

OSMANLI/TÜRK MUSİKİSİ TARİHİNİN İZİNDE

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: *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufki ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman, Mekân, Müzik – Klasik 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 Ufki'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 Atrabül-Âsâr'ı* (İstanbul, YKY, 2010, 2017, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, YKY, 2015, 2019, 2026), *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıradışı müzikal serüveni* (İstanbul, YKY, 2017), *Orada Bir Musiki Var Uzakta... / XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu* (İstanbul, YKY, 2020-2021), *Kadım ile Cedid Arasında – III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Musiki Yazmaları* (İstanbul, YKY, 2022), *Bestesiz Güfteler – Şarkılardan “Klasik”liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852-1905)* (İstanbul, YKY, 2024).

1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar 2013-2020 yılları arasında da İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmıştır.

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)
- Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) -
Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi (2014)
- Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi (2015)
- Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları (2017)
- Orada bir musiki var uzakta... (2020)
- Kadım ile Cedid Arasında (2022)
- Bestesiz Güfteler (2024)
- Osmanlı/Türk Musıkisi Tarihinin İzinde (2026)

CEM BEHAR

**Osmanlı/Türk Musikisi
Tarihinin İzinde**



YAPI KREDİ YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

KİTAPLAR

- Sadettin Nüzhet Ergun ve *Türk Musikisi Antolojisi* • 21
Tezkireyle Biyografi Arasında *Hoş Sadâ* • 39
Tanpınar'ın Musıki Sezgileri • 50

DÖNEMLER

- “Erken Modern” Dönemde Şehirde Müzik ve Müzisyenler • 63
“Dök Zülfünü Meydana Gel”: Mahmud-u Evvel Döneminde Musıki • 85

TEKNİK VE TARİH

- Şûrî'nin Esrarengiz ve İbretlik Serüveni • 123
Tanburî Cemil Bey'e Nasıl Bakmalı? • 167
Nota Mucitlerinin Yalnızlığı • 182
Es'ad Efendi'nin Söylemedikleri - *Şeyhülislâm'ın Müziği'ne Zeyl* • 196
“İstanbul ve Musıki” (Suat Ak ile Söyleşi) • 250

Dizin • 261

Sunuş

Tarih ve Yöntem

Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi henüz yazılabilmiş değil. Oysa Osmanlı kültür dünyasının mimari, edebiyat, hüsnühat, nakış ve tezyinî sanatlar gibi başka sanat alanlarının gelişimi hakkında musıkiye nisbetle çok daha fazla bilgi sahibiyiz ve bu sanat alanları için analitik, ciddî ve zengin bir literatür oluşmuş bulunuyor. Musıki tarihimizin henüz ikna edici bir şekilde kaleme alınmamış olmasının tek sebebi genellikle sanıldığı gibi on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar bu musıki içinde gerek eser bestelerken gerekse öğrenimde ve icrada yaygın şekilde nota kullanılmamış olması, bir iki istisna dışında yazılı müzik bulunmaması, dolayısıyla da müziğin bizzat kendisine dair “birinci elden” belgelerin azlığı değildir. Bu konudaki diğer tarihî belgelerin nispeten az olması ve bunların birçoğunun hem dağınık hem de güvenilirlik düzeylerinin düşük olması da esas sebepler arasında sayılamaz.

Kaldı ki musıki eserleri mimarlık tarihçilerinin inceledikleri eserlerin çoğu gibi zaman içinde yerli yerinde durup araştırmacılarını beklememişler, sözlü aktarım dolayısıyla sürekli değişmişler, farklılaşmışlardır. Bazıları da unutulup gitmiştir. Ancak, musıki tarihinin malzemesinde, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl öncesi için, işaret ettiğimiz bu eksikliklerin birçoğu musıkinin kendisinin dışında bambaşka tarihî kaynaklar kullanılarak kısmen de olsa telafi edilebilir ve edilmelidir.

Asıl sorun Osmanlı/Türk musıkisi alanında araştırma yapanların çoğunun ortaya çıkardıkları veya kullandıkları nadir kaynak ve belgelere bakış açılarında yatıyor. Şöyle ki, bu belgelere sık sık aslında hak etmedikleri özgün bir “nedret değeri” atfedilebiliyor, etraflı bir tahlil ve karşılaştırma yapılmadan ve eldeki kaynak ve belgelerin tarihsel akış içindeki gerçek yer ve anlamlarını saptamaya çalışmaksızın ortaya yeni çıkarılmış bu belge ve kaynaklar bir çırpıda musıki tarihimizin temel taşı haline getirilebiliyor. Bu tavrın oluşmasında belge ve kaynağı sahiplenme dürtüsünün yanı sıra yoğun, dar bakışlı ve tartışma kabul etmeyen bir tekebbürün de etkisi hissedilmiyor değil.

Bu mesele aslında basit bir mesele değildir. Kabaca şöyle ifade edebiliriz: Tarih yazıcılığında belgencilik başka, gerçek tarihçilik ise bambaşka bir şeydir. Kaynak ve belge keşfi ve teşhisi, listeleme, arşiv derleme ve sıralama, tasnif, katalog ve tezkire inşa etmek esasen belgelerin işidir. Bu saydıklarımız ise tarihçinin elinde basit bir hammaddedir. Tarihçi bu hammaddeleri ve daha

envâiçeşit kaynağı bir araya getirip anlamlandırır, ciddî ve tutarlı bir tarihî anlatı, bir sebep-sonuç ilişkileri yumağı oluşturur. Araştırılan alan hakkında bir “büyük resim” inşa etmeye çalışır.

