

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>

Şeyhülislâm'ın Müziği

18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr'ı*

YKY

Yayı Kredi Yayınları

Cem Behar



ŞEHÜLİSLÂM'IN MÜZİĞİ
18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi
ve Şeyhülişlâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yükseköğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Klasik Türk Müziğine ilişkin makaleleri yayımlandı. Müzikle ilgili yapıtları: *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987), *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987), *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990), *Zaman, Mekân, Müzik – Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayınları, 1993), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006), *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008), *Saklı Mecmua* (İstanbul, YKY, 2008).

Cem Behar Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

*Cem Behar'ın
YKY'deki Kitapları:*

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/
Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (1998)
Musikiden Müziğe - Osmanlı/
Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (2005)
Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliotheque Nationale de France'taki
[Turc 292] Yazması (2008)
Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı (2010)

CEM BEHAR

ŞEYHÜLİSLÂM'IN MÜZİĞİ

18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi
ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3098
Sanat - 157

Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/
Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı / Cem Behar

Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzeltili: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: Banu Çimen

Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi, Birlik Caddesi, No: 26, Acar Binası
34524, Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (0 212) 422 18 34 Faks: (0 212) 422 18 04
www.acarbasim.com

1. baskı: İstanbul, Mayıs 2010
ISBN 978-975-08-1775-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2010
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İçindekiler

Sunuş • 7

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr*'ı
İçerik Analizi (Şerh) • 9

I - *Atrabü'l-Âsâr*'ın Nüshaları, Yayın ve Transkripsiyonları • 12
a) *Amaç* • 21

II - *Atrabü'l-Âsâr* Ne Zaman Kaleme Alındı? • 27

III - *Atrabü'l-Âsâr* Kimleri Kapsıyor? • 30
a) “*Bilim adamı*” yok • 31
b) *Gayrimüslim* yok • 33
c) *Saz eseri bestecisi* yok • 34
d) *Dinî eser bestecisi* yok • 38
e) *Hâneneler* yok • 42
f) *Öncelikle fasıl musikisi bestecileri var* • 46

IV - *Atrabü'l-Âsâr* Niçin Kaleme Alındı? • 50
a) *Musikinin İslâm'da yeri var mı?* • 50
b) *Hânedân-ı Âl-i Osman'ın musikisi* • 55

V - “Eskiler” ve “Yeniler” Meselesi: Osmanlı/Türk Musikisinin Özbilinci • 61

VI - *Atrabü'l-Âsâr*'da Yeni Müsiki Kimlik ve Bilincinin İpuçları • 74

VII - Bir Biyografik Ansiklopedi Olarak *Atrabü'l-Âsâr* • 81
a) *Sıralama* • 86
b) *Temel kimlik bilgileri* • 88
c) *Genel yaklaşım: Şekilcilik ve mesafe* • 90
d) *Eстетik yargı kıstasları (I): Sanat ve zanaat* • 95
e) *Eстетik yargı kıstasları (II): Repertuarın genişliği, meşk ve “sadakat”* • 107
f) *Bazı kişisel üslûp değerlendirmeleri* • 111
g) *Eser sayıları ve örnekleri* • 115

VIII - Müzik Eğitimi • 121

a) *Musiki meşkinin bazı özellikleri* • 132

IX - *Atrabü'l-Âsâr*'ın Kronolojik Kapsamı • 136

X - Yeni Geleneğin Coğrafyası • 142

XI - Müzik, Saray, Şehir ve Toplum (Yeni Geleneğin Toplumsal Temelleri) • 154

a) *Açıklık ve "demokrasi"* • 158

b) *Amatörlük ve profesyonellik* • 163

c) *Saray ve Şehir* • 170

d) *Ulema ve ehl-i tarîk* • 181

XII. Besteciler/Usûller/Makamlar/Repertuar • 194

Bibliyografya • 206

Yazmalar • 206

Kitaplar • 206

Makaleler • 210

Dizin • 213

Yazmanın Tarifi • 219

Atrabü'l-Âsâr (Transkripsiyon) • 220

Atrabü'l-Âsâr (Tıpkıbasım) • 287

Sunuş

Osmanlı döneminin ilk ve tek musikişinaslar tezkiresi Şeyhülislâm Ebu İshak-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkire-ti 'Urefai'l-Edvâr* (Musiki kurallarını/ilmini bilenlerin tezkeresinde eserlerin neş'eleri) adlı eseridir. Zaman zaman *Tezkire-i Musikişinasân* veya *Tezkire-i Hânendegân* şeklinde adlandırıldığı da olmuştur. Lale Devri'nin sonlarına doğru kaleme alınan bu eser müzisyenlere dair Osmanlı'da bilinen tek biyografi derlemesidir. Osmanlı döneminde birçok şuarâ tezkiresi kaleme alınmış olmasına karşılık eldeki tek musikişinaslar tezkiresi *Atrabü'l-Âsâr*'dır. Yüz kadar besteci hakkında kısa biyografik bilgi içerir. Bu itibarla bu tezkire on yedi ve on sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musikisinin tarihî kaynaklarının en önemlilerinden biridir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin kapsayıcı ve tutarlı bir tarihi henüz tatmin edici bir biçimde kaleme alınamadı maalesef. Hâlâ birtakım efsane ve söylentilerin musiki tarihi yerine konduğu görülüyor. Ne var ki, bu geleneğin başlangıç yüzyılı olan 16. yüzyıldan 21. yüzyıla gelinceye dek bu müzik geleneğinin devamlılığını ve dönemler arası bağlantılarını ortaya koyabilmek için elimizde yeterli belge ve malzeme bulunup bulunmadığı, dolayısıyla da bütünsel ve tutarlı bir musiki tarihinin yazılıp yazılamayacağı da pek kuşkuludur.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihinin inşası için on altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı namına birkaç önemli basamak ve bazı referans noktaları vardır sadece. Bu birbirinden epey kopuk referans noktaları arasında Ali Ufkî'nin çeşitli elyazmalarını, *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk cildini, *Hâfız Post* Mecmuasını, Kantemiroğlu Edvârını, *Atrabü'l-Âsâr*'ı, Hızır Ağa edvârını ve 18. yüzyıla ait bazı başka güfte mecmualarını zikredebiliriz. Ne var ki, bunlardan hareketle anlamlı, tutarlı, Osmanlı'nın genel tarihsel bağlamıyla yakın ilişkili ve açıklayıcı bir hikâye oluşturmak henüz pek kolay görünmüyor.

Bu kitapta amacımız *Atrabü'l-Âsâr*'ı merkez alarak ve bu istisnai belgeyi her yönüyle konuşturmaya çalışarak onun yardımıyla 17. yüzyılda ve 18.

yüzyıl başlarında geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin konumunu saptamaya çalışmaya yöneliktir. *Atrabü'l-Âsâr* ile ilgili olarak bazı tekil ve değerli araştırma ve yayınlar yapılmamış değil. Ancak, bugüne kadar kendi başına bir kitap olarak yayımlanamadı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu çok önemli metninin daha geniş bir perspektifle hem tarihsel ve sosyal hem de müzikolojik bağlamına yerleştirilerek incelenmesinin müzik geleneğimizin gelişim ve değişimine hatırı sayılır ölçüde ışık tutmaya katkıda bulunacağı kuşkusuzdur.

Bu incelemeye *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesindeki bir nüshasının [Türkçe Yazmalar 6204] tıpkıbasımıyla aynı nüshanın Latin harflerine transkripsiyonunu ekledim. Bütün atıflar bu nüshaya ve bütün alıntılar bu nüshadandır. Transkripsiyonu yaparken pratikliğe ve kolay okunurluğa öncelik verdim. Burada esas itibarıyla bir dil ve filoloji çalışması yapmak amaçlanmıyor. Dolayısıyla, *Encyclopedia of İslam*'ın önerdiği ve Arap alfabesindeki her harfin Latin alfabesinde mutlaka bir harfe veya bir işarete tekabül etmesi gerektiği ilkesine dayanan klasikleşmiş akademik transkripsiyon ilkelerine her yerde ve her zaman uymadım. Diğer yandan, epey ağırdalı bir Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı bütünüyle bugünün Türkçesine çevirmenin de okura bir fayda sağlayacağı kanısında değilim. Bunun yerine, kullandığım çok sayıda alıntının hemen ardından köşeli parantez [...] içinde o alıntı metninin bugünkü dile çevirisini vermeyi tercih ettim.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi boyunca Şeyhülislâm ile musikinin yan yana gelmesi pek sık rastlanan bir durum değil. Musikiyle yakından ilgilenmiş ulema ve şeyhülislâmlar olmuştur elbette. Ancak, görev gereği verdikleri bazı fetvaları bir yana bırakırsak, ardında doğrudan doğruya musikiyle ilgili bir eser bırakmış olan Şeyhülislâmlar bildiğim kadarıyla sadece iki tanedir: Kemalpaşazâde (ölümü 1534) ve Es'ad Efendi. Kemalpaşazâde'nin konumuzla yakın ilgisi hem musikinin hem de zikir ve semânın dinen caiz olmadıklarını ve kesinlikle yasaklanmaları gerektiğini şiddetle savunan risaleler kaleme almasından kaynaklanıyor. Kalıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi. Onun yüzü suyu hürmetine de bu kitabın adını *Şeyhülislâm'ın Müziği* koydum.

Bu araştırma sırasında gerek malzeme tedarik ederek gerekse beni bilgi ve görüşlerinden yararlandırarak yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Zehra Toska'ya ve özellikle Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz'e teşekkür borçluyum. Bâkî hata ve noksan bana aittir.

Cem Behar
Anadoluhisarı
Ağustos 2009

ŞEYHÜLİSLÂM ES'AD EFENDİ'NİN ATRABÜ'L-ÂSÂR Fİ TEZKİRETİ 'UREFÂİ'L-EDVÂR'I

İçerik Analizi (Şerh)

“Pour qu'une chose devienne intéressante,
il suffit de la regarder assez longtemps.”
[Bir şeyin ilginç olması için ona uzun süre bakmak yeter.]

Gustave Flaubert

Şeyhülislâm Ebu İshak-zâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* adlı eseri Osmanlı döneminin bilinen ilk ve tek musikişinaslar tezkiresidir. Zaman zaman *Tezkire-i Musikişinasân* (Musiki bilenler tezkiresi) veya *Tezkire-i Hânendegân* (Hânendeler/okuyucular tezkiresi) şeklinde adlandırıldığı da olmuştur. Daha sıkça ise sadece *Atrabü'l-Âsâr* olarak zikredilir. Burada *Atrabü'l-Âsâr* kısaltmasını kullanacağız. Lale Devri'nin sonlarına doğru kaleme alınan bu eser müzisyenlere dair Osmanlı'da bilinen tek biyografi derlemesidir. Osmanlı'da onlarca şuarâ tezkiresi kaleme alınmış olmasına karşılık tek musikişinas tezkiresi odur. *Atrabü'l-Âsâr* yüz adet kadar besteci hakkında biyografik bilgi içerir. Bu itibarla, 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı/Türk musıkisinin tarihî kaynaklarının en önemlilerinden biridir.

Bu esere verilen *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* (Musiki kurallarını/ilmini bilenlerin tezkeresinde eserlerin neş'eleri) adı takma ya da yakıştırma bir isim değildir. Bu adı tezkiresine bizzat Es'ad Efendi uygun görmüştür. Eserin sonsözünde (*Hâtîme*) Es'ad Efendi bunu şöyle dile getirir:

“Binaberîn dâi-i kemterîn Mehmed Es'ad-ı taksir-âyîn bu kâr-sâz-ı tebyîn olduğum sahâif-i pür-nakş-ı tarâb-karini Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr deyu nâm-zed eyledim. Dâna-dilân-ı ma'arif-sencân olan mezâyâ-şinâsân-ı irfandan der-hâstdır ki manzûr-ı lehâz-ı elhâzları olan kusûr u küsur u ezyâl-ı pür-nevâl afe ü cebr ile setr buyuralar.”¹

[Bundan dolayı düşkün, duacı ve günahkâr Mehmed Es'ad çalışıp açıklıkla beyan ettiğim neşeli nakışlarla dolu bu sayfaları Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr diye adlandırdım. Bilgi sahibi ve gönül ehli olan ve meziyetleri bilen kişilerden dileğim şudur ki göz ucuyla gördükleri kusurları ve fazladan eklentileri ve ayrıntıları affedip parçaları bir araya getirerek örtsünler.]

Aşağıda Atrabü'l-Âsâr'ın kütüphanelerdeki elyazması nüshalarını listeliyoruz. Bu araştırmada referans olarak eserin ilk sayfasında Hicrî 1191 (1777-1778) tarihli bir temellük kaydı bulunan ve muhtemelen Şeyhülislâm Dürrîzade Mehmed Ataullah Efendi'ye (1729-1785) ait [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] nüshasını esas alıyoruz. Bütün atıflarımız bu nüshaya ve alıntı ve atıflarımız bu nüshanın varak numaralarını esas almaktadır. Bu nüshanın bir sureti ve transkripsiyonu ekteedir.

Mehmed Es'ad Efendi 18. yüzyıl boyunca birçok şeyhülislâm, kazas-ker, kadı ve molla yetiştirmiş olan Alanya kökenli bir ulema ailesinin bir ferdi olarak İstanbul'da 1685 yılında dünyaya geldi. Bir yandan bir ilmiye sınırı mensubunun alması gereken medrese eğitimini izleyip normal ilmiye kariyer basamaklarını aile desteği sayesinde hızlıca tırmanırken bir yandan da şiir ve musikiyle yakından ilgilendi.² I. Mahmud'un padişahlığı döneminde 1748-1749'da bir yıl kadar şeyhülislâmlık yaptıktan sonra önce Sinop'a, ardından da Gelibolu'ya sürgüne gönderilen Es'ad Efendi 1753 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Ardında bıraktığı eserler arasında en önemlileri dinî konulardaki ve çoğu ayet tefsiri niteliğindeki küçük risaleleri veya III. Ahmed için kaleme aldığı “Bülbülname” adlı şiiri değildir. Atrabü'l-Âsâr'ın dışında kayda değer ve kalıcı değeri olan iki eseri daha vardır Es'ad Efendi'nin. Bunlardan biri Türkçe, Farsça ve Arapça şiirlerini içeren *Divan*'dır. Şiirlerinde *Es'ad* mahlasını kullanmıştır. Diğer de Türkçeden Arapçaya ve Farsçaya bir sözlük olan *Lehçetü'l-Lügat* adlı eseridir. Osmanlı döneminde Türkçe kelimeleri esas alan

ilk sözlük olması dolayısıyla önemli bir eserdir. Es'ad Efendi bu büyük sözlüğün *Behçetü'l-Lügat* adını verdiği bir muhtasar versiyonunu da kaleme almıştır. Meşhur şair Zübeyde Fıtnat Hanım (ölümü 1780) Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin kızıdır.

Es'ad Efendi'nin çağdaşı ve dönemin tarihçilerinden Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin vefatını tarihine şöyle kaydeder:

“Sene 1166 vekayî'inden [olaylarından]... Müftî-i sâbık [eski müftü] ve Lûgat-ı Lehce sahibi Es'ad Efendi Gelibolu'dan İncir karyesine [köyüne] götürülmüştü, vefat etti. Rahmetullahu-aleyh. Elli tarihinden beri ordu kadısı olup müsâlaha ve mükâlemelerde [devletler arasındaki barış görüşmelerinde] din ü devlete hizmet ve rütbe-i sadreyni ve mertebe-i sadr-ı fetvâyı ihrâz etmiş [Anadolu ve Rumeli kazas-kerlikleri rütbelerini ve şeyhülislâmlık mertebesini elde etmiş], ilm-i tîr ü kemân [okçuluk] ve ilm-i tüfenk [atıcılık] ve mülâ'abe-i huyûl [gölge oyunu] ve fenn-i şiir ve musiki ve ulûm-ı Arabî'ye ve Farisî'ye ârif bir zât-ı bî-bedel [paha biçilmez bir kişi] idi.”³

1 Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr, [İstanbul Üniversitesi Ktp. Türkçe Yazmalar 6204] vr. 38b.

2 Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin ayrıntılı biyografisi ve eserlerinin listesi için bkz. Cavit Bay-sun, “Es'ad Efendi”, *İslam Ansiklopedisi*, IV, s. 359; İsmet Parmaksızoglu, “Esad Efendi”, *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1965, Vol. II, s. 713; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi-XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, 1988, s. 476-479; Muhammed Nur Doğan, “Esad efendi Ebuishakzâde”, *Türk Di-yanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt XI, İstanbul, 1995, s. 338-340.

3 Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi, *Mür'it-Tevârih* (yayımlayan Münir Aktepe), I, İstanbul, 1976, s. 171- 174.

I - Atrabü'l-Âsâr'ın Nüshaları, Yayın ve Transkripsiyonları

Yukarıda da defaatle belirttiğimiz üzere *Atrabü'l-Âsâr* tamamen nev'i şahsına münhasır bir eserdir. Osmanlı döneminde yazılmış başka bir musikişinaslar tezkiresi bilinmiyor. Bursalı İsmail Belîğ'in (1668-1729) *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nadiredân* (Bursa, 1302/1884; Ankara, 1998, Haz. A. Abdulkadiroğlu) adlı eserinin sonundaki yirmi kadar musikişinastan söz ettiği "zumre-i musikişinasân" bölümü buna bir istisna teşkil etmez. Eser bir tezkiye değil, bir Bursa Vefeyâtnamesidir. *Atrabü'l-Âsâr*'ın umumi kütüphanelerde ve özel ellerde çok sayıda nüshası mevcuttur. Eserin nüshalarının bazılarını müstensihleri tarafından ekler yapılmış, zeyl'ler ilave edilmiştir. Bu zeyl'lerin bazıları Es'ad Efendi'nin tezkiresinin esas metninden bile uzundur ve esas metindekinden daha çok sayıda musikişinas biyografisi içerirler. Örneğin, tezkirenin Londra British Library ve Ankara Milli Kütüphane nüshaları bu türden zeyl'ler içeriyor. İstanbul Millet Kütüphanesi'nde bulunan ve bu kütüphanenin kurucusu olan Ali Emirî Efendi tarafından bizzat istinsah edilen nüshasında da müstensihinin bazı yorumları ve küçük ekleri vardır.

Aşağıdaki liste *Atrabü'l-Âsâr*'ın mevcut yazma nüshalarının tümünü kapsama iddiasında değildir. Bu listedediklerimizin dışında gerek özel ellerde gerekse umumi kütüphanelerde *Atrabü'l-Âsâr*'ın başka nüshalarının da keşfedilmesi pek mümkündür. Müellif hattıyla nüshası Kahire'dedir.

Atrabü'l-Âsâr'ın umumi kütüphanelerdeki bilinen nüshaları şunlardır:

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi: [Türkçe Yazmalar 1739],
[Türkçe Yazmalar 2529],
[Türkçe Yazmalar 6193],
[Türkçe Yazmalar 6204],
[Türkçe Yazmalar 6205].

Topkapı Sarayı Kütüphanesi: [Hazine 1297], [Hazine 1298],
[Hazine 1301].

İstanbul, Millet Kütüphanesi: [Ali Emirî Tarih 706]

Ankara, Milli Kütüphane: [A. 3655]

British Library, London,
Oriental and Indian Office
Collections: [Or. 14269]

Kahire, Darülkütüb
(Mısır Milli Kütüphanesi): [Mahtutat-ı Türkiyye el-
Osmaniyye 138 - Tarih Türkî
Tal'at 141],¹ [MTO 139 - Mecami'
Tarih Türkî 3], [MTO 140 -
Tarih Türkî Tal'at 121],
[MTO 141 - Tarih Türkî Tal'at 142],
[MTO 142 - Mecami' Tarih Türkî 2].

Berlin, Staatsbibliothek
Preussischer Kulturbesitz: [Hs. Or. 8173]

Viyana, Haus-, Hof- und
Staatsarchiv: [N. 1240]

Atrabü'l-Âsâr'ın yazarının Osmanlı şuarâ tezkireleri geleneğini emsal aldığına kuşku yoktur. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu eserinin, Osmanlı döneminin bu yegâne musikişinas tezkiresinin Lale Devri'nin ve 18. yüzyılın çeşitli şuarâ tezkireleriyle (Sâlim, Safâyî, Râmiz, Belîğ) ve genel olarak Osmanlı tezkire geleneğiyle ilişkisi ayrıca ciddi olarak araştırılmaya değer.²

İkisi de 1720'li yıllarda kaleme alınmış olan Sâlim'in ve Safâyî'nin şuarâ tezkirelerinde çağdaşları Şeyhülislâm Es'ad Efendi'ye onun şiirdeki mahlası olan "Es'ad" başlığı altında madde başı olarak yer veriliyor, şairliğine çeşitli övgüler düzülüyor ve şiirlerinden birkaç örnek sunuluyor. Ancak, bu iki tezkire yazarı kitaplarında madde başı olarak yer verdikleri ve *Atrabü'l-Âsâr*'da besteci sıfatıyla yer alan İtrî, Hâfız Post, Reşid Çelebi, Yahya Nazîm Efendi vs. gibi kişilerin şairliklerinin yanı sıra aynı zamanda iyi birer müzisyen ve besteci olduklarını da açıkça belirtiyorlar. Buna karşılık ne Es'ad Efendi'yi şahsen ve yakından tanıdığı anlaşılan Sâlim'in ne de Safâyî'nin

¹ Müellif hattı nüshasıdır. Bkz. *Fihris al-Mahtutat al-Turkiyyat al-'Osmaniyya* (Mısır Milli Kütüphanesi, Osmanlı - Türk Yazmalar Kataloğu), Kahire, Cilt 1, 1987.

² Bkz. Ağâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973, s. 251-352 ve 403-406.

Es'ad Efendi'nin musikiyle ilgisinden hiç söz etmemeleri kayda değer bir durumdur.³ Lale Devri'nin bu iki önemli şuarâ tezkirecisinin Es'ad Efendi maddesinde onun *Atrabü'l-Âsâr*'ından bahsetmemeleri ise gayet normaldir; çünkü Sâlim tezkiresinin içeriğini kronolojik olarak ancak 1722 yılına kadar getirmiş, Safâyî ise 1720 yılında durmayı seçmiştir. Oysa, aşağıda göreceğimiz gibi, Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı 1728-1730 yılları arasında kaleme alacaktır.

Buna karşılık Sâlim ve Safâyî tezkirelerinden yarım asır kadar sonra 1770 ve 1780'li yıllarda kaleme alınmış olan ve Sâlim tezkiresine zeyl niteliğini taşıyan Hüseyin Râmiz Efendi'nin tezkiresinin ilgili maddesinde farklı bir yaklaşım vardır. Bu tezkirenin ilgili maddesinde Es'ad Efendi'nin şairliği ön planda kalmakla beraber yine de kısaca onun "... fenn-i musikiyle pür-tanîn ü makâm-ı evc ü berîn..." olmasından söz ediliyor.⁴ Râmiz'in bu tezkirede Es'ad Efendi hakkında verdiği genel biyografik malumat da çok daha geniş ve ayrıntılıdır. Ayrıca, bu tezkiresinde Râmiz, Es'ad Efendi'nin hem tezkire yazarlığını hem de musikişinaslığını ve besteciliğini konu ediyor. Râmiz tezkiresinin "Es'ad" maddesinde *Atrabü'l-Âsâr*'dan "Tezkire-i Hânendegân" olarak söz ediliyor. Bu da belki *Atrabü'l-Âsâr*'ın Es'ad Efendi'nin diğer bazı eserlerine oranla zamana daha dayanıklı olduğunun bir diğer göstergesi sayılabilir.

Müziyen ve besteci de olan Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bazı kaynaklarda on iki bazılarında ise daha çok sayıda eser bestelediği söyleniyorsa da bunlar güfte mecmualarında güfteleri görülen eserleridir. Bunların birçoğunun bestesi unutulmuş ve günümüze ancak güfteleri gelebilmiştir. Notasıyla birlikte günümüze kadar toplam olarak ancak altı veya yedi adet bestesi gelebilmiştir. Bu bestelerin üç tanesi Dr. Suphi Ezgi tarafından,⁵ üçü de Darülehân Külliyyatı'nın yaprak notaları arasında 1920'li ve 30'lu yıllarda yayımlanmıştır.⁶ Es'ad Efendi'nin eserlerinden birinin Nühüft makamında bir saz semâîsi olduğuna bakılırsa onun besteciliğinin yanı sıra çalgı icracılığının da bulunduğu iddia edilebilir. Doktor Suphi Ezgi de bu yönde bir görüş belirtiyor.⁷ Ancak bu hususta kesin ve güvenilir bir belge, bilgi veya kanıt yoktur.

3 Sâlim Efendi, *Tezkiretü's-şuarâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 169-171; Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l-Eşar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Hazırlayan Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 85-86.

4 Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 6-9.

5 Suphi Ezgi *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, III, tarihsiz (1936?), s. 39 (Nühüft Saz Semâîsi), s. 80 (Rast İlâhî), Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, IV, 1953, s. 88 (Hüseyinî Nakış Yürük Semâî).

6 Bkz. *Darülehân Külliyyatı*, No. 67 (Nühüft Saz Semâîsi), No. 142 (Dügâh Murabba), No. 144 (Dügâh Yürük Semâî).

7 Bkz. *Darülehân Külliyyatı*, No. 67, İstanbul, 1927(?). Ayrıca, Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, IV, 1953, s. 88.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı Es'ad Efendi'nin gerek şeyhülislâm olmadan önce gerekse şeyhülislâmlığı sırasında musikisever padişah I. Mahmud'un huzuruna çağırılıp bestelediği eserlerin icra ettirildiğini ifade eder. Uzunçarşılı, Es'ad Efendi'nin bir sene iki ay kadar şeyhülislâmlık yaptıktan sonra padişah tarafından bu makamdan azledilmesine ve önce Sinop'ta sonra da Gelibolu'da ikamete memur edilmesine bu musiki icralarından birinin neden olduğu yolundaki bir diğer rivayeti de nakleder fakat bu rivayetin kaynağını ve ayrıntısını açıklamaz.⁸

Kaleme alındığı andan itibaren *Atrabü'l-Âsâr*'a çok kıymet verilmiş ve sıkça istinsah edilmiştir. Nüshalarının birçoğu 18. yüzyılda kaleme alınmıştır. Ama eser sadece 18. yüzyılda değil, 19. ve 20. yüzyıllarda da birçok kez istinsah edilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, gerek Türkiye'de (ve 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı mülkü olan Mısır'da) gerekse yurtdışındaki umumi kütüphanelerde çok sayıda nüshasının mevcut olması eserin epey rağbet gördüğüne, sıkça okunduğuna ve her zaman istinsah edilmeye değer bulunduğuna delâlet eder. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın gördüğü bu rağbet başka yazar ve musikişinasları da aynı yolda eserler kaleme almaya teşvik etmeye yetmemiştir. Tezkireye yapılan zeyl'ler ise değerli bulunmamış, çoğaltılmamıştır. Fındıklılı İsmet Efendi'nin (1845-1904) *Atrabü'l-Âsâr*'a yazdığı ve eseri 1896 tarihine kadar getiren değerli bir zeyl'in ise yayımlanma olanağı bulamadan bir yangında yokolduğu biliniyor.⁹

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin tarihi için son derece önemli birincil kaynak niteliği taşıyan *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı döneminde gördüğü bu rağbete rağmen maalesef başka tezkire yazarlarına örnek teşkil edememiştir. Çok sayıda şuarâ tezkiresinin, ulema ve hattatlar hakkında da epeyce biyografik eserin kaleme alındığı Osmanlı döneminde maalesef yegâne musikişinaslar tezkiresi olarak kalmış, kimse tarafından temesül edilmemiştir.¹⁰

Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân* (Nağmelerin Üstadları) adını verdiği ve ilki kendi hocası olan Zekâî Dede, ikincisi Abdülkadir Merâî ve üçüncüsü de İsmail Dede Efendi hakkındaki üç biyografik risalelik dizisini ise klasik tezkire geleneğinin tamamen dışında telakki etmek gerek. Aslına bakarsak Rauf Yekta Bey'in bu üç risalesi bir bakıma tezkire geleneğinin sonunu ilan ederler. Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân*'ını

8 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, Cilt XLI, sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi - XVIII.Yüzyıl* (IV. Cilt, II.Bölüm), Ankara, 1988, s. 477.

9 Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Coşkun Üçok), Ankara, 1982, s. 417.

10 Osmanlı döneminin çeşitli biyografik kaynakları hakkında bkz. Ağâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, 1973, s. 251-352 ve 403-406.

Osmanlı/Türk sanat tarihi çalışmaları içerisinde klasik tezkire formatından modern biyografi anlatımına geçişin kilometre taşlarından biri olarak görmek gerekir.¹¹

Keza, Enderûnlu Ahmed Refi' Efendi'nin 1718 yılında kaleme aldığı ve Topkapı Sarayı'nda Enderûn'a mensup ve bizzat tanıdığı yirmi kadar şair, hattat ve musikişinasın her birine methiye metinleri sıralanmasından ibaret olan kısacık manzum risalesini de şuarâ tezkireleri geleneğinin dışında tutmak gerekir. Bu risalenin özgün bilgi içeriği de epey zayıftır, başka tezkire veya kaynaklarda bulunmayan bilgi içermez. Bu küçük risaleyi Agâh Sırrı Levend doğrudan doğruya şuarâ tezkireleri kategorisine değil, haklı olarak “sınırlı bir zümreye mensup kişileri (burada Enderûn'dan yetişen musikişinas, hattat ve şairleri) konu alan tezkireler” kategorisine dahil eder.¹²

Atrabü'l-Âsâr'ın doğrudan doğruya bağlanabileceği benzeri tek eser İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın 1958 yılında yayımlanan ve Hicrî 1200 yılından (Milâdî 1785) sonra yetişen müzisyen ve bestecileri konu alan *Hoş Sada - Son Asır Türk Musikişinasları* adlı eseridir.¹³ Nitekim İbnülemin *Hoş Sada*'nın önsözünde bu müzisyen biyografilerini kaleme alırken emsal aldığı eserlerin başında en önemli kaynak sıfatıyla zikrettiği eser *Atrabü'l-Âsâr*'dan başkası değildir. Agâh Sırrı Levend'in Türk edebiyatının tarihî kaynaklarının listesini yaparken verdiği çok kapsamlı biyografik kaynaklar ve tezkireler taramasında da musikiyle ilgili olarak zaten bu iki eserden başkası bulunmuyor. Agâh Sırrı Levend *Atrabü'l-Âsâr*'ın sadece üç yazma nüshasının varlığından söz eder.¹⁴

Atrabü'l-Âsâr'ı Osmanlı tarihinin temel bibliyografik kaynakları arasında zikreden bir diğer önemli kaynak eser de Osmanlı tarihçisi Franz Babinger'in 1927'de yayımlanan *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke* (Osmanlıların tarih yazarları ve eserleri) adlı Osmanlı tarih yazarları ve tezkireciler hakkındaki yorumlu bibliyografyasıdır.¹⁵ Franz Babinger nedense 1715 yılında yazıldığını ileri sürdüğü *Atrabü'l-Âsâr*'ı çeşitli vekayinâmeler, tezâkir ve tevârih arasında zikreder ve bu “küçük eserin” asıl değerinin türünün tek örneği olmasından ileri geldiğini açıkça söyler. Babinger bu duru-

ma teessüf ederek “Ne yazık ki Osmanlıların tezkirelerinde musikişinaslara az çok üvey evlât muamelesi yapmış” olduklarını açıkça ifade eder.¹⁶ Bu isabetli hükme daha sonra birçok başka araştırmacı da katılacaktır. Babinger burada *Atrabü'l-Âsâr*'ın biri Viyana'da biri de Kahire'de olmak üzere sadece iki yazma nüshası bulunduğunu ileri sürer.

Atrabü'l-Âsâr'ın Veled Çelebi [İzbudak] tarafından dili biraz sadeleştirilmiş ve maddeleri epey kısaltılmış bir versiyonu Hicrî 1311 (1893/94) yılında *Mekteb* mecmuasının 1 - 7. ve 10. sayılarında kısa bir takdim yazısıyla birlikte tefrika halinde yayımlanmıştır. Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'ı “... hânendegânın terâcim-i ahvâlini câmi' bir eser” olarak nitelendirir ve bu sadeleştirmeyi dili çok ağıdalı olan bu önemli eserin çok kişi tarafından okunup anlaşılabilmesi için yaptığını ifade eder. Ne var ki, “sadeleştirme” yapmakla yetinmeyen Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'daki bazı bestecilerin biyografilerini kısaltıp özetlemiş, bazılarının biyografilerine ise (örneğin İtrî, Parsâ Efendi, Nâbî Efendi) kendine göre bazı yorum ve bilgiler eklemiştir. Mevlevîliğe mensup bestecilerin biyografilerine sistematik bir biçimde orijinal metinde bulunmayan Mevlevîliği yüceltici ifadeler ekleyen, bazen Es'ad Efendi'nin ifadelerini ve metnin anlamını değiştiren ve zaman zaman bestecilerin eserlerine örnek olarak Es'ad Efendi'nin verdiği güfteleri çıkarıp yerlerine başka güfteler koyan Veled Çelebi'nin bütünüyle aslına sadık bir sadeleştirme yaptığı kesinlikle söylenemez. Ayrıca, Veled Çelebi yayının en başına tezkirenin yazarı Es'ad Efendi'nin kısa bir hayat hikâyesini de ilave etmiştir. Toplam olarak 17. ve 18. yüzyılın doksan altı bestecisinin kısa biyografisini içeren bu yayında Veled Çelebi *Atrabü'l-Âsâr*'ın nüshalarının “ender” olduğunu da ileri sürer. Ancak, Veled Çelebi bu sadeleştirilmiş yayın için *Atrabü'l-Âsâr*'ın hangi yazma nüsha veya nüshalarını temel aldığını belirtmez. Muhtemelen bir tek yazma nüsha kullanmış,¹⁷ onu eserin başka nüshalarıyla karşılaştırma yoluna gitmemiştir.

Veled Çelebi'nin “sadeleştirmesinden” elli yıl kadar sonra *Atrabü'l-Âsâr*'ın Hüseyin Sadettin Arel tarafından kısaltılıp günümüz Türkçesine çevrilmiş bir diğer versiyonu da Latin harfleriyle yayımlanmıştır. Bu ikinci “sadeleştirilmiş” yayın Kasım 1948 – Şubat 1950 tarihleri arasında Arel'in genel yayın yönetmeni bulunduğu aylık *Musiki Mecmuası*'nın 9. ve 24. sayıları arasında tefrika edilmiştir. Bu yayında toplam olarak doksan dokuz besteci söz konusu ediliyor ve tefrika “Türk Bestekârlarının Terce-meihalleri” başlığını taşıyor. Veled Çelebi'nin yayınına atıfta da bulunan Arel'in amacı tezkirenin dilini Veled Çelebi'ninkinden daha da sadeleştir-

11 Bkz. Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 1, Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, 1318 (1902); *Esâtîz-i Elhân, Cüz 2, Hoca Abdülkadir-i Merâgî*, İstanbul, 1318 (1902); *Esâtîz-i Elhân, Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, 1925.

12 Bkz. Rifkî Melûl Meriç, “Enderûnlu şairler, hattatlar ve musiki sanatkârları tezkiresi”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168; Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 403-406.

13 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sada- Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul, 1958.

14 Bkz. Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 403-406.

15 Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok), Ankara, 1982.

16 *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, s.314.

17 Recep Uslu'ya göre Veled Çelebi'nin kullandığı nüsha Tophapı Sarayı Kütüphanesi [Hazine 1298] nüshasıdır. Bkz. Recep Uslu, “Müzik Tarihi açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı”, *Musikişinas*, sayı 10, 2008, s. 193.

rip bütün Türk musıkisi camiası tarafından kolayca okunmasını sağlamaktı. Arel'in takip ettiği alfabetik sıra Latin alfabesini izlediğinden ve bu sıralamada bestecinin Es'ad Efendi tarafından kullanılan adı değil bestecinin öz adı esas alındığından orijinal eserdeki besteci sıralaması burada tamamen değiştirilmiştir. Maddeler de asıllarına göre epey kısaltılmışlardır. Hüseyin Sadettin Arel *Atrabü'l-Âsâr*'ın altı elyazma nüshasının varlığından söz eder, fakat ne bu nüshaların tam olarak referanslarını verir ne de bu tefrika için hangi nüshayı esas aldığını, hangi nüsha ya da nüshalardan yararlandığını belirtir. Hüseyin Sadettin Arel, ayrıca, tezkireye yakıştırılan bir adın gerçekte farklı bir esere işaret ettiğini sanarak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında bir de “Tezkire-i Hânendegân” adlı bir eseri olduğuna dair rivayeti nakletmektedir.¹⁸

Eserin [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] yazma nüshası esas nüsha ve [İÜKTY 1739] nüshası yardımcı nüsha olarak alınmak suretiyle *Atrabü'l-Âsâr*'ın bir bütün olarak ve hiçbir yerini değiştirmeksizin Latin harflerine aynen transkripsiyonu da yapılmıştır. Bu transkripsiyonla birlikte eserin orijinal metninin eksiksiz olarak ve açıklayıcı bazı ilave ve notlarla birlikte günümüz Türkçesine çevirisi Dr. Zeynep Semâ Yüceışık'ın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 1990 yılında savunduğu bir doktora tezine konu olmuştur.¹⁹ Musiki terimleriyle ilgili bir lügatçe ve tezkire'nin giriş (Dibace) bölümünün bir yorumunu da ihtiva etmesine rağmen Zeynep Semâ Yüceışık'ın bu doktora çalışması esas itibarıyla *Atrabü'l-Âsâr*'ın musiki içeriğine değil dil ve üslûp özelliklerine öncelik veren ve kullandığı iki yazma nüshayı birbirleriyle karşılaştırmayı da hedefleyen bir filolojik çalışma niteliğindedir.

1993 yılında ise, bu sefer Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki [Hazine 1298] nüshası esas alınarak Hakkı Tekin tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'ın Latin harflerine transkripsiyonu yapılmıştır. Hakkı Tekin bu nüshayı en eski tarih kaydı olan nüsha olduğu için seçtiğini ifade ediyor. Kayseri Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde savunulan bir yüksek lisans tezine konu olan bu transkripsiyonda kısa bir sunuş yazısıyla beraber, İstanbul kütüphanelerinde bulunan dokuz yazma nüshanın kısaca karşılaştırılması, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin müzik eserlerinden birkaçının yayımlanmış notalarından örnekler ve Hüseyin Sadettin Arel'in *Musiki Mecmuası*'ndaki tefrika yayınının tıpkıbasımını da bulunuyor.²⁰ Bu tez-

18 “Tarihten Birkaç Satır-Şeyhislâm Esad Efendi”, *Musiki Mecmuası*, sayı 8, 1 Ekim 1948, s. 22.

19 Zeynep Semâ Yüceışık, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi-Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

20 Hakkı Tekin, *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr Adlı Eseri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1993.

de esas olarak eserin Türkiye'deki kütüphanelerde bulunan çeşitli nüshalarının karşılaştırılmasını amaç edinen Hakkı Tekin son derece yararlı bir karşılaştırma yapmıştır. Ayrıca, metnin Latin harflerine transkripsiyonunu yaparken bir yandan seçtiği nüshayı esas almış diğer yandan da İstanbul kütüphanelerinde saptadığı diğer sekiz nüshanın metinlerindeki ufak tefek varyantları da tek tek not etmeye çalışmıştır. Böylece, Hakkı Tekin nüshalardaki bu varyantlar göz önüne alındığında İstanbul kütüphanelerinde bulunan *Atrabü'l-Âsâr*'ın dokuz nüshası arasında kayda değer farklar bulunmadığı, hiçbirini diğerinden daha değerli kılan ya da “orijinaline” daha yakın olduğuna kesin bir biçimde işaret eden özellikler bulunmadığı açıkça göstermiş oluyor. Hakkı Tekin'in çalışmasının esas yararı da böylece buradadır.

Atrabü'l-Âsâr'ın içeriğinin bir müzik tarihçisi bakışıyla çözümlenmesine yönelik ilk ciddi çalışma Recep Uslu tarafından kaleme alınmıştır. Yakın bir zamanda yayımlanmış olan ilginç bir incelemesinde²¹ Recep Uslu Es'ad Efendi'nin tezkiresini çeşitli açılardan mercek altına alır. Bir yandan eserin çeşitli nüshalarını gözden geçirip kronolojik olarak öncelikli olanları saptayıp bir nüshalar şeceresi oluşturmaya çalışırken bir yandan da Es'ad Efendi'nin faydalanmış olabileceği kaynaklara eğilmekte, tezkirenin yazılış tarihini de takribî olarak saptamaktadır. Ayrıca, tezkirede verilen güfte örneklerini tasnif etmekte, bizzat Es'ad Efendi'nin bestelerini muasırı olan güfte mecmualarından arayıp bulmakta, tezkirede listelenen bestecilerin listesini çeşitli açılardan (yaşadığı dönem, beste adedi ve beste türleri vs.) tarayıp tasnif etmekte, dönemin estetik zevklerine ilişkin çeşitli ipuçlarını elden geldiğince değerlendirmeye çalışmaktadır. Recep Uslu'nun temelde tezkirenin içerdiği bilgi kümesinin ne kadar “gerçekçi” olabileceği meselesine de ciddiyetle eğildiğini söyleyebiliriz. Recep Uslu'nun bu titiz araştırmasını *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği bilgileri tarihçi gözüyle bilinçli bir şekilde kullanan ilk kayda değer müzik tarihi araştırması olarak nitelemek gerekiyor.

Atrabü'l-Âsâr Osmanlı/Türk musıkisi tarihi hakkında yapılmış birçok araştırmaya, bu konuda yazılmış çok sayıda esere temel bilgi kaynağı olmuştur. *Atrabü'l-Âsâr*'ın ana bilgi kaynaklarından biri olarak kullanıldığı belki en önemli araştırma, yayımından bu yana yarım asırdan fazla bir zaman geçmiş olmasına rağmen temel başvuru eseri olmaya devam eden Sadeddin Nüzhet Ergun'un 17., 18. ve 19. yüzyılların dinî musıkisi hakkındaki *Türk Musikisi Antolojisi* adlı derlemesidir.²² Veled Çelebi ve Hüseyin Sa-

21 Recep Uslu, “Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı”, *Musikişinas*, sayı 10, 2008, s. 192-233.

22 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, İstanbul, I(1942), II(1943) s. 788-789.

dettin Arel gibi bir tek nüshayla yetinmeyen ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın üç yazma nüshasını teşhis edip birkaçının da özel ellerde olduğunu belirten Sadeddin Nüzhet Ergun, Veled Çelebi yayınındaki bestecileri de sayıp döktükten sonra *Atrabü'l-Âsâr* hakkında şu son derece isabetli genel değerlendirilmede bulunur:

“*Atrabü'l-Âsâr Türk musikîşinaslarına dair kaleme alınan yegâne eserdir...Atrabü'l-Âsâr'da kayıtlı olan bu musikîşinaslar hakkında maalesef etraflı malûmat mevcut değildir. Sadece bu sanatkarların devirleri [dönemleri] tayin edilmiş [saptanmış], mahdud [sınırlı] bir kısmının vefat tarihleri gösterilmiş, musiki sahasındaki kudretleri hakkında da muğlâk ve tasannulu [belirsiz ve yapmacık] birtakım ifadelerle sitayişlerde [övgülerde] bulunulmuştur. Es'ad Efendinin muasırı [çağdaşı] ve evvelki devirlerde iştihar eden [önceki dönemlerde ünlenmiş] musikîşinaslardan tesbit etmedikleri de pek çoktur. Bütün bunlara rağmen bu eser Türk musikîşinasları hakkında ilk olarak vücuda getirilen [yaratılan] tarihî bir menbadır [kaynaktır]. Ve böyle bir tezkireyi ilk defa yazmak şerefini Es'ad Efendi daima muhafaza edecektir.*”²³

Atrabü'l-Âsâr'ın esas kaynaklardan biri olarak kullanıldığı bir diğer önemli araştırma da Ruşen Ferit Kam'ın bestekâr ve şair Yahya Nazîm Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında kaleme aldığı monografidir.²⁴ Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân*'ını emsal alan bu önemli çalışma bir 17. yüzyıl bestecisi hakkında yapılmış kapsamlı kaynak ve belgelere dayalı ilk ciddi biyografisi denemesidir. Ruşen Ferit bu monografisinde Veled Çelebi'nin yaptığı yayını eleştirir fakat bizzat *Atrabü'l-Âsâr*'ın hangi nüshasından yararlandığını belirtmez.

Osmanlı/Türk musikisi tarihine ilişkin yurtdışında yapılmış tarihsel ve müzikolojik ciddi araştırma ve yayınlara bakacak olursak her bir araştırmanın *Atrabü'l-Âsâr*'ın farklı bir nüshasını kullanmakta bir sakınca görmemiş olduğunu görürüz. Örneğin Walter Feldman *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki [Türkçe Yazmalar 1739] nüshasını,²⁵ Owen Wright yine İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki [Türkçe Yazmalar 6205] nüshasını,²⁶ Eugenia Popescu-Judetiz ise Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan [Hazine 1297] nüshasını esas alıp araştırmalarında kullanmış, bu nüshalara atıfta bulunmuşlardır.²⁷

23 Aynı yer.

24 Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, 1933.

25 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996.

26 Owen Wright, *Songs Without Words - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992.

27 Eugenia Popescu-Judetiz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, 1999.

Hepsi de 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarına ait olan zeyl'li nüshaları bir kenara bırakacak olursak ve yukarıda da işaret ettiğimiz üzere, *Atrabü'l-Âsâr*'ın bilinen çeşitli yazma nüshaları arasında gerçekten de kayda değer farklar bulunmuyor. Dolayısıyla bir araştırmaya şu ya da bu nüshanın esas alınması önemli bir eksiğe veya büyük bir yorum hatasına yol açmaz. Çoğu nüshalar doksan yedi veya doksan sekiz bestecinin hal tercümesini içerir ve bu hal tercümeleri birkaç önemsiz müstensih hata ve ihmali dışında aşağı yukarı aynıdır. Biyografik bilgi açısından bu nüshaların kapsamları birbirleriyle çok büyük ölçüde örtüşür. Bestecilerin sıralamaları nüshadan nüshaya biraz farklı olabiliyor ama nüshaların birinde bulunup diğerlerinde bulunmayan besteci sayısı hiçbir zaman bir ya da ikiyi geçmiyor.

Dolayısıyla, nüshalar arasındaki bazı küçük farklılıklar ne eserin bütünlüğüne zarar verirler, ne şu ya da bu nüshayı mutlak olarak diğerlerine üstün kılarlar ne de bazı nüshaları tamamen geçersiz hale getirirler. Bu meyanda Nuri Özcan da 1992 yılında *Atrabü'l-Âsâr*'ın İstanbul kütüphanelerinde bulunan çeşitli nüshalarını tanıtan ve karşılaştıran ve bunlar esas alınarak yapılan transkripsiyonları kısaca tanıtan bir makale kaleme almıştır.²⁸

Eserin öneminin büyük olduğunun iyice anlaşıldığına delâlet eden bütün bu kısmî araştırma ve yayınların varlığına rağmen *Atrabü'l-Âsâr*'ın günümüz okuyucusuna hitap eden ve herkesin kolayca ulaşabileceği bir modern yayımının hâlâ yapılamamış olması önemli bir eksiklik.

a) Amaç

Buradaki amacımız *Atrabü'l-Âsâr*'ın yukarıda sözünü ettiğimiz ve bugüne dek maalesef yapılamamış olan akademik nitelikte bir eleştirel yayımını (teknik deyişle bir *édition critique*) gerçekleştirmek değildir. Metnin bizzat kendisini inceleyip muhtelif yazma nüshalarını karşılaştırmak, çeşitli nüshaların “şecere”lerini ortaya çıkarmak, hangi nüshanın hangisinden istinsah edildiğini bulmaya çalışmak ve bu yolla “ideal” veya “doğru” nüshaya ulaşmak da amaçlarımız arasında yer almıyor. Bir *édition critique* yapıp tenkitli metin oluşturmak öncelikle edebiyat tarihçilerinin ve özellikle metin şerhi uzmanlarının işidir. Tezkirenin filolojik, edebî ya da dil ve üslup özellikleri de kesinlikle bizi öncelikle ilgilendiren hususlar değildir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ve bu musikîşinaslar tezkiresinin Osmanlı kültürü ve tezkirecilik geleneği içindeki yerlerini belirlemek de değildir amaçladığımız.

28 Nuri Özcan, “Osmanlı Döneminde Yazılmış Yegâne Musikîşinaslar Tezkiresi: Atrabülâsâr”, *İlim ve Sanat dergisi*, İstanbul, Şubat 1992, sayı 31, s. 49-52.

Gerek bu tezkirenin Osmanlı âyan, şuarâ, üdebâ ve ulema tezkireleri geleneği içindeki yerini ve önemini belirlemek, gerekse *Atrabü'l-Âsâr*'ın yardımıyla Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin dinî, ilmî ve edebî kişiliğini değerlendirmek esas itibarıyla edebiyat tarihçilerinin ve biyografî yazarlarının işi olsa gerektir. Aynı nedenle *Atrabü'l-Âsâr*'ın metninin tümünü tüm varyantlarıyla birlikte yayımlamak da bu müzik tarihi incelemesinin amacını çok aşar. Eserin birbirine çok benzeyen nüshalarından bir tanesini esas alıp içeriğini çok ayrıntılı bir biçimde incelemek amacımıza ulaşmaya yeterli olacaktır. Sonuçta muhataplarımız edebiyatçılar değil, müzik ve –belki de– sanat tarihçileridir.

Atrabü'l-Âsâr geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi açısından son derece önemli bir belgedir. Başka yerde bulamayacağımız çok sayıda bilgi ve tanıklıklar içerir. 17. yüzyıl ile 18. yüzyıl başlarının birçok bestecisinin biyografisi için birincil kaynak niteliği taşır. 17. ve 18. yüzyılın İstanbul musiki dünyası hakkında birinci elden bir tanıklıktır. Nitekim bu yüzyıllar Türk musikisi bestecilerine ilişkin biyografik ve ansiklopedik bilgi içeren tüm eserler *Atrabü'l-Âsâr*'ı temel alırlar.

Amacımız, her şeyden evvel, Es'ad Efendi'nin metninin içeriğini tarihsel bağlamına yerleştirmeye ve dönemin müziğe ilişkin diğer kaynak metnlerinin de yardımıyla *Atrabü'l-Âsâr*'ı Osmanlı/Türk musikisi tarihi açısından değerlendirmeye çalışmaktır. Bu bakımdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihî perspektifi içinde her şeyden önce bir tarihsel belge olarak, dönemin müziği, müzisyenleri, müzik icraları, müzik eğitimi, müzisyen ve bestecilerin sosyal köken ve konumları, beste türleri ve repertuarı hakkında bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilmesi bizim için bilhassa önemlidir. Metne yaptığımız yorumlar buna yönelik olacaktır. Unutmayalım ki *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı döneminin ilk ve tek musikişinaslar tezkiresidir. Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin oluşum dönemi olan 17. yüzyılın ve 18. yüzyılın başlarının müzisyenleri hakkındaki yine ilk ve tek biyografik ansiklopedidir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin kapsayıcı ve tutarlı bir tarihi malesef henüz tatmin edici bir biçimde kaleme alınamadı. Elimizde başlangıç yüzyılı olan 16. yüzyıldan 21. yüzyıla gelinceye dek bu müzik geleneğinin devamlılığını ve dönemler arası bağlantılarını ortaya koyabilecek yeterli belge ve malzeme bulunup bulunmadığı, dolayısıyla da bütünsel ve tutarlı bir musiki tarihinin yazılıp yazılamayacağı zaten çok kuşkuludur. Müzik tarihimiz mimarlık tarihimize benzemez. Birçok eser elde yoktur çünkü. Elde olanlar ise yapıldıkları zamandan bu yana çok değişmişlerdir. Dönemler arası üslûp ve form değişimlerini incelemek neredeyse olanaksızdır. Besteciler ve icracılarla, eserler ve çalgılarla, musikinin genel icra koşullarıyla ilgili yazılı ve görsel belgeler de çok azdır.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziği tarihinin inşası için 16., 17. ve 18. yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı nâmına birkaç önemli basamak ve bazı referans noktaları vardır sadece. Bu birbirinden kopuk referans noktalarını kullanarak (Ali Ufkî'nin çeşitli elyazmaları, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk cildi, *Hâfız Post* Mecmuası, Kantemiroğlu Edvârı, *Atrabü'l-Âsâr*, Hızır Ağa Edvârı, 18. yüzyıla ait bazı başka güfte mecmuaları vs.) anlamlı, tutarlı, Osmanlı'nın genel tarihsel bağlamıyla yakın ilişkili ve açıklayıcı bir hikâye oluşturmak çok zor. Müzik tarihimizin Osmanlı'da güzel sanatların diğer alanlarıyla ilişkisi de kurulamıyor henüz. Kurulabilen bağlantılar da çok zayıf.

Ne var ki, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bütünsel bir tarihinin inşasına ulaşılabilecekse, bunun başlangıç noktalarından biri de yukarıda sözü ettiğimiz önemli basamakların her birinin ayrıntılı ve derinlemesine değerlendirilmesinde yatıyor olabilir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı da bugüne dek bir tarihsel belge olarak bütünüyle değerlendirilemedi, sırlarının tümünü ifşa edemedi. *Atrabü'l-Âsâr*'a atıfta bulunanlar ise genellikle bu eserdeki birkaç isim ve mekânla bazı ölüm tarihlerini malzeme olarak kullanmaktan öteye geçemediler.

Tezkirede verilen somut bilgilerin her kırıntısını anlamlandırıp değerlendirerek bu sırların bazılarını ortaya çıkarmaya çalışmak amaçlarımızın önde gelenidir. Edebiyat tarihçisi Agâh Sırrı Levend şuarâ tezkirelerini birer bilgi kaynağı olarak değerlendirirken şu yorumları yapar:

“*Münşiyâne* [ağır ve süslü ifadeler içeren ve şiire özenen inşa üslûbuyla yazılmış bir nesir parçası gibi] kaleme alınan bu tezkirelerde gerçek, üslûba feda edilmiştir. Yargılar basmakalıptır. Övme veya yermeye abartmaya kaçılmıştır. Hemen hiçbir kişinin gerçek portresi çizilmiş, niteliği açıkça gösterilmiş değildir. Devrin genel durumunu topluca görmek, edebî türlerin gelişimini izlemek olanağı yoktur... Tezkirelerin hepsi elbette aynı önemde ve aynı değerinde değildir.”²⁹

Agâh Sırrı Levend genel olarak çok haklıdır. Sadece şuarâ tezkirelerini kullanarak edebiyat tarihi inşa olunamaz elbette. Ama onlarsız da Divan edebiyatının evrelerini, şiir dilinin gelişmesini, edebî zevk ve tercihlerin, Osmanlı'da edebiyat eleştirisinin gelişimini izlemek mümkün değil. Agâh Sırrı Levend'in bu genel yargısının (pozitif ve negatif sonuçlarıyla birlikte) *Atrabü'l-Âsâr* için de aynen geçerli olduğunu teslim etmek gere-

29 Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi (I. Cilt-Giriş)*, Ankara, 1973, s. 119. Birer edebî bilgi kaynağı olarak Osmanlı şuarâ tezkirelerinin kısa ve özlü bir genel sunumu için bkz. James Stuart-Robinson, “The Ottoman Biographies of Poets”, *Journal of Near-Eastern Studies*, 24, sayı 1-2, 1965, s. 57-74 (Türkçe çevirisi: “Osmanlı Şair Biyografileri”, Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 134-146.)

kiyor. Son derece süslü ve seci'lerle dolup taşan bir nesirle kaleme alınmış olan, madde başı her bestecinin hal tercümesi o kişinin sosyal statüsüne, meslek, nisbet veya lakabına göndermede bulunan çok karmaşık ifadeler, sanatlı telmihler, ima ve teşbihlerle dolu olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı gerçekten de 18. yüzyılın bir inşa örneği olarak da incelemek pekâlâ mümkün.

Ne var ki, türünün tek örneği olan *Atrabü'l-Âsâr*'ı içerdiği büyüklü küçüklü bilgi kırıntılarını kullanmadan da Osmanlı/Türk musikisinin tarihini inşa etmek kabil değil maalesef. Her şeye rağmen, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin döneminin musiki camiasının gerçek durumunu kısmen de olsa yansıtan bir fotoğrafını çekebilmiş olduğu varsayımından hareket etmemiz gerektiği açıktır. Eksiği ve gediğiyle çok önemli bir tarihî vesikadır *Atrabü'l-Âsâr*. Dolayısıyla, tezkirenin hem pozitifini hem negatifini, hem söylenenleri hem de söylenemeyenleri değerlendirmeye çalışmak gerekiyor. Geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin icra ve intikalinin önemli niteliklerinden birçoğunun temellerinin 18. yüzyıl başlarına gelindiğinde çoktan atılmış olduğunu açıkça gözlemleyebilmek de bu araştırmanın en az ilginç olan sonuçlarından biri değildir.

Kronolojik sırayı izleyen bir Osmanlı/Türk musikisi tarihi yazmaya soyunmadığımızı göre bu çalışmamızdaki zaman perspektifinin ara sıra biraz deforme olabileceğini de peşinen ifade etmek gerek. Çünkü dönüp dolaşıp *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnini ve Es'ad Efendi'nin çizdiği tabloyu ve uygun gördüğü derlemeyi merkez olarak almak zorunda kalacağız. Yorumlarımız da hep bu tezkirenin içeriğini esas alacak. Çünkü *Atrabü'l-Âsâr* tektir, maalesef tekil kalmıştır. Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnini şerh ederken ister istemez Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bakış açısının ve yaptığı seçimlerin bir ölçüde tutsağı olmak mecburiyeti vardır.

Sonuç itibarıyla ve eski bir deymi kullanacak olursak *Atrabü'l-Âsâr*'ın bir tür mufassal şerhini, yani ayrıntılı yorumunu yapmak durumunda kalacağız. *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği bilgileri başka kaynaklarla da yan yana koymak suretiyle inceden inceye gözden geçireceğiz. Ortaya çıkacak şerhin de metnin bizzat kendisinden çok daha uzun olacağını itiraf etmeliyiz. Bir tek esere ister istemez odaklanacağımız için de, onun öncesinin de sonrasının da bu özgün tezkirenin ve yazıldığı dönemin etrafında döndüğü izleniminin elbette ki zaman zaman bir tarihsel yanılısamaya neden olabileceği uyarısını hem yapmak gerek.

Ayrıca, *Atrabü'l-Âsâr*'da topu topu doksan yedi besteciyle ilgili biyografik bilgi bulunduğunu da unutmayalım. Temel alacağımız [İÜKTY 6204] nüshasının içerdiği biyografi sayısı budur. Toplam olarak aşağı yukarı bir asırdan biraz daha uzun bir süreyi kapsayan bir biyografik derleme için

doksan yedi rakamı pek büyük sayılmaz. Elindeki musikişinas sayısı ile yetinmese imiş tezkiresine ekleyebileceği müzisyen sayısının otuzu aşmadığını da bizzat Es'ad Efendi tezkirenin hâtimesinde ifade eder.

Oysa Es'ad Efendi'nin çağdaşları tarafından kaleme alınan şuarâ tezkirelerinde durum epey farklıdır. 1688-1722 arasındaki dönemi kapsamayı amaçlayan Sâlim tezkiresinde dört yüz yirmi beş, Belîğ tezkiresinde dört yüz on dört, 1640-1720 yılları arasında yaşamış şairleri içeren Safâyî tezkiresinde ise tam dört yüz seksen dört şair hakkında biyografik malumat ve şiirlerinden örnekler vardır. Sâlim tezkiresine bir zeyl olmak üzere 18. yüzyıl sonlarında kaleme alınan ve sadece 1720-1784 yılları arasında yetişmiş ve şöhret kazanmış şairleri kapsamayı amaçlayan Râmiz tezkiresinde bile üç yüz yetmiş beş şair hakkında biyografik bilgi ve eserlerinden örnekler bulunuyor.

Yirmi yedi şuarâ tezkiresini taramış olan Mustafa İsen toplam olarak 3182 Divan şairi hakkında biyografik bilgiye ulaştığını ifade ediyor.³⁰ Şiirin musikiden çok daha yaygın olması ve malzemesinin mutlaka kâğıda dökülmesi gerekmesi dolayısıyla şuarâ tezkirecisinin elindeki belge ve malzeme stokunun daha geniş olması normal addedilebilir. Fakat bu temel gerçek yine de rakamlar arasındaki bu büyük orantısızlığı ortadan kaldırmaz.³¹

Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu çok kısıtlı sayıların sebep olduğu temel bir temsiliyet sorununun varlığını da inkâr edemeyiz. Toplam sayısı yüzü bile bulmayan bir besteci ve musikişinas grubunu ve bunların besteledikleri toplam yüz altmış beş eserden güfte numunelerini kullanarak bir yüzyılı aşkın bir dönemin müzik yaşamının çeşitli veçheleri hakkında kesin yargılarda bulunmak ne derecede meşrudur? Bu kadar az sayıda kişi hakkındaki bilgileri kullanarak ulaşılan sonuç ve yürütülen yargıların bütünüyle gerçeğe uygun oldukları güvenilir bir biçimde nasıl ileri sürülebilir? Ayrıca, bu genel temsiliyet sorununu bir kenara bıraksak bile, doksan yedi gibi çok kısıtlı bir sayının gerçek anlamda bir istatistik analiz yapmak için son derece yetersiz ve elverişsiz olduğu kuşku götürmez. Dolayısıyla, bu doksan yedi kişilik küçük grubu çeşitli kıstaslara göre alt gruplara ayırıp bu dökümler ve alt kümeler üzerinde yapmayı deneyeceğimiz kitlesel ve rakamsal yorumların her zaman başka bilgi kaynaklarıyla desteklenmeye muhtaç olacakları izahtan varestedir.

30 Mustafa İsen, "Tezkirelerin ışığında divan edebiyatına bakışlar: Divan şairlerinin meslekî konumları", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.

31 Bu Divan şairlerinin dökümü hakkında bkz. Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Kaynak Eserler Dizisi-12), 1988.

Bu tek belgenin, bu tekil listenin anlam haritasını ancak onu başka kaynaklarla yan yana koyarak çıkarmaya çalışabiliriz. Buna rağmen *Atrabü'l-Âsâr*'ın içerdiği temsiliyet sorununu tamamen ortadan kaldırmak da hiçbir zaman mümkün olmayabilir. Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'ın döneminin musıkisinin ve bestecilerinin sadık bir aynası olup olmadığı konusuna aşağıda daha yakından eğilecek ve bu tezkireyi başka kaynaklarla karşılaştırmaya çalışacağız.

II - *Atrabü'l-Âsâr* Ne Zaman Kaleme Alındı?

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a yazdığı ve hem kendi adının hem de eserinin adının açıkça belirtildiği sonsöz (Hâtime) bir tür ketebe sayılabilir. Ancak bu ketebede eksik olan şey eserin yazıldığı tarihtir. Ne var ki, Şeyhülislâm Es'ad Efendi, bizzat *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*'ın metninin içinde bu eserin yazıldığı tarih –veya hiç değilse yazımının sona erdiği tarih– hakkında kesin kronolojik ipuçları veriyor. Bizzat eserin metninde hem bir *terminus a quo* hem de bir *terminus ad quem* vardır. Yani eserin yazılmış ve bitirilmiş olabileceği en erken tarih ile eserin yazılmış ve bitirilmiş olabileceği en geç tarih metnin içinde açık belirtilmiş bulunuyor. Madde başı olan bestecilerin biyografilerinin dikkatlice taranması bu bilgiyi ele veriyor. Yani eserin kronolojisi metne mündemiçtir.

Her şeyden önce bu eserin Es'ad Efendi'nin önsözdeki açık beyanına göre Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya “arz ve ihdâ” edildiğini biliyoruz.¹ Yani *Atrabü'l-Âsâr* Damat İbrahim Paşa'ya sunulmuş ve ona hediye edilmiştir. Ayrıca, eserin mukaddimesinde Es'ad Efendi amacının Padişah III. Ahmet dönemine kadar olan Osmanlı musiki üstatlarını “tahrir ve tafsîl” etmek, yani kaleme almak ve ayrıntılandırmak, olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla, *terminus ad quem* Patrona Halil İsyanı'nın vuku bulduğu ve iki gün arayla, önce Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın idam edildiği sonra da Padişah III. Ahmet'in tahttan feragat ettirildiği 1730 yılıdır. *Atrabü'l-Âsâr* en geç o tarihe kadar bitirilmiş ve bu ithafları içeren önsözü de yazılmış olmalıdır.

Diğer yandan, eserde birçok besteci ve hânendenin vefat tarihleri verilmektedir. Bunlar arasında en geç vefat edeni Serhânende Hasan Ağa'dır (“Enfî” Hasan Ağa). Enfî Hasan Ağa'nın vefatına düşürülen tarih mısraı

¹ *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 6204], varak 3b.

(“Hasanı eyleye hânende-i adnân Allah”) ebced hesabıyla hicrî 1141 yılını (1728/29) gösteriyor.² Dolayısıyla *terminus a quo* 1728 yılıdır. Yani Serhânende Hasan Ağa'nın ölüm tarihi ve ölümüne düşülmüş bir tarih mısraı zikredildiğine göre, biyografisi de en erken o tarihte, yani Enfî Hasan Ağa'nın ölümünden sonra ve ölümüne bir tarih mısraı yazıldıktan sonra bitirilmiş olabilir ancak.

Sonuç itibarıyla tezkirenin kronolojisi ortadadır: Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*'ı Lale Devri'nin son yıllarında kaleme almış, eserin yazımı en erken 1728'de en geç 1730 yılında sona erdirilmiştir.

Kronolojiyi daha kesin bir şekilde ifade etmeye ve bu üç yıllık süreyi biraz daha daraltmaya çalışmak mümkün. Enfî Hasan Ağa'nın hicrî 1141 yılının hangi ay ve gününde vefat ettiği bilinmiyor. Bu belirsizliği de hesaba katarak, *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımının en erken Enfî Hasan Ağa'nın vefat ettiği hicrî 1141 yılının ilk günü olan 7 Ağustos 1728 (1 Muharrem 1141) tarihinde bitebilmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Esere son nokta bu tarihten daha önce konmuş olamaz. Eserin bitmiş olabileceği en ileri tarih ise Padişah III. Ahmed'i tahtından edecek olan Patrona Halil İsyanı'nın patlak verdiği 28 Eylül 1730 tarihidir.³

Sonuç itibarıyla, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr*'ın yazımını sona erdirdiği tarihin tezkirede madde başı olan Enfî Hasan Ağa'nın vefat ettiği hicrî yılın ilk günü olan 7 Ağustos 1728 tarihi ile III. Ahmet'in fiilen tahttan feragat ettiği 1 Ekim 1730 tarihi arasında olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki yıl ve iki aylık süre zarfında Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a bugün bildiğimiz şeklini vermiş ve eserine son noktayı koymuş olmalıdır. Bu kadarını kesinlikle söyleyebiliyoruz. Ama Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımına fiilen hangi tarihte başladığını ve yazımının ne kadar sürdüğünü bilmek elbette ki mümkün değil. Bunun ötesinde, Es'ad Efendi'nin resmî biyografisine ve ilmiye kariyerine bakarak, bulunmuş olabileceği kentlere atıf yaparak, kariyerinin çeşitli aşamalarına, siyasi iktidarla muhtemel ilişkilerine bakarak *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımına dair daha kesin bir tarih veya bir mekân belirlemesi çıkarmaya çalışmak beyhude gayret olacaktır.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı ve bitirdiği sıralarda aşağı yukarı kırk dört ya da kırk beş yaşlarındaydı ve o tarihe kadar ilmiye sınıfı hiyerarşisinde derece derece yükselerek önce İstanbul'un çeşitli medreselerinde çeşitli unvan ve derecelerle müderrislik yapmıştı. Ardından bir süre evkaf müfettişliği, daha sonra da Bâb-ı Meşihat'ta fetva eminli-

² *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

³ Bkz. Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.

ği, Haremeyn vakıfları müfettişliği ve Selanik kadılığı yapmıştı. Ancak Selanik kadılığının kendisine sadece bir paye olarak mı verildiği, yoksa bizzat gidip fiilen o kentte kadılık mı yaptığı kesin bir şekilde bilinmiyor.⁴ Vele Çelebi İzbudak ise hiçbir gerekçe, kaynak veya belge göstermeden bu eserin Es'ad Efendi tarafından “hengâm-ı civanide” (gençlik döneminde) yazıldığını iddia eder.⁵

⁴ Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ayrıntılı biyografisi ve eserlerinin listesi için bkz. Cavit Baysun, “Es'ad Efendi”, *İslam Ansiklopedisi*, s. 359; İsmet Parmaksızoğlu, “Esad Efendi”, *Encyclopedia of Islam*, Leiden, 1965, II, s. 713; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi - XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, 1988, s.476-479; Muhammed Nur Doğan, “Esad Efendi Ebuishakzâde”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XI, İstanbul, 1995, s. 337-339.

⁵ Bkz. Mehmed Vele, “Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr”, *Mekteb*, Sayı 1, 3 Receb 1311, s. 43-44.

III - Atrabü'l-Âsâr Kimleri Kapsıyor?

Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefai'l-Edvâr, Tezkire-i Musikişinasân ve Tezkire-i Hânendegân olarak da biliniyor. Es'ad Efendi'nin ölümünden bir çeyrek asır kadar sonra bu ismin benimsenmiş olduğunu görürüz. Örneğin, 1770'li yıllarda kaleme alındığı tahmin edilen Râmiz tezkiresinde Divan sahibi bir şair olarak yer bulan Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin eserleri arasında onun “Tezkire-i Hânendegân”ı da zikrediliyor.¹ Aslında, göreceğimiz gibi, ne “hânende tezkeresi” ne de “musikişinas tezkeresi” nitelemeleri *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsadığı gerçeğe tam olarak uyar.

Bizzat Es'ad Efendi dahi bu tezkirenin kimleri kapsayacağı konusunu açık seçik olarak belirtmiş değildir. Tüm musikişinaslar mı yoksa sadece hânendeler mi dahildir bu tezkireye? Tezkirenin mukaddimesinde şu türden kişileri kapsayacağını söyler:

“... fenn-i merkurum ilmi ve amelîsin icraya kadir esâtiz...”

[... adı geçen sanatın (yani musikinin) bilimini ve uygulamasını yapmaya gücü olan üstatlar...]²

Yani hem teorisyenler hem pratisyenler, hem besteciler hem de icracılar olacaktır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Tezkirenin Hâtimesinde, yani sonsözünde ise farklı bir değerlendirmenin ipuçlarını veriyor Es'ad Efendi:

“... işbu nigâste-i sahife-i ta'bir olan rical-i maarif-meâlden ma'ada eslâf ve ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şî'ar dahi vardır ki...”

[... işbu ifade sayfasına kaydedilmiş olan bilgi sahibi kimselerden başka öncekiler ve sonrakiler arasında otuz kadar neşe sahibi hânende daha vardır ki...]³

Gerek eserine rastlayamadığı gerekse rastladığı eserlerini beğenmediği için otuz kadar “hânendeyi” tezkire dışı bıraktığını beyan etmektedir Es'ad Efendi, aslında tezkirenin bütünüyle hânendelere ayrıldığını ima edercesine.

Oysa *Atrabü'l-Âsâr*'da durum tam olarak böyle değildir. Kişileri tezkiresine almak için Es'ad Efendi'nin kullandığı kıstaslar da hiçbir zaman açık seçik bir şekilde dile getirilmiyor. Tezkireye madde başı olarak alınan yüze yakın musikişinasın ne tür bir zımnî “önseçimden” geçip orada bulunmaya hak kazandıklarına daha yakından bakalım. Çeşitli kümelenme ve seçim kıstaslarını deneyip bunların ne kadar anlamlı olduklarına öncelikle göz atmak gerekiyor. Olmayanlardan başlayıp olabilenlere doğru gitmekte yarar var.

a) “Bilim adamı” yok

Önce *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almayan kişi ve grupları saymakla başlayalım.

Bir kere, önsözde söylenenlerin aksine, “teorisyen” ya da müzikte bilim adamı niteliği ağır basan hiç kimse yer almıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Eserin önsözünde dendiği gibi “fenn-i merkurum ilmi ve amelîsin icraya kadir” kimse yer almıyor tezkirede. Gerçi tezkireye madde başı olarak alınmış olan bazı kişiler hakkında icracı olmanın yanı sıra musikinin “ilmine de vâkıf oldukları” ya da “ilminde mahir oldukları” söylenmiyor değil. Örneğin “Küçük İmam” lakaplı Mehmed Efendi hakkında

“... câmi-i ehliyet olup vâdi-i musikinin ilmi ve amelîsinde mârifet-i tâmmesi olduğundan...”⁴

[... yetenekleri toplamış olup musiki alanının hem bilminde hem de uygulamasında mükemmel bilgisi olduğundan...]

şeklinde bir ifade kullanır Es'ad Efendi. Ama bu iddiasına ne herhangi bir somut kanıt ne de belgesel veya başka türlü bir destek ya da açıklama getirir. Musikinin ilmine vâkıf olmanın sonucunun ne olduğu tamamen muğlâktır. Ayrıca, yukarıda da değindiğimiz gibi, bizzat Es'ad Efendi'nin de müzik teorisi konusunda bilgi sahibi olduğunu da söyleyemiyoruz.

Es'ad Efendi tarafından birkaç kişi hakkında “eğitimleri sırasında musiki kitaplarını okudular” şeklinde sözler sarf ediliyor. Örneğin Abdülbâkî Ârif Efendi hakkında şunları okuyoruz:

4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28a.

1 *Râmiz ve Adâb-ı Zürefası*, s. 8.

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.

3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

“...’ilm-i edvârı... mevcûd olan esatiz-i terâne-âmîzden ameliyyen tahsîl ve tettebbu’-ı kütüb-i fenn-i merkum ile ‘alâ-vechî’l-kemâl ilmîsin dahi zabt ü tekmîl edip...”⁵

“... musiki ilmini... mevcut olan melodilere karışmış üstatlardan uygulamalı olarak öğrenmiş ve adı geçen bilimin kitaplarını okuyarak mükemmel bir şekilde bilimini de tamamlayıp ele geçirmiş...”

Abdûlbâkî Ârif Efendi’nin hem kuramsal hem uygulamalı bilgiye sahip olmasının sonucu ne olmuştur, bilemiyoruz. Bazı besteciler hakkında ise ya “icrası çok kuvvetliydi fakat ilim açısından zayıftı” ya da “icrası çok etkileyici değildi ama bilgisi çoktu” mealinde sözler de sarf edilmiyor değil. Es’ad Efendi’nin Küçük Müezzîn Çelebi hakkında yazdıkları buna iyi bir örnektir:

“... gerçi dakâyık-ı ilmiye-i fenn-i sürûdda sade idi. Lâkin amelin icrada hasbû’l-irâde cümleden ziyâde hâlet-dâde olduğı mesmu’ ve meşhurdur...”⁶

[... gerçi musiki sanatının bilimsel inceliklerinde saftı (bilgisizdi). Ancak, uygulamaya gelince gayretlerinin sonucu olarak herkesten fazla coşkunluk verdiği duyulmuş ve tanınmıştır...]

Ancak, bu ifadelerin anlamı ve musıkide “ilim”den neyin kastedildiği tamamen belirsizdir. Es’ad Efendi’nin gözünde musikin “ilmini” bilmenin olumlu bir değer taşıdığı açıktır. Ne var ki, *Atrabü’l-Âsâr*’da musiki ilmindeki bilgisinden söz edilen kişilerin veya zaten bu tezkireye madde başı olarak alınmış herhangi bir kişinin bugüne herhangi bir yazılı teorik eseri ulaşmış değildir. Bizzat Es’ad Efendi’nin musiki ilmiyle doğrudan ilgilendiğini gösteren bir ipucu da yok. O dönemde İstanbul’un musiki çevrelerinde musikin teorik meselelerin ne ölçüde tartışıldığını ve bu tartışmaya ne önem verildiğini de tam olarak bilemiyoruz. Kantemiroğlu Edvârında⁷ 17. yüzyıl musikişinasları arasında birkaç makamın tanımına ilişkin bazı anlaşmazlıkların ve fikir ayrılıklarının bulunduğu dair birkaç ibare dışında böyle bir tartışmanın varlığına dair herhangi bir başka yazılı kanıt da günümüze ulaşmış değildir.

Yok, eğer *Atrabü’l-Âsâr*’da “ilim”den kastedilen o kişinin müzik becerilerinin düzeyi, eser bilgisi ya da repertuarının genişliği ise, durum farklıdır ve o zaman söz konusu olan artık ilim değil, bir icracının malumatının genişliği, müktesebatı veya ezberden icra edebildiği eserlerin sayısıdır. Bu da onun müziğin teorik konularına vukufunun değil sadece icracılık yeteneklerinin veya hafızasının genişliğinin bir sonucudur.

5 *Atrabü’l-Âsâr*, vr. 24b.

6 *Atrabü’l-Âsâr*, vr. 28b.

7 Kantemiroğlu, *Kitab-ı ‘İlmü’l-Musiki ‘alâ-vechî’l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 51, 53, 55.

b) Gayrimüslim yok

Atrabü’l-Âsâr’da bir tek gayrimüslim müzisyenin bile adının zikredilmemiş olması son derece dikkate değer bir durumdur. Oysa Zaharya (ö. 1750?) ve Petraki gibi önemli besteci ve hânendeler Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin çağdaşıydılar. *Atrabü’l-Âsâr*’ın kapsadığı zaman dilimi içerisinde ise, adları ve besteleri gerek *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*’nin ilk cildinde⁸ gerekse Kantemiroğlu Edvârında⁹ da geçen, 17. ve 18. yüzyılda yaşamış ve birçok eseri bugüne kadar ulaşmış olan birçok gayrimüslim müzisyen ve besteci yaşıyordu. Bunlar arasında Tanburî Koca Angeleli, Yahudi Harun (Aron Hamon), Moşe Faro (Musi), Ermeni Murat Çelebi, Kemanî Corci, Yahudi Karakaş vs. gibilerini sayabiliriz. Bunların bir tanesinin bile adını *Atrabü’l-Âsâr*’da bulamıyoruz. “Hânende Zaharya” olarak da bilinen ve 18. yüzyılın ilk yarısının kuşkusuz en önemli fasıl musikisi bestecilerinden olan Zaharya’nın *Atrabü’l-Âsâr*’da yer almaması özellikle hayret vericidir.

Ancak, şu da bir gerçektir ki, Zaharya ve Petraki dışındaki gayrimüslim bestecilerin hepsi de öncelikle sâzende ve saz eserleri bestecisi idiler veya yaşadıkları dönemde öyle tanınıyorlardı. Ayrıca, 17. yüzyılda yaşamış hiçbir gayrimüslim hânende ve/veya sözlü eser bestecisinin adının bugüne gelemediği, sadece o dönemin gayrimüslim saz eserleri bestecilerini bildiğimiz de bir gerçektir. Bunun nedenlerini tartışacak değiliz. Ama 17. yüzyılın ve 18. yüzyıl başlarının gayrimüslim müzisyenlerinin *Atrabü’l-Âsâr*’da yer almamalarının gerçek sebebi belki de buydu. Yani onların –Zaharya ve Petraki hariç– öncelikle birer sâzende ve saz eserleri bestecisi olmaları; gayrimüslim olmaları değil.¹⁰

Dolayısıyla, tezkirede Kantemiroğlu’na da yer verilmemiş olması çok farklı nedenlere dayanıyor olsa gerektir. Kantemiroğlu *Atrabü’l-Âsâr*’da madde başı olan Kasımpaşalı Koca Osman Efendi’nin talebesinin talebesiydi. Keza, her biri Osman Efendi’nin rahle-i tedrisinden geçmiş olan ve onlar da *Atrabü’l-Âsâr*’a birer madde başı olarak alınmış olan Buhûrîzade İtrî, Hâfız Kömür, Memiş Ağa, Küçük Müezzîn Mehmed Çelebi, Neyzenbaşı Ali Dede, Kemanî Ahmed Çelebi, Tesbihçi Emir gibi bestecileri de çok yakından tanıyordu.¹¹

8 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 301-307.

9 Bkz. Demetrius Cantemir - *The Collection of Notations*, Transcribed and Annotated by Owen Wright, London, 1992.

10 *Atrabü’l-Âsâr*’ın 1756-1757 yıllarında istinsah edilmiş bir nüshasında (Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Hazine 1298 katalog numaralı nüsha) Corcizâde Mustafa adlı bir bestecinin kısa hal tercümesi bulunuyor. Bu kişinin Kemanî Corci’nin ihtida etmiş oğlu olup olmadığı bilinmiyor. Her halü kârda *Atrabü’l-Âsâr*’ın diğer nüshalarında bu Corcizâde’ye rastlanmıyor.

11 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, London, 1734, s. 151 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I, İstanbul, 1998, s. 461).

Bunlar Kantemiroğlu'nun musiki öğrenimi sırasındaki arkadaşlarıydılar. Ayrıca, Kantemiroğlu *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Taşcızâde Recib, Neyzenbaşı Ali Dede ve “Buhurcuoğlu” olarak anılan Mustafa İtrî ile de musiki münakaşaları yaptığını edvârında açıkça ifade eder.¹²

Ne var ki, Moldavya Prensi Demetrius Cantemir hem gayrimüslim hem de “yabancıydı”. Yukarıda söylediklerimize nazaran bunlar da onun tezkireye alınmamasının birer nedeni olabilir. Bunun yanı sıra Kantemiroğlu öncelikle bir tanburi ve bir saz eserleri bestecisiydi. Ayrıca, belki daha da önemlisi, siyasi konumu ve faaliyetleri, Rus Çarı Petro'yla ilişkileri, Moldavya Prensi sıfatıyla Ruslarla 1711'de yapılan Prut muharebesindeki tutumu, Rusya'nın tarafını tuttuktan sonra Rusya'ya iltica etmiş olması ve bunun doğurduğu sonuçlar dolayısıyla 1720'lerin İstanbul'unun siyasi ortamında sefer sırasında saf değiştirmiş bir “hain” olarak görülüyordu Kantemiroğlu.¹³ Bunlar da onu *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında tutmakta rol oynamış faktörler olabilir.

Diğer yandan, şunu da unutmamak gerekir ki Şeyhülislâm Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ı yazarken esas olarak şuarâ tezkirelerini temessül ediyordu. Osmanlı şuarâ tezkireleri ise Türkçe şiir söyleyip yazmaları pekâlâ mümkün olan gayrimüslim Osmanlı şairlerinden nedense hemen hemen hiç söz etmezler. Gayrimüslim şairlerin de bir mahlas edinip Türkçe şiir yazmalarına hiçbir engel yoktu aslında. Ne var ki, tezkirelerdeki hal tercümelerinin hiçbirinde, bildiğimiz kadarıyla, mahlas sahibinin gayrimüslim olduğuna dair bir ibareye rastlanmaz.

c) Saz eseri bestecisi yok

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da münhasıran sâzende veya saz eseri bestecisi olan hiç kimse yoktur. Saz eseri bestecisi bulunmadığı gibi, sâzende ve/veya saz eseri bestecisi olduğunu başka kaynaklardan öğrendiğimiz kişilerin dahi bu vasıfları tezkirede hep ikinci plana atılmış durumdadır. O kadar ki, günümüze sadece saz eserleri ulaşabilmiş olan bazı bestecilerin yaşadıkları dönemde aynı zamanda birer fasıl musikisi bestecisi de olmuş olduklarını *Atrabü'l-Âsâr* sayesinde öğreniyoruz.

Bunun en bariz ve çarpıcı örneğini Şerif Çelebi'de görebiliriz. 1680'li yıllarda öldüğü tahmin edilen Şerif Çelebi'nin çeşitli türden 18 saz eseri Kante-

miroğlu tarafından notaya alınmıştır. Bunların sekiz tanesini *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün alan Ali Ufkî de çağdaşı Şerif'i mutlaka çok önemli bir çalgı müziği bestecisi olarak görüyordu. Bugüne gelebilen eserleriyle Şerif Çelebi, tıpkı Solakzâde ve Muzaffer gibi, 17. yüzyılın önde gelen bir saz eserleri bestecisi olarak biliniyor. Şerif Çelebi'nin günümüze hiçbir sözlü eseri ulaşamamıştır. *Hâfız Post* Mecmuası'nda ise bir tek bestesinin güftesi vardır. Ne var ki, Es'ad Efendi tezkiresine madde başı olarak aldığı Şerif Çelebi'yi sadece ve sadece bir sözlü eserler bestecisi olarak tanımlar, onun “elli kadar” sözlü eser bestelediğini yazar ve iki eserinden güfte örnekleri verir. Bunun dışında, Şerif Çelebi'nin sâzendeliğiyle veya saz eseri besteciliğiyle ilgili tek kelime yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da.¹⁴

Keza, aynı dönemin bir diğer önemli saz eserleri bestecisi olan Miskali Solakzâde Mehmed Çelebi'nin de adı hiç geçmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Oysa Solakzâde'nin Kantemiroğlu Edvârı'nda kayda alınmış on beş adet peşrev ve saz semâisi vardır. Ali Ufkî de *Mecmua-yı Saz u Söz*'de onun on dört peşrev ve saz semâisinin notasını kaleme almıştı. Aynı zamanda Hemdemî mahlâsını kullanan bir şair ve makbul bir tarihçi de olan Solakzâde hakkında bazı kısmî biyografik bilgileri ancak şiirdeki Hemdemî mahlâsıyla yer aldığı Safâyî tezkiresinde bulabiliyoruz.¹⁵ Aynı sebepten dolayı Es'ad Efendi önemli bir saz eserleri bestecisi olduğunu bildiğimiz ve gerek Ali Ufkî'nin gerekse Kantemiroğlu'nun notaya aldığı birçok peşrevi günümüze kadar gelmiş olan Padişah IV. Murad'a da *Atrabü'l-Âsâr*'da yer vermez.

Çalgı icracılığının, çalgı müziğinin ve enstrümantal eser bestelemenin Es'ad Efendi tarafından her zaman ikincil bir uğraş olarak görüldüğünün *Atrabü'l-Âsâr*'da başka birçok izleri daha vardır. Örneğin, tezkirede listelenen doksan yedi hânende ve bestecinin sadece on iki tanesinin çalgı icracılığından söz ediliyor. Örneğin Padişah Müezzini İsmail Ağa hakkında şunu okuyoruz:

“... letâfet-efgen kemânî ve neyzen olup şirin ve ‘alâ hatt-ı ta’lik dahi ketb ü imlâ ederdi.”¹⁶

[... letâfet dağıtan bir kemanî ve neyzen olup üstün düzeyde talik hattı dahi yazardı.]

Ama bu ifadeler İsmail Ağa'nın kültürlü ve marifetli bir “komple” sanatçı olduğunu vurguluyor, öncelikle onun kemanîliğini veya neyzenliğini değil. Keza Sokollu Mehmed Paşa Camii vaizi Odabaşzâde Mehmed Efendi hak-

12 Kantemiroğlu, *Kitab-ı ‘İlmü’l-Muski ‘alâ vecih’l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 53.

13 Moldavya Prensi Demetrius Cantemir'in yaşam öyküsü hakkında bkz. Eugenia Popescu-Judet, *Prince Dimitrie Cantemir - Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, 1999 ve Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot 2000, s. 1-8.

14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 22a.

15 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 712-713.

16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7a.

kında yazılan şu sözler de onun geniş çaplı ve çok yönlü bir sanatçı olduğunu, kültür adamı kişiliğini vurgulamak için söylenmiş gibidir:

“... lâtif ve tarâb-efgen tanburî ve neyzen olup şiirde ve inşa'da mahir idi.”¹⁷

[... lâtif ve neşeli tanburî ve neyzen olup şiirde ve düzyazıda maharet sahibiydi.]

Ayrıca, yukarıdaki iki örnekte de gördüğümüz gibi, bu çalgı icracılığına Es'ad Efendi kesinlikle özel bir önem veya öncelik veriyor da değildir. Aynı zamanda birer çalgı icracısı olmaları şiir yazmak, hattat olmak, güzel yazı yazmak gibi bu kişilerin genel kültürlerinin, sanatçı kişiliklerinin bir parçasıydı. Çünkü tezkirede yer alan bir başka on iki musikişinasın aynı zamanda şair olduklarını, üç diğer kişinin münşi', bir başka beş kişinin hem müzisyen hem de iyi birer hattat, bir müzisyenin aynı zamanda tarih kitabı yazarı, iki tanesinin de muamma tertip etmekte üstat olduklarını vurguluyor Es'ad Efendi. Yani, esas olarak müzisyenlerle ilgili olan tezkiresinde şairliğe, tarihçiliğe veya hattatlığa sâzendeliikle aynı önemi, aynı ağırlığı veriyor. Ne herhangi bir çalgıyı icra ediyor olmak ne de saz eseri besteciliği Es'ad Efendi'nin nazarında tezkirede yer almak için bir kıstas ya da kişinin biyografisinde başka kültürel bilgi ya da becerilerine göre öncelikle vurgulanması gereken bir özellik teşkil ediyor. Nitekim doksan yedi kişi içinde sâzendeliği ön plana getirilen ve bu özelliği adıyla birlikte zikredilen sadece iki kişi vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da: Avvâd (yani üdfî) Mehmed Ağa, ve Tanburî Hacı Kasım.

Es'ad Efendi'nin Serhânende Hasan Ağa (Enfî Hasan Ağa) hakkında yazdıkları bu açıdan çok tipiktir. Kullandığı ifadelerle bakılırsa Es'ad Efendi'nin nazarında Hasan Ağa'nın tanbur çalması ile manzumeler üretmesi aynı öneme sahiptir:

“... hasbelkader tanburzenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzun ile akranına faiz olmuştur...”

[... hasbelkader tanburilikte ve vezinli söz icat etmekte akranının düzeyine erişmiştir...]¹⁸

Atrabü'l-Âsâr'daki doksan yedi besteci içerisinde saz eserleri (peşrev, semâî vs.) bestelediğinden söz edilen ve bu besteleri Es'ad Efendi tarafından takdir edilen tek kişi Mehter Ahmed Ağa'dır. Zurnazen Ahmed Ağa veya Edirneli Ahmed Ağa olarak da bilinir. Kantemiroğlu Edvârında iki, Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söğ*'ünde de bir peşrevinin notası vardır.¹⁹ Tıpkı Şerif Çele-

17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.

18 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

19 Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, SOAS Musicology Series, Ashgate, Aldershot, 2000.

bi gibi onun da bugüne hiçbir sözlü eseri gelememiştir. Ahmed Ağa'nın besteleri hakkında ise Es'ad Efendi şöyle yazıyor:

“... kırktan müteceviz murabba'ât ve on kadar hâvi-i nağamât-ı nev musannâ ve âlâ peşrev...”

[... kırktan fazla murabba' ve on kadar yeni nağmeler içeren sanatlı ve güzel peşrev...]²⁰

Açıkçası, Mehter Ahmed Ağa'nın sözlü eser besteciliği Es'ad Efendi'nin nazarında saz eserleri besteciliğinin önünde yer alıyor. Mehter de olsa, zurnazen de olsa, Ahmed Ağa'nın bestelediği kırk murabbain yanı sıra ancak on kadar peşrevi Es'ad Efendi'nin dikkatini çekebilmiştir. Bu peşrevler de öncelikli olarak değil, Ahmed Ağa'nın biyografisinde ancak ikinci sırada, yani *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almasının esas nedeni olan murabba'larından sonra zikrediliyor.

Atrabü'l-Âsâr'da çizilen müzisyen portrelerinin oluşturduğu bu tabloda saf sâzendeliğin ve saz musikisi besteciliğinin sistematik olarak ikinci planda kalmış olması sadece Es'ad Efendi'nin basit bir kişisel tercihinin sonucu olmayabilir. Nihayetinde Es'ad Efendi'den önce esas tercih ve seçimi İstanbul'un musiki dünyası yapıyordu. Es'ad Efendi'nin bu temel tercihi 17. yüzyılda oluşan Osmanlı/Türk müzik geleneğinde (bu durum her ne kadar henüz ikna edici bir biçimde kanıtlanamamışsa da) ta başından itibaren ses müziğinin mutlak olarak saz müziğine “üstün” addedilmiş olmasına da bağlı olabilir. Es'ad Efendi'nin tercihlerinin sadece bu bakışın bir yansıması olması ihtimali de vardır. Buna destek olabilecek kanıtlardan biri de eldeki kaynaklara göre ses musikisi repertuarının 17. yüzyılda saz müziğine göre çok daha geniş olması olabilir. Bu yönde birtakım ipuçları bulunmasına rağmen eldeki belgelerle bunu kesin bir biçimde kanıtlamak mümkün değil.

Daha genel bir bakış açısıyla ve Walter Feldman'ın da vurguladığı gibi, Osmanlı İstanbul'unun özgün müzik kültürünün bu erken döneminde bile sâzende ile hânendenin birbirinden ayrılıp gerek işlev gerekse icra açısından birbirlerinden tamamen ayrı müzikal kişilikler olarak görülmeleri sistemin genel bir özelliği olması da mümkündür. Bu durumun da gerek sâzendelerin gerekse saz eseri bestecilerinin bu nitelikleriyle *Atrabü'l-Âsâr*'da yer almasında rol oynamış olması muhtemeldir. Diğer bir deyişle, *Atrabü'l-Âsâr*'a “Tezkire-i Hânendegân” denmiş olması boşuna değildir.²¹ Dolayısıyla, on sekizinci yüzyıl başlarının Osmanlı İstanbul'unda aynı anda hem sâzende

20 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5a.

21 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 47-52.

nitelikleriyle hem de hânende ve besteci olarak şöhret kazanmış kişilerin sayıca çok az olmalarından da kaynaklanmış olabilir *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu fiilî durum. Konuya ileride döneceğiz.

d) Dinî eser bestecisi yok

Her ne kadar *Atrabü'l-Âsâr*'da ses musıkisi hep ön planda görünse de, bunun ses musıkisinin bütün türleri için doğru olmadığını da hemen eklemek gerek. *Atrabü'l-Âsâr* öncelik ve özellikle bir dindışı, seküler müzik bestecileri, fasıl musıkisi bestecileri tezkiresidir. Dinî musiki eserleri ve bunların bestecileri yukarıda sözünü ettiğimiz saz eserleri bestecileriyle aynı kaderi paylaşıyor ve *Atrabü'l-Âsâr*'da neredeyse hiç temsil edilmiyorlar.

Çarpıcı bir örnek şudur: Tezkirede on “Derviş” sıralanıyor. Bunlar kendi adlarıyla değil, öncelikle derviş olma nitelikleriyle zikredilirler. Bunlardan ikisinin Gülşenî, sekizinin ise Mevlevî tarikatına mensup olduklarını belirtiyor Es'ad Efendi. Bu Mevlevî besteciler arasında dinî müziğin temel taşlarından olan Beyâtî makamındaki Mevlevî âyininin bestecisi Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşı Köçek Mustafa Dede de vardır. Bu on dervişin her birinin dindışı müzik eserlerinden, murabba' bestelerinden, kâr, nakış ve şarkılarından söz eder Es'ad Efendi.

Ama bu on “derviş”ten sadece bir tanesinin fasıl musıkisi eserlerinin yanı sıra dinî eserler de bestelediği belirtiliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Diğer dokuzunun dinî musiki sahasında faaliyetinin bulunmadığı varsayılıyor olmalı. Bu tek kişi 1714 yılında vefat etmiş olan ve birçok güfte mecmuasında adı Derviş Ali, Ali Dede, “Dede-i atîk” (eski Dede) olarak geçen Gülşenî dervîşi Ali Şirüganî'dir. Es'ad Efendi Derviş Ali Şirüganî hakkında

“... yüze karib murabba'at ve altı yüzden müteceviz savt ve tesbih ve ilahiyatı dahi vardır ki...”

[... yüze yakın murabba' ve altı yüzden fazla savt, tesbih ve ilahileri dahi vardır ki...] ²²

diye yazar.

Derviş Ali Şirüganî dışında, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bazı dervişlerin ney üfledikleri, bazılarının kudüm vurdukları, Derviş Ali'nin İstanbul'da Galata Mevlevîhanesi'nde neyzenbaşı, diğer bir Derviş Ali'nin ise Edirne Mevlevîhanesi'nde kudümzen oldukları belirtiliyor. Keza, Çengî Şeyh Yusuf da Beşiktaş Mevlevîhanesi'nin şeyhidir. Ne var ki,

22 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16a.

Ali Şirüganî hariç bu “derviş”lerin hiçbirinin dinsel nitelikteki eserlerinden hiç söz edilmiyor. Keza, *Atrabü'l-Âsâr*'da dinî musiki bilgisi ve repertuarı geniş olması gereken iki de zâkirbaşı vardır: Üsküdar'daki Aziz Mahmud Efendi Celvetî tekkesinin zâkirbaşı “Hâfız Kumral” lakaplı Mehmed Efendi ve Şehremini'ndeki Bayramî tarikatına mensup Himmetzâde Tekkesi zâkirbaşı Şîve Ahmed Çelebi. Hâfız Kumral'ın dinî eserlerinden *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç bahis yoktur. Şîve Ahmed Çelebi hakkında ise şunları okuyoruz:

“... murabba'at ve savt ve ilâhî yüzden zaid[fazla] olup...” ²³

Tezkirede adları “Şeyh” veya “Derviş” olarak geçenleri bir kenara bırakacak olursak, toplam olarak sadece beş bestecinin daha beste, semâî ve şarkıların yanı sıra tesbih ve ilahi gibi dinî eserler de bestelemiş olduğu belirtiliyor. Örneğin, Odabaşızâde Mehmed Efendi'nin

“yirmi kadar murabba'ı, ve şarkı ve ilâhîsi...” ²⁴

Galatalı Osman Çelebi'nin

“elli kadar murabba'at ve tesbihât...” ²⁵

olduğu belirtiliyor tezkirede. Es'ad Efendi'ye göre Kazzâz Hasan Çelebi'nin ise

“... murabba'at ve şarkı ve ilâhîsi otuz kadar vardır...” ²⁶

Atrabü'l-Âsâr'da madde başı olan doksan yedi besteci arasında seküler eserlerinin yanı sıra dinsel eserler de besteledikleri açıkça belirtilen yalnızca şu beş tanesidir: Derviş Ali Şirüganî, Odabaşızâde Mehmed Efendi, Osman Çelebi, Şîve Ahmed Çelebi ve Kazzâz Hasan Çelebi. Ne var ki, sadece dinsel eserler de bestelememiştir bu beş kişi. Ve bunlar *Atrabü'l-Âsâr*'da dinî nitelikteki eserlerinden dolayı yer bulmuş değillerdir. Çünkü hepsinin savt, tesbih veya ilâhîlerinin dışında şarkı ve murabba'larının da bulunduğunu öğreniyoruz. Tezkirede bu dinsel eserleri hep dindışı eserlerinden sonra, ikinci sırada zikrediliyor Es'ad Efendi tarafından. Hiç kimse hakkında, eser sıralamasını tersyüz ederek “ilâhîleri ve murabba'ları vardır” denmiyor. Ayrıca, bu kişilerin eserlerinin sayısını verirken Es'ad Efendi bunların kaçının dinsel kaçının da dindışı eserler oldukları da hiçbir zaman belirtmiyor. Bunun-

23 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.

24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7.

25 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25b.

26 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27b.

la birlikte, *Atrabü'l-Âsâr*'da dinsel eserler besteledikleri de söylenen bu beş bestecinin sadece kâr, murabba', nakış, şarkı vs. gibi dindışı eserlerinin güftelerinden örnekler veriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da bu kişilerin bir tek dinî musiki eserinin bile güftesi zikredilmez, örnek olarak verilmez.

Açık olan şudur ki, münhasıran dinî ve tasavvufî eser bestelemiş hiç kimse *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmemiştir. Dinî eserler de bestelemiş kişilerin eserleri sıralanırken, yukarıda da görüldüğü gibi, öncelikle dindışı eserleri zikrediliyor Es'ad Efendi tarafından.

Es'ad Efendi tezkiredeki doksan yedi bestecinin her birinin kısa hal tercümesinden hemen sonra onun eserlerinden bir veya ikisinin güftesine yer veriyor. Bu güfteler arasında bir tane bile dinî musiki eserine, bir tane dahi ilâhî, na't, savt veya tesbihin güftesine rastlanmaz. Diğer yandan, tezkirede bulunan ve dinî nitelikte eser de bestelemiş olduğunu bildiğimiz birçok başka musikişinasın bu niteliklerinden de tezkirede nedense hiç bahsedilmez.

Oysa tezkiredeki doksan yedi adet musikişinasın sadece yukarıda adını saydığımız beşinin değil, en az otuzunun aynı zamanda önemli birer dinî ve tasavvufî eserler bestecisi de oldukları Sadettin Nüzhet Ergun'un çok zengin dinî güfteler antolojisi tarafından açıkça gözler önüne seriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir yarım asır kadar sonra geniş çaplı bir ilâhî mecmuası tertip etmiş olan Müstakimzâde Süleyman Sadeddin Efendi (ölümü 1787) yüz otuzdan fazla dinî eser bestecisinin adını zikrediyor.²⁷

Adlarına *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer verilmiş olan birçok bestecinin çok sayıda dinî eser güftesi Müstakimzâde'yi kaynak olarak kullanan Sadettin Nüzhet Ergun'un dinî musiki antolojisinde sıralanıyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da da yer alan bu 17. ve 18. yüzyıl dinî eser bestecileri arasında şunları saymak mümkün: Tosunzâde Abdullah, Buhûrîzâde İtrî, Hâfız Kumral, Sütçüzâde İsa, Derviş Abdî, Talib Efendi, Zihnî Efendi, Osman Çelebi, Küçük Müezzîn Mehmed Çelebi, Tiznâm Yusuf Çelebi, Serhânende Enfî Hasan Ağa, Derviş Sadâyî, Ahenî Mehmed Çelebi, Hâfız Kömür, Küçük İmam, Memiş Ağa, Kudümzen Derviş Ali, Nasuh Paşazâde Ömer Bey.²⁸ Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan bütün bu kişilerin fasıl musikisi dışında çok sayıda dinî ve tasavvufî eserler de bestelediklerinden Şeyhülislâm Es'ad Efendi hiçbir zaman söz etmez.

Bu koşullarda, hiç dindışı musiki eseri (murabba', nakış, semâî, şarkı vs.) bestelememiş ve münhasıran dinî eserler bestecisi olan bir kişinin de *Atrabü'l-Âsâr*'da yeri olmayacağı apaçık ortada. Dolayısıyla, dönemin en önemli dinî eserler bestecisi olan Galata Mevlevîhanesi'nin neyzenbaşısı ve

şeyhi Nâyî Osman Dede'nin (ölümü 1730) Es'ad Efendi tarafından musikişinas tezkiresine dahil edilmemiş olması şaşırtıcı değildir. Bunu tezkirecinin bir zaafı, bir ihmali veya Osman Dede'ye kişisel bir kastı olarak görmek veya Osman Dede'nin saray çevrelerinden uzak durmasının sonucu olarak yorumlamak kesinlikle yanlış olur.

Bazılarının yetenek ve bestelerinin düzeyinin gerçekten ikinci derecede olduğu yüze yakın besteciye derleyen Es'ad Efendi'nin çağdaşı Nâyî Osman Dede'nin eserlerini veya besteciliğini bilmediği tasavvur edilemez. Tezkirede Osman Dede'nin yokluğu Es'ad Efendi'nin yapmış olduğu tutarlı ve bilinçli bir musikişinas seçiminin doğal sonucudur sadece. Nâyî Osman Dede o dönemde münhasıran dinî eserler bestecisi olarak tanınıyor idiyse, hiçbir dindışı fasıl musikisi eseri bestelememiş veya bu türden hiçbir eseri bilmiyor idiyse, o takdirde *Atrabü'l-Âsâr*'a alınmamış olması tezkirenin genel mantığıyla uyumludur.

Nitekim Kantemiroğlu da, kendi seçim kıstasına uygun olarak edvârında Osman Dede'nin ilâhîlerine, Mevlevî ayinlerine veya diğer dinî eserlerine veya fasıl musikisi eserlerine değil sadece saz eserlerine yer vermiş ve iki peşrevinin notasını kaleme almıştır. Kantemiroğlu aynı kıstası Edirne Mevlevîhanesi Aşçıbaşı Derviş Köçek Mustafa Dede'ye de uygulamıştır. Bugün öncelikle türünün şaheseri olan Beyâtî Mevlevî Ayini'nin bestecisi olarak bildiğimiz bu kişinin, sanki başka hiçbir bestesi yokmuşcasına sadece dört peşrevinin notasını verir Kantemiroğlu.²⁹

Es'ad Efendi ise Derviş Mustafa'nın bir Hicaz murabba' bestesinin güftesini verir ve daha bir miktar bu türden eserleri olduğunu ilave etmekle yetinir.³⁰ Onun dinî veya tasavvufî eserlerinden bahis yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da. Aynı şekilde, Es'ad Efendi kendi seçim kıstasına uygun olarak biyografilerinde imamlık, müezzinlik, vaizlik, na'thânlık, şeyhlik, zâkirbaşılık veya dervişlik gibi dinî bir konum veya görevi olduğu açıkça belirtilen bestekârların *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece dindışı eserlerinin güftelerinden örnekler veriyor.

Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi de bu bilinçli yaklaşım ve seçime bir diğer örnektir. Daha önce de belirttiğimiz üzere Es'ad Efendi onun Üsküdar'daki Hüdaî Aziz Mahmud Efendi tekkesinin zâkirbaşısı olduğunu söyler ve onun fasıl musikisi eserlerini zikreder fakat dinî nitelikteki eserlerinden hiç söz etmez. Keza, 16. yüzyıl sonlarıyla 17. yüzyılın ilk yarısının önemli mutasavvıflarından ve dinî eser bestecilerinden olan Zâkirî Hasan Efendi (ölümü 1622) ve Aziz Mahmud Hüdaî'nin (1543-1628) de *Atrabü'l-Âsâr*'da izine rastlanmaz. Bu iki kişi ya hiç fasıl musikisi eseri bestelememiş-

27 Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler*, İstanbul, I(1942), Cilt II(1943).

28 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 56-115.

29 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir - The Collection of Notations*, London, SOAS, 1992.

30 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

lerdi veya eğer bestelemişlerse bu eserlerin hepsi de 17. yüzyılın sonundan önce unutulup gitmişti.

Ayrıca, 17. yüzyılın sonlarına dek dinî eser repertuarının dindışı eser repertuarından çok daha sınırlı ve küçük olduğunu da unutmamak gerekiyor. Bunun böyle olduğunu gösteren birtakım ipuçları vardır. Dolayısıyla bu dinsel eserlerin apayrı bir repertuar oluşturdıkları ve bestecilerinin de öncelikle bu nitelikleriyle kayda geçmeleri gerektiği Es'ad Efendi tarafından tam olarak algılanmıyor olabilir. Dinî eser bestecilerinin tezkirede bulunmalarını yorumlarken repertuarın hacmiyle ilgili bu hususu da gözden uzak tutmamak gerek.³¹ Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da yaptığı seçimde eldeki müzikal malzemenin miktarı da rol oynamış olabilir.

Şu ana kadar yaptığımız dökümlere göre ne gayrimüslim müzisyenlerin, ne sadece sâzende olanların, ne saz eserleri bestecilerinin, ne de ağırlıklı olarak dinî eser bestecilerinin *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alabildikleri görülüyor. Kalan iki kategori hânendeler ve dindışı sözlü eser bestecileri kategorileridir. Ancak, büyük ölçüde birbirleriyle örtüşmesi beklenen bu iki kategorinin hiçbirisi de tam olarak ve bütünüyle *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğine tekabül etmiyor.

e) Hânendeler yok

Tek başına hânendeliğin *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilme kıstası olup olmadığına bakalım.

Gerçekten de tezkireye sonradan birçok kişi tarafından *Tezkire-i Hânendegân* adının verilmesini anlayışla karşılamak mümkün. Çünkü ilk bakışta tezkirede hânendelik hep ön plandaymış gibi görünüyor. Nitekim hal tercümesi verilen doksan yedi kişinin büyük çoğunluğunun (tam tamına doksan kişinin) sesinin kalitesi, hânendelikteki başarısı ve okuyuş uslûp ve tavrı konusunda çok çeşitli yorumlar yapıyor Es'ad Efendi. Bu yorumlar bazen uzunca ve ayrıntılı da olabiliyor. Hânendenin ayrı ayrı hem ses güzelliği, hem de okuyuş tavrı, edası ve icra uslûbu çeşitli şekillerde tanımlanıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Birkaç örnek verelim. Es'ad Efendi, Hatipzâde Osman Efendi hakkında şöyle yazar:

“... sadâ-yı letâfet-nüması halâvetde bî-hemtâ ve lehce-i hoş-edâsı nezaketde müstesna idi...”

[... hoşluk gösteren sesi tatlılıkta benzersiz ve hoş tavrılı lehcesi nezakette üstündü...]³²

31 17. yüzyılda dinî eserler repertuarı hakkında bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Türk 292] Yazması*, İstanbul, 2008, s. 69-72.

32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a

Derviş Sadâyî'nin sesinin kalitesi ve hânendelikteki becerisi hakkında da sunları okuyoruz:

“... sadâ-yı rikkat-bahşâsı tîz ü bülend ve lehce-i nezâket-nüması dîlpeşend idi...”

[... incelik bahşeden sesi tiz ve yüksek ve nezaket gösteren lehcesi gönüllerin hoşuna giderdi...]³³

Bu yorumların bir ilginç yanı da şudur: Sesleri ve sesli icra uslûpları hakkında yorumlarda bulunulan bu kişilerden birçoğunun icralarına Es'ad Efendi'nin bizzat tanık olmasına kronolojik açıdan kesinlikle imkân yoktur. 17. yüzyılın ilk yarısının bestecileri olan Sütçüzâde İsa, A'mâ Kadrî, Andelîb Çelebi, Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi gibileriyle Es'ad Efendi arasında bir değil iki kuşak musikişinas vardır. Dolayısıyla, muhtemelen kendisi henüz dünyaya gelmeden çok önce ölmüş olan A'mâ Kadrî hakkında Es'ad Efendi'nin yazdıklarını gerçeğin bir ifadesi veya bir tür görgü tanıklığı olarak değil, sadece sözü edilen kişinin hânendeliğine yapılan bir vurgu, bir atıf veya bir hatırlatma olarak anlamak gerekiyor. Es'ad Efendi A'mâ Kadri hakkında kendi musiki hocalarından veya büyüklerinden duyduklarını naklediyor olmalıdır:

“... âvâz-ı halâvet-endâsı sır-aheng ü dilyüşâ ve lehce-i nezâket-perdâsı dîlpeşend ü hoş-edâ olup...”

[... tatlılık saçan sesi ahenkle dolu ve gönül açıcı, nezâketle dolu lehcesi gönle hoş gelen ve hoş edalı olup...]³⁴

Tezkiredeki doksan yedi musikişinasın doksanının sesleri, hânendelikleri ve okuyuş biçim ve uslûpları bu veya buna benzer biçimde tavsif ediliyor. Es'ad Efendi tarafından tezkireye madde başı olarak alınan kişinin hânendeliğine özel bir önem ve öncelik verildiği kesindir. Neredeyse her bestecinin sesli icrasını şu ya da bu biçimde nitelemeye Es'ad Efendi'nin verdiği önem, geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin ta başından beri bir ses musikisi olduğunu, bu musikide başından beri ana enstrümanın hep insan sesi olduğunu, repertuarın çok büyük bölümünün de sesli eserlerden oluştuğunu teyit ediyor elbette. Ne var ki, yine de *Tezkire-i Hânendegân* takma adının *Atrabü'l-Âsâr*'a uygunluğu konusunda karar vermeden önce aşağıdaki şu birkaç noktayı da göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Bir kere *Atrabü'l-Âsâr*'da sesleri ve sesli icraları tanımlanan kişilerin birçoğunun sesi güzel bile değildi. Belli ki Es'ad Efendi'nin gözünde bu mu-

33 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 17b.

34 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

sıkışınasların önde gelen vasıfları, tezkireye madde başı olarak dahil edilme nedenleri seslerinin güzelliği veya hânendelikteki büyük başarıları değildi. Gerek sesi gerekse icrası tavsif edilen doksan hânendenin on dördü için durum kesinlikle böyleydi. Yani, bu on dört kişinin gerek sesleri gerekse hânendelikleri, gerekse okuyuş uslûpları ya orta karar ya da düpedüz kötüydü. Yani *Atrabü'l-Âsâr*'da bulunmalarının esas nedeni hânendelikteki başarıları değildi.

Bu duruma birkaç örnek verelim. Ahenî Çelebi hakkında şöyle yazar Es'ad Efendi:

“âvâz-ı tarâb-endâzı hüsn ü halâvetde mutavassıtü'l-hâl...”
[neşe veren sesi güzellikte ve tatlılıkta orta derecede...]³⁵

Dönemin en büyük bestecilerinden Seyyid Nuh hakkında da şunu okuruz *Atrabü'l-Âsâr*'da:

“Gerçi sadâ-yı ‘acibü'l-edâsı halâvetde meyane...”
[Gerçi acayip tavrılı sesi tatlılıkta orta derecede...]³⁶

Keza, Musallî Efendi'yi

“... sadâ-yı bülendi tiz ve letâfetde meyâne...”
[... yüksek sesi tiz ve incelikte orta derecede...]³⁷

şeklinde değerlendirir Es'ad Efendi. Hâfız Kömür lakaplı Mehmed Efendi'nin gerek sesi gerekse okuyuş tavrı hakkında verdiği hüküm ise gerçekten pek ağırdır:

“... sadâ-yı ‘acibü'l-edâsı ka'r-ı gulû-yı nahnaha-kârından sa'id ve lehce-yi mudhikanesi...”
[... hırıltılı boğazının derinliklerinden yükselen acayip tavrılı sesi ve komik lehcesi...]³⁸

Es'ad Efendi tezkirede yer alan on dört kişinin seslerinin ya gerçekten kötü ya da ancak “orta derecede” olduğunu açık açık yazmaktan hiç çekinmez. Tezkirede adı zikredilen bu bet sesli kişiler ve kötü icracılar arasında 17.

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6a.
36 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20a.
37 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.
38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

yüzyılın en büyük bestecilerinden oldukları hiç kuşku götürmeyen Hâfız Post (ö. 1694) ve İtrî (ö. 1712) de bulunuyor. Hâfız Post'un ahenksiz ve tatsız sesinin dinleyicilerin tüylerini diken diken ettiğini hiç çekinmeden belirtiyor Es'ad Efendi. Hâfız Post'un sesi hakkında şöyle yazar:

“... Gerçi sadâ-yı halâvet-nâ-peydâsı bî-aheng ve turfe-karar ve âvâz-ı perde-i nâ-sâzı cülûd-ı sâmi'ine bâdî-i ikşî'âr idi.”³⁹
[Gerçi tatlılıktan yoksun sesi ahenksiz ve tuhaftı. Düzensiz perdeli sesi dinleyenlerin tüylerini ürpertirdi.]

İtrî'nin sesi hakkında da aynı türden acımasız yargılar yürütülür. İtrî'nin tuhaf tavrılı, tamamen detone ve müzikaliteden yoksun olduğunu söylediği sesini ise Es'ad Efendi telleri paslanmış ahenksiz ve akordu bozuk bir çalgının çıkardığı seslere benzetir.

“Gerçi sadâ-yı garibü'l-edâsı misâl-i çeng-i pür-jeng-evtâr bî-aheng ve bî-perde vü bî-karâr idi.”⁴⁰
[Gerçi garip edalı sesi telleri tamamen paslı bir çeng gibi uyumsuz ve detone idi.]

1685'te doğmuş olan Es'ad Efendi'nin 1712 yılında ölmüş olan İtrî'nin sesini kronoloji itibarıyla bizzat dinlemiş olması pekâlâ mümkündür. Duyduğu bu tamamen detone, paslı ve kötü sesin de aslında İtrî'nin yaşlılık dönemine ait olduğunu ve Es'ad Efendi'nin onun icracılık yeteneklerine bu şekilde haksızlık ettiğini düşünebiliriz. 1694'te ölmüş olan Hâfız Post için ise kesinlikle böyle bir ihtimal yoktur. Es'ad Efendi onun icrasını şahsen dinlemiş olamaz. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'da sesleri kötü olduğu söylenen on dört musikişinasın aşağı yukarı yarısına da kronolojik olarak Es'ad Efendi'nin bizzat yetişmiş olmasına kesinlikle imkân yoktur. Bunlar hakkındaki yargılarını ya döneminin yaygın rivayetlerine dayandırıyor ya da kendi musiki hocalarından veya büyüklerinden duyduklarını aynen naklediyor olmalıdır Es'ad Efendi.

Ne var ki, bu çirkin sesli müzisyenlerin birçoğunun da birer büyük besteci, musiki üstadı olduklarını teslim etmekten kendini alıkoyamaz Es'ad Efendi. Örneğin, sesinin dinleyicinin tüylerini diken diken edecek kadar kötü olduğunu belirttikten hemen sonra Hâfız Post hakkında şunları ilave eder:

“... lâkin rütbe-i üstâdiyyetin ve kemâl-ı fazl u dikkatin takrîr-i dahil-i uhde-i yera'a-yı tahrîr ve güncayış-pezâr-i havsala-i ta'bîr değildir.”

39 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.
40 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 8a.

[Bununla beraber üstatlık rütbesini ve fazilet ve dikkatinin mükemmeliyetini anlatmak, kalemlle ifade edebilmek, anlayış ve hayal gücüne sığdırmak mümkün değildir.]⁴¹

Keza sesi telleri paslı bir çalgıya benzetilen Buhurîzâde İtrî hakkında da

“... ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştihar ve tasnif-i nakş ü kârda esâtiz-i Acem-vâr dakâyık - şî'ar olduğundan...”

[... musiki ilminde üstatlığının mükemmeliyeti ile şöhret bulmuş ve nakış ve kâr bestelemekte Acem üstatlarına layık bir şekilde inceliği önde geldiğinden...]⁴²

şeklinde sözler sarf ediliyor.

Demek ki kötü veya ancak orta karar bir hânende olmak büyük bir musiki üstadı olmaya engel değildi. Kötü bir hânende olan bir müzisyen, icracılığındaki bu zaafa rağmen pekâlâ büyük bir besteci olabilir ve bu niteliğiyle 17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unun musiki camiasından büyük takdir görüyor olabilirdi. Dolayısıyla, başarılı bir hânendelik kariyeri *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmek için Es'ad Efendi'nin gözünde bir ön koşul teşkil etmiyordu.

Ama bu duruma tersten de bakmak mümkün elbette: Çok kötü bir hânende bile olsa kişinin hânendelik niteliğine sahip olması o kadar önemliydi ki Es'ad Efendi, iyi veya kötü, çağdaşı olsun ya da olmasın tezkiresine aldığı aşağı yukarı herkesin sesli icrası hakkında bir yorum yapma ihtiyacı hissetmiştir. Ancak şu da bir gerçektir ki, Es'ad Efendi'nin kişileri *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil etmek için kullandığı temel kıstas olan fasıl musikisi besteciliğini de, musiki pratiğini göz önüne aldığımızda, hânendelik olmaksızın düşünmek zor.

f) Öncelikle fasıl musikisi bestecileri var

Ne var ki, tek başına hânendeliğin veya hânende olup güzel bir sese malik olmanın da Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edilmek için tek başına yeterli bir kıstas olarak görülmediği apaçık ortada. Bu yaklaşımın önemli bir diğer göstergesi de şudur: Tezkirede yalnızca hânende/icracı olan ya da sadece bu sıfatlarıyla şöhret kazanmış olan hiç kimse yer almıyor. Sesleri iyi olsun veya kötü olsun, sâzendelik, hattatlık, tarihçilik veya şairlik gibi başka bir hünerleri olsun ya da olmasın, hânendelikleri zikredilen her musikişinasın

41 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.

42 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.

aynı zamanda da numune olarak en az bir (çoğunlukla da iki) bestesinin güftesi verilmektedir *Atrabü'l-Âsâr*'da. Hânendeliklerinden söz edilmeyen az sayıda kişinin dahi bestelerinden birer-ikişer örnek zikredilir tezkirede. Bu kişilerin güftelerinden örnek verilen eserler dışında daha başka eserler de besteledikleri ve bunların İstanbul'un musiki camiası tarafından beğenildikleri Es'ad Efendi'nin her besteci için mutlaka ilave ettiği bir diğer bilgidir.

Diğer bir deyişle, hânende olsun ya da olmasın, sesi iyi ya da kötü olsun, bir biyografik ansiklopedi gözüyle baktığımızda, tezkirede dindışı sözlü eserler bestecisi olmayan hiç kimse bulunmadığını görüyoruz. *Atrabü'l-Âsâr*'da en yaygın somut bilgi budur: Hal tercümesi verilen doksan yedi kişinin her birinin fasıl musikisi bestelerinden en az bir tanesinin güftesi.

Nitekim, tezkiredeki doksan yedi musikişinasın olan toplam 165 sözlü eserin güftesinin ya ilk beytini ya da ilk mısraını o kişinin biyografisine ekliyor Es'ad Efendi. O kadar ki, tezkirenin oluşturulmasında hareket noktasının musikişinasların bizzat kendileri veya şöhretleri değil, besteledikleri ve Es'ad efendi'nin kulağına gelen eserleri olduğu şeklinde kuvvetli bir izlenim doğuyor. Önemli ya da önemsiz, tezkireye alınan bir tek bestecinin bile bu konuda istisna teşkil etmediğine bakacak olursak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınacak musikişinaslara bizzat kendileriyle temas kurarak ya da başka yazılı veya sözlü kaynakları kullanarak değil, öncelikle onların besteledikleri eserlerden hareket ederek ulaşmış olduğu da ileri sürülebilir. Sözlü eserler besteciliği ile hânendeliğin önemli ölçüde örtüşen kategoriler olduklarını da ekleyelim.

Tezkirenin başlığının *Atrabü'l-Âsâr* (“eserlerin neş’eleri”) ibaresini taşımasından dolayı da Es'ad Efendi'nin tezkireyi oluştururken öncelikle duyduğu eserlerden mi hareket ettiği sorusu akla gelebilir. Bir diğer olasılık da “âsâr” kelimesinin sadece “edvâr” ile hoş bir kafiye oluşturmasının amaçlandığıdır. Aynı dönemin bir ürünü olan Safâî Tezkiresi de benzer bir iç kafiyeyle *Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'âr* başlığını taşıyordu.

İşte tam da bu noktada gerek eser gerekse besteci seçiminde Es'ad Efendi'nin kişisel zevk ve tercihlerinin oynadığı rolü bilemiyoruz elbette. Tezkire dışı bırakmayı seçtiği otuz kişiyi neye göre ayıklamış, bu müzisyenleri neye göre kâğıda geçirmemeyi seçmiştir? Bunu bilmek çok zor. Ne var ki, güftesinin bir bölümünü verdiği bu 165 eser de, İstanbul'da 1720'li yıllarda fiilen icra edilmekte olan fasıl musikisine ait eserler repertuarı hakkında bize çok kabaca bir fikir veriyor.⁴³ Repertuarın içeriğine ve kullanılan makam ve usuller konularına döneceğiz.

43 Bu arada Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da bizzat kendini madde başı olarak almamış olmasını da burada kayda düşelim. Ne var ki, bunu “büyük bir alçakgönüllülük” örneği olarak görmek doğru değildir. Tezkirelerde olağan uygulama buydu.

Netice itibariyle, *Atrabü'l-Âsâr*'da söz konusu edilen musikişinasların Es'ad Efendi tarafından nasıl bir seçim ve elemekten geçirildikleri, bu musikişinas kümesinin –eğer varsa– tutarlılık ve homojenliğinin hangi ortak kıstaslara dayandırılarak sağlandığı sorusuna tek ve basit bir cevap vermek mümkün görünmüyor. Tezkireye dahil edilenlerin istisnasız hepsinin dindışı sözlü eserler bestecisi olmaları ilk elde göze çarpan ortak payda. Öncelikle fasıl musikisi bestecilerini hedeflemiştir Es'ad Efendi. Nitekim güftesinden birer örnek verdiği 165 eserin 153 tanesi murabba', dokuzu nakış, ikisi kâr, biri de semâîdir. Yani hepsi de fasıl icrasında yer alan eserlerdir.

Es'ad Efendi'nin bu seçim kıstasında bir “önyargı” ya da “adaletsizlik” aramak ya da *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğinin dönemin müziğini tam anlamıyla temsil etmediğini öne sürmek teleolojik bir bakış açısının tuzağına düşmek olacaktır. Aslında Osmanlı İstanbul'unda beste tür, şekil ve alanlarının 18. yüzyıl başlarında artık iyice ayrılmış, farklılaşmış olduklarının bir kanıtıdır Es'ad Efendi'nin koyduğu bu zımnî kıstas. Eğer fasıl musikisi değil dinî musiki bestecilerini hedeflemiş olsaydı tezkirede onları buluyor olacaktık. *Atrabü'l-Âsâr*'dan yirmi yıl kadar önce⁴⁴ tertip edilmiş olan Kantemiroğlu Edvâr'ının içerdiği üç yüz altmış küsur saz eserinin notası da türler arasındaki bu ayrışma ve uzmanlaşmanın varlığını teyit eder. *Atrabü'l-Âsâr*'ın da biz-zat Es'ad Efendi'nin önemli addettiği beste türlerinde eser vermiş olan kişileri sıralıyor olması normal karşılanmalıdır.

Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'daki biyografilerle Türk musikisinin ilk önemli fasıl musikisi eserleri içeren güfte mecmuası olan *Hâfız Post Mecmuası*'nda zikredilen besteciler arasında önemli ölçüde bir örtüşme olması şaşırtıcı değil. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla 18. yüzyıl başlarının fasıl musikisi repertuarını temsil eden *Hâfız Post Mecmuası*'nda adları geçen altmış kadar fasıl musikisi bestecisinin kırkının adını *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak buluyoruz. Osmanlı dönemi güfte mecmualarında bulduğumuz fasıl mecmuası/ilâhî mecmuası/âyin mecmuası şeklindeki fiilî uzmanlaşmanın musikişinaslar tezkirelerine de yansımamış olmasına ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın tek Osmanlı musikişinaslar tezkiresi olarak kalmış olmasına hayıflanmaktan başka yapacak bir şey yok.

