

**Başvuru:** 21 Mart 2017

**Revizyon gönderimi:** 4 Mayıs 2017

**Kabul:** 14 Haziran 2017

**Online First:** 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

[tjs.istanbul.edu.tr](http://tjs.istanbul.edu.tr)

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0007 • Aralık 2017 • 37(2) • 379–391

*Davetli Makale*

# Osmanlı Musikisinde Geleneğin Kendini Yenileme Gücü

Fikret Karakaya<sup>1</sup>

## Öz

Osmanlı musiki, 13. - 15. yüzyıllarda özellikle Tebriz ve Herat'ta yoğrulmuş İranî musiki birikimi üzerinde şekillendi. İran etkisi 18. yüzyıl ortalarına kadar –zayıflayarak– sürse de daha 15. yüzyılda Osmanlı musikicileri yeni bir yol tutmaya başlamıştı: Geçkiye dayalı pek çok yeni makam icat edildi, geçkinin önemi gittikçe artmaya başladı. Önceleri doğaçlamalar, hazır cümleler solist tarafından çeşitli biçimlerde bir araya getirilerek yapılırdı. 17. yüzyıldan itibaren hazır cümlelerin yerini soliste ait yeni, kişisel cümleler almaya başladı. Bu, Osmanlıların özgürlüğe ve yaratıcılığa daha fazla önem verdiği anlamına geliyordu. Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede, aralıkların sayısal değerlerinden çok perdelerin makamlar içinde kullanılışı üzerinde durmaya başladılar ve perdeleri ilk defa udun sapı üzerinde değil, tanburun sapı veya ney üzerinde gösterdiler. Bu, nazariyatın da Osmanlılaşmaya başladığının işaretidir. Musiki eserlerini, bir notasyon sistemiyle kâğıda geçirmeye yanaşmayan Osmanlılar, birikimin ustadan çırağa meşk yöntemiyle aktarılmasından kaynaklanan bütün olumsuzlukları (eserlerin kısmen veya tamamen unutulması, eski eserlerin değiştirilerek aktarılması, eserlerin az veya çok farklı versiyonlarının ortaya çıkması vb) birer zenginlik ve yaratıcılık tezahürü olarak gördüler. Beste ve icra üslubundaki değişim ve gelişmelere de bağlı olarak saz heyeti durmadan değişti, komşu ülkelerden veya halk geleneğinden alınan çalgılar, bazı eski çalgıların kullanımdan düşmesine yol açtı. *Kısmî doğaçlama* (eserlerin icra sırasında kısmen değiştirilmesi), adı açıkça konmasa da *icrada yaratıcılık* olarak görüldü; bundan kaynaklanan heterofoni, birlikte sık sık müzik yapan icracılarda özel bir ahenge dönüştü.

## Anahtar Kelimeler

Osmanlı Müziği • Gelenek • Meşk Usulü • İcrada Yaratıcılık • Heterofoni

<sup>1</sup> Eposta: fikretkarakaya@yahoo.com

**Atıf:** Karakaya, F. (2017). Osmanlı musikisinde geleneğin kendini yenileme gücü. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 379–391. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0007>



Osmanlı musikisi, siyasî ve kültürel merkezi Herat olan Timurlu İmparatorluğu'ndan devralınan bir birikim üzerinde yükseldi. Bu, etkileri, Hindistan'a ve Çin üzerinden Japonya'ya kadar uzanan İranî musikiydi. Osmanlı musikisi üzerindeki İran etkisi, Osmanlılar ve Safevîler arasındaki siyasî ilişkiler ne olursa olsun, 18. yüzyıl ortalarına kadar sürdü.<sup>2</sup> Gerçekte Osmanlı musikisi, daha 15. yüzyılda Fatih'in babası II. Murad döneminde İranî musikiden farklılaşmaya başlamıştı: II. Murad'a sunulan veya ithaf edilen –genellikle Türkçe yazılmış– musiki risaleleri, Safiyüddin Urmevî'nin (öl. 1293) ve onu izleyenlerin koyu teorik tutumundan uzaklaşıp pratiğin betimlenmesine ağırlık veren eserlerdi. Bu risalelerden anlaşılıyor ki, II. Murad döneminde, bizzat Padişah'ın teşvikiyle pek çok yeni bileşik makam icat edilmiştir. Bu yeni makamların çoğu, mevcut makamlardan en az ikisinin birleştirilmesine dayalı geçki (modülasyon) makamlarıydı. Oysa İranî musikide geçkiye pek önem verilmezdi. İran musikisi, 17. yüzyılda çok önemli bir dönüşüm geçirerek, makam musikisi olmaktan çıkıp *destgâh* musikisi olmuştu. Ama geçki yine eskisi gibi önemsizdi. Santur gibi diyatonik (makama göre akortlanan) bir çalgının merkezî bir konumda olduğu günümüz İran musikisi, geçkiye gösterilen rağbet bakımından 17. yüzyıldakinden farklı değildir. Buna karşılık, Osmanlı musikisinde geçkinin önemi, özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında artmaya başlamış, çeng, kanun, santur gibi diyatonik (makam geçkisine elverişli olmayan) çalgılar gözden düşüp terk edilmiştir.<sup>3</sup>

17. yüzyıl sonunda Nâyî Osman Dede'nin, perdeleri ney üzerinde; Kantemiroğlu'nun ise tanburun sapı üzerinde göstermeleri, udu referans çalgısı kabul eden önceki bütün müelliflerden ayrıldıklarına, aslında nazariyatın da Osmanlılaşmaya başladığına bir işarettir.