Oysa Osmanlı/Türk musikisinin tarihine dair araştırmaların çoğunda sıkça rastlanan yaklaşım, yapılan işlem ve varılan sonuç şöyledir: Kütüphâne veya arşivlerden bir ya da birkaç belge bulunur, bunlar hemen sahiplenilir, gerekirse belgeler Latin harflerine aktarılır, başına bir sunuş yazısı yazılır ve yapılanın adı bir “musiki tarihi yayını” olur. Arşiv faresinden veya kitap kurdundan âlim olamayacağı gibi, belgelerin de şu ya da bu konuda bir yöntem, bir sentez üretmelerini, musikinin temel bir meselesine daha geniş bir perspektiften bakmalarını beklemek de muhaldir. Sosyal olsun, ekonomik, siyasi veya kültürel nitelikte olsun, tarih yazıcılığının belge ve kaynakların nispeten nadir olduğu her alanında bu böyle olabilir. Ne var ki, Osmanlı/Türk musikisi tarihine dair araştırmalarında bu tavra daha sık rastlandığını söyleyebiliriz.

Ayrıca, belgeler tanığı oldukları gerçekliği çoğu kez “tarafsız” bir şekilde yansıtmaz. Belgeler onları oluşturan kişinin, kurumun veya devletin bakış açısına tâbidirler. Kaleme alındıkları konjonktürün de etkisi altındadırlar. Dolayısıyla sorgulanarak ve eleştirilerek kullanılmaları şarttır. Tarihçi kaynak ve belgelerin söyledikleri kadar söylemediklerini de ka’le almak, aralarındaki boşlukları doldururken de sağlam bir tarihî bağlama dayandırmak zorundadır. Osmanlı/Türk musikisinin en sık kullanılan ve çok güvenilen iki belgesi olan Ali Ufkî Bey’in ve Kantemiroğlu’nu nota derlemeleri de bu durumdadır, onları derleyicilerinin güdülerinden bağımsız olarak incelemek eksik bir bakışa neden olur. Ali Ufkî Bey 1650’li yıllarda Saray’da musiki hocalığı yaparken meşkhânedede duyduğu ve icra ettiği müzik eserlerini sadece kendi kullanımı için (yani nota kullanmayan meslekdaşları ve öğrencilerine nazaran bir tür avantaj temin etmek maksadıyla) kaleme alıyordu. Dolayısıyla da kulağına çalınan aşağı yukarı her eseri notaya alıyordu. Kantemiroğlu ise Ali Ufkî’den yarım asır kadar sonra İstanbul’da icra edilen musikiyi esas itibariyle Avrupaî anlamda daha rasyonel ve metodlu hâle getirmek amacıyla harekete geçen bir geç dönem Rönesans adamıydı.¹ İki nota derlemesi de yazarlarının bu yaklaşımının derin izlerini taşır.

Muteber tarihçilik kaynaksız ve belgesiz olmaz elbette. Bunda hiçbir kuşku yok. Belgencilik (belgeci, İng: *archivist*) denilen uzmanlık alanının varlığı bu yüzden gereklidir. Ne var ki, sonradan gerçek bir tarihçinin elinin değmediği kaynak ve belgeler de çoğunlukla tek başlarına pek bir şey ifade etmezler. Belgencilik arşiv ve kütüphânelerdeki kaynak ve belgeleri doğru

1 Kantemiroğlu’nun yaklaşımı hakkında bkz. Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvârının sıradışı Müzikal Serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 2017.

teşhis edip tanımayı, tasnif etmeyi ve tanıtmayı gerektiren daha ziyade teknik nitelikte bir iştir. Buna karşılık, tarihçilik ne basit bir diplomayla ne de belge taramak, derlemek ve sunmakla olur. Bunların yanı sıra önemli bir tarih ve sosyal bilim kültürü, filolojik uzmanlık ve kapsamlı bir müktesebat da gerektirir.

Özetle belgeci keşif ve teşhis yapar, tarihçi ise daha geniş bir kaynak taraması ve daha geniş bir bakış açısı sayesinde tarihsel gelişme çizgisini ortaya çıkarıp aydınlatan analitik yorumlar, karşılaştırmalar, geniş kapsamlı yargı ve sentezler oluşturur. Ait oldukları toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel bağlama yerleştiremeyen kaynak ve belgeler kısır kalmaya mahkûmdur. Ciddî ve gerçek tarihçilik eskilerin deyimiyle “ihatalı” olmayı gerektirir. Ahmet Yaşar Ocak’ın pek münasip ve isabetli olan, eskilerin deyimiyle “efrâdını câmî, ağıyarını mâni” tarifine göre tarih “*insanın bugüne kadar maddî ve mânevî ürettiği her şeyin analitik ve sentetik bilgisidir.*”² Bu tanımın en önemli niteliği ise kesinlikle ayrıntı merakı, ham bilgi derleme faaliyeti veya akademik sahiplenme dürtüsü değildir. Burada esas olan tanımın kapsayıcı bir sentez ihtiyacına işaret etmesidir. Vak’anüvislik ile müverrihlik arasındaki farkları hatırlamamak elde değil.

