ağa gibi Saray'a genç yaşta girdiğine dair bir bilgi yok. Aksine, biyografisi hakkında bizzat yazdıklarından öğrendiklerimiz[48] onun nispeten olgun bir yaşta Saray hizmetine girdiğini gösterir. Hasan Ağa 1670 yılı civarında doğmuş olmalıdır. Ayrıca ve her ne kadar Es'ad Efendi onun en önemli biyografik özelliğinin Saray'da serhânendelik olduğunu vurgularsa da, Hasan Ağa esas itibariyle bir Halvetî muhibbi veya dervişiydi. Saray'a alınmadan önce de öyleydi, Saray'dan çıktıktan sonra da. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da onun ne Halvetîliğinden ne de dinî eser besteciliğinden söz eder. Aslında Tophaneli/Fındıklılı olan Hasan Ağa çocukluğunda ve gençliğinde Halvetîliğe mensup Cihangir tekkesine uzun süre devam etmiş, burada zâkir Ahmed Efendi'nin sohbetlerine katılmış ve ondan na't ve ilâhîler meşketmiş, defa'atle zikre katılmıştır. Saray'dan ayrıldıktan sonra da Üsküdar'da Halvetîliğin Nasuhi kolunun kurucusu olan Nasuhî Efendi'nin tekkesine devam edip tekke şeyhinden hilafet almıştır.[49]

Netice itibariyle de elli küsur yıllık ömrünün sadece on yılını Saray hizmetinde geçirmiştir Serhânende Hasan Ağa. Dervişlik, müzisyenlik ve şairlik üçgeninde izlediği hayat güzergâhının en önde gelen vasfı da "Saraylılık" değildir. Saray'ın etkisinden ziyade saray ile şehir (*Atrabü'l-Âsâr*'da sıkça kullanılan "Enderûn" ile "Bîrûn" terimleri bu ikisinin sembolüdür bir bakıma) arasındaki geçirgenlik ve bu geçirgenliğin Hasan Ağa'nın özel durumundaki tezahürleridir asıl önemli olan.

Saray'da müzikle ilgili en yüksek ve en kapsamlı göreve getirilmiş bir kişiyi bile tam olarak "Saraylı" olarak niteleyememek şu anlama geliyor olsa gerektir: Saray tek başına müziğin sosyal dokusunu ve müzisyenlerin aidiyetini tanımlamaya yetmiyor. Saray'daki icraların beslendiği kaynaklar ve genel olarak şehir ahalisinin oluşturduğu kurumlardır daha önemli olan.

Enfî Hasan Ağa'nın tam tersi olan bir örnek de aynı anlamı, yani şehir ile saray arasındaki iki yönlü geçişliliği ifade ediyor olabilir. Yani nasıl Hasan Ağa'nın biyografisinde on yıllık bir Saray serüveni Es'ad Efendi tarafından onun bütün müzikal ömrüne teşmil edilebildiyse yine başka bir kişinin de nispeten kısa bir Saray serüveni Es'ad Efendi tarafından tamamen göz ardı edilebilmiştir. Bu noktada anlamlı bir örnek Beşiktaş Mevlevîhanesi Şeyhi Neyzen Yusuf Dede örneğidir. "Şeyh Yusuf Mevlevî Çengî" maddesinde şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

48 *Aynı eser*, s. 3-37.
49 *Aynı eser*, s. 25-29.

> *"Mevlidi nâ-mâlûm ve mevtını...Beşiktaş Mevlevîhânesi olup anda şeyhdir. Dem-i iştihârı zamân-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır ...meşâyih-i nakş-dâdegân-ı ilm-i edvârdan tekmîl-i Mesnevî-hânî-i mâlûmat etmekle tekye-i fenn-i mezbûrun kâri-i kürsî-i üstâdiyyeti ve şeyh-i mihrâb-güzin-i ehliyeti olmuşdur... fi'l-hakîka meşayih-i tarîkat-ı Mevlevîyyenin zühd ü riyâzatda dahi eslah ü etkası idi... hurde-gîr ü pür-âheng çengzen idi..."*[50]
>
> [Doğum yeri bilinmiyor. Yerleştiği yer Beşiktaş Mevlevihanesi olup orada şeyhdir. Şöhret zamanı Sultan Mehmed Han'ın adalet unvanlı zamanıdır ...musıki ilminin nakış ortaya koyan şeyhlerinden Mesnevî okuma bilgisini edinerek adı geçen ilmin tekkesinin üstatlık kürsüsünün okuyucusu ve ehliyet seçen mihrabının şeyhi olmuştur...gerçekte Mevlevî tarikatının şeyhleri arasında sofuluk ve kanaatkârlıkta en iyisi ve en günahtan kaçınanıydı... incelikli ve ahenk dolu bir çeng çalıcısı idi.]

Es'ad Efendi'nin bu ifadelerinden Yusuf Dede'nin hayatının tümünü Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde geçirdiği ve Saray'la hiçbir ilişkisi olmadığı izlenimi ediniliyor. Oysa durum hiç de öyle değildi. Es'ad Efendi'nin çağdaşı tezkireci Safâyî Neyzen ve Şeyh Yusuf Dede'nin birkaç şiirini de alıntılayarak çok farklı bir biyografik güzergâhı gözler önüne serer.[51]

Konya doğumlu olan Yusuf Dede eğitimine orada başlar ve önce Mevlânâ Âsitanesi Şeyhi Bostan Çelebi'ye intisab eder. İstanbul'a geldiğinde de Galata Mevlevîhanesi Şeyhi Âdem Dede'nin dervişi olur. Âdem Dede'nin Galata Mevlevîhanesi'ndeki şeyhliği 1632-1651 yılları arasındadır. Galata Mevlevîhanesi'nde musıkiyi ve ney üflemesini öğrenir. Bir süre sonra bu dergâha neyzenbaşı olur. Yusuf Dede'nin neyini bir gün Istavroz bahçesinde Sultan IV. Murad dinler, pek beğenir ve Yusuf Dede'yi Saray'ın Hazine Odası'na aldırır. IV. Murad'ın ölümü üzerine Yusuf Dede Saray'dan ayrılır. Beşiktaş Mevlevîhanesine yerleşir ve bu tekkenin dervişlerinden olan ve 1654-1660 yılları arasında tekkenin şeyhliğini yapacak olan Hasan Dede'nin kızıyla evlenir.[52] Şairliğinin, besteciliğinin, tekkede Mesnevîhanlığın yanı sıra döneminin önde gelen neyzeni olarak da büyük ün yapar. Evliyâ Çelebi İstanbul'un neyzenlerini sayıp dökerken onu en başta zikreder ve

50 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20b/21a.
51 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-736. Ayrıca, Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi*, I, s. 36-38.
52 Daha sonraları Çırağan Sarayı'nın inşası dolayısıyla önce Maçka'ya, bilâhare de Bahariye'ye taşınacak olan Beşiktaş Mevlevîhanesi hakkında bkz. Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, 2003, s. 136-152.

> *"Neyzenlerin ser-firâzı* [en üstünü] *Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi oldu. Mevlevî Derviş Yusuftur. İstima' edene* [dinleyene] *bir rikkat-i kalb* [yufka yüreklilik] *hâsıl olur kim bizzaruri* [mecburen] *âdem bükâ eder* [ağlar]."[53]

şeklinde bir yorum yapar (fakat Yusuf Dede'nin çeng icracılığından hiç söz etmez). Yusuf Dede 1663 yılında Beşiktaş Mevlevîhanesi'ne şeyh olur ve bu şeyhliği Hicrî 1080 (1669/70) yılında vuku bulan ölümüne dek devam eder.

Netice itibariyle Şeyh Yusuf Dede'nin Saray'da geçirdiği süre pek uzun olmuş olamaz. 1632'den sonra İstanbul'a geldiğine göre ve 1640 yılında IV. Murad'ın ölümünün hemen ardından kesin olarak Saray'dan ayrıldığına bakılırsa Enderûn'da Hazine Odası'ndaki müzisyenlik serüveni muhtemelen üç ya da beş yıldan fazla sürmemiştir. Esas itibariyle uzun ve yaratıcı bir tekke ve tasavvuf yaşamı olmuştur Yusuf Dede'nin. Saray'da hasbelkader geçirdiği birkaç yıl ise bu tasavvufî güzergâh içinde olsa olsa küçük bir parantez teşkil edebilmiştir ancak. Bu bakımdan da Yusuf Dede'nin Saray serüveninin ve "Saraylı"lığının Es'ad Efendi'nin verdiği biyografide tamamen unutulmuş olmasına hiç şaşmamalı.

Netice itibariyle nasıl Enfî Hasan Ağa'nın Saray'da geçirdiği nispeten kısa süre ve buradaki serhânendeliği *Atrabü'l-Âsâr*'da ön plana konulup Saray'da geçirdiği bu dönem bu Halvetî dervişinin yaşamının tümüne egemen kılındıysa bunun tam tersi de olabildi ve Yusuf Dede'nin Saray macerası da Es'ad Efendi tarafından tamamen yok sayıldı. Saray'la Şehir arasındaki vak'a-yı adiye haline gelmiş olan geçirgenlik ve dolayısıyla Saray'a hem giriş hem de çıkışların çokluğudur çarpıcı olan, bir besteci için önemli diğeri içinse önemsiz olabilen. Dolayısıyla "Enderûn"'da bulunan kişilerin ve icra edilen musıkinin "Bîrun'dakilerden" farklı olmamasıdır esas önemli olan. Başa dönelim: İstanbul'da Saray'ın Osmanlı/Türk müzik geleneğini tanımlayıcı ve kuşatıcı bir rolü ve fonksiyonu yoktur, olmamıştır. Bu iki örneğin bize gösterdiği bundan başka bir şey değildir.

Atrabü'l-Âsâr'da Enfî Hasan Ağa'da ve Şeyh Yusuf Dede'de gördüğümüz çoklu müzikal kimlikler aslında Saray'ın bu konudaki egemenlik ve tayin edici rolünün tâlî, şehrin barındırdığı müzikal zenginlik ve çeşitliliğin ise esas olduğu anlamını taşır. *Atrabü'l-Âsâr*'da böyle çoklu sosyal ve müzikal kimliklere sahip çok sayıda besteci madde başı olarak zikredilmektedir. Bir fetva emininin oğlu ve kendisi de müderris olan Nazîm Efendi aynı zamanda becerikli bir sâzende idi anlaşılan. Es'ad Efendi'nin dediğine göre

53 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303. Yusuf Dede'ye ilişkin bu ifadeler *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin bu bölümünün Yusuf Dede'nin Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi bulunduğu 1663-1669 yılları arasında kaleme alındığına dair bir karine teşkil eder.

"*mevcud olan sazların mecmuunda* [tümünde] *üstad*" idi.[54] Azâd edilmiş bir köle olan ve sesinden dolayı "Tîz-nâm" lakabı verilmiş olan Yusuf Çelebi bilâhare Sultan Selim Camii'nde na'thân olmuştu. Tophane'de Tomtom Kaptan Mahallesi imamı Abdullah Efendi ise hem imamdı, hem mahallenin sibyan mektebinde muallim hem de İstanbul çapında tanınmış bir besteci ve hânende. Diyarbakırlı Ahmed Çelebi ise hem bu şehrin kuyumcular loncasının kethüdâsı hem de kemânî ve besteciydi.

Şehir ve Saray arasındaki musıkişinas gidiş gelişlerine, çeşitli meslek grupları ve statüler arasındaki bu müzikal akışkanlığa *Atrabü'l-Âsâr*'dan alınan birkaç örnek daha verelim. Burada görülen çeşitlilik aslına bakarsak 17. ve 18. yüzyıllarda bile tek yönlü, yani bütünüyle Saray'ın gölgesinde cereyan eden bir müzik kariyerinin İstanbul'un musıki camiasında bir istisna teşkil ettiğini gösterir. *Atrabü'l-Âsâr*'daki yüze yakın besteci arasında Kara İsmail Ağa'nın tümüyle Saray'dan kaynaklanan musıki görevleriyle dolu kariyeri tekil bir vak'a gibi görünüyor.

Birkaç farklı örnek verelim. Eyüplü Odabaşızâde Mehmed Efendi Es'ad Efendi'nin beyanına göre "erbâb-ı vezaiften"di. İlgili vakıftan kendisine sağlanan gelir karşılığında Kadırga'daki Sokollu Mehmed Paşa Camii'nde vâizlik yapıyordu. Bunun yanı sıra hem besteciydi hem de tanınmış bir tanbûrî ve neyzen. İbn-i Hâcib'in bir Arapça dilbilgisi kitabı olan *Kafiye*'sini Türkçe'ye çevirdiği için de ödül olarak Sultan II. Mustafa tarafından kendisine gümrük gelirlerinden bir maaş bağlanmıştı.[55] Çârşeb Mustafa Ağa'ya gelince, o hem Enderûn'da sermüezzindi hem de halk musıkisine aşina olup muhtemelen bağlama veya ona benzer bir çalgı da çalıyordu (Es'ad Efendi'nin anlatımıyla *"vâdi-i Türkmânî üzere sâzendeliği dahi var idi").*[56] Çârşeb Mustafa Ağa 1716 yılında kendisine bir zeamet verilerek Enderûn'dan çıkarılmıştı. Receb Çelebi ise gençliğinde esnaf imiş ve çömlekçilik ya da çömlek ticareti yaparmış (Es'ad Efendi'nin deyişiyle *"evâil-i hâlinde zümre-i hazef-fürûşândan"* imiş),[57] bu yüzden de ona "Âb-rîzî Receb" (yani, çömlekçi Receb) derlermiş. Bilâhare Saray'da serhânende olmuş ve defalarca padişah huzurunda fasıllar icra edip onun beğenisini kazanmıştır. Kendisine çok güven duyulmuş olmalı ki 1680'li yıllarda Saray cariyelerini kendi evinde misafir ederek onlara musıki öğretmiştir. Bunun karşılığında da kendisine hazineden ödemeler yapılan Receb Çelebi 1693 yılında vefat etmiştir.[58] *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olmuş bir diğer kişi olan Reşid

54 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 35a.
55 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7a/7b.
56 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11a.
57 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19a.
58 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 91.

Çelebi'nin yaşam çizgisi de benzer bir biçimde Saray'la şehir arasında birçok gidiş gelişler gösterir. Reşid Çelebi önceleri Saray baltacılarından iken musıkiye merak salar ve bu alandaki başarısı sayesinde Enderûn'a alınır, ancak kısa bir süre sonra bilinmeyen bir nedenle –belki de işlediği bir kabahatten dolayı– buradan çıkarılır ve Saray'dan tamamen ayrılmak zorunda kalır. Bir süre bazı vakıfların mütevelliliği görevinde bulunur, ruhsal bir bunalım geçirir ve bu arada Halvetî şeyhi A'rec (Topal) Hasan Efendi'ye intisap eder. Hasan Efendi sayesinde iyileştikten sonra da meclislerinde yer aldığı bazı nüfuzlu kişilerin iltimas etmesiyle tekrar Saray'a alınır ve Sâlim ve Safâyî tezkirelerine bakılırsa Divan tarihçisi, *Atrabü'l-Âsâr*'a göre ise Sadrâzam İbrahim Paşa tarafından kâğıt emini tayin edilir.[59] Keza, *Atrabü'l-Âsâr*'a şiirdeki mahlâsı olan "Nâzım" ile madde başı olarak alınan ve Ördek İsmail Efendi adlı bir Bektaşî halifesinin oğlu olan[60] Yenibahçeli Mustafa Çelebi önce Yeniçeri kalemine kâtip olur. Bu kalemde zamanla yükselip başkâtip tayin edilir. Daha sonra Yeniçeri ağalığına terfi eden Mustafa Nâzım Çelebi 1106 (1694/1695) tarihinde orduyla birlikte seferden avdet ederken Belgrad'da vefat eder.

Bütün bu tekil örnekler genel yargımızı teyit eder niteliktedir. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı/Türk müzik geleneğinin İstanbul şehir ahalisinin aşağı yukarı her kesimine nüfuz ettiği, hepsince benimsenebildiği, repertuarının bu kesimlerin hepsine mensup kişilerce üretildiği, icra edilip sonraki nesle intikal ettirilebildiği gerçeğini kastediyoruz. Görünen o ki müziğin dayandığı sosyal kategoriler son derece değişken ve çeşitliydi. Kişiler Saray'a girip orada bir süre geçirirken Saray'daki çeşitli hizmet birimlerinin birinden diğerine geçebiliyordu. Bazıları da oradan bir ödül alarak ya da kendilerine ömür boyu geçimini sağlamaya yetecek bir gelir kaynağı tahsis ettirerek ayrılıyorlardı. Saray'a mensup bestecilerin çoğu da zaten müzikle doğrudan ilişkili bir görevde değillerdi. Saray'da, fakat musıkiyle ilgisiz bir görevde bulunanlar arasında da bostancılar, divan kâtipleri, çavuşlar çoğunluktadır.

Özetle, mensup olduğu veya içinden geldiği sosyal zümre veya coğrafi ve ailevî köken müzisyenin takdir edilmesi için hiçbir zaman bir seçim ya da eleme kıstası oluşturmuyordu. Şehirli bir esnafın –eğer sergilenecek ve takdir edilecek bir müzik yeteneği varsa– Saray'da musıki icra etmeye davet edilmesine de prensipte hiçbir engel yoktu. Onlar da aynı şekilde padişahın ihsan ve inayetlerine layık olabiliyorlardı.

Sosyal hiyerarşinin en alt kademesinden ta en tepesine kadar her kesimden icracı ve besteciler çıkıyordu. Küçük cami müezzinleri, imam ve vâizleri kudretli müftü, kadı ve kazaskerlerle aynı saftadırlar burada. Onların yanı

59 *Tezkire-i Safâyî*, s. 257-259; Sâlim Efendi, *Tezkire-i Şuarâ*, s. 351-353.
60 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 35b/36a.

sıra da kalemiye erbabı, basit kâtip ve mektupçular, lonca kethüdaları ve envâ-i çeşit esnaf yer alıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Musıkinin sosyal temelleri şehirdeydi, Saray'da değil. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde Saray'a ve hanedana illa ki merbut olan kul tayfasından kişiler ise başından beri İstanbul'un musıki dünyasında hep bir azınlıktılar.

Tekrar etmekte yarar var: 17. yüzyılda şekillenen Osmanlı/Türk musıki geleneği ne belli bir sosyal zümrenin inhisarındadır ne de bütünüyle bir "Saray müziği" olarak nitelenebilir. İlla ki bir ad vermek gerekiyorsa, yukarıda da belirttiğimiz gibi ona Şehir musıkisi demek en doğrusu olur, yani başta İstanbul'un, fakat onunla birlikte İmparatorluk başkentine kültürel olarak eklemlenebilen diğer bazı önde gelen Osmanlı şehirlerinin musıkisi. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*'ının gözlerimizin önüne serdiği küçük bireysel portreler ve "minyatürler" dizisinden çıkan genel sonuç, yani "büyük resim" budur.[61]

d) Ulema ve ehl-i tarîk

Şehirli Osmanlı/Türk musıki geleneğini daha önceki İslam/Ortadoğu geleneklerinden ayırt eden bir önemli niteliği esas itibariyle hiçbir zaman (ve bu deyime ne anlam verirsek verelim) bir "Saray musıkisi" olmaması ise diğer bir önemli ayırt edici sosyal niteliği de şehirdeki bazı zümrelerin geleneğin oluşmasında ve gelişmesinde oynadığı roldür. Bu zümrelerin başında İstanbul uleması ve tarikat ehli geliyor. Osmanlı öncesi dönemlerin Ortadoğu/İslâm müziklerinin hiçbirinde İslâm uleması veya tarikat ehli veya mutasavvıflar müzik dünyasında böyle önde gelen bir konum işgal etmiş, hem besteci hem de icracı yetiştirmiş değildir. Oysa yukarıda Tablo 4'te de görüldüğü gibi 17. ve 18. yüzyıl İstanbul müzisyenleri arasında en kalabalık ve en iyi tanımlanmış, homojen meslek grupları bu ikisidir. Es'ad Efendi'nin meslek veya sosyal statülerini verdiği bestecilerin üçte biri ya ulemadandı ya da tarikat mensubu. Bunlara imam, müezzin, hatip vs. gibi din adamlarını da eklersek toplamın yarısına ulaşırız. Bunlara biraz daha yakından bakmakta yarar var.

Önce gerek ulemanın gerekse tarikat ehlinin ta en başından beri musıkinin üretim, aktarım ve icrasında bu denli ön planda olmalarının önemini tekrar vurgulamak gerek. Gerçekten de eserleri bugün dahi bilinen en erken dönem Osmanlı fasıl musıkisi bestecileri arasında din adamları ve tarikat ehli önde gelir. Bu erken dönem müzisyen ve bestecilerinin bazıları ise

61 Benzer bir görüş için bkz. Walter Feldman, *Music of the Otoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 72-80.

bu iki kategorinin örtüştüğü noktalarda duruyorlardı. Aralarında medrese eğitimi alıp bilâhare bir tarikata giren de vardır.

Bu erken dönem bestecileri arasında Bezcizâde Muhiddin (ölümü 1611), Hatib Zâkirî Hasan (ölümü 1622), Aziz Mahmud Hüdaî (ölümü 1628), Sütçüzâde İsa (ölümü 1627) gibilerini sayabiliriz. Aziz Mahmud Hüdaî İstanbul'da Celvetîliğin kurucusu olmadan önce normal bir medrese eğitimi almış, Edirne'de kadı nâipliği, kadılık, Bursa'da müderrislik, Fâtih ve Üsküdar İskele Camilerinde de vaizlik yapmıştı.[62] Keza *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış olan fasıl musıkisi bestecisi ve "Hâfız Kumral" lakaplı Mehmed Efendi (ölümü 1621) Aziz Mahmud Hüdaî'nin Üsküdar'da kurduğu tekkenin zâkirbaşısı idi. Aslen Konyalı olan Bezcizâde Muhiddin ise medrese tahsîli gördükten sonra Halvetîliğe intisap etmiş ve Üsküdar'da kendi adıyla anılan bir tekke ihdas etmişti.

Atrabü'l-Âsâr'da madde başı olarak yer alan bestecilerin sadece dindışı fasıl musıkisi bestecisi sıfatıyla yer aldıklarını yukarıda belirttik. Ama fasıl musıkisi bestecisi din adamlarının birçoğu aynı zamanda müezzindi, bazıları da na'thân. Birçoğunun murabba' ve semâîler dışında dinî ve tasavvufî eserler (ilâhîler, na'tlar, tesbihler) de bestelediğini biliyoruz. Yani aynı kişiler aynı dönemde farklı ortamlar için farklı müzikler bestelemişlerdi. Bu da şu varsayımı yapmamıza izin verir: Özgün Osmanlı/Türk geleneksel musıkisi içerisinde İstanbul'da bir yandan tasavvuf musıkisiyle cami musıkisi diğer yandan da dindışı fasıl musıkisi ta en başından itibaren aynı müzikal dili kullanmış, birlikte gelişmişlerdir.

Yukarıdaki Tablo 4'te de görüldüğü gibi, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan toplam dokuz bestecinin ulema sınıfına mensup olduklarını Es'ad Efendi açıkça belirtiyor. Tezkiredeki doksan yedi musıkişinas arasında ulema hiyerarşisine dahil olmamış ve fiilen kadılık ya da müderrislik yapmamış olmakla birlikte temelde medrese eğitimi almış olan başka kişiler de bulunabilir elbette. Nitekim Tablo 4'te "Küçük din adamları" kategorisine soktuğumuz imam, müezzin, va'iz, hatip gibi kişilerin bazılarının bir miktar medrese eğitimi almış oldukları fakat bilâhare müderrislik ve kadılık kariyerine girmedikleri tahmin edilebilir.

Ulema arasından tanınmış müzisyen ve bestecilerin çıkması sonraki asırlarda da devam edecektir. 19. yüzyılın büyük hattat, neyzen ve bestecisi Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) bunun en bilinen örneklerinden biridir.

Genel olarak eğitim olanakları ve mecraları açısından bakıldığı zaman, çeşitli din görevlilerinden, ulema arasından ve medrese eğitiminden bu kadar çok musıkişinas ve besteci çıkmasında fazla şaşılacak bir şey de yoktur aslında. Tanzimat dönemine kadar Osmanlı'da yüksek eğitimin örgün ve sistemli bir biçimde yapıldığı tek kurum medreselerdi. Yazılı kültürün üretim ve aktarımının merkezinde yer alan medreselerden nasıl Bâkî, Şeyhülislâm Yahya, Nedim gibi büyük şairler ya da Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi ve Mustafa Râkım gibi önemli hattatlar yetişmişse İstanbul'un okumuş, mürekkep yalamış kesiminin sanatsever ve müzik meraklılarının da buradan yetişmiş olmalarını garipsememek gerek. Nitekim şuarâ tezkirelerinde verilen biyografik bilgileri derleyerek Divan şairlerinin bir meslek dökümünü yapmış olan Mustafa İsen, mesleklerini sayıp döktüğü toplam üç bin kadar şair arasında en kalabalık meslek grubunun (ulaştığı toplam rakamın yüzde 36'sı) ulema olduğunu tesbit eder.[63] Kaldı ki, 17. ve 18. yüzyıllarda kâtip, defterdar, mektupçu, ruznamçeci gibi kalem erbabı ve bürokratların arasında da medrese eğitimi görmüş olanlar çoktu. *Atrabü'l-Âsâr*'da ilmiye sınıfına mensup oldukları belirtilmeyen birçok kişinin de kısmen de olsa medrese tahsîlinden geçmiş olduklarını varsaymak yanlış olmaz.

Atrabü'l-Âsâr'da aldıkları payeler de belirtilerek ilmiye sınıfına mensup oldukları açıkça söylenen dokuz kişi şunlardır: İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi, Gelibolulu Parsâ Mehmed Efendi, Parsâzâde Abdülbâkî Efendi, Halil Efendi (ölümü 1704), Bursalı Tâlib Efendi (ölümü 1708), Abdülbâkî Ârif Efendi (ölümü 1704), Mehmed Mecdî Efendi (ölümü 1715), Molla Mehmed Efendi ve Nazîm Efendi. Bunların bazıları medreselerde müderristiler, bazılarıysa daha yüksek kadılık görevlerine gelmiş veya yüksek ulema payelerini haiz kişilerdi.[64] Örneğin Sultan imamı İbrahim Efendi ve Abdülbâki Arif Efendi Rumeli kazaskeri, Mehmed Mecdî Efendi de Anadolu kazaskeri payesini almıştı. Tâlib Efendi fiilen Kütahya ve Erzurum kadılığı, Halil Efendi ise Mısır kadılığı yapmıştı. Diğerleri ise *Atrabü'l-Âsâr*'da "müderris" veya "molla" olarak niteleniyorlar.

Ulema sınıfının bazı üyelerinin, özellikle 17. yüzyılda musıkiye karşı kimi zaman utangaç, kimi zaman da müstereddit ve kuşkulu yaklaşımları bulunduğundan yukarıda söz ettik. 17. yüzyıl zarfında musıkiyi, zikri ve semâyı mekruh birer bid'at olarak gören selefî eğilimli, siyasi iktidara yakınlığıyla zaman zaman büyük güç kazanmış militan Kadızâdeliler akımının bunda etkisi olduğu varsayılabilir.[65] Musıki, semâ ve tasavvuf hakkında-

62 Bkz. Ziver Tezeren, *Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarîkatı ve Eserleri*, İstanbul, 1984.

63 Bkz. Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları", Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.

64 Osmanlı uleması hakkında bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Ankara, 1965.

65 Kadızâdeli akımının analizi ve IV. Murat ve Mehmed'in saltanatları döneminde İmparatorluk başkentindeki siyasi, sosyal ve dinî etkileri hakkında bkz. Madeline Zilfi, *The Politics of Piety - The Ottoman Ulema in the Postclassical Age (1600-1800)*, Minneapolis, 1988, özellikle s. 129-183.

ki sonuçsuz ve sonsuz fıkıh tartışmaları da ulemaya mensup bazı bestecileri ya musıkiden tamamen vazgeçmeye veya hâlâ eser bestelemeye devam ediyorlarsa (ve özellikle bunlar dindışı eserlerse) bu eserleri ve/veya kendi adlarını gizlemeye itmiş olabilir. Ancak bunun da genel bir tavır olduğunu ileri sürmek için elde kanıt yok.

Atrabü'l-Âsâr'daki dokuz ulema mensubu fasıl musıkisi bestecisinin dört tanesi için (İmam-ı Sultânî İbrahim, Parsâzâde Abdülbâkî, Abdülbâkî Ârif ve Mecdî Efendiler) böyle bir yaklaşımın izlerine rastlanıyor. Diğer beşi içinse Es'ad Efendi böyle bir durumdan söz etmez. Örneğin, payesi belirtilmeyen bir molla ("mevâli-i kirâmdan") olan Parsâzâde Abdülbâkî Efendi hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"Fenn-i mezburda ehliyetlerin esrâr-ı mektume-vâr ihfa ve 'adem-i izhar üzere olduklarından beyne'l-enâm iştihar bulmamışlardır."*[66]
> [Adı geçen sanatta (yani musıkide) yeteneklerini gizli bir sır gibi saklamak ve ortaya çıkarmamaktan yana olduklarından insanlar arasında şöhret bulmamışlardır.]

Es'ad Efendi Parsâzâde'nin müzikal yeteneklerini niçin gizli tutmayı tercih ettiği hakkında bir yorumda bulunmaz, herhangi bir neden göstermez, ulema mensubu olmasıyla açıkça ilişki kurmaz. Oysa on sekiz yıl boyunca IV. Mehmed'in imamlığını yapmış ve Rumeli kazaskerliği payesini kazanmış olan İbrahim Efendi'nin eserlerinin şöhret kazanmamış olmasını ise kesin bir sebebe bağlıyor Es'ad Efendi:

> *"... kibâr-ı tarikat-ı aliyyeden olduklarına binaen nâmlarıyla iştihâr-ı âsârdan nev'an şerm-sâr olmalarıyla işâ'at buyurmamışlardır."*[67]
> [... ulemanın büyüklerinden olması dolayısıyla eserlerini kendi adıyla yaymaktan bir tür mahcubiyet duyduğundan dolayı onları yayımlamamıştır...]

Burada durum apaçık ortadadır. Kadızâdeli gailesinin en şiddetli olduğu ve siyasi etkisinin de en fazla hissedildiği IV. Mehmed döneminde çok uzun süre padişah imamlığı yapmış olan ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan İbrahim Efendi, sahip olduğu sosyal statünün yaptığı besteleri kendi adıyla yaymaya izin vermediğini düşünmüş olmalıdır. Ne var ki, bu mahcubiyetin İbrahim Efendi'yi musıkiyle uğraşmak ve beste yapmaktan tamamen alıkoyduğunu da belirtmiyor Es'ad Efendi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki ifadelerden anlaşılan, eser bestelemekten değil, asıl bu fasıl musıkisi eserlerine kendi imzasını atmaktan ve dolayısıyla musıkiyle uğraştığının herkesçe bilinmesinden çekiniyordu İbrahim Efendi. Hafiflikle ya da padişah imamlığıyla mütenasip olmayan işlerle uğraşmak gibi muhtemel suçlamalara muhatap olmamak için bestelediği eserleri müstear isim altında yayıp yaymadığını bilmek ise maalesef mümkün değil.

66 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9a.
67 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4b.

Eserlerini yaymayan ve ulemaya mensup diğer iki bestecinin durumları daha da farklıdır. Anadolu Kazaskeri Mehmed Mecdî Efendi hakkında şunları okuyoruz

> *"... fenn-i mezburda olan âsârı evâil-i hallerinden olup müddet-i medid terk-i vâdi-i terâne-nevîd etdiklerinden beyne'l-enâm eser-i şâdi-encâmların 'inidam bulmakla belki dânende-i 'ilm-i mezbur oldukları bile târi-i ifhâm olmamıştır..."*[68]
> [... adı geçen sanattaki eserleri ilk zamanlarına ait olup uzun müddet melodiler müjdeleyen alanı terk ettiklerinden sonucu musıki eserleri halk arasında yok sayılmış, daha doğrusu adı geçen ilmin bilgini oldukları bile akla gelmemiştir...]

Mecdî Efendi gençliğinde musıkiyle uğraşmış, eser bestelemiş fakat daha sonra musıkiyi tamamen terk etmiştir. Bunun nedenini Es'ad Efendi söylemiyor. Ulema hiyerarşisinde yüksek bir mevkiye gelmesinin bunun tek nedeni olmasını ancak bir varsayım olarak kabul edebiliriz.

Rumeli Kazaskerliği yapmış olan Abdülbâkî Ârif Efendi'de ise durum daha açık seçiktir:

> *"... fenn-i merkumu tahsîlleri ve vaki' olan âsârı evâil-i hallerinde olup kendileri sudûr-ı tarikat-ı aliyyeden olduklarına bina'en ihfâ buyurmalarından nâmlarıyla âsârı şöhret-şiâr olmamışdır."*[69]
> [... adı geçen sanatı (musıkiyi) öğrenmesi ve ortaya koyduğu eserleri ilk dönemlerinden olup kendileri ulemanın önde gelenlerinden olduğu için sakladıklarından dolayı adı ve eserleri şöhret bulmamıştır.]

Açıkçası, Abdülbâkî Ârif Efendi gençliğinde musıki öğrenmiş, eser de bestelemiş ancak ilmiye hiyerarşisinde yükselince adını, musıkiyle ilgisini ve bestelediği eserleri saklamayı tercih etmiştir.

Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki ulemaya mensup diğer beş kişi (Gelibolulu Parsâ, Halil, Bursalı Tâlib, Molla Mehmed ve Nazîm Efendiler) hakkında besteledikleri eserleri veya müzisyenliklerini gizleme zahmetine girdiklerine dair bir yorumda bulunmaz. Bu dört kişiden biri (Halil Efendi) Mısır kadılarındandı, bir diğeri (Tâlib Efendi) Bursa, Kütahya ve Erzurum kadısı olmuştu, diğerleriyse payeleri belirtilmeyen fakat muhtemelen kadılık yapmamış olan birer molla ve

68 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 33a.
69 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 24b.

müderristiler. Buna karşılık, yukarıda eserlerini gizlediğini gördüğümüz dört kişinin üçü kazaskerdi, yani en yüksek ilmiye rütbelerine ulaşmışlardı.

Ne var ki, eldeki bu çok küçük sayıdaki örneklere dayanarak ve bazılarının zaman zaman yaptığı gibi Osmanlı'da yüksek ilmiye rütbelerine ulaşmakla musıki icra etmek arasında mutlaka ve her zaman ters yönde bir ilişkinin bulunduğunu söylemek bizce geçerli bir genelleme olmayacaktır. Musıki meraklısı genç mollaların da ilmiye hiyerarşisinde ilerledikçe müderris, kadı, kazasker vs. oldukça mutlaka musıkiyle ilgilerini kestiklerini iddia etmek de aynı şekilde desteksiz bir iddia olur.

Böyle bir iddianın yanlışlığının bir diğer kanıtı da hiç kuşku yok ki elinizdeki bu kitabın konusu olan *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* ve yazarı Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bizzat kendisidir. Besteledikleri musıki eserlerini saklamayı seçen bu dört besteci ulemaya *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin revâ gördüğü muameleye ne demeli? Esas itibariyle Es'ad Efendi'nin yaptığı nedir? Kendi gibi ilmiye sınıfı mensubu ve meslektaşları olan ve hangi nedenle olursa olsun müzik eserlerini "*'adem-i izhâr üzere*" kararlı, yani onları kimseye göstermemekten yana olan, besteledikleri eserleri "*ihfâ etmeyi*" yani bilinçli olarak gizlemeyi seçen bu dört kişinin sırlarını çekinmeden açığa vurmak değil de nedir? Hem de kanıtlarıyla, yani bu kişilerin besteledikleri eserlerin makam ve usûllerini vererek ve güftelerinden birer ikişer örnekle birlikte.

Bu açıdan bakınca, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da yaptığı, musıkideki yaratıcıklarını gizleme yolunu seçmiş olan ve kendisinin değerli bulduğu ilmiye mensubu bu bestecileri İstanbul'un musıki camiası nezdinde bir tür sanatsal rehabilitasyona tabi tutmak, itibarlarını yükseltmek, haklarını teslim etmek olduğu da söylenebilir. *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığında artık tarih 1728'dir. Kadızâdeli gailesi sona ereli yirmi-otuz yıl olmuş, sanatsever, müzisyen ve bizzat besteci bir sadrazamın yönetimi de ulemanın bestecilik-lerini konu edinen bir tezkirenin yazımına müsait bir zemin teşkil etmiştir.

Özetle, ilmiyeye mensubiyet ile müzisyenlik veya fasıl eserleri besteciliği zaman zaman bazı kişilerde iç çatışmalar yaratıp vicdan muhasebelerine neden oluyor olabilirdi. Ne var ki, anlaşılan bu iç çatışma ve pişmanlık durumu arızî olmuş, pek uzun sürmemiş ve kalıcı izler bırakmamıştır. Ayrıca, bu çatışmanın aslında pek de derin izler bırakmadığına işaret eden bu musıkişinaslar tezkiresini kendisi bir şeyhülislâmın oğlu ve diğer bir şeyhülislâmın kardeşi olan besteci Şeyhülislâm Es'ad Efendi kaleme almıştır. Bu da kaderin bir cilvesi olsa gerektir.

Kaldı ki, yukarıda da belirttiğimiz üzere, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı ulema mensubu toplam dokuz kişiden sadece dördü için Es'ad Efendi musıkiyle ilgili böyle bir tereddüdü, vicdan muhasebesini veya saklanma gereğini dile getiriyor. Ne listedeki ulemaya mensup diğer beş kişi hakkında ne de tezkirede adı geçen fakat ulema mensubu olmayan on ki-

şilik (Bkz. Tablo 4) besteci din adamları, müezzinler, hatipler, vâizler grubu için böyle bir şey söz konusudur. Bu din görevlileri arasında bir tek kişi için dahi musıki ile uğraşısını özel alanında tutmaya çalışıp kamunun bilgisine açmamak gibi bir eğilime sahip olduğundan herhangi bir şekilde söz edilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da.

Ayrıca *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan fasıl musıkisi bestecileri arasında, hepsi de din adamı veya ulema olmamakla birlikte, Hâfız-ı Kur'an oldukları açıkça belirtilen beş kişi de vardır. Bunlar Hâfız Post, "Hâfız Kumral" diye tanınan Mehmed Efendi, Hâfız Kömür, Hâfız Rıf'at Efendi ve "Hâfız-ı tîz-nâm" olarak nam salan Yusuf Çelebi'dir. Es'ad Efendi bu beş besteci hâfızın hiçbiri hakkında musıkiyle uğraşmakta, bestelerine kendi imzasını atmakta veya onları yaymakta şu veya bu nedenle tereddüde düştüğüne dair herhangi bir bilgi vermiyor.

Sonuç itibariyle, Osmanlı'nın resmî dinî hiyerarşisini oluşturan ulemanın Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum sürecinin ta başından beri müziğin öğretim, üretim ve icra süreçlerinin içinde olduklarını görüyoruz. Hem de resmî ulema hiyerarşisine mensup bu din âlimleri sadece dinî nitelikte müzikler, na'tlar, ilâhîler, tesbihler, âyinler vs. besteleyip okumakla yetinmiyorlardı. Gerek özgün formlarıyla, güfteleriyle, gerekse icra mekân ve amaçlarıyla tamamen seküler olan fasıl musıkisi eserlerinin beste ve icra süreçlerinin de içindeydiler. Üstelik bu ulema grubuna mensup besteciler sadece kâr, nakış, murabba' ve semâî gibi nispeten "ciddî" görünümlü fasıl eserleri değil, güfte ve bestesi daha "hafîf" olması beklenen şarkılar da bestelemişlerdi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu yarı-bürokratik nitelikteki kalabalık ulema grubuna bir de yerel din adamlarını, cami imamlarını, müezzinlerini vs. leri eklersek İstanbul'un dinî *establishment*'ının tümünün müzikteki öneminin diğer Osmanlı öncesi Ortadoğu/İslam geleneklerine göre nasıl bir tezat teşkil ettiğini daha iyi görürüz.

17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unda her türlü musıkinin en önemli yayılma kanalları toplumda belirgin bir dinsel statüsü veya görevi olan kişi ve gruplardan, yani bir yandan ulema ve yerel din adamları diğer yandan da tasavvuf ehlinden geçiyordu anlaşılan. Dinî statüler ve görevlerle seküler musıki üretiminin iç içe geçişinin en bariz örneklerini yine Saray'da görmek mümkün. Saray müezzinleri özellikle güzel sesli ve musıki bilen kişiler arasından seçiliyorlardı. IV. Mehmed döneminde Müezzin Mustafa Ağa ve III. Ahmed döneminde Tosunzâde Abdullah sarayda hem müezzindiler hem de fasıl hânendesi. Bunlar, olağan dinî görevlerinin yanı sıra hânendelik de edebiliyor, fasıl musıkisi eserleri, kârlar, murabba' besteler, semâîler ve şarkılar besteliyorlardı. Yani hem yaptıkları musıkide hem de meslek hayatlarında, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, dinsel ve seküler/bürokratik konum ve görevler arasında gidip gelebiliyorlardı.

Geleneğin daha bu erken dönemde dahi musıkide dinî olanla seküler olan arasındaki bu sorunsuz geçişlilik aynı müzik dilinin iki kesimde de aynen geçerliliğine ve paralel gelişmesine zemin teşkil etmiştir. Nitekim teknik açılardan dinî ve dindışı musıkiler arasında kayda değer farklar görülmez. Olsa olsa bazı icra uslûbu farkları vardır. Dolayısıyla da başından beri Osmanlı/Türk musıki geleneğinin öğretim ve yayılma kanalları zorunlu olarak hem tekkelerden, hem camilerden, hem saraydan hem de evlerden ve konaklardan geçiyordu.

Dinî birer statü ve görev sahibi olan bu ulema ve yerel din adamları gruplarına bir de *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bulunan tarikat ehlini ilave etmek gerekir. Nitekim yukarıdaki Tablo 4'te en kalabalık ve en mütecanis grubu bu on altı kişilik *Atrabü'l-Âsâr*'daki şeyhler, dervişler, zâkirler topluluğu oluşturuyor. Açıkçası, tarikat ehli de, tıpkı ulema gibi daha en başından itibaren Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşumuna dahil olmuş ve gerek dinî gerek seküler musıki repertuarının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ayrıca, bunlar arasında *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıyanın bu bestecilerin sadece dindışı musıki eserleri olduğunu ve sadece dinî eserler bestelemekle yetinenlerin Es'ad Efendi'nin yaptığı seçim gereği tezkire dışı kaldıklarını da hep akılda tutmak gerekiyor. Meselenin özeti budur. Tıpkı ulema gibi tasavvuf ehli de işe daha başından dahildir ve Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşmasındaki rolü önemlidir.

Tablo 4'teki tarikat ehli on altı kişinin onu daha künyeleri verilirken "derviş" olarak ikisi de "şeyh" olarak niteleniyor. Bu "derviş"lerin yedisi Mevlevî ikisi de Gülşenî tarikatına mensuptur. Bir tanesinin aidiyeti ise belirtilmiyor. Yedi Mevlevî dervişinin üçünün ise dergâh içindeki mevkileri özellikle belirtilmiş. Derviş Ali Galata Mevlevîhanesi'nde "serneyzen" yani neyzenbaşıydı. Diğer bir Derviş Ali Edirne Mevlevîhanesi'nde kudümzen, Derviş Mustafa ise aynı dergâhta "aşçıbaşı",[70] yani hem tekkenin günlük işlerinin yönetiminden hem de dergâha yeni katılan kişilerin yetiştirilmesinden sorumlu kişi idi. Şeyh oldukları belirtilen bestecilerden biri Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi Yusuf Dede, diğeri ise Diyarbakırlı Nakşibendî şeyhi "Şeyhzâde Ahmed Efendi"'dir.

Tarikat ehli üç bestecinin statü ve faaliyetlerinden söz edilirken de bunların mensup oldukları tekkelerde zâkirlik veya zâkirbaşılık yaptıklarını öğreniyoruz. Bu zâkirlerin hiçbiri Mevlevî değildi elbette. Örneğin "Hâfız Kumral" lakaplı Mehmed Efendi Halvetî tarikatının Celvetî koluna mensup Üsküdar'daki Aziz Mahmud Hüdâî tekkesinde, yani Es'ad Efendi'nin ifadesiyle *"Aziz Mahmud Efendi âsitâne-i aliyyesinde"*,[71] zâkirbaşı idi. Tezkirede bir diğer madde başı besteci olan Şîve Ahmed Çelebi ise Es'ad Efendi'nin ifadesine göre "*merhum*

70 Mevlevî dergâhlarının geleneksel örgütlenmesi ve yönetimleri hakkında bkz. Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul, 1963.

71 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

şeyh Himmetzâde Efendi tekkesinde zâkirbaşıdır".[72] Yenibahçe civarında bulunan Himmetzâde tekkesi, kurucusu Hacı Bayram Velî olan Bayramî tarikatına mensup bir tekkeydi. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan üçüncü zâkir ise Habib Dedezâde Abdullah Ağa'dır. Ancak, Es'ad Efendi Abdullah Ağa hakkında bilgi vermez. Onun bir tekkede zâkir olduğunu *Atrabü'l-Âsâr*'dan değil, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nden öğreniyoruz. Evliyâ Çelebi Abdullah Ağa'nın hem on yedinci yüzyılın önemli Halvetî şeyhlerinden hem de Ayasofya Camii vâizi olan *"Abdülahad Efendi'nin zâkir-i şâkiri ve şâkirdi* [şükreden zâkiri ve öğrencisi]"[73] olduğunu söyler. Abdülahad Nuri Efendi IV. Mehmed döneminde Kadızâdeli akımının önemli muârızlarından biriydi. Hâfız Kömür'e gelince, başka bilgi vermeksizin onun sadece "zümre-i dervişândan", olduğunu ifade ediyor Es'ad Efendi. Bu ehl-i tarîk'in yanı sıra bir de ikili aidiyete sahip, yani hem bir Halvetî dervişi hem de Saray'da hânendebaşı olan fakat nedense *Atrabü'l-Âsâr*'da yalnızca bu ikinci niteliği zikredilen Enfî Hasan Ağa vardır. Onu da on altı kişilik dervişler, zâkirler vs. kategorisine –bu hayatının sadece bir kısmı için doğru olsa da– eklemek gerekir.

Bu on yedi kişi arasında sadece "derviş" diye nitelenen iki tanesi (Eyüplü Derviş Çelebi ve Hâfız Kömür) hariç diğerlerinin mensup oldukları tarikat Es'ad Efendi tarafından açıkça belirtilmektedir. Aşağıdaki tablo *Atrabü'l-Âsâr*'daki durumu özetliyor.

Tarikat	**Sayı**
Mevlevî	8
Halvetî	2
Celvetî	1
Nakşibendî	1
Bayramî	1
Gülşenî	2
Belirsiz	2
TOPLAM	17

Tablo 5 *Atrabü'l-Âsâr*'daki şeyh, derviş ve zâkirlerin mensup oldukları tarikatlara göre dağılımı.

Bu dağılım şaşırtıcı sayılmaz. Mevlevîlerin ve Mevlevî dervişlerinin ezici ağırlığı çok aşikârdır. Osmanlı kültür dünyasında Mevlevî tarikatı mün-

72 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.

73 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, s. 302.

tesiplerinin ağırlıklarını hissettirdikleri tek kültürel alan musıki de değildir. Şuarâ tezkirelerini tarayan Mustafa İsen şairlerin tarikat ilişkilerinin dökümünü de çıkarmıştır. İsen'in dökümlerine bakılırsa tezkire yazarları toplam üç bin kadar şairin 320 tanesinin (yani sadece %10 kadarının) tarikat ilişkileri hakkında somut bilgiler verebilmişler. Bu 320 şairin 220'si Mevlevîliğe mensuptu. İsen'in saydığı tarikat ehli diğer 100 şairin 30'u Nakşîliğe, 27'si Halvetîliğe, 17'si de Gülşenîliğe mensuptu.[74] *Atrabü'l-Âsâr*'daki besteciler arasında ise gerek tarikat ehlinin gerekse özellikle Mevlevîlerin göreli ağırlığı bundan daha yüksektir. Ne var ki, Mevlevîlerin Osmanlı/Türk müzik geleneğinde fiilen oynadıkları rol sadece sayılarla ölçülemeyeceği gibi, nitelik itibariyle de şiirdekinden çok daha önemlidir.

Yukarıda Tablo 5'teki tarikat ilişkileri dağılımı Mevlevîlerin sadece dinî müziğin değil, Osmanlı seküler fasıl repertuarının da gelişiminde ve sonraki kuşaklara intikalinde kilit roller oynadıklarını teyit eden bir dağılımdır. Mevlevî dergâhlarının özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşmasının bu ilk evrelerinde yerine getirdikleri önemli işlevleri Walter Feldman gerekçeleri ve tarihsel arka planıyla birlikte gözler önüne sermiştir.[75] Bu konuda 17. yüzyılla ilgili bir tek örnek bile Mevlevîlerde dinî ve dindışı musıkinin iç içe geçmişliği hakkında yeterli fikir verecektir.

Mevlevîlerin her türlü Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının gelişmesindeki rolüne gösterilebilecek en tipik örnek *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Aşçıbaşı Derviş Mustafa örneğidir. 1683 yılında öldüğü bilinen Edirneli Mustafa Dede Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşısı idi. Musıki literatüründe daha çok Köçek Mustafa Dede olarak bilinir. Mevlevî musıkisi içinde çok özel bir yeri vardır Köçek Mustafa Dede'nin.

Mustafa Dede'nin dönemine gelinceye kadar Mevlevî mukabelelerinde çalınıp okunduğunu bildiğimiz ve bugüne ulaşmış sadece üç Mevlevî âyini vardı: Pençgâh, Dügâh ve Hüseynî makamlarındaki âyinler. Bu üç adet âyinin dışında Mevlevî semâ'ına hangi müzik eserlerinin eşlik ettiği, mukabele sırasında hangi eserlerin icra edildiği bilinemiyor. Bestecileri belli olmayan ve 16. yüzyıl sonları veya 17. yüzyıl başlarından kaldığı sanılan ve zaten iki tanesi (Dügâh ve Hüseynî makamındakiler) Pençgâh âyinine göre nâtamam olan bu anonim Mevlevî ayinleri "beste-i kadîm" (eski beste) olarak anılır.[76] Bestecisi bilinen ilk Mevlevî ayini ise Köçek Mustafa Dede'nin

74 Mustafa İsen, "Tezkirelerin ışığında Divan edebiyatına bakışlar: Divan şairlerinin tasavvuf ve tarikat ilişkileri", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 306-309.

75 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Otoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 85-99.

76 Bestecileri bilinmeyen bu "beste-i kadîmler" hakkında bkz. Rauf Yekta Bey "Mevlevî Ayinlerinin tarihî menşei", *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri-I* içinde, İstanbul, 1934, s. I-VI; Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevî Ayin: The Case of the Third Selâm", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul,

Beyâtî makamındaki âyinidir. Türk dinî musıkisinin zirvelerinden biri olan ve ondan sonra bestelenen birçok ayine model teşkil eden bu ayin bugün de sıkça icra edilmektedir. Bu Mevlevî âyininden başka hiçbir bestesi olmasaydı bile Köçek Mustafa Dede yine de Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde çok önemli bir konuma sahip olmaya devam ederdi. Gelin görün ki, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, Edirne Mevlevîhanesi Aşçıbaşısı Köçek Mustafa Dede'ye Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer verilmiş olmasının nedeni bu olağanüstü güzellikteki Mevlevî âyini değildir. Derviş Mustafa bu tezkirede bir dindışı fasıl musıkisi bestecisi sıfatıyla yer alıyor. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

> *"... makâm-ı Hicazda usûl-ı Zencirde 'Şarâb-ı germ-i aşkı nûş idüp mestânedir gönlüm / Gam ile ülfeti var zevk ile bîgânedir gönlüm' murabba'ı gıdâ-yı rûh-ı sâmi' olan cümle âsâr-ı şekerbârından olup bundan ma'adâ... bir mikdar... eser-i halâvet-nümâsı dahi vardır ki..."*[77]
> [... Hicaz makamında Zincir usûlünde '..../....' murabba'ı dinleyenlerin ruhunun gıdası olan şeker dağıtan eserlerinden biri olup bundan başka bir miktar tatlılık gösteren eseri daha vardır ki...]

Anlaşılan Mustafa Dede güftesini Es'ad Efendi'nin verdiği bu Hicaz murabba' bestesi dışında daha başka fasıl eserleri de yapmıştı ve yaptığı bu dindışı eserler sayesinde nâmı almış yürümüş, ta Edirne'den İstanbul'a kadar ulaşmıştı. Bu tamamen seküler fasıl eserleri o denli yayılmış olmalıydılar ki bestecilerinin vefatından neredeyse yarım asır kadar sonra bile bir besteciler tezkiresi yazmaya soyunan Es'ad Efendi'nin İstanbul'da karşılaştığı ve dinlediği fasıl musıkisi repertuarının bir parçası olmaya hâlâ devam ediyorlardı. Ne yazık ki Derviş Mustafa Dede'nin bu fasıl musıkisi eserlerinden hiçbiri günümüze ulaşamamıştır.

Bu erken dönem Osmanlı/Türk musıkisi bestecisinin eserleri bununla da bitmiyor. Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşısı Köçek Mustafa Dede dinî olsun dindışı olsun sadece sözlü eserler bestelemekle de kalmamıştır. Kantemiroğlu Edvârında Mustafa Dede'nin Nihavend, Çargâh, Hüseynî ve Rehavi makamlarında dört peşrevinin notası mevcuttur.[78] Hamparsum notasıyla 19. yüzyılda yazılmış bazı defterlerde de ona atfedilen birkaç başka saz eseri daha vardır. Yakın bir tarihe kadar kâh Kantemiroğlu'na kâh Musahib Seyyid Ahmed Ağa'ya atfedilmiş olan bir diğer Nihavend peşrevinin de aslında Derviş Mustafa'ya ait olduğunu Owen Wright göstermiştir.[79]

2001, s. 49-67.

77 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

78 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir- The Collection of Notations, Part 1-Text*, London, 1992.

79 Owen Wright, "Mais qui était 'Le Compositeur du Pechrev dans le Makam Nihavend"?', *Studii şi Cercetari de İstoria Artei - Teatru, Muzica, Cinematografie*, Editura Academiei Române, I(45), 2007, s. 3-45.

Bu noktada Mevlevîliğin gerek musıkiye bakışının gerekse müziği ritüel olarak kullanmasının diğer tarikatlara nispetle iyi bilinen farklılığından tekrar söz etmek gereksiz. Ama ne olursa olsun, Osmanlı/Türk musıkisinin ana damarının her zaman aktığı başkent İstanbul'dan uzak bir şehirde bile, hem de geleneğin daha yeni oluştuğu bir dönemde bu kadar önemli, bu denli üretken ve eser yelpazesi bu kadar geniş olan bir bestecinin bir taşra Mevlevîhanesinden çıkmış olması gerçekten şaşırtıcıdır doğrusu.

Söz konusu musıki olunca ehl-i tarîk arasında Mevlevîlerin özel konumu ve katkıları burada tekrarı gerektirmeyecek kadar iyi biliniyor. Ancak, yukarıdaki Tablo 5'teki dökümde diğer tarikat mensuplarının da 17. yüzyılda fasıl musıkisi repertuarının gelişmesine hiç de küçümsenmeyecek ölçüde katılmış olduklarını görüyoruz. Sekiz Mevlevî dervişinin yanı sıra diğer tarikatlara mensup dokuz kişi daha yer alıyor bu tabloda. Mevlevîler dışında hiçbir başka tarikatın mensuplarının büyük bir ağırlık taşıdıklarını görmüyoruz. Ancak diğer tarikatlara mensup olanların hepsi de Mevlevîler gibi gerek dinî gerek dindışı musıkinin gelişmesine besteleriyle katkıda bulundular. Tablo 5'teki Mevlevîlik dışındaki beş tarikatın hiçbirinde hem ses hem de sazın kullanıldığı önceden bestelenmiş programlı, uzun ve mutantan bir ayin icrası yoktur ama beşinde de zikir yapılır, savtlar, ilâhîler, tesbihler okunurdu.

Atrabü'l-Âsâr'da kendilerine madde başı olarak yer verilen Gülşenîliğe mensup iki besteciye kısaca da olsa yakından bakmakta yarar var. Bunların da tıpkı ulemaya mensup besteciler gibi, tıpkı Mevlevî dervişleri gibi çok yönlü ve çok geniş yelpazeli müzisyenler olduklarını göreceğiz.

Bunlardan biri Tokatlı Ömer Gülşenî'dir. 1630'lu yıllarda vefat ettiği tahmin edilen Derviş Ömer'in *Atrabü'l-Âsâr*'da Uşşâk makamındaki bir murabba' bestesinin güftesi veriliyor ve "*bundan gayrı... bir mikdar eseri... dahi vardır*" deniyor.[80] Es'ad Efendi'nin burada "bir miktar eser" ifadesinden kastettiği Ömer Gülşenî'nin dindışı fasıl musıkisi eserleridir elbette. Nitekim Hâfız Post Mecmuası'nda da Derviş Ömer'in bir diğer eserinin güftesi verilmiş. Ne var ki, Gülşenî dervişi Ömer'in eser yelpazesinin bundan çok daha geniş olduğu anlaşılıyor. Sadece sözlü eserler değil saz eserleri de bestelemiştir Derviş Ömer. Eviç makamındaki bir peşrevini önce Ali Ufkî, daha sonra da Kantemiroğlu notaya almıştır.[81] Günümüze notasıyla birlikte gelebilen tek eseri de budur. Ama Derviş Ömer'in repertuarı bununla da kalmıyor. Kendisini yakından tanımış olduğu anlaşılan Evliyâ Çelebi şöyle yazar:

80 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a.

81 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz*, British Library, [MS. Sloane 3114], vr. 129b; Kantemiroğlu, *Kitâb-ı 'İlm-ül Musıki 'alâ Vechi'l Hurûfat*, İstanbul, Türkiyat Enstitüsü [Y. 2768]. Bu peşrevin bugünkü notaya transkripsiyonu için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir - The Collection of Notations, Part 1-Text*, London, 1992, s. 315.

> "..... *bu hakîr Harem-i Has'da iken kavl-i etvâr üzre üstâd-ı kâmilimiz ve peder-i mânevimiz ve kitâb-ı mânevîde dahi üstâdımız idi... ol kadar kâr ve nakş ve savt ve zikr ve zecel ve tasnifat ve şarkiyat varsagiyyat beytleri okurdu kim âdem hayât-ı câvidân bulur... Makam-ı Mâye'de bu beste Devr-i revân usûlünde onlarındır. Murabba': Yarin dehânı sırr-ı nihandan haber verir....* "[82]

Gülşenî Dervişi Ömer'in tıpkı Mevlevî dedesi Köçek Mustafa gibi her türden beste yaptığı anlaşılıyor. Derviş Ömer'den neredeyse bir asır kadar sonra yaşamış ve 1714 yılında ölmüş bir diğer Gülşenî dervişi ve şeyhi olan Ali Şîrügânî'nin durumu da bundan pek farklı değildir. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da onun biri Segâh diğeri de Nevâ makamında iki murabba' bestesinin güftesini verir. Bunun yanı sıra, Es'ad Efendi'nin fasıl eserleri dışında dinî eserler de yaptığını söylediği az sayıda besteciden biridir Ali Şîrügânî. Hakkında şöyle yazar Es'ad Efendi:

> "*... yüze karîb murabba'ât ve altı yüzden mütecaviz savt ve tesbih ve ilâhiyatı dahi vardır ki her biri ber mûcib-i kavâid-i fenn-i elhân musanna' ve bî-noksan olup...*"[83]
> [... yüze yakın murabba' ve altı yüzden fazla savt, tesbih ve ilâhîleri dahi vardır ki her biri musıki ilminin kurallarının gereği olarak sanatlı ve eksiksiz olup...]

Es'ad Efendi'nin sayıları yüze yakın olduğunu yazdığı Ali Şîrügânî'ye ait bu fasıl bestelerinden beşinin güftesini "Derviş Ali" adı altında 17. yüzyıl repertuarını kayda geçiren Hâfız Post Mecmuası'nda buluyoruz. Ancak bunların hiçbirinin bestesi günümüze gelememiştir ve elimizde Derviş Ali'nin sadece birkaç dinî eserinin notası vardır. Ayrıca, 18. ve 19. yüzyıllara ait birçok güfte ve ilâhî mecmuasında Derviş Ali, Ali Dede, Şeyh Ali, Dede-i Atîk (yani "eski Dede", bu ad İsmail Dede Efendi'den ayırt etmek için ona 19. yüzyılda verilen addır) başlığıyla onun yüzlerce eserinin güftesini görürüz. Sadeddin Nüzhet Ergun bu mecmualardan bazılarını tarayarak onun tam iki yüz iki ilâhî, durak, na't ve tevşihinin güftesini tespit edip yayımlamıştır.[84]

82 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, s. 301-302.

