

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

EUGENIA POPESCU-JUDETZ

TÜRK MUSİKİ KÜLTÜRÜNÜN ANLAMLARI

ÇEVİREN: BÜLENT AKSOY



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.com>



TÜRK MUSİKİ KÜLTÜRÜNÜN ANLAMLARI

Eugenia Popescu - Judetz

Çeviren : Bülent Aksoy

ISBN 975-7652-50-4

- Birinci Basım: Ekim 1996
 - Üçüncü Basım: Mayıs 2007
 - Kapak Grafiği: Fatih Durmuş
 - Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 629 01 65
- 100 Yıl Mas-Sit. 5. Cad. No: 47 Bağcılar - İSTANBUL

Pan Yayıncılık

Barbaros Bulvarı 18/4 Beşiktaş 34353 İSTANBUL

• Tel: (0212) 261 80 72-227 56 75

• Faks: (0212) 227 56 74

www.pankitap.com

EUGENIA POPESCU-JUDETZ

TÜRK MUSİKİ

KÜLTÜRÜNÜN

ANLAMLARI

ÇEVİREN: BÜLENT AKSOY



İÇİNDEKİLER

Çevirenin Önsözü	7
Önsöz	13
I. BÖLÜM	
Nota Yazım Türleri	17
II. BÖLÜM	
Bir Güç ve İcra Gösterisi Olarak Mehter	56
III. BÖLÜM	
Türk Musikisi Kaynaklarında Metinlerarası İlişki	73
Kaynaklar	89
Kavramlar Kılavuzu	95

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Elinizdeki kitap Romen asıllı Amerikalı musiki araştırmacısı, etnomüzikolog Dr. Eugenia Popescu-Judetz' in üç ilginç denemesini bir araya getiriyor. Yazarın Osmanlı-Türk musıkisi tarihi alanında yıllardır sürdürdüğü çalışmaların birikimiyle yazdığı, araştırmaya dayalı, deneme ile incelemeyi birleştiren yazılar bunlar. Türklerin musikinin kuramına ve icrasına yaklaşım biçimleri, musiki sanatına yükledikleri "anlamlar" üç denemenin ortak semantik eksenini oluşturuyor. Bu eksen yeni bir bakış açısı ve üç yeni musiki konusu ortaya çıkarıyor. Bu yeni bakış açısı ile seçilen konular yeni kavramlar ve terimlerle işleniyor; daha doğrusu, kullandığı kavramlar ve terimlerle düşünmesi yazarı bu kitaptaki bakış açısına ve konulara yönlendiriyor. Tabii, burada geçen terimler ile kavramlar bir Türk musıkisi incelemesinde ilk kez kullanılıyor. Kitabın ilk bakışta göze çarpan özelliği bu.

Günümüzde Osmanlı musıkisini çeşitli yönlerden inceleyen Batılı musiki araştırmacıları vardır. Bu araştırmacılar konularını incelerken, Osmanlı musıkisine özgü terimlerin yanı sıra, yeri geldikçe kendi terminolojilerini, Batı müzikolojisi terimleri de kullanıyorlar. Ele alınan konunun belli bir yönü Türkçe kavramlarla, terimlerle tanımlanamıyorsa, yeni terimler, Batı terimleri kullanılması doğal karşılanmalıdır. Ama bu kitaptaki kavram ve terim kullanımı böyle bir tutumun çok dışında ve ötesinde. Musiki dışı alanlardan getiriyor yazar terminolojisini; genel dilbilimi, uygulamalı dilbilimi, yapısalcılık, göstergebilimi, edebiyat eleştirisi terimlerini ödünç alıp musikiye uyguluyor. Dilbilimi ve göstergebilimi terimleri ile kavramları günümüzde Batı dünyasında dil ve edebiyat konuları dışında daha pek çok konunun ve alanın incelenmesinde de kullanılıyor. İşte elinizdeki kitap söz konusu terimlerin musiki araştırmalarında uygulanmasının bir örneği niteliğinde. Dr. Popescu-Judetz Osmanlı-Türk musıkisi ile ilgili üç konuyu bir göstergebilimci gibi inceliyor.

Kitabın çevirmeni olarak beni uzun uzun düşündüren bir noktayı açıklamak isterim. Bu kitapta olduğu gibi yeni, teknik, bilimsel terim ve kavramlar temelinde yazılan eserlerin olumsuz bir yanı vardır. Bu tür kitaplar okura daha ilk bakışta ürkütücü, itici gelebilir. Sadece yazarın değil, okurun da az çok uzman bir kişi olmasını öngören, hiç olmazsa okurdan konuya, daha doğrusu, belki de bilinen, ortak bir konunun ele alınış, işleniş biçimine hazırlıklı olmasını isteyen bir tutumdur bu çünkü. Böyle bir tutumun da daha geniş bir çevrenin ilgisini çeken çalışma alanları ile konuları dar ve olumsuz anlamıyla "akademik" bir çevreye, akademizme teslim edeceği ileri sürülebilir.

Buna karşılık, bir örneğini burada gördüğümüz terim ve kavram kullanımından korkmamak gerektiğini de söylemek istiyorum. Yeni terimler, yeni kavramlar ulusal kültürün, bu arada Osmanlı-Türk musiki kültürünün aydınlanmamış yönlerine yaklaşmakta yarar sağlayacaksa, bu tutumu neden bir kalemde reddedelim? Genel olarak Türk dilinin kavramca zenginleştirilmesi, kuramsal düşünceleri taşıyabilecek terimlerle olgunlaştırılması kendini zaten açıkça duyuran bir ihtiyaktır. Kaldı ki, yazarın burada kullandığı yeni terimler Batı sanat musikisinde, başka musiki geleneklerinin incelenmesinde de kullanılmış ve kullanılmakta olan terimlerdir. Bu yeni terimler ulusal kültürün önemli bir parçasını oluşturan musiki kültürümüzü yeni düşüncelere açacaksa, Osmanlı-Türk musikisinin gelişimini daha parlak bir ışık altında görmemize katkı sağlayacaksa, bu musiki kültürünün çeşitli yönlerini anlama ve yorumlama çabasına derinlikler kazandıracaksa, söz konusu tutumdan ürkmek şöyle dursun, bu yöndeki çabaları anlamaya çalışmamız, o çabayı gösterenlere değer vermemiz gerekir.

Bir de yazarın Amerikalı olduğunu, akademik alanda görevli bulunduğunu, bir Amerikan üniversitesinde uzun yıllardır ders verdiğini unutmamalıyız. Bugün Amerikan üniversite çevrelerinde, toplumsal araştırmaların hemen hemen her alanında gitgide yaygınlaşan, özellikle de daha çok burada söz

konusu ettiğimiz türden terim ve kavramlarla oluşan bir dil ve akademik tutum saygı görmektedir. Geleneksel bakış açısıyla, geleneksel dil ve üslupla yazılmış incelemelere kolay kolay değer verilmediğini söylersem, bu durumu hiç de abartmış olmam.

Kitapta kullanılan terimlerin hiç olmazsa Türk musıkisi yayınlarının okurları için yeni olduğunu göz önüne alarak, yazarla birlikte bir Kavramlar Kılavuzu hazırlamayı uygun gördük. Metinde yer alan bütün önemli terimler burada açıklanmış, ayrıca terimlerin İngilizce, Fransızca ve Almanca karşılıkları da verilmiştir. Kimi terimlerin daha iyi anlaşılabilmesi için, söz konusu terimlerle yakından ilgili birkaç terime de, yazarın metninde geçmediği halde, kılavuzda yer verilmiştir. Kitabın sonuna eklenen bu kılavuzda yer alan terimlerin ve kavramların anlamlarını bilen okurlar bizi hoşgörüle karşılamalıdır. Terimlere aşina olmayan okurlar ise anlamını iyice özümleyemedikleri cümlelerde geçen kavramlar için Kavramlar Kılavuzu'na başvurmalıdırlar. Kılavuzdan başlayarak okumak da, bu kitabı okumak için uygulanabilecek bir yöntem olabilir.

Burada yer alan, çoğu uluslararası nitelik kazanmış olan terimlere 1960'lı yıllardan bu yana Türkçe karşılıklar aranmaktadır. Pek çoğuna da uygun Türkçe karşılıklar bulunmuştur. Çeviride, dilbilimi, yapısalılık, göstergebilimi gibi alanların terimleri için önerilen ve çoğu yerleşmiş olan Türkçe kelimeler kullanılmıştır. Henüz tam anlamıyla yerleşmemiş olan birkaç terim uluslararası terim olarak, yabancı dildeki biçimiyle aktarılmıştır. Türkçe kelimenin tercih edildiği kimi durumlarda da, ilgili terimin İngilizce karşılığı parantez içinde ayrıca verilmiştir.

"Nota Yazım Türleri" başlıklı birinci deneme notanın Osmanlı-Türk musiki kültürü içindeki yerini belirlemek amacıyla yazılmış. Osmanlı musiki adamlarının, Osmanlı öncesi İslam musiki kuramcılarının pek çoğundan farklı olarak, notayı uygulamaya, icraya yönelik bir amaçla geliştirdikleri, bu denemede başarıyla gösteriliyor. Birinci denemenin özgün bir

yanı bu. Hakkında pek az kimsenin bilgisi olan Nâyî Osman Dede'nin notalama yöntemini açıklaması, Osman Dede'nin nota işaretlerini bir tablo halinde göstermesi ve bu notayla yazdığı eserlerin listesini vermesi bu denemenin bir başka önemli yanıdır. Bu deneme ile Osman Dede'nin notalama yöntemi gün ışığına çıkmış oluyor.

İkinci denemede mehterin simgelediği tarihî ve çağdaş anlamlar yorumlanıyor. Mehterin anlamını iyice yerine oturtmadan musikin Osmanlı toplumundaki yerini anlamak imkânsızdır. Terminoloji yönünden okurun pek zorlanmayacağını sandığım bu deneme, mehterin anlamına ilişkin değerlendirmeleri zenginleştirebilecek nitelikte.

Okuru en çok zorlayacak olan, "Türk Musikisi Kaynaklarında Metinlerarası İlişki" başlığını taşıyan üçüncü denemedir. "Metinlerarası İlişki" terimi burada anahtar kavram niteliğinde. Rus Biçimcileri (Rus Formalist Okulu) diye anılan edebiyat adamlarının 1930'larda geliştirdikleri bu kavram daha sonra gitgide işlenmiş, edebiyat araştırmalarında uygulanmış, günümüzde ise edebiyat eleştirisinde temel bir kavram olarak işlerlik kazanmıştır. Edebiyat metninin hayat üzerine değil, başka metinler üzerine söz söylediğini, edebiyatın edebiyat ürünleri arasında bir söyleşi, bir söylem olduğu temel fikrine dayalı metinlerarası ilişki kavramı Batı'da artık musiki araştırmalarında da uygulanıyor. Kavram ilkin edebiyat adamlarınca kullanılmış olsa bile, bu kavramın dile getirdiği iç nedensellik musiki sanatının yapısında vardır çünkü.

Musiki, sanattaki en yüksek soyutlama düzeyidir. Bugüne kadar musiki sanatını hayatla, dış dünyayla, tarihle, toplumsal şartlarla açıklamaya çalışan sanat kuramcıları ve estetikçiler musikin epistemolojisi konusunda çok kere mekanik açıklamalar getirmişler, sonuçta musiki sanatındaki soyutlamayı, daha doğrusu soyut söylemi dış dünyadaki iktisadî, toplumsal vb. değişimlere indirgemekten kurtulamamışlardır. Böyle kuramcılar Batı sanat musikisindeki kimi dönüşümleri "feodal düzenin çöküşü" ile yahut "burjuvazinin yükselişi" ile açıklayabilmişlerdir. Avusturyalı bir ondokuzun-

cu yüzyıl bestecisinin eserlerini Habsburg hanedanının çöküşüyle, bir onyedinci yüzyıl İngiliz bestecisini iç savaş sonrası yeni düzenle açıklamak anlamlı olamaz. Tıpkı Osmanlı musıkisinin belli bir döneminin, sözgelimi tımar düzeninin çöküşüyle yahut Arazi Kanunnamesi ile, aynı musikinin gelişme çizgisinin de Osmanlının "yükselişi", "duraklaması", "gerilemesi", "çöküşü" ile açıklanmasının anlamlı olmaması gibi. Çünkü musiki, maddî hayatın bir soyutlaması sayılsa bile, her şeyden önce kendi araçlarıyla, kendi söylemiyle açıklanmaya en uygun sanattır. Aslında musikiyi tıpkı matematik ile felsefe gibi *nesnesiz* bir faaliyet alanı; besteciler arasındaki, musiki adamları arasındaki bir söylem biçimi gibi görmek daha doğru olur. Bu bakımdan, böyle bir kavramın musiki araştırmalarında anlam kazanabilmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Dr. Popescu-Judetiz metinlerarası ilişki kavramını üçüncü denemesinde Osmanlı musıkisinin yazılı kaynakları üzerinde işliyor. Burada, konusunda uzman olduğu Kantemiroğlu'na geniş bir yer ayırıyor ve onun Osmanlı kaynaklarındaki metinlerarası etkisini gösteriyor, bu arada bu etkiyi yansıtan yazma eserleri bize tanıtıyor. Bir başka araştırmacı, sözgeli mi, Osmanlı sanatçılarının besteledikleri musiki eserlerinin yapısına, iç örgüsünün kimi yönlerine ışık tutabilmek amacıyla da yararlanabilir metinlerarası ilişki kavramından.

Türk Musiki Kültürünün Anlamları İngilizce olarak yazılmış ama yayımlanmamış bir eserdir. Pan Yayıncılık kitabın İngilizce metnini ayrıca yayımlamıştır. Dostum Eugenia Popescu-Judetiz'in kitabını ben zevkle okudum ve çevirdim; ayrıca, deneme ile incelemeyi ustaca kaynaştırdığı denemelerinde verdiği bilgilerden de yararlandım. Umarım, okurlar da bu kitabı zevkle okur, ondan yararlanırlar.

Bülent Aksoy

ÖNSÖZ

*Çok insan anlıyamaz eski musikimizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden*

Yahya Kemal

Yaşanmış gerçeklere dayanan anlam üretimi de, anlam yaratmaya yönelik hayal gücü de, bilme (cognition) edimine, akla ve anlama yeteneğine, duyarlık, öğrenme ve geleneğe ilişkin fikirler ve kalıplarla dolu bir kavramlar alanının aydınlatıcı yönleridir. Kültürel bir bütünlüğün oluşum süreci, sayıca az da olsa çok da olsa, basit de olsa karmaşık da olsa, birtakım temel ilkelerin ürünüdür. Bu süreç, anlam birikimlerini bir yapıya dönüştüren temaları, temel kaygıları ve anahatar niteliğindeki simgeleri belirli bir tutarlılıkla içinde toplar.

Musıki kültürü toplumsal kurumlar ile toplumsal ölçüleri geçerli kılan, çözümlenmesi güç bir kimliğe bürünmüş, farklılaşmış, karmaşık bir anlamlar dizisini içinde taşır. Musıki, evrensel bir dili olmamakla birlikte, kullandığı dili anlayanlara dolaysız bir bilgi sunar; nesneleri, fikirleri, davranışları simgesel bir anlatımla canlandırır. Genel bir olgu olarak musıki, insan zihninde zaten bulunan araçlarla yorumlandığı için anlam kazanan, açık seçik anlatım biçimleriyle gerçekleşir.

Türk musıki kültürünü incelemek demek sadece seslerin, ses aralıkları ile perdelerin nasıl elde edildiğini değil, aynı zamanda, bu alandaki tecrübelerin ortaya çıkardığı fikirleri, musikin yorumlanmasıyla uyanan duygular arasındaki ilişkileri, musıkide kullanılan çeşitli temalar ile üslupların kavramsallaşmasını da incelemek demektir. Musıki kültürünün bir başka alanı musıki için kullanılan dille ilgilidir; bu dil, musikin açıklanması ve yöntem bilgisi ile incelenebilmesi için gerekli olan bir üstdildir. Musıkide önermeler, değerler, hem musıkiyi yaratan ve icra edenlerce, hem de musıki üstüne yazı yazanlarca oluşturulur, bütün bir kültürel anlamlar birikiminin anlaşılması ve ilgili olduğu topluma yayılması bu şekilde gerçekleşir.

Elinizdeki kitap Osmanlı döneminin yazılı musıki malzemesi ile bütün Türk musıki kültürü içindeki anlam üretimi

konusu üzerinde yıllardır sürdürdüğüm çalışmaların bir ürünüdür. Kitap, musikinin, kültürel bir bütünlük arayışı içinde ortaya çıkan düşünce tarzlarına, düşünceyi somutlaştırma biçimlerine ve düşünce tarzları ile onları somutlaştırma biçimleri arasındaki karşılıklı ilişkilere yansıyan kavramsal boyutlarına eğilen üç denemeden oluşuyor. Üç deneme de konularının temelini meydana getiren malzemeye ilişkin kavramlar üzerindeki tartışmaları ele alıyor, bu kavramların anlamlandırılmasındaki değişikliklerin yol açtığı etkilerin izlerini arıyor. Anlamlar bağlamları içinde geçerlidir, insanların bir şeye yükledikleri az çok karmaşık fikirlerle belirlenir. Türk musiki kültüründe anlamlar çağların akışı içinde oluşan değişimlerle yoğunlaşmış özel bir karmaşıklığın ağırlığını taşır.

Birinci deneme musikide okur-yazarlığı gerçekleştirme biçimlerinden biri olan musiki yazısı, yani nota sorununa eğiliyor. Musikiyi nota işaretleriyle yazma fikri Osmanlı dönemi Türk kuramcılarının uzun süre uğraştıran bir konu olmuştur. Porteli Batı notası Türkiye'ye girince eski harf notası geçerliğini yitirdi. Harf notası yöntemi yaşamadı, çünkü musikinin gerçek uygulama alanına yeterince sokulamamış, ancak sınırlı bir toplumsal çevreye yayılabilmiş, seçkinlere özgü bir icattı. Yeterli bir nota sistemi geliştirme sorunu bu yüzden çözülmedi. Aynı şekilde, bugün Batı'daki çağdaş musiki akımları yönünden de ideal bir nota yazımı sorunu çözülmemiştir. İcracılarla besteciler arasında öteden beri süregelen anlaşmazlık hâlâ uluslararası bir arayış niteliğindedir. Birçok musikici nota sistemini musikiye daha sadık hale getirebilmek için tartışma götürür sonuçlar veren yenilikler önerdi. Bu tür yenilik önerileri işitsel kavramları ifade etmek için görsel araçlar kullanan notanın musikide tek başına ideal bir bildirişim yöntemi olmadığını bir kere daha gösteriyor. Bunun dışında, musikinin notasını yazan ile yazılı musikiyi yorumlayan arasındaki anlamlandırma farklılıkları da hep gerginlik yaratmıştır.

İkinci deneme mehter musikisinin karmaşıklığı ile, bu musikinin Osmanlı dönemi Türk toplumunun yapısıyla kaynaşması üstüne. Geçmişe bakıldığında, mehter, dallanıp budaklanan yananlamlarıyla bütün bir Osmanlı toplumunun siyasi ve toplumsal düzeni içinde birleştirici bir güç olarak ortaya çıkıyor. Hayatın her alanına yayılmış bir olgu olarak

mehter sultanlığın bütün halkına geniş kapsamlı bir kavramlar dizisi, bir değerler dizisi sunmuş, her tabakadan insanın paylaşabileceği şeyler vermiştir. Mehter ortak bir kültür birikimini paylaşan karmaşık bir toplumda oluşmuş ve yayılmış anlamların taşıyıcısı durumundaki zinde bir güçtü. Savaşta olsun, barışta olsun, mehter musıkisi çalınması Osmanlı hayatının birbirine bağlı boyutlarının bir parçasıydı. Her şeyin ötesinde, mehter, bütün toplumun ortak değerleri ile ortak ilgilerini temsil etmesi yönünden ümmet fikrini anlamlı kılan benzersiz bir güçtü.

Üçüncü deneme, kültürler arası değer ve fikir alışverişiyle bağlantılı olarak musiki yazılarındaki metinlerarası ilişkiyi, bunun yanı sıra da başlangıçtaki modellerin motifleri ile bunların daha sonra yeniden formüllendirilişi konusunu ele alıyor. Metinlerarası ilişki süreci musiki kaynaklarından alınan bazı örneklerde inceleniyor. Musiki yazıları, özellikle metin dönüşümlerinin çözümlenmesinde, biçimsel bir bağlaşıklar sistemi içindeki metinlerarası ilişkilerin nesnesi olarak değerlendiriliyor. Bu durumda, metin yaratma çabası bir ilk modelin olgunlaştırılması süreci olarak görülüyor; bu sürece katılan her yazar o ilk modelin içine dağılmış öğeleri yarattığı yeni modelin genel yapısına anlamlı bütünlükler olarak yerleştiriyor. Kendisinden önceki bir sıra yazarla diyaloga giren yeni yazar uzun bir aktarım zinciri içinde bir halka oluyor.

Ana çizgilerini verdiğim bu konuları Türk musiki kültürü açısından anlamlı olduğu için seçtim. Yahya Kemal'in eşsiz güzellikteki mısralarında dile getirdiği gibi, musikiden anlamak daha geniş bir kavrama sürecinin bir parçasıdır. Türk toplumunda yaşayan insanların fikirlerini nasıl farklı biçimlerde kullandıklarını ve musiki kültürünün karmaşık dağılımı içinde fikirlerin nasıl anlama kavuştuğunu en iyi musiki anlıyor.

Sözlerimi bağlarken, kitabımın özgün metnini Türkçe'ye çevirme yüce gönüllülüğünü gösteren Dr. Bülent Aksoy'a gönül borcumu belirtmek, kusursuz çevirisi için de kendisine ayrıca teşekkür etmek isterim. Kitabın taslağı üzerindeki değerli gözlemleri ile yorumları için de kendisine teşekkür borçluyum.

*Eugenia Popescu- Judetz
Pittsburgh, Haziran 1994*

BİRİNCİ BÖLÜM

NOTA YAZIM TÜRLERİ

Yüzyıllardır çeşitli nota sistemlerine duyduğu ilgi yönünden Yakın ve Orta Doğu'da çok özel bir yeri vardır Türkiye'nin. Musiki sanatının kuramcıları ile uygulayıcıları notaya alma yöntemleri icat etmek, bunları denemek ve uygulamak için ardı arkası kesilmeyen bir çaba harcamışlardır. Türkiye, musikiyi işaretlerle yazma fikrinin yakın zamanlara kadar soyut bir zihin uğraşı gibi görüldüğü öteki İslam ülkelerinden farklı olarak, notayı uygulamaya dönük amaçlarla kullanma niyetinin kendini içten içe gösterdiği bir coğrafi ve kültürel bölgedir. Sayısız yazılı kanıt gerek kuramcıların, gerekse icracıların musikinin notaya geçirilmesi fikriyle düzenli bir biçimde uğraştıklarını, musikiyi yazma yolundaki bazı girişimlerin de daha önceki dönemlerin musiki ürünleri için bir kaynak oluşturan nota derlemeleri ortaya çıkardığını gösteriyor. Ama Türklerin nota derlemeleri ortaya çıkarması ancak onyedinci yüzyılda gerçekleşebilmiştir.

Osmanlı imparatorluğunun çok-uluslu nüfus yapısı sanat alanında sürekli bir kültür etkileşimi ve daha iyiye özendirme sürecini harekete geçirmiştir. Siyasî ve toplumsal etmenler kültür çevrelerine daha geniş bir dünya görüşü kazandırmış, başka ülkelerden ve Batı'dan gelen etkilerin daha derin bir ilgi ve hoşgörülle karşılanmasını sağlamıştır. Bu siyasî, toplumsal, etnik etmenlerin bir araya gelmesi yeni fikirlerin öbür İslam ülkelerinde olduğundan daha geniş bir özgürlük ve daha büyük bir cesaretle yansıtıldığı bir ortam yaratmıştır. Osmanlı uygarlığı ideoloji ve kültür alanındaki farklılıkları olabildiğince karmaşık, zengin bir bileşime dönüştürerek silmiş, kültür ürünlerine bir Türk kimliği kazandırmıştır. Kültür ve sanat düzeyindeki yaratıcılık süreci boyunca, musiki Osmanlı imparatorluğunun kurduğu düzende en üstün değer katına yükseltilen, en çok saygı gören, en sevilen etkinlikti.

Musikinin kuramı ve uygulaması çerçevesinde çeşitli toplumsal gruplar musiki etkinliklerinin gelişmesine katkıda bulundular. Özellikle mevlevî cemaatleri dinî ve dindışı musiki ürünlerinin yayılmasında, musiki eğitiminin güçlendirilmesinde, bu arada notanın hem musiki parçalarının hatırlanmasına, hem de bu parçaların kütüphanelere kazandırılmasına yardım eden teknik bir araç olarak kullanılmasında baş rolü oynadılar. Musiki yazısı sorunu çeşitli kültürlerin yüz yüze geldiği canlı ilişkiler ve iç içe geçmiş toplumsal yapılar çerçevesine oturtulduğunda, yüzeydeki değerine göre daha anlamlı bir değer taşır.

Musiki yazısı hem görünür olguları, hem de birleştirici kuralları kapsayan karmaşık bir bildirilişimin özel işaretler sistemini kurar. Musikide nota, özünde, notayı kullananlar onun yorumlanabilmesini sağlayan araçları bildikleri için anlam kazanan, anlamı açık bir düzenlemedir. Buna karşılık, notanın çeşitli öğelerini bir araya getirip bir işaretler örgüsü içinde düzenleyebilen bireyler verir notaya anlamını. Türk musiki kültüründe nota her şeyden önce musiki işaretlerinin sese çevrilmesi amacına yöneliktir. Uzun dönemler boyunca kültürel değişimler süreci ile, bir düşünce tarzını somutlaştırıp ortaya çıkaran toplumsal dönüşümlere bağlı olmuştur nota.

Yeterli bir nota yazım biçimi geliştirmenin güçlükleri göz önüne alınırsa, Türk musikisinde nota okuyup yazabilenlerin artışı yavaş olmuştur. Türk musikisinin uygulamadaki gerçeklerine dayalı, işlerliği olan, zengin bir kuramın nota okuyup yazabilmek için yeterli bir yöntemle birleşebilmesi süreci birkaç yüzyıla yayılmış ve sonunda ancak modernleşme döneminde tamamlanabilmiştir.

Nota okuyup yazabilmek için verilen mücadele uzun dönemler boyunca sürüp giden çözülmez çelişkileri ve bu yolda ortaya çıkan engelleri gözler önüne serer. Notalama yöntemi geliştirme yolundaki bireysel girişimler başkalarının anlayamayacağı, nerdeyse esrarengiz bir çalışmaya dönüşmüş, çoğu zaman bir gizlilik perdesine bürünmüştür. Nota kullananlar

ise kültürler arasındaki sınırları aşmaktan kaçınmışlar, çoğu kez de yabancı etkilere karşı duydukları güvensizliği açığa vurmuşlardır. Türkiye modernleşme döneminde yeni ufuklara açıldığında yeni kavramlara geçiş o kadar âni olmuştur ki, değerler kavramı değişmiş ve yenileşme yönündeki çabalar üstün niteliklerin yitirilmesi tehdidiyle karşılaşmıştır. Kaynakları ve malzemeyi genişletme yolundaki atılımlar ile, yeni beslenen parçaların herhangi bir ayıklamadan geçirilmeden benimsenmesi bu yeni eğilime damgasını vurmuştur. Musikiciler kısa zamanda çevrelerini saran nota seli içinde boğulmuşlardır. Bununla birlikte, geçen yüzyılın sonlarında basılı notaların sel gibi çoğalması hem yeni, hem de eski bestelerin yayılmasını sağlamış, kafa karıştırıcı nota kurallarına ve çelişkilere rağmen icracıları nota okuyup yazmaya özendirmiştir.

Notalama tekniklerinde gözlenen farklı eğilimler değişik yöntemlerin eş zamanda yahut belli bir süreç içinde uygulandığını, bu eğilimlerin uzmanlar çevresinde birbirlerinden farklı nota yazım türleri doğurduğunu, sonra da o nota yazım türlerinin icracılarca benimsendiğini gösteriyor. Burada amacım İslam dünyasında bilinen nota sistemlerinin tarihi gelişimini anlatmak olmamakla birlikte, daha önceki nota sistemlerinin kısaca gözden geçirilmesi Türk musikisinde notalama yöntemlerinin ortaya çıktığı farklı ortamın daha iyi anlaşılmasına yardım edecektir.