*Taksim* terimi, en geç 17. yüzyıldan beri *doğaçlama* anlamını taşır. *Hanende taksimi* teriminin, 18. yüzyılda yerini *gazel* terimine bırakmasından sonra taksim, sadece “çalgi ile doğaçlama” anlamında kullanılmıştır. Sözlü geleneğin aktardığına göre, 17. yüzyıla kadar taksimler, ezberlenmiş/hazır musiki cümlelerini, solistin istediği gibi düzenlemesiyle/sıralamasıyla oluşurdu. (Bugün de İran musikisinde doğaçlama, büyük ölçüde böyledir.) 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı musikiciler hazır cümleler yerine kendi cümlelerini tercih etmeye başladılar. Bu, Osmanlı musikisinin, daha fazla özgürlüğe ve daha fazla yaratıcılığa yöneldiği anlamına geliyordu. Ama geleneği yenileyen asıl yaratıcılık, bu satırların yazarının “yaratıcı icra” adını verdiği eğitim, aktarım ve icra anlayışı idi.

2 Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu gibi sözlü geleneğin de *Acemler* adını verdiği anonim İranlı bestekârlar zümresine ait eserlerin, 18. yüzyıl ortalarında da rağbette olduğunu, KEVSERİ MECMÜASI'nın ikinci bölümünde de karşımıza çıkmalarından anlıyoruz. KEVSERİ MECMÜASI'nın birinci bölümü, Kantemiroğlu'nun eserinin –kimliği bilinmeyen bir musikici tarafından çıkarılmış olan– kopyesidir. İkinci bölüm ise Kevserî Mustafa Efendi tarafından, 18. yüzyıl ortalarında yine Kantemiroğlu'nun notasyon sistemiyle eklenmiş 180 kadar saz eserini kapsar. Bu ikinci bölümde, *Acemler*'e atfedilen –daha önce Ali Ufkî Bey'in ve Kantemiroğlu'nun yazmadığı– çok sayıda peşrev vardır. Bu peşrevlerin üslubunun, Ali Ufkî Bey'in yazdıklarının- kine benzemesi, İstanbul'da en geç 17. yüzyıldan beri çalındıklarına işarettir.

3 Gerek Ali Ufkî Bey'in, gerekse Kantemiroğlu'nun notaya aldığı eserlerin büyük bölümü, içinde hiç makam geçkisi olmayan eserlerdir. Geçkili eserlerde ise, genellikle bir veya iki perde değişmiştir.

“Yaratıcı icra”, esas olarak, gerek meşk (eğitim ve aktarım) sırasında, gerek meclislerdeki konserler veya resitaller sırasında, musikicilerin kendilerine veya başkalarına ait bir eseri icra ederken, motiflerin varyantlarını kullanmalarına ve elverişli pasajlarda süslemeler veya doldurmalar (geniş aralıklar arasında merdivenler/portamentolar veya uzunca bir sessizlikte önceki ve sonraki cümle/cik/ler arasında bağlantı) yapmalarına dayalıydı. Birden fazla musikicinin eşzamanlı yaratıcı icrası, bir tür heterofoniyle sonuçlanıyordu elbette. Uzun zaman birlikte musiki yapanların heterofonisinde onlara özgü bir ahenk oluşuyordu. Bu ahenk, hem icracılar, hem de dinleyiciler için musikinin vazgeçilmez bir öğesiydi. Yaratıcı icra, bazı sade eserlerin oldukça süslü versiyonlarının oluşmasına da yol açıyordu. Sade versiyona oranla ileri derecede süslü sayılan versiyonlar “çiçeklenmiş” olarak nitelenmiştir. Bu nitelme, eserleri süslemenin ne derecede makbul tutulduğuna yeterince sağlam bir kanıttır. Tanburî Büyük Osman Bey’in ünlü Hüzam ve Nihavend Peşrevleri ile, Neyzen Salim Bey’in çok ünlü Hicaz Peşrev’inin günümüze yalnız aşırı çiçeklenmiş versiyonlarının gelebilmiş, sade versiyonlarının bütünüyle unutulmuş olması da öyle.

Eskiden meşk verenler (belli bir repertuarı usta-çırak ilişkisiyle aktararak musiki eğitimi verenler) arasında seçkin bir zümre vardı. Bu zümredeki üstatlar, hem eserleri bütün incelikleriyle icra ederler, hem de küçük ilavelerle eski eserleri, yeni zevke uygun hale getirirlerdi. 19. yüzyılda musikinin çok büyük ölçüde insan sesine dayalı hale gelmesi, bu seçkin üstatların her birine “fem-i muhsin [ihsan eden ağız] sahibi” veya kısaca “fem-i muhsin” denmesine yol açtı. Çünkü fem-i muhsin sahibi bir hoca, “sözlü eserleri güzel sesi ve kişisel üslubu ile icra eden üstat” demektir. Her dönemde İstanbul’un çeşitli semtlerinde –bazıları aynı zamanda güçlü birer bestekâr olan– fem-i muhsin sahibi hocalar yaşamıştır. Eyyubî (Eyüplü) Zekâî Dede (1825–1897), Üsküdarlı Bestenigâr Ziya Bey (1877–1923), Kadıköylü Ali Bey (1830–1899) gibi. Bu üstatların hafızalarında, geçmiş üstatlara ait eserlerin farklı birer versiyonu bulunurdu. Sözgelimi Ziya ve Ali Beyler, İsmail Dede’nin bir eserini aynı hocadan meşk etmiş (öğrenmiş) olsalar dahi, bir süre sonra, bu eseri icra ede ede kısmen değiştirirlerdi. Her ikisini de tanıyanlar, daha doğrusu o eseri her ikisinden de dinleyenler, aradaki farktan ayrı bir tat alırlardı.