83 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16a.

84 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 184-260.

XII. Besteciler/Usûller/Makamlar/Repertuar

Atrabü'l-Âsâr bir güfte mecmuası veya bir örnek eserler antolojisi değildir. İcracıların kullanımına sunulmuş bir metin koleksiyonu veya repertuara ulaşmaya yarayan bir akıl defteri olmadığı için de müziğin doğrudan doğruya kendisiyle veya repertuarla ilgili olarak içerdiği bilgiler tezkirenin öncelikli amaçları arasında yer almaz. Tezkireyi inceleyenin elde ettiği yan ürünlerdir bunlar. Ne var ki, o dönemden bugüne gelebilen somut ve güvenilir yazılı malzemenin azlığı göz önüne alındığında kısaca da olsa *Atrabü'l-Âsâr*'da söz konusu edilen musıki eserlerinin ayrıntı ve dökümlerini gözden geçirmek yararlı olacaktır. Bunu yaparken 17. yüzyılın diğer önemli repertuar kaynaklarını da (Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Hâfız Post Mecmuası) karşılaştırma amacıyla göz önünde tutmak gerekiyor.

Es'ad Efendi verdiği biyografik bilgilerin arasında söz konusu kişinin musıki eserlerinden iki ayrı bağlamda ve iki farklı şekilde söz eder. Önce biyografinin metni içerisinde kişi hakkında "şu kadar eseri vardır" mealinde bir bilgi verir, birçok kez de bu eserlerin ne türden (yani kâr mı, murabba' mı, nakış mı, semâî mi, vs.) olduklarını belirtir. Ancak bu bilgiyi her besteci için vermez. Diğer yandan da *Atrabü'l-Âsâr*'daki her bestecinin bir ya da iki eserinin güftesinden, söz konusu eserin makam ve usûlünü de açıkça belirterek, birer mısra veya birer beyitlik bir numune sunar. Bu bilgiyi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin hepsi için verir. Bunun bir tek istisnası bile yoktur. Bu iki bilgiyi ayrı ayrı değerlendirmek gerekiyor.

İlk türdeki bilgiyi (yani madde başı olan bestecinin kaç tane ve hangi formlarda eserler bestelediği bilgisini) doksan yedi bestecinin hepsi için belirtmez Es'ad Efendi. Aksine, bu türlerin belirtildiği besteciler azınlıktadır. Çoğu besteciler için "şu kadar eseri vardır" ya da rakam belirtmeksizin "bir miktar neş'e veren/güzel/takdir edilen vb. eseri vardır" mealinde ifadelerle

yetinir. Somut olarak ne türden eserler bestelediğini belirttiği besteci sayısı sadece otuzdur. Es'ad Efendi bu belirtmeyi genellikle standart ifadelerle yapar. Koca Osman Çelebi hakkında şöyle yazar örneğin: "*Murabba'at ve kâr ve nakış ve şarkısı iki yüzden mütecaviz olup...*"[1] Ne var ki, Es'ad Efendi hiçbir durumda ilgili bestecinin her formdan kaçar eser bestelediğini belirtmez ve o bestecinin eserlerinin takribî bir toplamın dışında başka rakam vermez. Bu eser formu sıralamasını da muhtemelen sadece ilgili bestecinin bestecilikteki yeteneklerini teyit etmek ve eser yelpazesinin genişliğini vurgulamak için yapar.

Bu otuz besteci hangi formda eserler bestelemişlerdir Es'ad Efendi'ye göre? Önce fasıl musıkisi formlarına bakalım. Bir kere bunların hepsi, yani otuz bestecinin otuzunun da murabba' bestelediklerini görüyoruz. Fasıl musıkisinin o dönemde en revaçta formunun da bu olduğu anlaşılıyor. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla 18. yüzyıl başlarının sözlü eserler repertuarının iyi bir temsilcisi olan Hâfız Post Mecmuası'nda da durum bundan pek farklı değildir. Bu çok önemli mecmuada güftesi verilen murabba' bestelerin sayısı tüm diğer eser türlerinin toplamından fazladır.[2] Diğer bir deyişle, Hâfız Post Mecmuası'nın içerdiği dokuz yüz kadar eserin yarısından fazlası murabba' bestedir. Bu açıdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğiyle Hâfız Post Mecmuası'nın hacim olarak çok daha kuşatıcı olan kapsamı arasında, hiç değilse eser formları açısından ve çok kabaca da olsa bir mutabakat bulunduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, murabba' bestelerin oranı Hâfız Post Mecmuasının bizzat Hâfız Post tarafından kaleme alınmış olan ilk bölümünde daha düşük (yüzde elli iki kadar), ölümünden sonra başkası tarafından yapılan ilavelerde ise daha yüksektir (yüzde altmışın üzerinde).[3]

Es'ad Efendi'nin murabba', Kantemiroğlu'nun ise sadece "beste" dediği eser türü 17., 18. ve 19. yüzyıllarda olduğu gibi bugün de vardır ve icra edilmeye devam etmektedir. Her ne kadar içerdiği ögeler zaman içinde değişmiş de olsa, esas itibariyle bir eser süiti niteliği taşıyan faslın temel unsurlarından biri olmaya devam ediyor murabba' besteler. Es'ad Efendi'nin bestelediklerı eserlerin türlerini saydığı bu otuz besteciden (murabba' besteler bir

1 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

2 Hâfız Post, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Ktp., [Revan 1724]; Bu mecmuanın içeriğinin ayrıntılı analizi ve içerdiği eserlerin formlara, makamlara ve usûllere göre dökümleri hakkında bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 147-205. Hâfız Post Mecmuası'ndaki Türkçe güftelerin Latin harflerine transkripsiyonu, listelenmesi ve tasnifi Nilgün Doğrusöz tarafından yapılmıştır. Bkz. Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Gütteler)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993.

3 Owen Wright, S*ongs Without Words*, s. 158. Mecmua'nın Hâfız Post'un elinden çıktığı şekline bilâhare yapılan ilavelerin çoğunun Itrî'nin elinden çıkmış olduğu öne sürülmüştür.

yana bırakılırsa) ayrıca yirmi biri şarkı formunda eserde bestelemiştir, on yedisi nakış, üç tanesi kâr, üç tanesi de semâîler bestelemiştir. Bu eser formlarının tümünün o dönemde yerleşik ve kabul görmüş formlar olduklarının Kantemiroğlu'nun verdiği tanımlardan anlıyoruz.[4]

Bunun dışında Es'ad Efendi bu otuz besteci arasından beş kişinin de dinsel nitelikte eserler bestelediğini söyler. Bu kişiler şunlardır: Derviş Ali Şîrügânî, Odabaşızâde Mehmed Efendi, Osman Çelebi, Şîve Ahmed Çelebi ve Kazzaz Hasan Çelebi. Bunların dördünün ilâhî, ikisinin savt, ikisinin de tesbih formunda eser verdiğini ifade eder. Ancak, Es'ad Efendi dinî musıki eserleri de bestelediğini söylediği bu birkaç bestecinin dinî eserlerinden bir tek güfte örneği dahi vermez. Bu durum da yukarıda altını çizdiğimiz ve Es'ad Efendi'nin temel seçimi olduğunu saptadığımız bir fasıl musıkisi bestecileri tezkiresi oluşturma esas amacı ile uyumludur elbette.

İkinci tür repertuar bilgisi sayesinde ise (yani her bestecinin bir ya da iki eserinin güftesinden verilen örnekleri kullanarak) Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da örnek olarak ön plana çıkarmayı seçtiği eserleri form, makam ve usûl açılarından tasnif edebiliriz. *Atrabü'l-Âsâr*'da güftelerinden bir örnek verilen 165 müzik eserinin beste formu açısından dağılımı şöyledir: 153 tane murabba', 9 nakış, 2 kâr, 1 semâî. Burada da bir fasıl formu olarak murabba' bestenin egemenliği açıktır.

Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, *Atrabü'l-Âsâr*'daki toplam doksan yedi bestecinin yirmi birinin şarkı da bestelemiş olduğunu açıkça belirtmesine rağmen Es'ad Efendi bu bestecilere ait bir tek şarkı güftesi örneği bile vermez. 18. yüzyıl başlarında şarkının kâr, beste, nakış, semâî vs. gibi eserlere göre daha "hafif" bir tür olarak görülmesi ve Es'ad Efendi'nin tezkiresinde sadece daha "ağır" ve "ciddi" eserlerden örnekler vermek istemesinin bunun nedenlerinden biri olduğunu düşünebiliriz.[5] Buna çok benzeyen bir yaklaşımı Kantemiroğlu Edvârı'nda da görmek mümkün. Kantemiroğlu taksim, kâr, nakış, beste, semâî gibi temel fasıl formlarının ve bunların türlerinin ayrıntılı bir tarifini verdiği gibi, şarkı formunu da edvârının aynı bölümünde açıkça tanımlar.[6] Ancak, iş bir musıki faslının fiilen nasıl icra edileceği meselesine gelince Kantemiroğlu fasıl içinde çalınacak eser türlerini şu şekilde sıralar: Taksim, peşrev, beste, nakış, kâr, semâî, saz semâîsi, son taksim. Kantemiroğlu'nun tarif ettiği fasıl dizisinde şarkının yeri yoktur.

Atrabü'l-Âsâr'da güftelerinden birer örnek verilen bu 165 eser 18. yüzyıl başının fasıl musıkisi repertuarının nispeten küçük bir kısmını teşkil ediyor

4 Bu eser formlarının o dönem için tanımlarını Kantemiroğlu veriyor. Bkz. Demetrius Cantemir, *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 97-103.

5 Benzer bir görüşü Walter Feldman dile getirir. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 281.

6 *Aynı eser*, s. 103

olmalıydı. Hâfız Post Mecmuası'nda 950'den fazla eserin güftesinin bulunduğunu hatırlayalım. Ayrıca, bizzat Es'ad Efendi Buhurîzâde Itrî, Receb Çelebi ya da Hâfız Post gibi bestecilerin eserlerinin sayısının "bini" bulduğunu, Yahya Nazîm'in veya Küçük İmam'ın da "beş yüz" eser besteledikleri yazar. Bu rakamlarda çok büyük bir ihtimalle önemli bir abartı payı vardır. Dolayısıyla bunları dönem repertuar sayımı yapmak için kullanmak yanıltıcı olur. Ancak her şeye rağmen bu şişirilmiş rakamlar birer kesin "opus" dökümü olarak kabul edilemezler. Bu rakamları dönemin fasıl musıkisi repertuarının aslında Es'ad Efendi'nin verdiği bu güfte numunelerinin toplamından (165) epey daha geniş olduğuna dair birer anlamlı işaret olarak kabul etmek gerekir.

O takdirde de sorulması gereken *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin dönemin repertuarının sadık temsilcileri olarak telakki edilip edilemeyecekleri sorusudur. Acaba Es'ad Efendi güftelerinden birer numune verdiği bu 165 fasıl musıkisi eserini neye göre seçmiştir? Kişisel zevkleri, tercihleri veya önyargıları burada bir filtre rolü oynamış mıdır? Yoksa tesadüfen kulağına ve bilgisine ulaşmış eserler midir bunlar? İstanbul'da en çok tanınanlar, en çok okunup çalınanlar örnek olarak verdiği bu eserler miydi? Es'ad Efendi'nin gerek besteci tercihleri, gerekse makam, usûl veya beste formu konularındaki kişisel öncelik ve eğilimleri *Atrabü'l-Âsâr*'ı döneminin müzikal gerçeklerini yansıtan bir derleme olmaktan çıkaracak denli aykırı olmuş olabilir miydi? Yoksa kendisi de bizzat müzisyen ve besteci olan Es'ad Efendi toplam repertuarın ancak bir bölümüne mi muhatap olabilmiştir? Durum öyle ise, acaba hangi bölümüne?

Atrabü'l-Âsâr'ın dönemin müziğini ve repertuarını temsil kabiliyetiyle ilgili bütün bu kuşkuları kesin ve ikna edici bir biçimde tamamen ortadan kaldırmak mümkün olmayabilir. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin derlediklerini dönemin daha kapsayıcı birkaç müzikal "veri tabanı" ile karşılaştırarak bu konuda bir fikir edinmek mümkün. *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 adetlik bu müzik eserleri grubunu çeşitli nitelikleri açısından Hâfız Post Mecmuası'nın ve Kantemiroğlu Edvârı'nın içerikleriyle karşılaştırmaya çalışabiliriz.

Önce tezkirenin nomenklatura'sını gözden geçirerek *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsamındaki bestecileri Hâfız Post Mecmuası'ndaki isimlerle karşılaştıralım. Hâfız Post Mecmuası esas itibariyle 17. yüzyılın ikinci yarısının sözlü eserler repertuarını yansıtır. Ne var ki, Mecmua'nın ilk haline 1694 yılında ölmüş olan Hâfız Post'unkinden farklı bir el yazısıyla –belki de bir talebesi tarafından, bazı iddialara göre Itrî tarafından– bilâhare çok sayıda[7] ilaveler yapılmış olduğuna bakılırsa içerdiği repertuarın kronolo-

7 Bu ilaveler mecmuadaki toplam eser sayısının üçte biri kadardır. Bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words*, s. 158.

jik kapsamını 18. yüzyılın ilk yıllarına dek uzatmak mümkündür. Dolayısıyla, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, geriye doğru 17. yüzyıl başlarına dek uzanan *Atrabü'l-Âsâr*'ın kronolojik kapsamıyla önemli ölçüde örtüşme mevcuttur.

Ancak, karşılaştırmayı yaparken Hâfız Post Mecmuası'nın hareket noktasını fiilen icra edilmekte olan eserlerin oluşturduğunu, *Atrabü'l-Âsâr*'ın ağırlık merkezinin ise eserlerinin bilgisinin yanı sıra ve çok kabaca da olsa yaşam hikâyesine ulaşılabilen bestecilerin bizzat kendileri olduğunu unutmamak gerek. Güfte mecmuası her şeyden evvel pratik ve uygulamaya yönelik bir araçtır. Onu bizzat icracı eseri hatırlayıp okumak için kullanır. Kapsamı ise sadece onu kaleme alan besteci/icracının şahsî repertuarını gösterir. Ayrıca bu mecmualar birer sonlu derleme de değildir. Güfte mecmuası bilâhare bir talebeye aktarılabilir, sonraki sahibi veya sahipleri de ona kendilerine göre ilaveler yapabilirler. Hâfız Post Mecmuası'nda gördüğümüz de budur. *Atrabü'l-Âsâr* ise bir tezkiredir. Tamamen farklı bir türe mensuptur. Sadece müzisyenlere hitap etmez, müzik icrasına yönelik pratik herhangi bir fonksiyonu da yoktur. Tıpkı şuarâ tezkireleri gibi İstanbul'un okumuş yazmış kesimine içinde bulundukları kültürel ortamın bir bölümünü tanıtmayı amaçlar.

Yukarıda Tablo 1'de *Atrabü'l-Âsâr*'daki bestecilerin ünlendikleri padişah dönemine göre kronolojik dağılımları gösterilmiştir. Tablodaki doksan beş bestecinin altmış sekizi Hâfız Post'un ünlendiği IV. Mehmed döneminde veya onun öncesinde yaşamış bestecilerdir. Bu altmış sekiz bestecinin kırk sekizinin eserlerinden güfte örneklerini Hâfız Post Mecmuası'nda bulabiliyoruz. Besteciler düzeyinde kayda değer ölçüde örtüşme olduğu görülüyor. Keza, *Atrabü'l-Âsâr* ile Hâfız Post Mecmuası arasındaki bu besteci örtüşmesine tersten de bakabiliriz. Hâfız Post Mecmuası'nda adları zikredilen altmış dört besteci vardır. Bunların kırk beşini *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak bulabiliyoruz. Böyle bakınca da anlamlı bir örtüşme olduğu görülüyor. Kaldı ki, Hâfız Post Mecmuası'nda bulunup da *Atrabü'l-Âsâr*'da bulunmayan on dokuz besteci ismi arasında Es'ad Efendi'nin tezkiresine bilinçli olarak almamayı seçtiği Abdülkadir Merâgî ve onun hem talebesi hem de kölesi olduğu rivayet edilen Gulâm Şâdi gibi isimler vardır. Ayrıca, aidiyeti belirsiz "İmam", "Hâfız" ve "Zâkir" gibi muğlâk besteci adları ve "Acemler" ve "Bağdatlılar" şeklindeki anonim adlar da yer alıyor bu on dokuz kişi arasında. Bu açıdan bakıldığında da *Atrabü'l-Âsâr*'la Hâfız Post Mecmuası arasında azımsanmayacak ölçüde bir örtüşme bulunduğunu görmüş bulunuyoruz.

Ayrıca, Hâfız Post'un gözünden kaçıp Es'ad Efendi'nin yakaladığı veya onun ihmal edip diğerinin derlemesine dahil ettiği önemli bir

besteci bulunmadığı anlaşılıyor. Buna paralel olarak, Es'ad Efendi'nin önem vermiş olduğu 17. yüzyıl bestecilerinin de, aynı şekilde, Hâfız Post Mecmuası'nda da çok sayıda güfteyle temsil edildiklerini görüyoruz. Bu mecmuada Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da ön planda tuttuğu bestecilerden Itrî'nin tam seksen bir Taşçızâde Receb Çelebi'nin seksen yedi, Küçük İmam Mehmed Efendi'nin otuz dört, Nâlçe Mehmed Efendi'nin otuz, A'mâ Kadri'nin yirmi dört, Koca Osman Efendi'nin on dört, Baba Nevâyî'nin on üç, Yahya Nazîm'in on iki adını Fakir, Hakîr veya Hakîr Hâfız şeklinde yazan bizzat mecmuanın derleyicisi Hâfız Post lakaplı İmamzâde Mehmed Efendi'nin de tam yüz yirmi bir eserinin güftesi bulunuyor.

Bu saydıklarımızın dışında Hâfız Post Mecmuası'na ondan daha fazla sayıda eserinin güftesi dahil edilmiş bulunan başka hiçbir 17. yüzyıl bestecisi yoktur. Bu vesileyle Es'ad Efendi'nin Receb Çelebi, Itrî veya Hâfız Post'un eserlerinin sayısı konusunda *Atrabü'l-Âsâr*'da verdiği beş yüz ya da bin gibi rakamların ne kadar büyük bir abartma payı içerdikleri de görülüyor.

Dolayısıyla bu iki derleyicinin sadece hangi bestecileri kapsamak gerektiği konusunda değil, dönemin önde gelen ve eserleri en iyi tanınan bestecilerinin kimler oldukları konusunda da aşağı yukarı hemfikir oldukları anlaşılıyor. Hâfız Post'un ve Es'ad Efendi'nin önemli besteciler listesindeki örtüşmeye istisna olarak görülebilecek tek kişi Hâfız Post'un nispeten çok sayıda eserinin güftesini kayda geçtiği fakat Es'ad Efendi'nin pek önem vermediği Baba Nevâyî'dir. Sonuç itibariyle Es'ad Efendi'nin tezkiresini oluştururken yaptığı seçkinin –hiç değilse seçilen isimler ve besteciler açısından– döneminin musıki dünyasına uygunluğu ve *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir önemli besteciyi ihmal etmediği dönemin bir diğer önemli kaynağı olan Hâfız Post Mecmuası tarafından teyit edilmiş oluyor. Bu sayede ve hiç olmazsa musıki eserleri besteleyip icra edenler göz önüne alındığında *Atrabü'l-Âsâr*'ın dönemin İstanbul'unun musıki dünyasının iyi ve sadık bir enstantanesi olduğuna dair elde önemli bir ipucu olduğunu söyleyebiliyoruz.

Bestecilerin kendilerine değil de *Atrabü'l-Âsâr*'da güfteleri zikredilen eserlerine baktığımızda ise biraz dağınık ve bulanık bir manzarayla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Her şeyden evvel *Atrabü'l-Âsâr*'da gördüğümüz repertuarın Hâfız Post'un derlediklerinden biraz daha geç bir dönemin (20 yıl?, 30 yıl?) repertuarı olduğunu hatırdan uzak tutmamak gerek. Ayrıca, *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alan ve Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan III. Ahmed dönemi bestecilerinin eserlerini Hâfız Post Mecmuası'nda bulmayı da bekleyemeyiz. Yukarıda Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı doksan yedi bestecinin kırk sekizinin adını Hâfız

Post Mecmuası'nda bulabildiğimizi gördük. Ne var ki, besteciler aynı olsa da aynı bestecinin Hâfız Post Mecmuası'na giren güfteleriyle Es'ad Efendi'nin verdiği biyografiye ekleyerek örnek olarak sunduğu güfteler birbirinin aynı olmayabiliyor.

Netice itibariyle, *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 eser güftesinden, daha doğrusu bunlar arasında bestecisinin kronolojisi itibariyle Hâfız Post'un yaşadığı dönemin repertuarına denk gelen aşağı yukarı yüz kadarından sadece kırk dokuzu Hâfız Post Mecmuası'nda aynen teşhis edilebiliyor.[8] Ne var ki, iki derlemede de teşhis edilebilen bu kırk dokuz güfte için dahi ortaya çıkan resim pek net sayılmaz. Çünkü iki derlemede de mevcut olan bu kırk dokuz eserin on yedisinin ya Hâfız Post tarafından bestecisi belirtilmemiştir ya da aynı eser Hâfız Post tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'dakinden farklı bir besteciye atfedilmiştir. Sadece geri kalan otuz ikisinin *Atrabü'l-Âsâr*'daki ve Hâfız Post Mecmuası'ndaki künye ve tanımları birbirinin tıpatıp aynıdır.

Durumu açıklığa kavuşturacak ve bestecisi kesinleşmemiş bu on yedi eserin gerçek aidiyetini teyit etmeye yarayacak sağlam ve güvenilir ikinci bir biyografik kaynak ya da aynı kapsamda bir diğer güfte derlemesi elimizde yoktur. Eserlerin müzikal gerçekliğinin değilse bile hiç olmazsa künyelerinin (yani eserin formuna, makamına, usûlüne, bestecisine, varsa güfte yazarına dair bilgilerin) devamlılığını ve sonraki kuşağa intikalini sağlayan güfte mecmualarının kullanımının, bildiğimiz kadarıyla, henüz tam olarak yaygınlaşmadığı bir dönemden, yani 17. yüzyıl sonlarıyla 18. yüzyıl başlarından söz ediyoruz. Gerçekten de Hâfız Post Mecmuası Osmanlı/Türk musıki geleneğine ait, aşağı yukarı kesin bir şekilde tarihlendirilebilmiş ve bugüne ulaşabilmiş en eski güfte mecmuasıdır.[9] Zaten 17. yüzyıla ait başka güfte mecmuası bulunup bulunmadığı da kuşkuludur. Ali Ufkî'nin 17. yüzyıl ortalarına ait olan yazma eserlerinin içinde serpiştirilmiş halde çeşitli güfteler bulunuyor elbette. Ama Ali Ufkî'nin eserlerinden hiçbiri bir güfte mecmuası değildir.[10] Günümüze ulaşmış güfte mecmuaları arasında kronolojik olarak Hâfız Post'unkini hemen izleyenler ise ondan otuz ya da kırk yıl sonrasına, 1730'lu yıllara aittir. Yani

8 Bkz. Recep Uslu, "Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı", *Musıkişinas*, Sayı 10, 2008, s. 192-233.

9 Osmanlı öncesi döneme ait birkaç güfte mecmuasının incelemesi için bkz. Owen Wright, *Songs Without Words - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992.

10 Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua- Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

18. yüzyılın başlarında her türlü yazılı hatırlama aracının çok nadir olduğu bir musıki ortamı söz konusuydu.

Sözlü intikalin egemen olduğu bu ortamda aşağı yukarı bir müzisyen kuşağı içinde (yani Hâfız Post Mecmuası'nın son yazımıyla *Atrabü'l-Âsâr*'ın kaleme alınması arasında geçen yirmi ya da otuz yıllık süre zarfında) repertuarın kuşaktan kuşağa sadece sözlü olarak intikal etmesi çok şey değiştirmiştir. İki derlemede de mevcut olduğu teşhis edilen kırk dokuz eserin on yedisinin künyesi artık farlıdır. Burada gerek tekil eserlerin temel kimliğinin gerekse mevcut repertuarın bileşiminin ne büyük bir hızla değişebildiğini gözlemliyoruz. İki derlemedeki eserleri denkleştirme girişimlerimizden çıkan esas sonuç budur. Bu duruma hayıflanmaktan başka yapacak pek bir şey de yok şimdilik.

Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın döneminin müzik repertuarını ve icralarını temsil edip etmediğine karar vermeye yardımcı başka ciddi kanıtlar da vardır. *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 güfte örneğinin form açısından Hâfız Post Mecmuası'yla anlamlı bir uygunluk içinde bulunduğunu, murabba' bestelerin iki derlemede de çoğunlukta olduğunu ve sayıca diğer eserlerin (kâr, nakış, semâî vs.) toplamından daha fazla olduğunu görmüştük.

Kullanılan makam ve usûllerin dökümü de bu genel uygunluğu teyit edici niteliktedir. Önce makam dağılımına bakalım. *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin verdiği 165 güfte örneğinin alındığı eserlerin 31 ayrı makamda olduklarını görürüz. En sık kullanılmış makam Hüseynî makamıdır (*Atrabü'l-Âsâr*'da 26 örnek eser). Onu 16 eserden güfte örnekleriyle Nevâ makamı izler. Ardından da 10'ar eserle Segâh ve Aşirân makamları geliyor. Ancak, burada her makamdaki eser sayılarını vermeye devam etmek yerine *Atrabü'l-Âsâr*'dan çok daha fazla sayıda eser içeren Hâfız Post Mecmuası ve Kantemiroğlu Edvârı'yla karşılaştırma yapabilmek için her makamın kullanım sıklığına ve oranına bakmak daha doğru olacaktır. 17. ve 18. yüzyıllarda makamların kullanım sıklığının vokal ve enstrümantal repertuarlarda farklı olabileceğini varsaymak için herhangi bir neden yoktur.

Aşağıdaki tabloda Hâfız Post Mecmuası'nda, Kantemiroğlu Edvârı'nda[11] ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin makamlarını en kalabalık gruptan başlayarak yüzde olarak sıraladık.

11 Hâfız Post Mecmuası ve Kantemiroğlu Edvârındaki eserlerin makamlara göre yüzde dağılımları için bkz. Owen Wright, *Songs Without Words*, 1992, s. 195; Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 1996, s. 234-236.

Hâfız Post		Kantemiroğlu		*Atrabü'l-Âsâr*	
Makam	**Eser (%)**	**Makam**	**Eser (%)**	**Makam**	**Eser (%)**
Hüseynî	14,2	Hüseynî	14,8	Hüseynî	15,5
Acem	6,7	Nevâ	9,4	Nevâ	9,6
Sabâ	6,4	Rast	7,7	Segâh	6,0
Nevâ	6,3	Irak	7,7	Aşirân	6,0
Irak	6,1	Acem	6,25	Bayatî	5,1
Bayatî	5,8	Segâh	6,25	Sabâ	4,8
Rehavî	5,6	Sabâ	3,7	Acem	4,8
Segâh	5,6	Bayatî	3,7	Irak	4,8
Eviç	5,2	Pençgâh	3,1	Eviç	4,2
Uşşâk	4,3	Muhayyer	3,1	Uşşâk	4,2
Muhayyer	4,1	Eviç	2,6	Hicaz/ Uzzâl	4,2
Rast	1,8			Muhayyer	3,6
				Rast/ Rehavî	2,4

Tablo 6 Hâfız Post Mecmuası, Kantemiroğlu Edvârı ve *Atrabü'l-Âsâr*'da en sık rastlanan makamların toplam repertuar içindeki yüzde dağılımı.

Atrabü'l-Âsâr'da Es'ad Efendi toplam olarak otuz bir ayrı makamdan güfte örnekleri veriyor. Hâfız Post Mecmuası'ndaki güfteler otuz ayrı makam başlığı altında toplanmışlardır. Kantemiroğlu Edvârı'nda ise kırk altı ayrı makamda saz eserleri bulunuyor.[12] Dolayısıyla, ilk bakışta *Atrabü'l-Âsâr*'daki makam yelpazesinin diğer iki derlemeden daha dar veya kısıtlı olduğunu söylemek mümkün değil.

Eserlerin makamlara dağılımında da bu üç derlemede geniş çaplı bir mutabakat bulunduğunu görüyoruz. Hüseynî makamı üçünde de ilk sırada geliyor ve sıralamadaki ilk on makam içerisinde üç derlemenin üçünde de bulunan makamlar çoğunluktadır. Gerçi makamların kullanım yoğunluğunun sıralaması üç derlemede epey farklıdır. Ancak, derlemelerin üçünde de en sık kullanılan ilk on içinde yer alan sekiz makamdaki eserlerin (Hüseynî, Nevâ, Bayatî, Acem, Segâh,

12 Bu sayıya sadece saz eserinin künyesinde yer alan makam adları katılmıştır. Kantemir'in verdiği "Külliyat" peşrevlerinin bir bölümünün başlığında verilen Hüseynî-Bûselik, Şiraz, Isfahan-Irak, Muhalif-Irak vs. gibi makam ve terkip adları dahil edilmemiştir.

Irak, Eviç ve Sabâ makamları) toplamdaki payları birbirlerine çok yakındır. Bu sekiz makamdaki eserler Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerin yüzde 56,3'ünü, Kantemiroğlu Edvârı'ndakilerin yüzde 54,3'ünü, *Atrabü'l-Âsâr*'dakilerin de yüzde 54,4'ünü oluşturuyor. Bu sekiz önemli makamın kullanım yoğunluğu üç derlemede de birbirine çok benziyor. Bunlara Rast (ve Kantemir'in ona eşdeğer tuttuğu) Rehavî makamlarındaki eserleri de ekleyince bu oranlar daha da yükselir.

Bu noktada *Atrabü'l-Âsâr*'da Hâfız Post Mecmuası'nda veya Kantemiroğlu Edvârı'nda hiçbir örneğine rastlanan bir makamdan eser bulunup bulunmadığı sorusu akla gelebilir. Aksini de düşünecek olursak, bu iki derlemede de *Atrabü'l-Âsâr*'ın hiç örnek vermediği makam var mıdır? Varsa bunların göreli ağırlığı veya önemi nedir? Gerçi böyle birkaç örnek yok değildir. Hâfız Post'ta eserlerle örneklenen Kûçek ve Pençgâh makamlarından *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç örnek yoktur. Buna karşılık Es'ad Efendi'nin örneklendirdiği Hüzzam, Nühüft, Isfahan ve Rûy-ı Irak makamlarına Hâfız Post Mecmuasında rastlayamayız. Bu sonuncu makamdan örnek Kantemiroğlu Edvârı'nda da yoktur. Buna karşılık Kantemiroğlu'ndan örneklerini gördüğümüz Dügâh, Mâye, Selmek, Sipihr, Şurî, Sultânî Irak, Uşşâk Aşirânı, Zirefkend gibi makam adlarına ne Hâfız Post'ta ne de *Atrabü'l-Âsâr*'da rastlanıyor. Ne var ki, adları geçen bu nispeten nadir kullanıldığı anlaşılan makamlardan derlemelerin her birinde topu topu ya bir ya da iki eser vardır ve repertuarın ana gövdesini değil, ancak marjinal bir bölümünü oluştururlar.

Buradaki maksadımız 17. ve 18. yüzyıllarda makam yelpazesinin değişimlerini izlemek değil, esas itibariyle *Atrabü'l-Âsâr*'la diğer iki derleme arasındaki örtüşmenin boyutlarını saptamaya çalışmak oldu. Ne var ki, burada da Osmanlı/Türk musıki geleneğini daha önceki İslâm/Ortadoğu musıki geleneklerinden sistemik olarak ayırt eden bir diğer ipucuna rastlıyoruz. Es'ad Efendi Muhayyer-Bûselik makamından iki, Nevrûz-ı Acem'den bir, Rûy-ı Irak makamından da bir eserin güftesinden örnekler veriyor. Ve bunların üçünü de hiç tereddüt etmeden makam olarak adlandırıyor. Oysa bunlar açıkça birer ana makam değil, birden fazla makamın mezcedilmesinden doğan birer terkiptirler. Yani, daha önceki teorik kurgularda görülen makam/şube/âvâze/terkip ayırımlarını hiç düşünmeksizin ve birçoklarınca terkip olarak tasnif edilebilecek bir makamsal kurguyu Hüseynî ya da Acem gibi, Nevâ ya da Segâh gibi ana makamlarla aynı kategoride tasnif etmiş oluyor. Es'ad Efendi'nin musıki nazariyatıyla fazla ilgilenmediğine daha önce değinmiştik. Ancak bu isimlendirme, İstanbul'un musıki dünyasında eser bestelenir ve adlandırılırken bestecilerin teorisyenler tarafından kurgulanan makamsal yapı tasniflerine hiç rağbet etmediklerine işaret ediyor olabilir.[13]

13 Gerek 17. yüzyılda bir bütün olarak makam sisteminin evrimi ve Osmanlı'ya özgü bir makam yelpazesinin oluşumu, gerekse Kantemiroğlu Edvârı'ndaki eserlerden hareketle repertuardaki makamların kullanımındaki yapı ve seyir analizleri için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 27-389.

Netice itibariyle Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da biyografilerini verdiği bestecilerin eserlerine örnek olarak sunduğu seçkinin makam kullanımları kıstası açısından dönemin genel repertuarının makam yelpazesinden kayda değer ölçüde ayrılmadığını söylemek durumundayız. Es'ad Efendi'nin çok da aykırı seçimler yapmadığı, örneklediği müzik eserleri yelpazesini, eğer var idiyse bile, kişisel zevk ve tercihlerine kurban etmediği görülüyor.

Es'ad Efendi'nin örnek olarak verdiği eserlerin makamlarına değil de usûllerine bakarsak ulaştığımız sonuç değişmiyor. Ancak, usûl dökümlerini yaparken *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin usûllerini Kantemiroğlu'nun yazdığı peşrev ve saz semâîleriyle değil, sadece Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerin usûlleriyle karşılaştırmak gerekiyor. Çünkü Owen Wright'ın da gösterdiği gibi,[14] peşrev ve saz semâîlerinde kullanılmış usûller ile sözlü eserlerdekiler arasında epey önemli farklar vardır.

Kantemiroğlu Edvârı'ndaki saz eserlerinin dörtte birinin usûlü Düyek'tir örneğin. Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ündeki peşrevlerde ise bu usûlün payı yüzde otuzu geçer. Oysa Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerde bu usûlün payı sadece yüzde 2,2'dir. *Atrabü'l-Âsâr*'da Düyek usûlünün payı daha da düşüktür: Güfte örneği verilen toplam 165 eserden sadece bir tanesi bu usûlle ölçülmüştür. Keza, Kantemiroğlu Edvârı'ndaki ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki on saz eserinden birinin usûlü Devr-i kebîr'dir. Bu usûlün Hâfız Post Mecmuası'ndaki göreli ağırlığı ise sadece yüzde 2,8'dir. Demek oluyor ki o dönemde Düyek ve Devr-i kebîr gibi önemli usûller öncelikle saz eserlerinde, peşrevlerde kullanılıyorlardı, sözlü eserlerde değil. Evfer usûlü için ise durum bunun tam tersidir. Kantemiroğlu Edvârı'nda bu usûle rastlanmaz. Yani 17. yüzyıl repertuarında bu usûlle tartılmış saz eseri yoktur diyebiliriz. Keza *Mecmua-yı Saz u Söz*'de de Ali Ufkî Evfer usûlüyle ölçülmüş bir tek peşrevin bile notasını yazmamıştır. Oysa Hâfız Post ve Es'ad Efendi'nin sözlü eser derlemelerinde Evfer sayıca ve oran olarak en önde gelen usûl kalıplarından biridir. Demek ki usûl kullanımı açısından sözlü ve enstrümantal repertuar arasında belirgin bir farklılık ve/veya uzmanlaşmanın varlığından söz edilebilir. Dolayısıyla burada usûller kıstas olarak ele alındığında Kantemir'i bir yana bırakıp sadece iki sözlü eser derlemesini birbirleriyle karşılaştırmak daha doğru olacaktır.

Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerde toplam olarak 26 usûl kullanıldığı belirtiliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerde ise bunların sayısı 23'tür. Aşağıdaki tabloda Hâfız Post Mecmuası'nda ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin usûllerini en kalabalık gruptan başlayarak yüzde olarak sıraladık.

14 Bkz. Owen Wright, S*ongs Without Words*, s. 195.

Hâfız Post Mecmuası		*Atrabü'l-Âsâr*	
Usûl	**Eser (%)**	**Usûl**	**Eser (%)**
Semâî	29,5	Evfer	12,5
Çenber	9,6	Çenber	11,3
Sakîl	9,5	Semâî	9,0
Evfer	9,3	Devr-i Revân	9,0
Devr-i Revân	7,9	Hafif	8,4
Muhammes	5,6	Zencîr	8,4
Hafîf	3,4	Sakîl	6,6
Devr-i kebîr	2,8	Muhammes	5,4
Türkî darb	2,4	Nim devir	5,4
Düyek	2,2	Devr-i kebîr	4,8
		Darb-ı fetih	3,6

Tablo 7 Hâfız Post Mecmuası ve *Atrabü'l-Âsâr*'da en sık rastlanan usûllerin toplam repertuar içindeki yüzde dağılımı.

Usûller gözlüğüyle bakıldığında da, tıpkı daha önce makamlarda olduğu gibi, iki derleme arasında geniş çaplı bir uyum ve anlamlı bir örtüşme bulunduğu görülüyor. Hâfız Post Mecmuası'nda en sık rastlanan on usûlün sekizi iki derlemede de ortaktır. Dikkati çeken husus, bir tek Hâfız Post Mecmuası'nda semâî usûlünün (ki bu başlık altında hem aksak semâî hem de yürük semâî usûlleri bulunuyor) açık farkla en büyük paya sahip olmasıdır. Bu durum da, kısmen de olsa, *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin madde başı olan bestecilerin eserlerine örnek olarak verdiği güftelerin aşağı yukarı onda dokuzunun murabba' beste olmasından ve dolayısıyla nispeten az sayıda semâî örneği verilmiş olmasından kaynaklanıyor. Hâfız Post Mecmuası'nda en sık kullanılan sekiz usûlün toplam eserler içindeki payı yüzde 77,6'dır. Aynı sekiz usûlün *Atrabü'l-Âsâr*'daki örnek eserler içindeki payı da buna çok yakındır. Oran burada yüzde 79'dur. İki usûl listesi arasında büyük bir aykırılık göze çarpmaz. Hâfız Post Mecmuası'ndaki sıralamada dokuzuncu sırada bulunan Türkî darb usûlünün *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerde sık kullanılan usûller listesinde yer almamasını ise *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin sayıca azlığıyla pekâlâ açıklamak mümkündür.

Netice itibariyle bu dökümlerden hareketle vardığımız sonuç değişmiyor. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da kendi zevkine göre seçip güftelerinden birer örnek verdiği fasıl musıkisi eserlerinin bir bütün olarak o dönemin genel repertuarının iyi ve sadık bir temsilcisi olduğunu, seçkinin büyük ölçüde aykırılık içermediğini kabul etmek durumundayız.

Bibliyografya

Yazmalar

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkîk*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nâfiz Paşa, 1242/1].

Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz*, Londra, British Library, [MS. Sloane 3114].

Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliotheque Nationale de France, Şark Yazmaları (Manuscrits Orientaux) [Turc 292].

Ali Ufkî, *Saray-ı Enderûn*, Paris, Bibliotheque Nationale de France, Manuscrits, [Nouvelles Acquisitions Françaises 4997]; diğer bir nüshası: Londra, British Library, [Harley 3409].

Cafer Ağa, *Risale-i Mimariye*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Yeni Yazmalar 339].

Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1728].

Hâfız Post, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *[Revan 1724]*.

Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, [*Y.2768]*

Hızır Ağa *Tefhimü'l-Makamât fi Tevlidi'n-Nagâmât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (Manuscrits Orientaux), *[Supplément Turc 1495]*.

Fethullah Mümin Şirvani, *Mecelle fi'l-Musıki*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [A. 3449]. Tıpkıbasımı: *Codex on Music* (yay. Eckhard Neubauer), Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt, 1986. Mümin-i Şirvani'nin Arapça edvârının Londra British Library [Or. 2361] nüshası esas alınarak Fransızcaya çevirisi için Bkz. Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, Cilt IV, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939, s. 1-255.

Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el Kırşehrî el Mevlevî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, [Supplément Turc 1424].

Kitaplar

Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.

Ayda Arel, *On Sekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975.

Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, Otto Harassowitz, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Yayın no. 435, 1982.

Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çeviren Reşit Rahmetî Arat), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, Cilt II, 1986.

Marc David Baer, *Honored by the Glory of Islam-Conversion and Conquest in Ottoman Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Cem Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.

Cem Behar, *Aşk olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Cem Behar, *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki* [Turc 292] *Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

İsmail Beliğ, *Nuhbetü'l-âsâr li zeyl-i zübdeti'l-eş'âr*, Haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.

Şevket Beysanoğlu, *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, İstanbul, Diyarbakırı Tanıtma Derneği Neşriyatı, Şehir Matbaası, 1957.

Şevket Beysanoğlu, *Kültürümüzde Diyarbakır*, Ankara, Ziya Gökalp Derneği Yayını (No. 15), 1992.

Martin van Bruinessen & Hendrik Boeschoten, *Evliyâ Çelebi in Diyarbakır*, Leiden, Brill, 1988 (Türkçe'ye çevirisi: *Evliyâ Çelebi'nin Diyarbakırı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997).

Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, London, 1734, s. 151 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 1998).

Howard Crane, *Risale-i Mimariye- An Early Seventeenth Century Otoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, Leiden, Brill, 1987.

Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

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

Sayın Dalkıran, *İbn-i Kemal ve Düşünce Tarihimiz*, İstanbul, Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1997.

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

Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası, Cilt I (1942), Cilt II (1943).

Esrar Dede, *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlevîye,* Hazırlayan: Dr. İlhan Genç, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.

Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, Cilt I-V, 1933-1953.

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

Fihris al-Mahtutat al-Turkiyyat al-'Osmaniyya (Mısır Millî Kütüphanesi, Osmanlı - Türk Yazmalar Kataloğu), Kahire, Cilt 1, 1987.

Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955.

Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musiki*, Bursa, Bursa Halkevi Neşriyatı, 1943.

Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musiki*, Ankara, CHP Halkevleri Yayımları Millî Kültür Araştırmaları: II, 1947.

Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1963.

Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963.

Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l-Müteahhirîn – "XVI. - XVIII. Asırlarda İstanbul Velîleri ve Delileri"* (Haz. Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız), İstanbul, MVT Yayıncılık, 2007.

E. İhsanoğlu, R. Şeşen, G. Gündüz ve M.S. Bekar, *Osmanlı Mûsıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, 2003.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sada- Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958.

Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Kaynak eserler Dizisi-12), 1988.

Angelika Jung, *Quellen der Traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*, Hamburg, Karl Dieter Wagner Verlag, 1989.

Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933.

Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk*, (Yay. Hazırlayan Orhan Şaik Gökyay), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1972.

Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, Simurg Yayınları, 2003.

Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973.

Mustafa Nâimâ Efendi, *Ravzatü'l-Hüseyin fi Hulâsati Ahbari'l-Hâfikeyn (Nâimâ Tarihi)*, Yayına hazırlayan Mehmet İpşirli, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.

Gülru Necipoğlu, *On Beş ve On Altıncı Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir - Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999.

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

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

Haydar Sanal, *Mehter Musikisi – Bestekâr Mehterler, Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America* München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B X), 1979.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B XA), 2003.

Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Tarih-i âl-i Osman- Solakzâde Tarihi* (Haz. Dr. Vahid Çabuk) Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi, *Mür'i't-Tevârih* (yayımlayan Münir Aktepe), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976.

Hakkı Tekin, *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr adlı eseri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1993.

Ziver Tezeren, *Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarîkatı ve Eserleri*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1984.

Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Musıki ve Semâ*, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1976.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi-XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.

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

Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Part 1: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992.

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

Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 1, Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318(1902).

Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 2, Hoca Abdülkadir-i Merâgî*, İstanbul, Feridiye Matbaası, 1318(1902).

Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1925.

Stéphane Yerassimos ve Annie Berthier, *Albertus Bobovius-Topkapı-Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in anıları- Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).

Zeynep Semâ Yüceışık, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi-Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr (Giriş Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

Madeline Zilfi, *The Politics of Piety: The Ottoman Ulema in the Post-classical Age (1600-1800)*, Minneapolis, Bibliotheca Islamica, 1988.

Makaleler

Hüseyin Sadettin Arel, "Tarihten Birkaç Satır-Şeyhislâm Esad Efendi", *Musıki Mecmuası*, Sayı 8, 1 Ekim 1948, s. 22.

Tülây Artan, "Arts and Architecture", *The Cambridge History of Turkey -Volume 3, The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 408-481.

Nihâl Atsız, "Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri", *Şarkiyat Mecmuası*, Cilt VI, 1966, s. 71-112 ve Cilt VII, 1972, s. 83-135.

Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler Dergisi*, Cilt IX (1979), Sayı 13, 1986, s. 1-380.

Cavit Baysun, "Es'ad Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 4, s. 359.

Cem Behar, "The Ottoman Musical Tradition", *The Cambridge History of Turkey, Volume 3 (The Later Ottoman Empire, 1603-1839)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 393-408.

Muhammed Nur Doğan, "Esad Efendi Ebuishakzâde", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 11, İstanbul, 1995, s. 338-340.

Walter Feldman "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The case of the third selâm", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (Eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul, 2001, s. 49-67.

Orhan Şaik Gökyay, "Risale-i Mimariye –Mimar Mehmed Ağa– Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976, s. 113-214.

Jack Goody & Ian Watt, "The Consequences of Literacy", *Comparative Studies in History and Society*, 5, 1963, s. 304-345.

Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 302-305.

Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.

Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan şairlerinin tasavvuf ve tarikat ilişkileri", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 306-309.

Scott Marcus, "The Periodization of Modern Arab Music Theory: Continuity and Change in the Definition of Maqamat", *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5, 1989, s. 33-48.

Rıfkı Melûl Meriç, "Enderûnlu şairler, hattatlar ve musıki sanatkârları tezkiresi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168.

Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in İran und angrenzenden Ländern", *Der Islam*, 1969, 45, s. 233-261.

Eckhard Neubauer, "Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources", *Zeitschrift Für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 13, 2000, s. 317-365.

Nuri Özcan, "Osmanlı Döneminde Yazılmış Yegâne Musikişinaslar Tezkiresi: Atrabülâsâr", *İlim ve Sanat dergisi*, İstanbul, Şubat 1992, Sayı 31, s. 49-52.

İsmet Parmaksızoğlu, "Esad Efendi", *Encyclopedia of Islam*, II, Leiden, 1965, s. 713.

James Stuart Robinson, "The Ottoman Biographies of Poets", *Journal of Near-Eastern Studies*, 24, sayı 1-2, 1965, s. 57-74 (Türkçe çevirisi: "Osmanlı Şair Biyografileri", Mehmet Kalpaklı (Haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.134-146.

Klaus Schwarz, "Türkische Handschriften in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz", *Turcica*, XIV, 1982, s. 257-267.

Recep Uslu, "Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı", *Musıkişinas*, Sayı 10, 2008, s. 192-233.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", Türk Tarih Kurumu, *Belleten*, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (sanatkârlar) defteri", *Türk Tarih Kurumu- Belgeler Dergisi*, Cilt XI (1981-1986), Sayı 15, 1986, s. 23-77.

Mehmed Veled (Çelebi) (İzbudak), "Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefa'il Edvâr", *Mekteb*, Sayı 1-7, 10, İstanbul, 1311.

Owen Wright, "Mais qui était 'Le Compositeur du Pechrev dans le Makam Nihavend"?', *Studii şi Cercetari de İstoria Artei - Teatru, Muzica, Cinematografie*, Editura Academiei Române, I (45), 2007, s. 3-45.

Owen Wright, "Abd al Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: Two fifteenth-century examples of notation", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. LVII, 1994, s. 475-515; Vol. LVIII, 1995, s. 17-39.

Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, XV(LXXVI), 2, 1996.

Rauf Yekta Bey "Mevlevî Ayinlerinin Tarihî Menşei", *Türk Musıkisi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri-I* içinde, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1934.

Madeline C. Zilfi, "The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth Century İstanbul", *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Oct. 1986, s. 251-269.

Dizin

A
Abdi (Derviş) 40, 149
Abdi (Na'than) 87, 104
Abdullah (Tosunzâde) 40, 97, 98, 187
Abdullah (Tavukçuzâde) 86, 87
Abdullah Ağa (Habib dedezâde) 99, 189
Abdullah Efendi (Tomtom imamı) 87, 147, 179
Abdülahad Nuri 189
Abdül'âlî 58
Abdülâziz bin Abdülkadir 58
Abdülbâki Arif Efendi 31, 32, 148
Abdülbâki Efendi (Parsazâde) 123, 183, 184
Abdülbâki Nasır Dede 66, 67, 138
Abdülkâdir Meragi 57-60, 62, 64, 66, 68, 70, 71, 76, 119, 155, 157, 198
"Acemler" 76, 80, 142, 144, 198
Adem Dede 177
Ahmet (Sultan I.) 59, 67, 138
Ahmet (Sultan III.) 10, 27, 28, 50, 89, 117, 134, 136, 138, 139, 140, 169, 173, 174, 175, 187, 189
Ahmet (Kaptanzâde) 82, 86, 118
Ahmet Ağa (Zurnazen, Edirneli) 36, 37, 86, 113
Ahmet Ağa (Selânikli) 86, 113
Ahmet Ağa (Hazinedar) 95
Ahmet Çelebi (Nâne) 86, 112, 113, 116, 132, 133
Ahmet Çelebi (Şive) 39, 86, 137, 188, 196
Ahmet Çelebi (Şeyhzâde, Diyarbakırlı) 79, 84, 86, 101, 149, 179, 188
Ahmet Efendi (Hasan Efendizâde) 123, 124, 125, 164
Ahmet Efendi (Kemankeşzâde) 145
Ahmet Efendi (Zekâizâde) 111
Ahmet Ref'î Efendi 16, 130
Aktepe, Münir 28, 206
Alanya 10
Ali Dede (Neyzenbaşı) 33, 34
Ali Paşa 84, 101
Ali Emirî Efendi 12,
Ali Şirügani 38, 39, 104, 116, 117, 193, 196
Ali Ufkî 7, 23, 35, 36, 120, 129, 140, 192, 194, 200, 204, 206
Altınay, Ahmet Refik 139
amatörlük 157, 164, 165, 166, 167, 170
Andelîb Çelebi 43, 59, 67, 88, 101, 105
Angeli (Tanburi) 33
Antep 79, 142, 149
Arap musıkisi 55, 56, 57, 58, 60, 61, 149, 154
Arel, Ayda 140, 207
Arel, Hüseyin Sadettin 17, 18, 19, 70, 210
Arif Bey (Hacı) 103
Arif Efendi 122, 148, 183, 184, 185
Artan, Tülay 141, 210
Artin (Tanburi, küçük) 76
aşçıbaşı 190, 191
Aşık Çelebi 82
Atâullah Efendi (Dürrîzâde Mehmet) 10, 217
Atsız, Nihâl 51, 210
Âvâze 203
Âyin 51, 72
Azerbaycan 75
Aziz Mahmut Hüdâî Efendi 39, 41

B
Baba Nevâyi 79, 88, 138, 199
Bâb-ı meşihat 28
Babinger, Franz 15, 16, 17, 207
Babür şah 154, 158, 207
Baer, M.D. 52, 207
Bağdat 68, 75, 143, 151, 154, 155, 156, 157
Bâkî (sarı) 86
Baltacı 180

Barkan, Ömer Lütfü 75, 127, 210
bayramîlik 189
Baysun, Cavit 10, 29, 210
Behcetü'l Lûgat 11
Beliğ, İsmail 13, 25, 82, 85
Beliğ tezkiresi 13, 82, 207
Berlin 13
Berthier, Annie 129, 209
Beşiktaş 146, 148
Beşiktaş Mevlevîhanesi 38, 85, 176, 177, 188
Beyatlı, Yahya Kemal 139
Beysanoğlu, Şevket 149, 207
biyografi derlemesi 7, 9, 21, 22, 24, 25, 47, 82, 91
Bostan Çelebi 177
British Library 13
Bursa 85, 142, 144, 148, 149, 153, 155, 172, 182

C
Cafer Ağa 127, 206
Cantemir (Demetrius) bkz. Kantemiroğlu
Celvetîlik 188, 189
"cemaat-ı mutrıbân" 68
Cevher ağa 90, 159
Cevşenî (hânende) 149
Cihangir tekkesi 176
Coğrafya/topoğrafya 142, 143, 145-153, 155, 158, 172
Corci (kemânî) 33
Crane, Howard 127, 207

Ç
Çelebi (Derviş) 100, 189
Çengî Şeyh Yusuf bkz. Yusuf

D
Dahlhaus, Carl 103, 207
Dalkıran, S. 51, 207
Darülelhân külliyatı 14
Darü'l kütüb 13
Dede Efendi (İsmail) 77, 121
Dede Korkut 64
d'Erlanger, Rodolphe 152, 156
derviş 33, 39, 41, 163, 175, 176, 188
Dibâce 50, 53, 86, 136
Dinî musıki 38, 39, 40, 41, 42, 51
Divan 10, 30, 53
Divan Edebiyatı 23, 25, 172
Doğrusöz, Nilgün 8, 59, 195, 207

E
Ebûbekir Ağa 118, 130, 148
Ebussuud Efendi 51
Edirne 142, 143, 144, 148, 151, 152, 153, 172, 174, 182
Edirne Mevlevîhanesi 38, 41, 188, 190, 191
"édition critique" 21
Edvâr 50, 54, 57, 60, 61, 64-67, 157
Eğitim 121-133, 160, 170, 174
Emir (tesbihçi) 33, 78, 126
Encyclopedia of Islam 8
Enderûn 16, 128, 129, 130, 166, 171, 174, 179, 180
Esâtiz-i elhân 15, 16, 20
Esrar Dede 84
Esrar Dede tezkiresi 84, 207
Estetik yargılar 95, 101, 102, 103, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115
Evliyâ Çelebi 7, 23, 33, 59, 75, 79, 85, 88, 125, 127, 132, 140, 144, 149, 154, 162, 165, 177, 189, 192, 207
Eyüp 146, 147, 148, 189
Ezgi, Dr. Suphi 14, 70, 71, 72, 111, 118, 208

F
Farâbi 68, 70, 72
Farmer, Henry George 57, 154, 156, 208
Fars musıkisi 55, 56, 57, 60, 61, 74, 149, 154
fasıl musıkisi 38, 41, 46, 47, 48, 49, 68, 77, 94, 107, 118, 129, 181, 182, 184, 186, 190, 191, 194, 196, 197
Fâzıl Ahmet Paşa 52
Feldman, Walter 20, 37, 69, 73, 76, 120, 149, 157, 161, 181, 190, 196, 208, 210
Fethiyye 54
Fetva 8, 51
Fezleke-i tarih 52
Fıkıh 51, 53
Fındıklı 146, 147, 176
Fıtnat Hanım 11
Filibe 142
Filoloji 8, 18, 21
Fisagoras 53, 64
Fonton, Charles 113, 126

G
Galata 146
Galata Mevlevîhanesi 38, 41, 85, 177, 188
Gayrimüslim müzisyenler 33, 34
Gazimihâl, Mahmut Râgıp 84, 148, 151, 171, 208

Gelibolu 10, 15, 142, 151, 153
Goody, Jack 109, 208, 210
Gökyay, Orhan Şaik 52, 127, 210
Gölpınarlı, Abdülbâki 52, 188, 208
Gulam Şadi 60, 72, 76, 119, 155, 198
Güfte mecmuaları 19, 48, 152, 156, 194, 198, 200
Gülşenîlik 85, 149, 159, 188, 189, 190, 192

H
Hâfız Post 7, 13, 23, 35, 45, 48, 59, 82, 86, 90, 96, 115, 117, 131, 152, 165-169, 176, 186, 198-204
Hâfız Post Mecmuası 35, 48, 59, 152, 156, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 206
Hâfız Osman (Hattat) 82
Halep 79, 143, 149
Halil Efendi 86, 87, 99, 183, 185
halvetîlik 51,59, 176, 178, 180, 188, 189, 190
Hamadeh, S. 141, 207
Hampasum notası 191
Hânedân-ı âl-i Osman 55, 58, 136, 137
Hânendelik 42-47
Harirî 93
Harun 33
Hasan Ağa (Serhânende, Enfî, Hulûs) 27, 28, 40, 86, 97, 116, 123, 128, 130, 137, 173, 174, 175, 176, 178, 189
Hasan Çelebi (Kazzaz) 39, 196
Hasan Çelebi (Kınalızâde) 83
Hasan Efendi (Zakirî) 41, 182
Hâtime 27, 30, 49, 93, 102
Herat 151, 154, 156, 158, 170
Hızır Ağa 7, 23, 61-65, 67, 73, 206
Hızır bin Abdullah 60, 66, 206
"hintliler" 76
Hobyarzâde 88, 90
Hoş Sadâ 16
Hüseyin Baykara 154, 155
Hüdai (Aziz Mahmut) 182, 188

I
Isfahân 155
Isfahâni (Ebü'lferec) 57, 58
Itrî 13, 17, 33, 34, 40, 44, 45, 46, 82, 90, 96-99, 115, 117, 126, 130, 165, 166, 167, 169, 176, 195, 197, 199

İ
İbn-i Hâcib 179
İbn-i Kemâl bkz. Kemâlpaşazâde
İbn-i Sina 57
İbnülemin Mahmut Kemal İnal 16, 208
İbrahim (Sultan) 138,
İbrahim Paşa (Damat, Nevşehirli) 27, 50, 139, 180
İbrahim Efendi (Âmâ) 98
İbrahim Efendi (İmam-ı Sultânî) 98, 113, 114, 115, 122, 183, 184
İhsanoğlu, Ekmeleddin 57, 208
İhvânü's safâ 57
İlâhî 39, 40, 41, 103, 116, 176, 192, 196
İlim, musıki ilmi 31, 32, 57, 64, 65, 123
İmam 41, 55, 163, 180, 181, 182
İnalcık, Halil 127, 129, 153, 161, 208
İsa (Sütçüzâde) 40, 43, 59, 67, 86, 101, 106, 137
İsen, Mustafa 25, 153, 161, 183, 189, 211
İsmail Ağa (Çuvaldızzâde) 84, 86, 101, 104, 150
İsmail Ağa (Kara) 35, 128, 173, 174, 176, 179
İsmet Efendi (Fındıklılı) 15
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 12, 18, 20

J
Jung, Angelika 72, 208

K
Kadı 52, 81, 92, 180, 182, 185
Kadıköy 124, 146, 164
Kadızâde Mehmet efendi 51, 52
Kadızâdeliler hareketi 51, 52, 173, 183, 186, 189
Kadri (Âmâ) 43, 59, 67, 101, 199
Kahire 13, 17, 143, 152, 156
Kalemiye 181
Kalpaklı, Mehmet 23, 161, 189, 211
Kam, Ruşen Ferit 20, 169, 208
Kantemiroğlu 23, 32, 33, 34, 35, 41, 48, 61, 63-69,73,76, 80, 105, 120, 125, 126, 140, 154, 155, 156, 191, 192, 194, 196, 197, 201-207
Kanuni Sultan Süleyman 51, 68, 71, 75, 127, 149
Kâr 38, 40, 77, 118, 119, 187, 194, 195, 196, 201
Karakaş 33
Kasım (Tanburi, Hacı) 36, 87
Kasım (Derviş) 79, 90, 150
Kasımpaşa 146, 147, 148
Kastamonu 153, 156
Kâtip Çelebi 52, 53, 54, 57, 208
Kazasker 52, 180, 183, 184, 185, 186
Kemalpaşazâde 8, 51
Keşfü'z zünûn 53, 57
Kilis 79, 142, 147, 149
Kitabü'l agâni 58

Kocamustafapaşa 146, 147, 177
Konya 84, 85, 131, 151, 153, 156, 172, 182
Konya âsitânesi 151, 177
Kronoloji 136-141
Kudüm 38
Kumkapı 145, 146, 147
Kutbettin-i Şirâzi 57
Kütahya 153

L
Lale Devri 7, 9, 14, 28, 139, 140, 141
Lâleli 146, 147, 148
Lâtifî 83, 93
Lehcetü'l lûgat 10, 53
Levend, Agâh Sırrı 13, 15, 16, 23, 208

