

OSMANLI MUSİKİ KÜLTÜRÜNDE TEORİNİN TEMSİLİ NİTELİĞİ

Okan Murat Öztürk
Başkent Üniversitesi
okanmurat@gmail.com

Giriş

Bu bildiri, icranın ve icracının temel durumda olduğu Osmanlı musiki kültüründe, teorinin temsili nitelikleri üzerinde durma amacındadır. Bu bağlamda Türk müziğinin teori geleneği, bu geleneği kuran ve geliştiren ‘metinler’ üzerinden karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutularak, teorinin müzik kültürü içindeki konumu, niteliği ve değeri üzerine belirlemeler yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada ele alınan kaynaklar, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan dönemdeki Osmanlı dönemi kaynaklarıdır. Araştırma için izlenen yöntem; belirtilen kaynaklarda icra ile teori arasındaki ilişkilere yönelik ifadelerin belirlenmesi, yapısal olarak sınıflandırılması ve karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Çalışmada Osmanlı dönemi kaynakları arasından değişik yüzyıllara ait çeşitli eserler seçilmiştir (Tablo-1). Bu eserler üzerinde yapılan kaynak okumalarında teori ve icraya yönelik ifadelerin belirli sınıflara ayrılabilmesi görülmüştür. Teori-pratik ilişkileriyle ilgili olarak belirlenen bu kategoriler: (i) İhtilaflar-Karşıtlıklar-Çatışmalar: Eskiler-Yeniler, (ii) İcranın Önceliği ve İcracının Belirleyiciliği, (iii) Bilgi ve Tercih Farklılıkları: Okullaşmalar ve (iv) Buluşlar-Yenilikler-İcatlar başlıkları altında ele alınmıştır.

TABLO-1

ÇALIŞMADA DEĞERLENDİRİLEN KAYNAK ESERLER

Ahmedoğlu Şükrullah	<i>Risale-i İlmi'l-Edvar</i>	1410?
Yusuf Kırşehri	<i>Risale-i Edvar</i>	1411
Maragalı Abdülkadir	<i>Camiü'l-Elhan</i>	1415
Hızır bin Abdullah	<i>Edvar-ı Musiki</i>	1441
Ladikli Mehmed Çelebi	<i>Fethiyye</i>	1483
Alışah bin Hacı Büke	<i>Mukaddimetü'l-Usul</i>	1500
Seydi	<i>el-Matla ...</i>	1504
Kantemiroğlu	<i>Kitab-ı İlmi'l-Musiki ...</i>	1691
Hızır Ağa	<i>Tefhimü'l-Makamat ...</i>	1765
Abdülbaki Nasır Dede	<i>Tedkiki ü Tahkik</i>	1794
Haşim Bey	<i>Mecmua-i Karha ...</i>	1852

Tablo-1: Çalışmada değerlendirilen kaynak eserler.

Osmanlı/Türk Musikisi ve erbablık kültürü

Osmanlı/Türk musikisi, ‘erbablık/üstadlık kültürü’ne dayalı bir musikidir. Bu erbablık, müziğin hem teorisini bilmekten hem de uygulamasını yapmaktan geçmektedir. Ortaçağ bilgisi ve bilimi, günümüzde olduğu gibi henüz belirgin bir ‘doğu-batı’ çatlaması yaşamamışken, bu çağda geçerli olan ‘âlimlik’ kültürünün -Ortaçağ Avrupa’sında ‘*quadrivium*’ (dört-yol) olarak anılan- dört

temel bilgi alanıyla donanmış olmayı gerektirdiği biliniyor. Antik dönemlerin bilgi mirası üzerine kurulu olan bu gelenekte aritmetik, geometri, astronomi ve müzik bilgisi ‘riyazî ilimler’ olarak anılıyordu.¹

