DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

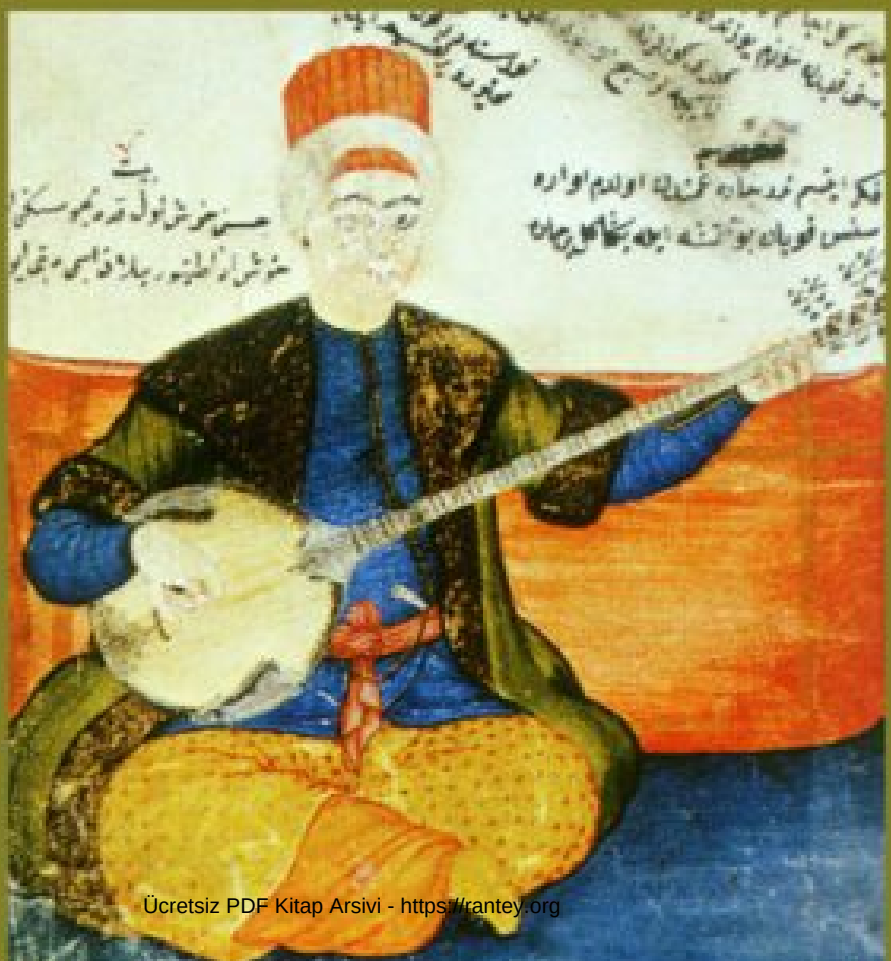
• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz

Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Cem Behar



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AŞK OLMAYINCA MEŞK OLMAZ

Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yükseköğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Osmanlı/Türk musıkisine ilişkin makaleleri yayınlandı. Müzikle ilgili kitapları: *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayıncılık, 1993); *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014); *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008); *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması* (İstanbul, YKY, 2008); *Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı / Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr*'ı* (İstanbul, YKY, 2010); *Osmanlı / Türk Musıkisinin Kısa Tarihi* (İstanbul, YKY, 2015); *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamlar - Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıradışı müzikal serüveni* (İstanbul, YKY, 2017). 1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar, İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Cem Behar'ın
YKY'deki Kitapları:

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/
Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal *(1998)*
Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği:
Gelenek ve Modernlik *(2005)*
Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki
[Turc 292| Yazması *(2008)*
Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı *(2010)*
Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) -
Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi *(2014)*
Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi *(2015)*
Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamlar -
Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıradışı müzikal serüveni *(2017)*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

CEM BEHAR

AŞK OLMAYINCA MEŞK OLMAZ

Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal

YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yapı Kredi Yayınları - 3530
Sanat - 46

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz / Cem Behar

Kitap editörü: Nuri Akbayar
Düzelti: Alper Zorlu

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: İlknur Efe

Baskı: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Otosanayi Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok.
No: 16 Seyrantepe - Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 281 64 48
Sertifika No: 12168

(Bu kitabın 1.-3. baskıları 13.5 x 21 cm boyutlarında,
ISBN 978-975-363-958-9 numarasıyla yayımlanmıştır.)
1. baskı: İstanbul, Kasım 1998
Genişletilmiş 7. baskı: İstanbul, Şubat 2019
ISBN 978-975-08-2184-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2012
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Yedinci Baskıya Önsöz • 9
Dördüncü Baskıya Önsöz • 11
Sunuş • 13

I – Tarih ve Estetik • 17
Meşk ve Usûl • 22
Estetik Kimlik • 29
Meşk'in Geçmişi • 33
Edvâr'lar ve Meşk/İlim ve Uygulama • 37

II – Uygulama • 42
Meşk Süresi • 42
Söz ve Saz Eserleri Meşki • 44
Güfte Mecmuaları • 49
Meşkte Uzmanlaşma • 52
Meşk Mekânları • 54
Tekkeler ve Diğer Mekânlar • 59
Meşk, Müzik Yeteneği ve Hâfıza • 65
Meşk, Meslek ve Profesyonellik • 72

III – Ahlâk • 81
Meşakkat • 82
İtaat • 92
Liyakat • 95
Gurur • 97
Sadakat • 100
"Otantiklik" • 108

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

IV – Gelenek ve Değişim • 112
İstisnalar: Darüttalim-i Musıki ve Diğerleri • 112
"Eserin Aslı" • 116
"Restorasyon" ve İcat: Suphi Ezgi Örneği • 124
Meşk, İhanet ve Değişim: "Kalem Oynatma" • 131
Besteciden Notaya İz Sürmek: Hayâl ve Gerçek • 141
Meşk'te Hocalık • 144
Eserleri İntikal Ettirme Zorunluluğu • 146
Meşk'te Çıraklık ve Ustalık • 157
Geleneğin oluşumu "Geleneğin İcadı" • 160
Osmanlı Kültür Tarihi, Gelenek ve Müzik • 170
Meşk ve Repertuar • 174
Meşk'te Kalite Kontrolü ve Emsâl Yaratma • 180

V – Dün, Bugün ve Yarın • 185
Gelenek ve Gelenekçilik • 185
Meşk'in Sakıncaları • 187
"Eser Kayıpları" • 188
Üslûp Kayıpları ve "Ekoller" • 198
Pedagojik Sorunlar • 203
Meşk'in Sonu mu? • 204
Bugün ve Yarın • 210
Çalgı Metodları ve Meşk: "İki adım ileri bir adım geri" • 218
Gerçek Meşk – Sanal Meşk – Hayâlî Meşk • 221
Meşkin Yeni Anlamları – Meşk Artık Meşk midir? • 227

Kaynakça • 232
Fotoğraflar • 247
Nota Örnekleri • 255
Dizin • 270

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"...Çun der în 'ilm o 'amel kesi diger neyaftem ki û-râ kabiliyet-i tekmil-i în fen bâşed tâ be-tâlim-i û iştigal nümâyem; lâcerem tesânif ki der 'ameliyyât-ı în fen sahte-em ekser-i anhâ mestur mând o meşhur neşod; ne yek diriğ ki her dem hezar bâr diriğ!"

[Mâdemki bu ilim ve uygulamada bunları tamamlama yeteneğine sahip bir kimse bulamadım ki ona öğretmekle meşgul olayım; çâresiz, bu san'atın uygulanmasında yaptığım bestelerin çoğu gizli kaldılar, bilinmediler; bir kere yazıklar olsun değil, her zaman ve bin kere yazıklar olsun!]
(Abdülkâdir Merâgi, *Makâsıd'ül Elhân*, yayına haz. Taki Bineş, Tahran, Bungâh-ı tercüme ve neşr-i kitab, 1977, s. 140)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yedinci Baskıya Önsöz

Ayşe'ye

Habent sua fata libelli. Yani, metinlerin de bir kaderi vardır.

Bu kitabın ilk altı baskısının okur nezdinde rağbet bulmuş olmasını karmaşık duygularla karşıladığımı belirtmek isterim. İlk baskısından bugüne kadar geçmiş olan neredeyse yirmi yıl zarfında bu kitabın geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi camiasında meşkin –veya ona benzediğini iddia eden çeşitli uygulamaların– tekrar revaç bulmasına vesile olmasını bazan memnuniyet bazan da hayretle müşahede ettim.

Memnuniyetim beş asırlık bu musıki geleneğine alâkanın görünürde artmakta olmasından, hayretim ise meşkin şimdilerde almakta olduğu ve geleneksel meşkle ilk bakışta pek de ilgisi olmayan şekil ve yöntemlerin Türk musıkisi camiasında bir tür moda haline gelmesini seyretmekten dolayıdır. Kitabın bu genişletilmiş yeni baskısına eklediğim çok sayıda yeni kaynak, bilgi, belge ve yorumun bir bölümü meşkin son yıllarda girdiği bu yeni kılıkların yorumuna dairdir. Bu modalar belki geçicidir. Ama kalıcı olan şey, yüzyılların zinciri meşke bağlı alışkanlıkların musıki dünyasında bıraktığı çok çeşitli kalıntı ve tortulardır. Bu bakımdan, meşkin geleceği hakkında karamsar olmaya gerek yok.

İşi daha da uzatacak olursak, meşk ve öğretim temasını izlemeye devam edip geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin yani Osmanlı kültür dünyasının bu en karanlıkta kalmış alanının tarihini bu tema üzerinden yazmaya çalışmak belki mümkün olabilir. Ama bir tek yolu da fazla zorlamamak gerek. Yolu tıkayacak olan yine meşkin temel özelliği olacaktır, yani pek az yazılı kayıt bırakmış olması, esasen sözel olması. Çünkü sayıca zaten kıt olan somut veri, bilgi ve belgelerin "boğazını sıkıp" daha fazla konuşturmaya çalışmanın da bir sınırı var kuşkusuz. Dolayısıyla bu kitabı kendi kaderiyle başbaşa bırakıp bu istikamette daha ileri gitmeyi Osmanlı/Türk geleneksel musikisinin bütünsel bir tarihini yazacak olanlara bırakmak en doğrusu.

Anadoluhisarı, Eylül 2018

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dördüncü Baskıya Önsöz

Bu kitabın ilk yayımlanışından bu yana on iki yıl geçti. Kitabın ilk üç baskısının tamamen tükenmiş olması benim açımdan önemli bir sürpriz oldu. Osmanlı/Türk musıki geleneğinin bugüne kadar karşılaştığı genel ilgisizlik içinde gerçekten beklenmedik bir gelişmeydi bu. Nedenini henüz tam olarak seçememekle birlikte, bu rağbetin Osmanlı dönemi kültür ve sanat tarihinin en az araştırılmış alanı olan müziğe yeni ve farklı bir akademik yönelişin işareti olmasını diliyorum.

Meşk'i ve onun etrafındaki uygulamaları iyice çözümlemeden bu müzik geleneğini anlamanın mümkün olmadığı gayet açıktır. Çünkü biraz (ama çok az...) abartarak söylersem, *meşk* sadece basit bir pedagojik yöntem değildi. Bu kitapta göstermeye çalıştığım gibi *meşk, geleneğin bizatihi kendisiydi.* Böyle olunca da meşkle ilgili yazılacak şeylerin sonu yok. Kitabın bu baskısında eklediğim çok sayıda yeni kaynak, bilgi ve belgelerle meşk hakkındaki bu teşhisimin daha belirgin hale geldiğini düşünüyorum.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi kabaca on altıncı yüzyılın ikinci yarısında oluşmuş bir müzik geleneğidir. Dört buçuk asırlık bu gelenek bu süre zarfında hep sabit kalmamış, çeşitli açılardan değişip evrilmiştir elbette. Ne var ki, eldeki somut tarihi belge ve bilgi kaynaklarının çok büyük çoğunluğu on sekiz ve ondokuzuncu yüzyıla ve yirminci yüzyılın ilk yarısına aittir. Bu bakımdan da bazı yargılarımın geleneğin tümüne teşmilinde dikkatli olmak gerektiği açıktır.

Kitabın ilk baskısını dikkatle okuyup yorum ve eleştirilerini esirgemeyen Walter Feldman'a teşekkür borçluyum.

Chicago, Mayıs 2011

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sunuş

Bu kitabın bugünkü şeklini alması uzunca bir süre gerektirdi. *Meşk* kavramı ve Osmanlı/Türk musıki geleneğinde öğretim uygulamaları hakkında bir metin oluşturma fikrinin kökeninde tâ 1988 yılının Haziran ayında yapılmış "Türk Musıkisinde Çağdaş Eğitim ve Çağdaş İcra" başlıklı bir sempozyum var. Davetli olduğum bu sempozyuma o sıralarda yurtdışında bulunmam nedeniyle katılamamıştım. Ama konu bir bakımdan ilgimi çekmişti doğrusu. Ne var ki, sempozyumun içerdiklerinden değil, içermedikleri yüzündendi bu ilgim.

Yüzyıllar boyunca "çağdaş" olmayan bir eğitim sistemi uygulayan, bu eğitim ve aktarım sistemi sayesinde bir repertuar oluşturan, öğreten, yaşayıp gelişebilen bir musıki geleneği vardı karşımızda. Bu saatten sonra bu geleneğin kalıntıları üzerine monte edilecek "çağdaş" bir eğitimin nasıl olacağı konusunda ahkâm yürütmek yerine, bu geleneğin esasının nasıl oluştuğuna, gelenek içinde nasıl bir eğitim uygulandığına ve "çağdaş olmayan" bir eğitim sistemine rağmen geleneğin kendini nasıl yenilediğine daha yakından bakılmalıydı bence.

Dört buçuk asır boyunca Osmanlı/Türk müzik geleneği bu sempozyuma katılanların önerilerinden mahrum kalmıştı elbette. Acaba nasıl bir eğitim ve ne türden icralarla kendini yaşatabilip bugüne gelebilmişti? Yani öncelikli olan –sempozyumun organizatörlerinin kullandıkları ifadeye bakılırsa– "çağdışı" kalmış bir eğitim yönteminin incelenmesiydi bana göre. Ayrıca, davetlilere ulaşan sempozyum programından Osmanlı döneminde musıki eğitimi konusunun hiç kimsenin yakın ilgi alanına girmediği anlaşılıyordu. Bunun üzerine "Osmanlı'da Musıki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk" başlıklı bir makale kaleme aldım ve bu makale *Defter* dergisinin Aralık 1988/Ocak 1989 tarihli 7. sayısında yayınlandı (s. 83-108).

Bundan seksen doksan yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretim ve aktarımı bütünüyle *meşk* adı verilen yönteme dayanırdı. Hem ses ve saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri *meşk*etmekle olurdu. Meşkederek müzik öğrenmenin ve öğretmenin basit bir araç, herhangi bir pedagojik yöntem gibi görülmesi eksik ve yanlış olur. Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musıki geleneğinde *meşk* sayısız müzisyen kuşakları tarafından

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini sağlamıştır. Bu iki işlev birbirinden ayrılamaz. *Meşk* bir yandan ses ve çalgı öğretimini ve icra üslûplarını şekillendirirken, eser repertuarının nesiller boyu aktarımını ve zamanla yenilenip değişmesini de sağlamıştır.

Meşk yoluyla musıki öğrenmenin etkisi bununla da kalmamıştır. Geleneksel musıki meşkinin doğurduğu ilişkiler, birçoğu bugün dahi geçerliliğini koruyan bazı temel ahlâkî ve estetik değer yargılarının taşıyıcısı olmuştur. Meşk zincirlerin devamlılığı sayesinde bu yargılar Türk musıkisi dünyasına iyice yerleşmiş, bu dünyanın yazılmamış fütüvvetnamesi, anayasası olmuştur. *Meşk* bütün bir müzik geleneğinin ortak zemini, kuşakları, bestecileri, icracıları ve icra üslûplarını bir arada tutan ortak bir aidiyet duygusu oluşturmuş, yani bu sanat alanının tümü için hem estetik hem de toplumsal bir harç görevini görmüştür. Bu bakımdan da gereği gibi incelenmesi Osmanlı'nın kültür tarihi için de büyük önem taşır.

Bu kadar stratejik önem taşıyan bir kavram ve bir uygulama hakkında yeni kaynak ve malzemelerin birikmesiyle birlikte, konuyu daha ayrıntılarıyla ele alan ilkinden epey daha uzun bir makale ortaya çıktı. Bu ikinci makale 1993'te yayınlanan bir kitabımın bir bölümünü oluşturdu (Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, İstanbul, *Afa* Yayınları, s. 11-82).

Meşk'i, yani Türk musıkisi geleneğinin (bugün neredeyse tamamen kaybolmuş olan) bu göbek bağını küçümsememek gerek. Yüzyıllar sürmüş bir müzik yaşamının çeşitli vechelerinin bu kavram etrafında toplanabileceği aşikârdır. Çok sayıda, çok çeşitli ve bazan da beklenmedik kaynaklarda meşke atıflar, meşk uygulamalarıyla ilgili somut bilgiler vardır. Bunların derlenip yeni bir yapıya ve mantığa kavuşmasıyla bu kitap ortaya çıktı. Kaynak ve malzemenin derlenmesinde yardımlarını esirgemeyen Frankfurt Üniversitesi *Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*'den Eckhard Neubauer'e burada teşekkürü borç bilirim.

Özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluştuğu onaltıncı yüzyıl ortalarından itibaren *meşk*'in bilinen tek musiki öğretim yöntemi olduğunu belgelemek mümkün. Ayrıca, ses veya saz eserleri meşkedilmesi arasında her zaman önemli farklılıklar bulunduğu da biliniyor. Meşk silsileleri içindeki uzmanlaşma alanları, spesifik meşk mekânları, yetenek ve ustalık kıstasları, musıki öğretiminde meslek ve profesyonellik anlayışları gibi konuların her biri aslında ayrı bir araştırma konusudur aslında.

Meşk'in Osmanlı sanat dünyasına yerleştirdiği bazı temel değer yargıları da var. *Aşk olmayınca meşk olmaz* deyimine yansıyan işte bu değerlerdir. Meşkederek öğrenmenin zorlukları, gerektirdiği fedakârlık ve meşakkatle birlikte bunları temel alan gurur ve ayrıcalık duyguları, meşk zincirleri içerisinde mahfuzat ve müktesebatın önemi, talebe ve hocanın liyakat kıstasları, eserlere ve hocaya sa-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dakat anlayışı, geleneğe ve repertuarın intikaline karşı sorumluluk duygusu vs. bunlardan sadece birkaçıdır.

Müzik öğreniminde yazı ve nota kullanımının yaygınlaşmasıyla repertuar aktarımı işlevini büyük ölçüde kaybeden *meşk* yöntemi genel müzik eğitimi ya da ses veya çalgı öğrenimindeki fonksiyonunu sürdürebilecek midir? Ses ve görüntü kaydının olağan hale geldiği bir müzik dünyasının "meşk"i nasıl olabilir? Yirminci yüzyıl uygulamalarını izleyip *meşk*'in bazı sakıncalarına da eğildikten sonra bu kitabın son bölümünde sormaya çalıştığım bir soru da budur.

* * *

Meşk'i görüntülemek kolay değil. Bu kitaba eklediğim birkaç illüstrasyon sadece meşk'in kitapta incelenen bazı özelliklerini görsel malzemelerle desteklemeyi amaçlar. Notalar ise meşkedilerek aktarılan bir eserin zamanla oluşan farklı versiyonlarına örnek olarak veriliyor. Aynı eserin, ayrı okuyuşlardan, iki ayrı kişi tarafından notaya alınıp aşağı yukarı aynı yıllarda yayınlanan iki versiyonunun arasındaki farklar çarpıcıdır doğrusu. Örnek olarak verilen eserlerin bestecilerinden bazıları bu yayınlardan kısa süre önce ölmüşlerdi ve bu süre içerisinde o eserin farklı icra ve versiyonları oluşabilmişti. Bu versiyonların hepsi bizce eşit derecede meşrudur.

* * *

Kitapta çeşitli dönemlerde yaşamış çok sayıda yazar, tarihçi, seyyah, müzisyen ve müzik teorisyenlerine ait birçok alıntı var. Yabancı dilde olanları Türkçeye çevirdim. Türkçe olanların dilini sadeleştirip bugünün Türkçesine yaklaştırmaya çalışmadım. Yalnızca yer yer bir kelime veya ifadenin bugünün Türkçesiyle karşılığını köşeli parantez [ ] içinde ya da gerektiğinde alıntının tümünü parantez ( ) içinde verdim.

Rumelihisarı, Şubat 1998

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

I – Tarih ve Estetik

"...lâkin fenn-i musıki [musıki sanatı]
birbirinden dinlemekle meşk oluna gelip..."[1]

Bundan doksan ya da yüz yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle *meşk* adı verilen yöntemle yapılırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığı edinmesi *meşk ederek* olurdu. Göreceğimiz gibi, meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de Osmanlı musıki dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yerine getiren bir *yol* idi.

Meşk, Osmanlı musıki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği", "yazı alıştırması" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir. *Meşk*, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime soyut olarak ders ya da genel öğrenim anlamında da kullanılmıştır. Oysa, "meşkedilen yer, öğrenim görülen mekân" anlamındaki *meşkhane* kelimesinin musıki dışındaki sanat alanları için kullanıldığı pek görülmez. Mevlevî dervişinin semâ etmeyi öğrenmesine semâ meşki, bu amaçla kullanılan tahtaya da meşk tahtası denirdi. Örneğin, Yenikapı Mevlevihanesi'nde 1775-1800 tarihleri arasında "sema-ı şerifi meşk edip" mukabeleye giren canların bir listesi *Defter-i Dervişân*'da veriliyor.[2]

Kullanım alanı zamanla sadece bazı sanat ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan *meşk* sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar ettirilmiştir. Saray'ın müzik zevklerinin Batı'ya yönelmeye başladığı Sultan Abdülmecit döneminde bile bu sözcüğün aynı anlamda kullanılmaya devam ettiğini görüyoruz. Öğretilen Batı müziği veya piyano olabilirdi ama Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları'nda musıki öğrenme işlemine yine *meşk*, musıki dersleri verilen odaya da yine *meşkhane* deniyordu.[3] Şu farkla ki, Leylâ Hanım'ın

1 Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], s. 21.

2 Bayram Ali Kaya – Sezai Küçük, *Defter-i Dervişân – Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011.

3 Mahmut Ragıp Kösemihâl, *Türkiye-Avrupa Musıki Münasebetleri*, İstanbul, Nümune Matbaası, 1939, s. 111-112.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

da hâtıratında naklettiği üzere, Abdülmecit ve Abdülaziz dönemlerinde Saray meşkhanesinde

> "*Garp musıkisi nota ile, Türk musıkisi ise notasız –mutad veçhile kulaktan– gösteriliyordu.*"[4]

Hat hocasından "meşk alan" talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin hocasının verdiği yazı meşkini aynen taklit edebilmesiydi. On yedinci yüzyılın hat sanatına dair en önemli eserlerinden biri olan Baba Şah Isfahani'nin hattatların çalışma ve öğretim yöntemlerini anlatan eserinin adının *Risaleti edebü'l-meşk* olması tesadüf değildir elbette.[5] Son yüzyılın en önemli hattatlarından Kâmil Akdik'in (1861-1941) 1910'lu yıllarda yazdığı gibi:

> *"Bu işte birinci vazife eslâfın* [öncekilerin] *âsârını* [eserlerini] *tedkik ve taklid eylemektir."*[6]

Yani, bugünün anlatımıyla:

> "*MEŞK: Yazı hocasının ders olarak verdiği yazı örneği. Sülüs ve nesih yazı öğrenmek isteyen kimse, yazı temrini yaptıranların bir satır yazısını meşk itibar ederek baka baka aynen taklit etmeye kalkar, bunu hazırlar ve meşki ile birlikte hocasına takdim eder... Hoca, öğrencisinin meşk taklidini alır, benzetilmeyen harfleri açıklamalarda bulunarak düzeltir. Öğrencisi de bol bol tekrarlayarak yazıyı öğrenmeye çalışır.*"[7]

Veyahut:

> "*MEŞK: Üstadın ders olarak verdiği örnek... Öğrenciler bunu üstad tarafından beğeninceye kadar tekrarlarlar. Daha çok hat, tezhip ve musıki san'atlarında kullanılır... Hatta tezhipte, musıkide ders almaya, çalışmalar yapmaya meşk etmek veya temeşşuk denilir.*"[8]

4 Aynı eser, sayfa 112.

5 Bkz. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York, NYU Press, 1984, s. 174; Carl W. Ernst, "The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani's Adab al-Mashq", *Journal of the American Oriental Society*, 112/2, April-June 1992, s. 279-287.

6 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s. 169.

7 Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap San'atları Sözlüğü*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Matbaası, 1985, s. 44-45. Meşk ve meşkhane terimlerinin Osmanlı'daki kullanımları hakkında daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1983, Cilt II, s. 492-493.

8 Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Konya, 2003, s. 126-127.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Reisü'l hattatin Kâmil Akdik'in ifade ettiği üzere, hüsn-ü hat'ta olduğu gibi musıkide de *meşk* esas itibariyle *taklit* ve *tekrar* üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musıki eseri bu şekilde usûlüyle birlikte hâfızada yer ederdi. Ancak, hat meşkiyle musıki meşki arasında önemli bir fark vardı. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar musıki meşkleri mutlaka ustayla çırağın karşı karşıya, yüzyüze gelmelerini gerektirirdi. Oysa hat meşki böyle bir kişisel yakınlığı her zaman ve mutlaka gerektirmez. Tâ en erken dönemlerden beri zaman ve mekânda mesafeli hat meşki almak mümkündü. İlk hattat tezkirelerinde bile tanınmış bir hattatla hiç karşılaşmadan, sadece onun eserlerine bakıp yazılarını taklit eden, onları meşk alan ve onun talebesi haline gelen kişilere rastlanır. Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600) bunun birçok örneğini veriyor.[9]

Musıki meşkinin güzel yazıdan önemli bir farkı daha var. Hat san'atında ve hat meşkinde repertuar diye bir kavram yoktur. Eser stokundan da söz edilemez. Musıki meşkleri sırasında ise öğrenci sadece müzik teorisini, makam veya usûlleri ya da bir çalgıyı veya bir tekniği, yahut hocanın üslûbunu, icrasını, yorumunu öğrenmekle kalmazdı. Talebe meşk alırken öncellikle eserlerin bizzat kendilerini –yani mevcut müzik dağarını– öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuarı da böylece meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılırdı. *Meşk*'in önemli sonuçlarından biri de kolektif mahfuzatın, eski ve yeni üstadların eserlerinin tümünün yeni kuşaklara nakledilmesi idi doğal olarak. Hattâ biraz abartarak söyleyecek olursak, müzik sisteminin bekası *meşk* yoluyla müzik değil, öncelikle *hâfıza* üretilmesine bağlıydı. Sözlü gelenek ve intikal (Lâtincesi: *traditio*) budur zaten. Ayrıca, geleneksel Osmanlı/Türk musikisi ile yollarının çok sık kesiştiği anonim halk musıkisi arasında hiç değilse yazısızlık ve bunun bazı sonuçları açısından bir paralellik olduğu açık.

Bazı Arap kaynaklarında meşkederek musıki öğrenme işlemine *telkin* adı veriliyor. Ne var ki, Arap müziği hakkındaki araştırmalarda ne bu telkinin pedagojik ayrıntıları ve mekanizması dikkatle inceleniyor ne de üstaddan şakirde aktarılan eserlerin zamanla değişiminin veya unutulmasının nasıl belirlendiği gibi geleneğin önemli süreçleri ciddî bir biçimde inceleniyor. Çünkü meşkin bir tarih nesnesi olarak incelenmesini mümkün kılan, paradoksal bir şekilde, bu tamamen şifahi olması gereken sistemin az ya da çok, şu ya da bu şekilde, geçici bir süreyle veya sadece bireysel olarak dahi olsa, fiilen notayı kullanmış ve bazı yazılı izler bırakmış olmasıdır. Sözlü geleneğin kendi zıddı olan yazı/nota sayesinde değer kazanmasından ve bir tarihçi gözüyle incelenebilir hâle gelmesinden bahsediyoruz. Diğer önemli İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerine (Arap, Fars vs.) kıyasla Osmanlı/Türk musıki geleneğinin göreli avantajı belki de budur. Konuya döneceğiz.

9 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 87, 97 vs.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Her hâlükârda standardlaşmış, metalaşmış müzik metinlerinin (yani *nota*'nın) yokluğu ve öğrenimde *meşk* yönteminin mutlak egemenliği aynı musıki evreninin birbirlerinden ayrılmaz iki yüzüdür. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi yazılmıyordu. Müzikolog ve müzik tarihçisinin vazgeçilmez bilim malzemesi olan nota hemen hiç kullanılmamıştır. Yirminci yüzyıl başlarına kadar nota kullanımı her zaman bir istisna teşkil etmiştir. Bu bakımdan, Avrupa'da matbaanın olağan kullanıma girmesi ile nota matbaası kurulup ilk müzik eserlerinin basılması arasında topu topu on beş yıl kadar bir süre geçmiş iken, Osmanlı'da İbrahim Müteferrika matbaası ile ilk Türk musıkisi nota nâşiri olan Hacı Emin Efendi arasında tam bir buçuk asır geçmiş olması şaşırtıcı değil.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde son dört asır içinde birkaç kişinin birer nota yazısı icad ettiği ve kendine göre kısıtlı amaçla kullanmayı denediği biliniyor. Ancak, ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hampartzum notası hariç, bu nota yazılarının hiçbiri geniş bir kullanıcı kitlesi bulamamış, aksine sistem tarafından reddedilip dışlanmıştır.[10] Kaldı ki, bu nota mucit ve kullanıcılarının en önemli iki tanesi (Ali Ufkî Bey ve Demetrius Cantemir[11]) doğrudan doğruya Osmanlı/Türk musıki geleneğinin içinden yetişmiş kişiler değillerdi. Dolayısıyla inceledikleri musıkiye hem "içeriden" hem de "dışarıdan" bakabiliyorlardı.

Mevlevî şeyhi ve nota mucidi Abdülbaki Nasır Dede'nin kendi icadetmiş olduğu notalama sistemine bakışı da bundan pek farklı değildi. 1794 yılında Padişah III. Selim'in de teşvikiyle kaleme aldığı *Tahririye* adlı eserinde öyle yazıyor Nâsır Dede:

> *"...tahririn lüzum-u tahsili beyana hacet değildir lâkin sa'y-ı tahsili üstaddan taallüm ve biraz da te'lifat cem'ile oldukça tefennün ve sazında mümarese ayleyenedir. Ve illâ bu mertebenin dununda olana sa'yi abes ve belki tahsiline mâni kabilindendir. Zira üstaddan bil'ahz taallüm ve tahsil bundan akdemdir."*[12]

[Yazının (notanın) öğreniminin lüzumlu olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ancak öğrenilmesi önce üstaddan öğrendikten ve biraz da repertuar edinip san'atta epey ilerleme kaydettikten ve sazına iyice hâkim olduktan sonra gelmelidir. Ve bu mertebenin altında olan kişiye yazıyı öğretmeye çalışmak boşunadır ve belki onun musıki öğrenmesine engel kabilindendir. Zira üstaddan alınan eğitim bundan önce gelir].

10 Osmanlı/Türk musıkisi evreninde nota kullanımının estetik boyutu ve sosyal statüsü hakkında bkz. Cem Behar, "Transmission Musicale et Mémoire Textuelle Dans la Musique Classique Ottomane/Turque", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerrannée*, 75-76, 1996, s. 91-103.

11 Kantemiroğlu'nun icadettiği notaya yüklediği işlevler konusunda bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 102-115.

12 Abdülbaki Nâsır Dede, *Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2, vr. 70b.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu notalama sistemi ancak musıki öğrenimini tamamlamış, bir repertuar edinmiş ve meşkederek ustalaşmış talebelere öğretilmeliydi. İcadedilmiş nota yazım sistemlerinin en iyisini yaptığını risalesinde iddia eden Abdülbâki Nâsır Dede en önemli şeyin üstaddan meşk etmek olduğunu, hiçbir şeyin onun yerini alamayacağını ve musıkiyi yazmanın musıkiyi öğrenmeye engel dahi olabileceğini söylemekten çekinmez.

On dokuzuncu yüzyılda zaman zaman notaya "fenn-i musıki düşmanı" olarak bakıldığı da olmuştur. Ayrıca, porte'li notayı iyi bilen bir musıki üstadının bile onu kullanmaması, kullandırmaması ve öğretimini notasız yapmaktaki ısrarı da şöyle açıklanabiliyordu örneğin. Rauf Yekta Bey, hocası Zekâi Dede'yi (1824-1897) anlatıyor:

> "*Hoca merhum esvât-ı musıkiyyenin* [musıkinin seslerinin] *vesâit-i zabt ve tahriri* [tesbit ve yazım aracı] *olan "işaretname-nota" ile o kadar iştigal etmezdi* [meşgul olmazdı]. *Bu sözümüzden "nota bilmezdi" mânâsı çıkarılmamalıdır. Notanın ne demek olduğunu, nasıl yazıldığını, her türlü kavâid ve esrârını* [kurallarını ve sırlarını] *pekâlâ biliyordu. Lâkin kendisine mevhibe-i mahsusa-i cenâb-ı kibriyâ* [Tanrı vergisi özel yetenek] *olan şiddet-i zekâ ve metanet-i hâfıza sayesinde notaya hemen de ihtiyacı yok gibiydi. Zira lâ-akal* [en az] *80 fasla karib* [yakın] *olan mahfuzat-ı musıkiyesine her fasıldan müteaddit* [birçok] *ilâhiler, duraklar, şarkılar ve her birisi bir fasla bedel 30'u mütecaviz* [aşkın] *âyin-i şerifler zammedilerek* [eklenerek] *şöyle bir hesâb-ı icmâli* [toplamı] *yapılacak olsa iki bine bâliğ olan* [ulaşan] *âsâr-ı mütenneviayı* [çeşitli eserleri] *zabtedecek bir hâfızaya mâlik* [sahip]... *bir dâhinin notaya arz-ı-iftikâra* [ihtiyaç belirtmeye] *lüzum görmemesi*..."[13]

Rauf Yekta Bey gibi birçok klâsik eseri ilk kez notaya alıp yayınlayan ve notaya önem vermediği düşünülemeyecek bir önemli müzikolog bile Zekâi Dede'nin aslında nota bilip de kullanmamayı tercih etmesini mazur gösterebiliyor. Çünkü Zekâi Dede'nin müzik yaratılışı ve hâfızası çok genişti. Ayrıca, nota yazısına ihtiyaç göstermeyen geleneksel müzik pedagojisi yöntemini de başarıyla kullanıyordu: *meşk*.

Örneğin Osman Nihat Akın, Râkım Elkutlu, Bimen Şen, Lem'i Atlı ya da Fehmi Tokay gibi yirminci yüzyılın birçok önemli şarkı bestecisi hakkında sık sık karşılaştığımız "nota bilmemesine rağmen çok güzel eserler bestelemiştir" türünde ifadeler ise bu besteciler hakkında bize bir şey öğretmez. Bunlar bizi ifade sahibinin Osmanlı/Türk musikisinin tarihi ve pratiği konusundaki cehaleti hakkında aydınlatır sadece. Çünkü "Nota bilmeyen fakat buna rağmen çok güzel eserler bestelemiş" ifadesini kullananlar bu listeye Itrî'yi, Dede Efendi'yi ve Hacı Arif Bey'i de eklemek gerektiğinin herhalde farkında değildirler.

13 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân* (Birinci Cüz - Hoca Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 28-29.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ayrıca, meşkin sadece dindışı musıki veya sadece hânendeler için geçerli ve anlamlı olduğu sanılmasın. Meşk hep meşkti. İster fasıl musıkisi, ister tasavvuf musıkisi, ister beste, semâi ve şarkılar, ister ilâhî, nefes veya âyin sözkonusu olsun, meşk hep meşkti.[14]

Osmanlı/Türk musıkisinin bugünkü repertuarının hemen hemen tamamı son 100-110 yıl içinde notaya alınmış eserlerden oluşur. Porte'li nota yazım sisteminin kullanımı artık sorun olmaktan çoktan çıkmıştır. Bugün gerek eğitimin gerekse icranın temel dayanağı haline gelmiştir nota. Ne var ki, bugün dahi birçok hânende ve sâzende notayı eserin bizzat kendisi olarak görmez, onu eseri icra etmek için yardımcı bir unsur, henüz ete kemiğe bürünmemiş basit bir iskelet ya da basit bir hatırlatma aracı olarak telâkki eder. Konuya tekrar döneceğiz.

Yirminci yüzyılın başlarından önce ise, musıki öğrenim ve icrasında hemen hiç nota kullanılmadığı için şifahi eğitim, yani esas olarak usta-çırak ilişkisine dayanan sistem *meşk*ten başka bir şey olamazdı. Musıki meşketme eyleminin bir diğer adı da *eser geçmek*'tir. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eseri, eserleri, repertuarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir kuşağa geçirmek, gelenek zincirinin bir başka halkasına geçmesini sağlamak...

Meşk ve Usûl

Meşkederek müzik öğretiminin tarihine ve gerek sosyal gerekse ahlâkî yönlerine değinmeden önce bu yöntemin çok önemli bir teknik özelliği üzerinde durmak gerekiyor: meşkin her zaman usûl vurarak yapılması gereği.

Meşk uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usûlü sağ ve sol eliyle –dizlerini kudüm itibar ederek– vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin iyice ve eksiksiz yerleştirinceye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin hâfızasına nakşedilmesidir.

Meşk edilen eserin *usûlüyle birlikte* (yani usûl vurarak) öğrenilmesi esastır. Bunun önemli teknik ve estetik nedenleri var. Önce teknik gerekçelerden başlamak gerekiyor. *Meşk,* müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kâğıttan

14 Dinî ve tasavvufî musıki geleneği içindeki meşk uygulamalarına çok sayıda örnek için bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, I(1942), II(1943).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

öğrenilip icra edilmediği, icad edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir. Bu sistemde esas unsur hâfıza olduğuna göre de meşkedilen eserlerin hâfızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek her teknik yöntem elbette ki pratik açıdan önem kazanacaktı.

Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde usûl kalıplarının üç temel müzikal işlevi vardı; hâlâ da vardır. Bunlar *ritmik*, *formel* ve *pedagojik* işlevlerdir.

Herşeyden evvel usûl eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır ve eserin ritmik altyapısını teşkil eder. Eserin gerek melodik örgüsünün gerekse (varsa) güftesinin bu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermemesi gerekir. Bütün kalıcı eserlerde bu üç düzlem (usûl kalıbı, melodik yapı ve, varsa, güfte) bozulamaz bir mutabakat içindedirler.

İkinci olarak, ve bu ritmik fonksiyonunun yanısıra, bestecisinin seçtiği usûl kalıbı eser için bir uzunluk ölçüsü de teşkil eder. Yani eserin aynı sayıda usûl kalıbı ihtiva etmesi istenen çeşitli bölümlerinin birbiriyle orantılı olmasını sağlar. Usûlün formel, şekil belirleyici fonksiyonu budur. Usûlün bu işlevi, güftenin sağladığı uzunluk, ölçü ve denge unsurundan mahrum bulunan saz eserlerinde özellikle önemlidir. Nitekim, 20. Yüzyılda eserin yapısındaki usûl kalıplarına dayalı bu orantıları bozan, eser içinde beklenmedik bir şekilde usûl değiştiren birçok eser bestelenmiş, klâsik form kalıplarına uymayan bu eserlere de sık sık "fantezi" veya "fantezi şarkı" adı verilmiştir. Sadettin Kaynak'ın birçok eseri bu türdendir. Önceki dönemlerde ise, az sayıda ve aslında genel kuralı doğrulayıcı nitelikte olan bazı istisnalar dışında, aynı eser içinde birden fazla usûl bulundurabilen ("değişmeli") tek din dışı sözlü eser *kâr* idi.

Usûlün sağladığı genel yapısal denge hem eseri oluşturan besteci, hem yorumlayan icracı hem de eseri dinlerken onun iç yapısını açıkça algılamayı bekleyen dinleyici için önemlidir. Bu bakımdan da usûl kalıbının esere "şekil verdiği" söylenebilir.

Üçüncü ve son olarak, pedagojik açıdan usûl kalıpları yüzyıllar boyunca nota, solfej vs. gibi yazılı müzik eğitim malzemesinin kullanılmadığı bir ortamda müzik talebeleri ve icracılar için çok güçlü bir hatırlama, hâfıza tazeleme aracı olmuşlardır. Usûl vurulduğu zaman –özellikle de güfteli eserlerde– usûlün düşey dengi olan melodinin hatırlanması ve icrası kolaylaşır. Usûl vurularak öğrenilmiş bir eser de zaten hâfızada usûlle birlikte daha kolayca yer eder. Usûle verilen büyük önem biraz da bundan kaynaklanıyor.

Hâfıza tazeleyici araçlardan biri (sözlü eserler için) *güfte mecmuaları* ise, bir diğerinin de *usûl* olduğu kesindir. Türkiye içinde ve dışında çeşitli özel kütüphanelerde ve kamu kütüphanelerinde yüzlerce basma ve yazma şarkı veya ilâhî mecmuası bulunuyor. Bunların birçoğunda da gerek mecmuanın başında gerekse güftelerin arasına serpiştirilmiş olarak çeşitli usûl kalıplarının ve bunların düm'lü tek'li usûl vuruşlarının not edilmiş olması, usûl kalıplarının mecmuanın müellifi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

veya sonraki sahipleri tarafından kâğıda dökülmüş olması boşuna değil. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında basılmış güfte mecmualarının en önemlilerinden olan Haşim Bey *Mecmuası*, Şeyh Edhem Efendi'nin *Bergüzar-ı Edhem*'i, Bolâhenk Nuri Bey'in *Mecmuası,* Ahmet Avni Bey'in *Hânende* mecmuası, Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Musıki*'si gibi güfte mecmualarının hemen başında da önce bir usûl listesi veriliyor. Daha önceki yüzyıllardan bize ulaşmış birçok elyazması güfte mecmuasında da durum budur. Bunların yazarları yaptıkları derlemenin başında eser formlarını veya makamları açıklamayı değil, hassaten usûllere yer vermeyi, bunların vuruşlarını sıralamayı tercih etmişlerdir.

Usûl sadece bir ritm değildir. Sürat ya da tempo belirteci de değildir. Aynı usûl farklı tempolarda (teknik terimiyle çeşitli "mertebelerde"), yavaş veya süratli icra edilebilir. Bazı usûllerin genellikle daha ağır icra edilen eserlerde, bazılarınınsa daha yüksek tempodaki eserlerde kullanılması bu durumu değiştirmez. Standart tempo, standart "gider" yoktur zaten Türk musıkisinde. Usûl dediğimiz şey eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır, dizisidir. Her usûl kalıbının da kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimiyle "revişi" (yani yürüyüşü) vardır. Ayrıca, birçok usûl kalıbının hem basit hem de daha süslü ("velveleli") versiyonları vardır. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarına zaman zaman "ritmik makam" (*rythmic mode*) denmesi bundandır. Osmanlı/Türk musıkisinde usûllerin işgal ettiği bu merkezî konumun varlığını tâ on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren açıkça görmek mümkün.[15]

Her usûlü oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayısı ve süreleri, dolayısıyla da usûlün uzunluğu farklıdır. Meşkedilecek eserin melodik örgüsü de dikey olarak eserin usûlüyle ilişki içindedir. Her melodi parçacığı, her nağme, perde veya sessizlik ("es"), zorunlu olarak usûl kalıbının bir ya da birkaç darbına tekâbül eder. Sayıları zaten sınırlı olan usûl kalıpları da (en sık kullanılan usûller otuz kırk tanedir) genellikle herkesçe bilinirdi. Usûl kalıbı vurulduğu zaman ise bu kalıbın düşey dengi olan melodik yapıyı, besteyi akılda tutmak kolaylaşırdı. Notanın yokluğunda eserin melodik örgüsünün vazgeçilmez ritmik atkısı, iskeleti olan usûlün hâfızayı güçlendirici bir rol oynayacağı açıktır. Batılıların *mnemonic* diye adlandırdığı türden pratik bir işlevdi bu.

Dolayısıyla, eserleri kolayca ezberine almanın ve sonra da hatırlamanın en önemli koşullarından biri, onları her zaman usûllerini de vurarak meşketmekti. Onyedinci yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayı'nın meşkhanesinde önce öğrenci, daha sonra da icracı ve musıki hocası olarak bulunan ve tercüman sıfatıyla Saray'da uzun yıllar geçirmiş olan Wojciech Bobowski (Ali Ufkî Bey) notlarında bu gerçeği şöyle dile getirir:

15 Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 72-134.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"*Meşkhaneye gidersen önce kudüm, daire ya da zil ile bütün usûlleri vurmayı öğren... saz çalacağın zaman hep usûl vurarak çal ve kaç usûllük olursa olsun bunu peşrevin sonuna dek sürdür.*"[16]

Nota bilen, yazan ve onaltı ve onyedinci yüzyıllara ait yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak günümüze gelebilmelerini sağlayan Ali Ufkî Bey bu bilgisinin sağladığı kolaylığa rağmen usûl vurarak meşketmenin ve hatta beste yaparken usûlü bestenin dayanağı olarak kullanmanın kaçınılmazlığını vurgulamadan edemez:

"*Bir şey besteleyeceğin zaman usûl vurarak oku ve bu usûlle okurken... ezberine alabilir ve sonra yazabilirsin.*"[17]

Bir eseri notaya almakla onu ezberine almanın ne denli farklı şeyler olduğunun bilincindedir Ali Ufkî. Çünkü nota ve yazı dahil hiçbir araç, eser meşkeder veya icra ederken o eserin usûlünün hâfızayı tazeleyici ve kuvvetlendirici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlüsü, bedensel ritm dahil, hatırlamayı kolaylaştırır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kaba otururs a tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir.[18]

Bu gerçeği bu kadar açıklıkla dile getirenler arasında on sekizinci yüzyılda Türk musıkisine ilişkin çok önemli bir risale kaleme almış olan Fransız Sefaret tercümanı Charles Fonton da vardır. 1751 yılında şöyle yazıyordu Fonton:

"*Şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri âdeta hâfızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak kâh kudümlerle usûl tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir ve onları yönlendirir...Usûlü bozmak asla caiz değildir.*"[19]

Usûllerin hâfıza tazeleme işlevi ve okunan ya da çalınan esere temel olması kezâ on sekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından da dile getiriliyor. Usûl elbette ki nota değildir, müzik eserini "temsil" de edemez, ama usûl bilmeden de eser meşkedilemez. Şöyle yazar Kantemiroğlu:

"...Şarklı bestecilerin ezgileri ve ölçülerini yazmak için kullanabilecekleri notaları yoktur. Oysa Avrupalılar notanın sağladığı kolaylıktan bolca yararlanırlar. Eğer Şarklı bir musıki-

16 Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Ms. Turc 292], varak 90a. Bu metni İtalyanca aslından Türkçe'ye çevirdik. Ali Ufkî'nin bu yazması hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

17 Aynı yer.

18 Bkz. Walter J. Ong, *Orality and Literacy:* The Technologizing of the Word, London, Methuen, 1982.

19 Charles Fonton, *Essai sur La Musique Orinetale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [N.A. 4023]. Türkçeye çeviren Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 71.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> *şinas usûlleri mükemmelen öğrenirse bir şarkıyı bestecisinin ağzından veya hocasından iki üç kez dinleyerek notanın yardımı olmaksızın icra edebilir."*[20]

Yirminci yüzyılda, Türk musıkisi hakkında birkaç önemli makale kaleme almış olan Fransız müzisyen ve müzikolog Eugène Borrel de 1923 yılında aynı şeyi yazıyordu:

> "*Şark nağmeleri ritmik altyapılarından ayrı düşünülemez. Bunun ilginç bir nedeni var: Ritm bir hâfıza tazeleme yöntemidir, çünkü nota kullanılmadığı için eserlerin her zaman unutulma tehlikesi vardır."*[21]

Yirminci yüzyılın ikinci yarısının en önemli ses sanatçılarından olan Alâeddin Yavaşça bir sohbetinde bu gerçeği samimiyetle dile getiriyor. Geleneksel çevrelerde usûlüyle eser meşkederek yetişmiş son büyük ustalardandır Alâeddin Yavaşça:

> "*...nota öğretilen kişiyi tembelliğe sevkediyor. Notaya güveniyor, dolayısıyla eseri ezberine de alamıyor... usûlü çok iyi bilmesi gerekiyor talebenin. Evvelâ usûl öğretiliyor ve usûl sağlam olduktan sonra da usûle göre, usûle intibak tarzında eserin talebeye öğretilmesine geçiliyordu. Ve usûlle beraber öğretildiği için hâfızaya iyi nakşoluyor ve unutulmuyordu."*[22]

1938-40 yıllarında Ankara Radyosu'nda stajyer sanatçı olduğu sıralarda aldığı sistemli musıki eğitimini, Nuri Halil Poyraz, Cevdet Kozanoğlu ve Ruşen Ferit Kam ile çalışmalarını anlatan Müzeyyen Senar, Alâeddin Yavaşça'nın söylediklerini teyid eder.

> "*Öğleden sonra saat 14'te başlayan usûl dersleri ise 17'ye kadar devam ederdi. Usûl vurarak öğrenmek için dizlerimiz morarırdı."*[23]

Usûllerin pedagojik işlevleri aslında o kadar açık seçiktir ki, Türk musıkisi öğretiminde nota kullanımının yaygınlaşmasından sonra bu işlevi iyi anlamış olan bazı kişiler tarafından bu usûllerin artık tamamen gereksiz hâle geldikleri ve terk edilmeleri gerektiği dahi ileri sürülebilmiştir.

Yaygın nota kullanımıyla birlikte usûllerin (ve özellikle büyük usûllerin) tamamen gereksiz hâle gelecekleri ve musıki öğrenimini zorlaştırmaktan başka bir işe yaramayacakları şeklindeki görüşü açıkça ilk savunan kişi Tanburi Cemil

20 Dimitrie Cantemir, Kniga Sistima ili Sostoyaniye Mohammedanski Religii (İslâm Dininin Sistemi ve Yapısı), Bükreş, 1987, s. 353. Alıntı için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996, s. 25.

21 Eugène Borrel, "La Musique Turque", *Revue de Musicologie*, VII/6, Mayıs 1923, s. 60.

22 Alâeddin Yavaşça, "Türk Müziğinde icra üslûpları", *Musıkişinas*, 2, Bahar 1998, s. 53.

23 Radi Dikici, *Cumhuriyet'in Diva'sı Müzeyyen Senar – Biyografi*, İstanbul, Remzi Yayınevi, 2005, s. 89.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bey'dir. 1900 yılında *Sabah* gazetesinde yayınladığı bir dizi makalede Cemil Bey meşk denen modası geçmiş yöntemden artık tamamen vazgeçilip gerek öğretim gerekse icrada mutlaka nota kullanılması gerektiğini şiddetle savunur. Aynı hamlede de büyük usûllerin faydasız olduklarını ilâve eder. Bu kadarla hızını da alamamış olacak ki, aynı makalelerde geleneksel meşkhaneleri anlamsız, boş ve gereksiz birer "laklakiyyathane" olarak niteleyen Cemil Bey usûller konusunda şöyle yazıyor:

> "*Düm, tek, tekâ, tâhek darabât-ı müteselsile ve met'abesine* [birbirine bağlı yorucu, sıkıcı vuruşlarına] *uydurulmasından dolayı san'at-ı musıkiyeye temas eder yeni olmayan büyük usûllü âsar-ı musıkiyyedeki vezn-i münharif* [bozuk ölçü] *ile bunların dört dörtlük ile çalınırken arzettikleri tevazün-ü tam* [tam denge] *arasında kabil-i inkâr olamayacak bir fark mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul ve istimalini* [kullanımını] *diğer taraftan da büyük usûllerin tedavülünü istedikleri halde bunlara ait olması lâzım gelen 92/4, 86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılara değil bizce de gülünç ve câlib-i istihza* [alay ve küçümseme konusu] *olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyyeyi* [kesir sayılarını] *kullanamayacaklarını, binaenaleyh yine düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük haricine çıkamayacakları tabiidir... hiçbir işe yaramayan, nota hizmetini gördüğü için vaktiyle ragıb ve müstamel olan* [rağbet gören ve kullanılan] *büyük usûllerin...*"[24]

Tanburi Cemil Bey'in bu konudaki şaşırtıcı radikal modernist tavrının yarım asır kadar sonra tekerrür ettiğini görürüz. İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından 1954 yılında yayınlanan bir eserinde şöyle yazıyordu Veli Kanık:

> "*Musıkinin bir hâfıza işi olduğu devirler için az çok zaruri [gerekli] olan bu kalıp sistemi Batı notasıyla temastan ve eserlerin porte üzerine tesbiti yoluna gidilmesinden sonra değerlerini kaybetmiş ve bilhassa büyük usûller geleneğe bağlı birkaç musıkişinasın hâfızasına sığınmıştır... Eserleri geçme yolu ile, yani kulaktan öğrenme metodu devam ettiği müddetçe büyük küçük bir yığın usûllerin ezberlenmesi...büyük bir mahsur teşkil etmiyordu. Hatta münasip bir yazı bulunmaması sebebiyle, ancak hâfızalarda yaşayabilen bir musıki için gayet uygun bir kalıp vazifesi görmesi itibariyle pek elverişli idi.*"[25]

Veli Kanık bu metinde "musıkinin bir hafıza işi olduğu devirleri" küçümsediğini gizleme gereğini duymuyor. Bununla beraber, geleneksel *meşk* yöntemi ile usûl vurulması arasındaki pedagojik ilişkiyi de iyi anlamış görünüyor. O yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı'nda "Tarihî Türk Musıkisi Eserlerini Tedkik ve

24 Tanburi Cemil, "Rauf Yekta Beyefendiye Mukabele", *Sabah*, 23 Mart 1316, sayfa 4. Tanburi Cemil Bey Türk musıkisinde 92/4, 86/4, 126/4 ölçüsüne denk düşen hiçbir usûl bulunmadığını pekâlâ biliyordu. Herhalde bu hayâlî rakamları büyük usûlleri daha kolayca alay konusu yapmak için kullanmıştır.

25 Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1954, s. 1.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Tasnif Komisyonu" üyesi sıfatıyla görevli bulunuyordu Veli Kanık. Bu Konservatuar tarafından 1954 yılında yayınlanan "Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri" başlıklı kitabında önerdikleri ise gayet açıktır: Türk musıkisi eserleri artık porte'li notayla yazıldığına ve artık eskisi gibi meşkederek değil, notasından okuyarak öğrenildiklerine göre, bundan böyle geleneksel ritm kalıplarından, yani usûllerden tamamen vazgeçmek gerekiyor.

Türk musıkisinin usûllerini küçük parçalara bölüp porte'deki standart ölçü yazılışlarına ve uzunluklarına adapte etmeyi önermektedir Veli Kanık. Ona göre Türk musıkisinin usûlleriyle tartılarak bestelenmiş eserler porte'li notada en sık kullanılan 2/4, 3/4 ve 4/4'lük ölçülere uygun bir şekilde bölünerek kâğıda dökülmelidir. Buna uyulduğu takdirde de ne talebenin usûlleri öğrenmesi ne de icra sırasında sürekli usûl vurulması gerekecektir. Çünkü 2/4, 3/4 ve 4/4'lük Avrupâî ölçü ve kalıplarda kuvvetli ve zayıf zamanların hangileri olduğu bellidir. Yazara göre "Türk musıkisinin notasız devirlerdeki halinden daha ileri ve bugünkü manada bir tekâmül [ilerleme] adımı atması" ancak bu sayede olacaktır. Böylece usûller Avrupa musıkisinin ölçü anlayışına indirgenmiş olacak, geleneksel müziğin temel dayanaklarından biri ortadan kalkmış olacaktır.

Veli Kanık'ın bu önerileri ne taraftar ne de uygulama alanı bulabildi. Ama bu aşırı batıcı önerilerin bize göre en dikkate değer tarafı, gerek usûl kalıplarının gerekse usûllü eğitim ve icranın vazgeçilmezliğini vurgulamakta olmalarıdır. Usûl kalıpları ve usûl vurarak eğitim, geleneksel *meşk*'in gerçekten can alıcı bir ögesi idiler. Tanburi Cemil Bey'in ve Veli Kanık'ın yukarıda sözünü ettiğimiz ve fantezi düzeyinde kalmış olan önerileri işte bu gerçeğin *a contrario*, yani tersten bir kanıtıdır.

İşin ilginci, bazılarına göre bizzat usûllerin kendilerinin de (yani sadece müzik eserlerinin ve repertuarın değil) bir üstaddan meşkedilmeleri gerekiyordu. Kâğıttan okunup öğrenilmeleri değil. Bâhusus usûllerin kendileri meşk konusu idiler. Ezberlemek de yetmiyordu bu kuvvetli ve zayıf vuruş kalıplarını. Bunu açıkça ifade eden ise döneminde kullanılmakta olan usûllerin hepsini kâğıda dökmüş olan Kantemiroğlu'dur:

> "*İmdi zikrolunan* [adı geçen] *usûl... her birisinin sıfatına* [niteliğine] *göre amelini edeyim* [uygulayayım] *dersen gerekdir ki kâmil üstad ü usûlbend* [usûle bağlı] *kimesneden tâlim* [öğrenim] *alasın, zira usûlün veznini yalnız yazıdan bulmak bana gayet ile müşkül* [zor] *iş görünür*".[26]

26 Demetrius Cantemir, Kitâbu 'İlmi'l *Musıki* 'alâ vechi'l *Hurûfat*, s. 79 (Tıpkıbasım ve Yayını, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 161). Ayrıca, Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 110-115.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Estetik Kimlik

Eserlerin mutlaka usûlüyle birlikte meşkedilmeleri gereğinin hem müzik estetiğine hem de somut beste kurallarına bağlı temel bir nedeni daha vardı. Herhangi bir teknik gereklilikten söz etmiyoruz. Geleneksel usûllerin ortadan kaldırılmasının "çağdaşlığın" gereği olduğunu savunan Tanbûrî Cemil Bey ve Veli Kanık gibileri usûllerin hâfıza tazeleyici ve teknik fonksiyonunu anlayıp estetik niteliğini gözardı ederler.

Estetik gerekliliği şöyle ifade edebiliriz: Bir Türk musıkisi sözlü eseri birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemden oluşur: *Usûl, Güfte* ve *Melodi*. Bu düzlemlerin uyum halinde olması estetik bir zorunluluktur. Nitekim ustalık eseri kalıcı eserlerde bu üçlü bozulamaz bir mutabakat içindedir. Çünkü eserin bestecisi melodilerini usûle uyacak bir şekilde oluşturmuş ve kullandığı usûl kalıbını eserin güftesiyle ve tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir. Belli bir usûlle tartılmış bir eser, diğer usûlün zaman süresi aynı olsa dahi, başka bir usûl vurularak öğrenilemez, akılda kalamaz ve okunamazdı.

Osmanlı/Türk müziğinde usûl, güfte ve melodi ögelerinin ikişerli olarak birbirleriyle ilişkilerini incelemeye çalışan araştırmalar yok değildir. Örneğin, güftenin melodiyle ve güfte taksimatının melodik örgünün parçacıklarıyla uyumu bir *prozodi* sorunudur. Öte yandan, aruzla yazılmış bir güftenin vezninin usûlle olan ilişkisi ve çeşitli usûl kalıplarının aruz vezninin çeşitli bahirleriyle olan ilişkileri de araştırılmıştır. Ancak bu üçlünün beraberliğinden doğan uyum ve bu üçlü beraberliğin sonsuz seçeneklerinin ortaya çıkarabildiği kişisel üslûpların ayrıştırılmasına yönelik *üslûp analizi* yöntemleri Türk musıkisinde henüz geliştirilmiş değildir. Kısacası, *analitik* müzikolji henüz bu alana el atamamıştır. Bu üslûp analizlerinin esasen mümkün ve anlamlı olup olamayacakları ise apayrı bir meseledir.

Ancak şu kadarı açıktır ki, Türk musıkisi geleneğinde bir eserin usûlü sadece eserin öğrenilmesini kolaylaştıran ve onu icra sırasında destekleyen bir ritm kalıbı olmakla kalmaz. Usûl eserin adeta organik bir parçasıdır. Melodik çizginin başlangıç ve bitişine, duraklamalarına anlam veren, güftenin arasına noktalama işaretleri gibi giren, onlara sık sık derinlik ve yoğunluk boyutu kazandıran bir ögedir. Onsekizinci yüzyıl başlarında Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu)

> *"İlm-i musıkide cümlesinden* [her şeyden] *lâzım olan ilm-i usûldür... usûlsüz nağme mücerred* [soyut] *musıki nağmesi değildir... usûl musıkinin terazisi ve endâzesidir* [ölçü birimidir]... *İlm-i musıki vezn ü usûl ile kemaliyetin bulur* [mükemmel olur], *şöyle ki ne nağme usûlden geçe yahut kala..."*[27]

27 Demetrius Cantemir, Kitâbu 'İlmi'l *Musıki* 'alâ vechi'l *Hurûfat*, s. 5 ve 78. Bu çok kesin yargıya Kantemiroğlu bir tek istisna kabul eder: taksimler. Bunlar, onun deyimiyle, "usûle bend olmaz".

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

diye yazabiliyordu. Aynı gerçeği ondan yarım yüzyıl kadar sonra (1751'de) Charles Fonton şöyle dile getirir:

> *"Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman önce esere en uygun usûlü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usûl adeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında sanki usûl ve melodi birbirleri için yaratılmış ve bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır."*[28]

1770'li yıllarda Avusturyalı tarihçi ve müsteşrik Franz Joseph Sulzer Türk musıkisinde usûl vuruşlarının, özellikle büyük usûllerde, esere yeni bir boyut kattığını ve zaman zaman bu usûllerin Batı müziğindeki çeşitli nüans işaretlerinin işlevlerini yerine getirdiğini söylediğinde de aynı gerçeğe parmak basar.[29] Fonton'dan bir yüzyıl kadar sonra, 1850'li yıllarda Haşim Bey usûlün musıki eğitim ve icrasındaki bu temel işlevini Kantemiroğlu ile neredeyse aynı ifadeleri kullanarak şöyle belirtir:

> *"İlm-i musıkide cümlesinden* [herşeyden] *akdem* [önce gelen] *ve ehemm* [daha önemli] *olan ilm-i usûldür. Zira usûlsüz nağme mücerred* [soyut] *musıki nağmesi değildir. Nitekim nâmevzun* [vezinsiz] *beyit ilm-i şiirden olmadığı gibi."*[30]

Bir eseri kimliğinin bu temel taşını yok sayarak meşketmek, meşkettirmek ya da icra etmek düşünülemezdi elbette. Usûlün melodik çizgiyle bütünleşmesi eserin hâfızaya alınmasını kolaylaştırırdı elbette. Öğrenimde meşk yönteminden sapılmaması da herhalde meşkedilmeye uygun –yani güfte, usûl ve melodi uyumunun tam olduğu– eserlerin aktarımına öncelik verilmesini sağlardı. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının önemli besteci ve hocalarından olan Bolâhenk lâkabıyla tanınan Mehmet Nuri Bey (1834-1911) de 1873 yılında yayınladığı güfte mecmuasında usûllerin önceliğini vurgulamadan edemez. Meşke başlayan talebe herşeyden önce usûlleri öğrenmelidir.

> *"Usûl tabir olunan* [adlandırılan] *madde nagamât-ı mevzunenin* [ölçülü nağmelerin] *terazisi olup her bir nagamât-ı mevzune usûle tatbik olunmadıkça* [uygulanmadıkça] *kaide-i musıkiyeye* [musıki kuralına] *mugayır* [aykırı] *bulunduğundan evvelâ mübtediye* [yeni başlayana] *lâzım olan nagamattan* [melodilerden] *evvel usûlü tahsil etmektir* [öğrenmek, elde etmektir]."[31]

28 Charles Fonton, a.g.e., s. 71.
29 Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des Transalpinischer Daciens*, Viyana, 1781.
30 Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864), s. 3.
31 Seyyid Mehmet Nuri, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ, Beste, Semâi ve Şarkiyat*, İstanbul, 1290 (1873), s. 6.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bolâhenk Nuri Bey'e göre melodileri ve eserleri usûllerini bilmeden ve uygulayamadan öğrenmeye kalkışmak beyhude gayrettir. Bu bütünlükten sapmanın hem geleneğin devamlılığı hem de öğrenimin pratikliği açılarından büyük sakıncaları vardı.

Dede Efendi'nin torununun oğlu olan Mustafa Nezih Albayrak (1871-1964) bu sakıncaları çarpıcı bir biçimde dile getiriyor. 1930'lu yıllarda Mustafa Nezih'in şikâyet ettiği konu, aslında Berefşan, Devr-i kebir, Hafif, Darb-ı fetih vs. gibi *büyük usûller* (bunlar toplam süreleri 12 ya da 15 zaman biriminin üzerinde olan usûllerdir) bestelenmiş olan eserlerin son zamanlarda bazı hânende ve sâzendeler tarafından daha kolay oldukları gerekçesiyle dört ya da sekiz zamanlık Sofyan ya da Düyek gibi *küçük usûller* vurularak okunmakta olması meselesidir. Yani eserin tartılmış olduğu büyük usûlün bir adedinin yerine dört, sekiz ya da on altı adet küçük usûl vurulmasıdır Nustafa Nezih'in şikâyetçi olduğu konu. Mustafa Nezih böyle bir kötü alışkanlığın yirminci yüzyılın başlarından itibaren yaygınlaşmış olmasına esef etmektedir. Gerçi böyle bir âdetin Mevlevî Ayinlerinin *son peşrev* de denen en sondaki saz parçalarının icrası için eskiden beri de var olduğunu biliyoruz. Ama Mustafa Nezih'in eleştirisi yine de geçerliliğini koruyor. Şöyle yazıyor Mustafa Nezih Albayrak:

> *"Yirmi otuz seneden beri ekseri* [çoğu] *hânendeler ve sâzendeler arasında Berefşân, Devrikebir, Evsat, Hafif, Remel, Sakil, Zencir, Beste Devrirevânı, Hâvi ve Darbıfetih gibi büyük usûllerin terk olunup onların yerine Düyek, Sofyan gibi usûllerin kullanılarak ve işin orijinalinden çıkarak kaçamak yoluna sapıldığı görülmektedir... Halbuki Peşrev, Beste yani Murabba' veya Nakış ve Kârları bestelemek ve hakkiyle okumak mutlaka kendi büyük usûllerini bilmeye mütevakkıftır* [dayanmaktadır] *... çünkü böyle bir eser Düyek ile yazılır ve okunursa güfte ve beste taksimatındaki* [bölünmesindeki] *dörtlükler, sekizlikler, es'ler ve saire yanlış bir şekil alır ve erbabı* [işi bilenleri] *nazarında gayrı makbul* [kabul edilemez] *olur... böylece birçok eserden mahrum kalınır. İşbu klâsik eserler düyek ile ezbere de alınamaz, halbuki kendi usûlleriyle fevkalâde kolay ezberlenilir çünkü muhtelif nağmeler muhtelif darplarla hâfızada menkuş* [nakşedilmiş] *kalır. Bunlarla bir haftada ezber edilebilecek bir büyük eser düyek ile altı ayda ezbere alınamaz".*[32]

Usûlün hem melodi ve güfteye intibakının estetik gerekliliği hem de öğrenim sırasında pratik olarak hâfıza geliştirme ve tazeleme işlevi burada Mustafa Nezih tarafından veciz bir şekilde dile getirilmiş. Çünkü melodik yapıyla güftenin taksimatı ve usûl darpları arasındaki mutabakatın bozulmaması gerekiyor. Öğrenim ve icra için notanın yaygın bir biçimde kullanılmasının ve usûlün bu hayati işlevini kaybetmeye yüz tutmasının meşk zincirlerini nasıl etkilediği konusuna

32 Mustafa Nezih Albayrak, *İstenografik Mustafa Nezih Albayrak Notası*, İstanbul, Ahmet İhsan Matbaası, 1941, s. 10.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ileride değineceğiz. Mustafa Nezih'in şikâyet ettiği konunun daha da ötesinde, Türk musıkisi usûllerinin artık tamamen gereksiz hâle geldikleri ve terkedilip yerlerine porte'li Batı notasının ikili, üçlü ve dörtlü ölçülerinin konması gerektiği iddiasının da ciddî bir biçimde ileri sürülmüş olduğuna yukarıda işaret ettik.[33]

Usûl vurmak için saz heyeti içerisinde kudüm ya da bendir gibi bir vurmalı saz bulundurmak her zaman vazgeçilmez bir koşul olmayabilir. Nitekim talebe de hocasından eser geçerken usûlü bir vurmalı saz kullanarak değil, sağ ve sol elini dizlerine vurarak tutardı. Meşk uygulamalarında sık sık rastladığımız "hocanın karşısında diz dövmek" ifadesi bundan başka bir şey değildir.

Ancak, bir vurmalı çalgı kullanılsın veya kullanılmasın, eserlerin usûlüyle melodisi arasındaki özel ilişkinin icracılar tarafından katiyen bozulmaması gerekiyordu. İcra sırasında da bu ilişki dinleyiciye hissettirilmeliydi. Bu uyumun zedelenmesi (teknik terimiyle "usûlün kaçması" ya da "usûlden düşmek") hiçbir zaman hoş karşılanmazdı. Bu uyumsuzluk her zaman ve haklı olarak ya bir acemilik belirtisi veya affedilmez bir estetik hata olarak görülmüştür.

Bugün ise artık birçok ses sanatçısının en basit bir eseri bile sık sık ritmini ve giderini kaydırmadan, tempoyu olur olmaz yerlerde değiştirmeden ve usûlden düşmeden okuyamaz hale gelmesi bu eserleri usûlüyle birlikte meşkederek değil, sadece notasından okuyarak öğrenmiş olmalarından kaynaklanıyor. Günümüzde bazı Türk musıkisi "koro"larının ("koro" kavramının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde hiç yeri yoktur oysa!) icra sırasında yerli yersiz tempo değiştirmeleri ya da eserin başından sonuna dek sabit kalması gereken usûlden tamamen çıkmaları bu *usûlsüzlük*'ün bir diğer kolektif göstergesidir. Ayrıca bu "Türk musıkisi Korolarının" birçoğunun saz heyeti içerisinde usûle bağlılığı sağlayacak olan kudüm ya da bendir bulundurmayı sistematik olarak reddetmeleri de *meşk*'in bir eğitim yöntemi olarak egemenliğinin sona ermiş olmasının sonuçlarından ve göstergelerinden biridir.

Özetle, geçmiş yüzyıllarda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğreniminde eserlerin her zaman usûlüyle birlikte ve usûlden aslâ şaşmadan meşkedilmesi gerekiyordu. Bu durum hem eserin hâfızaya iyice nakşedilmesi hem de icrası sırasında ona vazgeçilmez bir dakiklik sağlamanın tek yoluydu. Ayrıca, daha derinde, bir eseri usûlünü vurarak meşketmek eserin kendi iç bütünlüğünün bir sonraki nesle zedelenmeden aktarılması zorunluluğunun da normal bir sonucuydu.

Bu ritmik gerekliliğin yöntem olarak geleneksel Osmanlı/Türk müziğine mahsus olduğu sanılmasın. Müziğin yazıdan, kitaptan öğrenilmediği (ya da bunun çok yeni bir şey olduğu) tüm Orta ve Yakındoğu geleneklerinde de benzer

33 Bkz. Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1954, s. 1.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yöntemler bulunduğu biliniyor.[34] Bazı geleneklerde ise, çok yakın tarihlere dek musıkinin okuyup yazarak veya kitaptan öğrenilmesi hoca açısından tamamen uygunsuz ve onur kırıcı, talebe açısından ise "ayıp" sayılıyordu. İran musıkisi bu duruma iyi bir örnektir. Yirminci yüzyılın en büyük musıki üstadlarından ve aynı zamanda geleneksel İran müziğinde birer reformcu olan Ali Naki Vaziri ve Ruhullah Haleki'nin yayınladıkları *Mecelle-i Musıki* dergisinde meşk yönteminin mutlaka uygulanması gerektiği defalarca vurgulanır.[35]

Meşk'in Geçmişi

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız şekliyle *meşk* yöntemi en az geleneksel Türk musıkisinin kendisi kadar eski olmalıdır. Zaman içinde sanırız pek az değişikliğe uğramış ve belgelenebildiği kadarıyla en az dört asır boyunca sayısız müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan harcı oluşturmuştur. Geleneksel Osmanlı/Türk müziği içinde meşkin bu merkezi konumuna rağmen bugüne dek müzik tarihçileri ve müzikologlar tarafından ihmale uğramış olması anlaşılır şey değildir. Yakın tarihlerden bir örnek verelim: 1997 yılında İstanbul'da "Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu" başlıklı bilimsel bir toplantı yapılır. Bildiri kitabı bilâhare Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan bu sempozyuma on sekiz adet bildiri sunulur. Ne var ki, bunların sadece bir tanesi Türk müziğinde en az dört asırdır uygulanagelen ve geleneği ayakta tutup intikal ettirmiş olan meşk ile ilgilidir.[36]

Güfte mecmualarını bir yana bırakırsak, büyük ölçüde notasız/yazısız çalışan, öğreten, üreten ve icra eden ve kendini yenileyen bir geleneksel müzik evreninde *meşk* yönteminin kökenini, değişim ve gelişimini belgeleyebilmek çok önemli. Ancak *meşk*'i ilk elden belgeleyip en eskilere kadar götürebilmek kolay değil. Gerçekten de, *meşk*'in işleyişi hakkında elimizdeki somut tarihsel belge ve tanıklıkların çok büyük bölümü on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllara aittir.

Ne var ki, *meşk* sözcüğünün musıki öğrenmek anlamında kullanıldığını onaltıncı yüzyıl başlarında kaleme alınmış olan *Babürname*'de görüyoruz. Ali Şir Nevâî'nin teşvikiyle Herat'ta musıki öğrenmeye soyunan ve 1512 yılında ölmüş İranlı şair Benai hakkında şöyle yazar Babür Şah:

> *"...ol kış musıki meşk kılur..."*[37]

34 Örneğin bkz. Marc Loopuyt, "L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, 1988, s. 39-45.

35 Bkz. Jean During, *La Musique İranienne-Tradition et Evolution*, Paris, Editions Recherches sur les Civilisations, 1984; Hormoz Farhat, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

36 Göktan Ay (haz.), *4. İstanbul Türk Müziği Günleri – Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*, Ankara, Kültür Bakanlığı yayınları, 1998.

37 Babür Şah, *Babürname* (yay. Reşit Rahmetî Arat), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1986, Cilt II,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Daha onaltıncı yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayı'nda görevli acemi oğlanlara musıki ve çalgı meşkedildiği biliniyor. Sultan Ahmet camiinin mimarı Mimarbaşı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın 1560'lı yılların sonlarında içoğlanı sıfatıyla Saray'a alındığı zaman sedefkârlık ve mimarlıktan da önce musıkiye heves etmesinin hikâyesini Cafer Ağa *Risale-i Mimariye*'sinde şöyle anlatır:

> *"...hasbahçeye girip varıp içerisine dahil oldukta görse ki bir makamda* [bir yerde] *acemi oğlanların taifesinden* [bölüğünden] *kerde kerde* [öbek öbek] *cem olup* [toplanıp] *ara yerlerinde yine taife-i mezbureden* [adı geçen bölükten] *bir şahs-ı dıraz* [uzun boylu bir kişi] *önüne birkaç türlü saz dizip berâ-yı izhâr-ı mârifet ü kemâl* [bilgi ve beceri ortaya koymak amacıyla] *birer birer eline alıp onları istimal kılıp* [kullanıp] *envâyı makamat ile nagamat* [türlü türlü makam ve nağmeler] *ve esnaf-ı terennümat ile taksimat* [her türden melodi ve doğaçlamalar] *gösterip... taife-i mezbureden ve kerde-i mezkûrdan* [adı geçen öbekten] *her biri bre aferin bre aferin bundan özge safa ve sultanlık ve bu sanattan ziyade kâmuranlık* [mutluluk] *olmak ihtimali yoktur diye sâzende-i mezbura* [sözü edilen sâzendeye] *envâ-yı vücuh ile tahsinler* [çeşitli biçimde övgüler] *edip..."*[38]

O sıralarda yirmi yaşlarında ve Enderûn'a yeni alınmış olan içoğlanı Mehmet Ağa Topkapı Sarayı'nda dinlediği bu sâzendeye hayran kalır ve ondan musıki meşketmeye karar verir. Ne var ki, anlaşıldığı kadarıyla, henüz ne Topkapı Sarayı içinde belirli bir mekân musıki öğretimine hasredilmiş, ne de bu musıki dersleri belli bir düzene bağlanabilmişti. Mehmet Ağa'nın kendisine musıki ve çalgı dersleri vermeye zorlukla ikna ettiği bu becerikli sâzendenin Saray'daki resmî görevinin ve konumunun ne olduğu da belirsizdir. Mehmet Ağa'nın heves edip çalmaya çalıştığı sazın hangisi olduğu dahi risalede açıkça belirtilmiyor ancak Mehmet Ağa'nın çalmaya teşebbüs ettiği mızraplı çalgının –Cafer Ağa'nın risalesinin sonunda verdiği listeye bakılırsa– ya kopuz ya da şeştâr olması muhtemeldir.

Osmanlı dünyasında musıki meşkiyle ilgili kayıtlara onyedinci yüzyılın başlarından itibaren daha sıkça rastlanıyor. Örneğin, 1636 yılının Şubat ayında (Ramazan 1045) Saray'a giren ve orada musıki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi, Topkapı Sarayı'ndaki sanat hayatını anlatırken musıki öğrenmeye ve öğretmeye yönelik neredeyse kurumlaşmış bir sistemin varlığından söz eder. Şöyle yazıyor Evliya:

s. 281. Benâî hakkında bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin Risâle-i Musıki'si*, Marmara Üniversiytesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2015.

38 Cafer Ağa, Risale-i Mimariye, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Yeni Yazmalar 339], vr. 8b. Esas itibariyle Sultanahmet Camii mimarı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın hayatını ve eserlerini konu alan ve fakat Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi açısından da önem taşıyan bu risalenin Latin harflerine çevirisi için Bkz. Orhan Şaik Gökyay, "Risale-i Mimariye – Mimar Mehmed Ağa – Eserleri", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976, s. 113-214. Cafer Ağa'nın risalesinin tıpkıbasımı, İngilizceye çevirisi ve eleştirel yayını için bkz. Howard Crane, *Risâle-i Mimariyye – An Early Seventeenth Century Ottoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, Leiden, Brill, 1987.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> *"...hamam-ı hass* [Padişaha mahsus hamam] *cenbinde* [yanında] *meşkhane nâm* [adlı] *mahâlde* [yerde] *saz u söz ve gûnâgûn* [çeşit çeşit] *fasıllar edip Hüseyin Baykara faslı ederdik..."*[39]

Evliya Çelebi'nin anlattıklarına bakılırsa, Saray hizmetindeki içoğlanların yetiştirildiği ve onlara bu arada musıkinin de öğretildiği yer olan Seferli Odası bir bakıma bir *meşkhane* niteliği taşıyordu. Musıki meşklerinin Saray'daki ana mekânı haline gelen bu odayı ("Seferli Koğuşu") 1635 yılında IV. Murad'ın Revan seferine çıkmadan önce "Büyük Oda"yı ikiye bölerek ihdas ettiğini İsmail Hakkı Uzunçarşılı nakleder.[40] Daha önceleri ise bu meşkler Topkapı Sarayı'nın çeşitli yerlerinde veya Eski Saray'da yapılabiliyordu anlaşılan. Osmanlı başkentinde musıki eğitiminin *meşk* yöntemi etrafında, buna hasredilmiş bir mekânda ve kurumsal bir çerçevede örgütlenmiş olmasının ilk açık tescilidir bu.

Musıki meşklerini genellikle Saray'ın içinde görevli bulunan yetişmiş müzisyenler verirdi. Bunların bazıları aynı zamanda hünkâr imamlığı ya da müezzinlik gibi müzikle şu ya da bu biçimde ilgisi olan görevler de yapıyorlardı. Hocalar, Saray'ın diğer bölümleri olan Kiler, Hazine ya da Has Oda'da görevli musıkişinasların arasından da seçilebilirdi. Ayrıca, bir görevle Saray'a bağlı ve orada sürekli olarak ikamet eden musıki hocalarının dışında İstanbul'dan aylıklı veya gündelikli musıki muallimleri getirtildiği de oluyordu. Bunlar haftanın muayyen günlerinde Saray'a gelir ve Seferli odasında meşklerini verirlerdi. İsmail Hakkı Uzunçarşılı şehirden Saray'a gelen bu hocalara yapılan ödemeleri gösteren çok sayıda arşiv belgesini gün yüzüne çıkarmıştır.[41]

1630'lu yılların başında Kamaniçe kalesinin zaptı için yapılan savaşlar sırasında Osmanlılara esir düşüp ihtida ettikten sonra Saray'a alınan ve orada yirmi yılı aşkın bir süreyle önce müzisyen ve müzik hocası, sonra da tercüman olarak hizmet etmiş olan Polonya asıllı Wojciech Bobowski (İstanbul'daki adıyla Ali Ufkî Bey), *Saray-ı Enderûn* adlı eserinde Topkapı Sarayı'ndaki meşkhanenin işleyişini ve oradaki günlük hayatı ayrıntılı bir şekilde anlatır.[42] Bunu yaparken, bazı eserlerinden yukarıda yaptığımız bazı alıntıların da gösterdiği gibi, o dönemde Topkapı Sarayı meşkhanesinde (Ali Ufkî'nin deyimiyle *Musıki Odasında*) uygulanan tek öğretim yönteminin bildiğimiz *meşk* olduğunu da belgeler. Ali

39 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt I, 1995, s. 100.

40 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 311-313.

41 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, 41/161, Ocak 1977, s. 79-114 (özellikle s. 86-88, "Saraylarda Musıki Talimi"); İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 311-313.

42 Ali Ufkî'nin *Saray-ı Enderûn*'unun el yazması nüshaları ve çeşitli dillere çevirileri için bkz. Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 106-107; Saray meşkhanesinin işleyişi için bkz. aynı eser, s. 44-46. Saray-ı Enderûn'un tümü *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları - Topkapı Sarayı'nda Yaşam* başlığı altında Türkçeye çevrilmiştir (İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ufkî elyazması eserlerinin birinde Topkapı Sarayı'nın bir krokisini çizer ve Seferli odasının yerini belirtir.[43]

Ali Ufkî'den öğrendiğimize göre bütün gün açık bulundurulan bu *meşkhane*'de musıki üstadlarıyla içoğlanları her gün öğle namazından sonra karşı karşıya otururlar, usûl vurarak hocalar talebelerine musıki meşkederlermiş. Ali Ufkî zaman zaman aynı *meşkhane*de mehter mensupları, halk musıkisi çalgıcıları ve rakkasların da eğitim gördüklerini belirtir.

Ali Ufkî İstanbul'a getirilmeden önce Avrupa müziklerini ve nota okuyup yazmasını öğrenmişti. Ali Ufkî Bey musıki eserlerini kâğıda dökebiliyordu ve bu hünerini meşk ederek öğrendiği eserleri akılda tutmak ve gereğinde meşk arkadaşlarına hatırlatmak için kullanıyordu. Bu yeteneği Saray'da o yıllarda musıki öğrenmekte olan içoğlanları tarafından büyük bir hayretle karşılanmış ve çok yadırganmıştı. Musıkinin bir üstaddan âdâbıyla meşkederek değil, sadece yazı yazıp okuyarak öğrenilmesi ve meşkedilen eserlerin yazı yazarak çoğaltılabilmesi çok yadırganmış, bir tür büyücülük, sihirbazlık olarak algılanmış.

Sonuç olarak ne Topkapı Sarayı'nda ne de dönemin İstanbul'unda, bildiğimiz kadarıyla, Ali Ufkî bu notayı kimseye öğretememiştir. Musıki camiasında hiç kimse bunu faydalı bularak ısrar ve sebat edip bu "meşk dışı" musıki öğrenim yöntemini Ali Ufkî'den öğrenip kullanmayı denememiştir.

1640'lı yıllarda Saray meşkhanesinin işleyişini şöyle anlatıyor Ali Ufkî Bey:

> *"Meşkhane musıki talim edilen odaya denir. Akşama kadar açık olan bu odaya oda müzikçileri ile askerî müzikçiler meşketmeye gelirler. Divan'dan sonra üstadlar gelip meşkhanede otururlar. Kâh çalgı eşliğinde kâh çalgısız olarak kendilerine en hoş musıki eserleri öğretilir... Tonları bilirler ve bunlarla ezberden şarkılar bestelerler. Murabba, kâr, nakış, semai gibi çeşitli ince eserlerde ritm her zaman küçük bir davulla sağlanır... Tesbih, ilâhî, tevhid gibi samimi ve ciddi dinsel eserlerde ise ellerini kaldırıp indirerek ölçü vurmazlar. Musıki hep ezbere öğrenilir, yazılması ise neredeyse bir mucize gibi görülür."*[44]

Aşağı yukarı aynı dönemlerde eser meşkederek musıki öğretmenin ve öğrenmenin Saray dışında da olağan bir yöntem olarak yerleşmiş olduğunu 1670'li yılların başında İstanbul'a gelip uzunca bir süre kalmış olan meşhur Fransız müsteşriki Antoine Galland (1646-1715) hatıratında naklediyor. Galland, 1672 yılının Mart ayında tanık olduğu bir olayı günlüğünde şöyle nakleder:

43 Topkapı Sarayı'ndaki Seferli Odasının krokisi, işlevleri ve genel düzeni hakkında bkz. Gülrû Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power – The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, MIT Press, 1991, s. 111-123. Türkçe çevirisi: *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

44 Ali Ufkî, *Saray-ı Enderûn*, bkz. Cornelio Magni, *Quando di piu Curioso e Vago a potuto Raccorre Cornelio Magni...*, Parma, 1679, s. 550-551. Bkz. Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 44-47.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"...diğer tarafta bir başka Türk genci bir bostancıya şarkı söylemeyi öğretiyordu. Bu bostancının pek güzel bir sesi vardı... Türkler musıkiyi bizim yaptığımız gibi yazılı kurallarla ve notaya alınmış havalarla okutmazlar; bütün bunları hâfıza ile ve üstadın ağzından öğrenirler. Bu usûl mucibince bu talebe hocasının kendisinden önce terennüm ettiğini tekrar ediyordu."[45]

Galland'ın naklettiği bu olay İstanbul'da Eminönü'nde Yeni Cami'nin içinde cereyan ediyordu. Meşkedilen de muhtemelen bir cami ilâhisiydi.

Osmanlı İmparatorluğu'na gelmiş ve müzikle ilgili gözlemlerde bulunmuş birçok seyyah ve şarkiyatçı, musıkinin yazılmayıp ezberden öğrenilmesini bir gariplik olarak görmüşlerdir. Bazıları ise bu durumu musıkinin gelişmesine bir engel olarak telâkki etmişlerdir. Bu şarkiyatçılar arasında Osmanlı musıki kültürüyle daha yakın bir temas kurmuş olan Fonton ve Toderini gibileri ise, bunun tam aksine, notasızlığın yarattığı zorlukların üstesinden gelip musıkiyi öğrenmek, icra ve intikal ettirmekteki başarıları dolayısıyla Osmanlı müzisyenlerine duydukları takdir hislerini açıkça dile getirirler.[46] Örneğin Fransa'da şarkiyatçılığın kurucularından sayılan Antoine Galland "Türklerin" musıkiyi *meşk* yoluyla, yani *eserleri ezberleyip tekrarlayarak* öğrenmelerine şaşırmakla kalmıyor. Galland bu yöntemle musıki öğrenilmesine büyük hayranlık duyduğunu açıkça belirtiyor ve şunu ilâve ediyor:

"Bizim acul mizacımız bu kadar büyük bir zahmete katlanmak için gerekli sabrı bize vermez. Fakat Türkler bundan bezmeyecek kadar soğukkanlılığa sahiptirler."[47]

Edvâr'lar ve Meşk/İlim ve Uygulama

Özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin artık iyice yerleşmiş olduğu onyedinci yüzyıldan çok önceki dönemlerde dahi Osmanlı başkentlerinde musıkinin bildiğimiz türden bir usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilmekte olduğu kesindir. On dört ya da on beşinci yüzyıl müziklerinin ne olduklarını bilmeye imkân yok. Ama özgün Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz oluşmadığı Osmanlı'nın ilk yüzyıllarında dahi musıki öğreniminin hangi anlayışla yapıldığının ipuçlarını o dönemden bize ulaşan müzik literatüründe bulabiliyoruz.

Osmanlı topraklarında on beş ve onaltıncı yüzyıllarda kaleme alınmış müzik teorisi kitaplarında (*Edvâr*'larda) musıkinin kullandığı sesler, makam ve usûller uzun uzun açıklanır. Ancak, iş fiilen musıki öğrenmeye gelince tüm bu kitaplar

45 Antoine Galland, *İstanbul'a ait Günlük Hatıralar* (1672-1673), çeviren Nahit Sırrı Örik, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1949, s. 79-80.

46 Bu diplomat, seyyah, tüccar ve müsteşriklerin İstanbul'da karşılaştıkları müzikler hakkında yazdıkları için bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

47 Antoine Galland, a.g.e., s. 80.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yetersizliklerini açıkça itiraf ederler ve –kendilerini inkâr edercesine– musıkinin kitaptan değil, her zaman bir üstaddan öğrenilmesi gerektiğine vurgu yaparlar. Örneğin II. Murad dönemi *Edvâr* yazarlarından Hızır bin Abdullah *meşk* kelimesini kullanmaz ama aynı yöntemin varlığına işaret eder:

> *"İmdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi üstaddan faide bulasın."*[48]

Yazının ve kitabın değil, asıl icranın önemli olduğunun ifadesidir bu. Kezâ, bir diğer on beşinci yüzyıl müzik teorisyeni ve *Edvâr* yazarı olan Seydî de şöyle yazar:

> *"Dahi fehmet* [anla] *her kim bu kitabı okusa bittamamihi* [bütünüyle] *bu kitabı hakikatiyle bilmez. Belki fi'l cümle* [topluca] *usûlün, fürû'un* [aslını ve ayrıntılarını] *ve esamisin* [isimlerini] *bilir. Ve eğer bir kişi bu ilim bikünhi'l hakikat* [gerçeğin özüyle] *bilmek istese gerektir kim bir üstâd-ı kâmile* [olgun bir üstada] *yetişe ve edeble önünde diz çöküp cidd ile* [gayretle] *öğrenmeğe meşgul ola tâ ki kendisi dahi üstad-ı kâmil ola."*[49]

Aşağı yukarı aynı dönemin bir diğer *Edvâr* yazarı olan Yusuf Bin Nizamettin de, bu kitabın en başında verdiğimiz alıntıda, aynı öğretim ve intikal yönteminin varlığına işaret eder. Yusuf bin Nizamettin'in bu metninde müziğin teorik bilgisinin aktarımı ile müzik icrasının pratik olarak öğretim ve intikalinin kesin çizgilerle birbirlerinden ayrıldığı da açıkça bellidir. Bunun yanısıra Yusuf bin Nizamettin müziğin fiilen öğrenilmesinin *meşk* ya da ona çok benzer bir yöntem dışında yapılmadığını doğrular. *Meşk* kelimesi kullanılmamış olsa dahi, Yusuf bin Nizameddin o dönemlerde taklit ve tekrar üzerine kurulu olan bildiğimiz musıki eğitim yönteminin uygulandığını belli eder.

İşin ilginç yanı şu ki, bunlardan üç asır kadar sonra, yani on sekizinci yüzyıl zarfında kaleme alınmış *Edvâr*'larda ve musıkiyle ilgili risalelerde buna çok benzer ifadelere rastlanıyor. Örneğin, onsekizinci yüzyıl ortalarına ait ve yazarı bilinmeyen bir musıki risalesinde Yusuf bin Nizamettin'in ifadelerini neredeyse aynen buluyoruz:

> *"Her kim ki bu kitabı okudu bilmedi ve bu ilmin aslını ve fer'ini* [esasını ve ayrıntılarını] *dahi bilmedi ol kişi ebterdir* [eksik, işe yaramaz]. *Bu ilim bir havai ilimdir, amel kılmak gerek. Amel şol şeydir ki bir üstada varasın, hizmet edesin, iki diz üstüne gelesin, talim edesin* [öğrenesin]..."[50]

48 Hızır bin Abdullah, *Edvâr,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 150], vr. 95b.

49 Seydî, *Hazâ el-matla' fi beyân-ül edvârü'l makamât ü fi 'ilmi'l esrâr ve'r-riyâzât*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [A. 3459], varak 7b. Seydî kitabında verdiği nazım parçalarında da aynı gerçeği renkli bir biçimde vurgular: "Kamu ulûmu [ilimleri] yazıp okur her can / Bu ilmi yazmaya olmadı imkân" (vr.1b).

50 Anonim *Risale-i Musıki*, Viyana, Haus-, Hof-und Staatsarchiv, [Ms. 390], s. 3.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Üstadın önünde "edeple diz çökmek", üstada "hizmet etmek, önünde iki diz üstüne gelmek" gerekiyor. Musıkinin üstaddan meşk etmeksizin öğrenilemeyeceğinin diğer bir tanıklığı da, aynı yüzyılın bir Edvâr yazarı olan Hızır Ağa'dan (ölümü 1760?) geliyor:

> *"Bir üstad tâlim-i kâmil etmedikçe* [mükemmel bir şekilde öğretmedikçe] *tahsili muhaldir* [boştur, olmayacak şeydir], *mâlum-u tâlibân ola* [talebelerin bilgisi ola] *ve Allahu 'alem."*[51]

Aynı Hızır Ağa, Edvârının başka bir yerinde de, sanki kitabında anlattıklarının hepsini yok mesabesine koyarcasına şöyle yazar:

> *"...suâl ez kâl terâne nümayende be hâl mazmunu üzere ancak taliblere resmini* [âdetini, şeklini] *bildirir. Bundan bir nesne müstefid olmak* [faydalanmak] *muhaldir tâ ki bir kâmil üstâd ona mukarin* [yakın] *olmaya zira üstadı istima etmek* [dinlemek] *bundan yeğdir".*[52]

Edvâr sahibi bir kişi edvârların bir işe yaramadıklarını bundan daha açık bir şekilde yazamazdı. Ayrıca, Hızır Ağa edvârını kaleme almasının sebebini mevcut edvârların birbirlerini tutmaması olduğunu ifâde eder:

> *"...edvâr-ı kadimenin* [eski edvârların] *edvâr-ı hâle* [şu anki edvarlara] *göre 'adem-i mutabıkın* [uyumsuzluğu] *mevcut bulunmağın bu risalenin telifine şüru' olunup kârgâh* [iş, iş yeri] *beyan kılınmağın Tefhimü'l Makâmat fi Tevlid'ün Nagâmat ismiyle tesmiye kılındı."*[53]

Hızır Ağa kendi edvârına ad koyarken bile pratiği teoriye üstün kılar: "nağmelerin doğuşunda makamların anlatılması".

Musıkinin teorisi elbette ki sadece kitaplardan ("Edvâr"lardan) öğrenilebilir. Fakat bu teori tek başına bir işe yaramaz. Müzik her şeyden önce eylemdir çünkü ve gerçekliğini yazıda veya teoride değil, meşk ve icrada bulur. Besbelli ki müzik pratiktir, icradır; sadece tasavvur veya düşünce değil. Müziğin pratiği ise sadece ve sadece meşkedilerek öğrenilebilir. Yukarıdaki alıntılarda üç asır arayla bu gerçekler aşağı yukarı aynı kelimelerle ifade ediliyor. Bu noktada "ilim" ve "amel" arasındaki ilişki modern bilimdeki kuram veya varsayım ile laboratuvar deneyi veya uygulama arasındaki pozitivist ilişkiye benzemez hiç. Çünkü icrada kitâbî "ilmin" birebir izlerini görmek, müziğin icrasına bakarak teori düzeyinde "alim" ve "cahil" olanı ayırdetmek mümkün değil.

51 Hızır Ağa, *Tefhimü'l makamât fi tevlidü'n nagamât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Supplément Turc 1495], vr. 36b.

52 Vr. 30a.

53 Vr. 4b.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dolayısıyla müzik teorisinin mi pratiğin üzerine kurulduğu, pratiğin mi teoriden etkilendiği sorusu anlamsızlaşır. Müzik teorisi gerçekte bir müzik olmadığına göre, müzik teorisinden müzik yaratılmasını beklemek zaten doğru olur mu? Tüm Ortadoğu müziklerinde olduğu gibi, Osmanlı/Türk musıki geleneğinde de bir yandan Edvârlarda ve muhtelif musıki risalelerinde yüzyıllar boyu izlenen musıki nazariyatı ile diğer yandan ustadan şakirde meşkedilerek nakledilen müzik icraları farklı güzergâhlar izlemişlerdir. Bu güzergâhlar zaman zaman birbirlerine yaklaşmış, çoğu zaman ise birbirlerinden epey uzak düşmüşlerdir.[54] On sekizinci yüzyılın başlarında Kantemiroğlu esas itibariyle o dönemde icra edilmekte olan musikiye dayalı bir musıki teorisi inşa etmeye çalışmıştır ama başarılı olduğu da söylenemez.

Bu durum yeni değildir ve günümüzde de devam etmektedir. 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'deki egemen teorik ve nota yazım sistemi haline gelmiş olan Arel-Ezgi sisteminin fiilen icrayı belirlediği sanılmamalı. Sistemden sapmalar çoktur, sistemin sorgulanması ve yeni sistem arayışları devam etmektedir. Ortaya çıkabilecek "yeni" bir teorik sistemin âkıbetinin ise bundan öncekilerden farklı olacağı sanılmasın.

Bir diğer anonim onsekizinci yüzyıl musıki risalesinde de şu ibarelere rastlıyoruz:

> "*...amma bu ilmi üstada mukarenetsiz* [üstadla yakınlaşmadan] *kemaliyle* [mükemmelen] *bilmek emr-i muhaldir* [olacak iş değildir]."[55]

Bu konudaki genel kanaat o kadar kesin ve yerleşiktir ki birbirlerinden ilham alan birçok musıki kitabı yazarı bu vurucu cümleyi neredeyse aynen tekrarlamadan edemezler. İşte bir diğer 18. yüzyıl musıki risalesinden benzer bir yargı daha:

> "*Amma bu ilim üstada yakin olmadıkça ve üstadından görülmedikçe kemâliyle bilinmek emr-i muhaldir*."[56]

Bilgi edinme yöntemleri birer basit araç değildir. Bu yöntemler bilginin hem özünü hem de içyapısını etkilerler. Meşk için de aynı şeyi söylemek mümkündür elbette. Osmanlı'da yüzyıllar boyunca *sözlü aktarım* üzerinde ısrar edilmesinin manevi ve ruhsal eğitim açısından da önemli nedenleri olsa gerektir. "Hizmet etmek", "iki diz üstüne gelmek" gibi ifadeler buna işaret eder. Sözlü aktarım öğretici olmakla kalmaz. Gerektiğinde dinsel/manevi işlevler de yerine getiren bir

54 Genel olarak Ortadoğu müziklerinde teori ile öğretim ve icra arasındaki bugün de devam edegelen uçurumun sebep ve sonuçlarının bir analizi için bkz. Jean During, "Théories et Pratiques de la Gamme Iranienne", *Revue de Musicologie*, 71/1-2, 1985, s. 79-118.

55 Anonim *Risâle-i Musıki*, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, [Or. 12901], vr. 4b.

56 *Risâle-i Musıki*, Ankara, Millî Kütüphane, GK 131/2, vr. 4a.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

*aracı*yı da gerekli kılar. Dinsel metinlerle öğretilerin müzik alanında da bu tür bir öğretim modelinin oluşmasında kuşkusuz önemli rolleri olmuştur.

Bir metnin, bir şiirin, bir müzik parçasının mükemmelen öğrenilmesi demek onu her an tekrar edebilmek demekti. Bir eseri öğrenmek de onu gerçek veya hayali bir kütüphanenin tozlu raflarındaki pasif halinden çıkarıp öğrencinin zihinsel haritasının, kültürel kimliğinin, benliğinin bir parçası haline getirmek anlamına geliyordu. Bu durum özellikle kutsal metinler için geçerlidir. Nitekim, bir metni ya da müziği belli bir anlamla yüklü olarak "okumak"tan değil, "öğrenmek"ten söz ettiğimizde işte bu türden bir "içerme" eylemini kastederiz. Hatta, paradoksal olarak şunu da diyebiliriz ki yazılı bir metni bile meşk etmek mümkündür. Yazarak, istinsah ederek, nüsha üreterek de bir metin okunuyor, ezberleniyor, öğrenilip içselleştiriliyor olabilir. Nüsha üretmek de bir ibadet sayılabilir. Bizzat metnin kutsiyeti bu yazma/ezberleme işlemini bir tür *meşk* haline getirebilir. Tasavvuf ve tarikatlar içinde bunu görmek mümkün.

Geleneksel müziğimizin azımsanmayacak bir bölümünün öğretim ve intikalinin dinsel/karizmatik bir bilgi aktarım modelinin geçerli olduğu çeşitli tarikatlar içerisinde yapıldığını unutmamak gerek. Buralarda da öncelikle *aklî* ilimler değil *naklî* ilimler öğretiliyordu. İslâmî gelenekte tasavvufî ve felsefî öğretilerin hocadan talebeye intikalinin –her ne kadar yazılı metinler ortada da olsa– sözlü iletişime ve üstad/şakird ya da mürşid/mürid ilişkisine ne denli bağlı olduğu biliniyor.[57]

Diğer yandan dinî ilimlerin en önemli dayanaklarının (Kur'an, hadisler, önemli tefsirler ve fıkıh kitapları vs.) öğretiminde de *hıfz*'ın çok önemli bir rol oynadığını biliyoruz. İslâmî ilimlerin geleneksel öğrenim sürecine, bu bakımdan, zaman zaman bir "ezber sanatı", bir "hâfıza sanatı" da denilebilmiştir.[58] Aklî ilimler ile naklî ilimler ayrımı boşuna değildir. *Şiir* için de durum aşağı yukarı aynıydı. Sözlü musıki repertuarının yarısı soyut musıki ise, diğer yarısı da güfte ve şiirdir. Osmanlı şuarâ tezkirelerinde şair ve ediplerin ezberden şiir okuma yetenekleri, mahfuzatlarının genişliği ve irticalen mevzun ve mukaffa' elfaz söyleyebilmelerinin övgü dolu örnekleri verilir. Şair Nef'î'nin hâfızasının genişliği ve irticalen şiir söyleyebilme yeteneğiyle ilgili çarpıcı örnekler sık sık zikredilir.[59] Henüz tam olarak belgelenemese de, meşkederek musiki öğrenmeye ve repertuar edinmeye verilen önemde naklî bilgilerin aktarım modelinin güçlü bir etkisi olmuş olduğunu varsaymak pek yanlış olmaz.

57 Dinî eğitimde yazının ve sözün payı hakkında bkz. Seyyid Hossein Nasr, "Oral Transmission and the Book in Islamic Education: the Spoken and the Written Word", George N. Atiyeh (ed.), *The Book in the Islamic World*, Albany, State University of New-York Press, 1995, s. 57-71.

58 Bkz. Dale Eickelman, "The Art of Memory: Islamic Education and its Social Reproduction", *Comparative Studies in Society and History*, 20, 1978, s. 485-516.

59 Bkz. Hatice Aynur, "Ottoman Literature", in *The Cambridge History of Turkey*, Vol. III, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 481-520.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

II – Uygulama

"Bilgil kim bu kitabın adı Edvârdır. Ve her kişi kim bu edvârı okudu velî bilip amele getirmedi bu ilmin asl ü fer'in bilmedi. Hemân bu ilmin adın bildi dâdın bilmedi. Bu ilim havâî ilimdir. Bununla amel eylemek gerek. Ameli oldur kim bir kâmil üstadın hizmetine varasın şöyle kim kendi okumuştur ve bilmiştir ve işitmiş ve öğrenmiştir. Sana dahi talim ede ve göstere tâ sen dahi üstâd olasın."

[Yusuf bin Nizameddin, *Edvâr*, Türkçe'ye çeviren Harîrî bin Muhammed,
Şaban 873 (Mart 1469) tarihli mütercim hattı nüshası;
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları,
Supplément Turc 1424, vr. 6b]

Meşk Süresi

Musıki meşkine yeni başlayan bir talebe nisbeten basit bir eseri, örneğin küçük bir şarkı ya da ilâhîyi, usûlüyle birlikte çok kısa sürede öğrenip ezberine alabilirdi. Yani, musıki jargonunda "eser çıkmış olurdu". Yetenekli bir öğrenci için bu çok kolay bir şeydi. Uzun ve karmaşık bir bestenin, bir kârın ya da bir mevlevî âyininin hakkıyla meşkedilmesinin ise haftalar, hattâ aylar sürmesi olağan bir durumdu. Meselâ, ileride de kendisinden söz edeceğimiz ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının önemli besteci ve musıki hocalarından sayılan ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olan Bolâhenk Nuri Bey (1834-1911), Seyyid Nuh'un meşhur Nühüft Beste'sinden

"...benim bir ayda elde ettiğim eser..."[1]

diye söz ediyordu. Eski usûl üzre uzun süre musıki meşketmiş son icracılardan olan Alâeddin Yavaşça da, kişisel tecrübesine dayanarak aynı kanıyı dile getiriyor:

"Büyük bir eserin meşki neredeyse bir aya yakın sürerdi."[2]

1 Kemal Emin Bara, "Fıkralar", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 12, Ekim 1948, s. 33.
2 Hasan Oral Şen, *Alâeddin Yavaşça*, Ankara, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yayınları, 1998, s. 333.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Aynı şekilde Rauf Yekta Bey, Hatipzâde Osman Efendi'nin rast makamındaki kâr-ı natığını 1890'lı yıllarda Zekâi Dede'den meşketmeyi arzu ettiğini nakleder. Ne var ki, Rauf Yekta Bey bu arzusundan vazgeçmek zorunda kalmış çünkü "başkalarının tam bir senede öğrenebildiği"[3] bu eseri hocasından hakkıyla geçmeye vakit bulamayacağını düşünmüş.

Meşk ne kadar sürerdi? *Meşk* süresi neyle ölçülürdü? *Meşk* ne zaman sona ererdi? Alınıp verilen meşk'lerin ölçü birimi neydi? Genellikle iki ayrı ölçü birimi kullanılmıştır bu konuda: meşk süresi veya meşkedilen eser veya fasıl sayısı. Yani "Filânca zattan sekiz ya da on fasıl meşketmiş olmak", ya da "bir yıl boyunca falanca üstaddan meşk almış olmak". Bu ifade biçimlerinin ikisi de birer referans türü olarak sık sık kullanılmıştır. Örneğin yirminci yüzyılın ilk yarısının önemli hâfızlarından Hâfız Yaşar Okur (1886-1966) anılarında İsmail Hakkı Bey tarafından kurulmuş olan Musıki-yi Osmaniye Cemiyetine 1906 yılında üye olduğunu belirttikten sonra,

> *"İsmail Hakkı Bey'den yirmi fasıl meşkettim."*

diye yazar.[4] Burada "fasıl"dan kastedilen, aynı makamdan iki murabba' beste, iki semai ve birkaç da şarkıdır. Aynı şekilde Sadettin Kaynak kendi musıki eğitiminden söz ederken,

> *"Hâfız Cemal Efendi'den müteaddit* [birçok] *duraklar, ilahiler ve dört beş fasıl meşkettim."*

diye yazar.[5] Kaynak üstadından aldığı meşk'leri meşketme süresiyle değil, üstaddan geçtiği eserlerin sayısı ve niteliğiyle ölçmeyi seçmiştir Sadettin Kaynak. Nitekim, Sadettin Kaynak Hâfız Cemal Efendi'den sonraki hocası olan Muallim Kâzım Bey'den meşkettiği eserlerin tam bir listesini de kayda geçmiştir. Kâzım Bey'in kendi besteleri hariç, ondan tam elli adet klâsik eser meşketmiştir Sadettin Kaynak ve bu elli eseri hâtıratında makamlarına göre tek tek sıralar.[6]

Buna karşılık Tanburi Ali Efendi'nin (1830?-1890) öğrenim süreci hakkında sadece şu bilgiye sahibiz:

> *"...hayli zaman Küçük Osman Bey'in meşkine devam etmiştir."*[7]

3 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân* (Cüz 1-Hoca Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1899, s. 40.

