

Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müziyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı

Direklerarası Music Scene and İncesaz Ensembles: Musicians, Repertoire, Audience and Taste Structure

Onur Güneş AYAS¹ 



Sorumlu yazar/Corresponding author:
Onur Güneş Ayas (Doç. Dr.), Yıldız Teknik
Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İnsan ve
Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: gunesayas@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5317-271X

Başvuru/Submitted: 19.10.2023
Revizyon talebi/Revision requested:
26.11.2023
Son revizyon/Last revision received:
30.11.2023
Kabul/Accepted: 30.11.2023

Atıf/Citation: Ayas, Onur Güneş, "Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müziyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı." *Türkiyat Mecmuası-Journal of Turkology* 33, 2 (2023): 641-679.
<https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.1368893>

öz

Bu çalışmanın amacı, son dönem Osmanlı İstanbulu'nun en önemli eğlence merkezlerinden biri olan Direklerarası'nda sahne alan incesaz takımlarını müzik sosyolojisi perspektifiyle analiz etmek ve Türk müziğinin Osmanlı'nın son döneminde geçirdiği dönüşümde nasıl bir rol oynadıklarını ortaya koymaktır. Geç dönem Osmanlı toplumunda Ramazan eğlenceleriyle özdeşleşmiş bir kültür merkezi olan Direklerarası, aynı zamanda incesaz dünyasıyla ilişkili çeşitli faaliyetleri birbirine entegre eden bir müzik ekonomisine de ev sahipliği yapmaktaydı. Osmanlı yüksek kültürünün bir uzantısı olan incesaz, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Batı müziği karşısında yaşadığı statü kaybını sosyo-ekonomik tabanını genişleterek telafi etti ve sonunda ticarileşmiş popüler kültür dünyasına entegre oldu. İncesazı farklı beğeni kültürleri ve dinleyici gruplarıyla etkileşime sokan bu süreç, belli başlı icracılarının sosyal arkaplanlarında, çalgılarının bileşiminde, repertuarının kapsam ve niteliğinde ve dinleyicilerinin beklentilerinde belli değişimlere yol açtı. Bu çalışma, incesazın Osmanlı'nın son döneminde yaşadığı bu dönüşümde Direklerarası'nın merkezi bir rol oynadığını iddia etmektedir. Ciddi müzikle eğlence müziğinin uzunca bir süre mekânsal ve kurumsal olarak ayrışmadığı bu eğlence merkezinde incesaz takımları, birbirinden farklı beklentilere sahip, heterojen bir dinleyici kitlesine hitap etmek zorunda kalmış, bu da uzantısı olduğu müzik geleneğinin beğeni hiyerarşileri içindeki konumunu bulanıklaştırmıştır. Kabaca 1870'lerden 1910'lara kadarki döneme odaklanan bu makale, dönemin süreli yayınları, gazete ilanları, hatırat metinleri ve biyografik kaynaklara dayanarak, Direklerarası müzik sahnesindeki incesaz takımlarının beğeni yapısını icracı, mekân, müzik ve dinleyici etkileşimi ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Beğeni Sosyolojisi, Müzik Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği, Osmanlı Eğlence Kültürü, Osmanlı İstanbulu

ABSTRACT

This study analyzes the incesaz ensembles in Direklerarası, one of the most important entertainment hubs of late Ottoman Istanbul, from the perspective of music sociology, and attempts to reveal their role in the transformation of

Turkish music in the late Ottoman period. Direklerarası, a cultural center identified with Ramadan festivities in late Ottoman society, hosted a music economy that connected various commercialized music activities related to incesaz culture. Incesaz, an extension of Ottoman high culture, compensated for the loss in status it suffered in the late 19th century compared to Western music by broadening its socioeconomic base, eventually assimilating into commercialized popular culture in Turkey. This process of interacting with different taste cultures and audiences resulted in certain changes in the social background of its major performers, the composition of its instruments, the scope and quality of its repertoire, and the expectations of its audience. This study claims that Direklerarası played a central role in the transformation of Incesaz. In Direklerarası, which did not spatially or institutionally separate serious and popular music, incesaz ensembles had to appeal to a diverse audience with varying expectations, blurring the position of incesaz in the hierarchies of taste. Focusing on the period roughly from the 1870s to the 1910s, this study analyzes the taste structure of incesaz ensembles in the Direklerarası music scene in terms of interactions among places, performers, repertoires, and audiences, using documents derived from periodicals, advertisements, memoirs, and biographical sources.

Keywords: Sociology of Taste, Sociology of Music, Turkish Classical Music, Ottoman Entertainment Culture, Ottoman Istanbul

EXTENDED ABSTRACT

This study presents a sociological analysis of music bands playing Ottoman art music (*fasıl* music) known as *incesaz* in Direklerarası, an entertainment hub associated with Ramadan festivities in late Ottoman Istanbul. *İncesaz*, which was previously performed by distinguished musicians on high-status instruments such as *tanbur* and *ney* for intimate audiences, became accessible to a wider audience in the late nineteenth century through the performances of professional ensembles in commercial music venues. Despite being a type of urban music that was not monopolized by the Court or an aristocratic circle and being open to the influence of lower classes and non-elite music cultures, the Ottoman music tradition had always maintained a distinction between the standards of art music, which appealed to the elite (*havas*), and those of popular/military music, which generally appealed to the common people (*avam*), as reflected in the traditional distinction between *incesaz* and *kabasaz*.

In late Ottoman society, the elites were increasingly orientated toward the West, resulting in the dwindling of the high prestige of *incesaz* in the Court and among the upper classes. *Incesaz* compensated for this loss in prestige it suffered in comparison to Western music by broadening its socioeconomic base through commercialized music activities that appealed to larger crowds. These aspects of *incesaz* coexisted and were intertwined in the Direklerarası music scene, which did not separate venues for serious and popular music until the 1910s. For example, Fevziye Kırathanesi, which hosted the most distinguished *incesaz* musicians of the period and functioned as a conservatory for Istanbul, as Ahmet Rasim put it, was not only frequented by a group of high-level musicians and men of letters but was also a place of entertainment, where crowds coming to Direklerarası for Ramadan festivities spent time for a relatively low fee. *Incesaz* ensembles also performed popular pieces during interludes in musical comedies, theater plays, and *Karagöz* shows, and occasionally accompanied less prestigious popular musicians such as *kanto* singers and dancers. The interaction of *incesaz* music with various taste cultures, musical styles, and taste publics resulted in significant changes in the social backgrounds of its performers, the composition of its instruments, the

scope and quality of its repertoire, and the expectations of its audience. This study claims that *Direklerarası* played a crucial role in this transformation.

The scene is a primary conceptual framework used in music sociology to emphasize the context that space creates for musical activities. *Direklerarası* can be viewed as a local music scene in a narrow street where theaters, coffeehouses, teahouses, music shops, and other music-related venues congregate, and various music cultures and styles interact closely with one another thanks to the social network and local economy offered by the space. In this study, this non-homogeneous taste structure of *Direklerarası* was analyzed using Gans' notions of taste cultures and publics. Popular and intellectual oriented taste publics coexisted in *incesaz* programs in the *Direklerarası* scene. The competing demands of taste publics interacted to reshape the norms and values of the relevant taste cultures, enabling transitions in the repertoires and the groups of musicians belonging to different cultures. In Ottoman society, *incesaz* was semiologically linked to high culture, whereas *kabasaz* was associated with low culture. However, the actual *incesaz* performances in *Direklerarası* served as a melting pot of cultural forms that moved around the hierarchies of taste, because these musicians needed to satisfy the needs of a wide range of listeners. Focusing on the period from the 1870s to the 1910s, this study analyzes the taste structure of *incesaz* ensembles in the *Direklerarası* music scene in terms of the interactions among venues, performers, music, and audience. The data used for this article were gathered from periodicals, advertisements, posters, memoirs, and biographical sources as part of a research project and analyzed from the perspective of music sociology.

After 1909, the founding of music societies and schools in the same district can be seen as a step taken toward clarifying the boundaries between serious and popular music, which were intertwined in *Direklerarası*. A comparative study revealed that the members of these schools and societies, mainly government officials of overwhelmingly Turkish and Muslim origin, differed significantly from those of professional *incesaz* ensembles, which were primarily composed of professional entertainment musicians, mostly of non-Muslim and Gypsy origin. In addition, the former group's concert programs were more meticulously organized than the latter's, and they favored a more classical repertoire. However, during the early Republican period, when Turkish classical music received little official support or patronage from powerful groups and consequently had to appeal to a wider audience, the two art worlds continued to interact and intertwine in the mediums and institutions they had to share.

Giriş

Bu makalenin amacı, Direklerarası'ndaki profesyonel incesaz takımlarının sosyolojik bir analizini yapmak ve Osmanlı müziğinin yirminci yüzyıla girerken yaşadığı dönüşümde nasıl bir rol oynadıklarını göstermektir. Geleneksel biçimiyle samimi ve küçük meclislerde icra edilen ve Osmanlı havas kültürünün bir uzantısı olan incesaz, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren bir ticarileşme ve piyasaya açılma süreci yaşamış ve bu sayede çok daha geniş kitlelerle buluşmuştur. İncesazın Batı müziği karşısında yaşadığı statü kaybını sosyo-ekonomik temelini genişleterek telafi ettiği bu dönem, bir yandan popüler eser üretimi açısından büyük bir dinamizme işaret ederken, bir yandan da bu müzik kültürünün beğeni hiyerarşisindeki yerini bulanıklaştırmıştır. Osmanlı İstanbul'unda Ramazan eğlencelerinin merkezi olan Direklerarası'nın bu süreçteki rolü, incesaz dünyasıyla ilişkili çeşitli ticari faaliyetlerin birbirine eklenildiği bir müzik ekonomisine ve sosyal ilişkiler ağına ev sahipliği yapmış olmasından kaynaklanır. Direklerarası'nda ciddi müzik ve eğlence müziği mekânlarının birbirinden tam anlamıyla ayırılmadığı meşrutiyet öncesi dönemde profesyonel incesaz takımları zaman zaman birbiriyle çatışan işlev ve roller yüklenmiş ve birbirinden farklı beklentilere sahip heterojen dinleyici gruplarına hitap etmek zorunda kalmıştır.

Bu makale Direklerarası'ndaki incesaz dünyasını, farklı beğeni kültürleri (*taste cultures*) ve beğeni kamularının (*taste publics*) etkileşiminden meydana gelen bir müzik sahnesinin (*music scene*) parçası olarak görmektedir. Müzik sosyolojisinde mekânın müzik etkinlikleri için yarattığı bağlamı güçlü bir şekilde vurgulamak için kullanılan *scene* (müzik sahnesi) kavramı¹ belli bir mekânda etkileşime geçen aktörler arasındaki ilişkilerin buradaki müzik pratiklerini nasıl şekillendirdiğine odaklanır. Bunu yaparken de müzik sahnesini oluşturan faaliyetlerin ve insanların homojenliği, aidiyet hisleri ve tutarlılığı hakkında varsayımlarda bulunmamaya dikkat eder. “Müzik tercihlerine bağlı heterojen koalisyonlar ve ittifaklar” sayesinde ortaya çıkan “kültürel değişim ve etkileşim bağlantılarına” dikkat çeker. Tek bir müzik türü veya tarzına işaret edebildiği gibi, “aynı yer/meکان içerisindeki (...) birbirinden farklı (...) hatta birbirine rakip olan müzik tarzlarının o yer/meکان ile (...) ilişkilendirilmesine” ve “o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle (*audience*), *sound*lar ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere” de işaret edebilir.² Müzikle ilişkili tiyatro, kahvehane, kıraathane, çayhane vb. mekânların ve müzik ticaretiyle uğraşan dükkanların dar bir caddede bir araya geldiği, farklı müzik tarzlarının ve dinleyici tiplerinin birbiriyle yoğun bir etkileşime geçtiği ve yeniden şekillendiği Direklerarası, incesazın merkezinde yer aldığı bir yerel müzik sahnesi (*scene*) olarak incelenebilir.

Direklerarası'nın homojen olmayan müzik kültürünü analiz etmek için Gans'ın beğeni sosyolojisiyle ilgili kavramlarına başvuracağız. Gans'a göre her biri farklı estetik standartlara sahip beğeni kültürleri ve bu beğeni kültürleri arasından ortak tercihlerde bulunan farklı beğeni

1 bk. Andy Bennet ve Richard Peterson, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

2 Ayhan Erol, *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2015, 232-235.

kamuları, bu kültür ve kamular arasındaki ilişkileri kuran ve kolaylaştıran bir beğeni yapısının içerisinde hep beraber varlıklarını sürdürürler: “Hem barışçıl hem de çelişkili olabilen bu ilişkilerin varlığının nedeni kimi kamuların seçimlerini birden fazla kültürden yapması ve bir beğeni kültürünün birden fazla kamuya hizmet etmek durumunda olabilmesidir.”³ Gans, beğeni kültürlerini tanımlarken yaratıcılarla kullanıcılar arasındaki ayrıma özel bir önem verir. Yüksek beğeni kültürünün diğer beğeni kültürlerinden en önemli farkı, Gans’a göre yaratıcı merkezli estetik standartlara sahip olmasıdır. Bu beğeni kültürünü tercih edenlerin yaratıcıların veya eleştirmenlerin perspektifini benimsemeleri beklenir, yaratıcıların ve kullanıcıların perspektifi çeliştiğinde kullanıcıların bu müzikten yeterince anlamadıkları veya yeterince kültürlü olmadıkları varsayılır. Zaten bu beğeni kültürünün hitap ettiği beğeni kamusunun hatırı sayılır bir kısmı da bizzat yaratıcılardan veya belli bir eğitim seviyesinin üstündeki yaratıcı eğilimli kullanıcılardan oluşur. Yüksek beğeni kültürleri genellikle kendilerini seçkin gören ve toplumun genelinden ayrı tutan küçük bir beğeni kamusuna hitap ettikleri için, ürünlerini kitle kültürü araçlarıyla yaygınlaştırmak öncelikli amaçları arasında yer almaz. Popüler beğeni kültürleriye esasen kullanıcı merkezlidir ve dinleyicilerin ihtiyaç ve beklentilerini esas alır. Ancak üst tabakadan gelen talep ve fonların veya temsil ettikleri müziğin beğeni hiyerarşisindeki konumunun zayıflaması sebebiyle, yüksek kültür sağlayıcıları, üst-orta, zaman zaman da alt-orta beğeni kamularına yönelmek, ürünlerini bu doğrultuda uyarlamak zorunda kalabilir. Bu durum “yüksek kültür kamusunu, daha düşük nitelikli sayacağı bir kültürle yetinmek ya da kurumlarını ‘daha az kültürlü’ kimselerle paylaşmak” durumunda bırakabilir.⁴ Bu açıdan bakıldığında, incesazın Direklerarası müzik sahnesinde büründüğü yeni biçimler, değişen beğeni yapısından kaynaklanan uyarlamalar olarak görülebilir.

Bu makale, özellikle 1870’lerden II. Meşrutiyet sonrasına kadarki döneme odaklanarak, Direklerarası müzik sahnesindeki incesaz takımlarının mekân, icracı, repertuar, dinleyici ve beğeni yapısı ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın bu döneme odaklanmasının ilk sebebi Direklerarası’nın en parlak yıllarının 1880’lerden meşrutiyete kadarki dönem olmasıdır.⁵ Ayrıca, meşrutiyetten sonra aynı bölgede kurulan musiki cemiyet ve mektepleri Direklerarası’nda ciddi müzikle eğlence müziğinin kurumsal ve mekânsal ayrışması açısından yeni bir dönemi başlatmıştır. Musiki-i Osmani ve Darülmusiki-i Osmani mektep ve cemiyetlerinin, Darüttalim-i Musiki Cemiyeti’nin ve Osmanlı’nın ilk konservatuvarı olan Darülelhan’ın bünyesindeki incesaz toplulukları, bu makalenin konusunu oluşturan profesyonel incesaz takımlarından bir ölçüde farklılaşan bir kimliğe, sosyal tabana, işleve ve organizasyona sahiptir. Klasik eserlere daha çok ağırlık veren repertuarları ve Avrupai

3 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. E. O. İncirlioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 142.

4 Gans, *age*, 29.

5 Bu konuda bk. Malik Aksel, *İstanbul’un Ortası*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011, 37.

konser disiplini içindeki programlı müzik faaliyetleriyle de incesaz takımlarından ayrılırlar.⁶ Hem bu olguyu dikkate alarak hem de yazının kapsam ve uzunluğunu makale ölçülerinin dışına çıkarmama kaygısıyla, çalışmanın odaklandığı zaman aralığı 1870'lerden ilk müzik cemiyetinin kurulduğu 1909'a kadarki dönemle sınırlandırılmıştır.

Son dönem Osmanlı İstanbul'unda incesaz takımlarının sahne aldığı yerler, elbette ki, Direklerarası-Şehzadebaşı bölgesindeki mekânlarla sınırlı değildir. Beyoğlu'ndan Kadıköy'e, Bakırköy'den Beyazıt ve Sirkeci'ye kadar İstanbul'un gazinoları, parkları, meyhaneleri ve kıraathaneleri incesaz takımlarıyla doludur.⁷ Ancak suriçi İstanbul'un merkezinde yer alan Direklerarası hem Fevziye ve Şems kıraathaneleri gibi en seçkin incesaz programlarının yapıldığı mekanlara hem de ikinci dereceden incesaz programlarının eşlik ettiği tiyatro, Karagöz vb. etkinliklere, hem avamın zevkine hitap eden çalgılı kahvelere hem de müzik ticareti ve eğitimiyle uğraşan belli başlı dükkan ve kuruluşlara bir arada ev sahipliği yaptığı için incesaz takımlarını bir yerel müzik sahnesi içinde analiz etmek için en uygun mekandır. Şinasi Akbatu'nun, Ruhi Kalender'in ve Ferit Ragıp Tuncor'un dönemin gazete ilanlarına dayanarak son dönem Osmanlı müzik piyasası hakkında çıkardığı dökümler, sistematik olmamakla birlikte, incesaz takımları hakkında son derece önemli bilgiler içermektedir. Direklerarası'ndaki incesaz takımlarının mensupları ve sahne aldıkları mekanlar hakkındaki bilgiler için bu çalışmaların yanı sıra, "Son Dönem Osmanlı İstanbul'unda Direklerarası: Tecrübe ve Algı" başlıklı Tübitak projesinde toplanan verilere başvurulmuştur. Bu veriler, belli anahtar kelimeler kullanılarak dönemin süreli yayınlarında yapılan tarama sonucunda ulaşılan gazete ilanları ve tiyatro afişlerinden, proje kapsamında taranan ve okunan süreli yayınlardaki Ramazan ve Direklerarası temalı yazılardan, hatırat türündeki metinlerden, Türk müziğinin temel biyografik kaynaklarından⁸ ve ilgili ansiklopedi maddelerinden (örn. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Reşat Ekrem Koçu'nun ve Tarih Vakfı'nın *İstanbul Ansiklopedisi*

6 Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, ciddi müzik faaliyetleri için yeni bir sosyo-ekonomik temel ve meşriyet sağlayan müzik okullarının oynadığı özel rol hakkında kapsamlı bir analiz için bk. Onur Öner, "Music in Early Twentieth-Century Istanbul: Reconsidering the Role of Private Music Schools." *Archiv orientální*, 89 (2021): 63-84.

7 Son dönem Osmanlı İstanbulu'nda sahne alan incesaz takımlarının isimleri ve sahne aldıkları mekanlar hakkında bk. Burak Çetintaş, "İncesaz Takımları Üzerine Birkaç Söz ve Şinasi Akbatu'nun Kaleminde 60 Yıl Önce İstanbul'da İncesaz Takımları", *Musikişinas*, 11 (2010): 207-243 ve Ruhi Kalender, "Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı", *AÜİFD*, 23 (1978): 414-437. Ferit Ragıp Tuncor'un *Musiki Mecmuası*'nın Eylül 1997'deki 458. sayısından 464. sayısına kadar devam eden "Eski Yazılı Gazetelerden Belgeler" adlı dizisinde de, bu iki kaynaktan yer almayan bazı bilgilere ulaşmak mümkündür. Başlıkları davetkar olmakla beraber Ruşen Ferit Kam ve İsmail Baha Süreşan'ın incesaz takımlarıyla ilgili yazılıysa, büyük ölçüde Rauf Yekta'nın 1899 tarihinde Fevziye Kıraathanesi'nde dinlediği incesaz takımıyla ilgili bir yazısının geniş bir şekilde alıntılanması ve özetlenmesinden ibarettir. bk. Ruşen Ferit Kam, Kam, "İncesaz Takımları", *Radyo Mecmuası 1*, 12 (1942): 16-24. İsmail Baha Süreşan, "İncesaz Takımlarımız", *Mızrap*, 29, Kasım 1984; Rauf Yekta, "İncesaz Takımlarımız, *İkdam*, 12 Teşrinisani 1315 (24 Kasım 1899): 2-3.

