

“Fem-i Muhsin” ya da Yaratıcı İcracı

Ersu Pekin¹

Öz

Müzik, yapısı gereği sözcükleri değil sesleri kullanır; bu onu, toplumlar/kültürler arasında birleştirici rol oynamak konusunda benzersiz kılar. Müziğin İstanbul’da biçimlenirken kazandığı anlamlarını İstanbullu müzisyenler, İstanbul zürefası, çok dinli ve dilli demografik yapısıyla kültürleşmenin başka yerde nadiren rastlanacak olağanüstü deneyimini yaşayan ve bununla üreten İstanbul seçkini ve halkı oluşturmuştur. Müzik çoğunlukla meclislerde var olmuştur. Başka başka kişilerden meşketmiş, başka müzik anlayışlarını temsil eden müzisyenlerin ortak bir mecliste çalıp söylemeleri, aynı zamanda birbirleriyle üslup, tavır ve ifade alışverişine de yol açmıştır. Müziğe genellikle bu anlayış egemen olmakla birlikte, farklılıklar içeren icra tarzları her dönemde olmuştur; bu farklılıklar üslupla sınırlı değildir, zaman zaman birbirinden farklı makam kavrayışlarının da belirlediğini biliyoruz. Bir mecliste müzik bağlamında iki grubun varlığını öngörebiliriz: söyleyenler (müziği icra edenler) ve dinleyenler. Söyleyenlerin, dinleyenlerin isteklerini yerine getirme, onları tatmin etme yükümlülükleri bulunur. İcracının müziğe kattıkları, dinleyicinin tepkisiyle kabul görür ya da reddedilirdi. Müzik geleneğinin oluşmasında, korunmasında ve sürdürülmesinde meclisin önemli bir işlevidir bu. Bu süreçlerin öznesi, öncelikle bir meslek adamı olarak müzisyen, musikişinas figürüdür. Birbirlerini iyi anlayan müzisyenler yeteneklerini ve becerilerini sürekli yarıştırdılar. Osmanlı müzisyeninin özelliklerinden biri de nota kullanmamış olmasıdır. Osmanlı bestecisi müziğin kendini temsil eden, ardında bir müzik olduğunu gizleyen simgeler dizgesine hiçbir zaman sahip olmadı. İcracının eline hiçbir zaman yazılı bir metin verilmedi. Osmanlı müzik kültürü, göstergenin –Pierce terminolojisiyle söyleyelim– yorumlayan bölümü için zihindeki/bellekteki seslerin yerine konulabilecek yazılı bir nesneyi öngörmemiştir. Bunun için de Osmanlı müzik kültüründe icracı bir yazıyı yorumlamak gibi bir zorunlulukla karşı karşıya değildir. Belleğindeki bir ezgiyi ifade etmek için bildiği tüm araçları kullanarak müziği bir kez daha icra eder. İcracının özgürlüğünü kısıtlayan, kaçınmayacağı iki koşul vardır: müzisyenin, güçlü bir liyakat ilkesine dayalı meşke ve hocasına sadakati ile *ehl-i meclisin* zevk ölçütlerini doğrudan yansıtan denetimi. Osmanlı müzik yapıtı hocadan öğrenilir –ağızdan, kulaktan. Öğrenmenin yolu “meşk”tir. Öğreten, kimi “değişmezler”i ve “değişkenler”i kullanarak “yeni olan”ı öğrenciye aktarır. Değişmezler makam ve usul, değişken güfte, yeni olansa ezgidir. Yeni olan (ezgi) –bu müzik yapıtının kendisidir– doğrudan belleğe yüklenecektir. İcracı, bestecinin kendisine terk ettiği yapıtı kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesiyle, deyim yerindeyse, yeniden yaratacaktır –bir başka icrasında yeniden ve yeniden... Bunu yapabilen icracıya “yaratıcı icracı” demek yerinde olacaktır sanırız.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Müzik Kültürü • Meşk • Müzik Meclisleri • Yaratıcı İcra • Musikişinas

¹ Eposta: ersupekin@ersupekin.com

Atıf: Pekin, E. (2017). “Fem-i muhsin” ya da yaratıcı icracı. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 315–342.

<http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0005>



Osmanlı kültürü içinde “klasik” müzikten söz edilebilir mi? Amacımız bu soruya yanıt aramak değil. Onun yerine müziğin uygulama alanı bulması bağlamında oluşum koşullarına, kimi parametrelere, olası kurumlara göz atmayı denemek daha nesnel sonuçlara varmamızı sağlayabilir belki. Diğer yandan, 19. yüzyılın ilk yarısından bu yana Osmanlı modernleşmesiyle yeni bir paradigmaya yönelmiş olan müzik geleneğinin oluşum sürecinde “yapıt/eser”, “besteci”, “icracı”, “dinleyici” gibi terimleri yerinden oynatıp bir kez daha gözden geçirmeyi önermek istiyoruz. Varlığını Osmanlı zihniyet dünyasına borçlu olan bir müzik kültürünü, başka anlamların gösterenleri olan modernizmin terminolojisiyle değerlendirmekten –geçici olarak– uzak duralım. Nitekim Sokrates’in, Ion’la olan diyalogunda Herakles taşı/mıknatısı metaforuyla tanımladığı şair-rapsodos-seyirci ilişkisine² –biz bunu besteci-icracı-dinleyici diye değiştirelim– modernitenin “sanatçı” kavramından daha yakındır Osmanlı zihniyeti.

Osmanlı kültürünün canlılığını koruduğu zamanlarda –ki bu süreci 1950’lere dek uzatmakta sakınca yok– bu tür terimler kullanıldığına rastlanmaz; onlar için müziğin kendinde var olması toplumda anlaşmayı sağladığı gibi onurlu, saygın, soylu, yüksek bir “sanat” tanımı için de yeterliydi. Müzik, “aziz” ve “şerif” bir sanattı. Pythagorasçı kozmik müzik kuramını benimsemiş görünen ve kendi müziklerinin köklerini metinlerarası düzlemde³ Pythagoras, Sokrates, Platon, Aristoteles, Ptolemaios, Farabi, İbn Sina, Safiyüddin, Meragi vb. bir dizi üzerinden –antik Yunan’daki gibi matematiğin dallarından biri olarak⁴– okuyan 15. yüzyıl Osmanlı kuram yazarları, kitaplarının çoğunlukla “mukaddime”lerinde, “şerif” bir sanat olduğunu belirterek tinsel özün yarattığı müziğin tanrısallığını ima etmişlerdi.⁵

2 Platon, *Ion*, 535e-536a.

3 Osmanlı müzik kuramı yazarlarının müziğin kaynakları hakkındaki görüşlerinin metinlerarası düzlemde nasıl oluştuğu konusunda bkz. Popescu-Judet (1996, s. 73-88).

4 8. yüzyılla 10. yüzyıl arasında Abbasilerin başkenti Bağdat’ta yaşanan Yunancadan Arapça ve Süryaniceye yapılan kültür yaratıcı olağanüstü “çeviri hareketi”, Arap müzik kuram yazarları üstünde Yunan düşünürlerinin etkisini kaçınılmaz kılmuştur. Bu etki yalnızca müzik üstünde görülmemiştir; tüm ortaçağ bilimlerinin Arap dünyasında biçim almasını yönlendirmiş, benimsemesini sağlamıştır. Bu konuda bkz. Gutas 2003 ve özellikle müzik konusundaki çeviriler için Farmer 1965.

5 Hızır bin Abdullah (Konya), 6a: “[II. Murad] Şöyle işaret itdi kim bu ‘ilm-i mûsikî be-gâyet lâtif ve şerîf ‘ilmdür ...’; Hızır bin Abdullah (TSMK), 102b: “İmdi bilgil kim bu ‘ilm-i edvâr ‘ilm-i şerîfdür ve gıdâ-i rûhânîdür. Zîrâ ‘âlem-i ervâhda cemî’i rûhlar dahî ‘âlem-i ecsâmâ gelmezden öndin ol harekât-ı eflâkden hâsıl olan âvâzlardan lezzet aldılar.” Hızır bin Abdullah’ın kitabı için ayrıca bkz. Özçimi (1989, s. 64, 187). Bağdat uleması, dinin haram kıldığını ileri sürerek müziği yadsıyordu. Safiyüddin Abdülmümin Urmevi’nin (ö. 1294), müziğin haram olmadığını kanıtlamak için bir devenin kırk gün susuz bırakılmasını, kırk gün sonra önüne su konulmasını, bir yanda da kendisinin müzik çalmasını, devenin seçimine göre karar verilmesini önerdi. Susuz kalan devenin müzik nağmelerini duyunca önüne konan suyu içmekten vazgeçerek yaşlı gözlerle çalınan nağmeyi dinlemesi müziğin şerif bir sanat olmasına bağlanmıştır. Kırşehirli, 3-4: “Ben dahî güyendelige bünyâd ura[r] iken eger deve suyu koyup âvâzeeye meşgûl olursa bilesiz kim bu ‘ilm şerîfdür ve bundan ziyâde yokdur. Eger âvâze dinlemeyüp suya meşgûl olursa bilesiz ki şerîf degüldür ve ziyân dahî vardır. [...] deve suyu içmekden fâriğ olup şeyhe karşı gözlerin dahî yaşlar akıtdı. Pes cümle halâyık anı görüp hâs [u] ‘âm bildiler kim bu ‘ilm şerîf ‘ilmdür, nefy eylemekden ferâgat eylediler.” Ayrıca bkz. Doğrusöz 2012, 57, 185-86. Bu deve öyküsünü ufak tefek farklarla Seydî de anlatır. Seydî, 6b-7a: “Nitekim Safiyüddin ‘Abdülmü’min zamanında ‘ulemâ-yı Bağdâd halâyıkı ta ‘lîm-i ‘ilm-i mûsikîden men’ itdiler. Bes Safiyüddin ‘Abdülmü’min’ün bu haber kulagina degdi, vardı halife huzûrunda da’vâ kıldı kim bu ‘ilm ‘ilm-i şerîfdür. [...] Bağdâd uleması] Bes bildiler kim bu ‘ilm-i mûsikî ‘ilm-i şerîfdür, terk idecek ‘ilm degüldür.” Yayını için bkz. Özergin (1964, s. 197/8), Popescu-Judet (2004, s. 26-27) ve bu konuda yapılmış bir tez için Arısoy (1988, s. 21). Ahmedoğlu Şükrullah, doğruluktan ayrılmayan müzik tinsel tözden ortaya çıktığı için ve “Fisagores”, “Eflâtûn-ı hakîm”, “Arastâtâlis” ve “Batlamyus-ı hakîm”in müziği icat etmekteki (!) niyetlerinin eğlenmek değil, ruhlarının munis olması, arınması olduğunu yazdı, *Kenzü’l-Tuhâf*’tan alarak: “Geldük imdi, mûsikî ‘ilmi bir sinâ’ atdur ki *sin’atlar ortasında bundan ‘aziz ve bundan şerif sunâ’ at yokdur.*” (Şükrullah, 8). İtalikle vurgular bana ait.

Müzik, bu diğer bilimlerden ayrılarak bağımsızlığını, anlaşılan 17. yüzyılın ortalarında İstanbul'da kazandı. İstanbul'daki müzik deneyimini İstanbullu hocalarından öğrendiğini yazan Kantemiroğlu'yla (1673-1723) çağdaşı Galata Mevlevihanesi şeyhi Nâyî Osman Dede (1652-1729) arasında, müziğin kaynağı konusunda ciddi fikir ayrılığı vardı. Tanbur çalan, tanbur çalmayı sarayda dersler veren tanburi Angeliki'den (ö. 1690) öğrenmiş olan ve kuramı anlatmak için perdeleri –o güne kadarki edvarların aksine, ud yerine– tanbur üzerinde gösteren Kantemiroğlu'na⁶ karşı referansının Abdülkadir Meragi (1360-1435) olduğunu söyleyen Nâyî Osman Dede, hâlâ ana çalgının ud olduğu konusunda ısrarlıydı.⁷ Ama Kantemiroğlu'nun ardılı derviş Kevseri Mustafa Efendi'nin (ö. 1770 dolayları) kitabı,⁸ buradan [1]223/1808-09 tarihini taşıyan anonim bir istinsah⁹ ve son olarak da ikinci kez 1280/1863-64 yılında basılan *Haşim Bey Mecmuası*'nın kuram bölümü¹⁰ Osmanlı müzik kültürünün İstanbul'da Kantemiroğlu'nun bize anlattığı müzik dünyasının yolunu izleyerek biçim aldığını gösteriyor. Müzik, yapısı gereği sözcükleri değil de sesleri kullanır; bu onu, toplumlar arasında birleştirici bir rol oynamasında benzersiz kılar. İşte müziğin İstanbul'da biçimlenirken kazandığı anlamlarının İstanbullu müzisyenlerce, İstanbul zürafasınca ve çok dinli ve çok dilli demografik yapısıyla kültürleşmenin bir başka yerde rastlanmayan olağanüstü deneyimini yaşayan ve bununla üreten Osmanlı seçkini,¹¹ İstanbul seçkini ve halkınca oluşturulduğu da anlaşılabilir. Bu oluşumun en tepesinde padişah bulunuyordu. Ortaçağ devletlerinin patrimonyal yapısının oldukça uzun süren bir örneği olan Osmanlı Devleti'nde şiiri, müziği ve diğerlerini besleyen, içeriğini belirleyen büyük patron, her zaman merkezde duran sultanı. Hanedanlar arasındaki üstünlük yarışının bilim ve sanatın hamiliğinde de kendini gösterdiğini söylüyor Halil İnalçık; "patrimonyal devlette yüksek kültür, yalnız yüksek saray kültürü olarak var olmuştur."¹² Böylece toplumun beğeni ölçütleri de padişahca belirlenmiş oluyordu; bu ona yüksek bir sanat zevkine sahip olma zorunluluğunu ve sorumluluğunu da getiriyordu.¹³

6 Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-mûsikî 'alâ Vechi'l-hurûfât* (İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Armağanı 2768), 131a.

