

“Hayatta Kalamayan Güfteler” ya da Geleneğin İcadı: Osmanlı/Türk Müziğinde Bestelerin Devamlılığı Üzerine İki Yeni Makalenin Değerlendirmesi

Zeynep Yıldız Abbasoğlu*

Osmanlı/Türk müziği repertuarında yer alan ve Timurlu bestekârı Abdülkadir Merâğî'ye (ö. 1435) atfedilen bestelerin kaynağı üzerine Osmanlı/Türk müziği tarihçileri tarafından pek çok tartışma yürütülmüştür. Bunun en önemli nedeni elbette bu bestelerin 15. yy.'da Timurlular döneminde var olduğu iddia edilen “ihtişamlı” müzik üretimine dair elimizde hiçbir müzikal kaydın —edvarlar dışında— bulunmaması ve bu bestelerin bu kadar eski devirlerden günümüze ulaşmış olabileceği fikrinin oluşturduğu kısmen romantik heyecandır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, özellikle Rauf Yekta Bey ve Suphi Ezgi tarafından bu bestelerin Merâğî dönemine ait olmayabileceği kuşkusuna dile getirilmiş olmasına rağmen, bu besteler uzun bir süre o dönemin ihtişamlı müziğinin Osmanlı müzik geleneğindeki bir yansıması olarak kabul edildi. Ancak bu tartışmalar son yirmi-otuz yıldır, Owen Wright, Walter Feldman ve Cem Behar'ın çalışmalarındaki kanaatlerin kabulüyle sonuçlanmıştır. Bu kanaatler genellikle, geç 16. yy. ve sonrası Osmanlı/Türk müziği repertuarında Merâğî'ye atfedilen bestelerin Osmanlı geleneği içinde bestelenmiş ve “pseudografik” bir yaklaşımla Merâğî'ye atfedilmiş olabilecekleri üzerinde toplanmıştır.¹

* Bağımsız Araştırmacı.

1 Walter Feldman, “The Musical “Renaissance” of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the “Marâğhî” Repertoire”, *Writing the History of “Ottoman Music”*, ed. Martin Greve (Würzburg: Ergon Verlag, 2015), s. 133-4 (130-134); Walter Feldman, “Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire”, *Asian Music*, 22/1 (1990), s. 73-111, s. 93-5; Owen Wright, *Words Without Songs: A Musicological Study of An Ottoman Anthology and Its Precursors* (Londra: SOAS, 1992), s. 284; Cem Behar, *Seyhülislam'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Müsikisi ve Seyhülislam Esad Efendi'inin Atrabül-Âsâr'ı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s. 61-73.

Mehmet Uğur Ekinci ve Harun Korkmaz’ın, çeşitli arşivlerde bulunan güfte mecmualarındaki bazı güfteleri hem 16. yy. sonrası Osmanlı/Türk müziği güfte mecmualarında Merâğî’ye atfedilen Mâhur Kâr güftesi ile hem de modern Türk müziği repertuarındaki Mâhur Kâr notalarıyla karşılaştırdıkları çalışmalarıyla birlikte bu tartışma yeniden alevlenmiş oldu.² Ekinci ve Korkmaz’ın makalede ortaya koyduğu temel iddia, Osmanlı/Türk müziğinde Merâğî’ye atfedilen bu güftelerin bestelerinin Wright, Feldman ve Behar’ın iddia ettiği gibi Osmanlı geleneği içinde ortaya çıkmamış olabileceğiydi. Şimdilik sadece Mâhur Kâr üzerinde duran yazarlar, Mâhur Kâr’ın güftesinin varlığının 15. yy.’a kadar geri götürülebileceğini, dolayısıyla bestenin de 15. yy. sonlarına tarihlenebileceğini iddia ettiler. Bunu, Lahor, Tahran ve Paris’te yer alan ve tarihleri belli olmayan —fakat Ekinci ve Korkmaz’ın 15. yy. sonlarında yazıldıklarını düşündüğü— üç farklı güfte mecmuasındaki güftelerle, Mâhur Kâr’ın sonraki örnekleri arasında “somut” ilişkiler kurarak ispatlamak istediler. Her ne kadar farklı kütüphanelerde gün yüzüne çıkmamış güfte mecmualarını ele alıp Osmanlı/Türk müziğinin sonraki yüzyıllarda yazılmış mecmuaları ile karşılaştırarak önemli bulgular elde etmiş olsalar da, Ekinci ve Korkmaz’ın makalesi ileride bahsedeceğim üzere, bu iddiayı kanıtlayacak ve-rilerden çıkarılan objektif sonuçlardan ibaret değil.