Hattatların, her harfi, daima, –bir kalıpla basılmışçasına– birbirinden ayırt edilemez biçimde yazmaya büyük önem verdiğini bilenler, musikicilerin aynı sadakati ve titizliği neden göstermediğini merak ederler. Gerçekte musikiciler de, hattatlar gibi, her eseri, her defasında –bütün ayrıntıları ile olmasa da– aynı şekilde icra etmeye dikkat ederlerdi. Ama, bir yandan icrada yaratıcılığa verilen önem, bir yandan insan hafızasının türlü oyunları, eserlerin zamanla –kaçınılmaz olarak– az veya çok değişmesine yol açardı. Çünkü Osmanlı musikisi *yazılı* bir musiki değildi. Musikinin yazılması için daha 9. yüzyılda bir harf notası (ebced notası) geliştirilmişti.<sup>4</sup> Ama Müslüman musikiciler, hiçbir notasyon sisteminin, icradaki bütün incelikleri kâğıt

4 El-Kindî (801–866), repertuarın aktarılması için olmasa bile, teorik açıklamalar için, Arap harflerinin kullanıldığı bir notasyon sistemi icat etmişti.

üzerinde göstermeye yetmeyeceğini düşündüklerinden, musikiyi yazarak değil, icra ederek öğretmeye devam ettiler. Osmanlılar da aynı tutumu benimsediler. Oysa onlar, yeryüzünün, her işlemi yazı ile kaydetmeye (bürokrasiye) en fazla önem veren devletlerinden birini kurmuşlardı. Onlar için musikiyi yazmak, sözlü eserlerin güfteleri için, binbir özenle güfte antolojileri yazmaktan ibaretti.<sup>5</sup>

Dinleyiciler ve icracılar tarafından, başlangıçta muhtemelen –hattatlarınkine eş– katı bir sadakat tercih edilirken, eserlerin kaçınılmaz olarak az veya çok farklı versiyonları doğunca, versiyonlar arası farkın bir zenginlik olduğu keşfedilmiş, böylece icrada yaratıcılık değer kazanmış olsa gerek.

Musiki, esas olarak meclislerde icra edilirdi. En önemli meclis padişahınkiydi elbette. Ama dönemin önde gelen musikicileri, yüksek rütbeli bütün devlet görevlilerinin saraylarındaki/konaklarındaki meclislere de davet edilirdi. Meclisler sohbet içindi. Her şey sohbetin konusu olabilirdi. Sohbet ancak şiir okumak, musiki icra etmek için ara verilirdi. Hep aynı şiirlerin okunması veya şiirlerin hep aynı tarzda olması, dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlı meclislerinde de bikkınlık yaratırdı. Nitekim şairler, yeni ve orijinal olmanın önemine vurgu yapmışlardır. Daha –“yenilikçi” anlamındaki– mahlası ile dikkat çeken Nev’î,

Nev’iyâ nazm içre îcâd eyledin bir tarz-ı hâs  
Rûm’u kurtardın Acem eş’ârına taklidden<sup>6</sup>

beytinde; Şeyh Galib de,

Tarz-ı selefe tekaddüm ettim  
Bir başka lisan tekellüm ettim<sup>7</sup>

beytinde bunu dile getirmiştir.

Meclislerin en aranan şahsiyetleri şüphesiz şairler ve musikicilerdi. Çoğu zaman şiir ve musiki aynı kişide birleşirdi. Şairlerin yeni benzetmeler, mazmunlar ve imgeler yaratmaya verdiği önemle, musikicilerin yeni ve orijinal nağmeler yaratmaya, yeni makamlar ve usuller icat etmeye verdikleri önem birbirine denkti.

Bazen, bir zamanlar kullanılmış, sonra gözden düşüp unutulmuş olan bir makam, 40-50 yıl sonra bir “mucit” tarafından yeniden adlandırılıyordu. Abdülhalim Ağa’nın (1710 ?–1802), Tanburî Küçük Artin<sup>8</sup> (18. yüzyıl) tarafından *suzinak* adı ile tarif edilen

5 Hanendelerin, yanlarında daima bir güfte antolojisi taşıdıkları, güfteye bakarak, bazen bestenin, –unuttukları– bir pasajını hatırladıkları anlatılır.

6 «Ey Nev’î, şiir sanatında yeni bir tarz icat ettin  
Anadolu’yu Acem şairlerini taklitten kurtardın»

7 «Öncekilerin tarzından ayrıldım, öne geçtim  
Bir başka dille söyledim sözümü.»