7 Nâyî Osman Dede, 8a: "Hâce 'Abdü'l-kâdir ez-edvâr-ı hod / Çend akvâl âvered ân-râ sened" (Hoca Abdülkadir kendi edvârında ona delil olarak birkaç söz söyledi); ae, 13b: "Zânki Hâce kerd der-edvâr-ı hod / Resm-i yeksâzi ki nâmeş sâz-ı 'ud // Sâz-ı 'ud ez-dü veter icâd şod / Ba'd se evtâr sâzeş yek vücûd" (Hoca kendi edvarında adı ud olan bir sazın resmini yaptı [tarzını ortaya koydu] // Ud iki tel üzerine icad oldu, sonra [bu] saz üç telle bütünleşti). Farsça çeviri için eski edebiyat uzmanı Doç. Dr. Müjgan Çakır'a teşekkür borçluyum.

8 Kevseri, 9b. (Mikrofilimde yaprak numaraları ya yok ya da karışık. Burada verdiğim yaprak numaralarını ben koydum.)

9 Anonim, tanbur resmi için 8b.

10 Haşim Bey, 2-87, tanbur resmi için 73. *Haşim Bey Mecmuası*'nın kuram bölümünün yeni bir incelemesi ve yayını için bkz. Yalçın (2016).

11 Osmanlı'da kültürleşme sonuçları doğuracak sürgünler, devşirme sistemi, Batı karşısındaki yenilgiler, din, değerler sistemi, ulema, din dışı öğeler, bürokrasi gibi kültür yaratma potansiyeli bulunan elemanlar konusunda bkz. İnalçık (2016, s. 107-122).

12 İnalçık (2003, s 9-10) ve İnalçık (2011, s. 243). Patronajla sanat, şair ilişkisi ve sultanın sanat karşısındaki sorumluluğu ve devletin sanat politikası gibi konularla ilgili olarak bkz. Tezcan (2016). "Er cömerdin er nâkesin ozan bilir": Divan edebiyatında patrona hitap ve beklenti", 110-33; ae, "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) kasidelerinde patrona hitap ve beklenti", 135-53; ae, "Câmî-i Rûm olarak Lâmiî Çelebi: Anadolu'da Türk edebiyatının oluşumunda hamiliğin rolü", 154-79; Tezcan, İnalçık'ın çalışmaları üzerine Türkçe Osmanlı edebiyatını yeniden değerlendirmeyi, yeniden anlamlandırmayı gerekli buluyor, anlaşılan. ae, "Osmanlı-Türk edebiyatını yeniden anlamak ya da taşları yerine oturtmak: Halil İnalçık'ın *Has-bağçede 'Aş u Tarab: Nedimler, Şâirler Mutribler* kitabı üzerine", s. 320-368.

13 İnalçık (2003, s. 15); İnalçık (2011, s. 246). Nuran Tezcan, yukarıda 12 numaralı dipnotta gösterilen makalelerinde bu konu üzerinde duruyor. Özellikle bkz. "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) kasidelerinde patrona hitap ve beklenti", (s. 136).

Bu durum daha çok Osmanlı şiiri üzerine yapılan çalışmalarla ortaya çıktı, ama müziğin de bundan üstüne düşen payı almış olduğu kuşku götürmez. Müzik dil değildir. Ama kendini ifade etmek için bir dil oluşturmuştur. Bu dilin anlamsal (İng. *semantic*) düzlemi, grameri ve estetik parametreleri İstanbullu müzisyenlerce oluşturuldu. İstanbul zürafasının zevki bu oluşumda yol gösterici, denetleyici, benimseyici, reddedici işlev gördü.

Meclis

Osmanlı yüksek kültürünün ürünü olan müziğin var olma ve gelişme koşullarını sarayın belirlemiş olması, padişah patronajının yarattığı bir zorunluluktur. Şairin kendine yer edinmek, saygınlık kazanmak, caize almak için padişahı öven kasideler yazmasına koşut olarak saray çevresinin sanat konularındaki seçimleri de patronunkinden farklı olmamıştır. Saray, saraya bağlı olanlardan başlayarak basamak basamak aşağıya doğru, Osmanlı ülkesinde yaşayanlar için taklit edilecek bir örnek oluşturmuştu. Osmanlı zürafasının bir bölümü sarayın verdiği görevleri yerine getirmekle yükümlü devlet memurları, bir bölümü de medrese eğitimi almış ilmiye sınıfından kimselerdi.¹⁴ Yok değildir, ama esnaftan pek az kişinin şair ve müzisyen olduğu görülür. Birkaç şair tezkiresine göz atmak, şairlerden çoğunun müderris, kazasker, kadı, defterdar, kethüda, kâtip gibi kimseler olduğunu görmeye yeterlidir.¹⁵ Şairlerin meclislerine katılanların da durumu farklı değildir. İlk şair tezkiresi yazanlardan Âşık Çelebi'nin büyük dayısı Müeyyedzâde Abdurrahman (1456-1516) Şehzade Bayezid'in (1447-1512) içki arkadaşı (*harîf-i bâde*) ve musahibiymiş. Şair, bilgin ve hattattı. Rumeli kazaskeri oldu, sahn-ı seman müderrisliğine dek yükseldi, I. Selim zamanında (1512-20) yüksek devlet görevleri yaptı. Müeyyedzâde'nin 7.000 kitaptan oluşan bir kitaplığı varmış. Âşık Çelebi'nin zürafa meclislerine girmesine ön ayak olduğunu söylenebilir.¹⁶ Bunun gibi, Gelibolulu Mustafa 'Âlî'nin tanımıyla her biri birbirinden becerikli nice şair musahibiyle şarap meclisinde bir araya gelen II. Selim'in (1524-74) çevresindekileri tanımak da bir örnek oluşturabilir: Celâlî mahlaslı Celâl Bey (*mîr-i 'alem* ve Anadolu defterdarı oldu; kendisine Şam beylerbeyliği verilmişti¹⁷), Evliya Çelebi'nin söz ettiği *Sâznâme-i Dilnüvaznâme*'nin yazarı Nihânî mahlaslı Turak Çelebi (İran'a elçi olarak yollandı, defterdar oldu), kapıcılar kethüdalığı, beylerbeyliği yapmış olan Husrev Paşa'nın oğlu Kurd Bey (Niğde ve Safed beyi oldu), çengnevez Gülâbî Bey (kadıydı), guyendelerden Mîrek Çelebi (doktoru), müzisyenler Şâmî Şeyhzâde Muhammed Çelebi, tanburi Şeyhzâde

14 Atâ, I/240: "Çünkü bunların hânendeleri 'ilm-i mûsıkîyi üstâdlardan ve yek-digerinden meşk-hânedâ ta'allüm ü tefennün iderek mukaddemâ bunlardan ikinci ve birinci imâmete nâ'iliyyetle *tarik-i 'ilmîye dâhil olanlardan* kâdî-i 'askerlige kadar irtikâ ile kesb-i feyz iden birçok zevât daha güzêrân itmişdir." İtalikle vurgu bana ait. Saray mensuplarının görevleriyle ilgili olarak ayrıca bkz. Uzunçarşılı (1945, s. 297-39, 359-87); Uzunçarşılı (1965).

15 Sözelimi şu tezkirelerdeki şairlerin mesleklerine bakılabilir: Âşık Çelebi; Latîf; Sâlim.

16 Bu konudaki bir çalışma için bkz. Pekin (2012b, s. 506-507).

17 İsen (1994, s. 298-301).

Mustafa Çelebi, Kassabzâde Nâlî, udi Memi, tarihçi Peçuyî'ye göre "bezle-gû ve şîrîn-kârlılığıyla", şakalarıyla ölüyü bile güldüren¹⁸ nakkaş/ressam Nigârî (Haydar Reis, kaptan), şairlerden Konyalı Meşâmî Bey, 'Ulvî, Hatemî, Kâsımî, Vâiz Firâkî, Makâlî, Merdumî... 16. yüzyılın ünlü bürokratu ve bilgini Gelibolulu 'Âlî'yi de Selim'in meclislerinde görüyoruz.¹⁹

Bir başka örnek için modern tarihçilerce "Lale Devri" adıyla anılan III. Ahmed-Nevşehirli Damad İbrahim Paşa dönemine (1718-30) göz atabiliriz: Boğaziçi ve Haliç'teki yazlık saraylarda, sahilhanelerde "çırağan safaları"nın düzenlendiğini, helva sohbetlerinin yapıldığını, sultan ve çevresinin bu meclislerde bir araya geldiğini tarihçi Raşid ve onun bıraktığı yerden yazmayı sürdüren Çelebizade Asım efendilerin metinlerinden izleyebiliyoruz.²⁰ Sultan III. Ahmed (1673-1736) 1720 yılında şehzadelerinin sünnet düğünü nedeniyle, saray halkı ve zurafanın katıldığı, İstanbul halkının çadırların kenarından izlediği, gündüzleri Ok Meydanı'nda, akşamlarıysa Haliç'te Tersane Sarayı önlerinde 15 gün, 15 gece süren bir şenlik düzenledi. Fırsat el verdikçe de müzik meclisleri kuruldu, fasıllar yapıldı. Düğünün dokuzuncu günü (27 Eylül) akşamı yağmur yağdığı için Haliç'teki gösteriler iptal edilmişti, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (1660-1730) Ok Meydanı'ndaki çadırının önünde bir müzik meclisi topladı. Bu meclise Kara Mustafa Paşa'nın oğlu Ali Paşa'yla Nişancı Mustafa Paşa da katılmıştı. Tarihçi Raşid'in de bulunduğu mecliste bu düğünün kitabını²¹ yazan şair Seyyid Vehbi'yle Raşid yanyana oturmuştu. Sadrazam bu iki yazarın şarkıları ve güftelerinden yapılan bestelerin okunmasını buyurdu. Bu düğünün fasıl müziğini düzenlemek ve yönetmekle Burnaz Hasan Çelebi (Enfi Hasan Ağa, ö. 1724) görevliydi; bütün fasılları Burnaz yönetmişti. Düğünün altıncı günü (23 Eylül) yapılan fasılda Vehbi'nin bu düğün için yazdığı ve Burnaz'ın bayati makamında bestelediği *Gülelim oynayalım sûr-ı hümayundur bu nakaratlı şarkısını*, besteci, davudi sesiyle tek başına okumuştur. Bu fasıl meclisinde de saray halkı ve zurafa hazır bulunmuştu.

III. Selim (1761-1808, sal. 1789-1807) ve II. Mahmud (sal. 1808-39) dönemlerinden başka örnekler de durumun değişmediğini gösteriyor. II. Mahmud döneminde sarayda lalaların öğrencilerine öncelikle Kuran tilaveti, ilmihal, tecvid gibi dini konuları öğretmekten başka Arapça, Farsça dersleri vermek, binicilik, ok, tüfek ve silahşörlük talimleri yaptırmak, ayrıca üstatlardan *'ilm-i mûsikî* öğrenmelerini sağlamak görevleri de vardı.²² Seferli Koğuşu dolayındaki meşkhanehanede hanende ve sazende çavuş ağalar ve bunların yardımcılarında, saray dışında olup da meşkhanehanede bulunmaya izni olan Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşlılarından derviş Çalılı Mehmed Dede ve yine

18 Peçuyî, I/348.

19 Bkz. Pekin (2012a, s. 305-306), gösterilen kaynaklar; Kalpaklı (2010, s. 151).

20 Raşid, çeşitli yerlerde.

21 *Surnâme-i Vehbî*, Levnî'nin resimlediği TSMK A3593 ve İbrahim'in resimlediği A3594 nüshaları.

22 Atâ I/ 238.

buradan Derviş İsmail Dede Efendi gibilerden müzik öğreniliyordu.²³ Tayyârzâde Atâ, III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde saraydaki müzik meclisleri ile –saray dışından müzisyenler de geldiği için “küme faslı” denilen– fasıllara katılan birçok ünlü besteci, hanende ve sazendenin adını içeren birkaç liste vermiştir. Bu listeler aynı zamanda saray-sanat-bürokrasi-bilim ilişkilerinin izlenebilmesi açısından önemli görünüyor (Ek 1). Bu meclisler yalnızca müzik yapılan mekânlar ve zamanlar olmanın ötesinde, katılanların sohbetleriyle bir tür “okul” niteliği de gösteriyordu. Sözgelimi, III. Selim ve II. Mahmud’un musahibi olmuş Said Efendi o zamanların zarafasının bir araya geldiği dostluk meclislerine katılarak burada yapılan zihin açıcı tartışmalardan, sohbetlerden yararlanmış, sıradan bir neyzen ve giriftzen olmanın ilerisine geçmişti. Bu durum, bu tür meclislere katılan akıllı, zeki, yetenekli insanların tümü için geçerliydi.²⁴

Besteci ve hanende Lem’i Atlı (1869-1945), yeteneğinin Hacı Arif Bey (1831-85) tarafından onaylanmasıyla profesyonel müzik hayatının, zamanın ünlü hanende ve sazandelerinin katıldığı bir mecliste başladığını anlatır. Atlı’nın müziğe olan yeteneğinden etkilenen Hacı Arif Bey, on beş-yirmi günde bir toplanan müzik meclisine zamanından biraz önce gelip Lemi Atlı’ya ders verir, bu derste öğrettiği yapıtın uygulamasının saz eşliğinde yapılmasından sonra fasla geçilmiştir. Atlı’nın eniştesinin memurluğunda terfi etmesi nedeniyle düzenlenen büyük bir küme faslını ünlü Hacı Arif Bey’in yönetmesi başlı başına bir olaydır. Bu meclisin de müzik öğrenilen bir “okul” niteliğinde olduğu söylenebilir, Lemi Atlı’nın anlattıklarına bakarak.²⁵