Osmanlı dönemi ‘ilim erbabi’ kaynakları, müzik bilgisini daima bağlı oldukları silsileye –Eski Yunan ve daha sonra İslam müzik teorisi silsilesi– uygun olarak aritmetik, geometri ve astronomiyle birlikte değerlendirmektedirler. Bu bağlamda, kadim dünyanın bilgi anlayışının Ortaçağ Avrupa ve Osmanlı kültürlerinde ‘ortak’ bir kullanıma sahip olduğu görülür. İşte bu bilgi alt yapısı içinde mutlaka yer alan müzik, âlimlik kültürünün önemli unsurlarından biri durumundadır. Ancak musiki bilgisine sahip her âlimin aynı zamanda bir uygulayıcı olduğu düşünülmemelidir. Çünkü o dönemlerde *musica theoretica* ile donanmış bir âlimin, *musica practica* ile herhangi bir ilişkisi bulunmayabiliyordu. Açıkçası ‘müzik yapma’ olgusu, bilginler açısından bir zorunluluk arz etmemektedir. Bu temel gerçekliğe uygun olarak İslam ve Osmanlı dünyalarında da ‘musiki edvarı’ meydana getiren her nazariyatçının, aynı zamanda iyi bir icracı olmadığı bilinmektedir. Müziği ‘bilenler’ ile ‘yapanlar’ çok ender durumlarda ‘aynı kişiler’ olabiliyordu. Nitekim İbran ve Osmanlı müzik kültürlerinde bu iki niteliği bünyesinde toplayabilen nadir isimlerden biri olan Maragalı Abdülkadir, kimi konularda görüş ayrılığı içinde olduğu ‘Allâme Kutbeddin’i (Şirazi) şu sözlerle eleştirir: “Âlimlerin sultanı Mevlânâ Kutbuddîn Şîrâzî ... şüphesiz ilim türlerinde mâhir ve kâmil ve yüksek bir mertebeye sahip olmasına rağmen bizim söylediklerimizin doğruluğu açıktır. Bu ilmin araştırılması ancak ilim ve uygulama arasında zevkin birleşmesiyle olmalıdır. O kemâl sahibi ise (Şîrâzî), genellikle bu ilmin uygulamasıyla meşgul olmamıştır” (Sezikli 2007:175).

Görüldüğü gibi müzik, teorik ve pratik olmak üzere iki yönlü bir ‘ilim’ durumundadır. Bu temel çerçeveden bakıldığında Osmanlı dönemi edvarlarını meydana getiren erbabların ‘söylem’ itibarıyla iki temel gruba ayrılabilirler (Öztürk 2008). Maragalı Abdülkadir, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Alişah bin Hacı Büke gibi isimler, Osmanlı dünyasındaki ‘ilim erbabi’ okulu oluştururlarken, Kırşehirli Yusuf, Hızır bin Abdullah, Seydi, Kadzade Tirevi gibi isimler de ‘iş erbabi’ okulu temsil ederler. Müziğin ilmini ve uygulamasını bilen üstadların ‘ilim’ ve ‘iş’ erbabi olarak ikiye ayrılmalarındaki nedenin anlaşılabilmesinde Osmanlı musiki kültürüne referans teşkil eden eserler arasında yapılacak bir içerik analizine ihtiyaç vardır. Bu amaçla iki kaynak eser -Sistemci Okul’un kurucusu olarak tanınan Safiyüddin’in *Kitabü'l-Edvar*’ı (1235) ile 15. yy. Osmanlı yazarlarından Kırşehirli’nin *Risale-i Musiki* (1411) adlı eseri- içerikleri itibarıyla Tablo-2’de karşılaştırılmışlardır.

¹ Bu bilginin üstünde *trivium* denilen retorik (belagat), gramer ve mantık (diyalektik) yer alıyor; en üstün bilgi olarak da ilahiyat geliyordu. Böylece bilgi alanı Avrupa’daki adlandırılış bakımından *Yedi Liberal Sanat* şeklinde sınıflandırılmış oluyordu.

TABLO-2

İlim Erbabı	İş Erbabı
Safiyüddin Urmevi <i>Kitabu'l-Edvar (1235)</i>	Yusuf Kırşehri <i>Risale-i Musiki (1411)</i>
<i>Nağmelerin tarifi, tizlik ve pestliğin açıklanması</i>	<i>Deve hikayesi</i>
<i>Desatinin kısımları hakkında</i>	<i>12 makam</i>
<i>Ebadın oranları hakkında</i>	<i>7 avaze</i>
<i>Tenafür sebepleri hakkında</i>	<i>4 şube</i>
<i>Mülayim sebepleri hakkında</i>	<i>Terkibler (56 adet)</i>
<i>Devirler ve oranları hakkında</i>	<i>Usuller, darplar, zamanlar</i>
<i>İki telin hükmü hakkında</i>	<i>Nevbet-i Müretteb</i>
<i>Ud tellerinin düzeni ve seslerin çıkarılması hakkında</i>	<i>24 saat ve makamlar</i>
<i>Meşhur devirler hakkında</i>	<i>İrklara göre makamlar</i>
<i>Devirlerin nağmelerinin ortak sesleri hakkında</i>	<i>Ud ve udun tellerinin verdiği sesler</i>
<i>Devirlerin tabakaları</i>	<i>Çeng ve çengin tellerinin verdiği sesler</i>
<i>Udda alışılmamış akortlar</i>	<i>Ney ve neyin deliklerinden çıkan sesler</i>
<i>İkanın devirleri hakkında</i>	<i>Çalgılarda makam düzenleri</i>
<i>Uygulamanın başlangıcı</i>	