4 Halil Erdoğan Cengiz, *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: Riyaseticumhur İnce Saz Heyeti Şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un Anıları* (1924-1938), Ankara, Müzik Ansiklopedisi yayınları, 1993, s. 11-12.

5 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada-Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 252.

6 Hasan Oral Şen, *Sadettin Kaynak*, Ankara, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yayınları, 2003, s. 73-76.

7 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 49.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Burada intisab edilen üstaddan meşkedilmiş olan eser ya da fasıl sayısından bahis yoktur. Ölçü meşk süresidir. Aynı şekilde Medenî Aziz Efendi'nin (1842-1895),

> *"...uzun müddet Lâtif Ağa'dan meşk ederek..."*

yetişmiş olduğunu öğreniyoruz.[8] Onun da talebesi olan Dr. Suphi Ezgi (1869-1962)'nin eğitimi ise meşk aldığı süreyle değil, her bir hocasından geçtiği fasıl sayısıyla ölçülmüş:

> *"...Medenî Aziz Efendi'ye devam ederek on beş kadar fasıl meşk etti...On yedi yaşına gelince Zekâi Dede'nin talebesi oldu... ondan otuz beş fasıl geçti."*[9]

Meşk süresiyle meşkedilen eser veya fasıl sayısı arasında bir eşdeğerlik veya bir ortak standart saptayıp buradan hareketle öğrencinin ustalaşma kıstasına ulaşmak mümkün değil. Çünkü bir eserin veya bir eser dizisi olan bir faslın meşkedilip özümsenmesi için gerekli süre hocadan hocaya veya öğrenciden öğrenciye çok değişebilirdi elbette.

Söz ve Saz Eserleri Meşki

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi başından beri öncelikle bir ses musıkisi olmuştur. Yani esas malzemesi, en önemli âleti insan sesidir. Repertuardaki eserlerin yüzde doksan beşine yakını da sözlü eserlerdir. Saz eserleri küçük bir azınlıktır sadece.

Kaldı ki, repertuardaki eserlerin küçük bir bölümünü oluşturan bu enstrümantal eserlerin büyük çoğunluğunun konum, statü ve müzikal işlevlerinin tanımı dahi *sözlü eserlere atfen* yapılır. Örneğin peşrev (kelime anlamı: önde giden), bir sözlü eserler dizisinin (yani bir faslın) önünden gider, bu faslın gelişini ve makamını ilân eder. Bu peşrev bir Mevlevî Ayininin sonunda icra edildiği zaman da "son peşrev" adını alır. Saz semaisi veya başka bir saz eseri de sözlü semailerden sonra faslın artık bittiğini belirtir. Çeşitli çalgı taksimleri ise musıki faslının içinde bulundukları bölümüne ve *faslın bütününe atfen* gördükleri işleve göre isimler alırlar: baş (ya da giriş) taksimi, ara taksimi, (makamdan makama) geçiş taksimi, son taksim vs. gibi. Özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren çok geliştirilmiş bir tür olan ve bir fasıl içinde aynı makamdaki şarkıların birinden diğerine geçişi sağlamak için tasarlanmış olan *şarkı aranağmeleri* için de durum aynıdır. Kimi zaman uzunca da olabilen bu aranağmeler fasıl içinde bir eserden diğerine geçişi kolaylaştırmak, yumuşatmak için tasarlanırlardı.

8 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 89.
9 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt X, s. 5472, İstanbul, 1971.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Türk musıkisinin en uzun ve en karmaşık eserleri olan *Mevlevî Ayinleri*'ndeki *saz terennümleri* de bazan uzunca ve mükerrer olabiliyorlar. Bu enstrümantal parçaların bir fonksiyonu bir usûlden diğerine, ya da Ayinin bir bölümünden bir diğerine geçişi sağlamaktır. Bunların bir diğer pratik fonksiyonu da uzun, karmaşık ve zor eserler olan bu Ayinleri okumakta olan ayinhanların zaman zaman dinlenmesini sağlamaktır. Her hâl ü kârda bu aranağme türü de kendi başına bir eser formu olarak görülmez. Kaldı ki, bu saz terennümlerinin birçoğu bizzat Ayin'in bestecisi tarafından değil, eserin uygun yerlerine konulmak üzere daha sonraki besteciler tarafından yapılmışlardır.

Ayrıca, ve bilebildiğimiz kadarıyla, musıki meraklıları arasında sözlü eser meşkine talip olanların sayısı çalgı öğrencilerinin sayısından fazlaydı her zaman. Pratik açıdan bakıldığında da saz eserleri meşkiyle sözlü eser meşki arasında önemlice farklar vardır. Sözünü etmek istediğimiz sadece kaçınılmaz teknik ve pedagojik farklar değil. Tavır, yaklaşım ve eğitimden (yani *meşk*'ten) beklenenler açısından da önemli farklılıklar göze çarpar.

Her şeyden önce saz (ve saz eserleri) meşkinin sözlü eser meşkinden daha zor, daha zahmetli, daha uzun ve daha meşakkatli olduğu gerçeğine işaret edelim. Bir kere çalgı öğrencisi, ciddî olarak eser meşkedip kendine hem ses hem saz eserleri repertuarı edinmeden önce çaldığı sazın yapısının getirdiği teknik güçlüklerin asgarisinin üstesinden gelmek zorundaydı. Buna sâzende jargonunda "sazını yenmek" deniyor.

Bir çalgının öğrenimine geleneksel olarak herhangi bir peşrev veya saz semaisinin icrasıyla başlanırdı. Herkesçe bilindikleri için ve/veya icraları nisbeten kolay olduğu için hocalar tarafından özellikle bu amaçla tercih edilen peşrev ve semailer her zaman mevcuttu. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Osman Bey'in Segâh Peşrevinin, Benli Hasan Ağa'nın veya Giriftzen Asım Bey'in Rast Peşrevlerinden birinin ya da Deli İsmail Dede'nin veya Salim Bey'in Hicaz Peşrevlerinden birinin sık sık bu amaçla kullanıldığı, çalgı öğreniminin ilk basamağı olarak öğrenciye meşk olarak verildiği biliniyor. Herhangi bir çalgının öğreniminin başlangıç noktası olarak kullanılabiliyordu bu eserler. Daha önceki dönemlerde de başka saz eserleri muhtemelen aynı pedagojik başlangıç rolünü oynamışlardı. Ama ciddî ve kapsamlı bir repertuarın meşkedilmesi ancak öğrencinin asgari bir teknik düzeye ulaşmasından sonra mümkündü elbette.

Ancak, günümüze ulaşan bazı ipuçlarından anladığımız kadarıyla, geçmiş yüzyıllarda geleneksel çalgı öğrenimi tamamen gelişigüzel bir şekilde de yapılmıyordu. Avrupai anlamda teknik eğitime dönük, her seviyedeki öğrenciye hitabedebilen, yazılı ve ayrıntılı saz metodlarının varlığından söz edilemese bile, en eski tarihlerden beri birtakım pratik ve pragmatik öğretim yöntemlerinin kullanılmakta olduğu biliniyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bir de makam meselesi var burada. Öğrenci çalgısıyla birlikte hem musıkiyi öğrenecek hem de bir repertuar edinecekti. Buna hangi makamla başlanmalıydı? Birçok kaynaktan anlaşıldığı kadarıyla musıki eğitimine önce Rast makamından başlanırdı genellikle. "Ümmü'l–makamat" (makamların anası) olarak da adlandırılan bu makamın musıki öğrenimine başlamak için en uygun makam olduğu sık sık söylenir. Makamları öğretmek ve örneklemek, seyir örnekleri sunmak gibi amaçlar taşıyan *kâr-ı nâtık*'ların hemen hepsinin rast makamı ve rast perdesiyle başlamaları da bundan dolayıdır. Hâfız Post mecmuası başta olmak üzere çoğu güfte ve fasıl mecmuasının Rast makamıyla başlayıp Rast perdesinde karar veren diğer makamlarla devam etmesi de bu anlayışın sonucu olsa gerektir.

Bir Türk musıkisi çalgısı öğretmeye yönelik ilk *matbu* metodlardan biri İstanbul'da 1910 yılında yayınlanmıştır. Ali Salâhi Bey'in ud metodudur bu. Ali Salâhi Bey'in bu ud metoduna verdiği ad da çok anlamlıdır: "Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü". Hocasız – yani bir kitabın yardımıyla.[10] Çünkü ister hânende ister sâzende olsun, hoca hiçbir zaman kitapla öğretmezdi, sadece musıki *meşkederdi.*

Eser meşkine başladıktan sonra çalgı talebesinin geçtiği eserleri hâfızasına iyice yerleştirmek için başvuracağı yardımcı kaynak veya araç gereç yoktu. Güftenin ve güftenin hecelerinin melodiye taksimatının hatırlatıcı işlevinden, ayrıca yazılı veya basılı güfte mecmualarının hâfızaya sağladığı kolaylıklardan yararlanması da söz konusu değildi. Çalgı talebesinin eser icra ederken aynı zamanda usûl vurması da imkânsız değilse bile çok zordu. Bu nedenlerden dolayı çalgı öğrencisi hânendeye oranla çok daha ağır bir hâfıza sorunuyla karşı karşıyaydı.

On sekizinci yüzyılın İstanbul'unda müzik dünyasının çok iyi bir gözlemcisi olan Fransız Elçiliği tercümanı Charles Fonton bu gerçeği açıkça dile getirir:

> *"Notanın değerini bilmeyen şarklılar onsuz yapabileceklerini sanırlar. Gerçekte, yaparlar da. Ama ne pahasına? Güvenebilecekleri tek şey hâfıza olduğundan musıkiyi öğrenmekte büyük zorluklarla karşılaşırlar. En mahir müzisyenleri bile Peşrev adı verilen havalardan ancak yüz kadarını ezbere bilirler ve bunları bir üstadın yanında yıllarca emek vererek öğrenirler. Bu öğrenim bilinmeyen peşrev kalmayıncaya kadar devam edebilir."*[11]

Fonton'un verdiği bu 100 rakamının doğrulanmasını ondan önceki kaynaklarda aramak gerek. Acaba sâzendelerin ezberlerine alabilecekleri eserlerin sayısı bu kadarla kısıtlı mıydı? Bu noktada *Kantemiroğlu Edvârı*na bakmakta yarar var.

Moldavya Prensi Demetrius Cantemir (1673-1723) 1700'lü yılların başında *Kantemiroğlu Edvârı* olarak da bilinen *Kitab-ı 'İlmü'l-Musıki 'alâ Vechü'l-Hurûfat*

10 Ali Salâhi, *Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü*, Dersaadet, Motosyan Matbaası, 1326 (1910). Genel olarak çalgı öğrenimi ve icrası hakkında Bkz. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik, İstanbul,* AFA Yayınları, 1993, s. 83-117.

11 Charles Fonton, a.g.e., s. 66.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

adlı eserini yazarken, önce notaya almayı düşündüğü saz eserlerinin geçici bir listesini verir. Bu liste iki kısımdır: Kantemiroğlu'nun deyişiyle "pişrevât-ı mevcûd" ve "pişrevât-ı nâmevcud". İlk kısımda yazarın meşkedip öğrendiği, hâfızasında o anda "mevcud" olan peşrevler vardır. Bunların sayısı 230'dur. İkinci kısımdaysa Kantemiroğlu'nun varlıklarından haberdar olduğu, sadece adlarını duyduğu fakat henüz notaya alacak kadar bilmediği saz eserleri yazılmıştır. Bunlar da 186 tanedir.

Yani Kantemiroğlu burada döneminin enstrümantal repertuarının yarısına yakın bir bölümünü ezbere bilmediğini açıkça söylemiş oluyor. "Pişrevât-ı nâmevcud" listesine bilâhare ilâve ettiği sayfa numaralarından anladığımız kadarıyla da, kitabın yazılışı sırasında Kantemiroğlu daha önce bilmediğini söylediği bu 186 eserden 60 kadarını bir şekilde elde etmiş, listesine eklemiş ve o sırada notaya almıştır. Ayrıca, Kantemiroğlu bu ilk iki listenin hiçbirinde bulunmayan başka 50 kadar saz eserini daha notaya almış bulunuyor.[12] Kantemiroğlu edvârındaki toplam saz eseri notası 351'dir. Özetle, Kantemiroğlu döneminin saz eserleri repertuarının tümünü kapsama arzusuna ulaşamamıştır.

Ayrıca, Kantemiroğlu'nun elindeki saz eserlerinin sayısı yukarıdaki alıntıda Fonton'un verdiği yüz sayısını çok aşıyor. Fonton'dan bir yüzyıl kadar önce Ali Ufkî'nin kaleme aldığı *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yüz elli kadarı peşrev olmak üzere iki yüzden fazla saz eserinin notası mevcuttur. Gerek Ali Ufkî'nin gerekse Kantemir'in elli yıl arayla kaleme aldıkları saz eserlerinin toplam sayısı –mükerrer olanlar da hesaba katılınca– dört yüzü geçer. Bunlar Avrupa kökenli ve nota okuyup yazmasını bilen iki müzisyenin kâğıda döktüğü eserlerdir. Bu eserler hiç kuşku yok ki hem Ali Ufkî hem de Kantemir tarafından birçok kaynaktan, yani farklı icracılardan derlenmişlerdir ve dönemin birçok icracısının repertuarının toplamını temsil ederler. Ancak, on yedinci yüzyılda tek tek her müzisyenin saz eseri repertuarının bu rakamın altında olmuş olması da pek muhtemeldir.

Dolayısıyla, Fonton'un on sekizinci yüzyıl ortasında verdiği bu yüz adet peşrev rakamını gerçekçi bir üst sınır olarak kabul etmek mümkün değil. Ancak, her şeye rağmen bir sâzendenin dağarındaki saz eseri sayısının yine de iyi bir hânendenin hâfızasında bulundurduğu sözlü eserlerin sayısından az olacağı kesindir. Fonton'un yargısı en genel düzeyde geçerliliğini korur. Her dönemde ve belki bugün dahi, kalburüstü ses sanatçıları arasında hâfızasında sürekli olarak yüzlerce klâsik eser bulunduran ve bunları her an icra edebilecek durumda olanlar yok değildir.

12 Kantemiroğlu, *Kitab-ı İlmü'l-Musıki 'alâ Vechi'l Hurûfat* (Kantemiroğlu Edvârı], İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [Y. 2768] vr. 105-141. Tıpkıbasımı: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001. Kantemir'in peşrevler ve saz semaileri fihristi hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 17-22.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Zaten on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu tarafından icadedilmiş ya da geliştirilmiş nota yazılarının öncelikle saz eserlerinin kâğıda geçirilmesi için kullanılmış olması da bir tesadüf olmasa gerektir. Güftenin ve güfte mecmualarının hânendenin hâfızasına sağladıkları dayanak ve kolaylıklardan mahrumdu sâzendeler. Yani, daha önce de belirttiğimiz gibi, işleri çok daha zordu. Onlara güfte mecmualarına eş değerde bir hâfıza tazeleyici gereç sağlama ihtiyacının duyulması, genel onay görsün ya da görmesin, çok önemli bir gelişmedir. Saz eserlerinin sayısının çoğalmış olması, bunları öğrenmenin ve her koşulda hatırlamanın zorluğu ve teknolojik bir aracın yardımı olmaksızın icra edilemeyeceği fikri notalama fikrine zaten aşina olan Ali Ufkî'yi ve Kantemiroğlunu bu ihtiyacı karşılamaya çalışmaya itmiş faktörlerden biri olabilir.

Hacmi büyümekte ve çeşitlenmekte olan nisbeten yeni Osmanlı/Türk musıki geleneğinin hem muhafazası ve devamının hem de önceki gelenekten farklı bir teorik temel kazanmasının ancak ve ancak nota kullanarak mümkün olacağını düşünüyordu Kantemiroğlu. Bunu *Edvâr*ında "kavl-i kadim" ve "kavl-i hakir" ayrımını yaparak açıkça belirtir. Ne var ki, Kantemiroğlu'nun açmak istediği bu yola girmeyen Osmanlı/Türk musıkisi daha en az iki asır kadar geleneksel *meşk* yoluyla intikal etmeye devam etmiş, yazısız ve notasız güzergâhından ayrılmamıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında bildiğimiz porteli Batı notalama sisteminin yaygınlaşmaya başlamasına kadar Ali Ufkî ve Kantemiroğlu notalarından başka birkaç nota yazısının daha icad edildiğini, bunların denendiklerini, fakat o da bir ondokuzuncu yüzyıl icadı olan Hampartzum notası dışındaki hiçbirinin tutulup yaygınlaşmadığını biliyoruz. Gerek on yedinci yüzyılda Ali Ufkî'nin ve Kantemiroğlu'nun bizzat yazıya döktükleri eserler, gerekse ondokuzuncu yüzyıl başlarında Hampartzum Limoncuyan ve onun Ermeni kilisesi notasından hareketle geliştirdiği notalama sistemini kullananlar tarafından zapta geçirilen eserlerin çoğunluğunun *saz eserleri* olması da bir tesadüf değildir.

Keza, ondokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru porteli notanın kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte onu icraya yardımcı olarak ilk kullananların hânendeler değil, sâzendeler olması da şaşırtıcı değil. Sâzendelerin notaya hânendelerden daha fazla ihtiyacı vardı çünkü. Örneğin Tanburî Cemil Bey'in birinde peşrev ve saz semailerinin diğerinde de beste, semâi ve şarkıların yazılı olduğu iki adet Hampartzum nota defterini sürekli olarak yanında "ihtiyat olarak" taşıdığı biliniyor.[13] Herhalde Tanburi Cemil Bey o dönemde bu ihtiyacı duyan tek icracı da değildi. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren de sâzendenin öğreneceği eseri notaya alarak öğrenmesi ve notasından bakarak çalması olağanlaşmıştı. Bu yüzden, yirminci yüzyıl başının önemli nota yayıncılarından olan Kutmanizâde Şamlı Selim ve İskender'in ilk yayınları arasında "Sâzende" ve "Nuhbe-i Elhân" adını verdikleri, cebe sığabilecek kadar küçük boyutta ve sadece saz eserleri içeren nota kitapçıkları vardı.

13 Mes'ut Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Ankara, 1947, s. 101.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Daha önce de belirttiğimiz gibi, saz sanatçıları yazma ya da matbu güfte mecmualarının hânendelere sağladığı kolaylıklardan mahrumdular. Fonton'un da işaret ettiği saz eseri meşkinin olağanüstü zorlukları, icadedilmiş birkaç notalama sisteminin öncelikle saz eserlerini kaydetmek amacıyla kullanılmasında herhalde önemli bir rol oynamıştır.

Güfte Mecmuaları

Bilindiği gibi, 1830'lu yıllardan önce *basılı güfte mecmuaları* yoktu. İlk Karamanlıca güfte mecmuası 1830 yılında basılmıştır. *Biblios Kaloumeni Evterpi* adını taşıyan bu ilk güfte ve nota mecmuası İstanbul'da (Galata'da) basılmıştır.[14] Arap harfleriyle ilk matbu güfte mecmuası olan Haşim Bey mecmuasının ilk baskısı ise 1854 yılına aittir.

Daha önceki dönemlerin elyazması güfte mecmuaları ise yaygın bir kullanım için kaleme alınmıyorlardı. Her güfte mecmuası bizzat onu kaleme alanın, ya da olsa olsa onun musıki refiklerinin veya talebelerinin yararlanması için yazılırdı ve mecmua kaleme alındığı dönemin repertuarını, yani o sırada bilinen ve icra edilmekte olan eserleri içerirdi. Her kullanıcı da elindeki yazma mecmuanın boş kalan yerlerine onun bir önceki sahibinin geçmemiş olduğu eserlerin, ya da yeni bestelenen eserlerin güftelerini ekleyebilirdi. İleride bestelenecek ya da yeni geçilecek eserlerin güftelerini kaydetmek için de güfte mecmuasının gerekli yerlerine (genellikle de her makam başlığının altında sıralanan eserlerin son kısmına) boş sayfalar bırakılması zamanla âdet haline gelmişti. Dolayısıyla elyazması güfte mecmuaları bir bakıma birer nâtamam eser olarak görülebilir. Yani tamamlanması bir sonraki kuşağa, mecmuanın bir sonraki sahibine bırakılmış bir eser... Bu boş sayfa bırakma âdeti daha sonraları matbu güfte mecmualarının sayfa düzenine de aynen taşınmıştır.

Güfte mecmualarını şiir mecmualarından, edebî mecmualardan ayrı tutmak gerekir. Güfte mecmualarının içinde edebî değeri olan metin yok demek istemiyoruz. Ama bu metinlerin hepsi de mecmuaya edebî değerleri dolayısıyla değil, besteye konu oldukları için konuyorlardı. Gerçek bir edebî değeri olmayan güfte çoktur, belki de çoğunluktur. Ayrıca, bir şiirin, gazel veya kasidenin genellikle yalnızca bestelenmiş olan bölümü güfte mecmuasına girerdi, eserin tümü değil. Eserin bestecisiyle birlikte güftekârın da adının güfte mecmuasında yer alması nadirattandır.

Diğer yandan, güfte mecmualarının içyapısı edebiyatın değil musıkinin mantığına uyar. Mecmuadaki gütfeler ne güftekârın adına; ne gütfeyi teşkil eden şi-

14 Bu ilk yayını Karamanlıca birçok güfte ve nota mecmuası izlemiştir. Bkz. Cem Behar, Türk Musıkisinin Tarihi Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Müteferrika*, Sayı 2, Bahar 1994, s. 39-52; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 244-271.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

irin cinsine ve formuna ne de mürettep Divanlarda görüldüğü gibi bu güftenin kafiyesine göre sıralanır. Mecmualarda güfteler musıki makamlarına göre, yani hangi makamde bestelenmiş olduklarına göre sıralanırlar. Ayrıca, her makamdan bestelenmiş eserler de o makamdan eserlerin bulunduğu bölüm ("fasıl") içinde yine bir edebî kıstasa göre değil, o güftelerin temel teşkil ettiği eserin müzikal formuna göre (örneğin kâr, murabba beste, semai, şarkı vs.) dizilirler.[15] Bu güfte mecmuası standardına emsal teşkil eden on yedinci yüzyıl sonlarının Hâfız Post mecmuasıdır.

Netice itibariyle güfte mecmuası edebiyat ve şiir meraklısının değil, öncelikle hânendenin hizmetindeydi. Gerçi henüz bestelenmiş değil fakat sadece bestelenmeye aday ya da bestelenmek üzere kaleme alınmış manzumelerin biraraya getirilip kitap halinde yayınlandıklarını da son yıllarda görmedik değil. Ama çok az sayıdaki bu tür yayınlar güfte mecmuaları hakkındaki genel kuralı bozmaz. Mecmualar hânendenin veya amatör musıkişinasın güfteye bakıp müzik eserini ilgili makam ve usûlüyle birlikte okumasını kolaylaştırıcı işlev görürdü.

Erken dönem güfte mecmualarının en önemlilerinden biri kuşkusuz "Hâfız Post mecmuası" olarak bilinen ve içinde hem Hâfız Post'un hem de talebesi olduğu söylenen Mustafa Itrî'nin elinden çıktığı varsayılan güfte metinleri bulunan on yedinci yüzyıl sonlarıyla onsekizinci yüzyıl başlarına ait elyazması mecmuadır.[16] Ayrıca, gerek kamuya ait gerekse özel kütüphanelerde yüzlercesini (kesin bir döküm yapılamadığı için belki de binlercesini) bulabileceğimiz bu Osmanlı dönemi güfte mecmualarında fasıl eserleri mecmuası/şarkı mecmuası/ilâhi mecmuası/âyin mecmuası şeklinde fiilî bir uzmanlaşma da vardır.[17]

Yani elyazması güfte mecmuaları her zaman kişisel olarak icracının ya da meşk sırasında hocanın ve talebenin hâfızasına destek görevi yerine getirirdi. Mecmua, kişisel olarak geçilmiş, meşkedilmiş sözlü eserlerin *geçici bir listesi* olarak da görülürdü. Esas itibariyle icracıya yardımcı birer araçtılar. Bu mecmuaların her birinden o dönemde mevcut repertuarın bütününün kâğıda dökülmesi beklenmiyordu, hiçbir zaman beklenemezdi de.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise, basılı güfte mecmualarının yaygınlaşmaya başlamasıyla, bunların durum ve fonksiyonları biraz değişmiştir. Bu dönemde güfte mecmualarının hânendenin kişisel repertuarını saptaması ve onu hatırlatması işlevleriyle birlikte bir yeni işlev daha devreye girer.

Eğer mecmua sahibi sadece hânende değil, aynı zamanda besteci ise, yeni bestelediği sözlü eserlerinin yayını, tanıtımı ve yayılması işlevlerinin bir kısmı da

15 Osmanlı kültüründe genel olarak mecmuaların konum ve işlevi hakkında bkz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim Sırrı Kuru ve Ali Emre Özyıldırım, *Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı,* İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2012.

16 Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1724].

17 Bu tasnife iyi bir örnek için bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations-Harvard University, 2015.

ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren matbu güfte mecmualarına yüklenmesi gündeme gelmiştir. Yani birçok besteci eserlerini sadece öğrencilerine meşk ederek değil, sözlü eserlerinin güftelerini bastırıp dağıtarak da tanıtma ve yayma yoluna gitmiştir. Hacı Arif Bey'in, Faik Bey'in, Şeyh Edhem Efendi'nin ya da Şevki Bey'in ve hattâ Haşim Bey'in bastırdıkları çeşitli güfte mecmuaları bu yeni işleve iyi bir örnek teşkil ederler. Tertibedip bastırdıkları bu güfte mecmuaları aracılığıyla bu besteciler mahfuzatlarını kayda düşmenin yanısıra, bizzat yaptıkları yeni besteleri yaymayı da amaç ediniyorlardı.

Bütünüyle *meşk*'e dayalı bir müzik eğitim sistemi içerisinde güfte mecmualarının tarihi gelişimleri ve fonksiyonları apayrı bir araştırma konusudur. Her hâl ü kârda geleneksel *meşk* sırasında hiçbir yazılı malzeme kullanılmadığı da tamamen doğru değil. Bu yazılı malzemenin (muhtelif türde güfte mecmualarının) hem dinî hem dindışı musıkide yaygın olarak kullanıldığı bugüne intikal etmiş binlerce elyazması şarkı, beste, ilâhî ve âyin mecmuasından anlaşılıyor.

Güfte mecmualarının hâfızaya sağladığı sağlam sözel destekten mahrum bulunan saz sanatçılarının, ayrıca sadece saz eserleri icra etmekle de yetinmemeleri gerekiyordu. Ses sanatçısına, hânendeye eşlik etmeleri de bekleniyordu kendilerinden. Yani sâzendelerin sözlü eserler repertuarını da hiç değilse hânendeye refakat edecek kadar bilmeleri, bu eserleri öğrenmeleri gerekiyordu.

Ancak, bir sâzendenin bir ses sanatçısından doğrudan doğruya sözlü eser meşketmesine pek rastlanmaz. Saz sanatçısı bu sözlü eserleri çoğu kez sadece dinleyerek, hânendeyi izlemeye çalışarak, ona eşlik ederek (eski deyimiyle ona "peyrevlik ederek") öğrenmek zorundaydı. Bir saz sanatçısının gerçek ustalığının ancak ses sanatçısına eşlik ettiğinde anlaşılabileceği bugün de sık sık söylenir. Çünkü saz sanatçısının sözlü eserler repertuarına da en az hânende kadar hâkim olması ve eşliğinin kalitesiyle hânendeye destek olması gerekiyor. Özetle, saz san'atçısı hânendeye oranla epey çetin ve zorlu bir *meşk* sürecinin üstesinden gelmek zorundaydı.

Kaldı ki, Türk musıkisi sazlarının hiçbiri (bazı vurmalı çalgılar ve belki de ud dışında) gerek yapı gerekse çalış tekniği itibariyle hem çalıp hem söylemeye elverişli değildir. Gerçi pratikte hem hânende hem sâzende olan müzisyenler sayıca az değildi. Ancak, sıra saz eserleri veya sözlü eserler meşketmeye gelince eğitimde uzmanlık alanlarından ödün verildiği pek görülmez. Öncelikle sâzende olanların sadece saz meşki vermeleri, hânendelerin ise, zaman zaman saz eşliğinde de olsa, talebelerine yalnızca sözlü eser repertuarını geçmeleri en sık rastlanan durumdur.

Münir Nurettin Selçuk 1947 yılında *Türk Musıkisi Dergisi*'nde yayınlanan bir makalesinde ses ve saz eğitimlerinin farklı kişilerce yapılması gerektiği gerçeğini şöyle dile getirir:

> *"Bir sâzendenin talebeye saz, nota, musıki nazariyatı göstermesi ne derece tabii ise, kendisinin ses eserlerini icraya müsait olmayan sesiyle, esasen tegannisi* [müzikle okunması] *çok*

> *müşkil* [zor] *ve nota güçlüklerinden ziyade tavır, eda ve icra güçlükleriye memlû* [dolu] *olan eski eserlerimizi teganni suretiyle öğretmesi, bir okuyucunun çalmasını bilmediği ve muktedir olmadığı bir sazı bir başkasına öğretmeye kalkışması kadar gayrı tabii ve gayrı mümkündür."*[18]

Çalgı meşki her aşamada en az repertuar ve hâfıza sorunu olduğu kadar, giderek artan teknik zorlukları aşabilme sorunudur aynı zamanda. Belki de bu yüzden hiç kimseden sürekli ve düzenli çalgı meşkleri almadan kendini yetiştirme ve teknik yetkinliğe ulaşma fırsatı bulmuş sâzendelere sıkça rastlanır. Burada akla ilk gelen örnek bizzat Tanburi Cemil Bey'in kendisidir. Ancak, böyle bir şey hânendeler için pek mümkün değildi tabii.

Saz meşklerinin bu teknik özellikleri bir ölçüde günümüze dek gelmiş olabilir. Artık hayatta olmayan bir icracıdan meşk alma olgusu bugünün teknikleriyle pekâlâ gerçekleşebiliyor örneğin. Geçmiş yüzyıllarda bu mümkün değildi tabii. Ses kayıt ve çoğaltma cihazlarıyla artık "sanal" bir hocadan meşk almak, plâk, albüm ve bantlardan onu dinleyerek taklide çalışmak mümkün olmuştur bugün. Örneğin sadece Tanburi Cemil'in kaydettiği taş plâkları can kulağıyla defalarca dinleyerek tanbur, ud ya da kemençede gerek çalış tekniklerini gerekse özgün icra üslûplarını geliştirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır. Konuya ileride döneceğiz.

Meşk'te Uzmanlaşma

Ayrıca, saz ve ses meşkleri ayrımı bir yana, *sözlü eserler repertuarı içinde bile belli uzmanlaşma alanlarının oluştuğunu* biliyoruz. Bunun en belirgin örneği dinsel ve dindışı eser meşki ve icrasında görülür. Dinî eserler icrasındaki meşk silsileleri içinde pekişen bir uzmanlaşmayı bir yirminci yüzyıl hâfızı şöyle dile getiriyor:

> *"Bizim ülkemizde müzik âleminde okumak kelimesine müteallik düşen* [karşılığı olan] *şeyler şunlardır: 1)Kur'an; 2) Ezan; 3) Mevlit; 4) İlâhi, Durak ve Ayin; 5) Kaside ve Gazel; 6) Şarkı; 7) Beste. Filân zat çok güzel okur diye mutlak bir hüküm verdiğimiz zaman o zatın yukarıya yazdığımız şeylerin hepsini güzel okur gibi umumi* [genel] *bir hüküm vermişe benzeriz. Bu doğru değildir. Bunların hepsini aynı güzellikte okuyanı ne gördük, ne işittik."*[19]

İster cami ister tekke musıkisine ait olsun, dinsel eserleri geçmek isteyenler zorunlu olarak bu dinsel/sosyal çevre içinde sivrilmiş üstadlara, zâkirlere, müezzinlere, âyinhânlara başvururlardı. Dinî musıkinin en uzun, en zor, en karmaşık eserleri olan Mevlevî âyinleri elbette ki öncelikle Mevlevî dergâhlarında yetişmiş

18 Münir Nurettin Selçuk, "Ses Musıkimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 3.
19 Ali Rıza Sağman, *Hâfız Sami*, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947, s. 51.

olan müzisyen, derviş, âyinhân ve kudümzenbaşılardan meşkedilirdi. Diğer tekkelerin zâkirbaşıları da öncelikle mensubu oldukları tarikatların zikir törenleri sırasında okunan ilâhî, tevşih, durak ya da nefeslerin meşkini verirlerdi. Bundan doğal bir şey olamaz.

Bu uzmanlaşmanın dinsel örgütlenme düzeyinden bazan beste ve icra üslûpları düzeyine de inebildiği görülüyor. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda musıki formlarına ve bunların kullanım alanlarına göre değişebilen genel kabul görmüş beste ve icra tarz ve üslûpları bulunduğuna dair kuvvetli ipuçları vardır. Sadettin Nüzhet Ergun, özellikle dinî musıki alanında, bu uzmanlaşmanın birçok somut örneğini verir.[20] Örneğin, Zekâi Dede'nin bestelediği Mevlevî âyinleri hakkında bazan "bu âyinlerde ilâhî tavrı var" denilebilmesi bu tarz farkların bir belirtisidir. Keza, Hacı Arif Bey'in birçok şarkısının da bir şarkı olarak değil de bir "terennümsüz murabba' beste" olarak görülmesi bu türden bir beste üslûbu uzmanlaşmasının göstergesi olsa gerektir.

Na't ve Duraklarla ilgili bir örnek verelim. Yirminci yüzyıl başlarının önemli musıki hocalarından olan Zekâi Dede'nin talebesi Muallim Kâzım Bey (1872-1938) şöyle naklediyor:

> *"1308'de (1890/91) Suzidil makamında bestelemeye çalıştığımız Na't-ı Mevlânâyı Zekâi Dede'ye arzettiğimde beni...Behlül Efendi'nin yanına götürüp Na't ve Durağın tavrını bu zattan öğren diyerek elini öptürdü."*[21]

Zekâi Dede, anlaşılan, yeniyetme talebesinin bu beste denemelerini geleneksel Na't ve Durak üslûbuna uygun bulmamıştı. Gerçekten de, diğer bütün geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin aksine usûlsüz bestelenen Na't ve Durakların çok özel bir biçimde bestelenmeleri ve okunmaları gerekiyor.

Ulaşılabilen kaynaklardan ve mevcut az sayıdaki ses kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla bu özel okuyuş üslûbunu kabaca şöyle tarif edebiliriz: Durak üslûbu özgürce fakat çok ağırbaşlı, akıcı ve sallı olmakla birlikte her zaman dakik, ciddi, dengeli ve vakur bir okuyuşu gerektirir. Bu okuyuş zaman zaman Türkçe'nin temel vurgu ve prozodi kurallarını yok sayacak denli ağır ve yayvan olabiliyor. Eserin gideri ağırdır ve başından sonuna dek hiç değişmez. Ayrıca, Durak ve Na't okuyucusunun eserde usûl şartı bulunmamasından dolayı yanıltıcı bir özgürlük duygusuna kapılarak besteden az da olsa uzaklaşıp Durak icrasına bir Mevlit üslûbu kazandırması veya gazel ya da kaside havasını katiyen vermemesi gerekir.

20 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2 Cilt, 1942/1943.

21 İbnülemin Mehmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ – Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 105. On dokuzuncu yüzyıl besteci ve icracılarına dair en önemli bilgi kaynaklarımızdan biri olan bu kitaptaki besteci ve icracı biyografilerinde meşk alıp vermekteki uzmanlaşmanın çok çeşitli izlerine rastlanır. Örneğin bkz. Hoş Sada s. 27, 49, 105, 113, 265, 266 vs.

Na't ve Duraklar serbest değil, besteli eserlerdir. Dolayısıyla icra içinde kesinlikle doğaçlama yapılmaz, doğaçlamayı hatırlatan yorumlardan kaçınılır. Yerli yersiz ilâve nağme süslemeleri de Durak tavrında hiç yakışık almaz. *Durak tavrı* denerek altı çizilen ve özelliği vurgulanan bu çok özel icra üslûbu, Durak repertuarının kendisiyle birlikte yüzyıllar boyu zâkirden zâkire aktarılmıştır.[22] Türk musıkisi çevrelerinde Hâfız Kâni Karaca'nın (1930-2004) Na't ve Durakların yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki en yetkin icracısı olduğu konusunda fikir birliği vardır.

Ondokuzuncu yüzyılda ise Na't ve Durak okumakla şöhret kazanmış hânendeler olarak ikisi de Dede Efendi'nin öğrencileri olan Mutafzâde Ahmet Efendi (ölümü 1883) ve Behlül Efendi'yi (ölümü 1895) görüyoruz. Yine aynı yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hacı Nafiz Bey (1849-1898) de öncelikle dinî eserleri, bunlar arsında da öncelikle Durak okumakla büyük ün salmıştı. Nafiz Bey'in "Durakçı" olarak anıldığını ve bildiği tüm Durakları öğrencilerine meşkettiği biliniyor. Bu öğrencilerinden Fehmi Efendi (ölümü 1935) otuz beş kadar Durağı kendi öğrencileri olan Abdülkadir Töre ve Dr. Suphi Ezgi'ye geçmiştir. Bu sonuncusu da derlediği kırk kadar Durağı (maalesef onları zorlayıp illâ ki bir usûl kalıbına sokmaya çalışarak) notaya almış ve 1946'da İstanbul Konservatuarı Neşriyatı arasında yayınlamıştır.[23]

Meşkedilen eser türlerinde uzmanlaşmanın ilginç bir meşk değiş tokuşuna dönüşmesine de rastlanıyor. Üsküdar'daki Nasuhi dergâhı şeyhi Mes'ud Efendi (ölümü 1878) ile yukarıda sözünü ettiğimiz "Durakçı" lâkaplı Hacı Nâfiz Bey arasında cereyan eden bu bilgi değiş tokuşu olayını Sadettin Nüzhet Ergun naklediyor:

> *"Mes'ud Efendi Üsküdar'dan her sabah kalkar, ateş kayığıyla İstanbul'a geçer, Nuruosmaniye Camiine gider, Hacı Nafiz Bey de Hekimoğlu Ali Paşa semtinden oraya gelir, Mes'ud Efendi Nafiz Beye ilâhî, Nâfiz Bey de Mes'ud Efendiye Durak geçermiş."*[24]

Meşk Mekânları

Eldeki sınırlı tarihsel belge ve bilgilerin ışığında, *Meşk'in gündelik bir öğrenim pratiği olarak uygulanma koşullarını* da incelemekte yarar var. Musıki meşkinin

22 Duraklar hakkında bkz. Cem Behar, "The Technical Modernization of Turkish Sufi Music: The Case of the Durak", in A. Hammarlund, T. Olsson & E. Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul (Transactions Vol. 10), 2001, pp. 97-111; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 280-309.

23 Bkz. *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1946. Behlül Efendi hakkında bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi*-Dinî Eserler, Cilt 2, İstanbul, 1943, s. 443.

24 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi*-Dinî Eserler, Cilt 2, İstanbul, 1943, s. 485-486.

mekânları, süreleri, içerdiği insani ilişki türleri ve değer yargıları, katılanların niteliği ve sayısı gibi konulardaki bazı önemli ipuçlarını değerlendirmek gerekiyor. Öncelikle şu soruları sorabiliriz: Musıki dersleri, *meşk*'ler nerelerde alınıp verilirdi? Meşki kim alır, kim verirdi? Belirli ve kurumlaşmış meşk mekânlarından ne ölçüde söz edilebilir? Bu meşklere kaç kişi katılırdı?

Yukarıda sözünü ettiğimiz Topkapı Sarayı meşkhanesinin düzenli bir biçimde çalışmaya başladığı onyedinci yüzyılın ilk yarısında bile musıki ve saz talimlerinin Saray dışında tek tek evlerde de verilmekte olduğunu açıkça gösteren belgeler vardır.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerden, on yedinci yüzyılda Saray'a mensup cariyelerin musıki meşketmek ya da bir sazı çalmayı öğrenmek için bazı üstadların evlerine gitmelerinin ya da gönderilmelerinin âdet haline geldiğini görüyoruz. Hizmetlerinin karşılığı olarak da bu üstad musıkişinaslara Hazine-i Hassa'dan çeşitli ödemeler yapılıyordu.[25]

Evine meşk almaya cariye yollanan üstadlardan biri de eserleri bugün dahi çalınan Serhânende Çömlekçizâde Receb Çelebi'dir (ölümü 1692). Receb Çelebi'ye yapılan ödemenin açıklamasında şu ibareleri görürüz:

> *"Becihet-i cevari-i Hassa* [Padişahın cariyeleri] *ve vazife-yi Receb Çelebi serhânende berâ-yı tâlim-i cevari hane-i mezbur* [adı geçenin evi].[26]

Receb Çelebi'den meşk alan cariyeler Saray'dan Receb Çelebi'nin evine sadece meşk zamanıyla sınırlı kısa bir süre için, ya da günü birliğine gitmiyor, meşk bittiğinde de hemen Saray'a dönmüyorlardı. Cariyeler bu ve benzeri üstadların evlerinde uzun sürelerle kalabiliyorlardı. Bunu cariyenin üstadın evinde kaldığı her gün için ev sahibi üstada hazineden bir *nafaka bahası* verilmesinden anlıyoruz. Hocaya sadece musıki öğretme görevi karşılığında verilen ücret ise ayrıydı. Örneğin, Cemaziyülevvel 1091 (Temmuz 1680) tarihli ve Çöğürcü Osman Ağa adına yazılmış olan *verile emri* yirmi dokuz gün boyunca kendi evinde üç cariyeye çöğür sazını meşketmesi karşılığında Osman Ağa'ya cariye/gün başına 10 akçe hesabıyla 870 akçe verilmesini kayda düşüyor. Verile emrinin tam metni şudur:

> *"Becihet-i nafaka ve vazife-i cevari* [cariyeler] *der talim-i çöğür der hane-i Osman Ağa çöğürcü berâ-yı şehr-i Cemaziyülâhir 1091 bahâ-yı nân ve gûşt* [ekmek ve et bahası olarak]... *29 gün, nefer 3, akçe 870."*[27]

25 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, 41/161, Ocak 1977, s. 79-114.

26 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s. 93.

27 Başbakanlık Arşivi, İbnülemin Tasnifi, Saray 710. Yayınlayan İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, 41/161, Ocak 1977, s. 94.

Cariyeleri evinde misafir ettiği süre içindeki iaşe masrafları dışında çöğürcü Osman Ağa'ya üstlendiği eğitim görevi karşılığında da ayrıca günde 106 akçe hesabıyla 29 günlük eğitim için ayrıca 3.074 akçe ödenmiştir. Uzunçarşılı bunun benzeri birçok belgeyi ortaya çıkarmış ve yayınlamıştır. Örneğin, bir diğer belge 1679 yılında Neyzen Mehmed Çelebi'ye kendi evinde musıki ve ney meşkettiği bir cariyenin yiyecek masrafıyla Mehmed Efendi'nin ücretinin ödenmesiyle ilgilidir.

Demek ki klâsik geleneğimizin yeni oluştuğu dönemlerde bile musıki öğrenimi mekân olarak sadece Saray'da yapılmıyordu. *Meşk*'lerin evlere taşınmasının ve Saray cariyelerine musıki üstadlarının evlerinde verilmesinin âdet haline gelmesinin Saray'ın bir tür *mécène*'liğinin sonucu ve Padişahın sanatı ve sanatçıları koruma işlevinin bir uzantısı olduğu ileri sürülebilir. Ama bu durum musıki meşklerinin verildiği evlerin fiilen birer meşkhane hâline geldiği gerçeğini değiştirmez.

Sözkonusu üstadlar zaten evlerinde özel olarak musıki meşkleri vermekte olmasalardı, yani bu tür bir âdet zaten yerleşmiş olmasaydı, Saray'dan bu evlere "yatılı olarak" musıki eğitimi görmeye cariye yollanmasını açıklamak daha güç olurdu. Bu musıki üstadlarının, nafakaları hazine-i hassa'dan ödenen cariyeler dışındaki kendi öğrencilerine de evlerinde eser meşkettikleri kuvvetli bir ihtimâldir. Yani musıki meşklerinin, belgelenebildiği kadarıyla ve en erken dönemlerde dahi sadece Saray'da bu işe ayrılmış sınırlı mekânlarda yapılabildiği doğru değildir.

Hatta şu ya da bu sebeple evleri Saray'dan gelen cariyeleri uzun süreliğine ağırlamaya müsait olmayan musıki üstadlarının talebelerine başka yerde ders vermeyi tercih ettikleri de görülüyor. Yine aynı dönemlerde (on yedinci yüzyılın sonlarıyla on sekizincinin başları) üstadlar talebelerini ya işyeri olarak kullandıkları dükkânda veya hassaten bu amaç için kiraladıkları ayrı bir mekânda (ev, oda, dükkân) kabul edebiliyorlardı.[28]

Musıki ve edebiyat meraklılarının evlerinde topladıkları *meclis*lerin de birer meşk ortamı vazifesi gördükleri bazan söylenir. Üstadıyla birlikte bu meclislere giden öğrencilerin, yetenekli görülen gençlerin –meclis âdâp ve erkânına uymak kaydıyla elbette– bu meclislere davet edildikleri ve buradaki amatör icralar içerisinde bilgi, tecrübe ve repertuarlarını genişlettiklerine dair on dokuzuncu yüzyıla ait çok sayıda örnek vermek mümkün.[29] Ancak, bu meclisler herşeyden önce birer kültürel buluşma yeriydiler, birer eğitim-öğretim mekânı değil.

Bu sohbet ve kültür mekânları aynen on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda Avrupa'da Paris, Londra veya Viyana'da şiir, edebiyat ve felsefe sohbetleri yapılıp müzik de icra edilip dinlenilen *salon*'lar gibiydiler. Buralara gelen, getirilen musıki talebe ya da meraklıları elbette ki daha usta icracıları dinler, birşeyler öğrenir,

28 Günnaz Özmutlu, "Harem cariyelerinin musıki ve seyirlik oyunlardaki eğitimleri (1677-1687)", *T.T.K. Belleten*, Cilt LXXVIII, sayı 283, Aralık 2014, s. 1033-1074.

29 Birkaç örnek için bkz. Şemsettin Şeker, *Ders ile Sohbet Arasında – On Dokuzuncu Asır İstanbul'unda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri,* İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2013.

ilerler, yetişirdi. Ama meclis'in olsa olsa bir tür yan ürünüydü bu, esas maksadı değil. İstanbul'da hem fasıl yapılan hem de bestecilerin son ya da yeni eserlerini sundukları bu özel musıki meclisleri (diğer adıyla "ev toplantıları") düzensiz olarak da olsa, 1970'li yıllara kadar devam etmiştir.

Osmanlı kültürü bir meclis ve sohbet kültürüdür. Edebî metinlerin ve şiirlerin de üretildiği ve tartışıldığı yer sohbetler, meclislerdir. Musıki için de bu böyleydi. Söz ve icra yazının önündeydi. Musıki için bir "alt-metin"den söz edilecekse, bu da olsa olsa güfte mecmualarıdır. Bir edebiyat tarihçisinin veciz bir biçimde ifade ettiği gibi:

> *"...edebî tüketim sadece meclislerde, kahvehanelerde, meyhanelerde, tekkelerde, her türlü toplantı mekânlarında görülmekteydi. Belki de Osmanlı'ya matbaanın geç gelişinin sebeplerinden biri budur. Çünkü bu kültür ve edebiyat basılı bir şekilde tüketilmeye hazır değildi. Dinlemek (işitmek) ön plânda idi..."* [30]

Musıki meraklısı bazı Devlet ekâbirinin konaklarında sürekli olarak bir fasıl heyeti bulundurdukları ve bazı üstadların konağa gelerek bu müzisyenlere –ve konak halkına– eser meşkettikleri de biliniyor. Hatta üstadların uzun müddet bu konakta ikamet ettiği de vâkîydi. Kadıköylü Ali Bey'in Zeynep Hanım ve Kâmil Paşa'nın konaklarında yirmi beş yıl kaldığı, Zekâi Dede'nin ise Mısırlı Mustafa Fâzıl Paşa'nın maiyetinde en az bir o kadar yılını geçirdiği biliniyor.

Diğer bir deyişle, İstanbul'da sadece Enderûn'da ya da sadece Saray'daki Enderûn meşkhanesi sâyesinde musıkişinas yetişebildiği şeklindeki sık rastlanan önyargıyı gözden geçirmek gerekiyor.

Kaldı ki, Saray'ın musıki faaliyetleri ve dolayısıyla da Saray'ın talep ettiği musıki görevlilerinin sayısı ve niteliği –her ne kadar yerleşik ve "kurumlaşmış" gibi görünseler de– eninde sonunda Padişahın musıki konusundaki kişisel zevk ve tercihlerine bağlıydı. Osmanoğullarının tahtına zaman zaman musıkiden şahsen hoşlanmayan veya musıkiyi dinî sebeplerle hiç hoş görmeyen Padişahların oturduğu da olmuştur. Bu musıki sevmez Padişahlardan biri 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman'dır. III. Osman tahta geçer geçmez Enderûn'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümünü Saray'dan çıkarttırmış, Saray içoğlanlarının bir asırdan fazladır musıki meşkedegeldiği Enderûn meşkhanesini de süresiz olarak tatil etmiştir. Padişahlığı kısa sürmüş olan III. Osman'ın halefi Sultan III. Mustafa'nın on yedi yıl sürmüş olan saltanatı (1757-1774) süresince de Saray'da ister icra ister öğretim biçiminde olsun kayda değer bir musıki faaliyeti olduğu söylenemez.[31] Ne var ki, Saray'ın neredeyse bir çeyrek asır sürmüş olan bu

30 Mehmet Kalpaklı, "Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Osmanlı Kültürünün Sözelliği/İşitselliği", *Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayınları, 2012, s. 85-91.

31 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 98.

olumsuz tutumu yine de Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin yok olmasına ya da mevcut meşk zincirlerinin kesintiye uğramasına ya da kopmasına yol açmamıştır.

Bu gerçek de Osmanlı'da müziğin öğrenim, aktarım ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray dışında aranması gerektiği anlamına geliyor. Onsekizinci yüzyılın ortalarında, yani Topkapı Sarayı'nda Enderûn meşkhanesinin düzenli bir musıki eğitimi vermeye başlamasından bir yüzyıl kadar sonra mevcut meşk silsileleri artık kendilerini Saray ortamı dışında ve Saray'ın mâlî ve sosyal desteği olmaksızın yenileyecek ve yeniden üretebilecek ivmeye sahiptiler. Meşk mekânları ve meşk zincirleri Saray'ın çok dışına taşmışlardı ve Saray'ın desteğinden mahrum bulunmak müzik üretim ve öğretimini pek etkilemiyordu.

Öyle olmasaydı, III. Osman ve III. Mustafa'nın saltanatlarındaki çeyrek yüzyıllık kesintiden sonra I. Abdülhamit döneminde 1774'ten itibaren Saray'da, özellikle Şehzâde Selim (sonraları III. Selim) sayesinde görülen musıki alanındaki canlanmayı açıklamak mümkün olmazdı. Dolayısıyla, musıkiyle toplum arasındaki ilişkilere sadece Saray'daki faaliyetler perspektifinden bakmak önemli tarihsel yorum hatâlarına yol açar. Toplumdaki temelleri açısından Osmanlı/Türk musıki geleneği Bağdat veya Herat gibi Osmanlı öncesi dönemin diğer büyük başkentlerinde icra edilen "Saray Müziği" ile anlamlı bir tezat içindeydi kuşkusuz.

Klâsik Türk musıkisinin ancak Tanzimat sonrasında –ve ancak Saray'ın bu dönemden itibaren müzik tercihlerinin Batı'ya yönelmesinden dolayı– "Saray dışına çıkabildiği" ve ancak o sayede büyük kentlerde kendine yeni mekânlar edinebildiği iddiasının gerçeklerle ilgisi yoktur. Osmanlı şehirlerinin, o sıralarda musıki zevkleri Batıya yönelmekte olan "Saray'ın bıraktığı boşluğu doldurdukları" savı da tarihsel gerçeklerle kesinlikle bağdaşmaz. 1826 yılında Yeniçeri Ocağıyla birlikte Mehterhânenin ve Enderûn meşkhanesinin kapatılmalarından sonra musıki öğreniminin Saray dışına kaymak zorunda kaldığı da ileri sürülemez. Farklı bir isimle de olsa Enderûn meşkhanesinin daha uzun yıllar faaliyetini devam ettirdiğini ve içinde hem Türk hem de Batı musıkilerinin öğretildiğini biliyoruz. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin Tanzimat sonrasında güç kazanan Batılılaşma akımının sonuçlarıyla beraber yeni yayılma alanlarına yöneldiği tezi de yanlıştır. Musıkinin o dönemde Saray dışına itilmesi ile kendine yeni mekânlar aradığı ve kentsel dokuya yayıldığı yolundaki basmakalıp görüşler ise gerçek tarihi ve kültürel süreçleri açıklayabilmekten uzaktır.

Başta İstanbul olmak üzere birçok Osmanlı şehrinin musıki dünyası ondokuzuncu yüzyılın çok öncesinden itibaren kendini Saray'ın etkisi dışında besliyor, yenileyip tazeleyebiliyordu. Saray dışında musıki meşkettikten ve musıki çevrelerinde isim yapmaya başladıktan sonra müziksever bir Padişahın iradesiyle Saray'a alınıp orada görevlendirilmiş müzisyenler genellikle çoğunluktaydı.

Saray'ın ve Padişahın sanatçıları ve müzisyenleri koruyucu ve teşvik edici, ödüllendirici gücünü ve ekâbire örnek teşkil etme fonksiyonunu gözardı etmek

elbette mümkün değil. Ancak, kalıcı müzik eserleri ortaya koyanların çok büyük çoğunluğunun Saray'ın koruyuculuğundan veya ekâbirin patronajından yararlanamamış olduklarını, başka çevrelerde yetiştiklerini ve san'atlarını başka mekânlarda icra ettiklerini biliyoruz. Dolayısıyla bu müziğin Avrupâi anlamda bir *Saray müziği* olduğunu ileri sürmek de gerçeklerle bağdaşmaz.

Genişçe bir tarihsel perspektiften baktığımızda ise, tâ onyedinci yüzyıldan itibaren Saray'ın ve Saray meşkhanesinin bir bütün olarak meşk pratiğine egemen olduğunu dahi ileri sürmek mümkün görünmüyor. Böyle bir değerlendirme gerçekçi sayılmaz. Osmanlı/Türk musıkisi her zaman esas itibariyle İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selânik, İzmir, Diyarbakır gibi bellibaşlı Osmanlı şehirlerinde gelişmiştir. Netice itibariyle bir *Saray musıkisi* değil, bir *şehir musıkisi* olmuştur yani. Emperyal musıki geleneğinin bu ve bu gibi şehirlerin dışına yayılmış olduğu iddia edilemez.

Ne var ki, bu müzik geleneği gerek besteci, gerekse icracı ve dinleyicilerini bu şehirlerde yaşayan *bütün kesimlerde* bulabilmiştir. Toplumsal açıdan müzisyenliğin her dönemde nispeten açık ve "demokratik" bir alan teşkil ettiği açıktır. Besteci ve icracılar arasında Padişah ya da paşalardan ve beylerden çok "Hamamcıoğlu", "Buhurcuoğlu", vs. olarak anılan halk çocuklarına rastlanır. On yedinci yüzyıldan beri aslen suyolcu, taşçı, çömlekçi, demirci, kazaz vs. olarak anılan ve bu meslekî uğraşlarıyla tezkirelere alınan çok sayıda besteci vardır.[32]

Tekkeler ve Diğer Mekânlar

Saray'ın dışında ise her şeyden önce *tekkeler* vardı. Öncelikle dinî müzik icra edilen, fakat her türlü müziğin de rahatça meşkedildiği, çalgı öğreniminin yapıldığı, çeşitli müzik meraklılarının devam ettiği, müzisyenlerin yetiştiği tekkeler ve özellikle Mevlevî dergâhları... Bu sonuncuların yüzyıllar boyunca neredeyse birer konservatuar görevi yapmış oldukları sık sık söylenir. Musıkiyi bir ibadet aracı veya inancın ifadesi olarak değil, zaman zaman ibadetin bizzat kendisi olarak gören Mevlevîliğin ve Mevlevî dergâhlarının Osmanlı'nın her döneminde musıkinin üretim, öğrenim ve yayılışında önemli roller üstlendiği inkâr edilemez. Bu genel yargı sadece Yenikapı Mevlevihanesinden İsmail Dede Efendi gibi bir bestecinin yetiştiği onsekizinci yüzyılın sonlarıyla ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısı için geçerli değildir. Tâ onyedinci yüzyılın başlarından itibaren durumun bu olduğunu ve Mevlevîhanelerde hem dinî ve tasavvufî hem de dindışı musıkide önemli öğretim halkalarının, meşk zincirlerinin oluştuğunu biliyoruz.

32 Bu konularda bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği–18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin (1685-1753) 1728-1729 yıllarında kaleme aldığı *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti 'Urefâi'l Edvâr* adlı ve onyedinci yüzyılla onsekizinci yüzyıl başlarının musıkişinaslarının biyografilerini verdiği tezkire Osmanlı döneminin tek musıkişinas tezkiresidir. Bu tezkirede Es'ad Efendi gerek Mevlevihanelerde gerekse sair tarikatların tekkelerinde birçok müzisyenin yetiştiğini belgeler. Bu tezkirede Es'ad Efendi'nin sıraladığı yüz kadar bestecinin yetmiş beşinin esas mesleğini veya faaliyet alanını belirtir. Bu yetmiş beş kişinin on altısı tasavvuf ehlidir.[33] Es'ad Efendi'nin belirttiğine göre de bu muhtelif şeyh, derviş ve zâkirler hem dinî hem de dindışı musıki meşk zincirleri içinde yer alıyorlar, fasıl musıkisi, murabba', semai ve şarkılar besteliyorlardı.

Musıkiye doğrudan doğruya bir ibadet aracı olarak Mevlevîliğe nisbetle daha az yer vermelerine ve dolayısıyla da yaptıkları musıki eğitim faaliyetleri ve meşkleri hakkında daha az bilgiye sahip bulunmamıza rağmen, diğer bazı tarikatlarda da durum çok farklı değildi. Halvetiyye, Gülşeniyye, Kadiriyye, Cerrahiyye, Bektaşiyye gibi zikirle birlikte musıkinin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda da benzer bir durumun hüküm sürdüğüne ve buralarda da yalnızca dinî ve tasavvufî değil, her türlü musıkinin meşkedildiğine işaret eden çok güçlü ipuçları vardır.

Bugün adını bilebildiğimiz en eski dinî eserler bestecisinin bir Halvetî dervişi olan Zakirî Hasan Efendi (ölümü 1622) olması bir tesadüf değildir elbette. Onyedinci yüzyıl başlarının fasıl musıkisi bestecileri arasında da Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî'yi (ölümü 1630?) ve Üsküdar'daki Aziz Mahmud Hüdâi Dergâhı'nda zâkirbaşılık yapan "Hâfız Kumral" lâkaplı Mehmed Efendi'yi (ölümü 1621) görüyoruz.[34] Ayrıca, tarikat ve tekkelerin gerek şeyhlerinin gerekse mürit, derviş ve muhiplerinin sosyal kökenleri bakımından son derece "açık" ve sosyolojik açıdan nisbeten demokratik kurumlar olduklarını da unutmamak gerek. Tarikatlar Osmanlı toplum yapısının istisnasız her kesimine nüfuz etmiş kurumlardı.

Ondokuzuncu yüzyılda da İstanbul Mevlevîhanelerinin birer musıki öğretim merkezi olmaya devam ettikleri biliniyor. Örneğin 1880'li ve 1890'lı yıllarda Eyüp Bahariye Mevlevihanesinde dergâhın şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911) ve kudümzenbaşısı Zekâi Dede (1824-1897) haftada iki gün seçkin öğrencilerine eser meşkederlerdi. Bu meşklerde Dr. Suphi Ezgi, Kâzım Uz, Ahmet Avni Konuk, Rauf Yekta Bey ve İsmail Hakkı Bey gibi besteciler yetişmiştir. Aşağı yukarı aynı yıllarda İstanbul'un bir diğer Mevlevihanesinde, Yenikapı Dergâhı'nda neyzenbaşı olan Aziz Dede (1835-1905) her Cuma günü namazdan sonra dergâhtaki hücresinde meraklılara "pir aşkına" ney dersleri verirdi.

Saray, evler ve tekkelerin dışında musıki meşketmenin mümkün olduğu mekânlar arasında camileri de saymıştık. Demek ki, Osmanlı/Türk musıki gele-

33 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 158-163.

34 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği...*, s. 181-193.

neğinin tâ başından beri, meşkedilecek eserlerin türüne, meşki alan ya da verenin nitelikleri ve sosyal statüsüne göre musıki eğitiminin mekânları çok farklı olabiliyordu.

Dinî musıki meşki sadece başkentin Müslüman halkına mahsus da değildi zaten. Yahudi cemaati içinde havra ilâhilerinin muganniler tarafından talebeye ibadetlerden boş kalan zamanlarda havraların içinde meşkedildiği biliniyor. İzlenen pratik yöntem de aynıdır. Çünkü Osmanlı İstanbul'unun diğer önemli gayrımüslim cemaatleri Ortodoks Rumlar ve Ermenilerin aksine, Yahudi cemaatinde yirminci yüzyılın başlarına dek özgün bir notalama sistemi yoktu, dinî eserler hep meşk ederek öğrenilir, aktarılırdı. Bu durum günümüzde de bir ölçüde devam etmektedir.[35]

Amaç musıki meşki olduktan sonra, hocayla talebenin bir araya gelip bir *kahvehane* köşesinde dahi meşk alıp vermeleri pekâlâ mümkündü. Örneğin Zekâi Dede'nin 1840'lı yılların sonlarına doğru Hocası Eyüplü Mehmed Bey'den (1804-1850) uzun süre Eyüp'teki bir kahvehane köşesinde eser meşketmiş olduğu gerçeğini Zekâi Dede'nin öğrencisi Rauf Yekta Bey hocasından naklen şöyle anlatıyor:

> *"Bostan iskelesindeki kahvehanelerden birisinde üstad ile şakird* [talebe] *her gün bâd-ez zuhr* [öğle namazından sonra] *birleşirlermiş. O vakit tabii herkes işine gücüne gitmiş, kahvehane ağyardan hâli* [yabancılardan boşalmış] *olduğundan akşamlara kadar meşk ile emrar-ı vakit edilir imiş* [vakit geçirilirmiş]... *senelerce devam eden bu meşkler sâyesinde Mehmet Bey'in meknuzat-ı musıkiyesi* [musıki hazineleri] *kâmilen* [bütünüyle] *Zekâi Dede'ye intikal etmiş* [aktarılmış]."[36]

Bu olaydan yarım asır kadar sonra hâlâ kahve köşelerinde musıki meşketmenin mümkün olduğunu görüyoruz. On dokuzuncu yüzyıl sonlarının tanınmış musıki hocalarından Hacı Kirami Efendi (1840?-1909)

> *"Taşkasap'taki kahvehanede meraklılara muntazaman [düzenli olarak] musıki meşkederdi. Ahmet Avni Konuk, Amâ Hâfız Hasan, Mevlitçi Hâfız Kemal gibi birçok şahsiyet ondan istifade etmişlerdir."*[37]

Yirminci yüzyılın başlarında Kasımpaşa'daki Kulaksız mahallesinde bulunan "İmamın Kahvesi"nin arka tarafında bir musıki meşkhanesi bulunduğu biliniyor. Bu meşkhanenin hocalığını da o sıralarda bu mahallede oturan Santurî Ziya Bey

35 Maureen Jackson, *Mixing Musics –Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*, Stanford, Stanford University Press, 2013, s. 36, 50, 146-147.

36 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân – Birinci Cüz, Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 23-24.

37 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dinî Eserler,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt 2, 1943, s. 468.

(1868-1952) yapmaktaydı. Bu kahvehanede Ziya Bey'den bir süre musıki meşkeden Udî Cevdet Kozanoğlu (1896-1986), biraz ustalaşınca 1920'li yılların başında kendi de bir meşkhane açmak istemiştir. Açtığı bu meşkhane için de Cevdet Kozanoğlu yine aynı mahallede "Halit'in kahvesi" olarak bilinen kahvehanenin üst kısmındaki salondan daha uygun bir mekân bulamamıştır.[38]

Örnekleri kolayca çoğaltabiliriz. Şeyh Edhem Efendi (1859-1933) yirminci yüzyılın başlarında Fatih'te Hâfız Paşa kıraathanesinin bahçesindeki bir odada musıki dersleri verirdi.[39] Aynı Edhem Efendi Fındıkzâde'deki evinde, bu evin Aksaray yangınında kül olmasından sonra sığındığı Çarşamba'daki Murat Molla tekkesindeki odasında da meraklılara eser geçmekten geri durmamıştır.[40]

Büyük şarkı bestekârı Şevki Bey'e (1860-1891) gelince, o da Tırnovalı Mehmet Bey'in Divanyolundaki kıraathanesine sık sık gelir ve üst kattaki odada hevesli gençlere yeni bestelediği şarkıları geçerdi.[41] Hâfız Aziz Efendi ise (1856-1929) Ortaköy camii imamlığına tayin edildiği zaman

> *"...musıki mahfuzatını* [ezberinde olan musıki eserlerini] *Ortaköy'de bu camiin odasında, Eyüp'te Taşlıburun dergâhında ve diğer dergâhlarda arzu edenlere talim etti* [öğretti]*, hayli öğrenci yetiştirdi."*[42]

Bolâhenk Nuri Bey (1834-1910) ise meşklerini evinde verirdi. Zamanla da Eğrikapı'nın hemen dışındaki evi "Bolâhenk Nuri Bey'in meşkhanesi" olarak musıki çevrelerinde tanındı. Reşat Ekrem Koçu da bu adla isim yapmış meşkhaneyi *İstanbul Ansiklopedisi*'ne madde başı olarak almıştır:

> *"BOLÂHENK NURİ BEY'İN MEŞKHANESİ – Geçen asrın sonlarında Eğrikapı dışındaki Yenimahalle'de içinde musıki heveslisi pek çok genç yetiştirilmiş bir meşkhanedir."*[43]

Gerek üstadın kendi evindeki gerekse meşk alanın ya da musıki meraklılarının ev veya konaklarındaki müzik öğrenim ve faaliyetleri hakkında –özellikle on dokuzuncu yüzyıl için– epey bilgiye sahibiz. Sistemli bir *Musıki Mektebi* niteliği taşıması istenen özel ve profesyonel meşkhanelerin açılması ve daha etraflı bir müzik eğitimi yapmayı amaçlayan musıki cemiyetlerinin kurulması ise daha sonraya, İkinci Meşrutiyet dönemine rastlar.

Kaldı ki kahvehane köşeleri ile resmî musıki dernekleri birbirinden o kadar uzakta da değillerdi. Şehzadebaşı'nda bulunan ve "Hacının Kıraathanesi"

38 Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, Ankara. TRT Yayınları, 1988, s. 4.
39 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 177.
40 Mustafa Rona, *Yirminci Yüzyıl Türk Musıkisi*, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1970, s. 34.
41 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul* Ansiklopedisi, Cilt 2, 1959, s. 629.
42 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul* Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1706.
43 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul* Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 2948.

olarak bilinen kahvehanenin arkasında iki oda vardı. 1916 yılında *Darüttalim-i Musıki Cemiyeti* kurulunca ilk çalışma mekânı olarak bu kahvehane seçildi. Kahvehanenin arkasındaki iki oda ise, adeta doğal olarak, birer meşkhane haline getirildi.

Musıki meraklılarının topluca bulunabildiği mekânlardan biri de mekteplerdi. Buralarda da –resmî tedrisatın dışında– musıki meşkedildiği vâkiydi. Örneğin 1905-1910 yıllarında Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhânede talebenin birbirinden musıki eserleri meşkettiklerini, kendisinin de meraklı talebelere zaman zaman musıki hocalığı yaptığını Dr. Osman Şevki Uludağ (1889-1964) ayrıntılı olarak bizzat anlatır:

> *"Ben mektepten çıktığım vakit ezberimde olan yirmi dört faslı besteleriyle semaileriyle birlikte okurdum. Bugün dahi bu mektep yadigârlarının hepsi hâfızamdadır. Mektepten çıktıktan sonra nota ve saz öğrendiğim için artık yeni fasıllar ezberlemeğe lüzum kalmadı."* [44]

Biraz abartılı da olsa, geçmiş günlere duyulan özel nostaljinin izlerini de taşımakta olsa, Osman Şevki Ulşudağ'ın şu teşhisleri tamamen yabana atılır da değildir:

> *"Musıkimizi yarım asırdır tanırım. Her mahallede bir musıki meşkhanesi vardı. Her kafesin arkasından sokağa ud sesi sızardı. Her istendiği zaman beş on kişilik saz takımı kurulurdu. Herkes öğrendiğini eşine dostuna öğretirdi. Ve ben de daha çocuk sayılacak yaşta bu âleme dalmıştım. Sesini sevdiklerimin önünde diz çökerek düm tek diye diye dizlerimi dövmeye başlamıştım."* [45]

Özetle, musıkinin meşkedildiği mekânlara baktığımızda bunların her dönemde çok çeşitli olabildiklerini görürüz: Saray, konaklar, evler, camiler, tekkeler, okullar, kahvehaneler... Bu da, bir başka açıdan, musıkiyi meşk yoluyla öğrenmenin, aydın/halk, profesyonellik/amatörlük, müslim/gayrımüslim, havass/avam, ya da dinî musıki/dindışı musıki gibi bazı temel sosyolojik ayırımlarla bir ilgisi olmadığını gösteriyor. Saydığımız bu ikililerin hepsi için *meşk* aynıdır. Dolayısıyla, *meşk*in geleneksel musıki içinde sadece basit bir öğretim yöntemi olduğunu söylemek çok eksik bir tanımdır. *Meşk*, bir bakıma musıki geleneğinin ta kendisidir. Konuya ileride tekrar döneceğiz.

Osmanlı/Türk musıki evreninin aşağı yukarı tümüne şamildi *meşk.* Meşk zincirlerinin içinde yer aldıklarını bildiğimiz çok sayıda Rum, Ermeni ve Yahudi besteci ve icracı vardır elbette. Ama bunun da ötesinde, bu gayrımüslim cemaatlerin içinde cemaate özgü dinsel musıkilerin birçoğunun öğretim ve icrası da sık

44 Bkz. İrem Elâ Yıldızeli (haz.), *Bir Kültür Savaşçısı Osman Şevki Uludağ*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, s. 20.
45 Dr. Osman Şevki Uludağ, "Türk Musıkisinde Yarım Asırlık Görüşler", *Musıki Mecmuası*, sayı 124, Haziran 1958, s. 7.

sık *meşk*'le yapılıyordu. Örneğin, dinî müzik icra eden sinagog mugannilerinin okunan ilâhileri talebelerine münhasıran yüzyüze meşkettikleri iyi biliniyor.

Meşk yüzyüze eğitimi gerektirir. Talebenin hocasının karşısında oturup başından sonuna dek onun yaptıklarını, söyleyip okuduklarını, hareketlerini iyice anlaması, özümsemesi, yorumlaması ve sonra yüzüne karşı tekrarlaması gerekiyordu. Meşk'in anonim, yani insani ilişkiyi dışlayan bir eğitim olması düşünülemezdi elbette. Ama bu, meşkin her zaman teke tek bir eğitim ilişkisi içerdiği anlamına gelmiyor. Bir talebe hocayla başbaşa kalıp ondan tek başına meşk alabildiği gibi, birçok öğrencinin toplu olarak musıki meşketmeleri de pekâlâ mümkündü.

Meşk-i umumi ve *meşk-i hususi* ayrımına her dönemde rastlıyoruz. Çeşitli kalabalıktaki umumi meşklerde biraz pişen, bilgisini, tecrübesini, "mahfuzatını" biraz genişleten öğrenci belli bir aşamadan sonra gerek daha zor eserleri meşketmek gerekse uzmanlık kazanabilmek için artık tek başına hocaya devam etmek durumunda kalabilirdi. Toplu meşklerin bir parçası olmaktan hocasından özel dersler almaya terfi edebilirdi. Bunun örnekleri yok değil.

1844 yılında vukubulmuş bir olay buna iyi bir örnektir. İsmail Dede Efendi'nin talebesi olan Eyüplü Mehmed Bey bir gün hocasının evine kendi talebesi olan genç Zekâi'yi (sonraları Zekâi Dede) de götürür. Zekâi'yi dinleyip beğenen Dede Efendi şöyle demiş:

> *"Oğlum, artık bundan böyle hocanla her vakit buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsait ise herhalde istifade edeceğini ümit ederim."*[46]

İyi yetişmesine özen gösterilen yetenekli bir talebenin, öğrenim yöntemi ne olursa olsun hocasından tek başına iken de yararlandırılmasından daha doğal ne olabilir? Ancak yine de genç Zekâi'nin şanslı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu özenin her musıki üstadı tarafından her yetenekli talebeye aynen gösterilmiş olduğunu da söylemek mümkün değil. Aynı İsmail Dede Efendi, Zekâi'den önce ondan daha yetişkin olan bir başka öğrencisine, Zekâi'nin ilk musıki hocası Eyüplü Mehmet Bey'e aynı ayrıcalığı tanımıyor, Mehmet Bey'e tek başına musıki meşketmiyordu. Eyüplü Mehmet Bey, İsmail Dede'nin meşklerine "meşk refikleri" (meşk arkadaşları) Ali Şefkatî Efendi ve Dellâlzade İsmail Efendi ile birlikte üç kişilik bir grup içinde devam etmek durumundaydı.[47]

Yani bu konuda standartlaşmış ve her dönemde geçerli kural ve uygulamalar bulunmuyordu. Yirminci yüzyılın başlarından sonra kurulan çeşitli musıki cemiyetleri ise neredeyse sistematik olarak *meşk-i umumi* deyimini kullanmışlardır.

Bir musıki eğitim ve intikal sistemi olarak *meşk*'in bazı başka biçimsel öge ve özelliklerinden de söz etmek gerekiyor.

46 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân – Birinci Cüz*, Hoca Zekâi Dede Efendi, s. 13.
47 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân – Birinci Cüz*, Hoca Zekâi Dede Efendi, s. 13.

Meşk, Müzik Yeteneği ve Hafıza

Öğrenimle ilgili başka olası formel kuralların da meşkte çok katı bir biçimde uygulandıklarını söylemek mümkün değil. Örneğin musıki meşkine talebenin *kaç yaşında* başlatıldığı veya başlatılması gerektiği konusunda bir fikir birliği yok. Genel olarak müzik eğitiminin süresine ilişkin genel kabul gören herhangi bir pedagojik *norm*'un varlığından da söz edilemez. Mahalle mektebine başlayınca okuduğu ilâhi dolayısıyla güzel sesli ve yetenekli olduğu anlaşılan çocuğun derhal musıki meşkine başlatıldığı durumlar görüldüğü gibi, musıki eğitiminin çok daha geç yaşlarda başlamasının örnekleri de az değildir. Meşkin sürati, süresi ve yoğunluğuyla ilgili katı şekil kuralları aramak da doğru olmaz. Verilen meşkler doğal olarak talebenin yeteneğine, öğrenme kapasitesine, ayırabildiği zamana, şevk ve düzeyine göre hız ve yoğunluk kazanıyordu. Hocanın sabır ve özeninin, bu işe hasredebildiği zamanın da burada önemli bir rolü vardı elbette.

Nitekim 1844 yılında genç Zekâi, İsmail Dede Efendi'nin meşklerine tek başına devam etmeye başladığı zaman kendisine Dede Efendi tarafından ilk olarak Zaharya'nın Ağır Çenber usûlündeki *"Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânan dönderir"* güfteli Segâh Bestesinin geçildiği rivayet edilir. Zaharya'nın bu Bestesi zor, uzun, ağır ve karmaşık bir eserdir. Ne var ki, Zekâi de meşke yeni başlamış bir hevesli, meraklı bir müptedi, tamamen acemi bir müzisyen değildi. Yıllardan beri Eyüplü Mehmet Bey'in meşklerine devam eden, epey eser öğrenmiş olan, ufak tefek ilâhîler dahi bestelemeye başlamış, ileri düzeyde bir öğrenciydi. Onu bu açılardan sınamış olan İsmail Dede Efendi de meşklere zor bir eserle başlamakta bir sakınca görmemiştir.[48] Zekâi Efendi ise Zaharya'nın bu zor eserini birkaç meşkte ezberine almakta güçlük çekmemiş olsa gerektir. Yoksa Dede'nin meşklerine devam edemezdi muhtemelen. Ama Zekâi'nin durumunun bir istisna olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü işin normali, meşk için başvuran bir öğrenciye önce küçük bir şarkıyı ya da basit bir ilâhîyi geçmekti.

Ne var ki, repertuardaki hangi eserin ne zaman, hangi aşamada, hangi koşullarda, kime, niçin meşk olarak verilebileceği sorunu hiçbir zaman sadece basit bir eğitim tekniği sorunu olarak görülmedi. Yukarıda sözünü ettiğimiz meşkte uzmanlaşma meselesinin de ötesinde, meşk vermekteki seçicilik, o meşkin içinde yer aldığı dinsel/sosyal çevrenin öngördüğü ikili ilişki türüne de bağımlıydı. Talebenin göstermesi gereken liyâkatin de sadece onun kişisel müzik yeteneğiyle sınırlı olmadığı kesin. Meşk talebesinden bambaşka şeyler de beklenirdi. Musıki meşkinin özel ahlâkından ve yerleştirdiği değer yargılarından ileride söz edeceğiz.

Burada öncelikle üzerinde durmak istediğimiz nokta şudur: Hoca tarafından meşklerine kabul edilmek için *talebede genel olarak aranan özellikler neler-*

48 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 287-288.

di? Musıki üstadı doğal olarak meşk almak için kendisine başvuran talebede herşeyden evvel güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı, asgari bir ritm anlayışı, yani belirgin bir müzik yeteneği bulmayı beklerdi. Bunun yanısıra talebenin müzik öğrenmeye istekli ve sebatlı olması da gerekiyordu elbette. Ama bunu da zaman gösterecekti.

Ancak, bu temel yeteneklerin yanısıra *meşk yoluyla* musıki öğreniminde başarılı olmak için *güçlü bir kulak hâfizasına* da sahip olmak gerektiği açıktır. Güçlü bir kulak hafızası, yani eserleri ezberine kısa sürede alabilme ve hâfızasında tutabilme yeteneği bu sistemde hem öğrencinin hem de hocanın işini kolaylaştıracaktır. Böyle bir hafızaya sahib olmaya da Türk musıkisi çevrelerinde her zaman büyük önem verilmiştir.

1898 yılında 18 yaşındayken meşk talep etmek için ilk defa olarak İsmail Hakkı Bey'in (1866-1927) karşısına çıkan Eyüplü Ali Rıza Şengel (1880-1955) anlatıyor:

> *"Hocam... bana Türk Aksağı usûlünü öğretmekle beraber nihavent makamında yeni yaptığı bir şarkıyı da meşk etti. On beş dakika geçmeden şarkıyı öğrendim. Üstad memnun olarak beni halka-yı tedrisine* [öğretim çevresine] *kabul etti. Hocanın derslerine davama başladım."* [49]

Bu küçük "hâfıza testi"nin önemini kavramak için İsmail Hakkı Bey'in Mızıka-yı Hümâyun'dan yetişmiş, çok iyi nota ve solfej bilen, sürekli olarak nota yazan, yayan ve yayınlayan, kendi eserlerini de notaya alarak öğretmiş olan ve en önemlisi, Türk musıkisini bu yolla öğretmeyi amaçlayan birçok nota ve solfej kitapları yazmış olan bir besteci olduğunu hatırlamak gerekiyor. Ne var ki, iş fiilen meşk talep eden bir öğrenciye eser geçmeye gelince, bu noktada nota, solfej, yazı vs. gibi şeyler bir anda bir kenara itiliyor. Yeni öğrenciyi "halka-yı tedrisine" almak için "muallim" diye de anılan İsmail Hakkı Bey sadece bu kritik kulak ve hâfıza sınavını uygulamakla yetiniyor. Tipik bir geçiş dönemi hocası ve bestecisi olan İsmail Hakkı Bey burada yeni bir öğrenciyi kabul etmeden önce *meşk*'in esas unsuruna, yani hâfızaya öncelik tanıyor.

Bu olaydan yarım yüzyıl kadar önce nota, solfej vs. şeylerden habersiz olan geleneksel bir üstadın, büyük şarkı bestecisi Hacı Arif Bey'in (1831-1885) kendisinden şarkılarını meşketmeye gelen talebeye karşı tavrı da bundan pek farklı değildi. Hacı Arif Bey, diğer yetenekleri ne olursa olsun, güçlü bir kulak hâfızasına sahip olmayan öğrenciye uzun uzadıya eser meşketmenin beyhude olduğunu çok iyi biliyordu. Öğrencisi olan kanuni Mehmet Bey'den şunu öğreniyoruz:

49 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 179. Hâfiza unsurunun geleneksel Osmanlı/Türk musıkisindeki yeri hakkında bkz. Cem Behar, "Transmission Musicale et Mémoire Textuelle Dans la Musique Classique Ottomane/Turque", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 75-76, 1996, s. 91-103.

> *"Hacı Arif Bey... bir şarkısını şâkirdânına* [öğrencilerine] *nihayet on beş defa talim eder* [öğretir], *öğrenemezse def ederdi* [kovardı]."[50]

Hacı Arif Bey'in bizzat kendisi hakkında da sık sık,

> *"Nota bilmezdi, fakat müthiş bir kuvve-i hâfızası vardı. Binlerce parça ezberinde idi. En ince parçaları eksiksiz ve pürüzsüz okurdu."*

şeklinde yorumlar yapılmıştır. Hocası Haşim Bey'in (1815?-1868) talebelerine ancak birkaç ayda öğretebileceğini düşündüğü uzun ve zor eserleri Arif Bey'in güçlü hâfızası sayesinde birkaç günde öğrenip ezberine alabildiği ve hocasının da buna pek hayran kaldığı, Hacı Arif Bey hakkında aktarılan bir diğer rivayettir. Muhtemelen 1840'lı yılların sonlarına doğru cereyan eden bu olay şöyle nakledilyor:

> *"Arif Bey... bir gece bermutad* [her zamanki gibi] *Haşim Bey'den eser meşkederken hocasından o makamın ikinci bestesini de kendisine meşketmesini rica etmiş. Haşim Bey: ben bu eserleri altı ayda meşkettim, sen nasıl olur da bir meşkte alabilirsin? demiş. Arif Bey ricasını tekrar edince Hâşim Bey meşke karar vermiş fakat ertesi günü bu eserleri okuyamadığı takdirde bir daha kendisine hiçbir şey meşketmeyeceğini söylemiş. O da peki demiş. Bunun üzerine faslın geri kalan ağır ve yürük semailerini de meşketmiş... sabah erkenden Arif'i çağırmış. Biraz sertçe: haydi oku bakalım, demiş. Arif okumaya başlamış. Olmadı dediği yerleri Arif kendi kendine tekrar düzeltmiş... Haşim Bey gözlerinden yaşlar dökülerek alnından öpmüş: Arif, demiş, ben bu eserleri tam altı ayda geçmiştim. Aferin oğlum! Ömrümün sonuna kadar ne biliyorsam sana vereceğim."*[51]

Bu duruma bir diğer örnek olarak Enderunlu Hâfız Yusuf Efendi'nin (1857-1925) Lem'i Atlı'ya (1869-1945) verdiği meşkleri gösterebiliriz. 1880'li yılların başında Lem'i Bey'e verdiği ilk derste Hâfız Yusuf ona ilk olarak kendi bestesi olan bir Kürdilihicazkâr şarkıyı geçer. Yusuf Efendi bu şarkıyı beş kez tekrarladıktan sonra Lem'i Atlı onu ezberine alır ve okur. Üstadının beğenisini böylece aldıktan sonra da Lem'i Bey Hâfız Yusuf'un meşklerine devama hak kazanmış olur.[52]

Çok sayıda eseri zahmetsizce akılda tutmaya (ve bilâhare öğrencilerine nakletmeye) imkân veren güçlü bir kulak hâfızasına dair yukarıdaki örnekleri aldığımız on dokuzuncu yüzyıldan önce de çok önem verildiğini biliyoruz. Osmanlı/Türk musıki geleneğinin yeni oluştuğu dönemlerde de bunun böyle olduğuna dair işaretler var.

50 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 70.
51 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, s. 986-987.
52 Onur Akdoğu, *Lem'i Atlı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 20.

Onaltıncı yüzyıla ait bu meyandaki bir rivayeti nakledelim. Bursalı İsmail Beliğ, Bursalı meşhurlar tezkiresinde "Esved" (siyah) lâkabıyla bilinen Derviş Ali'nin (ölümü 1614) hâfıza virtüozluğu hakkında onaltıncı yüzyıl sonlarında cereyan etmiş bir olayı rivayet olarak naklediyor. Olay şöyle olmuş: İstanbul'un üstad musıkişinaslarından birkaçı Bursa'ya gelmiş. Bu musıkişinasların Bursa'da henüz bilinmeyen, tanınmayan besteleri varmış. Kaplıca'ya giderken de bu besteleri aralarında okuyup tekrarlıyorlarmış. Evi kaplıca yolunda olan Derviş Ali ise bu eserlere kulak misafiri olmuş ve bir kere işitmekle hemen ezberleyivermiş. Ertesi gün ise misafir müzisyenlerle buluştuğunda bu eserleri bestecileriyle birlikte okuyunca İstanbul'dan gelenler hayretler içinde kalmışlar. Özetle Derviş Ali müthiş bir kulak hâfızasına sahipmiş ve bir kez dinlediği bir eseri asla unutmazmış.[53]

Musıkide böyle hâfıza virtüozluklarına dair daha eskilere dayanan örnekler de vardır. Derviş Ali'nin macerasının bir benzerini *Kitab'ül Agâni*'de Ebülferec el-Isfahani dokuzuncu yüzyılda Bağdat'ta yaşamış bir müzisyen olan İbrahim ibn-i Mehdi'ye atfeder. İbrahim ibn-i Mehdi dönemin büyük üstadı İbrahim el-Mavsili'nin evinin önünden geçerken kulağına çalınan ve onun yeni bestelediği bir eserini bir dinleyişte ezberler. Bu eseri ertesi gün Sarayda Abbasi halifesi Harun Reşid'in huzurunda icra eder ve başta bestecisi olmak üzere herkesi hayretler içinde bırakır.[54] Bursalı Derviş Ali hakkındaki rivayet Isfahani'den etkilenerek oluşturulmuş olabilir. Ama ondan mülhem olsun veya olmasın, güçlü bir hâfızaya, geniş ve hızlı bir müzik hâfızasının sağladığı marifetlere ve kulaktan edinilen repertuara verilen önemin altı asır boyunca aynı kaldığına işaret eder.

Osmanlı dönemine dönersek, bu yeteneğe her zaman özel bir değer verildiğini Sâlim *Tezkire*'sindeki şu değerlendirmeden de anlıyoruz. Sözü edilen kişi 1729'da ölen Galata Mevlevihanesi Şeyhi ve Neyzenbaşısı Nâyî Osman Dede'dir:

> *"...bir kere gûş-zedi olan kâr-ı sa'bü'l-meâl ve nakş-ı san'at-ı mâlâmâl ve nağme-i hayâl ender hayâli mersum-ı sahîfe-i bâl eyleyip mürûr-ı zamanla nisyân eylemek 'adîmü'l-ihtimâl idi. Cümle-i ma'ârifinden ma'adâ fenn-i musıkide muhayyer-i 'ukûl bir ma'rifet-i vâlâya dest-res-i vusûl olmuş idi kim bir kâr ya da bir nakş bir kerre istima'la kendi için bi-zimmete çıkarmak mümkün idi."*[55]
>
> (Bir kere kulağına gelen anlamı zor bir kârı, san'atla dopdolu bir nakşı ya da belli belirsiz bir nağmeyi zihninin sayfalarına resmederdi ve onu zamanla unutması olanaksızdı. Bütün marifetlerinin dışında musıki sanatında akılları hayrete düşüren bir yüksek marifete ulaşmıştı ki, bir kâr ya da nakşı bir kere dinlemekle ona sahip olması mümkündü.)

53 İsmail Beliğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, Bursa, 1884, s. 523. Buradan naklen Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi*, 1942, s. 29-30; Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musıki*, Bursa, Bursa Halkevi Neşriyatı, Yeni Basımevi 1943, s. 11-12.

54 Ebülferec el Isfahâni, *Kitab'ül Agâni*, Bulak, Dar-ül kütüb, 1867, Cilt III, s. 10.

55 Sâlim Efendi, *Tezkiretüş-Şuarâ*, yayınlayan Adnan İnce, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2005, s. 637.

Bir yirminci yüzyıl hânendesi olarak Müzeyyen Senar da (1918-2015) bu türden bir çabuk öğrenme yeteneğini hâtıralarında ön plâna çıkarır.

> *"...şarkı okuma konusunda müthiş bir yeteneğim vardı. Çok kere bir defa dinlediğim şarkıyı hemen kapıyordum. Selâhattin Pınar'ın yıllar önce bana söylediği bir söz vardır. Onunla yeni bir bestesini geçiyorduk. Tanburunu alıp eseri baştan sona okudu. Sonra bu ilk defa duyduğum eseri okumaya başladım... Şarkı bitince Selâhattin bana dönüp 'Müzeyyen, inanamıyorum. Bir papağan gibi nasıl bu kadar çabuk kaptın?' dedi."* [56]

Kâni Karaca (1930-2004) gibi gerçekten olağanüstü bir kulak hâfızasına sahip bir icracının da meşk hocasını memnun etmesi işten bile değildi. Uzun ve karmaşık bir murabba' besteyi bir kere dinlemekle ezberine alabilen olağanüstü bir kulak hâfızasına sahip olan Kâni Karaca örneği bugün dahi herkesin aklındadır, efsane gibi dilden dile dolaşır, örnek olarak gösterilir. Hocası Sadettin Kaynak'tan aldığı ilk meşki ve öğrendiği ilâhileri şöyle anlatır Kâni Karaca:

> *"İlk meşke başladığımızda kendi bestesi olan Şehnâz makamındaki 'Bana bu ten gerekmez'i meşketmişti. Hemen ezberime aldım, memnun oldu. Sonra Ali Şirügani'nin Nühüft makamındaki 'Hâk içre bir âyineyim'ini meşketti."* [57]

Meşkedilerek öğrenilen eserlerin hâfızada daha sağlam ve kalıcı bir yer edindiği, sistematik olarak nota kullanmanın ise hâfızayı körelttiği sık sık dile getirilmiş bir görüştür.

Musıki meşketmenin bir amacı da *tüketici* olmak, yani repertuarın *tümünü* hâfızasına alabilmekti. Bu böyle olunca da güçlü kulak hâfızaları sayesinde bunu başarabilen, başardığını vehmeden veya başardığı sanılan kişilerin yüksek bir prestij kazanmalarına şaşmamalı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da Avcı Mehmed devrinde Saray'da hânendebaşı olan Kadıköylü Mustafa Ağa hakkında şu övgü dolu ifadeleri kullanır:

> *"..âsâr-ı külliyât-ı selefi zabt ü tekmil etmekle üstâd-ı rast-kâr ve kâmil-i dakâyık-şiâr olmuştur..."* [58]
>
> (...öncekilerin eserlerin tamamını elde edip bitirmekle işini doğru yapan bir üstad, olgun ve incelik sahibi bir kişi olmuştur.)

56 Radi Dikici, *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 137.

57 Hasan Oral Şen, *Sadeddin Kaynak*, Ankara, TRT Yayınları, 2003, s. 54.

58 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 6204], vr. 32a. Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 274.

Yine aynı Şeyhülislâm Es'ad, aynı dönemin bir üstadı olan Diyarbakırlı Yahya Çelebi hakkında da:

> *"...âsâr-ı selef mecmua-yı tab'-ı letâif-disârında muharrer ü merkum idi."* [59]
> (...öncekilerin eserleri lâtif yaratılışının mecmuasında yazılmış ve kaydedilmişti)

diye yazar. Keza, Galata'lı Osman Efendi'nin tüm öğrenim gayretinin mevcut repertuarın tüm inceliklerini ezberine almak amacını taşıdığını da ifade eder Es'at Efendi:

> *"...kâtıbe-i musanna'ât-ı müellefâtı tekmile kemâl-i müdavemet etmekle..."* [60]
> (...mevcut eserlerin tüm inceliklerini bitirmeye devamlı gayret göstermekle...)

Hayâlî de olsa, ona erişmenin imkânsız olduğu da bilinse, musıki meşketmeye kalkışandan sanki bu uzak ideale (yani o anda repertuarda mevcut eserlerin *tümünü* ezberine almaya) mutlaka varması gerekiyormuşçasına çok güçlü ve idmanlı bir kulak hâfızasının makbul görülmesine, talebedilmesine şaşmamak gerek. Güçlü bir hâfızaya sahip olmanın *saz eserleri besteciliği açısından* önemini ise on sekizinci yüzyıl ortalarında Charles Fonton çok özlü bir biçimde dile getirir:

> *"Bir peşrev bestelemek için o âna dek bestelenmiş peşrevlerin tümünü bilmek gerekiyor. Eğer yeni yapılan peşrev öncekilerden birine benzerse derhal intihâl damgası vurulur. Bestecinin başarısında terkip bilgisinin yanısıra doğallık ve belki de en önemlisi sağlam bir hâfıza rol oynar. Müzik yazısının yokluğunda, müzisyenin beş ya da altı kısımlı bir eserde kendini tekrar ettirmemesi için şarttır bu."* [61]

Meseleye tersinden de bakabiliriz. O zaman da güçlü bir kulak hâfızası olmayanın hiçbir zaman iyi bir müzisyen olamayacağı sonucu çıkar. Bunun iki somut örneğini verelim.

İlk örneği hâfızlıkla ilgili hâtıratında Sultanselim'li Hâfız Ali Rıza Sağman (1890-1965) veriyor. 1920'li yıllarda Süleyman adlı Çarşamba'lı genç bir hâfızın sesine hayran olan Ali Rıza Sağman ona dindışı musıki meşk etmeye teşebbüs eder. Ve çok kısa sürede büyük bir hayâl kırıklığına uğrar. Çünkü bu güzel sesli hâfız Ali Rıza Sağman'dan Şakir Ağa'nın Rast makamındaki meşhur *"Mû-yı jülidem oluptur serde anka lânesi"* güfteli şarkısını "haftada üç gece meşkederek" üç ayda zar zor öğrenebilmiştir. Yani bu parlak sesli hâfızın musıki hâfızası çok

59 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, vr.38a.
60 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*, vr.24a.
61 Charles Fonton, *Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Yazmaları, [N.A. 4023]; Türkçe çevirisi için bkz. Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 71.

zayıftı. Ali Rıza Sağman da bu müzik hâfızası eksikliğinin Hâfız Süleyman'ın iyi bir hânende olmasının önünde aşılmaz bir engel teşkil ettiğini alaycı bir dille ifade etmekten çekinmez. Ali Rıza Sağman'a göre Hâfız Süleyman,

> *"...usûl vurmakta zorluk çeker, şarkıları güç çıkarır, perdelerin isimlerini dahi zihninde tutamazdı. Velhâsıl bu arkadaşta müzik öğrenmek kabiliyeti yoktu".*[62]

Özetle Çarşamba'lı Hâfız Süleyman güzel sesliydi, gayet güzel Kur'an, gazel ve kaside okurdu. Ne var ki, meşk pratiğinin yerleştirdiği genel musıki normlarına göre hiçbir zaman iyi bir müzisyen olamayacaktı, çünkü kulak hâfızası zayıftı.

Buna benzer ikinci örnek neyzen Ulvi Erguner'le (1924-1974) ilgilidir. 1960'lı yılların başında Aziz adlı bir neyzen kendisinden bir eser meşketmek ister:

> *"Bir gün Ulvi Erguner'den rahmetli babasının 'Erenler'ini geçmek istemiş. Bütün bir gün çalışmalarına rağmen aranağmeyi bile çıkaramamış... sabır âbidesi telâkki edilebilecek kadar sabırlı bir insan olan Ulvi Erguner de kaçmış."*[63]

Açıkçası, müzik hâfızası eksikliği iyi bir müzisyen olmanın önünde aşılmaz bir engel teşkil ediyordu. Eserleri çabuk ve zahmetsizce ezberine alabilmek, repertuar edinmek ve repertuarını genişletmek... Bunlar olmadan musıki üstadı olmayı düşünmek muhaldi elbette. Sonuç itibariyle de bir üstad hâfızasının yardımıyla biriktirdiği ve ezberine aldığı eserlerin sayısı, yani repertuarının büyüklüğü kadar üstaddı. Dolayısıyla da üstadların zaman zaman birbirleriyle bu nitelik üzerinden rekabete girmeleri şaşırtıcı değil. Örneğin, buna dair önemli bir rivayeti Rauf Yekta Bey naklediyor. Dede Efendi ile Şakir Ağa arasında Padişah II. Mahmut'un huzurunda cereyan ettiği rivayet edilen müzik rekabetini işte böyle bir zemin üzerine yerleştiriyor ve rekabetin temelini şöyle açıklıyor Rauf Yekta Bey:

> *"Eski musıkişinaslarımızda garip bir zihniyet var idi. Ekâbir* [büyükler, ileri gelenler] *huzurunda fasıl yapılır iken meselâ hânendelerden biri eslâfın [öncekilerin, eskilerin] eserlerinden ve bazı kere bizzat kendi bestelerinden bir parça okumaya başlayıp da o eseri bilmeyen arkadaşlarını zımnen* [dolayısıyla] *sükûta* [sessizliğe] *davet ederse bu hal o zat için iftiharı* [övünmeyi], *refikleri* [arkadaşları] *için de mahcubiyeti bâdi* [mahcubiyet nedeni] *addolunur idi."*[64]

62 Ali Rıza Sağman, *Hâfız Sami*, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947, s. 108-109.
63 Doğan Özeke, *Neyzenler Kahvesi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 46.
64 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân-Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1925, s. 135.

Günümüzün bazı "Türk Sanat Musıkisi" ses sanatçılarının ezbere bildikleri eserlerin sayısı hakkında –ve bundan kamuoyu nezdinde bir övünç vesilesi çıkarmak amacıyla– zaman zaman çok abartılı rakamlar ortaya attıkları biliniyor ("ezberlerindeki üç bin ya da beş bin adet klâsik eser!" gibi). Gerçekçilikten uzak olan bu tür boşuna övünme çabaları geleneğin içinde vaktiyle hâfızaya ve repertuar genişliğine verilmiş olan önemden bu icracıların kendilerine bugün dahi bir pay çıkarma ve böylece üstadlıklarını kanıtlama çabasını yansıtır. Dolayısıyla da böyle bir övünme, iddiayı ileri sürenler açısından kendilerini yapay bir biçimde yüzyılların meşk geleneğinin bir devamı olarak göstermeyi amaçlayan, yersiz olduğu kadar da beyhude bir girişimden başka bir şey değildir.

Şunu da ilâve etmek gerekir ki repertuarı meşkederek öğrenmenin sadece öğrenim ve intikal için değil eserlerin icrasındaki yorumu için de önemi vardır. Çünkü eseri hep yazıdan, notasından okuyarak öğrenmenin bir sonucu da çoğu kez o eseri ancak notasından okuyarak icra edebilmektir. Bunun da icranın kalitesini bozacağı, icracının yorum alanını daraltacağı, harcıâlem ve donuk icraları teşvik edeceği sık sık ifade edilmiştir.

Meşk, Meslek ve Profesyonellik

Meşk alışverişinin maddî ve meslekî yönlerinden kısaca da olsa söz etmek gerek. Verdiği musıki meşkleri karşılığında hoca ne bekler, ne alırdı? Kendisine hangi koşullarda ne tür bir maddî ödeme yapılırdı? Hoca ve talebe arasındaki ilişkinin parasal bir boyutu var mıydı, var idiyse nasıl ve ne ölçüdeydi?

Tâ on yedinci yüzyılda Saray'da bulunan ya da Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilen musıki üstadlarına Hazineden ödemeler yapıldığını biliyoruz. *Harc-ı hassa defterleri*nde (Padişahın ve Sarayın özel harcamalarının kaydedildiği defterler) yaptığı araştırmalarda İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın, iş günü hesabıyla yapılan bu ödemelere ilişkin çok sayıda belgeyi gün yüzüne çıkardığına yukarıda işaret ettik.[65] Saray'da musıki icrasının önem kazandığı daha sonraki bazı dönemlerde ise –özellikle III. Selim ve II. Mahmut'un saltanat dönemlerinde– Saray'da bulunan müzisyenlerin artık sadece hediye, ihsan ya da atiye ile ödüllendirilmesiyle yetinilmiyordu. Bu müziksever Padişahların Saray'a aldıkları müzisyenleri doğrudan doğruya maaşa (aylığa) bağlama yoluna da gittikleri anlaşılıyor.

Daha önceki dönemlerde de, örneğin onaltıncı asırda kendisi pek musıki meraklısı olmayan Kanuni Sultan Süleyman tahtta iken Saray'da aylığa bağlanmış (o zamanki deyimiyle "müşâhere-hôran") bir miktar müzisyenin bulunduğu da

65 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.,* s. 103-109. Ayrıca bkz. Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler Dergisi*, Cilt IX, Sayı 13, 1979, s. 1-380.

belgelerle sabittir. Ancak, bunların büyük çoğunluğu Mehter müziği çalgıcılarıydı, yani askerî görevlilerdi.[66]

Ne var ki, ortaya çıkarılan bu tarihî belgeler musıkişinaslar arasında sadece Saray'a intisab etme, Enderûn'a alınma ve müziksever bir Padişahın koruyucu kanatları altına girebilme şansına sahip olanları ilgilendiriyor. Oysa bu müzisyenler Osmanlı musıki dünyasında her zaman bir azınlık teşkil etmişlerdir. Saray'daki musıki faaliyetlerinin en yoğun olduğu dönemlerden biri olan tanburi ve bestekâr Padişah III. Selim döneminde dahi Saray'dan düzenli olarak maaş alan müzisyenlerin sayısı on beş ya da yirmiyi geçmiyordu. Diğerleri hakkındaki bilgilerimiz daha azdır.

Resmî belgelerin, elde kalan arşiv vesikalarının hep Saray'a girebilmiş olan bu mutlu azınlığa ait olması nedeniyle bu noktada müzik tarihçisi vahim bir perspektif hatasına kolayca kapılabilir ve bir kalemde bu müziği bir "Saray müziği" olarak niteleyebilirler. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi esas itibariyle bir "Saray müziği" olmadığı gibi müzisyenler de büyük çoğunlukla ne Saray mensubuydular, ne Saray'a bağlıydılar ne de musıki eğitimlerini burada almışlardı. Genel olarak Osmanlı kentlerinin musıki dünyasında *gerçekten profesyonel müzisyenler* (yani hayatlarını sadece müzisyen olarak kazanmayı seçmiş olanlar) her zaman azınlıkta kalmışlardır.

Osmanlı Sarayı'nın durumu, bu açılardan, daha önceki dönemlerin İslâm/Ortadoğu kültürel başkentleriyle anlamlı bir tezat teşkil eder. Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu devletlerinin Şam, Bağdat, Herat, Semerkant vs. gibi kültür başkentlerinde müzikte profesyonellik esastı. Toplumun üst sınıfları içerisinde amatör müzisyen ya da besteciler yok değildi. Fakat bunların gerek Saray'da gerekse şehirde musıki icrası üzerindeki etkisi çok sınırlıydı. Müzisyenler öncelikle profesyoneldiler, Saray'dan maaş ya da ücret alıyorlar, geçimleri de maiyetinde bulundukları hanedan reisi veya mensubu tarafından sağlanıyordu.

Henry George Farmer'ın, Eckhard Neubauer'in ve daha sonra Walter Feldman'ın gösterdikleri gibi, Ortadoğu devletlerinde Osmanlı öncesi müzisyenlerin esas görevleri hükümdarın koruyuculuğu altında ve onların istekleri doğrultusunda Saray'da müzik icra etmekti.[67] Egemen olan müzisyen tipi ekâbirin patronajı sâyesinde sanatını icra eden profesyonel sâzende/icracı tipiydi. Hanedan tarafından doğrudan doğruya istihdam edilen bu profesyonel kişiler çoğunlukla aynı zamanda besteciydiler ve bazen (Meraga'lı Abdülkadir ve Safiyüddin Urmevî buna iyi birer örnektir) müzik teorisyeni, edvâr kitapları yazarıydılar da.

66 Ömer Lütfü Barkan, a.g.e.

67 Bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the 13th Century*, London, Luzac, 1929; Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern", *Der Islam*, 45, 1969, s. 233-260; Walter Feldman, Music of the Ottoman Court, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s. 39-47.

Saray merkezli müzik icra eden bu kişilerin bazıları besteciydiler de, fakat bestecilik işlevleri ("musannif"lik) icradan tamamen bağımsızdı.[68]

Oysa yukarıda da belirttiğimiz gibi, Osmanlı/Türk musıki geleneği bu açılardan çok farklıydı. Bu musıki hiçbir zaman dar anlamda bir "Saray musıkisi" olmadı. Bir elit musıkisi, sadece yüksek tabakanın eğlence aracı da olmadı. Yalnızca "seçkinlerin" zevkine hitabettiği iddiası da gerçeklerle kesinlikle bağdaşmaz. Osmanlı/Türk musıki geleneği esas itibariyle bir şehir musıkisiydi. Bu arada bu musıkinin bazı musıkisever Padişahların huzurunda Saray'da da icra edilmekte olması bu yargımızı değiştirmez elbette. Zaten, daha önce de altını çizdiğimiz gibi, başkent İstanbul başta olmak üzere Bursa, Konya, Edirne vs. gibi bazı şehirler dışında bu müziğin üreyip geliştiğini söylemek mümkün değil.

Başkent İstanbul'da Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşum şekli daha önceleri var olmuş İslâmî imparatorluklarda, meselâ Timurlu devletlerinde, İlhânîlerde, Safevî İran'da ve hattâ kısmen Selçuklulardaki musıki oluşumlarıyla çok anlamlı bir tezat teşkil eder. Müzik yapım, öğretim ve icrasının toplumsal temeli farklıdır Osmanlı başkentinde. Çünkü buradaki müzik geleneğinin gerek oluşum yeri ve kaynağı ve kaynağı gerekse icracı ve dinleyici kitlesi hiçbir zaman münhasıran Saray, yüksek sınıflar veya yönetici elitler olmamıştır. Bu havass grubunun patronajının, himayesinin zaman zaman oynadığı rolü inkâr etmek kabil değil,[69] ama işin esasında müzik geleneğinin gelişmesinin kaynakları farklıydı.[70] Dolayısıyla da İstanbul'da oluşan tarz-ı Osmani musıki geleneğinin klâsik dönemin büyük tarihçisi Halil İnalcık'ın ifadesiyle "*kâdir-i mutlak patrimonyal Padişah egemenliğinin bir sembol ve ifadesi*"[71] olduğu görüşünü büyük bir kuşkuyla karşılamak gerek. Bu görüş olsa olsa şan, şecaat ve azamet timsali olarak "resmî musıki" icra eden Mehter için geçerli olabilirdi.