23 Atâ I/ 239.

24 Atâ (s. 254-255): “Küme faslına dâhil olan zevât sırasında ismi yâd olunan musâhib Sa’îd Efendi yalnız nây-zen ve girift-zen olmayup evâsıt-ı ‘asr-ı Selîm Hânî’den berü mecâlis-i zurafâda bulunmuş ve husûsiyle kibâr-ı meşâyih u ‘ulemâdan Beşiktaş Mevlevîhânesi şeyhi el-hâc Yûsuf Dede Efendi ve Yeni Kapu şeyhi ‘Abdu’l-bâkî Dede Efendi ve Kâsım Paşa Mevlevîhânesi şeyhi Şemsüddîn Dede Efendi ve Kerestecizâde Nûrî Dede Efendi ve meşhûr Velî Efendizâde Emîn Mollâ ve Şemsüddîn Mollâ ve devlet kethudâsı İbrâhîm Neşîm Efendi ve sır kâtibi Ahmed Fâ’iz Efendi ve Halîl Paşazâde mâbeynci Ahmed Muhtâr Begefendi ve re’istü’l-etibbâ Behcet Efendi ve nakîbü’l-‘esrâf Siddîk Mollâ Efendi ve e’imme-i kirâmdan Tatar Hâfız Ahmed Kâmil Efendi ve Cennet Filizi ‘Abdu’l-kerîm Efendi ve Dürrîzâde ‘Abdullâh Mollâ Efendi ve Keçecizâde ‘İzzet Mollâ Efendi ve şehremîni Hayrullâh Efendi ve meşhûr Hâlet Efendi ve ‘urefâ-yı meşhûreden Nu’mân ‘Amuca ve Hâtîf Efendi gibi zurafânın encümen-i ülfetlerinde bulunmuş ve bu mecâlis-i üdebâda cereyân iden muzâherât-ı mutâyebât ve letâ’if-i münâzarât-ı musâhebâtadan ahz-ı hisse-i edebîyyât ile fetânet-ı fitriyye ve isti’dâd-ı hulkiyyesiyle bu muvaffakiyeti münevvir-i ‘akl u zekâ ü nühâsî hakîkaten recül-i kâmil ve insân-ı ma’âli-hasâ’il ma’nâsını şâmil olarak musâhib lafzının ma’nâ-yı hakîkîsi müfessir-i hâl ü şânı ve ma’lûmât-ı müktesebesî muvâfık-ı mertebe-i sinn ü sâli bulunmuş olduğundan ...”

25 Atlı (1947, s. 98-100): (dizgiden kaynaklandığını sandığım kimi yazım sorunlarına küçük müdahalelerim oldu) “Eniştem müsîkîye fevkalâde muhib olmakla lâakal ayda bir gece evinde, zamanın benâm üstâdlarından mürekkep bir saz, daha doğrusu küme faslı erkân-ı tecemmu’ ederdi. Huzuru mutâd olan kemanî meşhur Fenerli Mike, kanunî Solak Mihal, santurî Edhem Efendi, tanburî Garbis, giriftzen Harbiye Nezâreti’nden meşhur Rıza Bey, okuyucu Beylerbeyli Hakkı ve Domates Ahmed beylerle Fatih Rüştiye-i Askeriyesi’ndeki ezanlarımın hayranı olan, eniştemin ehîbbâsından Beylikçizâde Sadık Bey’in tavsiyesiyle bana muallim tayin edilen Vezneciler’de Zeynep Hanım konağı karşısında ufak bir dükkânda tütüncülükle iştiğâl eden o zamanın müsîkî muallimlerinden Hafız Yusuf Efendi’den ibaretti.

[...] Hafız Yusuf Efendi’den repertuarım ilerledikçe evdeki üstâdların âhengine iştirâkte bir şevk ve cesaret göstererek hey’eti cûş u hurûşa getiriyor, daha doğrusu (tahdîs-i ni’met kabilinden arz ediyorum) kıymet icraiyelerini tezyîd ve ta’zîf ediyordum. Böyle neş’e ile iştirâkimin sonunda Domates Ahmed Bey gelecek seansta Hacı Arif Bey’i dâvet ile beni dinlemelerini ve müsîkîde inkılâp yapan o büyük üstâdın rahle-i ta’lîm ve tedrîsine terkedilmekliğimi teklif etmesiyle Hacı Arif Bey’in sevdiği kemanî Kör Sebuhan ile Çil Emin’in de huzurları kararlaştırıldı. Hacı Arif Bey, çantası makamında öteye beriye götürdüğü yegâne tilmizi Adliye-i Mezahib Nezâreti’nde mümeyyiz, Gözlüklü Servet Efendi’yi istishâb etmişti.

[...] Eniştemin memuriyetinden yükselmesi veya mertebesinin terfî’i gibi bir vak’a sebeble tertip olunan büyük bir küme faslına Hacı Arif Bey riyâset ediyordu. Evimize devam eden üstâdlardan kemanî Mike, Ağa Aleksan, Çil Emin, Şeref Dürrî (keman), santurî Edhem, kanunî Şemsî, giriftzen Rıza Bey, udî Basri Bey, Hacı Kirâmi Efendi, Beylerbeyli Hakkı, Domates

20. yüzyılın hemen başındaki bir toplantının betimlenmesiyle Osmanlı zurafa meclislerinin katılımcılarını örneklendirmeyi sonlandıralım. Dönemin gazetelerinde yazdığı yazılarla tanınan Semih Mümtaz, 1906 yazında katıldığı bir meclisi, tesbihçi Gaffar Efendi’yle birlikte gittiği, II. Abdülhamid’in kızı Zekiye Sultan (1871-1950) ve kocası Nurettin Paşa’nın düzenlediği, Ortaköy’deki Çifte Saraylar’ın birinde yapılan “saz âlemi”ni anlatır. Osmanlı’nın tükenme dönemindeki bu biraraya geliş, eski meclislerin parametrelerinden içki ve müzikten başka artık geriye ne kaldıysa onlarla gerçekleştirilen son dönem müzik meclisi tipini temsil ediyor sanırım. Hem meclise katılan giderek aristokratlaşmış saraylı ve zurafa profili, hem müzisyenlerin kimlikleri, hem artık eski büyük formda yapıtların bestelenmediği bir dönemdeki müzik icrasının nasıl yürüdüğü, hem de patronajın “alaturka müzik”te de hâlâ –ne denli “alafranga”laşsa da– saray ve çevresinin elinde bulunması gibi konularda önemli bilgiler içermesi bakımından dikkat çekici bir metin (Ek 2).

1940’lı-50’li yılların müzik meclisleri eski müzik kültürünün yitirilmesinden doğan öfkenin, kaygının yol açtığı tepkilerle biçimlenmiştir. Bu kaygıyı taşıyanlardan biri olan yazar, çevirmen, edebiyat öğretmeni, neyzen Hakkı Süha Gezgin’in (1895-1963) evindeki müzik meclisleri bu dönemin en gözde olanlarındandı. Bu meclislere sürekli katılan Alaeddin Yavaşca (1926) icra ettikleri fasılların eskilerine de, yenilerine de benzemediğini söylüyor:

Yaklaşık iki, iki buçuk saat süren; peşreviyle, iki bestesiyle, ağır semâisiyle, ağır aksak semâi, aksak semâi, ağır aksak, ağır düyek ve çeşitli usuldeki şarkılar ve yürük semâi ile saz semâisinin yer aldığı fasıllardır bunlar. Yani; ne bugünkü fasıllar ne de klâsik anlamdaki fasıllar gibiydi. Çünkü klâsik anlamdaki fasıllarda sadece büyük formdaki eserler yer almaktadır (Şen, 1998, s. 39).²⁶

Anlaşılan yeni faslın içeriği düzenleyenlere ve katılanlara doyurucu gelmiyordu ki eski fasılla yeni faslı bir araya getirmişler, Hakkı Süha Gezgin fasıllarına daha saygın ve soylu bir içerik yüklediklerini düşünmüşlerdi. Yavaşca’nın bu konudaki anıları önemlidir. Henüz tıp fakültesine girmeden, daha lise öğrencisiyken, müzikle ilgisi nedeniyle edebiyat öğretmeni Gezgin’in dikkatini çekmiş, Gezgin, Yavaşca’yı evindeki müzik meclislerine katılmaya çağırmıştı. Yavaşca bunun kendisi için bir nimet olduğunu düşünmüştü. Meclislere İstanbul’un “kalburüstü kişileri” katılıyordu –yeni zurafa diyebiliriz. Böyle bir meclise girmek o kadar da kolay değildi; diyor ki Yavaşca: “Zira, o devirde musikî câmiasına ve İstanbul’daki kalbur üstü zevâtın bulunduğu meclislere ancak böyle bir yoldan girilebilirdi.

Ahmed beylerle hocam Hafız Yusuf Efendi’den murekkep hakiki küme faslını ancak Selim-i Sâlis dinleyebilirdi. Hacı Arif Bey’le Kirâmi Efendi’nin seslerindeki ton müşâbeheti ve her ikisinin üstâdâne okuyuşlarıyla diğerlerinden ne kadar olsa müfârikatı samîne için için neş’eler saçıyor. Hey’et-i müsikiye o gece bir sürprizle karşılaştı. Kemanî Memduh, fevkalâde lâvta üstâdi olmakla köşe-i nisyânda kalmış olan eniştesini –ki Columbia şirketinin elemanlarından udî Hasan’ın babasıdır ve ismi mechûlüm olmuştur– müsikî âlemine tanıttırmak üzere bir istirhâmname ile enişteme göndermiş. O da o geceye tesâdüf etti. Dinlendi ve umûmen hayretler uyandırdı. Bana öyle geliyor ki o gecedен sonra bu biçâre şâribü’l-leyl ve nehâr öteye, beriye meselâ alekser nafia muhasebecisi Sadi Bey’in Bostancı’daki köşkünde yapılan saz âlemlerine sevk olunmağa başlandı. İstanbul’da öyle husûsî yapılan saz ve söz içtimâgâhının en mümtâz yeri orası sayılırdı.”

26 Yavaşca’nın “bugünkü fasıllar” dediklerindeyse icraya peşrevle başlanır, ağır semai, şarkılar, yürük semai söylenir ve saz semaisiyle bitirilir.

San'at ve sohbetin ilk kapısı, salı günü akşamı bana açılıyordu.” (Yavaşca, 1981b, s. 13). Yavaşca'nın anılarında meclisin müzik üstündeki işlevi hakkında kimi saptamalara rastlıyoruz: eski müziğin günümüze gelmesinde meclislerin payından söz eder, değişik müzik çevrelerinde yetişmiş farklı kaynaklara sahip, farklı referansları olan müzisyenlerin yanyana gelmesinin repertuvarlarının genişlemesine yol açtığından, yapıtların yaşamasının sağlanmasından dem vurur.²⁷ Şunu eklemeliyim ki başka başka kişilerden meşketmiş, başka müzik anlayışlarını temsil eden müzisyenlerin ortak bir mecliste çalıp söylemeleri, aynı zamanda birbirleriyle üslup, tavır ve ifade alışverişine de yol açmıştır. Dönemlerinin genel müzik anlayışının egemenliğine karşın yine de farklılıklar içeren icra tarzları her dönemde olmuştur; bu farklılık yalnızca üslupta görülmekle kalmaz, birbirinden farklı makam kavrayışlarının bulunduğu zamanları da biliyoruz. Osmanlı müzik kültürünün henüz kurulmaya başladığı 17. yüzyılın ikinci yarısındaki müzisyenler makamlar konusunda fikir birliği içinde değillerdi. Eski edvarlar birbirine benzemez, dönemin müzisyenlerinin makam ya da terkip tanımları birbirini tutmaz, kuşku duyarlar ve aralarında tartışırlardı.²⁸ Sözgelimi İstanbullu müzisyenler arasında nühüft terkiбинin/makamının²⁹ dört farklı uygulaması bulunuyordu. Kantemiroğlu bunları teker teker sayar, bunların arasında kendi tercihini de belirtir.³⁰ Eski edvârları saymazsak hanendeler Recep ve Itri ikilisi, neyzen Ali Hoca ve tanburi Mehmed Çelebi ikilisi ve Kantemiroğlu'nun hocası tanburi Angeli ile Tanburi Çelebi dediği kişi bir başka ikili olmak üzere üç grup görülür.³¹ Bu müzisyenlerin diğer konularda da fikir birliği içinde olup olmadıklarını bilemiyoruz.

27 Yavaşca (1981c, s. 10): “Bu toplantılarda, değişik musiki muhitlerinde yetişmiş, farklı mehazlara sahip musikişinaslar yanyana gelme imkânını bulur, eser alışverişleriyle repertuarın yaygınlaşması ve eserlerin hayatıyeti sağlanmış olurdu.”

28 Tura (2001, s. I/111). Kantemiroğlu bu konuyu çok açık bir biçimde belirlemiştir: “Lâkin âgâh ol ki gerek bunda zıkr olunan terâkib gerek sâ'irleri için h'ânende vü sâzende mâbeyninde çok nizâ' vü şübehât vardır. Fi zamâne biri birinin kıyâsına uymaz. Kadîmden olan edvâr biri birine benzemez.”

29 17. yüzyıla gelinceye dek eski edvarlarda makam ve terkip ayrı kategoriler olarak kabul ediliyordu. Kantemiroğlu zamanında başlayan, terkiplere de makam denilmesi uygulaması giderek terminolojide bir değişikliğin başladığını gösterir. 19. yüzyıldan sonra terkip terimi tamamen ortadan kalkmış, hatta unutulmuş tüm dizi ve seyirler makam diye adlandırılır olmuştur. Kantemiroğlu, I/43: “Âgâh ol ki ba'zı terkiâtın ziyâdece meydânı olmağla makâm nâmı ile tesmîye olunmak mu'tâd olundu ve ba'zı ehl-i mûsikâr dahi ol makûle terkiâtâ makâm nâmını virmek câ'iz görmişler.”