Öte yandan bu tartışmaya İran’dan ilginç bir katkı ortaya çıktı. Arastoo Mi-handoust, 16. yy.’da Horasan’da Derviş Ali Çengî tarafından yazılmış bir müzik risalesindeki altı tane eseri, Osmanlı güfte mecmualarında Merâğî’ye atfedilen aynı güfteli Kâr formunda eserler ile karşılaştırdı ve bazı benzerlikler buldu.³ Türkiye’deki ve İran’daki müzikoloji çalışmaları arasındaki bu etkileşimin oldukça yeni ve dikkat çekici bir gelişme olduğunu belirtmek gerek. Ortak bir kültür alanında ve çeşitli vesilelerle etkileşim içindeki bu iki geleneği inceleyen araştırmacılar arasında, gerek dil bariyerini aşamadıkları için gerekse kültürel aidiyet konusundaki çekişmeleri dolayısıyla daha önce böyle bir iletişim söz konusu değildi. Her ne kadar iki çalışmanın perspektifi ve konuyu ele alış biçimleri birbirinden farklı da olsa, Mihandoust’un Ekinci ve Korkmaz’ın makalesine de atıfta bulunarak, onların iddiasına farklı kaynaklarla katkı sunan bir çalışma ortaya koymuş olması yeni ve kayda değer bir gelişme.

2 Mehmet Uğur Ekinci, Harun Korkmaz, “Kadim Musiki Geleneğinin Hayatta Kalan Örneği: Mahur Kâr”, *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, LX (2022), s. 61–96.

3 Arastoo Mihandoust, “Music of the 16th-century Khurasan in the 17th-century Ottoman sources: Evidences from Darwsih ‘Ali Changi’s Treatise on Music”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 27 (2023), s. 1–13.

Öte yandan her iki makalenin de argümanlarını temellendirmek amacıyla öne sürdükleri deliller, makalelerin başlangıcından itibaren pek çok belirsizlik ve ön kabullerle dolu. İkinci ve Korkmaz'ın makalesi çok güçlü bir iddia ile başlıyor: “Bir eserin musiki geleneği içerisinde en az beş asır boyunca yaşadığını ilk kez tespit eden bu makalede gerek repertuar gerekse nazariyat bakımından bugüne kadar belgelendirilmemiş bir devamlılığa işaret edilecektir” (s. 63). Makaleye göre, Mâhur Kâr'ın güftesi Osmanlı güfte mecmualarında ilk olarak 17. yy.'da, notası ise 20.yy. başında karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında aynı eser Safevî İran'ında bir 17. yy. kaynağı olan Amir Khan Ghurji'nin güfte mecmuasında da görünmektedir (s. 64-65). Wright'ın “önceki geleneğe” ait gördüğü beş güfte mecmuasının repertuarıyla 17. yy.'da yazılmış olan *Hâfız Post Mecmuası* arasında tek bir ortak eser bulunmadığı tespitini tekrar eden yazarlar, kendilerinin “önceki gelenek” ile 17. yy. güfte mecmuaları arasında ortak bir eser olarak “Mâhur Kâr”ı bulduklarını iddia ediyorlar (s. 66).

Yazarların incelediği üç “kadim” güfte mecmuasının, yani Lahor, Tahran ve Paris'te bulunan mecmuaların tarihleri belli değil (s. 66). Buna rağmen, İkinci ve Korkmaz bu mecmuaların Wright'ın çalışmasında⁴ incelediği Oxford ve Süleymaniye yazmalarıyla “kayda değer bir ortaklık” içermelerine dayanarak bu mecmualarla aynı tarihte yazılmış olduklarını iddia ediyorlar. Fakat bu “kayda değer ortaklığın” ne olduğuyla ilgili hiçbir bilgilendirme yok. Yani biz okuyucular yazarların bu ortaklığa dair fikirlerini hiçbir bilgimiz olmaksızın, peşinen kabul etmek zorunda bırakıyoruz, çünkü makalenin en temel argümanı, bu üç mecmuanın Wright'ın incelediği mecmualarla aynı tarihte yazılmış olması üzerine kurulu. Üstelik makalede bu üç mecmuanın tarihini değil, (Tahran mecmuasına ait tek bir ipucu hariç) Wright'ın da incelemiş olduğu ve bu mecmualarla aynı tarihte yazıldığı iddia edilen Süleymaniye ve Oxford yazmalarının tarihine dair fikirler yürütülmekte. Bu fikirler ise, Wright'ın incelediği Oxford ve Süleymaniye yazmalarının 1495'ten önceye tarihlendirilemeyeceği ile sonuçlanmış (s. 68-69). Yani makalede ısrarla 15. yy. olarak vurgulanan kaynaklar⁵ —eğer Wright'ın incelediği mecmualarla aynı dönemde yazıldılarsa tabii—, büyük bir ihtimalle en erken 16. yy.'ın ilk yarısına ait. Burada akla gelen soru, hem Feldman hem de Behar'ın 16.yy.'ın ikinci yarısında bestelendiğini tahmin ettikleri bu eserleri en fazla elli yıl daha geriye götürebilsek bile, yeni keşfedilmiş “büyük bir devamlılıktan” söz edebilir miyiz?

