

**“ALİ UFKÎ, KANTEMİROĞLU VE KEVSERÎ'NİN MÜZİK
YAZILARININ TÜRK MÜZİK GELENEĞİ BAĞLAMINDA UZZAL
PEŞREVİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ” ADLI MAKALE ÜZERİNE
ELEŞTİREL BİR DEĞERLENDİRME**

Sami Dural¹

ÖZET

2014’ün ilkbaharında, Rast Müzikoloji Dergisi için kaleme almış olduğum “Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi” adlı makalemde çalışmaya konu olan verileri, hali hazırda *Klasik Türk Müziği* olarak isimlendirilen müziğin seçkinlerinin (müzikle ilişkisini bu isim altında şekillendirmiş olan herkesi kastetmiyorum, bu ilişkiyi eleştirmeye konu olan düşünce yapısı bakımından kuranları kastediyorum) sahiplendiği şekliyle bir *gelenek* kavramsallaştırmasının etkisinde kalarak değerlendirmiştım. Geçen zaman içerisinde, elde edilen verilerin üzerine *sorgulamalarımı* ve *müzikal icramı* sürdürmem, şu an farklı bir bakış açısına sahip bulunmama vesile olmuş ve böylelikle mevzu bahis olan makalem üzerine eleştirel bir değerlendirme yazmamı netice vermiştir. Ki bu bakımdan *sorgulamamız*, bu süreç içerisinde; tamamen Sokratik *logos* ya da *rasyonel aklın* hükümranlılığının tekelinde kalmamış, bir *peri* bu hükümranlığı onlarla paylaşmıştır; *müzik*: Kavramların yanı sıra *melodi* ve *harmoninin* yani *kelimesizliğin perisi müzik*.

Anahtar Kelimeler: Eleştirel Değerlendirme, Türk Müziği, Gelenek, Sorgulama, Müzik, Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî

¹ Öğretim Görevlisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk MüsİKisi Bölümü, sami.dural@medeniyet.edu.tr

**A CRITICAL ANALYSIS ON THE ARTICLE ENTITLED “AN
INQUIRY ON THE MUSICAL NOTES OF ALİ UFKÎ,
KANTEMİROĞLU AND KEVSERÎ WITHIN THE CONTEXT OF
TURKISH MUSICAL TRADITION THROUGH *UZZAL PEŞREV*”**

ABSTRACT

In my article, which I wrote in the spring of 2014 for the journal *Rast Müzikoloji Dergisi* and which was entitled as “An Inquiry on the Musical Notes of Ali Ufkî, Kantemiroğlu and Kevserî within the Context of Turkish Musical Tradition through *Uzzal Peşrev*”, I had evaluated the data that became the subject of the article under the effect of the conceptualization of *tradition* as adopted by the elites –by elites, I refer not all of those who formed their relation with music under this name, but those specific ones, who formed this relation within the context of the mentality that became the subject of our analysis- of the form of music that is currently called as *Classical Turkish Music*. In the course of time, as I continued to ponder on the data I had and as I perform music, I came up with a different point of view and as a result, I wrote a critical analysis on the aforementioned article. Thus, throughout this process, our inquiry did not come under the sovereign rule of Socratic *logos* or *ratio*; together with them, a *nymph* shared this sovereignty: music; the *nymph* of melody and harmony, the melody of the *absence of words*, along with being the nymph of concepts.

Keywords: Critical Analysis, Turkish Music, Tradition, Inquiry, Music, Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî

2014’ün ilkbaharında, Rast Müzikoloji Dergisi için kaleme almış olduğum makalemde;² Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin *Uzzal peşrevi* müzik yazılarını (Elçin, 2000: 277; Tura, 2000: 62-63; Doğrusöz & Uslu, 2009: 14) karşılaştırmış, kavramlar dahilinde ele almış ve ayrıca icra etmişim. Bu çalışmam bana, olgum özelinde; *farklı* anlam dünyalarına ait müzik yazılarının kullanıldığını, eserin dönemsel olarak *farklı* akortlardan çalınmış olduğunu, eserlerin temposunun *farklı* olabilme ihtimalinin mevcudiyetini, perdelerin kuramsal olarak algılanış ve müzik yazısında gösteriliş *farklılıklarını*, tercih edilen enstrümanların değişiklik gösterdiğini, eserin notaya alındığı dönemler ve enstrümanlardan kaynaklanabilecek nota kullanımındaki sayısal *farklılıklar* ve icra üslubu *farklılıkları* olgularının mevzu bahis olduğunu