30 Tura (2001, s. I/107): “Teşrîh-i nühüft: Ehl-i mûsikâr mâbeyninde nühüft terkiibi için çok mücâdele vardır. Zirâ edvâr-ı kadîmde tiz düğâhdan ya'nî muhayyer perdesinden hareket idüp isfahan yüzünden iner ve hicâz gibi düğâh karâr ider. Receb ve Buhurcuzâde h'ânendelerin kavli üzre nevâ perdesinden hareket idüp ve temâm perdeler ile varup 'aşîrân karâr ider. Neyzen 'Ali H'âce ve tanbûrî Mehmed Çelebi kavli üzre nevâ perdesinden hareket idüp rehâvî yüzünden râst perdesini bir hoş gösterir ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karâr ider. Tanbûrî Koca Angeli ve Tanbûrî Çelebi'nin kavli üzre nevâ perdesinden hareket idüp büselik perdesiyle düğâha varır ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karâr kılar. Bize cümlesinden sahîh olmak üzre Ali H'âce'nin kavli görünür. Zirâ Buhurcuzâde'nin kavli nevâ-yı 'aşîrân didikleri terkiib icrâ olunur. Angeli kavli üzre büselik 'aşîrânın hareketinden bir vechile fark olamaz. 'Ali H'âce'nin kavli anın için sahîh olmak üzre didim. Zirâ rehâvî hareketi ile 'aşîrân karar eylemek sâ'ir terkiâtın şübesinden çıkar.”

31 O dönemde, Evliya Çelebi'nin “nev-zuhûr” hanendeler listesinde biri Taşçızade Recep Çelebi, diğeri Receb Sifalî diye bilinen Receb adında iki hanende vardı; Evliya ikisinin de aynı zamanda besteci olduğunu belirtiyor (Evliya Çelebi, I/1, 342). Kantemiroğlu'nun hangisinden söz ettiği anlaşılamıyor. Kantemiroğlu'nun Buhurcuoğlu/Buhurcuzade dediği, besteci ve hanende Mustafa Itri'den başkası değil. Evliya, Itri'yi de “nev-zuhûr” hanendeler arasında göstermiş, adının başına “Hâfız” lakabını koymuş, “sâhib-i beste üstâd-ı kâmil bir zât-ı şerîfdir” diyerek özel bir saygı göstermiştir (Evliya Çelebi, I/1, 342). Hoca Ali hakkında tek kaynak Kantemiroğlu'nun kendisi, üç peşrev ve bir semaisinin notasını vermiştir (Tura, 2001, s. II/283, 434, 438, 481). Tanburi Mehmed Çelebi'nin Hafız Post olup olmadığı sorgulanmaya değer. Yılmaz Öztuna “hemen hemen muhakkaktır” diyerek kuşkulu bir kesinlik (!) ileri sürüyor (Öztuna, s. I/319). Tanburi Koca Angeli Kantemiroğlu'nun öğretmeni oldu (Kantemiroğlu 1734, 151/annotation 14), enderunda tanbur dersleri verdi (Uzunçarşılı, 1977, s. 91). Evliya Çelebi “Urum Angeli”nin adını hem dairezenler, hem de tanburcular arasında sayıyor (Evliya Çelebi I/1, 343). Angeli'yle aynı fikirdeki Tanburi Çelebi'nin de kim olduğu belirlenmiyor –şu soruyu eklemeliyim: 1094/1683 tarihli bir hazine tezkiresinde adı geçen Yahudi bir tanburi (Uzunçarşılı, 1977, s. 92), Kantemiroğlu'nun söz ettiği Çelebiko adlı Yahudi müzisyen (Kantemiroğlu, 1734, s. 151/annotation 14) olabilir mi?

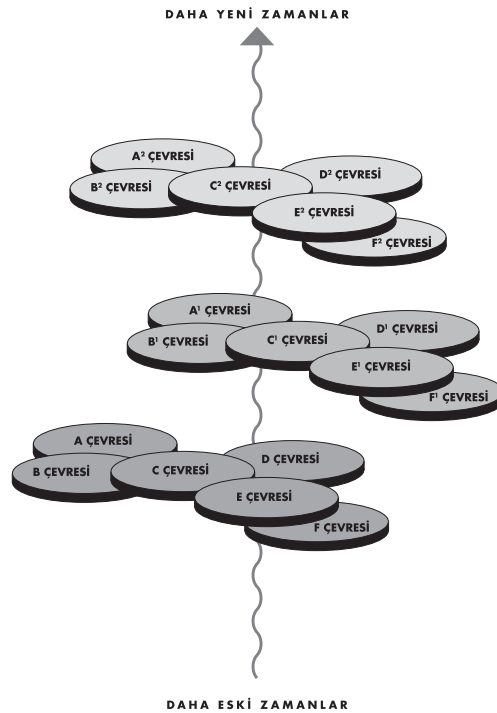
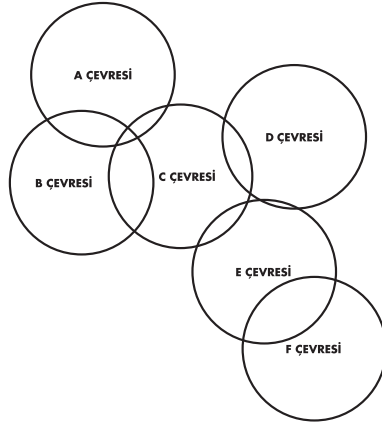
İstanbul’da, diyebilirim ki her dönemde –birçok başka toplumda olduğu gibi– birbirinden farklı kişilerin bir araya gelerek oluşturduğu türlü gruplar olmuştur. Birbirleriyle olmaktan, belirli konularda sohbet etmekten hoşlanan, birlikteyken yaptıklarından zevk alan, ortak bir estetik anlayışı, ortak bir şiir ya da müzik zevki ve sevgisi geliştirmiş kişiler belirli zaman aralıklarıyla akşamları bilinen bir mekânda toplanırlar. “Bezm”, “encümen”, “cemiyyet”, “meclis” denilen bu toplantıların belli kuralları, *adabı* vardır. Belli bir süresi, belli bir mekânı vardır. Burada sohbet edilir, şiir okunur, içki içilir, müzik yapılır. Mecliste aşk vardır. İcracılar, besteciler, şairler hünerlerini burada gösterirler, yarışma mekânı burasıdır, birbirlerinden üstün olduklarını ortaya koyacakları yer burasıdır.³² Bu yarışma dürtüsü zorunlu olarak ortak müzik zevkini, şiir zevkini, tek sözcükle “sanat” zevkini yükseltir. Nuran Tezcan’ın vurguladığı “sanatın yüksek düzeye, saray zevki düzeyine yükseltilmesi”nin (Tezcan, 2016, s. 154) gerçekleştiği mekân Osmanlı zarafasının meclisleridir.

Aynı zaman kesitinde birden çok sayıda olabilen grupların sınırları kesin ve keskin değildir; birbirleri arasında geçirgenlik vardır. A grubunun üyesi bir kişi, bir başka zaman B, C ya da D grubuna da katılabilir. Bu katılım, sürekli ya da ara ara olabilir. Toplum var oldukça, gelenek sürdükçe birbirine yakın ya da uzak zamanlarda toplanan meclisler arasında da dikey eksende geçirgenlik bulunur. Daha eski zamanlardaki meclislerin üyeleri yeni kuşağın meclislerine de katılırlar. Müzik geleneğinin oluşumu, bu meclislerin hem eş zamanlı olarak aynı anda, hem de zaman içinde eskiden yeniye doğru tekrarlanarak, sayıları artıp çoğalarak ve her çeşitlenmede birbirleriyle ilişkilerini ve geçirgenliklerini yitirmeden süregelmesiyle sağlanmıştır. Ta ki geleneğin son bulmasına dek... Alaeddin Yavaşca “Türk musikisinin zamanımıza intikalinde, evlerde muntazaman yapılan toplantıların büyük payı vardır” derken (Yavaşca, 1981c, s. 10) bir yandan da geleneğin sürdüğünü ima ediyor olmalı. Gerçekten de yazıya başlarken belirttiğim gibi Osmanlı müzik geleneğinin 1950’lere dek sürdüğünü kabul etmek yanlış olmaz. Sözelimi günümüzün önde gelen hanendesi Yavaşca eski üstatlardan meşketti. Bu eski üstatların arasında hepsi Osmanlı çağında doğmuş, verimli dönemleri ve ölümleri 20. yüzyılın ortalarına dek sürmüş olan Suphi Ezgi’yi (1869-1962), Sadettin Kaynak’ı (1895-1961), Zeki Arif Ataergin’i (1896-1964), Münir Nurettin Selçuk’u (1900-81) sayabiliriz. Bir örnek: Zeki Arif Ataergin’in babası Kanuni Hacı Arif Bey’di (1862-1911), gittiği bütün müzik meclislerine oğlunu da götürmüştür. Böylece Zeki Arif Bey Tanburi Cemil, kemençeci Vasilaki, udi Nevres, hanendelerden Kaşyarık Hüsameddin, Üsküdarlı Hoca Ziya Bey ve Şaşı Osman’la ve dönemin başka müzisyenleriyle bir arada olmuştur (Yavaşca, 1981d, s. 9). Müzik meclisleri de 20. yüzyılın ikinci yarısına dek sürdü. Ama bu kez meclisin amaçları arasına “Türk müziğinin” yaşamasını sağlamak

³² Meclisin tüm bu parametrelerinin, özellikle yarışmanın/müsabakanın *agon* köklerinin kavramlaştırılması konusunda Johan Huizinga’nın kültürün yaratıcı dinamiği olarak ileri sürdüğü “oyun kuramı”na bakılmalı. Özellikle oyunun unsurlarıyla meclisinkiler arasındaki örtüşme dikkat çekici.

da katılmıştı. Meclisin ruhu toplumda giderek yaygınlaşmakta olan Batı müziği egemenliğine bir tepki de içeriyordu artık.

Meclisin toplum içinde konumlanmasını hem eşzamanlı, hem de artzamanlı olarak kurmayı amaçlayan aşağıdaki diyagram, mekân-zaman ilişkisini göstermek bakımından oluşturulmuş bir ilkörnekle ele alınmalı. Üst bölmede aynı zaman kesitindeki meclisler yatay bir düzlemde kabul edilmeli. Alt bölmedeyse dikey ekseninde meclislerin zaman içindeki hareketi izlenebilir. Bu diyagramda meclis, miktarı ve konumlanması simgesel olarak belli bir sayıda ve yerde tutuldu. Bunlar her özel duruma göre hem yatay düzlemde, hem de dikey ekseninde değiştirilebilir. Ama meclislerin birbirleri arasındaki yatay-dikey ilişkileri ve geçirgenlikleri değiştirilemez.



Bir mecliste müzik bağlamında iki grubun varlığını öngörebiliriz: söyleyenler (müziği icra edenler) ve dinleyenler. Söyleyenlerin, dinleyenlerin isteklerini yerine getirme, onları tatmin etme yükümlülükleri bulunur. Osmanlı okumuş-yazmışları, kadim İran kültüründen bir metin olan Keykavus'un 475/1082 yılında Farsça yazdığı *Kabusname*'ye önem vermişler, 14. yüzyıldan başlayarak birkaç kez Türkçeye çevirmişlerdi. Ulu kişilerin meclisinde nasıl davranılması gerektiği konusunda öğütlerin yer aldığı bu metin hanende ve sazandelere de kimi tavsiyeler içerir. Bir müzisyen rast makamıyla başlayıp sonra bir dizi başka makamda gezinerek taksim yaptıktan sonra diğer yapıtları okursa meclistekilerin ileri sürdüğü koşulları yerine getirmiş olacağını, sohbet ehlinin neden hoşlandığını onlar içkiliyken daha kolay anlayabileceğini, ehl-i meclisin dileklerini çalıp söyleyince kendisinin de gönlünün hoş olacağını anlatır. Mutripliğin en büyük becerisinin, dinleyenlerin neden hoşlanabileceğini bilip onları çalıp söylemek olduğunu belirtir, meclise gelmesinin nedeninin para elde etmek amacını taşıdığını da vurgular.³³ Kadim İran geleneğinden gelen bu meclis adabını Osmanlı kültürü içinde Türkçe anlatan kitapların başta gelenlerinden biri Gelibolulu Mustafa 'Âlî'nin *Mevâ'idü'n-nefâis fî Kavâ'idü'l-mecâlis* başlıklı kitabıdır. Meclisteki hafız, hanende ve guyendelerde olabilecek en kötü huy, nazlanıp istenenleri okumamaktır; oysa ehl-i meclis bu kişilerin güzel sesini dinlemek için gelmişlerdir, okuyucular bunun bilincindedir. Böyle yapanlardan zurafanın gönlünün uzak duracağını, böylelerinin meclisten kovulacakları gibi bahşiş ve ihsan da elde edemeyeceklerini anlatır. İstene şarkıları söyleyenlerinse övgüler aldığını, altın ve gümüş para kazandıklarını ekler. Ünlü hanendelerin ve usta sazandelere böbürlenip büyüklük taslamaları, onları büyükler ve zurafa katında gözden düşürür.³⁴ Beri yandan meclisteki ikinci grup olan dinleyenler, bugünkü konser dinleyicisi gibi yalnızca konserin sonunda etkinleşen, dinleme anında edilgen olan bir konumda değildi. Görece küçük bir mekânda icracıyla yakın temasta bulunan, vücut diliyle, mimikleriyle, hatta belki hafiften mırıldanmalarıyla tepkisini, katkısını o anda ortaya koyan etken bir gruptu meclis ehli. Müzisyenin önerdiği İstanbul müziğine özgü küçük aralıkları ve bunların birbirleriyle ilişkilerini içselleştirerek ince bir zevk geliştirmişti meclis ehli. İcracının performansına bağlı olarak –varsa– içkinin de katkısıyla dinleyenin vecd haline girmesi meclisin amaçlanan sonucudur. Öte yandan

33 Keykavus (s. 260-261): "Pes mutriblik şartın sakla ki şartı budur. Çalıp ayıdıcak evvel rast perdesinde nesne ayıt, andan mayede ve ırakta ve zirefkendede ve selmekde ve büselikde ve sipahanda ve bestenigârda ve rehâvide, yani bunları birbiri ardınca seyirde göster, andan sonra savta gir, tâ ki tarap ehlinin şartın yerine getirmiş olasın. Ve ol vakte değin sohbet halkı dahı şaraptan esrimiş olalar. Velî, denemek gereksin ki sohbet ehlinin herbirinin gönlüne ne hoş gelir, kadeh ana gelicek anı ayıdver, tâ ki germ ola ve sana fütuh düşe. Tâ sen anlara dilediklerin ayıtmayasın, anlardan sen dahı dilediğin bulmayasın. Pes mutripliğin ulu hüneri oldur ki *dinleyene ne hoş gelir bile ve anı çala ve ayıda*. [...] Mecliste şaraba çok meşgul olma, artuk süci içme, tâ ki gümüş hâsıl edesin ki *maksudun ol sohbe geldiğinde akça hâsıl etmekti*. [...] *her ne savt anlar isterse sen anı ayıt*, sen istediğini ko ki maksut anlara hoş gelmektir." (İtalikle vurgular bana ait.)