M
Mahmut I. 10, 15, 76
Mahmut II. 170
Mahmut Çelebi 60
Makam 47,62,66,67, 69, 190, 194, 197, 201, 202, 203, 204
Manisa 143, 153, 156
Marcus, Scott 152, 211
Mardin 79, 142, 149, 150, 151
Mecmua-yı Saz ü Söz 35, 36, 204
Mehmet (Fatih Sultan) 66, 155
Mehmet IV. (Avcı) 110,113, 115, 117, 120, 133, 138, 148, 166, 167, 168, 183, 184, 187, 198
Mehmet (Derviş) 100, 147
Mehmet (Kara) 79, 86, 87, 98, 104, 118
Mehmet (Taşçıoğlu) 126
Mehmet Ağa (Avvâd) 36, 79, 87, 90, 179
Mehmet Ağa (Mehter) 36, 37, 112
Mehmet Ağa (Sedefkâr) 127
Mehmet Bey (Ayıntabî) 78, 120
Mehmet Çelebi (Âhenî) 40, 44
Mehmet Çelebi (Bardakçı) 126, 149
Mehmet Çelebi (Çemenzâde) 78, 86
Mehmet Çelebi (Küçük Müezzin) 32, 33, 40, 89, 96, 101, 126, 168, 169
Mehmet Efendi (Gülcübaşızâde) 86
Mehmet Efendi (Hâfız Kömür) 33, 40, 44, 82, 87, 126, 187, 189
Mehmet Efendi (Hâfız Kumral) 39, 40, 41, 59, 67, 86, 88, 101, 113, 114, 123, 182, 186, 188
Mehmet Efendi (Küçük İmam) 31, 40, 112, 113, 116, 197, 199
Mehmet Efendi (Molla) 108, 110, 111, 183, 185
Mehmet Efendi (Nâlî/Nâlçe) 199
Mehmet Efendi (Nazirîzâde) 108, 110, 111
Mehmet Efendi (Odabaşızâde) 35, 39, 86, 196
Mehmet Efendi (Pârsâ) 183
Mehmet Paşa (Sokollu) 179
Mehmet Mecdî Efendi 183, 184, 185
Mehter 127, 129, 163, 171, 172
Mekteb mecmuası 17, 18
Memiş Ağa 33, 40, 86, 126
Meriç, Rıfkı Melûl 16, 130, 211
Meşk 107, 109, 121, 123, 126, 131, 132, 133, 171
Mevlevîlik 17, 38, 40, 51, 73, 103, 130, 151, 159, 177, 178, 188, 189, 192
Mevlit 52, 119
Mevzuâtü'l 'ulûm 53
Millî Kütüphane 12, 13
Miraciye 119
Mizânü'l-Hak fî ihtiyârü'l ahakk 52
Muharrem Ağa 147
Muhiddin (bezcizâde) 182
murabba' 37-40, 77, 103, 115, 117, 118, 187, 191, 194, 195, 196, 201
Murat II. 155
Murat IV. 35,75, 91, 105, 125, 127, 138, 177, 178, 183
Murat Ağa (şeştârî, nahcivanlı) 74, 75, 76, 77, 78
Murat Çelebi 33
Musalli Efendi 44, 86
Musıki mecmuası 17, 18
Musıki ilmi bkz. ilim
Musi 33
Mustafa II. 138, 148, 168, 169, 174, 179
Mustafa III. 168, 171
Mustafa Ağa (Çârşeb) 87, 97, 179
Mustafa Ağa (Müezzin) 97, 130, 187 130, 145, 160, 164
Mustafa Ağa (Serhânende, Gevrekzâde) 108, 110, 111, 124, 125
Mustafa Çelebi (Şehlâ) 78, 149, 150
Mustafa Dede (Köçek, Derviş) 38, 41, 190, 191
Mustafa Efendi (Musıki Nâibi) 133, 134
Mustafa Efendi (Tab'î) 168
Mustafa İzzet Efendi (Kazasker) 182
Muzaffer 35
Müderris 52, 81
Müezzin 41, 97, 159, 163, 168, 173, 179, 180, 181, 187
Mufîdî 92
Mümin-i Şirvânî 54, 66, 155, 156, 206

N
Nâbî 17, 134, 137
Nadir Şah 76
Nâilî 132, 165
Nâimâ 52, 208
Nakış 38, 40, 77, 118, 187, 194, 195, 196, 201
Nakşibendîlik 148, 189, 190
Nasreddin Hoca 64, 72
Nasûhî Efendi 176
Na't 40, 176
Na'thân 41, 163, 168, 179
Nazîm Efendi (Yahya) 13, 20, 82, 86, 90, 96, 97, 98, 116, 117, 145, 168, 169, 176, 183, 197, 199
Nazîm efendi 178, 185
Nazire 120
Necipoğlu, Gülrû 129
Neubauer, Eckhard 66, 149, 152, 154, 156, 208, 211
Nüshalar (*Atrabü'l-Âsâr*) 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18-21

O
Osman Ağa 87
Osman Dede (Nâyî) 41
Osman Çelebi (Galatalı) 39, 40, 77, 87, 196
Osman Efendi (Hatipzâde) 42
Osman Efendi (Kasımpaşalı, Koca) 33, 43, 69, 87, 90, 104, 116, 117, 119, 123, 125, 126, 155, 194, 199

Ö
Ömer (Derviş, Tokatlı, Gülşenî) 59, 67, 85, 101, 127, 192, 193
Ömer Bey (Nasuhpaşazâde) 40, 67, 82, 86
Özcan, Nuri 21, 211

P
Parmaksızoğlu, İsmet 10, 29, 211
Parsâ Efendi 17, 185
Patrona Halil 27
Peşrev 36, 37, 80, 103, 191, 196
Petraki 33
Pîrî Çelebi 88, 90, 99
Popescu-Judetz, Eugenia 20, 34, 66, 76, 208
Profesyonellik 157, 163, 170, 174

R
Raks 50
Râkım 183
Râmiz 13, 14, 25, 30, 168, 175
Râmiz tezkeresi 13, 14, 25, 30
Rauf Yekta Bey 15, 16, 20, 70, 111, 190, 209, 211
Recep (Çömlekçi, Âb-Rîzi) 86, 89, 96, 97, 115, 117, 130, 179, 197
Recep (Taşçızâde) 34, 86, 199
Reşid Çelebi 13, 100, 180
Revan 75
Rif'at (Hâfız) 87, 187
Risâle-i Mimariye 127
Ruscuk 142

S
Sadakat 107, 108, 109, 110, 111
Sadâyî (derviş) 40, 43, 85, 137, 149
Safâyî 13, 25, 35, 81, 83, 85, 93, 134, 165, 166,169, 176
Safâyî tezkiresi 13, 14, 25, 35, 47, 81, 82, 84, 90, 93, 131, 132, 134, 165, 166, 167, 180
Safhî 92
Safiyüddin Abdülmü'min 57, 62, 64, 66, 68, 70, 149, 155, 157
Sâkıb Dede 84
Sâlim 13, 25, 81, 82, 83, 92, 93, 134
Sâlim tezkiresi 13, 14, 25, 81, 82, 88, 90, 92, 131, 134, 160, 167, 170, 190
Sanal, Haydar 171
Saray 75, 97, 98, 124, 127, 128, 130, 148, 154, 157-161, 163-169, 170, 172-178,180, 181
"saray musıkisi" 171, 172, 180
Saray-ı Enderûn 129
Savt 39, 40, 116, 192, 196
Saz eserleri 33, 34, 35, 36
Seferli odası
Selânik 28, 142, 152, 172
Selefîlik 51, 183
Selim (Yavuz) 75
Selim III. 66, 140, 170
Semâ 8, 50, 51, 53, 54, 183, 190
Semâî 36, 77, 80, 118, 187, 194, 195, 196
Semerkant 156, 157
Seydî 60, 66, 208
Seyyid Nuh 44, 78, 79, 89
Seyyid Vehbî 134, 175
Shiloah, Amnon 51, 57, 209
Sinop 10, 15
Sistemci okul 66
Solakzâde 35, 52, 209
Stuart-Robinson, James 23
Sûrnâme 175

Süleyman Efendi (Fındıklılı, Şemdânizâde) 11, 209
Süleyman Sadettin Efendi (Müstakimzâde) 40

Ş
Şam 79, 143, 151, 154, 156, 157
Şardağ, Rüştü 166
Şarkı 38, 39, 40, 77, 103, 187, 195, 196
Şerif Çelebi 34, 35, 36, 105
Şermî 92
Şeyh 39, 188
Şeyhülislâm 8, 51, 52
Şiraz 156
Şuarâ tezkireleri 7, 9, 13, 16, 22, 23, 25, 34, 81, 82, 88, 90, 91, 131, 153, 183, 189
Şube 203

T
Taib (Osmanzâde) 134
Taksim 80
Tâlib Efendi 40, 86, 160, 183, 185
Taşköprülüzâde 51, 53, 54
Tebriz 68, 75, 154, 155
Tedkik ve tahkik 66, 67
Tefhimü'l makamât fi tevlidü'n nagamât 61
Tekin, Hakkı 18, 19
terkip 67, 203
tesbih 39, 40, 116, 192
Tezeren, Ziver 182, 209
"Tezkire-i hânendegân" 7, 9, 14, 18, 30, 37, 40
"Tezkire-i Mûsıkişinâsân" 7, 9, 30
Tezkiretü'l müteahhirîn 175, 208
Timurlu Hanedanı 154, 155, 158
Tomtom Kaptan Mahallesi 87, 179
Tophane 87, 145, 146, 147, 176, 179
Topkapı Sarayı 97, 124, 126, 127, 128, 130, 159, 171, 173
Topkapı Sarayı Kütüphanesi 12, 18, 20
Toska, Zehra 8
Trablus 143, 150
Trabzon 153
Tura, Yalçın 67

U
Ulema 7, 10, 50, 51, 52, 55, 81, 92, 163, 173, 181, 182, 183, 186, 187, 188
Uludağ, Süleyman 53, 209
Urfa 79, 142, 149
Uslu, Recep 17, 19, 116, 200, 211
Usûl 47, 65, 69, 134, 194, 197, 201, 204, 205
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 10, 15, 60, 68, 75, 127, 129, 166, 179,183, 184, 209, 211

Ü
Üsküdar 146, 147, 182, 188
Üsküp 153

V
Vâiz 51, 55, 163, 173, 179, 180, 182
Vak'anüvis 11
Vânî Mehmed Efendi 52
Veled Çelebi 17, 19, 20, 29, 131, 211
Veliyüddin Efendi 183
Viyana 13, 17

W
Watt, Ian 109
Wright, Owen 20, 34, 36, 41, 48, 59, 69, 72, 76, 152, 154, 156, 191, 192, 195, 197, 200, 204, 209, 211, 212

Y
Yahya (Şeyhülislâm) 183
Yahya Nazîm bkz. Nazîm
Yahya Çelebi (Diyarbakırlı) 79, 107, 109
Yahya Çelebi (Üsküdarlı) 97, 107, 128
Yenibahçe 146, 147, 180, 189
Yeniçeri 180
Yenikapı Mevlevîhanesi 67
Yerassimos, Stefanos 129, 209
Yunus Emre 64, 72
Yusuf Dede (Şeyh, Çengî, Neyzen) 38, 84, 85, 151, 176, 177, 178
Yusuf Çelebi (Tîznâm) 40, 119, 122, 159, 179, 187
Yusuf bin Nizameddin 60, 66, 206
Yüceışık, Zeynep Sema 18, 209

Z
Zaharya (Hânende) 33
Zâkirbaşı 39, 41, 130, 188, 189
Zeamet 173, 174, 179
Zekâi Dede 77, 103
Zeyl 12, 15, 29
Zihni Efendi 40, 82, 100, 148
zikir 8, 51, 130, 176, 183, 192
Zilfi, Madeline 52, 183, 209, 211

Yazmanın tarifi

[İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l Edvâr*. Yazarı: Şeyhülislâm Ebu İshakzâde Mehmed Es'ad Efendi; 40 varak; 39. ve 40. varaklar boş; 21.5x12.5 sm (yazılı alan 16.5x7 sm); sayfada 23 satır; âharlı sarımtrak kâğıt; yazılar zerendûd çerçeve içinde; varak 1b/'de zerendûd tezhipli serlevha; ince tâlik kırması yazı; bazı ara başlıklar, tezkirede madde başı olan özel isimler ve harf başlıkları sürhle; cümle sonlarında bazen de ortasında sürh nokta; dönemin mor sahtiyan cildi miklebli, zencirekli;

Varak 1a/'da sol üstte bir temellük kaydı: "Sahibehu el-fakir es-seyyid Mehmed Ataullah[1] gafara leh" ve bir mühür: "Seyyid Mehmed Ataullah-193"; altında güzel bir nesih yazıyla "16 zilhicce sene 1191" ibaresi; aynı sayfada en üstte ise muahhar bir nesih yazıyla "Tezkire-i Hânendegân Es'ad Efendi" ibaresi.

1 1783-1785 yılları arasında Şeyhülislâmlık yapmış olan Dürrîzâde Mehmed Ataullah Efendi (1729-1785) olması mümkündür.

“ATRABÜ’L-ÂSÂR Fİ TEZKİRETİ UREFÂİ’L EDVÂR”

Metin

[1b] Bismilllâhirrahmânirrahîm

Ey nâtıka- bahşende-i nev’-i insân
Vey nâğme-i tırâzende-i sâz-ı iz’ân
Şâyeste olan hamd ü dürûda ancak
Zâtındır eyâ cenâb-ı Rabb-ı Sübhân

Mâdâm ki râst-ı rehâviyân-ı râh-ı büzürg-i sedâd pâ-nihâde-i makam-ı evc-i reşâd ve terâne-pirâ-yı nevâ-yı imtidâd olup şâhid-i gül’izâr-ı müberka’-rûy-ı devâmı gerden-i işve-i gerdâniyeden bûselik-dâde-i hayat ve sünbüle-i ezhâr-ı etvârı bestenigâr-ı şehnâz-ı sebât ola. Ve gül-bâng-ı sadâ-yı uşşâk-ı beyâtî-mezâk tanîn-endâz-ı sımah-ı pest ü bülend-i âfâk olup hisâr-ı müsteâr-ı vücûdu dırefş-efrâzi-i bekâ ile devam bula. Nagam-ı mu’ciz-dem-i hamd ü senâ evtâr-ı rebâb-ı şerâyif-şiârı mızrâb-ı kudret-nisâb ile sürûd-endâz ve dembestegân-ı zencir-i ‘ademi usûl-i nakş-ı vücûd ile kârsâz iden mükevvir-i leyl ü nehar ve müdebbir-i âsmân zemin-i aktâr Cenâb-ı Hazret-i Rabb-ı Gaffâra cedîr ü sezâdır.

Ve âvâz-ı i’câz-endâz-ı salât ü selâm ki katıbe-i kuttân-ı ‘Irak u ‘Acem ü Hicaza evkât-ı pençgâhda âheng-i Arâbâne-i hümâyûn-nümâsı râhatü’l-ervâh-ı niyâz ve katıbe-i aheng-i nühüft ü âşikâr tavr-ı muhalif-i zirkeş-i âlâmına zemzeme-i edâsı çâresâzdır. Ol gubâr-ı âbîr-âsâr-ı dergâh-ı pür-envârı **[2a]** cilâ-dâde-i kuhl-i Isfahân ve seng-i elmas-reng-i rehgüzâr-ı şeref-disârı secencel-i suver-nümûdâre-i rahmet-i âlemiyân olan habib-i Hudâ Resûl-i Kibriyâ şefî’-i rûz-i cezâ ‘anî bihi hazret-i Muhammedü’l-Mustafâ salla’llâhu ta’âlâ ‘aleyhi ve sellem hazretine ve ol mihr-i sipihr-i risâletin ahterân-ı mekârim-i leme’ân olan âl u ashâb u etbâına layık ve revâdır.

NAZM
Ey padişeh-i taht-nişîn-i levlâk
Vey bâdi-i icâd-ı zemin ü eflâk
Zâtınla olur vücûd-ı rahmet müsbet
Şahiddir ana nass-ı “Ve mâ erselnâk”

Ba’de hâzâ peygûle-gîrân-ı halvet-geh-i sa’y-ı fezâile hafî değildir ki safha-i be-zânû-yı taleb ve istifade ve piş-nişest-i hâce-i ifâde olan merd-i âkil ü kâmil “Talebü’l-‘ilmi farîzatun ‘alâ külli müslimîn ve müslimetîn” ve “Utlubu’l-‘ilme mine’l-mehdi ile’l-lahdi” âsâr-ı şerâif-şi’arı mantûkunca âguş-ı vüs’ ü tâkatin mâh-ı münîr-i kemâle hâle ve ol envâr-ı saâdet-medâr ile târ-ı yegâh-ı nefs-i gümrâhından gayâhib-i gumem-i cehli izâle etmek içün evvelâ mıskala-ı ‘ulûm-ı nâfi’a-ı diniye ile jeng-zidây-ı fulâd-ı mir’ât-ı fu’âd-ı liyâkat-nijâd ola ki rûy-ı pür-tâb-ı ‘ulûm-ı sâire anda cilve-nümâ olup şâhid-i nev-‘arûs-ı tab’ı gâliye vü gâze-i meşşâta-i içtihâd ile pür hüsn ü bahâ ola. Ezcümle şehd-i şirin-i ‘ulûm-ı riyâziye ile dehân-ı cehd ü iz’âna izâka-kâr- çeşnî-i husûl olup merâret-i semmü’l-fâr-ı cehl ile telh-i kâmîden rehâyâb olanın ney-şekker-i zebânı min ba’d kand-rîz-i kutru’n-nebât-ı kemâlât olmak emr-i mukarrerdir. Husûsen ‘ilm-i mûsıki ki kanûn-ı nabz-ı şinâsendegân-ı emzice-i beşeriyye üzre haml-âmûzî-i ahzân ile tîr-i kadd-ı kemân ve miskal-zerre dâire-i neş’ât-ı yek-ân olmayanın sûrâh-ı nây-ı gûş-ı hûşuna demzen ü nefha-künân ve evtâr-ı **[2b]**tab’-ı pür-cûşuna mızrab-zed ü tanîn-resân oldukda asl ü fer’i sakîl ü hafîf âlâmı hâvi-i devr-i revân-ı ebdân-ı insan iken darbü’l-feth-i müdîr-i fâhte-i şâdi-nişân ile berefşân-ı tab’-ı sûfîyân idüp firenkcîn-i ekdârı giriftâr-ı zencîr-i Türk-darb-ı şevket-şi’âr ve devr-i kebîr-i inzicârı darbeyn-i terâne ile der-çenber-i ifnâ vü bî-karar eyle-diğinden etıbbâ-yı hakâyık-nümâ gıda-yı ruh deyü gûyâ oldular.

Fi’l-hakika ‘ilm-i mezbûr merâyâ-yı tabâyi’-i nâsda sûret-ı lehv ü lu’b ile pezîrâ vü çehre-nümâdır. Lâkin *Mevzû’ât-ı Ulûm*’da Taşköprîzâde ve *Esâmi-i Kütüb*’de Kâtib Çelebi nigâşte-kâr-ı sahife-i beyân oldular ki ber-mucib-i ittifâk-ı cemâhir-i ‘ulema-i fezâil-masîr vâzı’-ı fenn-i musıki-i tarâb-te’sir telâmiz-i Süleyman nebî ‘alâ resûlina ve aleyhi’s-salât min Rabbi’l-kadîr hazretlerinden Fisagoras’tır. Ve bâdî-i icâdı budur ki bi’t-tevâlî leyâli-i selâsede hâbîde iken bir şahs-ı müessirü’l-kelîm yâ Fisagoras var sâhil-i bahr-i fülânîde bir ‘ilm-i garîb tahsîl eyle diye tenbih-i nebih ettikte râî-i merkum dahi sahil-i mezbura râhî ve etrafın kemâhî manzur-ı nigâhı eyledikte me’haz-ı ‘ilm ü irfân ve mebde-i fazla şâyân nesneye rişte-i nazzâre-i tecessüsî pîçîde olmayıp ancak bir cânibde sınıf-ı âhen-gerândan bir gürûh-ı pür-şükûh tîşe-zen-i âhen ve ol darabâtdan bir sadâ-yı müretteb husûl-efgen olup ol tanîn-i hazîn sımah-ı gûş u hûşunda

mekîn ve ve âvâze-i vecd-âyîni da'ire-i fâhire-i hayâlinde pür-temkîn oldukta ol sadâ-yı nîk-edâ-yı tarâb-pîrâyı me'haz-ı 'ilm ittihaz ve i'ânet-i 'ilm-i hikmet ve vefret-i fikret ve feyz-i bî-illet ile ber-nehc-i tavr-ı berceste-edâya âgâz ve beyne'l-esvât kasd-ı münasibâne kârsâz olup bir âlet tasnif ve icâdına cehd-i bî-hadd ve ana ibrişîmden evtâr rabt ü şedd idüp tevhid-i Hüdâ ve tergib-i bekâ ve tenfir-i dünyayı müştemil bir şi'r-i beliğ inşâd ve peyrevî-i nagamât-ı âlet ile esmâ'-ı **[3a]** halayıka âheng-i irşâd edip ol sadâ-yı rikkat-peymâ hilâl-ı sîmin-âsâ gûş-hırâş-ı müstemi'în oldukta ekser halk dünyâdan i'râz ve ve rızâ-cû-yı Cenâb-ı feyyâz oldular.

Hakîm-i mezbûr müddet-i yesîrde 'aric-i me'âric-i 'ilm-i bî kusûr ve dâric-i medâric-i fazl-ı mevfûr olup bâ-safâ-yı cevher-i me'vâ-yı ervâha vâsıl olmağın harekât-ı eflâkdan negamât-ı sehiyye ve elhânât-ı behiyye mesmu'um olup ol nagam-ı mu'ciz-dem hayâl-ı münir ve zamîr-i feyz-i semirimde cây-gir oldu deyü tahkîk ü takrîr ve kavâ'id-i 'ilm-i musıkiyi vaz' ü tahrir eyledi. Ba'dehu mûşikâfân-ı 'ilm-i hikmet her biri muhteri'atların ana izâfe ile bir fenn-i celîlilü'ş-şân eylediler. Ol zevât-ı pür-berekâtın mahzâ agrâzı lehv ü lu'b olmayıp belki ervâh-ı nüfûs-ı nâtıkayı 'âlem-i kuds ile te'nis etmekdir. Zira hüsn-i te'lif-i nefehât ve tenâsüb-i merâtib-i nagamât mûcib-i inbisât ü hâlât olmağın sâhib-i nüfûs-ı 'âliye mücâveret-i 'âlem-i 'ulvîyi tezekkür etmekle vâsıl-ı emâkin-i kudsiyân olur deyü tahrir etmişler. İmdi bu fenn-i hikmet-efgende 'ulema-yı mütekaddiminin musannefât-ı kesîre ve resâ'il ü makâlât-ı vefîre beyne'l-enâm mütedâvile vü şehîre olmağla fenn-i merkûmun 'ilmi ve 'amelisin 'âlim ü câmi' esâtiz-i Arabın eşher-i fezâilme'âbı İmâm Farâbî ve Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebü'l-Vefâ Cürcânî ve sâir ulema-yı dakayık-şinâsan ve hakayık-sencân ve esâtiz-i 'Acem-i fâziletencâmın â'lâ ve â'lemi Hazret-i Molla Câmî ve Hâce 'Abdü'l-kadir-i Bercendî ve Hâce 'Abdü'l-'âlî ve sâ'ir fuhûl-i ma'arif-şumûldur. Binâberîn bu dâ'i-i kembidâ'a ve kalîlü's-sınâ'a dahi zamân-ı ma'delet-ünvân-ı hazerât-ı Osmâniyân'dan işbu 'adâlet-nümâ vü sa'adet-intimâ ki müstazıll-ı sâye-i hümâyûn-hümâ-yı devlet ve müstenîr-i eşi'a-yı âfitâb-ı şevket pâdişâh-ı heft-kişver ve şehinşâh-ı 'azâmet-küster zîbeş-figen-i dîhîm-i hâkanî **[3b]** ve efzâyiş-ken-i übbehet-i sultânî dürr-i nâyâb-ı efser-i saltanat yektâ-gevher-i miğfer-i savlet halîfe-i rûy-ı zemîn zıll-ı-zelîl-i Rabb-i mu'in

NAZM
Hüsrev-i dâd-ger-i ma'delet-ârâ-yı cihân
Server-i cem-sipeh ü devlet ü savlet-ünvân

Pâdişâh-ı 'azâmet-perveriş ü 'adl-âyîn
Dâver-i merhamet-ârâ vü penâh-ı şâhân

Şîr-i garrâ-yı mehâbet meh-i evc-i devlet
Mihr-i gerdûn-ı 'adalet şeh-i sâhib-i irfân

Dürr-i yektâ-yı girân-mâye-i bahr-ı re'fet
Gevher-i zîb-ver-i tâc-ı atâ vü ihsân

Sâye-i ma'deleti âleme çetr-i rahât
Sâhâ-yı mekremeti bûse-geh-i âlemîyân

ola ve hüve Sultân ibnü's-Sultân el-Gâzi Ahmed Hân ibnü's-Sultân Mehmed Hân halledallâhu mülkehu ve ebbedehu ve eyyedehu ve şeyyedehu mâ te'akabe'l-asrân ve tekerrere'l-cedîdân Hazretlerinin zamân-ı devlet-i ebedpeyvendlerine müntehî olunca fenn-i merkûmun 'ilmi ve amelisin icrâya kādir esâtizin ber-nehc-i hurûf-ı teheccî şöhretyâb oldukları niseb ü elkâb u esmâların müzekkir ü mu'ayyin ve etvâr u âsârların muhbir ü mübeyyin güftâr-ı âşinâyî ve şîrîn-kâr ile tahrîr ü tafsîle şürû' ve ol sahâyif-i pürletâyifi südde-i sidre-esâs ve 'atabe-i gerdûn-masâs maskat-ı rü'us-ı mekârim mehbit-i envâr-ı merâhim hedîv-i kerem-mû'tâd âsaf-ı himem-nijâd hâdim-i dîn ü devlet hâdim-i bünyân-ı şirk ü fetret hast-kâr-ı âsâyiş-i benî âdem müremmim-i dâr-ı vehn-nümâyiş-i âlem sâhibü'd devleti'l-aliyye râtibü'lmerâtibi'l celiyye sıhr-ı sultâni'l-a'zam el-vezîrü'l-mükerremi'l-mufahham

NAZM
Bârekallâh zıhî dâver-i re'fet-bahşâ
Levhaşallâh hudâvend-i sa'âdet-pîrâ

Habbezâ âsaf-ı cem'-rütbe mekârim-perver
Habbezâ mihr-i münîr-i ufk-ı 'izz ü 'alâ

Ma'delet-kâr-ı kerem-dâr-ı merâhim-güster
Asumân-pâye hümâ-sâye 'inâyet-peymâ

a'ni bihi sâhibe's-sadrı'l-a'lâ hazret-i İbrahim Paşa yesserallâhu te'alâ mâyüridü ve mâyeşâ hazretlerinin pîşgâh-ı devlet-penâhlarına 'arz ü ihdâ etmek içün teşmîr-i **[4a]** sâk-ı sâ'id ta'bîr ve şedd-i nıtâk-ı miyân takrîr edüp tahrîr ü tastîre şüru' eyledim. Hüvallâhu'l-muvaffık limâ nurîdu

NAZM
Şimden gerû ey sarir-i kilk-i mümtâz
Âvâze-i ta'birim ile ol dem-sâz

Râmiş-ger olup bezm-geh-i tahrire
Kıl nağme-i maksûdu edâya âgâz

HARFÜ'L-ELİF

İmâm-ı Sultânî İbrahim Efendi

Dâru'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne maskat-ı re'sleri olup fâtihâ-i zuhurlarından hâtime-i ömürlerine varınca bi'l-ihlâs mihrab-nişîn-i faza'il ve muktedâ-yı sufûf-ı huffâz-ı şeref-hasâil câmî-i kemâlât-ı şettâ ser-mahfil-i güzînân-ı ma'ârif-i lâ-yuhsâ olup hüsn-i savt-ı rikkat-bahşâsı nagamât-ı hezâr-ı sûziş-kârdan bülend ve lezzet-dâr olmağın şehriyâr-ı mümecced Hazret-i Sultan Mehmed Hân hazretlerinin on sekiz sene hizmet-i pür-meymenet-i imâmetleri ile kâmyâb ve tarîkat-ı 'ulema-yı kirâm üzre zîver-ârây-ı mesned-i Rumeli olmuşlardır. Fenn-i musıkinin 'ilmî ve 'amelîsinde fazl ü ma'rifetleri müsellem-i cumhûr ve pesendîde-i 'urefâ-i fenn-i mezbûr olup tetebbu'-ı kütüb-i fen ve istima'-ı esâtiz-i hakayık-figen etmekle 'âric-i süllem-i makamât ve ziver-ver-i minber-i 'ilm-i nagamât oldular. Hattâ cümle-i âsâr-ı tarâb-şi'arlarından makam-ı Hüseynî'de usûl-ı Devr-i revân'da

Bitmez yüreğim yâreleri işler onulmaz
Sabr eyleyelim çare nedir bitmez iş olmaz

murabba'ı ve makam-ı Evc'de usûl-i Hafîfde

Cennet safâsı vuslat-ı cânân değil midir
Dûzah belâsı mihnet-i hicrân değil midir

murabba'ı ol zât-ı behiyyü's-sımâtın âsâr-ı enfâs-ı enfeslerindendir. Nükte-sencân-ı fenn-i elhân kavâ'id-i 'ilm üzre tenâsüb-i nagamât ve imtizâc-ı şu'ab ve nakarâtın pesendîde kılıp üstâdiyyetlerine hükm etmişlerdir. Bunlardan ma'adâ bir mikdar **[4b]** eser-i letâfet-küsterleri dahi vardır. Lâkin kibâr-ı tarikat-ı 'aliyyeden olduklarına bina'en nâmlarıyla iştihâr-ı âsârdan nev'an şerm-sâr olmalarıyla işâ'at buyurmamışlardır.

Ahmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Galata kazâsı ve kemâl-i iştihârı devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Beyne'n-nâs ravza-i fenn-i musıkide nâm-ı Nâne ile nümâ-

yâfte ve fi'l-hakika tab'-ı sürûrâlûdı mi'de-nevâz-ı nagamât ve kerefs-bûy-ı nefha-ı hayâli netn-zidây-ı dimâğ-ı elhânât olup bûstân-ı 'asrında mevcûd olan üstâdân-ı inbât-kârân-ı sebzevât-ı elhândan ta'allüm-i neşr-i tohm-ı ezhâr-ı edvâr etmekle üstâd-ı dakayık-şi'âr olmuşdur. Savt-ı halâvet-zâdı misâl-ı darçın ihrâk ü ilzâz-efgen-i bâl-i müstemi'in olup dakayık-ı fenni râzâne ihfâ ve saded-i ta'allümde olan kadr-nâ-şinâsâna va'de-i kümûn ile ifâ ederdi. Nakdîne-i âsârı nagam-ı gedâyân-ı 'Acem ü Hindi bây edip âvâze-i üstâdiyyeti peyveste-i gûş ü sürûş olmuş idi. Ziver-i mecmu'a-i fenperveriş olan aded-i murabba'âtı yetmişdir. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evfer'de

Bütân-ı ol kâkül-i 'anber-şemîme mübtelâdır hep
Gazâlân-ı harem pâ-beste-i dâm-ı cefâdır hep

murabba'ı ve yine makam-ı mezbûrda, usûl-i Muhammes'de

Bahar geldi bu fasl-ı ferah-fezâ düşmez
Kenâre 'azm edelim böyle bir hevâ düşmez

murabba'ı cümle-i âsârındandır. Cami'ân ser-zede-i hadîka-i tab'ı olan sebzevât-ı murabba'âtı pesendîde ve ekser ebkâr-ı nagamâtı nâ-şenide olmağla üstâdiyyeti müsellem-i cemâhir-i musıki-semîrdir. Târih-i vefâtı

Bûstân-ı 'adn ola yâ Rab câyı Nâne'nin

mısra'ıdır.

Ahmed Ağa

Mevlid ü mevtını diyâr-ı Selânik ve dem-i şöhreti zamân-ı mekârim-nişan-ı Sultan **[5a]** Mehmed Hân'dır. Bed'en kâlîçe-sâyî-i tarâbhâne-i musıkî idelden fûta-beste-i meyân-ı kemâl olunca kâr-hane-i fenn-i merkumda târ u pûd-ı tedkîk ile nesc-i kîçe-i tahkîk etmek için mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ta'allüm etmekle nişîn-i sandalye-i üstâdiyyet olmuştur. Fi'lvâkî vâdi-i musıkide seyf-i sârim-i tab'-ı nükte-pîrâsı küşâyiş-kâr-ı reh-i nârefte olup sadâ-yı halâvet-bahşâsı serbülend ve lehce-i zîbende-edâsı pâkize ve dilpesend idi. Makam-ı Bayâtî'de usul-i Evfer'de

Ey gonce-i nev-demîde-i gülşen-i râz
Vey bârika-i mâ-hasal-ı bağ-ı niyâz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ yirmi yedi kadar musanna' ve a'lâ zâde-i tab'-ı bülend ü vâlâsı vardır ki bi-esrihim müstahsen-i esâtiz-i fenn-i tarâb-efgendir.

Ahmed Ağa el-Mehter

Mevlidi dârün-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve vakt-i şöhreti devr-i şâdî-resân-ı hazret-i Sultan Mehmed Hân'dır. Velvele-i nakkâre-i üstâdiyyeti tanîn-endâz-ı tubûl-ı eflâk ve sadâ-yı sûrnâ-yı ma'rifeti lebrîz-sâz-ı mülk-i müllâk olup sît-i nefîr-i nagamâtı elhân-ı halâvet-resân-ı 'âlemden tenfîr-efgen-i gûş-i sâmi' ve fenn-i merkûmun 'ilmi ve amelîsin câmi' olmağın nefha-ı mizmâr-ı ma'lûmâtı zîver-i gûş-ı zümre-i fen-şinâsân ve darb-ı kûs-ı tarâb-me'nûs-ı üstâdiyyeti mâlide-sâz-ı 'âmme-i cihandır. Makam-ı Uşşâk'da usûl-i Darb-ı fetih'de

Kızarır bâdeden ol nergis-i mestâne biraz
Mey-i nâb içse gözü ma'il olur kana biraz

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Zerre denlü âşıka himmet olursa yârdan
Bir değil yüz bin olursa gam yemez agyârdan

[5b]murabba'ı âsâr-ı mutâbıkü'l-edvârından olup kırkdan mütecâviz murabba'at ve on kadar hâvî-i nagamât-ı nev musanna' ve âlâ peşrev dahi nağme-rîz-i sâz-ı tab'-ı sürûd-endâzı olmağla bu vâdilerde müsellem-i 'urefâ-i fendir.

A'mâ İbrahim Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyye'de Kocamustafapaşa ve 'asrı ahd-i Sultan Mehmed Hân'dır. Gerçi sâz-ı bâsıra-i nûr-i ahengi perde-bendî-i a'mâ ile târî vü teng olmuşdur. Lâkin dîde-i dakayık-dîd-i fu'âdı çeşm-i 'âşık-ı zâr gibi bîdâr ve misâl-ı 'ayn-ı mihr-i eşi'a-şi'âr-ı pür-envâr olup 'asâ-yı sa'y u ihtimâmı der-dest-i vüs' ü iktidar ve dîvâr-ı reh-güzâr-ı fenn-i edvâra kef-nihâde-i reftâr olarak vâsıl-ı tarab-gâh-ı musıki-medâr olmuşdur. Bundan mâ'adâ pesendîde-i huzzâk-ı fen olacak kadar lezzet-bahş tarâb-efgen bir neyzen idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Zencir'de

Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülistan ide gör
Geçirme fırsatı gel 'ayş-ı câvidân ide gör

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

O şâhın bezmine din gelmesin ağyâra yer yokdur
Gönül bağ-ı iremdir gülşeninde hâra yer yokdur

murabba'ı âsâr-ı tab'-ı nüktedârındandır. İki yüzden mütecaviz murabba'ât ve bir mikdar nakışları dahi vardır ki kâffe-i fen-perverân ittifaklarıyla üstâdiyyetlerine hükmolunup ekser eser-i şâdî-resânı meşhûr-ı cihândır.

Ebûbekir Ağa

Mevlidi Konstantiniyye civarında Hazret-i Eyyûbdur. Vakti işbu 'ahd-i şehinşâh-ı cihân Sultan Ahmed Hân'dır. Serhengân-ı ma'arif-gerân-ı Enderûn-ı hümâyûndan hâne-i kilâr agayânından olup nitâk-ı zerrin-tâk-i sa'y-ı mezâkın meyân-beste-i cehd ü iz'ân ve hâle-gâh-ı ihtimâmda çevgân-ı gûşişin rübûde-kâr-ı 'ilm-i elhân itmeğin ser-ma'arif-perverî-i zîver-yâb-ı cîga-i istihsân olmuşdur. Kand-fürûşân-ı 'ilm-i sürûd olan esâtiz-i **[6a]** 'asr-ı dakayık-nümûddan kilâr-ı şekker-zâr-ı tab'-ı lezzet-dârın mürebbâ-yı halâvet-peymâ-yı şehd-i edvâr-ı mâlûmât ile şer-sâr edip mibla'-ı murassa'-ikâ ile çaşni-bahş-ı mezâk-ı edâ olmağın şehd-horân-ı istima' olan fen-perverân üstâdiyyetine hükm etmişlerdir. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Zencir'de

Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânımla düşmendir
Bisât-ı istirâhat cism-i sûzânımla düşmendir

murabba'ı ve makam-ı Evc'de usûl-i Remel'de

'Âşık-ı gam-ı dil-rübâsız olmaz
Pîrân-ı hevâ asâsız olmaz

murabba'ı âsâr-ı hüdhüd-i peyâm-âver-i fen olan çavuş-ı dîbâ-pûş-ı tab'-ı musıki hurûşundan olup bunlardan mâ'dâ bir mikdar mutâbık-ı kava'id-i edvâr eser-i halâvet-güsteri dahi vardır.

Âhenî Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârül'-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyettü'l-mahmiyye ve zaman-ı iştiharı devr-i Sultan Mehmed Hân olup sâbıkan Kefe valisi Ahmed Paşa'ya dîvan efendisi olmuşdur. Tîşe-i hiddet-pîşe-i sa'y u endîşe ile dakk-ı fenn-i sürûd u dûdmân-ı tab'-ı nüktedânından nefha-i cehd ü iz'an ile şerâre-feşân-ı 'ilm-i ma'hud olup ber mûcib-i fenn-i edvâr ekser kava'idi ta'lim ve tahdid-i darb-ı âhen-i serdden şedid iken sa'y-ı ferîd ile mazhar-ı

ve'n nâlü'l-hadîd olmağın kâr-hane-güzin-i üstâdiyyet olmuşdur. Avâz-ı tarâb-endâzı hüsn ü halâvetde mutavassıtü'l-hâl ve lehce-i pür-behcesi üstâdiyyetine dâl idi. Tarih-i vefâtı

Mûm etdi Âhenî'yi dest-i haddâd-ı ecel

mısra'ıdır. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Sakîl'de

Eşkim dökülür hasret ile çeşm-i terimden
Bir lahza nihân olsa cemâlin nazarımdan

murabba'ı ve makam-ı Nühüft'de usûl-î Remel'de

Her geh ki gül hasret ola bülbüle mahsûs
Gülşende olur nâle-i bülbül güle mahsûs

[6b] murabba'ı kerde-i tîşe-i tab'-ı ma'arif-perverdesi olup otuz kadar makbul-ı esâtiz-i fen eser-i letâfet-efgeni dahi vardır.

Ahmed Çelebi

Mahlâsı Verdî ve mevlid ü mevtını belde-i Âmid, vakt-i şöhreti zaman-ı sa'adet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup ol diyâr zer-gerânî sınıfının kethüdasıdır. Sebîke-i zerrin-tâb'ın mehek-zede-i ta'allüm-i fenn-i mezbûr ve külçe-i sîmîn-hayâlin pûte-nihâde-i sa'y-ı mevfîr edip lakin tîz-âb-ı gabâvet fudda-i zekâ-şûy-ı levh-i idrakı olmağın mıskala-i cilâ-yı ta'allüm ber-vech-i tâm jeng-zidâ-yı bâl-i fütûr-encâmı olmamağla kedd-i 'anâ ve cidd-i lâ-yuhsâ ile mevcûd olan hakâyık-şinâsân-ı 'ilm-i elhândan ancak nıgîn-i 'amel-i fenn-i merkûmu zîb-i benân ü az'an kılıp kâr-hâne-i zîb-i gınâ olmuşdur deyü bazı sikattan menkuldür. On kadar mengûş-ı âsâr-ı tarâb-şi'arı âvîhte-i gûş-ı istima' olmuşdur ki ezcümle makam-ı Aşîran'da usûl-i Zencir'de

Alup yine eline câm-ı zer-nigârını gül
Safâ ile geçirir mevsim-i bahârını gül

murabba'ı ve makam-ı Baba Tâhir'de usûl-i Çenber'de

Nesîm-i bü'l-heves giysû-yı cânânımdan el çeksin
Çeker bir gün nedâmet âh ü efgânımdan el çeksin

murabba'ı kerde-i tab'-ı üstâd-kârı olduğundan mâ'adâ lezîz ve tarâb-efgen hurde-gîr kemânzen idi.

İsmail Ağa

Mevlidi Darü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne kurbunda Hasköy karyesi olup kemâl-i iştihârı işbu devr-i neşât-tavr-ı şehriyâr-ı cihan Hazret-i Sultan Ahmed Hân-ı 'alîşândır. Henüz mâh-tâb-ı zât-ı ma'ârif-me'âbı müstefiz-i tâb-ı mihr-i şebâb iken devr-i merhûm Sultan Mustafa Hân'da nefes-i halâvet-resine binâen zümre-i teberdârân-ı hassaya çırağ ba'dehu Enderûn-ı Hümâyûnda hâne-i kilâra idhâl ile mürebba'-yı sadâ-yı lezzet-peymâsı şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hâne-i hâssa **[7a]**tahsis ve anda hizmet-i te'zine me'zun olmuşdur. Fenn-i musıkiyi mevcud olan esâtiz-i dakayık-engizden ahz ile 'âric-i menâr-ı 'ilm-i edvâr olup ba'dehu ahd-ı ma'delet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-ünvânda bir zeamet ile inâyet ve bîrûna ihrac ile sazâ-vâr-ı merhamet kılınıp bin yüz otuz altı senesinde câmi-i ma'arif beden-i nîki figende-i ezan-hân-ı revâh-ı beka olan ecel-i mü'eccel isti'câl-ı salâ-yı irtihâl etmeğin sufuf-i cemâ'at-ı âhiret ile ikamete niyet ve ser-halka-nişîn-i müezzinân-ı mahfil-i cennet oldu. Fi'l-hakika hüsn-i sadâ-yı lezzet-bahşâsı tehyic-sâz-ı sâmi'in ve âvâz-ı nezâket-peymâsı tarâb-endâz-ı sâmi'a-i müstemi'in olup her âgazede kavâ'id-i fenni râ'i ve dakayıkını icraya sâ'i olduğundan gayrı leziz ü letâfet-efgen kemânî ve neyzen olup şirin ve a'lâ hatt-ı ta'lîk dahi ketb ü imlâ ederdi. Cümle-i âsârından makam-ı Hüzzam'da ve usûl-i Muhammesde

Herkese mihr-i vefâ uşşâka naz etmek neden
Gayre ihsân ehl-i dilden ihtirâz etmek neden

Murabba'ı ve makam-ı Kürdî'de ve usûl-i Semâî'de

Bu tâb ile ruhsâre-i cânâna bakılmaz
Gözler kamaşır mihr-i dırahşâna bakılmaz

murabba'ı zâde-i tab'-ı letâfet-perverinden olup bunlardan mâ'adâ bir mikdar eser-i nezâket-perveri dahi vardır.

Odabaşızâde Efendi

İsmi Mehmed mahlâsı Rıza mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Hazret-i Ebî Eyyûb-i Ensâri ve dem-i iştihârı zaman-ı sa'adet-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu 'ahd-ı adâlet-ünvân- Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâyifden

olmağla Kadırga limanında olan Mehmed Paşa cami'-i şerifinde vâ'izdir. Hasbe'l-imkân 'ulûm u fazâilde sâhib-i irfân olduğundan devr-i Hazret-i Sultan Mustafa Hân'da 'ilm-i nahvde *Kâfiye-i* **[7b]** *İbn-i Hâcib*'i lisan-ı Türkîye terceme ve nazm edip rikâb-ı hümâyûn-ı şevket-makrûna ref' eyledikde gümrükten kendüye kadr-ı kifâye vazife 'inâyet ve ihsan kılınmışdır. Şeyh-i mezbûr evâ'il-i hâlinde cihet-i 'ilm-i sürûda dahi sarf-ı nukûd-ı sa'y u iz'an edip mevcud olan esâtiz-i mev'ize-gûyân-ı fenn-i elhândan ta'allüm-i 'ilm-i terâne-beyân ve zabt-ı kavâ'id-i nagam-nişân etmekle kürsî-nişîn-i üstâdiyyet ve şeyh-i tekke-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı pâkizesi hazîn ve lehce-i zîbendesi fesâhât-âyîn olup fenn-i merkumun 'ilmî ve 'amelîsin ârif ve dânâ idi. Makam-ı Nevruz-ı 'acem'de usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i ye's-ülfet-i âşık felekde kâm-cû olmaz
Derûn-ı sâde-levh-i dilde nakş arzû olmaz

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Çenber'de

Mest olur bir kez gören bu hüsn ile cânânımı
Şâh-ı hûbânsın Hudâ hıfz eylesin sultânımı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârlarından olup bunlardan mâ'adâ yiğirmi mikdar murabba'ı ve şarkı ve ilâhîsi dahi vardır ki her biri muvâfık-ı kavâ'id-i edvâr ve müstahsen-i urefâ-i 'ilm-i nagam-şi'ar olduğundan gayrı lâtif ve tarâb-efgen tanbûrî ve neyzen olup şi'ir ve inşâda mahir idi.

HARFÜ'L-BE

Buhûrîzâde

İsmi Mustafa ve mahlâsı Itrî mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yaylak nâm mahâldir. Micmer-i derûn-ı ma'arif-nümûdu dûd-efrûz-ı 'anber-sürûd ve nefha-i nagam-ı müşgîn-demi 'ıtr-sây-ı dimâğ-ı fenn-i ma'hûd olup nükhet-i 'abîr-âsârı bûyîde-kâr-ı meşâm-ı dünya ve râyihâ-i 'ûd-ı kemâli tebhîr-efgen-i bezmgâh-ı verâ olmağın zaman-ı şâdi-resân-ı Hazret-i Sultan Mehmed Hân'da 'ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihâr ve tasnif-i makş u kârda esâtiz-i 'Acem-vâr dakayık-şi'âr olduğundan huzûr-ı hümâyun-ı şevket-makrûnda kerrâtla fasl-ı hezâr edip pesendîde-i şehriyâri olmağın esîr-i hubbân kethüdalığı **[8a]** ile rıkkiyete sezâ-vâr ve şâyân-ı merâhim-i bisyâr kılınmıştır. Gerçi sadâ-yı garibü'l-edâsı misâl-i çeng-i pür-jeng-i evtâr-ı bî-âheng ve bî-perde vü karar idi. La-

kin rütbe-i üstâdiyyetde çün dûd-ı 'anber ü ûd evc-i a'lâya su'ûd ve misâl-ı bûy-ı gül-i pür-tarâvet dimağ-ı âlemi leb-rîz-i nükhet etmişdi. Şemme-i 'ıtr-ı ma'arif-tab'ı olan murabba'ât ve nakş ve kâr aded-i hezârdan bisyâr ve fenn-i merkumu ber-mûcib-i kavâ'id-i edvâr kemâyenbagi 'ilmi mâlûm-ı sigâr u kibâr olduğundan mâ'da nazm-ı şi'ir ü mu'ammâ ve hûb u ra'nâ hatt-ı ta'lik dahi tahrir ve imlâ ederdi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-ı Darb-ı fetih'de

Sirîşk-i çeşm-i hûnînim ol âteş-i mevc-i deryâdır
Ki her kim katre-i eşkimde bin dûzah hüveydâdır

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Fahte'de

Dilber dile dil dilber-i fettâna münasib
Gül bülbüle bülbül gül-i handâna münasib

murabba'ı cümle musanna'ât-ı musannefatındandır ki kâffe-i fen-perverân ber mucib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân üstâdiyyetini vücûhla istihsân etmişlerdir. Mezbûrun bin yüz yiğirmi dört tarihi hudûdunda âteş-i cihân-sûz-i ecel anber-i hayâtın micmer-i 'âlemde sûhte vü sûzan ve küllâb-ı ömrün nisâr-ı çehre-i merg-i bî-amân etmekle cûyân-ı nükhet-yâbî-i gülistân-ı cinân olmuşdur. Tarih-i vefâtı

[Buhûrîzâde'yi bûyâ-yı bezm-i 'Adn ede Allah

mısra'ıdır.]

Baba Nevâyî

İsmi [boş] ... mevlidi belde-i Halebü'ş-şehbâ, mevtını Dârü'l- hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zamân-ı iştihârı evâ'il-i devr-i haşmet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Tahsîl-i 'ilm-i mezbûrda sa'y-ı bisyârından gûyâ zâde-i mâder-i fenn-i edvâr olup izâle-i ebkâr-ı nagam-ı hezâr etmekle vâlid-i etfâl-âsâr ve nev-bâligân-ı 'ilm-i elhâna peder-i büzürgvâr-ı dakayık-şi'âr olmuşdur. Fi'l-hakîka ta'allümgâh-ı fenn-i mezbûrda tebyiz-i liha' ve zümre-i esâtiz-i hakayık-engîze baba-yı nükte-nümâ olmakla üstâdiyyeti **[8b]** meşhur-ı 'amme-i verâdır. Makam-ı Nişâbur'da usûl-i Nîm-devir'de

Ne açıldık fezâ-yı gülşene gül-pîrahenlerle
Ne salındık murâd üzre bû-yı serv-i semenlerle

murabba'ı ve makam-ı Şehnâz'da usûl-ı Evfer'de

Dedim hüsnün berâtında nedir zülf-i siyâh egri
Didi bu Rûm'dur bunda olur tuğra-yı şâh egri

murabba'ı zâde-i tab'-ı nüktedânı olup bunlardan gayrı murabba'ât ve şarkı mertebe-i selâsîne râki ve cemî'-i âsârı fenn-i musıkinin pesendîde-i huzzâkı olmağın üstâdiyyeti meyân-ı fen-perverânda kemâl-i kabûl ile telakki kılınmışdır.

Parsâ Efendi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını belde-i Geliboludur. Zümre-i mevâli-i kirâmdan olup vakt-i şöhreti 'ahd-i şâdî-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nemed-i kedd-i tarâb-peyvendin perveriş-i cidd-i ebed ve pâleheng-i vüs'-i cehdin meyân-ı sa'y-ı becidde şedd edip hânkâh-ı mûsıki-penâhda meşâyih-i ma'arif-şevâmihde çile-keşî-i ahz ü ta'allüm ile güzâriş-i erba'in-i ma'lûmât etmegin üstâd-ı râsih olmuşdur. Hüsn-i âvâzı meyâne ve lehce-i mümtâzı bî-bahâne ve 'ulûm-ı sâire ve esrâr-ı nâdirede dahi yegâne olup fâzıl-ı bî-misâl ve şâir-i pâkize-makâl idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Değildir gül ruhunda hâl-i fülfül
Ezelden kaldı anda çeşm-i bülbül

murabba'ı cümle-i musannefatından olup bunlardan mâ'adâ kavâ'id-i fen üzre ihsâ olunacak on kadar âsâr-ı tarâb-şi'ârı dahi vardır.

Parsâzâde [Abdülbâkî] Efendi

Sâbıku'z-zikr Parsâ Efendi'nin necl-i necîbi ve zümre-i mevâlî-i kirâmdan olup ismi 'Abdülbâkî ve mevtını Darü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l –mahmiyye ve 'asrı işbu zamân-ı ma'delet-nişân-ı hazret-i Sultân Ahmed Hân'dır. Vâlid-i mâcidlerinden ve sair esâtiz-i hakayık-engîzden tekmîl ve tahsîl-i fen etmekle zâviye-nişîn-i 'ilm-i sürûd üstâd-ı dakayık-nümûd olmuşlardır **[9a]** Hüsn-i sadâ ile ma'ruf ve enva'-i ma'arif ile me'luf olup el-veledi sırr-ı ebihi zâtlarıyla âşikâr ve esrâr-ı mektume-vâr ihfâ-yı ma'lûmiyyet-i fenn-i edvârların vech-i vecihi mücerred 'ulema-yı kirâmdan olduklarıyladır. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Hafif'de

Ebr-i nisân sâye-bân ber târem gerdûn zi-dest
Lâle çetr-i lâ'l ber ferş ez zümrüd-gûn zi-dest

nakşı zâde-i ta'b-ı tarâb-senci olup ber mûcib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân bir mikdar eser-i letâfet-'ayânları dahi vardır.

Pîrî Çelebi

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü'l-hilâfede Tophâne ve 'asrı devr-i şâdî-ver-i Sultan Mehmed Hân'dır. Vakt-i civânîden kadem-nihâde-i mertebe-i kühûlet olunca mekteb-i fenn-i elhânda hâcegân-ı tarâb-beyândan ta'allüm ü ahz ile vâdi-i musıkinin üstâd-ı dakayık-gîri ve tarik-i 'ilm ü amelin pîri olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı ve lehce-i bülend ü hûbu tarab-sâz idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-ı Berefşân'da

Ne dil-i haste-i mecrûhuma merhem bulunur
Ne gam u gussaların def'ine hemdem bulunur

murabba'ı cümle-i eser-i pür-te'sirinden olup bundan mâ'adâ bir mikdar makbul-i ehl-i edvâr âsâr-ı şâdi-disârı dahi vardır.

HARFÜ'T-TE

Tosunzâde

İsmi Abdullah ve mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve nihâyet-i 'asrı işbu zaman-ı adâlet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup mü'ezzinân-ı şehriyâr-ı cihândandır. Şöhret-i hüsn-i şîrîni zîb-i gûş-ı gâv-ı zemîn ve reside-i sem'-i sevr-i çerh-i berîn olup dihkâniyân-ı geşt-gâh-ı 'ilm-i sürûddan ta'allüm-i bezr-gerî-i nagam-ı tarab-nümûd etmekle resîde-kâr-ı züru'-ı ma'lûmât-ı şettâ ve dakayık-ı fenni kemâ-hüve'l-layık dânâ olmuşdur. Fi'l-hakîka lehce-i bülend ü hûbu şîve-hâhân-ı **[9b]** elhânın mergubu ve âvâz-ı hançere-gîr-i mümtazı sîne-i semâ'ın dağ-ı tarâb-endâzı olup vâdi-i hânendegîde müsellem-i 'âlem ve 'ilm ü 'amelde üstâd-ı dakayık-şiyem idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Zencir'de

Bu gülşen içre ki bir gonce-i nihân açılır
Hezâr perdeden âgaze-i figân açılır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usul-i Darb-ı fetih'de

Seni tebrîde benden olan ağyâr ittifâk üzre
Ne bâkim var hulûs elbette galibdir nifâk üzre

murabba'ı reme-i cerîde-kâr-ı sebzezâr-ı tab'ı olan âsâr-ı çâr-pây-ı murabba'atındandır. Bunlardan mâ'adâ iki yüzden mütecâviz musanna' murab-

ba' ve şarkısı olup kâffe-i âsârın esâtiz-i hakâyık-şümûl telakki bi'l kabul eylemişlerdir. Mezbûrun bin yüz yiğirmi altı tarihi hudûdunda dest-i kassâb-ı ecel-i tîzkâr gulû-yı tosun-ı hayatın bûse-gâh-ı sikkin-i intihâr etmekle vâsıl-ı bismil-gâh-ı dârü'l-karar oldu. Tarih-i vefâtı

Çerâ-gâh-ı bekada otlasın canın Tosunzâde

mısra'ıdır.

Tesbîhîzâde Emir Çelebi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını civâr-ı Konstantiniye'de Tophane ve vakt-i şöhreti işbu devr-i sa'adet-tavr-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Rişte-i sa'y ü ihtimâma nazm-ı habâb-ı kavâ'id-i edvâr-ı tarâb-gâyât edip silk-i dehân-ı beyâna dürer-keşân-ı 'ilm-i elhân olan üstâdân-ı pür-irfândan tahsîl ü ta'allüm etmekle sübha-bedest-i ma'lûmat ve dahil-i halka-i esâtiz-i fenn-i nagamât olmuşdur. Âvâzı rakik ve tiz ve lehce-i dil-pesendi nezâket-âmîz olup mahfel-i üstâdiyyete nişîn ve mezâyâ-yı musıkiye vasılînden olmağın kavâ'id-i fenn-i elhân mânend-i kalâ'id-i dürr ü mercan yegân yegân âvîhte câmi'-i irfan-ı derûn-u nagam-ı me'lânî idi. Makam-ı Kürdî'de usûl-i Muhammesde

Kaddin görüp âdem nice dâmânına düşmez
Ey serv-i sehî sâye-sıfat yanına düşmez

[10a] murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Sakîl'de

Gülistan-ı gamın bülbülleri âteş-nevâdır hep
Anınçün gülleri pejmürde-i tâb-ı cefâdır hep

murabba'ı intizâm-yâfte-i silk-i tab'ı olan mervârid-âsâr-ı şevk-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar makbul-ı fuhûl-ı fenn-i sürûd eser-i letâfet-nümûdu dahi habbe-i subha-vâr-ı keşîd ü şümâr kılınmışdır.

HARFÜ'L-CİM

Çuvaldızzâde

İsmi İsmail, mevlid ü mevtını belde-i Diyârıbekir ve vakt-ı iştihârı ahd-i şevk-disâr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Hayyât-ı hiddet-menât-ı cidd ü ihtiyâtın derdest-i iktidar tarâb-ihtilât olup mevcud olan üstâdân-ı kabâ-

dûzîdegân-ı endâm-ı şâhid-i elhândan ahz ü ta'allüm ve tekmîl-i zabt-ı kavâ'id-i fenn-i terennüm etmeğin dûzîde-kâr-ı kâle-i mûsıkiyi pûd ü târ ve ol câme-dâr-ı şevk-şi'arı zîver-i dûş-ı iştihâr kılmağın kıra'at ve üstâdiyyetde vasatu'l-hal olan ricâl-i fen-iştigâl-i beldesi ile mütesâviyyetü'l- akdâm ve mütekâribetü'l-efhâm olmuş idi. Makâm-ı Kürdî'de usûl-ı Hafîf'de

Kasdın eğerçi cân ü dilin birisinedir
İkisi de fedâ yoluna birisi nedir

murabba'ı cümle-i âsârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar dahi ber-mucib-i kaide-i fen eser-i şâdi-fügeni dahi vardır deyü gühen-kabâ-yı şevke pârçe-i ceyyid-i istimâ'ı ile refûkâr olanlardan menkuldür.

Çemenzâde Mehmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Diyarıbekir ve dem-i iştihârı zaman-ı inbisat-resân-ı sultan Mehmed Hân olup ol diyar âyânının nedim-i mükerremidir. Hadîka-i enîka-i sa'y ü ihtimâmın isâle-i âb-ı dûlâb-ı çâh-ı cidd ü iz'ân ile irvâ-künân olmağın nümâ-yafte-i sebzevât-ı kemâlât u bâha-i sâha-i tab'ın çemenzâr-ı fenn-i edvâr-ı şâdî-gâyât edüp esâtiz-i ma'arif-engiz-i asrından ta'allüm-i **[10b]**neşr-i tuhm-ı ezhâr-ı ma'lûmât-ı tarâb-şi'âr etmekle bağbân-ı kâr-dân-ı 'ilm-i elhân olmuşdur. Sadâ-yı nîk-edâsı Acemâne ve lehce-i bülend ü zîbâsı nazikâne 'ilm ü amelde yegâne idi. Makam-ı Uzzâl'da usûl-i Muhammes'de

Ey gönül gayrıya meyl eyleme cânân bir olur
Birinin aşkı derûnunda yeter cân bir olur

murabba'ı reside-i ravza-i tab'ı olan sebze-i âsâr-ı pâkizeden bir nebze olup bundan ma'âdâ şâyeste-i nihâdegî-i destâr-ı istihsân bir mikdar güldeste-i eser-i şâdî-veri dahi vardır ki nükhet-âlûd-ı istima' olan fen-perverân muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân üzre aferîn-gûyân olmuşlardır.