4 Wright, *Words Without Songs*.

5 “Merâgî adıyla günümüze gelen eserlerden Mahur Kâr'ın gerçekten de 15. yüzyıla kadar götürülebilecek bir beste olduğunu tespit ettiğimize göre...” (s. 89).

Öte yandan makalede bu eserlerin bestelendiği tarihleri geriye götürmekle ilgili başka soru işaretleri de ortaya çıkıyor. Örneğin eserin bestekârı, kadim kaynaklarda Hacı Dede veya isimsiz olarak geçerken, 17. yy. Osmanlı ve İran kaynaklarında Merâğî olarak geçiyor. Burada yazarlar, eserin bestekârının Merâğî olmayabileceğini, bu atfın sonradan yapılmış olabileceğini kabul ediyorlar. Ancak yazarların önceki literatüre itirazları, bu bestelerin 16. yy. veya 17. yy.’da bestelenmiş eserler olmayıp, daha önceden (15. yy. sonları / 16. yy. başları) bestelenip Osmanlı/Türk müziği geleneğine ulaşmış ve “hayatta kalmış” olabilecekleri üzerinde yoğunlaşıyor (s. 73). Dolayısıyla bu çalışmanın, zaten “eserin bestekâr isminin devamlılığıyla” ilgilenmediğini, onun yerine “eserin yapısal özelliklerinin devamlılığı” üzerine deliller ortaya attığını söyleyebiliriz. Ancak makalenin en çok tartıştığı konulardan biri, Osmanlı/Türk müziği geleneğinde Merâğî’ye eser atfetme meselesinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı ve yazarların mevcut literatürdeki fikirlere itirazları (s. 70-72, 89-91). Yazarlar, mevcut literatürde özellikle Behar’ın Merâğî’ye eser atfetme geleneğini Osmanlı/Türk müziği tarihinde bir tür “geleneğin icadı” olarak görmesi fikrine şiddetle itiraz ediyorlar ki burada en önemli argümanları, 17. yy’da İran’da yazılmış bir güfte mecmuasında da Mahur Kâr’ın Merâğî’ye atfedilmiş olması. Ancak neticede söylenen cümlelerin hiçbiri Behar’ın tezini yanlışlamıyor. Bu teze elle tutulur tek itiraz, Mahur Kar’ın bestekârıyla ilgili olan Merâğî atfının Osmanlı müzisyenleri tarafından değil, Acem müzisyenleri tarafından yapılıp, 17. yy. başındaki fetihlerle Osmanlı’ya sirayet etmiş olabileceği üzerine kurulu (s. 90). Ancak Osmanlı/Türk müziği geleneğinin kendini dayandırdığı büyük figürlerden biri olan Merâğî’ye atfedilen eserlerin Osmanlı/Türk müziği güfte mecmualarında bu kadar fazla olmasını sadece Acem diyarından gelen müzisyenlerin etkileriyle açıklamanın mümkün olamayacağını kendileri de görmüş olacaklar ki, makalenin son paragrafında, açıkça olmasa da Behar’ın tezini destekleyen cümleler kuruyorlar.⁶

Üstelik makalede Mâhur Kâr’ın yapısal özelliklerinin devamlılığı da yeterince delillendirilebilmiş değil. Eserin “kadim kaynaklar”daki yapısal özellikleri ile 17. yy. kaynaklarındaki yapısal özellikleri arasındaki farklar o kadar fazla ki, makaleyi okuduktan sonra bu eserlerin aynı eser olduğuna dair elde kayda değer bir