² Söz konusu “Ali Ufkî, Kantemiroğlu Ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi” adlı makalemin -eleştiriye konu ettiğim değerlendirme düzlemimin- ayrıntıları için bkz. (Dural, 2014).

tecrübe ettirmişti. Fakat bu *farklılıklar Klasik Türk Müziği* olarak isimlendirilen müziğin seçkinlerinin yaratıp aynı zamanda tapındıkları şekliyle bir *gelenek* kavramsallaştırmasının misyoner havarilerinin hegemonyasında kalmam itibariyle, tarafımdan, kendi rızamla; *hakikat*, *öz* diyarlarının göksel yüceliği zemininde, nesilden nesile aktarılan, her ne kadar *gelenek*in kendini yenileme ve ifade zenginliği olgularını vurgulayarak yumuşatmaya çalışsam da belirli üslup, anlayış ve tavırların tekeline kutsayan ve bu bakımdan *Uzzal peşrevi* gibi verilerin repertuvara mutlaka dahil edilmesini (ki böylelikle aşkın bir adrese kavuşulacak, yeni üretimlerin ve duyumların *afarozunun* garantisi sağlanacak) salık veren bir bakış açısından ele alınmıştı.

Bu bakış açısı aslında bir *söylencenin* (myth) art niyetli kullanımının hakimiyetini ilan ettiği ve bu bakımdan özgürlüklerin yitirildiği bir mekan; verimsizleştirilmiş bir topraktı! Halbwachsh anıların "topluluklar tarafından inşa edildiğini" gündeme getirmişti. "Maddi anlamda anımsayan, bireylerdi; ama neyin anımsanmaya değer olduğunu ve onun nasıl anımsanacağını belirleyen topluluk" idi. (Burke, 2011: 116). Ben bunu göz önünde bulundurmakla birlikte bu süreçte bireyin de etkin bir katkı içerisinde olduğunu, bu sürecin toplum ve bireyin etkileşimiyle gerçekleştiğini ve çok boyutlu bir yapı arz ettiğini düşünmekteyim. İşte bu bakış açısından hareketle kendi toplumsal örgütlenmem³ için şunu söyleyebilirim ki; seçkinlerin bireysel müdahaleleri toplumsal inşayı şekillendirmiş, *söylencenin* art niyetli bir kullanımını ortaya çıkarmıştı. Ve bu art niyetli kullanım, ağını öyle bir kurmuştu ki; kolektif ve bireysel bir hatırlama, aidiyet, meşruluk zemini ya da reddetmeyi çarpıtılmış bir şekilde yaşatmıştı bizlere; tapınılacak, ancak tekrar edilebilecek veriler ve asla üretimin-yaratımın söz konusu olmayacağı bir hayat. Bu şekilde olmalıydı bu, evet bu şekilde olmalıydı! Çünkü müzik üzerine olan bu veriler, birilerinin makam, mevki ve bireysel tatmini için, Malinovski'nin de söylene tanımlamasında belirttiği gibi "berat"lılar (Malinowski, 1954: 178) artık. Bu söyleneyle (myth) irtibatlandırılan kurumlar varlığını devam ettirmeli, bu kurum vasıtasıyla maddi ve manevi bütün imkanlar bu bireysel tatmini yaşayacak olan şahsa aktarılmalıydı. Bu şahıs efendi, diğer bireyler köleydi. O kutsal *tine* bu diyalektikle varılacaktı. Myth, tin, ilerlemeci modern tarih ve modern kurumlar; hepsi artık bu efendinin hizmetindeydi. Ancak bir *müzik aşığı*nın müzik ile apayrı bir düzlemde ilişki kurması bu *ideyi* ters düz etti aşığın kendi dünyasında. Kurulacak olan toplumsal ve bireysel ilişkiler sadece bu söylencelerin ve söylene tanımlarının tekeline değildi artık. Bu veriler söylene tınısı dışında tarihsel

³ Toplumsal örgütlenme derken; belli bir dönemde, düşünceler paylaşımı ve ilişkiler akışı bakımından belli reflekslere, reaksiyonlara, deneyimlere ve bunların sonucunda oluşabileceği düşünülen çoklu bakış açılara sahip bir olgu kastedilmektedir.

vizyonla da sorgulanabilir ya da bir kuramla çözümlenebilir ve hepsinin ötesinde direkt müzikle kurulacak olan ilişkiyle irtibatlandırılabilirdi. İşte bu çok boyutluluğun farkındalığı, determinist tasallutlara karşı özgürlüğün nefes alma çabaları oldu. Kaleme aldığım bu eleştirel değerlendirmem, işte bu nefesten çıkan nağmelerdir.