8 Örneğin bk. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958; Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi: Bestekârları, Besteleri Güftelerile*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991; Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 2 Cilt, Ankara: MEB Yayınları, 1998.

vb.) derlenmiştir. Direklerarası'ndaki incesaz takımlarına geçmeden, argümanı temellendirmek için önce incesazın tarihsel ve sembolik arkaplanına göz atmamız gerekiyor.

İncesazın Tarihsel ve Sembolik Arkaplanı

İncesaz/kabasaz ayrımı, her zaman lafzen ifade edilmese de Osmanlı dünyasında müziği sınıflandırmak için kullanılan temel anlam çiftlerinden biriydi. Örneğin Ali Ufki (ö. 1675) Osmanlı'da icra edilen musikileri “ev musikisi veya bir oda içinde dinlenebilen musiki” ile “çok gürültülü, savaşta ve açık yerlerde dinlemeye uygun olan mehter müziği”⁹ olmak üzere ikiye ayırır. Toderini¹⁰, Sulzer ve Baron de Tott¹¹ gibi Avrupalı seyyahlar da bu iki kategoriye dayalı ayrıma dikkat çekerler. Fonton'da oda musikisine karşılık gelen enstrümanlar ney, tanbur, rebab ve miskaldır.¹² Bülent Aksoy, on sekizinci yüzyılda Osmanlı topraklarında bulunmuş Avrupalı gözlemcilerin sazlar arasında bir hiyerarşi gözettiklerini ve özellikle ney ile tanbur tarafından icra edilen musikiye diğerleri karşısında özel bir değer atfederek bir tür yüksek musiki olarak gördüklerini kaydeder.¹³ Bu nispeten erken kaynakların hiçbirinde doğrudan incesaz kelimesine rastlamasak da, oda müziği içinde sınıflandırılan çalgıların on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kaynaklarda izine rastladığımız incesaz kategorisine tekabül ettiği açıktır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla incesaz kelimesinin kullanıldığı ilk kaynak II. Mahmut devri saray hayatını anlatan *Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*'dir. Buradaki incesaz terimi, ney, miskal, tanbur, keman(çe) gibi çalgılar eşliğinde beste ve semailerden oluşan klasik fasılları icra eden seçkin hanende ve sazende topluluklarına işaret eder.¹⁴ 1860'lardan itibaren piyasada profesyonel incesaz takımlarının belirmesinden sonra da saraydaki *Sazendegân-ı Hassa* mensupları için incesaz heyeti ifadesinin kullanılmaya devam ettiğini biliyoruz.¹⁵

İncesaz-kabasaz ayrımı herşeyden önce teknik bir sınıflandırmadır. Bir tarafta tanbur ve ney gibi daha narin, nispeten düşük volümlü ve açık havada, çok geniş mekânlarda ve büyük topluluklarla icra edilmesi güç sazlar vardır, ki bunlardan oluşan topluluklar genellikle bir tür oda müziği icra ederler. Diğer taraftaysa davul, zurna, lavta, kemençe vs. gibi daha kuvvetli ve

9 S. Yerasimos ve A. Berthier, *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002, 76.

10 Toderini Osmanlı çalgılarını “zurna, kaba zurna, boru, zil, davul, nakkare ve kös” gibi çalgılardan oluşan “mehterhane” ve “savaş musikisi” çalgıları ile “keman, sinekemanı, rebab, tanbur, ney, girift, miskal, santur, kanun ve daire”den oluşan “oda musikisi çalgıları” olmak üzere ikiye ayırır. bk. Giambattista Toderini, *Türklerin Yazılı Kültürü*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 121-122.

11 Bu ayrımı Baron de Tott, “savaş musikisi”/“oda musikisi”, Franz Josef Sulzer ise “Tablhane musikisi”/“Türk Oda musikisi” şeklinde ifade eder. Akt. Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 45-46.

12 Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987, 91.

13 Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003, 177-8.

14 Hafız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye* “Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat”, Haz. Ali Şükri Çoruk, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011, 88, 224, 312.

15 Hikmet Tokar, *Elhan-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Osmanlı Sarayında Musiki*, İstanbul, Milli Saraylar Yayınları, 2016, 183. Ayrıca bir İngiliz gazetesinde yayınlanan ve Osmanlı sarayında verilen bir daveti anlatan *The Ex-Sultan's Harem* başlıklı bir yazı (*The Edinburgh Evening News*, 4 Ekim 1876), saray orkestralarının temelde “incesaz” ve “kabasaz” olmak üzere iki temel adla isimlendirildiğini belirtir. Akt. Tokar, age, 157.

sert, dinleyenlere coşku veren, dansa eşlik edecek ritmik bir icraya uygun kabasaz takımları vardır, ki bunlar da açık mekânlarda ve kimi zaman büyük topluluklarla birlikte eğlence (dans) müziği veya askeri müzik icra ederler. Gültekin Oransay ladini musiki altında sınıflandırdığı üç tarzdan (mehter, fasıl ve piyasa musikisi) ‘mehter musikisi’ için ‘kabasaz/açık yer musikisi’, ‘fasıl musikisi’ için ‘incesaz/kapalı yer musikisi’ karşılığını tercih eder.¹⁶ Rauf Yekta “mikdarı mahdûd birkaç âlât-ı mûsikî ile mahâfil-i husûsiyyede” bir tür salon veya oda müziği (*musique de chambre*) icra eden incesaz takımlarında¹⁷ tanbur, ney ve sinekemanını yeterli bulur, eklenecek başka çalgıların müziğin ahengini bozacağını belirtir.¹⁸ Bu iki saz grubunun birlikte icrasına, genellikle pek sıcak bakılmamasının teknik sebeplerinden biri, İran Şahı’na elçi olarak gönderilen Tanburi Küçük Artin’in bir musiki meclisine ilişkin olarak aktardığı bir tanıklıkta karşımıza çıkar.¹⁹ Tanburi Küçük Artin ve Osmanlı incesaz müzisyenleri, şahın huzurunda İranlı zurnazen ve davulculardan oluşan kalabalık bir grupta birlikte müzik icra etmek zorunda kaldıklarında birbirlerinin sesini duyamazlar. Ortaya karmakarışık bir vaveyla çıkar, kimse bir şey anlayamaz.

Peki incesaz ve kabasaz arasında bir tür beğeni hiyerarşisi oluştuğu söylenebilir mi? Fikret Karakaya’ya göre sınırları kesin olarak çizilememekle birlikte, incesaz terimi “mûsikînin inceliklerine vâkıf ve bunları uygulayabilen mûsikîcilerin, belli bir gelişmişlik seviyesini temsil eden sazlarla kurduğu” çalgı takımlarını belirtmek için kullanılır, kabasaz ise “hem sazların pek gelişmemiş olduğunu hem de onları kullananların yeterince eğitilmiş olmadığını” ima eder.²⁰ Örneğin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından önce en yaygın kabasaz takımı düğün ve şenliklerde musiki icra eden lavta-lyra-kemençe üçlüsü ile açık hava eğlencelerinin vazgeçilmez unsuru olan davul-zurna ikilisidir. Bu yönüyle kabasaz, sanatsal kaygılarla icra edilen “ciddi musiki”nin değil “eğlence musikisi”nin bir parçasıdır. Nitekim on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, bu kez, Direklerarası’nda kantoculara eşlik edecek keman, piyano, akordeon, viyolonsel, klarnet, trompet, trombon, gitar gibi sazlardan oluşan orkestralara da kabasaz denilmeye başlar. Halbuki bu çalgılar hiç de “gelişmemiş” sayılamaz. Karakaya’ya göre bu gelişmiş sazlardan oluşan kanto orkestralarının kabasaz olarak sınıflandırılmasının ardındaki sebeplerden biri gerek sazların yapısından gerekse icracıların donanımsızlığından dolayı Türk müziğinin geleneksel perdelerini layıkıyla seslendiremiyor olmalarıydı. Nitekim kantolar Direklerarası’nda Osmanlı müziğiyle etkileşime girerek yerleştiğinde ve hüzzam, saba, uşşak gibi makamlardan kanto şarkıları bestelenmeye başladığında, artık bu şarkılara eşlik etmek için incesaz takımları da devreye girecekti.

16 Gültekin Oransay, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul, İletişim, 1983, 1496.

17 Rauf Yekta, “Aksâm-ı Mûsikî”, *İkdam*, 4188 (8 Zilhicce 1323/20 K. Sâni 1321) [2 Şubat 1906].

18 Rauf Yekta, “Âlât-ı Mûsikîyemiz -2- Tanbûr”, *İkdam*, 4653 (4 R. Âhir 1325/4 Mayıs 1323) [17 Mayıs 1907].

19 Eugenia Popescu-Judet, *Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, 14.

20 Fikret Karakaya, “İstanbul’un Sazları”, *Müzik İstanbul* (Ed. Hakan Dedeler), İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, 2002 içinde, 368

Standart kanto orkestrasındaki çalgıların kabasaz olarak sınıflandırılmalarının bir diğer sebebi, son derece yüksek ve gürültülü bir ses çıkartma kapasitesine sahip olmalarıydı, ki bu yüzden Direklerarası tiyatroları, akşamları girecek oyun arayan müşterilerin dikkatini çekmek için bazen bu orkestraları kullanıyorlardı. Kanto müziğinde, tıpkı kabasaz takımlarıyla icra edilen dans müziklerinde, örneğin köçekçe ve Çingene çengi takımlarında olduğu gibi, izleyici ilgisi dansa odaklanmıştı. Kadın şarkıcıların ve dansçıların şuh ve oyunbaz tavırları ve müstehcen sözlü şarkıları, çoğu zaman, sanatsal beklentilerden çok, erkek izleyicilerin şehvi arzularına ve eğlence beklentisine cevap ediyordu. Yüksek beğeni kamularına mensup insanlar genellikle kabasaz dünyasına sanatsal bir değer atfettikleri için değil, gönül eğlendirmek için yöneliyorlardı. Özalp'ın ifadesiyle kabasaz “klasik sanatın ağır ve mistik havasından sıkılanların daha basit bir ortamda eğlence çaresi aramasının bir ürünü” idi.²¹ Bazı istisnalar ve gri alanlar olmakla beraber, sembolik açıdan incesaz-kabasaz ayrımının kabaca Osmanlı toplumundaki havas-avam ayrımına tekabül ettiği veya zamanla bu anlamı kazandığı söylenebilir.²² Örneğin Necip Asım, “çifte nağra (nakkâre), zilli maşa, kırnata ile şurada burada avâmın” icra edip dinlediği kabasaz takımlarını halk müziğiyle eş anlamlı olacak şekilde kullanır ve “bize ait”, ama “iptidai” olan bu müziğin Osmanlı’da “kibar sınıf” tarafından ihmal edilmiş olduğunu söyler.²³ Bu ayrım piyasa musikisi içinde de sürer. Reşat Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi’nde ‘incesaz’a tekabül edecek şekilde tanımladığı ‘çalgi’ maddesinde “piyasanın namlı sazende ve hanendelerinin kurdukları topluluklar tarafından, büyük kahvehanelerde, kıraathanelerde bir ay müddetle verilen alaturka konserler” ile “tulumbacı kahvelerinde kurulan çalgılı kahveler” arasında net bir ayrım yapar.²⁴ Çağlar Fidan’ın da dikkat çektiği gibi²⁵ çalgılı kahvelerdeki kabasaz takımlarının hitap ettiği sosyal tabanın önemli bir kısmı, Balikhane Nazırı’nın ifadesiyle, “şair kahvelerinde semai” okuyan, “tosun ağzı mani” söyleyen, “oynak havalardan mütelezziz olan” ama “incelmiş sefahat”i ve incesazı tatsız bulan İstanbul’un serseri ayaktakımı, yani “kopuklar”dan oluşmaktadır.²⁶

Yılmaz Öztuna, geleneksel icraya mahsus bir fasıl heyeti olarak tanımladığı “incesaz”ı, sadece köçekçe takımlarından değil kalabalık bir heyetle icra edilen küme fasıllarından da ayırma ihtiyacı hisseder.²⁷ Mesud Cemil’e göre “II. Mahmut’tan sonra gürbüz rengini kaybetmiş

21 Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, Cilt 1, Ankara: MEB Yayınları, 1998, 228.

22 Bununla birlikte, Öztürk’ün de dikkat çektiği gibi, bir tür saray müziği olan ve yönetici sınıfla özdeşleşen Mehter takımının gürültülü ve coşkulu müziğinin devletin askeri gücünün sembolik ifadesi olduğu düşünülürse, incesaz-kabasaz ayrımı başka bir anlama bürünmüş olur: İncesaz, yönetici sınıfın ayırt edici özelliklerinden biri olan ve zürefa meclislerinde ifadesini bulan zarafet ve inceliği (medeniyet) temsil ederken, kabasaz yönetici sınıfın kaba (askeri) gücüne işaret eder. bk. Okan Murat Öztürk, *age*, 346.

23 Necip Asım, “Türk Musikisi”, *Malumat*, 103 (5 Teşrin-i Evvel 1313) [17 Ekim 1897]:1065-1066.

24 Reşad Ekrem Koçu, “Çalgı”, İstanbul Ansiklopedisi, c.7, İstanbul, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat, 1965, 3682.

25 Çağlar Fidan, “Osmanlı İstanbulunda Kahvehanenin Müziği ve Sosyal Topografyası”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, 2022, 89.

26 Balikhane Nâzırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, Yay. Haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2001, 43.

27 Öztuna, *age*, cilt 1, 390.

olan küme faslının, yeni ve dağınık zevk köşeleri arasında kendisine mahsus hatırlı yeri bulabilmiş küçürek bir nevi” olan fasl-ı atik, “kısa bir zaman içinde eski muhteşem teşkilatlı orkestral karakterinden, daha ziyade solistik meziyetler isteyen incesaz dediğimiz bir cins müzik dö şambır (musique chambre, oda müziği) edasına istihale” etmiştir.²⁸ Bunun yanı sıra Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarındaki incesaz topluluklarından bahsederken “incesazın en revaçlı ve parlak zamanları Selim-i Sani, Murad-ı Salis, Mehmed-i Rabi, Ahmed-i Salis, Mahmud-ı Evvel, Selim-i Salis, Mahmud-ı Sani asırlarıdır”²⁹ tespitinde bulunması, Mesud Cemil’in tesbitinin daha eski çağları da içine alan ve incesazın anlamını genişleten bir tefsiri gibidir.³⁰

“Osmanlı’da havasa ve avama mahsus musikiler”in “dört temel unsur (perde, nağme, makam ve usul) açısından ortak bir yapıya sahip” oldukları³¹ bunlar arasında yoğun bir etkileşim yaşandığı ve bunları birbirinden ayıran sınırların kimi zaman bulanıklaşıp içiçe geçtiği doğrudur. Osmanlı müziğinin saray ve aristokrasinin tekelinde olmayan, geniş bir sosyal tabana oturan ve halk müziği kültürlerinden beslenmeye açık bir şehir müziği niteliği de taşıması bu geçişkenliği kolaylaştırmıştır.³² Ancak bu durum havasa ve avama hitap eden türler, tarzlar ve repertuarlar arasında bir beğeni farklılaşması ve hiyerarşisinin oluşmadığı anlamına gelmez. Bu açıdan bakıldığında, bugün klasik Türk müziği kategorisi altında sınıflandırdığımız repertuarı icra eden geleneksel incesaz topluluklarını Osmanlı yüksek kültürüyle ilişkilendirmek için güçlü sebeplerimiz vardır.³³ Bu müzik kültürü, her şeyden önce standartlaşmış formlardaki eserlerden oluşan kanonlaşmış bir repertuara dayanır; bir ‘büyük geleneğin’ (*great tradition*) parçası olarak görülen bir kuramsal müzik bilgisiyle (*ilm-i musiki*) doğrudan ilişkilendirilmiştir; bestecilerin eserlerini bu ilmin kurallarına uygun bir şekilde yaratmaları beklenir; müzisyen

28 Mesud Cemil, *Tanburi Cemil’in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2012, 115. Buna karşılık Lemi Atlı evlerdeki hususi meclislerde icra edilen incesaz fasıllarını da küme faslı olarak adlandırır. bk. Sezgincan Yağcı (Haz.), *Canlı Tarihler I. Kitap Hattat Rifat Yazgan, İsmail Fenni Ertuğrul ve Lem’i Ath’ın Hatıraları*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2022, 74.

29 Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, age, 165.

30 Musika-yı Humayun nizamnamelerinden birinde serhanendelik ve sersazendenlik kadrosu için yapılacak imtihanların şartlarından biri olarak “bir incesaz takımının idaresi” maddesi yer alır. bk. “Musika-i Hümâyün, Hademe-yi Hümâyün, Müezzinân-ı Şehriyârî ve İnce Saz Takımı Hakkında 1918 Tarihli Nizamnâme”; BOA, İ. DUİT, 22-20’den akt. Semih Karagül, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Modern Müziğin Doğuşu: Musikayı Humayun”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, 106. Musika-yı Humayun’daki ilgili kadroların cumhuriyet kurumlarına aktarılırken Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti olarak adlandırılması, incesaz teriminin bu anlamdaki kullanımının resmîyet kazandığının bir diğer örneğidir.

31 Okan Murat Öztürk, “Osmanlı Müsikisinde ‘havas beğenisine mahsusiyet’in tezahürü olarak klasik üslup”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 37, 2 (2017): 344.

32 Bu konuda çeşitli örnekler için bk. Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 23 ve Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kısılcacındaki Musiki*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018, 23-55.