Cevher Ağa

Şeyhülislâm Yahya Efendi merhumun 'abd-i memlûku ve hâdim-i ma'ârif-sülûku olup kemâl-i şöhreti 'ahd-ı avâtıf-nişan-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Ol zaman-ı tarâb-resânda mevcut gevher-şinâsân-ı kavâ'id-i fenn-i elhân olan üstadân-ı terâne-beyândan ta'allüm-i ilm-i nagam etmeğin gencîne-i derûn-ı ma'arif-meşhûnun 'unkûd-ı yevâkît-i sürûd ile ziver-âlûd edip 'araz-ı vâdi-i edvâr-ı mütehayyiz cevher-i idrâki olmağın hayyiz-i üstâdiyyette kaim olmuştur. Hüsn-i savt-ı bi-mânendi bir-rütbe idi ki der-i nezâket-i eser-i nagamât-ı sımt-ı sîmîn-i âvâz-ı hançere-endâzından lem'a-

nümâ-yı sudûr oldukça gulû-yı şâhid-i neşâtı tahallî-yâb-ı kalâ'id-i incû-yı zevk ve dehen-i bezm-i inbisâtı lebrîz-i lü'lü-yi şevk edip târî-güzîn-i ekdâr olan tab'-ı sevdâ-şi'ârı şu'le-i şeb-çerâğ-ı âgazesi câ-yı gevherin binâ-yı şâdiye-nişîn ve rûz-ı elmas-gûn-ı ferih nümûne-karîn ederdi. Makam-ı Nikriz'de usûl-i Muhammesde

Gönlüm hevesin zülf-i siyeh-kâre düşürdüm
Mürg-i dilimi sahn-ı çemenzâre düşürdüm

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakil'de

[11a]Rûhun bir lâle-i terdir ne lâle lâle-i hamrâ
Hattın bir taze anberdir ne anber anber-i sârâ

murabba'ı hazine-i zîb-i tab'ı olan cevâhir-i âsârındandır ki cümle-i gevher-fürûşân-ı 'ilm-i elhân üstâdiyyetine bezl-i nakd-ı istihsân eylemişler. Bundan mâ'adâ on beş kadar gulû-yı şâhid-pesende bâdi-i zîb ü zîver-i mervârid-i âsâr-ı şâdî-güsteri dahi vardır.

Çârşeb Mustafa Ağa

Mevlid ü mevtını Darü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemal-i iştihârı işbu zaman-ı ma'delet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup Enderûn-ı hümâyunda hâne-i hassada sermüezzinân olup bin yüz yirmi altı tarihinde ber-zeâmet-i inâyet ile bîrûna ihrac ve ser-i bahtı zîver-i tâc-ı ibtihâc kılınmışdır. Esâtîz-i asrından arzû-yı ta'allüm-i 'ilm-i edvâr ile şeb-tâ-be-seher bîdâr ve ser-i sa'y-perver-i iktidârın zîb-âver-i bâlîn-i bisyâr edip tahsîl-i mâlûmât ve tekmîl-i fenn-i nagam-ı gayât etmekle firâş-ı üstâdiyyetde der-hâb ve vâki'a-bînî-i esrâr-ı ehliyete kâmil ve dakayık-me'âb olmuşdur. Âvâz-ı tarâb-endâzı pâkize vü hûb ve lehce-i şevk-sâzı bülend ü mergub olup vâdi-i Türkmânî üzere sâzendeliği dahi var idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Semâî'de

Bizden ey bâd-ı sabâ ver haber âzâdelere
Mübtelâ oldu gönül bunda Arabzâdelere

murabba'ı cümle-i âsârındandır. Bundan mâ'adâ hoş-âyende ve tarâb-efzâ bir mikdar eser-i letâfet-nümâsı dahi vardır ki ber mucib-i kavâ'id-i fen pesendîde-i 'urefâ-i hakayık-efgendir.

[HARFÜ'L-HÂ]

Hâfız Post

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye olup kemâl-i iştihârı devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân 'aleyhi'r-rahmeti ve'l-gufrândır. Henüz cild-i mecmu'a-i rûyı mûy-ı tîreden sâde belki cebr-i nârî vü deriden âzâde iken debbağ-ı hâhişi rîşdâr-ı efkâr-ı hüvâmdâr olan cülûd-ı **[11b]**şi'r-i sabâvet ve müş'ir-i hayâlâtın sütre-i hevesle debâgat ve müşte-i küdûret-küşte-i 'azîmet cilâ-dâde-i hâlet-i tarâb-gayet olmağın mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i sürûddan ahz ü ta'allüme muvâzebet edip tahsîl-i irfân ve tekmîl-i fenn-i elhân etmekle postnişîn-i zâviye-i üstâdiyyet olmuşdur. Gerçi sadâ-yı halâvet-nâ-peydâsı bî-âheng ve turfa-karar ve âvâz-ı perde-i nâsâzı cülud-ı sâmi'ine bâdî-i ikşi'âr idi. Lakin rütbe-i üstâdiyyetin ve kemâl-i fazl u dikkatin takrir dâhil-i 'uhde-i yerâ'a-ı tahrir-i ve güncâyiş-pezîr-i havsala-i ta'bir değildir. Ekser âsâr-ı letâfet-şi'ârı tarab-bahş-ı huzûr-ı şevket-medâr-ı cenâb-ı hazret-i şehriyâr olmağın bi'd-defa'ât mazhar-ı atâyâ-yı bisyâr olmuşdur. Bundan ma'âdâ nâzım-ı şi'r-i râkik ve nâmık-ı hatt-ı ta'lik idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Darb-ı fetih'de

Temennâmız ne nûş-ı meyde ne sâgarda kalmışdır
Netice arzû bir bî-bedel dilberde kalmışdır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Ham olmaz değme tîr-endâz-ı âheng imtihânından
Ol ebrûlar ki Rüstem-i dâğ-ı sahtîdir kemânından

murabba'ı âsâr-ı nezâket-medârından olup bunlardan gayrı murabba'at ve şarkı ve nakş-ı dilfirîb 'aded-i hezâra karib olup kâffe-i fen-perverân cemî'i âsâr-ı tarab-nişânına ber-mûcib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân benân-pesendî-i zîver-i dehân istihsan eylemişlerdir. Mezbûrun pây-tâ-ser vücûdu mûy-âlûd ve hâlî yeri ma'dûd olmağın telâkkub-yafte-i lâkab-ı post olmuş idi. Bin yüz bir tarihi hudûdunda pençe-i hizebr-i ecel-i celd berhayât-ı mü'eccelin sâdçâk etmekle târî-nişîn-i şîrhâne-i zîr-i hâk olmuşdur. Tarih-i vefâtı

Postu çâk eyledi şîr-i ecel
mısra'ıdır.

Habib Dedezâde Abdullah Ağa

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı şöhreti **[12a]** asr-ı endûh-kesr-i sultan Mehmed Hân'dır. Hubb-ı

şâhid-i 'ilm-i edvâr câygîr-i levh-i fuâd-ı ma'arif-şi'ârı olup nefs-dâde-i ifâde olan meşâyih-i 'ilm-i sürûddan istifâde ve tahsîl ü tekmîl ile derece-i kemâle pâ-nihâde olmuşdur. Âvâz-ı teheyyüc-sâzı ra'nâ vü hûb ve lehce-i rakîkü'l mühcesi mergub ü mahbûb idi. Makam-ı Acem'de usûl-i Sakil'de

Dağlarla nev-be-nev bu cism-i zârı seyredin
Deşt-i mihnetle açılmış lâlezârı seyredin

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Dem-be-dem dîdelerim eşk-i firâvân bürüdü
Bir iki merdümü gark eyledi, ummân bürüdü

murabba'ı tahbîb-sâz-ı nâdire-şi'ârı olan âsârından olup şâyân-ı pesend-i erbâb-ı fenn-i tarâb-peyvend on kadar eser-i letâfet-güsteri dahi vardır.

Hâfız Kumral

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını kazâ-yı Üsküdar'da kutb-ı daire-i vücud Hazret-i 'Aziz Mahmud Efendi hazretlerinin âsitâne-i 'aliyyeleri ve anda zâkirbaşı olup vakt-i şöhreti devr-i inbisat-tavr-ı Sultan İbrahim Hân'dır. Sahife-i derûnun taleb-i 'ilm-i sürud-ı zer-endûd ve emvâc-ı lücce-i cehdin hevâ-yı tesvid ü ta'limi çün levh-i gerdûn-kebûd edip riyâzet-i fenn-i riyâziyyât reng-i rûyin zerd-fâm etmekle mâ-sadak levnüha tesuru'n-nâzîrin olup kudemâ-yı esâtiz-i 'ilm-i elhândan ol vechle tekmîl-i ma'lûmât kılmağın dahil-i halka-i üstâdiyyet olmuşdur. Savt-ı velvele-sâzı mümtâz ve lehce-i bülendi pâkize vü rikkat-endâz olup vâdi-i musıkide ferîd ve tedkîk-i tenâsüb-i nagamda ekser esâtizden 'ilmi mezîd idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evsat'da

Şerh eylemeğe derd ü gam-ı aşkını her bâr
Ey şûh-ı cefâkâr
[12b] Derdâ ki bulunmadı cihânda bana bir yâr
Bir mûnis-i gam-hâr

murabba'ı ve makam-ı Nikriz'de usûl-i Evfer'de

Reng-i gül-i hoş-bû ruh-i cânânda bulundu
Her türlü letâfet ki olur anda bulundu

murabba'ı ezhâr-ı âsâr-ı rengârenk-i letâfet-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ

otuz kadar kavâ'id-i elhân üzre 'amme-i esâtiz-i hakayık-âmizin pesendîdesi eser-i rengîn ü güzidesi vardır.

Hacı Kasım Tanbûrî

Mevlidi diyâr-ı Mağrib ve mevtını Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zamân-ı ma'delet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Hurşîd-i maşrık-ı hevesi terk-i sa'y-ı yek ân ile bir zaman ufûl ü gurûb eylemedin eşi'a-pîrâ-yı âfâk-ı cidd ü cehd olup esfâr-ı evân taleb-nişân-ı 'ilm-i elhân etmekle rûz-ı firûz-ı üstâdiyyetinin reng-âveri ve şâm-ı siyeh-tâb-ı kemâl-i sürûdun hilâl-i edvâr-ı timsâl-i ziyâ-güsteri olmuştur. Âvâzı Arabâne ve lehce vü edâsı bü'l-acebâne olup tarâb-efzâ ve şevk-efgen üstâd-ı bî-bahâne tanbûrzen ve kemâ-yenbagî vâkıf-ı mezâyâ-yı fen idi. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Çenber'de

Firkatin yandırdı bağrım ciğerim kan oldu gel
Gel ki dîdârın bu sayru câna derman oldu gel

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-disâr-ı nezâket-güsterinden olup bundan mâ'adâ yirmi kadar mutabık-ı kavâid-i edvâr zâde-i tab'-ı tarâb-medârı dahi vardır.

Hâfız Kömür

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyedir. Zümre-i dervişândan olup 'asrı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nâr-ı tennûr-ı şu'urun minfaha-i sa'y-ı bî-kusûr germ-â-germ ü pür-nûr ve tâbiş-i dûdmân-ı cehd ü iz'ânın sallî ve kor-ı ihtimâm-ı müstemkır-tâb-ı cidd ü vüfûr edip minkâl-i fahm-ı heves-i mâlâmâl-ı bâlin ta'allüm **[13a]** hevâ-yı 'ilm-i edvâr ile işti'al ve müddet-i medîd esâtiz-i fenn-i mezbûrdan ahz ü tahsîle iştigal etmegin üstâd-ı sahib-i külliyât olmuşdur. Sadâ-yı acibü'l edâsı ka'r-ı gulû-yı mahnaha-kârından sâ'id ve lehce-i mudhikânesi tavr-ı suhriyye-dârına mahsus ve müsâ'id olup ekser zurafâ-yı mecâlis mümâzaka vü mümârâtiyle mü'ânis olurlardı. Makam-ı Irak'da usûl-i Nîm-devir'de

Dil-i âşüfte kim ol anberîn-gîsûya bağlanmış
Sanırlar sebze-i hôd-rüstedir şebbûya bağlanmış

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i şeydâ firak-ı yâr ile rencîdedir şimdi
Gülünden ayrı düşmüş bülbül-i şûridedir şimdi

murabba'ı cümle-i âsârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar muvâfık-ı kavâ'id-i sürûd eser-i letâfet-nümûdu dahi vardır ki ekseri meşhûr-ı enâmdır.

Hasan Ağa Serhanendegân

Mahlâsı Hulûs ve mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazasında Fındıklı nâm mahâl ve kemâl-i iştihârı işbu zamân-ı adâlet-ünvân-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Evvelen peder-i büzürgvârlarından ta'allüm-i 'ilm-i edvâra der-kâr ve mezâyâ-yı fenn-i mezburdan haberdâr olup evâ'il-i saltanat-ı 'âlî-hazret-i şehriyâr-ı gerdûn-haşmetde Enderûn-ı hümâyûn hânelerinden kilâre idhâl ile ney-şekker-i zebân-ı şehd-i sürûd-efşânı dimâğ-ı irfânına izâkâ-bahş-ı çâşni-i kand-ı elhân olmağla mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i musıkiden ahz-ı ma'lûmât ile hâiz-i kasabü's-sabak-ı kemâlât olup bin yüz yiğirmi yedi senesinde bîrûna ihrâc ve kadr-ı kifâye vezâyif ile sezâvâr-ı avâtıf kılındı. Fi'l-hakîka sadâ-yı halâvet-peymâ-yı letâfet-nümâsı sîr- âheng ve lehce-i bülend ü zîbâsı şûh u şeng olup meşâm-ı itkânına îsâr-ı nükhet-i müşk-i sürûd ve enf-i irfânına gubâr-ı tarâb-şi'âr-ı edvâr su'ûd edip **[13b]** atse-rîz-i âsâr oldukça taraf taraf fen-şinâsân mukâbele-i Bârekallah ile zebân-güzârân olurlardı. Makam-ı Acem'de usûl-i Zencîr'de

Alıp yine eline mutrıbâ çegânelerin
Yürekde uyansa heyheylerin terânelerin

murabba'ı ve makam-ı Irak'da usûl-i Nîm-devir'de

Kaçan Ferhad'a Şîrîn cûy-ı şîr emretdi taş üzre
Hevâya tîşesin şevkinden atdı dedi baş üzre

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı iki yüzden mütecâviz ve hasbe'l-kader tanbur-zenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzûn ile akrânın fâiz olmuşdur. Merhumun hatfe enfihi vefâtı tarihi

Hasanı eyleye hânende-i 'adnân Allah
mısra'ıdır.

Hasan Efendizâde

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Üsküdar'a karîb Kadıköyü nâm mahâldir. Kibâr-ı

mevâli-i kirâmdan olan vâlid-i mâcidleriyle müddet-i medid ol mahâlde sâkin olup sâbıkan Serhânendegân Mustafa Ağa merhumun dahi mevtını mahall-i mezbûr olmağın mahdûm-ı mersûm merhum-ı merkûmdan ibtidâ tahsîl-i fenn-i musıkiye müdâvemet ba'dehu mevcud olan esâtiz-i dakayık-engizden ma'lumâta muvâzebet edip âsitâne-i 'ilm-i elhâna müstemirren mülâzemeti ve mansıbı 'adem-i talebden infisâlde tûl-i müddeti olup lede's-savt bi'l-elhân tezkirehâne-i fen-perverânda kemâli nümayân olmağla vâsıl-ı radde-i üstâdiyyet ve nail-i rütbe-i ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-peymâ-yı lezzet-bahşâsı müheyyic-i kulûb ve lehce-i bülend-i hoş-edâsı latif ü mergub olup fi'l-hakika âvâz-ı hançere-endâz ile kâr-sâz-ı âgaze oldukça fu'âd-ı müstemi'înin eşvâk-ı kühenin tâze eylerdi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Remel'de

Yüz sürmeğe can pâyine çoktan nigerândır
Dîdârına hasret çekerim bunca zamandır

[14a] murabba'ı ve makam-ı Acem'de usûl-i Hafif'de

Nezzâre kıl gönül o büt-i mâh-tal'ate
Bak bak seni bu hâle koyan bî-mürüvvete

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şi'ârından olup bunlardan mâ'adâ yiğirmiden mütecâviz mutâbık-ı kavâid-i edvâr şevk-şi'âr tab'-ı nezâket-âsârı dahi vardır.

Hâfız Rif'at

İsmi Süleyman mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üsküdar ve dem-i şöhreti zamân-ı 'adâlet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-ünvân-ı Hazret-i Sultân Ahmed Hân'dır. Arzû-yı ta'lim-i 'ilm-i edvâr ile her bâr sa'y-ı bisyâr edip esâtiz-i nagam-engîzden ta'allüme ihtimâm ve istihrâc-ı âsâr-ı selefe ikdâm etmekle vâdi-i mezbûrda tahsîl-i bizâ'a etmişdir. Sadâ-yı lâtifi hazin ve lehce-i zarîfi nemekîn olup mezâyâ-yı fenn-i sürûd-ı terâne-usûle vusûle sâ'i idi. Makam-ı Acem'de usûl-i Hafif'de

Bir şûha âşıkım bana bin mekr ü âl eder
Bir serve mâilim ki gamı kaddi dâl eder

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'ârından olup bundan mâ'adâ yiğirmi kadar murabba' ve şarkı ve semâîsi dahi vardır ki ekseri hoş-âyende ve zîbâ olduğundan gayrı tabiat-ı şi'iriyyesi olup taleb-i 'ilme dahi cidd ü sa'y üzre idi.

HARFÜ'L-HI

Halil Efendi

Mahlâsı Zeki'dir. Devrân Bacızâde ve Çengî Halil ve Nasuh Paşazâde Halili dahi derler. Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı şöhreti 'ahd-i pür-şevk-i Sultan Mehmed Hân olup zümre-i kuzât-ı Mısriyyedendir. Tezâyüd-i cûşiş-i Nîl-i sa'y-ı bî-gayâtı irvâsâz-ı besâtin-i nagam-inbât olup bürke-i taleb-i ta'âllümü cûybâr-ı edvârıyla ser şâr ve mikyâs-ı ma'arif-mesâs-ı tab'-ı sürûd-âsâsı nev-nübüvv-i tefâvüt-i rizîş-i seyl-i fenni izhâr etmekle **[14b]** mânende-i bihâr-ı niyâr üstâd-ı 'amîk'ül efkâr ve dânende-i esrâr-ı tarab-şi'âr-ı 'ilm-i edvâr olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-mekîni tiz ü hazin ve lehce-i nezâket-âyîni pâkize-edâ vü bihîn idi. Makam-ı Irak'da usûl-i Sakil'de

Serâser yandım ey dil âteş-i âh-ı ciğer-sûza
Yine nârencî bir câme biçindim fasl-ı nevrûza

murabba'ı ve makam-ı Bayatî'de usûl-i Çenber'de

Ne dem şemşîr-i gamzeyle o fettân gösterir kendin
Bütân tasvîr-i Yûsuf gibi hayrân gösterir kendin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-medârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'-ı musanna'ı olup nazm-ı şi'r ü tarih ve mu'ammada yegâne ve 'ulûm-ı sâire ve ma'arif-i fâhirede bî-bahâne olmağın kâffe-i âsârı esâtiz-i 'ilm-i edvârın pesendîde-i tab'-ı dakayık-şiârıdır.

Hobyârzâde

İsmi mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i iştiharı devr-i sa'adet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Ol dem-i tarab-tev'emde bulunan esâtiz-i ma'ârif-âlûddan ahz ü ta'allüm-i 'ilm-i sürûd edip kasr-ı bî-kusur-ı tab'-ı şu'urun ferş-i bisât-ı ma'lûmat ile tezyîn ü tertîb ve nakş-ı gûnagûn-ı ma'arif-nümûn ile tersî ve tezhib edip gûşe-nişîn-i üstâdiyyet ve dûş-nihâde-i visâde-i ehliyyet olmuşdur. Nefes-i lezzet-resi hazîn ve lehce-i zarifânesi nemekîn olup her âgazede kavâ'id-i fenni râ'i ve dakayık-ı icraya sâ'i idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Kıl sabâ gönlüm perişan olduğun cânâna arz
Sûret-i hâlin bu virân mülkün et sultana arz

Murabba'ı cümle-i âsârından olup bundan mâ'adâ yedi mikdar pakîze ve hoş-âyende zâde-i tab'-ı nüktedânı dahi vardır.

Hatîbzâde Osman Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsı ve zaman-ı şöhreti 'ahd-ı pür inbisât-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Mevcud olan esâtiz-i **[15a]** musıki-şinasândan pâ-nihâde-i süllem-i ta'allüm olarak ziver-i minber-i fenn-i elhân ve hutbe-hân-ı sürûd u beyân-ı tarab-nişân olmakla câmi-i esrâr-ı edvârın hatîb-i nüktedânı olmuşdur. Sadâ-yı letâfet-nüması halâvetde bî-hemtâ ve lehce-i hoş-edâsı nezâketde müstesnâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Bülbülün zârın şehâ vakt-i bahâr olsun da gör
Âşıkın zâr-ı dil-efgârın hezâr olsun da gör

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bundan ma'adâ hoş-âyende ve zibâ bir mikdar eser-i nezâket-nüma vü rikkat-peymâsı dahi vardır.

Hazinedâr Ahmed Ağa

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı iştihârı devr-i şâdi-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup Kasım Ağa hazinedârı nâmıyla şehîrdir. Gencîne-i derûn-ı tarab-nümûdu kîse-i pür-nakd-ı sürûd ile mâlamâl ve sandûk-ı hayâl-ı ma'arif-âlûdu kâlâ-yı zertâr u pûd-ı nagamla leb-rîz-i emvâl olup hâcegîyân-ı emtia-fürûşân-ı 'ilm-i elhândan hâridâri-i tuhaf-ı ma'lûmât ile tahsîl-i kemâl etmekle zâbit-i hademe-i enderûniyyân-ı makâmat olmuştur. Sadâ-yı lezzet-bahşâsı hâlet-efzâ ve lehce-i nezâket-nümâsı hoş-edâ olup rütbe-i ehliyyeti mutavassıtu'l-elhân olan esâtiz ile hem-cây idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Behüsn ü hulk ü vefâ kes beyâr mâ neresid
Torâ der în sühan inkâr mâ neresid

murabba'ı ve makam-ı Acem'de usûl-i Semâî'de

Ağyâr ile ey gonca sen iç bâde-i gülgûn
Ben nûş edeyim hûn
Çün böyle imiş neyleyekim 'adet-i gerdûn
Devrân süre her dûn

müstezadı hazine-i zîb-i tab'ı olan tehâyif-âsâr-ı pür-letâyifden olup **[15b]** bunlardan mâa'dâ bir mikdar âsâr-ı zibende-etvârı dahi vardır.

HARFÜ'D-DÂL

Derviş Ömer

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti 'ahd-i pür 'adl u dâd-ı Sultan Murâd Hân olup zümre-i dervişân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Kûçegân-ı semâhâne-i dâniş ü irfândan olup âyin-i taleb-i tahsîl üzre güzâriş-kâr-ı erba'in-i sa'y ü himmet ve arzu-yı ta'allüm-i 'ilm-i sürûd ile ihtiyâr-ı riyâzet ü seyâhat edip nefes-dâdegân-ı fenn-i elhândan tekmîl-i kemâl-i ma'rifet etmekle sikkedâr-ı üstâdiyyet ve meyân-ı iz'ana tennûre-beste-i 'ilm-i tarâb-ı gayet olmuşdur. Sadâ-yı nîk-edâsı halâvetde mutavassıt ve lehce-i bülend ü zîbâsı nezâketde müteceddid olup asrının müşârün bi'l-benânı ve mevcud olan esâtiz-i nükte-engizin hem-inânı idi. Makam-ı Uşşâk'da usûl-i Darb-ı fetih'de

Subh salıp mâh-ı ruhundan nikâb
Çık ki temâşâya çıka âfitâb
Rişte-i cânım tîr et pür-girih
Salma ser-i zülf-i semen-sâya tâb

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-disârından olup bundan gayrı mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd bir mikdar eser-i nezâket-nümûdu dahi vardır ki pesendîde-i erbâb-ı fenn-i neşât-âlûddur.

Derviş Ali Şir ü Gani

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zamân-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervişân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Gülşeniyyedendir. Tekke-gâh-ı tecerrüd-penâh-ı taleb ü tahsîlde cidd-i bî-adîl ve cehd-i celîl ile meşâyih-i fenn-i rüsûhdan 'ilm-i edvârı tekmîl edip ser-i maarif-perveri zîb-âver-i tâc-ı üstâdiyyet ve dûşu hûşı hırka-pûş-ı ehliyyet **[16a]** olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-nümâ vü letâfet-intimâsı lâtif ü hoş-âyende ve lehce-i bülend-i 'azbu'l-edâsı üstâdiyyetin nümâyende olup fi'l-hakika fenn-i merkûmun dakâyık u hakayıkın kemâyenbagi dânâ üstad-ı nükte-pirâ ve kâmil-i bî-hemtâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Hayl-ı uşşâka belâ-yı nâgehândır gamzesi
Çeşm-i sermesti 'ayân amma nihândır gamzesi

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hafif'de

Dil-i nizâre terahhum eder habîbim yok
Hezâr zahm nümayân velî tabibim yok

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-şi'ârından olup bunlardan ma'adâ yüze karîb murabba'at ve altı yüzden mütecâviz savt u tesbih ve ilâhiyyâtı dahi vardır ki her biri ber-mucib-i kavâ'id-i fenn-i elhân musanna' vü bî-noksan olup katıbe-i musıki-dânân ez dil ü can cemî'en istihsân edip şehd-şîrîn nagamâtı ile dehân-ı âgazeye halâvet-resân olmuşdur.

Derviş Ali Ser-neyzen

Mevlidi diyâr-ı Şâm-ı cennet-meşâm ve mevtını Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata Mevlevîhanesi ve dem-i iştihârı zaman-ı sa'âdet-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nây-heves-i sadâ-yı vüs' ü iktidarın zîb-ârâ-yı dest-i sa'y-ı bâzû ile demâdem dem-zen-i taleb-i fenn-i sürûd ve nagam-figen-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr-ı tarab-nümûd olup mevcûd olan esâtiz-i feva'id-âmîzden tahsîl-i 'ilm-i mâhûd ve tekmîl-i kavâ'id-i terâne-âlûd etmekle mutrıbhâne-i fenn-i elhâna perdekeş-i şâh mansur-ı üstâdiyyet ve kâr-sâz-ı pîş-revi-i vâdi-i ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı nik-edâsı hûb ve lehce-i bülendi dahi mergub idi. Makam-ı Beyâtî'de usûl-i Çenber'de

Subh-dem cânâ nesîm-i zülf-i şebbûyun senin
Andırır uşşâka her dem ol gül-i rûyun senin

murabba'ı ve makâm-ı Irak'da usûl-i Hafîf'de

Gördüm aks-i rûy-ı yârı gevherîn âyinede
Bir güzeldir hıfz olunur gûyâ gencinede

[16b] murabba'ı cümle-i âsârından olup bunlardan ma'adâ pâkize vü ra'nâ bir mikdar eser-i şâdî-bahşâsı dahi vardır.

Derviş Mehmed

Mevlidi belde-i Bağdad-ı behişt-âbâd ve zamân-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervîşân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Tecemmül be-dûş-ı ahvâl-i sâire-i zamân ve keşkûl be-dest-i vüs'-i cehd ü iz'an olup tecerrüd-i pîşegân-ı 'alâka-i sâ'ire dâ'iresine dâhil ve esâtiz-i 'ilm-i elhândan tahsîl-i fenne mâ'il olup cidd-i bisyâr u sa'y-ı bî-şümâr ile kâmil-i fenn-i edvâr ve hânkâh-ı üstâdiyyete şeyh-i mezâyâ-şi'ar olmuştur. Âvâzı halâvetde mutavassıtü'l-hâl ve lehce-i bülendi hoş-makâl idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Zencîr'de

Ter olmadın leb-i hâhiş kenâr-ı câmından
Çekildi dil feleğin bezm-i nâ-tamâmından

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-i Zencîr'de

Arızın vasf eyler iken gülşen içre gül güle
Şöyle kesret oldu kim söylerdi bülbül bülbüle

murabba'ı cümle-i âsâr-ı sefâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ muvâfık-ı fenn-i elhân makbûl-i esâtiz-i dakâyık-şinâsân on beş kadar eser-i latifi dahi vardır ki cümle musanna' vü hoş-âyendedir.

Derviş Abdî

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye vakt-i iştihârı 'ahd-i şevk-resân-ı Sultân Mehmed Hân olup zümre-i dervişân-ı tarîkat-ı Mevlevîyyedendir. Halvetgâh-i sa'y ü itkânda tahsîl-i fenn-i elhâna kasr-ı fikr ü iz'ân ve berâ-yı ta'allüm esâtiz-i pür-irfânın 'abdi olmağa ez dil ü cân devân u pûyân olmağla tekmîl-i 'ulûm-ı terâne-i gâyât ve tahsîl-i musanna'at u mâlûmat edip şeyh-i tarâb-revâ-yı tekye-i üstâdiyyet ve mev'ize-hân-ı kürsî-i ehliyyet olmuşdur. Nefes-i halâvet-resi pür letâfet ve lehce-i lâtifi nümâyende-i nezâket idi. Makam-ı Hicaz'da usûl-i Evfer'de

[17a] Bir yanar mı bulunur çün ciğerimden gayrı
Bir acır mı bulunur yârelerimden gayrı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-disârından olup bundan mâ'adâ tehyic-sâz-ı sâmi' ve tervic-efgen-i istima'-ı mesâmi' bir mikdar rikkat-şi'âr eser-i bercestesi ve zâde-i tab'-ı hucestesi dahi vardır ki ber nehc-i fenn-i sürûd müstahsen-i esâtiz-i ma'arif-âlûddur.

Derviş Ali Kudümzen

Mevlidi diyâr-ı Filibe ve mevtını Darü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve kemâl-i iştihârı zamân-ı sa'adet-nişân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i dervişân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Nakkare-i vüs' ü tâkatın turre-zedî-i cidd ü cehdiyle velvele-endâz ve def-i sa'y-ı bî-haddin zîver-i kef-i taleb-sâz edip usûl ü füru'-ı fenn-i sürûdu tahsîle âgaz ve mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i elhândan ahz-ı ma'lûmâta kâr-sâz olup tekmîl-i fenn-i merkûm ile mutrıbhâne-i üstâdiyyeti tarâb-yâfte-i kedûm-ı terâne-rüsûm eylemiştir. Âvaz-ı pâkizesi pür-halâvet ve lehcesi bülend ve pür-letâfet idi. Makam-ı Muhayyer-Bûselik'de usûl-i Devr-i revân'da

Nâz edip ben âşık-ı zâra sever dersen beni
Sen de insâf eyle ey gülçehre kim sevmez seni

murabba'ı ve makam-ı Baba Tahir'de usûl-i Zencîr'de

Gel ey sabâ eser-i gül-bahardan ne haber
Açar mı gonca dili gül-'izârdan ne haber

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ berceste vü zibâ ve pesendîde-i esâtiz-i dakayık-pîrâ otuz kadar zâde-i tab'-ı ma'arif-peymâsı dahi vardır ki cemi'an muvafık-ı kavâ'id-i fenn-i sürûd-ı tarab-bahşâdır.

Derviş Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Ebî Eyyûb-ı Ensâri olup dem-i şöhreti zaman-ı neşât-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Henüz tıfl-ı bâzî-harîd-i çarşûy-ı lu'bde fürûşân iken terâne-hâni-i elhâna pûyân u devân olup şîr-i **[17b]** dâniş ü iz'ânı zebed-beste-i irfân oldukda mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ta'allüm ile şehd-i şîrîn-i sürûddan tahsîl-i tena'um eyleyip üstâd-ı dakayık-zâd ve kâmil-i hakayık-nejâd olmuştur. Sadâsı lâtif edâsı zarif ve lehce-i pâkîzesi nezâketde elîf idi. Makam-ı Muhayyer'de usûl-i Çenber'de

Gerden-i cânda kemend-i zülf-i cânâne midir
Eyleyen hâlim perişan ol perişâne midir

murabba'ı ve Makam-ı Acem'de ve usûl-i Evfer'de

Bahar-ı hüsnünün bil kadrin ey meh câvidân sanma
O gevher değme bir kânda bulunmaz râyegân sanma

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-disârından olup bunlardan mâ'adâ on beş kadar musanna' vü zîbâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ehl-i irfân-ı fenn-i elhân pesendide vü istihsan eylemişlerdir.

Derviş Sadâyî

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve dem-i iştihârı devr-i Sultan Murad Hân olup zümre-i dervişân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Ez cân ü dil dehen-güşâ-yı cidd-i bî-hadd ile nefes-i iktidarın tanîn-endâz-ı tâs-ı gerdûn-ı ihtimâm edip mevcûd

olan ashâb-ı enfâs-ı musıkişinâsdan taleb ü tahsîle ikdâm ve demsâz-ı âvâz-ı esâtiz-i fenn-i terâne-perdâz olmağa sa'y-ı mâlâ-kelâm etmekle sît-i üstâdiyyeti leb-rîz-efgen-i âfâk-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı rikkat-bahşâsı tîz ve bülend ve lehce-i nezâket-nümâsı dil-pesend idi. Makam-ı Aşirân'da usûl-i Evfer'de

Yolunda can verem gibi derûnumda alâmet var
Şehid-i tiğ-ı aşk olmağa gönlümde şehadet var

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-i Düyek'de

Meyân-ı lücce-i firkatde kaldı keştî-i dil
Bu rûzigâr ise çekmez kenâre neyleyelim

murabba'ı cümle-i âsârından olup mutâbık-ı fenn-i edvâr bunlardan gayrı bir mikdar eser-i şâdi-şi'âr-ı tarâb-medârı dahi vardır [ki âvâz-ı nezâket ü metâneti ile gûş-ı fen-perverân leb-rîz ü mâlân idi.]

Derviş Mustafa

[18a] Aşçıbaşı, mevlidi şehr-i Edirne mevtını belde-i mezbûre Mevlevîhânesi ve zaman-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup dervişân-ı tarîkat-ı Mevlevîyyedendir. Matbah-ı cehd-i ihtimâmın evâni-i sa'y u iz'ân ile mâlân ve dûdmân-ı taleb ü itkânın pür-germ-i ateş-i ahz-ı irfân edip esâtiz-i fenn-i sürûd-ı tarâb-nişandan ta'allüm-i tabh-hân-ı firavân-ı elhân ve tahsîl-i şekerkâri-i mezâyâ-yı 'ilm-i terâne-beyân etmekle ser-süfrenişîn-i üstâdiyyet ve çaşnigîr-i ni'am-ı na'am-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-bahşâ-yı lezzet-peymâsı râhatü'l-hulkûm-ı istimâ' ve lehce-i pâkize-edâsı şehd-rîz-i râika-i semâ' idi. Makam-ı Hicaz'da usûl-i Zencîr'de

Şarâb-ı germ-i 'aşkı nûş edip mestânedir gönlüm
Gam ile ülfeti var zevk ile bîgânedir gönlüm

murabba'ı gıdâ-yı ruh-ı sami' olan cümle-i âsâr-ı şeker-bârından olup bundan mâ'adâ nihâdegî-i tabakçe-i pesende sezâ bir mikdar nefis ü lezzet-efzâ eser-i halâvet-nümâsı dahi vardır ki nefâyis-hôrân-ı fenn-i elhânın makbûlüdür.

Derviş Kasım

Mevlidi belde-i Trablus ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve dem-i iştihârı evâil-i saltanat-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervişân-ı Mevlevîyyedendir. Hiddet-i tab' ve şiddet-i cehd-i

bî-had ile ekser müddet taleb-i 'ilm-i sürûdı tarâb-gâyât etmeğin vakt-i rebî-i hadâsetde mevcûd olan esâtiz-i fenn-i elhândan tekmîl-i mâ'lûmât ve tahsîl-i vâdî-i nagamât etmeğin üstâd-ı ma'arif-perver ve vâkıf-ı mezâyâ-yı 'ilm-i edvâr-ı şâdi-güster olmuşdur. Âvâz-ı pâkize-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i zîbâsı Arabâne idi. Makam-ı 'Uzzâl'da usûl-i Hafîf'de

Pîrâhen-i rengîni o sîmin-beden üzre
Berg-i gül-i terdir ki düşer yâsemen üzre

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şi'arından olup bundan ma'adâ sekiz kadar **[18b]** muvâfık-ı fenn-i elhân eser-i tarâb-beyânı dahi vardır ki 'amme-i ashâb-ı irfânın makbûl u müstahsenidir.

HARFÜ'L-ZEL

Zihnî Efendi

İsmi Ahmed mevlidi Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye mevtını Galata kazâsında Kasımpaşa ve zaman-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı 'alişândandır. Hâme-i müşgîn-i câme-i sa'y u cehdin ziver-i dest-i iktidar edip sahife-i lâtife-i ihtimâm-ı bî haddın nigâşte-kâri-i tahsîl-i 'ilm-i edvâr ile rakam-zede-i kava'id-i terâne-şi'âr etmeğin esâtiz-i 'asrının kise-dâr-ı istifade-i vâdi-i sürûdu iken hâce-i hulefâ-i kalem-i elhân ve üstâd-ı mezâyâ-dân-ı 'alem-i nagam-nişân olmuştur. Sadâ-yı lâtifi hazîn ve lehce-i zarîfi nezâketde mekîn olup nedîm-i pâkize-güftâr ve musahib-i hazerât-ı kibâr olduğundan mâ'adâ şa'ir-i fâhir ekser ma'arif-i sâ'irede dahi mâhir idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Çenber'de

Rayic olmaz her zaman nakd-ı temennâ böyledir
Ağlama ey hâce kim ümmîd-i dünyâ böyledir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar eser-i tarab-şi'ârı dahi vardır ki esâtiz-i fenn-i mezbûrun pesendîdesi olmuşdur.

HARFÜ'R -RÂ

Receb

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân olup pe-

deri zümre-i seng-fürûşandan olmağın Taşcızâde Receb derler. Ruhâm-ı cidd ü ihtimâmın tîşe-i heves-pîşe-i sa'y-ı tâm ile nîk-endâm edip ferşîde-i kasr-ı bi-kusur-ı 'ilm-i edvâr ve şâdü'r-revân-ı fenn-i elhânı miskab-ı taleb-i bisyâr ile âb-ı tarâb-medârın icrâ-yı cûşiş-kâr kılmak için esâtiz-i 'ilm-i tarâb-engîzden tahsîl-i vâdi-i sürûd-ı **[19a]** 'ilm-i ma'hûd derûn-ı ma'arif-nümûdunda keenne nakş fi'l-hacer merkûm ve meşhûr olmakla bânî-i revâk-ı seng-i ferih-itâk-ı üstâdiyyet ve ka'id-i makâ'id-i kemâl-i ehliyyet olmuşdur. Hüsn-i âvâz-ı rikkat-endâzı nerm-sâz-ı seng-dilân-ı terâne-nâ-şinâsân ve lehce-i bülend ü mümtâzı pâkize ve nezâket-nişân olup fi'l-hakîka vâdî-i fenn-i mezbûra nâm-ken-i seng-i kemâl ve üstâd-ı mezâyâ-efgen-i bî-misâl idi. Makam-ı Muhayyer'de usûl-i Evfer'de

Figan kim haste-i hicrânın ol şûh-ı cihân bilmez
Aceb müşkil belâdır ki ola yârin bir amân bilmez

murabba'ı ve makam-ı 'Irak'da usûl-i Sakîl'de

Lutf-i hevâ nesîm-i seher bâd-ı nevbahâr
Berbâd edip gönülde komaz zerrece gubâr

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nak'ş ve şarkı yüzden ziyade ve her biri ber nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân letâfet ü metânet ile rütbe-i vâlâda olup kâffe-i esâtiz-i hakâyık-âmîz âsâr-ı şevk-resânına kemâl-ı istihsân u pesend etmekle ekseri meşhur-ı cihân ve makbul-ı cümle-i 'alemiyândır.

Receb Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i iştihârı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup evâil-i hâlinde zümre-i hazef-fürûşandan olmakla Âb-rîzî Receb derler. Tıynet-i kadr-ı hâhişi küll-i sa'y-ı firâvân ile tahmîr olunmağın taleb-i tahsîl-i vâdî-i elhândan dil-sîr olmayıp mevcud olan urefâ-yı fenn-i edvârdan ta'allüm-i 'ilm-i tarâb-pezîre sâk-ı iktidârın teşmîr ve tekmîl-i musanna'ât u ma'lûmâta 'ala mâ-hüve'l-ciddü ber-cidd vefîr ü cehd-i kesîr etmekle üstâd-ı dakayık-masîr-i fenn-i sürûd ve kâmil-i hakayık-gîr-i 'ilm-i terâne-nümûd olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-bahşâsı bî-nazîr ve lehce-i bülend ü âlâsı nîk-edâ ve hoş-ta'bir olmağın bi'd-defa'ât huzûr-ı hümâyûn-ı şevket-âyâtda fasl-ı musanna'ât u müşkilât edip makbûl-ı cenâb-ı hazret-i şehinşâh-ı **[19b]** ma'delet-simât olmuşdur. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evfer'de

Bûs eylemedir dehânın niyetimiz
Gencine-i gaybdan gelir kısmetimiz

murabba'ı ve makam-ı Uşşâk'da usûl-i Nîm-devir'de

Dil-i gam-ülfetin bir kerre mesrur olduğun görsek
Gam-ı hicrin gönülden dûr u mehcûr olduğun görsek

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkı binden mütecâviz ve her biri ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd nezâket ve metânet ile fa'iz olup 'amme-i fen-şinâsân kâffe-i âsâr-ı şâdi-'ayânın ez-dil ü cân istihsân eylemişlerdir. Mezbûrun bin yüz üç tarihi hudûdunda bahren diyâr-ı Mısriyye'ye râhî iken seng-i fûlâd-şikest-i dest-i ecel kûze-i vücûdun sad-pâre vü ifnâ ve âb-ı hayâtın rîzîde-i deryâ-yı beka kıldı.

HARFÜ'S-SİN

Sütçüzâde

İsmi Îsâ mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöhreti zaman-ı devlet-ünvân-ı Sultan Ahmed Hân-ı Evvel'dir. Mâye-i sa'y-ı peyderpeyin aguşte-i şîr-i cidd ü ihtimâm ve kâse-i tahsîlini elbân-i zebed-i beste-i fenn-i elhân ile mâlân edip mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-âmizden ta'allüm-i halb-i sedy-i sürûd ve temârüs-i fenn-i nagam-nümûd etmekle kâr-hâne-i elhânın üstâd-ı dakayık-zâdı ve fenn-i terânenin kâmil-i hakayık-nijâdı olmuşdur. Sadâ-yı nîk-edâsı leziz ü hûb ve lehce-i nezâket-nümâsı bülend ü mergub olup fi'l-hakika mezâyâ-yı 'ilm-i merkûmu bi-künhihi 'alim ü fâ'ik ve kemâ-hüve'l-layık 'amelîsinde dahi hâzık idi. Makam-ı Mâhûr'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i sûzânı ol şuh-ı kemân-dârım nişân eyler
Semenderdir hadengi ateş içre âşiyân eyler

murabba'ı ve makam-ı Aşirân'da usûl-i Evfer'de

Nahl-ı emel sebz olmadın geldik bu dehrin bağına
Bu rûzigârın değmedik biz bir yeşil yaprağına

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'ârından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar zâde-i **[20a]** tab'-ı ma'arif-senci vardır ki ber muktezâ-yı kavâ'id-i fenn-i elhân pesendîde-i erbâb-ı irfândır.

Seyyid Nuh

Mevlid ü mevtını belde-i Âmid ve kemâl-i iştihârı zaman-ı devlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'adet-gavr-ı Sultan Ahmed Hân-ı 'ali-şâna değin olup zümre-i erbâb-ı timardandır. Sefîne-i heves ve defîne-i sa'y u iktidârın resîde-i sâhil-i ummân-ı elhân ve rehâyâb-ı tûfan-ı 'adem-i iz'ân ü irfân etmek için rüesâ-i fenn-i sürûd-ı tarab-nişândan tahsîl-i 'ilm-i edvâra bâdbân-güşâ-yı ahz u itkân olmağın keşti-i derûn-ı ma'ârif-nümûnun enva'-i ma'lûmât ile mâlân edip müsâ'ade-i rûzigâr-ı tab'-ı heveskâr ile gavta-i hârî-i cehd ü talebden necât bulmakla lenger-endâz-ı limân-ı üstâdiyyet ve resen-beste-i kenâr-ı ehliyyet olmuştur. Gerçi sadâ-yı 'acibü'l-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i dilpesendi Acemâne idi. Lâkin ehliyet ü üstâdiyyetde fi'l-hakîka müsellem ü mümtâz ve kemâl-i a'lemiyetde hakayık-endâz olup gavvas-i bihar-ı tayyar-ı edvâr ve ol Kulzüm-ü zehhârdan mervârid-âver-i âsâr olmuş idi. Makam-ı Baba Tâhirde usûl-i Hâvide

Aşkın yolunda menzil-i maksûda yetmişem
Kûh-ı belâ vü derdi bana mesken etmişem

murabba'ı ve makam-ı Hüseynîde usûl-i Nim-fahtede

Mushaf demek hatâdır ser safha-i cemâle
Bu bir kitab-ı sûzdur fehm eden ehl-i hâle

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-disârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki ber-mucib-i kavâid-i 'ilm-i sürûd her biri esâtiz-i nikât-âmîzin pesendîde-i tab'-ı ma'ârif-âlûdıdır. Mezbûr bin yüz yiğirmi altı senesinde yine Diyârıbekr'de darb-ı dest-i bî-usûl-ı ecel daire-i fâhire-i vücûdun şikeste ve evtâr-ı rebâb-ı ömrün güsiste kıldı.

Bin yıl da olsa ömrü kişinin ne kârı var
Nûh'un da bir müsâ'ade-i rûzigârı var

[20b] *HARFÜ'Ş-ŞİN*

Şehlâ Mustafa Çelebi

Mevlid ü mevtını diyâr-ı Âmid ve kemâl-i iştihârı işbu zaman-ı sa'âdet-nişân-ı Hazret-i Sultân Ahmed Hân olup zümre-i esnâf-ı mücellidîndendir. Dîde-i eşk-i heves-çekide-i cidd ü cehdin dûçâr ve bi-'aynihi ahz-ı ma'lûmât-ı musanna'âta der-kâr olup mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i elhândan

yek-ber-yek tahsîl-i kavâ'id-i edvâr-ı şevk-nişân etmekle bînâ-yı nühüfte-i esrâr-ı sürûd ve dânâ-yı kavâ'id-i vâdî-i terâne-nümûd olmuştur. Sadâ-yı âheng-nümâsı letâfetde meyâne ve lehce-i Acemânesi bülend ve nâzikâne olup diyârının esâtiz-i ma'ârif-âmîzi ile rütbe-i üstâdiyyetde hem-'inan idi. Makam-ı Isfahân'da usûl-i Darbeyn'de

Feryâd ederim zülf-i siyeh-kârın elinden
Alsam seni ol düşmen-i gaddarın elinden

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da ve usûl-i Semâî'de

Âdem bu bezm-i devr-i dilârâya bir gelir
Bil kadr-ı ömrünü kişi dünyaya bir gelir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ on kadar pâkize vü ra'nâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ber-minvâl-i fenn-i mezbûr pesendîde-i cumhûrdur.

Şeyh Yusuf-ı Mevlevî çengî

Mevlidi nâ-ma'lûm ve mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfe Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Beşiktaş Mevlevîhanesi olup anda şeyhdir. Dem-i iştihârı zaman-ı 'adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Semâhâne-i tab'-ı nîk-iz'ânın dervişân-ı cehd ü cidd her ân mukabele-i fenn-i elhân ile mâlân ve mutrıbhâne-i dehen-i ma'ârif-nişânın râmiş-gerân-ı taleb-i itkân-ı âheng-i tahsîl-i sürûd-ı terâne-beyân ile demzen ve nağme-künân edip mevcûd olan meşâyih-i nakş-dâde-gân-ı 'ilm-i edvârdan tekmîl-i Mesnevî-hâni-i mâ'lûmat etmekle tekke-i fenn-i mezbûrun kârî-i kürsî-i üstâdiyyeti ve şeyh-i mihrâb-güzin-i ehliyyeti olmuşdur. Âvâz-ı **[21a]** rikkat-bahşâsı hâlet-nümâ ve lehce-i nezâket-intimâsı hoş edâ olup fi'l-hakîka meşâyih-i tarîkat-ı Mevlevîyyenin zühd ü riyâzatda dahi eslâh u etkâsı idi. Makam-ı Rast'da usûl-i Devr-i revân'da

Bir sinede kim nâr-ı muhabbet eseri yok
Zulmetdedir ol nûr-ı Hüdâdan haberi yok

murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Semâî'de

Der dil şiken oft-i çer hâst nigâheş
Tıflî ki peder mişküned taraf-ı kilâheş

murabba'ı cümle-i âsâr-ı mutâbıku'l-edvârdan olup bunlardan mâ'adâ musanna' ve sûz-efzâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-nümâsı olup hem hurde-gîr ü pür-âheng çengzen idi.

Şeyhzâde Ahmed Efendi

Mevlid ü mevtını şehr-i Diyarıbekir ve dem-i şöhreti zaman-ı mekârimnişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i meşâyih-i Nakşıbendiyyedendir. Safha-i sa'y u himmetin ziver-i zânû-yı cidd ü ihtimâm ve eczâ-yı cehd ü taviyyetin derdest-i taleb-i tâm edip meşâyıh-ı 'ilm-i sürûddan istifâza-i istifade ve mev'ize-gûyân-ı fenn-i ma'hûddan taleb-i ifâde etmekle şeyh-i kürsî-i üstâdiyyet ve menkabe-gûy-ı ser-mahfil-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvetnümâsı lâtif ve lehce-i pâkize-edâsı nezâket-ı elîf olup sâ'ir ma'ârifden dahi kâmil idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Devr-i revân'da

Nice demdir ki seyr-i mah-rûy-ı yârdan dûruz
Düşüp tarîk-i hicre pertev-i envârdan dûruz

murabbaı ve makam-ı Nişâbur'da usûl-ı Devr-i kebîr'de

Aceb çok cevrini çektim ben ol hâl-i siyeh-kârın
Dirîgâ kim barışmadı benimle yıldızı yârin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şi'ârından olup bunlardan mâ'adâ bir mikdar ber-mûcib-i kavâ'id-i edvâr eser-i nezâket-disâr-ı hoş-reftârı dahi vardır.

Şîve Ahmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l- **[21b]** mahmiyye ve mevsim-i iştihârı devr-i vâlâ-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup merhûm Şeyh Himmetzâde Efendi tekkesinde zâkirbaşıdır. Şâhid-i nâzende-etvâr-ı sa'y u iktidârın işve-bâzî-i taleb-i fenn-i edvâra derkâr kılıp mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i sürûd-ı tarâb-âsârdan tahsîl-i vâdî-i elhân-ı şâdî-âyât ve tekmîl-i müşkilât-ı ma'lûmât etmekle savt-hân-ı tekke-gâh-ı üstâdiyyet ve dâhil-i ser-halka-i ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı mümtâzı halâvet-âmîz ve lehce-i nâdire-sâzı letâfet-engiz olup vâkıf-ı mezâyâ-yı 'ilm-i sürûd ve dânende-i şîve-i reftâr-ı nagamât-ı şâdî-vürûd idi. Makam-ı 'Irak'da usûl-i Zencîr'de

O mehveşin yine yâd-ı ruhıyle âh etdim
Ol âh ile felek âyinesin siyâh etdim

murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evfer'de

Gezersin sû-be-sû âlemde bir mesrûr gördün mü
Harâb-âbâd-ı dehr-i köhneyi ma'mur gördün mü

murabba'ı cümle-i âsâr-ı halâvet-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve savt ve ilâhisi yüzden za'id olup ber muktezâ-yı kavâ'id-i musıkiyye bi-esriha pesendîde-i cemâhir-i esâtiz-i ma'ârif-pezîrdir.

Şerîf Çelebi

Mevlidi diyâr-ı Rûm ve mevtını medine-i Mısr-ı Kahire ve zamân-ı şöhreti 'ahd-ı şevk-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Seyl-i Nîl-i sa'y-ı celilin şükr-i Bârî-i neyistan-ı fenn-i elhâna rîzân ve cûybâr-ı cehd u itkân ile ser-şâr olan halic-i heves-i nagam-nişânın isâle ile bürke-i taleb-i iz'ânın mâlân edip mevcûd olan üstâdân-ı terâne-şinâsândan tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekmîl-i ma'lûmât-ı şâdî-şi'âr etmekle mastabe-nişîn-i üstâdiyyet ve mesned-i güzîn-i kasrü'l-'ayn-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı lezzet-pîrâsı pür-halâvet ve lehce-i bülend-edâsı menba'-yı nezâket olup 'ilm ü 'amel-i musıkide fâ'ik ü hâzık ve ihâta-i külliyyatda bahr-ı râ'ik idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakîl'de

[22a] Ben ol bed-'ahde rağmen bir vefâdâr eyledim peydâ
Dil aldırdımsa ey dil böyle dildâr eyledim peydâ

murabba'ı ve makam-ı Aşirân'da usûl-i Çenber'de

Belâ-yı aşka düşdün aşk-ı mihnet-kârı gördün mü
Beni âzâr ederdin sevdiceğim âzârı gördün mü

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı ma'ârif-disârı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-âmiz-i fenn-i elhân her biri istihsan edip mezbûrun üstâdiyyetine hükm etmişlerdir.

HARFÜ'S-SAD

Sarı Bâkî

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtıf-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Çehre-i heves-i behre-i cidd ü cehdin taleb-i kimyâ-yı fenn-i edvâr-ı zerd-gûn u zer-kâr ve kursa-ı sa'y-ı bî-haddin kemal-i 'amel her-bâr zer-i hâlisü'l-'ayâr edip mevcud olan esâtiz-i mezâyâ-şi'ârdan tahsîl-i musanna'ât-ı

ma'lûmâtı 'alâ-vechi'l-ihâtâ tekmîl etmekle üstâd-ı nükte-peymâ-yı 'ilm-i elhân ve kâmil-i vâdi-i terâne-nişân olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-pîrâsı lâtif ve lehce-i zîbende-edâsı nezâket-redif olup fi'l-hakika fenn-i mezbûrun 'ilm ü 'amelinde râsih ü bî-bahâne idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Dilim o nâdire-gûy âşinâ-yı dilberdir
Sözüm lâtîfe-i hâtır-güşâ-yı dilberdir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'ârından olup bundan mâ'adâ mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd bir mikdar eser-i nezâket-nümûdu dahi vardır ki pesendîde-i nükte-şinâsân-ı fenn-i tarab-âlûddur.

HARFÜ'T-TI

Turmuş Ağa

Mevlid ü mevtını kurb-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye'de Galata ve zaman-ı iştihârı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i mütekaidîndendir. Şeb ân rûz belki her ân fîrûz şem'a-i heves-i lem'a-yı sa'y-ı kemâl-encâmın **[22b]** üstâde-i bezm-gâh-ı cidd ü ihtimâm ve makam-ı cehd ü talebde sâbitü'l ikdâm-ı vüs'-ı tâm olup mevcûd olan 'urefâ-yı fenn-i elhândan ahz u tahsîle sâ'i ve icrâ-yı mezâyâ-yı 'ilm-i mezbûru râ'i olmağın nişîn-i sandeliyye-i üstâdiyyet ve mukim-i peygûle-i hâne-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı nâzik-nevâsı hûb ve lehce-i bülend-i nîk-edâsı mergub olup kemâ-yenbagî vâkıf-ı esrâr ve kâşif-i nühüfte-i âsâr-ı fenn-i terâne-şi'âr idi. Makam-ı Acem-Aşirân'da usûl-i Çenber'de

Andelîbem gülşenim tab'-ı münîrimdir benim
Tûtiyem âyine-i mir'ât zamîrimdir benim

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı yüzden ziyade ve her biri ber-minvâl-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân pesendîde-i fenn-i şinâsân ve makbul-ı cümle-i ehl-i irfân olmakla üstâdiyyeti meşhur-ı cihan ve müsellem-i fen-perverândır.

Tomtom İmamı

İsmi Abdullah mevlidi ve mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l – mahmiyyede Tophane mahâllatından Tomtom mahallesi ve zaman-ı iştihârı devr-i savlet-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup mahalle-i mezburede hem imam hem mu'allim-i mektebdir. Etfâl-i terâne-iştigal-i

cidd ü cehd ü ihtimâmın sebak-hân-ı fenn-i elhân etmeğe sa'y-ı firâvân u muvâzabet-i her ân edip asrında mevcud olan hâcegân-ı mekteb-i irfân ve esâtiz-i 'ilm-i edvâr-beyândan tahsîl-i kavâ'id-i sürûd ve tekmîl-i zavâbıt-ı vâdî-i nagam-nümûd etmeğin hâce-i bûstân-ı üstâdiyyet ve mu'allim-i pür irfân-ı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-peymâ-yı lezzet-bahşâsı sîr-i âheng ve lehce-i bülend-i zibende-edâsı şûh ü şeng olup fenn-i mezbûrun 'ilmî ve 'amelîsinde kemâ-hüve'l-layık fâ'ik ü hâzık idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Çenber'de

Alma ey gül andelîbin eşk-i çeşm-i pür-nemin
Nakş eden âb üzre nakş etmiş güzellik âlemin

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Evferde

[23a] Kaldı visâli çün hatt-ı anber-feşâna dek
Geçsin bahar sabr edelim biz hazâna dek

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-medârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'âtı dahi vardır ki ber nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i mezbûr her biri metânet ü nezâketde bî-kusûr olmağın cumhûr-ı esâtiz-i terâne-şu'ur tahsîn etmekle üstâdiyyeti meşhûrdur.

Tâlib Efendi

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını belde-i Bursa ve kemâl-i şöhreti devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Erzurûm'dan munfasıl mevâlî zümresindendir. Kürdzâde dahi derler. Ta'allüm-i 'ilm-i nagam derûn-ı ma'ârif-nümûdunda câygîr ve tab'-ı nâdire-i semîri ol vâdiden pür-te'sîr olmağın cidd-i vefîr ve sa'y-ı kesîr ile ol dem-i tarâb-tev'emde mevcûd olan esâtiz-i dakayık-gîr-i terâne-masîrden tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekmîl-i ma'lûmât-ı şâdî-şi'âr etmekle menşur-ı be-dest-i mansıb-ı üstâdiyyet ve hâkim-i 'alem-i kazâ-yı ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı pâkizesi hazîn ve lehce-i zîbende-edâsı belâgat-âyîn idi. Makam-ı Kürdide usûl-i Hafif'de

Nilgûn-ı fûtada seyreyle o sîmin-bedeni
Deste-i sünbül ile seyr ede gör yâsemeni

murabba'ı ve makam-ı 'Aşirân'da usûl-ı Semâî'de

Bûy-ı gül-i nâze dermeyenler bilmez
Gülzâr-ı niyâre ermeyenler bilmez

murabba'ı cümle -i âsâr-ı nezâket-disârından olup bunlardan mâ'adâ musanna' vü ra'nâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-peymâsı dahi olduğundan gayrı şa'ir-i bî-nazîr-i fesahât-ârâ ve 'ilm ü fazlda dahi pâkize vü müstesna idi.

Tavukçuzâde

İsmi Abdullah mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l - mahmiyye ve zaman-ı şöhreti 'asr-ı ekdâr-kesr-i Sultân Mehmed Hân olup zümre-i [boş] ... decâc-ı hevâ-mizâc-ı cehd-i imtizâc-ı iktidârın hûşe-çîn-i hirmen-i cidd-i bisyâr ve beyze-rây-ı tahsîl-i 'ilm-i edvâr edip mevcud **[23b]** olan ashâb-ı enfâs-ı elhân-şinâsdan tekmîl-i ta'allüm-i ma'lûmât-ı tarâb-şi'âr etmekle dîk-i pür-cünbân-ı sayhâ-künân-vâr zirve-i cidâr-ı üstâdiyyetde ber-karâr olmuştur. Nefes-i felek-resi tîz ve lehce-i bülendi nezâket-âmîz olup kavâ'id-i 'ilm-i sürûd mazbut-ı levh-i tab'-ı ma'arif-âlûd idi. Makam-ı Baba-Tahir'de usûl-i Çenber'de

Etmedi nezzâre hüsn-i dilbere dîdem henüz
Rîşte-i mihnetle dikti sûzen-i mâtem henüz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan ma'adâ pâkîze ve ra'nâ bir mikdar eser-i müstesnâsı dahi vardır ki fi'l-hakîka mutâbık-ı ka'ide-i elhân ve müheyyic-i müstemi'în-i fen-şinasândır.

HARFÜ'L-'AYN

Andelîb

Mevlidi belde-i Ruscuk mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zamân-ı iştihârı ahd-ı a'del-i Sultan Ahmed Hân-ı evvel olup zümre-i erbâb-ı vezâyifdendir. Hezâr-ı nâle-i talebkâr-ı sa'y ü iktidârın şahsâr-ı gülzâr-ı cehd-i bisyâr üzre nağme-şi'âr ve şeb-tâ-be nehar dem-zenî-i tahsîl-i 'ilm-i edvâr ile terâne-kâr edip ol dem-i şâdi-tev'emde mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhân-şinâsândan 'alâ-vechi'l-itkân tekmîl-i 'ilm-i sürûd-ı ferih-resân etmekle bülbül-i gûyâ-yı gülistân-ı üstâdiyyet ve mürg-i nagam-zây-ı bostân-ı ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı melâhat ü letâfet ile meşhur lehce-i bülend ü mümtazı hoş edâlık ile mezkûrdur. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Hüsn kim gâliye vü gâzeden imdâd ister
İstemez dil anı bir hüsn-i hudâ-dâd ister

murabba'ı ve makam-ı 'Aşirân'da usûl-i Semâî'de

Can kalmadı bes ki nâle kıldım sensiz
Hicrân elemini şimdi bildim sensiz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı rikkat-disârından olup bunlardan mâ'adâ yiğirmi kadar muvafık-ı kavâ'id-i fenn-i elhân nağme-i andelîb-i tab'-ı mûciz-beyânı dahi vardır ki üstâdân-ı **[24a]** pür-irfân bi-esrihim pesend ü istihsân etmeğin kemâl-i ehliyyeti meşhur-ı cihândır.