Kısaca şunu söyleyebiliriz: Dönem dönem farklı uygulamalara da rastlanmasına rağmen, Osmanlı kentlerinde genel olarak musıkişinasların çok büyük çoğunluğu, çeşitli tarihi belge ve kaynaklardan anlayabildiğimiz kadarıyla, bir *meslek erbabı* değil, bir *uzman* niteliği taşıyorlardı. Yani çoğunlukla ve kelimenin bugünkü anlamıyla, *amatördüler*. Asıl meslekleri, geçim kaynakları ya da esas uğraşı alanları başkaydı. Dolayısıyla, müziğin eğitim ve repertuar aktarım halkaları da bugünkü anlamda bir profesyonellik anlayışının dışında gelişmiştir.

68 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 154-193.

69 Art arda hüküm sürmüş olan iki musıkisever ve besteci Padişah (III. Selim ve II. Mahmud) zamanında musıkinin himayesi hakkında bkz. Selman Benlioğlu, *Saray ve Musıki – III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde Musıkinin Himayesi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.

70 Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

71 Halil İnalcık, *Has-bağçede 'ayş ü tarab – Nedimler, Şairler, Mutribler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. XII.

Prut savaşından sonra Rus çarı I. Petro'ya sığınmış olan Kantemiroğlu 1722 yılında çarın isteği üzerine İslâm inancı ve İstanbul'daki uygulamaları üzerine bir risale kaleme alır. İstanbul'daki musıki yaşamından söz ederken şöyle ifadeler kullanır:

> *"Musıki okullarda değil, bu sanat dalında ilerlemiş kişiler tarafından evlerde öğretilir. Devlet görevlilerinin çocuklarının hemen hepsi ve alt sınıflara mensup çocukların da birçoğu eğer yetenekliyseler bu yeteneklerini geliştirirler. Ulemâ sınıfı için de bu böyledir. Bu sınıfa mensup kişiler arasında musikiden anlamayan veya şarkı söyleyemeyen bir tek kişiye bile rastlamadım."*[72]

Musıkinin İstanbul'un tüm halk tabakaları arasındaki yaygınlığını bundan daha iyi anlatmak kabil midir acaba? Sadece müzikle uğraşan, geçimini sadece müzikle sağlayan profesyonel icracı, hoca ve bestecilerin müzisyenler arasında bir azınlık olduklarını onyedinci yüzyıldan itibaren açık seçik olarak görmek mümkündür.

Bir somut örnek daha verelim: Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-âsâr fi Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr* adlı musıkişinaslar tezkiresinde yüze yakın onyedinci ve onsekizinci yüzyıl bestecisinin kısa biyografisini ve eserlerinden örnekler verir. Bu bestecilerin yetmiş beş tanesinin de ya esas mesleklerini ya da hiç olmazsa esas faaliyet alanlarını bu hâl tercümelerinde açıkça belirtir.[73] On yedinci yüzyılla on sekizinci yüzyıl başlarının bu yetmiş beş müzisyenin sadece on dört tanesi Saray'a mensuptu (oran olarak yüzde 19). Bu on dört kişi arasında da sadece yedi tanesi Saray'da müzikle az ya da çok ilgili bir görevde bulunmuştu. Bunların çoğu da "serhânende", "hânendegân-ı hümayundan" ya da "müezzin" olarak nitelenirler.

Es'ad Efendi'nin esas mesleklerinin dökümünü yaptığı yetmiş beş kişilik bu müzisyenler grubu arasında en kalabalık öbeği dinsel "mesleklere" mensubolanlar oluşturur: tarikat ehli şeyh, derviş ve zâkirler (16 kişi), kadı, nâip, müderris gibi ulemâ sınıfına mensubolanlar (9 kişi). Bu sonuncuların profesyonel müzisyen olmaları zaten sözkonusu olamazdı. Ayrıca imam, va'iz, hatip, müezzin gibi 10 kişilik bir küçük din adamları grubu da vardır *Atrabü'l-âsâr*'da. Esas meslekleri veya faaliyet alanları sayılanlar arasında dikkati çekecek kadar büyük (6 kişi) bir esnaf grubu da bulunuyor (taşçı, çömlekçi, kuyumcu, debbağ vs. gibi). Ayrıca, Şeyhülislâm Es'ad Efendi nedense tezkiresine o dönemin gayrımüslim besteci ve icracılarını almamayı seçmişti. Gayrımüslimlerin o dönemde Saray'la doğrudan ilişkilerinin Müslümanlardan daha az yoğun olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Dolayısıyla, gayrımüslim müzisyenler de bu istatistiksel döküme dahil edilebil-

72 Dimitrie Cantemir, *Sistemul sau intocmirea religiei Muhammedane* (yay. Virgil Candea), Bükreş, Editura Academiei, 1987, s. 545. İngilizceye çeviren Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, s. 23-24.

73 Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 163.

seydi Saray'a mensup musıkişinasların toplam içindeki oranı muhtemelen yüzde 19'dan daha da düşük olurdu.

Bir kez daha tekrar etmekte yarar var. Osmanlı/Türk musıki geleneği hiçbir zaman dar anlamda bir "Saray musıkisi" olmadı. Bu geleneğe illâ ki bir ad, bir sıfat yakıştırmak gerekiyorsa, gerek müziği üretenlere ve icra edenlere, gerek icra mekânlarına ve dinleyici kitlesine bakarak onu olsa olsa Osmanlı Şehir Musıkisi olarak nitelemek tarihî ve toplumsal gerçeklere daha uygun düşer. İstanbul'da on altıncı yüzyıldan itibaren oluşan emperyal müziğin sosyal tabanı çok genişti.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir *bağımsız profesyonellik anlayışının* ortaya çıkması ise çok daha sonraki dönemlere rastlar. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde musıki icra edilen umuma açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kahvehaneler, kıraathaneler, daha sonraları gazinolar vs.) çoğalmasıyla "piyasa" olgusu ve icrada farklı bir "piyasa üslûbu" oluştu ve bu piyasada tam anlamıyla profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkabildi.

Bu gelişmeye paralel olarak da aynı dönemlerde bazı değerli musıkişinaslar "benim musıki birikimim demek ki para ediyormuş, ben de para karşılığında musıki, çalgı vs. öğreteyim, hayatımı da böylece kazanayım" diye düşünmeye başlayabilmişlerdir. Diyebiliriz ki, musıki meşklerinin maddî çıkar karşılığında verilmeye başlanması çok geç dönemlere rastlayan, birtakım dış koşulların hızla değişmesi sonucu ortaya çıkan ve her hâl ü kârda genel onay görmeyen ikincil bir olgudur.

Belli bir ücret karşılığında musıki öğretilen, nota, solfej, saz, repertuar gibi derslerin verildiği birtakım özel musıki mekteplerinin kurulması ise yirminci yüzyıl başından sonrasına rastlar. Kaldı ki bu kamuya açık özel musıki mekteplerinin büyük çoğunluğu Cemiyet şeklinde örgütlenmişti. Dolayısıyla, toplanan ücret ve üye ödentileri muhtemelen büyük ölçüde derneğin ortak masraflarını karşılamak için kullanılıyordu. Yüzyıllardır meşk zincirleri çerçevesinde, meşkhane görevi gören üstadların evlerinde verilen musıki eğitiminin bu derneklerde kısa sürede bir ticaret metaına dönüştüğünü iddia etmek zordur. Bu derneklere ilişkin bulunabilecek yeni belgeler konuyu aydınlatmada yardımcı olacaktır kuşkusuz.

Eldeki çeşitli kaynaklar, ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar genel olarak musıki meşklerinin herhangi bir maddî çıkar karşılığında verilmediğine işaret ediyor. Özel musıki meşklerinin herhangi bir şey karşılığında verilebildiğine dair kronolojik açıdan elimizdeki ilk bilgi Haşim Bey'in (1814-1868) 1850'li yıllardaki bazı uygulamalarına dairdir:

> *"Üsküdar'da Tunusbağı'nda oturduğu sıralarda evine ekmek getiren Ekmekçi Bağdasar Ağa'ya biriken borcunu ödeyemeyerek ona mukabil* [ona karşılık] *musıki meşketti. Bağdasar Ağa besteye muktedir olunca bazı eserlerini Haşim Bey'e tashih ettirirdi* [düzelttirirdi]...

> *Haşim Bey bahçe meraklısıydı. Karantinacı İsmail Bey çocukluğunda meşke gittikçe Haşim Bey bahçesindeki çiçeklerin otlarını yoldurur, sebzelerini sulattırır, ondan sonra bir şarkı geçermiş."*[74]

Uzun süre Saray'da musıki hocalığı da yapmış olan Haşim Bey açısından bu iki olayı sadece basit ve sempatik bir hizmet alışverişi olarak görmek gerekir. Doğrudan maddî çıkar söz konusu değildir. Kaldı ki Haşim Bey aslında Ekmekçi Bağdasar Ağa'nın bestelediği eserleri düzeltmekle de yetinmiyordu. Haşim Bey bu eserlerin birçoğunun güftesini kendi yayınladığı *Güfte* Mecmuasına dahil etmiştir. Bu şekilde Bağdasar Ağa'ya olan ekmek borcunu da ziyadesiyle ödemiş oluyordu.

Musıki meraklısı bir eski zaman kalem efendisi olan İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Hoş Sada*'da biyografisini kaleme aldığı müzisyenlerin hangi koşullarda para karşılığında meşk vermek zorunda kaldıklarını değerlendiriş biçimi standardların ne olduğu konusunda ilginç ipuçları verir. Örneğin Kadıköylü Ali Bey (ölümü 1897) hakkında,

> *"...son zamanlarında zarurete uğramıştı. Kadı köyünde isticar ettiği* [kiraladığı] *bir kahvehanede arzu edenlere beste, şarkı ve saire meşk ederdi. Verilen beş on kuruş ücretle temin-i maişete* [geçimini sağlamaya] *çalışırdı."*[75]

diye yazar İbnülemin. Yani ancak çok zor durumlarda, mücbir sebeplerden dolayı ve çaresiz kalındığı zaman ve geçim temin etmek için para karşılığında musıki meşk etmenin meşk ahlâkına göre meşru sayılabileceğini ima eder gibidir. Keza, İbnülemin Tanburi Aleksan Efendi (1815-1864) hakkında da şöyle yazar:

> *"Bu tanbur üstadı da mâmelekinin* [varının yoğunun] *yanmasıyla ocağı sönerek ekmek parası tedarik edebilmek için gazinolarda çalgı çalıp..."*[76]

Hoş Sada'da kısa biyografisini verdiği udî Basri Bey (1846-1900) hakkında da İbnülemin'in yargısı aynı yöndedir:

> *"Maaş ve tayinat inkılâb-ı zaman ile* [devrin değişmesiyle] *yok derecesine münkalib olduğundan* [dönüştüğünden] *son zamanlarda zarurete uğradı. Arzu edenlere ud meşketmek suretiyle temin-i maişete* [geçimini sağlamaya] *çalıştı".*[77]

74 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 185-186. Bağdasar Ağa'nın şarkılarının güfteleri için bkz. Haşim Bey, Güfte Mecmuası, İstanbul, 1280 (1864).
75 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 58.
76 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 53.
77 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 102.

On dokuzuncu yüzyılın son büyük klâsik üstadı Zekâi Dede (1824-1897) bu konuda bir istisna teşkil etmez. İşte talebelerinden Dr. Suphi Ezgi'nin Zekâi Dede'nin verdiği musıki meşkleri hakkındaki yorumları:

> *"Bu hayırhah* [hayır isteyen, yapan] *musıkiciye 307 (1889) senesinde şakird* [öğrenci] *olmuştum. Her Pazar günü öğleden sonra Eyüp'te Şah Sultan tekkesinin hünkâr mahfilinde beş altı arkadaşımla birlikte kendisinden musıki dersleri alırdık. Her derste bizimle 4-5 saat uğraşıyordu... Birçok musıki talebesi yetiştirdi. Bâdi havâ* [bedava, karşılıksız] *idi. Yalnız Darüşşafaka'da musıki muallimliğinden* [öğretmenliğinden] *az bir para alıyordu."*[78]

Zorlayıcı bir sebep olmadıkça veya Saray, Devlet ya da bir Vakıf tarafından görevlendirmenin de sözkonusu olmadığı durumlarda ve çok yakın tarihlere kadar musıki meşklerinin para veya maddî çıkar karşılığında verilmesi âdet değildi. Böyle bir davranışın meşkin ahlâkî normları bakımından pek onay görmediğini şimdilik kabul etmek gerekiyor.

Kaldı ki, sanatçı ve müzisyenleri doğrudan doğruya maaşa bağlaması ayıplanmayan, yadırganmayan Devlet veya Saray bile bu müzisyen veya müzik hocalarını doğrudan veya nakden değil, dolaylı bir şekilde de ödüllendiriyordu zaman zaman. Örneğin, bu kişilerin Saray'daki hizmetlerinin bir karşılığı olarak yüksek bir makama, idari bir göreve veya geliri yüksek olan bir diğer göreve atanmaları da pekâlâ mümkündü. Bunun örnekleri çoktur. Onyedinci yüzyılda Mustafa Itrî'nin esirciler kethüdalığına, Hâfız Post'un Saray'ın kâğıt eminliğine, Küçük Müezzin Çelebi'nin Anadolu muhasebeciliğine, onsekizinci yüzyıl başlarında da Nazîm Çelebi'nin manavlar pazarbaşılığına tayini bu uygulamalara örnektir.

Meşk vermenin "san'atın zekâtı" ya da "musıki dehasının farzı" olduğu şeklindeki ifadelere sıkça rastlanır. Musıkişinasların bu durumu yazı meşkleri veren hattatlarınkine çok benzer. Uğur Derman bu konudaki genelgeçer yargıyı şöyle dile getiriyor:

> *"Hattatlar... asırlar boyunca, öğretmek için para almadan, öğrenmek için de para vermeden bu sanatı yürütegelmişlerdir.. Öğretime maddiyatın girmesi ayıp, belki de günah sayılmış; bu ulvî faaliyet sanatın zekâtı olarak bilinmiştir. Sadece Devlet yahut bir Vakıf tarafından tayin edilen muallimin bu maksatla maaş alması hoş görülmüştür. Mahalle mektebinde veya iptidai mektepte yazı sanatıyla karşılaşıldıktan sonra, buna alâka duyan herkese hat üstadlarının evleri bir meşkhane gibi muayyen günlerde açılmış, ama bu çalışma esnasında maddeye yer verilmemiştir."*[79]

78 Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt II, 1935, s. 184.
79 Uğur Derman, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982, önsöz (s. 1).

Yirminci yüzyılın önemli hattatlarından tanburi ve besteci Kemal Batanay (1893-1981) kendi meşk deneyimini anlattığında aynı noktaya parmak basar. Kendisine musıki meşki vermek için ücret alması önerildiğinde verdiği yanıt şu olmuştur:

> *"Bana müzik öğreten hocalarımdan hiçbiri benden metelik bile istemediler. En ufak bir hediyemi kabul etmelerinin asla mümkün olamayacağını şöyle böyle bana hissettirdiler. Ne öğrettiler, ne yaptılarsa Allah rızası için, musıkiyi mübarek bir meşgale saydıkları için yaptılar... Ben de onların hakkını hevesli ve kabiliyetli talebelere ücretsiz ders vererek ödemeye uğraşıyorum."*[80]

Kemal Batanay başta Rauf Yekta Bey olmak üzere Dr. Suphi Ezgi, Ahmet Avni Konuk, Zekâizâde Ahmet Efendi ve Emin Yazıcı gibi üstadlardan musıki ve tanbur meşketmişti. Ama aynı zamanda tanınmış bir hattattı ve meşhur tâlik-nüvis Hulûsi Efendi'nin hat talebesiydi. Hat meşkinin etik ve ahlâkî anlayışıyla geleneksel musıki meşkinin birleştiği bir şahsiyettir Kemal Batanay. 1960'lı yıllarda kendisine hat meşkleri karşılığında bir ücret ödemeyi teklif eden bir talebesine kızmış ve çıkışmış, onun bu "ahlâksız teklifine" tepkisini de şöyle dile getirmiş:

> *"Evlâdım, hocalarımız bizden ders karşılığında para almadı. Biz üstadlarımızdan böyle gördük, bu derslerin ücreti, yazıyı öğrendikten sonra talep edene karşılıksız öğretmektir. Sakın ha, bu hareketin bir daha tekerrür etmesin."*[81]

Hele bazı çalgıların –özellikle ney'in– meşkinde maddî çıkar bulunması ve beklenmesi özellikle ayıptı, edebe sığmazdı. Bu anlayışa neyzenler arasında bugün dahi az çok uyulur. Buna uyulmamasına ise geleneksel çevrelerce bir yozlaşma, bir ayıp olarak bakılır.

İkinci Meşrutiyetin hemen sonrasında Kutmanizâde Şamlı Tevfik ve İskender Biraderler'in musıki yayınlarının birçoğunun arka yüzündeki reklâm ilanlarında şöyle bir ibare vardır:

> *"Arzu edecek zevat-ı muhteremeye... muallim ve muallimeler* [erkek ve kadın öğretmenler] *tavsiye edilir ve mağazamızda küşad eylediğimiz* [açtığımız] *meşkhanede ayrıca meşk verildiğini ve mağazamızı teşrif edecek muhterem müşterilerimizin her halde memnun edileceklerini âcizâne beyan eyleriz."*

Kutmânizâde Biraderler İstanbul'un bu alandaki ilk *sistematik* Türk musıkisi nota yayıncılığı yapan şirketidir. Yirminci yüzyılın hemen başında faaliyete geçen bu aile şirketi çeşitli adlar altında çok uzun süre (1980'li yıllara dek) faaliyet göster-

80 Ergun Balcı, *Cibali'den Kubbealtı'na Yusuf Ömürlü*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2003, s. 141.
81 Muhittin Serin, *Bestekâr, Tamburi, Hattat Hâfız Kemal Batanay*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2006, s. 83.

miştir. Türk musıkisi nota yayıncılığında öncü bir kuruluş olan Kutmani ailesinin yayınladığı notalar piyasada çok tutulmuştur ve uzun süre rağbetle kullanılmıştır.

Kutmani Biraderler ilk Türk musıkisi nota yazarı ya da yayıncıları değildir. Ancak asıl önemli olan şudur: bu önemli müzik yayıncısı şirket İkinci Meşrutiyet sonrasında iki şeyi birlikte yapmıştır. Bir yandan yaprak veya fasikül şeklinde çok sayıda nota yayınına girişmenin yanısıra, diğer yandan da ücret karşılığında musıki meşkleri vermeyi plânlamıştır. Bu iki şeyin kâr amacı güden bir şirket tarafından birlikte yapılmakta olması çok anlamlıdır. Geleneksel *meşk* sisteminin temel ahlâkî normlarına tamamen aykırı olan iki ayrı unsur birlikte görülüyor Kutmanizâde kardeşlerin bu yepyeni ticari girişiminde: Musıkinin sistematik bir şekilde kâğıda dökülüp, basılıp yayınlanması ve aynı anda musıki meşklerinin para karşılığında verilmesi.

Bu yönde bir diğer örnek de 1921 yılında İstanbul'da nota yayıncılığına başlayan Udî Onnik Zadoryan'ın (1888-1968) musıki mağazası ve nota yayınlarıdır. Kutmani Biraderlerden esinlenerek gerek yaprak gerekse fasikül şeklinde çok sayıda nota basıp yayınlayan Onnik Zadoryan da dükkânını bir meşkhane haline getirmişti. Nota yayınlarının birçoğunun arka kapağında şu ifadeler bulunuyor:

> *"Arzu olunursa hanelere muallim ve muallime gönderildiği gibi mağazamızda bir de meşkhane vardır."*

İkinci Meşrutiyetten sonra ortaya çıkan *Musıki-yi Osmani Mektebi* ve *Darüttalim-i Musıki* gibi dernekler esas itibariyle kâr amacı gütmeyen kuruluşlardı. Fakat bu derneklerin hemen hepsinin aynı türdeki uygulamaları bu iki unsurun (yani hem nota yayınlanması hem de ücret karşılığında meşkler verilmesi) birlikte ortaya çıkmasının basit bir tesadüf olmadığını açıkça gösterir. Musıki meşklerinin bu dönemlerde (özellikle İkinci Meşrutiyet sonrasında) para karşılığında verildiğine dair başka yazılı belgeler de vardır. Ancak, belirtmeye çalıştığımız üzere, bunlar en son dönemlerde ortaya çıkmış ve herhalde yaygınlaşıp norm haline gelmeye pek vakit bulamamış uygulamalardır.

III – Ahlâk

"...Ils composent de mémoire et apprennent par coeur tous les airs qu'ils chantent ou qu'ils jouent sur leurs instruments, et c'est par des exercices répétés qu'ils enseignent les mêmes airs à leurs amis ou à leurs compagnons." (Okudukları ve çaldıkları tüm müzik eserlerini hep hâfızalarına dayanarak bestelerler, ezberden icra ederler ve onları dostlarına veya diğer musıkişinaslara uzun tekrarlar ve alıştırmalar yaparak öğretirler.)

[Ignace Mouradgea d'Ohsson, *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, Paris, 1787-1791, Cilt II (1790), s. 231]

Meşk çok sayıda müzisyen, besteci ve icracı kuşağını birbirine bağlayan eğitim halkalarının ve aktarım zincirlerinin esas malzemesi, birleştirici harcıydı. Önemli olan şudur: *meşk* sadece belirli bir *amaca* (müzik eğitimi) ulaşmak için kullanılan basit bir *araç* (yöntem, pedagoji vs.) değildi. *Meşk*'in müzik geleneğinin ögelerinin sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayan basit bir "eğitim aracı" ya da bir pedagojik teknik olarak görülmesi eksik ve yanlıştır. Meşk geleneğin bizzat kendisidir.

Meşkin sonu da yoktur, bir anlamda. Çünkü hayatının herhangi bir ânında her müzisyen ya "meşk alma" sürecinde ya da "meşk verme" sürecinde (bazen de ikisinde birden) bulunmak durumundaydı. Sonuç itibariyle oluşan da bir tür döngüydü, veya başı ve sonu görünmeyen çok sayıda halkası olan bir zincir. Dolayısıyla, zamanla meşkin içinde bazı davranış normları ve temel bir öğrenim zihniyetiyle birlikte sanat ve müzik ahlâkıyla ilgili bazı kalıcı değer yargılarının oluşmuş olması gayet doğaldır. Bunların birçoğu da günümüze dek gelebilmiştir.

Gerçi bu değer yargıları kelimenin tam anlamıyla bir meslek ahlâkından ya da san'at alanının tümünü kapsayıcı bir etik anlayıştan söz etmemize imkân verecek genişlikte ve evrensellikte olmayabilirler. Eldeki belgeler sınırlıdır. Bu belgelerin ışığında *meşk*'in geçerli müzikal ve kültürel normlarının bütünsel bir mantık veya kurguya sahibolduklarını da şimdilik güvenle söyleyemiyoruz. Dört asır boyunca bu anlayışların hiç değişmemiş olduğunu savunmak da elbette ki mümkün değil. Ancak, meşk alan ve verenin birbirleriyle olan gerek beşerî gerekse müzikal

ilişkilerinin topluma yansıyışının önemli göstergeleri vardır.[1] Meşk ilişkisinin dar anlamda bir müzik öğretiminden ibaret olmadığını tekrarda yarar var. *Meşk*'in öncelikle şekillendirdiği, talebenin müzik bilgisi, icracılığı veya repertuarı değildir. Onun ahlâkı, kişiliği, sanat ve dünya görüşüdür herşeyden önce.

Musıkiyle birlikte meşkedilenin bir etik ve estetik değerler manzumesi olduğunu gözden uzak tutmamak gerek. Bu değerler manzumesinin zaman zaman musıkinin, meşkedilen repertuarın önüne çıkabildiği durumlar da olmuştur. Kuşaktan kuşağa intikal eden sadece bilgi/beceri/repertuar değildir. Meşk alan talebenin yeni koşullarda ve dönemlerde bir önceki kuşaktan aldığı "müzikal hâli" tekrar yeniden üretebilmesi, o "hâl"in yeniden vücut bulmasını sağlamaktır esas olan. Meşkte öğretilen, intikal eden repertuar, çalgı icrası ve/veya tekniği değil. Zaman zaman tavır, üslûp, yorum da eğitimin parçası olur. Eğer meşkedilen eserler dinî veya tasavvufî eserler ise meşkin sadece müzikle değil, talebenin metinlere vukufu ve geçilen eserin rûhâni boyutuna duhulü de eğitimin bir parçası haline gelir. Yani meşkin ahlâkî ve mânevî bir boyut da alabileceği açık.

Musıkinin yazıyla, kitapla öğrenilemeyeceğine, ancak meşk ederek öğrenilmesi gerektiğine dair çok sayıda ifade ve beyan mevcuttur. Bu beyanların –tasavvufî çağrışımlar içermesinden dolayı olsa gerek– en çarpıcısı on yedinci yüzyılda neyzen Yusuf Dede'nin kısacık bir risâlesindeki şu özet ifadeleridir:

> "*Bu ahvaller üstaddan görülüp meşk olunmak lâzımdır. Bir mertebeye dek ki kesbî* [edinilmiş] *midir vehbî* [Allah vergisi] *midir farktan âciz ola. Bu mezkûru tahrirden* [bunları yazmaktan] *murad üstad talebine tahrikdir. Yoksa lâfzdan* [sözden] *asla bir şey münfehim olmak* [anlaşılmak] *tasavvur değildir, zira vicdânîdir* [vecde dairdir]."[2]

Özetle demek istediğimiz şudur: Meşk halkaları içinde iletilen ve yeniden üretilen bazı sosyal ve kültürel kodlar onu basit ve düz bir teknik eğitim süreci olmanın çok ötesine taşır. *Meşk*'e basit bir bilgi veya beceri alışverişi olmanın çok ötesinde anlamlar yükleyen bu temel norm ve ilkelerin altını çizmek gerekiyor.

Meşakkat

Herşeyden önce *meşk*'in çok *meşakkatli* bir öğretim yöntemi içerdiğini tekrar tekrar vurgulamak gerekiyor. Musıki meşki her zaman zordu, zahmetliydi ve meşakkatliydi. Sabır, gayret ve sebat ister, genellikle uzun sürerdi. Musıki üstadı olmak

1 Bu açılardan Osmanlı musıki dünyasıyla Batı Avrupa Ortaçağı'nın ilginç bir sosyolojik karşılaştırması için bkz. Nedim Karakayalı, "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe", *Journal of Historical Sociology*, 23/3, September 2010, s. 343-371.

2 Yusuf Dede, *Risâle-i Edvâr*, yayınlayan Recep Uslu, Ankara, Çengî Yayınevi, 2015, s. 19.

ve kendi de meşkler verebilecek düzeye gelmek kolay değildi. Yani bu iş aşksız olamazdı. Uçucu hevesler, kolay ve çabuk başarı arzuları, gösteriş merakı, yöntemsiz acelecilikler hep meşkin baş düşmanları olmuştur. Bunun böyle olduğu her zaman bilinmiş, gerektiği gibi meşk alıp vermenin *gururu* açıkça dile getirilmiş, bu meşakkati çekmeden üstad olmayı umanlar da hep küçümsenmiştir.

Musıki öğrenebilmek ve zamanla üstad olmayı ümidedebilmek için bir ya da birkaç musıki üstadıyla uzun ve kalıcı ilişkiler içine girmek, onlara uzun süre çıraklık etmek gerekiyordu herşeyden önce. Onbeşinci yüzyılın müzik teorisyeni Hızır bin Abdullah, Sultan II. Murad'ın emriyle kaleme aldığını açıkça söylediği *Edvâr*'ında birçok eski üstâdın adını zikrettikten sonra bu gerekliliği şöyle ifade eder:

> *"Bes, her kim ki dilerse ki ol dahi bunların gibi üstad ola, gerekdir ki bu sanatın hem ilmine hem ameliyesine* [uygulamasına] *bile* [birlikte] *meşgul ola, dahi bu babda sa'y-ı beliğ ede* [bu alanda çok çalışa]*, dahi bu ilmi üstadlarından işitmekle çok riyazet* [gayret, disiplin] *ede, zira bu ilim ilm-i riyazi* [gayretle elde edilen bilgi] *ve ilm-i havaidir* [uçucu bir bilgidir]. *Bunu tamam zabtetmek* [bütünüyle elde etmek] *bu sanatın üstadlarına çok mülâzemet etmekle* [sebat, devamlılık, bağlılık göstermekle] *hâsıl olur."*[3]

Yüzyıllar boyunca aynı gerçek çeşitli biçimlerde ifade edilmiştir. Bir anonim on altıncı yüzyıl edvarının yazarı da –kitabını tümden inkâr edercesine– şöyle yazar:

> *"...her kim bu kitabı okudu bit'temamihi bu kitabı hakikatle bilmez... eğer bu kişi bu ilmi bi künhi'l-hakikat [gerçeğin özüyle] bilmek istese gerekdir ki bir üstâd-ı kâmile yetişe ve edeple önünde diz çöküp cehd ile öğrenmeğe meşgul ola, tâ ki kendi dahi üstad-ı kâmil ola."*[4]

Bir yüzyıl arayla kaleme alınmış olan aşağıdaki iki metin, musıki öğrenmek için âdâbıyla meşketmenin vazgeçilmezliğini ve bu klâsik usûlden sapmanın soysuzluğunu aynı gurur ve aynı buruklukla ifade ederler. Süleyman Faik Efendi mecmuasına şu notu düştüğü zaman yıl aşağı yukarı 1840'tır:

> *"Fenn-i musıki* [musıki san'atı] *birbirinden dinlemekle meşk olunagelip, bu devirde eski usûle rağbet olmadığından heveskârların sesleri güzel olanları usûl-i dairesinde üstadlardan emek sarfedip meşk etmediklerinden hemen beş on şarkı öğrendikleri gibi cümle* [bütün] *musıkiyi tahsil eyledim* [öğrendim] *zannedip öylece kalıyor."*[5]

3 Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, [Or. 11091], vr. 115a.

4 Anonim *Edvâr*, İstanbul, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi, [1040], vr. 13a-13b.

5 Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], vr. 21a.

Süleyman Faik Efendi "beş on şarkı öğrendikleri gibi" kendini üstad sananların meşk mantığına ve ahlâkına ihanet ettikleri kanısındadır. Süleyman Faik Efendi bu konuda o kadar karamsardır ki, döneminin en büyük bestekârı İsmail Dede Efendi'nin ölümüyle musıki meşkedecek ve yeni eserler besteleyecek bir üstad kalmayacağını ve sonuçta musıki sanatının tamamen sona ereceğini düşünür. Musıkinin ancak emek sarfedilerek meşkedilmek suretiyle yaşamaya devam edebileceğini düşünüyordu Süleyman Faik Efendi. Şöyle devam ediyor:

> *"...bu esnalarda Hamamcıoğlu* [Dede Efendi] *çok kimselere meşk etmiş ise de kabil-i tahsin olur* [beğenilip alkışlanır] *ehl-i İslâmda hiç âdem yetişmeyip Enderûn-ı Hümayun meşkhanesi dahi bu esnada tatil edilmiş olduğundan orada dahi âdem yetişmez oldu... Elhâsıl Hamamcıoğlu ölürse usûl-i musıkiyi bilir, beste okur ve icad eder kimse kalmaz olup musıki inkıraz bulacak* [tükenip yok olacak]."[6]

Meşk zincirlerinin kesintiye uğraması musıki sanatının bitip tükenmesi anlamına gelecekti. 1930'lu yıllarda, yani Süleyman Faik Efendi'den bir asır kadar sonra, musıki öğrenmekte sapılan kolaycı yollara duyulan aynı öfkeyi, aynı hayâl kırıklığını ve aynı nostaljiyi bu kez İbnülemin Mahmut Kemal İnal müstehzi bir dille şöyle ifade eder:

> *"Vaktiyle musıki tahsiline talip ve ragıp olanların musıki üstadlarına müracaatla çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz* [örneğin] *İstanbul'un Edirne kapısından Boğaziçi'nin Rumeli Kavağı'na mükerreren* [tekrar tekrar] *gidip gelmeleri ahvâl-i âdiyeden idi* [olağan bir durumdu]... *bereket versin gramofon ve radyo icad olundu da heveskârların hocalardan meşketmesine lüzum kalmadı. İstekliler her istediklerini az zamanda kolayca öğreniyorlar ve üstad zümresine katılıyorlar".*[7]

Üstadlara uzun süre devam edip onlardan eser geçmiş olmanın haklı bir gururu vardı. Bu da meşkin usûl ve âdâbından yan çizmeye çalışan yeniyetmeleri, aceleci muhterisleri, kolaycılığa sapanları küçümsemeyi beraberinde getiriyordu. Süleyman Faik Efendi'yle İbnülemin'in ifadeleri, esas olarak hâfızaya dayanan, uzun zaman, sabır, sebat ve kararlılık isteyen geleneksel musıki eğitim sisteminden geçmiş olanların birtakım kolaycı yeniliklere karşı tavrını da yansıtır. Devrin değişmesine rağmen musıki öğreniminde kolaycılık olarak algılanan yöntemlere başvurulması bir yüzyıl arayla aşağı yukarı aynı tepkiyi doğurmuştur. İbnülemin'in şu yorumu da aynı insanî kırılmayı dile getirir:

> *"Ya üstadların taliblerden çektikleri çile... talib üstada baş vurur, bir iki defa arzı endâm eder* [boy gösterir], *sonra bir daha yüzünü görene aşk ola. Yahut bir müddet devam eder,*

6 Aynı yer.
7 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 7.

> *meşke başlar. Fakat üstadın verdiği dersle iktifa etmez* [yetinmez]*... her üstadın bile hakkıyla okuyamadığı en muazzam besteleri, kârları, semaileri geçmek ister. Muvafakat* [onay] *görmeyince ayağını keser. Üstad hakkında 'en ehemmiyetsiz* [önemsiz] *bir şeyi bile esirgiyor, galiba mezarına götürecek' gibi hezeyanlarla dehenbâz-ı şekva olur* [şikâyet dile getirir]*. 'A çocuk... en ehemmiyetli, en büyük şey de esirgenmez, gösterilir ama görecek göz, anlayacak kafa, kavrayacak zekâ, bahusus* [özellikle] *uzun zaman çalışmak lâzımdır' dense şikâyet hakarete tehavvül eder* [dönüşür]*".*[8]

Adâbıyla alınıp verilen meşklerde zaten çekilmesi olağan olan meşakkatlere ve bu meşakkatlerin yokluğunun doğurduğu bazı tepkilere birkaç örnek daha verelim. Son dönemin tanınmış neyzenlerinden olan Burhaneddin Ökte (1904-1973) bu zahmetli meşk sürecini kişisel deneyimiyle dile getiriyor. Tarih 1920'li yılların başlarıdır:

> *"Ney'e ilk başladığım zaman hocam Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşısı rahmetli Hilmi Dede idi. Ben tâ Kadıköyünden Topkapı'ya ders almaya giderdim. Dede: fakir bugün fazla yemek yedim, bugün git de yarın gel der, mesafeyi hiç hesaba katmazdı. Dede bu derslerini hiçbir menfaat karşılığı olmadan verdiği için bize de eyvallah demekten başka yapılacak iş kalmazdı."*[9]

Keza, 1950'li yılların başında Hasan Dede'ye ney meşkine giden bir amatör neyzen hâtıratında Hasan Dede'nin sık sık meşk verememesi ve evine gerisingeri dönmek durumunda kalması yüzünden ney derslerine ara vermek zorunda kaldığını anlatır. Amatör neyzen Doğan Özeke o sırada Langa'da, Hasan Dede ise tâ Küçükbakkalköy'de oturuyordu.[10] O tarihlerde üç ayrı vasıtaya binmeyi gerektiren bu yolculuk da en azından iki buçuk saat sürüyordu.

Verdiğimiz örneklerde öğrenciler İstanbul'un bir ucundaki Edirne kapısından tâ Rumeli Kavağı'na, Kadıköyünden Topkapı'ya, Langa'dan Küçükbakkalköy'e, Üsküdar'dan Edirne kapısına meşk almaya gidiyorlardı. Semt adları, mesafeler ve gerekli ulaşım süreleri bu örneklerde ciddî bir biçimde meşk almanın gerektirdiği meşakkati, çekilen zahmeti vurgulamak için kullanılıyor. Çünkü bir hocadan meşkederek öğrenme yönteminin kestirmesi, kaçamağı, kısa yolu, kolayı yoktu, olamazdı. Musıki öğrenmek için bir üstada başvurup ondan meşk almaktan başka bir yola başvurulduğunda ise bu durum bir öğretim yöntemi olmaktan çıkıyordu. Olay ya bir hırsızlık, bir soysuzluk ve yozlaşma, ya da –onyedinci yüzyılda Ali Ufkî Bey'in durumunda olduğu gibi– bir tür sihirbazlık olarak algılanıyordu. Bir eserin çarçabuk öğrenilmesi ve "elde edilmesi" zaman zaman öğrencinin olağanüstü

8 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 8.
9 Burhaneddin Ökte, "Bestekârlık Hevesi", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 11, 1 Eylül 1948, s. 9.
10 Doğan Özeke, *Neyzenler Kahvesi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 27.

yeteneğine ve kulak hâfızasının gücüne bağlanabilirdi. Ama genelde böyle bir şey meşkin ve gerektirdiği meşakkatin hafife alınması olarak da telakki edilirdi.

Meşakkat çekmeden musıki öğrenmeye, kolayca bir eser repertuarı edinme teşebbüslerine karşı şiddetli tepki ve infiâl örnekleri de çoktur. On dokuzuncu yüzyıl sonlarının iyi bilinen hânendelerinden olan Tophaneli Sabri Bey (1846-1914) hakkında şu olay nakledliyor: Bir gün Fener Patrikhanesi'nin bazı mugannileri Sabri Bey'den Zaharya'nin bir bestesini geçmek isterler. Besteyi öğrenecek olan bu Ortodoks kilise mugannilerinin (*psaltis*ler) ceplerinden kâğıt kalem çıkarıp öğrenecekleri eseri notaya almaya hazırlandıklarını gören Sabri Bey on sekizinci yüzyılın bu büyük Rum bestecisinin eserini Patrikhane mugannilerine geçmekten hemen vazgeçer ve onlara şöyle seslenir:

> *"Diz döveceksiniz efendiler. Diz dövmedikçe bu iş olmaz, ben de size besteyi geçemem."*[11]

Burada "diz dövme" eyleminin –ellerle dizlere usûl vurmak işlevinden öte– sembolik anlamı önemlidir. Tophaneli Sabri Bey geleneksel *meşk*'in gayret, meşakkat ve tevazu unsurlarına özellikle dikkat çekmek istiyor. Notanın bizzat kendisinden ziyade bu aracın talebeye sağladığı gereksiz çabukluğa, kestirmeden, ucuz ve aceleci öğretimedir Tophaneli Sabri Bey'in asıl itirazı. Usta çırağından, üstad şakirdinden vaktiyle kendi geçmiş olduğu merhalelerden geçmesini, benzer meşakkatlere katlanmasını, aynı merdivenin aynı basamaklarını aşağı yukarı aynı sür'atle çıkmasını ister, talebenin aynı sabrı, hürmeti ve sadakati göstermesini bekler. Bir bakıma da meşk budur, gelenek buna dayanır.

Tam da bu konuda Kemal Emin Bara gerçekten sembol niteliğindeki bir diğer anlaşmazlığı nakledliyor. Olay "notacı" olarak bilinen Mustafa Nuri Efendi ile ondokuzuncu yüzyıl sonlarının önemli besteci ve hocalarından Bolâhenk Nuri Bey arasında tahminen 1890-1900 yılları arasında cereyan ediyor.

> *"İslamiyeti kabul ederek Mustafa Nuri adını alan Melekzet en sür'atli okunan bir musıki parçasını Hampartzum notası ile hayrete şayan bir sür'atle yazardı. Bir gün Bolâhenk Nuri Bey'in evine giderek nühüft besteyi geçmek için ricada bulunmuş. Birkaç hafta devamla ancak geçebileceğine inanan Nuri Bey muvafakat etmiş* [onay vermiş]. *'Güfte böyle hatırıma gelmez, ben besteyi okuyayım da sen güfteyi yaz' demiş. Hampartzum notasının Ermeni harflerine benzemesinden ne yazıldığının farkına varmayan Nuri Bey, eseri baştan sona terennümleri ile okuduktan sonra, yalnız güftenin yazıldığını zannederek 'Oku bakalım, yanlış olmasın' demesiyle Melekzet güfte ve besteyi okuyuverince üstadın aklı başından gitmiş. 'Seni gidi çapkın seni... benim bir ayda elde ettiğim eseri on dakikada cebine kor da gider misin, yağma mı bu be herif?' feryadı ile pür hiddet yerinden fırlayınca Melekzet sokak kapısını dar bulmuş."*[12]

11 Dr. Fahri Celâl, "Tophaneli Sabri Bey", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 15, 1 Ocak 1949, s. 6.
12 "Kemal Emin Bara'dan", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 12, 1 Ekim 1948, s. 33.

Bu olayda Bolâhenk Nuri Bey'in infiâlinin nedeni mülkiyet duygusu değildi. Nadide ya da zor bir eseri kendi tekeline almak isteyen ya da aldığını vehmeden ve bu eseri başkalarına meşketmeyip ona böylece "sahibolmayı" bir gurur ve prestij meselesi haline getiren üstadlardan değildi Bolâhenk Nuri Bey. Aksine, evini meşkhane haline getirip çok sayıda öğrenciye eser geçmiş, döneminin makbul bir hocası ve üstadıydı. Ne var ki, Nuri Bey'in anlayışına göre bir eserin hâfızaya nakşedilip gelecek kuşaklara intikal ettirilmesi için *meşkedilmesi* esastı. Ama bunun için de meşk talebesinin üstadının karşısında zorlu bir öğrenim sürecine girmesi, bu konuda biraz *meşakkat* çekmesi gerekiyordu. Bilinen meşkten başka bir yola sapıldığında ise olay öğrenim olmaktan çıkıp bir tür hırsızlığa dönüşüyordu.

Bolâhenk Nuri Bey'in itirazı olağan öğretim ve intikal zincirini yozlaştıran, üstadla talebe arasındaki farkı "on dakikada" tamamen ortadan kaldıran bir aracın kullanılmasınadır. Musıkide yetkinliğin ve prestijin mahfuzatla ilişkili olduğu bir dönemde usta bir müzisyenin bilgi ve birikiminin aniden ve zahmetsizce kâğıda dökülmesi ve böylece "öğrenilmiş olması" karşısında böyle bir tepki göstermesi şaşırtıcı değil.

Aynı türden bir tepkiye Hampartzum notasının mucidi olarak hatırlanan Hampartzum Limoncuyan'ın (1768-1839) bizzat kendisinin de muhatap olduğuna dair bir rivayet mevcut. Ermeni notacılığının tarihçisi Arisdakes Hisarlıyan muhtemelen 1815'ten önce cereyan etmiş anlamlı bir olayı şöyle nakleder:

> *"Hampartzum Limoncuyan ünlü müzisyen tanburi İsak'ın yeni bestelediği Beyati peşrevini dinleyince onu notaya dökmek istemiş ve bestekârdan eseri kendisine öğretmesini rica etmiş. İsak bu peşrevi kısa sürede tümüyle öğrenmenin zor olacağını ileri sürmüş ve biraz da küçümseyerek onu reddetmiş. Hampartzum bunu sineye çekmiş ve İsak'ı tanıyan bir Ermeni amira* [Ermeni cemaatinin ileri gelenlerine verilen isim] *ile işbirliği yapmış. Amira bir gün tanburi İsak'ı evine davet edip Beyati peşrevini tekrar tekrar çaldırmış. Bu sırada Hampartzum yan odada eseri notaya almış. Amira, Hampartzum'un işini tamamladığından emin olunca bestekâra: "burada besteni senin kadar iyi bildiğini iddia eden biri var" demiş. Hampartzum parçayı çalmak üzere içeri davet edilmiş. Parça bittiğinde şaşkın ve hiddetli tanburi İsak "Çaldın sanatımı Hampartzum" diye bağırarak dışarı fırlamış."*[13]

Bir eseri kayda almak ve o eseri öğrenmek arasındaki farkı iyi belirten diğer bir örnektir bu. Hampartzum notasının yaygınlaşmasına aynı dönemde Ermeni Kilise muganniler arasında da bazı olumsuz tepkilerin dile getirildiği, bu notanın bir 'hile', hatta bir 'ihanet' olduğunu savunanlar bulunduğu biliniyor. Kaldı ki, Hampartzum notası ortaya çıktıktan sonra ilk yarım asır zarfında neredeyse sade-

13 *Bestekâr Karnik Garmiryan, Hayatı ve Eserleri,* İstanbul, Aras Yayıncılık, 2004, s. 11-12; Arisdakes Hisarlıyan'ın naklettiği bu olayın biraz farklı bir anlatımı için bkz. Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010, s. 93-95.

ce Ermeni müzisyenler tarafından ve Ermeni kilise müziğinde kullanılmıştır. Bu yeni notalama sistemine hâfızayı ve geleneği zayıflatacağı gerekçesiyle Ermeni cemaati ve Ermeni kilisesi içinde çok sayıda karşı çıkan olmuştur.[14]

Notanın musıki öğreniminde "zaman kazandırdığı" fikrini, eserin tekrarını ve tekrar tekrarını gereksiz kıldığını, dolayısıyla üstadı devreden çıkarma sonucunu doğurduğunu ve bunların müziği mutlaka kâğıda dökmenin temel gerekçelerini teşkil ettikleri fikrini XI. yüzyıl Avrupa'sında bugün kullanılan notalama sisteminin mucidi Guido d'Arezzo'nun kaleminde aynen bulmak mümkün.[15] Guido d'Arezzo on birinci yüzyıl Avrupasında bu nota sisteminin kullanılması sayesinde bir kilise hânendesi yetiştirmek için gerekli süreyi on yıldan iki yıla indirmiş olmakla övünür.[16] Müziği yazıya dökme ve yazıdan okuyup icra etme fikrinin niçin on birinci yüzyıl Avrupa'sında reddedilmeyip zamanla kabul edilip yaygınlaştığı fakat ondan sekiz yüzyıl sonra Osmanlı'da önceleri belirli bir dirençle karşılaştığına dair ilginç bir karşılaştırmalı sosyolojik analiz yapılmıştır.[17]

Hem Guido d'Arezzo hem de ilk musıki yayıncımız "notacı" lâkaplı Hacı Emin Efendi'nin nota kullanımını savunurken aynı argümanları kullanmaları da şaşırtıcı değil aslında. 1883 yılında yayınladığı "Nota Muallimi" başlıklı risalesinde[18] Hacı Emin Efendi porte'li notanın kullanımını savunmak için pratiklik, çabukluk, öğretim ve öğrenimde kolaylık, müziği ve eserleri öğretmekte cimri davranan üstadların "tekelinden kurtarmak" ve böylece müziği daha geniş kitlelere yayabilmek gibi argümanlar kullanır. Emin Efendi'ye göre nota, öğrenim süreci sırasında öğrenilen eseri defalarca tekrar tekrar çalıp söylemeyi ve bu işlemin yol göstericisi olan hocayı gereksiz kılar, "vakit kazandırır". Aynı fikirleri Emin Efendi'den yirmi yıl kadar sonra Tanburî Cemil Bey de savunur. Savunmakla da kalmaz, Türk musıkisi müntesiplerine nota ve solfej öğretmek amacıyla *Rehber-i Musıki* adlı bir de kitap kaleme alır.[19]

Müzik öğrenimi böylece *meşakkatli* olmaktan çıkar. *Meşk*'in esas niteliklerinden birinin ortadan kalkması demektir bu. Diğer bir deyişle bir eseri notasından öğrenmek meşki gereksiz kılar, üstadı devre dışı bırakır, gelenekle bağın kopması ihtimalini gündeme getirir.

14 Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, s. 86-88.

15 Jacques Viret, "La Tradition Orale dans le Chant Grégorien", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, 1988, s. 46-62; Marie-Noel Collette, "Guy d'Arezzo et notre notation musicale moderne", *Revue de Synthèse*, Tome 129 (6ème série), 3, 2008, s. 363-389.

16 Jacques Viret, a.g.e. s. 51.

17 Bkz. Nedim Karakayalı, "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe", *Journal of Historical Sociology*, 23/3, September 2010, s. 343-371.

18 Hacı Emin, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1883.

19 Tanburi Cemil, *Rehber-i Musıki*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası 1903.

Bir müzik eserini "öğrenmek" ne anlama gelir? Bir eseri ezberine almadan onu "içermenin", ona "sahibolmanın", yani o eseri müzisyenin kişilik ve birikiminin bir parçası hâline gelmesinin imkânsız olduğu görüşü özellikle dinsel çevrelerde çok yaygındı. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, dinsel/tasavvufî bir bilgi aktarım modelinin bu anlayışın yerleşmesinde etkili olduğu kesindir. Musıkide üstadla şakird arasındaki ilişki tasavvufta mürşid ile mürit arasındaki ilişkiyi birçok bakımdan andırır zaten.

Bir üstada intisab etmek, onunla birlikte zaman geçirmek, ona hizmet etmek, onun önünde diz çökmek ve dizlerini döverek usûl vurmak gerekiyordu. Daha önce de işaret ettik, "diz dövme" eyleminin hem pratik hem de sembolik anlam ve sonuçları vardır. Dizlerde usûl vurarak meşketme işinin ne kadar zor ve *meşakkatli* bir iş olduğunu vurgulamak için olsa gerek, ondokuzuncu yüzyılda "yedi pantolon dizi eskitmeden musıki öğrenilmez" gibi bir darb-ı mesel dahi icadedilmiştir. Musıki meşki için bir onsekizinci yüzyıl anonim musıki risalesinin şart koştuğu "amel", yani uygulama, işte budur:

> *"Amel şol şeydir ki bir üstada varasın, hizmet edesin, iki diz üstüne gelesin, talim alasın".*[20]

Talebeden beklenen meşakkat'in bir bölümünün üstada hizmet olduğu yukarıdaki alıntıdan da anlaşılıyor. Bu hizmet üstada intisabın bir parçasıdır. Hizmet sadece müzikal veya mânevî değil, bilhassa ve aynı zamanda maddîdir de. Üstadla birlikte geçirilecek zaman onun gündelik hayatına katılma anlamını da taşır. Yukarıda verdiğimiz, meşk alabilmek için önce Hâşim Bey'in evinin bahçesinin otlarını yolan Ekmekçi Bağdasar Ağa örneğini hatırlayalım. Bunun birçok başka örneğini de bulmak mümkün.

Aynı zorluk, aynı meşakkat, aynı alçakgönüllülük ve aynı sabır ve sebat gereğini bir yirminci yüzyıl yazar ve neyzeni olan Hakkı Süha Gezgin (1895-1963), Münir Nurettin Selçuk'tan söz ederken şöyle dile getirir:

> *"Klâsik musıkimizin çapraşık usûllerini, bestelerimizdeki nağme cümlelerini, cilveli es'lerini, durakların ilâhi dalgalanışlarını birer birer iğneyle kuyu kazar gibi öğrenmişti. İğne ile kuyu diyorum. Evet, çünkü bizde musıki tahsili kadar güç hemen hemen hiçbir ilim ve sanat şubesi yoktur."*[21]

Dolayısıyla, meşkederek musıki öğrenmenin mantığını ve geliştirdiği ilişki ağlarını hiçe sayan öğretim yöntemlerinin onay görmemesi şaşırtıcı değil. Meşkten sapmanın bir tür ahlâksızlık, edebe aykırı bir durum olarak görüldüğü zamanlar

20 *Musıki Risalesi*, Viyana, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, [Ms. 390], vr. 3a.

21 Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler* (yayına hazırlayan Beşir Ayvazoğlu), İstanbul, Timaş Yayınları, 1997, s. 350-351.

da var. Kendisine nota öğretilmesi teklif edilen Zekâi Dede'nin talebelerinden Ahmet Avni Konuk (1868-1938)'un bu öneriyi reddetmek için gösterdiği gerekçe buna işaret eder. Nota öğrenme önerisini reddederken *"Musıki edebim bozulur"* demiştir Ahmet Avni Bey.[22]

Çekilen meşakkatlerin bir diğer yüzü de öğrencinin hocasına karşı her zaman göstermek durumunda olduğu "edep" ve tevazu idi elbette. Hoca/talebe ilişkisi fiili öğrenim süresiyle de sınırlı değildi. "Ömrümün sonuna dek hocamın meşklerine devam etsem onun talebeliğinden ileri gidemem" türünden ifadelere geleneksel müzisyenlerin ağzında sıkça rastlanır. Oysa nota, musıki talebesine üstadından öğrenmediği, ondan meşk etmediği eserleri de çalıp öğrenme olanağı sağlar, "eser geçmek" için üstadı gereksiz hâle getirebilir. Bu *"by-pass"* ameliyatı sayesinde de hüdâyinabit müzisyenler yetişebilir hale gelir.

Dolayısıyla, yüzyıllar içinde oluşmuş bir eğitim ve intikal çizgisiyle buna bağlı geleneksel etik ve sanat hiyerarşisini bozabilecek bazı ögelerin hoş karşılanmaması doğaldır. Yeni teknik gereçlerin de, bu durum karşısında, her zaman birer *bid'at-ı hasene* olarak görülmesi beklenmemeli. Ondokuzuncu yüzyılda (ve bazan bugün dahi) yazılı müziğe, yani notaya karşı gösterilen kibirli ilgisizliği bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Bir de, yukarıda verdiğimiz çeşitli alıntıların satır aralarında, bazı bilinmedik dış etkenlerin meşkin "tereddîsine", yani yavaş yavaş soysuzlaşıp yok olmasına neden olabileceğinin korkusu sezilir.

Ne var ki, böyle bir tepkinin çok yaygın bir bilinçlenmeye ve kolektif bir direnceye dönüştüğünü de söylemek mümkün değil. Çünkü bir yandan da Osmanlı/Türk müziğinin "çağdaşlaşması" gerektiğini ileri süren ve bu yönde teorik ve pratik reformlar öneren akım da ondokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren giderek güçlenmekteydi. Ve bu akım için nota kullanılması şarttı. *Meşk*ederek öğrenim ve intikal ile sistematik nota kullanımı arasındaki kültürel gerilimi Osmanlı/Türk musıkisi Arap ve Fars musıki geleneklerinden yarım asır kadar önce yaşamıştır.

"Normal" musıki eğitimi her şeye rağmen yine meşkederek yapılıyordu. Meşk, güfte mecmuaları dışında herhangi bir yardımcı araç-gereç kulllanılmasını dışlar. Nota kullanılıp eserlerin yazarak öğrenilmesi onların meşkederek intikalinin yerini tutamazdı. Nota yazımının iyice yaygınlaşmasından çok sonraları bile bu görüş müzisyenlerin sanat anlayışında önemli bir yer tutmayı sürdürmüştür. Çünkü meşk'in ve hâfızanın öneminin azaltılması musıkinin gerilemesi anlamına gelecekti. Bu bilinç epey güçlü olsa gerekti. Nota kullanımının çok faydalı ve gerekli olduğunu ve Avrupaî notanın çok önemli bir yenilik olduğunu hararetle savunanlar bile bu gerçeği açıkça teslim ederler ve her zaman geleneksel *meşk* ile yeni öğretim yöntemleri arasında bir orta yol bulmaya çalışırlar.

Bu tutuma bir örnek verelim. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru Batı notasının kullanılmasını hararetle savunanlardan biri de Şeyh Edhem Efendi'dir

22 Savaş Ş. Barkçin, *Ahmet Avni Konuk – Görünmeyen Umman*, İstanbul, Klâsik Yayınları, 2009, s. 127.

(1862-1933). Edhem Efendi nota kullanımının musıki öğrenimine büyük kolaylıklar getireceği, eski eserleri unutulmaktan kurtaracağı ve mevcut repertuarı genişletmeye katkıda bulunacağı kanısındaydı. 1890 yılında yayınladığı ve *Bergüzar-ı Edhem* adını verdiği bir güfte mecmuasında kendi bestelediği şarkıların güftelerini bir araya getiren Edhem Efendi, mecmuanın önsözünde nota okuyup yazmanın çeşitli faydalarını sıralar. Ancak, bunun yanısıra, musıki öğreniminde *meşk*in vazgeçilmez konumunu her zaman koruyacağını vurgulamadan da edemez. Mecmuasının önsözünde şöyle diyor Edhem Efendi:

> *"Nota güzelce öğrenilirse meşk olunan bir şeyi nota ile zabt etmek âsân [kolay] olacağı gibi, birçok emekler sarf edilip temeşşuk edilen* [öğrenilen] *her ne ise o da unutulmaz ve hatırda kalmayan şeyler mevcut olan notasına müracaatla* [başvurarak] *bilâ tereddüt* [tereddütsüz] *okunur... Fakat ne kadar nota öğrenilirse öğrenilsin bir beste veya şarkıyı tavr-ı mahsusunda* [özel tavrında] *okumak için yine bir muallime* [öğreticiye] *muhtacız. Nota yalnız makamı yazar, şiveyi de birlikte yazması mümkün değildir. Hiç olmazsa beş on defa fem-i üstaddan ahz etmek* [üstadın ağzından almak] *zaruridir* [vazgeçilmezdir]."[23]

Birtakım "yabancı unsurların" meşki soysuzlaştırma tehlikesine karşı sistematik olmamakla birlikte bazı kişisel tepki ve infiallerin dile getirildiğine daha önce işaret ettik. Nota kullanımına karşı daha başka tepkiler de dile getirilmiştir.[24] Tepkilerin ortaya çıkmasına neden olan, yeni bir tekniğin ya da yöntemin ortaya çıkmasından, yani yeniliğin bizzat kendisinden ziyade, bu yeni yöntem dolayısıyla mevcut ilişki ağlarının kaybolmaya yüz tutacağının hissedilmesidir. Ahmet Avni Konuk'un yukarıda zikrettiğimiz tepkisi, onun nota öğrenmeye "nota öğrenirsem musıki edebim bozulur" cevabı buna örnektir. Saray'ın müzik zevklerinin Batı'ya yönelmeye başladığı Abdülmecit döneminde hacca (ve ölüme) gitmeden önce İsmail Dede Efendi'nin sarfettiği rivayet edilen "bu oyunun artık tadı kalmadı" sözü belki de bu duygusal tepkilerin ilkidir.

Meşk alanla veren arasındaki karşılıklı talep, beklenti ve güvenin uyumunu bozan, ustayla çırak arasındaki geleneksel olarak saygı, itaat, tevazu ve sadakat üzerine kurulu ilişkileri zedeleyici ögeler özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Osmanlının son dönemlerindeki bu zihniyet kaymalarını Sabri Ülgener etkileyici bir biçimde incelemiştir.[25]

23 Şeyh Edhem Efendi, *Bergüzâr-ı Edhem*, İstanbul, Matbaa-yı Bahriye, 1890, "İfade-i Mahsusa".

24 Nota kullanımına karşı on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan bazı başka tepkiler hakkında bkz. Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 31-48.

25 Musıki alanında sadece bazı küçük ipuçlarını gördüğümüz zihniyet değişimlerinin daha derinden irdelenmesi için bkz. Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul, Der Yayınları, 1981; Sabri F. Ülgener, *Zihniyet ve Din-İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı*, İstanbul, Der Yayınları, 1981.

Oysa nota ve solfej de bilse, gramofon, radyo, kayıt cihazı vs. gibi araçlar da kullanılsa, herhangi bir musıkişinas için ya da musıki bilgisini ilerletmek isteyen bir öğrenci için *meşk*'in kısa yolu, kestirmesi, kaçamağı olamazdı, olmamalıydı da. *Meşakkat*siz öğrenim de keza... İşte muhafazakâr bir şikâyetname daha:

> "*Zamanımızda ne üstadın nazına ne ilmin müşkülâtına* [zorluklarına] *tahammül edecek tâlib, ne de tâlibin hamyâzesini* [uygunsuz davranışlarını] *çekecek üstad kaldı. İlimde zapt ve rapt muhtel* [düzen ve disiplin bozulmuş] *ve herkes mutlak-ül inan* [başıboş] *olunca musıki bildiğini zanneden bazı sâzendeler, hânendeler ve birtakım çoluk çocuklar şarkılar, besteler, semailer tanzimine* [düzenlenmesine] *cüret ettiler... Hoca efendiler kendilerine müracaatla musıkinin dekayık ve hakayıkı* [incelikleri ve gerçekleri] *taallüm edilmeden* [öğrenilmeden] *eserler vücuda getirmeye kalkışmalarına söylenmekten başka yapacak bir şey bulamadılar.*"[26]

Aynı türden bir şikâyet Türk Musıkisi Konservatuarlarının açılıp talebe yetiştirmeye başlamasından yirmi beş yıl sonra da duyuluyor. İşte kendi de meşk silsileleri içinde yetişmiş son üstadlardan biri olan Alâeddin Yavaşça Konservatuar'daki talebelerinin umursamaz ve yüzeysel tavrını şöyle yorumluyor:

> *"...tersine döndü dünya. Biz öğrencilerin ayağına gidiyoruz. Öğrenci bulabilene aşk olsun... işte meşk sisteminin sarsıldığı bir devre bu. Hepsi daha birinci sınıfta gözü açık olanlar, bakıyorum bilmemne restoranda okuyor, bilmem nerede söylüyor. Hocayla yeterli ders almadıkça asla belirli bir üslûba sahibolamazlar... Yetiştirdiğimiz talebeler içinde, bir bakıyoruz günün akımına uyuyorlar, ne kadar lüzumsuz şarkılar okuyorlar... bunlar bizi mahzun ediyor, üzüyor, meşk düzeninin içinde yaşadığımız için...."*[27]

İtaat

Musıki talebesinin çektiği *meşakkat*'in bir parçası da, kuşkusuz, hocaya *itaat* idi. *Meşk*'in hocayla öğrenci arasında gerektirdiği yakınlık, beraberinde hocaya itaati de getiriyordu. En basit ifadesiyle, öğrencinin gerek genel öğretim biçiminde, gerekse müzikte izleyeceği aşamalar ve öğrenmesi gereken eserler, repertuar vs. gibi konularda hocasını tamamen ve neredeyse gözleri kapalı izlemesi beklenirdi. Talebenin hocanın öğretim biçimini, sür'atini vs. sorgulaması haddini bilmezlik olurdu. Zaten genellikle öğrencinin bu gibi konularda inisiyatif kullanması da uygun düşmezdi. İtaat, bazan üstada başvurmadan önce öğrenilmiş olanı unutmak, bilgi ve hâfızayı sıfırlamak demek de olabilirdi. Ayrıca, itaatsizliğin de bir

26 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 8.

27 Alâeddin Yavaşça, "Türk Müziğinde İcra Üslûpları", *Musıkişinas*, sayı 2, Bahar 1998, s. 59.

müeyyidesi vardı. İş hocanın öğrenciyi reddetmesi ve meşkleri bitirmesine kadar gidebilirdi. Birkaç çarpıcı örnek verelim.

Alâeddin Yavaşça 1950'li yılların başında Münir Nurettin Selçuk'tan bazı şarkılar meşk etmekte iken bir gün İstanbul Radyosu'ndaki bir programında şarkılarla yetinmeyip bir de beste okumuş. Bunun üzerine ertesi meşkte hocası tarafından haddini bilmezlikle suçlanmış ve şu şiddetli tepkiye maruz kalmış:

> *"Ben sana beste geçtim mi? Büyük usûlleri vurdum mu? Hayır. Sen bilebilirsin ama benle meşke başladığın an herşeyi sıfırlayacaksın. Ben hangi eserleri geçersem, hangi usûlleri vursam onlara uygun olanı okuyacaksın. Onu aştığın an meşki bitiririz."*[28]

İtaat gereği de bazan ya yetenekli öğrenciyi tekeline alma, ya da bir tür pedagojik kıskançlık olarak tezahür edebilirdi elbette. Öğrenciye meşkedilecek eserlerden veya intikal ettirilecek özel üslûptan duyulan gururun da itaat talebine neden olması pekâlâ anlaşılabilir. Neyzen Emin Yazıcı'ya (1883-1945) talebe olmak isteyen ve hocasına başvuran Halil Dikmen (1906-1964)'in başına 1920'li yılların başlarında gelenler bundan başka bir şey değildir. Ney üfleyişini dinledikten sonra talebe adayına şöyle demiştir hocası:

> *"Sultanım aferin, makamdan makama geçtin, her parçayı kusursuz üfledin. Ama benden nasip alacaksan bu üflediklerinin hepsini unutacaksın..."*[29]

Bir tür "sıfırlanma"dır Emin Dede'nin talebesinden istediği. Bunu kabul edip hocasına itaat eden Halil Dikmen de bir "tabula rasa" olarak üstadından ders almaya başlar.

> *"...her hafta iki gün elimde ney'le Üsküdar'dan kalkıp Edirnekapıya gelir hocamdan iki saat ney dersi alırdım. Eski bildiklerimi unutmuş yeni bir öğrenci gibi..."*[30]

Halil Dikmen'in talebesi olan Niyazi Sayın (1927-) ise hocasının vaktiyle Emin Dede'den aldığı dersi içselleştirip genelleştirir, bir tür mânevi teslimiyet hâline getirir:

> "*Ustaya intisab ettiğiniz zaman, çırak olduğunuz zaman herşeyi unutacaksınız. Daha önceki müzik bilgilerini tamamen unutmak lâzım. Yoksa ona intisab etme, ona talebe olma..."*[31]

28 Hasan Oral Şen, *Alâeddin Yavaşça*, Ankara, TRT Yayınları, 1998, s. 347.
29 Feyzi Halıcı, *Üstad Hayri Tümer'in Nây Üfleme Metodu*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 16.
30 Aynı yer.
31 Niyazi Sayın'ın Aralık 2010 tarihinde verdiği mülâkattan. Bkz. Burak Yedek, *Ney meşkinde sözlü gelenek ve nesiller arası değişimi*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2014, s. 22.

Bazan hocanın bu itaat talebinin nota kullanımı (daha doğrusu, nota kullanılmaması) noktasında yoğunlaşması da hiç şaşırtıcı değil. Aynı Emin Yazıcı'nın başına gelen buna bir örnektir. 1900'lü yılların hemen başında Galata Mevlevihanesinin neyzenbaşısı olan Aziz Dede'den (1835-1905) ney meşki almakta olan Emin Efendi'nin bir gün meşk sırasında cüppesinin yeninden bir nota dökülür. Buna çok kızan Aziz Dede öğrencisini tokatlar ve evinden kovar. Ondan sonra da kendisinden meşk talebetmeye devam eden ve sürekli olarak kapısını aşındıran bu öğrencisine dokuz ay boyunca evinin kapısını açmaz ve Emin Efendi'yi böylece cezalandırmış olur.[32] Ancak dokuz ay sonra, soğuk bir kış günü kapısında beklemekte olan talebesine acıyıp ona tekrar evinin kapısını açar.

Bir eseri notaya almakla onu meşkederek ezberine almak arasındaki farkı çok iyi bilen bir üstad, geleneği talebesine kendi hocalarından devraldığı saflık ve açıklıkta aktarmak istemiş ve talebenin itaatsizliğini cezalandırmıştır. Aziz Efendi, vazgeçilmez bir şart olarak telakki ettiği geleneksel bir pedagojik gerekliliğe uymayan bir öğrenciyi de bir süre meşkinden uzaklaştırmayı uygun görmüştür.

Bununla birlikte, bu itaat talebinin temelinde otorite kurmak isteğinden ziyade pedagojik bir kaygı bulunduğu inkâr edilemez. 1908-1909 yıllarında Piyale Paşa Camii imamı Kasımpaşalı Cemal Efendi'den (1871-1937) eser meşkine başlayan Kemal Batanay'ın (1893-1981) daha ilk meşkte başına gelenler buna bir diğer örnektir. İlk meşkinde Dede Efendi'nin Hicaz makamındaki "Seyr-i gülşen edelim ey şivekâr" güfteli şarkısını öğrenen Kemal Batanay bu ilk meşkinin sonunda hocasının şu kesin uyarısına muhatap olur: "Bak oğlum, bu şarkıyı ikinci meşke kadar sakın okuma". Bu uyarıya kulak asmayan Kemal Batanay ise o hafta içinde bu eseri kendi başına okumakla kalmaz, bir arkadaşına (Hâfız Sadettin Kaynak'a) da okur ve meşkeder. Ama bir hafta sonra eseri hocasının önünde bir kez daha okuyunca Cemal Efendi onun itaatsizliğini hemen anlayıp şöyle der: "İkaz ettiğim halde sen bu eseri meşkten sonra kendi kendine okumuşsun. Bak oğlum, eseri bir daha iyice geçmeden kendi kendine okursan dersi paydos ederim."[33]

Hocanın verebileceği en büyük ceza öğrencisini reddetmektir. Cemal Efendi'nin kaygısı burada herhalde iki yönlüydü. Hem talebenin eseri "iyice geçmesi", yani onu hâfızasına tam olarak yerleştirmesi gerekiyordu –ki bunun bir tek meşkte olması zordu– hem de eserin ona öğretildiği versiyonunun her noktasına mutlaka sadık kalması sağlanmalıydı. Bunların da herhalde ancak ikinci meşkten sonra mümkün olacağını kestirmişti Cemal Efendi. Öğrencinin yöntem, pedagoji, öğretim bakımlarından hocasına tamamen tâbi olması, onu sorgulamaması, yani ona bu açılardan itaat etmesi, meşk'in içerdiği değerlerden biriydi kuşkusuz.

32 Bu olayı bizzat neyzen Emin Efendi talebesi Halil Dikmen'e, Halil Dikmen talebesi Turgut Cansever'e, Turgut Cansever (1920-2009) de 23 Aralık 2000 tarihinde bu kitabın yazarına anlatmıştır.

33 Muhittin Serin, *Kemal Batanay-Bestekâr, Tanburi, Hattat, Hâfız*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2006, s. 19.

Liyakat

Tanınmış, makbul bir üstaddan musıki meşkine hak kazanmak ve meşk alabilmek için musıki hâfızası ve asgari bir yetenek düzeyiyle birlikte belli bir *liyakat* da göstermiş olmak gerekiyordu. Yani öğrendikten sonra başkalarına, sonraki nesillere intikal ettireceği eserlere talebenin lâyık olduğunu göstermesi de şarttı. Bu liyakati gösteremeyen, sabırlı olamayan, hocasına itaat etmeyen, biraz meşakkate katlanıp sebat edemeyen öğrenciyi hocanın başından defetmesi gayet normal karşılanırdı. İbnülemin'in kolaycı, aceleci ve liyakatsiz talebeye seslenişi şöyledir:

> *"A çocuk, en ehemmiyetli, en büyük şey de esirgenmez, gösterilir ama görecek göz, anlayacak kafa, kavrayacak zekâ, bahusus uzun zaman çalışmak lâzımdır."*[34]

Şeyhülislâm Es'ad Efendi, Avcı Mehmet döneminin tanınmış hânendelerinden "Nâne" lâkaplı Ahmet Çelebi hakkında şöyle der örneğin:

> *"... dekâyık-ı fenni râzâne ihfâ ve sadr-ı tallümde olan kadr-ı nâşinasâne vâde-i kümûn ile ifa ederdi..."*[35]
>
> (Musıki san'atının inceliklerini sır gibi saklar ve henüz amacı öğrenim olan kadirbilmezlere ancak belirsiz bir vâdede yerine getirirdi.)

*Meşk*in yerleştirdiği önemli etik norm ve ilkelerden biri de talebenin hocasından öğreneceklerine lâyık olduğunu göstermesi idi. Her şey herkese öğretilemezdi, öğretilmemeliydi çünkü. Zor, nadide ve kıymetli eserler sadece onların kıymetini takdir edebilecek, muhafaza edip sonraki kuşaklara aktarabilecek nitelikte olan, biraz ilerlemiş, meşk'in değerlerini benimsemiş ve böylece *liyakat*'ini ispat etmiş öğrencilere intikal ettirilmeliydi. Osmanlı/Türk musıkisi evreninde usta-çırak ilişki ağları etrafında örülen sanat ve eğitim ahlâkının önemli ögelerindendir bu etik değerler. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da Nane Ahmet Çelebi hakkında yaptığı bu anlamlı yorum meşkle ilgili bu temel insani değerlerin sonradan oluşmadıklarını, aksine Osmanlı/Türk musıki geleneğinin tâ ilk dönemlerinden itibaren içiçe geçtiklerini gösterdiği için önemlidir.

Talebenin yetişmesi sırasında sabırsızlık edip kat'iyen acelecilik etmemesi, geçeceği aşamaları aynen kabul etmesi, alçakgönüllü olup hocanın verdikleriyle yetinmesi, san'atında mahviyetkârlık göstermesi beklenirdi. Talebenin bu konularda fikir serdetmesi de uygun düşmezdi. Özellikle son dönemlerde "Erişir menzil-i

34 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 8.

35 Şeyhülislâm Es'at Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [T.Y. 6204], vr. 4b. Metnin aslı ve transkripsiyonu için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 132-133.

maksuduna âheste giden/Tîz-reftâr olanın pâyine dâmen dolanır" beytinin sık sık zikredilmesi boşuna değildir.

Buna benzer bir şartlı meşk olayının da ondokuzuncu yüzyılda İsmail Dede Efendi ile tanburi Nigoğos Melkonyan Ağa (1830-1890?) arasında geçtiği rivayet edilir. 1840'lı yılların başında Dede Efendi'ye meşk almak için başvuran Nigoğos'un sesi ve müzik yeteneği İsmail Dede tarafından beğenilir. Ne var ki, Nigoğos'un Türkçe'yi telâffuzu bozuktur. Dede Efendi kendisini meşk halkasına almadan "önce Türkçeyi iyi öğren" diye uyarır. Nigoğos da ancak Dede'nin bu isteğini yerine getirip şivesini elden geldiğince düzelttikten sonra düzenli olarak onun meşklerine devama başlayabilir. Dede Efendi'nin vefatından sonra da Nigoğos onun mümtaz öğrencilerinden Dellâlzade İsmail'den musıki meşkleri almaya devam eder.[36]

Meşk alacak talebede aranan liyakate dair çok anlamlı bir anekdotu da İsmail Fennî Ertuğrul naklediyor. Olay muhtemelen 1880'li yıllarda cereyan ediyor. Kendisi dönemin önemli musıki üstadlarından Medenî Aziz Efendi'yi ziyaret etmektedir.

> *"Kendisini hin-i ziyaretimde* [ziyaretim esnasında] *hangi eserleri meşketmek arzusunda olduğumu sordu. Meşk ile kendisini taciz etmek istemeyip lâkin notayı bildiğimden lûtfen bazı şeyler ihsan ederse minnettar olacağımı söylemekliğim üzerine yanında bulunan Nişan Efendi'ye derhal Rast makamından iki beste söyleyip yazdırdı."*[37]

Meşk edilmeyen fakat Hampartzum notası vasıtasıyla kâğıda geçirilen bir eserin bu karşılaşmada ancak "ihsana" konu olması önemli. Nota kullanıldığı için boş kalacağı bilinen bir hâfızanın sahibine meşakkatsiz ve "lutfen" *yazılı bir armağan* veriliyor Medenî Aziz Efendi tarafından. İsmail Fennî Bey'in Aziz Efendi'den meşk almaya liyakat kesbetmediği apaçık ortada. Kendisi de bunun bilincindedir. Talebettiği sadece bir ihsan'dır. Nota kullanılan yerde meşk söz konusu değil. *Liyakat*'ın ilk adımı da her şeyden önce meşke talip olmaktı elbette.

Eser meşkine liyakate dair bir diğer anlamlı örnek Zekâi Dede'nin oğlu Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943) ile ilgilidir. Daha çocuk yaştayken babasından meşkettiği Sultânî Irak makamındaki dört eseri yarım yüzyıl boyunca hâfızasında tutup hiç kimseye öğretmemiştir Ahmet Efendi. Bu durumu 1940'lı yılların başlarında şöyle açıklıyor:

> *"Bundan elli-elli beş sene evvel pederim merhum Zekâi Dede Efendi'den ahz ve telemmuz ederek* [alıp öğrenerek] *ve şimdiye kadar kıymet bilen bir heveskârını bulamadığımdan*

36 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi*, Cilt II, 1943, s. 439-440. Dede Efendi'nin talebesi Nigoğos Melkonyan Ağa ve sık sık karıştırıldığı kilise mugannisi Nigoğos Taşçıyan hakkında bkz. Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, s. 45-47.

37 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 90.

kimseye meşk eylemeyerek hırzıcan edip [canım gibi koruyup] hâfızamda sakladığım bu nadir eserler..."[38]

Demek ki Ahmet Efendi değerli ve "nadir" (yani pek az kişi tarafından bilinen) diye nitelediği bu eserleri yarım yüzyıl boyunca *o eserlere lâyık* bir öğrenci bulamadığı için kimseye öğretmemiştir ("canı gibi korumuştur"). Neticede de ancak aradan elli sene geçtikten sonra nâçâr notaya geçirmeye razı olmuştur.

Gurur

Musıki meşketmiş olmanın gururu sadece belli bir öğretim yöntemini izlemiş olmaktan doğan salt pedagojik bir övünç kaynağı olmakla kalmıyordu. *Kimlerden* meşk alındığı, hangi eserlerin ya da hangi sazların *hangi üstadlardan* meşkedildiği özellikle önemliydi.[39] Talebenin kendi meşk silsilesini en yüksek otoritelere, en makbul üstadlara, en yetkili ağızlara götürmesi gerekiyordu. Bu zinciri eserin bestecisinin kendisine, bir sazın en yetkin icracısına vs. kadar götürebilmek, küçümsenmeyecek bir onurdu. Bu tavra bugün dahi sıkça rastlanır.

Sanat/zenaat ayrımının genellikle anlamını kaybettiği bir ortamda üstada bağlılık ve riayet musıki camiasına aidiyet gururunun anahtarlarından biridir. Bu camiada hüdayinâbit olmak bir nakise, bir eksiklikti. Ustası, üstadı olmayan kişi bir bakıma öksüzdü. Günümüzde dahi Türk musıkisi camiasına yeni giren ya da pek tanınmayan bir sâzende ya da hânendeye ilk yöneltilen soru "Hocan kimdir? Kime/kimlere devam ettin?" sorusudur.

Bu noktada abartı unsuru bazan ağır basabilir. Bir bakıma özel hayata da ait olan ve dolayısıyla da her zaman açıkça ifşa edilmesi gerekmeyen bir usta/çırak ilişkisinin sistematik olarak yazıya dökülüp yayınlandığını ve öğrenim fiilen meşkederek yapılmamış olsa bile öyleymiş gibi sunulduğunu da görüyoruz. Buna da musıki meşki alınan hocasıyla, üstadıyla değil, tabiri caizse öğretmeniyle gururlanmak diyebiliriz. Nitekim yakın bir tarihte Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın da katkısıyla yayınlanmış Mevlevî kültürü hakkındaki kapsamlı bir kitapta listelenmiş bulunan onlarca Mevlevî musıkisi icracısının yanına –gerçeklere uysun ya da uymasın– "öğretmeni"nin de adının yazılmış olması (ilgili ismin başına "öğr." diyerek varsayılan hocasının adının da listelenmiş olması) bunu gösterir.[40]

38 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Hâfız Mehmet Zekâi Efendi Külliyatı Zeyli*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1943, s. 282. Hâfız Ahmet Efendi'nin meşk ve meşkte sadakat anlayışı hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 83-117.

39 Bu satırların yazarı, Fikret Bertuğ, Emin Ongan ve Niyazi Sayın'dan musıki meşketmiş olmayı her zaman bir gurur vesilesi addedecektir.

40 Esin Çelebi Bayru ve Bekir Reha Sağbaş (haz.), *Yüzyıllar Boyu Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008, s. 418-421.

Birkaç örnek verelim. Son Mevlevî kudümzenbaşılarından Sadettin Heper (1899-1980), 1974 yılında 43 adet Mevlevî Ayinini notaya aldırıp kitap halinde yayınladığı zaman meşk aldığı kaynakların sağlamlığını, güvenilirliğini, prestijini kitabının önsözünde belirtmeden edemez:

> *"Bu notaları yazarken şu kaynaklardan faydalandım: 1) Bahariye ve Yenikapı Mevlevihaneleri kudümzenbaşısı Zekâi Dede zâde Ahmet Efendi; 2) Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey; 3) Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Hacı Emin Efendi; 4) Ayin-i şerif bestekârlarından Ahmet Avni Bey; 5) Yukarıda yazılı üstadlardan yapmış olduğum meşkler."*[41]

Mevlevî Ayinleri notalarını kitap halinde yayınladığı zaman Sadettin Heper'in Önsöz'de isimlerini zikrettiği bu "kaynak kişi"ler en az otuz yıldır artık hayatta değillerdi. Yazarın yukarıdaki cümlelerle vurgulamak istediği, yalnızca vaktiyle bu Ayinleri *hangi tanınmış ve makbul üstadlardan meşketmiş olduğudur*. Burada, tıpkı sahih bir Peygamber Hadisinde olduğu gibi, silsilenin nisbeten kısalığı, kaynağa (burada besteciye) yakınlığı ve belirtilen aktarım zincirinin her bir halkasının sağlam, sadık ve güvenilir olması esastır. Sadettin Heper'in belirttiği de budur.

Aynı Sadettin Heper, Itrî'nin na'tını notaya alırken, bu eserin birçok versiyonunun tedavülde olduğunu ve okunduğunu bildiği için notanın altına hem geleneğe hem de meşk otoritelerine atıf yapan şöyle bir notu eklemeden edemez:

> *"Bu Na't-ı şerifi geleneğe uyarak mevlevihanelerde dinlediğim ve en yetkili kaynaktan meşkettiğim gibi yazdım."*[42]

Herhangi bir yazılı temel başvuru noktasının var olmadığı bu durumda, kişinin meşkettiği musıki eserinin "doğruluğunu", "sağlamlığını" ve "aslına uygunluğunu", yani bestecisinin ağzından çıktığı biçimiyle meşkedilmiş ve kendisine aktarılmış olduğunu ileri sürebilmesi önem kazanır. Böyle bir iddiaya verilen önem, tamamen yapay bir vurguyu, idealize edilmiş bir beklentiyi, besteciyle kurulan hayali bir ilişkiyi ifade eder. Bunun sağladığı ayrıcalık ve gurur da açıkça dile getirilir.

Repertuarın ağızdan kulağa aktarıldığı, yazının (notanın) genel olarak kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninde eserlerin aktarıla aktarıla az ya da çok kılık değiştireceği herkesçe kabul ediliyor. Aynı eserin çeşitli varyantlarının olabileceği ve hatta birkaç farklı versiyonunun aynı anda icra edilmekte olabileceği de açıktır. Araya uzun zaman ve birkaç meşk halkası girdiğinde de bu versiyonlardan hangisinin kesinlikle "doğru" ya da "orijinaline yakın" olduğunu ileri sürmek, birkaç küçük istisna dışında, pek mümkün olmayacaktır. Yüzyıllarca yazıya hemen

41 Sadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974, s. III.
42 Sadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, sayfa 4.

hiç başvurulmamış bir ses evreninde geleneksel bir eserin "orijinalliği", "doğruluğu" gibi kavramların gerek tarihsel gerekse müzikolojik açıdan anlamlı olabileceği zaten çok kuşkuludur. Bu konuya ileride döneceğiz.

Ne var ki, bir eserin bestecisi tarafından yaratılan biçimine, "orijinaline" ya da "aslına" sahibolduğunu varsaymak ve ileri sürmek, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi çevrelerinde neredeyse stratejik önem taşıyan bir övünç kaynağı teşkil ediyordu. Bunu vehmetmemiş üstad yoktur diyebiliriz. Böyle bir iddiayı ileri sürebilmek için de sözkonusu eser ya da eserleri mutlaka sağlam bir mehazdan, yani güvenilir bir kaynaktan, tanınmış bir üstadın ağzından, bir *fem-i muhsin*'den (yani bir "ihsan edici ağız"dan) meşketmiş olmak gerekiyordu. Kaçınılmaz olarak meşkte *gurur*'un diğer yüzü de saygı duyulan eski üstadlara ve eserlerin onlardan meşkedilmiş biçimlerine duyulan *sadakat* saplantısıydı. Bu konuya ileride döneceğiz.

Klâsik üstadlardan eski usûl üzere eser meşketmiş olan son büyük ses sanatçılarından olan Münir Nurettin Selçuk bu sadakat ve bağlılığı şöyle ifade eder:

> *"Pek küçük bir yaşta musıki öğrenmeye başladığım sıralarda hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: "Türk musıkisi hânende musıkisidir. Bunu da ehlinden ve bir fem-i muhsin'den öğrenmek gerekir" sözü olmuştur... musıkimizi hakkıyla öğrenmek ve lâyıkıyla terennüm edebilmek için fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dediği tarzda yapmak, iyi ve sâhib-i selâhiyet* [yetki sahibi] *bir ağızdan tavır ve edâsı ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lâzımdır."*[43]

Sadettin Heper de daha sonraki yollarda aynı gururu ve aynı hasreti dile getirir:

> *"Eserleri en güzel şekilde okuyabilmek ve onları öğretebilmek için klâsik üslûba hakim olmak şarttır. Eskiden 'fem-i muhsin' dediğimiz, iyi ağızdan öğrenme çabası vardı. Onların önünde oturur, diz döğe döğe o eserleri meşkederdik... Klâsik üslûp böyle devam ederdi. Şimdi nota var tabii... Eskiden fem-i muhsinden hiç olmazsa birkaç tane çenber usûlünde eser meşketmek lâzım gelirdi ki, ancak ondan sonraki eserleri daha iyi okuyabilsinler. O havayı ancak verebilsinler... Bu bakımdan, böyle yetişmiş sanatkârlarımız parmakla gösterecek kadar azdır."*[44]

Daha önce de belirttiğimiz üzere, bu alıntıdaki "diz döğe döğe eser meşketmek", ya da benzeri "iki diz üstüne gelmek" deyimi, talebenin üstadın karşısında diz çöküp elleriyle sağ ve sol dizlerine usûl vurarak eser meşketme eyleminin özlü bir imajıdır. Meşk alıp vermenin hem *meşakkat'i*, büyük bir zahmeti, hem de üstada *itaat* etmenin alçakgönüllülüğü, hem de böyle bir eğitime *lâyık* olmanın getirdiği sorumluluk vardı. Bütün bunların yerine gelmiş olması da elbette ki bir *gurur* vesilesiydi.

43 Münir Nurettin Selçuk, "Ses Musıkimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 3.
44 "Sadettin Heper ile Mülâkat", *San'at ve Kültürde Kök*, Sayı 12, Ocak 1982, s. 151-152.

Münir Nurettin Selçuk'la Sadettin Heper'in yukarıdaki alıntılarda sözkonusu ettikleri elbette ki sadece eser meşki ve düz repertuar aktarımı değil. Notanın uzun yüzyıllar kullanılmadığı ve kullanımının genele yayılmış olduğu günümüzde dahi sıkça sadece yardımcı bir hatırlatma aracı olarak görüldüğü bir müzik evreninde, eserlerin kendileriyle birlikte aktarılmakta olan aynı zamanda *klâsik tavır*'dır, sesli eserlerin *geleneksel icra üslûbu*'dur. Gurur duyulan sadece eser değil, o eserle beraber intikal etmiş olan icra üslûbudur. Doğaldır ki bir müzisyenin eser meşkettiği hocasını, onun icrasını, bilgisini, üslûbunu methedip yüceltmesi dolaylı olarak bizzat kendi icralarını da yüceltmesi anlamına gelir. Tevazu ile gururun karıştığı bir noktadır bu. Örneklerine bugün de rastlanır.

Netice itibariyle meşk halkalarından geçerek yetişmiş bir müzisyenin sanat gururunun üç şeye müstenit olduğunu söyleyebiliriz: 1) Makbul bir üstaddan uzun süre eser meşketmiş olmak; 2) Güçlü bir hâfızaya sahip olup geniş bir repertuar (mahfuzat) edinmiş olmak; 3) Eğer hânende ise, güzel bir sese mâlik olmak. Sesi güzel olmasa bile eserleri uygun bir tavır ve edâ ile okuyabilmek.

Bu üslûp, tavır ve tarz da, eski üstadlara göre ancak "otorite" sayılan bir üstaddan dinleyerek, onun icrasını iyice anlayarak, özümseyip tekrarlayarak elde edilirdi. Ayrıca, bu tavır ve üslûp yalnız belli niteliklere sahip üstadlardan meşketmekle edinilebilir. "Diz dövmekle" ve bu üstadların önlerinde diz çöküp âdâp ve erkânıyla öğrenilir ve özümsenir. Bu türden bir "otorite" anlayışıyla da öğrenilene *mutlak sadakat* fikrinin önem kazanması kolayca anlaşılabilir bir durumdur.

Sadakat

Meşkin önemli ahlâkî boyutlarından biri olan sadakat meselesinde bir örnek vermekle işe başlayalım. Hâfız Şevki Bey (1881-1916) hakkında şöyle bir kanaat ileri sürülmüştür:

> "*İsmail Dede Efendi'nin talebelerinden olup onun eserlerini büyük bir titizlikle geçmiş olan Mutafzâde Ahmet Efendi'den birçok nâdide eser geçen Hâfız Şevki Bey onları ahlâfa tam bir sadakatle nakletmiş. Hâfız Şevki Itrî'nin Rast na'tını en tavırlı ve en doğru okuyanlardan biri idi. Bu muhteşem na'tı Hoca Zekâi Efendi'nin emir ve tavsiyesiyle Mutafzâde'den meşk etmiş idi.*"[45]

Bu metinde Hâfız Şevki Bey hem kendisine kronolojik olarak nisbeten yakın (yani hocasının hocası Dede Efendi'nin) hem de uzak olan bir diğer bestecinin (yani Itrî'nin) eserlerini "doğru" okuduğu için, bu eserlere "sâdık" olduğu için takdir ediliyor.

45 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, s. 278 (altını biz çizdik).

Meşk dünyasında belli bir geçerliliği olan *sadakat* kavramının güçlü kalıntılarına bugün de rastlanıyor. Meşkteki sadakat fikrinin en bâriz örneklerini klâsik eserlerin bugün piyasada mevcut *yazılı notalarının* farklı baskı ve versiyonlarına ve değişik yazılışlarına karşı sergilenen tutumlarda görmek mümkündür. Bugünkü sorun önceki dönemlerdeki gibi sadece bir meşk silsilesinin kaynağa, yani besteciye daha yakın, daha kısa olması değildir. Çünkü sorun bir *kaynak kişi*'nin ya da eserin meşkedildiği herhangi bir üstadın meşk veren bir diğer kişiye göre daha "güvenilir", daha "sağlam" ya da daha titiz olarak algılanması sorunu olmaktan çoktan çıkmıştır. Asıl ilginç olan şudur: bestecisinin ölümünden ancak yüzyıllar sonra notaya alınabilmiş eserlerin eldeki *yazılı* farklı versiyonlarının notalarına dahi bugün hâlâ aynı gözlüklerle, bu farklı versiyonlar sadakat/ihanet bağlamında değerlendirilerek bakılabiliyor.

Meşkte *sadakat* kavramının kapsam ve uygulama alanlarına daha yakından bakalım. Sözlü kültürlerde genellikle eserlerin her zaman harfi harfine aynen icrası ve aktarımı sözkonusu değildir. Bu gibi geleneklerde eserin "aslı", "esası", "orijinali" ve icranın sadakati gibi kavramların yeri olup olmadığı haliyle çok kuşkuludur. Ortaya çıkabilecek herhangi bir sadakat saplantısı böyle sözlü geleneklerde hep kişisel ve sübjektif, çoğunlukla da tamamen hayali bir içerik kazanır. Yirminci yüzyıl başlarında böyle bir duruma bizzat şahit olan bir musıkişinas anlatıyor:

> *"Biz Hacı Kirâmi, Bolâhenk Nuri, İsmail Hakkı, Abdülkadir, Hâfız Ahmet Efendiler gibi üstadlar tanırız ki bunlar aynı eseri başka başka meşketmişlerdir. Aynı besteyi bu zatlardan geçen muhtelif kimseler yanyana geldikleri vakit beraber okuyamamışlardır."*[46]

Bu farklılaşmada şaşacak bir şey yok. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde durum tâ başından beri böyleydi çünkü. Örneğin, onyedinci yüzyılın ortalarında aynı eserin iki farklı versiyonunun notaya alınmış olduğunu görüyoruz. Ali Ufkî'nin Fransız Millî Kütüphanesi'ndeki *[Turc 292]* yazmasında "Rast pençgâh" makamında bir saz eserinin notasının hemen altında bir satırlık bir nota parçasıyla birlikte onun elinden çıkmış şu İtalyanca ibareyi okuyoruz:

> *"...il secondo hane in altra maniera"*[47]
> (ikinci hanenin başka türlüsü)

Esas olan şudur: Daha Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz yeni oluştuğu, repertuarın da henüz pek zenginleşmediği bir dönemde bile bir eserin kısa sürede

46 İrem Elâ Yıldızeli (haz.), *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, 142-143.

47 Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, [Ms. Turc 292], vr. 293b. Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 145-147 ve 178.

iki farklı versiyonu ortaya çıkmış ve icra edilmişti. Yani, yeni bir eserin ortaya çıkışıyla onun az ya da çok farklı versiyonlarının oluşup dolaşıma sokulmaları arasında çok uzun bir süre geçmesi gerekmemişti. Bir iki müzisyen kuşağı, birkaç aktarım buna yetmişti. Ali Ufkî Bey de bunda şaşacak bir şey görmeyip iki versiyonu da notaya almıştır.

Buna benzer bir duruma Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra Kantemiroğlu'nun notaya aldığı peşrevler arasında da rastlanması hiç şaşırtıcı değil. Örneğin, "Feryâd-ı Yusuf" adını taşıyan Hüseynî makamındaki peşrevin üçüncü hanesinin iki ayrı versiyonu vardır ve Kantemiroğlu bu hanenin ikinci versiyonunu kitabında bir derkenar olarak *"hâne-i sâlis bâ kavl-i âhir"* (üçüncü hanenin başka türlüsü/başka bir söyleyişle) başlığı altında notaya almıştır.[48] Aynı hanenin bu iki versiyonu da birbirlerinden epey farklıdırlar.

Ayrıca, Kantemiroğlu kitabında aynı peşrevi yirmi sayfa arayla iki kez notaya almış bulunuyor. Beyati makamındaki "Gam-fersâ" adını taşıyan peşrevin birbirinden epey farklı bu iki versiyonunu notaya almakta da hiçbir sakınca görmemiştir Kantemiroğlu. Ayrıca, kesinlikle bu eserin versiyonlarından birini diğerinden daha otantik, daha "gerçek", diğerini ise sahte ya da "yanlış" olarak görmemiş, ya da birini diğerinin naziresi diye değerlendirmemiştir.[49] Meşk yoluyla kuşaktan kuşağa intikal eden bir eserin farklı müzisyenlerin icrasına dayanarak farklı biçimde notaya alınmasında şaşılacak hiçbir şey yoktur. Şaşılacak bir şey varsa o da bu türden versiyon farklılıklarından sadece üç tanesinin Ali Ufkî ve Kantemir tarafından notayla belgelenmiş olmasıdır.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde aynı eserin az ya da çok farklı versiyonlarının dolaşımda olması meselesi ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmış bir mesele değildir. Aynı eserin yeni versiyonlarının sürekli olarak üretilmekte olması tâ başından beri geleneğin bir parçasıdır. Bazılarının sandığı gibi bu farklı versiyonların oluşmasının eserlerin kâh Saray'da, kâh "konser salonlarında", kâh eğlence yerlerinde ("piyasa"da) icra edilmeleriyle de ilgisi yoktur. Eserlerin farklı sosyal ve müzikal ortamlarda farklı üslûplarla icra edilmelerinden ve/veya farklı dinleyici kesimlerinin özel taleplerinden de kaynaklanmıyor bu versiyonlar. Arap ve Fars musıki geleneklerinde de buna benzer özgürlük alanları ve zaman içinde eserlerin başkalaşımlarına yol açan uygulamalar mevcuttu.

İşaret etmek istediğimiz esas nokta şudur: Repertuardaki ses ve saz eserlerinin değişim ve başkalaşım süreci Osmanlı/Türk musıki geleneğinin, *meşk*'in biz-

48 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı 'İlm'ül Musıki 'Alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [Y.2768], s. 105 (Tıpkıbasımı: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt II, s. 374. Kantemiroğlu'nun yazıya döktüğü eserlerin bugünün notasına transkripsiyonu için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir-The Collection of Notations; Part I: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series - Volume 1), 1992, s. 420.

49 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı 'İlm'ül Musıki 'Alâ vechi'l-Hurûfat*, s. 181 ve 205 (tıpkıbasımda s. 636 ve 677); Transkripsiyon için Owen Wright, *Demetrius Cantemir-The Collection of Notations*; Part I:, s. 686 ve 730.

zat kendisine mündemiçtir. Hem de geleneğin tâ başından beri. Bu her zaman böyleydi. Hâlâ da böyledir. Yazıya/notaya geçilmiş olması bu süreci durdurmuş da değildir. Bundan kaçış yoktur. Ali Ufkî'nin yukarıda zikrettiğimiz bu erken dönem kaydı da geleneğe dair bu temel gerçeği açık seçik bir şekilde gösteriyor. Aynı peşrev ya da saz semaisinin önce onyedinci yüzyıl ortalarında Ali Ufkî ve ondan elli yıl sonra da Kantemiroğlu tarafından notaya alınmış az ya da çok farklı versiyonları bu sürekli değişimin inkâr edilemez yazılı belgeleridir.[50]

Dolayısıyla *sadakat* kavramı geleksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde kendini meşru ve objektif bir müzikal gerçeklik olarak değil, daha çok bir saplantı şeklinde gösterir. Çünkü aynı eserin farklı versiyon ve varyantlarının karşılaştırılabileceği bir "model", bir "asıl", bir "orijinal versiyon", yazılı bir kanıt, etrafında genel bir konsensüs sağlanacak bir referans, tereddüde düşüldüğünde başvurulacak bir "asıl" meydanda yoktur. Sonuçta sözü edilen "sadakat" da ancak ilgili müzik eserinin belirli bir üstad tarafından belirli bir zamanda aktarılmış olan tekil bir biçimine yönelebilecek, zaman ve mekânda sınırlı bir tavırdır.

1916 yılında Zekâizade Hâfız Ahmet Efendi'nin Darülelhan müdürü Ziya Paşa ile talebelere meşkedilecek bir eserin bir tek notası hakkında münakaşa edip ("acaba *Acem* perdesi miydi yoksa *Eviç* perdesi miydi?") bu yüzden Darülelhan'daki hocalık görevinden istifa ettiği rivayet edilir.[51] Çünkü Ahmet Efendi söz konusu eseri üstadlarından böyle meşketmişti ve –mesnetsiz olduğu kadar da inatçı ve şaşmaz bir sadakat duygusu ile– bir tek notasının dahi değiştirilerek talebeye meşkedilmesine razı değildi. Önemli olan Ahmet Efendi'nin inadıdır elbette, iddiasının doğruluğu değil.

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden önce bestelenmiş herhangi bir Türk musıkisi eserinin şu ya da bu icrasının o eserin bestecisinin düşüncesine ve tasarımına yüzde yüz sadık olduğu iddiası mesnetsiz bir saplantıdan başka bir şey değildir, olamaz. Olsa olsa iyi niyetli bir yanılsamadan söz edilebilir. Bir eserin çalınan çeşitli versiyonları da icracının inisiyatifine, yorum gücüne ya da icra sırasındaki ruh haline, dinleyicilerin sosyal konumuna veya onların anlık taleplerine göre oluşur. Aslında bu durum gelenek açısından olumsuz bir şey de değildir. Esas itibariyle hayatiyet ve dinamizm belirtisidir. Sonuç itibariyle de her tekil icrada aynı eserin az ya da çok farklı yeni versiyonları üretilmekte olabilir. Böyle bir gelenek içerisinde üretilmiş olan bu versiyonların hepsi de bizce eşit derecede meşrudurlar, doğrudurlar, anlamlıdırlar, geçerlidirler. Şunu da eklemeden geçmeyelim: bir eserin iki farklı versiyonu pekâlâ aynı şahıstan –ve bazan bizzat bestecinin kendisinden– kaynaklanıyor da olabilirlerdi.

50 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir-The Collection of Notations; Part I: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series-Volume 1), 1992.

51 Bkz. Cem Behar, "Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası", *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 111-112.

Aslına bakarsak sözlü icra ve intikale dayanan bir gelenek içinde yazıya/notaya geçilmeden önceki dönemlerde aynı eserin çeşitli "versiyonlarının" varlığından söz etmek belki de doğru değildir. Çünkü versiyon dediğimiz şeyler ancak yazıya geçildiği zaman ortaya çıkar, vücut bulur, müşahhas bir farklılık olarak kendini gösterir, var olabilir, karşılaştırmaya konu edilebilir. Dolayısıyla da o zaman yazılı birer belge olarak versiyonların her birini "doğru" ya da "yanlış" olarak nitelendirme imkânı doğar. Öncesinde ise repertuardaki bir eser sadece çeşitli hâfızalardaki şekillerinin toplamı, mecmuudur. Ancak kâğıda döküldüklerinde her hâfıza tesbit edilmiş oluyor ve kolektif hâfızanın her bir cüz'ü birer versiyon telâkki ediliyor.

Üretilen bu varyant ve farklı versiyonların ortak bir yanı vardır elbette. Bu versiyonlar türetildikleri dönemin ve icra edildikleri çevrenin genelgeçer musıki zevklerine uymak durumundaydılar herşeyden önce. Çünkü her dönem eski eserleri içinde bulunulan ânın estetik çerçevesine, musıki haritasına entegre eder. Kuşaktan kuşağa sözlü eser aktarımı sırasında o eserin, eğer varsa, özgün üslûp farklılıkları ortadan kalkıp bu eserler bir tür estetik standardizasyona tabi tutulmuş da olabilir. Bu kolektif çağa uydurma işlemi sırasında tek tek ölmüş bestecilerin veya geçmiş dönemlerin müzikal kişilikleri de kısmen ya da tamamen kaybolmuş olabilir. Eserleri kuşaktan kuşağa ânın değişen zevklerine uyum sağlayarak geçiren meşk zincirleri de ister istemez çok özgün beste üslûplarını zamanla törpüleyebilir, ortadan kaldırabilir veya ortak bir potada eritiyor olabilir. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde dönemlere ve bestecilere göre özgün *üslûp analizi* yöntemlerinin henüz gelişememiş olmasının sebeplerinden biri de budur.

Aynı eserin çeşitli icraları sırasında oluşan ve zamanla da devamlılık ve meşruiyet kazanabilen varyant ve versiyonları hakkında Fransız müzisyen ve müzikolog Eugène Borrel (1876-1962) çok anlamlı yorumlar yapar. Osmanlı/Türk müziğini iyi bilen ve Rauf Yekta Bey'in yakın dostu olan Borrel, 1922 yılında Fransa'da *Revue de Musicologie* dergisinde yayınlanan önemli bir makalesinde, yüzyılımızın başındaki icralara atıfta bulunarak icra ve yorum özgürlüğünün boyut ve sınırlarını çizer:

> *"Türk nağmelerinin gayet dakik ve sadık olarak iletildiklerini görüyoruz... ama bu konuda önyargılarımızı bir yana bırakıp Şark müzisyenlerinin bakış açılarını anlamamız gerekiyor. Her şeyden önce eserin makamının değişmemesi gerekiyor. Sonra, eserin uzunluğu aynı kalmalı. Eğer eserde Aksak usûlü yirmi kere vurulmuşsa bu sayı hep aynı kalır. Melodik çizginin karar sesleri, es'ler, saz payları ve aranağmeler yer değiştiremezler ve karar nağmeleri hep aynı kalır. Bunun dışında aşağı yukarı her şey serbesttir: bir dörtlünün yerine iki sekizli ya da bir triole koymak caizdir, aralıklar değiştirilebilir, birçok kural çiğnenebilir. Bu noktada Türkler eski Fransız ve İtalyan ekollerine benzer. Beste her seferinde icracı tarafından süslenmesi gereken ve onun becerilerini sergileyebileceği basit bir şema'dır sadece. Tıpkı Lulli'nin eserlerinde olduğu gibi, cansız bir musıki metnine geleneğe uygun fakat icracının fantezisi-*

> *ne kalmış süslemelerle hayatiyet kazandırılması gerekiyor. İcracı burada neredeyse tamamen özgürdür. Öyle ki, tanınmış bir icracının versiyonunda kromatik bir dizide icra edilen bir bölüm, diğer bir prestijli icracının versiyonunda diatonik olabilecektir. Ama bu büyük özgürlüğün düzensizliğe ve anarşiye yol açtığı sanılmasın. Çeşitli süslemelerin ardında esas bestenin melodik çizgisini her zaman teşhis etmek mümkündür."*[52]

Aynı Fransız müzikolog, 1928 yılında yayınladığı bir diğer makalede de aynı noktayı vurgular:

> "*Şunu iyi bilmek gerekir ki şark melodileri bizimkiler gibi sabit değildir. Melodinin başlangıç noktası, karar sesleri bellidir. Altyapısını teşkil eden usûlle olan ilişkisi de değişmez. Bunlara dokunmamak kaydıyla her türlü süsleme yapılabilir; bu süslemelerin ardındaki melodik yapı bu temel dayanak noktalarından dolayı kaybolmayacaktır."*[53]

"Yirminci Yüzyıl Türk Müziği Bibliyografyasına Katkı" başlığını taşıyan ve Türk musıkisine ilişkin ilk izahlı bibliyografya denemesi olan bu önemli makalede Eugène Borrel Türk musıkisi eserlerinin değişkenliği iddiasını desteklemek için birkaç somut örnek de veriyor. Ölümünün üzerinden o sırada kırk yıl bile geçmemiş olan Rıfat Bey'in (1820?-1888) Nihavend makamında "Nâr-ı aşkınla senin ey nevcivan" güfteli şarkısının iki ayrı notasını makalesine eklemiştir Eugène Borrel. Aynı şarkının bu iki basılı versiyonu da birbirinden epey farklıdır. İşin ilginç yanı, bu versiyonların ikisi de birkaç yıl arayla aynı nota yayıncısı (Şamlı Selim) tarafından yayınlanmıştı. Musıki eserlerinin kendilerini nasıl yenilediklerine doğru teşhisi koyan Borrel, aynı eserden çok kısa sürede yeni versiyonlar türetildiğine ve farklı notalarının yayınlanıp çalındığına parmak basıyor böylece.

Yukarıda verdiğimiz alıntılarda Eugène Borrel aslında icra edilmekte olan eserin her icrada bir bakıma yeniden yaratılmakta olduğundan söz etmektedir. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde müzisyenler ve icracılar kondurulduklarını kaideden kendilerini karizmatik bir heybetle seyretmekte olan "klâsik" repertuarın birer basit icracısı, o repertuardaki her eserin onu mutlaka milim şaşmadan harfi harfine seslendirmek zorunda olan köleleri değillerdi. Çünkü sözlü aktarıma dayanan geleneklerde icra ile sürekli yaratım içiçe bulunuyor. Borrel bu durumu doğru teşhis etmiştir. "Aynen tekrar edilmesi gereken model" kavramı ancak yazılı kültürlerde ya da eserin bir yazılı standard olarak kabul gören nüshalarının bulunduğu durumlarda söz konusu olabilir.