33 Burada özellikle Powers’ın “geleneksel sanat müziği”/“klasik müzik” kategorisini tanımlamak için teklif ettiği ölçütler ve Gans’ın yüksek beğeni kültürlerine ilişkin tanımı gözönünde bulundurulmuştur. bk. Harold S. Powers, “Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World.” *Asian Music* 12, 1 (1980): 11 ve Gans, age, 110-111.

biyografilerinde de görüldüğü gibi merkezinde bestekârlar vardır, yani yaratıcı merkezlidir ve yine bestekarların ağırlıkta olduğu bir jürinin takdiri sayesinde değer kazanır; repertuarın ana omurgasını oluşturan sözlü eserlerin güfteleri genellikle eğitimli üst sınıfa hitap eden divan şairlerinden seçilmiştir; saray ve çevresi başta olmak üzere toplumun elit tabakası tarafından diğer müzik pratiklerinden daha itibarlı görülür ve özel bir ilgi ve himayeye mazhar olur. Kısacası bu müziğin değerini belirleyen şey geniş kitleler tarafından tercih edilmesi değil, “ilm-i musiki”nin kurallarını iyi bilen bir musikişinaslar topluluğu tarafından kabul görmesidir.³⁴

Buna karşılık, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, İstanbul’un dört bir yanındaki kahve, kıraathane, meyhane ve gazinolarda, mesire yerlerinde, sandal sefalarında, Karagöz oyunlarında, düğün ve sünnet cemiyetlerinde, tiyatro oyunlarının perde aralarında, hatta sirklerde karşımıza çıkan profesyonel incesaz takımlarını, esasen, ticarileşmiş eğlence kültürünün bir parçası olarak görmek, herhalde yanlış olmayacaktır. Genellikle ud, keman, kanun gibi birkaç sazla birkaç haneneden oluşan bu profesyonel incesaz takımları zamanla kemençe ve lavta gibi kabasaz çalgılarını da içine almış, küçük ve seçkin meclislerden anonim müşterilere hitap eden ticari mekanlara doğru açılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, geniş kitlelere ulaşan ve popüler müzik kültürünün merkezine yerleşen bu incesaz takımları, zamanla Osmanlı geleneksel müziğine de genel ismini verir. Artık gazete yazılarında, haber ve ilanlarda ve müzik tartışmalarında Osmanlı geleneksel müziğinin adı incesazdır. Halbuki saray fasıllarında veya zürefa konaklarında icra edilen incesazın tarz ve repertuarıyla bu incesaz takımlarının iki arasında kaydadeğer farklar vardır. Öyle ki Rauf Yekta “bazı kıraathanelerde icrâ-yı âhenk eden ince saz takımlarının terennümâtına bakıp da bunlardan mûsikî-i Osmânî hakkında” bir fikre varmanın yanlış olacağını, “çünkü bu takımlarda klasik mûsikîmizden (...) kemâl-i iftihârla irâe olunabilecek enâfis-i âşârdan hiçbir parçanın vezniyle, usulüyle icrâ” edilmediğini belirtir.³⁵ Başer’e göre profesyonel incesaz takımları “klasik Türk musikisinin eğlence piyasasına sunulmuş bir karikatürüdür” ve yaptıkları müzik “yüksek bir musiki yapıyormuş edası takınılan, fakat mahiyet ve içerik bakımından taklitten öteye gitmeyen icralar”dır.³⁶ Aslında bu tespitlerdeki değer yüklü yargıları bir kenara bırakırsak, incesaz takımlarının iki yönlü karakteri hakkında çok önemli bir noktaya işaret ettiklerini görürüz. İncesaz takımlarının “yüksek bir musiki yapıyormuş edası” takınılması, kendilerini bir şekilde Osmanlı yüksek müzik kültürünün bir uzantısı olarak gördüklerini ve bu yüksek beğeni kültürünün değer yargılarını ve estetik standartlarını benimsemiş bir dinleyici kitlesini de hesaba kattıklarını gösterir. Ayrıca onları piyasa müziği yapmakla eleştirenler bile, ilginç bir şekilde

34 Elimizdeki yegâne Osmanlı musikişinasları tezkiresinin sahibi olan Şeyhülislam Esad Efendi’nin bestekarları değerlendirirken iki temel ölçütü vardır: Eserlerinin ilm-i musikiye uygun olması ve ehil kişilerden (üstatlardan) oluşan ve kolektif bir jüri görevi yerine getiren musiki camiası tarafından kabul görmesi. bk. Cem Behar, *Şeyhülislamın Müziği*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, 95-101.

35 Rauf Yekta, “Şark Sanâyi-i Nefisesinden: Osmanlı Mûsikîsi”, *İkdam*, 4510 (6 Zilkâde 1324/8 K. Evvel 1322) [21 K. Evvel 1906]

36 Fatma Adile Başer, *XIX. Yüzyıl Merkezli Olarak Osmanlı Ermenilerinde Türk Müziği*, İstanbul: Post Yayınları, 2018, 258.

yüksek beğeni kültürünün standartlarını kullanmakta, incesaz takımlarından bu standartlara uygun bir müzik icra etmelerini beklemektedir. Halbuki geçimlerini müzikten sağlayan bu profesyonel müzisyenler, yüksek sanatsal beklentileri olmayan geniş bir kitlenin beklentilerine cevap vermek zorundadırlar. İncesaz kültüründeki bu dönüşümü en iyi gözlemleyebileceğimiz yerlerden biri Direklerarası müzik sahnesidir.

Bir Müzik Sahnesi Olarak Direklerarası ve İncesaz

Şehzadebaşı semtinde yer alan ve ismini Damat İbrahim Paşa'nın külliyesine gelir sağlamak amacıyla yapılan sağlam soltu dükkânların önlerindeki revaklı sütunlardan alan Direklerarası, son dönem Osmanlı İstanbulu'nda geniş kitlelerin ticarileşmiş eğlence kültürünün farklı seçenekleriyle temas ettiği yerlerden biriydi.³⁷ Paris, Tokyo, New York, Berlin gibi pek çok şehirde, kabaca on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğiyle I. Dünya Savaşı yılları arasında parlayan benzer eğlence merkezleri gibi Direklerarası da anonim bir izleyici-dinleyici kitlesine sürekli ve düzenli bir şekilde ticarileşmiş popüler kültür ürünleri arz eden bir eğlence mahallesiydi. Tiyatroların, müzikli ve oyunlu (Karagöz vs.) kahvehane, çayhane ve kıraathanelerin, cambazhanelerin, müzik dükkânları ve okullarının, alışverişi ve yeme içme mekânlarının bir arada kümelendiği Direklerarası modern toplu ulaşım hatlarıyla şehrin geri kalanına bağlantıyor ve yeni aydınlatma teknolojileri ve güvenlik hizmetleri sayesinde özellikle Ramazan geceleri büyük kalabalıkları kendisine çekiyordu.³⁸ Direklerarası'nın hükümet dairelerinin hemen bitişiğinde yer almasıysa, burayı, daha yüksek beğeni kültürlerinin doğal sosyal tabanı olan eğitimli memur sınıfı için cazip kılıyordu.

Üç büyük caminin ortasında yer alan Direklerarası'nın "Batıya yönelen bir toplumda geleneğin daha yoğun hatırlandığı bir ay"³⁹ olan Ramazan'la özdeşleşmiş olması, ev sahipliği yaptığı tiyatro, operet, kanto vb. Avrupa kaynaklı modern eğlence kültürü ürünlerinin geniş Müslüman kitlelerin gözünde meşrulaşmasını ve yerlileşmesini kolaylaştırdı. Öte yandan, aynı sebepten dolayı, Pera'ya kıyasla Direklerarası'nda geleneksel eğlence kültüründen gelen unsurlar daha çok ön plana çıkıyordu. Nitekim meddah hikayeleri, tuluat gösterileri, ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel sahne sanatlarından beslenen gösterilerin yanı sıra Osmanlı'nın geleneksel müzik kültürünün çeşitli unsurları da Direklerarası'nda başroldeydi. Kanto gibi Avrupa kaynaklı bir müzik bile Direklerarası'nda yerlileşti, Osmanlı makamlarıyla ve sazlarıyla bütünleşti. Direklerarası'nın her sınıftan, yaştan ve sosyal gruptan insanın eğlenmek için geldiği

37 Direklerarası'nın bir sosyalleşme ve eğlence mekânı olarak son dönem Osmanlı İstanbulu'ndaki yeri hakkında kapsamlı bir değerlendirme için bk. Fatma Tunç Yaşar, "Direklerarası as the Stage of Entertainment and Sociability in Late Ottoman Istanbul" S. Kula & N. Özlü (Eds.) *Spectacle, Entertainment, and Recreation in Late Ottoman and Early Turkish Republican Cities*. Bristol: Intellect Books, 2023: 123-146.

38 Direklerarası'nı dünyadaki diğer eğlence merkezleriyle ilişkilendiren ve İstanbul eğlence ve kültür hayatının gelişmesinde ulaşım ve aydınlatma teknolojilerinin etkisini vurgulayan bir çalışma için bk. Yuzo Nagata-Hikari Egawa, *Bir Kentin Toplumsal Tarihi Açısından Osmanlı'nın Son Döneminde İstanbul'da Tiyatro*, İstanbul: Dergâh, 2021.

39 François Georgeon, *Osmanlı'dan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan*, çev. Alp Tümerterkin, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, 39.

bir mekân olması, havas ve avam musikisine ait unsurların çok dar bir mekânda etkileşime geçmelerine ve birbirlerine nüfuz etmelerine de imkân sağladı.

Direklerarası'nda incesaz takımlarına ev sahipliği yapan mekânların başında kıraathaneler gelir. Fevziye Caddesi'yle Şehzadebaşı Caddesi'nin kesiştiği köşede yer alan Fevziye Kıraathanesi hemen hemen bütün anlatımlarda en seçkin musiki topluluklarının sahne aldığı yer olarak karşımıza çıkar. Direklerarası'nda incesaz takımlarının sahne aldığı diğer kıraathaneler arasında Mehmet Efendi'nin Kıraathanesi veya Gazinosunu, Ali Çavuş'un Kıraathanesini, Şems, Şirket, Osmanlı, Darüttalim, Şehzadebaşı ve İrfan Kıraathanesi gibi mekânları sayabiliriz. Harputlu Mehmet, Yakup ve Yavru'nun çayhaneleri gibi, özel incesaz programlarının olmadığı, ama incesaz dünyasına mensup müzisyenlerin devam ettiği, içeride incesaz çalgılarının yer aldığı mekânlar da vardır. Kabasaz dünyası deyince de akla Fevziye Kıraathanesi'nin hemen karşısında Zurnacı Yakomi ve arkaşlarının çaldığı salaş kahvehane ile Direklerarası'nın hemen arkasında yer alan Çukurçeşme'deki Kâtip Mahmut adında birinin işlettiği ve Topkapılı Latif'in klarnet çaldığı semai kahvesi⁴⁰ akla gelir. Kabadayılardan ve bıçkınların uğrak yeri olan ve Yakomi'nin de çaldığı davullu-zurnalı Unkapanı kahveleri de Direklerarası'yla ilgili yazılarda ismi geçen civardaki kabasaz mekânlarıdır. 1876 tarihinde yayınlanan “Var oğlu var” başlıklı bir yazı⁴¹ Direklerarası'nın müzik hayatının çeşitliliği hakkında renkli bir resim sunar: “Arap çalgısı var. Yahudi çalgısı var. Çingene çalgısı var. Moskov çalgısı var. İncesazdan keman var ney var. Kalın sazdan davul var dümbelek var darbuka var. İki ortası zurna var. Bulgarî var. Saz var. Şair var aşık var.” İncesaz takımları, Fevziye Kıraathanesi'nde olduğu gibi, saatler süren fasıllardan oluşan ve dinleyiciler tarafından eller dizde çıt çıkarmadan dinlenen konserler vermenin yanı sıra, Karagöz ve sirk gösterilerinin ve tiyatro oyunlarının perde aralarında da sahne alıyor, çeşitli gösteri ve oyunlara ve hatta zaman zaman kantoculara eşlik ediyorlardı. Özellikle uzun Ramazan gecelerini doldurmak ve izleyiciyi mekânda tutmak için yaşanan rekabetten dolayı, mekânlar, tıpkı günümüzdeki televizyon dizileri gibi durmadan gösterim sürelerini uzatmak zorundaydı. Üç dört saat, hatta kimi zaman daha da fazla süren bir tiyatro oyununa, Karagöz'e veya sirk gösterisine giden kişi, aslında bir paket program satın almış oluyordu⁴² ve bu programın ayrılmaz bir parçası incesaz takımlarıydı. Dinleyicilerin, hatta müzisyenlerin kimi zaman birinden çıkıp diğerine girdiği bütün bu mekânlar Direklerarası'nda dip dibeydi ve farklı müzik kültürleri arasında yoğun bir etkileşime ev sahipliği yapmaktaydı.

İncesazla doğrudan ilişkili diğer mekânlar ise nota, çalgı, müzikle ilgili araç-gereçler, müzik kitabı vs. satan, özel müzik dersleri veren dükkânlardı. Bu mekânlar sayesinde icracılar, hocalar, amatörler, dinleyiciler, müzik yazarları ve müzik ticaretiyle uğraşanlardan oluşan bir ekonomik-sosyal organizasyon meydana gelmiş, bu ekonomi etrafında bir sosyal ilişkiler ağı

40 Sadi Yaver Ataman, *Türk İstanbul*, yay. haz. Süleyman Şenel, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediye Yayınları, 1997, 51-2. Alus'un meşhur *Onikiler* romanı da Çukurçeşme'deki bu semai kahvesinde başlar.

41 “Var Oğlu Var”, *Çaylak*, 15 (25 Safer 1293) [22 Mart 1876]: 1-2.

42 Örn. bk. Nagata ve Egawa, *age*, 69-70.

örülmişti.⁴³ Osmanlı müzik endüstrisinin ilk tohumlarının atıldığı bu dönemde, muhtemelen ekonomik pazarın darlığından dolayı rol farklılaşması yeterince belirginleşmemiş olduğundan, aynı kişiler birden çok rolü aynı anda yerine getirmektedir. Örneğin Direklerarası müzik piyasasında incesaz takımı kurabilen bir müzik organizatörü olan Kemani Zafiraki, aynı zamanda Meşkhane-i Osmani adını verdiği dükkânında müzik dersleri vermekte, bir yandan da fonograf ve kovan satmaktaydı.⁴⁴ Gramofon ticaretinin merkezi Direklerarası'nın hemen bitişiğinde yer alan Vezneciler'deki Necati ve Memduh biraderlerdi. İlk fonograf ve gramofon kayıtları, Direklerarası'nda sahne alan incesaz takımlarının önde gelen hanende ve sazandeleri tarafından yapılmıştı.⁴⁵ Kudmanizade kardeşlerin birbiri ardına açtığı dükkânlarda ise incesazla ilişkili neredeyse bütün ekonomik faaliyetler bir aradaydı.⁴⁶ Kudmanizade kardeşlerin (Şamlı Selim, Tevfik ve İskender) girişimciliği, Direklerarası ve çevresindeki müzikle ilişkili pek çok insanı, nota yayıncılığından özel müzik derslerine, çalgı satışından çalgı tamirine kadar geniş bir faaliyet zincirinin yarattığı ekonominin bir parçası haline getirdi. İlk başta müzikle ilişkisizmiş gibi görülebilen bazı dükkân sahipleri bile, Direklerarası müzik hayatındaki bu sosyo-ekonomik organizasyonun ayrılmaz bir parçasıydı. Örneğin Direklerarası'nda bir berber dükkânı olan ve semtin piri olarak görülen Kanuni Şemsi, incesaz takımlarının demirbaşığıydı. Yine başka bir berber dükkânının sahibi olan ve bizzat ud, keman, ney ve nısfıyye gibi sazları layıkıyla icra eden Ahmed İlhami Bey, çeşitli alaturka sazlar asılı duran dükkânında müzik dersleri veriyor, incesaz topluluklarına katılıyor, Ramazan'da çayhaneye çevirdiği dükkânda arkadaşlarıyla müzik icra ediyordu.⁴⁷ Direklerarası'yla özdeşleşmiş en önemli mekânlardan biri olan Şekerci Cemil'in dükkânının da ustalık düzeyinde bir udi ve bestekâr olan Şekerci Cemil Bey tarafından işletilmekte olduğunu kaydedelim. Bunun yanı sıra, Direklerarası çevresindeki konaklar da Osmanlı üst tabakasına hitap eden musiki meclislerine ev sahipliği yapıyor, burada geçimini müzikten sağlamayan daha üst statüdeki müzisyenlerle piyasa müzisyenleri zaman zaman bir araya gelebiliyordu. Bu konakların uşak ihtiyacını karşılamak için kullanılan uşaklar kahvesinin de bir ara Direklerarası'nda yer aldığını belirtelim. Sonuç olarak Direklerarası'nda incesazla ilişkili sanat dünyalarındaki arz ve talebin buluştuğu birbirine komşu mekânlardan ve sosyo-ekonomik ilişki ağlarından meydana gelen bir yerel müzik sahnesinin oluşmuş olduğu söylenebilir. İlk olarak bu müzik sahnesinin arz cephesiyle başlayalım ve incesaz takımlarının kimlerden oluştuğuna ve nerelerde sahne aldığını bakalım.

43 Araştırma projesi kapsamında incelenen Şark Ticaret Yıllıkları ve gazete ilanlarında Direklerarası-Vezneciler bölgesinde farklı dönemlerde aktif olan yirmi civarında müzikle ilişkili ticari işletme ve dükkân tespit edilmiştir.

44 Kalender, *age*, 442.

45 Şefik Kolaylı, "Yakın Tarihten Hatıralar", *Musiki Mecmuası* 258 (1970): 20.

46 Bu ticari girişimciler hakkında, müzik yayıncılığına odaklanarak bilgiler sunan bir çalışma için bk. Gönül Paçacı Tunçay, *Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak 1*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019.

47 Halit Fahri Ozansoy, hatıratında, 1900'lerin başında Direklerarası'ndaki berber dükkânlarının adeta bir konservatuvar gibi çalıştığını yazar. bk. Halit Fahri Ozansoy, *Eski İstanbul Ramazanları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1968, 55-56.

Arz Cephesi: Mekânlar, Müzisyenler, Sazlar

Direklerarası'nda ilk kıraathaneyi 1866'da Mehmet Efendi açmıştı. Bu yüzden ilk incesaz takımlarının izini de burada arayabiliriz. Ahmet Rasim, çocukluk yıllarında Mehmet Efendi'de Lavtacı Civan'ın liderliğinde Andon, Hristo, Vasil ve Kanuni Şemsi gibi isimlerden oluşan bir incesaz takımının sahne aldığı yazsa da⁴⁸, birincil kaynaklarda bu konuda bir bilgiye ulaşamadık. Gerçi, 1880 yılında *Tercüman-ı Hakikat* yazarlarından biri, civardaki memurların müdavimi olduğu bu kıraathanenin müşterilerini memnun etmek için “haftada dört gün ve dört gece meşhur Civan'ın saz takımının icrayı ahenk edeceği”ni ilan ettiğini söyler, ne var ki ilan edilen gün ve saatte kıraathaneye gittiğinde iki buçuk saat beklemesine rağmen sazın başlamadığından yakınır.⁴⁹ Bundan sonraki dönemde Civan'ın takımıyla ilgili tespit edebildiğimiz ilanlar (ör. 1882, 1883), Mehmet Efendi'nin değil Kazım Efendi'nin Kıraathanesi'ni ve Osmanlı Tiyatrosu'nu adres göstermektedir. Aynı durum Ahmet Rasim'in, Tatyos Efendi'yle ilgili verdiği bilgi için de geçerlidir. Her ne kadar Ahmet Rasim, Tatyos Efendi'nin mebd-i şöhretinin Mehmet Efendi'nin kıraathanesinde icra ettiği fasıllar⁵⁰ olduğunu söylese de süreli yayınlarda bu bilgiyi doğrulayan bir ilana rastlanmamıştır. Mehmet Efendi'de bizim tespit edebildiğimiz ilk incesaz takımı 1870 yılında sahne alan Kemani Ağya'nın takımıdır.⁵¹ 1873 ve 1874'te bu kez aynı yerde Kemani Mike'nin ismi karşımıza çıkar. 1875 yılına ait ilanlarda hafızalardan silinip giden isimler ve topluluklar göze çarpar. Örneğin meddah başlamadan evvel Mehmet Efendi'nin kıraathanesinde Arap çalgısının kırk para karşılığında fasıl icra edeceğini⁵², Şehzadebaşı'nda Şirket-i Nakdiye'nin idaresindeki bir kıraathanede Mısır'ın “en muteber sazende ve hanenesi”nin ve Mıstık olarak tanınan “meşhur” bir sazendenin raks takımıyla birlikte sahne alacağını⁵³, Eski Kıraathane'de belki de bu Mıstık'ın diğer ismi olan “meşhur” sazende Mustafa'nın icra-yı ahenk edeceğini okuruz.⁵⁴ 1876 tarihli bir ilanda Şirket Kıraathanesi'nde sahneye çıktığını öğrendiğimiz “meşhur” Stepan'ın incesaz takımı da, çok geçmeden ismi unutulmuşlar arasındadır.⁵⁵

İncesaz takımları, özellikle 1880'lerden sonra ve Kazım Efendi'nin işlettiği Fevziye Kıraathanesi'nin açılmasıyla birlikte daha düzenli, ayrıntılı ve yoğun bir şekilde ilanlara yansımaya başlar. Mimaroğlu'na göre “müşterisi az ve kibar, münevver tabakadan kimseler”⁵⁶ olan Fevziye Kıraathanesi'nde sahne alan sanatçılar da kalburüstüydü. Devrin gazetelerinde karşımıza çıkan sayısız haber, yazı ve ilan da bu yargıyı doğruluyor. Alus'a göre İstanbul'da

48 Ahmet Rasim, *Ramazan Karşılması*, İstanbul: Arba Yayınları, 1990, 74.

49 “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, 536 (16 Rebiülahir 1297) [28 Mart 1880]: 2.

50 Ahmet Rasim, *Cidd ü mizah*, İstanbul: Şems Matbaası, 1336 [1917]: 55.

51 “İlan”, *Basiret*, 203 (3 Şaban 1287) [29 Ekim 1870]: 4.