8 Edvâr-ı Musiki adlı önemli eserini 18. yüzyıl ortalarında yazdığı kabul edilir.

bir makama *suzidil* adını vererek parlak örneklerini bestelemesi ve yeniden rağbet görmesini sağlaması bunun en ilginç örneklerindedir. Aynı şekilde, özü bakımından aynı fikre (buselik makamını, bir perde aşağıda bitirme fikrine) dayalı nigâr, büzürg ve suzidilârâ makamları, yeniliğe düşkünlük yüzünden unutulmuş makamların yeni adlarla dolaşıma yeniden sokulmalarına çarpıcı bir örnek oluşturur.

Güçlü bir bestekârın belli bir makamda iki murabba<sup>9</sup> ve iki semâiden<sup>10</sup> oluşan bir takım bestelemesi, o makamın birdenbire rağbet kazanmasına yol açar, bir süre sonra bu rüzgâr diner, başka bir makamın saltanatı başlardı. Abdülhalim Ağa 18. yüzyıl sonunda suzidil makamını “yeniden” icat edince Sadullah Ağa ve Vardakosta Ahmed Ağa ile birlikte ortaklaşa bir Suzidil Takım bestelemişlerdi.<sup>11</sup> Daha sonra bu makamda yeni murabbalar ve semâîlerin yanı sıra ilahiler ve tevşihler de bestelendi. Suzidil makamındaki dinî/tasavvufî eserlerin en önemlileri İsmail Dede’nin durağı ve Zekâî Dede’nin Mevlevî-âyinidir. Ama dindışı suzidil fasıllarında okunan murabbalar ve semâîler, yukarıda anılanlardı. Tanburî Ali Efendi (1836–1890), peşrev, iki murabba, iki semâî, şarkılar ve saz-semâîsinden oluşan Suzidil Takım’ını besteleyinceye kadar. Ali Efendi’nin eserleri, Sultan III. Selim’le belirmeye başlayan, Hacı Ârif Bey’in şarkıları ile musikiyi bütünüyle ele geçiren romantizmi, eski biçim ve yapılarla birleştirmişti ve önceki bütün suzidil eserleri gölgede bırakmıştı. Oysa, özellikle Abdülhalim ve Sadullah Ağaların eserleri de 18. yüzyıl sonu üslubunun çok parlak örnekleriydi. Zaman zaman bunlar da icra ediliyordu elbette, ama suzidil denince akla önce Ali Efendi’nin eserleri geliyordu artık.

Yukarıda Hicaz Peşrev’i ile andığımız Neyzen Salim Bey’in (1829–1884) muhayyer makamındaki peşrev ve saz-semâîsi, kendinden önceki muhayyer peşrev ve semâîlerin önüne geçmişti. Ama Tanburî Cemil Bey’in (1873–1916) aynı makamdaki peşrev ve saz-semâîsi, Salim Bey’inkilerin nerdeyse unutulmasına yol açtı.

Cemil Bey’in, İstanbul’da 1908’den sonra başlayan halka açık konserlerden birinde çalınmak üzere bestelediği Şedd-i araban Peşrev, Tanburî İzak (1745–1814) ve Sadullah Ağa’nın (1760 ?–1808) eserlerinden önce çalınacağı için onların üslubuna yakındı. Bu olağanüstü peşrevden sonra kimsenin aynı makamda bir peşrev daha yapmaya cesaret edemeyeceği düşünülürken, öğrencisi Refik Fersan’ın (1893–1965) Şedd-i araban Peşrev’i, Cemil Bey’inkini unutturmasa bile, daha romantik ve daha Avrupaî havası ile kendine sağlam bir yer bulabildi.

9 *Birinci murabba*, genellikle zencir, darb-ı fetih gibi çok büyük usullerle ve daha ağıdalı, daha çetrefil musiki cümleleriyle bestelenir, *ikinci murabba* ise *hafif*, *devr-i kebir* veya *muhammes* gibi usullerle, nispeten sade ve şuh cümlelerle bestelenirdi. Bazen ikinci murabbam yerini, çoğunlukla *leng fahte* usulüyle ölçülen *nakış beste* alırdı.

10 İkinci murabbadan veya nakış besteden sonra okunan semâîye *ağır-semâî*; faslın son sözlü eseri olarak saz-semâîsinden önce okunana ise *yürük-semâî* adı verilmiştir. Ağır-semâîler *aksak-semâî* veya *sengin-semâî* usulleriyle, yürük-semâîler ise daima *yürük-semâî* usulüyle ölçülmüştür.

11 Takımın birinci murabbayı ve yürük-semâîsi Abdülhalim Ağa’ya, ikinci murabbayı Vardakosta Ahmed Ağa’ya, ağır-semâîsi ise Sadullah Ağa’ya aittir.

Ama Refik Fersan, Cemil Bey'inkinden sonra yeni bir Şedd-i araban Saz-semâîsi besteleme ihtiyacı hissetmedi. Çünkü Cemil Bey'inki yeterince moderndi.