Tablo-2: İlim ve iş erbabı okullara ait örnek eserlerdeki 'muhteva'ların karşılaştırılması.

İlim erbabını iş erbabından ayırmada dikkate alınacak konuların başında 'müzik matematiği' konusu gelmektedir. İlim erbabı, müzik matematiği konusuna çok özel bir önem verir. Müzik, 'dört-yol'dan biri olarak matematiğin bir unsuru olduğundan 'ilim' kısmı, müziği oluşturan aralık ve sistem kavramlarıyla bağlantılı durumdadır. Bu bağlamda ilim erbabının ele aldığı ve açıkladığı konuların başında 'sekizlinin bölünüşü' ve ses sistemi konuları gelmektedir. Bu bölünüş, aynı zamanda 'lahni (ezgisel) aralıklar' konusunun da belirleyicisidir. Büyük, orta ve küçük aralıklar, *ellez-i bi'l-küll* denilen sekizli aralığı, beşliler ve dörtlüler, tanini, mücenneb ve bakiye (fazla) aralıkları, müzik matematiğinin temel konularıdır. Dörtlü aralığının düzenlenişi, beşlilerin elde edilişi, sekizlinin dörtlü ve beşli eklemlemelerle oluşturulması ve 'meşhur devirler' gibi başlıklar bu alanın en önemli konularını oluşturmaktadır. Uyumluluk-uyumsuzluk ölçütü, devir oluşumunda bir kural haline getirilmiş görünür. Ancak Safiyüddin sonrası süreç, bu ölçütün en azından beşlilerin çeşitlendirilmesi ve artık dörtlü aralığının beşli içinde uyumsuz olma niteliğinin göz ardı edilmesi gibi hususlar nedeniyle, zaman içinde önemini yitirmeye başladığı izlenimini vermektedir. Safiyüddin ile Alişah ve Lâdikli Mehmet Çelebi arasında yapılacak bir karşılaştırma, bu farklılığı açıkça ortaya koyar.

İş erbabı ise günümüzde de yaygın biçimde kullanılan 'perde', 'ağaz', 'seyir' (ezgisel hareket), 'karar' ve 'makam' kavramlarına bağlı olan ve müziğin uygulamasını öne çıkaran söylemleriyle ilim erbabından kesin surette ayrılır. Eski Yunan temelli 'dört unsur nazariyesi'ne dayalı kozmolojik yaklaşım, iş erbabı kaynakların temel karakteristiğini oluşturur. Bu bağlamda Osmanlı kaynaklarının önemli bir bölümünün, iş erbabı yazarlar tarafından oluşturulduğu anlaşılıyor.