Bahsedilen bu determinist tasallutlar kendilerini *hakikat*, *öz* gibi kavramların temsiliyetiyle metafizik düşünce dahilinde tanımlama gayreti içinde ontolojik temellendirmeler yaparak; *gelenekçi*, *bozulmaması gerekeni koruyan*, *doğru perdeler basan* olarak nitelerler. Metafizik temelli bu bakış açısının temsilcileri, günümüz itibariyle sahip oldukları rasyonel akılla algıladıkları müziğin, *hakikat*in kendisi olduğunu düşünmektedirler. Belki de *rasyonel akıl(!)* ilk defa metafizikle bu kadar iç içe geçmiştir insanlık tarihinde. *Hakiki* müzik bütün çıplaklığıyla ve aşkınlığıyla onların tekelindedir. *Hakiki* bir müzik artık misyonerliği ve söylenceyi de aşmış, rasyonel akıl sahibi peygamberlerini bulmuştur, bundan böyle sahip oldukları sınırların dışındaki her müzikal yaratım, ses sahası, bakış açısı dejeneredir, yok sayılmalıdır, yanlıştır. Bu kötü taklit edilmiş rasyonelliğe karşı biz de, Nietzsche'nin, Platon'un *Phaedo* eserinde aktardığı Sokrates'in müzik yapmakla emredildiği rüyası (Platon, 2002: 4) üzerinden *logos*un temsilcisi olan Sokrates'i eleştirmek için yine Sokrates'in ağzından "akılın kovulduğu bir bilgelik devleti var mıdır?" (Nietzsche, 2014: 94) şeklindeki ifadelerini kullanarak eleştiri getirmesine koşut olarak şöyle diyoruz; Ey çakma Sokratesler⁴; "Müzik Yapın!". Böylelikle siz de özgürleştirici nağmelerin ve yaratımın kaynağı olan nefeslere kavuşursunuz belki, yarattığınız *gelenek* kavramsallaştırmasını sorgulama cesaretini ve samimiyetini gösterebilirsiniz belki!

Eğer bu nefesi bir kere olsa bile almayı başarabilirseniz, o nefes size *gelenek*in; geçmiş ve şimdiki an noktasında eş zamanlı olarak, süreklilik ve süreksizliği içeren bir iletişim akışı ve düşünceler paylaşımı içerisinde anlam kazanan bir olgu olabileceğini öğretebilir. Ayrı bir coğrafyada bulunmakla birlikte özgürlüğün nefes alışlarını kale alan bir isim olan T.S. Eliot da "*gelenek*in önceki kuşağın ve onun başarılarının kör veya ürkek bir bağlılıkla takip edilmesi noktasında anlaşılması durumunda sakınılması gereken bir kavram" (Eliot, 1982: 36) olduğunu belirtmiştir. Biz T.S. Eliot'un bu düşüncesini paylaşmakla birlikte, bireysel olanı sadece "ölü şairlerin ve atalarının ölümsüzlüklerinin en güçlü biçimde öne çıktığı yerlerde bulmak" ve bunu sadece ait olunan coğrafya üzerinden düşünmek (kendisi bu anlamda bir *gelenek* tanımlamasını sadece Avrupa merkezinde gerçekleştirir, ki müzik bilimi literatüründe *gelenek* kavramı Avrupa dışı toplumlar için etnomüzikolojinin söylem alanına hasredilir) noktasında

⁴ Ki Sokrates ciddi bir sistem ortaya koymuştu, bizim seçkinlerin düşünceleri Sokrates'inkilere kıyasla nesepsiz hükmündedir.