Ayrıca, tezkiredeki doksan yedi adet fasıl musikisi bestecisinin sosyal kökenlerine ve mesleki dağılımlarına bakacak olursak buradaki olağanüstü çeşitliliğin dindışı fasıl musikisinin o dönemde gördüğü rağbetin ve kazandığı önemin bir göstergesi olduğunu düşünmemek de elde değil. Konuya ileride döneceğiz.

44 Kantemiroğlu edvâr ve nota koleksiyonunu içeren *Kitabu 'ilmi'l-musiki 'alâ veçhi'l-hurûfat*'ı genellikle sanıldığı gibi II. Ahmed'e (1691-1695) değil III. Ahmed'e (1703-1730) sunmuştur. Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Ashgate (SOAS Musicology Series), Aldershot, 2000, s. 2-8.

Es'ad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr*'ın sonsözünde (*Hâtîme*) saptadığımız bu temel fakat zımnî seçim kıstasını teyit ediyor gibidir. Nitekim, tezkireye eklediği bu kısa sonsözde Es'ad Efendi tezkireye dahil ettiği doksan yedi bestecinin dışında daha başka otuz kadar hânendenin varlığını bildiğini söyler. Ancak, bunlardan bazısının hiçbir bestesiyle karşılaşmadığını, bazısının besteledikleri eserlerin ise sözünü etmeye değer olmadıklarını, dolayısıyla da bu kadarıyla yetindiğini hemen ekler. Bu ifadeler onun sadece hânendeleri söz konusu etmediğini, hânendeliğin tek başına bir şey ifade etmediğini, tezkireye alınmak için hânendeliğin yanı sıra eser vermiş olmayı da bir kıstas olarak aldığı anlamına geliyor. Dolayısıyla aşağıdaki ifadeler Es'ad Efendi'nin mevcut hânendelerin tümünü tezkiresinin kapsamına almayı hiç düşünmediğini ve öncelikle bir fasıl musikisi eserleri bestecileri tezkiresi kaleme almaya soyunduğunun bir diğer kanıtı olarak görülmelidir.

“İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bir olan rical-i ma'arif-meâlden ma'ada eslâf u ahlâfda otuz kadar hânende-i tarâb-şî'ar dahi vardır ki lâkin ba'zısının ahval ü âsârına 'adem-i ıttılâ'dan ve bazısı dahi gerçi sahib-i eserdir ancak ber vecch-i tâm 'ilm ü amel-i fenn-i elhân-ı tarâb-encâmda fa'ik-i mâ-lâ-kelâm olmadığından terkim ve tastir olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifa olunmuştur.”

[Bu yorum sayfasına yazılmış olan bilgi sahibi kimselerden başka eskilerden ve yenilerden otuz kadar neş'eli hânende daha vardır. Ancak, bazısının durumları ve eserleri hakkında bilgi edinilemediğinden, eserleri bulunanların ise neş'e veren musikinin gerek teorisinde gerekse pratiğinde tam anlamıyla sözü edilmeye değer bir üstünlükleri bulunmadığından dolayı bunlar yazıya dökülmeyip ve anlatılmayıp yazılmış olanların sayısı yetinilmiştir.]⁴⁵

45 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

IV - Atrabü'l-Âsâr Niçin Kaleme Alındı?

Atrabü'l-Âsâr'ın başında Es'ad Efendi'nin zaten ağdalı Arapça ve Farsça tamamlamalarla, istiareler, seci'ler ve benzeri ses ve kelime oyunları ile dolu olan olağan ağır ifade uslûbundan daha da süslü ve yüklü bir inşa uslûbuyla yazılmış uzunca bir önsöz (*Dibâçe*) vardır. Bu önsöz her şeyden evvel bir ithaftır. Tezkire'nin yazarı bu önsözde dönemin padişahı III. Ahmed'e övgüler düzmekte, onun koruyuculuğuna sığınmakta ve yukarıda da belirttiğimiz gibi eserini sanat ve kültürün koruyucusu olarak gördüğü Sadrazam Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'ya sunmaktadır.

Ancak, bu uzunca önsözün dönemin yazı uslûbuna ve protokolüne uygun bir ithaf teşkil etmenin ötesinde önemli bir amacı daha var. Usûlen yapılmış övgü ve ithafların yanı sıra Es'ad Efendi Osmanlı'da bir ilk olan bu musikişinaslar tezkiresini niçin yazdığını açıklamak gereğini hissetmiş ve bu gerekçelerini eserin dibacesinde açıkça ifade etmiştir. Bu önsözde *Atrabü'l-Âsâr* gibi pek de olağan olmayan bir eserin yazımını Es'ad Efendi iki ana gerekçe üzerine temellendirir: İlki daha genel olan dinsel bir nedendir, diğeryse Osmanlı musiki geleneğine dair daha özgün bir neden.

a) Musikinin İslâm'da yeri var mı?

Önce İslâm'da musikin (ve musikiyle beraber raksın/semâ'n) haram mı helâl mi olduğu tartışmasına uzaktan da olsa değinmek gereğini hisseder Es'ad Efendi. Osmanlı ulemasının önde gelenlerinden biri olarak bu tartışmaya atıfta bulunma ihtiyacını hissetmesini yadırgamamak gerek. Aslında çok da eskidir bu tartışma. Zaman zaman da çok şiddetli geçmiştir.

Eski edvâr kitaplarının ve musikiyle ilgili risalelerin büyük çoğunluğunda musikin semâvî kökeninden, yaratılış ve göklerle olan ilişkisinden, gezegenlerle, güneşle, ay ve yıldızlarla, burçlarla, dört unsurla ve insan vücudunun çeşitli bölümleriyle ve insan sağlığıyla ve hastalıklarla olan ilişkilerinden uzun uzun söz edilir. Burada da maksat genellikle musikin ilâhî iradenin

tecellisi olan evrenin ve onun yaratılışının bir parçası olduğunu vurgulamaktır. Ses, ahenk ve musiki daha gökler ve felekler yaratılırken ortaya çıkmıştır. Böylece, dolaylı olarak musikin tamamen meşru bir uğraş olduğu tezi desteklenmiş olmaktadır.

Kitaplar dışında ve gerek Osmanlı öncesinde gerekse Osmanlı döneminde musikin meşru olup olmadığı konusunun fikhî açıdan enine boyuna tartışıldığı çok sayıda tekil ve özgün risale de kaleme alınmıştır.¹ Önemli Osmanlı uleması arasında örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın şeyhülislâmı Kemalpaşazâde (ölümü 1534) hem verdiği fetvalarda hem de tasavvuf hakkında kaleme aldığı risalelerde² semâ'n, zikir-i cehrî'nin ve her türlü dinî musikin ve raksın birer "bid'at-ı seyyie" olduğunu ileri sürer. Kemalpaşazâde bu uygulamaların tamamen yasaklanmasından yana tavır alır ve bunları meşru addeden ulema ve mutasavvıfların görüşlerini şiddetle reddeder. 16. yüzyılda yirmi sekiz yıl boyunca şeyhülislâmlık yapmış olan Ebussuud Efendi de (ölümü 1574) aynı kanıdadır ve bu yolda fetvalar vermiştir. Dönemin bir diğer önemli din âlimi olan Taşköprülüzâde Ahmed İsmâmeddin Efendi (ölümü 1561) ise bazı koşullarda bu uygulamalara cevaz verilebileceğini savunur.

Atrabü'l-Âsâr'ın yazımından bir yüzyıl kadar önce ve tezkirede madde başı olan bestecilerin büyük bir bölümü henüz hayatta iken İstanbul'da bir tür selefiye olarak adlandırabileceğimiz militan ve örgütlü bir dinî akım ortaya çıkmıştı. Bazı önemli cami vâizleri ve bir kısım yeniçeri ve İstanbul esnafı tarafından da desteklenen bu akım 17. yüzyıl boyunca zaman zaman siyasi iktidarı da arkasına almayı ve etkisini artırmayı başarmıştı.

1635'te ölmüş olan Fatih ve Ayasofya camileri vâizi Kadızâde Mehmed Efendi'ye atfen Kadızâdeliler (bazen da Fakılar) adı verilmişti bu akımın mensuplarına. Tüm bid'atları reddedip asr-ı saadetin sâfiyetine geri dönmeyi gerektiğini ısrarla, şiddetle ve militanca savunan bu akımın etkisiyle bazı Halvetî tekkelerinin kapatıldığını ve Halvetî ve Mevlevî dergâhlarında zikir, musiki, âyin ve semâ'n 1660'lı yıllarda uzunca bir süre yasaklanmış olduğunu biliyoruz. Bu akımın müntesipleri zikir, semâ ve dinî musikiyi orta-

1 Bu risalelerin Arapça kaleme alınmış olanlarının geçici bir listesi için bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900)*, - *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America* München, 1979; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, 2003.

2 Kemalpaşazâde'nin nüshaları Türk kütüphanelerinde bulunan bu konudaki risaleleri hakkında Bkz. Nihâl Atsız, "Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri", *Şarkiyat Mecmuası*, Sayı VI, 1966, s. 71-112 ve Sayı VII, 1972, s. 83-135; Sayın Dalkıran, *İbn-i Kemal ve Düşünce Tarihimiz*, İstanbul, 1997. Kemalpaşazâde'nin ABD'de Princeton Üniversitesi Kütüphanesindeki bir risalesi hakkında bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900)*, - *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America*, München, 1979, s. 181.

dan tamamen kaldırılması gereken ve Müslümanları küfre yaklaştıran birer bid'at olarak görüyorlardı. Mevlit okunmasına da aynı gözle bakıyorlardı.

Siyasi iktidarı ve halkı yanlarına çekmeye çalışan İstanbul uleması ve mutasavvıflarının çeşitli fraksiyonları arasındaki bu ve buna benzer konularda önemli siyasi sonuçları da olan bu yaygın ve şiddetli tartışma 17. boyunca sürüp gitmişti. Gerek *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk* ve *Fezleke-i Tarih* adlı eserlerinde Kâtip Çelebi, gerekse Mustafa Naimâ Efendi kaleme aldığı Osmanlı tarihinde ilk elden şahitler olmaları dolayısıyla bu akımdan uzun uzun söz ederler. Özellikle Kâtip Çelebi, Köprülü Mehmed Paşa'nın 1656'da liderlerini sürgüne yollayarak bir süreliğine etkisini azalttığı bu akımın aşırılıklarını çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer.³ Aynı görüşe dönemin bir diğer tarihçisi Solakzâde Mehmed Çelebi de katılır.⁴ Gençliğinde Kadızâde Mehmed Efendi'nin Fatih Camii'nde verdiği ders ve vâizleri bizzat dinlemiş olan Kâtip Çelebi de vefatından önce 1656'da son yazdığı eser olan *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk*'ta iki tarafın da argümanlarını inceleyerek her türlü taassuba karşı çıkar ve tartışmanın her aşamasında itidalin ve haddini bilmenin, orta yolu takip etmenin önemine vurgu yapar.⁵

Kadızâdeliler akımı Köprülü Mehmed Paşa'nın müdahalesine rağmen oğlu Fâzıl Ahmed Paşa'nın koruyuculuğu altında varlığını ve etkisini bir süre daha devam ettirdi. Ancak, İkinci Viyana Kuşatması'nın başarısızlığını müteakiben ve o dönemde akımın önde gelen savunucularından olan Vâî Mehmed Efendi'nin de azliyle Kadızâdeli tayfası prestijini tamamen yitirdi. 18. yüzyılın başlarında ise artık şiddetini ve güncelliğini tamamen kaybetmiş olan musikiyle ilgili bu tartışmaya *Atrabü'l-Âsâr*'da Şeyhülislâm Es'ad Efendi fiilen bir katkıda bulunmamayı tercih eder.

Birçok kadı, müderris, kazasker ve şeyhülislâm yetiştirmiş bir ulema ailesine mensup bulunmasına ve bilâhare bizzat fetva makamını işgal ederek 1748-1749 yıllarında bir yılı aşkın bir süreyle şeyhülislâmlık yapacak bazı Kur'an sûrelerini de şerh etmiş bir din âlimi olmasına, bunun yanı sıra

3 Bu dinî akımın faaliyetlerinin sebep ve sonuçlarının analizi hakkında bkz. Madeline C. Zilfi, "The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth Century İstanbul", *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Oct. 1986, s. 251-269; Madeline Zilfi, *The Politics of Piety: The Ottoman Ulama in the Post-Classical Age (1600-1800)*, Minneapolis, 1988; Marc David Baer, *Honored by the Glory of Islam: Conversion and Conquest in Ottoman Europe*, Oxford, 2008. Olaylara yakından bakmış bir Osmanlı müverrihinin bakış açısını ve Kadızâdelilerin siyasi iktidardan ve ulemadan taleplerinin sistematik bir sunuşunu *Naimâ Tarihî*'nde buluruz. Bkz. Mustafa Naimâ Efendi, *Ravzatü'l-Hüseyn fi Hulâsati Ahbari'l-Hâfikeyn (Naimâ Tarihî)*, Yayına hazırlayan Mehmet İpşirli, Ankara, 2007, s. 1290-1294; IV, s. 1704-1713. Kadızâdeliler dönemi olaylarına ve bu arada onların etkisi altında tekkelere getirilen zikir ve semâ yaşıma Mevlevîlik açısından bir bakış için bkz. Abdülbâkî Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, 1953, s. 158-168.

4 Bkz. Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Tarih-i âli Osman- Solakzâde Tarihî* (Haz. Dr. Vahid Çabuk) Ankara, 1989, II, s. 628-630.

5 Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-Hak fi İhtiyâri'l-Ahakk* (Hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay), İstanbul, 1972.

Lehçetü'l-Lügât adlı çok değerli bir Türkçe-Arapça-Farsça sözlük ve küçük bir *Divan*'ı dolduracak sayıda Arapça ve Türkçe şiir kaleme almış bir kültür adamı hüviyetini taşımasına rağmen Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde musikinin meşru olup olmadığı meselesine doğrudan doğruya değinmez. Tartışmaya ve *Atrabü'l-Âsâr*'ın metnine fikhî bir boyut katmaz. Harcâlem birkaç cümle dışında bu tartışmanın iyi bilinen içeriğine herhangi bir yeni ve orijinal katkı ve görüş de getirmez. Belki de meseleyi esas itibarıyla halledilmiş varsayar.

Çünkü musiki ve semâ'nın haram olup olmadıkları konusunda yüzyıllardır süregelen ve Es'ad Efendi'ye tekaddüm eden yüzyılda özellikle şiddetlenen bu tartışmanın vardığı noktalardan biri de birçok Osmanlı din adamının açıkça olmasa da zımnen benimsediği bir ara çözüme işaret ediyor. Bu "orta yolcu" görüşe göre musiki sadece basit bir oyun ya da dünyevî veya shevî bir eğlence aracı olarak görüldüğü zaman mekruhtur. Musiki ancak ve ancak incelmış ve yüksek ruhların nağmeler aracılığıyla ulvî âlemi zikretmelerini, ona yaklaşımlarını ve onunla irtibat kurmalarını sağlayan kutsal bir uğraş olarak görüldüğü zaman helâl sayılabilir. Musikiyle uğraşmak ancak o takdirde meşru sayılabilir. Açıkça söylemese dahi, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bu orta yolcu görüşü benimsemiş olması ve bunu kendi müzikal faaliyetlerine gerekçe olarak algılamış olması kuvvetle muhtemeldir.⁶

Atrabü'l-Âsâr'ın *Dibâce*'sinde bu yolda bir iki imada bulunulmuyor da değil. Es'ad Efendi musikinin makbul amaçlara hizmet etmesi koşuluyla helâl sayılabileceği görüşüne dayanak olarak ve musikinin gerek ilminin gerekse uygulamasının semâvî kökenini ve dinsel karakterini özellikle vurgular. Bunun için birer destek olarak Taşköprülüzâde'nin *Mevzu'âtü'l-Ulûm*'uyla Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zünûn*'unun adlarını zikreder. Bu iki kitapta çoğu İslam ve Ortadoğu kaynaklarında musiki ilminin mitolojik kurucusu olarak kabul edilen eski Yunan âlim ve feylesofu Fisagoras'tan söz edilir. Bu eserlerin her ikisinde, ve her ne kadar Yunanlı da olsa, Fisagoras'ın aslında İslam'ın peygamber olarak kabul ettiği bir kişinin, Hazret-i Süleyman'ın öğrencisi olduğu ifade edilir. Musikin de yaratılışın hikmetiyle göklerin, yıldızların, gezegenlerin dönerken çıkardıkları seslerden kaynaklandığı, yani aslında ulvî bir kökeni bulunduğu, henüz yaratılmamış insanların ruhlarının da feleklerin dönerken çıkardığı seslerden lezzet aldığı açıkça dile getirilir.

Es'ad Efendi bu Fisagoras ve Hazret-i Süleyman hikâyesini doğrudan doğruya Kâtip Çelebi'den almıştır. Kâtip Çelebi ise bu hikâyeyi 15.

6 İslâm fikhında musiki ve semâ konusundaki çeşitli görüş ve tartışmaların bir özeti için bkz. Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Musiki ve Semâ*, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1976.

yüzyılda Arapça kaleme alınmış iki musiki kitabından, Abdülhamid Lâdikî'nin *Fethiyye*'sinden ve Mümin-i Şirvanî'nin *Edevâr*'ından aynen nakletmiştir.

Dolayısıyla, bu “orta yolcu” görüşe göre musiki sanatının onu uygulayan kişilerin niyetlerinden ve uygulama koşullarından bağımsız olarak değerlendirilmemesi gerekir. Musiki ve semâ içerdikleri niyete, icra edenin ve dinleyenin halet-i ruhiyesine ve amaçlarına, icra edildiği ortama bakılarak değerlendirilmelidir. Hafifmeşrep ve dünyevî olduğu, sadece basit bir eğlenceyi hedeflediği zaman kesinlikle mekruh, insan ruhunun yükselmesini amaçladığı, dinî ve tasavvufî duyguları desteklemek için kullanıldığında ise mubah ve hatte makbuldür. Halk arasında musiki avam tabakasına hitab eden bayağı bir oyun ve eğlence aracı olarak algılanıyor olabilir elbette. Şöyle diyor Es'ad Efendi:

“*Fî'l-hakika 'ilm-i mezbur merâyâ-yı tabâyî-i nâsda sûret-i lehv ü lu'b ile pezâra vü cehre-nümâdır.*”⁷

[Gerçi adı geçen ilim (yani musiki) halkın tabiatının aynasında oyun ve eğlence sûreti ile görünüp öyle kabul edilmektedir.]

Bu cümlelerin hemen ardından Es'ad Efendi Taşköprülüzâde ile Kâtip Çelebi'yi yardıma çağırıp onların daha dengeli ve hoşgörülü musiki anlayışını sahiplenir. Gerek musiki sanatının mucitlerinin gerekse musiki teorisi yazarlarının amacının hiçbir zaman “lehv ü lu'b”, yani oyun, şaka ve eğlence olmadığını, musikinin esasen havassa hitap eden, ciddi ve ulvî bir uğraş olduğunu özellikle vurgular Es'ad Efendi:

“*Ol zevât-ı pür-berekâtın mahzâ agrâzı lehv ü lu'b olmayıp belki ervâh-ı nüfus-ı nâtka-i bî-âlem-i kuds ile te'nîs etmektedir. Zira hüsn-i te'lîf-i nefehât ve tenasüb-i meratib-i nagamât mucib-i inbisât ü hâlât olmağın sahib-i nüfus-ı âliye mücâveret-i 'âlem-i 'ulvîyi tezekkür etmekle vâsıl-ı emâkin-i kudsiyan olur.*”⁸

[O çok bereketli zatların tek maksatları oyun ve eğlence olmayıp aslında kudsiyet âlemine dahil olan insan ruhları ile yakınlık peyda etmektir. Çünkü nefeslerin uyumunun güzelliği ve nağme mertebelerinin uyumu ruhî neş'e ve hallere sebep olduğundan yüksek nefislere sahip olanlar ulvî âleme yakınlığı zikir konusu ederek kutsal mekânlara ulaşırlar...]

Atrabü'l-Âsâr'a madde başı olarak alınan bestecilerin meslek dökümüne baktığımızda bunlar arasında en kalabalık grubun ulema sınıfı mensupları ve

⁷ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 2b.

⁸ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a.

imam, vâiz vs. gibi çeşitli din görevlileri grubu olduğunu görürüz (Bkz. aşağıda Tablo 4). Bu bakımdan Osmanlı din adamlarının sistematik olarak musikiye uzak durduklarını iddia etmek yanlış olur. Ne var ki, 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul uleması arasında bu konuda tam bir fikir birliği olduğu da söylenemez. O dönemde yaşamış ve musikiyle meşgul olmuş olan bütün ilmiye sınıfı mensuplarının vicdanları her zaman Es'ad Efendi'ninki kadar rahat değildi. Es'ad Efendi'nin ifadelerine bakılırsa *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan bazı musikişinas ulemanın bu konuda daha tereddütlü oldukları anlaşıyor.

Nitekim tezkirede bu müteredit molla ve kadıların bir kısmının ya musikişinaslıklarını ve besteledikleri musiki eserlerini saklayıp yaymayayı uygun gördüklerini veya ilmiye hiyerarşisinde yükseldikleri zaman musikiden tamamen feragat etmeyi tercih ettiklerini okuyoruz. Ya da, eğer bu kişiler yine de musiki icra etmeye ve eser bestelemeye devam ediyorlarsa, bu eserleri ortaya çıkarmamayı veya başka bir isim altında yaymayı uygun gördükleri Es'ad Efendi tarafından zaman zaman dile getiriliyor. Musikişinas mollaların ilmiye hiyerarşisinde yükseldikçe bu tür tereddütlerinin artmış olabileceği ihtimal dahilindedir. Es'ad Efendi yeri geldiğinde bu ikircikli durumlara işaret etmekten geri durmaz. Ne var ki, musiki konusundaki bu müteredit ulemanın sayısının pek yüksek olmadığını ve dönemin egemen görüşünü temsil etmediklerini de ileride göreceğiz. 18. yüzyıl başlarının Osmanlı toplumu –ve özellikle İstanbul– bu konuda pratik ve pragmatik bir konsensüse ulaşmış ve sorunu tartışma konusu olmaktan çoktan çıkarmıştı.

b) *Hânedân-ı Âl-i Osman'ın musikisi*

Es'ad Efendi'nin bu tezkireyi yazmasına gerekçe olarak gösterdiği ikinci neden ise müzik tarihimiz açısından çok daha önemli noktalara işaret ediyor.

Es'ad Efendi daha önceki Arap/Fars musiki geleneklerinden farklı, fakat onların halefi olarak gördüğü özgün bir Osmanlı musiki geleneğinden bahsetmeyi ve Osmanlı'nın musiki geleneğini yüceltmeyi amaçlıyor. Es'ad Efendi sadece ve sadece Osmanlı geleneğinin bir parçası olan musikişinasları konu edinen bir tezkire yazmaya soyunmuştur. Bu amacını da önsözde açıkça dile getiriyor. Osmanoğulları hanedanının (“*Hazerât-ı Osmaniyyân*”) döneminin musikisidir onu ilgilendiren. Daha öncesi değil.

Açıkçası, Es'ad Efendi daha önceki İslâmi musiki geleneklerinden, ister Arap ister Fars olsun bu musikilerin egemen olduğu dönemden farklı bir tarihsel dönemi, özgün Osmanlı musiki geleneğine dahil olan bestecileri kap-

samayı hedefliyor. Önsözde bu konuda son derece açık ifadeler kullanır Es'ad Efendi. Burada tezkirenin önsözünden uzunca bir alıntıyı yakından izlemek gerekiyor:

“İmdi bu fenn-i hikmet-efende ulema-yı mütekaddimînin musannefât-ı kesîre ve resâ'il ü makalât-ı vefîre beyne'l-enâm mütedâvile ve şehîre olmağla fenn-i merkûmun ilmî ve amelîsin âlim ü câmi esâtîz-i Arab'ın eşher-i fezâil-meâbı İmam Farâbî ve Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebü'l-Vefâ Cürcânî ve sâ'ir ulema-yı dakayık-sencân ve esâtîz-i Acem-i fazilet-encâmın â'lâ ve â'lemi Hazret-i Molla Câmi ve Hâce Abdül-kadir-i Bercendî ve Hâce Abdül-Âli ve sa'ir fuhûl-i ma'arif - şümuldur. Bînâberîn bu dâ-i kem-i bidâ'a ve kalilü's-sinâa dahi zamân-ı ma'delet-üvvân-ı hazerât-ı Osmanîyyan'dan işbu...sultân ibnû's-sultân el-gâzi Ahmed Hân ibnû's sultân Mehmed Hân zamân-ı devlet-i ebed- peyvendlerine müntehî olunca fenn-i merkûmun ilmî ve amelîsin icrâya kadir esâtîzin ber-nehc-i hurûf-ı teheccî şöhratyâb oldukları nisbet ü elkâb u esmâların müzekkir ü mu'ayyin ve etvâr ü âsârların muhbîr ü mübeyyin güftâr-ı âşinâyî ve şîrin-kâr ile tahrîr ü tafsîle şüru'...”

[Şimdi, bu hikmet saçan fende önceki âlimlerin pek çok eseri, çok okunan ve şöhrat kazanmış risale ve makaleleriyle ve bu fennin gerek kuramını gerekse icrasını bilen fazilet dolu Arap âlimlerinin en meşhurları İmam Farabi, Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebü'l-Vefâ Cürcânîdir. Ve bu ilmin inceliklerini bilen faziletli Acem üstatlarının en büyükleri ve en bilgilileri Hazret-i Molla Câmi, Hâce Abdül-kadir-i Bercendî ve Hâce Abdül-Âli ve diğer önde gelen bilgi dolu âlimlerdir. Bundan dolayı, bu bilgisi ve sanatı az duacı da Osmanlı hanedanının adalet unvanlı zamanından... işbu sultan oğlu sultan, sultan Mehmed Han oğlu gazi sultan Ahmed Han'ın (Allah onun devletini ebedileştirsün ve sağlamlaştırsın) zamanına kadar adı geçen sanatın teorisini ve pratiğini uygulamaya kudretleri olan üstatların alfabe sırasına göre şöhrat buldukları nisbet, lakap ve isimleri belirleyip zikreden, tavırlarını ve eserlerini haber verip açıklayan aşina sözleri tatlılıkla yazmaya ve ayrıntılı anlatmaya başladık...]⁹

Es'ad Efendi bu metinde iki tane çok temel ayırım yapıyor. Birinci ayırım eskiler (“mütekaddimîn”, yani önce gelenler) ve yeniler arasındaki ayırımdır. İkincisi ise Arap ve Acem musiki üstatlarıyla Osmanlı döneminin musikişinasları arasındaki ayırımdır. Bu iki ayırımın tanımladığı kategoriler kısmen örtüşür ama tam olarak çakışmaz.

İkinci ayırımdan, yani Es'ad Efendi'nin Arap/Fars üstatları ve Osmanlı musikişinasları arasında yaptığı ayırımdan başlayalım. Bir kere bu ayırımın Es'ad Efendi için müzikal açıdan tam olarak neye tekabül ettiği pek açık

değil. Ayrıca, Arap/Fars musiki geleneklerine atıf yaparken musikinin bizzat kendisini mi yoksa o dillerde ve o dönemlerde musiki hakkında yazılmış teori kitaplarını (*Edvâr*'lar) mı kastettiği de çok belirgin değil. Ancak, yukarıdaki uzun alıntıda yazdığı tezkirede Osmanlı döneminin “ilim” ile “amel”ini de birlikte götüren musiki üstatlarını zikretmeyi amaçladığına bakılırsa, her ikisini de kastettiği düşünülebilir.

Ne var ki, Es'ad Efendi'nin musikinin ne teorisine ne de uygulamasına aşina olduğunu *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıtabilmiştir. Bir kere, gerek kronoloji itibarıyla, gerekse yaşadığı coğrafyadan dolayı Es'ad Efendi'nin Arap/Acem geleneklerindeki fiilî musiki icralarına doğrudan doğruya muhatap olmuş olması çok düşük bir olasılıktır. Ayrıca, Es'ad Efendi'nin burada zikrettiği (ve zikretmediği) isimlere bakılırsa Arap/Fars müzik teorisine, edvâr geleneğine ve bu konulardaki literatüre gereği kadar vâkıf olduğunu da maalesef söylemek mümkün görünmüyor.

Örneğin, eserlerini Arapça yazmış musiki teorisyenlerinin kuşkusuz en önde geleni, uzun vâdede en etkili olanı, en çok izleyicisi olanı ve kendi adıyla anılan “sistemci okul”un kurucusu sayılan Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin (ölümü 1294) adını bir kez bile zikretmiyor Es'ad Efendi. Ayrıca, ne İbn-i Sinâ'nın, ne de Arapça iki önemli müzik teorisi kitabının sahibi Osmanlı dönemi yazarı Mehmed Lâdiki'nin (ölümü 1495) adları geçiyor *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde. Oysa gerek İbn-i Sinâ'nın gerekse birer *Edvâr* kitabı yazarı olan Safiyüddin'in ve Lâdiki'nin eserleri dönemin İstanbul'unda bilinip okunuyor, istinsah da ediliyordu. Bu musiki yazarlarının eserlerinin İstanbul'un çeşitli kütüphanelerinde hâlâ çok sayıda elyazması nüshası mevcuttur.¹⁰

Ayrıca, bizzat Es'ad Efendi'nin bu önsözde atıfta bulunduğu Kâtip Çelebi bile büyük bibliyografik eseri olan *Keşfü'z-Zünûn*'da musikiyle ilgili yüzden fazla başka kitabın yanı sıra İbn-i Sinâ, İhvânü's-Safâ, Safiyüddin Abdülmü'min, Abdülkadir Merâgî, Kutbeddin Şirâzî ve Ebü'l-Ferec el-İsfahanî'nin adlarını ve müzik teorisi kitaplarını ismen zikreder ve listeler. Anlaşılan Es'ad Efendi Kâtip Çelebi'ye usûlen atıfta bulunmuş fakat gerek yazdıklarına gerekse *Keşfü'z-Zünûn*'da listesini verdiği musiki kitaplarının içeriğine tamamen kayıtsız kalmıştır. Arap musiki

10 Arap dilinde mevcut musiki elyazmalarının çeşitli nüshalarının ve bunların bulundukları kütüphanelerin katalog dökümleri ve bu yazmaların kısaca tanıtımları için bkz. Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940 (ikinci baskı: Leiden, 1965); Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900)*, - *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America*, München, 1979; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, 2003. Ayrıca, Türkiye'deki Arapça bazı musiki elyazmalarının bazı nüshaları için bkz. E. İhsanoğlu, R. Şeşen, G. Gündüz ve M. S. Bekar, *Osmanlı Müsiki Literatürü Tarihi*, İstanbul, 2003.

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a/3b.

âlimleri arasında nedense adlarını zikretmeyi seçtiği Muhammed Râzî ve Cürcânî'nin ise İslâm musiki literatürüne katkılarının pek önemli olduğu söylenemez.

Acem müzik üstatlarına gelince, Es'ad Efendi'nin zikrettiği üç ismin hiç-biri edvâr geleneğinin kayda geçtiği önde gelen isimlerden değildir. Burada da Es'ad Efendi'nin hiç değilse eserlerini Farsça kaleme almış olan Abdülkadir Merâgî'nin ya da Fatih Sultan Mehmed'e bir edvâr kitabı ithaf etmiş olan oğlu Abdülâziz bin Abdülkadir'in adlarına atıfta bulunması beklenirdi. Es'ad Efendi'nin burada adını zikrettiği Hoca Abdü'l-Âli'ye atfedilen birkaç beste var ise de, onun hiçbir musiki kitabı bilinmiyor. Bu önsözde adı geçen “Abdülkadir Bercendî”nin kim olduğu ise belli değildir. Eğer bu ifadeyle kasdettiği kişi Meraga'lı Abdülkadir ise, durum daha da vahim demektir. Kaldı ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın genel olarak içeriğinden Es'ad Efendi'nin Ortadoğu'nun müzik teorisi geleneğine vukufunun veya ilgisinin başka bir izini de bulamıyoruz.

Özetlersek, Es'ad Efendi'nin reddettiği, geride bırakıp onların yerine Osmanlı üstatlarını incelemeyi tercih ettiği Arap ve Acem üstadlarının temsil ettiği “eski” İslam Ortadoğu müzik geleneğini iyice bilip özümlediğini iddia etmek zor. Kendisinden bir müzik tarihçisi veya müzikolog yaklaşımı beklemek doğru olmayabilir. Ne var ki, Arap ve Fars musikişinaslarının ilk ve en önemli biyografik ansiklopedisi sayılan Ebü'l-Ferec el-İsfahanî'nin *Kitabü'l-Aganî*'sinden de bîhaber görünüyor Es'ad Efendi.

Sonuç itibarıyla, Es'ad Efendi'nin müzik teorisi kitapları konusunda görünürdeki bu bilgi eksikliğinin ve rastgele zikrettiği görülen birkaç Arap ve Fars musiki yazarının gerçekte başka bir ikilemi ön plana çıkardığı anlaşılıyor. Arap-Fars ve Osmanlı musikişinaslar ikilisiyle yer yer örtüşen, fakat onlardan daha önemli bir ikili (veya ikilem) söz konusudur *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde. Asıl vurgunun yapıldığı nokta eskiler (önce gelenler) ve yeniler (sonradan gelenler) arasındaki ayırımdır. Es'ad Efendi'nin deyişiyle asıl fay hattı “mütekaddimîn” ve “müteahhirîn” arasındadır, Arap-Fars ve Osmanlı arasında değil.

Es'ad Efendi'nin Arap-Fars musikisi geleneğini tamamen geride bırakıp Osmanlı musikişinaslarını ön plana çıkarmakla yaptığı işi bir tür Osmanlı şovenizmi ya da bir kültürel proto-milliyetçilik olarak nitelemek mümkün değil elbette. Zamanın padişahına, Hânedân-ı Âl-i Osman'a veya edebiyat ve sanatın hâmisî olan bir sadrazama yönelik basit bir medh ü senâ da değildir önemli olan. Bunlar âdet yerini bulsun diye yapılan sıradan atıflardır sadece. Es'ad Efendi'nin önemle ve öncelikle vurguladığı şey “mütekaddimîn”, yani öncekiler ve eskiler ile Osmanlı dönemindeki müzisyenler arasındaki tezatır. “Eski müzik geleneği” ve “Osmanlı döneminin müzik geleneği” ayrımı esastır *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde.

Nitekim bu “eski” geleneğe ait bir tek kişiyi bile –18. yüzyılın İstanbul'unda o kişiye atfedilen bazı eserler biliniyor ve icra ediliyor olsa bile– tezkiresine madde başı olarak almamıştır Es'ad Efendi. Onun “yeni”, yani Osmanlı döneminin musiki geleneğine dahil ettiği musikişinasların kronolojik olarak en eskilerinin müzik yaşamı ise (Sütçüzâde İsa, Andelîb Efendi, A'mâ Kadrî, Hâfız Kumral Mehmed Efendi, Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî vs.) 16. yüzyılın sonlarıyla 17. yüzyılın ilk çeyreğinden öncesine gitmez. Musiki ve musikişinas hamisi olarak adını zikrettiği padişahların en eskisi de 1603-1617 yılları arasında hüküm sürmüş olan I. Ahmed'dir. *Atrabü'l-Âsâr*'da bundan daha öncesi yoktur. Daha öncesi Osmanlı değildir çünkü. Tezkiredeki en eski besteci ise Evliyâ Çelebi'nin de *Seyahatnâme*'sinde andığı ve Kanuni Sultan Süleyman'ın son yıllarında yetiştiğini söylediği Derviş Ömer Gülşenî'dir.¹¹

Es'ad Efendi I. Ahmed'den önceki dönemlerde hüküm sürmüş olan Osmanlı padişahlarının hiçbirinin musikiden hoşlanmadıklarını, dolayısıyla da besteci ve müzisyenleri himaye etmediklerini mi düşünüyordu acaba? Hiç sanmıyoruz. Ne var ki, bu konuda herhalde çaresizdi. Elinde bu eski dönemlere ait ne güvenle zikredebileceği ve hayat hikâyesini anlatabileceği somut bir besteci ismi vardı ne de Osmanlı dönemi musikisine örnek olarak tezkiresine alabileceği bir eser...

Diğer yandan, Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde Abdülkadir Merâgî'ye (ölümü 1435) ait olduğu rivayet edilen ve geleneğin ona atfettiği birçok eserin bugün olduğu gibi o zaman da çalınıp okunduğunu biliyoruz. Örneğin, 1694 öncesine ait olan ve 17. yüzyılın ikinci yarısının sesli eserler repertuarını temsil eden *Hâfız Post Mecmuası*'nda adı “Hoca” veya “Hoca Abdülkadir” olarak geçen Abdülkadir Merâgî'nin kırktan fazla eserinin güftesi kaydedilmiş bulunuyor.¹² Dolayısıyla, *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak bizzat Abdülkadir Merâgî'nin alınmamış olması ve zikredilen çok sayıda güfte arasında Abdülkadir Merâgî'nin bir tek eserinin bile yer almaması özellikle dikkat çekicidir.

Bu durum Es'ad Efendi'nin Abdülkadir'e atfedilen eserleri bilmemesinden, onları dinlememiş olmasından kaynaklanmış olamaz. Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde muhtemelen Abdülkadir Merâgî –kronolojik olarak Osmanlı döneminde yaşamış olmasına rağmen– eski ve efsanevî bir dönemden

11 Bkz. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, İstanbul, 1996, s. 301.

12 Bkz. *Hâfız Post, Mecmua*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1724]. *Hâfız Post Mecmuası*nda adı ve eserlerinin güfteleri zikredilen bestecilerin genel bir listesi ve bu eserlerinin sayısı hakkında bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 301-303; Türkçe güftelerin dökümü için bkz. Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993, s. 360-363.

kalmış ve saygıyla muhafaza edilip model ve referans teşkil ederek geleneğe meşruiyet kaynağı olan mitolojik bir besteci statüsü kazanmıştı. Merâğî'nin gerek adı gerekse ona atfedilen eserler özenle muhafaza edilmesi gereken bir prestij kaynağı, uzak, aşılmış, geride kalıp tarihe mal olmuş fakat kıymetli, belki kronolojik açıdan Osmanlı fakat tahayyül olarak “eski” bir kalıntı, eski İslâmî müzik geleneklerinden artakalmış bir tür kültürel miras olarak görülüyordu.

Sonuç itibariyle, kronolojik olarak Osmanlı döneminde yaşamış olmasına rağmen Osmanlı coğrafyasında fiilen bulunmamış olan Abdülkadir Merâğî'yi özgün Osmanlı geleneğinin bir parçası olarak görmemiştir, tezki-resine de almamıştır Es'ad Efendi. Onu Osmanlı öncesi geleneğe ait bir besteci olarak, kendi deyimiyle “ulema-yı mütekaddimîn”den biri olarak değerlendirmiş, otomatik olarak “eskiler” kategorisine, Arap-Fars müzik geleneğinin içine sokmuştur. Besbelli ki ikisi de birer edvâr kitabı kaleme almış olan Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz Çelebi ve Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarına yetişmiş olan ve sarayda musiki icra etmiş olan Abdülkadir Merâğî'nin torunu Derviş Mahmud Çelebi¹³ de aynı kategoriye aittirler. Abdülkadir Merâğî'nin hem kölesi hem de talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi için de durum aynıdır. Dolayısıyla Es'ad Efendi bu kişileri sadece Osmanlı'nın özgün musiki geleneğinin mensuplarının yer almasını öngördüğü *Atrabü'l-Âsâr*'ın dışında bırakmıştır.

Netice itibariyle, Es'ad Efendi'nin musikide “Osmanlılık” anlayışının kesinlikle düz bir kronolojiye veya sadece coğrafyaya bağımlı bir anlayış olmadığını söyleyebiliriz. Esas olan müzikte Osmanlı/İstanbul özgünlüğünün ve kültürel kimliğinin oluşmuş olması ve tezkireye alınan bestecinin bu kültürel evrenin bir rüknü olmasıydı. Urmiyeli Safiyüddin'in ve Abdülkadir Merâğî'nin etkisinde kalmış olan Seydî, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi 15. yüzyıl Türkçe edvâr kitabı yazarlarından hiç söz etmemesi de bunu teyit eden diğer bir husustur. Konuya tekrar döneceğiz.

V - “Eskiler” ve “Yeniler” Meselesi: Osmanlı/Türk Musikisinin Özbilinci

Açıkçası, *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünü kaleme aldığı zaman Es'ad Efendi eski Arap ve Fars musiki kültürüyle ilişkisi artık epey mesafeli olan ve kendisi de nisbeten yeni sayılması gereken Osmanlı'ya özgü ve yerel bir musiki geleneğinden söz ettiğinin bilincindeydi.

Bunda da yalnız değildi. Osmanlı İmparatorluğu döneminin ve İstanbul merkezli bir kültür ve medeniyet coğrafyasının özgün musiki geleneğine aidiyetin bilincini dönemin başka yazar ve musikişinaslarıyla paylaşıyordu Es'ad Efendi. Elde hatıra kabilinden, o “eski” dönemlerden mitolojik üstatlara veya “Acemler” veya “Hintliler” gibi anonim fakat yabancı gruplara ait birkaç eser kalmış olabilirdi. Ne var ki, bu “eski” ve Osmanlı öncesi musiki geleneği ve teorisi artık “eskimişti” ve İstanbul'daki 17. ve 18. yüzyılların musiki icralarına tamamen yabancıydı. Bunun dönemin üç önemli müzisyen ve müzik yazarı tarafından ağız birliği yapılmışcasına dile getirilmesi anlamlıdır.

Hem “eski” müzik teorisinin artık aşılmış olduğunu hem de teknik terminolojisinin artık uygulama alanı bulamadığını Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı iki müzisyen ve müzik yazarının yazdıklarından da açıkça anlıyoruz: Hızır Ağa (ölümü 1750 dolayları) ve Kantemiroğlu (1673-1723).

Hızır Ağa'nın bu konuda yazdıkları, bizzat içinde yaşadığı müzik geleneğinin özgünlüğünü ve farklılığını son derece açık ifade edebilmesi açısından gerçekten çok çarpıcıdır. Hızır Ağa hem kemanî hem de besteci-ydi. *Atrabü'l-Âsâr*'dan on yıl kadar sonra, 1740'li yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen ve *Hızır Ağa Edvârı* olarak da anılan *Tefhimü'l-Makamât fi Tevlidi'n-Nagamât* [Nağmeleri Ortaya Çıkarmasında Makamların Anlatılması] başlıklı müzik teorisi kitabında şöyle yazıyor Hızır Ağa:

“... erbâb-ı maarife zâhirdir ki 'ilm-i mezkûr manend-i bahr-ı zehhârdır. Der harici-ne çıkarıp bî-'ilm icra etmesi beyne'l-ehl ve'l-ukalâ hüner ve marifet tâdâd olunur bir

13 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, sayı 161, (Ocak 1977), s. 79-115.

ma'nadır ki Safiyüddin Abdülmü'min ve Şeyh edvârlarında bazı perde ismin ol devrin ibârâtıyla fi zemanına ta'bir ve ism-i ma-lâ-yüfhem ile ta'rif idüp nice nagamât-ı hoş-elhân fehm olunmayıp kalmıştır. Meselâ Nevâ perdesine musikar ve gayrihu pençgâh ismiyle ta'bir idüp fi zemanına pençgâh deyu rast yüzünden icra olunan terkibdir ki mü'essir ve fi nefsihi terkib itibarı ile perde ismi nâ-münasib ta'birdir ki vakte göre pençgâh neden ibaret ve Nevâ dahi neden kinayet olduğu nagam-şinâsân-ı fenn-i mustikiye aşikârdır ... ve sâibü'l idrâk olmağın bu 'abd-ı kalilü'l-bizâa Hızır Ağa âcizâne zamirine lâiyh olduğu zamanın saz ve sözüne göre muvafık ibârât ile ta'bir ve nagamât-ı musikiyenin mâ-lâ-yüfhem olan ta'rifin ta'bir idüp musikinin terakib ve makamâtını ve şu'ub ve âgazelerini ale't-tertib yazıp nagamât-ı mektume ve terâkib-i nâ-mefhumenin bir mikdarının şerh ve ta'rihiyle iktifa..."

[... bilgili kişilerin malumudur ki adı geçen ilim (yani musiki ilmi) coşkun bir denize benzer. Bu denizin dışına çıkarılıp ilimle icra edilmesi becerikliler ve akıllılar arasında hüner ve marifet sayılır bir anlamdır ki Safiyüddin Abdülmü'min ve Şeyh edvârlarında (müzik teorisi kitaplarında) bazı perde isimleri o dönemin ibareleriyle yazılmışlardır ve zamanımızda tekrar anlatmak gerekmektedir ve anlaşılmasa adlarla tanımlanmış nice hoş melodili nağmeler anlaşılmayıp öylece kalmıştır. Mesela Nevâ perdesine musikar ve diğerleri pençgâh demişlerdir. Oysa zamanımızda rasta benzeyen bir terkipte pençgâh deniyor. Pençgâh etkileyici ve öz itibarıyla bir terkip olduğundan dolayı aynı pençgâh adının bir perdeye verilmesi uygun değildir. Bugün pençgâhın neden ibaret ve Nevânın neden dolayı Nevâ olduğu musiki sanatından anlayanlar için apaçık ortadadır ... ve anlaşılması zor olduğundan dolayı bu bilgisiz kul Hızır Ağa âcizâne anlamını hatırladığı bu zamanın sazına ve sözüne uygun ifadelerle dile getirip musiki nağmelerinin anlaşılmasını tanımlarını da yorumlayıp musikinin makam, terkip, şube ve âgazelerini belirli bir düzen içinde yazıp gizli kalmış nağmelerin ve anlaşılmasa terkiplerin bir miktarının açıklaması ve yorumuyla yetinip...]¹

Hızır Ağa'nın söylemek istediği özetle şudur: Eski üstatların, yani Ortadoğu'nun klasik edvâr yazarlarının (ki bunların başında ilk akla gelenler Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Hızır Ağa'nın "Şeyh" dediği Abdülkadir Merâgî'dir) musiki kitaplarında teorik olarak tarif ettikleri musikiyi bugün artık hiç kimse anlayamıyor. Ne kullandıkları terminoloji ne de tarif ettikleri perdeler veya musiki makamları bugünlere uyuyor. O günlerden kalmış icra edilebilir bir şeyler de yoktur. Sonuç itibarıyla de o günkü teoriyle bugünkü pratik arasındaki bağ tamamen kopmuş durumdadır. Bugünün icracıları da bu teoriye yabancılaşmışlardır. Bugünün icracılarını yansı-

1 Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamât fi Tevliidü'n-Nagamât*, Paris, Ulusal Ktp., Şark Yazmaları (Manuscripts Orientaux), [Supplément Ture 1495], vr. 2a/2b/3a.

tan veya sistemleştiren bir teori ise henüz mevcut değildir. Dolayısıyla, teoriyle bugünkü müzik pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için bugünün müzik icrasıyla daha uyumlu ve bugünün musikişinaslarının kolayca anlayabileceği bir dilde yazılmış müzik teorisi kitaplarına şiddetle ihtiyaç vardır. Hızır Ağa Edvârî'nin yazılış sebebi de budur, yani müziğin teorisini 18. yüzyıl musikişinasları için sistematik hale getirip anlaşılır ve uygulanabilir kılmak. Hızır Ağa'nın da açıkça söylediği gibi, musiki nazariyatıyla icrası arasında oluşmuş uçurumu kapatmaya çalışmak...

Kantemiroğlu da aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyip aynı ikilemi dile getiriyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den yirmi yıl kadar önce. "Eskiler" ve "yeniler" ayrımı Kantemiroğlu Edvârî'nda daha da açık seçik olarak dile getirilmektedir:

"... bu ana değin şerh-i makamâtı ve edvâr-ı mustikiyi icad ve peyda edenler yalnız amelî görüp kavâid-i ulûm ve şürûat-ı kavânin üzere bir şey tasnif etmemişler... lâkin 'ilm-i musiki bu âna değin böyle kaldığı gerçi malûmum değil lâkin 'amel ile gayetle mübtezel ve müsta'mel ilm ile gayet münker ve mühmel olduğu malûmumdur. İmdi lâzım geldi ki 'ilm-i musikinin tarif-i ism ü cinsi üzere beyan idüp ba'dehu perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkinin ve makamın tarifini gösterip andan sonra teşrih-i makamâtı ve ifrâz-i terkinin teşhis edelim, öyle ki kavâid-i ilm ve şürûat-ı kavânin üzere ve 'alâ hüsn-i tertib müceddeden bina oluna..."

[... bu ana değin makamların açıklamalarını ve musiki edvârını icat edip ortaya koyanlar sadece uygulamayı görüp bilimin kurallarına ve kanunlarının koşullarına göre bir şey yazmadılar (bestelemediler) ... lakin musiki ilminin bu âna değin niçin böyle kaldığını bilemem, ancak uygulamasının gayet düşkün ve sıradanlaşmış, ilminin ise inkâr ve ihmal edilmiş olduğunu biliyorum. İmdi musiki ilmini adıyla ve türüyle ortaya koyup, ondan sonra perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkinin ve makamın tanımını gösterip ondan sonra makamların açıklamasını ve terkiplerin ayrılışını seçebilmemiz gerekiyor. Öyle ki, bunlar bilim kuralları ve kanunlarının şartlarına uygun olarak ve güzel bir düzenle yeniden yapılsın.]²

Kantemiroğlu'nun söylemek istediği de gayet açıktır. Bunun esas sebepleri ne olursa olsun, bugünün müzisyenlerinin anlayıp yararlanabileceği bir müzik teorisi mevcut değildir artık. Eski tarifler yeni icraya uymuyor. Eski teorik gelenek kendini tüketmiştir. Dolayısıyla teoriyle icra arasındaki ilişki tamamen kopuktur. Teori ihmal edilince icranın da kalitesi düşmüştür. Müzik bir anlamda bilinçsiz hale gelmiştir. Dolayısıyla, günün gereklerine göre hem yeni bir teoriyi hem de icraya dair kuralları yeniden inşa etmek gerekmektedir.

2 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlm-i Musiki 'alâ vecih-i Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 17.

Ne Kantemiroğlu ne de Hızır Ağa hem kronolojik olarak “eski” olan hem de içerik itibarıyla artık eskimiş olan bir müzik teorisinin varlığını reddederler. Hızır Ağa Safiyüddin’e ve Abdülkadir’e saygı dolu göndermelerde bulunur. Kantemiroğlu ise isim zikretmez ama eski teoriyi bilir. Bu teorisin kökenini ve icadını musikin kendisine aniden malum olduğu rivayet edilen ve kâh “şeyh-i musikar” diye adlandırılan, kâh adı Fisagoras olarak da geçen mitolojik bir şahsiyete atfederek kısaca açıklar da. Zaten Kantemiroğlu toplam yüz kırk küsur sayfalık edvârının dokuz sayfalık küçük bir bölümünü “Edvâr- ı musiki ‘alâ kavli kadîm’in (yani, “eskilerin deyişine göre musiki edvârı”)’nın) anlatımına ayırır.³ Bu anlatımı da sözünü ettiği “eskilerin” diliyle değil, kendi edvârıyla tezat teşkil etmek amacıyla ve 18. yüzyıl başlarının musikişinaslarının daha kolayca anlayacağı bir yöntem ve terminoloji kullanarak yapar.

Kantemiroğlu temelde kendini bir yenilikçi olarak, döneminin bir musiki reformcusu, teori ve icraya yeni bir düzen kazandıracak bir yazar, yani tabiri caizse yeni bir “sistemci” olarak görüyordu. 16. ve 17. yüzyıllardan kalan hiçbir musiki teorisi kitabı ortada yoktu çünkü. Var olanların da Kantemiroğlu döneminde yapılan ve dinlenen müzikle ilişkisi kopuktu. Gerçi Kantemiroğlu *Osmanlı Tarihi*’nde Abdülkadir Merâgî’den de söz eder ama onu gerçek bir tarihî kişilik olarak sunarak değil, Yunus Emre, Dede Korkut ya da Nasreddin Hoca misali yarı mitolojik bir şahsiyet kisvesine büründürerek. Ona yakıştırdığı ad dahi Meragalı Abdülkadir’e 17. yüzyıl İstanbul’unun musiki dünyasında nasıl efsanevî bir kahraman kimliği atfedildiğini belirtmeye yeter: “Hoca Mûsikar”. Kantemiroğlu, ayrıca bu “Hoca Mûsikar”ın Türk değil Fars olduğunu söyler.⁴ Keza, Hızır Ağa da kendisinden önceki geleneğin önde gelen isimlerini zikrederken artık anlaşılmaz hale gelmiş olan Sûfiyüddin’in (aynen!) ve “Şeyh-i Mûsikar” edvârlarından söz eder.⁵

Özetle, Kantemiroğlu’nun kendini teori konusunda boşlukta hissetmesi son derece doğaldır. “Eski” musiki teorisinin, “edvâr-ı musiki ‘alâ kavli kadîm’in (yani “eskilerin ifadesine göre musiki edvârı”) yerini alması gereken de elbette ki “edvâr-ı musiki ‘alâ kavli hakîr” (yani “bizim deyişimize göre musiki edvârı”)’ adını verdiği kendi musiki teorisi olacaktır. Edvârına “eski” teoriyi açıklayan bir bölüm koymuş olması da hem zaman zaman kendine bir referans teşkil etmek için hem de dün ile bugün arasındaki çelişki ve uyumsuzluğu vurgulamak içindir.

3 Kantemiroğlu, *Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘alâ vechi’l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 68-77.

4 Bkz. Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* (translated by Nicholas Tindal), London, 1734, I, s. 102.

5 Hızır Ağa, *Tefhimü’l-Makâmât fi Tevli’i’n-Nagâmât*, Paris, Ulusal Ktp., Şark Yazmaları (Manuscripts Orientaux), [Supplément Turc 1495], vr. 2a/3a.

6 Kantemiroğlu, *Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘alâ vechi’l-Hurûfat*, s. 67.

Özetlersek, gerek Hızır Ağa’nın, gerek Kantemiroğlu’nun, gerekse Es’ad Efendi’nin birbirlerinden tamamen habersiz bir biçimde paylaştıkları ortak bir bakış açısı var. Yazdıklarından anlaşılan, üçü de 17. ve 18. yüzyıl İstanbul’unun geleneksel Osmanlı/Türk musiki dünyasının tarihi, özgünlüğü ve ayırt edici nitelikleri konusunda kesin ve güçlü bir ortak bilince sahiptiler.

18. yüzyıl başlarında İstanbul’da musikiyle ilgili bir eser kaleme almaya teşebbüs eden bu üç kişi tarafından paylaşıldığı anlaşılan bu ortak musiki bilincinin ana hatlarını kabaca şöyle dile getirebiliriz: İstanbul’da o dönemde icra edilen musikiyi daha önce varolmuş herhangi bir İslâm/Ortadoğu musiki teorisine doğrudan doğruya bağlamak olanaksızdır. Eski gelenek artık geride kalmış, aşılmış, eski ustaların müzik kuramıyla ilgili kitaplar da günün musikisine ışık tutamaz olmuştur. Yani müzikte ve müzik teorisinde bir devamlılıktan ziyade bir kopukluk ve nitelik değiştirme söz konusudur. “Eski gelenekten” arta kalanlar da zaten bugünün musikisini aydınlatmamaktadır.

Klasik Arap ve Fars Ortadoğu edvâr kitaplarının tarif ettikleri veya sistematik bir şekilde inceledikleri musikin doğal uzantısı veya “devamı” değildir on sekizinci yüzyılda Hızır Ağa’nın, Kantemiroğlu’nun veya Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin dinledikleri, besteledikleri ve okuyup çaldıkları musiki. Bu yazar, besteci ve musikişinasların üçü de, sezgisel olarak dahi olsa, her zaman bu kadar açık bir şekilde dile getirememiş de olsalar, “eskiler”in anlattıkları musikiyle kendilerinininki arasında teoride bir iletişimsizlik, pratikte de kesin bir uyumsuzluk bulunduğu farkındaydılar. Ellerindeki eski musiki kitaplarını, perdeleri, makam ve usûlleri anlatan teorik risaleleri, edvârları vs. anlamamanın ve kendi dönemlerinin musikişinaslarına anlatmanın artık çok zorlaştığını, düşünce ile icra arasında bir uçurumun oluştuğunu görüyorlardı.

Bu eski musiki kitaplarına, bunların yazarlarına ve serdettikleri fikirlere saygıda kusur edilmesi katiyen söz konusu değildi elbette. Bilakis, bu eski yazar ve teorisyenlerin varlığı Hızır Ağa’nın, Kantemiroğlu’nun ve Es’ad Efendi’nin o gün icra ettikleri musikiye hem ilmî bir statü hem de övünülecek uzun bir geçmiş, yüksek prestijli tarihsel ve kültürel bir arka plan sağlıyordu. Geleneğin kendi içinde vuku bulmuş onulmaz bir kopukluğu kabul edip ve özümseyip hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam etmesi bir çelişki teşkil ederdi zaten. Geleneğin doğasında kopukluk ve sıçrama değil, devamlılık vardır çünkü. Gelenek ve akılcı tarih birbirini dışlar. Ayrıca, o “eski” edvâr yazarlarına atıfta bulunmak bazıları için icra ettikleri musikiye bilimsel bir kılıf, bazıları için de övünecekleri parlak bir geçmiş tedarik ediyordu.

Ne var ki, bu klasik teori kitapları 18. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’da icra edilen musikiye artık ne ışık tutabiliyor veya musiki öğrencisine ya da

icracıya bir fayda sağlayabiliyordu, ne de o gün icra edilen musikinin sistemleşmiş bir teorisi idiler. Netice itibariyle, yüzyıllar içinde müzik geleneğinin bizzat kendisinde temel bir değişiklik, geriye döndürülemez bir sıçrama, önemli bir farklılaşma, İstanbul'a özgü yeni bir yerelleşme, dolayısıyla da daha önceki dönemlerden aktarılmış olan müziğin teorik olarak düşünülüp sistemleştirilmesi ile o dönemde fiilen icrası arasında kapanması zor bir uçurum oluşmuştu.

Abdülkadir Merâgî ile Kantemiroğlu arasında geçen iki buçuk asırlık dönemde hiç musiki teorisi kitabı kaleme alınmadı mı? Alındı elbette. Ne var ki, onlar da “eski geleneğin” bir parçasıydılar. Örnek vermek gerekirse, üçü de ya 15. yüzyılda ya da 16. yüzyıl başlarında kaleme alınmış olan Seydî, Yusuf bin Nizameddin ve Hızır bin Abdullah'ın edvâr kitapları kesinlikle yukarıdaki yargımıza birer istisna teşkil etmez. Çünkü bu edvârlar, her ne kadar Arapça veya Farsça değil Türkçe yazılmış da olsalar, sınırlı bazı alanlarda özgün yaklaşımlar ve özgün uyarlamalar da içerseler, Arap veya Fars değil, Osmanlı egemenliğindeki topraklarda kaleme alınmış da olsalar, içerik ve yaklaşım itibariyle Osmanlı öncesi “eski” geleneğe aittirler. Bu erken dönem Türkçe müzik teorisi kitapları büyük ölçüde 13. ve 14. yüzyılın klasik edvâr kitaplarından mülhemdirler, çoğu yerde de gerek Abdülkadir'in gerekse Safiyüddin'in eserlerinden düpedüz çeviriler veya bire bir aktarmalar içerirler.⁷ Bu bakımdan da bu Türkçe edvârlar aynı dönemde Arapça kaleme alınmış olan Lâdiki'nin II. Bayezid'e ithaf ettiği *Risâle-i Fethiye fi'l-Musiki*'si veya Fethullah Mümin Şirvânî'nin Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği *Risâle*'si ile aynı “Osmanlı öncesi” geleneğe aittirler, Safiyüddin'den kaynaklanan *sistemci oku*'un bir parçasıdır.

Gerek Kantemiroğlu'nun gerekse Hızır Ağa'nın hissettikleri kuramla icra arasındaki bu kopukluk ve musiki teorisi konusundaki tatminsizlik 18. yüzyıl boyunca başka musiki meraklıları tarafından da hissedilmiş olmalıdır. *Atrabü'l-Âsâr*'dan altmış yıl kadar sonra bir musiki eseri kaleme alan Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) aynı hayal kırıklığını, aynı yokluğu, aynı boşluğu dile getiriyor. Anlaşılan Nâsır Dede elinde fenerle Diyojen misali musiki teorisini bilen ve kendisine izah edip öğretebilecek birilerini aramıştır. Kimseleri bulamayınca da nâcâr 1794 yılında dönemin padişahı III. Selim'in onayını da alarak bizzat kaleme sarılıp

7 En eski nüshası 1504 tarihini taşıyan Seydî edvârı için bkz. Eugenia Popescu-Judet & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt am Main, 2004. Orijinal nüshası 1469 tarihini taşıyan Yusuf bin Nizameddin edvârı için bkz. Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-Kırşehrî el-Mevlevî, *Edvâr*, Paris, Ulusal Ktp., Manuscrs Orientaux, [Supplément Turc 1424]. Bilinen en eski nüshası 1441 tarihli olan Hızır bin Abdullah edvârı için bkz. *Edvâr*, Topkapı Sarayı Ktp., [Revan 1728]. Ayrıca, bu kitapların muhtelif nüshaları hakkında bkz. Cem Behar, *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, 2005, s. 191-244.

Tedkik ve Tahkik adını verdiği risalesini kâğıda dökmüştür. Risalenin giriş bölümünde şöyle yazar Yenikapı Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısı ve şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede:

“... amelîyesine ve nazariyesine müteâllik bazı kütüb ele geçirip tahsiline heveskâr oldum. Lâkin âlim-i nazariye beldemizde mevcut ise de gayetü'l-gâye nâdir belki en-nâdir ke'l-mâdûm kabilinden olup mesmu'um olmadığından...”⁸

[... icrasına ve kuramına değinen bazı kitaplar ele geçirip öğrenmeye heves ettim. Ancak, beldemizde kuramı bilen varsa da son derece nadirdir, daha doğrusu nadirlik yokluğa benzediğinden ve hiç kulağıma gelmediğinden...]

Keza aynı eserde Abdülbâkî Nâsır Dede makamları sunar ve tartışırken okuduğu musiki kitaplarının birbirine taban tabana zıt tanım ve görüşlerle dolu olduğunu yazar. Kendi ifadesine göre “*te'lif olunan kütüb-i edvârın birbirlerine ihtilâf-ı küllîsi vardır*” (yazılmış olan edvâr kitapları birbirlerinin tamamen zıddıdır) diye yazar ve risalesinde bu çelişkileri günün okuyucusuna açıklama işini üzerine aldığı ifade eder. Abdülbâkî Nâsır Dede çeşitli makam ve terkipleri tek tek açıklarken de “eskiler” kategorisini homojen bir bütün olarak görmez ve eski yazarları “kudemâ”, “akdemûn”, “selef”, “mütekaddimîn-i selef” diye birkaç gruba ayırır. Bu grupların kimleri veya hangi dönemleri kapsadığı ise tamamen belirsizdir. Ancak, bu çeşitli musiki teorisyenlerinin perde, makam ve terkip tanımlarının hem kendi aralarında çelişkili olduğunu ve tanımların zaman içinde değiştiğini hem de bunların günün icrasına hiç uymadığını defalarca tekrarlar.⁹

Es'ad Efendi, Hızır Ağa ve Kantemiroğlu'nun yazdıklarından anlaşılacağı gibi 18. yüzyılın ilk yarısında da İstanbul'un musiki camiasında aynı duygu hâkimdi. *Atrabü'l-Âsâr*'da kendilerine madde başı olarak yer verilen en “eski” fasıl musikisi bestecileri Sütçüzâde İsa, Andelîb Çelebi, Nasuh Paşazâde Ömer, Hâfız Kumral, Tokatlı Derviş Ömer Gülşenî ve A'mâ Kadrî gibi kişilerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu kişilerin yaşadığı dönem Es'ad Efendi'nin tezkiresini yazdığı tarihten en fazla bir yüzyıl (yani topu topu üç ya da dört müzisyen kuşağı) öncesine kadar, yani I. Ahmed'in saltanat yıllarına kadar uzanıyordu. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde kökenlerinden itibaren Osmanlı/Türk musiki geleneğine ait bestecileri tümüyle kayda geçirmeye soyunduğunu ifade ediyor. Ne var ki, iş bu özgün imparatorluk geleneğinden besteciler ve eserlerinden örnekler vermeye gelin-

8 Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Ktp., [Nâfiz Paşa, 1242/1], vr. 2a.

9 *Tedkik ve Tahkik*'in bugünün Türkçesine çevirisi için bkz. *Tedkik ve Tahkik-Inceleme ve Gerçeği Araştırma* (Açıklama ve notlarla günümüz Türkçesine çeviren: Yalçın Tura), İstanbul, 2006.

ce, ancak 17. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geriye doğru gidebiliyor. Oysa, I. Ahmed'in saltanatı zamanında Osmanlı İmparatorluğu oluşalı aşağı yukarı üç asır, İstanbul fethedileli beri de bir buçuk yüzyıl geçmişti. Ne var ki, 17. yüzyıl başlarından önceki dönemlerin hiçbir bestecisini özgün Osmanlı musıkı geleneğinin bir parçası olarak telakki etmiyor, edemiyor Es'ad Efendi. Bu da hiç şaşırtıcı değildir.

Efsanevî besteci Abdülkadir Merâgî'nin 1435 yılında ölümünden yeni Osmanlı/Türk geleneğinin artık iyice oluşmuş olduğu 17. yüzyılın başlarına kadar da aşağı yukarı bir buçuk asırlık bir süre geçmiştir. Nitekim, Es'ad Efendi'nin de bu süre içinde yaşamış (çok kabaca 1450-1600 yılları arası) güvencisi zikredebileceği, biyografik bilgilerine ulaşabileceği, Osmanlı/Türk musıkı repertuarına dahil olduğundan kuşku duymaksızın eserlerinden örnekler verebileceği, İstanbul'un musıkı camiasının takdir ettiği ve bu nitelikleriyle tezkiresinde sahiplenebileceği hiçbir dindışı fasıl musikisi bestecisi yoktur. Açıkçası, *Atrabü'l-Âsâr* kronolojik olarak Kanuni Sultan Süleyman dönemine dahi uzanamıyor, o dönemden bir tek isim bile zikredemiyor. Nitekim Kanuni zamanında sarayda bulunmuş olan müzisyenlerin İ.H. Uzunçarşılı tarafından yayınlanmış olan listesine bakarsak 1520'li yıllarda sayım ve dökümü yapılmış olan aşağı yukarı kırk kişilik bir liste görürüz. Bu müzisyenlerin birçoğu Yavuz Selim ve Kanuni dönemlerinde Bağdat'tan ve Tebriz'den getirilmişlerdi. Bu "cemaat-ı mutribân"daki bir tek kişinin dahi adının veya eserlerinden birinin Es'ad Efendi'nin dönemine intikal edemediğini görürüz.¹⁰

Bu bakımdan ve yukarıda da vurguladığımız gibi, Es'ad Efendi kronolojik olarak Osmanlı dönemine yetişmiş olmasına rağmen Abdülkadir Merâgî'yi temelde Fars müzik geleneğinin bir parçası addeder. Ona atfedilerek 17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unda icra edilmekte olan eserlerin varlığını da Merâgî'yi özgün Osmanlı geleneğine dahil etmek için yeterli görmez. Kronolojik olarak Osmanlı öncesi dönemlere ait olan Farâbi, İbn-i Sinâ, Urmîyeli Safiüddin gibi adı büyük ve prestijli düşünürler ve müzik teorisyenleri ise artık efsane ve mitoloji statüsüne çoktan terfi ettirilmişlerdi.

Müzikolog ve müzik tarihçileri bugün bildiğimiz haliyle Osmanlı/Türk musıkı geleneğinin kökeninde yatan ve 16. yüzyıl zarfında vuku bulmuş olan bu temel kopuşun varlığını artık sağlam bir biçimde belgeleyebiliyorlar. Bu kopuşun hem müzikal niteliği, içeriği ve getirdiği temel formel ve teknik farklılıklar, hem de kesintinin tarihsel, siyasi ve sosyolojik arka planı, çok kabataslak da olsa ve bütün sebepleri ve ayrıntıları henüz tam olarak bilinemesi dahi, artık açıkça tanımlanabiliyor.

¹⁰ Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıkı Hayatı", *T.T.K. Belleten*, XLI, 161, Ocak 1977, s. 79-115.

Dolayısıyla, 16. yüzyıl zarfında oluşan İstanbul merkezli özgün Osmanlı/Türk musıkı geleneği ile daha önceki dönemlerin İslâm/Ortadoğu müzik gelenekleriyle veya onların Orta Asya ülkelerindeki uzantılarıyla anlamlı bir sürekliliğinin bulunmadığı bugün artık kesine yakın bir şekilde kanıtlanabiliyor. Osmanlı'yı Osmanlı yapan bu kültürel ve müzikal kopuşun varlığı, tanımı ve içeriği hakkında epeyce inceleme ve araştırma yapılmıştır.¹¹

Burada bu müzikal kopuşun biçimi ve nedenleri üzerinde duracak değiliz. Vuku bulmuş olan bu önemli kopukluk hem müziğin üretildiği sosyal ve coğrafi mekânlarda, hem kullanılan temel müzik formlarında, hem terminolojide, hem müzisyenlerin statülerinde ve toplumla ilişkilerinde, hem kullanılan dilde (Arapça ve Farsça yerine ağırlıklı olarak Türkçe) hem de müzikal ifadenin ana öğeleri olan makam ve usûllerde kendini gösteriyor. Aradaki kesinti ve kopukluğu Walter Feldman şöyle dile getirir:

*"In Cantemir's time the Turkish musical tradition had jumped from the early 15th to the early 17th century as though nothing of importance had occurred during the interval."*¹²

[Kantemiroğlu'nun döneminde Türk musıkı geleneği 15. yüzyılın başlarından 17. yüzyılın başlarına sıçrayıvermişti. Sanki arada önemli hiçbir şey olmamışcasına.]

Aynı Kantemiroğlu *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı kitabında Feldman'ın işaret ettiği bu kopukluğu veciz bir biçimde dile getiriyor. Kantemir Abdülkadir Merâgî ile Kasımpaşalı Koca Osman Efendi arasındaki dönemi musıkı için bir gerileme ve unutulma dönemi olarak görür:

*"... Zaman içinde musıkı sanatı gerilemişti, fakat Sultan Mehmed [IV. (Avcı) Mehmed] zamanında sadece canlanmakla kalmayarak soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel şeklini bulmuştur."*¹³

¹¹ Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words-A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 284-286; Owen Wright, "Abd al Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: Two fifteenth-century examples of notation", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. LVII, 1994, s. 475-515; Vol. LVIII, 1995, s. 17-39, Walter Feldman, *Music of the Otoman Court - Makam, Composition and the Early Otoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 45-64, 494-503; Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, XV(LXXXVI), 2, 1996, s. 665-681; Cem Behar, "The Otoman Musical Tradition", *The Cambridge History of Turkey*, III, (The Later Otoman Empire, 1603-1839), Cambridge, 2006, s.393-408; Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Türk 292] Yazması*, İstanbul, 2008, s. 99-106.

¹² Walter Feldman, *Music of the Otoman Court - Makam, Composition and the Early Otoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 45.

¹³ Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, 1734, I, s. 151-152 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, İstanbul, 1998, I, s. 461).

Özetleyecek olursak, bugünkü klasik Türk musikisinin esasını teşkil eden İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin başlangıcını ve oluşum dönemini 16. yüzyılın sonlarından ve hatta 17. yüzyıl başlarından daha öncesine götürmek, izini daha eskilere doğru sürmek mümkün değildir. Dolayısıyla, İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musikisi geleneği ile daha önceki müzik gelenekleri (İslâm öncesi Orta Asya, İslâm Ortaçağı ve Ortadoğusu, hatta Sümer, Hitit vs.) arasında kesintisiz bir devamlılık aramak, yani daha eskilere giden bir gelenek icat etmeye çalışmak gerçekçi değildir. 15. yüzyılda ve 16. yüzyılın büyük bir bölümünde bestelenmiş herhangi bir eserin de orijinal veya orijinaline yakın bir şekliyle bugüne ulaşmış olması olanak dışıdır.

Bu temel gerçeği bundan elli yıl kadar önce bu kadar açık bir biçimde olmasa bile ilk dile getirenlerden birinin Türk musikisinin “modernleşme” sürecinin öncülerinden olan Dr. Suphi Ezgi olduğu nedense pek dikkati çekmemiştir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi’den (1869-1962) müteşekkil ve birbirleriyle irtibat halinde olan bir araştırmacı üçlüsü bir yandan Osmanlı/Türk müzik geleneği için yeni bir teorik çerçeve oluşturmaya çalışırken, diğer yandan da bu geleneğin hem yazımını hem de öğretimini ve icrasını sistemleştirip “modernleştirmeye” gayret ediyorlardı. Bunu yaparken de Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişle birlikte müzikte oluşan kültürel kopukluğun üstesinden gelmeye, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yirmi yılında Osmanlı dönemi musikisinin bilinçli olarak uğratıldığı prestij kaybını “modernleşerek” ve “sistemleşerek” telafi etmeye ve aynı zamanda klasik repertuarın önemli bir bölümünü notaya alıp yayımlamaya çalışıyorlardı.

Bunun yanı sıra, bu müzikolog üçlüsü milliyetçi bir ideolojik çerçeve içerisinde yerleştirmeye ve yeni Türkiye Cumhuriyeti’ne bağlamaya çalıştıkları Osmanlı/Türk musikisine Osmanlı dönemini de aşan bir geçmiş yakıştırma-ya çalışıyorlardı. Böyle bir ideolojik çerçeveye de kopukluklar değil devamlılıklar gerekliydi. Dolayısıyla bu araştırmacı üçlüsü Osmanlı geleneğine hem uzun hem de etnik olarak tamamen Türk olan bir geçmiş inşa etme gayreti içindeydiler. Türk musikisine etnik olarak Türk olduklarını ileri sürdükleri Abdülkadir Merâî’ye (ölümü 1435) ve ondan daha da öncesinde yaşamış ve yine etnik açıdan Türk olduklarını iddia ettikleri daha başka kişilere, Urmiyeli Safiüddin Abdülmü’min’e (ölümü 1294), İbn-i Sinâ’ya (980-1037) ve hatta Farâbi’ye (870-950) kadar uzanan uzun, homojen, izlenebilir ve kesintisiz bir kültürel köken ve tarih icat etme gayreti içindeydiler. Kültürel milliyetçilik akımının kendi tarihini icat etmesi gayretlerinin olağan ve basit bir örneği idi bu. Başka millet ve ülkelerde de çok sayıda benzerleri vardır.

Bu bakımdan Suphi Ezgi’nin zaman zaman bu katı kültürel ve ideolojik inşa çerçevesinin dışına çıkarak Türk musikisinin tarihi hakkında verdiği bazı gerçekçi yargılar hakikaten çok dikkat çekicidir. 17. ve 18. yüzyıla ait bazı güfte mecmualarını Osmanlı öncesi dönemlerin müzik teorisi (edvâr) kitaplarıyla ve bizzat Abdülkadir Merâî’nin eserleriyle karşılaştırarak hiç değilse besteciler ve repertuar açısından 1950’li yıllarda şu apaçık sonuca ulaşıyordu Suphi Ezgi:

“Mütalâa ve tetkiklerimiz [okuma ve incelemelerimiz] Abdülkadirin bize hiçbir eserinin intikal etmediği [ulaşmadığı] merkezindedir... 540 sene evvelinden Abdülkadirin eserlerinin bize kadar geldiği kabul olunamaz... Bu gün nihayet [en fazla] elimizde 350-400 senelik ezberleme yolile intikal etmiş eserler vardır; 300-400 beynindekilerin [arasındakilerin] sayısı da 10-15’i geçmez. Bazı mecmualarda Abdülkadir isnad olunan [onun yaptığına inanılan] kârların hâce-i sani [ikinci hoca] denilen Abdüliye ait olduğu görülmüştür ... bestekârlarımızdan bazıları yaptığı eserlere kendi ismini koymayıp Hoca Abdülkadir gibi meşhurların isimlerini takmışlardır; işte bu sebeple Abdülkadirin bize kadar eserinin gelmediği taayyün etti [açıkça görüldü]; elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur.”¹⁴

Suphi Ezgi bir yandan geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin repertuarını kayda geçirip diğer yandan da yeni bir teorisini oluşturmaya çalışırken bu arada onu yüceltmeye, onun eskiliğini ve köklülüğünü kanıtlamaya soyunmuş ciddi bir araştırmacıydı. Suphi Ezgi’nin “yapmış olduğum tedkikat Abdülkadir’den bize hiçbir eser gelmemiş olduğu” saptamasını yapması ve Osmanlı/Türk musikisinin en “eski” eserinin Kanuni Sultan Süleyman dönemine bile uzanamadığını böylece teslim etmiş olması önemlidir. Ne var ki, Suphi Ezgi’den sonra gelen ve kerameti kendinden menkul bir “Ezgi ekolüne” mensubiyet iddia eden müzik araştırmacıları kuşağı tarafından –örnekleri her yerde görülebilecek kolaycı bir kültürel milliyetçilik adına– bu gerçekçi değerlendirme bilinçli bir şekilde göz ardı edilmiştir.

Gerçek şudur: Bugün zaman zaman “klasik Türk musikisi” diye de adlandırılan fakat bizim “geleneksel Osmanlı/Türk musikisi” şeklinde adlandırmayı tercih ettiğimiz Osmanlı’ya özgü ve İstanbul merkezli müzik sentezinin varlığını en erken ancak 16. yüzyılın sonlarından itibaren kanıtlayabiliyoruz. Her halü kârda o sıralarda oluşmakta olan bu yeni gelenek de ondan önceki Ortaçağ Arap-Fars geleneklerinden aşağı yukarı bir buçuk asır sürmüş ve bugünkü bilgilerimizle kapatılması güç bir kesiklikle ayrılmış bu-

14 Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, 1953, IV, s. 239-240, 255-256. Suphi Ezgi’nin bu söyledikleri repertuardaki bazı eserlerin kendilerine atfedildiği Safiüddin, İbn-i Sinâ, Farâbi, Kâtip Çelebi vs. gibi Osmanlı/Türk musikisinin diğer hayali bestecileri için de geçerlidir elbette.

lunuyordu. Owen Wright'ın deyimiyle “bir önceki gelenek”in (“antecedent tradition”) gerek eldeki repertuarda gerekse müziğin teknik araç ve donanımında (usûller, makam ve terkipler, kullanılan dil ve güfteler, temel müzik formları vs.) izini sürmek ve bugün bildiğimiz şekliyle Osmanlı/Türk musıkisine anlamlı bir şekilde bağlayabilmek maalesef mümkün değildir.¹⁵ Doğal olarak, Osmanlı/Türk müzik geleneğinde günümüze dek uzanan bir devamlılığın ve bu devamlılığın bünyesi ve akışı içerisindeki somut değişimlerin izlerini ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren sürmek mümkün oluyor. Daha açıkça söylemek gerekirse, bugün bildiğimiz özgün Osmanlı/Türk musiki geleneği ancak 16. yüzyıl sonlarıyla 17. yüzyıl başlarında oluşmuştur. Yani topu topu dört asırlık bir müzik geleneğinden söz ediyoruz.

Yukarıda işaret ettiğimiz ve Suphi Ezgi'nin de açıkça belirttiği gibi, daha önceki dönemlerden günümüze gelebilmiş, Osmanlı öncesi döneme ait ve bu aidiyeti tevsik edilebilir bir repertuar mevcut değildir. Osmanlı dönemi müziğinin 16. yüzyıl öncesi tamamen meçhulümüzdür. Bugünün Türk musıkisi repertuarında Abdülkadir Merâî'ye, onun kölesi ve talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi'ye, İbn-i Sinâ'ya, Farâbi'ye vs. ait olduğu ileri sürülen eserler vardır. Ama bu eserler çok büyük ihtimalle daha sonraki yüzyıllarda bestelenip çeşitli sebeplerden dolayı bu mitolojik bestecilere yakıştırılıp atfedilmiş ya da bestecisi bilinmeyip “olsa olsa” yöntemiyle bu mitolojik bestecilerin sonsuz yaratıcılığına yorulmuş eserlerdir.¹⁶ Çok beğenilen fakat yazarı bilinmeyen bir şiirin Yunus Emre'ye, güldüren bir olayın da Hoca Nasreddin'e atfedilmesi gibi...

Bu türden yakıştırma eserlere müzikoloji terminolojisinde *pseudographia* deniyor. Kaldı ki, eğer bu eserlerin küçük bir kısmı dahi gerçekten bu mitolojik bestecilerden birine aitse bile Osmanlı/Türk müziğinde yüzyıllar boyunca geçerli olan repertuar aktarım yöntemleri dolayısıyla bu eserlerin nerelerinin gerçekten “orijinal” hangi bölümlerinin ise sonraki yüzyılların müzik zevklerine uydurularak zamanla değiştirilmiş olduğunu veya yeni bölümler eklendiğini artık ayırtırmak da mümkün değildir. Aynı şey “âyin-i kadim” (eski âyin) olarak da adlandırılan, bestecileri bilinmeyen ve 16. yüzyıldan kaldıkları ve nispeten az değişmiş oldukları ileri sürülen Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarındaki en eski üç mevlevî âyini için de geçerlidir.¹⁷

Atrabü'l-Âsâr gibi bir 18. yüzyıl musikişinaslar tezkiresinin bağlamına geri dönecek olursak, esas itibarıyla önemli olan konunun tekrar altını çizmek gerekiyor. Aşağı yukarı aynı dönemde, birbirlerinden tamamen bağımsız ve muhtemelen tamamen habersiz cereyan eden iki ayrı arayış sürecini gözlemleyebiliyoruz. Bir yandan hem Kantemiroğlu hem de Kemanî Hızır Ağa “eski”lerinkinden farklı, daha güncel, Osmanlı dönemine özgü ve dönemin musikişinasları tarafından kolayca tanınıp anlaşılabilir bir musiki teorisi arayışına girmişlerdi.

Diğer yandan da Şeyhülislâm Es'ad Efendi döneminin şuarâ tezkirelerinden esinlenerek hem özgün hem de öncekilerden çok farklı olduğunu bildiği bu İstanbul merkezli Osmanlı/Türk musiki geleneğinin besteci ve icracılarının önde gelenlerini tâdâd eden ve tanıtan bir tezkire yazmaya soyunuyordu. Bunu yaparken Es'ad Efendi bu müzik geleneğinin başlangıcını Osmanlı hanedanının başlangıcına değil ancak kendinden bir yüzyıl kadar öncesine, yani 17. yüzyıl başlarına dek götürebiliyordu. Bu üç yazar ve müzisyenin aynı tema etrafındaki eşzamanlılık durumu artık Osmanlı başkentinde yeni olduğunun bilincini taşıyan fakat yerleşikliğiyle kendine güvenini kazanmış ortak bir müzik geleneğinin varlığına işaret ediyor.

Atrabü'l-Âsâr'ın verdiği sinyallere tekrar dönecek olursak bu tezkirenin kaleme alınış gerekçeleri arasında bizce ön planda olan 18. yüzyıl başlarında artık iyice oluşmuş ve yerine oturmuş bulunan, Osmanlı'ya ve özellikle Osmanlı başkentine özgü bu dört başı mamur ortak yerel müzikal kimlik bilincidir. Bu geleneğin bilincinin bu üç yazara verdiği özgüvene tekrar parmak basmak gerekiyor. Tezkirenin gerek yapısı gerekse içeriği böyle bir başlangıç noktasının varlığını teyit eder.

15 Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words-A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, London, 1992. İslâm ortaçağının musiki geleneklerinin Orta Asya'daki uzantıları ve gelişmeleri hakkında bkz. Angelika Jung, *Quellen der Traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasien*, Hamburg, 1989.

16 Bu “yakıştırma” eserler, varlık nedenleri ve aktarım yöntemleriyle ilgili olarak bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 109-116.

17 Bkz. Walter Feldman “Structure and Evolution of the Mevlevi Âyin: The case of the third selâm”, A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (Eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, 2001, s. 49-67; Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musiki*, Ankara, 1947, s. 25-29.

VI - Atrabü'l-Âsâr'da Yeni Müsiki Kimlik ve Bilincinin İpuçları

İstanbul merkezli özgün Osmanlı/Türk musıkisinin gerek beste gerekse icra uslûbu açısından daha önceki Fars veya Arap geleneklerinden farklı olduğunu ve Fars benzeri bir müzik geleneğinden gelen bir müzisyenin İstanbul'da yadırgandığını belirten *Atrabü'l-Âsâr*'da birçok ifadeler var. Bunların en açık seçik ve en ayrıntılı olanı Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin “diyâr-ı acem” doğumlu Şeştârî Murad Ağa hakkında yazdıklarıdır. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi Şeştârî Murad Ağa hakkında:

“Bin kırk sekiz tarihinde cenâb-ı sultan Murâd Hân-ı Gazî kal'a-yı Bağdat-ı behîşt-âbâdî eyâdî-i mel'ânet-benân-ı sürh-serândan darb-ı tîg-i bürrân ile feth ü teshîr eyledikte on iki adet şahs-ı mârifet-şî'ar giriftâr olunup onu sâzende ikisi hânende ki biri Mîr Mehmed ve biri mezbûr Murâd Ağadır. Mukaddemâ esâtiz-i e'âcim-i tarâb merâsimden tahsîl-i 'ilm-i sîrûd ve tekmîl-i zabt-ı kavâid-i terâne-âlûd edip ba'dehu diyâr-ı Rûm-ı şâdî-mersûmun üstâdan-ı 'ilm-i elhânıyla müzakere ve münagame etmekle nice nice esrâr-ı nühüfte vâkıf... ve ekser esâtiz-i dakâyık-âmîzden üstat olmuştur.”¹

[Bin kırk sekiz tarihinde (Miladî 1638) Gazi Murad Han cenapları cennet gibi bir yer olan Bağdat kalesini düşman Kızılbaşların mel'ânet dolu ellerinden keskin kılıç darbesiyle fethedip ona egemen olduğunda on iki adet marifet sahibi şahıs ele geçirilmişti. Bunlardan onu sâzende ikisi de okuyucuydu ki biri Mîr Mehmed diğeri de adı geçen Murad Ağa'dır. Önceleri törenleri neş'eli Acem üstatlarından şarkı ilmini öğrenip ve nağme dolu kuralların tümünü zaptedip daha sonra mutlulukla zikredilen Rûm diyarının musiki üstatlarıyla birlikte çalıp söyleşerek edvâr ilminin birçok gizli sırlarına vâkıf... ve incelikler ortaya koyan üstatların çoğundan daha üstat olmuştur.”

Murad Ağa'dan² birbirinden tamamen farklı olduğu ifade edilen iki ayrı musiki uslûbunu ardı ardına öğrenmiş bir kişi olarak söz ediliyor burada. Murad Ağa önce Bağdat'ta hâkim olan “Acemâne” musiki uslûbunu öğrenmiştir. Bu uslûp İstanbul'da makbul olmadığı için de buraya getirilince üstatlığını kabul ettirmek için yabancı olduğu bambaşka bir geleneğin musikisini yeni baştan öğrenmek durumunda kalmıştır. *Atrabü'l-Âsâr*'da “Acem” diyarında doğmuş oldukları belirtilen iki kişiden biridir Murad Ağa.

Gerçi İran ya da Azerbaycan'dan musikişinas ve sanatkârlar İstanbul'a ilk kez IV. Murad döneminde getiriliyor değildi. Gerek Yavuz Selim döneminde gerekse Kanuni'nin saltanat döneminin başlarında doğuya yapılmış seferler neticesinde aralarında müzisyenlerin de bulunduğu çeşitli türlerden ilim ve sanat erbabının Osmanlı başkentine fütuhâtı yapan askerle birlikte geldiklerini veya getirildiklerini biliyoruz. Topkapı Sarayı'nın muhasebe defterlerinde bu kişilerin izi vardır.³

Bu 16. yüzyıl Acem ve Arap musikişinasları Saray hizmetine girebiliyorlar ve zaman zaman parasal olarak ödüller de alabiliyorlardı.⁴ Ancak, ithal edilen bu müzisyenlerin 16. yüzyıl İstanbul'unda genel musiki dünyasında nasıl karşılandıklarına, yadırganıp yadırganmadıklarına ve bu dünyaya nasıl entegre olduklarına dair somut herhangi bir bilginiz yok.

IV. Murad döneminde de Bağdat, Tebriz veya Revan'dan İstanbul'a müzisyenler getiriliyordu. Ancak, aradan geçen neredeyse bir yüzyıllık sürede Yavuz Selim ve Kanuni'nin doğuya yaptıkları seferler sonucunda Acem diyarından getirilen müzisyenler tamamen unutulmuştu. Bu 16. yüzyıl müzisyenlerinin bazılarının isimleri biliniyor. Ancak, bunlardan hiçbirinin ne besteleri ne de icra ettikleri müziklerin izleri veya tanıklıkları günümüze ulaşabilmiştir. Aradan geçen bu bir yüzyıllık süre zarfında İstanbul'da icra edilen musiki farklılaşmış ve özgünleşmişti. 1638 yılında Bağdat'ın fethinden sonra İstanbul'a getirilen Nahcivanlı Şeştârî Murad Ağa'nın burada icra edilen musikiye ancak bir süre sonra uyum sağlayabildiğini Es'ad Efendi açıkça ifade ediyor. O âna kadar sadece Acem tarzında musiki yapmakta olan Murad Ağa Osmanlı başkentinde icra edilen musikiyi neredeyse yeni baştan öğrenmek durumunda kalmıştı. Bunu da İstanbullu üstatlarla konuşarak ve onlarla birlikte musiki icra ederek yapabiliyordu. Bu da bu iki gelenek arasında doğrudan müzikal iletişim olanağı kalmadığına, geçişlilik olmadığına işaret eder. Murad Ağa ancak ve ancak İstanbul'daki musiki üstatlarıyla “müzakere ve

² Evliyâ Çelebi bu Murad Ağa'dan “Nahşivanlı Acem Murad Ağa” olarak söz eder. Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303.

³ Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (sanatkârlar) Defteri”, *Türk Tarih Kurumu Belgeleri*, Sayı 15, 1986, s. 23-77.

⁴ Bkz. Ömer Lütfü Barkan, “İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri”, *Türk Tarih Kurumu Belgeleri*, Sayı 13, 1980, s. 1-380.

münagame” etmek suretiyle İstanbul ölçülerine göre hatırı sayılır bir üstat haline gelebilmişti.

Diğer bir deyişle, bu iki müsiki tarz ve uslûbu artık kabil-i te’lif olamayacak derecede birbirlerinden ayrı düşmüşlerdi ve Acem üstatlarının musıkisi (ki Es’ad Efendi’nin *Atrabü'l-Âsâr*’ın önsözünde ifade ettiğine göre bu Acem üstatlarının başında Abdülkadir Merâgî geliyordu) İstanbul’un dinleyici kitlesince takdir edilir olmaktan artık çıkmıştı. Bu uslûpta musiki besleyenler veya icra edenler açıkça garipseniyordu ve takdir görmek için Osmanlı’nın (“*diyâr-ı Rûm*”) musikisini öğrenip ona uyum sağlamaları gerekiyordu. Es’ad Efendi’nin Şeştârî Murad Ağa’dan söz ederken 17. yüzyıl ortalarında yaşamış olan bu besteci hakkında altını çizdiği bu ikili durum *Atrabü'l-Âsâr*’ın yazıldığı dönem için elbette ki daha da belirginleşmiş olmalıydı. Bu konuya ileride de değineceğiz.

Walter Feldman, Arap-Fars etkisindeki bir müzik üretim ve icrasından özgün bir Osmanlı/Türk musiki üretimi geleneğine geçiş sürecini “the departure of Turkey from the ‘persianate’ musical sphere” (Türkiye’nin ‘Farsbenzeri veya Fars özentisi’ musiki çevresinden ayrılışı) olarak nitelendirir. Feldman 16. yüzyılın ikinci yarısıyla 17. yüzyılın ilk yarısında vuku bulmuş olan bu geçiş sürecini özellikle enstrümantal müzik repertuarından örnekler de vererek ayrıntılarıyla anlatır, inceler ve belgeler.⁵ Şeyhülislâm Es’ad Efendi dönemine gelindiğinde ise Walter Feldman’ın işaret ettiği değişim süreci çoktan tamamlanmıştı.

Atrabü'l-Âsâr’ın yazılışından aşağı yukarı on yıl kadar sonra I. Mahmud tarafından Mirahor Mustafa Paşa’nın riyasetinde İran Şahı Nadir Şah’a gönderilen sefaret heyeti içerisinde yer alan Tanburî Küçük Artin bu durumu teyit eder. Sefaret görevini müteakiben İran ve Hindistan’a altı yıl süren bir yolculuk yapan ve Nadir Şah’ın sarayında kalıp İranlı müzisyenlerle yakın ilişkiler kuran Artin anlattıklarında “İran” ve “Türk” musikicilerinin farklarını hep vurgular.⁶

Dolayısıyla ve her ne kadar İstanbul’da Es’ad Efendi’nin döneminde çalınıp söylenen repertuarda gerek anonim olarak ve kolektif bir adlandırma ile “Acemler”e, gerekse Abdülkadir Merâgî’ye veya onun kölesi ve talebesi olduğu rivayet edilen Gulam Şadi’ye atfedilen birçok eser mevcut ise de icra, tarz, uslûp ve form açılarından artık iyiden iyiye “eski” olan bu musikiye karşı yabancılaşma duygusu daha da artmış olmalıydı. Keza, Kantemiroğlu Edvârında “Acemler”e atfedilen on beş kadar saz eserinin yanı sıra “Hintliler”e atfedilen üç saz eseri de bulunuyor. Eserlerin bestecisi ola-

rak gösterilen bu “Hintliler” ifadesinin bu bağlamda kesin bir coğrafi konum göstermekten ziyade bir kültürel ve kronolojik mesafe duygusuna gönderme yaptığı daha büyük ihtimaldir. Osmanlı/Türk musiki geleneğinin İstanbul’da egemen gelenek haline gelme sürecinin bir parçası olarak kendine vârisi olduğunu iddia edeceği yüksek prestijli selefler, uzun geçmişi olan bir teorik altyapı, çok eski bir tarih, muhtelif mitolojik atalar, önemli kurucu şahsiyetler ve besteciler icat etmiş olmasında ve bu icadı sürekli olarak beslemesinde şaşılacak hiçbir şey yoktur.

Bu açıdan bakıldığı zaman, *Atrabü'l-Âsâr*’a madde başı olarak alınan bestecilerin kullandıkları güftelerin bazılarının dilinin Farsça olması bu bağlamda çok büyük önem taşımaz. *Atrabü'l-Âsâr*’daki 165 adet güfte örneğinin on dördü (yani toplamın aşağı yukarı yüzde sekizi) Farsçadır. Güftesi Farsça olan bu on dört eserin dördü murabba’, sekizi nakış, ikisi de kârdır. Bu on dört eserin ikisi Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin çağdaşı bestecilere, kalan on iki adedi ise o dönemde artık hayatta olmayan bestecilere aittir. Murabba’, semâî ve şarkılara oranla nakışların ve özellikle kârların güftesinin daha sıkça Farsça olmaları durumuna *Hâfız Post Mecmuası*’nda da rastlanıyor, daha sonraki dönemlerde de.⁷ Örneğin, Es’ad Efendi’den bir yüzyıl kadar sonra yaşamış olan İsmail Dede Efendi (1778-1846) gibi, bir buçuk yüzyıl sonra Zekâî Dede (1825-1897) de besteledikleri bazı kârlarda Farsça güfteler kullanmayı tercih etmişlerdir. Ama artık Farsça egemen müzikal dil olmaktan çoktan çıkmıştı. Fasil musıkisi içerisinde Farsça ya kişisel bir fantezi olarak ya da nostaljik bir ciddiyet belirtmek için, dinî musikide ise (Mevlevî Âyinlerinde) kullanılması zorunlu güfteler bu dilde olduğu için varlığını sürdürmüştü.

Atrabü'l-Âsâr’da 18. yüzyıl başlarındaki İstanbul musikisinin artık uzak, eski, farklı ve aşılmış olan Osmanlı öncesi Fars ve/veya Arap icra ve uslûba yabancılaşmış olmasının daha başka izlerine de rastlıyoruz.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Es’ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*’a madde başı olarak aldığı her bestecinin (onu aynı zamanda bir fasıl musıkisi icracısı olarak da değerlendirip) sesinin kalitesi ve icra uslûbu hakkında çeşitli yorumlarda bulunur. Her bir bestecinin icra özelliklerine dair, yani “sadâ”sının yanı sıra “eda”sı ve “lehce”si hakkında da birkaç söz söyler. Es’ad Efendi’ye bakılırsa bu bestecilerin bazılarının sesi güzeldi. Bazılarının orta karar (burada “mutavassıtü’l-hâl”, “mutavassıt”, “meyâne” vs. gibi ifadeler kullanılır), bazılarının sesi ise düpedüz kötü ve çirkindi.

Bestecilerin eda ve lehcesi hakkında söyledikleri ise daha basittir aslında. Seslerini ve uslûplarını beğendiği besteciler hakkında birtakım övgü

5 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, 1996, s. 494-503.

6 Bkz. Eugenia Popescu-Judet, *Tanburî Küçük Artin-A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, 2002.

7 Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words-A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 156-157.

dolu beylik sözlerle yetinir. Süslü bir nesirle, secîli ifadelere sık sık başvurarak örneğin Tesbihçizâde Emir hakkında

“... âvâz-ı rakîk ve tîz ve lehce-i dîlpesendî nezâket-âmîz olup...”⁸

[... sesi ince ve tiz ve gönüllerin hoşuna giden lehcesi nezâketli olup...]

Galatalı Osman Çelebi hakkında

“... sadâ-yı sûznâkı pür-halâvet ve lehce-i pâkî menba’-yî nezâket olup...”⁹

[... yakıcı sesi tatlılıkla dolu ve temiz lehcesi nezâket kaynağı olup...]

Küçük Müezzîn Çelebi hakkında ise

“... sadâ-yı halâvet-nümâ vü letâfet-bahşâsı pür-te’sîr ve lehce-i dîlpesend-i muarazâ-yî gûyâsı bî-nazîr olup...”¹⁰

[... tatlılık gösteren ve letâfet bahşeden sesi çok etkileyici ve gönüllerin hoşuna giden lehcesi benzersiz olup...]

şeklinde ifadeler kullanır. Bu övgü dolu nitelemeler ve süslü ifadeler dönemin müziğinde estetik değerlendirme kıstasları konusunda pek öğretici değildir elbette.

Ancak, *Atrabü'l-Âsâr*'daki altı bestecinin lehcesi ve icra uslûbu hakkında Es'ad Efendi gerçekten o bestecilerin temel bir farklılıklarını vurgulayan önemli bir nitelemede bulunur. Bu altı kişinin icra uslûplarını İstanbul musıkisinin artık yerleşmiş olan estetik yargılarına göre sadece güzel, orta karar veya çirkin olarak nitelemeyi yeterli görmez. Çünkü bu kişiler yerleşik İstanbul icra standartlarına göre farklı ve/veya yabancı olarak algılanan bir tavır, eda, uslûp veya lehceye sahiptiler.

Dolayısıyla, Es'ad Efendi'nin bu kişilerin tavrı hakkında basit bir güzel/orta/çirkin ıskalası üzerinden değil, yerel/yabancı ikilemi üzerinden görüş belirtmesi daha uygun düşüyordu. Es'ad Efendi de bu değerlendirmeyi açıkça dile getiriyor: Güzel veya çirkin olmanın ötesinde, bu altı bestecinin uslûpları İstanbul geleneğinin yerleşik normlarına göre ayrışmış düşüyordu. Bu kişilerin İran müziğini andıran uslûbu Es'ad Efendi'nin tanımına göre “Acemâne” idi. Bu altı kişi şunlardır: Çemenzâde Mehmed Çelebi, Seyyid Nuh, Şehlâ Mustafa Çelebi, Şeştârî Murad Ağa, Ayıntabî Mehmed Bey ve Diyarbakırlı Mehmed Çelebi. Bir kişinin (Trablus doğumlu Derviş Kasım'ın) uslûbunu ise Es'ad Efendi “Arabâne” olarak niteler.

8 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25a.

10 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.

Bunlardan birkaç örnek verelim. 17. yüzyılın gerçekten önemli bestecilerinden biri olan Seyyid Nuh hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“Gerçi sadâ-yı ‘acibü’l-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i dîlpesendî Acemâne idi.”¹¹

[Gerçi acayip tavrılı sesi tatlılıkta orta derecede ve sevimli lehcesi Acemâne idi.]

Şeştârî Murad Ağa hakkında ise şunları yazıyor:

“Sadâ-yı halâvet-bahşâsı bülend ü hûb ve lehce-i Acemâne-i hoş-edâsı mergûb olup...”¹²

[Tatlılık bahşeden sesi yüksek ve güzel, hoş edalı Acemâne lehcesi çekici idi.]

Derviş Kasım hakkında ise şunu okuyoruz:

“... âvâz-ı pâkîze-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i zîbası Arabâne idi.”¹³

[... temiz tavrılı sesi tatlılıkta orta derecede ve süslü lehcesi de Arabâne idi.]

Atrabü'l-Âsâr'da icra uslûbu “Acemâne” olarak değerlendirilen altı kişiden biri Antep, biri ‘Diyar-ı Acem’, diğer dördü ise Diyarbakır doğumluydu. Bu kişiler icra uslûplarının İstanbul dinleyicisine gerçekten farklı ve yabancı gelen niteliklerini korumuş olmalıydılar. Çünkü *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgilere göre (Bkz. Tablo 2) Güneydoğu Anadolu’da ve hemen civarında (Antep, Urfa, Diyarbakır, Mardin, Kilis, Halep, Şam vs.) doğmuş olan musikişinasların sayısı altı değil, tam tamına on yedidir. Es'ad Efendi'nin verdiği bilgiye göre de bunların dokuzu bilâhare İstanbul’a yerleşmişlerdi.

Demek ki bu yöre doğumluların hepsinin uslûp ve lehcesini sistematik olarak ayrışmış, yabancı, “Acemâne” olarak niteleyemiyordu Es'ad Efendi. Ne “diyar-ı İran” doğumlu Avvâd Mehmed Ağa'nın, ne Diyarbakırlı Ahmed Çelebi'nin, ne Halepli Baba Nevâyî'nin, ne Mardinli Kara Mehmed'in, ne de Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde de adı hânende olarak geçen Diyarbakırlı Yahya Çelebi'nin uslûbu hakkında böyle bir sıfat kullanma gereği hissediyor. Yani uzak bir taşra kentinde veya “Diyar-ı Acemde” doğup, tıpkı Şeştârî Murad Ağa gibi, önce farklı bir musiki geleneğinin içinden yetişip, bilâhare İstanbul'daki musikiye uyum sağlamak, yerel uslûbu öğrenip benimsemek, bu yolda eser vermek, İstanbul'da tanınmış bir besteci ve icracı olmak da pekâlâ mümkündü.

11 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20a.

12 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 29b.

13 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

Ne var ki, bazı musikişinaslar bu uyumu sağlayamıyor, eski icra uslûplarını devam ettiriyor ve İstanbul'da artık oluşmuş ve iyice yerleşmiş bulunan yerel müzik geleneğine yabancı kalmaya devam ediyorlardı.

Kaldı ki, Kantemiroğlu da *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir çeyrek asır kadar önce kaleme aldığı edvârında peşrev, saz semâîsi, taksim gibi çalgı musikisi formlarını ayrıntılı bir biçimde tarif ederken sürekli olarak "Acem sâzendeleri" ile "Rûm sâzendeleri" arasındaki form, uslûp ve icra farklarını ısrarla vurgular. İstanbul'da icra edilen saz musikisinin Acem uslûbundan çok farklı olduğunu her fırsatta belirtir, kimlik farklılığını vurgulayarak da "Acemler"e ait bazı saz eserlerini de notaya alır.¹⁴ Sâzendenin en temel kişisel icra türü olan taksimde bile Acem tarzı yaklaşım ve uslûbun İstanbul'dakinin tam aksi olduğunu söyler. İstanbul'un musiki dünyasına yabancı gelen bu müzik icra uslûbunun varlığını Kantemiroğlu'ndan yirmi yıl kadar sonra Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da kayda değer bir biyografik ve müzikal uslûp özelliği olarak her fırsatta not etmekten geri durmaz.

VII - Bir Biyografik Ansiklopedi Olarak *Atrabü'l-Âsâr*

Atrabü'l-Âsâr'ı kaleme alırken Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin önündeki model klasik dönem Osmanlı şuarâ tezkireleri modelidir, İsfahanî'nin *Kitabü'l-Agânî*'si gibi çok geniş çaplı ve tüketici olmayı amaçlayan bir müzisyenler ansiklopedisi değil. Ne var ki, Sâlim ve Safâyî'ninkiler gibi dönemin şuarâ tezkirelerinin içerdiği sınırlı bilgilere nispetle dahi *Atrabü'l-Âsâr*'ın maddeleri genellikle kısadır. *Atrabü'l-Âsâr*'ın tipik bir maddesi ilgili şahıs hakkında çok fazla somut bilgi içermez.

Bu bilgi eksikliğinin en bariz örneklerini ulema sınıfına mensup olan besteciler hakkındaki biyografilerde görürüz. Bu kişilerin hangi medreselerde okudukları, ne zaman mezun oldukları, bilâhare hangi tarihlerde ve nelerde müderrislik, nâiblik veya kadılık yaptıkları, hangi tarihlerde hangi ilmiye payelerine ulaştıkları gibi somut biyografik bilgiler *Atrabü'l-Âsâr*'da yoktur. Oysa çok sayıda kadı ve kazasker, birkaç da şeyhülislâm yetiştirmiş bir ulema ailesinden geliyordu Es'ad Efendi. Bizzat ilmiye sınıfının içinde yetişmiş, hem babası hem de bir kardeşi şeyhülislâmlık yapmış ve kendisi de ilmiye kariyerinde derece derece yükselip en yüksek basamağı olan şeyhülislâmlığa ulaşmış olan Es'ad Efendi için ulemaya mensup bestecilerin kariyer bilgilerine erişilmesi hiç de zor değildi. Kendisi de ulemadan olan, İstanbul kadılığı yapmış olan ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan Mirzazâde Sâlim Efendi ise bunun tam tersini yapar. Tezkiresinde ulemaya mensup şairlerin birçoğunun meslekî kariyerlerine dair, bu ulemanın nelerde ne zaman kadılık yaptıkları, hangi ilmiye payesine ulaştıkları vs. gibi konularda epey ayrıntılı bilgiler verir. İlmiye sınıfına mensup bestecilerin hemen hiçbiri hakkında bu biyografik bilgiler verilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Mirzazâde Sâlim ve Mustafa Safâyî, ikisi de 1720'li yıllarda kaleme aldıkları şuarâ tezkirelerindeki¹ şairler hakkında bazen Es'ad Efendi'nin verdiklerinden çok daha doyurucu bilgiler

¹⁴ Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu 'ilmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Ktp., Y.2768, s. 67, 102.

¹ Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü's-şuarâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005; Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidi'l-Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005.

verirler, meslekî kariyerlerindeki aşamaları kaydederler. Birçok şairin hayatıyla ilgili olarak bazı tekil somut olayları ve küçük ayrıntıları naklederler, birçoğunun doğum tarihlerini, aile kökenlerini, kişilik özelliklerini, mesleklerindeki aşamaları ve şiir yazma dışındaki faaliyetlerini naklederler. Şuarâ tezkiresi yazarlarının tezkireye aldıkları kişilerle ilgili ilginç anekdot ve fıkralar ve hayatlarından kesitler verdikleri, şairlikleriyle ilgili olsun ya da olmasın başlarına gelen bazı tekil olayları ayrıntılı bir şekilde anlattıkları da vakidir. Bazen anlatılan bu küçük olaylar sayesinde bir şairin anlamlı ve gerçekçi bir kişilik portresinin çizildiği de oluyor.

Es'ad Efendi'nin ise şahsen tanımış olması muhtemel olan besteciler hakkında bile böyle bir yola girmediğini görüyoruz. İlgili kişinin özeline dair bilgi neredeyse yok gibidir *Atrabü'l-Âsâr*'da. Olan birkaç örnek de şunlardır: Tuhaf tavrı dolayısıyla Hâfız Kömür'ün musiki meclislerinde pek tutulmadığı ve kendisine zoraki bir yakınlık gösterildiğini,² buna karşılık Zihnî Efendi'nin hoşsohbet ve tatlı dilli olmasından dolayı devlet büyükleri tarafından pek sevildiği ve hep meclislerine çağrıldığını,³ Kaptanzâde Ahmed'in ise boylu boslu ve kaba saba bir adam olduğunu⁴ belirtiyor Es'ad Efendi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki bir diğer madde başı olan besteci Nasuh Paşazâde Ömer Bey ise meşhur hattat Hâfız Osman'a yakınlığı dolayısıyla dönemin sanat çevrelerinde parmakla gösterilir ("engüşt-nümâ") olmuşmuş Es'ad Efendi'nin yazdıklarına bakılırsa.⁵ Bu gibi bilgi kırıntılarının söz konusu bestecilerin derinlikli ve gerçekçi bir portresini çizmeye yetmeyeceği apaçık ortada.

Birkaç kez Sâlim bazı şairlerin sadece ölüm değil doğum tarihlerini de verir. Bazı şairlerin kaç yaşında öldüklerini belirttiği de olur. Birçok isim zaten *Atrabü'l-Âsâr*'la ve Sâlim ile Safâyî tezkirelerine ortaktır. Örneğin, bu iki şuarâ tezkiresinde adları elbette ki müzisyen olarak değil fakat öncelikle şair sıfatıyla zikredilen Hâfız Post, Yahya Nazîm Efendi ve Buhurîzâde İtrî gibi kişiler hakkında Şeyhülislâm Es'ad'ın musikişinaslar tezkiresinde verilmeyen bazı önemli biyografik bilgilere rastlanıyor.

Yine 1720'li yıllarda kaleme alınmış olan üçüncü bir şuarâ tezkiresi olan İsmail Belîğ tezkiresi ise diğer ikisinden çok farklıdır. Seçtiği yöntem itibarıyla Es'ad Efendi tezkiresiyle karşılaştırılmaması gerekir. Sâlim ve Safâyî tezkireleri birer biyografik ansiklopedidirler, Belîğ tezkiresi ise sadece bir şiir antolojisi. Belîğ her şair için sadece bir-iki satırlık teşhis amaçlı kısa biyografik bilgi verir, buna karşılık şiirlerinden uzun örnekler sunar.⁶

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18b.

4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27b.

5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 36b.

6 Bkz. İsmail Belîğ, *Nuhbetü'l-âsâr li zeyl-i zübdetü'l-eş'âr*, Haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu, Ankara, 1999.

Bir biyografik ansiklopedi olarak baktığımızda *Atrabü'l-Âsâr*'ın hemen göze çarpan diğer bir önemli özelliği de içerdiği bilgilerin hemen hiçbirinin Es'ad Efendi'nin kaynak gösterme ihtiyacını hissetmemiş olmasıdır. Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgiler için hiçbir referans verilmiyor. Es'ad Efendi biyografilerini verdiği musikişinaslar için bir kez bile bir yazılı kaynağa atıfta bulunmaz, bir kez bile somut bir yazılı veya sözlü kaynak zikretmez. Oysa çoğu şuarâ tezkireleri zaman zaman seleflerine atıfta bulunurlar. Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan tezkire yazarları Sâlim ve Safâyî'nin ikisi de Lâtîfî, Âşık Çelebi, Riyâzî, Kınalızâde Hasan Çelebi gibi daha önceki yüzyılların tezkirecilerine sık sık gönderme yaparlar, onları açıkça kaynak olarak kullanırlar veya gerektiğinde eleştirirler. Keza, 18. yüzyıl sonlarında kaleme alınmış olan Esrar Dede'nin Mevlevî şairler tezkiresinde de bu böyledir.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin önünde referans olarak alıp kaynak olarak kullanabileceği, bilgilerini karşılaştırabileceği, gerekirse model olarak kullanabileceği hiçbir musikişinas tezkiresi bulunmadığı ileri sürülebilir elbette. Ancak yöntem itibarıyla temessül edebileceği çok sayıda şuarâ tezkiresi vardı ve yukarıda da belirttiğimiz gibi, bunların birçoğu somut bilgi açısından *Atrabü'l-Âsâr*'dan daha doyurucudur. Bu tezkirelerde de hem şair hem de musikişinas olan ve *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan kişilere dair bilgiler vardır. Es'ad Efendi'nin Sâlim ve Safâyî tezkirelerini görüp görmediği, görmediyse nasıl olup da görmediği ve gördüyse de niçin buralardaki bilgileri kullanmamayı tercih ettiği gibi sorulara verilecek cevaplar ancak spekülâtif bir nitelik taşır.

Sonuç itibarıyla, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da verdiği tüm bilgileri hangi kaynaklardan aldığına ya da bizzat derlemiş olup olmadığına dair soruyu sormak durumundayız. Bu derlemeyi kendi de bir parçası olduğu İstanbul'un musiki camiasına, döneminin musiki üstatlarına, besteci ve icracılarına başvurarak yapmış olmalıdır. Aşağıda da vurgulayacağımız gibi, tezkiresine madde başı yaptığı bestecilerin gerek üstatlıkları gerekse eserlerinin niteliği hakkında görüş belirtirken her fırsatta bu bestecilerin "herkesçe beğenilmiş olmaları" durumuna atıfta bulunur. Bu tür ifadelerin bir nedeni belki de budur. Yani sadece bestecilerin üstatlıklarını tescil etmek amacıyla değil, onların biyografilerini yazmak için gerekli bilgileri de musiki camiasından şifahi olarak derlemiş olması. Es'ad Efendi'nin bilgilerini bizzat derlemiş olması, döneminin musiki üstatlarının görüşlerine bizzat başvurmuş olması, *Atrabü'l-Âsâr*'da öne sürdüğü görüşlerin dönemin müzik kamuoyunun fikirlerini gerçekçi bir şekilde yansıtip yansıtmadığı ise ayrı bir sorundur.

Bunu tersten (*a contrario*) doğrulayan bir olgu da şudur: Doksan yedi bestecinin üçü hakkında Es'ad Efendi bestecilerin kendilerinden veya

İstanbul'un musiki kamuoyundan doğrudan doğruya bilgi edinemediğini açıkça ifade eder. Es'ad Efendi bu kişiler hakkında verdiği birtakım bilgilerin *bazı sikattan menkul* olduklarını, yani “bazı sözüne güvenilir kişilerden alınan duyumlara” dayandığını açıkça söyler. Bu konuda istisna teşkil eden bu üç besteciden ilki Diyarbakırlı Ahmed Çelebi, ikincisi yine Diyarbakırlı olan Çuvaldızzâde İsmail Efendi ve diğeri de Basra Valisi Ali Paşa'dır. Bunların üçünün de İstanbul'dan uzak yerlerde yetişip oralarda yerleşik olmaları, dolayısıyla da kendileri hakkında ilk elden güvenilir bilgi edinmenin daha zor olması basit bir tesadüf olmasa gerektir.

Atrabü'l-Âsâr'da Diyarbakır doğumlu sekiz besteci vardır (Bkz. aşağıda Tablo 2). Bu durum Ahmed Çelebi ve Çuvaldızzâde İsmail Efendi dışında kalan diğer altı kişinin İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'un dünyasında iz bırakmış olduklarını, dolayısıyla da Es'ad Efendi'nin birtakım rivayetlere başvurmak durumunda kalmadığını varsaymak için bir karine teşkil edebilir. Es'ad Efendi hangi dönemde yaşamış olurlarsa olsunlar yukarıda adlarını saydığımız üç kişi dışında başka hiçbir besteci hakkında bilgi toplamak için rivayetlere başvurmak durumunda kalmış olduğunu ima eden ifadeler kullanmaz ve gerek kronolojik gerekse coğrafi mesafe ne olursa olsun hep ilk elden bilgi edinmiş olduğu izlenimini verir.

Durum ne olursa olsun, Es'ad Efendi'nin verdiği tüm somut biyografik bilgilerin doğruluğuna da her zaman yüzde yüz güvenmek mümkün değil. Bunları mümkün oldukça başka kaynaklar da kullanarak teyit etmek gerektiği açıktır. Bu ihtiyaca örnek olarak Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı yaptığı Şeyh Yusuf Dede'yi gösterebiliriz.⁷ Es'ad Efendi'nin “Şeyh Yusuf Mevlvî-i Çengî” hakkında verdiği bazı bilgilerin yanlışlığına Esrar Dede kendi tezkiresinde işaret eder.⁸ 1790'lı yıllarda kaleme aldığı Mevlvî şairler tezkiresinde Neyzenbaşı Yusuf Dede hakkında şöyle yazıyor Esrar Dede:

“Es'ad Efendi Tezkire-i Hânendegânda mevlidi nâ-malûm deyip çeng nâm saz-ı gayr-ı meşhûru nevâht etmekte maharetleri olmağla Çengî Yusuf Dede diye ma'rufturlar deyip feza'il ü kemâlâtların vâfir bahs eyler.”⁹

7 Yusuf Dede hakkında bkz. Mustafa Safâî Efendi, *Tezkire-i Safâî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l-Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-736; Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musiki*, Ankara, 1947, s. 36-37.

8 Bkz. Esrar Dede, *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlvîye*, Haz. Dr. İlhan Genç, Ankara, 2000.

9 Aynı eser, s. 532. *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlvîye*'nin aynı maddesinde Esrar Dede Safâî'nin şuarâ tezkiresinde Şeyh Yusuf Dede hakkında verdiği bilgiyi de eksik bulur ve Safâî'nin ifadelerini açıkça “ta'bir-i hâm” (yanlış yorum) olarak niteler. Keza, Esrar Dede aynı maddede Sâkib Dede'nin Mevlvî ileri gelenlerinin biyografilerini içeren *Sefîne-i Nefise-i Mevlvîyye*'sinde aynı Yusuf Dede hakkında verdiği bilginin kronolojik açıdan tutarsızlığını eleştirir ve Yusuf Dede'nin ölüm tarihinin doğrusunu verir.

[Es'ad Efendi Tezkire-i Hânendegânda doğum yeri bilinmiyor deyip çeng adlı hiç bilinmeyen bir sazı çalmakta mahir olduğundan dolayı Çengî Yusuf Dede diye tanınmış olduğunu söyleyip faziletleriyle becerilerinden uzun uzun söz eder.]

Oysa Esrar Dede'ye göre Mevlvî Yusuf Dede'nin doğum yeri pekâlâ biliniyordu. Yusuf Dede Konya doğumluydu. Asıl sazı ney olan Yusuf Dede'nin çeng denen sazla da hiçbir ilgisi yoktu ve kendisi hem Galata hem de Beşiktaş Mevlvîhanelerinin neyzenbaşılığını yapmış, bilâhare Beşiktaş Mevlvîhanesi şeyhi olmuştu. Bunu söyledikten hemen sonra da Esrar Dede yukarıdaki alıntıda müstehzî bir ifadeyle ve bir besteciye medh ü senâ etmenin hiçbir zaman onun hakkında somut bilgiler vermenin yerini tutamayacağını ima etmek istercesine Es'ad Efendi'nin “Yusuf Dede'nin fazilet ve becerilerinden uzun uzun söz etmesi”ne değinir.

Şeyh Yusuf Dede'nin neyzen olarak büyük bir şöhret sahibi olduğunu, İstanbul'un önde gelen neyzeni olarak telakki edildiğini Evliyâ Çelebi de teyit eder. Evliyâ Çelebi çengzenler listesinde değil, İstanbul neyzenlerinin başında “neyzenlerin serfirazı” dediği ve ney üflediği zaman herkesi duygulandırıp ağlattığını söylediği Yusuf Dede'nin adını zikreder.¹⁰ Keza, Safâî de tezkiresine şair sıfatıyla madde başı olarak aldığı Yusuf Dede'nin uzunca ve nispeten ayrıntılı bir biyografisini verir, onun Konya doğumlu olduğunu söyler, neyzenliğini göklere çıkarır fakat aynı zamanda çeng-zen olduğundan hiç söz etmez.¹¹

Bir tezkiredeki bilginin bir diğerince nakzedilmesi veya başka kaynaklar tarafından düzeltilmesi her zaman mümkündür tabii. Keza, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı yaptığı Derviş Sadâyî ve Derviş Ömer'in Mevlvî tarikatine mensup olduklarını söylemesi de doğru değildir. İbrahim Gülşenî'nin halifesi olan Derviş Ömer, Gülşenî tarikatını Mısır'dan İstanbul'a getiren kişidir ve Evliyâ Çelebi'nin musikide hocası olmuştur.¹² Evliyâ Çelebi'nin “fenn-i zikirde hakkâ ki Gülşenî tarikatının zâkiri ve şakiri idi”¹³ şeklinde söz ettiği bir diğer Gülşenî dervîşi olan Derviş Sadâyî'nin ise 1655'te Bursa'da vefat ettiğini *Atrabü'l-Âsâr*'dan değil, Bursalı İsmail Belig'in verdiği bilgiye dayanan Sadeddin Nüzhet'ten öğreniyoruz.¹⁴

10 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303.

11 Mustafa Safâî Efendi, *Tezkire-i Safâî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l-Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-734.

12 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 301.

13 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 302.

14 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 34.

a) Sıralama

Atrabü'l-Âsâr'daki sıralamadan önce kısaca söz edelim. *Atrabü'l-Âsâr*'ın ön-sözünde (*Dibace*) Es'ad Efendi tezkiredeki sıralamanın alfabetik ("ber nehc-i hurûf-ı tehecci")¹⁵ olacağını belirtiyor. Diğer alternatifi de tezkireye madde başı olacak kişilerin adlarının ilk harflerini alfabetik değil, bazı şuarâ tezkirelerinde görüldüğü şekilde ebcedî sıraya sokmak idi.

Ne var ki, Es'ad Efendi'nin seçtiği alfabetik sıralamanın da homojen bir şekilde uygulandığını göremiyoruz. Es'ad Efendi bu alfabetik sıralamayı her zaman hal tercümesi verilen kişinin öz adını esas alıp madde başına bu adı koyarak yapmaz. Bazen bu amaçla kişinin lakabını, nisbesini, aile adını veya mahlasını kullanır. Bu takdirde de lakap, nisbe veya mahlasın hemen ardından kişinin gerçek ismini verir. Örneğin, "Buhurîzâde" olarak alfabetik sıraya "be" harfinde sokulan kişinin öz isminin Mustafa olduğu, "Hâfız Post" lakabını taşıyıp ona göre "ha" harfine konmuş kişinin öz adının Mehmed, madde başı olan "Çuvaldızâde"nin gerçek isminin İsmail olduğu hemen belirtiliyor. "Tavukçuzâde" lakaplı kişinin adının Abdullah, "Kapudanzâde"nin isminin Ahmed, "Sütçüzâde"nin isminin İsa, "Gülcübaşızâde"nin isminin Mehmed, mahlâsı "Nazîm" olan ve sıralamaya o adla giren kişinin adının da Yahya olduğu hemen belirtiliyor. Reşid Çelebi maddesinde ise Reşid'in mahlas, kişinin öz adının da Mehmed olduğu belirtilmemiş.

Bazen de bestecinin öz ismi ve lakab ya da nisbesi birlikte veriliyor ve alfabetik sıralamaya bu şekilde giriyor: Çârşeb Mustafa Ağa, Şîve Ahmed Çelebi, Sarı Bâkî, Nasuh Paşazâde Ömer Bey, Kara Mehmed, Çemenzâde Mehmed, Hâfız Post veya Hâfız Kumral Mehmed Efendi'de olduğu gibi. Galatalı Ahmed Çelebi'nin lakabının "Nane" olduğunu ve bestecinin asıl bu lakabıyla tanındığı ise adından hemen sonra biyografi metninin içinde belirtiliyor. İki de elif harfinde yer alan iki Ahmed Ağa'yı birbirinden ayırmak için ise birine "Ahmed Ağa es-Selânîkî", diğerine de "Ahmed Ağa el-mehter" şeklinde birer başlık atılmıştır.

Eğer alfabetik sıraya konan musikişinasın ismi veya lakabı ise ve o kişi aynı zamanda şair ise şairin mahlası da hemen ardından ilave ediliyor. Madde başı olarak alınan Halil Efendi'nin mahlâsının Zekî, Odabaşızâde Mehmed Efendi'ninkinin Rızâ, Serhânende Hasan Ağa'nınkinin Hulûs, Ahmed Çelebi'ninkinin Verdî, Osman Çelebi'nin mahlasının da Vehbî olduğu hemen belirtiliyor örneğin. Yok eğer kişinin en az adı kadar önemli bir lakabı veya nisbesi varsa bunlar da hemen ilave ediliyor, Receb'lerden birinin Taşçızâde Receb olarak, diğer Receb Çelebi'nin ise Âb-rîzî (ibrikçi) Receb olarak tanınmaları gibi. Bursalı Talib Efendi için adından hemen sonra gelen "*İsmi Ah-*

med... Kürdzâde dahi derler..." ifadesi de aynı anlamı taşır. Kişinin hem mahlası hem de birden fazla lakabı varsa hepsinin birden zikredildiği de oluyor. Örneğin, ilgili maddesinin başında Mısır kadılarından olan Kasımpaşalı Halil Efendi hakkında duyduklarının hepsini sıralıyor gibidir Es'ad Efendi: "*Mahlası Zekî'dir. Devrân Bacızâde ve Çengî Halil ve Nasuh Paşazâde Halili dahi derler.*"¹⁶

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı iki kişinin lakaplarının kendilerine niçin takıldığını açıklama ihtiyacını hissetmiş olması da ilginçtir. Memiş Ağa'nın lakabı "Kaftanî"dir. Es'ad Efendi'nin açıklaması şöyle: "*Mirî kaftancısı akrabasından olmağın Kaftanî Memiş Ağa dahi derler.*"¹⁷ Memiş Ağa'nın akrabasından biri Saray'a kaftan tedarik ediyordu anlaşılan. Keza Musallî Efendi'nin "Ebezâde" diye anılmasının annesinin Saray ebesi olmasından dolayı olduğunu öğreniyoruz: "*Validesi Enderûn-ı Hümayun kabilesi [ebesi] olmağın Ebezâde dahi derler.*"¹⁸

Bazen alfabetik sıraya giren isim veya lakap değil kişinin meslek veya statüsüdür, Na'thân Abdî'nin adının "ayn" değil de "nun" harfinde, Şeyh Yusuf'un adının "şin", kendi adları ne olursa olsun ve bu adların da alfabetik sırasını ka'le almaksızın bütün dervişlerin "dal" harfi altında sıralanması gibi. Bazen de kişinin başka bir niteliğidir önde gelen: Avvâd Mehmed Ağa'nın "mim" değil "ayın" harfinde, Tavukçuzâde Abdullah Efendi'nin "ayın" değil "tı" harfinde, Hacı Kasım Tanburî'nin, Hâfız Kömür'ün ve Hâfız Rif'at'ın "ha" harfinde, Kara Mehmed'in de "kaf" harfinde sıraya konmuş olmaları gibi. Ancak burada da sabit bir sistem aramamak gerek. Galatalı Osman Efendi, Osman Ağa ve Osman Çelebi "ayın" harfinde yer alırken Koca Osman Çelebi ne hikmetse "kaf" harfindedir.

Anlaşılan tezkiresine aldığı musikişinasların sıralaması konusunda Es'ad Efendi tutarlı ve sistematik bir tercih yapma yoluna gitmemiştir. Hal tercümesini verdiği kişinin adından, aile adı, baba mesleği, mahlas veya lakabından o dönemde en çok bilinen ve kullanılanı veya kendisine intikal eden hangisi ise onu ön plana almıştır. Kişi İstanbul'un müzik çevrelerinde genellikle bu isimlerden hangisiyle anılmakta ise onu öne almış, alfabetik sıraya bu nitelemeyi sokmuştur.

Bu konuda en çarpıcı örnek kuşkusuz Tomtom Kaptan mahallesinin imamı olan Abdullah Efendi örneğidir. Abdullah Efendi Tophane civarındaki Tomtom Kaptan mahallesinin hem imamı hem de mahalle mektebinin hocasıydı. İstanbul'da o dönemde bu kimliğiyle tanındığı için olsa gerek, *Atrabü'l-Âsâr*'da yerini kendi adının baş harfinde değil sâkini, mektebinin muallimi ve camisinin imamı bulunduğu mahallenin adının baş harfi altında

16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14a.

17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31a.

18 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.

15 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.

bulur Abdullah Efendi, yani “tı” harfinin altında. Böylece *Atrabü'l-Âsâr*'da bir mahalle adı da alfabetik sıralamaya girmiş olmaktadır.

Andelîb Çelebi'nin bu adının bir lakap mı yoksa gerçek bir ad mı olduğu ise belli değildir. Muhtemelen lakaptır. Evliyâ Çelebi de ondan “Andelîb Çelebi” olarak söz eder. Bir bestecinin ise sadece aile adını veriyor Es'ad Efendi: “Hobyârzâde” olarak tezkireye madde başı olarak giren kişinin mahlas veya lakabı bir yana, öz adını dahi bilemiyoruz. Adları Es'ad Efendi tarafından verilmeyen üç besteci daha vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Örneğin, Baba Nevâyî maddesi “ismi...” diye başlar fakat burada Es'ad Efendi'nin doldurmadığı bir boşluk vardır. Keza Pîrî Çelebi maddesi de “ismi...” diye başlar ve hemen ardından o kişinin doğum yeri belirtilir. Aynı şekilde, *Atrabü'l-Âsâr*'ın burada kullandığımız [IÜKTY 6204] nüshasında Hâfız Kumral'ın da adı zikredilmez. Bu bestecinin adının Mehmed olduğu başka bazı nüshalarda kayıtlıdır.

Es'ad Efendi'nin örnek aldığı şuarâ tezkirelerinin kaçınılmaz mantığını *Atrabü'l-Âsâr*'da aramak ve bulmak mümkün değil. Şuarâ tezkirelerinde şairlerin mahlaslarının esas alınmasını ve bu mahlasların ya düz alfabetik sırayı (Es'ad Efendi'nin ifadesiyle “*ber nehc-i huruf-i teheccî*”) veya ebcedî sırayı izlemesini gerektiren bir teamül vardır. Bazen de şair padişahlara veya şiiirle meşgul olmuş başka devlet büyüklerine şiiirdeki mahlasları ne olursa olsun tezkirenin en başında yer verilir. Ama şuarâ tezkirelerindeki sıralamada dikkate alınan da sadece ve sadece şairin şiiirdeki mahlasıdır, öz adı ya da olası başka takma ad ya da lakapları değil. Bu diğer adlar, doğum yerleri veya nisbetler ise sadece mahlasları aynı olan şairleri birbirlerinden tefrik için biyografî metni içinde kullanılır.

Sonuç itibariyle, Es'ad Efendi'nin sıralama seçiminde baştan sona tutarlı bir kıstas aramak boşunadır. Ayrıca, normal alfabetik sırayı izlerken bile Es'ad Efendi her harfin altında sıraladığı bestecileri o harfin içerisinde ikinci bir kıstasa veya başka bir mantığa göre de sıraya koymaz. Her harfin altında örneğin bestecinin adının ikinci harfine veya diğer bir ad veya lakabına göre alfabetik bir sıra izlenmiş değildir. Burada bestecinin ölüm tarihine veya meşhur olduğu padişahın dönemine göre kronolojik bir sıralama da aramamak gerekiyor. Es'ad Efendi aynı harfin içinde benzer adlı bestecileri art arda sıralamak yoluna da gitmez.

b) Temel kimlik bilgileri

Tipik bir *Atrabü'l-Âsâr* maddesi madde başı olan kişinin kimliğiyle ilgili neler içeriyor? Bugünün gözüyle baktığımızda (ve Sâlim tezkiresi misali dönemin süslü ve ağır inşa uslûbunu ayıklandıktan sonra) Es'ad

Efendi'nin her besteci hakkında verdiği somut bilgilerin aslında epey kısıtlı olduğunu görürüz. Sırayla sayacak olursak, isim/lakap/nisbe/mahlas dizisinden sonra hemen şahsın doğum yeri (“*mevlid*”), yaşadığı ve şöhret kazandığı yer (“*mevün*”) ve musiki dünyasında meşhur olduğu dönem (“*dem-i iştiharî*”, “*zaman-ı şöhreti*”, “*kemal-i iştiharî*”, “*vakt-i iştiharî*” vb. gibi ifadelerle) yer alır. Bunlar mutlaka Es'ad Efendi'nin çok önem verdiği ve/veya çok kolay ulaşılan bilgiler olmalıydı ki *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin doksan beşi için bu biyografik bilgilerin üçü de veriliyordu.

Madde başı olan doksan yedi musikişinasın her biri için verdiği bestelenmiş eser sayıları ve bu eserlerinden seçilmiş birer-ikişer güfte örneği bir yana bırakılırsa, Es'ad Efendi'nin verdiği en yaygın bilgi türü yukarıdaki bu üç ögeyi kapsıyor. Bu üç tür bilgi kişinin müzikal kimlik bilgilerinin bir parçası addediliyor olmalıydı.

Ne var ki, bu üç ögenin herhangi biri için *Atrabü'l-Âsâr*'da somut kronolojik bir kesinlik aramak beyhudedir. Doğum yerinin yanı sıra bir tek kişinin bile doğum tarihi belirtilmez. Ölüm tarihi verilen bestecilerin ise takribî olarak da olsa kaç yaşlarında vefat ettiği söylenmez. Es'ad Efendi tezkirenin yazımı esnasında berhayat olduklarını ima ettiği III. Ahmed döneminde şöhrete kavuşmuş olan bestecilerinin yaşını da vermez. Kaldı ki, hiç kimse hakkında “meşhur olduğu dönemi” yıl veya tarih vererek de belirtmiyor Es'ad Efendi. Onun gözünde önemli olan, hal tercümesi verilen kişinin sadece hangi Osmanlı padişahının saltanat yıllarında şöhrete kavuştuğudur (Bkz. aşağıda Tablo 1).

Ayrıca, bu doksan yedi bestecinin sadece yirmi birinin ölüm tarihi belirtilmiştir. Ölüm tarihi verilen bu yirmi bir kişi içinde de sadece üç tanesinin öldüğü yer hakkında bilgi veriyor Es'ad Efendi. Seyyid Nuh Hicrî 1126 yılında (Milâdî 1714) Diyarbakır'da, Çömlekçizâde Receb Çelebi Hicrî 1103 yılı sonlarında (1692) Mısır'a doğru seyahat ederken yolda (ama tam mekân belirtilmiyor), Küçük Müezzîn Mehmed Efendi ise Hicrî 1129 yılında (1717) Edirne'de vefat etmişlerdir.

Ayrıca, kişilerin büyük çoğunluğunun aldığı musiki eğitimi hakkında birkaç söz söylenir ama ileride değineceğimiz gibi buradaki bilgi pek anlamlı değildir. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan doksan yedi bestecinin yetmiş beşi hakkında meslekleri, sosyal statüleri ve/veya uğraşlarına dair bilgi vardır. İstanbul'un Osmanlı musiki geleneğinin sosyal ve ekonomik dayanaklarına dair esas bilgi kaynağı da buradadır.

c) Genel yaklaşım: Şekilcilik ve mesafe

Atrabü'l-Âsâr'ın maddelerinin içerdiği diğer somut bilgilere geçmeden önce tezkirenin yapısı ve Es'ad Efendi'nin madde başı yaptığı bestecilere gerek şekil gerekse içerik açısından genel yaklaşımı üzerinde kısaca durmakta yarar var.

Tezkirede göze çarpan ilk özellik çeşitli maddelerin uzunluk açısından birbirlerinden çok da farklı olmamalarıdır. Tezkirenin en uzun maddeleri Buhûrîzade, Koca Osman Çelebi, Hâfız Post, Nazîm Çelebi gibi en tanınmış bestecilere aittir. Bu maddeler en kısa maddelerin (Pîrî Çelebi, Dervîş Kasım, Hobyârzâde, Avvâd Mehmed Ağa vs.) aşağı yukarı iki ya da iki buçuk katı uzunluğundadır. *Atrabü'l-Âsâr*'ın baştan sona aynı elden çıkmış olan [İÜKTY 6204] yazmasında İtrî yirmi üç, Nazîm Çelebi yirmi dokuz, Hâfız Post da yirmi beş satırlık yer işgal eder. Tezkirenin en kısa maddeleri olan Dervîş Kasım ve Pîrî Çelebi maddeleri dokuzar, Hobyârzâde maddesi de on bir satırlıktır.

Oysa Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Sâlim ve Safâyî'nin şuarâ tezkirelerinde bahse ancak geçecek olan ve dolayısıyla topu topu birkaç satırlık yer işgal eden ve şiiri bir iki beyitle temsil edilen şairler bulunabildiği gibi, bazı şairler hakkında sayfalar dolusu biyografik bilgi ve eserlerinden uzun uza-dıya örnekler veriliyor. Zaman zaman kişisel tercihlerini, karşılaştırmalarını, sübjektif yargılarını da belirtmekten geri durmaz bu iki tezkire yazarı. Yani şuarâ tezkirelerinde şaire verilen yer, onun işgal ettiği hacim tezkire yazarının o şaire verdiği önemle bire bir orantılıdır.

Atrabü'l-Âsâr'da ise daha uzunca olan maddelerde Es'ad Efendi'nin verdiği bilgi miktarı ve türleri de diğerlerinkinden farklı değildir. *Atrabü'l-Âsâr*'da diğerlerinden biraz daha uzunca olan maddelerin uzun olmalarının nedeni o besteciye dair çok daha ayrıntılı ve somut biyografik bilgiler verilmekte olması ya da eserlerinden daha çok sayıda örnek verilmesi kesinlikle değildir. Besteciler hakkındaki temel bilgi öğeleri, verilen biyografik bilginin türleri, eserlerinden verilen örneklerin sayısı esas itibarıyla hep aynıdır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ancak, daha meşhur veya daha önemli addedilen bestecilerde Es'ad Efendi'nin üslûbu daha ağır ve ağıdalı, övgü dolu cümleleri daha sanatlı ve çok daha uzundur. Maddelerin hacmindeki fark bilgi dağarcığından değil, övgünün uzunluğundandır.

Madde başı olan bestecinin önemi, büyüklüğü, etkisi ne olursa olsun, bestelerinden hep ya bir ya da iki örnek veriyor Es'ad Efendi. Örneğin, tezkiredeki maddesi gayet kısa olan Cevher Ağa veya Avvâd Mehmed Ağa için de, ilgili maddesi nispeten uzun olan Hâfız Post, Buhûrîzâde İtrî veya Yahya Nazîm Çelebi için de ikişer güfte örneği veriliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Mad-

de başı olan bestecinin yaşadığı dönem ile *Atrabü'l-Âsâr*'da ona ayrılan maddenin uzunluğu veya verilen bilginin türleri arasında da herhangi bir ilişki göze çarpmıyor. Yani tezkirenin metninde Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan ve elinin altında olup bizzat tanıyabileceği besteciler hakkında daha fazla bilgi toplama yoluna gittiğini ve/veya daha önceki dönemlerin bestecilerinin eserlerini gözden kaçırdığını veya ciddi bir şekilde ihmal ettiğini gösterecek herhangi bir ipucu yok.

Özetle, Es'ad Efendi'nin verdiği somut bilgi miktarı ve türü ne ilgili kişinin yaşadığı zaman veya mekânla ne de o bestecinin şöhreti, önemi, konumu, etkisi veya eserlerinin kalitesiyle ilişkilidir. Besteciler sosyal ve siyasi konum ve prestijlerine veya iktidara yakınlık derecelerine göre de farklı bir muameleye tâbi tutulmuyorlar. Rumeli kazaskeri ile çömlekçi esnafına aynı *a priori* değer veriliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a baktığımızda esas kıstasın kişiye yönelik bir önyargı değil onun musıkideki başarısı olduğunu açıkça görürüz. *Atrabü'l-Âsâr*'da bazı şuarâ tezkirelerine benzer şekilde bestekâr padişah veya devlet büyüklerine ayrılmış bir bölüm de yoktur.

Es'ad Efendi kendi kişisel tercihlerini maddelerin içerik ve uzunluklarına yansıtmadığı gibi İstanbul'un musiki camiasının yerleşik tercihlerini de maddelerin hacim ve içeriğinde bulmak mümkün değil. Gerçi eğer dikkatle incelenirse *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin çağdaşı olmayan bestecilerin biyografilerinde tezkire yazarının çağdaşlarına nispetle az da olsa bir miktar bilgi kaybı söz konusu olduğu görülebilir. Örneğin, *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazılış tarihinden yarım asır kadar öncesine gittiğimizde IV. Mehmed dönemine ve daha öncesinde ünlenmiş bestecilerin meslek, statü veya sosyal konumlarına dair bilginin Es'ad Efendi'nin kronolojik olarak daha yakınında olan 18. yüzyıl bestecilerine göre daha kıt olduğunu görürüz. Bu da pek şaşırtıcı değildir.

Ne var ki, Es'ad Efendi her şeyden önce hem şekle önem vermiş hem de herkese eşit mesafede durmayı amaçlayan bir yaklaşım benimsemiştir. Es'ad Efendi besteciler hakkında mümkün olduğu kadar çok bilgiyi bulup aktarmayı, bestecinin kişisel özelliklerini veya izlediği güzergâhı ön plana taşımayı hedefleyen geniş ve ansiklopedik bir yaklaşımı, anlatımcı bir üslûbu değil, sıralamayı ve belli ifade kalıplarını daha çok önemseyen dengeli, şekilci ve mesafeli bir üslûbu benimsemiştir.

Tezkiresine aldığı tüm bestecilerle arasındaki mesafeyi aynen korumaya çalışan Es'ad Efendi'nin bu yaklaşımdan bir tür "objektiflik" ve saygınlık beklediğini sanıyoruz. Dolayısıyla hem *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olacak bestecileri seçerken, hem de hal tercümesine işlenecek bilgileri ayıklar-ken kendi kişisel müzik zevk ve tercihlerini yansıtmaktan mümkün olduğunca imtina ettiğini söylemek mümkün. Serdettiği birkaç ılımlı olumlu ya

da olumsuz görüşü de zaten sadece kendi fikrine değil, musiki camiasının tümünün görüşlerine dayandığını sık sık ifade eder. Es'ad Efendi'nin sergilediği bu genel tavırda bizzat kendisinin de müzisyen ve besteci olması ve o dönem İstanbul'unun müzik dünyasının bir parçası bulunması etken olmuş mudur, bilemiyoruz. Diğer yandan ulema sınıfına mensup olması ve kadılık yapıp adalet dağıtmakla mükellef bulunması dolayısıyla herkese az çok eşit mesafede durup bu konuda tarafgir görünmek istememesi gibi bir etkenin payının da ne olduğunu bilmek mümkün değil.

Bu bağlamda bir de Es'ad Efendi'nin tezkire kapsamına aldığı musikişinasların seçimi ve değerlendirme kıstasları konusu var. Sâlim ve Safâyî'nin kiler de dahil olmak üzere birçok şuarâ tezkiresi kapsamlarına gerek şairliğe özenip "müteşâir" diye anılan kişileri gerekse önemsiz ve/veya kötü şairleri almakta hiçbir beis görmemişlerdir. Bu tezkireciler şurada burada birkaç şiirine rastladıkları kötü ya da önemsiz bir şairi kitaplarına madde başı olarak alırlar ve fakat bu kişinin kötü şair olduğunu ve şiirlerinin fazla dikkate alınır tarafı olmadığını açıkça söylemekten geri durmazlar. Bunun bir iki örneğini verelim. Şermî mahlûslu bir şair hakkında şöyle yazıyor Mirzazâde Sâlim:

"Eş'arında çendân halâvet ve güftârında murâd üzre letâfet yoktur."¹⁹

[Şiirlerinde o kadar tatlılık ve sözlerinde arzulanan hoşluk yoktur.]

Keza Safhî mahlûslu şair hakkında da Sâlim şu ağır yargıyı vermekten çekinmez:

"Eğerçi eş'arı bisyardır fe-ammâ pâkize-güftâr değildir."²⁰

[Gerçi şiirleri çoktur ancak temiz sözlü değildir.]

Kazara o sıralarda İstanbul'da bulunduğunu söylediği Müfîdî mahlûslu bir şair hakkında da:

"Eğerçi eş'arı öyle nâzik ü bî-bahâne değildir fe-ammâ hâline göre yine levendânedir."²¹

[Gerçi şiirleri öyle ince ve eşsiz değildir ama adamın durumuna göre yine de gösterişlidir.]

Safâyî de eserlerinden dört beyti örnek olarak verdiği Nasibî mahlûslu bir şair hakkında pek acımasız bir yargıda bulunur:

19 Sâlim Efendi, *Tezkiretü's-şuarâ*, (Haz. Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 427.

20 Aynı eser, s. 465.

21 Aynı eser, s. 627.

"Şâhid-i eş'arı şive vü manâdan bî-nasibdir."²²

[Şiirlerinden bu örnekler incelikten ve anlamdan nasibini alamamıştır.]

Daha önceki dönemlerin şuarâ tezkirelerinde de bu türden ağır yargılara rastlanır. Örneğin, 16. yüzyıl tezkirecilerinden Latifî, mahlası Harirî olan Bursalı bir şair hakkında hiç çekinmeden şunu yazar:

"İcad ve tasavvufu cemelân-ı tab'ı yoktur ve eş'ar-ı şuarâ-yı kudemâdan tazmin ve teraşi yoktur."²³

[Tabiatında yaratıcılığa ve tasavvufa yer yoktur ve eski şairlerin şiirlerinden aktarması ve ganimeti çoktur.]

Oysa Es'ad Efendi tezkiresini kaleme alırken kendi kişisel müzik zevk ve tercihlerini *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıtmadığı gibi, genellikle olumsuz yargılar yürütmekten mümkün olduğunca kaçınarak Sâlim'in, Safâyî'nin ve diğerlerinin açık sözlü ve tavizsiz tavırlarını peşinen dışlamış görünüyor. Es'ad Efendi'nin yaklaşımının belli bir dönem içinde herkese, iyi veya kötü her musikişinasa ve besteciye ulaşmayı şiar edinmiş, kuşatıcı ve tüketici bir tavır olmadığını söyleyebiliriz. Es'ad Efendi iyisiyle ve kötüsüyle tüketici ve kuşatıcı bir besteci ve musikişinas katalogu yapmayı amaçlamış değildir. *A priori* olarak bestecilere hüsnüniyetle yaklaştığını kendisi de tezkirenin önsözünde ima ediyor gibidir. Kullanacağı üslûbu şöyle tarif ediyor Önsözünde:

"... etvâr u âsârların muhbir güftâr-i âşinâyî ve şirîn-kâr ile tahrir ü tafsîle şüru' ve ol sahâyif-i pür letâyifi..."²⁴

[... tavırlarını ve eserlerini dostluk ve tatlılık sözleriyle yazmaya ve ayrıntılı biçimde anlatmaya başlayıp o letâfet dolu sayfaları...]

Sonuç olarak da kötüler hakkında kişisel görüş belirtmesine gerek kalmaz. Kötü veya yetersiz besteciler de bulunduğunu bildirir ama onları tezkireye almamayı tercih eder. Bunu da kendisi *Atrabü'l-Âsâr*'ın sonsözünde (*Hâtîme*) açıkça ifade eder.

"İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bîr olan ricâl-i maarif-meâlden ma'ada eslâf ve ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şî'ar dahi vardır ki lâkin ba'zısının ahvâl ü âsârına 'adem-i utlû'dan ve bazı dahi gerçi sahib-i eserdir ancak ber vech-i tam 'ilm ü amel-i fenn-i

22 Bkz. Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâid'i Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 601

23 Latifî, *Tezkire*, İstanbul, 1314, s. 130.

24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3b.

elhân-ı tarâb-encâmı fa'ik-i mâ-lâ-kelem olmadığından terkîm u tastîr olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifa olunmuştur."²⁵

[Bu yorum sayfasına resmedilmiş olan bilgi sahibi kimselerden başka eskilerden ve yenilerden otuz kadar neş'eli hânende daha vardır. Ancak, bazısının durumları ve eserleri hakkında bilgi sahibi olunamadığından, eserleri bulunanların ise neş'e veren musikinin gerek teorisinde gerekse pratiğinde tam anlamıyla sözü edilme-ye değer bir üstünlükleri bulunmadığından bunlar yazıya dökülüp anlatılmayıp yazılmış olanların sayısı ile yetinilmiştir.]

Bu ifadelerine bakılırsa Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir önemsiz ya da kötü besteciye yer vermemeyi prensip itibarıyla ve önceden seçmiş olmalıdır. Bestesi olmayan veya bestelerini yetersiz gördüğü musikişinasları – onları ismen zikretmekten de kaçınarak– tezkire harici bırakmayı peşinen kabul etmiş, seçimlerini ona göre yapmıştır. Diğer bir deyişle, estetik ya da müzikal riske girmemeyi, dönemin genelgeçer zevk ve tercihlerine aykırı negatif bir görüş belirtmemeyi seçmiştir Es'ad Efendi. Gerçi tezkirecinin sistematik olarak herkese methiye düzmeye soyunduğunu söylemek de Es'ad Efendi'ye haksızlık olur elbette. Ama gerçekten kişisel, özgün, sübjektif bir görüş veya beğeni yelpazesi ortaya koyup bizzat neyi veya kimi beğendiğini veya beğenmediğini açıkça belirtmek yerine Es'ad Efendi nedense genel ve muğlak “ortak zevk-i selim” türünde bir kavramın ardına gizlenmeyi seçer.

Es'ad Efendi'nin tezkireye almayı seçtiği besteciler hakkında kullandığı niteleme ve sıfatlar da ilginçtir. Bunlar hem çok sınırlıdır hem de şahsî bir zevki veya tercihi ifade etmemeye özen göstererek seçilmiş gibidirler. Tezkireye almaya karar verdiği bestecilerin bestecilikteki ustalıkları hakkında Es'ad Efendi eleştirel bakış açısını bir kenara bırakır. İstanbul'un müzik dünyasına egemen olmuş ortalama bir kamuoyu konsensüsünü her zaman kendi kişisel fikrinden ziyade ön plana çıkarmaya çalışır. Bu da esas itibarıyla ifade açısından “politik” ve tedbirli bir tercih belirtme yöntemi sayılabilir. Ama aşağıda da vurgulayacağımız gibi, aynı zamanda önemli estetik ve metodolojik sonuçları olan bir tercihtir bu.

Gerçi, daha önce de belirttiğimiz gibi, birçok kişinin sesinin güzel olmadığını, musiki icrasının da makbul olmadığını veya yabancı ya da tuhaf kaçtığını açıkça söylemekten kaçınmıyor Es'ad Efendi. Ama ne ses güzelliği ne de icra kalitesi *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmanın temel kıstasıdır. Tezkireye girmeyi sağlayan temel seçim kıstası olan fasıl eserleri besteciliği konusuna gelince, besteci olarak yaratıcılıklarını ve seviyelerini yeterli görmediği kişileri tezkiresine hiç almayarak onlar hakkında hiçbir yorumda bulunmamayı, sessiz kalmayı tercih ediyor Es'ad Efendi.

²⁵ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38b.

Tezkirede madde başı olan bestecilerin bestecilikleriyle ilgili bir tek gerçekten negatif yorum veya yargıya yer yoktur *Atrabü'l-Âsâr*'da. Es'ad Efendi sadece herkesçe tanınmış ve genel kabul görmüş, üstatlıkları şöyle ya da böyle tasdik edilmiş, döneminin müzik kamuoyunun şu ya da bu biçimde onayladığı isimleri tezkiresine almayı seçmiştir. Kullandığı en olumsuz yargı Hazinedâr Ahmed Ağa hakkındaki “vasat” veya “orta karar” manasına gelen şu ifadeler olsa gerektir:

*“... rütbe-i ehliyeti mutavassıtü'l-elhân olan esâtiz ile hem-cây idi...”*²⁶

[... ehliyetinin derecesi musıkide orta karar olan üstatlarla aynı yerdeydi...]

Burada Es'ad Efendi'nin temel tercihlerinin ve besteci seçiminin dayandığı estetik beğeni kıstasları konusuna tekrar kısaca değinmek gerek.

d) Estetik yargı kıstasları (I): Sanat ve zanaat

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak almayı seçtiği doksan yedi besteci hakkında öne sürdüğü temel seçim ve beğeni kıstasları, aşağıda değineceğimiz çok sınırlı birkaç istisna dışında, birbirine şaşırtıcı ölçüde benzerdir. Besteciler hakkında *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen yargıların genellikle basmakalıp olduklarını ve birbirlerine çok benzediklerini gördük. Ancak, bu harcâlem yargıların ardında nasıl bir estetik tavır ve yaklaşımın bulunduğuna daha yakından bakmak gerek.

Bu konuda en genel düzeyde şunu söylemek yanlış olmaz: Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil edeceği bestecilerin tayini için esas itibarıyla iki temel beğeni, eleme ve seçim kıstası kullanmıştır. Bu kıstaslardan ilki bestecinin eserlerinin “kurallara uygun” olması, diğeri de bu eserlerin “herkesçe beğenilmiş olması”dır.

Buradaki “kurallara uygunluk” kavramının tam olarak ne anlama geldiği, bunun ne gibi kurallara atıfta bulunduğu hiçbir aşamada söylenmiyor. “Herkesçe” (daha doğru ifade etmek gerekirse, dönemin makbul musikişinaslarının teşkil ettiği bir tür kamuoyu tarafından) beğenilmiş olmanın nasıl tezahür ettiği ve somut olarak ne anlam taşıdığı da pek açık bir biçimde dile getirilmiyor. Ayrıca ve bunun da ötesinde, bu iki kıstas arasındaki sebep-sonuç ilişkisinin hangi yönde işlediği de belirsizliğini koruyor. Besteler “kurallara uygun” oldukları için mi Es'ad Efendi'nin de aralarında bulunduğu bir musikişinaslar grubu tarafından beğeniliyordu, yoksa “musiki üstatlarının beğenisini kazanmış olmak” beğenilen o eserlerde kurallara uygunluğun hemen

²⁶ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a.

varsayılmasına mı yol açıyordu? Belki de var olan kuralların çok beğenilen bu eserlerin hatırı için eğilip bükülmesine ya da o ana kadar muğlâk olan kuralların artık açıklığa kavuşmasına sebep mi olunuyordu? Bu kadar soyut bir düzeyde bu soruların yanıtını vermek kolay değil. Bu kavram haritasındaki muğlâklığı tamamen gidermek mümkün olamasa da, bazı örnekler üzerinden giderek anlamları biraz daha açıklığa kavuşturmaya çalışabiliriz.

Önce “herkesçe beğenilmiş olma” kavramının olası anlamlarına daha yakından bakmak gerek. Es'ad Efendi'nin “herkes” teriminden, ne kadar önemli ya da ağırlıklı olursa olsun belli bir kişiyi veya sınırlı bir grubu kastetmediği kesindir. Bu ifadeyle hep daha geniş bir musiki kamuoyu kastediliyor. Bunun en bariz örneği bizzat padişaha ve diğer devlet büyüklerine yapılan atıflarda görülüyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a dahil doksan yedi bestecinin beş tanesinin bizzat padişah huzurunda fasıllar icra ettiğini ve padişahın beğenisini kazandığını açıkça ifade ediyor Es'ad Efendi. Bu beş kişi Buhûrizâde (yani İtrî), Hâfız Post, Çömlekçizâde Receb, Nazîm Çelebi ve Küçük Müezzîn Çelebi'dir. Kazandıkları bu beğenin ardından bazen padişah tarafından maddi bir ödüllendirme de gelebiliyordu, göreceğimiz gibi. Padişahın beğenisini kazanmış olmak Küçük Müezzîn Çelebi söz konusu olduğunda şöyle ifade ediliyor örneğin:

“... huzûr-ı hümayûn-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı musiki-i şâdi-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı âlî-tebâr olmağın...”²⁷
[... felek mevkili kutlu padişahın huzurunda birçok defalar mutluluk verici musiki fasılları yaptığından asil padişahın makbulü olduğu için...]

Keza, Nazîm Çelebi'nin padişah huzuruna çıkışı hakkında da şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... sad bâr huzûr-ı hümayûn-ı hazret-i şehriyâr-ı âlî-tebarda fasl-ı musiki-i şâdi-şiar edip...”²⁸
[... yüz kere asil tabiatlı padişah hazretlerinin huzurunda neşe veren musiki fasılları yapıp...]

Çömlekçizâde Receb Çelebi hakkında ise icralarının padişah tarafından beğenildiği daha da açıkça ifade ediliyor:

“... bi'd-defâat huzur-ı hümayûn-ı şevket-âyâtıda fasl-ı musannâat u müşkilât idüp makbul-ı cenâb-ı hazret-i şehinşâh olmuştur...”²⁹

27 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.

28 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34a.

29 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19a.

[... defalarca şevketli padişah huzurunda süslü ve zorlu fasıllar yapıp padişah hazretlerinin makbulü olmuştur...]

Üsküdarlı Yahya Çelebi hakkında da huzurda fasıl icra ettiği değil, ama sesi ni dinleyip beğenen bizzat padişahın emriyle musiki öğrendiği belirtiliyor:

“... kemâl-i hüsn-i savtına binaen fermân-ı âlişân-ı şehriyâr-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i 'ilm-i edvâr-ı şevk âsâra memur olmağın...”³⁰
[... güzel sesinin mükemmelliği dolayısıyla cihan unvanlı padişahın şanlı fermanı ile şevkli eserleri olan musiki ilmini öğrenmekle görevlendirildiği için...]

Ne var ki, bizzat padişahın emriyle musiki tahsîl etmek veya bilâhare onun huzurunda musiki fasılları icra etme şerefine nail olmak, padişahın beğenisini kazanmak ve padişah tarafından ödüllendirilmiş olmak ilgili kişinin tezkireye dahil edilmesi için kesinlikle yeterli neden teşkil etmiyordu Es'ad Efendi'nin nazarında. Çünkü sözünü ettiğimiz altı kişinin biyografilerini kaleme alırken tezkirenin yazarı bunların altısının da dönemin müzik çevreleri tarafından takdir edildiklerini ve üstâdiyyetlerine aslında bu çevreler tarafından hükmedildiğini ifade etmekten geri durmuyor. Padişah huzurunda musiki icra etmiş olmak herkese her zaman nasip olmayan önemli bir onur olduğu için bu ayrıntının ilgili kişinin biyografisinde onun müzik kariyerinin önemli bir basamağı olarak mutlaka yer alması gerekiyordu elbette. Ama nihayetinde bizzat padişahın değil, İstanbul'un müzik kamuoyunun genel değerlendirmesiydi önemli olan. Es'ad Efendi bunu sürekli olarak vurgular.

Şu ya da bu kişinin değil, İstanbul'un genel müzik kamuoyunun değerlendirmesinin önceliğini teyit eden bir diğer husus da şudur: Topkapı Sarayı'nda serhânendelik, yani Saray fasıl heyetine “şeflik” etmiş oldukları belirtilen beş kişi *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alıyor. Bunlar Tosunzâde Abdullah Ağa, Serhânende Enfî Hasan Ağa, Hânendebaşı Müezzîn Mustafa Ağa, Sermüezzîn Çârşeb Mustafa Ağa ve Serhânende Kadıköylü Mustafa Ağa'dır. Bunların durumu da Receb Çelebi, Buhûrizâde İtrî veya Yahya Nazîm'inkinden farklı değildir. Bu beş kişinin padişah huzurunda musiki yaptıkları açıkça belirtilmiyor ama bunların beşi de Saray'daki görevleri gereği padişahın huzurunda defaatle fasıl yönetmiş ve musiki icra etmişlerdi. Padişahın kişisel beğenisini ve Saray halkıyla devlet ileri gelenlerinin onayını mutlaka kazanmış olmalıydılar. Bu kişilerin Saray serhânendesi olmaları onların müzik biyografilerinin önemli bir ögesi idi elbette. Ancak yine de Es'ad Efendi'nin nazarında önemli olan ve bu kişilerin tezkireye

30 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

madde başı olarak alınmalarına asıl neden olan şey iktidar odağına yaklaşmış olmaları veya devletin ileri gelenleri tarafından beğenilmiş olmaları değildi.

Esas olan, İstanbul'un müzik camiasının nihai yargısı ve asıl bu camianın onların üstatlığına hükmetmiş olmasıydı. Nitekim gerek İtrî ya da Nazîm gibi padişah huzurunda musiki icra ettiği belirtilen kişilerin gerekse bu beş Saray serhânendesinin istisnasız hepsinin hal tercümesinde musikideki üstatlıklarının padişah veya devlet ricali gözünde değil, musikiden anlayanlar nezdinde genel kabul gördüğüne ve bu üstatlığa diğer üstatların hükmetmiş olduklarına dair kesin ifadeler aynen mevcuttur.

Musiki camiasının verdiği bu kolektif hükmü ne şekilde dile getiriyor Es'ad Efendi? Birkaç örnek verelim. İmam-ı Sultani İbrahim Efendi hakkında:

“... *fazl u marifetleri müselle-i cumhur ve pesendide-i urefâ-yı fenn-i mezbur...*”³¹

[... fazilet ve marifetleri herkes tarafından tanınmış ve adı geçen sanatın bilgili kişileri tarafından beğenilmiş...]

diye yazmış Es'ad Efendi. Saray'da serhânende olan Tosunzâde Abdullah Efendi hakkında ise bu yargıyı

“... *kâffe-i âsârın esâtiz-i hakayık-şümûl telakki bi'l-kabûl eylemişlerdir...*”³²

[... eserlerinin tümünü gerçek üstatlar kabul edilebilir telakki etmişlerdir...]

şeklinde ifade etmiş. Kara Mehmed hakkında yazılanlar da açıkça kolektif bir yargıya işaret eder:

“... *on kadar eseri dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı irfan pesend ü istihsân edip üstâdiyyetine hükmeylemişlerdir...*”³³

[... on kadar eseri dahi vardır ki bilgi sahiplerinin tümü onları beğenip övmüş ve üstatlığına hükmetmişlerdir...]

Amâ İbrahim Çelebi'nin takdir edilme biçimi biraz daha açık seçiktir:

“... *kâffe-i fen-perverân ittifaklarıyla üstâdiyyetine hükmolunup ekser eser-i şâdi-resânı meşhûr-ı cihandır...*”³⁴

[... bütün sanat severler oy birliğiyle üstatlığına hükmedip mutluluk veren çoğu eserleri cihanda meşhurdur...]

31 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4a.

32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.

33 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27a.

34 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 5b.

Yukarıdaki ifadelerde iki ayrı öge söz konusudur: Hem musiki üstatlarının İbrahim Efendi'yi takdir etmeleri hem de onun eserlerinin meşhur olması. Ancak, madde başı olan bestecinin eserlerinin meşhur olma ve geniş bir çevreye yayılmış olma durumu *Atrabü'l-Âsâr*'da ancak az sayıda kişi için söz konusu ediliyor. Bir bestecinin eserlerinin “herkesçe” tanınmış olması önemsiz değildir elbette. Ne var ki, bestecinin öncelikle akranı ve çağdaşı olan musikişinaslar tarafından onaylanıp takdir edilmesinin ve üstâdiyyetine ehil kişilerden oluşan ve kolektif bir jüri görevi yerine getiren musiki camiası tarafından hükmedilmiş olmasının Es'ad Efendi'nin nazarında çok daha önemli olduğu görülüyor. Es'ad Efendi musiki camiasının bu onayından doksan yedi adet bestecinin sadece birkaçının biyografisinde söz etmez. Musiki camiasının verdiği bu zımnî tasdiknamenin varlığını doksan yedi kişinin iki tanesi hariç hepsi hakkında ve çok çeşitli ifadeler kullanarak dile getirir. Bunların birkaçını burada sıralayalım. Örneğin Halil Efendi hakkında:

“... *kâffe-i âsârı esâtiz-i 'ilm-i edvârın pesendide-i tab-ı dakayık-şîârıdır...*”³⁵

[... eserlerinin tümü musiki ilminin incelikten anlayan üstatlarının hoşuna gitmiştir...]

diye yazar Es'ad Efendi. Pîrî Çelebi hakkında:

“... *makbul-i ehl-i edvâr âsâr-ı şâdi-resânı vardır...*”³⁶

[... musikinin ehline göre kabul edilmiş olan neş'e getiren eserleri vardır...]

Habib Dede zâde Abdullah Ağa hakkında:

“... *şâyân-ı pesend-i erbâb-ı fenn-i tarâb-peyvend on kadar eseri...*”³⁷

[... neş'e doğuran sanatın erbabı tarafından beğenilmeye şâyân on kadar eseri...]

Buhûrizâde İtrî hakkında:

“... *kâffe-i fen-perverân ... üstâdiyyetini vücuhla istihsan etmişlerdir...*”³⁸

[... bütün sanatseverler önde gelen üstatlığını övmüşlerdir...]

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14b.

36 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9b.

37 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b.

Derviş Mehmed hakkında:

“... *makbûl-i esâtiz-i dakayık-şinâsân on beş kadar eser-i lâîfî dahi vardır ki...*”³⁹
[... inceliklerden anlayan üstatlar tarafından kabul edilen on beş kadar latif eseri dahi vardır ki...]

diye yazar. Reşîd Çelebi'nin eserleri ise

“... *esâtiz-i fenn-i elhânın makbûlû idiler...*”⁴⁰
[... musiki ilminin üstatları tarafından kabul edilmişlerdi...]

Keza, Zihnî Efendi'nin eserleri de

“... *esâtiz-i fenn-i mezbûrun pesendîdesidir...*”⁴¹
[... adı geçen sanatın (yani musikinin) üstatlarının hoşuna gitmiştir...]

Aynı şekilde, Derviş Çelebi hakkında da şöyle yazar:

“... *on beş kadar musanna' vü zibâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ehl-i irfân-ı fenn-i elhân pesendîde vü istihsân eylemişlerdir.*”⁴²
[... on beş kadar yüce yaratılışının ürünü sanatlı ve güzel eseri vardır ki musiki sanatının irfan sahipleri tarafından övülmüş ve beğenilmişlerdir.]

Bir bestecinin akranı olan ve onu ilk elden dinleyen musikişinaslar tarafından takdir edilmesi ve üstâdiyyetine öncelikle onların yani döneminin musikişinas kamuoyunun hükmetmiş olması Es'ad Efendi için gerçekten çok önemliydi.⁴³

Bu önemi teyit eden bir husus da şudur: *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen bu tür hükümler sadece Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan besteciler hakkında veriliyor değildir. Çoktan beri vefat etmiş olanlar veya Es'ad Efendi'nin şahsen tanımış veya dinlemiş olmasına imkân olmayan besteciler hakkında da bu kol-

lektif hükümler aynen icra ediliyor. Uzun süre önce vefat etmiş olan besteciler (Amâ Kadri, Andelîb Çelebi, Derviş Ömer Gülşenî, Sütçüzâde İsa, Hâfız Kumral vs.) hakkında da musiki üstatlarının kolektif yargısına atıfta bulunuyor Es'ad Efendi. Hattâ birkaç kez (örneğin Diyarbakırlı Ahmed Çelebi, Diyarbakırlı Çuvaldızâde İsmail, Ali Paşa ve Küçük Müezzîn Çelebi ile ilgili maddelerde) bu üstatlık hükmünün doğrudan doğruya tanıdığı olmadığını, buna karşılık sözüne güvenilir kişilerden nakledilen bir rivayete dayanarak kaleme alındığını bizzat Es'ad Efendi teslim ediyor. Ali Paşa hakkında şunu yazar örneğin:

“...*vâdi-i mezbûrda mahir ü fâhir idi deyu sîkatdan menkuldür...*”⁴⁴
[... sözü geçen alanda (yani musıkide) becerikli ve parlak olduğu güvenilir kişiler tarafından nakledilmiştir...]

Es'ad Efendi gerek zaman gerekse mekân mesafesi yüzünden bizzat tanık olamadığı durumlarda da o besteci hakkında kişisel bir görüşe değil musiki üstatlarının kolektif yargısına dayanmaya çalıştığını ısrarla ifade eder.

Ne var ki, Es'ad Efendi bu üstatlık yargısının sadece musikişinasların ortak konsensüsüne dayalı olmasını da tek başına yeterli bulmaz. Aslında ampirik bir genellemeden başka bir şey olmayan, tezkire yazarının tanıklık ettiği basit ve yüzeysel bir gözlemler toplamından başka bir şey içermeyen bu ortak kanaat ona yeterli gelmez. Es'ad Efendi bu konsensüse esas teşkil eden temel estetik değerleri, onun ardındaki mantığı, bir besteciye “üstat” olarak niteleyen İstanbul müzik kamuoyunun dayandığı ortak akli da dile getirmek ister. Bu ortak beğenin sebeplerine değinir ve musiki dünyasının anonim bir şekilde ifade ettiği bu yargı birlikteliğinin aslında dayandığı bazı ortak kurallar ve temel değerler bulunduğunu ve ilgili bestecinin bunlara uyduğunu zikretmek ihtiyacını her zaman hisseder.

İşte bu noktada yukarıda sözünü ettiğimiz “kurallara uygunluk” kavramı ve kıstası devreye giriyor. Tezkirede madde başı olan bestecinin eserlerinin dönemin musikiseverlerinin ortak takdirine mazhar olmasını Es'ad Efendi öncelikle ve esas itibarıyla o bestecilerin eserlerinin musiki ilminin (veya sanatının) “kurallarına uygunluğuna” ve bu uygunluk durumunun musiki üstatları tarafından onaylanmasına bağlıyor. Aşağıda sözünü edeceğimiz ve çok anlamlı olmayan birkaç küçük istisna dışında, Es'ad Efendi tezkireye madde başı olarak alınan bestecinin ne eşsiz müzikal marifetlerinden, ne eğer varsa özgün üslûp özelliklerinden, ne kişisel farklılığından ya da getirdiği yeniliklerden, ne de bestelerinin teknik özelliklerinden veyahut bu bestelerin uyandırdığı duygulardan söz eder.

44 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 25b.

39 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16b.

40 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19b.

41 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18b.

42 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 17b.

43 Es'ad Efendi gerek kendi övgülerini gerekse musiki camiasının onayını dile getirirken kullandığı ve yukarıda bazı örneklerini verdiğimiz çeşitli takdir ifadelerinin bir tür beğeni hiyerarşisi oluşturduğu zehâbına kapılmamak gerekiyor. *Atrabü'l-Âsâr*'daki maddelerin çoğunda birçok kelime seçi'li ve süslü inşa üslûbunun gereği oldukları için seçilmişlerdir, her biri farklı bir nüansı veya ayrıntıyı ifade ettikleri için değil. “Âsâr” ile “şevk-şîâr”, “istihsân” ile “fenn-i elhân” vs. gibi süslü inşa üslûbuna işaret eden kafiyeyle ifadelerdir Es'ad Efendi'nin burada ön plana getirdiği. Aşağı yukarı tüm besteciler için bu türden münşiyane cümlelere bolca rastlanıyor.

Anlaşıldığı kadarıyla, Es'ad Efendi'ye göre estetik takdirin içinde saf bir sübjektiviteye yer yoktu. Belli bir eseri neyin “güzel” yaptığı, şu ya da bu eserin niçin “güzel” olduğu da *Atrabü'l-Âsâr*'da tekil olarak irdelenmez ve ifade edilmez. Belli bir bestecinin niçin “iyi” olduğuna dair gerek özgün gerekse karşılaştırmalı beğeni sebepleri verilmez. Eserin *hâtîme* bölümünde söz konusu edilen otuz bestecinin niçin bahse değer olmadıkları ve tezkireye alınmadıkları da irdelenmez. Es'ad Efendi için varsa yoksa *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin eserlerinin bazı genel norm ve kurallara uygunluğudur. Bu hep ön plandadır ve tezkiredeki doksan yedi bestecinin hemen hepsi için kolektif estetik yargının esasını –ve dolayısıyla da *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmalarının sebebinin– bu “kurallara uygunluk” kıstası teşkil eder.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde geleneksel Osmanlı/Türk musikisinde besteciliğe ve beste formlarına ilişkin bazı ölçü ve normların artık bir karşılaştırma ve estetik yargı kıstası temeli oluşturacak derecede yerleşmiş bulunduğu ve bir kurallar bütünü teşkil ettiği açıktır. Türk musikisinin tarihi açısından bu önemlidir elbette. Bestecilikte ustalık da bu “kurallara uygunluk” ile ölçülüyordu. Ama bu kurallara uygunluk durumunun kendi gözünde neleri kapsadığını Es'ad Efendi açıkça belirtmez. Geriye dönüp bakarak bunların ne olduklarını yeniden keşfetmemiz ise artık büyük ölçüde imkân dahilinde olmaktan çıkmıştır.

Osmanlı İstanbul'unda bu türden basit ve şekilci bir müzik estetiği anlayışının egemen olması aslında pek de şaşırtıcı sayılmamalı. Aynı dönemlerin Batı Avrupa müziğinin egemen estetik anlayışlarına bakacak olursak, buna benzer yaklaşımların orada da egemen olduğunu görürüz. Ta romantik dönemlerin başlangıcına kadar, yani aşağı yukarı 18. yüzyılın sonlarına dek Avrupa'da genelde buna çok benzer bir anlayışın hüküm sürdüğünü görürüz.

Bu estetik anlayış çerçevesinde sanat denilen faaliyet, kamuoyu tarafından “sahih”, “doğru” ve “uygun” addedilecek bir eser ortaya çıkarabilmek için mutlaka uyulması gereken geleneksel kurallar bütününe iyice özüm-senip uygulanmasından başka bir şey değildir, olamaz. Burada eserlerin veya yaratıcılarının bireyselliği ön planda değildir, çünkü bu bakış açısına göre tekil eserler genel ve jenerik bir türün somut örnekleridir sadece. Bunun için eserin tekniğinin ve dilinin de aykırılıklar içermemesi beklenir. Dinleyicinin ise eserin kendi meziyetlerinden ve özgün ifade gücünden ziyade, öncelikle onun konumunu ve ait olduğu türü hemen teşhis edebilmesi esastır. Bir ideal formun somut varlık kazanmasıdır söz konusu olan. “Orijinallik” ise olsa olsa öncelikle kolayca teşhis edilebilen bir formel kalıbın dahilinde kalarak yapılan bir varyasyon, esasa müteallik olmayan bir değişiklik şekline büründüğü ölçüde anlam taşır.

Bu türden bir sanat anlayışında sanat ve zanaat farkından söz edilip edilemeyeceği kuşkuludur elbette.⁴⁵ Bir eserin takdire şâyân olması için “kurallara uyması” yetiyordu; uymayan eserler ise zaten bahse değmezdi. Bu biçimde takdir edilmiş eserlerin bütünü de yeni yapılacak eserlere bir referans repertuarı, izlenecek birer emsal ve uyulması gereken bir norm ve modeller bütünü teşkil ediyordu. Dolayısıyla şeklin bizzat kendisi ve şekil normlarına uygunluk estetik işlevini kendi içinde taşıyordu. Güzel olmak için, örneğin, murabba' besteler her zaman ve mutlaka –bu her ne demekse– “murabba' beste gibi”, peşrevler “peşrev gibi”, semâîler “semâî gibi”, ilâhîler “ilâhî gibi”, şarkılar ise “şarkı gibi” olmak zorundaydılar. Amaç ve araç uyumunun esas alındığı bu estetik bakışa işlevsellik ve amaç ve kullanım alanının belirlendiği bir üslup anlayışı damgasını vurur. Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemden bir buçuk asır sonra, yani ta 19. yüzyılın sonlarında dahi bu böyleydi. Örneğin Zekâî Dede'nin bestelediği Mevlevî ayinlerinin “ilâhî lezzetinde” olduklarının öne sürülebilmesi de bu cinsten ve pek de olumlu olmayan bir yargıdır. Keza, Hacı Arif Bey'in bazı şarkılarının aslında şarkıdan ziyade birer terennümsüz murabba' beste olduklarının söylenmesi de aynı estetik bakışın bir buçuk yüzyıl sonraki bir tezahürüdür.

Kurallara uymamanın, kalıpları eğip bükmenin bir eksiklik, acemilik, cehalet veya düpedüz hata olarak değil de ilginç bir yenilik, farklı bir üslup arayışı veya teceddüt hareketi olarak görülmesi çok daha geç dönemlerdedir. Bestecinin öncülük edip, bazı kuralları eğip bükerek veya onları yok sayarak bir “reh-i nârefte” (yürünmemiş yol) açması ve bunun müzik kamuoyunca olumlu karşılanması ancak 19. yüzyıl ve sonrasında, bireyin ve bireysel ifadenin ön plana çıktığı romantik akımın etkisiyle söz konusu olabilecek, farklı bir estetik bakış gerektirir.

Es'ad Efendi'nin tezkiresine madde başı olarak aldığı besteciler hakkında naklettiği ve yukarıda örneklerini verdiğimiz kolektif beğeni ve takdir ifadelerinin ardında müzikte işte böyle bir şekilci ve işlevsel estetik anlayış vardır. Bu “kurallara uygunluk” sayesinde musıkî camiasının beklentileri aynen karşılanmış oluyordu. Bu durumun İstanbul'un musıkî çevrelerinde genel onay gördüğünün birçok açık örneğini *Atrabü'l-Âsâr*'da görmek mümkün. En kısa ve özlü ifadelerinden birini herhalde Hasan Efendizâde'nin hal tercümesinde buluyoruz:

“... yirmiden mütecâviz mutabık-ı kavâid-i edvâr âsârı dahi vardır...”⁴⁶

[... musıkî ilminin kurallarına uygun yirmiden fazla eseri dahi vardır...]

45 Bkz. Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

46 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 14a.

Keza, Çuvaldızzâde'nin eserlerinin kurallara uygunluğu da aynı kestirme ifadelerle dile getiriliyor:

“... bir mikdar dahi ber-mucib-i kaide-i fenn eser-i şâdi-füzeni vardır...”⁴⁷

[... bir mikdar dahi musiki sanatının kuralına uygun mutluluk veren eseri vardır...]

“Kurallara uygunluk” kıstasının ortak beğeninin esasını teşkil ettiği ve musiki camiası tarafından ilgili bestecinin üstatlığını tescil etmekte temel dayanak olarak alındığı bazı başka biyografilerde biraz daha ayrıntılı bir şekilde ifade ediliyor. Örneğin, Derviş Ali Şirüganî hakkında, eserlerinin sayısını belirttikten sonra şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... her biri ber mucib-i kavâid-i fenn-i elhân musannâ ve bî-noksan olup musiki-dânân ez dil ü cân cem'ien istihsan edip...”⁴⁸

[... her biri musiki ilminin kuralları gereğince sanatlı ve eksiksiz olup musiki bilenler candan ve gönülden topluca beğenip...]

Belirlenmiş birtakım kurallara/normlara göre (Es'ad Efendi bu normların neler olduklarının herkesçe bilindiğini varsayıyor olmalı ki ne olduklarını hiç dile getirmiyor) “kusur” ve “noksan” bulunmaması ve bunun musikiden alayanlarca takdir edilmesi üstâdiyyetin gerekli ve yeterli koşuludur. Na'than Abdî'nin eserleri hakkındaki değerlendirme daha da açıktır:

“... on beş kadar zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki her biri ber nehc-i kaide-i fenn-i mezbûr bî-kusûr olmağın müstahsen-i cumhûr olup üstâdiyyeti meşhur olmuştur...”⁴⁹

[... yüce yaratılışının on beş kadar ürünü daha vardır ki her biri adı geçen sanatın kuralına göre kusursuz olmakla herkesçe beğenilmiş olup üstatlığı meşhur olmuştur...]

Aynı mantık silsilesi Kara Mehmed hakkında da izleniyor, yani kurallara uygun olan eserler musiki üstatlarınca takdir ediliyor ve erbabının bu takdiri sayesinde bestecinin üstatlığı umumun onayını almış oluyor:

“... muvafık-ı ilm-i elhân on kadar eser-i nezâket-beyânı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı irfan pesend ü istihsan edip üstâdiyyetine hükmetmişlerdir...”⁵⁰

[... musiki ilmiyle uyumlu on kadar incelik gösteren eseri dahi vardır ki bunları irfan sahiplerinin hepsi beğenmiş ve övmüş ve üstatlığına hükmetmişlerdir...]

47 Atrabü'l-Âsâr, vr. 10a.

48 Atrabü'l-Âsâr, vr. 16a.

49 Atrabü'l-Âsâr, vr. 36b.

50 Atrabü'l-Âsâr, vr. 27a.

Anlaşılan, tıpkı imal ettiği bir çift pabucu mensup olduğu esnaf loncasının ustalarına beğendirip onlardan takdirname ve ustalık belgesi alan bir kunduracı çırağı misali, besteciler de ortaya çıkardıkları eserlerin geleneğin belirlediği kurallara uygunluğu ancak musiki üstatları tarafından tescil edildikten sonra musikide üstatlık mertebesine terfi ettiriliyorlardı. Sanatla zanaatın birbirlerinden kalın çizgilerle ayrılmadığı bir ortamda eleştiri ve estetik yargının öncelikle kurallara uygunluğa müstenit olması hiç de şaşırtıcı değildir. Zamanın “sanatseveri” ya da “aydını” estetik hükmünü böyle veriyordu. Es'ad Efendi'nin yargıları da bütünüyle o yöndedir. Andelîb Çelebi hakkında yazdıklarında bu yargının dayanak ve aşamaları özellikle belirgin bir biçimde ifade edilmiştir:

“... yigirmi kadar muvafık-ı kavâid-i fenn-i elhân nağme-i andelîb-i tab'-ı muciz-beyânı dahi vardır ki üstâdân-ı pür irfan bi-esrihim pesend ü istihsân itmeğin kemâl-i ehliyyeti meşhûr-ı cihandır...”⁵¹

[... musiki sanatının kurallarıyla uyumlu olan ve kimseye benzemeyen yaratılışının bülbülünün nağmesi diyebileceğimiz yirmi kadar eseri dahi vardır ki bunların tümü irfan sahibi üstatlarca beğenilip onaylanmış olup yetenek ve becerisi herkesçe meşhurdur...]

Anlaşılan, Es'ad Efendi'nin nazarında söz konusu besteci sanki musiki camiası tarafından musiki kurallarına uygunluk konusunda bir tür sınava tabi tutulmuştur. Andelîb Çelebi'nin bu sınavdan başarıyla geçmiş bulunduğu aşikâr. Bu sınavın herkes için aynı olduğunu anlıyoruz, çünkü Şerif Çelebi de aynı türde bir sınavı başarıyla vermiş benziyor:

“... elli kadar mutabık-ı kavâid-i ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı maarif-disârı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-âmiş-i fenn-i elhân her biri istihsân edip mezbûrun üstâdiyyetine hükmetmişlerdir...”⁵²

[... musiki sanatının kurallarına uyumlu, bilgi saçan yaratılışının ürünü olan elli kadar eseri dahi vardır ki nağmeler sanatının meziyetlere karışmış üstadları her birini onaylamış ve adı geçen kişinin üstatlığına hükmetmişlerdir...]

Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi Atrabü'l-Âsâr'daki en uzun biyografilerden birine sahiptir ve Es'ad Efendi tarafından “üstatların üstadı” olarak niteleniyor. Kantemiroğlu da onun talebesinin talebesi olduğunu ifade eder. Ne var ki, Osman Efendi IV. Murad döneminde yetişmişti ve onun döneminde geçerli olan “kuralların” bir yüzyıl kadar sonra Es'ad Efendi'nin öğreneceği, uygu-

51 Atrabü'l-Âsâr, vr. 23a.

52 Atrabü'l-Âsâr, vr. 22a.

layacağı ve takdir edeceği “kurallar” olup olmadığı da bizce pek kuşkuludur. Ama önemli olan mutlak olarak, her zaman, her yerde ve her koşulda “kurallara uygunluk” olunca, bu erken dönem bestecisi dahi musikinin tüm kurallarını tek tek çok iyi hazmetmiş olması hasebiyle Es’ad Efendi’den övgüler alıyor:

“... kavâid-i fenn-i merkum levhâ-yı derûn-ı maârif-mevsûmunda yegân yegân mevcud ü mersum idi...”⁵³

[... adı geçen sanatın (musikinin) kuralları bilgi dolu zihninin levhasında teker teker mevcut ve yazılıydı...]

Bu “kurallara uygunluk” koşulunu Es’ad Efendi kendinden önceki dönemlere de teşmil etmiştir. Keza, *Atrabü'l-Âsâr*’ın kaleme alınmasından tam bir yüzyıl önce, yani 1628 yılında vefat etmiş olan Sütçüzâde İsa hakkında dahi aynı yargı kıstasları işletiliyor:

“... elli kadar zâde-i tab’ı ma’ârif-senci vardır ki ber muktezâ-yı kavâid-i fenn-i elhân pesendîde-i erbâb-ı irfândır.”⁵⁴

[... bilgisini gösteren kişiliğinin ürünü olan elli kadar eseri vardır ki musiki fenninin kurallarına uygun olduklarından irfan sahiplerince beğenilmişlerdir.]

Özetlersek, üstat olarak görülebilmek için besteci her şeyden evvel “kurallara” uymalıydı. Böylece musiki zanaatkârları camiasının bazı yerleşik, standart, formel beklentilerine tatmin edici biçimde cevap veriyor olmalıydı. Es’ad Efendi tarafından yansıtıldığı şekliyle 18. yüzyıl başlarında müzikal yargıya temel teşkil eden estetik beklenti ve kıstaslar esas itibarıyla bunlardı. Birçok bestecinin eserlerini tavsif etmek için Es’ad Efendi’nin sık sık kullandığı *musanna* (sanatlı, usta işi, çok süslü) sıfatı da sözünü ettiğimiz bu şekilci estetik bakışı pekiştirici niteliktedir.

Musiki eserlerinin üretim ve icrasında zanaatkârın kaliteli fakat hem işleve yönelik hem de standartlaşmış üretiminin nerede bitip sanatçının serâzât yaratıcılığının nerede başladığını ise bilmek mümkün değil. Şaşırtıcı yeniliklerin, kişisel ifade yeteneğine dayanan sürprizlerin, tamamen özgün üslûp özelliklerinin, gerek şekil gerekse içerik açısından standart dışı tekil girişimlerin bu müzik estetiğinde pek yeri olmadığı anlaşılıyor. Yukarıda verdiğimiz tüm örnekler böyle şekilci bir bakış açısına işaret etmektedir. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*’daki doksan yedi bestecinin aşağı yukarı altmış tanesi hakkında bu türde bir yargı yürütülüyor.

53 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26a.

54 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19b-20a.

e) Estetik yargı kıstasları (II): *Repertuarın genişliği, meşk ve “sadakat”*

Osmanlı/Türk musikisi geleneğinde üstadlığın ve musiki hocalığının en önemli koşullarından, göstergelerinden ve gurur vesilelerinden birinin hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, geçilmiş fasılların, *meşkedilmiş* ve ezbere alınmış eserlerin sayısı olduğunu biliyoruz. İster hânende ister sâzende olsun, ister dinî musiki icra etmekte olsun, ister fasıl musikisi söz konusu olsun, bir musikişinas bununla değer kazanırdı.⁵⁵ Üstat müzisyenin öğretim ve aktarım zincirlerinin önemli bir halkası olabilmesine bu müktesebat ve bu deneyim olanak verirdi. Notanın, yazının hemen hemen hiç kullanılmadığı, bazen de küçümsendiği ve musiki eserlerinin hep ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa sözlü olarak, talebe-ye ezberlettirilerek aktarıldığı bir musiki evreninde çok sayıda eseri bilmenin ve onlara “sahip olmanın” önemli bir avantaj ve prestij vesilesi olduğu apaçık ortadadır. Dolayısıyla, bir musiki üstadının hafızasındaki eserlerin çokluğunun onun üstadlığının derecesinin bir göstergesi olarak algılanması da pekâlâ mümkündü. Müzisyenler ezberlerindeki repertuar kadar üstatlılar.

Ta 20. yüzyıl başlarına kadar gerek eser bestelemek, gerekse öğretim ve icra amacıyla nota kullanımının yaygınlaşmasına kadar durum böyleydi. Anlaşılan, Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin erken dönemlerinde de bundan pek farklı değildi. İşte Es’ad Efendi de *Atrabü'l-Âsâr*’da iki ayrı besteciden söz ederken iki kez üstadlığın hafıza ve repertuarla ilgili bu değerlendirme kıstasını açıkça vurguluyor. Diyarbakırlı Yahya Çelebi hakkında şunları okuyoruz örneğin:

“... âsâr-ı selef mecmua-yı tab’-ı letâif-disârında muharrer ü merkum idi...”⁵⁶

[... geçmiş üstatların eserleri letafeti bol yaratılışının mecmuasında yazılı ve kayıtlıydı...]

Yukarıdaki ibarelerden anlaşıldığı kadarıyla eski üstatların eserlerinin –o dönemde bunlar hangileri idiye– hepsi ya da çoğu Yahya Çelebi’nin ezberindeydi. Keza, Üsküdarlı Yahya Çelebi hakkında da buna benzer bir kayıt düşülmüştür *Atrabü'l-Âsâr*’da. O da eski üstatların eserlerinin inceliklerinin tümünü elde etmişti Es’ad Efendi’nin dediğine bakılırsa:

55 Osmanlı/Türk musikisi evreninde hafıza ve mahfuzatın önemi hakkında Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmanınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006.

56 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

“... zabt-ı musannâ'at-ı musannefât-ı selefi tekâmül etmeğin kadem-nihâde-i daire-i üstâdiyyet olmuştur.”⁵⁷

[... geçmiş üstatların eserlerinin sanatlarının tümünü elde ederek üstatlık dairesine adımını atmıştır.]

Demek ki İstanbul'da daha 18. yüzyıl başlarının musiki dünyasında ve eldeki repertuar günümüze oranla henüz çok sınırlı ve dar iken bile eski üstatların geniş bir repertuara sahip olmalarının ve mümkünse mevcut eserlerinin tümünü hıfzetmiş olmanın ayrı bir önemi vardı.

Çok sayıda eseri ezberle bilmek önemliydi elbette ama Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönemde bu eserlerin “doğrusunu” bilmek ve “doğru” okuyabilmek de en az aynı derecede önemliydi anladığımız kadarıyla. Es'ad Efendi üç ayrı besteci konusunda bu “doğruluk” kıstasının ne olduğuna değiniyor. Bu noktada da tamamen sözlü icra, öğretim ve aktarıma dayanan geleneksel Osmanlı/Türk musikisi repertuarındaki eserlerin icrası sırasında her dönemde uzun tartışmalara konu olan bir özelliği ön plana çıkıyor. Mesele, icra edilen bir eserin bestecisinin niyet ve amacına uygun bir biçimde icra edilip edilmediği meselesidir.

Örneğin, Es'ad Efendi Üsküdarlı Molla Mehmed Efendi hakkında şöyle yazıyor:

“... âsâr-musanna'ât-ı selefi 'alâ mâ-umile fi'l-asl hânende idi...”⁵⁸

[... eskilerin sanatlı eserlerini aslında yapıldıkları gibi okurdu.]

Es'ad Efendi burada Molla Mehmed Efendi'nin yorumladığı eski eserleri aynen yapıldıkları gibi, hiçbir şey ekleyip çıkarmadan okuduğunu, yani eserin “aslına sadık” kaldığını vurguluyor. Konu hânende olarak Molla Mehmed Efendi'nin icra uslûbu, tavrı, sesinin güzelliği, hânendelikteki başarısı vs. kesinlikle değildir. Konu doğrudan doğruya icra edilen eserin kendisidir, içeriğidir. Es'ad Efendi'nin yorumu Molla Mehmed'in icralarının “otantik” olup olmadıkları üzerinedir. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi kişi içinde sadece üçünü (Molla Mehmed Efendi, Serhânende Mustafa Ağa ve Nazîrîzâde Mehmed Efendi) bu övgü dolu ayrıcalıklı yoruma layık görür. Sadece bu üçünün icracılığı hakkında sadakat/hıyanet veya sahih/tahrif edilmiş eksenine atfen bir değerlendirmeye yapar ve sonuçta sadece bu üç kişi hakkında bu türden olumlu bir yargı dile getirir. Bu çok önemli bir gözlem ve çok kritik bir kıstas ve yorumdur.

Nitekim bu sadakat kavramının –aslında tamamen sanal olmakla birlikte– paradoksal bir şekilde Osmanlı/Türk musikisi dünyasında merkezî bir rol oynadığı-

57 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

58 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 33b.

nı görmek gerek.⁵⁹ Notanın ve (dinî ve dindışı sözlü eserlerin güftelerinin yazılıp güfte mecmualarında bir araya getirilmesi dışında) yazının hemen hiç kullanılmadığı, bizzat musikin kendisinin yazıya dökülebileceğinin düşünülmediği veya bir aykırılık olarak görüldüğü, hem öğretimin hem repertuar aktarımının *meşk* yoluyla yapıldığı bir musiki dünyası söz konusudur. Bu tür bir sözlü kültürde genellikle eserlerin her zaman harfî harfine icrası ve hiç değiştirilmeden aktarımı söz konusu olamaz. Çeşitli güfte mecmualarında yazılıp derlenen güftelerin zamanla değişime uğraması çok nadirdir. Buna karşılık yazıya dökülmeyen müzik eserinin bizzat kendisinin değişime uğramadan “aynen” aktarılması bir istisna teşkil eder.

Sözlü kültürün koşullarının icracı veya aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü aktarım zincirleri içerisinde zamanla aynı eserin birkaç ayrı versiyon veya varyantının oluşmasına yol açar. Bu, aşağı yukarı tüm sözlü geleneklerin ve yazının standart bir biçimde kullanılmadığı tüm kültür ürünlerinin doğasında vardır.⁶⁰ Eserin her icrası sırasında veya aktarım zincirinin her halkasında icracı veya hoca esere şu ya da bu yorumu katar, onu az ya da çok değiştirir. Her icrada aynı eserin ya icracının inisiyatifine veya ruh haline, ya da dinleyicilerin sosyal konumlarına ve müzikal talep ve beklentilerine yahut da o dönemin genelgeçer zevk ve tercihlerine göre şekillenmiş ve bir öncekilerden az ya da çok farklı versiyonları üretiliyor olabilir. Birkaç usta-çırak kuşağı sonrasında da eserin orijinalinin neredeyse tanınmaz hale gelebileceği âşikârdır.

Sözlü olan ve sözlü kalan geleneklerde eserlerin zaman içinde değişimini önlemenin imkânı yoktur. Önlemeye çalışmanın aksine, aynı eserin olması çeşitli versiyon ve varyantlarının bu gelenek için bir dinamizm göstermesi teşkil ettikleri dahi düşünülebilir. Değişimlerin varlığı geleneğin ne kadar “eski” olduğuyla da ilintili değildir. Müzik eserinin herkesçe çalınıp okunan herhangi bir versiyonundan hareketle kronolojik gelişmeyi tersine çevirip eserin “aslına” veya “orijinaline” dönmenin de genellikle imkânı yoktur. Dolayısıyla, böyle bir kültürel bağlamda sadakat kavramının yeri olup olmadığı da çok kuşkuludur. Eser yapıldığı zaman kâğıda dökülmemiştir çünkü. Bestecisinin niyetinin ve sanatsal amacının ifadesi olan “aslı”, “orijinali”, “esası” ortada yoktur. Her icra için mihenk taşı teşkil edebilecek bir “model”, orijinallik tartışmasını ortadan kaldıtabilecek bir yazılı belge, yani eserin bizzat bestecisinin elinden çıkmış notası veya benzer bir kanıt mevcut değildir.

59 Öğretim ve icrada “sadakat” ve bu kavramın *meşk* sistemindeki yeri ve önemi konusunda bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 80-85.

60 Genel olarak “sözlü” kültürlerden “yazılı” kültürlerle geçiş ve bunun doğurduğu farklılaşmaların sosyolojik ve antropolojik açıdan analizi için bkz. Jack Goody & Ian Watt, “The Consequences of Literacy”, *Comparative Studies in History and Society*, 5, 1963, s. 304-345; Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, 1986; Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987.

O zaman da neye sadakat duyulacaktır? Bu sadakat kavramı Osmanlı/Türk musıkisi misali sözlü geleneklerde tamamen kişisel ve sübjektif, çoğunlukla da hayali bir nitelik kazanır. O takdirde de herkes “Ben bu eseri hocamdan böyle öğrenmişim, en doğrusu da eserin benim bildiğim versiyonudur” deme hakkına sahip olur. Ama bu türden ifadelerin bir yanılısamadan ya da bir saplantıdan başka bir şeyi yansıtmadığını da biliyoruz.

Ne var ki, buna rağmen Şeyhülislâm Es'ad Efendi Nazirîzâde Mehmed Efendi hakkında şöyle yazıyordu:

“... âsâr-ı selefi kema- fi'l-asl ihatakâr ve dânâ idi.”⁶¹

[... eskilerin eserlerini aslında oldukları gibi kapsıyor ve biliyordu...]

Bu yargıyı yaptığına göre Es'ad Efendi musiki eserlerinin aktarım zincirleri içerisinde zamanla değişebileceğinin farkındadır ve Molla Mehmed Efendi veya Nazirîzâde'nin icralarını, tamamen sanal da olsa, elinde herhangi bir güvenilir referans noktası da bulunmasa, doğru/yanlış eksenine yerleştirip bunu o kişinin icraları hakkında bir değerlendirme ölçütü olarak kullanmaktadır. Önemli olan bu bakış açısidir. Yoksa Es'ad Efendi'nin icra edilen eserin “aslına” gerçekten ulaşip ulaşmadığı ve yaptığı karşılaştırma ve değerlendirmede haklı olup olmadığı değil. Zaten IV. Mehmed zamanında yaşamış olan Nazirîzâde hakkında fiilen böyle bir karşılaştırma yapabilmesine kronolojik olarak olanak yoktu.

Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı yıllarda Osmanlı/Türk musıkisinin özgün ve belirgin bir repertuarının oluşmasından bu yana olsa olsa dört ya da beş besteci ve müzisyen kuşağı geçmişti. Geleneğin bu çok erken döneminde bile müzik eserlerinin bu değişebilirlik durumunun farkına varılmış olmasıdır burada asıl önemli olan. Osmanlı/Türk müzik geleneğinin bu özelliğini bilinçli bir biçimde ilk dile getiren de, bildiğimiz kadarıyla, Es'ad Efendi olmuştur. Musiki icrasını ve icracıları sadece iyi/kötü, güzel/çirkin ıskalasından değil, zaman zaman doğru/yanlış ve sadakat/hıyanet ekseninde de değerlendirmesi bunu gösterir.

Keza, Serhânende Mustafa Ağa hakkında da şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... ta'allüm u tahsîl ve 'alâ mâ-âmel fi'l-asl âsâr-ı külliyyat-ı selefi zabt ü tekmîl etmekle üstâd-ı rast-kâr...olmuştur.”⁶²

[... öğrenip tahsîl görmüş ve eskilerin bütün eserlerini aslında yapıldıkları gibi ve tamamen elde edip doğru iş yapan bir üstat olmuştur.]

“Doğru” çalışan üstat, demek ki, eserlerin “asıllarına” sadık olan üstat. Es'ad Efendi'nin bu türden takdir ifadelerini ve doğru/yanlış ekseninde bir genel değerlendirmeyi *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece üç besteci için kullandığını görüyoruz: Nazirîzâde, Molla Mehmed ve Serhânende Mustafa Ağa. Tersten düşünecek olursak, geri kalan doksan dört kişinin ve özellikle bunların arasında hânendelik özellikleri de belirtilenlerin okudukları eserleri acaba aslına sadık bir şekilde okumadıklarını mı düşünüyordu tezkirecimiz? Bu eserlerin icra edildikleri zamanın genelgeçer musiki zevkiyle bestelendikleri dönemin zevk ve tercihlerini birbirlerinden nasıl ayırt edebilmiştir ki? Kaldı ki, elde ne müzik notası ne de eserin “orijinalinin” kâğıda dökülmüş şekli varken Es'ad Efendi hangi icracının hangi eseri “aslına sadık” bir şekilde okuyup okumadığını nereden ve nasıl bilebilirdi ki? Bu sorulara verilecek cevabımız yok.

Ne var ki, geleneksel musiki eserlerimizin bu zamanla değişebilme özelliğinden kaynaklanan haklarındaki “doğruluk” veya “otantiklik” tartışmalarının sadece 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında klasik repertuarın notaya geçirilmesi gündeme geldiğinde ortaya çıkmadığını görüyoruz. Anlaşılan eserlere ve bestecilere sadakat sorunuyla ilgili tartışmalar yeni değildir. Musikinin sözlü olarak intikal ettirildiği geleneğin içinde de bu tartışma ve değerlendirmeler yüzyıllar boyu sürüp gidiyordu. Bazılarının sandığı gibi bu tartışmaları 1920'li ve 30'lu yıllarda klasik repertuarı kâğıda döküp yayımlarken Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Ahmet Efendi (Irsoy)⁶³ veya Dr. Suphi Ezgi başlatmış değildir. Bu tür yargı ve eleştirilerin geleneğin ta başlarından beri var olduğunun kanıtı işte *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin yukarıdaki ifadeleridir.

f) Bazı kişisel üslûp değerlendirmeleri

Her şeye rağmen Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'daki esas estetik yargı kısıtları “kurallara uygunluk” ve “herkes tarafından beğenilmiş olmak” üzerine bina edilmişti. Dolayısıyla, birkaç bestecinin orijinalliğini vurgulayan aşğıdaki bazı istisnai yargılarının önemini kanımızca fazla abartmamak gerekiyor. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan doksan yedi bestecinin altısı hakkında Es'ad Efendi yukarıda verdiğimiz standart ve basmakalıp değerlendirmeye uymayan, biraz farklı ifadeler kullanıyor veya naklediyor. Bugünden baktığımızda, bu ifadelerin müzikal anlam ve içeriğinin pek açık ve anlaşılır oldukları söylenemez. Ne var ki, bu değerlendirmelerin tamamen âfâkî ve ge-

61 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34b.

62 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31b.

63 Zekâi Dede'nin oğlu Ahmed Efendi'nin notaya aldığı veya aldırıldığı “klasik” eserlerin “aslı” konusundaki inatçı tavrı hakkında bkz. Cem Behar, *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, 2005, s. 83-117.

nel olmadığı, biraz daha kişiselleştirilmiş bir estetik yargıya işaret ettikleri de kesindir.

Nâne Ahmed Çelebi hakkında Es'ad Efendi şunu yazar örneğin:

“... ekser ebkar-ı nagamâtı nâ-şinide olmakla üstâdiyyeti müselleme-i cemâhir-i mûsiki-semîrdir...”⁶⁴

[... çoğu bâkir nağmeleri hiç duyulmamış olmakla üstatlığı musiki eserleri veren herkesçe kabul edilmiştir...]

Nâne Ahmed Çelebi'nin melodileri pek özgünmüş anlaşılan. O yüzden de musiki kamuoyunun onayını aldığı ifade ediliyor. Nâne Ahmed Çelebi'den başka iki bestecinin daha nağmelerinin orijinallliği hakkında Es'ad Efendi buna benzer bir yargıda bulunur. Mehter Ahmed Ağa hakkında:

“... kırktan müteceviz murabba'at ve on kadar hâvî-i nagamat-ı nev' musanna' ve âlâ peşrev...”⁶⁵

[... kırktan fazla murabba' ve on kadar yeni nağmeler içeren süslü ve güzel peşrev...]

bestelemiş olduğundan söz eder. Küçük İmam lakaplı Mehmed Çelebi hakkında ise

“... ekser müellefâtında olan nagamât-ı sehiyye vü behiyye nâ-şinide olmağın imam-ı fen unvanına şâyân olmuştur...”⁶⁶

[... çoğu eserlerinde bulunan güzel ve doğru nağmeler o güne kadar hiç işitilmemiş olduğundan musiki ilminin imamı unvanına layık görülmüştür...]

diye yazar.

Gerek Nâne Ahmed Çelebi'nin gerekse Küçük İmam Mehmed Efendi'nin besteledikleri melodilerinin orijinallliği, yeniliği, o güne dek hiç duyulmamış bir türden olmaları sayesinde musiki camiasına üstatlıklarını kabul ettirdikleri apaçık söyleniyor. Ne var ki, 17. yüzyılın bugün bizim için artık tamamen kaybolmuş olan ses evreninde ve söz konusu müzik eserleri de artık elimizde değilken bu “yeniliklerin” gerek teknik gerekse müzikal anlamda neye tekabül ettiklerini tahmin etmek imkânsızdır. Ancak, Es'ad Efendi'nin verdiği bu hükümlerin mefhum-ı muhalifinden de birbirinin ne-

64 Atrabü'l-Âsâr, vr. 4b.

65 Atrabü'l-Âsâr, vr. 5b.

66 Atrabü'l-Âsâr, vr. 28a.

redeyse kopyası olan melodik yapıların, intihal kokan nağmelerin, birbirine çok benzeyen eserlerin onay görmediğini anlıyoruz. Bunu 1740'lı yıllarda Charles Fonton teyit eder.⁶⁷

Keza, Selânikli Ahmed Efendi hakkında ve muhtemelen o da yenilik ifade eden şu mütalaanın da ne anlama geldiğini çıkarmak zor:

“... vâdi-i musikide seyfi-i sarim-i tab'-ı nükte-pîrası küşâyışkâr-ı reh-i nârefti olup...”⁶⁸

[... musiki alanında yaratıcılığının keskin kılıcı henüz kimsenin yürümediği yollar açıp...]

Sözü edilen “yenilikler” ve “henüz kimsenin yürümediği yollar”ın anlamı ne olursa olsun, burada ilginç olan temel gerçek şudur: Nâne Ahmed Çelebi, Mehter Ahmed Ağa, Selânikli Ahmed Ağa ve Küçük İmam Mehmed Efendi'nin dördü de 17. yüzyıl ortalarına veya üçüncü çeyreğinin, yani IV. Mehmed döneminin bestecileri idiler. Kronoloji itibarıyla Es'ad Efendi'nin bu kişileri doğrudan görmüş, tanımış, icralarına tanık olmuş veya eserlerini bizzat onlardan dinlemiş olması mümkün değildir. Dolayısıyla, burada Es'ad Efendi bu dört besteciye ilişkin kişisel görüşünü değil, kendisine hocalarından veya bir önceki müzisyen kuşağından intikal etmiş olan genel bir kanıyı dile getirmektedir. Demek ki sayıca az da olsa, kapsamı sınırlı da olsa, zaman zaman bazı besteciler hakkında özel takdir nedenleri dile getirilebiliyor, özgün beğeni sebepleri zikredilebiliyordu. Yukarıdaki dört bestecinin özellikle takdir gören özellikleri onların melodik yaratıcılıklarıydı.

Bu meyanda Atrabü'l-Âsâr'da İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi ve Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi hakkındaki yorumlar gerçekten daha ilginçtir. “Yenilikçi” olmalarından öte, bu iki kişinin beste uslûplarının bazı niteliklerini teşhis etmeye yönelik yorumlarda bulunur Es'ad Efendi. İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi hakkında şöyle yazıyor örneğin:

“... Nükte-sencân-ı fenn-i elhân kavaid-i 'ilm üzre tenasüb-i nagamat ve imtizac-ı şu'ab ü nakkaratın pesendide kılıp üstâdiyyetlerine hükmetmişlerdir...”⁶⁹

[... Musiki sanatının incelikleri tartan üstatları bilim kurallarına göre onun nağmelerinin uygunluğunu ve şu'belerle vuruşlarının birbirlerine uygunluğunu beğenip üstatlığına karar vermişlerdir...]

67 Bkz. Charles Fonton, “Şark Musikisi-Avrupa Musikisiyle karşılaştırmalı bir deneme”, Cem Behar, *Musikiden Müziğe* içinde, İstanbul, 2005, s. 161.

68 Atrabü'l-Âsâr, vr. 5a.

69 Atrabü'l-Âsâr, vr. 4a.

Hâfız Kumral Mehmed Efendi hakkında ise:

“... tedkik-i tenasüb-i nagamda ekser esâtızden ilmi mezâd idi...”⁷⁰

[... nağme uyumunun inceliklerinde bilgisi çoğu üstadlardan fazlaydı...]

yorumunu yapar. Bu son yorumda Hâfız Kumral lakaplı Mehmed Efendi'nin bestelerinde başarıya ulaştığı söylenen “nağme uyumunun inceliklerinin” tam olarak ne anlama geldiğini çıkarmak zor. Bu ifadede söz konusu edilen şey eserlerin teknik bir niteliği midir, bestecinin teknik bilgi ve becerisini mi yansıtır, yoksa öncelikle bestenin güfte ve/veya melodilerinde dinleyiciyi etkileyen estetik bir özellik midir? Ya da bunların hepsi birden mi? Es'ad Efendi'nin ifade biçiminden bunu anlamak pek kabil değil. Ama bu değerlendirmenin Hâfız Kumral'ın olağan övgü kalıplarını aşan kişisel bir üslûp özelliğini hedef aldığı da kesindir.

Atrabü'l-Âsâr'da İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi hakkında yazılanların anlamını ve bunun sonuçlarını teşhis etmek ise daha kolaydır. Es'ad Efendi burada geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin temel yapısal bir niteliğine atıfta bulunuyor. Yukarıda verdiğimiz İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi ile ilgili alıntıda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde çok iyi bilinen, sıkça atıfta bulunulan ve bugün dahi geçerliliğini kısmen de olsa koruyan müzikal bir uyum türüne işaret ediyor Es'ad Efendi: Melodik yapının (“nagamat”), makam geçkilerinin (“şu'ab”) ve usûlün (“nakkarat”, yani vuruşlar) birbirine uyumu.

Bir Türk musıkisi sözlü eserinin birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemde oluştuğunu biliyoruz: Usûl, güfte ve melodi. Bu düzlemlerin uyum içinde olması temel estetik bir zorunluluktur. Eserin gerek melodik yapısının gerekse güftesinin usûlün oluşturduğu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermemesi gerekiyor. Nitekim ustalık ürünü eserlerde bu üçlü (usûl kalıbı, melodik yapı ve varsa güfte) bozulamaz bir mutabakat halindedir.

Bazıları zaman zaman bunun aksini ileri sürse de, eserin “imalat” sürecine bu üç ögenin hangi sırayla girdiği meselesi hiçbir önem taşımaz. Önce melodinin bestelenip ona uygun bir ritmik kalıp (usûl) bulunup da güftenin melodiye sonradan mı giydirildiği, yoksa bestecinin ilkin elindeki güfteden hareketle ve güftenin manasının ilhamıyla melodiye bilâhare bu manaya uygun bir çizgi mi verdiği meselesi tamamen skolastik bir tartışma olmaktan öteye gidemez. Önemli olan eldeki sonuçtur, yani üretilmiş ve icra edilen eserdir tabii. Sonuçta besteci melodilerini usûl kalıbının vuruşlarına aykırı düşmeyecek şekilde oluşturmuş ve kullandığı usûl kalıbını da gerek eserin –varsa– güftesiyle

gerekse eser için tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir.⁷¹ Saz eserleri için bu gereklilik usûl/melodi ikilisini ilgilendirir.

Es'ad Efendi'nin dediğine bakılırsa da, Sultan imamı İbrahim Efendi'nin eserlerinde bu üçlünün uyum içinde olması onun üstatlığına hükmedilmesine yol açmıştır. İbrahim Efendi de IV. Mehmed döneminin bir bestecisidir. On sekiz yıl boyunca Padişah IV. Mehmed'in imamlığını yapmış olan İbrahim Efendi'yi Şeyhülislâm Es'ad Efendi ne bizzat görmüş ne de dinlemiş olabilir. 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul musiki kamuoyunda oluşmuş bulunan bir genel yargıyı *Atrabü'l-Âsâr*'a taşımaktadır sadece.

Burada önemli olan, Osmanlı/Türk musıkisinin bu erken döneminde dahi musiki camiası tarafından bu temel uyumun gereğinin farkına varılmış olması, bunu sağlamanın teknik ve estetik bir başarı olarak algılanmış olmasıdır. Ve bu başarı yarım asır sonra Es'ad Efendi tarafından o bestecinin önemli bir niteliği olması hasebiyle aynen dile getirilmekte ve bir övgü vesilesi yapılmaktadır. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin bu değerlendirmelerinin İbrahim Efendi hakkında yapılmış gerçek bir kişisel üslûp değerlendirmesi teşkil ettiğini söylemek de mümkün değil. Olsa olsa burada bestecinin eserlerinin genel normlara ve yüksek bir teknik standarda uygunluğunun Es'ad Efendi tarafından tescilinden söz edebiliriz.

Sonuç itibarıyla yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, bestecinin orijinalliğini vurgulayan *Atrabü'l-Âsâr*'daki istisnai nitelikteki bu birkaç estetik yargının önemini fazla abartmamak gerekiyor. Gerek “kurallara uygunluk” gerekse şekil açısından beklentilere ve normlara uyumluluk 17. yüzyılda olduğu gibi 18. yüzyıl başlarında da Osmanlı/Türk musıkisinde temel estetik yargı kistası olmaya devam ediyordu.

g) Eser sayıları ve örnekleri

Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı her besteci için bestelerinin sayısı hakkında takribî de olsa bir bilgi verir. Bunun istisnası yok. Bu bilgileri en az yukarıda sıraladığımız temel kimlik bilgileri kadar önemseydiği anlaşılıyor. Hatta Es'ad Efendi'nin söz konusu bestecinin önem ve değerini onun bilinen ve çalınan eserlerinin sayısı ile ölçtüğü dahi söylenebilir.

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da genel olarak bir biyografik maddenin görelî uzunluğuyla o bestecinin eserlerinin Es'ad Efendi tarafından verilen sayıları arasında bir doğru orantı bulunduğu söylenebilir. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'da İtrî'nin eserlerinin sayısının binin üzerinde (“... adedi hezârdan

70 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

71 Bu uyumun önemi hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 20-25.

bisyâr”), Hâfız Post’un eserlerinin sayısının bine yakın (“hezâra karib”), keza Çömlekçizâde Receb Çelebi’nin murabba’, nakış ve şarkılarının adedinin bini aşkın (“binden mütecaviz”) olduğunu okuyoruz. Küçük İmam Mehmed Efendi’nin ve Nazîm Çelebi’ninkilerin beş yüzden fazla olduklarını (“... beş yüzden mütecaviz murabba’at ve nakış ve şarkısı...”), gerek Koca Osman Çelebi gerekse Serhânende Hasan Ağa’nın eserlerinin sayısının ise iki yüzden fazla (“iki yüzden mütecaviz”) olduklarını yazıyor Es’ad Efendi. Derviş Ali Şirüganî ise “yüze karib murabba’at ve altı yüzden mütecaviz savt ve tesbih ve ilâhiyat” bestelemiştir Es’ad Efendi’nin dediğine göre. Eserleri çok olan bestecilere dair maddeler de zaten diğerlerine oranla biraz daha uzundur.

Oysa tezkiredeki diğer bestecilerin çoğu hakkında Es’ad Efendi çok daha küçük (10, 15, 20, 30 vs. gibi) eser sayıları zikreder. Anlaşılan, bestecinin yoğun genel takdire mazhar olması için eserlerinin sayısı önemliydi. Ne var ki, bestecinin eser sayısı, ulaştığı şöhret düzeyi ve ilgili kişiye Es’ad Efendi tarafından *Atrabü’l-Âsâr*’da ayrılan yer arasındaki sebep-sonuç ilişkilerinin hangi yönde işlediğini de üç asır ötesinden söylemek gerçekten güç.

Es’ad Efendi’nin verdiği bu rakamlarda niceliksel bir kesinlik ya da bir repertuar tespiti amacı aramamak gerektiği açıktır. *Atrabü’l-Âsâr*’da yer alan doksan yedi bestecinin otuz bir tanesi hakkında Es’ad Efendi zaten hiçbir somut rakam zikretmiyor ve sadece “bir miktar” eser sahibi olduklarını yazıyor. Altmış üç tanesi hakkında ise yine kesin bir rakam vermeden “yirmiden ziyade”, “otuz kadar”, “elli kadar”, “yüzden ziyade”, “iki yüzden mütecaviz” gibi ölçek belirten fakat hep muğlak ifadelerle yetinir. Netice itibarıyla Es’ad Efendi bu doksan yedi bestecinin sadece ve sadece üç tanesi hakkında eserlerinin sayısı için kesin bir rakam zikrediyor. Ama örneğin Nâne Ahmed Çelebi’nin besteleri hakkında zikrettiği rakamı (“... *aded-i murabba’atı yetmiştir...*”) olduğu gibi bir tarihsel gerçek olarak kabul etmek de doğru olmayacaktır elbette.

Her halü kârda Es’ad Efendi’nin verdiği bu eser rakamlarını başka bir kaynakla karşılaştırma yoluna gitmeden, ilgili bestecilerin ve bestelerin izini sürmeden ve olduğu gibi gerçek rakamlarmış gibi kabul etmek bizce doğru olmaz. Bu rakamların hepsini alt alta yazıp topladıktan sonra 18. yüzyıl başlarının fasıl eserleri reperuarının toplam hacmi konusunda sonuçlara varmaya çalışmak daha da yanıltıcı olur.⁷² *Atrabü’l-Âsâr*’daki tüm rakamsal ve tarihsel referanslar gibi, eser sayıları hakkındaki bilgi de ancak takribî olabilir, harfiyen doğru kabul edilemez.

Atrabü’l-Âsâr’daki bir diğer çok yaygın bilgi de madde başı olan bestecilerin eserlerinden güfte örnekleridir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi

Şeyhülislâm Es’ad Efendi tezkireye aldığı doksan yedi musikişinasın yirmi dokuzu için bir, kalan altmış sekizi için ise iki bestesinin güftelerinden örnek vermektedir. Bunun hiçbir istisnası yok. Tam olarak adı dahi verilmeyen besteci vardır, ama eserinden örnek verilmeyen besteci yoktur *Atrabü’l-Âsâr*’da. Bu doksan yedi besteciye ait toplam olarak 165 adet sözlü eserin güftesinin ya ilk beyti ya da, çoğunlukla, ilk mısraı veriliyor *Atrabü’l-Âsâr*’da. Es’ad Efendi –herhalde tezkiresini fazla uzatmamak için olsa gerek– örnek verdiği murabba’ bestelerin adında mündemiç olan o dört mısralık güftenin tümünü genellikle vermez.

Güfte örneği verdiği bu eserleri Es’ad Efendi’nin neye göre seçmiş olduğu da meçhuldür. Her besteciden örnek olarak verilen bir ya da iki eser ait oldukları besteciye en iyi şekilde temsil ettikleri için mi Es’ad Efendi tarafından seçilmişlerdi yoksa bunlar zaten o bestecinin en tanınmış eserlerinden miydiler? Tezkire sahibinin kişisel zevkine özellikle hitap ettikleri için mi seçilmişlerdi? Yoksa sadece Es’ad Efendi’nin eser ararken en kolaylıkla ulaşabildiği eserler bunlar oldukları için mi seçilip tezkireye konmuşlardır? Dolayısıyla *Atrabü’l-Âsâr*’daki güfte seçkisinin dönemin repertuarına uygun olduğunu söyleyebilir miyiz?

Söz konusu bestecinin birçok eseriyle muhatap olduysa Es’ad Efendi’nin bunlar arasında tezkiresinde örnek olarak vereceği ikisinin kendi zevkine göre tercih etmiş olmasında aslında şaşılacak bir şey yok. Ne var ki, yukarıdaki soruların cevaplarını kesin olarak bilmek de mümkün değil. Bu konuya, yani esas itibarıyla *Atrabü’l-Âsâr*’daki güfte örneklerinin dönemin fasıl musikisi repertuarını temsil kabiliyetini haiz olup olmadıkları meselesine ileride değineceğiz.

Ancak, *Atrabü’l-Âsâr*’daki doksan yedi besteci arasında eserlerinden iki değil de sadece bir güfte örneği verilen yirmi dokuz bestecinin yirmi dördünün Es’ad Efendi’nin bizzat yetişemediği bir dönemde (IV. Mehmed döneminde ve daha öncesinde) müzik yapmış olmaları belki anlamlıdır. Oysa III. Ahmed döneminde ünlenmiş on üç bestecinin sadece ikisinin eserlerinden iki değil bir tek güfte örneği veriliyor (bkz. aşağıda Tablo 1). Bu rakam ve oranlar Es’ad Efendi’nin örnek olarak güftesini vereceği bestecileri ve eserlerini seçip derlerken onlara erişme kolaylığının bir etken olduğuna dair bir ipucu teşkil ediyor olabilir. Ayrıca eserlerinden tek bir güfte numunesi verilen bestecilere bakarsak aralarında 17. ve 18. yüzyılların büyük, tanınmış ve üretken bestecilerinden (İtrî, Hâfız Post, Yahya Nazîm, Receb Çelebi, Koca Osman Çelebi, Ali Şirüganî vs.) hiçbirinin bulunmadığını görürüz. Tek eserli yirmi dokuz kişinin on sekizi hakkında zaten Es’ad Efendi “bir miktar” eseri vardır demekle yetinir, takribî dahi olsa rakam vermez.

72 Örneğin bkz. Recep Uslu, “Müzik Tarihi Açısından Es’ad Efendi’nin *Atrabü’l-Âsâr*”, *Musikişinas*, sayı 10, 2008, s. 206.

Atrabü'l-Âsâr'da güftesinden bir örnek verilen bu 165 adet fasıl musiki-si eserinin beste formu açısından dağılımı şöyledir: Yüz elli üç murabba', dokuz nakış, iki kâr, bir tane de semâî. Daha önce de altını çizdiğimiz gibi, Es'ad Efendi fasıl musikisi eserlerinin yanı sıra dinî musiki eserleri de bestelediğini söylediği birkaç bestecinin bu dinî eserlerinden hiçbir güfte örneği vermiyor. Ayrıca, bir bestecinin bir değil iki eserinin güftesinden örnekler verdiği zaman Es'ad Efendi hiçbir zaman bu bestecinin aynı makamda veya aynı usûlde iki eser örneği vermez. Hiç değilse bu noktada kendine göre bir çeşitlilik kaygısı gütmüş olduğu, eserlerinden örnekler sunduğu bestecinin makam ve/veya usûl açısından birbirine benzemeyen eserlerini seçmeye gayret gösterdiği anlaşılıyor.

Es'ad Efendi'nin verdiği güftelerden hareketle, söz konusu eserlerin –bestekârlarının *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığı sırada henüz hayatta olmaları şartıyla elbette– bestelendikleri tarih hakkında bir ipucu çıkarılabilir mi? Es'ad Efendi'nin güftesini verdiği bir tek eserle ilgili olarak bu açıdan anlamlı bir sonuca ulaşabildik. Bu eser Eyyubî Ebûbekir Ağa'nın (1685?- 1759) Zencîr usûlünde Hüseyinî makamında “Senin çün hâb-ı rahât çeşm-i gıryanımla düşmendir” güfteli murabba' bestesidir. *Atrabü'l-Âsâr*'a girebildiğine ve Ebûbekir Ağa'nın eserlerine örnek olarak verildiğine göre bu murabba'nın 1730 yılından önce bestelenmiş olduğu kesindir. Ebûbekir Ağa'nın bugüne ulaşmış olan Hüseyinî makamındaki diğer iki eserinin de (bir diğer murabba' beste ve bir yürük semâî) tam bir fasıl oluşturmak amacıyla aşağı yukarı aynı zamanlarda bestelendiklerini düşünmek makul bir varsayımdır. Dolayısıyla, bu fasılın tümü için takribî bir *terminus ad quem* elde etmiş oluruz. Ebûbekir Ağa'nın Hüseyinî makamındaki bu eserleri en gecinden *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazımının bittiği yıl olan 1730 yılında bestelenmiş olmalıdırlar.⁷³ 18. yüzyılın ilk yarısının önemli bestecilerinden olan Eyyubî Ebûbekir Ağa'nın yaşamına ve eserlerine dair ciddi bir inceleme yapılacaksa, önemli bir biyografik bilgidir bu.

Atrabü'l-Âsâr'da güftesi verilen bu 165 eserden bugünün repertuarına ne yazık ki topu topu ancak üçü intikal edebilmiştir. Diğerleri maalesef kayıptır. Bugüne gelenlerin ilki Ebûbekir Ağa'nın yukarıda sözünü ettiğimiz Hüseyinî murabba' bestesi, ikincisi Kara Mehmed'in “Rûşen olmaz şâm-ı bahtım subh-ı vuslat neylersin” güfteli Beyâtî makamındaki murabba' bestesi, üçüncüsü de Kapudanzâde Ahmed Efendi'nin “Seyret izâr-ı yâri hatt-ı müşk-bâr ile” güfteli Rehavi makamındaki murabba' bestesidir. Ne var ki, gerek Kara Mehmed gerekse Kapudanzâde Ahmed Efendi *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığı sıralarda artık hayatta değillerdi. Dolayısıyla, bu iki eserin

1730'dan önce bestelenmiş olması bu iki besteci açısından önemli bir biyografik bilgi teşkil etmez.

Es'ad Efendi bu 165 eserin hiçbirinde özel bir yorumda bulunmaz, sadece bu eserlerin genel olarak beğeni kazandığına yönelik bildiğimiz beylik ifadelerle yetinir. Güftesinden örnek verdiği bu 165 parçanın dışında ise, güftelerinden mısra örneği vermemekle birlikte, bu rakama dahil olmayan iki eser hakkında ayrıca tekil övgüler dile getirir. Hiçbiri bugüne kadar gelememiş olan bu iki eserden biri Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'nin bûselik makamında ve Türkî Darb usûlünde “Niyaznâme” adını taşıyan bir kârı, diğeri de Tiznâm Yusuf Çelebi'nin Miraciyesidir.

Ne var ki, burada da bu iki eserin içeriğine yönelik kişisel ya da gerçekten analitik bir değerlendirme aramak beyhudedir. Bu eserlerin ilki hakkında Es'ad Efendi “Koca Osman Çelebi'nin bu kâr'ının küçük bir bölümünü dahi rivayete göre Abdülkadir Merâgî'nin kölesi ve talebesi olan mitolojik besteci Gulam Şadi dinlese çok beğenir, o anda bestecisinin kölesi olmaya razı olurdu” mealinde övgü dolu ancak bilgi içeriği zayıf olan bir yorum yapar.⁷⁴ Bu yorumundan maksat zaten somut bilgi vermek değil, büyük bir besteci olarak kabul ettiği Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'yi Abdülkadir Merâgî'yle kıyaslamış olmaktır herhalde. Yusuf Çelebi'nin Miraciyesi hakkında ise “Abdülbâkî Ârif Efendi'nin bir güftesi üzerine bestelediği Miraciyesi aslında bildiğimiz Mevlid-i Şerif'e bir nazire niteliğindedir, dinleyen bütün musikişinaslar hayran kalır ve Yusuf Çelebi'nin üstâdiyyetine hükmederler”⁷⁵ kabilinden tamamen afakî ve abartılı övgü ifadelerinden başka bir şey yoktur.

Burada asıl ilginç olan, övgülerin boş veya abartılı olmasından ziyade tezkiresine ilke olarak öncelikle dinî eser bestecilerini almamayı ve dinî eser de bestelemiş olan kişilerin bu eserlerinden örnek vermemeyi seçmiş olan Es'ad Efendi'nin burada bir istisna yapıp dinî bir eserden tekil olarak söz etmesidir. Yusuf Çelebi'nin Miraciyesi konu edilirken dönemin büyük dinî ve tasavvufî eser bestecisi Galata Mevlevîhanesi şeyhi Osman Dede'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç yer almaması ve onun Miraciyesinden hiç söz edilmemesi de ilginçtir. Bu da, yukarıda da belirttiğimiz üzere Osman Dede'nin münhasıran bir dinî eser bestecisi olmasıyla ilgili olabilir.

Koca Osman Çelebi ve Yusuf Çelebi'nin bu iki olağan dışı eserinin çok beğenildiğini anlıyoruz. Ama “niçin?” sorusuna gerçekten cevap arandığı söylenemez. Özetle, Es'ad Efendi bestecilerle değil de tekil eserlerle ilgilendiği zaman dahi, yukarıda sözünü ettiğimiz temel estetik değerlendirme kıstaslarından farklı bir yaklaşım sergilemiyor. Teknik beceri ve “kurallara uygunluk” kaygıları burada da ağır basmaya devam ediyor.

⁷⁴ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

⁷⁵ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.

⁷³ Bu eserin notası için bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, II, İstanbul, 1935, s. 157.

Bu tür kaygıların bir diğer örneğini Es'ad Efendi'nin Ayıntâbî Mehmed Bey'i layık gördüğü özel övgü türünde aynen bulmak mümkün. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... ekser âsâr-ı esâtîz-i meşâhire nazîreler edip kaide-i butlân-ı meziyyetü'l-fer' 'ale'l-asl ibtal etmekle üstâdiyyeti meşhûr-ı cihan olmuştur.”⁷⁶

[... tanınmış üstatların çoğu eserlerine nazireler yapıp dalların meziyetinin gövdesinin meziyetine oranla hükümsüz olacağı kuralını bozup üstadlığı her yerde meşhur olmuştur.]

Anlaşılan IV. Mehmed döneminin bestecilerinden olan Ayıntâbî Mehmed Bey'in büyük marifetlerinden biri de başka üstatların eserlerine birer mukabele olarak hem kısmen bu eserlere benzer hem de onlardan farklı birer karşılık, onlara atıf yapan birer yanıt, birer taklit, birer rakip, yani klasik tanımıyla birer *nazîre* bestelemeyi âdet edinmesiydi.⁷⁷ Yaptığı nazireler de gerçekten çok başarılı olmalıydılar ki Es'ad Efendi'nin naklettiğine bakılırsa musiki camiası bu nazirelerin onların sadece basit birer yankısı olmaları beklenen asıl modellerinden daha güzel olduklarına hükmediyordu. Taklit asıl eseri gölgede bırakıyordu anlaşılan. Ne var ki, sadece hoş bir beceri sahibi olarak zikredilen Mehmed Bey'in bizzat yaptığı nazireler hakkında veya bunların atıfta bulunduğu “asıl eserler” hakkında Es'ad Efendi anlamlı veya farklı bir değerlendirmede bulunmaz.

⁷⁶ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 29b.

⁷⁷ 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı/Türk müziğinde nazire kavramı ve nazireler hakkında bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 431-440. Feldman, hepsi de saz eseri olan Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ündeki iki ve Kanemiroğlu Edvârı'ndaki on iki nazireden hareketle bir müzikal analiz yürütüp asıl modellerle onlara yapılmış bazı nazireleri karşılaştırır. Walter Feldman bu nazirelerin sistematik bir yankılama yöntemine uymadıklarını ve asıl eserle naziresi arasındaki melodik veya yapısal ilişkilerin sistematik bir örüntü arz etmediğini, diğer bir deyişle asıl modelden hareketle müzikal nazire imal etmenin yönteminin tek olmadığını gösterir. Dolayısıyla ve bu vesileyle bir nazireden hareketle geriye doğru gidip model teşkil etmiş olan asıl eserin konturlarına ulaşmanın da mümkün olmadığını göstermiş olur. Ne var ki, nazire bestelemenin sadece saz musikisine mahsus bir egzersiz olmadığını, sözlü eserlerde de uygulandığını Ayıntâbî Mehmed Bey örneğinde görüyoruz.

VIII - Müzik Eğitimi

Atrabü'l-Âsâr'ın maddelerinde yukarıda sözünü ettiğimiz temel kimlik bilgilerinden hemen sonra verilen bilgi söz konusu kişinin aldığı müzik eğitimiyle ilgilidir. Ancak, bu konuda Es'ad Efendi'nin söylediklerinden ziyade söylemediklerinin önemli olduğunu ve musiki eğitimiyle ilgili konularda gerçekten aydınlatıcı ve doyurucu bir bilgilendirme aramanın boşuna olduğunu hemen belirtelim. Tezkirede ne madde başı olarak alınan bestecilere musiki eğitimi vermiş olanların isimleri zikredilir, ne de bu eğitimin zamanı, süresi, mekânı, yöntemi vs. ile ilgili herhangi başka bir ayrıntı. *Atrabü'l-Âsâr*'da 17. ve 18. yüzyıllarda musiki öğrenimi, o dönemlerin aktarım ve meşk zincirleri,¹ makbul hocaların ve üstatların kimlikleri, öğrenim mekân ve yöntemleri vs. gibi konularda somut bilgiler aramak beyhudedir.

Nitekim günümüzden gerilere doğru gittiğimizde eldeki müzikal ve tarihsel belgelerin sayıca çok az olması, meşk silsilelerini 18. yüzyıl sonlarından daha öncesine, yani Dede Efendi'den (1778-1846) evvelki dönemlere güvenilir bir şekilde götürmeyi imkânsız kılar. Oysa, Es'ad Efendi'nin bu konuda verebileceği bilgiler çok önemli bir boşluğu doldurmaya izin veriyor olabilirdi.

Fi'l-hakîka, tezkirede adı geçen birçok bestecinin bir musiki eğitim sürecinden geçtiğinden söz edilmiyor değil. Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'da listelenen doksan yedi musikişinasın seksen ikisinin şu ya da bu biçimde bir musiki eğitimi almış olduğuna kısaca değiniliyor.

Ne var ki, Es'ad Efendi bu seksen iki kişinin eğitimleri konusunda, üç ya da dört tanesi hariç, birtakım basit, kalıplaşmış, klişeleşmiş anlatımlarla yetinir. *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak alınan kişilerin musiki eğitiminden söz ederken çoğu kez “döneminin üstatlarından musiki öğrenmiştir” anlamına gelen tamamen harcîâlem ve bilgi açısından boş bazı ifadelerden başka bir şey yoktur. Çoğunlukla “... esâtîz-i ilm-i elhândan tahsîl-i fenne mail

¹ Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 1998/2003/2006, s. 104-105,127.

olup...” ya da “...mevcud olan üstadân-ı fenn-i elhândan ahz ü tahsîl edip...”, veya “...mevcud olan esâtiz-i ma’arif-âmezden ta’allüm...”, veyahut “...asrında mevcud olan hâcegân-ı ilm-i elhândan taallüm-i fen etmekle...”, ya da “...esâtiz-i nagam-engizden taallüme ihtimam...” ve benzeri hepsi aşağı yukarı aynı anlama gelen ve aslında hiçbir somut bilgi içermeyen çok genel ve son derece muğlâk ifadeler kullanılır.

Bazen de, eğer daha önemlice bir besteci söz konusu ise aşağıda bir bölümünü verdiğimiz “Yusuf Çelebi” maddesinde olduğu gibi, daha süslü ve ağdalı ifadelerle başvuruyor Es’ad Efendi. Ama somut tarihsel bilgi yine yoktur.

“... hezâr cidd ü sây-ı nâ-mâdûd ile mevcud olan esâtiz-i fenn-i terâne-âlûddan tahsîl-i ilm-i edvâr-ı şâdi-vürûd ve tekmîl-i mâlûmat-ı bih-bûd etmekle...gûşe-i üstâdiyyete kuûd etmiştir.”²

[... büyük bir ciddiyetle ve çok çalışarak mevcud olan bu ilmin melodilerle dolu üstatlarından mutluluğa ulaştıran edvar ilmini tahsîl edip ve çok güzel bilgiyi tamamlayarak üstatlık köşesine oturmuştur...]

Atrabü'l-Âsâr'da bunun istisnası çok azdır. Bu istisnaların da tarihî, sosyal veya müzikolojik bir anlam taşıyıp taşımadıkları çok kuşkuludur. Örneğin, bunlardan ikisi İmam-ı Sultânî İbrahim Efendi ve Ârif Efendi hakkındadır. Bu iki besteci hakkında, sırasıyla şöyle yazar Es’ad Efendi:

“... tettebbu’-ı kütüb-i fen ve istima’-ı esâtiz-i hakâyık-figen etmekle...”³
[... sanata dair kitapları okumak ve hakikatler ortaya koyan üstatları dinlemekle...]

“... mevcud olan esâtiz-i terâne-âmezden ameliyyen tahsîl ve tettebbu’-ı kütüb-i fenn-i merkum ile...”⁴
[... mevcud olan melodilerle bezenmiş üstatlardan pratik olarak öğrenim görüp adı geçen sanatın kitaplarını okumakla...]

Burada İbrahim Efendi’nin ve Ârif Efendi’nin gerçekten hem teorik hem de pratik bir eğitim görmüş oldukları kastediliyor olabilir. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da daha başka bir iki kişi hakkında da yapılan “musikinin hem ilminde hem amelîsinde ârif idi” şeklindeki muğlâk yorumlara oranla İbrahim Efendi ve Ârif Efendi hakkındaki yukarıdaki ifadelerin ne bakımdan farklı oldukları hiç belli değildir. Bu kişiler musiki kitapları okumuşlardır da ne ol-

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.

3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4a.

4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 24b.

muştur? Kitap okumuş olmanın kişinin musikideki üstatlığına katkısını somutlaştırabilecek başka ifadeler rastlanmıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu kişi hangi kitapları, hangi dönemin kitaplarını okumuştur? Bunlardan ne öğrenmiştir? Bu kitapların o kişinin musiki bilgisine, icrasına ve üstatlığına katkısı ne olmuştur, onu nasıl farklı kılmıştır?

Madem ki mevcut üstatlardan sadece pratiğe yönelik bir tahsîl alınıyordu, yukarıdaki alıntılarda sadece kitaplardan alınabileceği ima edilen teorik bilginin (Es’ad Efendi’nin “amel” kelimesiyle değil “ilim” diyerek kasdettiği şey) o zaman o bestecinin sanatına ve bestelerine katkısının ne olduğu sorusu yanıtsız kalıyor. Keza, Es’ad Efendi’nin Hâfız Kumral Mehmed Efendi hakkında

“... kudemâ-yı esâtiz-i ilm-i elhândan tekmîl-i mâlûmat...”⁵

[... musiki ilminin eski üstatlarından bilgisini tamamlamış...]

olduğunu söylemesi de Hâfız Kumral’ın gördüğü eğitim ve bu eğitimin sonuçları hakkında somut bilgi dağarcığımıza pek bir şey katmaz.

Es’ad Efendi daha somut bir biçimde kimden, hangi koşullarda musiki eğitimi alınıp verildiği bilgisini *Atrabü'l-Âsâr*'da sadece dört kişi için veriyor. Bunlardan iki tanesini bir kenara bırakmak gerek: Musikiyi önceleri babasından öğrenmeye başladığı belirtilen (“... evvelen peder-i büzürgvârlarından ta’allüm-i ‘ilm-i edvâra derkâr...olup”) Enfî Hasan Ağa ve yine önce babasından bilâhare de diğer musiki üstatlarından öğrenim gördüğü belirtilen (“... vâlid-i mâcidlerinden ve sair esâtiz-i hakâyık-engizden tekmîl ve tahsîl-i fen etmekle...”) Parsazâde Abdülbâkî Efendi. Bu sonuncusunun babası (yani Parsâ Mehmed Efendi) de besteci idi ve *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alıyor. Enfî Hasan Ağa’nın babasının müzisyen ya da besteci olup olmadığı ise belli değildir.

Dolayısıyla, ev ortamında aile fertlerinden musiki öğrenmenin mümkün olduğu basit gerçeği, yani mulûmu ilâm dışında bir şey söylenmiyor Es’ad Efendi tarafından. Formel bir müzik eğitiminin varlığına ya da bilinen bir repertuar intikal silsilesine yönelik ipuçlarının varlığından söz etmek ise maalesef kabil değil. Gerçekte *Atrabü'l-Âsâr* Osmanlı/Türk musikisinin icra ve intikalinin belkemiğini oluşturan, geleneğin ileriye taşınmasında kuşaklararası bir harç görevini görmüş olan *meşk* hakkında ve toplumdaki musiki hafızasını temsil eden meşk silsilelerine dair pek az şey söyler.

Atrabü'l-Âsâr'da sadece iki besteciyle ilgili olarak alınan ve verilen eğitim konusunda kullanılan ifadeler ayrıca incelenmeye değer. Bu bestecilerden biri Kadıköylü Hasan Efendizâde Ahmed Efendi, diğeri de Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi’dir.

5 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

Hasan Efendizâde Ahmed musiki eğitimine Kadıköyü'nde başlar. Çünkü o sıralarda tesadüfen bir başka musiki üstadı, Topkapı Sarayı'nda serhânendelik yapmış olan Kadıköylü Gevrekzâde Mustafa Ağa da aynı yerde uzun süredir oturmaktaydı. Hasan Efendizâde Ahmed hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiye civârında Üsküdar'a karib Kadıköyü nâm mahaldir. Kibâr-ı mevâli-i kirâmdan olan vâlid-i mâcîdleriyle müddet-i medîd ol mahalde sâkin olup sâbıkan serhanendegân Mustafa Ağa merhumun dahi mevtını mahall-i mezbur olmağın mahdûm-ı mersum merhûm-ı merkumdan ibtidâ tahsîl-i fenn-i musikiye müdâvemet ile...”⁶

[Doğduğu ve yerleştiği yer hilafet makamı olan ve korunmuş Konstantiniyye civarında Üsküdar'a yakın Kadıköyü adlı yerdir. Kerem sahibi büyük mollalardan ve şöhrat sahibi olan babasıyla uzun müddet o yerde oturmuş, adı geçen bu oğul yine aynı yerde ikamet eden eski hânendebaşı Mustafa Ağa merhumdan önceleri musiki fenninin tahsiline devam etmiş...]

Burada öğretim sürecinin biçimi, yeri, süresi veya içeriği hakkında bir bilgi yoktur. Ancak, musiki hocası-öğrenci ilişkisinin kökeni ve oluş biçimiyle ilgili ilginç bir ipucu vardır. Hasan Efendizâde'nin musiki eğitiminin temelinde besbelli ki 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un merkezinden ve hatta Üsküdar'dan uzak, esasen ücra ve basit bir Rum köyü durumunda olan Kadıköyü'nde gelişen bir komşuluk ilişkisi ve ailevi tanışıklık yatmaktadır. Musiki öğreniminin başlangıcına da Hasan Efendizâde Ahmed'in ulemadan olan babası Hasan Efendi ile Serhânende Mustafa Ağa arasındaki bu komşuluk ilişkisi muhtemelen vesile olmuştur. Daha basitçe söylersek, Hasan Efendi musikiye yetenekli olduğunu gördüğü oğlu Ahmed'e komşusu Gevrekzâde Mustafa Ağa'dan musiki meşketmiştir.

Yukarıdaki ifadeleri ve işaret ettiği ilişki ağlarını kanıt olarak değil ama birer ipucu olarak kabul edersek çok kabaca şunu söyleyebiliriz: 17. yüzyılın ikinci yarısında musiki eğitimi sadece Saray'da veya musikinin ibadetin bir parçası haline geldiği tekkelerde alınıp veriliyor değildi. Musiki eğitim ve icrasının İstanbul'un toplumsal dokusuna nüfuz edebildiği başka noktalar vardı. Komşuluk ya da akrabalık gibi sosyal ilişkileri aracı edinebilen, icra, eğitim ve aktarımını Saray yaşamının, padişahın koruyuculuk şemsiyesinin veya profesyonel hayatın tamamen dışında da yapabilen ve geniş manada toplumsal dokuya tutunarak kendini yenileyebilen “şehirli” bir musiki dünyası oluşmaktaydı veya artık oluşmuş bulunuyordu. Geleneksel Osman-

lı/Türk musikisinin İstanbul'daki sosyal temelleriyle ilişkili olan bu konuya ileride döneceğiz.

Atrabü'l-Âsâr'da Hasan Efendizâde Ahmed'in Serhânende Mustafa Ağa'nın musikide öğrencisi olduğu açıkça belirtilmekle beraber, bunun tersi geçerli değildir. Yani tezkirenin Serhânende Mustafa Ağa madde-sinde Hasan Efendizâde'nin onun yetiştirdiği bir öğrenci olduğu bilgisi verilmiyor. Aslına bakarsak *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olan hiçbir musikişinasın öğrencileri bulunduğu ve talebe yetiştirdiğinden söz edilmiyor.

Bunun bir tek önemli istisnası vardır: Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki maddede belirtildiğine göre IV. Murad döneminde ünlenen Osman Çelebi gerçekten de çok sayıda talebeye hocalık yapmış olmalıydı. Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında şöyle yazıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi:

“... pîr-i tarîkat-ı üstâdiyyet ve rehnu-ma-yı vâdi-i ehliyyet olup ekser esâtiz-i Râmun üstâdî ve fenn-i merkumun hakâyık-zâdî olmuştur...”⁷

[... üstatlık yolunun pîri, ustalık vadisinin yol göstericisi olup Osmanlı üstatlarının çoğunun üstadı ve adı geçen bilimin hakikatlerini ortaya koyan kişisi olmuştur...]

Gerçekten de *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi besteci arasında musiki hocalığı yapıp talebe yetiştirdiğinden söz edilen tek kişi Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'dir. IV. Murad'ın saltanat döneminde şöhrat kazanmış olan Osman Efendi'nin bu “üstatların üstadı” olma vasfı ondan iki kuşak kadar sonra yaşamış olan Es'ad Efendi'ye çok çarpıcı gelmiş olmalıdır. Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'da ne Osman Efendi'nin hocalığı ne de talebelerinin kimliği hakkında başka bilgi veriliyor. Musiki eğitimi konusunda *Atrabü'l-Âsâr*'daki bilgi ve atıflar bundan ibarettir.

Öğreticilik konumunun çok önemli olduğu anlaşılan Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında *Atrabü'l-Âsâr* dışında iki ayrı kaynakta daha bilgi ve atıf vardır: *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* ve *Kantemiroğlu Tarihi*.

Seyahatnâme'nin birinci cildinde Evliyâ Çelebi onu İstanbullu hânendeler listesinin en başında zikreder ve hakkında şöyle yazar:

“Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi atlas-ı felekte mânend-i melek imâm-ı ser pîr üstâd-ı kâmil idi.”⁸

[Hânende Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi göklerin atlasında sanki bir melek, yaşlı bir baş imam, mükemmel bir üstattı.]

⁷ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26a.

⁸ *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 302.

⁶ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

Kantemiroğlu ise *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı eserinin musikiyle ilgili notunda Kasımpaşalı Osman Efendi hakkında çok daha ayrıntılı bilgi veriyor.

“Zaman içinde musiki sanatı gerilemişti, fakat Sultan Mehmed [IV. Mehmed] zamanında sadece canlanmakla kalmayarak soylu bir İstanbullu olan Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel şeklini bulmuştur. Osman Efendi kendisinden sonra hem saz hem söz musikisi alanında birçok talebe bırakmıştır. Ses sanatçılarından Kömür lakaplı Hafız, sonra Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzîn ve Tesbihçi Emir ün salmışlardır. Saz sanatçıları içinde ise iki Rum vardı, biri dinini değiştirmiş olan kemanî Ahmed, diğeri de Ortodoks Angeli'dir. Bunların her ikisi de bana on beş yıl boyunca öğretnelik etmişlerdir.”⁹

Bu metinde Kantemiroğlu hem Osman Efendi'nin İstanbul'da musikin “yeniden canlanmasındaki” önemini vurgulamakta hem de Osman Efendi'yle başlayıp bizzat kendisiyle sonuçlanan ve üç (Kantemir'in kendi talebeleri arasında zikrettiği Taşcıoğlu Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi'yi de sayarsak dört) müzisyen kuşağını kapsayan bir meşk silsilesine işaret etmektedir. Kantemiroğlu Osman Efendi'nin talebelerinden ikisinin bizzat talebesi olmuştur. Ayrıca, Kantemiroğlu Osman Efendi'nin sâzende veya hânende olan başka talebelerinin de adlarını zikreder.

Yukarıdaki metinde Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesi oldukları Kantemir tarafından ifade edilen beş kişinin her birine (Hafız Kömür, Buhurcuoğlu –yani İtrî–, Memiş Ağa, Küçük Müezzîn ve Tesbihçi Emir) tıpkı Osman Efendi'nin kendisi gibi Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'da birer madde başı olarak yer veriliyor. Ama bu altı biyografik maddenin hiçbirinde Şeyhülislâm Es'ad Efendi ne herkese hocalık yaptığı söylenen Osman Efendi'nin talebelerinden bir tanesinin adını zikrediyor ne de bu beş talebe-ye ait maddelerde bu kişilerle Kasımpaşalı Koca Osman Efendi arasındaki böyle bir hoca-öğrenci ilişkisi bulunduğu değiniyor.

Bu açıdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın genel olarak musiki eğitimi, meşk silsileleri ve repertuarın intikaliyle ilgili konularda kayda değer bilgiler verdiği söylene-mez. *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin bu konularda sessiz kalışını çok ilginç kılan bir diğer husus da şudur: Topkapı Sarayı'nın doğrudan doğruya padişahın hizmetine ayrılmış olan bölümünde (yani Enderûn'da) o dönemde iyice yerleşmiş ve kurumsallaşmış olduğunu bildiğimiz bir musiki eğitim ve icra

düzeni vardı. *Atrabü'l-Âsâr*'da bu düzen hakkında da hiçbir bilgi ya da atıf yoktur.

Oysa daha 16. yüzyılın ortalarından itibaren Topkapı Sarayı'nda görevli acemi oğlanlara, düzenli ve sürekli bir biçimde olmasa dahi, musiki ve çalgı dersleri verilmekte olduğunu biliyoruz. Sultan Ahmed Camii'nin mimarı Mimarbaşı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın 1570'li yıllarda Topkapı Sarayı'na içoğlanı olarak yeni alındığı zaman musikiye heves etmesinin ve Saray'da görevli bulunan fakat kimliği belirtilmeyen bir müzisyenden musiki meşki almasının hikâyesini Cafer Ağa, Sedefkâr Mehmed Ağa'nın biyografisini konu alan *Risâle-i Mimariye*'de anlatır.¹⁰ Henüz yerleşik bir Saray âdeti haline gelmiş olmasa da, o tarihlerde bile Topkapı Sarayı'nda musikiyi ve çalgı icrasını öğrenmek mümkündü. Daha önce, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında da Saray'da sürekli bulunup düzenli bir maaşa bağlanmış (“*müşâhere-horân*”) birtakım müzisyenlerin bulunduğu biliniyor. Ancak bunların büyük çoğunluğu Mehter çalgıcıları, yani askerî görevlilerdi.¹¹

Daha sonraları, 1630'lu yıllardan itibaren IV. Murad'ın emriyle Topkapı Sarayı'nda içoğlanların kaldığı odalardan biri olarak ihdas edilen Seferli odasının özellikle bu amaç için kullanılmaya başlandığını biliyoruz. Saray'a bağlı musiki üstatlarının sık sık bu odada ikamete memur edildikleri ve bu odada Saray içoğlanlarına ve ayrıca Harem'deki cariyele-re Saray'da görevli ve bu odada oturan üstatlar tarafından düzenli musiki dersleri verildiği biliniyor. Saray dışından getirtilen musiki üstatları da derslerini bu odada verirlerdi. İsmail Hakkı Uzunçarşılı çeşitli sanat erbabının bu odada bulunmasından dolayı Seferli odasının neredeyse bir sanat mektebi niteliğini taşıdığını yazar.¹²

Musiki yeteneği, güzel sesi ve zekâsı sayesinde IV. Murad'ın gözüne girip onun emriyle Saray'a alınarak Seferli odasında musiki öğrenmiş olanlardan biri de Evliyâ Çelebi'dir. Musikideki hocası da *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Derviş Ömer Gülşenî'dir. Saraydaki musiki faaliyetleri ve meşkhaneinin konumu hakkında şöyle yazar Evliyâ Çelebi:

10 Bkz. Cafer Ağa, *Risale-i Mimariye*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Yeni Yazmalar 339]. Bu risalenin tıpkıbasımı, İngilizceye çevirisi ve yorumlu bir modern yayımı için bkz. Howard Crane, *Risale-i Mimariye- An Early Seventeenth Century Otoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, Leiden, 1987. Risale'nin Türkiye'de Latin harfleriyle yayımı için bkz. Orhan Şaik Gökyay, “Risale-i Mimariye –Mimar Mehmed Ağa– Eserleri”, *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, 1976, s. 113-214.

11 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, Sayı 161, Ocak 1977, s. 103-109. Ayrıca bkz. Ömer Lütfü Barkan, “İstanbul Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri”, *Belgeler Dergisi*, IX/13, 1979, s. 1-380.

12 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, 1984, s. 311-313; ayrıca, Halil İnalçık, *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 83-93.

9 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, 1, London, 1734, s. 151-152 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I, İstanbul, 1998, I, s. 461). Koca Osman Efendi'nin bu statüsünü 1751 yılında Charles Fonton da vurgular. Bkz. Charles Fonton, “Şark Musikisi-Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme”, Cem Behar, *Musikiden Müziğe* içinde, İstanbul, 2003, s. 146.

“... Tayezâde handân ve Ferruh Haroğlu Asaf Bey ve Muanoğlu ve Keçeci Süleyman ve Anber Mustafa müezzînlikte ayakdaşlarımız olup şeb ü rûz [gece ve gündüz] hammâm-ı hâs [özel hamam] cenbinde [yanında] meşkhâne nâm [adlı] mahal-de [yerde] saz u söz ve gûna-gûn [türlü türlü] fasıllar edip Hüseyin Baykara faslı ederdik...”¹³

Üsküdarlı Yahya Çelebi'ye de bizzat padişahın emriyle musiki eğitimi verildiğini Es'ad Efendi açıkça yazar, ama bu eğitimin nerede ve kimler tarafından verildiğini belirtmez:

“... kemâl-i hüsn-i savtına binaen fermân-ı âlî-şân-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i ilm-i edvâr-ı şevk-âsâra memur olmağın...”¹⁴

[... sesinin olağanüstü güzelliğine binaen cihan unvanlı yüce şanlı padişahın fermanıyla şevk eserli musiki ilmini öğrenmekle görevlendirildiği için...]

Aynı Üsküdarlı Yahya Çelebi'nin hal tercümesini verirken onun Topkapı Sarayı'nda “Darüssaâde ağası olan Yusuf Ağa'nın hademesinden”¹⁵ olduğunu bildiriyor Es'ad Efendi. Dolayısıyla, Saray'ın bu yüksek düzeydeki görevlisinin koruması altındaki Yahya Çelebi'nin musiki eğitimini Saray'da almış olması da pek muhtemeldir. Keza İsmail Ağa'nın güzel sesi dolayısıyla Saray'a alındığı ve burada gördüğü eğitim sayesinde padişah müezzinleri arasına katılabildiği de açıkça belirtilir:

“... devr-i merhum sultan Mustafa Han'da nefes-i halâvet-resine binaen zümre-i teberdarân-ı hassaya çırağ bâdehu enderûn-ı hümayunda hâne-i kilâra idhâl ile mürebbâ-yı sadâ-yı lezzet-peymâsi şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hâne-i hassa tahsis ve anda hizmet-i te'zine mezun olmuştur...”¹⁶

[... sultan Mustafa Han zamanında tatlılık getiren sesi dolayısıyla saray bal-tacıları arasına alınmış, ondan sonra Enderûn'da kiler odasına dahil edilmiş, lezzet ölçen terbiye görmüş sesi şirin bal gibi şeker saçtığından dolayı has odaya alınmış ve onun orada ezan okuma hizmetini yerine getirmesine izin verilmiştir...]

Serhânende Hasan Ağa'ya gelince, Es'ad Efendi onun önce Enderûn'a alındığını, dolayısıyla da alındıktan sonra musiki eğitimini orada gördüğünü ima eder, ama aldığı eğitim konusunda hiçbir bilgi vermez:

13 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 100.

14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

15 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 38a.

16 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6b/7a.

“... eva'il-i saltanat-ı âlî hazret-i şehriyar-ı gerdûn-haşmetde Enderûn-ı hümayun hanelerinden kilâre idhâl ile...mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i musikiden ahz-ı mâlûmat ile...”¹⁷

[... dünyaca haşmetli padişah hazretlerinin saltanatının ilk başlarında Enderûn-ı hümayun odalarından kilere alınarak...mevcut olan musiki ilminin üstatlarından bilgi alarak...]

Serhânende Hasan Ağa'nın Enderûn'da eğitim aldığı “mevcut olan” üstatların kendileri de Enderûn'da idiler elbette. Ama Es'ad Efendi nedense ne bu gerçeği ne de bu üstatların adlarını açıkça telaffuz eder.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den takriben üç çeyrek asır kadar önce Ali Ufkî *Saray-ı Enderûn* adlı eserinde 1640'lı ve 50'li yıllarda “musiki odası” adını verdiği Saray meşkhanesinin işleyişini ve orada hemen her gün düzenli olarak alınıp verilen müzik eğitimini ayrıntılı bir biçimde anlatır. Topkapı Sarayı'nın Seferli odasında hem mehterân bölüğü mensupları hem de diğer sâzende ve hânendeler eğitim alıyorlardı. Yani burada hem mehterân bölükleri mensuplarına Mehter musikisi hem de Saray içoğlanlarına Ali Ufkî'nin “oda musikisi” adını verdiği bildiğimiz dindışı fasıl musikisi öğretiliyordu.¹⁸ Bazen de buraya Saray dışından musiki hocalarının getirildiği, kadın olsun erkek olsun Saray mensuplarına ders verildiği ve bu üstatlara hazineden ödeme yapıldığı biliniyor. Saray mensuplarının ve özellikle Harem'deki cariyelerin zaman zaman İstanbul'lu musiki üstatlarının şehirdeki evlerine yatıya, o evlerde bir süre kalarak musiki meşketmeye gönderildiği de oluyordu.

Epey yaygın olduğu anlaşılan bu uygulamalarla ilgili olarak İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Harc-ı hassa defterlerinde* (Padişah'ın ve Saray'ın özel harcamalarının kaydedildiği defterler) yaptığı araştırmalarda 17. yüzyıl sonlarına ve 18. yüzyıl başlarına ait çok sayıda bilgiyi ve arşiv belgesini gün yüzüne çıkarıp yayımlamıştır.¹⁹ Kendilerine bu amaçla Saray'dan yevmiye hesabıyla ödemeler yapılan besteciler arasında *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alı-

17 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

18 Ali Ufkî'nin Saray meşkhanesi hakkında anlattıkları için bkz. *Saray-ı Enderûn*, Paris, Ulusal Ktp., Manuscris, [Nouvelles Acquisitions Françaises 4997]; diğer bir nüshası: Londra, British Library, [Harley 3409]. Ali Ufkî'nin bu yazmasının musikiyle ilgili bölümünün Türkçe çevirisi için bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, 1990, s. 44-46; Kitap olarak yayını: Stéphane Yerassimos ve Annie Berthier, *Albertus Bobovius-Topkapı-Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları- Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, 2002). Ayrıca, Saray içoğlanlarının on altıncı yüzyıldaki yaşam düzeni ve faaliyetleri hakkında bkz. Gülrü Necipoğlu, *On Beş ve On Altıncı Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul, 2007, s. 154-162.

19 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115. Ayrıca, Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 83-93.

nan Buhurîzâde Mustafa İtrî Efendi, Receb Çelebi ve Serhânende Mustafa Ağa'nın adları da bu belgelerde görünüyor.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin ise *Atrabü'l-Âsâr*'ı kaleme aldığı sıralarda neredeyse bir yüzyıldır devam etmekte olan bu kurumlaşmış uygulamalardan haberdar olmaması kesinlikle söz konusu değildir elbette. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı en az altı bestecinin geçmişte Saray'da musikiyle ilgili bir görevde bulunmuş olduklarını veya el'an bulunduklarını belirtiyor Es'ad Efendi. Bunların birkaçından Es'ad Efendi'nin çağdaşı Enderûnlu Ahmed Refî Efendi de küçük manzum risalesinde kısaca söz eder.²⁰ Bu altı kişinin arasında Saray fasıl heyetinin başında Serhânendelik yapmış olan Ebûbekir Ağa, Gevrekzâde Mustafa Ağa, Serhânende Müezzîn Mustafa Ağa ve Enfî Hasan Ağa gibi kişiler vardır. Ne var ki, Es'ad Efendi ne Saray'daki müzik eğitimi uygulamalarından, ne de biyografisini verdiği bestecilerden herhangi birinin müzik eğitimini Topkapı Sarayı'nda Enderûn'da aldığından veya orada musiki hocalığı yaptığından açıkça ve doğrudan doğruya söz eder. Bunu acaba 17. yüzyılın İstanbul'unda musiki eğitiminin Saray'da yapılan bölümünü önemsemediği veya kendince özgün telakki etmediği için mi yapıyor, bilemiyoruz.

Ayrıca, birer dinî merkez olmanın yanı sıra birer musiki eğitim kurumu işlevi de gören, birçoğunda musikin bir ibadet aracı olarak kullanıldığı tekke ve zâviyelerin varlığını da unutmamak gerek. Buralarda tarıkata intisap edenler tarikat erkânıyla birlikte dinî ve tasavvufî musikiyi de öğrenirlerdi. Tekkeler musikin halka yayılması ve meraklıların musikiye yaklaşmaları için her dönemde önemli roller üstlenmişlerdi. Özellikle Mevlevî dergâhlarının bu açıdan neredeyse birer konservatuvar işlevi gördükleri sık sık söylenir. Mevlevîhaneler dışında başka tarikatların zikir törenlerinde musikin önemli bir rol oynadığı da iyi biliniyor.

Osmanlı/Türk musiki geleneğinin çok önemli ve onu diğer tüm Orta-doğu-İslâm geleneklerinden farklılaştıran ayırt edici vasıflarından biridir bu. Yani tarikatların musikin öğretim, icra ve intikalinde kilit roller üstlenmiş olmaları. Nitekim statü ve meslekleri derviş, şeyh, zâkir ya da zâkirbaşı olarak verilen ve çoğu Mevlevîliğe mensup en az on altı besteci *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bulunuyor. Ne var ki, Es'ad Efendi bir kere bile olsun bu şeyh, zâkir ve dervişlerin mensup oldukları dergâhların birer musiki eğitim mekânı olarak da çalıştıklarını veya bu bestecilerin musiki eğitimlerini o dergâhlarda almış olduklarını veyahut o mekânlarda başkalarına musiki öğrettiklerini dile getirmez.

Tüm bu şeyh, derviş ve zâkirbaşların biyografilerinde Es'ad Efendi tüm diğer bestecilerde olduğu gibi bunların da "... mevcut olan hâcegân-ı ilm-i elhândan taallüm-i fen..." ettikleri şeklindeki olağan ve beylik ifadelerle yetinir ve tarikat içinde alınan ve verilen özel ya da genel musiki eğitiminden veya bu eğitimin farklılığından hiç söz etmez. Konya Âsitanesi'nin son çelebilerinden olan *Atrabü'l-Âsâr* yayıncısı Veled Çelebi yukarıda sözünü ettiği *Atrabü'l-Âsâr* transkripsiyonunu yaptığı zaman bu eksiklikten epey rahatsız olmuştur anlaşılan. Dolayısıyla Veled Çelebi bu boşlukları doldurmayla gayret edip tezkiredeki her Mevlevî bestecinin yaşam öyküsüne "Musikiyi Osmanlı döneminde sanat ve musikin kaynağı olan Mevlevî tekkelelerinde öğrenmiştir" şeklinde kendi icadı olan ifadeler ilave etmekten kendini alamamıştır.²¹

Es'ad Efendi'nin musiki eğitimi konusundaki bu genel sessizliğini yorumlamak gerçekten güç. Bu durum *Atrabü'l-Âsâr*'a konu ettiği bestecilerin hepsine eşit mesafede durma isteğinden kaynaklanmış olabileceği gibi, tek tek hoca ve öğrenci ilişkilerini arayış zahmetine girememek gibi çok daha basit bir gerekçe de dayanıyor olabilir. Es'ad Efendi'nin musiki eğitimini sanki bahse değmeyen olağan bir veri gibi görmesi acaba gerek Saray'da gerekse şehirde veya tekkelerde musiki eğitiminin hep aynı şekilde ve aynı türden kişilerce yapıldığı ve burada vurgulanması gereken bir farklılık ve ayrıcalık bulunmadığı anlamına mı geliyor? Bunu da bilmek mümkün değil.

Musiki meşkinin kimden alınıp kime verildiğinin büyük önem taşıdığı, bunun hem hoca hem talebe için bir referans ve övünç vesilesi teşkil ettiği ve repertuarın intikalinde belli meşk mekân ve silsilelerinin kritik roller oynadığı Osmanlı/Türk musikisi dünyasında Es'ad Efendi'nin bu konudaki sessizliği gerçekten de çok şaşırtıcıdır. Ayrıca, Es'ad Efendi'nin musiki eserlerinin başarısını takdir ederken kullandığı ifadelerle, eserlerin şekil uygunluğuna verdiği önemi hatırlayalım (yukarıda "estetik yargı kıstasları" bölümüne bakınız). Eserlerde şekil mükemmeliyetini ve "kurallara uygunluğu" bu kadar ön planda tutan bir sanat dalının eğitiminin de gelişigüzel olabileceğini herhalde düşünmeyen Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da musiki eğitimi konusuna biraz daha fazla önem vermesi beklenirdi.

Es'ad Efendi'nin musiki eğitimi konusundaki bu ketumiyetine karşılık, ikisi de Es'ad Efendi'nin çağdaşları olan Sâlim ve Safâyî Efendilerin suarâ tezkireleri zaman zaman *Atrabü'l-Âsâr*'la anlamlı bir tezat teşkil ederler. Bu iki tezkire yazarı tezkirelerine madde başı olarak aldıkları birçok şairin edebiyat eğitimlerini kimden aldıkları, şiir yazmayı kimden öğrendikleri, hangi başka şaire "çırak" ya da "mülâzım" oldukları ya da kimin "terbiyekerdesi" oldukları konusunda bilgi vermekten geri durmazlar. Örneğin tez-

20 Bkz. Rifkî Melûl Meriç, "Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168.

21 Bkz. Mehmed Veled, "Atrabü'l-Âsâr", *Mekteb mecmuası*, sayı 1 - 7 ve 10, 1311(1893/94).

kiresine besteci değil de şair sıfatıyla aldığı Hâfız Post hakkında Safâyî onun şair Nailî'nin “terbiye-kerdesi” olduğunu söyler.²² Keza, Evliyâ Çelebi de *Seyahatnâme*'sinin ilk cildinde İstanbul'un hânende ve sâzendelerini sayıp dökerken sık sık kimlerin hocalık ettiğinden, kimin de kime şakird olduğundan söz eder.

a) Musıki meşkinin bazı özellikleri

Genel musıki eğitimi konusunda çıkardığı bu kulakları sağır edici sessizliğin yanı sıra Es'ad Efendi, iki farklı besteciden söz ederken yaptığı iki küçük tekil yorumla geleneksel Osmanlı/Türk musikisi eğitim sisteminin ana damarı olan *meşk*'in işleyişi hakkında ilginç bir iki ipucu veriyor. Ancak, bu ipuçlarını verirken Es'ad Efendi'nin doğrudan doğruya musıki eğitimi hakkında bilgi vermeyi kesinlikle amaçlamadığını, sadece ilgili kişilerin biyografisinde sıra dışı ve ilginç bir ayrıntıyı vurguladığını da unutmamak gerek.

İlk örnek IV. Mehmed dönemi bestecilerinden “Nâne” lakaplı Galatalı Ahmed Çelebi hakkındadır. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi Nâne Ahmed Çelebi maddesinde:

“... dakayık-ı fenni râzâne ihfâ ve saded-i ta'allümde olan kadr-nâ-şinâsâna vade-i kûmûn ile ifa ederdi...”²³

[... musıki sanatının inceliklerini sır gibi saklar ve amacı öğrenim olan kadirbilmezlere ancak belirsiz bir vadede yerine getirirdi...]

Musıki öğretiminin ve repertuar aktarımının ta 20. yüzyıl başlarına dek yazı/nota kullanmadan hep sözlü olarak, ustadan çırağa *meşkederek* yapıldığını biliyoruz.²⁴ Meşk yönteminin yerleştirdiği önemli etik norm ve ilkelerden biri de talebenin hocasından öğreneceklerine layık olduğunu göstermesi idi. Bir tür kolektif usta-çırak ilişkileri ağı olan *meşk*'in mantığına göre liyakat, itaat, sadakat, sabır ve kadirbilirlik öğrencinin sahip olması gereken ve üstadın talebeden her zaman beklemek durumunda olduğu hasletlerdi.²⁵ Her şey herkese öğretilmezdi, öğretilmemeliydi çünkü. Zor, nadide ve kıymetli eserler sadece o kıymeti takdir edebilecek, muhafaza edip sonraki kuşaklara aktarabilecek nitelikte olan, biraz ilerlemiş ve liyakatini kanıtlamış öğren-

22 Bkz. Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l-Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 154.

23 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4b.

24 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006.

25 Aynı eser, s. 75-77.

cilere intikal ettirilmeliydi. Osmanlı/Türk musikisi evreninde usta-çırak ilişkileri etrafında örülen sanat ve eğitim ahlakının önemli öğelerindendi bu etik değerler. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da Nâne Ahmed Çelebi hakkındaki bu anlamlı yorumu da meşkle ilgili bu temel insani değerlerin Osmanlı/Türk müzik geleneğinin oluştuğu ta ilk dönemlerden itibaren var olduğunu göstermesi bakımından önem taşıyor.

Es'ad Efendi'nin ikinci önemli gözlemi “musıki nâibi” lakaplı Mustafa Efendi ile ilgilidir. Şöyle diyor:

“... asrında olan esâtiz-i tarâb-engiz evvelen nev-zâde-i tab'-ı sürûd-âmizlerin ana kıraat ve istima' edip pesendidesi olursa işa'at eğer olmazsa ihfa etdiklerinden nâib-i musıki diye nâm-âver olmuştur...”²⁶

[... asrının neşe doğuran üstatları şarkılara karışmış doğalarının yeni ürünlerini ilk önce ona okuyup dinletir, eğer beğenisini kazanırsa yayar, yoksa gizlerlerdi. Bu yüzden musıki nâibi diye isim yapmıştır...]

Burada da *meşk* geleneğinin ve meşk yoluyla öğretim ve intikalin önemsiz sayılamayacak bir diğer niteliğine atıfta bulunuyor Es'ad Efendi. Yeni bestelenmiş bir eserin meşk yoluyla talebelere ve musıki meraklılarına geçilmesine ve musıki camiasına yayımına başlamadan önce bir tür “meşk öncesi kalite kontrolünden” geçirilmesi durumudur yukarıdaki alıntıda söz konusu edilen. Es'ad Efendi'nin dediklerine bakılırsa Mustafa Efendi yeni yapılan bir musıki eseri hakkında temyizi olmayan bir hüküm vermektedir. Bunun gibi ve buna benzer birçok başka örneğe sonraki yüzyıllarda da rastlanıyor.²⁷ Ama Mustafa Efendi'nin bu “musıki nâibliği” (yani musıki yargıçlığı) işlevinin Osmanlı musıki geleneğinin yeni oluşmuş bulunduğu bu erken dönemde dahi yerleşmiş bulunması önemli bir bilgidir.

Mustafa Efendi 17. yüzyılın ikinci yarısının, IV. Mehmed döneminin bestecisidir. Bu dönemde Mustafa Efendi'nin bu “nâiblik” görevi hem bazı genel musıki normlarının çoğunluk tarafından kabul edilmiş olduğuna hem de bu normları özümseyip bunların bekçiliğini yaparak başka müzisyenlere de empoze etme yetkisini kendinde bulan birtakım prestijli müzisyenlerin bulunduğu ve bu kişilerin verdiği kesin yargıların genel kabule mazhar olduklarına işaret etmesi bakımından ilginçtir. Es'ad Efendi'nin naklettiği bu durum basit bir rivayet dahi olsa, Mustafa Efendi'ye sonradan yakıştırılmış bir şey de olsa, bizzat Es'ad Efendi'nin musıki anlayışını yansıttığı için ilginçliğini korur.

26 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 32b.

27 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 121-124.

Ne var ki, 18. yüzyıl başlarının İstanbul'unda şiir alanında da buna benzer bazı uygulamaların mevcut olduğunu biliyoruz. Yüzyılın başında “melikü’ş-şuarâ”²⁸ (şairlerin hükümdarı) payesine layık görülen Nâbî’ye bu türden bir edebî yargıçlık görevi yüklendiğini, yani şiirde zevk ve tercihlere önderlik yaptığı biliniyor. Nâbî’nin ölümünden sonra ise III. Ahmed’in saltanat döneminde “şeyhü’ş-şuarâ” olarak anılan Osmanzâde Ta’ib’in ve Seyyid Vehbî’nin bu tür bir rol oynadıkları da biliniyor. Yeni yazılmış bir şiirin güzel olup olmadığının ilkin onlara sorulduğunu da şuarâ tezkiresinde Râmiz belirtiyor.²⁹ Yani temel estetik standartlar saptayacak ve eleştiriye temel teşkil edecek kadar saygı gören bir yazarın temyizi olmayan hükümler serdetmesi dönemin edebiyat camiası tarafından bir tür “sansürcülük” olarak görülmüyordu. Tam aksine, kaliteli bir önderlik örneği, bu “nâib”in onayını ve olurunun almış olmak da şairler tarafından da herhalde bir onur olarak kabul ediliyordu. Bir gazelinin bu “şeyhü’ş-şuarâ” tarafından beğenilmesinin büyük onurunu taşıdığını tezkiresinde bizzat Sâlim dile getirir. Nâbî madde-sinde anlattıklarına bakılırsa bizzat yaptığı bir gazeli kendisi önce Nâbî’ye takdim etmiş, bu gazeli beğenen Nâbî de cevaben Sâlim’e kendi gazellerinden birini sunmuştur.³⁰

Ne var ki, musiki alanında şiire oranla önemli bir fark var. Şiirde “kalitenin” ne olduğu ve onun gerek estetik gerekse temel teknik kıstaslarının nerelerde aranması gerektiği meselesi asırlardan beri Divan edebiyatı geleneği içinde hal yolu bulmuş bir meseleydi. Musikide ise durum böyle değildi.

Nitekim Es’ad Efendi “musiki nâibi” lakaplı Mustafa Efendi’nin yaptığı bu “kalite kontrolü”nü sadece kişisel bir marifet olarak nakleder. Bu konuda yerleşik bir âdetin bulunduğunu sanmıyoruz. Ayrıca, bu kontrolün içeriği ve amacı hakkında *Atrabü’l-Âsâr*’da hiçbir bilgi veya ipucu verilmez. Yeni bestelenmiş bir eserin öğretilip icra edilmeye, çalınıp söylenmeye, yani yaşama-maya hakkı olup olmadığı konusunda nihai kararı verme yetkisiyle “musiki nâibi” lakabına hak kazanmıştı Mustafa Efendi. Ancak Mustafa Efendi musiki eserleri hakkındaki bu yaşam veya ölüm kararını nasıl veriyordu, bu denetimi ve “kalite kontrolünü” hangi açılardan ve ne gibi kıstaslar kullanarak yapıyordu? *Atrabü’l-Âsâr*’da bu konuda kesinlik yok.

Acaba estetik, yenilik ve yaratıcılık açıları mıydı onun için öncelikle önemli olan, yoksa yeni bestelenmiş bir eserin sadece usûl, güftenin vezni ve taksimatı, form düzgünlüğü vs. gibi bazı şekil kurallarına uygunluğunun

denetlenmesi miydi nihaî amaç? Bunu tam olarak bilemiyoruz elbette. Ancak, yukarıda da belirttiğimiz gibi *Atrabü’l-Âsâr*’daki üstat bestecilerin eserlerinin her zaman “muvafilek-i kavaid-i fenn-i elhân” oldukları şeklindeki estetik yargının Es’ad Efendi tarafından bu kadar sıklıkla kullanıldığına bakılırsa ikinci gerekçeye daha büyük ihtimal verilebilir. Ayrıca bu iki tür kıstasın, yani biçimsel mükemmeliyet ve uygunluk ile yenilik ve yaratıcılığın birbirinden tamamen bağımsız olarak telakki edilmelerinin zorluğunun da altını çizmek gerek.

28 Mustafa Safâî Efendi, *Tezkire-i Safâî (Nuhbetü’l-Âsâr min Fevâidü’l-Eş’ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 268.

29 Bkz. Dr. Sadık Erdem, *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 49, 114 vs.

30 Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü’ş-şuarâ*, (yayımlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 631.

IX - Atrabü'l-Âsâr'ın Kronolojik Kapsamı

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ın önsözünde (*Dibâce*) Osmanlı hânedânının ta başlangıcından III. Ahmed'in saltanatına kadar Osmanlı döneminin musikişinaslarının tümünü tezkiresinin kapsamına alma iddiasını dile getiriyor:

“... zamân-ı ma'delet-ünevân-ı hazerât-ı Osmaniyyan'dan işbu sultân ibnü's-sultân el-Gâzi Ahmed Hân bin Mehmed hân...hazretlerinin zaman-ı devlet-peyvendlerine mün-tehi olunca...”¹

[... Osmanlı hanedanının adalet unvanlı zamanından... işbu sultan oğlu sultan, sultan Mehmed Han oğlu gazi sultan Ahmed Hân hazretlerinin refaha ulaşan zamanında son buluncaya kadar...]

Gerçekte, *Atrabü'l-Âsâr*'ın kronolojik kapsamı bu kadar geniş değildir. Olmasına da imkân yoktu zaten. Yukarıda kısaca sözünü ettiğimiz ve Osmanlı hanedanının başa geçmesinden epey sonrasına rastlayan müzikal kopukluk ve müzik geleneğinin radikal bir biçimde kabuk değiştirmiş olması buna olanak vermezdi.

Atrabü'l-Âsâr'ın gerçek kronolojik kapsamını Es'ad Efendi'nin verdiği iki ayrı göstergeye bakarak değerlendirmek mümkün. Bunların ilki *Atrabü'l-Âsâr*'da hal tercümesi verilen bestecilerin ölüm tarihleridir. İkincisi ise o kişinin hangi padişahın saltanatı sırasında şöhrete kavuştuğu hakkındaki bilgidir.

İlkini, yani bestecilerin ölüm tarihlerini gözden geçirmek hiç değilse sayılar açısından daha kolaydır. Çünkü tezkirede madde başı olan bestecilerin sadece yirmi bir tanesi için kesin bir ölüm tarihi veriliyor. Oysa Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin doksan beşinin hangi padişahın saltanatı sırasında şöhrete kavuştuğunu belirtir. Osmanlı dönemi musikişinaslarını konu edindiğini *Atrabü'l-Âsâr*'ın giriş bölümünde özellikle ve ısrar-

la vurgulamış bulunan Es'ad Efendi'nin tezkiresine aldığı her bir bestecinin hangi Osmanlı padişahının zamanında –yani onun koruyucu kanatları altında– sanatını icra edip şöhrete kavuştuğunu mutlaka belirtmek istemesi kolayca anlaşılıyor. Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'da satır aralarında her fırsatta vurgulanan bir fikir de Hanedan-ı Âl-i Osman'ın bir bütün olarak ve her zaman sanat, edebiyat ve musiki hamiliği yaptığı ve her padişahın döneminde musikişinasların neşv ü nemâ bulabildikleri fikridir.

Es'ad Efendi'nin verdiği yirmi bir ölüm tarihi arasında en erkeni Sütçüzâde İsa'ya en geç tarihli ise, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Serhânende Enfî Hasan Ağa'ya aittir. Sütçüzâde İsa 1628'de, Enfî Hasan Ağa ise Hicrî 1141 yılında (1728/1729) vefat etmişlerdir. Dolayısıyla, Es'ad Efendi'nin Osmanlı döneminin tümüne teşmil etmek istediği musiki gele- neğine ait bestecilerin bu iki kişinin ölüm tarihleri arasındaki bir asırlık süreye sıkışmış olduğunu görüyoruz.

Aslına bakarsak *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen ve ölüm tarihleri belirtilen bestecilerin büyük çoğunluğu bir asırlık bu sürenin ikinci yarısında yaşamış ve vefat etmişlerdir. Esas ağırlık 17. yüzyılın ikinci yarısında ve hatta 18. yüzyılın ilk çeyreğindedir. Eskilere doğru gittikçe Es'ad Efendi'nin bestecilerin kesin ölüm tarihlerini bulması zorlaşıyordu anlaşılan. 1620-1670 dönemi içinde vefat etmiş olan bir tek besteci vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. 1628 yılında vefat eden ve bu erken dönemin tek örneği olan Sütçüzâde İsa'yı bir kenara bırakırsak, Es'ad Efendi tarafından ölüm tarihleri verilen bestecilerin ikisi 1671 ile 1680, dördü 1681 ile 1690 arasında, biri 1691-1700 döneminde, beşi 1701 ile 1710 arasında, altısı 1711 ile 1720 arasında ve diğer ikisi de 1721 ile *Atrabü'l-Âsâr*'ın yazılmakta olduğu 1729 yılı arasında vefat etmişlerdi. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan fakat Es'ad Efendi tarafından ölüm tarihleri verilmeyen üç kişinin ölüm tarihlerini ise başka kaynaklardan bulabildik. Bunlardan Derviş Sadâyî 1655'te, Ahmed Çelebi 1718 yılında, şair Nâbî ise 1712'de vefat etmişlerdi.

İkinci kronolojik ipucu olan madde başı bestecilerin hangi padişah zamanında şöhrete kavuştukları bilgisinin dökümünü yaparsak hem daha dengeli hem de biraz daha geniş bir dağılıma ulaşırız. Es'ad Efendi tezkiredeki doksan yedi kişinin doksan beşi hakkında bu bilgiyi veriyor. Genellikle de bu bilgi şu şekillerde ifade ediliyor:

“... zaman-ı şöhreti ahd-ı şevk-resân-ı Sultan Mehmed hândır.”²

[... Sultan Mehmed'in şevk getiren zamanında şöhret kazanmıştır.]

1 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 3a.

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.

“... zaman-ı iştiharı devr-i savlet-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup...”³
[... şöhet zamanı Sultan Mustafa Han'ın atılım tavrı devri olup...]

“... vakt-i şöheti işbu zaman-ı devlet-unvan-ı Sultan Ahmed Hân olup...”⁴
[... şöhet kazandığı zaman işte bu Sultan Ahmed Han'ın yüksek unvanlı devri olup...]

Es'ad Efendi IV. Mehmed zamanında meşhur olmuş olan elli dokuz kişiden iki tanesi için ise bu padişahın epey uzun (tam tamına otuz dokuz yıl) sürmüş olan saltanatı içinde daha kısıtlı bir ünlenme dönemine işaret ediyor ve bunların IV. Mehmed'in saltanatının ilk dönemlerinde (“evâil”) şöhet kazandıklarını belirtiyor. Örneğin, Baba Nevâyî hakkında şöyle yazar:

“... zaman-ı şöheti evâil-i devr-i haşmet-tavr-ı Sultan Mehmed Hândır...”⁵
[... şöhet kazandığı zaman Sultan Mehmed Han'ın haşmet tavrı devrinin ilk dönemleridir...]

Ünlendikleri dönem *Atrabü'l-Âsâr*'da belirtilen doksan beş kişi hakkındaki kronolojik bilgileri bir tablo halinde şöyle özetlemek mümkün:

Osmanlı Padişahları ve Saltanat Süreleri	Döneminde Şöhret Kazanan Besteci Sayısı
I. Ahmed (1603-1617)	2
IV. Murad (1623-1640)	5
İbrahim (1640-1648)	2
IV. Mehmed (1648-1687)	59
II. Mustafa (1695-1703)	6
III. Ahmed (1703-1730)	13
IV. Mehmed - III. Ahmed dönemleri	7
IV. Murad - IV. Mehmed dönemi	1

Tablo 1 *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin Es'ad Efendi'nin beyanına göre hangi padişahların döneminde ün kazandıkları.

³ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 22b.

⁴ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 27a.

⁵ *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 8b.

Bu tablodaki son iki kategori, Es'ad Efendi tarafından bildirildiğine göre şöhet kazandıkları zaman birden fazla padişahın saltanat dönemine yazılmış olan bestecilerin sayısını gösterir. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış olan hiçbir bestecinin ünlenme döneminin 1687-1691 yılları arasında hüküm sürmüş II. Süleyman ve 1691-1695 yılları arasında hüküm sürmüş II. Ahmed'in saltanat dönemlerine rastlamamış olmasının bir tesadüf olup olmadığını ise bilemiyoruz.

Yukarıdaki tabloda esas olarak gördüğümüz şudur: *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen besteciler bu eserin yazıldığı tarihten önceki aşağı yukarı yüz - yüz yirmi yıllık süreye nispeten homojen bir biçimde dağılmış bulunuyorlar. Yine de 17. yüzyılın ikinci yarısının görece ağırlığı ilk yarıya oranla biraz daha büyüktür. Ayrıca, söz konusu bestecinin “iştiharı”, yani revaçta olduğu dönem onun müzik hayatının tümünü kapsamadığından, müzik faaliyetlerinin yüzyıl içine dağılımının aslında yukarıdaki tablonun gösterdiğinden daha da homojen olmuş olması muhtemeldir. İştiharları III. Ahmed'in saltanat dönemine rastlayan, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı ve belki de *Atrabü'l-Âsâr* yazılırken bazıları hâlâ berhayat olan yukarıdaki tablodaki on üç besteciye de hesaba katarsak bu süreyi ileriye doğru biraz daha genişletmek mümkün olur.

Ancak, yine de her şeye rağmen yukarıdaki kronolojik yargımız geçerliliğini koruyor: Şeyhülislâm Es'ad Efendi geriye doğru gidip Osmanlı bestecilerini sayıp dökerken değil bugün Osmanlı İmparatorluğunun mitolojik “kuruluş” tarihi olduğu varsayılan 1299 yılına dek gidebilmek, İstanbul'un fetih tarihine dahi ulaşma arzusunu yerine getirememiştir. Es'ad Efendi biyografilerinde 16. yüzyılın sonlarıyla 17. yüzyılın başlarında takılıp kalmıştır. Osmanlı/Türk müzik geleneğiyle önceki geleneklerin hiç değilse kronolojik olarak örtüşebilecekleri 14. ve 15. yüzyıllar da böylece zorunlu olarak tamamen tezkire dışında bırakılmışlardır.

Atrabü'l-Âsâr'ın kronolojik kapsamının işaret ettiği önemli bir nokta daha var. 1718-1730 yıllarını kapsayan ve III. Ahmed'in saltanatının Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığında geçen ve “Lale Devri” olarak adlandırılan on iki yıllık dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda ve özellikle İstanbul'da mimarlık, sanat ve edebiyatın olağanüstü bir biçimde gelişip serpildiği ve yenilendiği bir dönem olarak bilinir. Daha doğrusu, Yahya Kemal ve Ahmet Refik Altınay'ın bu dönemi böylece adlandırmalarından sonra, klasik Osmanlı tarihlerinin basmakalıp söylemi genel olarak bu olmuştur.⁶ Lale Devri'ne atfedilen bu kültürel gelişme ve serpilmenin ve Osmanlı yönetici sınıfının lale ile sembolize edilen bir zevk u safâ düşkünlüğünün birtakım yüzeysel ve yanlış nedenleri sıralanır. Ayrıca, böyle bir

⁶ Bkz. Ahmet Refik, *Lale Devri*, 1130-1143, İstanbul, 1331 (1915).

dönemin nasıl böyle aniden ortaya çıkabildiği ve gerek öncesinde gerekse sonrasında başka birçok benzeri de yaşanmış olan bir yeniçeri isyanından sonra nasıl pek iz bırakmadan sona erebildiği de genellikle sorgulanmaz.

İşte *Atrabü'l-Âsâr* III. Ahmed'in saltanat dönemine bu bakış açısının –hiç değilse müzik alanında– gerçeklere hiç uymadığını apaçık ortaya koyuyor. Çünkü topu topu on iki yıllık bir Lale Devri'nde veya III. Ahmed'in yirmi yedi yıl sürmüş olan saltanatında musiki alanında böyle ani bir kültürel çiçeklenme dönemi olduysa bile –ki bunu da *Atrabü'l-Âsâr* hiçbir şekilde teyit etmiyor– bunun en az iki üç kuşak sürmüş bir hazırlık devresi gerektirmiş olduğunu tezkirenin kronolojik kapsamı apaçık gösteriyor. Lale Devri'nden öncelerinde de İstanbul'da müzik faaliyetlerinin yoğunluk kazandığı devreler bulunduğunu, zaman içinde de kapsamlı bir repertuar oluştuğunu *Atrabü'l-Âsâr* kuşku götürmeyecek şekilde gösteriyor. Bunu Evliyâ Çelebi, Ali Ufkî, Kantemiroğlu gibi kaynaklar da teyit ediyor.

Özgün bir Osmanlı/Türk musiki geleneğinin şekillenmeye başladığı 17. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul'da müzik faaliyetlerinin ve üretiminin bir süreklilik arzettiği ortadadır. Yukarıdaki Tablo 1'e bakıldığında apaçık görülüyor ki *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi müzisyen içerisinde İstanbul'da Lale Devri'ni bütünüyle idrak edebilmiş toplam besteci sayısı yirmi ya da yirmi beşi geçmez. Lale Devri'ne gelindiğinde besteci ve musikişinasların sayısında ani bir “patlama” olduğunu iddia etmek zor. *Atrabü'l-Âsâr*'ın tarihî ve kültürel bir belge olarak önemi ve esas anlamı Osmanlı müzik kültürünün ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren tutarlı, izlenebilir ve belgelenebilir bir bütünlük arzettiğini göstermesinde yatmıyor mu zaten?

Lale Devri'ndeki sanat faaliyetlerine dair aynı basmakalıp tarih görüşünün bir parçası olarak “batılılaşma” eğilimlerinin de ilk kez bu dönemde filiz verdiği ve Avrupa etkileriyle birlikte genel estetik zevk ve tercihlerde ve özellikle mimaride ve mimariyle ilişkili çeşitli süsleme sanatlarında önemli bir değişim ve klasik üslûptan ayrılma olduğu ileri sürülür.⁷ Oysa müzik alanında herhangi bir Avrupa kökenli etkiyi veya müzik estetiğinde, müzik formlarında ve repertuarda anlamlı ve kalıcı bir değişimi 18. yüzyılın sonlarından, yani III. Selim'in döneminden önce hissetmek ve belgelemek kabil değil. Kaldı ki, geleneğin kendi içsel evrimini göz önüne almasızın, Osmanlı döneminde sanatta anlamlı üslûp değişikliklerinin öncelikle dış kaynaklı etkilerden kaynaklandığını ve bunların da mutlaka bir “Batılılaşma” anlamı taşıdığını öne sürmek de abartı olur.⁸ Ve eğer böyle oldu-

ğu kanıtlanırsa bile, Osmanlı sanatına Batı etkisinin tüm sanat alanlarında aynı anda hissedilmesi, aynı yönde veya aynı şiddette olması gerekmiyordu elbette.

Her ne kadar bugüne dek bu konuda anlamlı müzikolojik analizler yapılmış olmasa dahi, eldeki eserlere bakılırsa 18. yüzyıl başlarında müzikte kayda değer üslûp değişiklikleri ortaya çıktığına dair bir belirti yoktur. Ayrıca, Lale Devri'nin Osmanlı mimarlık, sanat ve edebiyat tarihi içindeki konumuna bugüne dek atfedilen bu yüzeysel olduğu kadar harcıâlem tarihsel bakış bugün artık söz konusu mimarî eserlerin kendileri ve görsel anlamları mercek altına alınarak ciddi bir biçimde sorgulanıyor.⁹

7 Bkz. Ayda Arel, *On Sekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975.

8 Bkz. Tülây Artan, “Arts and Architecture”, *The Cambridge History of Turkey - Volume 3, The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, 2006, s. 408-481.

9 Bkz. Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures – İstanbul in the Eighteenth Century*, Seattle&London, 2008.

X - Yeni Geleneğin Coğrafyası

Atrabü'l-Âsâr'da bulduğumuz çok önemli bir yaygın bilgi de 17. yüzyılla 18. yüzyıl başlarının bestecilerinin doğum yerleri (*mevlid*) ve yerleşip yaşadıkları, vatan edindikleri yer (*mevtn*) hakkındaki bilgidir. Tezkirede madde başı olarak yer alan doksan yedi bestecinin hepsi için değilse bile, doksan beşi hakkında bu iki bilginin ikisi de tam olarak veriliyor. Hem 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl başlarının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi bestecilerinin aslen nereli oldukları, hem de sanatlarını nerede icra edip hangi şehirde şöhrete kavuştukları hakkındaki bu bilgiler Osmanlı/Türk musiki geleneğinin coğrafi dağılımını gözler önüne seriyor.

Şehir/Bölge	“Mevlid”	“Mevtn”
İstanbul	63	78
Edirne	5	4
Bursa	1	1
Selânik	2	1
Ruscuk	1	
Filiba	1	
Gelibolu	1	1
“Amid”(Diyarbakır)	8	7
“Ruha”(Urfa)	1	
Antep	1	
Kilis	1	
Mardin	1	

Halep	1	
Şam	1	
Bağdat	1	
Trablus	1	
“Acem”/İran	2	1
Kahire		1
Manisa	1	1
“Anadolu”	1	
“Rûm”	1	
TOPLAM	95	95

Tablo 2 *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan bestecilerin doğum yerleri (*mevlid*) ve yerleştikleri yer (*mevtn*).

Bu tablodaki dağılımda ilk göze çarpan elbette ki İstanbul şehrinin müzik geleneğimizin oluşumundaki kesin egemenliği ve toplamdaki payının ezici ağırlığıdır. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin esasen İstanbullu olması dolayısıyla imparatorluğun dört bir yanındaki müzisyen ve bestecilerle ilgili bilgiye ulaşamadığı ihtimali ilk elde akla gelebilir. Onun mecburen doğrudan muhatap olduğu İstanbul'daki bestecilere ağırlık verdiği, uzaktakilere ulaşamadığı, yani seçiminin dengeli ve objektif olmadığını ve dolayısıyla yukarıdaki listenin Osmanlı besteci ve musikişinaslarının gerçek coğrafi dağılımını temsil etmekten uzak olduğu ilk anda düşünülebilir. Es'ad Efendi'nin mecburen bir tür “İstanbul şovenizmi” yaptığı akla gelebilir.

Ne var ki, bir yandan İstanbul şehrinin *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olan müzisyenlerin bu tür bir önyargıyla açıklanamayacak kadar ezici bir çoğunluğunu hem yetiştirmekte hem de barındırmakta olması, diğer yandan da Es'ad Efendi'nin (yukarıdaki tabloda Diyarbakır ya da Edirne örneklerinde görüldüğü gibi) birtakım taşra şehirlerinde yerleşik bulunan azımsanmayacak sayıda müzisyeni de listesine dahil edebilmiş olması bu önyargının etkisini zayıflatır. Ayrıca, bu dönem için karşılaştırma yapmayı mümkün kılacak, Es'ad Efendi'nin İstanbul'a öncelik verip vermediğini sınamaya yarayacak bu kadar kapsamlı başka veri ve bilgi kaynaklarına da sahip değiliz.

Özetle, Osmanlı/Türk musiki geleneğinin ta 16. yüzyıl sonlarından itibaren şehir ağırlıklı, özellik ve öncelikle de İstanbul merkezli bir gelenek olduğunu söylemek sürpriz teşkil etmez. Yukarıdaki tablo bu durumu –hem de birçok açıdan– çok belirgin bir biçimde göstermektedir. İstanbul'dan sonra en çok sayıda musikişinas yetiştiren ve barındıran kent merkezi ise imparatorluğun eski başkentlerinden Bursa veya Edirne değil, Diyarbakır'dır. "Acem" diyarında doğduğu belirtilen iki besteci dışında tezkiredeki tüm kişilerin Osmanlı imparatorluğu sınırları dahilinden gelmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Konuya ileride döneceğiz.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den aşağı yukarı yarım asır kadar öncesinin İstanbul'undaki hânende ve müzisyen yoğunluğunu –bildiğimiz bütün o abartılı ifadelerini bir kenara bıraksak bile– Evliyâ Çelebi'nin anlattıklarından da biliyorduk. Kültürel, sosyal ve siyasi çekim merkezi durumunda olan bir imparatorluk başkenti için şaşırtıcı bir durum değil elbette. Yüzlerce İstanbullu hânende ve sâzende ismi zikrettikten sonra şöyle yazar Evliyâ Çelebi:

"... şöyle mâlum ola ki eğer İslambol içre meşhûr-ı âfâk [şöhreti ufukları tutmuş] üstad-ı kâmil [olgun üstad] zâkirleri ve hânendeleri cümle [bütün] bildiklerimizi tahrir eylesem [yazsam] Hüdâ 'alimdir [Allah bilir ki] başka bir fütüvvet-nâme-i edvâr olur."¹

Atrabü'l-Âsâr'da verilen bilgilerden çıkardığımız yukarıdaki tabloda Evliyâ Çelebi'nin belirttiği bu durumu pekiştiren iki önemli öge daha var.

Bunların ilki, tablodaki doksan beş besteci içerisinde doğum yerleri (*mevlid*) İstanbul olanlarla yerleşim yerleri (*mevân*) İstanbul olanların sayısı arasındaki farktır. Yani *Atrabü'l-Âsâr*'daki İstanbul egemenliği sadece madde başı olarak adı geçen bestecilerin üçte ikisi kadar (63/95) bir oranının İstanbul'da doğmuş olmasıyla kalmıyor. Toplamın İstanbul dışında doğmuş olan üçte birinin yarısı kadarı da (yani İstanbul dışında doğmuş olan 32 kişiden 15'i) doğduğu yerde değil, İstanbul'da müzikte şöhret sahibi oluyor. İstanbul'u mesken tutmuş olan bestecilerin toplam sayısı böylece yetmiş sekize ulaşıyor.

Duruma tersten bakacak olursak, başka yerlerde doğup İstanbul'a yerleşip burada şöhret kazanan on beş besteci bulunmasına karşılık *Atrabü'l-Âsâr*'da İstanbul'da doğup da başka bir şehirde yerleşip orada müzisyen olarak şöhret kazanmış olduğu kaydedilen bir tek kişi bile yoktur. Bir şehirde şöhret bulanların sayısının aynı şehir ya da bölgede doğmuş olan müzisyenlerden daha yüksek olması o şehrin önemli bir kültürel çekim merkezi olma-

sının göstergesidir. Yukarıdaki Tablo 2'den açıkça anlaşılacağı üzere Osmanlı İmparatorluğu içinde müzisyenler için böyle bir çekim merkezi işlevi görmüş olan İstanbul dışında başka bir şehir yoktur.

Geleneğin öncelik ve özellikle İstanbul merkezli olduğu gerçeğine Es'ad Efendi'nin getirdiği bir başka önemli kanıt daha vardır. Bu kanıt da İstanbul'un çeşitli semt ya da mahallelerinde ikamet eden musikişinasların semt veya mahallelerinin açıkça belirtilmesine *Atrabü'l-Âsâr*'da verilen önemdir. Gerçekten de birçok besteci için İstanbul doğumlu veya orada yerleşik olduklarını söylemekle yetinmez Es'ad Efendi. Bu musikişinasların İstanbul'un tam olarak neresinde, hangi semt veya mahallesinde doğdukları ve/veya yerleştiklerini açık açık belirtir. Buna birkaç örnek verelim. Örneğin, Kemankeşzâde Ahmed Efendi hakkında:

"... *Mevlid ü mevânı kurb-ı Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Tophane nâm...*"²

[... Doğduğu ve yerleştiği yer ulu hilafet mekânı korunmuş Konstantiniyye yakınındaki Tophane adlı...]

diye yazıyor Es'ad Efendi. Serhânende Mustafa Ağa hakkında

"*Mevlid ü mevânı Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahal olup...*"³

[Doğduğu ve yerleştiği yer Üsküdar'da Kadıköyü adını taşıyan yer olup...]

diye yazarken, Nazîm Çelebi hakkında da gerek doğduğu gerekse yerleştiği semtin

"... *mevlid ü mevânı Darü's-saltanatî's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kumkapu semti...*"⁴

[... doğduğu ve yerleştiği yer saltanat mekânı ve korunmuş Konstantiniyye'de Kumkapı semti...]

olduğu belirtiliyor. İstanbul'da yerleşik toplam yetmiş sekiz bestecinin otuz dördü (yani neredeyse yarısı) hakkında İstanbul içinde doğdukları ve/veya yerleşmiş oldukları semt açıkça belirtiliyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bunların dökümü aşağıdaki tablodadır.

2 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28a.

3 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 31a.

4 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 37b.

1 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 302.

Semt/Mahalle	Sayı
Galata	7
Üsküdar	5
Eyüp	3
Kasımpaşa	4
Tophane	4
Kadıköy	2
Fındıklı	2
Yenibahçe	2
Kocamustafapaşa	1
Lâleli	1
Kumkapı	1
Beşiktaş	1
“Yaylak”	1
TOPLAM	34

Tablo 3 *Atrabü'l-Âsâr*'a göre İstanbul'da yerleşik yetmiş sekiz bestecinin otuz dördünün bulundukları semtler ve mahalleler.

İstanbul'un her semtinde mukim besteci ve müzisyen sayısı o semtteki müzik yaşamının niteliğiyle değil, sadece mevcut İstanbul nüfusunun dağılım ve yoğunluğuyla ilişkilidir elbette. Nitekim “bilâd-ı selâse” (üç belde yani Eyüp, Galata ve Üsküdar) denen ve o dönem İstanbul'unun üç ana “banliyö”sünün toplamdaki payı da aşağı yukarı buna işaret ediyor. Kaldı ki, yukarıdaki tabloda görünen ve Es'ad Efendi tarafından bağımsız birer ikamet yeri imiş gibi gösterilen Beşiktaş, Kasımpaşa, Fındıklı ve Tophane gibi semtler o dönemde Galata surlarının dışında ve Galata kadılığına bağlı (“Galata kazası mülhakatından”) küçük büyük birer mahalle veya köyden başka bir şey değildiler. Kadıköy ise o dönemde Üsküdar'a bağlı sayılan (“Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahâl”) ana yerleşim merkezinden uzak ve yerleşik nüfusunun büyük bir bölümü gayrimüslim olan, muhtemelen de çoğu ahalisinin ziraat ve balıkçılıkla uğraştığı küçük bir yerleşim birimiydi. Dolayısıyla bu dış mahalleleri de “bilâd-ı selâse”ye dahil edecek olursak bu üç beldenin toplamdaki payı daha da yükselir. Yenibahçe, Kocamustafapaşa,

Lâleli, Yaylak ve Kumkapı'ya gelince, bunlar bugün “tarihi yarımada” da denen asıl İstanbul'un semtleridir.

İstanbul'da oturan toplam yetmiş sekiz besteci sayılıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da (bkz. Tablo 2). Bunların otuz dördünün doğdukları ve/veya yerleştikleri semt de belirtiliyor (bkz. Tablo 3). İstanbul'da oturup da şehrin hangi semt ya da mahallesinde ikamet ettikleri Es'ad Efendi tarafından belirtilmeyen kişilerin ise (ki bunların toplam sayısı kırk dördttür) büyük bir ihtimalle sur içi kente, yani “nefs-i İstanbul”a ait olduklarını varsaymak pek yanlış olmaz. Zaten gerek dönemin tezkirelerinde ve diğer tarihî belgelerde bir kişinin İstanbullu veya “şehrî” olduğu söylendiği zaman kastedilen onun sur içi İstanbul'da doğmuş olmasıdır.

Atrabü'l-Âsâr'da listelenen bestecilerin İstanbul'un hangi mahalle veya semtlerinde doğdukları ya da ikamet ettiklerine bu kadar kuvvetli bir vurgu yapılması Osmanlı/Türk müzik geleneğinin ve onun mensuplarının gerçekten özgün bir yerelliğe sahip olmasıyla açıklanabilir ancak. Bu durum da bestecilerin kimlik ve aidiyetlerinin şehrin beşerî topoğrafyasına nispetle tanımlanmakta olmasına yansıyor. Çünkü gelenek her şeyden evvel İstanbul'a atfen tanımlanıyor. Zaten ancak o takdirde Üsküdar'da, Tophane'de veya Kocamustafapaşa'da doğmak veya ikamet etmek gerek bizzat geleneğin içinden bakanlar için, gerekse tezkirenin okuyucusu açısından herhangi bir bilgi değeri taşıyabilir. Diğer bir deyişle, yukarıdaki tablodaki bu semt ve mahallelere dağılım durumu bizzat bir parçası olduğu bu müzik geleneğinin öncelik ve özellikle İstanbul şehir merkezli oluşunun bilincinin Es'ad Efendi'nin nazarında çok güçlü olmasından kaynaklanıyor.

Zaten İstanbullu olduğu bilinen bestecilerin İstanbul içindeki doğum veya ikamet yerlerinin özellikle belirtilmesi de ancak İstanbul'un beşerî topoğrafyasının merkez olarak alınması isteniyorsa anlam kazanır. Yoksa mahallî aidiyeti ön plana taşıyıp Üsküdar, Fındıklı, Galata, Eyüp, Kocamustafapaşa veya Kasımpaşa'da doğmuş olmaya veya bu semt ve mahallelerde oturmaya Edirneli, Diyarbakırlı veya Bursalı olmakla aynı önemi vermenin ve birincilerin sayıca diğerlerinden fazla olmasının ön plana getirilmesinin başka ne anlamı olabilir ki?

Taşrada doğup da İstanbul'da yerleşen bestecilerin bazılarının İstanbul'da yerleştiklerinin belirtilmesiyle yetinilmeyip bunların yerleştikleri semt ve mahallenin de özellikle altının çizilmesi müzik geleneğinin yerelliğine ve İstanbul merkezli oluşuna yapılan vurguyu daha da güçlendiriyor elbette. Örneğin, Şeyhülislâm Es'ad Efendi aslen Şam doğumlu olan Derviş Mehmed'in İstanbul'da Galata'da yerleşik olduğunu, Kilis doğumlu Muharrem Ağa'nın sur içi İstanbul'da Yenibahçe'de ikamet ettiğini, belirli bir mekân adı verilmeden “Anadolu”da doğmuş olduğu belirtilen Abdullah Efendi'nin ise Tophane'de

Tomtom Kaptan mahallesinde yerleştiğini belirtiyor. Doğum yeri belirtilmeyen Ârif Efendi ise İstanbul'da değil, Beşiktaş'ta ikamet etmiştir.

Ayrıca, İstanbul ve civarında doğmuş kişilerin Osmanlı başkenti içindeki hareketlilikleri dahi belirtiliyor iki ayrı kişinin hal tercümesinde. Örneğin Abdülbâkî Ârif Efendi Kasımpaşa'da doğmuş fakat Lâleli'de ikamet etmiştir. Ebûbekir Ağa ise Eyüp'te doğmuştur ve bu yüzden hep "Eyyubî Bekir Ağa" olarak tanınmıştır fakat "İstanbul'da" yani sur içi kentte yerleşmiştir. Zihni Efendi'nin ise semt belirtilmeksizin İstanbul'da doğduğu fakat Kasımpaşa semtine yerleştiği belirtiliyor.

Sonuç olarak ve neresinden bakarsak bakalım Osmanlı/Türk musiki geleneğinin başından beri esas itibarıyla İstanbul merkezli olarak geliştiği apaçık ortadadır. Bu müzik esas olarak İstanbullular tarafından yapılıyor, İstanbul'da besteleniyor, çalınıp okunuyor, dinleniyor, öğretiliyor ve yeniden üretiliyordu. Bu musiki çevresine dahil olmak isteyenler de –eğer İstanbul doğumlu değilseler– mutlaka bu kente gelmek durumundaydılar. Es'ad Efendi'nin mutlak bir İstanbul şovenisti olması için de bir neden yok. İstanbul'da eserleri bilinip okunan önemli önemsiz birçok besteciyi *Atrabü'l-Âsâr*'da kayda geçirmeye çalıştığını görüyoruz.

İstanbul dışında kayda değer sayıda müzisyenin yetişip yerleştiği iki merkezin daha varlığından söz edebiliriz. Bunlardan biri Edirne, diğeri de Diyarbakır'dır. Edirne'nin buradaki konumu esasında çok özgün ve kayda değer bir durum arzemez. Edirne hem İstanbul'a nispeten yakındır hem de İstanbul'un fethinden hemen önceki başkenttir. Daha da önemlisi, *Atrabü'l-Âsâr*'da sözü edilen bestecilerin büyükçe bir miktarı (bkz. Tablo 1) IV. Mehmed (1648-1687) ve II. Mustafa (1695-1703) gibi zamanının büyük bir kısmını İstanbul'da değil Edirne'de geçirmeyi tercih eden padişahlar döneminde yaşamış, onların zamanında şöhret kazanmıştır. Dolayısıyla, bu padişahların döneminde sultanın kendisiyle birlikte Saray halkının büyük bölümünün de Edirne'de bulunması zorunluluğu *Atrabü'l-Âsâr*'daki Edirne'de yerleşik müzisyenlerin çokluğunu kısmen de olsa açıklayabilir. Nitekim Edirne doğumlu beş besteciden dördünün saltanatının pek az bir bölümünde İstanbul'da kalmış olan IV. Mehmed devrinde şöhret kazanmış besteciler olması da bunu doğrular.

Edirne'den bir önceki taht şehri Bursa'nın ise yerel musiki yaşamını bağımsız bir merkez olarak devam ettirme potansiyeline sahip olduğunu biliyoruz. 17. ve 18. yüzyıllara ait Bursalı bestecilerin sayısı aslında epeyce yüksektir.⁵ Bursalı musikişinasların tezkireye bu kadar az sayıda girmiş olmalarının bir açıklama-

sı yok. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da İstanbul'da doğup aynı şehirde yerleşik olduklarını ifade ettiği iki kişi (Derviş Abdî ve Derviş Sadâyî) yaşamlarının son bölümünü Bursa'da geçirmişlerdir ve orada vefat ettikleri biliniyor. Ne var ki, yine de Bursa'nın zamanla ve hiç değilse fasıl musikisi icrasında İstanbul'un gölgesinde kalmış olması da kolayca anlaşılır bir durumdur.

Diyarbakır'ın durumu ise biraz farklıdır. Diyarbakır, başkent İstanbul'dan çok uzak bir yörede bulunmasına rağmen yukarı Mezopotamya'nın bölgesel kültür merkezi konumundaydı uzun süredir. Bölge Osmanlı'nın kesin hâkimiyeti altına ancak Kanuni döneminde girmiştir. Ayrıca, 16. ve 17. yüzyıllarda şehirdeki Nakşibendî ve Gülşenî tekkelerindeki müzik yaşamının çok canlı olduğu ve bunun da şehrin genel müzik yaşamını derinden etkilediği biliniyor.⁶ Es'ad Efendi'nin zikrettiği Diyarbakırlı sekiz besteciden biri bir Nakşibendî Şeyhi (Şeyhzâde Ahmed Efendi), dördü de esnaftı (biri kuyumcular kethüdası Ahmed Çelebi, diğer üçü de –Şehlâ Mustafa Çelebi, Mahmud Çelebi ve Yahya Çelebi– mücellit esnafından idiler). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin İstanbul'u anlatan ilk cildinde de Zeynîzâde Diyarbakırlı, Hânende Cevşenî, Hânende Yahya Çelebi ve onun talebesi Karaoğlan gibi birkaç tane İstanbul'da yaşayan ve Diyarbakır kökenli oldukları belirtilen müzisyenin adı geçer. Diyarbakır'ın yanı sıra Kilis, Antep, Halep, Urfa, Mardin gibi aynı yöreden gelen birkaç müzisyen daha vardır Es'ad Efendi'nin listesinde.

Özellikle Mardin kentinin 13. ve 14. yüzyıllarda Artuklu hükümdarları zamanında yöresel bir müzik merkezi olduğunu ve Safiyyüddin'in talebesinin talebesi olan bazı müzisyenlerin burada 14. ve 15. yüzyıllarda faal olduklarını Timurlu hanedanının egemen olduğu ülkelerde musiki hayatını incelemiş olan Eckhard Neubauer ortaya çıkartmıştır.⁷ Dolayısıyla, her ne kadar zaman içinde ipek yolu ticaretinin 15. yüzyıldan sonra önemini kaybetmesinin de katkısıyla Mardin, Urfa veya Diyarbakır gibi şehirler bölgesel önemlerini kaybetmiş olsalar da 17. yüzyılda bu kentlerde daha eski bir müzik yaşamının anılarından, bazı Arap-Fars müzik geleneklerinin devamından ya da kalıntılarından varlığından söz edilebilir.⁸ Zaten *Atrabü'l-Âsâr*'a bakarsak İstan-

6 Evliyâ Çelebi'nin döneminde Diyarbakır şehri ve Çelebi'nin Diyarbakır'da musiki icrası konusunda yazdıkları hakkında bkz. Martin van Bruinessen & Hendrik Boeschoten, *Evliyâ Çelebi in Diyarbakır*, Leiden, 1988 (Türkçe'ye çevirisi: *Evliyâ Çelebi'nin Diyarbakır*, İstanbul, 1997, özellikle s. 96-101, 319-322); Şevket Beysanoğlu, *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, İstanbul, 1957; Şevket Beysanoğlu, *Kültürümüzde Diyarbakır*, Ankara, 1992, s. 136-137.

7 Bkz. Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern", *Der Islam*, 1969, 45, s. 233-261. 1406 yılında ölmüş olan Abdullah bin Halil el-Mardini'nin musikiyle ilgili elyazması eserleri hakkında bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA*, München, 1979, s. 275-278.

8 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 52-54.

5 Bursa'daki musiki faaliyetleri hakkında bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musiki*, Bursa, 1943; Çeşitli dönemlerde Bursalı dinî eser bestecileri hakkında bkz. Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musiki-si Antolojisi- Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 26-29, 34-36, 51-54, 143-146, 161-166.

bul dışında doğmuş bestecilerin yarısından fazlasının bu yöredeki şehirlerden geldiğini görürüz.

Ne var ki, Diyarbakır da Mardin de İstanbul'dan çok uzaktılar. Oralar-
dan neş'et etmiş müzisyenlerin bir ölçüde Arap/Acem etkisi taşıyor olmaları da yadırganmamalıydı. Nitekim *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan sekiz adet Diyarbakırlı bestecinin dördünün uslûbunu/lehcesini "Acemâne" olarak niteler Es'ad Efendi, yani Osmanlı İstanbul'unun olağan musiki uslûbundan uzak ve biraz da yabancı olarak. Trablus (hangisi?) doğumlu olduğu belirtilen Derviş Kasım'a gelince, onun da uslûbu "Arabâne" idi.

Bu arada Diyarbakırlı besteciler hakkında şöyle soru işaretleri de akla gelmiyor değil: *Atrabü'l-Âsâr*'da zikredilen sekiz adet Diyarbakır doğumlu bestecinin yedisi aynı kentte yerleşikti ve ancak bir tanesi İstanbul'da ikamet ediyordu. Dolayısıyla, bu yedi kişinin sesleri ve icra uslûplarıyla ilgili bilgiyi Es'ad Efendi nereden ve nasıl edinebilmişti? Gerçi bu yedi Diyarbakırlı'nın ikisi hakkındaki yorumlarında "sıkattan menkuldür" ifadesini kullanıyor ve bu kişileri bizzat görmediğini ifade ediyor. Ama ya diğerleri? Kalan beş Diyarbakırlı besteci yaşamlarının bir bölümünde bizzat İstanbul'a mı gelmişlerdi? *Atrabü'l-Âsâr*'da bu konuda hiçbir bilgi bulunmuyor. Yoksa bunlardan birkaçı İstanbul'a gelmişti de gelemeyenlerin eserleri gelenler tarafından mı İstanbul'un musiki çevrelerine tanıtılmıştı? İki şehir arasındaki kültürel iletişim ve dolayısıyla doğma büyüme Diyarbakırlı müzisyenlerin bestelerinin İstanbul musiki camiasının repertuarına girmesi nasıl sağlanmıştı? Bu soruların cevabını maalesef bilemiyoruz.

Her ne olursa olsun İstanbul'un yerleşik ve egemen musiki uslûbuna oranla Diyarbakır'dan gelenlerin bu uzaklığı ve yabancılığı zaman zaman Es'ad Efendi'nin kaleminden bu taşra şehrinin kültür ortamını açıkça küçümseyici ve hatta aşağılayıcı ifadelerin çıkmasına da neden olabiliyordu. İstanbul'la karşılaştırıldığında ve her ne kadar bölgesel ve tarihî bir merkez de olsa, nihayetle İmparatorluk başkentinden bakıldığı zaman uzak bir taşra kentinden başka bir şey olmayan Diyarbakır'ın musiki seviyesinin yetersizliği dolaylı olarak dile getiriliyor Es'ad Efendi tarafından. Bu tavrın birkaç bariz örneğini görebiliyoruz *Atrabü'l-Âsâr*'da. Diyarbakır'da doğmuş ve orada yerleşik Çuvaldızâde İsmail Efendi hakkında şunları okuyoruz örneğin:

"... kıraat ve üstâdiyyette vasatü'l-hâl olan ricâl-i fenn-i iştiğal beldesi ile mütesaviyyetü'l akdâm ve mütekaribetü'l-efhâm olmuş idi..."⁹

[... beldesinin okuyuculukta ve üstatlıkta orta derecede olan musikiyle uğraşan kimseleriyle aynı anlayışta ve eşdeğerde idi...]

İmparatorluğun uzak bir taşrasındaki bir musiki merkezi ve bu merkezde yaşayan müzisyenler hakkındaki bu küçümseyici bakış açısını Es'ad Efendi'nin Diyarbakırlı Şehlâ Mustafa Çelebi'nin hal tercümesinde kullandığı ifadelerde de hissetmemek elde değil:

"... diyârının esâtiz-i maarif-âmizi ile rütbe-i üstâdiyyette hem-inân idi..."¹⁰

[... diyârının bilgi sahibi üstatları ile üstatlık rütbesinde aynı derecede idi...]

Es'ad Efendi'nin genel olarak Diyarbakır'daki bestecilerin "üstatlık derecelerinin" ve değerlerinin pek de yüksek olmadığını düşündüğünü tahmin etmek zor değil.

Özetleyecek olursak: Osmanlı İmparatorluğu'nun son başkenti İstanbul'un musiki dünyası, önceki gelenekle bağını kopardıktan sonra kendi "doğu"sundaki tüm geleneksel müzik ve kültür merkezlerini (Şam, Diyarbakır, Mardin, Bağdat, Herat vs.) gölgede bırakmıştır. İmparatorluk başkenti büyükçe bir coğrafyada egemen kültürel çekim merkezi haline gelmiş, diğer merkezlerin yıldızını tedricen söndürmüş ve bu arada Ortadoğu'da egemen müzik geleneğinin eksenini tamamen değiştirmiştir.

Bu meyanda, *Atrabü'l-Âsâr*'da Şeyh Yusuf Dede hariç (ki Es'ad Efendi onun Konyalı olduğunu bilmiyordu) Konya'da doğmuş veya o şehirde yerleşmiş bir tek bestecinin bile adının zikredilmemiş olması da çok ilginçtir. Eldeki kaynaklarda şehirdeki Mevlevî âsitanesi etrafında kümelenmiş tasavvuf musikileri icrası dışında bu yüzyıllarda kayda değer bir dindışı musiki icrası bulunduğu dair herhangi bir bilgi yoktur.¹¹ Eğer var idiyse bile Konya'daki fasıl musikisi geleneğinin özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda kentin müzik yaşamına damgasını vuran dinî musiki tarafından tamamen gölgelenmiş olması da ihtimal dahilindedir. Merkezî musiki geleneğine daha yakın olan Gelibolu ve Edirne'deki Mevlevî dergâhlarından Konya'ya nispetle daha çok sayıda musikişinas yetişmekte olmasını da bir etken olarak kabul edebiliriz. Ancak, Konya gibi bir merkezdeki musiki hayatının sönük geçmesi ayrıca açıklanması gereken bir durumdur. Bu meyanda, Osmanlı dönemine ait şehir tarihi veya monografisi olarak adlandırılabilir çalışmaları maalesef yok denecek kadar az olması, mevcutların ise sosyal ve kültürel öğelere ağırlık vermeme- si bu konudaki çeşitli yerel tarihsel nedenler üzerine eğilmesini şimdi- lik imkânsız hale getiriyor.

Özgün Osmanlı/Türk musiki geleneğinin en başlangıcından, yani 16. yüzyıl sonlarından beri İstanbul merkezli bir gelenek olduğunun ısrarla al-

10 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20b.

11 Bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musiki*, Ankara, 1947.

tını çizdik. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu genelinde (ve mesela Arap vilayetlerinde) yerel müzik geleneklerinin kendi hayatîyetlerini devam ettirmelerine engel değildi elbette. Ama onlar artık egemen ve merkezî musıkî geleneğinin bir parçası değillerdi. Ana ve egemen musıkî damarının (“mainstream”) dışında, “merkeze” değil “çevre”ye, imparatorluğun bir tür kültürel periferisine aittiler artık. Arap musıkîsi de buna iyi bir örnektir. Nitekim Arap kentlerinin musıkîsinin daha sonraları, yani 18. ve 19. yüzyıllarda gerek teknik olarak gerekse repertuar bakımından egemen Osmanlı/Türk musıkîsi geleneğinden önemli ölçüde etkilendiği ayan beyan ortadadır.¹²

Egemen Osmanlı/Türk musıkî geleneğinin İstanbul merkezli olarak geliştiği ve oradan başka kentlere sirayet ettiği ve bazı yerel müzikleri etkilediği gerçeğinin sadece Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin yaşadığı dönem için, yani 18. yüzyılın ilk yarısı için geçerli olduğu sanılmasın. İstanbul'un Osmanlı/Türk musıkî geleneği içindeki bu kurucu ve ezici egemenliğini yukarıdaki tablolarla Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin kaydettiği bestecilerin coğrafi dökümünü yaptığımız *Atrabü'l-Âsâr*'dan aşağı yukarı yarım asır öncesinde de görmek mümkün. Bu coğrafi dağılımı 17. yüzyılın ikinci yarısının fasıl musıkîsi repertuarını kayda almış olan Hâfız Post Mecmuası'na bakarak da açıkça görebiliyoruz.¹³

Çünkü *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan ve hal tercümesi verilen doksan yedi bestecinin kırk tanesinin bestelerini 1694'te vefat eden Hâfız Post'un ardında bıraktığı güfte Mecmuasında teşhis edebiliyoruz. Bu kırk bestecinin eserlerinden farklı güfte örnekleri Hâfız Post Mecmuası'nda yer alıyor. Hem *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alan hem de Hâfız Post Mecmuası'nda eserlerinden güfte örnekleri bulunan 17. yüzyılın bu kırk bestecisinin sadece yedisi İstanbul dışından geliyordu veya İstanbul dışında yerleşikti. Bu yedi kişinin de ikisi Edirneli, üçü Diyarbakırlı, diğer ikisi ise Kahireli ve Selânikli'ydi. Geri kalan otuz üçünün hepsi de İstanbul doğumlu ve İstanbul'da yerleşiktiler.

Nispeten geç bir dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun “klasik dönemi”¹⁴ tabir edilen 15. ve 16. yüzyılları kapandıktan sonra asıl kişiliğini bulduğunu ısrarla vurguladığımız bu Osmanlı/Türk musıkî geleneği başka sanat dallarına ve örneğin şiir ve edebiyata nispetle çok daha yoğun bir şekilde İstanbul merkezli olarak gelişmiştir. Örneğin 16. yüzyıl öncesinde ve özellikle Anadolu Türkçesinin egemen dil haline gelmesi sayesinde İstanbul dışında da iyi şairler yetişebildiğini görüyoruz.

Mustafa İsen ta 16. yüzyılın başından 20. yüzyılın başlarına dek yazılmış yirmi yedi Osmanlı şuarâ tezkiresini tarayarak sayıları üç bini aşan Divan şairinin doğum yerleriyle ilgili olarak bir bilgi derlemesi yapmıştır. Buradan hareketle Osmanlı döneminde şiirin coğrafyasına dair yayımladığı istatistiksel tablolar yukarıdaki görüşümüzü teyit eder.¹⁵ İsen'in verdiği dökümlerde doğum yerleri tezkirede belirtilmiş olan şairlerin yaklaşık olarak üçte birinin İstanbul doğumlu oldukları görülüyor. Ancak, üçte bir oranını verdikten hemen sonra Mustafa İsen şunu ilave eder:

“Meseleyi doğum yerinin ötesinde yerleşme alanları çerçevesi içinde ele alsak tabiidir ki bu rakam İstanbul lehine hızlı bir şekilde artış gösterecektir. İstanbul bugün olduğu gibi dün de kültür dünyamızın merkezidir.”¹⁶

Ayrıca, eğer bu dökümler yüzyıllara göre ayrıştırılabilirse sonuç mutlaka farklı olurdu. Mustafa İsen bu takdirde 17. yüzyıl ve sonrasında Bursa, Edirne, Konya, Manisa, Kütahya, Trabzon, Kastamonu, Gelibolu ve Üsküp gibi ikinci derecede önemi haiz şehirlerin toplamdaki payının azalacağını ve İstanbul'un şiirdeki merkezî konumunun ve ağırlığının artacağını göreceğini de ifade eder.

12 Arap musıkîsinin en önemli kaynaklarını bir araya getirmiş olan Ropdolphe d'Erlanger'nin eserlerinde bunun apaçık izlerini görürüz. Bkz. Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, VI, Paris, 1959. Ayrıca bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 220-221; Scott Marcus, “The Periodization of Modern Arab Music Theory: Continuity and Change in the Definition of Maqamat”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5, 1989, s. 33-48; Eckhard Neubauer, “Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources”, *Zeitschrift Für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 13, 2000, s. 17-365.

13 Hâfız Post Mecmuası'nda adları ve eserlerinin güfteleri zikredilen bestecilerin tam bir listesi için bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 301-303.

14 Bkz. Halil İnalcık, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*, London, 1973 (Türkçe Çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 2003).

15 Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış”, Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 302-305; Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey (haz.), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, 1988.

16 Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış”, s. 304.

XI - Müzik, Saray, Şehir ve Toplum (Yeni Geleneğin Toplumsal Temelleri)

Osmanlı öncesi Ortadoğu/İslâm Arap ve Fars musiki geleneklerinde bu derece kesin bir yerleşme olup olmadığı bilinmiyor. Ancak, çok özgün bir musiki üretim ve icra uslûbunun bir tek kentte (velev ki bu bir taht kenti olsun) böyle yoğunlaşmasına ve bir kentin müziğinin bu kadar geniş bir coğrafyaya tek çekim merkezi olarak hâkim olması durumuna pek tanık olunmuyor. Osmanlı öncesi dönemde musikişinaslar daha yaygın bir coğrafyada hareket edebiliyor, bu geniş Ortadoğu coğrafyasında benzer musiki anlayışları paylaşıldığı için de aynı geniş coğrafyadaki bir başkentten diğerine, bir kültür merkezinden (Bağdat, Tebriz, Şam, Herat vs.) diğerine geçerken aynı çalgıları ve aynı müzik dilini hiç yabancılık çekmeden kullanabiliyorlardı.¹

17. ve 18. yüzyıl Osmanlı müzisyenlerinin zihninde mitolojik ve ideal bir musiki mahfili olarak öncelik ve özellikle yer etmiş olan ve sıkça atıfta bulunulan bir saray musikisi modeli vardır. Bu da taht şehri Herat'taki Timurlu hanedanı mensubu sanat ve edebiyatın hamisi Sultan Hüseyin Baykara (saltanatı 1469-1506) dönemi musikisidir. Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı döneminde taht kenti Herat'taki sarayında bulunan şair, hattat, ressam ve müzisyenleri Babür hatıratında anlatmıştır.² Sultan Hüseyin Baykara'nın kendisi ise her türlü yazar, sanatçı ve musikişinasın koruyucusu ideal hükümdar olarak gösteriliyordu. Kantemiroğlu, Osmanlı ta-

rihine dair kitabındaki kısa Türk musikisi maddesine Hüseyin Baykara'yı "Şark musikisinin hamisi" olarak nitelemekle başlaması boşuna değildir.³ Bu da Hüseyin Baykara'nın namının İstanbul'da epey yaygın olduğunu gösterir. Gerek Topkapı Sarayı'nda gerekse başka bir yerde yapılan iyi bir fasıl musikisi icrası hakkında "Hüseyin Baykara faslı" nitelemesini bir övgü olarak örneğin Evliyâ Çelebi'nin defalarca kullandığını görüyoruz. *Seyahatnâme*'nin İstanbul'la ilgili ilk cildinde Evliyâ bu ifadeyi birçok kez kullanır. Bu kullanımların aşağı yukarı hepsi de ya padişahın huzurunda ya da onun teşvikiyle veya koruyuculuğu altında gerçekleşen müzik faaliyetlerine işaret eder.⁴

Keza, Es'ad Efendi de *Atrabül-Âsâr*'da bir 17. yüzyıl bestecisini överken Hüseyin Baykara sarayının müzisyenlerinden biri olduğu rivayet edilen Gulam Şadi'ye atıfta bulunur. Osman Çelebi maddesinde "eğer Kasımpaşalı Osman Çelebi'nin eserlerini dinleseydi Gulam [yani, köle] Şadi onun kölesi olmaya razı olurdu" mealinde bir övgü ifadesi kullanır.⁵ Osmanlı/Türk musikisi geleneği daha başlangıç aşamasındayken bile ondan iki buçuk asır kadar önce ve binlerce kilometre uzakta mevcut olan ve Abdülkadir Merâgî ile Gulam Şadi'nin de bir parçası oldukları rivayet edilen bu sultanî musiki mahfilini kendisine tarihsel bir derinlik ve büyük prestij sağlayan mitolojik bir öncü haline getiriyor, onunla fiilen var olmayan bir bağı yoktan var etmeye çalışıyordu.

Osmanlı döneminden önce Ortadoğu/İslâm coğrafyasında profesyonel müzisyenler ve müzik bilginleri bir taht şehrinde bir diğerine, bir hükümdarın sarayından bir diğerininkine, siyasi koşullar değiştiğinde de bir hanedanın koruyuculuğundan bir diğerininkine aynı kolaylıkla geçebiliyor ve her gittikleri yerde makbul bir musiki üstadı olarak karşılanıyorlardı.

Bu durumun iyi bilinen örneklerinden birkaçını burada zikrederim. Güney Azerbaycan'da Urmiye kentinde doğup ömrünü Bağdat ve İsfahan'da geçiren ve bazı kaynaklara göre Bağdat'ta diğer bazı kaynaklara göre ise Tebriz'de 1294 yılında ölen dönemin en önemli musiki teorisini Urmiye yeli Safiüddin bunun önde gelen bir örneğidir. 1350'li veya 1360'lı yıllarda yine Güney Azerbaycan'ın Meraga kentinde doğup Tebriz, Bağdat ve Semerkant'ta çeşitli hükümdar ve hanedanların saraylarında yaşayıp 1435'te Timurlu hanedanının taht şehri olan Herat'ta ölen ve bir ara Bursa'ya Osmanlı Padişahı II. Murad'ın taht şehrine geldiği de rivayet edilen Meragalı Abdülkadir bu duruma bir diğer örnektir. Keza, dönemin önemli müzik teorisyenlerinden ve Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği Arapça bir edvâr kiti-

1 Bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.

2 Bkz. Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çev. Reşit Rahmetî Arat), II, İstanbul, 1986, s. 285-287. Timurlu hanedanı döneminde çeşitli Ortadoğu başkent ve şehirlerinde Saray müzikleri hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern", *Der Islam - Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, 1969, Cilt 45, s. 233-261; Timurlu döneminin musikisinin Osmanlı'ya etkileri ve birtakım gerçek ve hayali kalıntıları hakkında bkz. Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid Music'", *Oriente Moderno*, Cilt XV(LXXVI), Sayı 2, 1996, s. 665-681.

3 Demetrius Cantemir, *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, I, İstanbul, 1998, s. 461.

4 Örneğin, Evliyâ Çelebi Saray'da icra edilen ve bizzat iştirak ettiği fasıllar hakkında "Hüseyin Baykara faslı" nitelemesini kullanır. Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, s. 302.

5 *Atrabül-Âsâr*, vr. 26b.

bının sahibi olan Fethullah Mümin Şirvanî (ölümü 1453) İran'ın Şirvan kentinde doğmuş, eğitimini Semerkand'ta tamamladıktan sonra Anadolu'ya gelip yerleşmiş ve Kastamonu'da ölmüştür.⁶

Atrabü'l-Âsâr'da, Kantemiroğlu Edvârî'nda veya Hâfız Post Mecmuası'nda adları geçen bestecilerin doğum yerlerinin coğrafi dağılımlarıyla bazı 15. ve 16. yüzyıl güfte mecmualarında adları zikredilen bestecilerin coğrafi kökenlerinin karşılaştırılması aradaki tezatı gayet açık bir biçimde gözler önüne serer.⁷ 15. ve 16. yüzyıllara ait ve çoğunlukla Arapça ve Farsça kaleme alınmış bazı önemli güfte mecmualarında adları geçen bestecilerin coğrafi kökenlerinin dökümüne baktığımızda çok daha büyük bir çeşitlilik ve coğrafi genişlikle karşılaşırız. Bu Osmanlı öncesi bestecileri Semerkand'tan Şiraz ve Kahire'ye, Bağdat'tan İskenderiye'ye, Herat'tan Şam, Konya, Manisa veya Kastamonu'ya kadar uzanan ve birçok hanedan ve devletin hâkimiyetinde olan çok geniş bir coğrafyaya dağılmışlardı ve bu coğrafya içinde yabancılik çekmeden mekân değiştirebiliyorlardı. İcra ettikleri musikin izlerini taşıyan güfte mecmuaları da bu saydığımız kentlerin hepsinde geçerliliklerini koruyor, aynı musiki geleneğinin bir parçası oluyorlardı.⁸

Buna karşılık, *Atrabü'l-Âsâr*'daki bestecilerin coğrafi dökümlerini gösteren yukarıdaki Tablo 2'de de görüldüğü gibi, 17. yüzyılla 18. yüzyıl başlarında İstanbul'un merkez olmasının yanı sıra artık müzisyenlerin coğrafi dağılımında da özgün bir Osmanlı ağırlığı hissediliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan doksan yedi besteciden sadece iki tanesinin Osmanlı mülkü dışında dünyaya gelmiş olması bir tesadüf olmasa gerektir. Egemen ve merkezî gelenek artık özgün bir Osmanlı geleneğiydi. Müzik artık İstanbul'da öğreniliyor, besteleniyor ve icra ediliyor ve bazen de padişaha sunuluyordu. Uzak yörelerden gelip de şehrin müziğine (günümüzün deyimiyle şehrin "sound"una) uyum sağlayamayanların uslûbu da İstanbul musiki çevrelerinde kabul görmüyor, yadırganıyordu. Şehir kendi musiki geleneğini üretiyor, ona katılanlar da mutlaka ona uyum sağlamak zorunda kalıyorlardı. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin İstanbul'u "*âsitâne-i 'ilm-i elhân*"⁹ [melodiler ilminin eşiği/merkezi] olarak da nitelemesi şaşırtıcı değil.

6 Bkz. Fethullah Mümin Şirvani, *Mecelle fi'l-Muski*, Topkapı Sarayı Ktp., [A. 3449]. Tıpkıbasımı: *Codex on Music* (yay. Eckhard Neubauer), Frankfurt, 1986. Mümin-i Şirvani'nin Arapça Edvârının Londra British Library [Or. 2361] nüshası esas alınarak Fransızcaya çevirisi için Bkz. Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, IV, Paris, 1939, s. 1-255. On üçüncü yüzyılın sonuna kadar İslâm/Ortadoğu müzikleri hakkında bkz. Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, 1929.

7 Owen Wright bu karşılaştırmayı doğrudan doğruya harita üzerinde yapmıştır. Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs - A Musicological Study of an Early Otoman Anthology and its Precursors*, s. 18-19.

8 Aynı yer.

9 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

Gerçekten de, Osmanlı/Türk musiki geleneğinin özellik ve öncelikle İstanbul şehrinin etrafında oluşmuş olduğuna ne denli vurgu yapsak azdır. Bu müziğin şehirle ve şehir hayatıyla ilişkisinin ipuçlarını bulabileceğimiz yazılı kaynakların başında da *Atrabü'l-Âsâr* geliyor.

Bu noktada sorulması gereken iki dizi soru var. İlki Osmanlı musiki geleneğinin önceki gelenekle farkıyla ilgilidir. Osmanlı öncesi devlet ve imparatorlukların kültür merkezlerinde hangi tür müzisyenler nasıl yetişiyordu? Yani Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu kültürel başkentlerinin (Bağdat, Şam, Herat, Semerkand vs.) müzik geleneği gerek toplumla ilişkileri, müzisyenlerin statüsü, sosyal kökenleri gerekse müzik yapma biçimleri açılarından İstanbul merkezli ve yeni imparatorluk müzik geleneğine göre nasıl bir farklılık gösteriyordu?

Yukarıdaki soru dizisine Walter Feldman eldeki tarihsel kaynaklar elverdiği ölçüde ve öncelik ve özellikle 15. yüzyılda Timurlu hanedanının Herat Sarayı'nı örnek alarak cevap vermeye çalışmıştır.¹⁰ Walter Feldman'ın bu araştırmalarının sonuçlarını, İstanbul merkezli Osmanlı geleneğiyle karşılaştırmak amacıyla kısaca özeleyelim.

Feldman'a göre,¹¹ Osmanlı öncesinin Ortaçağ İslâm dünyasında egemen olan müzisyen tipi profesyonel sâzende/icracı tipiydi. Bu tipik kişi çoğunlukla aynı zamanda besteciye ve bazen de (Abdülkadir Merâgî ve Safiyüddin Urmevî bu duruma iyi birer örnektir) müzik teorisini, edvâr kitapları yazıyordu. Esas uğraşları her zaman müzik olan, ama bunun yanı sıra aynı zamanda şair ya da hattat da olabilen ve maiyetinde bulundukları sultan tarafından doğrudan doğruya istihdam edilen bu profesyonel müzisyenler çoğunlukla köle değil özgür bireyler idiler.

Ama bunların dışında 13.-15. yüzyıl müzisyenlerinin toplumsal köken ve tarihlerine ve musiki camiasının sosyal temellerine dair hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. Müzisyenler bir hanedanın koruyuculuğu altına girmek için sık sık uzun mesafeler katediyorlardı. Müzik eğitimi ise genellikle hanedan sarayında yapılan veya sarayın sorumluluğunda olan bir şey değildi. Bu eğitim özel olarak üstatlardan elde ediliyordu. Marifetlerini sergileyebilecek üstatlık düzeyine gelmiş müzisyenler de, talihleri yaver giderse, sultanın himayesi altına girebiliyordu.

Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu devletlerinin başkentlerinde müzikte profesyonellik esastı. Toplumun üst sınıfları içinde amatör müzisyen ve besteciler yok değildi. Fakat bunların gerek sarayda gerekse şehirde musiki icrası üzerindeki etkisi çok sınırlıydı. Müzisyenler öncelikle profesyoneldiler,

10 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, 1996, s. 39-85.

11 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, s. 44.

saraydan maaş alıyorlar, geçimleri de maiyetinde bulundukları hanedan tarafından sağlanıyordu. Esas görevleri de hükümdarın koruyuculuğu altında ve onların istekleri doğrultusunda sarayda müzik yapmaktı. Saraya bağlı bu profesyonel müzisyenlerin çoğu aynı zamanda hem hânende hem de sâzendeydiler ve ud, ney, kanun vb. ile birlikte dönemlerinde ve coğrafyalarında geçerli diğer sazları icra ediyorlardı. Müzisyenlerin bazıları aynı zamanda besteciydi fakat bestecilik işlevi (“musannif”) icradan tamamen farklı bir işlev olarak algılanıyordu.

Osmanlı öncesi dönemlerde İslam/Ortadoğu kültürel başkentlerinde dinî kesimin müzikle yakından alakalı olduğu da pek görülüyor. Ne din adamlarının, imam ve müezzinlerin, kadı ve ulemanın ne de tasavvuf ehlinin hanedan saraylarında icra edilen dindışı musikiyle doğrudan ilgisi vardı. Nitekim Abdülkadir Merâgî'nin de bir dönem bağlandığı Timurlu hanedanının Herat Sarayı'ndaki müzisyenleri sıralayan ve sunan Babür'ün listesinde din adamı veya tasavvuf ehli olan bir tek kişi bile yoktur.¹² Halk musikisinin çeşitli türleri ise bu saray müziği icracı veya bestecilerinin sorumluluğunun tamamen dışındaydı.

İstanbul merkezli Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni müzik geleneğinin önceki Ortadoğu/İslâm musiki geleneklerinden farkı neydi? Bu bağlamda sorulması gereken bu ikinci soru esas itibarıyla Osmanlı/Türk musiki geleneğinin toplumsal temelleriyle ilgilidir. Doğusundaki ve daha önceki dönemlere ait imparatorluk başkentleriyle kültürel ilişkisi inkıtaya uğramış olan İstanbul'daki yeni musiki geleneği toplumun dokusuna nasıl tutunuyor, hangi kaynaklardan besleniyordu? Temel insan kaynaklarını toplumun hangi kesimlerinden alıyor, musiki camiası nasıl oluşup zamanla kendini nasıl yeniliyordu?

Bu sorular Osmanlı İstanbul'unda oluşan yeni müzik geleneğinin sosyolojik temelleriyle ilgilidir ve bu konuda elde edilen en önemli tarihsel kaynak da *Atrabü'l-Âsâr*'ın bizzat kendisidir. *Atrabü'l-Âsâr*'ın penceresinden baktığımızda gördüğümüz insan manzaraları ise Babür'ün Herat'taki Hüseyin Baykara Sarayı'ndaki müzisyenler hakkında anlattıklarından çok farklıdır.

a) Açıklık ve “demokrasi”

Atrabü'l-Âsâr'ın kapsamındaki doksan yedi kişilik bestekâr grubunun ilk bakışta göze çarpan en önemli niteliği homojenlikten çok uzaktır. Bu besteci grubu kendi içinde şaşırtıcı bir çeşitliliğe sahiptir. Gerçekten de aşağı-

da bir tablo olarak (Bkz. Tablo 4) özetlediğimiz besteci listesine bakarak 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda musikişinaslığı ve besteciliği belirgin ve sistematik bir biçimde bir sosyal sınıfla, bir meslek grubu ya da faaliyet alanıyla çakıştırmak mümkün görünmüyor. Bu bestecileri tanımlanabilir bir sosyal kökenle veya (büyük çoğunluğunun İstanbul'da ikamet etmesi dışında) elle tutulur ve tanımlanabilir herhangi bir ekonomik veya sosyal arka planla sistemli bir biçimde ilişkilendirmek mümkün değil. Bu besteci grubundaki kişileri birbirlerine rabitalandıran müzikten ve bestecilikten başka bir özellikleri, müzik yapmak ve icra etmek dışında görünür herhangi bir ortak sosyal nitelikleri yoktur. Bu teşhisin önemini ne denli vurgulasak azdır.

Tezkiredeki doksan yedi bestecinin yetmiş beşinin meslekleri veya görevleri ya da faaliyetleri hakkında Es'ad Efendi az ya da çok bilgi veriyor. Bunların dışında bir yirmi kişinin de ya baba mesleği veya aile adı belirtiliyor veya kişinin sosyal statüsüne dair başka ipuçları veriliyor tezkirede. Listeyi çok yüzeysel bir şekilde gözden geçirdiğimizde bile şuna şaşmamak kabil değil: *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan besteciler gerçekten de Osmanlı toplumunun istisnasız her sınıf ve katmanından, her meslek grubundan, her eğitim düzeyinden ve akla gelebilecek her tür sosyal kökenden geliyorlardı.

Göreceğimiz gibi, bu besteciler siyasi iktidarla ilişkileri ve Saray'a yakınlıkları noktasında da homojen bir grup oluşturmuyorlardı. Musikiyle ilişkide varlıklı, servet sahibi olmak da her zaman ve kesinlikle yönlendirici bir faktör teşkil etmiyordu. Çömlekçi ve taşçı ustalarından uzun süre Basra valiliği de yapmış olan bir paşaya, mahalle imamından, cami vâizinden yüksek rütbeli ulemaya, müderris, kadı, kazasker ve şeyhülislâmlara varıncaya kadar çok çeşitli kişiler var burada. Kazzaz ya da mücellit veya kuyumcu esnafından Topkapı Sarayı'nın fasıl heyeti serhânendesi ve padişah müezzinine varıncaya kadar çok çeşitli insanlar tezkirede fasıl musikisi bestecisi sıfatıyla yer alıyor. Mahalle imamından maliye kâtibine, çömlekçi esnafından Divan kâtibine, tımarlı sipahiden ve zeamet sahibinden yeniçeri ağasına, Mevlevî, Halvetî ve Gülşenî dervişlerinden Nakşibendî şeyhlerine varıncaya kadar son derece geniş bir dinî, meslekî ve sosyal yelpazeden gelen kişilerle doludur *Atrabü'l-Âsâr*. Tezkireye madde başı olarak alınmış besteciler arasında iki adet (Cevher Ağa ve Tîznâm Yusuf Çelebi) azat edilmiş köle bulunması da hiç şaşırtıcı değildir. Es'ad Efendi de musikinin sosyal statüsüne hâlel getirmekten korkmaksızın bu kişilerin aslen köle olduklarını belirtmekte hiçbir beis görmez. Musiki meraklıları ve müntesipleri şehrin, toplumun her katından her köşesinden geliyorlardı.

Bu açıdan Es'ad Efendi'nin musikişinaslar listesinde yok yoktur. Es'ad Efendi bazen madde başı olan bestecinin babasının kimlik veya mesleğini de zikreder. *Atrabü'l-Âsâr*'da aşağı yukarı yirmi kişinin baba mesleğine veya

¹² Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çev. Reşit Rahmetî Arat), II, İstanbul, 1986, s. 267, 285-287, 299.

aile kökenine dair bilgi vardır. Aynı çeşitlilik burada da hâkimdir. Bu besteci babaları arasında ilmiye sınıfı mensupları, molla ve müderrisler, çok sayıda esnaf, birkaç devlet memuru, bir Bektaşî şeyhi, bir iki tasavvuf ehli, bir de sadrazam (Nasuh Paşa) var. Zikredilen aile adı veya baba meslekleri arasında Buhurîzâde, Tesbihçizâde, Hatipzâde, Taşçızâde, Tavukçuzâde, Kaptanzâde, Kemankeşzâde, Çömlekçizâde, Nalçacızâde vs. gibi isimler vardır.

Tıpkı mensup olunan meslek grubu, servet ya da sosyal sınıf gibi kişinin aile kökeninin de musikiye intisap etmeye ve makbul bir besteci olmaya hiçbir şekilde engel olmadığını görüyoruz. Bu saydığımız niteliklerin musiki dünyasında bir avantaj teşkil ettiklerine dair herhangi bir ipucu da bulunamaz *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu niteliklere dayalı ne toplumsal seçim ne de eleme mekanizmaları söz konusudur. Aksine, geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin kimliğini bulduğu 17. yüzyılın başlarından itibaren musikide üstatlığa ve kalıcılığa erişmenin her kesimden insanlara açık olduğunu görürüz. Coğrafi köken, aile, gerçek veya hayalî “asılzâdelik” gibi (ki Osmanlı'da hiçbir zaman Avrupa'da olduğu gibi toprak mülkiyetine dayalı ve toprak ve servetin tevârüs edilebildiği yerleşik bir aristokratik zümre hiç olmamıştır) faktörlerden ziyade kişisel gayret ve yeteneğin önemli olduğunun göstergeleri var burada. Sosyal tabanı son derece geniş olan bir sanat dalıydı musiki.

Es'ad Efendi'nin birçok bestecinin eğitiminden veya musikiye intisabından söz ederken “musikiye merak saldı, yeteneği de vardı, azimliydi, sebat etti, çok çalıştı, musiki üstatlarına devam etti, neticede bir süre sonra kendisi de üstatlığını musiki çevrelerine kabul ettirdi” mealinde sözler sarfetmesi de bunun sonucudur. Bursalı Talib Efendi'nin musiki öğrenmesi hakkında söylediği “... *Cidd-i vefîr ve sa'y-ı kesîr*...”¹³ [... büyük gayret ve çok çalışma...] gibi sözlerin benzerini birçok besteci hakkında sarfeder. Serhânende Mustafa Ağa da çocukluğundan itibaren “... *sa'y-ı bisyâr ve cidd ü cehd-i bî-şümâr edip*...”¹⁴ [... çok çalışıp sayısız gayretler ve çabalar sarfedip...] musikide üstat olmuştur. Esas olan yetenek, azim, gayret, sebat ve liyâkatti çünkü. Hatta bazı besteciler için Es'ad Efendi üstü kapalı bir biçimde de olsa “müziğe çok yetenekli değildi ama sebat edip çok çalıştı ve zamanla bu eksikliğini gayretiyle telafi edip takdir kazandı” anlamında sözler de sarfediyor.

Atrabü'l-Âsâr'da çok sık rastlanan bu türden ifadelerin sosyolojik anlamı çok açıktır. Üstat olabilmek için müziğin dışındaki bir toplumsal kıstasa dayalı bir seçim ya da eleme mekanizması yoktu, hiç olmadı. Bir şehirli kültüre her kaynak ve kökenden insanlar nispeten kolayca dahil olabiliyordu. Her

ne kadar bu durum doğrudan doğruya *Atrabü'l-Âsâr*'da açıkça ve tam olarak görülemese de, din, mensup olunan cemaat veya salt etnik köken de bu ortak şehir kültürüne katılmaya engel değildi.

Atrabü'l-Âsâr'da biyografisi verilen ve sayısı topu topu doksan yedi olan bu bestecilerin Osmanlı toplumunun bire bir yansıması olduğunu veya şu ya da bu şekilde İstanbul'un beşerî kompozisyonunu, meslek yapısını vs. layıkıyla “temsil” edebildiğini iddia edecek değiliz. Ama bu besteci grubunun ne müzikle uğraşmadan evvel ne de sonrasında ayrıcalıklı bir zümre oluşturmadığı ve –bu çok kullanılmış sosyolojik kavramları nasıl tanımlarsak tanımlayalım– ne mütecanis bir grup, ne bir “seçkinler” kitlesi, ne de bir toplumsal “elit” oluşturduğu apaçık ortadadır. Osmanlı'ya özgü kategorileri kullanacak olursak, musikişinaslar hem “askerî” sınıftan hem de “reayâ”nın içinden çıkıyorlardı.

17. yüzyılın Osmanlı toplumunun başka bir temel siyasi ve sosyal kategorisini kullanacak olursak 17. ve 18. yüzyılda İstanbul'da musikişinaslar arasında “kul” statüsünde olanların da çok küçük bir azınlık teşkil ettiklerini görürüz (Bkz. Tablo 4). Osmanlı musiki dünyası dar anlamda bir Saray icracılığı, hanedanın kültürel süsü olmaktan çıkıp nasıl şehirdeki tüm kesimlere açık hale gelebilmiş ve niçin sosyal köken itibarıyla nispeten “demokratik” bir nitelik kazanmıştır? Bunun 1570'li yıllardan sonra Osmanlı'nın klasik dönemindeki “kul sisteminin” ve devşirmeliğin sosyal temellerinin tahrip olması sayesinde mümkün hale geldiğini Halil İnalçık'ın araştırma ve yayınlarına dayanarak Walter Feldman bir hipotez olarak ileri sürmüştür. Ancak, bu varsayım makul görünmekle birlikte, bu konuda doğrudan ve tek yönlü bir sebep-sonuç ilişkisinin varlığını kanıtlamak henüz mümkün görünmüyor.¹⁵

Mustafa İsen'in birkaç yüzyıla yayılmış ve sayıları toplam olarak üç bini aşan Divan şairinin mesleklerinin dökümlerini yaptıktan sonra bu şairler topluluğu hakkında verdiği ve esasen tamamen indî olan genel hükmüne uyup musikişinasların da tıpkı tezkirelerde adları geçen şairler gibi kolektif olarak “orta sınıf” mensubu olduklarını iddia edecek değiliz.¹⁶ Kaldı ki Osmanlı İstanbul'unda –hele hele araştırmaya konu olan kişiler bir yüzyılı aşan bir süreye yayılmışlarsa– “orta sınıf” deyiminin kimleri niçin, ne zaman, ne ölçüde ve nasıl kapsadığı da tamamen belirsiz iken...

Atrabü'l-Âsâr'da karşılaştığımız musikişinas kitlesinin kompozisyonunun esas itibarıyla bize gösterdiği en önemli şey şudur: Osmanlı İstanbul'unda mu-

13 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 23a.

14 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 32a.

15 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 55-64; Halil İnalçık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, 1999, s. 46-57, 83-93.

16 Bkz. Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konuları”, Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 310-314.

sıkı öğrenim, üretim ve icrası son derece açık bir alandı ve bu sanat alanına potansiyel olarak hemen herkes girebiliyordu. Bu durumu Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'nin ilk cildinde sayıp döktüğü hânende ve sâzendelerin dağılımına bakarak da görmek mümkün.¹⁷ Ancak, bundan daha ileri gidip iddialı ve zorlama sosyolojik analizlere girişmek mümkün görünmüyor. Müzisyen ve bestecilerin gerek toplumsal köken itibarıyla gerekse estetik anlayış olarak esas itibarıyla halka mı seçkinlere mi, *avam*'a mı *havass*'a mı dayandıkları ve hitap ettikleri sorusunun da pek anlamlı olmadığını hemen söyleyelim.

Müziğe ulaşımında ve uzmanlaşmakta ta başından beri toplumsal köken bakımından tabiri caizse bir tür “demokrasi”nin hüküm sürdüğünü ileri sürmek tamamen yanlış olmaz. Musikişinaslık ve bestecilik asla dışa kapalı bir kesim oluşturuyor değildi. Burada “açık müzik” kavramını kullanmak uygun düşebilir. Örgütlü, izinli, şartlı, yasaklı ve sınırlı bir esnaf loncası niteliğini kesinlikle taşıyamıyordu bu sanat camiası. 17. ve 18. yüzyıl musikişinasları için bir esnaf loncası modelini olsa olsa bir simge veya çok uzak bir ak-raba olarak kabul etmek yerinde olacaktır.¹⁸ Zaten, *Seyahatnâme*'nin İstanbul cildinde Evliyâ Çelebi “esnâf-ı hânendegân”, “esnâf-ı tanburzenân” veya “esnâf-ı neyzenân”dan söz ettiği zaman bu müzisyenlerin lonca türü bir örgütlenme içinde bulunduklarını kesinlikle kastetmez. Sosyolojik açıdan tamamen nötr bir grup ve *ad hoc* bir topluluk manasında “esnaf” ve “tâife” kelimelerini eşanlamlı olarak kullanır Evliyâ Çelebi.¹⁹ Bireysellik grup davranışından önde geliyordu müzisyenler için. Zikrettiği muhtelif sâzende veya hânende sınıfları için bir esnaf kâhyası ya da kethüdanın varlığından söz ettiği de vaki değildir. Bu müzisyen grupları yapı ve işleyişleri itibarıyla de klasik bir lonca modeline hiç benzemiyorlardı. *Atrabü'l-Âsâr*'daki besteci listesinden çıkarılacak en önemli derslerden biri budur.

Tezkiredeki doksan yedi besteci arasında Şeyhülislâm Es'ad Efendi yetmiş beşinin mesleği veya görevi ya da faaliyet türü hakkında kısa biyografik bilgi veriyor. Aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde göreceğimiz gibi *Atrabü'l-Âsâr*'da bir kişi hakkında verilen bir statü ya da meslek bilgisi ne o meslek ya da işin o kişinin her zaman önde gelen vasfı olduğunu ne de o kişinin bütün ömrü boyunca o işi yaptığı anlamına geliyor. Her halü kârda Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da çektiği enstantanede vermeyi uygun gördüğü meslek bilgileri aşağıdaki tabloda (Bkz. Tablo 4) çeşitli kategoriler şeklinde özetlenmiştir.

17 Bkz. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 301-303.

18 Bkz. Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 27-31.

19 Aynı yer.

Statü/Meslek Grubu	Sayı
Ulema (müderres, kadı, molla, nâip vs.)	9
Esnaf	6
Tasavvuf ehli (şeyh, derviş, zâkirbaşı vs.)	16
Saray görevlileri (musikiyle ilgili olmayan bir görev)	7
Saray görevlileri (musikiyle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bir görev)	7
Diğer devlet görevlileri ²⁰	10
Küçük din adamları (imam, va'iz, hatip, müezzin, na'than vs.) ve benzeri “vazifeliler” ²¹	10
Çeşitli/belirsiz ²²	11
Toplam	75

Tablo 4 *Atrabü'l-Âsâr*'da statü veya meslekleri belirtilmiş olan bestecilerin dağılımı

b) Amatörlük ve profesyonellik

Yukarıdaki tablo ayan beyan şunu gösteriyor: 17. ve 18. yüzyıl Türk fasıl musikisi bestecilerinin çok büyük çoğunluğu *profesyonel müzisyen değildiler*. Tablodaki yetmiş beş kişiden sadece yedisi (yani toplamın yüzde onundan daha az bir oranı) yaşamlarının bir bölümünde Saray'a bağlı olarak müzikle az ya da çok ilgili bir görevde bulunmuş ve hayatlarını bu sayede kazanmışlardı. Bu yedi kişiden bir tanesi bir “mehter”, yani bir askerd. Diğerleri ise ya hânende, serhânende veya Saray müezzini olmuşlardı. Diğer bir deyişle, *Atrabü'l-Âsâr*'da adları geçen musikişinasların çok büyük çoğunluğu bir *meslek erbabı* değil, bir *uzman* niteliği taşıyorlardı.²³ Aslına bakarsak,

20 Bunların çoğu ya kâtip, defterdar, ruznamçeci vs. veyahut bir devlet büyüğünün “nedimi” veya “divan efendisi” idiler.

21 “Vazife” kelimesi o dönemlerde genel olarak bugünkü gibi görev anlamında değil de ücret, maddi karşılık ya da maaş anlamına kullanılıyordu. “Erbâb-ı vezâiftendir” ifadesi de resmî bir görevden dolayı maaş alan kişi hakkında kullanılır. Ancak tezkiredeki altı kişinin biyografisindeki “zümre-i erbâb-ı vezâiftendir” ibaresi imamlık, vâzilik, na'thânlık vs. gibi dinî bir görev için bir vakıftan düzenli olarak alınan bir ücrete işaret ediyor.

22 Bu karma kategoriye koymak durumunda kaldığımız kişiler arasında bir paşa, iki köle, bir emekli (“mütakaidd”), bir sipahi, taşralı bir tumar ve bir de zeamet sahibi kişi vardır.

23 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 60-62.

Atrabü'l-Âsâr'a madde başı olarak alınmış olan pek az kişinin ana uğraşının musiki olduğunu görüyoruz. Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi evreninde ve ta başından beri bestecilerin asıl meslekleri, geçim kaynakları ve temel uğraşları bambaşkaydı. Diğer bir deyişle, kelimenin bugünkü anlamıyla müzikte birer *amatördüler*.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu müzik geleneklerinde durum bunun tam tersiydi. Şehir müzisyenleri esas itibariyle hükümdarın sarayına bağlı olan birer profesyonel ve hanedanın kültürel koruyuculuğunun birer timsali idiler. Osmanlı İstanbul'unda ise icracı, hoca ve bestecilerin içinde sadece müzikle uğraşan, geçimlerini esas itibariyle müzikle sağlayanların ve özellikle Saray'da musiki yapanların küçük bir azınlık teşkil ettiklerini ta 17. yüzyıl başından itibaren açıkça görmek mümkün. *Atrabü'l-Âsâr*'ın gözümüzün önüne serdiği genel tablo kuşku götürmeyen bir şekilde bunu gösteriyor.

Bu global yargımızı pekiştirici birkaç tekil örnek *Atrabü'l-Âsâr*'da mevcut. Bunların belki en ilginç Hasan Efendizâde Ahmed örneğidir. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... âsitâne-i ‘ilm-i elhâna müstemirren mülâzemeti ve mansıbı ‘adem-i talebden infisâlde tûl-i müddeti olup lede’s-savt-ı bi’l-elhân tezkere-hâne-i fen- perverânda kemâli nümayân olmakla...”²⁴

[... musiki ilminin eşiğine sürekli olarak gidip gelerek ve herhangi bir memuriyet ve makam talep etmediği için bol vakti olup sesi nağmeli olduğu zaman sanat düşünlerinin zihinlerinde olgunluğu açıkça görülmekle...]

Ahmed Efendi yukarıda Tablo 4'te mesleği veya statüsü belirtilen *Atrabü'l-Âsâr*'daki 75 kişiden biri değildir. Babasının büyük bir molla (“kibâr-ı mevâli-i kiramdan”) olduğu ve Kadıköy'ünde doğup orada ikamet ettiği için ilk musiki derslerini komşusu serhânende Mustafa Ağa'dan aldığı biyografisinde belirtilen Ahmed Efendi, anlaşılan devlet katında resmî bir görev kabul etmemiş, musikiden başka bir şeyle uğraşmamıştır. Asıl mesleğinin ne olduğu ve kabul ve talep etmediği makam ve memuriyetin ne olduğu da belirtilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ama bu “mansıbın” musikiyle ilgili olmadığı da ortadadır. Tek bildiğimiz Ahmed Efendi'nin zamanını amatörce bir merak ve saikle musikiye hasrettiğidir.

Vaktini musikiye hasretmesinin karşılığı olarak diğer üstatların onayı ve takdiri dışında Ahmed Efendi'nin musikideki bu başarısından pek bir şey elde ettiğine dair Es'ad Efendi herhangi bir bilgi vermiyor. Ahmed Efendi muhtemelen saf bir amatör olarak kalmıştır. Ancak, Ahmed Efendi'nin yanı

sıra musikideki başarılarından dolayı Saray tarafından ödüllendirildiği açıkça ifade edilen başka besteciler vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Bu ödüllerin profesyonel müzisyenliğin bir belirtisi, karşılığı veya sonucu olup olmadıklarına daha yakından eğilmek gerekiyor.

Önce *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsadığı dönemin hiç kuşkusuz en önemli iki bestecisi olan Hâfız Post (ölümü 1694) ve Buhurîzâde Mustafa İtrî'nin (ölümü 1712) durumuna bakalım. Hâfız Post hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... ekser âsâr-ı letâfet-şiarı tarab-bahş-ı huzur-ı şevket-medâr-ı cenâb-ı hazret-i şehriyar olmağın bi'd-defa'at mazhar-ı atâyâ-yı bisyâr olmuştur...”²⁵

[... letafeti belirgin eserlerinin çoğu yüce padişah hazretlerinin huzuruna neş'e kattığı için defalarca pek çok hediyelere mazhar olmuştur...]

Bu sultanî ihsan ve hediyeleri alan Hâfız Post'un ne bunun öncesinde ne de sonrasında Saray'da veya başka yerde musikiyle ilgili bir görevde bulunduğu dair herhangi bir bilgi mevcuttur. Bir cami imamının oğlu olduğu için Evliyâ Çelebi tarafından “İmamzâde” olarak anılan Hâfız Post'un şair Nailî'nin (1608-1666) talebesi veya yetiştirmesi (“terbiye-kerdesi”) olduğunu da Safâyî tezkiresi kaydediyor.²⁶ Yine Safâyî'nin verdiği “Kibâr-ı devletin nedîm-i hâssı”²⁷ (devlet büyüklerinin seçkin ve özel sohbet arkadaşı) olduğu bilgisi dışında musiki faaliyetleri hakkında başkaca bir bilgimiz yok. Padişah'tan aldığı ve Es'ad Efendi'nin söz ettiği çok sayıda (herhalde hem nakdî hem de aynî) hediyeler ise onun musikideki “amatörce” gayretlerini ödüllendirmiş gibidir.

Es'ad Efendi Hâfız Post'un mesleği veya faaliyetleriyle ilgili başkaca somut bilgi vermiyor. Ne var ki, çağdaşları olan tezkire yazarları Sâlim ve Safâyî Efendilerin ikisi de Hâfız Post'un biyografisine bu açıdan önemli olan bir öge eklerler. Ömrünün sonlarına doğru (Sâlim'in ifadesine göre “evâhir-i ömründe”,²⁸ Sâfâyî'nin ifadesine göre de “âhir-i kâr-ı ömründe”)²⁹ Hâfız Post kendisine hatırı sayılır bir gelir sağlayacak bir makama tayin edilir. Bu makam kâğıt eminliği mansıbidir. Aslında kâğıt emaneti hâcegân-ı divan-ı hümayuna (divan kâtipleri) mensup olanlara mahsus, sadece onlardan birine verilmesi âdet olan bir mansıbdı. Ne var ki, bu tayini kitabına uydurmak için olsa gerek, Hâfız Post önce usûlen divan kâtipleri zümresine yazdırılır ve böylece hayatının son

25 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11b.

26 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l-Eş'ar)*, İnceleme-Metin-İndeks (Hazırlayan Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 154.

27 Aynı yer.

28 Bkz. Sâlim Efendi, *Tezkiretü's-su'arâ*, (yayınlayan Adnan İnce), Ankara, 2005, s. 281.

29 *Tezkire-i Safâyî*, s. 154.

24 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13b.

demlerini “birûn-ı kâğıt emaneti mansıbı” sayesinde geçim sıkıntısından uzak geçirmesi sağlanmış olur. Safâyî'nin ifadesine göre bu mansıbı bizzat Hâfız Post arzu ve talep etmiş ve arzusu gerçekleştiğinde amacına ulaşmış, “na'il-i merâm” olmuştu. Netice itibarıyla ömrünün sonlarında Hâfız Post usûlen bir göreve atanarak zahmetsiz bir gelir kaynağıyla, bir tür arpalıkla ödüllendirilmiş oldu. Bu da bir bakıma amatörülüğün tescilidir, çünkü daimi gelir getiren bu görev ve ödül musikiyle uzaktan ya da yakından ilgili değildi.

Keza İtrî için de durum Hâfız Post'tan çok farklı değildir. Onun da ne Saray'la ilişkisinin devamlı olduğunun bir kanıtı vardır, ne de yaşamının sonlarına doğru padişah'tan aldığı ödül ve görev herhangi bir şekilde musikiyle ilgiliydi. Gerçi İtrî'nin 1093 yılının Ramazan ayı (Eylül 1682) boyunca Saray'da Enderûn mensuplarına musiki dersleri verdiği için kendisine günde 60 akçe hesabıyla toplam 1800 akçelik bir ödeme yapıldığına dair bir verile emrini İ.H. Uzunçarşılı gün yüzüne çıkarıp yayımlamıştır. Ancak, bu ve bu tür belgeler aslında İtrî'nin Saray'la kalıcı bir ilişkisi olduğunu göstermez. Bilâkis, yevmiye hesabıyla yapılan bu ödemeler kişinin Saray'da devamlı bir görevde bulunmadığını gösterir. Adı döneminin belgelerinde “Hânende Buhurîzade Mustafa Efendi” olarak geçen İtrî aynı dönemin bazı başka musikişinasları gibi zaman zaman şehirden Saray'a ders vermeye çağırılıyor ve verdiği musiki meşikleri karşılığında hazineden yevmiye hesabıyla ücret alıyordu.³⁰

Osmanlı/Türk musikisinin bu belki de en büyük bestecisinin hayatı hakkında maalesef somut belgelere dayanan başkaca hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. İtrî'nin yayımlanmış birkaç “biyografisi” varsa da bunlar çok büyük ölçüde hikâye haline getirilmiş ve tevsik edilmemiş rivayetlere ve ispatı mümkün olmayan indî tahminlere dayanırlar.³¹ İtrî'nin kariyerinin sonlarına doğru IV. Mehmed'den aldığı en büyük ihsan hakkında ise şöyle yazıyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi:

“... huzûr-ı hümayûn-ı şevket-makrunda kerrâtla fasl-ı hezâr idüp pesendide-i şehriyârî olmağın esir-i hûbân kethüdalığı ile rıkkıyete sezâvâr...”³²

[... Ululuğa varmış padişahın huzurunda defalarca bülbül fasılları edip padişah tarafından beğenilmekle esirciler kethüdalığı ile kulluğa uygun bulunmuş...]

İtrî'nin esas itibarıyla bir şair sıfatıyla yer aldığı fakat bestecilik ve musikişinaslığının da büyük övgüye değer bulunduğu Sâlim ve Safâyî tezkireleri

30 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 92.

31 Bkz. Yılmaz Öztuna, *İtrî*, Ankara, 1987; Rüştü Şardağ, *Mustafa İtrî Efendi*, Ankara, 1989.

32 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7b/8a.

aynı bilgiyi teyit ederler. Safâyî biraz daha ayrıntılıdır. İtrî'nin esirciler kethüdalığı makamını bizzat talep ettiğini ve bunun için başvuruda bulunduğunu dile getirir. Esirciler pazarı kâhyalığı getirisi yüksek bir iş olmalıydı. Bizzat padişahın yazılı emriyle İtrî'nin bu mansıbı elde etmesi ve elinde tutmaya devam etmesi hakkında da Safâyî şöyle yazar:

“... İstanbul'un esirciler kethüdalığını arzuhâl etmekle hatt-ı hümayûn-ı saadet-makrûn ile teveccüh ü ihsân buyurulup vefâtına dek zabt edip kendine medâr-ı maişet olup...”³³

[İstanbul'un esirciler kethüdalığını dilekçeyle isteyerek, bu arzusu olumlu karşılanıp saadete varmış padişahın hatt-ı hümayûnu ile ihsan edilip kethüdalığı vefâtına dek elinde tutup kendine geçim aracı olup...]

Sâlim de İtrî'nin bu atamayı uzun süredir ısrarla talep ettiğini ima edercesine tezkiresinde şöyle yazar:

“... öteden beri esir-i hubb-u câhı olduğu esirciler kethüdalığına bâ hatt-ı hümayûn-ı şevket-makrûn vâsıl olup...”³⁴

[... öteden beri bu mevkinin aşkına esir olduğu esirciler kethüdalığına yüceliğe yakın padişahın yazısıyla ulaşıp...]

Esirciler loncasının kethüdalığı kendisine IV. Mehmed'in hatt-ı hümayûnuyla ihsan edildiğine göre ve bu padişahın 1687 yılında tahttan indirildiğine ve ayrıca bestecimizin bu tarihten sonra yirmi beş yıl kadar daha yaşayıp 1712 yılında vefat ettiğine bakılırsa İtrî'nin bu yüksek gelirli arpalıktan epey uzun bir süre yararlandığı anlaşılıyor.

Yukarıda da vurguladığımız gibi ve tıpkı Hâfız Post gibi İtrî de bilebildiğimiz kadarıyla ne musikiyle doğrudan ilgili bir görevde bulunmuştur ne de müziği sürekli bir geçim vasıtası haline getirmiştir. Musikideki başarısından dolayı kendisine Saray'dan bir ödül ihsan edildiği zaman da bu ödül besteci ya da müzisyen olan bir kişiye verilen özgün bir ödül değildir. Esirciler kethüdalığı herhangi bir Divan kâtibine, Enderûn çavuşuna ya da iyi hizmet etmiş bir Saray bostancısına verilebilecek türden bir ödüldür. Burada da bestecimizin müzikle olan ilişkisinde temel bir amatörlik yaklaşımının dışına çıkıldığını gösterecek bir bilgi yok. Ne Hâfız Post'un ne de İtrî'nin belli bir başı ve bir de sonu olan ve tümüyle musikiye odaklanmış bir “musiki kariyeri” izlemiş olduğu söylenebilir.

Atrabü'l-Âsâr'da birkaç başka anlamlı örnek daha var. 17. yüzyıl sonlarıyla 18. yüzyıl başlarının büyük bestecileri “Küçük Müezzîn” lakaplı Mehmed

33 *Tezkire-i Safâyî*, s. 398.

34 Sâlim, *Tezkire*, s. 508.

Çelebi ve Yahya Nazîm Çelebi'nin de Saray'la, Padişah'la ve amatörlikle ilişkileri Hâfız Post ve İtrî'ninkileri andırır. Küçük Müezzîn'in biyografik maddesinde şöyle yazar Es'ad Efendi:

“... huzûr-ı hümayun-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı mûsiki-i şâdi-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı âlî-tebâr olmağın sa'ir nûdemâ-vâr huzûr-ı hümayûna sezâ-vâr ve güftâra murahhas olup menasib-ı celile-i hâcegân-ı divân-ı âlişândan Anadolu muhasebesi kendüye inâyet ü ihsan kılınmış idi...”³⁵

[... felek mevkili kutlu padişahın huzurunda birçok defalar mutluluk verici musıkı fasılları yaptığından asil padişahın makbulü olduğu için diğer nedimler gibi padişah huzuruna ulaşmış ve sohbetle öncelikli olup kendisine hâcegân-ı divân-ı hümayunun yüksek mansıplarından olan Anadolu muhasebesi lütûf ve ihsan kılınmıştı...]

Küçük Müezzîn Çelebi'nin Osmanlı Devleti'nin muhasebâtının inceliklerine ne ölçüde vakıf olduğunu bilemiyoruz doğrusu. Ama ödülün niteliğinin başarının kazanıldığı alanla pek mütenasip olmadığı da kesindir. Anadolu muhasebesi mansıbı emekli edilen merkezî bürokrasi mensuplarına, özellikle de divân kâtiplerine verilmesi âdet olan bir ödüldü. Vâlîde Camii'nin bir müezzîn ve na'thânına verilmiş olması da divân kâtiplerinin hoşuna gitmemişti herhalde. Küçük Müezzîn Mehmed Çelebi'den önce Hâfız Post'a da aslında divan kâtiplerine verilmesi âdet olan bir mansıb verilmişti. Hâfız Post IV. Mehmed dönemi (1648-1687) bestecisiydi ve ona kâğıt emniyeti mansıbını bu padişah vermişti. İtrî'nin kethüdalığı da bu padişah dönemindeydi. Küçük Müezzîn'in ise II. Mustafa'nın saltanat döneminde (1695-1703) şöhrete kavuştuğunu belirtiyor Es'ad Efendi. Demek ki beğeni kazanan müzisyenlerin böyle tamamen meslek dışı bir vazife, mansıb, makam ve aralıkla ödüllendirilmesi istisnâî bir durum değil, çeşitli padişahlara ve dönemlere sârî bir uygulamaydı.

Aynı şekilde, *Atrabü'l-Âsâr*'dan bir çeyrek asır sonra 18. yüzyılın gerçekten çok önemli bir bestecisi olan “Tab'î” mahlûslı Kassamzâde Mustafa Efendi de yüzyılın ortalarında III. Mustafa döneminde (1757-1774) müzisyenliği ve besteciliğiyle ilgisiz fakat aynı türden bir inayete mazhar olmuştur. Bir süredir Saray müezzînliği yapan Tab'î Mustafa Efendi'ye o zamana kadar kardeşi Mehmed Efendi'nin yerine getirdiği fakat 1757 yılında ölümlüyle boşalan ve müezzînlik ya da müzisyenlikle hiçbir ilgisi olmayan kapıcılar kâtipliği görevi bir “nân-pâre” (geçim kaynağı) olarak verilmiştir.³⁶

35 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 28b.

36 Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmîz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 196-197.

Atrabü'l-Âsâr'da okuduğumuza göre bunlara benzer bir vazife yine Padişah II. Mustafa'nın döneminde besteci ve şair Yahya Nazîm'e de tevcih edilmişti.³⁷ Nazîm Çelebi maddesinde şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

“... ahd-i sultan Mustafa Hân'da cânib-i sadr-ı âlî merhum Ammizâde Hüseyin Paşa'dan kendüye meyve-i ter bazarbaşılığı inâyet ü ihsan kılınmıştır...”³⁸

[... Sultan Mustafa Han zamanında sadrazam merhum Amcazâde Hüseyin Paşa'dan kendisine taze meyve pazarbaşılığı bağışlanmıştır...]

Nazîm Çelebi'nin de tıpkı Hâfız Post, İtrî veya Küçük Müezzîn Çelebi gibi yaşamı boyunca Saray'da musıkıyla ilgili olsun ya da olmasın herhangi bir daimî vazifesi olmamıştı³⁹. Nazîm'le ilgili araştırması için geniş bir kaynak taraması yapmış olan Ruşen Ferit Kam'ın bu konudaki yargısı son derece isabetlidir:

“Halbuki elimizdeki vesikalardan [belgelerden], bu vazifenin (yani taze meyve pazarbaşılığı memuriyetinin) Nazîme (enderûn) (kılar) ve (nevbetçi başı)lığın tabii bir neticesi olarak değil, şiir ve musıkideki muvaffakiyeti [başarısı] ve şöhretinin mükâfatı [ödülü] olarak verildiği sarahaten [açıkça] veya zımnen [dolaylı olarak] anlaşılmaktadır. Esasen her devirde birçok ilim ve marifet [bilgi, beceri] adamlarının, zamanlarının hükümdar ve ricaline [önde gelenlerine] yaklaşımları tabii ahval [doğal durum] sırasına geçmiştir. İşte Nazîm de şiir ve musıkı vadisindeki [alanındaki] muvaffakiyetine [başarısına] dayanarak, yaşadığı devrin büyüklerine intisap etmiş [yanaşmış], onlar tarafından kendisine bir teveccüh [iyi niyet, olumlu bakış] eseri olarak bu vazife verilmiştir.”⁴⁰

Ruşen Ferit'in bu metnin son cümlesinde “vazife”den kasdettiği şey kapsamı ve koşulları belli olan resmî bir devlet “görevi” değildir. Burada esas olan anlam bu kelimenin “ücret” ya da “gelir” anlamıdır (Bkz. Tablo 4). Nitekim Safâyî Efendi de tezkiresinde bu vazifenin Nazîm'e fiilen icra edilmek üzere değil, “medâr-ı maişet olmak üzere”⁴¹ (geçim vasıtası olmak üzere) verildiğini açıkça azar. Yoksa şair ve musıkışinas Nazîm'in İstanbul'un taze meyve esnafı ve piyasasıyla ne ilgisi ve domates ve salatalık gibi malların pazarının kontrol ve düzenlenmesine fiili olarak ne katkısı olabilirdi ki? Sanırsız Nazîm'den bu

37 Bazı başka kaynaklar bu mansıbın Nazîm'e IV. Mehmed devrinde, bazıları ise III. Ahmed zamanında verildiğini öne sürerler. Ancak, bizim açımızdan sonuç değişmiyor. Bkz. Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, s. 16-17.

38 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 34a.

39 Bkz. Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933.

40 Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, 1933, s. 9.

41 *Tezkire-i Safâyî*, s. 660.

görevi fiilen yerine getirmesi de beklenmemiştir zaten. Mesele aslında basittir: Bütün müzisyenlik ve bestecilik başarılarını tamamen “amatör” bir şekilde, yani bugünkü deyimiyle “kariyer” veya para kazanma kaygısı dışında elde etmiş olan Nazîm Çelebi'ye ömrünün geri kalan kısmını geçim sıkıntısı çekmeksizin geçirmesi için bir arpalık verilmesi gerekmiştir. Bu geçimlik arpalığının adı da taze meyve pazarbaşılığı olmuştur. Mirzâzâde Sâlim de tezkiresinde bu arpalığın niteliğine atıfta bulunan kinayeli bir ifade kullanarak Nazîm'in bu taze meyve pazarbaşılığı görevi ile *çerezlendiğini*⁴² yazar.

Yukarıda Tablo 4'teki dökümlere dayanarak önemli bir noktanın altını tekrar çizelim. İstanbul'un musiki dünyasında gerçekten profesyonel müzisyenler, yani yaşamlarının büyük bölümünü sadece müzisyen olarak sürdürmeyi seçenler ve müzikle doğrudan veya dolaylı olarak ilgili bir meslek icra edenler her zaman ve ta başından beri çok küçük bir azınlık olmuştur. Türk musikisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir bağımsız profesyonellik anlayışının ortaya çıkması çok daha geç dönemlere, ancak 19. yüzyılın sonlarına rastlar.

c) Saray ve şehir

Osmanlı/Türk musiki geleneğinin toplumsal temelleri çok farklı olup da Osmanlı Sarayı'nın müziğe karşı genel tavrı 15. yüzyılda Herat tahtınıninki-ne benziyor olsaydı ne yukarıdaki tablodaki (bkz. Tablo 4) meslek dağılımını ne de zaman zaman düzensiz ve öngörülemez bir biçimde gerçekleşen ödüllendirme türlerini görebilecektik. O takdirde hem maddî hem de manevî olarak hanedana ve yönetime daha yakından bağlı bir müzisyen kitlesiyle karşı karşıya kalacaktık.

Osmanlı padişahının hoşuna giden besteci ve müzisyenleri artık sadece zaman zaman verilen hediye, atıye, ihsan, mansıb vs. ile ödüllendirmekle yetinmeyip Saray personeline dahil ederek profesyonelleştirme yoluna gitmesine ancak çok daha sonraları, besteci padişahlar III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde tanık olacağız. Bu müziksever padişahlar Saray fasıl heyetini genişletmek, Saray'da tutmak istedikleri müzisyenleri doğrudan doğruya maaşa bağlama yoluna gitmişlerdir. Ancak, her şeye rağmen besteci ve müzisyen olan bu padişahların Saray'da tutup maaşa bağladıkları, az çok düzenli bir gelir temin ettikleri, tabiri caizse “kadro” tahsis ettikleri müzisyenlerin toplam sayısı hiçbir zaman onu ya da on beşi geçmemiştir.

Kaldı ki, Osmanlıların tahtına zaman zaman musikiden hiç hoşlanmadıkları bilinen ya da musikiyi dinî nedenlerle hiç hoş görmeyen ki-

şilerin oturduğu da vakidir. Bunlardan biri III. Osman'dır, diğeri de halefi olan III. Mustafa. Bu iki hükümdarın birbirini izleyen padişahlıkları sırasında, yani yirmi yıl süreyle (1754-1774) Topkapı Sarayı'nda ne eğitim ne de icra olarak kayda değer bir musiki faaliyeti olmuştur. Bu dönemde I. Mahmud döneminden kalan ve Saray'da yerleşik müzisyenlerin taşra çıkarıldıklarını, içoğlanlarının musiki eğitimi gördükleri Enderûn meşkhane-sinin de tamamen tatil edildiğini biliyoruz. Ne var ki, Saray'ın bu olumsuz tutumu ne musiki geleneğini inkıtaya uğratmış, ne de şehirdeki toplumsal dokuya sıkıca tutunmuş olan öğretim zincirlerinde ve icrada bir kopukluk ortaya çıkmıştır.⁴³

Yukarıda Tablo 4'teki dökümlerden 17. ve 18. yüzyıl bestecileri hakkında çıkan en önemli sonuç şudur: Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi gerek üretim ve icra, gerekse dinleyici kitlesi itibarıyla, başta İstanbul olmak üzere kendi ortamı olan şehirlerde halka sanıldığından çok daha yakındı. Bu tablodaki rakam ve oranlar Saray'ın bu musikinin üretim ve icrasına bütünüyle damgasını vurduğunu iddia etmeye izin vermez.

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi ta başından beri ne Avrupa'nın çeşitli hanedan saraylarında ne de Osmanlı öncesi İslâm-Ortadoğu başkentlerinde kazandığı anlamda bir “saray musikisi” olmuştur. Müzisyenlerin neredeyse tümünün saray görevlisi veya bağımlısı olduğu, eser siparişlerinin ya hükümdardan ve onun yakın çevresinden geldiği, yeni bestelerin onlara sunulduğu, belirli resmî veya dinî gün veya törenler için sistematik olarak beste ve icraların yapıldığı bir müzik evreni değildi Osmanlı/Türk musikisi.

Gerçi padişahın, Saray'ın, devletin ve hanedanın azametinin müzikal olarak ifade ve temsilini sağlamakla görevli bir müzik teşkilatı yok değildi. Bu sembolik ve protokoler amaçları en başından beri mehter yerine getiriyordu. Mehterin de Osmanlı/Türk musiki geleneğinin bir parçası olarak görülmesi gerekir elbette. Ancak, başından beri yeniçeri teşkilatının bir parçası olarak düşünülen ve askerî bir birlik niteliğiyle kurulan mehterhanenin hem özgün repertuarı aslında her zaman çok sınırlıydı hem de bu kurum amaç itibarıyla sanat değeri yüksek olan güzel müzikler üretmeyi esas görev edinmiş değildi. Mehterin var oluş nedeni bambaşkaydı. Mehterin her zaman devlet otoritesini ve yönetimi temsil etmek, teb'ada otoriteye ve düzene bağlılığı teşvik etmek, savaş sırasında Osmanlı askerinde şecaat, cesaret ve kahramanlık duyguları uyandırıp düşmana korku salmak vs. gibi siyasi ve askerî işlevleri hep ön planda olmuştur.⁴⁴

43 Bu konuda bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, 2006, s. 43-49.

44 Mehter teşkilatı ve mehter müziği hakkında bkz. Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Askerî Müzikalari Tarihi*, İstanbul, 1955; Haydar Sanal, *Mehter Musikisi-Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul, 1964.

Mehterin icralarına (herhalde hem açık hava hem de büyük ses hacmi gerektiğinden dolayı) hep "kaba saz" denmiş olması ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi besteci arasında mehter mensubu veya mehterle ilişkili olan sadece bir tek kişi bulunmasının sebeplerinden biri de bu olsa gerektir. Burada sözünü ettiğimiz Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşumu sırasında aslında kronolojik olarak daha eskilere dayanan mehter ve mehter teşkilatıyla ilişkileri, bu iki müzik türünün benzerlikleri ya da varsa ortak repertuarları, farklılıkları, etkileşim ve tezatları tarihsel bağlamlarında yeterince incelenmemiş konulardır. Mehterle ilgili bugüne kadar yapılmış aşağı yukarı tüm araştırmalara ya düz milliyetçi veya nostaljik Osmanlıcı basmakalıp yaklaşımlar ve yargılar hâkim olmuştur maalesef.

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi bir saray müziği olmaktan ziyade bir şehir müziği idi. Saray'ın zaman zaman ön plana çıkan koruyucu, teşvik edici ve ekâbire örnek teşkil edici işlevini inkâr etmek mümkün değil elbette. Ama geleceğe damgasını vuranın Saray'ın himayesi olmadığı da ortadadır. Hem de daha başından itibaren. Mutlaka bir sıfat takmak gerekiyorsa da ona *Saray musikisi* yerine *şehir musikisi* demek daha doğru olur. Hele hele Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu musikiyi halktan tecrit edip küçük düşürmek amacıyla ona revâ görülen ve siyasi suçlama imaları da içeren "Enderûn musikisi", "Divan musikisi" veya "Saray musikisi" gibi yakıştırmaların tarihî gerçeklerle hiçbir ilgisi olmadığını *Atrabü'l-Âsâr* açıkça gösteriyor.

Kaldı ki, bu musikinin İmparatorluk başkenti İstanbul başta olmak üzere birkaç önemli kültür şehri dışında yayılmış olduğu da pek söylenemez (bestecilerin coğrafi dağılımı için bkz. Tablo 2). Bursa, Edirne, Selânik, Konya ve daha birkaç bellibaşlı şehirdir bu geleneğin esas alanı. Genel coğrafi dağılımı bakımından Divan edebiyatı ile benzeştiği söylenebilir. Eldeki belge ve kalıntılara bakılırsa, bu musiki geleneğinin bu birkaç büyük şehirden taşıp köy ve kasabalara ulaşmış olduğu pek kuşkuludur. Hele hele, nostaljik ya da milliyetçi saiklerle ve bazılarının zaman zaman yaptığı gibi bu musikinin Osmanlı'nın bütününe musikisi olduğunu iddia etmek hem tarihî gerçekleri tahrif eden büyük bir abartı olur hem de *a posteriori* olarak bu müziğe hiçbir zaman taşıma ya da temsil etme iddiasında olmadığı bir özcülük (*essentialism*) atfetmek olur.

Özellikle şehir musikisi diyorsak, bu da geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğrenim, aktarım ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray'ın dışında aranması gerektiği anlamına geldiği içindir. Mevcut öğretim ve icra zincirleri kendilerini her zaman Saray ortamı dışında ve Saray'ın malî desteği olmadan da yenileyebiliyorlardı. Bu şehirli musiki geleneği gerek icracı, gerekse besteci ve dinleyicilerini şehirde yaşayan istisnasız bütün kesimlerde bulabilmiştir, bu zümrelerin hepsi tarafından büyük ölçüde benimsenmiştir. Kalıcı eserler ortaya koyanların çoğunluğunun da

Saray'ın himayesinde olmadıklarını ve başka çevrelerde yetiştiklerini biliyoruz. Musikişinas kaynakları çok çeşitliydi.

Yukarıda Tablo 4'teki dökümler *Atrabü'l-Âsâr*'ın merceğinden gördüğümüz İstanbul musiki dünyasında padişaha, hanedana, Topkapı Sarayı'na bağımlılığın ne kadar zayıf olduğunu görmek gerçekten ilginçtir. *Atrabü'l-Âsâr*'da mesleği veya statüsü belirtilmiş olan yetmiş beş besteciden ancak yedisi, yani toplamın yüzde onundan daha düşük bir oranı hanendelik veya müezzinlik gibi Saray'da musikiyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili bir görevde bulunmuşlardı. Saraylı müzisyenlerden çok daha kalabalık bir ilmiye mensubu (molla, müderris, kadı vs.) besteci grubu vardır *Atrabü'l-Âsâr*'da. Ulema sınıfına mensup olmayan imam, müezzin, hatip, va'iz vs. gibi din görevlilerinin *Atrabü'l-Âsâr*'daki sayısı da Saray'da fiilen görev almış olan müzisyenlerin sayısından yüksektir. Saray'la bağları, özellikle 17. yüzyılın Kadızâdeli gailesi ortamında nispeten zayıf olan tasavvuf ehli kişilerin sayısı bile Saray'a mensup müzisyenlerin sayısının iki katından fazladır. Ayrıca, aralarında mücellit, çömlekçi, taşçı, kazaz ve kuyumcuların bulunduğu ve sayısı saray müzisyenlerinin adedine çok yakın olan bir esnaf grubu vardır *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış besteciler arasında.

Kaldı ki, Saray'da müzikle ilgili bir görevde bulundukları *Atrabü'l-Âsâr* tarafından kaydedilen ve Tablo 4'te bu kategoriye aldığımız yedi kişinin dahi istisnasız hepsinin Saray'la ilişkilerinin bir devamlılık arzettiğini ileri sürmek mümkün değil.

Atrabü'l-Âsâr'daki ifadelerle dayanarak Saray müzisyenleri kategorisine dahil ettiğimiz iki kişinin özel müzik serüvenini izleyerek bu durumu açıklamaya çalışalım. Bu iki kişi III. Ahmed dönemi padişah müezzini Kara İsmail Ağa ve aynı dönemde Saray fasıl heyetinin başı Serhânende Enfi Hasan Ağa'dır. Aşağı yukarı aynı dönemde Saray'da müzikle ilgili en yüksek görevlere getirilmiş olan bu iki kişinin izlemiş oldukları müzikal güzergâhlar arasındaki fark çok çarpıcıdır.

Önce başından beri tüm musiki kariyeri Saray ile ve Saray içinde şekillenmiş olan İsmail Ağa'nın (ölümü 1723/24) durumuna bakalım. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

"... kemâl-i istihârî işbu devr-i neşât-tavr-ı şehriyâr-ı cihan Hazret-i Sultan Ahmed Hân-ı âlişândır. Henüz mâhitâb-ı zât-ı ma'arif-meâbî müstefiz-i tâb-ı mihr-i şebâb iken devr-i merhum sultan Mustafa Hân'da nefes-i halâvet-resine binâen zümre-i teberdârân-ı hassaya çırağ, bâdehu enderûn-ı hümayunda hâne-i kilâra idhâl ile mürebbâ-yı sadâ-yı lezzet-peymâsî şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hane-i hâssa tahsis ve anda hizmet-i te'zine me'zun olmuştur... bâdehu 'ahd-i ma'delet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-unvanda bir zeamet ile inayet ve bîrûna ihrac ile sezâvâr-ı rahmet kı-

*İnup bin yüz otuz altı senesinde... irtihâl etmeğin... leziz ü letâfet-efsen kemânî ve neyzen olup şîrin ve âlâ hatt-ı tâlik dahi ketb ü imlâ ederdî...*⁴⁵

[... şöhrete ulaşması cihan padişahı yüce şanlı Sultan Ahmet Han'ın bu neşeli devrinde olmuştur. Henüz bilgili kişiliğinin mehtabı gençlik güneşinin sıcaklığından faydalanmakta iken merhum Sultan Mustafa döneminde tatlılık getiren sesinden dolayı Padişah'ın baltacıları zümresine alınmış, daha sonra Enderûn'da Kiler odasına dahil edilmiş ve burada terbiye gören lezzetli sesinin tatlı bal gibi şeker saçmasıyla Hasoda'ya alınmış ve burada ezan okuma hizmetini görmesine izin verilmiştir... daha sonra felek unvanlı şahlar şahının adalet nişanlı döneminde kendisine bir zeamet lutfedilmiş ve Enderûn'dan çıkarılıp merhamete layık görülmüş ve bin yüz otuz altı senesinde... vefat ederek... tatlı ve lâtif kemânî ve neyzen olup... tatlı ve güzel tâlik yazısı yazardî...]

Bu karmaşık gibi görünen ifadelerin ardındaki basit gerçek şudur: Edirne yakınında Hasköy'de doğmuş olan İsmail genç yaşta güzel sesiyle dikkati çekmiş ve II. Mustafa'nın saltanat döneminde (1695-1703) önce baltacılar zümresine çirak olarak Saray'a alınmış, bilâhare Saray içoğlanlarının eğitim gördüğü Enderûn odalarından biri olan Kiler odasına geçmiş, burada müzik eğitimi aldıktan sonra Hasoda'ya terfi ettirilmiş ve yine güzel sesinden dolayı burada padişah müezzinlerinden biri olmuştur. III. Ahmed döneminde (1703-1730) şöhrete kavuşan İsmail Ağa'ya yine aynı padişah döneminde arpalık olarak bir zeamet verilip Saray'dan çıkarılmıştır. Bugün Kara İsmail Ağa olarak bildiğimiz İsmail yine aynı padişah döneminde Hicrî 1136 (Milâdî 1723/24) yılında vefat etmiştir. 1690'lı yılların sonlarında daha henüz gençken (*şebâb*) Saray'a alındığına göre de bu vefat tarihi de onun nispeten genç yaşta öldüğüne işaret ediyor. Önce baltacı ocağı, bilâhare Enderûn'da musiki eğitimi, Kiler odası, Hasoda'ya terfi, nihayet padişah müezzinliği vs. derken, Kara İsmail Ağa'nın hayatının büyük bir bölümünün ve musiki kariyerinin de tümünün Saray'da geçtiği açıkça görülüyor. Müzisyenlik yeteneği hem genç İsmail'in Saray'a alınmasına bir vesile, hem de İsmail Ağa'nın Saray hiyerarşisi içerisinde yükselmesine araç olmuştur anlaşılan. İsmail Ağa hakkında bu açıdan belki bir tür “profesyonellikten” ya da “Saray müzisyenliğinden” söz etmek mümkündür. Aşağı yukarı 45 yaşlarında vefat ettiğini tahmin ettiğimiz İsmail Ağa ömrünün yarısını Saray hizmetinde geçirmiş olmalıdır.

Ancak Kara İsmail Ağa örneği tipik bir örnek değildir. Aksine, Saray'la ve Saray'daki görevlerle bu derece bir iç içelik *Atrabü'l-Âsâr*'da çok istisnai bir durumdur. Örneğin, *Atrabü'l-Âsâr*'da hakkındaki ifadelerle dayanarak Tablo 4'te mecburen “Sarayda görevli müzisyenler” kategorisine dahil ettiğimiz Serhânende Hasan Ağa hakkında bu tür “profesyonelce” bir müzik ha-

45 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 6b/7a.

yatından kesinlikle söz edilemez. Serhânende Hasan Ağa'nın “Saraylı” niteliğini hak edip etmediği dahi bizce kuşkuludur. Bugün “Enfî Hasan Ağa” ya da “Burnaz Hasan Ağa” olarak bilinen Serhânende Hasan Ağa hakkında Es'ad Efendi şunları yazar:

*“... kemâl-i iştihârı işbu zaman-ı adâlet-unvan-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Ev- velen peder-i büzürgvârlarından ta'allüm-i ilm-i edvâra derkâr ve mezâyâ-yı fenn-i mezbûrdan haberdâr olup...evail-i saltanat-ı âlî hazret-i şehriyâr-ı gerdun-haşmette enderûn-ı hümâyûn hânelerinden kilâre idhal ile...mevcut olan esâtiz-i 'ilm-i musiki-den ahz-ı mâlûmat ile...bin yüz yigirmi yedi senesinde birûna ihraç ve kadr-ı kifâye-i vezâyif ile sezâvâr-ı avâtif kılındı...hasbe'l-kader tanburzenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzân ile akranına faiz olmuştur...”*⁴⁶

[... şöhrete ulaşması adalet unvanlı hazret-i Sultan Ahmed'in bu zamanındadır. Önceleri büyüklük sahibi babasından musiki ilmini öğrenmeye çalışmış ve bu sanatın meziyetlerinden haberdar olup... gökler gibi haşmetli padişahın yüksek saltanatının başlarında Enderûn odalarından Kiler'e alınmış... burada mevcut olan musiki ilminin üstatlarından bilgi almış... bin yüz yirmi yedi senesinde Enderûn'dan çıkarılmış ve yeterli bir ücret ile lütuflara layık görülmüştür... hasbelkader tanburilikte ve vezinli söz icat etmekte akranının düzeyine erişmiştir...]

Hasan Ağa III. Ahmed döneminde Topkapı Sarayı'nda serhânende yani Saray fasıl heyetinin başı olmuştur. Levnî'nin *Surnâme* minyatürlerinin bazılarında elinde bir defle fasıl heyetinin başında resmettiği kişinin Hasan Ağa olduğu iddia edilmiştir. Seyyid Vehbî de *Surnâme*'sinde ondan ismen söz eder. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin verdiği yukarıdaki kısa bilgiden bile Kara İsmail Ağa'nın tam tersine Enfî Hasan Ağa'nın yaşamının ve müzik faaliyetlerinin nispeten küçük bir bölümünü Saray'da geçirdiği apaçık ortada. III. Ahmed'in saltanatının başlarında, yani 1703 yılının hemen sonrasında Saray'a alınan Hasan Ağa Hicrî 1127 (1715) yılında Saray hizmetinden bir “vazife” ile çıkarılmış, 1729 yılında da vefat etmiştir. Yani Hasan Ağa Saray'da toplam olarak ömrünün ancak on yılını geçirmiştir. Bunu zaten *Tezkiretü'l-Müteahhirîn* adıyla kaleme aldığı bir risalede bizzat kendisi ifade eder ve Enderûn'da aradığını bulamayıp Saray'dan memnun ayrıldığını da hemen ilave eder:

“On seneye varmadı. Biz Enderûn'dan nâmurâd çıktık.”⁴⁷

46 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 13a.

47 Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l-Müteahhirîn* – “XVI. - XVIII. Asırlarda İstanbul Velileri ve Delileri” (Haz. Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız), İstanbul, 2007, s. 10. Hasan Ağa Saray'dan beklediklerini elde edemedi, hayal kırıklığına uğrayarak çıktığını (“nâ-kâm çıktık”) da ayrıca açıkça yazar. Bkz. Dr. Sadık Erdem, *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, 1994, s. 92.

Hasan Ağa'nın Saray'daki hizmetinden beklentisinin ne olduğunu ve niçin İtrî, Nazîm ya da Hâfız Post gibi memnun edilemediğini bilemiyoruz. Ayrıca, Saray'da musikiyle doğrudan ilgili olarak ulaşılabilir en yüksek mevkiye gelen Serhânende Hasan Ağa'nın biyografisi hakkında Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da belirtmediği önemli bazı noktalar var. Bir kere Hasan Ağa'nın da tıpkı Kara İsmail Ağa gibi Saray'a genç yaşta girdiğine dair bir bilgi yok. Aksine, biyografisi hakkında bizzat yazdıklarından öğrendiklerimiz⁴⁸ onun nispeten olgun bir yaşta Saray hizmetine girdiğini gösterir. Hasan Ağa 1670 yılı civarında doğmuş olmalıdır. Ayrıca ve her ne kadar Es'ad Efendi onun en önemli biyografik özelliğinin Saray'da serhânendelik olduğunu vurgularsa da, Hasan Ağa esas itibarıyla bir Halvetî muhibbi veya derişiydi. Saray'a alınmadan önce de öyleydi, Saray'dan çıktıktan sonra da. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da onun ne Halvetîliğinden ne de dinî eser besceciliğinden söz eder. Aslında Tophaneli/Fındıklılı olan Hasan Ağa çocukluğunda ve gençliğinde Halvetîliğe mensup Cihangir tekkesine uzun süre devam etmiş, burada zâkir Ahmed Efendi'nin sohbetlerine katılmış ve ondan na't ve ilâhîler meşketmiş, defa'atle zikre katılmıştır. Saray'dan ayrıldıktan sonra da Üsküdar'da Halvetîliğin Nasuhi kolunun kurucusu olan Nasuhî Efendi'nin tekkesine devam edip tekke şeyhinden hilafet almıştır.⁴⁹

Netice itibarıyla de elli küsur yıllık ömrünün sadece on yılını Saray hizmetinde geçirmiştir Serhânende Hasan Ağa. Dervişlik, müzisyenlik ve şairlik üçgeninde izlediği hayat güzergâhının en önde gelen vasfı da "Saraylılık" değildir. Saray'ın etkisinden ziyade saray ile şehir (*Atrabü'l-Âsâr*'da sıkça kullanılan "Enderûn" ile "Bîrûn" terimleri bu ikisinin sembolüdür bir bakıma) arasındaki geçirgenlik ve bu geçirgenliğin Hasan Ağa'nın özel durumundaki tezahürleridir asıl önemli olan.

Saray'da müzikle ilgili en yüksek ve en kapsamlı göreve getirilmiş bir kişiyi bile tam olarak "Saraylı" olarak niteleyememek şu anlama geliyor olsa gerektir: Saray tek başına müziğin sosyal dokusunu ve müzisyenlerin aidiyetini tanımlamaya yetmiyor. Saray'daki icraların beslendiği kaynaklar ve genel olarak şehir ahalisinin oluşturduğu kurumlardır daha önemli olan.

Enfi Hasan Ağa'nın tam tersi olan bir örnek de aynı anlamı, yani şehir ile saray arasındaki iki yönlü geçişliliği ifade ediyor olabilir. Yani nasıl Hasan Ağa'nın biyografisinde on yıllık bir Saray serüveni Es'ad Efendi tarafından onun bütün müzikal ömrüne teşmil edilebildiyse yine başka bir kişinin de nispeten kısa bir Saray serüveni Es'ad Efendi tarafından tamamen göz ardı edilebilmiştir. Bu noktada anlamlı bir örnek Beşiktaş Mevlevîhanesi Şeyhi Neyzen Yusuf Dede örneğidir. "Şeyh Yusuf Mevlevî Çengi" maddesinde şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

48 *Aynı eser*, s. 3-37.

49 *Aynı eser*, s. 25-29.

"Mevlidi nâ-mâlûm ve mevîtı...Beşiktaş Mevlevîhânesi olup anda şeyhdir. Dem-i iştiâhî zamân-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır ...meşâyih-i nakş-dâdegân-ı ilm-i edvârdan tekâmîl-i Mesnevî-hânî-i mâlûmat etmekle tekye-i fenn-i mezbûrun kârî-i kürsî-i üstâdiyyeti ve şeyh-i mihrâb-güzin-i ehliyeti olmuştur... fi'l-hakîka meşâyih-i tarikat-ı Mevlevîyyenin zühd ü riâyâtında dahi eslah ü etkâsı idi... hurde-gîr ü pür-âheng çengzen idi..."⁵⁰

[Doğum yeri bilinmiyor. Yerleştiği yer Beşiktaş Mevlevîhanesi olup orada şeyhdir. Şöhret zamanı Sultan Mehmed Han'ın adalet unvanlı zamanıdır ...musiki ilminin nakış ortaya koyan şeyhlerinden Mesnevî okuma bilgisini edinerek adı geçen ilmin tekkesinin üstatlık kürsüsünün okuyucusu ve ehliyet seçen mihrabının şeyhi olmuştur...gerçekte Mevlevî tarikatının şeyhleri arasında sofuluk ve kanaatkârlıkta en iyisi ve en günahattan kaçınıcıydı... incelikli ve ahenk dolu bir çeng çalıcısı idi.]

Es'ad Efendi'nin bu ifadelerinden Yusuf Dede'nin hayatının tümünü Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde geçirdiği ve Saray'la hiçbir ilişkisi olmadığı izlenimi ediniliyor. Oysa durum hiç de öyle değildi. Es'ad Efendi'nin çağdaşı tezkireci Safâyî Neyzen ve Şeyh Yusuf Dede'nin birkaç şiirini de alıntılarla çok farklı bir biyografik güzergâhı gözler önüne serer.⁵¹

Konya doğumlu olan Yusuf Dede eğitimine orada başlar ve önce Mevlânâ Âsitanesi Şeyhi Bostan Çelebi'ye intisab eder. İstanbul'a geldiğinde de Galata Mevlevîhanesi Şeyhi Âdem Dede'nin dervîşi olur. Âdem Dede'nin Galata Mevlevîhanesi'ndeki şeyhliği 1632-1651 yılları arasındadır. Galata Mevlevîhanesi'nde musikiyi ve ney üflemesini öğrenir. Bir süre sonra bu dergâha neyzenbaşı olur. Yusuf Dede'nin neyini bir gün İstavroz bahçesinde Sultan IV. Murad dinler, pek beğenir ve Yusuf Dede'yi Saray'ın Hazine Odası'na aldırır. IV. Murad'ın ölümü üzerine Yusuf Dede Saray'dan ayrılır. Beşiktaş Mevlevîhanesine yerleşir ve bu tekkenin dervişlerinden olan ve 1654-1660 yılları arasında tekkenin şeyhliğini yapacak olan Hasan Dede'nin kızıyla evlenir.⁵² Şairliğinin, besteciliğinin, tekke de Mesnevîhanlığın yanı sıra döneminin önde gelen neyzeni olarak da büyük ün yapar. Evliyâ Çelebi İstanbul'un neyzenlerini sayıp dökerken onu en başta zikreder ve

50 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 20b/21a.

51 Mustafa Safâyî Efendi, *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâidü'l Eş'ar)*, *İnceleme-Metin-İndeks* (Haz. Pervin Çapan), Ankara, 2005, s. 733-736. Ayrıca, Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, I, s. 36-38.

52 Daha sonraları Çırağan Sarayı'nın inşası dolayısıyla önce Maçka'ya, bilâhare de Bahariye'ye taşınacak olan Beşiktaş Mevlevîhanesi hakkında bkz. Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, 2003, s. 136-152.

“Neyzenlerin ser-firâzı [en üstünü] Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi oldu. Mevlevî Der-vişi Yusuf'tur. İstima' edene [dinleyene] bir rikkat-i kalb [yufka yüreklilik] hâsıl olur kim bizzaruri [mecburen] âdem bükâ eder [ağlar].”⁵³

şeklinde bir yorum yapar (fakat Yusuf Dede'nin çeng icracılığından hiç söz etmez). Yusuf Dede 1663 yılında Beşiktaş Mevlevîhanesi'ne şeyh olur ve bu şeyhliği Hicrî 1080 (1669/70) yılında vuku bulan ölümüne dek devam eder.

Netice itibariyle Şeyh Yusuf Dede'nin Saray'da geçirdiği süre pek uzun olmuş olamaz. 1632'den sonra İstanbul'a geldiğine göre ve 1640 yılında IV. Murad'ın ölümünün hemen ardından kesin olarak Saray'dan ayrıldığına bakılırsa Enderûn'da Hazine Odası'ndaki müzisyenlik serüveni muhtemelen üç ya da beş yıldan fazla sürmemiştir. Esas itibariyle uzun ve yaratıcı bir tek-ke ve tasavvuf yaşamı olmuştur Yusuf Dede'nin. Saray'da hasbelkader ge-çirdiği birkaç yıl ise bu tasavvufî güzergâh içinde olsa olsa küçük bir paran-tez teşkil edebilmiştir ancak. Bu bakımdan da Yusuf Dede'nin Saray serüve-ninin ve “Saraylı”lığının Es'ad Efendi'nin verdiği biyografide tamamen unu-tulmuş olmasına hiç şaşmamalı.

Netice itibariyle nasıl Enfî Hasan Ağa'nın Saray'da geçirdiği nispe-ten kısa süre ve buradaki serhânendeliği *Atrabü'l-Âsâr*'da ön plana konulup Saray'da geçirdiği bu dönem bu Halvetî dervişinin yaşamının tümüne ege-men kılındıysa bunun tam tersi de olabildi ve Yusuf Dede'nin Saray macera-sı da Es'ad Efendi tarafından tamamen yok sayıldı. Saray'la Şehir arasındaki vak'a-yı adıye haline gelmiş olan geçirgenlik ve dolayısıyla Saray'a hem giriş hem de çıkışların çokluğudur çarpıcı olan, bir besteci için önemli diğeri için-se önemsiz olabilen. Dolayısıyla “Enderûn”da bulunan kişilerin ve icra edi-len musikinin “Bîrun'dakilerden” farklı olmamasıdır esas önemli olan. Başa dönelim: İstanbul'da Saray'ın Osmanlı/Türk müzik geleneğini tanımlayı-cı ve kuşatıcı bir rolü ve fonksiyonu yoktur, olmamıştır. Bu iki örneğin bize gösterdiği bundan başka bir şey değildir.

Atrabü'l-Âsâr'da Enfî Hasan Ağa'da ve Şeyh Yusuf Dede'de gördüğü-müz çoklu müzikal kimlikler aslında Saray'ın bu konudaki egemenlik ve ta-yin edici rolünün tâlî, şehrin barındırdığı müzikal zenginlik ve çeşitliliğin ise esas olduğu anlamını taşır. *Atrabü'l-Âsâr*'da böyle çoklu sosyal ve müzi-kal kimliklere sahip çok sayıda besteci madde başı olarak zikredilmekte-dir. Bir fetva emininin oğlu ve kendisi de müderris olan Nazîm Efendi aynı zamanda becerikli bir sâzende idi anlaşılan. Es'ad Efendi'nin dediğine göre

“mevcud olan sazların mecmuunda [tümünde] üstad” idi.⁵⁴ Azâd edilmiş bir köle olan ve sesinden dolayı “Tîz-nâm” lakabı verilmiş olan Yusuf Çelebi bilâhare Sultan Selim Camii'nde na'thân olmuştu. Tophane'de Tomtom Kap-tan Mahallesi imamı Abdullah Efendi ise hem imamdı, hem mahallenin sib-yan mektebinde muallim hem de İstanbul çapında tanınmış bir besteci ve hânende. Diyarbakırlı Ahmed Çelebi ise hem bu şehrin kuyumcular loncası-nın kethüdâsı hem de kemânî ve besteci idi.

Şehir ve Saray arasındaki musikişinas gidiş gelişlerine, çeşitli meslek grupları ve statüler arasındaki bu müzikal akışkanlığa *Atrabü'l-Âsâr*'dan alı-nan birkaç örnek daha verelim. Burada görülen çeşitlilik aslına bakarsak 17. ve 18. yüzyıllarda bile tek yönlü, yani bütünüyle Saray'ın gölgesinde cereyan eden bir müzik kariyerinin İstanbul'un musiki camiasında bir istisna teşkil ettiğini gösterir. *Atrabü'l-Âsâr*'daki yüze yakın besteci arasında Kara İsmail Ağa'nın tümüyle Saray'dan kaynaklanan musiki görevleriyle dolu kariyeri te-kil bir vak'a gibi görünüyor.

Birkaç farklı örnek verelim. Eyüplü Odabaşızâde Mehmed Efen-di Es'ad Efendi'nin beyanına göre “erbâb-ı vezâiften”di. İlgili vakıftan kendisine sağlanan gelir karşılığında Kadırga'daki Sokollu Mehmed Paşa Camii'nde vâizlik yapıyordu. Bunun yanı sıra hem besteci idi hem de tanın-mış bir tanbûrî ve neyzen. İbn-i Hâcib'in bir Arapça dilbilgisi kitabı olan *Kafiye*'sini Türkçe'ye çevirdiği için de ödül olarak Sultan II. Mustafa tara-fından kendisine gümrük gelirlerinden bir maaş bağlanmıştı.⁵⁵ Çârşeb Mus-tafa Ağa'ya gelince, o hem Enderûn'da sermüezzindi hem de halk musı-kisine aşına olup muhtemelen bağlama veya ona benzer bir çalgı da çalı-yordu (Es'ad Efendi'nin anlatımıyla “vâdi-i Türkmânî üzere sâzendeliği dahi var idi”).⁵⁶ Çârşeb Mustafa Ağa 1716 yılında kendisine bir zeamet verilerek Enderûn'dan çıkarılmıştı. Receb Çelebi ise gençliğinde esnaf imiş ve çöm-lekçilik ya da çömlek ticareti yaparmış (Es'ad Efendi'nin deyişiyle “evâil-i hâlinde zümre-i hazef-fürûşândan” imiş),⁵⁷ bu yüzden de ona “Âb-rîzî Re-ceb” (yani, çömlekçi Receb) derlermiş. Bilâhare Saray'da serhânende olmuş ve defalarca padişah huzurunda fasıllar icra edip onun beğenisini kazanmış-tır. Kendisine çok güven duyulmuş olmalı ki 1680'li yıllarda Saray cariyele-rini kendi evinde misafir ederek onlara musiki öğretmiştir. Bunun karşılı-ğında da kendisine hazineden ödemeler yapılan Receb Çelebi 1693 yılında vefat etmiştir.⁵⁸ *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olmuş bir diğer kişi olan Reşid

54 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 35a.

55 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 7a/7b.

56 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 11a.

57 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 19a.

58 Bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 91.

53 *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I, İstanbul, 1996, s. 303. Yusuf Dede'ye ilişkin bu ifadeler *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin bu bölümünün Yusuf Dede'nin Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi bulunduğu 1663-1669 yılları arasında kaleme alındığına dair bir karine teşkil eder.

Çelebi'nin yaşam çizgisi de benzer bir biçimde Saray'la şehir arasında birçok gidiş gelişler gösterir. Reşid Çelebi önceleri Saray baltacılarından iken musikiye merak salar ve bu alandaki başarısı sayesinde Enderûn'a alınır, ancak kısa bir süre sonra bilinmeyen bir nedenle –belki de işlediği bir kabahtan dolayı– buradan çıkarılır ve Saray'dan tamamen ayrılmak zorunda kalır. Bir süre bazı vakıfların mütevelliliği görevinde bulunur, ruhsal bir bunalım geçirir ve bu arada Halvetî şeyhi A'rec (Topal) Hasan Efendi'ye intisap eder. Hasan Efendi sayesinde iyileştikten sonra da meclislerinde yer aldığı bazı nüfuzlu kişilerin iltimas etmesiyle tekrar Saray'a alınır ve Sâlim ve Safâyî tezkirelerine bakılırsa Divan tarihçisi, *Atrabü'l-Âsâr*'a göre ise Sadrâzam İbrahim Paşa tarafından kâğıt emini tayin edilir.⁵⁹ Keza, *Atrabü'l-Âsâr*'a şiirdeki mahlâsı olan “Nâzım” ile madde başı olarak alınan ve Ördek İsmail Efendi adlı bir Bektaşî halifesinin oğlu olan⁶⁰ Yenibahçeli Mustafa Çelebi önce Yeniçeri kalemine kâtip olur. Bu kalemde zamanla yükselip başkâtip tayin edilir. Daha sonra Yeniçeri ağalığına terfi eden Mustafa Nâzım Çelebi 1106 (1694/1695) tarihinde orduyla birlikte seferden avdet ederken Belgrad'da vefat eder.

Bütün bu tekil örnekler genel yargımızı teyit eder niteliktedir. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı/Türk müzik geleneğinin İstanbul şehir ahalisinin aşağı yukarı her kesimine nüfuz ettiği, hepsince benimsenebildiği, repertuarının bu kesimlerin hepsine mensup kişilerce üretildiği, icra edilip sonraki nesle intikal ettirilebildiği gerçeğini kastediyoruz. Görünen o ki müziğin dayandığı sosyal kategoriler son derece değişken ve çeşitliydi. Kişiler Saray'a girip orada bir süre geçirirken Saray'daki çeşitli hizmet birimlerinin birinden diğerine geçebiliyordu. Bazıları da oradan bir ödül alarak ya da kendilerine ömür boyu geçimini sağlamaya yetecek bir gelir kaynağı tahsis ettirerek ayrılıyorlardı. Saray'a mensup bestecilerin çoğu da zaten müzikle doğrudan ilişkili bir görevde deydiler. Saray'da, fakat musikiyle ilgisiz bir görevde bulunanlar arasında da bostancılar, divan kâtipleri, çavuşlar çoğunluktadır.

Özetle, mensup olduğu veya içinden geldiği sosyal zümre veya coğrafi ve ailevî köken müzisyenin takdir edilmesi için hiçbir zaman bir seçim ya da eleme kıstası oluşturmuyordu. Şehirli bir esnafın –eğer sergilenecek ve takdir edilecek bir müzik yeteneği varsa– Saray'da musiki icra etmeye davet edilmesine de prensipte hiçbir engel yoktu. Onlar da aynı şekilde padişahın ihsan ve inayetlerine layık olabiliyorlardı.

Sosyal hiyerarşinin en alt kademesinden ta en tepesine kadar her kesimden icracı ve besteciler çıkıyordu. Küçük cami müezzinleri, imam ve vâizleri kudretli müftü, kadı ve kazaskerlerle aynı saftadırlar burada. Onların yanı

sıra da kalemiye erbabı, basit kâtip ve mektupçular, lonca kethüdaları ve envâ-i çeşit esnaf yer alıyor *Atrabü'l-Âsâr*'da. Musikinin sosyal temelleri şehirdeydi, Saray'da değil. Osmanlı/Türk musiki geleneğinde Saray'a ve hanedana illa ki merbut olan kul tayfasından kişiler ise başından beri İstanbul'un musiki dünyasında hep bir azınlıktılar.

Tekrar etmekte yarar var: 17. yüzyılda şekillenen Osmanlı/Türk musiki geleneği ne belli bir sosyal zümrenin inhisarındadır ne de bütünüyle bir “Saray müziği” olarak nitelenebilir. İlla ki bir ad vermek gerekiyorsa, yukarıda da belirttiğimiz gibi ona Şehir musikisi demek en doğrusu olur, yani başta İstanbul'un, fakat onunla birlikte İmparatorluk başkentine kültürel olarak eklenilebilen diğer bazı önde gelen Osmanlı şehirlerinin musikisi. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâ'i'l-Edvâr*'ının gözlerimizin önüne serdiği küçük bireysel portreler ve “minyatürler” dizisinden çıkan genel sonuç, yani “büyük resim” budur.⁶¹

d) Ulema ve ehl-i tarîk

Şehirli Osmanlı/Türk musiki geleneğini daha önceki İslam/Ortadoğu geleneklerinden ayırt eden bir önemli niteliği esas itibariyle hiçbir zaman (ve bu deyme ne anlam verirsek verelim) bir “Saray musikisi” olmaması ise diğer bir önemli ayırt edici sosyal niteliği de şehirdeki bazı zümrelerin geleneğin oluşmasında ve gelişmesinde oynadığı roldür. Bu zümrelerin başında İstanbul uleması ve tarikat ehli geliyor. Osmanlı öncesi dönemlerin Ortadoğu/İslâm müziklerinin hiçbirinde İslâm uleması veya tarikat ehli veya muhtasavvıflar müzik dünyasında böyle önde gelen bir konum işgal etmiş, hem besteci hem de icracı yetiştirmiş değildir. Oysa yukarıda Tablo 4'te de görüldüğü gibi 17. ve 18. yüzyıl İstanbul müzisyenleri arasında en kalabalık ve en iyi tanımlanmış, homojen meslek grupları bu ikisidir. Es'ad Efendi'nin meslek veya sosyal statülerini verdiği bestecilerin üçte biri ya ulemadandı ya da tarikat mensubu. Bunlara imam, müezzin, hatip vs. gibi din adamlarını da eklersek toplamın yarısına ulaşırız. Bunlara biraz daha yakından bakmakta yarar var.

Önce gerek ulemanın gerekse tarikat ehlinin ta en başından beri musikinin üretim, aktarım ve icrasında bu denli ön planda olmalarının önemini tekrar vurgulamak gerek. Gerçekten de eserleri bugün dahi bilinen en erken dönem Osmanlı fasıl musikisi bestecileri arasında din adamları ve tarikat ehli önde gelir. Bu erken dönem müzisyen ve bestecilerinin bazıları ise

59 *Tezkire-i Safâyî*, s. 257-259; Sâlim Efendi, *Tezkire-i Şuarâ*, s. 351-353.

60 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 35b/36a.

61 Benzer bir görüş için bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 72-80.

bu iki kategorinin örtüştüğü noktalarda duruyorlardı. Aralarında medrese eğitimi alıp bilâhare bir tarikata giren de vardır.

Bu erken dönem bestecileri arasında Bezcizâde Muhiddin (ölümü 1611), Hatib Zâkirî Hasan (ölümü 1622), Aziz Mahmud Hüdâî (ölümü 1628), Sütçüzâde İsa (ölümü 1627) gibilerini sayabiliriz. Aziz Mahmud Hüdâî İstanbul'da Celvetîliğin kurucusu olmadan önce normal bir medrese eğitimi almış, Edirne'de kadî nâipliği, kadılık, Bursa'da müderrislik, Fâtih ve Üsküdar İskele Camilerinde de vaizlik yapmıştı.⁶² Keza *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış olan fasıl musıkisi bestecisi ve "Hâfız Kumral" lakaplı Mehmed Efendi (ölümü 1621) Aziz Mahmud Hüdâî'nin Üsküdar'da kurduğu tekkenin zâkirbaşısı idi. Aslen Konyalı olan Bezcizâde Muhiddin ise medrese tahsîli gördükten sonra Halvetîliğe intisap etmiş ve Üsküdar'da kendi adıyla anılan bir tekke ihdas etmişti.

Atrabü'l-Âsâr'da madde başı olarak yer alan bestecilerin sadece dindışı fasıl musıkisi bestecisi sıfatıyla yer aldıklarını yukarıda belirttik. Ama fasıl musıkisi bestecisi din adamlarının birçoğu aynı zamanda müezzindi, bazıları da na'thân. Birçoğunun murabba' ve semâîler dışında dinî ve tasavvufî eserler (ilâhîler, na'tlar, tesbihler) de bestelediğini biliyoruz. Yani aynı kişiler aynı dönemde farklı ortamlar için farklı müzikler bestelemişlerdi. Bu da şu varsayımı yapmamıza izin verir: Özgün Osmanlı/Türk geleneksel musıkisi içerisinde İstanbul'da bir yandan tasavvuf musikisiyle cami musikisi diğer yandan da dindışı fasıl musikisi ta en başından itibaren aynı müzikal dili kullanmış, birlikte gelişmişlerdir.

Yukarıdaki Tablo 4'te de görüldüğü gibi, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan toplam dokuz bestecinin ulema sınıfına mensup olduklarını Es'ad Efendi açıkça belirtiyor. Tezkiredeki doksan yedi musikişinas arasında ulema hiyerarşisine dahil olmamış ve fiilen kadılık ya da müderrislik yapmamış olmakla birlikte temelde medrese eğitimi almış olan başka kişiler de bulunabilir elbette. Nitekim Tablo 4'te "Küçük din adamları" kategorisine soktuğumuz imam, müezzîn, va'iz, hatip gibi kişilerin bazılarının bir miktar medrese eğitimi almış oldukları fakat bilâhare müderrislik ve kadılık kariyerine girmedikleri tahmin edilebilir.

Ulema arasından tanınmış müzisyen ve bestecilerin çıkması sonraki asırlarda da devam edecektir. 19. yüzyılın büyük hattat, neyzen ve bestecisi Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) bunun en bilinen örneklerinden biridir.

Genel olarak eğitim olanakları ve mecraları açısından bakıldığında zaman, çeşitli din görevlilerinden, ulema arasından ve medrese eğitiminden bu ka-

dar çok musikişinas ve besteci çıkmasında fazla şaşılacak bir şey de yoktur aslında. Tanzimat dönemine kadar Osmanlı'da yüksek eğitimin örgün ve sistemli bir biçimde yapıldığı tek kurum medreselerdi. Yazılı kültürün üretim ve aktarımının merkezinde yer alan medreselerden nasıl Bâkî, Şeyhülislâm Yahya, Nedim gibi büyük şairler ya da Şeyhülislâm Velîyüddin Efendi ve Mustafa Râkım gibi önemli hattatlar yetişmişse İstanbul'un okumuş, mürekkep yalamış kesiminin sanatsever ve müzik meraklılarının da buradan yetişmiş olmalarını garipsememek gerek. Nitekim şuarâ tezkirelerinde verilen biyografik bilgileri derleyerek Divan şairlerinin bir meslek dökümünü yapmış olan Mustafa İsen, mesleklerini sayıp döktüğü toplam üç bin kadar şair arasında en kalabalık meslek grubunun (ulaştığı toplam rakamın yüzde 36'sı) ulema olduğunu tesbit eder.⁶³ Kaldı ki, 17. ve 18. yüzyıllarda kâtip, defterdar, mektupçu, rużnamçeci gibi kalem erbabı ve bürokratların arasında da medrese eğitimi görmüş olanlar çoktu. *Atrabü'l-Âsâr*'da ilmiye sınıfına mensup oldukları belirtilmeyen birçok kişinin de kısmen de olsa medrese tahsîlinden geçmiş olduklarını varsaymak yanlış olmaz.

Atrabü'l-Âsâr'da aldıkları payeler de belirtilerek ilmiye sınıfına mensup oldukları açıkça söylenen dokuz kişi şunlardır: İmam-ı Sultanî İbrahim Efendi, Gelibolulu Parsâ Mehmed Efendi, Parsâzâde Abdülbâkî Efendi, Halil Efendi (ölümü 1704), Bursalı Tâlib Efendi (ölümü 1708), Abdülbâkî Ârif Efendi (ölümü 1704), Mehmed Mecdî Efendi (ölümü 1715), Molla Mehmed Efendi ve Nazîm Efendi. Bunların bazıları medreselerde müderrisler, bazılarıysa daha yüksek kadılık görevlerine gelmiş veya yüksek ulema payelerini haiz kişilerdi.⁶⁴ Örneğin Sultan imamı İbrahim Efendi ve Abdülbâkî Arif Efendi Rumeli kazaskeri, Mehmed Mecdî Efendi de Anadolu kazaskeri payesini almıştı. Tâlib Efendi fiilen Kütahya ve Erzurum kadılığı, Halil Efendi ise Mısır kadılığı yapmıştı. Diğerleri ise *Atrabü'l-Âsâr*'da "müderris" veya "molla" olarak niteleniyorlar.

Ulema sınıfının bazı üyelerinin, özellikle 17. yüzyılda musikiye karşı kimi zaman utangaç, kimi zaman da mütereddit ve kuşkulu yaklaşımları bulunduğundan yukarıda söz ettik. 17. yüzyıl zarfında musikiyi, zikri ve semâyı mekruh birer bid'at olarak gören selefî eğilimli, siyasi iktidara yakınlığıyla zaman zaman büyük güç kazanmış militan Kadızâdeliler akımının bunda etkisi olduğu varsayılabilir.⁶⁵ Müzik, semâ ve tasavvuf hakkında-

63 Bkz. Mustafa İsen, "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları", Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.

64 Osmanlı uleması hakkında bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı*, Ankara, 1965.

65 Kadızâdeli akımının analizi ve IV. Murat ve Mehmed'in saltanatları döneminde İmparatorluk başkentindeki siyasi, sosyal ve dinî etkileri hakkında bkz. Madeline Zilfi, *The Politics of Piety - The Ottoman Ulema in the Postclassical Age (1600-1800)*, Minneapolis, 1988, özellikle s. 129-183.

62 Bkz. Ziver Tezeren, *Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarikatı ve Eserleri*, İstanbul, 1984.

ki sonuçsuz ve sonsuz fıkıh tartışmaları da ulemaya mensup bazı bestecileri ya musikiden tamamen vazgeçmeye veya hâlâ eser bestelemeye devam ediyorlarsa (ve özellikle bunlar dindışı eserlerse) bu eserleri ve/veya kendi adlarını gizlemeye itmiş olabilir. Ancak bunun da genel bir tavır olduğunu ileri sürmek için elde kanıt yok.

Atrabü'l-Âsâr'daki dokuz ulema mensubu fasıl musikisi bestecisinin dört tanesi için (İmam-ı Sultânî İbrahim, Parsâzâde Abdülbâkî, Abdülbâkî Ârif ve Mecdî Efendiler) böyle bir yaklaşımın izlerine rastlanıyor. Diğer beşi içinse Es'ad Efendi böyle bir durumdan söz etmez. Örneğin, payesi belirtilmeyen bir molla ("mevâli-i kirâmdan") olan Parsâzâde Abdülbâkî Efendi hakkında şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

"Fenn-i mezburda ehliyetlerin esrâr-ı mektume-vâr ihfa ve 'adem-i izhar üzere olduklarından beyne'l-enâm iştihar bulmamışlardır."⁶⁶

[Adı geçen sanatta (yani musikide) yeteneklerini gizli bir sır gibi saklamak ve ortaya çıkarmamaktan yana olduklarından insanlar arasında şöhret bulmamışlardır.]

Es'ad Efendi Parsâzâde'nin müzikal yeteneklerini niçin gizli tutmayı tercih ettiği hakkında bir yorumda bulunmaz, herhangi bir neden göstermez, ulema mensubu olmasıyla açıkça ilişki kurmaz. Oysa on sekiz yıl boyunca IV. Mehmed'in imamlığını yapmış ve Rumeli kazaskerliği payesini kazanmış olan İbrahim Efendi'nin eserlerinin şöhret kazanmamış olmasını ise kesin bir sebebe bağlıyor Es'ad Efendi:

"... kibâr-ı tarikat-ı aliyeden olduklarına binaen nâmlarıyla iştihâr-ı âsârdan nev'an şerm-sâr olmalarıyla işâ'at buyurmamışlardır."⁶⁷

[... ulemanın büyüklerinden olması dolayısıyla eserlerini kendi adıyla yaymaktan bir tür mahcubiyet duyduğundan dolayı onları yayımlamamıştır...]

Burada durum apaçık ortadadır. Kadızâdeli gaillesinin en şiddetli olduğu ve siyasi etkisinin de en fazla hissedildiği IV. Mehmed döneminde çok uzun süre padişah imamlığı yapmış olan ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan İbrahim Efendi, sahip olduğu sosyal statünün yaptığı besteleri kendi adıyla yaymaya izin vermediğini düşünmüş olmalıdır. Ne var ki, bu mahcubiyetin İbrahim Efendi'yi musikiyle uğraşmak ve beste yapmaktan tamamen alıkoyduğunu da belirtmiyor Es'ad Efendi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki ifadelerden anlaşılan, eser bestelemekten değil, asıl bu fasıl musikisi eserlerine kendi imzasını atmaktan ve dolayısıyla musikiyle uğraştığının herkesçe bilinmesinden çekti-

66 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 9a.

67 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 4b.

niyordu İbrahim Efendi. Hafiflikle ya da padişah imamlığıyla mütenasip olmayan işlerle uğraşmak gibi muhtemel suçlamalara muhatap olmamak için bestelediği eserleri müstear isim altında yayıp yaymadığını bilmek ise maa-lesef mümkün değil.

Eserlerini yaymayan ve ulemaya mensup diğer iki bestecinin durumları daha da farklıdır. Anadolu Kazaskeri Mehmed Mecdî Efendi hakkında şunları okuyoruz

"... fenn-i mezburda olan âsârı evâil-i hallerinden olup müddet-i medid terk-i vâdi-i terâne-nevâd etdiklerinden beyne'l-enâm eser-i şâdi-encâmıların 'inidam bulmakla belki dânen-de-i 'ilm-i mezbur oldukları bile târi-i ifhâm olmamıştır..."⁶⁸

[... adı geçen sanattaki eserleri ilk zamanlarına ait olup uzun müddet melodiler müdeleyen alanı terk ettiklerinden sonucu musiki eserleri halk arasında yok sayılmış, daha doğrusu adı geçen ilmin bilgini oldukları bile akla gelmemiştir...]

Mecdî Efendi gençliğinde musikiyle uğraşmış, eser bestelemiş fakat daha sonra musikiyi tamamen terk etmiştir. Bunun nedenini Es'ad Efendi söylemiyor. Ulema hiyerarşisinde yüksek bir mevkiye gelmesinin bunun tek nedeni olmasını ancak bir varsayım olarak kabul edebiliriz.

Rumeli Kazaskerliği yapmış olan Abdülbâkî Ârif Efendi'de ise durum daha açık seçiktir:

"... fenn-i merkumu tahsîlleri ve vaki' olan âsârı evâil-i hallerinde olup kendileri sudûr-ı tarikat-ı aliyeden olduklarına bina'en ihfâ buyurmalarından nâmlarıyla âsârı şöhret-şîâr olmamıştır."⁶⁹

[... adı geçen sanatı (musikiyi) öğrenmesi ve ortaya koyduğu eserleri ilk dönemlerinden olup kendileri ulemanın önde gelenlerinden olduğu için sakladıklarından dolayı adı ve eserleri şöhret bulmamıştır.]

Açıkçası, Abdülbâkî Ârif Efendi gençliğinde musiki öğrenmiş, eser de bestelemiş ancak ilmiye hiyerarşisinde yükselince adını, musikiyle ilgisini ve bestelediği eserleri saklamayı tercih etmiştir.

Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'daki ulemaya mensup diğer beş kişi (Gelibolulu Parsâ, Halil, Bursalı Tâlib, Molla Mehmed ve Nazîm Efendiler) hakkında besteledikleri eserleri veya müzisyenliklerini gizleme zahmetine girdiklerine dair bir yorumda bulunmaz. Bu dört kişiden biri (Halil Efendi) Mısır kadılarındandı, bir diğeri (Tâlib Efendi) Bursa, Kütahya ve Erzurum kadısı olmuştu, diğerleriye payeleri belirtilmeyen fakat muhtemelen kadılık yapmamış olan birer molla ve

68 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 33a.

69 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 24b.

müderistiler. Buna karşılık, yukarıda eserlerini gizlediğini gördüğümüz dört kişinin üçü kazaskerdi, yani en yüksek ilmiye rütbelerine ulaşmışlardı.

Ne var ki, eldeki bu çok küçük sayıdaki örneklerle dayanarak ve bazılarının zaman zaman yaptığı gibi Osmanlı'da yüksek ilmiye rütbelerine ulaşmakla musiki icra etmek arasında mutlaka ve her zaman ters yönde bir ilişkinin bulunduğunu söylemek bizce geçerli bir genelleme olmayacaktır. Musiki meraklısı genç mollaların da ilmiye hiyerarşisinde ilerledikçe müderis, kadı, kazasker vs. oldukça mutlaka musikiyle ilgilerini kestiklerini iddia etmek de aynı şekilde desteksiz bir iddia olur.

Böyle bir iddianın yanlışlığının bir diğer kanıtı da hiç kuşku yok ki elinizdeki bu kitabın konusu olan *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefai'l-Edvâr* ve yazarı Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bizzat kendisidir. Besteledikleri musiki eserlerini saklamayı seçen bu dört besteci ulemaya *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin revâ gördüğü muameleye ne demeli? Esas itibarıyla Es'ad Efendi'nin yaptığı nedir? Kendi gibi ilmiye sınıfı mensubu ve meslektaşları olan ve hangi nedenle olursa olsun müzik eserlerini “*adem-i izhâr üzere*” kararlı, yani onları kimseye göstermemekten yana olan, besteledikleri eserleri “*ihfâ etmeyi*” yani bilinçli olarak gizlemeyi seçen bu dört kişinin sınırlarını çekinmeden açığa vurmak değil de nedir? Hem de kanıtlarıyla, yani bu kişilerin besteledikleri eserlerin makam ve usûllerini vererek ve güftelerinden birer ikişer örnekle birlikte.

Bu açıdan bakınca, Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da yaptığı, musikideki yaratıcılıklarını gizleme yolunu seçmiş olan ve kendisinin değerli bulduğu ilmiye mensubu bu bestecileri İstanbul'un musiki camiası nezdinde bir tür sanatsal rehabilitasyona tabi tutmak, itibarlarını yükseltmek, haklarını teslim etmek olduğu da söylenebilir. *Atrabü'l-Âsâr* kaleme alındığında artık tarih 1728'dir. Kadızâdeli galesi sona ereli yirmi-otuz yıl olmuş, sanatsever, müzisyen ve bizzat besteci bir sadrazamın yönetimi de ulemanın besteciliklerini konu edinen bir tezkirenin yazımına müsait bir zemin teşkil etmiştir.

Özetle, ilmiyeye mensubiyet ile müzisyenlik veya fasıl eserleri besteciliği zaman zaman bazı kişilerde iç çatışmalar yaratıp vicdan muhasebelerine neden oluyor olabilirdi. Ne var ki, anlaşılan bu iç çatışma ve pişmanlık durumu arızı olmuş, pek uzun sürmemiş ve kalıcı izler bırakmamıştır. Ayrıca, bu çatışmanın aslında pek de derin izler bırakmadığına işaret eden bu musikişinaslar tezkiresini kendisi bir şeyhülislâmın oğlu ve diğer bir şeyhülislâmın kardeşi olan besteci Şeyhülislâm Es'ad Efendi kaleme almıştır. Bu da kaderin bir cilvesi olsa gerektir.

Kaldı ki, yukarıda da belirttiğimiz üzere, *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı ulema mensubu toplam dokuz kişiden sadece dördü için Es'ad Efendi musikiyle ilgili böyle bir tereddüdü, vicdan muhasebesini veya saklanma gereğini dile getiriyor. Ne listedeki ulemaya mensup diğer beş kişi hakkında ne de tezkirede adı geçen fakat ulema mensubu olmayan on ki-

şilik (Bkz. Tablo 4) besteci din adamları, müezzinler, hatipler, vâizler grubu için böyle bir şey söz konusudur. Bu din görevlileri arasında bir tek kişi için dahi musiki ile uğraşısını özel alanında tutmaya çalışıp kamunun bilgisine açmamak gibi bir eğilime sahip olduğundan herhangi bir şekilde söz edilmiyor *Atrabü'l-Âsâr*'da.

Ayrıca *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan fasıl musikisi bestecileri arasında, hepsi de din adamı veya ulema olmamakla birlikte, Hâfız-ı Kur'an oldukları açıkça belirtilen beş kişi de vardır. Bunlar Hâfız Post, “Hâfız Kumral” diye tanınan Mehmed Efendi, Hâfız Kömür, Hâfız Rıf'at Efendi ve “Hâfız-ı tîz-nâm” olarak nam salan Yusuf Çelebi'dir. Es'ad Efendi bu beş besteci hâfızın hiçbirini hakkında musikiyle uğraşmakta, bestelerine kendi imzasını atmakta veya onları yaymakta şu veya bu nedenle tereddüde düştüğüne dair herhangi bir bilgi vermiyor.

Sonuç itibarıyla, Osmanlı'nın resmî dinî hiyerarşisini oluşturan ulemanın Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşum sürecinin ta başından beri müziğin öğretim, üretim ve icra süreçlerinin içinde olduklarını görüyoruz. Hem de resmî ulema hiyerarşisine mensup bu din âlimleri sadece dinî nitelikte müzikler, na'tlar, ilâhîler, tesbihler, âyinler vs. besteleyip okumakla yetinmiyorlardı. Gerek özgün formlarıyla, güfteleriyle, gerekse icra mekân ve amaçlarıyla tamamen seküler olan fasıl musikisi eserlerinin beste ve icra süreçlerinin de içindeydiler. Üstelik bu ulema grubuna mensup besteciler sadece kâr, nakış, murabba' ve semâî gibi nispeten “ciddi” görünümlü fasıl eserleri değil, güfte ve bestesi daha “hafîf” olması beklenen şarkılar da bestelemişlerdi. *Atrabü'l-Âsâr*'daki bu yarı-bürokratik nitelikteki kalabalık ulema grubuna bir de yerel din adamlarını, cami imamlarını, müezzinlerini vs. leri eklersek İstanbul'un dinî *establishment*'inin tümünün müzikteki önemini diğer Osmanlı öncesi Ortadoğu/İslam geleneklerine göre nasıl bir tezat teşkil ettiğini daha iyi görürüz.

17. ve 18. yüzyıl İstanbul'unda her türlü musikinin en önemli yayılma kanalları toplumda belirgin bir dinsel statüsü veya görevi olan kişi ve gruplardan, yani bir yandan ulema ve yerel din adamları diğer yandan da tasavvuf ehlinen geçiyordu anlaşılan. Dinî statüler ve görevlerle seküler musiki üretiminin iç içe geçişinin en bariz örneklerini yine Saray'da görmek mümkün. Saray müezzinleri özellikle güzel sesli ve musiki bilen kişiler arasından seçiliyorlardı. IV. Mehmed döneminde Müezzin Mustafa Ağa ve III. Ahmed döneminde Tosunzâde Abdullah sarayda hem müezzindiler hem de fasıl hânendesî. Bunlar, olağan dinî görevlerinin yanı sıra hânendelik de edebiliyor, fasıl musikisi eserleri, kârlar, murabba' besteler, semâîler ve şarkılar besteliyorlardı. Yani hem yaptıkları musikide hem de meslek hayatlarında, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, dinsel ve seküler/bürokratik konum ve görevler arasında gidip gelebiliyorlardı.

Geleneğin daha bu erken dönemde dahi musıkide dinî olanla seküler olan arasındaki bu sorunsuz geçişlilik aynı müzik dilinin iki kesimde de aynen geçerliliğine ve paralel gelişmesine zemin teşkil etmiştir. Nitekim teknik açılarıdan dinî ve dindışı musikiler arasında kayda değer farklar görülmez. Olsa olsa bazı icra uslûbu farkları vardır. Dolayısıyla da başından beri Osmanlı/Türk musiki geleneğinin öğretim ve yayılma kanalları zorunlu olarak hem tekkelerden, hem camilerden, hem saraydan hem de evlerden ve konaklardan geçiyordu.

Dinî birer statü ve görev sahibi olan bu ulema ve yerel din adamları gruplarına bir de *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınmış bulunan tarikat ehlini ilave etmek gerekir. Nitekim yukarıdaki Tablo 4'te en kalabalık ve en mütecanis grubu bu on altı kişilik *Atrabü'l-Âsâr*'daki şeyhler, dervişler, zâkirler topluluğu oluşturuyor. Açıkçası, tarikat ehli de, tıpkı ulema gibi daha en başından itibaren Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşumuna dahil olmuş ve gerek dinî gerek seküler musiki repertuarının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ayrıca, bunlar arasında *Atrabü'l-Âsâr*'a yansıyanın bu bestecilerin sadece dindışı musiki eserleri olduğunu ve sadece dinî eserler bestelemekle yetinenlerin Es'ad Efendi'nin yaptığı seçim gereği tezkire dışı kaldıklarını da hep akılda tutmak gerekiyor. Meselenin özeti budur. Tıpkı ulema gibi tasavvuf ehli de işe daha başından dahildir ve Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşmasındaki rolü önemlidir.

Tablo 4'teki tarikat ehli on altı kişinin onu daha künyeleri verilirken “derviş” olarak ikisi de “şeyh” olarak niteleniyor. Bu “derviş”lerin yedisi Mevlevî ikisi de Gülşenî tarikatına mensuptur. Bir tanesinin aidiyeti ise belirtilmiyor. Yedi Mevlevî dervişi'nin üçünün ise dergâh içindeki mevkileri özellikle belirtilmiş. Derviş Ali Galata Mevlevîhanesi'nde “serneyzen” yani neyzenbaşydı. Diğer bir Derviş Ali Edirne Mevlevîhanesi'nde kudümzen, Derviş Mustafa ise aynı dergâhta “aşçıbaşı”,⁷⁰ yani hem tekkenin günlük işlerinin yönetiminden hem de dergâha yeni katılan kişilerin yetiştirilmesinden sorumlu kişi idi. Şeyh oldukları belirtilen bestecilerden biri Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhi Yusuf Dede, diğeri ise Diyarbakırlı Nakşibendî şeyhi “Şeyhzâde Ahmed Efendi”dir.

Tarikat ehli üç bestecinin statü ve faaliyetlerinden söz edilirken de bunların mensup oldukları tekkelerde zâkirlik veya zâkirbaşılık yaptıklarını öğreniyoruz. Bu zâkirlerin hiçbiri Mevlevî değildi elbette. Örneğin “Hâfız Kumral” lakaplı Mehmed Efendi Halvetî tarikatının Celvetî koluna mensup Üsküdar'daki Aziz Mahmud Hüdâî tekkesinde, yani Es'ad Efendi'nin ifadesiyle “*Aziz Mahmud Efendi âsitâne-i aliyyesinde*”,⁷¹ zâkirbaşydı. Tezkirede bir diğer madde başı besteci olan Şîve Ahmed Çelebi ise Es'ad Efendi'nin ifadesine göre “*merhum*

şeyh Himmetzâde Efendi tekkesinde zâkirbaşydı”.⁷² Yenibahçe civarında bulunan Himmetzâde tekkesi, kurucusu Hacı Bayram Velî olan Bayramî tarikatına mensup bir tekkeydi. *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak alınan üçüncü zâkir ise Habib Dedezâde Abdullah Ağa'dır. Ancak, Es'ad Efendi Abdullah Ağa hakkında bilgi vermez. Onun bir tekkede zâkir olduğunu *Atrabü'l-Âsâr*'dan değil, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nden öğreniyoruz. Evliyâ Çelebi Abdullah Ağa'nın hem on yedinci yüzyılın önemli Halvetî şeyhlerinden hem de Ayasofya Camii vâiz olan “*Abdülahad Efendi'nin zâkir-i şâkiri ve şâkirdi* [şükreden zâkiri ve öğrencisi]”⁷³ olduğunu söyler. Abdülahad Nuri Efendi IV. Mehmed döneminde Kadızâdeli akımının önemli muârizlarından biriydi. Hâfız Kömür'e gelince, başka bilgi vermeksizin onun sadece “zümre-i dervişândan”, olduğunu ifade ediyor Es'ad Efendi. Bu ehl-i tarîk'in yanı sıra bir de ikili aidiyete sahip, yani hem bir Halvetî dervişi hem de Saray'da hânendebaşı olan fakat nedense *Atrabü'l-Âsâr*'da yalnızca bu ikinci niteliği zikredilen Enfî Hasan Ağa vardır. Onu da on altı kişilik dervişler, zâkirler vs. kategorisine –bu hayatının sadece bir kısmı için doğru olsa da– eklemek gerekir.

Bu on yedi kişi arasında sadece “derviş” diye nitelenen iki tanesi (Eyüplü Derviş Çelebi ve Hâfız Kömür) hariç diğerlerinin mensup oldukları tarikat Es'ad Efendi tarafından açıkça belirtilmektedir. Aşağıdaki tablo *Atrabü'l-Âsâr*'daki durumu özetliyor.

Tarikat	Sayı
Mevlevî	8
Halvetî	2
Celvetî	1
Nakşibendî	1
Bayramî	1
Gülşenî	2
Belirsiz	2
TOPLAM	17

Tablo 5 *Atrabü'l-Âsâr*'daki şeyh, derviş ve zâkirlerin mensup oldukları tarikatlara göre dağılımı.

Bu dağılım şaşırtıcı sayılmaz. Mevlevîlerin ve Mevlevî dervişlerinin ezi-ci ağırlığı çok aşîkârdır. Osmanlı kültür dünyasında Mevlevî tarikatı mün-

70 Mevlevî dergâhlarının geleneksel örgütlenmesi ve yönetimleri hakkında bkz. Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul, 1963.

71 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 12a.

72 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 21b.

73 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, s. 302.

tesiplerinin ağırlıklarını hissettirdikleri tek kültürel alan musiki de değildir. Şuarâ tezkirelerini tarayan Mustafa İsen şairlerin tarikat ilişkilerinin dökümünü de çıkarmıştır. İsen'in dökümlerine bakılırsa tezkire yazarları toplam üç bin kadar şairin 320 tanesinin (yani sadece %10 kadarının) tarikat ilişkileri hakkında somut bilgiler verebilmişler. Bu 320 şairin 220'si Mevlevîliğe mensuptu. İsen'in saydığı tarikat ehli diğer 100 şairin 30'u Nakşîliğe, 27'si Halvetîliğe, 17'si de Gülşenîliğe mensuptu.⁷⁴ *Atrabü'l-Âsâr*'daki besteciler arasında ise gerek tarikat ehlinin gerekse özellikle Mevlevîlerin görece ağırlığı bundan daha yüksektir. Ne var ki, Mevlevîlerin Osmanlı/Türk müzik geleneğinde fiilen oynadıkları rol sadece sayılarla ölçülemeyeceği gibi, nitelik itibarıyla da şiirdekenden çok daha önemlidir.

Yukarıda Tablo 5'teki tarikat ilişkileri dağılımı Mevlevîlerin sadece dinî müziğin değil, Osmanlı seküler fasıl repertuarının da gelişiminde ve sonraki kuşaklara intikalinde kilit roller oynadıklarını teyit eden bir dağılımdır. Mevlevî dergâhlarının özgün bir Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşmasının bu ilk evrelerinde yerine getirdikleri önemli işlevleri Walter Feldman gerekçeleri ve tarihsel arka planıyla birlikte gözler önüne sermiştir.⁷⁵ Bu konuda 17. yüzyıla ilgili bir tek örnek bile Mevlevîlerde dinî ve dindışı musikinin iç içe geçmişliği hakkında yeterli fikir verecektir.

Mevlevîlerin her türlü Osmanlı/Türk musikisi repertuarının gelişmesindeki rolüne gösterilebilecek en tipik örnek *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer alan Aşçıbaşı Derviş Mustafa örneğidir. 1683 yılında öldüğü bilinen Edirneli Mustafa Dede Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşı idi. Musiki literatüründe daha çok Köçek Mustafa Dede olarak bilinir. Mevlevî musikisi içinde çok özel bir yeri vardır Köçek Mustafa Dede'nin.

Mustafa Dede'nin dönemine gelinceye kadar Mevlevî mukabelelerinde çalınıp okunduğunu bildiğimiz ve bugüne ulaşmış sadece üç Mevlevî âyini vardı: Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarındaki âyinler. Bu üç adet âyinin dışında Mevlevî semâ'ına hangi müzik eserlerinin eşlik ettiği, mukabele sırasında hangi eserlerin icra edildiği bilinmiyor. Bestecileri belli olmayan ve 16. yüzyıl sonları veya 17. yüzyıl başlarından kaldığı sanılan ve zaten iki tanesi (Dügâh ve Hüseyinî makamındakiler) Pençgâh âyinine göre nâtamam olan bu anonim Mevlevî âyinleri "beste-i kadîm" (eski beste) olarak anılır.⁷⁶ Bestecisi bilinen ilk Mevlevî âyini ise Köçek Mustafa Dede'nin

74 Mustafa İsen, "Tezkirelerin ışığında Divan edebiyatına bakışlar: Divan şairlerinin tasavvuf ve tarikat ilişkileri", Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, 1999, s. 306-309.

75 Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 85-99.

76 Bestecileri bilinmeyen bu "beste-i kadîm" hakkında bkz. Rauf Yekta Bey "Mevlevî Ayinlerinin tarihî menşei", *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri-I* içinde, İstanbul, 1934, s. I-VI; Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevî Ayin: The Case of the Third Selâm", A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdağ (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul,

Beyâtî makamındaki âyindir. Türk dinî musikisinin zirvelerinden biri olan ve ondan sonra bestelenen birçok âyine model teşkil eden bu âyin bugün de sıkça icra edilmektedir. Bu Mevlevî âyininin başka hiçbir bestesi olmasaydı bile Köçek Mustafa Dede yine de Osmanlı/Türk musikisi tarihinde çok önemli bir konuma sahip olmaya devam ederdi. Gelin görün ki, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, Edirne Mevlevîhanesi Aşçıbaşı Köçek Mustafa Dede'ye Es'ad Efendi tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak yer verilmiş olmasının nedeni bu olağanüstü güzellikteki Mevlevî âyini değildir. Derviş Mustafa bu tezkirede bir dindışı fasıl musikisi bestecisi sıfatıyla yer alıyor. Şöyle yazıyor Es'ad Efendi:

"... makâm-ı Hicazda usûl-ı Zencirde 'Şarâb-ı germ-i aşkı nûş idüp mestânedir gönlüm / Gam ile ülfeti var zevk ile bigânedir gönlüm' murabba'ı gıdâ-yı rûh-ı sâmi' olan cümle âsâr-ı şekerbârından olup bundan ma'adâ... bir mikdar... eser-i halâvet-nümâsı dahi vardır ki..."⁷⁷
[... Hicaz makamında Zincir usûlünde '....' murabba'ı dinleyenlerin ruhunun gıdası olan şeker dağıtan eserlerinden biri olup bundan başka bir miktar tatlılık gösteren eseri daha vardır ki...]

Anlaşılan Mustafa Dede güftesini Es'ad Efendi'nin verdiği bu Hicaz murabba' bestesi dışında daha başka fasıl eserleri de yapmıştı ve yaptığı bu dindışı eserler sayesinde nâmı almış yürümüş, ta Edirne'den İstanbul'a kadar ulaşmıştı. Bu tamamen seküler fasıl eserleri o denli yayılmış olmalıydılar ki bestecilerinin vefatından neredeyse yarım asır kadar sonra bile bir besteciler tezkiresi yazmaya soyunan Es'ad Efendi'nin İstanbul'da karşılaştığı ve dinlediği fasıl musikisi repertuarının bir parçası olmaya hâlâ devam ediyorlardı. Ne yazık ki Derviş Mustafa Dede'nin bu fasıl musikisi eserlerinden hiçbirini günümüze ulaşamamıştır.

Bu erken dönem Osmanlı/Türk musikisi bestecisinin eserleri bununla da bitmiyor. Edirne Mevlevîhanesi'nin aşçıbaşı Köçek Mustafa Dede dinî olsun dindışı olsun sadece sözlü eserler bestelemekle de kalmamıştır. Kantemiroğlu Edvârında Mustafa Dede'nin Nihavend, Çargâh, Hüseyinî ve Rehavî makamlarında dört peşrevinin notası mevcuttur.⁷⁸ Hamparsum notasıyla 19. yüzyılda yazılmış bazı defterlerde de ona atfedilen birkaç başka saz eseri daha vardır. Yakın bir tarihe kadar kâh Kantemiroğlu'na kâh Musahib Seyyid Ahmed Ağa'ya atfedilmiş olan bir diğer Nihavend peşrevinin de aslında Derviş Mustafa'ya ait olduğunu Owen Wright göstermiştir.⁷⁹

2001, s. 49-67.

77 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 18a.

78 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir- The Collection of Notations, Part I-Text*, London, 1992.

79 Owen Wright, "Mais qui était 'Le Compositeur du Pechrev dans le Makam Nihavend'?", *Studii şi Cercetări de Istoria Artei - Teatru, Muzică, Cinematografie*, Editura Academiei Române, I(45), 2007, s. 3-45.

Bu noktada Mevlevîliğin gerek musikiye bakışının gerekse müziği ritüel olarak kullanmasının diğer tarikatlara nispetle iyi bilinen farklılığından tekrar söz etmek gereksiz. Ama ne olursa olsun, Osmanlı/Türk musikisinin ana damarının her zaman aktığı başkent İstanbul'dan uzak bir şehirde bile, hem de geleneğin daha yeni oluştuğu bir dönemde bu kadar önemli, bu denli üretken ve eser yelpazesi bu kadar geniş olan bir bestecinin bir taşra Mevlevîhanesinden çıkmış olması gerçekten şaşırtıcıdır doğrusu.

Söz konusu musiki olunca ehl-i tarîk arasında Mevlevîlerin özel konumu ve katkıları burada tekrarı gerektirmeyecek kadar iyi biliniyor. Ancak, yukarıdaki Tablo 5'teki dökümde diğer tarikat mensuplarının da 17. yüzyılda fasıl musikisi repertuarının gelişmesine hiç de küçümsenmeyecek ölçüde katılmış olduklarını görüyoruz. Sekiz Mevlevî dervişinin yanı sıra diğer tarikatlara mensup dokuz kişi daha yer alıyor bu tabloda. Mevlevîler dışında hiçbir başka tarikatın mensuplarının büyük bir ağırlık taşıdıklarını görmüyoruz. Ancak diğer tarikatlara mensup olanların hepsi de Mevlevîler gibi gerek dinî gerek dindışı musikin gelişmesine besteleriyle katkıda bulundular. Tablo 5'teki Mevlevîlik dışındaki beş tarikatın hiçbirinde hem ses hem de sazın kullanıldığı önceden bestelenmiş programlı, uzun ve mutatan bir ayin icrası yoktur ama beşinde de zikir yapılır, savtlar, ilâhîler, tesbihler okunurdu.

Atrabü'l-Âsâr'da kendilerine madde başı olarak yer verilen Gülşenîliğe mensup iki besteciye kısaca da olsa yakından bakmakta yarar var. Bunların da tıpkı ulemaya mensup besteciler gibi, tıpkı Mevlevî dervişleri gibi çok yönlü ve çok geniş yelpazeli müzisyenler olduklarını göreceğiz.

Bunlardan biri Tokatlı Ömer Gülşenî'dir. 1630'lu yıllarda vefat ettiği tahmin edilen Derviş Ömer'in *Atrabü'l-Âsâr*'da Uşşâk makamındaki bir murabba' bestesinin güftesi veriliyor ve "*bundan gayrı... bir mikdar eseri... dahi vardır*" deniyor.⁸⁰ Es'ad Efendi'nin burada "bir miktar eser" ifadesinden kastettiği Ömer Gülşenî'nin dindışı fasıl musikisi eserleridir elbette. Nitekim Hâfız Post Mecmuası'nda da Derviş Ömer'in bir diğer eserinin güftesi verilmiş. Ne var ki, Gülşenî dervîşi Ömer'in eser yelpazesinin bundan çok daha geniş olduğu anlaşıyor. Sadece sözlü eserler değil saz eserleri de bestelemiştir Derviş Ömer. Eviç makamındaki bir peşrevini önce Ali Ufkî, daha sonra da Kantemiroğlu notaya almıştır.⁸¹ Günümüze notasıyla birlikte gelebilen tek eseri de budur. Ama Derviş Ömer'in repertuarı bununla da kalmıyor. Kendisini yakından tanımış olduğu anlaşılan Evliyâ Çelebi şöyle yazar:

80 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 15a.

81 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz*, British Library, [MS. Sloane 3114], vr. 129b; Kantemiroğlu, *Kitâb-ı 'İlm-ül Musiki 'alâ Vechi'l Hurûfat*, İstanbul, Türkiye Enstitüsü [Y. 2768]. Bu peşrevin bugünkü notaya transkripsiyonu için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir - The Collection of Notations, Part 1-Text*, London, 1992, s. 315.

"..... bu hakîr Harem-i Has'da iken kavî-i etvâr üzre üstâd-ı kâmilimiz ve peder-i mânevîmiz ve kitâb-ı mânevîde dahi üstâdımız idi... ol kadar kâr ve nakş ve savt ve zîkr ve zecel ve tasnifat ve şarkiyat varsagıyyat beytleri okurdu kim âdem hayât-ı câvidân bulur... Makam-ı Mây'e'de bu beste Devr-i revân usûlünde onlarındır. Murabba': Yarin dehânı sırr-ı nihandan haber verir...."⁸²

Gülşenî Dervîşi Ömer'in tıpkı Mevlevî dedesi Köçek Mustafa gibi her türden beste yaptığı anlaşıyor. Derviş Ömer'den neredeyse bir asır kadar sonra yaşamış ve 1714 yılında ölmüş bir diğer Gülşenî dervîşi ve şeyhi olan Ali Şîrûgânî'nin durumu da bundan pek farklı değildir. Es'ad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'da onun biri Segâh diğeri de Nevâ makamında iki murabba' bestesinin güftesini verir. Bunun yanı sıra, Es'ad Efendi'nin fasıl eserleri dışında dinî eserler de yaptığını söylediği az sayıda besteciden biridir Ali Şîrûgânî. Hakında şöyle yazar Es'ad Efendi:

"... yüze karîb murabba'ât ve altı yüzden mütecevîz savt ve tesbih ve ilâhiyatı dahi vardır ki her biri ber mûcib-i kavâid-i fenn-i elhân musanna' ve bî-noksan olup..."⁸³

[... yüze yakın murabba' ve altı yüzden fazla savt, tesbih ve ilâhîleri dahi vardır ki her biri musiki ilminin kurallarının gereği olarak sanatlı ve eksiksiz olup...]

Es'ad Efendi'nin sayıları yüze yakın olduğunu yazdığı Ali Şîrûgânî'ye ait bu fasıl bestelerinden beşinin güftesini "Derviş Ali" adı altında 17. yüzyıl repertuarını kayda geçiren Hâfız Post Mecmuası'nda buluyoruz. Ancak bunların hiçbirinin bestesi günümüze gelememiştir ve elimizde Derviş Ali'nin sadece birkaç dinî eserinin notası vardır. Ayrıca, 18. ve 19. yüzyıllara ait birçok güfte ve ilâhî mecmuasında Derviş Ali, Ali Dede, Şeyh Ali, Dede-i Atîk (yani "eski Dede", bu ad İsmail Dede Efendi'den ayırt etmek için ona 19. yüzyılda verilen addır) başlığıyla onun yüzlerce eserinin güftesini görürüz. Sadeddin Nüzhet Ergun bu mecmualardan bazılarını tarayarak onun tam iki yüz iki ilâhî, durak, na't ve tevşihinin güftesini tespit edip yayımlamıştır.⁸⁴

82 Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, I, s. 301-302.

83 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 16a.

84 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, I, İstanbul, 1942, s. 184-260.

XII. Besteciler/Usûller/Makamlar/Repertuar

Atrabü'l-Âsâr bir güfte mecmuası veya bir örnek eserler antolojisi değildir. İcracıların kullanımına sunulmuş bir metin koleksiyonu veya repertuara ulaşmaya yarayan bir akıl defteri olmadığı için de müziğin doğrudan doğruya kendisiyle veya repertuarla ilgili olarak içerdiği bilgiler tezkirenin öncelikli amaçları arasında yer almaz. Tezkireyi inceleyen elde ettiği ürünlerdir bunlar. Ne var ki, o dönemden bugüne gelebilen somut ve güvenilir yazılı malzemenin azlığı göz önüne alındığında kısaca da olsa *Atrabü'l-Âsâr*'da söz konusu edilen musiki eserlerinin ayrıntı ve dökümlerini gözden geçirmek yararlı olacaktır. Bunu yaparken 17. yüzyılın diğer önemli repertuar kaynaklarını da (Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Hâfız Post Mecmuası) karşılaştırmaya amacıyla göz önünde tutmak gerekiyor.

Es'ad Efendi verdiği biyografik bilgilerin arasında söz konusu kişinin musiki eserlerinden iki ayrı bağlamda ve iki farklı şekilde söz eder. Önce biyografinin metni içerisinde kişi hakkında “şu kadar eseri vardır” mealinde bir bilgi verir, birçok kez de bu eserlerin ne türden (yani kâr mı, murabba' mı, nakış mı, semâî mi, vs.) olduklarını belirtir. Ancak bu bilgiyi her besteci için vermez. Diğer yandan da *Atrabü'l-Âsâr*'daki her bestecinin bir ya da iki eserinin güftesinden, söz konusu eserin makam ve usûlünü de açıkça belirterek, birer mısra veya birer beyitlik bir numune sunar. Bu bilgiyi *Atrabü'l-Âsâr*'daki doksan yedi bestecinin hepsi için verir. Bunun bir tek istisnası bile yoktur. Bu iki bilgiyi ayrı ayrı değerlendirmek gerekiyor.

İlk türdeki bilgiyi (yani madde başı olan bestecinin kaç tane ve hangi formlarda eserler bestelediği bilgisini) doksan yedi bestecinin hepsi için belirtmez Es'ad Efendi. Aksine, bu türlerin belirtildiği besteciler azınlıktadır. Çoğu besteciler için “şu kadar eseri vardır” ya da rakam belirtmeksizin “bir miktar neş'e veren/güzel/takdir edilen vb. eseri vardır” mealinde ifadelerle

yetinir. Somut olarak ne türden eserler bestelediğini belirttiği besteci sayısı sadece otuzdur. Es'ad Efendi bu belirtmeyi genellikle standart ifadelerle yapar. Koca Osman Çelebi hakkında şöyle yazar örneğin: “*Murabba'at ve kâr ve nakış ve şarkısı iki yüzden mütevaciz olup...*”¹ Ne var ki, Es'ad Efendi hiçbir durumda ilgili bestecinin her formdan kaçar eser bestelediğini belirtmez ve o bestecinin eserlerinin takribî bir toplamın dışında başka rakam vermez. Bu eser formu sıralamasını da muhtemelen sadece ilgili bestecinin bestecilikteki yeteneklerini teyit etmek ve eser yelpazesinin genişliğini vurgulamak için yapar.

Bu otuz besteci hangi formda eserler bestelemişlerdir Es'ad Efendi'ye göre? Önce fasıl musikisi formlarına bakalım. Bir kere bunların hepsi, yani otuz bestecinin otuzunun da murabba' bestelediklerini görüyoruz. Fasil musikisinin o dönemde en revaçta formunun da bu olduğu anlaşılıyor. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla 18. yüzyıl başlarının sözlü eserler repertuarının iyi bir temsilcisi olan Hâfız Post Mecmuası'nda da durum bundan pek farklı değildir. Bu çok önemli mecmuada güftesi verilen murabba' bestelerin sayısı tüm diğer eser türlerinin toplamından fazladır.² Diğer bir deyişle, Hâfız Post Mecmuası'nın içerdiği dokuz yüz kadar eserin yarısından fazlası murabba' bestedir. Bu açıdan *Atrabü'l-Âsâr*'ın içeriğiyle Hâfız Post Mecmuası'nın hacim olarak çok daha kuşatıcı olan kapsamı arasında, hiç değilse eser formları açısından ve çok kabaca da olsa bir mutabakat bulunduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, murabba' bestelerin oranı Hâfız Post Mecmuasının bizzat Hâfız Post tarafından kaleme alınmış olan ilk bölümünde daha düşük (yüzde elli iki kadar), ölümünden sonra başkası tarafından yapılan ilavelerde ise daha yüksektir (yüzde altmışın üzerinde).³

Es'ad Efendi'nin murabba', Kantemiroğlu'nun ise sadece “beste” dediği eser türü 17., 18. ve 19. yüzyıllarda olduğu gibi bugün de vardır ve icra edilmeye devam etmektedir. Her ne kadar içerdiği öğeler zaman içinde değişmiş de olsa, esas itibarıyla bir eser süiti niteliği taşıyan faslın temel unsurlarından biri olmaya devam ediyor murabba' besteler. Es'ad Efendi'nin besteledikleri eserlerin türlerini saydığı bu otuz besteciden (murabba' besteler bir

1 *Atrabü'l-Âsâr*, vr. 26b.

2 Hâfız Post, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Ktp., [Revan 1724]; Bu mecmuanın içeriğinin ayrıntılı analizi ve içerdiği eserlerin formlara, makamlara ve usûllere göre dökümleri hakkında bkz. Owen Wright, *Songs Without Words - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992, s. 147-205. Hâfız Post Mecmuası'ndaki Türkçe güftelerin Latin harflerine transkripsiyonu, listelenmesi ve tasnifi Nilgün Doğrusöz tarafından yapılmıştır. Bkz. Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993.

3 Owen Wright, *Songs Without Words*, s. 158. Mecmua'nın Hâfız Post'un elinden çıktığı şekline bilâhare yapılan ilavelerin çoğunun İtrî'nin elinden çıkmış olduğu öne sürülmüştür.

yana bırakılırsa) ayrıca yirmi biri şarkı formunda eserde bestelemiştir, on yedisini nakış, üç tanesi kâr, üç tanesi de semâîler bestelemiştir. Bu eser formlarının tümünün o dönemde yerleşik ve kabul görmüş formlar olduklarının Kantemiroğlu'nun verdiği tanımlardan anlıyoruz.⁴

Bunun dışında Es'ad Efendi bu otuz besteci arasından beş kişinin de dinsel nitelikte eserler bestelediğini söyler. Bu kişiler şunlardır: Derviş Ali Şîrügânî, Odabaşzâde Mehmed Efendi, Osman Çelebi, Şîve Ahmed Çelebi ve Kazzaz Hasan Çelebi. Bunların dördünün ilâhî, ikisinin savt, ikisinin de tesbih formunda eser verdiğini ifade eder. Ancak, Es'ad Efendi dinî musiki eserleri de bestelediğini söylediği bu birkaç bestecinin dinî eserlerinden bir tek güfte örneği dahi vermez. Bu durum da yukarıda altını çizdiğimiz ve Es'ad Efendi'nin temel seçimi olduğunu saptadığımız bir fasıl musikisi bestecileri tezkiresi oluşturma esas amacı ile uyumludur elbette.

İkinci tür repertuar bilgisi sayesinde ise (yani her bestecinin bir ya da iki eserinin güftesinden verilen örnekleri kullanarak) Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da örnek olarak ön plana çıkarmayı seçtiği eserleri form, makam ve usûl açılarından tasnif edebiliriz. *Atrabü'l-Âsâr*'da güftelerinden bir örnek verilen 165 müzik eserinin beste formu açısından dağılımı şöyledir: 153 tane murabba', 9 nakış, 2 kâr, 1 semâî. Burada da bir fasıl formu olarak murabba' bestenin egemenliği açıktır.

Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, *Atrabü'l-Âsâr*'daki toplam doksan yedi bestecinin yirmi birinin şarkı da bestelemiş olduğunu açıkça belirtmesine rağmen Es'ad Efendi bu bestecilere ait bir tek şarkı güftesi örneği bile vermez. 18. yüzyıl başlarında şarkının kâr, beste, nakış, semâî vs. gibi eserlere göre daha "hafif" bir tür olarak görülmesi ve Es'ad Efendi'nin tezkiresinde sadece daha "ağır" ve "ciddi" eserlerden örnekler vermek istemesinin bunun nedenlerinden biri olduğunu düşünebiliriz.⁵ Buna çok benzeyen bir yaklaşımı Kantemiroğlu Edvârî'nda da görmek mümkün. Kantemiroğlu taksim, kâr, nakış, beste, semâî gibi temel fasıl formlarının ve bunların türlerinin ayrıntılı bir tarifini verdiği gibi, şarkı formunu da edvârının aynı bölümünde açıkça tanımlar.⁶ Ancak, iş bir musiki faslının fiilen nasıl icra edileceği meselesine gelince Kantemiroğlu fasıl içinde çalınacak eser türlerini şu şekilde sıralar: Taksim, peşrev, beste, nakış, kâr, semâî, saz semâîsi, son taksim. Kantemiroğlu'nun tarif ettiği fasıl dizisinde şarkının yeri yoktur.

Atrabü'l-Âsâr'da güftelerinden birer örnek verilen bu 165 eser 18. yüzyıl başının fasıl musikisi repertuarının nispeten küçük bir kısmını teşkil ediyor

olmalıydı. Hâfız Post Mecmuası'nda 950'den fazla eserin güftesinin bulunduğunu hatırlayalım. Ayrıca, bizzat Es'ad Efendi Buhurîzâde İtrî, Receb Çelebi ya da Hâfız Post gibi bestecilerin eserlerinin sayısının "bini" bulunduğunu, Yahya Nazîm'in veya Küçük İmam'ın da "beş yüz" eser bestelediklerini yazar. Bu rakamlarda çok büyük bir ihtimalle önemli bir abartı payı vardır. Dolayısıyla bunları dönem repertuar sayımı yapmak için kullanmak yanıltıcı olur. Ancak her şeye rağmen bu şişirilmiş rakamlar birer kesin "opus" dökümü olarak kabul edilemezler. Bu rakamları dönemin fasıl musikisi repertuarının aslında Es'ad Efendi'nin verdiği bu güfte numunelerinin toplamından (165) epey daha geniş olduğuna dair birer anlamlı işaret olarak kabul etmek gerekir.

O takdirde de sorulması gereken *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin dönemin repertuarının sadık temsilcileri olarak telakki edilip edilemeyecekleri sorusudur. Acaba Es'ad Efendi güftelerinden birer numune verdiği bu 165 fasıl musikisi eserini neye göre seçmiştir? Kişisel zevkleri, tercihleri veya önyargıları burada bir filtre rolü oynamış mıdır? Yoksa tesadüfen kulağına ve bilgisine ulaşmış eserler midir bunlar? İstanbul'da en çok tanınanlar, en çok okunup çalınanlar örnek olarak verdiği bu eserler miydi? Es'ad Efendi'nin gerek besteci tercihleri, gerekse makam, usûl veya beste formu konularındaki kişisel öncelik ve eğilimleri *Atrabü'l-Âsâr*'ı döneminin müzikal gerçeklerini yansıtan bir derleme olmaktan çıkaracak denli aykırı olmuş olabilir miydi? Yoksa kendisi de bizzat müzisyen ve besteci olan Es'ad Efendi toplam repertuarın ancak bir bölümüne mi muhatap olabildiği? Durum öyle ise, acaba hangi bölümüne?

Atrabü'l-Âsâr'ın dönemin müziğini ve repertuarını temsil kabiliyetiyle ilgili bütün bu kuşkuları kesin ve ikna edici bir biçimde tamamen ortadan kaldırmak mümkün olmayabilir. Ne var ki, Es'ad Efendi'nin derlediklerini dönemin daha kapsayıcı birkaç müzikal "veri tabanı" ile karşılaştırarak bu konuda bir fikir edinmek mümkün. *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 adetlik bu müzik eserleri grubunu çeşitli nitelikleri açısından Hâfız Post Mecmuası'nın ve Kantemiroğlu Edvârî'nin içerikleriyle karşılaştırmaya çalışabiliriz.

Önce tezkirenin nomenklatura'sını gözden geçirerek *Atrabü'l-Âsâr*'ın kapsamındaki bestecileri Hâfız Post Mecmuası'ndaki isimlerle karşılaştıralım. Hâfız Post Mecmuası esas itibarıyla 17. yüzyılın ikinci yarısının sözlü eserler repertuarını yansıtır. Ne var ki, Mecmua'nın ilk haline 1694 yılında ölmüş olan Hâfız Post'unkinden farklı bir el yazısıyla –belki de bir talebesi tarafından, bazı iddialara göre İtrî tarafından– bilâhare çok sayıda⁷ ilaveler yapılmış olduğuna bakılırsa içerdiği repertuarın kronolo-

4 Bu eser formlarının o dönem için tanımlarını Kantemiroğlu veriyor. Bkz. Demetrius Cantemir, *Kıtabu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vecihi'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Y.2768, s. 97-103.

5 Benzer bir görüşü Walter Feldman dile getirir. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, 1996, s. 281.

6 Aynı eser, s. 103

7 Bu ilaveler mecmuadaki toplam eser sayısının üçte biri kadardır. Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words*, s. 158.

jik kapsamını 18. yüzyılın ilk yıllarına dek uzatmak mümkündür. Dolayısıyla, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, geriye doğru 17. yüzyıl başlarına dek uzanan *Atrabü'l-Âsâr*'ın kronolojik kapsamıyla önemli ölçüde örtüşme mevcuttur.

Ancak, karşılaştırmayı yaparken Hâfız Post Mecmuası'nın hareket noktasını fiilen icra edilmekte olan eserlerin oluşturduğunu, *Atrabü'l-Âsâr*'ın ağırlık merkezinin ise eserlerinin bilgisinin yanı sıra ve çok kabaca da olsa yaşam hikâyesine ulaşılabilen bestecilerin bizzat kendileri olduğunu unutmamak gerek. Güfte mecmuası her şeyden evvel pratik ve uygulamaya yönelik bir araçtır. Onu bizzat icracı eseri hatırlayıp okumak için kullanır. Kapsamı ise sadece onu kaleme alan besteci/icracının şahsî repertuarını gösterir. Ayrıca bu mecmualar birer sonlu derleme de değildir. Güfte mecmuası bilâhare bir talebeye aktarılabilir, sonraki sahibi veya sahipleri de ona kendilerine göre ilaveler yapabilirler. Hâfız Post Mecmuası'nda gördüğümüz de budur. *Atrabü'l-Âsâr* ise bir tezkiredir. Tamamen farklı bir türe mensuptur. Sadece müzisyenlere hitap etmez, müzik icrasına yönelik pratik herhangi bir fonksiyonu da yoktur. Tıpkı şuarâ tezkireleri gibi İstanbul'un okumuş yazmış kesimine içinde bulundukları kültürel ortamın bir bölümünü tanıtmayı amaçlar.

Yukarıda Tablo 1'de *Atrabü'l-Âsâr*'daki bestecilerin ünlendikleri padişah dönemine göre kronolojik dağılımları gösterilmiştir. Tablodaki doksan beş bestecinin altmış sekizi Hâfız Post'un ünlendiği IV. Mehmed döneminde veya onun öncesinde yaşamış bestecilerdir. Bu altmış sekiz bestecinin kırk sekizinin eserlerinden güfte örneklerini Hâfız Post Mecmuası'nda bulabiliyoruz. Besteciler düzeyinde kayda değer ölçüde örtüşme olduğu görülüyor. Keza, *Atrabü'l-Âsâr* ile Hâfız Post Mecmuası arasındaki bu besteci örtüşmesine tersten de bakabiliriz. Hâfız Post Mecmuası'nda adları zikredilen altmış dört besteci vardır. Bunların kırk beşini *Atrabü'l-Âsâr*'da madde başı olarak bulabiliyoruz. Böyle bakınca da anlamlı bir örtüşme olduğu görülüyor. Kaldı ki, Hâfız Post Mecmuası'nda bulunup da *Atrabü'l-Âsâr*'da bulunmayan on dokuz besteci ismi arasında Es'ad Efendi'nin tezkiresine bilinçli olarak almamayı seçtiği Abdülkadir Merâgî ve onun hem talebesi hem de kölesi olduğu rivayet edilen Gulâm Şâdi gibi isimler vardır. Ayrıca, aidiyeti belirsiz "İmam", "Hâfız" ve "Zâkir" gibi muğlâk besteci adları ve "Acemler" ve "Bağdatlılar" şeklindeki anonim adlar da yer alıyor bu on dokuz kişi arasında. Bu açıdan bakıldığında da *Atrabü'l-Âsâr*'la Hâfız Post Mecmuası arasında azımsanmayacak ölçüde bir örtüşme bulunduğunu görmüş bulunuyoruz.

Ayrıca, Hâfız Post'un gözünden kaçıp Es'ad Efendi'nin yakaladığı veya onun ihmal edip diğerinin derlemesine dahil ettiği önemli bir

besteci bulunmadığı anlaşıyor. Buna paralel olarak, Es'ad Efendi'nin önem vermiş olduğu 17. yüzyıl bestecilerinin de, aynı şekilde, Hâfız Post Mecmuası'nda da çok sayıda güfteyle temsil edildiklerini görüyoruz. Bu mecmuada Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da ön planda tuttuğu bestecilerden İtrî'nin tam seksen bir Taşcızâde Receb Çelebi'nin seksen yedi, Küçük İmam Mehmed Efendi'nin otuz dört, Nâlçe Mehmed Efendi'nin otuz, A'mâ Kadri'nin yirmi dört, Koca Osman Efendi'nin on dört, Baba Nevâyî'nin on üç, Yahya Nazîm'in on iki adını Fakir, Hakîr veya Hakîr Hâfız şeklinde yazan bizzat mecmuanın derleyicisi Hâfız Post lakaplı İmamzâde Mehmed Efendi'nin de tam yüz yirmi bir eserinin güftesi bulunuyor.

Bu saydıklarımızın dışında Hâfız Post Mecmuası'na ondan daha fazla sayıda eserinin güftesi dahil edilmiş bulunan başka hiçbir 17. yüzyıl bestecisi yoktur. Bu vesileyle Es'ad Efendi'nin Receb Çelebi, İtrî veya Hâfız Post'un eserlerinin sayısı konusunda *Atrabü'l-Âsâr*'da verdiği beş yüz ya da bin gibi rakamların ne kadar büyük bir abartma payı içerdikleri de görülüyor.

Dolayısıyla bu iki derleyicinin sadece hangi bestecileri kapsamak gerektiği konusunda değil, dönemin önde gelen ve eserleri en iyi tanıyan bestecilerinin kimler oldukları konusunda da aşağı yukarı hemfikir oldukları anlaşıyor. Hâfız Post'un ve Es'ad Efendi'nin önemli besteciler listesindeki örtüşmeye istisna olarak görülebilecek tek kişi Hâfız Post'un nispeten çok sayıda eserinin güftesini kayda geçtiği fakat Es'ad Efendi'nin pek önem vermediği Baba Nevâyî'dir. Sonuç itibarıyla Es'ad Efendi'nin tezkiresini oluştururken yaptığı seçkinin –hiç değilse seçilen isimler ve besteciler açısından– döneminin musiki dünyasına uygunluğu ve *Atrabü'l-Âsâr*'da hiçbir önemli besteciye ihmal etmediği dönemin bir diğer önemli kaynağı olan Hâfız Post Mecmuası tarafından teyit edilmiş oluyor. Bu sayede ve hiç olmazsa musiki eserleri besteleyip icra edenler göz önüne alındığında *Atrabü'l-Âsâr*'ın dönemin İstanbul'unun musiki dünyasının iyi ve sadık bir enstantanesi olduğuna dair elde önemli bir ipucu olduğunu söyleyebiliyoruz.

Bestecilerin kendilerine değil de *Atrabü'l-Âsâr*'da güfteleri zikredilen eserlerine baktığımızda ise biraz dağınık ve bulanık bir manzarayla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Her şeyden evvel *Atrabü'l-Âsâr*'da gördüğümüz repertuarın Hâfız Post'un derlediklerinden biraz daha geç bir dönemin (20 yıl?, 30 yıl?) repertuarı olduğunu hatırdan uzak tutmamak gerek. Ayrıca, *Atrabü'l-Âsâr*'da yer alan ve Es'ad Efendi'nin çağdaşı olan III. Ahmed dönemi bestecilerinin eserlerini Hâfız Post Mecmuası'nda bulmayı da bekleyemeyiz. Yukarıda Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'a madde başı olarak aldığı doksan yedi bestecinin kırk sekizinin adını Hâfız

Post Mecmuası'nda bulabildiğimizi gördük. Ne var ki, besteciler aynı olsa da aynı bestecinin Hâfız Post Mecmuası'na giren güfteleriyle Es'ad Efendi'nin verdiği biyografiye ekleyerek örnek olarak sunduğu güfteler birbirinin aynı olmayabiliyor.

Netice itibariyle, *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 eser güftesinden, daha doğrusu bunlar arasında bestecisinin kronolojisi itibariyle Hâfız Post'un yaşadığı dönemin repertuarına denk gelen aşağı yukarı yüz kadardan sadece kırk dokuzu Hâfız Post Mecmuası'nda aynen teşhis edilebiliyor.⁸ Ne var ki, iki derlemede de teşhis edilebilen bu kırk dokuz güfte için dahi ortaya çıkan resim pek net sayılmaz. Çünkü iki derlemede de mevcut olan bu kırk dokuz eserin on yedisinin ya Hâfız Post tarafından bestecisi belirtilmemiştir ya da aynı eser Hâfız Post tarafından *Atrabü'l-Âsâr*'dakinden farklı bir besteciye atfedilmiştir. Sadece geri kalan otuz ikisinin *Atrabü'l-Âsâr*'daki ve Hâfız Post Mecmuası'ndaki künye ve tanımları birbirinin tıpatıp aynıdır.

Durumu açıklığa kavuşturacak ve bestecisi kesinleşmemiş bu on yedi eserin gerçek aidiyetini teyit etmeye yarayacak sağlam ve güvenilir ikinci bir biyografik kaynak ya da aynı kapsamda bir diğer güfte derlemesi elimizde yoktur. Eserlerin müzikal gerçekliğinin değilse bile hiç olmazsa künyelerinin (yani eserin formuna, makamına, usûlüne, bestecisine, varsa güfte yazarına dair bilgilerin) devamlılığını ve sonraki kuşağa intikali ni sağlayan güfte mecmualarının kullanımının, bildiğimiz kadarıyla, henüz tam olarak yaygınlaşmadığı bir dönemden, yani 17. yüzyıl sonlarıyla 18. yüzyıl başlarından söz ediyoruz. Gerçekten de Hâfız Post Mecmuası Osmanlı/Türk musiki geleneğine ait, aşağı yukarı kesin bir şekilde tarihlendirilebilmiş ve bugüne ulaşabilmiş en eski güfte mecmuasıdır.⁹ Zaten 17. yüzyıla ait başka güfte mecmuası bulunup bulunmadığı da şüphelidir. Ali Ufkî'nin 17. yüzyıl ortalarına ait olan yazma eserlerinin içinde serpiştirilmiş halde çeşitli güfteler bulunuyor elbette. Ama Ali Ufkî'nin eserlerinden hiçbirisi bir güfte mecmuası değildir.¹⁰ Günümüze ulaşmış güfte mecmuaları arasında kronolojik olarak Hâfız Post'unkini hemen izleyenler ise ondan otuz ya da kırk yıl sonrasına, 1730'lu yıllara aittir. Yani

18. yüzyılın başlarında her türlü yazılı hatırlama aracının çok nadir olduğu bir musiki ortamı söz konusuydu.

Sözlü intikalin egemen olduğu bu ortamda aşağı yukarı bir müzisyen kuşağı içinde (yani Hâfız Post Mecmuası'nın son yazımıyla *Atrabü'l-Âsâr*'ın kaleme alınması arasında geçen yirmi ya da otuz yıllık süre zarfında) repertuarın kuşaktan kuşağa sadece sözlü olarak intikal etmesi çok şey değiştirmiştir. İki derlemede de mevcut olduğu teşhis edilen kırk dokuz eserin on yedisinin künyesi artık farlıdır. Burada gerek tekil eserlerin temel kimliğinin gerekse mevcut repertuarın bileşiminin ne büyük bir hızla değişebildiğini gözlemliyoruz. İki derlemedeki eserleri denkleştirme girişimlerimizden çıkan esas sonuç budur. Bu duruma hayıflanmaktan başka yapacak pek bir şey de yok şimdilik.

Ne var ki, *Atrabü'l-Âsâr*'ın döneminin müzik repertuarını ve icralarını temsil edip etmediğine karar vermeye yardımcı başka ciddi kanıtlar da vardır. *Atrabü'l-Âsâr*'daki 165 güfte örneğinin form açısından Hâfız Post Mecmuası'yla anlamlı bir uygunluk içinde bulunduğunu, murabba' bestelerin iki derlemede de çoğunlukta olduğunu ve sayıca diğer eserlerin (kâr, nakış, semâî vs.) toplamından daha fazla olduğunu görmüştük.

Kullanılan makam ve usûllerin dökümü de bu genel uygunluğu teyit edici niteliktedir. Önce makam dağılımına bakalım. *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin verdiği 165 güfte örneğinin alındığı eserlerin 31 ayrı makamda olduklarını görürüz. En sık kullanılmış makam Hüseyinî makamıdır (*Atrabü'l-Âsâr*'da 26 örnek eser). Onu 16 eserden güfte örnekleriyle Nevâ makamı izler. Ardından da 10'ar eserle Segâh ve Aşîrân makamları geliyor. Ancak, burada her makamdaki eser sayılarını vermeye devam etmek yerine *Atrabü'l-Âsâr*'dan çok daha fazla sayıda eser içeren Hâfız Post Mecmuası ve Kantemiroğlu Edvârı'yla karşılaştırma yapabilmek için her makamın kullanım sıklığına ve oranına bakmak daha doğru olacaktır. 17. ve 18. yüzyıllarda makamların kullanım sıklığının vokal ve enstrümantal repertuarlarda farklı olabileceğini varsaymak için herhangi bir neden yoktur.

Aşağıdaki tabloda Hâfız Post Mecmuası'nda, Kantemiroğlu Edvârı'nda¹¹ ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin makamlarını en kalabalık gruptan başlayarak yüzde olarak sıraladık.

8 Bkz. Recep Uslu, "Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr", *Mustakşinas*, Sayı 10, 2008, s. 192-233.

9 Osmanlı öncesi döneme ait birkaç güfte mecmuasının incelemesi için bkz. Owen Wright, *Songs Without Words - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, 1992.

10 Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua- Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki [Turc 292] yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

11 Hâfız Post Mecmuası ve Kantemiroğlu Edvârındaki eserlerin makamlara göre yüzde dağılımları için bkz. Owen Wright, *Songs Without Words*, 1992, s. 195; Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 1996, s. 234-236.

Hâfız Post		Kantemiroğlu		Atrabü'l-Âsâr	
Makam	Eser (%)	Makam	Eser (%)	Makam	Eser (%)
Hüseynî	14,2	Hüseynî	14,8	Hüseynî	15,5
Acem	6,7	Nevâ	9,4	Nevâ	9,6
Sabâ	6,4	Rast	7,7	Segâh	6,0
Nevâ	6,3	Irak	7,7	Aşîrân	6,0
Irak	6,1	Acem	6,25	Bayatî	5,1
Bayatî	5,8	Segâh	6,25	Sabâ	4,8
Rehavî	5,6	Sabâ	3,7	Acem	4,8
Segâh	5,6	Bayatî	3,7	Irak	4,8
Eviç	5,2	Pençgâh	3,1	Eviç	4,2
Uşşâk	4,3	Muhayyer	3,1	Uşşâk	4,2
Muhayyer	4,1	Eviç	2,6	Hicaz/ Uzzâl	4,2
Rast	1,8			Muhayyer	3,6
				Rast/ Rehavî	2,4

Tablo 6 Hâfız Post Mecmuası, Kantemiroğlu Edvârı ve *Atrabü'l-Âsâr*'da en sık rastlanan makamların toplam repertuar içindeki yüzde dağılımı.

Atrabü'l-Âsâr'da Es'ad Efendi toplam olarak otuz bir ayrı makamdan güfte örnekleri veriyor. Hâfız Post Mecmuası'ndaki güfteler otuz ayrı makam başlığı altında toplanmışlardır. Kantemiroğlu Edvârı'nda ise kırk altı ayrı makamda saz eserleri bulunuyor.¹² Dolayısıyla, ilk bakışta *Atrabü'l-Âsâr*'daki makam yelpazesinin diğer iki derlemeden daha dar veya kısıtlı olduğunu söylemek mümkün değil.

Eserlerin makamlara dağılımında da bu üç derlemede geniş çaplı bir mutabakat bulunduğunu görüyoruz. Hüseynî makamı üçünde de ilk sırada geliyor ve sıralamadaki ilk on makam içerisinde üç derlemenin üçünde de bulunan makamlar çoğunluktadır. Gerçi makamların kullanım yoğunluğunun sıralaması üç derlemede epey farklıdır. Ancak, derlemelerin üçünde de en sık kullanılan ilk on içinde yer alan sekiz makamdaki eserlerin (Hüseynî, Nevâ, Bayatî, Acem, Segâh,

12 Bu sayıya sadece saz eserinin künyesinde yer alan makam adları katılmıştır. Kantemir'in verdiği "Külliyyat" peşrevlerinin bir bölümünün başlığında verilen Hüseynî-Bûselik, Şiraz, İsfahan-Irak, Muhallif-Irak vs. gibi makam ve terkip adları dahil edilmemiştir.

Irak, Eviç ve Sabâ makamları) toplamdaki payları birbirlerine çok yakındır. Bu sekiz makamdaki eserler Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerin yüzde 56,3'ünü, Kantemiroğlu Edvârı'ndakilerin yüzde 54,3'ünü, *Atrabü'l-Âsâr*'dakilerin de yüzde 54,4'ünü oluşturuyor. Bu sekiz önemli makamın kullanım yoğunluğu üç derlemede de birbirine çok benziyor. Bunlara Rast (ve Kantemir'in ona eşdeğer tuttuğu) Rehavî makamlarındaki eserleri de ekleyince bu oranlar daha da yükselir.

Bu noktada *Atrabü'l-Âsâr*'da Hâfız Post Mecmuası'nda veya Kantemiroğlu Edvârı'nda hiçbir örneğine rastlanan bir makamdan eser bulunup bulunmadığı sorusu akla gelebilir. Aksini de düşünecek olursak, bu iki derlemede de *Atrabü'l-Âsâr*'ın hiç örnek vermediği makam var mıdır? Varsa bunların görece ağırlığı veya önemi nedir? Gerçi böyle birkaç örnek yok değildir. Hâfız Post'ta eserlerle örneklenen Kûçek ve Pençgâh makamlarından *Atrabü'l-Âsâr*'da hiç örnek yoktur. Buna karşılık Es'ad Efendi'nin örneklediği Hüzzam, Nühüft, İsfahan ve Rûy-ı Irak makamlarına Hâfız Post Mecmuasında rastlayamayız. Bu sonuncu makamdan örnek Kantemiroğlu Edvârı'nda da yoktur. Buna karşılık Kantemiroğlu'ndan örneklerini gördüğümüz Dügâh, Mâyê, Selmek, Sipîhr, Şurî, Sultânî Irak, Uşşâk Aşîrânı, Zîrefkend gibi makam adlarına ne Hâfız Post'ta ne de *Atrabü'l-Âsâr*'da rastlanıyor. Ne var ki, adları geçen bu nispeten nadir kullanıldığı anlaşılan makamlardan derlemelerin her birinde topu topu ya bir ya da iki eser vardır ve repertuarın ana gövdesini değil, ancak marjinal bir bölümünü oluştururlar.

Buradaki maksadımız 17. ve 18. yüzyıllarda makam yelpazesinin değişimlerini izlemek değil, esas itibarıyla *Atrabü'l-Âsâr*'la diğer iki derleme arasındaki örtüşmenin boyutlarını saptamaya çalışmak oldu. Ne var ki, burada da Osmanlı/Türk musiki geleneğini daha önceki İslâm/Ortadoğu musiki geleneklerinden sistemik olarak ayırt eden bir diğer ipucuna rastlıyoruz. Es'ad Efendi Muhayyer-Bûselik makamından iki, Nevrûz-ı Acem'den bir, Rûy-ı Irak makamından da bir eserin güftesinden örnekler veriyor. Ve bunların üçünü de hiç tereddüt etmeden makam olarak adlandırıyor. Oysa bunlar açıkça birer ana makam değil, birden fazla makamın mezc edilmesinden doğan birer terkiptirler. Yani, daha önceki teorik kurgularda görülen makam/şube/âvâze/terkip ayırımlarını hiç düşünmeksizin ve birçoklarının terkip olarak tasnif edilebilecek bir makamsal kurguyu Hüseynî ya da Acem gibi, Nevâ ya da Segâh gibi ana makamlarla aynı kategoride tasnif etmiş oluyor. Es'ad Efendi'nin musiki nazariyatıyla fazla ilgilenmediğine daha önce değinmiştik. Ancak bu isimlendirme, İstanbul'un musiki dünyasında eser bestelenir ve adlandırılırken bestecilerin teorisyenler tarafından kurgulanan makamsal yapı tasniflerine hiç rağbet etmediklerine işaret ediyor olabilir.¹³

13 Gerek 17. yüzyılda bir bütün olarak makam sisteminin evrimi ve Osmanlı'ya özgü bir makam yelpazesinin oluşumu, gerekse Kantemiroğlu Edvârı'ndaki eserlerden hareketle repertuardaki makamların kullanımındaki yapı ve seyir analizleri için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000, s. 27-389.

Netice itibarıyla Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da biyografilerini verdiği bestecilerin eserlerine örnek olarak sunduğu seçkinin makam kullanımları kıstası açısından dönemin genel repertuarının makam yelpazesinden kayda değer ölçüde ayrılmadığını söylemek durumundayız. Es'ad Efendi'nin çok da aykırı seçimler yapmadığı, örneklediği müzik eserleri yelpazesini, eğer var idiyse bile, kişisel zevk ve tercihlerine kurban etmediği görülüyor.

Es'ad Efendi'nin örnek olarak verdiği eserlerin makamlarına değil de usûllerine bakarsak ulaştığımız sonuç değişmiyor. Ancak, usûl dökümlerini yaparken *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin usûllerini Kantemiroğlu'nun yazdığı peşrev ve saz semâîleriyle değil, sadece Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerin usûlleriyle karşılaştırmak gerekiyor. Çünkü Owen Wright'ın da gösterdiği gibi,¹⁴ peşrev ve saz semâîlerinde kullanılmış usûller ile sözlü eserlerde kiler arasında epey önemli farklar vardır.

Kantemiroğlu Edvârî'ndaki saz eserlerinin dörtte birinin usûlü Düyek'tir örneğin. Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söğ*'ündeki peşrevlerde ise bu usûlün payı yüzde otuzu geçer. Oysa Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerde bu usûlün payı sadece yüzde 2,2'dir. *Atrabü'l-Âsâr*'da Düyek usûlünün payı daha da düşüktür: Güfte örneği verilen toplam 165 eserden sadece bir tanesi bu usûlle ölçülmüştür. Keza, Kantemiroğlu Edvârî'ndaki ve *Mecmua-yı Saz u Söğ*'deki on saz eserinden birinin usûlü Devr-i kebîr'dir. Bu usûlün Hâfız Post Mecmuası'ndaki görece ağırlığı ise sadece yüzde 2,8'dir. Demek oluyor ki o dönemde Düyek ve Devr-i kebîr gibi önemli usûller öncelikle saz eserlerinde, peşrevlerde kullanılıyorlardı, sözlü eserlerde değil. Evfer usûlü için ise durum bunun tam tersidir. Kantemiroğlu Edvârî'nde bu usûle rastlanmaz. Yani 17. yüzyıl repertuarında bu usûlle tartılmış saz eseri yoktur diyebiliriz. Keza *Mecmua-yı Saz u Söğ*'de de Ali Ufkî Evfer usûlüyle ölçülmüş bir tek peşrevin bile notasını yazmamıştır. Oysa Hâfız Post ve Es'ad Efendi'nin sözlü eser derlemelerinde Evfer sayıca ve oran olarak en önde gelen usûl kalıplarından biridir. Demek ki usûl kullanımı açısından sözlü ve enstrümantal repertuar arasında belirgin bir farklılık ve/veya uzmanlaşmanın varlığından söz edilebilir. Dolayısıyla burada usûller kıstas olarak ele alındığında Kantemir'i bir yana bırakıp sadece iki sözlü eser derlemesini birbirleriyle karşılaştırmak daha doğru olacaktır.

Hâfız Post Mecmuası'ndaki eserlerde toplam olarak 26 usûl kullanıldığı belirtiliyor. *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerde ise bunların sayısı 23'tür. Aşağıdaki tabloda Hâfız Post Mecmuası'nda ve *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin usûllerini en kalabalık gruptan başlayarak yüzde olarak sıraladık.

14 Bkz. Owen Wright, *Songs Without Words*, s. 195.

Hâfız Post Mecmuası		<i>Atrabü'l-Âsâr</i>	
Usûl	Eser (%)	Usûl	Eser (%)
Semâî	29,5	Evfer	12,5
Çenber	9,6	Çenber	11,3
Sakîl	9,5	Semâî	9,0
Evfer	9,3	Devr-i Revân	9,0
Devr-i Revân	7,9	Hafif	8,4
Muhammes	5,6	Zencîr	8,4
Haff	3,4	Sakîl	6,6
Devr-i kebîr	2,8	Muhammes	5,4
Türkî darb	2,4	Nim devir	5,4
Düyek	2,2	Devr-i kebîr	4,8
		Darb-ı fetih	3,6

Tablo 7 Hâfız Post Mecmuası ve *Atrabü'l-Âsâr*'da en sık rastlanan usûllerin toplam repertuar içindeki yüzde dağılımı.

Usûller gözlüğüyle bakıldığında da, tıpkı daha önce makamlarda olduğu gibi, iki derleme arasında geniş çaplı bir uyum ve anlamlı bir örtüşme bulunduğu görülüyor. Hâfız Post Mecmuası'nda en sık rastlanan on usûlün sekizi iki derlemede de ortaktır. Dikkati çeken husus, bir tek Hâfız Post Mecmuası'nda semâî usûlünün (ki bu başlık altında hem aksak semâî hem de yürük semâî usûlleri bulunuyor) açık farkla en büyük paya sahip olmasıdır. Bu durum da, kısmen de olsa, *Atrabü'l-Âsâr*'da Es'ad Efendi'nin madde başı olan bestecilerin eserlerine örnek olarak verdiği güftelerin aşağı yukarı onda dokuzunun murabba' beste olmasından ve dolayısıyla nispeten az sayıda semâî örneği verilmiş olmasından kaynaklanıyor. Hâfız Post Mecmuası'nda en sık kullanılan sekiz usûlün toplam eserler içindeki payı yüzde 77,6'dır. Aynı sekiz usûlün *Atrabü'l-Âsâr*'daki örnek eserler içindeki payı da buna çok yakındır. Oran burada yüzde 79'dur. İki usûl listesi arasında büyük bir aykırılık göze çarpmaz. Hâfız Post Mecmuası'ndaki sıralamada dokuzuncu sırada bulunan Türkî darb usûlünün *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerde sık kullanılan usûller listesinde yer almamasını ise *Atrabü'l-Âsâr*'daki eserlerin sayıca azlığıyla pekâlâ açıklamak mümkündür.

Netice itibarıyla bu dökümlerden hareketle vardığımız sonuç değişmiyor. Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'da kendi zevkine göre seçip güftelerinden birer örnek verdiği fasıl musıkisi eserlerinin bir bütün olarak o dönemin genel repertuarının iyi ve sadık bir temsilcisi olduğunu, seçkinin büyük ölçüde aykırılık içermediğini kabul etmek durumundayız.

Bibliyografya

Yazmalar

- Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, [Nâfiz Paşa, 1242/1].
- Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz*, Londra, British Library, [MS. Sloane 3114].
- Ali Ufkî, *Mecmua*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (Manuscripts Orientaux) [Turc 292].
- Ali Ufkî, *Saray-ı Enderûn*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, [Nouvelles Acquisitions Françaises 4997]; diğer bir nüshası: Londra, British Library, [Harley 3409].
- Cafer Ağa, *Risale-i Mimariye*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [Yeni Yazmalar 339].
- Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1728].
- Hâfız Post, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, [Revan 1724].
- Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vecih'l-Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, [Y.2768].
- Hızır Ağa *Tefhimü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nagâmât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (Manuscripts Orientaux), [Supplément Turc 1495].
- Fethullah Mümin Şirvani, *Mecelle fi'l-Musiki*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi [A. 3449]. Tıpkı-basımı: *Codex on Music* (yay. Eckhard Neubauer), Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt, 1986. Mümin-i Şirvani'nin Arapça edvârının Londra British Library [Or. 2361] nüshası esas alınarak Fransızcaya çevirisi için Bkz. Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, Cilt IV, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939, s. 1-255.
- Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el Kırşehrî el Mevlvî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, [Supplément Turc 1424].

Kitaplar

- Münir Aktepe, *Patrona İsyânı (1730)*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.

Bibliyografya

- Ayda Arel, *On Sekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975.
- Franz Babinger, *Die Geschichtschreiber der Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, Otto Harassowitz, 1927. Türkçesi: *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. Prof. Dr. Coşkun Üçok), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Yayın no. 435, 1982.
- Babür Şah, *Babürname-Babür'ün Hâtıratı* (çeviren Reşit Rahmetî Arat), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, Cilt II, 1986.
- Marc David Baer, *Honored by the Glory of Islam-Conversion and Conquest in Ottoman Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.
- Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.
- Cem Behar, *Aşk olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Cem Behar, *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Cem Behar, *Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki* [Turc 292] *Yazması*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- İsmail Belig, *Nuhbetü'l-âsâr li zeyl-i zübdetü'l-eş'âr*, Haz. Abdülkerim Abdulkadiroğlu, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- Şevket Beysanoğlu, *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, İstanbul, Diyarbakır Tanıtma Derneği Neşriyatı, Şehir Matbaası, 1957.
- Şevket Beysanoğlu, *Kültürümüzde Diyarbakır*, Ankara, Ziya Gökalp Derneği Yayını (No. 15), 1992.
- Martin van Bruinessen & Hendrik Boeschoten, *Evliyâ Çelebi in Diyarbakır*, Leiden, Brill, 1988 (Türkçe'ye çevirisi: *Evliyâ Çelebi'nin Diyarbakır*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997).
- Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, London, 1734, s. 151 (Türkçe çevirisi: *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 1998).
- Howard Crane, *Risale-i Mimariye- An Early Seventeenth Century Otoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, Leiden, Brill, 1987.
- Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Sayın Dalkıran, *İbn-i Kemal ve Düşünce Tarihimiz*, İstanbul, Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1997.
- Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 1993.
- Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası, Cilt I (1942), Cilt II (1943).
- Esrar Dede, *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlevîye*, Hazırlayan: Dr. İlhan Genç, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.

- Dr. Sadık Erdem (haz.), *Râmiz ve Adâb-ı Zürefâsı (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994.
- Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, Cilt 1, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, Cilt I-V, 1933-1953.
- Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- Fihris al-Mahtutat al-Turkiyyat al-'Osmaniyya* (Mısır Millî Kütüphanesi, Osmanlı - Türk Yazmalar Kataloğu), Kahire, Cilt 1, 1987.
- Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac, 1929.
- Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955.
- Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Bursa'da Musiki*, Bursa, Bursa Halkevi Neşriyatı, 1943.
- Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Konya'da Musiki*, Ankara, CHP Halkevleri Yayınları Millî Kültür Araştırmaları: II, 1947.
- Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1963.
- Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkâm*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963.
- Enfî Hasan Hulûs Halvetî, *Tezkiretü'l-Müteahhirîn – "XVI. - XVIII. Asırlarda İstanbul Velîleri ve Delîleri"* (Haz. Mustafa Tatcı ve Musa Yıldız), İstanbul, MVT Yayıncılık, 2007.
- E. İhsanoğlu, R. Şeşen, G. Gündüz ve M.S. Bekar, *Osmanlı Mûsiki Literatürü Tarihi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, 2003.
- İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sada- Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1958.
- Halil İnalçık, *Osmanlı İmparatorluğu-Klasik Çağ (1300-1600)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Halûk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Naci Okçu ve Turgut Karabey, *Tezkirelere göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (Kaynak eserler Dizisi-12), 1988.
- Angelika Jung, *Quellen der Traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*, Hamburg, Karl Dieter Wagner Verlag, 1989.
- Ruşen Ferit [Kam], *Bestekâr-Şair Nazîm, Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1933.
- Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-Hak fi İhtiyârî'l-Ahakk*, (Yay. Hazırlayan Orhan Şaik Gökyay), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1972.
- Sezai Küçük, *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, İstanbul, Simurg Yayınları, 2003.
- Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1973.

- Mustafa Nâimâ Efendi, *Ravzatü'l-Hüseyn fi Hulâsati Ahbari'l-Hâfikeyn (Nâimâ Tarihi)*, Yayıncına hazırlayan Mehmet İpşirli, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.
- Gülru Necipoğlu, *On Beş ve On Altıncı Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimari, Tören ve İktidar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Eugenia Popescu-Judet, *Prince Dimitrie Cantemir - Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999.
- Eugenia Popescu-Judet, *Tanburi Küçük Artin-A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.
- Eugenia Popescu-Judet & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam- Volume 6), 2004.
- Haydar Sanal, *Mehter Musikisi – Bestekâr Mehterler, Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.
- Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900),- Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the United States of America* München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B X), 1979.
- Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900) - Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan and Supplement to Volume B X*, München, G. Henle Verlag, (RISM, Volume B XA), 2003.
- Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Tarih-i âl-i Osman- Solakzâde Tarihi* (Haz. Dr. Vahid Çabuk) Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi, *Mür'î-Tevârih* (yayımlayan Münir Aktepe), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976.
- Hakkı Tekin, *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urfai'l-Edvâr adlı eseri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1993.
- Ziver Tezeren, *Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarîkatı ve Eserleri*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1984.
- Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Musiki ve Semâ*, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1976.
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi-XVIII. Yüzyıl* (IV. Cilt, II. Bölüm), Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
- Owen Wright, *Songs Without Words - A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 3), 1992.
- Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Part 1: Text*, London, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992.
- Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2000.

- Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 1, Hoca Zekâi Dede Efendi*, İstanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1318(1902).
- Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 2, Hoca Abdülkadir-i Merâgî*, İstanbul, Feridiye Matbaası, 1318(1902).
- Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân, Cüz 3, Dede Efendi*, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1925.
- Stéphane Yerassimos ve Annie Berthier, *Albertus Bobovius-Topkapı-Relation du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, Actes Sud, 1999 (Türkçe çevirisi: *Albertus Bobovius ya da Santurî Ali Ufkî Bey'in anıları- Topkapı Sarayında Yaşam*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002).
- Zeynep Semâ Yücecişik, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi-Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvâr (Giriş Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.
- Madeline Zilfi, *The Politics of Piety: The Ottoman Ulema in the Post-classical Age (1600-1800)*, Minneapolis, Bibliotheca Islamica, 1988.

Makaleler

- Hüseyin Sadettin Arel, “Tarihten Birkaç Satır-Şeyhislâm Esad Efendi”, *Musiki Mecmuası*, Sayı 8, 1 Ekim 1948, s. 22.
- Tülây Artan, “Arts and Architecture”, *The Cambridge History of Turkey -Volume 3, The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 408-481.
- Nihâl Atsız, “Kemalpaşa-oğlu'nun Eserleri”, *Şarkiyat Mecmuası*, Cilt VI, 1966, s. 71-112 ve Cilt VII, 1972, s. 83-135.
- Ömer Lütfü Barkan, “İstanbul Saraylarına ait Muhasebe Defterleri”, *Türk Tarih Kurumu Belgeler Dergisi*, Cilt IX (1979), Sayı 13, 1986, s. 1-380.
- Cavit Baysun, “Es'ad Efendi”, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 4, s. 359.
- Cem Behar, “The Ottoman Musical Tradition”, *The Cambridge History of Turkey, Volume 3 (The Later Ottoman Empire, 1603-1839)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 393-408.
- Muhammed Nur Doğan, “Esad Efendi Ebuishakzâde”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 11, İstanbul, 1995, s. 338-340.
- Walter Feldman “Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: The case of the third selâm”, A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga (Eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute in İstanbul, 2001, s. 49-67.
- Orhan Şaik Gökyay, “Risale-i Mimariye –Mimar Mehmed Ağa– Eserleri”, *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan* içinde, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976, s. 113-214.
- Jack Goody & Ian Watt, “The Consequences of Literacy”, *Comparative Studies in History and Society*, 5, 1963, s. 304-345.

- Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış”, Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 302-305.
- Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları”, Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310-314.
- Mustafa İsen, “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan şairlerinin tasavvuf ve tarikat ilişkileri”, Mehmet Kalpaklı (haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 306-309.
- Scott Marcus, “The Periodization of Modern Arab Music Theory: Continuity and Change in the Definition of Maqamat”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5, 1989, s. 33-48.
- Rıfkı Melûl Meriç, “Enderûnlu şairler, hattatlar ve musiki sanatkârları tezkiresi”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, 1956, s. 139-168.
- Eckhard Neubauer, “Musik zur Mongolenzeit in Iran und angrenzenden Ländern”, *Der Islam*, 1969, 45, s. 233-261.
- Eckhard Neubauer, “Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources”, *Zeitschrift Für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 13, 2000, s. 317-365.
- Nuri Özcan, “Osmanlı Döneminde Yazılmış Yegâne Musikişinaslar Tezkiresi: *Atrabülâsâr*”, *İlim ve Sanat dergisi*, İstanbul, Şubat 1992, Sayı 31, s. 49-52.
- İsmet Parmaksızoğlu, “Esad Efendi”, *Encyclopedia of Islam*, II, Leiden, 1965, s. 713.
- James Stuart Robinson, “The Ottoman Biographies of Poets”, *Journal of Near-Eastern Studies*, 24, sayı 1-2, 1965, s. 57-74 (Türkçe çevirisi: “Osmanlı Şair Biyografileri”, Mehmet Kalpaklı (Haz.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.134-146.
- Klaus Schwarz, “Türkische Handschriften in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz”, *Turcica*, XIV, 1982, s. 257-267.
- Recep Uslu, “Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı”, *Musikişinas*, Sayı 10, 2008, s. 192-233.
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Türk Tarih Kurumu, Belleten*, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref (sanatkârlar) defteri”, *Türk Tarih Kurumu- Belgeler Dergisi*, Cilt XI (1981-1986), Sayı 15, 1986, s. 23-77.
- Mehmed Veled (Çelebi) (İzbudak), “Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefa'il Edvâr”, *Mekteb*, Sayı 1-7, 10, İstanbul, 1311.
- Owen Wright, “Mais qui était ‘Le Compositeur du Pechrev dans le Makam Nihavend’?”, *Studii și Cercetari de Istoria Artei - Teatru, Muzica, Cinematografie*, Editura Academiei Române, I (45), 2007, s. 3-45.

- Owen Wright, “Abd al Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: Two fifteenth-century examples of notation”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. LVII, 1994, s. 475-515; Vol. LVIII, 1995, s. 17-39.
- Owen Wright, “On the Concept of a “Timurid Music””, *Oriente Moderno*, XV(LXXVI), 2, 1996.
- Rauf Yekta Bey “Mevlevî Ayinlerinin Tarihî Menşei”, *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri-I* içinde, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1934.
- Madeline C. Zilfi, “The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth Century İstanbul”, *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Oct. 1986, s. 251-269.

Dizin

A

Abdi (Derviş) 40, 149
Abdi (Na'than) 87, 104
Abdullah (Tosunzâde) 40, 97, 98, 187
Abdullah (Tavukçuzâde) 86, 87
Abdullah Ağa (Habib dedezâde) 99, 189
Abdullah Efendi (Tomtom imamı) 87, 147, 179
Abdulahad Nuri 189
Abdül'âlî 58
Abdülâziz bin Abdülkadir 58
Abdülbâki Arif Efendi 31, 32, 148
Abdülbâki Efendi (Parsazâde) 123, 183, 184
Abdülbâki Nasır Dede 66, 67, 138
Abdülkâdir Meragi 57-60, 62, 64, 66, 68, 70, 71, 76, 119, 155, 157, 198
“Acemler” 76, 80, 142, 144, 198
Adem Dede 177
Ahmet (Sultan I.) 59, 67, 138
Ahmet (Sultan III.) 10, 27, 28, 50, 89, 117, 134, 136, 138, 139, 140, 169, 173, 174, 175, 187, 189
Ahmet (Kaptanzâde) 82, 86, 118
Ahmet Ağa (Zurnazen, Edirneli) 36, 37, 86, 113
Ahmet Ağa (Selânikli) 86, 113
Ahmet Ağa (Hazinedar) 95
Ahmet Çelebi (Nâne) 86, 112, 113, 116, 132, 133
Ahmet Çelebi (Şive) 39, 86, 137, 188, 196
Ahmet Çelebi (Şeyhzâde, Diyarbakırlı) 79, 84, 86, 101, 149, 179, 188
Ahmet Efendi (Hasan Efendizâde) 123, 124, 125, 164
Ahmet Efendi (Kemankeşzâde) 145
Ahmet Efendi (Zekâizâde) 111
Ahmet Refî Efendi 16, 130
Aktepe, Münir 28, 206
Alanya 10

Ali Dede (Neyzenbaşı) 33, 34
Ali Paşa 84, 101
Ali Emîrî Efendi 12,
Ali Şirüvani 38, 39, 104, 116, 117, 193, 196
Ali Ufkî 7, 23, 35, 36, 120, 129, 140, 192, 194, 200, 204, 206
Altınay, Ahmet Refik 139
amatörlük 157, 164, 165, 166, 167, 170
Andelîb Çelebi 43, 59, 67, 88, 101, 105
Angeli (Tanburi) 33
Antep 79, 142, 149
Arap musikisi 55, 56, 57, 58, 60, 61, 149, 154
Arel, Ayda 140, 207
Arel, Hüseyin Sadettin 17, 18, 19, 70, 210
Arif Bey (Hacı) 103
Arif Efendi 122, 148, 183, 184, 185
Artan, Tülay 141, 210
Artin (Tanburi, küçük) 76
aşçıbaşı 190, 191
Aşık Çelebi 82
Atâullah Efendi (Dürrizâde Mehmet) 10, 217
Atsız, Nihâl 51, 210
Âvâze 203
Âyin 51, 72
Azerbaycan 75
Aziz Mahmut Hüdâî Efendi 39, 41

B

Baba Nevâyî 79, 88, 138, 199
Bâb-ı meşihat 28
Babinger, Franz 15, 16, 17, 207
Babür şah 154, 158, 207
Baer, M.D. 52, 207
Bağdat 68, 75, 143, 151, 154, 155, 156, 157
Bâkî (sarı) 86
Baltacı 180

Barkan, Ömer Lütfü 75, 127, 210
 bayramlık 189
 Baysun, Cavit 10, 29, 210
Behcetü'l Lûgat 11
 Belîğ, İsmail 13, 25, 82, 85
 Belîğ tezkiresi 13, 82, 207
 Berlin 13
 Berthier, Annie 129, 209
 Beşiktaş 146, 148
 Beşiktaş Mevlevîhanesi 38, 85, 176, 177, 188
 Beyatlı, Yahya Kemal 139
 Beysanoğlu, Şevket 149, 207
 biyografi derlemesi 7, 9, 21, 22, 24, 25, 47, 82, 91
 Bostan Çelebi 177
 British Library 13
 Bursa 85, 142, 144, 148, 149, 153, 155, 172, 182

C

Cafer Ağa 127, 206
 Cantemir (Demetrius) bkz. Kantemiroğlu
 Celvetîlik 188, 189
 “cemaat-ı mutribân” 68
 Cevher ağa 90, 159
 Cevşenî (hânende) 149
 Cihangir tekkesi 176
 Coğrafya/topoğrafya 142, 143, 145-153, 155, 158, 172
 Corci (kemânî) 33
 Crane, Howard 127, 207

Ç

Çelebi (Derviş) 100, 189
 Çengî Şeyh Yusuf bkz. Yusuf

D

Dahlhaus, Carl 103, 207
 Dalkıran, S. 51, 207
Darülelhân külliyyatı 14
 Darü'l kütüb 13
 Dede Efendi (İsmail) 77, 121
 Dede Korkut 64
 d'Erlanger, Rodolphe 152, 156
 derviş 33, 39, 41, 163, 175, 176, 188
Dibâce 50, 53, 86, 136
 Dinî musiki 38, 39, 40, 41, 42, 51
Divan 10, 30, 53
 Divan Edebiyatı 23, 25, 172
 Doğrusöz, Nilgün 8, 59, 195, 207

E

Ebûbekir Ağa 118, 130, 148
 Ebussuud Efendi 51
 Edirne 142, 143, 144, 148, 151, 152, 153, 172, 174, 182
 Edirne Mevlevîhanesi 38, 41, 188, 190, 191
 “édition critique” 21
 Edvâr 50, 54, 57, 60, 61, 64-67, 157
 Eğitim 121-133, 160, 170, 174
 Emir (tesbihçi) 33, 78, 126
Encyclopedia of Islam 8
 Enderûn 16, 128, 129, 130, 166, 171, 174, 179, 180
Esâtîz-i elhân 15, 16, 20
 Esrar Dede 84
 Esrar Dede tezkiresi 84, 207
 Estetik yargılar 95, 101, 102, 103, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115
 Evliyâ Çelebi 7, 23, 33, 59, 75, 79, 85, 88, 125, 127, 132, 140, 144, 149, 154, 162, 165, 177, 189, 192, 207
 Eyüp 146, 147, 148, 189
 Ezgi, Dr. Suphi 14, 70, 71, 72, 111, 118, 208

F

Farâbi 68, 70, 72
 Farmer, Henry George 57, 154, 156, 208
 Fars musikisi 55, 56, 57, 60, 61, 74, 149, 154
 fasıl musikisi 38, 41, 46, 47, 48, 49, 68, 77, 94, 107, 118, 129, 181, 182, 184, 186, 190, 191, 194, 196, 197
 Fâzıl Ahmet Paşa 52
 Feldman, Walter 20, 37, 69, 73, 76, 120, 149, 157, 161, 181, 190, 196, 208, 210
Fethiyye 54
 Fetva 8, 51
Fesleke-i tarih 52
 Fıkıh 51, 53
 Fındıklı 146, 147, 176
 Fitnat Hanım 11
 Filibe 142
 Filoloji 8, 18, 21
 Fisagoras 53, 64
 Fonton, Charles 113, 126

G

Galata 146
 Galata Mevlevîhanesi 38, 41, 85, 177, 188
 Gayrimüslim müzisyenler 33, 34
 Gazimihâl, Mahmut Râgıp 84, 148, 151, 171, 208

Gelibolu 10, 15, 142, 151, 153
 Goody, Jack 109, 208, 210
 Gökyay, Orhan Şaik 52, 127, 210
 Gölpınarlı, Abdülbâki 52, 188, 208
 Gulam Şadi 60, 72, 76, 119, 155, 198
 Güfte mecmuaları 19, 48, 152, 156, 194, 198, 200
 Gülşenîlik 85, 149, 159, 188, 189, 190, 192

H

Hâfız Post 7, 13, 23, 35, 45, 48, 59, 82, 86, 90, 96, 115, 117, 131, 152, 165-169, 176, 186, 198-204
Hâfız Post Mecmuası 35, 48, 59, 152, 156, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 206
 Hâfız Osman (Hattat) 82
 Halep 79, 143, 149
 Halil Efendi 86, 87, 99, 183, 185
 halvetîlik 51, 59, 176, 178, 180, 188, 189, 190
 Hamadeh, S. 141, 207
 Hampasum notası 191
 Hânedân-ı âl-i Osman 55, 58, 136, 137
 Hânendelik 42-47
 Harîrî 93
 Harun 33
 Hasan Ağa (Serhânende, Enfî, Hulûs) 27, 28, 40, 86, 97, 116, 123, 128, 130, 137, 173, 174, 175, 176, 178, 189
 Hasan Çelebi (Kazzaz) 39, 196
 Hasan Çelebi (Kınalızâde) 83
 Hasan Efendi (Zakirî) 41, 182
Hâtime 27, 30, 49, 93, 102
 Herat 151, 154, 156, 158, 170
 Hızır Ağa 7, 23, 61-65, 67, 73, 206
 Hızır bin Abdullah 60, 66, 206
 “hintliler” 76
 Hobyarzâde 88, 90
Hoş Sadâ 16
 Hüseyin Baykara 154, 155
 Hüdai (Aziz Mahmut) 182, 188

I

İsfahân 155
 İsfahâni (Ebü'lferrec) 57, 58
 İtrî 13, 17, 33, 34, 40, 44, 45, 46, 82, 90, 96-99, 115, 117, 126, 130, 165, 166, 167, 169, 176, 195, 197, 199

İ

İbn-i Hâcib 179
 İbn-i Kemâl bkz. Kemâlpaşazâde

İbn-i Sina 57
 İbnülemin Mahmut Kemal İnal 16, 208
 İbrahim (Sultan) 138,
 İbrahim Paşa (Damat, Nevşehirli) 27, 50, 139, 180
 İbrahim Efendi (Âmâ) 98
 İbrahim Efendi (İmam-ı Sultânî) 98, 113, 114, 115, 122, 183, 184
 İhsanoğlu, Ekmeleddin 57, 208
 İhvânü's safâ 57
 İlâhî 39, 40, 41, 103, 116, 176, 192, 196
 İlim, musiki ilmi 31, 32, 57, 64, 65, 123
 İmam 41, 55, 163, 180, 181, 182
 İnalçık, Halil 127, 129, 153, 161, 208
 İsa (Sütçüzâde) 40, 43, 59, 67, 86, 101, 106, 137
 İsen, Mustafa 25, 153, 161, 183, 189, 211
 İsmail Ağa (Çuvaldızâde) 84, 86, 101, 104, 150
 İsmail Ağa (Kara) 35, 128, 173, 174, 176, 179
 İsmet Efendi (Fındıklı) 15
 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 12, 18, 20

J

Jung, Angelika 72, 208

K

Kadı 52, 81, 92, 180, 182, 185
 Kadıköy 124, 146, 164
 Kadızâde Mehmet efendi 51, 52
 Kadızâdeliler hareketi 51, 52, 173, 183, 186, 189
 Kadri (Âmâ) 43, 59, 67, 101, 199
 Kahire 13, 17, 143, 152, 156
 Kalemîye 181
 Kalpaklı, Mehmet 23, 161, 189, 211
 Kam, Ruşen Ferit 20, 169, 208
 Kantemiroğlu 23, 32, 33, 34, 35, 41, 48, 61, 63-69, 73, 76, 80, 105, 120, 125, 126, 140, 154, 155, 156, 191, 192, 194, 196, 197, 201-207
 Kanuni Sultan Süleyman 51, 68, 71, 75, 127, 149
 Kâr 38, 40, 77, 118, 119, 187, 194, 195, 196, 201
 Karakaş 33
 Kasım (Tanburi, Hacı) 36, 87
 Kasım (Derviş) 79, 90, 150
 Kasımpaşa 146, 147, 148
 Kastamonu 153, 156
 Kâtip Çelebi 52, 53, 54, 57, 208
 Kazasker 52, 180, 183, 184, 185, 186
 Kemalpaşazâde 8, 51
Keşfü'z zûnûn 53, 57
 Kilis 79, 142, 147, 149
Kitabü'l agâni 58

Kocamustafapaşa 146, 147, 177
 Konya 84, 85, 131, 151, 153, 156, 172, 182
 Konya âsitânesi 151, 177
 Kronoloji 136-141
 Kudüm 38
 Kumkapı 145, 146, 147
 Kutbettin-i Şirâzi 57
 Kütahya 153

L
 Lale Devri 7, 9, 14, 28, 139, 140, 141
 Lâleli 146, 147, 148
 Lâtîfî 83, 93
Lehçetü'l lûgat 10, 53
 Levend, Agâh Sırrı 13, 15, 16, 23, 208

M
 Mahmut I. 10, 15, 76
 Mahmut II. 170
 Mahmut Çelebi 60
 Makam 47,62,66,67, 69, 190, 194, 197, 201, 202, 203, 204
 Manisa 143, 153, 156
 Marcus, Scott 152, 211
 Mardin 79, 142, 149, 150, 151
Mecmua-yı Saz ü Söz 35, 36, 204
 Mehmet (Fatih Sultan) 66, 155
 Mehmet IV. (Avcı) 110,113, 115, 117, 120, 133, 138, 148, 166, 167, 168, 183, 184, 187, 198
 Mehmet (Derviş) 100, 147
 Mehmet (Kara) 79, 86, 87, 98, 104, 118
 Mehmet (Taşcıoğlu) 126
 Mehmet Ağa (Avvâd) 36, 79, 87, 90, 179
 Mehmet Ağa (Mehter) 36, 37, 112
 Mehmet Ağa (Sedefkâr) 127
 Mehmet Bey (Ayıntabî) 78, 120
 Mehmet Çelebi (Âhenî) 40, 44
 Mehmet Çelebi (Bardakçı) 126, 149
 Mehmet Çelebi (Çemenzâde) 78, 86
 Mehmet Çelebi (Küçük Müezzîn) 32, 33, 40, 89, 96, 101, 126, 168, 169
 Mehmet Efendi (Gülcübaşızâde) 86
 Mehmet Efendi (Hâfız Kömür) 33, 40, 44, 82, 87, 126, 187, 189
 Mehmet Efendi (Hâfız Kumral) 39, 40, 41, 59, 67, 86, 88, 101, 113, 114, 123, 182, 186, 188
 Mehmet Efendi (Küçük İmam) 31, 40, 112, 113, 116, 197, 199
 Mehmet Efendi (Molla) 108, 110, 111, 183, 185

Mehmet Efendi (Nâli/Nâlçe) 199
 Mehmet Efendi (Nazirzâde) 108, 110, 111
 Mehmet Efendi (Odabaşızâde) 35, 39, 86, 196
 Mehmet Efendi (Pârsâ) 183
 Mehmet Paşa (Sokollu) 179
 Mehmet Mecdi Efendi 183, 184, 185
 Mehter 127, 129, 163, 171, 172
Mekteb mecmuası 17, 18
 Memiş Ağa 33, 40, 86, 126
 Meriç, Rıfki Melûl 16, 130, 211
 Meşk 107, 109, 121, 123, 126, 131, 132, 133, 171
 Mevlevîlik 17, 38, 40, 51, 73, 103, 130, 151, 159, 177, 178, 188, 189, 192
 Mevrit 52, 119
Mevzuâtü'l 'ulûm 53
 Millî Kütüphane 12, 13
 Miraciye 119
Mizânü'l-Hak fî ihtiyârü'l ahakk 52
 Muharrem Ağa 147
 Muhiddin (bezciizâde) 182
 murabba' 37-40, 77, 103, 115, 117, 118, 187, 191, 194, 195, 196, 201
 Murat II. 155
 Murat IV. 35,75, 91, 105, 125, 127, 138, 177, 178, 183
 Murat Ağa (şestârî, nahcivanlı) 74, 75, 76, 77, 78
 Murat Çelebi 33
 Musallî Efendi 44, 86
Musiki mecmuası 17, 18
 Musiki ilmi bkz. ilim
 Musi 33
 Mustafa II. 138, 148, 168, 169, 174, 179
 Mustafa III. 168, 171
 Mustafa Ağa (Çârşeb) 87, 97, 179
 Mustafa Ağa (Müezzîn) 97, 130, 187 130, 145, 160, 164
 Mustafa Ağa (Serhânende, Gevrekzâde) 108, 110, 111, 124, 125
 Mustafa Çelebi (Şehlâ) 78, 149, 150
 Mustafa Dede (Köçek, Derviş) 38, 41, 190, 191
 Mustafa Efendi (Musiki Nâibi) 133, 134
 Mustafa Efendi (Tab'î) 168
 Mustafa İzzet Efendi (Kazasker) 182
 Muzaffer 35
 Müderris 52, 81
 Müezzîn 41, 97, 159, 163, 168, 173, 179, 180, 181, 187
 Mufidî 92
 Mümin-i Şirvânî 54, 66, 155, 156, 206

N
 Nâbî 17, 134, 137
 Nadir Şah 76
 Nâilî 132, 165
 Nâimâ 52, 208
 Nakış 38, 40, 77, 118, 187, 194, 195, 196, 201
 Nakşibendîlik 148, 189, 190
 Nasreddin Hoca 64, 72
 Nasûhî Efendi 176
 Na't 40, 176
 Na'thân 41, 163, 168, 179
 Nazîm Efendi (Yahya) 13, 20, 82, 86, 90, 96, 97, 98, 116, 117, 145, 168, 169, 176, 183, 197, 199
 Nazîm efendi 178, 185
 Nazire 120
 Necipoğlu, Gülrû 129
 Neubauer, Eckhard 66, 149, 152, 154, 156, 208, 211
 Nûshalar (*Atrabü'l-Âsâr*) 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18-21

O
 Osman Ağa 87
 Osman Dede (Nâyî) 41
 Osman Çelebi (Galatalı) 39, 40, 77, 87, 196
 Osman Efendi (Hatipzâde) 42
 Osman Efendi (Kasımpaşa, Koca) 33, 43, 69, 87, 90, 104, 116, 117, 119, 123, 125, 126, 155, 194, 199

Ö
 Ömer (Derviş, Tokatlı, Gülşenî) 59, 67, 85, 101, 127, 192, 193
 Ömer Bey (Nasuhpaşazâde) 40, 67, 82, 86
 Özcan, Nuri 21, 211

P
 Parmaksızoğlu, İsmet 10, 29, 211
 Parsâ Efendi 17, 185
 Patrona Halil 27
 Peşrev 36, 37, 80, 103, 191, 196
 Petraki 33
 Pîrî Çelebi 88, 90, 99
 Popescu-Judet, Eugenia 20, 34, 66, 76, 208
 Profesyonellik 157, 163, 170, 174

R
 Raks 50
 Râkım 183
 Râmiz 13, 14, 25, 30, 168, 175

Râmiz tezkeresi 13, 14, 25, 30
 Rauf Yekta Bey 15, 16, 20, 70, 111, 190, 209, 211
 Recep (Çömlekçi, Âb-Rîzi) 86, 89, 96, 97, 115, 117, 130, 179, 197
 Recep (Taşçızâde) 34, 86, 199
 Reşid Çelebi 13, 100, 180
 Revan 75
 Rif'at (Hâfız) 87, 187
Risâle-i Mimariye 127
 Ruscuk 142

S
 Sadakat 107, 108, 109, 110, 111
 Sadâyî (derviş) 40, 43, 85, 137, 149
 Safâyî 13, 25, 35, 81, 83, 85, 93, 134, 165, 166,169, 176
Safâyî tezkiresi 13, 14, 25, 35, 47, 81, 82, 84, 90, 93, 131, 132, 134, 165, 166, 167, 180
 Safhî 92
Safiyüddin Abdülmü'min 57, 62, 64, 66, 68, 70, 149, 155, 157
 Sâkîb Dede 84
 Sâlim 13, 25, 81, 82, 83, 92, 93, 134
Sâlim tezkiresi 13, 14, 25, 81, 82, 88, 90, 92, 131, 134, 160, 167, 170, 190
 Sanal, Haydar 171
 Saray 75, 97, 98, 124, 127, 128, 130, 148, 154, 157-161, 163-169, 170, 172-178,180, 181
 “saray musıkisi” 171, 172, 180
Saray-ı Enderûn 129
 Savt 39, 40, 116, 192, 196
 Saz eserleri 33, 34, 35, 36
 Seferli odası
 Selânik 28, 142, 152, 172
 Selefîlik 51, 183
 Selim (Yavuz) 75
 Selim III. 66, 140, 170
 Semâ 8, 50, 51, 53, 54, 183, 190
 Semâî 36, 77, 80, 118, 187, 194, 195, 196
 Semerkant 156, 157
 Seydî 60, 66, 208
 Seyyid Nuh 44, 78, 79, 89
 Seyyid Vehbî 134, 175
 Shiloah, Amnon 51, 57, 209
 Sinop 10, 15
 Sistemci okul 66
 Solakzâde 35, 52, 209
 Stuart-Robinson, James 23
Sûrnâme 175

Süleyman Efendi (Fındıklılı, Şemdanizâde) 11, 209
Süleyman Sadettin Efendi (Müstakimzâde) 40

Ş

Şam 79, 143, 151, 154, 156, 157
Şardağ, Rüştü 166
Şarkı 38, 39, 40, 77, 103, 187, 195, 196
Şerif Çelebi 34, 35, 36, 105
Şermî 92
Şeyh 39, 188
Şeyhülislâm 8, 51, 52
Şiraz 156
Şuarâ tezkireleri 7, 9, 13, 16, 22, 23, 25, 34, 81, 82, 88, 90, 91, 131, 153, 183, 189
Şube 203

T

Taib (Osmanzâde) 134
Taksim 80
Tâlib Efendi 40, 86, 160, 183, 185
Taşköprülüzâde 51, 53, 54
Tebriz 68, 75, 154, 155
Tedkik ve tahkik 66, 67
Teḫmîü'l makâmât fî tev'lîdîü'n nagamât 61
Tekin, Hakkı 18, 19
terkip 67, 203
tesbih 39, 40, 116, 192
Tezeren, Ziver 182, 209
“*Tezkire-i hânendegân*” 7, 9, 14, 18, 30, 37, 40
“*Tezkire-i Mûsikişinâsân*” 7, 9, 30
Tezkiretü'l müteahhirîn 175, 208
Timurlu Hanedanı 154, 155, 158
Tomtom Kaptan Mahallesi 87, 179
Tophane 87, 145, 146, 147, 176, 179
Topkapı Sarayı 97, 124, 126, 127, 128, 130, 159, 171, 173
Topkapı Sarayı Kütüphanesi 12, 18, 20
Toska, Zehra 8
Trablus 143, 150
Trabzon 153
Tura, Yalçın 67

U

Ulema 7, 10, 50, 51, 52, 55, 81, 92, 163, 173, 181, 182, 183, 186, 187, 188
Uludağ, Süleyman 53, 209
Urfa 79, 142, 149
Uslu, Recep 17, 19, 116, 200, 211

Usûl 47, 65, 69, 134, 194, 197, 201, 204, 205
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı 10, 15, 60, 68, 75, 127, 129, 166, 179, 183, 184, 209, 211

Ü

Üsküdar 146, 147, 182, 188
Üsküp 153

V

Vâiz 51, 55, 163, 173, 179, 180, 182
Vak'anüvis 11
Vânî Mehmed Efendi 52
Veled Çelebi 17, 19, 20, 29, 131, 211
Veliyüddin Efendi 183
Viyana 13, 17

W

Watt, Ian 109
Wright, Owen 20, 34, 36, 41, 48, 59, 69, 72, 76, 152, 154, 156, 191, 192, 195, 197, 200, 204, 209, 211, 212

Y

Yahya (Şeyhülislâm) 183
Yahya Nazîm bkz. Nazîm
Yahya Çelebi (Diyarbakırlı) 79, 107, 109
Yahya Çelebi (Üsküdarlı) 97, 107, 128
Yenibahçe 146, 147, 180, 189
Yeniçeri 180
Yenikapı Mevlevîhanesi 67
Yerassimos, Stefanos 129, 209
Yunus Emre 64, 72
Yusuf Dede (Şeyh, Çengî, Neyzen) 38, 84, 85, 151, 176, 177, 178
Yusuf Çelebi (Tîznâm) 40, 119, 122, 159, 179, 187
Yusuf bin Nizameddin 60, 66, 206
Yüceışık, Zeynep Sema 18, 209

Z

Zaharya (Hânende) 33
Zâkirbaşı 39, 41, 130, 188, 189
Zeamet 173, 174, 179
Zekâî Dede 77, 103
Zeyl 12, 15, 29
Zihni Efendi 40, 82, 100, 148
zikir 8, 51, 130, 176, 183, 192
Zilfî, Madeline 52, 183, 209, 211

Yazmanın tarifi

[İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 6204] *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l Edevâr*. Yazarı: Şeyhülislâm Ebu İshakzâde Mehmed Es'ad Efendi; 40 varak; 39. ve 40. varaklar boş; 21.5x12.5 sm (yazılı alan 16.5x7 sm); sayfada 23 satır; âharlı sarımtrak kâğıt; yazılar zerendûd çerçeve içinde; varak 1b/de zerendûd tezhipli serlevha; ince tâlik kırmızı yazı; bazı ara başlıklar, tezkirede madde başı olan özel isimler ve harf başlıkları sürhle; cümle sonlarında bazen de ortasında sürh nokta; dönemin mor sahtiyan cildi miklebli, zencirekli;

Varak 1a/da sol üstte bir temellük kaydı: “Sahibehu el-fakir es-seyyid Mehmed Ataullah¹ gafara leh” ve bir mühür: “Seyyid Mehmed Ataulah-193”; altında güzel bir nesih yazıyla “16 zilhicce sene 1191” ibaresi; aynı sayfada en üstte ise muahhar bir nesih yazıyla “Tezkire-i Hânendegân Es'ad Efendi” ibaresi.

¹ 1783-1785 yılları arasında Şeyhülislâmlık yapmış olan Dürrîzâde Mehmed Ataullah Efendi (1729-1785) olması mümkündür.

“ATRABÜ’L-ÂSÂR Fİ TEZKİRETİ UREFÂ’L EDVÂR”

Metin

[1b] Bismillâhirrahmânirrahîm

Ey nâtika- bahşende-i nev’-i insân
Vey nâğme-i tîrâzende-i sâz-ı iz’ân
Şâyeste olan hamd üdürûda ancak
Zâtındır eyâ cenâb-ı Rabb-ı Sübhân

Mâdâm ki râst-ı rehâviyân-ı râh-ı büzürg-i sedâd pâ-nihâde-i makam-ı evc-i reşâd ve terâne-pirâ-yı nevâ-yı imtidâd olup şâhid-i gül’izâr-ı müberka’-rûy-ı devâmı gerden-i işve-i gerdâniyeden bûselik-dâde-i hayat ve sünbûle-i ezhâr-ı etvârı bestenigâr-ı şehnâz-ı sebât ola. Ve gül-bâng-ı sadâ-yı uşşâk-ı beyâtî-mezâk tanîn-endâz-ı sımah-ı pest ü bülend-i âfâk olup hisâr-ı müsteâr-ı vücûdu direfş-efrâzi-i bekâ ile devam bula. Nagam-ı mu’ciz-dem-i hamd ü senâ evtâr-ı rebâb-ı şerâyif-şîârı mızrâb-ı kudret-nisâb ile sürûd-endâz ve dembestegân-ı zencir-i ‘ademi usûl-i nakş-ı vücûd ile kârsâz iden mükevvir-i leyl ü nehar ve müdebbir-i âsmân zemin-i aktâr Cenâb-ı Hazret-i Rabb-ı Gaffâra cedîr ü sezâdır.

Ve âvâz-ı i’câz-endâz-ı salât ü selâm ki katıbe-i kuttân-ı ‘Irak u ‘Acem ü Hicaza evkât-ı pençgâhda âheng-i Arâbâne-i hümâyûn-nümâsı râhatü’l-ervâh-ı niyâz ve katıbe-i aheng-i nühüft ü âşikâr tavr-ı muhalif-i zirkeş-i âlâmına zemzeme-i edâsı çâresâzdır. Ol gubâr-ı âbîr-âsâr-ı dergâh-ı pür-envârı [2a] cilâ-dâde-i kuhl-i İsfahân ve seng-i elmas-reng-i rehğüzâr-ı şeref-disârı secencel-i suver-nümûdâre-i rahmet-i âlemiyân olan habib-i Hudâ Resûl-i Kibriyâ şefî-i rûz-i cezâ ‘anî bihi hazret-i Muhammedü’l-Mustafâ salla’llâhu ta’âlâ ‘aleyhi ve sellem hazretine ve ol mihr-i sipihr-i risâletin ahterân-ı mekârim-i leme’ân olan âl u ashâb u etbâna layık ve revâdır.

NAZM

Ey padişeh-i taht-nişîn-i levlâk
Vey bâdi-i icâd-ı zemin ü eflâk
Zâtınla olur vücûd-ı rahmet müsbet
Şahiddir ana nass-ı “Ve mâ erselnâk”

Ba’de hâzâ peygûle-gîrân-ı halvet-geh-i sa’y-ı fezâile hafî değildir ki safha-i be-zânû-yı taleb ve istifade ve piş-nişest-i hâce-i ifâde olan merd-i âkil ü kâmil “Talebü’l-’ilmi farîzatun ‘alâ külli müslimîn ve müslimetîn” ve “Utlubu’l-’ilme mine’l-mehdi ile’l-lahdî” âsâr-ı şerâif-şî’arı mantûkunca âguş-ı vûs’ ü tâkatin mâh-ı münîr-i kemâle hâle ve ol envâr-ı saâdet-medâr ile târ-ı yegâh-ı nefis-i gümrâhından gayâhib-i gumem-i cehli izâle etmek için evvelâ miskala-ı ‘ulûm-ı nâfi’a-ı diniye ile jeng-zidây-ı fulâd-ı mir’ât-ı fu’ad-ı liyâkat-nijâd ola ki rûy-ı pür-tâb-ı ‘ulûm-ı sâire anda cilve-nümâ olup şâhid-i nev’arûs-ı tab’i gâliye vü gâze-i meşşâta-i içtihad ile pür hüsn ü bahâ ola. Ezcümle şehd-i şirin-i ‘ulûm-ı ri’yâziye ile dehân-ı cehd ü iz’âna izâka-kâr- çeşnî-i husûl olup merâret-i semmü’l-fâr-ı cehl ile telh-i kâmîden rehâyâb olanın ney-şekker-i zebânı min ba’d kand-rîz-i kutru’n-nebât-ı kemâlât olmak emr-i mukarrerdir. Husûsen ‘ilm-i mûsıkı ki kanûn-ı nabz-ı şînâsendegân-ı emzice-i beşeriyye üzre haml-âmûzî-i ahzân ile tîr-i kadd-ı kemân ve miskal-zerre dâire-i neş’ât-ı yek-ân olmayanın sûrâh-ı nây-ı gûş-ı hûşuna demzen ü nefha-künân ve evtâr-ı [2b]tab’-ı pür-cûşuna mızrab-zed ü tanîn-resân oldukda asl ü fer’i sakîl ü hafîf âlâmı hâvi-i devr-i revân-ı ebdân-ı insan iken darbü’l-feth-i müdür-i fâhte-i şâdi-nişân ile berefşân-ı tab’-ı sûfiyân idüp firenkân-ı ekdârı giriftâr-ı zencîr-i Türk-darb-ı şevket-şî’âr ve devr-i kebîr-i inzicârı darbeyn-i terâne ile der-çenber-i ifnâ vü bî-karar eylediğinden etibbâ-yı hakâyık-nümâ gıda-yı ruh deyü gûyâ oldular.

Fî’l-hakika ‘ilm-i mezbûr merâyâ-yı tabâyî’-i nâsda sûret-ı lehv ü lu’b ile pezîrâ vü çehre-nümâdır. Lâkin *Mevzû’ât-ı Ulûm*’da Taşköprîzâde ve *Esâmî-i Küttüb*’de Kâtib Çelebi nigâşte-kâr-ı sahife-i beyân oldular ki ber-mucib-i ittifâk-ı cemâhir-i ‘ulema-i fezâil-masîr vâzî’-ı fenn-i musiki-i tarâb-te’sîr telâmiz-i Süleyman nebî ‘alâ resûlina ve aleyhi’s-salât min Rabbi’l-kadîr hazretlerinden Fisagoras’tır. Ve bâdî-i icâdî budur ki bî’t-tevâlî leyâlî-i selâsede hâbîde iken bir şahs-ı müessirü’l-keîm yâ Fisagoras var sâhil-i bahr-i fülânîde bir ‘ilm-i garîb tahsîl eyle diye tenbih-i nebih ettikte râî-i merkum dahi sahil-i mezbura râhî ve etrafın kemâhî manzur-ı nigâhı eyledikte me’haz-ı ‘ilm ü irfân ve mebd-i fazla şâyân nesneye rişte-i nazzâre-i tecessüsî pîçîde olmayıp ancak bir cânibde sınıf-ı âhen-gerândan bir gürûh-ı pür-şükûh tîşe-zen-i âhen ve ol darabâtdan bir sadâ-yı müretteb husûl-efgen olup ol tanîn-i hazîn sımah-ı gûş u hûşunda

mekîn ve ve âvâze-i vecd-âyîni da'ire-i fâhire-i hayâlinde pür-temkîn ol-dukta ol sadâ-yı nîk-edâ-yı tarâb-pîrâyı me'haz-ı 'ilm ittihaz ve i'ânet-i 'ilm-i hikmet ve vefret-i fikret ve feyz-i bî-illet ile ber-nehc-i tavr-ı berceste-edâya âgâz ve beyne'l-esvât kâsd-ı münasibâne kârsâz olup bir âlet tasnif ve icâdına cehd-i bî-hadd ve ana ibrişîmden evtâr rabt ü şedd idüp tevhid-i Hüdâ ve tergîb-i bekâ ve tenfir-i dünyayı müstemil bir şî'r-i belîğ inşâd ve peyrevî-i nagamât-ı âlet ile esmâ'-ı [3a] halayîka âheng-i irşâd edip ol sadâ-yı rikkat-peymâ hilâl-ı sîmin-âsâ gûş-hırâş-ı müstemi'in oldukta ekser halk dünyâdan i'râz ve ve rızâ-cû-yı Cenâb-ı feyyâz oldular.

Hakîm-i mezbûr müddet-i yesîrde 'aric-i me'âric-i 'ilm-i bî kusûr ve dâric-i medâric-i fazl-ı mevîfûr olup bâ-safâ-yı cevher-i me'vâ-yı ervâha vâsıl olmağın harekât-ı eflâkdan negamât-ı sehiyye ve elhânât-ı behiyye mesmu'um olup ol nagam-ı mu'ciz-dem hayâl-ı münir ve zamîr-i feyz-i semirimde cây-gir oldu deyü tahkîk ü takrîr ve kavâ'id-i 'ilm-i musikiyi vaz' ü tahrir eyledi. Ba'dehu mûşikâfân-ı 'ilm-i hikmet her biri muhterî'atların ana izâfe ile bir fenn-i celîlîlî's-şân eylediler. Ol zevât-ı pür-berekâtın mahzâ agrâzı lehv ü lu'b olmayıp belki ervâh-ı nüfûs-ı nâtıkayî 'âlem-i kuds ile te'nîs etmektedir. Zira hüsn-i te'lîf-i nefehât ve tenâsüb-i merâtib-i nagamât mûcib-i inbisât ü hâlât olmağın sâhib-i nüfûs-ı 'âliye mücâveret-i 'âlem-i 'ulvîyi te-zekkür etmekle vâsıl-ı emâkin-i kudsiyân olur deyü tahrir etmişler. İmdi bu fenn-i hikmet-efgende 'ulema-yı mütekaddiminin musannefât-ı kesîre ve resâ'il ü makâlât-ı vefîre beyne'l-enâm mütedâvile vü şehîre olmağla fenn-i merkûmun 'ilmi ve 'amelisin 'âlim ü câmi' esâtiz-i Arabın eşher-i fezâil-me'âbî İmâm Farâbî ve Şeyh Muhammed Râzî ve Şeyh Ebû'l-Vefâ Cürcânî ve sâir ulema-yı dakayık-şinâsan ve hakayık-sencân ve esâtiz-i 'Acem-i fâzilet-encâmın â'lâ ve â'lemi Hazret-i Molla Câmî ve Hâce 'Abdül-kadir-i Bercendî ve Hâce 'Abdül-âlf ve sâ'ir fuhûl-i ma'arif-şumûldur. Binâberîn bu dâ'i-i kem-bidâ'a ve kalîlû's-sınâ'a dahi zamân-ı ma'delet-ünvân-ı hazerât-ı Osmâniyân'dan işbu 'adâlet-nümâ vü sa'adet-intimâ ki müstazıll-ı sâye-i hümayûn-hümâ-yı devlet ve müstenîr-i eşi'a-yı âfitâb-ı şevket pâdişâh-ı heft-kışver ve şehinşâh-ı 'azâmet-küster zîbeş-figen-i dîhîm-i hâkanî [3b] ve efzâyiş-ken-i übbehet-i sultânî dürr-i nâyâb-ı efser-i saltanat yektâ-gevher-i miğfer-i savlet halîfe-i rûy-ı zemîn zıll-ı zelîl-i Rabb-i mu'in

NAZM

Hüsrev-i dâd-ger-i ma'delet-ârâ-yı cihân
Server-i cem-sipeh ü devlet ü savlet-ünvân

Pâdişâh-ı 'azâmet-perveriş ü 'adl-âyîn
Dâver-i merhamet-ârâ vü penâh-ı şâhân

Şîr-i garrâ-yı mehâbet meh-i evc-i devlet
Mihr-i gerdûn-ı 'adalet şeh-i sâhib-i irfân

Dürr-i yektâ-yı girân-mâye-i bahr-ı re'fet
Gevher-i zîb-ver-i tâc-ı atâ vü ihsân

Sâye-i ma'deleti âleme çetr-i rahât
Sâhâ-yı mekremeti bûse-geh-i âlemîyân

ola ve hüve Sultân ibnü's-Sultân el-Gâzi Ahmed Hân ibnü's-Sultân Meh-med Hân halledallâhu mülkehu ve ebbedehu ve eyyedehu ve şeyyedehu mâ te'akabe'l-asrân ve tekerrere'l-cedîdân Hazretlerinin zamân-ı devlet-i ebed-peyvendlerine müntehî olunca fenn-i merkûmun 'ilmi ve amelisin icrâya kâdir esâtizin ber-nehc-i hurûf-ı teheccî şöhretyâb oldukları niseb ü elkâb u esmâların müzekkir ü mu'ayyin ve etvâr u âsârların muhbir ü mübey-yin güftâr-ı âşinâyî ve şîrîn-kâr ile tahrîr ü tafsîle şürû' ve ol sahâyif-i pür-letâyîfi südde-i sidre-esâs ve 'atabe-i gerdûn-masâs maskat-ı rû'us-ı mekârim mehbî-i envâr-ı merâhim hedîv-i kerem-mû'tâd âsaf-ı himem-nijâd hâdim-i dîn ü devlet hâdim-i bünyân-ı şîrk ü fetret hast-kâr-ı âsâyîş-i benî âdem müremmim-i dâr-ı vehn-nümâyîş-i âlem sâhibü'd devleti'l-aliyye râtibü'l-merâtibi'l celiyye sıhr-ı sultânî'l-a'zam el-vezîrî'l-mükerremi'l-mufahham

NAZM

Bârekallâh zihî dâver-i re'fet-bahşâ
Levhaşallâh hudâvend-i sa'âdet-pîrâ

Habbezâ âsaf-ı cem'-rütbe mekârim-perver
Habbezâ mihr-i münîr-i ufk-ı 'izz ü 'alâ

Ma'delet-kâr-ı kerem-dâr-ı merâhim-güster
Asumân-pâye hüma-sâye 'inâyet-peymâ

a'ni bihi sâhibe's-sadrî'l-a'lâ hazret-i İbrahim Paşa yesserallâhu te'alâ mâ-yürîdü ve mâyeşâ hazretlerinin pîşgâh-ı devlet-penâhlarına 'arz ü ihdâ etmek için teşmîr-i [4a] sâk-ı sâ'id ta'bîr ve şedd-i nîtâk-ı miyân takrîr edüp tahrîr ü tastîre şüru' eyledim. Hüvallâhu'l-muvaffîk limâ nurîdu

NAZM

Şimden gerû ey sarir-i kilik-i mümtâz
Âvâze-i ta'birim ile ol dem-sâz

Râmiş-ger olup bezm-geh-i tahrire
Kıl nağme-i maksûdu edâya âgâz

HARFÜ'L-ELİF

İmâm-ı Sultânî İbrahim Efendi

Dâru'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne maskat-ı re'sleri olup fâtihâ-i zuhurlarından hâtıme-i ömürlerine varınca bi'l-ihlâs mihrab-nişîn-i faza'il ve muktedâ-yı sufûf-ı huffâz-ı şeref-hasâil câmi-i kemâlât-ı şettâ sermahfil-i güzînân-ı ma'ârif-i lâ-yuhsâ olup hüsn-i savt-ı rikkat-bahşâsı nagamât-ı hezâr-ı sûziş-kârdan bülend ve lezzet-dâr olmağın şehriyâr-ı mümecced Hazret-i Sultan Mehmed Hân hazretlerinin on sekiz sene hizmet-i pür-meymenet-i imâmetleri ile kâmyâb ve tarîkat-ı 'ulema-yı kirâm üzre zîver-ârây-ı mesned-i Rumeli olmuşlardır. Fenn-i musikin 'ilmî ve 'amelisinde fazl ü ma'rifetleri müsellemler-i cumhûr ve pesendîde-i 'urefâ-i fenn-i mezbûr olup tetebbu'-ı kütüb-i fen ve istima'-ı esâtiz-i hakâyık-figen etmekle 'âric-i süllem-i makamât ve ziver-ver-i minber-i 'ilm-i nagamât oldular. Hattâ cümle-i âsâr-ı tarâb-şî'arlarından makam-ı Hüseyinî'de usûl-ı Devr-i revân'da

Bitmez yüreğim yâreleri işler onulmaz
Sabr eyleyelim çare nedir bitmez iş olmaz

murabba'ı ve makam-ı Evc'de usûl-i Hafîfde

Cennet safâsı vuslat-ı cânân değil midir
Dûzah belâsı mihnet-i hicrân değil midir

murabba'ı ol zât-ı behiyyü's-sımâtın âsâr-ı enfâs-ı enfeslerindendir. Nükte-sencân-ı fenn-i elhân kavâ'id-i 'ilm üzre tenâsüb-i nagamât ve imtizâc-ı şu'ab ve nakarâtın pesendîde kılıp üstâdiyyetlerine hükm etmişlerdir. Bunlardan ma'adâ bir mikdar [4b] eser-i letâfet-küsterleri dahi vardır. Lâkin kibâr-ı tarikat-ı 'aliyyeden olduklarına bina'en nâmlarıyla iştihâr-ı âsârdan nev'an şerm-sâr olmalarıyla işâ'at buyurmamışlardır.

Ahmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Galata kazâsı ve kemâl-i iştihârı devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Beyne'n-nâs ravza-i fenn-i musıkide nâm-ı Nâne ile nümâ-

yâfte ve fi'l-hakika tab'-ı sürûrâlûdî mi'de-nevâz-ı nagamât ve kerefs-bûy-ı nefha-ı hayâli netn-zidây-ı dimâğ-ı elhânât olup bûstân-ı 'asrında mevcûd olan üstâdân-ı inbât-kârân-ı sebzevât-ı elhândan ta'allüm-i neşr-i tohm-ı ezhâr-ı edvâr etmekle üstâd-ı dakayık-şî'âr olmuştur. Savt-ı halâvet-zâdî misâl-ı darçın ihrâk ü ilzâz-efgen-i bâl-i müstemi'in olup dakayık-ı fennî râzâne ihfâ ve saded-i ta'allümde olan kadr-nâ-şinâsâna va'de-i kûmûn ile ifâ ederdî. Nakdîne-i âsârı nagam-ı gedâyân-ı 'Acem ü Hindi bây edip âvâze-i üstâdiyyeti peyveste-i gûş ü sürûş olmuş idi. Ziver-i mecmu'a-i fenn-perveriş olan aded-i murabba'âtı yetmişdir. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Evfer'de

Bûtân-ı ol kâkül-i 'anber-şemîme mübtelâdır hep
Gazâlân-ı harem pâ-beste-i dâm-ı cefâdır hep

murabba'ı ve yine makam-ı mezbûrda, usûl-i Muhammes'de

Bahar geldi bu fasl-ı ferah-fezâ düşmez
Kenâre 'azm edelim böyle bir hevâ düşmez

murabba'ı cümle-i âsârındandır. Cami'ân ser-zede-i hadîka-i tab'ı olan sebzevât-ı murabba'âtı pesendîde ve ekser ebkâr-ı nagamâtı nâ-şenide olmağla üstâdiyyeti müsellemler-i cemâhir-i musiki-semîrdır. Târih-i vefâtı

Bûtân-ı 'adn ola yâ Rab cây Nâne'nin

mısra'idır.

Ahmed Ağa

Mevlid ü mevtını diyâr-ı Selânik ve dem-i şöhreti zamân-ı mekârim-nişân-ı Sultan [5a] Mehmed Hân'dır. Bed'en kâlîçe-sâyî-i tarâbhâne-i musikî idelden fûta-beste-i meyân-ı kemâl olunca kâr-hane-i fenn-i merkurda târ u pûd-ı tedkîk ile nesc-i kîçe-i tahkîk etmek için mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ta'allüm etmekle nişîn-i sandalye-i üstâdiyyet olmuştur. Fi'lvâkî vâdi-i musıkide seyf-i sârim-i tab'-ı nükte-pîrâsı küşâyış-kâr-ı reh-i nârefte olup sadâ-yı halâvet-bahşâsı serbülend ve lehce-i zîbende-edâsı pâkize ve dilpesend idi. Makam-ı Bayâtî'de usul-i Evfer'de

Ey gonçe-i nev-demîde-i gülşen-i râz
Vey bârika-i mâ-hasal-ı bağ-ı niyâz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-şî'arından olup bunlardan mâ'adâ yirmi yedi kadar musanna' ve a'lâ zâde-i tab'-ı bülend ü vâlâsı vardır ki bi-esrihim müstahsen-i esâtiz-i fenn-i tarâb-efgendir.

Ahmed Ağa el-Mehter

Mevlidi dârün-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve vakt-i şöreti devr-i şâdî-resân-ı hazret-i Sultan Mehmed Hân'dır. Velvele-i nakkâre-i üstâdiyyeti tanîn-endâz-ı tubûl-ı eflâk ve sadâ-yı sûrnâ-yı ma'rifeti lebrîz-sâz-ı mülk-i müllâk olup sît-i nefîr-i nagamâtı elhân-ı halâvet-resân-ı 'âlemden tenfîr-efgen-i gûş-i sâmi' ve fenn-i merkûmun 'ilmi ve amelîsin câmi' olmağın nefha-ı mizmâr-ı ma'lûmâtı zîver-i gûş-ı zümre-i fen-şinâsân ve darb-ı kûs-ı tarâb-me'nûs-ı üstâdiyyeti mâlide-sâz-ı 'âmme-i cihandır. Makam-ı Uşşâk'da usûl-i Darb-ı fetih'de

Kızırır bâdeden ol nergis-i mestâne biraz
Mey-i nâb içse gözü ma'il olur kana biraz

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Zerre denlû âşıkâ himmet olursa yârdan
Bir değil yüz bin olursa gam yemez agyârdan

[5b]murabba'ı âsâr-ı mutâbıkü'l-edvârından olup kırkdan mütecâviz murabba'at ve on kadar hâvî-i nagamât-ı nev musanna' ve âlâ peşrev dahi nağme-rîz-i sâz-ı tab'-ı sürûd-endâzı olmağla bu vâdilerde müsellemler-i 'urefâ-i fendir.

A'mâ İbrahim Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyye'de Kocamus-tafapaşa ve 'asrı ahd-i Sultan Mehmed Hân'dır. Gerçi sâz-ı bâsıra-i nûr-i ahengi perde-bendî-i a'mâ ile târî vü teng olmuştur. Lâkin dîde-i dakayık-dîd-i fu'âdî çeşm-i 'âşık-ı zâr gibi bîdâr ve misâl-ı 'ayn-ı mihr-i eşi'a-şî'âr-ı pür-envâr olup 'asâ-yı sa'y u ihtimâmı der-dest-i vüs' ü iktidar ve dîvâr-ı reh-güzâr-ı fenn-i edvâra kef-nihâde-i refâtâr olarak vâsıl-ı tarab-gâh-ı musiki-medâr olmuştur. Bundan mâ'adâ pesendîde-i huzzâk-ı fen olacak kadar lezzet-bahş tarâb-efgen bir neyzen idi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Zencir'de

Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülistan ide gör
Geçirme fırsatı gel 'ayş-ı câvidân ide gör

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-ı Evfer'de

O şâhın bezmine din gelmesin ağıyâra yer yokdur
Gönül bağ-ı iremdir gülşeninde hâra yer yokdur

murabba'ı âsâr-ı tab'-ı nüktedârındandır. İki yüzden mütecaviz murabba'at ve bir mikdar nakışları dahi vardır ki kâffe-i fen-perverân ittifaklarıyla üstâdiyyetlerine hükmolunup ekser eser-i şâdî-resânı meşhûr-ı cihândır.

Ebûbekir Ağa

Mevlidi Konstantiniyye civarında Hazret-i Eyyûbdur. Vakti işbu 'ahd-i şehinşâh-ı cihân Sultan Ahmed Hân'dır. Serhengân-ı ma'arif-gerân-ı Enderûn-ı hümayûndan hâne-i kilâr agayânından olup nitâk-ı zerrin-tâk-i sa'y-ı mezâk-ın meyân-beste-i cehd ü iz'ân ve hâle-gâh-ı ihtimâmda çevgân-ı gûşîşin rübûde-kâr-ı 'ilm-i elhân itmeğın ser-ma'arif-perverî-i zîver-yâb-ı cîga-i istihsân olmuştur. Kand-fürûşân-ı 'ilm-i sürûd olan esâtiz-i [6a] 'asr-ı dakayık-nümûddan kilâr-ı şekker-zâr-ı tab'-ı lezzet-dârın mürebbâ-yı halâvet-peymâ-yı şehd-i edvâr-ı mâlûmât ile şer-sâr edip mibla'-ı murassa'-ikâ ile çaşni-bahş-ı mezâk-ı edâ olmağın şehd-horân-ı istima' olan fen-perverân üstâdiyyetine hükm etmişlerdir. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Zencir'de

Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânımla düşmendir
Bisât-ı istirâhat cism-i sûzânımla düşmendir

murabba'ı ve makam-ı Evc'de usûl-i Remel'de

'Âşık-ı gam-ı dil-rübâsız olmaz
Pîrân-ı hevâ asâsız olmaz

murabba'ı âsâr-ı hüdhüd-i peyâm-âver-i fen olan çavuş-ı dîbâ-pûş-ı tab'-ı musiki hurûşundan olup bunlardan mâ'dâ bir mikdar mutâbık-ı kava'id-i edvâr eser-i halâvet-güsteri dahi vardır.

Âhenî Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyettü'l-mahmiyye ve zaman-ı iştiharı devr-i Sultan Mehmed Hân olup sâbıkan Kefe valisi Ahmed Paşa'ya dîvan efendisi olmuştur. Tîşe-i hiddet-pîşe-i sa'y u endîşe ile dakk-ı fenn-i sürûd u dûdmân-ı tab'-ı nüktedânından nefha-i cehd ü iz'ân ile şerâre-feşân-ı 'ilm-i ma'hud olup ber mûcib-i fenn-i edvâr ekser kava'idi ta'lim ve tahdid-i darb-ı âhen-i serdden şedid iken sa'y-ı ferîd ile mazhar-ı

ve'n nâlû'l-hadîd olmağın kâr-hane-güzin-i üstâdiyyet olmuştur. Avâz-ı tarâb-endâzı hüsn ü halâvetde mutavassıtü'l-hâl ve lehce-i pür-behcesi üstâdiyyetine dâl idi. Tarih-i vefâtı

Mûm etdi Âhenî'yi dest-i haddâd-ı ecel

mısra'ıdır. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Sakîl'de

Eşkim dökülür hasret ile çeşm-i terimden
Bir lahza nihân olsa cemâlin nazarımdan

murabba'ı ve makam-ı Nühüft'de usûl-î Remel'de

Her geh ki gül hasret ola bülbüle mahsûs
Gülşende olur nâle-i bülbül güle mahsûs

[6b] murabba'ı kerde-i tîşe-i tab'-ı ma'arif-perverdesi olup otuz kadar makbul-ı esâtiz-i fen eser-i letâfet-efgeni dahi vardır.

Ahmed Çelebi

Mahlâsı Verdî ve mevlid ü mevtını belde-i Âmid, vakt-i şöreti zaman-ı sa'adet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup ol diyâr zer-gerânî sınıfının kethüdasıdır. Sebîke-i zerrin-tâb'ın mehek-zede-i ta'allüm-i fenn-i mezbûr ve külçe-i sîmîn-hayâlin pûte-nihâde-i sa'y-ı mevfîr edip lakin tîz-âb-ı gabâvet fudda-i zekâ-şûy-ı levh-i idrakı olmağın mıska-i cilâ-yı ta'allüm ber-vech-i tâm jeng-zidâ-yı bâl-i fütûr-encâmı olmamağla kedd-i 'anâ ve cidd-i lâ-yuhsâ ile mevcûd olan hakâyık-şinâsân-ı 'ilm-i elhândan ancak nıgîn-i 'amel-i fenn-i merkûmu zîb-i benân ü az'an kılıp kâr-hâne-i zîb-i gınâ olmuştur deyü bazı sikattan menkuldür. On kadar mengûş-ı âsâr-ı tarâb-şî'arı âvîhte-i gûş-ı istima' olmuştur ki ezcümle makam-ı Aşîran'da usûl-i Zencir'de

Alup yine eline câm-ı zer-nigârını gül
Safâ ile geçirir mevsim-i bahârını gül

murabba'ı ve makam-ı Baba Tâhir'de usûl-i Çenber'de

Nesîm-i bü'l-heves giysû-yı cânânımdan el çeksin
Çeker bir gün nedâmet âh ü efgânımdan el çeksin

murabba'ı kerde-i tab'-ı üstâd-kârı olduğundan mâ'adâ lezîz ve tarâb-efgen hurde-gîr kemânzen idi.

İsmail Ağa

Mevlidi Darü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne kurbunda Hasköy kar-yesî olup kemâl-i iştihârı işbu devr-i neşât-tavr-ı şehriyâr-ı cihan Hazret-i Sultan Ahmed Hân-ı 'alîşândır. Henüz mâh-tâb-ı zât-ı ma'ârif-me'âbı müstefiz-i tâb-ı mihr-i şebâb iken devr-i merhûm Sultan Mustafa Hân'da nefes-i halâvet-resine binâen zümre-i teberdârân-ı hassaya çırağ ba'dehu Enderûn-ı Hümâyûnda hâne-i kilâra idhâl ile mürebba'-yı sadâ-yı lezzet-peymâsı şehd-i şirin-âsâ şeker-efzâ olmağın hâne-i hâssa [7a] tahsis ve anda hizmet-i te'zine me'zun olmuştur. Fenn-i musikiyi mevcut olan esâtiz-i dakayık-engizden ahz ile 'âric-i menâr-ı 'ilm-i edvâr olup ba'dehu ahd-ı ma'delet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-ünvânda bir zeamet ile inâyet ve bîrûna ih-rac ile sazâ-vâr-ı merhamet kılınıp bin yüz otuz altı senesinde câmi-i ma'ârif beden-i nîki figende-i ezan-hân-ı revâh-ı beka olan eccl-i mü'ccel isti'câl-ı salâ-yı irtihâl etmeğın sufuf-i cemâ'at-ı âhiret ile ikamete niyet ve ser-halka-nişîn-i müezzinân-ı mahfil-i cennet oldu. Fi'l-hakika hüsn-i sadâ-yı lezzet-bahşâsı tehyic-sâz-ı sâmi'in ve âvâz-ı nezâket-peymâsı tarâb-endâz-ı sâmi'a-i müstemi'in olup her âgazede kavâ'id-i fenni râ'i ve dakayıkını icraya sâ'i olduğundan gayrı leziz ü letâfet-efgen kemânî ve neyzen olup şirin ve a'lâ hatt-ı ta'lîk dahi ketb ü imlâ ederdi. Cümle-i âsârından makam-ı Hüzzam'da ve usûl-i Muhammesde

Herkes mihr-i vefâ uşşâka naz etmek neden
Gayre ihsân ehl-i dilden ihtirâz etmek neden

Murabba'ı ve makam-ı Kürdî'de ve usûl-i Semâî'de

Bu tâb ile ruhsâre-i cânâna bakılmaz
Gözler kamaşır mihr-i dirahşâna bakılmaz

murabba'ı zâde-i tab'-ı letâfet-perverinden olup bunlardan mâ'adâ bir mikdar eser-i nezâket-perveri dahi vardır.

Odabaşızâde Efendi

İsmi Mehmed mahlâsı Rıza mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanatî's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Hazret-i Ebî Eyyûb-i Ensâri ve dem-i iştihârı zaman-ı sa'adet-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu 'ahd-ı adâlet-ünvân- Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâyifden

olmağla Kadırga limanında olan Mehmed Paşa camii-i şerifinde vâ'izdir. Hasbe'l-îmkân 'ulûm u fazâilde sâhib-i irfân olduğundan devr-i Hazret-i Sultan Mustafa Hân'da 'ilm-i nahvde *Kâfiye-i [7b] İbn-i Hâcib*'i lisan-ı Türkîye terceme ve nazm edip rikâb-ı hümayûn-ı şevket-makrûna ref' eyledikde gümrükten kendüye kadr-ı kifâye vazife 'inâyet ve ihsan kılınmıştır. Şeyh-i mezbûr evâ'il-i hâlinde cihet-i 'ilm-i sürûda dahi sarf-ı nukûd-ı sa'y u iz'an edip mevcut olan esâtiz-i mev'ize-gûyân-ı fenn-i elhândan ta'allüm-i 'ilm-i terâne-beyân ve zabt-ı kavâ'id-i nagam-nişân etmekle kürsî-nişân-ı üstâdiyyet ve şeyh-i tekke-i ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı pâkizesi hazîn ve lehce-i zîbendesî fesâhât-âyîn olup fenn-i merkumun 'ilmî ve 'amelîsin ârif ve dâna idi. Makam-ı Nevruz-ı 'acem'de usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i ye's-ülfet-i âşık felekde kâm-cû olmaz
Derûn-ı sâde-levh-i dilde nakş arzû olmaz

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Çenber'de

Mest olur bir kez gören bu hüsn ile cânânımı
Şâh-ı hûbânsın Hudâ hıfz eylesin sultânımı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârlarından olup bunlardan mâ'adâ yigirmi mikdar murabba'ı ve şarkı ve ilâhîsi dahi vardır ki her biri muvâfık-ı kavâ'id-i edvâr ve müstahsen-i urefâ-i 'ilm-i nagam-şî'ar olduğundan gayrı lâtif ve tarâb-efgen tanbûrî ve neyzen olup şî'ir ve inşâda mahir idi.

HARFÜ'L-BE

Buhûrîzâde

İsmi Mustafa ve mahlâsı İtrî mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yaylak nâm mahâldir. Micmer-i derûn-ı ma'arif-nümûdu dūd-efrûz-ı 'anber-sürūd ve nefha-i nagam-ı müşgîn-demi 'itr-sây-ı dimâğ-ı fenn-i ma'hûd olup nûkhet-i 'abîr-âsârı bûyîde-kâr-ı meşâm-ı dünya ve râyihâ-i 'ūd-ı kemâli tebhîr-efgen-i bezmgâh-ı verâ olmağın zaman-ı şâdi-resân-ı Hazret-i Sultan Mehmed Hân'da 'ilm-i edvârda kemâl-i üstâdiyyet ile iştiâr ve tasnif-i makş u kârda esâtiz-i 'Acem-vâr dakayık-şî'ar olduğundan huzûr-ı hümayun-ı şevket-makrûnda kerrâtla fasl-ı hezâr edip pesendîde-i şehriyârî olmağın esîr-i hubbân kethüdalığı [8a] ile rikkîyete sezâ-vâr ve şâyân-ı merâhim-i bisyâr kılınmıştır. Gerçi sadâ-yı garibü'l-edâsı misâl-i çeng-i pür-jeng-i evtâr-ı bî-âheng ve bî-perde vü karar idi. La-

kin rütbe-i üstâdiyyetde çün dūd-ı 'anber ü ūd evc-i a'lâya su'ūd ve misâl-ı bûy-ı gül-i pür-tarâvet dimâğ-ı âlemi leb-rîz-i nûkhet etmişdi. Şemme-i 'itr-ı ma'arif-tab'ı olan murabba'ât ve nakş ve kâr aded-i hezârdan bisyâr ve fenn-i merkumu ber-mûcib-i kavâ'id-i edvâr kemâyenbagi 'ilmi mâlûm-ı sigâr u kibâr olduğundan mâ'da nazm-ı şî'ir ü mu'ammâ ve hûb u ra'nâ hatt-ı ta'lik dahi tahrir ve imlâ ederdî. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-ı Darb-ı fetih'de

Sirîşk-i çeşm-i hûnînim ol âteş-i mevc-i deryâdır
Ki her kim katre-i eşkimde bin dūzah hüveydâdır

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Fahte'de

Dilber dile dil dilber-i fettâna münasib
Gül bülbüle bülbül gül-i handâna münasib

murabba'ı cümle musanna'ât-ı musannefatındandır ki kâffe-i fen-perverân ber mucib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân üstâdiyyetini vücûhla istihsân etmişlerdir. Mezbûrun bin yüz yigirmi dört tarihi hudûdunda âteş-i cihân-sûz-i ecel anber-i hayâtın micmer-i 'âlemde sūhte vü sūzan ve küllâb-ı ömrün nisâr-ı çehre-i merg-i bî-amân etmekle cûyân-ı nûkhet-yâbî-i gülistân-ı cinân olmuştur. Tarih-i vefâtı

[Buhûrîzâde'yi bûyâ-yı bezm-i 'Adn ede Allah

mısra'idır.]

Baba Nevâyî

İsmi [boş] ... mevlidi belde-i Halebü's-şehbâ, mevtını Dârü'l- hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zamân-ı iştiârî evâ'il-i devr-i haşmet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Tahsîl-i 'ilm-i mezbûrda sa'y-ı bisyârından gûyâ zâde-i mâder-i fenn-i edvâr olup izâle-i ebkâr-ı nagam-ı hezâr etmekle vâlid-i etfâl-âsâr ve nev-bâligân-ı 'ilm-i elhâna peder-i büzürgvâr-ı dakayık-şî'ar olmuştur. Fî'l-hakîka ta'allümgâh-ı fenn-i mezbûrda tebyiz-i liha' ve zümre-i esâtiz-i hakayık-engîze baba-yı nûkte-nümâ olmakla üstâdiyyeti [8b] meşhur-ı 'amme-i verâdır. Makam-ı Nişâbur'da usûl-i Nîm-devir'de

Ne açıldık fezâ-yı gülşene gül-pîrahenlerle
Ne salındık murâd üzre bû-yı serv-i semenlerle

murabba'ı ve makam-ı Şehnâz'da usûl-ı Evfer'de

Dedim hüsnün berâtında nedir zülf-i siyâh egri
Didi bu Rûm'dur bunda olur tuğra-yı şâh egri

murabba'ı zâde-i tab'-ı nüktedânı olup bunlardan gayrı murabba'ât ve şarkı mertebe-i selâsîne râki ve cemî'-i âsârı fenn-i musikinin pesendîde-i huzzâkı olmağın üstâdiyyeti meyân-ı fen-perverânda kemâl-i kabûl ile telakki kılınmıştır.

Parsâ Efendi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını belde-i Geliboludur. Zümre-i mevâlî-i kirâmdan olup vakt-i şöhreti 'ahd-i şâdî-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nemed-i kedd-i tarâb-peyvendin perverişi-i cidd-i ebed ve pâlehang-i vüs'-i cehdin meyân-ı sa'y-ı becidde şedd edip hânkâh-ı mûsiki-penâhda meşâyih-i ma'arif-şevâmihde çile-keş-i ahz ü ta'allüm ile güzâriş-i erba'in-i ma'lûmât etmegin üstâd-ı râsih olmuştur. Hüsn-i âvâzı meyâne ve lehce-i mümtâzı bîbahâne ve 'ulûm-ı sâire ve esrâr-ı nâdirede dahi yegâne olup fâzıl-ı bî-misâl ve şâir-i pâkize-makâl idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Değildir gül ruhunda hâl-i fülül
Ezelden kaldı anda çeşm-i bülbül

murabba'ı cümle-i musannefatından olup bunlardan mâ'adâ kavâ'id-i fen üzre ihsâ olunacak on kadar âsâr-ı tarâb-şî'ârı dahi vardır.

Parsâzâde [Abdûlbâkî] Efendi

Sâbiku'z-zikr Parsâ Efendi'nin necl-i necîbi ve zümre-i mevâlî-i kirâmdan olup ismi 'Abdûlbâkî ve mevtını Darü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve 'asrı işbu zamân-ı ma'delet-nişân-ı hazret-i Sultân Ahmed Hân'dır. Vâlid-i mâcidlerinden ve sair esâtiz-i hakayık-engîzden tekmîl ve tahsîl-i fen etmekle zâviye-nişân-ı 'ilm-i sürûd üstâd-ı dakayık-nümûd olmuşlardır [9a] Hüsn-i sadâ ile ma'ruf ve enva'-i ma'arif ile me'luf olup el-veledi sırr-ı ebihi zâtlarıyla âşikâr ve esrâr-ı mektume-vâr ihfâ-yı ma'lûmiyyet-i fenn-i edvârların vech-i vecihi mücerred 'ulema-yı kirâmdan olduklarıdır. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Hafif'de

Ebr-i nisân sâye-bân ber târem gerdûn zi-dest
Lâle çetr-i lâ'l ber ferş ez zümrüd-gûn zi-dest

nakşî zâde-i ta'b-ı tarâb-senci olup ber mûcib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân bir mikdar eser-i letâfet-'ayânları dahi vardır.

Pîrî Çelebi

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü'l-hilâfede Tophâne ve 'asrı devr-i şâdî-ver-i Sultan Mehmed Hân'dır. Vakt-i civânîden kadem-nihâde-i mertebe-i kühûlet olunca mekteb-i fenn-i elhânda hâcegân-ı tarâb-beyândan ta'allüm ü ahz ile vâdi-i musikinin üstâd-ı dakayık-gîri ve tarik-i 'ilm ü amelîn pîri olmuştur. Âvâz-ı halâvet-endâzı ve lehce-i bülend ü hûbu tarab-sâz idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-ı Berefşân'da

Ne dil-i haste-i mecrûhuma merhem bulunur
Ne gam u gussaların def'ine hemdem bulunur

murabba'ı cümle-i eser-i pür-te'sirinden olup bundan mâ'adâ bir mikdar makbul-i ehl-i edvâr âsâr-ı şâdi-disârı dahi vardır.

HARFÜ'T-TE

Tosunzâde

İsmi Abdullah ve mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve nihâyet-i 'asrı işbu zaman-ı adâlet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup mü'ezzinân-ı şehriyâr-ı cihândandır. Şöhret-i hüsn-i şîrîni zîb-i gûş-ı gâv-ı zemîn ve reside-i sem'-i sevr-i çerh-i berîn olup dihkâniyân-ı geşt-gâh-ı 'ilm-i sürûddan ta'allüm-i bezr-gerî-i nagam-ı tarab-nümûd etmekle resîde-kâr-ı zürü'-ı ma'lûmât-ı şettâ ve dakayık-ı fenni kemâ-hüve'l-layık dâna olmuştur. Fî'l-hakîka lehce-i bülend ü hûbu şîve-hâhân-ı [9b] elhânın mergubu ve âvâz-ı hançere-gîri mümtâzı sîne-i semâ'n dağ-ı tarâb-endâzı olup vâdi-i hânendegîde müselleme-i âlem ve 'ilm ü amelde üstâd-ı dakayık-şiyem idi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Zencir'de

Bu gülşen içre ki bir gonce-i nihân açılır
Hezâr perdeden âgaze-i figân açılır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usul-i Darb-ı fetih'de

Seni tebrîde benden olan ağyâr ittifâk üzre
Ne bâkim var hulûs elbette galibdir nifâk üzre

murabba'ı reme-i cerîde-kâr-ı sebzezâr-ı tab'ı olan âsâr-ı çâr-pây-ı murabba'atındandır. Bunlardan mâ'adâ iki yüzden mütecâviz musanna' murab-

ba' ve şarkısı olup kâffe-i âsârın esâtiz-i hakâyık-şümûl telakki bi'l kabul ey-lemişlerdir. Mezbûrun bin yüz yigirmi altı tarihi hudûdunda dest-i kassâb-ı ecel-i tîzkâr gulû-yı tosun-ı hayatın bûse-gâh-ı sikkîn-i intihâr etmekle vâsıl-ı bismil-gâh-ı dârü'l-karar oldu. Tarih-i vefâtı

Çerâ-gâh-ı bekada otlasın canın Tosunzâde

mısra'ıdır.

Tesbîhîzâde Emir Çelebi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını civâr-ı Konstantiniye'de Tophane ve vakt-i şöhreti işbu devr-i sa'adet-tavr-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Rîşte-i sa'y ü ihtimâma nazm-ı habâb-ı kavâ'id-i edvâr-ı tarâb-gâyât edip silk-i dehân-ı beyâna dürer-keşân-ı 'ilm-i elhân olan üstâdân-ı pür-irfândan tahsîl ü ta'allüm etmekle sübha-bedest-i ma'lûmat ve dahil-i halka-i esâtiz-i fenn-i nagamât olmuştur. Âvâzı rakik ve tiz ve lehce-i dil-pesendi nezâket-âmîz olup mahfel-i üstâdiyyete nişîn ve mezâyâ-yı musikiye vasılinden olmağın kavâ'id-i fenn-i elhân mânend-i kalâ'id-i dürr ü mercan yegân yegân âvîhte câmi'-i irfan-ı derûn-u nagam-ı me'lânî idi. Makam-ı Kürdî'de usûl-i Muhammesde

Kaddin görüp âdem nice dâmânına düşmez
Ey serv-i sehî sâye-sıfat yanına düşmez

[10a] murabba'ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Sakîl'de

Gülstan-ı gamın bülbülleri âteş-nevâdır hep
Anınçün gülleri pejmürde-i tâb-ı cefâdır hep

murabba'ı intizâm-yâfte-i silk-i tab'ı olan mervârid-âsâr-ı şevk-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar makbul-ı fuhûl-ı fenn-i sürûd eser-i letâfet-nümûdu dahi habbe-i subha-vâr-ı keşîd ü şümâr kılınmıştır.

HARFÜ'L-CİM

Çuvaldîzzâde

İsmi İsmail, mevlid ü mevtını belde-i Diyâribekir ve vakt-ı iştihârı ahd-i şevk-disâr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Hayyât-ı hiddet-menât-ı cidd ü ihtiyâtın derdest-i iktidar tarâb-ihtilât olup mevcut olan üstâdân-ı kabâ-

dûzîdegân-ı endâm-ı şâhid-i elhândan ahz ü ta'allüm ve tekmîl-i zabt-ı kavâ'id-i fenn-i terennüm etmeğin dûzîde-kâr-ı kâle-i mûsikiyi pûd ü târ ve ol câme-dâr-ı şevk-şi'arı zîver-i dûş-ı iştihâr kılmağın kıra'at ve üstâdiyyette vasatü'l-hal olan ricâl-i fen-iştigâl-i belde-i mütesâviyyetü'l- akdâm ve mütekâribetü'l-efhâm olmuş idi. Makâm-ı Kürdî'de usûl-ı Hafîf'de

Kasdın eğerçi cân ü dilin birisinedir
İkisi de fedâ yoluna birisi nedir

murabba'ı cümle-i âsârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar dahi bermucib-i kaide-i fen eser-i şâdi-fügeni dahi vardır deyü gühen-kabâ-yı şevke pârçe-i ceyyid-i istimâ' ile refûkâr olanlardan menkuldür.

Çemenzâde Mehmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Diyâribekir ve dem-i iştihârı zaman-ı inbisat-resân-ı sultan Mehmed Hân olup ol diyâr âyânının nedim-i mükerremidir. Hadîka-i enîka-i sa'y ü ihtimâmın isâle-i âb-ı dûlâb-ı çâh-ı cidd ü iz'ân ile ırvâ-künân olmağın nümâ-yafte-i sebzevât-ı kemâlât u bâha-i sâha-i tab'ın çemenzâr-ı fenn-i edvâr-ı şâdi-gâyât edüp esâtiz-i ma'arif-engiz-i asrından ta'allüm-i [10b]neşr-i tuhm-ı ezhâr-ı ma'lûmât-ı tarâb-şi'âr etmekle bağbân-ı kâr-dân-ı 'ilm-i elhân olmuştur. Sadâ-yı nîk-edâsı Acemâne ve lehce-i bülend ü zîbâsı nazikâne 'ilm ü amelde yegâne idi. Makam-ı Uzzâl'da usûl-i Muhammes'de

Ey gönül gayrıya meyl eyleme cânân bir olur
Birinin aşkı derûnunda yeter cân bir olur

murabba'ı reside-i ravza-i tab'ı olan sebze-i âsâr-ı pâkizeden bir nebze olup bundan mâ'adâ şâyeste-i nihâdegî-i destâr-ı istihsân bir mikdar güldeste-i eser-i şâdi-veri dahi vardır ki nûkhet-âlûd-ı istima' olan fen-perverân muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân üzre aferîn-gûyân olmuştardır.

Cevher Ağa

Şeyhülislâm Yahya Efendi merhumun 'abd-i memlûku ve hâdim-i ma'arif-sülûku olup kemâl-i şöhreti 'ahd-ı avâtıf-nişan-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Ol zaman-ı tarâb-resânda mevcut gevher-şinâsân-ı kavâ'id-i fenn-i elhân olan üstadân-ı terâne-beyândan ta'allüm-i ilm-i nagam etmeğin gencîne-i derûn-ı ma'arif-meşhûnun 'unkûd-ı yevâkît-i sürûd ile ziver-âlûd edip 'araz-ı vâdi-i edvâr-ı mütehayyiz cevher-i idrâki olmağın hayyiz-i üstâdiyyette kaim olmuştur. Hüsn-i savt-ı bi-mânendi bir-rûtbe idi ki der-i nezâket-i eser-i nagamât-ı sımt-ı sîmîn-i âvâz-ı hançere-endâzından lem'a-

nümâ-yı sudûr oldukça gulû-yı şâhid-i neşâtı tahallî-yâb-ı kalâ'id-i incû-yı zevk ve dehen-i bezm-i inbisâtı lebrîz-i lü'lü-yi şevk edip târî-güzîn-i ekdâr olan tab'-ı sevdâ-şî'ârı şu'le-i şeb-çerâğ-ı âgazesi câ-yı gevherin binâ-yı şâdiye-nişîn ve rûz-ı elmas-gûn-ı ferih nümûne-karîn ederdi. Makam-ı Nikriz'de usûl-i Muhammesde

Gönlüm hevesin zülf-i siyeh-kâre düşürdüm
Mürg-i dilimi sahn-ı çemenzâre düşürdüm

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakil'de

[11a]Rûhun bir lâle-i terdir ne lâle lâle-i hamrâ
Hattın bir taze anberdir ne anber anber-i sârâ

murabba'ı hazine-i zîb-i tab'ı olan cevâhir-i âsârındandır ki cümle-i gevher-fürûşân-ı 'ilm-i elhân üstâdiyyetine bezl-i nakd-ı istihsân eylemişler. Bundan mâ'adâ on beş kadar gulû-yı şâhid-pesende bâdi-i zîb ü zîver-i mervârid-i âsâr-ı şâdî-güsteri dahi vardır.

Çârşeb Mustafa Ağa

Mevlid ü mevtını Darû's-saltanatî's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemal-i iştihârı işbu zaman-ı ma'delet-nişân-ı hazret-i Sultan Ahmed Hân olup Enderûn-ı hümayunda hâne-i hassada sermüezzînân olup bin yüz yirmi altı tarihinde ber-zeâmet-i inâyet ile bîrûna ihrac ve ser-i bahtı zîver-i tâc-ı ibtihâc kılınmıştır. Esâtîz-i asrından arzû-yı ta'allüm-i 'ilm-i edvâr ile şeb-tâ-be-seher bîdâr ve ser-i sa'y-perver-i iktidârın zîb-âver-i bâlîn-i bisyâr edip tahsîl-i mâlûmât ve tekâmîl-i fenn-i nagam-ı gayât etmekle firâş-ı üstâdiyyetde der-hâb ve vâkî'â-bînî-i esrâr-ı ehliyet kâmil ve dakayık-me'âb olmuştur. Âvâz-ı tarâb-endâzı pâkize vü hûb ve lehce-i şevk-sâzı bülend ü mergub olup vâdi-i Türkânî üzere sâzendeliği dahi var idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Semâî'de

Bizden ey bâd-ı sabâ ver haber âzâdelere
Mübtelâ oldu gönül bunda Arabzâdelere

murabba'ı cümle-i âsârındandır. Bundan mâ'adâ hoş-âyende ve tarâb-efzâ bir mikdar eser-i letâfet-nümâsı dahi vardır ki ber mucib-i kavâ'id-i fen pesendîde-i 'urefâ-i hakayık-efgendir.

[HARFÜ'L-HÂ]

Hâfız Post

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darû's-saltanatî'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye olup kemâl-i iştihârı devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân 'aleyhi'r-rahmeti ve'l-gufrandır. Henüz cild-i mecmu'a-i rûy-ı mûy-ı tîreden sâde belki cebr-i nâf vü deriden âzâde iken debbağ-ı hâhişi rîşdâr-ı efkâr-ı hüvâm-dâr olan cülûd-ı [11b]şîr-i sabâvet ve müşîr-i hayâlâtın sût-re-i hevesle debâgat ve müşte-i kûdûret-küşte-i 'azîmet cilâ-dâde-i hâlet-i tarâb-gayet olmağın mevcud olan esâtîz-i 'ilm-i sürûddan ahz ü ta'allûme muvâzebet edip tahsîl-i irfân ve tekâmîl-i fenn-i elhân etmekle postnişîn-i zâviye-i üstâdiyyet olmuştur. Gerçi sadâ-yı halâvet-nâ-peydâsı bî-âheng ve turfa-karar ve âvâz-ı perde-i nâsâzı cülûd-ı sâmi'ine bâdî-i ikşî'âr idi. Lakin rütbe-i üstâdiyyetin ve kemâl-i fazl u dikkatin takrir dâhil-i 'uhde-i yerâ'a-ı tahrir-i ve güncâyış-pezîr-i havsala-i ta'bir değildir. Ekser âsâr-ı letâfet-şî'âr tarab-bahş-ı huzûr-ı şevket-medâr-ı cenâb-ı hazret-i şehriyâr olmağın bîd-defâât mazhar-ı atâyâ-yı bisyâr olmuştur. Bundan mâ'adâ nâzım-ı şîr-i râkik ve nâmık-ı hatt-ı ta'lik idi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Darb-ı fetih'de

Temennâmız ne nûş-ı meyde ne sâgarda kalmıştır
Netice arzû bir bî-bedel dilberde kalmıştır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Ham olmaz değme tîr-endâz-ı âheng imtihânından
Ol ebrûlar ki Rüstem-i dâğ-ı sahtîdir kemânından

murabba'ı âsâr-ı nezâket-medârından olup bunlardan gayrı murabba'at ve şarkı ve nakş-ı dîlîrîb 'aded-i hezâra karib olup kâffe-i fen-perverân cemî'i âsâr-ı tarab-nişânına ber-mûcib-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân benân-pesendî-i zîver-i dehân istihsan eylemişlerdir. Mezbûrun pây-tâ-ser vücûdu mûy-âlûd ve hâlî yeri ma'dûd olmağın telâkkub-yafte-i lâkab-ı post olmuş idi. Bin yüz bir tarihi hudûdunda pençe-i hizebr-i ecel-i celd berhayât-ı mü'eccelin sâd-çâk etmekle târî-nişîn-i şîrhâne-i zîr-i hâk olmuştur. Tarih-i vefâtı

Postu çâk eyledi şîr-i ecel
mısra'ıdır.

Habib Dede-zâde Abdullah Ağa

Mevlid ü mevtını Darû'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı şöhreti [12a] asr-ı endûh-kesr-i sultan Mehmed Hân'dır. Hubb-ı

şâhid-i 'ilm-i edvâr câygîr-i levh-i fuâd-ı ma'arif-şi'ârı olup nefis-dâde-i ifâde olan meşâyih-i 'ilm-i sürûddan istifâde ve tahsîl ü tekmîl ile derece-i kemâle pâ-nihâde olmuştur. Âvâz-ı teheyüç-sâzı ra'nâ vü hûb ve lehce-i rakîkü'l mihcesî mergub ü mahbûb idi. Makam-ı Acem'de usûl-i Sakil'de

Dağlarla nev-be-nev bu cism-i zârı seyredin
Deşt-i mihnetle açılmış lâlezârı seyredin

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Dem-be-dem dîdelerim eşk-i firâvân bürüdü
Bir iki merdümü gark eyledi, ummân bürüdü

murabba'ı tahbîb-sâz-ı nâdire-şi'ârı olan âsârından olup şâyân-ı pesend-i erbâb-ı fenn-i tarâb-peyvend on kadar eser-i letâfet-güsteri dahi vardır.

Hâfız Kumral

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını kazâ-yı Üsküdar'da kutb-ı daire-i vücud Hazret-i 'Aziz Mahmud Efendi hazretlerinin âsitâne-i 'aliyyeleri ve anda zâkirbaşı olup vakt-i şöhreti devr-i inbisat-tavr-ı Sultan İbrahim Hân'dır. Sahife-i derûnun taleb-i 'ilm-i sürud-ı zer-endûd ve emvâc-ı lücce-i cehdin hevâ-yı tesvid ü ta'lîmi çün levh-i gerdûn-kebûd edip riyâzet-i fenn-i riyâziyyât reng-i rûyin zerd-fâm etmekle mâ-sadak levnüha tesuru'n-nâzîrin olup kudemâ-yı esâtiz-i 'ilm-i elhândan ol vechle tekmîl-i ma'lûmât kılmağın dahil-i halka-i üstâdiyyet olmuştur. Savt-ı velvele-sâzı mümtâz ve lehce-i bülendi pâkize vü rikkat-endâz olup vâdi-i musıkide ferîd ve tedkîk-i tenâsüb-i nagamda ekser esâtizden 'ilmi mezîd idi. Makam-ı Hüseyin'de usûl-i Evsat'da

Şerh eylemeğe derd ü gam-ı aşkını her bâr
Ey şûh-ı cefâkâr
[12b] Derdâ ki bulunmadı cihânda bana bir yâr
Bir mûnis-i gam-hâr

murabba'ı ve makam-ı Nikriz'de usûl-i Evfer'de

Reng-i gül-i hoş-bû ruh-i cânânda bulundu
Her türlü letâfet ki olur anda bulundu

murabba'ı ezhâr-ı âsâr-ı rengârenk-i letâfet-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ

otuz kadar kavâ'id-i elhân üzre 'amme-i esâtiz-i hakayık-âmizin pesendîdesi eser-i rengin ü güzidesi vardır.

Hacı Kasım Tanbûrî

Mevlidi diyâr-ı Mağrib ve mevtını Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zamân-ı ma'delet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Hurşîd-i maşrık-ı hevesi terk-i sa'y-ı yek ân ile bir zaman ufûl ü gurûb eylemedin eşi'a-pîrâ-yı âfâk-ı cidd ü cehd olup esfâr-ı evân taleb-nişân-ı 'ilm-i elhân etmekle rûz-ı firûz-ı üstâdiyyetinin reng-âveri ve şâm-ı siyeh-tâb-ı kemâl-i sürûdun hilâl-i edvâr-ı timsâl-i ziyâ-güsteri olmuştur. Âvâzı Arabâne ve lehce vü edâsı bü'l-acebâne olup tarâb-efzâ ve şevk-efgen üstâd-ı bî-bahâne tanbûrzen ve kemâ-yenbagî vâkıf-ı mezâyâ-yı fen idi. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Çenber'de

Firkatin yandırdı bağrım ciğerim kan oldu gel
Gel ki dîdârın bu sayru cânâ derman oldu gel

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-disâr-ı nezâket-güsterinden olup bundan mâ'adâ yirmi kadar mutabık-ı kavâ'id-i edvâr zâde-i tab'-ı tarâb-medârı dahi vardır.

Hâfız Kömür

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyedir. Zümre-i dervîşândan olup 'asrı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nâr-ı tennûr-ı şu'urun minfaha-i sa'y-ı bî-kusûr germ-â-germ ü pür-nûr ve tâbiş-i dûdmân-ı cehd ü iz'ânın sallî ve kor-ı ihtimâm-ı müstemkîr-tâb-ı cidd ü vüfûr edip minkâl-i fahm-ı heves-i mâlâmâl-ı bâlin ta'allüm [13a] hevâ-yı 'ilm-i edvâr ile işti'al ve müddet-i medîd esâtiz-i fenn-i mezbûrdan ahz ü tahsîle iştiğal etmegün üstâd-ı sahib-i külliyyât olmuştur. Sadâ-yı acibü'l edâsı ka'r-ı gulû-yı mahnaha-kârından sâ'id ve lehce-i mudhikânesi tavr-ı suhriyye-dârına mahsus ve müsâ'id olup ekser zurafâ-yı mecâlis mûmâzaka vü mûmârâtiyle mü'ânis olurlardı. Makam-ı Irak'da usûl-i Nîm-devir'de

Dil-i âşüfte kim ol anberîn-gîsûya bağlanmış
Sanırlar sebze-i hûd-rüstedir şebbûya bağlanmış

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i şeydâ firak-ı yâr ile rencîdedir şimdi
Gülünden ayrı düşmüş bülbül-i şûridedir şimdi

murabba'ı cümle-i âsârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar muvâfık-ı kavâ'id-i sürûd eser-i letâfet-nümûdu dahi vardır ki ekseri meşhûr-ı enâmıdır.

Hasan Ağa Serhanendegân

Mahlâsı Hulûs ve mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazasında Fındıklı nâm mahâl ve kemâl-i iştihârı işbu zamân-ı adâlet-ünvân-ı Hazret-i Sultan Ahmed Hân'dır. Evvelen peder-i büzürgvârlarından ta'allüm-i 'ilm-i edvâra der-kâr ve mezâyâ-yı fenn-i mezburdan haberdâr olup evâ'il-i saltanat-ı 'âlî-hazret-i şehriyâr-ı gerdûn-haşmetde Enderûn-ı hümayûn hânelerinden kilâre idhâl ile ney-şekker-i zebân-ı şehd-i sürûd-efşânı dimâğ-ı irfânına izâkâ-bahş-ı çâşni-i kand-ı elhân olmağla mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i musikiden ahz-ı ma'lûmât ile hâiz-i kasabü's-sabak-ı kemâlât olup bin yüz yigirmi yedi senesinde bîrûna ihrâc ve kadr-ı kifâye vezâyif ile sezâvâr-ı avâtıf kılındı. Fi'l-hakika sadâ-yı halâvet-peymâ-yı letâfet-nümâsı sır-âheng ve lehce-i bülend ü zîbâsı şûh u şeng olup meşâm-ı itkânına îsâr-ı nûkhet-i müşk-i sürûd ve enf-i irfânına gubâr-ı tarâb-şî'âr-ı edvâr su'ûd edip [13b] atse-rîz-i âsâr oldukça taraf taraf fen-şinâsân mukâbele-i Bârekallah ile zebân-güzârân olurlardı. Makam-ı Acem'de usûl-i Zencîr'de

Alıp yine eline mutribâ çeğânelerin
Yürekde uyansa heyheylerin terânelerin

murabba'ı ve makam-ı Irak'da usûl-i Nîm-devir'de

Kaçan Ferhad'a Şîrîn cûy-ı şîr emretti taş üzre
Hevâya tîşesin şevkinden atdı dedi baş üzre

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı iki yüzden mütecâviz ve hasbe'l-kader tanbur-zenî ve ihtira'-ı kelâm-ı mevzûn ile akrânın fâiz olmuştur. Merhumun hatfe enfihi vefâtı tarihi

Hasan eyleye hânende-i 'adnân Allah
mısra'idır.

Hasan Efendizâde

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Üsküdar'a karîb Kadıköyü nâm mahâldir. Kibâr-ı

mevâli-i kirâmdan olan vâlid-i mâcidleriyle müddet-i medid ol mahâlde sâkin olup sâbikan Serhânendegân Mustafa Ağa merhumun dahi mevtını mahall-i mezbûr olmağın mahdûm-ı mersûm merhum-ı merkûmdan ibtidâ tahsîl-i fenn-i musikiye müdâvemet ba'dehu mevcud olan esâtiz-i dakayık-engizden ma'lumâta muvâzebet edip âsitâne-i 'ilm-i elhâna müstemirren mülâzemeti ve mansıbı 'adem-i talebden infisâlde tûl-i müddeti olup lede's-savt bi'l-elhân tezkirehâne-i fen-perverânda kemâli nümâyân olmağla vâsıl-ı radde-i üstâdiyyet ve nail-i rütbe-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-peymâ-yı lezzet-bahşâsı müheyyc-i kulûb ve lehce-i bülend-i hoş-edâsı latîf ü mergub olup fi'l-hakika âvâz-ı hançere-endâz ile kâr-sâz-ı âgaze oldukça fu'âd-ı müstemi'inin eşvâk-ı kühenin tâze eylerdi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Remel'de

Yüz sürmeğe can pâyine çoktan nigerândır
Dîdârına hasret çekerim bunca zamandır

[14a] murabba'ı ve makam-ı Acem'de usûl-ı Hafîf'de

Nezzâre kıl gönül o büt-i mâh-tal'ate
Bak bak seni bu hâle koyan bî-mürüvvete

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şî'ârından olup bunlardan mâ'adâ yigirmiden mütecâviz mutâbık-ı kavâid-i edvâr şevk-şî'âr tab'-ı nezâket-âsârı dahi vardır.

Hâfız Rif'at

İsmi Süleyman mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üsküdar ve dem-i şöhreti zamân-ı 'adâlet-nişân-ı şehinşâh-ı felek-ünvân-ı Hazret-i Sultân Ahmed Hân'dır. Arzû-yı ta'lim-i 'ilm-i edvâr ile her bâr sa'y-ı bisyâr edip esâtiz-i nagam-engîzden ta'allüme ihtimâm ve istihrâc-ı âsâr-ı selefe ikdâm etmekle vâdi-i mezbûrda tahsîl-i bizâ'a etmiştir. Sadâ-yı lâtifî hazin ve lehce-i zarîfi nemekîn olup mezâyâ-yı fenn-i sürûd-ı terâne-usûle vusûle sâ'i idi. Makam-ı Acem'de usûl-i Hafîf'de

Bir şûha âşıkım bana bin mekr ü âl eder
Bir serve mâilim ki gamı kaddi dâl eder

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'ârından olup bundan mâ'adâ yigirmi kadar murabba' ve şarkı ve semâisi dahi vardır ki ekseri hoş-âyende ve zîbâ olduğundan gayrı tabiat-ı şî'iriyyesi olup taleb-i 'ilme dahi cidd ü sa'y üzre idi.

HARFÜ'L-HI

Halil Efendi

Mahlâsı Zekî'dir. Devrân Bacızâde ve Çengî Halil ve Nasuh Paşazâde Halili dahi derler. Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı'l 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı şöhreti 'ahd-i pür-şevk-i Sultan Mehmed Hân olup zümre-i kuzât-ı Mısıriyyedendir. Tezâyüd-i cûşîş-i Nîl-i sa'y-ı bî-gayâtı ırvâ-sâz-ı besâtin-i nagam-inbât olup bürke-i taleb-i ta'âllümü cûybâr-ı edvârıyla ser şâr ve mikyâs-ı ma'arif-mesâs-ı tab'-ı sürûd-âsâsı nev-nübüvv-i tefâvüt-i rizîş-i seyl-i fenni izhâr etmekle [14b] mânende-i bihâr-ı niyâr üstâd-ı 'amîk'ül efkâr ve dânenide-i esrâr-ı tarab-şî'âr-ı 'ilm-i edvâr olmuştur. Âvâz-ı letâfet-mekîni tiz ü hazin ve lehce-i nezâket-âyîni pâkize-edâ vü bihîn idi. Makam-ı Irak'da usûl-i Sakil'de

Serâser yandım ey dil âteş-i âh-ı ciğer-sûza
Yine nârencî bir câme biçindim fasl-ı nevrûza

murabba'ı ve makam-ı Bayatî'de usûl-i Çenber'de

Ne dem şemşîr-i gamzeyle o fettân gösterir kendin
Bütân tasvîr-i Yûsuf gibi hayrân gösterir kendin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-medârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'-ı musanna'ı olup nazm-ı şîr ü tarih ve mu'ammada yegâne ve 'ulûm-ı sâire ve ma'arif-i fâhirede bî-bahâne olmağın kâffe-i âsârı esâtiz-i 'ilm-i edvârın pesendîde-i tab'-ı dakayık-şîârıdır.

Hobyârzâde

İsmi mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i iştiharı devr-i sa'adet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Ol dem-i tarab-tev'emde bulunan esâtiz-i ma'arif-âlûddan ahz ü ta'allûm-i 'ilm-i sürûd edip kasr-ı bî-kusur-ı tab'-ı şu'urun ferş-i bisât-ı ma'lûmat ile tezyîn ü tertîb ve nakş-ı gûnagûn-ı ma'arif-nümûn ile tersî ve tezhib edip gûşe-nişîn-i üstâdiyyet ve dûş-nihâde-i visâde-i ehliyyet olmuştur. Nefes-i lezzet-resi hazîn ve lehce-i zarifânesi nemekîn olup her âgazede kavâ'id-i fenni râ'i ve dakayık-ı icraya sâ'i idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Kıl sabâ gönlüm perişan olduğun cânâna arz
Sûret-i hâlin bu virân mülkün et sultana arz

Murabba'ı cümle-i âsârından olup bundan mâ'adâ yedi mikdar pakîze ve hoş-âyende zâde-i tab'-ı nüktedânı dahi vardır.

Hatîbzâde Osman Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsı ve zaman-ı şöhreti 'ahd-ı pür inbisât-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Mevcud olan esâtiz-i [15a] musiki-şinasândan pâ-nihâde-i süllem-i ta'allûm olarak ziver-i minber-i fenn-i elhân ve hutbe-hân-ı sürûd u beyân-ı tarab-nişân olmakla câmi-i esrâr-ı edvârın hatîb-i nüktedânı olmuştur. Sadâ-yı letâfet-nüması halâvetde bî-hemtâ ve lehce-i hoş-edâsı nezâketde müstesnâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Bülbülün zârın şehâ vakt-i bahâr olsun da gör
Âşıkın zâr-ı dil-efgârın hezâr olsun da gör

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bundan mâ'adâ hoş-âyende ve zibâ bir mikdar eser-i nezâket-nüma vü rikkat-peymâsı dahi vardır.

Hazinedâr Ahmed Ağa

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zaman-ı iştiharı devr-i şâdi-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup Kasım Ağa hazinedârı nâmıyla şehîrdir. Gencîne-i derûn-ı tarab-nümûdu kîse-i pür-nakd-ı sürûd ile mâlamâl ve sandûk-ı hayâl-ı ma'arif-âlûdu kâlâ-yı zertâr u pûd-ı nagamla leb-rîz-i emvâl olup hâcegîyân-ı emtia-fürûşân-ı 'ilm-i elhândan hâridârî-i tuhaf-ı ma'lûmât ile tahsîl-i kemâl etmekle zâbit-i hademe-i enderûniyyân-ı makâmat olmuştur. Sadâ-yı lezzet-bahşâsı hâlet-efzâ ve lehce-i nezâket-nümâsı hoş-edâ olup rütbe-i ehliyyeti mutavassitu'l-elhân olan esâtiz ile hem-cây idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Behûsn ü hulk ü vefâ kes beyâr mâ neresid
Torâ der îñ sühan inkâr mâ neresid

murabba'ı ve makam-ı Acem'de usûl-i Semâî'de

Ağyâr ile ey gonca sen iç bâde-i gülgûn
Ben nûş edeyim hûn
Çün böyle imiş neyleyelim 'adet-i gerdûn
Devrân süre her dîn

müstezadı hazine-i zîb-i tab'ı olan tehâyif-âsâr-ı pür-letâyifden olup [15b] bunlardan mâ'adâ bir mikdar âsâr-ı zibende-etvârı dahi vardır.

HARFÜ'D-DÂL

Derviş Ömer

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöreti 'ahd-i pür 'adl u dâd-ı Sultan Murâd Hân olup zümre-i dervîşân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Kûçegân-ı semâhâne-i dâniş ü irfândan olup âyin-i taleb-i tahsîl üzre güzâriş-kâr-ı erba'in-i sa'y ü himmet ve arzu-yı ta'allüm-i 'ilm-i sürûd ile ihtiyâr-ı riyâzet ü seyâhat edip nefes-dâdegân-ı fenn-i elhândan tekmîl-i kemâl-i ma'rîfet etmekle sikkedâr-ı üstâdiyyet ve meyân-ı iz'ana tennûre-beste-i 'ilm-i tarâb-ı gayet olmuştur. Sadâ-yı nîk-edâsı halâvetde mutavassıt ve lehce-i bülend ü zîbâsı nezâketde müteceddid olup asrının müşârün bi'l-benânı ve mevcut olan esâtiz-i nükte-engizin hem-inânı idi. Makam-ı Uşşâk'da usûl-i Darb-ı fetih'de

Subh salıp mâh-ı ruhundan nikâb
Çık ki temâşâya çıka âfitâb
Rişte-i cânım tîr et pür-girih
Salma ser-i zülf-i semen-sâya tâb

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-disârından olup bundan gayrı mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd bir mikdar eser-i nezâket-nümûdu dahi vardır ki pesendîde-i erbâb-ı fenn-i neşât-âlûddur.

Derviş Ali Şir ü Gani

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zamân-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervîşân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Gülşenîyyedendir. Tekke-gâh-ı tecerrüd-penâh-ı taleb ü tahsilde cidd-i bî-adîl ve cehd-i celîl ile meşâyih-i fenn-i rûsûhdan 'ilm-i edvârı tekmîl edip ser-i maarif-perveri zîb-âver-i tâc-ı üstâdiyyet ve dûşu hûşı hırka-pûş-ı ehliyyet [16a] olmuştur. Sadâ-yı halâvet-nümâ vü letâfet-intimâsı lâtif ü hoş-âyende ve lehce-i bülend-i 'azbu'l-edâsı üstâdiyyetin nümâyende olup fi'l-hakika fenn-i merkûmun dakâyık u ha-kayıkın kemâyenbagi dâna üstad-ı nükte-pirâ ve kâmil-i bî-hemtâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Hayl-ı uşşâka belâ-yı nâgehândır gamzesi
Çeşm-i sermesti 'ayân amma nihândır gamzesi

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hafif'de

Dil-i nizâre terahhum eder habîbim yok
Hezâr zahm nümâyân velî tabibim yok

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-şî'ârından olup bunlardan ma'adâ yüze karîb murabba'at ve altı yüzden mütecâviz savt u tesbih ve ilâhiyyâtı dahi vardır ki her biri ber-mucib-i kavâ'id-i fenn-i elhân musanna' vü bî-noksan olup katibe-i musiki-dânân ez dil ü can cemî'en istihsân edip şehd-şîrîn nagamâtı ile dehân-ı âgazeye halâvet-resân olmuştur.

Derviş Ali Ser-neyzen

Mevlidi diyâr-ı Şâm-ı cennet-meşâm ve mevtını Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata Mevlevîhanesi ve dem-i iştihârı zaman-ı sa'âdet-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Nây-heves-i sadâ-yı vüs' ü iktidarın zîb-ârâ-yı dest-i sa'y-ı bâzû ile demâdem dem-zen-i taleb-i fenn-i sürûd ve nagam-figen-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr-ı tarab-nümûd olup mevcûd olan esâtiz-i feva'id-âmîzden tahsîl-i 'ilm-i mâhûd ve tekmîl-i kavâ'id-i terâne-âlûd etmekle mutribhâne-i fenn-i elhâna perdekeş-i şâh mansur-ı üstâdiyyet ve kâr-sâz-ı pîş-revi-i vâdi-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı nîk-edâsı hûb ve lehce-i bülendi dahi mergub idi. Makam-ı Beyâtî'de usûl-i Çenber'de

Subh-dem cânâ nesîm-i zülf-i şebbûyun senin
Andırır uşşâka her dem ol gül-i rûyun senin

murabba'ı ve makâm-ı Irak'da usûl-i Hafif'de

Gördüm aks-i rûy-ı yârı gevherîn âyinede
Bir güzeldir hıfz olunur gûyâ gencinede

[16b] murabba'ı cümle-i âsârından olup bunlardan ma'adâ pâkize vü ra'nâ bir mikdar eser-i şâdi-bahşâsı dahi vardır.

Derviş Mehmed

Mevlidi belde-i Bağdad-ı behîst-âbâd ve zamân-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervîşân-ı tarîkat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Tecemmül be-dûş-ı ahvâl-i sâire-i zamân ve keşkûl be-dest-i vüs'-i cehd ü iz'an olup tecerrüd-i pîşegân-ı 'alâka-i sâ'ire dâ'iresine dâhil ve esâtiz-i 'ilm-i elhândan tahsîl-i fenne mâ'il olup cidd-i bisyâr u sa'y-ı bî-şümâr ile kâmil-i fenn-i edvâr ve hânkâh-ı üstâdiyyete şeyh-i mezâyâ-şî'ar olmuştur. Âvâzı halâvetde mutavassıtü'l-hâl ve lehce-i bülendi hoş-makâl idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Zencîr'de

Ter olmadın leb-i hâhiş kenâr-ı câmindan
Çekildi dil feleğin bezm-i nâ-tamâmından

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-i Zencîr'de

Arızın vasf eyler iken gülşen içre gül güle
Şöyle kesret oldu kim söylerdi bülbül bülbüle

murabba'ı cümle-i âsâr-ı sefâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ muvâfık-ı fenn-i elhân makbûl-i esâtiz-i dakâyık-şinâsân on beş kadar eser-i latifi dahi vardır ki cümle musanna' vü hoş-âyendedir.

Derviş Abdî

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye vakt-i iştihârı 'ahd-i şevk-resân-ı Sultân Mehmed Hân olup zümre-i dervişân-ı tarikat-ı Mevlevîyyedendir. Halvetgâh-i sa'y ü itkânda tahsîl-i fenn-i elhâna kasr-ı fikr ü iz'ân ve berâ-yı ta'allüm esâtiz-i pür-irfânın 'abdi olmağa ez dil ü cân devân u pûyân olmağla tekmîl-i 'ulûm-ı terâne-i gâyat ve tahsîl-i musanna'at u mâlûmat edip şeyh-i tarâb-revâ-yı tekye-i üstâdiyyet ve mev'ize-hân-ı kürsî-i ehliyyet olmuştur. Nefes-i halâvet-resi pür letâfet ve lehce-i lâtifî nümâyende-i nezâket idi. Makam-ı Hicaz'da usûl-i Evfer'de

[17a] Bir yanar mı bulunur çün ciğerimden gayrı
Bir acır mı bulunur yârelerimden gayrı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-disârından olup bundan mâ'adâ tehyic-sâz-ı sâmi' ve tervic-efgen-i istima'-ı mesâmi' bir mikdar rikkat-şî'âr eser-i berceste ve zâde-i tab'-ı hucesesi dahi vardır ki ber nehc-i fenn-i sürûd müstahsen-i esâtiz-i ma'arif-âlûddur.

Derviş Ali Kudümzen

Mevlidi diyâr-ı Filibe ve mevtını Darü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve kemâl-i iştihârı zamân-ı sa'adet-nişân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i dervişân-ı tarikat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Nakkare-i vüs' ü tâkatın turre-zedî-i cidd ü cehdiyle velvele-endâz ve def-i sa'y-ı bî-haddin zîver-i kefi taleb-sâz edip usûl ü fûru'-ı fenn-i sürûdu tahsîle âgaz ve mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i elhândan ahz-ı ma'lûmâta kâr-sâz olup tekmîl-i fenn-i merkûm ile mutribhâne-i üstâdiyyeti tarâb-yâfte-i kedûm-ı terâne-rüsûm eylemiştir. Âvaz-ı pâkizesi pür-halâvet ve lehcesi bülend ve pür-letâfet idi. Makam-ı Muhayyer-Bûselik'de usûl-i Devr-i revân'da

Nâz edip ben âşık-ı zâra sever derseni
Sen de insâf eyle ey gülçehre kim sevmez seni

murabba'ı ve makam-ı Baba Tahir'de usûl-i Zencîr'de

Gel ey sabâ eser-i gül-bahardan ne haber
Açar mı gonca dili gül-'izârdan ne haber

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'arından olup bunlardan mâ'adâ berceste vü zibâ ve pesendide-i esâtiz-i dakâyık-pîrâ otuz kadar zâde-i tab'-ı ma'arif-peymâsı dahi vardır ki cemi'an muvâfık-ı kavâ'id-i fenn-i sürûd-ı tarab-bahşâdır.

Derviş Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civarında Ebî Eyyûb-ı Ensârî olup dem-i şöhreti zaman-ı neşât-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Henüz tıfl-ı bâzî-harîd-i çarşûy-ı lu'bde fûrûşân iken terâne-hân-i elhâna pûyân u devân olup şîr-i [17b] dâniş ü iz'ânı zebedbeste-i irfân oldukda mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ta'allüm ile şehd-i şîrîn-i sürûddan tahsîl-i tena'um eyleyip üstâd-ı dakâyık-zâd ve kâmil-i hakâyık-nejâd olmuştur. Sadâsı lâtif edâsı zarîf ve lehce-i pâkîzesi nezâketde elîf idi. Makam-ı Muhayyer'de usûl-i Çenber'de

Gerden-i cânda kemend-i zülf-i cânâne midir
Eyleyen hâlim perişan ol perişâne midir

murabba'ı ve Makam-ı Acem'de ve usûl-i Evfer'de

Bahar-ı hüsnünün bil kadrin ey meh câvidân sanma
O gevher değme bir kânda bulunmaz râyegân sanma

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-disârından olup bunlardan mâ'adâ on beş kadar musanna' vü zibâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ehl-i irfân-ı fenn-i elhân pesendide vü istihsan eylemişlerdir.

Derviş Sadâyî

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve dem-i iştihârı devr-i Sultan Murad Hân olup zümre-i dervişân-ı tarikat-ı 'aliyye-i Mevlevîyyedendir. Ez cân ü dil dehen-güşâ-yı cidd-i bî-hadd ile nefes-i iktidarın tanîn-endâz-ı tâs-ı gerdûn-ı ihtimâm edip mevcûd

olan ashâb-ı enfâs-ı musikişinâsdan taleb ü tahsîle ikdâm ve demsâz-ı âvâz-ı esâtiz-i fenn-i terâne-perdâz olmağa sa'y-ı mâlâ-kelâm etmekle sât-i üstâdiyyeti leb-rîz-efgen-i âfâk-ı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı rikkat-bahşâsı tîz ve bülend ve lehce-i nezâket-nümâsı dil-pesend idi. Makam-ı Aşîrân'da usûl-i Evfer'de

Yolunda can verem gibi derûnumda alâmet var
Şehid-i tiğ-ı aşk olmağa gönlümde şehadet var

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-i Düyek'de

Meyân-ı lücce-i firkatde kaldı keştî-i dil
Bu rûzigâr ise çekmez kenâre neyleyelim

murabba'ı cümle-i âsârından olup mutâbık-ı fenn-i edvâr bunlardan gay-
rı bir mikdar eser-i şâdi-şî'âr-ı tarâb-medârı dahi vardır [ki âvâz-ı nezâket ü
metâneti ile gûş-ı fen-perverân leb-rîz ü mâlân idi.]

Derviş Mustafa

[18a] Aşçıbaşı, mevlidi şehir-i Edirne mevtını belde-i mezbûre Mevlevîhânesi ve zaman-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup dervîşân-ı tarikat-ı Mevlevîyyedendir. Matbah-ı cehd-i ihtimâmın evânî-i sa'y u iz'ân ile mâlân ve dûdmân-ı taleb ü itkânın pür-germ-i ateş-i ahz-ı irfân edip esâtiz-i fenn-i sürûd-ı tarâb-nişandan ta'allüm-i tabh-hân-ı fîravân-ı elhân ve tahsîl-i şeker-kâri-i mezâyâ-yı 'ilm-i terâne-beyân etmekle ser-süfrenişîn-i üstâdiyyet ve çaşnigîr-i ni'am-ı na'am-ı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-bahşâ-yı lezzet-peymâsı râhatü'l-hulkûm-ı istimâ' ve lehce-i pâkize-edâsı şehd-rîz-i râika-i semâ' idi. Makam-ı Hicaz'da usûl-i Zencîr'de

Şarâb-ı germ-i 'aşkı nûş edip mestânedir gönlüm
Gam ile ülfeti var zevk ile bîgânedir gönlüm

murabba'ı gıdâ-yı ruh-ı sami' olan cümle-i âsâr-ı şeker-bârından olup bundan mâ'adâ nihâdegî-i tabakçe-i pesende sezâ bir mikdar nefis ü lezzet-efzâ eser-i halâvet-nümâsı dahi vardır ki nefâyis-hôrân-ı fenn-i elhânın makbûlüdür.

Derviş Kasım

Mevlidi belde-i Trablus ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve dem-i iştihârı evâil-i saltanat-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i dervîşân-ı Mevlevîyyedendir. Hiddet-i tab' ve şiddet-i cehd-i

bî-had ile ekser müddet taleb-i 'ilm-i sürûd-ı tarâb-gâyât etmeğin vakt-i rebî-i hadâsetde mevcûd olan esâtiz-i fenn-i elhândan tekmîl-i mâ'lûmât ve tahsîl-i vâdî-i nagamât etmeğin üstâd-ı ma'arif-perver ve vâkîf-ı mezâyâ-yı 'ilm-i edvâr-ı şâdi-güster olmuştur. Âvâz-ı pâkize-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i zîbâsı Arabâne idi. Makam-ı 'Uzzâl'da usûl-i Hafîf'de

Pîrâhen-i rengîni o sîmin-beden üzre
Berg-i gül-i terdir ki düşer yâsemen üzre

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şî'arından olup bundan mâ'adâ sekiz ka-
dar [18b] muvâfık-ı fenn-i elhân eser-i tarâb-beyânı dahi vardır ki 'amme-i
ashâb-ı irfânın makbûl u müstahsenidir.

HARFÜ'L-ZEL

Zihnî Efendi

İsmi Ahmed mevlidi Dârü's-saltanatî'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye mevtını Galata kazâsında Kasımpaşa ve zaman-ı iştihârı devr-i ferih-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı 'alışândandır. Hâme-i müşgîn-i câme-i sa'y u cehdin ziver-i dest-i iktidar edip sahife-i lâtife-i ihtimâm-ı bî haddın nigâşte-kâri-i tahsîl-i 'ilm-i edvâr ile rakam-zede-i kava'id-i terâne-şî'âr etmeğin esâtiz-i 'asrının kise-dâr-ı istifade-i vâdî-i sürûdu iken hâce-i hulefâ-i kalem-i elhân ve üstâd-ı mezâyâ-dân-ı 'alem-i nagam-nişân olmuştur. Sadâ-yı lâtifî hazîn ve lehce-i zarîfî nezâketde mekîn olup nedîm-i pâkize-güftâr ve musahib-i hazerât-ı kibâr olduğundan mâ'adâ şa'ir-i fâhir ek-ser ma'arif-i sâ'irede dahi mâhir idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Çenber'de

Rayic olmaz her zaman nakd-ı temennâ böyledir
Ağlama ey hâce kim ümmîd-i dünyâ böyledir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar
eser-i tarab-şî'ârı dahi vardır ki esâtiz-i fenn-i mezbûrun pesendîdesi olmuştur.

HARFÜ'R -RÂ

Receb

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân olup pe-

deri zümre-i seng-fürûşandan olmağın Taşcızâde Receb derler. Ruhâm-ı cidd ü ihtimâmın tîşe-i heves-pîşe-i sa'y-ı tâm ile nîk-endâm edip ferşide-i kasr-ı bi-kusur-ı 'ilm-i edvâr ve şâdü'r-revân-ı fenn-i elhânı miskab-ı taleb-i bisyâr ile âb-ı tarâb-medârın icrâ-yı cûşîş-kâr kılmak için esâtiz-i 'ilm-i tarâb-engîzden tahsîl-i vâdi-i sürûd-ı [19a] 'ilm-i ma'hûd derûn-ı ma'arif-nümûdunda keenne nakş fi'l-hacer merkûm ve meşhûr olmakla bânî-i revâk-ı seng-i ferih-itâk-ı üstâdiyyet ve ka'id-i makâ'id-i kemâl-i ehliyyet olmuştur. Hüsn-i âvâz-ı rikkat-endâzı nerm-sâz-ı seng-dilân-ı terâne-nâ-şinâsân ve lehce-i bülend ü mümtâzı pâkize ve nezâket-nişân olup fi'l-hakîka vâdî-i fenn-i mezbûra nâm-ken-i seng-i kemâl ve üstâd-ı mezâyâ-efgen-i bî-misâl idi. Makam-ı Muhayyer'de usûl-i Evfer'de

Figân kim haste-i hicrânın ol şûh-ı cihân bilmez
Aceb müşkil belâdır ki ola yârin bir amân bilmez

murabba'ı ve makam-ı 'Irak'da usûl-i Sakîl'de

Lutf-i hevâ nesîm-i seher bâd-ı nevbahâr
Berbâd edip gönülde komaz zerrece gubâr

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkı yüzden ziyade ve her biri ber nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân letâfet ü metânet ile rûtbe-i vâlâda olup kâffe-i esâtiz-i hakâyık-âmîz âsâr-ı şevk-resânına kemâl-i istihsân u pesend etmekle ekseri meşhur-ı cihân ve makbul-ı cümle-i 'alemiyândır.

Receb Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l- mah-miyye ve kemâl-i iştihârı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup evâil-i hâlinde zümre-i hazef-fürûşandan olmakla Âb-rîzî Receb derler. Tıynet-i kadr-ı hâhişi küll-i sa'y-ı firâvân ile tahmîr olunmağın taleb-i tahsîl-i vâdî-i elhândan dil-sîr olmayıp mevcut olan urefâ-yı fenn-i edvârdan ta'allüm-i 'ilm-i tarâb-pezîre sâk-ı iktidârın teşmîr ve tekâmîl-i musanna'ât u ma'lûmâta 'ala mâ-hüve'l-ciddü ber-cidd vefîr ü cehd-i kesîr etmekle üstâd-ı dakayık-masîr-i fenn-i sürûd ve kâmil-i hakâyık-gîr-i 'ilm-i terâne-nümûd olmuştur. Sadâ-yı halâvet-bahşâsı bî-nazîr ve lehce-i bülend ü âlâsı nîk-edâ ve hoş-ta'bir olmağın bi'd-defa'ât huzûr-ı hümayûn-ı şevket-âyâtı fasl-ı musanna'ât u müşkilât edip makbûl-ı cenâb-ı hazret-i şehinşâh-ı [19b] ma'delet-simât olmuştur. Makam-ı Hüseyin'de usûl-i Evfer'de

Bûs eylemedir dehânın niyetimiz
Gencine-i gaybdan gelir kismetimiz

murabba'ı ve makam-ı Uşşâk'da usûl-i Nîm-devir'de

Dil-i gam-ülfetin bir kerre mesrur olduğun görsek
Gam-ı hicrin gönülden dûr u mehcûr olduğun görsek

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şî'arından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkı binden mütecâviz ve her biri ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd nezâket ve metânet ile fa'iz olup 'amme-i fen-şinâsân kâffe-i âsâr-ı şâdî-ayânın ez-dil ü cân istihsân eylemişlerdir. Mezbûrun bin yüz üç tarihi hudûdunda bahren diyâr-ı Mısıriyye'ye râhî iken seng-i fûlâd-şikest-i dest-i ecel kûze-i vücûdun sad-pâre vü ifnâ ve âb-ı hayâtın rîzîde-i deryâ-yı beka kıldı.

HARFÜ'S-SİN

Sütçüzâde

İsmi İsmâ mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöhreti zaman-ı devlet-ünvân-ı Sultan Ahmed Hân-ı Evvel'dir. Mâye-i sa'y-ı peyderpeyin aguşte-i şîr-i cidd ü ihtimâm ve kâse-i tahsîlini elbân-i zebed-i beste-i fenn-i elhân ile mâlân edip mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-âmizden ta'allüm-i halb-i sedy-i sürûd ve temârüs-i fenn-i nagam-nümûd etmekle kâr-hâne-i elhânın üstâd-ı dakayık-zâdı ve fenn-i terânenin kâmil-i hakâyık-nijâdı olmuştur. Sadâ-yı nîk-edâsı leziz ü hûb ve lehce-i nezâket-nümâsı bülend ü mergub olup fi'l-hakîka mezâyâ-yı 'ilm-i merkûmu bi-künhihi 'alim ü fâ'ik ve kemâ-hüve'l-layık 'amelîsinde dahi hâzık idi. Makam-ı Mâhûr'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil-i sûzânı ol şuh-ı kemân-dârım nişân eyler
Semenderdir hadengi ateş içre âşîyân eyler

murabba'ı ve makam-ı Aşîrân'da usûl-i Evfer'de

Nahl-ı emel sebz olmadın geldik bu dehrin bağına
Bu rûzîgârın değmedik biz bir yeşil yaprağına

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'arından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar zâde-i [20a] tab-ı ma'arif-senci vardır ki ber muktezâ-yı kavâ'id-i fenn-i elhân pesendide-i erbâb-ı irfândır.

Seyyid Nuh

Mevlid ü mevtını belde-i Âmid ve kemâl-i iştiâhârı zaman-ı devlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'adet-gavr-ı Sultan Ahmed Hân-ı 'ali-şâna değin olup zümre-i erbâb-ı timardandır. Sefîne-i heves ve defîne-i sa'y u iktidârın resîde-i sâhil-i ummân-ı elhân ve rehâyâb-ı tûfan-ı 'adem-i iz'ân ü irfân etmek için rüesâ-i fenn-i sürûd-ı tarab-nişândan tahsîl-i 'ilm-i edvâra bâdbân-güşâ-yı ahz u itkân olmağın keşti-i derûn-ı ma'ârif-nümûnun enva'-i ma'lûmât ile mâlân edip müsâade-i rûzigâr-ı tab'-ı heveskâr ile gavta-i hârî-i cehd ü talebden necât bulmakla lenger-endâz-ı limân-ı üstâdiyyet ve resen-beste-i kenâr-ı ehliyyet olmuştur. Gerçi sadâ-yı 'acibü'l-edâsı halâvetde meyâne ve lehce-i dilpesendi Acemâne idi. Lâkin ehliyet ü üstâdiyyetde fi'l-hakîka müsellemler ü mümtâz ve kemâl-i a'lemiyetde hakayık-endâz olup gavvas-i bihar-ı tayyar-ı edvâr ve ol Kulzüm-ü zehhârdan mervârid-âver-i âsâr olmuş idi. Makam-ı Baba Tâhirde usûl-i Hâvide

Aşkın yolunda menzîl-i maksûda yetmişem
Kûh-ı belâ vü derdi bana mesken etmişem

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinîde usûl-i Nim-fahtede

Mushaf demek hatâdır ser safha-i cemâle
Bu bir kitab-ı sûzdur fehmi eden ehl-i hâle

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-disârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki ber-mucib-i kavâid-i 'ilm-i sürûd her biri esâtiz-i nikât-âmîzin pesendîde-i tab'-ı ma'ârif-âlûdîdır. Mezbûr bin yüz yigirmi altı senesinde yine Diyâribekr'de darb-ı dest-i bî-usûl-i ecel daire-i fâhire-i vücûdun şikeste ve evtâr-ı rebâb-ı ömrün güsiste kıldı.

Bin yıl da olsa ömrü kişinin ne kârı var
Nûh'un da bir müsâade-i rûzigârı var

[20b] HARFÜ'Ş-ŞİN

Şehlâ Mustafa Çelebi

Mevlid ü mevtını diyâr-ı Âmid ve kemâl-i iştiâhârı işbu zaman-ı sa'adet-nişân-ı Hazret-i Sultân Ahmed Hân olup zümre-i esnâf-ı mücellidîndendir. Dîde-i eşk-i heves-çekide-i cidd ü cehdin dûçâr ve bi-'aynihi ahz-ı ma'lûmât-ı musanna'âta der-kâr olup mevcûd olan esâtiz-i 'ilm-i elhândan

yek-ber-yek tahsîl-i kavâ'id-i edvâr-ı şevk-nişân etmekle bînâ-yı nühüfte-i esrâr-ı sürûd ve dânnâ-yı kavâ'id-i vâdî-i terâne-nümûd olmuştur. Sadâ-yı âheng-nümâsı letâfetde meyâne ve lehce-i Acemânesi bülend ve nâzikâne olup diyârının esâtiz-i ma'ârif-âmîzi ile rütbe-i üstâdiyyetde hem-'inan idi. Makam-ı Isfahân'da usûl-i Darbeyn'de

Feryâd ederim zülf-i siyeh-kârın elinden
Alsam seni ol düşmen-i gaddarın elinden

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da ve usûl-i Semâî'de

Âdem bu bezm-i devr-i dilârâya bir gelir
Bil kadr-ı ömrünü kişi dünyaya bir gelir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ on kadar pâkize vü ra'nâ zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki ber-minvâl-i fenn-i mezbûr pesendîde-i cumhûrdur.

Şeyh Yusuf-ı Mevlevî çengî

Mevlidi nâ-ma'lûm ve mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfe Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Beşiktaş Mevlevîhanesi olup anda şeyhdir. Dem-i iştiâhârı zaman-ı 'adâlet-ünvân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Semâhâne-i tab'-ı nîk-iz'ânın dervişân-ı cehd ü cidd her ân mukabele-i fenn-i elhân ile mâlân ve mutrıbhâne-i dehen-i ma'ârif-nişânın râmiş-gerân-ı taleb-i itkân-ı âheng-i tahsîl-i sürûd-ı terâne-beyân ile demzen ve nağme-künân edip mevcûd olan meşâyih-i nakş-dâde-gân-ı 'ilm-i edvârdan tekâmül-i Mesnevî-hâni-i mâ'lûmat etmekle tekke-i fenn-i mezbûrun kârî-i kürsî-i üstâdiyyeti ve şeyh-i mihrâb-güzin-i ehliyyeti olmuştur. Âvâz-ı [21a] rikkat-bahşâsı hâlet-nümâ ve lehce-i nezâket-intimâsı hoş edâ olup fi'l-hakîka meşâyih-i tarîkat-ı Mevlevîyyenin zühd ü riyâzatda dahi eslâh u etkâsı idi. Makam-ı Rast'da usûl-i Devr-i revân'da

Bir sinede kim nâr-ı muhabbet eseri yok
Zulmetdedir ol nûr-ı Hüdâdan haberi yok

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinîde usûl-i Semâî'de

Der dil şiken oft-i çer hâst nigâheş
Tiflî ki peder mişkûned taraf-ı kilâheş

murabba'ı cümle-i âsâr-ı mutâbık-ı'l-edvârdan olup bunlardan mâ'adâ musanna' ve sûz-efzâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-nümâsı olup hem hurde-gîr ü pür-âheng çengzen idi.

Şeyhzâde Ahmed Efendi

Mevlid ü mevtını şehr-i Diyarıbekir ve dem-i şöhreti zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i meşâyih-i Nakşibendiyyedendir. Safha-i sa'y u himmetin ziver-i zânû-yı cidd ü ihtimâm ve eczâ-yı cehd ü ta-viyyetin derdest-i taleb-i tâm edip meşâyih-ı 'ilm-i sürûddan istifâza-i istifa-de ve mev'ize-gûyân-ı fenn-i ma'hûddan taleb-i ifâde etmekle şeyh-i kürsî-i üstâdiyyet ve menkabe-gûy-ı ser-mahfil-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-nümâsı lâtif ve lehce-i pâkize-edâsı nezâket-ı elîf olup sâ'ir ma'ârifden dahi kâmil idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Devr-i revân'da

Nice demdir ki seyr-i mah-rûy-ı yârdan dûruz
Düşüp tarîk-i hirc pertev-i envârdan dûruz

murabba'ı ve makam-ı Nişâbur'da usûl-ı Devr-i kebîr'de

Aceb çok cevriyi çektim ben ol hâl-i siyeh-kârın
Dirîgâ kim barışmadı benimle yıldızı yârin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şî'ârından olup bunlardan mâ'adâ bir mikdar ber-mûcib-i kavâ'id-i edvâr eser-i nezâket-disâr-ı hoş-reftârı dahi vardır.

Şîve Ahmed Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l- [21b] mahmiyye ve mevsim-i iştihârı devr-i vâlâ-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup merhûm Şeyh Himmetzâde Efendi tekkesinde zâkirbaşısıdır. Şâhid-i nâzende-etvâr-ı sa'y u iktidârın işve-bâzî-i taleb-i fenn-i edvâra derkâr kılıp mevcut olan esâtiz-i 'ilm-i sürûd-ı tarâb-âsârdan tahsîl-i vâdî-i elhân-ı şâdî-âyât ve tekmlî-i müşkilât-ı ma'lûmât etmekle savt-hân-ı tekke-gâh-ı üstâdiyyet ve dâhil-i ser-halka-i ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı mümtâzı halâvet-âmîz ve lehce-i nâdire-sâzı letâfet-engiz olup vâkıf-ı mezâyâ-yı 'ilm-i sürûd ve dânen-de-i şîve-i reftâr-ı nagamât-ı şâdî-vürûd idi. Makam-ı 'Irak'da usûl-i Zencîr'de

O mehveşin yine yâd-ı ruhiyle âh etdim
Ol âh ile felek âyinesin siyâh etdim

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Evfer'de

Gezersin sû-be-sû âlemde bir mesrûr gördün mü
Harâb-âbâd-ı dehr-i köhneyi ma'mur gördün mü

murabba'ı cümle-i âsâr-ı halâvet-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve savt ve ilâhisi yüzden za'id olup ber muktezâ-yı kavâ'id-i musikiyye bi-esriha pesendîde-i cemâhir-i esâtiz-i ma'ârif-pezdîr.

Şerîf Çelebi

Mevlidi diyâr-ı Rûm ve mevtını medine-i Mısır-ı Kahire ve zamân-ı şöhreti 'ahd-ı şevk-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Seyl-i Nîl-i sa'y-ı celilin şükr-i Bârî-i neyistan-ı fenn-i elhâna rîzân ve cûybâr-ı cehd u itkân ile ser-şâr olan halic-i heves-i nagam-nişânın isâle ile bürke-i taleb-i iz'ânın mâlân edip mevcûd olan üstâdân-ı terâne-şinâsândan tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekmlî-i ma'lûmât-ı şâdî-şî'âr etmekle mastabe-nişîn-i üstâdiyyet ve mesned-i güzîn-i kasrû'l-'ayn-ı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı lezzet-pîrâsı pür-halâvet ve lehce-i bülend-edâsı menba'-yı nezâket olup 'ilm ü 'amel-i musikide fâ'ik ü hâzık ve ihâta-i külliyyatda bahr-ı râ'ik idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakîl'de

[22a] Ben ol bed-'ahde rağmen bir vefâdâr eyledim peydâ
Dil aldırımsa ey dil böyle dildâr eyledim peydâ

murabba'ı ve makam-ı Aşîrân'da usûl-i Çenber'de

Belâ-yı aşka düşdün aşk-ı mihnet-kârı gördün mü
Beni âzâr ederdin sevdiceğim âzârı gördün mü

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı ma'ârif-disârı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-âmîz-i fenn-i elhân her biri istihsan edip mezbûrun üstâdiyyetine hükm etmişlerdir.

HARFÜ'S-SAD

Sarı Bâkî

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtîf-resân-ı Sultan Mehmed Hân'dır. Çehre-i heves-i behre-i cidd ü cehdin taleb-i kimyâ-yı fenn-i edvâr-ı zerd-gûn u zer-kâr ve kursa-ı sa'y-ı bî-haddin kemal-i 'amel her-bâr zer-i hâlisü'l-'ayâr edip mevcut olan esâtiz-i mezâyâ-şî'ârdan tahsîl-i musanna'ât-ı

ma'lûmâtı 'alâ-vechî'l-ihâtâ tekâmîl etmekle üstâd-ı nükte-peymâ-yı 'ilm-i elhân ve kâmil-i vâdi-i terâne-nişân olmuştur. Âvâz-ı letâfet-pîrâsı lâtif ve lehce-i zîbende-edâsı nezâket-redif olup fî'l-hakika fenn-i mezbûrun 'ilm ü 'amelinde râsih ü bî-bahâne idi. Makam-ı Sabâ'da usûl-i Semâî'de

Dilim o nâdire-gûy âşinâ-yı dilberdir
Sözüm lâtîfe-i hâtır-güşâ-yı dilberdir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'ârından olup bundan mâ'adâ mutâbık-ı kavâ'id-i 'ilm-i sürûd bir mikdar eser-i nezâket-nümûdu dahi vardır ki pesendîde-i nükte-şinâsân-ı fenn-i tarab-âlûddur.

HARFÜ'T-Tİ

Turmuş Ağa

Mevlid ü mevtını kurb-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye'de Galata ve zaman-ı iştiâri devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i mütekaiddendir. Şeb ân rûz belki her ân fîrûz şem'a-i heves-i lem'a-yı sa'y-ı kemâl-encâmın [22b] üstâde-i bezm-gâh-ı cidd ü ihtimâm ve makam-ı cehd ü talebde sâbitü'l ikdâm-ı vüs'-ı tâm olup mevcûd olan 'urefâ-yı fenn-i elhândan ahz u tahsîle sâ'i ve icrâ-yı mezâyâ-yı 'ilm-i mezbûru râ'i olmağın nişân-ı sandeliyye-i üstâdiyyet ve mukim-i peygûle-i hâne-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı nâzik-nevâsı hûb ve lehce-i bülend-i nîk-edâsı mergub olup kemâ-yenbagî vâkıf-ı esrâr ve kâşif-i nühüfte-i âsâr-ı fenn-i terâne-şî'âr idi. Makam-ı Acem-Aşîrân'da usûl-i Çenber'de

Andelîbem gülşenim tab'-ı münîrimdir benim
Tûtiyem âyine-i mir'ât zamîrimdir benim

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı yüzden ziyade ve her biri ber-minvâl-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân pesendîde-i fenn-i şinâsân ve makbul-ı cümle-i ehl-i irfân olmakla üstâdiyyeti meşhur-ı cihan ve müselle-i fen-perverândır.

Tomtom İmamı

İsmi Abdullah mevlidi ve mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l – mahmiyyede Tophane mahâllatından Tomtom mahallesi ve zaman-ı iştiâri devr-i savlet-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup mahalle-i mezburede hem imam hem mu'allim-i mektebdir. Etfâl-i terâne-iştigali-

cidd ü cehd ü ihtimâmın sebak-hân-ı fenn-i elhân etmeğe sa'y-ı firâvân u muvâzabet-i her ân edip asrında mevcud olan hâcegân-ı mekteb-i irfân ve esâtiz-i 'ilm-i edvâr-beyândan tahsîl-i kavâ'id-i sürûd ve tekâmîl-i zavâbıt-ı vâdî-i nagam-nümûd etmeğın hâce-i bûstân-ı üstâdiyyet ve mu'allim-i pür irfân-ı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-peymâ-yı lezzet-bahşâsı sır-i âheng ve lehce-i bülend-i zibende-edâsı şûh ü şeng olup fenn-i mezbûrun 'ilmî ve 'amelisinde kemâ-hüve'l-layık fâ'ik ü hâzık idi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Çenber'de

Alma ey gül andelîbin eşk-i çeşm-i pür-nemin
Nakş eden âb üzre nakş etmiş güzellik âlemin

murabba'ı ve makam-ı Sabâ'da usûl-i Evferde

[23a] Kaldı visâli çün hatt-ı anber-feşâna dek
Geçsin bahar sabr edelim biz hazâna dek

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdi-medârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar murabba'âtı dahi vardır ki ber nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i mezbûr her biri metânet ü nezâketde bî-kusûr olmağın cumhûr-ı esâtiz-i terâne-şu'ur tahsîn etmekle üstâdiyyeti meşhûrdur.

Tâlib Efendi

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını belde-i Bursa ve kemâl-i şöhreti devr-i şâdi-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Erzurûm'dan munfasıl mevâlî zümresindendir. Kürdzâde dahi derler. Ta'allüm-i 'ilm-i nagam derûn-ı ma'ârif-nümûdunda câygîr ve tab'-ı nâdire-i semîri ol vâdiden pür-te'sîr olmağın cidd-i vefîr ve sa'y-ı kesîr ile ol dem-i tarâb-tev'emde mevcûd olan esâtiz-i dakayık-gîr-i terâne-masîrden tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekâmîl-i ma'lûmât-ı şâdi-şî'âr etmekle menşur-ı be-dest-i mansıb-ı üstâdiyyet ve hâkim-i 'alem-i kazâ-yı ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı pâkizesi hazîn ve lehce-i zîbende-edâsı belâgat-âyîn idi. Makam-ı Kürdide usûl-i Hafîf'de

Nilgûn-ı fûtada seyreyle o sîmin-bedeni
Deste-i sünbül ile seyr ede gör yâsemi

murabba'ı ve makam-ı Aşîrân'da usûl-ı Semâî'de

Bûy-ı gül-i nâze dermeyenler bilmez
Gülzâr-ı niyâre ermeyenler bilmez

murabba'ı cümle -i âsâr-ı nezâket-disârından olup bunlardan mâ'adâ musanna' vü ra'nâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-peymâsı dahi olduğundan gayrı şa'ir-i bî-nazîr-i fesahât-ârâ ve 'ilm ü fazlda dahi pâkize vü müstesna idi.

Tavukçuzâde

İsmi Abdullah mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l - mahmiyye ve zaman-ı şöhreti 'asr-ı ekdâr-kesr-i Sultân Mehmed Hân olup zümre-i [boş] ... decâc-ı hevâ-mizâc-ı cehd-i imtizâc-ı iktidârın hûşe-çîn-i hirmen-i cidd-i bisyâr ve beyze-rây-ı tahsîl-i 'ilm-i edvâr edip mevcud [23b] olan ashâb-ı enfâs-ı elhân-şinâsdan tekmîl-i ta'allüm-i ma'lûmât-ı tarâb-şî'âr etmekle dîk-i pür-cünbân-ı sayhâ-künân-vâr zirve-i cidâr-ı üstâdiyyetde ber-karâr olmuştur. Nefes-i felek-resi tîz ve lehce-i bülendi nezâket-âmîz olup kavâ'id-i 'ilm-i sürûd mazbut-ı levh-i tab'-ı ma'arif-âlûd idi. Makam-ı Baba-Tahir'de usûl-i Çenber'de

Etmedi nezzâre hüsn-i dilbere dîdem henüz
Rîşte-i mihnetle dikti sûzen-i mâtem henüz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan ma'adâ pâkîze ve ra'nâ bir mikdar eser-i müstesnâsı dahi vardır ki fî'l-hakîka mutâbık-ı ka'ide-i elhân ve müheyyic-i müstemî'in-i fen-şinasândır.

HARFÜ'L-AYN

Andelîb

Mevlidi belde-i Ruscuk mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve zamân-ı iştihârı ahd-ı a'del-i Sultan Ahmed Hân-ı evvel olup zümre-i erbâb-ı vezâyıfdendir. Hezâr-ı nâle-i talebkâr-ı sa'y ü iktidârın şahsâr-ı gülzâr-ı cehd-i bisyâr üzre nağme-şî'âr ve şeb-tâ-be nehar dem-zenî-i tahsîl-i 'ilm-i edvâr ile terâne-kâr edip ol dem-i şâdi-tev'emde mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhân-şinâsândan 'alâ-vechî'l-itkân tekmîl-i 'ilm-i sürûd-ı ferih-resân etmekle bülbul-i gûyâ-yı gülistân-ı üstâdiyyet ve mûrg-i nagam-zây-ı bostân-ı ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı halâvet-endâzı melâhat ü letâfet ile meşhur lehce-i bülend ü mümtazı hoş edâlık ile mezkûrdur. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Evfer'de

Hüsn kim gâliye vü gâzedden imdâd ister
İstemez dil anı bir hüsn-i hudâ-dâd ister

murabba'ı ve makam-ı 'Aşîrân'da usûl-i Semâî'de

Can kalmadı bes ki nâle kıldım sensiz
Hicrân elemi ni şimdi bildim sensiz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı rikkat-disârından olup bunlardan mâ'adâ yigirmi kadar muvafık-ı kavâ'id-i fenn-i elhân nağme-i andelîb-i tab'-ı muciz-beyânı dahi vardır ki üstâdân-ı [24a] pür-irfân bi-esrihim pesend ü istihân etmeğin kemâl-i ehliyyeti meşhur-ı cihândır.

Osman Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve zaman-ı iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup tersâne-i âmire rûznâmecisi Mahmud Efendi'nin necl-i necibidir ve Musahib Mustafa Paşa'nın divan efendisidir. Hademe-i sa'y-ı cehd ü iz'ânın hidmet-i talebi tahsîl-i şâhid-i irfân-ı fenn-i elhâna ez dil ü can pûyân u devân olup ol dem-i şâdi-tev'emde müşârün bî'l-benân olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîle muvâzebet ve kâtibe-i musanna'ât-ı müellefâtı tekmîle kemâl-i müdâvemet etmekle gûşe-nişîn-i saray-ı üstâdiyyet ve sadr-güzin-i cây-i ehliyyet olmuştur. Sadây-ı letâfet-şî'ârı dilpesend ve lehce-i pâkîze-güftârı bülend olup fî'l-hakîka mir'ât-ı tab'-ı zekâ-simâtında dîdâr-ı kavâ'id-i fenn-i edvâr cilvenümâ ve esrâr-ı nühuft-e-âsâr-ı tarâb-disâr âşikâr ü hüveydâ idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Hafîf'de

Dil be sad rah mireved amma murad-ı dil yekist
Rah eger bisyâr bâşed bâz gû menzil yekist

nakş-ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Darb'da

Ey mûrg-i seher aşk-ı zî pervâne beyâmûz
Kân suhte râ cân şud âvâz niyâmed

nakş-ı cümle-i âsâr-ı musannefâtından olup bunlardan mâ'adâ elli kadar murabba'ât ve nakş-ı ve şarkısı dahi vardır ki bi-esrihim ber-nehc-i kavâ'id-i 'ilm-i sürûd hoş-âyende ve bî-bahâne ve musanna' vü nâz-gâne olup esâtiz-i fenn-i merkûmun cümlesi müstahsen ü makbûlu olmağın üstâdiyyet ü ehliyyeti ittifak-ârâ ile meşhur u ma'lûmdur.

'Ârif Efendi

İsmi 'Abdülbâkî mevlidi civâr-ı Konstantiniyyetü'l-mahmiyye'de Kasım-paşa ve mevtını Darü's-saltanatı's-seniyyede Lâleliçeşme ve evân-ı iştihârı

zaman-ı şâdî-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'âdet-tavr-ı şehinşâh-ı ma'delet-ünvân Hazret-i Sultân Ahmed Hân'a değin olup tarikat-ı ulema-yı kirâm [24b] üzre mesned-ârâ-yı Sadr-ı Rumeli olmuştur. 'Ulûm u ma'ârif-i külliyye vü cüz'iyyede rütbe-i fazl ü kemâlleri müsteftî- tavsîf ü takrîr ve râkım-ı hatt-ı ta'lik oldukları muhtâc-ı ta'bîr ü takrîr olmayıp beyne'l-enâm mecmâ'ü'l-ma'ârif oldukları mütevâtir ve şehîrdir. 'İlm-i edvâr-ı şâdî-şî'ârın dahi evâ'il-i hallerinde mevcut olan esâtiz-i terâne-âmîzden ameliyyen tahsîl ve tettebbu'-ı kütüb-i fenn-i merkum ile 'alâ-vechî'l-kemâl 'ilmîsin dahi zabt ü tekâmîl edip ol vâdî-i şâdî-güsterde dahi üstâd-ı dakayık-perver ve kâmil-i hakayık-âver olmuştur. Âlim ve fâzıl ve hattât ve fakîh ve nahvî Fârisîdân ve mezâyâ-yı sürûda vâkıf şa'ir-i fâhir ve münşî ve müverrih ya'ni cümle-i bî-beyt-i mu'ammâ gibi hâvî ârif-i kıt'a-i bedî'asının mâ-sadâkı oldukları ke'ş-şems fî vasatî'n-nehâr âşikârdır. Sadâ-yı halâvet-nümâ-yı hançere-pîrâları hazîn ve lehce-i mu'ciz-ârâ-yı nezâket-bahşâları pâkize vü nemekîn olup meclis-i pür-letâ'ifleri mütâlâ'a-i mecmû'a-i ma'ârifden müfid olmağın her vâdîde ferîd ü vâhid idiler. Makam-ı Rûy-ı 'Irak'da usûl-i Zencir'de

Küşâd olur gül-i bahtım tebessüm ettikçe
Açıldı gonca-i tab'im terennüm ettikçe

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-şî'ârlarından olup bundan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-disârları dahi vardır ki kâtibe-i esâtiz-i fenn-i şâdî-nişân-ı elhân pesend ü istihsân eylemişlerdir. Fenn-i merkûmu tahsîlleri ve vâki olan âsârların evâ'il-i hâllerinde olup kendileri sudûr-ı tarikat-ı 'aliyyeden olduklarına binâ'en ihfâ buyurmalarından nâmlarıyla âsârı şöhet-şî'âr olmuştur. Bin yüz yigirmi beş tarihi hudûdunda nüsha-ı celile-i zât-ı cemilelerinden kalem-tıraş-ı nessâc-ı ecel mebhâs-ı hayat-ı mü'ecceli hakk ve eczâ-yı müstesnâ-yı 'ömrlerin cild-i müzehheb-i vücudlarından fekk etmekle mevzû'ü'l-'ilm-i tenaggum-ı fenâ olan mes'ele-i rûh-ı pür-fütuhları mektûb-ı sahîfe-i beka ve rahîle-i zîb-i medrese-i firdevs-i a'lâ oldu. Tarih-i vefâtları

[25a/] Gidip 'Ârif Efendi kaldı ismi dehrde bâkî

mısra'ıdır.

Osman Ağa

Mevlid ü mevtını şehri Mağnisa ve vakt-i şöhet-i zaman-ı haşmet-resân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i erbâb-ı ze'âmetdendir. Henüz hurşîd-i lem'a-nisar-ı dîdârı mütevârî-i sehâb-ı iltihâ olmadan süvâr-ı eşheb-i cehd ü taleb ve cilve-ger-i meydân-ı tahsîl-i sürûd-ı pür-tarâb olup asrında

mevcud olan esâtiz-i pür-'îrfândan sebak-hân-ı 'ilm-i elhân ve tekâmîl-efgen-i kavâ'id-i vâdî-i terâne-nişân olmakla râiz-i mehâr-ı üstâdiyyet ve fâris-i lu'bde şî'âr-ı ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı halâvet-endâzı mümtâz ve lehce-i nezâket-sâzı mu'cize-perdâz idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i Muhammes'de

Terk-i ser eyledi dil koçmak için sim-tenin
Başdan geçmese koçmazdı seni pîrehehin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-nümûdundan olup bundan mâ'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i fenn-i sürûd bir mikdar zâde-i tab'-ı nagam-âlûdu dahi vardır ki pesendîde-i erbâb-ı 'ilm-i mâhûd olmağın üstâdiyyeti meşhur u meşhûddur.

Osman Çelebi

Mahlâsı Vehbi mevlid ü mevtını civâr-ı Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata ve zaman-ı şöhet-i 'ahd-ı pür-inbisât-ı Sultan Mehmed Hân olup dîdmân-ı bostâniyânın damcı ta'bîr olunan zümresinden iken nân-pâre-i mu'tâde ile mütekâ'id olmuştur. Şakird-i heves-i terâne-resin âlât-ı cidd ü cehd ü ihtimâm-ı her bâr ile tahsîl-i resm-sencî-i sürûda derkâr edip dâr-ı nagam-divâr-ı 'ilm-i edvârın ebniye vü sukûfuna vukûfu olan esâtiz-i hakâyık-âmîzden ta'allüm-hane-i bünyânî-i fenn-i elhâna dâmen-be-meyân-ı sa'y-ı bî-pâyân olmakla üstâd-ı kâr-dân-ı mezâyâ-'ayân ve kâmil-i nükte-dân-ı nagam-beyân olmuştur. Sadâ-yı sûznâkı pür-halâvet ve lehce-i pâki menba'-yı nezâket olup kemâ-yenbagî vâdî-i merkûmun ilmî ve amelîsin icrâya kadir üstâd-ı mahir idi. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Semâ'de

[25b] Mutrib-ı aşk aceb sâz Nevâyî dâred
Nakş-ı her nağme ki zed râh-ı becâyî dâred

murabba'ı cümle-i âsâr-ı letâfet-medârından olup bundan mâ'adâ elli kadar murabba'ât ve tesbîhâtı vardır ki sît-i metânet ü nezâketi peyveste-i bâm-ı âsmân olup ekseri meşhur-ı cihandır.

Ali Paşa

Zaman-ı şöhet-i evâ'il-i devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup saf-güzîn-i hazerât-ı vüzerâ-yı 'izâmdandır. 'Asr-ı mezburda medine-i Basra vâlisî olmuştur. Tuğ-ı taleb -fûruğ-ı cidd ü sa'yın nişânde-i kâr-pîş-i otağ-ı ma'arif-tınâb ve râyât-güşâ-yı hâst-kâri-i fenn-i şâdî-meâb olmağın ol dem safâ-yı tev'emde mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-nisâbdan ta'allüm-i 'ilm-i sürûd-ı nagam-âdâb etmekle sadr-ı güzîn-i serây-ı üstâdiyyet ve haşmet-dâde-i cây-ı vâlâ-yı ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-nümâsı hûb u ra'nâ ve

lehce-i nezâket-pîrâsı pâkîze vü hoş-edâ olup vâdî-i mezbûrda mâhir ü fâhir
idi deyû sikattan menkuldür. Makam-ı Arazbâr'da usûl-i Nîm-devir'de

Reftîm ü bürdîm dağ-ı to ber dil
Vâdî be-vâdî menzil be-menzil

nakşî cümle-i âsâr-ı tarâb-disârından olup bundan mâ'adâ on kadar nak-
şî ve murabba'ı dahi vardır ki fi'l-hakika muvâfık-ı ka'ide-i fenn-i edvâr ve
pesendîde-i mezâyâ-şinâsân-ı 'ilm-i nagam-şî'âr olmağın zîver-i mesned-i
kemâl olmuştur.

Avvâd Mehmed Ağa

Mevlidi diyâr-ı İrân ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-
mahmiyye ve kemâl-i iştihârı devr-i re'fet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dır.
Mızrab-ı cehd ü iktidârın evtâr-zen-i rebâb-ı edvâr etmek için mevcûd olan
nükte-şinâsân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve musanna'at u ma'lûmâtı 'alâ
mâ-hüve'l-asl ta'allüm ü tekmi'l etmekle dânen-de-i mezâyâ-yı 'ilm-i sürûd ve
hânende-i şâdî-bahşâ-yı terâne-nümûd olmuştur. Sadâ-yı lezzet-peymâsı bü-
lend ve lehce-i hoş [26a] edâsı dil-pesend olup perde-güşâ-yı dergâh-ı dâr-ı
terâne-etvâr-ı edvâr idi. Makam-ı 'Aşîrân'da usûl-i Hafîf'de

Kande varsa âşık-ı biçâre cânânın arar
Derd ile bîmâr olan elbetde dermânın arar

murabba'ı ve makam-ı Bayâtî'de usûl-i Devr-i kebîr'de

Lâleler bezm-i çemende câm-ı işret gösterir
Devletinde hu srev-i gül ayşâ ruhsat gösterir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı zîbende-etvârındandır. Bunlardan mâ'adâ bir mik-
dar zâde-i tab'-ı ma'ârif-nümâsı dahi olup pesendîde-i esâtiz-i terâne-âsâr
olduğundan gayri tarab-efzâ ve şevk-efgen üstâd-ı ud-zen idi.

HARFÜ'L-KAF

Koca Osman Çelebi

Mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanatî's-seniyye Konstantiniyyetü'l-
mahmiyyede Kasımpaşa ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtîf-resân-ı Sul-
tan Murad Hân olup gürûh-ı enbûh-ı müteferrikadandır. Henüz eyyâm-ı

germ-tâb-ı şebâbda revende-i lu'bede- gâh-ı bâzî-me'âb iken heves-yâfte-i
ta'allüm-i terâne vü rebâb olmağın sa'y u ihtimâm ve cehd-i tamâm ile
mevcûd olan erbâb-ı irfân-ı nagam-beyândan tahsîl-i 'ilm-i edvâr ve tekmi'l-i
netâyic-i esrâr-ı tarab-şî'âr etmekle pîr-i tarikat-ı üstâdiyyet ve rehnüma-
yı vâdî-i ehliyyet olup ekser esâtiz-i Rûm'un üstâdı ve fenn-i merkumun
kâmil-i hakayık-zâdı olmuştur. Fi'l-hakîka kendiden hâce-i Acem sebak-
âmûz-ı 'ilm-i elhân-ı tarâb-nümûd ve Farâbi-i 'Arab ta'allüm-i nikat-ı fenn-i
sürûd etmeye şâyan idüğü erbâb-ı musikiye ma'lûm u meşhûrdur. Âvâz-ı
letâfet-perdâz u halâvet-endâzı hoş-âyende ve lehce-i dil-pesend ü mümtâzı
belâgat-nümâyende olup kavâ'id-i fenn-i merkum levha-i derûn-ı ma'ârif-
disârında yegân yegân mevcud u mersûm idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i
Hafîf'de

Aşîyân-ı mürğ-i dil zülf-i perişânındadır
Kande varsam ey peri gönüm senin yanındadır

murabba'ı ve makam-ı Nevâ'da usûl-i Sakîl'de

[26b] Kûyin gibi ehl-i dile bağ-ı İrem olmaz
Bağ-ı İrem ol cennet-i feyze harem olmaz

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-medârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât
ve kâr ve nakşî ve şarkısı iki yüzden mütecâviz ve her biri metânet ü
nezâketde fâik ü fâ'izdir. Husûsâ makâm-ı Bûselik'de usûl-ı Türk-darb'da
Niyâznâme nâmında bir kâr-ı musanna' tasnif etmiştir ki eğer bir bendi
kurta-i gûş-ı Gulam Şâdî olsaydı ol bâbda anın 'abd-ı memlûku olmağı ez-dil
ü cân kabul ederdi.

Kadrî A'mâ

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye
ve 'ahd-i iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Murad Hân olup gerçi 'aynek-i
basîretin cilâ-i zidâyı 'amâ nâ-bînâ ve dîr-bîn-i rü'yetin zalâm-âver-i târî-
nümâ etmiş idi. Lâkin vücûd-ı heves-âlûd u taleb-nümûdu tahsîl-i fenn-i
sürûda ser tâ-be-pâ çeşm ü gûş ve deryâ-yı cidd ü cehdi hevâ-yı ta'allüm ile
terâne-hurûş olup mevcûd olan esâtiz-i dakayık-âmizin dûş-ı ifâdesine dest-
nihâde-i istifâde olmakla esvâk-güzâr-ı kavâ'id-i edvâr olarak vâsıl-ı makam-ı
üstâdiyyet ve güzîn-i peygûle-i ehliyyet olmuştur. Âvâz-ı halâvet-endâzı
sîr-âheng ü dilgüşâ ve lehce-i nezâket-perdâzı dil-pesend ü hoş edâ olup
fi'l-hakika nühüfte-i esrâr-ı 'ilm-i edvâr pîş-i dîde-i tab'-ı halâvet-disârında
kemâ-hiye âşîkar idi. Makam-ı 'Acem'de usûl-i Darb-ı fetih'de

Ey şûh-ı cefâ-pîşe niçün câna kıyarsın
Kâfirdir o hâlin ki sen imâna kıyarsın

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Evfer'de

Anber hattın andım tama'-ı hâme düşürdüm
Mürg-i dili kurtulmayacak dâme düşürdüm

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şi'arından olup bunlardan mâ'adâ mutâbık-ı ka'ide-i fenn-i elhân iki yüzden ziyâde metânet ü nezâkette rûtbe-i vâlâda zâde-i tab'-ı [27a] pür-irfânı dahi vardır ki 'âmme-i esâtiz-i fen-şinâsân pesend ü istihsan etmekle üstâdiyyetde müşârûn bi'l-benân ve ehliyyet ile meşhur-ı cihan olmuştur.

Kara Mehmed

Mevlidi belde-i Mârdîn ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i iştiârî zamân-ı neşât-tavr-ı Sultan İbrahim Hân olup sevdâ-yı ta'allüm-i vâdî-i nagam târîk cây-ı heves-i netice-zâyından tâbiş-i şû'le-i cidd ü cehd ile zalâm-fersâ ve şâm-ı deycûr-ı talebinden lem'a-yı mâh-ı sa'y-ı bî-had tîre-zidâ olup ol asr-ı endûh-güserde mevcut olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan tahsîl-i sevâdkârî-i sîmîn-külçe-i ma'lûmât ve tekml-i müsevvide-hânî-i fenn-i tarâb-gayât etmekle şâm-ı siyeh-tâb-ı üstâdiyyetin mâh-ı galas-ı mâhîsi olmuştur. Sadâsı pâkize vü hûb ve lehcesi bülend ü mergûb olup fi'l-hakika remûz-âşinâ-yı vâdî-i sürûd idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Evfer'de

Mahşer-i rûhmuş saçın devr-i kamerde ey peri
Arş-ı mecîd imiş ruhun hâl u hattın melekleri

murabba'ı ve makam-ı Bayâtide usûl-i Çenberde

Rûşen olmaz şâm-ı bahtım subh-ı vuslat neylesin
Tâli'im tâli' değil ol mâh-ı tal'at neylesin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-nişânından olup bunlardan mâ'adâ muvâfık-ı kâi'de-i 'ilm-i elhân on kadar eser-i nezâket-beyânı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı 'irfân pesend ü istihsân edip üstâdiyyetine hükmetmişlerdir.

Kapudanzâde

İsmi Ahmed mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatî'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöreti işbu zamân-ı devlet-ünvân-ı Hazret-i

Sultan Ahmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâyifdendir. Keştî-i cidd ü sa'yına bâdbân-ı beste-i nagam ve kumâş-ı terâne-i târ u pûddan ser-sütûn-ı iz'âna nişânde-kâr-ı râyât u 'alem olup nâ-hudagân-ı kârdân-ı bahr-ı 'ummân-ı elhândan ta'allüm-ü zevrâk-süvârî-i edvâr etmekle muvafakat-ı hevâ-yı husûl-peymâ ile sahil-resen-i deryâ-yı üstâdiyyet ve lenger-endâz-ı liman-ı ehliyyet [27b] olmuştur. Sadâ-yı bülend vâfir ve lehcesi nezâketden nâfir olup bir şahs-ı garîbü'l- heykel idi. Makam-ı Segâh'da usûl-i Muhammes'de

Eyleye yâr sezâvâr-ı visâl ağyârı
Giryeden gayrı nolur âşık-ı zârın kârı

murabba'ı ve makam-ı Rehavî'de usûl-i Remel'de

Seyr et 'izâr-ı yârî hatt-ı müşk-bâr ile
Hoşdur çemende mevsim-i gül nevbahâr ile

murabba'ı cümle-i âsâr-ı pür-letâfetinden olup bunlardan mâ'adâ hoş-âyende ve lâtif yigirmi kadar eser-i şâdî-redifi dahi vardır ki fi'l-hakika her biri ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm i mezbur makbûl-ı 'urefâ-yı terâne-şu'ûrdur.

Kazzaz Hasan Çelebi

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve evân-ı şöreti zaman-ı adâlet-ünvân-ı Sultan Mustafa Hân olup zümre-i erbâb-ı sanayi'dendir. Tîz-gâh-ı cehd-i sa'y ü iz'ânın ta'allüm-sencî-i nitâk-ı nagam-siyâk için müheyyâ edip mevcut olan kâr-âgâhân-ı kâr-gâh-ı 'ilm-i elhândan tahsîl-i nakş-bendî-i vâdi-i terâne ve tekml-i taftenî-i sımt-ı sürûd-ı tarab-nişâne etmekle üstâd-ı kâr-dân-ı fenn-i edvâr ve kâmil-i hakâyık-'âyân u mezâyâ-şi'âr olmuştur. Nefes-i letâfet-resi hazîn ve lehce-i hoş edâsı bülend ü nemekîn idi. Makam-ı Mâhûr'da usûl-i Fer'de

Bezm-i çemende şîveler eyler yürür müsün
Cânâ cemâlin âyinede hiç görür müsün

murabba'ı cümle-i âsâr-ı nâzikinden olup bundan mâ'adâ murabba'ât ve şarkı ve ilâhisi otuz kadar vardır ki ka'ide-i 'ilm-i mezbûr üzre her biri pesendîde-i cumhûr ve ekseri meşhûrdur.

HARFÜ'L-KEF

Küçük İmam

İsmi Mehmed ve mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı saadet-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup Vâlîde cami-i şeref-lâmi'inde na'thândır. Evkat-ı pençgâhda cidd ü cehd-i terâne-penâh ile taleb-i 'ilm-i sürûda ber-vefk-i dilhâh müdâvim ve tekâmîl-i cem'-i cema'at-ı ma'lûmâta ka'im olup ol evân-ı şâdî-resânda mevcut olan [28a] kırâ'at-şinâsân-ı 'ilm-i elhândan ahz u ta'allüm etmekle mihrab-nişîn-i kemâl-i üstâdiyyet ve muktedâ-yı hakayık-pîrâ-yı câmi'-i ehliyyet olup vâdî-i musikinin 'ilmî ve amelîsinde ma'rifet-i tâmmesi olduğundan ekser mü'ellefâtında olan nagamat-ı sehiyye vü behiyye nâşinide olmağın İmâm-ı fen ünvânına şâyan olmuştur. Âvâz-ı tarâb-endâz-ı halâvet-perdâzı letâfetde yegâne ve lehce-i dilpesend ü mümtâzı hoş-edâ vü nâzikâne olup dehen-cünbânî-i kırâ'at ile şeker-efşân-ı halâvet oldukça mezâk-ı sâmi'ini çâşnî-bahşî-i şehd-i şîrîn-i nagamla pür-lezzet ederdî. Fi'l-hakîka zât-ı mezbûr gibi hem dânenide-i habâyâ-yı fenn-i edvâr ve hem hânende-i bî-bâk u halâvet-şî'âr merhâle-i duhûr u a'sârdan güzâr etmiş değildir. Makam-ı Evc'de usûl-i Evfer'de

Cûy-ı eşkim serv-kaddin çün ko aksın sû be sû
Bûsitân-ı kûyun arayı dolansın kû be kû

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Nîm devir'de

Niçün sûz-ı derûnun 'âşık-ı bî-dil nihân eyler
Anı bâd-ı nesîm-i subh-ı vuslat hûd 'ayân eyler

murabba'ı tehyîc-sâz-ı tıbbâ-ı semâ olan âsâr-ı neşât-iş'ârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkısı beş yüzden bisyâr ve her biri mânende-i dürr-i şahvâr kurta-i binâ-gûş-ı 'urefâ-i edvâr olmakla kâffe-i esâtiz-i fenn-i elhân kemâl-i istihsân edip ekser eser-i şâdî-disârın zîver-i mecmû'a-i cân ve ârâyış-ı dehân-ı elhân etmişlerdir.

Kemankeşzâde Ahmed Efendi

Mevlid ü mevtını kurb-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Tophane ve vakt-ı iştihârı devr-i inbisat-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup erbâb-ı vezâ'ifdendir. Dest-i sa'y-ı bî-haddine kepâde-dâde-i cidd ü cehd ve tâlimhâne-i terânede çile-keşî-i taleb-i sürûda bâzû-yı ihtimâ-û mın bend ü şedd edip pehlivânân-ı kabza-dâdegân-ı 'ilm-i elhândan tahsîl-i

remy-i sihâm-endâm ve tekâmîl-i hedef-zedî-i kavâ'id-i edvâr-ı şâdî-encâm etmekle [28b] meydân-ı 'ilm-i nagamatda nişânde-kâr-ı seng-i üstâdiyyet ve pişrev-i sâhib-i menzilân-ı ehliyyet olmuştur. Nefes-i halâvet-resi hûb ve lehce-i pür-behcesi mergub olup şast-ı kemân-ı dehân-ı nüktedânından perrân olan tîr-i kavâ'id-i elhân güzârende-i nişân-ı tab'-ı nagam-cûyân oldukça ez dil ü cân âferin-gûyân olurlardı. Makam-ı Nevâ'da usûl-i Devr-i revân'da

Kumaş-ı sürh-i dâğım çâr-sû-yı sîne-peydâdır
Neşât-ı aşkla şehir-i vücûdum bir donanmadır

Sabâ makamında Sakîl usûlünde

Yâre sorunca şîve-i kadd-i nihâlini
Dedi gel etme bana kıyâmet su'âlini

murabba'ı cümle-i âzmâyış-ı tab'-ı irfân-nümâsından olup bundan mâ'adâ ber-mûcib-i kâ'ide-i fenn-i tarab-nümâ bir mikdar eser-i letâfet-bahşâsı dahi vardır ki üstâdân-ı 'ilm-i elhân misâl-i zih-gîr-i mücevher-i zîver-i engüşt-i istihsân etmişlerdir.

Küçük Müezzîn Çelebi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı 'ahd-i 'avâtîf-peymâ-yı Sultan Mustafa Hân olup huzûr-ı hümayûn-ı şehriyâr-ı gerdûn-medârda tekrar-be-tekrar fasl-ı musiki-i şâdî-âsâr edip makbul-i şehinşâh-ı 'âlî-tebâr olmağın sâ'ir nüdemâ-vâr huzûr-ı hümayûna sezâ-vâr ve güftâra murahhas olup menâsıb-ı celîle-i hâcegân-ı dîvân-ı âlîşândan Anadolu muhasebesi kendüye inâyet ü ihsân kılınmış idi. Mukaddemâ mezburun henüz âyine-i 'izârı cilâ-yâfte-i zibâk-ı şebâb olup jeng-pîrâ-yı reg-i iltihâ olmadın menâr-ı 'ilm-i edvârda cidd ü cehd-i bisyâr ile ta'allüm-i vâdi-i terâne-hâniye derkâr olup ol dem-i safâ-yı tev'emde mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ikamet-i niyet-i tahsîl-i sürûda müdâvemet ve câmi'-i ma'lûmât-ı tarâb-ı gayât olmağa muvazabet etmekle ser-halka-nişîn-i üstâdiyyet ve mahfil-güzîn-i ehliyyet olmuştur. Sadâ-yı halâvet-nümâ ve letâfet-behşâsı pür te'sir ve lehce-i dilpesend-i mu'arazâ-ı gûyâsı bî-nazîr olup gerçi dakayık-ı 'ilmiyye-i fenn-i sürudda sâde idi. Lâkin amelin icrâda hasbû'l-irâde cümleden [29a] ziyâde hâlet-dâde olduğu mesmu' ve meşhûrdur. Makam-ı Muhayyer Bûselik'de usûl-i Devr-i revân'da

Alıp âğuşu hemçün hâle ol mâh-ı nevi şimdi
Murâdım üzre döndürdüm bu çerh-i keçrevi şimdi

murabba'ı ve makam-ı Nevâda usûl-i Çenberde

Dersen ey dil çeşm-i bahtım derd-i hicran görmesin
Kanlı yaşın sil nigâh ettikçe cânân görmesin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı neşât-pîrâsından olup bunlardan mâ'adâ hoş-âyende
vü zibâ on beş kadar zâde-i tab'-ı ferih-nümâsı dahi vardır. Mezbûrun bin
yüz yigirmi dokuz senesinde Dârü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne'de
menâre-i vücûd-ı hayât-ı inâresinde itfâ-kün-i kandil-i rûh olan es-salâ-hân-ı
ecel-i dest-i bürâdân dehen-güşâ-yı sadâ-yı irtihâl-i musallâ-yı cinân olmağın
dâhil-i süfûf-ı cemâ'at-ı âhîret olmuşdur. Târih-i vefâtı

Eyledi Küçük Müezzîn mahfel-i me'vâda cây

mısra'ıdır.

Gülcübaşızâde

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanatî's-seniyye
Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kasımpaşa ve dem-i iştihârı devr-i
'avâtıf-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup tersâne-i 'amirede mukaddemâ
mahzen kâtibi idi. 'İras-ı hâssü'l-hâss-ı fu'âd-ı maarif-ihtisâsın âb-yâri-i
sa'y-ı bî-kıyâs ile ravzâ-i gülün-sitân-ı sürûd ve hadîka-i enîka-i pür-
ezhâr-ı nagam-nümûd etmeye cidd ü cehd-i nâ-ma'dûd etmeğın mevcut
olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ta'allüm-i fenn-i merkûm ve tekml-i tahsîl-i
kavâ'id-i tarâb-ı mevsûm edip gülzâr-ı üstâdiyyetde inbik-i terâne-hâni
ile taktîr-figen-i gül-âb-ı ehliyyet olmuşdur. Sadâ-yı şevk-efzâsı lezîz ve
lehce-i hoş-edâsı nezâket-âmiz olup nûkhet-i gül-bû-yı kemâlî lebrîz-
sâz-ı meşâm-ı fenn-i elhân-ı şevk-encâm olmuşdur. Makam-ı Irak'da
usûl-i Fer'de

Gidermiş dilden ol sohbetinle gussalar gamlar
Kanı ey câm-ı Cem ol zevkler ol eski âlemler

murabba'ı nümâ-yâfte-i bağçe-i tab'ı olan nihâl-i gül-i al-ı âsâr-ı safâ-
me'âlinden olup bundan mâ'adâ [29b] hoş-âyende ve nezâket-nümâ bir mik-
dar eser-i şâdî-peymâsı dahi vardır.

HARFÜ'L-MİM

Murad Ağa

Mevlidi diyâr-ı Acem ve mevtını Dârü's-saltanatî'l- 'aliyye Konstantiniy-
yetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı savlet-ünvân-ı Sultan Murad
Hân'dan devr-i sa'adet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'a değindir. Bin kırk se-
kiz tarihinde cenâb-ı Sultan Murad Hân-ı Gazi kal'a-i Bağdâd-ı behîşt-âbâdî
eyâdî-i mel'anet-benân-ı sürh-serândan darb-ı tığ-ı bürrân ile feth ü teshîr
eyledikde on iki aded şahs-ı ma'rifet-şî'âr giriftâr olunup onu sâzende ikisi
hânende ki biri Mîr Mehmed ve biri mezbûr Murad Ağa'dır. Mukaddemâ
esâtiz-i e'âcim-i tarab-merâsimden tahsîl-i 'ilm-i sürûd ve tekml-i
zabt-ı kavâ'id-i terâne-âlûd edip ba'dehû diyâr-ı Rûm-ı şâdî-mersûmun
üstâdân-ı 'ilm-i elhân ile müzâkere ve münagame etmekle nice nice esrâr-ı
nü hüfte-i edvâra vâkıf ve rû-yı müberka'-ı 'arayış-i mezâyâyı kâşif olmağın
dânendegî-i fenn-i merkumda ber-murâd ve ekser esâtiz-i dakayık-âmîzden
üstâd olmuşdur. Sadâ-yı halâvet-bahşâsı bülend ü hûb ve lehce-i Acemâne-i
hoş-edâsı mergûb olup vâdî-i musikinin 'ilmî vü amelîsinde mahir idi.
Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Sakîl'de

Geçmiş meğer ki fevt-i dem-i fırsat etmişiz
Biz ol periyi görmemişiz gaflet etmişiz

murabba'ı ve yine makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Evfer'de

Ey reşk-i peri, hüsn-i Hudâ-dâd senindir
Vey gonca-dehen bülbül-i nâ-şâd senindir

nakşî cümle-i âsâr-ı mutâbıkul-edvârından olup bunlardan mâ'adâ murab-
ba'ât ve nakş ve şarkısı yüze karîb ve her biri kemâl-i letâfet ü nezâketle
dîlfirîb olmakla cümle âsârı meyân-ı 'ilm-i elhânda memdûh u makbûl ve
üstâdiyyeti müselleme-i fuhûl olduğundan ma'adâ hurde-gîr ü tarâb-efgen
üstâd-ı şeştârzen idi.

Mehmed Bey Antâbî

Mevlidi diyâr-ı 'Antâb ve mevtını [30a] Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye
Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı
Sultan Mehmed Hân olup alay beyleri zümresinden bir zât-ı ma'ârif-
simâtdır. Cell-i celîl-i sa'y-ı cezîl ve kuvvet- tab'-ı bî-'adîl ile ta'allüm-i fenn-i
sürûd-ı tarab-ı asle sarf-ı iktidâr-ı cemil edip asrında mevcûd olan esâtiz-i
edvârdan ahz ü tahsîl ve zevâbıt-ı kavâ'idin kemâ-yenbâgî itkân ü tekml et-

mekle üstâd-ı hakayık-zâd-ı fenn-i elhân ve kâmil-i müşârü'n bi'l-benân olmuşdur. Fi'l-hakika mu'âsırı olan üstâdân-ı fen-şinâsânın 'ilm ü amelde a'lâ vü a'lemi ve kemâl-i dikkat ü nezâketde mu'ciz-kâr ve hoş-nagamı idi. Âvâz-ı halâvet-pezir ü rikkat-ı te'siri güzide ve lehce-i 'Acemâne-i hoş-ta'bîri pesendîde olup vâdi-i mezbûrda musanna'ât ü musannefâtı zîb-gûş-ı Hâce-i meşhûr olsa debistân-ı fenn-i elhânda sebakdaş ve Gulam Şâdî dahi dergâh-ı musiki-penâhında ferrâş olmağa zebân-ı insâf ile tahassür-gûyân-kâş olup âsâr-ı şâdî-etvârına şâbâş ederlerdi. Makam-ı Evc'de usûl-i Türk-darb'da nazire-i Kâr-ı gîsû olan

Peri veş dil-i dîvâne mîkeşed sûyeş
Ki nîst hadd-i beşer seyr-i dîden rûyeş

kârı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Nîm Sakîl'de

Hîz be-cilve âb kün serv-i çemen tıraz-râ
Ab ü hevâ ziyâde kün bağçe-i niyâz-râ

kârı cümle-i mü'ellifât-ı letâfet-gayâtındandır. Bunlardan mâ'adâ kâr ve nakş ve murabba' ve şarkı yüzden ziyade her biri remz-âşinâ-yı fenne hâlet-dâde olup ekser âsâr-ı esâtiz-i meşâhire nazîreler edip kâ'id-i butlân-ı meziyyetü'l-fer' 'ale'l-aslı ibtâl etmekle üstâdiyyeti meşhûr-ı cihân olmuşdur.

Muharrem Ağa

Mevlidi belde-i Kilis ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yenibağçe semti ve vakt-i iştihârı 'ahd-i şâdî-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i sipâhiyândandır. Nîze-i sa'y u endîşesin zîver-dûş-ı hûş ve eşheb-i [30b] zeyn-pûş-ı cidd ü cehd-i nagam-gûşın ta'allüm-yâfte-i lu'bede-kâr-ı meydân-ı elhân etmek için mevcûd olan fârisân-ı huyûl-ı vâdî-i terâne-vusûldan tahsîl-i me'mûl ve tekâmîl-i ma'lûmât-ı mezâyâ-şümûl etmekle ibtidâ-i esâme-i kârın mânde-i be-dergâh-ı üstâdiyyet edip ulûfe-hâr-ı ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı letâfet-pîrâsı hazîn ü lâtif ve lehce-i nîk-edâsı dilpesend ü zarîf olup mezâyâ-yı fenn-i mezbûra vâsıl ve 'ilm ü 'amelde üstâd-ı kâmil idi. Makam-ı 'Aşîrân'da usul-i Devr-i revân'da

Hayâlin dîdeden nakşın dil-i şûrîdeden çıkmaz
O bir mu'ciz-nümâ tasvîrdir âyineden çıkmaz

murabba'ı ve makam-ı 'Acem'de usûl-i Hafîf'de

Bir bî-kesim ki hâlîme mahrem bulunmadı
Zahm-ı derûn-ı sineye merhem bulunmadı

murabba'ı tavîle-beste-i istabl-ı tab'ı olan huyûl-ı sâbıkât-tarab-ı hey'etinden olup bunlardan mâ'adâ on beş kadar ber-minvâl-ı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr âsâr-ı ferih-etvârı dahi vardır ki 'amme-i erbâb-ı fennin pesendîdesi olmuşdur.

Müezzîn Mustafa Ağa

Hânendebaşı dahi derler. Mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsında Kasımpaşa ve dem-i iştihârı devr-i 'adâlet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Enderûn-ı hümayunda serhânendegândır. Dâmân-ı sa'y u iz'ânın meyân-ı cehd ü itkâna beste edip paye-i süllem-i menâr-ı edvâra kadem-nihâde-i şüru' olmağın mevcud olan üstâdân-ı enfâs-dâdegân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm-i fenn-i sürûd-ı ferih-resân etmekle ser-mahfil-i güzîn-i halka-i üstâdiyyet ve fûrûzende-i sirâc-ı ehliyyet olmuşdur. Fi'l-hakika vâdî-i mezbûrun 'ilm ü 'amelinde mahir olup kavâ'id-i terâne-i fevâ'id-i saf-nişin-i câmi'-i derûn-ı ma'ârif-nümûnu idi. Sadâ-yı lezzet-âlûd-ı tarâb-nümûdu bülend ü hoş-âyende ve lehce-i nezâket-vürûdu dilpesend ü nükte-nümâyende olup hânende-i pür-letâfet ü bî-bâk idi. [31a] Makam-ı Bayâtî'de usûl-i Çenber'de

Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz
Âlem etdi terk-i gam bende gam-ı âlem henüz

murabba'ı ve makam-ı Irak'da usûl-i Devr-i revân'da

Dil esîr olmağa bir kamet-i şimşâd ister
Hiç değildir yine dil mülkünü berbâd ister

murabba'ı cümle-i âsâr-ı berceste-i etvârından olup bunlardan mâ'adâ ber minvâl-i kavâ'id-i 'ilm-i elhân yigirmi kadar zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki esâtiz-i mezâyâ-sencân-ı fenn-i nagam nâm-ı ma'ârif-'alemin zîver-i mecmû'a-i üstâdiyyet etmek için dest-i pesendlerin cilve-gâh-ı kalem-i tahsin-i rakam etmişlerdir.

Memiş Ağa

Mevlid ü mevtını civâr-ı Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Galata kazâsında Fındıklı nâm mahâl ve kemâl-i iştihârı devr-i me'ali-tavr-ı Sultan Mustafa Hân olup mirî kaftancısı akrabâsından olmağın Kaftânî Memiş Ağa dahi derler. Kâlâ-yı vâlâ-yı cehd-i taleb-sâzın endâze-

zed-i sa'y-ı bisyâr edip mikrâz-ı cidd-i her-bâr ile bürîde ve sûzen-i iktidar-efgen ile endâm-ı tarâb-encâm-ı şâhid-i sürûda kabâ-yı zîbâ dûhte kılma-ğa heveskâr olmağın mevcut olan kâr-âgâhan-ı kârgâh-ı musiki-penâhdan tahsîl-i câme-dûzî-i 'ilm-i terâne-şî'âr etmeğın üstâd-ı kâr-ı dükkânçe-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-enbâzı şîrîn ve lehce-i nezâket-endâzı ma'ârif-âyîn olup kumaş-ı terâne-i pûd u târ-ı edvâr hızâne-i derûn-ı tarâb-şî'ârından bâr-beste-i karâr idi. Makam-ı segâh'da usûl-ı Zencîr'de

Çıkınca pîreheninden o sîne deryâda
Sedef harâm ola dürr-i semîne deryâda

murabba'ı ve makam-ı 'Aşîrân'da usûl-ı Devr-i kebîr'de

Bûse-i la'l-i lebin ol mest-i bed-hû vermedi
Haste-i hicrân-ı aşka bir içim su vermedi

murabba'ı cümle-i âsâr-ı hoş-reftârından olup bunlardan mâ'adâ murabba'ât ve nakş ve şarkı elli kadar muvafık-ı kavâid-i fenn-i elhân zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki [31b] bi-ecma'ihim müstahsen-i mezâyâ-vâkıfân-ı fenn-i nagam-nişândır.

Musalli Efendi

Mevlid ü mevtını Dârü'n-nasr ve'l-meymene şehr-i Edirne ve kemâl-i şöhreti zaman-ı ferih-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i ma'delet-tavr-ı pâdişah-ı âlemyân Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup pederi müderrisîndendir. Vâlidesi Enderûn-ı hümâyûn kabilesi olmağın Ebezâde dahi derler. Hâl-i tufûliyyetinden dem-i kühûlete değin cidd ü cehd-i iktidar ile fazz-ı ebkârî kavâ'id-i edvâr etmeğe heveskâr olup mevcûd olan zâyide-kârân-ı habâlâ-yı fenn-i terâne-şî'ârdan ta'allüm-i terbiyet-sâzî-i nevzâde-i nagamât etmeğın üstâd-ı mezâyâ-nejâd ve kâmil-i dakayık-zâd olmuşdur. Fi'l-hakîka âbistânî-i etfâl-ı sürûd ile şikem-i nagam-ı tev'em-i derûnî bîrûn-nümâ olup nev-be-nev ıskat-ı cenîn-i âsâr-ı letâfet-pîrâ ederdî. Sadâ-yı bülendi tîz ve letâfetde meyâne ve lehce-i dilpesendi nezâket-âmiz ve 'ârifâne olup kemâl-i kabiliyyet ü ehliyyetden gûyâ cenîn-i fenn-i sürûdun bürîde-kâr-ı nâfi ve bisât-ı gehvâre-i terânenin duhte-kâr-ı şikâfî idi. Makam-ı Bayâtî'de usûl-ı Frenkçîn'de

Hatt-ı 'izârını gördü senin o hâlet ile
Benefşe ser-be-zemin oldu yüz hacâlet ile

murabba'ı ve makam-ı Hüseyinî'de usûl-ı Devr-i kebîr'de

Şimdi meyli gönlümün bir serv-i hoş-reftâredir
Ol hilâl-ebrû için gönlüm gözüm âvâredir

murabba'ı zâde-i tab'-ı mezâyâ-dâdesinden olup bunlardan ma'adâ otuz kadar murabba'ât ve semâ'i ve şarkısı dahi vardır ki her biri ber-nehc-i kavâ'id-i edvâr-ı tarab-medâr pesendide-i esâtiz-i hakayık-şî'âr olmakla üstâdiyyeti ma'lûm-ı sigâr u kibâr olup âsârı meşhur-ı cihan olmuşdur.

Mahmud Çelebi

Mevlid ü mevtını belde-i Âmid ve vakt-i şöhreti devr-i şâdî-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i esnâf-ı mücellidîndendir. Şüfre-i cidd-i taâmın derdest-i ihtimam edip çerm-i terâne-cirm-i taleb-i nagam-ı elhândan kâr-sâz-ı cild-i mecmu'a-i sürûd-ı [32a] irtisâm olmakla mevcûd olan üstâdân-ı müzehhibân-ı serlevhâ-i elhândan ta'allüm-i cedvel-keşî-i edvâr-ı tarâb-resân etmeğın dükkân-ı nagam-erkân ve irfân-bünyânın üstâd-ı kârdânı olmuşdur. Fi'l-hakîka icrâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i merkûma rişte-i nâ-güsiste-i iz'ân u itkân ile şîrâze-bend-i cem' olup nihâde-i mahfaza-ı derûn-ı pür-irfân eylemiş idi. Sadâ-yı bülendi letâfetde meyâne ve lehce-i dil-pesendi hoş edâ vü acemâne olup vâkıf-ı nikât-ı fenn-i nagam-ı gayât idi. Makam-ı 'Uzzâl'da usûl-ı Devr-i revân'da

Ruh-ı âlin sanemâ reşk-i şerâb olmuşdur
Dil-i pür-sûzum ol âteşde kebâb olmuşdur

murabba'ı ve makam-ı Hicaz'da usûl-ı Muhammes'de

Kûyim demi ki derd-i dili der meyân nuhem
Bâri ki âsumân nigeşt der meyân nuhem

nakş cümle-i âsâr-ı mutâbık-ı l-edvârından olup bunlardan mâ'adâ otuz kadar zâde-i tab'-ı nagam-pîrâsı dahi vardır ki her birin üstâdân-ı 'ilm-i elhân ez dil ü cân istima' edip pesend ü istihsân eylemişlerdir.

Mustafa Ağa [Serhânende]

Mevlid ü mevtını civar-ı Üsküdar'da Kadıköyü nâm mahal ve kemâl-i şöhreti zaman-ı meserret-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Enderûn-ı hümâyunda hânendebaşı olmuşdur. Hâl-i sabâvetde nühüfte vü âşikâr arzûmend-i nevâ-hânî-i 'ilm-i edvâr ve mezâyâ-şînâs-ı fenn-i terâne-şî'âr olmağa sa'y-ı bisyâr ve cidd ü cehd-i bî-şümâr edip mevcut olan kavâ'id-hâvîyân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm u tahsîl ve 'alâ mâ-'amel fi'l-asl âsâr-ı

külliyât-ı selefî zabt u tekmîl etmekle üstâd-ı rast-kâr ve kâmil-i dakayık-şî'âr olmuştur. Nefes-i letâfet-resi bülend ü lâtif ve lehce-i zîbendesî nezâket-elîf olup yegân yegân kavâ'id-i 'ilm-i elhan hâme-i kemâl-i itkân ile nigâşte-i ceride-i derûn-ı pür irfânı olmuş idi. Makam-ı Baba Tahir'de usûl-i Nîm devir'de

[32b] Hayâli cılve-ger dilde o şûh-ı dil-sitân gâib
Tılsım-ı fitne âmâde velî genc-i nihân gâib

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hezec'de

Bana rahm ederdi eğer bileydi o mehlikâ nigerânımı
Nazar eyler idi vefâ ile işideydi âh u figânımı

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-nişânından olup bunlardan mâ'adâ ka'ide-i 'ilm-i elhâna mutâbık letâfet ü nezâketde fâ'ik tahsîn ü pesende layık yiğirmi kadar murabba'âtı olup esâtiz-i fenn-i nagam-engîz ehliyyetin nâtık olmakla makâm-ı üstâdiyyete layık olmuştur.

Musiki Nâibi Mustafa Efendi

Mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı'l- 'aliyye Konstantiniyyetü'l- mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı avâtıf-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâifdendir. Muhzırân-ı cidd ü cehd-i iz'ânın dâhil-i kazâ-yı taleb-i elhân olmak için pîş-revân edip mahkeme-i şâkirdân-ı fenn-i terâne-beyândan ta'allüm-i vâdi-i 'ilm-i sürûd ve tekmîl-i tescîl-kârî-i ma'lûmât-ı tarâb-âlûd etmekle hâkim-i belde-i üstâdiyyet ve kadı-yı diyâr-ı ehliyyet olup fi'l-hakîka beyne'l-esâtiz üstâd-ı sâhib-i cerh ü ta'dîl ve nahfel-güzîn-i dârü'l- kazâ-i ma'ârif-i celîl olmuştur. Sadâ-yı halâvet-efzâsı lezzet-peymâ ve lehce-i dil-pesend-i vâlâsı hoş-edâ olup asrında olan esâtiz-i tarâb-engîz evvelen nevzâde-i tab'-ı sürûd-âmizlerin ana kırâ'at ve isma' edip pesendîdesi olursa işâ'at ve eğer olmazsa ihfâ etdiklerinden Nâib-i Musiki diye nâm-âver olmuştur. Makam-ı Hisâr'da usûl-i Muhammesde

Ey perî-peyker olalıdan mest ü hayrânın senin
Dağıdıdır kendüyi zülf-i perîşânın senin

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şâdî-disârından olup bundan ma'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı pür-irfânı dahi vardır ki 'ilm-âverân-ı fenn-i elhân pesend ü istihsân edip serlevhâ-i mazbata-i cân eylemişlerdir.

Mecdî Efendi

İsmi Mehmed mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti [33a] 'ahd-i ma'âli-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup tarikat-ı 'ulema-yı kirâm üzre devr-i ma'delet-tavr-ı şehinşâh-ı cihân Hazret-i Sultan Ahmed Hân'da zîb-ârâ-yı sadr-ı Anadolu olmuştur. Evâ'il-i hâllerinde hast-gâr-ı ta'allüm-i 'ilm-i edvâr olup dîdar-ı şâhid-i terâne-âsâr âyine-i heveslerinde nümûdâr olmakla ol zaman-ı şâdî-nişânda mevcûd olan esâtiz-i nikât-sencân-ı fenn-i elhândan taleb-i tahsîl ve kavâ'id-i vâdi-i nagamâtı hıfz u tekmîl etmekle sadr-ı üstâdiyyetde nişîn ve câh-ı tarâb-penâh-ı ehliyyetde mekîn olmuştur. Âvâz-ı letâfet-perdâzları tîz ü hazîn ve lehce-i dilpesend ü mümtazları belâgât-âyîn olup dakayık-ı fenn-i negamât misâl-i menâsıb-ı kuzât rûznamçe-i derûn-ı ma'ârif-simâtlarında merkûm ve tafsil-i külliyât-ı terâne-gayât icmâl-i bâl-i fazâ'il-mâ'illerinde muharrer ü mersûm idi. Makam-ı Bestenigâr'da usûl-i Semâî'de

Yâd-ı ruhiyle ağlasam eşkim gül-âb olur
La'li hayâli ile su içsem şarâb olur

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'ârlarından olup bundan ma'adâ on kadar ber-nehc-i ka'ide-i 'ilm-i sürûd zâde-i tab'-ı ma'âlî-vürûdları dahi vardır ki her biri pesendîde-i ashâb-ı fenn-i ma'huddur. Fenn-i mezbûrda olan âsârları evâ'il-i hâllerinden olup müddet-i medîd terk-i vâdi-i terâne-nevîd etdiklerinden beyne'l-enâm eser-i şâdî-encâmları in'idâm bulmakla belki dânen-de-i 'ilm-i mezbûr oldukları bile târî-i ifhâm olmamıştır. Bin yüz tarihi hududunda mevce-i kazâ müddet-i mansıb-ı ömr-i nâzenînlerin icmâl-i fenâdan ref' ü hakk ve ber-vech-i tafsîl-i rûznâmçe-i bekaya sebtile dâhil-i sakk etmeğin vâsıl-ı dârü'l-kazâ-yı âhiret olmuştur. Tarih-i vefâtı [boş] ... mısra'ıdır.

Molla Mehmed Efendi

Mevlid ü mevtını civâr-ı Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üskûdar ve dem-i şöhreti işbu zaman-ı ma'delet- [33b] ünvan-ı şehriyâr-ı cihân Hazret-i Sultan Ahmed Hân olup merhum Şeyh Abdülhay Efendi'nin hafîdidir. Hâst-gârî-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr ile müddet-i vâfire bezl-i himmet-i gayr-ı nâfire edip mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve zabt-ı musanna'ât-ı ma'lûmâtı tekmîl etmekle dakayık-ı vâdî-i mezbûra vâkıf olmuştur. Sadâ-yı lezzet-pîrâsı hazîn ve lehce-i nezâket-nümâsı ma'ârif-mekîn olup fenn-i mezbûru 'alâ vechi't- tedkîk dânen-de ve âsâr-ı musanna'ât-ı selefi 'alâ mâ-'umile fi'l-asl hânende idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Çenber'de

Hasret ile dîdesi pür-nem nice bîçâre var
Şîşe-i dehr içre şimdi bir perî-ruhsâre var

murabba'ı ve makam-ı Mâhûr'da usûl-i Çenber'de

Haddeden geçmiş nezâket yâl u bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana

murabba'ı cümle-i âsâr-ı safâ-medârından olup bunlardan mâ'adâ yığirmi
mikdâr mutâbık-ı ka'ide-i 'ilm-i edvâr zâde-i tab'-ı ma'ârif-şî'ârı dahi vardır.

Mahmud Ağa

Mevlid ü mevtını kurb-ı Dârü's-saltanatî's- seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Üsküdar ve dem-i şöhreti zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Maktûl Kara Mustafa Paşa'nın hânendesidir. Âyîne-i bâl-i ma'ârif-me'âlinde çehre-i taleb-i sürûda bedîdar olmağın sa'y-ı bî-şümâr ile mevcud olan esâtiz-i 'ilm-i edvârdan ahz u tahsîl ve zabt-ı kavâ'id-i fenni bi-'ucerihi ve bücrihi tekmi' etmekle 'idâd-ı üstâdândan 'ad ve meyân-ı kemâline nitâk-ı ehliyyet bend ü şedd olunmuştur. Sadâ-yı bihîni halâvet-bahşâ ve lehce-i nemekîni fesâhat-pîrâ olup vâdî-i hânendegîde müstesnâ idi. Makam-ı Evc'de usûl-i Çenber'de

Sâkî be-nûr-ı bâde ber efrûz-ı câm-ı mâ
Mutrib begü ki kâr-ı cihân şüd bekâm-ı mâ

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-şî'ârından olup bundan mâ'adâ on kadar pâkize
vü zîbâ zâde-i tab'-ı dilârâsı dahi vardır ki pesendîde-i dakayık-sencân-ı fenn-i terâne- [34a] edâdır. Mezbûrun bin doksan dokuz tarihi hudûdunda zîver-i keff-i vücûd olan deff-i hayâtı sille-hârî-i bî-usûl-ı dest-i ecel ile şikest olmağın dâ'ire-i beka olmuş idi.

HARFÜ'N-NÛN

Nazîm Çelebi

İsmi Yahyâ ve mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatî's- seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Kumkapu semti ve kemâl-i iştihârı devr-i mekârim-tavr-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu zaman-ı ma'delet-ünvân-ı şehinşâh-ı devrân Hazret-i Sultan Ahmed Hân'a değin olup 'ahd-i Sultan Mustafa Hân'da cânib-i sadr-ı 'alî merhum 'Ammîzâde Hüseyin Paşa'dan kendi-

ye meyve-i ter pazarbaşılığı 'inâyet ü ihsân kılınmıştır. Mezbûrun henüz nihâl-ı zât-ı heves-me'âli riyâz-ı şebâbda nev-bâve-res-i ma'ârif iken âb-yârî-i cehd-i her-bâr ile pür-berg ü bâr-ı fenn-i edvâr olmağa sa'y-ı bisyâr edip mevcûd olan esâtiz-i hakayık-şî'âr-ı sürûd-âsârdan tahsîl-i kavâ'id-i nagamât-ı tarâb-disâr ve tekmi'l-i zavâbit-ı kavâ'id-i 'ilm-i elhân-ı safâ-medâr etmekle meyve-çîn-i hadîka-yı üstâdiyyet ve mesned-güzîn-i kasr-ı bî-kusur-ı ehliyyet olmuşdur. Fî'l-hakîka vâdî-i mezbûrda neşr-i tohm-ı âsâr edip selef-de ser-zede-i zuhûr olmayan ezhar-ı rengârenk-i nagamâtı terbiyyet-i feyz-tab'-ı pür-nikât ile inbât edip nihâde-i şîşe-i ikâ' icâd eyledikçe fen-şinâsânı kemâl-i istihsânlarından hayrân eylediğinden gayrı şâ'ir-i belâgat-nişân u mu'ciz-beyân olup dîvân-ı şî'ri mütedâvil ü meşhur ve na't-ı şerif-i Hazret-i Habib-i Rabb-ı Gâfur'da mahsus-ı dîvân-ı fasâhat-maksûru dahi olup beher sene birer na't-ı şerif inşâd ile dürrer-feşân-ı bezmgâh-ı dühûr olurdu. Âvâz-ı hançere-endâzı tîz ve lehce-i belâgat-perdâzı mezâyâ-âmîz olup ma'ârif-i sâ'irede dahi kemâli malûm u meşhur olmağın sad-bâr huzur-ı Hümâyûn-ı hazret-i şehriyâr-ı âlî-tebâr'da [34b] fasl-ı musiki-i şâdî-şî'âr edip 'atâyâ-yı bisyâra sezâvâr olmuşdur. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Zencîr'de

Cihân harab kırışme-i siyâh çeşminden
Figan tegafül-i gamzenden âh çeşminden

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Türk darb'da

Gül der ber ü mey der kef mâşuk bekâмест
Sultân-ı cihânem beçünîn rûz gulâмест

nakşî cümle-i âsâr-ı nezâket-etvârından olup bunlardan mâ'adâ beş yüzden mütecâviz murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki her biri ber-muktezây-ı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr metîn ü letâfet-şî'âr olmağın kâffe-i esâtiz-i mezâyâ-âmîz tahsin-i bisyâr eylemişlerdir. Fî'l-vâki' gerek 'ilm-i elhânda gerek şî'r-i Fârisî-dânîde yegâne-i cihân ve müselleme-i erbâb-ı irfân olduğu müstağni 'anî'l beyândır.

Nazîrîzâde

İsmi Mehmed mahlâsı Emin mevlidi diyâr-ı Selânik ve mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı Sultan mehmed Hân olup zümre-i küttâbdan olmağın Kıbrıs defterdârı olmuşdur. Kalem-i taleb-rakam-ı sa'y-ı himemin nüvisende-i hutût-ı nağme etmeğe cidd-i demâdem edip asrında mevcûd olan hâcegân-ı 'ilm-i elhândan ta'allüm-i fen ve muhâseban-ı defâtir-i 'irfândan tekmi'l-i zabt-ı ma'lûmât-ı

tarâb-efgen etmekle defterhâne-i vâdî-i sürûdda üstâd-ı sâhib-i aklâm ve kîse-dârân-ı evrâk-ı nagamâta hâce-i fen-turâz-ı irtisâm olmuşdur. Sadâ-yı bülendi firâvân ve lehce-i dil-pesendi belâgat-beyân olup fi'l-hakîka fenn-i mezbûrda rûtbe-i dânişi ekser esâtiz-i dikkat-engizden a'lâ ve âsâr-ı selefi kemâ'-amel fi'l-asl ihâtakâr u dâna olduğundan mâ'adâ 'ulûm-ı mu'tâde'l-kırâatde sâhib-i bidâ'a tavîlül-bâ'a ve şî'r ü inşâda dahi mâlik-i yerâ'a idi. Makam-ı Nişâbûr'da usûl-i Devr-i kebîr'de

Ân peri ruhsâr âmed cây-ı der dil kerd ü reft
Aklrâ hayran an şekl ü şemail kerd ü reft

[35a] nakşı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Devr-i revân'da

Çü serv eger be-horai demi be-gülzâri
Hored ziharet rûyi-tü her gül ve hâri

nakşı cümle-i âsâr-ı tab'-ı nâdire-disârından olup bunlardan mâ'adâ on beş kadar mutâbık-ı fenn-i sürûd-i şâdî-güster eser-i tarab-perveri dahi vardır ki üstâdân-ı 'ilm-i elhân kemâl-i istihsân etmekle her birin nigâşte-i mecmu'a-i cân eylemişlerdir. Bin yüz yigirmi dört tarihî hudûdunda âhir-i defter-i ömrüne kâtib-i kühen-i muhâsib-i ecel resîde-keş-i tamâm olmakla kıyâm-ı rûz-ı hesâba dek ârâm-gâh-ı beka-ya rihlet u şitâb etmişlerdir.

Nazîm Efendi

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve vakt-i şöhreti zaman-ı sa'adet-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup Şeyhülislâm Bahâyî Efendi'nin fetva emini Şeyhzâde Mehmed Efendi'nin necl-i necîbidir ki müderrisîn-i kirâmdandır ve meşhur Emîrgûnzâde'nin dâmâdı olmuşdur. Mahdûm-ı merkur ma'ârif-i külliyye ve cüz'îyyede fâzıl-ı yegâne ve vâdî-i hatt ü inşâ ve şî'r ü mu'ammâda mahir-i bî-bahâne olduğundan mâ'adâ mevcud olan sazların mecmû'unda üstâd ve ekser sanâyî'de dahi kâmil-i dakayık-zâd idi. 'İlm-i edvâr-ı tarab-şî'ârı dahi mevcud olan üstâdân-ı fen-şinasândan tahsîl ve kavâ'id-i terâne-i fevâ'idin zabt ü tekmi'l edip fenn-i mersûmda dahi üstâd-ı sâhib-i külliyyât ve kâmil-i pür-nikât olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-endâzı hazin ü hûb ve lehce-i dil-pesend ü mümtâzı nemekîn ü mergub olup fi'l-hakîka 'amme-i ma'ârifde kemâli hâric-i tavk-ı beşerîyyet olmağın dâhil-i sahn-ı dersâne-i mavsıl-ı ehliyyet olanların müderris-i silsile-bend-i a'lemîyyeti idi. Makam-ı Mu-hayyer'de usûl-i Devr-i kebîr'de

Gönül te'sîr-i tab'-ı neşve-i çeşminle mest olmuş
O keyfiyetle âhir vâsıl-ı bezm-i elest olmuş

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tab'-ı nüktedânından olup bundan mâ'adâ ber-minvâl-i kâ'ide-i 'ilm-i sürûd on beş kadar eser-i letâfet-âlûdı dahi vardır ki kâffe-i esâtiz-i nagam-nümûd [35b] üstâdiyyet ü ehliyyetine âsârı ile ikâmet-i berâhin ü şühûd eylemişlerdir.

Nâbî Efendi

İsmi Yusuf mevlidi belde-i Rûha ve mevtını Dârü's-saltanatü'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı avâtıf-nişân-ı Sultan Mehmed Hân'dan işbu devr-i sa'adet-tavr-ı şehriyâr-ı felek-ünvân Sultan Ahmed Hân olup zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı 'âlî-şândandır. Âvâz-ı tarâb-şî'âr-ı terâne-âsâr gûş u hûşunda kâr olmağın ta'allüm-i fenn-i edvâra heveskâr olup mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-disârdan ahz u tahsîl ve zabt-ı kavâ'id-i fenn-i merkûmu 'alâ-vechi'l-itkân hıfz u tekmi'l etmekle hâce-i defterhâne-i fenn-i elhân ve üstâd-ı ma'ârif-beyân-ı vâdî-i nagam-nişân olmuşdur. Ma'ârif-i sa'iresi meşhûr-ı cihân olmakla muhtac-ı tafsîl ü beyan değildir. Sadâ-yı nezâket-nümâsı şirin ve lehce-i belâgat-edâsı nâzenîn olup vukûf-ı mezâyâ-yı fenn-i merkurda kemâ-hüve'l-layık fâ'ik idi. Makam-ı Rehavî'de usûl-i Nîm devir'de

Ruhunda bâdeden yârin ki âb ü tâb olur peydâ
Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

murabba'ı cümle-i âsâr-ı muvâfıku'l-edvârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-pîrâsı dahi vardır ki her biri pesendîde-i esâtiz-i dakayık-bahşâdır. Mezbûrun bin yüz yigirmi altı tarihî hudûdunda âhir-i divânçe-i ömrüne kalem-i siyeh-rakam-ı kâtib-i ecel

Nâbî yeter muhasebesin gördün âlemin
Dîvân-ı rûz-ı mahşere var gör hesâbın

beyt-i belâgat-pezi'nin sebt ü tahrîr etmekle dâhil-i erbâb-ı saff-ı dîvân-ı âhîret olmuşdur. Târih-i vefâtı kendi güftesi olan

Nâbî be- huzûr âmed

mısra'ıdır.

Nâzım Çelebi

İsmi [boş] ... mevlid ü mevtını Dârü's-saltanatı's-seniyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyyede Yenibağçe semti ve dem-i şöhreti zaman-ı ferih-resân-ı Sultan Mehmed Hân olup hulefâ-i Bektâşîyândan Ördek İsmâil Efendi'nin necl-i ma'ârif-perveridir. Batt-ı sa'y-ı bî-haddin mahatt-ı bahriyyân-ı ma'ârif olan hıyâz-ı taleb-i [36a] elhâna perrân edip kemâl-i cidd ü iz'ân ile mevcud olan üstâdân-ı fen-şinâsândan ahz ü ta'allüm-i 'ilm-i nagam etmekle memhûr-ı esâme-i üstâdiyyetin zîb-i mahfaza-yı derûn kılmağın sâhib-i 'ulûfe-i ehliyyet olmuşdur. Âvâz-ı pâkizesi lâtif ü ra'nâ ve lehce-i zîbendes dilpesend ü nîk-edâ olup kavâ'id-i fenn-i merkûm sahife-i fuâd-ı ma'ârif-mevsûmunda mersûm idi. Makam-ı Hüseyinî'de usûl-i Çenber'de

Fark olunmaz şu'le-i âhım gece mehtâbdan
Neyleyim hurşîd-i rahşânım göz açmaz hâbdan

murabba'ı cümle-i zâde-i tab'-ı ma'ârif-nişânından olup bundan mâ'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i fenn-i nagamât bir mikdar âsâr-ı tarâb-gayâtı dahi vardır ki metânet u letâfetde pesendîde-i esâtiz-i terâne-âyâtdır.

Na'thân Abdî

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i şöhreti zaman-ı merâhim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup zümre-i erbâb-ı vezâifdendir. Nukûd-ı cidd ü cehd-i bî-haddin cihet-i ta'allüm-i 'ilm-i sürûda sarf ve kîse-i derûn-ı taleb-nümûnun vazâ'if-i tahsîl-i külliyyâta zarf edip ol 'asr-ı ferruh-nişânda mevcûd olan üstâdân-ı ilm-i elhândan istifâde-i terâne-beyân etmekle medîha-hân-ı mahfel-i üstâdiyyet olmuşdur. Âvâz-ı halâvet-perdâzı hazîn ve lehce-i bülend ü mümtâzı bihîn olup fi'l-hakîka mezâyâ-yı 'ilm-i edvâr-ı nu'ût-ı manzûme-vâr mersûm-ı levh-i bâl-ı ma'ârif-şî'ârı idi. Makam-ı Nişâbûr'da usûl-i Çenber'de

Bakışın deler ciğerler bu ne gamzeli bakışdır
Revişin alır gönüller bu ne şiveli revişdir

murabba'ı ve makam-ı Muhayyer'de usûl-i Semâî'de

Mest olup gül gül açılmışsın bu fettânlık nedir
Âlemi kırmakdasın âşûb-i devrânlık nedir

murabba'ı cümle-i âsâr-ı ferih-şî'ârından olup bunlardan mâ'adâ pakîze vü zîbâ [36b] on beş kadar zâde-i tab'-ı vâlâsı dahi vardır ki her biri ber

nehc-i kâ'ide-i fenn-i mezbûr bî-kusûr olmağın müstahsen-i cumhûr olup üstâdiyyeti meşhur olmuşdur.

Nasuh Paşazâde Ömer Bey

Mevlid ü mevtını Darü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan İbrahim Hân olup zümre-i küttâbdandır. Henüz mâh-ı eşî'a-nisâr-ı zât-ı sûtûde-simâtı evc-i şebâb-ı heves-me'âlde hilâl iken istifâza-ı ma'ârif-i külliyye vü cüz'iyye ile bedr-i tamam olmakla ez-dil ü cân ikdâm ü ihtimâm edip ez-cümle hâst-gâri-i ta'allüm-i 'ilm-i edvâr câygîr-i derûn-ı 'irfân-şî'ârı olmağın mevcûd olan üstâdân-ı fenn-i elhândan ahz u tahsîl ve 'ilm-i merkûmun kavâ'id ü fevâ'idin zabt ü tekmîl etmekle üstâd-ı hakâyık-nijâd ve ma'ârif-i mu'tâd olmuşdur. Fi'l-vâki 'asrında olan 'urefâ-ı fûnûn-ı şettânın müşârün bi'l-benânı ve ekser 'ulûmda cümlelerin belâgat-beyânı idi. Sadâ-yı halâvet-pîrâsı lezîz ü hûb ve lehce-i belâgat-edâsı fesâhât-mashûb olup nikât-ı mezâyâ-yı kavâ'id-i sürûd ber-müttelim-i mir'at-ı ma'ârif meşhûr olan fû'âd-ı fezâil-nümûdlarında cilve-ger ve mevcud olduğundan gayrı cemî' ma'ârifde kemâli bâliğ-i rütbe-i vâlâ hususâ hoş nüvisende şeyh-i meşhur ile hempâ olmağın meyân-ı erbâb-ı 'irfânda engüşt-nümâ olmuş idi. Makam-ı Kürdî'de usûl-i Evfer'de

Bîm-i reh bilmez şeb-i tarîkde tenhâ gelir
Senden ey meh-rû hayâlin bana bî-pervâ gelir

murabba'ı ve makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Hafîf'de

Za'f-ı gamınla kalmadı tâb-ı nigâhımız
Nezzâre ise hüsnüne cânâ günahımız

murabba'ı cümle-i musanna'ât-ı âsârından olup bunlardan mâ'adâ yigirmi kadar zâde-i tab'-ı ma'ârif-nümâsı dahi vardır ki fi'l-hakîka her biri ebkâr-ı nagamâtı hâvî ve letâfet ü nezâketi muhtevî olmağın kâffe-i esâtiz-i nagam-âmîz 'amme-i eser-i tarab- [37a] gösterin kemâl-i istihsân etmeleriyle üstâdiyyet ü ehliyyeti meşhûr-ı cihân olmuşdur.

Na'lçe Efendi

İsmi Mehmed ve mevlidi ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye ve kemâl-i iştihârı zaman-ı mekârim-nişân-ı Sultan Mehmed Hân olup merhum Musahib Mustafa Paşa'nın mektubcusudur. Henüz eyyâm-ı şebâbda berehne-pây-ı hevâ-yı kesb-i 'irfân iken pâ-

pûş-ı sa'y-ı ihtimâmın na'l-zenî-i cidd-i temâm ile zîver-i akdâm-ı ikdâm edip tahsîl-i 'ilm-i elhân için reh-neverd-i taleb-i tâm olmağın ol dem-i ferih-tev'emde mevcut olan 'ilm-âverân-ı fenn-i sürûd-ı şevk-irtisâmdan ta'allüm-i kavâ'id ve tekmîl-i zabt-ı musanna'ât-ı ma'lûmât etmekle saff-ı ni'âl-ı talebde istifâde-kâr-ı 'ilm-i edvâr iken kadem-nihâde-i rütbe-i ifâde ve ekser esâtizden sa'y u gûşide ziyâde olmakla üstâd-ı kârdân-ı dükkânçe-i ehliyyet olmuştur. Nefes-i halâvet-resi hoş-âyende vü lâtif ve lehce-i zîbendesî dilpesend-i nezâket-redîf olup kavâ'id-i fenn-i merkûm-ı pây-ı te'essür mahfaza-i derûn-ı ma'ârif perverde mazbût ü muharrer idi. Makam-ı 'Uşşâk'da usûl-i Rehavî'de

Zebân-ı aşkı anlar sana benzer işve-ger var mı
Cihan-ârâsın el-hak sana şimdi şöyle der var mı

murabba'ı ve makam-ı 'Aşîran'da usûl-i Zencir'de

Zülf-i dilber sünbül-i bağ-ı cinânımdır benim
Hatt-ı la'li nüsha-i ta'viz-i cânımdır benim

murabba'ı cümle-i âsâr-ı şevk-medârından olup bunlardan mâ'adâ üç yüz kadar murabba'ât ve nakş ve şarkısı dahi vardır ki her biri hoş-âyende vü metîn ve muvâfık-ı ka'ide-i fenn-i terâne-âyîn olmakla ehliyyet ü üstâdiyyeti ittifâk-ı 'urefâ-i fen ile mübeyyendir.

HARFÜ'L-YE

Yusuf Çelebi

Mevlidi ve mevtını Dârü's-saltanatî's- seniyye Konstantiniyyetü'l- mah-miyye ve kemâl-i iştihârı devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultân Mustafa Hân'dan işbu zaman-ı 'adâlet-ünvân-ı padişah-ı cihân Hazret-i Ahmed Hân'a değin olup merhûm Sultan Selim [37b] cami'-i şeref-i lâmi'inde na'thândır. Aslı 'abd olmakla Hâfız-ı tîz-nâm dahi derler. Merkûmun henüz tavk-ı memlûkiyyet-i gerden-bend-i vücudu iken ârzû-yı ta'allüm-i fenn-i sürûda cây-gîr-i derûn-ı ma'rifet-nümûdu olup hezâr cidd ü sa'y-ı nâ-ma'dûd ile mevcûd olan esâtiz-i fenn-i terâne-âlûddan tahsîl-i 'ilm-i edvâr-ı şâdî-vürûd ve tekmîl-i zabt-ı ma'lûmat-ı bih-bûd etmekle hâdim-i mezâyâ-şinâsân-ı fenn-i ma'hûd iken ihrâz-ı rütbe-i mahdûmiyyet edip gûşe-i üstâdiyyete ku'ûd eylemiştir. Fi'l-vâki anka-yı dakayık-pîrâ-yı selef gibi remz-âşinâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân ol-duğundan rıkkıyyet-i talebden mu'tik olup sît-i ehliyyeti evc-i a'lâya su'ûd

etmiş idi. Âvâz-ı letâfet-endâzı halâvet-bahşâ ve lehce-i pâkîze vü mümtâzı dilpesend ü nîk-edâ olup mezâyâ vü nikât-ı fenn-i sürûda kemâyenbâgî vâkıf idi. Makam-ı Nühüfte usûl-i Zencir'de

Ne feyz-i şevk ü ne ser-sebzî-i bahâra döner
Bu köhne çarh-ı felek bilmezem ne kâra döner

murabba'ı ve makam-ı Segâh'da usûl-i Hâvî'de

Bana kan ağlatıp derd-i firâk-ı la'l-i handânın
Dağıtdı aklımı evvel nazarda çeşm-i fettânın

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-şî'ârından olup bunlardan mâ'adâ musanna' vü zîbâ elli kadar murabba'ât ve şarkı ve semâ'ıyyâtı dahi vardır ki fi'l-hakîka ber-muktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i edvâr pesendide-i 'urefâ-i fenn-i terâne-medârdır. Mezbur meşhur olan Mevlid-i şerife nazîre merhum 'Arif Efendi'nin Mi'râciyyesin beste eylemiştir ki rütbe-i üstâdiyyeti dakayık-şinâsân-ı fen olan erbâb-ı 'irfâna ol eser-i cemîli istima'dan âşikâr ü 'ayân olur.

Yahyâ Çelebi

Mevlid ü mevtını şehir-i Diyâribekir ve kemâl-i iştihârı zaman-ı ma'delet-ünvân-ı Sultân Mehmed Hân olup ol diyâr mücellidlerindenidir. Eczâ-yı cidd ü sa'y-ı iz'ân-ı ma'ârif-cûyânın şîrâze-bend-i ta'allüm-i fenn-i elhân ve ol kitab-ı müstetâbı mesâ'il-i tarab-ı tâ'il-i sürûd ile mel'ân kılmak için mevcut olan esâtiz-i 'ilm-i [38a] elhândan ahz u ta'allüm-i fenn ve zabt-ı kavâ'id-i nagamât-ı şevk-efgen etmekle mukaddime-i nüsha-i üstâdiyyet ve hâtime-i mecmu'a-i ehliyyet olmuştur. Fi'l-hakîka vâdî-i mezburda kâmil-i hakâyık-bîn ve icra-yı 'amelde hâzık u metîn idi. Sadâ-yı letâfet-nümâ-yı halâvet-pîrâsı hazin ü hûb ve lehce-i dilpesend-i nezâket-intimâsı lezzet-mahsûb olup dakayık-ı 'ilm-i edvâr levh-i bâl-i ma'ârif-şî'ârında mazbut ü mersûm ve âsâr-ı selef mecmu'a-i tab'-ı letâ'if-disârında muharrer ü merkûm idi. Makam-ı Acemaşîran'da usûl-i Nîm-devir'de

Yaşım ki gözden 'aks-i 'ârız-ı cânâna düşmüştür
O şebnemdir seher berg-i gül-i handâna düşmüştür

murabba'ı ve makam-ı Kürdî'de usûl-i Fer'de

Mürg-i dilimin kârını hep nâleler etdi
Bana o gül-i bağ-ı melâhat neler etdi

murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarâb-medârından olup bunlardan ma'adâ muvâfık-ı kavâ'id-i 'ilm-i elhân on beş kadar zâde-i tab'-ı nüktedânı dahi vardır ki müstahsen-i esâtiz-i fen olmakla üstâdiyyeti nümayân ve ehliyeti âşikâr u 'ayân olmuştur.

Yahyâ Çelebi

Mevlid ü mevtını Dârü'l-hilâfeti'l-'aliyye Konstantiniyyetü'l-mahmiyye civârında Üsküdar ve dem-i iştihânı devr-i sa'âdet-tavr-ı Sultan Mehmed Hân olup Devâtîzâde Şeyh Mehmed Efendi'nin 'asâdârının ferzend-i dil-pesendi ve ol dem-i mekârim-tev'emde Dârü's-sa'âde ağası olan merhûm Yusuf Ağa hademesindendir. Kemâl-i hüsn-i savtına binâen fermân-ı 'âlî-şân-ı şehriyâr-ı gerdûn-medâr ile ta'allüm-i 'ilm-i edvâr-ı şevk-âsâra me'mur olmağın mevcut olan esâtiz-i hakayık-engîz-i fenn-i terâne-i tarâb-âmizden sa'y-ı cezîl ile tahsîl ve zabt-ı musanna'ât-ı musannefat-ı selefi tekml etmeğın kadem-nihâde-i dâire-i üstâdiyyet olmuştur. Âvâz-ı letâfet-perdâzı şîrîn ve lehce-i dilpesend ü mümtâzı bihîn olup dânen-de-i rümûz-ı fenn-i sürûd ve hânende-i bî-manend ü bih-bûd idi. Makam-ı Isfahân'da usûl-i Devr-i revân'da

Ruhunda bâdeden yârin ki âb ü tâb olur peydâ
Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

[38b] murabba'ı cümle-i âsâr-ı tarab-şî'ârından olup bunlardan ma'adâ bermuktezâ-yı kavâ'id-i 'ilm-i elhân bir mikdar eser-i letâfet-beyânı dahi vardır ki kâtibe-i musiki-şînâsân pesend ü istihsân eylemişlerdir. Mezbûrun bin doksan sekiz tarihi hudûdunda şû'le-i bedr-i hayâtın tîregî-i husûf-ı ecel tahte'l-arz telh ve gurre-i garrâ-yı ömrün selh etmekle matla'-ı fenâdan tahvil-i burc-ı beka eylemiştir.

HÂTİME

NAZM

Aferin ey kalem-i mu'cize-kâr-ı imlâ
Aferin ey 'alem-i ceyş-i zafer-dâr-ı edâ

Hâl-i edvâr-şînâsânı edip şerh ü beyân
Kâr-ı tahrîrini encâm-res oldun hakka

İşbu nigâşte-i sahife-i ta'bir olan ricâl-i ma'ârif-me'âlden mâ'adâ eslâf ü ahlâfda otuz kadar hânende-i tarab-şî'âr dahi vardır ki lâkin bazısının ahvâl ü

'âsârına 'adem-i ittılâ'dan ve bazı dahi gerçi sâhib-i eserdir ancak ber-vech-i tâm 'ilm ü 'amel-i fenn-i elhân-ı tarâb-encâmı fâ'ik-i mâ-lâ kelâm olma-
dığından terkîm ü tastîr olunmayıp mikdar-ı muharrer ile iktifâ ve hâme-i müşğîn-i câme-medâra şûyî-i ferağ ile devât-ı itmâma ilkâ olunmuştur. Binaberîn dâ'i-i kemterîn Mehmed Es'ad-ı taksîr-âyîn bu kâr-sâz-ı tebyîn olduğum sahâ'if-i pür-nakş-ı tarab-karini *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti-'Urefâi'l-Edvâr* diye nâm-zed eyledim. Dâna-dilân-ı ma'ârif-sencân olan mezâyâ-şînâsân-ı 'irfândan der-hâstdır ki manzûr-ı lehâz-ı elhâzların olan kusûr u kûsûr-ı ezyâl-i pür-nevâl 'afv u cebr ile setr buyuralar.

Kârem heme der cây-ı sühân taksîr est
Tab'em heme lebrîz-i hatâ ta'bîr est
Ger schv ü galat rûh şûde ten bâşem
Ki 'ayb tecessem kendân men bâşem

ATRABÜ'L-ÂSÂR

مربعی جمله آثار طرب شعرا رندان و لوب • بودند ماعدا برقصه های قوالی
 احوال بر مقدار از لطافت بیانی و دخی و اردر که فایده موسیقی شناسان پسند و است
 باشند در • مریورک بیکه علف سکر تاریخی حدود ده شعرا بدرجیاست تیره کی
 خسوف اجل تحت الارض تلخ و غوغای غریب سلیج اینک مطلع فنا دن تحول
 بریغ بفا باشند **خاتمه** **نظم**
 افرین ای فایده کمال • افرین ای علم جیش طهر دارد • حال دوازشناساید و شکر
 کار خیر یکی انجام رسد و لکه حقا • انشویک نشسته صحیفه تعبیر اولان رجال
 معارف مالدن ماعدا اسلاف و اخلافه او تو ز قدر خواننده طرب شعرا
 دخی و اردر که لکن بعضی سنک احوال و آثار رینه عدم اطلاع رندان و بعضی فی
 کرج صاحب نذر را بحق بروجه نام علم و عمل فن الحان طرب انجام ده فنا مالک
 اولم یغندن زرقیم و شیطرا و انیموب • مقدار محررا یلک کثفا و خانه مشکین
 جامه مداد شوی فراغ ایله دوات انما مدالفا و انمشدر • بنا برین داعی
 کمترین محمد اسعد نقیصه آیین بوکار ساز تبیین اولدیم صیایف بر نقش
 طرب قرینی اطرب الانار • فی تذکره عوفا الادوار • دیونام زدا یلدم
 و انادلان معارف سبحان اولان مزایا شناسان عوفا نذر در خواننده
 منظور لحاظ الحان طبری اولان قصور و کسور
 از مال بر نوال عفو و جبر ایله ستر سبوریل
 کارم همه در جای سخن نقصه است • طبعم همه لیر بر خط تعبیر است
 کرسه و غلط روح شده تن بایتم
 کوعیب تجسم کنند ان من باشتم

سلم جامع شرف لامعه نعت خواندر **اصلى** عبدالمعز حافظ
 نیز نام دخی در بر **مرفوع** است و طوق ملکوت کردن بند وجودی الکن
 از روی تعلیم سرود جا بیکر درون معرفت نمودی اولوب هزار جبه
 وسعی نامعدود ابر موجود اولان است بند فی نرانه آلودن تحصیل علم
 ادوارشادی و رود **و تکمیل** صنبط معلومات بهبود انیمیکل خادم نرا با
 شناسان فن معهودا الکن احراز رتبه مجتهد و سیت ایدوب گوشه استاده
 فعود ایلشدر **فی الواقع** عتقای دقیق بیزای سلف کبی رمز انشائی
 قواعد علم الحان اولد یغندن رقیبت طلبیدن معق اولوب حیثیت ایستی
 اوج اعلا بصعود انیمشیدی **اواز** لطافت اندازی حلاوت و تجت و لوب
 پاکیزه و مختاری دپسند و نیک ادا اولوب **مزایا** و نکات فن سروده
 کای بنیغی واقف ایدی **مقام** نهفته اصول زنجیره **...**
 زنجیر شوق و زنجیر سیری بهماره دور **بوکلمه** جریح فلک بلغم زکاره دور
 مربعی **و مقام** سکا هد اصول باورده **...**
 سکا فان اعلدوب در دفرق لعل خند **دانش** عقلم اول نظره چشم تنگ
 مربع جلا انار طرب شعار ندان اولوب **بوغر** دن ماعد مصنف و زیبا الاق
 مرتعات و شرفی و سماعیاتی دخی وارد در **فی الحقیقه** بر عتق قواعد علم ادوار
 بسندیده عوفا فن نرانه ملارد **مزبور** مشهور اولان مولد شریف نظیره مرحوم
 عارف افندیک معراج سبب است ایلشدر که رتبه است دینی دقیق شناسان
 فن اولان را باب عوفا اول ترجمیل استامعدن اشکارو عیان اولور **...**
بجی طیبی مولد و موطنی شهر دیار بکر و کمال اشتهاری زبانه
 معدلت عظمی سلطان محمد خان اولوب **اول** بار قبلد لر نند را جرای جدوس
 ادعائن معارف جوایب شیرازه بند تعلیم فن الحان **و اول** کتاب سطلایه
 مسائل طرب طائل سرود ایلر مالان قلمبغیون موجود اولان اساتید علم

[37b]

الحان

الحان اخذ تعلیم فن **و صنبط** قواعد لغات شوق افکن انیمیکل مقدمه سخته
 استادیت **و خان** جموعه ایلست اولشدر **فی الحقیقه** وادی مزبورده کمال
 حقایق بین و اجرای عملده عازق و منین ایدی **صدای** لطافت نای حلاوت
 بیزای عزین و خوب **و لوب** دپسند نرا گت انشائی لذت مصحوب اولوب
 دقیق علم ادوار لوج بال معارف شعارنده مضبوط و مرسوم و انار
 سلف مجموع طبع لطافت دارنده محرر و مرقوم ایدی **مقام** شریف صوان
 بانگ کوز شکس عارض جاناز دوشمشدر **و شمشدر** سحر برک کل خنداز دوشمشدر
 مربعی **و مقام** کور دیداصول فرعه **...**
 مربع و ملک کارینی هب نالرا ایدی **باکر** و کل باغ ملاحت نلرا ایدی
 مربع جلا انار طرب شعار ندان اولوب **بوغر** دن ماعد موافق قواعد علم
 الحان اولن بش قدر زاده طبع نیکه دانی دخی وارد در که سخن اساتید فن
 اولمفلر است دینی نمایان و ایلستی اشکارو عیان اولشدر **...**
بجی طیبی مولد و موطنی دار الحکله العلیه سطلایه علم جواریه
 اسکدر **و دم** اشتهاری دور سعادت طور سلطان محمد خان اولوب
 دواتی زاده الشیخ محمد افندیک عصار داریک فرزند دپسندی **و اول** ام
 سکارم توانده دارالسعاد ماغاسی اولان مرحوم یوسف افندیک خد سینه
 کمال حسن صورت بنا فرمان عایشان شهر بار کردون مدار ایلر تعلیم ادوار
 شوق اناره نامور اولمفلر **موجود** اولان اساتید حقایق انکیر فن تانه
 طرب آمیزدن سعی جریبا ایلر تحصیل **و صنبط** مصنوعات سلفی تکمیل
 انیمکین قدم نهاده دانه استادیت اولشدر **و اواز** لطافت بردازی شیرین
 و لوب دپسند و مختاری بهین اولوب داننده رموز فن سرود و خواننده
 بی مانند و بهبود ایدی **مقام** صفا نهاده اصول دور روانده **...**
 رخنه باورده دن باکر کباب و ناب ولورید **درون**ده بنم بر معدن سیم اولوبید

[38a]

استرین کمال استعسان را بشمار باید رسد ویت و ابلیس مشهور جهان اولش در
نعلی افندی استی محمد و مولود و مولی و در احوال و العلیه
 قسطنطین المجریه و کمال شهرتاری زمان مکارم نشان سلطان محمد خان اول
 مصطفی مصطفی پاشا کتو تجسید و هوزا با شهادت برهنه بای هوای
 سبب عرقان معالی ناب اکین با پوشش سعی و اهتمام غل زنی بعد نام ایله
 زیور اقدام اقدام ایدوب و محض علم الحان همچون ره نور و طلب نام
 اولمغین اولام فرج نوانده موجود اولان علم و ازان فن سر و شوق
 ارتسا مد نظر قواعد و تکمیل مضبوط مصنفات معلومات نیکو صفت معالی
 طلبه استفاده کار علم او را یکین قدم نهاد و رنبد افاده و اکثر استاذ
 سعی کوششده زیاده اولمغلا استاذ کاروان دکانه اہلیت اولمشدر
 نفس جلالت رسی خوش اینده و لطیف و لہو رعنیدہ سی و پسند تراکت
 در دلف اولوب قواعد فن مرقوم بای نام سر محفوظ درون معارف برویش
 مضبوط و محرر ایدی مقام عشق اذہ اصول باویدہ
 زبان عشقی اکبر سا کہ بگز عشق و کراما جهان از اسرار الحی سکر شکر شکر
 مربعی و مقام عشق اذہ اصول زنجیر
 زلف دیکر سبیل باغ جاندر بنیم حفظ علی شکر تعویذ جاندر بنیم
 مربعی جلالت رشتوق مدار ندان اولوب بونکردن ماعلا اوج یوز قدر
 مریعات و نقش و نقش نفسی دخی وارد در کہ ہر بری خوش اینده و متین و موافق
 قاعدہ فن ترا آیین اولوب پسندیدہ استاذ معارف قرین اولمغلا اہلیت
 و استادی اتفاق عرفان اہل میبندد **حرف الیسا**
یوسف جلیلی مولدی و مولی و الاسطی السی قسطنطین
 المجریه و کمال شهرتاری دور سعادت طور سلطان مصطفی خاندن اشعوب
 زمان عبدالعزیز پادشا ہماں حضرت احمد خان اکین اولوب مرحوم سلطان

استادیت و ابلتستند اما را با اقامت بر این و شهود بیشتر در
نابلی افندی اسمی یوسف مولدی بلده روح و مولتی دار السلطنه
العلیه قسطنطنیه المجریه و کمال شهرت در زمان عوالم طغتنشان سلطان محمد خان
اشبورد و سعادت طور شهر بار فلک عنوان سلطان احمد خان اولوب زمره
خواجهکان دیوان عالیشان ندرند و از طرف شعاع ترانه انار کوش و کوش
قار و لغین تعلیم فن ادواره همو کار اولوب موجود اولان اسانید
معارف دنا ردن اخذ و تفصیل و ضبط قواعد فن مرقومی علی و جلال افغان
حفظ و تکمیل انیمیکر و خواجہ دفر خان فی الحان و استاد معارف بیان
وادی نغم نشان اولند و معارف سائرہ می شهور جهان و ملغور خراج
تفصیل و بیان دکلدر صدای نرگشت ناسی شیرین و لہجہ بلاغت اداسی
نازنین اولوب و قوف مزایای فن مرقومده که هوالاتی قایق ایدی

مقام را با وید اصول نیم دوردہ
رضندہ باوہ در بار کباب و ناب اولوبید و رومندہ نیم بر معدن سیاب اولوبید
مربعی جوانا ر موافق الادوار ندن اولوب بوندن ماعد بر مقدار اداوہ
طبع معارف پیر اسی دمی وارد در کہ ہر بری پسندیدہ اسانید دقایق خفا
مزبورک بیک یوز بیکری التی نابخدی حد و ندہ اخر دوا کجا علم بنہ قلم سیر
رقم کاتب اجل نابی تیر خالہ سین کور کمال دیوان ندر شہ و وار کور حساسکی
بیت بلاغت پذیر برین ثبت و تخم بر انیمیکر داخل صفت دیوان اضر اولند
تاریخ و قایق کندی گفتہ سی اولان نابلی بکضور آمد مصر اعیدر

نابلی طبری اسمی مولد و مولتی دار السلطنہ السینہ
قسطنطنیہ المجریه دیک باطلہ سمی و دم شہری زمان فرخ رسان سلطان
محمد خان اولوب خلفا بکت شہان اوردک اسمعیل افندی بکت بخل معارف
پروریدر بط سغی جیدین مخط کربان معارف اولان جبار طلب

الکازیران ایدوب کمال جد و اذعان ایلر موجود اولان استادان
فن شناسان ایدوب و تعلیم علم نغم انیمیکر مہور سائرہ است و بن سبب
مخط درون قلمغین صاحب علوفہ اہلیت اولند و اواز باکیرہ سی
لطیف و رعنا و لہجہ زربندہ سی و پسند و نیک و اولوب قواعد
فن مرقوم صحیفہ قواعد معارف موسومندہ مرسوم ایدے

مقام حسینی دہ اصول جیسر دہ
فرق اولنا شعاع اہم کچہ مہتا بدن نیلیم خوشید رخسار کوز آجر خوابان
مربعی جلا زراوہ طبع معارف نشان اولوب بوندن ماعد موافق
قواعد فن لغات بر مقدار انار طرف غایاتی دخی وارد در کہ ست است
و لطافندہ پسندیدہ اسانید ترانه ایدندر **نعت خوان عبدی**
مولد و مولتی دار الحکما و العلیہ قسطنطنیہ المجریه و کمال شہری زمان
مراحم نشان سلطان محمد خان اولوب زمرہ ارباب و لطافندہ
نقود جد و ہمد و جیدین بہت تعلیم علم سرودہ صرف و کبیرہ دروا
طلب نمون و طابق تفصیل کلبا نظر ایدوب اول عصر فرخ
نشانہ موجود اولان استادان علم الحان دان استفادہ فن ترانہ
بیان انیمیکر مد کچہ خوان مخط استادیت اولند و اواز حلاوت بردار
حرین و لہجہ بلند و ممتازی بہین اولوب فی الحقیقہ مزایای علم
ادوار لغت منظومہ وار مرسوم لوح بال معارف شعاری ایدے

مقام نیشا بور دہ اصول جیسر دہ
بفتشک در حکم لربو نغمہ الی افندی و خشک انور کو کلک یوز شہولی
مربعی و مقام خیر دہ اصول سماعیدہ
مست اولوب کمال اہل سن بوفانلق نذر عالمی قہ قدس اشہود و لائق
مربعی جوانا رفح شعار ندن اولوب بوندن ماعد باکیرہ و زربا

[36a]

[35b]

فصل موصوفی شادی شعرا بدوب عطا یای بسیاره سزاوار اولمشدر
مقام حسنی ده اصول زنجیره
جهان خواب کرئوسا چشکدن . نغان نغان غمزه کدن اه چشکدن
ربعی . و مقام خیزده اصول ترک مریده
کل در بروی در کد محشوق بکاست . سلطان جهان بچنین روز غلامست
نقشی جلا نازک اطلو اندن اولوب . بو نلردن ماعد اولونش
متجاوز زمرجات و نقش و شرفیسی دخی واردر که هر بری بوجعشقی
قواعد علم ادوار شین و لطافت شعرا و ملحق کافه اساتید مزایا آید
تجسین بسیار ایشدر دخی الوان کرک علم الحان کد کرک شعر و قاری داند
بکانه جهان و سلم رباب عرفان اولدنی مستغن عن البیاندر
نظری زاده . اسمی محمد مخلص ابن مولدی دیار سلیمانک و طوفی
دار الحنفیه العالیه قسطنطنیه الحیه . و کمال انشهاری زمان سلطان محمد خان اولوت
زمره کتبدن اولمخین قهرسین دفر داری اولمشدر . قلم طلب رقم سعی
و اتمین نویسنده خطوط انیم کجود و مایه دوب . محضر ندو موجود اولوت
خواجه کان علم الحان ندن تعلیم فن . و محاسبان دفر غر فاندن تکمیل خط
مطلوبات طرب افکن اینک . دفر خانه وادی سرورده اسناد صاحب
افلام . و کسب داران اوراق مغارت خواجه فن نرا ذ اولمشدر
صدای بلند می خراوان . و لهجه پسندی بلاغت بیان اولوب فی الجمله
فن نرورده رتبه انشی اکثر اساتید وقت اکثر دن اعلا . و اندر سلطی
کمال فن الاصل احاطه کارودان اولد یغندن ماعد علوم متعارفه النظر
موجب انشا و طویل ابی . و شعر و انشاده دخی مالک برانده ایدی . مقام
چشما بورده اصول دور کسیده
ان بری خشار آمد جای دل کرد و رفت . عقل را جیلان ان شکل و شن نکر و رفت

[34b]

نقشی . و مقام سکا ده اصول و روانده
چوسر و کور خرامی دخی بکار اری . خور و ز حسرت روی تو هر کل و خاری
نقشی جلا نازک طبع نادره و نازندن اولوب . بو نلردن ماعد اولونش
قدر مطبق فن سر و سادگی ستر طرب پروری دخی واردر که اسناد
علم الحان کمال استخوان اینک . هر برین نکاشته بشود جان ایشدر
بیک بوز بکرمی دورت تارخی حد و دنده اخر دفر علم به کاتب کهن مجا
اجل رسیده کس تمام اولمغده قیام روز حساب دکر ارامگاه بقایه رحلت
و شتاب اینمشدر
نظم افندی
مولد و مولتی دار الحنفیه العالیه قسطنطنیه الحیه . و وقت شهرتی زمان سعادت
نشان سلطان محمد خان اولوب . شیخ الاسلام بهایی افندی یک فتوا آید
شیخ ناده محمد افندی یک بخل نجیبی در کمد رسین کرامتند . و مشهور
امیر کون زاده نک و اما دخی اولمشدر . محمد دوم مرقوم معارف کلیه و فواید
فاضل یکاره . و وادی خط و انشا و شعر و معارف ماهر بی بهانه اولد یغندن
ماعد موجود اولان سز لزرک مجموعده اسناد . و اکثر ضابطه و دخی کمال
دقایق ادایی . علم ادوار طرب شعاری دخی موجود اولان اسنادان فن
شنا ساندن تحصیل قواعد نرا فوایدین منبسط و تکمیل ایدوب فن سرورده
دخی اسناد صاحب کلمات و کمال بر نکات اولمشدر . اوار طرب اندازی عربی
و خوب . و لهجه پسند و مختاری نگین و مرغوب اولوب فی الجمله عادت
معارفه کمالی خارج طوق شهرت اولمخین داخل صحن در سخنی ز موصول
اهلیت اولان لزرک مدرک سلسله علمینی ایدی . مقام خیزده اصول دور کسیده
کوکا نایاب نشو چشکدن مست اولمش . و کینغند اخلاص نزم الست اولمش
ربعی جلا نازک طبع نکره داندن اولوب . بو نلردن ماعد ابر سوال قاعده
علم سرودان نش قدر از لطافت آلودی دخی واردر که کافه اساتید فواید

[35a]

عنوان شهر بار جهان حضرت سلطان احمد خان اولوب . مرحوم شيخ
 عبدالحی افندنگ حنفی بدر . خواستکاری تعلیم علم او را با طریقت و اوقاف
 بذل اهدت غیر نافره ایدوب موجود اولان استادان فن الهی ندان اخذ
 و تحصیل و صنایع مصنوعات معلوماتی تکمیل انجمن و فایده وادی مزبور
 واقف اولمشدر . صدای لذت بزمی حریف و لعل نواکت ناسی حریف
 مکین اولوب فن مزوری علی وجه التدقیق دانده . و اما مصنوعات
 سلفی علی ماعلم الاصل خوانده ایدی . مقام عشاقه اصول جزیره
 حریف ایدی بر نهم بحر حریف و اریخته ایدر بحر شمدی بر پری خستاده
 مربعی . و مقام مهورده اصول چنبرده .
 حریف کجش نواکت با و بال ایدر نواکت . می سوزش نواکت و خسار اولمشکا
 مربعی جلوانا صفادار ندان اولوب . بونلردن ماعدلگری مقدار مطبق
 قاعده علم او را زاده طبع معارف شعاری دخی واردر .
 محمد دانا
 مولد و موطنی قریب از سلطنت سبینه
 مستطیبه المجرده اسکندریه . و دوم شهری زمان مکارم نشان سلطان محمد
 خان اولوب . مقتول قریب صمصافی پاشا که خوانده سید رانینه بال معارف
 مانده بهره طلب سرود بدیدار اولغین . سعی بر شمار ایل موجود اولان
 اسانند علم او را در فن اخذ و تحصیل . و صنایع فواید فنی و تجربه تکمیل
 انجمن . عداد اسناد اندن عدد و میان کی از لفظ ایلایت بند و شدر
 صدای بهیجی خلا و تبحر . و لعل نواکتی فصاحت بزم اولوب وادی خواست
 مستغنی ایدی . مقام او جده اصول چنبرده .
 ساقی بنور یاده برافرو در جام ما . مطرب بگو که کار جهان شد بکام ما .
 مربعی جلوانا رشوق شعار ندان اولوب . بونلردن ماعدل اوان قدر پاکیزه
 و زبازاده طبع الایاسی دخی واردر که بسند بده و فایده انجمن حق تواند

[33b]

اولاد . مزبور که بیک طایفه از طغوز ناری حدود رز بورکات وجود
 اولان و فحشای سکر خوارگی فی اصول دست اجل ایدر انگشت اولغین
 پناهاده زانده با اولمش ایدی .
 حرف النون
 نظم جلیلی
 اسمی عجیب و مولد و موطنی دار السلطنه
 السبینه مستطیبه المجرده قوم قیوم منی و کمال انتمای دور مکارم ظهور
 سلطان محمد خاندن آشور زمان معدلت عنوان شهنشاه و دورا
 حضرت سلطان احمد خان دکن اولوب . محمد سلطان مستطیبه خاندن
 جانب صدر عالی مرحوم علمی زاده حسین پاشا دان کند و بیسوفه نواکت
 با شعلی غنایت و احسان قلندر . مزبور که هنوز نال ذات بوس
 مالی ریاض شنباده نوا و در رس معارف ایلان ایدر جبهه هر بار طریقه
 بر برکت و بار فی او دار اولمش بسیار ایدوب . موجود اولان اسانند
 حقایق شعار سروداناردن تکفیل قواعد نواکت طلب دنا و تکمیل
 ضوابط قواعد علم الحان صفادار انجمن . مهوره جبین استادت
 و مسند کوبین فخر بقیصو ایلایت اولمشدر . فی الحقیقه وادی مزبورده
 نشر نغم انار ایدوب سلسله سرزده نوا و اولمیان از بار زکار رنگ
 نواکی تربیت فخر طبع بر نواکت ایلان ایدوب نوا و نواکت
 ابداع و ایجاد ایلد که فن نشان سناکی الی استخسار ندان حیران ایلد کند
 غیر کی شاعر طاعت نشان . و مخرج بیان اولوب دیوان شعری متداول
 و مشهور . و نعت شریف حضرت جیب رب غفورده مخصوص دیوان
 فصاحت مقصودی دخی اولوب . بهر سبزه بر نعت شریف انشا دیکر
 در نشان بزمگاه دهور اولوردی . او از خنجره اندازی نیزه و لعل
 با نعت پردازی نوا آئینه اولوب معارف سازده دخی کمال معلوم و
 مشهور اولغین . صد بار حضورها بون حضرت شهر بار عالی تبارده

[34a]

با جمع هم نفس برآید و اتفاقان فن نغم نشاند **مصلحت نشانی**
 مولد و موهبتی داران شهر و المین شهر در آن و کمال شهرتی زمان فرج نشان
 سلطان محمد خاندان کشید و در معدلت طور بادشاه عالمی حضرت سلطان
 احمد خان اولوب بلده سی مدرسیبندند **مدرسی** والد سی اندرون همایون
 قابیسی و ملحقین اب زاده و فی در بر لر حال طغیانند دم کهولند و کین
 جد و جهاد قندار ایل فضل ایگار قواعد و دارا تیمکه بنو سکار اولوب موجو
 اولان زابیده کاران جبالای فن ترانه شعاردن تعلم ترجبت ساری نوز
 نغمات انگلیس استاد مرزا با نژاد و کامل و قیاق زاده اولمشدر **فی الحقیقه**
 آبتنی اطفال سر و ایلر نغم نغم توأم درونی بیرون نما اولوب نوبتو
 اسقاط چنین نانا رطافت پیر اندردی صدای بلندی نیز و لطف قند
 میانه و لجه و پسندی نراکت امیر و عارفه اولوب کمال قابلیت
 و ایشدن کوبیا چنین فن سر و دک بریده کار نانی و بساط کهوا
 ترانکه و خوشه کار ننگی ایدی **مقام** بیابنده اهل فرخنده
 خطه ابر کی کوردی سنگ او صانند **بنفشه** سر نزمین اولکد بور نجات ایل
مربعی و مقام حسینی ده اصول دور کبیرده
 شندی بر مبل کولک بر سر خوشی رفتارده **اول** ایلار و ایون کولم کولم آورده
 مربعی زاده طبع فرایا و ایلر نند اولوب **بوغردن** ماعدا اولوز قدر
 مرعجات و سمعی و شرفیسی دخی واردر که هر بری بر نهج قواعد دار
 طرب مدار پسندیده اسانند حقایق شعرا اولمده استادنی معلوم صغار
 و کبار اولوب اناری شهر جهان اولمشدر **نمود و جلیلی**
 مولد و موهبتی بلده آمد و وقت شهرتی دور شدی طور سلطان محمد
 خان اولوب **زمره** الصاف جمله نیندر **شعره** جد تا من در دست
 اهتمام ایدوب چرم ترانه جرم طلب نغم انجاندن کار ساز جلد مجو سوز

[31b]

از

ارتام اولمفلر موجود اولان استادان مدحسان سر لود الحاندن
 تعلم جد و کشتی اوار طرب رسان انگلیس **دکان** نوزار کان و عوق
 بنیانک استاد کار کار دانی اولمشدر **فی الحقیقه** اجرای قواعد علم قو
 رنشد نامکست افغان و اتفاق ایلر شیرازه بند جمع اولوب نهاده حفظ
 درون بیرون خان المیش ایدی **صدای** بلندی لطف قند میانه و لاهی
 و پسندی خوش ادا و عجز اولوب و افق نکات فن نغم غایات ایدی
 مقام غالد اصول دور و روانده
مربعی و مقام مجازده اصول مخسره
 کوبیدمی که در دلی در میان نغم **باری** که اسمان نکشد در میان نغم
 نقشی جلاله رطافت لاد و ارندن اولوب **بوغردن** ماعدا اولوز
 قدر زاده طبع نغم پیرسی دخی واردر که هر بری استادان علم الحان
 از دل و جان اسماع ایدوب پسند و استیسا المیشدر **مربعی**
مربعی و موهبتی جوار اسکدر دره قاضی کوبی
 نام محل و کمال شهرتی زمان سرت نشان سلطان محمد خان اولوب نند
 ایا بونده خواننده باشی اولمشدر **حال** صبا و نده نهفته و اشکار از رز
 نوا خوانی علم ادوار و مرزا باشناس فن ترانه شعرا اولمده سعی بسیار و جد
 جهد پیشمار ایدوب **موجود** اولان قواعد و بان علم الحاندن تعلم
 و تحسین و علی ماعل فی الاصل انار کلیات سلفی ضبط و تکمیل انگلیس استاد
 را شکار و کامل و قیاق شعرا اولمشدر **نفس** لطف رسی بلند و لطیف
 و لجه زبسنده سی نراکت ایضا اولوب **بیکان** بیکان قواعد علم الحان
 خانه کمال اتفاق ایلر نکشته جریده درون بیرون فی اولمشیدی
 مقام با باط مبره اصول نیم دورده

[32a]

زین پوش جد و چند نغمه کوش تعلیم یافت بعد که رسیدن الحان بنیگین
 موجود اولان فرسان قبول وادی ترانه وصولدن تحصیل مامول و تکمیل
 معلومات مزایا شمول اینمکل ابتدا اساتذکارین مانده بدرگاه استادیت
 ابد و بطلوف خوار ابلت اولمشدر اواز لطافت پیرامی عزیز و لطیف
 و لهجی نیک ادا می پسند و طریف اولوب مزایای فن فرموده و اصل
 و علم و عملده استاد کامل ایدی **مقام عشیرانده اصول دور روانده**
 خیا که دیده دن نقشه دل شورید که جعفر او بر جبهه تصویر در آینه دن جعفر
مربعی و مقام عجمه اصول خفیفده
 بر یکس که عالمه حرم بولندی زخم درون سینه یرمهم بولندی
 مربعی طوبی بسته بسطیل طبعی اولان قبول سابقات طرب هشتاد اولوب
 بولمردن ماعد اولون بیش قدر بر سنوال قواعد علم ادواری انار فرج طوبی
 دخی واردر که عاتدار باب فکک پسندیده سی اولمشدر
موزون مصطفی انا خواننده باشی دخی دیرلر مولد
 و موطنی حواری دارا الحافظ العبدی مستطیظ المجرید غلطه قصه سنده قاسم پاشا
 و دم آشتناری دور عدالت علور سلطان محمد خان اولوب اندرون
 هما بونده سر خواننده کاندز و امان سعی و از عان میان جهده و اتفاقا
 بسته ایدوب پای سلمه ناراد و اوج قدم نهاده شروع اولغین موجود
 اولان استادان انفس اده کان علم الحان نعلم فن سرود فرج رسنه
 اینمکل سر محفل کربن خلقه استاجت و فرورنده سراج ابلت
 اولمشدر فی الحقیقه وادی فر بورک علم و عملده ماهر اولوب قواعد
 ترانه قواعد صفت تشبیه جامع درون معارف نمونی ایدی صدای
 لذت آلود طرب نمودی بلند و خوش آینه و لهجی نزاکت و رودی پسند
 و نکته نماینده اولوب خواننده بر لطافت و بی باکت ایدے

[30b]

مقام بیابنده اصول چنبرده
 عالم اولدی شاد سندن سیر غم هنوز عالم ایستد که غم بنده غم عالم هنوز
 مربعی و مقام مافده اصول دور روانده
 دل سیر اولمده برق مشمشد استر هیچ کله ریند دل ملکی بر باد استر
 مربعی جلوانا ر بر جسته الطوار ندن اولوب بولمردن ماعد بر سنوال قواعد
 علم الحان یکر می قدر زاده طبع بر عوفانی دخی واردر که اساتذ مزایا بنیگین
 فن نغم نام معارف علین زبور مجوده اسنادیت اینمکلون دست پسند
 جلوه کاه قلم حسین رقم اینمکل در **مشتی انا**
 مولد و موطنی حواری دارا الحافظ العبدی مستطیظ المجرید غلطه قصه سنده قاسم پاشا
 نام محمل و کمال آشتناری دور معارف علور سلطان مصطفی خان اولوب میری
 قصه تجلیسی افر باسندن اولغین قضا فی مشت انا
 دخی دیرلر کالای والای جهده طلب سارین اندازده روسعی بسیار ایدوب
 مقرر اصل جد بهر بار ایل بریده و سوزن اقتدار کف ایل اندام طرب انجم
 شاد سروده قبیای زیبا دوشه قیلنده هموسکار اولغین موجود اولان
 کارا کاهان کار که موسیقی بنایدن تحصیل عارف دوزی علم ترانه شعرا بنیگین
 استاد کار و کاپن ابلت اولمشدر اواز عطاوت انبازی شیرین و لهجی
 نزاکت اندازی معارف آیین اولوب قشش تواند بود و ماراد وار خزان
 درون طرب شعرا ندن بار بسته افر ایدی مقام سکا بده اصول نغمه
 جعفری بر هشتاد اولمشدر در داده صدف حرام اولد در تیشه در بایم
مربعی و مقام عشیرانده اصول دور کبیرده
 بوسه لعل لیل اول مست بدخویرد خسته تهران عشقه بر ایچم سوویرد
 مربعی جلوانا ر خوشتر فنار ندن اولوب بولمردن ماعد مبعات و نقش
 و شرقی الا قدر موافق قواعد فن الحان زاده طبع بر عوفانی دخی واردر که

[31a]

ماعد خوش آئیده و نزاکت نام بر معذرا اثر شادی بیاسی دخی وار در
حرف المیم **مرا و غا**
 مولدی دیار غم و موطنی دارا سلطنت العالیست طایفه المیم و کمال شهرتی زمان
 حصول عنوان سلطان مراد خاندن و در سعادت طور سلطان محمد خاندن
 بیک فرق سکون یافته جناب سلطان مراد خان غازی فلق بعد از اینست
 آبادی ایادی محنت بنان سرخ سرانند ضرب تیغ بران ابله فتح و تسبیح لایکه
 اولی بکی مدد شخص معرفت شعار گرفتار اولوب و فی سارنده ایگسی
 خواننده که بری سیر محمد و بری نور مراد غادر معده اسبایند عجم طرب
 مراد سمن تحصیل علم سرود و تکمیل ضبط فوائد ترانه الودایدوب بعده
 دیار روم شادی هر سوک استادان علم الی انیل مذکره و منقرض انیمیکو
 پنج نجر اسرار نهفته اواره واقف و روی میر قیصر عالیس نرایای کاشف
 اولمغبین داننده کمی فن مرقومه بر مراد و اکثر اسبایند قایق امیزان
 استاد اولمشدر صدای حلاوت غنای لبند و خوب و لجه عجمی خوش
 اداسی مرغوب اولوب وادی موسیقیک علمی و علمیه ماهر ایدی
 مقام حسینی ده اصول فقیله
 کجمنش مکر فوت دم فرصت تمشیر بزاول بری کور مشیر غفلت انیمیش
 مربعی و به مقام حسینی ده اصول افزده
 ای رشک بری حسن خدا اسکندر وی غنچه دهن عیسیل ناشاد اسکندر
 نقشی جلایا مطابق الادوارندن اولوب بونزدن ماعد امربعات
 و نقش و شرفیسی بوزه قریب و هر بری کمال لطافت و نزاکت و لغزب
 اولمغ جید اناری بیان علم کانه ممدوج و مقبول و استادی سلم
 فحول اولد بغدن ماعد اخو کبر و طرب فک استاد شش زدن ایدی
محمد بیک غنای مولدی دیار غناب و موطنی

[29b]

دارا حکما و العالیست طایفه المیم و کمال شهرتی زمان محدث عنوان
 سلطان محمد خان اولوب الای کبیر کی زمره سندن بر ذات معارف سمانه
 جل جلیل سعی جزیل و فوٹ طبع بی عدل با تعلم فن سرود طرب اعیس طرب
 افتدار جمیل ایدوب عصره موجود اولان اسبایند وار دن افتد و تکمیل
 و صنایع فواید بن کاسیغی اتقان و تکمیل انیمیکو استاد حقایق زیاد
 فن الحان و کمال مشرب البنان اولمشدر فی الحقیقه معاصری اولان
 استادان فن شاساک علم و عمده اعلا و اعلمی و کمال دقت و نزاکت
 معجز کار خوش نغمی ایدی و از حلاوت پذیر و وقت تاثیر کزیده
 و لجه عجمی خوش تعبیری پسندیده اولوب وادی مرزبوره مصنوعات
 و مصنفاتی زیب کوش خواجه مشهور اولد و دبستان فن الحانه سبقت
 و غلام شادی دخی درگاه موسیقی پناهنده فزاش اولمغ زبان انصاف اید
 محمد کوبان کاشش اولوب انارث دی الطوار بنس پاش ایدر لودی
 مقام او جده اصول ترک مرزبه نظیره کار کعبه اولان
 بری و شعی دل دیوار میکند سوش که نیست حد بشیر سیر و بدن رویش
 کاری و مقام حسینی ده اصول نیم فقیله
 خیز خله آب کن سر و چین طراز را اب و هوایزاده کن باغچه نیاز را
 کاری جلایا مولفات لطافت مایانند در بونزدن ماعد کار و نقش
 و مربع و شرفی بوزدن زیاده و هر بری رنر انشای فنه حالنداده اولوب
 اکثر انار اسبایند مشاهیر نظیره لرایدوب قاعده بطلان مزیه الطبع
 علی الاصلی ابطال انیمیکو استادی مشهور اولمشدر **محمد غا**
 مولدی میده کلبیس و موطنی دارا حکما و العالیست طایفه المیم و کمال شهرتی
 و وقت شهرتاری عهد شادی رسان سلطان محمد خان اولوب زمره
 سپاهیانند در نیزه سعی و اندیشه سین زبور دوش هوش و استهیب

[30a]

میدان علم بخنده نشاند کار سنگ است بخت و پیر و صاحب منزلان
 ابلت و لشدر نفس حلاوت رسی خوب و لجز بر لجز سی مرغوب اولوب
 شخصت کمان دمان نکت دانندن بران اولان نیز قواعد الحان گذارند
 نشان طبع جوان اولد فده از دل و جان افرین کویان اولور لردی
 مقام نواده اصول دور روانده
 فاش سرخ و اغم جاسوی سینه بیدار نشاند عشتد شهر وجودم برد و نثار
 مربع جلال طبع و فغان ناسندن اولوب بوندن ماعدل بر صاحب
 فن طرب نما بر مقدار اثر لطافت بخت سی دخی و اردر که است و ان علم الحان
 مثال ز کبر مجرم زبور انکشت استخوان ایشلر در **کوچک موزان چینی**
 اسمی محمد مولد و موطنی دارا انخلاق العالیست طنطنه المجر و کمال استنهای عهد
 عواطف بهای سلطان مصطفی خان اولوب حضور بهایون شهر بار کرد
 مداره مکرار تنگ ارضل موسیقی شادی اناراید و بایدوب مقبول
 شهنشاه عالی تبار و ملغین سازند ما و ارضلر بهایون سزوار
 گفتاره مرض اولوب متعصب بیدار خواجگان دیوان عالیشان
 اناطولی محاسبی کند و بیغایت و احسان قلندر ایدی مقدار فرود
 هنوز ایدیه هداری جلا یافته ازین شباب اولوب رنگ بیزای رنگ
 التها اولمدین منار علم اوارده جد و جهد بسیار ایلد علم و ادبی ترانه
 خوانی در کار اولوب اولدم صفا نواده موجود اولان استدان
 فن الحان اقامت نیت تحصیل سروده مداومت و جامع معلوم
 طرب غایت و ملغ موافقت ایشلر سر خلقه نشین استادیت و محفل
 کزین ابلت اولمشدر صدای حلاوت نما و لطافت بخت سی بر تانیر
 و لجز دلبسند معارفه کویا سی بنظر اولوب کرجه دقایق علیت
 فن سرورده ساده ایدی لکن مکن اواره حسب الاراده جلودن

[28b]

بند

زیاده حالت داده اولد بخی مسموع و مشهور در مقام مختبر بوسلکه
 اصول دور روانده
 الوب غوشه همچون بار اولاد نوی شمدی مرادم اورژ و ندرم اوج کوردی شمدی
 مربع و مقام نواده اصول چهرده
 در سنگ کمال چشم خنجم در دهر ان کورسک فانی باشک سبیل نگاه استیکه جان کورسک
 مربع جلا انار شط پیر استدان اولوب بوندن ماعدل خوش آید و در بیا
 اوان بش قدر زاده طبع فرحنا سی دخی و اردر مزبور کربک بوز بکر و ملغ
 سینه سینه دارا سفر و المیز شهر اواره مناره وجود جیات انار سینه
 اطفال کس قندیل روح اولان الصلا خوان اجل دست برادان دهن کشای
 صدای ارغمال مصلا ی جان اولمغین داخل صفوفه جانت غرت اولمشدر
 تاریخ و فانی ایلدی کوچک موزان محفل ما واده جای **منظر عبدر**
چینی باغی زاده اسمی محمد مولد و موطنی قرب دار
 السلطنه السنیة المخرجه فاسم باشت و دم استنهای دور عواطف طور سانی
 محمد خان اولوب تر ساز عاروده مخزن کاتب سید روض خاص الحان
 فواد معارف اختف صین آبیاری سعی بیغایت ایلر و فز کلین حستان
 سرور و جدیده انبساط پر از نغم نمود ایشلر جد و جهد و استیگین
 موجود اولان ساسنه علم اواردن تعلیم فرقوم و تکمیل و تحسین فواید
 طرب موسوم ایدوب کلزار استادیت و تسبیق ترانه خوانی ایلد تقطیر کلن
 کلاب ابلت اولمشدر صدای شوق افراسی لذت و لجز خوش اداست
 نزاکت امیز اولوب گنمت کلکوی کالی لبر ز سار مشام فن الحان شوق
 انجام اولمشدر مقام عاقله اصول فرعه
 کیدریش دلدن اول صحنه کفر غلبر فنی ای جام جم اول و فخر اول اسکی علملر
 مربعی ناباقت باغی طبعی اولان نهال کل آمل انار صفا ناسندن اولوب بوندن

[29a]

اولمشر. صدای بلند و دافره و جوی نرنگندان نامزد اولوب بر شخص
 غریب الیکیل ابدی. مقام سکا ده اصول محمد
 ایلر یار سزوار وصال اخباری کمر به دل غیری نولور عاشق زار کار
 مربعی. و مقام رها ویده اصول رمله
 سیریت عذار یاری خط مشکبار ایلر. خوشتر چنده موسم کل نوبهار ایلر
 مربعی جلوانار بر لطف فشدن اولوب. یونلردن ماعدل خوش آینده و طبع
 بکرمی قدر از نشادی ردیفی و در که فی الحقیقه هر بری بر مقتضای
 قواعد علم مزبور مقبول عود و نواز شعور در **فراز حسن جلی**
 مولد و مولتی دار الحکما و العلیه سطنطین المجریه. وزمان شهرتی زمان عادت
 عنوان سلطان مصطفی خان اولوب زمره ارباب صایعده ندر. نیزگاه
 جمد سخی و ادعای نظم سخی نطق نغم سباق بکون مهیا ایدوب موجود
 اولان کارگاهان کارگاه علم الحاکمان تحصیل نقش بندگی وادی نواز
 و تکمیل ناشی سطر و طرب نشانه اینکلمه. استوار دکان فی اووار
 و کامل حقایق عیان و مزایا شعرا اولمشر. مقام نامیورده اصول فشد
 بزم چنده شیوه لایزال یور بر حسین. جانا همکار آینه ده هیچ کور بر حسین
 مربعی جوادانار کندن اولوب. یونلردن ماعدل مرعجات و شرفی و لایمسی
 او نوز قدر و در که قواعد علم مزبور و زمره هر بری پسندیده جمهور
 و اکثری شهرور در **حرف الکاف**
کوچک امام اسمی احمد و مولد و مولتی دار السلطنه
 السی سطنطین المجریه. و کمال اشتهاری زمان سعادت رسان سلطان
 محمد خان. و والده جامع شرف لامعده نغم خواندر. اوقات خجسته
 جده و جهده نوازانه ایلر طلب علم سروده بر وفق الحوائج مداوم و تکمیل جمع
 جودت معلومانه قائم اولوب. اول او ان شادی رسانده موجود اولان

[27b]

فراز شناسان علم الحاکمان اخذ و تعلم اینکلمه محراب نشین کمال استادی
 و مقتضای حقایق برای جامع ابلت اولوب. وادی موسیقیت علمی
 و علینده معرفت نامرئی اولد یغدن اکثر مولفانده اولان نغمات
 شهید و هدیه ناشینده اولمشر امام فن عنوانده شایان اولمشر.
 او از طرب انداز حلاوت بردازی لطافنده بکانه. و لایم پسند و محتاج
 خوش ادا و نازکار اولوب. دهن جنبانی فزات ایلر شکر افشان حلاوت
 اولد فزادق سامعینی جاشتی بخشش شهید شیرین نغمه بردت ایلر دی
 فی الحقیقه ذات مزبور کسی هم داننده جنبای فن ادوار. و هم خواننده
 و حلاوت شعار مر جلد و سوز و عصاره دکن گذار ایتمس دکلدر.
 مقام او جده اصول او فرده
 جوی اشکم سر و قد کچون فواضون سوسو. یونلر کوک ایلر طولا نسو کوک
 مربعی. و مقام حسینی اصول نیم دورده
 بچون سوز و زدن عاشق بی دل نایاب. انی باد نسیم صبح و صلت خودی ایلر
 مربعی نسیب سار صبح سماج اولان ناز نشانه اشعار ندان اولوب.
 یونلردن ماعدل مرعجات و نقش و شرفی شبنم یوزون بسیار و هر بری مانند
 در شاهوار. قراطینا کوش عودا ادوار اولمشر کافه اساتید فن الحاکمان.
 کمال ایتمس ایدوب اکثر از نشادی و نازین مزبور محمود جان و ایلر دکان
 الحاکمان ایتمس در **کاشف زو اء احمد افندی**
 مولد و مولتی قرب دار الحکما و العلیه سطنطین المجریه طوبخانه. و وقت اشتهاری
 دور اجساد طو سلطان محمد خان اولوب ارباب و طایفه ندر. دست سخی
 بجهده کچاده و اوده جده و جهده. و تعلیم خانه نوازده جده کشی طلب سروده با
 ایتمس بند و نشانه ایدوب. بهلوانان فیه داره کان علم الحاکمان تحصیل
 رمی سهام نغم اندام. و تکمیل هدف زدی قواعد ادوار شادی انجام اینکلمه

[28a]

گویند یکی اهل دل با پنج ارم اولمز • پنج ارم اول جنب فیض محرم اولمز
 مربعی جلالت انار شادی مدارند اولوب • بونزدن ماعدام بجات و کما
 و نقش و شرفی یکموزدن منجا و زوهر بری ستانت و نراکتد فانی
 و فانی در • خصوص مقام بوسلکه اصول ترک نموده بنامه نامند
 بر کار صانع تصنیف انیشد که اگر بر بندگی فرط کوشش غلام شادی و بسند
 اولبابه الیک عبد مملوکی اولمغی از دل و جان قبول ایدردس •
قدری اعظم مولد و موطنی دارالحکمة العلیه
 قسطنطنیه الحجه • و عهد استقامتی دور مکارم طور سلطان مراد خان
 اولوب • که چو شک بصیرت جلالتی علمی نابینا و دور بین رؤیتین
 ظلام اورناری نمانیشید • لکن وجود بکوش آلود و طلب نمودی
 تحصیل فن سروده سربا چشم و کوشش • و در بای جد و جهدی بوی
 تعلم ایزد ترازد خوش اولوب • موجود اولان اساتید فانی آینه ترک
 دوش افاده سند دست نماده استفاده اولمغله اسواق گذار تو لعل
 ادوار اولرق و اصل مقام استادت • و کز بن پیغولا ابلت
 اولمشدر • اواز حلاوت اندازی سیر استک و دلگش و لجه نراکت
 بردازی و بسند و خوش ادا اولوب • فی الحقیقه نهضت اسرار علم ادوا
 بیشتر دیده طبع حاد الانظار نده که ای انکار ایدی • مقام محبده
 اصول ضرب فخرده
 ای شوخ جفا پیشه چون جازه فیر سک • کا قدر او خاک که رسن ایاز فیر سک
 مربعی • و مقام حسینی ده اصول او فرده •
 غیر خطک ادم طبع خام دوشردم • مرغ دلی قور تکلیجی دادم دوشردم •
 مربعی جلالت انار شوق شعار ندان اولوب • بونزدن ماعدام بجات فانی
 فن الحان یکموزدن زیاده ستانت و نراکتده رتبه والاده زاده طبع

[26b]

اولمغی

بر عوفانی دخی و اردر که عامه اساتید فن شتاسان بسند و استخوان استیکر
 اسناد بجهده مشرب بالبتستان و ابلت ابله مشهور جهان اولمشدر •
و نهم مولد و موطنی دار
 الحکمة العلیه قسطنطنیه الحجه • و وقت استقامتی زمان نشا و استقامت سلطان
 ابراهیم خان اولوب • سودای معلم وادی نعمت تاریک جای بکوشش تجریدان
 نیش شعله جبهه و عهد ابر نظام فرس • و شام دیچو رطلیندن ماعدام سعه بصر
 تیره زرد اولوب • اول عصر اندوه کسره موجود اولان اساتید علم ادوا
 تحصیل سواد کاری سبیل کلمه معلومات • و تکمیل مسوده فانی فن طلب عیانت
 استیکر شام سبیل استادینک ماه نفس با حبس اولمشدر • صدای پاکیزه و
 خوب • و لجه بی بند و مرغوب اولوب • فی الحقیقه روز شتای وادی سرود و ایدر
 مقام عفت فده اصول او فرده •
 محشر و خوش صیقل دور فرده ای بری • خوش مجید ایش رنگ خال خطک مالک
 مربعی • و مقام بیانده اصول جبهه ده •
 روشن اولمز شام بخت صبح و صلت نیل • طالع طالع دکل اول ماه طلعت نیل
 مربعی جلالت انار طرب شتاندن اولوب • بونزدن ماعدام موافق فاده علم
 الحان اون قدر اثر نراکت بیانی دخی و اردر که عامه ارباب عرفان بسند
 و استخوان ایدوب اسنادیتنه حکم الیشدر در **قبو دان زاده**
 اسمی احمد مولد و موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه الحجه • و وقت شتهدنی
 ایشور زمان دولت عنوان حضرت سلطان احمد خان اولوب • زمره ارباب
 وظایف ندر کشتی جد و سعید بادبان بسند نعم • و قشش توانه نار و لجه
 سر سنون از عاز نشاند که رایات و علم اولوب • نا خدا کان کار دانا
 بحر عاز الحان ندن معلم رورق سواری ادوار استیکر موافقت هوای
 حصول بیابان سحر سن در بای اسنادیت • و لنگر انداز لبتا ابلت

[27a]

مطرب عاشق عجیب ساز نوایی دارد و نقش چهره کرد در آیه بجان دارد
 مربعی چهار آثار لطافت مدار بند اولوب • بوندن ماعد اللی قدر مربعی
 و شبجانی وارد در حصیت مناسبت و نرگشتی بپوسته بام آسمان اولوب اکثری
 مشهور جهان در **علمی باشت**
 زمان شهری اوانل دور سعادت طور سلطان محمد خان اولوب صفت کزین
 حضرت وزیر اعظم مد نظر • عصر فرورده مدینه بصیر و البسی اولمشدر
 طوطی طلب فرغ جد و سبعین نشاند که پیش او نایغ معارف طنبان
 و ریاضت کشی خواستکاری فن شادی ناب اولمغبین • اول ام صفتان
 موجود اولان اساتید معارف مضامین تعلیم علم سرود نغم ادب ابتکار
 صدر کزین سرای استادیست • و ختمت داده جای والای اہلیت اولمشدر
 صدای حلاوتی نغمی خوب و درین • و لہجو نرگشت پیراسی پاکیزه و خوش ادا
 اولوب • وادی فرورده مایه و فی خرابدی دیو تفتادن منقول در مقام
 و ضارده اصول نیم دورده
 رفیقیم و بردیم داغ تو بردل • وادی ہوادی منترل بمنزل
 نقش جلا آثار طرب دنار بند اولوب • بوندن ماعد اودن قدر نقش
 و مربعی دخی وارد کرد فی الحقیقت موافق قاعدہ فن ادوار • و پسندیدہ
 مزاج شناسان علم نغم شعرا و لغبین زبور مسند کمال اولمشدر •
عوا و عید اغانی مولدی دیار ابران و موطنی دار
 الخلافہ العلیہ فی سطنہ المجرید • و کمال اشتهاری دور رافت طور سلطان محمد
 خاندن • مضارب جہد و اقتدار بن اوتار زن رباب ادوار اینکچون
 موجود اولان نگار شناسان فن الحاکمان اخذ و تحفیل و متصفان معلک
 علی مہول الاصل تعلیم و تکمیل اینکچو • دانندہ مزایای علم سرود و خوانندہ
 شادی بختی ترانہ نمود اولمشدر • صدای لذت بیاسی بلند و لہجو خوش

[25b]

الاسمی

اداسی و پسند اولوب • پرده کشی در کاه دار ترانہ الطوار و واریدی
 مقام عشیران و اصول خفیفہ
 قندہ وارس عاشق بیچارہ جانن ارر • و در دیگر بیمار اولان البتہ درہ مان
 مربعی • و مقام بیابندہ اصول دور کبیر
 لار لرزم چمنہ جام عشرت کوسر • و دوشندہ خبر و کل عینہ رخصت کوسر
 مربعی جلا آثار زبسنہ الطوار بند • بوندن ماعد بر مقدار ذہ طبع
 معارف نغمی دخی اولوب پسندیدہ اساتید ترانہ اوتار اولد یغدن فہری
 طرب افرا و شوق افکن • مسند عود زن ابیدی **عرف القاف**
توجہ عثمان جلی مولد و موطنی دار السلطنہ السنیہ
 قسطنطنیہ المجرید • و کمال اشتهاری زمان عواطف رساں سلطان مراد
 خان اولوب زمرہ • ہنوز ایام کرم ناب شنایدہ روندہ لہجہ
 دہ کاه بازی ناب اینکچو سیافہ تعلیم ترانہ و رباب اولمغبین سعی و اہتمام
 و جہد تمام ایلہ موجود اولان ارباب عوفان نغم بیانن تحصیل علم ادوار
 و تکمیل نتایج اسرار طرب شعرا اینکچو پیر طریقت استادیست • و در ہنرمندی
 وادی اہلیت اولوب • اکثر اساتید و ملک استادی و فن مرقوم کمال
 حقایق زادی اولمشدر • فی الحقیقت کندیدین خواجہ عجم سبق آموز علم الحان
 طرب نمود • و فارابی نوب تعلیم نکات فن سرود اینکچو بیان ایدیکل ارباب
 موسیقی معلوم و مشہور در • و از لطافت بردار حلاوت انداز سے
 خوش آیندہ • و لہجو پسند و محاسن بلایعت نمایندہ اولوب قواعد فن
 مرقوم لوحہ درون معارف موسومندہ بیکان بیکان موجود و مرسوم
 ابیدی • مقام مسکا ہدہ اصول خفیفہ
 اشیان مربع دل زلف بر شاخک • در قندہ وارس می بی کو کلم سنگ یا کلمہ
 مربعی • و مقام نوادہ اصول ثقیلہ

[26a]

اور زه سند آرای صدر روم اعلیٰ اولشدر در علوم و معارف کلمه و غیره
 رتبه فضل و کمالی مستغنی توصیف و تخریر و راقم خط تعلیق اولد قلمی
 محتاج تغییر و تخریر اولوبوب بین الانام جمع المعارف اولد قلمی متواتر و تکریم
 علم او ارشادی شعارک دخی و اول حال لر زده موجود اولان اساتید ترانه
 آمیزدن علیس تحفیل و تسبیح کتبش مرقوم ایلر علی وجه الکمال علیس دخی
 ضبط و تکمیل ایدوب اول وادی شادی کسرتده دخی اسناد دقایق برده
 و کامل حصایق آور اولشدر در عالم و فضل و خطاط و فقه و نحوی
 فارسی دان و غزالی سروده واقف شاعر خرمش و مورخ یعنی
 جمادی بیت معانی حاوی عارف قطعه بدیع سلک ماصدی اولد قلمی
 کاشمش و وسط النهار اشکار در صدای حلاوت مخاضمه پیدای قلمین
 و لایحه مع اداسی تراکت قلمی پاکیزه و تکلیف اولوب حبس حبس بر طاعت
 مطالعه نجوم و معارفدن مضرب و ملحقین هر وادیده فریده و حیدر ایدوب
 مقام روی و افاده اصول زنجیره
 کشاد اولور کل ختم نسیم ایدوب ایلدی فخر طبعم تو نعم ایدوب
 مربع جواهر لطف شعار لردن اولوب بوندن ماعدا بر مقدار
 زاده طبع معارف دنا لری دخی وار در که قاطب اساتید فن شادی
 نشان الحان پسند و استیلا اولشدر در فن مرقوم تحفیل لری و واقف
 اولان انار لری اول حال لر زده اولوب کند بر صند و در طریقت علیردن
 اولد قلمی بنا افخا بهر طرندن نامر لای انار شهرت شعار اولشدر
 بیک یوز کیم یئیر یار یی چند و دند نسخ جلیله ذات جمیل لرندن قلمش
 شمع اجل محبت حیات موهج جک و اجرائی استغنیای عمر کورین جلد مندوب
 وجود لرندن فک اینکله موضوع العلم شمع خا اولان سند لر و قلمی
 مکتوب صحیفه ایفا و جلیله در دست فر دوس اعلا اولدی تاریخ و فائز

[24b]

کعبه و عارف اخدی قالدی اسمی دهرده باقی مصرعیدر
 عثمانی مولد و مولتی شهر مغنیسا و وقت شهرتی
 زمان خشت برسان سلطان مصطفی خان اولوب زمره ارباب رطقت
 هنوز خورشید طرقتار دیداری سنواری سحاب النخ اولدین سوار
 اشکوب چند و طلب و جلوه کرمیدان تحفیل سرود بر طلب اولوب غنیم
 موجود اولان اساتید پرور فاندن سبق خوان علم الحان و تکمیل افکن
 قواعد وادی ترانه نشان اولمخله راغن مینار اسنادیت و فارسی لعل
 شعار ایلست اولشدر و از حلاوت اندازی ممتاز و لایحه تراکت سانی
 معجزه بردار ایدی مقام سکا بده اصول مخد
 ترک سربلیدی دل فوجیچون سیم سنگ باشند یکم قویجری سنی پیرهنک
 مربع جواهر فرخ نمودندن اولوب بوندن ماعدا موافق قواعد فن سرود
 بر مقدار زاده طبع نغم آلودی دخی وار در که پسندیده ارباب علم معهود
 اولمغین اسنادی مشهور و مشهور در عثمانی حاجی
 مخدای مولد و مولتی حواری قسطنطنیه الحیده غلطه و زمان شهرتی
 پرتیبسلا سلطان محمد خان اولوب دو دمان بنسنانیک و فخر تغییر
 اولان زمره سندن ایکن نان پاره معناده ایلر متفاده اولشدر
 شاکر دسوس ترانه رسین آلات حید و جهد و اهتمام هر بار ایلر تحفیل ریم
 سنجی سروده در کار ایدوب دار فخر دیوار علم ادوارک اینده و سقوت
 و قوی اولان اساتید حقایق امیزدن تعلیم خانه بنیانی فن الحان دامن
 بیسان سعی بی پایان اولمخله اسناد کار دمان مزایا عیان و کامل یک دان
 نغم بیان اولشدر صدای سوزناکی بر حلاوت و لایحه پاک متیج تراکت
 اولوب کاسی سنجی وادی مرقومک علمی و علیسن اجمار ایدوب اسناد
 ایدی مقام نواده اصول سماعیده

[25a]

اولان اصحاب انعام الحان شناسدن تکمیل تعلم معلومات طلب متعارف
 اینکله دیک بر جنبان صبر کنان وار ز روزه جدا رانند و بنده صحت
 انکس کمال انار و دار ترانه دیوار ابلینده بر قرار اولمشدر نفس فلک
 رسمی نیز و لجه بلند می تراکت اعتراف و لوب قواعد علم سرود مضبوط لوج
 طبع معارف آلود ایدی مقام باطلام ده اصول چیده
 ایندی نظاره حسن دیم هنوز رسته خستد یکدی سوزن تمام هنوز
 مربعی جلوانا رصفه اندازدن اولوب بونگردن ماعد اکبره و رعنا
 بر مقدار از مستغنی دخی وارد در فی الحقیقه مطابق فاعده الحان و بیج
 مستمعین فن شناسا در

حرف العین

مولدی روسجی و مولی دار الحفاقة
 الجذبة طلبة الجید و زمان اشتهماری عهد اعدا سلطان احمد خان اول
 اولوب زمره ارباب و خطا بنده نیز از نا طلب کار سعی اقتدار بین
 ش خسا رکله از جبهه بسیار از زره نغمه شعاع و شبت تابناک درم زلف
 تحصیل علم و ادرا اید ترا کلا ایدوب اول دم شادی نوآمده موجود
 اولان استادان فن الحان شناسان علی و جلال انعام تکمیل علم سرود
 فرج رسان اینکله بلبل کوبای کلست استادت و مرغ نغم زای بوشان
 ابلت اولمشدر و از حلاوت اندازی ملاحت و لطافت اید مشهور
 و لجه بلند و مستازی خوش اوالی اید مذکور در مقام نواده اصول و فو
 حسن کیم غالبه و غازه دن اعدا استر استم دل فی برج حسن خداداد استر
 مربعی و مقام شنبه انده اصول سما عبده

جان فایده ای بکه ناز فیلد مستر بهر ان بابیستی شندی بلدم سنبر
 مربعی جلوانا در رفت دنا رندن اولوب بونگردن ماعد اکبری قدر موالی
 قواعد فن الحان نغمه عذیب طبع معجز بیانی دخی وارد در که استادان

[23b]

اولان

بر عوفان باثر بایسند و استخوان اینکس کمال ابلتی مشهور جهاندر
نشان افندی
 مولد و مولی جوار دار السلطنة
 العبد فیض طلبة الجید و زمان اشتهماری دور مکارم طور سلطان
 محمد خان اولوب ترسانه عامره روز نامه جیبی محمود افندی که خلیج عبده
 و صاحب مصطفی باشک دیوان افندی در خنده سعی جهد و اذعان خند
 طلب تحصیل شاد عوفان فن الحان زار دل و جان پویان و دوان ایدوب
 اول دم شادی نوآمده شار با بنان اولان استادان فن الحان ایدون اخذ
 و تحصیل مواظبت و فاطمه مصنفات مولفاتی تکمیل کمال مداومت اینکله
 کوفته نشین سرای استادت و صد کربن جای ابلت اولمشدر صدای
 لطافت شعاری دل بسند و لجه پاکیزه گفتاری بلند اولوب فی الحقیقه مرات
 طبع زکا ستانده و بدار قواعد فن ادوار جلوه نما و اسرار نغمه آثار طرب
 دنا را شکار و هویدا ایدی مقام نواده اصول خضغه
 دل صبره میر و داماد اول کیست راه اگر بسیار باشند باز کونتر کیست
 نقشی و مقام حسینی ده اصول مرکب هنریده

ای مرغ سر عشق روبرو نه بیاموز کان سقینه راجان شد آواز نیامد
 نقشی جلوانا مصنفان اولوب بونگردن ماعد الکی قدر مریجات نقشی
 و شرفیسی دخی وارد در که با نرهم بر نغمه قواعد علم سرود خوش آینه و بی بهانه
 و مصنع و نازکانه اولوب اسانید فن مرقومک جلا سی تحسن و مقبولی
 اولمغین استادت و ابلتی اتفاق ارا اید مشهور و معلومدر

عارف افندی
 اسمی عبد الباقی مولد جوار فیض طلبة
 الجید و ده سم پات و مولی دار السلطنة السیج لالای جبر و اوان اشتهماری
 زمان شادی نشان سلطان محمد خاندن اشبود و سعادت طور نشنا
 معدلت عنوان حضرت سلطان احمد خان دکن اولوب طریقت علی اکرام

[24a]

استاده بزمگاه جد و اتمام و مقام چند و طلبه و ثابت الاقدام و سحر
 نام اولوب . موجود اولان عوف ، فن الحاذق اخذ و تحصیل ساعی و اجرای
 مزایای علم نوری را می و ملغین . نشین صدای است و بیت و مقیم
 بیغول خانه اہلبیت و لشکر . صدای نازک نوا سی خوب و لہجہ بلند
 اداسی مرغوب اولوب کجا سبغی و افشار ارادوار . و کاشف ہفتہ
 انار فن ترانہ شعرا ایدی . مقام عجم عشر اندہ اصول چہرہ .
 عند لکیم کلیم طبع منیر مدر بنیم . طوطییم آہستہ مرات صغیر مدر بنیم
 مربعی جلا انار لطف مدار ندان اولوب . بوندن ماعدہ امربعات و نقش
 و شرفیسی بوزدن زیادہ و ہر بری بر منوال قواعد علم الحان پسندیدہ
 فن شناسان . و مقبول جلا اہل عرفان اولغلا استادی مشہور چہان
 و مسلم فن بردارند **طو صوم ایدی**
 اسمی عبدالمولدی و مولتی جوار دارالسلطہ العلیہ سلسلہ المجدیدہ
 طو بخانہ محلات ندان طو علوم محذسی . و زمان ہشتہاری دور صولت طور
 سلطان مصطفی خان اولوب محلا مزبورہ ہم امام و ہم معلم مکتبہ
 اطفال ترانہ اشتغال جد و جہد و اتمام سبغی خوان فن الحان ابتکار
 سعی فراوان . و مواظبت ہر آن ایدوب عصر ندہ موجود اولان خواجہ
 مکتب عرفان و اساتید علم ادوار بیاندن تحصیل قواعد سرود و تکمیل
 صنوایط وادی نغم نمود اینکین خواجہ بستان استادی . و معلوم
 اہلبیت و لشکر . صدای حلاوت بہای لذت بخشای سیر اہلک و لہجہ
 بلند ریسندہ اداسی شوخ و شنگ اولوب . فن مزبورک علم و علیہ سندہ
 کما ہو اللایق فایق و حاد فی ایدی . مقام حسینیہ اصول چہرہ .
 المای کل عند لیک شکر چشم برلین . نقش ایدن اب و ز نقش ایدن کونکون
 مربعی . و مقام صبا دہ اصول او فرم

[22b]

فادی

فادی وصالی چون خطا غیر فت ذک . کچسون بہار صبر اید علم بر خواندک
 مربعی جلا انار شادی مدار ندان اولوب . بوندن ماعدہ او نور قدر مرتب
 دخی وار در کہ بر پنج قواعد علم مزبور ہر بری مناسبت و نراکتہ بقیصور
 اولغین جمہور اساتید ترانہ شعور بخشین اینککرا است و بینی مشہور
طالب ایدی اسمی احمد مولد و مولتی بلڈ برو
 و کمال شہرتی و در شادی طور سلطان محمد خان اولوب . ارض رودن
 منفصل موالی نعرہ سندند . کور دزادہ دخی دیر لر تعلیم علم نغم درون
 معارف نمودندہ جاگیر . و طبع نادرہ سمیری اول وادیدن بر تائیر لغین
 جد و غیر وسیع کثیر بلڈ اول دم طرب نو اندہ موجود اولان اساتید دقایق
 کیر ترانہ مصیر دن تحصیل علم ادوار . و تکمیل معلومات شادی شعار
 اینککرا منشور بدست منصب استادی . و حاکم عالم فقہا اہلبیت
 اولغند . و از پاکیزہ سی عزین و لہجہ ریسندہ اداسی بلاغت آیین
 ایدی . مقام کور دیدہ اصول خفیفہ
 نیلگون قوطرہ سیر اید و سیمین بد . دستہ سبیل اید سیر ایدہ کور یا سیمی
 مربعی . و مقام عشر اندہ اصول سما عیدہ
 بوی کل نازی دیر میسنلر بلنر . کلزار نیارہ ایر میسنلر بلنر
 مربعی جلا انار نراکت دنا ندان اولوب . بوندن ماعدہ اصنع
 و رعنا جو مقدار زادہ طبع معارف بیجاسی دخی اولد بغدن غیر شاد
 بی نظیر فصاحت ارا و علم و فضلہ دخی پاکیزہ و مستفاد ایدی
عادی زادہ اسمی مولد و مولتی دارالسلطہ
 السیہ سلسلہ المجدیدہ . و زمان شہرتی عصر ایدہ سیر سلطان محمد خان
 زمرہ . و حاج ہوا مزاج جہد اعتزاج اقتدارین
 خوشہ چین خرمن جد بسیار و بیضہ رای تحصیل علم ادوار ایدوب موجود

[23a]

المجرید و موسم استهاری دور و الاطوار سلطان محمد خان اولوب
 مرحوم شیخ نعمت زاده افندی نگین سنده و اگر باشد در شادماننده
 اطوار سعی و افتداری بن عشوه بازی طلب فن او در کار قبول و موافق
 اولان اسانده علم سر و دطر بنار در تحصیل وادی الحان شادی آیت
 و تکمیل مشکلات معلومات بتمکک صوت خوان تکلیف استادت و داخل
 سر حفظ اهلیت و لشدر اواز زمنازی جلالت امیر و لهجه نادره ساری
 لطافت انگیز اولوب و افق مزایای علم سر و دوانده نشود و رفتار
 نغمت شادی و رو و ایدی مقام و اق مخالفه اصول زنجیره
 او همونک بنده در جلاوه انبندم اول اه ایله فک آید سس سیاه انبند
 مربع و مقام حسینی ده اصول او فزده
 کوز سگ سو سو غافلده بر سر و کور دکی خراب یاد هم که نه بی معمو کور دکی
 مربع جلاوه اواز و تدارندن اولوب بونکردن ماعدات و معوضه
 و البهیمس یوزدن زانده اولوب بر مقتضای قواعد موسیقی باثر با پسندیده
 جواهر اسانده معارف پذیرد
 مولدی و بار روم و موطنی مدینه مصر قاهره و زمان شهرتی عهد شوق
 رسان سلطان محمد خاندر سبیل نیل سعی جلیلی شکر باری بنستان
 فن الحانه ریزان و جو بیار جند و اتفاق ایله سرشار اولان خلیج هموس
 نغمات نرسا ایله بر کز طلب اذعان عالمان ایدوب موجود اولان
 استادان ترانه شناسان تحصیل علم او در و تکمیل معلومات
 شادی شعرا بتمکک مصطلبه شناسان استادت و سنده کزین فخر العین
 اهلیت و لشدر صدای لذت پیراسی بر جلالت و لهجه بلند اداسی
 منبع نراکت اولوب علم و عمل موسیقیه فی نق و حاذق و احاطه کلیات
 بحر افق ایدی مقام نواده اصول تقبلده

[21b]

بن ناول

بن ناول و جملده ریغ بروفا دارالملم ایدو دل الدرد مسه فی بوبله الدرد ایدو
 مربع و مقام عشرانده اصول جبرده
 بلای عشقه و شکر عشقی شکر کور دکی بنی از ایدو کور سو و یکم از ایدو کور دکی
 مربع جلاوه اواز صفا مدازندن اولوب بونکردن ماعدات علمی قدر مطابقی
 قواعد علم او در زاده طبع معارف دتاری و دخی وار در کراسانده مزایا
 امیر فن الحان هر بری استی ایدوب مزبور کراسانده حکم بتمکک
 حرف الصاد صارتی باقی
 مولد و موطنی جوار دار السلطنة العالیة سطنطیه المجریه غلط و کمال
 استهاری زمان عواطف رسان سلطان محمد خان اولوب جهره و
 بهره جده و جده بن طلب کیمیای فن او در زرد کون روزگار و فزده
 سعی جمیدین کمال عمل هر بار زرخا صلی العیار ایدوب موجود اولان
 اسانده مزایا شعاردن تحصیل مصنوعات معلوماتی علی وجه الاحاطه
 تکمیل بتمکک استادکنده بجای علم الحان و کمال وادی ترانه شناسان
 و لشدر اواز لطافت پیراسی لطیف و لهجه زیبسنده اداسی نراکت
 ردیف اولوب فی الحقیقه فن مزبور کراسانده علم و غلظه و راسخ و بی بهار ایدو
 مقام صبا ده اصول سما جیده
 دلم او نادره کوی استنای دلبر در سوزم لطیفه خاطر کتبی دلبر
 مربع جلاوه اواز شوق شعارندن اولوب بونکردن ماعدات علمی قواعد علم
 سر و بر مقدار اثر نراکت نمودی دخی وار در کراسانده مزایا
 فن طرب آلود در حرف الطاء طور شش انفا
 مولد و موطنی قرب دار الحکانه العالیة سطنطیه المجریه غلط و زمان
 استهاری دور انبساط سلطان محمد خان اولوب زمره متفادیه
 شبانه روز بلکه هر آن فیه در شمع هموس لموس سعی کمال الحان من

[22a]

حرف الشين **شبهه مصطفی جلی**

مولد و موطنی دیار آمد و کمال شهرت را می آید و زمان سعادت نشان
حضرت سلطان احمد خان اولوب. زمره اصناف محمد بنده در. دیده
اشک به کس چکیده جد و جهدین دو چار. و بعینه اخذ معلومات مصنف
در کار اولوب. موجود اولان اساتید علم الحان بیک بیک تحصیل
قواعد و ارساق نشان اینک بکلی بنیای نهفته اسرار سرود. و دانای
قواعد و ادبی ترانه نمود و ملشد. صدای اینک ناسی لطافت میانه
ولجی ناسی بلند و نازک از اولوب. دیارینک اساتید معارف آمیزی
ایر رتبه اسناد دیده همگان ایدی. مقام اصفا بنده اصول فرسینده
فریاد ایدرم زلف سیم کارک اند. السهمی اول دشمن عذارک اندک
مربعی. و مقام سکایده اصول سماجیده

ادم بوزیم دور دلا رای بر کلور. بیل قدر عمر یکی گشتی دنیا به بر کلور
مربعی جلا انا رصفه مدار ندان اولوب. بونکردن ماعد اولون قدر
پاکیزه و رعنا زاده طبع والاسی دخی وارد کرد. بر منوال فن مزبور
بسنده جمهور در

شبهه یوسف مولوی جلی
مولدی نامعلوم و موطنی جوار دارا کلا و قسطنطنیه المجریه بشک نشان
مولو بخانه سی اولوب اندک شمدر. دم اشتها ری زمان عدالت
عنوان سلطان محمد خاند. سماجی طبع نیک اذعان در و نشان
جهد و جد بهر آن مقابل فن الحان ایرمالان. و مطهر ناله دهن معارف
نشان را منکران طلب اتفاق اشک تحصیل سرود ترانه بیان
ایر دم زن و نگر کنان ایدوب. موجود اولان مشایخ نفس داده
کان علم اوار دن تکمیل متنوی خوانی معلومات اینک نیکه فن مزبور
قاری اسنادینی. و شیخ محمد اب کرین ایلینی اولمشد. اواز رفت

ولجی

[20b]

بخش سی حالت نما. ولجی نراکت اناسی خوش ادا اولوب فی تحقیق
مشایخ طریقت مولو بنگ زهد و ریاضت دخی اصیل و انقاسی ایدی
مقام راستنده اصول دور روانده

بر سینه ده کم نارجست اثری بوق. غلظه در اول نور خداون خبری بوق
مربعی و مقام حسینی ده اصول سماجیده

در دل لشک افست هم خست نکا همش. طفلی که پدر میشکند طرف کلا همش
مربعی جلا انا رصافق الادوار ندان اولوب. بونکردن ماعد اصنع و سوز
افزایر مقدار زاده طبع معارف ناسی اولوب هم خنده کبر و پراهنک
جنگ زن ایدی

شبهه زاده احمد افندی
مولد و موطنی شهر دیار بکر و دم شهرتی زمان مکارم نشان سلطان
محمد خان اولوب. زمره مشایخ نقشبندیه دندر. صفی سعی و ایتین
زبور زانوی جد و اهتمام. و اجزای جهد و طوبتن در دست طلب نام ایدی
مشایخ علم سرودن استغناء استفاده و موعظه گویان فن محمود
طلب افاده اینک مشایخ کرمی استادت. و منقبه کوی سر خفل ایلین
اولمشد. صدای حلاوت ناسی لطیف ولجی پاکیزه اداسی نراکت
البف اولوب. سائر معارف دخی کامل ایدی. مقام اوجده
اصول دور روانده

نچو دندر کسیر مای روی یاردن دور. و نشو نمار یکبچره بر توانواران دور
مربعی و مقام نبش بورده اصول دور کبیرده

عجب چوقه جویری حکیم بر اول حال سیم کارک. در عیالک بارشک بخار بلدی بارک
مربعی جلا انا رصافق شعار ندان اولوب. بونکردن ماعد بر مقدار جزو
قواعد اوار اثر نراکت دمار خوش رفتاری دخی وارد در

شبهه جلی
مولد و موطنی دارا سلطنت السیه قسطنطنیه

[21a]

معدلت سماء اولمندر. مقام حسینی ده اصول او فرجه
 بوسن ایلدر دمانکی بنسمن. کنجت غیبسن کلور قسمتم
 مربع. و مقام عشق فده اصول نیم دورده
 دل غم الفنگ برکه مسرور ایلدین کورک. غم بیک کولون دور و موی راولدین
 مربع جلوانا رطافت شعار ندن اولوب. بونکردن ماعدل اربعات و نقش
 و شرفی بیکدن متجاوز. و هر بری بر مقتضای قواعد علم سرودن زکات
 و منانت ایلدین اولوب. عاقل فی شناسان کافران ایشادین
 از دل و جان استیغاث ایلدین. فر بیک بیک بوز اوج ناریجی حدوده
 بحر دیا مصریه بر راهی بیک سنگ فولاد شکست دست اجل کوزه و جود
 صد باره و افنا. و اب جانش ریزیده در پای بقا قبلدی.

حرف سب **سوی زاده**

اسمی عیسی مولد و مولتی دارا کلا فی العاقبه طبعه طبعه. و وقت شهری
 زمان دولت عنوان سلطان احمد خان اولدر. مایه سعی در برین غنیمت
 شیر جود و اهتمام و کسب تحصیل البان زنده سنه فی الحان ایلدین ایلدین
 موجود اولان اسبند معارف امینون تعلم حلب سدی سرود و تار
 فی نغم نمود اینیک کارخان الحاکم استاذ و قانون زادی. و فی تراز نک
 کامل جفاقی نژادی اولمندر. صدای نیک اداسی لذت و خوب و لایق
 ناسی بلند و مغرب اولوب فی الحقیقه مزایای علم مرغومی بکینه عالم و قانون
 وکی هو الایق علقه و فی حاذق ایدی. مقام مایه و ده اصول دور و روانده
 دل سوزانی و تشویج کاندازم نشا ایلد. سمندر در خلد کمالی ایشادین
 مربع. و مقام عشق فده اصول او فرجه.

بحر امل سبز و لیدین کلک بود هر که بافت. بور و کارک و کلک بر برینش بر افند
 مربع جلوانا رشوق شعار ندن اولوب. بونکردن ماعدل الی قدر زاده

[19b]

طبع معارف سنجی وار در که بر مقتضای قواعد فی الحان پسندیده
 ار باب عرفاندر

سبب نوح

مولد و مولتی بلده آند. و حال اشتیاری زمان دولت عنوان سلطان
 محمد خاندن. ایشود و سعادت غور حضرت سلطان احمد خان عالیت
 و کین اولوب. زمره ار باب چهار دندر سفینه بوسن دینه سعی و اقدار
 رسیده ساحل عمان الحان. و در باب طوفان عدم اذعان عرفان بیکدن
 رؤسا. فی سر و طرب نشاندن تحصیل علم اداره باو بان کشای اخذ
 با نقان اولمغین. کشتی درون معارف نمونش انواع معلومات ایلدین
 ایدوب. مساعده روزگار طبع بوسکار ایلد غوط خواری جهده و طبع
 نجات بولمغدن لنگر انداز ایمان استادت. و کس بیک کنایه ایشادین

کر چه صدای عجیب الی اداسی حلا و تنده مایه. و لایق پسندی عجم ایدی
 لکن ایلست و مساندینده فی الحقیقه سلم و ممتاز. و حال اعلیت و تحقیق
 انداز اولوب. خواص بکار تیار اوار و اول قلم زخاردن مر و اید
 اورانار اولمش ایدی. مقام با با طاهر ده اصول هسا ویده.

عشق بولمغدن منزل مقصود. بنسمن. کوه بلا و دردی بیکامکن بنسمن
 مربع. و مقام حسینی ده اصول نیم فخرده.

مصحف دیک خط در سر صفی چهار. بور کتاب سوز در فهم ایدن ایل حاله
 مربع جلوانا رطرب دنا ندن اولوب. بونکردن ماعدل او نور قدر
 مربعات و نقش و شرفی سعی وار در که بر موجب قواعد علم سرود
 هر بری اسبند نکات امیزک پسندیده طبع معارف الودیدر. فر بیک
 بیک بوز بیکرمی الی سده سنده بند دیا بیکرده طرب دست فی اصول
 اجل دانه فخره و جودین شکسته. و انوار باب عمر بن کسسته
 قبلدی بیک بلده اول عمری کشیک نگار و. نوکلده بر مساعده روزگاری وار

[20a]

موافق فن الحان از طرف بیانی دخی وارد کرد. عار صاحب عرفانک

مقبول مستحسب

حرف الذال

و اینها فنی است
اسم احمد مولدی دارالسلطنة العلیه
مستطیظیه المجریه. موطن غلطه قضا سنده قاسم باشا و زمان اشتهاری
دور فرخ طور سلطان محمد خان اولوب. زمره خواجگان دیوان
عالیش نذر. خانه مشکین جانده سخی و همدین زبور دست اقتدار
ایدوب صحیفه الطیفه اهتمام بجدین نکاشته کاری تحصیل علم ادوار
رفرزه فواید تراشعار اینکین. استند عصر یک کسب دارالسلطنة
وادی سرودی یکین خواج خلقه قلم الحان. واستاد فزایان علم
نغم نشان اولشدر. صدای لطیفی خرب و لهجه ظریفی تراکنده مکی
اولوب ندیم پاکیزه گفتار و مصحح حضرت کبار اولد یغدن ماعد
شاعر فخر. و اکثر معارف سازه ده دخی ماهر ایدی. مقام بیایند
اصول جنبه برده

راج اولمز نه زمانه نقد نشا بویدر. انظار ای خواج که امید دنیا بویدر
مرعی جز انار لطافت مدارندن اولوب. بوندن ماعد بر مقدار
از طرف شعاری دخی وارد کرد استند فن مزبور ک پسندیده سے

حرف الراء

اولشدر
مولد و موطنی دارالحکله العلیه مستطیظیه المجریه. و کمال اشتهاری در زمان
معدلت عنوان سلطان محمد خان اولوب. بدری زمره سنگ قمر
اولمغین طاشچی زاده رجب در لر. رخام جد و اهتمامش تبشیه موس
پیشنه سعی نام ایلر نیک اندام ایدوب فرشیده قصر بقیه سور علم ادوار
وشاد الروان فن الحانی مشق طلب بسیار ایداب طر بدارین اجزا
چو شش کار فله بقیون استند علم طرب انکین دن تحصیل وادی سرود

[18b]

علم محمود درون معارف نمودنده کانتقش فی البحر مرقوم و مشهور
اولمغریانی رواق سنگ فرج طاق استادت. وقاعد مفاخر کمال
ایلیت اولشدر. حسن او از رفت اندازی نرم ساز سنگ دلان
تراز ناشناسان. و لهجه بلندی و منازی پاکیزه و تراکت نشان اولوب
فی الحقیقه وادی فن مزبوره نام کن سنگ کمال. واستاد فزایان کمال
بیشمال ایدی. مقام غیره اصول او فرده

فغانک حسنه بجز این اول شوج جهانگیر. عجب شکل ملا در کاولر یارک برانایلم
مرعی. و مقام عاقله اصول بقیده

لطیفه هو انسیم سحر باد نو بهار. بر باد ایدوب کوکله قوم ذر جریبار
مرعی جز انار شادی مدارندن اولوب. بوندن ماعد امرجات
و نقش و شرقی بوزدن زیاده و هر بری بر پنج فواید علم الحان لطافت
و مناسبت ایلر تبشیه و لاده اولوب. کافه اصابت حقایق امیر انار
شوق رساننه کمال استخوان و پسند اینمکه اکثری مشهور جهان مقبول
جمله عالمیاند

رجب جلی

مولد و موطنی دارالسلطنة المستطیظیه المجریه. و کمال اشتهاری در زمان
طور سلطان محمد خان اولوب. اوایل جالنده زمره حرفی فر و شاندن اولمغ
آبریزی رجب در لر. طینت قدر خواستش کل سعی فزوان ایلر تحمیر اولمغین
طلب تحصیل وادی الحان دن دلسلیه و لمیوب. موجود اولان عرفا فی ادوار
تعلیم علم طرب بذره ساقی اقتدارین تشبیه و تکمیل مصنوعات و معلومات علی
ما هو الجدر بر جد و غیر و همد گشیر اینمکه. استاد و فایق مصیبه فن سرود و کامل
حقایق کبر علم ترا نمود و اولشدر. صدای جلالت بخت سی فی نظیر و لهجه
بلند و لاسی نیک ادا و خوش تعبیر اولمغین. بالذات خصوصیه یون
شوکت ابانده فضل مصنوعات و مشکلات ایدوب مقبول جناب حضرت شریف

[19a]

دانش و ادعای زبده بسته عرفان اولد فقه موجود اولان اس تینه
 علم اواردن تعلم ایدر شهادتین سرودن و تحصیل تنعم ایلیموس استا
 و فایز زاده و کمال حقایق نژاد اولمشدر. صدای طبع ادا سی طرف
 و لهجہ پاکیزه سی نژاد کده الیف ایدی. مقام تجرید اصول جبرده.
 کردن جانده کند زلف جان نمیدر. ایلین حالم بریشان اول بری شایسته
 مربعی. و مقام عجزه اصول او فرده.
 هماره سنگل بیل قدرین ای بیجا و لایحه. او کوم دگر کانه بونیز رایگان مندر
 مربعی جزا ناهل طافت دنا رندان اولوب. بونیز دنا ماعد اولونیش
 قدر مضاعف و زیاده طبع و لایحه و دخی وارد درک ایلان غافل فتن کانی
 بسندیده و استحقاق ایلیمشدر در **درویش صدایی**
 مولد و مولتی دارا کلافه العایشه طنطنیه المحمیه. و دم استهاری دو
 سلطان مراد خان اولوب. زمره درویشان مولویه دندراز جان
 و دل دهن کشتی جیدی حداید نفس افتد از بین طین انداز طاس کردون
 اهتمام ایدوب. موجود اولان اصحاب نفاس موسیقی شناسدن
 طبع و تحصیل اقدام. و دساز او از اساتید فن ترانه بردار اولمده
 بالاکلام انیمیکو صیت استادی لیریز افکن افاق ایلیمشدر.
 صدای رقت بخشای تیز و بلند. و لهجہ نرکت ناسی دلبسته ایدی
 مقام عشیرانده اصول او فرده.
 یو کده جاویم کی درونده علامت و استهید سیر عشق اولما کو کده شهادت
 مربعی. و مقام محی زده اصول دو بیکده.
 میانی فرقه فالدی کشتی دل. بور و زکار ایدر کین رنیلیم لم
 مربعی جلوانا رندان اولوب. مطابق فن ادوار بونیز دخی بر خفا
 انزاس دکنش طرب مداری دخی وارد در **درویش مصطفی**

[17b]

اشج

اشجی باشی مولدی شهرادر نه موطنی بلده مرنوره مولوی خان سی
 وزمان استهاری دور فرج طور سلطان محمد خان اولوب درویش
 طریقت مولویه دندر. مطبخ جید و اهتمام او ان سعی و ادعان ایلر
 مالان و دودمان طلب و انقاس بر کرم آتش اخذ عرفان ایدوب
 اساتید فن سرود طرب نشاندن تعلم طبع خوان فراوان الحان.
 و تحصیل شکرکاری فرازای علم ترانه بیان انیمیکو. سرسره نشین
 استادت و جانشکیر نغم نغم اولمشدر. صدای حلاوت بخشای
 لذت بیاسی راقه الحلقوم استماع. و لهجہ پاکیزه ادا سی شهادتین
 دانق اسماع ایدی. مقام محی زده اصول رنجبرده.
 شراب کرم عشق نوش ایدر دست در کولم. غم ایلر الفتی وارد و قلی بیگانه در کولم
 مربعی خدای روح سامع اولان جزا ناهل شکر بارندن اولوب. بونیز
 ماعد ایلما کی طبعی پسند سزا بر مقدار نفیس و لذت افزا اثر حلاوت
 ناسی دخی وارد درک نفایس خوران فن الحانک مقبول ایدر.
درویش قاسم
 مولدی بلده طرابلس و موطنی دار
 الحلافه العایشه طنطنیه المحمیه. و دم استهاری اوائل سلطنت سلطان
 محمد خان اولوب زمره درویشان مولویه دندر. حدت طبع شدت
 جهد جید ایلر اکثر حدت طلب علم سرود طرب غایات انیمیکو. وقت
 ربیع حدانده موجود اولان اساتید فن الحانندن تکمیل معلومات
 و تحصیل وادی نغایات انیمیکو. استماع معارف پرور و واقف مزایا
 علم ادوارشای کسره اولمشدر. و اواز پاکیزه ادا سی حلاوت میده
 و لهجہ زیبا سی نژاد ایدی. مقام خالده اصول خفیفده.
 پیرایه نیکینی و سیمین بدن او زره. برک کل نردر که دوشه با سمن او زره
 مربعی جزا ناهل طافت شاعرندان اولوب بونیز ماعد اسکر قدر

[18a]

مربعی چهار انار دندان اولوب • بونکردن ماعد با کینه و رعنا بر مقدار
 انرشت و یک بخش سی دخی وار در • **در ویش نمده**
 مولدی مبدۀ بعدا دهشت اباد و زمان اشتهاری دور فرج طور
 سلطان محمد خان اولوب • زمره در ویش طریقت علیه مولودی
 نجل بدوش احوال سائرۀ زمان • و کنگول بدست و وسیع چند
 و اذعان اولوب • بحر و بیشکان علقه سائرۀ و اثره سده داخل
 و اساتید علم الحان نجل تحصیل فن مائل اولوب • جد بسیار وسیع متنبه
 ایک کامل فن ادوار • و خانه استادی شیخ مزایا شعرا و ملشد
 او از حی حلا و نده منو سطر الحال • و لهجو بلندی خوش معال ایدی
 مقام او جده اصول زنجیر
 ترا و مدین لب خواهش کنجا را مین • چکلای دل فلک بزم تا تمام شدن
 مربعی • و مقام مجازده اصول زنجیر
 عاقل و صفا بلایک بخش کمال • شوبله کثره اولدی بکرم سوبله دی بلایک
 مربعی چهار انار صفاد دندان اولوب • بونکردن ماعد موافق فن الحان
 مقبول اساتید فایق شناسان و انریش قدر انر لطیفی دخی وار در که
 جملہ مصنف و خوش آئیده در
در ویش عبیدی
 مولد و مولتی دار السلطه السیئه خطیته المجدیه • وقت اشتهاری هند شوق
 رسان سلطان محمد خان اولوب • زمره در ویش طریقت مولودی
 حلو نکر سعی و اتقاند تحصیل فن الحان قصر فکر و اذعان • و برای تعلیم اساتید
 بر عرفانک عبیدی و لغت ازل و جان دوان و بویان و مغز نگین علوم
 نواز غایات • و تحصیل مصنفات معلومات اید و شیخ طرب ردای نگین
 استادیت و موعظه خوان کرسی ابلت اولمشدر • نفس حلاوت
 رسی بر لطافت و لهجو لطیفی نمایندۀ تراکت ایدی مقام مجازده اصول و نده

[16b]

ایمانی

برای نرخی بولنور چون جگر مدن بخیری • بر اهرجی بولنور یاره لر مدن بخیری
 مربعی چهار انارشت دی دندان اولوب • بونکردن ماعد آهینج ساز ستی
 و نر و یک افکن استماع سماسج بر مقدار رفت شعرا انر جرسه سی و زاده
 طبع خجسته سی دخی وار در که بر نرچ فن سرود مستحسن اساتید معارف
 الود در **در ویش علی قدم زن**
 مولدی و بار فلبه و مولتی دار النضر و البینه شهر ادرنه • و کمال اشتهاری
 زمان سعادت نشان سلطان مصطفی خان اولوب • زمره در ویش طریقت
 علیه مولودی دندر • نقاره وسیع و طاقن طره زدی جد و جهید
 و لولر انداز و دخی سنجیدین زبور کف طلب ساز اید و اصول فرج
 فن سرودی تحصیل غار و موجود اولان اساتید علم الحان نجل اخذ عطا
 کار ساز اولوب تکمیل فن مرقوم اید • مطربخانه استادیتی طرب یافت
 قدم ترانه رسوم ابلشد • او از با کینه سی بر حلاوت و لهجو سی بلند
 بر لطافت ایدی • مقام مجیر بوسکده اصول دور و انده
 نازاید و ببن عاشق زاره سوز در سکنی • سند انصاف ایدی کل جبر و کیم سوز
 مربعی • و مقام با طاهر ده اصول زنجیر
 کلای صبا انر کلها ردن نه خبر • اهرجی فخر دلی کعبه اردن نه خبر
 مربعی چهار انار شوق شعرا دندان اولوب • بونکردن ماعد جرسه و زیبا
 و پسندیده اساتید فایق پیر او نور قدر زاده طبع معارف بیجا
 دخی وار در که جمیع موافق قواعد فن سرود طرب بخش در
در ویش جلیلی
 مولد و مولتی دار السلطه العبدیه
 مستطیقه المجدیه جوارنده حضرت ابی ابوب انصاری اولوب • دم شهرتی
 زمان نشان رسان سلطان محمد خاندن • هنور طفل بازی خرید چارسوی
 لعبه و خوشان انکین • نواز خانی الحان بویان و دوان اولوب شیر

[17a]

بونکردن ماعد بر مقدار انار بر بسند الطواری دخی واردر
حرف الدال در ویش علم
 مولد و موطنی دار السلطه العلیه قسطنطنیه المجریه و کمال شهرت عهد
 بر عدل و داد سلطان مراد خان اولوب زمره در ویش ان
 طریقت علیه مولویه و نذر کو چکان سها غانه و افش و عرفان
 اولوب این طلب تحصیل اوزره کذارش کارار بعین سعی و محنت
 و از روی تعلم علم سر و اید اختیار ریاضت و سیاحت ایدوب
 نفس داده کان فن الحان دن تکمیل کمال معرفت انتمکله سکر
 دار اسنادیت و میان اذعان تنوره بسند علم طرب غایت
 اولمشدر صدای نیک اداسی حلا و نده منوسط و لهجی بلند
 و زیبای نراکنده منجد اولوب عصر نیک مشرب البینانی و جو
 اولان اسانند نکه انکیزن همغانی ایدی مقام شفا فده اصول
 ضرب فحده
 صبیح صالوب مادر خکدن نقاش چنگ نداشت به جبه افتاب
 رشته جانم نیرایت بر کوه صالمه سر زلف سمنسایه تاب
 مربع جلالت ارشادی دنارندن اولوب بوندن غیرکی مطابق قواعد
 علم سر و بر مقدار انار نراکت نمودی دخی واردر که پندیده ارباب
 فن طالود در **در ویش علی شیر و غنی**
 مولد و موطنی دار السلطه العلیه قسطنطنیه المجریه و کمال شهرت ری زان
 عدالت عنوان سلطان محمد خان اولوب زمره در ویش ان طریقت
 نوبر کاشنیه و نذر تکبیر کاه نجم دینا و طلب و تحصیل جدی عدل و جود
 جلیل ابوشیخ فن رسوخدن علم ادواری تکمیل ایدوب سر معارف
 بروری زیب و رواج اسنادیت و دوش و هوشی خرقه پوش ایلست

اولمشدر صدای حلاوت ناولطفت انما کما لطیف و خوش اینده
 و لهجی بلند عذب الاداسی است و نین نماینده اولوب فی الحقیقه
 فن مرثومک و فایق و حقایقین کما یسبغی دانا است و نکته پیر و کامل
 بهمت ایدی مقام نواده اصول او فرده
 خیل غش و بلای ناگهاندر غمره سی چشم مرستی عیان اما نه اندر غریبی
 مربع و مقام سکاده اصول حقیقه
 دل زاره زرم ایدر حبیبم بونی هزار زخم نمایان ولی طبعیم بونی
 مربعی جبار انار شادی شعارندن اولوب بونکردن ماعد اوزره
 قریب مرعجات و التبور دن منج و رصوت و تسبیح و الهبانی دخی واردر
 مهر بری بر موجب قواعد فن الحان مضیع و بی نقصان اولوب فی طریقه موسیقی
 دانا از دل و جان جمیعاً استحسن انتمشدر در **در ویش**
علی سر نیزن مولدی دبارش م جنت مشام و موطنی حوا
 دار السلطه العلیه قسطنطنیه المجریه و علط مولوی خازسی و دم آشتیانی
 زمان سعادت نشان سلطان محمد خاندن نامی بکوس صدای وسیع
 و اقتدار بن زریب ارانی دست سعی باز و ایدر مادم دمرن طلب فن
 سرود و نظم فکن تعلم علم ادواری طرب نمود اولوب موجود اولان اسانند
 فوائد امیزدن تحصیل علم معهود و تکمیل قواعد نرا الود انتمکله سکر
 فن الحان پرده کشیده منصور اسنادیت و کار ساز پیشروی و ادنی
 ایلست اولمشدر صدای نیک اداسی خوب و لهجی بلند دخی مرغوب
 ایدی مقام بیانده اصول چشبرده
 صمیم جانیم زلف شوبک سنگ اگر رخت فم دم اول کل رویک سنگ
 مربع و مقام عرافده اصول حقیقه
 کوزم عکس روی اری کوه برین اینده بر کوزلد جلفا و نمش کوب بکنجیده

آئینه بکار بنابر اسناد عینی افکار و دانسته اسرار طرب شعاع
 علم ادوار و املش در اواز لطافت مکتبی نیز و خرم و لهجی از آن است
 آئینی پاکیزه و او بهین آیدی مقام عارفه اصول فقیده
 سرسرایند ای انشاه جگر سوزنده به نازخی رجاء بچندم فصل نور و
 مربع و مقام بیاتنه اصول جبرده
 ندیم کشمیر غمناید او قنار کوسر کشند بنان تصویر بوسف کی جبران کوسر
 مربعی جلاله فرج مدار ندان اولوب بولورون ماعدا او نور قدر مربع
 مصنوعی اولوب نظم شعر و نایز و معاده بکار و علوم سائر و معارف
 فخرده بی بهار اولمغین کافه اناری اساتید علم ادوار که پسند
 طبع و فنی شعار بیدر **خوبیای زاده**
 اسمی مولد و مولنی دار الخلافه العالیه قسطنطنیه المجریه و وقت اشتها
 دور سعادت نور سلطان محمد خاندان اول ام طرب تواند موجود
 اولان اساتید معارف الودود اخذ نعلم علم سر و آیدوب فخر بقصو
 طبع شعور برین فرش طب معلومات ایزد تر بین و ترتیب و نقش کونا
 کون معارف نمون آید ترجمیع و تدبیر آیدوب کوشه نشین اسناد
 و دوش نماده و ساده ایلست اولمشدر نفس لذت رسی خرم
 و لهجی طرب فانی مکتب اولوب هر فازه ده قواعد فی راعی و دقایق
 اجزای ساعی آیدی مقام صبا و اصول سما عیده
 قبل صبا کلام پریشان اولدغین جان عرص صور حال بود بران ملک است سلطان
 مربعی جلاله انار ندان اولوب بوندن ماعدا آیدی مقدار پاکیزه و خوش
 آئینه زاده طبع نکته دانی و در **خطیب زاده غلام آقندی**
 مولد و مولنی جوار و ارسلطنه العالیه قسطنطنیه المجریه غایط فضای
 و زمان شهر فی عهد بران سلطان محمد خاندان موجود اولان اساتید

[14b]

الهی

موسیقی شناسان بنده سلم نغم اولدق زبور زروه بهر
 فن الحان و خطبه خوان سر و بیان طرب نشان و مغلجامع
 اسرار ادوارک خطیب نکته دانی اولمشدر صدای لطافت نکات
 حلاوتده بی بهنا و لهجی خوش ادا سی نراکنده مستشایدی
 مقام نواده اصول دور کبیرده
 بلبلک زارین نهانیت بهار اولمشدر عاشق زار و افکار هر اولمش
 مربعی جلاله انار رشوق مدار ندان اولوب بوندن ماعدا خوش آیند
 و زبیر مقدار انار زکات نما و دقت پیما سی دخی واردر
خریدار احمد آقا مولد و مولنی دار الخلافه
 العالیه قسطنطنیه المجریه و زمان اشتها ری دور شادی رسان سلطان
 محمد خان اولوب قاسم غار زاده خریداری نامیلر شهر در بخینه
 درون طرب نمودی کیم بر نقد سر و ایلر مال مال و صدوق
 خیال معارف الودی کالای زرار بود نغمه لبر ز اموال اولوب
 خواجکیان امتد فر و شان علم الحان خرداری تحف معلومات
 ایلر تحف کمال ایشیک صابط خنده اند و نینان مقامات اولمشدر
 صدای لذت بخش سی حالت افزا و لهجی نراکت ناسی خوش ادا اولوب
 ربه آئینی متوسط اولان اساتید ایلر بهجای آیدی مقام صبا
 اصول سما عیده
 بحسن و خلق و کس بیار نازد نراکین بحس انکار کار نازد
 مربعی و مقام عجمده اصول سما عیده
 افسر بلای غنچ کس کچ باده کلکون بن نوش آیده بم خون
 چون بود ایش نسیل عادت کردون دوران سوره هر دون
 مربعی خریدار زیب طبعی اولان تحایق انار بر لطافت ندان اولوب

[15a]

عظمه بر زان را اولد فخر طرف فن شناسان مقابله بارک اسد
 ایلزبان کنه اران اولور لر دی • مقام عجمه اصول بخیر هم •
 الوب ز الیک مطر با جفا لورک • بور کده او بنسده ای ای لورک نزار لورک
 مربعی و مقام عجمه اصول نیم آورده •
 فخر فخراده شیرین چو شیرین لورک کاشن دوز هوا بنسده سن شوقند اند دیکه کاشن
 مربعی چو انار شوق مدارندن اولوب بونلردن ماعدامرجات و نقش
 و شرفی الیکوزدن منجا وزو حسب القدره طنبور زنی و اختراع
 کلک آموزدن ایلزبان فخر اولمشدر • مرقومک حیف اند وفاتی تارک
 حسنی ایلزبان خاندان اسد مهر عجمه در **حسن فخری زاده**
 اسمی احمد مولد موطنی دار الحکافه العلیه قسطنطنیه الحیمیه جوارنده اسکدار
 قریب قاضی کوبی نام محله کبار موالی کرادن اولان والد ماجد لر ایل
 مدت مدید اول محله ساکن اولوب • سابقا سر خواننده کان محضلی
 اغا مرحومک دخی موطنی محل بزبور اولمغین • مخدوم مرسوم مرحوم
 مرقومدن ابتدا تحصیل فن موسیقی به مداومت بجه موجود اولان
 اساتذد فنی الیکندون معلوماه موطنی ایدوب • استاذ علم
 الحاکم ستم ایلاد منی و منصب عدم طلبیدن انقضایه طول مد اولوب
 لدی الصوت بالاسکان مذکوره خان فخر بروراند کجانی نمایان اولمشدر
 واصل زاده استادیت • و نائل بر تبه ایلست اولمشدر صدای حلاوت
 بیماکی لذت بخشای مهیج قلوب • و لایق بلند خوشن اواسی لطیف و مرقوم
 اولوب • فنی تحفیه او از خیمه انداز ایل کار ساز غازه اولد فخر
 فواد ستمینک شوان گمنان زاده ایلر دی • مقام حسینی ده
 اصول رملده •
 بوز سوز که جان با کجی چو قدن نکند در دیدار یک حسرت حکرم بوخو زماندر

[13b]

مربعی و مقام عجمه اصول خفیضه
 نظاره قبل کوکل اوبت مایه طلعت • بنی بنی سنی بوجار قوین بی مرقوم
 مربعی چو انار لطافت شکارندن اولوب بونلردن ماعدایکرمبدن
 منجا وزو مطابق قواعد وار شوق شکار زاده طبع تراکت دمار سی
 دخی وار در **حافظ رفعت** اسمی سلیمان مولد
 و موطنی جوار دار السلطنه العلیه قسطنطنیه الحیمیه اسکدار • دوم
 شهرانی زمان عدالت نشان • شهنشاه فلک عنوان حضرت سلطان
 احمد خاندان ارزوی تعلیم علم دوار ایلد مهر بار سنی بسیار ایدوب اساتذ
 نغم الیکندون نغمه ایتام • و استخراج انار سلفه اقدام الیکند وادی مرقوم
 تحصیل بقاعه ایتامشدر • صدای لطیفی جزین و لایق نظر فنی الیکین اولوب
 مزایای فن سرود نزار اصول و اصول سماعی ایدی • مقام عجمه اصول
 خفیضه •
 بر شوق عاشقم بکایک مکر اول ایدور • بر سرده مانم که غمی فدی دال ایدور
 مربعی چو انار شوق شکارندن اولوب • بونندن ماعدایکرمبدن
 و شرفی و سماعی دخی وار در که اکثری خوش آینه و زیبا اولد بچندن
 غیره طبیعت شعر سی اولوب طلب علم دخی جد و سعی اوزره ایدی •
حرف انجا **خلیل افندی**
 محلی زکیر دوران باجی زاده و جنگی خلیل و فصوح باستان زاده خلیل
 دخی درار • مولد موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه الحیمیه • و زمان
 شهرانی عهد بر شوق سلطان محمد خان اولوب • زمره قصات مصر ریخته
 نزار چو شمشیر نبل سعی فی نمایان اروی ساز بستان نغم انبات اولوب
 بر که طلب تعلیم جویبار اوار ایلد سرشار • و مقیاس معارف مستسا
 طبع سرود سماعی نو بنو تفاوت بریزش سبیل فنی اظهار ایتامک

[14a]

در دگر بولند و جهانده بکار بار • بر کوس عجمار •

مربع و مقام نکر زده اصول او فزده

رنک کل خوشنور رخ جانده بولند • هر در لوطا فکر اولور انده بولند

مربع از بار انار رنک لطافت شعار نندن اولوب بولند

معد او نور قدر قواعد کان او زده عاده اسانده حقایق امیرک

پسندیده سی اثر رنگین • و گزیده سی وار در

طنبوری مولدی دیار مغرب و موطنی دار السلطنه

العلیه قسطنطنیه الحریه و کمال شهرتی زمان معدلت عنوان سلطان

محمد خاند • خورشید مشرق هوسی ترک سعی یک ان ایل بر زمان

اقول و غروب ایلدین اشعیر می افق جد و جهد اولوب • اسفار

او ان طلب نشان علم کان تیمک • روز غیر وز اسناد رنگ

اوری • و شام بهمناب کمال سرودن هلال ادوار تمثال جنبه کسری

اولسدر • او از می عیانه و لویه و اداسی بو العجانه اولوب طرب ازا

و شوقی افکن اسناد بی بهانه طنبور زن • و کما شبعی و افق

مزا ای فن ایدی • مقام عرضبارده اصول چهره

فرنگ باند کسرم حکیم فغان و کمال کل • کلک دیدارک بوسیر و جاز در ناک

مربع حیا انار شوق و ناز ناکت کسرنندن اولوب بولند • عده بکری

قدر حقایق قواعد و از زاویه طبع طرب مداری دخی وار در

حافظی کور اسمی مولد و موطنی دارالخلافه

السین قسطنطنیه الحریه در زمره درویش نندن اولوب • عصری دوی

اجتلا طور سلطان محمد خاند • ناز نور شورین مفتی سعی بهشتی

کر ماکرم و بر نور • و تالش دودمان جهد و از غایت صلی و نور اهتمام

مستمرباب جد و نور ایدوب • منغال فحم کوس مال مال بالین تعلم

[12b]

هوای علم او وار ایلد اشتغال • و مدت مدید اساتذت فتنه نوران

اخذ و تحصیل اشتغال انجمن • اسناد صاحب کلیات اولسدر

صدای عجیب الا داسی قعر کوی تختی کار نندن صاعده • و لویه مضحک

طور سخیره دار بنه مخصوص و سعاد اولوب اکثر طرفه اجماع مبارکه

و مهارتیه موانع اولور لردی • مقام عاقده اصول بیم دورده

دل اشفته کم اول غیر بن کسویه بغلشنش • صانور کسره خود نندن در شوی بغلشنش

مربعی و مقام عباده اصول دورده و انده

دل بشد فراق بار ایلد رنجیده در شدمی • کلندن ایری دوشمن طبل شوریده

مربع جوان نندن اولوب بولند • معد او نور قدر موافق قواعد

سرود انزل طافت نمودی دخی وار در که اکثری شهره انا مدر

حسن انار خوانده کان مخفی خلوص و مولد و موطنی

جوار دارالخلافه قسطنطنیه الحریه و غلط فضا سنده فذ فلی

نام محل و کمال اشتهار می بهشتی زمان عدالت عنوان حضرت سلطان

احمد خاند • اولاد پدر بزرگوار نندن تعلم علم اواره در کار • و ناز

فن فروردین خبر دار اولوب • او ال سلطنت عالجسرت شهر بار

کردون خشمده اندرون ایا یون خاند لرندن کجاره ادخال ایلد

نیشکر زبان شهید سرود افشانی دماغ عوفانه اذافه بخش جاشنی

قد کان و لمغرموجود اولان اسانده علم موسیقیدن اخذ معلوما

ایله حار فصب سبعی کمالات اولوب • بیک یوز بکرمی بدی کسه سنده

بیرونه اخراج • و قدر کفایه و طائف ایلد سر و ارجو اطفه قبلندی

فی الحقیقه صدای عیادت بجای لطافت ناسی سیر اهنک • و لویه بلند

وزیرهای شوق و شنگ اولوب • مشام اتقانه ایشار نکست مشک

سرود و تلف عوفانه غبار طرب شعار سرار ادوار صعود ایدوب

[13a]

شعر صیانت و مشعر جنات ستره بوسله و باغت و شکر و کورت
 کشته غنیمت جلاد و اده حالت طرب غایت و لمغین موجود اولان است
 علم سرودن اخذ و نقل موافقت ایدوب و تحفیل عوفان و تکمیل
 فن الحان بتمکون بوسست نشین زاویه استادت اولمشدر
 کرج صدای حلاوت ناپیداسی فی اینک و طر فقرار و آواز برده
 ناسازی جود و سماجینه بادی قشعر ارایدی لکن رسته استادتین
 و کمال فضل و دقت تقریر داخل جمله برادر و کجایش بدیر
 حوصله تعبیر و کلام اکثر انرا طافت شعاری طر بخش حضور
 شوکتدار جناب حضرت شهریار و لمغین باله فحاش مظهر عظام
 بسیار اولمشدر بوندان ماعدا ناظم شعر رفیق و نامی خط انعامی
 ایدی مقام حسینی ده اصول ضرب فحده
 تمنا ز نوش میده و ساف و شاد و خجانه از و بر بی بدل و لبر ده
 مربعی و مقام نواده اصول او فرم
 خم اولان از دکن تیر انداز یک متحاشد اول بر و لکر رستم داغ خجندار
 مربعی انرا ز کتار ندان اولوب بونار دن غیری مربعات و شرف
 و نقش و لغزب عدد هزاره فریب اولوب کافه فن پروران جمیع
 انرا طرب نشانه بر موجب قواعد علم الحان بنان پسندی زبور دبان
 استحقاق ابلمشدر در مرنورک پای تاسر وجودی موی الود و حاشا
 بری معدود و لمغین تلفظ بافته القب بوسست اولمشیدی بیک
 یوز بر نارنجی و دنده پنجه پشتر بر اجل جلد بر جیات موحلین صد چاک
 اتمکون تاری نشین شیر خازن بر خاک اولمشدر نارنج و فانی بوسستی
 چاک ابلدی شیر اجل مصر اجدد جیب دوده زاده عبد الله
 مولود و مولی دار الخلافه العبدی فی سطنطنیه المحمیه و زمان شهرت

[11b]

عصر نده کسر سلطان محمد خاندن حب شاه علم و ارجا کیر لوح
 فواد معارف شعاری اولوب لغز و اده افاده اولان مشایخ علم
 سرودن استفاده و تحفیل و تکمیل ابلدر درجه کمال با نهاده اولمشدر
 اواز پنج سازی رخا و خوب و لجه رفیق المهر سی مرغوب و محبوب
 ایدی مقام عجمه اصول نصیده
 و انظر لوتو بوجسم زاری سیر ایدک دشت خنده ابلت لال زاری سیر ایدک
 مربعی و مقام صباه اصول کا عجمه
 و مبدم دیده لرم اشک فزوان بورید برایکی مردی فوق ابلدی عمان بورید
 مربعی کجیب سار طبع نادره شعاری اولان انار ندان اولوب
 شایان اسرار باب فن طرب بیوندان قدر انرا طافت کسری دخی
 واردر حافظ قران
 اسمی مولود و مولی قضا اسکدر در قطب دانه وجود حضرت
 عزیز محمد افندی حضرت نیک استاذ علی لری و انده ذکر باشی اولوب
 وقت شهرتی در انیس طاهر سلطان ابراهیم خاندن صحیفه درویش
 طلم علم سرودن زانده و امواج لجه جهیدن هوای نسوید و تعلیمی
 چون لون کردون کبود ایدوب ریاضت فن ریاضیات رنگ
 روین زرقام اتمکون ماصدق لوننا نسرالتا طرین اولوب
 قدام اسانده علم الحان ندان اولوب جهل تکمیل معلومات قلمغین داخل
 حلقه استادت اولمشدر صوت و لولر سازی ممتاز و لجه بلای
 پاکیزه و رفعت انداز اولوب وادی موسیقیه فرید و تدفین تناسب
 نغمه اکثر استادتان علمی مزید ایدی مقام حسینی ده اصول
 اوسطه
 شرح ابلکدر دو علم عشقکی هر بار ای شوخ جفا کار

[12a]

نشر ختم از بار معلومات طلب شعرا بنحویکه باغبان کاروان علم
 احسان او باشد. صدای نیکه اداسی میخیزد و آنچه بلند و زیبا سی ناکه
 اولوب علم و علقه بیکانه آید. مقام خالده اصول نموده
 ای کوکل غیری به میل ای جانان بر اولوب. بر نیک عشقی در دنگد بر جانان بر اولوب
 مربعی رسیده و روضه طبعی اولان سبزه انار پاکیزه دن بر بنده اولوب
 بوندن ماعدل شایسته نموده کی دستار سخن بر مفضل ارکله سنج
 از شادی وری دخی وارد که نکست آلود استماع اولان فن پرور
 مقتضای قواعد علم احسان و زین افزین گویان اولمشدر

جوهر افغا

شیخ الاسلام یحیی افندی مرحوم که عید
 مملوکی و خادم معارف سلوکی اولوب کمال شهرتی عید عوالم
 نشان سلطان محمد خاند. اول زمان طلب رسانده موجود کوهر
 شناسان قواعد فن احسان اولان اسنادان زمانه بیانندن تعلم
 علم نعم انجلیکین. کجیند درون معارف مشحون عشق و بیوفیت
 سرود ایل زبور آلود ایدوب. عوض وادی ادوار منجر جوهر ادراکه
 اولمغین. جز اسناد بنده قائم اولمشدر. حسن صوت بی مانندی
 بر بنده ایدی که در نزاکت از نغمات سمط سیمین اواز غنچه اندازندن
 لعلهای صدور اولدغی. کلوی شاد نشانی تخیلی باب فلانده انجلی
 ذوق و دهر برآم انجسالی بر زانوای شوق ایدوب. تاری کرین
 اکلدار اولان طبع سودا شعاری شعل شجران افکاره سی جای کوهر
 بنای شادی بر نشین. و روز الماس کون فرج نموده فرین ایدوب
 مقام نکر زده اصول نموده

کوکلیم بوسن زلف سیمکاره دوشنرم. مرغ دلی صحن چمنزاره دوشنرم
 مربعی و مقام نواده اصول تقبلده

[10b]

رنگ بر لاله تر در لاله لاله حمر. خطک بر نازه غنیم در غنیم غنیم سدا
 مربعی غنیم غنیم طبعی اولان جوهر انار ندر که جدا کوهر فر و سان علم
 احسان اسناد بنده بدل نقد سخن انجلیکین. بوندن ماعدل اولون بخش
 قدر کلوی شاد پسند باد می زرب و زبور مروارید انار شادی کسری
 دخی وارد

چار نرب مصطفی افغا

مولد و موطنی دار السلطنه السیقه قسطنطنیه المجریه. و کمال شهرتی است
 زمان محدث نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب. اندرون
 همایونده خاز خالصه ده سرمودان اولوب. بیک یوز کرمی التي با بخند
 بر رعایت عنایت میر و اخراج. و سر جلی زبور تاج انجمان طلسم
 اسناد بنده ندر زری تعلیم علم ادوار ایل شنب با سحر بیدار. و سر
 سعی پرور اقتدار بر زرب اور بالین بسیار ایدوب. تحصیل معلومات
 و تکمیل فن نغم غایات انجلیکین. فرانس رسانده در خواب. و واقعه
 جینی اسرار ایلینده کامل و در قایق ناب اولمشدر. اواز طلب اندازی
 پاکیزه و خوب. و لجه شوق سازای بلند و مرغوب اولوب. وادی کرکینی
 اوزر مسازنده کلی دخی و ایدوب مقام بیایده اصول سماجیده
 بوندن ای باد صبا ویر خیز ازاده لره. مبتلا اولدی کوکل بوندوب زاده لره
 مربعی جلال انار ندر. بوندن ماعدل خوش آینه و طرب افرا بر مقدار
 از لطافت عاسی دخی وارد که بر مذهب قواعد فن پسندیده عوفی حقایق
 افکند

حافظ پوست

اسمی محمد مولد و موطنی دار السلطنه العلیه قسطنطنیه المجریه اولوب. کمال
 شهرتی و ورشادی طور سلطان محمد خان علی الرحمن و الغفر اندر.
 هنوز عید مجبور دخی سوی تبره دن ساده. بلکه جبر ناری و در بدن
 اراده ایدوب. دماغ خوشاشی ریشدار افکار هوامد اولان جلوه

[11a]

الحاکم مرغوبی و او از خجوه کبر معنای سبزه سماک و انج طرب
اندازی اولوب و او ای خواننده کیده سلم عالم و علم و علمه است
و قایق شیم ایدی مقام حسینی ده اصول زنجیره
بوکشتن کچه که بر خیزه نهان اچیلور نهار پرده دن قاره فغان اچیلور
مرجی و مقام نواده اصول ضرب فحده
سنی نبریده بندن اول اخبار اوز نه باکم وار خلیف البیه خالید زلفا و
مرجی رنه جوده کار سبزه زار طبعی اولان انار چار پای مرعاندن
بوناردن ماعد الیکونوز دن منجا وز مصنع مرجع و شرفی دخی او
کافان ابن اساید خفایق شمول طغی بالقبول ایش در مر نورک
بیک بوز کبری النی ناری حید و دنده و دست فضا بجل نیز کار
کلوی نوسن حیاس بوسه کاه سکین انخار انیمک و اصل سیدک
دار انفراد و لدی تایخ و فانی هر کافا ده اولان جانک نوسون زاده
مهر ایدر
اسمی محمد مولد و مولتی جوار قسطنطنیه ده طوبی ننه و وقت شهرتی اشوب
دور سعادت طور حضرت سلطان احمد خاندن رسته سنی و ایتمه
نظم حباب قواعد و اطراب غایات ایدوب سکک دبان بیانه
در رکشان علم الحان اولان استادان بیوقوف ندن تحصیل و تعلم
ایتمک سبزه دست محلو مات و داخل خلقه اسایدن نغمت
اولش در آوازی رفیق و نیز و لجه و بسندی نراکت امیر اولو
محفل استادین نشین و غرایای موسیقی و اصلیندن اولمغین
قواعد فن الحان مانند فلانند در و مرجان یکان یکان و بختی جتا
عوفان درون نغم مالانی ایدی مقام کور دیده اصول محمد
فدک کوروب آیم خجوه دمانکه دوشم ای سرو سیه صفت بانکه دوشم

[9b]

مرجی و مقام حسینی ده اصول قبله
کشتن غلک بیلکری انش نوادر جب و کچون کلکری بزمه تاج جبار جب
مرجی نظام یافته سکک طبعی اولان مروارید انار شوق شخار ندن
اولوب بوناردن ماعد الی قدر مقبول قبول فن سرور انزل طافت نمودی
دخی جسته سبزه و ارکشید و شما فلش در حرف الیم
چوالد زاده اسمی اسمعیل مولد و مولتی بلده ایدر
بکر و وقت اشتهماری عهد شوق دنار سلطان محمد خاندن حیاط حید
مناطجده احتساب طین در دست اقتدار طرب اختلاط ایدوب
موجود اولان استادان قباد و وزیده کان اندام شهادت اندن اخذ
و تعلم و تکمیل ضبط قواعد فن ترنم ایتمکین و وزیده کار کار موسیقی
بود و ناره اول جاده دار شوق شخاری زبور دوش اشتهماری فلغین
قرن و است و بنده وسطا الحان اولان رجال فن اشتغال بلده سنی
ایلمنسا و بیالاقدام و متغاریه الا فنام اولمش ایدی مقام کور دیده
اصول خیفده
قصه ک اگرچه جان و دم برسی ندر و یکسبده فدا بولمک برسی ندر
مرجی حید انار ندن اولوب بوندن ماعد ابرمقدار دخی بر موج
قاعده فن اثرش دی فکی دخی وار در دیوکس قیاسی شوقه پارچه جید
استماعی ایلر فوکا کار اولان ندن منقولدر چمن زاده محمد جایی
مولد و مولتی دیار بکر و دم اشتهماری زمان انبساط رسان سلطان
محمد خان اولوب اول دیار اعیانک ندیم مکر مبدر حدیقه انیقه
سعی و ایتمن اسالاب دولاب چاه جد و اذغان ایلر و اکنان
اولمغین نماینده سبزه و انکالات و باجده ساد طبعی چمن افغان
او و ارشادی غایات ایدوب اساید معارف انیکر عصر ندن تعلم

[10a]

مشهور غانه و راز در مقام شش بودده اصول نیم و در ده
 زاجله فی قضای کل برهنه در نه صانع مذکور و زره بوی سر و کهنه در
 مربع و مقام شش زاده اصول او فرده
 و بعد شک برانند زاده بسیار گری دیدی بود و در بوند اول و طوطی
 مربع زاده طبع نکت وانی اولوب بونزدون غیر می مربعات و نقوش
 و شرفی مرتبه شش زانی و جمیع اناری فن موسیقی نکت بسندید خدائی
 اولمجلس استادی میان فن پرورانده کمال قبول ایلطقی فلفشدر
پارسا افندی اسمی محمد مولود مولتی ولد فیلیو
 زمره موالی کراندن اولوب وقت شهر فی محمد شادی رسان سلطان
 محمد خاندن محمد کد طرب بونزدین پرورش جدا بد و بالهنگ وسیع
 جمدین بیان سعی بجهه شدایدوب خانقاه موسیقی بنیاد و منشی
 معارف شواخته چو کشتی اخذ و تعلیم ایلکدارش اربعین معاونات
 اتمکین استادی راسخ اولمشدر حسن اوانزی میان ولجو محنت زنی
 بی بهانه و علوم سازده و اسرار نادره ده دینی بکار اولوب فاضل
 بی مثال و شاعر پاکیزه مقال ایدی مقام نواده اصول دور و روانده
 و کد رکل رخنه خال فضل از لادن قالدی انده چشم بلبل
 مربعی جلا مصنفانیدن اولوب بونزدون ماعد قواعده فن اور زه
 احصا اولد حق اون قدر انار طرب شعاری دخی و ارد در **باب**
زاده افندی سابق الذکور پارسا افندی نکت کجلی
 و زمره موالی کراندن اولوب اسمی عبداللہی و مولتی دار السلطنه
 العلویه عصری اشبور زمان معدلت نشان حضرت سلطان احمد خاندن
 والد ماجد لزدن و سازاسندت عارفی الکنیزدن تکمیل و تحصیل
 فن انیمیکر زاده پیشین علم سرود و استاد و قایق نمود اولمشدر

[8b]

حسن صدای معروف و انواع معارف ایلک مالوف اولوب مولود
 سرایسه و انیمیکر اشکار و اسرار مکتوبه دار اخفای معلومیت فن
 او و لرینه وجه و جبهه مجرای علی کراندن اولد فکریدر مقام
 و ضبنا رده اصول خفیه
 از زبان سبایان بر طاک کردون زدنست لاجز لعل بر فتن از زمره کوزانه
 نقش زاده طبع طرب سنج اولوب بر مذهب قواعد انکان بر مضرار اثر
 لطافت عیان لری دخی و ارد در **بیری چلی**
 اسمی مولود مولتی جوار دار انخل زاده طوطی و عصری دور
 شادی در سلطان محمد خاندن وقت جوانیدن قدم نهاده مرتبه
 کمال اولد و نکت فن انکانه خواجکان طرب بیاندن تعلیم و اخذ ایل
 وادی موسیقی استاد دقایی کبری و طریق علم شلک بیری اولمشدر
 او از حلاوت اندازی نکت ز و لجه بلید و خوبی طرب زایدی
 مقام نواده اصول بر فشانده
 زدن شست و خرد مرهم بونزور نه غم و غصه لک دفعه همد بونزور
 مربعی جلا اثر بر تاثیر لادن اولوب بونزدن ماعد بر مضرار قبول
 ایل او و ارانار شادی دنداری دخی و ارد در **حرف التا**
نوسون زاده اسمی عبداللہ و مولود مولتی
 دار انخل زاده العلویه مضططبه المجریه و نه بابت عصری اشبور زمان معدلت
 نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب موزنان شهریار جهانده
 شهرت حسن شیرینی زب کوش کا وزین و رسیده سمع نور برج
 برین اولوب ده بختیان کشمکه علم سرود و تعلیم بزرگونی نغم
 طرب نمود انیمیکر رسیده کار در ذریع معلومات شت و دقایق فنی
 کما هو اللایق دانا اولمشدر فی الحقیقه لجه بلید و خوبی شیوه خوابان

[9a]

این حاجی لسان ترکیه ترجمه و نظم ابدوب. رکاب آه باون شوکت قزو
رفع ابله که در کندن کند و به قدر کفایت و طبع غایت و احسان فطرت
شیخ مزبور و اول حالته جهت علم سروده و فی صرف لغو و سعی و اوقات
ابدوب موجود اولان اساتید موعظه کویان فن اسکا ندن تعلم علم
ترانه بیان. و ضبط قواعد نظم نشان اینمیکو که سی نشین استادیت
و شیخ بکینه ابلت ایشدر. اواز پاکیزه سی حریف و ایلو نرسیده سی
فصاحت این اولوب. فن مرقومک علی و علیسن عارف و داناییدی
مقام نور و زجده اصول دور روانده
دانیس الغت عاشق فکیده که جواهر. درون ساده لوح و لده نقش ارزو
مربع. و مقام سکا بده اصول جنبه ده
مست اولور بر کور و جوسن جانی. شاه خوبانین خدا حفظ ایستون
مربع جمله انی رشادی مدار ندن اولوب. بونلرون ماعدل بکرمی مقدار
مربع و شرفی و الهیسی و فی و ادر که هر بری موافق قواعد اوار و سخن
عرف، علم نظم شعرا اولد بخندن غیری لطیف و طلب طنبوری و نیزان
اولوب. شعر و انشاده و فی ماهر ایدی **حرف الباء**
بخوری زاده اسمی مصطفی و خدای عظمی مولد و موطنی اراکلی
العلیه فیسططین المجریه بیلای نام محله. مجر درون معارف نمودی و دو
افروز غیر سرود. و نظیر نظم سنگین و فی عطر سالی و فی معهود اولو
نکبت عبیر اناری بوسیده که مرثام دنیا. و اراکلی عود کمالی تجر افکن
بر مکه و اولوغین. زمان شادی رسان حضرت سلطان محمد خاند
علم اوارده کمال استادیت اداشته اید. و تصنیف نقش و کارده
اساتید علم و اراکلی بق شعرا اولد بخندن. حضور همایون شوکت قزو
که آنک فضل نزار ابدوب پسندیده شهر بار اولوغین. اسیر جهان کنده

[7b]

ابدوب قیبت سراوار و شایان مراحم بسیار فطرت در. که چه صدای غریب
الاداسی مثال جنگ بر رنگ اوتار بی اینک و بی پرده قرار ایدی
لکس رننه اسناد بنده چون دو و غیر و عود اوج اعلا به صعود. و مثال
بوی کل بر طراوت و باغ عالی لبریز نکبت انجشیدی. شمه مظهر معارف
طبعی اولان مریجات و نقش و کار عده و نیز اردن بسیار. و فی مرقوم
بر موجب قواعد و اراکلی تبسعی علم معلوم صغیر و کبار. اولد
ماعد نظم شعر و معارف و فو و فی خط تعلیق و فی تحریر و املای ایدی
مقام حسینه اصول ضرب فخرده
سرنک چشم خونیم اولی ایت موج در اید. که هر که قطره انگه بیک دوزخ بوی
مربع. و مقام مجر ده اصول فخرده
البر اول و لبر فخریه سب. کل ملایه بیل کل خندان مناسب
مربع جمله صناعات مصنفاتند که کافیه فی پروران بر موجب
قواعد علم الحاکمان استادیت و جوبه استخوان ایشدر. مزبورک
بوز بکرمی دورت ناری حد و نده انش جهان سوز اجل غیر حیاس
مجر عالمه سوز و سوزان. و کلاب غریب ناز چهره مرکب ای امان
ایتمک جو بان نکبت باکی کستان جهان اولمشدر. نازنج و فی
باب انوائیل
اسمی مولدی بلده حلب الشهباء موطنی اراکلی فیسططین
المجریه. و زمان اشتهاری اوائل او خشمیت طور سلطان محمد خاند.
تحصیل علم مزبورده سعی بسیار ندن کویازاده مادرش اوار اولوب
از اراکلی انکار نظم هر از اینمیکو والد اطفال اثار. و نوبالغان علم الحاکمان
پدر بزرگوار و اراکلی بق شعرا اولمشدر. فی الحقیقه تعلیم فی مزبورده
قبیض حیا. و زمره اساتید حقایق انکیره بابائی نکبت اولمشدر استادیت

[8a]

مربعی که در تشریح طبع معارف پرورده سی اولوب او نور خدای مقبول
 است این فن از لطافت فکری و دخی و در **احمد جلی**
 مخلص و روی مولد و موطنی بلده آمد. وقت شهرت زمان سعادت
 نشان حضرت سلطان احمد خان اولوب. اول و بار زکرانی مستفید
 کتبه السید. سبک از برین طبعی حکمت زده لغزین مغربور. و کلید
 سبعین خیالین پخته نموده سعی موفور ایدوب. لکن نیز از عبادت
 فضل زکات شوی لوح اورا کی اولمغین. مصطفی جلای علم بر وجه تمام
 زنگ زده ای بال فنور انجانی اولما مخلد کدغی و جد لا یحیی الیه موجود
 اولان حقایق شناسان علم اکاذن انجی کلین عمل فن مرقومی زیب
 بنان از عیان قبلوب. کارخانه زیب فنی اولمشدر. و بوجع بعضی نقاشان
 منقولدر. اوان خدای شکوشت انار طرب شعاری اوینج کوشش استماع
 اولمشدر که از جمله مقام عنبر انده اصول زنجیره
 الوب نه اینده جام زرنگاری کل. صفای کبر موسم بهاری کل
 مربعی و مقام بابا ملا هر ده اصول خیره
 نسیم بولموس کیمسوی جانان کلین. چکر بر کون ندست اه و افغان ندان کل
 مربعی که در طبع استادکاری اولد بخندن ماعدالده نید و طرب افکن غمده کبر
 کمان زن ایدی
اسمعیل افغان
 مولدی دارانصر و المیز شهر اوردنه فریده خاص کوی فری سی اولوب.
 کمال شهرت اری میشود و در شطوط شهر بار جهان حضرت سلطان احمد خان
 عارف ندر. هنوز ما حساب ذات معارف مانی شخصیت ناب میر شهاب
 اکبر و در مرحوم سلطان مصطفی خاندن نفس حلاوت رسیده بنا زمره
 تبر داران خاصه به چراغ. بعده اندرون بها بونده خانه بکلاره او خال ایل
 برای صدای لذت بهیامی شهید شیرین است شکر افرا اولمغین. خانه خاصه

[6b]

مخلص

مخلص. و انده خدمت تا دینه مازون اولمشدر. فن موسیقی موجود
 اولان استاینه و قیاق انکیزون اخذ ایل عارج منا علم ادوار اولوب
 بعده عهد معدلت نشان شهنشاه ملک عنوانده بر رعایت ابرقانیست
 و بیرون اخراج ایل سزاوار محنت قبلوب. بیک پوزا و تورا لکی سینه
 جامع معارف بدن یکی فکند و اذان خوان روح با اولان اجیل مجمل
 استعجال صلاهای ارحال انکیزین. صفوف جماعت اخراج ایل انا سر غیت
 و سر خطه نشین موزمان مخلص حبیب اولدی. فی الحقیقه حسن صدای لذت
 بخشای تهنیت ساز سامعین. و او از نزاکت بهیامی طرب انداز سمنین
 اولوب. هر اغانه ده قواعد فنی راعی. و دقایق اجمالی و ایل و ایل
 غیری. لذت و لطافت فکری و نیز اولوب. شیرین و عالی خط
 تعلیق و فنی کتب و املا اید روی. جلالتا رندن مقام بهرامده اصول
 مختصه
 هر که مهر و فاعلت و ناز ایتک ندن. غیره احسان ایل الدن احقر ایتک
 مربعی و مقام کوردیده اصول سما عیده
 بوناب ایل رخساره جانانه بفکر. کوز لری شور مهر درخت نه بفکر
 مربعی زاده طبع لطافت پرور ندان اولوب. بونوردن ماعدالده خدای
 انوار اکت پروری دخی و در **اوطه بای زاده افغانی**
 اسمعی محمد و مخلص رضا مولد و موطنی قرب دار السلطنه السید فسطاطین
 المیز حضرت ابی ابوب انصاری. و دم شهنشاهی زمان سعادت رسالت
 سلطان محمد خاندن اشیر محمد عدالت عنوان حضرت سلطان احمد خان
 اولوب. زمره ارباب و طایفه اولمغین. قدره بجا ننده اولان محمد
 پشاجامع شریفنده و مظهر. حسب الامکان علوم فضائل و صاحب
 عرفان اولد بخندن. و در حضرت سلطان مصطفی خاندن علم خود کافیه

[7a]

مربعی انار مطبق الا و دار نیدن اولوب. **قندق** منجا و زمرجات و اولان
 قدر حاوی لغات نو مصنف و اعلیٰ پیشرو و فی نغمه بر سر طبع سرور انداز
 اولمخلد بود و در برده مسلم عوفا. **قندر** **اعلیٰ ابراهیم حبیبی**
 مولد و موطنی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه و ده قمر مصطفی پاشا و عصری همد
 سلطان محمد خاند. **کرچس** ز باصره نورا نسکی پرده بندی اعلیٰ ایلدار
 و تنگ و بلند. **لکن** و بدنه و قافیه و بد فوادی چشم عاشق زار کبیر
 و مثال عین مهر اشعشعار بر نوار اولوب. **عصای سحر** و اشتهای درگاه
 و مسج و افتد. **و دیوار** رکندار فن اوار و کف نموده رفیق. **اولاد**
 و اصل طریقه موسیقی مدرا و بلند. **بو نذر** ماعدا پسندیده حدائق فن
 اوز حق قدر لذت بخش و طرب افکن بر نین ایدی. **مقام حسینی** و ده
 اصول زنجیرده
ایرشدی موسی کل سیر کلستان اید کور. **کمر** قمر صبی کل عیش جاودان اید کور
 مربعی و مقام نموده اصول او فرده
اوشاک رن و دیک کلستان اید و بر بوزدر. **کوک** کل باغ اید و کلستانه خایر بود
 مربعی انار طبع نکته دار نند. **ایکسوز** دن منجا و زمرجات و بر مقدار
 نقاشی و فی و اردر. **کاف** فن هر و ران انفا فکر و دستا و بدنه حکم
 اولوب. **اکثر** انرا شادی رسائی شهرت و جلاله **ابوبکر افغان**
 مولدی قسطنطنیه جوارنده حضرت ابوبدر. **وقتی** اشتهای تهنیت
 جهان سلطان احمد خاند. **سر** متکاان معارف فکران اندرون جهان
 خانه کجلا راغا با نندن اولوب. **نطق** درین طاق سحر مذاق میان
 بسته احمد و اذعان و عغان. **و بالکاه** اشتهای چو کان کوشش
 ر بوده کار کوی علم الحان اتمکین سر معارف پروری زریور باب
 جیفه انسحان اولمشد. **قند** فروشان علم سرور اولان استا

[5b]

عصر قافیه نمودن کبکبار شکر زار طبع لذت دارین مرای حلاوت
 بیجای شهید و وار معلومات اید سرش رایدوب. **مبلغ** مرصع ایتاغ
 اید جاشنی بخش مذاق ادا و لمغین. **نمند** خوران استماع اولان
 فن پروران استاد دینه حکم انجمن در. **مقام حسینی** ده اصول زنجیر
 سنگین خواب راحت چشم کربان و نند. **بیت** استرحت جسم سواران و نند
 مربعی و مقام او جده اصول رملده
عشق غم و لر با سزا و لر. **پیران** هوا عصا سزا و لر
 مربعی انار ده پیام اور فن اولان جاوشن و سبایش طبع موسیقی
 خرد نندن اولوب. **بو نذر** ماعدا بر مقدار اثر حلاوت کسری
 و فی و اردر **اهنی حبیبی**
 مولد و موطنی دار الخلافه العلیه قسطنطنیه الحیر و زمان کشتهای
 و در سلطان محمد خان اولوب. **سابقا** کف و البسی احمد پاشا و دیوان
 انند بسی اولمشد. **بیت** حدت پیشه سحر و اندیشه ایلدق اهنین
 فن سرور و دودمان طبع نکته دانندن نغمه احمد و اذعان ایلد سزا
 فشان علم معهود اولوب. **بر موجب** فن او و اکثر فواید تعلیم
 و تحفه بد ضرب این سرور دن شدیدا بکن سحر فرید ایلد مظهر. **والله**
 ل الحمد بد و لمغین. **کمار** خانه کزین استادیت اولمشد. **او** از طرب
 اندازی حسن و حلا و نده متوسط الحال. **و لهر** بر بهج سی استا و نده
 دال ایدی. **نارنج** و فانی. **سوم** ایتدی اهنی بی دست حداد اجل
 معمر عیدر. **مقام حسینی** ده اصول نقیله
 اشکم و کجلا و جسم بند چشم نندن. **بر لخط** نمان اول و حماکت نظر نندن
 مربعی و مقام نهفته اصول رملده
هر که کل حسرت اول بلبل مخصوص. **کلستانه** و لوز ناله بلبل کل مخصوص

[6a]

اثر لطافت کسری و دخی و ارد در • مکن کجا رطوبت علیه دن اولد قوت
 بنا • نامر یا اشتها را در دن نوعا شرسا را و ملر بلا شاعت •
 بوز شمر در **احمد جلی**
 مولد و مولتی دار اختلاف العالیه قسطنطنیه المجریه جوارنده غلط فضا
 و کمال اشتها را دور شادی طو رسطان محمد خاند • بین الناس
 روضه فن موسیقیه نام ناز ابله نایافته فی الحقیقه طبع سرود
 آلودی معده نواز نغمات • و کوفتجوی نفی خیالی متن زادی و باغ
 الحانات اولوب • بوستان عصر نه موجود اولان اسنادان باشد
 کاران سیروات کاندن تعلم شمر غم از اماراد و ارنیکه اسناد و فی
 شعرا و شمر در • صوت حلاوت زادی مثال ارجین احواف و الداد
 افکن بال مستعین اولوب • و قایق فنی رازانه اخفا و صد و غلغل
 اولان قدر ناشناسا و عده کمون ایل ایضا ایدردی نقدیه انکار
 نغم کدایان مجسم و هندی بای ایدوب و اوزة اسناد دینی بیوست
 گوش سر و فن اولمش ایدی • رن بوز محمود فن پرورش اولان عده
 مربعانی بنمدر • مقام حسینی ده اصول و فرجه
 بنان اولک کل عشر شمیر مبتلا دروب • غزالان محرم بایسته و ام جفد و بوب
 مربعی و بینه مقام مزبوره اصول بنمدر
 بهار کلدی بو فصل فرج فراد و شمر • کناره غم ایده لم بویله بر هواد و شمر
 مربعی جلا انا رند در • جمیع سر زده حدیقه طبع اولان سیر و است
 مربعانی پسندیده و اکثر ایکار نغمانی ناشنیده و ملغز اسناد دینی مسلم
 جها هر موسیقی شمیر در • تاریخ و فانی • بوستان عدل اولد یارب جان
 نازک • مصرعیدر **احمد اف**
 مولد و مولتی دیار سلانیک • و دم شهرتی زمان مکارم نشان سلطان

[4b]

طاهر

محمد خاند • بذات الیچس فی طریح ناز موسیقی ایدلن فوط بسند
 میان کمال اولجو کارخانه فن مرقومه ناز و بود تدقیق ایل • نسج
 کچه تحقیق بنیکچون • موجود اولان اسناد ان فن کاندن تکمیل
 تعلم بنیکوشن صند لیه اسنادیت اولمش در • فی الواقع وادی
 موسیقیه سیف صادم طبع نکته پراسی کشایش کار راه نازفته •
 اولوب صدای حلاوت بنشاسی سر بلند و لوز زجبه و اسی باکیر
 و و بسند ایدی • مقام بیاتنه اصول و فرده
 ای غم نودیده کلشن راز • وی حاصل بار و باغ بنساز
 مربعی و مقام نواده اصول بقیده
 و شمر که بولک با صبا کوی نکار • لطفا یار شمر در خبرین بود انا
 مربعی جلا انا رند در • بوستان اولوب • بونگرون ماعد الیچرمی بدکا
 قدر مصنع و علی زاده طبع بلند و والاسی وار در که با سرهم سخن
 اسناد فن طرب فکندر **احمد اف المهر**
 مولدی دار انصر و المیز شمر ادر • و وقت شهرتی دور شادی رسان
 حضرت سلطان محمد خاند • و لوله نغاره اسناد دینی طبع انداز
 طبول افلاک • و صدای سوزنای معرفتی لیر نرساز ملک ملک
 اولوب • صیت نغماتی کمال حلاوت رسان عالمین تنبیر افکن
 گوش سماج • و فن مرقومک علی و غلبس جامع و ملغز • نفی ناز
 معلوماتی زبور گوش زمره فن شناسان • و ضرب کوس طرب نانو
 اسناد دینی مالیده ساز عاده جهاندر • مقام اف قده اصول ضرب فخر
 فرز راده دن اولر کس سنانه راز • و نایکچس کوزی نای اولور قاده راز
 مربعی و مقام صبا ده اصول دور کیر
 دزد و کلو عاشق همت اولور سه یاردان • بر دکل نوزیک اولور سه غم جزا

[5a]

وافر بشن کن. **بهد سلطان**. در باب فسر سلطان. **بکنت کوهر**
 مغفر صوت. **خلیفه روی زمین**. **نظم** نخل طلیل رب معین
 خسرو وادکر محدلت ارای جهان. سرور جم سید دولت و صولت
 پادشاه عظمت پرورش و عدل آیین. **داور محنت** را و پناه است بان
 شیر غریب ای بهات **داوج دولت**. مهر کردن عدالت شمس صاحب عاف
 در بکنای کونایه بحر رافت. **کوهر زب** و رواج عطا و احسان
 سایه محدلتی عالم جبر راحت. **ساجد کرمی** بوسه که علیان
 الا و هو سلطان ابن السلطان السلطان الغازی احمد خان ابن سلطان
 محمد خان خلده ملکه و ایده و ایده و شنیده و تاقاب العصران و تکرر
 الجدیدان حضرت نیک زمان دولت ابد بونور بید نشسته و آنچه فن مرقوم
 علمی و عیسی ایضاً در اسانیدک بر پنج حروف تخیلی شهر نیاب اولد لکری
 نسب و القاب و اسامی بن مذکور و معلن. **اطوار و تار برین خبر**
 و مبین گفتار شنیدنی و شیرین کار ابد بخیر و نفع صد شروع. **و اول**
صیاف بر لطایفی سده سدره الساس. و غنیه کردون مسکس
 مسقط رؤس مکارم محیط انوار مرآه خدیو کرم معناد. **اقصاف**
اهم تراد. خادم دین و دولت. **۱۰۰** بنیان شرک و فقرت. **حواشیا**
اسایش بنی آدم. مرهم دار وین نایش عالم. **صاحب دولت العبد**
داتب مرآت الجلیه. مهر سلطاننا الاعظم. **الوزیر المکرم المفتح** **نظم**
بارک اسد زهی داور رافت بخش. **لوحش** به خداوند سعادت پیرا
جند الصفا جم ربه مکارم بر در. **جند امهر منیر** افق عتد و علا
 محدلت کاد کرم دارم اجم کسیر. **اسمان** ببارها سایه عنایت پیرا
 اعنی به صاحب صدر الا علی حضرت ابراهیم پنا بسره اند نعالی بارید و ما
 بشا حضرت نیک پیشگاه دولت پنا بارید عوض و اهدا ایچکیون ششم

[3b]

ساق ساعد تعبیر و شد لطفی میان نفر بریدوب. **محرر و نسیره**
 شروع ابدم. **هو اسد الموفق لما نرید** **نظم**
 شد کروی صریر کاک ممتاز. **اواز** تعبیرم ایلر اول و مساز
 را لشکر اولوب بزکده خبر بره. **قبل نغمه** مقصود ای ادایه افغان
حرف المالف **اهم سلطان ابراهیم افندی**
 دار النصر و المیز شهر ادره مسقط اسلری اولوب فاخته
 ظهور لرندن خاتمه عمر لر به واریج بالاخلاص محراب نشین فضل
 و مقصدای صحف حفظ شرف حضائی. **جامع کلمات شت**
 سر محفل کربان معارف لا یخصی اولوب. **حسن صوت** رفت
 بخت سی اخات هزار سورش کاردن بلند و لذت دار اولمغین
 شهر بار محمد حضرت سلطان محمد خان حضرت نیک اون بکمر سندا
 خدمت بر بخت اما مشدری ابد کایاب. **و طریقت** علما کرام اوید
 زبور آرای سندر دم ایلما و مشدر. **فن موسیقیت** علمی و عیسی
 فضل و معرفت سلم جمهور. **و پسندیده** عرفان فن مرزور اولوب
 نتج کتب فن و استماع اسانید حقایق فکری ایچک عارج سلم معانی
 و زبور و مرصع علم نغات اولد بکر. **حتی جلا** انما رطب شکار لرندن
 مقام حسینی ده اصول دور و انده
 بنمرد و کم یاره لوی ایشک اوکمر. **صبر بلیلم** چاره ندر بترایش اولم
 مرعی و مقام او جده اصول خفیفته
 جنت صفای وصلت جانان و کبیر. **دورخ** بلاسی محنت بهمان دکلید
 مرعی اول مات بهی السمانک انرا انفاکس انفس لرندن در. **یکه سنجی**
 فن الحان قواله علم اوزر و تناسب نغات و منراج شعب و نغزین
 پسندیده قیلوب استناد بنزله حکم ایچک در. **بونوردان** ماعدل بر فدا

[4a]

طبع و طبع بر چو شند. **مستطاب** زو طبعین رسان اولده فده. **اصل**
 و فرغ نعل و خفیف الای حاوی دور روان ابدان انسان یکی ضرب
 الفتح بدر فاخته شاد کشتان ایلد. **برفتن** طبع صوفیان ابد و ب
 فرجین کداری کفر فخر زنجیر ک ضرب شوق شکار. **و در کبیر** انجی
 ضربین نرا ایلد در جبر انسا و بیقرار ایلد کیندن اطمینان حفا. **نانه** ای
 روح دیو کویا اولد بلر. **فی الحقیقه** علم مزبور مرایای طبع ناسد و صوت
 لهو و لعب ایلد بر او چهره نادر. **لکن** موضوعات علم مدد کاشکیری نرا ده
 و اساسی کتبد و کاتب چلی کاشند کاشیجه بیان اولد بلر. **بر موجب**
 اتفاق جمایه بر علم افضال مصیر. **واضح** فن موسیقی طرب تاثیر نمایند
 سلطان نبی علی رسولنا و علیه الصلوه من رب العزیز حضرت نردن.
فیضا غور سدر و بادای ایجاد ای بودر. **بالنوالی** ایستائنده و خوابید
 اکن بر شخص مؤثر الکلم یا فیضا غور رس و اسرار حل کفر فایند بر علم غیب
 کفیل ایلد و یو قسبه بنید و ب رانی مرقوم دخیس حل مزبور و راهی
 و اطراف کما هی منظور کما هی ایلد کده. **ناخذ** علم و عرفان و مبد افضال شایان
 نند. **یرشته** نظاره بختی پیچیده و اطمینان کجی بر جاننده صنعت
 انکرا ندن بر کرده برنگو. **تشریح** زن آهین. **و اول** ضربانند بر صدای
 مرتب حصول افکن اولوب اول طبعین غریب صماخ کوشش بوشند کین
 و آواز و جد آیینی و اثره فخره و جلالند برنگین اولده فده. **اول** صدای
 بنگ ادا ای طرب پیرایه ناخذ علم اتحاد. **واعانت** علم حکمت و وفرت
 فکر و فیض فی علت ایلد بر پنج طور برجسته ادا ابر آثار و بین الاصوات
 فصد مناسبات کاسار اولوب. **بر آلت** تصنیف و ابجا دینه جهیم بجه
 و اکا ابر نشدن اونا ر ربط و شد اید و ب توحید خدا و ترغیب بقا
 و تنفیر دنیا کیشمل بر شعر بلخ انشاده. **و بر دی** کاشه الت بای اسلم

[2b]

فایده

خلافت انکرا ایشاد اید و ب اول صدای رقت بیما خلال سبیل
 اسکو کوشش خراش ستم عین اولده فده. **اکثر** خلق و نهادن اعراض
 و رضا جوی جناب فیاض اولد بلر. **حکیم** مزبور عدت بسیرده عارج
 معارج علم بقصود و دارج مدارج فتنل موفور اولوب. **با صفا** کما
 جوهر نادی او واحد و اصل و لغین حرکات فلا کدن لغات شهنیه
 و الحانات بنید سیمو غم اولوب اول نغم معجز دم خیال منیر و ضمیر فیض
 سمیر مدد جایگیر اولدی و یو تحقیق و تقریر. **و قواعد** علم موسیقی فی وضع
 و تحریر ایلدی. **بعده** مؤشکافان علم حکمت هر بری مختصر علمین اگر
 اصفای ایلد بر فن حلیل انشان ایلد بلر. **اول** ذوات بر بر کاشند
 مضاف اراضی لهو و لعب و لمیوب بلکه ارواح نفوس ناظره بی
 عالم قدس نامیس انگدر. **زیرا** حسن نالیف لغات و ناسب
 مراتب لغات موجب انبساط و حالات و لغین. **صاحب** نفوس
 عالیجاده عالم علوی بی تذکر انیمک و اصل اماکن قدسیان اولوب
 و یو تحریر انیمک ایدی بوفن حکمت انگنده علم و متقدیمک مصنف
 کثیره و رسائل معالای و غیره. **و بین** الانام مندر اول و شهیر و لغت
 فن مرقومک علمی و فلیس عالم و جامع اسانید عریک شهر فتنل
 مانی امام فارابی و شیخ محمد رازی و شیخ ابوالوفا اهرجانی و سائر علما
 و فایق شناسان و حقایق سنجان. **و اسانید** علم فضیلت انجاکند
 اعلی و اعلی حضرت متنا جامی و خواجده عبدالقادر بر جندی و جواجه عبدالعلی
 و سائر فحول معارف شمولدر. **بنابرین** بود اعلی کم بصا و فلیل الصا
 و فی زمان معدلت عنوان حضرتان عثمان بنانندن المشو عدالت نما و سعادت
 انما که مستقل سایه ایما یون اهای دولت. **و کسب** اشعار انساب کس
 پادشاه هفت کشور و شهنشاه غفرت کسیر. **زیربیش** فکر و بهیم جان

[3a]

ای مایه طمعه کشنده نوع انسان . . . وی غم طمعه ازنده ساز او عان .
 شایسته اولان حمد و درود و تعجب . . . و انکدر ایا جنب رب سبحان .
 ماد انکدر است راه و بیان راه بزرگ سدا . . . با نهاده مقام اوج رشاد .
 و ترانه پیری نوای امتداد اولوب . . . شایه کلعه از مبرقع روی و دوا .
 کردن عشوه گردانیدن بوسکه دانه جیات و سبزه از بار طوار .
 بسته نگارنده زینت اول . . . و کلبه یک صدای عشق بیانی مذاق .
 طبع اندر صفا نیست و بلند افق اولوب . . . حصار مستعد وجود .
 درفش افرازی بقا بلبل دایم بول . . . نغم مجر دم حمد و ثنا و نثار رباب .
 ارواح شریف شعاری مضراب قدرت نصیب ابد سر و انداز .
 و دمساز کان و بختی عدلی اصول نقش وجود ابد کار ساز بدن کوار .
 بس و نهاده و مدبر آسمان زمین اقطار . . . جناب حضرت رب غفار .
 جبر و سزادر و آواز اعلی زاندر صلوة و سلام که فاطمه قطان .
 عراق و بحر و مجاره اوقات پنجگانه اهنک عریان هما یون خامی راحه .
 الارواح بنار و فاطمه انکدر نهفت و انکدر بطور مخالفه زیر کش .
 الامنه زمره اداسی جاده ساز در . . . اول غبار عیسای درگاه برانوار .

[1b]

جلاد او کحل صفهان . . . و سنگ الماس رنگ رکبدر شرف .
 دیناری سبجیل صومعه در رحمت عالمیان اولان . . . جیب خدا رسول .
 کبر با شفیق روح و زجر اعنی حضرت محمد المصطفی صلی الله تعالی علیه و سلم .
 حضرتش و اول هر سپهر رسالتک احضرات معان اولان ال و
 المعاب و انما غنیه لایق و روادور **نظم**
 ای پادشاه سنین نولاک . . . و ای پادشاه بکاد زمین افلاک .
 و انکدر اولور وجود رحمت نیست . . . شایه درگاه خس و عار سناک .
بعد ای پادشاه کبریا خلق تو که سعی فضا را خفی دگر در که . . . صفی از انوار
 طلب و استفاده و پیش نشست خواجه افاده اولان مرد عاقل .
 و کمال طلب العلم فریضه علی کل مسلم و مسلم . . . و اطلب العلم من
 المهدی الى اللهد . . . انما شریف شعاری مخطو قبحه انوش و سع .
 طافتن ماه سیر کمال مال . . . و اول انوار سعادت مدار ابد ناریگاه .
 نفس کراهندن غیا هب علم جمالی از اله انیکچون اولامستقل
 علوم نافعه و جیس ابد رنگ زوای قول و لغزات قوادلیاقت
 نزار اولور که روی برباب علوم سائر زنده جلوه نثار اولوب .
 شایه در نوع و کس طبعی غایبه و غافله مشاطه اجتهاد ابد بر حسن
 و بهما اول از جمله نهیم شیرین علوم ربانیه ابد و دمان جهد و ادعا
 اذ انکار جانشنی حصول اولوب . . . مرارت سیم الغار جبل البر تلخ
 کامیدن ربایاب اولانک فی شکر زبانی من بعد قند بر زعفر
 النبات کمالات و لغز امر مفر در . . . حصه صاع علم موسیقی که قانون
 بنفش شایسته کان انزجیه بشیریه اوزر و حمل اموزی احوال
 ابد نیر فدی کمان . . . و مستقال ذره دایره قرین نش طریک ان .
 اولمیانک سوادخ نای کوش چو شنه دم زن و نغمه کمان . . . و انوار

[2a]

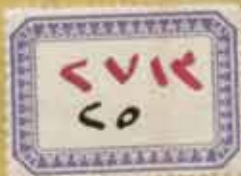
بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين



تذکره حائزہ کان اسعد افندی



۱۱۹۱
کتاب
۱۶



[1a]