Nitekim Osmanlı/Türk müziğinde sözlü eserlerin kaçınılmaz olarak yazılması gereken bölümü olan *güftelerin* değiştirilmesi veya unutulması olayına pek

52 Eugène Borrel, "La Musique Turque", *Revue de Musicologie*, VI, 4, Aralık 1922, s. 151-152.

53 Eugène Borrel, "Contribution à la Bibliographie de la Musique Turque au Vingtième Siècle", *Revue des Etudes Islamiques*, 1928, sayı 4, s. 513-527.

nadiren rastlanır. Eser güftelerinde de değişime uğrama ve versiyon üretimine zaman zaman rastlanmıyor değil. Ne var ki, güftenin bazı küçük değişimlere uğramasına hem melodinin versiyonları kadar sık rastlanmıyor hem de daha önemlisi, güftelerdeki küçük değişimler eserin nağmelerinin intikal sırasında değişime uğraması gibi *meşk*'in doğal sonuçlarından biri değildir.

Diğer bir deyişle, harfiyen, noktası noktasına, kelimesi kelimesine ezberleme ve tekrarlama işlemi daha çok yazının egemen olduğu kültürel alanlara özgüdür. Bu duruma İngilizce'de "*verbatim memory*" deniyor. Bir şeyi noktası virgülüne kadar ezberlemek ve tekrarlamak, yazılı bir metni kopya etmek, istinsah etmekle eşdeğerdir çünkü. Ve böylesine bir talep ancak yazının yoğun olarak kullanılmasının sonucu olabilir. Yazılı metindir aynen tekrarı ve aynen intikali norm haline getiren. Sözlü kültürlerde ise her tekrarda bir farklılık, her icrada bir "orijinalite" ögesi bulunması eşyanın tabiatına daha uygundur elbette.

Osmanlı/Türk musıki dünyası bu açıdan *hybrid* (karma, veya "iki arada bir derede") bir gelenek de sayılabilir. Güftelerin yazım veya intikalinde hatâ, sapma vs. olması genellikle sözkonusu değil. Buna istisnalar çok azdır. Çünkü müzik, bir yanıyla da köklü bir edebiyat geleneğiyle içiçedir Osmanlı'da. Bu "saz u söz" evreninde "söz" ilk kayda düştüğü şekliyle kesinlikle sabitse de, bileşimin "saz" kısmında bu sabitlik tamamen sübjektif olup her icra ya da intikal ânında ortaya çıkan yaratıcı varyasyonlara açıktır.

Ne var ki, Türk musıkisi eserlerinin bu esneklik özelliklerinden dolayı aynı müzik eserinin her icracıya mahsus, her icrada ve her aktarım adımında değişebilen ve neredeyse sonsuz sayıda versiyonu da oluşmuyordu. Bu türden bir müzikal belirsizlik ve anarşi ortaya çıkmıyordu çünkü böyle bir sonucun oluşmasını önleyen birkaç önemli engel vardı. Bir kere geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde eserler nisbeten kısadır. Mevlevî Ayinlerini bir yana bırakırsak, en uzun sözlü eserin icra süresi 10-12 dakikayı pek geçmez. Bu da unutma veya ihmal yoluyla değişimleri sınırlar. Ayrıca, sözlü eserlerde güftenin varlığı, bu güftenin vezni ve eserin dayandığı usûl de bir sabitlik ögesi sağlar. Diğer yandan, daha önce de belirttiğimiz gibi, gerek söz gerekse saz eserlerinde usûlün hep temel taş olması ve bu usûlün en eski zamanlardan beri yazılı kaynaklardan öğrenilebilir olması yazılı malzemeyle irtibatın kopmamasını sağlar.

Yani yüzyıllar boyunca yazısız/notasız işlemiş olan bu icra ve intikal sisteminde bile bazı yazılı destek unsurları hep vardı. Sonuç itibariyle bir eserin zamanla birkaç farklı versiyonu ortaya çıkıyordu elbette. Ama bu farklılaşmanın gidebileceği yönler sınırlıydı. Her üstada, her aktarıma, her talebeye, her icraya mahsus çok farklı bir versiyonun oluşmasına bazı temel ve aşılması zor teknik engeller vardı. Eugène Borrel bu sınırlı değişkenliğin farkına varıp sınırları açıkça tanımlayan ilk müzikologdur. Dr. Osman Şevki Uludağ da aynı gerçeği şöyle ifade eder:

> *"Eskiden notaya değer verilmez ve besteler hangi nev'iden olursa olsun ağızdan geçilirdi. Hattâ bir eseri geçmek için büyük külfetlere katlanılırdı ama öğreten kimse o eseri isteyerek veya istemeyerek az çok değiştirirdi. Bunu kendi nefsimizde duyduğumuz çok tecrübelerle biliyoruz... eskiden nota yok iken bir eserin muhtelif ağızlarda değişikliğe uğradığı su götürmez hakikatlerdendir. Yine söyleyelim ki yapılan değişiklikler eserin ruhunu ve esasını bozmamış, ufak tefek arızalara uğratmıştır."*[54]

Eserlerin bu değişim ve varyasyonları, bu son derece normal olan çeşitlenme ve çiçeklenmeler geleneksel Osmanlı/Türk musıkisini mutlaka "modernleştirmeyi" amaçlayan çevrelerde ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren artık olağan bir uygulama olarak değil, bir yanlışlık, bir hata ve hatta bir tür *tahrifat* olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu da elbette ki müzikte yazılı kültürün sözlü geleneğe baskısı ve etkisinin sonucudur. Eserin kendisi kâğıda dökülünce değişebilirlik niteliğini –hiçbir zaman tamamen olmasa bile– bir ölçüde kaybeder ve Türk musıkisi geleneğindeki özgürlük ve esneklik ögeleri neredeyse bir başıbozukluk olarak görülmeye başlanır. Eserlerin evrimine tolerans azalır ya da kaybolur. Böylece geleneğin yenilenmeye açıklığı ve her icranın tekrarlanamazlık ögesi büyük ölçüde yok edilmiş olur. "Modernleşme"nin Osmanlı/Türk musıkisi geleneği üzerindeki etkilerinden biri de, böylece, repertuarı standartlaştırmaya ve dondurmaya çalışmak yönünde tecelli etmiştir.

İcra sırasında eserin biraz fazlaca süslenmesine dayanan ve "piyasa tavrı" da denen icra üslûbunun yirminci yüzyıl başlarından sonra artık geçerli bir tarz olarak görülmemeye başlanması bu duruma iyi bir örnektir. Bu üslûp bazılarınca artık "standard dışı" bir tarz olarak telâkki edilmiştir. Özellikle Osmanlı/Türk musıkisini modern dünyaya taşıma peşinde olan Rauf Yekta Bey ya da Hüseyin Sadettin Arel gibi müzikologlar "klâsikleştirmeye" çalıştıkları repertuardaki eserlerin "cahil" piyasa icracılarının ve "musıki bilmeyen" zâkir ve müezzinlerin elinde dejenerasyona uğradığı şeklinde yorumlar yapmışlardır.

Meşk zincirleri içerisinde oluşan, gelişen ve değişen bir repertuar için aktarım, yeniden yaratım ve yorum hep içiçedir. Birinin nerede bitip ikincisinin nerede başladığını tesbit etmek zor. Bunun ne denli altını çizsek azdır. Eser meşketmek ve meşkettirmek o eseri illâ ki her koşulda harfiyen izlemek ve tekrarlamak anlamına gelmiyordu. Burada icracı için bir yorum ve özgürlük alanı var elbette. Ama bu alanın boyut ve sınırını saptamak kolay değil. Yukarıdaki alıntıda Eugène Borrel bu sınırı çizmeye çalışır. Ne var ki, bu temel özgürlüğün anormal bir durum, bir sapma, orijinalden uzaklaşma ve müzikte bir anarşi kaynağı olarak algılanması Batı notasıyla birlikte modernleştirmeci zihniyetin musıki dünyasına geniş ölçüde girmeye başlamasından sonrasına rastlar.

54 Dr. Osman Şevki Uludağ, "Mevlânâ-Musıki", *Konya Halkevi Kültür Dergisi-Mevlânâ Özel Sayısı*, 1943, s. 43-44.

Osmanlının *ümmî* musıki dünyası yazının ve yazılı iletişimin egemen olduğu bir kültür ve siyaset evreninde tecrit edilmiş bir adacık durumundaydı nihayette. Osmanlı/Türk musıkisi bestecileri arasında okuryazar olmayan yok gibidir. Yazının ve yazılı iletişimin stratejik bir rol oynadığı bir imparatorlukta, besteci ve icracılarının birçoğunun da din veya devlet adamı olduğu bir şehir müziği geleneğinin geniş çapta yazıya başvurmamış olması garip bir istisnadır aslında.[55]

Ama yüzyıllar boyunca bu durumu kimse garipsemedi. Bu istisnai durumun bir eksiklik olarak görülmesi ve rahatsızlıklara neden olması epey zaman aldı. Notasızlığın bir eksiklik olarak algılanması için hem müzikal metne sadakat düşüncesinin dile getirilmesi hem de Batı notasının yaygın olarak kullanılmasıyla müziğin herkesçe okunabilecek bir metin haline gelebileceğinin farkına varılması gerekiyordu.

"Otantiklik"

Bu *sadakat* saplantısı, esere mutlak saygı ihtiyacı ve dolayısıyla da eserin en "*otantik*" versiyonuna sahip olmayı vehmetme alışkanlığı geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde ondokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkar. Bu dönem, eserlerin sistematik olarak yazıya dökülmeye, İstanbul'da basılıp yayınlanmaya ve repertuar tesbitlerinin yapılmaya başlandığı dönemdir. Ayrıca, musıki ilk kez bugünkü anlamıyla "bilimsel" bir incelemeye de tabi tutulmaktadır bu yıllarda. O koşullarda *sadakat* talebi ve beklentisi acaba katı fakat modernleşmeci akademik bir tavır mıydı? Yoksa bu talep "yozlaşmaya" ve eserlerin sürekli değişmesine karşı çıkış bildik gelenekçi savunma refleksinin diğer bir tezahürü olarak mı değerlendirilmeli? Bu iki yaklaşımın payını birbirinden ayırdedebilmek zor. Sadık kalınması gereken ve "doğru" olan şey herkesin standard olarak kabul etmesi gereken şey değil miydi zaten?

Eserleri hem unutulmaktan kurtarmak hem de sözlü olarak aktarılırken değişikliğe uğramaktan korumak gibi iki gerekçe Rauf Yekta Bey tarafından birlikte zikredilir. Genel amaç hem repertuarı yazıyla tesbit etmek (yani sabit hale getirmek) hem de "en doğru" biçimde notaya geçirmek olmuştur. Rauf Yekta Bey'in çalışma ve yayınlarında bazan "unutulmaktan kurtarma operasyonu" niteliği ağır basar, bazan da klasik eserlerin "yozlaşmamış" ve "otantik" biçimini yazıya dökme dürtüsü. Eserleri hem kâğıda dökerek tamamen sabitleştirmek hem de onları icra etmek isteyenlere bu eserleri "aynen" icra etmek için bir "re-

55 Osmanlı döneminde icad edilmiş olan nota sistemleri ve bunların akibeti hakkında bkz. Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 20-27.

ferans", standard bir "orijinal versiyon" oluşturmak modernleştirme hareketinin birlikte telakki edilmesi gereken amaçlarıdır.

Rauf Yekta Bey gibi birinci kuşak "modernleşme" yanlısı bir müzisyen ve müzikologun esas ikilemi bu noktada yoğunlaşır. Hem eski ustalara saygı, hem geleneğe sadakat, hem kültürel muhafazakârlık, hem notanın yaygın kullanılması, hem ne pahasına olursa olsun "modernleşme" isteği hem de bilimsel müzikoloji... bunların hepsi birlikte nasıl olacaktır? Bu noktada gelenekçiler artık gelenekten ayrılıp sadece muhafazakâr olmak zorundaydılar çünkü geleneği muhafaza etmek için kullanmak durumunda oldukları araç geleneğe tamamen yabancıydı.

Eseri kâğıda dökme zamanı gelince de, sadece kâğıda dökülen versiyona "sadık" kalınması beklendi. Bu versiyonun dışındaki versiyonlara kolayca "tahrifat" veya "yalan yanlış" damgası vurulabildi, hem de en büyük müzikologlar tarafından. İşte Rauf Yekta Bey'in 1931 yılında İstanbul Konservatuarı tarafından yayınlanan *Mevlût Tevşihleri* cildinin önsözünde yazdıkları:

> *"Bu ciltte notalarını neşrettiğimiz Mevlût Tevşihlerini zamanımızda okuyanların büyük bir ekseriyeti* [çoğunluğu] *musıkinin usûl ve kavaidine* [yöntem ve kurallarına] *o kadar bigâne* [ilgisiz] *kimselerdir ki bunların ağzında bu binazîr* [eşsiz] *eserler birçok tahrifata uğrayarak acınacak hâle gelmiştir. Bu tahrifatın başlıca sebebi musıkinin kıraat ve kitabetinden* [okunup yazılmasından] *bile bîhaber* [habersiz] *olan bu adamların yalan yanlış öğrendikleri bir tevşihi ötede beride okumaları ve bir kısım nevheveslerin* [yeni heveslilerin] *de bunların ağzından kaparak başkalarına öğretmekte olmalarından başka bir şey değildir... Tasnif Heyeti de mazbutatında* [zapta geçirdiği eserlerde] *... bu nefis eserlerin uğradığı cahilane tahrifattan müteessir* [etkilenmiş] *olan eski bestekârlarımızın ruhlarını memnun ettiğine kani bulunmuştur."*[56]

Rauf Yekta Bey bu şekilde nota okuyup yazmasını bilmeyen (kendi ifadesiyle "musıkinin kıraat ve kitabetinden bîhaber") tüm geçmiş musıkişinas kuşaklarını hem cehaletle hem de öğrendikleri eserlere sadakatten yoksun olmakla, o eserleri tahrif etmekle suçlamış bulunuyor. Dolayısıyla gerçek *sadakat*'in de ancak yazıya geçtikten sonra ve nota sayesinde mümkün olabileceğini ima etmiş oluyor Rauf Yekta Bey. Aynı zamanda da yüzyıllardır süregelen ve kendisinin de bir parçası bulunduğu bu geleneksel *meşk* sürecinin tümünü karalayıp onu külliyen kocaman ve kolektif bir tahrifat mekanizması mesabesine indiriyor. Aşağıdaki satırları Rauf Yekta gibi gerçekten önemli bir müzikologun kalemine, onun gelenek anlayışına ve düşüncesine yakıştırmak zor doğrusu:

56 Rauf Yekta Bey, "Mukaddime", *Türk Musıkisi Klâsiklerinden İlâhiler (Cilt I-Mevlût Tevşihleri)*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1931, s. V.

> *"Çok teessüf olunur ki bu sanat âbidesi* (Kastedilen Itrî'nin Rast makamındaki "Na't-ı Mevlânâ"sıdır) *bestekârı tarafından notaya alınmadığı için bestelendiği tarihten beri geçen 250 senede ağızdan ağıza intikal ettikçe birtakım tahrifata uğramıştır."*[57]

Herhangi bir eseri notaya alma işlemi, o eserin meşkedilme sürecine dahil olan birçok intikal zincirinin sadece bir tanesinin küçük bir parçası olan bir tek halkanın o andaki fotoğrafını çekmek demektir. Ne var ki, bu sözden yazıya geçiş ânında "doğruluk", "sağlamlık", "otantiklik" ve *sadakat* iddiaları daha da keskinleşir. Oysa eserin çekilebilecek tek fotoğrafı bu değildir. Çünkü bir eseri her notaya alan kişinin "otantiklik" iddiasında bulunmaya hakkı vardır. "Otantiklik" esas itibariyle sözlü intikale dayanan kültürlerde sübjektif bir duygu ve indî bir yargı olmaya mahkûmdur. Kaldı ki, bir eserin farklı versiyonlarının üretim süreci o eserin notaya geçirilmesiyle durmuş da değildir. Aynı eserin yeni versiyon ya da varyantları hâlâ üretilmektedir. Bunun örneklerini göreceğiz.

Ne var ki, ciddî müzikolog ve müzik tarihçilerinin bu türden iddialara eşit mesafede durması tercih edilirdi. Oysa Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi *sadakat*'ten ve *otantiklik*'ten söz ederken bu kavramların gelenek içindeki anlamını tamamen gözardı ediyorlardı. Bu kavramlara yazılı veya basılı bir metne referans veren ve Avrupa müziğine öykünmenin izlerini taşıyan "modernist" ve Osmanlı/Türk musikisinin dört asırlık işleyiş mantığının inkârı demek olan bir anlam yüklüyorlardı.

Otantikliğin ve tarihsel gerçekliğin ancak nota ile sağlanabileceğine dair görüşler günümüzde de zaman zaman serdediliyor. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinin tek güvenilir malzemesinin notalar olduğu iddiası, yani "otantik" eser repertuarının da ancak Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî, Nâyi Osman Dede ve Hampartzum'un kayda geçirdiklerinden ibaret olduğu iddiası yanlış ve yanıltıcıdır.[58] Çünkü bu otantiklik damgası eseri yazıya geçirmekle elde edilemez. Her nota –özellikle eğer notaya geçirilen eser daha önceki kuşaklara mensup bir besteciye aitse– bestelendiği ânın ifadesini ve tasarımını değil, notaya geçirildiği ânın icrasını temsil eder. Belki bizzat bestecisi tarafından notaya geçirilmiş eserlere diğerlerinden bir nebze daha fazla "otantiklik" atfedebiliriz. Ama bu kıstasa dayanırsak otantik eser stokunu da çok kısıtlamış, kapsamı son bir yüzyılın eserlerin bir bölümüne inhisar ettirmiş oluruz. Kaldı ki Ali Ufkî'nin, Kantemiroğlu'nun ya da Hampartzum'un notalama sistemlerinin gerek bestecinin niyetini, gerekse Osmanlı/Türk musıkisi makamlarının ihtiva ettiği incelikleri kâğıda geçirmekte ne denli başarılı oldukları da büyük bir soru işaretidir.

57 Rauf Yekta Bey, "Önsöz", *Türk Musıkisi Klâsiklerinden (Mevlevî Ayinleri – I)*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1934, s. V.

58 Örneğin bkz. Bülent Aksoy, "Preliminary Notes on the Possibility (or Impossibility) of Writing Ottoman Musical History", Martin Greve (ed.) *Writing the History of "Ottoman Music"*, Würzburg, Ergon Verlag, İstanbuler Texte und Studien-33, 2015, s. 15-33.

Gerek Rauf Yekta Bey gerekse Dr. Suphi Ezgi bu türden ve kerameti kendilerinden menkul "sadakat" ve "otantiklik" iddialarını ilk nota yayınlarından itibaren sürekli olarak ileri sürmüşlerdir. Rauf Yekta Bey, örneğin, üslûbunu beğenmediği icracıları "piyasa çalgıcısı", aynı eserin başka nota yayıncıları tarafından basılan notalarını da "müşevveş [karmakarışık] ve bozuk" olarak nitelemekte hiçbir sakınca görmemiştir.

1922-23'ten itibaren *Darülelhân* nota külliyatını yayınlayan ve kendisiyle birlikte Ali Rıfat Bey ve Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi'den oluşan heyetin başında bulunan Rauf Yekta Bey uygun görmediği icracıları ve nota yayıncılarını töhmet altında bırakmaktan çekinmez. Rauf Yekta Bey bir yandan kendi yönettiği nota yayınlarının en doğru ve en sadık yayınlar oduğu iddiasını hep dile getirirken, diğer yandan başka nota yayınlarının sadece yanlışlar değil, aynı zamanda bilinçli bir "tahrifat" içerdiği suçlamasını yapmaktan da geri durmaz:

> *"Âsar-ı selefi* [öncekilerin eserlerini] *bilâ tahrif tesbiti* [tahrif edilmeden kayda geçirilmesi] *gayesini takib eden Darülelhân heyet-i ilmiyesi* [bilim kurulu] *Acemaşiran Yürük Semainin bestekâr tarafından yapıldığı şekilde tahrir* [yazım] *ve neşrini* [yayınını] *tercihan kabul etmiştir."*[59]
>
> *"Külliyatımızın bu sayısında neşredilen ... Acemaşiran peşrevine karilerimizin* [okuyucularımızın] *bilhassa nazar-ı dikkatini celbe* [dikkatli bakışlarını çekmeye] *lüzum görüyoruz. Bu peşrevin piyasa çalgıcıları tarafından tahrif ve bazı nâşirler* [yayıncılar] *tarafından tab' edilen* [basılan] *müşevveş* [karmakarışık] *ve bozuk tarzı ile neşrettiğimiz* [yayınladığımız] *aslına mutabık* [uyumlu] *sureti* [şekli] *mukayese edilir ise eslâfa* [öncekilere] *ait eserlerin ne derece tahrifata uğradığı hakkında bir fikir edinilmiş olur. Darülelhân heyet-i ilmiyesi eski üstadlardan yadigâr kalan nefis ve kıymetli eserleri bestekârları tarafından yapıldığı gibi neşretmekle..."*[60]

Nota yayınlandığı zaman yayınlanan notanın sözkonusu eserin "en doğrusunu" yansıttığı iddiasını Hâfız Ahmet Efendi'nin kaleminden de okuyoruz. Notaya döktüğü eserlerin "doğrusunu" ancak ve ancak kendisinin bildiğini hiç çekinmeden ifade ediyor Ahmet Efendi. Rauf Yekta Bey'in ölümünden sonra, 1943 yılında Konservatuar yayınları arasında Sultânî Irak makamında dört adet eserin notasını yayınladığı zaman, onları kâğıda dökmesinin gerekçesini Rauf Yekta Beyle aynı şekilde açıklıyor Hâfız Ahmet Efendi:

> *"...mezkûr* [adı geçen] *faslın asıl ve esasına hiç uygun olmayarak tahrif edilmiş bir surette yazılmış bir notasını gördüğümden kat'en ve katibeten* [kesinlikle ve hiçbir şekilde] *asıl ve esasına külliyen muhalif* [bütünüyle aykırı] *ve uydurma bir tarzda ve aslına bir nağmesi bile benzemeyerek yazılmış olması âcizlerinin* [benim] *gayret-i musıkiyesine* [musıki onuruma] *tesir ettiğinden... külliyatımızın bu cildinde neşrine muvaffak olduğum Sultânî Irak faslını..."*[61]

59 "İhtar-ı Mahsus", *Darülelhân Külliyatı-No. 15*, İstanbul, Matbaa-yı Osmaniye, tarihsiz (1923?)
60 "İhtar-ı Mahsus", *Darülelhân Külliyatı-No. 12*, İstanbul, Matbaa-yı Osmaniye, tarihsiz (1923?)
61 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Hâfız Mehmet Zekâi Efendi Külliyatı Zeyli*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1943, s. 282.

IV – Gelenek ve Değişim

"*...une tradition à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante*."
[...hem çok eski hem de dolaysız, kesintisiz, sözlü, şekilsiz, tanınmaz hâle gelmiş ve yaşayan bir gelenek."]

Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*,
Cilt I (*Du Côté de chez Swann*), Paris, Gallimard,
1964, s. 197. (çeviri bizim)

Bir geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserinin meşk silsileleri içinde zamanla oluşmuş çeşitli versiyonlarının her birinin aslında aynı tarihsel ve estetik değere sahip olabileceği fikri Cumhuriyet Türkiyesi'nde henüz çok yenidir. Günümüzün Türk musıkisi çevrelerinde aynı eserin farklı nüsha ya da notalarının *özellikle farklı oldukları için* ilginç ve önemli oldukları türünde bir yaklaşım ne yazık ki henüz yaygınlık kazanabilmiş değil. *Darülelhân*'ın 1920'li yıllardaki yayınlarına dokunulmaz, neredeyse tapınılması gereken bir "anıt yayın" olarak bakılabiliyor bugün.

Klâsik bir eserin dolaşımdaki tüm versiyonlarını topladıktan sonra "yanlış" olanlarını bir kenara atıp tek bir "gerçek", "orijinal", "otantik" "doğru" veya "nihai" birer versiyon oluşturmaya çalışmak ve bunu empoze etmeye çalışmak maalesef bugün en yaygın tavır olmaya devam ediyor. Rauf Yekta Bey'in yayınlarından neredeyse bir yüzyıl sonra bile "otorite" arayışı hâlâ yaygındır. Bunun yerine her küçük varyanta, her nağme farklılığına eşit değer verilebileceği pek düşünülmüyor, nedense icranın standardizasyonuna şimdilik daha büyük önem atfediliyor.

İstisnalar: Darüttalim-i Musıki ve Diğerleri

Yukarıda çerçevesini çizmeye çalıştığımız genel zihniyet ve anlayış içerisinde önemli fakat maalesef etkisiz kalmış bir istisna teşkil eden *Darüttalim-i Musıki*'nin durumuna burada kısaca temas etmek gerekiyor.

Darüttalim-i Musıki ("Musıki Öğrenim Evi") İkinci Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'da faaliyete geçen musıki derneklerinin hiç kuşkusuz en önemlilerinden biridir. 1908 yılında faaliyete *Darülmusıki-yi Osmani* adıyla faaliyete geçen bu Dernek 1926'da adını *Darüttalim-i Musıki* olarak değiştirdi. Yöneticiliğini Udî Fahri Bey'in [Kopuz] (1882-1968) yaptığı ve üyeleri arasında Kemâni Reşad Erer, Neyzen İhsan Bey, Kanuni Ferit Bey [Alnar], Cevdet Çağla gibi dönemin çok tanınmış hânende ve sâzendelerinin bulunduğu bu dernek on beş yıl süreyle çeşitli faaliyetlerde bulundu. Konserler verdi, öğrenci yetiştirdi, ses ve saz musıkisi öğrenmek isteyenlere hoca temin etti. Bu dernek İstanbul Vezneciler'de musıki aletleri satılan ve tamir edilen ve nota satılan bir mağaza açtı, yurtdışına birkaç konser gezisi yaptı, plaklar doldurdu. Derneğin belki de en önemli ve kalıcı faaliyeti, epey geniş bir nota yayını yapmış olmasıdır. Bu nota yayınları arasında Tanburî Cemil Bey'in bestelerinin ilk yayınlanmış külliyatı da vardır.[1]

Burada söz konusu etmek istediğimiz, *Darüttalim-i Musıki*'nin nota yayınlarına damgasını vuran ve bugüne kadar bu alanda bir istisna olmaya devam eden müzik anlayışıdır.

1926-27 yıllarında yayınlanan nota yaprak ve fasiküllerinin arkasındaki ifadeler *Darüttalim-i Musıki* yöneticilerinin nota yayınına ve notaya geçirilmiş eserlere bakışının iyi bir özetidir:

> *"Şimdiye kadar tab' ve neşr olunan* [basılan ve yayınlanan] *muhtelif makamata ait fasıllarla eski ve yeni şarkıların asıllarına nazaran pek değişik olarak notaya alındıklarından hemen ekserisinin* [çoğunun] *yanlış olduğuna umumi bir kanaat hâsıl olmuştur. Hatta bazı heyet-i ilmiyelerce bittedkik* [bilimsel kurullarca incelenerek] *kabul edilen ve külliyat namı altında tab' ve neşrolunan âsâr-ı nefise-i kadimeyi* [güzel eski eserleri] *doğru olarak kabul etmek zaruri iken maalesef bunların dahi yanlışlığından bahsediliyor."*[2]

Bu alıntıda büyük bir otorite imişcesine sözü edilen "Hey'et-i İlmiye", Rauf Yekta Bey'in başkanlığında, Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi ve Ali Rıfat Bey gibi dönemin en tanınmış üstadların da katılımıyla İstanbul Konservatuarı'nın atası olan *Darülelhân*'da oluşturulan çok prestijli bir bilim kuruludur. Bu kurulun 1920'li ve 30'lu yıllarda yayınladığı notaların günümüzde hâlâ bazılarınca birer temel referans olarak kabul görmekte olması ilginçtir doğrusu. Ne var ki, *Darüttalim-i Musıki*'nin bu yayınından anlıyoruz ki, bu pek makbul üstadların kâğıda döküp yayınladıkları bu notalar dahi yayınlandıkları dönemde o eski eserlerin az ya da çok farklı versiyonlarını meşketmiş kişiler tarafından "doğru" olarak kabul edilmeyebiliyordu. *Darüttalim-i Musıki* nota yayınlarındaki beyanlar şöyle devam ediyor:

1 *Tanburî Cemil Bey-Külliyat*, İstanbul, Darüttalim-i Musıki, 1919.
2 Darüttalim-i Musıki Külliyatı'ndan, Numara: 9, 1927, s. 4.

> *"Âsâr-ı kadîme,* [eski eserler] *musıkişinaslarımızın geçtikleri âsârı az çok zevk-i bediilerine* [estetik zevklerine] *göre tebdil ve tağyir etmek* [değiştirmek ve farklılaştırmak] *itiyad-ı sakiminden* [kötü alışkanlığından] *kurtulamadıkları notacılığın pek geride olduğu bir zamanda kayd ve zaptedildikleri cihetle hangileri doğru hangileri yanlış bunu tefrik etmek* [ayrıştırmak] *mümkün değildir."*[3]

Bu beyanda iki önemli gerçek ifade ediliyor. Bir yandan aynı eserden birkaç tane az ya da çok farklı versiyonun dolaşımda bulunmasının, Rauf Yekta ve Dr. Suphi beylerin tavrının tam aksine, geleneğin ve sözlü intikalin normal bir sonucu olarak telakki edildiğini görüyoruz. Diğer yandan da kesin bir "doğru" veya "orijinal" versiyonu saptamak için objektif kıstasların bulunmadığı da açıkça ifade ediliyor ("*hangileri doğru, hangileri yanlış bunu tefrik etmek mümkün değildir*"). Nihai seçimin, yani eserin öğrenilecek ve fiilen icra edilecek versiyonunun ise sadece bir kişisel zevk ve tercih sorunu olduğu da teyid ediliyor. *Darüttalim-i Musıki* büyük bir sağduyuyla beyanına şöyle devam eder:

> *"Okuduğumuz âsârın* [eserlerin] *doğruluğunu iddia cüretkârlığında bulunacak değiliz. Takibettiğimiz yol elimize geçen âsâr-ı eslâfın* [eskilerin eserlerinin] *muhtelif tarzda okunanlarını birleştirerek güzelliğine mümkün mertebe kanaat ettiğimiz tarzı kabul etmektir."*[4]

Klâsik eserlerin çalınıp okunacak versiyonunun seçimi sonuç olarak sadece bir zevk ve sağduyu sorunuydu *Darüttalim-i Musıki* yöneticilerine göre. Konserlerde çalınacak veya notası yayınlanacak eserlerin hiçbir versiyonu *a priori* olarak kötü ya da bozuk diye nitelenmiyor bu dernek üyeleri tarafından. İddiasız, sade ve sağlıklı bir yol izleniyor ve eserin "en doğru" versiyonunun önceden tesbit edilmesi cihetine gidilmiyor. Basit, pragmatik ve sağduyulu, seçimi üstadın, tecrübeli icracının zevk-i selimine bırakan bir çözümdür *Darüttalim-i Musıki*'nin önerdiği.

Burada ne Hâfız Ahmet Efendi'nin onurlu sadakat ve inadından, ne Rauf Yekta Bey'in şifahi geleneği müzikal tahrifata eşdeğer sayan kibirli bakışından, ne de Dr. Suphi Ezgi'nin birçok klâsik eseri maruz bıraktığı ve doğruluğu kendinden menkul "asıllarına irca" iddia ve tuhaf girişimlerinden eser vardır. Öne sürülen tek kıstas icracıların kişisel tecrübe, zevk ve tercihleridir ("güzelliğine mümkün mertebe kanaat ettiğimiz tarz"). *Darüttalim-i Musıki*'nin bu alçakgönüllü ve mantıklı seçimi maalesef daha sonraki anlayışlar tarafından örnek alınmamıştır.

Darüttalim-i Musıki'nin 1925'te talebeleri için bastırdığı nota defterlerinin arkasındaki ibareler nota yayıncılığına niçin girişildiğini de yine aynı alçakgönüllülükle açıklar:

3 Aynı yer.
4 Aynı yer.

> *"Şimdiye kadar saha-yı intişara* [yayın alanına] *çıkarılan notaların Heyetin* (burada Darüttalim-i Musıki icra heyeti kastediliyor) *çaldıklarına adem-i mutabakatından* [aynı olmamasından] *şikâyet edilmekte idi. Heyet bundan böyle bir külliyat neşrine teşebbüs etmiştir... Peşrev ve beste, semai ve şarkıları heyet-i musıkiyemizin çaldığı gibi neşre karar verdiği arz ve tebşir olunur* [müjdelenir]."[5]

Darüttalim-i Musıki'nin icra üslûp ve tarzları daha önce yayınlanmış notalarla pek uyumlu değildi anlaşılan. Bu da herhalde bazılarınca şikâyet konusu edilmişti. Bunun üzerine, ve önceki nota yayınlarının "doğrulukları" üzerinde herhangi bir tartışmaya girmeksizin, *Darüttalim-i Musıki* eserlerin kendi icra ettikleri biçimiyle yayınlanmasına karar verilmiştir. Bu girişimde ne musıki dünyasına genelgeçer bir standard oluşturma iddiası, ne yersiz ve mesnetsiz bir sadakat, otantiklik ve orijinallik saplantısı, ne başka nota yayınlarına ya da başka icralara üstünlük taslama tavrı ne de *Darüttalim-i Musıki* icra heyeti tarafından konserlerde okunup çalınan ve notası yayınlanan eserlerin "mutlak doğruluğunu iddia cüretkârlığı" vardır. Bu alçakgönüllü ve gerçekçi tavır *Darüttalim-i Musıki* notalarının tarihsel belge olarak değerlerini daha da artırmaktadır. Nitekim *Darüttalim-i Musıki Külliyatı'ndan* başlığı altında ve muhtemelen 1926 ya da 27'de yayınlanan Rast Faslı nota fasikülünün arkasında şöyle bir ibare vardır:

> *"Dikkat - Notalar Darüttalim-i Musıki hey'etinin çaldığı gibi yazılmıştır."*[6]

Darüttalim-i Musıki üyeleri yayınladıkları notaların mutlak olarak "doğru" olduklarını iddia etmedikleri gibi, müzikte alçakgönüllülüğü üçüncü şahıslardan gelecek nota yazma siparişlerini kabul etmeye dek götürüyorlardı. Derneğin tanıtım yazılarında şöyle bir ibare göze çarpar: "Heyet arzu edilen notaları da kaleme alır". Yani herhangi bir kişinin okuyuşundan bir eseri notaya alıp repertuar tesbiti yapmayı iddiasızca düşünüyordu *Darüttalim-i Musıki* heyeti üyeleri.

Darüttalim-i Musıki'ninki kadar bâriz olmamakla birlikte, bu istikamette bir diğer örneği "Arşak Fasılları" adı verilmiş olan musıki yayınlarında görürüz. 1920-1925 yılları arasında nota yayıncılığı yapmış olan ûdî Arşak Çömlekçiyan'ın yayınladığı fasıl fasiküllerinde versiyon farklılıklarına işaret eden bazı ibarelere rastlarız. Herşeyden önce, bu nota fasiküllerinin kapağında dikkati çeken şey, fasikülün içinde yer alan musıki eserleri hakkında hiçbir komplekse kapılmadan "piyasa tavrında yazılmıştır" denmekte olmasıdır.

Udî Arşak yayınlarının Hüzzam Faslına ait nota fasikülünde Yusuf Paşa'nın iyi bilinen ve sıkça çalınan Hüzzam saz semaisinin notası vardır. Bu semainin dördüncü hanesinin iki farklı versiyonu verilmektedir ve versiyonlarının biri-

5 Darüttalim-i Musıki Nota Defteri, Vezneciler, Evkaf Matbaası, 1925.
6 Darüttalim-i Musıki Külliyatı'ndan Rast Faslı, İstanbul, 1926(?), arka kapak.

nin altında "böyle de yazılır" ibaresi okunuyor. İki farklı versiyon böylece yan yana basılmış oluyordu. Daha da ilginç bir duruma aynı yayınevinden çıkan Kürdîlihicazkâr Faslı fasikülünde rastlanıyor. Tatyos Efendi'nin çok tanınmış Kürdîlihicazkâr saz semaisinin bir ölçüsünün notası bugünkü icraya uymayan, alışılmadık bir şekilde yazılmıştır ve bu ölçünün altında şu dipnot okunuyor: "*Bu batutayı* [yani ölçüyü] *kendi böyle çalardı*." Bu nota fasikülü yayınlandığında eserin bestecisi Tatyos Efendi'nin vefatının üzerinden henüz on yıl bile geçmemişti. Tatyos'la birlikte çalışmış ve onu yakından tanımış olan nota yayıncısının bu yorumu bu on yıllık süre zarfında bu saz semaisinin farklı bir versiyonunun piyasada tedavül etmeye başlamış olduğunun işaretidir.

Buna benzer daha başka tekil istisnalar yok değil. Ama altını çizmeye çalıştığımız şudur ki, bu türden toleranslı anlayışlar hiçbir zaman Türk musıkisi dünyasına egemen olamamıştır. Eserlerin zamanla farklılaşmasının bir zenginlik, gelenekteki bir dinamizm belirtisi olarak değil, bir sapkınlık, bir hatâlar zinciri olarak algılanmış olması hep ön planda olmuştur maalesef. Ne var ki, Alâeddin Yavaşça da bu konuda hoş bir istisna teşkil eder. Sohbetlerinden birinde şöyle diyor yirminci yüzyılın bu çok tecrübeli ve önemli musıki üstadı:

> *"Hocanın kendisi eserin üzerinde ufak tefek değişiklikler yapıyor... dört, beş, on talebe yetiştiriyor meselâ. On talebe de bir eserin üç dört farklı şeklini öğreniyor. Bu sefer bunlarda tek nüsha sistemini ortaya koymak için çok zorluk çekiliyor. Acaba bu mu doğrudur, yoksa bu mu? Belki de hepsi doğrudur. Eseri bestekârı farklılıklarla geçmiş olabilir..."*[7]

"Eserin Aslı"

Versiyon farklarını eşit bir şekilde vurgulayabilecek, müzikolojik açıdan objektif ve dengeli bir "eleştirel yayın" ("*édition critique*") elde etme düşüncesi, daha 1920'li yıllarda *Darüttalim-i Musıki* tarafından verilen bu alçakgönüllülük örneklerine rağmen, Türkiye'de henüz güçlü bir şekilde filizlenememiştir. Bugüne kadar da Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının, veya bir tek bestecinin eserlerinin, ya da sadece birkaç seçilmiş eserin bu türden bir eleştirel, analitik ve karşılaştırmalı yayını ortaya konabilmiş değildir.

Meşk zincirleri içinde zamanla değişebilen eserler nasıl ve ne yönde değişmiştir? Bu değişiklikler ne tür ilâve, çıkarma, hızlanma, yavaşlama ya da şekil ve yapı değiştirmeleri ile olmuştur? Bu değişimlerin bir sistematiğine ulaşmak mümkün müdür? Dolayısıyla, bir eserin bir önceki dönemdeki halini ya da "orijinalini" bulmak için hangi işlemleri, ancak bu kez ters yönde, yapmak gerekir? Böylesi temel konularda henüz kesin yargılara varmak imkânsız. Bu

7 Alâeddin Yavaşça, "Türk Müziğinde İcra Üslûpları", *Musıkişinas*, sayı 2, Bahar 1998, s. 53.

imkânsızlığı aşmak için gerekli adımların atıldığını söylemek de maalesef mümkün değil.

Buna rağmen, ya da belki bu sayede, bugün (2018 yılında) klâsik eserlerin *yazılı* versiyonlarının bazılarına diğerlerinden daha büyük bir değer verilebiliyor. Notası yayınlanmış olsun ya da olmasın, bir eserin çeşitli versiyonlarının nasıl, hangi koşul veya dönemlerde, hangi meşk silsileleri içinde oluştuğunun, hangi estetik taleplere nasıl cevap verdiklerinin araştırılması düşünülemiyor. Birtakım nota yayınları diğerlerinden daha değerli addediliyor. Dolayısıyla da her farklı versiyonun, eserin her basılı nüshasının da aynı derecede anlamlı olduğu, meşru olabileceği ve dolayısıyla da aynı hüsn-ü kabulü görmesi gerektiği fikri henüz yerleşmiş olmaktan çok uzak. 1920'li yıllarda yayınladıkları nota fasiküllerinin kapağına mütevazı bir tavırla ve hiçbir komplekse kapılmadan açıkça "piyasa tavrında yazılmıştır" ibaresini koymaktan çekinmeyen Udî Arşak, Şamlı İskender veya Onnik Zadoryan'ın nota yayınlarına *Darülelhan* yayınları kadar önem verilmemesi bunun bir işaretidir.

Darülelhan'ın 1920'li yıllardaki nota yayınlarını esas alan ve bu yayını kullanmayı bir gurur vesilesi addeden müzik albümleri yayınlanırken dönemin en önemli nota yayıncıları olan Şamlı Selim veya İskender Kutmani'nin aynı dönemdeki müzik yayınları bu onurdan mahrum bırakılıyor. 2010 yılında "İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti" faaliyetleri çerçevesinde yayınlanan altı CD'lik *Darülelhan Külliyatı* albümü buna örnektir.[8] Maalesef Cumhuriyet döneminin müzisyen, müzikolog ve müzik tarihçileri *Darüttalim-i Musıki*'nin basit, iddiasız, komplekssiz, açık seçik ve alçakgönüllü tavrını örnek alamamışlardır.

II. Meşrutiyet sonrası ilk büyük nota yayıncılarımızdan olan Şamlı Selim kendini bu doğruluk/yanlışlık bağlamındaki yargılardan korumak için yayınladığı bir saz eserleri derlemesinde çareyi dönemin tanınmış bir musıki üstadının şöhret ve prestijinin ardına sığınmakta bulur. Ne var ki, burada da temel kıstas "yanlış" notanın "tashih" edilmesi ve "aslına muvafik" notanın yayınlanabilmesidir. Bu saz eserleri derlemesinin başında şu açıklamayı okuyoruz:

> *"...yazılıp çizilmesi, tab'ı* [baskısı] *vesairesi hayli fedakârlığa tevakkuf eden* [dayanan] *bu mühim teşebbüsün* [girişimin] *en şayan-ı dikkat* [dikkate değer] *ciheti bu eserlerin aslına muvafık* [uygun] *notalarını bulabilmek ve mucib-i iştibah* [kuşku gerektiren] *olanlarını vukufu müsellem* [bilgisi herkesçe teslim edilen] *bir zâta tashih ettirmek* [düzelttirmek] *mes'elesi idi. Bu inayet-i müşkileyi* [zorlu lûtfu] *ise esâtiz-i elhânımızın serfirazı* [musıki üstadlarımızın önde geleni] *olan müezzinan-ı hazret-i pâdişâhiden* [Padişah müezzinlerinden] *İsmail Hakkı Beyefendi va'd ve deruhte buyurdular ki mumaileyhin* [adı geçenin] *derkâr* [meydanda] *olan vukuf ve ihatası* [geniş çaplı bilgisi] *işbu eser-i cesimin* [kapsamlı

8 *Darülelhan Külliyatı*, Türk Musıkisi Vakfı ve 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Ajansı yayını, İstanbul, 2010.

> eserin] *sıhhat ve nefasetini enzar-ı rağbetkâranda* [rağbet edenlerin gözünde] *te'yid eder ümidindeyim.*"[9]

Nota yayıncısının piyasaya ve potansiyel müşteri kitlesine yayınlarının kalitesini ve "doğruluğunu" anlatmasının yolu aynı zamanda Saray müezzinliği de yapmış olan şöhretli bir musıki üstadına yapılan referanstan ve onun onayından geçiyordu. Bu önemli nota yayıncısı, yani müziği yazıya döküp pazarlayıp satarak ticari meta haline getiren bu başarılı girişimci, ürünlerinin kalitesini savunmak için notanın mevcut olmadığı bir dönemde geleneksel usûlde meşkederek musıki öğrenmiş ve yetişmiş bir üstadın adını başlıca referans olarak kullanmakta bir beis görmüyordu.

Bugün geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarında bulunan eserlerin çok büyük çoğunluğunun (ya da hiç değilse yirminci yüzyıldan önce bestelenmiş olanların) bestecisi tarafından tasarlanmış "orijinal" şeklini kesin bir biçimde bilmek ve bu noktada bir otantiklik ve hakikilik iddiasında bulunmak asla mümkün değildir. Zaten Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde bestelenmiş eserlere hiçbir zaman bir *mutlak eser*, yaratıldığı andan itibaren var olan ve hep o biçimiyle var olacak olan bir eser olarak bakılmamıştır. Müziği müzik yapan eserin bestecisi tarafından tasarlanmış ya da bestelenmiş olması veya bir müzikal metne dönüştürülmüş olması değildi. O müziğin mutlaka eyleme geçirilmiş olması gerekiyordu. "Bu ilim havâî ilimdir, bununla amel eylemek gerek" türünde çok sık rastlanan cümleler hep bu gerçeği dile getiriyor.

On yedi, on sekiz ve çoğu on dokuzuncu yüzyıl eserlerinin hemen hiçbiri "otantik" değildir. Bunu ne kadar tekrar etsek azdır. Çünkü hiçbir bestenin sabit ve nihai bir versiyonuna dayanmazlar. Ayrıca, bestelenme ile notaya alınma arasındaki süre uzadıkça otantiklik iddiaları giderek anlamsızlaşır. Bir diğer deyişle, bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği hiçbir zaman mutlak değildi ve müzik bir bakıma her icrada yeniden yaratılıyordu. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde beste ile icra, müzikal model ile onun fiilen ortaya konma süreci arasındaki sınırlar silik ve belirsizdir. Üç ya da dört asır önce bestelenmiş, çeşitli meşk silsilelerinden geçmiş ve ancak on dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında notaya alınıp kâğıda dökülebilmiş bir eserin "aslına uygun" olduğu iddiasının tamamen anlamsız olduğu da apaçık ortadadır.

Kaldı ki, musıki eserlerinin "asıllarından" farklı bir biçimde icra edilebilecekleri, eserlerin zamanla mecburen az ya da çok değişikliğe uğradıkları gerçeği, daha önce de işaret ettiğimiz üzere, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin en erken dönemlerinden beri pek âlâ biliniyordu. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nun nota koleksiyonlarının yanısıra, Şeyhülislâm Es'at Efendi'nin *Atrabu'l Âsâr*'ında da bunu açık bir şekilde görüyoruz. Örneğin, onyedinci yüzyıl sonlarının bir besteci ve icracısı olan Molla Mehmet Efendi hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

9 *Sâzende*, İstanbul, Şamlı Selim yayını, tarihsiz (1910?), sayfa 2.

"...âsâr-ı musanna'ât-ı selefi 'alâ mâ-'umile fi'l-asl hânende idi.."[10]
(...eskilerin san'atlı eserlerini aslen yapıldıkları gibi okurdu...)

Eserleri asıllarına uygun bir biçimde söylemek bir meziyet ise, demek ki bu eserleri değiştirerek okuyanlar da vardı, tâ onyedinci asrın ikinci yarısında. Kezâ, aynı dönemin bir diğer bestecisi olan Nazîrîzâde Mehmed Efendi hakkında da,

"...âsâr-ı selefi kemâ-'amel fi'l-'asl ihâtakâr ü dânâ idi..."[11]
(...eskilerin eserlerini aslen oldukları gibi kapsıyor ve biliyordu...)

şeklinde övgü dolu ifadeler kullanır Şeyhülislâm Es'at Efendi. Sözlü bir gelenek içerisinde eserlerin sürekli olarak değişmesinin/değiştirilmesinin genel kural olduğu, zaman içinde her zaman "asıllarına uygun" kalmalarının ise kayda değer bir istisna teşkil ettiği gerçeği en erken dönemlerde bile böylece dile getiriliyordu.

Bunun geleneğin tâ başından itibaren böyle olduğunun *a contrario* bir kanıtını ise Kantemiroğlu'nun (1673-1723) yazdıklarında buluyoruz. Onun döneminde de eski eserler farklı farklı şekillerde icra ediliyor olmalıydılar. Nitekim, döneminin bir "müzik reformcusu" olarak ortaya çıkan Demetrius Cantemir'in esas amacı da icadettiği nota sistemi sayesinde kayda aldığı eserlerin unutulmaktan kurtarmak değildi. Esas amaç bu eserlerin aynen bestelendikleri şekilde ve asıllarına sadık olarak icra edilebilmeleriydi. Şöyle yazıyor bizzat Kantemiroğlu kendi icadı olan notalama sisteminin yararlarını sayıp dökerken:

"...harfin altında bend idüp lâzım olan peşrevi yahut besteyi şart-ı musannif üzre okuruz."[12]
(...yazının altına bağlayıp dilediğimiz peşrevi yahut besteyi bestekârının şart koştuğu şekilde okuruz).

Daha yakın dönemlerde nota bilen ve yazan ve eserlerini bizzat notaya geçirmiş olan yirminci yüzyıl Türk musıkisi bestecileri arasında besteledikleri bir eserin birbirinden farklı versiyonlarını şahsen yazmış ve yaymış olanlar dahi vardır. Refik Fersan (1893-1965) bu duruma iyi bir örnektir. Refik Fersan bazı peşrev ve saz semailerini çeşitli dönemlerde ufak tefek melodi farklılıklarıyla bizzat kaleme almış ve yayınlamıştır. Dolayısıyla kendi eserlerinin az ya da çok farklı versiyonlarını kendi eliyle oluşturmuş ve yaymıştır. Keza Lem'i Atlı (1869-1945) da aynı şeyi yapardı. Daha doğrusu, nota bilmeyen bu büyük şarkı bestecisi bir şarkısını

10 Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr*'ı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 108, 275.

11 Aynı eser, s. 110, 278.

12 Kantemiroğlu, *Kitab-ı 'İlmü'l-Musıki 'alâ Vechü'l-Hurûfat (Kantemiroğlu Edvârı)*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, [Y. 100] vr. 7. Bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

okur, onu bir tanıdığına notaya aldırır, sonra da altına imzasını atardı. Aynı şarkısını bir başka tanıdığına ise biraz farklı bir şekliyle okur, notaya aldırır ve yine altını imzalardı.[13] Yirminci yüzyılın bir diğer önemli şarkı bestecisi Bimen Şen'in (1873-1943) durumu da bundan hiç farklı değildi.

Bütün bu örneklere rağmen, ya da belki bu sayede, günümüzde klâsik eserlerin bazı notaları diğerlerine göre daha "değerli", daha "doğru" görülebiliyor. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin notaya alınıp notasından icra edilmesinin olağan hale gelmesinden sonra dahi bu yersiz sadakat ve otantiklik saplantısının etkisinin azalmayıp aksine artmış olduğunu söylemek mümkün. Böyle bir yanılsamayla ve sanki her eserin her zaman "aslının" ne olduğu bilinebilirmiş gibi, bazı nota yayınları daha "aslına uygun", daha "otantik", daha "sağlam", daha "*sadık*" sayılabiliyorlar. Bilgisayar programlarının yardımıyla yazılan notalara internet yoluyla erişimin artık herkese açık hale geldiği, herkesin her türlü notayı internet erişimine açmasının çok kolay olduğu ve bu notalar üzerinde arzu edenin her türlü tasarrufta bulunabileceği bugünkü ortamda bu tavrın sürmekte olması daha da şaşırtıcıdır.

Meselâ, bir onyedinci yüzyıl bestecisi olan Itrî'nin (ölümü 1712) herhangi bir eserinin bestelenişinden iki buçuk yüzyıl sonra *Darülelhan* tarafından 1920'li yıllarda yayınlanan notası aynı eserin *Şamlı İskender* tarafından 1910 yılı civarında yayınlanan versiyonundan daha "doğru" ya da "aslına daha sadık" olarak niteleniyor. Bazı nota yayınları ve nota yayıncıları, nota öncesi dönemlerden kalan bir önyargıyla "sağlam mehaz" (kaynak) olarak niteleniyor. Diğerlerine kolayca "yanlış" ya da "tahrif edilmiş" yaftası yapıştırılıveriyor, bazıları ise "piyasa tavrıyla yazılmıştır" diye gayrıciddî bulunup bir kenara atılıveriyor. Bu "piyasa tavrı"na prensip itibariyle karşı çıkıp çok uzun süredir (en az bir buçuk asırdır) var olan bu özel icra tarzını gayrımeşru ilan etmek için Sadettin Arel (1880-1955) ve ondan sonra özellikle Yılmaz Öztuna nedense büyük gayret sarfetmişlerdir. Tıpkı Dr. Suphi Ezgi gibi kendi indî hükümlerini, kişisel zevk ve tercihlerini birer tarihi ve bilimsel gerçek olarak kabul ettirmeye çalışmışlar ve yirminci yüzyıl başlarında yapılmış birçok nota yayınına "yanlış" ya da "tahrif edilmiş" damgasının vurulmasında etkili olmuşlardır.

Bu tarafgir yayınların daha da ötesinde, bazı yepyeni nota yayınları günümüzde dahi on yedinci yüzyılda ve daha da öncesinde bestelenmiş bir eserin en "doğrusu"nu, en "sağlamı"nı verdikleri iddiasıyla ortaya çıkma cüretini kendilerinde bulabiliyorlar. Bazı nota yayıncıları ise bu yersiz ve tuhaf saplantıyı hukukî hiçbir mesnedi olmayan bir ticari sahiplenmeye çeviriyorlar ve bu anlaşılması zor tavrı yayınladıkları bir onyedi ya da onsekizinci yüzyıl musıki eserinin şu ya da bu versiyonunun "yayın haklarının" kendilerine ait olduğunu ileri sürmeye kadar vardırıyorlar. Örneğin, "Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı" tarafından

13 Nakleden Sadun Aksüt, bkz. *Hâtırat-Alkışlarla Geçen Hayat*, İstanbul, Aksoy Yayıncılık, 2000, s. 126.

1975 yılından beri basılıp yayınlanan ve kimi Itrî'ye, kimi Dede Efendi'ye, kimi ise daha da eskilere ait eserleri içeren çok sayıdaki nota fasiküllerinin arkasında şaşırtıcı bir ibare vardır. "Bu fasiküllerdeki musıki eserlerinin yayın hakkı yalnız Kubbealtı Cemiyeti'ne aittir" şeklindeki tuhaf ibareyi başka türlü açıklamak mümkün değil.

Rauf Yekta Bey gibi büyük bir müzikolog bile müziği okuyup yazmayı bilmemeyi bir cehalet türü olarak değerlendirir. Bunun sonucu olarak da bu "cahil" müzisyenlerin oluşturduğu meşk zincirleri içinde dolaşa dolaşa (ki bu zincirlerin içinde İsmail Dede Efendi, Hacı Arif Bey vs. vardır) musıki eserlerinin "orijinal" niteliklerinin tamamen bozulduğunu, "deforme olduğunu" vurgular. Rauf Yekta Bey Fransa'da önemli bir müzikoloji dergisinde yayınlanan bir makalesinde şöyle yazıyor örneğin (Fransızca aslından çevirdik):

> *"...müzisyenlerin çoğu müziği okuyup yazamaz ve ezberden çalar. Dolayısıyla bu eserler o kadar deforme olmuşlardır ki orijinalleriyle karşılaştırıldığında teşhis etmek imkânsızlaşır."*[14]

Bir eserin "orijinaline" sahip olabileceğini vehmeden biri tarafından köklü fakat sözlü bir musıki geleneğinin temel mantık ve işleyişinin külliyen inkârından başka bir şey değildir bu yargı. Fransız müzikolog Eugène Borrel'in bu konudaki akl-ı selim dolu ve temkinli tavrıyla tam bir tezat içindedir Rauf Yekta Bey.

Netice itibariyle, versiyon farkları bazı eserler için pek büyük olmayabilir. Ne var ki, günümüzde hemen her yeni Türk musıkisi nota yayını artık çoktan aşılmış olması gereken ve *meşk* dünyasına ait bu *sadakat* kavramına doğrudan ya da dolaylı atıflar yapmaktan kendini alamıyor. Kısacası, eski üstadlara ve klâsik eserlerin onlardan meşkedilen biçimlerine mutlak bir sadakat gösterilmesi gerektiği fikri, yersiz ve anlamsız bir saplantıya dönüşerek günümüze dek etkisini sürdürebiliyor. Oysa, temelde *meşk* sisteminin icracıya ve aktarıcıya sağladığı geniş yorum özgürlüğünün bir süre sonra aynı eserin birkaç farklı versiyonunun ortaya çıkmasına neden olduğu gerçeğini de kimse inkâr edemiyor. Eski bir eserin "orijinalini" bilme, ona ulaşma ve sahibolma iddiaları da hiçbir zaman boş bir böbürlenme olmaktan öteye gidemeyecektir elbette.

Örneğin, Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) gibi son dönemin kalburüstü bir ses sanatçısı 1982 yılında yayın yönetmenliğini bizzat yaptığı *Sanat ve Kültürde Kök* dergisinde yayınlanan bir yazısında,

> *"Tahrif edilmiş ve icra birliğinin sağlanamadığı eserleri yeniden ve sür'atle sağlıklı bir hâle getirip yeknesaklığı* [tekdüzeliği] *temin etmekten"*

14 Rauf Yekta, "Le Compositeur du Pechrev dans le Mode Nihavend", *La Revue Musicale*, 7, no.5, 1 Mart 1907, s. 118.

söz edebiliyor.[15] Yani Bekir Sıdkı Sezgin gibi çok değerli ve tecrübeli bir ses sanatçısı klâsik eserlerin bazı yazılı versiyonlarının yok sayılmasını önerebiliyor. Nüsha farklarının ortadan kaldırılmasını ve mevcut versiyonlardan ancak bir tanesinin ("tahrif edilmemiş" olanının, bu ne anlama geliyorsa...) icrasına olanak tanınması gerektiğini ileri sürebiliyor. Böylesine tecrübeli ve üstün nitelikli bir icracı bile, zamanla genetiği bozulmuş bir bitki ya da evcil hayvan türünden söz edercesine, "Repertuarın İslahı" diye adlandırdığı bu türden tuhaf bir girişimi doğal sayıp destek verebiliyor.

"Nota birliğinin temini" adı altında daha önceleri öne sürülmüş öneriler de bundan farklı değildi. Bir eserin mevcut yazılı versiyonlarından, notalarından bir tanesinin "doğru" kabul edilip tüm diğerlerinin yok sayılması ve hatta imha edilmesini daha 1940'lı yıllarda kanuni Fikret Kutluğ teklif etmişti. Bir tür müzikal sansürcülükten başka bir şey değildir bu. Yazı işleri müdürü bulunduğu *Türk Musıkisi Dergisi*'nde şöyle yazıyordu Fikret Kutluğ 1948 yılında:

> *"Eserlerimizi tasnif ederek nota birliğini temin ve musıki bakımından kıymeti olmayan eserlerin tab'ına* [basılmasına] *müsaade etmemek..."*[16]

Aşağı yukarı aynı yıllarda (ve aynı müzik dergisinin sayfalarında) neyzen ve santuri Ziya Bey aynı eserin farklı versiyonlarının varlığını ve bu versiyonların hiçbirine mutlak doğru ya da yanlış diyemeyeceğimizi kabul etmekle birlikte, bu versiyonlardan birini herkese kabul ettirip illâ ki onun ve sadece onun çaldırılmasının gerekli olduğunu hararetle savunmaya devam eder:

> *"Ancak bu yanlış veya doğrulardan birini intihap ederek* [seçerek] *hepimizin bir tarzda çalıp okuması icabederdi. Maalesef buna muvaffak olamadık* [bunu başaramadık]."[17]

Keza 1950'li ve 60'lı yıllarda önce İstanbul Radyosu, daha sonra da TRT bünyesinde birkaç kez oluşturulan Repertuar Kurullarından beklenen de bundan pek farklı bir şey değildi. Yani "yanlışları" düzeltmek, aynı eserin ortalıktaki çeşitli versiyonları arasında "doğrusunu" saptamak ve seçmek ve böylece hiç değilse Devletin radyo ve televizyonunda icrada birliği ve eserlerde tekliği sağlamak. Böylece eserin "doğru" versiyonu dinleyicilere de empoze edilmiş oluyordu. Bu gerçeği bu Repertuar Kurulları'nın üyeliğini yapmış olan Cüneyd Orhon (1926-2006) bizzat dile getirir.[18]

15 Bekir Sıdkı Sezgin, "Düşündüklerimiz", *Sanat ve Kültürde Kök*, Sayı 12, Ocak 1982, s. 7.
16 Fikret Kutluğ, "Nota Birliği ve Musıki Akademisi", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 11, 1 Eylül 1948, s.22.
17 Ziya Santur, "Ezelî Dertlerimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 36, Aralık 1950, s.2.
18 Bülent Aksoy (haz.), *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, s. 87-89, 144-148.

İşin ilginç ve şaşırtıcı yanı, bu türden bir "ayıklama" veya "temizleme" işlemini geleneksel meşk zincirlerinden gelen bir üstadın da öne sürüp savunması ve 1974 yılında yayınladığı Mevlevî Ayinleri derlemesinin esas dayanağı haline getirmesidir. Bu Mevlevî Ayinlerini derlerken hareket tarzını şöyle anlatıyor Sadettin Heper:

> *"Musıkimizin en ünlü bestekârları tarafından bestelenmiş olan Mevlevî Ayin-i şerifi adını taşıyan eserlerin notalarının bazı ufak değişik şekillerle yazılmış olduğunu arşivimizde bulunan koleksiyonlarda gördüğümü, bu değişikliklerin birleştirilmesi ve her biri bir anıt niteliğindeki bu muhteşerm eserlerin bir kitap halinde toplanarak yayınlanması..."*[19]

Bazan tam bir saplantı, bir sabit fikir haline de gelebilen bu tür bir "ayıklama", "birleştirme" ve "temizleme" işlemini öneren kişiler de bunu gerçekleştirmek için elbette ki kişisel tecrübe, tercih ve zevklerinden daha ciddî ve kalıcı bir kıstas ortaya koyamıyorlar. Bu işlemlerden elde edilen tek sonuç ise, eldeki çeşitli ve "çelişkili" versiyonlar yetmezmiş gibi, sözkonusu eser ya da eserlerin yeni bir versiyonunun daha ortaya konmasından başka bir şey olmuyor elbette.

Bu yoldaki girişimler günümüzde dahi sona ermiş değildir. Yeni bir "Tasnif Heyeti"nin yeni, nevzuhur eser versiyonlarından başka bir şey üretemeyeceği, müzik camiasında bu türden bir konsensüs oluşturmaya çalışmanın tamamen muhal olduğu hâlâ iyice anlaşılabilmiş değildir. Eserlerin "düzeltilip yayınlanması" işini üstlenecek ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı nezdinde kurulacak bir "repertuar kurulu" oluşturma önerisine çok yakın bir tarihte rastladık maalesef.[20]

Oysa yapılması gereken şey yazılı nota kaynaklarının hangisinin yok sayılması gerektiğine karar vermeye çalışmak değil, hepsini bir kenarda saklamak olmalıydı. Ve bunların her birine geniş dipnotlar ekleyerek hangi sözlü kaynaktan geldiği, kim tarafından kime meşk edildiği, kimin tarafından fiilen kâğıda, notaya geçirildiği hakkında bilgilerle, notanın künyesini teşkil edecek bilgilerle birlikte saklamak. Tıpkı halk türkülerinin ne zaman, kimin okuyuşundan kim tarafından derlenip notaya geçirildiğinin kayda düşüldüğü gibi. Çünkü eserin "aslına" ulaşmak mümkün olmadığına göre, hiç değilse eldeki notaların şeceresini iyice bilmek, tesbit etmek gerekiyor.

19 Sadettin Heper (Haz.), Mevlevî *Ayinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974, s. III.

20 Bkz. Nermin Kaygusuz, "Türk Müziğinde Tenkitli Yazımın Gerekliliği", *Yeni Türkiye*, 57, Mart-Nisan 2014, s. 823-828.

"Restorasyon" ve İcat: Suphi Ezgi Örneği

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde yazının, notanın yaygın kullanımı repertuardaki eserler üzerinde üç ayrı düzeyde etkili olmuştur: eserlerin muhafazası, icrası ve algısı.

Meşk'in Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin kayda veya bir sonraki nesle aktarımında geçmişte oynadığı rolü bugün artık büyük ölçüde kaybetmiş olduğu apaçık ortadadır. Buna rağmen, eski meşk silsilelerinin içinde oluşmuş ve ancak o *yazısız musıki evreni*nde estetik ve sosyal bir anlamı bulunan sadakat kavramının, meşk normlarının tamamen tersine bir biçimde hâlâ etkisini sürdürmekte olduğunu görüyoruz. Artık kimse "ben filan eseri hocamdan şu şekliyle geçmiştim" diyemiyor; olsa olsa eldeki notaları karşılaştırıp "filan eserin şu notası doğrudur" diyebiliyor. Oysa gerekli asgari müzikolojik ve müzik tarihi araştırmaları yapılmadan neyin "doğru" olduğunun ve neye (yani hangi esere, o eserin hangi versiyonuna, hangi notaya) sadık kalınması gerektiğinin iyice bilinemeyeceği apaçık ortadadır.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde öğretimin ve eser aktarımının bugün artık neredeyse bütünüyle "yazılı" hale geldiğini söyleyebiliriz. Ancak, *meşk* dünyasının usta-çırak ilişkisi düzeyinde kalan ve işin doğası gereği tamamen sübjektif sadakat kavramının yerine henüz başka bir şey konabilmiş değildir. Meşk'te sadakat elbette esastı. Bunu daha önce de vurguladık. Ama bu sadakat, öğrenimin özgün koşulları nedeniyle herkesin farklı bir kişiye ve dolayısıyla da meşkedilen eserin az ya da çok farklı bir versiyonuna ve farklı bir icra üslûbuna yönelerek beslediği bir sadakat duygusuydu. Ve bu herşeyden önce bir duygu, bir bağlılık, etik bir prensipti. Her talebe kendi ustasına ve eserleri ondan meşk ettiği biçimine sadıktı. Ve bu sadakat anlayışı meşk'in mantığına, ahlâkına son derece uygundu. Bu durum bir düzensizlik kaynağı, bir cehalet örneği ya da çözülmesi gereken bir sorun olarak görülmüyordu elbette.

Geçmişte, meşk dünyası içinde geçerli olan "ben bu eseri üstadımdan böyle meşketmiştim, değiştirilmesine de kat'iyen razı değilim" türünde kendi içinde tutarlı gerekçelerin yerini bugün sık sık "bu eserin bu notası diğer notalarından daha doğrudur" şeklinde tamamen yersiz ve mesnetsiz iddialar almaktadır. "Bu eserin 'tek doğru' yazılışı budur ve diğerlerinin yok sayılması gerekir" türünde yanılsama ve saplantılara da sıkça rastlandığını yukarıda belirttik.

Oysa bu denli kesin yargılara varabilmek için gerekli olan araştırmalar henüz yapılamamış, yapılanlar da henüz yaygınlık ve meşruluk kazanamamıştır. Dolayısıyla, bu sadakat kavramının hem gecikmiş hem de tamamen yanlış yorumlanmış tortu ve kalıntılarının tedricen dağıtılmasında etkili olabilecek gerçek müzikolojik kıstaslar, yukarıda da söylediğimiz gibi, henüz oluşabilmiş değil.

Bir örnek verelim. Bir eserin *Darülelhan* tarafından 1920'li yıllarda yayınlanan notasının *Darüttalim-i Musıki* tarafından aşağı yukarı aynı yıllarda yayınla-

nan notasından daha "doğru", daha "sağlam", daha "sadık" olup olmadığına aradan neredeyse bir yüzyıl geçtikten sonra bugün nasıl karar verebiliriz? Böyle bir şeyi ileri sürebilmek için o dönemlere dönüp o zamanın *meşk* dünyasına ait kıstaslara başvurmak gerekiyor. Notaya alınan eserin bestecisi tarafından *kime* meşk edildiğini, *kimin* okuyuşundan ya da icrasından notaya alındığını, kâğıda döküldüğü âna kadar *kimden kime* meşkedildiğini, hangi intikal zincirlerinden geçtiğini, zincirin her halkasının müzikal güvenirlilik derecesini, sonuçta da eserin fiilen *kim* tarafından notaya döküldüğünü araştırmak gerekiyor. Bunu sağlıklı bir biçimde yapabilmek için de gerekli tarihi belgeler maalesef elde yoktur. Notaya alınmış klâsik eserlerin ezici çoğunluğu hakkında böyle bir meşk arkeolojisi çalışması yapmak henüz mümkün değildir.

Yani 1910'lu ve 20'li yıllarda yayınlanmış aynı eserin iki farklı notası arasında karşılaştırma yapıp bir yargıya varabilmek için müziğin kâğıda dökülmesinden önceki dönemlere ait, eski *meşk* âdâb ve erkânıyla ilişkili birtakım kıstaslara başvurmak kaçınılmaz hâle geliyor. Özetle, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde aşağı yukarı bir yüzyıldır var olan "yazılı müzik" kullanımı meşk dünyasından bağımsız bir biçimde kendi "doğruluk" kıstaslarını henüz oluşturabilmiş değil.

Klâsik eserlerin (ve özellikle onyedinci yüzyıla ait bazı saz eserlerinin) yüzyıllar boyunca ne tür değişimlere uğradığı inceleme konusu olmuştur aslında. Osmanlı/Türk musıkisi eserlerindeki değişimlerin hangi model ve kalıpları izlediği konusundaki tek ciddî ve kalıcı müzikolojik araştırma Owen Wright'ın 1988 yılında İngiltere'de yayınlanan araştırmasıdır.[21] Yukarıda sözünü ettiğimiz önyargılardan dolayı bu anlamlı araştırma maalesef Türkiye'de pek dikkat çekmemiştir.

Owen Wright bu araştırmasında onaltı ve onyedinci yüzyıllara ait bazı peşrev ve saz semailerinin "genleşme" ve "geciktirme" adını verdiği bazı icra süreçlerinden geçerek nasıl tedricen değiştiklerini ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Bunu yaparken her müzik motifinde ve melodi parçacığında zamanla ortaya çıkabilen süsleme ve başkalaşımların yönünü objektif ölçütlerle saptamaya çalışıyor. Bu ölçütler daha da kesinleştiği ve daha kalabalık bir eser grubu üzerinde test edilebildikleri zaman, bu süreçleri tersine işleterek ve bazı koşullarda eserlerin "asıllarına" dönmek, onları kısmen de olsa yeniden keşfetmek belki mümkün olacaktır.

Ne var ki, yüzyıllar boyunca sözlü aktarım ve iletişimin egemen olduğu bir geleneksel müzik evreninde beste ile icra, yaratım ile aktarım arasındaki mesafe kaçınılmaz bir biçimde kısalır. Bir süre sonra da bu ikisi arasındaki sınırın nereden geçtiği artık muğlaklaşır. Aradan birkaç kuşak geçtikten sonra ise bir eserin hangi ayrıntılarının besteciye, diğer hangilerinin ise aktarım zincirindeki halkalardan birine veya en son icracısına ait olduğunu belirlemek imkânsız hâle gelir.

21 Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*, 5, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. 1-108.

"Eserin aslı"na ulaşma gayretlerinin en çok bilinen örneği ise Doktor Suphi Ezgi'nin (1869-1962) girişimleridir. 1930'lu ve 40'lı yıllarda Ezgi birçok klâsik eserin o dönemde çalınan biçimlerini düzelterek kendi ifadesiyle "asıllarına irca etmeye", yani asıllarına geri döndürmeye teşebbüs etmişti. Tıpkı Rauf Yekta Bey gibi Ezgi de klâsik eserlerin zaman içinde nota bilmeyen "cahil" müzisyenler elinde "deformasyona", "tağyirat ve tahrifata" uğradığı kanısındaydı. Şöyle yazıyor Suphi Ezgi:

> *"Halim Efendi'den öğrenmiş ve öğrenmekte olduğum peşrev ve semailerin şunda bunda bulunan diğer nüshalarla adem-i tevafuku* [uyumsuzluğu]*, sâzende ve hânendeler tarafından notanın adem-i istimali* [kullanılmaması]*, sâzendelerin sazlarını sadece bir metodla çalmayıp keyfî ve usûlsüz hareket etmeleri ve herkesin kendi zevkine ve bilgisine göre peşrev, semai, beste ve şarkıları tağyir ve tahrif etmiş olmaları* [değiştirmiş ve bozmuş olmaları] *sebepleriyle bende saz ve söz eserlerinin asıllarını bulmak ve anlamak merakı hâsıl olmuştu. Bu arzettiğim merak saikasıyla* [güdüsüyle] *elimizde mevcut dört yüz senelik âsârın bir kısmının aslına karip* [yakın] *gibi bulunmasına çok sa'y ettim* [çalıştım, gayret ettim]."[22]

Beş ciltlik *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi* adlı kitabında Ezgi bu eserleri "asıllarına" sadık bir şekilde "restore" etmeyi, eserlerin dolaşımdaki çeşitli versiyonlarını ortadan kaldırarak onları kendi deyimiyle "asıllarına irca ettirmeyi" esas amaç edinmişti.

Ancak, bunu yaparken Suphi Ezgi, yine kendi ifadesiyle "şahsî ilmî ve san'atî kudret ve meleke"lerinden, yani kişisel sanat gücü ve yeteneklerinden başka bir referans ve gerekçe gösterme gereğini duymuyordu. Özetle, "tağyir ve tahrif"[23] edilmiş, yani değiştirilmiş ve bozulmuş şekilde yazıldığını ve okunduğunu iddia ettiği eserleri "asıllarına irca" ettiğini söylediği zaman bu girişime kendi müzik tecrübesi, anlayışı, zevk ve tercihleri dışında hiçbir kalıcı ve akılcı dayanak gösteremez,

> *"...bozuk olan eserleri tanımakta benim için bir ilim ve suhûlet* [kolaylık] *hâsıl oldu"*[24]

şeklindeki sudan gerekçelerden daha ciddî ve ikna edici argümanlar ileri süremez. Yani bir eserin "aslı" olduğunu iddia ettiği bir notayı yayınladığı zaman "kanımca bu eser olsa olsa böyle olur"un ötesinde pek bir şey söylemez, ikna edici tarihî

22 Doktor Suphi [Ezgi], *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, Cilt I, 1935, s. 4-5.

23 Doktor Suphi [Ezgi], *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, Cilt I, 1935, s. 5. Osmanlı/Türk Musıkisinde genel olarak "otorite" ve "otantiklik" kavramlarının işlevleri hakkında bkz. Walter Feldman, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire", *Asian Music*, Cilt XXII, sayı 1, Kış 1990/1991, s. 73-113.

24 Aynı yer.

ve müzikolojik kanıtlar ortaya koyamaz, kendi "ilim ve suhûletinden" başka, indî olmayan bir referans ileri süremez. Ezgi'nin yukarıdaki ifadeleri ve sahip bulunduğunu öne sürdüğü kişisel yetenek ve tecrübeler böyle kapsamlı "restorasyon" işlemlerini sağlıklı bir şekilde yapmasına yeterliydi demek ki.

Eserlerin "doğrusunu", "orijinalini" kâğıda dökerken Suphi Ezgi uzun bir meşk zincirini külliyen tahkir etmeyi de ihmal etmez. Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin bazı dinî eserlerini notaya geçirme işlemi hakkında şöyle yazar örneğin:

> "*Cahil zâkir ve müezzinler tarafından usûlü unutulmuş ve lahni birçok zevaidle* [fazlalıkla] *bozulmuş olan bu eserleri onarmak ve usûlüne koymak suretiyle asıllarına irca etmeye* [döndürmeye] *muvaffak olduğumuzdan dolayı bahtiyarız."*[25]

İşin bir ilginç yanı da şu ki, dinî musıkide bütün bir intikal zincirini cehaletle suçladıktan sonra Ezgi bu "bozuk" eserleri hangi kişilerden duyduğunu açıkça belirtmekten de çekinmez. Adlarını zikrettiği kişiler arasında dönemin önemli ses sanatçıları ve zâkirler de vardır.

> "*Mersiye-i imam Hüseyin'i ve Sabâ Salâtını arkadaşımız Hâfız Yaşar'dan, Bayram Salâtı, cami na'tı, temcidi Sünbülî dergâhı zâkiri Fehmi Efendi'den, cenâze salâtını Nuri Halil'den bozuk bir şekilde ve usûlsüz olarak yazdık.*"[26]

Okuyucunun aklına ister istemez şöyle bir soru geliyor o zaman: Yüzyıllardır süregelen meşk zincirlerinin repertuardaki eserleri "bozmak"tan başka bir işlevi yok muydu acaba?[27]

Ezcümle, Suphi Ezgi ne "bozuk" olan eserlerin niçin "bozuk" olduklarını söyler, ne de bu "bozukluğu" gidermek için izlediği genelgeçer bir yöntem ortaya koyabilir. Sadece eski eserlerin birden fazla versiyonunun tedavülde olduğunu ve bu uyuşmazlığın ortadan kaldırılması gerektiğini ileri sürer. Özetle, yaptığı "düzeltmeleri" açıklayıcı objektif ve kalıcı hiçbir belge, kanıt veya yöntem ortaya koyamaz. Suphi Ezgi 1935-1955 yılları arasında yayınlanmış ve "Nazarî ve Amelî (Kuramsal ve Uygulamalı) Türk Musıkisi" başlığını taşıyan beş ciltlik kitabında yüzlerce eseri kendi zevkine uygun hâle getirmiş ve notasını yayınlamıştır. Kendini bu konuda tek otorite ilan etmekten başka bir şey değildi Suphi Ezgi'nin yaptığı. Bu sözümona restorasyon işlemlerini yaparken Dr. Suphi Ezgi'nin tahminlerinin bazılarının bugünün dinleyicisi açısından makul ve anlamlı sonuçlar vermiş olması ise tabii ki bu genel yargımızı değiştiremez.

25 Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt IV, 1953, sayfa 3.
26 Aynı yer (altını biz çizdik).
27 Suphi Ezgi'nin "bozuk" eserleri "düzeltmek" adına dinî musıkinin en seçkin eserleri arasında yer alan Durak'lar üzerinde ne gibi tasarruflarda bulunduğunu görmek için bkz. Cem Behar, "Tasavvuf Musıkisinde bir 'teknik modernleşme' örneği: Durak", *Musıkiden Müziğe* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 280-309.

Kaldı ki Suphi Ezgi'nin bizzat kendisi bu "bozuk" eserleri "aslına irca" işlemini zaman zaman basit bir uydurma işlemi raddesine vardırdığını safdilâne bir şekilde itiraf da ediyor. Eski bir eserde "bozuk" olarak telâkki ettiği musıki nağmelerinin yerine kendi bulduğu melodileri nasıl koyduğunu, bu melodileri nasıl bulduğunu açıkça söylüyor. Aşağıdaki cümlelerinin anlamı zaten bundan başka bir şey değildir:

> *"...bozuk ve zait* [fazlalık] *nağmelerin tayyı* [kaldırılması] *ve eserin ölçüye ithali* [sokulması] *için on sene çalıştım. Çünkü bugün hatıra gelen bir nağme bu yolda ancak bir adım ilerlemeye kifayet eder* [yeter]. *Ve günün her saatinde ölçülü nağme taharriyatı* [araştırması] *müsbet* [olumlu] *bir netice vermez. Hiç umulmadık bir zaman ve mekânda çok kıymetli seslerin bulunduğu vakidir. İşte yüzlerce ölçülü nağmeler arasından muvafıkını* [uygununu] *bulup bozuk nağmelerin yerine onları koymak suretiyle eseri aslına takrip* [yaklaştırma] *işinin ne kadar müşkül* [zor] *ve nâzik olduğunu bestekârların takdirine bırakırım."*[28]

Bu masumâne ifadelerden Ezgi'nin "düzeltme", rötuş yapma vs. ile eseri yeniden besteleme arasındaki sınırı birçok yerde aşmış olduğunu anlıyoruz. "Bozuk" bulduğu melodik yapıları çıkarıp yerine kendisine göre daha "uygun" olanları koymakta hiçbir tereddüt göstermemiştir. Anlaşılan, Suphi Ezgi yayınladığı eski Türk musıkisi eserlerinde onları "aslına irca etmek amacıyla" küçük düzeltmeler yapmakla yetinmemiş, "çok kıymetli sesler bulup", yani düpedüz yeni besteler yapıp onları eski bir üstada "ithaf etmiş". Adı konulmamış bir uydurukçuluk değilse bu nedir?

Eserin "aslını" ortaya çıkarmayı hedefleyen Suphi Ezgi'nin bu girişimlerinin bazan tuhaf ve kendiyle çelişkiye düşen sonuçlara da ulaştığını görüyoruz. Örneğin bir on yedinci yüzyıl bestecisi olan Gevrekzâde Mustafa Ağa'nın hicaz makamındaki "Hasret-i rûyinle giryân olduğum demdir bugün" güfteli bestesinin birbirinden epey farklı iki versiyonunu Suphi Ezgi yirmi sayfa arayla aynı kitabının içinde yayınlamakta bir çelişki görmemiştir.[29] Suphi Ezgi bu iki versiyondan hangisinin "eserin aslı" olduğunu düşünüyordu acaba? Ve bu iki versiyona nasıl ulaşmıştı? Kezâ, Gevrekzâde Mustafa Ağa'nın bu eseri 1920'li yılların sonlarında Suphi Ezgi'nin yakın çalışma arkadaşı Rauf Yekta Bey tarafından *Darülelhân* yayınları arasında da yayınlanmıştı (Darülelhân Külliyatı, Fasikül 156). Bu nota da Suphi Ezgi'ninkilerden biraz farklıdır.

İşin ironik tarafı şudur ki, klâsik eserleri ilk kez notaya alanlardan ve alınmasını teşvik edenlerin başında gelen büyük müzikolog Rauf Yekta Bey'in dahi tıpkı mesai arkadaşı Dr. Suphi Ezgi gibi birkaç yıl arayla bizzat yayınladığı notalarda

28 Aynı yer.

29 Doktor Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, Cilt IV, 1953, s. 53-54 ve 77-78.

aynı eseri iki kez az ya da çok farklı şekillerde kâğıda döktüğünü görüyoruz. Birkaç örnek verelim: Rauf Yekta Bey'in 1922 yılında Fransa'da Lavignac'ın Müzik Ansiklopedisinde yayınlanan meşhur "La Musique Turque" başlıklı uzun makalesinde Türk Musıkisine birer örnek olarak verdiği eserlerin notaları ile aynı eserlerin birkaç yıl sonra kendi başkanlığındaki heyet marifetiyle *Darülelhan* tarafından yayınlanan versiyonları arasında küçümsenmeyecek farklar vardır. "La Musique Turque" makalesinin 3043., 3053., 3052. ve 3032. sayfalarında yayınlanan dört eserin notalarını (sırasıyla Tanburi İsak'ın Gülizar makamındaki Ağır Semaisi, Nazîm Çelebi'nin Beyati Murabba Bestesi, Kömürcüzâde Hâfız Efendi'nin Neveser Murabba Bestesi ve Sadullah Ağa'nın Beyatiarabân Ağır Semaisi) 1923'ten itibaren yayınlanan *Darülelhân Külliyatı'nda* (sırasıyla yayın no. 30, 39, 61 ve 90) da buluyoruz. Ama epey farklı birer versiyonla.[30]

Kezâ, Rauf Yekta Bey'in başkanlığında toplanan ve Doktor Suphi Ezgi, Ali Rıfat Çağatay ve Zekâizâde Ahmet Irsoy'un da üye sıfatıyla bulunduğu Darülelhân Tasnif ve Tesbit Heyeti de 1920'li ve 30'lu yıllarda yayınladıkları *Mevlevî Ayinleri* külliyatında –mecburen de olsa– bazı eserlerin farklı versiyonlarının tedavülde oldukları ve aralarında doğrusuyla yanlışını ayırdetmenin imkânsız olduğu gerçeğini teslim etmek zorunda kalmıştır. Bir tek örnek vermekle yetinelim. Bu külliyatın 1935 yılında yayınlanan onuncu cildinde Seyyid Ahnet Ağa'nın Hicaz Hümayun peşrevinin notası vardır. Bu notanın hemen altına şöyle bir dipnot düşülmüştür:

> *"Musahip Seyyit Ahmet Ağa'nın Hicaz makamındaki bu peşrevini eski tarz ve üslûbuyla külliyatımızın sekizinci cildinin 418. sayfasında neşretmiştik. Bu kere elli altmış seneden beri mülga* [lağvedilmiş, kapatılmış] *Mevlevihanelerde çalınagelmekte olan tavır ve tarzı ile bu ciltte neşredilmesi heyetimizce kararlaştırılmıştır".*[31]

Nitekim aynı Darülelhan külliyatının bir yıl kadar önce yayınlanmış sekizinci cildinde aynı peşrevin epey farklı bir versiyonunun notası bulunuyor. Demek oluyor ki bu peşrevin bir "eski tarz" versiyonunun, bir de "elli altmış yıldır çalınagelen" bir yeni tarzının var olduğu kabul ve teslim ediliyor. Yayınlarda, eserlerde, repertuarda homojenlik ve "doğru"luk arayan, standard versiyonlar oluşturma peşinde olan bir musıki heyeti için gerçekten de ironik bir durum bu.

Eserlerin en "doğru" versiyonunu ortaya çıkarmaya soyunup da sonuç itibariyle aynı eserin iki farklı versiyonunu yayınlayıp devreye sokmuş olmak ironik olmakla kalmıyor, aynı zamanda yazıya, notaya rağmen *meşk* mantığıyla üremeye

30 Rauf Yekta, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* içinde, Paris, Delagrave, 1922, s. 2945-3083.

31 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Mevlevî Ayinleri*, İstanbul İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt 10, 1935, s. 538.

devam eden farklı eser versiyonlarının yapay bir modernizmin standardlaştırıcı, düzleştirici eğilimlerine karşı küçük bir zafer kazandığı anlamına da geliyor.

Suphi Ezgi'nin kerameti kendinden menkul "restorasyon" girişimlerinin 1950'li ve 60'lı yıllarda bu türden daha başka girişimlere de örnek teşkil ettiğini görüyoruz. Gerek TRT gerekse Millî Eğitim Bakanlığı nezdinde kurulmuş çeşitli Türk Musıkisi Repertuar Kurullarında üyelik, ve bu arada da TRT Müzik Dairesi başkanlığı yapmış olan kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon (1926-2006) şöyle yazıyor:

> *"Musıkiye başladığım yıllarda Sadettin Arel ile Suphi Ezgi otoriteydiler. Suphi Ezgi'nin çalışma tarzı benim için fevkalâde bir örnekti... hepimiz kalemi alıp 'Aaa burası yanlış..." deyip hemen düzeltiyorduk notayı."*[32]

O zaman da insanın aklına ister istemez şu soru geliyor: eser üzerinde "tahrifatı" kim yapıyor acaba? Meşk halkaları içinde eseri bir sonraki kuşağa nakleden kişi mi yoksa onu notaya geçiren kişi mi?

"Doğruluk kıstası" eksikliğinin genel sonucu olarak, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir klâsik eserin icra edilecek versiyonunun bizzat icracı tarafından seçilmesi günümüzde genel onay görmüyor. Bu seçimin yorumcunun zevk ve tercihlerine bırakılmasının hiçbir zaman bir tür ihanet anlamına gelmeyeceği fikri genel kabul görmüyor. Bu kadar katı olumsuz bir yargıyı destekleyecek kapsamlı müzik tarihi araştırmaları ve gerekli ciddiyette nota yayınları ise, daha önce de belirttiğimiz gibi, henüz devreye girmiş değildir. "Yazılı müzik otoriteleri" yerleşmemiştir. Yakın bir tarihte yerleşeceğine dair bir belirti de yoktur. Klâsik eserlerin "standard versiyon"ları diye bir şey mevcut değildir. Bu versiyonları ikna edici yöntemler kullanmak suretiyle oluşturma girişimleri de henüz ufukta görünmüyor. Ayrıca, bu tür girişimlerin az çok başarıya ulaşabilecekleri de bizce pek kuşkuludur. Diğer bir deyişle, Rauf Yekta ve Suphi Ezgi gibilerinin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarındaki eski eserleri Batı müziğindeki anlamıyla sabitleştirip "klâsikleştirme" işlemi netice itibariyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Öyleyse, "doğru" ya da "otantik" versiyonu seçmeye ya da oluşturmaya imkân sağlayacak nesnel tarihî ve müzikolojik kıstasların yokluğunda, sağlam bir tarihî ya da müzikolojik dayanaktan mahrum bu yargıların bir kenara bırakılıp icra edilecek varyantın icracıların zevkine terkedilmesinden daha normal ne olabilir?

Musıki alanında değil ama şiir ve edebiyatta Ebubekir Eroğlu aynı gerçeği ne güzel dile getirir...

32 Bülent Aksoy (haz.), *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, s. 153.

> "*Sözel kültürün ortamında oluşan birikimlerin yazılı eserlerde olduğu şekilde geleceğe taşınması sözkonusu olamaz. Ancak, sözelliğe özgü iytilik yok değil elbette. Sözelliğin yararı devam eden kültür ögelerinin yaşanmakta olan hayat içindeki canlılığını korumaya elvermesidir. Sözel kültürde ifade kalıpları zihinsel canlılığın sürmesine uygun biçimde değişime uğrayabilir. Toplum hayatındaki değişim zihinsel faaliyetlerdeki canlılığın kaybolmayıp sürmesini sağlayan yöntemleri bulacak doğal yönsemeleri bağrında taşır. Yazıya geçmesi ihmal edilmiş sözelliğin zararı, biçimden biçime giren bir metnin doğrusunu saptayamamakta ortaya çıkar olsa olsa.*"[33]

Elinizdeki bu kitabın bütününü bu metne düşülmüş uzunca bir dipnot olarak görebilirsiniz.

Meşk, İhanet ve Değişim: "Kalem Oynatma"

Bir eserin daha henüz bestelenirken bestecisinin zihninde geçirdiği tahavvülleri bilmenin imkânı yok. Osmanlı/Türk musıkisi bestecisi ardında eskiz, taslak, fragman gibi yazılı kayıtlar bırakmamıştır. Yani meşk evreninde eserler ancak bestelenme süreci bitip dolaşıma girdikten sonra değişime uğramaya başlıyor. Bu değişim bazan da bizzat bestecinin kendisinden kaynaklanırdı.

Şu gerçeği de gözden uzak tutmamak gerekiyor: zaman içinde aynı eserin farklı versiyonlarının ortaya çıkmış olması sadece *meşk*'in ve ustadan çırağa intikalin özgün niteliklerinden ileri gelmiyor da olabilirdi. Geçmişteki intikal zincirleri içerisinde bugün bildiğimiz ve kullandığımız porte'li notanın değil, farklı notalama sistemlerinin de zaman zaman kullanılmış olduğunu unutmayalım. Bunların varlığı da değişimlerde az ya da çok rol oynamış olabilir. Her farklı notalama sistemi ayrı bir filtre rolü oynamış ve eserin değişiminde bir ara merhale teşkil etmiş olabilir.

Bu takdirde farklı versiyonlar farklı notalama sistemlerinin bizatihi kendilerinin eksiklik veya boşluklarından kaynaklanmış da olabilirdi. Burada akla ilk gelen notalama sistemi Hampartzum notasıdır elbette. Kuşaklar boyunca üstaddan şakirde nakledilegelen bir musıki eseri belli bir aşamada ilkin ondokuzuncu yüzyılda çok kullanılmış olan Hampartzum notasıyla kâğıda dökülmüş, bilâhare de porte'li Batı notasına aktarılmış olabilirdi. Bu da az ya da çok değişim demekti.

Yani icradan kaynaklanan basit bir "versiyon farkı"nın yanısıra belki bazı "tercüme kazalarının" da eserlerin değişim ve başkalaşmasında rol oynadığından söz etmek mümkün olabilir. Kulaktan kulağa değil, bir müzik yazı sisteminden bir

33 Ebubekir Eroğlu, *Geçmişin içindeki geçmiş – Şi'r-i kadim üstüne deneme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 20.

diğerine aktarılırken oluşan farklılaşmalardan söz ediyoruz burada. Bu *meşk* dışı faktörün musıki eserlerinin bugün elimizdeki farklı farklı versiyonlarının oluşmasındaki gerçek payını tam olarak bilemiyoruz. Ne var ki, 1920'li yılların önemli nota yayıncılarından olan Onnik Zadoryan ve Udî Arşak'ın kaynakları arasında özel ve birbirinden farklı Hamparsum nota defterlerinin bulunmuş olması da pek muhtemeldir. Somut örnek vermek gerekirse, Hamparsum notasıyla yazılmış iki ayrı nota defterinde (biri 1830'lu yıllardan kalma ve müellifi meçhul, diğeri ise 1868 tarihli ve Mandoli Artin'in elinden çıkma) onsekizinci yüzyıl bestecilerinden kemânî Corci'ye ait peşrevlerin farklı versiyonlarını görmek mümkün.[34]

Bu noktada Osmanlı/Türk musıki geleneğinin bir istisna teşkil ettiğine işaret etmek gerek. Notanın yaygın olarak kullanılmaya başlaması birçok geleneksel müzik türü için klâsik repertuarı sabitleştirmek, bu repertuarın kalabalık müzisyen grupları tarafından icrasına imkân tanımak ve repertuardaki eserlerin muhtemel değişimlerine kesin bir set çekmek anlamına gelmiştir. Etnomüzikologlar birçok geleneksel müzikte sözlü intikalden yazıya geçişin sonuçlarının bunlar olduğunda müttefiktirler. Bunun böyle cereyan etmiş olduğunu gösteren makamsal müzik geleneklerine dair epey araştırma mevcuttur.

Örneğin Özbekistan'da Buhara ve Semerkant'ın *Şeşmakam* denilen geleneksel müziğinde ya da Uygurların *On iki makam* geleneğinde durum budur. Tunus ve Cezayir'deki Endülüs kökenli ve hâlâ "nevbet" formunun geçerli olduğu *Malûf* müziğinde de notaya geçmiş olmanın sonucunun böyle olduğu görülüyor. Örneğin Özbek *Şeşmakam* geleneğinde takriben on dokuzuncu yüzyılın başlarından bu yana tamamen sabitleşmiş, donmuş bir klasik repertuar sözkonusudur. Bu klâsik repertuarda bulunan ve altı adet makam grubuna dağılmış bulunan çeşitli uzunluktaki iki yüz elli kadar parça günümüz öğrencisine harfi harfine ezberlettirilir ve bunlar aynen icra edilirler. Farklılaşmaya, varyasyona, doğaçlamanın hiçbir türüne izin verilmez. İcracı eseri hiçbir surette değiştiremez. Ayrıca notaya geçirildiği günden bu yana hiçbir yeni eserin bestelenip bu şeşmakam repertuarına ilâve edilmediği de iyi biliniyor. Dolayısıyla repertuar hem hacim hem de içerik itibariyle tamamen donmuş bulunuyor. Bu gelenekte "bestecilerin" kimliği de bilinmez, repertuar anonimdir, ama yine de eserler tamamen sabittir.[35] Buna maruz kalmış müzikler için zaman zaman "dondurulmuş müzik" ifadesi kullanılması boşuna değil. Burada "geleneğe sadakatin" sonucu olarak gelenek buzdolabına kaldırmıştır.

34 Aram Kerovpyan & Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Hastanesi Vakfı Yayınları, 2010, s. 145-176.

35 Theodor Levin, "Shashmaqam – The Court Music of Central Asia", *Music of the Islamic World and its Influences* içinde, New-York, The Alternative Museum Press, 1984, s. 25-28; Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1990. Rachel Harris, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia; The Uyghur Twelve Makam*, London, Ashgate, 2008; Ruth Davis, *Ma'lûf – Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia,* The Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2004.

Yazıya geçtiği anda "dondurulan" müziklerde paradoksal olan şudur: ezel ebed sabit gibi görünen ve öyle kalması istenen bir repertuarın sonuç olarak yazıya dökülüp dökülmediği, öğretimi ve icrası için nota kullanılıp kullanılmadığı hiçbir önem taşımıyor. Nitekim nihai amaç sadece sabitleşmiş ve standartlaşmış eserleri harfiyen, en küçük ayrıntısına kadar "milim şaşmadan" icra etmek ve intikal ettirmek ise, gerçekte bunun nasıl yapıldığının da pek önemi kalmaz. "Harfiyen icra" her zaman gerçekleşirse müzikte yazılı ve sözlü kültürel gelenekler arasındaki en önemli anlayış farkı ortadan kalkmış olur. Osmanlı/Türk, Arap ve Fars müzik geleneklerinde bildiğimiz meşk'in esnekliğe, değişime ve icra sırasındaki yaratıcılığa açık yanlarının Orta Asya Şeşmakam geleneğinde kaybolmuş olması neticede onun yazılı kültürle farkını ortadan kaldırır. Müzik eğitimi açısından bakıldığında ise netice itibariyle bu sözlü geleneğin notayla yazılıp yazılmaması arasında da bir fark olmadığı görülür. Çünkü eserlerin hiçbir surette değişemeyeceği önceden kabul edilirse üstadın eser öğrettiği talebesinden repertuara mutlak bir sadakat talebetmesi ile aynı talebenin hiçbir üstada başvurmaksızın yazılı bir müzik metnini ezberine alması arasında bir fark kalmaz. Bunun içindir ki Özbek Şeşmakam repertuarı bir tek kez notaya alınmıştır. Başka "otantik" Şeşmakam yoktur, olmasına gerek de yoktur.

Buna karşılık Kuzey Hindistan geleneksel musıkisinde batı notasının kullanımı bu tür bir sonuç vermemiş, repertuarı dondurup sabitleştirmemiştir. Hint müziğinde neredeyse iki bin yıldır kullanılan kendine özgü bir notalama işaretleri dizisi mevcuttur. Bu işaretlerin varlığına rağmen yüzyıllar boyunca sözlü intikal canlılığını sürdürmüştür. Yirminci yüzyıl başlarında ise –tıpkı Osmanlı'da olduğu gibi– bir "modernleşme" güdüsüyle Batı notası prensiplerine dayalı yeni bir notalama sistemi geliştirildiğinde bu sistem büyük tartışmalara yol açmış ve neticede pek revaç bulmamıştır. Nota okuyup yazmasını bilmek müzik öğrencisinden beklenen beceriler arasına giremedi. Öğrenim ve icranın temeli olan *riyaz* (disiplin, sıkı çalışma, temrin) değişmedi.[36]

Bizim açımızdan işin daha ilginci, değil klâsik eserlerin notaya geçirilmiş olduğu yirminci yüzyılın başında, günümüzde dahi (2018 yılında) Osmanlı/Türk musıkisi repertuarındaki eserlerin az ya da çok farklı versiyonlarının üretiminin tamamen durmuş olmamasıdır. Eskisi gibi meşkederek öğrenmek genel kural olmaktan çoktan çıkmıştır elbette. Hocanın en sık yaptığı iş, her şeyden önce talebesine öğreneceği eserin notasını vermektir. Ne var ki, bu yazılı ve basılı referanslara rağmen eserlerde versiyon farklılıkları hâlâ ortaya çıkabilmekte, yeni basılan, çoğaltılan veya internete konan notalarda yeni varyantlar, küçük ya da büyük yeni nağme farkları günümüzde de sürekli olarak yaratılmaktadır. Bu da

36 Janaki Bakhle, *Two Men and Music – Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 68-69; Jean Daniélou, *La Musique de l'Inde du Nord*, Paris, Fata Morgana, 1995, s. 40-42.

bir icracının veya icracı grubunun ellerindeki nota nüshası üzerinde kendi zevk ve anlayışlarına göre küçüklü büyüklü nağme değişikliği yapmalarından kaynaklanır.

Bu âdete Türk musıkisi jargonunda bir ad verilmiştir: "kalem oynatmak". Üzerinde açıkça "kalem oynatıldığı" belli olan bir nota ses ve saz sanatçılarınca pek makbul addedilmiyor. Ne var ki, üzerinde "kalem oynatılmış" nota bir kere istinsah edildikten, ya da bilgisayar programlarının yardımıyla tekrar yazılıp çoğaltıldıktan sonra bu sakınca görünmez oluyor, bir bakıma ortadan kalkıyor. Bu şekilde de bir klâsik eserin yeni tartışmalara yol açabilecek ayrı bir versiyonu doğmuş oluyor.

Tekil bir eserin –hem de notaya alındıktan sonra– mâruz kalabileceği değişimler bazan şaşırtıcı olabiliyor. Bazan bir eser üzerinde "kalem oynatılarak" gerçekten tanınmaz hale de getirilebiliyor. Yakın bir tarihte yayınlanmış bir makalesinde Owen Wright, bir onyedinci yüzyıl bestecisi olan Derviş Mustafa'nın Nihavend Peşrevinin en az on beş yazılı versiyonunu inceliyor ve icrada farklılaşma özgürlüğünün nota kullanımıyla sona ermediğini, aksine çeşitlendiğini gösteriyor. Bazı notalarda Musahip Ahmet Ağa'ya da atfedilen bu eserin versiyon sayısının özellikle yirminci yüzyılda, yani nota kullanımının genele yayılmasından sonra artmaya devam ettiğini, eser notaya geçirildikten sonra üremiş versiyonların da sayıca fazla olduğunu gösteriyor Owen Wright.[37]

Tekrarlamakta yarar var: geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyasında yazılı metne mutlak güven henüz yerleşmiş değil. Bir eserin notası hâlâ başlı başına bir metin olarak, yani bizzat eserin kendisi olarak görülmez. Nota sadece musıki gerçeğinin (ki bu gerçek musıki teorisi değildir, nota da değildir, icranın kendisidir) genel çerçevesini çizmeye yarayan muğlak bir öneri, veya cansız bir nesne olarak telâkki edilir. Bugün bile icracıların birçoğunun gözünde nota ya her icrada değişik bir ete kemiğe büründürülmesi gereken bir iskelet ya da sadece insan hâfızasının muhtemel eksik ve hatalarını düzeltecek bir yardımcıdan başka bir şey değildir.

Hafifçe farklı bir yorumun, biraz aykırı bir icra anlayışının, esere katılmak istenen küçük bir nüansın notaya dahil edilerek yeni bir varyant doğurması işten bile değildir bugün. İcracı argosundaki tabiriyle, bir sâzendenin attığı "keriz"in (yani bir boşluğu doldurmak için ya da bir uzun sesi küçük parçalara bölmek amacıyla icracılar tarafından uydurulmuş veya irticalen yapılmış bir nağme ya da müzik motifinin) bilâhare notaya dökülüp eserin yepyeni bir versiyonunu ortaya çıkarması her an beklenebilir.

Bir bestecinin bile kendi eserini bizzat kaleme aldığı notasından okurken bu notaya tam olarak sadık kalmadığı, esere farklı nağme, nüans ve motifler kattığı durumlara rastlanıyor. Refik Fersan'ın kendi saz eserlerinin biraz farklı versiyon-

37 Owen Wright, "Mais qui était 'le Compositeur du Péchrev dans le Mode Nihavend'?", *Studii şi Cercetâri de Istoria Artei*, Bucarest, Academia Romana, Tomul 1(45), 2007, s. 3-45.

larını yayınlamış ve bunlara imza atmış olmasına daha önce değinmiştik. Cevdet Çağla'nın (1900-1988) da kendi şarkılarına –üstelik radyoda bizzat kemanıyla eserlerinin icrasına refakat ederken– icracıların yaptığı küçüklü büyüklü birçok değişikliğe itiraz etmediği biliniyor. Bir diğer örnek: Zeki Arif Ataergin'in (1896-1964) ilk kez Sadi Hoşses tarafından kaleme alınmış olan meşhur Şehnâz ("Beni âteşlere salan o kapkara siyah gözler") şarkısı şarkının "aslı" değildir. Ama şarkı bu versiyonuyla çok popüler olmuş, sık sık okunmuştur. Ancak, bu şarkıyı bizzat bestecisinden meşketmiş olan Alâeddin Yavaşça bu "asıl" versiyonu bilâhare notaya almış ve okumuştur. Böylece bu eserin, ikisini de "doğru" kabul etmek durumunda olduğumuz birbirinden epey farklı iki versiyonu oluşmuştur. Bestecisinin de buna bir itirazı olduğu duyulmamıştır. Aynı Zeki Arif Bey'in iki gün arayla aynı şarkıyı "artık öyle değil, değiştirdim" deyip iki farklı şekilde notaya aldırdığı da vâkîdir.[38] Buna benzer durumların günümüzde yaşayan besteciler arasında başka örneklerine de rastlanıyor.

Bir bestecinin kendi eseri üzerinde tasarruf hakkına sahibolması anlaşılabilir. Ne var ki, "kalem oynatmaları" sadece besteci veya icracılar tarafından değil, 1960'lı yıllarda son derece resmî bir kurul tarafından, TRT İstanbul Radyosu Repertuar Kurulu tarafından da yapılmıştır. Bu kurulun bazı eserlerin notaya alınma biçimini tayin ederken yaptığı bazı işlemler düpedüz "kalem oynatma" kategorisine giriyor.[39] İşin paradoksal yanı, üzerinde kalem oynatılmış eserlerin notaları kurul tarafından TRT repertuarına dahil ediliyordu, yani o andan itibaren o versiyonlar "standard" ve "sağlam" olarak algılanmaya başlanıyordu.

Keza, İstanbul Belediye Konservatuarı Tasnif Heyeti 1950'li yıllarda bir dizi nota fasikülü yayınlar. Bu yirmi bir adet nota fasikülünün her biri, tıpkı 1920'li yılların *Darülelhân* notaları gibi, bugün birer klâsik standard yayın olarak algılanıyor.[40] Oysa, bu fasiküller altı kişiden oluşan Tasnif Heyeti'nin ittifakıyla oluşmamıştı. Yeni bir kolektif müzikolojik standard teşkil etmeyen bu yayınlar aslında Tasnif Heyeti'nin içindeki bir tek kişinin kaleminden çıkmıştı.[41] Bunda da şaşırtıcı bir şey yok aslında. Zira bir tek kişinin zevk-i seliminin (hele hele o kişi Refik Fersan gibi çok saygı duyulan bir üstad ise) bütün bir kurulun konsensüse vararak alınmış kararından "daha kötü" sonuç vereceğini kimse iddia edemez. TRT nezdinde on yıl arayla oluşturulmuş olan iki ayrı Repertuar Kurulu'nun ikisinde de üye olarak bulunmuş olan Cüneyd Orhon da bu durumu teyid eder.[42]

38 Yasin Eker – Ahmet Sadık Hıdır, *Müzik Söyleşileri*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2015, s. 118-119.

39 Sadun Aksüt, *Hâtırat*, İstanbul, Aksoy Yayıncılık, 2000, s. 124-125.

40 Türk Musıkisi Klâsiklerinden, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, Fasikül 1-19 Hüsnütabiat Matbaası 1954-56; Fasikül 20-21, Kader Matbaası 1958.