Osmanlı imparatorluğunun coğrafi ve siyasî sınırları içinde doğan ve uygulama alanı bulan nota yazım türleri çeşitli nota yazım sistemlerini içinde barındırır. Bu nota yazım türleri düşüncede ve anlayışta farklı eğilimleri temsil eder. En eski nota türü Eski Yunan nota yazım biçiminin bir yorumu olan Arapların harf notası modeliydi; bunu, harf notasının kendi musiki kültürlerine uyarlanan biçimleriyle Türk harf notası anlayışı, Bizans ve Ermeni nota sistemleri izledi; en sonunda da Batı notası uygulamaya konuldu.

Farklı nota yazımlarına özgü özel yöntemlerin ancak musikinin sunuluşuyla açıklanabilecek, işitsel olguları simgeleyen, ezginin hatırlanmasına yardımcı birtakım özel görsel

işaretleri çoğalttığı, genellikle kabul edilen bir şeydir. Her sistemin uygulamada kabul edilebilmesi için belli özellikler taşıması ve kullandığı simgesel işaretler bakımından geçerli ölçütlere uygun olması gerekir. Türkiye'de denenen çeşitli nota yazım türleri musikinin daha önceki seslendirilme alışkanlıklarına göre yazılıp okunabilecek olan anlamlı bir şekiller örgüsüne oturur. Ama bu nota yazım türlerinin hepsi de Batı notası tam anlamıyla benimseninceye kadar kısa ömürlü olgular olarak kaldı.

Araplar, İranlılar, Türkler musikiyi geleneksel olarak harf ve sayı notalarıyla yazmışlardır. Harfler notanın perdesini, sayılar ise değerini gösterir. Uygulama amaçlı nota, kuramsal sanatın ele alınışında harflerin her kuramcıya göre değişen epeyce kararsız uygulama biçimlerinin tam tersine, musiki eserinin hatırlanmasına teknik yönden yardımcı işaretlere dayandığı için genel kabul görmüştür. Musiki ezberlenerek, kulaktan öğrenilmiş olsa da, tarihî gerçekler, musikinin uygulamasıyla ilgili kimselerin basit nota yazım biçimlerini benimzedikleri fikrini uyandırıyor.

Farmer'a göre, "Elimizde Arap musikisinin onüçüncü yüzyıldan, İran musikisinin ondördüncü yüzyıldan, Türk musikisinin ise onyedinci yüzyıldan önce notaya alınmış bir örneği olmadığı ortadadır." (1957: 455). Bu görüş, yazarının koyduğu ölçüte göre, musiki parçalarını yazıya geçirmek amacıyla tasarlanmış, dört başı mâmur bir araç olarak tanımlıyor notayı. Nota böyle tanımlansa bile, daha önceki nota kullanımlarında *tabulatura* işaretleri, ezginin hatırlanmasına yardımcı özel işaretler icat edilmediğini göstermez. Aslında *tabulatura* işaretleri burada *tabulatura notaları* olarak adlandıracağım, kendine özgü bir nota yazımıdır.

Harf notası kavramı ortaçağın başından beri İslam dünyasında tanınıyordu. Bilim adamları özellikle saz musikisinde kullanılan fonetik notanın dokuzuncu yüzyıl ortalarından önce Araplarca bilindiği görüşünde birleşiyorlar. Araplar notaya alınmış parçaları çalmak için kullanmamışlar, uyguladıkları kuramları göstermek için fonetik bir notalama yöntemi kul-

lanmışlardır (Farmer 1970: 86-88).

Arap filozofları harf notası kavramını Yunanlardan alıp dokuzuncu ve onuncu yüzyıllardan başlayarak notayı *tabulaturalara* uyguladılar. Bu uygulamanın ilk örnekleri o dönemdeki nota kavramının yalnızca çalgı üzerindeki parmak baskılarını belirtmeye yaradığını gösteriyor. Yunanlar gibi Araplar da her harfe parmak baskılarına göre sayısal bir değer veriyorlardı. Arap harflerinin sayısal değerler olarak kullanılması ebced kurallarından çıkıyordu, bu ise musıkideki anlatıma tılsımlı bir çifte anlamlılık özelliği, bir belirsizlik veriyordu.

En eski belge, alfabenin ilk on iki harfini, A B C D H V Z H T Y K L harflerini kromatik denebilecek bir dizi içinde kullanan Kindî'ye (790-874) aittir (*Risâla* var. 167b). Kindî Yunan nota sistemindekinden farklı olarak, her sekizlide aynı simgeleri kullanıyordu, ama öteki kuramcılar onun yöntemini benimsemediler (Farmer 1970: 95). Kindî'den kısa bir süre sonra, musiki üstüne bir risale yazmış olan Yahya İbn Ali İbn Yahya (856-912) (Farmer 1970: 280-285) tıpkı Kindî gibi harfleri alfabe sırasına göre kullanarak bir sekizli içinde 1'den 10'a kadarki sayıların değerlerini taşıyan şu on basamağı belirledi: A B C [D] H V Z H T Y (Farmer 1970: 280-285). Bu basit bir dizi olmakla birlikte, aynı dizinin daha sonraki kuramcılarca da aynı biçimde kullandığı görülür. Ünlülerin ünlüsü Fârâbî (872-950) dizinin basamaklarını alfabe sırasına göre harflerden oluşan işaretlerle notladı (d'Erlanger 1930: 119-129). Gelenek ona kendi ezgilerini notaya alma yeteneğini bahşetme eli açıklığını gösterdiyse de, düzenlediği nota tam bir *tabulatura* notasıydı.

Tabulatura notasının işaret sisteminde harfler nota karşılığı olmaktan çok, alfabe sırasına göre parmak baskıları için kullanılır. Bu notalar harflerin şekil bakımından bir tek işarettten oluşan fonetik işaretleridir. İşaretler arasındaki ideolojik bağ işaretlerin kullandıkları bağlamda gerçekleşir. Bir işaretin notası belli bir tel üzerindeki parmak baskılarına göre değişebilir. İşaretler arasındaki sözdizimsel ilişki birbirlerinin yerini alabilen, eşdeğerli bir ilişkidir. İşaretler basılacak

yerleri bitişik bir düzen içinde gösterdiği için temelde bunlar arasında bir bağıntı söz konusudur. Bu işaretlerin gerçek seslerle bağı işaretlerin kullanıldığı duruma göre değişmekle birlikte, göreneğe özgü, yönlendirici olmayan ölçülerle kurulur. Belirli anlam eksenlerine oturtulmuş kültürel birimler olarak görülebilir söz konusu işaretler. Harflerden oluşan *tabulatura* notasının kodları her değerın alt ve üst değerlere ve bunların arasındaki farklılıklara göre belirlendiğı bir yapının kodlarıdır. Sonuç olarak, *tabulatura* notası ürettiğı ikincil düzeyde anlam ilişkileri dolayısıyla simgesel, bağlamsal ve oldukça pragmatik bir nota çeşidi olarak tanımlanabilir.

Usûl ve ölçü değerleri ya yansımalar ile ya da harflerle, Arapça *fa'l* kelimesinin üç harfiyle [fâ-ayn-lâm], vuruş değerini gösteren sayılar ve noktalarla belirtilir (Farmer 1970: 92). Hüseyin ibn Zayla (ö.1048) dokuzuncu-onuncu yüzyılların notasına benzer bir harf notası kullanırken udun perdelerine¹ adlar verdi. Udun perdelerine verilen adlar bu adların temsil ettiği sesleri gösteren notadakilerden oldukça farklıydı. Ayrıca, İbn-i Sînâ (ö. 1037) da usûlleri iyice anlayabilmek yönünden yansımaları yetersiz bulmuş, bazı becerikli musıkicilerin usûl kalıplarının udda nasıl çalınacağını harflerle gösteren steno benzeri bir notalama yöntemi kullandıklarını anlatmıştı (d'Erlanger 1935: 232-233). Bütün bu destekleyici çabalar heceler fonetik değerleriyle birlikte yazma amacına yönelik olmakla birlikte, Arapların nota anlayışında alfabe işaretlerinin taşıdığı anlamların hiç değişmediğı fikrini uyandırıyor.

Onüçüncü yüzyıldan önce harf notasıyla yazılmış bir ezgi örneğı bilinmiyor. Arap harf notası Sistemci Okul'un kurucusu Safiyüddin Abdu'l- Mü'mîn'el-Urmevî (ö.1294) ile tam bir işlerliğe kavuştu. Safiyüddin katıksız bir Arap eseri ortaya koymak istiyordu, ama sonuçta İran unsurlarını musiki kuramına soktu, bu yolu tutmakla da eserinin kapsamını genişletti, Türk ve İran unsurlarıyla bütün İslam dünyasına ulaştı. Safiyüddin'in fikirlerinin Türkiye'de başka hiçbir İslam ülkesinde görülmediğı ölçüde etkili olması, bir bakıma, Türk ve

¹ Burada kastedilen eski, perdeli uddur- Ç. N.

Türkî unsurların İran musıkisi coğrafyasına sızmış olmasıyla açıklanabilir.

Safiyüddin'in notası ebcedî ve adedîdir. Perdenin kendisi alfabenin bir harfi, uzunluk bakımından değeri de harfin altına yazılan bir sayı ile gösterilir. Safiyüddin dizileri, şedleri, hattâ ezgileri yazmak için alfabe işaretlerini kullanır. Eserinin makamlar ve musikinin uygulaması ile ilgili son bölümünde bir saz eseri beste şekli olan *tarîka* için üç, bir sözlü eser şekli olan *savt* için de bir eserin notalarını örnek olarak verir. Safiyüddin bu örnekleri "anlaşılması kolay" diye nitelendirirken başka bestelerin notaya alınması yönünden çok daha güç olabileceğini de anlatmak ister (d'Erlanger 1938: 553-563). Verdiği nota örnekleri ezgilerin yalınkat bir taslağından başka bir şey olmadığı halde, harf notası sisteminin musikinin yazıya geçirilmesi, üstelik sadece yazıya geçirilmesi değil, tıpkı herhangi bir dil gibi okunabilmesi için de yeterli bir sistem olduğunu kanıtlamıştır. İşlevsel kullanım amacına yönelik notalama bilimi, ezgilerin yazıya geçirilmesi sonucu Safiyüddin'le gelişti. Safiyüddin'in yazdığı örneklerin İslam dünyasında notaya alınmış ilk musiki örnekleri olduğu kesindir. Daha sonraki yazarların bu yararlı yolda yürümemiş olmaları tuhaftır. Sistemci Okul harf notasını sadece ezgi hakkında bir fikir verme amacına yönelik soyut bir zihin uğraşı olarak görmüştür.

Safiyüddin her dereceyi, Arap alfabesinin yirmi sekiz ünsüzünü her birinde dokuz ünsüz bulunan üç ardışık diziye bölen ebced sistemindeki bir harfle göstermiştir. Safiyüddin'in sisteminde, işaretleri alfabedeki sırasına göre kullanan ve aynı işaretleri hem pest hem de tiz sekizlideki seslere uygulayan Kindî'ninkinden farklı olarak, dizideki her notaya ayrı bir simge verilmesi yoluna gidilmiştir. Safiyüddin ilk on işaret için sayısal değerlerine göre sıralanmış tek harfli simgeler, sonra gene harflerin sayısal anlamlarına dayanarak her onlu küme için çift harfli yeni işaretler kullanmıştır. Özetle, onun notalama yönteminde dizinin tamamındaki otuz altı perde sadece on iki harfle gösterilmiştir (Manik 1969: 54).

1. TABLO

1 = A (ا)	11 = YA (يا)	21 = KA (كا)	31 = LA (لا)
2 = B (ب)	12 = YB (يب)	22 = KB (كب)	32 = LB (لب)
3 = C (ج)	13 = YC (يج)	23 = KC (كج)	33 = LC (لج)
4 = D (د)	14 = YD (يد)	24 = KD (كد)	34 = LD (لد)
5 = H (ه)	15 = YH (يه)	25 = KH (كه)	35 = LD (له)
6 = V (و)	16 = YV (يو)	26 = KV (كو)	36 = LV (لو)
7 = Z (ز)	17 = YZ (يز)	27 = KZ (كز)	
8 = H (ح)	18 = YH (يح)	28 = KH (كه)	
9 = T (ط)	19 = YT (يط)	29 = KT (كط)	
10 = Y (ي)	20 = K (ك)	30 = L (ل)	

Hiç şüphesiz, Safiyüddin'in icat ettiği, yukarda gösterilen işaretler aralarında mutlaka bir bağıntı bulunan işaretlerdir, çünkü harf notasında harfler ebced yöntemindeki sayısal değerleri gösterir. Harflerle belirtilen notaların anlamlandırılması süreci çift seçenekli bir eksene dayanır, ama burada aynı zamanda, dizinin perdelerine sadece onları adlandırarak değil, numaralayarak da açıklık getirilir. Harflere sayısal göstergeleriyle birlikte verilen düzen, perdelerin doğrudan doğruya kendi özel seslerine göre sıralandığı bir düzene bağlanan hazır bir temel olarak ortaya çıkar. Buna göre, yazı işaretleri Arap alfabesinden hiç değiştirilmeden alınmış tek tek harfler ile iki harfin birleşik biçimleridir. Bu harfler düzeninin mantığı dil dışı bir gerçeklikle, yani perdelerle kesin bir anlam bağıntısındaki sayılara nedensel bir ilişkiyle bağlı sözdizimsel tanımlar üretir. Notaların ölçü içindeki değerleri için ise her notanın görece süresini gösteren sayılar (1, 2, 3, 4, 6, 12) eklenir.

Kutbuddin-i Şirazi (1236-1311) katı bir harf notası kavra-

mını aşmakla birlikte Safiyüddin'e bağlı kaldı. Kutbuddin 1300 dolaylarında yazdığı eserde Safiyüddin'in notalarını verdiği ezgilere, on yedi dikey çizgiyle kesilen altı yatay çizgili bir şekil üzerine daha ayrıntılı bir notalama yöntemiyle yazılmış bir saz-söz eseri ekler. Notalar en üstteki iki çizgi arasına yazılmış, vuruşlar ise aşağıda noktalama işaretleriyle gösterilmiştir (Wright 1978: 217-244). Bu karma yöntem daha önce, Şah Alâeddin Mehmed (ö. 1220) zamanında Doğu' nun daha uzak bir yerinde, Harzem'de ortaya çıkan yarım porteli notalama yöntemine benzetilebilir. Bu yöntemde perdeler ile ölçülerini yazmak için on sekiz çizgili bir porte kullanılıyordu. Aşağı yukarı aynı dönemde Şemseddin-i Seyydevî bu notalama biçiminin epeyce basitleştirilmiş bir türünü ortaya koydu. Onun nota yazımında Arap rakamlarının işaret ettiği, ayrı ayrı renklerdeki yatay çizgilerle çizilmiş bir porte bulunuyor, yukardan aşağıya doğru Z V H D C B A harfleri porteye yazılıyordu (Farmer 1970: 323-336). Bu işaretler Kindî'nin başlattığı Arap notalama yöntemindeki işaretlerin aynıydı. Bu yazım şekilleri dışında, ortaçağ Uygurlarının ezginin basamakları ile udun bu basamaklara uygun perdelerini özel aralıklar halinde göstermek üzere dörtgenlere bölünmüş bir şeklin yanında sayılarla belirtilen, ezgiyi aralıklarıyla hatırlatmaya yardımcı bir yazım şekli kullandıklarına ilişkin kanıtlar vardır (Sayın Murat Bardakçı'dan aldığım sözlü bilgi. Kendisine teşekkür borçluyum). Ne var ki, başka coğrafi bölgelerde görülen, harf notası kavramını aşma amacına yönelik çabalar öncekilere paralel eğilimler olarak kalmış, yeni kurulan Osmanlı imparatorluğundaki, Sistemci Okul'u izleyen kuramcılar pek az etkilemiştir.

Abdülkadir Meragî (yak. 1360-1435) Sistemci Okul'un temellerine bağlı kalmış, Safiyüddin'in ilkelerini daha geniş bir kültürel bölgenin daha geniş kapsamlı musiki uygulaması içinde sürdürmüştür. Ayrıca, İran-Türk musiki kültürünü kuramsal bir çerçeveye kavuşturmayı da başarmıştır. Onun nota işaretleri Safiyüddin'in iki sekizli için düzenlediği işaretlerin aynısıdır. Abdülkadir'in nota yazımında da seslerin ölçü için-

deki değerleri her notanın altına eklenir (Bardakçı 1986: 56). Abdülkadir'in de bestelediği ezgilerin notalarını yazmayı denediği genellikle kabul edilen bir şeydir (Binesh 1987: 238-241). 1450 dolaylarında adını duyuran oğlu Abdülaziz bin Abdülkadir ile 1490 dolaylarında tanınmaya başlayan torunu Mahmud bin Abdülaziz, Safiyüddin'in icat ettiği, baba ve dede Abdülkadir'in de gözle görülür hiçbir değişikliğe uğratmadan kendilerine aktardığı aynı nota sistemini biliyorlardı. Büyük bir selefin taklitçileri olan Abdülaziz ile Mahmud musiki düşüncesinde bir duraklamanın kesin işaretlerini taşıyan sıradan derlemeler kaleme aldılar. Onların ihtiyatlı tutumu musikide notanın, temelde, kuramsal bir açıklamaya yardımcı teknik bir araç olarak görülmesine yol açtı. Sonuçta, notanın amacı kuramın uygulanmasından katıksız kuramsal bir anlam eksenine kaydı. Abdülkadir ile onun yakın halefleri gene de harf notasını kullanılması mutlaka gerekli teknik bir araç olarak musiki anlayışı çerçevesine sokmayı başardılar.

Onbeşinci, onaltıncı yüzyılların Osmanlı kuramcıları *tabulatura* notası ile, dizinin makam sistemine göre tanımlanması dışında notaya ilgi duymadılar. Bu kuramcıların yazılarında tablolar halinde verilmiş kuramsal dizi örnekleri, tutarsız, gelişigüzel harf notaları kullanılan geometrik şekiller buluruz. Yusuf bin Nizameddin (yak. 1400 dolayları), Bedr-i Dilşâd (d.1404), Hızır bin Abdullah (1430 dolayları), Seydi (1500 dolayları) gibi yazarlar yazılarında Sistemciler'in notalama yöntemini kullandıklarına yahut geliştirdiklerine ilişkin hiçbir ipucu vermezler. Kullandıkları işaretler *tabulatura* yöntemleridir, perdeleri örneklerle göstermeye yarayan notalar olmaktan öteye gitmez. Kolayca görülebileceği gibi, bu gerçek, kuram ile uygulama arasında bir çatlak olduğu ve sonuçta musiki kuramının uygulanması gibi bir amacın sözkonusu olmadığı bir durumu akla getirir. Musikinin uygulaması o dönemlerde kuramsal soyutlamalara aldırış etmeyen icracıların elindeydi. Nota fikrinin yeniden uyanabilmesi için iki yüzyıla yakın bir zaman geçecekti.

Musikiyi yazıya geçirme düşüncesi onyedinci yüzyılda önemli bir konu haline geldi. Çok yönlü yazar ve saray musikicisi Ali Ufkî (1610-yak. 1677) 21 fasıldan 400 söz ve saz eserini 1650'de Avrupa porte notasıyla yazdı (*Mecmûa* 1650). Batı musıkisi eğitimiyle yetişen Ali Ufkî Batı portesi yöntemini Türk musıkisine uyguladı. Gerçi aynı dönemin bazı Batılı gezginleri Avrupa'da Türk ezgisi diye tanınan çarpıtılmış Türk ezgisi notaları vermişlerdir seyahatnamelerinde, ama Ufkî çok geniş bir Türk musiki malzemesini notalarla yazıya geçirmek gibi heyecan verici bir işi gerçekleştirmiş ilk usta musikicidir.

Ali Ufkî Avrupa notasını Arap alfabesine uydurmaya çalışmış, ama Arap alfabesini Avrupa notasına uydurmaya çalışmamıştır. Ufkî nota derlemesi ile şiirlerinin son şekliinden başka, ciddi çalışmalarının aşamalarını gösteren bir taslağını da bırakmıştır derlemesinin. Söz konusu defterde yazarın gündelik notlarından oluşan bir tür günlük dışında, İtalyanca ve Türkçe yazıların bulunduğu sayfalar (Türkçe yazılar ya Arap harfleriyle yazılmış ya da Latin harflerine çevrilmiştir), ilaç reçeteleri, bütçe cetvelleri, Tasso'dan İtalyanca edebî parçalar, şiirler, belirli bir kişi yahut olayla ilgili eğlendirici hikâyeler, çeşitli kişilerin soyağacını gösteren notlar, korsanların tutsak ettikleri hristiyan tutsaklarla onların aileleri hakkındaki ayrıntılar ve bunlara benzer çeşitli konulara ilişkin yazılar vardır (*Cantilenae* a. 1650). Günlüğün şurasına burasına saz eserleri ile sözlü eserlerin notaları, sözlü eserlerin güfteleri ile şiirler serpiştirilmiştir. Burada ilginç olan, saz eserlerinin Arap alfabesindeki gibi sağdan sola doğru Avrupa notasıyla, ama güfteli ezgilerin, Türkçe sözler Latin harflerine çevrildiği için, soldan sağa doğru yazılmış olmasıdır. Besbelli ki, Ali Ufkî soldan sağa doğru yazılan Avrupa porte notasını sağdan sola doğru yazılan Arap alfabesine uydurmaya çalışmıştır.

Ufkî *Mecmûa-i Saz ü Söz*'de kararsızlığını yenerek kendi yazım kurallarını koymuştur. O kullanışsız çeviri harf uygulamasını bir kenara bırakmış, bütün musiki parçalarını sağdan

sola doğru yazmış, şarkıların Türkçe sözlerinin bir bölümünü notaların altına, bir bölümünü de şarkının notası verildikten sonra en aşağıya Arap alfabesiyle eklemiştir. Öyle sanıyorum ki, Ufkî'nin kullandığı yöntemde gözlenen evrim Batı sistemi ile İslam dünyasına özgü harflere dayanan nota kavramı arasındaki etkileşimin bir örneği niteliğindedir. Bu konudaki tartışmalar, Ufkî'nin Türk musikisini Avrupa notasıyla yazmak istemesinin sadece musiki malzemesini kendisi için yazıya geçirme değil, aynı zamanda Batılı musiki düşüncesi ile Türk düşüncesi arasında bir bildirişim kanalı açma amacına yönelik olduğu fikrini uyandırıyor. Hiç şüphesiz, Ali Ufkî'nin *Mecmûa*'sı onyedinci yüzyıl Türk musiki kültürünün Batı'ya ulaşabilmiş tek belgesidir.

Ezgiler beş çizgili pöte üzerine fa anahtarıyla yazılmıştır. Tabii, yalnızca Batı türü arızalar, bemoller, diyezler kullanılmıştır. Cümle sonlarındaki son geçişlerde Batı'ya özgü birinci dolap, ikinci dolap işaretlerine sık sık başvurulmuştur. Ufkî'nin usûllere yaklaşımında Avrupa musikisinin sorunun basite indirgenmesine yol açan geleneksel ikili-üçlü usûl parçalanmaları dikkate alınmıştır. Ölçüyü belirtmek üzere icat edilen özel simgeler daire yahut üçgen şekilleri içine yazılmış, bu simgelere 2 yahut 3 sayıları eklenmiştir. Birleşik usûllerde iki yahut üç simge bir araya getirilmiştir. Ne ölçü çizgisi, ne de özel bir sus işareti kullanılmıştır. Nota örneklerinde ezgilerin belirgin ana çizgileri verilmiştir; bunlar hem ezginin ezberlenebilmesi, hem de çalınabilmesi amacıyla yazılmış nota örnekleridir. Besbelli ki, Ufkî'nin yazdığı notaların içerdiği musiki fikri her iki kültürün de eğitimini görmüş okurlar ile icracılara anlatılmak istenmiştir, o dönemde bunlar da seçkin bir topluluk olan saray musikicileridir.

Ali Ufkî'nin Batı sistemi uyarlaması benzersiz bir değer taşımakla birlikte, iki bakımdan hatalıdır. İlkin, Ufkî Türk dizisindeki arızalar için ek işaretler kullanmamıştır. İster Türk dizisindeki küçük aralıkların farkına varmış olsun, ister bu aralıkları kesin bir vurgudan yoksun, geçici, oynak perdelerdeki kaymalar çerçevesinde görmüş olsun, söz konusu aralık-

lara notlarında değinme gereğini duymamıştır. Bir başka sorun, usûllerin Batı anlayışına özgü kesin ikili-üçlü parçalanmalarla büyük ölçüde bozulmuş olmasıdır. Ufkî'nin düşüncesi Batı sistemindeki simetrik biçime göre şekillenmiştir, bu yüzden Ufkî verdiği birçok örnekte usûlü iki eşit parçaya bölmüş, bu parçaları Türk usûllerinin özgül yapısına uymayan keyfî tekrarlar gibi göstermiştir. Ufkî'nin *Mecmû'a*'sı gene de büyük önem taşır, çünkü bu kaynak notaya alınmış Türk saz ve söz musıkisi eserlerinin ilk geniş kapsamlı derlemesi niteliğindedir.

Ufkî'nin verdiği nota örneklerindeki işaretler sistemi Türk musıkisinin özgül anlam göndergeleriyle göreneksel bir bağı olan simgesel ve birbiriyle bağıntılı işaretlere dayanır. Bu anlam düzeni, her değerın alt ve üst değerlere ve bunların gösterdikleri farklılıklara göre belirlendiğı kodlarla işlerlik kazanır. Önemli bir farklılık, Batılı bir nota yazım kodunu Türk musıkisindeki yorumu niteliğindeki bir koda çevirirken ve bu işlemle sürüp gidecek olan kodları anlamlandırma sürecinde hangi anlamın ağırlık kazanacağı noktasındadır. Sistem, İslam dünyasında geçerli nota kavramından kaynaklanan yabancı unsurlarla saflığını yitirmiş olmakla birlikte, Batı notasına özgü özellikler taşır. Sonuçta ortaya çıkan şey iki kültürün çatıştığı yapay ama belli kurallara dayanan karma bir sistemdir.

Ufkî'nin musiki yeteneğini sınıadığı toplumsal çevre Osmanlı sarayıydı. Ufkî sarayda değişik çevrelerde yetişmiş musıkicilerle karşılaştığı gibi, çeşitli görevlerle Osmanlı başşehirinde bulunan, Avrupa nota sistemini bildiğı tahmin edilebilecek bazı Avrupalı dil oğlanları ile de tanışmış olabilir. Ama ne günlüğünde, ne de *Mecmû'a*'sında, geliştirdiğı notalama yöntemini musiki çevrelerinde yaymak istediğine ilişkin bir şey söyler. Bununla birlikte, Ufkî hükümdar sarayını anlatırken notaya ilgi duyan saray musıkicilerinden söz eder. Ali Ufkî bu musıkiciler için şunları yazıyor:

Musıki hep ezbere öğrenilir; [musikinin] yazılabilmesi ise

nerdeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstadı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine *erbaşı*, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim. Bunlar, öğrendikleri saz ve söz eserlerini sık sık unuturlar, hafızalarını tazelemem için bana başvururlar ve bana müteşekkir kalırlardı. Dahası, kendilerine musıkiyi yazma sanatını öğretmemi isterlerdi (Behar 1990: 45).

Ben bu parçadan, onyedinci yüzyılın yetişmiş musıkicilerinin notaya karşı ciddi bir ilgi duymaya başladıkları sonucunu çıkarıyorum. Musıkiyi yazıya geçirme özleminin doğmasında çeşitli etmenler rol oynamıştır. Ulusal musiki üslubuna bağlı yorumcularla bestecilerin yanı sıra Türk musıkisi dağarcığındaki bestelerin de gitgide artması bu özlemi doğuran temel etmendi. Bu etmenin dışında, Avrupa'nın kültürel etkisi değişik alanlara sızmaya başlıyor, Türk musıkisinin İran modellerinden kurtulması da bir rekabet dalgası yaratıyordu.

Onyedinci yüzyıl sonunda Kantemiroğlu (Prens Dimitrie Cantemir [1673-1723]) ile Nâyî Osman Dede (yak. 1652-1730) harf notasını yeniden canlandırdılar. Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede'nin kullandığı harf notasıyla nerdeyse tıpatıp aynı olan yeni bir harf notası icat etti.