16. yüzyılın saz takımı kemânçe (Mevlevîlerin verdiği adla *rebab*), bronz telli kanun, santur, ud, kopuz, şeşhane, şehrud, miskal, ney ve daireden oluşuyordu. Tanbur, çöğür gibi Türkmen çalgıları, Saray'da henüz diğerleri kadar rağbette değildi. 17. yüzyılın ortalarında ud, kopuz, şehrud gibi sapları kısa ve orta uzunlukta olan –İran kökenli– lavtalar gözden düşerken, uzun saplı tanburun yıldızı parlamaya başladı. 18. yüzyılın ilk yarısında saz takımı ney, tanbur, santur, bağırsak telli kanun, kemânçe ve daireyi kapsıyordu. 19. yüzyıla doğru, Sultan III. Selim döneminde daha az çalgı kullanılır oldu (ney, tanbur, keman<sup>12</sup> veya sine kemanı<sup>13</sup>, santur ve daire). Çünkü çalgıların birincil işlevi, artık insan sesine eşlik etmektir. Oysa Kantemiroğlu'ndan öğrendiğimize göre, en azından 17. yüzyılın son çeyreğinde, hanende fasıllarının yanı sıra, sadece saz eserlerinin icra edildiği sazende fasılları da yapılıyordu. Ali Ufkî Bey'in notaya aldığı peşrev ve sazende semâîlerinin de, Kantemiroğlu'nun notaya aldıkları kadar uzun ve sözlü eserlerin görece çok daha kısa olmalarına bakılarak, sazende fasıllarının en az 17. yüzyılın ilk yarısında da yapıldığı sonucu çıkarılabilir.

Kemanın (*violin*) itibarı, 19. yüzyıl boyunca gittikçe arttı. 19. yüzyılın ortalarında, İstanbul'da çalgılı kahveler artmaya başlayınca bir yandan Balkanlar'dan, diğer yandan Mısır ve Suriye'den çok sayıda profesyonel musikici geldi. Bu, profesyonel şehir musikisinde büyük canlanmaya yol açtı. Güneyden gelen profesyoneller, artık ses tablasının iki yanında ardıç yanakları olmayan ve altı telli hale gelen udun Osmanlı musikisinde yeniden –hem de büyük rağbetle– kullanılmaya başlamasını sağladı. Aynı profesyoneller, bir zamandır sadece cariyelerin kullandığı kanunun itibarını da yeniden yükselttiler. 19. yüzyıl sonlarında, art arda açılan gazinolardaki ve çalgılı kahvelerdeki fasılların başlıca çalgıları keman, ud, kanun ve daireydi. Ney ve tanbur, daha çok, saray ve konaklardaki meclislerde çalınıyordu. Keman, ud ve kanunun yanında, öteden beri Pera'da açık havada ve tavernalarda dans musikisi icra eden lira ve lavta, profesyoneller arasında Rum veya Yunan kökenli musikicilerin artması üzerine fasıl musikisinde de kullanılmaya başladı. Lira ve lavta, 19. yüzyıl başlarında cariyeler arasında da yayılmaya başlamıştı. Bir fasıl çalgısı haline gelince liranın adı, *kemençe* olarak değiştirildi. Müşterilerine zengin bir saz takımını dinletmek isteyen kahve veya gazino sahipleri, keman, ud ve kanunun yanı sıra takıma kemençe ve lavtayı da katmaya önem verir oldu.

<sup>12</sup> Avrupa'da *violin*, *violon* gibi adlarla kullanılan yaylı çalgı, 18. yüzyılın son çeyreğinde, *viola d'amore*'den sonra *keman* adı ile Osmanlı musikisinde de kullanılmaya başladı.

<sup>13</sup> Avrupa'da barok dönemin en gözde çalgılarından olan *viola d'amore*, 18. yüzyılın son çeyreğinde, *violin*'den 10 yıl kadar önce Osmanlı musikisine girmişti. Daha önce –Osmanlı musikisinin tek yaylı çalgısı olarak– *keman* veya *kemânçe* adı ile kullanılan çalgı, çello gibi düşey olarak tutuluyordu. Bu saz, *viola d'amore*'nin birdenbire büyük revaç bulması karşısında dindışı musikide artık kullanılmaz hale gelince, *keman* adı bu “yeni” çalgıya verildi, ama *viola d'amore* göğse dayanarak çalındığı için adının başına *sine* kelimesi eklendi. Böylece, *amore* (aşk) kelimesi de, kalbin (aşkın) mahfazası olan *sine* ile karşılanmış oldu. Doğu kemanı sahneden çekildiği için münhal hale gelen adı da Avrupa *violin*'ine verildi.

Vasilaki (1845–1907), kemençenin fasıl içindeki yerini sağlamlaştırıp itibarını yükseltince konak meclislerine davet edilmeye başladı. Bir mecliste Vasilaki'yle tanışan Cemil Bey, ondan kemençe dersleri aldı ve kısa zamanda ilk Müslüman kemençeci olarak kendini kabul ettirdi. Lavtacı Lambo'dan etkilenen Cemil Bey, çaldığı sazlar arasına lavtayı da ekledi. Onun, tanburda gösterdiği virtüoziteyi kemençe ve lavtada tekrarlaması ve bu iki saza aristokrat bir üslup kazandırması, konak meclislerindeki çalgı takımının zenginleşmesini sağladı. Artık kemençesiz bir meclis düşünülemezdi.

Diğer yandan, Klarnet İbrahim Efendi (öl. 1925), klarinetin fasıl musikisine girmesini sağladı. 1827'de kurulan Muzika-yı Hümayun'un ilk mensuplarından olan Hilmi Bey, Macar *cymbalom*'unun fasıl musikisinde kullanılmaya başlamasına ön ayak oldu. Hilmi Bey, bu kromatik santuru İstanbul'a getirmeseydi Santurî Edhem Efendi gibi bir virtüöz yetişmezdi.