Osmanlı/Türk musıkisi tarihine dair kullanılan belgeler çok çeşitli olabilir. Bunlar birkaç elyazması güfte mecmuası, bir kütüphânedenden derlenmiş musikiye dair çeşitli yazmalar, Saray’dan müzisyenlere yapılmış bir dizi ödeme kaydı, bambaşka bir konudaki bir eserin içine ya da bir “mecmua-yı fevaid’in” münderecatına sıkıştırılmış musikiden söz eden birkaç sayfalık bir metin veya bir musiki eserinin güftesinin çeşitli dönemlerdeki çeşitli versiyonları olabilir. Musiki hakkında yazılmış veya sadece musiki terimlerini mazmun olarak kullanan bir şiir, on dört ya da on beşinci asırda kaleme alınmış bir müzik teorisi kitabı, hatta daha kapsamlıca bir Edvâr dahi musiki tarihine malzeme teşkil edebiliyor. Minyatür ve nakışlardan devşirilen birkaç çalgı ve çalgıcı resminin de araştırmacının konusu olduğu vakidir. Ama neticede durum değişmiyor. Bütünleyici bir bakış ve buna bağlı kavramların yokluğunda belge fetişizmi bu noktada gücünü gösteriyor, düz bir belge yığınının Osmanlı/Türk musıkisine dair anlamlı bir tarih anlatısı ya da yaratıcı yorumlar çıkarmak mümkün olamıyor.³

2 Ahmet Yaşar Ocak, *Tarihçinin Yolculuğu – Meraklısı İçin Bir Yol Haritası*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2024, s.50.

3 Günümüz Türk musıkisi literatüründe belge ve kaynaklara bu türden yaklaşımlara yüzlerce örnek gösterilebilir. Meselâ yakın tarihte yayımlanmış ve “Osmanlı müziğinin tarihini yazmak” gibi pek iddialı bir başlık taşıyan bir makale derlemesindeki yazıların neredeyse tümünün ne yazık ki kâh yukarıda sözünü ettiğimiz bu dar belgeci yaklaşımla ve perspektif eksikliğiyle malûl olduklarını kâh esas itibarıyla Osmanlı/Türk musıkisinin tarihini yazmaya teşebbüs etmenin zorluklarına ve hatta imkânsızlığına öncelikle dikkat çekmeye yoğunlaştıklarını görüyoruz. Bkz. Martin Greve (yay.) *Writing The History of “Ottoman Music*, Würzburg, Ergon Verlag, 2015.

Bir veya birkaç ayrıntıya yoğunlaşmak suretiyle ortaya anlamlı bir monografi çıkarıldığına rastlanmıyor değil. Ama bu monografileri birbirileriyle ilişkilendirip daha genişçe bir perspektif edinme yoluna gidilmediğinde her birinin etkisinin sınırlı bir zaman dilimine ve dar bir mekâna mahdut kalacakları kuşkusuzdur. Veyahut bu belgelerin kâşifleri (o da en iyi ihtimalle) ciddî tarihçilikte yeri olmayan, nostaljik, geçmişî yücelten, hamâsî ve esas itibariyle ideolojik nitelikte bazı gerekçelerin arkasına sığınacaklardır. Tevsik edilemeyen inançlara, muhtelif efsane ve dedikodulara dayalı ve neticede müzmin ve mesnetsiz bir kültürel milliyetçiliğin esiri haline gelen esassız ve mitolojik bir söylem inşa etmek ve ona dayanmak zorunda kalacaklar ve tarihin bizatihi bunlar olduğunu sanacaklardır. “Bin yıllık Türk musikisi” diye adlandırılan mevhum niteleme bu mitolojinin en bâriz örneklerinden biridir.

“Belgecilik ve tarihçilik aynı araştırmacı kişilikte birlikte bulunamazlar mı?” diye sorulabilir. Bulunabilirler belki. Ama mutlaka bir tanesi ağır basar ve bu da araştırmacının ortaya çıkardığı ürüne yansır. Türk musikisi araştırmacıları arasında ise maalesef kuru belgecilik niteliği ağır basmasına rağmen tarihçiliğe özenenlerin sayısı, aslen tarihçi olup bunun yanı sıra belgecilik de yapabilenlerin sayısından çok daha kabarıktır.

Alternatif bir bakış ortaya koymak gerektiği açık. Kabaca söyleyecek olursak, musiki sadece gelip geçici bir sestem veya (eğer musiki kâğıda geçirilmişse) notalardan yahut (eğer derlenmişlerse) güftelerden ibaret değildir. Musiki belli bir zaman ve mekânda, belirli bir toplum yapısı içinde üretilen, öğretilen ve intikal eden, dinlenen, talep edilen, finanse edilen, musiki camiası tarafından değerlendirilmeye tâbî tutulan ve sonuç itibariyle ya unutilan ya da toplumda yaşamaya devam eden bir eserler dizisidir.

