

## KİTAP TANITIMI:

KAN DOLAŞIMI, AMELİYAT VE MUSİKÎ MAKAMLARI:  
KANTEMİROĞLU (1673-1723) VE EDVÂR'ININ  
SIRA DIŞI MÜZİKAL SERÜVENİ

Şengül ALTUN ÖNEY

*Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının* sıra dışı müzikal serüveni başlığını taşıyan kitap, Cem Behar'ın 2017 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan son kitabıdır. *Kantemiroğlu edvârı* olarak da bilinen *Kitabu'İlmi'l-mûsiki 'ala vechi'l hurûfat'*ın tıpkı basımının da eklenmiş olduğu kitap, 336 sayfadan oluşmaktadır. Metnin rahatça okunabilmesi için tıpkı basımın renkli olarak hazırlanmış olması, iyi düşünülmüş bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır.

Kitabın bütününde en az edvâr kadar bahsi geçen Demetrius Cantemir'in<sup>1</sup> *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı eserindeki Osmanlı/Türk müziği hakkında kaleme aldığı kısa bölüm, kitap boyunca önemli referanslarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabın bibliyografya kısmının çeşitliliği, çalışmanın içeriğinin doluluğuna işaret eder niteliktedir.

Cem Behar<sup>2</sup>, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni* başlıklı kitabında, Boğdan Prensi Demetrius Cantemir'in 18. yüzyılın başında kaleme aldığı ve Kantemiroğlu edvârı olarak bilinen *Kitabu'İlmi'l-musikî 'ala vechi'l-hurûfat'*ı altı başlık altında ele almıştır.

Kitabın genelinde yazarın adeta bir dedektif gibi ince detaylara odaklanarak, konuları çözümlenme ve arka planını aydınlatma çabası, çalışmanın tümünde göze çarpmaktadır. Teşbihte hata olmazsa, okuyucunun zaman zaman polisiye bir roman okuyormuş gibi bir duyguya kapıldığı dahi söylenebilir.

Kitabın sunuş yazısında Kantemiroğlu'nun sistemine dair şu ifadeler yer almaktadır: “Genel geçer, evrensel yada ideal bir müzik sistemine atıf yapmayan, öyle olmak da istemeyen faydacı, özgün dönemin İstanbul'undaki somut musikî icralarına dayalı, yerli ve yerel olan 'tuhaf' bir sistemdir.” (2017:18). Cem Behar'ın tuhaf olarak nitelediği bu sistemi, çalışmasının başından sonuna kadar adeta didik didik ettiğine şahit olmaktadır.

1 Behar kitabında; *Demetrius Cantemir, Kantemir, Kantemiroğlu* isimlerinin tümünü kullanmıştır. Biz de bu nedenle hepsini kullanmak istedik. Fakat daha çok “Kantemiroğlu” kullanmayı tercih ettik.

2 Cem Behar (Prof. Dr.): 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yükseköğrenimini Paris'te Paris Üniversitesi İktisadi Bilimler Bölümü'nde tamamladı (1968). Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyaz Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana müzik hakkında çeşitli makaleler yayımladı. Müzikle ilgili kitapları: *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 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 Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014); *Saklı Mecmua-Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'taki (Turk219) Yazması* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008); *Şeyhülislam'ın Müziği-18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010); *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015). 1977 -2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar, İstanbul Şehir Üniversitesi'nde Öğretim Üyesidir. (Özgeçmiş, Behar'ın bu yazıya konu olan kitabından alınmıştır.)

İlk bölüm “Kantemiroğlu Edvârını Okumak” başlığı altında, edvârın ele alınışındaki ampirik yaklaşıma odaklanmaktadır. Yazar, Kantemiroğlu'nun düşünsel arka planını şekillendiren bilimsel evrene ışık tutarken, sıklıkla vurguladığı ve o güne kadar görülmemiş olduğunu ifade ettiği bu yaklaşımın izini sürmektedir.