52 “İlan”, *Istikbal*, 13 Aralık (1875): 2.

53 Merve Köken, “Tanzimat Dönemi'nden Bir Mizah Gazetesi: Latife (İnceleme, İndeks, Metin)” Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2019, 382.

54 “İlan”, *Hayal*, nr. 134, (8 Zilhicce 1291) [16 Ocak 1875]: 4.

55 “İlan”, *Çaylak*, 9 (4 Safer 1293) [1 Mart 1876]: 4.

56 Reşad Mimaroğlu, “Fevziye Kıraathânesi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, c.10, İstanbul: Koçu Yayınları, 1971, 5727.

incesazın esas dinleneceği yer burasıydı.⁵⁷ Rauf Yekta da buradaki incesaz takımı mensuplarının “piyasada icrâ-yı hüner eden sanatkârânımızın en güzîdeleri, en muktedirleri” olduğunu söyler.⁵⁸ Kimdi bu usta sanatçılar? Buranın müdavimlerinden Ahmet Rasim’e göre Fevziye Kıraathanesi’nde “Kemençeci Vasil’in, düğün savanlardan Yahudi Kemal’in, Kemani Usta Mike’nin saz heyeti çaldılarsa da en ziyade payidar olanı Kemani Tatyos’un takımıydı.” Ahmet Rasim bu takımlarda yer alan müzisyenlere “Hanende Bogos Efendi’nin pederi, meşâhîr-i bestekârândan Astik ile Kanunî Şemsi, Tanburî Ovakim, sonraları Hanende Karakaş, Hacı Karabet, Kuzguncuklu Artin, Seatik” gibi isimleri de ekler.⁵⁹ Fevziye Kıraathanesi’nde çeşitli zamanlarda sahne alan müzisyenler listesine, haber ve ilanlardan yola çıkarak, Udi Afet, Udi Arşak, Udi Selim, Hanende Ahmet, Astikzade Bogos, Nısfıyezen Kirkor, Kanuni Ama Ali, Lavtacı Ovrık gibi pek çok ismi de eklemek mümkündür. İncesaz takımları genellikle bu takımın organizatörü ve lideri konumundaki isimle anıldığı için, dönemin süreli yayınlarındaki ilan ve yazılardan tespit edebildiğimiz kadarıyla Fevziye’deki incesaz takımlarını, liderlerine ve sahne aldıkları yıllara göre şöyle sıralayabiliriz: Lavtacı Civan (1882), Gonca (Yahudi) Kemal (1882-3), Kemani Tatyos (1887-92, 1901-4), Kemani Memduh (1897-9, 1905-7), Kemani Zafiraki (1901), Kemençeci Vasilaki (1902-1903), Mısırlı İbrahim (Abduh) Efendi liderliğindeki Arap saz takımı (1904).⁶⁰

Bir diğer önemli mekân, Alus’un ifadesiyle, Letafet Apartmanı’nın altına ve geçidin yanına düşen ve bir ara İpekçi Kâni’nin Hüsn-i İntihab mağazası olan yerde hizmet veren Şems Kıraathanesi’dir. Alus’a göre, burada Cuma ve Pazar geceleri incesaz olsa da “Kemani Ağa, Kemani Tatyos, Kemençeci Vasil ayarındakiler yoktur, “Bülbülü Salih ya da Tahsin gibi loncalıların takımı” sahne alır.⁶¹ “Loncalılar takımı” ifadesinden kasıt bu müzisyenlerin Ayvansaray Lonca’da ikamet eden Çingene kökenli eğlence müziği icracıları olmalarıdır. Alus, başka bir yerde de Tahsin’in “Kıpti kabilesi”nden oluşunun altını çizer.⁶² İncelediğimiz haber ve ilanlarda Kemani Tahsin’in Şems Kıraathanesi’nde çıktığı kesin olmakla birlikte, Bülbülü Salih daha çok Şehzadebaşı’ndaki Osmanlı Tiyatrosu’nda sahne almaktadır, üstelik Şems Kıraathanesi’ndeki programlarda Alus’un çok beğendiği Kemani Memduh’un da ismine rastlarız ki, Memduh da Çingene kökenlidir. Ancak daha düşük bir statü ve itibara sahip olan Çingene piyasa müzisyenlerinden farklı olarak, yüksek beğeni kamularına mensup insanlar tarafından itibar gören, sazındaki ustalığı, özenli giyimi ve beyefendi tavırlarıyla ön plana çıkmış bir isimdir. Bu durum, Alus’un çizdiği tablo hakkında şüphe uyandırmaktadır. Nitekim

57 Sermet Muhtar Alus, *İstanbul Kazan Ben Keççe*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2019, 112.

58 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, 2.

59 Ahmet Rasim, *Ramazan Karşılması*, 74-75.

60 Parantez içindeki yıllar, Fevziye Kıraathanesi’nde sahne alan incesaz takımlarıyla ilgili ulaşılabilen gazete ilanlarının tarihleridir. İkincil literatürde genellikle yıl belirtilmemektedir, bu yüzden birincil kaynaklardan teyit edilmeyen bilgiler dikkate alınmamıştır. Bununla birlikte, bu isimlerin parantez içindeki tarihlerden daha uzun yıllar boyunca Fevziye’de sahne aldıkları anlaşılmaktadır.

61 Alus, *İstanbul Kazan Ben Keççe*, 111.

62 Sermet Muhtar Alus, *30 Sene Evvel İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, 77.

1901 tarihli bir Sabah gazetesi yazısı, Şems Kıraathanesi'nde “memleketimizde en çok nâil-i şöhret olanlardan mürekkep bir saz takımı”nın “icrâ-ı ahenk” ettiğini söyler ve “Memduh'un Kemani, Şemsi'nin kanunu, Karakaş'ın nevâ-ı kıymetdârı”nı över.⁶³ Dikkat edilirse, bu ekip Fevziye'deki ekibin hemen hemen aynıdır. Aynı tarihte başka bir gazete “İstanbul'un bütûn meşâhir hânendegân ve sazendegânı”nın “burada müctema” olduğunu⁶⁴, 1903'te ise Şems Kıraathanesi'nin parıl parıl parladığını yazar.⁶⁵ Bizzat Alus'un kendisi, Divanyolu'ndaki Arif'in Kıraathanesi'yle ilgili başka bir yazısında Memduh'un Udi Selim, Mısırlı İbrahim, Kanuni Şemsi, Hanende Karakaş ve Ahmet Bey ile Astikzade Bogos'tan oluşan takımını “İncesaz'ın en gradosu yüksek” olanı olarak tanımladığına göre,⁶⁶ en azından 1900'lerin başı için Şems ile Fevziye Kıraathanesi'nde sahne alan müzisyenlerin birbirine yakın kalitede oldukları ve diğer incesaz takımlarından daha çok itibar gördükleri anlaşılmaktadır. Zaten aynı yazıda Alus, Beyazıt'taki Merkez Kıraathanesi'yle, Şems ve Fevziye Kıraathanelerinin en iyi icracıları ve meddahları kapabilmek için sürekli birbiriyle rekabet halinde olduklarını yazar.

Mekânlar arasındaki esas ayrımın, incesaz icra edilen bu kıraathanelerle avami nitelikteki çalgılı kahveler veya kantocuların sahne aldığı mekanlar arasında olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin *Malumat* gazetesindeki bir yazıda Fevziye'nin hemen karşısında, Zurnacı Yakomi'nin çıktığı kahve hakkında biri Yakomi'ye bayılmasına rağmen oraya gitmeyeceğini söylediğinde, arkadaşı “neden, adi bir kahve olduğu için mi” diye sorar.⁶⁷ Mesele bunlardan hangisinin beğenildiğinden ziyade, birinin avam görülmesidir. Örneğin *Sabah* gazetesi yazarı Fevziye'nin sönüklüğünden şikâyet ettiği bir yazısında, karşıdaki Yakomi'nin kahvesinin “zurnası ile darbukası ve zilli maşası, dâsîtân ve semâi, mâni, koşma gibi *avampesendâne* okuyuşlarla beraber etrafı öttür”düğünden bahseder. Burada doğrudan olumsuz bir değerlendirme olmamakla birlikte, çalgılı kahvenin avam kültürüyle özdeşleştirilmiş olduğu açıktır.⁶⁸ Bununla birlikte, incesaz toplulukları arasında da belli bir ayrım ve beğeni hiyerarşisi oluşmuştur. Özellikle Karagöz oyunlarında, bazı müzikli oyun ve komedilerin perde aralarında ve ikinci dereceden öneme sahip olan kahvehanelerde icra edilen incesaz müziğinde sanatsal beklentilerin daha düşük olduğu, nadiren Memduh ve Zafiraki gibi önemli isimlere rastlansa da buradaki icracı ve takım liderlerinin (örneğin Stepan, Kemani Halit, Kemani Aşki, Kemani Yorgi, Kemani Tahsin, Kemani İhsan vb.) Fevziye ve Şems'tekiler kadar kalıcı bir etki yaratmadığı anlaşılmaktadır.

Profesyonel incesaz takımlarının liderlerine baktığımızda ilk dikkat çeken şeylerden biri takım liderlerinin ezici çoğunluğunun (Tatyos, Memduh, Zafiraki, Mike, Aşki, Tahsin, İhsan, Yorgi, Ağya) kemani olmasıdır. Keman incesazın bir parçası olmakla birlikte, sinekeman, tanbur ve neyin tersine, piyasa müziğiyle çok içli dışlı bir sazdır. Öyle ki yüz-yüz elli yıl

63 “Cevelan: Bir Gece”, *Sabah*, 4358 (12 Ramazan 1319) [23 Aralık 1901]: 3.

64 “Leyâl-i Ramazan”, *Sabah*, 5058 (3 Ramazan 1321) [23 Kasım 1903]: 2.

65 “Leyâl-i Ramazan”, *Sabah*, 5058 (3 Ramazan 1321) [23 Kasım 1903]: 2.

66 Alus, “Eski İstanbul'da Arif'in Kıraathanesi”, *Son Posta*, 29 Ocak 1943.

67 “Ramazan Mektubu”, *Malumat*, 1669, 24 Ramazan 1319 [4 Ocak 1902]: 2-3

68 “Leyâl-i Ramazan”, *Sabah*, 5058 (3 Ramazan 1321) [23 Kasım 1903]: 2.

öncesine gittiğimizde Fonton, Osmanlıların Avrupa kemanına meyhane ve tavernalar dışında rağbet etmediklerini, keman adını verdikleri ve Avrupa kemanına hiç benzemeyen başka bir saza (rebab) önem verdiklerini söyler, hatta kemani incesaza ilk kez sokan Kır Yorgi'den sonra bu sazın kaybolacağı kehanetinde bulunur.⁶⁹ Bu kehanetin gerçekleşmediği açıktır. Ancak seçkin incesaz topluluklarında uzun zaman sinekemanın yumuşak sesi tercih edilmiştir. Nitekim her ikisini de çalan Zafiraki'nin yaşlı meraklılara eski musiki tadını duyurmak için sinekemanı çaldığı söylenir.⁷⁰ Lavtacı Civan, Kemeñçeci Vasil ve Kemeñçeci Anastas gibi takım liderleriye daha önce kabasaz takımına ait olan sazların icracılarıdır ve avama hitap eden bir eğlence müziği kültürü içinden yetişmiş sanatçılardır. Ud ve kanun her takımın vazgeçilmez çalgısıdır. Örneğin Kanuni Şemsi, bütün saz takımlarının demirbaşdır. Udi Afet, İbrahim, Selim gibi takım lideri ve yıldız sanatçı olarak ön plana çıkmış udliler vardır. Profesyonel takım mensuplarına baktığımızda, tespit edebildiğimiz 41 sazendenin 15'i kemani, 7'si lavtacı, 10'u udi, 6'sı kanuni, 2'si kemeñçeci ve sadece 1'i tanburidir (Kemani Kırkor aynı zamanda Fevziye Kırathanesi'nde nisfiye üflemektedir.).

Yüksek beğeni kamusuna hitap eden geleneksel incesaz takımının demirbaşları olan tanbur, ney ve sinekemanın bu listede tek bir tanburi (Ovakim) dışında hiç temsil edilmemesi manidardır. Rauf Yekta, Türk musikisi hakkındaki meşhur monografisinde, lavta ve kemeñçe gibi sert ve kuvvetli bir tona sahip ve oda musikisinin ruhuna uygun olmayan sazları içine alan piyasadaki incesaz takımlarına yanlışlıkla incesaz dendiğini, özellikle lavtanın incesaz takımına dâhil olmasının bir çöküş (*décadence*) işareti olduğunu söyler.⁷¹ Böylesine sert bir yargı tartışmalıdır, ancak tanbur ve ney gibi yüksek beğeni kültürüyle özdeşleşmiş sazların yerini ud, kanun, keman, kemeñçe, lavta gibi hem daha kıvrak nağmelere ve ritmik icraya müsait hem de eğlence müziğiyle ilişkisi daha belirgin sazlara bırakmasını incesazın beğeni yapısındaki değişimin işaretlerinden biri olarak görmek yanlış olmaz. Bu dönemde udun popülerleşerek tanburun yerini alması, en ücra mahallelerdeki evlere kadar girmesi, Osmanlı kadınlarının ev içi kültürel eğitiminin ve eğlencesinin bir parçası haline gelmesi, romanlara konu olacak kadar popülerleşmesi (Fatma Aliye'nin *Udi* adlı romanını hatırlayalım), piyasadaki ud hocaları, nota yayıncıları, müzik dükkânları vs. için ciddi bir geçim sahası yaratıyordu. İncesaz takımlarındaki udi ve kemanilerin aynı zamanda özel dersler vererek geçimlerini sağladıklarını biliyoruz. Asaf Halet Çelebi'ye göre “tanbur, ney ve sinekemanı gibi Türk oda musikisine mahsus kibar enstrümanlar”ın yerini “Şam tarikiyle gelen udla kanun”un alması, “monoton ve kıymetçe aşağı şarkılar(ın) bütün Türk mahallelerinde çarçabuk yayılan udlarla mahalle hanımları tarafından çalınıp söylenmeye” başlaması tam bir çöküş işaretiydi.⁷² Bu

69 Fonton, *age*, 89.

70 Funda Göde, “Keman Türk Musikisi Çalgısı Sayılabilir mi”, *Musiki Mecmuası*, 442 (1993): 8.

71 Rauf Yekta, “La Musique Turque”, *Encyclopédia de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire* 5. Paris, 1922, 3018.

72 Asaf Halet Çelebi, *Bütün Yazıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, 79. Orijinal makale için bk. “Todi Musikisi”, *Yeni Adam*, 360 (1941): 4-5.

yönüyle piyasadaki incesaz takımları, yüksek beğeni kamusuna mensup insanların gözünde, saray ve konaklarda, Mevlevihanelerde, kapalı musiki meclislerinde icra edilen “klasik musiki”ye kıyasla, beğeni kültürleri hiyerarşisinde aşağı yönlü bir hareketi temsil ediyordu.

Ancak bir de yukarı yönlü bir hareketten söz etmek gerekir. Lavta ve kemençenin incesaz takımına dâhil olmasında görüldüğü gibi, eğlence müziğinin bir parçası olan sazlar ve daha düşük itibara sahip beğeni kültürlerinden gelen sanatçılar da bir anlamda bir soylulaşma (*gentrification*) süreci yaşayarak daha yüksek beğeni kamularına hitap etmeye başlıyordu. Örneğin “yanında bir çifte nakkareci, elinde bir klarnet olduğu hâlde Silivri’de meyhane âlemlerinde, panayırlarda, civar köy düğünlerinde öttürüp durarak”⁷³ yetmiş bir Rum çingenesi olan Vasilaki, daha sonra gezici bir sokak müzisyeni olan Fenerli Yorgi’den kemençe öğrenip lavtacı Civan ve Andon kardeşlerin takımına dahil olmuş, Galata’daki sefahat alemlerine saziyla eşlik etmiş, ama en nihayetinde Fevziye Kıraathanesi’nin en seçkin icracılarından biri haline gelerek sazındaki ustalığı ve bestekarlık kudretiyle Osmanlı üst tabakasının da büyük bir beğenisini kazanmayı başarmıştır. Öyle ki kendisi de üst düzey bir kemençeci olan Tanburi Cemil Bey ona “üstad-ı binazir” diye hitap eder. Bugün klasik musikinin en itibarlı sazlarından biri haline gelen kemençe, beğeni kültürleri arasındaki bu aşağıdan yukarı hareketin en çarpıcı örneğidir.

Profesyonel incesaz takımlarının itibarı daha düşük beğeni kültürleri ve statü gruplarıyla akrabalığının bir diğer ifadesi, bazı Müslüman-Türk seçkinleri tarafından zaman zaman hor görülen Rum, Ermeni, Yahudi ve Çingene kökenli eğlence müziği icracılarının bu sanat dünyası içindeki ağırlığıdır. Piyasadaki incesaz takımlarına liderlik edenler arasında Müslüman Türklerin azınlıkta kaldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Örneğin Kemani Tatyos ve Udi Afet Ermenidir, Vasil ve Anastas Rum Çingenesi, Civan, Zafiraki, Yorgi Rum, Memduh, Tahsin, İhsan, Aşki Çingene, Mısırlı İbrahim ve Gonca Kemal Yahudidir. Takım mensuplarına bakıldığında da Müslüman Türklerin ağırlıkta olduğu söylenemez. Direklerarası’ndaki incesaz takımlarında ismini tespit edebildiğimiz 57 müzisyenin 21’i Ermeni, 12’si Müslüman Türk, 6’sı Müslüman Çingenesi, 2’si Rum Çingenesi, 8’i Rum, 3’ü Yahudi’dir. Milliyetleri net bir şekilde tespit edilemeyen 5 kişi vardır ve Müslüman Türk olarak sınıflandırılanlar arasında Çingenelerin de bulunması mümkündür. Ayrıca bu rakamlara ismi tespit edilemeyen Arap ve Yahudi çalgı takımlarındaki müzisyenler dahil değildir. Gerçi incesaz takımlarında, farklı milliyet ve cemaatlere mensup Müslüman ve gayrimüslim müzisyenlerin bir arada müzik yapmaları, çokkültürlü bir sanat ortamına da işaret eder.⁷⁴ Ancak bu müzisyenlerin ezici bir çoğunluğu, geçimlerini İstanbul’un farklı yerlerindeki içkili ve içkisiz eğlence mekânlarında müzik yaparak sağlayan ve alt sınıflardan geldiği anlaşılan isimlerdir. Bu durumun yüksek beğeni kamusuna

73 Ahmed Râsim, *Servet-i Fünun*, 844, 14 Haziran 1323’ten akt. Serhat Başar, “Basın Tarihinde Bestekârlara Ait Vefat Haberleri II”, *Darülelhan*, 11 (2019): 74.