Kimilerince Klâsik Türk Musikisi olarak da adlandırılan Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin belirleyici nitelikleriyle temel teknik yapısı Fars kökenli müziklerin kalıntılarıyla bazı yerel halk müziklerinin biraraya gelmesiyle on altıncı yüzyılın sonlarına doğru İstanbul’da oluşmuştur. Sürecin ayrıntıları ve safahati tam olarak bilinmemekle birlikte, bu tarihsel gerçek etrafında artık anlamlı bir mutabakat oluşmuş bulunuyor.⁴

Bu musikinin tarihinin de bu bakış açısının kapsamına girmesi gerek. Bu tarih ne tür musikilerin, kimler tarafından, kimlerin isteği ve desteği üzerine üretildiğinin, hangi zaman, mekân ve şartlarda icra edildiğinin, kimler tarafından niçin talep edildiğinin, kimlere hitap ettiğinin, hangi sosyal ve kültürel işlevleri yerine getirdiğinin, kimler tarafından kimlere nasıl öğretildiğinin tarihidir. Aynı zamanda icra edilen musikinin gerek estetik gerekse formel

4 Bkz. Cem Behar, *Orada bir musiki var uzakta...-XVI. Yüzyıl İstanbul’unda Osmanlı/Türk Musikisi Geleneğinin Oluşumu*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.

niteliklerinin gelişim ve değişiminin, icradaki farklılaşmaların ekonomik, sosyal vs. sebep ve sonuçlarının neler olduğunun da tarihidir. Musikinin bir kültür ögesi olduğunu ve doğal olarak dönemin genelgeçer zihniyetinin egemenliği ve etkisi altında yer aldığını da bu arada unutmamak gerek. Sabri Ülgener ve daha bir avuç araştırmacıyı hariç tutarsak, Osmanlı kültür ve zihniyet tarihi alanının çok ihmal edilmiş bir alan olduğunu hatırlatalım.

Diğer bir deyişle, musiki tarihimiz alanında özgün çalışmalar yapmak için Osmanlı dönemi musikisine esas itibarıyla sosyolojik ve ekonomik bir bakış atfetmek olmazsa olmaz bir şarttır. Musikimizin tarihi (özellikle de belge, bilgi ve kaynakların daha nadir ve çok parçalı oldukları on dokuzuncu yüzyıl öncesi dönemlerde) ancak bu tarihi Osmanlı'nın ve özellikle İstanbul'un siyasî, ekonomik, sosyal ve kültürel tarihine entegre ederek, ait oldukları bağlamın içine yerleştirerek tutarlı ve anlaşılır hale getirilebilir. Bu koşullar belirgin şekilde değiştiğinde de icra edilen eserlerin varoluş nedenleriyle birlikte kendileri de değişikliğe uğrar. Musikiye dair belge ve kaynakları ortaya çıktıkları dönemin koşullarından ve tarihî gelişimden tecrit ederek incelemek ise belgelerin kısırlığının önden gelen sebeplerinden biridir.

Velhâsılkelâm, musikinin tarihi, içinde üretildiği sosyal ve kültürel ortamın da tarihidir ve bu iki şeyin birlikte ele alınması gerekir. Kültür tarihinin bir ögesinden söz ettiğimize göre de bu musikiyi ortaya çıkaran ve hayatta tutan sosyal tabanı tanımlamak ve bu tabanın dinamiklerini göz önüne almak mecburiyetindeyiz. Toplum, siyaset, ekonomik koşullar, kültürler değiştikçe musikinin gerek kendisi, gerek teknik öğeleri, icra koşulları da değişime uğrar. Bir gelenekten bahsediyorsak geleneğin hiçbir zaman verili, katı ve tamamen sabit olmayan, hep değişen, zamana uyum sağlayan bir şey olduğunu gözden uzak tutmamak gerek.

Demek istediğimiz şudur: Osmanlı/Türk musikisinin tarihi münhasıran musikiye dair belgelere veya musikinin kendisine, notalara mündemiç bir şekilde kaleme alınamaz. Sadece teknik niteliklere, meselâ çalgılar, makamlar ve usûllere dair teknik yorumlara dayanarak da yazılamaz. Ya da kaleme alındıkları sırada fiilen icra edilmekte olan musikiyle ilişkilerinin ne olduğu açıklığa henüz kavuşturulmamış olmasına rağmen, tek başlarına musiki teorisi metinlerini (“Edvâr”ları) izleyerek de kaleme alınamaz. Musiki tarihinin kaynaklarının, yani bu tarihi kaleme alabilmek için gerekli malzemelerin sadece musikinin kendi içinde değil, öncelikle musikinin dışında aranması gerekiyor.⁵

5 Bu gerçeği anlayıp belgeperestliğe kapılmamış olan Türk musikisi araştırmacıları da yok değil. Meselâ Bülent Aksoy, Onur Güneş Ayas ve Okan Murat Öztürk'ün makale ve kitapları sözünü ettiğimiz bu kapsamlı bakışa birer örnek teşkil ederler. Musikinin tarihine kapsayıcı bakışın yurt dışındaki önemli örneklerinden biri kuşkusuz Walter Feldman'ın on yedinci yüzyılın saz musikisine yoğunlaşan ve konuya