41 Nezih Uzel, *Radyoda bir Gün*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006, s. 37.

42 Bülent Aksoy (haz.) *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009, s. 87-92, 144-153.

Bu konuda en bariz ve çarpıcı örneklerden biri Mevlevî Ayinleriyle ilgilidir. Dinî Türk musıkisinin kuşkusuz en uzun, en karmaşık, en mutantan eserleri olan Mevlevî Ayinlerinin notaları bir külliyat olarak ve bir tür "anıt-yayın" şeklinde iki kez yayınlanmıştır. İlk yayın İstanbul Konservatuarı "Tasnif ve Tesbit Heyeti" tarafından "Türk Musıkisi Klâsiklerinden" başlığı altında 1934-1939 yılları arasında on üç fasikül halinde yapılmıştır. Bu yayında 41 adet Mevlevî Ayininin notası bulunuyor.[43] Bu "Tasnif ve Tesbit Heyeti"nde üye olarak Ali Rıfat Bey, Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi, Dr. Suphi Ezgi ve Mes'ut Cemil gibi kişiler bulunuyordu. Ancak, bu ayinlerin çoğunun Mevlevî musıkisi konusunda otorite telâkki edilen Hâfız Ahmet Efendi'nin (1869-1943) okuyuşundan notaya alındıklarını da biliyoruz.[44] Mevlevî Ayinleri notalarının ikinci yayını ise 1974 yılında yapılmıştır. Konya Turizm Derneği başkanı Feyzi Halıcı'nın teşvik ve desteğiyle yıllardır Konya'da Mevlânâ ihtifâllerinde kudümzenbaşılık yapan Sadettin Heper'in (1899-1980) notaya aldığı 43 adet Mevlevî Ayini bulunuyor bu yayında.[45] İstanbul Konservatuarı yayınıyla Sadettin Heper yayını Ayin notaları arasında küçümsenmeyecek farklar mevcuttur.

İşin konumuzla ilgili ilginç tarafı ise şudur: Hâfız Ahmet Efendi Sadettin Heper'in musıki hocasıydı ve Sadettin Heper 1974'te notalarını yayınladığı kırk üç ayinin en az otuz tanesini bizzat Ahmet Efendi'den meşk etmişti. Bunu yayının önsözünde açıkça belirtir. Ama Sadettin Heper onları öğrendikten kırk küsür yıl sonra bu Ayinleri meşk ettiğinden az ya da çok farklı bir şekilde notaya almıştır. Meşk yoluyla öğrenilmiş olan bir eserin nota kullanımına geçtikten sonra da evrilmeye, değişmeye devam edebileceğinin çarpıcı bir örneğidir bu.

Her yeni nota yayını yeni bir versiyon anlamına pekâlâ gelebilir. Nitekim geliyor da. İşte bu Mevlevî Ayinlerinin 2011 tarihini taşıyan yeni bir yayınında yeni versiyonlar yaratıldığının kanıtı. Burada bu yayının editörü "fikir üretmekle" kalmamış, aynı zamanda üzerinde "kalem oynatıp" müdahale ettiği Mevlevî Ayinlerinin yeni birer versiyonunu da üretmiştir ister istemez. Ayin notalarının editörü Rauf Yekta ve Hâfız Ahmet yayınına atıfta bulunduktan sonra şöyle yazıyor:

> "*Ayin notalarında yanlış ârıza kullanımları vardır. Arızalarda yaşanan tereddütler olduğunda Sadettin Heper nüshalarına başvurarak veya fikir üreterek dipnotlarda belirttik.*"[46]

43 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Mevlevî Ayinleri*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, Cilt 6-18, 1934-1939.

44 Bkz. Cem Behar, "Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet Irsoy (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 83-117.

45 Sadettin Heper (Haz.), *Mevlevî Ayinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği yayını, 1974.

46 Emrah Hatipoğlu, *Mevlevî Ayinleri – Makamlar ve Geçkiler*, Konya, Konya İl Kültür Müdürlüğü, 2011, s. 14 (altını biz çizdik).

Elinizdeki kitabın yazarı bile, nisbeten kısa sayılabilecek amatör Türk musıkisi icracılığı kariyerinde hem amatör hem profesyonel icra grupları içinde birçok kez eski bir eserin yeni bir versiyonunun oluşmasının canlı tanığı olmuştur. İcracı grup bir eserin belli bir notasını kullanarak provasına başlar. Prova sırasında ya nota "yanlış" bulunur veya daha "zevkli" hale getirilmesi düşünülür. Ya da icracılar arasında sözü dinlenen birisi "ben bu eseri böyle geçmemiştim" deyiverir. "Eserin şurasının şöyle olması daha doğru değil mi?" diye bir soru ortaya atıldığı da olur. Sonuçta eserin notası üzerinde yapılan küçük değişiklikler –bir müzik yazım bilgisayar programının da yardımıyla– çabucak yeni bir notaya, eserin yeni bir versiyonuna dönüştürülüverir.

Yapılan değişiklikler eserin küçük bir ayrıntısına ilişkin çok küçük değişiklikler olabilir. Bunlar ilk bakışta önemsiz görünebilirler. Ama netice aynıdır. Her bir değişikliğin hareket noktası daha önce öğrenilmiş fakat notaya dökülmemiş başka bir versiyona sadık kalma isteği olabilir. Anlık basit bir estetik tercih de rol oynayabilir. Hâfızanın icracıya oynadığı küçük bir oyun da sözkonusu olabilir. Sonuç değişmiyor: eserin yeni bir versiyonu üretilmiştir artık. Diğer yandan, son on yılda internetin devreye girmesi ve birçok Türk Musıkisi internet sitesinin çok sayıda notayı kullanıcıya kolaylıkla sunabilmesi de aynı eserin dolaşımdaki versiyonlarının sayısının artmasına yol açmıştır kuşkusuz. Kezâ, Darülelhân'ın 1920 ve 30'lu yıllarda, TRT'nin de 1960 ve 70'li yıllarda izlediği yöntem bugün (2018 yılında) tekrar izlenecek olsa ve günün en makbul ve tecrübeli ses ve saz sanatçılarından oluşan bir heyete öncekilere benzer bir görev verilse, heyet tarafından incelenen her eserin en az bir adet yeni versiyonunun ortaya çıkacağı kuşku götürmez.

Yukarıda sözünü ettiğimiz bu "kalem oynatmaların" tekil olarak eserleri ve genel olarak repertuarı nereye doğru yönelttiklerini önümüzdeki onyıllar gösterecek. Herkesçe bilinen ve herhalde daha uzun yıllar devam edecek olan bu "kalem oynatma" âdetine karşı zaman zaman bazı besteciler ve nota yayıncıları birtakım tedbirler almayı düşünmüşlerdir. Burada en anlamlı örnek Rahmi Kalaycıoğlu'nun "Türk Musıkisi Bestekârları Külliyatı" başlığı altında yayınladığı nota fasikülleri dizisidir. 1960'tan 1990'lı yılların ortasına dek devam eden ve yetmiş kadar fasikül içeren bu yayın dizisinde her nota fasikülü o tarihte yaşayan bir besteciye ayrılmıştır. Fasiküllerin her birinde o bestecinin kısa biyografisi ve birkaç da fotoğrafıyla birlikte on ya da on beş bestesinin notası yer alıyor. Her fasikülün başına ise fasiküle konu olan bestecinin imzası ve kendi elyazısıyla şu mealde bir notu konmuştur: "Bu fasikülde bulunan on adet bestemin notaları tarafımdan tedkik olunarak baskısına müsaade olundu." Bu fasiküllerin 1960'ta yayınlanan ilkinin kapağında yine "sadakat", "sağlık" ve "doğruluk" kavramlarına açık atıfta bulunan şöyle bir gerekçe veriliyor yayıncı tarafından:

> *"Neşriyatımızın* [yayınlarımızın] *... birinci gayesi, senelerden beri okunmakta ve çalınmakta olan herhangi bir Türk Musıkisi eserinin, bestekârı tarafından nasıl bestelendiğini, keza nasıl okunup çalındığını tesbit etmek ve bestekârı tarafından da keyfiyetin teyid ve tasdiki* [durumun güçlü bir şekilde onayı] *ile eserin Türk Musıkisi arşivine doğduğu ve olduğu gibi intikalini temin etmektir. Bu sebeple, fasiküllerimizde neşredilecek eserler hakkında istikbalde doğması muhtemel tereddütler önlenmiş olacak ve münakaşa ve mütalâalara* [tartışmalara ve farklı görüşlere] *mahal kalmayacaktır. İkinci gayesi ise... bu eserleri okuyup çalacak sanatkâr ve musıkiseverlerin doğru, sıhhatli ve muntazam* [düzenli] *ve aynı zamanda zengin bir Türk Musıkisi repertuarına sahip olmaları..."*[47]

Bu tavır 1908'in hemen sonrasında kısa süre faaliyet göstermiş olan Kemal ve Celal Efendilerin yaklaşımını hatırlatıyor. Vezneciler Caddesi'ndeki 186 numaralı dükkânlarında tuhafiye ve musıki aletleri satan Kemal ve Celal Efendiler nota yayınlamaya giriştikleri zaman Tanburi Cemil Bey'i kendilerine paravan almışlardı. Tanburi Cemil Bey'in bu küçük nota yayıncısıyla ilişkisinin ne olduğunu bilemiyoruz. Ancak Kemal ve Celal Efendiler yaprak şeklindeki nota yayınlarının kapağında Türkçe ve Fransızca olarak "Müntehib ve Muharriri [seçen ve kaleme alan] Tanburi Cemil" ibaresini okuyoruz. Bu şekilde hem yayınlarını tahrifat suçlamasından koruyacaklarını hem de onları daha prestijli ve daha "bilimsel" hale getirdiklerini düşündükleri kesin. Kemal ve Celal notalarının kapağındaki "Müntehibin [seçicinin, yani Tanburi Cemil Bey'in] mührünü havi olmayan [içermeyen] nüshalar sahte ve yanlıştır" ibaresi de bunu gösterir.

Burada şu olasılığa da işaret etmek gerekiyor: orijinalleri bestecileri tarafından zaten kâğıda dökülmüş olan eserlerin, üzerlerinde yapılan "kalem oynatmalara" bağlı *değişim sür'atleri* eski dönemlerdeki kadar büyük olmayabilir. Bu ihtimali gözden uzak tutmamak gerek. Bu da ancak yirminci yüzyıldaki bestekârların eserlerini ilgilendiren bir durumdur elbette. Ne var ki, aksi yönlerde işleyen iki farklı süreç aynı anda etkisini sürdürüyor Osmanlı/Türk musıkisi repertuarı içinde. Bir yandan "otorite", "sağlam kaynak" vs. arayışı sürerken, bir yandan da elde bulunan ve her biri otorite olmaya aday notalar üzerinde kalem oynatılıp eserler değişime uğratılıyor, sürekli olarak yeni versiyonlar ortaya çıkarılıyor.

Bu paradoksal durumun notayı fiilen kaleme almak zorunda olanları sürüklediği ikilemi yirminci yüzyıl sonlarının bazı önemli ve özenli müzisyenleri anlamış görünüyorlar. Yazdıkları notalarda eseri meşkettikleri kişiye referans vererek kısa bir meşk silsilesini nota kâğıdına geçirmeye başlamaları bunu gösterir. Örneğin, günümüzün önde gelen ve en tecrübeli ses san'atçısı Alâeddin Yavaşça Seyyid Nûh'un Şehnaz Bestesinin kendi eliyle yazdığı notasının altına "Üstad Münir Nurettin Selçuk'tan meşkedildi. Dr. Alâeddin Yavaşça-1952" notunu düşmüştür. Alâeddin Yavaşça'nın kaleme aldığı Şehnaz Beste'nin bu notası, aynı eserin

47 Rahmi Kalaycıoğlu, "Neşriyatımız Hakkında Açıklama", *Türk Musıkisi Bestekârları Külliyatı*, sayı 1, s. 2.

1920'li yıllarda *Darülelhân* tarafından Rauf Yekta Bey'in nezaretinde yayınlanmış versiyonundan biraz faklıdır. Ne var ki, Alâeddin Yavaşça'nın verdiği atıf bu çok saygı duyulan *Darülelhân* nota yayınlarına değil, kendi özel meşk silsilesinedir. Keza, kanuni Cüneyt Kosal da 1997 yılında kâğıda döktüğü Dede Efendi'nin Şehnaz Nakış Yürük Semaisinin notasının altına "İstanbul Belediye Konservatuarı notasından yazıldı; Sadettin Heper'den meşk eden Kâni Karaca'dan kontrol edildi – 10 Mart 1997" yorumunu yazmıştır. Konservatuarın 1950'lerde yayınladığı notalara mutlak güven yoktur burada.

Bu yöndeki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yukarıda zikrettiğimiz bu önemli icracıların kendi yazdıkları nota nüshalarına düştükleri bu notlardan maksat açıktır: Notaya güven duymamak mümkün. Dolayısıyla, sözlü meşk silsilelerinden birine yapılan atıf bir "sağlamlık" garantisi olarak önem kazanıyor. Eserin ne zaman ve kimin ağzından kaleme alındığı da o notaya alınan versiyonun *künye*si haline geliyor. Eserin icra edilen versiyonunun kimden alındığı, kimin notası olduğu veya kimin yorumundan nakledildiği son yıllarda zaman zaman bazı radyo programlarında da belirtiliyor. Eserin icra edilen versiyonunun eldekilerden sadece bir tanesi olduğunun açıkça belirtilmesi de elbette ki bellenen versiyona kör sadakat ve inat anlayışının ve standartlaştırma fikr-i sabitinin aşılabileceğini göstermesi açısından sevindiricidir.

Özetle, yazılı musıki *metin*'leri günümüzde genellikle tek başlarına birer objektif *tarihsel belge* olarak algılanamıyor. Türk Musıkisi nota yayıncılığının bir yüzyılı aşkın bir tarihi vardır. Gerçekte bu süre belirli bazı yayın standardlarını oluşturmak için yeterli olmalıydı. Ne var ki, bugün dahi çoğu nota yayınları hâlâ öncelikle doğru/yanlış, "sağlam"/"tahrif edilmiş" veya sadakat/ihanet bağlamında değerlendiriliyor. Tekrarlayalım: *meşk sonrası* geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi dünyası henüz kendi bağımsız müzikolojik "güvenilirlik" kıstaslarını ortaya koyabilmiş değildir. Sonuç itibariyle nota kullanılması eserleri bütünüyle standartlaştırıp sabitleştirememiş, dolayısıyla da yazılı müzik metinleri Osmanlı/Türk müziği dünyasında kalıcı bir hegemonya kuramamıştır. Notalama işlemi eserler için farklı bir aktarım ve değişim sürecinin başlangıç noktası olmuştur sadece.

Kaldı ki, *Darülelhân*'ın veya bilâhâre *İstanbul Konservatuarı*'nın 1920 ve 30'lu yıllardaki çok saygın ve prestijli nota yayınlarına duyulan saygının esas nedeni bunların erken bir dönemde basılmış olmaları değildir. Bu yayınlara verilen önemin gerçek sebebinin onları derledikten sonra notaya alıp yayınlayanların meşk silsileleri içindeki özel yeri olduğunu da akıldan çıkarmamak gerek. Bu yazılı otoriteler "bu eserler kimler tarafından, kimlerin okuyuşundan veya icrasından notaya dökülmüşlerdir? Notaları kaleme alanlar kimlerin talebesi idiler?" gibi sorulara verilen cevaplardan dolayı bu yüksek prestijli konuma sahiptirler.

Bu yayınlara duyulan güvenin ardındaki esas sebep Darülelhan tarafından yayınlanan eserleri okuyan ve kaleme alan heyet üyelerine, Zekâizâde Hâfız Ahmet

Efendi'ye, Rauf Yekta Bey'e, Muallim İsmail Hakkı Bey'e, Ali Rıfat Bey'e duyulan güvendir. Bu büyük üstadların İsmail Dede Efendi'ye ve daha da öncesine uzanan *meşk* ve intikal zincirleri içindeki konumlarına duyulan büyük saygıdır. Çünkü Rauf Yekta'nın, Hâfız Ahmet'in, İsmail Hakkı Bey'in musıki hocalarının kim olduğu, müktesebatlarının ne olduğu ve kimden musıki meşkettikleri çok iyi biliniyor. Kısacası, eserler notaya alınıp yayınlanmıştır ama yine de geleneksel *meşk*'in temel kıstaslarıdır bu yayınlara bu büyük prestiji sağlayan.

Geçtiğimiz yıllarda yayınlanan bir nota koleksiyonunun içinde de sözel meşk ile nota yayını arasındaki gerilimin güçlü izlerini görürüz. Udî Cahit Gözkan'a (1909-1999) hocası kanuni Mehmet Bey'den (1859-1931) miras kalan elyazması bir nota koleksiyonu son sahibinin vefatından birkaç yıl sonra yayınlanır. Bu yayının yapılmasına gösterilen nedenlerden birisi de "kalem oynatmaları" tamamen ortadan kaldırma ihtiyacıdır. Kanuni Mehmet Bey'in nota defterine verilen "Kütük" adı da (soy kütüğü, nüfus kütüğü gibi) sabitlik ve kayda geçtikten sonra değişmezlik ifade etmesi açısından ilginçtir. Bu "kütüğü" yayınlayan Cahit Gözkan'ın öğrencileri eserin önsözünde hem "orijinalliğe" hem de bu orijinalliğin muhafazasının çeşitli zorluklarına vurgu yaparlar.

> "*Kütüğün en önemli özelliği Enderûn ve Mızıka-yı Hümâyun'daki musıki repertuarının en orijinal hâli ile kaydedildiği bir kaynak eser olmasıdır. Döneminin icra tarzını yansıtan Kütüğün içinde yer alan pek çok eserin Enderûn ve Mızıka-yı Hümâyun mensubu bestekârların ağzından yazıldığı muhakkaktır... Yine Kütüğün en bâriz özelliklerinden birisi, eserlerin yazıldığı dönem ile bugünün icraları arasındaki farklılıkları ortaya koymasıdır. Bu fark çoğu zaman çiçeklenme diye tâbir edilen süslemelerin ötesinde nağme ve perde farkları arzetmektedir.*"[48]

Bu önsözün yazarlarına göre, demek ki, nota kullanılmasına rağmen eski eserler zamanla "orijinal hallerinden" epey uzaklaşabiliyordu. Eseri değiştiren sadece icra değildi, sabitliği simgeleyen nota dahi, paradoksal olarak, bir değişimin aracı haline gelebiliyordu.

Kezâ, çok daha yakın tarihlerde, bu satırların yazarı müzik geleneği içinde belli bir otorite düzeyine erişmiş bazı başka kişilerin kaleme aldıkları notalara da aynı saygının dile getirildiğine bizzat defa'atle şahit olmuştur. "Bu notayı falanca kişi yazmış. Buna nasıl dokunuruz?" türünde tepkilere bugün de rastlanıyor.

Nereden bakarsak bakalım, nota sözlü musıki geleneğini kâğıda dökmeyi, standartlaştırıp sabitleştirmeyi amaçlar. Gelin görün ki "kalem oynatma" âdeti yazılı müziği, sabitleşmiş olması istenen yazılı eseri hâlâ az ya da çok değiştiriyor, başkalaştırıyor. Dolayısıyla yüzyılların *meşk*'ine mündemiç olan yorum ve aktarım

48 Cemil Altınbilek, Ahmet Kırım, M. Hâlit Gözkan, *Musıkide bir Silsile – Hoca Cahit Gözkan'ın Musıki Mirası, Kütük ve Defterler*, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2010, Cilt1, s. 7 (Önsöz).

esnekliklerinin günümüzde de tamamen ortadan kalkmış olduğu söylenemez. Klâsik eserlerin bir yüzyıl önce notaya alınmış olması onların zamanla değişmelerini engelleyemedi, yalnızca eski ve "klâsik" repertuarı değil, yirminci yüzyılda bestelenmiş eserleri bile tamamen sabitleştiremedi. Notaya alınma işlemi, bazı başka ülke ve geleneklerde olduğu gibi mutlak referans teşkil edecek değişmez bir "canon" yaratamadı, Max Weber'in sözünü ettiği ve Avrupa müziklerine yazının/notanın girmesiyle gerek beste gerekse icra alanında hâkimiyet kazanan bütünsel rasyonellik geleneksel Osmanlı/Türk musikisine egemen olamadı.

Dolayısıyla, eski *meşk dünyasının* ahlâkî ve etik değerler topoğrafyasında kişiye yönelik olarak anlamlı ve tutarlı bir tavır olan fakat artık çoktan aşılmış olması beklenen *sadakat* gibi bir kavramın ortadan kaybolması beklenebilirdi. Ne var ki onun kof ve duygusal bir bağlılık türüne dönüşerek hâlâ kısmen egemen olmaya devam ettiğini görüyoruz. Daha da önemlisi, bu sadakat kavramının geçirdiği evrimi ve değişkenliğini de tarihsel bir malzeme olarak göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Besteciden Notaya İz Sürmek: Hayâl ve Gerçek

Belli bir eserin bestecisinden kimlere meşkedilip yazıya kim tarafından döküldüğü ve bu zincirin sağlamlığının inandırıcı bir şekilde belgelenmesi kolay değil. Burada iki örnek verebiliyoruz: biri gerçek, diğeri ise bir hayâlî intikal zincirine işaret ediyor.

Gerçek intikal örneği Mustafa Nakşî Dede'nin (ölümü 1853) Şedd-i arabân makamındaki Mevlevî Ayini örneğidir. Bu Mevlevî Ayininin önemi şuradadır ki, hem besteleniş tarihini takriben bilebiliyoruz hem de notaya alınıp yayınlanana dek kimden kime geçip, kimler tarafından meşkedilip bir sonraki kuşağa intikal ettiği konusunda nisbeten sağlam ipuçlarımız var. Ayrıca, eserin intikal zincirinin bütünüyle Mevlevî dergâhları içinde kaldığını biliyoruz. Bu bir sadakat ve sabitlik garantisi midir? Bundan emin olamıyoruz. Her hal ü kârda Şedd-i arabân makamındaki Mevlevî âyininin beste ve bugüne intikalinin hikâyesi şöyledir:

Bestecisi olan Mustafa Nakşî Dede (ölümü 1853) ömrünün son yirmi yılını Kahire'de Kahire Mevlevihanesinin şeyhi olarak geçirmiştir. Burada bestelediği şedd-i arabân makamındaki âyinin ilk mukabelesi de Kahire Mevlevihanesi'nde 1844 yılında yapılır. Aynı yıl, aslen Edirneli olan Mustafa Nakşî Dede doğduğu şehri ziyarete gitmek için Kahire'den bir süreliğine ayrılır. Seyahati sırasında da bir müddet Gelibolu Mevlevîhanesi'ne misafir olur. Buradaki ikameti sırasında da şedd-i arabân ayinini Gelibolu Mevlevîhanesi şeyhi Hüseyin Azmi Dede'ye (1815-1893) geçer. Birkaç yıl sonra ise Azmi Dede bu ayini oğlu Ahmet Celâleddin Dede'ye (1854-1946) geçer. Şedd-i arabân ayininin İstanbul'da ta-

nınmasına Ahmet Celâleddin Dede vesile olmuştur. 1894 yılında Gelibolu'dan İstanbul'a gelen Ahmet Celâleddin Dede 1909'da Üsküdar Mevlevihanesi'ne, 1910 yılında da Galata Mevlevihanesi'ne şeyh tayin edilir ve 1925'te tekkeler kapatılana kadar bu görevini sürdürür. Bu arada da Şedd-i Arabân Ayinini (muhtemelen 1900 yılından önce) o sırada İstanbul'da Bahariye Mevlevihanesi kudümzenbaşısı olan Zekâi Dede zâde Ahmet Efendi'ye (1869-1943) meşkeder. Ahmet Efendi [Irsoy]'nin okuyuşundan da bu Ayin notaya alınıp 1937 yılında İstanbul Konservatuarı Yayınları arasında yayınlanır.[49]

Bu intikal silsilesi bize kaynak ile yazı arasındaki mesafeyi göstermesi açısından anlamlıdır. Şedd-i arabân Ayininin bestelenmesi ile notaya alınıp yayınlanması arasında bir yüzyıla yakın bir süre geçmiştir. Ancak, bu bir asırlık süre içinde sadece üç adet intikal halkası vardır: Nakşî Dede – Azmi Dede – Ahmet Celâleddin Dede – Zekâizâde Ahmet Irsoy. Zincir nisbeten kısadır. Ayrıca, bu intikal silsilesi dinî musıki eserlerini saklayıp sadakatle aktarmakla tanınan Mevlevî dergâhlarının dışına çıkmıyor. Sadettin Nüzhet Ergun'un Türk dinî musıkisi hakkındaki önemli araştırmaları bu intikal sislsilesini yakından izlememize imkân veriyor.[50] Dolayısıyla burada hem kaynağa yakınlık hem de eseri nakledenlerin kişiliği ve güvenirliği elimizdeki Şedd-i arabân Ayininin İstanbul Konservatuarı tarafından yayınlanan notasına bir "otantiklik" kokusu vermiyor değil. Ama bundan da hiçbir zaman tam olarak emin olamayacağımız âşikâr.

Sadettin Heper'in 1974 yılında Konya'da yayınladığı *Mevlevî Ayinleri* nota koleksiyonunda Şedd-i arabân Ayin'in notası 1937'deki İstanbul Konservatuarı yayınına göre bazı farklılıklar gösteriyor. Oysa Sadettin Heper'in kitabın önsözünde zikrettiği kişisel meşk kaynakları arasında bizzat Zekâi Dede zâde Ahmet Efendi de vardır. Yani bu eser ona farklı bir meşk silsilesinden geçerek intikal etmiş değildir. Sadettin Heper bu Ayini hocası ve 1937 yayınının kaynağı Ahmet Efendi'den meşketmişti.

Ne var ki, Sadettin Heper bu Ayini kaleme alana kadar (1937-1974 yılları arası) eserin icrasında farklılıklar ortaya çıkmış olmalıdır. Dolayısıyla, meseleye "otantiklik" açısından bakacak olursak, Şedd-i arabân Ayin konusunda 1937 Konservatuar notasının diğerine tercih edilmesi gerektiği ortadadır.[51]

Şedd-i Arabân Mevlevî Ayininin bu serencâmından çıkarılacak bir ders daha vardır. O da şudur: daha önce de altını çizdiğimiz gibi, Osmanlı/Türk musıkisinin bir klâsik eserinin evrimi ve değişimi eserin notaya alınmasıyla noktalanmıyor. Geleneksel *meşk* bir yana bırakılıp notalı öğretime geçildikten sonra bile eserin farklı versiyonları oluşmaya devam ediyor. Nakşî Dede'nin Şedd-i arabân Ayini

49 Türk Musıkisi Klâsiklerinden-14. Cilt – Mevlevî *Ayinleri* XXIII, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Haşim Matbaası, 1937, s. 685-697.

50 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, Cilt 2, 1943, s. 426-427 ve 497.

51 Bkz. Sadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği yayını, 1974, s. III ve 165-175.

1925'te mevlevihaneler kapatıldıktan sonra da okunmaya devam edilmiş ve icrası sırasında ufak tefek değişikliklere maruz kalmış olmalıdır. Konya'da 1950'li yılların ortalarından itibaren yapılan Mevlânâ ihtifâllerinde kudümzenbaşılık yapmış olan Sadettin Heper de bu Ayini orada icra edildiği şekliyle notaya almış olmalıdır.

Bir de hayâlî ve mevhum bir intikal zinciri örneği verelim. Olay yine Zekâi Dede zâde Hâfız Ahmet Efendi ile ilgilidir. Ahmet Efendi 1943 yılında hâfızasında sakladığı Sultânî Irak makamından dört eseri notaya aldırıp İstanbul Konservatuarı tarafından yayınlatır.[52] Abdülhalim Ağa (ölümü 1802) ve Küçük Mehmet Ağa'nın (ölümü 1800?) birer murabba' beste ve birer semaisinden oluşan bu Sultânî Irak takımın başına yazdığı "İfade-i Mahsusa"da Ahmet Efendi şöyle diyor:

> *"Bundan elli-elli beş sene evvel pederim merhum Zekâi Dede Efendiden ahz ve telemmuz ederek* [alıp öğrenerek] ... *hâfızamda sakladığım Sultânî Irak faslı bestekârlarının fem-i muhsinlerinden* [ihsan edici ağızlarından] *telakki edilmiş ve o şekilde âcizlerine* [yani kendisine] *intikal etmiştir*"[53]

Yani Ahmet Efendi yayınladığı bu dört eserin babası Zekâi Dede tarafından doğrudan doğruya bestecilerinin ağzından öğrenildiğini ileri sürüyor burada. Oysa işin rivayetine değil, gerçeğine bakacak olursak Ahmet Efendi'nin babası ve musıkideki hocası Zekâi Dede'nin Sultânî Irak faslını oluşturan bu dört eseri bizzat bestecilerinden meşketmiş olmasına kronolojik olarak imkân yoktur. Çünkü onsekizinci yüzyılın ikinci yarısının önemli bestecilerinden olan Abdülhalim Ağa ve Küçük Mehmet Ağa'nın ikisi de Zekâi Dede'nin (1824-1897) doğumundan aşağı yukarı yirmi yıl kadar önce vefat etmişlerdi. Demek ki Ahmet Efendi'nin babası Zekâi Dede bu eserleri bizzat "bestekârlarının fem-i muhsinlerinden" değil, bir başkasından meşketmiş olmalıydı. Bunda hiç kuşku yok.

Diğer bir deyişle, Abdülhalim Ağa/Küçük Mehmet Ağa besteci ikilisi ile onların Sultânî Irak makamındaki eserlerini bir buçuk yüzyıl sonra notaya aldıran Zekâi zâde Ahmet efendi arasındaki meşk zincirinde Ahmet Efendi'nin iddia ettiği gibi iki değil, en az üç halka vardı. Çünkü Ahmet Efendi'nin babası bu eserleri bizzat bestecilerinden öğrenmemişti. Dolayısıyla, 1943 yılında yayınlanan bu notaların bu yayından aşağı yukarı 150 yıl kadar önce bestelenmiş Sultânî Irak eserlerin "asıllarına" yakın olması ihtimâli de o ölçüde zayıflamıştır.

Ne var ki, Ahmet Efendi'nin yukarıdaki ifadesinde önemli olan tarihsel ve kronolojik gerçek değildir. Hâfız Ahmet Efendi bu eserlerin "orijinal" oldukları-

52 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Hâfız Mehmet Zekâi Dede Efendi Külliyatı*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, 1945, s. 280-295.

53 Aynı eser, s. 282.

nın vehmine kapılmış ve buna sonuna kadar inanmıştır. Önemli olan budur. Esas olan Ahmet Efendi'nin bu eserlerin babası tarafından bizzat bestecilerinden meşkedildiğini sanmasıdır. Babası Zekâi Dede tarafından Sultânî Irak faslının kendi hâfızasına yerleştirilmiş olan biçiminin aynen bestecilerinin elinden çıkmış olan biçimi, yani "orijinali" olduğuna samimi olarak inanmakta olması ve bu inancı eserleri meşkettikten elli yıl sonra bile inatla, ısrarla ve dirençle savunmasıdır. Bu kişisel inancın tarihsel gerçeklerle bağdaşıp bağdaşmaması bu bağlamda zerrece önem taşımaz. Ahmet Efendi burada musıkide *meşk*in oluşturduğu gelenek zincirine aidiyetini bir süreklilik ve özdeşlik duygusu içerisinde ifade etmektedir sadece.[54]

Meşk'te Hocalık

Meşk almanın ve alınan meşklere sadık kalmanın gururu olduğu gibi, geçmiş yüzyıllarda *meşk vermiş olmanın* da bir gururu, onuru vardı elbette. *Kimden* meşk alındığı kadar üstadın, hocanın *kimlere* meşk vermiş olduğu da önem taşıyordu.

Meşk vermiş olmanın onuru hem meşk verilmiş talebenin sayısıyla hem de bunların zamanla ulaşmış oldukları mertebelerle doğru orantılıydı elbette. Meşk hocalığı bununla değer kazanırdı. Bu tavrın örneklerine yüzyıllar boyu rastlıyoruz. Üstadlığı artık herkesçe kabul edilmiş bir müzisyene zamanında meşk vermiş olmak, onun hocası olarak görülmek, bu onurun en belirgin göstergesiydi. Bir ya da birkaç önemli müzisyen yetiştirmiş olmak, bir üstadın üstadı olmak hiç de küçümsenecek bir onur değildi.

Örneğin, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bir musıkişinas olan Uncuzâde Mehmet Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında pek az şey biliyoruz. Mehmet Efendi'nin günümüze muhtemelen hiçbir eseri ulaşmış da değildir. Ne var ki, Uncuzâde Osmanlı/Türk musıkisi tarihine geleneğin kuşkusuz en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin müzik yeteneğini keşfeden ve onun ilk musıki hocası olan, onu bu yolda devam etmeye teşvik edip ona ilk musıki meşklerini veren kişi olarak geçmiştir ve bu sıfatla daima saygıyla anılacaktır.

Onyedinci yüzyılın ilk yarısının bir musıki üstadı hakkında Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin yaptığı şu yorum çok anlamlıdır:

> *"...pîr-i tarîkat-ı üstâdiyet ve rehnümâ-yı vâdi-yi ehliyet olup ekser esâtiz-i Rûm'un üstâdı... olmuştur."*[55]

54 Zekâi zâde Ahmet Efendi hakkında Bkz. Cem Behar, "Zekâi Dede zâde Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943) – Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası", *Musıkiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005/2008, s. 83-117.

55 Şeyhülislâm Es'at Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefâi'l Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [TY 6204], vr. 26a. Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 262-263.

(Üstadlık yollarının pîri ve yetenek vâdisinin kılavuzu olup Anadolu üstadlarının çoğunun üstadı... olmuştur)

Es'ad Efendi böyle bir yorumu tezkiresinde kısa biyografisini verdiği yüz kadar besteciden başka hiç birisi hakkında yapmaz. *Atrabü'l-Asâr*'daki bu değerlendirmede sözkonusu olan Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin bir besteci ya da icracı olarak değil, öncelikle bu "üstadların üstadı" yönüyle hatırlandığını görüyoruz.

IV. Murad'ın saltanatı sırasında ünlenen Koca Osman Efendi gerçekten çok sayıda ve çok ünlü müzisyenlere hocalık yapmıştı. Kantemiroğlu, aynı Kasımpaşalı Osman Efendi'ye duyduğu hayranlığı, onun İstanbul'da onyedinci yüzyıl ortalarında yetiştirdiği çok sayıda öğrencisi sayesinde bir tür musıki rönesansının öncülüğünü yaptığını ileri sürmeye kadar vardırır. Şöyle yazıyor Kantemiroğlu:

> *"Zaman içinde musıki sanatı gerilemişti, fakat Sultan Mehmed* [IV. Avcı Mehmed] *zamanında sadece canlanmakla kalmamış, soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi sayesinde en mükemmel şeklini bulmuştur. Osman Efendi kendisinden sonra hem saz hem söz musıkisi alanında birçok talebe bırakmıştır. Ses sanatçılarından Kömür lâkaplı Hâfız, sonra Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzin ve Tesbihçi Emir ün salmışlardı. Saz sanatçıları içerisinde ise iki Rum vardı, biri dinini değiştirmiş olan kemani Ahmed, diğeri de Ortodoks Angeli'dir. Bunların her ikisi de bana onbeş yıl boyunca hocalık etmiştir."*[56]

Aralarında Itrî'nin ("Buhurcuoğlu") de bulunduğu yedi kişilik önemli bir musıki talebesi listesi veriyor bize Kantemiroğlu. Aynı zamanda, Osman Efendi'yle başlayıp kendisine ulaşan dört halkalık bir meşk zincirine de işaret etmiş oluyor.[57]

Kasımpaşalı Osman Efendi'nin üstadlığı, hocalığı ve yetiştirdiği öğrencilerin niteliği o denli kalıcı bir iz bırakmış olmalı ki, onun hakkında aynı yorumu Kantemiroğlu'ndan yarım asır kadar sonra Fransız Büyükelçiliği tercümanı ve Türk musikisiyle ilgili önemli bir risalenin yazarı olan Charles Fonton da yapar. Şöyle yazıyor Fonton 1751 yılında:

> *"Türkiye'de müziğin gerçekten gelişmesi ise IV. Mehmet'in saltanatı sırasındadır. Osman Efendi bu dönemde büyük şöhret sahibi olmuş ve birçok öğrenci yetiştirmiştir."*[58]

56 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, 1734, I, s. 151-152.

57 Başında Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin bulunduğu bu meşk silsilesinin incelenmesi ve yorumu hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

58 Charles Fonton, "Şark Musıkisi-Avrupa Musıkisiyle Karşılaştırmalı bir Deneme", Cem Behar, *Musıkiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005/2008, s. 146.

Meşk talebelerinden üstadın duyduğu gururun bir örneğini de 1840'lı yıllarda cereyan ettiği rivayet edilen bir olayda görüyoruz. Bu yıllarda ikisi de İsmail Dede Efendi'nin talebesi olan Dellâlzâde İsmail Efendi (1797-1869) ile Eyüplü Mehmet Bey (1804-1850) arasında çok şiddetli bir musıki rekabetinin cereyan ettiği rivayet edilir. Bu rekabet esnasında Dellâlzade İsmail Efendi "Mehmet Bey'in de acaba benimkiler kadar güzel eserleri var mıdır?" şeklinde dedikodular yayarak ve kendisine bu türden haberler ulaştırarak rakibini taciz edermiş. Bu tacizlere doğrudan doğruya muhatap olmak ve böyle bir çekişmeye girmek istemeyen Mehmet Bey ise yine de kendisini savunmak ve Dellâlzade'nin tacizlerinden kurtulmak istemiş ve bu amaçla farklı bir yola başvurmuş. İftihar ettiği öğrencisi Zekâi'ye (sonraları Zekâi Dede) Beyati makamında bir Beste sipariş edip bu besteyi çeşitli kişilere geçtikten sonra "İsmail Efendi önce benim talebemin yaptığı bu besteden daha iyisini yapsın da görelim..." şeklinde rakibine bir haber ulaştırmış. Rivayete göre de Dellâlzâde rakibinin talebesi Zekâi'nin eserini gördükten sonra rekabeti ve çekişmeyi bırakmış ve Beyati makamından başka bir eser bestelememiş. Bu olay da üstadın yetiştirdiği öğrenciye kendisini temsil görevini vererek o öğrenciyle övünmesine bir diğer anlamlı örnektir.[59] Bu olayın sadece bir rivayet olduğu doğrudur ama böyle bir meselenin ayrıntılı bir rivayete konu olması, bu rivayetin nakledilmesi ve bilâhare yazılıp yayınlanması bile kendince önemlidir ve bu rivayetin tarihsel belge ve tanıklık olarak kullanılmayı hak ettiğine işaret eder.

1900'lü yılların başlarının meşhur hânende ve gazelhânlarından Tophaneli Sadık Bey'in (1865-1930?) durumu da aşağı yukarı böyledir. Sâdık Bey'in musıki hocalarının hepsi –ki bunların arasında ondokuzuncu yüzyıl sonlarının önemli dinî ve dindışı musıki hocalarından Bolâhenk Nuri, Yeniköylü Hasan ve Tophaneli Sabri beyler de vardır– bu talebeleriyle her zaman ve açıkça iftihar ederlerdi.[60]

Eserleri İntikal Ettirme Zorunluluğu

Meşk'te nihai amaç *tüketici* olmaktır. Yani bütün eserleri öğrenmek, hepsini ezberine almak... Musıkide mükemmeliyete repertuarın tümünü tüketerek ulaşmak fikri, çok uzak ve ulaşılması imkânsız bir ideal şeklinde de olsa, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüştür. Zaman zaman mevcut repertuarın *tümünü* ezberine almadan yeni besteler yapmanın küstahlık, haddini bilmezlik olarak algılandığı durumlara rastlıyoruz.

Bu idealin gerçeğe dönüşmesi, çok dar uzmanlık alanları dışında, pek mümkün olmazdı tabii. Bu duruma bir örnek Mevlevî Ayinleri repertuarıdır. Yirminci

59 Bu rivayeti Zekâi Dede'den eser meşketmiş olan Rauf Yekta Bey naklediyor. Bkz. Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1 – Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 22-23.

60 Bkz. Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997, s. 372-374.

yüzyılın ilk yarısının önemli Mevlevî bestecilerinden ve son kudümzenbaşılardan olan Zekâi zâde Ahmet Efendi şöyle yazıyor:

> *"Bir Ayin besteleyecek musıkişinasın musıki ilminde üstadiyet derecesine erişmiş ve bütün ayinleri bilmekle vâkıf bulunması ayin bestekârlığının en büyük şartlarındandır."*[61]

Bu dar alanda repertuarın tümünün zaptı üstadlığın koşulu olabiliyor. Ne var ki, en genel düzeyde, "Hâfıza-yı beşer nisyan ile malûldür" fehvâsınca da ezberine aldığı eser sayısı çok olan üstad daha değerli sayılırdı. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kuşkusuz en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi yaşadığı dönemde sadece bir besteci olarak değil, bildiği eserlerin sayısıyla ünlü bir üstad olarak da tanınıyordu:

> *"Devrinde onun kadar mahfuzatı* [hıfzettiği eserler] *çok olan ve eslâfın* [öncekilerin] *eserlerini mükemmel surette onun kadar öğrenmiş bulunan şahsiyet pek nadirdir denilebilir. Kendi zamanına kadar bestelenmiş olan Mevlevî Ayinlerini, Na'tları, birçok Durakları, İlâhîleri ve Miraciye'yi öğrenmiş olan Dede, lâdinî mahiyetteki kâr, murabba', semai, şarkı ve türküleri de en çok bilenlerden biridir."*[62]

Ama bilen üstadın da bildiğini mutlaka öğretmesi, mutlaka sonraki kuşağa intikal ettirmesi gerekiyordu. Sistemin kendini yeniden üretebilmesi, hem bilinen eserlerin hem de dağara yeni eklenenlerin talebeye mutlaka aktarılmasını ve bir sonraki nesle *intikal* ettirilmesini şart koşar. Öğretimde cimrilik, nekeslik, naz ve kibir hiçbir zaman hoş karşılanmazdı. Sanat hasisliği ya da kıskançlığı da onay görmezdi.

Her şeyin, her türden eserin her zaman ve herkese her şart altında öğretilmesi sözkonusu değildi tabii. Zor ve uzun eserler biraz ilerlemiş ve müktesebatını genişletmiş talebelere, eski, "nâdide" veya özel bazı nitelikleri olanları ise öğrencinin yeteneğine, liyakatine, gösterdiği sabır ve sebat esasına göre meşk verilirlerdi. Buna daha önce işaret ettik. Rauf Yekta Bey'in kendi hocası Zekâi Dede hakkında söyledikleri musıki hocasından beklenen görev ve yükümlülüklerin iyi bir özetidir:

> *"Hoca merhumun hangi faslı kim istemiş olsa –erbâb-ı istidattan* [yetenek sahiplerinden] *olmak ve o eserin kadrini* [değerini] *bilecek zevattan bulunmak şartıyla– ketm buyurmadıkları* [saklamadıkları] *cümlenin mâlûmu ve müsellemidir* [herkesçe bilinir ve onaylanır]. "[63]

61 Türk Musıkisi Klâsiklerinden, 14. Cilt (*Mevlevî Ayinleri*-XXIII), İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1937, s. 730.

62 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayını, Cilt II, 1943, s. 438-439.

63 Bkz. Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1 – Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 39.

Eser saklamak onaylanmıyordu ama her şeyin herkese meşkedilmesi de söz konusu değildi elbette. İki temel ahlâki koşul burada Rauf Yekta Bey tarafından özetlenmiş bulunuyor. Talebenin musıkiye yeteneği olmalıydı ve ayrıca hocanın kendisine geçtiği eserin kıymetini anlayacak olgunlukta olmalıydı. Yetenek ve kadirşinaslık önemli vasıflardır ve daha önce de işaret ettiğimiz gibi, meşkin ahlâki ve pedagojik özünü temsil ederler.

Aynı eserin meşk yoluyla intikali hakkında Rauf Yekta Bey bir "iyi üstad" bir de "kötü üstad" örneği verir. Aşağıdaki örnekte iki üstad arasındaki fark bunların ne bilgileri ne tecrübeleriyle ne de bestekârlıklarıyla ilgilidir. Rauf Yekta'ya göre "iyi üstad" bildiği bir eseri kendine saklamayan ve kendi hocasından öğrendiklerini hevesli talebesine geçmekten geri durmayan üstaddır.

> "*Esâtize-i sâlifeden* [eski üstadlardan] *Hatibzâde'nin Rast makamından "Rast geldim mürgzâr içre o şûh-ı dilkeşe" mısraıyla başlayan ve her beyitte usûlü değişen büyük bir kâr-ı nâtıkı vardır ki bu eser-i muteberi Zekâi Efendi'ye ibtidâ-yı intisabımdan beri meşk etmek arzusunda bulunduğum halde nasılsa bu emelime muvaffak olamamıştım... İki sene kadar oluyor, bu kâr-ı nâtıkı yine hoca merhumdan* [Zekâi Dede'den] *meşk etmiş olan Mehmed Nuri Beyefendi'ye müracaatla cidden âsâr-ı nefiseden olan mezkûr* [adı geçen] *kârın tâlimini kendilerinden rica etmişken cevâb-ı red alarak me'yus olmuştum* [üzülmüştüm]. *Geçende Hâfız Efendi* [Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi] *üstadımıza dehâlet edip* [sığınıp] *o kârı meşk buyurmalarını niyâz ettim. Niyâz-ı muhlisânem derhal rehin-i mevkie is'af oldu* [yerine getirildi]. *Himmet-i âliyeleriyle* [yüksek yarımlarıyla] *o muazzam eser-i bî-bedel bugün hâfıza-ı ihtirâmımı* [saygılı hâfızamı] *tezyin ediyor* [süslüyor] *ki şu lutf-u kerîmanelerine* [cömert lütuflarına] *karşı burada arz-ı teşekkürü bir vazife-i müftehire addeylerim*."[64]

"Mahfuzatını" (yani hâfızasındaki eserleri) saklayıp aktarmayana, dolayısıyla bu mahfuzatı bir müzikal iktidar aracı haline getirenlere hiçbir zaman iyi gözle bakılmadı. Bazı "nadide" (yani az kişi tarafından bilinen) eserleri mutlaka kendi tekeline almak isteyen veya aldığını vehmeden, onları kimseye öğretmemeyi, eserin "tek sahibi" olmayı bir prestij sorunu haline getiren bencil ve pinti üstadlar da zaman zaman olmuştur elbette. Ancak, bu kişiler hep birer sapkın istisna sayılmış, bu tavırları yakışıksız olarak değerlendirilmiş ve onay görmemiştir.

Bazı yabancı gözlemciler musıki eğitiminde yazının kullanılmayıp sözlü meşklerle yetinilmesini sadece gizlilik, kıskançlık ve korunma güdüsüne bağlamışlar ve yanılmışlardır. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisiyle ilgili bazı ilginç araştırma ve yayınları da olan ve Rauf Yekta'nın yakın dostu bulunan P.J. Thibaut'nun bile, 1902 yılında yayınladığı bir makalede bu tür görüşler dile getirdiğini görüyoruz.

64 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân*, birinci cüz, *Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318, s. 40.

Adeta deneyimsiz bir şarkiyatçının kaleminden çıkmışa benzeyen böylesi görüşler özellikle şaşırtıcıdır:

> *"Diğer yandan, Mevlevîler dinî ezgilerini hem avam tabakasına bulaşmaktan hem de yabancıların alaycı ve anlamsız meraklarından korumak için her türlü tedbire başvurmuşlardır. Bu amaçla da musıkiyi sadece sözlü olarak öğretir ve aktarırlar. Üstadının ayakları dibine diz çöken ama bir gün mutlaka mutrıb heyetindeki yerini alacak olan genç derviş, geniş dinî eser dağarını ezberine almak için büyük bir sabırla çalışır; hâfızasının kendisini yanıltması tehlikesine karşı birkaç nota yazmaya çalışması boşunadır; çünkü hemen o an kibarca kendisinden o notaları yok etmesi istenir."*[65]

Meşk'in gerek kendi etik değerler bütünlüğü içinde gerekse sürekliliği amaçlayan bir sosyolojik gerçeklik olarak cimriliği değil, cömertliği, eserleri saklayıp korumayı değil, aksine yaymayı gerektirdiği yabancı gözüyle ilk bakışta anlaşılamıyordu herhalde.

Meşk alıp vermenin hem meşakkati, büyük bir zahmeti hem de alçakgönüllülükle yerine getirilmesi gereken bir sorumluluğu bulunduğunu yukarıda belirttik. Alanın aldığını aktarması, emanetlerini teslim etmesi, "san'atının zekâtını" ödemesi gerekiyordu. Gerçekten ciddiye alınan bir görevdi bu. Bu görevi yerine getirmek için her dersten sonra o derste meşk edilen eserlerin güfte ve beste sahiplerinin ruhlarına birer Fatiha okumakla da yetinmemek gerekiyordu. Özellikle dergâhlarda ya da dinî musıki meşklerinden sonra sık sık yapılan bu Fatiha okuma işi meşk dünyasının genel ahlâkî anlayışına uygun, sempatik fakat repertuarın fiilen intikali açısından elbette ki tamamen etkisiz bir uygulamaydı.

Derviş Seyyid Mehmed Emin, onsekizinci yüzyılın ortalarında kaleme aldığı *Edvâr*'ında bu temel prensibi kuvvetle dile getiriyor. Derviş Mehmed Emin musıkiyi ve tanbur çalmayı öğrenmek için uzun süre çalışmış ve çok zahmetler çekmiştir. Zahmet ve meşakkat beraberinde alçakgönüllü bir sorumluluğu da getirmektedir. Derviş Mehmet Emin elde ettiği birikimi de sonraki nesillere aktarmayı görev bilmektedir:

> *"İmdi bu fakir 'abd-i 'aciz Derviş Seyyid Mehmed Emin nice nice üstâd-ı kâmillere mukarenet ile* [olgun üstadlara yakınlaşarak] *bu ilm-i şerîfi* [bu soylu bilimi] *taḥsile* [elde etmeye] *müddet-i vâfirede* [uzun süre] *pür vecd ve sa'y bezl-i vücud edip* [heyecan ve yoğun çalışma içinde kendini esirgemeyip] *ve üstadlarımıza ettiğimiz hizmet mukabili cüz'i* [az sayıda] *şeyler meşk edip bu ilm-i musıkiyi bu hakîr hayâl ender hayâl fehmedebildik* [hayâl meyâl anlayabildik] *ve kudretimiz olduğu mertebe* [kadar] *bu fende tanbur ile muarefemiz olduğu ecilden* [tanburla tanışıklığımız olduğu için] *perde-i mezkûrlardan* [adı geçen per-

65 P.-J. Thibaut, "La Musique des Mévlévis, ou Derviches Tourneurs", *La Revue Musicale*, 2/8, Ağustos 1902, s. 349.

> delerden, seslerden] *zuhura gelecek nagamatı ve makamatı tefhim eyledim* [anlattım] *ki bu ma'rifete sülûk edenlere* [bu bilgi için yola çıkanlara] *âsân* [kolay] *olup icra ettiği nağmeyi fehmedip* [anlayıp] *bu fakiri yâd eylemekliğe* [anmaya] *vesile-i muhabbet ola...*"[66]

Üstadlara hizmetle elde ettiklerini Derviş Mehmet Emin bir emanet telâkki edip bu emaneti sonraki kuşağa iletmeyi görev bildiğini açıkça söylemektedir. Kendi bilip anladıklarını sonraki kuşaklara aktarmayı, onların işini kolaylaştırmayı ve sonuçta bu şekilde anılmayı arzu etmektedir. Çünkü her şeyden önce sistemin, yani Osmanlı/Türk musıki dünyasının bir bütün olarak varlığını sürdürmesi, aktarım zincirlerinin kopmamasına, repertuarın mümkün olduğunca sonraki nesle aktarılmasına bağlıydı. Her müzisyenin bir bakıma en önemli sorumluluğu meşk halkalarında, öğretim silsilelerinde kendine anlamlı bir yer edinebilmesiydi.

Yaşadıkları dönemde icracılık veya bestecilikleri ile kendilerini kanıtlamış olmalarına rağmen geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihine sadece "falan'ın talebesi", "falanca'nın tüm eserlerinin vârisi" veya "filan'ın hocası" olarak geçmiş birçok müzisyen vardır. Bu müzisyen ve besteciler meşk halkaları içinde bir tür *arşiv* görevi gördüler. Bunlara yirminci yüzyılda *gramofon* dendiği de oldu. Örneğin, İsmail Dede Efendi'nin en meşhur öğrencilerinden biri olan Mutafzâde Ahmet Efendi'nin (ölümü 1883) bugüne sadece bir iki bestesi gelebilmiştir. Ne var ki, Mutafzâde Türk musıkisi tarihine İbnülemin'in deyişiyle,

> *"Dede'nin bütün eserlerinin vârisi olan, binlerce mahfuzâtı bulunan ve pek çok talebe yetiştiren bir üstad-ı pür kemâl..."*

olarak geçmiştir.[67] Keza, Sadettin Nüzhet Ergun da Mutafzâde hakkında aşağı yukarı aynı şeyleri yazar:

> *"...bu değerli musıkişinasın asıl kıymeti mahfuzatının çokluğunda ve pek çok talebe yetiştirmiş bulunmasındandır."*[68]

Yani ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayıp faal olan ve 1846'da ölmüş olan İsmail Dede Efendi'ye yetişememiş birçok ünlü müzisyen, Dede'nin eserlerini onları hâfızasında tutmuş olan güzide talebesi Mutafzâde Ahmet Efendi'den geçmişlerdir.

Dede Efendi'nin bir diğer talebesi olan Yağlıkçızâde Ahmet Efendi de (ölümü 1880) birçok yirminci yüzyıl kaynağında "Dede Efendi'nin gramofonu" ola-

66 Derviş Seyyid Mehmet Emin, *Edvâr*, tarihsiz-tahminen 18. yüzyıl ortalarına ait nüsha, Viyana, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, [N. 389], vr. 25b-26a.

67 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, İstanbul, 1958, s. 32.

68 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi–Dini Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Cilt II, 1943, s. 441.

rak anılmıştır. Dede'nin eserleri ilk kez Yağlıkçızâde'nin okuyuşundan notaya alındı. Dede Efendi'nin bugün bilinen eserlerinin çoğunu günümüze aktaran da Yağlıkçızâde ve Mutafzâde Ahmet Efendilerdir. Bu iki müzisyenin de hiçbir zaman geleneksel *meşk* sisteminin dışına çıkmadıklarını, nota okuyup yazmayı öğrenmediklerini biliyoruz.

Daha yakın tarihlerde yaşamış olan Üsküdarlı Ziya Bey (1877-1927) hakkında da İbnülemin,

> *"Beş on şarkı da bestelemiş ise de asıl iştiharına* [şöhret kazanmasına] *sebep musıki mahfuzatı ile okuyuş tarzıdır".*[69]

diye yazıyor. "Bestenigâr" lâkabıyla tanınan Ziya Bey, Selâhattin Pınar ile Münir Nurettin Selçuk'a eser meşketmiştir.

Meşk sistemi içinde usta müzisyenin bir bakıma ilk ve en önemli sorumluluğu, meşk ve aktarım zincirleri içerisinde kendine anlamlı ve kalıcı bir yer edinebilmesidir. Meşk'e bütünselliği ve sürekliliği olan bir sistem olarak bakabiliriz. Aslında meşk'in sadece geleneksel bir öğretim ve intikal yöntemi değil, bizatihi geleneğin ta kendisi olduğunu dahi ileri sürmek yanlış olmaz. Meseleye böyle bakınca da, üstad musıkişinasın yaratıcılık ve yorum sorumluluklarının zaman zaman meşk verme ve eser intikal ettirme fonksiyonlarının yanında ikinci plânda kaldıklarını dahi söylemek mümkün. Bireysel müzisyenin sistemin sürekliliğini sağlama işlev ve sorumluluğu kişisel yaratıcılık ve yorum işlevlerinden daha önemli olabiliyordu. Sistemin sadece müzik değil, aynı zamanda hâfıza ürettiğini söyleyebiliriz. Repertuarın sonraki nesle aktarımı ise bunun bir aracıydı. Bu genel gerçeğin bilincinin epey yaygın olduğu söylenebilir.

Örneğin, yirminci yüzyılın değerli neyzen, hattat ve bestecilerinden Emin Yazıcı (1883-1945) hakkında yapılan şu yorum, genelgeçer bir değer yargısını yansıtıyor:

> *"Eski üstadlar kıymetli eserleri öğretmekte kıskanç imişler, öyle işitirdik. Bizler Emin Efendi'den kıskançlık görmek şöyle dursun, bilâkis herkesin 'çantalık' diye vermedikleri eserleri onun ısrarı ile yazar ve meşkederdik."*[70]

Emin Efendi'nin ney talebelerinden Hakkı Süha Gezgin, herhalde hocasını da düşünerek, meşk verme zorunluluğunu bir eski zaman nostaljisi olarak dile getirir:

> *"Eskiden her büyük üstadın evi bir musıki akademisi hâlinde imiş. Her üstad, rastladığı ses ve zekâ kıymetine o kıymete mukadder olan son parıltıyı vermeye çalışır, bunu dehâlarının bir zekâtı gibi farz bilirlermiş. Son zamanlarda bu usûlden eser kalmamıştı."*[71]

69 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, İstanbul, 1958, s. 303.
70 Halil Can, "Emin Dede", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 4, 1 Şubat 1948, s. 3.
71 Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997, s. 351.

Mahfuzatını saklayıp öğretmeyenin, aktarmayanın, bildiği eserleri talebelerine intikal ettirmeyenin gerçek bir musıki üstadı olarak görülemeyeceğini dahi söylemek mümkün. Talebeleri olmak ve onları bolca meşk almaya teşvik etmek yetişmiş bir üstad için san'atının sürekliliğini sağlamakta vazgeçilmez bir görevdi. Bunun böyle olduğunun bilincinin kendi özel hayatı üzerindeki sonucunu, örneğin Eyüplü Mehmet Bey gayet açık bir biçimde dile getiriyor. Kendisine niye evlenmediği sorulduğunda Mehmet Bey'in verdiği cevap şu olmuş:

> *"Eğer evlenecek olursam omuzlarıma büyük bir yük binecek, musıkideki nâmım ve geçtiğim musıki eserleri kaybolacak, emeklerime yazık olacak."*[72]

Musıki üstadının ilk ve en önemli sorumluluğunun ne olduğunun ıstıraplı bilinci Eyüplü Mehmet Bey'in bu sözlerinde seziliyor. Meşk alanın, belli bir düzeye geldikten sonra üstadlarına olan vefa borcunu meşkler vererek ve aldıklarını tekrar aktararak mutlaka ödemesi gerekiyordu. Abdülkadir Töre hakkında yapılmış şu yorum, onun bestecilik ve san'atçılık görevlerini yerine getirdiğini belirtmek için yapılmıştır:

> *"Eserleri musıki erbâbı arasında fazla yayılmamış ise de mühim bir kısmını şakirdlerine* [öğrencilerine] *meşk etmiştir."*[73]

Meşk silsilelerini, meşk zincirlerini sadece *bir* üstaddan *bir* talebeye aktarılan bir çizgi şeklinde düşünmek doğru olmayacaktır. Bir kere ne meşk verenin bir tek öğrenciyle yetinmesi ne de bir musıki talebesinin kendini bir tek hocaya inhisar ettirmesi sözkonusuydu. Her öğrenci ardarda (ve hatta eşzamanlı olarak) birden fazla üstaddan meşk almakta olabilirdi.

Gerek icrada gerekse meşk alıp vermede belli bir *uzmanlaşma*'nın varlığından daha önce söz etmiştik. Faraza, aynı talebe bir üstaddan dindışı beste, semai ve şarkılar geçerken, aynı zamanda bir Mevlevî dervişinden Mevlevî Ayinlerini, bir müezzinden cami ilâhileri ve tevşihler meşketmekte olabilir, ayrıca bir tekkeye de devam ederek bazı zikir ilâhilerini veya nefesleri öğrenmekte olabilirdi pekâlâ. Bu arada bir usta sâzendeye devamla çalgı öğrenimi görmesine de bir engel yoktu elbette. Yani bir musıki öğrencisinin alabilecekleri hiçbir zaman bir tek üstadın mahfuzatıyla sınırlı değildi.

Bu uzmanlaşma üstadların bizzat kendileri tarafından da olağan görülüp kabul ediliyordu. Dolayısıyla, hat meşklerinde bazan görüldüğü şekilde, bir öğrencinin bir hocadan diğerine gitmesi için ilkinin onayını, rızasını veya tavsiyesini

72 Nakleden İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 179.
73 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 28.

alması da gerekmiyordu. Bunun gibi, üstadlar da her zaman birden fazla talebeye –birlikte veya tek tek– meşk verme olanağına sahiptiler elbette.

Dahası, üstadın böyle hareket etmekte bir bakıma sanatsal çıkarı da vardı. Çünkü nota kullanımının olmadığı, eserlerin kâğıda dökülmediği bir müzik ortamında kendi bestelediği eserlerin yayılıp tanınması, okunup çalınması ve mümkün olduğu kadar geniş bir kitleye seslenebilmesi imkânı o üstadının öğrencilerinin sayısına bağlıydı. Çünkü üstadın eserleri notaya alınarak değil, talebelere meşk edilerek musıki dünyasında dolaşıma sokuluyordu.

Ayrıca, meşk alıp vermedeki her yeni eklemlenme karşılıklı güven, sorumluluk ve bağlılıklar yaratıyordu. Bu eşzamanlı ve çok taraflı meşk olanağı dolayısıyla geleneksel Osmanlı/Türk müziği içindeki çeşitli meşk silsilelerini birbirine paralel doğrular olarak değil, içiçe geçmiş birkaç Ağacın dallarının oluşturduğu bir ağ şeklinde görüntülemek daha doğru olacaktır.

Zira gelenek dediğimiz şey hiçbir zaman yekpare ve homojen bir bütün değildir. İçinde farklı intikal zincirlerine, apayrı beste ve icra üslûplarına ait ögeler barındıran, muhtelif kaynaklardan gelen, çok çeşitli zaman dilimlerine ait eserler içeren çok karmaşık bir bütündür Osmanlı/Türk musıkisi geleneği. Gelenek sabit de değildir, zamanla evrilir, değişir. Bu geleneğin belli bir anda çekilmiş fotoğrafı, enstantanesi ya da kesiti ise geleneğin mütecanis olduğu izlenimini yarattığı için yapay bir deformasyona yol açar. Ayrıca, sözlü intikal zincirlerinin halkalarını izleyerek bugünden geriye doğru gittiğimizde eserin bestecisine ulaşmak için gidilecek istikamet zincirin her halkasında daha da belirsizleşir.

Günümüzden gerilere doğru gittiğimizde, sözlü eserler repertuarının meşk silsilelerinde önce çatallaşan çizgiler, onsekizinci yüzyıl sonlarında İsmail Dede Efendi'de birleşirler. Dede Efendi'nin musıki hocaları ise, hakkında pek az şey bilinen Uncuzâde Mehmed Efendi ve Yenikapı Mevlevihanesi şeyhleri Abdülbâki Nâsır Dede ve Ali Nutkî Dede'dir. Osmanlı/Türk musıkisinin meşk silsilelerini güvenilir ve gerçekçi bir biçimde daha eskilere götürmek şimdiki bilgilerimizle pek mümkün görünmüyor.[74] Ondokuzuncu yüzyıl öncesine ait sözlü eserlerin birçoğunu da bugün Dede Efendi'nin aktardığı biçimiyle tanıyoruz. Ondokuzuncu yüzyıl öncesine ait birçok peşrev ve saz semaisinin sonraki nesillere intikali

74 "Türk Musıkisi Ansiklopedisi" adlı eserinin 1990 tarihini taşıyan ikinci baskısında Yılmaz Öztuna "Meşk Silsilesi" başlıklı maddede bizzat kendisi ile on üçüncü yüzyılın büyük müzik nazariyatçısı Urmiyeli Safiyüddin Abdülmü'min (ölümü Bağdat, 1294) arasında neredeyse yedi asır sürmüş kesintisiz ve düz bir çizgi görünümü veren bir meşk zinciri bulunduğunu iddia ediyor. Bu iddiayı anlamlı bir tarih araştırması olarak kabul edip ciddiye almak mümkün değil elbette. Olsa olsa benzerlerine birçok başka alanda da rastlanan, kendine kök ve köken arama ve icadetme faaliyetinin gülünç bir uç örneği, bir karikatürü olarak görülebilir. Bkz. Yılmaz Öztuna, *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*, Cilt II, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 52. Sınırları iyi çizilmiş ve anlamlı iki adet meşk silsilesinin anlatımı için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Ney'in sırrı hâlâ Hasret*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002, ve Panagiotis Poulos, *Inheriting Innovation: a study of Taksim within a 20th Century Lineage of Turkish Tanbur players*, yayınlanmamış doktora tezi, London, School of Oriental and African Studies, 2006.

için Ortaköy'lü Tanburi İsak'ın (1745?-1814) da buna benzer bir rol oynadığı biliniyor.

Yeni bestelenmiş bir eserin musıki çevrelerinde yayılmasının, öğrenilip okunup çalınmasının, bestecisinin öğrencileri –ya da 'meşk refikleri'– tarafından meşkedilmesine bağımlı olduğunu belirtmiştik. Bunun gerçekleşebilmesi genç bir besteci açısından talebelik, acemilik ya da basit bir icracılıktan besteciliğe, yaratıcılığa geçişin artık musıki camiası tarafından da fiilen onaylanması anlamına geliyordu. Çünkü meşkedilen eser bestecisinin adıyla birlikte icra edilecek ve yayılacaktır. Bu bağlamda alçakgönüllülük, aşırı tevazu ve çekingenlik de onaylanan, kabul gören erdemler değildi.

Dede Efendi'nin ilk bestelediği şarkı olduğu rivayet edilen "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" güfteli Bûselik şarkısının bestecisinin arkadaşları tarafından beğenilip meşkedilerek sür'atle Saray'a kadar yayılmasını ve bu şarkıyı çok beğenen devrin musıkisever Padişahı III. Selim'in İsmail Dede Efendi'yi Topkapı Sarayı'na davet edip onu ödüllendirmesinin hikâyesini Rauf Yekta Bey ballandıra ballandıra anlatır.[75] Rivayet doğruysa, Yenikapı Mevlevihanesi'nde bir nevniyaz olan İsmail Dede Efendi o sırada henüz 22-23 yaşlarında olmalıydı, takvimler de herhalde milâdî 1800 yılının az öncesini gösteriyordu.

Dede Efendi'nin çok yetenekli fakat gereğinden fazla alçakgönüllü öğrencisi Eyüplü Mehmet Bey'in durumu ise buna pek benzemiyordu anlaşılan:

> *"Mehmet Bey merhum, mâye-i fıtratında şöhretperestliğe meyl ve rağbet olmayan, tevâzu perverândan derviş-haslet bir zât-ı kerim-üs sıfat olduğundan âsâr-ı nefisesini neşr ve tâmim cihetine pek itina etmemekte, binaenaleyh o güzide eserleri mehâfil-i musıkiyeye intişar edememekte idi."*[76]
>
> (Merhum Mehmet Bey, yaratılışının hamurunda şöhret düşkünlüğü olmayan, alçak gönüllülüğü seven, dervişlik özellikleri gibi soylu sıfatlara sahip bir zat olduğundan, güzel eserlerini yaymaya ve duyurmaya pek özen göstermemekte, dolayısıyla da o seçkin eserleri musıki topluluklarına yayılamamakta idi.)

Anlaşılan Eyüplü Mehmet Bey öğrencilerine kendi eserlerini geçmeyip, onlara hep kendi hocalarının ve eski üstadların eserlerini meşketmeyi tercih ediyordu. Mehmet Bey'in günümüze çok az sayıda eseri gelebilmişse bunda onun bu aşırı alçakgönüllülüğünün de payı olsa gerektir. *Meşk*'in genelgeçer standardlarına ve davranış normlarına göre Eyüplü Mehmet Bey bu davranışında hatalıydı. Nitekim, Eyüplü Mehmet Bey'in günümüze ancak on beş kadar eseri gelebilmiştir.

Daha önce de vurguladığımız gibi, bir müzik eserinin zamanla unutulmaması, kolektif hâfızadan düşme durumuna gelmemesi, onu meşketmiş olanların sa-

75 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 3-Dede Efendi)*, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1925, s. 129.
76 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1900, s. 22-23.

yısına bağlıydı, notayla zapta geçirilmiş olmasına değil. Bu gerçeğin bilinci yaygın ve yerleşmişti geçmiş yüzyıllarda. Ayrıca, bir eseri meşk yoluyla yayabilmek ve tanıtabilmek, o eserin bestecisinin genel olarak müzik çevreleri içindeki konumunu ve prestijini belirlemek için de stratejik bir öneme sahipti.

Üstadlıkları herkesçe bilinen ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olan bazı musıkişinaslar zaman zaman bu stratejik konumlarını bazı ayrıcalıklar elde etmek için kullanmayı da düşünmüşlerdir. Daha doğrusu, rivayetler onlara bu gücü atfetmiştir.

Meselâ, III. Selim dönemi bestecilerinden Sadullah Ağa'nın Topkapı Sarayı harem dairesindeki bir cariye ile muaşakası yüzünden hapsedildiği rivayet edilir. Zindanda iken besteleyip kendisini görmeye gelen bazı musıkişinaslara meşkettiği ve bazılarının güftesinde Padişaha yakarış ve medhiyeler içeren Beyatiarabân makamındaki eserlerinin III. Selim'in kulağına gitmesi sayesinde serbest bırakılmasının hikâyesi çok bilinen bir hikâyedir. Hatta başrolünü Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı bir Türk filmine de konu olmuştur.

Benzer bir olayın da 1870'li yılların sonlarında büyük şarkı bestecisi Hacı Arif Bey ile Sultan II. Abdülhamid arasında geçtiği rivayet edilir. Arif Bey yaptığı bir saygısızlıktan dolayı Padişah tarafından Saray'da oda hapsine mahkûm edilmiş. Oda hapsinde iki ay kadar kalan Arif Bey bu sırada bir şarkı bestelemiş ve arkadaşlarına meşkettirip Padişah'a ulaştırmış. Bu şarkısının hatırı için de Abdülhamid tarafından affedildiği ve tekrar huzura kabul edildiği rivayet edilmiştir.

Bu olaydan bir buçuk asır önce cereyan etmiş buna benzer bir başka olayı da şuarâ tezkireleri nakleder. Müziksever Padişah I. Mahmud'un (saltanatı 1730-1754) *musahibi*, yani yakını, sohbet arkadaşı olan şair, hattat ve musıkişinas Ahmet Ref'î Efendi işlediği bir suçtan dolayı bir ara Edirne'ye "nefyedilir", yani sürgüne gönderilir. Bu suçun niteliği ve ağırlığı bilinemiyor. Edirne'de sürgündeyken Ahmet Ref'î Efendi İstanbul'un hasretiyle bir şarkı yazıp besteler ve Edirne'deki musıki heveslilerine meşkeder. Güftesinde bu sürgün hayatından şikâyetçi olduğunu ve af dilediğini belirttiği bu şarkı Edirne'de sevilir, yayılır, zamanla İstanbul'da da söylenir hâle gelir ve Saray'da duyulur. Şarkıyı pek beğenen Sultan Mahmut da bestecisinin Edirne'deki sürgün hayatına son vererek onu tekrar Saray'a aldırır ve yeniden kendine musahip yapar.[77]

Eserlerini mümkün olduğunca geniş bir kitleye yaymanın bu tür kişisel yararları da olabiliyordu. Ne var ki, bu saydığımız tekil olayların hikâye, rivayet, fıkra, anekdot gibi yanları ayıklandığında elde kalan şu önemli gerçeği de görmezden edemeyiz: üstad bir müzisyenin "eslâf"ınkilerle (yani kendi hocaları veya kendinden evvelki bestecilerin eserleriyle) birlikte *kendi eserlerini* de talebesine aktarması gerekiyordu. Geleneğin devamı açısından en az öğretim faaliyetinin kendisi kadar

77 Bkz. Fatin, *Tezkire (Hâtimetü'l Eş'ar)*, İstanbul, 1855, s. 158.

önemli bir sorumluluktu bu. *Meşk* içinde öğretim ve aktarım faaliyetlerinin birbirlerinden kesinlikle ayrılamayacağına daha önce de işaret etmiştik.

Bu doğal görev ister bir piyasa sâzendesi olsun ister bizzat Padişah olsun, bütün besteci ve hocalar için geçerliydi. Örneğin, III. Selim'in en tanınmış eserlerinden biri olan Sûzidilârâ makamındaki Mevlevî Ayininin meşk edilmesi hakkındaki bir rivayeti Rauf Yekta bey, *Yeni Mecmua*'daki bir makalesinde şöyle nakleder:

> *"Selim-i sâlis* [Üçüncü Selim] *... âsâr-ı şâhânelerinin eşheri olan Sûzidilârâ Ayini ilk defa dergâhın resm-i küşadında okunmak üzere besteleyerek musâhibân-ı şehriyâriden Vardakosta lâkâbıyla maruf Ahmet Ağa'ya bizzat talim buyurdu. Ahmet Ağa, âyin-i şerifi fem-i hümâyundan ahz ve telâkki ettiği gibi âyinhân dedelere ve sair hoş-elhân musahiban ve müezzinan-ı şehriyâriye meşk etti."*[78]
>
> (Üçüncü Selim şâhâne eserlerinin en meşhuru olan Sûzidilârâ Ayinini ilk defa dergâhın [Galata Mevlevihanesi kastediliyor] açılış töreninde okunmak üzere besteleyerek Padişah musahiplerinden Vardakosta lâkâbıyla tanınan Ahmed Ağa'ya bizzat öğretti. Ahmet Ağa bu Ayini Padişahın ağzından aldığı ve karşıladığı şekliyle Ayin okuyan Mevlevî Dedelerine ve diğer güzel sesli Padişah musahiplerine ve Saray müezzinlerine meşk etti.)

Mevlevî kültürünü iyi bilen, bir bakıma da bir Mevlevî muhibbi sayılan III. Selim'in bu Ayininin dolaşıma ve meşk silsilelerinin içine girmesini arzu etmesi kolayca anlaşılıyor. Ayinin sadece Padişah musahibi olan ve Saray'a bağlı müzisyenlere ya da fasıl musıkisi icra edenlere değil, özellikle Yenikapı Mevlevihanesi'ndeki derviş ve ayinhânlara meşk edilmesinin Padişah tarafından arzu edilmesinin sebebi de burada yatıyor.

Çünkü notayla kâğıda dökülmüş de olsa, kendince çok güzel bir beste de olsa, Ayinin müzikal değeri yüksek de olsa, bir Padişah tarafından bestelenmiş dahi olsa bir Mevlevî Ayininin var olması için "meydan görmesi" lâzımdı herşeyden evvel. Mevlevî geleneğinde Mevlevi dergâhlarında usûl ve erkânıyla mukabelesi yapılmamış Ayinler ke'enlemyekün addedilirdi, yani Mevlevî anlayışına göre yok mesabesindeydi, öyle sayılırdı. Bir Mevlevî Ayini sadece müzik değildi çünkü, müzikle vücut bulmuş bir ibadetti aynı zamanda. Bu anlayış günümüzde hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

İşin bir başka ilginç tarafı şudur ki, aynı sıralarda Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi olan Abdülbaki Nâsır Dede de kendi icadı olan bir nota yazısıyla (ve bizzat Padişahın teşvikiyle) III. Selim'in sûzidilârâ makamındaki ayinini ve aynı makamdan birkaç başka eseri notaya almış bulunuyordu.[79] Gelin görün ki Abdülbâki

78 Rauf Yekta Bey, "Selim-i sâlis", *Yeni Mecmua*, Sayı 16, 1917.

79 Abdülbaki Nâsır Dede, *Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nâfiz Paşa Yazmaları 1242/2. *Bkz.* Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbâki Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı, "Tahririye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayınları, 2009.

Nâsır Dede'nin 1794 yılında ortaya koyduğu bu notalama sistemi on dokuzuncu yüzyıl zarfında yayılma imkânı bulamadığı gibi, notaya aldığı eserin yayılması ve Mevlevîhanelerde öğrenilip icra edilmesi için eserin bestecisi yine de *meşk* yoluna başvurmayı tercih ediyor, hattâ bunu gerekli görüyordu.

Bu notaları içeren Abdülbâki Nâsır Dede'nin 1794 yılında kaleme aldığı *Tahririye* adlı eseri ise ondokuzuncu yüzyıl boyunca hiç kimse tarafından istinsah edilmedi ve kullanılmadı. III. Selim'in Sûzidilârâ Ayini ise Padişahın emriyle Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Abdülbâki Nâsır Dede tarafından notaya geçirildiği için değil, bizzat Padişah tarafından musahibine *meşk*edildiği için günümüze ulaşabildi. Ve Nâsır Dede'nin notaya/kâğıda döktüğü şekliyle değil, Mevlevihanelerde okunduğu ve zamanla epey değişikliğe uğramış ve çok farklılaşmış bir versiyonuyla.

Meşk'te Çıraklık ve Ustalık

Musıki meşkine başlamanın kesin ve belirlenmiş bir yaşı olmadığına yukarıda değinmiştik. Bu ifadeyi biraz genişletecek olursak, meşk almanın yaşının olmadığını da söyleyebiliriz. Her eser her üstadın hâfızasında bulunamayacağına, meşkin de sonunun olmadığına göre, meşk almanın (ya da vermenin) yaşı da olamazdı elbette.

Kimin kimden meşk alabileceği, kimin kime meşk verme selâhiyetine sahibolduğu konusunda da katı kuralların varlığından söz edilemez. Meselenin sadece bir yaş, kuşak ve olgunluk meselesi olmadığını biliyoruz. Birbirinin akranı olan iki kişiden biri diğerinden pekâlâ meşk alabiliyordu örneğin. Reperuarı biraz daha geniş olanı diğerine eser geçerdi. Bunun kendi musıki yaşamındaki bir örneğini Rauf Yekta Bey bizzat anlatıyor.[80] 1886 yılında henüz onbeş yaşındaki Rauf Yekta Bey kendinden sadece iki yaş büyük olan Zekâizâde Ahmet Efendi'den eser meşketmiştir. Rauf Yekta Bey bu durumu gayet normal karşılamıştır, zira Ahmet Efendi'nin repertuarı kendisininkinden çok daha genişti. Rauf Yekta Bey'in henüz ezberine alamadığı fakat meşketmeyi çok arzu ettiği İsmail Dede Efendi'nin çok meşhur "Yine neş'e-yi muhabbet dil ü cânım etti şeydâ" güfteli Hicaz makamındaki Yürük semaisini akranı ve Zekâi Dede'nin oğlu Ahmet Efendi babasından öğrenmişti ve eser ezberindeydi. Hatipzâde'nin Rast makamındaki Kâr-ı natığını da aynı kişiden meşketmişti Rauf Yekta Bey. Mesele bu kadar basitti aslında. Önemli olan yaş değil, musikideki müktesebattı çünkü.

Çok çeşitli başka örnekler de verilebilir. İstanbul'da Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi neyzen Hüseyin Fahreddin Dede'nin 1880'li yıllarda ve yaşı otuzu geçmişken İsmail Dede Efendi'nin öğrencilerinden Mutafzade Ahmet Efendi'den

80 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1900, s. 32.

beste ve semailer meşketmiş olduğunu biliyoruz. Zekâi Dede (1824-1897) 1864'te Mevlevîliğe intisap ettiği ve Yenikapı Mevlevihanesi Kudümzenbaşılığına tayin edildiği zaman kırk yaşlarındaydı. Ne var ki, bu yaşına rağmen Yenikapı Mevlevihanesi'nin Şeyhi Osman Selâhattin Dede'ye talebe olup ondan henüz ezbere bilmediği Mevlevî Ayinlerini meşketmekten gocunmamıştır.

Zekâi Dede'nin hocası olan Eyüplü Mehmed Bey de hocası İsmail Dede'nin ölümüne dek onun meşklerine devam etmiştir. Bu sırada Mehmed Bey kırk yaşlarındaydı ve ayrıca kendi öğrencileri de vardı. Öğrencisi Eyüplü Mehmed Bey'in kırklı yaşlarına geldikten sonra dahi hâlâ kendi meşklerine devam etmekte olmasına hocası İsmail Dede Efendi tarafından gösterildiği rivayet edilen sebep ilginçtir. Şöyle demiş Dede Efendi:

> *"Mehmet Bey musıkide orostopolluk yollarını öğrenemedi."*[81]
> (musıkinin küçük hilelerini öğrenemedi/ türkü, köçekçe gibi hafif türlerini öğrenemedi.)

Musıkide meşk almak ve meşk vermek eşanlı olabiliyorsa, meşk almaktan vermeye geçiş ne zaman bir küstahlık, bir haddini bilmezlik olmaktan çıkabilirdi? Bir talebenin beste yapması, yaptığı besteleri bir sonraki kuşağa geçmesi ne zaman, hangi aşamadan sonra yakışık alırdı? Başka bir deyişle, musıkide *çıraklıktan ustalığa geçiş* ne zaman, niçin ve nasıl olurdu? Buna kimler, hangi kıstaslara göre karar verirdi?

Müzikte ilerleme ya da uzmanlaşmanın çeşitli aşamalarını tanımlamaya yardımcı olacak bir gösterge ya da yazılı belge ne yazık ki elimizde yok. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evrenini, örgütlediği *ilişkiler ağı* ve yerleştirdiği *sembolik ve ahlâki değerler bütünü açısından* bir tür esnaf loncasına benzetmek mümkündür. Ancak, buna karşılık, bu sanat evreninde herkesin bildiği anlamda mal veya hizmet üreten bir zanaatkâr loncasının *maddî temeller*inin ve *çıkar ilişkiler*inin ise hiçbir zaman mevcut olmadığını da hemen eklemek gerek.[82]

Ayrıca, musıki meşkinde, meselâ hüsn-ü hat meşkinde olduğu gibi, öğrenim süreci bittikten sonra çıraklıktan kalfalık ya da ustalığa geçişi belgeleyen ve "mezun" olan talebeye bundan böyle yazacağı yazılara kendi imzasını atmasına izin veren bir icazetname verme âdeti yoktur. Buna benzer bir belge veya herhangi bir yerleşik tören ya da formalite yoktur, olmamıştır. Esnaf loncalarındaki "şed kuşanma" durumunu hatırlatacak herhangi bir izin verme süreci de bilinmiyor. Yerleşik bir profesyonellik anlayışının olmaması ve musıki camiasının tâ başından beri kapalı bir lonca modelini izlemeyip her sınıftan, her kökenden yetenekli kişilere açık olması zaten bu türden bir seçiciliğe ve hiyerarşiye imkân vermezdi.

81 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1-Hoca Zekâi Dede)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1900, s. 13.

82 Esnaf loncası modeli ve bu modelin musıki dünyasında olası geçerliliği hakkında bkz. Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 27-31.

Musıki dünyası içinde, meşkte ilerlemiş bir kişinin artık kendisi de öğrenci edinip onlara meşk verme ya da kendi bestelediği eserleri bu talebelerine geçme olanağını sağlayan, ya da hiç değilse bunun meşruiyetini belgeleyen bir *icâzetnâme* verme âdeti hiç olmamıştır. Bu tür bir resmî ya da gayrı resmî belge, imtihan heyeti, şehadetname, yazılı izin, diploma, mezuniyet sınavı, emanet verme, halef olarak tayin ve tescil etme, onay, formel tören veya –antropoloji literatüründeki terimi kullanacak olursak– bir tür *"rite de passage"* hiçbir zaman mevcut olmadı.

Ne var ki, bu durumun aksini vehmedenler ve bu vehimden yersiz ve kibirli bir övünç payı çıkaranlar da zaman zaman zuhur etmiyor değil. Dönemimizin büyük ses üstadı Alâeddin Yavaşça (1926 -) ile talebelerinden biri arasındaki ilişki ve kendisiyle hocası arasındaki ilişki kendisinin hocasına halef olması kastedilerek bu talebenin bizzat kendisi tarafından şöyle ifade edilebilmiştir meselâ:

> *"Alâeddin Yavaşça'nın son halkasını teşkil ettiği meşk zincirinde hocası tarafından kendisinden sonra bu meşk zincirinde "halef" olarak ilan ve tescil edildi."*[83]

Oysa meşk zinciri ve bu zincirde üstadlığın tescili İsmail Dümbüllü'nün Tuluât ve Ortaoyunu alanlarındaki üstadlığı temsilen başındaki kavuğu Münir Özkul'a, onun da bilâhare aynı kavuğu Ferhan Şensoy'a vermesi gibi bir şey değildir elbette.

Ayrıca, musıki camiasında hocasız ve kendi kendine, kendi imkânlarıyla yetişmiş bir talebeye hüsnühatta olduğu gibi başıboş büyümüş, ciddî bir eğitim görmemiş anlamını taşıyan küçümseyici bir ifadeyle hüdâyinâbit dendiği de pek vâki değildir. Hele hele tasavvuf çevrelerinde bazan karşımıza çıkan "mürşidi/şeyhi olmayanın mürşidi/şeyhi şeytandır" türünde ustası olmayanın veya bilinmeyenin mutlaka sapkın olacağı şeklindeki kesin ve sert hükümlere musıki dünyasında hiç rastlanmaz.

Daha çok tekke âdâbına, tasavvuf ahlâkına dair olan Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi'nin Mevlevî musıkisi alanında ustalık kıstası hakkındaki yargısını tekrar verelim:

> *"...bir Ayin besteleyecek musıkişinasın musıki ilminde üstadiyet mevkiine erişmiş ve bütün Ayinleri bilmekle mükellef bulunması âyin bestekârlığının en büyük şartlarındandır."*[84]

Buradaki alan nisbeten dar da olsa, bir tek tarikatın musikisiyle ilgili de olsa, bu ustalık kıstasının yine de gelip dayandığı yerin tecrübe ve mahfuzatın genişliği

83 Bkz. "Üslûp ve Müzik", Yasin Eker & Ahmet Sadık Hıdır, *Musıki Söyleşileri* içinde, İstanbul, Kapı Yayınları, 2015, s. 104.

84 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Mevlevî Ayinleri*, Cilt XIV, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1937, s. 730.

olması şaşırtıcı değil. Diğer tarikatların zâkirbaşılarından beklenenin de bundan pek farklı olduğunu zannetmeyiz.

Meşk süresi ile öğrencinin repertuarı hıfzedip gelecek kuşaklara aktarabilecek düzeye gelmesi arasında belli bir paralellik vardı elbette. Uzunca bir süre emek sarfedip makbul üstadlara devam ederek onlardan eser meşketmeksizin mahfuzatın pekiştirilmesine zaten imkân yoktu. Öğrenciden beklenen de buydu zaten. Ne var ki, hangi musıkişinasın artık talebeye meşk verebilecek bilgiye, olgunluğa, "mahfuzat ve müktesebat" seviyesine ulaşmış olduğunu herhalde musıki camiasının o anki durumu ve genel talep seviyesi belirlemekteydi. Bu noktada daha ayrıntılı bir yargıya varmak veya kıstas saptama yoluna gitmek –aksi yöndeki bazı gayretlere rağmen– şimdilik mümkün görünmüyor.

Geleneğin Oluşumu/Geleneğin İcadı

İki tür gelenek olduğu bazan ileri sürülür. Bunların ilki daha düzayak, zanaatkârane, basit taklit, aynen tekrara dayalı ve daha mekanik, diğeriyse daha çok bilgiye dayalı, sanatsal, bazan bazı "sır"lara vakıf olmayı da gerektiren, "yüksek" bir gelenektir. Bu ikinci türden geleneğin içinde şakirde eslâftan kalan bir repertuarla birlikte bu repertuarı normlara ve önceki modellerle uyumlu bir biçimde yeniden dile getirebilmeyi sağlayan bilgi ve beceriler nakledilir. Böylece gelenek yeniden yaratılabilecek ve bu yaratımlar da sürekli olarak yenilenmekte olan bu repertuar içinde sonraki kuşaklarca model ve norm olarak görülecektir.

Bu ayırım sıkça halk kökenli anonim kültürlerle daha şehirli, incelmiş, "seçkin" kültür ve gelenekleri birbirinden ayırdetmek için dile getirilir, Türk musıki gelenekleri hakkında da kullanılmıştır. Ayırım belki çok kesin ve katı değildir. Sınırın da belirgin olmadığı ve hem örtüşme alanlarının hem de birçok geçişkenliğin olduğu kabul ediliyor. Ancak, burada sözünü ettiğimiz İstanbul merkezli Osmanlı/Türk müzik geleneği için hareket noktası olarak böyle bir ayrımın geçerli olduğunu kabul etmemiz mümkün değil. Her iki tür geleneğe ait ögeler içeren Osmanlı/Türk geleneğinden söz edildiğinde bu önemli noktanın daima gözönünde tutulması gerekiyor. Çünkü tâ en başından itibaren bu gelenek anonim halk musikisinden gelen birçok öğeyi içermiş ve entegre etmeyi bilmiştir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi gibi epey uzun ve köklü geleneklerde mevcut eser sayısı öyle çoktur ki, aslında hiçbir kişi bu birikimin nisbeten küçük bir bölümünden fazlasına "sahibolmayı" ümit edemez. *Ars longa vita brevis*. Geleneğin tümünü çevrelemek ve sindirmek bir tek kişinin gücünü aşar ve ömrüne sığmaz. Yani bu noktada *seçim kaçınılmazdır*. Eser seçimi, alan seçimi, üstad seçimi, üslûp seçimi şarttır. Kişi "tüketici" olma arzusuna hiçbir zaman ulaşamaz.

Ne var ki, bu gerekli ve kaçınılmaz eser ve alan seçimleri her zaman bilinçli kurallar veya bireysel kararlar sonucu ortaya çıkmaz. Hiç kuşku yok ki geleneğin o kişiyi doğrudan ilgilendiren bölümleri, kendisinden evvel de birçok seçim, ayırım ve elemelerden geçmiştir. O kişinin dikkatine zaten üretilmiş toplam eser stokunun ancak sınırlı bir bölümü ulaşabilmiştir. Çünkü geleneğin aktarım süreci haliyle ve eşzamanlı olarak sürekli bir eleme ve seçim sürecidir de.

Ayrıca, sözlü kültürlerde bireysel yaratıcının adı ve kişiliği genellikle ortak kültürel miras içinde eriyip gider. Yaratıcının özgün katkısı elbette ki vardır. Ancak bu katkıyı yapanın kişiliği, san'atı, üslûbu, "imzası", anonim kültürler tarafından o kişinin adıyla birlikte yutulup unutulur. Çoğu sözlü kültür geleneklerinde olduğu gibi, Arap ve Fars müzik evrenlerinde olmuş olan da budur.

Günümüze intikal etmiş biçimleriyle Arap, Fars ve Hint müzik kültürlerinde bestecisi kesinlikle bilinebilen veya bestelendiği dönemde notaya alınabilmiş en "eski" klâsik eser yirminci yüzyıl başlarından öncesine gidemez. Daha önceki dönemlere ait hiçbir bestecinin adı eseriyle birlikte günümüze intikal edememiştir bu kültürlerde. Anonim eserler çoğunluktadır. Çalınan en "eski" eser de muhtemelen bir ya da bir buçuk yüzyıldan daha eski değildir.

Bu önemli Doğu müzik geleneklerinde anonim olan klâsik parçalar gerçekten de anonimdirler, yani bireysel yapımcıları bilinmez. Adları silinip ortak müzikal miras içinde eriyip gitmiştir. Bestecilik ve eser sahipliği kavramları yoktur, ya da pek az gelişmiştir, ya da kaybolmuştur. Var olduklarında da istisnai bir nitelik taşırlar. Bestecilik ve eser sahipliği kavramları Arap müzik geleneğinde yirminci yüzyılın ve "modernliğin" ürünüdürler. Burada klasik repertuar her zaman kolektif bir geleneğin ürünü olarak görülür ve herhangi bir müzikal eserin hangi bireysel sanatçıya atfedileceği bilinemez. İcracı icra etmekte olduğu eserin o anki seslendirilişinin gerçek "sahibidir", dolayısıyla yaratım ve seslendirme arasındaki sınır bir ölçüde belirsizleşmiştir.

Bu yüzdendir ki müzik tarihi ve müzikoloji literatüründe geleneksel Arap, Fars ve Hint müzik kültürlerinde "besteci" ve "bestecilik" gibi kavramların geçerli ve anlamlı olup olmadıkları dahi tartışma konusu olmuştur.[85] Gerçi bu yargı orta çağlar için bütünüyle geçerli değil. Ebu'l Farac el-İsfahani'nin (897-967) *Kitabü'l Agâni*'si yüzlerce müzisyenin biyografisi ve birçoğunun eserlerinin güfteleriyle doludur.[86] Bu müzik eserlerinin bugün hiçbiri ortada yoktur elbette. On üçüncü

85 Arap ve Fars kültürlerinde "bestecilik" kavramı ve kullanımı hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Zur Bedeutung der Begriffe Komponist und Komposition in der Musikgeschichte der Islamischen Welt", *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 11, 1997, s. 307-363. Klâsik Hint müziklerindeki paralel durum için bkz. Janaki Bakhle, *Two Men and Music – Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 50-96.

86 Bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929; Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music, an Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts*..., Bearsden, Scotland, 1940; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900) – Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, G.Henle Verlag, München, 1979.

yüzyıldan itibaren ise Arap müziğinde hemen hemen tamamen terkedilen besteci isimlerini saklama geleneğini onaltıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı/Türk musıki geleneğinde tekrar buluyoruz.

Batı Avrupa dışındaki büyük kültür alanları ve geleneksel müzikleri içerisinde Osmanlı/Türk geleneği bu açıdan çok önemli bir istisna teşkil ediyor. Geleneksel Osmanlı/Türk müziği repertuarındaki eserler içinde gerçekten anonim olanlar, bestecisi bilinmeyenler ("lâedri" olarak kayda geçenler) çok küçük bir azınlıktır. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda "Acemler", "Acemîyân" veya "Hintliler" gibi anonim kitlelere, belli belirsiz kökenlere atfedilen eserlerin çoğunun da onaltıncı ve onyedinci yüzyıl yapısı olması muhtemeldir.

Bu bakımdan tüm Şark müzikleri arasında Osmanlı/Türk geleneğinin özgün bir durumu olduğu kesindir. Genellikle nota kullanılmamasına rağmen, (ve binlerce eserlik bir repertuar içerisinde toplam sayısı iki ya da üçü geçmeyen birkaç "ortak beste" olayı dışında) her bestenin belirli, kesin ve genellikle tek bir yaratıcısının bulunması ve bu yaratıcının adının bestenin kendisiyle birlikte kayda geçmiş ve bu isimle birlikte yüzyıllar boyu güfte mecmualarıyla birlikte intikal etmiş olması gerçekten de istisnai bir durumdur. Bestecisi bilinmeyen ("lâedri") veya "Araplar, Acemler, Hintliler vs." gibi kimliksiz kitlelere atfedilmiş yarı-anonim eserlerin sayısı gerçekten çok azdır. Bu tür eserlerin toplam klâsik repertuar içindeki payı yüzde birin çok altındadır.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde bestecinin adı eserin varlık nedenidir, onu teşhis eder ve bu ad o eserin repertuardaki künyesinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu eser künyelerinin kuşaktan kuşağa aktarımının önemli bir aracı kütüphanelerimizde yüzlerce ve hatta binlerce örneğine rastlanan elyazması Güfte mecmualarıdır. Eserin bestesi unutulmuş olabilir, fakat eserin künyesi intikal etmeye devam etmiştir. Müzik geleneğimizde ve her dönemde, eserin bestecisinin adı sanki eserin bir parçasıymışcasına, o eserin makamı, usûlü ve eğer varsa güftesi ile birlikte kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Zaman içinde aidiyeti değişen ve iki farklı besteciye atfedilen eser de hemen hemen yok gibidir. Bestecisi gerçekten bilinmeyen eserlerin ise ya biraz farklı bir geleneğe ait oldukları veya aslında birer halk türküsünden devşirilmiş oldukları varsayılır sık sık.

Kırsal kesim halk musıkisi geleneklerini bir yana bırakacak olursak, şehir müziğinin gerek dinî gerekse dindışı repertuarında sahibi bilinmeyen eserler hep bir istisna, eserin künyesindeki bir eksiklik olarak görülür. Aşağı yukarı her eserin başında bir besteci adı vardır mutlaka. Bu açıdan geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin genel olarak İslâm ve Ortadoğu kültür mirasları içinde kuşkusuz çok özel bir yeri vardır. Öğretim, aktarım ve repertuar oluşumu açılarından neredeyse tümüyle şifahi olarak işleyen bir gelenek için bu şaşırtıcı bir durum dahi sayılabilir.[87]

87 Genel olarak "sözlü" kültürlerden "yazılı" kültüre geçişin, bu geçişin izlediği çeşitli yolların ve bunların doğurduğu çeşitli farklılaşmaların antropolojik açıdan analizi için bkz. Jack Goody & Ian Watt, "The Con-

Daha da ilginci, çeşitli dönemlerde şu veya bu sebeple kendi isimlerini yaymak istemeyen bazı besteciler eserlerini anonim olarak değil, bazı çok tanınmış veya "mitolojik" müzisyenlerin isimleriyle maskeleyerek yayma yolunu dahi seçmişlerdir. Diğer yandan, beğenilen ve fakat gerçek bestecisi bilinmeyen veya unutulmuş bazı eserlere ya da eser parçalarına da müzik camiası tarafından bu mitolojik bestecilerden birinin adı uygun görülmüştür. Yani bestecisi gerçekten bilinmeyen veya unutulmuş bestelere de illâ ki bir besteci adı yakıştırmak yoluna gidilmiştir. Osmanlı/Türk musıki geleneğinde bunun örnekleri çoktur.

Böyle yakıştırma eserlere müzikoloji terminolojisinde *pseudographia* adı veriliyor. Bu âdetin bize en yakın örneğini büyük İslâm düşünürü Farâbî'ye (870-950) "hediye ettiği" ve Farâbî adına yaydığı birkaç saz eseri bestelemiş olan İsmail Hakkı Bey (1866-1927) vermiştir. Farâbî'ye atfedilmiş bulunan en az dört eser TRT Türk musıkisi repertuarına dahil edilmiş ve böylece bunlara bir tür "resmiyet" de kazandırılmıştır. Onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş birçok eserin başına Farabi, İbn-i Sina, Sultan Veled (Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin oğlu), Abdülkadir Merâgî, Gulam Şâdî gibi bazı efsanevî müzisyen veya kişiliklerin adı konmuştur. Kâtip Çelebi gibi müzikle veya bestecilikle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir kişiye etfedilmiş eserler dahi vardır.[88]

Daha yakın tarihlerde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) atfedilen bazı eserlerin de benzer bir kaderi paylaşmış olması ihtimal dahilindedir. Çünkü Osmanlı/Türk geleneğinin kuşkusuz en önemli bestecisi olan Dede Efendi zamanla neredeyse mitolojik bir kişilik haline getirildi. Ondokuzuncu yüzyıl zarfında ve müziği tasarlamak, öğretmek veya icra etmek için yazının/notanın henüz hemen hiç kullanılmadığı bir ortamda bestecisi bilinmeyen veya unutulmuş fakat çok beğenilen birçok eser "böyle güzel bir beste olsa olsa Dede Efendi'ye aittir" diye anonimlikten çıkarılıp ona atfedilmiş olabilir. Gerçekten de, son on onbeş yılın yayınlarında onun adıyla birlikte anılan üç yüze yakın müzik eserinin ancak yarısı kadarının gerçekten Dede Efendi'ye ait olduğunu kesine yakın bir kanaatle söyleyebiliyoruz.[89]

Bu müzikal atıfları çok beğenilen fakat yazarı bilinmeyen bir şiirin Karacaoğlan'a veya Yunus Emre'ye, güldüren herhangi bir olayın ise Keloğlan'a ya da Hoca Nasreddin'e atfedilmesi gibi görmek gerek. Çünkü eserin atfedildiği kişi yüzyıllara sârî ortak kültür potasının sembollerinden biri haline getirilmiştir.

sequences of Literacy", *Comparative Studies in Society and History*, 5, 1963, s. 304-345; Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Ayrıca, önemli bir Avrupa tarihçisinin bakış açısıyla tarihin malzemesi olarak hâfızanın önemi hakkında bkz. Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

88 Hamparsum notasıyla kaleme alınmış "Kâtip Çelebi'ye ait" bazı eserler için bkz. Ralf Martin Jager, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlischen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996.

89 Bkz. Cem Behar, "Dede Efendi'nin eserlerine tarih koymak", *Musıkişinas*, sayı 11, 2010, s. 20-51. Ayrıca, Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 107-156.

Bu türden yakıştırma eserlerin varlığının müzikle alenen uğraşmaktan utanç duyan ve bu uğraşının onay görmeyeceğinden çekinen bazı ulema sınıfı mensuplarının tavrından kaynaklandığı zaman zaman ileri sürülmüştür. Bestelerinin musıki çevreleri tarafından nasıl karşılanacağını kestiremeyen birtakım acemi ve çekingen bestecilerin de bu yola başvurmalarının burada bir rol oynadığı ileri sürüldü.

Gerçekten de, besteci ve şair Şeyhülislâm Es'ad Efendi (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr fi tezkireti 'urefâ'il-edvâr* adlı musıkişinas tezkiresinde onyedi ve on sekizinci yüzyıllarda ulemâya mensup bir iki musıkişinasın dinî hiyerarşide kadılık ya da kazaskerlik gibi yüksek pâyelere eriştikleri için musıkiyle tamamen olmasa bile hiç değilse alenen uğraşmaktan vazgeçtiklerine dair bazı bilgiler vermiyor değil. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin bu yolda verdiği örneklerin sayısı iki ya da üçü geçmediği gibi, ters yönde verdiği, yani yüksek ilmî rütbelere ulaşıp da eser bestelemeye devam edenlerin sayısı vazgeçenlerin sayısından daha yüksektir.[90] Ayrıca, bizzat Es'ad Efendi'nin kendisini Şeyhülislâm atamış olan Padişah I. Mahmud'un huzurunda tanbur çaldığını ve bestelerinden bazılarını okuduğunu gözönüne alırsak öne sürülen bu gerekçelerin pek geçerli olamayacağı görülür.

Olay aslında bu kadar basit olmasa gerektir. Bu tür yakıştırma eserlerin (hem de birçoğu gerçekten "usta işi" olan eserlerin) sayısı birkaç kadı ya da müftünün çekingenliği, utangaçlığı veya muhafazakârlığıyla açıklanamayacak kadar kabarıktır. Ayrıca, İslâm'da iman ve itikadla musıki icrası arasındaki ilişkinin de öyle açık seçik ve kesin olduğu söylenemez. Bu konuda genelgeçer kesin yasakların varlığından söz edilemiyor.[91] Kaldı ki, musıkiden dinî nedenlerle vazgeçmenin sonucu kesin yasaklara rağmen birtakım eserler bestelemeye devam edip bunları hayâlî ve efsanevî bir isim altında icra edip başkalarına meşk ederek musıki camiasında yaymaya çalışmak olmasa gerektir. Bu noktada daha geniş çaplı ve uzun vâdeli, geleneğin bütününü ilgilendiren ve tabiri caizse, "makro" düzeyde yorumlanması gereken bir olaylar dizisiyle karşı karşıyayız.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'yle aşağı yukarı aynı dönemde İstanbul'da bazı musıkişinaslar kadim Yunan feylesofu Eflatun tarafından bestelenmiş bazı eserleri bildiklerini iddia ederlermiş. 1740'lı yıllarda İstanbul'daki müzik hayatına çok yakından tanık olan Fransız sefâret tercümanı Charles Fonton'un aktardığı rivayete göre bu musıkişinaslar Eflatun'un eserlerini kıskançlıkla saklarlar ve öğretmeye pek yanaşmazlarmış.[92] "Eflâtun'a ait" bu bestelerden birinin notasını onsekizinci yüzyıl başlarında kaleme alınmış olan Kantemiroğlu edvârında bu-

90 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 181-187.

91 Bu konuda bkz. Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Musıki ve Sema*, İstanbul, İrfan Yayınları, 1976.

92 Charles Fonton, *Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [N.A. 4023]. (Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987 s. 82-84).

luruz. Nikriz makamında ve onaltıncı yüzyıldan önce hiç kullanılmadığı kesin olan Düyek usûlünde bestelenmiştir Kantemir'in notaya aldığı "Eflâtun'a ait" bu peşrev.[93] Eski Yunan'ın bu büyük feylesofunun müzisyen veya besteci olup olmadığını bilemiyoruz. Ne var ki, Eflâtun'un besteleri olsaydı bile milâttan beş yüzyıl önce yapılmış bir eserin Osmanlı/Türk musıkisinin usûl ve makamlarına uygun bir şekilde yapılmış olamayacağı ve her hal ü kârda bu musıki eserlerinin iki bin yıl sonrasına ulaşmalarının olanaksız olduğu apaçık ortadadır.

Yine Fonton'un belirttiğine göre geleneksel müziğimizin kuşkusuz en önemli çalgısı olan tanburun Eflâtun tarafından icad edildiğine inanılıyordu onsekizinci yüzyıl ortalarında. İnanışa göre bizzat Eflâtun tanbur çalarmış ve bestelerini de tanburla yaparmış. Bu noktada anlamsız gibi görünen bir rivayete kısa yoldan sadece gülüp geçmek pekâlâ mümkündür. Ama esas önemli olan şu soruyu sormadan da edilemiyor: Niçin Osmanlı/Türk musıkisi çevreleri bazı eserlerini ve –tanbur örneğinde görüldüğü gibi– bazı çalgılarını bu kadar "eski" bir "besteciye" atfetmek ihtiyacını duymuştur?

Yeni bir esere "eski" bir besteci icadetmeyi bireysel ve istisnai ya da bir meslek grubuna münhasır bir karar olarak değil, belli bir mantığı ve sürekliliği olan yaygın bir kültür olayı olarak görmek gerekiyor. Sorun o zaman pişmanlık duyan bazı din adamlarının ya da birtakım çekingen acemilerin sorunu olmaktan çıkar.

Gerek yeni bir eserin gerekse beğenilip tutulan fakat herhangi bir sebeple bestecisi bilinmeyen veya unutulmuş bir eserin ya da eser parçasının efsanevî bir besteciye atfedilmesine en iyi örnek Abdülkadir Meragi örneğidir. "Hoca Abdülkadir" veya sadece "Hoca", adı böyle *pseudographia*'larda en sık kullanılmış olan kişidir. 1360 yılı civarında doğduğu tahmin edilen ve 1435 yılında ölmüş olan Meragalı Abdülkadir büyük bir müzik teorisyenidir. Ancak, onun bugüne dek kalmış, bize kadar ulaşmış orijinal bir bestesi bulunması çok zayıf bir ihtimaldir. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bugünkü repertuarında bulunan ve Abdülkadir Meragi'ye atfedilen otuz kadar eserin muhtemelen hiçbiri gerçekten ona ait değildir.

Meragi'ye atfedilegelen eserleri gerçekçi bir biçimde tarihlendirebilmek amacıyla ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir tarihî ve müzikolojik analiz henüz yapılmış değildir. Ancak, gerek güfteler, gerek üslûp, gerekse kullanılan makamlar, geçkiler ve usûller bu eserlerin onyedi ya da onsekizinci yüzyıllara ait olduklarına işaret eder. Özellikle "Abdülkadir'in" eserlerinde gördüğümüz makam ve ritmik kalıpların bizzat Abdülkadir Meragi tarafından kullanılmış olmasına imkân yoktu. Bu makam ve usûllerin birçoğu Abdülkadir'in yaşadığı dönemde mevcut değildi ve hemen hiçbiri onun kitaplarında yer almaz. Yer alan makam ve usûllerin ise

93 Bu peşrevi Kantemiroğlu edvârının 165. sırasında buluruz. Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations*, London, School of Oriental and African Studies (Musicological Studies, Vol. 1), 1992, s. 354-355.

Osmanlı/Türk geleneğindeki adaşlarıyla isim benzerliğinden öte pek bir ortak yanları yoktur. Kaldı ki, Osmanlı/Türk musıkisinin özgün eser dağarı onaltıncı yüzyıl sonlarından itibaren, yani Abdülkadir Meragi'nin ölümünden ancak bir ya da bir buçuk asır sonra oluşmaya başlamıştır.