Behar kitabına “Kantemiroğlu edvârı bitmiş bir eser midir?” sorusunu tartışmaya açarak başlamaktadır. Edvârın Sultan III. Ahmet'e sunulmuş olamayacağı tezini savunan yazar, yazmanın; İstanbullu bir sahaftan satın alınarak, Hüseyin Sadettin Arel'in kütüphanesine girmesini, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunmayışını, teknik donanımının yetersizliğini ve bunlara ek olarak edvârın başındaki üç fihristin henüz tamamlanmamış olmasını, iddiasının dayanağı olarak göstermektedir. Fihristlerin bir diğer amacına dair ise, şunları söylemektedir: “Dönemin peşrev ve saz semailerini repertuarını tanımlamak (...) musîkî evreninin sayım dökümünü yapmak.” (2017:27).

Kitabın *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musîkî Makamları* şeklindeki çarpıcı başlığı, yazarın neden böyle bir başlık tercih ettiği, yine ilk bölümde anlaşılmaktadır.

Dimetri Kantemir'in eğitim süreci, kitabın başlığındaki tıbbi terimlerle yakından ilişkilidir. Kitapta anlatıldığı üzere Kantemir, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nde hocası *Meletius* aracılığıyla, *Van Helmont* (Tales) düşüncesiyle (yeni aristoculuk) tanışmıştır. Fakat, bu çarpıcı başlığın ardındaki asıl önemli kişi, Kantemiroğlu'nun Patrikhane'deki bir diğer hocası Aleksandr Mavrokordato'dan başkası değildir. Yazar Mavrokordato ve Kantemir ilişkisine dair şu bilgileri vermektedir:

“Edvârı kaleme alırken Kantemiroğlu kendisi henüz dünyaya bile gelmemişken patrikhane okulundaki hocası Aleksandr Mavrokordato'nun yazdığı kan dolaşımıyla ilgili doktora tezinden pekâlâ haberdardı, haberdar kılınmıştı. Muhtemelen bu tezi okumuş, anlamaya çalışmış, içeriğini de yazarıyla tartışmıştı. (...) Netice itibarıyla Kantemir'in Fener Patrikhane Akademisinde Mavrokordato'dan aldığı fizik/doğa bilimleri (dönemin diliyle Hikmet-i tabî'ye) derslerinin botanik, biyoloji, kimya veya jeoloji değil, büyük ölçüde tıp, anatomi ve fizyoloji ağırlıklı olduğunu tahmin etmek zor değildir. Tıbbi alanlarda araştırma esas olarak gözlem, tanım ve deneyime dayanmaya başlamıştı o dönemlerde. Gözlem araçlarından biri de hiç kuşkusuz 'teşrih' idi.” (2017:35).

Behar'a göre, Kantemir'in Teşrih-i Makam anlatısının arka planında da yine hocası Aleksandr Mavrokordato'nun verdiği fizik dersleri vardır. Çünkü bu dersler esnasında Kantemiroğlu mutlaka insan bedenine dair anatomik desen, çizim ve planlar görmüş olmalıdır. (2017:36).

Birinci bölümde Behar'ın dikkat çektiği bir diğer konu, Kantemiroğlu edvârının tarihi belge yönünün ihmal edilmişliği ve Osmanlı/Türk müziği tarihinin neden hala bilimsel bir biçimde yazılamamış olduğu sorunudur.

Türkiye'de tarihi belge fetişliğinin büyük bir problem olduğundan bahseden yazar, derinlikli ve karşılaştırmalı çalışmaların gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda Kantemiroğlu edvârını da tarih yazımı konusuna örnek bir eser olarak göstermektedir.

İkinci bölüm “Tarzı-Osmani Musîkî” neden ve hangi yönüyle üstündür? sorusu etrafında şekillenmiştir. Bahsi geçen müziğin ne olduğu veya olmadığı, kaynağı, köken arayışı yazar tarafından ele alınmaktadır.