Diğer bir deyişle, Osmanlı/Türk musikisinin tarihi “kapalı devre” çalışarak inşa edilemez. Böyle bir şey en az beş asırdır bestelenmiş tüm eserlerin notasının mevcut olduğu Avrupa musikisinde mümkün olabilir. O da belki ve ancak kısmen.⁶ Osmanlı/Türk musikisinin oluşum ve gelişimini ise üreten ve değişen toplumun hareketleriyle ilişkilendirmek, onu bağlamına yerleştirmek kaçınılmazdır. Türk musikisi eserleri hangi ortamlarda icra edilmek için bestelenmiştir? Farklı sosyal ortamlar ve işlevler eser formlarıyla beste ve icra üsluplarını nasıl etkilemiştir? Bu ortamların kendileri niçin ve nasıl değişmiştir? Osmanlı’da ana akım musiki dış etkileri ne zaman, nasıl ve ne oranda içselleştirebilmiştir? Hangi teknik ve sosyal dinamikler kullanımda olan çalgıları ne yönde etkilemiştir? Ancak bu gibi daha birçok başka soruya verilecek cevaplar sayesinde Türk musikisinin tarihi yazılabilecektir. Bir ya da birkaç metni veya bir dönemi merkeze alarak musikinin tarihî ufkunu genişletmek amacını güden bir bakış açısını bugüne dek yayımlanmış kitaplarımda hep ön plânda tuttum.⁷

Bu bakış açılarına öncelik vermek suretiyle kaleme alınmış olan ve bu kitapta derlediğim makale ve bildirilerin konumuzun tarihini yazımına kesin birer katkı olduklarını ya da her birinin değişmez hakikatler ortaya çıkardıklarını iddia etmiyorum. Ekleme ve düzeltmelere açık, kısmî ve mütevazı birer hazırlık metni olarak telakki edilmeleri gerektiğinin altını önemle çizmek isterim. Daha önceki kitaplarımda olduğu gibi burada da meselem Osmanlı/Türk musikisinin tarihini inşası için gerekli araştırma merdiveninin birkaç basamağının tarifine ve bu tarihin hem gereksiz ayrıntı merakından hem de inatçı rivayet ve hurâfelerin tasallutundan kurtarılıp daha sağlam temellere oturtulmasına katkıda bulunmaktan başka bir şey değildir.

çok çeşitli açılardan bakabilen kitabıdır: Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996. Diğer bir önde gelen araştırmacı olan Owen Wright ise on yedi ve on sekizinci yüzyıllara ait birkaç peşrev üzerine yaptığı son derece ayrıntılı bir teknik analizden sonra bu saz eserlerinin zamanla önemli ölçüde değişime uğramalarının sebepleri hakkında şöyle der: “*In the absence of adequate source materials for a social history of Turkish music one can only speculate...*” [Türk musikisinin sosyal tarihi hakkında yeterli kaynak ve malzemenin yokluğunda ancak tahmin ve spekülasyon yürütülebilir...]. Böyle ifade ederek de Owen Wright yaptığı çok yetkin teknik analizlerin aşamayacağı “kırmızı çizgi”leri belirtmiş olur. Bkz. Owen Wright, “Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire”, *Musica Asiatica*, 5, Cambridge University Press, 1988, s.1-108 (s.103).

6 Avrupa müziğinin tarihini inşa etmenin temel felsefi ve metodolojik sorunlarını inceleyen bir eser de şudur: Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

7 Cem Behar, *Orada bir musikî var uzakta... - XVI. Yüzyıl İstanbul’unda Osmanlı/Türk Musikî Geleneğinin Oluşumu*, İstanbul, YKY, 2020; Cem Behar, *Kadim ile Cedid Arasında - III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbaki Nâsır Dede’nin Musikî Yazmaları*, İstanbul, YKY, 2022; Cem Behar, *Bestesiz Güfteler - Şarkılardan “Klasik”liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852-1905)*, İstanbul, YKY, 2024.

Kitap

Bu kitapta geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihine dair farklı zamanlarda, farklı vesilelerle apayrı ortamlara ve okur kitlelerine yönelik olarak kaleme alınmış on adet metni bir araya getirip anlamlı ve tutarlı bir şekilde sunmaya çalıştım. 2010 ile 2025 yılları arasında kaleme alınmış bu on metnin beş tanesi aslen birer sempozyum bildirisi, dördü birer bağımsız makale, biri de uzunca bir mülâkat metnidir. Dört makalenin ilkin İngilizce kaleme alınıp yayımlanmış iki tanesini Türkçeye çevirmem, daha doğrusu Türkçe yeniden yazmam gerekti. İki tanesi hiç yayımlanmamıştı. Bu kitaba aktardığım makale ve bildirilerin ana fikir ve temel yapılarını değiştirmemekle birlikte içeriklerini yeni kaynak ve malzemeler ekleyerek epey zenginleştirdiğimi söyleyebilirim.