6 Yazarlar Behar’ın Merâğî’ye atfedilen eserleri bir tür “geleneğin icadı” olarak görmesini “fazla iddialı ve aceleci” (s. 89) bulmuşlarken son paragraf bunun tam tersini söylüyor: “Diğer taraftan, 17. yüzyılın ikinci yarısı içerisinde Osmanlı musiki sahasında ikinci bir “geleneğin icadı” sürecinin başlatılmış olması da ihtimal dahilindedir. Yani Mahur Kâr gibi Merâğî adıyla o güne ulaşmış eserler model alınarak yine Merâğî ve onun çağdaşı besteciler adına yeni eserler vücuda getirilmiş olabilir.” (s. 91)

ipucu olmadığı anlaşılıyor. Her şeyden önce eserin makamı “kadim kaynaklarda” Gerdâniye iken 17. yy. Osmanlı kaynaklarında Mâhur olarak kayda geçmiş (s. 73). Burada yazarlar, Mâhur ve Gerdâniye makamları arasındaki yapısal benzerliklere dikkat çekerek besteler arasında “somut” bir ilişki kurmaya çalışıyorlar. Bunu yaparken, nazariyat ve repertuarın birbirinden bir hayli kopuk olduğunu kabul etmelerine rağmen (s. 73), makam/perde tarifleri hakkında tamamen nazari eserlerden faydalanan ve icrayı nazariyata denk gören ifadeler kullanıyorlar (s. 74-75). Nazari eserlerden alınan tariflerden sonra, “entonasyon [perde?] farkları göz ardı edildiğinde” (s. 75) gibi anlamı muğlak ifadelerle okuyucunun bu iki makamla aynı şeyin kastedildiğine ikna olmasını bekliyorlar. Nihayetinde eldeki yazmaların, eserin melodik yapısına dair bir bilgi içermeyen güfte mecmuaları olduğu bilgisini tamamen göz ardı ederek ve ufak da olsa bir ihtiyat payı bırakmaksızın, “Mahur Kâr’ın 17. yüzyıldan beri Osmanlı müziği repertuarında icra edilen şeklinin makamsal özellikleri bakımından kadim nüshalardan önemli bir fark barındırmadığına” (s. 75) kanaat getiriyorlar.

Yine bu devamlılığa bir delil teşkil etmesi için ileri sürülen yapısal unsurlardan biri olarak, eserin usûlünün hem kadim kaynaklarda hem de 17.yy. kaynaklarında *hafif* olarak geçtiği söylenmiş (s. 76). Öncelikle yazarlar aynı usûlün farklı yüzyıllarda değişim gösterebileceğini veya farklı usûllere farklı yüzyıllarda aynı ismin verilebileceğini kabul ediyorlar (s. 76). *Hafif* usûlünün değişimiyle ilgili başvurdukları kaynaklar yine nazari eserler olmakla birlikte, “devamlılığın bulanıklaştığını” (s. 77) ve eserin terennüm kısmının hece adedinin kadim kaynaklarda 17. yy. kaynaklarından farklı olduğu ve dolayısıyla “usûlün icra pratiğinin” farklı olabileceği teslim edilmesine rağmen (s. 77) bölüm sonunda nasıl olduysa yine usûlün “ana çatı bakımından korunduğunu” iddia ediyorlar.

Yazarlar eserin güftesini analiz ettikleri bölüme başlarken, “icra pratiğinin bu uzun zaman zarfında geçirdiği dönüşüm ve barındırdığı devamlılıklar hakkında benzersiz ipuçları sunmaktadır” gibi güçlü bir iddiaya rağmen, bu devamlılığın izini sürmenin aslında imkânsız olduğunu, yani bu iddianın geçersizliğini, sebepleriyle birlikte açık açık izah ediyorlar (s. 78). Yine bu bölümde, “nüshalar arasındaki örtüşmeler belirlenirken esnek hareket edilmiştir” (s. 79) cümlesindeki esnekliğin ölçüsü nedir bilemiyoruz. Nitekim eserin güftesi ve güfte dizilimi —Owen Wright’ın çalışmalarından mülhem— numerik metotlarla analiz edildikten sonra, “kadim kaynakların” 17. yy. Osmanlı/Türk müziği kaynakları ile devamlılığından ziyade, 17. yy. İran müziği ile devamlılığını tespit ettikleri ortaya çıkıyor. Neticede, Hâfız-ı Şîrâzî’nin beyitlerinin hem 17. yy. Osmanlı güfte mecmualarında hem

de yazarların ulaştığı “kadim kaynaklarda” —ancak mısraların farklı dizilimiyle— bulunması dışında, bu iki eserin aynı beste olduğuna dair makalede hiçbir somut delil sunulamamış oluyor. Buna rağmen yazarlar, “eserin ana çatısının önemli ölçüde korunduğu” tespitlerini yineliyorlar.