Kantemir'e göre, Osmanlı'nın 17. yüzyılında oluşan İstanbul merkezli müzik, usul yönünden “Efrenc, Yunan ve Urus” müziklerinden (2017:52) üstün bir müziktir. Behar, Kantemir'in anonim halk ezgilerini, usul yönünden eksik bulduğu için göz ardı ettiğine ve Ali Ufki Bey, Evliya Çelebi, Hafız Post'un Kantemir ile bu noktada ayrıldıklarına da değinmektedir.

İkinci bölümde ayrıca Kantemiroğlu edvârının 15. ve 16. yüzyıl nazari çalışmalarından hangi yönleriyle ayrıldığı, klasik edvâr sahipleriyle Kantemir'in neden kıyaslanamayacağını tartışıldığı bölümüdür (2017:61).

Yazar, klasik edvârların mutlak teori yaklaşımıyla, Kantemir'in harflere dayalı müzik yazısı ve teori anlayışının aynı olmasının mümkün olamayacağını da ifade etmektedir. Ayrıca dil ve musiki paralelliği meselesi, yine bu bölümün önemli konuları arasında yer almaktadır.

“Kasımpaşalı Koca Osman Efendi-Bir Kuruluş Efsanesi” üzerinde durulması gerektiğini düşündüğümüz bir diğer başlıktır. Behar, tarihi belgeler üzerinden Osman Efendi'nin izini sürmektedir. Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin *Atrabu'l-Âsâr*'ı ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde Osman Efendi'den bahsedildiğini belirterek, şu soruların cevabına ulaşmaya çalışmaktadır: “Kimdir bu Osman Efendi? Osmanlı/Türk müziğindeki rolü nedir? Niçin efsane haline getirilmiştir? Kantemiroğlu'nun onun hakkındaki kuruculuk iddiası ne anlam taşımaktadır?” (2017:76-77).

Edvârın nota yazısının teori kısmına kıyasla daha az önemsenmiş olduğunu belirten Cem Behar, “Kantemiroğlu'nun Başarısızlığı” başlığı altında, bu konuyu derinlemesine ele almaktadır. Abdülbaki Nasır Dede'nin nota yazısının da ihmal edildiğini belirterek, bu durumu yüzyılın müzik anlayışının doğal bir sonucu olarak yorumlamaktadır.

Üçüncü bölümde Kantemiroğlu'nun Acem ve Rum (Osmanlı) müziklerini karşılaştırması, “Kantemiroğlu ve Yeni Gelenek” başlığı altında ele alınmaktadır. Osmanlı'nın 17. yüzyılında oluşan yeni müzik geleneğiyle karşılaştırılacak tek müziğin Kantemir'e göre Acem müziğidir. Üçüncü bölümün büyük bir kısmını bu konuya ayırmış olan yazar, Acem müziğinin Osmanlı topraklarına geliş serüvenine dair ise şunları söylemektedir:

“16. yüzyıl zarfında iki kez ve iki ayrı şehirden çeşitli Acem sanat erbabı ile müzisyenler Osmanlı başkentine getirilmiştir: ilki 1514 yılında Yavuz Selim tarafından zapt edilen Tebriz'den, ikincisi ise Kanuni döneminde 1514 yılında ele geçirilen Bağdat'tan.” (2017:90).

“Musikînin Öğretim ve İntikali: Sistem ve Nota” başlığı altında, Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemir'in nota ve meşk konularına yaklaşımları irdelenmektedir. Osmanlı/Türk müziği geleneğinin en önemli unsurlarından biri olan meşkin gelenekteki yeri ve önemi konusunda, yazar şunları söylemektedir: “Nota yazısının bütünüyle musikî hafızasının yerini tutabileceği ve musikî öğrenimi sırasında geleneksel meşkin yerini alabileceği fikri 17. ve 18. yüzyılda nota kullananların veya icat edenlerin hiçbiri tarafından dile getirilmemiştir.” (2017:113-114). Bu bağlamda yazar, pozitivist ve teolojik yaklaşımları nedeniyle Rauf Yekta ve Suphi Ezgi gibi 20. yüzyılın önemli teorisyenlerini de oldukça sert bir biçimde eleştirilmektedir.