Osmanlı/Türk musıkisinin tarihi hakkındaki bazı fikir ve görüşlerim bu kitabın farklı bölümlerinde tekrarlanıyor olabilir. Özellikle kitabın “Dönemler” başlıklı bölümündeki iki makalede pek belirgin olan ve musıkisinin sosyal tabanını teşhis etmeye yönelik olan bu tekrarlar, Osmanlı/Türk musıkisi hakkındaki fikirlerime, tarihî tez ve görüşlerime verdiğim önemi vurgulamayı amaçlıyorlar. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin toplumdaki tabanına, bu tabanı “halk” ile “seçkinler” veya “saray” ile “şehir” olarak kesin bir biçimde ayırıştırmanın yanlışlığına işaret etmek çok önemlidir. Bu geleceğin içinde popüler türlerle daha seçkin türlerin üstüste gelip çakıştığına dair yüzlerce örnek vermek işten bile değildir. Meselâ “aşıklık geleneği”nin sadece kırsal alanlarla sınırlı değil, Osmanlı’nın hem Saray hem de şehir kültürü ile sanıldığından daha derin ilişkisi olduğunu ne kadar vurgulasak azdır. Bu temel teşhisin birkaç yerde altını çizmeye değer olduğunu söylemeye gerek bile yok.

Ayrıca, unutmayalım ki belâgat ve fesahatin (yani kullanılan dilin bizzat kendisine dayalı iletişim başarısının) en etkili araçlarından biri tekrardır. Diğer yandan, kitaptaki bazı tekrarlar hem bu bölümlerin farklı zamanlarda ve farklı vesilelerle kaleme alınmış olmalarından hem de her birinin farklı bir okuyucu kitlesine hitap etmekte olmasından da kaynaklanıyor. Kitabın son bölümünde yer alan mülâkat metninde ise sadece yer yer sözlü ifade biçimini yazı diline daha uygun bir üslûba çevirdim, bu mülâkatın metnine başka bir müdahalede bulunmadım.

Bu kitaptaki makale ve bildirileri üç bölümde topladım.

“Kitaplar” başlığını taşıyan ilk bölümün kapsadıkları, Türk musıkisinin özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki tarihine dair iki temel kaynak kitap hakkında bu hâllerıyla bugüne dek yayımlanmamış birer yazı ile önemli bir şair ve yazarın (Ahmet Hamdi Tanpınar) musiki hakkındaki görüşlerine dair bir bildiri metnidir.

Bu bölümde sözünü ettiğimiz iki kitap, yayımlanmalarının üzerinden yarım asırdan fazla bir süre geçmiş olmasına rağmen Osmanlı/Türk musikisi icracı ve bestecilerinin biyografileri hakkındaki malumatın maalesef son derece kıt olmaya devam ettiği bir ortamda birinci elden kaynak olma niteliklerini hâlâ muhafaza ediyor.

Aşağıdaki makaleler bu kitapları tanıtmayı amaçlayan birer sunuş yazısı değildir. Bunlar günümüz musiki tarihi araştırmaları bağlamına yerleştirilmiş birer değerlendirme ve eleştiri yazısıdır. Burada bu kitapların yazarlarının eserlerini bir bütün olarak değerlendirmedigimi de hatırlatayım. Bu kitapların çok küçük bir kesitini, yani sadece musikiye dair yaklaşım ve görüşlerini göz önüne alacağıma dikkat çekmek isterim. Bu bakımdan, aşağıdaki metinlerde bir yandan bu iki kaynağa başvurmanın kaçınılmazlığının, diğer yandan da onları kuşku ve azamî dikkatle kullanmanın gerekliliği arasındaki dengeyi iyi kurmak gerektiğinin de altı çizilmektedir.

Bu iki kaynak kitaptan biri Sadettin Nüzhet Ergun'un ilk cildi 1942 yılında ikincisi ise 1943'te yayımlanmış olan *Türk Musikisi Antolojisi - Dinî Eserler* başlıklı kitaptır. Bu kitabın yeni baskısını yapmayı tasarlayan bir yayınevinin editörünün isteği üzerine 2012 yılında bu yeni baskıya "Sunuş" niteliği taşıyan bir metin kaleme almıştım. Planlanan yeni baskı gerçekleşmediği için de bu yazının yayımlanması uzunca bir gecikmeyle ancak yakın bir zamanda nasip oldu ve *Musikişinas* dergisinin 16. sayısında yayımlandı (2025, s. 8-25). Metnin 2012 yılındaki ilk haline pek az müdahalede bulundum.

İkinci kaynak kitap İbnülemin Mahmut Kemal İnâl'in 1958 yılında yayımlanmış olan *Hoş Sadâ - Son Asır Türk Musikîşinasları* kitabıdır. Buradaki metnimin daha kısa bir versiyonu İstanbul'da 21 Mayıs 2010 tarihinde yapılan ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen "İbnülemin Mahmut Kemal Sempozyumu"nda bir bildiri olarak sunulmuştu. Sempozyum bildirileri kitabı yayımlanamadığına göre, bu metnin nasibi de epey genişletilerek gün yüzüne şimdi çıkmakmış.

Bu bölümün son metni ise esasen musikici olmayan, hatta musikiden anlamadığını açıkça itiraf etme samimiyetini gösteren, fakat ne tuhaftır ki buna rağmen iyi bir musikişinas olduğu anlaşılan bir yazarın, Tanpınar'ın geleneksel Osmanlı/Türk musikisine dair koyduğu bazı isabetli teşhisleri konu almaktadır. Zeytinburnu Belediyesi tarafından 21-22 Ocak 2022 tarihlerinde yapılan "Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu"nda sunulan ve bilâhare sempozyum kitabında yer alan bu bildirin içeriginde⁸ de geniş çaplı değişiklikler yapmadım, bazı küçük değişikliklerle yetindim.