Makalenin sorunlarından bir diğeri, güfte mecmualarında yer alan bilgilerin, yazarların varmak istediği sonuca ulaştırdığında sorgusuz sualsiz kabul edilmesi, bu bilgilere, ancak istenilen sonuçtan farklı bir yere götürüyorsa şüpheyle yaklaşılması. “Güfte kaynaklarındaki bilgilerin mecmua mürettibinin zihnindeki bilgilerin bir yansıması olduğu ve bilgi karışıklıkları içerebildiği düşünüldüğünde” (s. 70) ifadesindeki gibi, makalenin argümanlarının temel kaynağı olan güfte mecmualarının aslında o kadar da güvenilir kaynaklar olmadığı yönünde bir kanaat bildiriyorlar. Yine özellikle eserin bestekârı hakkında, “yanlış kaydedilmiş”, “unutulmuş” gibi, verilen bilgiler istenen sonuca götürmediğinde, makalenin birincil kaynağı olan güfte mecmualarının müretteplerinin güvenilirliklerini sorgulayan ifadeler kullanıyorlar. Eğer yazarlar makalenin en temel argümanlarının dayandırıldığı güfte mecmualarındaki bilgilere güvenemiyorsa, biz bu argümanlara nasıl güveneceğiz?

Yine metinde çok sık geçen, “elimizdeki notaları referans kabul ettiğimizde” (s. 79-81) ifadelerinden, makam analizi sırasında faydalanılan kaynaklar arasında eserin günümüzde de kullanılan ve Cumhuriyet’in başlarında kaydedilen notaların da yer aldığını anlıyoruz. Ancak eldeki notaların referans kabul edilmesi, bulguların eldeki sonuca ulaşma hedefiyle yorumlanması amacını gösterir ki buna “teleoloji” denir. Nitekim makalenin, “en makul ihtimal”, “ancak kısmî bir benzerlik”, “bu örtüşmeden yeterince emin olamıyoruz” (s. 83) gibi ifadelerle dolu olması, meseleye tersten yaklaşmanın, yani önce sonucu bulup daha sonra o sonuca ulaştıracak neden üretmenin yazarların işini zorlaştırmasından kaynaklanıyor. Bütün bunlara rağmen, makalenin sonunda eserin “ana çatısının” ve melodisinin 1670’lerden günümüze korunmuş olduğunun iddia edilmesini (s. 85-87) ancak “*non-sequitur*” ifadesiyle yorumlamak mümkün olabilir.

Öte yandan, aynı konuyu farklı kaynaklarla incelediği makalesinde Mihandoust, sadece perspektifini değiştirmekle kalmamış, meseleyi nispeten daha az popülist ve daha ihtiyatlı bir yaklaşımla ele almış. Mihandoust’un Osmanlı’nın 17. ve 18. yy. kaynaklarıyla karşılaştırmak için kullandığı birincil kaynak, yani Derviş Ali Çengî’nin 16. yy.’da Horasan’da telif ettiği risalesi, daha önce keşfedilmiş ve üzerinde çalışılmış bir kaynak olmasına rağmen, ilk defa Osmanlı/Türk

müziğindeki İrânî geleneğin izlerini sürmek amacıyla kullanılmış. Bu risâledeki bazı güfteleri, Osmanlı/Türk müziği kaynaklarındaki “benzerleri” ile karşılaştırma fikri kabul etmek gerekir ki bu güftelerin, komşu fakat farklı gelenekler içindeki farklı görünümelerini analiz etmek açısından oldukça heyecan verici. Mihandoust, kendi makalesinde de atıfta bulunduğu Ekinci ve Korkmaz’ın “devamlılık” vurgusunu biraz değiştirerek, “ilişkiselik” üzerinden ilerliyor.⁷ Ancak Mihandoust’un sunduğu delillerin de —bir önceki makaleyle benzer sorunlar sebebiyle— önemli bulgular olmakla birlikte, “güçlü bir ilişki” kurmak açısından okuyucuyu ikna etmekten uzak olduğunu söylemek gerek.