1905'te İstanbul'da kovan (silindir) kayıtları başladığında, geleneksel musiki çevrelerinde keman, ud, kanun, kemençe, ney, tanbur, lavta, klarinet ve def/daire revaçtaydı. Cemil Bey, Ali Rifat Bey'den (Çağatay) dinlediği çelloya da büyük ilgi duymuş, lavta akordu ile bu sazda da yüksek müzikaliteye ulaşmıştır.

Saz takımının yenilenmesiyle sadece tını değil, eklenen çalgıların vatanlarına veya geldikleri kültür çevrelerine özgü bazı üslup öğelerinin de girmesiyle icra üslubu da değişmeye başlamıştır.

İcra üslubunda değişiklik saz eserleriyle sınırlı değildi. Ses kayıt teknolojisinin gelişmesi ve İstanbul'a Avrupa'dan opera ve operet topluluklarının gelip gösteriler vermesi üzerine, Batılı şarkıcılara özgü icra teknik ve üslupları, yerli şarkıcıları etkiler olmuştu.

Kısacası, gelenek, tarih boyunca, kendi iç dinamikleriyle veya dış etkilerle, saz takımı, repertuarı, sesleri/aralıkları ve icra üslubu ile durmadan değişmiştir. Osmanlı yönetimi, fethedilen veya temasta bulunulan ülkelerin bazı kültür öğelerinin eklenmesiyle varolan kültürün zenginleşmesinden rahatsız olmadığı gibi, zaman zaman bunu özendirmiştir. Sonuç gerçekten bir zenginleşme olmuş, hiç de katı olmayan muhafazakârlık, geçmişe ait birikimin erozyona uğramasını, bu yenilemeci tutum sayesinde önlemiştir. Yani geçmişin birikimi, kısmen değiştirilerek veya dönüştürülerek muhafaza edilmiştir.

Received: March 21, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: June 14, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

[tjs.istanbul.edu.tr/en](http://tjs.istanbul.edu.tr/en)

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0007 • December 2017 • 37(2) • 379–391

Invited Review

# The Self Renewal Power of the Tradition in Ottoman Music

Fikret Karakaya<sup>1</sup>

## Abstract

Ottoman music rises upon an accumulation taken over from Timurid Empire whose political and cultural center is Herat. The Iranian influence on the Ottoman music has lasted until the mid-18th century. Actually, Ottoman music begins to differ from Iranian music already as of 15th century, in which plenty of new combined maqams are invented. Most of those new maqams were maqams of modulation (*geçki makamı*), which were based on combination of at least two existing maqams. However, modulation (*geçki*) was not seen such important in the Iranian music. At the end of 17th century, Nayi Osman Dede showed pitches on ney, and Kantemiroglu on the neck of tambour. So, they differentiated themselves from all earlier authors who adopted ud as the reference instrument. This was actually a sign that the theory began to become Ottomanized. “Creative performance” was mainly based on that musicians use variants of motives, and add adornments and fillings (*doldurma*, portamentos between wide intervals or the link between sentences before and after a long silence) in proper passages, when performing a work of their own or of another musician, during both education and transmission (*mashq*), during concerts and recitals in gatherings. Of course, the simultaneous creative performance of more than one musician has been resulted in a kind of heterophony. In the heterophony of musicians who perform music for long time together, a harmony peculiar to them came into being.

## Keywords

Ottoman Music • Tradition • Mashq • Creative Performance • Heterophony

<sup>1</sup> Email: [fikretkarakaya@yahoo.com](mailto:fikretkarakaya@yahoo.com)

**To cite this article:** Karakaya, F. (2017). The self renewal power of the tradition in Ottoman music. *Turkish Journal of Sociology*, 37(2), 379–391. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0007>





Ottoman music rises upon an accumulation taken over from Timurid Empire whose political and cultural center is Herat. This was the Iranian music whose effects reach from India to Japan through China. The Iranian influence on the Ottoman music has lasted until the mid-18<sup>th</sup> century. Actually, Ottoman music begins to differ from Iranian music already as of 15<sup>th</sup> century, in the era of Murad II. Musical booklets presented and dedicated to Murad II –generally written in Turkish language– were works which gave priority to adoption of practice, moving away from fanatic theoretical attitude of Safi al-Din al-Urmawi (d. 1293) and his followers. What is understood from those booklets is that plenty of new combined maqams are invented with encouragement of the Sultan himself. Most of those new maqams were maqams of modulation (*geçki makamı*), which were based on combination of at least two existing maqams. However, modulation (*geçki*) was not seen such important in the Iranian music. Iranian music experienced a highly significant transformation in the 17<sup>th</sup> century and had become a music of *destgâh*, moving away from being maqam music. However the modulation was again unimportant as in the past. Today’s music of Iran with a diatonic (accorded according to maqam) instrument such as santoor at a central position, was not different from 17<sup>th</sup> century Iranian music in terms of popularity of modulation. On the other hand, the importance of modulation began to increase especially in the second half of 17<sup>th</sup> century, and diatonic instruments such as chang, qanun and santoor lost popularity and were left.