34 'Âlî (s. 127-129): "Ya'ni ki hısâl-i zemîmeye ibtilâları anlar [zurafa] yanında ve ekâbir huzûrunda râğbet ü iltifâtdan dîn düşürmişdür. Cümleden biri bir meclise ki gelürler, mücerred hüsn-i savtından telezzüz için da'vet olundıklarını bilürler. Yine okumak teklîf olundukda istiğnâ sûreti gösterürler. [...] gâh olur ki bi evzâ'-ı ekâbir ü a'yân mecâlisinde dahî irtikâb idüp hem redd olunup kovulurlar, hem bahşiş ü ihsân menâfi'ından mahrûm kılınurlar. [...] Hulâsa'-i kelâm gerek huffâz-ı benâm gerekse sâzendegân mahâret-i encâm kibr ü nahvet ile kıyâm etmek câ'iz degildir. Ehl-i diller mecâlisinde ve ekâbir-i se'âdet-meâsir mehâfilinde bulundukları zamanda bilâ-teklîf 'arz-ı hüner kılmaları lâzımdur."

icracının müziğe kattıkları, dinleyicinin bu tepkisiyle kabul görür ya da reddedilir. Söyleyen-dinleyen ilişkisi müzik geleneğinin bu yolla denetlenmesini sağlıyordu. Müzik geleneğinin oluşmasında, korunmasında ve sürdürülmesinde meclisin önemli bir işlevidir bu. Yukarıda belirttiğim üzere müzisyenler arasındaki rekabet icra yoluyla müziğin yükselmesini, hanendenin/sazendenin kendini göstermesini, seçkinleşmesini de sağlamıştır. Gözde müzisyenler, musikişinaslar her meclisin aranan kişileri olmuştur.

“Musikişinas”

Tüm bu süreçlerin öznesi, öncelikle bir meslek adamı olan müzisyen, musikişinas, kimi eski metinlerdeki terimle “mûsîkar” figürüdür –*erbâb-ı mûsîkî*. Estetik ifade parametreleri bir yana, tüm diğer alanlardaki meslek adamları gibi –sözgelimi bir terzi, marangoz, mimar, hattat ya da şair gibi– bir meslektaşının yaptığı işin niteliğini, içeriğini (anlamını) ilk görüşte kavrar, işini –eğer gerekli görürse– kendisinininkiyle kıyaslar, olumsuzluklarıyla ilgilenmez, üstünlüklerinden yararlanmaya bakar, onları kendine maletmeyi, gerekli görürse benimseyip başkalaştırarak “kendileştirme”yi sağlar. Bir müzisyenin bir başka müzisyeni tanıması kendisi için çok kolaydır. Yorgo Seferis’in şu gözlemi, şairin bir başka şairle, daha da ötesi bir müzisyenle anlaşabilmesinin yollarını göstermiyor mu? Diyor ki Seferis, Stravinski’nin kitabına yazdığı önsözde: “Konuştuğumuz dil tek bir sözcüğe indirgenseydi, iyi bir şair yeteneksiz bir şairden gene kolayca ayırt edilebilirdi.” (Stravinsky 2000, 9). Schiller, *İlyada*’yı okuduktan sonra edebiyat bilginlerinin genel kanısının aksine “Bu eser, bir tek insanın eseridir!” yargısında bulunmuş. Yahya Kemal bunu bir şairin şiirini ancak bir şairin anlayabileceği yolunda değerlendirmiştir (akt., Yahya Kemal, 1971, s. 23).³⁵ Birbirlerini iyi anlayan *erbâb-ı mûsîkî*, yeteneklerinin ve becerilerinin üstünlüklerini yarışma alanında tutarlardı sürekli olarak. Sözgelimi Dede Efendi (1778-1846), Şakir Ağa’nın (1799-1840) yeni bir terkip olarak düzenlediği ferahnâk makamını işitir ve içeriğini derhal kavrayarak henüz kimsenin bilmediği bu taze makamda birkaç yapıt besteleyip II. Mahmud’un meclisinde arkadaşlarıyla birlikte söyler. Bu, Dede Efendi’nin gelişiyle saraydaki yerine kaybedeceğinden kaygılanan Şakir Ağa için kötü bir sürpriz olmuştur.³⁶

35 Edebiyat tarihçilerinin *İlyada*’nın birçok şair tarafından söylendiğini belirtmeleri üzerine “İşte o devirde Erfurt Dârülfünûnu’nda profesör olan şâir Schiller, *İlyada*’yı eline almış, baştan sonuna kadar okumuş ve eserin aslını anladıktan sonra bir hüküm vermiş: demiş ki “Bu eser, bir tek insanın eseridir!..” Bizim Nef’i bu hükmü işitseydi derhâl Schiller’e hak verirdi: “*Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil*” derdi. Âlim olan bir şâir, bir şiir eserinin mâhiyetini şâir olmayan âlimlerden çok daha iyi görebilir.”

36 Topkapı Sarayı’nda II. Mahmud’un huzurunda Dede Efendi’yle Şakir Ağa arasında yaşanan bir çatışmayı, pek sevimli olmasa da bir örnek olarak gösterebilirim. Rauf Yekta Bey’in (1871-1935) aktardığına göre Şakir Ağa kendisine rakip olarak gördüğü, saraya yeni katılmış olan Dede Efendi’yi sultanın önünde utandırarak kendisinin müzik alanında Dede’den daha üstün olduğunu kanıtlamayı planlar. Dede’nin yeteneği ve müzisyenler arasındaki üstünlüğü herkesçe bilinmektedir. Saraydaki yerini koruyamayacağına neredeyse emin olan Şakir Ağa ferahnak adını verdiği yeni bir makam terkipi ortaya koymuştur, bunu saraydaki kimi sazanelere öğreterek enderunda gözden uzak bir köşede başta Dede Efendi olmak üzere herkesten gizleyerek birlikte çalışırlar. Ama Dede, Şakir Ağa ve arkadaşlarının prova yaptıkları koşunun önünden geçerken rastlantıyla işittiği bu yeni terkipin nasıl bir makam yapısına sahip olduğunu hemen kavramış ve kendisi de kimsenin bilmediği bu yeni makamda bir murabba ve ağır semai bestelemiş, sultanın huzurunda icra ederek Şakir Ağa’nın oyununu boşa çıkartmıştı (Yekta, 1925, s. 135-136).

Osmanlı müzisyeninin sahip olduğu bir görüngü, nota kullanmamış olmasıdır. Osmanlı müzik yapıtı hocadan öğrenilir –ağızdan, kulaktan. Öğrenmenin yolu “meşk”tir. Bir yandan egzersiz anlamı da bulunmasına karşın, uygulamalı sanatların öğretimini örgütleyen bir yöntemdir meşk.³⁷ Öğreten, kimi “değişmezler”i ve “değişkenler”i kullanarak “yeni olan”ı öğrenciye aktarır. Değişmezler makam ve usul, değişken güfte, yeni olansa ezgidir. Yeni olan (ezgi) –ki bu müzik yapıtının kendisidir– doğrudan belleğe yüklenecektir. Belleğe yerleştirmenin yordamı yinelemeye dayanır gibi görünür ilk bakışta. Değişmezler zaten tüm müzisyenlerce bilinmektedir; bir meslek bilgisi olarak müzik öğrenme heveslisine daha en başta öğretilmiştir bunlar. Güfteye ezberlenecektir; tıpkı ezginin ezberlenmesi gibi. Şiirin ezberlenebilmesi için müziğin parametrelerinden yararlanılırken, ezgiyi ezberlemek için de şiirin parametrelerinin kullanılması bir paradoks yaratır. Sözcüklerin vurgusu, uzun-kısa ya da açık-kapalı heceler, şiirin ölçüsü, sözdizimi, seslerin (perdelerin) alçak ya da yüksek olması, ezginin ölçüsü (*usul*, *’ika*), temposu (hızlı ya da yavaş olması),³⁸ sesdizimi (İng. *musical syntax*), şiirin ezginin nağmelerine dağıtılması (*güfte taksimi*) gibi birbiri içine geçmiş bir dizi parametre yeni yapıtın öğrenilmesinde, kavranmasında ve belleğe yerleştirilmesinde, her zaman kullanılan yinelemenin dayandığı dil-şiir-müzik ekseninde özel bir alan oluşturur.³⁹ Belki de Yahya Kemal’i anmalıyız: “Şiir, *rythme* yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısrâlarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısrâ mısrâ bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir. Demek ki onun nasıl okunulacağı zâten kendisinde mevcuttur.” (Yahya Kemal, 1971, s. 7). Müzisyenin belleğindeki yapıtlar toplamı meclislerde kümeleşen belli bir Osmanlı seçkininin belleğine aktarıldığında ortak bir kültürel bellek ortaya çıkar.⁴⁰

Herhangi bir güftenin bu özel alanın bir uygulması olarak belli bir makam ve usulde bir ezgiye yerleştirilmesiyle müzik yapıtı tamamlanmış, özel adıyla *bestelenmiş* olmayacaktır. İcracı (hanende ya da sazende), bestecinin kendisine terk ettiği yapıtı kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesiyle, deyim yerindeyse, yeniden yaratacaktır –bir başka icrasında yeniden ve yeniden... Bunu yapabilen icracıya “yaratıcı icracı” demekle sakınca görmüyorum. Farklı zaman kesitlerinde ve farklı meclis mekânlarında yapıtı bu icralarından öğrenenlerse eski icra biçimini unutacaklar, yapıtın kaynağını yitireceklerdir.⁴¹ İster istemez Eco’nun *açık yapıt* kavramı akla geliyor.⁴² Eco’nun önerdiği birçok açıklık kategorisi içinde

37 Bu konuda yapılmış ciddi ve nitelikli bir çalışma için bkz. Behar (2012).

38 Müzikle bellek arasında nörolojik ilişki bağlamında bir inceleme için bkz. Snyder (2000).

39 Dil-şiir-müzik üçlüsüyle ses-söz-ölçü üçlüsü arasındaki ilişki ve –gazel üzerinden– şiirin ve müziğin icrasında drama (*performance*) öğesinin gerekliliği konusunda bkz. Pekin (2016, s. 246-265, özellikle 260 ve devamı).

40 Kültürel bellek kavramı için Jan Assmann’ın *Kültürel Bellek* çalışmasına bakılmalı: Assmann 2001.

41 Birkaç yıl önce müzik tarihi yazımı bağlamında bu durumu inceleyen bir yazı yazmış ve bu değişim kategorisinin sonucu olarak “kül” kavramı önermiştim. Bkz. Pekin (2013, s. 68); Pekin (2015, s. 62).

42 Umberto Eco açık yapıt fikrini, klasik müzik sürecinden geçen bir müzik tarihinin yakın zamanlarında bestelenen kimi yapıtları üzerinden oluşturmuştu: Karlheinz Stockhausen’ın *Klavierstück XI*, Luciano Berio’nun *Solo Flüt İçin Sekans*, Henri Pousseur’un *Değişimler* ve Pierre Boulez’in *Piyano İçin Üçüncü Sonat*’ı. Bkz. Eco (2000, s. 62-63 ve kitabın tamamı).

birkaç görüngenü var ki bizim de ondan ödünç alarak bu alanda kullanmamıza olanak sağlayabilir. Bunların ilki nota: eski Avrupa klasik notalarının tersine, besteci yapıtın sınırlarını kesin olarak belirlememiş olduğundan sesleri simgeleyen yeni dizge de bu isteği yerine getirmek üzere oluştu.⁴³ Bu “yeni nota” icracıya sonsuz bir yorumlama olanağı sağlamıştır. Ama Osmanlı bestecisi notaya hiç gereksinim duymadı; müziğin kendini temsil eden, ardında bir müzik olduğunu gizleyen simgeler dizgesine hiçbir zaman sahip olmadı.⁴⁴ İracının eline hiçbir zaman yazılı bir metin verilmedi. Osmanlı müzik kültürü, göstergenin –Pierce terminolojisiyle söyleyelim– yorumlayan (İng. *interpretant*) bölümü için zihindeki/bellekteki seslerin yerine konulabilecek yazılı bir nesneyi öngörmemiştir. “Perde” (İng. pitch), Osmanlı müziğinde bir frekanstan başka bir şeydir; iki ses arasındaki bir takım orantılardır bunlar ve peşpeşe dizilmeleriyle oluşturulmuş ya da o anda oluşturulabilecek yeni bir bütün fikri vardır icracının zihninde. Bunun için de icracı bir yazıyı yorumlamak gibi bir zorunlulukla karşı karşıya değildir Osmanlı müzik kültüründe. Belleğindeki bir ezgiyi ifade etmek için bildiği tüm araçları⁴⁵ kullanarak müziği bir kez daha icra eder. İracının özgürlüğünü kısıtlayan, kaçınamayacağı iki koşul vardır: müzisyenin, güçlü bir liyakat ilkesine dayalı meşke ve hocasına sadakati ile *ehl-i meclisin* zevk ölçütlerini doğrudan yansıtan denetimi.