74 Poulos’un Ermeni, Müslüman ve Yahudi sanatçılardan oluşan bir profesyonel incesaz takımına dikkat çekerek belirttiği gibi, bu topluluklar, farklı cemaatler arası müzikal ilişkiler için uygun bir mecca olarak da görülebilir. bk. Panagiotis C. Poulos, “Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul.” *YILLIK: Annual of Istanbul Studies 1.1* (2019): 187.

mensup Müslüman Türk seçkinleri arasında bir sosyo-kültürel ve estetik ayrımın ifadesi olarak görüldüğü ve kimi zaman sınıfsal önyargıların cemaatler ve milliyetler arasındaki ayrıma adapte edildiği edildiği anlaşılmaktadır. Örneğin Mesud Cemil, “Müslüman Türklerin musikiyi geçim için kullanmalarını ayıp ve haysiyet kırıcı, itibar küçültücü sayan telakki”sinin karşısına “pek az istisna ile Müslüman olmayan, teb’-a-i Osmaniyeye’den, Ermeniler, Ruslar ve Museviler, yahut kıptilerden mürekkep” profesyonel piyasa müzisyenlerini koyar.⁷⁵ Asaf Halet Çelebi ise Todî, yani Çingene müziği olarak adlandırdığı incesaz müziğini, “müzisyenlerin çoğu bu iki millet arasından zuhur ettiği için (...) biraz Çingene biraz Ermeni kokan, fakat tam mânâsıyla onlara da isnat edilemeyen bir halite” olarak tanımlar ve “bayağı halk tabakasının hoşlanacağı (...) bu basit, bayağı ve âdi musiki”nin “bizim hakikî musikimizi de berbat etmiş” olduğu hükmüne varır, “Türkçemizi barbarca katleden Ermeniler”e veryansın eder.⁷⁶ Bu kadar sert olmasa da, benzer bir eleştiriye Rauf Yekta ve Alus’ta da rastlarız. Örneğin Alus, Hanende Karakaş’ın “süzülsün yerine suzulsun, sümbül yerine zumbul” deyişiyle eğlenir.⁷⁷ Rauf Yekta ise vaktiyle Dellalzade’nin Nikoğos Ağa’nın telaffuzunu düzeltmek için her yola başvurduğunu, hatta düzeltmezse onu meşki bırakmakla tehdit ettiğini hatırlattıktan sonra, artık meşk kültürüne dayalı bu denetimden yoksun kalmış gayrimüslim sanatçılarla dolu incesaz takımlarında bu hassasiyetin kalmadığından yakınır. Bu müzisyenler, ne kadar yetenekli olursa olsunlar, Rauf Yekta’ya göre yaptıkları bestelerin prozodileri de şarkıları icra ederkenki telaffuzları da bozuktur.⁷⁸

Çingenelerin, çok eski zamanlardan beri Osmanlı eğlence kültürünün merkezinde yer almalarına karşın, beğeni hiyerarşisinin en altlarında görüldüğünü söylemek yanlış olmaz.⁷⁹ İncesaz müziğine ilişkin yargılarda da bu tarihsel-kültürel kod devreye girer. Örneğin Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, saray ve konaklardaki incesaz müziğiyle “Kıpti takımı”nın (ki İhsan ve Bülbülü Salih dışında Memduh gibi büyük ustaları da buna dahil eder) eğlence cihetine meyleden, oynak şarkılarla dolu tarz ve repertuarı arasında bir ayrım yapar.⁸⁰ Alus “loncalılar takımı” olarak adlandırdığı Çingene kökenli Bülbülü Salih, Kemani Tahsin ve Kemani Aşki’ye genellikle küçümsemeyle bakar. Örneğin Lonca’da yetiştiğini özellikle belirttiği Kemani Aşki’nin “piyasanın ikinci derece kemancılarından” olduğunu, “üstadkari eski besteleri, kârları, peşrevleri” pek beceremese de “keriz havaları denilen oyun havalarında, köçekçelerde, kabadan, çiftetelli çalışta yayı çok curcunalı ve şakrak” çektiğini, tiyatrolarda oyun başlamadan önce ve perde aralarında beş kişilik takımıyla icra ettiği müziği dinleyen “yan sokak yosmaları”nın kıvrır kıvrır kıvrıdığını anlatır.⁸¹ Bülbül taklitleriyle dolu keman gösterileriyle

75 Mesud Cemil, “Tanıdığım Musikişinaslar 1”, *Musiki Mecmuası*, 259, Haziran 1970, 6-8

76 Asaf Halet Çelebi, *age*, 78.

77 Alus, “Eski Piyasa Sazlarındaki Hanendeler”, *Türk Musikisi Dergisi*, 8, 7

78 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, 3.

79 bk. Ersu Pekin, “Müzik bir Çingene Sanatıdır, Ama...”, *Metin And’a Armağan*, Haz. M. Sabri Koz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 373-403.

80 Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *age*, 175.

81 Sermet Muhtar Alus, *İstanbul Sözlüğü*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2023, 87. (Reşat Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 3, 1170-1171)

halkı eğlendirmesini iyi beceren, ama sanatseverleri memnun edemeyen Bülbülü Salih'in, vaktiyle özel bir mecliste sazın ahengini bozduğu için Tanburi Cemil'i de öfkeliendirdiğini kaydedelim.⁸² Başer Çingenelerin incesaz müziğinde ağırlık kazanmalarını, eğlence kollarının Ermeniler başta olmak üzere çoğunlukla gayrimüslimlerden oluşması sebebiyle mahremiyete önem veren Müslümanların ev eğlencelerinde Müslüman çingeneleri tercih etmelerine bağlar, ayrıca köçekliğin yasaklanmasıyla, bu eğlence kültürü içinde yetişmiş sanatçıların incesaza transferi arasında da bir bağlantı kurar.⁸³

Buna karşılık, profesyonel incesaz takımı mensuplarının daha seçkin ve üst tabakalara hitap eden yönünü ön plana çıkaran anlatımlara da rastlarız. Bu anlatımlarda sanatçıların, nereden gelirse gelsinler, üst tabakaya özgü zarif davranış kalıplarını benimsemiş olmaları ve sazlarındaki ustalıkları vurgulanır. Bağlam böyle kurulunca Çingene kökenli Memduh veya Rum Çingenesi Vasilaki seçkin musiki muhitinin bir mensubu olarak karşımıza çıkabilir. Örneğin Alus “Lonca’dan yetişme olduğu rivayet” edilen Kemani Memduh’u “temiz pak giyimli, kalem efendisi halli, edebi ve erkânı kıvamında”, Kemani Zafiraki’yi ise “sırtında redingot, elinde gümüş saplı baston, kolunda padesü ile Amedi kalemi halifesi kılığında” olarak tanıtır.⁸⁴ Kendisi de Osmanlı bürokrasisine mensup olan Lemi Atlı’nın Vasilaki’yi tarif edişinde de benzer bir vurgu söz konusudur: “Kemençeci Vasilaki eski biçimde setre giyerdi. Setrenin daima düğmeleri ilikli, suratı asık gibi, az konuşur, gevezelikten hoşlanmaz. Hele sazın başına geçti mi Şûrâ-yı Devlet’te hal-i içtimada [toplantı] bulunan bir encümen veya komisyon reisi sıfatını alırdı.”⁸⁵ Alus, incesaz fasıllarının tanıdık simalarından Hanende Ahmet Bey’in “efendiden bir zatın oğlu” ve “okuryazar takımından” oluşunu, nezaret kalemlerinden biriye geçim sıkıntısı çekerek memurluktan sazendeliğe geçtiğini özellikle vurgular.⁸⁶ Amatör saz heyeti toplamanın zorluklarından bahsederken bu incesaz topluluklarında çalıp söyleyenleri tarif ediş de kayda değerdir: “Hepsi de filan nazarete hülefa, falan dairede mümeyyiz, falan kalemde katip, rütbeli, nişanlı, redingotlu, beyden, efendiden kişiler. Hepsinde gurur, azamet, naz, istiğna son kertede.”⁸⁷

Aslında memur kökenli müzisyenlere, daha çok konaklardaki amatör incesaz takımlarında ve bu makalenin kapsamı dışında tutulan musiki cemiyeti ve mekteplerinde rastlarız. Profesyonel incesaz takımları mensuplarının, memur sınıfına mensup olmasalar bile, zaman zaman bu sınıfın değerleri ve davranış kalıplarıyla ilişkilendirilmeleri, hitap ettikleri beğeni kamusuyla ilgili olmalıdır. Ayrıca bu kişiler, piyasa müzisyeni oldukları için daha düşük statüye sahip olmalarına karşın, daha yüksek statüye sahip ticari olmayan sanat dünyalarıyla da yakın temas halindeydiler.

82 Hüseyin Kıyak, *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, 215.

83 Başer, age, 252-253.

84 Sermet Muhtar Alus, “Geçmiş Zaman Olur ki: Eski İstanbul’da Arif’in Kıraathanesi”, *Son Posta*, 29 Ocak 1943’ten akt. Fidan, age, 100.

85 “Lem’i Atlı’nın Hatıraları”, 108-109.

86 Alus, *İstanbul Sözlüğü*, 39.

87 Sermet Muhtar Alus, “Eski İncesaz Takımları, Amatör ve Profesyonel Saz Heyetleri”, *Akşam*, 23 Nisan 1931, 5.

Örneğin Kemani Mike, Kemani Memduh, Kanuni Şemsi, Kemençeci Vasilaki, Lavtacı Hırsto, Hanende Ahmet Bey gibi bazı piyasa müzisyenleri, zaman zaman konaklardaki seçkin musiki meclislerine de katılıyor ve geçimini piyasadan sağlamayan yüksek statü sahibi müzisyenlerle birlikte müzik yapıyorlardı.⁸⁸ Mütevazı bir sosyal kökenden gelen Tatyos Efendi'nin hocası, bir dönem saray müzisyeni olarak da çalışmış ve padişah tarafından kendisine İhlamur'da bir köşk ihvan edilmiş olan Kemani Kör Sebuhtu, yakın dostu Ahmet Rasim ise büyük bir yazar ve bestekâr olmanın yanı sıra Zekai Dede'nin talebesiydi. Hanende Bogos'un babası Asdik Ağa, Mısır sarayında ve hıdiv konaklarında önemli görevler üstlenmişti. Fevziye fasıllarında nısfıye üfleyen Kemani Kirkor'un (Çulhayan) Bahçekapı'daki müzik dükkânı Hacı Kırani Efendi, Abdülkadir Töre, Dr. Suphi Ezgi, Zekai Dedezade Hacı Ahmed Efendi, Kanuni Hacı Arif Bey, Rauf Yekta, Kemani Asdik, Kemani Aleksan Ağa, Kemani Tatyos Efendi, Udi Afet ve Hanende Hacı Karabet'in buluşma yeri idi. *Esatiz-i Elhan*'ı yazarken Rauf Yekta'nın yardımına başvurduğu isimlerden biri olan Kirkor Efendi, Darülelhan'da hocalık da yapmıştı.⁸⁹

İncesaz takımlarının yüksek beğeni kültürüyle ilişkisinin bir diğer boyutu, icracıların önemli bir kısmının aynı zamanda bestekâr olmasıdır. Haklarında hemen hemen hiç biyografik bilgiye ulaşamadığımız isimlerin listesiyle, besteci olmayan icracılar listesinin hemen hemen çakışması da manidardır. Çünkü yaratıcı merkezli bir yüksek beğeni kültürü olan klasik Türk müziğinin biyografik derlemelerinde icracılar değil bestecilere yer verilir. Bestecilik uğraşı sanatçılar için itibar kazanma ve bir üst beğeni kültürüne dahil olabilmenin yollarından biridir. Gerçi profesyonel incesaz icracılarının önemli bir kısmı, gündelik tüketime yönelik piyasa şarkıları besteledikleri için yüksek beğeni kamusunun standartlarını belirleyen otoritelerin onayını kazanmış sayılmazlar. Yine de aralarında Tatyos ve Vasilaki gibi, ileride klasik musiki konserleri repertuarına dâhil olacak peşrevler bestelemiş ve üstat olarak nitelendirilmiş isimler de vardır. Tatyos'un keman icracısı olarak üstün niteliklere sahip olmamasına, hatta alkolün de etkisiyle "falso" icraları sebebiyle eleştirilmesine karşın yine de incesaz takımlarında merkezi bir rol oynamasında usta bir bestekâr olmasının mutlaka payı vardır. Peki, incesaz takımları ne tür bir repertuar icra ediyorlardı? Bu repertuar hangi beğeni kültürünün veya kültürlerinin bir parçası veya uzantısıydı? Mekânlara veya programın niteliğine göre değişiklik gösteriyor muydu? Başka hangi tür ve tarzlarla etkileşim içine giriyordu? Direklerarası müzik sahnesindeki incesaz dünyasının arz cephesini tamamlamak için bu sorulara cevap vermemiz gerekiyor.

Arz Cephesi: Repertuar, Tarz, Beğeni Kültürleri

1899 yılında, Fevziye Kırathanesi'nde Kemani Memduh'un yönettiği bir incesaz konserini dinleyen Rauf Yekta fasla Kanuni Şemsi'nin Hüseyini taksimiyle başladığını yazar. Ardından

88 Bu isimlerin katıldığı bazı ev ve konak fasıllarına iki örnek için bk. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*, 128 ve Sezginçan Yağcı (Haz.), "Lem'i Atlı'nın Hatıraları", 69-74. Lemi Atlı, bu musiki meclislerinden birini, "böyle hakiki küme faslına ancak Selim-i Salis dinleyebilirdi" diye anlatır.

89 Kevork Pamukçiyen, *Biyografileriyle Ermeniler / Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003, 183-184.

sırasıyla Tanburi İsak'ın Gülizar Peşrevi, Meragi'ye atfedilen ama aslında Şeştari Murat Ağa'ya ait olan Muhammes usulünde bir Hüseyinî nakış, üç dört “ağır şarkı” okunur, Kemani Memduh bir taksim yapar, Tatyos'un Hüseyinî şarkısının ardından (Gönül düştü yine gülzâr-ı zevke) Kara İsmail Ağa'ya işaret olunan Hüseyinî yürük semaisi (Gönüller uğrusu bir yâr-ı bî-amânın var) ve Tatyos'un Saz Semaisi ile birinci kısım sona erer. Ardından şarkılardan oluşan ve arada Asdikzade Bogos'un gazel okuduğu bir Kürdilihicazkar faslı icra edilir. Rauf Yekta bu fasılda hiç beste okunmamasından ve birinci fasıldaki intizamın korunamayarak faslın sonunda “aman memo ve çiftetelli havalarına” girilmesinden yakınır, hatta “eyvah kantolar başlayacak” diye endişelenmesine karşın “çok şükür bu zırlıtdan kulağının masun” kaldığını söyler. Üçüncü kısımda, vakit dar olduğu için sadece şarkılardan oluşan bir Şevkefza faslı icra edilir.⁹⁰

1901 yılında *Malumat* gazetesinin seyyar muhabirinin aktardığı bir Şems Kıraathanesi faslında da aşağı yukarı aynı ekibin benzer bir repertuar icra ettiğini görürüz.⁹¹ Ferahnâk, Nihavend ve Acem Aşîran fasıllarının yapıldığı programın Ferahnâk kısmında peşrevin ardından Şakir Ağa'nın Çenber usulündeki bestesi (Meyl eder bu hüsn ile kim görse ey gül-fem seni), ardından da şarkılarla devam edilir, sonlara doğru çiftetelli çalınır. Müstakil incesaz programları icra edilen mekânlarda, üç fasıl yapılmasının bir adet haline geldiği anlaşılmaktadır. Buna karşılık, bir faslın ne tip eserlerden oluşacağı ve ne kadar süreceği hakkında tam bir standart olmadığı, bu yönden dinleyicilerin beklentisiyle icracıların tercihleri arasında çatışmalar yaşandığı görülür. Örneğin *Servet Malumat* gazetesindeki 1898 tarihli bir yazıda⁹², “Hüseyinî faslını müteakiben 45 dakika sonra” icra edilen ve yarım saat süren Yegâh faslının kısalığı, “Amerikan şimendiferleri de bu kadar gidebilir” diye eleştiri konusu olur, kısa tutulduğu düşünülen Uşşak ve Yegâh fasıllarının yarımşar fasıl sayılması gerektiği söylenerek, bu “kısa” programın toplanan üçer kuruluş çalgı ücretiyle “mütenasip olmadığı”ndan şikâyet edilir.

Başka bir eleştiri konusu da beste ve semailere ve nadide makamlara çok az yer verilmesi, hatta kimi zaman hiç yer verilmemesi, neredeyse bütün programın popüler zevke hitap eden şarkılarla doldurulmasıdır. Gerçekten de Kemani Memduh, Vasil ve Tatyos'un incesaz takımları gibi en seçkin topluluklarda bile, bir fasılda peşrevden sonra çoğunlukla sadece tek bir beste okunuyor, programın gerisi şarkılarla dolduruluyordu. Asaf Halet Çelebi'ye göre⁹³ “çoğu Ermeni ve Çingenelerden mürekkep” bu “güzide ince saz heyetleri (!)”nin “beste dedikleri murabbalardan birini (...) şenlik olsun diye fasılların başına” yerleştirmelerinin sebebi, dinleyicileri “bitip tükenmeyen” ve “kısmı azamı Ağır Aksak, Sofyan ve Düyek'ten oluşan bayağı şarkılara” hazırlamaktı. İrcacılar bu durumu “ahali beste, semai istemiyor” diyerek açıklasa da *Malumat* yazarına göre esas sebep klasik eserlerin icracıların “meşklerinde olmaması”dır.⁹⁴ Gerçekten de profesyonel incesaz takımı mensuplarının, yüksek musiki çevreleriyle bağları

90 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, 3.

91 “Ramazan Mektubu Sekiz”, *Malumat*, 1656 (11 Ramazan 1319) [22 Aralık 1901]: 2.

92 “İstanbul Mektupları: Şehzadebaşı'ndan”, *Servet Malumat*, 194 (10 Şaban 1316) [24 Aralık 1898]: 3.

93 Asaf Halet Çelebi, *age*, 80.

94 “Ramazan Mektubu”, *Malumat*, 1669 (24 Ramazan 1319) [4 Ocak 1902]: 2-3.

olsa da önemli bir kısmı bir üstattan klasik eser meşk ederek değil piyasadan yetişmişti. Rauf Yekta'nın büyük usulleri vurmayı bilmediği için klasik eserleri layıkıyla okuyamayan Hanende Karakaş'a bunları bir üstattan meşk etmesini tavsiye etmesi, bunun örneklerinden birisidir.⁹⁵

Türk müziği tarihinde kabaca iki beste ve iki semaiden oluşan klasik fasılın yerini alan ve neredeyse tamamen şarkılardan oluşan bu yeni piyasa fasılının, muhtemelen Direklerarası'nda son şeklini alıp yine bu bölgedeki notacılar aracılığıyla standartlaştırıldığı anlaşılıyor. Bu yüzden, bu yeni fasıl anlayışını Direklerarası faslı⁹⁶ veya Fevziye faslı⁹⁷ olarak adlandıranlar olmuştur. Direklerarası'ndaki incesaz takımlarında da görev alan Udi Arşak 1920'lerde piyasa tavrında yazılmış fasıl notaları hazırlayacak ve bu notalar İstanbul'un mahallelerine, evlerine kadar girerek bu yeni fasıl anlayışını toplumun geniş kitlelerine ulaştıracaktı. Fevziye ve Şems gibi kıraathanelerde, normal zamanlarda haftada iki gün, Ramazan'da her gün sahneye çıkan incesaz takımları, uzun saatler süren programlarını sayısız şarkıyla doldurmalıydı. Bu ihtiyaç, sürekli yeni şarkılar bestelenmesini, bestelenen yeni şarkıların mecmualara kaydedilmesini, notaya alınmasını, bunların da müzik yayıncıları tarafından basılıp satılmasını teşvik ediyordu. Bu dönemde, sadece Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi seçkin besteciler değil, incesaz dünyasının neredeyse bütün mensupları, sazandeler, hanendeler bir şarkı fabrikası gibi çalıştılar ve gündelik tüketime yönelik yeni eserlerle Direklerarası fasıllarını sürekli beslediler. Pıtrak gibi çoğalan şarkı ve kanto mecmuaları, şarkıların başrolde olduğu fasıl ve nota yayınları hem yeni gelişmekte olan bir müzik endüstrisinin doğuşuna, hem de Osmanlı müzik repertuarındaki şarkı merkezli değişime işaret eder. Klasik musikinin bir uzantısı olan bu şarkı repertuarı, gündelik zevke hitap eden yanı sıra da dönemin popüler kültürünün ve şehir folklorunun ayrılmaz bir parçasıydı. Ahmet Rasim, çoğunluğu aşk konulu bu şarkıların, İstanbul sokaklarında imalı mırıldanmalarla beğendikleri kadına ilan-ı aşk etmek isteyen erkekler tarafından bir tür flörtleşme aracı olarak nasıl kullanılabildiğini, canlı ve eğlenceli bir üslupla anlatır.⁹⁸ Direklerarası'nın 'piyasa yapmak' kavramıyla ifade edilen bu flörtleşme maceralarının ana mekânı olduğu hatırlanırsa, şarkıların Direklerarası sosyal hayatındaki rolü daha iyi anlaşılabilir.