kendisinden farklı bir yaklaşıma sahibiz. Eliot'un "sanatçının kendi anlamını tek başına yaratmamasını sadece geçmiş ve bu geçmişle beraber düşünülen şimdi üzerinden" değerlendirmesine nispetle (Eliot, 1982: 37), biz bu durumu da göz önünde bulundurmakla birlikte, kendi özelimizde yaptığımız sorgulamamızda bu noktada belirlenen aynılıkların ya da farklılıkların tamamen yaşanılan ana ve bağlama ait çok boyutlu anlamlandırmalar, araçlar, ifadeler olduğunu tecrübe etmekteyiz. Yani Eliot gibi şimdinin geçmiş tarafından şekillendirildiğini düşünmüyoruz. Ve ayrıca "geçmişin de şimdi tarafından *dönüştürülme* eylemine maruz" kaldığını (Eliot, 1982: 37) iddia etmekten ziyade, vurgu noktasını müzikal tecrübeye önem veren, geçmiş ve şimdiyle beraber ele alınan bir sorgulama girişimine ve bunun sonucunda kendi olgumuz özelinde karşılaştığımız çok boyutluluğun ilişkili olduğu *farklılıklar* üzerine yapıyoruz. Bu bakımdan da "sanatsal duyguyu kişi dışı (impersonal)" olarak değerlendiren, "şairin yaşamöyküsünden ayrı" gören Eliot'dan (Eliot, 1982: 42) farklı bir konumda, yaratımı sergileyenin söylenmiş ve söylenmemiş her yaşanmışlığı, bu doğrultuda düşünceler paylaşımı ve ilişkiler akışı bizim için önem atfetmektedir.

Sahip olduğumuz bu bakış açısı, yine *gelenek* kavramsallaştırmasında "icad edilmiş gelenek" (Hobsbawm, 1983: 1-2) gibi bir terimi kuramsal hasletlere sahip olabilecek bir şekilde oluşturmuş; tarihsel geçmişle süreklilik sağlama noktasında hem Britanya parlamentosunun 19. yüzyılda yeniden inşa edilmesi sırasında Gotik üslubunun bilinçli olarak seçilmesini ve hem de devrimlere, ilerici hareketlere örnek olarak verdiği 1789 Fransız İhtilali'ni bu aynı terim altında değerlendirmiş olan Hobsbawm'dan da farklı bir konumda bulunmaktadır. Bizim açımızdan *gelenek* kavramı; hayatı, olguyu ve konumuz olması hasebiyle müziği insan üretimi, zaman ve mekan içerisinden ele almak, yaşanılan anı, bağlamı gözden kaçırmayan, küçümsemeyen bir yaklaşımla değerlendirmekle bir anlam ifade etmektedir. Yani *gelenek* denen kavram olgumuz özelinden hareketle; *farklı* makam anlatımları oluşturma, seslerin nazari, düşünsel zeminlerinin ve ameli, uygulama noktalarının tamamen *farklı* anlamlandırılması, *farklı* enstrümanların teknikleri üzerinden konu anlatımı ve bu *farklı* enstrümanların *farklı* müzikal tecrübeler, *a priori* inançlar ya da karşıtı olarak akılsallıklar zemininde *farklı* perde basım anlayışlarını içermeleri gibi hususlarla etkileşim içerisinde olursa ve böylelikle yaratımın vurgu noktası haline geldiği bir kavram olursa ancak o zaman bakış açımız itibariyle değerlendirilebilir bir nitelik kazanmış olmaktadır.⁵

⁵ Türk müziği alanı içerisinde, *gelenek* kavramını tarihsel ve toplum bilimsel değerlendirmeler dahilinde ele alan çalışmaların sayısı artmaya başlamıştır. Işıktaş, Tanburi Cemil Bey'in Türk müziği içindeki varoluşunu "*gelenek'in inşası*" olarak tanımlamış, bu inşanın en canlı tanıkları olan plaklar aracılığıyla da Cemil'in üslubunun, yaratıcı icrasının ve müzikteki bireyselliğinin değerlendirilebileceğini belirtmiştir (Işıktaş, 2016). Tan ise tarihi neyler üzerindeki perde açıklarını analiz ettiği tezinde, 19. yüzyılın sonunda *gelenek* kavramıyla özdeşleştirilen *klasik*

Bu noktadan itibaren artık; Ali Ufkî'nin kuramdan ziyade müzik yazısıyla ilgilenmiş ve Avrupa müziği yazısını kullanmış olması, fakat Kantemiroğlu'nun hem kuramla hem de müzik yazısıyla ilgilenmiş ve harf yazısını kullanarak müzik yazısının birim zaman vuruşlarını tanburun mızrabı üzerinden anlatmış olması, Kevserî'nin ise müzik yazısında Kantemiroğlu'nu benimsemekle birlikte müzik anlatımı bakımından farklı bir yol izlemiş olması olguları *gelenek* kavramını anlamlandırmamızı farklı bir düzleme çekmekte, yaratımı ve özgürleştirici nefesleri içeren bir hayatı bu kavramla barışık bir hale getirmektedir. Bu ise *hakikat*, *öz gelenekçilerinin* mabetlerinin yıkılması, putlarının devrilmesi, kutsal modern krallıklarının yerle yeksan olması anlamına gelmektedir.