Kantemiroğlu İslam dini üstüne yazdığı eserde "Doğu musıkisinin kuramı ile uygulamasını yirmi yılı aşkın bir süre" incelediğini söyler. Aynı bölümde musiki kuramını değerlendiren Kantemiroğlu, Doğu musıkisini icra etmedeki asıl zorluğun usûllerin karmaşıklığından ileri geldiğini, icracının musıkiyi yorumlamak için özel bir hünere ihtiyacı olduğunu da ileri sürer:

Bu yüzden, Doğu'nun bestecileri ezgiler ile onların ölçülerini yazabilecekleri notadan yoksundurlar; oysa Avrupalılar notanın sağladığı kolaylıklardan bol bol yararlanırlar. Doğulu bir musıkicinin ise usûlleri iyice özümlemiş olması bir şarkıyı bestecisinin ağzından iki üç kez dinledikten yahut hocasından öğrendikten sonra notanın yardımına ihtiyaç duymadan hatasızca icra edip edememesiyle belli olur. Ben İstanbul'dayken, bu güçlüğü

ortadan kaldırabilmek için Türkçe bir kitap yazdım (bu kitabı musıkiyi çok seven ve bu sanatta çok usta olan Sultan Ahmed'e sundum); bu kitapta musikinin bütün özel kuralları ile değişmez kanunlarını dikkate alarak bu sanatın kuramsal bilgilerle nasıl öğretilebileceğini açıkladım; ezgilerin notalarını kolaylıkla anlaşılabilir ve çalınabilir diye Arap harfleriyle yazdım; Türk musikisinin kuramını açık seçik bir biçimde ortaya koydum, bunda da herhalde başarılı oldum ki, bugün Türkler bile kitabımın musikinin uygulamasını olduğu kadar kuramını da kolaylaştırdığını ve daha açık seçik kıldığını söylüyorlar (1987: 353-354).

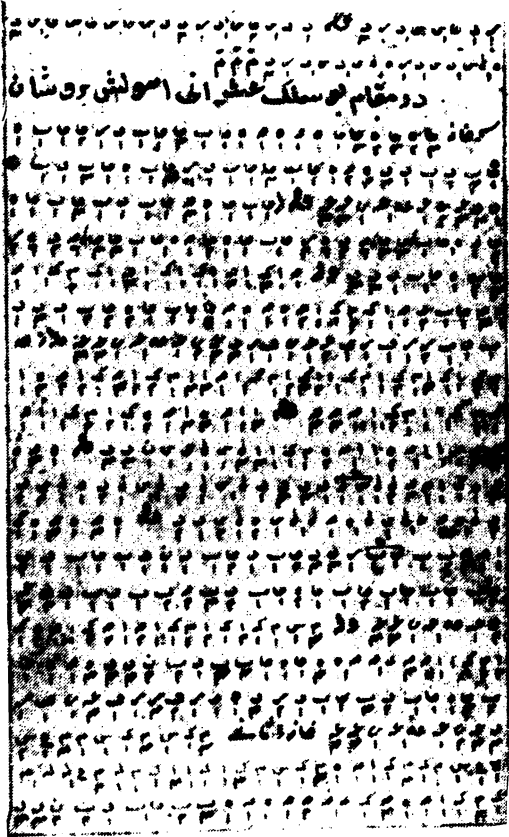
Kantemiroğlu'nun buradaki yaklaşımı çelişiktir. Hem Türk musikisindeki usûl yapılarının karmaşık olduğunu kabul ediyor, hem de bu yapıların notayla tam olarak gösterilemeyeceğini söylüyor. Sonra da, İstanbul'dayken yazdığı kitabın bu boşluğu dolduracağını ileri sürüyor.

Kantemiroğlu *Osmanlı Tarihi*'nde, geliştirdiği notalama yönteminin "Türklerce daha önce bilinmeyen bir icat" (1876: 217, 17. not) olduğunu bildirmişti; harf notasının Sistemcilerce düzenlendiği ve onların eserleriyle onüçüncü yüzyıldan başlayarak Türk-İran bölgesinde yayıldığı düşünülürse, doğruluğu su götürür bir görüştür bu. Prens bu çelişkisi, sonradan Avrupalılar ile Ruslar için yazdığı bir eserde siyasî nedenlerle aldattıcı bir görüş ortaya atmış olmasıyla açıklanabilir.

Kantemiroğlu *Osmanlı Tarihi*'nin aynı yerinde, ilk musiki bilgilerini ünlü Kanboso Mehmed Ağa'dan öğrenmiş olan Sinek Mehmed, Bardakçı Mehmed Çelebi gibi musiki öğrencilerinden bazılarının adlarını verir. Aynı zamanda arkadaşı olan öteki öğrencileri onu musiki üstüne yazmaya ikna etmişlerdir. Kantemiroğlu, imparatorluğun baş hazine-darı Davul İsmail Efendi ile Kırımlı Tatar Han'ın hazinedarı, aynı zamanda da kendi öğrencisi olan Latif Çelebi'nin tavsiyesiyle edvârını yazar. Ali Ufkî'nin daha önce değinilen, Osmanlı musiki camiasında notaya karşı gitgide artan bir ilgi bulunduğu yolundaki gözlemine rağmen, prensin öğrencilerinin meslekten musikici olmadıkları, musıkiyi nota okuyarak seslendirilme özlemini duyan, çevresindeki küçük bir dost topluluğu

olduğu ileri sürülebilir.

Kantemiroğlu 1700 dolaylarında yazdığı *Edvâr*'ında (s. 16-17) nota konusunda musiki düşüncesi açısından yeni ufuklar açan yenilikçi bir yaklaşım geliştirir. Nota sistemini yeni bir musiki kuramının (kavl-i cedîd) temeli olarak kurar. Yazdığı kitap kuramsal bir inceleme bölümü ile, harf notasıyla yazılmış 350 parçayı bir araya getiren bir saz eserleri derlemesinden oluşur (*Kitâb-ı 'il-mü'l-mûsikî*, yak. 1700). Kantemiroğlu *edvâr*'ının birinci bölümünde kendi notalama yöntemini ebcedî ve adedî bir sistem



Kantemiroğlu *Edvâr*'ından (II, s. 143)
buselik-aşiran makamında ve berefşan
usûlündeki peşrevin notası

olarak tanımlar, çünkü sistem harflerle sayıları bir araya getirir. Yazar harfler ile harflere yardımcı nitelikteki, ilgili harflerin altına eklenen, ölçü değerlerini gösteren 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 sayılarının nasıl kullanıldığını açıklar. Derleme, peşrevler, bazı nazireler, pek çok semai ile, saz eseri olarak bestelenmiş

birkaç varsağıdan oluşur.

Kantemiroğlu kendi çağındaki tanbur perdeleri için, iki sekizliyi yukardan bir tam ses aşan, yegâhtan tiz hüseyniye kadar uzanan bir ses alanı için, 33 harf kullanır. Yegâh ile aşiran arasında hiçbir aralık yoktur, çünkü yegâh açık teldir. Kantemiroğlu bu 33 işaretten başka, notada hiçbir zaman gösterilmediği için herhangi bir işlevi olmayan ahenk telinin perdesine denk düşen nerm çargâh için de özel bir işaret icat etmiştir.

Kullandığı simgeler tek harfli, iki harfli, üç harfli yazı şekilleridir. İşaretler üç ayrı hat üslubundan, nesih, rık'a, sülüs üsluplarından alınmıştır. Notada her ses farklı bir yazım şekliyle gösterildiği halde, belli bir sesin harf cinsinden adı başka sesler için de kullanılabilir. Kantemiroğlu'nun ezgiyi hatırlatmaya yardımcı nitelikte işaretler kullanılması fikrine dayalı geleneksel ebced sistemindeki, Safiyüddin'in harfler ile sayıları simgeleyen tek parçalı yazım şekli anlayışından yola çıktığı apaçıktır. Kantemiroğlu'nun icat ettiği her simge dizideki tek tek bütün perdeleri eksiksizce gösterir. Alt sekizlideki notanın adı üst sekizlide değiştiği için, her perdeye ayrı bir yazı simgesi verilir. Kantemiroğlu notaları sayısal değerleriyle eşdeğerli bir sıralama içinde kümелendiren Safiyüddin'den farklı olarak her notayı ayrı bir birim olarak tanımlar. Safiyüddin'in nota işaretleri simgeler ile değişmez ikili bileşim şekillerinin tekrarlanmasına dayanan mantıkî bir örgüye göre tasarlandığı halde, Kantemiroğlu harf şekillerini gelişigüzel bir düzen içinde kullanmıştır. Perdeyi tanımlayan alfabe simgelerinin altına eklenen, süreyi göstermekle görevli sayılar süre değerlerini birbirinden ayırmayı sağladığı için, Safiyüddin'in sistemi gibi Kantemiroğlu'nun yöntemi de fonetik ve ayırıcıdır. Ne var ki, perde ile süre değerleri görünüş bakımından birbiriyle kaynaştırılmamıştır, bu yüzden de notayı okuyanları yanıltabilir.

Kantemiroğlu'nun alfabe göstergeleri anlam örgüsü yönünden daha çok ikonik göstergelerdir, çünkü bu göstergeler ilgili oldukları nesneyle benzerlik gösterir. Örneğin, yegâh

perdesi için kullanılan ye göstergesi yegâh kelimesinin yazılışıyla benzerlik gösterir, ama bu gösterge ile yegâh sesi arasında bir benzerlik kurulamaz. Bu bakımdan, bütün alfabe göstergeleri ile dış gerçeklik, yani yazılı dil arasında bir benzerlik vardır. Göstergelerin işlevi sadece fonetik niteliktedir, her göstergenin ayrı bir tanımı vardır, oysa sayılarla ayrı ayrı süre göstergeleri verilir. İkonik göstergelerin anlamı mecazî anlatımlara değil, çizimlere dayanır. Kantemiroğlu'nun notalama yöntemi dildeki sistemin bilinmesini gerektiriyor. Edvârında, geliştirdiği kuram için dilin yapısını model olarak aldığını söyler Kantemiroğlu. Nitekim, 33 nota işaretini birçok dilin kaynağını oluşturan alfabedeki harflere benzetir. Bu benzetmeye göre, musikideki tek bir ses konuşma sesini (sesbirimi) temsil eden harfle musiki motifleri heceyle (biçimbirimi), musiki makamları da dildeki söz bileşimleriyle (sözlükbirimi) eşdeğerlidir.¹ Kısacası, Kantemiroğlu yazı diline benzettiği notalama yönteminin yapısal bir tanımını verir. Bu bağlamda, alfabe simgeleri ile dil yapıları arasındaki anlam ilişkisi, kültürel birimler niteliğindeki musiki sesleri ile dilsel dış gerçeklik arasındaki bağı güçlendirir.

Kantemiroğlu'nun yönteminde sus, tekrar, uzatma bağı, deyim bağı, nüans ve süs işaretleri yoktur. Bu notalama yöntemi icra tekniğiyle ilgili incelikleri gösteren işaretlerden yoksundur. Kantemiroğlu yöntemin yapısındaki bu eksiklikleri gidermek için yazılı açıklamalara başvurur. Bir musiki parçasıyla ilgili temel kurallar düzeni eserin beste şeklinin, makamının, usûlünün, bestecinin, bir de adının² belirtilmesiyle gös-

¹ Yazarın bu yorumu Kantemiroğlu'nun şu benzetmesine dayanıyor: " İmdi, hurûfa perdeler, heceye âgâze, lûgate de terkip, lisâne makam teşbîh idüb..." (İmdi, harfleri perdelere, heceyi âgâzeye, sözü terkîbe, dili de mûsikîye benzeterek...) *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât*, s.17-Ç.N.

² Kantemiroğlu notasını verdiği saz eserlerinin kimliğini yalnızca beste türünü, makamını, usûlünü değil, adını da - Zülf-i nigâr, Cihân-ârâ, Feth-i Bağdad vb.- belirterek tanımlar. Bestecilerin kendi saz eserlerine özel adlar vermeleri geçmişte bir gelenektir - Ç.N.

terilir. Bunlara, birçok örnekte gördüğümüz, eserin kendi içinde ayrıldığı bölümleri belirten sözler ile, sayfa kenarlarında vezin mertebelerini gösteren yardımcı notlar eklenir. Derlemenin son bölümünde, eser içindeki bölümleri birbirinden ayıran dikey çizgilere, sayıların altına konulmuş ok işaretleri ile nokta işaretlerine, alfabe simgeleri üzerine eklenmiş kısa yatay çizgilere, üçgen yahut baklava biçiminde eşkenar dörtgenler meydana getiren üçlü yahut dörtlü virgül kümeleri gibi noktalama işaretlerine benzer yeni görsel simgelere başvurulmuştur. Bütün ek simgelerin notanın taşıdığı bilgileri harf notaları ile açıklayıp vermesi düşünülmüştür.

Kantemiroğlu'nun geliştirdiği yöntemin gerek işlevi, gerekse kullanımı yönünden dört başı mâmur bir yöntem olduğunu ileri sürmesine bakılırsa, bu nota sisteminin hem ezginin kendisini yazma, hem ezginin nasıl çalınacağını gösterme amacına yönelik olduğu düşünülebilir. Buna karşı, yöntemin tam anlamıyla çok-yönlü olmadığı ileri sürülebilir. Kimi parçaların notaları ezginin çıplak çizgilerini vermekten öteye gidemezken, kimilerinde eser zengin süslemelerle yazılmıştır. Bu bakımdan, notaya geçirilen parçaların okunması/çalınması notanın yol göstericiliğinden çok, okurun /icracının onu yeniden yaratma ustalığına bağlıdır.

Kantemiroğlu düzenlediği harf notasının uygulamadaki kullanımı dışında, *'ilm-i nazar*ın soyut varsayımlarına karşı *'ilm-i 'amel*inin ilkelerini Türk musiki edebiyatında ortaya koyup açıklayan ilk kuramcı olarak, nota sistemini kuramsal bir düzeye çıkarır. Nota sistemi, kuramının özünü, edvârının da temelini oluşturur. Kendisinden önce yazılmış bütün edvâr kitaplarının Arap, İranlı, Türk yazarları soyut kuramın üstünlüğü varsayımından hareket etmişlerdir. Kantemiroğlu seleflerinden farklı olarak, kuramını musikin icrasından çıkan uygulamalı ilkelere dayandırmış, böylece sistemi uygulama sürecinin önceliği temeline oturtmuştur. Bu çerçevede nota, kullanım boyutu ile musikin anlamı üzerindeki uzlaşımları birleştiren çok daha geniş bir anlam kazanır.

Kantemiroğlu ile çağdaşı Nâyî Osman Dede'nin düzen-

ledikleri notalama yöntemlerinin nasıl tarihlendirileceği açıklığa kavuşmamış bir noktadır. Kantemiroğlu'nun notalama yöntemi ile Nâyî Osman Dede'nin notalama yöntemi karşılaştırılırsa, iki yöntem arasında şaşırtıcı bir benzerlik ortaya çıkar. Kantemiroğlu'nun düzenlediği notayı ilk kez gün ışığına çıkaran Rauf Yekta diyor ki:

"Kantemir, Türk alfabesinin harflerini kullanarak icat edilen notayı kendisine mal etmektedir. Oysa yukarda da belirttiğimiz gibi böyle bir nota Abdülkadir zamanında bile biliniyordu; yazar bunu kendi eserlerinde de kullanmıştı. Bundan başka, mevlvihane kütüphanesinde 1247 no'da kayıtlı ünlü neyzen Nâyî Osman Dede'ye ait el yazması (...) bu musikişinasın kendi zamanında bestelenmiş musiki eserlerini alfabe işaretleriyle yazmış olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Nâyî Osman Dede'nin biyografisi onun da aynı türde bir notalama yöntemi icat ettiğini tartışılmaz bir biçimde ortaya koyuyor (1922: 2980).

Gerçekten de, Nâyî Osman Dede'nin biyografisini yazanlar onun musiki eserlerini notaya almaktaki yeteneğinden söz etmişlerdir. Tezkire yazarı Salim onun bilgin, dinine bağlı bir adam, sözlü eserleri okumanın inceliklerini çok iyi bilen, kafa- ca çok gelişmiş bir derviş olduğunu söyleyerek över onu. Osman Dede bir kâğıt parçasına sayılar yazarak şarkıları harflerle notaya alabilir, tiz olsun, pest olsun herhangi bir perdenin notasını hemen yazabilirdi. Herhangi bir besteyi yahut kârı notaya alabilir, daha sonra da okuyabilirdi. Bu yönüyle mükemmel bir musikici sayılıyordu (1897 : 635). Sakıp Dede de Nâyî Osman Dede'nin musiki yeteneğini onun ezgileri notalarla yazıya geçirebildiğini söyleyerek anlatır (1866 : 230, 279).

Osman Dede'nin "edvâr kitabı" olarak anılan defteri Yenikapı mevlvihanesinde saklanıyordu. Bu kütüphanede defterin iki nüshası (1246, 1247 no.'lu yazmalar) bulunduğu inanılıyordu. Bu mevlvihane yandığı zaman bu nüshalardan biri de yandı. Yangında kurtarılan nüsha daha sonra Rauf Yekta'nın eline geçti. İyi bir rastlantı sonucu, eldeki yazmayı Sayın Yavuz Yekta'nın gösterdiği lûtf ile, o sırada Rauf Yek-

ta'nın kütüphanesini emanet olarak almış bulunan Sayın İsmail Baha Süreîsan'ın gösterdiği dostluk sayesinde görebildim. Aşağıda bu eşsiz belgenin içeriğini tanıtacağım.

Bu, el yazması harf notasıyla yazılmış 100 yapraklık bir defterdir. Defterin sayfaları 200 mm. x 93 mm. boyutundadır. Defterin hâki renkli deriyle kaplı bir cildi vardır, içindeki yazılar siyah mürekkeple, bölüm başlıkları da yaldızlı harflerle yazılmıştır. Yazı türü olarak nesih yazı kullanılmıştır. Birinci yaprakta yazarın *derviş Osman el-melevî fi tekkiye-i Galata* imzası yer almaktadır. Bu, defterdeki en eski imzadır. Aynı yaprakta başka imzalar da vardır: *el-fakîr el-şeyh Seyyid Abdülbâkî el-melevîhâne-i cedîd*; *el-fakîr el-şeyh Hüseyin Salâheddin el-melevî, melevîhâne-i bâb-ı cedîd*; *el-fakîr el-şeyh Seyyid Osman Salâheddin el-melevî, melevîhâne-i bâb-ı cedîd*. Sayfanın kenarına 1227 cemâziü'l sâni yevm 7 (17 Haziran 1812) tarihi yazılmıştır; bu tarih defterin son sahibince yazılmış olabilir.

Defterde 70 dolayında saz eserinin notası yazılıdır (65 peşrev ile birkaç semai). Buradaki parçaların çoğu Ufkî'de, Kantemiroğlu'nun derlemesinde, Kevserî'nin *Mecmûa*'sında da vardır. Şu eserlerin notası verilmiştir:

2 . TABLO

PEŞREVLER: rast/ darb-ı fetih, Şerif; rast/ düyek, Âlem Âra; rast/ düyek, Benefeşzar; nikriz/ sakil, Muzaffer; rast/ fahte, Elmas Pâre, Solakzade; sabâ/ darb-ı fetih, Mustafa; hüseyinî/ düyek, Şah Murad; uşşak/ düyek, Hasan Can; uşşak/ düyek, Hasan Ağa; uşşak/ düyek, Cihan Ârâ; sabâ/ sakil, Mâh-ı Bulut; sabâ/ sakil, Tatar Han sakili; sabâ / hâvî, Solakzade; sabâ/ sakil Muzaffer sakili; sabâ/ çenber, Kalfaoğlu çenberi; acem/ çenber, Âmâ İbrahim çenberi; sabâ/ darb-ı fetih, Muzaffer; uzal/ düyek, Bostan; hisar/ darb-ı fetih, Melekcan; hisar/ darb-ı fetih, Kûh Pâre, Ağa Mümin; nevâ/ düyek, Baba Zeytun; nevâ/ hafif, Bayezid; nevâ/ büyük muhammes; nevâ/ muhammes, Çengî Mustafa Ağa; nevâ/ düyek Çengî İbrahim; nevâ/ fahte, Çengî İbrahim Çelebi; nevâ/ fahte; nevâ/ çenber, Şerif

sakili; nevâ çenber, Muzaffer, nevâ/ devir, Ahmed Bey; nevâ/ hâvî; nevâ/ devir, Ahmed Bey; nevâ/ hâvî; nevâ devri; nevâ/ sakil, Tatar Han; nevâ/ darb-ı fetih, Solakzade; nevâ/ darb-ı fetih, Şerif; uşşak/ düyek, Solakzade; uşşak/ berefşan, Şerif; uzal/ sakil, Solakzade; irak/ düyek, Seyfû'l-Mısri; irak/ sakil, Melekcan; irak/ sakil, Atik; irak/ düyek, Bülbül; irak/berefşan, Şah Murad; irak berefşan, Muzaffer; irak/ düyek, Haydar Can; irak/ darb-ı fetih, Şerif; eviç sakil; eviç, Çâk-ı Giriban; eviç/ hafif, Meclis-i Ârâ; eviç/ darb-ı fetih, Muzaffer; dügâh/ muhammes, Ağa Rıza; dügâh/ devr-i kebir, Mir-i Bağdad; dügâh/ devr-i kebir, Masuki; sünbüle-nigâr/ devir, Kutb-i Nâyî; sünbüle devri, Kutb-i Nâyî; segâh/ fahte; segâh/ düyek, Gıda-ı Ruh, Muzaffer; segâh/ çenber, Şerif Çelebi; segâh/ çenber, Şerif Çelebi; segâh/ darb-ı fetih, Muzaffer; segâh-bestenigâr/ düyek; segâh/ düyek, Sancak; nişâbur devri.

SEMAİLER: nevâ, Solakzade; bayatî, Buhurcızade; irak; eviç, Solakzade; segâh; nişâbur.

Osman Dede'nin notası Kantemiroğlu'nun düzenlediği notaya dikkati çekecek kadar benzer. Osman Dede'nin nota yazımında da Türk musikisinin temel ses sistemindeki perdeler için 33 harf kullanılıyor. Kullandığı simgeler, Kantemiroğlu'nun birleşik simgelerindeki gibi tek tek harflerden oluşan yahut harflerin birleştirilmesiyle elde edilen tek harfli, iki harfli, üç harfli simgelerdir. Birçok simge her iki nota yazımında da aynıdır, ama bazı işaretler, 3. Tablo'da görüldüğü gibi, yazım şekli bakımından belirgin farklılıklar gösterir.

3 . TABLO

PERDE	KANTEMİROĞLU	OSMAN DEDE
yegâh	ye	he
aşiran	ayn-he	şin
acem-aşiran	ayn-he	ayn
irak	kaf	kaf
rehavî/geveşt	re	şin-te
rast	re	re

zengûle/zirgûle	nun	ze-ye-re
dügâh	dal	dal
nihavend/kürdî	he	kef-vav
segâh	sin	sin
buselik	be	be
çargâh	çim-elif	çim-elif
sabâ/nim hicaz	sad	cim-nun
uzzal/hicaz	lam	ze
nevâ	he	nun
bayatî/şûrî/nim hisar	be-ye-elif	vav
hisar	ha	ha-sad-re
hüseynî	ha-he	ha
acem	ayn	ayn
eviç	elif	vav
mahur	mim-elif	mim-elif
gerdaniye	kef	kef-re
şehnaz	şin-he	şin-he
muhayyer	mim	mim-re
sünbüle	lam-he	lam-he
tiz segâh	sin	sin
tiz buselik	be-he	be
tiz çargâh	çim	çim-elif
tiz sabâ	sad/he	cim-nun
tiz uzal	lam-he	ze
tiz nevâ	he	nun
tiz bayatî	be-ye-he	ha-sad-re
tiz hüseynî	ha-he	ha

Osman Dede tiz segâhtan başlayarak, pest sekizlideki işaretlerin aynısını, üzerlerine sadece kısa çizgiler ekleyip ikinci oktavdaki sesler için de kullanır. Osman Dede nota yazımındaki bu özelliğiyle kullanışlı bir fikir örneği vermiş, alfabe sistemi gibi katı bir sistemin kolaylaştırılması yönünden akılcı bir anlayış ortaya koymuştur. Bununla birlikte, yönteme yenilik getirmek yahut yöntemi geliştirmek bakımından herhangi bir adım attığı söylenemez.

Yukardaki genel tablo iki notalama yöntemi arasındaki çarpıcı benzerliği gösterir. İşaretlerin üçte birinden fazlası tıpatıp aynıdır. Kimi perdelerde harf seçimindeki farklılık aynı perdeye ayrı adlar verilmesiyle açıklanabilir. Nitekim, Kantemiroğlu rehavî perdesi için tek harfli *re* simgesini kullanırken, Nâyî Osman Dede aynı perde için, geveşt perdesi için, iki harfli *şin-te* simgesini kullanmıştır. Her iki nota yazımında da ses dizisinin aynı olduğu ortadadır. Bununla birlikte, sayıların kullanımında kesin bir farklılık görülüyor. Osman Dede yalnızca 1, 2, 4, sayılarını kullanıyor, bunları da Kantemiroğlu gibi harf notalarının altına değil, üstüne yazıyor. Yalnızca bu üç sayının, üstelik seyrekçe kullanılması uzun ve kısa süre değerlerinin prozodi yönünden ayırt edilebilmesi amacına yönelik, usûlü ikiye ayıran temel anlayışı yansıtıyor. Usûldeki üçüncü değerler için hiçbir sayı kullanılmamıştır.

Osman Dede yöntemini nasıl bir ortamda icat ettiği konusunda bir fikir uyandırabilecek bilgiler vermediği için, nota sistemini tam olarak hangi tarihte oluşturduğunu belirleyemiyoruz. Bu yüzden, Kantemiroğlu'nun nota sistemi ile Osman Dede'nin nota sisteminin çağdaş olduğu sonucuna varılabilir ancak. Ben, aynı dönemde Osmanlı başşehirinde yaşayan bu iki musıkicinin birbirlerini tanıdıklarını, çeşitli vesilelerle buluşmuş, belki de fikir alışverişinde bulunmuş olabileceklerini sanıyorum. Ancak, ortak bir kaynaktan esinlendiklerini, geçirdikleri yeniliği sonradan birbirlerinden öğrenip aldıklarını da kesin olarak söyleyemeyiz. İki yazar arasındaki en büyük farklılık Kantemiroğlu'nun harf notasının felsefî yönünü incelemesinde ve nota sistemini yeni bir musiki kuramının temeli olarak kurmasındadır. Nâyî Osman Dede ise yazdığı defterde herhangi bir kuramsal açıklamada bulunmaz. Bu yüzden, iki nota sisteminin ne zaman icat edildiğine ilişkin tarihî soru cevapsız kalır. Türk musiki tarihçileri bu bilmeceye rağmen Osman Dede'nin notalama yöntemini Kantemiroğlu'nunkinden önce anarlar (Öztuna 1974: 98).

Hiç şüphesiz, Kantemiroğlu'nun harf sistemi ile onunla hemen hemen aynı olan Osman Dede'nin sistemi İslam musı-

ki tarihinde ilk Türk alfabe notasının örnekleri olarak gösterilebilir. Sistem, iki sekizliye bir tam ses eklenmesiyle elde edilen onyedinci yüzyıl Türk dizisindeki aralıklara dayanır; Safi-yüddin'in belirlediği Sistemci dizinin aynısı değildir bu dizi. Kantemiroğlu'nun edvârında belirlediği Türk dizisi kromatik aralıklarla gelişen diatonik nitelikte bir temel yapı içinde görünür. Nota işlevi gören harflere bakıldığında, notaların harf şekilleri perdelerin Türk musıkisindeki adları yerine geçer, bu harfler hat şekilleriyle ilgili çağrışımlar da uyandırır. Hepsinden önemlisi, bu notanın amacı musiki bildirimini (mesaj) yazıya geçirip bunu musikinin uygulamasıyla ilgili kimselere aktarmak, böylece onlara musikiyi yeniden yaratabilmek için daha güçlü bir donanım kazandırmaktır. Notayı kullanan kimse bir musiki ifadesini sınavarak bir başkasıyla ilişkilendirmeyi öğrenecek, sonuçta anlamsal bir bilgi kazanacaktır. Notanın anlamı sonuçta musiki icracısını eğitmekten kaynaklanır.

Kantemiroğlu'nun notalama yöntemi yayılmamış, kısa ömürlü olmuştur. Aynı nota türünde Kantemiroğlu'nun tek halefi onun nota derlemesini kopya eden ve 500'ü aşkın saz eserini bir araya getirerek zenginleştiren mevlevî dervişi Mustafa Kevserî'dir (ö. yak. 1770). Kevserî daha da ileri gidecek, tekrarları, vurguları, sesin tizlik-pestlik derecesini gösteren işaretlerle sistemi geliştirmiştir. Kevserî ayrıca Kantemiroğlu edvârının yeni bir nüshasını da hazırlamıştır.

Notaya ilgi duyan sanatçılar musiki eserlerini ezberleyebilme amacıyla nota öğrenmek için çaba harcamaya devam etmişlerse de, Kantemiroğlu'nun icat ettiği nota kısa zamanda unutulmuştur. Rahip Toderini onsekizinci yüzyılın sonlarında yazdığı kitapta o dönemdeki Türk musikicilerinin "özel notalar" kullandıklarından söz ediyordu (1789 cilt 1: 219); Toderini'nin bu deyimle kastettiği şey, ezginin hatırlanmasına yardım edebilecek birtakım ilkel nota işaretleriydi.