Mihandoust meseleyi Osmanlı/Türk müziğinde “İrânî” repertuarın izleri üzerinden ele aldığını söylüyor. Makalenin temel sorunlarından biri, sıkça kullanılan “Horasan müziği” ve “İrânî müzik” ifadelerinden hangi dönemin, coğrafyanın ya da müzik geleneğinin kastedildiği ve bunların Osmanlı/Türk müziği geleneği ile öncesi/sonrası bağlamında nasıl bir ilişkisi olduğu konusunda herhangi bir tanım yapılmamış olması. Derviş Ali Çengî’nin risalesinin ait olduğu geleneğin Osmanlı/Türk müziği geleneği ile “güçlü” ilişkisiyle, nasıl oluyor da Osmanlı/Türk müziğindeki eserlerin “Horasan ve Orta Asya kökenlerine ışık tutulmuş” (s. 2) oluyor, bilemiyoruz. Bu tanımlar belirsizliğini korurken, yazar makalesinin girişinde Merâğî’yi “İrânî bestekar ve müzikolog” (s. 2) olarak tanımladığı için, modern Türk müziği repertuarında Merâğî’ye atfedilen besteleri de, yine Osmanlı/Türk müziğinin notaya alınmış ilk örneklerinden olan Kantemir repertuarındaki “Acemler”e atfedilen besteler ile aynı yere koyuyor ve bu iki repertuarın farklı kaynaklardan gelişmiş olabileceğine, örneğin Osmanlı/Türk müziği penceresinden Horasan müziğinin, Merâğî repertuarının ve Acemler repertuarının farklı algılanış biçimlerine dair hiçbir sorgulamaya girmiyor.

Mihandoust’un makalesinde mevcut literatür çok iyi gözden geçirilmiş (s. 2-3). Öte yandan makalenin girişinde, Merâğî repertuarının kaynağına dair tartışmalarla ilgili verdiği referansların tamamı ya Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki Türk müzikologlar Rauf Yekta ve Suphi Ezgi’ye ya da Batılı araştırmacılar Feldman, Neubauer ve Wright’ın çalışmalarına dayanıyor. Dolayısıyla kendisinden önce, bu repertuara dair (son dönemde Acemler repertuarına duyulan ilgi ve icra örneklerini saymazsak) yazarın ilgisini çeken İrân’da yapılmış herhangi bir akademik çalışma olmadığını anlıyoruz.

7 “16. yy. Horasan’ında bilinen repertuar ile 17. yy. İstanbul’unda bilinen repertuar arasındaki güçlü ilişki [...]”, Mihandoust, “Music of the 16th-century Khurasan”, s. 4.

Mihandoust’un özellikle 16. yy. sonrasına ait Farsça kaynakları kullanması ve bunların İran ve Orta Asya’daki repertuarın devamlılığını gösterdiğine ilişkin yorumları çok ilginç. Örneğin Kazvinî ve Derviş Ali Çengî repertuarları arasındaki paralellik oldukça önemli bir bulgu (s. 3). Ama bunlar makalenin başlığında ve girişinde iddia edildiği gibi Osmanlı/Türk müziğindeki İrânî müziğin izlerine değil, Kazvinî ve Derviş Ali Çengî’yi içine alan müzik geleneğinin (yazar buna İrânî müzik diyor) kendi içinde ve Orta Asya’da süren repertuarla benzerliklerine işaret edebilir. Dolayısıyla bu bilgilerin makalenin temel argümanıya bağlantısını kurmak oldukça zor.

Makalede vurgulanan bilgilerden bir diğeri, Derviş Ali Çengî’nin aktardığı ve nihayetinde Merâğî’ye uzanan nakil zinciri. Bu zincirin vurgulanma sebebi, okuyucunun bilgilerin “devamlılığına” olan itimadını sağlamak. Öte yandan yazar, Derviş Ali’nin eserindeki tarihi gerçeklerle uyuşmayan bilgilere de dikkat çekmiş ve ihtiyatla yaklaşmak gerektiğini söylemiş olmasına rağmen (s. 4-5), bu nakil zincirinin gerçekliğini sorgulama gereği duymuyor. Derviş Ali Çengî’nin eserinde Merâğî’ye atfettiği besteler varken, bu nakil zincirini Merâğî’nin kendisine kadar götürmesi oldukça beklenen bir durum olduğu ancak güvenilir olmadığı makalede daha net ifadelerle sorgulanması ve tartışılması gerekirdi.