Bu tapınak şövalyeleri sadece kendilerinin rahatça yaşamalarını garanti altına alan krallıklarını korumak uğruna müziği, tarihsel, toplumsal, bireysel olguları ve bağlamsal ifadeleri sadece laf ü güzaf olarak zikretmişler, aslında çok kıymetli bir alan olan biyografi çalışmalarını da bu sığ anlayış altında şekillendirmişlerdir. Bu bakımdan bu grup için, 1610 yılında doğmuş olduğu düşünülen, “1632-1643 yılları arasında saraya girmiş ve 19 yıl boyunca sarayda yaşamış olan” (Behar, 1990: 9-14; Behar, 2008: 9) Polonya asıllı Ali Ufkî'nin içinde bulunduğu coğrafyalar itibariyle nelerden etkilenmiş olduğu, hangi düşünceler paylaşımı ve ilişkiler akışlarını gerçekleştirdiği her hangi bir önem ifade etmez. Çünkü bu tarihlendirmelerin sığ bir şekilde aktarımı yeterlidir onların bilim yolculuğunda; ki söz konusu yolcuğun statü, akademik titr gibi varılması gereken menzilleri için kafidir bu.

Müzik yazısını kullandığı zaman karşılaştığı tepkiyi;

“Bu insanların, müziğin notalarını ve sözlerini hep yeniden söyleyebilmeleri insanı hayrete düşürüyor. Ben ustamın verdiği dersi dinledikten sonra, hemen o anda sesleri nota halinde kaydeder ve oldukları gibi, hiçbir değişikliğe uğratmadan öğrenirdim. Oysa diğerleri nota hakkında bilgileri olmadığından, her müzik parçasını büyük bir gayret harcayarak ezberlemek zorundaydılar. Doğaldır ki bir sonra da bu ezberlediklerini unutuyorlardı. Buna karşın ben aylar sonra verilen dersi sesle ve çalgıyla tekrarlayabildiğimden, hem ustalar, hem de benimle birlikte derse katılan öğrenciler çok şaşırdılar ve bu sanatı onlara öğretmem için bana yalvardılar” (Ali Ufkî, 2013: 49).

şeklinde ifade eden Ali Ufkî, Avrupa müziği yazısını (Arel, 1951: 3) hangi coğrafyadan öğrendi acaba? Bu coğrafyada müzik yazısının; teorik ve pratik bilginin aralarında mevcut olan büyük tartışma içinde nasıl konumlandığını, işlerlik kazandığını ve bilimsel bir teknik olma serüvenini

açkı şeklinin aslında tarihi neylerin üzerinde olmadığına altını çizmiş, kavramsallaştırmalar yoluyla ötekileştirilen açkı çeşitlerinin varlığına vurgu yapmıştır (Tan, 2011).

soruşturmak haram mıdır sizin bilim tapınağınızda? Hem öğrendiği hem de uyguladığı coğrafya ve bu doğrultuda gerçekleştirdiği ilişki akışları hiç konuşulmamalı değil mi; ve aynı zamanda bu farkındalıkla, kendi müzikal tecrübemizi hesaba katarak, düşünceler paylaşımını önemseyerek Ali Ufkî'nin ele alınması, kendisinin ne gibi farklı yaratımlar ortaya koyduğunun soruşturulmasının üstü örtülmeli değil mi iki cihanın kutsallığını üzerinde barındıran tapınağınız için.