Bu temel gerçeği apaçık ilk dile getiren kişinin Dr. Suphi Ezgi olduğu nedense pek dikkat çekmemiştir. Onaltı, onyedi ve onsekizinci yüzyıl güfte mecmualarını Osmanlı öncesi dönemlerin müzik teorisi ("edvâr") kitaplarıyla ve bizzat Abdülkadir'in eserleriyle karşılaştırarak daha 1940'lı yıllarda şu apaçık sonuca varıyordu Suphi Ezgi:

> "*Mütalâa ve tedkiklerimiz* [okuma ve incelemelerimiz] *Abdülkadir'in bize hiçbir eserinin intikal etmediği* [nakledilmediği] *merkezindedir. 540 sene evvelinden Abdülkadir'in eserlerinin bize kadar geldiği kabul olunamaz... Bu gün nihayet* [en fazla] *350–400 senelik ezberleme yolu ile intikal etmiş eserler vardır; 300–400 sene beynindekilerin* [arasındakilerin] *sayısı da 10-15'i geçmez. Bazı mecmualarda Abdülkadir'e isnad olunan* [onun yaptığına inanılan] *kârların hâce-i sânî* [ikinci hoca] *denilen Abdülali'ye ait olduğu görülmüştür... Bestekârların bazıları yaptıkları eserlere kendi ismini koymayıp Hoca Abdülkadir gibi meşhurların isimlerini takmışlardır; işte bu sebeple Abdülkadir'in bize kadar eserinin gelmediği taayyün etti* [açıkça görüldü]; *elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur.*"[94]

Suphi Ezgi'nin bu söyledikleri repertuardaki bazı eserlerin kendilerine atfedildiği Farâbî, İbn-i Sina, Sultan Veled, Gulam Şâdî, Kâtip Çelebi gibi Osmanlı/Türk musıkisinin diğer hayali bestecileri için de geçerlidir elbette.

İşin gerçeği şudur: Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi diye adlandırdığımız İstanbul merkezli ve Osmanlı'ya özgü musıki sentezinin varlığını en erken onaltıncı yüzyılın sonlarından itibaren kanıtlayabiliyoruz. Bu geleneğe ait olduğuna emin olabildiğimiz eserler de en erken o zaman bestelenmişlerdir.

Onaltıncı yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden bir buçuk yüzyıl kadar sonra, müzikte özgün bir Osmanlı sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık oluruz. Müzik geleneğinde önemli bir kırılma, bir yön değiştirme, bir kopuş görülüyor o dönemde. Neresinden bakarsak bakalım, geleksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini belgeleriyle bugünden ancak dört ya da dört buçuk asır kadar öncesine götürebiliriz. Bugüne ulaşan geleneğin çerçevesi o dönemde oluşur. Bu yeni gelenek de ondan önceki ortaçağ Arap/Fars geleneklerinden (daha çok Farsî gelenekten) aşağı yukarı bir buçuk yüzyıl sürmüş ve bugünkü bilgilerimizle kapatılması güç bir kesintiyle ayrılmış bulunuyordu. Owen Wright'in deyimiyle "bir önceki gelenek"in ("*antecedent tradition*") gerek eldeki repertuarda gerekse müziğin teknik araç ve donanımında (makamlar ve terkipler,

94 Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, 1953, Cilt IV, s. 239-240, 255-256.

usûller, kullanılan dil ve güfteler, temel müzik formları vs.) izini sürmek ve bugün bildiğimiz kapsamıyla Osmanlı/Türk musıkisine anlamlı bir şekilde bağlayabilmek şimdilik mümkün değil.[95]

Dolayısıyla, bugünkü müzik geleneğimizin izlerini ancak onyedinci yüzyıl başlarından itibaren sürmek mümkündür. Daha açıkça söylemek gerekirse, bugün bildiğimiz Osmanlı/Türk musıki geleneğini onaltıncı yüzyıl sonlarından öncesine götüremiyoruz. Yani topu topu dört dört buçuk asırlık bir müzik geleneğinden söz ediyoruz. Yukarıdaki alıntıda Suphi Ezgi'nin açıkça işaret ettiği ve ondan yarım asır kadar sonra Owen Wright'ın araştırmalarının teyid ettiği gibi, daha önceki dönemlerden günümüze gelebilmiş, gerek Osmanlı'nın onaltıncı yüzyılının öncesine ait olan, gerekse Osmanlı öncesi dönemlere ait ve bu aidiyeti ciddî bir şekilde tevsik edilebilir bir repertuar elde mevcut değildir. Aranması da beyhudedir.

Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni, yani Osmanlı kültür merkezleri giderek Herat, Şam, Tebriz ya da Bağdat'ın yerini alır ve dönemin besteci ve icracıları artık İstanbul'da, Bursa'da, Edirne'de yetişmeye başlar. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da sayıp döktüğü sayıları yüze ulaşan besteci ve icracının aşağı üçte ikisi İstanbul doğumludur. Geri kalan üçte birinin büyük bir kısmı da nihayette İstanbul'da "tevattun etmiş" kişilerdir, yani başkente yerleşmişlerdir.[96] Ayrıca, sözlü eserlerin güftelerinde Türkçenin kullanımı Arapça ve Farsçaya oranla giderek ağırlık kazanır. Yepyeni bir müzik üslûbu belirir. İstanbul'da yapılan müzik Fars/Acem etkisinden tedricen kurtulur, onaltıncı yüzyıl başlarında Yavuz Selim tarafından Tebriz'den getirilen müzisyenlerin de etkisiyle oluşan "acemâne" icra üslûbu giderek ortadan kalkar.[97]

1514 yılında diğer sanat erbabıyla birlikte Tebriz'den İstanbul'a getirilen müzisyenlerin birçoğu Saray'a alınmış ve bilindiği kadarıyla zamanla Osmanlı başkentinin musıki dünyasının bir parçası olmakta bir sıkıntı çekmemişlerdir.[98] Ne var ki, bundan bir asır kadar sonra IV. Murad tarafından aradan geçen süre de Safevîlerin eline geçmiş olan Bağdat'ın tekrar fethi sonrasında âdet olduğu üzere İstanbul'a getirilen müzisyenlerin burada icra edilen müziğe yabancı kaldıkları görülüyor. Üslûpları ve eserleri İstanbul'daki üstadlar tarafından yabancı, "acemâne" bulundu ve bugünkü deyimiyle "ötekileştirildi". Anonim bir kitleye, İstanbul'a getirilen bu "Acemlere" ait olan birçok eserin (özellikle de güftesi Fars-

95 Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series-Volume 3), 1992, s. 284-286. "Yakıştırma" bestelerin onyedinci yüzyıldaki durumu hakkında bkz. Walter Feldman, *Ottoman Court Music*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 411-417.

96 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

97 Walter Feldman, *Ottoman Court Music*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 494-504.

98 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler Dergisi*, Cilt XI, sayı 15 (1981-1986), Ankara, 1986, s. 23-77.

ça olanların) bilâhare kayıtlara Abdülkadir Meragi'ye ait olarak geçmiş olmaları da mümkündür. Bunun yazılı izlerini hem Kantemiroğlu *Edvâr*'ında hem de Şeyhülislâm Es'ad'ın *Atrâbü'l-Asâr*'ında açıkça görebiliriz.[99] Çünkü iki fethin arasında geçen bir yüzyıllık sürede yeni Osmanlı/Türk musikisinin esas itibariyle kişiliği oluşmuş ve artık büyük ölçüde Fars etkisinden sıyrılmıştı.

Onaltıncı yüzyıldan itibaren özellikle sözlü müzik eserlerinde yepyeni *form*lar ortaya çıkar. İzlerine onbeşinci yüzyıl içinde yazılmış Lâdikli Mehmed Çelebi, Seydî, Yusuf bin Nizameddin ya da Mümin-i Şirvani'nin müzik teorisi kitaplarında da rastlanan "nevbet-i mürettebe" formu on altıncı yüzyılın sonlarında artık ortadan tamamen kalkmıştır. "Kavl", "gazel", "terane", "fürudeşt" ve "müstezad" gibi Meragi'nin sözünü ettiği nevbet-i mürettebenin birer parçası olan fakat bağımsız birer eser olarak da icra edildiği anlaşılan beste formları yoktur artık. Bugün de bildiğimiz Kâr, Murabba' (sonraları Murabba' Beste), Nakış, Semai, Şarkı gibi eser formları ortaya çıkmaya başlıyor o dönemde. Bir yüzyıl içinde müziğimizin belkemiği olan usûller de, gerek anlayış gerekse içerik itibariyle neredeyse tamamen yenileniyor.[100] Kullanılan çalgılar değişiyor veya değiştiriliyor. Dinî ve tasavvuf müzikleri de (özellikle Mevlevîlerde) özgün form ve ifade biçimleri edinmeye başlıyor.

Ayrıca ve belki de en önemlisi, Osmanlı/Türk müziğinin temel taşları olan makamlar, bir buçuk yüzyıl önce Abdülkadir Meragi tarafından verilen tasnif ve tanımlarından tamamen sıyrılıp bugün de bildiğimiz sistematiğe ve kimliğe yakın bir niteliğe kavuşuyorlar. Makamların tanımı ve tasnifi yeniden yapılıyor o dönemde.

Abdülkadir Meragi'nin (ve ondan bir buçuk asır önce yaşamış olan Safiyüddin'in) hiçbir bestesinin bugüne gelemeyeceğini, ona atfedilen otuz kadar eserin de onyedinci yüzyıl sonrasında oluştukları büyük ölçüde kanıtlanmıştır aslında.[101] Osmanlı/Türk müziği repertuarında bestecisi kesin olarak teşhis edilebilmiş en eski sözlü eserler, onaltıncı yüzyıl sonlarıyla onyedinci yüzyıl başlarında faaliyet göstermiş olan Zakirî Hasan Efendi, Âmâ Kadri, Sütçüzâde İsa, Hâfız Kumral gibi bestecilere aittir. Osmanlı döneminin ilk ve tek musıkişinas tezkiresinin yazarı olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi de Osmanlı'daki "yeni gelenek"/ Osmanlı ön-

99 "Eski" gelenekle "yeni" musıki arasındaki tezatın bilinci için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 61-71. "Acem" ve "Rûm" musıki üslupları arasındaki farklar hakkında ise bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 56-61, 89-102.

100 Bu dönemde usûllerin değişimi ve kazandıkları yeni anlam ve işlevler hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua–Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 94-124.

101 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, s. 284-286.

cesi "eski gelenek" ayrımını açıkça gözler önüne serer.[102] Osmanlı musıkisinin bir tür biyografik ansiklopedisini yapmaya soyunmuş olan Es'at Efendi bu geleneği onyedinci yüzyıl başlarından öncesine götüremez.

Aslına bakacak olursak, Abdülkadir Meragi'nin bizzat kendisi henüz hayattayken, yaşamının sonlarına doğru kaleme aldığı *Makâsıd'ül-Elhân*'da liyâkat sahibi bir talebe bulamadığından dolayı bestelemiş olduğu eserlerin hemen tamamının unutulmuş olduğundan acı acı yakınıyor. Şöyle yazıyor Merâgî:

> *"...Çun der în 'ilm o 'amel kesi diger neyaftem ki û-râ kabiliyet-i tekmil-i în fen bâşed tâ be-tâlim-i û iştigal nümâyem; lâcerem tesânif ki der 'ameliyyât-ı în fen sahte-em ekser-i anhâ mestur mând o meşhur neşod; ne yek diriğ ki her dem hezar bâr diriğ!"*
> [Mademki bu ilim ve uygulamada bir kimse bulamadım ki yeteneğini tamamlamış olsun ve ona öğretmekle meşgul olayım; çâresiz bu san'atın uygulama alanında yaptığım bestelerin çoğu gizli kaldılar, bilinmediler; bir kere yazıklar olsun değil, her zaman ve bin kere yazıklar olsun!][103]

Ne var ki, Türk musıkisi camiasının büyük bir bölümü bugün bile inatla –ve sanki içi boş efsanelerden vazgeçmiş olmaktan dolayı Türk musikisinin kalitesine, derinliğine, saygıdeğer statüsüne halel gelebilirmiş gibi– somut bilgi ve belgelere dayalı bir tarih anlayışından ziyade kerameti kendinden menkul birtakım rivâyetlere dayanmayı tercih etmektedir. Meragi'nin dediği gibi: *"Hezâr bâr diriğ!"*

Netice itibariyle demek oluyor ki repertuarımızdaki bazı eserlerin Abdülkadir Meragi'nin bestesi olduğuna dair efsane yüzyıllar boyu sürekli olarak beslenip geliştirilmiş bir efsanedir. Aynı şeyi kendisine peşrevler ve ilâhîler atfedilen Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled için, ya da Abdülkadir'in kölesi ve öğrencisi olduğu rivayet edilen fakat esasen onunla aynı dönemde yaşamış bir kişi olmayan ve onunla herhalde hiç karşılaşmayan Gulam Şadi'ye atfedilen eserler için de söyleyebiliriz.[104] Kırım Hânı Gazi Giray Han'a (1554-1608) atfedilen ve o dönemde bugün kullandığımız şekilleriyle henüz mevcut olmadıklarını çok iyi bildiğimiz Hüzzâm ve Şeddiarabân gibi makamlarda bestelenmiş bazı saz eserlerinin de aidiyeti büyük kuşkuyla karşılanmalıdır elbette.

Aynı durumun IV. Murad'a atfedilen bazı peşrevler için de geçerli olması ihtimal dahilindedir. Daha da ilginci, bu *pseudographia* "sahipleri" arasında, daha yakın bir dönemin bestecisi olan Kantemiroğlu (1673-1723) da bulunuyor. Günümüz repertuarında onun bestelemediği, bestelemiş olamayacağı, aidiyeti kuşkulu

102 Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

103 Abdülkâdir Merâgi, *Makâsıd'ül Elhân*, yayına haz. Taki Bineş, Tahran, Bungâh-ı Tercüme ve Neşr-i Kitab, 1977, s. 140.

104 Bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin Risâle-i Musıki'si*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2015.

olan ve herhalde daha sonraları bestelenip ona atfedilmiş olan bazı eserler vardır. Owen Wright incelemesinin bu bölümünde "1) Kantemiroğlu'na aidiyeti kesin olan eserler, 2) Ona aidiyeti kuşkulu olan eserler ve 3) Repertuarda Kantemir adına kayıtlı olup gerçekten ona ait olması mümkün olmayan eserler" şeklindeki bir ayrımı genellikle ikna edici bir biçimde yapar. Sıkça icra edilen meşhur Sazkâr Peşrev de muhtemelen bunlardan biridir.[105]

Özetle, onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında, başta İstanbul olmak üzere Osmanlı kentlerinin müzik yaşamında hem teknik hem de estetik, anlam ve içerik olarak önemli bir kimlik ve kabuk değiştirme olayı yaşanmıştır. O dönemde oluşan yeni Osmanlı/Türk müzik geleneği ise, başka hiçbir önemli kesinti ya da kopma olmaksızın kendini aşağı yukarı dört asır kadar devam ettirmiştir.

Osmanlı Kültür Tarihi, Gelenek ve Müzik

Özgün bir Osmanlı ana akım müzik geleneğinin, bir "tarz-ı Osmânî"nin ancak Konstantiniyye'nin fethinden bir asır kadar sonra, İmparatorluk âzamî askerî gücüne ve en geniş sınırlarına ulaştıktan sonra ve Kanuni Sultan Süleyman dönemini müteakiben oluşabilmesi İbn-i Haldun'u hatırlatmıyor değil. Kendisi epey gecikmiş, estetik ve teknik kıstaslarını geç oluşturmuş, standardlarını gecikerek ortaya koyabilmiş bir musıki kimliği sözkonusudur Osmanlı başkentinde. Dolayısıyla Osmanlı'nın siyâsî-askerî yükselişiyle Osmanlı kültür ve müziğinin âkıbeti arasında mekanik ve kronolojik bir paralellik kurmaya çalışmak beyhudedir.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde "gecikmiş bir Osmanlılaşma"dan söz etmek pek yanlış olmaz. İranî etkiden anlamlı ölçüde kurtulabilmek için on yedinci yüzyılın başlarını beklemek durumunda kalan Osmanlı nakkaş ve minyatürcülerine konan genel teşhis de budur.[106] Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) *Menâkıb-ı Hünerverân*'ı gibi Osmanlı sanatkârlarını (hattatlar, müzehhibler, nakkaşlar, mücellidler vs.) bunların Arap ve Fars kökenli selefleriyle bir araya getiren bir tezkirenin de ancak onaltıncı asrın sonlarında kaleme alınabilmiş olması de bir tesadüf olmasa gerektir. Mustafa Âlî Osmanlı sanatkârlarını hem över hem de, özellikle hattatlar hakkında, onların daha eski bir geleneğe hayrülhalef olduklarını belirtmeden edemez. Osmanlı'da şiirin de özgün mecrasını bulduğu yüzyıl on altıncı yüzyıldır. Tezkire geleneğinin ilkleri olan Sehî Bey (*Heşt Behişt*-1538), Lâtîfi (*Tezkitetü'ş-şuarâ*-1546) ve Âşık Çelebi'nin (*Meşâirü'ş-şuarâ*-1568) kapsamlı şuarâ tezkirelerinin birbiri peşisıra otuz yıllık bir süre içinde kaleme alınmış

105 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations; Volume 2: Commentary*, London, Ashgate, 2000, s. 579-583.

106 Bkz. Tülay Artan, "Sanat ve Mimarlık", Suraiya Faroqhi (yay.), *Türkiye Tarihi (1603-1839) – Geç Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2011, s. 475-555.

olmaları da bir rastlantı mıdır? Osmanlı Edebiyatının kendi yaratıcılığıyla selefleri ile boy ölçüşecek duruma gelmesi de on altıncı yüzyıldadır.[107] Osmanlı kültür alanlarının böyle bir kendini bulma ve tanıma döneminde musıki kültürünün de kabuk değiştirmekte olması anlaşılır bir durumdur.

Gelişimini ve evrimini günümüze dek izleyebildiğimiz ana akım musıki damarının İstanbul'da oluşması ve süreklilik kazanması nedense diğer sanat alanlarına göre biraz daha uzun bir süre gerektirmiştir. On altıncı yüzyıl içinde Osmanlı başkentinde mimari başta olmak üzere nakış, minyatür, hüsnühat, tezhip gibi sanat alanlarında, ayrıca edebiyat ve şiirde hem önemli ve kalıcı eserler ortaya çıkmış hem de bugün artık "klâsik" dediğimiz özgün Osmanlı üslûp ve kimliği kaba hatlarıyla da olsa ortaya konabilmişti. Osmanlı/Türk musıkisinde ise bu aidiyet ve kimlik standardı –örneğin Türk edebiyatının bilinen kalite ve uygunluk kıstaslarının oluşumuna göre– aşağı yukarı yarım asırlık bir gecikmeyle ortaya çıkabilmiştir.

Kimliğini nisbeten geç oluşturmuş olan bu geleneksel musıki dünyası içinde yakıştırma eserlerin hangi kültürel işlevleri yerine getirdiği meselesine dönelim. Bu *pseudographia*'ların hepsi de her zaman geleneğin kadîmliği düşüncesini desteklemek için yapılmış olmayabilir. Bunların bilinçli olarak geleneğe sadakat, geleneğin zayıflamış ya da kolektif hâfızadan silinmeye yüz tutmuş bir parçasını ihya edip tekrar yaşatma adına alenen yapıldığı bazı durumlar da var.

Babasının musıki hocası olan İsmail Dede Efendi'ye duyduğu büyük saygıyı onun unutulmuş ve repertuardan düşmüş olan birtakım eserlerini onun adına "yeniden besteleyip ölümden kurtaran" Zekâizâde Ahmet Efendi buna iyi bir örnektir. Dede Efendi'nin unutulmuş olan ve izine artık sadece güfte mecmualarında rastlanan Şehnâz Bûselik makamındaki Murabba' bestesini ihya etmek isteyen Ahmet Efendi, Fuzûlî'nin aynı mısraları üzerine –Dede Efendi'nin üslûbunu da taklide çalışarak– yeni bir beste yapmış, ancak üzerine yine İsmail Dede'nin adını yazmıştır.[108] Aynı işi Ahmet Efendi Dede'nin güftesini bulduğu fakat bestesi unutulmuş iki Hicaz şarkısı için de yapmıştır.[109] Yaptığı bu "kurtarma operasyonlarını" Zekâizâde Ahmet Efendi Sadettin Heper'e belki de birer iftihar vesilesi olarak nakletmiştir. Zekâizâde Ahmet'in amacı Dede'nin adını yüceltmekti sadece. Ne var ki, netice itibariyle ortaya çıkan, adlarını bilmediğimiz başka üstadların Abdülkadir Meragi'ye ya da Gazi Giray han'ın adlarını yüceltme adına giriştikleri ve Türk musıkisinde yüzlerce örneği bilinen *pseudographia* operasyonlarından aslında pek de farklı bir şey değildir.

Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde, demek ki, geleneği devam ettirip geliştirmekle yetinmeyerek onun büyüklüğünü, "eskiliğini" vurgulamayı amaçlayan

107 Bu yargı için örneğin bkz. Günay Kut, "16. Ve 17. Yüzyıllarda Türk Edebiyatına Toplu Bakış", *Acâibü'l-Mahlûkat – Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Simurg Yayınları, 2010, s. 102-124.

108 Bkz. Sadun Aksüt, *Türk Musıkisinin Yüz Bestekârı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993, s. 312-313.

109 Aynı yer, s. 318.

müzisyenler olmuş ve böylelerine her asırda rastlanmış. Bu besteciler efsanevî nitelikteki bestecilere, Kâtip Çelebi gibi yüksek prestijli kişilere "hediye ettikleri" eserler bestelemişler. Bu tür eserleri besteleyip devreye sokmanın, öğretip meşk halkaları içinde yayma girişimlerinin ardında müzik geleneğinin eskiliğini, köklülüğünü kanıtlama, somut eserlerle ortaya koyma isteğinin en önemli rolü oynadığını tahmin etmek zor değil.

Aslında Osmanlı/Türk musıki geleneğini onaltıncı yüzyılın ortalarından daha öncesine götürmek şu anki bilgilerimizle imkânsızdır. Dolayısıyla, birtakım mitolojik müzisyenlerden, efsanevî isimlerden yararlanarak geleneği İstanbul'un fethinden öncesine, Osmanlı İmparatorluğu'ndan öncesine, Türklerin Anadolu'ya gelmelerinden önceki dönemlere, İslâm'dan önceye ve hatta, Eflâtun örneğinde görüldüğü gibi, milâttan önceye götürebilmek ve böylece geleneğin eskiliğini ve yerleşikliğini somut eserlerle kanıtlamak esas amaç olsa gerektir.

Özetle, Osmanlı başkentinin kültür dünyası, hiç değilse müzik alanında, İslâmî Ortadoğu'nun önceki dönemleriyle kendisi arasında bir kültürel kopukluk bulunduğunu kabul etmek istememiştir. Gelenek ne kadar kadim ise o kadar makbuldür. Dolayısıyla sürekli olarak çok eski bir geleneğin devamı olduğuna dair geleneğin içinden hep kanıtlar üretilmiştir. Osmanlı İstanbul'unun musıki camiası eski Yunan'dan başlayan, Abbasî dönemindeki Arap müzik geleneğiyle devam eden ve İranlılarla ve Timurlu İmparatorluğu'yla gelişen "eski", büyük ve köklü bir müzik geleneğinin devamı olmak ve öyle algılanmak istemiştir. Bağdat ve Herat gibi kültür başkentleriyle, Harun Reşid ve Hüseyin Baykara gibi ikisi de birer efsane haline gelmiş san'atın koruyucusu hükümdarlarla yapay bağlantılar ve devamlılıklar oluşturulmak istenmiştir.[110] Bu inanışın ciddî tarihî kanıtlarla ispatlanamaz olması bir yana, işaret etmek istediğimiz esas nokta şudur: Osmanlı'da musıki geleneğinin asaletini ve köklülüğünü ileri sürebilmek için sarfedilen gayretler bireysel değildi. Yüzyıllara sârî olan bu gayretler tamaman kolektif bir nitelik ve devamlılık taşıyordu.

Osmanlı/Türk musıkisi bestecilerin bizzat kendilerinin de zaman zaman "eski" besteci veya üstadlarla karşılaştırılmaları veya onların yerine konmaları da aynı devamlılık veya kadîmlik arayışının sonuçlarıdır. Meselâ 1720'li yıllarda kaleme alınmış olan Safâyî tezkiresinde hem şair hem musıkişinas olan Itrî şöyle niteleniyor:

> "*İlm-i edvârda devrin hâce-i sânîsi ve fenn-i musıkide şehrin gulâm-ı şâdisi olmakla...*"[111]

110 Bkz. Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, LXXVI/2, 1996, s. 665-681.

111 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî, Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'âr*, Haz. Pervin Çapan, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2005, s. 398.

Bu ifadede Itrî hem "hâce-i evvel" olan Abdülkadir Merâgi ile karşılaştırılmakta, Itrî onun on sekizinci yüzyıldaki hayrülhalefi olarak sunulmakta, hem de Merâgi'nin kölesi ve talebesi olduğu rivâyet edilen Gulam Şâdî ile eşdeğer tutulmaktadır.

Kezâ, on dokuzuncu yüzyıl başlarında İsmail Dede Efendi'nin milâdî onuncu yüzyılın âlim, feylesof ve müzik teorisyeni Farâbî'ye (870-950) atfen tanımlandığını görürüz. 1812 ve 1831 yılları arasında Saray'da vukubulmuş olayları *Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye* adlı eserinde tatlı ve mizâhi bir dille nakleden Çuhadar Hâfız Hızır İlyas Ağa Dede Efendi'den sık sık söz eder. O sıralarda Padişah II. Mahmud'un musahibi bulunan İsmail Dede Efendi'yi kitabın birkaç yerinde ise Fârâbî gibi müzikte mitolojik şöhret sahibi bir kişiliğe benzetir, ona "*Farâbî-i zaman*" der. Şöyle bir ifade kullandığı da vâkîdir: *"...Fârâbî'ye muadil musahiblerden Derviş İsmail..."*[112] Bir yerde referans Abdülkadir Meragi, diğerinde de Farâbî'dir, ama amaç aynıdır, yani İslâm/Ortadoğu'nun büyük musıki teorisi geleneğiyle bağlantıyı ve devamlılığı vurgulamak.

Bu "yakıştırma eserler" besteleyip yayma işini Suphi Ezgi zaman zaman basit kişisel nedenlere bağlamaya çalışmıştı. Bizce bu yorum eksik ve yanlıştır. Şöyle yazıyordu Ezgi:

> *"Bir de musıkicilerin kıskançlık saikasıyla* [güdüsüyle] *birbirlerinin eserlerini kötülemeleri sebebinden bestekârlar eserlerine kendi isimlerini vermeyip Abdülkadir gibi maruf* [bilinen] *bir bestekârın ismini vermiş olduklarının zamanımıza değin birçok misâllerini gördük".*[113]

Kişisel kıskançlık, haset ya da çekingenlik gibi duygular bu türden eserlerin sayısını ve yaygınlığını açıklamakta yetersiz kalır. Geleneği rakip bir gelenekten veya başka bir alternatiften korumak için de bestelenmiyordu bu "yakıştırma eserler". Tanzimat döneminde Batı müziği ile yakın temasların başlamasından çok önceleri de var olan bu girişimler kuşkusuz *kolektif* bir nitelik taşıyor. Bu noktada geleneğin sadece kendini devam ettirmesinden değil, yüzyıllara sârî bir *geleneğin icadı* faaliyetinden söz etmek yanlış olmaz. Yoksa niye buram buram on sekiz veya on dokuzuncu yüzyıl üslûbu kokan bir ilâhî onüçüncü yüzyılda yaşamış olan Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'e, aynı üslûpta bir peşrev üç yüz yıl önceki Kâtip Çelebi'ye, bir diğeri de Farâbî'ye atfedilsin?

112 Bkz. Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayı'nda Gündelik Hayat-Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*, Ali Şükrü Çoruk (Haz.), İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 3, 60.

113 Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, 1955, Cilt V, s. 522. Ayrıca "Abdülkadir Meragi'nin besteleri"nin otantikliği hakkında bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors,* 1992; Walter Feldman, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire", *Asian Music*, 22/1, 1990/91, s. 73-112. Yakıştırma bestelerin on yedinci yüzyıldaki durumu hakkında da Walter Feldman, *Ottoman Court Music*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 411-417.

Akılcı bir tarih bilincinin ve tarihsel ve müzikolojik belge niteliğini taşıyan notanın yokluğunda geleneğin, bir yandan kendini yenilerken bir yandan da sürekli olarak kendine mitolojik, efsanevî bir köken, uzun ve köklü bir geçmiş icad etmeye çalışmasına belki de şaşmamak gerek. Bunun yolu da, uygulamada, bu efsanevî üstadlara atfedilen eserlerin yeni kuşaklara *meşk* edilmesinden geçiyordu elbette. Sonuç itibariyle bazı musıki üstadları yüzyıllar boyunca meşk silsilelerinin içine Meragalı Abdülkadir'e, Farâbî'ye vs. atfettikleri eserler zerk etmişlerdir. Güfteleri Farsça olan ve önceleri "Acemler" gibi anonim bir kitleye atfedilmiş bazı eserlerin bilâhare Meragi'ye mal edildikleri durumlara da rastlanıyor.

Meşk ve Repertuar

Sözlü aktarım süreçlerine dayanan bir gelenek içerisinde yaratılan yeni bir eserin geleneğin bütününe olan etkisi bir bilimsel araştırmanın ya da teknik bir buluşun etkisine hiç benzemez. Bilâkis... Çünkü yeni yapılan eser, içinde yer aldığı gelenek ve birikimi düzeltmek, onu ileri götürmek, değiştirmek veya eski bir ögenin yerine bir yenisini, yanlış ya da eksiğin yerine doğruyu koymak amacını gütmez. Sadece, icra edildiği zaman kendi içsel nitelikleri dolayısıyla geleneğin parçası olan diğer eserler kadar veya onlardan daha "güzel" veya bu eserlerin bir kısmından "üstün" olmak ister. Bu "üstünlük" sadece estetik değil, yapısal bir yenilik de içerebilir veya içermeyebilir. Ne var ki, her eserin "tek" olması da böyle bir gelenek içinde küçümsenemez bir yenilik teşkil eder. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde genel olarak ve bahusus başka bir esere nazire olarak yapılan eserler haricinde "intihal"e düşmemeye gösterilen özen ve daha önceden var olan bir esere biraz fazlaca benzeyen eserlere yüklenen çok olumsuz değer yargıları, bestelenen her yeni eserin gerçekten de "tek" olarak algılanmasını gerektiriyordu.

Bu yeni eser meşk edilip dolaşıma girdikten sonra mevcut repertuara katılır. Bu ilâve de geleneği *ipso facto* değiştirir. Onu düzeltmez. Başka bir eserin yerini de almaz. Fakat yine de geleneği değiştirir. Her yeni eser –eğer beğenilir ve kalıcı hâle gelirse elbette– repertuarın algılanıp değerlendirilmesine yeni bir boyut kattığı gibi, geleneğin ondan sonra izleyeceği yönü de bir ölçüde etkiler. Meselâ, o eserden öncekiler, aynı makamdakiler, ya da ona az çok benzeyen veya aynı işlevi yerine getirebilen eserler daha az okunur, çalınır ve sevilir hâle gelebilir. Ayrıca, bu yeni eser, sonraki kuşakların san'atçılarının model olarak başvurabilecekleri ve hareket noktası olarak aldıkları toplam eser stokunu yani referans alınan repertuarı değiştirir. Müzikal geleneklerin tedrici değişimleri de bu yoldan geçer zaten.[114]

İsmail Dede Efendi'nin talebelerine meşk verirken zaman zaman uyguladığı rivayet edilen yöntem buna tipik bir örnektir. Dede Efendi'nin, önceki üstadların

114 Bu konular hakkında bkz. Edward Shils, *Tradition*, Chicago, Chicago University Press, 1981.

eserleriyle birlikte kendi bestelerini de yaymak için şu küçük hileye başvurduğu nakledilir: kendisine farazâ Itrî'nin ya da Zaharya'nın bir eserini geçmek için müracaat eden bir talebeye bu eserin zeminini (yani ilk bölümünü) meşkedip geçtikten sonra

> *"Eserin meyanını* [yani genellikle makam geçkilerinin yapıldığı bölümünü] *unuttum. Başka bir gün aklıma gelir. Onun yerine bugün şu yeni yaptığım şarkıyı geç bakayım."*

deyip kendi eserlerini meşkedermiş. Bu ilginç rivayet Dede Efendi'nin çok sayıda bestesinin günümüze dek gelebilmesini şaşırtıcı bulanlar tarafından sonradan kendisine yakıştırılmış olabilir. Ancak, gerçek ya da uydurma, sanırız ki bu hikâye meşk yönteminin ruhunu, işleyişini, mantığını ve repertuarın yenilenme biçimini bir ölçüde yansıtabiliyor. Bu rivayeti nakleden Sadettin Heper'in olayı Rauf Yekta Bey'den ya da Zekâizâde Ahmet Efendi'den duyduğunu, onların ise İsmail Dede'nin talebesi Zekâi Dede'den naklen aktardıkları muhtemeldir.

Benzer bir durum Dede Efendi'nin ölümünden bir yüzyıl sonra da gerçekleşmiştir. 1950'li yılların başında Arif Sami Toker'den meşk almakta olan Yusuf Ömürlü şöyle yazıyor:

> *"'Gelse o şuh'u, Neva Kâr'ı öğrenelim diyorum, Arif Hoca 'daha sırası değil, hele şu kolay şarkıların hakkından bir gelelim, ondan sonra da meşkederiz inşallah' diyordu, ama derslerine devam ettiğim sürece çalıştığımız eserlerin büyük bir çoğunluğu kendi şarkılarından ibaretti."*[115]

Nota kullanımının yaygınlaştığı bir dönemde bile bir bestecinin kendi eserlerini talebesine ısrarla sözlü olarak meşketmek istemesi, aynı yaklaşıma işaret etmesi bakımından ilginçtir.

Repertuarın intikal sürecine dönelim. Geleneğin bilgisi ve birikimi tekrar edilmez ya da aktarılmazsa yok olur. Yıllarca büyük zahmetlerle talebelere tekrar ettirilip unutturulmamasının sağlanması da büyük bir enerji yatırımını gerektirir. Bu ihtiyaçtan da genellikle gelenekçi ya da muhafazakâr bir zihniyet doğar. *Meşk* dünyasında olan da budur. Bu zihniyet tamamen "aykırı" nitelikteki denemelere girişmeyi engeller veya en azından girişenleri hoş görmez. Çünkü her şeyden önce yüzyıllardır aktarılmış olan beceri ve eserlerin öğretilmesi gerekiyor.

Sözlü gelenekler yaratıcılık ve yenilikten yoksun değillerdir elbette. Ne var ki, yaratılan yenilikler gelenek çizgisinden tamamen kopuk olamayacağı gibi, ortaya çıktıklarında yepyeni bir özgürlük alanı olarak sunulamazlar, tabiri caizse bu nitelikleriyle pazarlanamazlar. Aksine, yeni eserler eslâftan intikal eden geleneğe uygun olan yönleriyle ortaya çıkmak ve sunulmak durumundadır. Yeniliğin haz-

115 Ergun Balcı, *Cibali'den Kubbealtına Yusuf Ömürlü*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2003, s. 41.

medilip gelenek tarafından içerilmesi için şarttır bu. Diğer bir deyişle, geleneklerin gelişip evrilmesi, Osmanlı/Türk musıkisi örneğinde olduğu gibi, yavaş ve tedricî olur, ani kopuş ve sapmalar yaşanarak olmaz.

Neticede bizim bugün "klâsik repertuar" dediğimiz XVI.-XIX. yüzyıllara ait repertuar aslında bir seçkidir. Değişe değişe intikal eden, her an yenilenerek gelen ve nisyan yoluyla da eksilen bir toplam, hiçbir tekil şahsın zevk ve tercihlerini temsil etmeyen bir repertuardır, bir tür anonim antoloji. Ayrıntısını tam olarak bilemeyeceğimiz yol ve kanallardan süzülerek on dokuzuncu yüzyılın sonlarına ulaşmış ve hem sözlük anlamıyla hem de mecâzi anlamıyla bir "seçki" olan eserler topluluğu.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi repertuarının kendini yenileme şekli ve sürati neydi? Bu eserler topluluğu nasıl değişiyordu? Diğer bir deyişle, öğretim ve aktarım sırasında yazıya hemen hemen hiç başvurulmamış olmasından dolayı eski eserlerin kaybolma veyahut unutulma hızları ve bunların yerini yenilerinin alması nasıl gerçekleşiyordu? Bu konuda pek az şey biliniyor. Mevcut belge ve bilgiler son derece yetersiz. Ancak, mevcut eserlerin *meşk* yoluyla bir sonraki kuşağa aktarılma ya da aktarılmama kıstaslarına ilişkin aşağıdaki mantıklı varsayımlarda bulunmak tamamen yanlış olmaz sanırız.

Aşağıda sıraladığım önermeler, tarihi belgeler üzerinde yapılacak araştırmalarla doğrulanmayı ya da yanlışlanmayı bekleyen birer varsayımdır sadece:

I - Güfte mecmuaları gibi yazılı ve sağlam bir hâfıza destek unsurundan mahrum bulunan ve dolayısıyla, daha önce de belirttiğim gibi, fiilen öğrenilip aktarılmaları çok daha zor ve zahmetli olan enstrümantal eserler repertuarı sözlü eserlerden çok daha hızlı ve yoğun bir aşınma, farklılaşma, kayıp ve yenilenme sürecinden geçmiş olabilir. Ne var ki, ilk bakışta makul görünen bu varsayımı destekleyecek belgelere sahip değiliz. Sözlü eserlerin desteği olan güfteler elbette ki epey sabittir, ama melodik çizginin değişim süreçleri de sabit kalan güfteden pekâlâ bağımsız bir sabitliğe sahip olabilirdi. Bu varsayımımıza karşılık, onyedinci yüzyılın ortalarında Ali Ufkî tarafından notaya alınan saz eserleri repertuarını onsekizinci yüzyıl başlarında kaleme alınmış Kantemiroğlu edvârındaki eserlerle karşılaştıran Owen Wright ve Walter Feldman bu elli yıllık süre içinde enstrümantal repertuarda çok büyük ölçüde kayıplar olmadığı sonucuna varmışlardır. Feldman'a göre onyedinci yüzyılın ikinci yarısında saz eserleri meşk sırasında az ya da çok değişime uğruyor, intikal edip icra edilirken de günün zevklerine adapte ediliyordu elbette. Fakat bu dönemde büyük ölçüde eser kaybı yoktu.[116] Kantemiroğlu, ondan yarım asır kadar önce yaşamış olan Ali Ufkî'nin notaya aldığı eserleri önemli

116 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir–The Collection of Notations; Part I: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series-Volume 1), 1992; Walter Feldman, *Ottoman Court Music*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 411-417.

ölçüde atlamış, kaçırmış değildi. Ne var ki, aktarım sırasındaki değişim oranı ve sür'ati de hep aynı kalmamış olabilir. Saz eserlerindeki değişim sür'atinin, bizzat saz eseri formlarının da hızla değiştiği, özellikle peşrev formunun esaslı bir şekil değişiminden geçtiği onsekizinci yüzyıl zarfında artmış olabileceğine dair kuvvetli ipuçları vardır. Aynı saz eserinin Hamparsum versiyonu ile Kantemiroğlu versiyonu arasında büyük farklar bulunduğu vakidir. Bu olasılığı da akılda tutmak gerek.

II – Sözlü eserler repertuarı içinde ise daha zor ve uzun eserlerin meşk yoluyla aktarılamama, unutulup kaybolma tehlikesi belki diğerlerinden daha yüksekti. Unutulmasalar bile, bu uzun, karmaşık ve zor eserlerin aktarım sırasında değişime uğrama ihtimallerinin daha yüksek olduğu düşünülebilir. Kısa, basit, kolay ve müzik formu olarak iç yapıları daha belirgin eserler ise daha çok sayıda musıkişinas tarafından öğrenilmiş, dolayısıyla da daha kolayca ve daha sıkça hatırlanmış ve sonraki nesillere aktarılmış olabilirler. Ayrıca, uzunca eserler daha nadiren ve ancak bazı meclislerde icra ediliyor da olabilirdi. Bu da onların unutulma şanslarını artıran bir etkendir. Bu nisbeten uzun ve bazan epey karmaşık olabilen eser formlarından biri de *kâr*'dır. *Kâr* bugün de kullanılmakta olan en eski musıki formlarından biridir. Kantemiroğlu Edvârında üç ayrı türde kâr tanımlar ve her türden birer örnek güfte verir.[117] Nitekim, onyedi ve onsekizinci yüzyıllara ait güfte mecmualarında da çok sayıda *kâr*'ın güftesine rastlıyoruz. Hâfız Post mecmuasında her makamdan birkaç *kâr*ın güftesi veriliyor. Oysa, bugün repertuarımızda nisbeten az sayıda kâr kalmıştır. Notasıyla birlikte bugün elimizde bulunan *kâr*'ların sayısı elli ya da altmışı geçmez. Mevlevî Ayinlerinin sayısının azlığı ve (İstanbul'daki beş adet Mevlevîhanede her gün mukabele yapılıp Ayin okunmasına rağmen) kayıp Ayin oranının yüksekliği de bu konuda bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Osman Dede'nin (ölümü 1729) *Miraciye* adlı ve türünün tek örneği olan uzun eserinin bazı bölümlerinin kaybolmuş olması da kısmen bu nedene bağlanabilir.

III – Ancak, diğer bir varsayım olarak, biraz önce öne sürdüklerimizin tam aksini de düşünmek pekâlâ mümkündür. Kısa, günün modasına uygun, anlık zevklere hitabeden, harcıâlem, kolay, hafif ve basit eserler kalıcı bir değerde görülmedikleri için bazı üstadlarca küçümsenmiş ve talebeye meşkedilmeye değer görülmemiş de olabilirler. Form basitliği eserin hem statüsünü alçaltmış hem de ömrünü kısaltmış olabilir. Bu olumsuz değer yargısı dolayısıyla da bu tür moda olmuş "anlık" eserlerin aktarılıp yayılamamış ve diğerlerine oranla daha yüksek bir kayıp oranına mâruz kalmış oldukları düşünülebilir. Kaldı ki, çok büyük, çok önemli

117 Kantemiroğlu, *Edvâr (Kitabü'l 'İlmi'l Musıki 'alâ vechi'l-Hurûfât),* İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.100 [eski tasnifte Y.2768], vr. 45b-46a.

diye bildiğimiz birçok bestecinin bütün eserleri aynı kalitede değildir. Meşk silsilelerinde ikinci ya da üçüncü kuşak üstadlar beğenmedikleri, sonraki kuşağa aktarılmaya değer bulmadıkları eserleri pekâlâ bilerek "unutmuş" olabilirler. Temel estetik kaygıların burada aktarım kolaylığından daha önemli bir rol oynadığını varsayıyoruz. Buna benzer bir tavra geleneksel İran müziğinde rastlanıyor. Fars müziğinin geleneksel repertuarı olan *redif*'in intikalinde üstadların uydukları genel prensibin böyle estetik ilkelere dayandığı biliniyor. Burada eski üstadlar ya en güzel addettikleri ya da her *destgâh*'ın (İran makamlarına bu ad veriliyor) en karakteristik eserlerini icra edip öğrencilerine aktarmışlar, diğerlerini ise nakledilmeye değer bulmamışlar.[118] Anlaşılan, geleneksel İran müziğinde öğretilecek ve aktarılacak eserler öncelikle estetik kaygılarla seçiliyorlardı.

IV – Öğretim ve eser aktarımı eşanlı olarak yapıldığına göre işin bir de *pedagojik* yanı olmalı. Meşk halkalarında dolaşıma sokulup genç kuşaklara aktarılmadan önce, yeni yapılmış bir eserin hem bestecisi hem de başka üstadlar tarafından aktarılmaya değer bulunması gerekmiş olabilir. Meşk zincirinin ilk halkasında değilse bile ikincisinde şarttır bu, yoksa eser bu iki halkanın ötesine gidemez. Bu noktada da öğreticilik kaygılarının ön plâna çıkabilmiş olmasını doğal karşılamak gerekir. Yani musıki üstadları gerek şekil gerekse içerik açısından eksik ya da hatâlı gördükleri (örneğin usûl, güfte veya şekil bozuklukları içeren) eserleri talebeye meşketmekten kaçınmış olabilirler. Burada, genel estetik normların dışında bir "kalite kontrolü" kaygısı pekâlâ rol oynamış olabilir. Bu konuya tekrar döneceğiz.

V – Ayrıca, bu seçim ve eleme kıstaslarının dönem dönem değişmiş olmaları da pek mümkündür. Bir kere, zaman içinde Osmanlı musıki dünyasının beğeni kıstaslarının değişmiş olduğu kesindir. Daha önce de belirttiğim gibi, repertuardaki eski eserler de elbette her icrada icra edildikleri dönemin ortalama zevk ve beğenisine uydurulmak suretiyle icra ediliyorlardı. Ayrıca, seçim ve eleme kıstasları yukarıda varsaydığımız şekilde sadece eser formları, türleri ya da uzunluğu temeline dayanmıyor da olabilirdi. Bu seçim ve eleme kıstaslarının aktarım halkalarının bizzat kendi (dinsel, dindışı, tasavvufî vs.) temelinde şekillenmiş olması da pekâlâ mümkündü. Bazı Mevlevî Ayinlerinin, ve bu Ayinlerin genellikle en karmaşık ve en uzun bölümleri olan üçüncü selâmlarının incelenmesine dayanarak Walter Feldman bu Ayinlerin sözlü intikalindeki özel durumu vurgular. Bu farklılık Feldman'a göre Ayinlerin bir değişmezlik ögesi taşımasına ve kutsal bir nitelik taşıyan bu eserlerin üslûp özelliklerinin yüzyıllar boyu saklayabilmiş olma-

118 Geleneksel İran müziği hakkında bkz. Ella Zonis, *Classical Persian Music-An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1973; Jean During, *La Musique İranienne; Tradition et Evolution*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1984; Hormoz Farhat, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Jean During, "Conservation et Transmission dans les Traditions Musicales du Moyen Orient", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, I, 1988, s. 100-112.

larına dayanır.[119] Bu bir diğer varsayımdır ve başka dinî eserler için geçerli olup olmadığını henüz bilemiyoruz. Ancak şunu bilebiliyoruz ki dinî musıkiyi intikal ettiren çevrelerin kullandıkları repertuarı yazıya/notaya geçirmeleri daha ileri bir tarihte olmuş ve fasıl musikisine göre çok farklı güzergâhlar izlemiştir. Örneğin Hampartzum notası dinî eserleri kâğıda dökmek için hemen hiç kullanılmadı desek yeridir. Saz eserleri ve fasıl musıkisi için 1810'lu yıllardan itibaren on dokuzuncu yüzyılda yoğun olarak kullanılan Hampartzum notasıyla kâğıda dökülmüş Mevlevî Ayini de yoktur bildiğimiz kadarıyla. Bu âyinlerin büyük bölümü ancak 1920'li yıllarda Rauf Yekta Bey tarafından Zekâizâde Ahmet Efendi'nin hâfızasındaki şekliyle porte'li notaya döküldü. Dinî eserlerin birçoğunun notaya dökülmesindeki bu neredeyse bir asırlık gecikmenin sebep ve sonuçlarının ne olduğunu tam olarak kestiremiyoruz. Bir asırlık bu gecikmeden dolayı kayıp eser oranı artmış mıdır? Dinî eserler daha önemli değişimlere ve çok sayıda versiyon üretimine mi mâruz kalmışlardır? Yoksa acaba Feldman'ın da ima ettiği gibi, müzik eserlerinin intikali dinî ve tasavvufî çevrelerde daha muhafazakâr bir güzergâh mı izlemiş ve bu sâyede daha sabit mi kalmıştır?

VI – Melodik yapılar, makamlar ve özellikle makam seyirleri temelinde gelişen birtakım değişim, ayıklama ve seçim mekanizmalarının işlemiş olduğu da düşünülebilir. Makam ve usûl sistemlerinin evrimi, entonasyonun (Osmanlı/Türk musıkisindeki adıyla "baskı"ların) zamanla değişimi, form anlayışının, icra tempolarının (yani icracı jargonuyla "gider"lerin) evrimi de repertuarın zamanla değişiminin temel faktörleri haline gelmiş olabilirler. O zaman ortaya bir dizi bambaşka varsayım ve kıstas çıkar. Bunlar daha çok teknik niteliktedir. Örneğin, kullanımı terkedilen ve kaybolmaya yüz tutan bir makamla veya artık az kullanılan bir usûlle birlikte o makam ya da usûle bağlı eser repertuarı da çalınmaya çalınmaya unutulmaya yüz tutmuş olabilir. İcra sırasında giderin ağırlaşması sonucu da bir eserin işlevi değişmiş olabilir. Veya bunun tam tersi de mümkündür. Mevlevî Ayinlerinin sonunda çalınması âdet haline gelen "son peşrev" bu duruma örnektir. Bir makamın dizisi temelde aynı kalsa bile seyir farklılıkları onu zamanla tanınmaz hale getirmiş olabilir. Örneğin, on yedinci yüzyılın Hüseyni veya Uşşak makamları ile bugünün Hüseyni ve Uşşak makamları arasında gerek makam seyri gerekse eser içinde geçkiler ve kullanılan çeşniler bakımından dağlar kadar fark vardır. Ali Ufkî'nin veya Kantemiroğlu'nun notaya aldığı bir eserin, kâğıda geçirildikten üç, üç buçuk asır sonra günümüzün icracılarına "tuhaf" ve yabancı gelmesi burada sözünü ettiğimiz teknik unsurların ve özellikle makam seyirlerinin çok değişmiş olmasından ileri gelir.

119 Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The Case of the Third Selam", *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* içinde, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul (Transactions, no. 10), 2001, s. 49-65.

Yaşadığı dönemin tanıkları tarafından yüzlerce eser bestelediği ileri sürülen fakat bugüne bunlardan ancak on kadarı gelmiş olan şair ve musıkişinas Yahya Nazîm Çelebi (1650?-1727) hakkında Ruşen Ferit Kam'ın yazdıkları, yukarıda sergilemeye çalıştığımız yaklaşımın iyi bir örneğidir. Nazîm'in bir biyografisini kaleme alan Ruşen Ferit Kam yukarıda saydığımız musıkide olası değişim kıstaslarına özlü bir atıf yapar ve Nazîm'in eserlerinin büyük çoğunluğunun zamanla kaybolmuş olmasına anlamlı ve tutarlı bir sebepler bütünü ileri sürer:

> *"Nazîm'in bestelediği yüzlerce eser içinde en güzellerinin yalnız elimizdeki bu altı eser olduğunu iddia edemeyiz. İhtimâl ki Nazîm'in daha birçok güzel, san'atlı Murabba', Nakış ve Semaileri musıki eserlerinin tesbitine yarayan vasıtalar olmaması, zamanla birçok makamların terki, asırların hâfızalarda yaptığı tahripler, ve sonra yeni bestekârların yeni yeni eserlerinin eskileri unutturmasından, kaybolup gitmiştir."*[120]

Meşk'te Kalite Kontrolü ve Emsâl Yaratma

Yeni bestelenmiş bir eserin meşk yoluyla yayınına başlamadan evvel zaman zaman bir tür *meşk öncesi kalite kontrolü*nden geçirildiği durumlar olduğunu biliyoruz. Bunlardan ilginç bir örneği Şeyhülislâm Es'at Efendi naklediyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da Avcı Mehmet devrinin üstadlarından *Musıki Naibi* diye de anılan Mustafa Efendi hakkında şöyle yazıyor:

> *"...asrında olan esâtiz-i tarab-engiz evvelen nev-zâde-i tab'-ı sürûd-âmizlerin ona kıraat ve isma' edip pesendidesi olursa işa'at ve eğer olmazsa ihfa ettiklerinden Naib-i Musıki diye nâm-âver olmuştur."*[121]
>
> (...zamanının sevindirici, çoşturucu üstadları yeni yaptıkları bir eserleri ilk önce ona okur ve dinletir, eğer ona beğendirirlerse yayar, eğer beğendiremezse gizlerlerdi. Bu yüzden Naib-i Musıki diye isim yapmıştır.)

Es'ad Efendi'nin dediklerine bakılırsa, Mustafa Efendi yeni yapılan bir musıki eseri hakkında temyizi olmayan bir hüküm vermekte ve bu hüküm herkesçe kabul görmektedir. Tıpkı kadılar ve kadı naiplerinin verdikleri kararlar gibi. Ne var ki, Es'ad Efendi bu meşk öncesi "kalite kontrolü" hakkında başka bilgi vermez. Yeni bir eserin yaşamaya hakkı olup olmadığı konusunda nihai kararı verme yetkisiyle "Musıki Naibi" lâkabına hak kazanan Mustafa Efendi bu yaşam veya

120 Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933, s. 21.

121 Şeyhülislâm Es'ad Efendi, *Atrabü'l-âsâr fi Tezkire-ti 'Urefai'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [TY 6204], vr. 32b. Bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

ölüm kararını nasıl veriyordu? Bu denetimini hangi açılardan ve hangi kıstasları kullanarak yapıyordu? Es'ad Efendi bu konuda açık seçik bir şey söylemez.

Acaba Mustafa Efendi tarafından estetik ve müzikal yaratıcılık açılarından mı yapılıyordu bu denetim? Yoksa yeni bestelenmiş bir eserin sadece usûl, vezin, makam kullanımı, güfte taksimatı, form düzgünlüğü gibi bazı temel şekil kurallarına uygunluğunun denetlenmesi miydi nihai amaç? Yani, bugünün deyimiyle, "format" mı önemliydi? Bunu tam olarak bilemiyoruz. Ancak, *Atrabü'l-Âsâr*'daki üstad bestecilerin eserlerinin sık sık "*muvafık-ı kavâid-i fenn-i elhân*" [nağmeler san'atının kurallarına uygun] oldukları şeklindeki yargının Şeyhülislâm Es'ad Efendi tarafından bu kadar sıklıkla kullanıldığına bakılırsa, ikinci gerekçeye daha büyük ihtimâl verilebilir. Musıki Naibi Mustafa Efendi nezdinde mazruftan ziyade zarf önemliydi belki de. Ayrıca, bu iki tür kıstasın, yani bir yandan şekil mükemmeliyeti ve kurallara uygunluk ile diğer yandan yenilik ve yaratıcılığın geleneksel bir sanat çevresinde birbirinden tamamen bağımsız olarak telakki edilmesinin zor olduğunun da altını çizmek gerek.

Kusurlu sayılan eserlerin yayılmamasının genç kuşağın, yeni musıki öğrenenlerin zevklerinin "bozulmaması" için de gerekli görüldüğü durumlar olmuştur. Ancak, bu tür "meşk öncesi kalite kontrolü" uygulamalarına pek sık rastlanmıyor.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin "Musıki Naibi" diye anılan Mustafa Efendi hakkında anlattıklarına çok benzeyen bir diğer rivayeti İbnülemin aktarıyor. Olay Musıki Naibi Mustafa Efendi'den aşağı yukarı iki asır sonra, yani ondokuzuncu yüzyılın ortalarında cereyan eder. Kendisi de musıkişinas, neyzen ve besteci olan Sultan Abdülaziz, Saray'da musıki muallimliğiyle görevli Nigoğos Ağa'ya çok beğendiği bir şarkıyı Saray efradına ve müzisyenlerine meşkettirme emrini verir. Şarkı o sıralarda henüz pek genç olan Faik Bey'in (sonraları Hacı Faik Bey [1840?-1891]) yeni bestelediği bir şarkıdır. Bu eseri beğenmeyen Nigoğos Ağa ise:

> *"Böyle bozuk şarkı çocuklara talim edilmez* [öğretilmez]. "[122]

diyerek Padişahın emrine karşı çıkar. Bu itaatsizliğinin karşılığında da cezalandırılır ve Saray'dan uzaklaştırılır. Nigoğos Ağa aslında bilinçli bir hoca olarak pedagojik açıdan titizlenmekte haklıydı tabii. Bu olayda esas kaygı yeni yetişen öğrencilere geçilecek bir eserin şekil açısından düzgün olup olmadığı, pedagojik değer taşıyıp taşımadığı ve bu eserin talebenin müzik zevkini olumsuz etkileyip etkilemeyeceği kaygısıydı.

Meşk edilecek eserlerin "kalite kontrolü" konusundaki bir diğer rivayet de Dellâlzâde İsmail Efendi'yle (1797-1869) ilgilidir. Dellâlzade yeni bestelediği bir

122 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 234.

eseri bir musıkişinas grubuna okur. Dinleyicilerden biri "Hocam, şu nağme şöyle olsa daha hoş olmaz mıydı?" deyince, Dellâlzade şu cevabı vermiş:

"Yok, ben bu besteyi Efendi'ye okudum, beğendi. Artık o değiştirilemez."[123]

Burada "Efendi" diye kastedilen kişi döneminin sayılı besteci, neyzen ve hattatlarından olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir (1801-1876). Ancak, Dellâlzade'nin ifadesinde ima ettiği ("bu eser artık değiştirilemez") kıstas, Kazasker Mustafa İzzet gibi kişisel zevkine ve deneyimine büyük saygı duyulan bir üstadın estetik normlarına uymuş olmak, onun tarafından *beğenilmiş* olmaktır sadece.

Ancak, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin aktardığı olayla Nigoğos'un başına gelenleri daha uzun vâdeli bir tavrın ve repertuarın aktarım kıstaslarının bir göstergesi olmasa bile bir yansıması olarak da kabul etmek mümkündür. Yüzyıllar boyunca meşk silsileleri içinde eserlerin hangi kıstaslara göre aktarılıp aktarılmadıklarına ilişkin bir ipucu da olabilir burada. Bir eserin öğretilmeye değer bulunup talebeye meşk edilip edilmeyeceği ya da unutulup unutulmayacağı, o eserin musıki camiası tarafından o an algılandığı şekildeki "kalitesiyle" de ilgili olabilirdi. Yani "musıki camiası bu yeni esere nasıl tepki gösterecektir?" konusunda duyulan kuşkuları önceden izale etmeye çalışmak anlamına gelebilir. Bu konuda da camianın bazı ileri gelenlerinin yargısına özellikle güvenilmekteydi.

Yeni bestelenmiş bir eserin meşkedilmeden önceki "test"i ve kalite kontrolü başka şekillerde de yapılabiliyordu zaman zaman. Bu kontrol eseri önce tanınmış, beğenilen ve güvenilir bir hânendeye meşk edip onun sesinden ve yorumundan dinleyerek de yapılabilirdi. İyi bir icracının sesinden ve onun yorumuyla dinlenince hem yeni yapılmış bu eserin kalitesi test edilmiş ve yayılmaya değip değmediği daha iyi anlaşılmış, hem de musıki çevrelerinin gösterecekleri tepkiler önceden ölçülmüş olurdu. Bu arada tecrübeli icracının esere katacağı küçük yorum farkları da bizzat eserin parçası haline gelebilirlerdi.

Örneğin, "Kel Ali Bey" lâkabıyla bilinen Kadıköylü Ali Bey (1830-1899) 1870'li ve 1880'li yıllarda döneminin en tanınmış hânendesi sıfatıyla hem bestecilerce aranan bir icracı hem de yeni bestelenmiş eserlerin musıki çevreleri tarafından beğenilip beğenilmeyeceğinin bir sınavı, bir mihenk taşı olarak görülüyordu. Büyük şarkı bestecisi Hacı Arif Bey şöyle dermiş Ali Bey hakkında:

> *"Bestelediğimiz eserleri evvelâ Ali Bey'e geçelim, sesindeki halâvet* [tatlılık] *ve tarz-ı tegannisindeki letâfet* [okuyuş tarzındaki incelik] *ile o bir yoluna koysun, sonra biz geçelim, neşredelim* [yayalım]*."*

123 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s. 161.

Aynı şekilde, Şevki Bey'in de bir şarkısını Kadıköylü Ali Bey'e geçip onun okuyuşundan dinledikten sonra "Şarkı şimdi sizin ağzınızda şarkı oldu" dediği rivayet edilir.[124]

Kadıköylü Ali Bey'den yarım asır kadar önce yaşamış olan ve İsmail Dede Efendi'nin de çağdaşı bulunan "Külhanbeyi" lâkaplı Hüseyin Dede de yaşadığı dönemde işte bu tür bir rol oynarmış. Döneminin en meşhur mevlidhânı[125] olarak da ün salan Külhanbeyi Hüseyin Dede hakkında İsmail Dede'nin talebesi Dellâlzâde İsmail Efendi şöyle dermiş:

> *"Bir eseri yaptıktan sonra evvelâ Hüseyin Dede'ye geçmeli ve ondan dinledikten sonra onun tavrında temessül etmeli* [örnek alarak çoğaltmalı]."[126]

Burada kastedilen, yeni yapılan bir esere ancak tecrübeli ve güzel sesli bir hânendeye meşkettikten ve eseri onun okuyuşundan dinledikten sonra son şeklini vermek gerektiğidir. Demek ki besteciler –ya da hiç değilse bazıları– kendi eserlerinin zevk sahibi bir icracı tarafından az veya çok değiştirilmelerine itiraz etmedikleri gibi, eğer icracıya gerçekten güveniyorlarsa, bunu teşvik de edebiliyorlardı. Yani, Dellâlzâde'ye göre, Hüseyin Dede'nin bir eseri yorumlaması dolayısıyla ona katacağı farklılıklar, nüanslar, yeni nağmeler eserin bestecisi tarafından benimsenmeli ve bizzat eserin bir parçası haline getirilmelidir.

Bu noktada zevkine güvenilen icracıya basit bir kalite kontrolü yaptırıldığı söylenemez. Bu işlevin ötesine geçiliyor ve bu arada icracılık ve yorum ile bestecilik arasındaki sınır tekrar belirsizleşiyor elbette. Şifahi bir gelenekte uzun vâdede beste ile icra, yorum ile yaratıcılık arasındaki sınır çizgisinin çok ince olduğuna ve bu çizginin zaman zaman kaybolmaya yüz tuttuğuna daha önce de işaret etmiştik. Bir İstanbul Radyosu sanatçısının aşağıdaki ifadeleri bunu teyid eder gibidir:

> *"...bestekârın teknesinden çapakları ile çıkan eserler, icracıların eliyle tıraşlanır, düzeltilir, ayıpları örtülür, çatlakları onarılır, dinlenecek hale gelirmiş. Kanunların Yargıtay içtihatları ile düzeltilerek kullanıldıkları gibi..."*[127]

Böyle bir tavrı çağrıştıran takdir ifadeleri 1900'lü yılların başında, o sıralarda yeni parlamaya başlayan besteci ve ses san'atçısı Lem'i Bey [Atlı] (1870-1945) hakkında da kullanılmıştır. Kendisine "Sen Külhanbeyi Hüseyin Dede'nin boş bıraktığı yeri doldurdun" denmesi anlamlıdır. Lem'i Bey'in ilk gençlik döneminde hocası

124 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt II, İstanbul, 1959, s. 629; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, s. 56-57.

125 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, Cilt II, 1943, s. 444, 469.

126 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt III, İstanbul, 1960, s. 1309.

127 Nezih Uzel, *Radyoda bir Gün*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006, s. 54.

olan Hacı Arif Bey'le aralarında geçtiği rivayet edilen bir olay da beste ile icra, yorum ile yaratıcılık arasındaki sınırın inceliğine bir diğer örnek teşkil ediyor:

> *"Lem'i Bey... Hacı Arif Bey'in "Humârı yok bozulmaz meclisi meyhane-i aşkın" dizesi ile başlayan Muhayyer makamımdaki şarkısını okudu. Eserin bitiminde de kendine göre küçük bir ezgi değişikliği yaparak eseri bitirdi. Hacı Arif Bey, eserin bitiminde yapılan küçük ezgi değişikliğine kızmadığı gibi, Lem'i Bey'in yaptığı bu değişikliği çok beğendi ve ona 'Aferin evlâdım, bir ufak nağme ile daha da güzelleştirmiş, ışıklandırmışsın. İnşallah zamanın en yüksek bestekârı olacaksın' demiş."*[128]

Benzer bir davranışa yirminci yüzyılın bazı tanınmış şarkı bestekârlarında da rastlandığını görüyoruz. Eserlerini bizzat notaya almış olmalarına ve eseri notasıyla yaymaya çalışmış olmalarına rağmen bazı bestekârlar yeni yaptıkları bir şarkıyı öncelikle beğendikleri ve "ilk icracı" olarak seçtikleri bir ses sanatçısına meşk etmeyi seçebiliyorlardı. Sadettin Kaynak'ın bazı şarkılarını herkesten önce Safiye Aylâ'ya, Selâhattin Pınar'ın ise bazı şarkılarını evvelâ Müzeyyen Senar'a geçmeyi tercih ettiği biliniyor. Bir sonraki kuşağa mensup şarkı bestecileri olan Avni Anıl (1928-2008) ve Yusuf Nalkesen'in (1923-2003) de bazı şarkılarını öncelikle Nesrin Sipahi, Perihan Altındağ Sözeri gibi tanınmış icracılara geçmeleri veya "vermeleri" (yani notasını sadece onlara vermeleri) buna örnektir. Yani bu şekilde bu besteciler eserin bu hânendelerin icrasından temessül edilmesine peşinen onay vermiş oluyordu.

Bu yirminci yüzyıl bestecilerinin yaptıkları şarkıların meşhur bir icracı tarafından okunmasını ve bu sayede daha geniş kitlelere ulaşmasını istemiş olmaları anlayışla karşılanır. Ama bunun yanı sıra –tıpkı Hacı Arif Bey gibi– yaptıkları eseri önce bir tecrübeli icracının "hâle yola sokmasını" beklemiş de olabilirler. Her hâlükârda ilk icracının eser üzerindeki yorum ve tasarruflarının besteci tarafından peşinen onaylandığı ve bu yorumun daha sonraki meşkler ve icralar için bir emsâl teşkil edeceği gerçeği değişmiyor.

Yeni bestelenmiş bir şarkının bestecisi tarafından bir icracıya "münhasıran" kaydıyla verildiği de olmuştur. Bu anlayışa göre bu yeni eseri okuma hakkı ve yetkisi sadece bestecinin seçtiği bu icracıya verilmiştir bizzat bestecisi tarafından. Sadettin Kaynak'ın bir şarkısının sadece icra etme hakkını değil, başkası tarafından okunmasını engellemek için telif haklarını dahi Safiye Aylâ'ya bıraktığı/devrettiği biliniyor. Buna göre eserin sahibi esere icracı tarafından uygulanacak yorumu da peşinen kabul etmiş oluyor elbette.

128 Onur Akdoğu, *Lem'i Atlı,* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 4.

V – Dün, Bugün ve Yarın

"Zinhar be kes megû în raz-ı nihoft
Her lâle ki pejmord nehâhed beşkoft"
[Bu gizli sırrı sakın kimseye söyleme
Solan lâleler bir daha açmayacak]

Ömer Hayyam

Gelenek ve Gelenekçilik

Günümüzde geleneğe duyulan yakınlıkta özlemin ve nostaljinin özel hazzı mı yoksa artık "aşılmış" olan bir geçmişi yeniden yaratmaya çalışmanın verdiği tatmin mi ağır basıyor, bilemiyoruz. Ancak bu tavırların ortak yanı mesafe duygusudur elbette.

Gelenek naif ve bilinçsizdir. Doğal ve konvansiyonel ayrımını yapmaz. Önemli olan ilgili faaliyetin "kadîm" olmasıdır. Görenek ve âdetlerle gündelik gerçekler o denli içiçe geçmiştir ki, bu ikisi arasındaki sebep-sonuç ilişkisi veya tarihsel öncelik araştırılmaz. Meşruiyeti kat'iyen sorgulanmayan kültürel gerçeklerin aktarıldığı, hiçbir halkası eksik olmayan bir zincir sözkonusudur. Bir kültürel norm'un geçerliliği için "eski" mi olması gerekiyor, yoksa bu norm "geçerli" olduğu için mi çok eskilerden beri yürürlüktedir? Gelenek bu soruyu sormaz, soramaz. Gelenek ile akılcı ve araştırıcı tarih bilinci birbirini dışlar. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin içine böyle bir tarih bilincinin yirminci yüzyıl başlarında birkaç modernleşmeci müzisyen ve müzikolog sayesinde girmiş olması elbette tesadüf değildir.

Ancak bunlar geleneğin dış etkiye kapalı olduğu anlamına gelmez. Türk musıkisi geleneği tâ on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren bazı yabancı müzikal etkileri özümseyip adapte etmesini bilmiştir. Dede Efendi, III. Selim ve Tanburi Emin Ağa'dan Refik Fersan ve Münir Nurettin Selçuk'a kadarki stilistik evrim çizgisi, makam kullanımı, melodik yapı ve biçimlerdeki değişimler bunu belgeler.

Geleneğin keyfî olup olmadığı, doğayla ya da pozitif akılla bağdaşıp bağdaşmadığının sorgulanması onun zayıfladığının veya kaybolmaya yüz tuttuğunun önemli bir göstergesidir. O zaman da geleneği savunmak durumunda kalan gelenekçiler ortaya çıkar. Bu tepkisel savunma kâh geleneğin aslında doğaya ve kanunlarına veya toplumun yapısına uygun olduğunu ileri sürmek, kâh dayandığı uzun deneyimin birikimini onun lehine bir kanıt olarak algılamak şeklinde tezahür edebilmiştir. Bu noktada Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin Türk Musıkisinde kullanılan tüm ses ve ses aralıklarının "doğal" olduklarını, doğadan geldiklerini ve fakat Batı'nın majör ve minör gamlarının yapay olduklarını ısrarla ispatlamaya çalıştıklarını hatırlamamak elde değil.

Ancak bu tür girişimleri sadece gelenekçilik olarak nitelendirmek artık imkânsızdır. Kültürel tutuculuk, muhafazakârlık oluşmuştur. Geleneğin sönmeye, kaybolmaya yüz tuttuğu dönemde beliren muhafazakârlık bir bakıma anti-gelenekçi bir dönemin gelenekçiliğidir. İsmail Dede Efendi'nin 1846 yılında Hacca –ve ölüme– gitmeden söylediği rivayet olunan "bu oyunun artık tadı kalmadı" sözünü, darbe yiyen geleneğin farklılığının bilincine varınca intihar dahi edebileceğinin bir örneği olarak gören olabilir.

Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde gelenekçilikten tutuculuğa geçiş, geleneğin doğal gelişimi, kendi iç dinamiğiyle kılık değiştirmesi ya da sönüşü sonucu olmamıştır. Bu müziğin, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu gibi, bir yükseliş, bir de duraklama döneminden geçtiği, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren de artık kendini tekrar ettiği, büyük besteci yetiştirip orijinal eser veremediği gibi bir görüş kolayca çürütülebilir. Bu müziğin "altın çağının" on dokuzuncu yüzyıl olduğunu göstermek de zor değildir.

Bu müzik egemen ve sorgulanmayan bir kültürel gelenek statüsünden, varlığını ancak muhafazakâr olarak belirleyebileceği bir konuma içsel bir gelişim sonucu değil, 1920'li ve 30'lu yıllarda bazı tepeden inme siyasi kararlar sonucu gelmiştir.[1] Türkiye'de bir bütün olarak müzik dünyasının bu dönemin şoklarından tamamen kurtulmuş olduğunu söylemek için ise vakit henüz erken. Karşı konulamaz siyasi darbeler sonucu "toplumun gelişmesinin gerisine" itilen geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tekrar yüzeye çıkması ise ancak müsait siyasi koşulların oluşmasıyla mümkün olabilirdi. Bu koşulların ortaya çıktığı 1970'li yıllardan itibaren bu "tutuculuğun" tedricen biraz prestij kazanıp zaman zaman bir "restorasyon" görünümüne bürünmesine de şaşmamak gerek.

Müzikal restorasyonlar (o zamana kadar hep "ilkel" diye bakılan Johann Sebastian Bach'ın ve Barok dönem müziğinin on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısın-

1 Türkiye Cumhuriyeti'nde 1920 ve '30'lu yıllarda yapılmaya çalışılmış olan "Musıki İnkılâbının" ideolojik arkaplânı ve sebepleri ile bunun uzun vâdeli kültürel sonuçlarının ayrıntılı ve yetkin bir analizi hakkında Bkz. Güneş Ayas, *Musıki İnkılâbı'nın Sosyolojisi – Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014; Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi, Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar,* İstanbul, Doğu Kitabevi, 2015 (özellikle s. 273-361).

da Avrupa'da yeniden diriltilip rağbet görmeye başlaması buna bir diğer örnektir) gelenek zinciri iyice koptuğu zaman belirir. Gelenek saf ve muhafazakârlık bilinçli ise restorasyon sadece duygusaldır. Aşılmış, kesintiye uğramış ya da güdükleşmiş bir gelenekle bağlantıyı tekrar kurmaya çalışır. Kendini yenileme ve yeniden üretme koşullarından, toplumsal ve ideolojik dayanaklarından mahrum bırakılmış, öksüz kalmış bir hayâlin canlandırılması ve tekrar toplumsal hâfızanın bir parçası hâline getirilmeye çalışılması gibi bir şey.

Gelenek –teşbihte hatâ olmaz– derin dondurucuya sokulan ve bir süre sonra oradan hiç değişmeksizin çıkarılıp sofraya konan bir kap yemeğe hiç benzemez. Ama geleneğin buzlukta kaldığı süre zarfında yemek odası tamamen değişmişse, sofradaki çatal, bıçak ve tabaklar yenilenmişse ve en önemlisi, yemeği yiyecek olanlar da artık yemek konusunda çok farklı zevk ve tercihlere sahiplerse ne olacaktır? İnkıtaya uğramış bir geleneğin, aradan geçen sürede sanki hiçbir şey olmamış gibi, bırakıldığı yerden yeniden eski hayatiyetini aynen bulabilmesi mümkün değildir. Müzikal restorasyonların bu noktadaki çelişkisi bir yandan eskiyi sırf eski olduğu için makbul sayarken, bir yandan da eserleri ister istemez yepyeni ve beklenmedik bir algı ve yorum süzgecinden geçirmesinden ve beklentileri değişmiş olan bir kitleye sunmaya çalışmasından kaynaklanır. Dolayısıyla nostaljik restorasyonların geçmişle gelecek arasında köprü kurmak yerine bu ikisi arasındaki uçurumu derinleştirmekte olması belki daha büyük bir ihtimâldir.

Günümüzün birtakım Arap müzikologlarının da böyle bir radikal restorasyon hülyasına kapıldıklarını görüyoruz. Bunlardan bazıları "...çağa uygun yeni teknolojiler kullanarak müzik sanatının sözlü intikalini [yani meşki] canlandırmak ve böylece nota kullanım kompleksini aşmayı..." düşünüyor, böylece "sanat musikisinin yaratıcı bir şekilde yenilenmesinin önündeki en önemli engelin [yani notanın] ortadan kaldırılabileceğini"[2] ileri sürüyorlar. Bunun ne kadar büyük bir hâyal ve kuruntu payı içerdiğini söylemeye bile gerek yok.

Ayrıca *meşk*in ve ona bağlı uygulamaların günümüz Türkiye'sinde eskilerden bugüne uzanan bir kültür devamlılığının parçası olarak algılanmadığı da hatırlanırsa, bu konudaki restorasyon girişimlerinin kültürel boşlukta niye yankılanamadığı ya da aşağıda işaret edeceğimiz üzere niçin olmadık, uyumsuz ve tuhaf yankılar doğurduğu belki daha iyi anlaşılır.

Meşk'in Sakıncaları

Daha önce de altını çizdik: meşk uygulamalarının ikili bir işlevi vardı her zaman. Meşkederken hem musıki, hem repertuar hem de icra üslûbu öğrenimi eşzamanlı

2 Bkz. Amine Beyhom, "Musıques Savantes de l'Orient ou le Temps de la Reconnaissance", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, 2007, I, s. 13-27.

olurdu. Meşk hem eğitir hem de repertuardaki eserleri sonraki kuşaklara intikal ettirirdi. Bu iki temel işlevi birbirinden ayırmak, eğitim ya da aktarım işlevinden birini ön plâna çıkarıp hiyerarşik bir önem sırası saptamaya çalışmak yanlış olduğu gibi, bizce mümkün de değildir.

Basitlerinden başlayarak elden geldiğince çok sayıda eseri ezberine almadan musıkiyi (yani usûlleri, makam bilgisini, beste formlarını, beste tekniğini) öğrenmek zaten tamamen imkânsızdı. Repertuarı hıfzederken de bu pratik bilgi ve birikimler doğal olarak meşkedilen eserlerle birlikte aktarılmış oluyordu. Üstadlığın bir göstergesi de hıfzedilmiş eserlerin çokluğuydu tabii. Ayrıca, eserlerin kendileriyle birlikte her üstad kendi üslûbunu, kişisel yorum ve icra tavrını da talebesine aktarıyor, böylece zamanla birtakım icra ve yorum ekolleri ve uzmanlaşma alanları da oluşabiliyordu.

Meşk'e bir an için sadece bir öğretim ve aktarım yöntemi olarak baktığımızda şu soruyu sorabiliriz: *Meşk yönteminin kusur ve sakıncaları yok muydu?* Vardı tabii, hem de bugünden geriye baktığımızda hiç de küçümsenemeyecek çok önemli eksiklikleri vardı. Bunlar meşk sisteminin bizzat yapısından ve işleyişinden doğan sakıncalardır.

Bu kusurların en erken farkına varılanı ve özellikle ondokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren sıkça dile getirileni *eser kayıpları*yla ilgilidir. Meşkle aktarılan ve hiçbir zaman yazıya geçirilmesi gerekmeyen eserlerin kolayca unutulacağı ve repertuarın bu suretle önemli kayıplara uğrayacağı görüşü epey yandaş bulmuştur. Bu konuda çok şey yazılıp çizilmiş, çok sayıda şikâyetname kaleme alınmıştır. Nota kullanmayan *meşk*'in mutlaka ve her zaman repertuardaki birçok eserin aktarılmamasına ve unutulmasına yol açacağı varsayımı acaba ne ölçüde doğrudur?

"Eser Kayıpları"

Meşkle öğretimde yazı, nota vb. araçlar kullanılmadığı için bazı eserler kuşaktan kuşağa aktarılmamış olabilir. Bunlar musıki çevrelerinde yayılma şansına sahibolamamış eserlerdir. Sistemin işleyişi içinde bazı eserlerin zamanla unutulabileceği açıktır. Yazma güfte mecmuaları seslerini kaybetmiş eserlerle doludur. Bu eserler bestelendikten bir süre sonra repertuardan düşmüşlerdir. Eserin meşkedileceği birinin bulunamaması bunun bir nedeni olabilir. Eser uzun ya da zor olduğu için çok sayıda talebeye meşkedilememiş olabilir. Eseri bilen üstadların kişisel seçim ya da beğenilerinden dolayı o eseri meşk vermekten kaçınmış olmaları da pekâlâ mümkündür. Bir eserin herhangi bir sebepten dolayı nâdiren meşkedilmesi ve bir süre sonra zaman aşımıyla repertuardan zımnen çıkmış kabul edilmesi gibi pratik düzeyde birçok başka sebep de akla gelebilir. Daha önce de ısrarla altını çizdiğimiz gibi, bu gibi süreçlere dair birçok varsayım ileri sürülebilir.

Diğer yandan, şifahi bir kültürde her "eser kaybının" aynı zamanda bir eser seçimi, bir eleme ve yenilenme anlamına geldiğini de unutmamak gerek. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin aktarım zincirleri içerisindeki eser kayıplarının esas nedenleri ve repertuarda yüzyıllar boyunca yerlerini koruyabilmiş olan eserlerin ne tür bir elemeden geçmiş oldukları konusunda yukarıda birkaç genel varsayım ortaya atmıştık. Repertuar zamanla belli bir *aşınmaya* uğruyorsa bu aşınmanın hangi seçim ve eleme kıstaslarına dayandığı sorusu özellikle önemlidir. Bu sorunun tam olarak cevaplanabilmesi bize Osmanlı musıki evreninin yapısı ve değişimleri hakkında çok önemli bilgiler verebilecek bir araştırma konusudur.

Diğer yandan, *meşk*'in her zaman ve her koşulda otomatik olarak önemli ölçüde eser kayıplarına yol açacağının varsayılması da kesinlikle doğru değildir. Ali Ufkî ile Kantemiroğlu'nun kaleme aldıkları nota koleksiyonlarını karşılaştırarak bu yargının onyedinci yüzyıla ait saz eserleri konusunda doğru olmadığına daha önce değinmiştik. Herşeyden önce bazı hocalar, bazı musıki üstadları böyle bir tehlikenin bilincindeydiler ve bazı tedbirler alarak kendilerini ve gelecek kuşakları bu olası kayıplara karşı korumayı düşünmüşlerdir.

Böyle bir bilincin apaçık bir örneğini ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının en önemli besteci ve hocalarından olan Bolâhenk Nuri Bey'de (1834-1911) görmek mümkün. Yukarıda birkaç kez çeşitli vesilelerle adından söz ettiğimiz Nuri Bey'in İstanbul'da Eğrikapı dışındaki evini bir meşkhane haline getirdiğini biliyoruz. Nuri Bey nota, solfej vs. bilmezdi ve geleneksel *meşk*'ten sapılarak musıki öğrenilmesine her zaman şiddetle karşı çıkardı. Bunun yanısıra, çok sayıda öğrencisi olan Nuri Bey hem bu öğrencilere, hem kendi meşk hocalarına hem de gençliğinde geçtiği ve hâfızasında sakladığı eserlerin bizzat kendilerine karşı yüklendiği sorumluluğun da bilincindeydi. Hocalarından öğrendiği eserleri başkasına geçebilme fırsatını bulamadan unutma tehlikesine karşı Bolâhenk Nuri Bey'in şöyle bir yöntem uyguladığını biliyoruz:

> *"Merhum Nuri Bey Karagümrük civarında oturur idi. Her gün evden çıkıp Tophane'deki vazifesine giderken hiçbir vâsıtaya binmez ve sabah akşam yayan gidip gelirdi. Yolda gidip gelirken, seçtiği bir makamın, peşrevinden başlayarak Beste, Semaileri ve Saz semaisini mırıldanarak okur ve bu suretle her gün ayrı bir makamı tekrarlayarak hâfızasına yerleştirirmiş."*[3]

Nuri Bey, hâfızasındaki eski eserlerle birlikte kendi bazı bestelerinin de unutulmamasını sağlamak için 1873 yılında bir de güfte mecmuası tertip edip yayınla-

3 Mustafa Rona, *Yirminci Yüzyıl Türk Musıkisi*, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1970, s. 7. Gündelik hayatında, örneğin her gün işine yayan gelip giderken bir faslın eserlerini baştan sona tekrar ederek hâfızasını tazeleme işleminin tanburi Dr. Selahattin Tanur (? – 1983) tarafından da yapıldığı nakledilir. Bkz. Uğur Derman, "Bestekâr Hattatlar", *Ustalar Omar'da* içinde, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016, s. 72.

mıştır. Bu mecmuanın önsözünde Nuri Bey, on yıl önce yayınlanmış olan Haşim Bey mecmuasının artık mevcudu kalmadığını ve bunun bazı eserlerin güftelerinin unutulmasına neden olabileceğini açıkça söyler. Güfte mecmuası yayınlamanın da Nuri Bey açısından her şeyden önce bir sorumluluk meselesi olduğu anlaşılıyor.[4]

Onaltı, onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi sözlü eserler repertuarının değişim biçimine ve hızına ulaşabilmeyi sağlayacak belgeler mevcuttur aslında. Bunların başında da bu yüzyıllara ait *elyazması güfte mecmuaları* geliyor. Çok sınırlı bir araştırmayla dahi ve sadece *İstanbul'daki umumî kütüphanelerde* onyedi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllara ait *iki yüzden fazla Türkçe elyazması güfte mecmua*sı tesbit edebildik.[5] Daha kapsamlı, özenli ve ayrıntılı bir taramanın bu rakamı birkaç katına çıkaracağı kuşkusuzdur. Gerek özel koleksiyonlarda, gerekse yurtdışındaki önemli kütüphanelerde de çok sayıda Türkçe güfte mecmuası bulunduğu biliniyor.[6]

Bu yüzlerce elyazması güfte mecmualarının her biri Osmanlı kültür tarihine dair bir belgedir. Bu mecmualar bu nitelikleriyle değerlendirilip önce kesin bir biçimde tarihlendirilmelidir. Çünkü bunların birçoğunun ne yazarı bellidir ne de kaleme alındıkları kesin tarih. Bu iş yapıldıktan sonra da içerdikleri eserler taranmalı ve belli aralıklarla (20 ya da 50 yıl gibi) kesin repertuar tesbitleri yapılmaya çalışılmalıdır. Ancak o zaman ve belli teknik koşullar altında, geleneksel Osmanlı/Türk müziği sözlü eserler repertuarının aşınma, unutulma ve kendini yenileme hızı hakkında belki daha sağlıklı bir fikir edinilebilir.

Bu noktada devreye girmesi gereken, elyazması güfte mecmualarının tasnifi ve kronolojik tesbiti için gerekli olan edebiyat, genel tarih ve kültür tarihi bilgisi, filolojik uzmanlık ve hem telif eserler hem de kitap sanatları anlamında "kitabiyat" bilgisidir. Yoksa bugünün teknolojik imkânlarıyla bu mecmuaların içerdiği eser künyelerinin bir tarama ve tasnifini yapmak artık çok kolaylaşmıştır. Bunları yaparak Osmanlı/Türk müziğinin tarihine, bu müziğin sosyal ve kültürel konum ve işlevlerine ilişkin önemli yeni bilgiler elde etmek de mümkün olur.

Ayrıca, on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllara ait yazma güfte mecmualarının ayrıntılı bir incelemesiyle eser atıflarının zamanla nasıl değişebildiği, eser künyelerinde görülen evrimi ve örneğin Abdülkadir Meragi'ye atfedilen repertuarın nasıl oluştuğu gibi konularda da ilginç ipuçları elde edilebilir.[7] Neticede

4 Mehmed Nuri Bey, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ ve Semai ve Şarkiyyat*, İstanbul, 1290 (1873).

5 Bu güfte mecmualarının geçici bir listesini tesbitindeki yardımları için Owen Wright'a teşekkür borçluyum.

6 Bu el yazması güfte mecmualarının bir kısmının geçici bir listesi için bkz. E. İhsanoğlu, R.Şeşen, S. Bekar, G.Gündüz (yay.), *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, IRCICA, 2003.Yurtdışındaki önemli yazma kütüphanelerinden Paris'teki Bibliothèque Nationale de France'da ve Londra'daki British Library'de bulunan Türk musıkisine dair çeşitli el yazmaları ve yazma güfte mecmualarının katalog dökümleri hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 191-243.

7 İstanbul'un en önemli yazma eser kütüphanelerinden biri olan İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüp-

–artık klâsikleşmiş tabiriyle– "zamanın kahredici pençesinde yitip gitmiş" müzik eserlerini yeniden hayata döndürmek mümkün olmayabilir. Ama "zamanın kahredici pençesinin" yüzyıllar içindeki işleyiş şeklini, hangi eserleri niçin ve nasıl yok ettiğini, hayatta bıraktıklarını nasıl seçtiğini öğrenmek, ölenleri hayata döndürmeye çalışmaktan daha önemli bir iş olduğunda kuşku yok.

Özetle, etrafında biraz fazlaca gürültü koparılan bu "eser kayıpları" olayının önemini belki de fazla abartmamak gerekiyor. Böyle bir sorun zaten ondokuzuncu yüzyıl sonlarından önce hiç gündeme gelmemişti.

Eser kayıpları konusundaki yoğun şikâyetler, özellikle ondokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında nota kullanımının yaygınlaşmaya başlamasından sonra ortaya çıkar. Klâsik repertuarın yazılı olarak kayda geçirilmesi söz konusu olduğu zaman başlıyor bu şikâyetler. Bu notaya geçirme girişimleri gündeme geldiğinde Rauf Yekta Bey ve Doktor Suphi Ezgi gibi müzisyen ve müzikologlar eski üstadların hâfızasındaki eserleri derlemeye ve notaya alıp yayınlamaya koyulmuşlardır. Bu derleme faaliyetleri sırasında da bu kişiler o âna dek sadece adlarını duydukları, ya da güftelerini eski mecmualarda gördükleri bazı eserlerin bestelerini ele geçirememişler, bu eserleri hâlâ bilip okuyan kişiler varsa onlara ulaşamamışlar ve bu da onları eser kayıplarından şikâyet etmeye itmiştir.

Rauf Yekta ve Doktor Suphi Beyler bazı eski eserleri hâlâ hatırlayabilen musıkişinaslara rastlayamamış ve bu eserlerden bazılarını bilen birine okutup notaya alamamışlardır. Sonuç olarak güfte mecmualarına bakıp varlıklarından haberdar oldukları bazı klâsik eserleri tesbit edip kâğıda dökememişlerdir. Sadece adlarını duydukları veya şurada burada güftelerini okudukları eserleri notaya alamamış olmanın yarattığı hayâl kırıklığı ve üzüntü ise, bu ilk kuşak yazılı derleyiciler grubu tarafından biraz da abartılı bir biçimde yansıtılmış olmalıdır. Bizce mesele aslında bundan ibarettir.

Zaten "filân eser bir tek falan şahsın hâfızasında mevcuttu, şimdi o kişi ölünce eser de kayboldu gitti" türünde yakınmalara da özellikle o dönemde rastlanıyor. Bu konuda neredeyse sembolik bir rol oynayan ve temcit pilâvı gibi her yerde tekrarlanan bir olay Dede Efendi'nin talebesi Mutafzâde Ahmet Efendi'yle (ölümü 1883) ilgilidir. İşte Reşat Ekrem Koçu'nun Mutafzâde konusunda naklettikleri:

> *"...Dede Efendi'nin hemen bütün eserleri ve musıki bilgisi hâfızasında idi. Bunların kaybolmaması için çalışmış fakat etrafına toplanan genç kalabalığı arasında klâsik Türk musıkisine karşı olan zevk sahiplerini bulamamıştı; bilhassa "Mir'aciye'nin Neva bahri ile Mevlûd besteleri kaybolmak üzeredir, arzu edenlere memnuniyetle öğretmek isterim" dediği*

hanesi'ndeki Türk musıkisi yazmalarının mufassal kataloğunun son yıllarda yapılmış olması bu yolda atılmış önemli bir adımdır. Bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 2015.

> *halde bunları öğrenmeye iltifat eden kimse bulamamıştı ve ölümü ile bu nefis parçalar kaybolmuştur."*[8]

Bu alıntının satır aralarında musıki sanatının gerilediği kanaatinin bir yankısını görebiliriz. Reşat Ekrem Koçu bu çok tipik olayı (ya da rivayeti) Sadettin Nüzhet Ergun'un kitabından almış ve *İstanbul Ansiklopedisi*'nin ilgili maddesinde aşağı yukarı aynen yayınlamıştır. Türk musıkisinin tarihiyle ilgili daha sonraki yayınların birçoğu da bu rivayeti aynen aktarmayı ihmal etmezler. Yirminci yüzyılda da sıkça rastlanan bu türden bir tek olayın genelleştirilmesi üzerine bina edilmiş abartılı yakınmalar kanımızca *meşk* dünyasının işleyişini sadık bir biçimde yansıtmazlar.

*Meşk*in çok sayıda eserin kaybına yol açtığına dair en kuvvetli iddialar "Notacı" diye anılan ve ilk Türk nota yayıncısı olarak kabul edilen Hacı Emin Efendi (1845-1907) tarafından ortaya atılmıştır. Hacı Emin Efendi bu fikri 1885 yılında yayınladığı *Nota Muallimi* başlıklı broşürde bir propagandist gayret ve ısrarıyla dile getirir ve ateşli bir biçimde savunur.

Ona göre musıki notasız tam olarak öğrenilemez. Emin Efendi'ye göre mutlak olarak bir nota/*meşk* karşıtlığı vardır ve nota kullanımının meşke üstünlüğü tartışma götürmez. Ona göre nota kullanan öğrenci "ilm-i musıkiyi kâmilen öğrenir". Musıki eğitiminde sistematik olarak nota kullanmayı geleneksel *meşk*e alternatif olarak sunan Hacı Emin, *meşk*'in sakıncaları arasında eser kayıpları meselesini zikretmeyi de ihmal etmez:

> *"Çünkü usûl-i Türkî ile talim ve tahsil olunan* [öğrenilip elde edilen] *musıki Avrupa notası gibi evrak* [yaprak, kâğıt] *üzerine alınmadığı cihetle hocasından talim ettiği nagamatı* [nağmeleri, melodileri] *tamamen zihninde hıfzedemeyeceği* [koruyamayacağı] *ve gittikçe şarkı ve beste ve bu gibi şeylerin tekessür etmesinden nâşi* [sayıca çoğalmasından dolayı] *büsbütün hatırında dahi kalamayacağı bedihidir* [besbellidir]... *Talib* [öğrenci] *meşkettiği şarkı vesaireyi evrak üzerinde görmeyip söz ile havadan meşkettiği için bugün meşkettiğini unutur, yine meşkeder, def'aten* [bir kez daha] *unutur..."*[9]

Hacı Emin'in kaleminde "usûl-i Türkî" adına lâyık gördüğü meşk'in "Avrupa Notası"na göre nasıl hor görüldüğü ortada. Notacı Hacı Emin Efendi'den itibaren tüm meşk karşıtı ve Avrupa notası taraftar, yayıncı ve kullanıcılarının bu notayı yaymak ve meşrulaştırmak amacıyla bu argümanı tekrarladıklarını ve nota kullanılmazsa çok sayıda eski eserin kaybolacağını ileri sürdüklerini, dolayısıyla da nota kullanımını bazı üstadların kıskanç bir şekilde sakladıkları eserlerin kaybını önleyebilecek tek araç olarak sunduklarını görüyoruz.

8 Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt I, İstanbul, 1958, s. 359. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, Cilt II, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1943, s. 441.

9 Hacı Emin, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1302 (1885), s. 9, 13.

Hacı Emin Efendi'nin geleneksel meşk karşıtı ve musıki öğrenmeyi çok kolaylaştırdığını ifade ettiği notanın kullanımını teşvik eden argümanlarını Tanburi Cemil Bey de neredeyse aynen tekrarlar. Cemil Bey'in *Sabah* gazetesindeki bir makalesinde meşki açıkça tahkir edici ifadeler kullanmaktan çekinmemesi ayrıca dikkat çekicidir:

> "*Türk musikisinin öteden beri mervî* [rivayet edilen] *suubetine* [zorluğuna] *gelince... erbâb-ı merakın iki saatte nota ile zabtları* [kâğıda geçirmeleri] *mümkün olan bir kârı, bir besteyi iki üç ayda temeşşuk* [meşketme] *fikriyle meşkhane denilen laklakiyyathanelere devam etmeleri ve ketm* [susmak, saklamak] *maksad-ı acîbi ile âsâr-ı eslâfi* [eskilerin eserlerini] *yalnız kendi hâfızalarında bulundurmak nazperverliğini bir türlü bırakamayan...*"[10]

Doktor Suphi Ezgi de aynı sonuca varır:

> *"...Osman Dede ve Kantemiroğlu birer edvâr kitabıyla nota icad etmişlerse de kıskançlık, yani musıki mâlûmat ve eserlerini vermeme hasisliği ve ihmal vesaireden dolayı musıkicilerin hemen ekseriyeti* [çoğunluğu] *bu notaların istimaline* [kullanımına] *iltifat etmemişler ve çok miktarda eserlerinin kaybolmasına sebep olmuşlardır."*[11]

Oysa Emin Efendi'ye gelinceye kadar geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi evreninde *meşk* hakkında gerek pedagojik açıdan, gerek repertuarın muhafazası bakımından gerekse etik açılardan anlamlı bir şikâyet dile getirilmiş değildi. Daha önceki yüzyıllarda meşk yüzünden eski eserlerin kaybolmakta olduğuna dair herhangi bir şikâyete de rastlamış değiliz. Örneğin, aşağıda bir bölümünü aktardığımız şikâyetnamesinde Haşim Bey'in (1815-1869) temel amacı ve hedefi tamamen farklıdır:

> *"...bu fenn-i lâtif* [sevimli san'at] *ulûm-ı riyaziyeden* [matematiksel bilimlerden] *olup kemali* [tamamlanması] *beş fenne münhasırdır, birincisi ilm-i hikmet* [felsefe], *ikincisi ilm-i hey'et* [astronomi], *üçüncüsü ilm-i tıp, dördüncüsü ilm-i nücum* [astroloji], *beşincisi ilm-i hendese* [matematik, geometri] *bilmeye tevakkuf eder* [dayanır]. *Zamanımızda mütedavil* [genelgeçer] *olan musıki sadren 'an sadrin* [kişiden kişiye, gönülden gönüle] *üstaddan tahsil olunandır* [elde edilendir] *yoksa kemahüvelvâki* [gerçekte] *ilmen erbâb-ı musıki mefkud* [musıki ilmini bilenler kaybolmuş, yok olmuş] *olduğu cümle indinde müsellemdir* [herkesçe kabul olunmuştur]..."[12]

10 Tanburi Cemil, "Şarkı Mecmuaları ve Musıki Kitapları", *Sabah*, 16 Şubat 1901, s. 3.
11 Dr. Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli Türk Musıkisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı'ndan, Cilt IV, 1953, s. 137.
12 Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864), s. 46.

Dede Efendi'nin talebesi ve Enderûn-ı hümayun musıki muallimi Haşim Bey'in *meşk* usûlünden ve geleneksel şifahi eğitim ve intikalden bir şikâyeti yoktur aslında. Hâşim Bey'in bu serzenişi sadece İbn-i Sina, Safiyüddin ya da Meragalı Abdülkadir gibi büyük musıki bilginlerinin artık yetişmemesi ve müzik teorisinin ihmale uğramasıyla ilgilidir. Müziğin sadece *meşk*le ("*sadren 'an sadrin*") aktarılan pratik bir uğraş haline gelip teorik temelleriyle ilişkisini kesmesinedir Haşim Bey'in hayıflanışı. Eserlerin unutulup repertuarın kaybolmasından şikâyet ediyor değildir aslında. Haşim Bey'in kendi matbu güfte mecmuasının başına birçok elyazması nazariyat kitabından ve özellikle Kevserî'nin Kantemiroğlu edvârından aktardığı uzunca bir edvâr ve nazariyat bölümü eklemesi de sadece bu yüzdendir, yani teori ile pratik arasındaki bağlantıyı tekrardan kurma isteği.

Keza, Haşim Bey'den bir buçuk asır kadar önce Kantemiroğlu'nun da eser kayıpları konusunda bir şikâyeti yoktu. On sekizinci yüzyıl başlarında 350 kadar eseri notaya almasının sebebi de katiyen bunların notaya dökülmeyince unutulacağı korkusu değildi. 1722 yılında Moskova'da yayınlanan İslâm diniyle ilgili kitabında şöyle yazıyordu Kantemiroğlu:

> *"...bestecinin dilediği usûlü kullanarak eserleri her zaman doğru çalmak veya söylemek son derece zordur... besteciler Avrupalıların her zaman kolaylıkla yaptıkları gibi seslerin yükseklik ve uzunluklarını yazıyla belirtmezler... Dolayısıyla sadece usûlleri iyi bilen bir kişi bu şarkıları okuyabilir. O da ancak ve ancak eserleri doğrudan bestecisinden veya hocasından dinlediyse. Bu kötü durumu ortadan kaldırmak için İstanbul'da oturduğum ve musıkiyle meşgul olduğum sıralarda Türkçe olarak bir küçük kitap yazdım... Bu kitapta müzik teorisinin özel kurallarını Arap harflerinden aldığım notalarla açıklayıp kolay ve pratik hale getirdim..."*[13]

Açıkçası, Kantemir'in bu metinde dile getirdiği ve kendi icadı bir notalama sistemiyle kayda aldığı saz eserlerini bir kitap haline getirerek çözmeyi amaçladığı esas sorun öncelikle "aslına sadık icra" sorunudur, "eser kaybı" sorunu değil. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Kantemiroğlu eserlerin "*şart-ı musannif üzre*", yani bestecisinin onu tasarladığı şekliyle ve hiç değiştirilmeden icra edilmeleri gerektiği üzerinde ısrarla durur.[14]

Hacı Emin Efendi'nin deyimiyle "Avrupa notasının" yandaşları bu aracın kullanımını meşrulaştırmak amacıyla onun klâsik eserlerin unutulmasını, kaybolup gitmesini önleyeceği görüşünü güçlü bir argüman olarak sıkça kullanmışlardır. Gerek 1900'lü yılların başından itibaren Şamlı Selim ve İskender gibi

13 Demetrius Cantemir, *Kniga Sistima ili Sostoiannie Mohammedanskoi Religii*, bkz. Eugenia Popescu Judetz, "Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music", *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh (Pennsylvania), Duquesne University, Tanburitzans Institute, 1981, s. 103.

14 Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

nota yayıncısı şirketler, gerekse daha sonraları Darülelhan tarafından basılan notalarda,

> *"...esâtize-i eslâftan yadigâr kalan âsâr-ı nefisenin zıyadan muhafazası..."*
> [daha önceki üstadlardan yadigâr kalan nefis eserlerin kaybolmaktan korunması]

ya da,

> *"Asâr-ı bedia-yı musıkimizin zıyadan, nisyandan ve sazdan saza tedavül suretiyle hata ve tezyidden vikayesi..."*
> (Musıkimizin güzel eserlerinin kaybolmaktan, unutulmaktan ve sazdan saza dolaşarak yanlışlardan ve eklemelerden korunması)

gibi ibarelere rastlarız.

Ne var ki, eserlerin korunmasıyla ilgili bu gibi notayı olumlayıcı ve hamâsî gerekçeler İstanbul'da "Avrupa notası"ndan yarım asır önce kullanılmaya başlanan Hampartzum notası hakkında nedense hiç kullanımadı. Oysa bu tür şikâyetname metinlerinin yazarları (Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi vs.) Hampartzum notasını gayet iyi biliyorlardı. Ayrıca, bildiğimiz kadarıyla gerek ondokuz gerekse yirminci yüzyılda Hampartzum notası kullanılarak geniş çapta Osmanlı/Türk musıkisi eseri de basılıp yayınlanmamıştır. Oysa eski musıki eserlerini unutulmaktan korumak için onları Hampartzum notası kullanarak yazmanın ve basmanın önünde hiçbir engel yoktu. Dolayısıyla, yukarıda Şamlı İskender ve Darülelhan nota yayınlarından verdiğimiz iki alıntıda eski eserlerin korunması kaygısından ziyade bir Batılılaşma, "Avrupâileşme" dürtüsünün ön plânda tutulmuş olması daha büyük ihtimaldir.

Maksadın aslında bu olduğu ve dolayısıyla Hampartzum notasının "doğu" kökenli olması dolayısıyla yetersiz kaldığını daha en başından Hacı Emin Efendi de öne sürmekteydi.

> *"Musıki muallimlerinden Hampartzum nâmında bir zat âdî kâğıt üzerine Ermeni hurufuyla yazılır ve kendine mahsus bir nevi nota icad etmiş ve ol vakt mevcut bestekârların âsârını zabt etmişti. Fakat mezkûr* [zikredilen] *nota merkumun* [adı geçen kişinin] *kendisine mahsus olup Avrupa notası gibi birtakım eşkâl-ı muntazamayı* [düzenli şekilleri] *havî olmadığından pek çok kimseler tarafından itibar olunmamış ve tahsil eden muallimler dahi kendi efkârları üzere yazagelmiş olduklarından ve binâen 'alâ hazâ* [bundan dolayı] *okuyup çalınması müşkül olduğundan musıki heceskârlarının binde biri bu notayı tahsil edememiş ve bu esbabdan* [sebeplerden] *dolayı şu raddede yani notasız kalmıştır."*[15]

15 Hacı Emin, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1302 (1883), sayfa 10.

Bu metinde Emin Efendi Hampartzum notasına hem yersiz ve mesnetsiz ithamlarda bulunmakta hem de onun kullanım sıklığıyla ilgili olarak gerçeğe pek uymayan ve hatta bu notayı yok sayan beyanlarda bulunmaktadır. Her ne ise, sonuç itibariyle *meşk*'in neden olabileceği "eser kayıplarıyla" ilgili çeşitli şikâyetnameleri somut gerçeklerin bire bir yansıması olarak görmemek gerek. Bu savları yirminci yüzyıl başlarında hem modernleşmeci müzisyen ve araştırmacıların hem de bazı önemli ve öncü nota yayıncılarının, yaptıkları işi savunmak için kullandıkları gerekçe ve argümanlar olarak telakki etmek mümkün.

Daha sonraki dönemlerde de "okur-yazar" müzisyenlerce tekrar tekrar dile getirilen bu savın ve "kaybolmuş" eserlerin ardından dökülen timsah gözyaşlarının *meşk* yöntemiyle musıki eğitimine bakışın perspektifini yanlış yönlendirmiş olduğu bizce muhakkaktır. Musıki dünyasında yirminci yüzyıl başlarından itibaren musıkişinaslar arasında boy göstermeye başlayan "mektepli" ve "alaylı" ayrımının da burada rol oynadığı kesin. Dolayısıyla, *meşk*'in mutlaka büyük oranlarda eser kayıplarına yol açmış olduğu yolundaki şikâyetlere, şimdilik kaydıyla ve aksi ispat edilmedikçe, gereğinden fazla önem verilmesi bizce pek doğru değildir.

Ne var ki, meşk içinde ve meşkten dolayı repertuarın eser kaybına uğradığı iddiasının –sınırlı bir alan için de olsa– gerçek olma ihtimalini tamamen gözardı edemeyiz. Bir eserin "kaybolması" eğer o eserin şu ya da bu nedenle artık icra edilememesi ile bağlantılı ise, o zaman dinî musıkinin önemli bir kısmını teşkil eden tekke musikisinin bir bölümünün nisyana maruz kalmış olması pek muhtemeldir.

Zira tekke musikisine ait birçok na't, durak, tevşih, şugl ve ilâhi, tekke ve zaviyelerin 1925'te bir kanunla kapatılmasından sonra artık düzenli olarak icra edilemedi. İcra edilmemekle de kalmadı, eserlerin kendileriyle birlikte onları bilip öğretenler ve zikirleri yönetenler (yani *zakirbaşı*lar) tamamen yasadışı duruma düştüler, musıki faaliyetleri yasaklandı. Büyük çoğunluğu nota bilmeyen zakirbaşıların zikirleri yönetmeleri yasaklanınca da bunlar bildiklerini başka zâkirlere aktaramaz oldular. Bu alandaki meşk zinciri aniden ve cebren koparılmış oldu. Yasaklardan dolayı artık hiç icra edilip intikal ettirilemeyen birçok tekke ilâhisi bu durumda gerçekten kolektif hâfızadan çıkmış, unutulmuş olabilir.[16]

Tekke musıkisi alanında 1920'li yıllardaki yasal baskılar eserlerin icra ve intikalinde önemli bir kopuş meydana getirmişlerdir elbette. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasından az bir süre sonra bile gerek faaliyetleri yasaklanan tekkelerin yerlerini, gerekse zâkir ve zâkirbaşılarını bulmak ve icrası kanunen yasak olan bu tekke ilâhilerini onlara hatırlatıp okutabilmek çok zorlaştı. Bu zorlukları Rauf Yekta Bey 1931 yılında İstanbul Konservatuarı tarafından yayınlanan "Türk Musıkisi

16 Bu yasaktan dolayı bildiklerini sonraki zâkir nesline aktaramamış olan önemli bir zâkirbaşı örneği için bkz. Mahmut Erol Kılıç, "Sultân-ı Zâkirân Yaşar Baba ve bir Zâkirbaşılık İcâzeti", *İstanbullu*, 1, Ocak 1999, s. 74-83; Cemaleddin Server Revnakoğlu, "Yaşar Baba", *Tarih Dünyası*, VII/2, Haziran 1965, s. 252.