At the end of 17<sup>th</sup> century, Nayi Osman Dede showed pitches on ney, and Kantemiroglu on the neck of tambour. So, they differentiated themselves from all earlier authors who adopted ud as the reference instrument. This was actually a sign that the theory began to become Ottomanized.

The term *taksim* means improvisation at the latest since from 17<sup>th</sup> century on. The term *hanende taksimi* left its place to the term *gazel* in the 18<sup>th</sup> century. After that the concept *taksim* has been only used meaning “improvisation with an instrument”. According to the oral tradition, *taksims* were formed until 17<sup>th</sup> century as a result of arrangement of ready musical sentences by the soloist on his own free will. (Also today is the improvisation mostly likewise in the Iranian music.) By the end of 17<sup>th</sup> century, Ottoman musicians began to prefer their own sentences rather than ready sentences. The meaning of this was that Ottoman music tended much more toward freedom and creativity. However the main creativity, which renewed the tradition, was a specific understanding of education, transmission and rendition, which is called “creative performance” by the author of these lines.

“Creative performance” was mainly based on that musicians use variants of motives, and add adornments and fillings (*doldurma*, portamentos between wide intervals or the link between sentences before and after a long silence) in proper

passages, when performing a work of their own or of another musician, during both education and transmission (*mashq*), during concerts and recitals in gatherings. Of course, the simultaneous creative performance of more than one musician has been resulted in a kind of heterophony. In the heterophony of musicians who perform music for long time together, a harmony peculiar to them came into being. This harmony was an indispensable element of music for both performers and audience. Creative performance sometimes created too ornamented versions of some plain works. The highly ornamented versions in contrast to plain ones were called “flowered/ blossomed”. This characterization was a sufficiently strong proof to what extent ornamentation was desirable.

In the past, there was an elite group within music educators (who give *mashq*) who transmit music in a mentor system. The masters in that elite group both performed works in full delicacy, and also adapted old works to new taste with small additions. In the 19<sup>th</sup> century, music becomes highly based on human voice. So, every those elite masters were called “owner of granting mouth” (*fem-i muhsin sahibi*) or in short “granting mouth” (*fem-i muhsin*). Because a teacher who has a “granting mouth” meant “a master who performs oral works with his beautiful voice and with his personal style”. Always, in various neighborhoods of Istanbul, there lived teachers who have “granting mouth”. And some of them were strong composers at the same time. In their memories, those masters had each a different version of works of previous masters. Even if two masters learned a work from the same teacher, after a while, while performing it again again, they changed the original interpretation to their own original one. A listener who listens that work from both of them was getting different pleasures out of the difference between those two interpretations.

People who know that calligraphists give big importance to write every single letter always indistinguishable, likely as printed with the help of template, wonder why musicians don't show the same loyalty and accurateness. Indeed, also musicians, likewise the calligraphists, gave attention to perform every single work at every time in the same form, even if not in every detail. However, on the one hand, the significance given to creativity in musical performance, and various tricks of human memory on the other hand resulted that, more or less, works change inevitably in time. Because Ottoman music was not a *written* one. Ottomans had built one of states, which gave the most attention in the earth to record every single process in written form in bureaucracy, but for them, to write music consisted of very attentive and careful lyric anthologies for works with lyrics.

Probably, at the beginning, both the audience and performers preferred a strict loyalty similar to calligraphists to original versions of musical works. However, after the inevitable emergence of somehow different versions of those works, it was

discovered that the difference between was richness. It can be guessed that, as a result, creativity in musical performance gained value.

Music mainly was performed in gatherings. The most important gathering was one of the Sultan of course. However, the leading musicians of that age have been invited to gatherings in palaces of high-ranking state officials. The aim of those gatherings was conversation. Everything could be the topic of this conversation. Conversations were only interrupted to read poetry or to perform music. Reading always same poetry or poetry of same style, as in elsewhere in the world, was something boring also in Ottoman gatherings. Therefore, poets always underlined the importance of being new and original.

The most popular characters in those gatherings were no doubt poets and musicians. Mostly poetry and music merged in one single person. The importance given by poets to create new similes, imageries and images was equal to the significance given by musicians to create new and original melodies, new maqams and tempos.

Sometimes, an “inventor” has discovered a maqam, which was used once upon a time, but forgot later on, after a period of 40-50 years.

That a strong composer composes brilliant works in a certain maqam increases the popularity of that maqam suddenly. After a while, this trend ceases and the reign of another maqams begins.

The orchestra, the set of instruments in 16th century consisted of *kemânçe* (or rebab as called by Mevlevis), *kanun* with bronze wires, santoor, oud, *kopuz*, *şeşhane*, *şehrud*, *miskal*, *ney* and *daire*. Turkoman instruments such as *tanbur* and *çöğür* were not such popular like the others in the Palace. By the mid of 17th century, instruments with short and middle neck such as oud, *kopuz*, *şehrud*, and Iran-origin *lavtas* fall from grace, *tanbur* which has a long neck gained popularity. In the first half of 18th century, the orchestra, the set of instruments consisted of *ney*, *tanbur*, santoor, *kanun* with intestinal wires, *kemânçe* and *daire*. Toward the 19th century, in the period of Sultan Selim III, less instrument (*ney*, *tanbur*, *keman*<sup>2</sup> or *sine keman*<sup>3</sup>, santoor and *daire*) were used because the primary function of instruments was to accompany human voice, beginning from that period. However, according to Kantemiroglu, at least in the last quarter of 17th century, in addition to “singer performance”s

2 The stringed instrument, which is known in Europe with names such as violin and violon, began to be used also in the Ottoman music in the last quarter of 18th century, first with the name *viola d'amore*, and later on as *keman*.