Onsekizinci yüzyılın son yıllarında, Osman Dede'nin torunu, Yenikapı mevlevîhanesi şeyhi Nâsır Abdülbâkî Dede (1765-1821) harf notasına olan ilgiyi yeniden canlandırır.

Abdûlbâkî Dede, Sultan Selim'in (1789-1807) kendisine verdiği, bir notalama yöntemi icat etme görevi üzerine yeni bir harf notası düzenler ve bunu 1796'da yazdığı *Tahririye* adlı kitapçıkta açıklar (53b-73b). Onun notalama yöntemi de ebcedî ve adedîdir. Abdûlbâkî Dede, Safiyüddin'in sistemindeki sayısal değeri olan simgeler fikrini alıp sayıları Kantemiroğlu'nun yöntemindeki gibi kullanır (1'den 6'ya kadar sayılar ve 8), yegâhtan tiz hüseyîne kadar iki sekizli ile bir tam sestem oluşan Türk dizisindeki perde sayısını ise artırır. Yegâh ile aşîran arasına iki perde, rast ile zirgüle arasına bir perde, tiz nevâ ile tiz hisar arasına da bir perde ekler. Abdûlbâkî Dede'nin belirlediği 37 simge şunlardır:

4. TABLO

yegâh = A (ا), pest bayatî = B (ب), pest hisar = D (د),
aşîran = 'A (ء), acem-aşîran = H (ه), ırak = V (و),
geveşt = Z (ز), rast = H (ح), şûrî = T (ط), zirgüle = Y (ی),
dügâh = YA (يا), kürdî = YB (يب), segâh = YC (يج),
buselik = YD (يد), çargâh = YH (يه), sabâ = YV (يو),
hicaz = YZ (يز), nevâ = YH (يح), bayatî = YT (يط),
hisar = K (ك), hüseyî = KA (كا), acem = KB (كب),
eviç = KC (كج), mahur = KD (كد), gerdaniye = KH (كه),
şehnaz = KV (كو), muhayyer = KZ (كز), sünbüle = KH (كح),
tiz segâh = KT (كت), tiz buselik = L (ل), tiz çargâh = LA (لا),
tiz sabâ LB (لب), tiz hicaz LC (لج), tiz nevâ = LD (لد),
tiz bayatî = LH (له), tiz hisar = LV (لو), tiz hüseyî = LZ (لز)

بر نفس آلتی و ذوات التفک
عیزی ایہ نفس آلتی علی برا و
اجرا و لز و تو بقا عدہ یہ نفس
شمیہ اولوب اثار تیمجرہ بر نقط
رسم اولدی و تنقہ مقصور
قاعدہ موضعہ خالی و اما مغلہ
مشمول اولدی عی عد و ضربین حصہ
تفک طرح اولتی قابل ایہ
طرح اولوب مستقل نقطہ تک تحبہ
وضع اولور حقیف اول لیلہ بوشال
اوزرہ یا تر - ع - کا کو کر
و قابل و اما یوب مایشمول المقصور
مستغرقین ضعیفی مقدار کجہ
ایہ نقطہ ایہ مقصور بینشہ
وضع اولور حقیف ثانی ایہ بوشال

[illegible]

Türk dizisindeki perdelerin adları Arap dizisindeki perdelerin adlarından farklı olmakla birlikte, aşiran simgesi dışındaki bütün simgeler Safiyüddin'in kullandığı işaretlerin aynıdır. Abdülbâkî Dede'nin notalama yöntemindeki yenilik, sus'lar için iki simge, nokta ile virgöl işaretleri kullanmasıdır. Abdülbâkî Dede rehber niteliğindeki kitabında, mevlevî ayinlerinde icra edilen saz ve söz musıkisi eserlerinin notalarını verir. Abdülbâkî Dede'den kalan nota örnekleri sadece bu parçalardır. Öyleyken, Yılmaz Öztuna'ya göre, Abdülbâkî Dede'nin notalama yöntemi Türk musıkisindeki en iyi notalama yöntemidir (1974: 99). Abdülbâkî Dede'nin notalama yöntemi taşıdığı meziyetlere rağmen uygulamada kullanılmamış, yandaş bulamamış, Türk harf notasının son aşaması da böylece sona ermiştir.

Geriye dönüp bakılınca, harf notası fikrinin İslam dünyasındaki musikicilerin yüzyıllarca ilgi odağında yer aldığı görülüyor. Başlangıçta, Eski Yunan harf notasından esinlenilerek sadece ezginin hatırlanmasına yardım edebilecek işaretler kullanılmasıyla yetinilen bu nota yazımı daha sonra uydurma işaretlerle geliştirilmiş, bu süreç içinde dizilerin tanımlanması için kullanılmış, bu arada birkaç musiki örneği de tanıtılmıştır. Türk kuramcılar ile musikiciler harf notası fikrini geliştirmişler, musikiyi gelecekte de yaşatacak kullanışlı bir araç olarak görmüşlerdir notayı. Ezgilerin harflerle notaya alınması Türk musıkisini kütüphanelerde bulunabilecek bir malzeme haline getirmiştir. Kantemiroğlu'nun 350 dolayında ezgiden oluşan derlemesinin yanı sıra Kevserî'nin yazdığı 500'ü aşkın parça, Nâyî Osman Dede'nin bıraktığı 70 dolayında eserin notaları ile, Abdülbâkî Dede'nin notaya aldığı birkaç eser harf notası aracılığıyla gelecek kuşakların musikicilerine aktarılan bir klasik musiki külliyyatı oluşturur.

Harf notasının Türk musiki hayatı ile Türk kültür ortamındaki anlamı üzerinde duracak olursak, harf notasının dilsel paradigmalarla karşılıklı bağlantılar kurulan ve görsel bildirişimle aktarılan içrek (esoteric, batınî) yorumlara açık bir kültür yelpazeşiyle bütünleşen bir göstergeler düzeni (se-

miotic system) oluřturduėunu dűőunebiliriz. Fonetik nota anlayıřına sıkı sıkıya baėlı olan, inceden inceye iřlenmiř Tűrk harf notası bir musiki dűőűncesi semantiėi, kűltűr kodlarının birbiri içine geçtiėi bir zaman ve mekānda benimсенmiř bir yazı estetiėi barındırıyor içinde. Tűrk harf notasının ayırt edici ۆzelliėi kűltűr gۆrenekleri çerçevesinde geçerli ikonik bir nitelik tařımasındadır. İkonik nitelik, temelde, zorunlu olarak anlamını dıř geeklik durumundaki dilden alan, bۆylece musikinin ikinci derecede bir dil kimliėi kazandıėı geniř bir gۆstergeler aėına baėlıdır. Ne var ki, yaratılan musiki dili icracının yorumuna açık olduėundan, bu dilin anlamı çoėu kez eksik kalır.

Onsekizinci yűzyılda ortaya çıkan ۆteki nota tűrleri uzun bir dۆneme yayılan kűltűrel etkileřimler sűrecindeki geliřmeleri gۆzler ۆnűne serer. 1730 dolaylarında İstanbul'da Doėu (Tűrk, İran ve Ermeni) musikisi ۆstűne uygulamalı bir el kitabı yazan, Batı Ermenileri cemaatine baėlı musikici, řair Tanburī Kűűk Artin kűltűrel etkileřimin anlamlı bir ۆrneėidir (Tahmitziyan 1968). Yazdıėı metin ۆstad ile ıraėı Tahmasp Kulu'nun karřılıklı konuřmalarından oluřur. Artin makam dizileri ile bunların ředlerini tanımlar, usűlleri sıralar. Vuruřları hatırlatmak için řu simgeleri kullanır: *dűm* için nokta iřareti, *tek* için elif harfi, *teke* için aı iřareti (matematikteki "kűűktűr" iřaretinin aynısı), *tekkā* için de çift aı iřareti. Vuruř simgesinin ۆstűne konulan ~ iřareti o vuruřun sűresini uzatır. Artin yegāhtan tiz hűseynīye kadar iki sekizli ile bir tam sestten oluřan dizinin perdeleri için Ermeni *neumları* kullanır. 16 tam perde ile 14 ara perdeden meydana gelen dizi Kantemiroėlı'nun verdiėi dizinin bir benzeridir. 16 tam perde için kullanılan iřaretlerin adları Ermeni alfabesinden geliřgizel seçilmiř harflerin adlarıdır. Artin nota kűmelerinin ۆzel zaman deėerleriyle nasıl yazıldıėını ۆrneklerle gۆsterir, ama beste ۆrneklerinin tamamının notasını vermez. Verilen ۆrnekler, harfler ۆzerine konulan iřaretlerin notaların icradaki zaman deėerlerini nasıl belirlediėini gۆsterir.

Artin'in notalama yۆntemi *neumları*, kavramsal simgele-

Tanburî Küçük Artin'in yegâhtan tiz hüseyñiye kadarki 16 ana perde için kullandığı, Ermeni alfabesinden alınmış işaretlere dayanan harf notası (Tahmitziyan, s.118)

ri (ideogram) ve alfabe işaretlerini Türk musıkisi kuralları temelinde birleştiren karma bir yöntemi andırır. Gerek perdele-ri, gerekse ölçü değerlerini belirten işaretler simgeler ile onlara yüklenen anlam arasındaki göreneksel ilişkiyi sürdüren simgesel belirleyicilerdir. Bunlara eklenen alfabe unsurları, ilgili notayı temsil eden soyut yazım birimi ile notanın adı arasında içerik birliğinden yoksun bir eşdeğerlilik sağlar. Artin'in yöntemi birlikten yoksun olmakla birlikte, o çağdaki musiki kültürleri arasında oluşan etkileşim sürecini hissettiren dik-

kate değer semantik etkiler taşır.

Aynı dönemde Bizans notasıyla yazılmış bazı eserlerde Türk musıkisi ile başka musıki gelenekleri arasındaki etkileşimin bir yönü gözlenebilir. Türk musıkisi eserlerini Bizans notasıyla yazma eğilimi Osmanlı Rumları arasında ender rastlanan bir şey değildi. Kurillu Marmarinu'nun 1749'da yazdığı musıki risalesi Türk musıkisi ile Bizans musıkisi arasındaki kültür etkileşiminin bir örneğidir. Bu el yazmasının içeriği konusunda müzikolog Murat Bardakçı'nın verdiği kısa bilgiden Marmarinu'nun risalesine Türk musikiyle ilgili bir bölüm eklediğini anlıyoruz. Marmarinu bu bölümde Türk ses sistemini yegâh ile tiz hüseyinî arasındaki farklı çıkıcı ve inici dizilerle açıklamış, her sekizlinin 22 perdeye bölündüğünü belirtmiş, makam seyirlerini yazıyla açıkladıktan sonra notayla da göstermiştir (Bardakçı 1993: 22-24). Marmarinu'nun Türk musıkisi sistemini nota örnekleriyle tanıtması Türk musıki kültürü ile Rum musıki kültürü arasında daha onsekizinci yüzyıl ortalarında oluşan bir paralellik bulunduğunu açıkça gösterir. Bu paralellik kültürler arasındaki yatay alışverişi geliştirecek, musıki malzemelerinin ileriye dönük bir biçimde benzeşmesini sağlayabilecek yeni bir musıki seçeneği sunuyordu.

Ondokuzuncu yüzyıl bir reformlar dalgası getirecek, toplumsal hayatın pek çok alanında modernleşme sürecini başlatacaktı. Harf notası kullanımdan düşmüş, musıki sahnesinden çekilmişti artık. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında iki yeni nota yazım türü, Baba Hamparsum'un icat ettiği nota ile Hrisantos'un düzenlediği yeni Bizans notası ortaya çıktığı zaman musıkideki kültürel kaynaşma süreci daha yoğunlaşır ve canlanır.

Abdülbâkî Dede'nin de arkadaşı olan Ermeni kilise hanendesi Baba Hamparsum (1768-1839) ortaçağ Ermeni *neum* notasına dayanarak 1813 dolaylarında yeni bir sistem geliştirdi. Aslında Baba Hamparsum bazı neumlara yeni anlamlar vererek eski *khaz* sistemini yeniden düzenledi. Yegâhtan başlayarak sekizlideki yedi notayı şu yedi simgeyle adlandırdı:

pou, ye, ve, pe, ha, ne, ba. İki sekizliyi birbirinden ayırmak için bu simgelere bir tire işareti konuluyordu. Notaların süresi için ise yardımcı simgeler kullanılıyor, perde işaretlerine nokta işaretleri, düz çizgiler ve küçük daireler ekleniyordu. Sus işaretleri ile süre işaretleri aynıydı. Buna göre, tire işaretli bir simge, perde ile zaman değerini bir tek yazım şeklinde birleştirebiliyordu. Bu bilgilerden anlaşılabilceği gibi, ana aralıklara dayalı, basitlik, açık seçiklik, kullanışlılık gibi olumlu nitelikler taşıyan bir sistemdi bu.

Hamparsum başlangıçta, *şaragan* denilen eski kilise ilahilerini Ermeni kilise musıkisine yeniden kazandıracak ve bu ilahileri Eski Yunan musıkisinin etkisinden kurtaracak bir sistem yaratmayı düşünüyordu. Ancak, yeni bir şekil verdiği yöntemin başarısı beklenenin çok ötesine ulaştı. Hamparsum notası hızla yayıldı, sistem kültürel engelleri aştı, Türk musıkicilerince de geniş ölçüde benimsendi, öyle ki, kısa süre içinde tam anlamıyla özümlendi, Türk musıkisinde en iyi nota yazım şekli olarak kabul edildi.

Hamparsum sisteminin yaygınlığı bir yüzyıldan fazla sürdü. Hamparsum notasıyla pek çok nota derlemesi hazırlandı; böylece sistem, nota yazarlarının iyice alıştıkları bir yöntem haline geldi. Birçok mevlevî dervişi Hamparsum notası öğrenip dinî ve dindışı eserleri bu yöntemeye göre notaya aldı. Çok saygıdeğer bir musıkici olan Halil Can'ın Türk musıkisi için bu sistemin en uygun nota olduğu inancıyla, 1960'ların sonlarında hâlâ Hamparsum notası kullandığını duyulanarak hatırlıyorum.

Hamparsum notasının hızla yayılmasının en önemli nedeni kolay ve kullanışlı olmasıydı. Ama bu nitelikler aynı zamanda yöntemin sakıncalarıydı. Sistem, fazlasıyla basit olduğu gerekçesiyle eleştirilmişti. Hamparsum, yöntemindeki eksiklerin farkındaydı. Sistemi geliştirmeyi düşündüğü bir sırada öldü. Yeghia M. Tsntsesian (1834-1881) sistemi Batı musıkisi ilkelerine göre, on iki sesli kromatik dizi içinde, Do ile başlayıp do' ile biten iki sekizliye oturttu (1933). Yüzyılın sonuna doğru İstanbullu Ermeni matbaacı Havhannes Mühenn-

disyan, Hamparsum notası için dizgi kalıpları yaptırarak bu yönteme göre yazılan notaların basılmasını sağladı. Matbaa önce 1874'te Nikoğos Taşçıyan'ın bir kitapta topladığı kilise ilahilerini bastı; kısa bir süre sonra da Batı musıkisi notasıyla yazılmış ilk ezgileri yayımlamaya başladı. Ermeni matbaası dinî musiki örneklerini basmaya devam ettiyse de, yirminci yüzyılın ilk onyıllarında Batı musıkisi notasının gittikçe artan başarısı karşısında Türk ve Ermeni dindışı musiki parçalarının basımına son verdi.

Hamparsum'un sistemini kurmasından sadece birkaç yıl sonra, 1820 dolaylarında Madytos'lu [Eceabadlı] Rum Hrisantos (1770-1846) Bizans kilise notasına yeni bir şekil vererek ortaçağ neum sistemini basitleştirdi. Hrisantos yegâhtan başlayan yedi dereceli ana diziye Yunan alfabesindeki şu ilk yedi harfin adlarını verdi: *pa, vu, ga, di, ke, zo, ni*. Bu ses alanı Hamparsum'un yedi sesli ana dizisine denk düşer. Hrisantos ayrıca modları [makam] diatonik, kromatik, enharmonik türlerine göre sınıflandırdı. Yeni Bizans notasının kullanışlı oluşu çok sayıda eski Rum ilahisini gün ışığına çıkardığı gibi, Rumların Türk musıkisi eserlerini öğrenip notaya almalarını da sağladı (Bardakçı 1993: 25-30).

Anadolu'da yaşayan Karamanlı Rumlar da nota yoluyla musiki kültürlerinin kaynaşması sürecine önemli bir katkıda bulunmuşlardır. 1830'da başlayıp 1914 dolaylarına kadar süren Karamanlca yayınlarda yeni Bizans notası ve Yunan alfabesi ile yazılmış Türkçe güfteli Rum ve Türk ezgileri basılmıştır. Bu yayınlar ilke olarak iki dile ve iki musikiye ait örnekleri bir araya getirir. Türk musıkisi parçalarının çoğu şarkılardır, şarkılardan sonra besteler, daha sonra da az sayıdaki yürük semailer gelir. Bu yayınlarda çoğu onsekizinci yüzyıla ondokuzuncu yüzyıla ait sözlü peşrevler ile saz semailerine bile yer verilmiştir (Bardakçı 1993: 29-61).

Kısa bir süre önce sunduğu bir bildiride Karamanlca yayınlara eğilen Cem Behar *Evterpi* (1830) ile *Pandora* (1846) derlemelerinde yayımlanan 40 şarkının Türkçe derlemelerde yer almadığını belirterek, ondokuzuncu yüzyılın temel icra

ՄԻՋԱԿ

[illegible]

**Ermeni kilise ilahisi: Ayin-i Ruhanî (c. 1, s. 1) kitabında
Hamparsum notası ile yazılmış bir şaragan**

dağarcığına girebilecek ölçüde olgunlaşmamış olan bu şarkıların "unutulduğu" sonucuna varmıştır (1993). Söz konusu durum, kültürel etkileşimin baskısı altında, daha kalıcı olan unsurların saklanabilmesiyle ilgilidir sadece. İki musiki kültürü üslup konusunda temelde uyuşuyordu gerçi; gene de, küçük Karamanlı toplumunun Türk musikicilerinin değersiz bulup icra etmedikleri, bu yüzden de dağarcıklarına almadıkları Türk ezgilerini kendi dağarcıklarında yaşatabildiği görülüyor. Karamanlıca nota yayınları üslup ile içeriğin iki kültür arasında nasıl yer değiştirdiğini hatırlatıyor bizlere.

Hamparsum notası ile Karamanlıca yayınlardaki nota arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. Her iki nota yazım yönteminin anlam sistemleri eşdeğerli ama semantik alanları farklıdır. Hamparsum notasının semantik özelliği, anlamın işaretlerin düzanlamına bağlı olmasındadır; burada anlam, aynı zamanda, kültürdeki yeri bilinen bir özelliştir. Oysa Karamanlıca yayınların semantik özelliği, işaretin kültürdeki yeri bilinen bir özelliğe mutlaka denk düşmeyen bir yananlamı göstermesindedir. Hamparsum notası Türk musiki kültüründe rahatça yer alabilmiş, inandırıcı bir gerçeklik anlamı kazanmıştır. Karamanlıca yayınlar ise tarihî bir önem taşıyan, inandırıcılığı tartışma götürür bir "ezgi çevirileri" yığını olarak kalmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı toplumsal ve siyasî hayatında başlayan modernleşme, kapıları Batı musikisinin etkisine açtı. 1650'den ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı musiki edebiyatında Batı notası hiç görünmemişti. Batı notası Osmanlı ortamına yavaş yavaş sızdı, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gitgide yaygınlaşıp tutundu. Avrupa notası işe yarayınca Türk musikisi eserleri porteli notayla yazılıp basılmaya başladı. Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907) 1876'da ilk fasıl külliyatları ile yaprak notaları yayımladı. Basılan parçaların çoğu piyano için armonize edilmişti (*Fenn-i Mûsikîden* 1876). Bu işlem Avrupalılara özgü bir düşünce şeklini yansıtıyordu, çünkü Avrupalılar Doğu ezgilerini bu tarihten çok önce armonize edip yayımlamışlardı. Hacı Emin'in

girişimini çok geçmeden başka saz ve söz eserlerinin basılması izledi.

Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1827) bazı fasıllar yayımladı, daha sonra da musiki dersi kitaplarında porteli notayı tanıttı (1897 ve sonrası). Bu yüzyılın tam başlarında önce Şamlı Selim, sonra da kardeşleri Şamlı İskender ile Tevfik yaklaşık otuz yıl boyunca (1901'den 1920'lerin sonlarına kadar) musiki meraklılarına çok sayıda eserin notasını kazandırdılar. Bu çabalarından dolayı onlara imrenen başka yayımcılar çıktı. Bu yayınlar birincil (sözlü) kaynaklardan notaya alınmış yahut ikincil (yazılı) kaynaklardan çevrilmiş eserlerden oluşuyor; ağızdan ağıza yayılan eserlerin yanı sıra çağdaş bestecilerce bestelenmiş yeni sanat ve şehir musıkisi örnekleri ile, Hamparsum notasından çevrilmiş parçalar da basılıyordu.

Yeterli bir notalama yöntemi sorununa gerçekten ciddi bir tutumla eğilenler, modern Türk müzikolojisinin önderleri Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve H. Sadettin Arel oldu. Üçü de notanın hızla yayılmasına ve nota yazımına ortak kurallar getirilmesine unutulmaz katkılarda bulundu; harf notasıyla yazılmış kaynaklardan, Hamparsum defterlerinden birçok eser çevirip yayımladı. Musiki eserlerinin notaya alınmasında ve derlenmesinde eşsiz bir hizmeti olan bir musiki adamı da öğrencisi Ekrem Karadeniz'le (1904-1981) yüzyılların ürünü dinî ve dindışı musiki örneklerini notaya almak gibi çetin bir işe girişen Abdülkadir Töre'dir (1873-1946). Bu çalışmanın sonucu Süleymaniye Kütüphanesi'nde saklanmakta olan 66 ciltlik göz kamaştırıcı Karadeniz yazma nota derlemesidir.

Yeni Batı yönteminin etkisi karşı konulmaz derecede güçlü oldu. Porte notası aralıkları kesinleştirirken seslerin süresini de tek bir işaretle gösteriyor, notanın yardımcı öğelerini basitleştirerek belirginleştiriyor, ayrıca nüans ve süsleme işaretleri de getiriyordu. En sonunda, Batı notasını uyarlamanın getirdiği temel sorunlar da çözüldü. Türk sekizlisinin 24 eşit olmayan aralığa bölünen perdelerindeki arızalar için yeni simgeler bulundu. Seslerin sent birimiyle ölçülmesi aralıkların kesinliğe kavuşturulması yolundaki çalışmaları hızlandır-

dı, perdelerdeki tizleşip pestleşmelerin notada gösterilmesi gereğini ortaya çıkardı. Bir usûldeki birimleri kesik çizgili bir ölçü çizgisiyle, usûlün bitimini de tam çizgiyle göstermek uygun bir yoldu. Nota çeviriyazımlarının başarılı olabilmesi için geleneksel Batı sisteminin yerleşik simgeleri ile işlemleri benimsendi.

Aslında yeni Türk müzikologları Türk musıkisi malzemesini Batı notasının kurallarına uydurmayı başardılar, Türk musıkisini Batı notası kavramına uyarlamak için de ısrarlı bir çaba harcadılar. Bunun sonunda da, nota çevirmenleri ile yayımcılar notanın yayılmasını hızlandırmak için birbirleriyle yarışa girdiklerinden, nota yazımında bir yığın çelişki ortaya çıktı. Nota derlemelerinin hepsi birçok yönden birbirinden farklıydı, çünkü her derleme kendi yazarının yaklaşımıyla hazırlanmıştı. İstanbul Konservatuvaryı 1920'lerin başlarında yayımladığı klasik eserlerle nota yazımındaki ortak teknik ilkeleri belirledi, bu ilkeleri günümüzde de geçerli olan bir tutarlılıkla uyguladı. 1950'den bu yana, yerinde derlenmiş çok sayıda halk ezgisi de çeşitli yayıncılara basılmaktadır. Batı'nın geleneksel yönteminden alınan notalama kuralları ihtiyacı karşılayabilecek ölçüde Türk musıkisine uyarlandı. Buna karşılık, 1950'lerde yeni musikinin gereklerine uyabilmek için bir takım üslupçu nota yazım denemelerine girilen Batı notasında keskin değişiklikler getirmeye yönelik eğilimler arttı. Batı'nın alışılmış nota yazımında daha ince yöntemler geliştirilmesiyle ortaya çıkabilecek yeni tercihlerden, yeni seçeneklerden bundan böyle geleneksel Türk musıkisi de yararlanacaktır.

Musıkiyi yazıya geçirme fikrinin Türk musıkisinde derin kökleri vardır. Farklı nota yazım yöntemleri Osmanlı döneminde yüzyıllar boyunca ortaya çıkan, bugün bile incelenip icra edilebilecek geniş bir musiki dağarcığının unutulmamasını sağlamıştır. Türk musiki adamlarının notaya her dönemde gösterdikleri ilgi musiki ile dilin geniş bir anlam yelpazesinin hayatî parçalarını oluşturduğu bir düzenin yankılanan sesiydi. Ali Ufkî de işte bu sese kulak vermişti:

Taaccüb edesin ey âşık bu ne hattır ve ne kelim?

Ak üstünde bir karadır, buna ilim derler ilim.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR GÜÇ VE İCRA GÖSTERİSİ OLARAK MEHTER

Mehter kurumu ile Osman Gazi'nın soyu arasında mehterin doğuşuyla başlayan bir bağ kurulmuştur. Mehterhanenin tarihi, mehter musıkisinin Türk askerî, siyasi ve toplumsal hayatındaki önemi ve anlamı hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Mehter musıkisi manevî anlamından savaş sırasındaki anlamına kadar simgelediği bütün anlamlarla geniş bir kullanım alanı olan, adeta dallanıp budaklanmış karmaşık kültürel yapısıyla, askerlik, tören ve eğlence faaliyetlerini dinî renklerle birleştiren bir musıkiydi. Ortaçağın askerî loncaları olan Ahîlerin felsefesi ile tarikat ayinleri mehter örgütünün yapısını ve yerleşik icra biçimlerini bir ölçüde etkilemiştir. Buna karşılık, mehter musıkisinin etkisi musıki çalışmalarının birçok alanında, her şeyden önce de, Türklerin gündelik hayatında hissedilmiştir. Mehter olgusunun uyandırdığı geniş izlenimler boyutu, hayatın bütün yönlerinin özel anlamlarla yüklü bir simgeler bulutu ve kavramsal soyutlamalar içinde eriyişini gösterir. Bir bütün olarak ele alınırsa, mehter icrası ancak Eski Çağ tiyatrolarınıninkiyle karşılaştırılabilecek kadar etkileyici, görkemli, tantanalı bir gösteriydi. Mehter, "Türkün millî sazı" (Eren 1959: 4) olarak tanımlanır.

Mehterin etnografyası çeşitli Türk müzikologlarının, örneğin Mahmut R. Gazimihal'in (1957), Haydar Sanal'ın (1964), Ahmet Tezbaşar'ın (1975) değerli çalışmalarıyla incelenmiştir. Benim buradaki amacım eldeki kaynaklara yeni bir şey eklemek değil, mehter olgusunun taşıdığı anlamlar arasındaki ilişkiyi semantik bir çerçeve içinde ele almaktır.

İslam inancının itici gücü, din uğruna savaşmayı, İslam dinine inanıp Peygamber'in yeşil bayrağı altında savaşanların "yaşama atılımı"nı (*élan vital*) yücelterek askerî fetih fikrini genişletmiştir. Osmanlılar ise fetih ruhuna davul musıkisinin tılsımlı sesini, ordunun önünde taşınan tuğların çekici etkisi-

ni katmışlardır. Osmanlıların genişleme döneminde mehterin sesi müslüman olmayan halklar için dehşet verici bir ses, Osmanlı halkında ise huşû duyguları uyandıran bir haykırıştı. Türk yürüyüş bandosunun gizemi Osmanlı gücünün anlamca zengin bir göstergesidir. Kanımca, Osmanlı yaşama biçiminin bir özelliği olan mehter Arapça “ümmet” teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin musıkideki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi. Ümmet kavramı bir bütün olarak ele alınır sa, ulus, cemaat, halk, din gibi varlıkları kaynaştırır, hepsini İslam’a özgü nitelikler ve ülküler içinde birleştirir. Benzersiz ama birleştirici bir olgu olan Osmanlı mehteri ile ümmetin anlamı arasında karşılıklı bir bağ vardır. Öte yandan, mehter, geniş düzenlamaları ve yananamlarıyla karmaşık boyutlar gösteren kültürel bir bütünlüktür. Kültür ortamında gelişen fikir unsurlarıyla ilişki kuran mehter yüzyıllar boyunca Osmanlı imparatorluğu uyrukları arasında yayılan, Osmanlı uyruklarının kavrayabildiği bir anlamlar dizisinin olduğu kadar, dışardan gelen anlam biçimlerinin (musıkide ve musiki dışında) de taşıyıcısıydı.