Osman Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve zaman-ı iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup tersâne-i âmire rûznâmecisi Mahmud Efendi'nin necl-i necibidir ve Musahib Mustafa Paşa'nın divan efendisidir. Hademe-i sa'y-ı cehd ü iz'ânın hidmet-i taleb-i tahsîl-i şâhid-i irfân-ı fenn-i elhâna ez dil ü can pûyân u devân olup ol dem-i şâdî-tev'emde müşârün bi'l-benân olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîle muvâzebet ve kâtıbe-i musanna'ât-ı müellefâtı tekmîle kemâl-i müdâvemet etmekle gûşe-nişîn-i saray-ı üstâdiyyet ve sadr-güzin-i cây-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâyı letâfet-şi'ârı dilpesend ve lehce-i pâkîze-güftârı bülend olup fi'l-hakika mir'ât-ı tab'-ı zekâ-simâtında dîdâr-ı kavâ'id-i fenn-i edvâr cilvenümâ ve esrâr-ı nühüfte-i âsâr-ı tarâb-disâr âşikâr ü hüveydâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Hafîf'de

Dil be sad rah mireved amma murad-ı dil yekist
Rah eger bisyâr bâşed bâz gû menzil yekist

nakşı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Darb'da

Ey mürg-i seher aşk-ı zî pervâne beyâmûz
Kân suhte râ cân şud âvâz niyâmed

nakşı cümle-i âsâr-ı musannefâtından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar murabba'ât ve nakşı ve şarkısı dahi vardır ki bi-esrihim ber-nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i sürûd hoş-âyende ve bî-bahâne ve musanna' vü nâz-gâne olup esâtiz-i fenn-i merkûmun cümlesi müstahsen ü makbûlu olmağın üstâdiyyet ü ehliyyeti ittifak-ârâ ile meşhur u ma'lûmdur.

'Ârif Efendi

İsmi 'Abdülbâkî mevlidi civâr-ı Konstantiniyyetü'l-mahmiyye'de Kasımpaşa ve mevtını Darü's-saltanati's-seniyyede Lâleliçeşme ve evân-ı iştihârı

zaman-ı şâdî-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'âdet-tavr-ı şehinşâh-ı ma'delet-ünvân Hazret-i Sultân Ahmed Hân'a değin olup tarîkat-ı ulema-yı kirâm **[24b]** üzre mesned-ârâ-yı Sadr-ı Rumeli olmuştur. 'Ulûm u ma'ârif-i külliyye vü cüz'iyyede rütbe-i fazl ü kemâlleri müsteftî- tavsîf ü takrîr ve râkım-ı hatt-ı ta'lik oldukları muhtâc-ı ta'bîr ü takrîr olmayıp beyne'l-enâm mecmâ'ü'l-ma'ârif oldukları mütevâtir ve şehîrdir. 'İlm-i edvâr-ı şâdi-şi'ârın dahi evâ'il-i hallerinde mevcud olan esâtiz-i terâne-âmîzden ameliyyen tahsîl ve tetebbu'-ı kütüb-i fenn-i merkum ile 'alâ-vechi'l-kemâl 'ilmîsin dahi zabt ü tekmîl edip ol vâdi-i şâdi-güsterde dahi üstâd-ı dakayık-perver ve kâmil-i hakayık-âver olmuştur. Âlim ve fâzıl ve hattât ve fakîh ve nahvî Fârisîdân ve mezâyâ-yı sürûda vâkıf şa'ir-i fâhir ve münşî ve müverrih ya'ni cümle-i bî-beyt-i mu'ammâ gibi hâvî ârif-i kıt'a-i bedî'asının mâ-sadâkı oldukları ke'ş-şems fî vasati'n-nehâr âşikârdır. Sadâ-yı halâvet-nümâ-yı hançerepîrâları hazîn ve lehce-i mu'ciz-ârâ-yı nezâket-bahşâları pâkize vü nemekîn olup meclis-i pür-letâ'ifleri mütâla'a-i mecmû'a-i ma'ârifden müfid olmağın her vâdîde ferîd ü vâhid idiler. Makam-ı Rûy-ı 'Irak'da usûl-i Zencir'de

Küşâd olur gül-i bahtım tebessüm ettikçe
Açıldı gonca-i tab'ım terennüm ettikce

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şi'ârlarından olup bundan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-disârları dahi vardır ki kâtıbe-i esâtiz-i fenn-i şâdî-nişân-ı elhân pesend ü istihsân eylemişlerdir. Fenn-i merkûmu tahsîlleri ve vâki olan âsârların evâ'il-i hâllerinde olup kendileri sudûr-ı tarîkat-ı 'aliyyeden olduklarına binâ'en ihfâ buyurmalarından nâmlarıyla âsârı şöhret-şi'âr olmamışdır. Bin yüz yiğirmi beş tarihi hudûdunda nüsha-ı celile-i zât-ı cemilelerinden kalem-tıraş-ı nessâc-ı ecel mebhâs-ı hayat-ı mü'ecceli hakk ve eczâ-yı müstesnâ-yı 'ömrlerin cild-i müzehheb-i vücudlarından fekk etmekle mevzû'ü'l-'ilm-i tenaggum-ı fenâ olan mes'ele-i rûh-ı pür-fütuhları mektûb-ı sahîfe-i beka ve rahîle-i zîb-i medrese-i firdevs-i a'lâ oldu. Tarih-i vefâtları

[25a/] Gidip 'Ârif Efendi kaldı ismi dehrde bâkî

mısra'ıdır.

Osman Ağa

Mevlid ü mevtını şehr-i Mağnisa ve vakt-i şöhreti zaman-ı haşmet-resân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i erbâb-ı ze'âmetdendir. Henüz hurşîd-i lem'a-nisar-ı dîdârı mütevâri-i sehâb-ı iltihâ olmadan süvâr-ı eşheb-i cehd ü taleb ve cilve-ger-i meydân-ı tahsîl-i sürûd-ı pür-tarâb olup asrında

mevcud olan esâtiz-i pür-'irfândan sebak-hân-ı 'ilm-i elhân ve tekmîl-efgen-i kavâ'id-i vâdî-i terâne-nişân olmakla râiz-i mehâr-ı üstâdiyyet ve fâris-i lu'bde şi'âr-ı ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı mümtâz ve lehce-i nezâket-sâzı mu'cize-perdâz idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i Muhammes'de

Terk-i ser eyledi dil koçmak için sim-tenin
Başdan geçmese koçmazdı seni pîrehenin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-nümûdundan olup bundan mâ'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i fenn-i sürûd bir mikdar zâde-i tab'-ı nagam-âlûdu dahi vardır ki pesendîde-i erbâb-ı 'ilm-i mâhûd olmağın üstâdiyyeti meşhur u meşhûddur.

Osman Çelebi

Mahlâsı Vehbi mevlid ü mevtını civâr-ı Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve zaman-ı şöhreti 'ahd-ı pür-inbisât-ı Sultan Mehmed Hân olup dûdmân-ı bostâniyânın damcı ta'bir olunan zümresinden iken nân-pâre-i mu'tâde ile mütekâ'id olmuşdur. Şakird-i heves-i terâne-resin âlât-ı cidd ü cehd ü ihtimâm-ı her bâr ile tahsîl-i resm-sencî-i sürûda derkâr edip dâr-ı nagam-divâr-ı 'ilm-i edvârın ebniye vü sukûfuna vukûfu olan esâtiz-i hakâyık-âmîzden ta'allüm-hane-i bünyânî-i fenn-i elhâna dâmen-be-meyân-ı sa'y-ı bî-pâyân olmakla üstâd-ı kâr-dân-ı mezâyâ-'ayân ve kâmil-i nükte-dân-ı nagam-beyân olmuşdur. Sadâ-yı sûznâkı pür-halâvet ve lehce-i pâki menba'-yı nezâket olup kemâ-yenbagî vâdî-i merkûmun ilmî ve amelîsin icrâya kadir üstâd-ı mahir idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-î Semâî'de

[25b] Mutrıb-ı aşk aceb sâz Nevâyi dâred
Nakş-ı her nağme ki zed râh-ı becâyi dâred

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ elli kadar murabba'ât ve tesbîhâtı vardır ki sît-i metânet ü nezâketi peyveste-i bâm-ı âsmân olup ekseri meşhur-ı cihandır.

Ali Paşa

Zaman-ı şöhreti evâ'il-i devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup saf-güzîn-i hazerât-ı vüzerâ-yı 'izâmdandır. 'Asr-ı mezburda medine-i Basra vâlîsi olmuştur. Tuğ-ı taleb –füruğ-ı cidd ü sa'yın nişânde-i kâr-pîş-i otağ-ı ma'arif-tınâb ve râyât-güşâ-yı hâst-kâri-i fenn-i şâdî-meâb olmağın ol dem safâ-yı tev'emde mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-nisâbdan ta'allüm-i 'ilm-i sürûd-ı nagam-âdâb etmekle sadr-ı güzin-i serây-ı üstâdiyyet ve haşmet-dâde-i cây-ı vâlâ-yı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-nümâsı hûb u ra'nâ ve

lehce-i nezâket-pîrâsı pâkîze vü hoş-edâ olup vâdî-i mezbûrda mâhir ü fâhir idi deyû sikattan menkuldür. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Nîm-devir'de

Reftîm ü bürdîm dağ-ı to ber dil
Vâdî be-vâdî menzil be-menzil

nakşı cümle-i âsâr-ı tarâb-disârından olup bundan mâ'adâ on kadar nakşı ve murabba'ı dahi vardır ki fi'l-hakika muvâfık-ı ka'ide-i fenn-i edvâr ve pesendîde-i mezâyâ-şinâsân-ı 'ilm-i nagam-şi'âr olmağın zîver-i mesned-i kemâl olmuştur.

Avvâd Mehmed Ağa

Mevlidi diyâr-ı İrân ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı devr-i re'fet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Mızrab-ı cehd ü iktidârın evtâr-zen-i rebâb-ı edvâr etmek için mevcûd olan nükte-şinâsân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve musanna'at u ma'lûmâtı 'alâ mâ-hüve'l-asl ta'allüm ü tekmîl etmekle dânende-i mezâyâ-yı 'ilm-i sürûd ve hânende-i şâdî-bahşâ-yı terâne-nümûd olmuşdur. Sadâ-yı lezzet-peymâsı bülend ve lehce-i hoş **[26a]** edâsı dil-pesend olup perde-güşâ-yı dergâh-ı dâr-ı terâne-etvâr-ı edvâr idi. Makam-ı 'Aşirân'da usûl-i Hafîf'de

Kande varsa âşık-ı biçâre cânânın arar
Derd ile bîmâr olan elbetde dermânın arar

murabba'ı ve makam-ı Bayâtî'de usûl-i Devr-i kebîr'de

Lâleler bezm-i çemende câm-ı işret gösterir
Devletinde hu srev-i gül ayşa ruhsat gösterir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı zîbende-etvârındandır. Bunlardan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'arif-nümâsı dahi olup pesendîde-i esâtiz-i terâne-âsâr olduğundan gayrı tarab-efzâ ve şevk-efgen üstâd-ı ud-zen idi.

HARFÜ'L-KAF

Koca Osman Çelebi

Mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kasımpaşa ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtıf-resân-ı Sultan Murad Hân olup gürûh-ı enbûh-ı müteferrikadandır. Henüz eyyâm-ı

germ-tâb-ı şebâbda revende-i lu'bede- gâh-ı bâzî-me'âb iken heves-yâfte-i ta'allüm-i terâne vü rebâb olmağın sa'y u ihtimâm ve cehd-i tamâm ile mevcûd olan erbâb-ı irfân-ı nagam-beyândan tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekmîl-i netâyic-i esrâr-ı tarab-şi'âr etmekle pîr-i tarikat-ı üstâdiyyet ve rehnümayı vâdi-i ehliyyet olup ekser esâtiz-i Rûm'un üstâdı ve fenn-i merkumun kâmil-i hakayık-zâdı olmuşdur. Fi'l-hakîka kendiden hâce-i Acem sebak-âmûz-ı 'ilm-i elhân-ı tarâb-nümûd ve Farâbi-i 'Arab ta'allüm-i nikat-ı fenn-i sürûd etmeye şâyan idüği erbâb-ı musıkiye ma'lûm u meşhûrdur. Âvâz-ı letâfet-perdâz u halâvet-endâzı hoş-âyende ve lehce-i dil-pesend ü mümtâzı belâgat-nümâyende olup kavâ'id-i fenn-i merkum levha-i derûn-ı ma'ârif-disârında yegân yegân mevcud u mersûm idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i Hafîf'de

Aşiyân-ı mürg-i dil zülf-i perişânındadır
Kande varsam ey peri gönlüm senin yanındadır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakîl'de

[26b] Kûyin gibi ehl-i dile bağ-ı İrem olmaz
Bağ-ı İrem ol cennet-i feyze harem olmaz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve kâr ve nakşı ve şarkısı iki yüzden mütecâviz ve her biri metânet ü nezâketde fâik ü fâ'izdir. Husûsâ makâm-ı Bûselik'de usûl-ı Türk-darb'da Niyâznâme nâmında bir kâr-ı musanna' tasnif etmiştir ki eğer bir bendi kurta-i gûş-ı Gulam Şâdî olsaydı ol bâbda anın 'abd-ı memlûku olmağı ez-dil ü cân kabul ederdi.

Kadrî A'mâ

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve 'ahd-i iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Murad Hân olup gerçi 'aynek-i basîretin cilâ-i zidâyı 'amâ nâ-bînâ ve dûr-bîn-i rü'yetin zalâm-âver-i târînümâ etmiş idi. Lâkin vücûd-ı heves-âlûd u taleb-nümûdu tahsîl-i fenn-i sürûda ser tâ-be-pâ çeşm ü gûş ve deryâ-yı cidd ü cehdi hevâ-yı ta'allüm ile terâne-hurûş olup mevcûd olan esâtiz-i dakayık-âmizin dûş-ı ifâdesine destnihâde-i istifâde olmakla esvâk-güzâr-ı kavâ'id-i edvâr olarak vâsıl-ı makam-ı üstâdiyyet ve güzîn-i peygûle-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı sîr-âheng ü dilgüşâ ve lehce-i nezâket-perdâzı dil-pesend ü hoş edâ olup fi'l-hakika nühüfte-i esrâr-ı 'ilm-i edvâr pîş-i dîde-i tab'-ı halâvet-disârında kemâ-hiye âşikar idi. Makam-ı 'Acem'de usûl-i Darb- ı fetih'de

Ey şûh-ı cefâ-pîşe niçün câna kıyarsın
Kâfirdir o hâlin ki sen imâna kıyarsın

murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evfer'de

Anber hattın andım tama'-ı hâme düşürdüm
Mürg-i dili kurtulmayacak dâme düşürdüm

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ mutâbık-ı ka'ide-i fenn-i elhân iki yüzden ziyâde metânet ü nezâkette rütbe-i vâlâda zâde-i tab'-ı **[27a]** pür-irfânı dahi vardır ki 'âmme-i esâtiz-i fen-şinâsân pesend ü istihsan etmekle üstâdiyyetde müşârün bi'l-benân ve ehliyyet ile meşhur-ı cihan olmuştur.

Kara Mehmed

Mevlidi belde-i Mârdîn ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i iştihârı zamân-ı neşât-tavr-ı Sultan İbrahim Hân olup sevdâ-yı ta'allüm-i vâdî-i nagam târîk cây-ı heves-i netice-zâyından tâbiş-i şu'le-i cidd ü cehd ile zalâm-fersâ ve şâm-ı deycûr-ı talebinden lem'a-yı mâh-ı sa'y-ı bî-had tîre-zidâ olup ol asr-ı endûh-güserde mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan tahsîl-i sevâdkârî-i sîmîn-külçe-i ma'lûmât ve tekmîl-i müsevvidehânî-i fenn-i tarâb-gayât etmekle şâm-ı siyeh-tâb-ı üstâdiyyetin mâh-ı galas-ı mâhîsi olmuşdur. Sadâsı pâkize vü hûb ve lehcesi bülend ü mergûb olup fi'l-hakika remûz-âşinâ-yı vâdî-i sürûd idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Evfer'de

Mahşer-i rûhmuş saçın devr-i kamerde ey peri
Arş-ı mecîd imiş ruhun hâl u hattın melekleri

murabba'ı ve makam-ı Bayâtide usûl-i Çenberde

Rûşen olmaz şâm-ı bahtım subh-ı vuslat neylesin
Tâli'im tâli' değil ol mâh-ı tal'at neylesin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-nişânından olup bunlardan mâ'adâ muvâfık-ı kâi'de-i 'ilm-i elhân on kadar eser-i nezâket-beyânı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı 'irfân pesend ü istihsân edip üstâdiyyetine hükmetmişlerdir.

Kapudanzâde

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöhreti işbu zamân-ı devlet-ünvân-ı Hazret-i

Sultan Ahmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâyifdendir. Keştî-i cidd ü sa'yına bâdbân-ı beste-i nagam ve kumâş-ı terâne-i târ u pûddan sersütûn-ı iz'âna nişânde-kâr-ı râyât u 'alem olup nâ-hudagân-ı kârdân-ı bahr-ı 'ummân-ı elhândan ta'allüm-ü zevrâk-süvârî-i edvâr etmekle muvafakat-ı hevâ-yı husûl-peymâ ile sahil-resen-i deryâ-yı üstâdiyyet ve lengerendâz-ı liman-ı ehliyyet **[27b]** olmuşdur. Sadâ-yı bülendi vâfir ve lehcesi nezâketden nâfir olup bir şahs-ı garîbü'l- heykel idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i Muhammes'de

Eyleye yâr sezâvâr-ı visâl ağyârı
Giryeden gayrı nolur âşık-ı zârın kârı

murabba'ı ve makam-ı Rehavî'de usûl-i Remel'de

Seyr et 'izâr-ı yâri hatt-ı müşk-bâr ile
Hoşdur çemende mevsim-i gül nevbahâr ile

murabba'ı cümle-i âsâr-ı pür-letâfetinden olup bunlardan ma'adâ hoşâyende ve lâtif yiğirmi kadar eser-i şâdî-redifi dahi vardır ki fi'l-hakîka her biri ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm i mezbur makbûl-ı 'urefâ-yı terâneşu'ûrdur.

Kazzaz Hasan Çelebi

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve evân-ı şöhreti zaman-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i erbâb-ı sanayi'dendir. Tîz-gâh-ı cehd-i sa'y ü iz'ânın ta'allümsencî-i nitâk-ı nagam-siyâk için müheyyâ edip mevcud olan kâr-âgâhân-ı kâr-gâh-ı 'ilm-i elhândan tahsîl-i nakş-bendî-i vâdi-i terâne ve tekmîl-i taftenî-i sımt-ı sürûd-ı tarab-nişâne etmekle üstâd-ı kâr-dân-ı fenn-i edvâr ve kâmil-i hakayık-'ayân u mezâyâ-şi'âr olmuşdur. Nefes-i letâfetresi hazîn ve lehce-i hoş edâsı bülend ü nemekîn idi. Makam-ı Mâhûr'da usûl-i Fer'de

Bezm-i çemende şîveler eyler yürür müsün
Cânâ cemâlin âyinede hiç görür müsün

murabba'ı cümle-i âsâr-ı nâzikinden olup bundan mâ'adâ murabba'ât ve şarkı ve ilâhisi otuz kadar vardır ki ka'ide-i 'ilm-i mezbûr üzre her biri pesendîde-i cumhûr ve ekseri meşhûrdur.

HARFÜ'L-KEF

Küçük İmam

İsmi Mehmed ve mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı saadet-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup Vâlide cami-i şeref-lâmi'inde na'thândır. Evkat-ı pençgâhda cidd ü cehd-i terâne-penâh ile taleb-i 'ilm-i sürûda ber-vefk-i dilhâh müdâvim ve tekmîl-i cem'-i cema'at-ı ma'lûmâta ka'im olup ol evân-ı şâdî-resânda mevcud olan **[28a]** kırâ'at-şinâsân-ı 'ilm-i elhândan ahz u ta'allüm etmekle mihrab-nişîn-i kemâl-i üstâdiyyet ve muktedâ-yı hakayık-pîrâ-yı câmi'-i ehliyyet olup vâdî-i musıkinin 'ilmî ve amelîsinde ma'rifet-i tâmmesi olduğundan ekser mü'ellefâtında olan nagamat-ı sehiyye vü behiyye nâşinide olmağın İmâm-ı fen ünvânına şâyan olmuşdur. Âvâz-ı tarâb-endâz-ı halâvet-perdâzı letâfetde yegâne ve lehce-i dilpesend ü mümtâzı hoş-edâ vü nâzikâne olup dehen-cünbânî-i kırâ'at ile şeker-efşân-ı halâvet oldukça mezâk-ı sâmi'ini çâşnî-bahşî-i şehd-i şîrîn-i nagamla pür-lezzet ederdi. Fi'l-hakîka zât-ı mezbûr gibi hem dânende-i habâyâ-yı fenn-i edvâr ve hem hânende-i bî-bâk u halâvet-şi'âr merhâle-i duhûr u a'sârdan güzâr etmiş değildir. Makam-ı Evc'de usûl-i Evfer'de

Cûy-ı eşkim serv-kaddin çün ko aksın sû be sû
Bûsitân-ı kûyun arayı dolansın kû be kû

murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Nîm devir'de

Niçün sûz-ı derûnun 'âşık-ı bî-dil nihân eyler
Anı bâd-ı nesîm-i subh-ı vuslat hôd 'ayân eyler

murabba'ı tehyîc-sâz-ı tıbâ'-ı semâ olan âsâr-ı neşât-iş'ârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı beş yüzden bisyâr ve her biri mânende-i dürr-i şahvâr kurta-i binâ-gûş-ı 'urefâ-i edvâr olmakla kâffe-i esâtiz-i fenn-i elhân kemâl-i istihsân edip ekser eser-i şâdî-disârın zîver-i mecmû'a-i cân ve ârâyiş-i dehân-ı elhân etmişlerdir.

Kemankeşzâde Ahmed Efendi

Mevlid ü mevtını kurb-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Tophane ve vakt-ı iştihârı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup erbâb-ı vezâ'ifdendir. Dest-i sa'y-ı bî-haddine kepâde-dâde-i cidd ü cehd ve tâlimhâne-i terânede çile-keşî-i taleb-i sürûda bâzû-yı ihtimâ-ü mın bend ü şedd edip pehlivânân-ı kabza-dâdegân-ı 'ilm-i elhândan tahsîl-i

remy-i sihâm-endâm ve tekmîl-i hedef-zedî-i kavâ'id-i edvâr-ı şâdî-encâm etmekle **[28b]** meydân-ı 'ilm-i nagamatda nişânde-kâr-ı seng-i üstâdiyyet ve pişrev-i sâhib-i menzilân-ı ehliyyet olmuşdur. Nefes-i halâvet-resi hûb ve lehce-i pür-behcesi mergub olup şast-ı kemân-ı dehân-ı nüktedânından perrân olan tîr-i kavâ'id-i elhân güzârende-i nişân-ı tab'-ı nagam-cûyân oldukda ez dil ü cân âferin-gûyân olurlardı. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Kumaş-ı sürh-i dâğım çâr-sû-yı sîne-peydâdır
Neşât-ı aşkla şehr-i vücûdum bir donanmadır

Sabâ makamında Sakîl usûlünde

Yâre sorunca şîve-i kadd-i nihâlini
Dedi gel etme bana kıyâmet su'âlini

murabba'ı cümle-i âzmâyiş-i tab'-ı irfân-nümâsından olup bundan mâ'adâ ber-mûcib-i kâ'ide-i fenn-i tarab-nümâ bir mikdar eser-i letâfet-bahşâsı dahi vardır ki üstâdân-ı 'ilm-i elhân misâl-i zih-gîr-i mücevher-i zîver-i engüşt-i istihsân etmişlerdir.

Küçük Müezzin Çelebi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı 'ahd-i 'avâtıf-peymâ-yı Sultan Mustafa Hân olup huzûr-ı hümâyûn-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı musıki-i şâdî-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı 'âlî-tebâr olmağın sâ'ir nüdemâ-vâr huzûr-ı hümâyûna sezâ-vâr ve güftâra murahhas olup menâsıb-ı celîle-i hâcegân-ı dîvân-ı âlîşândan Anadolu muhasebesi kendüye inâyet ü ihsân kılınmış idi. Mukaddemâ mezburun henüz âyine-i 'izârı cilâ-yâfte-i zibâk-ı şebâb olup jeng-pîrâ-yı reg-i iltihâ olmadın menâr-ı 'ilm-i edvârda cidd ü cehd-i bisyâr ile ta'allüm-i vâdi-i terâne-hâniye derkâr olup ol dem-i safâ-yı tev'emde mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ikamet-i niyet-i tahsîl-i sürûda müdâvemet ve câmi'-i ma'lûmât-ı tarâb-ı gayât olmağa muvazabet etmekle ser-halka-nişîn-i üstâdiyyet ve mahfil-güzîn-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-nümâ ve letâfet-behşâsı pür te'sir ve lehce-i dilpesend-i mu'arazâ-ı gûyâsı bî-nazîr olup gerçi dakayık-ı 'ilmiyye-i fenn-i sürudda sâde idi. Lâkin amelin icrâda hasbü'l-irâde cümleden **[29a]** ziyâde hâlet-dâde olduğu mesmu' ve meşhûrdur. Makam-ı Muhayyer Bûselik'de usûl-i Devr-i revân'da

Alıp âguşu hemçün hâle ol mâh-ı nevi şimdi
Murâdım üzre döndürdüm bu çerh-i keçrevi şimdi

murabba'ı ve makam-ı Nevâda usûl-i Çenberde

Dersen ey dil çeşm-i bahtım derd-i hicran görmesin
Kanlı yaşın sil nigâh ettikçe cânân görmesin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı neşât-pîrâsından olup bunlardan mâ'adâ hoş-âyende vü zibâ on beş kadar zâde-i tab'-ı ferih-nümâsı dahi vardır. Mezbûrun bin yüz yiğirmi dokuz senesinde Dârü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne'de menâre-i vücûd-ı hayât-ı inâresinde itfâ-kün-i kandil-i rûh olan es-salâ-hân-ı ecel-i dest-i bürâdân dehen-güşâ-yı sadâ-yı irtihâl-i musallâ-yı cinân olmağın dâhil-i süfûf-ı cemâ'at-ı âhiret olmuşdur. Târih-i vefâtı

Eyledi Küçük Müezzin mahfel-i me'vâda cây

mısra'ıdır.

Gülcübaşızâde

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kasımpaşa ve dem-i iştihârı devr-i 'avâtıf-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup tersâne-i 'amirede mukaddemâ mahzen kâtibi idi. 'İras-ı hâssü'l-hâss-ı fu'âd-ı maarif-ihtisâsın âb-yâri-i sa'y-ı bî-kıyâs ile ravzâ-i gülbün-sitân-ı sürûd ve hadîka-i enîka-i pür-ezhâr-ı nagam-nümûd etmeye cidd ü cehd-i nâ-ma'dûd etmeğin mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ta'allüm-i fenn-i merkûm ve tekmîl-i tahsîl-i kavâ'id-i tarâb-ı mevsûm edip gülzâr-ı üstâdiyyetde inbik-i terâne-hâni ile taktîr-figen-i gül-âb-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı şevk-efzâsı lezîz ve lehce-i hoş-edâsı nezâket-âmiz olup nükhet-i gül-bû-yı kemâli lebrîz-sâz-ı meşâm-ı fenn-i elhân-ı şevk-encâm olmuşdur. Makam-ı Irak'da usûl-i Fer'de

Gidermiş dilden ol sohbetinle gussalar gamlar
Kanı ey câm-ı Cem ol zevkler ol eski âlemler

murabba'ı nümâ-yâfte-i bağçe-i tab'ı olan nihâl-i gül-i al-ı âsâr-ı safâ-me'âlinden olup bundan mâ'adâ **[29b]** hoş-âyende ve nezâket-nümâ bir mikdar eser-i şâdî-peymâsı dahi vardır.

HARFÜ'L-MİM

Murad Ağa

Mevlidi diyâr-ı Acem ve mevtını Dârü's-saltanati'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı savlet-ünvân-ı Sultan Murad Hân'dan devr-i sa'adet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'a değindir. Bin kırk sekiz tarihinde cenâb-ı Sultan Murad Hân-ı Gazi kal'a-i Bağdâd-ı behişt-âbâdı eyâdî-i mel'anet-benân-ı sürh-serândan darb-ı tiğ-ı bürrân ile feth ü teshîr eyledikde on iki aded şahs-ı ma'rifet-şi'âr giriftâr olunup onu sâzende ikisi hânende ki biri Mîr Mehmed ve biri mezbur Murad Ağa'dır. Mukaddemâ esâtiz-i e'âcim-i tarab-merâsimden tahsîl-i 'ilm-i sürûd ve tekmîl-i zabt-ı kavâ'id-i terâne-âlûd edip ba'dehû diyâr-ı Rûm-ı şâdi-mersûmun üstâdân-ı 'ilm-i elhân ile müzâkere ve münagame etmekle nice nice esrâr-ı nühüfte-i edvâra vâkıf ve rû-yı müberka'-i 'arayiş-i mezâyâyı kâşif olmağın dânendegî-i fenn-i merkumda ber-murâd ve ekser esâtiz-i dakayık-âmîzden üstâd olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-bahşâsı bülend ü hûb ve lehce-i Acemâne-i hoş-edâsı mergûb olup vâdî-i musıkinin 'ilmî vü amelîsinde mahir idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Sakîl'de

Geçmiş meğer ki fevt-i dem-i fırsat etmişiz
Biz ol periyi görmemişiz gaflet etmişiz

murabba'ı ve yine makam-ı Hüseynî'de usûl-i Evfer'de

Ey reşk-i peri, hüsn-i Hudâ-dâd senindir
Vey gonca-dehen bülbül-i nâ-şâd senindir

nakşı cümle-i âsâr-ı mutâbıku'l-edvârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı yüze karîb ve her biri kemâl-i letâfet ü nezâketle dilfirîb olmakla cümle âsârı meyân-ı 'ilm-i elhânda memdûh u makbûl ve üstâdiyyeti müsellem-i fuhûl olduğundan ma'adâ hurde-gîr ü tarâb-efgen üstâd-ı şeştârzen idi.

Mehmed Bey Antâbî

Mevlidi diyâr-ı 'Antâb ve mevtını **[30a]** Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân olup alay beyleri zümresinden bir zât-ı ma'ârif-simâtdır. Cell-i celîl-i sa'y-ı cezîl ve kuvvet- tab'-ı bî-'adîl ile ta'allüm-i fenn-i sürûd-ı tarab-ı asle sarf-ı iktidâr-ı cemil edip asrında mevcûd olan esâtiz-i edvârdan ahz ü tahsîl ve zevâbıt-ıkavâ'idin kemâ-yenbâgî itkân ü tekmîl et-

mekle üstâd-ı hakayık-zâd-ı fenn-i elhân ve kâmil-i müşârü'n bi'l-benân olmuşdur. Fi'l-hakika mu'âsırı olan üstâdân-ı fen-şinâsânın 'ilm ü amelde a'lâ vü a'lemi ve kemâl-i dikkat ü nezâketde mu'ciz-kâr ve hoş-nagamı idi. Âvâz-ı halâvet-pezîr ü rikkat-ı te'siri güzide ve lehce-i 'Acemâne-i hoş-ta'bîri pesendîde olup vâdi-i mezbûrda musanna'ât ü musannefâtı zîb-gûş-ı Hâce-i meşhûr olsa debistân-ı fenn-i elhânda sebakdaş ve Gulam Şâdî dahi dergâh-ı musıki-penâhında ferrâş olmağa zebân-ı insâf ile tahassür-gûyân-kâş olup âsâr-ı şâdî-etvârına şâbâş ederlerdi. Makam-ı Evc'de usûl-i Türk-darb'da nazire-i Kâr-ı gîsû olan

Peri veş dil-i dîvâne mîkeşed sûyeş
Ki nîst hadd-i beşer seyr-i dîden rûyeş

kârı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Nîm Sakîl'de

Hîz be-cilve âb kün serv-i çemen tıraz-râ
Ab ü hevâ ziyâde kün bağçe-i niyâz-râ

kârı cümle-i mü'ellifât-ı letâfet-gayâtındandır. Bunlardan mâ'adâ kâr ve nakş ve murabba' ve şarkı yüzden ziyade her biri remz-âşinâ-yı fenne hâletdâde olup ekser âsâr-ı esâtiz-i meşâhire nazîreler edip kâ'ide-i butlân-ı meziyyetü'l-fer' 'ale'l-aslı ibtâl etmekle üstâdiyyeti meşhûr-ı cihân olmuşdur.

Muharrem Ağa

Mevlidi belde-i Kilis ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yenibağçe semti ve vakt-i iştihârı 'ahd-i şâdî-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i sipâhiyândandır. Nîze-i sa'y u endîşesin zîver-dûş-ı hûş ve eşheb-i **[30b]** zeyn-pûş-ı cidd ü cehd-i nagam-gûşın ta'allüm-yâfte-i lu'bede-kâr-ı meydân-ı elhân etmek içün mevcûd olan fârisân-ı huyûl-ı vâdî-i terâne-vusûldan tahsîl-i me'mûl ve tekmîl-i ma'lûmât-ı mezâyâ-şümûl etmekle ibtidâ-i esâme-i kârın mânde-i be-dergâh-ı üstâdiyyet edip ulûfe-hâr-ı ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-pîrâsı hazîn ü lâtif ve lehce-i nîk-edâsı dilpesend ü zarîf olup mezâyâ-yı fenn-i mezbûra vâsıl ve 'ilm ü 'amelde üstâd-ı kâmil idi. Makam-ı 'Aşirân'da usul-i Devr-i revân'da

Hayâlin dîdeden nakşın dil-i şûrideden çıkmaz
O bir mu'ciz-nümâ tasvîrdir âyineden çıkmaz

murabba'ı ve makam-ı 'Acem'de usûl-i Hafif'de

Bir bî-kesim ki hâlime mahrem bulunmadı
Zahm-ı derûn-ı sineye merhem bulunmadı

murabba'ı tavîle-beste-i ıstabl-ı tab'ı olan huyûl-ı sâbıkât-tarab-ı hey'etinden olup bunlardan ma'adâ on beş kadar ber-minvâl-ı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr âsâr-ı ferih-etvârı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı fennin pesendîdesi olmuşdur.

Müezzin Mustafa Ağa

Hânendebaşı dahi derler. Mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsında Kasımpaşa ve dem-i iştihârı devr-i 'adâlet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Enderûn-ı hümâyunda serhânendegândır. Dâmân-ı sa'y u iz'ânın meyân-ı cehd ü itkâna beste edip paye-i süllem-i menâr-ı edvâra kadem-nihâde-i şüru' olmağın mevcud olan üstâdân-ı enfâs-dâdegân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm-i fenn-i sürûd-ı ferih-resân etmekle ser-mahfil-i güzîn-i halka-i üstâdiyyet ve fürûzende-i sirâc-ı ehliyyet olmuşdur. Fi'l-hakika vâdî-i mezbûrun 'ilm ü 'amelinde mahir olup kavâ'id-i terâne-i fevâ'id-i saf-nişin-i câmi'-i derûn-ı ma'ârif-nümûnu idi. Sadâ-yı lezzet-âlûd-ı tarâb-nümûdu bülend ü hoş-âyende ve lehce-i nezâket-vürûdu dilpesend ü nükte-nümâyende olup hânende-i pür-letâfet ü bî-bâk idi. **[31a]** Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Çenber'de

Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz
Âlem etdi terk-i gam bende gam-ı âlem henüz

murabba'ı ve makam-ı Irak'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil esîr olmağa bir kamet-i şimşâd ister
Hiç değildir yine dil mülkünü berbâd ister

murabba'ı cümle-i âsâr-ı berceste-i etvârından olup bunlardan mâ'adâ ber minvâl-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân yiğirmi kadar zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-sencân-ı fenn-i nagam nâm-ı ma'ârif-'alemin zîver-i mecmû'a-i üstâdiyyet etmek için dest-i pesendlerin cilve-gâh-ı kalem-i tahsin-i rakam etmişlerdir.

Memiş Ağa

Mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsında Fındıklı nâm mahâl ve kemâl-i iştihârı devr-i me'ali-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup mirî kaftancısı akrabâsından olmağın Kaftânî Memiş Ağa dahi derler. Kâlâ-yı vâlâ-yı cehd-i taleb-sâzın endâze-

zed-i sa'y-ı bisyâr edip mikrâz-ı cidd-i her-bâr ile bürîde ve sûzen-i iktidar-efgen ile endâm-ı tarâb-encâm-ı şâhid-i sürûda kabâ-yı zîbâ dûhte kılmağa heveskâr olmağın mevcud olan kâr-âgâhan-ı kârgâh-ı musıki-penâhdan tahsîl-i câme-dûzî-i 'ilm-i terâne-şi'âr etmeğin üstâd-ı kâr-ı dükkânçe-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-enbâzı şîrîn ve lehce-i nezâket-endâzı ma'ârif-âyîn olup kumaş-ı terâne-i pûd u târ-ı edvâr hızâne-i derûn-ı tarâb-şi'ârından bâr-beste-i karâr idi. Makam-ı segâh'da usûl-ı Zencîr'de

Çıkınca pîreheninden o sîne deryâda
Sedef harâm ola dürr-i semîne deryâda

murabba'ı ve makam-ı 'Aşirân'da usûl-ı Devr-i kebîr'de

Bûse-i la'l-i lebin ol mest-i bed-hû vermedi
Haste-i hicrân-ı aşka bir içim su vermedi

murabba'ı cümle-i âsâr-ı hoş-reftârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkı elli kadar muvafık-ı kavâid-i fenn-i elhân zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki **[31b]** bi-ecma'ihim müstahsen-i mezâyâ-vâkıfân-ı fenn-i nagam-nişândır.

Musalli Efendi

Mevlid ü mevtını Dârü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve kemâl-i şöhreti zaman-ı ferih-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i ma'delet-tavr-ı pâdişah-ı 'âlemiyân Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup pederi müderrisîndendir. Vâlidesi Enderûn-ı hümâyûn kabilesi olmağın Ebezâde dahi derler. Hâl-i tufûliyyetinden dem-i kühûlete değin cidd ü cehd-i iktidar ile fazz-ı ebkârî kavâ'id-i edvâr etmeğe heveskâr olup mevcûd olan zâyîde-kârân-ı habâlâ-yı fenn-i terâne-şi'ârdan ta'allüm-i terbiyet-sâzî-i nevzâde-i nagamât etmeğin üstâd-ı mezâyâ-nejâd ve kâmil-i dakayık-zâd olmuşdur. Fi'l-hakîka âbistânî-i etfâl-ı sürûd ile şikem-i nagam-ı tev'em-i derûnî bîrûn-nümâ olup nev-be-nev ıskat-ı cenîn-i âsâr-ı letâfet-pîrâ ederdi. Sadâ-yı bülendi tîz ve letâfetde meyâne ve lehce-i dilpesendi nezâket-âmiz ve 'ârifâne olup kemâl-i kabiliyyet ü ehliyyetden gûyâ cenîn-i fenn-i sürûdun bürîde-kâr-ı nâfî ve bisât-ı gehvâre-i terânenin duhte-kâr-ı şikâfı idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Frenkçîn'de

Hatt-ı 'izârını gördü senin o hâlet ile
Benefşe ser-be-zemin oldu yüz hacâlet ile

murabba'ı ve makam-ı Hüseynî'de usûl-i Devr-i kebîr'de

Şimdi meyli gönlümün bir serv-i hoş-reftâredir
Ol hilâl-ebrû için gönlüm gözüm âvâredir

murabba'ı zâde-i tab'-ı mezâyâ-dâdesinden olup bunlardan ma'adâ otuz kadar murabba'ât ve semâ'i ve şarkısı dahi vardır ki her biri ber-nehc-i kavâ'id-i edvâr-ı tarab-medâr pesendîde-i esâtiz-i hakayık-şi'âr olmakla üstâdiyyeti ma'lûm-ı sigâr u kibâr olup âsârı meşhur-ı cihan olmuşdur.

Mahmud Çelebi

Mevlid ü mevtını belde-i Âmid ve vakt-i şöhreti devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i esnâf-ı mücellidîndendir. Şüfre-i cidd-i taâmın derdest-i ihtimam edip çerm-i terâne-cirm-i taleb-i nagam-ı elhândan kâr-sâz-ı cild-i mecmu'a-i sürûd-ı **[32a]** irtisâm olmakla mevcûd olan üstâdân-ı müzehhibân-ı serlevhâ-i elhândan ta'allüm-i cedvel-keşî-i edvâr-ı tarâb-resân etmeğin dükkân-ı nagam-erkân ve irfân-bünyânın üstâd-ı kârdânı olmuşdur. Fi'l-hakîka icrâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i merkûma rişte-i nâ-güsiste-i iz'ân u itkân ile şîrâze-bend-i cem' olup nihâde-i mahfaza-ı derûn-ı pür-irfân eylemiş idi. Sadâ-yı bülendi letâfetde meyâne ve lehce-i dil-pesendi hoş edâ vü acemâne olup vâkıf-ı nikât-ı fenn-i nagam-ı gayât idi. Makam-ı 'Uzzâl'da usûl-i Devr-i revân'da

Ruh-ı âlin sanemâ reşk-i şerâb olmuşdur
Dil-i pür-sûzum ol âteşde kebâb olmuşdur

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-i Muhammes'de

Kûyim demi ki derd-i dili der meyân nuhem
Bâri ki âsumân nigeşt der meyân nuhem

nakşı cümle-i âsâr-ı mutâbıku'l-edvârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar zâde-i tab'-ı nagam-pîrâsı dahi vardır ki her birin üstâdân-ı 'ilm-i elhân ez dil ü cân istima' edip pesend ü istihsân eylemişlerdir.

Mustafa Ağa [Serhânende]

Mevlid ü mevtını civar-ı Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahal ve kemâl-i şöhreti zaman-ı meserret-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Enderûn-ı hümâyunda hânendebaşı olmuşdur. Hâl-i sabâvetde nühüfte vü âşikâr arzûmend-i nevâ-hâni-i 'ilm-i edvâr ve mezâyâ-şinâs-ı fenn-i terâne-şi'âr olmağa sa'y-ı bisyâr ve cidd ü cehd-i bî-şümâr edip mevcud olan kavâ'id-hâvîyân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm u tahsîl ve 'alâ mâ-'amel fi'l-asl âsâr-ı

külliyât-ı selefi zabt u tekmîl etmekle üstâd-ı rast-kâr ve kâmil-i dakayık-şi'âr olmuşdur. Nefes-i letâfet-resi bülend ü lâtif ve lehce-i zîbendesi nezâket-elîf olup yegân yegân kavâ'id-i 'ilm-i elhan hâme-i kemâl-i itkân ile nigâşte-i ceride-i derûn-ı pür irfânı olmuş idi. Makam-ı Baba Tahir'de usûl-i Nîm devir'de

[32b] Hayâli cilve-ger dilde o şûh-ı dil-sitân gâib
Tılsım-ı fitne âmâde velî genc-i nihân gâib

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hezec'de

Bana rahm ederdi eğer bileydi o mehlikâ nigerânımı
Nazar eyler idi vefâ ile işideydi âh u figânımı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-nişânından olup bunlardan mâ'adâ ka'ide-i 'ilm-i elhâna mutâbık letâfet ü nezâketde fâ'ik tahsîn ü pesende layık yiğirmi kadar murabba'âtı olup esâtiz-i fenn-i nagam-engîz ehliyyetin nâtık olmakla makâm-ı üstâdiyyete layık olmuşdur.

Musıki Nâibi Mustafa Efendi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı avâtıf-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâifdendir. Muhzırân-ı cidd ü cehd-i iz'ânın dâhil-i kazâ-yı taleb-i elhân olmak için pîş-revân edip mahkeme-i şâkirdân-ı fenn-i terâne-beyândan ta'allüm-i vâdi-i 'ilm-i sürûd ve tekmîl-i tescîl-kârî-i ma'lûmât-ı tarâb-âlûd etmekle hâkim-i belde-i üstâdiyyet ve kadı-yı diyâr-ı ehliyyet olup fi'l-hakîka beyne'l-esâtiz üstâd-ı sâhib-i cerh ü ta'dîl ve nahfel-güzîn-i dârü'l- kazâ-i ma'ârif-i celîl olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-efzâsı lezzet-peymâ ve lehce-i dil-pesend-i vâlâsı hoş-edâ olup asrında olan esâtiz-i tarâb-engîz evvelen nevzâde-i tab'-ı sürûd-âmizlerin ana kırâ'at ve isma' edip pesendîdesi olursa işâ'at ve eğer olmazsa ihfâ etdiklerinden Nâib-i Musıki diye nâm-âver olmuştur. Makam-ı Hisâr'da usûl-i Muhammesde

Ey perî-peyker olalıdan mest ü hayrânın senin
Dağıdıpdır kendüyi zülf-i perîşânın senin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-disârından olup bundan ma'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki 'ilm-âverân-ı fenn-i elhân pesend ü istihsân edip serlevhâ-i mazbata-i cân eylemişlerdir.

Mecdî Efendi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti **[33a]** 'ahd-i ma'âli-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup tarîkat-ı 'ulema-yı kirâm üzre devr-i ma'delet-tavr-ı şehinşâh-ı cihân Hazret-i Sultan Ahmed Hân'da zîb-ârâ-yı sadr-ı Anadolu olmuşdur. Evâ'il-i hâllerinde hast-gâr-ı ta'allüm-i 'ilm-i edvâr olup dîdar-ı şâhid-i terâne-âsâr âyine-i heveslerinde nümûdâr olmakla ol zaman-ı şâdî-nişânda mevcûd olan esâtiz-i nikât-sencân-ı fenn-i elhândan taleb-i tahsîl ve kavâ'id-i vâdi-i nagamâtı hıfz u tekmîl etmekle sadr-ı üstâdiyyetde nişîn ve câh-ı tarâb-penâh-ı ehliyetde mekîn olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-perdâzları tîz ü hazîn ve lehce-i dilpesend ü mümtazları belâgât-âyîn olup dakayık-ı fenn-i negamât misâl-i menâsıb-ı kuzât rûznamçe-i derûn-ı ma'ârif-simâtlarında merkûm ve tafsil-i külliyât-ı terâne-gayât icmâl-i bâl-i fazâ'il-mâ'illerinde muharrer ü mersûm idi. Makam-ı Bestenigâr'da usûl-i Semâî'de

Yâd-ı ruhiyle ağlasam eşkim gül-âb olur
La'li hayâli ile su içsem şarâb olur

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'ârlarından olup bundan ma'adâ on kadar ber-nehc-i ka'ide-i 'ilm-i sürûd zâde-i tab'-ı ma'âlî-vürûdları dahi vardır ki her biri pesendîde-i ashâb-ı fenn-i ma'huddur. Fenn-i mezbûrda olan âsârları evâ'il-i hâllerinden olup müddet-i medîd terk-i vâdi-i terâne-nevîd etdiklerinden beyne'l-enâm eser-i şâdî-encâmları in'idâm bulmakla belki dânende-i 'ilm-i mezbûr oldukları bile târî-i ifhâm olmamışdır. Bin yüz tarihi hududunda mevce-i kazâ müddet-i mansıb-ı ömr-i nâzenînlerin icmâl-i fenâdan ref' ü hakk ve ber-vech-i tafsîl-i rûznâmçe-i bekaya sebtile dâhil-i sakk etmeğin vâsıl-ı dârü'l-kazâ-yı âhiret olmuşdur. Tarih-i vefâtı [boş] ... mısrâ'ıdır.

Molla Mehmed Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanati'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üsküdar ve dem-i şöhreti işbu zaman-ı ma'delet- **[33b]** ünvân-ı şehriyâr-ı cihân Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup merhum Şeyh Abdülhay Efendi'nin hafîdidir. Hâst-gârî-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr ile müddet-i vâfire bezl-i himmet-i gayr-ı nâfire edip mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve zabt-ı musanna'ât-ı ma'lûmâtı tekmîl etmekle dakayık-ı vâdî-i mezbûra vâkıf olmuşdur. Sadâ-yı lezzet-pîrâsı hazîn ve lehce-i nezâket-nümâsı ma'ârif-mekîn olup fenn-i mezbûru 'alâ vechi't- tedkîk dânende ve âsâr-ı musanna'ât-ı selefi 'alâ mâ-'umile fi'l-asl hânende idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Çenber'de

Hasret ile dîdesi pür-nem nice bîçâre var
Şîşe-i dehr içre şimdi bir perî-ruhsâre var

murabba'ı ve makam-ı Mâhûr'da usûl-i Çenber'de

Haddeden geçmiş nezâket yâl u bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ yiğirmi mikdâr mutâbık-ı ka'ide-i 'ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı ma'ârif-şi'ârı dahi vardır.

Mahmud Ağa

Mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanati's- seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üsküdar ve dem-i şöhreti zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Maktûl Kara Mustafa Paşa'nın hânendesidir. Âyîne-i bâl-i ma'ârif-me'âlinde çehre-i taleb-i sürûda bedîdar olmağın sa'y-ı bî-şümâr ile mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ahz u tahsîl ve zabt-ı kavâ'id-i fenni bi-'ucerihi ve bücrihi tekmîl etmekle 'idâd-ı üstâdândan 'ad ve meyân-ı kemâline nitâk-ı ehliyyet bend ü şedd olunmuşdur. Sadâ-yı bihîni halâvet-bahşâ ve lehce-i nemekîni fesâhat-pîrâ olup vâdî-i hânendegîde müstesnâ idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Çenber'de

Sâkî be-nûr-ı bâde ber efrûz-ı câm-ı mâ
Mutrıb begû ki kâr-ı cihân şüd bekâm-ı mâ

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'ârından olup bundan mâ'adâ on kadar pâkize vü zîbâ zâde-i tab'-ı dilârâsı dahi vardır ki pesendîde-i dakayık-sencân-ı fenn-i terâne- **[34a]** edâdır. Mezbûrun bin doksan dokuz tarihi hudûdunda zîver-i keff-i vücûd olan deff-i hayâtı sille-hârî-i bî-usûl-ı dest-i ecel ile şikest olmağın dâ'ire-i beka olmuş idi.

HARFÜ'N-NÛN

Nazîm Çelebi

İsmi Yahyâ ve mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's- seniyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyyede Kumkapu semti ve kemâl-i iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu zaman-ı ma'delet-ünvân-ı şehinşâh-ı devrân Hazret-i Sultan Ahmed Hân'a değin olup 'ahd-i Sultan Mustafa Hân'da cânib-i sadr-ı 'alî merhum 'Ammîzâde Hüseyin Paşa'dan kendi-

ye meyve-i ter pazarbaşılığı 'inâyet ü ihsân kılınmışdır. Mezbûrun henüz nihâl-ı zât-ı heves-me'âli riyâz-ı şebâbda nev-bâve-res-i ma'arif iken âb-yârî-i cehd-i her-bâr ile pür-berg ü bâr-ı fenn-i edvâr olmağa sa'y-ı bisyâr edip mevcûd olan esâtiz-i hakayık-şi'âr-ı sürûd-âsârdan tahsîl-i kavâ'id-i nagamât-ı tarâb-disâr ve tekmîl-i zavâbıt-ı kavâ'id-i 'ilm-i elhân-ı safâ-medâr etmekle meyve-çîn-i hadîka-yı üstâdiyyet ve mesned-güzîn-i kasr-ı bî-kusur-ı ehliyyet olmuşdur. Fi'l-hakîka vâdî-i mezbûrda neşr-i tohm-ı âsâr edip selefde ser-zede-i zuhûr olmayan ezhâr-ı rengârenk-i nagamâtı terbiyyet-i feyz-tab'-ı pür-nikât ile inbât edip nihâde-i şîşe-i ikâ' icâd eyledikçe fen-şinâsânı kemâl-i istihsânlarından hayrân eylediğinden gayrı şâ'ir-i belâgat-nişân u mu'ciz-beyân olup dîvân-ı şi'ri mütedâvil ü meşhur ve na't-ı şerif-i Hazret-i Habib-i Rabb-ı Gâfur'da mahsus-ı dîvân-ı fasâhat-maksûru dahi olup beher sene birer na't-ı şerif inşâd ile dürer-feşân-ı bezmgâh-ı dühûr olurdu. Âvâz-ı hançere-endâzı tîz ve lehce-i belâgat-perdâzı mezâyâ-âmîz olup ma'ârif-i sâ'irede dahi kemâli malûm u meşhur olmağın sad-bâr huzur-ı Hümâyûn-ı hazret-i şehriyâr-ı âlî-tebâr'da **[34b]** fasl-ı musıki-i şâdî-şi'âr edip 'atâyâ-yı bisyâra sezâvâr olmuşdur. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Zencîr'de

Cihân harab kirişme-i siyâh çeşminden
Figan tegafül-i gamzenden âh çeşminden

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Türk darb'da

Gül der ber ü mey der kef mâşuk bekâmest
Sultân-ı cihânem beçünîn rûz gulâmest

nakşı cümle-i âsâr-ı nezâket-etvârından olup bunlardan ma'adâ beş yüzden mütecâviz murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki her biri ber-muktezâyı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr metîn ü letâfet-şi'âr olmağın kâffe-i esâtiz-i mezâyâ-âmiz tahsin-i bisyâr eylemişlerdir. Fi'l-vâki' gerek 'ilm-i elhânda gerek şi'r-i Fârisî-dânîde yegâne-i cihân ve müsellem-i erbâb-ı irfân olduğu müstağni 'ani'l beyândır.

Nazîrîzâde

İsmi Mehmed mahlâsı Emin mevlidi diyâr-ı Selânik ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı Sultan mehmed Hân olup zümre-i küttâbdan olmağın Kıbrıs defterdârı olmuşdur. Kalem-i taleb-rakam-ı sa'y-ı himemin nüvisende-i hutût-ı nağme etmeğe cidd-i demâdem edip asrında mevcûd olan hâcegân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm-i fen ve muhâsebân-ı defâtir-i 'irfândan tekmîl-i zabt-ı ma'lûmât-ı

tarâb-efgen etmekle defterhâne-i vâdî-i sürûdda üstâd-ı sâhib-i aklâm ve kîse-dârân-ı evrâk-ı nagamâta hâce-i fen-turâz-ı irtisâm olmuşdur. Sadâ-yı bülendi firâvân ve lehce-i dil-pesendi belâgât-beyân olup fi'l-hakîka fenn-i mezbûrda rütbe-i dânişi ekser esâtiz-i dikkat-engizden a'lâ ve âsâr-ı selefi kemâ-'amel fi'l-'asl ihâtakâr u dânâ olduğundan mâ'adâ 'ulûm-ı mu'tâde'l-kırâatde sâhib-i bidâ'a tavîlü'l-bâ'a ve şi'r ü inşâda dahi mâlik-i yerâ'a idi. Makam-ı Nişâbûr'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Ân peri ruhsâr âmed cây-ı der dil kerd ü reft
Aklrâ hayran an şekl ü şemail kerd ü reft

[35a] nakşı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Devr-i revân'da

Çü serv eger be-horai demi be-gülzâri
Hored zihasret rûyi-tü her gül ve hâri

nakşı cümle-i âsâr-ı tab'-ı nâdire-disârından olup bunlardan mâ'adâ on beş kadar mutâbık-ı fenn-i sürûd-i şâdî-güster eser-i tarab-perveri dahi vardır ki üstâdân-ı 'ilm-i elhân kemâl-i istihsân etmekle her birin nigâşte-i mecmu'a-i cân eylemişlerdir. Bin yüz yiğirmi dört tarihi hudûdunda âhir-i defter-i ömrüne kâtib-i kühen-i muhâsib-i ecel resîde-keş-i tamâm olmakla kıyâm-ı rûz-ı hesâba dek ârâm-gâh-ı bekaya rıhlet u şitâb etmişdir.

Nazîm Efendi

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöhreti zaman-ı sa'adet-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Şeyhülislâm Bahâyî Efendi'nin fetva emini Şeyhzâde Mehmed Efendi'nin necl-i necîbidir ki müderrisîn-i kirâmdandır ve meşhur Emirgûnzâde'nin dâmâdı olmuşdur. Mahdûm-ı merkum ma'ârif-i külliyye ve cüz'iyyede fâzıl-ı yegâne ve vâdî-i hatt ü inşâ ve şi'r ü mu'ammâda mahir-i bî-bahâne olduğundan mâ'adâ mevcud olan sazların mecmû'unda üstâd ve ekser sanâyi'de dahi kâmil-i dakayık-zâd idi. 'İlm-i edvâr-ı tarab-şi'ârı dahi mevcud olan üstâdân-ı fen-şinasândan tahsîl ve kavâ'id-i terâne-i fevâ'idin zabt ü tekmîl edip fenn-i mersûmda dahi üstâd-ı sâhib-i külliyyât ve kâmil-i pür-nikât olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı hazin ü hûb ve lehce-i dil-pesend ü mümtâzı nemekîn ü mergub olup fi'l-hakîka 'amme-i ma'ârifde kemâli hâric-i tavk-ı beşeriyyet olmağın dâhil-i sahn-ı dershâne-i mavsıl-ı ehliyyet olanların müderris-i silsile-bend-i a'lemiyyeti idi. Makam-ı Muhayyer'de usûl-i Devr-i kebîr'de

Gönül te'sîr-i tab'-ı neşve-i çeşminle mest olmuş
O keyfiyetle âhir vâsıl-ı bezm-i elest olmuş

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tab'-ı nüktedânından olup bundan mâ'adâ berminvâl-i kâ'ide-i 'ilm-i sürûd on beş kadar eser-i letâfet-âlûdı dahi vardır ki kâffe-i esâtiz-i nagam-nümûd **[35b]** üstâdiyyet ü ehliyetine âsârı ile ikâmet-i berâhin ü şühûd eylemişlerdir.

Nâbî Efendi

İsmi Yusuf mevlidi belde-i Rûha ve mevtını Dârü's-saltanatü'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtıf-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'âdet-tavr-ı şehriyâr-ı felek-ünvân Sultan Ahmed Hân olup zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı 'âlî-şândandır. Âvâz-ı tarâb-şi'âr-ı terâne-âsâr gûş u hûşunda kâr olmağın ta'allüm-i fenn-i edvâra heveskâr olup mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-disârdan ahz u tahsîl ve zabt-ı kavâ'id-i fenn-i merkûmu 'alâ-vechi'l-itkân hıfz u tekmîl etmekle hâce-i defterhâne-i fenn-i elhân ve üstâd-ı ma'ârif-beyân-ı vâdî-i nagam-nişân olmuşdur. Ma'ârif-i sa'iresi meşhûr-ı cihân olmakla muhtac-ı tafsil ü beyan değildir. Sadâ-yı nezâket-nümâsı şirin ve lehce-i belâgat-edâsı nâzenîn olup vukûf-ı mezâyâ-yı fenn-i merkumda kemâ-hüve'l-layık fâ'ik idi. Makam-ı Rehavî'de usûl-i Nîm devir'de

Ruhunda bâdeden yârin ki âb ü tâb olur peydâ
Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

murabba'ı cümle-i âsâr-ı muvâfıku'l-edvârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-pîrâsı dahi vardır ki her biri pesendîde-i esâtiz-i dakayık-bahşâdır. Mezbûrun bin yüz yiğirmi altı tarihi hudûdunda âhir-i divânçe-i ömrüne kalem-i siyeh-rakam-ı kâtib-i ecel

Nâbî yeter muhasebesin gördün âlemin
Dîvân-ı rûz-ı mahşere var gör hesâbın

beyt-i belâgat-pezîrin sebt ü tahrîr etmekle dâhil-i erbâb-ı saff-ı dîvân-ı âhiret olmuşdur. Târih-i vefâtı kendi güftesi olan

Nâbî be- huzûr âmed

mısra'ıdır.