Klâsiklerinden İlâhiler-Mevlût Tevşihleri" cildinin önsözünde esefle dile getirir.[17] Sadettin Nüzhet Ergun ise notaya dökülebilen tekke ilâhilerinin aslında repertuarın çok küçük bir bölümünü oluşturduğunu not etmekten kendini alamaz.[18] Zâkirbaşılardan bazıları ise repertuarlarını ve/veya kendi besteledikleri eserleri notaya aldırıp kısmen de olsa unutulmaktan alıkoyabilmişlerdir.[19]

Meşk sislsileleri içinde "kaybolmuş" sanılan bir eserin bilâhare "bulunması" da pekâlâ mümkündür. Bunun en çarpıcı örneği Nâyî Osman Dede'nin (1660?-1729) Hicaz Mevlevî Ayininin başına gelenlerdir. Galata Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısı ve şeyhi olan Osman Dede'nin bu Ayininin bestesi bestecinin ölümünden bir asır bile geçmemişken "unutulmuştu". Bunun üzerine Osman Dede'nin kızı tarafından torunu ve 1829-1831 yılları arasında Yenikapı Mevlevihanesinin şeyh postunda oturmuş olan Abdürrahim Künhî Dede (1769-1831) aynı makamdan bir Ayin bestelemiştir.[20] Osman Dede'nin Hicaz Ayini henüz dolaşımda ve icra ediliyor, mukabelesi yapılıyor olsaydı, Künhî Dede Mevlevî çevrelerinde bir büyük saygısızlık telâkki edilen bu türden bir girişimde bulunamaz ve aynı makamdan bir Ayin bestelemeye kat'iyen cür'et edemezdi. Gelin görün ki Osman Dede'nin Hicaz Ayini hiç de tamamen kaybolmuş, unutulmuş değildi. Sadece Mevlevî dergâhlarının içindeki muhtelif meşk silsilelerinin hepsine nüfuz edememiş, hepsinin repertuarına girememiş olmalıydı. Nitekim Edirne Mevlevihanesinden İstanbul'a misafir olarak gelen Mehmet Dede adlı bir dervişin bu Ayini bildiği anlaşılınca Galata Mevlevihanesi'ndeki Ayinhanlar bunu kendisinden meşketmişlerdir. Bilâhare Hicaz makamındaki bu iki Ayinin notaları hem Galata hem de Yenikapı dergâhlarının repertuarına vâkıf olan Rauf Yekta Bey ve Hâfız Ahmet Efendi tarafından 1934 ve 1936 yıllarında yayınlanmıştır. Rauf Yekta Bey Osman Dede'nin Ayininin "kayboluş" ve "bulunuş" hikâyesini ve olayla ilgili rivayetleri ayrıntılı olarak nakleder.[21]

Diğer yandan, belli bir zaman kesitinde Osmanlı musıki dünyasının kolektif hâfızasının maksimum kapasitesi diye bir şey de sözkonusu olamazdı. Sistematik olarak nota kullanılıp bestelenen her eser kâğıda dökülmediği için elbette ki tek tek her bir eser için zamanla unutulup gitme tehlikesi vardı. Ne var ki, repertuar zaman aşımıyla değiştiğinde kaybolan eser kadar, belki de daha çok sayıda yeni eser de ortaya çıkabiliyordu.

17 Rauf Yekta, "Mukaddeme", *Türk Musıkisi Klâsiklerinden İlâhiler*, Birinci Cilt-Mevlût Tevşihleri, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1931, s. IV-V.

18 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, I-II, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayını, Cilt II, 1943, s. 636.

19 Örneğin bkz. Ali Rıza Şengel, *İlâhiler*, Cilt 1-4, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1979-1982; Cumhur Enes Ergür, *Zâkirbaşı, Kıyam Resisi, Bestekâr Salâhi Dede, Selâhattin Demirtaş – Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, Kitabevi, 2011.

20 Bkz. Ali Enver, *Semâhâne-i Edeb (Mevlevî Şairler),* Haz. Sâdık Erdem, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2013, s. 183-184.

21 *Türk Musıkisi Klâsiklerinden 8. Cilt – Mevlevî Ayinleri III*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1934, s. 421-428; *Türk Musıkisi Klâsiklerinden 11. Cilt – Mevlevî Ayinleri XV,* İstanbul, 1936, s, 542-557.

"Yeni eser"den söz ederken sadece mevcut Osmanlı/Türk şehir musıkisi geleneği içinden yani ana akımdan çıkan yeni besteleri kastediyor da değiliz. Gerek anonim halk kültürlerinden gerekse Osmanlı hakimiyeti altındaki yörelerdeki çok çeşitli ve zengin yerel müzik geleneklerinden, anonim halk müziklerinden ya da komşu kültür alanlarından adaptasyon veya düpedüz ithal süreçlerini de hesaba katmak gerek. Ayrıca, tâ başından beri bu musıki geleneği içinde bir "urefâ müziği" damarı, bir de "eğlence müziği" damarı bulunduğunu ve bunlar arasında örtüşmeler ve geçişkenlikler bulunduğunu, bu iki damarın sürekli olarak birbirlerini beslediklerini gözden uzak tutmamak gerek.

Bu süreçlerin ondokuzuncu yüzyıl başlarından itibaren işlemekte olduğunu repertuardaki bugüne ulaşmış eserlerden somut örnekler vererek belgelemek mümkündür. Örneğin Dede Efendi'nin Sultan Abdülmecid döneminde Saray'da dinlediği Batı müziği eserlerinde duyduğu birtakım küçük melodik motifleri hiçbir komplekse kapılmadan bazı şarkılarında aynen kullandığını görüyoruz.[22] Daha önceki dönemlerde de benzer süreçler mutlaka yaşanmış olmalıdır. Gerçekten de müzik dağarının bir yandan hâfıza sorunları yüzünden kayıp verirken bir yandan da sürekli olarak zenginleşmesini ve hacim olarak genişlemesini engelleyecek hiçbir şey yoktu. Dolayısıyla, Osmanlı/Türk musıkisi repertuarını statik ve sabit bir eser stoku olarak değil, her zaman ve her dönemde sürekli hareket ve değişim içinde olmuş dinamik bir bütün olarak görmek gerekir.

Özetle, yüzlerce elyazması güfte mecmualık bir kültürel hazineden hareketle yukarıda önerdiğimiz türden ayrıntılı repertuar tarama ve araştırmalarıyla tarihlendirme ve kataloglama işlemleri yapılamadıkça "eser kayıpları" hakkında kesin yargılara varmak doğru olmaz. Örneğin, ondokuzuncu yüzyıl ortalarının Türk musıkisi repertuarının bir ya da iki yüzyıl öncesininkine oranla daha yoksul mu daha zengin mi olduğunu söyleyebilmek bizce şimdilik mümkün görünmüyor.

Üslûp Kayıpları ve "Ekoller"

Yüzyıllar boyu süregelen *meşk*'in sebep olduğu telâfisi imkânsız en büyük kayıp eser kaybı değil, üslûp kaybıdır. Asıl nisyan buradadır. Meşk'in bir sistem olarak işleyişinden doğan en önemli olumsuzluk eserlerin kendileriyle değil, beste ve icra üslûplarıyla ilgilidir.

Şöyle ki: ister onyedinci, ister ondokuzuncu yüzyıla ait olsun, her eser öğrenciye, bir sonraki kuşağa iletildiği zaman mutlaka o aktarıldığı günün zevk ve tercihlerine uyarak aktarılmak zorundadır. Yüzyıllar boyunca *meşk* yoluyla ağızdan kulağa, üstaddan talebeye, bir sonraki kuşağa iletilen eserler her iletildikle-

22 Bkz. Cem Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", *Musıkişinas*, sayı 11, 2010, s. 20-51 (*Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 107-142).

rinde ister istemez iletildikleri günün zevk ve tercihlerine az ya da çok uymak durumundadırlar. Eserin her icra ve intikal ânında oluşan az ya da çok farklı versiyonu da otomatik olarak o ânın, içinde bulunulan dönemin genelgeçer icra üslûplarıyla uyum halindedir. O eski eserleri öğrenen, icra eden ve aktaran müzisyenler grubu, aslında öğrenmiş oldukları tüm eserleri yaşamakta oldukları dönemin genelgeçer icra üslûbuyla aktarırlar, aktardıkları günün zevkleriyle uyumlu hâle getirirler.

Çünkü bu eski eserlerin her birine bestecileri tarafından özel bir icra kılavuzu eklenmiş değildir. Yani ne eserin yazılı notası vardır ne de onun icra tarzıyla ilgili herhangi bir belirleyici ve sınırlayıcı işaret. Dolayısıyla, bu genelgeçer dönemsel ve değişken üslûp aslında geçmişteki bestecilerin kişisel üslûplarını siler süpürür, beste üslûbu faklılıklarını ortadan kaldırır, onları birbiriyle uyumlu hâle getirir. Repertuardaki eserlerin bestelendikleri anda kâğıda dökülememiş olmaları gerek dönem üslûplarının gerekse kişisel üslûpların aktarıla aktarıla ortak bir icra zevki içinde eriyip gitmeleri sonucunu doğurur. Eserlerin bizzat kendilerinden ziyade içerdikleri özel ve kişisel beste üslûplarıdır yüzyıllar boyunca meşk zincirleri içinde zamanla eriyip giden ve kaybolup unutulan.

Bir eserin bestelenişi ile notaya alınışı arasında geçen süre uzadıkça kâğıda dökülen versiyon ile "orijinal beste" arasındaki farkın mutlaka çoğalması gerektiği iddia edilemez. Ama o icra veya yazım ânının genelgeçer üslûbu hem geçmiş bestecilerin kişisel üslûplarını hem de, varsa, eski bir dönemsel üslûbu silme yönünde etki yapar, bu muhtelif eski beste üslûplarını aynı musıki zevki içinde eritir gider. Bir ya da iki yüzyıl önce yaşamış iki bestecinin üslûpları arasındaki farklar bir ya da iki yüzyıl sonra yazıya döküldükleri ânın ortak icra zevki içinde eritilirler, tefrik edilemez olurlar. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında klâsik eserlerin kâğıda döküldükleri an da böyle bir an idi. Yani bu eserler o anda bilindikleri ve icra edildikleri şekilleriyle notaya alındılar. Fakat belki de tam olarak bestecilerinin tasarladığı şekilleriyle değil. Bunu bilmeye elbette imkân yok.

Birçok on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kaynağında on altı ve on yedinci yüzyıl bestecilerine atfedilen eserlerin –gerçekten o yüzyıllarda bestelenmiş olsalar bile– o dönemin beste üslûbuyla gerçekten teşhis edilebilir bir yakınlıkta oldukları çok kuşkuludur. Bu eserler bestelendikleri dönemin değil, notaya alındıkları dönemin makam ve form anlayışını yansıtırlar. Bu da meşk silsileleri içinde uzun bir zaman süresinde kendiliğinden oluşan mesafe ve kopukluklarla ilgilidir. Meşk zincirlerinin zaman içinde birtakım radikal üslûp kopuşlarını da içerdiklerini görüyoruz. Temel üslûp değişiklikleri elbette meşk zincirlerinin içinde cereyan ederler. Makam tanımları ve seyirleri gibi en temel teknik nitelikler dahi *meşk*'le ve onun içinde evrilir. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nun on

yedinci yüzyılda kâğıda döktükleri saz eserlerin büyük çoğunluğunun –yirminci yüzyılda tekrar keşfedilip yayınlandıktan sonra– bugünün icracısına ve dinleyicisine uzak ve tuhaf gelmeleri de bunun sonucudur.[23]

Biraz abartılı bir misâl verelim. Farz-ı muhal bugün bir besteci Itrî'nin üslubunu takliden bir eser bestelemeye kalkışsa, Itrî'nin bir tür pastişini yapmak istese bunu yapamayacaktır. Yapabileceği tek şey Itrî'nin eserlerinin on dokuzuncu yüzyıl sonuyla yirminci yüzyıl başlarında (yani bestelenmelerinden iki asır sonra) notaya dökülmüş şekillerine tuhaf bir öykünme olacaktır mecburen. Çünkü elindeki model "eserin aslı" değildir. Bunu daha önce ısrarla vurguladık. Bu modelin üslûbu da bestecinin üslûbu değildir. Neticede ortaya –Hoca Nasreddin hikâyesi misâli– tavşanın suyunun suyunun suyu olan bir şey çıkacağı kesindir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde yirminci yüzyıl öncesi eserler için henüz ciddî bir üslûp analizi yapılamamasının sebebi de budur. Yani *meşk*'tir. Tekrar edelim: *Meşk*'in sebebolduğu en büyük kayıp eser kaybı değil, üslûp kaybıdır.[24] Dede Efendi ile örneğin çağdaşları Küçük Mehmed Ağa ya da Şakir Ağa'nın üslûpları arasında bugün ne fark kalmıştır artık? Pek bilinmeyen, sık çalınıp dinlemeyen bir eseri ilk defa dinleyen bir musıkişinasın o eserin üçü de sözümona "III. Selim ekolüne" mensup Küçük Mehmet Ağa'ya mı yoksa Hacı Sadullah Ağa veya Abdülhâlim Ağa'ya mı ait olduğunu ayırdetmesi imkânsızdır. Aynı şeyi bir diğer müziksever Padişah olan I. Mahmud (saltanatı 1730-1754) bestekârlarından Ebûbekir Ağa ve Tab'î Mustafa Efendi'nin eserleri için de söyleyebiliriz. Bunlardan bir asır sonraya yani on dokuzuncu yüzyıl ortalarına gelirsek sahibi bilinmeyen bir bestenin Dellâlzâde İsmail Efendi'ye mi yoksa Zekâi Dede'ye mi ait olduğu konusuna açıklık getirecek herhangi bir belirgin üslûp farkına rastlamak zordur. Meşk ve zaman üslûpları ve –eğer var idiyse– ekolleri silip süpürmüştür.

Dolayısıyla, zaman zaman sözü edilen bir "III. Selim ekolü" ifadesi bu Padişahın döneminde yaşamış besteci ve icracıların kronolojik birlikteliğinden, aynı zaman dilimini paylaşmış olmalarından başka pek bir anlam taşıyamaz. Bu dönem bestecileri arasında, onları hem birbirlerinden hem de bir grup olarak önceki ve sonraki dönemlerin üslûplarından kesin bir biçimde ayırdedebilecek gerek müzik yaklaşımına, gerekse beste anlayışına ve estetiğe ilişkin anlamlı bir birliktelik ya da bu türden ortak noktalar aramak beyhudedir. Daha açık söyleyecek olursak, "III. Selim Ekolü" ifadesi müziksever ve besteci Padişah III. Selim döneminde Saray tarafından şu ya da bu biçimde himaye edilmiş besteci ve icracıların tümüne işaret etmekten başka bir anlam taşımaz, taşıyamaz. Bu ifade hele hele

23 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s. 408-417.

24 Bkz. Cem Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", Musıkişinas, sayı 11, 2010, s. 20-51 (*Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 107-142).

"ekol" kelimesinin çağrıştırdığı bir estetik anlayış bütünlüğü anlamına atıf yapıyor hiç olamaz. İşin esasında Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde "farklı bir musıki estetiğine, mutlaka teşhis ve diğerlerinden açıkça tefrik edilebilir bir üslûba sahip olma" aslî anlamını taşıyan ekoller aramak muhaldir.

Meşk zincirleri bu konulardaki (eğer varsa) farklılıkları zamanla eritmiş ve o dönemin tüm bestecilerinin eserlerinin günümüze çok benzer bir üniformayla gelmesine sebep olmuştur. Kezâ, şarkı vâdisinde sık sık kullanılan "Hacı Arif Bey ekolü" ifadesinin şarkıda asgarî bir şekil birliği (yani şarkı formuna ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yeni bir standart kalıp belirlenmiş olması) dışında beste üslûbuna dair herhangi bir estetik anlamı yoktur, olamaz. Kaldı ki, hem Hacı Arif'in çağdaşı olan hem de ondan önce yaşamış ve şarkıları onunkilere benzeyen pek çok besteci zikretmek işten bile değildi. Özetle, yirminci yüzyıldan önce yaşamış besteciler için ayrıntılı bir üslûp analizine girişmek –şimdilik kaydıyla– pek anlamlı değildir.

Dolayısıyla da yirminci yüzyıl öncesinde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde tıpkı Klâsik Batı müziğinde olduğu gibi farklı estetik temellere, farklı musıki anlayış ve felsefelerine dayanan üslûp ekollerinden kat'iyen söz edilemez. Şurada burada zaman zaman rastladığımız "neo-klâsik besteci", "romantik dönem" ya da "klâsik ekol" gibi ifadeler Avrupa müziğindeki (ama orada anlamlı felsefî ve estetik değer farklılıklarına dayanan) sanat ve müzik dönemlerine yersiz, gereksiz ve kompleksli bir öykünmeden başka bir şey değildir. Avrupa müziğinin dönemlerinin ve buna bağlı kavramların Osmanlı/Türk müziğinde hiçbir karşılıkları yoktur, hiçbir realiteye tekâbül etmezler.

Müziğimizin tarihi içinde çeşitli dönemlerin temel müzik estetiğindeki farkların ortaya çıkarılması ve hem özgün hem de ikna edici bir dönemlendirme yapılması –şimdilik kaydıyla elbette– bize pek zor görünüyor. Dolayısıyla, Türk müziğinin tarihini hem kronolojik hem de estetik kıstaslar bazında "hazırlık dönemi" (Farâbî-Merâgî arası), "ön-klâsik" (Merâgî-Hâfız Post arası), "klâsik" (Hâfız Post-İsmail Dede arası), "yenilikçi" (Dede Efendi-Hacı Arif Bey arası), "romantik" (Hacı Arif Bey-Tanburi Cemil Bey arası), "çağdaş" (Sadettin Kaynak ve sonrası) şeklinde dönemlere ayırmak[25] hiçbir tarihî, toplumsal, estetik veya müzikal realiteye tekâbül etmez, edemez, geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin tarihini anlamaya hiçbir şekilde yardımcı olmaz.

Ciddî bir dönemlendirme yapılmaya çalışılsa kanaatimize göre bu denemede kullanılacak esas kıstasların estetik değil, teknik olması gerekecektir. Makam ve usûl kullanımları, musıki formlarının yapısal değişimleri vs. gibi kıstaslara daya-

25 Bu yaklaşımın ilk örneğini görebildiğimiz kadarıyla Ercüment Berker vermiştir. Bkz. Ercüment Berker, "Türk Musıkisinde Dönemler", *Erdem,* I/1, 1975, s. 147-168. Berker'den aktarılmış diğer bir örnek: Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müziği Kimliği*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2004, s. 206.

nacaktır çeşitli dönemler.[26] O takdirde de bilinen estetik anlamlarıyla "ekol"lerden bahsetmek mümkün olamayacaktır elbette.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde üslûp analizleri konusunda yukarıda söylediklerimize bir tek ciddî istisna vardır. O istisna ise, görüleceği gibi, yukarıdaki esas yargımızı ve dönemlendirmelerin teknik kıstaslar üzerinden yapılması gerektiğine dair yargımızı doğrulayan bir istisnadır. Owen Wright'ın belli bir dönemin saz eserleri repertuarı üzerinde yaptığı çok ayrıntılı analizler bu alanda görebildiğimiz tek önemli girişimdir. Owen Wright –her ne kadar kişisel beste üslûplarına değinmiyorsa da– Kantemiroğlu edvârında mevcut ve onyedinci yüzyılla onsekizinci yüzyılın hemen başlarına ait saz eserleri dağarını incelemiştir. Owen Wright bu repertuardaki eserlerde gerek usûl kullanımlarını gerekse makam tanımlarını ve seyirlerini çok ilginç istatistiksel yöntemler ve grafikler de kullanarak görselleştirmiş ve karşılaştırmalı analizlerini yapmıştır.[27] Ancak şunu da görmek gerekir ki, şu ya da bu besteci hakkında bir kişisel üslûp analizi değil, kolektif bir "dönem üslûbu" analizidir Owen Wright'ın yaptığı.

Ayrıca, Kantemiroğlu repertuarındaki eserlerin büyük bir kısmının bestelendikleri çağda, bir kısmının ise bestelendikten bir süre sonra notaya alınmış olduklarını da unutmamak gerek. Diğer yandan, Kantemiroğlu notasının bestecilerin üslûp farklarını bariz hale getirecek bir dakikliğe sahip olduğu da pek kuşkuludur. Owen Wright'ın bu çok önemli istisnası hariç tutulduğunda, dört başı mâmur bir analitik müzikolojinin yokluğu kısa sürede telafi edilebilir bir eksiklik değildir elbette.

Ciddî bir üslup analizi yapmanın imkânsızlığı Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin günümüze ulaşmış repertuarının çok büyük bir bölümü için geçerlidir. "Yazık ki Dede Efendi'nin mukayeseli bir üslûp tahlili yapılmış değildir" diye hayıflanıyordu Ahmet Hamdi Tanpınar.[28] Oysa yukarıda şunu göstermeye çalıştık ki, yirminci yüzyıl öncesinde yaşamış bestecilerin ve eserlerinin anlamlı, sağlam ve ikna edici bir üslûp analizini yapmaya çalışmak, yine Tanpınar'ın deyimiyle –ve şimdilik– "imkânsızın peşinde bir çırpınış"tan ibaret kalmaya mahkûmdur.

26 Böyle bir dönemlendirme denemesi Walter Feldman tarafından Kantemiroğlu edvarında notaya alınmış on altıncı yüzyıl sonuna ve on yedinci yüzyıla ait peşrevler esas alınarak yapılmıştır. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 338-371. Teknik temelli bu peşrev dönemlendirmesinin eleştirisi için ise bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, (SOAS Musicological Series), 2000, s. 541-548.

27 Bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate (SOAS Musicological Series), 2000.

28 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1996, s. 369.

Pedagojik Sorunlar

Meşk'e yöneltilebilecek bir diğer ciddî eleştiri de onun genel *pedagojik zaaflarıyla* ilgilidir.

Sık sık altını çiziyoruz: *meşk, repertuar öğrenimiyle teknik öğretimi ayırdetmez.* Daha da önemlisi, bu ayrımı eğitimin hiçbir aşamasında yapmaz. Yöntem, öğrencinin seviyesi ne olursa olsun, aşağı yukarı aynıdır. Müzik öğrenmeye yeni başlayan bir acemi için meşk ne ise, ilerlemiş bir öğrenci için de odur. Hânende eğitimi için ne ise, çalgı öğrencisi için de aşağı yukarı odur. Dinî musıkide ne ise, dindışı müzik için de aynı şeydir. Özetle, öğrenilen ve aktarılan müziğin ne ile hangi ortamda ve ne amaçla, ya da hangi çalgıyla icra edildiği gibi sorular ve bu sorulara verilecek cevabın gerektirdiği özel eğitim teknikleri ve pedagojik yaklaşım meşkte hep ikinci plânda kalmıştır, belki de hiç olmamıştır.

Örnek vermek gerekirse, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin en önemli çalgısı insan sesidir. Bu konuda herkes müttefiktir. Ne var ki, yirminci yüzyılın ortalarına kadar musıki camiası bir müzik âleti olarak insan sesinin özel teknik eğitimiyle genel olarak müzik eğitimini birbirinden ayırdedememiştir.

Bu yargımız çalgı eğitimi için de büyük ölçüde geçerlidir. Çalgı eğitimi sırasında saf teknik eğitimin repertuar öğrenimine bağımlı kalması bu teknik eğitimin güdükleşmesine neden oluyordu. Dolayısıyla, çalgının saf teknik yönlerine genellikle az önem verildiği için yirminci yüzyıl başlarına gelene dek çağdaş anlamda çalgı virtüozları yetişememiştir Türk musıkisi camiası içerisinde.[29] Bunu da aynı pedagojik eksikliklere, yani meşkin çalgı eğitiminin pratiğine egemen olmasına bağlayabiliriz. *Meşk*'in sadece bir yöntem olmadığını, musıkiye bütünsel bir bakış, oluş olduğunu daha önce de belirtmiştik.

Meşk geleneği içinde *insan sesi*'nin teknik özellikleri pek dikkat çekmemiştir. İnsan sesi her zaman en önemli müzik âleti olarak görülürdü elbette, ama onu gerçek bir müzik âleti gibi kullanabilmenin gerektirdiği özel eğitim teknikleri yüzyıllar boyunca farkedilmemiştir bile. Allah vergisi güzel bir ses, ancak ve ancak üstadlardan meşk alarak, repertuarını genişleterek, eser ezberleyip icra ederek gelişebildiği kadar gelişirdi. Güzel bir ses, boy pos, güç kuvvet, zekâ ya da yüz güzelliği gibi yabana atılmaması gereken bir Allah vergisi olarak görülürdü.

Sesi güzel olan kişi ya Kur'an okumalı, hıfza çalışmalı, ya da çeşitli dinsel veya dindışı eserler meşketmeli, icraya yönlendirilmeli ve herhalde bu yeteneğini kendine saklamamalıydı. Bu özel yetenek mümkün olduğunca kullanıma yöneltilmeli ve ondan herkes bir biçimde yararlanmalıydı. Bunun için de sesi güzel fakat henüz "ham" olan talebenin musıki hocasından repertuarla birlikte onun

29 Virtüozluk konusunda bkz. Cem Behar, "Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde Virtüozluk", *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 67-107.

okuyuş tavrını, icra tarz ve üslûbunu kapması yeterliydi. Sesin bizzat kendisinin eğitilmesi sözkonusu değildi, olamazdı. Yaklaşım genel olarak buydu kısaca.

Meşhur Hâfız Sami'yi (1874-1943) on sekiz yaşındayken dönemin önde gelen bestecisi olan Zekâi Dede'ye götürmüşler. Hâfız Sami, Zekâi Dede'ye birkaç eser okumuş ve ondan eser meşketmek istemiş. Sami'nin bu talebine Zekâi Dede'nin verdiği söylenen cevap anlamlıdır:

"Oğlum, senin musıki meşkine ihtiyacın yoktur, sana Tanrı meşketmiş..."[30]

Nitekim daha çok küçükken sesinin güzel olduğunun farkına varılan Sami'ye ilk iş olarak Kur'an hıfzettirilmiştir. On iki yaşında hâfız olan Sami ancak daha sonraları, o da pek düzensiz bir şekilde, bazı üstadlardan dindışı repertuarı meşkedebilmiştir. Son asrın bu en meşhur mevlidhân, gazelhân ve hâfızının özgün bir ses eğitimi alması ise herhalde hiçbir zaman sözkonusu olmamıştır bile.

Özgün ses eğitimi görmüş, sesini herhangi bir müzik âleti gibi kullanmayı denemiş ilk hânendemiz sanırız ki Münir Nurettin Selçuk olmuştur. Münir Nurettin'in yirminci yüzyılın sesli icra üslûplarında önayak olduğu önemli değişiklikler ise, kuşkusuz, yurtdışında tanık olduğu özgün ses eğitiminden kaynaklanmaktadır. Münir Nurettin yirminci yüzyılda Türk musıkisi sesli icra üslûplarının değişmesinin ekseni olmuştur. Daha önceki dönemlerde egemen olan sesli icra üslûpları ise onunla birlikte kaybolmaya yüz tutmuştur. Bazan 'Hâfız tavrı' bazan da 'gaygaylı okuyuş' denen eski icra tavırları Münir Nurettin Selçuk'la birlikte dindışı eserlerin icrasında makbul olmaktan çıkmıştır. Ondan sonraki ses sanatçısı nesilleri de hep Münir Nurettin'i örnek almışlardır.

Daha önce de çeşitli vesilelerle altını çizdiğimiz gibi, *meşk*'te örneğin süreler, mekânlar, yöntemlerle ilgili bazı şekil kurallarının ve sınırlamaların varlığını ve sürekliliğini savunmak güçtür. Bu esnekliği, ya da sistemdeki göreli kuralsızlığı bir yaratıcılık olanağı, bir avantaj olarak mı, bir zaaf olarak nitelemeli? Yanıt verilmesi gereken şeylerden biri de budur.

Meşk'in Sonu mu?

Sözünü ettiğimiz bu temel pedagojik sakıncalarına rağmen, daha "çağdaş" yöntemlerle müzik eğitimi yapmaya çalışan ve İkinci Meşrutiyet öncesinde ve sonrasında kurulan resmî ve özel birçok musıki dernek ve mektebi bildiğimiz *meşk*'i kullanmaya devam etmişlerdir. Yaygın bir biçimde nota kullanımına ve solfej öğretimine geçilmesi *meşk* zincirlerinin aniden kesilmesi sonucunu doğurmadı elbette.

30 Ali Rıza Sağman, *Hafız Sami*, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947, s. 125.

Düzenli bir ders programı ve müfredat çerçevesinde musıki dersi okutulan ilk resmî mektep *Darüşşafaka*'dır. Musıki derslerinin tedrisat programına konduğu 1874 yılından 1897 yılında ölümüne dek Zekâi Dede bu okulda 23 yıl aralıksız musıki dersi vermiştir. Zekâi Dede'nin her yıl okula yeni giren öğrenciler arasından güzel sesli olanları seçip onlara eski usûl üzre eser meşkettiğini biliyoruz. Yani bu okulda çok uzun yıllar meşkten sapılmadı. Darüşşafaka yöneticileri bu yöntemi ve sağladığı yararları şöyle dile getirirler:

> *"Darüşşafaka'ya her sene yeni talebe alındığı zaman bunlar biraraya getirilerek kendilerine bir şey ve ezcümle bir sure-i kur'aniye okutulur ve sesleri iyi olanlarla musıkiye kabiliyet-i bedeniyesi* [fiziksel yeteneği] *görülenler tefrik edilip* [ayrı tutulup] *yalnız bunlara musıki dersi gösterilirdi. Yani Darüşşafaka'da musıki tedrisatı* [öğretimi] *iptidalarda* [başlarda] *umumi* [genel] *değil, bu suretle hususi* [özel] *idi. Darüşşafaka mezunları içinde hatta mekteplerde musıki muallimliğini meslek ittihaz etmiş* [edinmiş] *olan ve musıkiye dair eserler yazanların bulunması işte bu tedrisatın sayesindedir. Kudretli bir muharrir* [yazar] *olduğu kadar kendi şarkılarının bestesini de bizzat tanzim edecek derecede musıkide behresi meşhur olan Ahmet Rasim Bey musıkiyi Darüşşafaka'da Zekâi Dede'den talim etmiştir."*[31]

Zekâi Dede'nin ölümünden sonra yerini oğlu Hâfız Ahmet Efendi almış ve 1943 yılında ölümüne dek Darüşşafaka'da musıki derslerini o sürdürmüştür. Ancak, 1925'ten sonra Maarif Vekâleti okullara müzik eğitimini Batılılaştırma konusunda kesin direktifler verince bunlara uymak gerekmiş ve Darüşşafaka'da da bu dersin kapsam ve yöntemi biraz değiştirilmiştir. 1927 yılında durum şudur:

> *"Elyevm* [bugün] *Darüşşafaka'da iki türlü musıki tedris olunmaktadır* [öğretilmektedir]. *Birisi resmî programa göre suret-i umumîde* [genel olarak] *ders olarak solfej, diğeri de eskisi gibi arzu edenlere suret-i hususide* [özel olarak] *meşk edilen musıkidir."*[32]

Darüşşafaka'nın kurucu ve yöneticilerinden oluşan *Cemiyet-i Tedrisiye-yi İslâmiye* tarafından 1927 yılında Darüşşafaka'nın tarihini ve o günkü durumunu ayrıntılı olarak anlatan *Darüşşafaka – Türkiye'de ilk Halk Mektebi* başlıklı kapsamlı bir kitap yayınlandı. Yukarıdaki iki alıntıyı bu kitaptan aldık.

Kitabın Darüşşafaka'da musıki öğretiminden söz eden 78. sayfasında Zekâi Dede'nin oğlu ve o yıllarda okulun tek musıki hocası Hâfız Ahmet Efendi'yi öğrencileriyle birlikte ders esnasında gösteren çok ilginç bir fotoğraf yer alıyor. Fotoğrafta Ahmet Efendi'yle birlikte yirmi bir kişilik bir öğrenci grubu yer al-

31 *Darüşşafaka – Türkiye'de ilk Halk Mektebi*, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1927, s. 77. Darüşşafaka'da Hâfız Ahmet Efendi'nin bir öğrencisinin anıları için bkz. Asım Baltacıgil, "Darüşşafaka'da Musıki ve Baba-Oğul", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 24, 1 Ekim, 1949, s. 2.

32 Aynı yer.

mıştır. Bu öğrencilerden ikisi keman, biri ud, biri de kanun çalmakta, biri de ney üflemektedir. En önde oturan en genç dört öğrenci ise fotoğrafçıya *ellerinde notalar tutarak* ve bu notalara bakarak poz vermişlerdir. Bu resim düzeninin amacı, hiç kuşku yok ki, Darüşşafaka'da geleneksel *meşk*'in yanı sıra Cumhuriyet'in resmî musıki tedrisat programı uyarınca "solfej" ve "nota" da öğretildiğini, Türk musıkisinin okullarda öğretimini yasaklamış olan resmî makamlara göstermekti.[33]

Darüşşafaka 1920'li yıllardan itibaren "modern" ve "çağdaş" addedilen ve Maarif Vekâleti'nin resmî müzik eğitimi müfredatına mecburen bağlı olan ortaokul ve lise düzeyindeki bir okuldu. Demek ki bu okul özünde sadece Batı müziğini öğretmeye yönelik olan yeni bir müzik eğitim programını, yüzyıllardır uygulanan meşk'ten tamamen vazgeçmeksizin ve bu geleneksel yöntemle anlamlı bir uyum sağlayarak uygulayabilmişti. Bir yandan sınıfta nota öğretilir ve solfej dersleri verilirken, diğer yandan da yetenekli öğrencilere eski yöntemle musıki *meşk*leri verilmeye devam ediliyordu. Fotoğrafın da gösterdiği gibi bu uygulama en küçük sınıflardan en büyüğüne kadar geçerliydi. Darüşşafaka'daki bu ikili ve uyumlu müzik eğitimi, bilebildiğimiz kadarıyla, Ahmet Efendi'yle birlikte 1940'lı yılların başına kadar devam etmiştir.

Maarif Vekâleti'ne bağlı tüm okullarda 1926'dan itibaren bütünüyle Batı müziği öğretimine yönelik bir Ortaokul ve Lise müzik ders programı müfredata konmuş ve zorunlu hale getirilmişti. Ne var ki, bilebildiğimiz kadarıyla Darüşşafaka'dan başka hiçbir lise seviyesindeki okulda geleneksel *meşk*'le nota ve solfej öğretimini bir araya getiren böyle bir karma program uygulamaya konmadı.

Oysa bu türden bir karma öğretim yöntemi okullar dışında başka yerlerde de uygulanıyordu. 1908'in hemen ertesinde kurulan ilk özel musıki mekteplerinden biri de İsmail Hakkı Bey'in başkanlığında Kadıköy'de, Hasan Paşa'da faaliyet göstermiş olan *Musıki-yi Osmani Mektebi*'dir. Bu mektepte çalgı, nota, solfej ve musıki nazariyatı dersleri veriliyordu. Ancak öğretimin temeli yine de haftada iki gece (Salı ve Cumartesi geceleri) yapılan *meşk-i umumî*'lere dayanmaktaydı.[34]

Bu dönemde kurulmuş olan özel musıki mektebi, meşkhane ve dershanelerin en önemlisi ve en uzun ömürlülerinden biri olan *Darüttalim-i Musıki*'de de durum farklı değildi. Derneğin musıki öğrenimi yapılan Beyazıt Vezneciler'deki lokaline meşkhane deniyordu. *Darüttalim-i Musıki* nota yayınlarının birçoğunun arka yüzünde şöyle bir ibare vardır:

33 Zekâi zâde Hâfız Ahmet Efendi'nin müzik hayatı ve müzik anlayışı hakkında bkz. Cem Behar, "Zekâi Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi [Irsoy] (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası" *Musıkiden Müziğe* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 83-117.

34 *Fasl-ı Osmani* (Musıki-yi Osmani Mektebi Neşriyatı, Mecmua Numarası:1), İstanbul, Hilâl Matbaası, 1325 (1909).

> *"Cemiyet âzâsı* [üyeleri] *ihtisasları* [uzmanlıkları] *dahilindeki sazları gerek meşkhanede gerekse talebelerin hânelerinde sâlim bir usûl-i tedris* [sağlıklı bir öğretim yöntemi] *ile öğretirler."*[35]

Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ilkin *Darülfeyz-i Musıki* adıyla kurulan, faaliyetlerini aynı istikamette bugüne dek sürdürmüş olan ve İstanbul'un (dolayısıyla da Türkiye'nin) kuşkusuz en önemli amatör musıki derneği olan *Üsküdar Musıki Cemiyeti*'nde de İsmail Hakkı Bey'in önerdiği eğitim tür ve yöntemlerinden hiçbir zaman vazgeçilmedi. Yani nota, solfej, nazariyat öğretildi ama *meşk* uygulamaları da aynen devam etti. Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin ilk nüvesi olan *Darülfeyz-i Musıki Cemiyeti*'nin 1919 tarihli bir konser programının cemiyeti tanıtan bölümünde şöyle deniyor:

> *"...muallimler tarafından mübtedi* [yeni başlayan] *dersleri verilmektedir. Gerek zükûr* [erkekler] *gerek inas* [kadınlar] *kısmında mükemmel notası olup da fasıllara iştirak edecek* [katılacak] *hâle gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır."*[36]

Demek ki bu cemiyette tâ başından beri hem "çağdaş" yöntemlerle nota, solfej vs. gibi müzik dersleri hem de *meşk* birlikte yürütüldü ve yürütülmekte. Kuruluşunun ellinci yılını kutlamak amacıyla 1967 yılında yayınlanan ve Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin o günkü faaliyetlerini de tanıtan bir broşürde ise şu satırları okuyoruz:

> *"...Hâlen haftada dört gün meşk vardır... Bu çalışmalarda onbeş günlük bir devrede 6-7 eserin meşki tamamlanmakta ve müteakip devrede yeni bir program ortaya çıkmaktadır. Meşk gerek sazlar, gerekse koro için evvelâ öğretici ve eğitici bir anlam taşır... Meşkte kulak esastır. Nota yardımcı vasıtadır* [araçtır]. *Usûl bilgisi şarttır. Musıki ile ilgili nazarî ve pratik bilgiler, ayrı ayrı hocalar tarafından yönetilen nazariyat, edebiyat, usûl ve solfej dersleriyle kazandırılır."*[37]

Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin broşüründeki bu tanıtım metninde *meşk*'in bu kitabın başından beri sözünü ettiğimiz tüm uygulama ögelerini bulmak mümkün ("Meşkte kulak esastır. Nota yardımcı vasıtadır. Usûl bilgisi şarttır."). Diğer tüm musıki derneklerinde ve meşkhanelerde de meşkin konumu bundan farklı değildi. Bütün bu derneklerde nazariyat, nota, solfej, usûl vs. öğretilir. Ayrıca çalgı ve bazan da edebiyat dersleri verilir. Ancak eğitimin merkezinde *meşk* saatleri vardır ve bu saatlerde dernek üyesi amatör hânende ve sâzendelere sadece "eser geçilir."

35 Darüttalim-i Musıki Külliyatı notaları.
36 Üsküdar Darülfeyz-i Musıki Konser Programı, İstanbul, 1919.
37 *Türk Musıkisinin Hizmetinde 50 Yıl – Üsküdar Musıki Cemiyeti*, İstanbul, ÜMC Yayını, 1967, s. 26.

Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin otuz beş yıl boyunca başkanlığını ve Hocalığını yapmış olan Emin Ongan (1906-1985) hep "Türk musıkisi iyi ağızdan öğrenilir" kanaatine sadık kalmış ve "Türk musıkisi hâfızaya işleyen meşk usûlü ile yapılır" diyerek tüm öğrencilerini, özellikle de yetenekli olanlarını, buna göre yetiştirmeye gayret etmiştir.[38] Bu öğrencilerinden biri olan kanuni Cüneyt Kosal (1931-), 1950'li yıllarda Cemiyet'teki uygulamaları şöyle anlatıyor:

> *"Üsküdar Musıki Cemiyeti'nde Emin Ongan idaresinde Salı ve Perşembe günleri meşk, Cumartesi günleri de nazariyat dersleri vardı... eser hiç nota olmadan öğrenilirdi. Yani benim burada anlatmak istediğim, meşk usûlünün Türk musıkisi eğitim sisteminde ve Türk Musıkisinin gelecek nesillere aktarılmasında ne kadar önemli bir yöntem olduğunu izah etmektir. Ben de bu eserleri hem doğru hem çabuk hem de hocanın tavrıyla öğrenirdim."*[39]

Notasız öğrenim, ezberden okuma, öğrenme sür'ati, taklit, hocanın tavrına bakarak eseri "doğru" öğrenmek... *meşk*'in bu kitabın başından beri defaatle vurguladığımız tüm pratik nitelikleri burada Cüneyt Kosal tarafından sıralanmış bulunuyor. Kezâ, yirminci yüzyılın ikinci yarısının önemli kadın ses sanatçılarından olan Tülûn Korman (1933-2018) 2013 yılında verdiği bir mülâkatta "*Meşk sistemi olmadan bugün nasıl müzik yapılıyor anlamıyorum*"[40] derken meşki musıki eğitiminin merkezine oturtmakta pek haklıdır.

Üsküdar Musıki Cemiyeti'nin kuruluşuyla aşağı yukarı aynı sıralarda, yani Birinci Dünya Savaşı henüz sürerken Rauf Yekta Bey gibi büyük bir müzikologun ve dönemin önde gelen birçok musıki hocasının da katkısıyla iki ayrı bölümde fakat aynı çatı altında hem Türk hem Batı musıkisi eğitimi vermek amacıyla *Darülelhan* kuruldu. *Darülelhan*, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin bugünkü anlamda bir konservatuar niteliği taşıyan ilk müzik kuruluşudur. Modern bir eğitim vermeyi amaçlayan bu kuruluşta "Şark Musıkisi" ve "Garp Musıkisi" bölümleri vardı. Dört yıllık bir eğitim programı sonucunda da öğrencilere diploma veriliyordu.

Darülelhan'ın Türk Musıkisi şubesinde de *meşk*'ten vazgeçmek kesinlikle sözkonusu olmadı. Darülelhan'ın ilk müdürü Ziya Paşa ve "Şark Musıkisi Tarihi ve Nazariyatı Hocası" Rauf Yekta Bey tarafından birlikte hazırlanan eğitim programında bunu açıkça görüyoruz. Dört sınıflı olarak kurulan bu konservatuarın Türk Musıkisi bölümünün ilk üç sınıfında talebelere zorunlu ders olarak "İlâhîler ve Mevlevî Ayinleri meşkedileceği" ders müfredatında gayet açık bir şekilde belir-

38 Fehamet Ünal, *Ömrünü Musıkiye Adayan Adam – Emin Ongan*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 22.

39 Sertaç Tezeren, *Cüneyt Kosal – Sanatı ve Hayatı*, İstanbul, Keşkül Yayınları, 2007, s. 27. 1977-1981 yılları arasında Üsküdar Musıki Cemiyeti'ne bizzat devam etmiş bir talebe olan bu satırların yazarı 1950'li yıllarda Cüneyt Kosal'ın sözünü ettiği uygulamaların otuz yıl sonra da hiç değişmemiş olduğuna şahittir.

40 Bkz. Gönül Paçacı, "Tülûn Korman'a ve yaşanmışlıklara dair", *Musıkişinas*, sayı 13, 2015, s. 69.

tilmişti.[41] Meşkedilecek bu dersin hocalığına ilk tayin edilen kişi ise dönemin iyi tanınmış musıki üstadlarından ve o sırada Darüşşafaka'da musıki muallimi bulunan Zekâi zâde Ahmet Efendi'den başkası değildi. *Darülelhan* denemesi maalesef uzun ömürlü olamadı ve Türk Musıkisi şubesinin eğitim faaliyetleri 1925 yılının sonunda Maarif Vekâleti'nin emriyle durduruldu.

Bütün bu okul ve dernekler ve sonraki dönemlerde ortaya çıkan daha birçokları *meşk*le eğitimden kesinlikle vazgeçmeyi düşünmediler. Bütün bu kuruluşlar, günün yasal koşullarına uymaya çalışarak sadece meşki bazı yardımcı eğitim unsurları ve derslerle *destekleme* yoluna gitmeyi tercih etmişlerdir. Bugün birçok amatör musıki derneğinin hâlâ bir ölçüde, bazan sadece biçimsel olarak da olsa, meşki canlı tutmak gereğini duyması çok önemlidir. Birçok önde gelen icracı ve ses sanatçısı da meşke sıkı sıkıya sarılmak ihtiyacını hissetmiştir.

1925'ten 1975 yılında İstanbul'da Türk Musıkisi Konservatuarı kurulana dek geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretimi Millî Eğitime bağlı tüm resmî eğitim kurumlarında fiilen yasaktı. Resmî müzik müfredatı bu musıkinin öğretimini tamamen dışlamıştı. Ne var ki, bu dönemde dahi her biri bir Devlet kurumu olan İstanbul ve Ankara Radyolarında genç Türk musıkisi ses sanatçılarının yetişmesini sağlamak ve onlara bir repertuar birikimi oluşturmak için tecrübeli müzisyenlerin yönetimi altında yoğun bir eğitim verildiği biliniyor. 1940'lı ve 50'li yıllarda genç Türk musıkisi sanatçıları için gerçek bir okul görevi gören İstanbul ve Ankara Radyolarında eski usûl üzere eser meşkedildiğini biliyoruz. Radyolarda istihdam edilen stajyer sanatçılara radyonun içinde bir yandan usûl, solfej dersleri verilirken bir yandan da eser meşkedilirdi.

Örneğin, 1940'lı yıllar boyunca Ankara Radyosu'nda uygulanan yöntemi bu kurumda Müzik Yayınları Şefliği de yapmış olan udi Cevdet Kozanoğlu şöyle naklediyor:

> *"Musıki yayınlarının daha iyi bir hâle sokulması için mutlaka ders verilmesine ve muntazam çalışmaya ihtiyaç vardı. Bu sebeple ilk olarak bir çalışma talimatnamesi* [yönetmeliği] *yaptık... Her sabah saat 9'da radyoevine gelen sanatkârlar üç devre derslere giriyorlardı. Öğleden önce Nuri Halil Poyraz'ın Klâsik Koro için verdikleri dersleri meşkediyorlardı... Öğleden sonra Kemal Niyazi Seyhun, Refik ve Fahire Fersan gibi değerli hocalardan repertuarlarını genişletmek için şarkılar öğreniyorlardı. Kısa bir zaman sonra Halil Bedii Yönetken'den Bona, Veli Kanık'tan usûl dersleri almaya başladılar."*[42]

41 Musıki Encümeni ve Darülelhân Talimatnamesi, İstanbul, Matbaa-yı Amire, 1333 (1917).

42 Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, Ankara, TRT Yayınları, 1988, s. 17-18. İstanbul ve Ankara Radyolarının bu öğreticilik işlevi hakkında bkz. Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1980. Özellikle Ankara Radyosu'ndaki musıki eğitim faaliyetleri hakkında ise bkz. H. Nadaroğlu, "Ankara Radyosu'nda Gördüklerim", *Türk Musıkisi Dergisi*, 17, 1 Mart 1949, s. 4-5, ve M. Nazmi Özalp, *Türk Musıkisinin Yakın Tarihçesi ve Ruşen Ferit Kam*, Ankara, Yorum Matbaası, 1983(?).

1938-39 yıllarında Ankara Radyosu'nda bu yöntemle eğitim görmüş olan Müzeyyen Senar da eski ve muteber üstadlardan âdâbıyla eser meşketmiş olmanın gurur ve nostaljisini yarım asır sonra şöyle dile getirir:

> *"...sabah saat 9'da üç numaralı stüdyoya giderdik. Hocamız Nuri Halil Poyraz'dı. Radyoda kaldığım süre içinde elli dört makamdan dört yüz altmış adet klâsik Türk musıkisinin en önemli eserlerini öğrendik... ancak bu rakam sadece klâsik eserlerle ilgilidir... bu tip eğitimde çok kere her öğrencinin önüne nota kâğıdı konulduğu ve onun üzerinden çalışıldığı zannedilir. Halbuki öyle değildir. Yani bir şarkı öğreneceğimiz zaman nota hocamızın önünde dururdu. Şarkıyı önce o okur, sonra mısra mısra biz usûl vurarak öğrenmeye başlardık. Hocamız şarkının tarafımızdan iyice öğrenildiğini anladığında bize nota kâgıtlarını dağıtır ve son defa buna göre okurduk."*[43]

Aynı Nuri Halil Poyraz 1940'lı yılların sonlarında İstanbul Radyosu'nda da genç sanatçı adaylarına meşkler vermiştir.[44] Daha sonraları faaliyete geçecek olan İzmir Radyosu da sanatçı yetiştirmek için İstanbul ve Ankara'daki bu uygulamayı esas almış ve stajyer radyo sanatçılarını aynı şekilde yetiştirmeye çalışmıştır. Ankara Radyosu Müdürlüğü de yapmış olan Ruşen Ferit Kam İzmir Radyosu'nun kuruluş aşamalarında genç san'atçı yetiştirilmesi konusunda geniş bilgi verir.

Ne var ki, 1954 yılında Başbakanlık'tan gelen bir emirle "Radyoların bir okul olmadıkları" hatırlatılmış ve Ankara Radyosu'ndan bu derslerin kaldırılması istenmiştir.[45] O tarihlerden sonra da Radyolara Türk musıkisi alanında "stajyer san'atçı" yerine "yetişmiş san'atçı" istihdamına ağırlık verilmiştir.

Bugün ve Yarın

Üstadın ağzından dinleyerek değil de sadece kâğıttan, notadan öğrenmek elbette ki yetersizdi. Yetersiz olmakla da kalmayıp musıki geleneğinin yavanlaşmasına, körelmesime sebep olabilirdi. Sadettin Nüzhet Ergun şöyle diyordu 1943 yılında:

> *"İstanbul Konservatuarı'nın başardığı mühim işlerden biri dinî ve lâdinî eserlerden muhtelif tipleri plâkla tesbit etmek olmuştur. Ve bu tarz hiç şüphe yok ki notaya pek çok defalar müreccahtır* [tercih edilir]. *Çünkü nota tavır ve mahallî lehçe farklarını gösterecek mahiyette değildir. Türk musıkisinde hakiki üstadlar bunun içindir ki münhasıran* [sadece, yalnızca] *notaya bağlanmamışlardır. Nitekim bu asırda ve XIX. asrın son yarısında sadece nota ile*

43 Raci Dikici, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar – Biyografi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 87-88.
44 Ertuğrul Güngör, "Kadınlar Faslı", *Türk Musıkisi Dergisi*, 37, Ocak 1951, s. 18-21.
45 Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, s. 31.

> *Türk musıkisini öğrenen ve öğretenlerin okudukları ve besteledikleri eserlerde bariz bir donukluk vardır."*[46]

Meşkten sapmanın gerek beste gerekse icra kalitesi açısından ağır bir bedeli olduğu kanısındadır Sadettin Nüzhet Ergun. Bestenigâr Ziya Bey, Kaşıyarık Hüsamettin Bey, Hâfız Ahmet Efendi gibi eski üstadlardan eski usûl üzere eser meşketmiş olan Münir Nurettin Selçuk da aynı kanıdadır. Ona göre "şimdi" (yani aşağıdaki metnin yazıldığı 1947 yılında) yetenekli gençlerin yapması lâzım gelen şudur. Kendi ifadesiyle:

> *"...mevcut iyi tavırlı ve sahib-i selâhiyet* [yetkili] *okuyuculardan meşk ve talim etmek... küçük eserlerden başlayarak yavaş yavaş ve tedrici bir surette en büyük eserlere kadar tavır ve edası ve bütün incelikleriyle uzun bir müddet zarfında meşk ve talim ederek... diğer hocalardan da nota, usûl ve musıki nazariyatı dersleri alıp, tam manasıyla olgun ve mücehhez* [donanmış, hazırlanmış] *olarak..."*[47]

kendini yetiştirmek. Özetle, uzun yıllardır çeşitli dernek ve kuruluşlarda yapılagelenlerden farklı bir şey önermiyor Münir Nurettin Selçuk. Yine 1940'lı yılların sonlarında *Türk Musıkisi Dergisi* yazarı ve yazı işleri müdürü kanun sanatçısı Fikret Kutluğ'un yazdığı şu satırlar da *meşk*'in dayanıklılığını göstermesi bakımından anlamlıdır:

> *"Eskiden beri musıki öğretiminde hoca ile talebe arasında devam edegelen meşk sistemi yazılı değil şifahidir* [sözlüdür]. *Talebeler hocalarının karşısına otururlar, hoca o derste hangi eserleri geçecek ise usûlüyle okur ve meşk ederdi... Hoca her derste şifahi olarak derslerini verir, talebeler de bu dersleri hâfızalarına nakşetmekle mükellef* [sorumlu] *olurlardı. Bu sistem bugün dahi devam edegelmektedir."*[48]

1970'li ve 80'li yılların en önde gelen ses sanatçılarından biri olan Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) de meşk'ten vazgeçmenin imkânsız olduğu konusunda ısrarcıdır:

> *"...şayet fem-i muhsin* [ihsan edici ağız] *dediğimiz usta bir ağızdan dinleyip ses mefhumlarını* [kavramlarını, anlamlarını] *kulağa iyice ve sağlıklı bir şekilde yerleştiremezseniz, görülen eğitim nafiledir. Türk musıkisi kitaptan öğrenilmez! Ancak bir ustanın rahle-i tedrisinde diz çökmek mecburiyeti vardır. Bununla da bitmez; ayrıca yıllar boyu yazılmış klâsik âsârımızı* [eserlerimizi] *da bilfiil meşk edip makamların nasıl kullanıldığını tedkik etmek* [incelemek] *lüzumu vardır."*[49]

46 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi-Dinî Eserler*, Cilt 2, İstanbul, 1943, s. 631.
47 Münir Nurettin Selçuk, "Ses Musıkimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 3.
48 Fikret Kutluğ, "Musıki Davamız - Metod Meselesi", *Türk Musıkisi Dergisi*, 10, 1 Ağustos 1948, s. 1.
49 Bekir Sıdkı Sezgin, "Düşündüklerimiz", *San'at ve Kültürde Kök*, sayı 14, Nisan 1982, s. 3.

Son yarım asrın bir diğer önemli ses sanatçısı olan Doktor Alâeddin Yavaşça da bu konudaki görüşlerini 1981 yılında şöyle dile getirir:

> *"Musıki heyecanının, aşkının, hevesinin ve üstün duygularının ve nihayet makbul bir tavrın anahtarı ancak ustadan çırağa tevdi edilir [verilir, teslim edilir]. Başka yol musıki değil, vasıflı veya vasıfsız işçiliktir."*[50]

Türk musıkisiyle ilgili reformcu görüşleri olan, çokseslilliğe geçilmesi gerektiği kanısını da taşıyan Ruşen Ferit Kam (1902-1981) da 1980 yılında yapılan bir mülâkatta şöyle diyordu:

> *"Musıkide nota her şey demek değildir. Bunu Batı musıkişinasları da takdir eder. Herhangi bir musıki eserini iyi çalmak ve yorumlamak için usta-çırak gerçeğini unutmamalıdır."*[51]

Yirminci yüzyılın en önemli kemençe sanatçılarından olan İhsan Özgen (1942 -) de eserleri notasından öğrenip öylece icra etmenin sonuçlarını şöyle ifade ediyor:

> "*Yıllarca radyo stüdyolarında önümüze konulan kâğıtlardan okuyarak çalıştığımız için birçok eser belleğimde bütün ayrıntılarıyla kalmamış, hatta bazıları da tamamen uçup gitmiştir. Çoğunlukla saz eserlerinin sadece bir bölümü çalınırdı bu programlarda... Ne yazık ki eski ustaların itiyadlarına* [alışkanlıklarına] *sahip olamadı bizim kuşaklar. Onlar hâfızalarında yüzlerce esere sahip olduklarından gerçekten de iyi müzik yapıyorlardı... Müzik notalardan okunmamalı, eserler icracının kayıtlı hâfızasında bütünüyle var olmalı."*[52]

Şu hususa dikkat etmek gerekiyor ki, fikirlerini ilettiğimiz bütün bu usta müzisyenler prensip itibariyle notanın kullanılmasının karşısında değillerdi. Karşı oldukları husus nota kullanımının bütünüyle meşkin ve hâfızanın yerini almakta olmasıdır. Çünkü bir eserin notası o eserin kendisi değildir. Güdük bir iskelettir sadece nota. Eserin temel seslerini ustalardan dinleyerek elde etmek ve eseri ete kemiğe büründürmektir esas olan. Bu konudaki görüş ve açıklamaları çoğaltabiliriz. Önemli olan şudur: nota okuyup yazan, yaptıkları besteleri notalarını yazarak yayan ve konservatuarlarda hocalık da etmiş olan ve yukarıda müzikle ilgili görüşlerinden birer örnek verdiğimiz bu önemli ses ve saz sanatçılarının istisnasız hepsi, her şeye rağmen hep *meşk*'in vazgeçilmezliğini vurgulamadan edemiyorlar.

Halbuki notanın müzik eğitiminin her aşamasında yaygın bir biçimde kullanılmasıyla birlikte meşkin *repertuarın sonraki kuşaklara aktarılmasındaki kilit*

50 Alâeddin Yavaşça, "Türk Musıkisinde Tavır", *San'at ve Kültürde Kök*, sayı 1, Şubat 1981, s. 9.
51 M. Nazmi Özalp, *Ruşen Ferit Kam*, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995, s. 130.
52 İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012.

işlevi'nin yavaş yavaş ortadan kalktığı apaçık ortadadır bugün. Bu sayede, yirminci yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı/Türk musıkisi camiasında eğitimin, pratikte, bir yandan saf *teknik eğitim* (ses veya çalgı eğitimi), diğer yandan da *repertuar öğrenimi* diye ikiye ayrılabilmesinin yolu açılmış oldu. Bu ayrımı yapabilmek daha önceleri mümkün değildi.

Onyıllar boyunca musıki meclisleri toplamış, talebe yetiştirmiş ûdî Cahit Gözkan'ın (1909-1999) nota defterleri yayınlandığı zaman meşkin fiiliyatta daha 1930'lu ve 40'lı yıllarda geleneksel çevrelerde de kılık ve anlam değiştirmeye başlamış olduğunun ipuçlarını bulabiliyoruz. Cahit Gözkan'ın nota koleksiyonunun önsözünde şöyle deniyor:

> *"...Bu eser büyük çoğunluğu hocamız Cahit Gözkan'a hocası Ahmet Mükerrem Akıncı tarafından meşk için yazılmış otuz adet defter ihtiva etmektedir."*[53]

Meşk kelimesi burada hem öğretim hem de icra anlamında kullanılmıştır. Bu alanların ikisinde de nota kullanımının genelleşmesinin meşkin anlamını değiştirmeye başladığı görülüyor.

Notanın gerek eser bestelemek gerekse icra ve intikal ettirmek için özellikle yirminci yüzyılın başlarından itibaren giderek artan yoğunlukta kullanıldığı bir gerçek. Osmanlı toplumunun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bütünüyle birlikte –ve onun küçücük bir parçası sıfatıyla– geleneksel müziğin de geçirdiği geniş çaplı "modernleşme/batılılaşma" sürecinin sonucuydu bu. Ne var ki, bu süreç zarfında yazılı müziğe geçilmesinin geleneği nasıl etkilediği ya da değiştirdiği, aktarım zincirlerini nasıl yönlendirdiği, bunların da çevrelerindeki kültür dünyasıyla ilişkilerinin ne hale geldiği hiç merak konusu olmamıştır. Artık sözlü değil, neredeyse tamamen yazılı olan bir musıki evreninde repertuarın nerelere doğru evrildiği henüz araştırılmıyor. Müzik eserlerinin formel ve estetik algısının nasıl değiştiği de araştırılmış bir alan değil. Bu ve buna benzer konularda, sesli ve yazılı malzeme bolluğuna rağmen, geniş çaplı müzik tarihi ve müzik sosyolojisi araştırmaları nedense henüz ufukta görünmüyor.

Şu ihtimali de akıldan uzak tutmamak gerekir: *Meşk*'in egemenliğinin zamanla ortadan kalkmasını kolaylaştıran bir etken de repertuardaki eser adedindeki çoğalması olmuş olabilir. Ezbere alınması gereken eser, malzeme ya da metinlerin hacminin hâfızası en güçlü kişi ya da kişilerin ezber kapasitesini aşmış olması başka bir yardımcının, yeni bir teknolojinin (yazının/notanın) devreye sokulmasına zemin oluşturmuş olabilir. Esas itibariyle tayin edici olmamakla birlikte, bu mekanik ve niceliksel faktörün de etkisini unutmamak gerek. Keza, icra heyetlerinin kalabalıklaşması da notanın bir koordinasyon aracı olarak kullanılmasını gerekli kılar, büyümüş bir heyetin noktası noktasına aynı şeyi çalma

53 Cemil Altunbilek, "Önsöz", *Hoca Cahit Gözkan'ın Musıki Mirası*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2012, s. 7

gerekliliğini daha belirgin hâle getirir, bunun çaresi de aynı notayı icra etmekten geçer.

Bekir Sıdkı Sezgin'in dediği gibi Türk musıkisi belki "kitaptan" öğrenilmez. Ne var ki, bugün sadece ve sadece üstadlardan eski usûl üzere eser meşkederek iyi bir müzisyen olmanın kesinlikle imkânsız olduğu da artık apaçık ortadadır. Repertuar artık tamamen kâğıda, notaya dökülmüş durumdadır. Öğretim ve intikal sistemleri de bu temel gerçeğe uyumlu bir biçimde işlemektedir.

Bu durumu anlamış olan birçok değerli müzisyen ve besteci de kendi bestelerini artık talebelerine meşkederek yayma yoluna gidemiyorlar. Çünkü ne bu öğrenciler ortadadır ne de onlarda bu eserleri meşkederek öğrenme ve öğretme sabrı kalmıştır. Çaresiz, birçok besteci yeni eserlerinin notalarını derleyip, kitap olarak basıp yayınlayarak tanıtma ve yayma yolunu seçmişlerdir artık. Bu eser tanıtımı bestecilerin kendi eserlerinden oluşan bir derleme kitabı yayınlamaları şeklinde olabiliyor. Bunun dışında, yine Türk Musıkisi hakkında fakat şarkılar, usûller, formlar, pedagoji vb. gibi bambaşka bir konuya yoğunlaşan bir kitabı vesile ederek bu yayının içine birer örnek olarak kendi bestelerini serpiştirerek de aynı amaca ulaşılabiliyor.

Son yarım asır içinde bestelerini şu veya bu türden bir kitapta derleyip bizzat yayınlamayı veya yayınlatmayı seçmiş yirminci yüzyıl bestecileri arasında şunları sayabiliriz: Kadri Şençalar, Sabri Süha Ansen, Selâhattin İçli, Erol Sayan, Avni Anıl, Akın Özkan, Zeynettin Maraş, Ahmet Hatiboğlu, Şekip Ayhan Özışık, Alâeddin Yavaşça, Rüştü Eriç, Cüneyt Kosal, İlgün Soysev, Amir Ateş, Rüştü Eriç, Danyal Mantı. Eserlerin notalarını bizzat yayınlamak yerine son on yıl zarfında onları internet sayfalarına yerleştirmek yoluna gidildiğini de görüyoruz. Netice itibariyle arada bir fark yok. Eserin bestecisinin kaleme aldığı şekliyle yayınlanması sağlanmış oluyor, eseri öğrenmek için de meşke gerek kalmıyor.

Yukarıda adlarını saydığımız bestecilerin yaptıkları yeni bir şey değildir. Aslına bakarsak bestelenmiş bir eserin nota sayesinde intikal edeceği ve kalıcı olacağı fikri yoğun nota kullanımıyla birlikte gelişmiş, yer etmiştir. İlginç olan şudur ki, bu uygulamanın öncülüğünü yapmak Muallim İsmail Hakkı Bey'e (1865-1927) düşmüştür. İsmail Hakkı Bey ömrü boyunca sürekli nota yazmış, yazdırmış, çok öğrenci yetiştirmiş ve bazı nota yayıncılarına da bir tür danışmanlık yapmış önemli bir bestecidir. Darülelhan'da hocalık etmiş ve bilâhare burada kurulan Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde de Rauf Yekta Bey ve Zekâizade Ahmet Efendi'yle birlikte bulunmuştur. Dönemin önemli nota yayıncısı Kutmanizâde Şamlı İskender İsmail Hakkı Bey'in eserlerini 1926 yılından itibaren "Muallim İsmail Hakkı Bey'in Külliyat-ı Musıkisi" başlığı altında birer formalık fasiküller halinde yayınlamıştır. Ne var ki, bu fasiküllerden ancak dört tanesi yayınlanabilmiş ve yayın bestecinin vefatıyla durmuştur. Bildiğimiz kadarıyla kendisi henüz hayatta iken bestelerinin notasını bastırıp yayınlatan ilk besteci Muallim İsmail Hakkı Bey'dir. O dönemde

musıki camiasında basılı eserlere talep hayli artmış olmalıydı. Bunu İsmail Hakkı Bey'in bu nota fasiküllerinin önsözündeki ifadelerinden anlıyoruz:

> "*...âsâr-ı âcizi'nin neşriyle binlerce talebelerime birer yâdigâr vücuda gelmesi* [var olması] *için vuku bulan talep ve arzuya muvafakatla* [onayla] *peyderpey* [kısım kısım] *cüz cüz forma neşri temin edildiğini müştâkan-ı fenn-i musikiye* [musıki sanatını özleyenlere] *arz eylerim*."[54]

Bestelerinin notalarını bastırıp yayınlatan günümüz bestecilerinin örnek aldıkları önemli müzisyenlerden biri de ûdî ve bestekâr Fahri Kopuz'dur (1882-1968). Muallim İsmail Hakkı Bey'in talebesi olan Fahri Kopuz 1916'dan itibaren uzun yıllar *Darüttalim-i Musıki* derneğinin başkanlığını yapmıştır. 1949 yılında bu dernek "Darüttalim-i Musıki Neşriyatı'ndan Fahri Kopuz'un besteleri" adı altında onun elli üç eserinin notasını yayınlar. Kitabın sunuş yazısında şöyle yazmış Fahri Kopuz:

> "*...gelip geçmiş birçok bestekârların eserlerinin kayıtsızlık ve notasızlık yüzünden gaip olduğunu* [kaybolduğunu] *ve değiştirildiğini duyar dururdum. Benimkilerin de bu âkıbete uğramasına gönlüm razı olmuyor... Her şeyden çok sevdiğim ve aziz tuttuğum bu eserlerimi benden sonra yanlışsız olarak bırakmak isteğiyle kendi elimle derlediğim ve hatta notalarını da kendim yazarak böyle kitab haline getirdiğim eserlerimi musıkiseverlere armağan ederken başlıca isteğim meslekdaşlarımın bu cüret ve hevesimi hoş görmeleri ve yalnız samimi bir emek mahsulümün ziyan olmaması için alınmış bir tedbir saymalarıdır.*"[55]

Fahri Kopuz hem eserlerin korunması ve doğru icrası için mutlaka notaya geçirilmesi gerektiğini savunuyor hem de bu notaya geçirme ve yayınlama faaliyeti için meslektaşlarından hoşgörü bekleyip neredeyse özür diliyor. Bir ara Tanburi Cemil Bey'den lavta dersleri de almış olan Fahri Kopuz'un Cumhuriyet öncesi kuşağa mensup olduğunu göz önünde tutmak gerek. Yanlış anlamalara meydan vermeyerek kendisi henüz hayattayken yaptığı bu nota yayınının ne bir büyüklük taslama ne de bir zaaf olarak algılnmasını arzu ediyor. Bu mütevazı yaklaşım vaktiyle yöneticisi bulunduğu Darüttalim-i Musıki'nin 1920'li yıllardaki yayınlarında sergilediği açık ve komplekssiz tavrı uzaktan da olsa hatırlatmıyor değil.

Bugüne dönelim. Müzik eserlerinin hâfızalarda değil, artık notalarda ve sesli ya da görüntülü kayıtlarda mevcut olduğu ve bu yolla yayılıp icra edildiği günümüzün "geleneksel müzik" evreninde *üstadlığın* kıstası ne olacaktır? Yoksa artık istisnasız herkes kolayca üstad mı olacaktır? Ezberlenmiş repertuarın, yani "mahfuzatın" genişliği üstadlığın en önemli kıstası olmaktan çoktan çıkmış bulunuyor.

54 *Muallim İsmail Hakkı Bey'in Külliyât-ı Musıkisi*, İstanbul, Şamlı İskender yayını, 1926, fasikül 1, sayfa 1.
55 *Darüttalim-i Musıki Neşriyatı'ndan Fahri Kopuz'un Besteleri*, Ankara(?), 1949, arka kapak yazısı.

Dolayısıyla icat, yaratıcılık ve taksim yeteneği, orijinallik, üretim (beste) yeteneği, virtüozluk, tecrübe gibi kıstasların zamanla ön plana çıkacağı düşünülebilir. Yine de üç bin, beş bin gibi rakamlar ortaya atarak ezberledikleri (daha doğrusu, ezberlediklerini iddia ettikleri) eserlerin çokluğuyla övünen "Türk Sanat Musıkisi" icracılarına hâlâ zaman zaman rastlanmıyor değil.

Kuşaktan kuşağa repertuar aktarım işlevini büyük ölçüde kaybetmiş olan *meşk,* genel müzik eğitimi ya da çalgı eğitimindeki işlevini sürdürebilecek midir? Eğer sürdürebilirse, nasıl, ne ölçüde ve ne amaçla? Modernleşmiş bir musıki eğitimine nasıl eklemlenebilir? Yok, eğer artık tamamen bugüne adapte edilmesi gerekiyorsa, bu uyarlama hangi kıstaslara göre yapılmalı? *Meşk* başka öğretim biçimleriyle nasıl bir araya gelecektir? Genç kuşağın yetenekli öğrencilerinden mutlaka hocalardan eski usûl üzre musıki meşketmelerini beklemek doğru olur mu? Bundan böyle meşkederek genel olarak musıki öğrenilebilir mi, yoksa sadece klâsik icra tavrı ya da yalnızca bazı özel üslûp ve yorum incelikleri mi meşk yoluyla aktarılabilir? Eğer uygulanacaksa, meşk'le eğitim ses ve saz talebelerine aynı şekilde mi uygulanmalı? Herkes mi meşke dahil edilmeli yoksa sadece ilerlemiş, olgunlaşmış ve belli bir düzeye gelmiş talebeler mi hocayla yüzyüze eser meşketmeli? Yani meşk genel mi olmalı, yoksa Klâsik Batı Müziği öğretiminde olduğu gibi bir tür "*master class*"a, bir ileri yorum ve üslûp dersine mi dönüşmeli?

1975'ten sonra kurulmuş çeşitli "Türk Musıkisi Konservatuarlarında" *meşk* nasıl bir yer işgal etmeli? Özel meşkhanelerle amatör musıki derneklerinin onyıllardır ve hatta yüzyıllardır süren uygulamalarından resmî kurumların almaları gereken somut dersler var mıdır? Hangi müzik kurumlarında geleneksel *meşk*'in yaşama şansı daha yüksektir? Yoksa *meşk* bundan böyle tamamen bir kenara atılıp artık sadece hoş, sembolik ve nostaljik bir anlamı olan, sevimli fakat aşılmış, geçmişe ait bir hâtıra olarak, zaman zaman da "eş dost alışverişte görsün" kabilinden devreye alınan bir uygulama olarak mı kalacaktır?

Bütün bu sorulara bu çerçevede tatmin edici cevaplar vermek zor. Yukarıda verdiğimiz birkaç alıntıdan da anlaşılacağı üzere, meşkten hiçbir zaman vazgeçilemeyeceğini savunan bazı katı gelenekçiler dahi meşkin *gelecekteki* pedagojik işlevinin ne olması gerektiği sorusuna anlamlı bir cevap veremiyorlar. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kendisiyle birlikte eğitim yöntemlerinin de bütünüyle modernizasyona tabi tutulmaları gerektiğini savunanların da bu konuda açık seçik fikirlere sahiboldukları söylenemez. Aksine, bu "ilerici" kesimde önyargıların hâlâ egemen olduğunu görüyoruz. Bu kesimde geleneksel eğitimden, yani *meşk*'ten söz edilirken sık sık küçümseyici bir edayla ve yaratıcı bir sanat alanından değil de herhangi bir esnaflık ya da zanaatkârlıktan söz edercesine "usta-çırak ilişkilerinin" hep ön plâna çıkarılması bunun bir örneğidir. Türk musıkisi sanatçılarının "mektepli" değil, "alaylı" bir yetişme tarzından geldiklerine hep atıfta bulunulması da modernleşme yanlılarının olağan söyleminin bir parçasıdır.

Örneğin, 14-18 Haziran 1988 tarihleri arasında Ankara'da Kültür Bakanlığı'nın önderliğinde *Birinci Müzik Kongresi* başlığını taşıyan bir toplantı yapıldı. Bu kongreye genellikle modernleşmeci eğilim egemendi. Yüzden fazla katılımcının hazır bulunduğu bu kongreye Türkiye'de müzik eğitiminin tarihine, bugünkü durumuna ve geleceğine dair yirmi kadar bildiri sunuldu. Ne var ki, müzik eğitimi hakkındaki bu yirmi bildirinin içinde Osmanlı'da müzik eğitimi amacıyla yüzyıllar boyunca sessiz sadasız uygulanagelen meşk'e bir tek atıf dahi yoktur. Bu durum da Osmanlı/Türk musıkisiyle ilgilen çevrelerin tarih bilgisi ve bilinci hakkında yeterli bir fikir veriyor.[56]

Ancak, şurası da kesin ki yirminci yüzyılda nota kullanımının giderek yaygınlaşmasına ve "çağdaş" eğitim yöntemlerine daha sık başvurulmasına rağmen, *eserleri bir sonraki kuşağa aktarma işlevini büyük ölçüde kaybetmesi beklenen meşk, geleneksel müziğin eğitim sisteminden bir çırpıda silinip atılamadı.* Bu gerçeğin en çarpıcı örneğini musıkide modernleşmenin en önemli aktörü ve ideoloğu, eski eserleri notaya alıp yayınlama sürecinin önderlerinden olan Rauf Yekta Bey'de görmekteyiz. Müzikolog ve müzik teorisyeni Rauf Yekta Bey talebelerine eser geçerken kat'iyen nota kullandırmaz, eserleri talebeye mutlaka eski usûl meşkle ezberlettirirmiş.[57]

Hem uzun ve çok prestijli bir meşk silsilesinin son halkalarından biri hem de 1975'te kurulan İstanbul Türk Musıkisi Konservatuarı'nda uzun yıllar repertuar hocalığı yapmış olan Alâeddin Yavaşça bu durumu şu sözlerle dile getiriyor:

> *"Şimdi konservatuarlar belli bir müfredatı olan, yeni düzen içindeki okullardır. Fakat böyle bir düzen meşki reddetmez. Dışarıdan misâl vereyim. Oistrakh'ın talebesi onun gibi keman çalar. Yani meşk bütün dünya için geçerlidir."*[58]

Alâeddin Yavaşça'nın altını çizdiği iki ayrı gerçek var burada: hem meşk yoluyla özel icra üslûplarının intikal etmeye devam ettiği hem de ileri düzeyde bir icracı olmanın mutlaka bir hocayla birebir meşketmekten geçtiği. Biraz ilerlemiş bir talebeyle yapılan bu uygulamaya bugün Avrupa ve Amerika'da "*master class*" da deniyor.

Alâeddin Bey'in sözünü ettiği ve bizzat uyguladığını bildiğimiz bu yöntem bir yanda eseri notasından okuyarak öğrenme süreci ile, diğer yanda geleneksel meşkin aslında bir tür işbölümünü temsil ettiğini, bunların birbirleriyle pekâlâ kabil-i te'lif olduklarını ve birbirlerini tamamladıklarını zımnen iddia etmektedir. Yani talebe eseri notasından öğrenir, icrasının inceliklerini, çeşitli nüanslarını ve yorumunu ise üstadını takliden ondan meşk eder. İlk bakışta pek uygun gibi görünen

56 Bkz. Birinci Müzik Kongresi – Bildiriler, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.

57 Bunu Rauf Yekta Bey'den Ayin meşketmiş olan Sadettin Heper'den Cüneyt Kosal naklediyor.

58 Canan Canbulat, "Alâeddin Yavaşça ile", *Musıkişinas*, sayı 7, 2005, s. 111.

bu iddia aslında şu varsayıma dayanıyor: Çalınan eserin bir tek versiyonu vardır ve öğrenim eserin bu tek ve genel kabul görmüş versiyonundan hareketle yapılacaktır. Meşkin eser öğretme ve intikal ettirme, repertuar edindirme işlevinin artık ortadan kalktığı, üstadın da eserin kendisini değil, ancak yorumunun inceliklerini öğretebileceği gibi bir varsayıma dayanır bu iddia. Herşey yazıya dökülmüştür, versiyon farklılıkları ortadan kaldırılmıştır ve herkesin tek yazılı versiyona bağlı olduğu varsayılmaktadır bu anlayışta. Olabilir elbette. Faydasız olduğunu da ileri sürmeyeceğiz. Ama bu artık bildiğimiz geleneksel meşk değildir, başka bir şeydir,

İnternet üzerinde olup bitenler de bize bu konularda çok farklı bir tablo çiziyor. Bugün artık nota bolluğu söz konusudur. Türk Musıkisi eserlerinin binlercesini çok çeşitli internet sitelerinden zahmetsizce indirmek mümkün. Oysa internette dolaşımda olan notaların çoğunu ne kimin yazdığı, ne kimler tarafından internete yüklendiği, ne hangi kaynaktan alındığı ne de kimler tarafından kullanıldığı bellidir. Her eserin az ya da çok farklı versiyonlarının sayısı da artmıştır bu vesileyle. Konu faklı meşk halkalarının doğurduğu eser versiyonları meselesini çoktan aşmış durumdadır. İşin sonu nereye varacak, bilinmez. Ama bu nota bolluğunun ve kolaylığının uzun yıllardır tanıdığımız ve pek iyi bildiğimiz bir tepkiye, fevrî bir reaksiyona yol açtığı da oluyor: "Bu nota yanlış; bu eser böyle değil!". Yani başa döndük, bir asır öncesine. Şu farkla ki, internette artık güvenilecek temel bir referanstan mahrumuz.

Çalgı Metodları ve Meşk: "İki Adım İleri Bir Adım Geri"

Meşkin bundan böyle hangi rolü üstlenmesi gerektiği konusunda yerleşik bir tavır bulunmamasına rağmen, günümüz musıki öğretiminde meşk'in kuvvetli izlerine hâlâ rastlanıyor. Bu izler bazan estetik muhafazakârlık olarak veya saf nostalji ve özlem şeklinde tezahür ediyor. Sıkça da çok farklı bir öğretim yönteminin içinde saklı olarak, bu yeni yöntemin ulaşamadığı bir noktada kendini gösteriyor.

Günümüzün en iyi ud sanatçılarından sayılan Mutlu Torun'un 1996 yılında yayınlanan *Ud Metodu*'nda bu tavrın ilginç bir örneğini görmek mümkün.[59] Mutlu Torun'un ud metodu bugüne dek yayınlanmış ud metodlarının en ayrıntılısı, en kapsamlısı, en sistematiği ve virtüoz udi yetiştirmeğe en yatkın olanıdır. Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde saf virtüozluk veya sadece saz sanatçısı yetiştirmek hiçbir zaman genelgeçer bir amaç olmamıştır. Dolayısıyla, Mutlu Torun metodunun gelenek dışı duruşu, yani "modernliği" özellikle çarpıcıdır. Mutlu Torun bu metodda öğrencinin iyi nota ve solfej bildiğini, eserleri notasından okuyup deşifre ederek öğrenme alışkanlığını artık tamamen edinmiş olduğunu, bu eserleri notasına bakarak icra ettiğini ve bu arada, Türk musıkisi makam ve usûllerini

59 Mutlu Torun, *Ud Metodu - "Gelenekten Geleceğe"*, İstanbul, Çağlar Yayınları, 1996.

de bildiğini varsayar. Bu bakımdan bu metod tamamen "Batılı" ve "modern" bir çalgı metodudur. Ayrıca, yetiştirmeyi amaçladığı ud sanatçısında her şeyden önce teknik mükemmeliyeti hedeflemekte ve kaynakçasında da belirttiği gibi Avrupa ve Amerika'da yayınlanmış gitar, mandolin ve keman metodlarını açıkça kendine örnek almaktadır.

Ne var ki, bu gelişkin ve "çağdaş" metodun yazarı öğrenci ve okuyucularını geleneksel *meşk*'in avantajlarından kesinlikle feragat edilmemesi gerektiği konusunda defalarca uyarma ihtiyacını hissetmiştir. Osmanlı/Türk musıkisinin gerçek duygusunun ancak ve ancak dinleyerek, meşk ederek ve eser ezberleyerek elde edilebileceğini açıkça ifade etmekten çekinmez Mutlu Torun:

> *"Geleneğimizdeki "meşk" sisteminden bugünkü notalı eğitime geçiş devrinde nota bilenler eski sistemi, kulaktan çalmayı küçümsemişlerdir. Ancak tamamen notaya dayalı eğitimde de kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metodlardan yapılan çalışmada geleneğimizdeki semai (işitmeye dayalı) sistemin avantajlarından faydalanmak doğru olur."*[60]

Dört başı mamur bir öğretim aracı olması beklenen bu ud metodunun daha başında, henüz teknik eğitim kısmına bile geçmeden Mutlu Torun öğrenciyi *meşk*'in vazgeçilmezliği konusunda uyarmaktadır. Metodda modernliğin her şey demek olmadığını, geleneksel duyguyu ve icrayı –kısmen de olsa– geleneksel yöntemden geçmeden elde etmenin imkânsızlığını dile getiriyor. Bu bakımdan Mutlu Torun'un ifadeleri tâ 1927 yılında yayınlanan "Alaturka Keman Muallimi" adlı keman metodunda Eyüplü Mustafa Sunar'ın yazdıklarına –hiç değilse ruhen– pek benzer:

> "*Tecrübe-i âcize* [kendi tecrübeme] *nazaran herhangi bir metodla muallimsiz meşk etmek imkânı yoktur. Hocasız falan veya filân saz talimi şarlatanlığı ve propagandalarına ehemmiyet verilmemesi şâyân-ı tavsiyedir*".[61]

Metodunun "İcra-nota farklılığı" başlıklı uzunca bir bölümünde bu farklılığı eski ustaları ve özellikle de Tanburi Cemil Bey'in icralarını dikkatle dinleyerek kapatmak gerektiğini söyler Mutlu Torun. "Geleneğimizdeki semai sistemin avantajlarından" söz ederken de *meşk*'in bu kitapta incelemeye çalıştığımız esas niteliklerini sıralamaktan başka bir şey yapmaz. Şöyle yazıyor örneğin Mutlu Torun:

> *"Notanın bilgisayar gibi okunup çalınması müziği vermez... müzik eğitiminin mühim bir kısmını kulak eğitimi teşkil eder... ezbere icranın deşifreden* [yani notasından okuyarak öğ-

60 a.g.e. s. 15.

61 Kemânî Mustafa Bey [Sunar], *Alaturka Keman Muallimi*, İstanbul, İskender Kutmânî Yayını, 1927, "Mukaddime", s. 3.

> renim ve icradan] *üstünlüğü tartışılmaz. Ayrıca, taksim yapabilmenin şartlarından biri de repertuarı geniş, yani ezberlenmiş eserlerin çok olmasıdır.*"[62]

Mutlu Torun 350 sayfalık bu uzun ve pek modern ud metodunu (adeta metodun pedagojik esasını tümden geçersiz sayarcasına) şu "Sonsöz" ile sona erdiriyor:

> *"Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk musıkisi üslûbunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur."*[63]

Keza, 1986 yılında yayınlanan ilk basılı ney metodunun yazarı olan Süleyman Erguner de metodunun önsözünde –meşki geri plânda bırakmış olmaktan âdetâ özür dilercesine– bu metodunun sadece ve sadece *meşk*'e bir yardımcı unsur olduğunu belirtir:

> *"Musıkimiz asırlar boyu kuşaktan kuşağa, ustadan çırağa meşk usûlüyle ve bazı yazılan kitaplarla bugüne kadar canlı olarak gelmiştir... meşk usûlü halen yaşamaktadır. Ancak metodlar ve kitaplar buna yardımcı unsurlardır... öğrenim için bir ustaya ihtiyaç vardır, metodlar ise ancak bu öğrenimin kolaylaştırılmasını ve sistematik bir şekilde gelişmesini sağlar."*[64]

Süleyman Erguner'in iddiası yukarıda zikrettiğimiz Alâeddin Yavaşça'nınkine benzer; onun "meşkle metodu birleştirdim" cümlesi de aynen bunu ifade eder.[65] Ney metodunun 2002 yılında yayınlanan ikinci baskısında Süleyman Erguner'in kendi icralarını içeren iki adet CD eklemiş olması ve kitap hakkında bir dergiye verdiği mülâkatta bu CD'lerin icabında hoca yerini tutabileceğini ima etmiş olması, geleneksel meşkten gelen tecrübeli bir icracının zihninde bile gerçek meşkle sanal meşk farkının bulanıklaştığını gösteriyor.

Yakın bir tarihte yayınlanan bir diğer ney metodunun önsözündeki şu ifadeler Mutlu Torun'la aynı istikameti gösterir:

> "*Hemen ifade edeyim ki bu kitap bir "metod" değildir. Türk müziği eğitiminde kitap tek başına yeterli değildir. Türk müziği eğitiminin temeli "meşk" sistemi dediğimiz usta-çırak ilişkisidir. Bu tür çalışmalar ancak meşk sisteminde bir yol gösterici olarak değerlendirilmelidir.*"[66]

62 Mutlu Torun, *Ud Metodu-"Gelenekten Geleceğe"*, İstanbul, Çağlar Yayınları, 1996, s. 15. Aynı yer.

63 Aynı eser, s. 359.

64 Süleyman Erguner, *Ney-"Metod"*, İstanbul, Yaşar Matbaası, 1986, s. 4.

65 "Meşkle Metodu birleştirdim", Süleyman Erguner ile yapılan mülâkat, *Aksiyon* dergisi, sayı 393, 17 Haziran 2002.

66 Burcu Karadağ, *Meşkte Ney Eğitimi – Teaching the Ney with the Meşk Method*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2013, s. 5. Kitabın hem Türkçe/İngilizce olan başlığı hem de iki dilde olan metnin kendisi buna benzer birçok ikircikli, muğlâk ve müştereddit ifadeler barındırıyor. Kitabın Türkçe başlığında "ney eğitimi" meşke bağımlı kılınıyor. Ama bu kitapla nasıl meşk edilecektir? İngilizce başlıkta ise "meşk metoduyla" ney öğretileceği belirtilmiş. Neticede meşk nerededir ve yazılı metodun işlevi nedir? İşte hüsnüniyetli bir neyzenin çözülememiş ikilemleri...

1980'li yıllardan bu yana yayınlanmış birçok başka çalgı metodu da (kanun, tanbur, ud, ney, keman vs...) her zaman açıkça söylemeseler de benzer bir bakış açısını paylaşırlar. Her ne kadar hareket noktaları yöntem itibariyle anti-gelenekçi, "modern" ve Batılı da olsa, hiçbir zaman açıkça *meşk*e karşı tavır almazlar, meşki yok saymayı düşünmezler. Bu çalgı metodları kendilerini geleneksel meşke birer kesin alternatif olarak sunmamaya da özellikle dikkat ederler. Meşkle yazılı metodları birleştirmekten, olsa olsa meşke bazı pedagojik ve teknik destekler sağlamaktan söz ederler. Son on yıl içinde yayınlanmış çalgı metodlarının birinden aldığımız aşağıdaki şu cümleler bütün bu "çağdaş" metodların genel tavrını yansıtıyor:

> *"Müzik kitaplarından nazarî bilgiler edinebilirsiniz. Ancak usta-çırak ilişkisine dayanan sistemle ve iyi müzisyenleri dinleyerek iyi müzisyen olabilirsiniz."*[67]

İşin bir gerçeği de şudur ki, geleneksel Osmanlı/Türk repertuarını nota kullanmaksızın öğrenmek ve öğretmek bugün çok zorlaşmıştır artık. Nota bolluğu (fotokopi, nota yazmaya yönelik çeşitli yazılımlar, elektronik ve sanal ortamda çoğaltma ve dağıtma yöntemleri vs.) bir yandan, repertuarları gerçekten geniş prestijli üstadların sayıca azlığı diğer yandan, nota kullanmamak neredeyse imkânsız hale gelmekte ve notayı yok saymak giderek zorlaşmaktadır. Bunun da geleneksel meşki hem "içinden" hem de "dışından" değiştirdiği ortada. O derece ki bugün Türk musıkisini veya bir çalgıyı öğretmeyi amaçlayan birçok kitap herşeyden önce porte'li nota sistemini anlatmak ve açıklamakla işe başlar. Bu da nota okuyup yazmadan musıki öğrenilemeyeceğinin hocalar tarafından tescili anlamına geliyor.

Gerçek Meşk – Sanal Meşk – Hayâlî Meşk

Usûl ve âdâbıyla meşkedilip iyice hazmedilmeden "öğrenilmiş" olan bir eserin icrasının da hatalı, yetersiz, ruhsuz olacağı inancı bugün dahi sık sık dile getirilir. Ezberden çalabilmek ile meşkederek öğrenmiş olmak arasında zımnî bir eşdeğerlik, bir tür sebep sonuç ilişkisi kurulmuştur aslında. Yukarıda yaptığımız alıntıda Mutlu Torun'un "ezbere icranın deşifreden [yani notasından okuyarak icradan] üstünlüğü tartışılmaz" derken de kasdettiği budur. Eseri notasını izleyerek öğrenmek notaya bağımlılık yaratacak ve eserin icrası da mecburen notasına bakarak olacaktır. Bu icra türünün ise eserin hakkını vermeye yetmeyeceği defalarca dile getirilmiştir. Tamamen farklı bir icra alanında da benzer bir yaklaşımın varlığı belgelenebiliyor. İstanbul'un geleneksel –fakat bugün artık neredeyse kaybolmuş– gazino kültüründe de 1960'lı ve 70'li yıllarda fasıl icracılarının

67 Ahmet Kaya, *Ney Metodu*, İstanbul, Çağlar Musıki Yayınları, 2003, s. 253.

eserleri her zaman ezberden öğrenip çalmaları bu kültürün müzik etiğinin bir parçasıydı.[68]

Notayla, metodla, akılcı teorik temellere dayanarak "modern" bir Türk musıkisi eğitimini yerleştirmeye çalışmış olan "Arel-Ezgi" ekolünün ileri gelen takipçilerinden biri de Fikret Kutluğ'dur. Oysa Fikret Kutluğ, Arel-Ezgi sistemini geliştirmeyi ve yaygınlaştırmayı açıkça amaçlayan bir kitabında bütün bu modernizmi toptan inkâr edercesine şöyle yazıyor:

> *"...musıkimizin bir kulak meselesi olduğu unutulmamalıdır. Lahinlerdeki* [melodilerdeki] *seslerin özelliklerini gösteren ârıza işaretleri (diyez ve bemoller) nağmeleri tam anlamıyla ve hakiki hüviyetleriyle* [gerçek kimlikleriyle] *göstermeye bazan yetmemektedir. Fem-i muhsin dediğimiz musıkimizin ses ve makam inceliklerini bilen ustaların eğitimine ihtiyaç duyulmasını zorunlu görmekteyiz. Eski musıkicilerimiz bu tür eğitimi esas kabul etmişler ve bu sistemi titizlikle uygulamaya devam etmişlerdir. Bugün de bu uygulama değerinden bir şey kaybetmeden devam etmektedir."*[69]

1950'li yıllarda Türkiye'de bulunan ve Türk halk musıkisi çalgılarıyla ilgili çok önemli bir kitap yayınlayan[70] İngiliz müzikolog Laurence Picken meşkederek eser geçmiş olmanın ve nota kullanmaksızın icra etmenin icra üslûbuna ve kalitesine getirdiği yararları veciz olarak ifade eder. Yaptığı yorumlar konumuz için hayâtî önemi haiz bir noktaya parmak basar:

> *"Notadan okuyup çalmanın birçok olumsuz sonuçları vardır. Herşeyden önce yazıdan okumak hiçbir zaman ezber okuyup çalmak kadar etkileyici olamaz. Çünkü ezber çalarken icracı hâfızasında bir bütün olarak hazır olan eseri daha uzun cümleler halinde düşünüp seslendirebilir... Kanımızca Türk musıkisini notadan okuyarak çalmak geleneklere aykırı olmakla kalmaz, çalınan esere de zarar verir. Notadan okumak eserin kalitesini bozar. İcra heyeti cansızlaşmaya başlar çünkü herkes çalmaktan önce okuyup algılamakla meşguldür. Notayla çalmak ezberlemekten çok kolaydır. Bu da kayıtsız, lâubâli ve harcıâlem icraları teşvik eder. Yabancı orkestralarda her bir sazın melodik çizgisinin armoni için önemi olduğundan notayla çalma mecburiyeti vardır. Türk saz heyetlerinde ise çeşitli sazlar aynı melodiyi çalarlar... saf bir melodik çizgiden ibaret olan bir musıkinin icrasında bir taksimdeki gerilimin izlerinin bulunması arzu edilir. Bu ise sadece ezberden çalmakla mümkün olabilir."*[71]

68 Bkz. Münir Nurettin Beken, *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music of the Maksim Gazino in İstanbul*, Unpublished Ph. D. Thesis, University of Maryland, 1998.

69 Yusuf Fikret Kutluğ, *Türk Musıkisinde Makamlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 142.

70 Bkz. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

71 Laurence Picken, "Bir İngiliz müsteşrikinin musıkimiz hakkındaki görüşleri", *Musıki Mecmuası*, sayı 48, 1 Şubat 1951, s. 23-24.

Dr. Alâeddin Yavaşça (1927-) ve Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) gibi geleneksel eğitim yöntemlerine sıkıca bağlı olduklarını defalarca beyan etmiş kalburüstü ses sanatçıları 1980'li ve 90'lı yıllarda meşkederek öğrenmeyi tekrar uygulamaya çalışmışlar, öğrencileriyle birlikte resmî Konservatuar öğretim çerçevesinin tamamen dışında meşk toplantıları yapmışlardır.

Ne var ki, hoca ile talebeler arasında (genellikle evlerde) yapılan bu toplantı ve çalışmaları geleneksel meşklerden ayıran çok önemli hususlar vardır. Her şeyden evvel bu iki üstadın meşk verdikleri kişiler genellikle seçkin ve seçilmiş müzisyenlerdir. Epey ilerlemiş öğrenciler, yetişmiş amatörler, gelecek vâdeden genç profesyoneller, müzik dünyasında tecrübe kazanmış ve sivrilmeye başlamış genç ve orta kuşak ses ve saz sanatçıları katılmışlardır bu toplantılara. Bu "meşk"lere mübtedilerin, acemilerin, müziğe yeni başlayanların dahil edilmesi sözkonusu olmamıştır. Böylece bir bakıma meşkin uygulama alanı daraltılmış olmaktadır. Batı müziğinin çeşitli alanlarında uygulandığı şekliyle bir büyük üstadın yönettiği bir tür "*master class*" sözkonusu olmuştur burada. Seçkin bir üstadla onun bazı seçkin talebeleri bir araya gelmekte ve eser geçmektedirler.

Ayrıca, bu "eser geçme" işinin geleneksel usûle tam olarak uygun bir şekilde yapıldığı da söylenemez. Alâeddin Yavaşça'nın kendisi de bunu teslim eder zaten. Her şeyden evvel geçilecek eserin notası mevcuttur. Meşk seanslarında bu nota önce çoğaltılıp "talebelere" dağıtılıyor. Meşkedilecek eser böylece onlara maddî anlamda "geçmiş oluyor". Eserin notası herkesin elinde olunca da hocanın eseri bir ya da iki kez okuması yeterli oluyor. Hocanın okuyuşu öğrenciler tarafından sesli veya görüntülü olarak kaydedilebiliyor. Yani eserin hem yazılı hem de sesli ve/veya görüntülü kayıtları kullanılıyor bu meşk seanslarında. Bir sonraki seansta da talebeler notasını aldıkları veya hocanın okuyuşundan kayda aldıkları eseri tekrar hocaya okuyabiliyor ve icralarını ona tashih ettirebiliyorlar. Diğer yandan, bu meşk seanslarının sıklığı, bildiğimiz kadarıyla, hiçbir zaman yoğun, devamlı ve sistematik bir öğretim sürecine dönüşmüş değildir.[72] Herşeye rağmen bu enformel meşklere katılan öğrencilerin bazıları Alâeddin Bey'den bu şekilde eser geçmiş olmakla övünmekle kalmamışlar, bu sanal meşklerin kendilerini yüzyıllardır kesintisiz olarak devam eden bir geleneksel meşk silsilesinin mütemmim cüz'ü haline getirdikleri zehabına kapılmışlardır.[73]

Genellikle ayda bir kez yapılmış olan bu meşk seanslarında –bir yüzyıl önce mevcut olmayan teknik araçların da yardımıyla– hocanın üçlü bir amaç güttüğü anlaşılıyor: 1) Talebelerin henüz bilmedikleri eserleri repertuarlarına katmaları; 2) Bizzat hocanın bestelediği eserlerin bu öğrencilere öğretilip yayılmasının sağ-

72 1996 ve 1997 yıllarında Alâeddin Yavaşça'nın evinde yapılan ve "talebe" sıfatıyla katıldığı bu "meşk" seansları hakkında verdiği bilgiler için Güzin Değişmez'e teşekkür borçluyum.

73 Alâeddin Yavaşça onuruna Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanmış bir kitapta bunu açıkça görmek mümkün. Bkz. *Alâeddin Yavaşça*, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayını, 2011, s. 152.

lanması; 3) Hocanın icra üslûbunun öğrencilere benimsetilmesi. Bunlar elbette ki geleneksel meşkin de amaçlarıydı. Ancak, işaret etmeye çalıştığımız gibi, burada geleneksel meşkin ne yoğunluğu, ne etkinliği ne de vazgeçilmezliği vardır. Geleneksel meşkin dışında alternatif öğrenim yöntemleri de mevcut olduğu için talebenin hevesini kırmak istemeyen hoca çok yetenekli bir grupla karşı karşıya olmasına rağmen öğrenciyi zorlayıp meşkin yoğunluğunu ve zorlayıcılığını artırma yoluna da gidememektedir. Teknik araçların (nota, ses ve görüntü kaydı vs.) kullanımıyla ve hocanın fiziksel varlığına rağmen, meşkin her şeyden evvel münhasıran bir yüz yüze eğitim olması durumu da kısmen kaybolmaktadır.

Bu ve buna benzer seanslarda *meşk* adı sanırız ki daha çok geleneksel bir sembol olarak kullanılmakta ve nostalji duyulan fakat geri getirilmesi imkânsız olan bir çağa atfen anlam kazanmaktadır. Müzik eğitiminde resmî kurum/müfredat/mezuniyet üçlüsünün tamamen dışında dar kapsamlı bir uygulama alanına kaymıştır *meşk*. Eskinin etik/ahlâkî anlayışlarını bir ölçüde muhafaza etmeye çalışan fakat alanı epey daralmış bir uygulamalar dizisi sözkonusudur.

Meşk etmek deyiminin –küçük bir anlam kaymasıyla– ama işin özüne sadık kalarak başka bir müzik alanında kullanılmasına da bir örnek verelim. Yirminci yüzyılın ikinci yarısının tanınmış *tango* sanatçılarından Şecaattin Tanyerli'nin (1921-1994) Türk tangosunun büyük ustası Fehmi Ege (1902-1978) hakkındaki şu sözleri İbnülemin Mahmut Kemal İnal ya da Bekir Sıdkı Sezgin gibi gelenekçilerin meşk hakkındaki muhafazakâr ve nostaljik yaklaşımlarına çok benzer:

> *"Tam otuz yıl Fehmi Ege ile diz dize oturup ilk gün heyecanıyla tango meşk ettik. Şimdi bu meşakkati çekecek kimse olmadığı için sanırım ardımızdan gelen yok."*[74]

Meşk'in yerini zamanla neyin alacağı ve geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi öğretiminin bugünden sonra meşkten başka ya da meşkin yanısıra ne gibi pedagojik yöntemlere dayanması gerektiği meselesi konumuz dışında kalıyor. Yüzyıllar boyunca bu musıki evreninde öğrenim ve aktarım süreçleri onbeşinci yüzyıl nazariyatçılarından Hızır bin Abdullah'ın önerdiği şekilde gerçekleşmişti:

> *"İmdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi o üstaddan faide bulasın... üstad olasın."*[75]

Ayrıca, görünen odur ki, Aşık Paşa'nın,

> *"Okumakla yazmakla olmaz tâ üstaddan görmeyince."*[76]

74 Şecaattin Tanyerli, "Tango Yaşamalı", Hürriyet Gazetesi, 14 Şubat 1988.
75 Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, [Turc 150], vr. 95b.
76 Aşık Paşa, *Garipnâme*, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 121] vr. 395a.

mısraına sadık kalarak genel musıki öğreniminin hiç değilse bir bölümünün bir üstaddan meşk alma olduğu bugün de birçok çevrelerde tamamen reddedilmiyor, aksine kabul görüyor.

"Ne kitabı! Bu iş kitapla olmaz. Bir hocanın önünde diz çökmekle olur." [77]

şeklindeki yargıları son yıllarda duymadık değil. Ancak, birçok somut örneğini de gördüğümüz şekilde, yazılı intikal ile sözlü intikal arasında her zaman mutlak bir karşıtlık, kesin bir uzlaşmazlık olmadığı görüşü artık yaygınlık kazanmışa benziyor. İkisinin bir arada bulunduğu, yani "iki arada bir derede" bulunulduğu durumların meşruiyet kazanmakta olduğu ve böyle durumların da *meşk* olarak adlandırılabiliyor.[78]

Ses ve görüntü kayıt ve çoğaltma araçlarının yaygınlaşması ve internet aracılığıyla bu kayıtların giderek daha büyük bir kitleyle paylaşılması sonucu artık bundan sonra gerçek meşkin yanısıra bir "sanal" *meşk*'ten de söz etmek mümkün olacaktır. Yani yüzyıllarca bildiğimiz şekliyle uygulanan *meşk* bir yanyana, yüzyüze, dizdize eğitim biçimi olmaktan pekâlâ çıkabilir bu yeni teknik olanak ve cihazlarla. Elektronik hâfıza beşerî mahfuzatın yerini bütünüyle alabilir. Üstadın kendisi yerini sesine ve/veya görüntüsüne bırakabilir. Çoktan beri kesintiye uğramış bir meşk zincirine yeni halkalar eklenebilir, aşılmış ya da ölmüş icra üslûpları yeniden ihya edilebilir. Çoktan beri ölmüş bir müzisyenden, yıllar önce bu dünyayı terketmiş, hayatı boyunca kimseye musıki meşketmemiş ve ardında talebe bırakmamış bir hocadan, özgün icra üslûbu dahi tamamen terkedilmiş ya da unutulmuş bir icracıdan –bir anlamda– "meşk almak" bugün mümkündür artık.

"Sanal meşk" yerine burada gerekirse "teknolojik meşk" ifadesi de kullanılabilir elbette. Aradaki teknik cihazı (plak, kayıt, CD, internet vs.) ön plana çıkaran ve işin "teknoloji yoluyla taklit" veçhesine vurgu yapan bir ifade olur bu. Ve geleneksel meşkin zerrece değişmeksizin bir teknolojik aracın içine oturtulabileceğini ima eden bir ifade kullanmış oluruz. Oysa meşk/sanal meşk karşıtlığı geleneksel ve gerçek meşkin beşerî ve ahlâkî boyutunun tahliye edildiğine işaret ettiği için bize daha uygun geliyor.

Bu "sanal meşklerin" en abartılı örneklerinden birini 1915 yılında ölmüş bir *tanbur* ve *kemençe* icracısının, yani Tanburî Cemil Bey'in taş plâklarını dinleyip Cemil Bey'in hiç icra etmediği bir çalgı olan *ud*'da özgün bir üslûp geliştirmeye çalışan Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) vermiştir. Üslûp açısından Tanburî Cemil Bey'den bu "sanal meşk" yoluyla derinden etkilenmiş olan önde gelen sâzendeler arasında Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'i sayabiliriz. Ama

77 Bkz. Osman Nuri Özpekel, *Ümit Gürelman – Bir Aşkın Hikâyesi*, İstanbul, 2003, s. 46.

78 Bkz. Panagiotis N. Poulos, "Rethinking Orality in Turkish Classical Music", *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2011, 4, s. 164-183.

"aynen Tanburî Cemil Bey gibi" tanbur ya da kemençe çalan birini –eğer tayy-ı zaman edecek olsa– acaba öğrenciliğe kabul eder miydi Cemil Bey'in kendisi? Bilemiyoruz.

Ama bu türden sanal meşkler şu noktaya da işaret etmektedir: icabında rûberû öğrenimden vazgeçilebilir ama temessül edilebilir bir üstaddan, bir "fem-i muhsin"den aslâ vazgeçmek sözkonusu olamaz. Ne var ki, kalburüstü sanatçıların, eski üstadların plak, bant, CD kayıtları yapmış olmalarını da bugünkü "sanal meşklere" davetiye çıkarmak olarak yorumlamak da doğru olmaz.[79] Yaptıkları tarihe sesli bir iz bırakmak olmuştur, papağanvârî taklitçileri teşvik etmek değil. Onları bir iyi icra modeli olarak anlamak bir şeydir, ezberlendikten sonra aynen tekrar edilip bu işlemin adına "meşk" denmesi apayrı bir şey.

Başka "sanal meşk" türleri de var. Örneğin bir tanbur veya kemençe sanatçısı yine Tanburî Cemil Bey'in eski bir taş plaktan "temizlenerek" CD'ye aktarılmış bir taksimini can kulağıyla defalarca dinleyip onu ezberine alabilir. Bu taksimi aynen tekrar da edebilir. Özünde *tekrarlanamazlık* olan anlık bir doğaçlama ürünü böylece aynen tekrar edilebilir hâle gelmiştir. Bu da "sanal meşkin" tuhaf sonuçlarından biridir herhalde. Ama Tanburî Cemil'in –yattığı yerden kalkıp gelse– bu tür bir karbon kopya taksimi onaylamayacağı bizce kesindir.