8 Turgay Anar, Şerif Eskin, Aykut Ertuğrul (Haz.), *Bir Ses Ormanı - Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2022, s.343-355.

“Dönemler” başlığını taşıyan ikinci bölümde Osmanlı/Türk musikisinin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarına dair iki farklı metin yer alıyor.

Bunların “Erken Modern Dönemde Şehirde Müzik ve Müzisyenler” başlığını taşıyan ilki daha önce İngilizce yayımlanmıştı.⁹ Makalenin içinde yer aldığı derlemenin başlığında bulunan ve Avrupalıların “Early Modern” (erken modern) ifadesinden kastettikleri dönem, Rönesans döneminin sonu ile Sanayi Devrimi’nin başlangıcı arasında geçen ve nedense başka bir ad verilemeyen süredir, yani çok kabaca on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar. “Erken modern” adlandırmasına tekâbül ettirilen dönemin Osmanlı tarihinin bütününe bakıldığında dönem olarak bir anlam taşıyıp taşımadığı bizce pek kuşkuludur. Ne var ki, Batılıların “erken modern” adını verdikleri bu zaman dilimi geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin İstanbul’da gelişip olgunlaşmış yayıldığı, beste ve icra standartlarını oluşturduğu ve ana akım musiki hâline geldiği süreye aşağı yukarı denk düşer.

Bu paralellikte Osmanlı’da moderniteye geçişi aramamak gerek. Basit bir kronolojik tevafuktan fazlasını beklemek muhaldir. Buradaki “erken modern” ifadesinin Osmanlı’da toplumsal veya müzikal açılardan tam karşılığını aramak, öncesini ve sonrasıyla sınırlarını çizmeye çalışmak kanımca beyhude gayret olacaktır. 2021 yılında yayımlanmış fakat aslında 2017’de kaleme alınmış olan bu makaleyi Türkçeye çevirirken Türk okuyucuya hitap etmeye yönelik birkaç önemli değişiklik ve ekleme yaparak güncellemeyi uygun gördüm.

Bu bölümdeki “*Dök zülfünü meydana gel: Mahmud-u Evvel Döneminde Musıki*” başlıklı ikinci metin ise bir sipariş üzerine 2015 yılında kaleme alınmış fakat yayımlanmamıştır. Bir yandan Padişah I. Mahmud (salt. 1730-1754) dönemindeki çeşitli müzik faaliyetlerine yoğunlaşırken, diğer yandan da bu makale Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde form veya üslûp açısından gerek basit bir kronolojik sıraya dayalı gerekse tahttaki Padişahın kimliğini esas alan bir dönemlendirme inşa etmenin güçlüğüne, belki de imkânsızlığına dikkat çeker.

Yukarıda da belirttiğim gibi bu bölümdeki iki makalenin birçok ortak yanı vardır. Ancak, makalelerin insicamını bozmamak için tekrar niteliği taşıyan paragrafları kaldırmamayı daha uygun buldum.

Kitabın “Teknik ve Tarih” başlıklı üçüncü bölümünde birbirinden epey farklı beş metin bulunuyor.

2015’te kaleme alınmış olan “*Şûrî’nin Esrarengiz ve İbretlik Serüveni*” başlıklı bu bölümdeki ilk makalenin çok daha kısa bir versiyonu Kasım

9 Bu makalenin İngilizce versiyonu şu derleme içinde yayımlanmıştı: “Music and Musicians in the City”, Shirine Hamadeh & Çiğdem Kafescioğlu (yay.) *A Companion to Early Modern Istanbul* içinde, Leiden, Brill, 2021, s.634-655.

2019 tarihinde İstanbul'da yapılan bir sempozyuma bildiri olarak sunulmuştu. Sempozyum bildirileri kitaplaşmadığından burada ilk kez yayımlanmış oluyor. Bu metin geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin tarihinin bir veçhesine yönelmiş müstehzî bir bakış olarak nitelendirilebilir. Bir musiki perdesi mi, birkaç perde birden mi, farklı bir makam mı, yoksa sadece bir teknik ayrıntı mı olduğu pek belli olmayan *Şûrî* terimine çeşitli dönem ve metinlerde çok farklı anlamlar kazandırılmıştır. İhtiyaca göre farklı kılıklara büründürülen *Şûrî* bize geleneksel Osmanlı/Türk müziğini mutlaka “bilimsel”, “modern”, matematiksel, katı ve sabit bir ses ve perde sistemi içine yerleştirme gayretlerinin beyhudeliğine bir pencere açıyor. Onyıllardır tartışma konusu olmaktan bir türlü çıkmayan sabit bir teorik ses sisteminin musikimiz için gerekli olup olmadığı konusuna da farklı bir bakış açısı açıp bizi ciddî şekilde düşündürüyor. Ayrıca, sadece makam tanımlarını, perde, usûl ad, sayı ve konumlarını esas alarak geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin tarihini anlamlı bir şekilde çevrelemeye çalışmanın tuzaklarla dolu olduğuna dair bu makale bazı uyarılar da içeriyor.