Pekiyi, popüler kültürün bir parçası haline gelmekte olan bu incesaz programlarında, numunelik de olsa, Meragi, Tanburi İsak, Kara İsmail Ağa, Dede Efendi gibi klasik Türk müziği kanonunun önde gelen bestecilerinin eserlerinin çalınıyor olması ne anlama geliyordu? Her şeyden önce icracılar ve dinleyiciler arasında bu repertuarı seven ve saygı duyan bir kesim vardı ve bunlar sayısal açıdan olmasa da sembolik açıdan güçlüydüler. Fasılın başında kanonun en itibarlı isimlerinin kadim eserlerine referans vermek, bu müzik topluluklarını, sembolik açıdan Osmanlı yüksek kültürüne ait kadim bir geleneğin parçası haline getiriyor, onlara itibar kazandırıyordu. Ayrıca o dönemde, bazı tekkeleri saymazsak, kamusal alanda

95 Rauf Yekta, "İncesaz Takımlarımız", 3.

96 B. Ş. Baloğlu ve B. Büyükduman, "Fasıl Tarihinde Dönüşüm ve Direklerarası Fasıl Refakar Gelenekleri", *Rast Müzikoloji Dergisi* 9, 2 (2021): 2783-2804.

97 bk. Hasan Oral Şen, *Edebiyat ve Musikimizin Cennet İklimi: İstanbul*, Ankara: Ürün Yayınları, 2021, 317.

98 Ahmet Rasim, *Gecelerim ve Falaka*, İstanbul: Üç Harf Yayıncılık, 2010, 28-30.

geniş kitlelerin bu klasik eserleri duyabileceği nadir yerlerden birinin bu incesaz programları olduğunu da unutmamak gerekir.

İncesaz takımlarının repertuarını en yüksek statülü beğeni kültürlerinden en düşük olanlarına doğru bir skalaya yerleştirdiğimizde, en tepede faslın başındaki bu bir iki beste ve semai varsa, en altta da geleneksel olarak kabasaz takımlarının icra ettiği ve avamın zevkine hitap eden türküler, oyun havaları ve kantolar vardı. Örneğin Fevziye Kıraathanesi'ndeki seçkin bir faslın sonunda, âşık musikisi repertuarı içinde bir tür kesik kerem havası olan "Aman Memo" türküsü, "Çiftetelli" havaları veya "Cimdallı" duymak mümkündür. Necip Asım, 1897 tarihinde yayınlanan ve bir Şehzadebaşı kıraathanesindeki tanıklığını da içeren bir yazısında "Aman Memo" gibi bütün Türkleri vecde getiren milli havaların incesaz muhitinde icra edildiğinde bazıları tarafından yadırgandığından yakınıdır.⁹⁹ Buna karşılık, incesaz takımlarından bu tip müzikleri talep eden bir kitlenin de olduğu açıktır. Bu talebe ancak bu müzik kültürüne uygun birikim ve yeteneklere sahip müzisyenler cevap verebilirdi. Başer, âşık musikisi formlarını çok iyi okuyan Şairzade Mihran Efendi'nin Tatyos'un takımına bu sebeple dâhil edilmiş olabileceğini belirtir.¹⁰⁰ Köçekçe ve Tavşanca repertuarını en iyi şekilde icra etmekle tanınan, aynı zamanda kendine özgü üsluplarıyla mâni söyleyen Lavtacı Civan, Andon ve Hırsto kardeşler ve yine Onnik, Ovrık, Aleksan, Karabet gibi usta maniciler¹⁰¹ de incesaz takımlarının ayrılmaz bir parçasıydılar. İncesaz müzisyenleri, aynı zamanda Kantoculara eşlik ediyor, Kanto besteliyor, perde aralarında başka müzik türleri ve tarzlarının peşi sıra sahne alıyorlardı. Örneğin Kemani İhsan Kantocu Peruz'un gözbebeği idi. Ahmet İhsan'ın anlattığına göre, Abdi'nin Handehanesi'nde Virjini Hanım'ın Hüzzam ve Yegâh gibi makamlardan okuduğu kantolara incesaz takımı eşlik ediyordu.¹⁰² Nihavend "Bülbül Kantosu" incesaz takımı lideri Kemani Salih'in (Bülbülü) ismiyle özdeşleşmişti. Yine Kemani Salih'in "Adana'nın yolları taştan" (Rast), "Mahzun gönül heyhat şad olacak mı sanıyorsun" (Hüzzam), "Seni gördükçe titriyor yüreğim" (Hicaz) gibi Türk müziği makamlarından bestelediği kantolar, iki farklı müzik dünyasına ait tür ve tarzlar arasındaki içiçe geçmenin çarpıcı örnekleridir. Hicaz Kanto'yu zurna eşliğinde plağa okuyan kişinin dönemin önde gelen Çingene kadın icracılarından Gülistan Hanım olduğunu da kaydedelim.

Farklı müzik türleri ve beğeni kültürlerine ait repertuarların en çok karşılaştığı yerler tiyatrolardır. Örneğin Nabizade Nazım, *Zehra* adlı romanında, Handehane-i Osmani'de Abdi'nin oyunu öncesinde incesaz takımının uşşak bir şarkı söylediğini, Kanuni Şemsi'nin taksim yaptığını, çingırağın işitilmesiyle birlikte orkestranın bir vals çaldığını, diğer perdede incesaz takımının üç nihavend şarkı okumasının ardından orkestranın Wagner'den bir romans çaldığını

99 Necip Asım, *Malumat*, 104 (9 Teşrin-i Evvel 1313) [21 Ekim 1897]:1072-1075.

100 Başer, *age*, 265. Şairzade Mihran'ın ismine, 1899 tarihli *Bir Pederin İntikamı* adlı oyuna ait bir afişte, Şehzadebaşı'ndaki Hayalhane-i Osmani Kumpanyası'yla birlikte sahne alan Kemani Memduh'un takımında da rastlarız. bk. G 21 No'lu afiş. <https://osmanlityatro-musik.aa-ken.jp/list.php>. Erişim tarihi 1 Aralık 2023.

101 Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları, 1992, 35

102 Ahmed İhsan, "İstanbul Postası", *Serveti Fünun*, 260, 1896, 402.

anlatır.¹⁰³ Tiyatro oyunlarında incesaz takımları, çoğunlukla “muhtelif fasıllardan müntehap şarkılar” başlığı altında, perde aralarında dört-beş farklı makamdan birer ikişer şarkı söyler. Bu incesaz performansları, orkestranın Verdi’nin ve Bizet’nin operalarından ve çeşitli yerli operetlerden bölümler ve alafrağa tarzda marşlar çaldıkları; Blanş, Peruz, Şamram, Amelya, Virjin gibi kantoculara zaman zaman kanto orkestrası zaman zaman incesazla eşlik edildiği; Türk müziği makamlarında bestelenmiş kantoların okunduğu, uzun bir programın parçasıdır. Bazı tiyatro afişleri hoş sürprizleri de içinde barındırır. Örneğin tarihi belirsiz bir afişte Naşit Bey ve Kumpanyası’nın oynadığı “Efeler Arasında” oyununun perde arasında, kantolardan vs. sonra Neyzen İhsan Bey’in incesaz takımıyla Itri’nin Rehavi bestesini icra edip hemen ardından birkaç piyasa şarkısı okuduğunu görmek ilginçtir.¹⁰⁴

Farklı beğeni kültürleri arasındaki geçişkenliğe, çalgılı kahvehanelerde de zaman zaman rastlarız. Örneğin Zurnacı Yakomi, Fevziye’nin karşısındaki salaşa, arada sırada gelen “beyden, efendiden” kişileri memnun etmek için, ‘zurnada peşrev olmaz’ sözünü yalanlarcasına peşrevler çalar, sanki “Kemani Memduh’la müsabakaya çıkmış” gibi Şehnaz’dan, İsfahan’dan, Acem Aşîran’dan, Dilkeşhâveran’dan, Besteniğâr gibi makamlardan taksimler yapar.¹⁰⁵ Ulunay, “beyler ve paşaların” musiki dinlemeye geldiği Mustafa Paşa’nın konağında Yakomi’nin zurnasıyla Tatyos, Vasilaki, Mike gibi isimlere eşlik ettiğini, Tatyos’un peşrevleriyle veya Sermüezzin Rıfat Bey’in (Dede Efendi’nin torunu) bir eseriyle keriz havalarını ardarda çalabildiğini¹⁰⁶ anlatır. Yine Ulunay’a göre Ahmet Rasim ve Kanuni Hacı Arif Bey Yakomi’yle birlikte Sulukule tarafına gidip günlerce kalmakta, köçekçeler eşliğinde çengi oynatmakta, Kanuni Hacı Arif Bey “aynalı penbe derler bana” türküsünü kanunuyla zevkine doyum olmaz bir kıvraklıkla çalmaktadır.¹⁰⁷ Yine istisnai bir örnek olmakla beraber, Tanburacı Osman Pehlivan’ın Direkterarası’ndaki Yakup’un çayhanesinde Kara Emin ve Silivrili İzzet ile birlikte Seyyid Nuh’un meşhur Şehnaz Beste’sini bağlamalarıyla icra ettiklerini de Ulunay’dan öğreniriz.¹⁰⁸ Bütün bu örnekler, Çağlar Fidan’ın avama ve havasa hitap eden mekanlar arasında geçiş yapan kişileri yerleştiği “gri alan”ın¹⁰⁹ aslında bu mekanların arasında olduğu kadar bizzat içlerinde de yer aldığını gösteriyor. İncesaz dünyası içindeki bu gri alanın nasıl oluştuğunu ve sınırları yeniden çizmek isteyenler tarafından nasıl eleştirildiğini görmek için bu kez talep cephesine, yani dinleyici gruplarına ve eleştirmenlere bakmamız gerekiyor.

103 Nabizade Nazım, *Zehra*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, 254-272 (uyarlamaya temel alınan eser Serveti Fünun tefrikası 1896)

104 İlgili tiyatro afişleri için bk. <https://osmanlitiyatro-musik.aa-ken.jp/list.php>

105 “Ramazan Mektubu”, *Malumat*, 1669 (24 Ramazan 1319) [4 Ocak 1902]: 2-3.

106 Refi Cevat Ulunay, *Sayılı Fırtınalar*, İstanbul: Alfa, 2017, 53-57.

107 Refi Cevat Ulunay, “Sulukule”, *Milliyet*, 4 Mart 1965.

108 Hilmi Yücebaş, *Ulunay: Hayatı-Hatıraları-Eserleri*, İstanbul: Arkın, 1969, 148-9.

109 Fidan, *age*, 111-113.

Talep Cephesi: Dinleyiciler, Eleştirilenler ve Beğeni Yapısı

Georgeon on dokuzuncu yüzyılın sonlarında memur sayısındaki şişmenin ve kamusal alandaki genişlemenin hükümet dairelerinin çok yakınındaki Direklerarası kahvelerinin müdavim profilini şekillendirdiğini tespit eder.¹¹⁰ 1880 tarihli bir gazete haberinde civarda sakin bulunan memurların “sabahları ve akşamları gazete okumak ve biraz kesb-i inşirah eylemek” üzere Mehmed Efendi’nin kiraathanesine devam ettiklerini ve onları memnun etmek için “haftada birkaç defa saz takımı” çağrıldığını okuruz.¹¹¹ İncesazın daha üst tabakaya mensup eğitilmiş bir gruba hitap ettiğinin bir işaretidir bu. Alus, Kemani Ağya ve Udi Afet’in de içinde olduğu “piyasanın en üstün incesaz takımının çaldığı” Çamlıca Millet Bahçesi’nin alaturka bölümüne devam edenleri şöyle anlatır: “Müşteriler hep kalantor. Genç genç, burma bıyıklı mabeyinciler, hünkâr yaverleri, kişizade delikanlılar, mirasyedi beyler.”¹¹² Yine de bu tablo, bizi, piyasadaki incesaz takımlarının aristokratik bir dinleyici kitlesine hitap ettiği fikrine götürmemeli. Dar musiki meclislerinden piyasaya, geniş kitlelerin tüketimine açılan incesazın esas alıcı kitlesini oluşturan memurlar, Osmanlı yönetici sınıfının bir parçası olmakla birlikte aristokrat bir sınıf oluşturmuyorlardı. Üst düzey memurlar dışında, bunların önemli bir kısmı mütevazı bir sosyal arkaplandan geliyor, bu da yüksek beğeni kültürleriyle daha düşük beğeni kültürleri arasında aracılık yapmalarına imkân sağlıyordu.

Osmanlı memurlarını halkın geri kalanından ayıran şey gerek aldıkları eğitim gerekse sosyal çevreleri sayesinde edindikleri ortak kültür ve davranış kalıplarıydı. Direklerarası ve çevresindeki sosyalleşme mekanlarında kalem efendileriyle ayak takımı, okuryazar tabakayla avam arasındaki ayırım Hacı Reşit’in çayhanesiyle ilgili sık alıntılanan bir anekdotta belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Fuzuli’nin şiirlerine meftun olan ve çayhanesinin duvarlarını Türkçe ve Farsça beyitlerle dolduran Hacı Reşit’in işlettiği ve müdavimleri arasında Ahmed Rasim, Cenab Şahabettin ve Muallim Naci gibi kalburüstü yazarların bulunduğu mekâna bir gün taşralı bir âşık gelip saz çalmaya başlar, ama beklediği ilgiyi bulamaz. Buraya devam eden şairlere meydan okumak istediğinde kahvehane müşterilerinden birinin tepkisiyle karşılaşır: “Burada saz şairleri ötemezler. Ötseler de dinleyen olmaz. Buraya gelenler hep kalem şairleridir, anladın mı kuzum! Burası Tavukpazarı değildir.”¹¹³ Bu “beyden, efendiden” kişiler, arada sırada, ayaktakımın rağbet ettiği mekânlara gittiklerinde, sunulan hizmetler ve müzik tarzı da onların hoşlanacağı şekilde değiştiriliyordu. Örneğin Fevziye’nin karşısındaki salaşta zurnacı Yakomi’yi dinlemeye giden bir yazar, bu duruma şöyle tanıklık eder: “Orada bizim gibi adamlara kahveciler garsonlar -tenezzülen efendiler de kahvemize geliyorlar- diye daha ziyade bir ikramda buldukları gibi daima semai, destan, çaldıran ora müşterileri de kendilerinin misafiri add ile bizim için çalınan taksimleri hoş göyerek semailerini destanlarını

110 Georgeon, *age*, 113.

111 *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 536, 16 Rebiülahir 1297, (28 Mart 1880), 2.

112 İstanbul Ansiklopedisi (Koçu), c. 5, 2454’ten akt. Gökhan Akçura, *İstanbul Şarkıları Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2019, 10.

113 Muallim Naci, *Mektuplarım*, Yay. Haz. Ramazan Kaplan, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, 128-9.

yarım saat kadar tehir ediyorlardı.”¹¹⁴ Ahmet Mithat da *Gönüllü* adlı romanında “çingenelerin mehterhane davullarını yadettiren çalgıları”nın “incesaz takımına almış başları patlatacak” şeyler olduğunu yazar. Ahmet Mithat’a göre köçeklerin dansları gayet latif olsa da “bunların okudukları şarkılarda mana ve musiki aranamaz.”¹¹⁵

Farklı zamanlarda Fevziye Kıraathanesi’ndeki incesaz programlarını dinlemiş müzik insanları arasında Ahmet Rasim, Rauf Yekta, Lemi Atlı, Şekerci Cemil, Şevki Bey, Zekâi Dede, Hünkâr imamı Medenî Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Sermüezzın Rifat Bey, Behlül ve Hacı Kırâmî Efendiler gibi geçimini esasen piyasadan kazanmayan, yüksek statü sahibi usta müzisyenlerin de olduğunu biliyoruz. Şüphesiz, bu üstatların beğenisini kazanmak, incesaz takımları için son derece önemliydi, bu yüzden, özellikle bu tip dinleyicilerin bulunduğu programlarda, elden geldiğince repertuarlarını ve icra tarzlarını bu yönde düzenlemeye özen gösteriyorlardı. Örneğin Zekai Dede’nin bir akşam faslı dinlemek için Fevziye Kıraathanesi’ni teşrif etmesi büyük bir olay olmuş, sazandeler kalkıp ellerini öpmüş, hangi makamı emrettiklerini sormuş ve üstadın çok sevdiği bilinen Suzidil makamından bir fasıl icra etmişlerdi. Rivayet edildiğine göre Zekai Dede gibi yaşayan en büyük Türk musikisi üstadı olan birinin buradaki incesaz takımını takdir etmesi, İstanbul’un farklı yerlerinde yaşayan musikîşinasları Fevziye Kıraathanesi’ne çekmede önemli bir rol oynamıştır.¹¹⁶ Bazen dinleyiciler arasında bizzat o fasılda eseri bulunan besteciler de yer alabiliyordu. Örneğin Fevziye Kıraathanesi’nde Tatyos Efendi’nin idaresindeki Beyati faslı okunurken Rıza Efendi’nin “Aman ey yâr-ı cefâ-pîşe” diye başlayan şarkısına sıra geldiğinde, dinleyiciler arasında hazır bulunan besteci yanındaki dostuna, yanlış söylene söylene kendi bestelediği şarkının nakaratındaki maharetli nağmeleri bizzat kendisinin unuttuğunu söyler, zira nezaket gereği hanendelerin hatalarını yüzlerine vurmaktan hep imtina etmiştir. Buna karşılık, olayı aktaran yazar, Şevki Bey’in kendi şarkıları yanlış okunduğunda çok öfkelenildiğini, “masadan ayağa kalkarak ‘Falso! Falso!’ nidâlarıyla” hanendegani susturmaya çalıştığını, başaramayınca elindeki kibritliği sahneye fırlatmaya davrandığını, nihayet fasıl ekibini susturup sahnede eserini tashih edilmiş haliyle okutmayı başardığını anlatır.¹¹⁷ Rauf Yekta, Ahmet Rasim’in ölümü vesilesiyle hazırlanan haberde (Cumhuriyet, 29 Teşrin-i Evvel 1932), onunla alakalı hatıralarını anlatırken, Şevki Bey’in Fevziye Kıraathanesi’ne gelip şarkılarını Ahmet Rasim’e okuduğunu, Ahmet Rasim’in hem Şevki Bey gibi bestekârların eserlerini hem fasıl programlarında bu eserleri çalanları düzelttiğini söyler. Gans’ın yaratıcı merkezli olarak tanımladığı yüksek beğeni kültürlerinin hitap ettiği insanlar arasında da önemli miktarda yaratıcı olduğuna dikkat çektiğini hatırlarsak, dinleyicileri arasında bestekârların da yer aldığı incesaz takımlarını, en azından bu açıdan yüksek beğeni

114 “Ramazan Mektubu”, *Malumat*, 1669 (24 Ramazan 1319) [4 Ocak 1902]: 2-3.

115 Ahmet Mithat, *Bütün eserleri Romanlar XIV, Cinli Han-Taaffüf-Gönüllü*, haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000, 204.

116 “Aka Gündüz Kutbay – Sadettin Heper ile Türk Musikisinde Fasıl Üzerine Mülakat”, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=0CsBFRDlm7s>, 5 Aralık 2022’den akt. Fidan, age, 109.

117 “Tetebbuat ve Netice-i Tedkikat-ı Musikiye”, *Pul Mecmuası*, 2 (19 Eylül 1313) [1 Ekim 1897]: 20.

kültürleriyle ilişkilendirebiliriz.