3 *Viola d'amore*, which was one of the most popular instruments in Baroque period in Europe, entered into the Ottoman music about 10 years before than violin, in the last quarter of 18th century. Previously, the sole stringed instrument of the Ottoman music, i.e. *keman* or *kemânçe* was held vertical such as cello. As a result of sudden increase of *viola d'amore*'s popularity, this instrument stopped to be used in profane music. So, the name *keman* has been given to this “new” instrument. However, because *viola d'amore* is played by putting it on the chest, the word *sine* (chest) has been added to its beginning. So, the word *amore* (love) was met with chest (*sine*), which is the case of the heart (love). Because the eastern violin faded from the scene, his name become vacant and its name has been given to European violin.

(*hanende faslı*), there were also “instrumental performance”s (*sazende faslı*) where only instrumental works were performed. Moving from the fact that overtures (*peşrev*) and instrumental *semâîs* (*sazende semâîsi*) written by Ali Ufki Bey are long as ones written by Kantemiroglu, and that verbal works are relatively too short, the conclusion can be drawn that instrumental performances were realized at least in the first half of 17th century.

Prestige of the violin increased gradually thorough 19<sup>th</sup> century. By the half of 19<sup>th</sup> century, the number of coffeehouses with instruments grew, and plenty of professional musicians came to Istanbul from Balkans, Egypt and Syria. This created a big revival in professional urban music. Professionals coming from South provided that oud with 6 wires and without juniper sides in sound table (*ses tablası*) began to be used again, and this time even with a bigger popularity. The same professionals also increased prestige of *kanun* again, which has been used once by female slaves (*cariye*). By the end of 19<sup>th</sup> century, too many casinos and coffeehouses have been opened in Istanbul. Main instruments in performances there were *keman*, oud, *kanun* and *daire* (literally “circle”). *Ney* and *tanbur* were played mostly in gatherings in palaces and mansions. In addition to *keman*, oud and *kanun*, also *lira* and *lavta* begin to be used in Ottoman music, which were originally used only in Pera, in open air and in taverns (night clubs), as instruments of dance music, as a result of increase in numbers of musicians from Greek origin among professionals. *Lira* and *lavta* also begin to spread among female slaves by the beginning of the 19<sup>th</sup> century. When “lira” became an Ottoman music instrument, its name has been changed to *kemençe* (literally, small “violin”). Owners of coffeehouses and casinos who want to provide that their customers listen to a rich orchestra, began to give importance to including *kemençe* and *lavta*, in addition to *keman*, oud and *kanun* in the orchestra.

Vasilaki (1845–1907) strengthened the place of *kemençe* within the Ottoman music and increased its prestige. As a result, he began to be invited to gatherings in mansions and palaces. Cemil Bey, who met Vasilaki in such a gathering, took *kemençe* lectures from him and after a short while, he got adopted as the first Muslim “kemençe” player. Cemil Bey, who has been inspired from Lambo the *Lavta* Player (*Lavtacı* Lambo), added also *lavta*, to the instruments, which he plays. That he repeats the virtuosity, which he showed when playing “tambur”, also when playing both *kemençe* and *lavta*, and that he gained an aristocratic style to these two instruments provided the enrichment of orchestra in mansion gatherings. So, any gathering without *kemençe* became unimaginable.

On the other hand, Ibrahim Efendi the Clarinet Player (d. 1925) contributed to the inclusion of clarinet into the Ottoman music. Hilmi Bey, who was one of the first members of the “Ottoman Royal Band” (*Muzika-yı Hümayun*) founded in

1827, introduced Hungarian instrument *cimbalom* into Ottoman music. Bringing this chromatic santoor to Istanbul, Hilmi Bey helped to that a virtuose such as Edhem Efendi the Santoor Player (Santurî) was grown up.

In 1905, cyclender records began in Istanbul. In this period, in traditional music environments, *keman*, oud, *kanun*, *kemençe*, *ney*, *tanbur*, *lavta*, *clarinet* and *def/daire* were popular. Cemil Bey developed a big interest in cello, which he first heard from Ali Rifat Bey (Çağatay), and reached a high-level musical quality in this instrument using the *lavta* accord.

As a result of renovation of the orchestra, not only timbre, but also performance style begin to change. The added instruments brought some style elements peculiar to their homeland and cultural origins.

The change of performance style was not limited to instrumental works. The development of voice recording technology and shows of European opera and operetta groups in Istanbul, also performance techniques and styles peculiar to Western singers begin to influence Turkish singers.

In short, tradition throughout history changed continuously as result of its own inner dynamics or external effects in terms of orchestra, set of instruments, repertoire, voices/intervals, and style of performance. Ottoman administration was not disturbed by the cultural enrichment as result of contact with some cultural elements from countries conquered. On the contrary, it encouraged this sometimes. The result was indeed enrichment. A moderate conservatism, which was no way hard or rigid, prevented any probable erosion of the accumulation coming from the past, with the help of the mentioned renewing attitude. In other words the accumulation of the past was conserved by being partly changed or transformed.