Mehter musikisi başka musiki türlerinden farklı olarak, herkes için icra edilen ve toplumun çok geniş bir kesimince dinlenen bir musikiydi. Halk musikisi hep Anadolu’da, Rumeli’de, hattâ belki de imparatorluğun başka bölgelerinde yaşayan köylü halk için yaratılmış, köylü hal’ka götürülmüştür. Klasik musiki diye tanımlanan incesaz musikisi ise sarayların, konakların duvarları arasında yankılanmış, musikiden anlayanlardan, musiki tutkunlarından, üst sınıf insanlarından oluşan seçkinlerin zevkine seslenmiştir. Bu çevreler dışında, mevlevî tekkeleri usta musıkicilerin musiki heveslilerine, öğrencilerine dinî ve dindışı musikinin sırlarını öğrettikleri gerçek musiki okullarıydı. Buna karşılık, mehter musikisi hükümdardan en sade insanlara kadar toplum hiyerarşisinin bütün basamaklarına, kısacası, Osmanlı toplumunun bütün tabakalarına sesleniyordu. Mehter gösterileri ile icraları Osmanlı imparatorluğunun toplumsal dokusunu meydana geti-

ren bütün bir halkı günün belli bir saatinde tek bir cemaat sesinde simgesel olarak birleştiriyordu.

Mehter kültürü, gösterge sistemlerinin karmaşık örgüsüyle oluşan bir anlamlar birikimi ve yığılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve bir tutarlılık kazanmıştır. Mehterin gelişimi Türk dünyasında çağlar boyunca bu dünyanın yapısı ile amaçlarına özgü simgesel biçimler ve toplumsal düzenlemelerle sürüp giden değişimin ibrelerini gösterir. Bu değişimin ürünü olan biçimlerin, söz konusu yapı ile anlamlar birikimi arasındaki bağlar bir etkileşim yaratıp zinde bir güç ortaya çıkardığı sürece, yaygın, kalıcı bir etkisi olmuştur.

Mehter musıkisinin kabul edilebilirliği din bilginlerince hiçbir zaman tartışma konusu edilmemiştir. Kahramanlık havalarının, gazileri öven ezgilerin konuları doğrudan doğruya cihad felsefesinin gücünden kaynaklanıyordu. Ulemanın saz musıkisine izin verilmesi yahut bu tür musikinin yasaklanması konusundaki, İslam ilahiyatında çelişiklere, uzun tartışmalara yol açan açıklıktan yoksun görüşlerinin tersine, sazlı olsun sözlü olsun mehter musıkisinin törenlerde icra edilmesi konusunda hiçbir zaman fikir ayrılığı doğmamıştır.

Davul musıkisinin varlığı Osmanlı devletinin ilk dönemlerinden beri kaynaklara yansımıştır. Tarihî kanıtlar bu tür musikinin Türklerin İslamiyet öncesi gelenekleriyle ilgili olduğunu gösteriyor. Gösteri amaçlı davul-zurna musıkisinin geçmişi Çin'in kuzeyinde yaşayan Moğol Türklerine kadar geriye götürülebilir (Picken 1975: 501). Davul-zurna türü musikiye verilen önemin eski Türklerden kaynaklandığı söylenmiştir. Göktürklerde hanın önünde, askerî geçit alaylarında nevbet vurulur, davul çalınırdı (Tezbaşar 1975: 15). Hükümdar ile davul arasındaki bu bağ ilk kez Büyük Selçuklular zamanında kurulmuştur. 1065'te Sultan Alparslan (1063-1072) nevbethaneye her gün üç namaz vaktinde tabl vurma ayrıcalığını tanımıştı (Turan 1969: 114). Onikinci yüzyıla kadar, sultan ne zaman atına binecek yahut atından inecek olsa tabl çalınırdı. Bundan başka, sultan sarayının kapısında beş nevbet (nevbet-i pençgâne), meliklerin oturdukları köşklerin önünde

de üç nevbet vurulurdu. Selçuklularda resmî musîki takımı davul, zurna, nakkare ve nefirlerden kuruluydu; özel törenlerde görevlendirildiğinde bu takıma nây-i Türkî yahut burk-i Türkî de denilirdi. Davul-zurna türü musîki halk kesiminde de Anadolu'daki ilk yerleşimlerden bu yana Türk köylerinin geleneksel oyun musikisi olmuştur.

Davul musikisi Osmanlı devletinin doğuşuyla birlikte daha yüce bir anlam kazanmıştır. 1284'te Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud (1281-1297) Eskişehir'den Yenişehir'e kadarki toprakları bir sancak olarak Osmanlı hanedanının kurucusu Osman Gazi'ye (1284-1326) vermiş, kendisini vergiden de bağışık tutmuştu. Osman'ın söz konusu topraklar üzerindeki haklarını belgeleyen ferman kendisine beylik alametlerinden biri olarak sunulmuştu. Beylik alametleri arasında tuğ, alem ve tablıhan (davul ile nakkare) de vardı. Tarihî bir kayıttan, Osman'ın beyliğini ilan eden fermanın ikinci vakti geldiğini öğreniyoruz. Gazi, divanı toplantıya çağırmişti. Osman ayağa kalkmış, nevbet vurulmuştu. İlk Osmanlı sultanlarının mehter musikisinin değişmez eserleri icra edilirken ayağa kalkmaları o günden başlayarak bir görenek haline geldi. Ancak, bu kural Fatih II. Sultan Mehmed'in (1451-1481) emriyle kaldırıldı, ondan sonraki sultanlar mehter musikisini oturarak dinlediler.

Osman Gazi'nin huzurunda vurulan nevbete saygı gösteren davranışı davul musikisini kurumlaştırmış, mehter gösterisini hükümdarın saltanat işaretleriyle özdeşleştirmiştir. Bu bakımdan, davul musikisi sadece hükümdara armağan edilen bir tören süsü değil, hükümdarlık unvanının, hükümdarın fiilî iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge idi.

Türk folklorcuları tuğ simgesi ile davul musikisi arasındaki benzerlik üzerinde çok fazla durmuşlar, tuğ ile davul terimlerini eşanlamlı kılmışlardır. Bu varsayımım yalnızca dilin kullanımıyla ilgili bir tahmin olmakla birlikte, tuğ ile mehter arasındaki bağ apayrı bir konudur. Sancak gibi tuğ da bir toprak parçasındaki siyasî ve askerî nüfuzu simgeler. Bu durum,

at sırtında yola çıkan bir kimsenin davul sesini işittiği sürece aldığı yolun uzunluğunu farketmesini akla getirir. Tuğ sayısı ise aynı hükümdarın ve ona bağlı iktidarın emri altına giren savaşçıların sayısını gösterir. Davulun büyüleyici bir sesi olduğu, bu çalgının Şaman geleneğinden kalma kutsal yurt fikriyle bir bağı bulunduğu da söylenir.

Evliya Çelebi, Osman'a sunulan ilk davul ile ilgili bir gelenekten söz eder. Evliya Çelebi'nin anlattığına göre, kırmızı örtülere sarılmış olan tabl-ı kebir Osman'ın (1326-1359) oğlu Orhan'ın Bursa'daki mezarı üzerinde asılı durmaktaydı (1896: 622). Bu kısa hikâyeye davulun kendisi ile şultanın haklarını ve yetkilerini yansıtan bir simge oluşu arasındaki ilişkiye verilen öneme dikkati çekmesi bakımından değer taşıyor. Hikâyedeki mecazî gösterge birbirlerine bağlı şu üç simgeyle bir anlam bağı kuruyor: davul (sesin ulaştığı yerler), tuğ (at sırtında ulaşılan yerler), sancak (nüfuz bölgesi, yurdun simgesi). Arap gezgin İbn Battuta daha ondördüncü yüzyılda Anadolu'da pek çok tablthane ve geleneksel davul-zurna musikisi dinlediğinden söz eder.

Osmanlı mehter örgütü I. Murad zamanında (1360-1389) Yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişmiştir. Bu musiki takımı yeniçerilere yardımcı nitelikte bir askerî kurum haline gelmiş, Osmanlı sultanlarının soyuyla özdeşleşmiştir. Mehter sefer zamanında yürüyüşe geçerek savaş alanında çalar, düşman şehirlerine yöneltilen saldırılara katılırdı. Nevbet vuran bütün takımlar Osmanlı sultanının yüce emrine girerlerdi. Mehter musikicileri devşirme düzenine göre hizmete alınırlar, yeniçeriler gibi Kapıkulu Ocağı'na bağlanırlardı. Mehter takımları aslında yeniçeri kıtalarının bir parçasıydı, ama bu takımların hepsi belli bir askerî birliğin ayrılmaz bir parçası değildi. Mehter takımlarının görevleri artıp genişledikçe, mehter bütünüyle Yeniçeri Ocağı'na bağlı olmaktan çıkmıştır. Her ordu birliği ya bindirilmiş ya da yaya mehter takımı kurmuştur. Her ordunun, her karargâhın, vezirlerin olduğu gibi her şehrin, kasabanın, hattâ köyün büyüklüğüne göre kat sayıları değişen örgütlü mehter takımı vardı. Mehter takımları bay-

ramlarda, şenliklerde, düğünlerde de çalarlar, halka hizmet ederlerdi. Doğrudan doğruya sultana bağlı olan mehterhane birlikleri dışındaki mehter takımları, kendi adlarına mehterhane kurma hakları olan yüksek rütbeli kimselere hizmet vermekle görevliydi. Takımın büyüklüğü doğrudan doğruya söz konusu rütbe ve mevkiye verilen tuğ sayısına bağlıydı.

Mehter musıkisi değişikliklere uğramış olmakla birlikte, Osmanlı toplumundaki törenlerde ifadesini bulan kurumlaşmış uygulamalara yansıyan bir anlam zenginliğini hep içinde barındırmıştır. Başlangıçtaki mehter kavramı mehterhanenin kuruluşundan beri bu örgüt ile sultanın gücü, sultanlık hakları ve yetkileri arasında bir bağ kurulduğunu gösterir. Mehter takımı barış zamanında sultanın huzurunda düzenli olarak törenlerini gerçekleştirir, geçit alaylarında kendisine eşlik eder, ezgi ve dualarıyla sultanın mutlak iktidarını halka duyururdu. Geçit alayında törene giden sultana eşlik eden mehter takımı, sultanların tahta çıkışlarında, kılıç kuşanma törenlerinde, saraydaki kabul törenlerinde ve özel törenlerde, yabancı elçiler için sarayın önünde düzenlenen karşılama törenlerinde, bayramlarda, zafer kutlamalarında, şehzadelerin şerefine verilen ziyafetlerde nevbet vurur, mehter havaları çaldı. Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hassa'nın imparatorluğun açıkça sergilenen simgelerinden ayrı düşünilemeyen, imparatorluğun taşıdığı gücün simgesel bir boyutu olduğu açıktır.

Evliya Çelebi esnaf alayında kimin daha önce geçmesi gerektiği konusunda mimarbaşı ile mehterbaşı arasında çıkan gösterişli bir tartışmanın hikâyesini anlatır. Mimarbaşı, loncasındaki ustaların önemini belirtir. Söz alan mehterbaşı mimarbaşına cevap verirken mehter esnafının alayın en önünde yürümesi gerektiğini ileri sürer ve mehter takımının özel görevini ve ilkelerini kısaca şöyle anlatır:

Bizim hizmetimiz pâdişahıma her bâr lâzımdır. Bir cânibe müteveccih olsa mehâbet, şevket, salâbet, şöhret için dosta düşmana karşı tabl-ı kudüm, nefir döğdürerek gider. Hususile cenk yerinde gaziyat-ı müslümîni tergîb için yüz yirmi koldan cenk tablına ve kûs-i hakânîlere turreler vurmağa saffa başlayarak asker-i islâmı cenge kaldırmağa sebep oluruz. Pâdişahım bir şeyden

elem zede oldıkda huzurında on iki makaam, yirmi dört şu'be, yirmi dört usûl, kırk sekiz terkeb-i mûsikî faslı idup pâdişahımızı mesrûr ideruz. Hükemâ-i kudemâ kavlince sâz, söz, hânende mahbûb adamın ruhuna safâ verir. Biz de rûha gıdâ verici esnaflardanız. (...) Bâ husus ki nerede alem-i Resûlullah olsa orada tabl-ı Âl-i Osman dahi bulunmak gerekdir (1896: 620-621).

Evliya bu satırlarda mehterin ödevlerini iki düzlemde görüyor. İlkin, mehter hükümdarın haşmetinin ve gücünün musikiyle dile getirilen bir göstergesi olarak törenlerdeki ve askerî alandaki görevlerini birbirine karşıt dünyalarla bağlar kurarak yerine getiriyordu. İkinci düzlem mehterin manevî amacıyla ilgili. Mehterin usta sazandeleri hükümdarlarının "elemli" ruhlarına "safâ" verebilmek için klasik fasıllar icra ederken ruhî bir işlev de görüyorlardı. Esnaf loncasının üstlendiği görev insan gönlünün ihtiyaç duyduğu manevî gıdayı vermektir.

Evliya çalıcı mehteranı övmeye devam ederek şunları söylüyor:

(...) her gice ba'de'l 'aşâ üç fasıl, bir ceng-i harbî çalub pâdişaha du'a iderler. Seher vakıtlarında, sabaha üç saat kadar kaldığında, erbâb-ı dîvân dîvâna ve cümleyi salâta uyandırmak için yine üç kere fasl-ı lâtif iderler ki bîdâr olanlara hayat verür, kanun-ı Osmanîdir (1896: 621).

Bu hikâye bir menkıbe olmakla birlikte, mehterin Osmanlı sultanının şanı şerefine ayrılmaz bir yönü olduğunu, Osmanlı kanunlarının sultana tanıdığı ayrıcalıkların meşruiyetini göstermesi bakımından anlamlıdır. Mehter sazandeleri büyük saygı görürler, el üstünde tutulurlardı. Askeri, orduyu temsil eden şeyler nerdeyse kutsal eşyadan sayılırdı. Kazanılan bir zaferde ele geçen bu tür eşyadan fetihnamelerde söz edilir, eşya savaş ganimeti gibi görülürdü. Ama savaş kaybedilmişse, mehter sazlarının düşmanın eline geçmesi musıkiciler için çok talihsiz, utanç verici bir durum sayılırdı.

Mehter ile sultanın kişiliği arasında kurulan bağ, İslam'ın Kutsal Savaş ideolojisine uygun olarak, yönetimin başındaki kişinin sultanlık sıfatı ile İslam halifesi sıfatını birleştirdiği olgusunu akla getirir. Sünnî öğretisinde dinî ve siyasî yöneti-

min odak noktasında halife ile onun makamı yer alır. Halifelik “devletin inancın göstergesi ve kefil, inancın da devletin dayanağı ve güvencesi olduğu” (Cragg 1975: 78) yolundaki, İslam varlığının temelindeki düşüncüyü temsil ediyordu. Osmanlı halifeliği halifeliğin Türklerin eline geçtiği 1517’den bu kurumun varlığına gene Türklerce son verildiği 1924 yılına kadar batı İslamiyetini geniş bir bölgede denetimi altında tutmuştur. Böylece, din ve kültür kurumlarının toplumsal işlevine fazlasıyla ağırlık veren Türklük, İslamiyet’in şanı şerefi olmuştur. Osmanlıların dengeli sünî felsefesi dünyevî ve manevî hayatın her yönüne insancıl damgasını vurmuştur. Bu tutum kültür ile din arasındaki ideolojik gerilimi yumuşatan bir hoşgörü duygusu gerektiriyordu.

Mehterin yerine getirdiği işlevin anlamlı bir boyutu namaz vakitleri ile nevbet vurma arasındaki ilişkide kendini gösterir. Mehterin gündelik görevleri her gün namaz vakitlerinden sonra, daha çok ikindi, yatsı ve sabah namazlarından sonra başlardı. Birbirinden farklı olan bu faaliyetlerin bir arada yürütülmesi öbür dünya için ayrılan zaman ile bu dünya için ayrılan zaman arasındaki karşıtlığın ve bu iki zaman arasında geçen sürenin dikkate alınması demekti. Bu iki zamanın dünyaları görüldüğü kadar birbirinden kopuk değildi. Öbür dünya için ayrılan zaman diliminden sonra başlayan mehter icrası namaz ibadetinin bir sonucuydu. Ama mehterin askerî ve siyasî güç gösterisi bu zaman diliminin büsbütün dışında değildi. Mehter gösterisi İslam halifesi ve Osmanlı sultanı olarak padişahın manevî gücünü ve iktidarını temsil eden bir simgeydi; bu da namaz ibadetine aykırı olmayan, namazla birlikte düşünülebilecek bir şeydi. Aslında, devlet kavramı ile din kavramı sultanın kişiliğinde birleşiyordu. Evliya’nın belirttiği gibi, peygamberin sancağı nerede dalgalanıyorsa, mehter oradaydı.

Mehter konserinde gülbank denilen özel bir dua da okunurdu; her gün okunan gülbank duasına eyyam-ı âdiye gülbankı, sefer sırasında çekilen gülbanka da ceng-i gülbank denirdi. Mehterin bir başka dinî özelliği belirli durumlarda sul-

tan için dua edilmesi idi. Gündelik icranın belirli yerlerinde sazandelerin “Allah”, “Yallah”, “Allah-u Ekber”, “Haydi Allah”, “Yektir Allah”, “Ya Fettâh” gibi Allah’ı öven sözleri haykırarak söylemeleri, ezgi cümlesinin tekrarlandığı yerlerde de hep bir ağızdan “hû” çekmeleri bütün inananların imanını tazelerdi.

Mehter icrasının yerleşik düzeni içindeki sunuluş biçimi farklı anlatım araçları gerektiren tiyatroya özgü karmaşık bir olgu olarak görülebilir. Tiyatro sahnesindeki benzeyen bir eylemin gerektirdiği aktörler zaman ve mekân içinde rollerinin hakkını vererek kendilerini birbirlerine ve başkalarına tanıtır. Bu bakımdan, mehter gösterisi, icranın, değişik bağlamları olan bir tiyatro olgusu gibi görülebilmesi için gerekli bütün nitelikleri taşır. Mehter tiyatrosu bir savaş tiyatrosu sayılabileceği gibi, barış zamanındaki mehter de kutlama törenlerinin gereğini yerine getiren yahut eğlendirme amaçlı bir tiyatro sayılabilir. Ancak, mehter icrası basit bir konser değil, ses, görme, dil, hareket kavramlarına dayalı gösterge sistemlerini içinde barındıran bir tiyatro gösterisidir. Mehterin ana sistemi, seslendirilecek ezgileri ezberleme, dil sözceleri, sözde dilsel ünlemler, soru-cevap biçimindeki basit diyalog parçacıkları, mekânda yerleşim, mekânda hareket, özel giyim ve öteki mehter eşyaları ile bütünleşmiş bir saz ve söz musıkisidir. Mehterin mekânda gözlenen hareketlerine gelince, sazandelerin sazlarını çalarlarken yaptıkları küçük hareketlerin anlamından, yürüyüş mesafesi ile, geniş alanlarda (hayvanların da götürülmesi gereken alanlarda) sazandelerin yerlerini kaybetmeleri ile ilgili tecrübelerini dışa vuran ipuçları çıkarılabilir. Mehterin giyim kuşamının ise bir örnek, değişmez bir düzeni vardı.

Asıl konser düzeni [nevbet nizamı] tiyatrodaki gibidir. Sahne oyuncuların, yani sazandelerin sanatlarını gösterdikleri yer yahut sazlarını çalarken yürüdükleri yoldur. Gerçi sanatın gösterildiği mekânın fiziksel yapısı iyice belirlenmiş değildir, ama bu mekânın zemini tıpkı ilkçağ ayinlerinin büyümlük mekânı, yahut sahnesi ortada bulunan eski tiyatroların sah-

nesi gibi seyircilerden nerdeyse bütünüyle kopuktur. Aktörler simgesel olarak seyirciden koparılmıştır, aktörlerin bastıkları zemin yahut yürüdükleri yol onların tiyatrosudur. Mehter belli bir yerde musıki icra ederken, ayaktaki icracılar saz katlarına göre, biraz da hilal biçimini andıran bir düzen içinde, bir tarafı açık bir daire çizerek biçimde dizilirler. Sazendeler mehter musıkisini yürüyerek icra ederlerken efe oyunu zeybekte atılan adımlara çok benzeyen heybetli, uzun adımlarla yürürler. Arada bir durup yana dönerlerken ezgi ritmini hatırlatan “Rahim Allah eyisün” sözlerini söyleyerek ritim tutarlar.

Oyunun baş kahramanı töreni yöneten mehterbaşdır. Mehterbaşı ile mehteran birbirlerini karşılıklı selamladıktan sonra “vakt-i sürûr-u safâ” seslenişiyle icra başlatılır. Bu kalıplaşmış söz tiyatro oyununun başlayacağı zamanı olağan akışı içindeki zamandan ayırır. Mehter tiyatrosunun başlattığı zaman, kutlama törenlerinin zamanıdır, hoşça geçirilecek zamandır. Mehterbaşı ile mehteran arasındaki selamlaşmalarla yerine getirilen teşrifat kuralları zamanı işletmeye başlayarak o günün programını da çizer. Artık her şey seyircinin bulunduğu yerlerde hayalî bir sınır çizgisiyle ayrılan sahne alanında olur. Mehter takımının bu tılsımlı ayrılığı savaşta olduğu gibi barışta da daima muhafaza ettiğini belirtmek gerekir.

Gösterinin canlılığı sahnelenen eylemin mecazî anlamına değil, sahnedeki faaliyetin dış görünümüne bağlıdır. Gerçi asıl faaliyet musikinin kendisiyle ilgili bir faaliyettir, ama dramatik eylemin amacı kahramanlık ezgilerinin güfteleriyle sunulur, böylece düşman ülkelerin orduları arasındaki asıl dramatik çatışma ezgilerin güftelerinde gerçekleşir. Bunun dışında, senaryonun hareketli yapısı musikinin seyri ile, musikinin akışı içinde ortaya çıkan makam ve tempo çeşitlemelerinde kendini gösterir. Gösteri, düzeni ve içeriği bakımından çok yönlü olmakla birlikte, son derece resmî ve birleştirici bir gösteridir. Gösteriyi sürükleyen eylem musiki parçalarının birbirini izleyişiyle ortaya serilir. Özellikle davulun vuruşları eyle-

mi büyük ölçüde yoğunlaştırarak dikkat düzeyini yükseltmeye yarar. Birbirine bağlı musiki parçaları dramatik gerilimi kimi zaman yükselterek, kimi zaman azaltarak gelişir, en sonunda da gür seslerle verilen uyarıcı işaretlerin dramatik bir patlayışla doruk noktasına ulaşır.

Mehterin dramatik gösterisine amacına uygun etmenler yön veriyordu. Coğrafi konum, savaş alanı, bir şehrin yahut gözetleme kulesinin arka planı çok önemliydi. Musiki sadâsı top gürültüsüne, patlayan silahların seslerine karışıyor, şehrin geniş mekânlarında yankılanıyordu. Bütün bu unsurlar gösterinin bağlamına katkıda bulunuyordu. Başından sonuna kadar bütün icra kesintisizce sürüp giden bir tempolar tasviriydi; bu tasvirdeki her tempo ayrı bir musiki parçasının özel bir yönünü belirliyordu. Mehter faslı, mehter musikisi dağarcığındaki eserler klasik fasıl musikisindekilere göre daha türdeş bir yapıda olduğu halde, klasik fasıl musikisine göre çeşitliliğe daha çok imkân veren, daha esnek bir düzendeydi. Mehteri benzersiz kılan öteki etmen, mehterin tiyatrodakine benzer bildirişim (communication) konumunun çifte algıyı, işitsel ve görsel algıyı öngörmesiydi. Bu iki algı sistemi birbirinden bağımsız olmakla birlikte, bütün bir gösterinin uyandırdığı izlenim üzerinde bu sistemlerin ortaklaşa bir etkisi vardı. Ses, biçim ve renk birbirine karışarak göz kamaştırıcı bir görsel ve işitsel yaşantı yaratıyordu.

Mehter takımı şu iki ana kesimden kuruluydu: nefesli sazlar (zurna , boru, kurrenay, son dönemlerde de klarnet) ile vurma sazlar (davul, kös, nakkare, def, zil, çevgân). İcracı sayısı takımın bağlı olduğu devlet adamının mevkiine ve rütbesine göre 200 kadar olabiliyordu. Savaş zamanında bu sayı iki katına çıkarılırdı. Her katta bulunan saz sayısı 3 ile 12 arasında değiştirdi. Padişaha bağlı mehter takımı genellikle dokuz katlı olurdu.

Mehter musikisinin dağarcığı daha çok peşrevler ile se-mailerden oluşuyordu; genellikle düyek usûlüyle bestelenmiş olan peşrevler ile se-mailer geleneksel askerî yürüyüş ezgilerinin çekirdeğini meydana getiriyordu. Ceng-i harbî mehterin

yarattığı özel bir beste şekliydi. Mehter takımı askerî yürüyüş havaları dışında, bayramlarda şenliklerde, serhad boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilahiler, halk türküleri, oyun havaları da çalar, okurdu. Dağarcığındaki eserlerin çeşitliliği mehter musikisinin toplumun bütün tabakalarında yaygın bir biçimde sevildiği gerçeğini yansıtır. Mehter musikisi, aslında, şehir ezgileri ile halk türkülerini aynı tiyatro olgusu içinde hem sanat musikisi eserleriyle, hem de askerî yürüyüş havalarıyla bütünleştiriyordu. Geniş anlamda düşünülürse, mehter musikisi kültürü zamanla Türk musikisinin ana malzemesi için bir kaynak olmuş, böylece Türk ulusal musikisinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derecede önemli bir katkıda bulunmuştur.

Musiki parçaları ağızdan öğrenildiği için, mehter dağarcığının bir bölümü kaybolmuştur. Bununla birlikte, eski mehter bestecilerinin besteledikleri birçok ezgi Ali Ufkî ile Kantemiroğlu'nun notalama yöntemleri sayesinde günümüze ulaşmıştır. Haydar Sanal bu eserleri öteki ünlü mehter ezgileriyle birlikte günümüz notasına çevirmiş ve incelemiştir (1964: 171-295). Geleneksel mehter ezgilerinden birçoğunun üslubu sonradan bestelenen askerî marşların üslubu içinde erimiştir.

Mehter örgütü kanunnamelerle kurulmuştur. Örgütün devlet katındaki yerini ve ödevlerini belirlemek amacıyla çeşitli dönemlerde çeşitli kanunnameler çıkarılmıştır. İlk kanun mehteri sarayda düzenlenen törenlerde, namaz vakitlerinde, nevbetlerde, divan toplantılarında ilk kez görevlendiren, mehtere hükümdara eşlik etme görevi veren Sultan Osman tarafından konulmuştur. Onun koyduğu kanuna göre, her sabah (seherde), her akşamüstü (ikindi vaktinde), bir de her gece (yatsıda) düzenli olarak nevbet vuruluyordu. Görev tamamlandığında, bir de sultanın sağlığı ve esenliği için dua ediliyordu (husrevânî).

İkinci kanunu Fatih Sultan Mehmed koymuştur. Onun saltanatı sırasında, Konstantinopolis'e karşı saldırıya geçilirken askerin heyecanını kamçılarak amacıyla savaş musikisi olarak mehtere daha çok önem verilmiştir. Mehter fetih ruhu-

nu güçlendirmek için seferde sultana eşlik ediyor, savaşlarda musiki icra ediyordu. Fatih saray törenlerini, ondördüncü yüzyıla kadar imparatorluğun şeref üniformasını giyen kişilere eşlik etmek için gösteri musikisini kullanan gösterişli Bizans örneğine göre düzenledi (Picken 1975: 501). Ayrıca, mehter takımlarını İstanbul'un çeşitli semtlerine, gözetleme kulelerine, hisarlara yerleştirdi. Serhad bölgelerinde de mehterhane birlikleri kuruldu (Tezbaşar 1975: 24). İmparatorluğun eyaletlerine, şehirlerine, nöbetçi askerlerin nevbet vurduğu kasabalarına ve şehir kapılarına musiki takımları gönderildi. Fatih, mehteranın karargâh olarak kullandığı nevbethaneler de kurdurdu. Mehterhane onbeşinci yüzyılda örgütünü ve musiki dağarcığını geliştirdi; bu gelişme daha çok, Osmanlı devleti daha kurulmadan varolan Selçuklu tabilhanesi örneğinin etkisiyle elde edildi (Gazimihal 1957: 12-13). Askerî musiki takımlarının sayısı Fatih'ten sonra çok arttı. Onyedinci yüzyılda mehterin debdebesi en yüksek noktasına ulaştı. Çin kökenli olan, kös yahut kûs-i hakanî denilen koca davullar gök gürültüsünü andıran sesi dolayısıyla mehter takımına alındı; kösler at, deve yahut fil üzerinde taşınıyordu. Sultanlığa eski gücünü kazandırmak isteyen, atılğan, üstün bir komutan olan Sultan Genç Osman (1618-1622) kösleri Hotin seferine götürdü (Evliya 1896: 622). Köş o seferden sonra sadece sultanlara özgü bir saz olarak görülmeye başladı. Sultan İbrahim (Deli İbrahim) (1640-1648) saray törenlerinde mehtere daha geniş bir yer verdi.