Özellikle Fevziye ve Şems kıraathanelerindeki programları takip eden gazetecilerin de besteciler ve musiki üstatları kadar olmasa da ortalamanın üstünde bir müzik ve repertuar bilgisine sahip oldukları ve incesaz programlarına ciddi eleştiriler getirdikleri görülür. İncesaz takımlarını takip eden bu tip yazarların incesaz dünyası içindeki varlığı ve nüfuzu, bu müziği entelektüel yönelimli beğeni kültürlerinin standartlarıyla ilişkilendirmektedir. En azından bir kısım dinleyicinin bu müziği basit bir eğlence müziği olarak görmeye razı olmadığı, onu eleştirirken bile ciddi müziğin standartlarına başvurmalarından bellidir. Entelektüel eğilimli beğeni kültürlerinde dinleyiciler, müzisyenler ve eleştirmenler birbirine bağımlı olarak çalışır. Eleştirmenlerin müzikle ilgili ürettiği söylemler sınırları çizer, tür içindeki kanonları tanımlar ve kültürel hiyerarşide bu müziğin alması gereken yüksek konum hakkında argümanlar üretir.¹¹⁸ Kamuoyu oluşturma gücüne sahip olan bu müzik yazarları Becker’ın bir sanat dünyası için kritik öneme sahip olduğunu belirttiği bir işlev yerine getirirler: Yapılan müziğe meşruiyet ve itibar kazandıracak söylemi üretirler ve neyin sanat sayılıp neyin sayılmayacağına ilişkin standartları belirlerler.¹¹⁹ İncesaz takımları, piyasa müziği yapmalarına karşın, bir yüksek beğeni kültürünün uzantısı oldukları için, meşruiyet ve itibarlarını borçlu oldukları bu entelektüel dinleyici grubunu da hesaba katmak zorundadırlar. Örneğin gazetelerde Direklerarası geceleriyle ilgili yazan eleştirmenler, fasıllarda beste ve semailere yeterince yer verilmemesinden, belli bir fasıldaki vazgeçilmez bazı eserlerin icra edilmemesinden, programların sürekli birkaç popüler makama sıkışıp nadide fasılların ihmal edilmesinden, gayrimüslim icracı ve bestekârların telaffuz ve prozodi hatalarından, falsolu veya eserin ruhuna uygun olmayan sanatsal seviyesi düşük icralardan, büyük usullerin vurulmayıp bestelerin küçük usullerle bestelenmiş gibi icra edilmesinden ve buna benzer bir yığın estetik-teknik problemden yakınırılar. Aslında bir tür eğlence müziği icra etmekte olan bu toplulukları adeta bir klasik müzik konserinin kriterleriyle değerlendirip eleştirirler.

Fevziye fasılları, Ahmet Rasim’in deyişiyle “adab ile eller dizde, hareketsiz, en ufak bir fisıltı, kımıltı olmadan dinlenmesi”, fasıl devam ederken sipariş verilmemesi veya Cüneyt Aksungur’un anlattığına göre “garsonların gürültü etmemek için altı keçeden pabuçlar”ıyla servis yapmalarıyla da diğer mekanlardan ayrılır.¹²⁰ Bir tarafta ayaktakımının ve serserilerin müzisyenlere sık sık müdahale ettikleri, hatta kimi zaman kantocu kadınlar için ciddi kavgalar çıkarttıkları, bıçkın delikanlıların uğrak yeri olan mekânlar veya ön sıraları dolduran çocukların müzikten sıkılınca bir an önce oyuna geçilmesi için tezahürat yapıp müziği bastırdıkları Karagöz ve sirk aralarındaki müzik performansları vardır, diğer tarafta dinleyicilerin konser dinleme adabı içinde, sessizce müziğe odaklanmalarını talep eden ve saatler süren Fevziye fasılları. Bu uzun fasıl programlarını, Osmanlı geleneksel müziği açısından, kamusal alanda modern konser

118 Morten Michelsen, “Music criticism and taste cultures.” *The Routledge reader on the sociology of music*, Routledge, 2015 içinde, 227-236.

119 Howard Becker, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, 38.

120 Salah Bırsel, *Kahveler Kitabı*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, 124.

düzenine geçişin ilk nüveleri olarak görebilir miyiz? Kıyaslamak için Avrupa deneyimine bakmak öğretici olabilir. Örneğin geleneksel incesaz kültürünün Avrupa'daki muadili sayabileceğimiz oda müziği, tıpkı geleneksel incesaz müziği gibi, bir zamanlar müşterileri memnun etmek için değil seçilmiş bir grup müzisyenin zevki için bestelenmekte ve küçük meclislerde samimi ilişkilere sahip bir müziksever topluluğa hitap etmekteydi. Bu müzik kültürünün geniş kitlelere açılması, demokratikleşmesi ve ticarileşmesi, hitap ettiği yüksek beğeni kamularında hem eski standartların sürdürülmesiyle hem de statülerinin korunmasıyla ilgili endişeler doğurmuştu.¹²¹ “Ciddi” müzik etkinliklerini diğerlerinden ayırmak için performans sırasında konuşmanın, bir şeyler yiyip içmenin veya satmanın yasaklandığı yeni konser düzeni, dinleyici kitlesini uzun bir konseri sessizce dinleyebilecek şekilde kendini yetiştirmiş ve disipline etmeyi başarmış insanlarla sınırlamayı ve bu kültürel tüketim alışkanlıklarına sahip olmayanları dışarda tutmayı amaçlayan bir üst sınıf stratejisi olarak işledi.¹²² Böylelikle ciddi müzik mekanlarıyla eğlence müziği mekanları birbirinden ayrılırken buralara devam eden farklı beğeni kamuları arasındaki sınırlar ve sosyal statü hiyerarşisi de belirginleştirilmiş oldu.

Direkterarası'nda bu ayrışmanın ilk nüveleri görülmekle birlikte, Fevziye Kıraathanesi gibi eğitimli memur sınıfın uğrak yeri olan en seçkin mekanlarda bile, ciddi bir konser düzeninin tam anlamıyla sağlanamadığı anlaşılmaktadır. Örneğin zaman zaman dışarıdaki laterna sesi ud taksimini bastırabiliyor¹²³ veya insan içerideki kalabalığın ve keskin kömür kokusunun verdiği rahatsızlık sebebiyle “rahatça oturup musiki istima” edemeyebiliyordu.¹²⁴ Ahmet Rasim, Fevziye Kıraathanesi'ndeki fasılların müdavimi olmasına rağmen, “Çalgıda Bir Gece” başlıklı yazısında hem buradaki bir kısım müzisyenin disiplinsizliği ve ciddiyetsizliğinden, hem de bir kısım ilgisiz dinleyicinin uyuklamasından veya sürekli kendi arasında konuşmasından alaycı bir tonla bahseder.¹²⁵ 1903 yılında Şems Kıraathanesi'ndeki bir faslı anlatan Safvet Nezihî¹²⁶, dinleyiciler arasında musikiden anlayanların kendinden geçmiş şekilde hafifçe dizleri üstünde usul vurarak müziği dinlerken, “musiki meclubu” olmayanların sıkılıp birbirleriyle konuşmaya başladıklarından yakınır ve incesaz fasıllarıyla Beyoğlu'daki Avrupai konserleri karşılaştırır. Bu konserlerde kimsenin çıt çıkarmadığını, hızlı nefes almaktan bile imtina ettiğini, üstelik konser programının önceden belli olduğunu, dinleyicinin ne dinleyeceğini bilip müzisyenlere müdahale edemediğini söyler. İncesaz dünyasında bu tip bir konser düzeninin yerleşmesi için meşrutiyet sonrası beklemek gerekecektir.¹²⁷ Halit Fahri Ozansoy alaturka sazların “dükkanların darlığından sahnenin genişliğine” çıkmasını “asalet kazanma”¹²⁸ olarak adlandıracak, 1920'de

121 Ivo Supićić, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, New York: Pendragon Press, 1987, 95, 108.

122 bk. Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, 290-293 ve Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. S. Durak ve A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, 268-84.

123 “Cevelan: Osmanlı Tiyatrosu'nda”, *Sabah*, 4001 (9 Ramazan 1318) [31 Aralık 1900]: 3.

124 “Hasbihal-i Tifl-âne”, *Çocuklara Mahsus Gazete*, 251 (12 Ramazan 1318) [3 Ocak 1901]: 2-3.

125 Ahmet Rasim, *Şehir Mektupları*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2018, 116-8.

126 Saffet Nezihî, “Musâhabe: Ramazan-ı Şerife Dair-3”, *Malumat*, 413 (20 Ramazan 1321) [10 Aralık 1903]: 270.

127 Mesud Cemil, meşrutiyetten sonra babasının sahne alması planlanan ilk Türk musikisi konserinin hazırlıklarını ve repertuarını *Tanburi Cemil'in Hayatı*'nda renkli bir üslupla anlatır. bk. Age, 179-183.

128 Ozansoy, *age*, 56.

bile incesazı ciddi müzik kültürünün bir parçası haline getirme misyonuyla hareket eden gruplar, “şark sazlarını kahve meyhane köşelerinden kurtararak sahneye tatbik etmek” ihtiyacından bahsedeceklerdir.¹²⁹

Direklerarası her ne kadar hükümet dairelerinin yakınında olması sebebiyle okur yazar memur takımının uğrak yeri olduysa da, toplumun her kesiminden insanın bulunduğu, farklı sosyal grup ve tabakalar arasındaki sınırların sürekli aşıldığı bir muhitti.¹³⁰ Ciddi müzik ve eğlence müziği kültürünün birbirinden tam olarak ayırışmadığı mekanlarda sahne alan incesaz takımları, farklı eğitim düzeylerine, sosyal arkaplanlara, estetik alışkanlıklara ve beğenilere sahip dinleyici topluluklarına aynı anda ve aynı program içinde hitap etmek zorundaydılar. İncesaz takımlarının sahne aldığı yerlerdeki giriş ücretleri ve içecek fiyatları, ortalama İstanbullunun buralara girişini engelleyecek ölçüde pahalı değildi.¹³¹ Çoğunlukla Ramazan eğlencelerinin bir parçası olan halka açık programlar, yüksek sanat beklentisiyle değil eğlenmek ve vakit geçirmek için Direklerarası’na gelen her kesimden incesaz meraklısını buraya çekebiliyordu. Bu ticari işletmeler, doğaları gereği müşteri taleplerinin ön planda olduğu bir müzik kültürünü besliyordu. Örneğin bir Fevziye fasıl gecesine tanıklık eden *Malumat* yazarı, “bura müdaviminin (...) öteden beri takıma istedikleri şarkı veya saireyi” çaldırabildiğini, ama bazen işin iyice çığrından çıktığını, birbiriyle alakasız makamlardan istenen parçalar yüzünden fasılın bütün intizamının bozulduğunu söyler. Öyle ki Hüseyinî faslı biter bitmez, dinleyicinin talebi üzerine birden Bestenigâr’a, oradan Rast bir şarkıya, oradan da Uşşak Çiftetelli ve Hicaz Cimdallı türküsüne geçilir. Hacı Arif Bey’in İsfahan şarkısı bütün bu “hataları ve münasebetsizlikleri affettirmekte iken daha ara nağmesi bitmeden” bu sefer yeniden bir Hüseyinî şarkıya dönülür. Yazar programla ilgili yorumunu, bu tip fasıllara dinleyici olarak katılmak isteyen okurlara teknik bir tavsiyeyle bitirir ve birbiriyle uyumlu olan makamları sayarak, en azından mesela Hüseyinî faslında isteyecekleri şarkıların Uşşak, Beyati, Muhayyer ve Karcıgar gibi makamların dışına çıkmamasını ister.¹³² Birkaç ay sonra başka bir gazetede, yine Fevziye Kırathanesi fasılları hakkında yayımlanan bir yazıda, kırathaneye her gelenin başka makam tutturup, “ben bu havayı isterim, ben de şunu arzu ederim” demesi üzerine, “uzun müzakerelerden sonra” dinleyici isteklerinin bir kurala bağlandığını ve istenilen “havalara” ancak fasıl dahilindeyse çalınacağını okuruz.¹³³ Bu çözüm, bir yandan makamlar arasındaki farkları yeterince tanımayan dinleyicinin müzik bilgisindeki yetersizliği gösterir, diğer yandan da aynı dinleyicinin gönlünü kırmadan onu eğitmenin bir yolunu arar gibidir. Dinleyici talep ve beklentilerinin etkisi

129 Şark Musiki Mektebi’nin bir broşüründen akt. Selçuk Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, 495.

130 Georgeon, *age*, 25.

131 Çeşitli gazete haberlerinden derlediğimiz bilgiler, 1898’de Fevziye Kırathanesi’nde müzik ücretinin üç kuruş, 1899’da Aksaray’daki bir kırathanede çayın bir kuruş, 1901’de Şems Kırathanesi’nde duhuliyenin üç buçuk kuruş olduğunu gösteriyor. Cem Behar ve Alan Duben, İstanbul’da bir zanaatkarın günlük kazancının yüzyılın sonuna doğru 7 ila 13, 1906’da 9 ila 18 kuruş arasında değiştiğini tahmin ediyor. bk. Alan Duben ve Cem Behar, *İstanbul Haneleri, Evlilik, Aile ve Doğurganlık*, çev. Nuray Mert, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi 51.

132 “Şuunât”, *Malumat*, 541 (11 Receb 1316) [25 Kasım 1898]: 4.

133 “Şundan Bundan”, *Sabah*, 3305 (22 Ramazan 1316) [3 Şubat 1899]: 3.

hakkında bir diğer çarpıcı örnek, bir gece Şems Kıraathanesi'ne “Frenklerden birkaç mösyö” ile Kara Ahmet Pehlivan'ın gelmesi üzerine Kemani Memduh'un frenkleri memnun etmek için “alafrangayı okşayan nağmeli şarkılar”la dolu bir Nihavend faslına geçiş yapması, ardından da “Kara Ahmet Pehlivan'ın gönlünü almak” için “kabadan bir çiftetelli” çalmasıdır.¹³⁴

Buna karşılık “üstatlardan sayılan” ve “nuh yılından kalma şarkıları” sıralayan Tatyos gibi müzisyenlerin zaman zaman dinleyici taleplerine karşı direndiğini, “şenlikli bir şey, köçekçe möçekçe lütfet dedin mi hemen tersi dönüp, adeta küsüp kemanını kutusuna” koyduğunu, “ısrara kalkışırsa (...) palas pandıras kalkıp gittiğini” de okuruz.¹³⁵ Ne var ki, incesaz fasılları “ortalama diyebileceğimiz bir musiki zevki olan” geniş bir kitleyi hedef alıyordu, “bu kitleye ulaşabilmek için de o ortalamayı bulması” gerekiyordu.¹³⁶ Repertuar açısından ortayı bulmanın anlamı, en yüksek beğeni kamularına hitap eden beste ve semailerden oluşan bir veya birkaç klasik eseri en başa, en düşük beğeni kamularına hitap eden birkaç kanto ve türküyü en sona serpiştirip, faslı ortalama dinleyicinin yadırgamayacağı şarkılarla doldurmaktı. Ortalama incesaz dinleyicisi, kabaca Gans'ın üst-orta beğeni kültürüne denk düşer. “Kültürlü olmak ister”, ama müziğin biçimsel ve entelektüel yönleriyle pek ilgilenmez, aslında “yüksek beğeni kamusuyla pek az bir kültürü paylaşır (...) yalnızca seçilmiş yapıtları ödünç alır ve çalışmalarına yüksek kültürde başlamış kimi yaratıcıları kullanır.”¹³⁷ Adorno'nun dinleyici tipolojisinde bunun karşılığı, kısmen “kültür tüketicisi” grubu olarak görülebilir. “Kültür tüketicisi” halkın beğenisini küçümser, ama müziğin yapısal özellikleriyle derinden ilgilenmez. Bu grupta diğerlerine kıyasla daha itibarlı bir müziği tüketmenin ve bunu göstermenin hazzı, müziği özel bir çaba göstererek kavramanın hazzından çok daha fazladır. “Kültür tüketicisi” sahne şovlarına ve abartılı virtüözite gösterilerine de çok meraklıdır.¹³⁸ Sırtında saz çalan Udi Afet'in veya kemanından bülbül sesi çıkartan Kemani Salih'in gördüğü ilgi bu eğilimi yansıtır.

Adorno'nun tipolojisinde, müziğe dikkatini vermeyen ve sadece bir eğlence aracı olarak bakan dinleyici tipine¹³⁹ de incesaz müziği yapılan ortamlarda sık sık rastlanmaktadır. Örneğin Karagöz ve tiyatro oyunları arasındaki incesaz programlarında, dinleyicinin esas beklentisi sahnede sunulan çeşitli gösterilerin müzikle renklendirilmesiydi. Dolayısıyla dinleyiciler müziğe dikkat kesilmediği gibi, bazen çıkardıkları gürültüyle müziğin duyulmasını bile engelleyebiliyorlardı. Aynı ortamda, muhtemelen oyun izlemek için orada bulunan, ama müzikten daha ciddi beklentileri olan dinleyiciler sayesinde, farklı beğeni standartlarının aynı ortamda nasıl çatışabildiğine de tanık olabiliyoruz. Örneğin Osmanlı Tiyatrosu'ndaki bir tecrübesini aktaran *Cevelan* yazarı, dinleyicilerin Kanuni Ama Ali Bey'in ve Kemani Salih'in

134 “Ramazan Mektubu Sekiz”, *Malumat*, 1656 (11 Ramazan 1319) [22 Aralık 1901]: 2.

135 Alus, “Kemaniler, Kemeççiler”, 7.

136 Bülent Aksoy, “Bir Fasılseverin Fasıl Musikisi Üzerine Notları”, *Müzik İstanbul* (ed. Hakan Dedeler), İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, 2002, 77.

137 Gans, *age*, 115-7.

138 Theodor Adorno. *Introduction to Sociology of Music*, İngilizceye çev. E. B. Ashton, New York: The Seabury Press, 1976 [1962], 6-7.

139 *Age*, 14.

taksimlerine verdiği tepkileri kıyaslar. Kanuni Ali Bey'in "sanatkârane taksimleri" sırasında dinleyicilerin çoğu birbiriyle beyhude konuşmalara girişmekten kendilerini alamaz, buna karşılık Salih'in "falso perdeler üzerinde yaptığı cik cik"leri "el şakırtılarıyla" alkışlarlar.¹⁴⁰ Yazar "ne ise herkes sanayi-i nefiseden istediği yolda zevk-yâb olabilir" dese de bu dinleyicilerin düşük beğeni standartlarını küçümsediği açıktır. Rauf Yekta da benzer şekilde, Fevziye'deki faslın dinleyicilerini, icra edilen repertuara verdikleri tepkiye göre sınıflandırır. Örneğin faslın ikinci kısmında "Aman Memo" ve çiftetelli havalara geçilince, "zırlı" olarak tanımladığı kantolar başlayacak diye korkar, üçüncü kısımdaki Şevkefza faslındaysa "bu gibi makamlardan bir şey anlamayan" dinleyicilerin birer ikişer çekip gitmesine adeta şükreder, çünkü geride kalan dinleyici programı daha sessiz ve dikkatli dinlediği için "ahengin letafeti de o nisbette artmış"tır.¹⁴¹

Rauf Yekta'nın kanto dinleyenlere karşı tutumu da son derece olumsuzdur. "Âsâr-ı nefisenin icrâsı esnâsında -bu eserleri takdîr söyle dursun- hiç olmazsa diger sâmiînün telezüz ve istifâdesine mâni' olmamak için rüfekasıyla üst perdeden tutturdukları âhenk-i musâhabeti birkaç perde olsun pesletmege lüzûm görmedikleri halde" kanto başlar başlamaz "derhal sükût edip" dikkatle dinleyen ve keyiflenen dinleyicilere şaşar: "Bunlar nasıl adamlar? Mûsikiden hiç nasibleri yok mu (...) bu zırlıtlardan niçin bu derece hoşlanıyorlar?" Bu dinleyici kitlesi, Rauf Yekta'ya göre "mûsikî nâmı verilen sanat-ı âliye ve rûhâniyyeden zerre kadar haz ve nasibleri" olmayan insanlardan oluşmaktadır.¹⁴² Yine de klasik repertuarın bir uzantısı olan eserlerle gündelik piyasa şarkıları, türküler ve kantoların aynı programın bir parçası haline gelebildiğine dikkat edelim. Nasıl ki Rauf Yekta'nın "musikiden hiç nasipleri yok" dediği insanlar, piyasadaki en iyi incesaz takımlarının icra ettiği Fevziye fasıllarında bulunabiliyorsa, Ahmet Rasim gibi Zekai Dede'den meşk etmiş isimler de kendi mensup oldukları beğeni kamusuyla uyumsuz görünen mekanlara, örneğin zurnacı Yakomi'ye devam edebiliyordu.