Yazar, Derviş Ali’de bulunduğu yedi adet güftenin iki tanesini *Hâfız Post Mecmuası*’ndan güftelerle, iki tanesini Tesbihizade Amir Çelebi’nin 18.yy. başlarında yazdığı mecmuasından güftelerle, bir tanesini isimsiz bir 18. yy. mecmuasındaki bir güfteleyle, iki tanesini Şapur Kastamunî’nin 17. yy. mecmuasındaki güftelerle eşleştiriyor. Eşleştirilen bestelerin yapısal özelliklerine baktığımızda, Derviş Ali’de bir başka bestekâra, Osmanlı/Türk müziği kaynaklarında ise Merâğî’ye atfedilen sadece iki bestenin makam/usûl isimleri ve güfte açısından birebir aynı olduğunu görüyoruz (s. 5, 7). Bunlar dışındaki beş eserin bestekâr, makam/usûl isimleri ve güfte açısından birebir aynı olmadığı ve çeşitli farklılıklar gösterdiği anlaşılıyor (s. 5-9). Mihandoust, güfteler dışında bir peşrevin künyesini de analizine dahil ederek, Derviş Ali Çengî’nin bahsettiği, Seyfü’l-Mir isminde biri tarafından bestelenmiş Irak makamında Düyek usûlünde bir peşrev ve Ali Ufkî’nin notaya aldığı Seyfü’l Mir tarafından bestelenmiş Irak makamında Düyek usûlünde bir peşrevin künyelerinin ortaklığına dikkat çekiyor (s. 9).

Yazar buradan sonra, aynı isimdeki makam ve usûllerin yapısal olarak Horasan ve Osmanlı topraklarında aynı olup olmadığının sorgulanması gerektiğini söylüyor (s. 9). Yine Mihandoust, Ekinci ve Korkmaz’ın hatasını tekrarlayarak

icrayı nazariyata denk görüyor ve bazı nazari tarifleri eserlerin melodik yapısını tayin etmekte kullanıyor. Makamların yapısal özelliklerini karşılaştırırken, Horasan müziği için Safevî dönemi müzik risalesi *Taksimü'n-Nagamât*'ı Osmanlı/Türk müziği için *Kantemir Edvarını* kullanıyor (s. 9). Burada, *Taksimü'n-Nagamât*'ın Derviş Ali Çengî'nin risalesi ile bağlantısını kurmak zor çünkü Wright, tarihini tam olarak veremediği bu eseri, Safevî saray müziğine ait bir eser olarak analiz etmişti.⁸ Dolayısıyla yazarın bu eseri, Derviş Ali Çengî'nin risalesinde yer alan güfte-lerin makamlarının yapısal özelliklerine dair bilgi verirken kullanmasının sebebini açıklamayı beklenirdi. Yazar, usullerin yapısal özelliğini analiz ederken daha fazla kaynak kullanıyor, ancak kaynakların verdiği bilgilerin kendi içinde uyumsuzluğu söz konusu. Burada yazarın, bu karışıklığın içinden Derviş Ali'nin risalesindeki bilgileri güvenilirmez bularak çıkmış olması bu karşılaştırmayı sonuçsuz bırakıyor (s. 10). Burada da bir önceki makale ile benzer şekilde, makalenin temel argümanının dayandırıldığı birincil kaynaktaki bilgilerin, istenilen sonuca ulaştırmadığı durumda güvenilirmez bulunması sorunu söz konusu.

Neticede Mihandoust'un makalesi, Derviş Ali'nin risalesinin Horasan müziği ve Merâğî ile ilgili kayda değer bir kaynak olduğunu ve içindeki bilgilerin başka metinlerle de karşılaştırılarak analizlere tabi tutulmasıyla, önemli ipuçları elde edileceğini göstermesi bakımından oldukça değerli. Ancak yazarın ulaştığı "Osmanlı kaynaklarındaki eserlerin gerçekten de 16. yüzyılda Horasan'da kaydedilen prototiplerinden kaynaklandığı varsayılabilir" (s. 10) "eserlerin makamsal yapıları Osmanlı topraklarına giderken oldukça sadık bir şekilde korunmuş gibi görünmektedir." (s. 11) gibi güçlü sonuçlar iddia etmek için yazarın sunduğu argümanların yetersiz olduğunu görmek zor değil.