Peki ya Kantemiroğlu'nun “Türk musikisi sözün vezni ve oranı bakımından bütün Avrupa musikisinden üstündür” (Judetz, 2000: 45) ifadesine ne diyeceksiniz? Bu ifadenin acaba “Ne söylediği anlaşılmayan metinleri dört ya da beş sestten okumak niye, *Eskiler* lirle desteklenmiş tek bir sesin gücüyle en şiddetli tutkuları harekete geçirebilmişken hem de? Kontrpuandan vazgeçmek ve güftenin yalınlığına dönmek gerek” (Focroulle, 2005: 24) ifadelerini sarf eden, teorik ve pratik bilgi arasındaki tartışmalardan hareketle; teolojik ve metafizik temellendirmelerden ziyade rasyonalist bir zeminde duyguları önemseyen Vincenzo Galilei (Fubuni, 2006: 90) ve bu tartışmaların gerçekleştiği toplumsal örgütlenmeler üzerine Kantemiroğlu'nun sahip olduğu bir farkındalıkla alakası olabilir mi? Teorik bilgiyle pratik bilgi arasındaki tartışmanın; “klasik metinlerde, felsefede ve mistik teolojide son derece bilgili olan Giritli Keşiş Ieremia Kakavelas'tan” beşeri bilimleri tahsil eden, Yunan klasik düşüncesiyle, batı felsefesi ve hümanizmiyle tanışık olan (Judetz, 2000: 14) Kantemiroğlu'na da uzak kalmış olamayacağını ne zaman gündeminize alacaksınız?

Ve aynı Kantemiroğlu, Osmanlı coğrafyasının kozmopolit bir yapıya (çok çeşitli kültürlerin ve bireylerin düşünceler paylaşımı ve ilişkiler akışı gerçekleştirmesine imkan tanıyan) sahip olduğu iklime şahit olmuş ve böylece daha önceki eğitimine farklı bakış açıları kazandırabilmişti. Bununla beraber Ali Ufkî'nin Avrupa müzik yazısının pratik kullanımını gerçekleştirmesi ve Kantemiroğlu'nun tanbur enstrümanı üzerinden anlattığı müziği övmesi; Osmanlı coğrafyası itibariyle teorik ve pratik bilginin arasındaki tartışmanın düşünsel zemininden mahrumdu, farklı müzikal tecrübeler ve akılsallıklar zemininde gerçekleşmekteydi. Yani söz konusu olan ne Bacon'un pratik akıl peygamberinin (Reichenbach, 1981: 33) vahiylerinin ana temasını oluşturan, gözlemlemeye, kaydetmeye ve ortak duyunun olgularını düzene sokmaya (Bumin, 2014: 33) zemin sağlayan bir teorik aklın doğaya boyun eğmekten kurtuluşu muştulayan *tümevarım* (Alatlı, 2014: 782) yöntemi, ne de Descartes'in pratik akla sızan bir teorik aklın dünyasında hayata getirdiği *doğanın sahibi* olan insanının matematiksel fizik (Bumin, 2014: 33) diyarıydı. Ama yine de, bahsettiğimiz bu düşünsel ve yaşamsal zeminlerde gerçekleşen bilimsel bir teknik olmasa bile, Kantemiroğlu ve Ali Ufkî'nin yaratımları bir tekniğin mevcudiyetini sağlamıştı. Ama ne önemi var ki bunların yukarıda

bahsettiğimiz tapınak şövalyeleri için; çünkü onların bilim tapınakları *müzik yapmayı* ve en nihayetinde *sorgulamayı* yasaklamıştır. Hem de bunu racona da oturtmuştur; bu şekilde *sorgulama* yapan makaleler, tezler vb. yayın izni alamazlar bilim tapınağının yüceler yücesi sisteminden.

Kantemiroğlu'ndan sonra 1770 dolaylarında öldüğü tahmin edilen Mevlevî neyzen Kevserî ise, Kantemiroğlu edvârıyla bağlantılı bir mecmua kaleme almıştı. Bununla birlikte mecmuanın kapak içinde “Bende-i Hazret-i Mevlana, Ser-Nayi Ali Dede” olarak geçen Kevserî; mecmuasında ney ve *Mevlevîlike* dair beyitler zikretmiş ve birinci bölümünde Mevlevî neyzenliğinin anlam dünyasıyla doğru orantılı olarak Kantemiroğlu'ndan farklı bir şekilde parmak baskılarını ney enstrümanının delikleri üzerinden göstermiş, dört unsur ve asıl makamdan (yegah, aşiran, ırak, rast) (Ekinci, 2015: 29, 31; Judetz, 1998: 16) bahsetmişti. Ayrıca birbiriyle ilgili makamları dairelerle göstermişti. Binaenaleyh öncülü Nayi Osman Dede gibi Mevlevî bir neyzen olan Kevserî, müzik yazısı bakımından Kantemiroğlu'nu benimsemekle birlikte (Öztuna, 2000: 319; Arel, 1907: 236) müzik anlatımında farklı bir yol izlemiş ayrıca nazari yaklaşımında ney ile tanburu eşdeğerde kullanmıştı. Teorik ve pratik bilgi arasındaki tartışmaya dahil olan yani akli bilgi, tecrübi bilgi kategorilerine alternatif başka bir “bilgiyle muhataplık” söz konusudur burada; *şuhûdî* bilgi. Ama bunlar niye konuşulsun ki, insanlar niye bunları soruşturmaya yönlendirilsin ki değil mi? Mecmuada kaydedilmiş eserleri, kendilerinin yarattıkları *otantiklik* fantezisi içinde icra edip statü, değer kazanmak varken hem de. Taruskin de kendi toplumsal örgütlenmesi içerisinde bu eleştiriyi dile getirmişti; onun için “*otantiklik* konuşmak istiyorsanız adresiniz ilk olarak ticari propaganda, şirketler ve finansörler” (Beard & Gloag, 2005: 18) olmalıydı.⁶ *Romantizmin ve Pozitivizmin* düşünsel zeminini oluşturduğu, modern bilimsel teknikle ve bu tekniğin araçlarıyla kaydedilen ve duyum açısından çok da gerilere gidemeyeceğiniz müzikal icraları kök kabul edip geçmişi yeniden yaratma girişiminde