Yazar dördüncü bölümde “Yeni Teori İhtiyacı Neden Doğmuştur?” sorusu başta olmak üzere, Kantemiroğlu neden yeni bir edvâr yazma ihtiyacı içindedir, dönemin müzik adamları arasındaki fikir ayrılıkları, Kantemiroğlu edvârına yansımış mıdır? sorularının cevaplarını aramaktadır. Ayrıca 17. ve 18. yüzyıl müzik çevrelerinde bahsi geçen tartışmalı konuları da şöyle sıralamaktadır: “Makam Tasnifleri, Tanımlar, İsmi Var, Cismi Yok Makamlar, İhtilafın boyutları, Eski Dügâh Yeni Uşşak Makamı Meselesi.” Bu noktada şunu belirtmek isteriz ki, kitabın genelinde yazar sorduğu sorularla okuyucuyu konuya dâhil etme konusunda oldukça başarılı bir yöntem izlemektedir. Alışılmışın dışında ki bu tutum, konu dâhilinde okuyucuyu oldukça güçlü bir merakla kuşatarak yeni cevap arayışlarına sevk etmektedir.

İncelememizin henüz başlarında yazarın konuları ele alışındaki ince işçiliğin okuyucuda merak uyandırdığını ifade etmiştik. Kitabın beşinci bölümünde yer alan “İstanbul’un Musıkî Üstatları ve Bir Meşk Zincirinin Söyledikleri” işte bu türden bir çalışmanın izlerini taşımaktadır.

Behar ilk olarak 17. ve 18. yüzyılın müzik çevrelerinde bilinen, sözü geçen ve Kantemiroğlu edvârının şekillenmesine katkı sunan, hanende ve sazandeleri şu beş kaynak üzerinden tespit etmeye çalışmaktadır: Kantemiroğlu edvârı, *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* kitabının müzikle ilgili iki sayfası (kitapta ek olarak geçiyor), Evliya Çelebi’nin *Seyahatname’si*, Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin *Atrabu’l-Âsâr’ı*, Topkapı Sarayı ödeme belgeleriyle, dönemin şuara ve hattat tezkireleri (2017:137-139).

Yazar; Kantemiroğlu edvârı ve *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* kitaplarında zikredilen müzisyenleri bir tabloyla; Kantemiroğlu’nun çevresine mensup kişilerin hangi kaynaklarda yer aldığını gösteren verileri ise, diğer bir tabloyla tasnif etmiştir. Bu iki kaynaktan toplam 22 isim zikreden Behar, tekrar edilen isimleri çıkardıktan sonra Kantemir’le birlikte 19 isme ulaşmıştır. Bahsi geçen isimler üzerinden yaptığı çıkarımların sonuçlarına dair şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Sonuç itibariyle başladığımız yere geri dönmüş bulunuyoruz. Kantemiroğlu 17. yüzyıl sonuyla 18. yüzyıl başlarında, İstanbul musıkî çevrelerinin çeperinde değil tam merkezinde, dönemin en makbul üstatları, en itibarlı bestecileriyle, sıkça temas edebildiği bir konumda yer alıyordu. Yabancı kökenli olması Türkçe’yi sonradan öğrenmiş olması, siyasi kimliği veya Ortodoks oluşu buna engel teşkil etmemiştir” (2017:146).

“Bir Meşk Zincirinin Söyledikleri” beşinci bölümün önemli başlıkları arasında yer almaktadır. Behar, bahsi geçen meşk silsilesindeki isimler üzerinden detaylı araştırmalar yapmış ve (kendi ifadesi ile) birçok kaynaktan “bilgi kırıntıları” toplayarak dönemin müzik evrenini betimlemeye çalışmıştır.