Tanburi Cemil'in plâğa kaydettiği kendi saz eserlerinden birini de tıpatıp onun gibi çalmayı denemek mümkün. Onun icra üslûbunu model olarak alıp bugünün icracısı kendi stilini ona göre ayarlayabilir. Bir ses sanatçısı da Münir Nurettin Selçuk'u (1900-1981) mükemmelen taklit ederek klâsik eserleri okuyabilir veya gazel okurken Hâfız Sami'nin (1874-1943) veya Hâfız Şaşı Osman'ın (1867-1932) gazel tarzlarından birini kendine rehber edinebilir. Dahası, tıpkı Tanburî Cemil'in taksimini taklit eden bir sâzende gibi, irticalen yaratılmış bir gazeli, yani tanımı ve varlık nedeni tekrarlanamazlık olan bir icra türünün mantığını tersyüz edip onu aynen, harfi harfine taklit edip tekrar edebilir, bize bugün canlıymış gibi dinletebilir. Yaman çelişki şuradadır ki, bir taksim veya gazel kaydedilmiş olması dolayısıyla icracısının müzikal iradesini tamamen tersyüz edip sonuçta sabit, sınırları belli ve önceden bestelenmiş bir eser muamelesi görmüş oluyor.[80]

Bütün bu "sanal meşk" veya "hayâlî meşk" türleri bugün mümkün hâle gelmiştir artık. Bir kuşak önce ancak tek tük rastlanan bu "sanal meşklerin" zaman içinde sayı ve türleri de artacaktır elbette. Bu meşk türlerinin varlığı ne ifade eder? Meşk vardır, bir anlamda. Ama geleneğin yerleştirdiği özü boşaltılmış olarak. Bu sanal meşklerde klâsik meşkin ahlâkî/beşerî boyutu mevcut değildir. Çünkü bu sanal

79 Bkz. Cemal Ünlü, *Git zaman- Gel zaman*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s. 268-269.

80 Bu tür sanal meşklerin Osmanlı/Türk musıkisinin bugünkü "iki arada bir derede" statüsü ile ilişkisi hakkında bkz. Panagiotis C. Poulos, "Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages", *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4(2011), s. 164-183.

meşkte öğrenimin, çıraklığın, ustalığın insani ilişki boyutu ortadan kalkmıştır. Taklit edilen bir "usta" belki vardır. Öğrenmeye çalışan bir "çırak" da vardır elbette. Ama bu sanal meşkte "usta/çırak ilişkisi" tamamen ortadan kalkmıştır.

Geriye kalan nedir? *Meseleye saf gelenekçilik açısından bakacak olursak* ortada sadece içi boşalmış bir kabuk, teknik yetkinliğe indirgenmiş kof bir icra, düz taklit ve kuru hayranlık, onyıllardan beri muhafaza edildiği derin dondurucudan çıkarılmış ama lezzetini çoktan kaybetmiş bir yemek vardır. Görmeden, konuşmadan, alışveriş olmadan, zamanı, etik değerleri, gayreti ve emeği paylaşmadan oluşmuş bir papağanlık.

Basit ve anlaşılması kolay bir müzikal etkilenme olayı ile *meşk* arasındaki fark buradadır. Bu müzikal etkilenmenin teorik bir çerçeveye oturtulabilir olması veya pratik açılardan incelenebilir olması durumu değiştirmez.

Günümüzde, musıki eserlerini sadece *notasından öğrenme sürecine* de zaman zaman "meşk etmek" adı verilebiliyor. Birkaç müzisyenin beraberce sazlı ve sözlü olarak eser icra etmelerine de "meşk etmek" dendiğine bugün sıkça şahit oluyoruz. Bütün bu olmadık kullanımlar *meşk* kelimesinin, hiç değilse musıkide, Osmanlı döneminde kazandığı anlam zenginliğini ve derinliğini tamamen kaybetmekte olduğuna ve yepyeni şekillerde zuhur ettiğine delalet ediyor olabilir. *Meşk* giderek kelimenin sözlükteki ilkel anlamı olan "genel olarak öğrenim" anlamına geri dönmektedir belki. Her hâl ü kârda aşk gittiği zaman meşk kalır mı? Ve bu "genel öğrenim" de aşksız ise ona artık meşk denebilir mi?

Meşk'in Yeni Anlamları – Meşk Artık Meşk midir?

"Eskiler" eski meşk geleneğini olduğu gibi sürdürmenin imkânsız olduğunda hemfikirdirler. "Yeniler" ise eskisiyle ilgisi pek az olan bazı uygulamaları *meşk* adı altında pazarlamaya devam edebiliyorlar. Yukarıdaki bölümde anlam vermeye çalıştığımız "sanal meşk"in yanısıra *Meşk kelimesi* günümüzde bu kitapta çözümlemeye çalıştığımız aslî anlam ve işleviyle irtibatı (bu kelimenin müzik bağlamında kullanılmakta olması dışında) pek zayıf olan ve bazı bakımlardan şaşırtıcı birtakım başka yeni anlamlar da ediniyor.

Son yıllarda *meşk*'in çeşitli kaynak ve mecralarda rastladığımız bu yeni anlamlarından bazıları şöyle: 1) Meşk etmek = müzik yapmak, müzik icra etmek; 2) Meşk = konser veya icra; 3) Meşk etmek = biri bir eser okuyunca ona sesli olarak eşlik etmek; 4) Meşk = Musıkiye ve musıki âdâbına dair sohbet etmek; 5) Meşk etmek = eseri notasından okuyarak öğrenmek; 6) Meşk = bir eseri taklit etmek veya ondan esinlenerek beste yapmak.

Hatta ve her ne kadar bir fantezi de olsa, elinizdeki *meşk hakkındaki* bu kitabın *meşk* yerine geçmesi ve talebeye okutularak meşk yapıldığının vehme-

dilmesi dahi mümkün. Buna benzer bir şeyin yapıldığı yerler olduğu da kulağımıza gelmedi değil. Gelenek hakkında yazılmış bir kitabın bizâtihî gelenek muamelesi görmesi kadar geleneğin artık yitip gitmiş olduğunu gösteren başka bir şey var mıdır acaba? Artık gelenek yok, henüz kendini aramakta olan adı konulmamış bir gelenekçilik, bilinçsiz bir gelenekperestlik, bir tür gelenek dalkavukluğu var.

Meşkin yukarıda saydığımız yeni anlamlarının hangilerinin basit ve geçici birer moda, hangisinin ise daha kalıcı olacağını şimdiden kestirmek kabil değil. Kelimeye yüklenen bu yeni anlamlardan bazıları hakkında "Türk dilinin olağan sosyal dinamiklerinin anlık bir ürünüdür" deyip üzerinde durmadan geçip gidebiliriz. Bazılarının ise akademik dile, kalıcı terminolojiye girme ihtimalleri olabilir. Bunu zaman gösterecek elbette. Bu yüzden bu anlamların bazıları üzerinde daha uzunca duracağız. Neticede meşk kelimesinin semantik konumunun, anlam haritasının ve çağrışımlarının hızlı bir değişimden geçmekte olduğu da gerçektir. Meşkin bu yeni anlamları ve kullanım alanlarından birkaçını gözden geçirelim.

* * *

Son yıllarda bazı müzik gruplarının, yani birlikte konsere çıkan müzisyen topluluklarının kendilerine "Filân *meşk* grubu" adını verdiği görülüyor. Bu adı konserde icra edecekleri eserleri birlikte meşkederek öğrenmiş olduklarını vurgulamak için mi, yoksa konsere çıkmadan önce birlikte yaptıkları provalara *meşk* adını verdikleri için mi kullanıyorlar, yahut da bu isimlendirmeyi sadece icralarına konser yerine meşk demenin şu aralar nostaljik isimler edinmek modasına uygun düştüğü için mi yapıyorlar, bilemiyoruz.

* * *

Buna bağlı olarak "Falan tarihte filân konser salonunda falanca kişi tarafından yönetilecek olan musıki meşkine teşrifleriniz..." şeklinde kaleme alınmış konser dâvetiyeleri de görülüyor. Burada eğer düz bir musıki icrası söz konusuysa, o zaman meşk kelimesi icra, konser anlamında kullanılıyor demektir. Yok, eğer sahnedeki "yönetici" diğer sanatçılara eser geçecek ve onlara musıki öğretecekse, o zaman da musıki meşki kamuya açık seyirlik bir oyuna, bir temâşâya dönüşmüş demektir. Davetiye artık ortadan kalkmış olan eski bir âdetin, meşk denilen bir musıki öğretim biçiminin müzelik olduğunu, dolayısıyla da bir temâşâ unsuru olarak kamuya sunulmasının sözkonusu olduğu anlamına gelir.

* * *

2013-2014 yıllarında müzikle ilgili bir kamu kuruluşunda da bazı nev'i şahsına münhasır "meşk seansları" yapıldığını görüyoruz. Tanınmış ve makbul bir icracının eski kayıtlarından bazı klâsik eserleri dinleyen davetlilerin bu eserleri notasından takip etmelerine ve belki de sesleriyle ona eşlik etmelerine "meşk seansı" adı veriliyor burada. Eserlerin notaları önceden internet yoluyla muhtemel katılımcılara, dâvetlilere ulaştırılıyor. Seans sırasında da örneğin Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu veya Alâeddin Yavaşça'nın kayıtlarını eseri notasından izleyerek dinleyen bu katılımcılar eseri "meşketmiş" oluyorlar. İçi boşalmış bir kabuğa, içeriksiz kalmış bir isme özentili bir bağlılıktan başka bir şey değil bu. Çünkü bu uygulamada canlı bir icra ya da icracıyla beşerî bir ilişki sözkonusu olmadığı gibi, yukarıda söz ettiğimiz "sanal meşk"tekine benzer bir öğrenim dürtüsü bulunduğu da pek söylenemez. Meşk ifadesini kullanarak bu uygulama farklı bir amaca hizmet etmiş olabilir.

* * *

Günümüzde tüm diğer araçları ve teknolojiyi tamamen dışlayarak eskisi gibi münhasıran meşkle musıki öğretimi yapmanın imkânsızlığı herkesçe iyice anlaşılmıştır. Bunu daha önce defaatle vurguladık. Bunu müdrik olan bazı üstad müzisyenler de talebeleriyle yaptıkları meşk toplantılarını ağırlıklı olarak müzik eğitimine, eser geçmeye değil, sohbete, diyaloga, hoca ve talebe arasındaki insani ilişkiye hasretmektedirler. Böylece, meşkin ahlâkî yanını, usta/çırak ilişkisinin etik anlayışını ve değerlerini muhafaza edip birebir öğretim boyutunu kısmen ya da tamamen tahliye etmiş bulunuyorlar. Meşk bir ders olarak değil, öncelikle esas itibariyle geçmişe ait olan bir kültür ve medeniyet dairesine girmenin, onun bir parçası hâline gelmenin aracı haline getirilmiştir burada. Artık burada musıki bilgi ve becerilerinin değil, evleviyetle bazı değerlerin aktarılması sözkonusudur. Yukarıda da sözünü etmiş olduğumuz bir tür duygusal "restorasyon"un sözkonusu olduğu açık.

Ancak, müziğin doğrudan öğretilmediği, sadece insani ilişkiyle müzik hakkında sohbetin ön planda olduğu bir beraberliğe meşk demeye devam etmek doğru mudur acaba? Eğer meşk öncelikle bir sohbet haline geldiyse, doğrudan müzik öğretimi büyük ölçüde bir yana bırakılıp meşkler öğrenciye esas itibariyle geçmişe ait bir kültür ve müzik dünyasının takdim ve geleneğin tarif edildiği, amaca uygun anekdotlar, meseller ve hikâyelerle örneklendirildiği bir diyalog haline geldiyse buna ne ad vermeli? Bu "yeni meşk" türünün gelenekle bağlantıyı sağlamakta ve farklı bir kolektif hâfıza yaratmakta ne derece başarılı olacağını zaman gösterecektir elbette. Bu uygulamalara "yeni meşk" adını vermemizde bir sakınca yok çünkü "eski" meşklerde meşk almakta olanın zaten içinde yaşamakta olduğu meşk dünyasının temel değerlerinin ne olduğunu öğrenmeye ihtiyacı yok-

tu. Meşkin sohbetle karıştığı, sohbetin meşke zemin ve vesile teşkil ettiği, hem kısmen musıki hem de musıki araç edinilerek kaybolmaya yüz tutmuş bir etik ve estetik dünyanın iletilmeye çalışıldığı meşkler ise artık sadece müzikolojiye ya da müzik tarihi araştırmalarına değil, düpedüz antropoloji literatürüne konu olmaya başlamışlardır.[81]

* * *

Çok daha teknik nitelikte de olsa ve dolayısıyla da ancak teknik argümanlarla çürütülebilr de olsa, meşke son yıllarda kazandırılan alışılmadık anlamlardan birini "*bestekârlık meşki*" ifadesinde buluyoruz.[82] İddia edilen şudur: İsmail Dede Efendi'nin bazı bestelerinde görülen usûl darplarıyla melodik yapı arasındaki uyumu sağlama biçiminin bir benzeri, onun talebesi olmuş olan Zekâi Dede'nin birkaç eserinde bulunuyor. Dolayısıyla da Zekâi Dede'nin İsmail Dede'den "bestekârlık meşki" yapmış olduğu sonucuna varılıyor. Bu iddia meşk kelimesine yeni bir anlam boyutu katmakla kalmamakta, olmadık bir yorum hatası da içermektedir. Üzerinde biraz durmakta yarar var.

Bilindiği ve daha önce ısrarla belirttiğimiz gibi (bkz. yukarıda "Meşk ve Usûl" bölümü), Osmanlı/Türk müziğinde usûl vuruşlarıyla melodik yürüyüşün birbirine denk ve uygun düşmesi estetik bir zorunluluktur. "Usta işi" eserlerde bu uyum çarpıcıdır ve esere kalıcılık sağlayan ögelerden biridir. Ne var ki, usûl darplarının kalıbıyla melodik çizgiyi uyumlu hale getirmenin bir tek yolu yok. Üstelik usûl büyüdükçe melodik akışı usûl darplarıyla uyumlu hâle getirmenin yolları da otomatikman çoğalır. Daha küçük usûllerdeyse melodik cümleler ister istemez kısalır ve bu da usûlle uyumlu hâle gelmelerinin çeşidini azaltır. Dolayısıyla aynı küçük usûlü kullanan iki farklı bestecinin usûl/nağme birlikteliğini sağlama biçimleri birbirleriyle benzeşebilir, hiç değilse bu ihtimal daha yüksektir. Bunda şaşacak bir şey yok. Velhâsıl bir yürük ya da ağır semainin melodik yürüyüşüyle bir diğerininki pekâlâ benzeşebilir, hatta örtüşebilir. Bu bir tesadüf eseri olarak ortaya çıkabilir, ama bir tesadüf de olmayabilir. Besteci bir selefinin usûl/melodi birlikteliği kurgusunu veya yakın bir benzerini model almış ve farklı bir makamda bestelediği bir eserde kullanmış olabilir. Tıpkı aynı vezin ve kâfiye düzenini kullanarak Divan edebiyatındaki binlerce *nazire* veya bir şairin gazelini esas alarak yapılan tahmisler, teştîrler, tâ'şirler gibi. Musannif bir besteden veya şiirden etkilenip onu model olarak alır, ama bunu yaparak o modelden bestekârlığı veya şâirliği öğrenmiş, beste yapmayı veya şiir söylemeyi meşketmiş olmaz. Burada intihâl'den söz etmek

81 Örneğin bkz. Banu Şenay, "Masterful Words: Musicianship and Ethics in Learning the Ney", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21, 2015, s. 524-541.

82 Bkz. Fikret Karakaya, "Bestekârlık Meşki", *Bir Allâme-i Cihan Stefanos Yerasimos (1942-2005)* içinde, İstanbul, Kitap Yayınevi, Cilt 1, 2012, s. 331-357.

de elbette ki abesle iştigaldir. Aranırsa Türk musıkisi repertuarında bu gibi ve buna benzer "bestekârlık meşk"lerinden daha çok, pek çok sayıda örnek bulmak gayet kolaydır. Türk musıkisi repertuarında "filânca peşrevin naziresi" adını taşıyan, model aldığı peşrevle aynı makamda bestelenmiş ve benzer müzikal motifler içeren peşrevler vardır. Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ünde ve Kantemir'in nota koleksiyonunda bu nazirelerin birkaç tanesi mevcuttur.

Etkilenmek, hayranlık duymak, özenmek, esinlenmek, temessül etmek, taklit etmeye çalışmak geleneksel sanatlarda (ve hattâ "geleneksel" olmayanlarda da) sıkça rastlanan bir şeydir. Kaldı ki, hiçbir sanat eserinin hüdâyinâbit, tek, tekil olması diye bir şey yoktur, olamaz. Yani hem estetik hem de teknik açılardan pek olağan sayılması gereken bir etkileşime "bestekârlık meşki" adının verilmesi garabetlerin büyüğüdür. Yine de "Bestekârlık meşki" ifadesinin ciddî bir müzikolojik kavram olarak değil, şaka yollu yapılmış ironik bir benzetme olarak kurgulanmış olduğunu düşünmeyi tercih ederiz.

* * *

Osmanlı/Türk musıki geleneğinin Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında maruz kaldığı siyasi ve ideolojik kökenli darbeler sonucunda nasıl sekteye uğradığı iyi biliniyor. Yeniden hayata döndürülmeye çalışılması ise günümüzde geleneğin kendisini değil, gelenekçilik adını verebileceğimiz bazı yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Gelenek eski hayatiyetini muhafaza edebilmiş olsaydı meşk konusunda şu an tanık olduğumuz fosilleşme aslâ mümkün olmazdı. Gelenek yaşasaydı bir yandan meşk hem bir devamlılık hem de belli bir standard sağlarken, diğer yandan da sanat yeniliklere ve yaratıcılığa açık olur ve bu yenilikler tekil kişilerce değil, geleneğin kendi iç dinamiğiyle zaman içinde sınamaya tâbi tutulurdu. O takdirde de bugün birçoklarının yaptığı gibi gelenek bir şablon olarak algılanmaz, sonuçta gelenek de, müzik de fakirleşmez, güdükleşmezdi.

Kaynakça

ELYAZMALARI

Abdülbaki Nasır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi *[Nafiz Paşa Yazmaları 1241/1]* (Diğer Nüshaları: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi *[T.Y. 5572]*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi *[E.H. 2069/2]*).

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi, [*Nâfiz Paşa Yazmaları 1242/2]*.

Ahmed Ref'î Efendi, *Tezkire*, İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi, *[Y. 1479]*.

Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark yazmaları, *[Turc 292]*.

Anonim *Edvâr*, İstanbul, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi, [1040], vr. 13a-13b.

Aşık Paşa, *Garipnâme*, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi, *[T. Y. 121]*.

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı 'İlmü'l-Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi *[Y. 100; eski tasnifte Y. 2768]*. (Notaların transkripsiyonu: Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations*, London, School of Oriental and African Studies, SOAS Musicological Series, Vol. 1, 1992; Bugünün Türkçesine çevirisi: Yalçın Tura, *Kitab-ı 'İlmü'l-Musıki 'alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.)

Der Beyân-ı Kavaid-i Perde-i Tanbur, Ankara, Millî Kütüphane, *[G.K. 131/3]*.

Derviş Seyyid Mehmet Emin, *Edvâr*, Viyana, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, *[N.389]*.

Es'ad Efendi (Şeyhülislâm), *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi, *[T.Y. 6204]*. (Yazmanın çeşitli nüshaları, bir nüshansının transkripsiyonu ve şerhi için bkz. Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010).

Charles Fonton, *Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları *[N.A. 4023]*. (Türkçeye çevirisi için bkz. *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987).

Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, *[Turc 150]*. (Diğer nüshaları: Topkapı Sarayı Kütüphanesi *[R. 1728]*, British Library, Oriental and India Office Collections, *[Ms. Or.11091]*, Roma, Vatikan Kütüphanesi *[Turco 360]* vs.).

Musıki Risalesi, Ankara, Milli Kütüphane, *[G.K. 131/2]*. (Diğer nüshası: Topkapı Sarayı Kütüphanesi *[E.H. 2069/1]*.

Musıki Risalesi, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, *[Ms. Or.12901]*.

Musıki Risalesi, Viyana, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, *[N.390]*

Seydî, *Beyanü'l-Edvâr ve'l-Makamât ve fi 'İlm'il-Esrâr ve'r-riyazât*, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, *[Turc 243]*. (Diğer Nüshaları: Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *[A.3459]*, Berlin, Staatsbibliothek - Preussischer Kulturbesitz, *[Diez A.401B1]*; Yayını: E.Popescu-Judetz & E. Neubauer, *Seydî's Book on Music; A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2004).

Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi, *[T. Y. 9577],* (Diğer nüshaları: *[T. Y. 4100], [T. Y. 3472]*).

Yusuf bin Nizameddin, *Edvâr*, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, *[Suppl. Turc 1424]*. (Diğer nüshası: Ankara, Milli Kütüphane, *[G.K. 131/1]*)

BROŞÜRLER, KONSER PROGRAMLARI, NOTA YAYINLARI, KATALOGLAR VS.

Cemil Altınbilek, Ahmet Kırım, M.Hâlit Gözkan, *Musıkide bir Silsile – Hoca Cahit Gözkan'ın Musıki Mirası, Kütük ve Defterler*, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2010.

Avni Anıl, *Avni Anıl ve Şarkıları*, İstanbul, 1997.

Sabri Süha Ansen, *Türk Sanat Musıkisi*, İstanbul, I/1973, II/1980.

Kemal Emin [Bara] *Tanburî Cemil Bey-Külliyat*, İstanbul, Darüttalim-i Musıki Neşriyatı'ndan, 1919.

Darülelhan Fasl-ı Musıki Heyeti tarafından Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda Martın 31inci Cumartesi günü akşamı verilecek Konsere mahsus Program, İstanbul, Matbaa-yı Bahriye, 1923.

Darüttalim-i Musıki Külliyatından, Muhtelif Yaprak Notalar ve Fasiküller, İstanbul, 1923-1926(?).

Darüttalim-i Musıki Nota Defteri, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1343 (1925).
Darüttalim-i Musıki Heyeti Konser Programları, İstanbul, 1925/1926.
Darüttalim-i Musıki neşriyatından Fahri Kopuz'un Besteleri, Ankara, 1949.
Hacı Emin Efendi, *Nota Muallimi*, İstanbul, Zartaryan Matbaası, 1302 (1885).
"9 Aralık 1926 tarih ve 176 sayılı Alaturka Musıki Tasnif ve Tesbit Heyeti Talimatnamesi", Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi* içinde, Cilt 4, İstanbul, 1977.
Suphi Ezgi, *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Temcit, Na't, Salât, Durak*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1946.
Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, Glasgow, The Civic Press, 1937.
Fasl-ı Osmani, Musıki-yi Osmani Mektebi Neşriyatı (Mecmua numarası: 1), İstanbul, Hilâl Matbaası, 1325 (1909).
Ahmet Hatipoğlu (der.), *Besteleriyle Yunus Emre İlâhileri*, Ankara, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.
Emrah Hatipoğlu, *Mevlevî Ayinleri – Makamlar ve Geçkiler*, Konya, Konya İl Kültür Müdürlüğü yayını, 2011.
Sadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, Konya, Konya Turizm Derneği yayını, 1974.
Selâhattin İçli, Besteler, İstanbul, 1984.
Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933.
Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1954.
Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klâsik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.
Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in İstanbul University Library*, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations-Harvard University, 2015.
Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, Ankara, TRT Yayınları, 1988.
Zeynettin Maraş, *Nağmelerin İçinden*, İstanbul, Menteş Kitabevi, 1988.
Muallim İsmail Hakkı Bey'in Külliyât-ı Musıkisi, İstanbul, Şamlı İskender yayını, 1926.
Musıki Encümeni ve Darülelhân Talimatı Sureti, İstanbul, Matbaa-yı Âmire, 1333 (1917).
Akın Özkan, *Yüz Şarkı*, İzmir, Ege Üniversitesi Türk Musıkisi Konservatuarı Yayını, 1992.
Akın Özkan, *Kırk Saz Eseri*, İzmir, Ege Üniversitesi Türk Musıkisi Konservatuarı Yayını, 1992.
Erol Sayan, *101 Beste*, İstanbul, 1978.
Sazende (Makamat-ı Musıkiyemizin Peşrev ve Saz Semailerini Muhtevi), İstanbul, Şamlı Selim, 1908 (?).

Amnon Shiloah, *Caractéristiques de l'Art Vocal Arabe au Moyen Age*, Tel-Aviv, Israel Music Institute, 1963.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America,* München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B X), 1979.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X,* München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B XA), 2003.

Kadri Şençalar, *Kadri Şençalar Külliyatı*, İstanbul, Türk Musıkisi Dergisi Neşriyatı, 1949.

Ali Rıza Şengel, *İlâhiler I – IV*, yayına yazırlayan Y. Ömürlü, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1979-1984.

Abdülkadir Töre, *İlâhiler V – VIII,* yayına yazırlayan Y. Ömürlü, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1984-1991.

Türk Musıkisinin Hizmetinde 50. Yıl – Üsküdar Musıki Cemiyeti, İstanbul, Üsküdar Musıki Cemiyeti yayını, 1967.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Tevşih ve İlâhiler, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1930-1933.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Bektaşi Nefesleri, I – II, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1933.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Mevlevî Ayinleri, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 18 Fasikül, 1934-1939.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Hâfız Mehmet Zekâi Efendi Külliyatı I-III, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1940-1943.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – Bûselik'li Fasıllar, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1943.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden, Fasikül 1-21, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1954-1958.

Üsküdar Darülfeyz-i Musıki Cemiyeti Konser Programı, İstanbul, 1919.

Alâeddin Yavaşça, *Türk Musıkisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayını, 2003.

Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 1 – Hoca Zekâi Dede Efendi)*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1900.

Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân (Cüz 3 – Dede Efendi)*, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1925.

MAKALELER

Sadun Aksüt, "Zekâi zade Hâfız Ahmet Irsoy (Hayatı ve Eserleri)", *Birinci Millî Türkoloji Kongresine (1980) sunulan tebliğler,* İstanbul, Kervan Yayınları, s. 485-490.

Tülay Artan, "Sanat ve Mimarlık", Suraiya Faroqhi (yay.), *Türkiye Tarihi (1603-1839) – Geç Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2011, s. 475-555.

Asım Baltacıgil, "Darüşşafaka'da Musıki ve Baba-Oğul", *Türk Musıkisi Dergisi,* 24, 1 Ekim 1949, s. 2.

Hatice Aynur, "Ottoman Literature", *The Cambridge History of Turkey, Volume 3 (The Later Ottoman Empire, 1603-1839)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 481-520.

Ömer Lütfü Barkan, "İstanbul Saray'larına ait Muhasebe Defterleri", *Türk Tarih Kurumu, Belgeler Dergisi*, IX/13, 1979, s. 1-380.

Cem Behar, "Osmanlı'da Musıki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk", *Defter*, sayı 7, Aralık 1988-Ocak 1989, s. 83-108.

Cem Behar, "Türk Musıkisinin Tarihinin Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Müteferrika*, 2, Bahar 1994, s. 39-52.

Cem Behar, "Transmission Musicale et Mémoire textuelle dans la musique classique Ottomane/Turque", *Revue du Monde Musulman et de la méditerranée*, 75/76, 1996, s. 39-52.

Cem Behar, "The Technical Modernization of Turkish Sufi Music: The Case of the Durak", in A. Hammarlund, T. Olsson & E. Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul (Transactions Vol. 10), 2001, pp. 97-111.

Cem Behar, "The Otoman Musical Tradition", *The Cambridge History of Turkey, Volume 3 (The Later Ottoman Empire, 1603-1839)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 393-408.

Cem Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", *Musıkişinas*, sayı 11, 2010, s. 20-51.

Ercüment Berker, "Türk Musıkisinde Dönemler", *Erdem,* I/1, 1985, s. 147-168.

Amine Beyhom, "Musiques Savantes de l'Orient ou le Temps de la Reconnaissance", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéen*, 2007, I, s. 13-27.

Eugène Borrel, "La Musique Turque", *Revue de Musicologie*, VI/4, Decembre 1922, s. 149-161.

Eugène Borrel, "La Musique Turque", *Revue de Musicologie*, VII/6, Mai 1923, s. 87-101.

Eugène Borrel, "Contribution à la Bibliographie de la Musique Turque au XXème siècle", *Revue des Etudes Islamiques*, 1928, 4, s. 513-527.

Halil Can, "Emin Dede", *Türk Musıkisi Dergisi*, 4, 1 Şubat 1948, s. 3.
Halil Can, "Saba Ayin-i şerifi", *Mevlânâ Yıllığı,* Konya, Konya Turizm Derneği yayını, 1963, s. 62-73.
Dr. Fahri Celâl, "Tophaneli Sabri Bey", *Türk Musıkisi Dergisi*, 15, 1 Ocak 1949, s. 6-8.
Jean-Claude Chabrier, "Un réformateur du 'Ud: Şerif Muhiddin", *Quand le Crible était dans la Paille (Hommage à P.N. Boratav)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1978, s. 133-151.
Marie-Noel Collette, "Guy d'Arezzo et notre notation musicale moderne", *Revue de Synthèse*, Tome 129 (6ème série), 3, 2008, s. 363-389.
"Darülelhân Şü'unu", *Darülelhân Mecmuası*, Sayı 1, 1 Şubat 1340, s. 44-45.
"Darülelhân Şü'unu", *Darülelhân Mecmuası*, Sayı 2, 1 Nisan 1340, s. 44.
Hakkı Derman, "Türk Musıkisinde Keman Akordu", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 7, 1 Mayıs 1948, s. 5.
Jean During, "Théories et Pratiques de la Gamma Iranienne", *Revue de Musicologie*, 71/1-2, 1985, s. 79-118.
Jean During, "Conservation et Transmission dans les Traditions Musicales du Moyen-Orient", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, 1988, s. 100-112.
Dale Eickelman, "The Art of Memory: Islamic Education and its Social Reproduction", *Comparative Studies in Society and History*, 20, 1978, s. 485-516.
Carl W. Ernst, "The Spirit of Islamic Calligraphy; Baba Shah Isfahani's Adab al-Mashq", *Journal of the American Oriental Society*, 112/2, April-June 1992, s. 279-287.
Suphi Ezgi, "Tanbur Metodu", *Musıki Mecmuası*, sayı 17, 1 Temmuz 1949, s. 20-21; sayı 18, 1 Ağustos 1949, s. 21-22; sayı 19, 1 Eylül 1949, s. 21.
Henry George Farmer, "Turkish Influences in Military Music", *Journal of the Society for Armed Historical Research*, 1946, s. 235-242.
Suraiya Faroqhi, "Agricultural Crisis and the Art of Flute Playing: The Worldly Affairs of the Mevlevi Dervishes (1595-1652)", *Turcica*, XX, 1988, s. 43-70.
Walter Feldman, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire", *Asian Music*, XXII/1, 1990/91, s. 73-113.
Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The case of the third selâm", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul (Transactions 10), 2001, s. 49-67.
Walter Feldman, "Musical Genres and Zikir of the Sunni Tarikats of İstanbul", in Raymond Lifchez (ed.), *The Dervish lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley, California University Press, 1992, s. 187-202.
Jack Goody & Ian Watt, "The Consequences of Literacy", *Comparative Studies in History and Society*, 5, 1963, s. 304-345.

Sadettin Heper, "Mülâkat", *San'at ve Kültürde Kök*, sayı 12, Ocak 1982, s. 26.

Mehmet Kalpaklı, "Evliya Çelebi seyahatnamesi ve Osmanlı kültürünün sözelliği/işitselliği", *Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları* içinde, Ankara, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayınları, 2012, s. 85-91.

Nedim Karakayalı, "Two Assemblages of Cultural transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe", *Journal of Historical Sociology*, Vol.23, no.3, Sept. 2010, s. 343-371.

Fikret Kutluğ, "Kemal Emin Bara'dan", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 12, 1 Ekim 1948, s. 33.

Fikret Kutluğ, "Musıki Davamız - Metod Meselesi", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 10, 1 Ağustos 1948.

Fikret Kutluğ, "Nota Birliği ve Musıki Akademisi", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 11, 1 Eylül 1948, s. 22.

Marc Loopuyt, "L'Enseignement de la Musique arabo-andalouse à Fès", *Cahiers de Musique Traditionnelle*, 1, 1988, s. 39-45.

Theodor Levin, "Shashmaqam – The Court Music of Central Asia", *Music of the Islamic World and its Influences* içinde, New-York, The Alternative Museum Press, 1984, s. 25-28.

Rıfkı Melûl Meriç, "Osmanlılar Devri Türk Musıkisi Tarihi Vesikaları", *Musıki Mecmuası*, sayı 54, 1 Ağustos 1952, s. 186.

A.P. de Mirimonde, "La Musique Orientale dans les Oeuvres de l'Ecole Française du Dix-huitième Siècle", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XIX, 1969, sayı 4-5, s. 231-246.

Halil Nadaroğlu, "Ankara Radyosunda Gördüklerim", *Türk Musıkisi Dergisi,* Sayı 17, 1 Mart 1949, s. 4-5.

Seyyid Hossein Nasr, "Oral Transmission and the Book in Islamic Education: the spoken and the written word", George N. Atiyeh (ed.) *The Book in the Islamic World*, Albany, State University of New-York Press, 1995, s. 57-71.

Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern", *Der Islam*, 1969, s. 233-260.

Eckhard Neubauer, "Zur Bedeutung der Begriffe Komponist und Komposition in des Musikgeschichte der Islamischen Welt", *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, XI, 1997, s. 307-365.

Eckard Neubauer, "Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson", *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften,* II, 1985, s. 277-324; III, 1986, s. 335-376.

John Morgan O'Connell, "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse", *Ethnomusicology*, Vol. 49, 2, Spring 2005, s. 177-205.

Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin İlk Elli yılında Geleneksel Sanat Musıkimiz", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi (Cumhuriyetin Ellinci yılı Özel Sayısı)*, Ankara, 1973, s. 227-273.

Gültekin Oransay, "Türkiye'de Defter ve Dergi Biçiminde Fasıl Yayınları, 1875-1976", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* 1978, s. 277-297.

Süleyman Seyfi Öğün, "Tanburi Cemil'in Virtüozitesi", *Dergâh*, sayı 26, Nisan 1992, s. 17-18; sayı 27, Mayıs 1992, s. 16-17.

Burhaneddin Ökte, "Bestekârlık hevesi", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 1.

Günnaz Özmutlu, "Harem cariyelerinin musıki ve seyirlik oyunlardaki eğitimleri (1677-1687)", *T.T.K. Belleten*, Cilt LXXVIII, sayı 283, Aralık 2014, s. 1033-1074.

Laurence Picken, "Bir İngiliz Müsteşrikinin Türk Musıkisi Hakkındaki Görüşleri", *Musıki Mecmuası*, sayı 48, 1 Şubat 1952, s. 22.

Panagiotis C. Poulos, "Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages", *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4(2011), s. 164-183.

Ziya Santur, "Ezelî Dertlerimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 36, 1 Aralık 1950, s. 2.

Münir Nurettin Selçuk, "Ses musıkimiz", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 3.

Bekir Sıdkı Sezgin, "Düşündüklerimiz", *San'at ve Kültürde Kök*, sayı 12, Ocak 1982; sayı 14, Nisan 1982.

Amnon Shiloah, "The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations", *Asian Music*, XII/1, 1980, s. 40-55.

Amnon Shiloah, "Transformations et Phénomènes d'Influence dans les Musiques du Proche et du Moyen Orient, Hier et Aujourd'hui", *Douze Cas d'Interaction Culturelle*, Paris, UNESCO, 1984, 259-278.

Karl Signell, "Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music", *Asian Music*, V/2, 1973, s. 45-49.

Musa Süreyya, "Tanburi Cemil Bey", *Darülelhan Mecmuası*, I/1, 1 Şubat 1340(1925), s. 19-20.

Banu Şenay, "Masterful Words: Musicianship and Ethics in Learning the Ney", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21, 2015, s. 524-541.

Şecaattin Tanyerli, "Tango Yaşamalı", *Hürriyet*, 14 Şubat, 1988.

P.J. Thibaut, "La Musique des Mevlevis, ou Derviches Tourneurs", *La Revue Musicale*, II/8, Aout 1902, s. 346-356.

Habib Hassan Touma, "The Maqam Phenomenon: an Improvisation technique in the Music of the Middle East", *Ethnomusicology*, XV/1, January 1971, s. 38-47.

Gen'ichi Tsuge, "A Note on the Iraqi Maqam", *Asian Music*, IV/1, 1972, s. 59-66.
Osman Şevki Uludağ, "Mevlânâ-musıki", *Konya Halkevi Kültür Dergisi*, Mevlânâ özel sayısı, Konya, 1943, s. 43-44.
İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı", *Belleten*, XLI/161, Ocak 1977, s. 79-114.
İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Saraylarında Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defteri", *Türk Tarih Kurumu Belgeler Dergisi*, XI/15, 1986, s. 23-77
Jacques Viret, "La Tradition Orale dans le Chant Grégorien", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, I, 1988, s. 46-62.
Owen Wright, "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", *Musica Asiatica*-5, Cambridge, 1988, s. 1-108.
Owen Wright, "On the Concept of a Timurid' Music", *Oriente Moderno*, LXXVI/2, 1996, s. 665-681.
Owen Wright, "Mais qui était 'le Compositeur du Péchrev dans le Mode Nihavend'?", *Studii şi Cercetâri de Istoria Artei*, Bucarest, Academia Romana, Tomul 1(45), 2007, s. 3-45.
Alâeddin Yavaşça, "Türk Musıkisinde Tavır", *San'at ve Kültürde Kök*, sayı 1, Şubat 1981.
Alâeddin Yavaşça, "Türk Müziğinde İcra Üslûpları", *Musıkişinas*, sayı 2, Bahar 1998, s. 52-60.
Rauf Yekta, "Selim-i Sâlis Musıkişinas", *Yeni Mecmua*, sayı 16, 1917.
Rauf Yekta, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* içinde, Paris, Delagrave, 1922, s. 2945-3083.

KİTAPLAR

Zeynep Yıldız Abbasoğlu, *15. Yüzyıl Herat Musıki Ekolü ve Benâi'nin Risâle-i Musıki'si*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2015.
Onur Akdoğu, *Lemi Atlı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.
Bülent Aksoy (haz.), *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009.
Sadun Aksüt, *Türk Musıkisinin Yüz Bestekârı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993.
Sadun Aksüt, *Hâtırat – Alkışlarla Geçen Hayat*, İstanbul, Aksoy Yayıncılık, 2000.
Mustafa Nezih Albayrak, *İstenografik Mustafa Nezih Albayrak Notası*, İstanbul, Ahmet İhsan Matbaası, 1941.

Ali Enver, *Semâhâne-i Edeb (Mevlevî Şairler),* Haz. Sâdık Erdem, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2013.

Ali Salahi, *Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü*, İstanbul, Motosyan Matbaası, 1326 (1910).

Arif Bey (Hacı), *Mecmua-yı Arıfi*, İstanbul, İbrahim Efendi Matbaası, 1873.

Aşık Çelebi, *Meşair-üş Şuarâ*, yayına hazırlayan G.M. Meredith-Owens, London, Luzac, 1971.

Güneş Ayas, *Musıki İnkılâbı'nın Sosyolojisi – Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi, Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar,* İstanbul, Doğu Kitabevi, 2015.

Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim Sırrı Kuru ve Ali Emre Özyıldırım, *Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2012.

Beşir Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı hâlâ Hasret*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002.

Babür Şah, *Babürname* (yay. Reşit Rahmetî Arat), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1986.

Janaki Bakhle, *Two men and Music – Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Ergun Balcı, *Cibâliden Kubbealtına Yusuf Ömürlü*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2003.

Savaş Ş. Barkçin, *Ahmet Avni Konuk – Görünmeyen Umman*, İstanbul, Klâsik Yayınları, 2009.

Esin Çelebi Bayru ve Bekir Reha Sağbaş (haz.), *Yüzyıllar Boyu Mevlânâ ve Mevlevîlik*, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008.

Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.

Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, İstanbul, AFA Yayınları, 1993.

Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği:Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Cem Behar, *Saklı Mecmua –Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Cem Behar, *Şeyhülislâmın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l- Âsâr'ı,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Münir N. Beken, *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music of the Maksim Gazino in İstanbul*, unpublished Ph.D. thesis, University of Maryland, 1998.

İsmail Beliğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, Bursa, 1884.

Selman Benlioğlu, *Saray ve Musıki – III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Musıkinin Himayesi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.

Bestekâr Karnik Garmiryan, Hayatı ve Eserleri, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2004.

Birinci Müzik Kongresi – Bildiriler, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1988.

Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, Knapton, 1734.

Tanburi Cemil, *Rehber-i Musıki*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası (1903) ve Şamlı İskender yayını (1925).

Mes'ut Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Ankara, Sakarya Basımevi, 1947.

Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Jean Daniélou, *La Musique de l'Inde du Nord*, Paris, Fata Morgana, 1995.

Darüşşafaka, Türkiye'de İlk Halk Mektebi, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1927.

Ruth F. Davis, *Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*, Maryland, The Scarecrow Press, 2004.

Uğur Derman, *Türk Hat San'atının Şaheserleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982.

Radi Dikici, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar – Biyografi*, İstanbul, Remzi Yayınevi, 2005.

Giovanni Batista Donado, *Della Letteratura De' Turci, Osservatione fatte da Gio. Battista Donado, Senator Veneto, fu Bailo in Constantinopoli*, Venedik, Andrea Politi, 1688.

Jean During, *La Musique Iranienne – Tradition et Evolution*, Paris, Editions Recherches sur les Civilisations, 1984.

Yasin Eker & Ahmet Sadık Hıdır, *Müzik Söyleşileri*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2015.

Şükrü Elçin, *Ali Ufkî: Hayatı, Eserleri ve Mecmua-yı Saz u Söz*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.

Ali Enver, *Semahane-i Edeb (Mevlevî Şairler)*, Haz. Sadık Erdem, Ankara, Türk tarih Kurumu, 2013.

Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi,* İstanbul, Eser Matbaası, 1977.

Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler*, I-II, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayını, 1942/43.

Süleyman Erguner, *Ney – Metod*, İstanbul, 1986.

Cumhur Enes Ergür, *Zâkirbaşı, Kıyam Reisi, Bestekâr Salâhi Dede, Selâhattin Demirtaş–Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, Kitabevi, 2011.

Ebubekir Eroğlu, *Geçmişin içindeki geçmiş – Şi'r-i kadim üstüne deneme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Şeyh Ethem Efendi, *Bergüzar-ı Edhem*, İstanbul, Matbaa-yı Bahriye, 1307 (1890).

Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musıkisi I-V*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1935-1953.

Hormoz Farhat, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music, an Annotated Bibliography of Arabic Manuscript*, Bearsden, Scotland, 1940.

Fatin, *Tezkire (Hâtimetü'l Eş'ar)*, İstanbul, 1855.

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Antoine Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1673)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1949.

Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musıki*, Bursa, Bursa Halkevi Neşriyatı, Yeni Basımevi, 1943.

Hakkı Süha Gezgin, *Edebî Portreler*, yay. hazırlayan Beşir Ayvazoğlu, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997.

Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Jack Goody, *The Interface between the Oral and the Written*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Martin Greve, *Die Europaisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*, Frankfurt, Peter Lang, 1995.

Martin Greve (ed.) *Writing the History of Ottoman Music*, Würzburg, Ergon Verlag (İstanbuler Texte und Studien- 33), 2015.

Feyzi Halıcı, *Üstad Hayri Tümer'in nây üfleme metodu*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

Rachel Harris, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia; The Uyghur Twelve Makam*, London, Ashgate, 2008.

Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864).

Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat - Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*, Ali Şükrü Çoruk (Haz.), İstanbul, Kitabevi, 2011.

Lois Ibsen el Faruqi, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Westport, Greenwood Press, 1981.

E. İhsanoğlu, R. Şeşen, G.Gündüz ve M.S. Bekar, *Osmanlı Mûsıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, 2003.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sada*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958.

Bayram Ali Kaya–Sezai Küçük, *Defter-i Dervişân–Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011.

Maureen Jackson, *Mixing Musics–Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

Ralf Martin Jager, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlischen Quellen aus dem 19ç Jahrhundert*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996.

Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1990.

Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1954.

Burcu Karadağ, *Meşkte Ney Eğitimi–Teaching the Net with the Meşk Method,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 2013.

Ekrem Karadeniz, *Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1983.

Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1980.

Ahmet Avni [Konuk], *Hânende*, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1317 (1899).

Mahmut Ragıp Kösemihal, *Türkiye-Avrupa Musıki Münasebetleri*, İstanbul, Nümune Matbaası, 1939.

Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

La Musique Arabe–Le Congrès du Caire de 1932, Kahire, CEDEJ, 1992.

Gülrû Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power–The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

Seyyid Mehmet Nuri, *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ, Beste, Semai ve Şarkiyyat*, İstanbul, 1290 (1873).

Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1972.

Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982.

Ignace Mouradjea d'Ohsson, *Tableau Général de l'Empire Ottoman*, Paris, 1787-1791.

Gültekin Oransay, *Die Traditionnelle Türkische Kunstmusik*, Ankara, 1964.

M. Nazmi Özalp, *Türk Sanat Musıkisinin Yakın Tarihçesi ve Rûşen Ferit Kam*, Ankara, Yorum Matbaası, 1983.

Doğan Özeke, *Neyzenler Kahvesi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.

Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap San'atları Sözlüğü,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi, 1985.

İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012.

Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Konya, 2003.

Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I-III*, İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1983.

Eugenia Popescu Judetz, *Studies in Oriental Arts* içinde, Pittsburgh (Pennsylvania), Duquesne University, Tanburitzans Institute of Folk Arts, 1981.

Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996.

Eugenia Popescu-Judetz, Prince Dimitrie Cantemir – Theorist and Composer of Turkish Music, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999.

Panagiotis Poulos, *Inheriting Innovation: a study of Taksim within a 20th Century Lineage of Turkish Tanbur players*, yayınlanmamış doktora tezi, London, School of Oriental and African Studies, 2006.

Mustafa Rona, *Yirminci Yüzyıl Türk Musıkisi*, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1970.

Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, London, Dent, 1977.

Ali Rıza Sağman, Hâfız Sami, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947.

Sâlim Efendi, *Tezkiretü'ş-Şuarâ*, yayınlayan Adnan İnce, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2005, s. 637.

Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1964.

Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New-York, New York University Press, 1984.

Muhittin Serin, *Bestekâr, Tanburî, Hattat Hâfız Kemal Batanay*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2006.

Edward Shils, *Tradition*, Chicago, Chicago University Press, 1981.

Karl Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle, Asian Music Publications, 1977.

Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des Transalpinischer Daciens*, Viyana, 1781.

Mustafa [Sunar], *Alaturka Keman Muallimi*, İstanbul, Kutmanizâde Şamlı İskender yayını, 1924.

Şemsettin Şeker, *Ders ile Sohbet Arasında – On Dokuzuncu Asır İstanbul'unda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri,* İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2013.

Bedii Şehsuvaroğlu, *Eczacı, Neyzen, Yarbay Halil Can (1905-1973)*, İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1974.

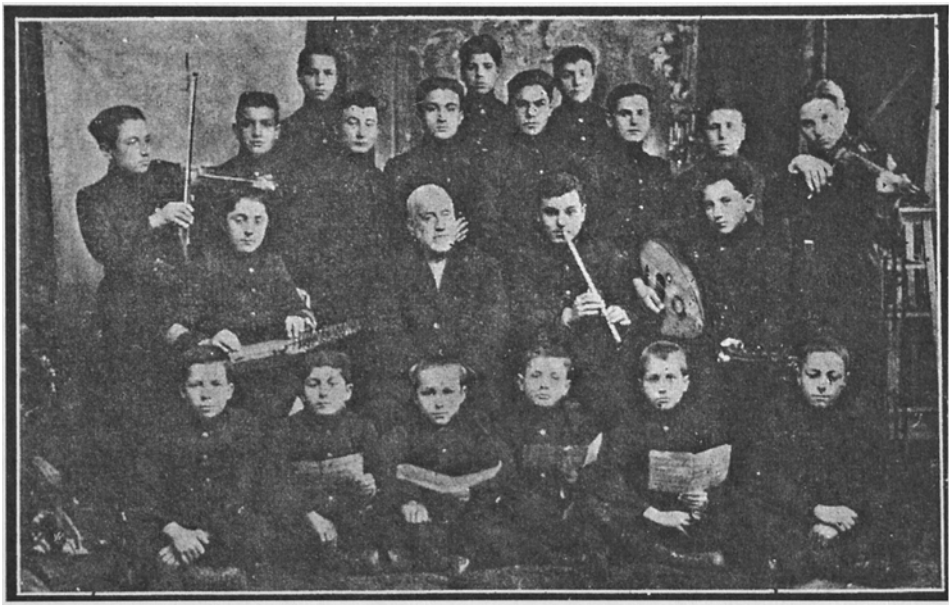
Hasan Oral Şen, *Alâeddin Yavaşça*, Ankara, TRT Yayınları, 1998.

Hasan Oral Şen, *Sadettin Kaynak*, Ankara, TRT Yayınları, 2003.
Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müziği Kimliği*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2004.
Gianbattista Toderini, *Letteratura Turchesca*, Venedik, 1787 (Fransızca çevirisi, *De la Littérature des Turcs*, Paris, Poinçot, 1789).
Abdülkadir Töre, *Usûl-i Talim-i Keman*, İstanbul, 1914.
Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, Portland, The Amadeus Press, 1996.
Mutlu Torun, *Ud Metodu: "Gelenekten Geleceğe"*, İstanbul, Çağlar Yayınları, 1996.
Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Musıki ve Sema*, İstanbul, İrfan Yayınları, 1976.
Recep Uslu & Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, *Abdülbâki Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı, "Tahririye"*, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Yayınları, 2009.
Nezih Uzel, *Radyoda Bir Gün*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006.
İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1988.
Sabri F. Ülgener, *İktisâdî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul, Der Yayınları, 1981.
Sabri F. Ülgener, *Zihniyet ve Din – İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı*, İstanbul, Der Yayınları, 1982.
Fehamet Ünal, *Ömrünü Musıkiye Adayan İnsan – Emin Ongan*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.
Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman – Fonoğraf – Gramofon – Taş Plâk*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.
Owen Wright, *Songs Without Words – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series-Volume 3), 1992.
Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000.
Burak Yedek, *Ney meşkinde sözlü gelenek ve nesiller arası değişimi*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2014.
Stéphane Yerasimos ve Annie Berthier, *Albertus Bobovius-Topkapı-Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları- Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).
Elâ Yıldızeli (haz.), *Bir Kültür Savaşçısı – Dr. Osman Şevki Uludağ*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009.
Ella Zonis, *Classical Persian Music- An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.

FOTOĞRAFLAR

1920 yılında *Darüttalim-i Musıki Heyeti*.
Ayaktakiler, soldan sağa: Hânende Arap Cemal Bey, Neyzen İhsan Aziz Bey, Udî Fahri Bey [Kopuz], Tanburî Ahmed Bey, Kanunî Reşad Bey.
Oturanlar: Hânende Haşim Bey, Hânende Sıdkı Bey, Kanûnî Amâ Nâzım Bey, teşhis edilemedi.
[*Darüttalim-i Musıki* Konser Programı, Cem Behar Koleksiyonu.]

Darüttalim-i Musıki'nin 7 Şubat 1920 tarihli konser ilanı.

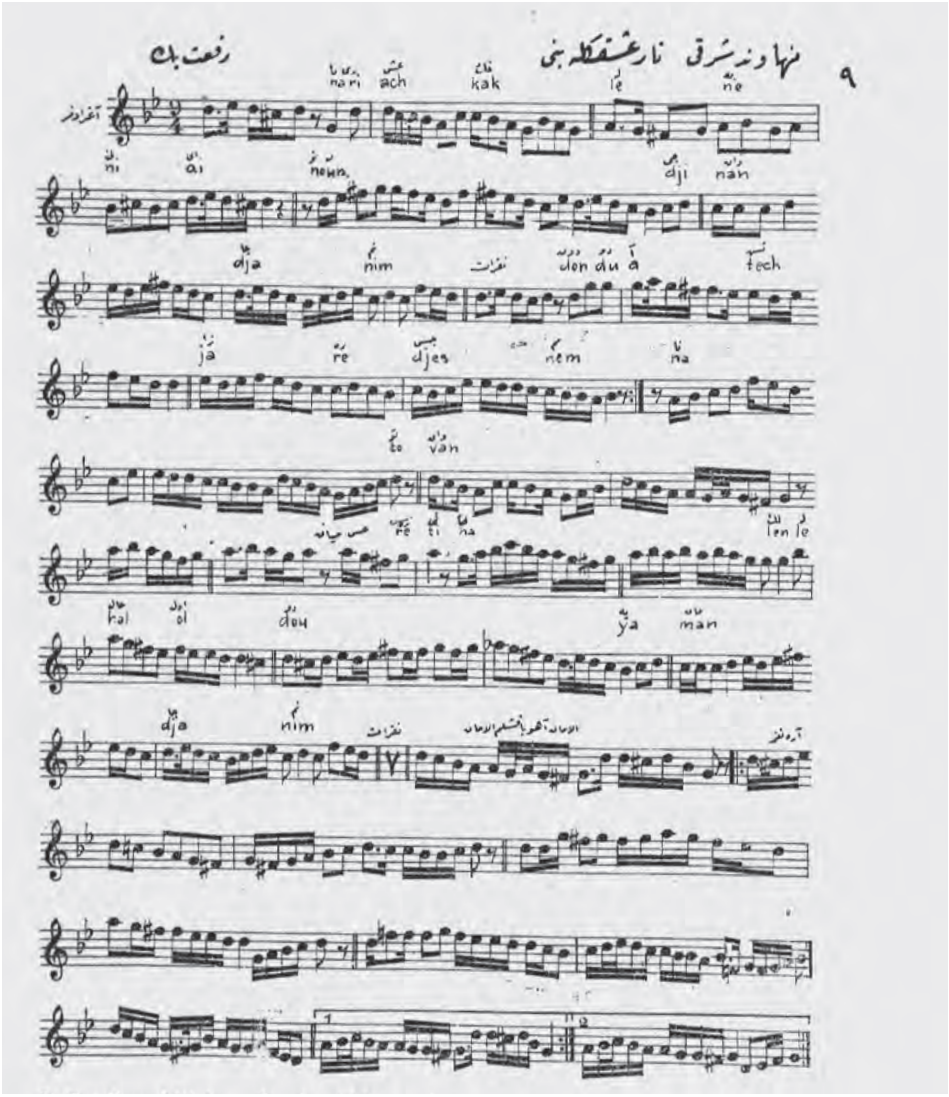


Zekâî Dede zâde Ahmed Efendi (1869-1943), 1926 yılında Darüşşafaka'da meşk verdiği öğrencileriyle toplu halde.
[*Darüşşafaka, Türkiye'de İlk Halk Mektebi*, İstanbul, 1927, s. 78.]

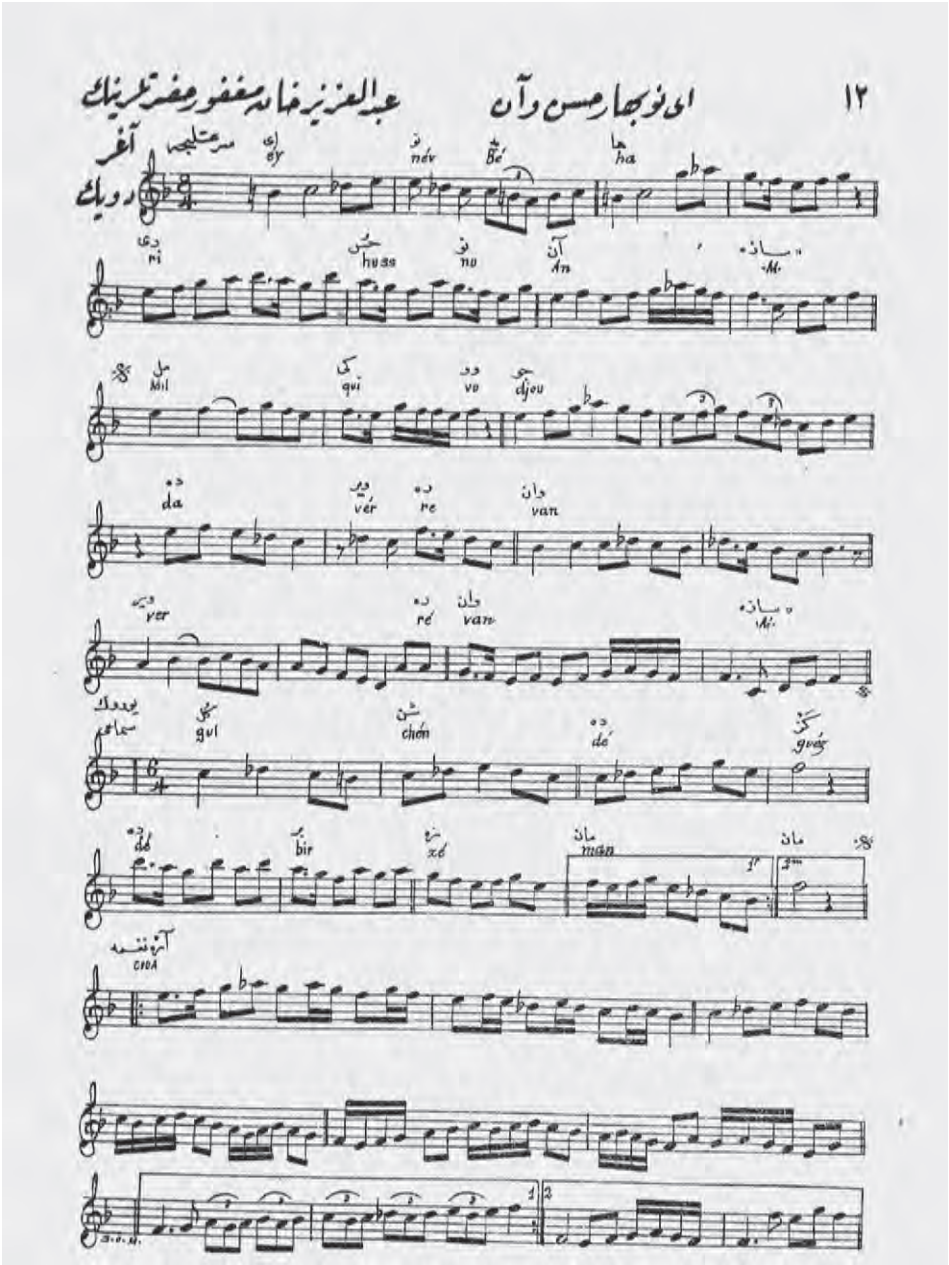
Darülelhan Türk Musıkisi Tasnif ve Tesbit Heyeti
Soldan sağa: Zekaizade Hafız Ahmed Efendi (Irsoy), Başkan Rauf Yekta Bey, Udî Ali Rıf'at Bey (Çağatay), 1930.
[İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı Arşivi]

1967 yılında Emin Ongan (1906-1985) Üsküdar Musıki Cemiyeti'nde meşk sırasında.
[Üsküdar Musıki Cemiyeti, *50'nci yıl* broşürü özel koleksiyonu.]

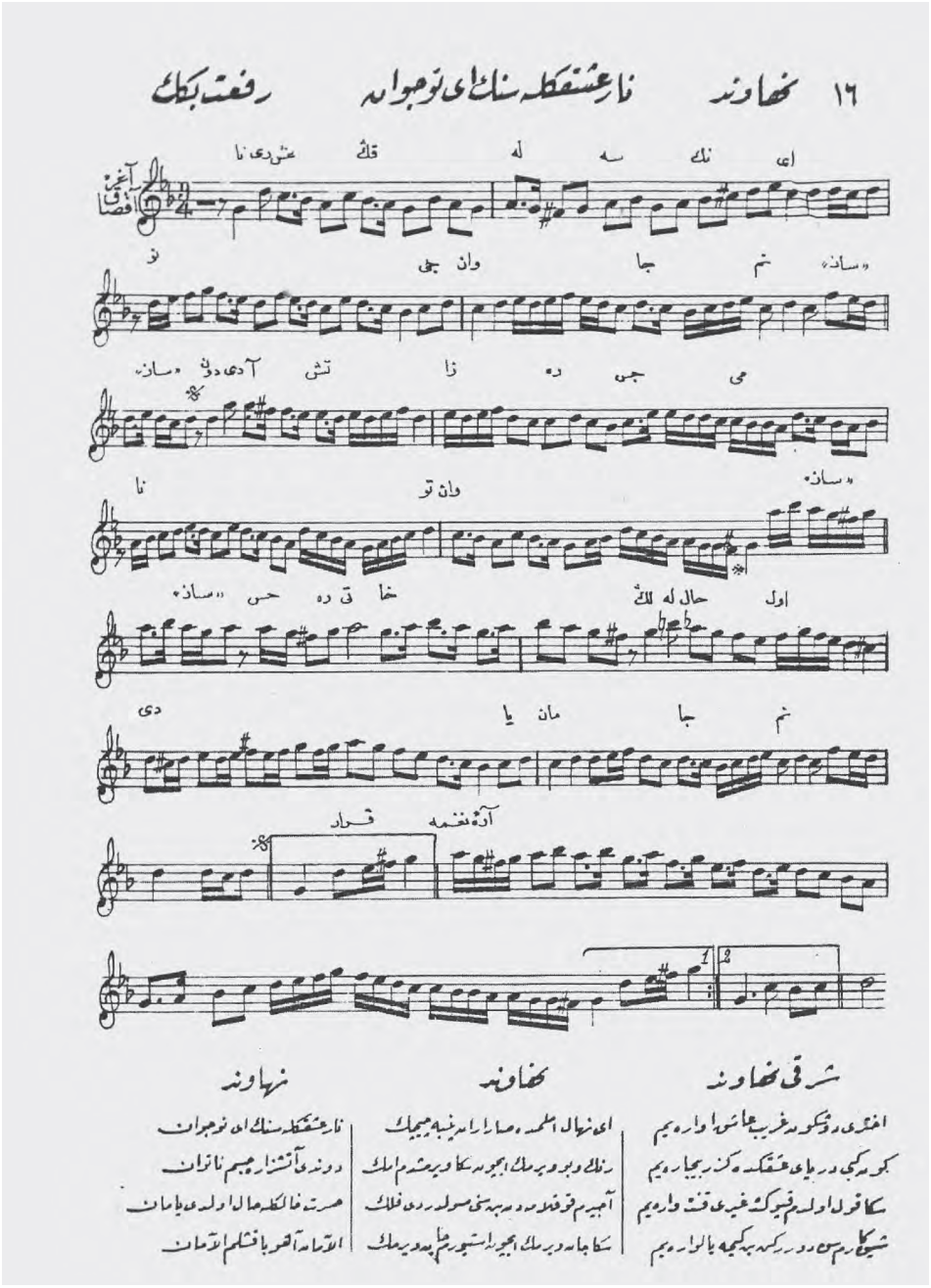
NOTA ÖRNEKLERİ
(Her eserin farklı iki versiyonu)



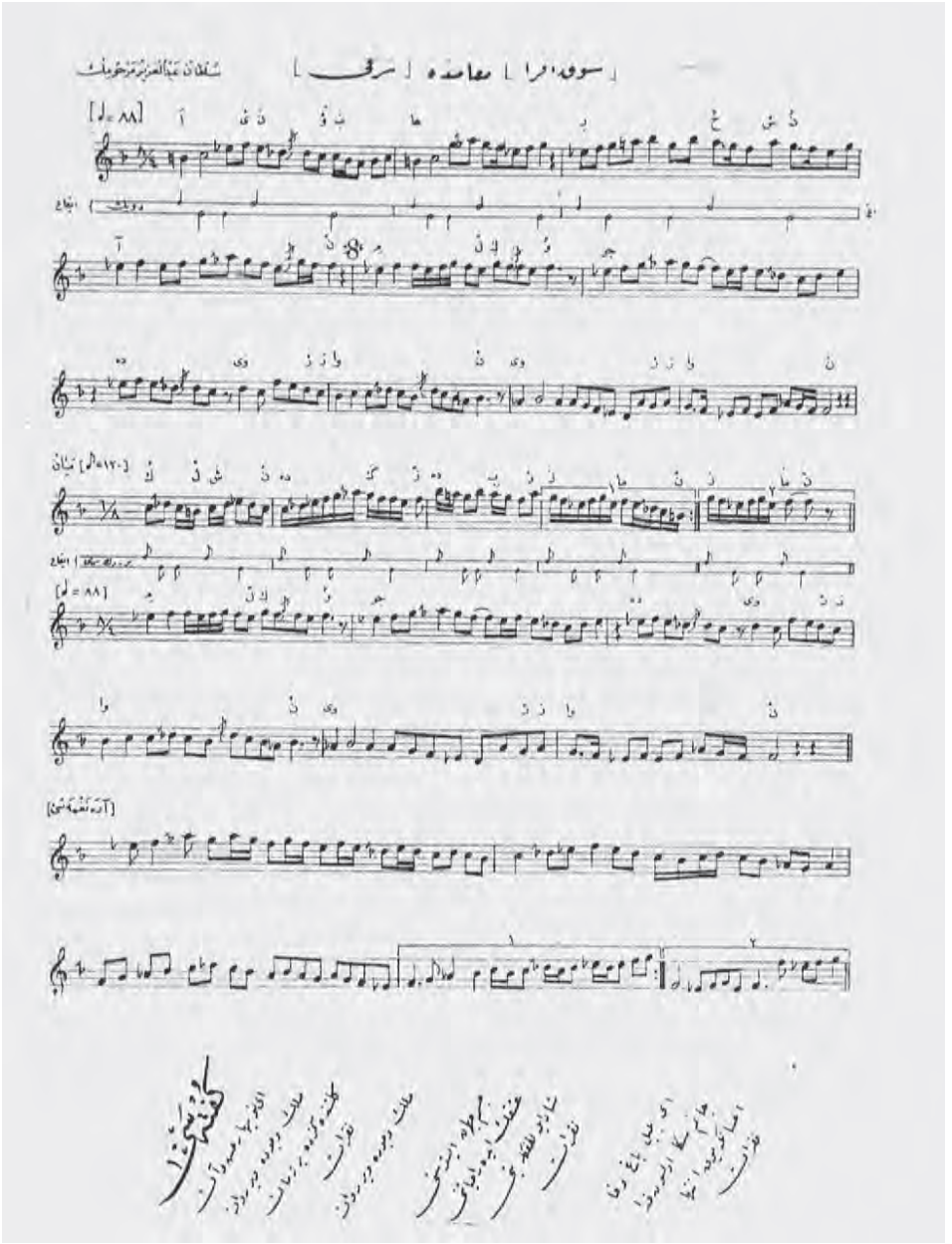
Rıf'at Bey, Nihâvend şarkı: "Nâr-ı aşkımla senin ey nevcivan".
Yayınlayan: Şamlı Selim. Yayın tarihi: 1912.



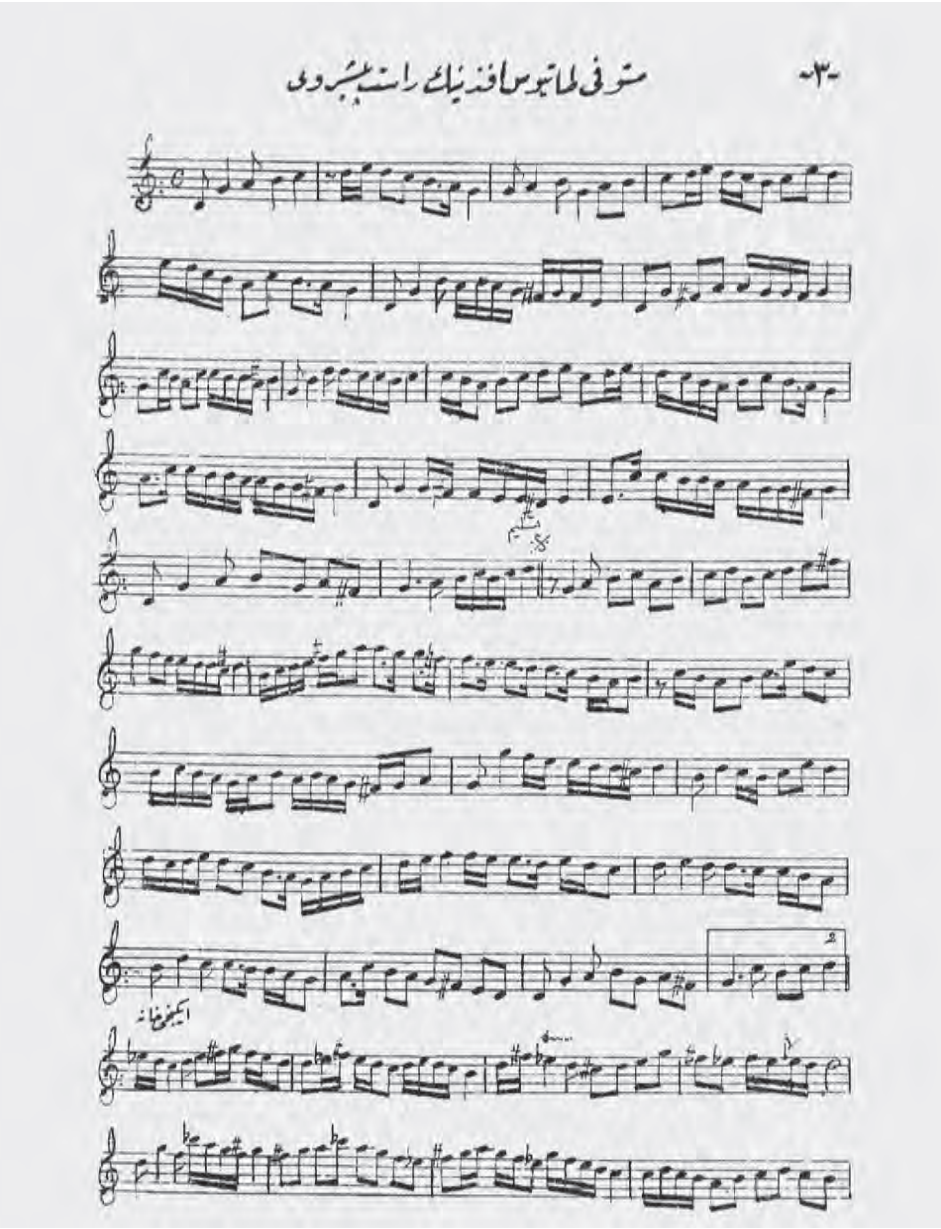
Rıf'at Bey, Nihâvend şarkı: "Nâr-ı aşkımla senin ey nevcivan".
Yayınlayan: Udî Arşak. Yayın tarihi: 1923.



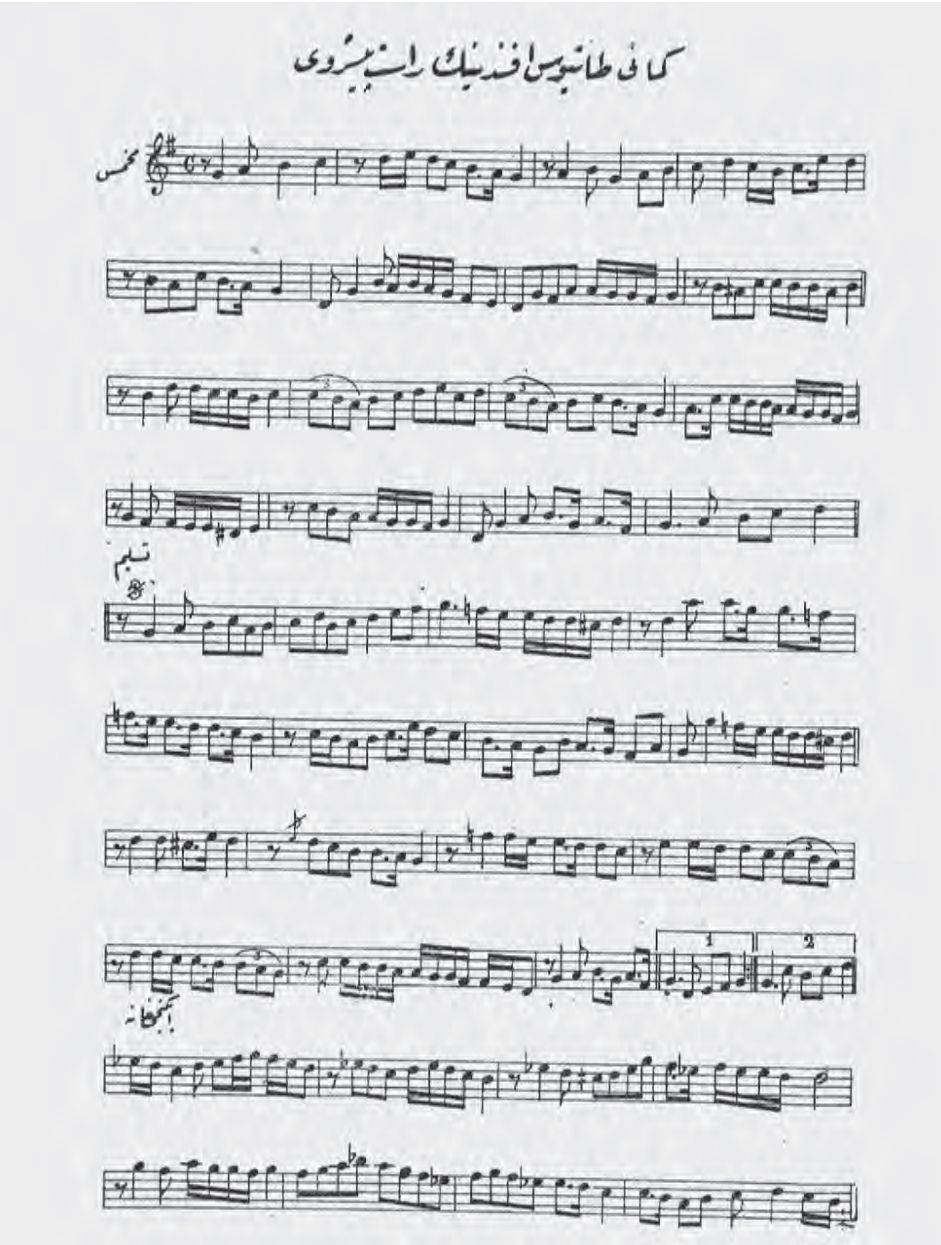
Sultan Abdülâziz Han, Şevkefzâ şarkı: “Ey nev bahâr-ı hüsn ü ân”.
Yayınlayan: Şamlı İskender. Yayın tarihi: 1925.

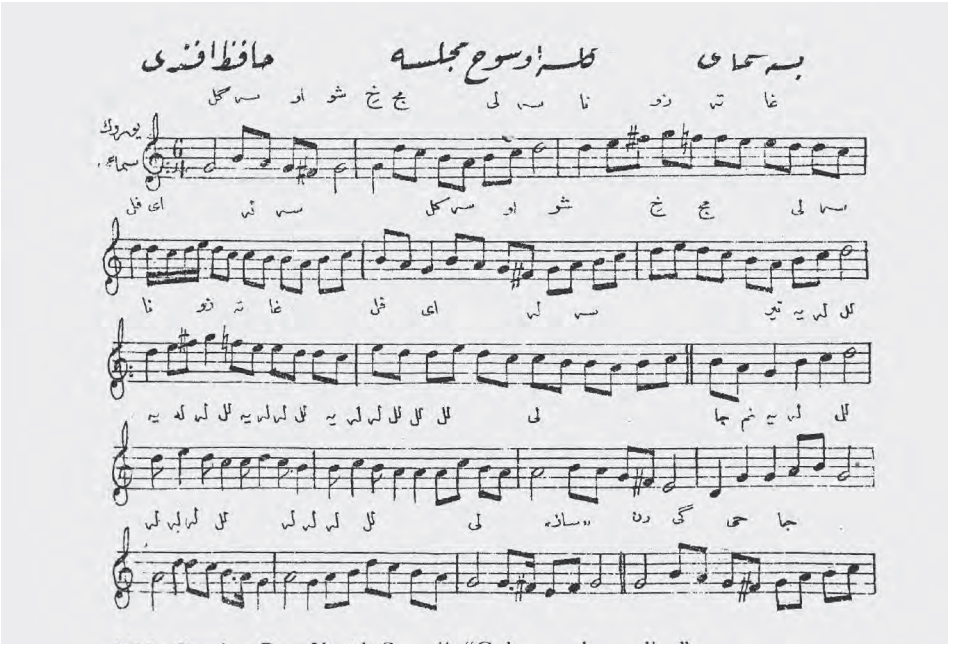


Sultan Abdülâziz Han, Şevkefzâ şarkı: “Ey nev bahâr-ı hüsn ü ân”.
Yayınlayan: Darülelhân. Yayın tarihi: 1926.

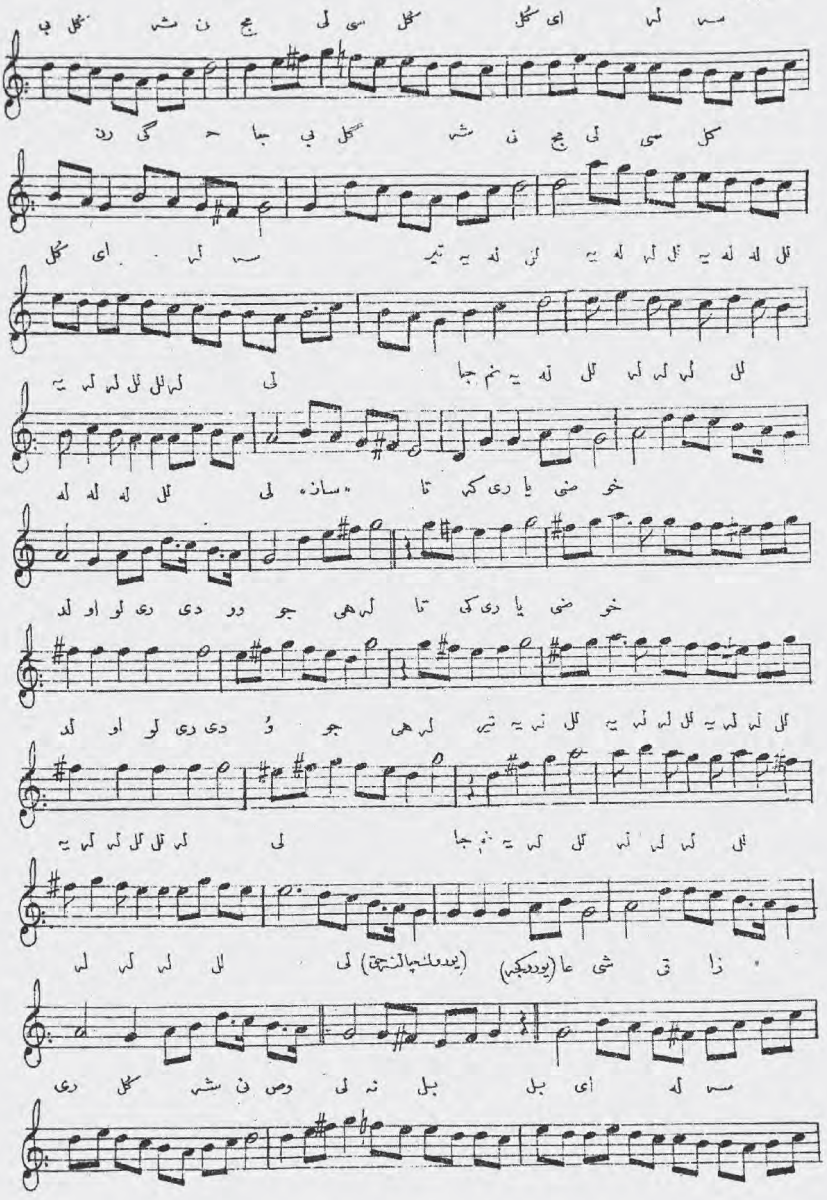
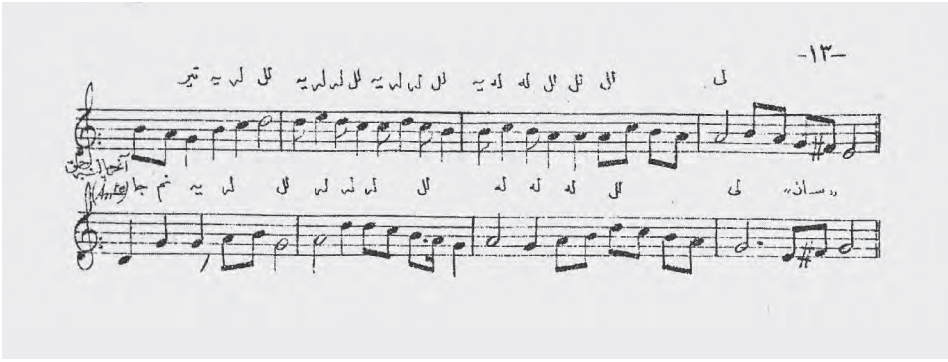


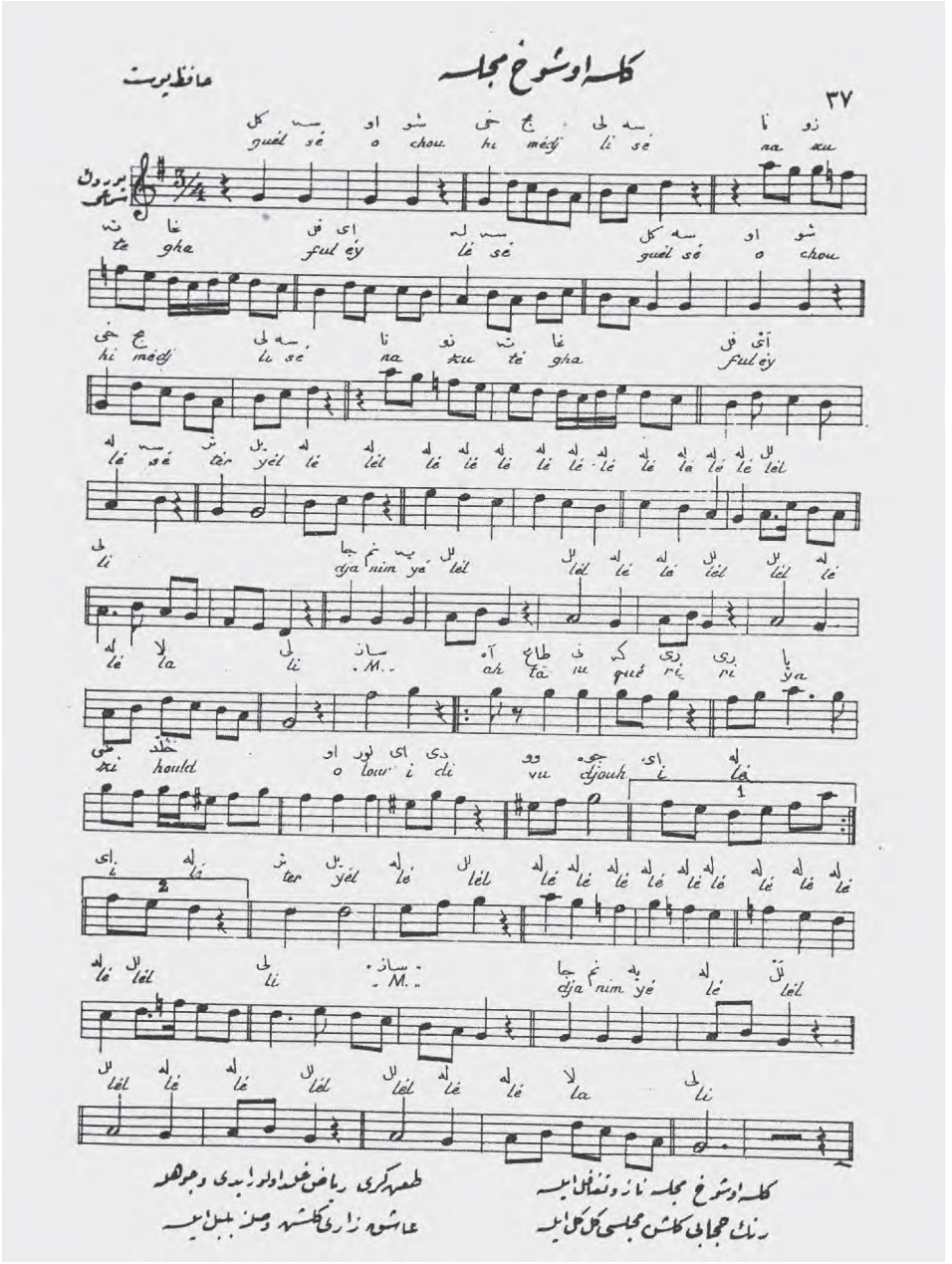
Tatyos Efendi'nin Rast Peşrevinin başı.
Yayınlayan: Udî Arşak. Yayın tarihi: 1925.

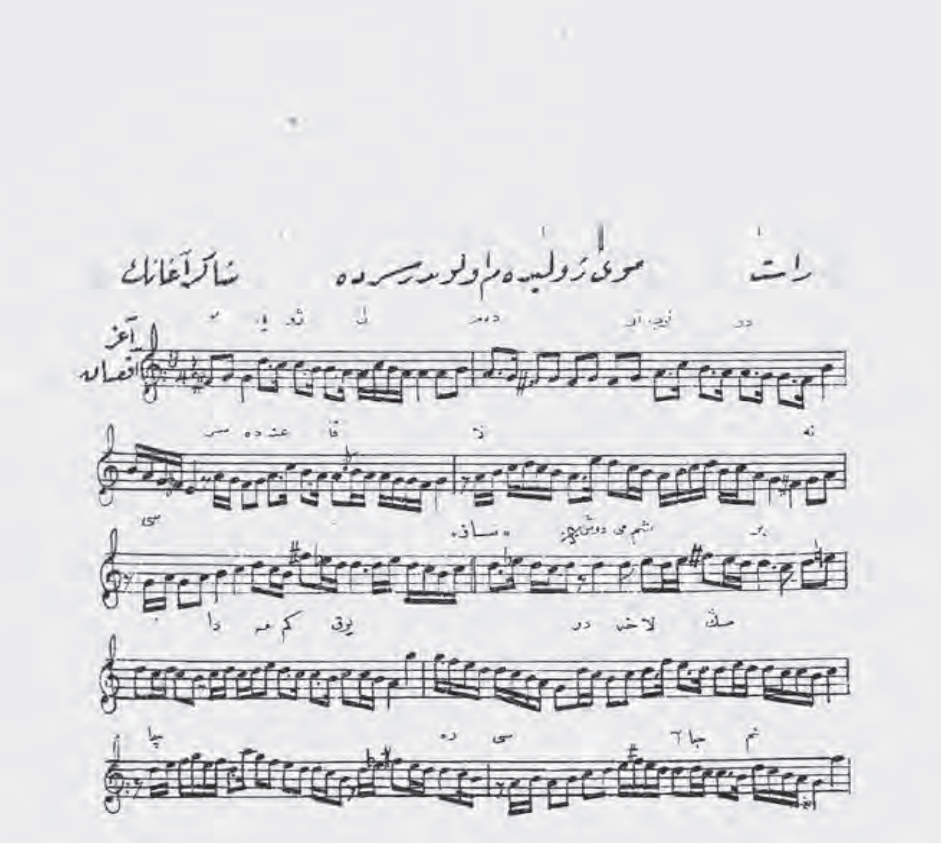


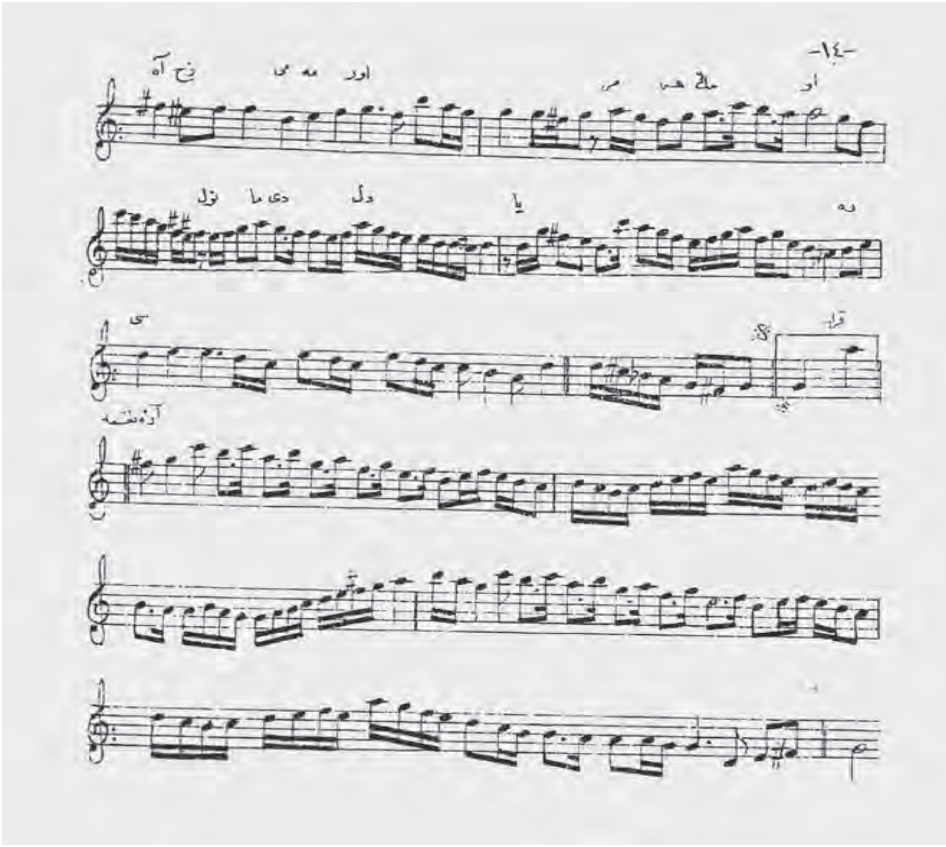
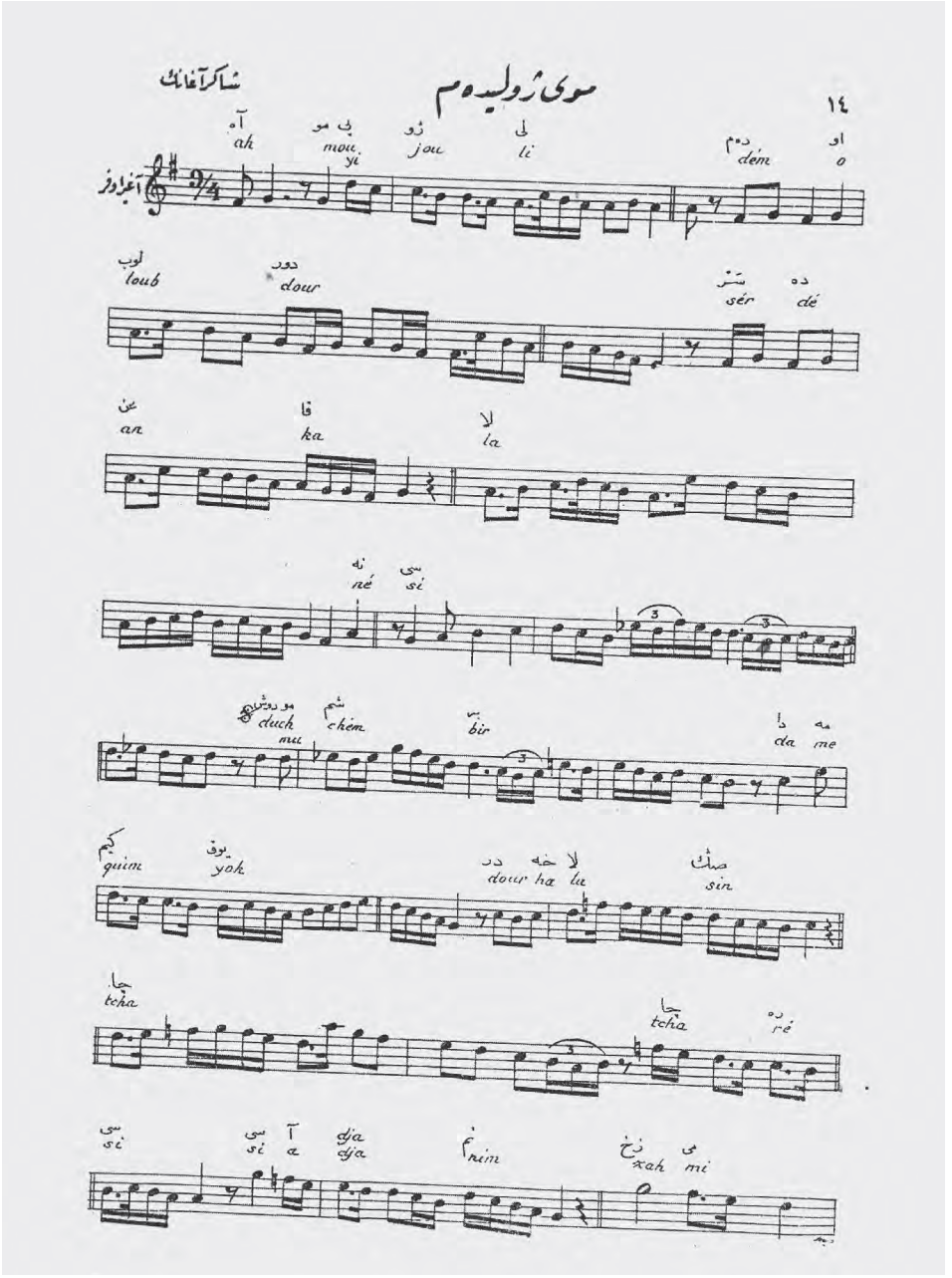
Tatyos Efendi'nin Rast Peşrevinin başı.
Yayınlayan: Şamlı İskender. Yayın tarihi: 1926.

Hâfız Post'un Rast Yürük Semaii: "Gelse o şuh meclise".
Yayınlayan: Udî Arşak. Yayın tarihi: 1925.

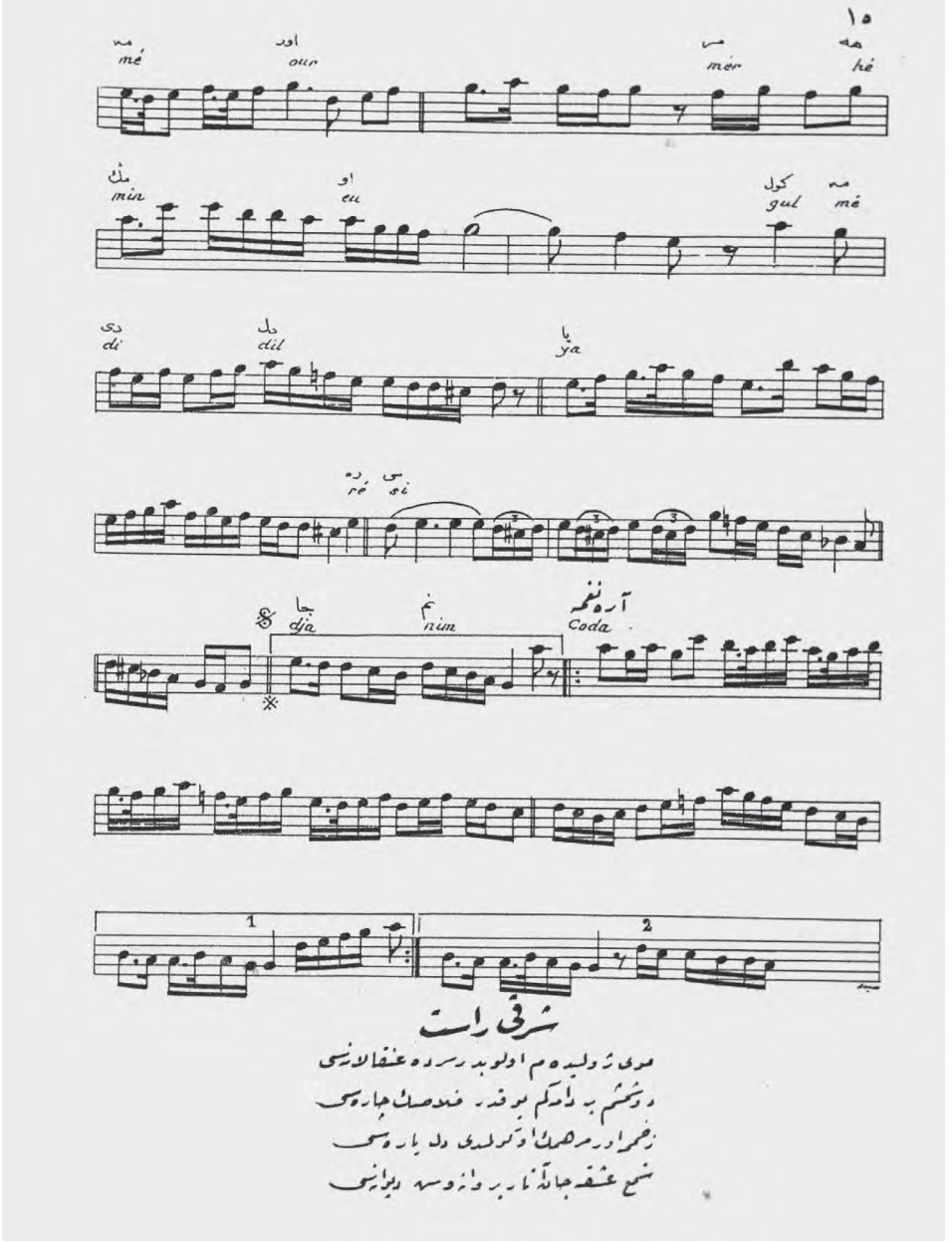
-۱۲-




کلسه اوشوخ مجلسه
حافظ پوست
٣٧
Hâfız Post'un Rast Yürük Semaii: "Gelse o şûh meclise".
Yayınlayan: Şamlı İskender. Yayın tarihi: 1926.



Şakir Ağa'nın Rast şarkısı: "Mû-yı jülidem oluptur serde anka lânesi"
Yayınlayan: Udî Arşak. Yayın tarihi: 1925.



Şakir Ağa'nın Rast şarkısı: "Mû-yı jülidem oluptur serde anka lânesi"
Yayınlayan: Şamlı İskender. Yayın tarihi: 1926.

شرقی راست

هوی ژ دلبره م اولوبد رسوه عشقالانسی
دژمشم به دمکم بوقدر فندصك چاره سی
زهرادر مرهمك اوتولدی دل یاره سی
شمع عشقه جانآنا ربر وانه وسه دیوانسی

Dizin

Abdülaziz 18, 181
Abdülbâki Nâsır Dede 20, 153, 156, 157
Abdülhalim Ağa 143, 200
Abdülkadir Merâgî 73, 163, 265, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 190
Abdülmecit 17, 18, 91, 198
Abdürrahim Künhî Dede 197
Adlı, Lem'î 21, 67, 119, 183
Ahmet Efendi (Mutafzâde) 150, 151, 191
Ahmet Efendi (Yağlıkçızâde) 150, 151
Ahmet Efendi (Zekâizâde, hâfız) 79, 96, 103, 111, 113, 114, 129, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 147, 157, 159, 171, 197, 208, 209
Ahmet Ref'î Efendi 155
Akdik, Kâmil 18, 19
Akın, Osman Nihat 21
Albayrak, Mustafa Nezih 31, 32
Ali Bey (Kadıköylü) 53, 77, 182
Ali Efendi (tanbûrî) 41
Ali Nutkî Dede 153
Ali Rıfat Bey 111, 113, 129, 136, 140
Ali Salâhi Bey 46
Ali Ufkî Bey 20, 24, 25, 35, 36, 47, 48, 85, 101, 102, 103, 110, 118, 176, 189, 199, 231
Arel, Hüseyin Sadettin 107, 120, 186
Arif Bey (Hacı) 51, 53, 66, 67, 121, 155, 182, 201
Ataergin, Zeki Arif 135
Aziz Dede (neyzen) 60, 94
Aziz Efendi (Medenî) 96

Batanay, Kemal 79, 94
Baykara, Hüseyin 172
Bobowski, Wojciech Bkz. Ali Ufkî Bey
Borrel, Eugène 26, 104, 105, 106, 107, 121
büyük usûller 31

Cafer Ağa 34
Cantemir, Dimitri Bkz. Kantemiroğlu
Cemil Bey (tanburi) 26, 27, 28, 29, 48, 52, 88, 138, 193, 219, 225, 226
Çağla, Cevdet 113, 134
çalgı metodları 46, 218-221
Çömlekçiyan, Arşak 115, 117, 132

D'Arezzo, Guido 88
Darülelhân 124, 125, 127, 128, 129, 135, 139, 195, 208, 209
Darüttâlim-i Musıki 112-116, 117, 124, 215
Darüşşafaka 205, 206
Derman, Uğur 78
Dikmen, Halil 93
durak 53, 54

Ebubekir Ağa 200
Edhem Efendi (Şeyh) 24, 62, 90, 91
Elkutlu, Râkım 21
Emin Efendi (Hacı) 20, 88, 192, 193, 194
Ergun, Sadettin Nüzhet 53, 54, 142, 192, 210, 211
Erguner, Ulvi 70
Erguner, Süleyman 220
Es'ad Efendi (Şeyhülislâm) 60, 69, 75, 95, 118, 119, 144, 145, 164, 167, 168, 180, 181, 182
Evliya Çelebi 34, 35
Ezgi, Suphi 44, 54, 60, 78, 79, 110, 111, 114, 120, 124, 126-130, 136, 166, 167, 173, 186

Faik Bey (Hacı) 51, 181
Farâbî 163, 166, 173, 174
Farmer, Henry George 73
Fars müziği/geleneği 19, 33
Feldman, Walter 11, 73, 176, 179, 200
Fersan, Refik 119, 134, 135, 188
Fonton, Charles 25, 30, 37, 46, 47, 70, 145, 164, 165

Galland, Antoine 36, 37
Gazi Giray Han 169, 171
Gezgin, Hakkı Süha 89, 151
Gözkan, Cahit 140, 213
Gulam Şadi 163, 166, 169, 173
güfte mecmuası 49-52, 90

Hâfız Kumral 168
Hâfız Post 46, 50, 78, 177
Hampartzum notası 48, 87, 88, 96, 131, 177, 179, 195
Hasan Efendi (Zakirî) 60, 127, 168
Haşim Bey 24, 30, 49, 51, 67, 76, 89, 190, 193, 194
havra 61, 64
Heper, Sadettin 98, 99, 100, 123, 136, 142, 171, 175
Hızır Ağa 39
Hızır bin Abdullah 38, 83
Hüseyin Fahreddin Dede 60

Itrî 78, 120, 121, 145, 172, 173, 200

İbrahim Müteferrika 20
İnal, İbnülemin Mahmut Kemal 77, 84, 95
İnalcık, Halil 74
İsa (Sütçüzâde) 168
İsak (tanburi) 154
İsmail Beliğ 68
İsmail Dede Efendi 54, 59, 64, 65, 71, 91, 96, 100, 121, 140, 144, 146, 147, 150, 153, 154, 158, 163, 171, 174, 183, 185, 186, 198, 230
İsmail Efendi (Dellâlzade) 64, 96, 146, 181, 182, 183, 200
İsmail Hakkı Bey 43, 60, 66, 140, 163, 206, 212

İstanbul Belediye Konservatuarı 27, 28, 54

Kadri (Âmâ) 168
Kalaycıoğlu, Rahmi 137, 138
Kam, Ruşen Ferit 26, 180, 210, 212
Kanık, Veli 27, 28, 29
Kantemiroğlu 20, 26, 28, 29, 40, 46, 47, 48, 75, 102, 110, 118, 119, 145, 164, 169, 189, 194, 199, 202, 231
Karaca, Kâni 54, 69
kâr-ı nâtık 46
Kâtip Çelebi 163, 166, 172, 173
Kaynak, Sadettin 23, 43, 69, 94, 134
Kevserî 110, 194
Kirami Efendi (Hacı) 61
kitabü'l agâni 68, 161
Koçu, Reşat Ekrem 191, 192
Konuk, Ahmet Avni 24, 60, 79, 90
Kopuz, Fahri 113, 215
Korman, Tülûn 208
koro 32
Kosal, Cüneyt 139, 208, 217
Kozanoğlu, Cevdet 26, 62, 209
Kutmanizâde Biraderler 48, 79, 80, 117, 214

Leylâ Hanım 17

mâluf 132
meclis 56, 57
Mehmet Ağa (sedefkâr) 34
Mehmet Ağa (küçük) 143, 200
Mehmet Bey (Eyüplü) 61, 64, 146, 152, 154, 158
Mehmet Efendi (Uncuzâde) 144, 153
mehter 73
meşk-i umumi 64, 206
meşkhane 17, 27, 35, 54-59, 60, 61, 62, 80, 87, 207
Mes'ut Cemil 49, 136
Mevlevî Ayinleri 52, 53, 98, 106, 123, 129, 136, 141, 156, 177, 197
Mustafa Efenmdi (Tab'î) 200
Mustafa Âlî (Gelibolulu) 19, 170
Mustafa İzzet Efendi (Kazasker) 182

Nakşî Dede 141, 142, 143
Nazîm Çelebi 78, 180
Neubauer, Eckhard 14, 73
nevbet-i mürettebe 168
Nigoğos Ağa 96, 181
Nuri Bey (Bolâhenk) 24, 30, 31, 42, 62, 86, 87, 146, 189, 190

Ongan, Emin 208
Orhon, Cüneyt 122, 130, 135
Osman (hâfız, şaşı) 226
Osman Dede (nâyî) 68, 69, 110, 197
Osman Efendi (Kasımpaşalı, koca) 145

Ökte, Burhaneddin 85
Ömer Gülşenî 60
Özgen, İhsan 212, 225

Pınar, Selahattin 151, 184
Picken, Laurence 223
Poyraz, Nuri Halil 210
Pseudographia 163, 165, 169, 171

Recep Çelebi 55, 56
Rıfat Bey 105
Rauf Yekta Bey 21, 43, 60, 71, 79, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 121, 128, 129, 130, 136, 147, 148, 191, 197, 208, 217

Sadullah Ağa 200
Safiye Aylâ 184
Safiyüddin Urmevî 73, 168
Sağman, Ali Rıza 70
Sami (Hâfız) 204, 226
Sayın, Niyazi 93, 225
seferli odası 35
Selçuk, Münir Nurettin 31, 89, 93, 99, 100, 138, 151, 155, 185, 204, 211, 226
Selim III. 58, 72, 73, 154, 155, 156, 157, 185
"*III. Selim ekolü*" 200-201
Senar, Müzeyyen 26, 69, 184, 210
Seydî 38, 168
Sezgin, Bekir Sıdkı 121, 122, 211, 214, 223
Süleyman Faik Efendi 83, 84

Şakir Ağa 71, 200
Şamlı İskender 48, 79, 117, 120, 194, 195, 214
Şamlı Selim 48, 105, 117, 194
Şamlı Tevfik 79
Şen, Bimen 21, 120
şeşmakam 132, 133
Şevki Bey 51, 62
Şevki Bey (hâfız) 100

Tanpınar, Ahmet Hamdi 202
Tatyos Efendi 116
Thibaut, Pierre-Jean 149
Toderini, Gianbattista 37
Torun, Mutlu 218, 219, 220, 221
Tokay, Fehmi 21
Töre, Abdülkadir 55, 152

Uludağ, Osman Şevki 63, 101, 106
usûl 22-28
Uz, Kâzım 53, 60
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 35, 55, 70

Ülgener, Sabri 91
Üsküdar Musıki Cemiyeti 207, 208
üslûp 29, 100, 104, 198-202

Weber, Max 141
Wright, Owen 125, 134, 166, 167, 170, 176, 202

Yavaşça, Alaeddin 24, 46, 92, 93, 116, 135, 138, 139, 159, 212, 217, 223
Yazıcı, Emin (Neyzen) 79, 93, 94, 151
Yenikapı Mevlevihanesi 17, 59, 153, 156, 157, 158
Yusuf bin Nizamettin 38, 168
Yusuf Dede 82

Zadoryan, Onnik 80, 117, 132
Zaharya 65, 86, 175
Zekâi Dede 21, 43, 53, 57, 60, 61, 64, 65, 78, 97, 143, 144, 146, 147, 158, 200, 204, 205, 230
Ziya Bey (santuri) 122
Ziya Bey (Üsküdarlı) 151