Batı dünyası mehterin gürleyen sesini ilk kez, Fatih Mehmed İstanbul kapılarına dayanırken duydu. Osmanlı orduları batıya doğru ilerledikçe mehterin sesi daha geniş bir bölgeye yayıldı. Muharebe sırasında davulların gök gürültüsünü andıran sesi düşmanları korkudan titretti. Avrupa tarihçileri davulun etkisini, insan yüreğine korku salabilecek doğaüstü güçlerin hristiyan askerlerin sırtlarına davul tokmaklarıyla vurmasına benzetmişlerdir. Mehter takımı muharebe sırasında sultan ile vezirlerinin yanında bulunur, çarpışma sürdükçe aralıksız çalar, mehteran sık sık "Yektir Allah" ve "Allahu Ek-

ber” diye bağırırdı. Mehter susarsa yeniçeriler bu durumu bir talihsizliğe yorarlardı. Ordu ne zaman yeni bir sefer hazırlığına başlayacak olsa, yeniçerilere ve ordunun öteki askerlerine zafer duygusunu aşılama için mehterhane yardımı çağrılırdı. Türk geleneğindeki inanca göre, mehter takımının savaşta bir gün önce nevbet vurması zaferin ufukta görünmesi demektir. Besbelli ki, mehter musikisinin sadâsı yenilmez bir orduyu canlandırıyor bu inançtaki insanların zihinlerinde. Davulların sesi kaçınılmaz bir kaderin, durdurulamayacak bir kuvvetin göstergesiydi. Alt edilemez bir kudretin varlığını dile getiren bu ses, simgelediği bütün kodların kültür ve ideoloji düzeyindeki dönüşümlerini şaşmaz bir biçimde bütünleştiriyordu.

Osmanlı fetihleri sona erince, mehter kültürü Osmanlı sınırları dışında yayılmaya başladı. Avrupa’ya gönderilen ilk Osmanlı elçileri gittikleri ülkeye kendi musiki takımlarını da götürdüler. Avrupalılar imparatorluk mehterhanesinin haşmetine, debdebesine, alışılmadık kıyafetine hayran kaldılar. Lehistan kralı ile Romen voyvodası resmî askerî bandolarının yanında bir de Türk bandosu kurdurdular. Onsekizinci yüzyılın ilk yarısında mehterin sadâsı Batı ülkelerinin askerî bandolarına girerken, gene aynı dönemde başgösteren Doğu modasından alınan zevkin bir sonucu olarak, bir Türklük çeşnisi katmak amacıyla Türk üslupları güzel sanatlara yansıtıldı. Avrupa ülkelerindeki seçme birliklerin askerî bandoları vurma sazlarla, Türk örneğine göre kuruldu. Türk musikisi modası çok kısa bir zamanda birçok Avrupa ordusunu sardı. Türk bandosu tutkusu bir yığın alışılmadık, süslü renkle bezenerek yarım yüzyıl boyunca Avrupa kıtasında esti. Ellerin de birer âsa bulunan bando şefleri, süslü püslü elbiseleri, şapkaları ile zenci bandocular geçit alayına bir cambazlık, hokkabazlık gösterisi havası verdiler (Farmer 1912: 71-77). Avrupa’nın “Türk bandosu” özentisi, asıl Türk mehter gösterisini yeni bir kılığa sokup onu bir karnaval dünyasına taşıma çabasıydı. Bu özentisi asıl anlam bağlamından koparıp bozduğu Türk sadâsını yeni semantik ilişkiler alanına çekiyordu. Bū-

yük Türk efsanesinin uyandırdığı eski korkular kaybolmuş, yerini karnaval benzeri bir kutlama şenliği havasına bırakmıştı. Yeniden yaratılan efsane, Türk'ü renkli bir gösteri havası verilen bir halk şenliğinin baş kahramanı olarak tanımlıyordu. Türk sadâsı, halk gösterilerinin sıcak havası dışında, moda haline gelen “alla turca” akımına da yansdı, böylece Batı sanat musikisinin ağırbaşlı örneklerine, Türklük konulu operalara kadar girdi.

Mehterin Avrupa askerî bandolarına uyarlanan vurma sazları talihin bir cilvesi olarak ondokuzuncu yüzyıl başlarında yeni biçimleriyle Türkiye'ye dönmüştür. Batı etkisi o yıllarda askerî musiki takımlarına iyice girmiş, 1820 dolaylarında da, o zaman “tambour major” denilen bando zabitleri yönetiminde yeni bandolar kurulmuştu. Batı musikisinin etkisiyle musikide armoniye yer verilmeye başlaması daha sonraki değişiklikleri hazırlamıştır. Türk musikiciler için bir yenilik olan armoninin uygulanması Avrupa tekniğinin Türk askerî bandolarına girmesini kolaylaştırmıştır.

Mehter örgütü ile Yeniçeri Ocağı arasındaki yakın bağ ise mehterin akıbetini kaçınılmaz hale getirdi. 1826'da Sultan II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdı, bektaşiliği yasakladı, ama bu tarikat yeraltına inerek varlığını sürdürdü. Yeniçeriliğin kaldırılması, Bektaşî tarikatının yasaklanmasıyla mehter örgütleri de altüst oldu. Vak'a-i Hayriyye diye anılan ıslahat, eski kurumların varlığına son verilerek yeni kurumlar oluşturulması anlamına geliyordu. Aynı dönemde Türk askerî musiki takımı da yerini batı örneğine göre kurulan yeni askerî bandolara bıraktı. 1831'de Muzıka-i Hümayûn adlı bir askerî musiki kuruluşu oluşturulup sultanın gözetimine verildi (Ün-
gör 1966: 31-42).

Islahat hareketlerini izleyen dönem birbirine karşıt eğilimler doğurdu; kimileri eski mehterin olduğu gibi muhafaza edilmesi gerektiğine inandığını söylerken, kimileri de mehteri yeniden canlandırmaya kalkarak yüceltmek istiyordu. Bu görüşlerin uzlaşması hayal kırıklığından başka bir şey getirmedi. Mehter uzunca bir süre ihmale uğradı; bu ihmal, bu yüzyı-

lın başlarında çağdaş milliyetçi uyanışın harekete geçirdiği romantik aydınların mehterhaneyi canlandırma girişimlerine kadar sürdü. İlk girişim, heyecanlı bir yazar olan Celal Esat Arseven'den geldi. Arseven 1911'de keman ve piyano ile ilk mehter musıkisi konserini düzenledi. Tabii, bu konserde sunulan musiki mehter musıkisi ile batı armonisinin melez bir karışımı niteliğinde, Avrupalı duyarlılığın hoşlandığı *alla turca* musiki üslubundaydı. Kısa bir süre sonra, o dönemde Askerî Müze'nin müdürü olan Ahmed Muhtar Paşa 1914'te Askerî Müze'ye bağlı olarak Mehterhane-i Hakanî'yi yeniden kurdu. Bundan sonra artık mehter musıkisine Türk yaşama biçiminin geniş çerçevesi içinde siyasî ve askerî bir anlamı olan gerçek bir olgu değil, tarihî bir eser gözüyle bakılmaya başlandı. Mehter musıkisi böylece müzelik oldu.

Enver Paşa orduyu modern anlayışa göre yeniden örgütlendirme çalışmaları çerçevesinde 1917'de mehterle ilgili son kanunî düzenlemeyi getirdi. Mehterin yeni düzeni yeni askerî musiki takımının yapısına ve eğitimine ilişkin bütün konuları kapsayan bir talimatname ile belirlendi. Mehter o yıllarda can çekişircesine, bir köşede yaşamaya devam etti. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra halifeliğin Türkler için artık anlamı kalmamıştı. Mehterin faaliyet ortamı çöküntüye uğramış, silikleşmişti. Halil Nuri Yurdakul Bağımsızlık Savaşı'n'da hizmet etmesi amacıyla bir mehter takımı kurduysa da, kurduğu takım gerçek bir kimlikten yoksundu. 1935'te Millî Müdafaa Vekili Zekâi Bey (Apaydın) mehter takımını aslının kötü bir kopyası olduğu gerekçesiyle bir kez daha ortadan kaldırdı. Hiç şüphesiz, mehter yeni, modern, laik Türk devletinde gerçek yerini alamaz, gerçek işlevini yerine getiremezdi. Mehterin yeniden kurulmasının, geçmişteki anlamıyla hiçbir ilişkisi yoktu, mehterin gerçeklikle olan bağı kopmuştu çünkü.

Yeni toplum mehter kurumunu tarihî şartlarda biçimlendiren geleneksel kalıpları yeni şekiller içinde yeniden işleyemezdi. Ordunun modern örgütü içinde eski mehterin yeri olamazdı; tarihin açtığı mesafe de kapatılamazdı. Gelgelelim, mehterin debdebeli anısı toplumun belleğinde derin bir iz bır-

rakmış, bu anı büsbütün silinmemiştir. Mehter efsanesi şanlı geçmişin debdebesi içinde gömülüydü. Mehterin taşıdığı tarihî anlamın anısı önünde sonunda canlandırılacaktı. Bu amacı belli belirsiz olan arayış yeni bir dönüşümü getirdi. 1952'de mehter geçmişteki kıyafetiyle bir kez daha kurulup örgütlen-dirildi. Geçmişteki kıyafetine uygun olarak giydirilip kuşatılan, geleneksel sazları çalan küçük bir mehter takımı İstanbul'daki Askerî Müze'ye bağlandı.

Mehter gösterisinin günümüzde yeniden canlandırılması gösterinin bir folklor malzemesi haline geldiğini gösteriyor. Bugün Askerî Müze'ye uğrayan ziyaretçiler ile turistler için düzenli aralıklarla icra edilen mehter musıkisi, dinleyicileri tarihî geçmişi keşfetmeye ve gözden geçirmeye çağıran bir ses gibi yankılanır. Mehter gösterisinin yeniden sahnelenmesinin somut göndergesi, somut amacı mehter olgusunu çağının özellikleriyle yeniden yaratmak, aynı anda da bu olguyu hatırlamaktır. İcranın vermek istediği fikir, modern kültüre yabancı görüntüler ile mecazlara bürünmüş, parçalanmış bir gerçekliği dile getiren yapay bir fikirdir. Bununla birlikte, seyirciler gösterinin aslına uygun olduğuna inanabilmek ve mehter olgusunu yaşayan bir anı olarak tanımlayabilmek için gösterideki bütünlüğü hissetmek isterler.

Tarihteki mehterin dayanağı saltanat kurumuydu. İcracılar sultanın haşmetini musiki diliyle ideolojik bir coşkuya çeviriyorlar, bu dili bilenlere zengin hayaller, zengin mecazlar sunuyorlardı. Sünnî Osmanlı birlik ve bütünlüğünü yansıtan mehter, ümmet dünyası düzenine bağlı olan inananlar cemaatinin gücüyle besleniyordu. Tarihî bakımdan mehter geçmişî hatırlatma amacına yönelik zaman dışı bir olgudur. Ne var ki Türk halkı dünyada yeniden maddî ve manevî bir güç olabilmek için, belleğinden silinmeyen mehterin tarihî anısına ihtiyaç duyuyor. Askerî Müze'ye bağlı bugünkü mehter takımı artık yaşamayan bir kurumu geçmiş zaman ile şimdiki zaman kiplerini birleştiren özendirici bir anıya dönüştüren bir paradigma niteliğindeki bir gösteridir. Mehter toplumun zihninde hayalî zamandan kurtulup sözde tarihî zamanı sürdürebilmek için gerekli tılsımlı gücü içinde taşıyor.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MUSİKİSİ KAYNAKLARINDA METİNLERARASI İLİŞKİ

Metinlerarası ilişki kavramı yöntemsel uygulamalarda kesin bir anlamdan nerdeyse bütünüyle yoksun, dolayısıyla esnek oluşu yüzünden, karşılaştırmalı araştırmalar alanında fikir ayrılıklarına yol açan tartışmalar doğurmuştur. Bu kavram ilk bakışta, yazarların birbirlerinden “etkilendikleri” yolundaki kuramın yerini alacak bir kuram getirmiştir. Ne var ki, bu kavramın çok-yönlülüğü bu alandaki uygulamalarda, belli bir metindeki içeriğin dönüşüme uğraması dolayısıyla metinlerarası ilişkinin araştırıldığı konusundan, “etki” kuramının cilasını parlak terimlerle yeniden ortaya sürüldüğü yolundaki görüşlere kadar, söz konusu kavramın niteliğine ilişkin birçok fikir yürütülmesine yol açmıştır. İlk edebiyat araştırmalarında Mikhail Bakhtin’in ortaya attığı bu kavram, sanatçının sanat eserini hayatta gördüklerine göre değil, başka eserlere dayanarak yarattığını ileri süren André Malraux’un görüşüyle yeni bir anlam kazanmıştır. Buna göre, etki-leşim olgusu, karmaşık bir süreç olan, modellerin kurulması, yeniden üretilmesi ve dönüştürülmesi süreci içinde birtakım söylem donatılarının gerçekleşmiş olmasını gerektirir. Metinlerarası ilişki kavramı üzerinde görüş birliği olmamakla birlikte, bu kavramın uygun bir biçimde kullanılmasıyla, “metinlerarası nesne”deki biçimsel bağlaşıklar düzeni açıkça tanımlanabilir.

Dilbilimindeki çözümleme yöntemlerinin uygulanmasından kaynaklanan metinlerarası ilişki fikri, gösterdiği yapı farklılaşmalarıyla yeni bir anlam kazanan bir bestenin musiki söylemi içindeki etkileşim sürecini ortaya çıkarabilmek için musiki araştırmalarına uygulanmaktadır. Bütün bir dünya musiki kültürü bu olgunun aydınlatılması için yoğun bir araştırma alanı sunuyor.

Ben bu denemede, metinlerarası ilişki fikrini kuramsal yazılarda ortaya çıkan üstdili açıklayabilmek, metin modellerinin kurulması, yeniden üretilmesi ve dönüştürülmesi sürecinde gözlenen söylem donatımlarının etkileşimini ele alabilmek için bir araştırma aracı olarak kullanacağım.

Kuramsal musiki yazıları doğrudan doğruya edebiyat alanıyla ilgili olmakla birlikte, bu yazılar bir bütün olarak ele alınırsa, yazılı sözlerle dile gelen bir musiki edebiyatı alanı oluşturur, böylelikle de musiki üstdilini tanımlar. Bu ölçüte göre, metinleştirme arayışı, çözümleyici (analytical) araştırmaların, bir kültürel çerçeveden bir başka kültürel çerçeveye geçebilen ama biçim özelliklerini metinlerarası düzeyde koruyan motifler ile birimler arasındaki birbirlerine bağlı ilişkinin incelenmesi yönünde uygulanabilecek şekilde genişletilmesine izin veriyor.

Söylem donatımlarının, daha geniş söylem birimleriyle bütünleşebilen, böylece katıldıkları daha geniş birimler içindeki konumlarına uygun düşen işlevler ve anlamlar kazandıkları özerk bir sözdizimi ve semantik yapısı bulunduğunu düşünüyorum. Metin motifleri, ister kuramsal nitelikte olsunlar, ister musikiyle ilgili olsunlar, genel bir yapı çerçevesi içinde ele alınırsa, daha önceki anlamlarını bir ölçüde yahut bütünüyle yitirip yeni semantik yatırımlar uğruna daha geniş bir çevreyle bütünleşebilmek için çevre değiştirebilen oynak ve özerk biçimlerdir.

Türdeş olmayan birimler böylece kronolojik gelişmeye aykırı düştüğü halde eksiksiz bir bütün meydana getirebilir. Klasik musiki hakkındaki risalelerin, şerhlerin genel kuruluşu kesinleşmiş modellerle gelişen bir mükemmelliğin en büyük temsilcilerinin eserlerinden kaynaklanır. Türk musikisi metinlerinde ortaya çıkan, eski modellerle dengeli bir ilişki içindeki motiflerin yörüngesi yüzyıllardır gelişen musiki fikirleri ile musiki temalarının tarihini oluşturur.

Bu yaklaşımın getirdiği sorun, gerek kabul edilmiş biçimlerin kaynaklarını, gerekse ödünç alınan biçimlerin (ideolojik motiflerin yahut musiki motiflerinin) kullanıldığı alıcı yapıla-

rı gösterme görevini yükler bize. Belli bir söylem dünyasındaki motiflerin değişkenliğini kabul edilmiş bir gerçek olarak düşünebiliriz. Önümüzdeki sorunlar hem söylem donatılarının iç örgüsü, hem de bunların daha geniş söylem bağlamlarına katılması ile ilgili sorunlardır. Bir söylem donatımı, işlevine bakılırsa, kendi bağlamına dayanmaz, kendi bağlamından çıkarılıp bağımsız bir söylem biçiminde de boy göstermesi sağlanabilir o söylem donatımının. Böylece, bir donatım biçiminin yapıcı çözümlenmesi bir söylemin kuruluşundaki bütün öğelerin belirlenmesi demektir. Ayrıca, bütün bir yapının örgütlenişiyle ilgili tema donatıları (değerlerin, fikirlerin yayılmasıyla ilgilidir bunlar) ile figür donatıları (motiflerle ilgilidir) da belirlenebilir. Bu şekilde çizilen karmaşık çerçeve içinde, yapıların dönüştürülüp yeniden kuruluşunu görmek mümkündür.

Musıki kuramıyla ilgili ilk Türkçe kaynaklarda, Fârâbî ile Safiyüddin Abdu'lmü'min Urmevî'nin yazılarıyla Arap ve İran kültür çevresinden gelen tema ve motif donatılarının açık belirtmelerini gösteren bir "etkilenmeler" tipolojisi görülür. Özellikle Safiyüddin'in kurduğu Sistemci okul Türk kuramcılarının düşünce çerçevesini biçimlendirmiş, böylece Türk yazarları yazdıkları risalelerde söz konusu okulun fikirlerini benimseyip yeniden formüllendirmişlerdir. Ondördüncü-onbeşinci yüzyıllardan başlayarak ortaya çıkan, risale yahut edvâr adı altındaki kuram yazılarındaki fikir yörüngesini yansıtan çeşitli önemli eğilimler seçebiliyorum.

Birinci eğilimi Abdülkadir Meragî'nin (ö.1435) aslı Farsça olan eserleri ile, bunları devam ettiren oğlu Abdülaziz bin Abdülkadir ve torunu Mahmud bin Abdülaziz bin Hâce Abdülkadir'in eserleri temsil eder. Oğul ile torunun yazdıkları, baba ve dede Abdülkadir'in geliştirdiği görüşlerle aynı doğrultudadır. Abdülkadir'in kuramsal varsayımları Sistemci okulun ilkelerini birçok alana getirdiği değerli ve özgün katkılarla vurgular. Hepsinden önemlisi, Abdülkadir, Safiyüddin'in soyut fikirlerini o çağda geniş bir coğrafi bölgede geçerli olan uygulanabilir bilgilerle dengelemeyi bilmiş, oğul ile torununun erişe-

mediğı bir musiki sezgisi göstermiştir. Abdülkadir kendi eserleri dışında, Safiyüddin'in makamlar ile dizilere ilişkin edvârını şerh ederek/Farsça'ya çevirerek Safiyüddin'i Türk musiki kültürüne sokmuştur (*Şerhü'l- kitâb* ve *Binesh*). Safiyüddin'in yazılı şerhlerle zaten yayılmış olan fikirleri Türk musiki kültüründe geniş ölçüde benimsenmiş, musıkicilerin uygulamalarına da girmiştir. Abdülkadir makam ve usûl kuramını konu alan kitaplarında Safiyüddin'in ilkelerini yeniden formüllendirmiştir (Bardakçı 1986). Abdülkadir, Safiyüddin'in fikirlerini ödünç alarak, Sistemcilerin musiki bilgileri vermek amacıyla yazdıkları ilk kitaplardan çıkardığı tema ve figür donatımları ile musiki kitaplarının tipik modelini kurmuştur. Abdülaziz bin Abdülkadir (*Nekaavetu'l-edvâr*) ile Mahmud bin Abdülaziz (*Muhtasar dar 'ilm-i mûsiki*) ise, birincisi babasının, ikincisi de dedesinin eserine bir bütünlük kazandırmak ve onun büyük ününü pekiştirmek amacıyla derleme niteliğindeki eserlerini yazmışlardır. Abdülaziz ile Mahmud bu çabalarıyla Abdülkadir'in fikirlerini etkisiz hale getirmişler, soyut, kısır önermelere çevirmişlerdir. Abdülkadir'in yazdıklarını tekrarlayan her iki yazar da derleme niteliğindeki yazılarında durmadan onu kaynak olarak kullanmıştır. Eserlerinde, birinci yazar, yani Abdülkadir ile ikinci yazar arasındaki ilişki bağımlı bir ilişkidir. Birinci yazarın üstadlığı, yazdığı kitapların metni biraz farklı olsa bile eksiksizce yansıttıklarını düşündükleri fikirlerinin sağlamlığını göstermek amacıyla, tekrar tekrar saygıyla anılmıştır. Abdülaziz ile Mahmud'un üstlendikleri görev seleflerinin yarattığı bir ortama bağlı bir görevdir. Selefleriyle olan ilişkileri eşit bir ilişki değil, bağımlı bir ilişkidir. Yazdıkları metinler, Abdülkadir'in Safiyüddin'den ödünç aldığı tema ve figür donatımlarının kendi kitaplarında yeniden ortaya sürüp kullandığı biçimdeki uzantılarıdır. Böylece metinleştirme süreci tersinden işletilerek, görenekselleşmiş bir ideolojik değer taşıyan ve basmakalıp bir anlatımla sunulan ikinci el yeniden formüllendirmelerden geçilir.

Musiki düşüncesindeki ikinci eğilim onbeşinci-onaltıncı

yüzyıllarda yaşamış olan çeşitli Türk yazarlarının yazdıkları eserlerde ortaya çıkar. Yusuf bin Nizameddin, Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, Seydî gibi kuramcılar ödünç alınan kavramlarla modellerin Türk musiki düşüncesine iyice girişini temsil ederler. Ölçülü bir şekilde yeniden üretilen Sistemci modeller adı geçen yazarlarca tam anlamıyla işlenmemiş, doğrudan doğruya zamanın Türk musiki çevrelerinden kaynaklanan uygulamaya yönelik amaçlarla iç içe geçen değişik biçimlerde kullanılmıştır. Bu Türk yazarları geniş anlamda Sistemci fikirleri, bu fikirler kendi düşünce kalıplarına tam anlamıyla sığmamakla birlikte, bir dönüşüm sürecini gösterecek bir biçimde ortaya koymuşlardır. Bu yazarların başlıca işi ilkin kavramları Türk musiki kültürüne iyice aşılacak, sonra da Sistemci kuramı aynı musiki kültürüne kazandırmak olmuştur. Söz konusu yazarların yargılarını durmadan Fârâbî'nin varsayımları ile Safiyüddin'in kuramsal ilkelerine dayandırmaya çalışmaları, uygulamaya yönelik nitelikteki kendi fikirlerine geçerlilik kazandırabilmek amacıyla Fârâbî ile Safiyüddin'in üstadlığını vurgulamaları oldukça ilgi çekicidir. Geniş ölçüde benimsedikleri yaklaşım, Sistemcilerin temalarını musiki gerçekleri için bir tecrübe kaynağı olarak görmelerine dayanıyordu. Bu yazarlar soyut bilgiler ile uygulanabilir bilgileri birleştirerek Safiyüddin'in modellerinden çıkardıkları söylem donatımlarını kendilerince yeniden belirlenen bir bağlama oturturlar. Böylece, ortaklaşa bir çalışmayla ortaya çıkan kitaplarda olduğu gibi, onlar da büyük seleflerinin eserine katkıda bulunabildikleri ölçüde yazar olmaya hak kazanırlar; oysa kendilerinden önceki kuramcılarla bağını koparan yazarların durumu büsbütün farklıdır. İkinci eğilimin yazarları, aslında, yapısal motiflerin yeniden formüllendirilip dönüştürülmesi modellerini uzlaştıran kuramcılardır.

Türkçe edvâr kitapları ve risalelerde işlenen temaların içeriği Sistemcilerin kutsallaştırılan, formüllerle açıklama biçimlerinin basmakalıp bir uygulamasına dayanır; bu kitapların bütün fikir mimarîsi makamların sınıflandırılması, makamların evrenle, bir toplumun yaşama felsefesiyle karşılıklı

bağıntıları, hastalıkları iyileştirici etkisi, uyuşum (consonance) ile uyuşumsuzluğun (dissonance) kuralları, ana dizi, ezgi dizilerinin seyri, usûllerin yapısı, sazların tanımlanması ve icra şekli ile ilgilidir. Bütün bu kitapların yazarları yahut “ikinci” yazarları çerçevesi çizilmiş olan eserin yazarlarından biri, sıkı sıkıya hiyerarşik bir düzen içindeki sistemin biçimsel bağlılıklarını kuran kimselerdir. Yeniden yazılan metin tam anlamıyla özgün bir metin değil, bir modelin dönüştürülmüş bir biçimidir; dolayısıyla, sadece kuramsal bir bilme (cognition) uğraşının ürünü değildir; geçmişin kısırlığından ve değişmez dünyasından kurtarılmış, yani biçimsel bağlılıklar sistemi içinde yenilenmiş bir olgunun geçerliliğini de kazanmıştır bu yenilenmiş metin.

Türk yazarları yeni düşünce modelleri kurarak, eski görüşleri, yararlanılan kaynakların iki kutbuna yerleştirilen, dönüştürülmüş bir yapı motifleri sistemiyle dengelemek istemişlerdir. Buna göre, kabul edilmiş biçimlerle alıcı biçimlerin söylemi iki ayrı düzlemle ilgilidir. Yeni yazarlar, bir yandan, musiki kuramının kurucularına bağlı kalmak isterler. Fârâbî'nin, musiki şeyhlerinin adlarını saygıyla anar, Safi-yüddin'in ilkelerini yeniden üretirken de durmadan onun üstadlığına sınırlar. Öte yandan, bu yazarlar kendi çağlarında yaşayan musikicilerin ününden de yararlanmaya özen gösterir, üstادلara bağlılıklarını dile getirirler.

Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin musiki edvârını 1400 dolaylarında yazmıştır (*Kitâb-ı edvâr*). Yusuf Sistemci modelleri metnin hemen her sayfasına çizdiği geniş daire şekilleriyle basitleştirerek özlü bir biçimde yeniden açıklar. Yazarın konuya bakışı böylece görsel anlatımın yazı boyutuyla belirlenmiştir; makamlarla usûller sütun sütun dairelerle, tablolarla anlatılırken, sazların resimleri ve her türden sazın yazılı tanımları verilir. Yusuf musikinin özel gerçekleri arasındaki biçimsel bağlılıklar sistemine ilişkin, farklı bilgi düzeylerinden derlenen bütün sağlam malumatı çizdiği şekillerde toplamasını bilir. Yusuf'un benimsediği yaklaşımın sonucu, Sistemci figür donatım biçimlerinin yeniden fomüllendirilip, bunların Türk

ve İran bölgesindeki musıkicilerce kabul edilen bağlaşıklar sisteminin epeyce farklılaşmış bir modeline kazandırılmış ol-masıdır.

Bir başka kuramcı, 1430 dolaylarında adını duyuran Hızır bin Abdullah musıki kuramının kurucularına duyduğu saygıdan çok, evrendeki küreler arasındaki evrensel ahenk üstüne yürütülen düşüncelere duyduğu hayranlıkla onbeşinci yüzyılın ilk yarısında geniş kapsamlı bir edvâr yazmıştır (*Kitâb-ı edvâr*). Yazar fikirlerini başka kaynaklardan elde etmiş, ayrıca kendi çağındaki üstadların öğretilerinden de yararlanmış. Soru-cevap yöntemini kullandığı yaklaşımı diyal-ektik ve didaktiktir. Birbiri ardına sıralanan birçok gereksiz bilgi kitabın başarısına gölge düşürmekle birlikte, Hızır'ın söylemi, kaynaklardaki fikirleri yeniden formüllendirerek ge-liştirdiği özgün unsurlarla geleneksel temaları genişletir. Ge-tirdiği yenilikler bütün bir yapılar sisteminin özüyle olduğu kadar konunun anlatılış biçimiyle de ilgilidir.