Bu bölümdeki ikinci metin Tanburî Cemil Bey'le ilgilidir. Ölümünün yüzüncü sene-i devriyesi münasebetiyle (2016) İstanbul Şehir Üniversitesi'nde yapılan sempozyumda bir bildiri olarak sunulmuş, ertesi yıl Sempozyum Bildirileri kitabında yayımlanmıştır.¹⁰ Burada bu metni epeyce genişletmiş bulunuyorum. Günümüze nispeten yakın bir dönemde yaşamış, ardında çok sayıda sesli iz bırakmış bu besteci ve büyük tanbur ve kemençe virtüozunun yaşamı ve eserleri hakkında çok şey yazıldı, söylendi, Cemil Bey bir mitos hâline getirildi. Yaptığım ilâvelerle bu makalenin Cemil Bey hakkında bundan sonra âfâkî ve nostaljik bir medhiye niteliği taşımayan, ciddî ve analitik bir bakışla kaleme alınmış değerlendirmelere olan şiddetli ihtiyaca vurgu yapan, artık gına getirmiş olduğumuz övgü dolu yayınlardan biraz farklı, fakat daha gerçekçi bir metin hâline geldiğini düşünüyorum.

Bu bölümdeki üçüncü metin geleneksel Osmanlı/Türk musikisi tarihinin temel meselesi olarak gördüğüm bu musikinin esas itibariyle yazılı değil, şifahî niteliği hakkındadır. “Nota Mucitlerinin Yalnızlığı” metninin İngilizce olan ilk versiyonunun başlığı ise şöyleydi: “Inventors of Notation in Seventeenth and Eighteenth Century İstanbul: The Loneliness of the Long-Distance Runner.”¹¹ Yani burada “Nota mucitlerinin” yanı sıra “uzun mesafe koşucusunun yalnızlığı” ifadesi de yer alıyordu. Uzun mesafe –meselâ

10 Cem Behar, “Tanburî Cemil Bey'e nasıl bakmalı?”, Hasan Baran Fırat & Zeynep Yıldız Abbasoğlu (Haz.), *Tanburî Cemil Bey – Sempozyum Bildirileri*, İstanbul, Küre Yayınları, 2017, s. 11-23.

11 Cem Behar, “Inventors of Notation in Seventeenth and Eighteenth Century İstanbul: The Loneliness of the Long-Distance Runner”, *Yıllık – Annual of İstanbul Studies*, 2019, 1, s.193-201. “The Loneliness of the Long-Distance Runner” 1962 yılında gösterime giren, Alan Sillitoe'nın yönettiği, başrolünü Sir Tom Courtenay'in oynadığı ve birçok uluslararası ödüle layık görülen bir İngiliz filminin adıdır.

maraton– koşucusunun yarış sırasında mahkûm olduğu esas sınama sür'ati değil yalnızlığıdır. Bugün bazılarınca yaşadıkları dönemin koşullarından tamamen koparılıp sonsuz övgülere lâyık görülen, “icatları” göklere çıkarılan çeşitli Osmanlı nota “mucidi” müzisyenlerin de aslında esas nitelikleri buydu: Yalnızlık. Çünkü bu “mucitlerin” hiçbiri “icat ettikleri” notalama sisteminin musikin öğrenimi veya icrası için ciddi şekilde işe yarayabileceği kanısında değildi ve bildiğimiz kadarıyla on dokuzuncu yüzyılın ortalarından önce hiçbir “nota mucidi” bu “icadını” öğretmeye, yaygınlaştırmaya çalışmadı. Hepsi de tekil ve kısır kaldı. 2016 yılında kaleme aldığım bu metni Türkçeye çevirirken kayda değer bir değişiklik yapmadım.

Bu bölümdeki dördüncü metin uzun yıllar önce yayımlanmış bir kitabıma ek (*zeyl*) olmak üzere kaleme alınmıştır.¹² Bu metindeki öncelikli kaygım bu kitabımın içerdiği biyografik nitelikte veya genel olarak musikiye dair bilgilere eklemeler yapmak değildir. Bir besteci ve icracı biyografileri derlemesi olan Osmanlı'nın yegâne musikişinas tezkiresi *Atrâbü'l Âsâr fi Tezkire-ti Urefâi'l Edvâr*'ın niçin kaleme alındığı, Şeyhüislâm Es'ad Efendi tarafından hangi saiklerle ortaya çıkarıldığı, yazıldığı dönemin (yani 1720'li yılların) zihinsel atmosferini nasıl yansıttığı ve bu zihinsel iklimin Es'ad Efendi'nin kaleminde nasıl ön plâna çıktığı gibi konulara öncelik verilmiştir. Bu suretle musikiye dair elyazması bir eserin, yazıldığı dönemin genel zihniyet yapısıyla birlikte ele alınmasının yukarıda sözünü ettiğimiz fayda ve gerekliliğine bir örnek verilmiş olmaktadır. Bu metin daha önce yayımlanmamıştır.

Bu bölümdeki son metin ise Eylül 2022'de Suat Ak ile “İstanbul ve Musıki” konusunu merkeze alarak yapılan söyleşinin yazıya geçirilmiş halidir.¹³

12 Cem Behar, *Şeyhüislâmın Müziği – On sekizinci Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhüislâm Es'ad Efendi'nin Atrâbü'l-âsâr'ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, 2017, 2022.

13 ARK – Sanat ve Edebiyat Dergisi, Yıl 1, Sayı 3, Güz 2022, s.14-22.