⁶ Bu *otantiklik* ve onun dayandığı *hakikat* söylemleri, farklı toplumsal ve bireysel olgulara sahip, düşünceleri zincirlere vurulmak istenmiş bir çok isim tarafından *ticarilikle* ve *ideolojiyle* irtibatlandırılarak eleştirilere maruz bırakılmıştır. Horkheimer ve Adorno *kültür endüstrisini* mercek altına aldıklarında, “salt hakikate dayanan dilin; insanın aslında peşinde olduğu ticari amaca bir an önce varmasını sağlayan bir araç niteliğinde olduğunu” belirtmişlerdir. Bu dile ait olmayan söz ise hakikat dışıdır. “Artık ideoloji de belirsizleşmiş, doğrulanamayan şeylere bağlanma konusunda gösterdiği yarı-bilimsel isteksizlik bir hükmetme aracı işlevi görmeye başlamıştır” (Adorno ve Horkheimer, 2010: 196). İdeolojinin hükmetme işlevini başka bir perspektiften vurgulayan Mannheim de ideoloji tanımında; “hakikat adına üretilen kavramların, *belirli* bir toplumsal ya da siyasal düzeni sürdürmek için yararlanılabilecek temsiller olduğunu” (Burke, 2014:101) belirtmiştir. Buradan hareketle Althusser bir başka pencere daha açmış; “ideolojilerin tarihin tüm yayılımında hep mevcut” bulunduğunu, “üretim ilişkilerinin dahilinde öncesiz sonrasız” olduğunu dile getirmiş, buradan “gerçek varoluş koşullarıyla kurgusalıkları nasıl ilişkilendirdiğini” vurgulamış ve bu niteliğiyle “bireysel özneler düzleminde, yani oldukları haliyle insanların düzleminde, onların somut bireyselliklerinde nasıl işlediğini” tartışmıştır (Althusser 2014: 104-105; Burke, 2014: 101).

bulunuyorsanız Taruskin gibi isimlerin söylediklerine de kulak asmak zorundasınız. Benim içinde bulunduğum toplumsal örgütlenmede ise durum ticari kaygılara hasredilecek kadar masum değil. *Klasik Türk Müziği* olarak isimlendirilen müziğin sahte peygamberleri ve tapınak şövalyelerinin *otantiklik* fantezisi kendi duyularından, perdelerinden, müzik algılayışlarından, repertuvarlarından başka hiçbir şeye yaşam hakkı tanımamakta. Sanki bir “sizler seçilmişler olarak diğer bütün kullar üzerinden tasarruf hakkına sahipsiniz” şeklindeki kutsal buyruğa dayanmakta bu fantezi.

İşte bahsettiğimiz bu çarpık bakış açısına (ki biz yine de varlığını göz önünde bulunduruyor ve bir bakış açısı olması itibariyle saygı duyuyoruz) soruşturmalar yaptığınızda, müziğinizi icra ettiğinizde, eleştiriler getirdiğinizde ve bu bakış açısından farklı bir konumda olduğunuzu dile getirdiğinizde haykırır cehaletin yıkılmış, biçare sahte peygamberleri; “Bizi meşrulaştıran, maddi manevi bizi ihya eden, statü kazandıran *gelenek*, *hakikat* söylemlerimizle aynı şey değil mi yani bu veriler şimdi? Koleksiyonlar, müzik yazıları, perdeler, aralıklar... ya bastığımız perdeler bunlar değil miydi yani? Bu bireyler başka şeyler mi yapmışlar yani? Tapındığımız “*Tanrı öldü!*” o zaman. Peki ne yapacağız biz şimdi? Gerçekten hepsi üretmiş miydi bu insanların? Yaratım nasıl bir şey ki; bizim dogmatik, statükocu kavramsallaştırmalarımızı hayatından etti. Alamıyoruz, hayır alamıyoruz bu nefesi biz, alamıyoruz!”.