Eco'nun görüngülerinden ikincisiyse yapıtın her icrada yenilenmesi, asla tamamlanmamasıdır. Osmanlı kültür paradigmasının toplumsal ve kültürel ilişkileri kendi doğallığı içinde canlı tuttuğu zamanlarda yapıtın tamamlanmaması, kendi özgün koşullarında oluşmuş varoluşsal bir dinamikte ve belli bir bestecisi olan yapıtın sürekli yenilenme ve değişme görüngüsünü yaratmıştı.⁴⁶ Osmanlı meclisinde somutlaşan yapıtın yenilenme süreci, sürekli bir “değişim” kategorisi ortaya koyan zamandışı bir yinelenmenin sonucudur. Osmanlı müzik ideali, yenilenmenin bu zamandışılığıyla beslendi diyebilirim.

Değişimle yapıtın bestecisi ortadan kalkmadı, ama bestecinin yapıtı tamamlamak ve tabii ki *asla tamamlamak* üzere bilerek icracıya teslim etmiş olması, değişim sürecine dayanabilen yapıtların⁴⁷ her zaman taze ve canlı kalmasını da sağladı öte

43 Kimi çağdaş besteciler, porte üzerine yazılan bildiğimiz nota yazısını kendi müziklerinin temsili için yeterli görmemiş olmaları ki çok çeşitli yazı türleri geliştirdiler. Böylece neredeyse her yapıt için özgün olan, bundan dolayı da icracıya öğretilmeyi zorunlu kılan (!) birçok yazı biçimi ortaya çıktı.

44 Ali Ufki'nin porte yazısı, Kantemiroğlu ve Nayi Osman Dede'nin harf yazıları, Hamparsum Limonciyan'ın Ermeni harflerine dayalı müzik yazısı, yapıtı saklama amacını taşımıştır. Müziğin icrasıyla ilgili işlevleri hiç olmadı.

45 Bu araçları müziğin zaten var olan perde ve usul gibi değişmezleri dışındaki, sözgelimi appoggiatura, çarpma, legato, portamento, glissando, daha sessiz ya da daha gürültülü çalma, tempoyu değiştirme (hızlanma-yavaşlama, rubato) vb. öğeler olarak alıyorum.

46 19. yüzyıldan bu yana çokça kullanılmış olan Hamparsum notası en azından repertuvarın yazılı olarak saklanması bir ölçüde sağlamıştır. Ama bununla elde edilen birikimi verimli bir biçimde herhangi bir kimsenin kullandığını söylemek mümkün değil –ne besteleme, ne de repertuvar alanlarında.

47 Sözgelimi Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-âsâr*'ında Osmanlı'da müziğin kurucu babası sayılan İtri'nin (1640?-1712) bini aşkın parça bestelediğini yazıyor, ama bugün 42 yapıtı biliniyor yalnızca (Öztuna, 1990, s. 1/375). Geriye kalan 960'ın üzerinde yapıt 18. yüzyılın başlarından bu yana unutuldu gitti. Ben *Atrabü'l-âsâr*'ın Cem Behar yayımını kullandım: bkz. Behar (2010, s. 230-231): “Şemme-i 'itr-ı ma'arif-tab'ı olan murabba'ât ve nakş ve kâr[ı] 'aded-i hezârdan bisyâr ...”. Keza Kantemiroğlu 355 peşrev ve semainin kendi harfleriyle “nota”sını yazdı, bunlardan on altısını kendi bestesi olarak gösterdi. Gelin görün ki Kantemiroğlu'nun bugün sayısı 25 ile 65 arasında değişen miktarda yapıttan söz ediliyor;

yandan. Makam ezginin ilk örneğidir (prototipidir). Ezgiyi, meclis-söyleyen-dinleyen bağlamında bir önerme olarak ele alırsak icranın da bu önermeyi gerçekleştirecek bir ifade ortaya koyan özne olduğu görülecektir. Her zaman aynı kalmakla “bestecinin ezgisi” anonimleşmekten kurtulur, ama icrada anlatımın (ifade, İng. *expression*) sürekli başkalaşması özgünlük ve otantiklik kavramlarını ortadan kaldırır. Beste “ne”, icra “nasıl” sorusunu yanıtlıyandır. Anlamsal düzlemi tek başına ezgiyle değil, icranın parametreleri olan türlü araçlar uygulanarak elde edilen anlatımın içindeki “öz”le ortaya çıkacaktır. Yahya Kemal bu özü şiirin içindeki müzikte, şiirin özüne zorunlu olarak bağlı gördüğü –kendi sözcükleriyle söyleyeyim– “derûnî âhenk”te buluyor: “Şiir bir nağmedir. Lâkin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nâdir ve hâlis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir.” (Yahya Kemal, 1971, s. 48)⁴⁸

Şiir kendi özünü müzikte buluyorsa, müziğin özü nerede çıkacaktır karşımıza? Dionysosçu icracının yaratacağı anlatımın *katharsis*’inde...⁴⁹

“Antoloji”

Anlatımın somutlaşması sırasında aldığı biçime müzik terminolojisinde *tavır* deniyor. Osmanlı müziğinin varlığını yapıt birikiminde ve bu birikimin kategorileşmesinde değil de bu *tavır*da aramak gerekir. İcra tavrının korunması müziğin korunması anlamına gelir; bunun gelenek içinde değişmesinden bir kaygı duyulmaz da tamamen kaybolmasından dehşetle korkulur. Geleneğin yitirildiğini hisseden Rauf Yekta Bey gibi son dönem birçok Osmanlı müzik aydını yapıtların farklı icralarından hoşnut değildi, bundan yakınmışlardır. Rauf Yekta Bey, Nayi Osman Dede’nin (1652-1726) bestesi *Miraciye*’nin bozuk tavrıla okunmasından ve onlardan çok farklı icra eden İsmail Dede Efendi’nin soylu tavrının kaybolmasından derin üzüntü duymuştur.⁵⁰

Osmanlı müziğinin son temsilcilerinden meşk etmiş olan Münir Nureddin Selçuk, hocalarından bunun bir “hanende müziği” olduğunu öğrendiğini anlatmıştı; müziği

sazkâr makamında bir peşrev ve saz semaisi de çalınıyor. Bu yapıtlar Kantemiroğlu’nun yazdıklarının hiçbirinin tarzına benzememekle kalmıyor, o dönemde bilinen bütün makam ve terkipleri tek tek açıklamasına karşın sazkar makamının –tanımını bırakın– adına dahi rastlanmıyor kitabında. Bkz. Kantemiroğlu ve Tura 2001.

48 Türkçe’nin büyük şairinin bu yolda Tanrı’dan dileği var, *Ses* başlıklı rubaisinde dile getirdiği:

*Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver*

49 “Dionysosçu” ve “Apolloncu” karşıtlığı ya da belki uzlaşmacılığı için Nietzsche’nin zihin açıcı kitabı *Tragedyanın Doğuşu*’na, tüm sanat kategorileri için açıklayıcı anlamlarla yüklü “katharsis” için Aristoteles’in *Poetica*’sına bakılmalı.

50 Yekta (1925, s. 166): “Hac yolunda Dede’ye güzide şâkirdlerinden Dellâlzâde İsmâ’il Efendi ile Mutâfzâde Ahmed Efendi refâkat ediyorlardı. Yolda Dede Efendi şâkirdlerine Nâyî ‘Osmân Dede merhûmun meşhûr *Mi’râciye*’sinin bestesini meşk etmiş idi. Bahâriye Mevlevihânesi şeyhi merhûm Hüseyin Fahreddîn Efendi bu besteyi Mutâfzâde’den temeşşuk etmiş ve tamamıyla kimseye öğretmeğe muvaffak olamadan irtihâl etmiştir. *Mi’râciye*’nin zamanımızda Hazret-i Sünbül Sinân dergâhında ve sâ’ir mahallerde okunan ve birçok cihetlerinin küllî tahrifât ve ilâvâta uğradığı şüphesiz bulunan tavrı ile Dede’den intikal eden tavr-ı mahsûsü arasında çok esaslı farklar vardı. Maa’t-teesüf o tavrı bugün unutulmuştur.”

bir “fem-i muhsin”den, yani iyi, güzel söyleyen bir ağızdan öğrenmek gerektiğini ekliyor yazısına. Bu *fem-i muhsin*, yukarıda söz ettiğim yaratıcı icracıdan başkası değil; yarattığıysa her zaman taze olan anlatım biçimi, *tavır*dır. Münir Nureddin’e kulak verelim:

Pek küçük yaşlarda musiki öğrenmeğe başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: Türk musikisi hanende musikisidir. Bunu da ehlinden ve bir “fem-i muhsin”den öğrenmek gerekir; sözü olmuştur.

Dinîsinde ve gayri dinîsinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan musikimizi hakkiyle öğrenmek ve lâyikiyle terennüm edebilmek için, fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahib-i salâhiyet bir ağızdan *tavır ve edası* ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lâzımdır. Eski zamanlarda mebzulen yetişen iyi tavu[1]rlu okuyucuların nerelerden ve ne suretle yetiştikleri tetkik olunursa, bunların, o devirlerde Türk musikisinin konservatuvarlığını yapan endero[u]nlarda, muzikalarda, muhtelif tekkelerde ve İstanbul’un muhtelif semtlerinde mevcut *vukuflu ve tavu[1]rlu üstadlarından* uzun zamanlar önlerinde diz çöküp âdâb ve erkânıyla, bütün usul ve incelikleri ile meşkederek öğrendikleri ve bu şekilde yetiştikleri anlaşılır. Bu hal takriben, bundan 20-30 sene evveline kadar devam etmekte ve şehrimizin her tarafında mevcut bu üstadlar, muhitlerindeki müstaid ve evsafi hâiz okuyucuları, kulaklarına fena nağmeler, yabancı tavu[1]rlar girmeksizin iyi bir şekilde yetiştirirler ve musikimizin iyi ağızlardan dinlenmesine vesile olurlardı. Bu meyanda ben de, küçük yaşımdan itibaren zamanımızın büyük üstad okuyucuları olan hoca Ziya bey, hafız Ahmet efendi, Hüsameddin bey ve emsali zevattan senelerce meşk ve istifaza[de] ederek bir şeyler öğrenebildim (Selçuk, 1947, s. 3).⁵¹

Osmanlı’nın son dönemine yetişmiş hocalardan meşk etmiş olan Alaeddin Yavaşca, hocası Münir Nurettin’in “kendinden öncekilerin seçkin vasıflarını şahsında topladığı” ve onlardan edindiği “malzeme üzerinde temiz ve bugüne hitap eden bir üslup binası inşa ettiği”ni ileri sürmüştü. Yavaşca’ya göre *tavır* “ustadan kabiliyetli çırağa intikal edebilecek önemli bir meziyettir” ve “başka yol mûsiki değil, vasıflı veya vasıfsız işçiliktir.” Yavaşca, değişen ifade yollarına karşı çıkmıyor; “ustadan çırağa tevdi edilecek” kriterlerin “mûsiki heyecanı, aşkı, hevesi ve üstün duyguları” ile “*makbul bir tavır*” olduğunu ileri sürüyor (Yavaşca, s. 1981a, 9). Buradaki anahtar sözcük “makbul”dür. *Ehl-i meclis* ile *erbâb-ı mûsikînin* kabul edeceği bir *tavır* tüm geleneği temsil edebilme niteliğine sahip olacaktır. Burada değişimi engelleyen bir şey olmadığı gibi, aksine *fem-i muhsinin* yeni bir anlatım biçimi ortaya koymasını beklenir.

İcranın yinelenmesiyle elde edilen “değişim”in kendisi süreklilik kazanmıştır. Böylece değişe değişe gelen, her zaman kesitinde yenilenen, çoğu unutulmuş eksilen, bu sırada yenileri bestelenen, üstünden zaman geçip icra edilmediği için yine unutulmuş bir toplamdaki söz ediyoruz bugün. Geleneğin sonuna doğru bu yitimi hissedenler, kalanları kağıt üzerine kaydetmeye giriştiler. Böylece yeni bir *orijinal* kavramı ortaya çıktı. Osmanlı modernleşmesinin kurumlarından olan Darülelhan’da oluşturulan

⁵¹ Dergide yayımlanan yazım biçimini olduğu gibi korudum, ancak bağlama ilişkin olarak kimi yerlerde italikle vurgu yaptım.

Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti'nce⁵² seçilip incelenerek 180 parçalık toplam yayımlandı. “Türk musikisinin klasik repertuarı”nı bu *Darülelhan Külliyyatı* simgeler.

Yahya Kemal 1935 yılında *Yedigün Mecmuası*'nda yayımlanan bir söyleşide bakın neler söylüyor: “Eski şiirimizin en mûteber dîvanlarını ele almaya gelmez. Yeknesaklıktan Fuzûli ve Nedîm gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük rûhların berceste mısırâlarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır.”⁵³ Yahya Kemal'in özlediği bu seçkiyi Osmanlı müzik kültürü, beğenmediklerini eleyip sevdiklerini saklayarak kendiliğinden yapmış görünüyor: Osmanlı seçkininin ve müzisyeninin ortak belleğinde korunan bir “antoloji”.

52 Önceleri Rauf Yektâ Bey, Ahmet Irsoy, Ali Rifat Çağatay'dan oluşan bu kurula sonradan Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey de katılmıştı.

53 Şurada yeniden yayımlandı (Yahya Kemal, 1971, s. 259). Müzik birikiminin bir antolojiyle açıklanması konusunda ayrıca bkz. Pekin (2013, s. 68).