Hızır evrendeki uyumlu düzen ile musıki arasında kurdu-ğu bağlaşıklar hakkındaki fazlasıyla geniş çerçeveli tezini te-mellendirebilmek için geçmişi onuncu yüzyılda yazılan *Ihvânu's Safâ*'ya kadar dayanan bir malzemeyi ve kanıtları kullanmıştır. *Ihvânu's Safâ*'nın anıtsal eserinde üzerinde du-rulan konu, değişik kaynaklardan alınıp bir bütün haline geti-rilmiş tema donatımlarından oluşan metinlerarası bir nesne özelliği taşır. Adı geçen ansiklopedideki musıki risalesi işledi-ği temalar ve verdiği malzeme yönünden eşsiz bir, zenginlikte-dir. Bu risale bütün bir ortaçağ musıki edebiyatını derinden etkilemiştir (Shiloah 1978). Risalenin yankıları Hızır'ın gök-yüzündeki düzen ile musıki dizileri ve perdeleri arasındaki ilişki ve etkileşime, ve musıki felsefesinin anlamına ilişkin söylemiyle iç içe geçmiştir. Hızır'ın ileri sürdüğü fikirlerle, ev-rendeki düzenin insan ve musıki üzerindeki denetim gücünü, etkisini metne hiçbir şey katmayan abartılı bir dille inandırıcı kılmaya çalışarak, diyalektik bir tutumla yücelttiği açıktır. Risalenin, genel olarak ele alınırsa, geçmişin söylem donatım biçimlerinden alınıp daha geniş bir söyleme kazandırılan me-

tin motifleriyle daha geniş bir yapı kurduğu görülür. Hızır yazdığı metnin başkalarınınkilerden (musiki kuramının kurucularının, kendi çağdaşlarının metinlerinden) bağımsız, asıl yazarıdır; ama yeniden formüllendirdiği modeller açısından, o modelleri kuranlar ve kendisine aktaranlarla birlikte ortak bir metin yazmıştır.

Musiki risaleleri yazmış yahut geniş hacimli bir edebî eserin bir bölümünü oluşturan nazım örnekleri vermiş edebiyat adamlarının eserlerinde aynı dönemin musiki alanındaki fikirler yörüngesi içinde özel bir eğilim göze çarpar. Musiki risalesi vezin kuralları üstüne yazılmış kısa bir metinle eşdeğerdedir, bu risaleler zaten çoğu kez şiir derlemeleri içinde yer alır. Bu tür övgü metnlerinin belirlenmiş bir bağlam içinde didaktik bir amacı vardı. Musiki kuramına ilişkin metnin ya tamamı ya da bazı bölümleri nazım diliyle yazılırdı. İran edebiyatının didaktik türlerinden gelen bu modelin musiki üstdilini edebiyata mal etme özlemiyle kullanıldığı besbellidir. Dönemin yazarları, şairleri bu didaktik övgü türünü uygun bulduklarına göre, musiki risalesindeki manzum şiir modeli onların bir bakıma hoşuna gidiyordu. Bu modelde, dinî eserlerin yankıları ile şiir mecazları, mesnevî biçimindeki parçaları birbirini izleyen kasideler ve rubaîlerle bir araya getirerek, yaygın şiir türleri ile musiki kuramına ilişkin görenekssel bilgilerin bir karışımını yaratıyordu.

1420 dolaylarında Bedr-i Dilşâd mahlasıyla tanınan bir şairin yazdığı kitapçık bu türün uygun bir örneğidir. Baştan sona mesnevî ve rubaî nazım şekilleriyle yazılan, bazı bölümleri ferd beyitleriyle birbirine bağlanan bu metin, Farsça andarznâma türündeki geniş hacimli bir eserin bir bölümünü oluşturan, göreneğe uygun bir musiki risalesidir (yak.1430). Eserin söylem yapısı İran şiirinden ödünç alınan unsurlarla birlikte Türk ortamına aşılانmış Sistemci modellere dayanır. Tema ve motif donatımları böylece göreneğin alıştığı benzetmelere dayalı sıradan bir şiir diliyle verilmiş ve yeniden formüllendirilmiştir. Makamların özellikleri sığ açıklamalarla gösterilmiş olmasına rağmen, ezgi aralıkları açıklanırken o

dönemin musıki icrasıyla ilgili özgün bilgiler verilir. Bedr-i Dilşâd musıki ile şiir sanatları arasında birbirine denk yeni biçimsel bağlaşıklar kurabilen yeni bir metin yazabilmek için musıki düşüncelerini şiir sanatına özgü benzetmelerle kaynaştıran bir şairdir.

Nazım bölümlerini kısa nesir parçalarının izlediği bir edvâr yazmış olan Seydî, onbeşinci-onaltıncı yüzyıllar kavşağının özgün sayılan bir yazarıdır (*El Matla'*, 1505). Seydî konunun özüyle ilgili bazı anlam tutarsızlıklarına düşmesine rağmen, makamlar ile usûlleri musıkiye daha özgün bir yaklaşım getiren, daha anlamlı, daha gerçekçi bir tutumla incelemiştir. Seydî yalnızca küçük bir çevrenin anlamış olabileceği şemaların yanı sıra, musıki uygulaması ile soyut kuramı daha iyi kaynaştıran açıklamalar ve tanımlar da sunar. Mesnevî nazmı ile nesri sıra ile kullanması, yeni formüller ve genel anlamda yenilikler doğrultusundaki diyalektik arayış çabasını, temiz bir Türkçe ile dile getirir. Seydî nazmın getirdiği sınırlamaları anlatım düzlemi ile içerik düzlemi arasında karmaşık bir alışveriş ve bağlaşıklık örgüsü kuran bir diyalog diliyle aşmaya çalışır. Gerçi başkaları gibi o da Fârâbî'nin adını saygıyla anar, Safiyüddin Abdu'lmü'mîn'in üstadlığına sığınır; ama aralıkların, ezgi dizilerinin düzeni, usûllerin yapısı gibi geleneksel temaları yeniden formüllendirishi, kullandığı gerçek Türkçe terimlerin dile verdiği canlılıkla açık seçik, güçlü bir anlam kazanmıştır. Seydî geleneksel temalarla motifleri uzlaştırarak hem kendisinden önceki yazarların "ortak ürünü" durumundaki eserin yeni bir yazarı, hem de içeriğe yapısal dönüşümler getiren bir yenilikçi olarak şekillendirir metni.

Musıki risalesini yarı edebî bir tür haline getirme fikri gerçek bir değer taşımayan birkaç kısa metinle onyedinci yüzyıl boyunca sürer. Türk sanat musikisinde kuramsal modeller kurulması sürecinde onsekizinci yüzyıl başlarında Kantemiroğlu edvârıyla yeni bir evre başlar.

Kantemiroğlu (Prens Dimitrie Cantemir) 1700 dolaylarında yazdığı *Edevâr* ile Türk musıki kuramında yeni bir sınır çizer (yak.1700, çeviren Popescu-Judetiz 1973). Kantemiroğ-

lu'nun kuramsal eseri daha önceki Türk kuramcılarının uzlaşmacı, orta yolcu tutumundan kesin bir kopuşu temsil eder. Kantemiroğlu geleneksel kurama karşı çıkan büsbütün farklı bir yaklaşımı benimser. "Eski kuram"a (kavl-i kadîm) karşı "yeni kuram"ın (kavl-i cedîd) geçerli olduğunu ilan eder; yeni kuramı, Türk musiki kuramının temellerini açıklayabilmek için kendisinin oluşturduğu yeni yöntem olarak gösterir. Kantemiroğlu, her şeyden önce, görüşlerini sık sık "kıyasımda", "bizim edvârımızda", "edvâr-ı mûsikî, 'alâ kavl-i hakîr" ve benzeri sözlerle savunan gerçek bir "yazar"dır. Daha önceki yazarlara bağımlı olan eski tutum Kantemiroğlu'da yerini eski ile yeniye karşı karşıya getirme çabasına bırakmıştır. Yazar-başkaları tartışması iki kutup arasındaki karşıtlık ilişkisinin vurgulandığı, diyaloglarla gelişen bir öze dayandırılmıştır.

Kantemiroğlu'nun tarihî şartlara oturan yaklaşımı, Türk kuramsal musikisi tarihinde yepyeni bir çıkış yolu açıldığını gösteren Aydınlanma çağıının şafağında deneyci felsefeyi keskin bir şekilde onaylayan bir yaklaşımdır. Yaratıcı bireyciliğin de kendini gösterdiği bir yaklaşımdır bu. Kantemiroğlu Fârâbî ile Safiyüddin'in önünde saygıyla eğilip onların üstadlığına sığınmaz, eski kuramla yeni kuramı birbirine karşıt iki kuram olarak karşı karşıya getirir. Eski ile yeniye çoğu kez semantik karşıtlıklar eksenini üzerinde karşılaştırır. Yeni söylem ilişkileri üreten bir yazar olmakla birlikte, öncülerinkiyle aynı kitaba imzasını artık atmayan, yazdığı eserin tek yazarı, bağımsız bir düşündürdür. Bu yeni tavır, musiki çevrelerine musiki düşüncesinde ortaçağın, bu çağla birlikte temsilcilik söylemi döneminin de kapandığı ve musiki kuramı alanında yeni bir düzen kurulması gerektiği işaretini veriyordu.

Kantemiroğlu kuramını musikide harf notasının uygulanması, dizilerin yeni bir sistem içinde sınıflandırılması, musiki uygulamasında kullanılan ezgi seyirlerinin icrada uyulan kurallarla birlikte tanımlanması temeline oturtmuştu. Çağının icracılarına bağlanabilecek bilgileri İstanbul'un musiki ortamındaki geniş kapsamlı etnografya araştırmaları ile, bir tanburî olarak kişisel yeteneğine dayanıyordu. Kantemiroğlu

gene de eski kuram ve uygulama ile kurulan bağı büsbütün koparamazdı, koparmak da istemedi. Ama geliştirdiği yeni kuramın özgün bir kuram olduğunu, eski fikirlerle yeni fikirlerin çatallaştığını ileri sürdükten sonra, kitabına, geçmişten devralınan kuramı özetleyip makamları daha önceki geleneksel musiki kitaplarında olduğu gibi dizi seyirleri ile şedlerini sınıflandırarak tanımlayıp açıkladığı “Edvâr-ı Mûsikî 'Alâ Kavl-i Kadîm” başlıklı bir bölüm eklemiş olması şaşırtıcıdır (68-77). Kantemiroğlu böylece bu iki düşünce eğilimini birbirinden ayırır, iki düşünce kutbu arasında herhangi bağ kurmaya da çalışmaz. “Eski”ye karşı “yeni” antitezi, Kantemiroğlu’nun kendini geçmişten kurtarışını heyecanla ilan eden ideolojisinin ana temasıdır.

Kantemiroğlu eski ile yeniye birbirinden kopardığı halde, fikirleri eski aktarım çizgisine bağlı etkilerden büsbütün arınmış değildir. Kimi yerlerde makam dizilerini eski edvâr kitaplarındaki anlayışa göre tanımlamaya çalışırken, kimi özel durumlarda da, kendi edvârında açıklanan makam seyirlerinin tıpkı eski edvâr kitaplarında olduğu gibi açıklandığını belirtir. Ayrıca, usûllerin yapısını da eski usûl kuramına tıpatıp uygun bir biçimde ele alır. Genel olarak denebilir ki, geçmişin mirası olan eserlerden alınan tema donatımları yeniden formüllendirilmediği gibi, yeni söyleme de kazandırılmamış, sadece yeni kavramlarla karşı karşıya bırakılmıştır. Bu yüzden, Kantemiroğlu’nun söyleminde bir modeller dönüşümünü değil, fikirleri kutupsallaştıran bir tartışma biçiminin sürdürüldüğünü görebiliriz.

Kantemiroğlu’nun diyalektik yaklaşımı daha sonraki dönemlerin musiki edvâr kitapları ile risalelerinde karma bir model ihtiyacını doğurmuştur. Kantemiroğlu’dan sonra başka yazarlar özdeki ikiliği sürdürmeye çalışmışlar, Kantemiroğlu’nun musikinin temel kurallarına getirdiği yeni anlayışı eski temalar ile karşılaştırmışlardır. Nâyî Ali Mustafa Kevserî onsekizinci yüzyıl ortalarında hazırladığı *Mecmûa* ile böyle bir metinlerarası nesne oluşturan ilk yazardır. Eseri şu iki grupta toplanan metinlerden oluşur: birinci grupta, usûl ve

makam kuramı ile ilgili olan, bir de sazları kısaca tanımlayan metinler; öbür grupta ise, Kantemiroğlu'nun kendi mecmuasında notasını verdiği ezgiler ile, bunlara eklenen pek çok yeni ezginin notası, en sonda da Kantemiroğlu edvârının asıl metni vardır. Kevserî yazarın kaleminden çıkan metne bir yayın yönetmeni gibi yeni bir düzen vermiş, notalar bölümünü de genişletmiştir. Kevserî bu katkısıyla karma düzendeki bir eserin redaktörü ve Kantemiroğlu'nun notalama yöntemi ile temalara ilişkin kavramlarını geliştiren bir yazar olma seçkinliğine erişmiştir.

Kevserî'nin Kantemiroğlu'nun yazdığı metne verdiği yeni düzen daha sonraki dönemlerde ondokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar benimsenen bir model olmuştur. Karma yapıdaki başka musiki edvâr kitapları içerik bakımından farklı olmakla birlikte, bu eserleri yazanlar Kantemiroğlu edvârındakilere benzer metinlerarası ölçütlerden yola çıkarak onun kitabındaki bölümlendirmeyi eserlerine yansıtmışlardır. Kantemiroğlu edvârını yeniden edinme yolundaki eksilmeyen ilgi bu metni çeşitli değişikliklere uğratmıştır. Edvârın daha sonraki nüshalarında, harf notasıyla derlenen ezgilere hiç yer verilmemiştir.

Ondokuzuncu yüzyıl başlarında, notaların yer almadığı dört bölümlü ilgi çekici bir derleme ortaya çıkmıştır (*Kantemiroğlu Edvârı* 1806 ve 1808). Bu eser Kevserî'nin içeriği yeniden formüllendirip belirlediği düzene göre hazırlanmıştır. Eski makam ve usûl kuramının kısa bir özeti; notaları Kevserî'de bulunan saz eserlerinin daire içine alındığı bir fihrist; Kantemiroğlu'nun makam dizilerini anlattığı yöntemin birtakım güfte parçalarına serbest uyarlamalar ve "der beyân-ı edvâr-ı Kantemiroğlu" adı altındaki, yeni bir görünüm verilen formüller ile uygulanması; son olarak da, Kantemiroğlu edvârındaki asıl metnin anlamca ve anlatımca seyreltilmiş bir nüshası bu derlemenin bölümlerini meydana getirir.

Gene ondokuzuncu yüzyıl başlarında, metinlerarası işlemin daha farklı, daha seçme bir örneği ortaya çıkar. Söz konusu derlemede başka yazılar dışında, Kantemiroğlu'nun kişisel

deyişlerinden uzaklaşarak kısaltılmış metni de vardır (Hâfız Ahmed İzzet 1801). Derlemede notanın açıklamasına hiç yer verilmemiş, kaynağın adı bilinmeyen yazarı metin düzenlemelerinin özgün biçimini bozmuştur. Yazar, Kantemiroğlu'nun okuruna kişisel olarak seslendiği bütün parçaları çıkarmış, asıl metne yakışan eskimiş özel deyişlerin yerine günün diline uygun sözler kullanmıştır. Asıl metindeki, eski kurama ilişkin bölüm kısaltılarak yeniden formüllendirilip metne eklenmiştir. Kantemiroğlu'nun, asıl yazarın adı da anılmamıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yazılan bir başka kitapçık (yazarı belli değil, *Teşrih-i Makaamat* 1864) Kantemiroğlu'nun kurduğu modele özgü dili ve anlatım biçimini yeni bir şekle sokmakta daha da ileri gider. Kitapçık kısa bir musiki kasidesinden sonra, Kantemiroğlu edvârındaki metnin biçimsel değişikliklerle kısaltılmış bir nüshasını, daha sonra da eski makam kuramına ilişkin bölümün eksik bir nüshasını verir. Kitapçığın odak noktası ezgi dizilerinin tanımlanması konusudur. Adı bilinmeyen yazar asıl metnin yapısını değiştirir, metnin söylemini de baştan sona yeniden düzenler. Kantemiroğlu'nun işlediği metin motiflerini toparlar, onun alışılmadık, yapay deyişlerini basitleştirerek dilin yeni şekillerini kullanır. Asıl metindeki söylem donatımları bilinen şekillerinden alıcı şekillere çevrildikçe, Kantemiroğlu metninin yazıldığı dönemdeki anlamı bir ölçüde kaybolur. Değişen söylem, asıl metnin, semantik etkileri uzunca bir süre kendini gösterecek olan yeni anlamlara uyarlanmış modern bir yorumunu ortaya sürer. Ortaya sürülen yeni nüshanın yazarı asıl yazarın adını bile anmadan yazarlığını ilan eder.

Kantemiroğlu'nun yazdığı metnin metinlerarası düzeydeki anlamlı yankıları Haşim Bey'in *Mecmûa*'sında kendini gösterir (1864: 44-57). Haşim Bey'in makam seyirlerine ilişkin çözümlerlerinin bir bölümü ile, taksim-i küll-i külliyyâtı anlattığı bölüm doğrudan doğruya Kantemiroğlu'dan alınmıştır. Bu bilgilerin kaynağı olan yazarın adı verilmemiştir. Haşim Bey'in söz konusu bilgileri Abdülbâkî Dede'ye mal etmesi son derece ilginçtir. Buradaki isim yanlışlığı, yazarlık kavramının

asıl yazar ile ikinci, üçüncü vb. kaynak durumundaki yazarları bir tutmaya yatkın bir düşünce geleneği içinde yerleşmiş bir alışkanlıkla açıklanabilir belki. İkinci, üçüncü vb. yazarlar yaratılan değerleri paylaşmışlar, eski modelleri yenileyerek bir söylem dönüşümü gerçekleştirebildikleri zaman da asıl yazarla birlikte anılmışlardır. Bir tek yazara mal edilen yazarlığın anlamı bütün bir bilgi aktarım zincirini açıklayan semantik bir bağlantı niteliğindedir.

Kantemiroğlu'nun yazdığı metnin kendisinden sonraki musiki metinleri üzerinde kalıcı bir etki bırakması, yaklaşık yüz elli yıllık bir sürenin musiki kültüründe belirgin bir anlam ve değer değişimi gerçekleştiğini açıkça gösteriyor. Kantemiroğlu'nun metnini karma bilgilerden oluşan kendi risalelerine mal eden derleme (mecmua) yazarları yeni bir yapıya sokulan metin düzenlemelerinin "yayın yönetmenleri", asıl yazarın yerini alan kimseler idiler. Bu yazarların ikincil yorumları kimi fikirlerin başka fikirlere göre taşıdığı paradigmatik değerın söz konusu dönemlerde bazı değişikliklere uğradığını gösteriyor. Bazı fikirler, ayrı tarihî dönemlerde değer kazanmış olan fikirler ile temaların uğradığı dönüşüme göre önemini kaybediyor. Başka temalar, sözelimi ezgi seyirlerine ilişkin bilgiler, daha da önemlisi, taksîm-i küll-i külliyyât ile ilgili tek kaynak durumundaki bilgi geleceğe aktarılmış, daha sonraki metinlerde de yeniden formüllendirilmiştir. Kantemiroğlu'nun yepyeni fikirleri yukarda sözü geçen yorumlara yansıyan değişikliklerle, ortaçağın soyut formülleriyle iyice kemikleşmiş olan bir fikir dünyasına yayılmıştır. Gelgelelim, görüşlerinin kabul edilmesi yerleşik varsayımlardan bütün bütüne vazgeçilmesine yol açmamıştır.

Yeni formüllerle eski formüller arasındaki benzerlik göreneksel bir çerçeve olarak daha sonraki metinlerde de gözlenmiştir. Uygulamaya elverişli kuramın kullanılması yeni değerlerin ürettiği sonuçların kapsamını genişletmişti. Diyalektik kutupsallık, musiki anlayışında uygulamaya daha elverişli bir yöntemin getirdiği yeniliğin yardımıyla, kemikleşmiş temalara yeni bir biçim verilmesini gerektirecekti artık. Hızır

Ağa göreneğin alıştığı karşıt kutupların düzenleyici motifleri arasında bir bağlantı kurmak, kendi çağının musiki uygulamasından çıkan yeni fikirler arasında da bir yakınlaşma sağlamak amacıyla onsekizinci yüzyıl ortalarında yararlı bir kitapçık yazmıştır (*Tefhîm* 1749). Hızır Ağa Sistemci okulun ortaya koyduğu fikirlerin özüne dokunmadan bunları yeni üslubun makam dizilerinin uygulanışına ilişkin bilgiler ve o fikirlerin olgunlaşmış bağlaşıkları ile yan yana getirmiştir. Geçmişe ölçülü bir biçimde bağlı olduğu gibi çağının da hakkını veren Hızır Ağa eski temaları şerh eden, yorumlayan bir yazar olduğu kadar da modern görüşlü, özgün bir yazardır.

Onsekizinci yüzyılın son yıllarında Abdülbâkî Dede eski fikirler ile yeni fikirlerin bir sentezini kurmaya, bu fikirlerin birbirleri üzerindeki etkilerini dengelemeye çalışmıştır. Abdülbâkî Dede bu amaçla eski ilkelere yeni anlamlar vererek tek bir musiki kuramı modeli kurmuştur. Abdülbâkî harf notasına yeni bir şekil vererek bu tür notanın kendisine kadarki örneklerinden daha iyi bir notalama yöntemi geliştirmeye çalışmış, ayrıca, çok sayıda makamın dizileriyle ilgili bilgileri iyice genişletmiştir. Abdülbâkî Dede yeni fikirler ile eski yapılar arasında bir karşıtlık kuran Kantemiroğlu'dan farklı olarak, temaları oluşturan malzemenin geçirdiği değişiklikleri dengeli bir sentez içinde bütünleştirmiştir (*Tedkîk ve Tahkîk*).

Birbirinden farklı dönemlerin Türk kuramsal metinlerinde geliştirilmiş olan biçimsel değerler ile motifler üzerindeki metinlerarası etkileşim sürecini geniş ölçüde çizmeye çalıştım burada. Değişik metin örneklerindeki musiki söyleminde gözlenen tema oluşturunca değerler ile figür donatımları arasındaki etkileşim üzerinde iyice düşünülürse, eski yazarların ortaya koydukları ilk fikirlerin daha sonraki yazarlarca zamanla yavaş yavaş bir bütünlüğe kavuşturulduğu sonucuna varılabilir. Metne bir biçim verme çabası ilk modellerin yeniden formüllendirilip dönüştürüldüğü çeşitli aşamaları gerekli kılmıştır. İşte bu alışveriş ilişkisi yazarlık uğraşı sayılmıştır. Böylece bir metnin kaynağı uzun bir aktarım zincirinin sadece

muhtemel halkalarından biri olmuştur.

Kuramsal modeller arasındaki etkileşim, aynı zamanda, kimi fikirlerin başka fikirlere göre daha derin bir anlamı olduğu, anlamların da çağdan çağa değiştiği fikrini uyandırır. Kuramsal yenilikler bilgiyi paylaşma alışkanlığını edinen tarihi bir ortamda evrilerek oluşan, iyice kemikleşmiş düşünme kalıplarına rağmen gerçekleşmiştir. Asıl yazarın temsilcisi durumundaki bir yazar, metnin biçimsel öğeleri arasındaki ilişkinin bir işlevi olarak görülebilir. Bütün metinler belli bir konuda tarihte söylenmiş her şeyle oluşan büyük bir diyalogla birbirine bağlıdır. Bu yüzden, bir yazar başka bir yazara bağlıdır, başka yazarlarla birlikte ortak bir metin yazan bir kimse-
dir.

Musiki kaynaklarındaki metinlerarası ilişki bir anlam zenginliğini açığa çıkaran bir süreçtir. Birbirinden farklı amaçlar metindeki motiflerde, metne verilen düzende iç içe geçer. Yeniden formüllendirilen fikirler geçmiş ile bugün arasındaki, bir yazarla başka bir yazar arasındaki çelişkileri yansıtır. Farklı bağlamlara sokulan her yeni motif, her yeni tema çoğul anlamlara yol açar. Başlangıçtaki temaların bir kuşaktan bir başka kuşağa aktarılmasıyla ortaya çıkan biçim değişiklikleri geleceğin kuşakları için yeni bir anlam taşır. Türk musiki kaynaklarını meydana getiren metinlerdeki dönüşümler musiki kavramı ile musiki dilini oluşturmuştur.

¶

KAYNAKLAR

Kısaltmalar:

bkz. = Kaynağın adı için bu yazarın bu tarihli eserine bakınız.

T. = Türkçe

T.Y. = Türkçe yazmalar

Y. = Yazma

yak. = Yaklaşık

ABDÜLAZİZ BİN ABDÜLKADİR

Nekaavetu'l-edvâr, Nuruosmaniye Kütüphanesi Y. 3646;
Topkapı Sarayı Kütüphanesi A(hmed) Y. 3462.

ABDÜLBÂKİ NÂSİR DEDE

1794-1797 *Tedkîk ve tahkîk. Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa Y. 1242.

ABDÜLKADİR İBNİ GAYBÎ MERAGÎ

Şerhü'l-kitâbu'l edvâr, Nuruosmaniye Kütüphanesi Y. 365/1; Topkapı Sarayı Kütüphanesi A(hmed) Y. 3470 Safiyüddin'in Abdülkadir tarafından Farsçaya çevrilen eseri.

AHMET İZZET (HAFİZ)

1801 *Mûsıkî-i edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi E(ma-net) H(azine) Y.

2053. Kantemiroğlu edvârının III.-VII. bölümlerini verir.

ALİ UFKÎ

a. 1650' den önce *Cantilenae Turcicae*, Bibliothèque Nationale, T.Y. 292. 1650 *Mecmûa-i Saz ü Söz*, British Library Y. Or. Sloane 3114; tıpkıbasımı ve tanıtımı için bkz. Elçin.

ANON. (yazarı belli değil)

1806 *Kantemiroğlu-Edvâr-ı 'ilm-i mûsıkî*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 1856 ve T.Y. 5636, 1808 tarihli. Her iki nüshada da Kantemiroğlu edvârının asıl metninden aktarılmış bölümler dışında, Kantemiroğlu'nun derlediği eserlerin -notaları verilmeden- adları veriliyor.

ANON.

1864 *Teşrih-i makamat-ı musikî*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.Y. 804

BARDAKÇI, MURAT

1986 *Maragalı Abdülkadir* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

1993 *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

BEDR-İ DİLŞÂD

yak.1430 *Fenn-i mûsikî ü âdab-ı sazendeği ve gûyendeği. Muradnâme'nin* 34. bölümü, İl Halk Kütüphanesi (Ankara) Y. 340.

BEHAR, CEM

1990 *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

1993 "Karamanlı Publications as Sources for the History of Turkish Music", "Ege ve Anadolu Antik Çağ Müziği" Uluslararası Kolokyumunda sunulan bildiri, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 12-16 Nisan.

BINESH, T.

1977 *Maqased al-alhân*, Abd al-Kadir ibn Ghiybi (Tahran: Zendegy Yayınevi).

1987 *Djami' al-Alhân*, Abd al-Kadir ibn Ghiybi (Tahran: Kültür Araştırmaları Enstitüsü).

CANTEMİR, DIMITRIE (Kantemiroğlu)

1876 *Istoria Imperiului Otoman, creșterea și scaderea lui*, çev. Dr. Ios Hodosiu (Bükreş: Editiunea Societatii Academice Romane).

1987 *Kniga Sistima ili Sostoyanie Muhammedanskiya Religii*, (Sistemul sau intocmirea religiei muhammedane), çev. Virgil Candea, yay. haz. (Bükreş: Editura Academiei Romane).

(KANTEMIROĞLU)

yak. 1700 *Kitâb-ı 'ilmü'l mûsikî 'alâ vechi'l hurûfât* (Kantemiroğlu Edvârı) Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi Y. 2768; eserin tanıtımı ve Romence çevirisi için bkz. Popescu-Judetiz 1973; bkz. Wright 1993.

CRAGG, KENNETH

1975 *The House of Islam* (Belmont; Wadsworth).

D'ERLANGER, BARON RODOLPHE

1930 *La Musique arabe, Kitab-ı al musiqi*, al-Farabi, çeviri, c. 1 (Paris: Librairie: Orientaliste Geuthner).

1935 c. 2: 1-101

1935 *Kitab al-shifa*, İbni Sina (Avicenna), çeviri, c. 2: 103-257.