Nâzım Çelebi

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını Dârü's-saltanati's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yenibağçe semti ve dem-i şöhreti zaman-ı ferih-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup hulefâ-i Bektâşiyândan Ördek İsmâil Efendi'nin necl-i ma'ârif-perveridir. Batt-ı sa'y-ı bî-haddin mahatt-ı bahriyyân-ı ma'ârif olan hıyâz-ı taleb-i **[36a]** elhâna perrân edip kemâl-i cidd ü iz'ân ile mevcud olan üstâdân-ı fen-şinâsândan ahz ü ta'allüm-i 'ilm-i nagam etmekle memhûr-ı esâme-i üstâdiyyetin zîb-i mahfaza-yı derûn kılmağın sâhib-i 'ulûfe-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı pâkizesi lâtif ü ra'nâ ve lehce-i zîbendesi dilpesend ü nîk-edâ olup kavâ'id-i fenn-i merkûm sahife-i fuâd-ı ma'ârif-mevsûmunda mersûm idi. Makam-ı Hüseynî'de usûl-i Çenber'de

Fark olunmaz şu'le-i âhım gece mehtâbdan
Neyleyim hurşîd-i rahşânım göz açmaz hâbdan

murabba'ı cümle-i zâde-i tab'-ı ma'ârif-nişânından olup bundan mâ'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i fenn-i nagamât bir mikdar âsâr-ı tarâb-gayâtı dahi vardır ki metânet u letâfetde pesendîde-i esâtiz-i terâne-âyâtdır.

Na'thân Abdî

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı merâhim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâifdendir. Nukûd-ı cidd ü cehd-i bî-haddin cihet-i ta'allüm-i 'ilm-i sürûda sarf ve kîse-i derûn-ı taleb-nümûnun vazâ'if-i tahsîl-i külliyyâta zarf edip ol 'asr-ı ferruh-nişânda mevcûd olan üstâdân-ı ilm-i elhândan istifâde-i terâne-beyân etmekle medîha-hân-ı mahfel-i üstâdiyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-perdâzı hazîn ve lehce-i bülend ü mümtâzı bihîn olup fi'l-hakîka mezâyâ-yı 'ilm-i edvâr-ı nu'ût-ı manzûme-vâr mersûm-ı levh-i bâl-ı ma'ârif-şi'ârı idi. Makam-ı Nişâbûr'da usûl-i Çenber'de

Bakışın deler ciğerler bu ne gamzeli bakışdır
Revişin alır gönüller bu ne şiveli revişdir

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Semâî'de

Mest olup gül gül açılmışsın bu fettânlık nedir
Âlemi kırmakdasın âşûb-i devrânlık nedir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-şi'ârından olup bunlardan ma'adâ pakîze vü zîbâ **[36b]** on beş kadar zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki her biri ber

nehc-i kâ'ide-i fenn-i mezbûr bî-kusûr olmağın müstahsen-i cumhûr olup üstâdiyyeti meşhur olmuşdur.

Nasuh Paşazâde Ömer Bey

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan İbrahim Hân olup zümre-i küttâbdandır. Henüz mâh-ı eşi'a-nisâr-ı zât-ı sütûde-simâtı evc-i şebâb-ı heves-me'âlde hilâl iken istifâza-ı ma'arif-i külliyye vü cüz'iyye ile bedr-i tamam olmakla ez-dil ü cân ikdâm ü ihtimâm edip ez-cümle hâst-gâri-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr câygîr-i derûn-ı 'irfân-şi'ârı olmağın mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve 'ilm-i merkûmun kavâ'id ü fevâ'idin zabt ü tekmîl etmekle üstâd-ı hakayık-nijâd ve ma'ârif-i mu'tâd olmuşdur. Fi'l-vâki 'asrında olan 'urefâ-ı fünûn-ı şettânın müşârün bi'l-benânı ve ekser 'ulûmda cümlenin belâgat-beyânı idi. Sadâ-yı halâvet-pîrâsı lezîz ü hûb ve lehce-i belâgat-edâsı fesâhât-mashûb olup nikât-ı mezâyâ-yı kavâ'id-i sürûd ber-müttehim-i mir'at-ı ma'ârif meşhûr olan fû'âd-ı fezâil-nümûdlarında cilve-ger ve mevcud olduğundan gayrı cemî' ma'ârifde kemâli bâliğ-i rütbe-i vâlâ hususâ hoş nüvisende şeyh-i meşhur ile hempâ olmağın meyân-ı erbâb-ı 'irfânda engüşt-nümâ olmuş idi. Makam-ı Kürdî'de usûl-i Evfer'de

Bîm-i reh bilmez şeb-i tarîkde tenhâ gelir
Senden ey meh-rû hayâlin bana bî-pervâ gelir

murabba'ı ve makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Hafif'de

Za'f-ı gamınla kalmadı tâb-ı nigâhımız
Nezzâre ise hüsnüne cânâ günahımız

murabba'ı cümle-i musanna'ât-ı âsârından olup bunlardan mâ'adâ yiğirmi kadar zâde-i tab'-ı ma'ârif-nümâsı dahi vardır ki fi'l-hakîka her biri ebkâr-ı nagamâtı hâvî ve letâfet ü nezâketi muhtevî olmağın kâffe-i esâtiz-i nagamâmîz 'amme-i eser-i tarab- **[37a]** güsterin kemâl-i istihsân etmeleriyle üstâdiyyet ü ehliyyeti meşhûr-ı cihân olmuşdur.

Na'lçe Efendi

İsmi Mehmed ve mevlidi ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup merhum Musahib Mustafa Paşa'nın mektubcusudur. Henüz eyyâm-ı şebâbda berehne-pây-ı hevâ-yı kesb-i 'irfân iken pâ-

pûş-ı sa'y-ı ihtimâmın na'l-zenî-i cidd-i temâm ile zîver-i akdâm-ı ikdâm edip tahsîl-i 'ilm-i elhân için reh-neverd-i taleb-i tâm olmağın ol dem-i ferih-tev'emde mevcud olan 'ilm-âverân-ı fenn-i sürûd-ı şevk-irtisâmdan ta'allüm-i kavâ'id ve tekmîl-i zabt-ı musanna'ât-ı ma'lûmât etmekle saff-ı ni'âl-ı talebde istifâde-kâr-ı 'ilm-i edvâr iken kadem-nihâde-i rütbe-i ifâde ve ekser esâtizden sa'y u gûşişde ziyâde olmakla üstâd-ı kârdân-ı dükkânçe-i ehliyyet olmuşdur. Nefes-i halâvet-resi hoş-âyende vü lâtif ve lehce-i zîbendesi dilpesend-i nezâket-redîf olup kavâ'id-i fenn-i merkûm-ı pây-ı te'essür mahfaza-i derûn-ı ma'ârif perverde mazbût ü muharrer idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Rehavî'de

Zebân-ı aşkı anlar sana benzer işve-ger var mı
Cihan-ârâsın el-hak sana şimdi şöyle der var mı

murabba'ı ve makam-ı 'Aşîran'da usûl-i Zencir'de

Zülf-i dilber sünbül-i bağ-ı cinânımdır benim
Hatt-ı la'li nüsha-i ta'viz-i cânımdır benim

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bunlardan mâ'adâ üç yüz kadar murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki her biri hoş-âyende vü metîn ve muvâfık-ı ka'ide-i fenn-i terâne-âyîn olmakla ehliyyet ü üstâdiyyeti ittifâk-ı 'urefâ-i fen ile mübeyyendir.

HARFÜ'L-YE

Yusuf Çelebi

Mevlidi ve mevtını Dârü's-saltanati's- seniyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i iştihârı devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultân Mustafa Hân'dan işbu zaman-ı 'adâlet-ünvân-ı padişah-ı cihân Hazret-i Ahmed Hân'a değin olup merhûm Sultan Selim **[37b]** cami'-i şeref-i lâmi'inde na'thândır. Aslı 'abd olmakla Hâfız-ı tîz-nâm dahi derler. Merkûmun henüz tavk-ı memlûkiyyet-i gerden-bend-i vücudu iken ârzû-yı ta'allüm-i fenn-i sürûda cây-gîr-i derûn-ı ma'rifet-nümûdu olup hezâr cidd ü sa'y-ı nâ-ma'dûd ile mevcûd olan esâtiz-i fenn-i terâne-âlûddan tahsîl-i 'ilm-i edvâr-ı şâdî-vürûd ve tekmîl-i zabt-ı ma'lûmat-ı bih-bûd etmekle hâdim-i mezâyâ-şinâsân-ı fenn-i ma'hûd iken ihrâz-ı rütbe-i mahdûmiyyet edip gûşe-i üstâdiyyete ku'ûd eylemişdir.Fi'l-vâki anka-yı dakayık-pîrâ-yı selef gibi remz-âşinâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân olduğundan rıkkiyyet-i talebden mu'tik olup sît-i ehliyyeti evc-i a'lâya su'ûd

etmiş idi. Âvâz-ı letâfet-endâzı halâvet-bahşâ ve lehce-i pâkîze vü mümtâzı dilpesend ü nîk-edâ olup mezâyâ vü nikât-ı fenn-i sürûda kemâyenbâgî vâkıf idi. Makam-ı Nühüftte usûl-i Zencîr'de

Ne feyz-i şevk ü ne ser-sebzî-i bahâra döner
Bu köhne çarh-ı felek bilmezem ne kâra döner

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hâvî'de

Bana kan ağlatıp derd-i firâk-ı la'l-i handânın
Dağıtdı aklımı evvel nazarda çeşm-i fettânın

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-şi'ârından olup bunlardan mâ'adâ musanna' vü zîbâ elli kadar murabba'ât ve şarkı ve semâ'iyyâtı dahi vardır ki fi'l-hakîka ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr pesendîde-i 'urefâ-i fenn-i terâne-medârdır. Mezbur meşhur olan Mevlid-i şerife nazîre merhum 'Arif Efendi'nin Mi'râciyyesin beste eylemiştir ki rütbe-i üstâdiyyeti dakayık-şinâsân-ı fen olan erbâb-ı 'irfâna ol eser-i cemîli istima'dan âşikâr ü 'ayân olur.

Yahyâ Çelebi

Mevlid ü mevtını şehr-i Diyârıbekir ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı Sultân Mehmed Hân olup ol diyâr mücellidlerindendir. Eczâ-yı cidd ü sa'y-ı iz'ân-ı ma'ârif-cûyânın şîrâze-bend-i ta'allüm-i fenn-i elhân ve ol kitab-ı müstetâbı mesâ'il-i tarab-ı tâ'il-i sürûd ile mel'ân kılmak için mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i **[38a]** elhândan ahz u ta'allüm-i fenn ve zabt-ı kavâ'id-i nagamât-ı şevk-efgen etmekle mukaddime-i nüsha-i üstâdiyyet ve hâtime-i mecmu'a-i ehliyyet olmuşdur. Fi'l-hakîka vâdî-i mezburda kâmil-i hakâyık-bîn ve icra-yı 'amelde hâzık u metîn idi. Sadâ-yı letâfet-nümâ-yı halâvet-pîrâsı hazin ü hûb ve lehce-i dilpesend-i nezâket-intimâsı lezzet-mahsûb olup dakayık-ı 'ilm-i edvâr levh-i bâl-i ma'ârif-şi'ârında mazbut ü mersûm ve âsâr-ı selef mecmû'a-i tab'-ı letâ'if-disârında muharrer ü merkûm idi. Makam-ı Acemaşîran'da usûl-i Nîm-devir'de

Yaşım ki gözden 'aks-i 'ârız-ı cânâna düşmüşdür
O şebnemdir seher berg-i gül-i handâna düşmüşdür

murabba'ı ve makam-ı Kürdî'de usûl-i Fer'de

Mürg-i dilimin kârını hep nâleler etdi
Bana o gül-i bağ-ı melâhat neler etdi

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-medârından olup bunlardan ma'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i 'ilm-i elhân on beş kadar zâde-i tab'-ı nüktedânı dahi vardır ki müstahsen-i esâtiz-i fen olmakla üstâdiyyeti nümayân ve ehliyyeti âşikâr u 'ayân olmuşdur.

Yahyâ Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civârında Üsküdar ve dem-i iştihârı devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Devâtîzâde Şeyh Mehmed Efendi'nin 'asâdârının ferzend-i dil-pesendi ve ol dem-i mekârim-tev'emde Dârü's-sa'âde ağası olan merhûm Yusuf Ağa hademesindendir. Kemâl-i hüsn-i savtına binâen fermân-ı 'âlî-şân-ı şehriyâr-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i 'ilm-i edvâr-ı şevk-âsâra me'mur olmağın mevcud olan esâtiz-i hakayık-engîz-i fenn-i terâne-i tarâb-âmizden sa'y-ı cezîl ile tahsîl ve zabt-ı musanna'ât-ı musannefat-ı selefi tekmîl etmeğin kadem-nihâde-i dâire-i üstâdiyyet olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-perdâzı şirîn ve lehce-i dilpesend ü mümtâzı bihîn olup dânende-i rümûz-ı fenn-i sürûd ve hânende-i bî-manend ü bih-bûd idi. Makam-ı Isfahân'da usûl-i Devr-i revân'da

Ruhunda bâdeden yârin ki âb ü tâb olur peydâ
Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

[38b] murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-şi'ârından olup bunlardan ma'adâ bermuktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân bir mikdar eser-i letâfet-beyânı dahi vardır ki kâtıbe-i musıki-şinâsân pesend ü istihsân eylemişlerdir. Mezbûrun bin doksan sekiz tarihi hudûdunda şu'le-i bedr-i hayâtın tîregî-i husûf-ı ecel tahte'l-arz telh ve gurre-i garrâ-yı ömrün selh etmekle matla'-ı fenâdan tahvil-i burc-ı beka eylemişdir.

HÂTİME

NAZM
Aferin ey kalem-i mu'cize-kâr-ı imlâ
Aferin ey 'alem-i ceyş-i zafer-dâr-ı edâ

Hâl-i edvâr-şinâsânı edip şerh ü beyân
Kâr-ı tahrîrini encâm-res oldun hakka

İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bir olan ricâl-i ma'ârif-me'âlden mâ'adâ eslâf ü ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şi'âr dahi vardır ki lâkin bazısının ahvâl ü

'âsârına 'adem-i ıttıla'dan ve bazı dahi gerçi sâhib-i eserdir ancak ber-vech-i tâm 'ilm ü 'amel-i fenn-i elhân-ı tarâb-encâmda fâ'ik-i mâ-lâ kelâm olmadığından terkîm ü tastîr olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifâ ve hâme-i müşgîn-i câme-medâra şûyî-i ferağ ile devât-ı itmâma ilkâ olunmuştur. Binaberîn dâ'i-i kemterîn Mehmed Es'ad-ı taksîr-âyîn bu kâr-sâz-ı tebyîn olduğum sahâ'if-i pür-nakş-ı tarab-karini *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti-'Urefâi'l-Edvâr* diye nâm-zed eyledim. Dânâ-dilân-ı ma'ârif-sencân olan mezâyâ-şinâsân-ı 'irfândan der-hâstdır ki manzûr-ı lehâz-ı elhâzların olan kusûr u küsûr-ı ezyâl-i pür-nevâl 'afv u cebr ile setr buyuralar.

Kârem heme der cây-ı sühân taksîr est
Tab'em heme lebrîz-i hatâ ta'bîr est
Ger sehv ü galat rûh şüde ten bâşem
Ki 'ayb tecessem kendân men bâşem

ATRABÜ'L-ÂSÂR

مرجعی جمله اثار طرب شعار ندن اولوب • بوندن ماعدا برمقتضای قواعد علم
الحان برمقدار از لطافت بیانی دخی وار ورر که فاطبهٔ موسیقی شناسان پسند واستحسان
ایلمشدر • مزبورک بیک طقسان اسکی تاریخی حدود دنده شعله ایدر حیاتی تیره گی
خسوف اجل تحت الارض تلخ وغوغهٔ غرای عمرین سلخ ایتمکله مطلع فنادن تحویل
برج بقا ایلمشدر

خاتمه

نظم

افرین ای قلم معجزه کار املا • افرین ای علم جیبنی طفر دارا • حال او دانشناسانه ایدوب شرح
کار تحریر یکی انجام رس اولدی حقا • الشبو نگاشته صحیفه تعبیر اولان رجال
معارف مالدن ماعدا اسلاف واخلافدن اوتوز قدر خوانندهٔ طرب شعار
دخی وار ورر که لکن بعضیسنک احوال واثارینه عدم اطلاعدن وبعضی دخی
کرچه صاحب اثر ورر انجق بروجه تمام علم وعمل فن الحان طرب انجامده فائق مالکلرا
اولمدیغندن ترقیم وتسطیر اولنمیوب • مقدار محرر ایله اکتفا وخانهٔ مشکین
جامه مداد شوئی فراغ ایله دوات اتمامه القا اولنمشدر • بنابرین داعی
کمترین محمد اسعد تقصیر آیین بوکار ساز تبیین اولدیغم صحایف پرنقش
طرب قرینی اطرب الاثار • فی تذکرة عوق الادوار • دیو نام زد ایلدم •
دانادلان معارف سنجان اولان مزایاکشناسان عوقاندن ارجو اسکه

منظور لحاظ الحاظلری اولان قصور وکسور

ازیال پرنوال عفو وچیر ایله ستر بیور یله

کارم همه درجای سخن تقصر است • طبعم همه لبریز خطا تعبیر است
کر سهو وغلط روح شده تن باشم
کر عیب تجسم کنداز من باشم

سلیم جامع شرف لامعه نعت خواندر • اصلی عبد اولمغلر حافظ
تیرتام دخی دیرلر • مرقومک هنور ظوق مملوکیت کردن بند وجودی ایکن
ارزوی تعلم فن سرود جایکیر درون معرفت نمودی اولوب هزار جد
وسعی نامعدود ایله موجود اولان اساتیذ فن نزانه آلودن تحصیل علم
ادوار شادی ورود • وتکمیل ضبط معلومات بهبود ایتمکله خادم مزایا
شناسان فن معهود ایکن احراز رتبهٔ مخدومیت ایدوب کوشهٔ استادیه
قعود ایلمشدر • فی الواقع عنفای دقایق پیرای سلف کبی رمز اشنای
قواعد علم الحان اولدیغندن رقیت طلبدن معتق اولوب صیت ایلیتی
اوج اعلایه صعود ایتمشیدی • اواز لطافت اندازی حلاوتخش ولهجهٔ
پاکیزه وممتازی دلپسند ونیک ادا اولوب • مزایا ونکات فن سروده
کی بنیغی واقف ایدی • مقام نهفته اصول زنجیرده

زفیض شوق وزر سرسبزی بهاره دونر • بوکهنه چرخ فلک بلمزم زکاره دونر

مربعی • ومقام سکاهده اصول باویده

بکاقن اغلدوب درد فراق لعل خندانکه • داغلدی عقلمی اول نظر زه چشم فتانکه

مربعی جلا اثار طرب شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا موافق قواعد علم
الحان اون بش قدر زاده طبع نکته دانی دخی وار درکه مستحسن اساتیذ فن
اولمغلر استادیتی نمایان وایلیتی اشکار وعیان اولمشدر •

یحیی چلبی مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه جوارنده
اسکدار • ودم اشتهاری دور سعادت مطور سلطان محمد خان اولوب •
دوائی زاده الشیخ محمد افندینک عصار اینک فرزند دلپسندی • واول دم
مکارم توأمنده دار السعاده ماغاسی اولان مرحوم یوسف اغانک خدمتنده
کمال حسن صورتله فرمان عالیشان شهریار کردون مدار ایله تعلم علم ادوار
شوق اثاره مامور اولمغین • موجود اولان اساتیذ حقایق انکیز فن نزانه
طرب آمیزدن سعی جزیل ایله تحصیل • وضبط مصنفات مصنفات سلفی بتکمیل
ایتمکین قدم نهاده دائرهٔ استادیت اولمشدر • واز لطافت پردازی شیرین
ولهجهٔ دلپسند وممتازی بهیین اولوب دانندهٔ رموز فن سرود وخوانندهٔ
بی مانند وبهبود ایدی • مقام اصفهانده اصول دوررواندهٔ •

رخنده باده دن یارک کاب وتاب اولور پیدا • درونده بنم بر معدن نیسان اولور پیدا

[38a]

الحاندن اخذ وتعلم فن • وضبط قواعد نغمات شوق افکن اتمکله مفدنه مسند
استادیت • وخازن مجموعهٔ اهلیت اولمشدر • فی الحقیقه وادی مزبوره کامل
حقایق بین واجرای علمده حاذق ومتین ایدی • صدای لطافت نمای حلاوت
پیرای حزین وخوب • ولهجهٔ دلپسند نزاکت انتمای لذت مصحوب اولوب
دقایق علم ادوار لوح بال معارف شعار نده مضبوط ومرسوم واثار
سلف مجموعهٔ طبع لطائف دثار نده محرر ومرقوم ایدی مقام عجم شیرازنده اصوار دوده
یانکه کوزه عکس عارض جانانه دوشمشدر • اوشبنده سحر برکه کل خنده زده دوشمشدر

مربعی • ومقام کوردیده اصول فرعده

مرغ دلمک کاربنی هیهات اله کراتیدی • باکه اوکل باغ ملاحت نله راتیدی •

مربعی جلا اثار طرب مدار ندن اولوب • بونلردن ماعدا موافق قواعد علم
الحان اون بش قدر زاده طبع نکته دانی دخی وار درکه مستحسن اساتیذ فن
اولمغلر استادیتی نمایان وایلیتی اشکار وعیان اولمشدر •

یحیی چلبی مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه جوارنده
اسکدار • ودم اشتهاری دور سعادت مطور سلطان محمد خان اولوب •
دوائی زاده الشیخ محمد افندینک عصار اینک فرزند دلپسندی • واول دم
مکارم توأمنده دار السعاده ماغاسی اولان مرحوم یوسف اغانک خدمتنده
کمال حسن صورتله فرمان عالیشان شهریار کردون مدار ایله تعلم علم ادوار
شوق اثاره مامور اولمغین • موجود اولان اساتیذ حقایق انکیز فن نزانه
طرب آمیزدن سعی جزیل ایله تحصیل • وضبط مصنفات مصنفات سلفی بتکمیل
ایتمکین قدم نهاده دائرهٔ استادیت اولمشدر • واز لطافت پردازی شیرین
ولهجهٔ دلپسند وممتازی بهیین اولوب دانندهٔ رموز فن سرود وخوانندهٔ
بی مانند وبهبود ایدی • مقام اصفهانده اصول دوررواندهٔ •

رخنده باده دن یارک کاب وتاب اولور پیدا • درونده بنم بر معدن نیسان اولور پیدا

[37b]

اون بیش قدر زاده طبع والاسکار فی وار در کہ هر بری بر نهج قاعده فن
مرتور بحضور اولمغین مستحسن جمهور اولوب استادیتی مشهور اولمشدر •

فصوح پاشازاده عمر بیک مولد و موطنی دار الخلافة العلیه
قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری زمان مکارم نشان سلطان ابراهیم خان
اولوب • زمرهٔ کتابدندر هنوز ماه اشعه نثار ذات کسوده سمای اوج
شباب هوس مائده جلال اکبن استفاضهٔ معارف کلیه و جزئیه ایله بدر
تمام اولمغه زوال دیمان اقدام واهتمام ایدوب از جمله حوالسکاری تعلم
علم ادوار جایکیر درون عرفان شعاری اولمغین • موجود اولان استاذان
فن الحاندن اخذ و تحصیل و علم مرقومک قواعد و فوائدین ضبط و تکمیل
ایتمکله استاد حقایق نژاد و معارف معتاد اولمشدر • فی الواقع عصرنده
اولان عرفا و فنون رشتاسک مشار بالبنانی • واکثر علومده جلالک بلاغت
بیانی ایدی • صدای حلاوت پیرایسی لذیذ و خوب • ولهجهٔ بلاغت ادایسی فصاحت
مصحوب اولوب نکات مزایای قواعد سرود پرتنهم مرات معارف مشهوده
اولان فؤاد فضائل نمود لرنده جلوه کر و موجود اولدیغندن غیری جمیع
معارفده کمالی بالغ رتبهٔ والا • خصوصا خوش نویسنده شیخ مشهور
ایله همپا اولمغین میان ارباب عرفانده انگشت نما اولمشیدی •
مقام کوردیده اصول اوزره

بیم ره بلمز شب تاریکده تنها کلور • مسندن ای همره خیالک باکه بی پروا کلور

مربعی • ومقام عشاقده اصول خفیفده

ضعف غمکار فلاطی تاب نکاهم • نظار مالیه حسنکه جانا کناهم •

مربعی جلای آثار مصنفات آثار ندن اولوب • بونلردن ماعدا الجزری قدر زاده
طبع معارف نماسی وفی وار در کہ فی الحقیقة هر بری ابکار تفنن حاوی
ولطافت و نزاکتی محتوی اولمغین کاوة الساتیذ نظم امیز عالمه از طرب

[37a]

بسترین کمال استحسان ارتکار یاد استادیت و اهلیتی مشهور جهان اولمشدر

بعلجه افندی اسمی محمد و مولد و موطنی دار الخلافة العلیه
قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری زمان مکارم نشان سلطان محمد خان اولوب
مصاحب مصطفی پاشا ملک مکتوبجیسیدر • هوز ایام شباب ده بر هنه پای هوای
کسب عرفان معالی مآب ایکن پا بوش سعی و اهتمامن نعل زرین جاده تمام ایله
زیور اقدام ایدوب • تحصیل علم الحان ایچون رهنورد و طلب نام
اولمغین اول دم فرح توأمده موجود اولان علم اوران فن سرود شوق
ارتسامدن تعلم قواعد • وتکمیل ضبط مصنفات معلومات ایتمکله صف نعال
طلبه و استفاده کار علم اوار ایکن قدم نهاد رتبه افاده و اکثر اساتیذدن
سعی کوشنده زیاده اولمغله استادکاردان دکاچهٔ اهلیت اولمشدر •
نفس حلاوت رسی خوش ایند و لطیف • ولهجهٔ زیبنده سی دلپسند نزاکت
ردیف اولوب قواعد فن مرقوم پای تا سر محفظه درون معارف پرورنده
مضبوط و محرر ایدی • مقام عشاقده اصول باوبده

زبان عشقی اکلر سانه بکزر عشوه کر وای • جهان ارسن انی سانه کشمکش شیوه باز وای

مربعی • ومقام عشیرانده اصول زنجیر در

زلف دلبر سنبل باغ جنانه بنزیم • خط لعلی شکنج تعویذ جانه بنزیم •

مربعی جلای آثار رشوق مدار ندن اولوب • بونلردن ماعدا اوج یوز قدر
مربعات و نقش و نثر فیسی وفی وار در کہ • هر بری خوش ایند و متین و موافق
قاعده فن نزاکت آیین اولوب پسندیده اساتیذ معارف قرین اولمغله اهلیت
واستادیتی اتفاق عرفان فن ایله مبین در

حرف الیا

یوسف چلبی مولدی وموطنی دار السلطنة السنیه قسطنطنیه
المحمیه • وکمال اشتهاری دور سعادت طور سلطان مصطفی خاندن انبو
زمان عدالت عنوان پادشاه جهان حضرت احمد خانه دکین اولوب مرحوم سلطان

[36b]

استادیت و اهلیتنه آثار ایراد قابلیت براهین و شهود ایلمشدر •

نابی افندی — اسمی یوسف مولدی بلده زروحا و موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه المحمیه • و کمال اشتهاری زمان عواطف نشان سلطان محمد خاندن اکشبو دور سعادت طور شهریار فلک عنوان سلطان احمد خان اولوب • زمره خواجگان دیوان عالیشاندندر • او از طرب شعار ترانه آثار کوش و هوشنده قاریلو لطفین تعلم فن ادواره همکار اولوب • موجود اولان اساتیذ معارف دثارون اخذ و تحصیل • و ضبط قواعد فن مرقومی علی وجه الاتقان حفظ و تکمیل ایتمکله • خواجه دفتر خانه فن الحان و استاد معارف بیان وادی نغم نشان اولشدر • معارف سازه سی مشهور جهان اولمغله محتاج تفصیل و بیان دگلدر • صدای ترکانه خاسی شیرین و لهجه بلاغت ادا سی نازنین اولوب • وقوف مزایای فن مرقومه ده کامل هو اللایق فایق ایدی

مقام رهاویده اصول نیم دوره

رخنده باده ایله بزم کرانه و تنابه اولوب پیدا • و رونمده نیم بر معدن سیماب اولوب پیدا • مربعی جلو انار موافق الادوارندن اولوب • بوندن ماعدا بر مقدار ترانه طبع معارف پیرا سی دهی وارد رکه هر بری پسندیده اساتیذ دقایق نگار مزبورک بیک یوز یکرمی التی تاریخی حد و ندا اخذ و ایکی یوز اوتوز بنه قلم سیه رقم کاتب اجل • نابی تیر خامه سین کوزک مالک • دیوان ندیم عشوه دار کورحسابکی • بیت بلاغت پذیرین ثبت و تحریر ایتمکله داخل صف دیوان اخرت اولشدر تاریخ وفاتی گندی گفته سی اولان • نابی بحضور آمد • مصراعیدر •

ناظم جلبی — اسمی مولد و موطنی دار السلطنه السنیه قسطنطنیه المحمیه ده یکی باغچه سمتی • و دم شهریاری زمان فرخ رسان سلطان محمد خان اولوب خلفا ایکنا شیاندن اوردک اسمعیل افندینک نخل معارف پرور یدر • بط سعی بحیدرین محط بحر بان معارف اولان مجامع طلب

الکان پران ایدوب کمال جد و اذعان ایله موجود اولان استادان فن شناسلاندن اخذ و تعلم علم نغم ایتمکله مهمور اساره استادیتی زیب محفظه درون قلمغین صاحب علو و اهلیت اولمشدر • او از پاکیزه سی لطیف و رعنا • و لهجه زیبنده سی دلپسند و دلنک ادا اولوب قواعد فن مرقوم صحیفه قواعد معارف موسومنده مرسوم ایدی •

مقام حسینی ده اصول چنبر ده

فرق اولنار شعار ایله کیم مهتابدن • نیلیم خورشید رخشانم کوز آچم خوابدن • مربعی جلو انار ده طبع معارف نشاندن اولوب • بوندن ماعدا موافق قواعد فن نغمات بر مقدار انار طرب غایاتی دهی وارد رکه متانت و لطافتده پسندیده اساتیذ ترانه پایدر

نعت خوان عبدی — مولد و موطنی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه المحمیه • و کمال شهریاری زمان مراحم نشان سلطان محمد خان اولوب • زمره ارباب وظایفندندر تقوی و جد و جهد و تجدین جهت تعلم علم سرود مصرف • و کیسه دروی طلب نمودن وظایف تحصیل کلیه نظر ایدوب • اول عصر فرخ نشانده موجود اولان استادان علم الحاندن استفاده فن ترانه بیان ایتمکله مدیحه خوان محفل استادیت اولمشدر • او از حلاوت پرداز حزین • و لهجه بلند و ممتازی بهین اولوب فی الحقیقه مزایای علم ادوار بحور منظومه دار مرسوم لوح بال معارف شعار ایدی

مقام نیشابوریده اصول چنبر ده

بقشک دلرجکر لریوز غمزه ای یقشدر • رو خنک آلور کوکلر یوز نیشوی ایلشدر • مربعی • و مقام مخیر ده اصول سماعیده

مست اولوب کامل اجلس سن یوفاتلی ندر • عالمی قیر مقدس سن شوب دولاتلی ندر • مربعی جلو انار رفرح شعار ندن اولوب • بوندن ماعدا پاکیزه و زیبا

فصل موسیقی شادی شعار ایدوب • عطایای بسیاره سزاوار اولشدر

مقام حسینی ده اصول زنجیره ده

جهان خراب کرشمه سیاه چشمکدن • فغان تغافل غمزه کدن اه چشمکدن

مربع • ومقام مخیره اصول ترک مزبده

کل در بروی درکه معشوق بکاست • سلطان جهان بچنین روز غلامست

نقشی جلوه انار رنزاکت اطوار ندن اولوب • بونلردن ماعدا اون شعبه ده

متجاوز مربعات ونقش وشرقیسی دخی وار درکه هربری بر مقتضای

قواعد علم ادوار متین ولطافت شعار اولمغین کافه اساتیذ فرمایه آمیز

تحسین بسیار ایلمشلردر • فی الواقع کرک علم الحاندن کرک شعر ودرس دانیدن

یکانه جهان وسلم ارباب عرفان اولدیغی مستغنی عن البیاندر •

نظیری زاده اسمی محمد مخلصی ایسه مولدی دیار سلانیک وموطنی

دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری زمان سلطان محمد خان اولوب

زمره کتابدن اولمغین فهرست دفترداری اولشدر • قلم طالب رقم سعی

واهتمین نویسنده خطوط نعم اینکه جد دامدی ایدوب • عصرنده موجود اولان

خواجکان علم الحاندن تعلم فن • ومحاسبان دفاتر غوغاندن تکمیل ضبط

معلومات طرب افکن اینکله • دفتر خانه وادی سرور ده استاد صاحب

اقلام • وکیسه داران اوراق مغازه خواجه فن نوازان شناسا اولشدر •

صدای بلندی فراوان • ولهجه پسندی بلاغت بیان اولوب فی الحقیقه فن

فن مزبوره رتبه اعلاسنی اکثر اساتیذ وقت انگیزدن اعلا • وآثار سلفی

کما حقه فی الاصل احاطه کاروداناولدیغندن ماعدا علوم معتاده النظر

جنابلرینه طویل اباعه • وشعر وانشاده وخی بالکه براعه ایدی • مقام

چشابورده اصول دوركبیرده

ان پرکار خسار آمد جای زلل کردو رفت • عقل را حیران ان شکل وشمایل کرد ورفت

[35a]

نقشی • ومقام سکاه ده اصول دوررواندده

چو سرو اگر بخرامی دمی بکلزاری • خورد ز حسرت روی تو هر کل وخاری

نقشی جلوه انار رطبع نازه ونازندن اولوب • بونلردن ماعدا اون شعبه

قدر مطابق فن سرود اساتیذی کسترآثر طرب پروری دخی وار درکه استاد اکنون

علم الحان کمال استحسان اینمکله • هربرین نکاشته مجموعه جان ایلمشلردر

بیک بوز یکرمی دورت تاریخی حدودنده اخر دفتر عمریه کاتب کهن مجاب

اجل رسیده کس تمام اولمغله قیام روز حسابه دک ارامکاه بقایه رحلت

وشتاب اینمشدر

نظمی افندی

مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • ووقت شهرتی زمان سعادت

نشان سلطان محمد خان اولوب • شیخ الاسلام بهایی افندینک فتوا امینی

شیخ زاده محمد افندینک نجل نجیبی درکه مدرسین کرامدندر • ومشهور

امیر کون زاده نک داماد کی اولمشدر • مخدوم مرقوم معارف کلیه وفنون

فاضله یکانه • ووادی خط وانشا وشعر ومعماده ماهر بی بهانه اولدیغندن

ماعدا موجود اولان مساز لرک مجموعه سنده استاد • واکثر صنایعده وخی کامل

دقایقفراید یدی • علم ادوار طرب شعار یدی موجود اولان استادان فن

شناسانه تحصیل وقواعد نرانه فواندین ضبط وتکمیل ایدوب فن مرسومه

وخی استاد وصاحب کلیات وکامل پرنکات اولشدر • اوار طرب اندازی عرصه

وخوب • ولهجه پسند وممتازی تمکین ومرغوب اولوب فی الحقیقه عامه

معارفده کمالی خارج طوق بشریت اولمغین داخل صحن درسنی نه موصل

اهلیت اولانلرک مدرس سلسله علیه سنه ایدی • مقام مخیره اصول دوركبیرده

کوکلی تاثیر تاب نشئه چشمکار مست اولمش • اوکیفیتله اخر اصل بزم الست اولمش

مربع جلوه انار رطبع نکته دانندن اولوب • بونلردن ماعدا بر مسئوال قاعده

علم سرود اون شعبه قدر اثر لطافت آلودی وخی وار درکه کافه اساتیذ نغمه نمود

[34b]

عنوان شهریار جهان حضرت سلطان احمد خان اولوب • مرحوم شیخ
عبد الحی افندیک حضید بدر • خواستکاری تعلم علم ادوار ایله مدت وافر
بذل همت خیر نافره ایدوب موجود اولان استادان فن الحاندن اخذ
و تحصیل و ضبط مصنعات معلومانی تکمیل ایتمکله فنایق و ادای مزبوره
واقف اولمشدر • صدای لذت پیرای حزین و لهجه نزاکت نمای معارف
مکین اولوب فن مزبوری علی وجه التدقیق دانسته • و آثار مصنعات
سلفی علی ما علم فی الاصل خوانسته ایدی • مقام عشاقده اصول چهارده
حسر ستایله بدیعی پرنم تجر هجاره وار • شعبه اوهرچه شعدی بر پری خصاره وار
مربعی • و مقام ماهور ده اصول چهارده •

حمدون کچمیش نزاکت یال و بال اولمش سکا • می سور عشق شعبه دن خسار آل اولمش سکا
مربعی جلو آثار صفا مدار ندن اولوب • بو نلردن ماعدا بکری مقدار مطابق
قاعدهٔ علم ادوار زاده طبع معارف شعاری رفیق وار در •

محمود افندی مولد و موطنی قرب دار السلطنهٔ السنیه
قسطنطنیهٔ المحمیه اسکدار • ودم شهری زمان مکارم نشان سلطان محمد
خان اولوب • مقتول فرقه مصطفی پاشانک خواننده سیدر ایدیه بال معارف
مانده چهره طلب سرود بدیدار اولمغین • سعی بیشمار ایله موجود اولانلردن
استماع علم ادوار دن اخذ و تحصیل • و ضبط قواعد فنی بعجره و بجره تکمیل
ایتمکله • عداد اکثار اندن عد و میان کمالنه لطائف اهلیت بند و ثنا اولمشدر
صدای بهیجی حلاوت بخش • و لهجه تمکینی فصاحت پیرا اولوب وادی خوانندگیده
مستثنا ابدی • مقام اوجده اصول چهارده •

ساقی بنور باده برافروز جام ما • مطرب بگو که کار جهان شد بکام ما •
مربعی جلو آثار شوق شعار ندن اولوب • بو نلردن ماعدا اون قدر پاکیزه
و زیبا زاده طبع دلارا سی رفیق وار در که پسند یده ادای لحن دلجو ترانه

اولان • مزبور که بیک طلسان مطعون تاریخی حدوده زنور کت وجود
اولان وفاجیای سلاحوار ی فی الاصول دست اجل ایله انکشت اولمغین
پانهاده دائره بقا اولمش ایدی

حرف النون

نظیم چلبی اسمی یحیی و مولد و موطنی دار السلطنهٔ
السنیه قسطنطنیهٔ المحمیه قوم قپوسمنی و کمال اشتهاری دور مکارم طور
سلطان محمد خاندن آخر زمان معدلت عنوان پادشاهنشاه دوران
حضرت سلطان احمد خانه رکین اولوب • محمد سلطان مصطفی خانک
جانب صدر عالی مرحوم علی زاده حسین پاشادن کندو یه میوهٔ نونهال
پاشیلغی عنایت و احسان قلمشدر • مزبور که همتوز نهال فنات هوس
مالی زماض نشنا بده نوا و ادرس معارف ایکن اثنای اشتغال جهد بهر ایله
پر برگ و بار فیض اداره اولمغه بسیار ایدوب • موجود اولانلردن استماع
حقایق شعار سرود آثار دن تحصیل قواعد نغمات طرب دثار و تکمیل
ضوابط قواعد علم الحان صفا مدار ایتمکله • میوه چین استفاده
و مسند کرسی فقه بیقصور اهلیت اولمشدر • فی الحقیقه وادی مزبوره
نشتر تخم آثار ایدوب سلسله سرزده ظهور اولمیان ازهار رنگارنگ
نغمای ترجیعات فیض طبع پرنگار ایله ایجاد ایدوب نهاده نشئه
ایقاع و ایجاد ایلدیکی فن بمثناسنه کمال استحسان ارزندن حیران ایلیه یکدن
غیری شاعر بلاغت نشان • و مغنی بیان اولوب دیوان شعری متداول
و مشهور • و نعت شریف حضرت حبیب ربه غفوره مخصوص دیوان
فصاحت مقصوری رفیق اولوب • بهرسنه بر نعت شریف انشاد ایله
در رفشان بزمگاه دهر اولوردی • اوا رخچره اندازی نیز • و لهجه
بلاغت پردازی مزایا آمیز اولوب معارف سازده رفیق کمال معلوم و
شهود اولمغین • صدر بار حضور همایون حضرت شهریار عالی تبار ده

خیالی جلوه گر اولده او شوخ السنان غائب • طلسم فتنه آماده ولی گنج نهان غائب
مربعی • و مقام سکاهده اصول هر جده

بکار حرم ایدرکی گریبیدگی او مهلقا نگرانمی • نظر ایلیدگی وقه ایله ایشیده بدی اه و فغانمی
مربعی جلوه آثار طرب فشانندن اولوب • بوندن ماعدا قاعده علم الحان مطابق
لطافت و نزاکتده فائق تحسین و پسندلایق بکرمی قدر مربعانی اولوب
اساتیذ فن نغم انگیز ایلیشن ناطق اولمغله مقام استادیته لایق اولمشدر

موسیقی نائبی مصطفی افندی — مولد و موطنی دار السلطنة العلیه
قسطنطنیه المحمیه • و کمال شهرتی زمان عواطف نشان سلطان محمد خان اولوب
زمره ارباب وظایفندندر • محضران جد و جهد و عنان داخل قضا، طب
الحان اولمق ایچون پیشروان ایدوب • فکر شاگردان فن نوازه بیاندن
تعلم و اخذ علم سرود • و تکمیل تسجیل کاری معلومات طرب آلود ایتمکله بلده
استادیت و قاضی دیار ایلیت اولوب فی الحقیقه بین الاساتیذ استاد
صاحب جرح و تعدیل • و محفل گزین دار القضا، معارف جلیل اولمشدر •
صدای حلاوت افزای لذت بیا • و لهجه دلپسند و آلاسی خوش ادا اولوب
عصرنده اولان اساتیذ طرب انگیز اولانوزاده طبع سرود آمیز لرین
اکثر قرات و اسماع ایدوب پسندیده سمی اولورسه اشاعت • و اکرادلرینه
اخفا ایتدکلرندن نائب موسیقی دیو نام آور اولمشدر • مقام حصار
اصول مخمسه

ای پری پیکر اوللدن مست و خمار سنگ • واغیده و بدرکندوی زلفه پرشکار سنگ
مربعی جلوه آثار شادی و نازندن اولوب • بوندن ماعدا برمقدار زیاده
طبع پرعوفانی دخی وار درکه کافه علم اوران فن الحان پسند و استحسان
ایدوب سرلوحه مقبوله جان ایلمشدر

محمد ی افندی — اسمی محمد مولدی — موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • و کمال شهرتی

عهد معالی رسان سلطان محمد خان اولوب • طریقت علم کرام اوزره
دور معدلت طور شهنشاه جهان حضرت سلطان احمد خانده زیب
آرای صدر اناطولی اولمشدر • اوایل حالنده حواسگاه تعلم علم
و دوار اولوب • و بدار شاد یه ترانه انار ایتمیه همپسر نده نمودار اولمغله
اولزمان شادی نشانده موجود اولان اساتیذ کبار سبحان فن الحان دن
طلب و تحصیل و قواعد و اری نغمای حفظ و تکمیل ایتمکله صدر استادیته
نشین • و جاه طرب پناه ایلیشده مکین اولمشدر • اوازلطافت پرداز کی
تیز و حزین • و لهجه دلپسند و نمکزاری بلاغت آیین اولوب • و فنون
فن نغمات شمال مناصب قضاته روزنامچه دار درون معارف سمات نگارنده
مرقوم • و تفصیل کلیات ترانه غایات رجال بال فضائل ناظر نده محرر و مرسوم
امیدی • مقام بسته نگار ده اصول سماعیده

یادر خیال غلمسم شکم گلاب اولور • یعنی خیالی ایله صوایچسم شراب اولور
مربعی جلوه آثار شوق شعار لرندن اولوب • بوندن ماعدا اون قدر
برنهج قاعده علم سرود زاده طبع معالی ورود لری دخی وار درکه هربری
پسندیده اصحاب فن معهود در • فن مرقوم زده اولان نازلری اوایل حالنده
اولوب • مدت مدید ترک و ادای ترانه نوید ایتدکلرندن بین الانام اثر
شادی انکاری انعدام بولمغله بکیه وانده علم مرقوم اولدقلری بیچاره کان
افهام اولمشدر • بیک یوز تاریخی حدود نده موجه قضا مدت منصب
عمر نه نشینلرین اجمال فنادن رفع و حک • و بروجه تفصیل روزنامچه
بقایه ثبت ایله داخل صکه اتمکین و اصل دار القضا، اخوت اولمشدر •
تاریخ وفاتی

مصراعیدر •

ملا محمد افندی — مولد و موطنی جوار دار السلطنة
العلیه قسطنطنیه المحمیه اسکدار • و دم شهرتی انبیور زمان معدلت

[31b]

باجمعهم مستحسن مزایا واقفان فن نغم شاندر

مصطفی افندی

مولد و موطنی دارالنصر والمیمنه شهر ادرنه • وکمال شهرتی زمان فرخ نشان سلطان محمد خاندان الشبوه ور سعادت طور پادشاه عالمیان حضرت سلطان احمد خان اولوب بلده سی مدرسینندر • والده سی اندرون همایون قابلرسی اولمغین ایه زاده دخی دیرلر • حال طفلیتندن دم کهولته دکین جد وجهد اقتدار ایله فضل ایکار قواعد اداوار ایتمکه همو سکار اولوب موجود اولان زاییده کاران جهالای فن نزانه شعاردن تعلم ترجیعات ساری نوزای نغمات ایتمکین استاد مزا یا نزاد • وکامل دقایق زاد اولمشدر • فی الحقیقه آبستنی اطفال سرود ایله شکم نغم توأم درونی بیرون نما اولوب نو بنو استقاط جنین اثار لطافت پیرا ایدردی • صدای بلندی تیز ولطافتده میانه • ولهجه پسندی نزاکت امیز وعارفانه اولوب کمال قابلیت واهلیتدن کویا جنین فن سرودک بریده کار زمانی • وبساط کهواره نزانه نک دوخته کار شکافی ایدی • مقام بیاتیده اصول قرنجیده • خط عذار یکی کوردی سنگ اوحالته ایله • هفته سر بزمین اولدکجه بو رنجالته ایله

مربعی • ومقام حسینی ده اصول دور کبیرده

شمدی مبلی کوکلمک بر سرو خوشخرام رفتاره دور • اول ایله ال ایله دایکچون کوکلم کورم آواره دور

مربعی زاده مطبع مزایا دار یکدن اولوب • بونلردن ماعدا اوتوز قدر مربعات وسماعی وشرقیسی دخی وار درکه هر بری برنهج قواعد اداوار طرب مدار پسندیده اساتیذ حقایق شعار اولمغله استادیتی معلوم صغار وکبار اولوب اثاری مشهور جهان اولمشدر

محمود چلبی

مولد و موطنی بلده امد • ووقت شهرتی دور شادی طور سلطان محمد خان اولوب • زمره اصناف مجلده بیندر • شعره جد تامس درست اهتمام ایدوب چرم نزانه جرم طلب نغم انجامدن کارساز جلده مجموعه سرود

ارتسام اولمغله موجود اولان استادان مذهبیان سرلوحه انجامدن تعلم جدول کشی ادوار طرب رسان ایتمکین • وکان نغوار کان وعرفان جهبانک استاد کار کاردانی اولمشدر • فی الحقیقه اجرای قواعد علم مرقومه رشته ناکسسته اذعان واتقان ایله شیرازه بند جمع اولوب نهاده محفظه دروون پرعرفان ایمش ایدی • صدای بلندی لطافتده میانه ولهجه پسندی خوشنوا ادوعجاز اولوب واقف نکات فن نغم غایات ایدی

مقام غالده اصول دور رواندە

رخ الکه صفحه رنگ شراب اولمشدر • دل پرسوزم اول اتشه کباب اولمشدر

مربعی • ومقام عجاز زده اصول مخمسه

کویم دمی که در دل وی در میان نهم • باری که اسمان نکشد در میان نهم

نقشی چنین اثار مطابق الادوار ندن اولوب • بونلردن ماعدا اوتوز قدر مربعات وسماعی وشرقیسی دخی وار درکه هر بری برنهج قواعد اداوار طرب مدار پسندیده اساتیذ حقایق شعار اولمغله استادیتی معلوم صغار وکبار اولوب اثاری مشهور جهان اولمشدر

محمد مطبعی افندی

مولد و موطنی جوار اسکدار ده قصبه کوپلی نام محل • وکمال شهرتی زمان مسرت نشان سلطان محمد خان اولوب اندرون همایونده خواننده باشی اولمشدر • حال صباوتده نهفته واشکار ارزوی نواخوانی علم ادوار ومزایا شناس فن نزانه شعار اولمغه سعی بسیار وجد جهد بیشمار ایدوب • موجود اولان قواعد حاویان علم الحاندن تعلم وتحصیل • وعلی ما عمل فی الاصل اثار کلیات سلفی ضبط وتکمیل ایتمکله استاد راستکار وکامل دقایق شعار اولمشدر • نفس لطافت رس بلند ولطیف ولهجه زیبنده سی نزاکت الیف اولوب • بکان یکان قواعد علم الحان خانه کان اتقان ایله نکاشته جریده ارون پرعرفان اولمشدی •

مقام یاماطهیرده اصول نیم دورده

[31a]

مقام بیانیده اصول چنبرده

عالم اولدی شاد استندن بن اسیر غم هنوز • عالم ایندی ترک عم بنده غم عالم هنوز
مربعی • ومقام واحده اصول دور رواندده

دل اسیر اولمغه بر قاعده مشمشاد استر • هیچ دکلدر بنه دل ملکنی برباد استر
مربعی جواب آثار برجسته اطوار ندن اولوب • بو طرزدن ماعدا بر منوال قواعد
علم الحان یکرمی قدر زاده طبع پرعوفانی دمغی وار در کر اساتیذه مزایا سنجان
فن تمام معارف علیلن زبور مجموعه استادیه ایتمکلرین • ودست پسند ربای
جلوه کاه فلم تحسین رقم اتمشلردر

مشق اغا

مولد ومولطنی جوار دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلطه قضاسنده فندقلی
نام محل • وکال اشتهاری دور معالی طور سلطان مصطفی خان اولوب مبری
قضا تحسینی افریلسندن اولمغین قضاتی مشق اغا
دمغی دیرلر • کالای والای جهد طلب سازین اندازه رد سعی سیار ایدوب
مقراض جد هر بار ابلر بریده وسوزن افتدار افکن ایله اندام طرب انجام
شاهد سروده قبای زیبا دوخته قیلمغه همو کار اولمغین • موجود اولان
کار کاهان کارکاه موسیقی بنا بدن تحصیل چار دوزی علم ترانه شعار ایتمکین
استاد کار دکانچه اهلیت اولمشدر • واز حلاوت انبازی شیرین ولهجه
تراکت اندازی معارف آیین اولوب • فاش ترانه پودر تارادوار خزانه
درون طرب شعار ندن بار بسته قرار ایدی مقام سکاه ده اصول تحریرده
چیقمغه پر هنندن اوسنه در باده • صدف حرام اوله در ثمینه در یادم
مربعی • ومقام عشیراندده اصول دور کبیرده

بوسه لعل لبن اول مست بدخو بر مدک • خسته هجران عشقه برابجم صو بر مدک
مربعی جواب آثار خوشتر فشار ندن اولوب بو طرزدن ماعدا مربعات ونقش
وشرقی الی قدر موافق قواعد فن الحان زاده طبع پرعوفانی دمغی وار در کر

زین پوش جد وجهد نغم کوش تعلم یافته لعبه ده کار میدان الحان ایتمکین
موجود اولان ده رسان خبیول وادی ترانه وصولدن تحصیل مامول • وتکمیل
معلومات مزایا شمول ایتمکلر • ابتدا ، اساسه کارین مانده بدرکاه استادیه
ابدوب علوفه خوار اهلیت اولمشدر • اواز لطافت پیرای حزین ولطیف
ولهجه بنکه اداسی دلپسند وظریف اولوب مزایای فن مزبوره واصل •
وعلم وعمله استاد کامل ایدی • مقام عشیرانده اصول دور رواندده •
خیالک دیده دن نقشکدان شور بندی چیقمز • او بر عجز نا تصویر در آیینه دن چیقمز
مربعی • ومقام عجمده اصول خفیفده

بر بیکسم که حامله محرم بولندی • زخم درون سینه یه مرهم بولندی
مربعی طویل بسته اسطبل طبعی اولان خبیول سابقات طرب پیمانندن اولوب
بو نمردن ماعدا اون بش قدر برمنوال قواعد علم اداری آثار فرح اطرای
دمغی وار در کر عامه ارباب فنک پسندیده سی اولمشدر •

مؤذن مصطفی اغا

خواننده باشی دمغی دیرلر • مولد
ومولطنی جوار دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلطه قضاسنده قاسم پاشا
ودم اشتهاری دور معالیت طور سلطان محمود خان اولوب اندرون
همایونده سرخوانندده کاندر • دامان سعی واز عان میدان جهد واتقانه
بسته ایدوب پایه سلم منار اداج قدم نهاده شروع اولمغین • موجود
اولان استادان انفاس اداره کان علم الحاندن تعلم فن سرود فرح رسانه
ایتمکله • سر محفل کرزین خلقه استاجیت • وفروزنده سراج اهلیت
اولمشدر • فی الحقیقه وادی مزبورک علم وعلنده ماهر اولوب قواعد
ترانه قواندصف نشین جامع درون معارف نمونی ایدی • صدای
لذت آلود طرب نمودی بلند وخوش آینده • ولهجه تراکت وروی دلپسند
ونکته نمایندده اولوب خواننده پر لطافت ولی باک ایدی •

ماعدا خوش آینده و نزاکت نادر مقدار اثر شادی بیاسی دخی وارد ر

حرف المیم مراد اغا

مولدی دیار عجم و موطنی دارالسلطنة العلیه قسطنطنیه المحمیه و بحال اشتهاری زمان معدلت عنوان سلطان مراد خاندان دور سعادت طور سلطان محمد خان زمانی بیک فرق شکر نار بخشنده جناب سلطان مراد خان غازی قلعه بغداد بهشت آبادی ایادی ملعنت بنان سرخ سراندن مرخ بران ایله فتح و تسخیر ایلدکده اون ایکی عدد شخص معرفت شعار کرفتار اولوب او دخی سازنده ایکیسی خواننده کر بری مهر محمد و بری مزبور مراد اغادر • مقدما استادانه انجام طرب مراسمدن تحصیل علم سرود و تکمیل ضبط قواعد نزانه الوادیدوب • بعده دیار روم شادی مرسوملک استادان علم الحانیله مذاکره و مناغمه ایتمکله • بنجه بنجه اسرار نغمه ادواره واقف • و روی هر قرع عالیسی مزایای کاشف اولمغین دانسنده کی فن مرقومده برمراد • و اکثر اساتیذ دقایق امیزدن استاد اولمشدر • صدای جلاوتخشای بلند و خوب و لهجه عجازخوش ادای مرغوب اولوب • وادی موسیقیسنک علمی و عملیسنده ماهر ایدی •

مقام حسینی ده اصول ثقیله

کمسش مکرکه فوت دم فرصت ایتمز • بزاول پریی کور ممتر غفلت ایتمشر مربعی • و بنه مقام حسینی ده اصول اوفرده

ای رشک پری حسن خدادادسکدر • وی غنچه دهن بلبل ناشادسکدر نقشی جلا انار مطابق الادوارندن اولوب • بونلردن ماعدا مربعات و نقش و ترقیسی پوزه قریب • و هر بری کمال لطافت و نزاکتده الغریب اولمغله جلا انارک بیان علم الحانده ممدوح و مقبول • و استادیتی مسلم فحول اولدیغندن ماعدا خزانه کبیر و طرب افکن استادانمزدن ایدی

محمد بیک مصطفی مولدی دیار عثمانلی و موطنی

دارالخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • و بحال اشتهاری زمان معدلت عنوان سلطان محمد خان اولوب • الای بکیلری زمره سندن برذات معارف سمات جل جلیل سعی جزیل و فوت طبع بی عدیل ایله تعلم فن سرود طرب اصیل و حرف اقتدار جمیل ایدوب عصرنده موجود اولان اساتیذ اوارن اخذ و تحصیل و ضوابط قواعدین کما ینبغی اتقان و تکمیل ایتمکله • استاد حقایق زاد فن الحان و کامل مشار بالبنان اولمشدر • فی الحقیقه معاصری اولان استادان فن شناسانک علم و عمله اعلا و اعلمی و بحال دقت و نزاکتده معجز کار خوش نغمی ایدی • اوازلری پذیر ودرقت تاثیری کزیده • و لهجه عجازخوش تعبیری پسندیده اولوب • وادی مزبوره مصنعات و مصنعاتی زیب کوش خواجه مشهور اولمه و بستان فن الحانده سبقدشی و غلام شادی دخی درکاه موسیقی پناهنده فراش اولمغه زبان انصاف ایله تحسر کویان کاشی اولوب • انار شادی اطوار بنه ساپش ایدر لردی مقام اوجده اصول ترک مزبده نظیره کار کبسو اولان •

پری وشی دل ربوازم میکند سویش • که نیست حد بشر سیر دیدن رویش کاری • و مقام حسینی ده اصول نیم ثقیله •

خیز تحلوه آب کن صبر و چمن طراز را • اب و هوا زیاده کن باغچه باز را

کاری جلا، مولفات لطافت مایانندر • بونلردن ماعدا کار و نقش و مربع و شرقی پوزدن زیاده و هر بری رمز افشای فنه حالنداده اولوب اکثر انارا ساتیذ مشاهیره نظیره لرایدوب قاعده بطلان مزیة الفرع علی الاصلی ابطال ایتمکله استادیتی مشهور اولمشدر

محرم اغا

مولدی بلده کلیس و موطنی دارالخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده بکی باغچه سی و وقت اشتهاری عهد شادی ارسان سلطان محمد خان اولوب • زمره سپاهیاندندر • نیزه سعی و اندیشه سین زیور دوش هوش • و اشهب

میدان علم نخاسته نشانده کار سنگ السابحات • و پیشرو صحب منزلان
اهلیت اولمشدر • نفس جلاوت رسی خوب و لهجه پر لهجه سی مرغوب اولوب
شعشعت کمان دهان نکته دانندن بران اولان تیر قواعد الحان کذارنه
نشان طبع جوبان اولدقده از دل و جان آفرین کویان اولورلری •
مقام نواده اصول رو رو رانده

قاشی سرخ داغم چارسوی سینه پیدار • نشاط عشقله شهر و جودم پر دونمز
مربعی جلا آرایش طبع عرفان تاسندن اولوب • بوندن ماعدا بر مرجع فاعله
فن طرب نما بر مقدار اثر لطافت بخشای دفی وار در کر استادان علم الحان
مثال زاکیر مجوهر زیور انکشت استحسان ایتمکله در کوچک موذن چلبی
اسمی محمد مولد و موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • و کمال اشتهاری عهد
عواطف پیمای سلطان مصطفی خان اولوب حضور همایون شهریارکردون
مدار ده تکرار تبکار فصل موسیقی شادی آثار ایدوب ایدوب مقبول
شهنشاه عالی تبار اولمغین سائر ندماوار حضور همایونه سزاوار
کفتاره مرخص اولوب • مناصب جلیله خواجه کان دیوان عالیشانندن
انا طولی محاسبه سی کندوبه عنایت و احسان قلمش ایدی • مقدما مزبورک
همنوز زایچه عذاری جلا یافته زینتی شباب اولوب زنکه بیرای زنکه
النجا اولمدین منار علم اوواره جد و جهد بسیار ایله تعلم و ادای ترانه
خوانی به درکار اولوب اول دم صفا توأمده موجود اولان استادان
فن الحاندن اقامت نیت تحصیل سروده مداومت • و جامع معلومات
طرب غایت اولمغه مواظبت ایتمکله • سر حلقه نشین استادیت و محفل
کرزین اهلیت اولمشدر • صدای جلاوت نما و لطافت بخشای پر تاثیر
و لهجه دلپسند معارضه کویاسی بینظیر اولوب • کرچه دقایق علمیه
فن سرودده ساده ایدی • لکن علمن اجواده حسب الاراده جلادن

زیاده حالت داره اولدیغی مسموع و مشهوردر • مقام مخیر پوسلکده
اصول اورر رو انده

الوب اغوشه هجون یار اول ماه نوی شمدی • مرادم اورزو ندردم بو چرخ کجروی شمدی
مربعی • و مقام نواده اصول چیرده

دیرسکه حال چشم تحیرم در راهجران کور مسون • فنالی باشک سیل نکاه ایتدیکه جانا کور مسون
مربعی جلا آثار نشاط پیرا سندن اولوب • موذون ماعدا خوش آینده دلربا
اون بش قدر زاده طبع فرحناسی دفی وار در • مزبورک بیک بوزیکری طاقور
سسه سنده دار الصفر و البیمه شهر ارزه منارهٔ وجود حیات اثاره سنده
اطفاکس قندیل روح اولان الصلا خوان اجل دست برادران دهن کشای
صدای کار تحال مصلای جان اولمغین • داخل صفوف جماعت اخرت اولمشدر •
تاریخ وفاتی • ایلدی کوچک موذن محفل ماوا ده جای • مصراعیدر •