KARŞILAŞTIRMALI KAYNAK ESER ALINTILARI

<p>Maragahı Abdülkadir Camii'l-Eihan (1415) (Sezikli, 2007)</p> <p>... bu ilmin araştırılması, ilim ve uygulama arasında zevkin birleşmesiyle olmalıdır. O kemâl sahibi ise (Şirazî), genellikle bu ilmin uygulamasıyla meşgul olmamıştır. (s. 175)</p>	<p>Hızır bin Abdullah Kitab-ı Edvar (1441) (Özçimi, 1989)</p> <p>mütekadimler perdelerün ibtidâsın Rast'dan idüpdürürler ve bazı Zengüle'ye Nihavend ve İsfahan'e Muhalif ve Kuçek'e Muhalif ve Büzürg'e Muhalif-i Rast dirler ve bu ihtilaf lafazdadır. (s. 170)</p>
<p>Şüphesiz uygulamada kurduğum tasnifler yıllarca çaba sarf edip takdim ettiğim şeylerdir. Bunların çoğu gizli kalıp yaygınlaşmamıştır. Bir kere değil binlerce kez yazık. (s. 265)</p>	<p>Sebzendersebz oldur kim ... Muhammed-i Lala bunu cem itdi. Adını sebzendersebz kodı ... Bes siz dahi iki perdeyi iki avazeye iki şubeyi birbirine cem idüp bir ad virez üstad olasz ... (s. 208)</p>
<p>Perdenin ait olduğu dâireyi bilmeyen bazı icrâcılar onun (sadece) asil seslerini kullanırlar ... Şerif aralkıldan olmasına rağmen beşli ve dörtlü içinde yer alan her topluluk eksik olur. (s. 171)</p>	<p>Amma bazı müteahhirlere şimdiki zaman ehkinden eydürler kim bu zikr olunan ikaldan gayrı daha ikalar bulmak mümkündür dâdiler. (s. 186)</p>
<p>Edvâr sahibi onun, seslerin takdim ve tehirinden ... olduğunu söylemiştir. Ancak bu fennin uygulayıcıları başka şekilde söylerler. (s. 177)</p>	<p>Likin şubei bazı üstadlar yığirmidört dimişler bazı üstadlar yığirmi sekiz dimişler. (s. 76)</p>
<p>... Ancak İsfahan'ın dörtlü, Rast'ın da beşli olması şartıyla oluşabileceğini söylemiştir. Biz bunun böyle olmadığını söylüyoruz. (s. 173)</p>	<p>Çünkü her zamanda vazlar muhtelif olur ... ihtilafat ki vaki olur müteahhirlere sözü münasibdür mütekadimler sözinden ... (s. 172)</p>
<p>Bu fennin ilmi ile ameli konusunda yazılan eskilerin ve yenilerin kitap ve risalelerini mümkün olduğunca parlak bir gayretle tetkik ve tahkik eyledim. (sf. 85)</p>	<p>Garib terkibleri beyandadır ki makama avazeden mürekkebdir. (s. 208)</p>
<p>... icrâcılarn âdeti olduğu üzere istenilen her terkib yapılabilir ve buna istenen ad koyulabilir. (s. 182)</p>	
<p>Gece gündüz yaptığım sürekli alıştırılmaldan sonra vezinleri kurdum, lahinleri çıkardım, vuruşları birleştirdim ve tasnifler ile terkiple icât ederek derinleştirdim. (s. 85)</p>	

Tablo-3b: Karşılaştırmalı kaynak eser alıntıları.

tutumları ve 'gerçeği bulma' yönündeki arayışları, iş erbabında kesin olarak görülmemektedir. Bu bağlamda Osmanlı musiki kültüründe Kantemir'in ortaya koyduğu 'yenilikçi' üslubun da bilinen anlamda 'ilim erbabı' gelenekle hiç bir surette örtüşmediği görülür. Kantemir'in 'ilmi' bakımdan kendince bir 'sorgulama' içinde olduğu kesindir. Ancak bu sorgulama, ilim erbabının müzik-matematik ve neden-sonuç temelli yaklaşımından çok uzaktadır. Kantemir, iş erbabının 'sözlü gelenek' pratiği içinde ortaya çıkan bilgi ve uygulama farklılıklarını sorgulamaktadır. Uygulama alanındaki farklılıkları, tezatları, görüş ayrılıklarını bizzat yaşamış biri olarak Kantemir, tecrübelerinden hareketle kendi sistematiğini kurma yoluna gitmiştir.²

Eskiler ve Yeniler: "Çünkü Her Dönemde Açıklamalar Muhtelif Olur..."

Edvarlar, müzik teorisi ve pratiği bakımından hep bir 'eskiler-yeniler', 'öncekiler-sonrakiler', 'mütekadimler-müteahhirlere' kutupsallığı yansıtır. Bu kutupsallık, aslında çoğu zaman müzik kültürünün 'dinamik' doğasına ve iki temel kavramın iç içeliğine işaret eder: süreklilik ve 2 Bu yönüyle Kantemir'in 1691'de yaptığını, eserlerinin yayım tarihleri itibarıyla Rauf Yekta 1913'te, H. Saadeddin Arel, 1943-48'de, Suphi Ezgi 1953'te, Gültekin Oransay 1966'da, Kemal İlerici 1981'de, