

Orada bir musiki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu

Cem Behar (Prof. Dr.) 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yüksek öğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Osmanlı/Türk musikisine ilişkin makaleleri yayımlandı. Müzikle ilgili kitapları: *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayıncılık, 1993); *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014, 2018); *Musikiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008); *Saklı Mecmua – Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması* (İstanbul, YKY, 2008, 2016); *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı* (İstanbul, YKY, 2010, 2017, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, YKY, 2015, 2019), *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıradışı müzikal serüveni* (İstanbul, YKY, 2017). 1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Cem Behar'ın
YKY'deki eserleri

- 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 Musikisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı (2010)
Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) -
Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi (2014)
Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi (2015)
Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları (2017)
Orada bir musiki var uzakta... (2020)

CEM BEHAR

Orada bir musiki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda

Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5536
Sanat - 263

Orada bir musiki var uzakta...
XVI. Yüzyıl İstanbul'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu
Cem Behar

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzeltili: Korkut Tankuter

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Arzu Yaraş

Baskı: Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/B Güneşli - Bağcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 693 00 08
Sertifika No: 36150

1. baskı: İstanbul, Ocak 2020
ISBN 978-975-08-4650-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2019
Sertifika No: 44719

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
[facebook.com/YapıKrediKulturSanatYayincilik](https://www.facebook.com/YapıKrediKulturSanatYayincilik)
twitter.com/YKYHaber
[instagram.com/yapikrediyayinlari](https://www.instagram.com/yapikrediyayinlari)

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

I. Geleneğin “Başlangıcı” – Bir Kırılma Noktasının Teşhisi • 11
“Acem” ve “Rûm” • 20

II. Musiki Tarihimiz için “Büyük Resme” Bakmak • 26
Tarih malzemesi • 27
“Tegayyür ve fesat” ile “köklü değişim” • 32
Nüfus artışı ve İstanbul’un “metropolleşmesi” • 33
İstanbulluluk • 41

III. “Gerileme”, Servet Birikimi ve Metropolleşme • 48
Yeni dönem • 48
İstanbul’un yeni zenginleri, yeni yoksulları, kültür ve müzik • 54
“Himayenin” yer değiştirmesi • 58

IV. Buluşma Yerleri, Meclisler, Kahvehaneler • 63
Öğretim ve intikal • 65
Çalgı musıkisi ve mehter • 71
Musiki meclisleri • 74

V. On Altıncı Yüzyılda İstanbul Kahvehaneleri, Müdavimleri ve Musiki • 81
Bir “kamusal alan” • 86
“Şah ü Gedâ” • 89

VI. Bir Minyatür ve Düşündürdükleri • 95
Musikide değişim: Eserler, çalgılar, müzikler • 101
Avâm ve havass • 106
Karşılaşma ve karışımlar • 111

VII. On Altıncı Yüzyıl Güfte Mecmuaları • 120
On altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuası • 124
Kronoloji • 125
İçyapı /tasarım • 129
Form ve dil • 140
Mahmutzâde • 140
Usûl ve dil • 144

Besteciler ve besteler • 145
Makamlar/makam kullanımları • 151
Formlar ve makamlar • 157
“İlâ Âhirihi...” • 167

VIII. Karışan Makam, Güfte, Meclis ve Müzikler • 180

Tâbî: On altıncı yüzyıl sonunda bir besteci, “türkücü” ve şair • 184
Tâbî'nin devr-i revâni ve “hafif müzik” • 192
Şekilsiz ve düzensiz güfteler, usûlsüz makamlar, belirsiz formlar • 195
On altıncı yüzyıl güfte mecmuaları: Bir buluşma yeri • 200
Mecmualar ve ait oldukları çevreler • 207
Yeni köye yeni âdet – usûllerin kurucu vasfı • 217

IX. Sonuca Dair • 229

EK 1. Güfte Örnekleri • 239

EK 2. Bazı On Altıncı Yüzyıl Bestekârları • 252

Kaynakça • 253

Dizin • 261

SUNUŞ

Bu kitabın esas amacı, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında bazı yeni siyasî, sosyal ve ekonomik koşulların imparatorluk başkenti İstanbul'da yeni ve yerel bir "tarz-ı Osmânî" musikinin oluşumuna nasıl bir zemin teşkil ettiğini anlamaya çalışmak ve bu değişen koşulların ortaya çıkardığı musiki değişimine birkaç örnek sunmaktır.

Unutmayalım ki Osmanlı/Türk müziğinin on altıncı yüzyıldaki değişim döneminin varlığını, önemini ve yeni bir emperyal müzik geleneğinin safahatını şimdilik ancak ve ancak "öncesi" ile "sonrası" arasındaki hem teorik hem de icraya dair çok önemli ve çarpıcı tezat ve farklardan dolayı açıkça teşhis edebiliyoruz. Bu farkları hem musiki teorisi kitaplarında (sadece Arapça veya Farsça değil artık Türkçe de kaleme alınan, fakat hesap kitapla, akustik ölçümlerle ilgili bölümleri kısaltılıp daha pragmatik bir hâl alan edvârlarda) hem de repertuarın çok büyük bir bölümünü teşkil eden sözlü eserlerin güftelerinin derlendiği *güfte mecmualarında* görmek mümkün.

Ne var ki bu değişim sürecinin bizzat kendisi, esas nedenleri, ortaya çıkış şekli, varsa aşamaları ve ayrıntıları hakkında kesin olan hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Kesin olarak bildiğimiz şey ise İstanbul'un müzik geleneğinde on altıncı yüzyılın ilk yarısı ile on yedinci yüzyıl arasındaki farkların on yedinci yüzyılın ikinci yarısı ve yirmi birinci yüzyıl arasındaki farklardan çok daha önemli ve kapsamlı olduğudur. Oluşum şekli ve sebepleri itibarıyla henüz tam olarak açıklanamayan, fakat esasen on altıncı yüzyıl içinde şekillenmiş olan bir müzikal kabuk değiştirme sürecinden söz ettiğimizi unutmayalım.¹

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da özgün ve yerel bir Osmanlı/Türk musiki geleneğinin ortaya çıkışının şehir toplumundaki temellerine eğilmek gerekiyor. Ne var ki, ekonomik, sosyal ve siyasî koşulların sadece müziğin bu dönemdeki yenilenmesinde değil, kuşkusuz Osmanlı İstanbulu'nda diğer sanat alanlarında da bir sonucu, bir karşılığı, bir paraleli olmuştur. Bunu da gözden uzak tutmamak gerek. Gerçekten de on altıncı yüzyılın ikinci yarısı musikiyle birlikte birçok başka sanat alanının da İstanbul'da yenilenmiş ve yeni bir üslûp ve kişilik kazanmış olduğu bir dönemdir. Eğer var idiye Selçuklu ve Fars etkisinden giderek uzaklaşıp birçok geleneksel

1 Osmanlı/Türk müzik geleneğinin "önceki" gelenekten farklılıklarının kısa bir özeti için bkz. Cem Behar, *Osmanlı /Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 10-18.

sanat alanının özgün bir Osmanlı üslûp ve kişiliğine kavuştuğu dönem söz konusudur. Mimarî, minyatür, hüsn-ü hat, nakış, hatta edebiyat ve şiir için bunun benzeri bir değişimin vuku bulduğu söylenebilir.

Ne var ki, başkentin müzik kültüründeki derin değişime ve Osmanlı emperyal müzik geleneğinin oluşumuna tanık olmuş olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısı, ardında doğrudan musikiyle ilgili hemen hemen hiçbir yazılı belge bırakmamış bir dönemdir ne yazık ki. Musikinın bizzat kendisinin kâğıda/notaya dökülmemiş olmasından söz etmiyoruz sadece.

Elbette ki musiki eserleri hat, tezhip, nakış, minyatür, mimarî gibi diğer klâsik Osmanlı dönemi sanat eserlerine benzemez. Çünkü eğer günümüze ulaşmışlarsa bile karşımızda ne yapıldıkları andaki ne de yapımcılarının kurguladıkları şekilleriyle durmaktadırlar. İcra edildiği anda ortadan kaybolan musiki eserlerinin, fiziksel, maddî, görünen ve kalıcı bir varlıkları olmadığı için yapıldıkları andaki şekilleriyle bugüne kadar ulaşmaları zordur. Aslına bakarsak burada mesele sadece sözellik, yani musiki öğretim ve icrasının yazıya, kâğıda, notaya başvurmaksızın yapılmış olması değildir. Zira bu eserler kâğıda, notaya geçirilmiş olsalardı dahi günümüze aynen ulaşmış olmaları yine de neredeyse imkânsızdır.² Ancak, sözünü ettiğimiz temel gerçek, bu durumun da ötesinde musikinın gerek üretimi gerekse icrası hakkında o dönemlerden kalan her türden (arşiv kaydı, tevârih, hâturat, görsel belge vb) tarihî bilgi ve belgenin azlığıdır. Hâliyle, kullanacağımız bilgi ve belgelerin birçoğu müzik dünyasının içinden gelmiyor, gelemez.

Dolayısıyla bu kitapta o döneme ait eldeki daha “makro” düzeylerde hem Osmanlı İmparatorluğu’nu hem de İstanbul toplumunun bütününe etkileyen çeşitli siyasî, askerî, ekonomik, sosyal, kültürel, görsel, hatta edebî gelişmelerin ipuçlarını –biraz da zorlayıp konuşurarak– olabildiğince değerlendirmeye çalışmaktan başka yapacak bir şey yok. Başkentin o dönemde geçirdiği önemli değişimlerle yeni müzik geleneği arasında ilişki kurmak, sosyal ve ekonomik ortamın yerel, özgün ve ortak bir musiki zevkinin ve üretiminin oluşmasına destek olup olmadığı sorusuna cevap aramaktır amacımız.

Bu arada da o dönemde her sınıfa mensup şehir sakinleri için birer buluşma ve ortak kültür/sohbet/müzik mekânı hâline gelmiş olan İstanbul kahvehanelerinin oynadıkları role de vurgu yapmamız kaçınılmazdır. Göreceğimiz gibi, kahve ve kahvehanelerin ortaya çıkışı ve hızla yayılışıyla birlikte bunların oynadıkları kültürel roller on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’daki müzik değişimini etkilemiş olan önemli çevre faktörlerinden biridir.

Ne var ki, netice itibarıyla ulaşabileceğimiz sonuçların birçoğunun ya gerçekleri ortaya çıkarmak için geçici bir merhale teşkil edeceği ya da sadece

2 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

destekli fakat “ispatsız” birer varsayım olarak kalacağı ihtimalini de peşinen kabul etmemiz gerek. Önerdiğimiz bazı bağlantıların gevşek, sebep-sonuç ilişkilerinin ise kısmen kuşkulu olduğunu düşünmek mümkündür elbette. Ne var ki, Osmanlı İstanbulu’nun bu erken döneminde müzik yaşamına dair yeni varsayımlar ortaya atılmasını sağlayabilecek çok miktarda güvenilir kaynakların, taze bilgi ve belgelerin bugünden sonra ortaya çıkabilmesinin de nispeten düşük bir ihtimal olduğu unutulmamalı. Oluşum koşulları henüz büyük ölçüde karanlıkta olsa da on altıncı yüzyılın ikinci yarısıyla on yedinci yüzyıl başlarında “tarz-ı Osmânî” musikinin, yani İstanbul merkezli bir emperyal müzik geleneğinin, Osmanlı/Türk musikisinin ilk evrelerine zayıf da olsa bir nebze ışık tutabilmektir amacımız. Aşağıda yakından inceleyeceğimiz, keşif ve teşhisleri nispeten yeni olan on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç adet güfte mecmuasının içeriği bu amaca hizmet edecektir. Dolayısıyla da kurguladığımız sebep-sonuç ilişkilerinin dönemin müziğine dair yeni bilgiler ortaya çıktıkça gözden geçirilmeleri gerektiği açıktır.

Sözünü ettiğimiz musiki geleneğine zaman zaman –ait olduğu İmparatorluğa ya da daha geniş bir İslâm/Ortadoğu medeniyet dairesine veya bu müzik geleneğine katkı yapmış etnik ve dinî unsurlara (Türk, Ermeni, Rum, Yahudi vb) hiçbir atıf yapmaksızın–, sadece ve basitçe “İstanbul musikisi” de denebilmiş olması boşuna değildir. Hiçbir zaman münhasıran başkente sıkışmış olmasa da oluşum süreci İstanbul’da cereyan eden ve esas itibarıyla bu şehrin ahâlisinden neşet etmiş olan bu musikinin başkenti de her dönemde yine İstanbul olmuştur. Hâlâ da öyledir.

Dolayısıyla on altıncı yüzyıla dair kullanacağımız tarihî bilgi ve belgelerin hemen hepsi ister istemez İstanbul merkezli veya İstanbul’a dair olacaktır. O dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun geçirdiği siyasî ve ekonomik değişimler birçok tarihçi tarafından yetkin ve ayrıntılı bir şekilde araştırılmış olup artık çok iyi biliniyor. Burada biz bunları bizzat kendileri için (“*per se*”) değil, ancak ve ancak başkent İstanbul’da icra edilen musikiye yaptıkları etkiler dolayısıyla ka’le alacak, onlara şehirdeki muhtemel kültürel yansımaları açısından bakacağız.

Bu kitabın kaleme alınması sırasında gerek matbu malzeme, gerekse şifahî bilgi, tarihî belge ve yayın tedarikinde yardımlarını esirgemeyen Çağatay Anadol, Güzin Değişmez, Emrah Safa Gürkan, Harun Korkmaz ve Ersu Pekin’e, ayrıca değerli fikir ve görüşlerinden yararlandığım Melih Duygulu’ya teşekkür borçluyum.

I

GELENEĞİN “BAŞLANGICI” – BİR KIRILMA NOKTASININ TEŞHİSİ

Bugün bildiğimiz şekliyle geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi esas itibarıyla ve kabaca bir tarihlendirmeyle ancak on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlar. Dolayısıyla da on altıncı yüzyılın ikinci yarısı ve on yedinci yüzyılın başları musiki geleneğimizde önemli bir eşik, bir kırılma noktası teşkil eder. Bugün bildiğimiz ve geriye doğru baktıkça tanıyıp teşhis edebildiğimiz Osmanlı/Türk musiki geleneğini hem yerleşik müzikal formlarıyla hem de teknik açıdan makam ve usûl anlayışıyla, kullanılan çalgılarla ve en önemlisi elimizdeki repertuardaki eserlerle ve bunların bestecileriyle anlamlı bir biçimde on altıncı yüzyılın ikinci yarısından öncesine götürmenin pek imkânı yoktur.

Daha önceki dönemlerin musiki formları, çalgıları, hatta (bazılarının adları bugüne gelmiş olsa da) makam ve usûlleri bugüne gelmiş olan şekliyle Osmanlı/Türk musiki geleneğine ait değildi. Kısmî bir akrabalığın ve yüzyıllara sârî müphem bir kültürel etkinin varlığını inkâr etmek mümkün değil elbette. Ne var ki, daha öncelerden ve özellikle İrânî geleneklerden tevârüs edilmiş müzikal yapılar on altıncı yüzyıl zarfında İstanbul’da değişir, farklılaşır, yavaş yavaş terk edilir ve son örnekleri yirminci yüzyıla dek uzanan “tarz-ı Osmânî” musiki oluşmaya başlar.

Tarihî gerçeklerden ziyade tevsik edilemeyecek rivayet, efsane ve hurâfeleri tercih eden bazı çevrelerde hâlâ rahatsızlık doğuruyor olmasına rağmen Türk musıkisinin bu temel gerçeği bugün artık genel kabul görüyor sayılır. Ama gelenekteki bu kırılmaya dikkati çeken ilk kişilerin 1940 ve 50’li yıllarda Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Zühtü Ezgi (1869-1962) olduğu gerçeği nedense unutulup gitmiştir. Türk musıkisi tarihini illâki “1000 yıl öncesine” götürmek isteyenler, Arel ve Ezgi’nin bu çok önemli tarihî sezgilerinin üzerinde pek durmamışlardır. Türk müziği teorisinin “modernleştirici üçlüsüne” mensuptu Arel ve Suphi Ezgi. Ne var ki, mesai arkadaşları Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel’in amaçladıklarının tam aksine, Suphi Ezgi’nin musiki alanında çok eskilere dayanan bir gelenek inşa etmek ve buna bağlı olarak uzun olduğu kadar da hayalî bir kültürel devamlılık zinciri yaratmak gibi bir kaygısı yoktu.

Musiki tarihi konusunda genellikle daha gerçekçi bir bakış açısıyla hare-

ket etmeyi seçmişti Suphi Ezgi. Rauf Yekta Bey veya Hüseyin Sadettin Arel misâli, her ne pahasına olursa olsun kadim ve “klâsik” bir gelenek yaratabilmenin dayanılmaz çekiciliğine kendini kaptırmamıştı. Ezgi Osmanlı/Türk musikisinin evveliyatını İslâm/Ortadoğu ortaçağının büyük müzik kuramcılarından Abdülkâdir Merâgî'ye (öl. 1435), Urmiyeli Safiyüddin'e (öl. 1294), İbn-i Sina'ya (980-1037), hatta ilk kez birçok kadim musiki teorisi metnini sistemleştirip Grekçeden Arapçaya uyarlayan Farâbî'ye (öl. 950) ve hatta bundan bile çok öncesinde Orta Asya'daki Türk boylarının musikisine kadar götürme gayretlerine pek iltifat etmemiştir. Kendilerini büyük bir saygıyla anmakla beraber Suphi Ezgi daha gerçekçi davranmış, adlarını andığımız bu musiki nazariyatçıları sadece eskide kalmış, neredeyse mitolojik bir statü kazanmış, fakat fiiliyatta tamamen etkisiz birer önemli ve saygın tarihî figür olarak telakki etmekle yetinmiştir.

Ezgi bundan daha da ileri giderek, özgün Osmanlı/Türk musiki geleneğine takribî de olsa bir başlangıç dönemi saptama cesaretini dahi göstermiştir. Abdülkâdir Merâgî'nin Osmanlı/Türk musikisi repertuarında yer alan, hepsi de çok saygı gören ve birçoğu bizzat Suphi Ezgi tarafından notaya dökülüp yayımlanan besteleri hakkında 1950'li yılların başında şöyle yazıyordu Suphi Ezgi:

“Mütalâa ve tetkiklerimiz [araştırma ve incelemelerimiz] Abdülkâdir'in bize hiçbir eserinin intikal etmediği merkezindedir. 540 sene evvelinden Abdülkâdir'in eserlerinin bize intikal ettiği kabul olunamaz... Bugün nihayet [en fazla, olsa olsa] 350-400 senelik ezberleme yolu ile intikal etmiş eserler vardır... 300-400 sene beynindekilerin [arasındakilerin] sayısı da 10-15'i geçmez... Elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur.”¹

Ezgi bu suretle hakkında teorik bir eser yazmaya soyunduğu musiki geleneğinin mevcut repertuarının en fazla 400 yıllık olabileceğini, yani bu repertuarın teşkil ettiği özgün Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin 1550'li yıllardan öncesine götürülemeyeceğini ve “Abdülkâdir Merâgî'ye ait” olsun veya olmasın repertuardaki eserlerin ise bu tarihten önce bestelenmiş olamayacağını öne sürmektedir. Merâgî'ye atfedilen eserlerin birçoğunun ise aslında on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hoca Abdülâlî'ye veya on yedinci yüzyıl başlarından Şeştârî Murad Ağa'ya, Ayıntâbî Mehmet Bey'e ait olduğuna veya daha geç dönemlerdeki besteciler tarafından Merâgî'ye “hediye edilmiş” olduklarına işaret eder. Nitekim birçok on sekizinci yüzyıl güfte mecmuasında “Merâgî'ye ait” olan eserler anonimleştirilmiş ve “Acemler”e mal edilmiştir.

Dolayısıyla repertuarını çok yakından bildiği Osmanlı/Türk musiki ge-

1 Bkz. Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1953, Cilt IV, s. 239-240, 255-256.

leneği için Zekâî Dede'nin talebesi Suphi Ezgi on altıncı yüzyıl ortalarının bir tür dönüm noktası teşkil ettiğini ileri sürmektedir. O noktada "daha önceki" –bu her ne ise– gelenekle arasında bir kesinti var olduğunu, bir tür kopukluk bulunduğunu dolaylı bir şekilde de olsa yukarıdaki alıntıda ifade etmiş oluyor. Ayrıca, Türk musikisinin illâ ki çok eskilere dayanan "klâsik" bir müzik geleneği olduğunu ileri süren Hüseyin Sadettin Arel bile bu fikre katılır. Arel hep Abdülkâdir Merâgî'ye atfedile gelen eserlerin büyük çoğunluğunun ona ait olup olmadığı konusunda kuvvetli şüpheler bulunduğu gerçeğini –biraz gönülsüz bir şekilde de olsa ve herhalde Ezgi'ye uyararak– dile getirmek durumunda kalmıştır:

*"Zamanımızda Abdülkâdir'e birçok güfteli eserler isnad edilmektedir. Fakat hakikatte hiçbirinin Abdülkâdir'e mensubiyeti sâbit değildir."*²

Bu kanaate varmak için Suphi Ezgi on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara ait birkaç güfte mecmuasıyla Osmanlı'nın ilk iki yüzyılına ait birkaç edvâr kitabını karşılaştırmakla yetinmiştir. Ancak, sağlam ve güvenilir başka tarihî belge ve kanıtlara dayanmadan ulaştığı bu sonucu (daha doğrusu bu önemli sezgiyi) Suphi Ezgi daha ileri bir noktaya götürmeye çalışmamış, bu esaslı değişim sürecinin nasıl ve niçini, öncesi ve sonrası hakkında başka sorular sormamıştır. Önceliği Türk musikisinin "bütünlüğünü" korumak olan Arel'in bu noktadaki tavrı da bundan pek farklı olmamıştır. Bu iki araştırmacı tezlerini desteklemek için başka belge ve kanıtlar aramamış, on dördüncü ve on beşinci yüzyılların müzik eserlerinin günümüze niçin gelmiş olamayacağına dair tarihî araştırmalar yapmayı düşünmemiştir. Müzikte "Osmanlılaşmanın" niçin bu kadar geciktiğine dair kafa yormamışlar, Osmanlı öncesi müzik geleneklerinin ne ve nasıl oldukları konusuna ve "tarz-ı Osmânî" musiki ile arasındaki farklara eğilmemeyi seçmişlerdir.

Oysa sadece Abdülkâdir Merâgî'nin yazdığı musiki kitaplarını dikkatlice okumak bile bestelemiş olduğu musiki eserlerinin bugüne ulaşmış veya ulaşamamış oldukları konusunda bir fikir edinmelerine yardımcı olabilirdi. Ömrünün sonlarına doğru kaleme aldığı *Makâsîdü'l- Elhân* adlı eserinin son bölümünde babasından Kur'an okumayı ve ud çalmayı nasıl öğrendiğini anlattıktan sonra kendi besteleri hakkında şöyle yazmış Merâgî:

*"Çun der in 'ilm u 'amel kesi diğêr neyâftem ki û-râ kâbiliyet tekmi-l-i in fen bâşed tâ be-tâlim iştigal nûmayem; lâcerem tesânîf ki der 'ameliyyât-ı in fen sâhte-em ekser-i ânâhâ mestur mând o meşhur neşod; ne yek diriğ ki her dem hezâr bâr diriğ!"*³

2 Bkz. Hüseyin Sadettin Arel, "Asırlar Boyunca Türk Musikisi", *Musiki Mecmuası*, sayı 30, 1 Ağustos 1950, s. 21-22.

3 Abdülkâdir bin Gaybî Hâfız Merâgî, *Makâsîdü'l- Elhân*, haz.: Taki Bineş, Tahran, Bungâh-ı Tercüme ve Neşr-i Kitab, 1977, s. 140.

[Madem ki bu ilim ve uygulamada ona talim etmekle meşgul olabileceğim, bu ilim ve ameli gösterebileceğim ve bu sanatı tamamlayacak kabiliyete sahip bir diğer kimse bulamadım, çâresiz bu sanatın uygulama alanında yaptığım/bestelediğim eserlerin çoğu gizli kaldılar, bilinmediler, şöhret bulmadılar. Yazıklar olsun; bir kere değil her zaman bin kere yazıklar olsun!]

Yaşamının sonlarına doğru ömrü boyunca liyakat sahibi bir talebe bulup ona kendi eserlerini öğretmediğini, onları kimseye intikal ettiremediğini, dolayısıyla da bestelediği eserlerin çoğunun unutulup gittiğini büyük esefle ifade ediyor Merâğalî Abdülkâdir. Onun bu cümlelerini sadece birkaç musiki teorisi kitabının da müellifi olan yaşlı bir musiki üstadının sanat hayatı boyunca yaşadığı bazı hayal kırıklıklarıyla ilgili basit ve biraz abartılı bir serzeniş olarak görmek doğru olmaz. Merâğî'nin *Makâsüdü'l- Elhân*'daki bu ifadeleri son derece sarih. Durum böyle değilse o zaman da bizzat bestecisinin kendisi henüz hayattayken unutulmuş, kaybolmuş olduğunu ifade ettiği kendi eserlerinin onun ölümünden iki buçuk asır sonra İstanbul'da on yedinci yüzyılın ikinci yarısının repertuarını içeren "Hâfız Post Mecmuası"nda⁴ aniden hortlamış olmasını nasıl izah etmeli?

Bunun bir tek makul açıklaması var: Bugün Abdülkâdir Merâğî'ye atfettiğimiz eserlerin büyük çoğunluğunun –belki de hepsinin– aslında onun tarafından değil, daha sonraki yüzyıllarda bu büyük ve efsaneleşmiş müzik teorisyeni ve bestekârın kanatları altına sığınarak bestelerini ona "hediye etmiş" muahhar besteciler tarafından yapılmış eserler olmasıdır. Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin oluşum sürecinde ve muhtemelen on yedinci yüzyıl zarfında eski bestecilere referansı önemseyen, sırtlarını mutlaka yüksek prestij sahibi, eski ve "klâsik" bir geleneğe dayamak isteyen müzisyenler tarafından bestelenmiş veya oluşturulmuş eserlerdir bunlar. Müzikoloji literatüründe bu türden eserlere *pseudographia* adı veriliyor.

Nitekim Merâğî'ye atfedilen eserlerin birçoğu –gerek güftesinin Abdülkâdir'den sonra yaşamış bir şaire ait olmasından dolayı, gerek bu Fârisi güftenin dilinin bozuk olması, vezne uymaması ya da bir anlam taşımaması dolayısıyla– aslında ona ait olamaz. Diğer yandan, eserlerinden bazılarının da bestelendikleri usûl veya makamın Merâğî'nin zamanında henüz mevcut olmaması ve onun kitaplarında zikredilmemesi gibi başka tarihî kanıtlara dayanarak aslında ona ait olamayacağı iyice biliniyor. Ona atfedilen eserlerin daha sonraki dönemlerde bestelenmiş olduğu açıkça ortaya konmuştur bugün. Türk musiki camiasında önemli tarihî kişiliklere mal edilen bu türden

4 Burada hep "Hâfız Post Mecmuası"nın Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan *Revan 1724* katalog numaralı nüshasını esas alıyoruz. Osmanlı dönemi güfte mecmualarının standart formatına emsâl teşkil etmiş olan bu mecmuanın en az üç ayrı nüshası ya da versiyonu biliniyor. Hâfız Post'un bu üç ya da dört yazmasını birbirleriyle ilişkilendirecek araştırmalara şiddetle ihtiyaç vardır. Bkz. Ensar Karagöz, "Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen Bir Mecmuası", *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 28/1, 2018, s. 21-44.

"hediye" eserlerin genel amacı ise nispeten yeni olan bir emperyal kültür geleneğine tarihî bir derinlik ve devamlılık kazandırmak, onun "kadim" vasfını ön plâna çıkarmak, daha önceki önemli İslâmî/Ortadoğu müzik geleneklerine sıkıca bağlamaktır. On beşinci yüzyılda Herat'ta hüküm sürmüş olan musiki ve sanat hâmisi hükümdar Hüseyin Baykara'ya yapılan sayısız atıflarının da gösterdiği budur.

Yapılan şey bir anlamda –ve sıkça rastlandığı gibi– "geleneği icad etmekten" başka bir şey değildir.⁵ Netice itibarıyla Osmanlı/Türk musikisinin bugünkü repertuarının Farâbi'ye, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'e, Abdülkâdir Merâgî'ye, onun kölesi olduğu rivayet edilen Gulâm Şâdî'ye, Kırım Hanı Gazi Giray Han'a, Sultan IV. Murad'a, Kâtip Çelebi'ye, İbni Sina'ya ve diğer bazı önemli kişiliklere bu şekilde atfedilmiş, onlara yakıştırılmış çok sayıda eserle dolu olduğunu biliyoruz. Elimizdeki on altıncı yüzyıl sonlarına ait üç güfte mecmuası Adülkadir Merâgî'ye ve Gulâm Şâdî'ye eser atfederek "geleneği icad etme" işleminin İstanbul'da "tarz-ı Osmânî" musikinin oluşumuna paralel olarak yürüdüğünü gösteriyor.

Her halükârda –ve Abdülkâdir'in bu ifadelerini muhtemelen okumuş olmamasına rağmen– Suphi Ezgi'nin öncülüğünü yaptığı temel düşünce doğrudur. Yani on altıncı yüzyılın ve özellikle bu yüzyılın ikinci yarısının "daha önceki gelenekten" (bu "eski" müzik geleneği her ne idiyse) sıyrılmakta olan Osmanlı/Türk müzik geleneği için bir oluşum dönemi olduğu fikridir Suphi Ezgi tarafından dolaylı olarak dile getirilen. Bu fikrin sağlam birkaç kanıtı ise ondan takriben kırk yıl kadar sonra, ancak 1992'de Owen Wright tarafından ortaya konabildi.⁶

Güfte mecmuası oluşturma geleneğinin Osmanlı'ya mahsus olmadığı ve Osmanlı'dan çok öncelerinden başladığı biliniyor. Bu gerçekten hareket eden Owen Wright on yedinci yüzyılın ikinci yarısına ait olan, bugün "Hâfız Post Mecmuası" adını verdiğimiz ve Osmanlı/Türk müziği repertuarının bu ilk kapsamlı güfte mecmuasını araştırmasına esas almıştır. Hâfız Post esas itibarıyla on yedinci yüzyıl zarfında faal olan bestecilerin eserlerini mecmuasına almıştı. Owen Wright bu mecmuadaki eserlerin oluşturduğu repertuar ile on altıncı yüzyıl başlarına ve ortalarına tarihlendirilen fakat kronolojik olarak Osmanlı dönemine denk düşmelerine rağmen daha çok Farsî kökenli daha eski bir müzik geleneğine ait oldukları anlaşılan üç ayrı güfte mecmuasındaki eserleri yan yana koymuştur. Bu dört mecmuadaki güfteleri de gerek formları, gerek makam ve usülleri gerekse de içyapıları ve güftelerinin dili

5 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (Genişletilmiş 7. baskı), 2019, s. 160-170.

6 Owen Wright, *Words Without Songs – A Musical Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Vol. 2), 1992.

ve kullandıkları edebî formlar açısından çok ayrıntılı ve derinlikli bir şekilde karşılaştırmıştır.

Birbirinden bir buçuk asır mesafedeki bu iki döneme ait mecmuaların içerdiği repertuarlar ve eserlerin yapısı arasında o denli büyük farklar vardır ki, neticede, araştırmacı hiç değilse repertuardaki sözlü eserlerde “*on altıncı yüzyılın ortasıyla on yedinci yüzyılın ikinci yarısı arasında açıkça görülebilen bir kopukluk ve kesinti*”⁷ bulunduğu sonucuna varmıştır. Owen Wright bu durumu şöyle ifade eder:

“*Bu güfte mecmuaları on altıncı ile on yedinci yüzyıllar arasında anlamlı bir kopukluk bulunduğu dair tartışılmaz ve önemli kanıtlar içerirler; ne var ki, bu kaynaklar kopukluğun sebepleri hakkında sessizdirler.*”⁸

Wright’ın vardığı sonuç ondan elli yıl kadar önce Suphi Ezgi’nin daha yüzeysel bir incelemeyle ve adeta sezgisel olarak verdiği genel hükümle aşağı yukarı aynıdır:

“*Bugünkü Türkiye’nin klâsik müziğinin temelinde yatan özgün Osmanlı geleneğinin somut izlerini on yedinci yüzyıl başlarından öncesine götürmek mümkün değildir.*”⁹

Bir buçuk asır arayla kaleme alınmış elyazması güfte mecmualarının içeriklerinden hareketle böyle bir sonuca varmanın meşru, ikna edici ve makul olup olmadığı tartışılabilir elbette. Ne var ki, Osmanlı/Türk musiki geleneğindeki sebebi açıklanamamış bu “kültürel kopukluk” başka müzikolog ve müzik tarihçilerinin de dikkatini çekmiştir. Kabaca on altıncı yüzyılı kapsayan bu “boşluğa” gerek genel olarak dönemin çalgı müziğini, gerekse Ali Ufkî ve Kantemiroğlu tarafından kâğıda dökülmüş olan saz eserleri repertuarını esas alarak araştırma ve karşılaştırmalar yapmış olan Walter Feldman da şöyle işaret ediyor:

“*Kantemir’in zamanında Türk musiki geleneği erken on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyıla sıçrayıvermiş gibiydi – sanki arada önemli hiçbir şey olmamışçasına.*”¹⁰

Müziğin ve genel olarak tüm kültür alanlarının tarihinde elbette ki böyle “boşlukların” varlığını kabul etmek mümkün değil. Olsa olsa Osmanlı/Türk musikisinin dört buçuk asırlık geçmişi boyunca bazı dönemlerinin içeriğini ve evrimini bilgi ve belge eksikliğinden dolayı henüz iyice anlayamıyor olabiliriz. Zaman zaman vuku bulmuş olan esaslı değişimleri henüz açıklamadığımız dönemler de olmuş olabilir.

7 Owen Wright, *age.*, s. 284 (çeviri bizim).

8 *Age.*, s. 286.

9 *Age.*, s. 284.

10 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court - Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 45.