1938 *Al-sharafiyyah ve Kitab al-adwar*, Safiyyüddin, çeviri, c. 3.

EMİN EFENDİ (NOTACI)

1876 *Fenn-i Mûsikîden Rast Falına Mahsus Piyano Notası* (İstanbul).

ELÇİN, ŞÜKRÜ, yay. haz.

1976 *Ali Ufkî: Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Saz ü Söz* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi).

EREN, M. ALİ

1959 *Mehter Tarihi ve Marşları* (İstanbul).

EVLİYA ÇELEBİ

1896 *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. c. 1 (İstanbul: İkdâm).

FÂRÂBÎ

Kitâb al-mûsiqî al-kabîr, Fransızca çevirisi, bkz. d'Er-
langer 1930.

FARMER, HENRY GEORGE

1912 *The Rise and Development of Military Music* (New York: Books for Library Press).

1957 "The Music of Islam", *New Oxford History of Music*, c. 1, yay. haz. Egon Wellesz (Londra: Oxford University Press).

1970 *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Hildesheim: Georg Olms Verlag).

GAZİMİHAL, MAHMUT R.

1957 *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalınışı* (İstanbul: Maarif Basımevi).

HAŞİM BEY (MÜEZZİNBAŞI HACI)

1864 *Haşım Bey Mecmûası* (İstanbul: Kayolzade Mehmed Hariri Matbaası).

HIZIR AĞA

1749 *Tefhîmü'l-makamat fî tevlîdi'l nagamat*, Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Y. 291; Topkapı Sarayı Kütüphanesi H(azine) Y. 1793, 1802'de istinsah edilmiş.

HIZIR BİN ABDULLAH

yak. 1440 *Kitab-ı edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi R(evan) Y. 1728.

İBNİ SİNA (AVICENNA)

Kitâb al-shifâ, Fransızca çevirisi, bkz. d'Erlanger 1935.

İSMAİL HAKKI BEY (MUALLİM)

1897 *Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî yahud Teganniyât-ı Osmaniye* (İstanbul).

1920'dan sonra *Türk Musıkisi, Nota, Usûl, Makamat ve Solfej Metodu* (İstanbul).

KİNDÎ

Risâla fî khubr ta'lif al-alhân, British Library, Y. Or. 2361, bkz. Yusuf 1962.

KUTBUDDİN

Durretu't-Tâc, British Library Y. Add. 7694; nota örnekleri için bkz. Wright 1978.

MAHMUD BİN ABDÜLAZİZ BİN HACE ABDÜLKADİR

Muhtasar dar 'ilm-i musîki, Nuruosmaniye Kütüphanesi. Y. 3649.

MANIK, LIBERTY

1969 *Das Arabische Tonsystem im Mittelalter* (Leiden: E.J. Brill).

MİRZAZADE SALİM

1897 *Tezkire* (İstanbul: İkdâm Matbaası).

MUSTAFA SAKİB DEDE

1866 *Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyân*, c. 2 (Kahire).

ÖZTUNA, YILMAZ

1974 *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. 2, Kısım 1 (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi).

PICKEN, LAURENCE

1975 *Folk Musical Instruments of Turkey* (Londra: Oxford University Press).

POPESCU-JUDETZ, EUGENIA

1973 *Dimitrie Cantemir-Cartea științei muzicii* (Bükreş; Editura Muzicala).

RAUF YEKTA

1922 "La Musique turque," *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, yay. haz. Albert Lavignac, I. Bölüm, c. 5 (Paris: Librairie Delagrave).

SAFİYÜDDİN

Al-Sharafiyyâh ve Kitâb al-adwâr, Fransızca çevirisi, bkz. d'Erlanger 1938.

SANAL, HAYDAR

1964 *Mehter Musikisi, Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları* (İstanbul: Maarif Basımevi).

SEYDÎ

1505 *El-matla' fî beyânü'l edvâr ve'l-makamat ve fî 'il-mi'l esrâr ve'r-riyâzât*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi A(hmed) Y. 3459.

SHILOAH, AMNON

1978 *The Epistle on Music of the Ikhwan al-Safa'* (Bagdad, 10th century) (Tel-Aviv: Tel-Aviv University).

TAHMİTZİYAN, N. K.-TANBURÎ KÜÇÜK ARTİN

1968 *Areveltsan yerajshdoutsian zetnargh (Rukovodstvo po Vostochnoi Muzike)*, sunan ve Rusça'ya çeviren Tahmitziyan (Erivan: Ermeni Yayınevi).

TEZBAŞAR, AHMET

1975 *Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları* (İstanbul: Erenköy).

TODERİNİ, GIAMBATISTA

1789 *De la Littérature des Turcs*, Fransızca'ya çeviren
Abbé de Cournard, 3 cilt (Paris: Poincot).

TSNTSESIAN, YEGHIA

1933 *Darerk Yerajshtutian* (İstanbul: Asadutian Orik).

TURAN, OSMAN

1969 *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti* (İstanbul).

ÜNGÖR, ETEM RUHİ

1966 *Türk Marşları* (Ankara: Türk Kültürü Araştırma
Enstitüsü).

WRIGHT, OWEN

1978 *The Modal System of Arab and Persian Music* (A.D.
1250–1300) (Oxford University Press).

1922 *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*,
Part I: Text (Londra: Londra University SOAS).

YAHYA İBNİ ALİ

Risâla fi'l mûsîqî, British Library Y. Or. 2361; bkz. Far-
mer 1970.

YUSUF BİN NİZAMEDDİN

1470 *Kitâb-ı edvâr*, Türkçe çevirisi, Bibliothèque Natio-
nale, Y. Suppl. T. 1424.

YUSUF, ZEKERİYA

1962 *Mualifat al-Kindi al-musiki* (Bağdad).

KAVRAMLAR KILAVUZU

ANLAM. Bir dil biriminin verdiği, uyandırdığı, ürettiği kavram, tasarım, düşünce. Açıklanabilen yahut başka bir dilin kodlarına çevrilebilen, açıkça anlamlandırılarak kendini gösteren, bildirişim araçlarına dayalı bütün sistemlerin bildirdiği yahut ürettiği şey. Anlam, dil içi bağıntıların yanı sıra, bağlam ve durumla da belirlenir.

İng. meaning, signification; Fr. sens, signification; Alm. Bedeutung.

ANLAM EKSENİ (bkz. Semantik Eksen)

ANLATIM: "Söylem" terimine yakın bir kavram. Metinler iki düzlemde incelenebilir: anlatım ile içerik (bkz.). Anlatım düzlemi, içerik düzlemiyle yahut gösteren ve gösterilen arasında kurulması öngörülen ilişkideki eklemlemeler bütünlüğünü belirtir.

İng. expression; Fr. expression; Alm. Ausdruck.

ANLATIM (IN) BİÇİMİ: Belli sayıda ilkelere bağlı üretim kurallarının uygulanmasıyla elde edilen simgeler. F. de Saussure'ün gösteren-gösterilen (bkz.) ikilisi ile biçim-öz (töz, cevher) karşıtlığını yeniden düzenleyen L. Hjelmslev ses düzlemini "anlatım" (bkz.), anlam yahut kavram düzlemini de "içerik" (bkz.) olarak adlandırmış, ayrıca her iki düzlemdeki birimlerin "biçim"i (bkz.) ile "öz"ünü (bkz.) birbirinden ayırmıştır. Bu durumda şu iki düzey ve dört düzlem belirlenmiştir: anlatımın özü ile anlatımın biçimi; içeriğin özü ile içeriğin biçimi.

İng. expression form.

ANLATIMIN ÖZÜ (TÖZÜ): Anlatım düzlemindeki özü, tözü dile getirir.

İng. substance of expression.

BAĞLAM: Söz konusu dizimsel (syntagmatic) (bkz.) birimden önce gelen yahut o birimle birlikte oluşan, anlamlandırma işleminin dayandığı dil metninin / musiki metninin bütünü.

İng. context; Fr. contexte; Alm. Kontext.

BAĞLILAŞIK: a) Biri öbürüne bağlı olarak var olan, biri olmadan öbürü düşünülemeyen iki şeyin bu karşılıklı bağlantı yönünden durumu; iki bağlılaşıklık kavram arasındaki ilişkiye bağlılaşıklık denir.

b) Dizilere (paradigma) (bkz.) yahut dizimlere (syntagm) (bkz.) bağlı ilişkiler arasındaki ilişkiler.

c) Sesbilgisinde (phonology), öğeleri aynı ses özelliğinin varlığıyla yahut yokluğuyla karşıtlık ilişkisi kuran sesbirimi çiftleri. Örneğin, Türkçe'de p-b, t-d, f-v, k-g ünsüzleri bağlılaşıklık seslerdir. İng. correlative, correlation; Fr. corrélation; Alm. Korrelation.

BİÇİM: Dil birimleri arasındaki yapısal ilişkilerin oluşturduğu, hem içerik (bkz.), hem anlatım (bkz.) düzeylerinde ortaya çıkan düzen. "Anlatımın biçimi" (bkz.) ve "İçeriğin biçimi" (bkz.) kavramlarıyla genişler. "Yapı" (bkz.) kavramına yakın bir kavram.

İng. form; Fr. forme; Alm. Form.

BİÇİMBİRİMİ: Bir kelimenin dilbilgisi açısından işlevini gösteren parçası, en küçük anlamlı birimi. Kimi dilbilimcilerin anlambirimi ile eşanlamlı olarak kullandıkları biçimbirimi en küçük göstergeyi oluşturur.

İng. morpheme; Fr. morphème, monème; Alm. Morphem.

BİLDİRİŞİM: Konuşmacı ile dinleyici, yazar ile okur, besteci/icracı ile dinleyici arasındaki bildirim (mesaj) alışverişi, karşılıklı bilgi aktarımı, bu alışverişin her iki yönü. İletişim kelimesiyle de karşılanmaktadır.

İng. communication; Fr. communication; Alm. Kommunikation.

ÇEVİRİHARF: Belli bir alfabenin / yazı sisteminin harfleriyle yahut yazım birimleriyle yazılmış bir metnin başka bir alfabenin harfleriyle / birimleriyle yazılması. İng. transliteration.

ÇEVİRİYAZIM: Daha önce seslendirilen yahut ilk kez seslendirilmekte olan bir musiki parçasının yazıya, notaya geçirilmesi. İng. transcription.

ÇİFT SEÇENEKLİ EKSEN: "Ya ... ya da ..." düzenine

benzer bağlantılarla tanımlanan ve sistemin ağı içindeki karşıt uçlar olarak anlaşılan düzlem.

İng. paradigmatic axis.

DİZİM: Söz zincirinde birbirini izleyen ve belli bir birlik oluşturan öğeler birleşimi. Dizimsel zincir denilen karşılıklı ilişkilerle kurulan sözlü söylemdeki / musıki söylemindeki öğeler birleşimi.

İng. syntagm; Fr. syntagme; Alm. Syntagma.

DİZİMSEL EKSEN: "Hem... hem de", "gerek bu... gerekse şu..." düzenine benzer ilişkilerle tanımlanan, birleştirici eksen. İng. syntagmatic axis.

DONATIM: Kendi bağlamına dayanmayan kip yapılarını temsil eden ve kendine yeterli bir söylem biçiminde, sözelimi bir ezgi biçiminde ortaya çıkabilen dizimsel (syntagmatic) (bkz.) birimler örgüsü; dizimsel birimlerin düzenleniş biçimi.

İng. configuration.

DÜZANLAM: Bir kelimenin birincil, nesnel, en yaygın anlamı. Kelimelerin ön anlamını oluşturan düzanlam, kavramların anlamını ilk anlamlarında dondurur. Bir gösterenin gösterilenini meydana getiren kavramın kapsamı.

İng. denotation; Fr. dénotation; Alm. Denotation.

FIGÜR DONATIMI - FIGÜRATİF DONATIM: Sözlü dilin / musıki dilinin değişik düzeyleriyle ilgili kesinleşmiş motiflerin söylem olarak kendini göstermesi. Figür donatımı, tema donatımı (yahut tematik donatım) kavramıyla ilişkisi içinde düşünülür. Kimi metinler, özellikle de edebiyat metinleri simgeler düzeyinin üstüne çıkarak kavramları temalarla donatır. Çünkü edebiyat metinleri hem genel temalardan, hem de bu temaların özel olarak işleniş biçimlerinden, somutlanmasından, "ete kemiğe bürünmesi"nden oluşur. Bu somutlama işlemi de "figürler" in kullanılması demektir. Dil oyunları, söz sanatları, mecazî dil kullanımı, benzetmeler, geleneksel adlandırmalar ve yeni bir çevrenin isteklerine cevap vermek için başvuru olan bütün tanım ve anlatımlar göstergebiliminin "figür"

diye adlandırdığı kavram içinde yer alır. Örneğin, yolculuk teması Homeros'un *Odysseia*'sinden bu yana bütün dünya edebiyatında işlenmiş bir temadır. Ama bu soyut ve genel tema bir İngiliz, bir Çin, bir Türk sanatçısının eserinde kendine özgü "figürler" ile ayrı ayrı düzenlerde işlenerek somutlaşır, bir başka deyişle, tema düzeyinden çıkıp figür düzeyine yükselir. Musikiden bir örnek verecek olursak, makam temeline dayalı musiki Ortadoğu musiki gelenekleri içinde bir tema değeri taşır; ama bu musiki temelinin Türk, İran, Arap musiki gelenekleri içindeki özel işleniş biçimleri figür düzeyini yahut figüratif düzeyi oluşturur. Aynı şekilde, klasik İslam musikisi kaynaklarındaki düzen, yani makam dizilerinin gösterilmesi, usûl yapılarının açıklanması, sazların tanımlanması vb. söz konusu kaynakların teması durumundadır; ama bir Osmanlı musiki yazarının bu çatıyı kendi musiki geleneklerinin özelliklerini açıklayarak kullanması, temayı figür düzeyine taşıması demektir. *Figüratif* metinlerin karşısında *non-figüratif* metinler yer alır; bu tür metinlerde, örneğin bir fizik yahut matematik metninde kavramlar doğrudan doğruya soyut bir düzeyde kullanılır.

İng. figurative configuration.

FONETİK NOTA: Musiki parçasının ayrıntılı bir biçimde yazılmadığı fonemik notanın tersine, bestede kullanılan bütün seslerin belirtildiği notalama yöntemi.

İng. Phonetic notation.

GÖSTEREN - GÖSTERİLEN: Gösteren ile gösterilen birleşerek göstergeyi (bkz.) oluşturur. Gösteren, gösterileni bildirmeye yarayan ses yahut sesler kümesidir; gösterilen ise, göstergenin kavramsal yönüdür. Örneğin, "deniz" göstergesinin göstereni d-e-n-i-z sesleridir. Deniz kavramı ise gösterilendir. F. de Saussure'un tanımladığı biçimiyle, gösteren ile gösterilen arasında hiçbir içsel, nedensel, zorunlu bağ yoktur; aradaki doğalmış gibi görünen bağ nedensiz, saymaca bir bağlıdır. İng. signifier - signified; Fr. signifiant - signifié; Alm. Signifikant - Signifikat.

GÖSTERGE: Bir gösteren (bkz.) ile gösterilenin (bkz.) birleşmesinden oluşan anlam birimi. Gösteren, anlatım (bkz.) düzlemi, gösterilen de içerik (bkz.) düzlemi ile ilgilidir. Gösterge öğelerini birleştiren bağ nedensiz ve saymacadır (itibarî). Dil bir göstergeler sistemidir. Gösteren, gösterilen ve gösterge kavramları musiki çözümlemelerinde de uygulanabiliyor.
İng. sign; Fr. signe; Alm. Zeichen.

GÖSTERGEBİLİMİ: Anlam üretimi. Bir sistem içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü bir kuram geliştiren araştırma etkinliği. Anlam üretimi; her iki düzeyde, yani hem dizisel, hem dizimsel düzeyde bir ilişkiler ağı oluşturan gösterge sistemlerine dayalı anlamlandırma sistemi. Bu terim için İngilizce'de *semiotics*; Fransızca'da *sémiologie* kelimeleri kullanılmıştır. Doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılan sistemlerdeki göstergeleri gene bildirişim süreci içindeki işlevleri bakımından inceleyen ve dilbiliminin açıklama yöntemini kullanan, gösterge sistemlerini araştırma alanı için ise, İngilizce'de *semiology*, Fransızca'da da *sémiologie* kelimeleri tercih edilmiştir. Türkçe'de her iki kavram da "göstergibilimi" kelimesiyle karşılanmaktadır. *Semiology* Fransızların, *semiotics* ise Amerikalıların tercih ettikleri kavramlardır.

GÖSTERGE SİSTEMİ - GÖSTERGE DÜZENİ: Anlamı özel yollarla bildiren göstergeler kümesi. Musiki bir gösterge sistemidir. İng. semiotic system.

HATIRLATMAYA YARDIMCI (TEKNİK) İŞARETLER: Ezginin hatırdan kalmasını sağlamak amacıyla geliştirilen, özel yahut uydurma işaretlere dayanan notalama teknikleri.
İng. mnemonic aid / mnemotechnical device.

İÇERİK: Bir göstergenin anlamı, gösterilen yanı. Genel dilin ve musiki dilinin iki düzleminden biri; öteki düzlem, anlatım (bkz.) düzlemidir.
İng. content; Fr. contenu; Alm. Inhalt; es. T. muhteva.

İÇERİĞİN BİÇİMİ: Semantikte anlama yakın bir kavram. Semantikte iki ayrı biçim vardır; biri içeriğin biçimi, öbürü anlatımın biçimidir (bkz.).

İng. content form.

İÇERİĞİN ÖZÜ (TÖZÜ): İçerik düzlemindeki özü, tözü dile getirir. (Ayrıca bkz. Anlatımın Biçimi).

İng. substance of content.

İKON / İKONİK GÖSTERGE: Dış dünyadaki gerçekliğe benzerliğiyle tanımlanan gösterge. Adlandırıcı niteliği yanı sıra, gösterilenin anlam ilişkilerini de birlikte sunan, bir başka deyişle, hem gösteren hem de gösterilen işlevini gören gösterge. Örneğin, içine çiçek ekilmiş bir saksının resmi ikonik gösterge niteliği taşır. Non-figüratif yahut soyut resimler bu özelliği taşımaz.

İng. icon, iconic sign; Fr. icone; Alm. Ikon.

KAVRAM: Hem göstereni, hem de gösterileni adlandıran, gösterge birimlerini tanımlayan üstdil ögesi.

İng. concept; Fr. concept; Alm. Begriff; es. T. mefhum.

KAVRAMSALLAŞTIRMA: Yazarın / bestecinin gösterge oluşturmaya yarayan fikirleri işleyiş düzeni.

İng. conceptualization.

KAVRAMSAL SİMGE: Fonetik işaretleri yahut ses işaretlerini belirtmeden bir anlam bildiren şekiller, simgeler, yazı biçimleri.

İng. ideogram; Fr. idéogramme; Alm. Begriffsschrift.

KOD: Hem bir bildirim (mesaj) oluşturmak, hem de bildirimin doğru bir biçimde anlaşılmasını sağlamak için kullanılan simgeler düzeni; açıkça tanımlanmayan, toplumdaki uzlaşımlara bağlı kurallar ile simgeler. Bazı dilbilimcileri dil (langue) ile söz (parole) karşıtlığı yerine kod ile bildirim karşıtlığını kullanırlar.

İng. code; Fr. code; Alm. Kode.

METİNLERARASI İLİŞKİ: Bir edebiyat / musiki metninde gerçekleşen içerik dönüşümlerini hayatla, dış dünyayla değil de başka metinlerle açıklama olgusu.

İng. intertextuality; Fr. intertextuelité; Alm. Intertextualität.

METİNLEŞTİRME: İçerik (bkz.) düzlemi ile anlatım (bkz.) düzlemindeki söylemi birleştiren söylemden tutarlı bir metin ortaya çıkmasını sağlayan bir sıra işlem.
İng. textualization.

MOTİF: Karşıt yönde yahut yeni anlamlar yüklenmesi amacıyla daha geniş anlam yapılarına kazandırılabilen, bu süreç içinde daha önceki anlamlarını bir ölçüde yahut bütünüyle yitirebilen, bir kültürden bir başka kültüre geçebilen, figür donatımına (bkz.) yardımcı, özerk, değişken biçimler.
İng. motif; Fr. motif; Alm. Motiv.

ÖZ (TÖZ): Sistemi oluşturan bağıntılar bütünlüğünün ve biçimin dışında kalan bölüm. Sözlü dile / musiki diline uygulandığında değişken bir niteliğe bürünebilen anlam yahut temelde yatan anlam.
İng. substance; Fr. substance; Alm. Substanz.

PARADİGMA: Aynı sözdizimi yahut aynı bağlam içinde birbirlerinin yerini alabilen ve bir karşıtlık bağlantısı sunan, daha geniş anlamıyla, *syntagmın* (bkz. dizim) belli bir noktasında ortaya çıkan bütün kesitler. Türkçe'de "dizi" kelimesiyle karşılanmaktadır.
İng. paradigm; Fr. paradigme; Alm. Paradigma.

SEMANTİK: Göstergeler ile insan davranışları ve tarihi değişimler arasındaki ilişkileri anlatım (bkz.) ve içerik (bkz.) düzeylerinde inceleyen anlam araştırmaları; anlam bilgisi; anlambilimi.
İng. semantics; Fr. sémantique; Alm. Semantik.

SEMANTİK EKSEN: Anlam eksenini. Birbirine karşıt iki anlam ögesinin kesiştiği, birbirine eklemlendiği ortak eksen. Acı-tatlı karşıtlığı "tat"; siyah-beyaz karşıtlığı ise "renk" eksenini üzerinde oluşur.
İng. semantic axis; Fr. axe sémantique; Alm. semantische Achse.

SESBİRİMİ: Bir sesin özelliğini başka seslerin özelliğinden ayırt eden en küçük birim; bölünmez bir bütün oluşturan tek bir ses. Bir dildeki sesler o dilin sesbirimlerini meydana getirir.
İng. phoneme; Fr. phonème; Alm. Phonem.

SİMGE: Gerçek dünyadaki nesnelerle gösterdiği benzerlikle tanımlanan ikona karşıt olarak, toplumsal göreneğe, toplumsal uzlaşımaya dayalı gösterge. Kendisi dışındaki bir şeyi, kendisiyle o şey arasında benzetme yoluyla sağlanan denklik durumuna uygun bir biçimde yansıtan her gösterge. Birçok tanıma açık bir terim.
İng. symbol; Fr. symbole; Alm. Symbol.

SİSTEM: Öğeleri yahut bileşenleri dizisel (paradigmatic) bir düzeyde birbirine bağlanan düzenli bütün; yapı. Öğeleri birbirine karşılıklı bir bağımlılık gösteren, dolayısıyla gösterge sisteminde olduğu gibi aralarındaki benzerlikleri ve benzemezlikleri vurgulayan tutarlı bütün.
İng. system; Fr. système; Alm. System.

SÖYLEM: Söz; dilin yazıyla yahut sözle kullanıma giriş biçimi, bireyin dili kullanışındaki özellik. Sözlü dilin / musiki dilinin dizimsel (syntagmatic) ekseninde bulunan ilişkiler, birimler, işlemler bütünlüğünü alıcı bir yapıyla kuşatan işleyiş düzenine göre ayırt eden anlayış.
İng. discourse; Fr. discours; Alm. Diskurs.

SÖYLEM DONATIMI: Dizimsel (syntagmatic) eksen üzerinde oluşan, özerk bir sözdizimsel ve anlam yapısı olan ayrı ayrı birimler. Ayrıca, bkz. Donatım.
İng. discursive configuration.

SÖZCE: Bir konuşmacının ürettiği iki sessizlik kesiti arasında yer alan söz zinciri parçası. Sözceler bir tek kelimayle, bir cümleyle, cümleden uzun bir söz dizisiyle de oluşabilir. Ama cümle sözün çözümlenmesiyle ortaya çıkan bir birimdir; sözce ise böyle bir işlemten önce ortaya çıkmış olan bir bütündür.
İng. utterance; Fr. énoncé; Alm. Ausserung, Aussage.

SÖZDE DİL: Baş, göz, el, kol hareketleri, yüz ifadesi gibi sözün anlamını destekleyen, pekiştiren, anlamına yeni anlamcıklar katan söz dışı olgular yahut bu tür olguların incelenmesi. Bu tür olgulara "sözde dilsel olgular" denir.
İng. paralinguistics, paralinguistic.

SÖZDİZİMİ: Göstergelerin ve birbirleriyle olan bağıntılarının düzenleniş biçimi. Dizimsel [bkz. Dizim] (syntagmatic) düzenin üretimini, işleyişini, kavranma biçimini, göstergeler ile göstergelerin birbirleriyle olan bağıntılarını açıklama uğraşına da sözdizimi bilgisi (syntactics) denir.

İng. syntax; Fr. syntaxe; Alm. Syntax.

SÖZLÜKBİRİMİ: Söz dağarcığındaki anlamlı bir birim, kelime, yahut kök; içeriğin bir birimi. Biçimbirimine karşıt olarak anlambiriminin dilbilgisel özellik taşımayan türü, yalnızca anlambiriminden oluşan sözlük birimi; "okul", "ev", "ülke" gibi.

İng. lexeme; Fr. lexème; Alm. Lexem.

TABULATURA: Notaların beş çizgiden oluşan bir porte üzerinde gösterilmediği, harf, sayı ve daha başka işaretlerin kullanıldığı nota yazım şekillerinin ortak adı. Saz eserlerinde, telli sazlarda parmak baskılarını, nefesli sazlarda ise açık ve kapalı delikleri gösteren işaretler kullanılır. Tabulatura sistemlerinde, genel olarak, sesin kendisi ile süresi için iki ayrı işaret konulur. Doğu ve Batı dünyasında onuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar kullanılmış olan değişik biçimleri vardır.

Lat. tabulatura; İng. tablature, tablature notation; Fr. tablature; Alm. Tabulatur.

TEMA DONATIMI (TEMATİK DONATIM): Bağlamla değil, temelde yatan yapılarla belirlenebilen söylem biçimi. (Ayrıca bkz. Figür Donatımı).

İng. thematic configuration.

ÜSTDİL: Doğal dili / musiki dilini, belli bir konuyu, bu arada musiki konusunu incelemek amacıyla, anlamlandırma sürecinin ihtiyaçlarına göre oluşturulan dil; konuşulan dilden farklı olan, dili anlatan dil. Her açıklama, tanım, bilimsel terim üstdil kapsamına girer.

İng. metalanguage; Fr. métalangue;

Alm. Metasprache.

VURGU: Ezgiyi akorda tam uygun bir biçimde seslendirmeyi sağlayan icra biçimi; bir notanın doğru perdeden ses-

lendirilmesi.

İng. intonation.

YANANLAM: Bir kelimenin birincil anlamından yahut dü-
zanlamından o kelimenin kullanım süreci içinde üre-
tilen, bildirişim sürecinde herkesin algılayamayacağı.
özel izlenimlere, mecazlara, çağrışımlara, heyecanla-
ra bağlı ikincil anlamlar. Kelimenin yüzeydeki anla-
mına karşıt olarak, derin yapısındaki anlamları.
İng. connotation; Fr. connotation; Alm. Konnotation.

YANSILAMA: Dış dünyada tınlayan bir sesi yahut oluşan bir
görüntüyü işitimsel izlenimi yansıtacak biçimde akta-
ran, adlandırılan gerçeği ses taklidi yoluyla belirten
dil ögesi. Örneğin Türkçe'deki *gürül gürül*, *şakır şa-
kır*, *pat*, *şak*, *tık* gibi kelimeler. Doğu musikisindeki
ten nen ni yel lel li gibi ritmik sözler de yansılama lar-
dır. Yansılama lar her dilde farklı kelimelerle dile ge-
tirilir. Türkçe'de "yansıma", "yankı kelime" karşılıkla-
rıyla da kullanılmıştır.

İng. onomatopoeia; Fr. onomatopée; Alm. onomatopö-
ie.

YAPI: Bir bütünü meydana getiren çeşitli parçaların birbirle-
riyle kurduğu ilişkilerden ve bütün içindeki işlevle-
rinden doğan , kendine özgü bir iç örgüsü ve çeşitli hi-
yerarşik basamakları olan özerk nitelikteki bütünlük,
sistem. Yapı, eşzamanlı (synchronic) bir düzeyde ger-
çekleşir; Yapıyı oluşturan öğeler bütün içinde yerine
getirdikleri işlevleri açısından incelenir. Yapı kavra-
mı musiki araştırmalarına da uygulanabilen bir kav-
ramdır.

İng. structure; Fr. structure; Alm. Struktur.

YORUM: Bir sistemdeki bir anlam biriminin eşdeğerli içeriği-
ni başka bir biçimde formüllendirerek yeniden dile
getirmek, bir başka sisteme aktarmak.

İng. interpretation; Fr. interprétation; Alm Interpretation.