Received: February 28, 2017

Revision received: April 19, 2017

Accepted: June 3, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0005 • December 2017 • 37(2) • 315–342

Extended Abstract

“Fem-i muhsin” or the Creative Performer

Ersu Pekin¹

Abstract

Music, due to its nature, uses sounds instead of words; this natural structure of music, in turn, makes music unique in playing a mediating role between cultures and societies. The meanings that music has gained during its formation in Istanbul, has been constituted by Istanbulite musicians, Istanbulite gentfolk, Istanbulite elites and Istanbulite people who have been living and producing within the extraordinary experience of acculturation in a multi-religious and multi-lingual demographic structure that can rarely be found anywhere else. Music was formulated mostly within the social gatherings of the Istanbulite elites and gentfolk. Joint performances of musicians from differing traditions and with different musical styles and who have practiced with different people in the same gatherings resulted in an exchange of styles, attitudes and expressions. Although each era has a general understanding of music, differing performance styles have always prevailed. These differences are not limited to style; it is also known that from time to time different maqam conceptions have emerged. Performance of music involves two groups: performers and listeners. The performers need to fulfill the requests of the listeners and to satisfy them. The performer's music was accepted or rejected by this reaction of the listeners. This was the most significant function of the social gatherings in the formation, the preservation, and the maintenance of the tradition of music. The subject of all these processes was the musician who was, before everything, a professional, and also a music enthusiast. The musicians understood and constantly matched their talents against one another. One of the characteristics of the Ottoman musician was his not using any musical notes. The Ottoman composer never had a system of symbols representing music, while hiding the music itself. A written text was never given to the performer. The Ottoman music culture had not employed a written text that could be substituted for the voices in the mind/memory for the part of the sign that executes interpretation –to put it in Peirce's terminology. Hence, in Ottoman music culture the performer was not confronted with the necessity of interpreting a written text. He just had been performing his music by using all the tools he had known to express a melody in his memory one more time. There were two inescapable circumstances that restricted the freedom of the performer: based on a strong merit principle, musician's loyalty to the *mashq* and his master and the supervision of the gathering that directly reflected its taste. Ottoman music was taught by a master to his student. The way to learn is to practice called “*mashq*,” which also refers to a way of organizing the teaching of applied arts. The teacher was transmitting “the new thing” to the student by referring to some “constants” and “variables”. The constants were the maqam and style while the variables were the lyrics. “The new thing” was the melody, which is the musical work itself, would be loaded directly to the memory. The performer will re-create the work of the composer, with his own musical knowledge, playing skills and emotional motives –and can repeat this process again and again in his repeated performances. It is not wrong to name such a performer as a “creative performer”.

Keywords

Ottoman Musical Culture • Mashq (Situating Music Learning) • Musical Gathering • Creative Interpretation • Music Enthusiast

¹ Correspondence to: Ersu Pekin. Email: ersupekin@ersupekin.com

To cite this article: Pekin, E. (2017). “Fem-i muhsin” or the creative performer. *Turkish Journal of Sociology*, 37(2), 315–342. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0005>



Music, due to its nature, uses sounds instead of words; this natural structure of music, in turn, makes music unique in playing a mediating role between cultures and societies. The meanings that music has gained during its formation in Istanbul, has been constituted by Istanbulite musicians, Istanbulite gentlefolk, Istanbulite elites and Istanbulite people who have been living and producing within the extraordinary experience of acculturation in a multi-religious and multi-lingual demographic structure that can rarely be found anywhere else. And at the top of this structure was the sultan himself. In the Ottoman Empire, which was rather a long-lasting example of the patrimonial entities of the Middle Ages, the ultimate patron of the arts, including poetry and music was always the sultan, whose taste invariably determined that of the society as a whole. As a result of this, the conditions of the formation and development of music, which was a product of the Ottoman high culture, was necessarily established by the court.

Music was formulated mostly within the social gatherings of the Istanbulite elites and gentlefolk, who were either civil servants obliged to fulfill the duties assigned by the palace, or the *ulema* educated in madrasas. Joint performances of musicians from differing traditions and with different musical styles and who have practiced with different people in the same gatherings resulted in an exchange of styles, attitudes and expressions. Although each era has a general understanding of music, differing performance styles have always prevailed. These differences are not limited to style; it is also known that from time to time different *maqam* conceptions have emerged. There was not a consensus on *maqams* in the second half of the 17th century in which the Ottoman music culture had just begun to be established. The old books about theory of music are not alike, musicians definitions of *maqam* or composition were not the same, and they argued as well as approached one another with doubt.

Performance of music involves two groups: performers and listeners. The performers need to fulfill the requests of the listeners and to satisfy them. In a gathering listeners were a group of people who were in close contact with the performers in a relatively small place and they were actively reacting to the music with their body language, mimics and even light murmurings at times. They had developed a sophisticated taste by internalizing the minor tones exclusive to Istanbul music and their relations with each other that were suggested by the musician. Depending on the performance of the musician, and with the contribution of alcohol, the ecstasy of the audience was the intended outcome of the gatherings. On the other hand, the performer's music was accepted or rejected by this reaction of the listeners. By this way, the performer-listener relationship was providing a surveillance for the musical tradition. This was the most significant function of the social gatherings in the formation, the preservation, and the maintenance of the tradition of music. The subject of all these processes was the musician who was, before everything, a professional, and also a music enthusiast. The musicians understood and constantly matched their talents against one another.

One of the characteristics of the Ottoman musician was his not using any musical notes. Ottoman music was taught by a master to his student. The way to learn is to practice called “mashq,” which also refers to a way of organizing the teaching of applied arts. The teacher was transmitting “the new thing” to the student by referring to some “constants” and “variables”. The constants were the maqam and style while the variables were the lyrics. “The new thing” was the melody, which is the musical work itself, would be loaded directly to the memory. The procedure of loading it to the memory seemed to be based on repetition at first glance. All musicians already knew the variables, i.e. lyrics; these were taught at the very beginning to the one who was eager to learn music as a profession. The lyrics were to be memorized, just like the melody. Using the parameters of the poems while memorizing music and using the parameters of music while memorizing the poems creates a paradox. A set of interlocked parameters like accents of words, long-short or open-closed syllables, poetic measure, syntax, low or high voices, melodic measure, tempo, musical syntax and distribution of the poem into the melody create a special field on the axis of language-poetry-music for learning, comprehending and memorizing the new work. As a result, a common cultural memory emerges as all the works in the memory of the musician are transferred to the memory of a certain Ottoman elite who forms the gatherings.

By placing some lyrics into a melody with a certain maqam and style as an application of this particular field, the musical work cannot be assumed to have been completed, in other words not composed. The performer will re-create the work of the composer, with his own musical knowledge, playing skills and emotional motives – and can repeat this process again and again in his repeated performances. It is not wrong to name such a performer as a “creative performer”. Those who would have learned the musical work from such performers in different times and gatherings would forget the old form of the performance losing the original source of the work. Here, Eco’s concept of “open work” comes to mind inevitably. There are few phenomena among the many categories of openness that Eco has suggested, so we can borrow the concept to use in this field. Firstly, the musical note: In contrast to the old usage of musical notes, the new system which symbolizes the sounds was formed by composers, without precisely defining the boundaries of the work. This “new note” provided the performer an endless possibility of interpretation. On the other hand, the Ottoman composer never needed musical notes; he never had a system of symbols representing music, while hiding the music itself. A written text was never given to the performer. The Ottoman music culture had not employed a written text that could be substituted for the voices in the mind/memory for the part of the sign that executes interpretation—to put it in Peirce’s terminology. Hence, in Ottoman music culture the performer was not confronted with the necessity of interpreting a written text. He just had been performing his music by using all the tools he had known to express a melody in his memory one more time. There were two inescapable circumstances that restricted the freedom of the performer:

based on a strong merit principle, musician's loyalty to the *mashq* and his master and the supervision of the gathering that directly reflected its taste.

Eco's second phenomenon is that the work would be renewed in every performance and would never be completed. When the Ottoman cultural paradigm kept social and cultural relations alive in its own authenticity, the fact that the work was not completed, had created an existential dynamic in its authentic conditions and had created an appearance of continual renewal and change in the work of a certain composer. The process of renewing a work that has been embodied in the Ottoman assembly was the result of a timeless repetition, which presented a constant "change" category. It can be said that the Ottoman music ideal was fed by the renewal of this timelessness.

The composer did not disappear with the change, but he also ensured that the works that could withstand the change process were always kept fresh and alive by delivering the work to the performer in order the work to be complete and of course to never be completed. Maqam is the prototype of a melody. If we treat the melody as a proposition in the context of assembly (gathering)-performer-listener, it will be seen that the performance is the agent that presents an expression that will fulfill this proposition. Always staying the same, the "composer's melody" survives the anonymization, but the constant transformation of the expression in the performance removes the concept of authenticity. The performance answers the question of "how" while the composition answers the question of "what". The semantic plane will emerge not with melody alone, but with "the essence" inside the expression obtained by applying various tools of performance parameters. Yahya Kemal finds this essence in the music inside poetry; in his words, in "the deep harmony" which is necessarily connected to the essence of poetry. If poetry finds its own essence in music, where will the essence of music come from? In the catharsis of the expression created by a Dionysian performer...

The form, which the expression took during its embodiment, is called *tavir* (style, manner, air) in Turkish music terminology. It is necessary to look for the existence of Ottoman music in this manner rather than in the accumulation of works and the categorization of this accumulation. Protecting the style of the performance means protecting the music.

Munir Nureddin Selcuk, who was one of the last representatives of Ottoman music, had explained that he had learned this music as the 'music of singers.' He also sang it well, in other words from a "*fem-i muhsin*" (literally a "beneficent mouth"). This beneficent mouth is no other than the creative performer, who is mentioned above and his creation is his expression style, or manner that is always fresh. The "change" itself that results in the repetition of the performance, becomes continuous. Today we are talking about a sum that comes with constant change, renewed all the time, losing some sections that are forgotten to disappear over time, while new ones are composed

and others completely forgotten due to not being performed for a long time. Towards the end of the tradition, those who felt the loss tried to record the remaining music on paper. Thus a new concept of *original* was born.

A total of 180 music pieces were selected, examined and published by The Historical Council of Classification and Evaluation of the Works of Turkish Music (*Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti*) that was established by *Darulelhan*², which was one of the institutions of Ottoman modernization. This body of work that can be referred to as “the *complete works of Darulelhan*” represents “the repertoire of Classical Turkish Music”.

Yahya Kemal says, “It is not a good idea to analyze the most prestigious divans of our old poetry, since even great poets such as Fuzuli and Nedim fall from grace because of uniformity. The best way is to read these great souls’ elegant verses and couplets from an anthology.” This selection that Yahya Kemal yearned for seems to have been created by the Ottoman music culture, which naturally eliminated the disliked and keeping the liked ones, thus creating an “anthology”.

Kaynakça/References

- ‘Âlî, G. M. (1956). *Mevâ’idü’n-nefâis fî Kavâ’idi’l-mecâlis* (Yay. C Baysun). İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi.
- Anonim. (t.y). Edvâr-ı ‘İlm-i Mûsikî (İÜK T5636). *Kevseri Mecmuası*’nın anonim bir istinsahı. İstanbul: y.y.
- Arısoy, M. (1988). Seydî’nin el-Matla’ adlı eseri üzerine bir çalışma (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Aristoteles. (2007). *Poetika. Şiir sanatı üstüne* (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek. Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atâ, T. (2010). *Osmanlı saray tarihi –Târîh-i Enderûn– I-V* (Haz. M. Arslan). İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Atayan, R. (1999). *The Armenian neume system of notation* (Trans. V. N. Nervessian). Richmond: Curzon Press.
- Atlı, L. (1947). Hatıraları. Abdülkadir Hayber (Haz.) Canlı Tarihler. Cilt V içinde (s. 91-145). İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Efendi, Ş. E. (H. 1297). *Atrâbü’lâsâr fî Tezkiretü ‘Urefâ’il-edvâr*. İstanbul: Topkapı Saray Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm’ın müziği. 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin Atrabü’l-Âsâr’ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2012). *Aşk olmayınca meşk olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1971). *Edebiyâta dâir*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü ve İstanbul Fetih Cemiyeti.

² Meaning “house of music”, school of music i.e. conservatoire in the late 20th century Ottoman Istanbul.

- Çelebi, Â. (2010). *Meşî'irü'ş-şu'arâ* (Haz. F. Kılıç). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Çelebi, E. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi I/I* (Haz. S. A. Kahraman, Y. Dağlı, R. Dankoff, Z. Kurşun & İ. Sezgin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dede, N. O. (t.y.). *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*. İstanbul: Milli Kütüphane.
- Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt* (Çev. N. U. Dalay). İstanbul: Can Yayınları
- Farmer, H. G. (1965). *The sources of Arabian music*. Leiden: E. J. Brill.
- Gezgin, H. S. (1947). Musiki dâvâmız. *Türk Musikisi Dergisi*, 2(1).
- Gutas, D. (2003). *Yunanca düşünce Arapça kültür* (Çev. L. Şimşek). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Haşim Bey. (H. 1280). *Mecmua*. İstanbul: [taşbaskı].
- Hızır bin Abdullah. (1728a). *Kitâbü'l-edvâr*. Konya Mevlana Müzesi Yazmalar Kütüphanesi, 5762.
- Huizinga, J. (2013). *Homo ludens. Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnalcık, H. (2003). *Şâir ve patron. Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2011). *Has-bağçede 'Ayş u Tarab. Nedîmler, şâirler, mutribler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, H. (2016). *Devlet-i 'Aliyye. Osmanlı İmparatorluğu üzerine araştırmalar-IV: Âyânlar, tanzimat, meşrutiyet*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İsen, M. (1994). *Kühü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Jacob, H. (1734). *sister arts; an essay*. London: W. Lewis.
- Kalpıklı, M. (2010). Bir Osmanlı Padişahının şair olarak portresi: Selîmî (II. Selim). *Journal of Turkish Studies Festschrift in Honor of Walter G. Andrews*, 2, 149-156.
- Kantemiroğlu, D. (t.y.) *Kitâbu 'İlmi'l-mûsikî 'alâ Vechi'l-hurûfât*. İstanbul: İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Armağanı.
- Kantemiroğlu, D. (1734). *The history of the growth and decay of the Othman Empire* (Trans. N. Tindal). London: Knapton.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-mûsikî 'alâ vechi'l-hurûfât. Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. I-II (Haz. Y. Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kevseri, M. (t.y.) *Kitâb-ı Musikâr*. İstanbul: Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi A-4941, [Özgün nüsha Rauf Yekta Bey'in varislerinin elinde saklanmaktadır].
- Keykavus. (1966). *Kabusname* (Çev. M. Ahmet; Haz. O. Ş. Gökyay). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Kınalîzâde, H. Ç. (1989). *Tezkiretü'ş-Şuarâ* (Ed. İ. Kutluk) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kırşehirli, Y. N. (t.y.). *Risâle-i Mûsikî*. Ankara: Milli Kütüphane, 131/1.
- Latîfî, R. C. (2000). *Latîfî. Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Mecdî, M. E. (1989). *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Hadikatü'ş-Şakaik*. Cilt I (Ed. A. Özcan). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. London: Harwood Academic Publishers.
- Mümtaz, S. (1946). Bir sarayda; biraz da Boğaziçi'nde bir saz alemi. A. Hayber (Haz.), *Canlı Tarihler*. Cilt IV içinde (ss. 65-68). İstanbul: Türkiye Yayınevi.