کچی باشی زاده

اسمی محمد مولد و موطنی قرب دار
السلطنه السنیه المحمیه قاسم پاشا • و دم اشتهاری دور عواطف طهور سلطان
محمد خان اولوب • ترسازعامر وده محزن کاتبسیدر عواصف خاصل الخاص
فؤاد معارف اختصاصین آبیاری سعی بیقیاس ایله روضه کلبن بستان
سرور و حدیقه انبقهٔ پرور بار نعم نمو ایتمکه جد و جهد نامعدود ایتمکین
موجود اولان اساتیذ علم اوواردن تعلم فن مرقوم • و تکمیل و تحصیل قواعد
طرب موسوم ایدوب • کلزار استادیت و انبسق ترانه خوانی ایله تعطیر فکن
کلاب اهلیت اولمشدر • صدای شوق افزای لذیذ و لهجه خوش ادای
نزاکت آمیز اولوب • نکهت کلبوی کمالی سیر پرور مشام فن الحان شوق
انجام اولمشدر • مقام عواقده اصول فرعده

کیدرمش قلدن اول صحبتکه غصه لر غیر • فنای جام جم اول ذوقلر اول اسکی عالم
مربعی نایافته مایهٔ طبعی اولان نهال کمال آثار صفا ماسندن اولوب بوندن

اولمشدر • صدای بلندی وافر ولهجه سنی نزاکتدن نافر اولوب بر شخص
غریب الهیکل ابدی • مقام سکاه ده اصول مخمسه
بلبله بار سزاوار وصال اغیاری • کره دل غیری نولور عاشق زار کی زاری
مربعی • ومقام رهاویده اصول رمله
سیر بیت عذار یاری خط مشکبار ایله • خوشدر چمنده موسم گل نوبهار ایله
مربعی جلوه انار پرتلاقتدن اولوب • بونلردن ماعدا خوش آینده ولطیف
یکرمی قدر اثر شادی رد یعنی دخی وارد رکه فی الحقیقه هر بری برمقتضای
قواعد علم مزبور مقبول عرفا نزد شعرادر

غزالی حسن چلبی

مولد ومولدی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه المحمیه • وزمان شهرتی زمان عدالت
عنوان سلطان مصطفی خان اولوب زمره ارباب صنایعدندر • بترکاه
جهد سعی واذعان تعلم سنجی نطاق نعم سیاقی ایکون مهیا ایدوب موجود
اولان کارگاهان کارگاه علم الحاندن تحصیل نقش بندی وادی ترانه
وتکمیل نافشنی سمط سرود طرب نشانه اتمکله • استادکاردان فن ادوار
وکامل حقایق عیان ومزایا شعار اولمشدر • مقام ماهوره اصول فرخفا
بزم چمنده بشیوه لرایله بور رمسین • جانا جمالک آینه ده هیچ کور رمیسین
مربعی جلوه انار نارکندن اولوب • بوندن ماعدا مربعات وشرقی ولهیسی
اوتوز قدر وارد رکه قاعده علم مزبور اوزره هر بری پسندیده جمهور •
واکثری شهوردر

عرف الکاف

کوچک امام

اسمی احمد ومولد ومولدی دار السلطنه
السنیه قسطنطنیه المحمیه • وحال اشتهاری زمان سعادت رسان سلطان
محمد خان • ووالده جامع شرف لامعه نعت خواندر • اوقات پنجگاهه
جد وجهد ترانه پناه ایله طلب علم سرود ده بر وفق الخواه مداوم وتکمیل جمع
جماعت معلومه قائم اولوب • اول اوان شادی رسانده موجود اولان

قرائت شناسان علم الحاندن اخذ وتعلم اتمکله محراب نشین کمال استادیت
ومقتدای حقایق پیرای جامع اهلیت اولوب • وادی موسیقیده علمی
وعملیسنده معرفت نارسی اولدیغندن اکثر موالفاتنده اولان نغمات
شهیه وبهیه ناشنیده اولمغین امام فن عنوانه شایان اولمشدر •
اوازطرب انداز حلاوت پردازی لطافتده یکانه • ولهجه پسند ومقتدای
خوش ادا ونازکار اولوب • دهن جنبانی قرائت ایله شکر افشان حلاوت
اولدیغجه مذاق سامعینی چاشنی بخشی شهد شیرین نغمات پرلذت ابدردی
فی الحقیقه ذات مزبور کبی هم دانشده وهم خوانشده کم
وحلاوت شعار مرحله دهور واعصار دن کذار اتمیش اکلدر •
مقام اوجده اصول اوفرده
جوی اشکم سرو قدکجون فوافسون سویسو • بوستانکو یکه ایلی طولانسون کویکو
مربعی • ومقام حسینی ده اصول بنم دورده
بنجون سوزدروش عاشق بی دل نهانه ایله • ای باد نسیم صبح وصلت خوددن ایله
مربعی تهیج سازصبح سماع اولان انارنشاط اشعار ندن اولوب •
بونلردن ماعدا مربعات ونقش وشرقی بشیوزدن بسیار وهر بری مانند
درشاهوار • قرطانبا کوش عرفا ادوار اولمغاکافه اساتیذ فن الحان •
کمال استحسان ابدوب اکثر اثر شادی دن مزبور مجموعه جان وارایش دهان
الحان اتمشدر

کمانکش زاده احمد افندی

مولد ومولدی قرب دار الخلافه العلیه قسطنطنیه المحمیه ده طوپخانه • ووقت اشتهاری
دور انبساط طور سلطان محمد خان اولوب ارباب وظایفدندر • دست سعی
بجد بنه کشاده واده جد وجهد • وتعلیم خانه ترانه ده چاشنی طلب سرود ده بارگاه
اهتمامی بلند وشد ابدوب • پهلوانان قبضه داره کان علم الحاندن تحصیل
رمی سهام نغم اندام • وتکمیل هدف رزمی قواعد ادوار شادی انجام اتمکله

کو یک کبی اہل دلہ بایخ ارم اولمز • بایخ ارم اول جنت فیضہ حرم اولمز
مربعی جلا آثار رشادی عدار ندن اولوب • بونلردن ماعدا مربعات وکار
ونقش وشیرازہ سی الکیوزدن متجاوز وہر بری متانت ونزاکتدہ فائق
وفائز در • خصوصا مقام بوسلکدہ اصول ترک ضربدہ نیاز نامہ نامندہ
برکار مصنع تصنیف ایتمشدر کہ اگر بر بندی قرطہ کوشش غلام شادی اولسیدی
اولبابدہ انگ عبد مملوکی اولمغی ازدل وجان قبول ایدردی •

قدری افندی مولد وموطنی دار الخلافۃ العلیہ
قسطنطنیہ المحمیہ • دعہد استہاری دور مکارم طور سلطان مراد خان
اولوب • گرچہ غبنک بصیرتن جلا زدای عمی نابینا ودور بین رؤیتن
ظلام اورتاری نمایتمشیدی • لکن وجود ہوسکر آلود وطلب نمودی
تحصیل فن سرودہ سرتاپا چشم وگوش • ودریای جد وجہدی ہوای
تعلم ایلہ تراز حرز وشی اولوب • موجود اولان اساتیذ دقایق آہنگ
دوشن افادہ سنہ دست نہادہ استفادہ اولمغلہ اسواق گذار قواعد
ادوار اورزی واصل مقام استادیت • وگزین پیغولہ اہلیت
اولمشدر • اواز حلاوت اندازی سیر اہنگ ودلکش ولہجہ نزاکت
پردازی دلپسند وخوش ادا اولوب • فی الحقیقہ نغمہ اسرار علم ادوار
پیش دیدہ طبع حاد الانظار ندہ کہای انکشار ایدی • مقام عجمدہ
اصول ضرب فتحدہ

ای شوخ جفا پیشہ بخون جانہ قیرسک • کافر دراوخالک کرسن ایمانہ قیرسک
مربعی • ومقام حسینی دہ اصول اوفردہ

عبر خطک اگدم طلع عارہ دوشردم • مرغ دلی قور تلمیجی دامہ دوشردم
مربعی جلا آثار شوقی شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا مطابق قاعدہ
فن الحان ایکیوزدن زیادہ متانت ونزاکتدہ رتبہ والادہ زادہ طبع

پر عوفانی دخی وار در کہ عامہ اساتیذ فن شناسان پسندہ واستحسان ایتمکلہ
استنادیتدہ مشار الیہ سنان واہلیت ایلہ مشہور جہان اولمشدر •

قوجہ مولدی بلدہ ماردین وموطنی دار
الخلافۃ العلیہ قسطنطنیہ المحمیہ • ووقت استہاری زمان نشاط شان سلطان
ابراہیم خان اولوب • سودای تعلم وادی نغم تاریک جای ہوسن تہجر رایدن
نابیش شعلہ جد وجہد ایلہ ظلام فرسا • وشام دیجور طلبندن لمعہ ماہ سعی بیحد
تیرہ رزدا اولوب • اول عصر اندوہ کسر دہ موجود اولان اساتیذ علم ادوارک
تحصیل سوادکاری سیعین کلچہ معلومات • وتکمیل مسودہ خاقانی فن طرب عایات
ایتمکلہ شام سیہناب استار ہنگ ماہ غلس ماحیسی اولمشدر • صدای پاکیزہ و
خوب • ولہجہ سی بلند ومرغوب اولوب فی الحقیقہ رموز آشنای وادی سرود ایدی
مقام عشاقدہ اصول اوفردہ

محشر رو محشر صیحک دور قردہ ای پری • عرش مجیدہ بیش رحمک خال وخطک ملکلر
مربعی • ومقام بیاتیدہ اصول چہردہ

روشن اولمز شام بجنم صبح وصلت بیلسون • طالعم طالع دکل اول ماہ طلعت بیلسون
مربعی جلا آثار طرب نشاندن اولوب • بونلردن ماعدا موافق قاعدہ علم
الحان اون قدر اثر نزاکت بیانی دخی وار در کہ عامہ ارباب عرفان پسند
واستحسان ایدوب استنادیتنہ حکم ایلیشدر

قپودان زادہ
اسمی احمد مولد وموطنی دار السلطنۃ العلیہ قسطنطنیہ المحمیہ • ووقت مشہرتی
اشبورنان دولت عنوان حضرت سلطان احمد خان اولوب • زمرہ ارباب
وظایفدندر • کشتی احد وسبعینہ بادبان سینۂ نغم • وقاشق تراز نای ودولت
سرستون اذعان نشاندہ کار رایات وعلم اولوب • ناخدا کان کار دان
بحر عانہ الحاندن نغم رونق سواری ادوار ایتمکلہ موافقت ہوای
حصول ہمایہ ساحل سن دریای استادیت • ولنکر انداز لبان اہلیت

مطرب عشق عجب ساز نوایی دارد • نقش هر نغمه کز و راه بجایی دارد
مربعی چند آثار لطافت مدارندان اولوب • بوندن ماعدا اللی قدر مربعات
وتسبیحاتی وار در کر صیت متانت و نزاکتی پیوسته بام اسمان اولوب اکثری
مشهور جهاندر

علی پاشا

زمان شهرتی اوائل دور سعادت طور سلطان محمد خان اولوب صفکزین
حضرات وزرا عظامندر • عصر مزبوره مدینه بصره والیسی اولمشدر
طلوع طلب فروغ جده سعین ننشانده کار پیش او نماغ معارف طبعنا
ورایات کشای خواستکاری فن شنای مآب اولمغین • اول ام صفاتک
موجود اولدان اسانیدن معارف نشانیدن تعلم علم سرود نغم اداب اینمکله
صدر کرزین سرای استادیت • وخشمت داده جای والای اهلیت اولمشدر
صدای حلاوت نمای خوب ورعنا • ولهجه نزاکت پیرای پاکیزه وخوش ادا
اولوب • وادی مزبوره ماهر وفاخر ایدی ربوتفاندن منفولدر مقام
عوشبار ده اصول نیم دوره

رفتیم و بردیم داغ تو بردل • وادی بوادی منزل بمنزل •

نقشی چند آثار مطرب دنارندان اولوب • بوندن ماعدا اون قدر نقش
ومربعی دخی وار در کر فی الحقیقه موافق قاعده فن ادوار • وپسندیده
مزایا شناسان علم نغم شعار اولمغین رزبور مسند کمال اولمشدر •

عواد محمد اغا

مولدی دیار ایران وموطنی دار
الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری دور رأفت طور سلطان محمد
خاندر • مضراب جهد واقتدارین اوتار زن رباب ادوار اینمکچون
موجود اولان نکته شناسان فن الحاذن اخذ وتحصیل ومصنفات معلوماتی
علی ماهو الاصل تعلم وتکمیل اینمکله • دانسته مزایای علم سرود وخوانده
شادی بخشای ترانه نمود اولمشدر • صدای لذت پیرای بلند ولهجه خوش

اوا سی وپسند اولوب • پرده گشای درگاه دار ترانه اطوار اووارایدی

مقام عشیران ده اصول خفیفده

قنده وار سه عاشق بیچاره جانس ارر • وردیله بیمار اولان البته درمان ارر

مربعی • ومقام بیانیده اصول دور کبیرده

لاله لرینم چمنده جام عشرت کوسترر • دولتنده خسرو کل عیش رخصت کوسترر

مربعی جلا آثار زیبنده اطوار اندن • بوندن ماعدا بر مقدار زاده طبع
معارف نمای دخی اولوب پسندیده اساتیذ ترانه آثار اولدیغندن غیری
طرب افزا وشوق افکن استناد عود زن ایدی

عرف الطاف

قوجه عثمان چلبی

مولد وموطنی دار السلطنة السنیه
قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری زمان عواطف رسان سلطان مراد
خان اولوب زمره • هنوز ایام کرم تاب بشنایده رونده لعبه
ده گاه بازی مآب ایکن هوسیافیه تعلم ترانه ورباب اولمغین سعی واهتمام
وجهد تمام ایله موجود اولان ارباب عرفان نغم بیاندن تحصیل علم ادوار
وتکمیل نتایج اسرار طرب شعار اینمکله پیر طریقت استادیت • ورهنمای
وادی اهلیت اولوب • اکثر اساتیذ رمک استادی وفن مرقومک کامل
حقایق زادی اولمشدر • فی الحقیقه کندیدن خواجه عجم سبق اموز علم الحان
طرب نمود • وفارابی اوب تعلم نکات فن سرود اینمکله شایان ایدیکی ارباب
موسیقی یه معلوم ومشهود در • اواز لطافت پرداز حلاوت انداز ے
خوش آینده • ولهجه پسند وممتازی بلاغت نمایانده اولوب قواعد فن
مرقوم لوحه درون معارف موسومنده یکان یکان موجود ومرسوم
ایدی • مقام سکاهده اصول خفیفده

اشیان مرغ دل زلف پریشانکده در • قنده وار سمای پری کوکلم سنک یانکده در

مربعی • ومقام نواده اصول ثقیلده

اورزه مسند آرای صدر روم ایلی اولمشدر • علوم و معارف کلیه و فنون زاده
رتبه فضل و کمالدری مستغنی توصیف و تقریر • و راقم خط تعلیق اولد فقری
محتاج تعبیر و تحریر اولمیوب • بین الانام مجمع المعارف اولد فقری متواتر و شهیر
علم ادوار شعاری شعارک دعوی اوائل حالرنده موجود اولان اساتیذ نزانه
آمیزدن علیلس بتحصیل و تتبع کتب فن مرقوم ایله علی وجه الکمال علیلس دخی
ضبط و تکمیل ایدوب • اول وادی شعاری کسترا دعوی استاد دقایق برود
و کامل حقایق آور اولمشدر • عالم فضل و خطاط و فقیه و نحوی •
فارسی دان و مزایای سروده واقف • شاعر فاخر و منشی و مورخ یعنی •
جامع بی بدیل معارکی جاوی عارف • قطعه بدیعه سنک ماصدقی اولد فقری
کاشمیری وسط النهار اشکار در صدای حلاوت نما خنجره پیدا لری موزین
ولهجه معجز ادا آی نزاکت بخشلری پاکیزه و تمکین اولوب • مجلس صحبت پرطراوت
مطالعه مجموعه معارفدن مفید اولمغین • هر وادیده فرید و وحید ایدیلر
مقام روی واقعده اصول زنجیر ده

کشاد اولور کلن بختم تبسم ایدر که • اجلدی غنچه طبعم ترنم ایدر که •
مربعی جلو انار لطافت شعارلرندن اولوب • بوندن ماعدا برمقدار
زاده طبع معارف دثارلری دعوی وار درکه • فاطبنا اساتیذ فن شعاری
نشان الحان پسند و استحسان ایلمشدر • فن مرقومی تحصیللری و واقعه
اولان انارلری اوائل حالرنده اولوب کندیلرینه صدور طریقت علیه دن
اولد فقرینه بناءً اخفا بیور مزلرندن • ناملریله انار شهرت شعارلرینه مشدر
بیک یوز یکرمی بش تاریخی جلد و دنده نسخه جلیله ذات جمیله لرندن فکرلرینک
نساج اجل صبغه حیات موجاجی جک • و اجزای مستغنای عمر لرینی جلد مذهب
وجود لرندن فک اینمکله • موضوع العلم تنعم فضا اولان مسند ارای مزاج پرور فنون
مکتوب صحیفه بقا و رجل ریب مدرسه فردوس اعلا اولدی • تاریخ وفاتلرنی

کهدو ب عارف افندی کالدی اسمی دهر وده باقی • مصراعیدر •

عثمان ادنی

مولد و موطنی شهر مغنیسا و وقت شهرتی
زمان خشمت پرسان سلطان مصطفی خان اولوب • زمره ارباب رعانه نده
هنوز خورشید ملوه نثار دیداری متواری سحاب النجا اولدقدن
اشهب جهد و طلب • و جلوه گر میدان تحصیل سرود بر طرب اولوب عصرنده
موجود اولان اساتیذ یرعه فاندن سبق خوان علم الحان • و تکمیل ایلکن
قواعد وادی ترانه نشان اولمغله رانفس مهارا استادیت و فارس العبده
شعار اهلیت اولمشدر • اواز حلاوت اندازی ممتاز و لهجه نزاکت سازی
معجزه پرداز ایدی • مقام سکاهده اصول مخمره •

ترک سر ایلدی دل قونجغیجون سیم تنک • باشدن یکمه قوچوزدی سنی پیر هنک

مربعی جلو انار فرح نمودندن اولوب • بوندن ماعدا موافق قواعد فن سرود
برمقدار زاده طبع نغم آلودی دعوی وار درکه پسندیده ارباب علم معهود
اولمغین استادینی مشهور و مشهود در

عثمان جلبی

مخلصی وهبی مولد و موطنی جوار قسطنطنیه المحمیه ده غلطه • و زمان شهرتی عهد
پرانبساط سلطان محمد خان اولوب • دوومان بستانیتک دلجوی نغمه
اولنان زمره مسندن ایکن نان پاره معتاده ایله مقاعد اولمشدر •
شاکرد هوسکر ترانه سنجی الآت جد و جهد و اهتمام مهر بارانه تحصیل ریم
سنجی سروده درکار ایدوب • دار نغم دیوار علم ادوارکی ابنیه و سقوفنه
وقوعی اولان اساتیذ عقابق امیزدن تعلم خانه غنیسانی فن الحانه دائر
بیمیان سعی بی پایان اولمغله استاد کاردان مزایا عیان و کامل نکته دان
نغم بیان اولمشدر • صدای سوزناکی پرحلاوت و لهجه پاکی منبع نزاکت
اولوب کاه بسبعی وادی مرقومک علمی و علیلس اجرایه قادر استادمامی
ایدی • مقام نوادده اصول سماعیده

اولان اصحاب انفاس الحان نشاسدن تکمیل نعلم معلومات طرب شعار
ایتمکلر • دیک پرجنبان صبح کحلان وار زرده جدار استاد بنده وحیث
انکس کحال اثار و دار ترانه دیوار ابلیسده برقرار اولمشدر • نفس فلک
رسی تیز • ولهجه بلندی نزاکت امیز اولوب قواعد علم سرود مضبوط طوح
طبع معارف آلود ایدی • مقام بایاطاهر ده اصول چیرده •

ابتدای نظاره حسن دلبرو دیدم هنوز • رشته محتاج یکدی سوزن ماتم هنوز

مربعی جلا انار صفا مدار مدن اولوب • بونلردن ماعدا پاکیزه و رعنا
برمقدار انر مستثنای دعی وار در کر فی الحقیقه مطابق قاعده الحان و مهیج
مستمعین فن نشناسلر

حرف العین

عندلیب

مولدی روسچق و موطنی دار الخلافة
الجلیه قسطنطنیه المحمیه • وزمان اشتهاری عهد اعدل سلطان احمد خان اول
اولوب زمره ارباب وظایف ندر • هزارنار طلب کار سعی افتدارین
شاخسار گلزار جهد بسیار اوزره نغمه شعار و شب تابنهار دم زنی
تحصیل علم ادوار ایله نراز کار ایدوب • اول دم شادی توانده موجود
اولان استادان فن الحان نشاسلدن علی وجه الاتقان تکمیل علم سرود
فرح رسان اینمکله بلبل کویای گلستان استادیت • ومرغ نغمه زای بوستان
اهلیت اولمشدر • انوار حلاوت اندازی ملاحت ولطافت ایله مشهور •
ولهجه بلند و ممتازی خوش اوالق ایله مذکور در • مقام نوا ده اصول اوزره
حسن کریم غالیه و غازه دن امداد استر • استمرار دل انی برحسن خداداد استر
مربعی • ومقام عشیران ده اصول سماعیده •

جان قالدی بسکه نار فیلدم سنسز • هجران ابلیسی شدی بلدم سنسز

مربعی جلا انار رقت فشار مدن اولوب • بونلردن ماعدا بکری قدر موافق
قواعد فن الحان نغمه عندلیب طبع معجز بیانی دعی وار در کر استادان

پرعوفان باز ها بسند و استحسان اینکلین کحال ابلیسی مشهور جهاندر •

فغانی افندی

مولد و موطنی جوار دار السلطنة
العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلط • وزمان اشتهاری دور مکارم طور سلطان
محمد خان اولوب ترسانه عامره روزنامه چیسی محمود افندینک نجل نجیبیدر •
ومصاحب مصطفی پاشانک دیوان افندیسی در • خدمه سعی جهد واذعان خدمت
طلب تحصیل شاهد عرفان فن الحان زادل وجان پویان و دوان ایدوب
اول دم شادی توانده مشار الیهان اولان استادان فن الحاندن اخذ
وتحصیل مواظبت • وفاطبه مصنعات مولفاتی تکمیل کحال مداومتنه اینمکله
کوشه نشین سرای استادیت • وصدر نزین جای اهلیت اولمشدر • صدای
لطافت شعاری دلپسند • ولهجه پاکیزه گفتاری بلند اولوب فی الحقیقه مرات
طبع زکا سمانده دیدار قواعد فن اداوار جلوه نما • واسرار نغمه انار طرب
دثار اشکار و هویدا ایدی • مقام نوا ده اصول خفیفده •

دل بصدره میرود امامراد دل بکیست • راه اگر بسیار باشد بازگو منزل بکیست

نقشی • ومقام حسینی ده اصول عراق عربیده

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز • کان سوخته را جان شد آواز نیامد

نقشی جلا انار مصنفاتندن اولوب • بونلردن ماعدا الی قدر مربعات و نقشی
وشرقیسی دعی وار در کر باز ترهم برنهج قواعد علم سرود خوش آینده و دلپسند
ومصنع و نازکانه اولوب • اساتیذ فن مرغوبک جایی مستحسن و مقبولی
اولمغین استادیت و اهلیتی اتفاق ارایله مشهور و معلومدر •

عارف افندی

اسمی عبد الباقی مولد جوار قسطنطنیه
المحمیه ده قاسم پاشا و موطنی دار السلطنة السنیه ادرنه الاله ایشو و اوان اشتهاری
زمان شادی نشان سلطان محمد خاندن • انشود و رسعادت طور شهنشاه
معدلت عنوان حضرت سلطان احمد خانه دکین اولوب طریقت علی اکرام

استاده بزمکاره جد و اهتمام • و مقام جهد و طلبده نابت الاقدام وسع
نام اولوب • موجود اولان عوفا، فن الحانلدن اخذ و تحصیل سماعی و اجرای
مزایای علم مزبوری راعی اولمغین • نشین صدریه استادیت و مقیم
بیغوله خانه اهلیت اولمشدر • صدای نازک نواسی خوب و لهجه بلندیک
اداسی مرغوب اولوب کاه بسبغی واقعا سرار ادوار • وکاشف نهفته
اثار فن ترانه شعار ایدی • مقام عجم عشیرانده اصول چیرده

عندلیبم کلشنم طبع منیر مدر بنم • طوطیم آیینه مرات ضمیر مدر بنم

مربعی جلا اثار لطافت مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا مربعات و نقش
و شرقیسی بوزدن زیاده و هر بری بر منوال قواعد علم الحان پسندیده
فن شناسان • و مقبول جلا اهل عوفان اولمغله استادینی مشهور جهان
و مسلم فن پرور اندر

طنبورجی امانی

اسمی عبد اسد مولدی • و موطنی جوار دار السلطنة العلیه قسطنطنیه المحمیه
طوبخانه محلاتندن طوطوم محلاسی • و زمان شهاری دور صولت طور
سلطان مصطفی خان اولوب محله مزبوره ده هم امام و هم معلم مکتبدر
اطفال ترانه اشتغال جد و جهد و اهتمامن سبق خوان فن الحان اینکن
سعی فراوان • و مواظبت هران ایدوب عصرنده موجود اولان خواجگان
مکتب عوفان و اساتیذ علم ادوار بیاندن تحصیل قواعد سرود و تکمیل
ضوابط وادی نغم نمود اینکین خواجه بستان استادیت • و معلم برعوفان
اهلیت اولمشدر • صدای حلاوت پیمای لذت بخشی سیر اهنگ و لهجه
بلند رنیسنده اداسی شوخ و شنگ اولوب • فن مزبورک علمی و عملیسنده
کما هو اللایق فایق و حاذق ایدی • مقام حسینی ده اصول چیرده

الهای کل عندلیبک اشکدر چشم پرنمی • نقش ایدن اب اوزره نقشی اتمیکن کورکمن

مربعی • و مقام صباده اصول اوقرم

فالدی وصالی چون خطا عیرفه نازک • کچسون بهار صبر ایدصلم بزخزانه زک

مربعی جلا اثار شادی مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا اولوزقدر مربعات
دخی وار درکه برنهج قواعد علم مزبور هر بری متانت و نزاکتده بیقصور
اولمغین جمهور اساتیذ نزاد شعور تحسین اینکله استادینی مشهور

عالب افندی

اسمی احمد مولد و موطنی بلده بروسه
وکال شهرتی دور شادی طور سلطان محمد خان اولوب • ارض رومدن
منفصل موالی زمره سندندر • کوردزاده دخی دیرلر تعلم علم نغم درون
معارف نمونده جایکیر • وطبع نادره سیری اول وادیدن برتاثیر المغین
جد وافیر و سعی کثیر ایله اول دم طرب توأمده موجود اولان اساتیذ فن
کبیر ترانه مصیردن تحصیل علم ادوار • وتکمیل معلومات شادی شعار
اینکله منشور بدست منصب استادیت • وحاکم عالم قضا اهلیت
اولمشدر • اواز پاکیزه سی حزین ولهجه رنیسنده اداسی بلاغت آیین
ایدی • مقام کوردیده اصول حضیضده

نیلگون فوطه ره سیر ایله اول سیمین بدنی • دسته سنبل ایله سیر ایده کور یاسمنی

مربعی • و مقام عشیرانده اصول سماعیده

بوی کل نازی دیر مسلم بلبز • کلزار زیباره ابر میسلم بلبز

مربعی جلا اثار نزاکت زنارندن اولوب • بونلردن ماعدا مصنوع
ورعنا جو مقدار زاده طبع معارف پیمای دخی اولد یغندن غیری شاعر
بی نظیر فصاحت اراو علم و فضلده دخی پاکیزه و مستثنا ایدی

طاهر فمی زاده

اسمی مولد و موطنی دار السلطنة
السنیه قسطنطنیه المحمیه • و زمان شهرتی عصر اکدار کسر سلطان محمد خان اولوب
زمرهٔ رجاج هوا مزاج جهد امتزاج اقتدارین
خوشنه چین حزین جد بسیار و بیضه رای تحصیل علم ادوار ایدوب موجود

المحمیه • و موسم اشتهاری دور والاطور سلطان محمد خان اولوب •
مرحوم شیخ همت زاده افندی تکیه سنده ذاکر باشبدر • شاید نازنده
اطوار سعی و افتدارین عشوه بازی طلب فن ادواره در کار قبلوب موجود
اولان اساتیذ علم سرود طرب آثاردن تحصیل وادی الحان شادی آیات
و تکمیل مشکلات معلومات ایتمکله صوت خوان تکیه گاه استادیت و داخل
سر حلقه اهلیت اولمشدر • او از ممتازی حلاوت امیز و لهجه نادره سازی
لطافت انگیز اولوب • واقف مزایای علم سرود و دانندهٔ کیفیهٔ رفتار
نغمات شادی ورود ایدی • مقام عراق مخالفده اصول زنجیره •
او مهوشکه بنه یار رخ چو ماه ایتدم • اول اه ایله فلک آیینه مس سیاه ایتدم
مربعی • و مقام حسینی ده اصول اوفرده

گوزسک سوبسو عالمی برسر دگورمکی • خراب باد دهر کهنه بی معمور گورمکی
مربعی جلو آثار حلاوتدار ندن اولوب • بونلردن ماعدا مربعات و صوت
و البهیسی یوزدن زیاده اولوب بر مقتضای قواعد موسیقیه باتر تیب پسندیده
جاهیر اساتیذ معارف پذیر در

شریف چلبی

مولدی دیار روم و موطنی مدینهٔ مصر قاهره و زمان شهریاری عهد شوقی
رسای سلطان محمد خاندر • سبیل نیل سعی جلیلی سنگر باری ایتمکله
فن الحانه ریزان و جویبار جهد و اتقان ایله سرشار اولان خلیج هوس
نغمه نش اسالا ایله برکز طلب اذعان عالمان ایدوب • موجود اولان
استادان تراز شناسان تحصیل علم ادوار • و تکمیل معلومات
شادی شعار ایتمکله مصطبه نشین استادیت • و مسند گزین قطر العین
اهلیت اولمشدر • صدای لذت پیرای بر حلاوت و لهجهٔ بلند ادایی
منبع نزاکت اولوب • علم و عمل موسیقیده فائق و حاذق و احاطه کلیه
بحر رائق ایدی • مقام نوا ده اصول تقبلده

بن اول

بن اول بدعهده رغما بر وفادار الدم پیدا • دل الدر دمسای دل بویله الدر ایله پیدا
مربعی • و مقام عشیران ده اصول چهارده

بلای عشقه دوشدک عشقی محشکار گوردکی • نبی ازار ایدردک سودیکم ازار گوردکی
مربعی جلو آثار صفا مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا الی قدر مطابق
قواعد علم ادوار زاده طبع معارف دثاری دعی وار در کر اساتیذ مزایا
امیز فن الحان هر بری استحسان ایدوب • مزبور ک استادیتنه حکم ایتمشلر در

حرف الصاد — صدارتی باقی

مولد و موطنی جوار دار السلطنة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلطه • و کمال
اشتهاری زمان عواطف رسان سلطان محمد خان اولوب • چهره آموس
بهره جهد و جهدین طلب کیمیای فن ادوار زر دکون روزکار و فرصه
سعی مجدین کمال عمل هر بار زر خالص العیار ایدوب • موجود اولان
اساتیذ مزایا شعاردن تحصیل مصنعات معلومانی علی وجه الاحاطه
تکمیل ایتمکله استادنکه بجای علم الحان • و کامل وادی تراز نشان
اولمشدر • او از لطافت پیرای لطیف و لهجه زیبنده او اسی نزاکت
روبضا اولوب • فی الحقیقه فن مزبورک علم و عملنده راسخ و بی بهاره ایدی
مقام صبا ده اصول سماعیده

دلم او یادره کوی اشنای دلبردر • سوزم لطیفه خاطر کشای دلبردر
مربعی جلو آثار شوق شعاردن اولوب • بونلردن ماعدا مطابق قواعد علم
سرود بر مقدار اثر نزاکت نمودی دعی وار در کر پسندیدهٔ تکیه نشینان
فن طرب آلودر

حرف الطاء — طوبرمش انا

مولد و موطنی قرب دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلطه • و زمان
اشتهاری دور انبساط طور سلطان محمد خان اولوب زمرهٔ متقاعدیندر
شبانروز بلکه هران فیروز • شمعه هوس بلمه سعی کمال ایله من

حرف الشین — شهلا مصطفی چلبی

مولد و موطنی دیار آمد و کمال اشتهاری اشبوزمان سعادت نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب • زمرهٔ اصناف مجلد بندندر • دیدهٔ اشک هوس چکیدهٔ جد و جهد بن دو چار • و بعینه اخذ معلومات مصنفات درکار اولوب • موجود اولان اساتیذ علم الحاندن یکه بر یک تحصیل قواعد اداوار شوق نشان ایتمکله بینای نهفتهٔ اسرار سرود • و دانای قواعد وادی ترانه نمود اولمشدر • صدای اهنگ نماسی لطافتده میانه ولنجه خانه سی بلند و نازکاز اولوب • دیار رنگ اساتیذ معارف آمیزی ایله رتبهٔ استادیت دیده همعنان ایدی • مقام اصفهان دده اصول فرهنده فرباد ایده رم زلف سیه کار ک الندن السنی اولدشمن عذار ک الندن مربعی • و مقام سکاید اصول سماعیده

ادم بو بزم دور دلاراره برکلور • بیل قدر عمر بکی کشتی دنیایه برکلور

مربعی جلی آثار صفا مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا اون قدر پاکیزه و رعنا زاده طبع والاسی دخی وارد رکه • بر منوال فن مزبور پسندیدهٔ جمهور در — شیخ یوسف مولوی چلبی

مولدی نامعلوم و موطنی جوار دار الخلافهٔ قسطنطنیهٔ المحمیه ده بشکطاش مولویخانه سی اولوب اندهٔ شیخندر • دم اشتهاری زمان عدالت عنوان سلطان محمد خاندر • سماعخانهٔ طبع نیک اذعانش در دیارنشان جهد و جدیهران مقابل فن الحان ایله مالان • و مطربخانهٔ ذهن معارف نشانش رامشگران طلب اتقان اهنگ تحصیل سرود ترانه بیان ایله دم زن و نغمه کنان ایدوب • موجود اولان مشایخ نفس داده کان علم ادوار دن تکمیل مثنوی خوانی معلومات ایتمکله نکیه فن مزبور ک قاری استادیسی • و شیخ محراب کزین اهلینی اولمشدر • اوازرقت

بخشای حالت نما • و لهجه نراکت انتباسی خوشش ادا اولوب فی الحقیقه مشایخ طریقت مولویه نک زهد و ریاضتده دخی اصلح و اتقای ایدی مقام راسنده اصول دور رواندهٔ

برسینه ده کم نار محبت اثری یوق • ظلمتکده دراول نور خدادن خبری یوق

مربعی و مقام حسینی ده اصول سماعیده

در دل شکن افتاده چو خست نگاهش • طفلی که پدر میشکند طرف کلاهش

مربعی جلی آثار مطابق الادوار ندن اولوب • بونلردن ماعدا مصنع و سوز افزا بر مقدار زاده طبع معارف نماسی اولوب هم خرده کبر و پر اهنگ چنگ زن ایدی — شیخ زاده احمد افندی

مولد و موطنی شهر دیار بکر و دم شهرتی زمان مکارم نشان سلطان محمد خان اولوب • زمرهٔ مشایخ نقشبندیه دندر • صفحهٔ سعی و اهتمامن زیور زانوی جد و اهتمام • و اجزای جهد و طوبتن در دست طلب نام ایدوب مشایخ علم سرودن استفاضه استفاده و موعظه کویان فن معهودن طلب افاده ایتمکله شیخ کرسی استادیت • و منقبه کوی سر محفل اهلبیت اولمشدر • صدای حلاوت نماسی لطیف و لهجهٔ پاکیزه ادای نراکت ابقا اولوب • سائر معارفده دخی کامل ایدی • مقام اوجده اصول دور رواندهٔ

نیچه دمدر کر سیر ماه و ری یاردن دور زر • و نسوز نار یکه هجره بر توانوار ان دور زر

مربعی و مقام نیشابور ده اصول دور کبیرده •

عجب چوقی جور بی چکدم برا و ال جاله یه کار ک • در یغاکم بار شمدی بخار یلدزی یار ک

مربعی جلی آثار لطافت شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا بر مقدار بر مجموعه قواعد اداوار اثر نراکت دثار خوش رفتاری دخی وار در — شیوه

احمد چلبی — مولد و موطنی دار السلطنهٔ السنیه قسطنطنیه

معدلت سمات اولشدر • مقام حسینی ده اصول اوفرم

بوسن ایلدردم انکی بستم • کنجینه غیبدن کلور قسمتم

مربعی • ومقام عشاقده اصول نیم دورده

دل غم الفنگ برکره مسرور اولدیغین کورسنگ • غم اچوکرک کولدیکی دور ومجور اولدیغین کورسنگ

مربعی جلاء انار رطافت شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا مربعات ونقش

ودشرقی بیکدن متجاوز • وهربری برمقتضای قواعد علم سرود نزاکت

ومتانت ایله فائز اولوب • عامه فن شناسان کاذانار رشادی عباسی

ازدل وجان استحسان ایلمشلردر • مزبورک بیک یوز اوچ تاریخی حدوده

بحر دیار مصریه یه راهی ایکن سنگ فولاد شکست دست اجل کوزه وجودین

صد پاره وافتا • واب حیاتی ریزیده دریای بقا قیلدی •

حرف السین — سوبحی زاده

اسمی عیسی مولد وموطنی دارالخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • ووقت شهرتی

زمان دولت عنوان سلطان احمد خان اولدر • مایه سعی بی دریغی عشته

شیر جده واهتمام وکاسه تحصیلی البان زیده سنه فن الحان ایله مالان ایدوب

موجود اولان اساتیذ معارف امیزدن تعلم حلب سدی سرود وتمارت

فن نغم نمود ایتمکله کارخانه الحانک استاد دقایق زادی • وفن ترانه نک

کامل حقایق نژادی اولشدر • صدای نیک ادا سی لذیذ وخوب ولهجه نواکش

نمای بلند ومرغوب اولوب فی الحقیقه مزایای علم مرقومی بلکه علم وفائق

وکل هوالایق علمنده دعوی حاذق ایدی • مقام ماهور ده اصول اوزره رواینده

دل سوزانی اولنسوج کاندارم نشان ایدر • سمندر درخدنگی النی اچره آتشیان ایلر

مربعی • ومقام عشیرانده اصول اوفرم

بحر اهل سیر اولدین کلدک بو دهرک باغنه • بوروزکارک دیلدک بزبربشمل بیرباغنه

مربعی جلاء انار رشوق شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا الی قدر زاده

[20a]

طبع معارف سنجی دار در کرکه برمقتضای قواعد فن الحان پسندیده

ارباب عرفاندر

سید نوح

مولد وموطنی بلده آمد • وحال اشتهاری زمان دولت عنوان سلطان

محمد خاندن • اشبو دور سعادت عور حضرت سلطان احمد خان عالیشانه

دکین اولوب • زمره ارباب تیمار دندر سفینه هوس دفینه سعی واقتدارین

رسیده ساحل عان الحان • ودریاب طوفان عدم اذعان عرفان ایمکین چو

رؤسا فن سرود طرب نشاندن تحصیل علم اوداره بادبان کشای اتحاد

واتقان اولمغین • کشتی دروون معارف نمونش انواع معلومات ایله مالال

ایدوب • مساعده روزکار طبع هوسکار ایله غوطه خواری تهدو طلبدن

نجات بولمغله لنگر انداز لبیان استادیت • ودرس بست کنار اهلیت اولشدر

گرچه صدای عجیب الاداسی جلاوندده مبانه • ولهجه دلپسندی عجب ایدی

لکن اهلیت واستعداد بنده فی الحقیقه سلم وممتاز • وحال اعلمیتده حقایق

انداز اولوب • غواص بحار تیار اداوار داول قلزم زخار دن مروارید

اوراثار اولمش ایدی • مقام باباطاهر ده اصول هاوبده •

عشقک بولندم منزل مقصوده یتمشم • کوه بلاودردی بکا مسکن اتمشم

مربعی • ومقام حسینی ده اصول نیم فاخته ده •

مصحف دیکه خطادر سرصفحه جهانه • بوبرکتاب سوزدر فهم ایدن اهل حاله

مربعی جلاء انار طرب دثار ندن اولوب • بونلردن ماعدا اوتوز قدر

مربعات ونقش ودشرقیسی دخی وار درکه برموجب قواعد علم سرود

هربری اساتیذ نکات امیزک پسندیده طبع معارف آلودیدر • مزبور

بیک یوز یکرمی التی سنه سنده بنه دیار بکرده طرب دست بی اصول

اجل دائره فاخره وجودین اشکسته • واثار رباب عمرین گسسته

قیلدی بیک بیله اول عمری کشنک نه کاررواکه • نوخکده برمساعده روزکاری وار

[19b]

موافق فن الحان از طرب بیانی دخی وارد رکه • عارف اصحاب عرفانک
مقبول و مستحسنیدر

حرف الذال

ذهنی افندی — اسمی احمد مولدی دار السلطنة العلیه
قسطنطنیة المحمیه • موطنی غلطه قضاسنده قاسم پاشا و زمان اشتهاری
دور فرخ طور سلطان محمد خان اولوب • زمرهٔ خواجگان دیوان
عالیشاندندر • خانه مشکین جانه سعی و جهدین زیور دست اقتدار
ایدوب صحیفهٔ لطیفهٔ اهتمام بجدین نگاشته کاری تحصیل علم ادوار ایله
رقمزدهٔ قواعد تراز شعار اینکین • اساتیذ عصر ینک کیمسه دار استفاده
وادی سرودی ایکن خواجهٔ خلفا، قلم الحان • واستادم ایادان علم
نغم نشان اولمشدر • صدای لطیفی خوش و لهجهٔ ظریفی تراکنده مکین
اولوب ندیم پاکیزه گفتار و مصاحب حضرات کبار اولدیغندن ماعدا
شاعر فاخر • واکثر معاصرینی سازده دخی ماهر ایدی • مقام بیاتیده
اصول چنبرده

راجع اولمز هرزمانکه قدر تمنا بولیدر • اغلرای خواجه کم امید دنیا بولیدر
مربعی جملهٔ آثار لطافت مدارندن اولوب • بوندن ماعدا بر مقدار
اثر طرب شعاری دخی وارد رکه اساتیذ فن مزبورک پسندیده سیدر
اولمشدر

حرف الراء

رجب — مولد و موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیة المحمیه • وکمال اشتهاری زمان
معدلت عنوان سلطان محمد خان اولوب • پدری زمرهٔ سنگ فروشان
اولمغین طاشجی زاده رجب دیرلر • رخام جدوا هتمامن تیشه هوس
پیشه سعی تمام ایله نیک اندام ایدوب فرشیدهٔ قصر بیقصور علم ادوار
و شاد الروان فن الحانی منقش طلب بسیار ایله اب طرب دارین اجزا
جوشش کار قلمنجیون اساتیذ علم طرب انگیزدن تحصیل وادی سرود

علم معهود درون معارف نمودنده کالنقش فی الحجر مرقوم و مشهود
اولمغله بانی رواق سنگ فرح طاق استادیت • وقاعد مقاعد کمال
اهلیت اولمشدر • حسن اوازرقت اندازی نرم ساز سنگ دلان
تراز ناشناسان • ولهجهٔ بلند و ممتازی پاکیزه و نزاکت نشان اولوب
فی الحقیقه وادی فن مزبوره نام کس سنگ کمال • واستادم ایادانکی
بمثال ابدی • مقام فخیره اصول او فرده

فغانکم خسته هجر این اول شوق جهانگیر • عجب مشکل بلادر کار و بارک برانگیز
مربعی • ومقام عراقده اصول ثقیله

لطف هوا النسیم سحر بار نوبهار • بر باد ایدوب کوکلده قومز ذره غبار
مربعی جملهٔ آثار رشادی مدارندن اولوب • بوندن ماعدا مربعات
و نقش و شرقی بوزوق زیاده و هر بری بر نهج قواعد علم الحان لطافت
و متانت ایله رتبه والاده اولوب • کافهٔ اساتیذ حقایق امیز آثار
شوق رسانه کمال استحسان و پسندایتمکله اکثری مشهور جهان و مقبول
جملهٔ عالمیاندر

رجب جلبی

مولد و موطنی دار السلطنة السنیه قسطنطنیة المحمیه • وکمال اشتهاری دور انبساط
طور سلطان محمد خان اولوب • اوائل حالنده زمرهٔ حرف فروشاندن اولمغله
آمیزی رجب دیرلر • طبیعت قدر خواهشی کل سعی فراوان ایله تحمیر اولمغین
طلب تحصیل وادی الحاندن دلسیر و ملیوب • موجود اولان عرفای فن ادوارک
تعلم علم طرب پذیره ساق اقتدارین تشمیر و تکمیل مصنعات و معلومانه علی
ماهو الجد برجد و غیر و جهد کثیر ایتمکله • استاد دقایق مصیر فن سرود و کامل
حقایق کبیر علم تراز نمود اولمشدر • صدای حلاوت بخش نای نظیر و لهجهٔ
بلند و الاسی نیک اداو خوش تعبیر اولمغین • بالدفعات حضور همایون
شوکت ابانده فصل مصنعات و مشکلات ایدوب مقبول جناب حضرت شهنشاه

[18a]

استیجی باشی مولدی شهرادر نه موطنی بلدهٔ مزبوره مولوی خانه سی
وزمان اشتهاری دور فرخ طور سلطان محمد خان اولوب درویشان
طریقت مولویه دندر • مطبخ جهد واهتمامن اوان سعی واذعان ایله
مالان ودودمان طلب وانقاشن برکرم آلتش اخذ عرفان ایدوب
اساتیذ فن سرود طرب نشاندن تعلم طبخ خوان فراوان الحان •
وتحصیل شکرکاری مزایای علم ترانه بیان اینمکله • سرسفره نشین
استادیت وچاشنیگیر نغم تعلیم اولمشدر • صدای حلاوت بخشای
لذت پیمای راحة الحلقوم استماع • ولهجهٔ پاکیزه اداسی شهدریز
دائقه اسماع ایدی • مقام مجازده الصول زنجیرده •

شراب کرم عشقی نوش ایدوب مستانه رکوکلم • غم ایلا الفنی وارد وقار بیکانه رکوکلم
مربع صدای روح سامع اولان جلاء انار شکر بارندن اولوب • بوندن
ماعدا انهماکی طبخ پسنده سزا بر مقدار نفیس ولذت افزا اثر حلاوت
نماسی وحی وارد رکه نفایس خوران فن الحانک مقبولیدر •

درویش فاسر

مولدی بلدهٔ طرابلس وموطنی دار
الخلافة العلیه قسطنطنیهٔ المحمیه • ودم اشتهاری اوائل سلطنت سلطان
محمد خان اولوب زمرهٔ درویشان مولویه دندر • حدت طبع شدت
جهد بحد ایله اکثر مدت طلب علم سرود طرب غایات اینمکین • وقت
ربیع صدا ننده موجود اولان اساتیذ فن الحاندن تکمیل معلومات
وتحصیل وادی نغمات اینمکین • استاد معارف پرور و واقف مزایای
علم ادوار شادی گستر اولمشدر • اواز پاکیزه اداسی حلاوتده میانه
ولهجهٔ زیباسی غربازادی • مقام غوالده الصول خفیفده •

پیرهن رنگینی اوسیمین بدن اورزه • برگ گل نرد رکه دوشر باسمن اوزره
مربع جلاء انار رطافت شعار ندن اولوب بوندن ماعدا سکز قدر

دانش واذعانی زیبنده عرفان اولدقده موجود اولان اساتیذ
علم ادوار دن تعلم ایله شهد شیرین سرودون تحصیل تنعم ایلیوب استاد
دقایق نژاد وکامل حقایق نژاد اولمشدر • صدای لطیف اداسی ظریف
ولهجهٔ پاکیزه سی نزاکتده الیف ایدی • مقام مجرده الصول چنبرده •
گردن جانده کمند زلف جانا نمیدر • ایلین حالم پریشان اول پری شانمیدر
مربعی • ومقام عجمده الصول اوفرده

بهار حسنگ بیل قدرین ای صبا دانصه • اوگونه دکه برگانده بولنمز رایحان ضمه
مربعی جلاء انار لطافت دثار ندن اولوب • بونلردن ماعدا اون پنج
قدر مصنع وزیبازاده طبع والاسی دخی وارد رکه اهل عرفان فن الحان
پسندیده واستحسانله یشر در

درویش صدایی

مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیهٔ المحمیه • ودم اشتهاری دور
سلطان مراد خان اولوب • زمرهٔ درویشان مولویه دندر راز جان
ودل دهن گشای حدیقهٔ صدایله نفس افتدارین طنین انداز طاس گردون
اهتمام ایدوب • موجود اولان اصحاب انفاس موسیقی شناسدن
طلب وتحصیله اقدام • ودمسازاوازاساتیذ فن ترانه پردازاولمغه
بالاکلام اینمکله صیت استادیتی لبریز افکن آفاق اهلیت اولمشدر •
صدای رقت بخشای تیز وبلند • ولهجهٔ نزاکت نماسی دلپسند ایدی
مقام غیر انده الصول اوفرده

بولکدم جانا ویرم کبی درونده علامت وار • شهید تیغ عشقنه اولمغه گونکده شهادت وار
مربعی • ومقام مجازده الصول دویکده

میان لجه دفرقده قالدی کشتی دل • بورونرکار ایسه چکز کنار ه نیله ساحل
مربعی جلاء انار ندن اولوب • مطابق فن اداوار بونلردن غیری بر مقدار
انرشادی شعار طرب مداری دخی وارد ر

درویش مصطفی

مربعی جلوه آثار رندان اولوب • بونلردن ماعدا پاکیزه ورعنا بر مقدار
انرشادی بخشسی دخی وار در •

درویش محمد

مولدی بلده بغداد بهشت آباد و زمان اشتهاری دور فرخ طور
سلطان محمد خان اولوب • زمره درویشان طریقت علیه مولویه دندر
تجلی بدوش احوال سائره زمان • وکشکول بدست وسیع جهد
واذعان اولوب • تجرد پیشه کان علما و فضلای سائره دائره سنه داخل
واساتیذ علم الحاندن تحصیل فنه مائل اولوب • جد بسیار وسعی بیشمار
ایله کامل فن اردوار • وخانقاه استادیه شیخ مزبورده باشعار اولمشدر •
اوازی حلاوتده متوسط الحال • ولهجه بلندی خوشش مقال ایدی •
مقام اوجده اصول زنجیر در

تراولمدین لب خواهش کنار جامندن • جکلدی دل فلکک بزم ناتمامندن

مربعی • ومقام مجازده اصول زنجیر ده

عارضکک وصفنه بلبلر ایکی گلشن اگرچه گل گلدر • شو بلده کثرت اولدیکم سویلردی بلبل بلبلدر

مربعی جلوه آثار وصفا مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا موافق فن الحان
مقبول اساتیذ دقایق شناسان اولوب شش قدر اثر لطیفی دخی وار در کم
جلوه مصنع وخوش آینده در

درویش عبدی

مولد و موطنی دار السلطنه السنیه قسطنطنیه المحمیه • وقت اشتهاری عهد شوکتمدار
رسان سلطان محمد خان اولوب • زمره درویشان طریقت مولویه دندر
حلوتکده سعی واتقانده تحصیل فن الحانه قصر فکر واذعان • وبرای تعالی اساتیذ
برعرفانک عبدی اولمغازدل وجان دوان وبویان اولمغله تکمیل علوم
تراز غایات • وتحصیل مصنفات معلومات ایدوب شیخ طرب ردای تکیه
استادیت وموعظه خوان کرسی اهلیت اولمشدر • نفس حلاوت
رسی پر لطافت ولهجه لطیفی نمایندهٔ تراکت ایدی مقام مجازده اصول اوزره

برباز دخی بولنور چون جکر مدن غیری • بر اجرمی بولنور باره لر مدن غیری

مربعی جلوه آثار رشادی دندارندن اولوب • بونلردن ماعدا تهییج سازسامع
وترویج افکن استماع مسامع بر مقدار رقت شعار اثر بر جسته سی وزاده
طبع تجسته سی دخی وار در کم برنهج فن سرود مستحسن اساتیذ معارف

درویش علی قدومزن

مولدی دیار قلبه وموطنی دار النصر والیمنه شهرادرنه • وکمال اشتهاری
زمان سعادت نشان سلطان مصطفی خان اولوب • زمره درویشان
طریقت علیه مولویه دندر • نقاره وسع وطافتی طرزی جد وجهدیله
ولولهٔ انداز ودف سعی بیحدین زبورکف طلب ساز ایدوب اصول فروع
فن سرودی تحصیل اغاز وموجود اولان اساتیذ علم الحاندن اخذ معلومات
کارساز اولوب تکمیل فن مرقوم ایله • مطربخانه استادیتی طرب یافته
قدوم نرانه رسوم ایلمشدر • اوازی پاکیزه سی پر حلاوت ولهجه سی بلند
پر لطافت ابدی • مقام مخیر یوسکده اصول دور دوانده •

نازایدوب بن عاشق زاره سوردیر سکدیکی • سندن انصاف ایلرای گل چهره کیم سوکم سنی

مربعی • ومقام باباطاهر ده اصول زنجیر در

گل ای صبا اثر گلبهاردن نه خبر • اجرمی غنچه دلی کلعذاردن نه خبر

مربعی جلوه آثار شوق شعار رندان اولوب • بونلردن ماعدا برجسته وزیبا
وپسندیده اساتیذ دقایق پیرا اولوب قدر زاده طبع معارف پیرای
دخی وار در کم جمیعا موافق قواعد فن سرود طرب بخش در •

درویش جلبی

مولد وموطنی دار السلطنه العلیه
قسطنطنیه المحمیه جوار نده حضرت ابی ایوب انصاری اولوب • دم شهرتی
زمان نشاط رسان سلطان محمد خاندر • همنور طفل بازی خرید چار سوی
لعبده فروشان ایکن • تراز خانی الحانه پویان ودوان اولوب شیر

بونلردن ماعدا بر مقدار اثار زیبنده اطواری دخی وار در

حرف الدال

درویش عمر

مولد و موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال شهرتی عهد پر عدل و داد سلطان مراد خان اولوب زمره درویشان طریقت علیه مولویه دندر • کوچکان سماعخانه دانش و عرفاندن اولوب ایین طلب تحصیل اوزره گذارش کار اربعین سعی و همت وارزوی تعلم علم سرود ایله اختیار ریاضت و سیاحت ایدوب نفس داده کان فن الحان دن تکمیل کمال معرفت ایمکله سکز دار استادیت • ومیان اوغانه تنوره بسته علم طرب غایت اولمشدر • صدای بیک اداسی حلاوتده متوسط ولهجه بلند • ورزیاسی نزاکتده متجدد اولوب • عصر بیک مثار بالبنانی موجود اولان استادلر نکته انگیزک همعنانی ایدی مقام عشاقده اصول ضرب فتحدده

صبح صادق اولوب ماه رخکدن نقاب • چیقدکجه تماشایه چیقه افتاب
رشته جانم نیرایت پر گره • صاله سر زلف سمنسایه تاب

مربعی جلا انارشادی دنارندن اولوب • بونلردن غیری مطابق قواعد علم سرود بر مقدار اثر نزاکت نمودی دخی وار در کم بسنده ارباب فن شط الورد در

درویش علی شیروانی

مولد و موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری زمان عدالت عنوان سلطان محمد خان اولوب • زمره درویشان طریقت علیه کلشنیه دندر • تکیه گاه تجرد و پناه طلب و تحصیلده جدی عدیل و جهد جلیل ایله مشایخ فن رسوخدن علم اداری تکمیل ایدوب سر معارف پروری زیب اورنگ استادیت • ودوش وهوشی خرقه پوش اهلیت

اولمشدر • صدای حلاوت نما و لطافت انتما کی لطیف و خوش اینده ولهجه بلند عذب الاداسی استادینی نمایانده اولوب • فی الحقیقه فن مرقومک دقایق و حقایقین کمابنبغی دانا استاد نکته بیرادکامل بیهمتا ایدی • مقام نواده اصول اوفرده

خیل عشاق بلای ناگهاندر غمزه وسی • چشم سرمستی عیان امانهاندر غمزه سی

مربعی و مقام سکاهده اصول خفیفده

دل نزاره ترحم ایدر جسیم بوتی • هزار زخم نمایان ولی طبیبم یوق

مربعی جلا انارشادی شعارندن اولوب • بونلردن ماعدا بوزرگ قریب مربعات و التبسوزدن منجور صوت و تسبیح و الهبانی دخی وار در هر بری بر موجب قواعد فن الحان مصنع و بی نقصان اولوب فاطبه موسیقی دانان ازدل و جان جمیعا استحسانلرینه تمشدر

درویش علی سرخیزان

مولدی دیارشام جنت مشام و موطنی جوار دار السلطنة العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلط مولوی خانه سی • ودم اشتهاری زمان سعادت نشان سلطان محمد خاندر • نای همهوس صدای وسع واقتدارین زیب ارائی دست سعی بارز ایله دمادم دمزن طلب فن سرود و نغم فکس تعلم علم ادوار طرب نمود اولوب موجود اولان استادلر فوائد امیزدن تحصیل علم معهود • وتکمیل قواعد نزاکت الود ایتمکله مطرح فن الحانه پرده کش شاه منصور استادیت • وکارساز پیشروی وادی اهلیت اولمشدر • صدای بیک اداسی خوب ولهجه بلندی دخی مرغوب ایدی • مقام بیاتیده اصول خبیرده

صبحدم جانانه نسیم زلف شبو بیک سنک • اکدر رعشاق وهر دم اول گل رو بیک سنک

مربعی و مقام عراقده اصول خفیفده

کوزم عکس رویکی یاری کوهرین ایلیه دم • برکوزلدر حفظا الله شمش کو یا کنجینه دم

[15a]

موسیقی شناسان دیار نهاده مسلم تعلم اولارق زبور زرده مهر
فن الحان • وخطبه خوان سرود بیان طرب نشان اولمغه جامع
اسرار ادوار رک خطیب نکته دانی اولمشدر • صدای لطافت نمای
حلاوتده بی همتا • ولهجه خوش اداسی نزاکتده مستثنا ایدی
مقام نوادہ اصول دور کبیرده •

بلبلک زارین شهنا وقت بهار اولسنوکور • عاشقک زار انکاریه هر اولسنوکور
مربعی جلوه آثار شوق مدارندن اولوب • بوندن ماعدا خوش اینده
وزیبا بر مقدار اثر نزاکت نما و دقت پیما سی دخی وارد ر •

خزینه دار احمد اغا

مولد و موطنی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه المحمیه • وزمان استهاری دور شادی رسان سلطان
محمد خان اولوب • قاسم اغازاده خزینه داری نامیله شهیر در گنجینه
درون طرب نمودی کیسه پر نقد سرود ایله مالا مال • وصندوق
خیال معارف الودی کالای زر نگار و بود نغمه لبریز اموال اولوب
خواجگیان امتعه فروشان علم الحاندن خریداری تحف معلومات
ایله تحصیل کمال ایتمکله ضابطه خدمه اندرونیان مقامات اولمشدر
صدای لدنی تخت سی حالت افزا • ولهجه نزاکت ماسی خوش ادا اولوب
رتبه اعلیسی متوسط اولان اساتیذ ایله همجای ایدی • مقام صباده
اصول سماعیده •

بحر سخن وخلق دوه کس بیار مازسد نزادرین سخن انکار مازسد
مربعی ومقام عجمده اصول سماعیده •

اغیار بلای غمجه کس ایچ باده کلکون • بن نوش ایده یم خون •
چون بویله ایمش نیلیم عادت کردون • دوران سوره هر دون
مربعی خزینه زیب طبعی اولان تخایف اثار پر لطافتدن اولوب •

دانسته بحار تیار استادی عمیق الافکار • ودانسته اسرار طرب شعار
علم ادوار اولمشدر • اواز لطافت مکینی تیز وخرین ولهجه انزاکت
آیینی پاکیزه اداو بهین ایدی • مقام عواقده اصول تقبلده
سرسر بادم ای ال القش اه جگر سوزه • مینه ناریخی برجاده بچندم فصل نوروزه
مربعی ومقام بیاتیده اصول چیرده •