Belirtilen meşk zincirinin en başındaki isim, Kasımpaşalı Osman Efendi’dir. Bu silsilenin dört ayrı kuşağa ait olduğunu tespit eden yazar, 18. yüzyılın meşk yaklaşımı hakkında ulaştığı oldukça yeni ve önemli sonuçları da yine bizlerle paylaşmaktadır:

“Bir an için Kantemiroğlu’nun verdiği bu meşk silsilesinin tamamıyla doğru olduğunu, yani Taşçı Mehmet ve Bardakçı Mehmet Çelebi’nin önce Kasımpaşalı Osman Efendi’den, bilahâre Kanbosu Mehmet Ağa’dan ve son olarak da Kantemir ’den musiki teorisini ve yazısını öğrendiklerini var saymış olalım. Sonuç ilginç: eğer böyleyse demek ki bu iki kişi önce herhalde genç yaşta Kasımpaşalı Koca Osman Efendi’den musıkî meşk etmiş, ardından hangi kuşağa ait olduğunu bilmediğimiz, Kanbosu’ya talebe olmuş, bilahâre de o sıralarda muhtemelen oğulları yaşında olması gereken Kantemir ’den musıkî nazariyatı konusunda eğitim almışlardır. Yani 17. yüzyıl İstanbul’un da bir müzisyenin yaşamının farklı dönemlerde farklı kişilerden meşk alabilmesine temel bir engel bulunmuyordu. Dolayısıyla da Osmanlı/Türk musıkîsi içindeki meşk silsilesini mutlaka bir tek ustadan bir tek çırağa giden birer çizgi olarak tahayyül etmemek gerek. (...) Musıkî evreninde yaş sosyal sınıf, dinsel ve etnik aidiyet gibi temel ayrımları tam ortasından kesen ve bir bakıma yok eden bir tür ‘meritokrasi’ yani öncelikle liyakate dayalı bir hiyerarşi hüküm sürdüğünün işaretidir bu.” (2017:149).

Dikkat çeken bir diğer konu ise, Buhurcuzâde (İtrî) ve Tanburi Mehmet Çelebi (Hafız Post) arasındaki hoca-talebe ilişkisinin sorgulandığı bölümdür. Yazar, kaynaklarda geçen aksine, iki önemli müzik adamının arasındaki ilişkiyi, dostluk ilişkisi olarak nitelemektedir. Bunu yaparken de önce, neden hoca-talebe olamayacaklarını maddeler halinde tespit etmiş, ardından da kendi savını güçlendirecek delilleri sıralamıştır.

Kitabın son bölümünde ise, Kantemiroğlu'nun 'mükemmel saz' olarak ifade ettiği tanburun izi sürülmektedir ve "Tanburun Kayıtsız Şartsız Egemenliği", bölümün ana başlığını oluşturmaktadır. Ud ve tanburun tarihi süreçteki değişim-dönüşümü ve bu iki sazın hangi coğrafyalarda yollarının kesişmiş olabileceği Behar tarafından irdelenmektedir. Yazar bu konu hakkında: "Organolojik açıdan Türk tanburunun evveliyatı ve gelişim sürecini tatminkâr bir biçimde belgelemek henüz mümkün olmamıştır" şeklinde bir tespit de bulunmaktadır (2017:160).

"Musikînin Temeli Tanburun Mızrabı" başlığı altında: Tanburda Perdeler, tanbur ve usul, tanburda vezin", ilgi çeken diğer başlıklar olarak sayılabilir.

Sonuç olarak; Cem Behar'ın *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni* isimli kitabında konuları, sürekli sorgulayan, düşündüren bir yaklaşımla ele alışı, çalışmanın bütününde göze çarpmaktadır. Kantemir'in zihin dünyasının arka planını aydınlatmaya çalışmak ve 18. yüzyılın bu "devrimci" müzik adamını okuyucunun zihninde görünür kılmak için Behar'ın oldukça başarılı bir üslup sergilediği söylenebilir. Bu yönüyle dikkat çekici olduğunu düşündüğümüz çalışmanın, bizce vurgulanması gereken bir diğer önemli özelliği, yazarın bilgi kırıntılarını toplama ve işleme konusundaki yetkinliğidir. Akıcı dili ve bilimsel alt yapısının sağlamlığıyla, kitabın literatüre önemli katkı sağlayacağını söyleyebiliriz.