- Nietzsche, F. (1993). *The birth of tragedy. Out of the spirit of music* (Trans. S. Whiteside). London: Penguin Books.
- Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın doğuşu* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özçimi, M. S. (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-edvâr (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Özergin, M. K. (1964). XV. yüzyıla ait bir edvar kitabı Seydî'nin el-Matla'ı. *Musiki Mecmuası*, 197, 196-218.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peçuyî, İ. (1866). *Târîh-i Peçuyî*. İstanbul: yy.
- Pekin, E. (2012a). Evliya Çelebi'nin müzik kaynakları. H. Karateke & H. Aynur (Haz.), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları* içinde (s. 286-341). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Pekin, E. (2012b). Âşık Çelebi'nin musannifleri, hanendeleri, sazandeleri. E. Eldem, A. Tibet, E. Pekin ve Ç. Anadol (Haz.), *Bir Allame-i Cihan: Stefanos Yerasimos (1942-2005) II* içinde (s. 505-579). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Pekin, E. (2013). İki İtrî için üç yazı. E. Ayvaz & İ. Baliç (Haz.), *Itrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar* içinde (s. 49-86). İstanbul: İKSV-OMAR.
- Pekin, E. (2015). Neither dates nor sources: A methodological problem in writing the history of Ottoman music. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of "Ottoman Music"* (pp. 57-74). Würzburg: Orient Istitute.
- Popescu-Judet, E. (1996). *Türk musiki kültürünün anlamları* (Çev. B. Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2004). *Seydî's book on music. A 15th century Turkish discours*. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science.
- Raşid. (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli. Râşid Mehmed Efendi, Çelebizâde İsmâil Âsım Efendi I-III* (Haz. A. Özcan, Y. Uğur, B. Çakır, A. Z. İzgöer). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Sâlim. (2005). *Tezkiretü 'ş-şu 'arâ* (Haz. A. İnce). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Sehî. (1978). Heşt Bihişt. The Tezkire by Sehî Beg. In Günay Kut (ed.), *Sources of Oriental Languages and Literatures 5*. Cambridge: Harvard University Press.
- Selçuk, M. N. (1947). Ses Musikimiz. *Türk Musikisi Dergisi*, 1(2), 3-17.
- Seydî. (t.y.). *Hazâ el-matla ' fi Beyânü 'l-edvâr ve 'l-makâmât ve fi 'ilmü 'l-esrâr ve 'r-riyâzât*. TSMK A3459.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory. An introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- Stravinsky, İ. (2000). *Altı derste müziğin poetikası* (Çev. C. Taylan). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O. (1998). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Şükrullah. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah: Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı* (Haz. M. Bardakçı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Tezcan, N. (2016). *Divan edebiyatına yeniden bakış*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tulum, M. (2008). *Vehbî: Sûrnâme. Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1945). *Osmanlı Devletinin saray teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1965). *Osmanlı Devletinin ilmiye teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Bellekten*, 16(161), 79-114.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir, The collection of notations* (Volume 2: Commentary). Aldershot: Ashgate.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk musikisinde Hâşim Bey Mecmuası. Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yavaşca, A. (1981a). İcranın Dili: Türk Mûsikîsinde Tavrı. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(1), 9.
- Yavaşca, A. (1981b). İcranın Dili: Evlerdeki Mûsikî Toplantıları-I. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(3), 13.
- Yavaşca, A. (1981c). İcranın Dili: Evlerdeki Mûsikî Toplantıları-II. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(4), 10.
- Yavaşca, A. (1981d). İcranın Dili: Zeki Arif Ataergin. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(7), 9.
- Yekta, R. (1925). *Esâtîz-i Elhân. Üçüncü Cüz: Dede Efendi*. İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası.

Ek 1

III. Selim ve II. Mahmud Döneminde Saraydaki Fasillara Katılan Müzisyenler³

III. Selim	II. Mahmud	Görev	görev yeri
‘Abdî Beg (Küpeli Çavuş)	‘Abdî Beg (Küpeli Çavuş)	musâhib	
‘Ali Aga	‘Ali Aga	kemânî	saray
‘Alî Efendi	‘Alî Efendi	kemânî	saray
Avatya			birun
	‘Azîz Beg	çavuş	
Basmacı ‘Abdî Efendi			birun
Cennet Filizi ‘Abdü’l-kerîm Efendi		imâm-ı şehriyârî	saray
Çalılı Dervîş Mehmed Dede		nây-zen başı	Yenikapı Mevlevi-hanesi
Çilingiroğlı Ahmed Aga	Çilingirzade Ahmed Ağa		
Dede Dervîş İsmâ’îl Efendi	Dede Dervîş İsmâ’îl Efendi	Mevlevi dervîşi, müezzinbaş	Yenikapı Mevlevi-hanesi, saray
Dellâl-zâde İsmâ’îl Aga	Dellâl-zâde İsmâ’îl Aga		
Denizoğlı Emîn			birun
	Edhem Aga (Küçük)	sâzende	
	Edhem Beg	kemânî	
	Emîn Efendi	çavuş	
Eyyübî Hâfız Ahmed Efendi			
Fâzıl Efendi	Fâzıl Efendi	mü’ezzin-baş	saray
	Fısdık Sa’îd Aga		
	Halîl Efendi	çavuş	
	Hasan Aga	ser-mahfil	
Hâşim Beg (Seyyid Mehmed Aga’nın oğlu)	Hâşim Beg (Seyyid Mehmed Aga’nın oğlu)		
	Hâtif Efendi	musâhib	saray
Hızır Aga-zâde Sa’îd Begefendi		şâ’ir	saray
	Hüseyin Efendi	Dervîş	birun
	Hüseyin Paşa	çavuş, ferik	
Hüsnî Aga,	Hüsnî Aga	mü’ezzin	saray
İbrâhîm			birun
	İbrâhîm Efendi	ser-mahfil	
‘İzzet Aga	‘İzzet Aga	başçavuş	saray
‘İzzet Efendi	‘İzzet Efendi	Tobhane hatibi, sultan imami, şair	birun
Kasîdecî-zâde Nûri Efendi		imâm-ı evvel	birun
Kömürçî-zâde Hâfız Efendi			
Mârkar			birun
	Mes’ûd Paşa	mîr-livâ	
Mîrûn			birun
Muhyî’ d-dîn Aga	Muhyî’ d-dîn Aga		
Mustafâ Aga (mü’ezzin-baş Şâkir Efendi’nin kardeşi)		kemânî	saray
	Mustafâ ‘İzzet Efendi	nakîbü’l-eşrâf	
	Necîb Aga (Keçi ‘Ârif Aga’nın ‘acemisi)	tanbûrî	

3 Atâ, III/253.

III. Selim	II. Mahmud	Görev	görev yeri
Nikogos			birun
Numân Aga	Numân Aga	tanbûrî	saray
	'Osmân Aga	kemânî, kilâr kethudâsı	
	'Osmân Beg (Zekî Mehmed Aga'nın oğlu)		
	'Osmân Efendi	çavuş	
Ovanis (Hasköylü)			birun
Râsih İbrâhîm Aga		çukadâr	saray
Rif'at Beg (Şeh-levendim Hâfız 'Abdullâh Aga'nın oğlu)	Rif'at Beg (Şehlevendim Hâfız 'Abdullâh Ağa'nın oğlu)		
Rızâ Efendi		kemânî	birun
	Sa'dullâh Efendi (Vâsîf Bey'in kardeşi)		
	Sa'id Beg (Hızır Aga'nın oğlu)		
Sa'id Efendi	Sa'id Efendi	nây-zen, musâhib	saray
Sa'id Dede Efendi			birun
Sâlih Dede			birun
Sâlih Efendi	Sâlih Efendi	musâhib	saray
Sâmî 'İzzet Efendi (Râsih İbrâhîm Aga'nın kardeşi)		şâ'ir, çavuş	saray
Suyolcî-zâde Sâlih Efendi	Suyolcî-zâde Sâlih		
Şâkir Efendi		mü'ezzin-başî	saray
Şehlevendim Hâfız 'Abdullah Aga			
	Şemsî Aga	sâzende, çukadâr	
Şevkî Efendi	Şevkî Efendi	imâm-ı evvel, Ana- dolu kazaskeri,	saray
Tatar es-seyyid el-hâc Hâfız Ahmed Kâmil Efendi		imâm-ı evvel, ka- zasker	saray
	Tıryâkî Sa'id Aga (Üsküdârî)		
Todoraki			birun
Zekî Mehmed Aga	Zekî Mehmed Aga		

Ek 2

Semih Mümtaz S., Evvel Zaman İçinde: Canlı Tarihler (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946, s. 65-66).

(Semih Bey'in özgün dilini ve yazımını, dizgi yanlışları dışında, olduğu gibi korudum, gerekli gördüğüm bir iki yere [] imi arasında kimi açıklamalar ekledim.)

Ortaköy'deki Çifte Saraylar'dan biri olan Zekiye Sultan'ın sarayına ve kocası Nurettin Paşa'nın dairesine girdiğimiz zaman bir hayli kalabalıkla karşılaşmıştık. Misafirler birinci kattaki büyük sofada saz hey'etinin sağında ve solunda oturmuşlardı. Ortada mükemmel bir büfe vardı. Doktor Besim Ömer Paşa (sultan bu paşayı çok sevdiği ve kendisinin ebesi olduğu için her ziyafette bulunması muhakkaktı.)

Kaptan Paşa'nın –yâni Bahriye Nazırı Hasan Paşa'nın– oğlu Hilmi Bey ve emsali belki sarayda buldukları için arak nuşetmezlerden [rakı içmeyenlerden] olduklarından bir köşede oturmuşlar etrafi

seyrediyorlardı. Saz hey'eti de (aklımda kaldığı kadarını söyleyeyim) şunlardan mürekkepti. Tanburî Cemil, Udî İbrahim, Kemeñeci Tatyos [kemanî olmalı], Kemanî Memduh, Kanunî Arif [Kanuni Hacı Arif Bey], Santurî –ismini unuttuğum ihtiyar bir zat [Edhem olabilir]– Hanende Karakaş, Osman, Hafız Âşir Efendi vesaire. Amedî hûlefasından [yazı işlerinin yapıldığı Babıali'nin en seçkin kalem odası kâtiplerinden] Tevfik Paşazade Refik ve refiki Müfit beyler de bizden sonra geldiler.

Bu sofadan yukarıya çıkan merdivenin kapıları açıktı. Karanlıkta da! Anlaşıyordu ki üst kattaki sofada Zekiye Sultan'la misafirleri bulunacaklardı. Bunun derhal ifham eden keyfiyet de harem ağalarının bu merdivenler üzerinde ve ayakta olarak elpençe divan durmaları oluyordu. Sarayın bu akşamki misafir-i hassı Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa'nın anası Emine Hanımefendi idi [“Valide Paşa” diye tanınıyordu]. Bu hanımefendi sık sık Zekiye Sultan'a gelirdi ve fevkalâde olarak iade-i ziyaretine gidilirdi.

Bu gece temmuz ayının on altıncı gecesi idi. Bu sazın serâhengi, yâni şef orkestrası [*chef d'orchestre*] Tatyos'du. Bu adama musiki san'atkârlarının hemen hepsi hürmet ederlerdi. Ve fasılların bir çoğuna onun peşrevleriyle başlanırdı. Tanburî Cemil Bey ise her sazın üstünde, tanburu ile veya kemeñesi ile her nağmenin başında tasavvurun yetişmiyeceği bir kuvvetle hükümrân olduğu için her hangi bir faslı veya makamı tercih etmez, hangi yolda olursa olsun en başta yürürdü. Bu gibi saz âlemlerinde bir kaide daha vardı. Misafirlere içecekleri içkiyi uşaklar verirlerdi; kimse yerinden kalkmaz; bahusus konuşmazdı. Çerezler bile ufak tepsiler içinde verilirdi. Huşu ve hürmetle saz dinlemek bir kaide olup kalmıştı. Herkes buna bağlı idi. Ve ortalığı rahatsız edeceği his olunan kimse, kim olursa olsun bir tarafa çektilirdi.⁴

Zekiye Sultan, babasının en sevgili ve en büyük kızı olduğu için kocasına toz kondurmaz; onu daima müdafaa eder; bu gibi eğlencelerine mümanaat ettirmezdi. Padişah da rakı âlemlerini günahı kadar sevmemekle beraber bu gibi eğlenenlere pek de karışmazdı.

Yalnız bu gûna gecelerde harem kapıları kapandıktan sonra ortaya serbestlik gelirdi. Bu akşam da öyle oldu. Zekiye Sultan, arkadaşlarıyla beraber aralarında taksim olunması için Tatyos Efendi'ye yüz elli altın kadar bir hediye gönderip harem dairesine gittikten sonra sazın; bizim anladığımız mânada keyfi çıkmıştı. Nurettin Paşa piyanosuna geçerek sez hey'etine iltihak etmişti. Biraderi Cemal Bey de tanburunu ele almıştı. ...”

4 İçkiyi kaçırıp da çevresini rahatsız etme olasılığı bulunan kimselerin meclis dışına alınması kuralı, eski Dionysos *symposion*'larına dek geri gider. Osmanlı meclislerinde bu görevi başından beri saki yerine getirirdi –olası taşkınlıklarla meclisin huzurunun bozulmasına karşı etkili bir önlem.