Artık devrilen bu statükonun yerine yeni, taze, hayat dolu, yaratıcı bir nefes üfler İsrail enstrümanına; “dem bu demdir” der, zaman bu coğrafyada bulunan müzik insanlarının müzik yapma zamanıdır, gün insanların geçmişle çarpık bir ilişki kurmadan, tarihsel veya kuramsal yaklaşımları içeren bakış açılarıyla, toplumsal ve bireysel olgularının çok boyutluluğu içinde kendi alanlarında yaratımlarda bulunma günüdür der bu enstrümandan çıkan nağmeler. Buyurun o zaman; “*Müzik yapalım!*”.

KAYNAKÇA

- Althusser, Louis.** (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Alp Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arel, Hüseyin, Sadettin.** (1907). Kevserî Mecmuasından Müstahrec İki Kadim Peşrev Hakkında Bazı Malumat. *Şehbal Dergisi*. 12, 236.
- Arel, Hüseyin, Sadettin.** (1951). 300 Küsür Senelik Nota Mecmuası Hakkında. *Musiki Mecmuası*. 4.45, 3-6.
- Ali Ufkî Bey.** (2013). *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam*. Türkis Noyan (çev.), İstanbul: KitapYayınevi.
- Bacon, Francis.** (2014). “Doğanın Yorumlanmasına ve İnsanın Krallığına Dair Vecizeler”, *Batıya Yön Veren Metinler II*. Alev Alatlı (drl.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Beard, David ve Gloag, Kenneth.** (2005). *Musicology The Key Concept*. New York: Routledge,
- Behar, Cem.** (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, Cem.** (2008). *Saklı Mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bumin, Tülin.** (2014). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burke, Peter.** (2014). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. Mete Tunçay (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Doğrusöz, Nilgün ve Uslu, Recep.** (2009). *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı- Tahririye*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Dural, Sami.** (2014). Ali Ufkî, Kantemiroğlu Ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2.1, 147-162.
- Ekinci, Mehmet, Uğur.** (2015). *Kevserî Mecmuası 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Elçin, Şükrü.** (2000). *Ali Ufkî- Mecmua-i Saz ü Söz*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Eliot, Thomas, Stearns.** (1982). *Tradition and the Individual Talent*. *Perspecta*, 19, 36-42.
- Fubuni, Enrico.** (2006). *Müzikte Estetik*. Fırat Genç (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Işıқтаş, Bilen.** (2016). Sanat ve Meta-Kültür Arasında Kayıt Teknolojisinin Etkisi: Tanburî Cemil Bey. Ruhi Ayangil (hızl.). Ay F. ve I. Akter ve E., Y. Abbasoğlu Z. ve Demirtaş, S. (ed.). *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan* içinde. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 218-228.

- Judetz, Eugenia, Popescu.** (1998). *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Bülent Aksoy (çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, Eugenia, Popescu.** (2000). *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı*. Selçuk Alimdar (çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Platon.** (1975). *Phaedo*. David Gallop (trans.), New York: Oxford University Press.
- Hobsbawm, Eric.** (1983). *The Invention of Tradition*. USA: Cambridge University Press.
- Malinowski, Bronislaw.** (1954). "Myth in Primitive Psychology," in *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Garden City, NY: Doubleday & Co., Inc., 100-26, 145. Reprinted by permission of Macmillan Publishers, Inc. Abridged.
- Nietzsche, Friedrich.** (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İsmet Zeki Eyüboğlu (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz.** (2000). *Türk Musiki Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Reichenbach, Hans.** (1981). *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*. Cemal Yıldırım (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tan, Ali.** (2011). *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*. Marmara Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış DT*. İstanbul.
- Theodor, Adorno. ve Horkheimer, Max.** (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Tura, Yalçın.** (1976). *Kantemiroğlu: Kitab-ı İlmü'l Musiki ala vech'l Hurufat*. İstanbul: Tura Yayınları.