ندم کشمیر غزه ایله اوقشان کوستر کندین • بنان تصویر یوسف کبی حیران کوستر کندین
مربعی جلوه آثار فرح مدارندن اولوب • بوندن ماعدا اوتوز قدر مربع
مصنعی اولوب نظم شعر وتاریخ ومعماده بکانه وعلوم سائره ومعارفه
فاخره ده بی همتا اولمغین • کاوه آثاری اساتیذ علم ادوار کده پسندیده
طبع وقابق شعار یدی •

خوبیار زاده

اسمی مولد وموطنی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه المحمیه ووقت استهاری
دور سعادت طور سلطان محمد خاندر • اوایام طرب توامده موجود
اولان اساتیذ معارف الودودن اخذ تعلم علم سرود ایدوب فصر بقصور
طبع شعور بن فرش بساط معلومات ایله تزیین وترتیب ونقش کونا
کون معارف نمون ایله • ترصیع وتذهیب ایدوب کوشه نشین اساتیذ
ودوش نهاده وساده ایلیت اولمشدر • نفس لذت رسی خرین
ولهجه ظریفانه سی تلکین اولوب هر اغازه ده قواعد فنی راعی • ودقایق
اجرا یساعی ایدی مقام صباده اصول سماعیده •

قبل صبا کوکلم پریشان اولدیغین جانا عرض • صورت حالن بویله بر انا ملک ایت سلطانه عرض
مربعی جلوه آثار ندن اولوب • بوندن ماعدا ایدی مقدار پاکیزه وخوش
اینده زاده طبع نکته دانی دخی وارد ر

خطیب زاده عثمان افندی

مولد وموطنی جوار دار السلطنه العلیه قسطنطنیه المحمیه ده غلطه قضای
وزمان شهرتی عهد پر نسای سلطان محمد خاندر • موجود اولان اساتیذ

عطسه ریز آثار اولدقجه طرف طرف فن شناسان مقابلنه بارک اسه
ایلر زبان گذاران اولور لردی • مقام عجده اصول نجبر جه •
اولوب بزه الکر مطرا چغار لرک • بورکده اوینسه ای لرک نرازلرک
مربعی و مقام عاقده اصول نیم دوردہ ∴
فحش فرهاده شیرین جوی شیر مرید یکدیگاش اوزره • هوا یه تیشه سن شو قدلان اندیدیکاش اوزره
مربعی جله آثار شوق مدارندن اولوب بولنردن ماعدا مربعات و نقش
و شرقیسی ایکیوزدن متجاوز و حسب القدره طنبور زنی • و اختراع
کلام موزون ایله افرانی فائز اولمشدر • مرقومک حسف الله وفائی تاریخی
حسنی ایله خاننده عدنان اسه مصراعیدر حسن افندی زاده
اسمی احمد مولد و موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه جوارنده اسکدار
قریب قاضی کوی نام محلده • کبار موالی کرامدن اولان والد ماجدلریله
مدت مدیده اول محلده ساکن اولوب • سابقا سر خوانده کان مصطفی
اغامرحومک دخی موطنی محل مزبور اولمغین • محمد نوم مرسوم مرحوم
مرقومدن ابتدا تحصیل فن موسیقی یه مداومت بعده موجود اولان
اساتیذه فائق انگیزدن معلومات مواظبت ایدوب • استاذ علم
الحان مستعمل املاذنی و منصب عدم طلبدن انفصاله طول مدتنی اولوب
لدی الصوت بالالحان تذکره خانه فن پرور انده کمالی نمایان اولمغله
واصل رأی استادیت • و نائل رتبه اهلیت اولمشدر صدای حلاوت
پیمای لدی تجاسای مسیح قلوب • ولهجه بلند خوش ادای لطیف دلفریبی
اولوب • فی الحقیقه آواز خنجره اندر ایله کار ساز اغازه اولدقجه
فواد شمعینک اشوای گهنی تازه ایلردی • مقام حسینی ده
اصول رملده ∴
بوز سورمکجان باکیجوقدن نکراندر دیدار یکه حسرت چکرم بوبخ زماندر

مربعی و مقام عجده اصول خفیفده
نظاره قیل کوکل اویت ماه طلعت • بق بق سنی بوحاله قویمن بی مروته
مربعی جله آثار لطافت شعار ندن اولوب بولنردن ماعدا یکرمیدن
متجاوز مطابق قواعد اوار شوق شعار زاده طبع نزاکت دثاری
دخی وار در حافظ رفعت اسمی سلیمان مولد
و موطنی جوار دار السلطنة العلیه قسطنطنیه المحمیه اسکدار • و دوم
شهرتی زمان عدالت نشان • شهنشاه فلک عنوان حضرت سلطان
احمد خاندر • ارزوی تعلیم علم اوار ایله بهر بار سعی بسیار ایدوب استاذ
نغم انگیزدن بغایت اهتمام • و استخراج آثار سلیقه فدام ایتمکله وادی مزبوره
تحصیل بضاعه ایتمشدر • صدای لطیفی حزین و لهجه دلربای تمکین اولوب
مزایای فن سرود نزاکت اصول و صول صناعی ایدی • مقام عجده اصول
خفیفده ∴
بر شوخه عاشقم بکا بیک مکر آوال ایدر • بر سروه مائلم که غمی قدی دال ایدر
مربعی جله آثار شوق شعار ندن اولوب • بولنمدن ماعدا یکرمی قدر مربع
و شرقی و سماعیسی دخی وار در که اکثری خوش آیند و دلربا اولدیغندن
غیری طبیعت شعریه سی اولوب طلب علم دخی جد و سعی اوزره ایدی •
حرف الخاء خلیل افندی
مخلصی رکیدر دوران باجی زاده و چنگی خلیل و تصوف پاشا زاده خلیلی
دخی دیرلر • مولد و موطنی دار السلطنة السنیه قسطنطنیه المحمیه • و زمان
شهرتی عهد پرشوق سلطان محمد خان اولوب • زمره قضات مصر یه ندر
ترایدوجوشش نیل سعی فی غایاتی اردی ساز بساتین نغم انبات اولوب
برکه طلب تعلمی جویبار اوار ایله سرشار • و مقیاس معارف مساعی
طبیع سرود اساسی نو بنو تفاوت ریزش سیل فنی اظهار ایتمکله •

در داکر بولنادی جهانده بکا بر بار • بر موسس محوار •

مربعی و مقام نکریزده اصول اوفرده

رنگ کل خوشبو رخ جاناندہ بولندکی • هر در لو لطافتکار اولورانده بولندکی

مربعی ازهار انار رنگارنگ لطافت شعارندن اولوب بونلردن

ماعدا اوتوز قدر قواعد الحان اوزره عامه اساتیذ حقایق امیرک

پسندیده سی اثر رنگین • وکزیده سی وادر در حاجی قاسم

طنبوری مولدی ربار مغرب و موطنی دار السلطنة

العلیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال شهرتی زمان معدلت عنوان سلطان

محمد خاندر • خورشید مشرق هوسی ترک سعی یک ان ایله برزمان •

اقول وغروب ایلدرن اشعه پرای افاق جد وجهد اولوب • اسفار

اوان طلب نشان علم الحان ایتمکله • روز فیروز استاد دینک رنگ

اوری • وشام سیهتاب کمال سرو دک هلال اوار تمثال ضیا کستری

اولمکدر • اوازی عربانه ولهجه وادای بوالعجبانه اولوب طرب افزا

وشوق افکن استادی بهانه طنبور زن • وکمال تبحره واقف

مزایای فن ایدی • مقام عرضبار ده اصول چهرده

فرهنک باندرا نغم جکرم قان اولدکل • کلک دیدارک بوصیر وجاز در نشانلو

مربعی چهار انار شوق دنمار نزاکت کستر ندن اولوب بوندن ماعدا یکری

قدر مطابق قواعد اوار زاده طبع طرب مداری دخی وادر در •

حافظ انکور اسمی مولد وموطنی دار الخلافة

السنیه قسطنطنیه المحمیه در زمره درویشاندن اولوب • عصری اولور

اجسطا طور سلطان محمد خاندر • نار تنور شعورین منفخه سعی بیقصور

کرمکارم وپرنور • وتمایش اولور مان جهد واز غانن صیقلی وفور اهتمام

مستمر نایاب جد وفور ایدوب • منقال فحم هوس مالامال بال تعلم

هوای علم اوزره ایله اشتعال • ومدت مدیده اساتیذ فن مزبوردن

اخذ وتحصیل اشتغال ایتمکین • استاد صاحب کمالیات اولمقدر

صدای عجیب الاداسی فعر کلوی تخمخ کارندن صاعد • ولهجه مضحکانه

طور سخریه داریه مخصوص وصاعد اولوب اکثر طرفا مجالس عمارته

وعمارتیله موانس اولورلردی • مقام عراقده اصول پنجم دورده

دل اشفته کم اول غیرتی بکسوی بغلتمش • صانور کر سبزه خودرسته رشحوی بغلتمش

مربعی ومقام صباده اصول دوردرانده

دل شیدا فراق یار ایله رنجیده درشحدی • کلندن ایری دوشمش بلبل شوریده

مربعی چهار انارندن اولوب بونلردن ماعدا اوتوز قدر موافق قواعد

سرود اثر لطافت نمودی دخی وادر در کر اکثری مشهور انامدر •

حسن افاسر خوانندکان مخلصی خلوص ومولد وموطنی

جوار دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه واغلط قضا سنده قندفلی

نام محل وکمال اشتهاری مشهور زمان عدالت عنوان حضرت سلطان

احمد خاندر • اولا پدر بزرکوارندن تعلم علم اوداره درکار • ومزایای

فن مزبوردن خبردار اولوب • اوائل سلطنت عالیحضرت شهریار

کردون خشمتمده اندرون همایون خازلرندن کیلاره اوخال ایله

بیشکر زبان شهد سرود افشانی دماغ عوفانه اذاقه بخش چاشنی

قند الحان اولمغله موجود اولان اساتیذ علم موسیقیدن اخذ معلومات

ایله حائز قصب السبق کمالات اولوب • بیک یوز یکرمی بدی سنه سنده

بیرونه اخراج • وقدر کفایه وظائف ایله سزاوار عواطف فیلندی •

فی الجمله صدای حلاوت پیرای لطافت ناسی سیر اهنک • ولهجه بلند

وزیبای شوخ وشنک اولوب • مشام اتقانه ایثار نکهت مشک

سرود وانف عوفانه غبار طرب شعار اسرار ادوار صعود ایدوب

شعر صبیات • ومشعر جبالان سترده هوسار دباغت ومشقه گدورت
گشته غربت جلاوده حالت طرب غایت اولمغین موجود اولان اساتید
علم سرودن اخذ وتعلم مواظبت ایدوب • تحصیل عوفان وتکمیل
فن الحان ایتمکله • بوسعت نشین زاویه استادیت اولمشدر •
گرچه صدای حلاوت نما پیدا سی فی اهنگ وطرز قرار • وآواز برده
نا سازی جلود سامعه بادی افشعرار ایدی • لکن رتبه استادیتن
وکمال فضل ودقت تقریر • واخلاق عهده براعت تحریر وگخالیش پذیر
حوصله تعبیر دگلدر • اکثر آثار لطافت شعاری طرب بخش حضور
شوکتمدار جناب حضرت شهریار اولمغین • بالدفعات مظهر عطایای
بسیار اولمشدر • بوندن ماعدا ناظم شعر رقیق • ونامی خط تعلیق
ایدی • مقام حسینی ده اصول ضرب فتحده
تمنا مز نوش میده دساغر دقا شدر • نتیجه ارزو بربی بدل البرده قالمشدر
مربعی ومقام نوا ده اصول اوفره
خم اولماز دگه تیر اندازلیک متحاشدن • اول ابرو لرکه رستم داغ تخته در گمان ایدن
مربعی انار نزاکتدار اندن اولوب • بونلردن غیری مربعات وشرقی
ونقش دلفریب عدد بهزاره قریب اولوب • کافه فن پروران جمیع
انار طرب نشانه برموجب قواعد علم الحان بنان پسندی زبور دیبان
استحسان ایلمشلردر • مزبورک بای تاسر وجودی موی الود وحالی
بری معدود اولمغین • ملقب بافه لقب پوست اولمشیدی • بیک
یوز بر تاریخی حدود نده پنجه هنر براجل جلد برحیات موجلین صدچاک
ایتمکله ناری نشین بستر خانه زیر خاک اولمشدر • تاریخ وفاتی بوستی
چاک ابلدی شیر اجل • مصراعیدر
مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • ورزمان شهرتی

عصر اندوه گسی سلطان محمد خاندر • حب شاه علم اوواریجا یکبر لوح
فواد معارف شعاری اولوب نفس واده افاده اولان مشایخ علم
سرودن استفاده • وتحصیل وتکمیل ایله درجه کمال پایه اولمشدر
اواز پیچ سازی رعنا وخوب • ولهجه رقیق المهجه سی مرغوب ومحبوب
ایدی مقام عجمده اصول تقیلده
داغلر نوتو بوجسم زاری سیر ایدک • دشت مخنده اجلش لاله زاری سیر ایدک
مربعی ومقام صباده اصول سی عبده
دمبدم دیده لرم اشک فراوان بوریدی • برایکی مردمی عرق ایلدی عمان بوریدی
مربعی حبیب سازطبع نادره شعاری اولان اثار ندن اولوب •
شایان بسند ارباب فن طرب بیوندا ون قدر اثر لطافت کستری وادی
واردر

حافظ قال

اسمی مولد وموطنی قضا اسکدار ده قطب دائره وجود حضرت
عزیز محمود افندی حضرتلریک استانه علیه لری • واندده ذاکر باشی اولوب
وقت شهرقی دور انبساط طهر سلطان ابراهیم خاندر • صحیفه درون
طلم علم سرود رزاندده • وامواج لجه جهد بن هوای تسوید وتعلیمی
چون لون کردون کبود ایدوب • ریاضت فن ریاضیات رنگ
روین زرد فام ایتمکله • ماصدق لو نهانستر الناظرین اولوب •
قدما اساتیذ علم الحاندن اولوجهله تکمیل معلومات قلمغین داخل
حلقه استادیت اولمشدر • صوت ولولسازی ممتاز ولهجه بلندی
پاکیزه ورقت اندازاولوب وادای موسقیده فرید • وتدقیق تناسب
نغمده اکثر اساتیذدن علی مزید ایدی • مقام حسینی ده اصول
اوسطده

شرح ایلگه درد وغم عشقکی هر بار • ای شوخ جفاکار •

نشر نخم از بار معلومات طرب شعار اتمکله • باغبان کاردان علم
الحان اولمشدر • صدای بلبلک اداسی خانه دلجه بلند و زیباسی نازکانه
اولوب علم و غلده یکانه ایدی • مقام غوالده اصول مخمسه
ای کوکل غیرکا یه میل ایلیه جانمان براولو • بر بلبلک عشقی درونکده بیر جانان براولور
مربعی رسیده روضهٔ طبعی اولان سبزه انار پاکیزه دن بر نبذه اولوب
بوندن ماعدا شایسته نهاده کی دستار سخنسنان بر مقدار کلدسته
اثر شادی وری دخی وارد رکه • نکهت آلود استماع اولان فن پرور
مقتضای قواعد علم الحان اوزره افرین کویان اولمشدر

جوهر اغا — شیخ الاسلام یحیی افندی مرحومک عبید
مملوکی • وخادم معارف سلوکی اولوب کمال شهرتی عهد عواطف
نشان سلطان محمد خاندر • اول زمان طرب رسانده موجود کوهر
شناسان قواعد فن الحان اولان استادان زمانه بیاندن نغم
علم نغم اتمکین • کنجینه درون معارف مشحون مشغوف بولوقیت
سرود ایله زبور آلود ایدوب • عوض واری اداوار منتخب جوهر اوزره
اولمغین • جهز استاد بیده قائم اولمشدر • حسن صوت بلبلی مانندی
بر زبان ایدی که • در نزاکت اثر نغمات سمط سپهر اواز شخصه اندازندن
لمعه نمای صدور اولدقجه • کلوی شاید نشاطی تحلی باب قلماندانجوی
ذوق و وجد بزم انبساطی سیر بزلولوی شوق ایدوب • ناری کزین
اکدار اولان طبع سودا شعاری شعله شجر اغاز سی جای کوهر
بنای شادی یه نشین • ورود زلماس کون فرح نمونه فرین ایدرکی
مقام نکریزده اصول مخمسه

کوکلم هوس زلف سیهکاره دوشدم • مرغ دلی صحن چمنزاره دوشدم
مربعی و مقام نواده اصول ثقیله

رنکک برلاله تر در نه لاله لاله حمرا • خطک بر تازه عنبر در نه عنبر عنبر سارا
مربعی خزینه ترتیب طبعی اولان جواهر انار ندندر کی جلا کوهر فروسان علم
الحان استادینه بذل نقد سخندان ایلمشلر • بوندن ماعدا اون بش
قدر کلوی شاید پسنده بادی زیب و زیور مروارید انار شادی کسترن
دخی وارد ر

چارمضب مصطفی اغا

مولد و موطنی دار السلطنه السنیه قسطنطنیه المحمیه • وکمال اشتهاری اشبو
زمان معدلت نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب • اندرون
همایونده خانه خاصه ده سرموزمان اولوب • بیک بوز بکرمی التی نار مخمسه
برزعامت عنایتیله بیرونه اخراج • وسر بختی زیور تاج ابتهاج قلمشدر
اسائیدعصر ندن ارزوی تعلم علم اوزره ایدوب شب تا سحر بیدار • وسر
سعی پرور اقتدارین زیب اور بالین بسیار ایدوب • تحصیل معلومات
وتکمیل فن نغم غایات اتمکله فراش استاد بنده در خواب • وواقعه
جنی اسرار اهلیته کامل ورقایق یاب اولمشدر • اواز طرب اندازی
پاکیزه وخوب • ولهجه شوق سازی بلند و مرغوب اولوب • وادی نرکی
اوزره سازنده لکی دخی وارایدی مقام بیاتیده اصول سماعیده
بزدن ای باد صبا ویر خبر از زاده لره • مثلا اولدی کوکل بوندوغ زاده لره
مربعی جلا انار ندندر • بوندن ماعدا خوش آینده و طرب افزا بر مقدار
اثر لطافت مساسی دخی وارد رکه • بر موجب قواعد فن پسندیده ذوق اهل حقایق
افکندر

حافظ پوست

اسمی محمد مولد و موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه المحمیه اولوب • کمال
اشتهاری دور شادی طور سلطان محمد خان علیه الرحمة والغفران •
هنوز جلد مجوف روی موی تبره دن ساده • بلکه جبر ناری و در بدن
ارزانده ایکن • دماغ خواهشی ریشدار افکار هوادار اولان جلود

[11a]

[10b]

الحانک مرغوبی واواز چنجره کبر محمتاری سبنه سماعک داغ طرب
اندازی اولوب • وادی خوانسنده کبده مسلم عالم • وعلم وعلمده استاد
دقایق شیم ایدی • مقام حسینی ده اصول زنجیرده

بولکش ایکره کر برغنچه نهان اچیلور • هزار پرده دن اغازه فغان اچیلور

مربعی • ومقام نوادده اصول ضرب فتحده

سنی تبریده بندن اول اعیار انفاق اوزره • نه باکم وار خلوص البته غالبدر نفاق اوزره

مربعی • رنه جویده کار سبزه زار طبعی اولان انار چار پای مربعا تسند ندر
بونلردن ماعدا ایکیوزدن متجاوز مصنع مربع وشرقسی دخی اولوب
کافه انار بن اسانیدفن شمول تلقی بالقبول ایلمشدر • مزبورلرک
بیک یوزیکرمی التی نارنجی حد وزنده • وست قصاب اجل تیز کار
کلوی توسن حیات بوسه کاه سکین انتحار ایتمکدر • واصل بسمل کاه
دار القرار اولدی • تاریخ وفاتی چرا کاه یقاده اولنسون جانک توسن زاده
مصراعیدر

سبیحی زاده امیر چلبی

اسمی محمد مولد وموطنی جوار قسطنطنیه ده طوپخانه • ووقت شهرتی اشبو
دور سعادت طور حضرت سلطان احمد خاندر • رشته سعی واهتمامه
نظم حساب قواعد دوار طرب عایات ایدوب سلک دهان بیانه
درر کشان علم الحان اولان استادان پروه اندن تحصیل وتعلم
ایتمکله بسیجه بدست معلومات • وداخل حلقه اسانیدفن نغمات
اولمشدر • آوازی رقیق وتیز • ولهجه پسندی نزاکت امیز اولوب
محفل استادیه تشنین • ومزایای موسیقی یه واصلیندن اولمغین
قواعدفن الحان • مانند قلائد در ومرجان یکان یکان اویخته جامع
عرفان درون نظم مالانی ایدی • مقام کوردیده اصول محمده

قدک کوروب آدم بنجه دامانکه دوشمز • ای سرو سهی سایه صفت یانکه دوشمز

[9b]

مربعی ومقام حسینی ده اصول قبلده

کلستان فلکه بلبلاری اتش نوا رجب • انچون کلاری پژمرده تاب جفا رجب

مربعی انتظام یافته سلک طبعی اولان مروارید انار شوق شعار ندن
اولوب بونلردن ماعدا اللی قدر مقبول فحول فن سرود انر لطافت نمودی
دخی جسته سبحه وار کشیده وشمار قلمشدر

حرف الجیم

چوالدزاده

اسمی اسمعیل مولد وموطنی بلده زیار
بکر ووقت اشتهاری عهد شوق دثار سلطان محمد خاندر • حیاط حدث
مناط جد احتیاطدن ودست اقتدار طرب اختلاط ایدوب •
موجود اولان استادان قبادوزیده کان اندام شاهد الحاندن اخذ
وتعلم • وتکمیل ضبط قواعد فن ترنم ایتمکین • دوزیده کار کار موسیقی
بود ونار • واول جاده دار شوق شعاری زبور دوش اشتهار قلمغین
قرائن واستاد بنده وسط الحال اولان رجال فن اشتغال بلده سی
ایار منسا وبه الاقدام ومنقار به الافهام اولمش ایدی • مقام کوردیده
اصول جغلده

قصدک اکرچه جان ودلم بریسی ندر • ایکیسیده فدا بونکه بریسی ندر

مربعی چوالدزاده نار ندن اولوب • بونلردن ماعدا بر مقدار دخی بر مرجب
قاعده فن ارشادی فکلی دخی وار دریوکسن قبای شوقه پارچه جید

چمن زاده محمد چلبی

استماعی ایار رفو کار اولانلردن منقولدر
مولد وموطنی دیار بکر در ودم اشتهاری زمان انبساط رسان سلطان
محمد خان اولوب • اول دیار اعیانک ندیم مکرمیدر • حدیقه انیقه
سعی واهتمامن اسماء اب دولاب چاه جدوا ذغان ایلدار واکنان
اولمغین • نمایافته سبزوان کمالات • وباغه ساحه طبعی چمنزار فن
اوداد ارشادی غایات ایدوب • اسانیدمعارف انکیز عصر ندن تعلم

[10a]

مشهور عاشق و زار • مقام چهشتا بوزده اصول نیم دوزده
نه اجلدی قضای کلشنی بکل بر هنرلره • زمعالندی مراد اوزره یوی سرو سمنلره
مربعی • و مقام شهناز ده اصول اوفرده
ایدم حسنک برآیندهٔ ندر زلف سیاه کری • ایدی بوروسدر بوندهٔ اولو طغرای شاه کری
مربعی زاده طبع نکته دانی اولوب یونلردن غیری مربعات و نقش
و شرقی مربعه تلمیذه رائی • و جمیع انواری فن موسیقی نک پسندیدهٔ حذاقی
اولمغین • استاد زمانی میان فن پرورانده کمال قبول ایله تلقی قلنمشدر

پارسا افندی اسمی محمد • مولد و موطنی بلدهٔ گالیپولیدر
زمرهٔ موالی کرامدن اولوب • وقت شهرتی عهد سعادتمدی رسان سلطان
محمد خاندر • مذکور طرب پیوندین پرورش جدا بد • و بالهنک وسیع
جهد بیان سعی بیحده شدا بدوب • خانقاه موسیقی پناهده منتهای
معارف شو اخذه چلکشی اخذ و تعلیم ایله گذارش ایدیجی معلومات
ایتمکین • استاد راسخ اولمشدر • حسن آوازی میانه و لهجهٔ ممتازی
بی بهانه • و علوم سائره و اسرار نادره ده دخی یگانهٔ اولوب • فاضل
بی مثال • و شاعر پاکیزه مقال ایدی • مقام نوادهٔ اصول دور رواندهٔ
دکلدر گل رخنده خال فلفل • ازلدن قالدی اندهٔ چشم بلبل •
مربعی جلا • مصنفاتندن اولوب • بونلردن ماعدا قواعد فن اورزه
احصا اولنه جق اون قدر اثار طرب شعاری دخی وار در

پارسا زاده افندی سابق الذکر پارسا افندینک بکل نجیبی
زمرهٔ موالی کرامدن اولوب • اسمی عبد الباقی و موطنی دار السلطنة
العلیه و عصری اشبور زمان معدلت نشان حضرت سلطان احمد خاندر
والد ماجدلرندن و سائر اساتیذ عقابق انگیزدن تکمیل و تحصیل
فن ایتمکله زاویه نشین علم سرود • و استاد دقایق نمود اولمشدر

حسن صدا ایله معروف و انواع معارف ایله مألوف اولوب • الولد
سر ابیه دائر ایله اشکار • و اسرار مکتومه دار اخفای معلومیت فن
ادوار لریله وجه وجیه مجرا علی • گرامدن اولدقلریدر • مقام
عوضبار ده اصول خفیفده

از بیان سایه مان بر طاق گردون زد سنه • لاجرم چرخ اعلی بر فرش از زمرد گوزه ست
نقشی زاده طبع طرب سنجی اولوب بر موجب قواعد الحان بر مقدار اثر
لطافت عیاناری دخی وار در

پیری چلبی اسمی مولد و موطنی جوار دار الخلافه ده طوبخانه • و عصری دور
شادی و رسلطان محمد خاندر • و قت جوانیدن قدم نهاده مرتبهٔ
کهولت اولنجه تکسب فن الحانده خواجه گان طرب بیاندن تعلم و اخذ ایله
وادی موسیقیدک استاد دقایق کبری • و طریق علم علمک پیری اولمشدر
آواز حلاوت اندازی ممتاز • و لهجهٔ بلند و خوبی طرب ساز ابدی
مقام نوادهٔ اصول پرفشانده

نه دل خستهٔ مجروح مرهم پیوندور • نه غم و غصه لرک دفعه همدم پیوندور
مربعی جلا • اثر پر تاثیر ندن اولوب • بوندن ماعدا بر مقدار مقبول
اهل ادوار اثار شادی دناری دخی وار در

توسون زاده اسمی عبد الصمد • مولد و موطنی
دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه • و نهایت عصری اشبور زمان عدالت
نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب • موزنان شهریار جهاندار
شهرت حسن تبریزی زیب گوش کاوزمین • و رسیده سمع نور چرخ
بریں اولوب • و هنگامیان گشتگاه علم سرود دخی تعلم بذر گرنی نغم
طرب نمود ایتمکله • رسیده کار و زروع معلومات گشتا • و دقایق فنی
گما هو اللایق دانا و اولمشدر • فی الحقیقه لهجهٔ بلند و خوبی شیوه خوانان

ایبار رقیبه سراوار وشایان مراحم بسیار فلمشدر • گرچه صدای غرب
الاداسی مثال چنگ بر زنگ اوتاری اهنگ وبی پرده قرار ایدی •
لکن رتبه استاد بنده چون دود غبر وعود اوج اعلایه معهود • ومثال
بوی گل برطراوت دماغ عالمی لبریز نکهت اتمشدی • ثمره عطر معارف
طبعی اولان مربعات ونقش وکار عدد اهزاردن بسیار • وفن مرقومی
بر موجب قواعد دوار • کما ینبغی علمی معلوم صغار وکبار • اولدیغندن
ماعدا نظم شعر ومعما وخوب ورغ خط تعلیق دخی تحریر واملا ایدردی
مقام حسینیده اصول ضرب فتحه

سرشک چشم خونبیم اول اقت موج دریادر • کهرکم قطره اشکده یک اوزنج بحر پیمادر

مربعی • ومقام مخمسده اصول فتحه ده

الهزار دل الیرفنه مناسب • کل بلبله بلبل کل خنده مناسب

مربعی جلا مصنفات مصنفاتندر که کافه فن پروران برموجب
قواعد علم الحان استادینی وجوهله استحسان اتمشلردر • مزبورک
یوز یکرمی دورت تاریخی حدوده نقش جهانسوز اجل عنبر جیبان
مجر عالمده سوخته وسوزان • وکلاب عنبرین نثار چهره مرگ بی امان
اتمکله جویان نکهت بابی گلستان جهان اولمشدر • تاریخ وفاتی

بابانوایی

اسمی مولدی بلده حلب الشهبا موطنی دارالخلافه العلیه قسطنطنیه
المحمیه • وزمان اشتهاری اوائل دور حشمت طور سلطان محمد خاندر •
تحصیل علم مزبوره سعی بسیار ندن کوبازاده نادر فن ادوار اولوب
ازاله ابکار نغم هزار اتمکله والد اطفال اثاره • ونوبالغان علم الحانه
پدر بزرگوار ودقایق شعار اولدیغندن • فی الحقیقه تعلیمکار فن مزبوره
تعیین قلنمغله • وزمره اساتیذ حقایق انگیزه بابای نکته داں اولمغله استادینی

ابن حاجی لسان ترکیه ترجمه ونظم ایدوب • رکاب آصفیون شوکتمقرونه
رفع ایلدکده مکرکدن کندو به قدر کفایه وظیفه عنایت واحسان قلنمشدر
شیخ مزبور اوائل حالنده جهت علم سروده دخی صرف نقود سعی واقدام
ایدوب • موجود اولان اساتیذ موعظه کویان فن الحاندن تعلم علم
ترانه بیان • وضبط قواعد نغم نشان اتمکله کرسی نشین استادیت
وشیخ تکیه اهلیت اولمشدر • اواز پاکیزه سی حزین ولهجه دلنشینده سی
فصاحت ابین اولوب • فن مرقومک علمی وعملین عارف ودانا ایدی
مقام نوروزنجده اصول دور رواندہ

دل ناس الفت عاشق فلکده کا مجو اولماز • درون ساده لوح دلده نقش ارزو اولماز

مربعی • ومقام سکاهده اصول چنبره ده

مست اولور برکز کورن یوسف جانانی • شاه خوبانسین خدا احفظ السلطانی

مربعی جلا انارشادی مدارندن اولوب • بونلردن ماعدا بکرمی مقدار
مربع وشرقی والهیسی دخی وارکه هریری موافق قواعد اداره مشحون
عزه، علم نغم شعار اولدیغندن غیری لطیف وطرب طنبوری ونیزن
اولوب • شعر وانشاده دخی ماهر ایدی

حرف الباء

بحوری زاده • اسمی مصطفی ومخلصی عطری مولد وموطنی دارالخلافه
العلیه قسطنطنیه المحمیه • بیلاق نام محلدر • مجر درون معارف نمودی دود
افروز غبر سرود • ونفحه نغم مشکین دمی عطر سای دماغ فن معهود اولوب
نکهت عبیر انباری بو بیده کار شام دنیا • ورایحه عود کهالی تبخیر افکن
بزمکاه ورا اولمغین • زمان شادی رسان حضرت سلطان محمد خاندہ
علم اداره کمال استادیت ایله اشتهار • وتصنیف نقش وکار ده
اساتیذ عجم وارد قایق شعار اولدیغندن • حضور همایون شوکتمقرونه
کرانمایه فضل هنر ایدوب پسندیده شهریار اولمغین • اسیر جهان کشته

مربعی گرده تربیت طبع معارف پرورده سی اولوب او قدر مقبول
اساتیذ فن اثر لطافت افکنی وفی وارد

احمد جلبی

مخلصی وردی او مولد و موطنی بلده آماسیه وقت شهرقی زمان سعادت
نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب دل دیار زرکرانی صنعتنک
گنجه کسیدر سیمگ از زرین طبعی محک رزده نعلم فن مزبور وگلچه
سیمین خیالی پونه نهاده سعی موفور ایدوب لکن شتاب غنا وت
فرصتدن زگاشوی لوح اوراقی املغین مصقلا جلای نعلم بروجه تام
زنگ زدای بال فتور انجامی اولمامغله گدغنا وجدلا یحصی ایله موجود
اولان حقایق شناسان علم اگاهدن انچق تکمین عمل فن مرقومی زیب
بنان اذعان قیلوب کارخانه زیب غنا اولمشدر دیو بعض نقادان
منقولدر اون قدر مشکوش انار طرب شعاری اوبخته کوش استماع
اولمشدر که از حیز مقام عشیر انده اصول زنجیرده

الوب پنه النیه جام زرنگاری گل صفا ایله کچر رموسم بهاری بنی گل
مربعی ومقام بابا طاهر ده اصول چنبرده

نسیم بولهوس کیسوی جانانه دلی پیچان اولیچون چکر برکون ندامت آه وافغانه دلی پیچان
مربعی گرده طبع استماد کاری اولدیغندن ماعدا لذیذ وطرب افکن خوده کبیر

اسمعیل آغا

کهان زن ایدی

مولدی دار النصره الیمنه شهرادرنه فرزنده خاص کوی فریه سی اولوب
کهال اشتهاری اشبو دورنشاط طراز شهریار جهان حضرت سلطان احمد خان
عالمشاندر هنوز ماهتاب ذات معارف مآبی مستفیض تاب مهر شباب
ایکن دور مرحوم سلطان مصطفی خانده نفس حلاوت رسته بنا زمره
نبردازان خاصه یه چراغ بعده اندرون همایونده خانه گیلار ده اوخال ایله
مرهای صدای لذت پیمای شهد شیرین آسا شکر افزا املغین خانه خاصه

تخلص واندهه حضرت تاذینه ماذون اولمشدر فن موسیقی یی موجود
اولان اساتیذ دقایق انگیزدن اخذ ایله عارج منار علم اوار اولوب
بعده عهد معدلت نشان شهنشاه فلک عنوانده برزعامت ایله غنایت
وبیرونه اخراج ایله سزاوار مرحمت قیلنوب بیک یوزاوتوز التی سنه
جامع معارف بدن نیکی فکنده اذان خوان رواح بقا اولان اجل موجل
استعجال صلای ارتحال اتمکین صفوف جماعت اخرت ایله افاضه غنایت
وسر حلقه نشین موذنان محفل حضرت اولدی فی الحقیقه حسن صدای لذت
بخشای تهییج ساز سامعین واوار نزاکت پیمای طرب انداز مستمعین
اولوب هرآغازده قواعد فنی راعی ودقایق غنی اجرایساعی اولدیغندن
غیری لذیذ ولطافت افکن کمانی ونیزن اولوب شیرین واعلی خط
تعلیق وفی کتب واملا ایدردی جلا انارندن مقام نهزامده اصول
محمده

هرکسه مهر وفا غنا وناز ایتمک ندن غیره احسان اهل دلدن احتراز ایتمک

مربعی ومقام کوردیده اصول سماعیده

بونهاب ایله رخساره جانانه بقلمز کوزلرقاشور مهر درخشانه بقلمز

مربعی زاده طبع لطافت پرورندن اولوب بونلردن ماعدا بر مقدار
انر نزاکت پروری وفی وارد

اوطه باشی زاده افندی

اسمی محمد ومخلصی رضا مولد وموطنی قرب دار السلطنه السنیه قسطنطنیه
المحمیه حضرت ابی ایوب انصاری ودرم اشتهاری زمان سعادت رسان
سلطان محمد خاندن اشبو عهد عدالت عنوان حضرت سلطان احمد خان
اولوب زمره ارباب وظایفدن املغین قدر غنا یمانده اولان محمد
پاشا جامع شریفنده واعظدر حسب الامکان علوم فضائله صاحب
عرفان اولدیغندن دور حضرت سلطان مصطفی خانده علم نحوده کافیه

مربعی انار مطابق الادوار ندان اولوب • قرفدن منجاور مربعات واوان
قدر حاوی نغمات نو مصنع واعلی هیشره وحی نغمه ریز سار طبع سرود اندازی
اولمغله بو دلبرده مسلم عرفا، قندر

اغی ابراهیم چلبی

مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه ده قوجه مصطفی پاشا وعصری عهد
سلطان محمد خاندر • گرچه سازباصره انوار اهنکی پرده وبندی اغی ایله تارکی
ونک اولمشدر • لکن دیده اذقابق ودیده فوادی چشم عاشق زار کبی بیدار
ومثال عین مهر اشعه شعار پرانوار اولوب • عصای سعی واهتمامی درراست
وسع واقتدار • ودیوار رهگذار فن اداره کف نهاده رفتار • اولارق
واصل طریقه موسیقی مدار اولمشدر • بیولدن ماعدا اسعد بده خلق فن
اوزره حق قدر لذت بخش وطرب افکن پرتیز ابدی • مقام حسینی ده
اصول زنجیر ده

ابرشدی موسم گل سیر گلستان ایدگور • گچر رقص گل عیش جاودان ایدگور

مربعی ومقام نوا ده اصول اوفرده

اوشاقلر برنده یک گلشن اغیار بیولمدر • گوگل باغ ابرمدگلشنده اغیار بیولمدر

مربعی انار طبع نکته دار اندر • ایکیوزدن منجاور مربعات وبرمقدار
نقشلری وحی وار در کر • گاه فن هروران اتفاقلریله استاد بته حکم
اولنوب • اکثر اثر شادی رسای مشهور جهاندر

ابوبکر اغا

مولدی قسطنطنیه جوارنده حضرت ابوبدر • وقتی اسنبولده تهنشاه
جهان سلطان احمد خاندر • سرهنگان معمار فکران اندرون همایون
خانه گبلار اغایا ندان اولوب • نطاق زرین طاق سعی مذاقی میان
بسته اجتهد واذعان وعرفان • وبالگاه اهتمامده چوگان کوشش بیل
ربوده کارگوی علم الحان ایتمکین سرمعارف بروری زیور یاب
جبهه استحسان اولمشدر • قندفروشان علم سرود اولان اساتید

عصر دقایق نمودن گبلار سنگر زار طبع لذتدارین مربای حلاوت
بیمای شهداوار معلومات ایله سرشار ایدوب • مبلغ مرجع اتباع
ایدر چاشنی بخش مذاق اداا ولمغین • شهد خوران استماع اولان
فن پروران استماع ایتمه حکم اتمشلردر • مقام حسینی ده اصول زنجیره
سنگلاخ خواب راحت چشم کربا نماد وشمندر • بساط ستر احت جسم سوار نماد وشمندر
مربعی ومقام اوجه اصول رمله ده

عشق غم دلربا سزاولمز • • پیران هوا عصاسز اولمز

مربعی انار ده پیام اورفن اولان چاوش دیبا پوش طبع موسیقی
خروشندن اولوب • بیولدردن ماعدا برمقدار اثر حلاوت گستری
وحی وار در

اهنی چلبی

مولد وموطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه ورمان اشتهاری
دور سلطان محمد خان اولوب • سابقا کفه والیسی احمد پاشا یه ایوان
افندیسی اولمشدر • تبته حدت پیشه اسعی واندیشه ایله دقایق اهنین
فن سرود اوزره رمان طبع نکته دانلردن نغمه جهد واذعان ایله شاره
فنان علم معهود اولوب • برموجب فن اوزره اکثر قواعدی تعلیم
وتحدید ضرب اهن سردن شدید ایکن سعی فرید ایله مظهر • والتا
ر الحدید اولمغین • کارخانه گزین استادیت اولمشدر • اوزرطرب
اندازی حسن وحلاوندده متوسط الحال • ولهجه پرایهجه سی استاد بته
دال ابدی • تاریخ وفاتی • موم ابتدی اهنی یی دست حداد اجل •
مصراعیدر • مقام حسینی ده اصول تقیلده

اشکم اوگیلور حسرتیله چشم تردمدن • هر لحظه نهان اولدی جمالک نظرمدن

مربعی • ومقام نهفته اصول رمله ده

هرگه گل حسرت اول بلبل مخصوص • گلشنده اولور نالهٔ بلبل گله مخصوص

انر لطافت کستر لری دخی وار در • لکن کبار طریقت علیه دن اولدقلرندن
بنا، نامدار یه اشتهار اتار دن نوعا شرسار اولمدیغندن •

بیور ممشار در احمد چلبی

مولد و موطنی دار الخلافة العلیه قسطنطنیه المحمیه جوار نده غلطه قصبه سی
وکمال اشتهاری دور شادی سلطان محمد خاندر • بین الناس
روضه فن موسیقیده نام نامی ایله تمایافته و فی الحقیقه طبع سرود
آلودی معده نواز نغمات • وکر فسبوی نغمه خیالی نغن زدای دماغ
الحانات اولوب • بوستان عصر نده موجود اولان استادان نامدار
کاران سبزوات الحاندن تعلم شرنخم ازبار اد وار اتیمکله استاد دخی
شعار اولمشدر • صوت حلاوت زادی مثال دار چین اعراق والداذ
افکن بال مستمعین اولوب • دقایق فنی رازانه اخفا وصد و تعلمدن
اولان قدر ناشناسانه وعده نمون ایله ایفا ایدردی نقدیره اثار کی
نغم کدایان عجم و هندی بای ایدوب اوازه استادیتی بیوسته
کوش سروش اولمش ایدی • زبور مجموعه فن پرورش اولان عدد
مربعاتی بخشدر • مقام حسینی ده اصول اوفره

بنان اولکاکل عنبر شمیم مبتلا در بند • غزالان حرم پابسته دام جفا در بند
مربعی دینه مقام مزبوره اصول مخمسه

بهار کلدی بو فصل فرح فزا دوشمز • کنار موغ ابده لم بو یله بر هوا دوشمز
مربعی جلیه اثار ندندر • جمیعا سرزده حدیقه طبعی اولان سبزوات
مربعاتی پسندیده و اکثر ابکار نغماتی ناشنیده اولمغله استادیتی مسلم
جماهیر موسیقی شعار در • تاریخ وفاتی • بوستان عدن اولیارب جانفزا
نازنک • مصراعیدر احمد اغا

مولد و موطنی دیار سلانیکدر • ودوم شهرتی زمان مکارم نشان سلطان

محمد خاندر • بدأ قالیچه سائی طرنجانه موسیقی ایدلدن فوطه بسته
میان کمال اولنجه کارخانه فن مرقومده نام و پوزنه قیق ایله • نسیج
کیجه تحقیق ایمکیچون • موجود اولان استادان فن الحاندن تکمیل
تعلم ایمکله تشنه صند لیه استادیت اولمشدر • فی الواقع وادی
موسیقیده سیف صارم طبع کمته پیراسی کشایش کار راه نام رفته •
اولوب صدای حلاوت بخشاسی سر بلند و لهجه زبنده داسی پاکیزه
ودلپسند ایدی • مقام بیاننده اصول اوفره

ای غنچه نورسیده کلشن راز • وی ماحصل باغ نیاز
مربعی و مقام نواده اصول ثقیله

دوشنبه کیولک بار صباکوی نگاره • لطف ایله ایرشدر خبرین بولدی زاره
مربعی جلیه اثار شادی شعار ندن اولوب • بونلردن ماعدا یکرمی بدیکا
قدر مصنع و علی زاده طبع بلند و والاسی وار در که باسرهم مستحسن
استادیتی طرب افکندر احمد اغا المهتر

مولدی دار النصر و المیمنه شهرارنه • ووقت شهرتی دور شادی رسان
حضرت سلطان محمد خاندر • ولوله نقاره استادیتی طنین انداز
طبول افلاک • وصدای سورنای معرفتی لبریز ساز ملک املاک
اولوب • صیت نغمه نوازی الحان حلاوت رسان عالمدن متغیر اکمن
کوش سامع • وفن مرقوم ک علمی و علمین جامع و ملمعین • نغمه نوازان
معلوماتی زبور کوش زمزمه فن شناسان • وضرب کوس طرب مانوس
استادیتی عالمیده دساز عاله جهاندر • مقام عشاقده اصول ضرب مخمسه
قرار زاده دن اول برکس سنانه برز • فی تابه ایکیسه کوزی مائل اولور فاره برز
مربعی و مقام صباده اصول اوره کبیر

دره وکلوعاشقه همت اولورسه یاران • بردکل بوزیکه اولورسه غم هجران

وافر انبش کن • ابد سلطانی • در نایاب افسر سلطنت • بگنج گوهر
مغفر صولت • خلیفه روی زمین • ظل ظلیل رب معین نظم
خسرو دادگر معدلت ارای جهان • سرور رحم سپه دولت وصولت عنوان
پادشاه عطوفت پرور عدل آیین • داور مرحمت ارا دپناه شاهان
شیر غیرای هیبت مه اوج دولت • مهر گردون عدالت سته صاحب عرفان
در یکتای گرانمایه بحر رافت • کوه هر زیب ورزانج عطا و احسان
سایه معدلتی عالمه چتر راحت • ساحه مکرمتی بوسه گر عالمیان
الاوهو السلطان ابن السلطان السلطان الغازی احمد خان ابن السلطان
محمد خان خلد الله ملکه وابده وایده وشیده ما تعاقب العصران وتکرر
الجدیدان حضرتلرینک زمان دولت ابد پیوندلرینه منتهی اولنجه فن مرقومک
علی وجه الیقین اجرایه قادر اسانیدک برنهج معروف تهیی شهریاب اولدقلری
نسب والقاب واسمالرین مذکر ومعلن • واطوار وآثارلرین مخبر
ومبین کفتار اشتهاری وشهرین کارلرینه تحریر وتفصیله شروع • واول
صحایف پرلطایفی سده سدره اساس • وعتبه کردون مساس
مسقط رؤس مکارم مهبط انوار مراحم خدیو کرم معتاد • آصف
همم نژاد • خادم دین ودولت • هادم بنیان شرک وفترت • خواستکار
آسایش بنی آدم • مرهم دار وهمن نمایش عالم • صاحب دولت العلیه
راتب مراتب الجلیه • مهر سلطنتا الاعظم • الوزیر الاکرم المفخم نظم
بارک الله زهی داور رافت بخش • لوحش الله خداوند سعادت پیرا
جذا الصف جم رتبه مکارم پرور • جذا المهر منیر افق عز و علا
معدلت کار کرم دار مراحم گستر • اسمان پایه همایه عنایت پیما
الفی به صاحب صدر الاعلی حضرت ابراهیم پاشا ایسر الله تعالی ما یرید وما
یشاء حضرتلرینک پیشگاه دولت پناهلرینه عرض واهدا اینکجون تشمیر

سمان مساعد تعبیره وشد نطاق میان تقریر ایلدوب • تحریر وتسطیره
شروع ایلدم • هو الموفق للمزید نظم
شد نکهری صریر کلک ممتاز • اوازه تعبیرم ایلر اول دماز
رامشگر اولوب بزمکه تحریره • قیل نغمه مقصودی ادایه اغاز
حرف الالف امام السلطنی ابراهیم افندی
دار النصر والیمنه شهر ادرنه مسقط راسلری اولوب فاتحه
ظهور لرندن خاتمه عمرلرینه وارنجه بالاخلاص محراب نشین فضائل
ومقتدای صفوف حفاظ شرف خصائل • جامع کلمات شتا •
سر محفل کریبان معارف لایحصی اولوب • حسن صوت رفعت
بخشای نغمات هزار سورنش کاردن بلند ولذتدار اولمغین
شهریار مجد حضرت سلطان محمد خان حضرتلرینک اون سکز سنه
حضرتلرینه همت پرهمت امامتلری ایله کامیاب • وطریقه علی کرام اوزره
زیور آرای مسند روم ایلی اولمشلردر • فن موسیقینک علی وجه الکمال
فضل ومعرفتلری مسلم جمهور • وپسندیده عرفا فن مزبور اولوب
تتبع کتب فن واستماع اساتید حقایق فکن ایتمکله عارج مسلم مقامات
وزبور ور منبر علم نغمات اولدیلر • حتی جلوانار مطرب شعار لرندن
مقام حسینی ده اصول دور رواندده
بمزبور دکم پاره لری البشرا وکلمز • صبر ایلیم چاره ندر بمزانبش اولمز
مرتعی ومقام اوجده اصول خفیفده
جنت صفاسی وصلت جانان دکلمیدر • دوزخ بلاسی محنت هجران دکلمیدر
مرتعی اول ذات بهی السمانک انوار انفاسی انفسلرندن در • نکته سنجان
فن الحان قواعد علم اوزره تناسب نغمات وامتزاج شعب ونغرانی
پسندیده قبلوب استاد دیلرینه حکم ایتمشلردر • بونلردن ماعدا مرتعدار

[2b]

طنبور طبع پرجوشنده • مضراب زدن طنین رسان اولدقده • اصل
وفرع ثقیل وخفیف آلامی حاوی اولور روان ایدان انسان ایکی ضرب
الفتح ایله فاتحه شادی نشان ایله • برفشان طبع صوفیان ایدوب
فرنگیچین اگداری گرفتار بجوندک ضرب شوق شعار • وزور کبیر انضجاری
ضربین تراز ایله درچنبر فنا وبیقرار ایلدیکیندن اطبای حقانی نامده ای
روح دیوکویا اولدیلر • فی الحقیقه علم مزبور مرایای طبایع ناسده صورت
لهو ولعب ایله پذیرای وجهه نادره • لکن موصوفات علومده عاشکیری زاده
واسامی کتبده مکاتب چلپی کاشفه کار صحیفه بیان اولدیلر که • برموجب
اتفاق جاهیر علی افضائل مصیر • واضع فن موسیقی طرب تاثیر ثمامیدد
سلیمان نبی علی رسولنا وعلیه الصلوة من رب العلی بر حضرتمندن •
فیثاغورس دردونجی ایجادی بودرکه • بالنوای ایسانلمه ای خوابیده
ایکن برشخص موثر الکلم یا فیثاغورس وار ساحل بحرده فلانیده بر علم غریب
تحصیل ایدیو تنبیه نبیه ایدوب رای مرقوم ایله ساحل مزبوره رای
واطراف گماهی منظور نگاهی ایلدکده • ناخذ علم وعرفان ومبدا افضلیت شایان
نسنه یه رشته نظاره تجسسی پیچیده اولمیوب الحق برجابنده صنعت
آهنگراندن برکرده پرشکوه تیشه زن آهن • واول ضرباندن برصدای
مرتب حصول ایکن اولوب اول طنین حزین صماخ کوشی هوشنده یکین
وآوازه وجد آیینی دایره فاخره جالنده برتکین اولدقده • اول صدای
بنگ ادای طرب پیرایی ماخذ علم اتخاذ • واعانت علم حکمت ودوفرت
فکرت وفیض بی علت ایله برنهج طور برجسته ادا به آغاز وبین الاصوات
فصد مناسبانه کارساز اولوب • برآلت تصنیف وایجاد به جهد بجد
واکا ایرشیدن اونار ربط وشد ایدوب توحید خدا وترغیب بقا
وتنفیر دنیای مشتمل برشر بلیغ انشاد • وبیردی نغمات الثنا ایله اسماء

[3a]

خلایقه اهنگ ارشاد ایدوب اول صدای رقت پیما خلال سیمین
اسماکوشش خراش مستمعین اولدقده • اکثر خلق وشادان اغراض
ورضاجوی جناب فیاض اولدیلر • حکیم مزبور مدت پسیرده عارج
معارج علم بقصور ووارج مدارج فضل موفور اولوب • باصفای
جوهر ناوی ارواحه واصل اولمغین حرکات افلاکدن نغمات شهیه
والحانات بهیه مسموع اولوب اول نغم معجز دم خیال منیر وضمیر فیض
سمیر بده جایگیر اولدی دیو تحقیق وتقریر • وقواعد علم موسیقی فی وضع
وتحریر ایلدی • بعده موشکافان علم حکمت هربری محرر عالمدن اگر
اضافه ایله برفن جلیل الشان ایلدیلر • اول ذوات پربرکاتک
محصل اغراضی لهو ولعب اولمیوب بلکه ارواح نفوس ناطقه بی
عالم قدسه نانیس انگیزه • زیرا حسن تالیف نغمات وتناسب
مراتب نغمات موجب انبساط وحالات اولمغین • صاحب نفوس
عالیه مجاورت عالم علوی یی تذکر ایتمکله واصل اماکن قدسیان اولور
دیو تحریر ایتمشلر امدی بوفن حکمت انگیزه علما متقدمین مبتکر مصنفاتی
کثیره ورسائل مقالاتی وفیره • وبین الانام متداول وشهیر اولمغله
فن مرقومک علمی وعملیسی عالم وجامع اساتیذ عربک اشهر فضائل
مابی امام فارابی وشیخ محمد رازی وشیخ ابوالوفا جرجانی وسایر علمای
وقایق شناسان وحقایق سبحان • واساتیذ عجم فضیلت انجامک
اعلی واعلمی حضرت ملا جامی وخواجه عبدالقادر برجندی وخواجه عبدالعلی
وسایر فحول معارف شعولدر • بنابرین بوادانی کم بضاعه وقلیل الصناعه
وفی زمان معدلت عنوان حضرات عثمانیاندن انشعوعدالت نما وسعادت
انتماکر مستظل سایه همایون همای دولت • ومستنیر اشعه افتاب شوکت
پادشاه هفت کشور وشهنشاه عظمت گستر • زیبنش فلکن ذبهیم جانی



بسم الله الرحمن الرحیم

ای ناطقه بگشاده نوع انسان ❊ وی نغمه طراز نامه ساز اذعان ❊
شایسته اولان حمد و درود الخی ❊ ❊ وانکدر ایا جناب رب سبحان ❊
ما را مگر راست رهاوبان راه بزرگ سداد ❊ پایانهاده مقام اوج رشاد ❊
و تراز پیرای نوای امتداد اولوب ❊ شاهد کلعذار مبرقع روی دوالی
گردن عشوه گر دانیه ان بوسلک داده حیات و سنبله از بار اطواری
بسته نگار شهناز نبات اوله ❊ و کلبانگ صدای عشاق بیاتی مذاق
طبین انداز صفاهانه پست و بلند افاق اولوب ❊ حصار مستعار وجودی
درفش افرازی بقا ایله دوام بولر ❊ نغم معجز نظم حمد و ثنا اوتار رباب
ارواح شرایف شعاری مضراب قدرت نصاب ایله سرود انداز
و دمسنگان زبخیر عدمی اصول نقش وجود ایله کارساز ایدن مکور
لیل و نهار و مدبر اسمان زمین اقطار ❊ جناب حضرت رب غفار
جد بر و سزاوار ❊ و آوازه انجمن آرای صلوة و سلام کر فاطبه قطعان
عراق و عجم و دجاره اوفاق تجکاهده اهنگ عربانه همایون عاسی راحه
الارواح بنازو فاطبه انگ نهفت و انسکار طور مخالف زیرکش ❊
الامنه زمزمه اداسی چاره ساز در ❊ اول غبار عبیر اثار درگاه پرانوار

جلا داره کحل اصفهان ❊ و سنگ الماس رنگ ریگذار شرف
و ناری سنجحل صوتمو دار رحمت عالمیان اولان ❊ حبیب خدا رسول
کبریا شفیع روز جزا الغنی به حضرت محمد المصطفی صلی الله تعالی علیه وسلم
حضرتنه و اول مهر سپهر رسالتک اختران لمعان اولان ال و
اصحاب و انباعنه لایق و روادر **نظم**

ای پادشه نشین افلاک ❊ وی بادیکا ایجاد زمین افلاک ❊
دانکله اولور وجود رحمت مبثت ❊ شاهد دراکا خص و عام رسلک ❊

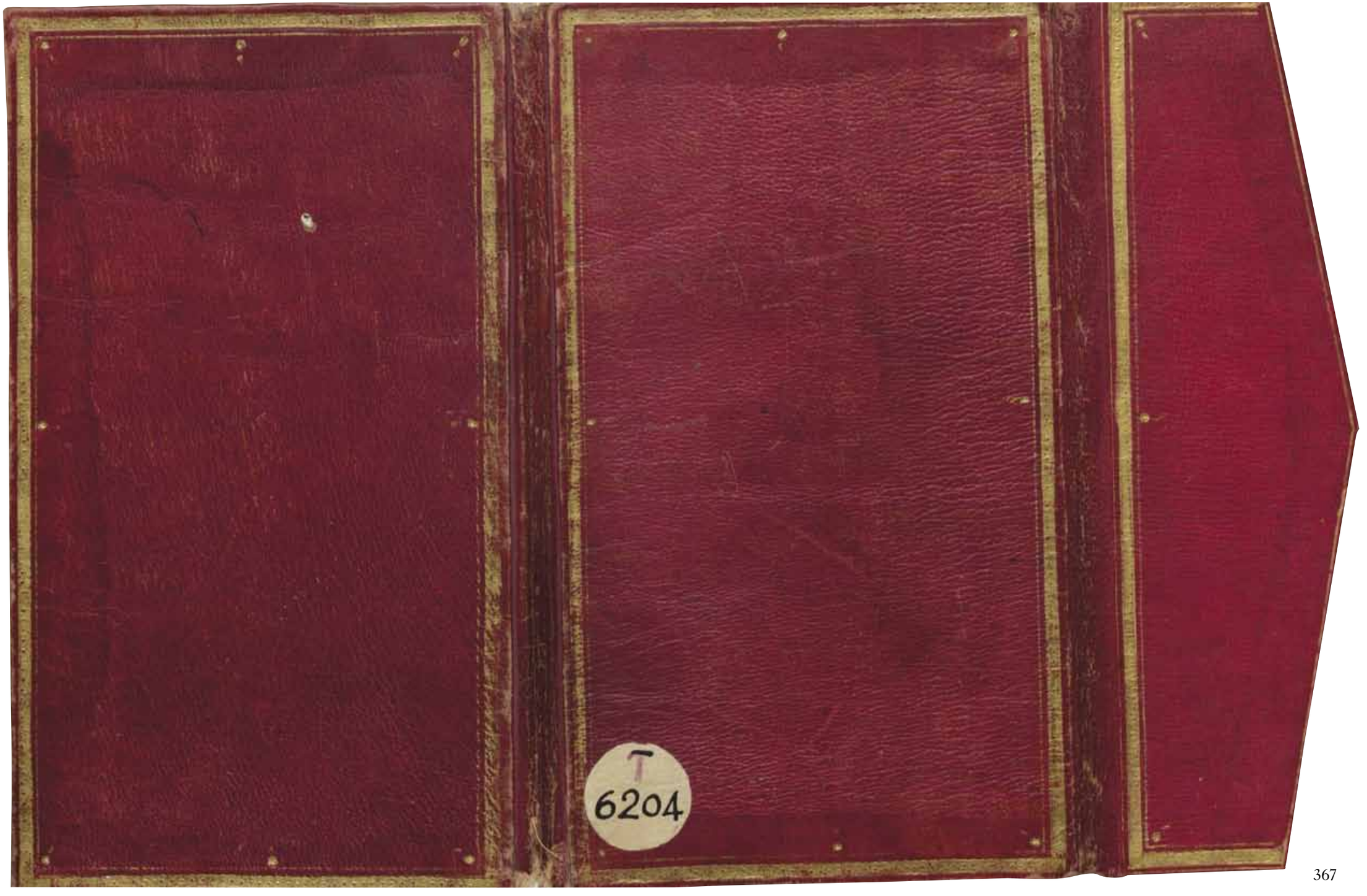
بعده ایمنور کبران خلوتکه سعی فضائل خفی دکلدرکه ❊ صفحه پرانوری
طلب و استفاده و پیش نشست خواجه افاده اولان مرد عاقل
و کامل ❊ طلب العلم فریضة علی کل مسلم و مسلمة ❊ واطلبوا العلم من
المهد الی اللحد ❊ انار شرایف شعاری منطوقنجه انغوش وسع ❊ و
طاقتن ماه منیر کجار ہاله ❊ و اول انوار سعادت مدار ایله تاریکاه
نفس کراهندن غیاهب غم جهلی ازاله ایتمکیچون اولا مصفای
علوم نافعه و جیله ایله زنگ زدای فولاد فرات فواد لیاقت
نژاد اولکه روی پرتاب علوم سائره اندیشه جلوه نما اولوب ❊
شاهد نوعروس طبعی غالیه و غازه مشاطه اجتهاد ایله پرحسن
و بها اولا زجمله شهد شیرین علوم ریاضیه ایله دیان جهد و اوغاه
اوزاوه کار جانشی حصول اولوب ❊ مرارت سم العار جهل ایله تلخ
کامیدن رهایاب اولانک فی شکر زبانی من بعده قند ریز قطر
النبات کمالات اولمق امر مقرر در ❊ خصوصا علم موسیقی که قانون
بخش شناسنده کان امر جبه البشر یا ورزه حل امور نی احزان
ایله تیر قدی کمان ❊ و مثقال ذره دائره قرین نشاط یک ان
اولمیانک مسوداج ناکوش هوشنده م زن و نغمه کمان ❊ و اونار


تذکرهٔ حاشر کان اسعد افندی
ISTANBUL ÜNİVERSİTESİ
6204
KÜTÜPHANESİ
۱۱۹۱
۱۶
۲۷۱۲
۷۵

[1a]

364

365


T
6204