Öte yandan son yıllarda yeni risaleler ve mecmualar analiz edildikçe ortaya çıkan gerçek şu ki, Orta Asya, Orta Doğu, İran ve Anadolu coğrafyasındaki müzik geleneklerinin yapıları kendi içinde bile basitçe birbirinin devamı veya birbiriyle ilişkili oldukları iddia edilemeyecek kadar girifttir. Örneğin aynı dönemde aynı bölgede yazılmış iki müzik risalesi bile, müziği çok farklı bir perspektifle ve çok farklı bilgilerle sunabilmişlerdir.⁹ Dolayısıyla "devamlılık", "ilişkiselik" ve "hayatta

8 Owen Wright, *Music Theory in the Safavid Era: The taqsim al-nagamât* (London: Routledge, 2019).

9 "Sistemci Okul" metinlerinin geniş bir coğrafyayı ve uzun bir dönemi kapsadığı iddiasına karşılık, Memlük dönemi müziğini analiz ettiği çalışmasında, Owen Wright, "Sistemci Okul"un kurucusu Urmevi'nin *Kitabu'l-Edvâr*'ından sadece yüz yıl sonra tamamen farklı bir perspektifle müzik metinleri üretilmişliğine dikkat çekmiştir. Bkz. Owen Wright,

kalmak” ifadeleriyle amaçlanan “yüzlerce yıllık gelenek” tezi ancak Orta Doğu müzik gelenekleri içinde üretilen kaynakların farklı bakış açılarını, beslendikleri kaynakları ve zihin dünyalarını gözetmeksizin tamamını aynı havuza koymak gibi ilkel bir yaklaşımı tercih etseydik geçerli olurdu ve araştırmacıların işi de gayet basit olurdu. Oysa yazarların umduğunun aksine, bu makalelerde analiz edilen güftelerin benzerlikleri, böyle büyük devamlılıkların veya “köklerin” kanıtı olamazlar. Bütün bunlardan hareketle, aslında bu makaleleri kaleme alan yazarların da bir tür “gelenegın icadı” peşinde olduklarını söylemek mümkündür.

Neticede her iki makalede de, bahsi geçen eserlerin “hayatta kaldığını”, “devam ettiğini”, “güçlü bir ilişkinin kanıtı olduğunu”, “sadık bir şekilde korunmuş olduğunu” iddia etmek yerine, Osmanlı/Türk müziğı mecmualarında bulunan bazı güftelerin çeşitli yüzyıllardan Orta Asya ve İran kaynaklı başka kaynaklarda benzerleri bulunduğu tespiti üzerinden karşılaştırmalar yapılabilirdi. Eğer sonuca önceden karar verilmeseydi, bu benzerlikler üzerinden akla gelen tek “ihtimal”, bu bestelerin yüzlerce yıl “ana çatısını koruyup hayatta kaldıkları” gibi “fazla iddialı ve aceleci” yorumlar olmayacak, örneğın güfte mecmuaları arasında geçen sürede melodinin unutulup aynı güftenin -hatta aynı makamda bile olsa- farklı bestelerinin ortaya çıkmış olabileceğı ihtimali de değerlendirilecekti. Bu durumda bu çalışmalar, şüphesiz Osmanlı/Türk müziğı araştırmaları içinde çok daha faydalı birer analize dönüşecek, ancak elbette popülist bir amaca hizmet edemeyecekti.¹⁰

Music Theory in Memluk Cairo (Farnham, Ashgate: SOAS Muscology Series, 2014), s. 10. Öte yandan, 14. yy. müzik risalesi *Kenzü't-Tuhaf* la aynı dönem ve coğrafyada telif edilmiş, Sistemci Okul'un en önemli temsilcilerinden Şirazi'nin *Dürretü't-Tac* isimli ilimler ansiklopedisinin müzik bölümü arasında, hem müziğı algılayış açısından hem de nazari bilgilerin aktarımı açısından çok büyük farklar vardır. Bkz. *Kenzü't-Tuhaf: 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi*, çeviri ve inceleme Zeynep Yıldız Abbasoğlu (İstanbul: Vakıfbank Yayınları, 2023).

10 Korkmaz'ın, bu makale üzerine çekilen kısa belgeseldeki konuşması bu popülist yaklaşımın en bariz sonucu. Bkz. “*Bilinen en eski Türk şarkısı: Mahur Kâr, Bir müzisyenin not defterinden çıkan 500 yıllık şarkı*” +90 Youtube Kanalı. https://www.youtube.com/watch?v=Qv4_ugoSgH8 (Erişim 04 Haziran 2023).