Gans'in de altını çizdiği gibi yüksek beğeni kamularına mensup olan kişiler, sık sık daha aşağı görülen beğeni kültürleriyle de gönül eğlendirebiliyor, tabakalarını farklı mönülerden seçtikleriyle dolduran birer omnivor (hepçil) tüketiciye dönüşebiliyordu.¹⁴³ Direklerarası'nın, Peterson'ın tarif ettiği bu omnivor tüketim kalıbına son derece elverişli bir ortam sağladığı anlaşılıyor. Örneğin Zurnacı Yakomi'nin mekanında icra edilen manileri bu kadar çok dinleyen insan olmasına şaşan, bunları musiki zevkenden yoksun, "barid ve bi-mana" bulan ve "belki de biz anlamıyoruz" diyerek Yakomi'nin dinleyici kitesinden kendisini ayıran *Cevelan* yazarı bile¹⁴⁴, birkaç hafta sonraki yazısında Yakomi'den büyük bir hayranlıkla bahseder ve onun yaptığı müziği bazen mükemmel bir incesaz takımına değişmediğini söyler: "Öyle zamanlar olur ki (...) Aşık Enveri'nin kemeçesi kulağa Memduh'un kemanından latif gelir." Ancak bu hayranlığını "gönül alemi tuhaftır" diye ifade etmesi, kendi statüsü ve alışkanlıklarıyla

140 "Cevelan: Osmanlı Tiyatrosu'nda", *Sabah*, 4001 (9 Ramazan 1318) [31 Aralık 1900]: 3.

141 Rauf Yekta, "İncesaz Takımlarımız", 3.

142 Rauf Yekta, "Kantolar", *İkdam*, (26 Teşrinisani 1315) [8 Aralık 1899]: 3.

143 Gans, *age*, 25.

144 "Cevelan: Dün Gece", *Sabah*, 4351 (5 Ramazan 1319) [16 Aralık 1901]: 3.

beğenileri arasında tam bir uyum görmediğini de gösterir.¹⁴⁵ Sonuç olarak, Direklerarası müzik sahnesi, ortak bir dinleyici kitlesinin farklı beğeni kültürleri arasında gidip geldiği, ama bunlar arasındaki hiyerarşinin de bir şekilde farkında olduğu bir yerdi.

Sonuç

On dokuzuncu yüzyıl, dünyanın pek çok yerinde, yüksek müzik kültürlerinin ticarileşerek geniş kitlelerin tüketimine açıldığı bir dönemdi. Osmanlı'da ise yüksek müzik kültürünün bir uzantısı olan incesazın piyasaya açılması, bu müziğin saraydaki ve üst tabaka nezdindeki statüsünün Batı müziği karşısında gerilediği bir döneme denk geldi. Suriçi İstanbul'un merkezinde yer alan ve hemen bitişiğindeki hükümet dairelerinde çalışan memurların uğrak yeri olan Direklerarası, avantajlı konumu ve çeşitli ticari müzik faaliyetlerine ev sahipliği yapması sayesinde, incesaz dünyasına yeni bir sosyo-ekonomik temel sundu. Bu imkânı kullanarak tabanını genişleten, farklı beğeni kültürlerinden beslenerek yeni beğeni kamularına açılan incesaz dünyası, bu dönemde önemli bir dönüşüm yaşadı. Bir yandan kabasazın karşıtı olarak sembolik açıdan toplumun daha seçkin tabakalarına seslenen bir üst beğeni kültürünü ifade ediyordu, bir yandan da havasa ve avama hitap eden müzikler arasındaki geçişkenliğin gerçekleştiği bir mecra olarak yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı hareket eden kültürel formların eritme potansiyeli.

Kamusal alanda ciddi müzikle eğlence müziğinin kurumsal ve mekânsal ayrışmasının henüz başlamadığı meşrutiyet öncesi dönemde, incesaz takımları, incesaz kültürünün kamusal alandaki yegâne temsilcisi olarak ortaya çıktı. İncesaz, Osmanlı müziğinin genel adı haline geldi. Çoğunlukla eğlence dünyasından yetişmiş, alt sınıflardan gelen gayrimüslim ve Çingene ağırlıklı piyasa müzisyenlerinden oluşan ve birkaç numunelik klasik eser dışında hafif fasıl şarkılarından oluşan bir repertuar icra eden incesaz toplulukları, uzantısı oldukları yüksek beğeni kültürünün değerlerini temsil etmekte ve hitap ettikleri yüksek beğeni kamusu mensuplarının taleplerine cevap vermekte zorlanmaya başladı. İncesazın beğeni hiyerarşisindeki yerinin bu şekilde bulanıklaşması, hem yüksek beğeni kamusuna mensup dinleyicilerin eleştirileriyle karşılaşmasına hem de itibarı gitgide yükselen Batı müziği karşısında bir temsiliyet problemi yaşamasına yol açtı.

Direklerarası civarında 1909'dan itibaren sivil inisiyatifle kurulan ve faaliyet gösteren Musiki-i Osmani, Darülmusiki-i Osmani ve Darüttalim-i Musiki gibi mektep ve cemiyetler ile devlet tarafından kurulan ilk Osmanlı konservatuvarı olan Darüelhan, bir yönüyle bu problemlere verilmiş bir cevap olarak görülebilir. Bu kurumların kurucu, hoca ve icracılarının önemli bir kısmı, profesyonel incesaz takımlarından farklı olarak Osmanlı bürokrasisinde görev almış ve ezici çoğunluğu Müslüman olan memurlardan oluşuyordu. Meşrutiyet öncesinde seçkin dinleyici ve eleştirmenlerin sürekli talep ettiği gibi, Avrupalı konser düzeninde programlı konserler vermeye başlayan, turnelere çıkarak klasik musikiyi sahnelerde temsil

145 "Cevelan", *Sabah*, 4015 (23 Ramazan 1318) [14 Ocak 1901]: 3-4.

eden, programlarında klasik musiki eserlerine ve nadide fasıllara daha çok yer veren, daha geniş bir sazende ve hanende kadrosundan oluşan ve üstatlığı tartışmasız seçkin müzisyenler tarafından idare edilen bu kurumlar, bir kategori olarak yeni inşa edilmekte olan ‘klasik Türk musikisi’ nin kamusal alandaki yeni temsilcileri olarak ortaya çıktılar. 1926’da Darülelhan’ın Türk müziği bölümünün kapatılması sürecinde yeniden bir meşruiyet tartışması başladığında, ‘klasik Türk musikisi’ nin sözcüleri hakiki Türk müziğinin kıraathane ve meyhanelerde değil konser salonlarında dinleneceğini, bu yüzden piyasa müziğinin kaldırılmasından kendilerinin de memnuniyet duyacağını ifade ettiler ve sözcüsü oldukları yüksek müzik kültürünü piyasadaki incesaz topluluklarının icra ettiği müzikten ayırmaya özen gösterdiler. ‘Klasik Türk musikisi’ nin piyasanın ve dinleyicilerin taleplerine bağımlı olmayan özerk estetik standartlara sahip olduğunu, bu yüzden de korunup desteklenmesi gerektiği fikrini temellendirmek için, onu daha aşağıda gördükleri bir beğeni kültürü olan ‘piyasa musikisi’yle kıyaslamak zorundaydılar. Ancak bu destek ve himayeden istedikleri ölçüde faydalanamadıkları ve kendi sanat dünyalarını ayakta tutmaya yetecek büyüklükte bir beğeni kamusuna dayanmadıkları için, uzunca bir süre piyasaya dönük incesaz kültürüyle ortak mekânları ve kurumları paylaşmak, benzer dinleyici topluluklarına seslenmek ve önemli bir kısmı kesişen bir repertuar icra etmek durumunda kaldılar. Direklerarası’ndaki incesaz takımlarının, klasik Türk müziği kültürünün Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçerken oluşan bu çok katmanlı yapısının şekillenmesinde son derece önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu makale, Tübitak tarafından desteklenen ve halen sürmekte olan 121K990 nolu 1001 araştırma projesinde toplanan malzemedan faydalanılarak hazırlanmıştır.

Teşekkür: Bu makalenin oluşum sürecindeki katkıları sebebiyle proje yürütücümüz Doç. Dr. Fatma Tunç Yaşar başta olmak üzere, Doç. Dr. Ahmet Yaşar, İzzet Tugay Tatlı, Cansu Kılıç ve Mert Gezici’den oluşan proje araştırma ekibimizin özverili üyelerine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The data presented in this article originates from the research conducted under the Tübitak-funded 1001 project titled "Direklerarası in Late Ottoman Istanbul: Experience and Perception," supported by Tübitak with project number 121K990.

Acknowledgement: I wish to convey my heartfelt appreciation to the dedicated members of our research team who played a pivotal role in shaping this article. Special acknowledgment goes to Assoc. Prof. Dr. Fatma Tunç Yaşar, the project coordinator, as well as Assoc. Prof. Dr. Ahmet Yaşar, Mert Gezici, Cansu Kılıç, and İzzet Tugay Tatlı for their invaluable contributions.

Kaynaklar/References

- “Cevelan: Bir Gece”, *Sabah*, 4358 (12 Ramazan 1319) [23 Aralık 1901]: 3.
- “Cevelan: Dün Gece”, *Sabah*, 4351 (5 Ramazan 1319) [16 Aralık 1901]: 3.
- “Cevelan: Osmanlı Piyatrosu’nda”, *Sabah*, 4001 (9 Ramazan 1318) [31 Aralık 1900]: 3.
- “Cevelan”, *Sabah*, 4015 (23 Ramazan 1318) [14 Ocak 1901]: 3-4.
- “İstanbul Mektupları: Şehzadebaşı’ndan”, *Servet Malumat*, 194 (10 Şaban 1316) [24 Aralık 1898]: 3.
- “Leyâl-i Ramazan”, *Sabah*, 5058 (3 Ramazan 1321) [23 Kasım 1903]: 2.
- “Ramazan Mektubu Sekiz”, *Malumat*, 1656 (11 Ramazan 1319) [22 Aralık 1901]:2
- “Ramazan Mektubu”, *Malumat*, 1669 (24 Ramazan 1319) [4 Ocak 1902]: 2-3.
- “Şundan Bundan”, *Sabah*, 3305 (22 Ramazan 1316) [3 Şubat 1899]: 3.
- “Şuunât”, *Malumat*, 541 (11 Receb 1316) [25 Kasım 1898]: 4.
- “Tetebbuât ve Netice-i Tedkikât-ı Musikiye”, *Pul Mecmuası*, 2, (19 Eylül 1313) [1 Ekim 1897]: 20.
- “Var Oğlu Var”, *Çaylak*, 15 (25 Safer 1293) [22 Mart 1876]: 1-2.
- Adorno, Theodor W. *Introduction to Sociology of Music*, İngilizceye çev. E. B. Ashton, New York: The Seabury Press, 1976 [1962].
- Ahmet Mithat. *Bütün Eserleri Romanlar XIV*, Cinli Han-Taaffüf-Gönüllü, Hazırlayan Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Rasim, *Şehir Mektupları*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2018.
- Ahmet Rasim, *Gecelerim ve Falaka*, İstanbul: Üç Harf Yayıncılık, 2010.
- Ahmet Rasim, *Ramazan Karşılması*, İstanbul: Arba Yayınları, 1990.
- Ahmet Rasim. *Cidd ü mizah*, İstanbul: Şems Matbaası, 1332 [1917].
- Aksel, Malik. *İstanbul’un Ortası*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- Akçura, Gökhan. *İstanbul Şarkıları Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2019.
- Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Aksoy, Bülent, “Bir Fasılseverin Fasıl Musikisi Üzerine Notları”, *Müzik İstanbul* (ed. Hakan Dedeler), İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, 2002.
- Alus, Sermet Muhtar. “Eski İncesaz Takımları, Amatör ve Profesyonel Saz Heyetleri”, *Akşam*, 23 Nisan 1931.
- Alus, Sermet Muhtar. “Eski İstanbul’da Arif’in Kıraathanesi”, *Son Posta*, 29 Ocak 1943.
- Alus, Sermet Muhtar. “Eski Piyasa Sazlarındaki Hanendeler”, *Türk Musikisi Dergisi*, 8.
- Alus, Sermet Muhtar. “Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler”, *Akşam*, 2 Nisan 1939.
- Alus, Sermet Muhtar. “Yakın Tarihten Sohbetler, Eski Piyasa Sazendelerinden Kemaniler, Kemençeciler,” *Türk Musikisi Dergisi*, 1/3 (1948), 7-13.
- Alus, Sermet Muhtar. “Yakın Tarihten Sohbetler, Eski Piyasa Sazendelerinden Udiler”, *Türk Musikisi Dergisi*, 1/6 (1948), 6-7.
- Alus, Sermet Muhtar. “Yakın Tarihten Sohbetler, Eski Piyasa Sazlarındaki Hanendeler”, *Türk Musikisi Dergisi*, 1/8 (1948), 7-8.
- Alus, Sermet Muhtar. *30 Sene Evvel İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Alus, Sermet Muhtar. *İstanbul Kazan Ben Kepçe*, İstanbul: Kırmızı, Kedi Yayınları, 2019.

- Alus, Sermet Muhtar. *İstanbul Sözlüğü*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2023.
- Ataman, Sadi Yaver. *Türk İstanbul*, yay. haz. Süleyman Şenel, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediye Yayınları, 1997.
- Ayas, Güneş. *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskacındaki Musiki*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018
- Balikhane Nâzırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, Hazırlayan Ali Şükrü Çoruk, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2001.
- Baloğlu, B. Ş. ve B. Büyükduman. “Fasıl tarihinde dönüşüm ve Direklerarası fasıl refakat gelenekleri”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9/2 (2021): 2783-2804.
- Başar, Serhat. “Basın Tarihinde Bestekârlara Ait Vefat Haberleri II”, *Darülelhan*, 11 (2019): 74.
- Başer, Fatma Adile. *XIX. Yüzyıl Merkezli Olarak Osmanlı Ermenilerinde Türk Müziği*, İstanbul: Post Yayınları, 2018.
- Becker, Howard. *Sanat Dünyaları*, Çeviren Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Behar, Cem. *Şeyhülislam'ın Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Bennet, Andy ve Richard Peterson. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Birsel, Salah. *Kahveler Kitabı*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Çelebi, Asaf Halet. “Todi Musikisi”, *Yeni Adam*, 360 (1941): 4-5.
- Çelebi, Asaf Halet. *Bütün Yazıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Cemil, Mesud. “Tanıdığım Musikişinaslar 1”, *Musiki Mecmuası*, 259 (1970): 6-8.
- Cemil, Mesud. *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2012.
- Çetintaş, Burak. “İncesaz Takımları Üzerine Birkaç Söz ve Şinasi Akbatu'nun Kaleminden 60 Yıl Önce İstanbul'da İncesaz Takımları”, *Musikişinas*, 11 (2010): 207-243.
- Dubeni Alan ve Cem Behar. *İstanbul Haneleri, Evlilik, Aile ve Doğurganlık*, çev. Nuray Mert, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Fidan, Çağlar. “Osmanlı İstanbulunda Kahvehanenin Müziği ve Sosyal Topografyası”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2022.
- Fonton, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Çeviren Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987.
- Gans, Herbert J.. *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Çeviren E. O. İncirlioğlu, İstanbul: YKY, 2012.
- Georgeon, François. *Osmanlı'dan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan*, Çeviren Alp Tümertekin, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Göde, Funda. “Keman Türk Musikisi Çalgısı Sayılabilir mi”, *Musiki Mecmuası*, 442 (1993): 8.
- Hafız Hızır İlyas Ağa, *Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye* “Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat”, Hazırlayan Ali Şükrü Çoruk, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011.
- İhsan, Ahmed. “İstanbul Postası”, *Serveti Fünun*, 1896, 260.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958.
- Kalender, Ruhi. “Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı”, *AÜİFD*, 23 (1978), 414-437.

- Kam, Ruşen Ferit. “İncesaz Takımları”. *Radyo Mecmuası*, 1/12, 1942, 16-24.
- Karagül, Semih. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Modern Müziğin Doğuşu: Musıkayı Humayun”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Karakaya, Fikret. “İstanbul’un Sazları”, *Müzik İstanbul* (ed. Hakan Dedeler), İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, 2002.
- Kıyak, Hüseyin. *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Koçu, Reşad Ekrem. “Çalgi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, 7: 3682. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat, 1965.
- Kolaylı, Şefik. “Yakın Tarihten Hatıralar”, *Musiki Mecmuası* 258 (1970): 20.
- Merve Köken, “Tanzimat Dönemi’nden Bir Mizah Gazetesi: Latife (İnceleme, İndeks, Metin)” Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2019.
- Michelsen, Morten, “Music criticism and taste cultures.” *The Routledge reader on the sociology of music*, Routledge, 2015 içinde, 227-236.
- Muallim Naci, *Mektuplarım*, Hazırlayan Ramazan Kaplan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Nabizade Nazım, *Zehra*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Öner, Onur. “Music in Early Twentieth-Century Istanbul: Reconsidering the Role of Private Music Schools.” *Archiv orientální*, 89 (2021): 63-84.
- Oransay, Gültekin. “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Ozansoy, Halit Fahri. *Eski İstanbul Ramazanları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1968.
- Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları, 1992.
- Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*, 2 Cilt, Ankara: MEB Yayınları, 1998.
- Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Öztürk, Okan Murat. “Osmanlı Müsikiğinde ‘havas beğenisine mahsusiyet’in tezâhürü olarak klasik üslûp”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 37/2, 2017: 346.
- Pamukciyan, Kevork. *Biyografileriyle Ermeniler / Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003.
- Pekin, Ersu. “Müzik bir Çingene Sanattır, Ama...”, *Metin And’a Armağan*, Hazırlayan M. Sabri Koz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Popescu-Judet, Eugenia. *Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.
- Poulos, Panagiotis C. “Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul.” *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* 1.1 (2019): 181-189.
- Powers, Harold S. “Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World.” *Asian Music* 12, 1 (1980): 5-39
- Rona, Mustafa. *50 Yıllık Türk Musikisi: Bestekârları, Besteleri Güfteleriyle*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960.
- Saffet Nezih, “Musâhabe: Ramazan-ı Şerife Dair-3”, *Malumat*, 413, 20 Ramazan 1321 (10 Aralık 1903), 270.
- Şen, Hasan Oral. *Edebiyat ve Musikimizin Cennet İklimi: İstanbul*, Ankara: Ürün Yayınları, 2021.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. S. Durak ve A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

- Supičić, Ivo. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, New York: Pendragon Press, 1987.
- Sürelsan, İsmail Baha. “İncesaz Takımlarımız”, *Mızrap*, 29 (1984).
- Toderini, Giambattista. *Türklerin Yazılı Kültürü*, Çeviren Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Toker, Hikmet. *Elhan-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Osmanlı Sarayında Musiki*, İstanbul, Milli Saraylar Yayınları, 2016.
- Tunçay, Gönül Paçacı. *Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak 1*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019.
- Ulunay, Refi Cevat. “Sulukule”, *Milliyet* (4 Mart 1965).
- Ulunay, Refi Cevat. *Sayılı Fırtınalar*, İstanbul: Alfa, 2017.
- Yağcı, Sezginçan, Hazırlayan. *Canlı Tarihler I. Kitap Hattat Rifat Yazgan, İsmail Fenni Ertuğrul ve Lem'i Ath'nın Hatıraları*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2022.
- Yaşar, Fatma Tunç. “Direklerarası as the Stage of Entertainment and Sociability in Late Ottoman Istanbul”, *Spectacle, Entertainment, and Recreation in Late Ottoman and Early Turkish Republican Cities* içinde, Editörler S. Kula & N. Özlü, Bristol: Intellect Books, 2023, 123-146.
- Yazıksız, Necip Asım. “Türk Musikisi”, *Malumat*, 103 (5 Teşrin-i Evvel 1313) [17 Ekim 1897]:1025-1026.
- Yekta, Rauf. “Aksâm-ı Mûsikî”, *İkdam*, 4188, 8 Zilhicce 1323/20 K. Sâni 1321/2 Şubat 1906.
- Yekta, Rauf. “Âlât-ı Mûsikiyemiz -2- Tanbûr”, *İkdam*, (4 R. Âhir 1325) 17 Mayıs 1907.
- Yekta, Rauf. “İncesaz Takımlarımız”, *İkdam*, (12 Teşrinisani 1315) [24 Kasım 1899]: 2-3.
- Yekta, Rauf. “Kantolar”, *İkdam*, (26 Teşrinisani 1315) [8 Aralık 1899]: 3.
- Yekta, Rauf. “La Musique Turque”, *Encyclopédia de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 5. Paris, 1922: 2945-3064.
- Yerasimos, S. ve A. Berthier. *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Çeviren Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002.
- Yücebaş, Hilmi. *Ulunay: Hayatı-Hatıraları-Eserleri*, İstanbul: Arkın, 1969.

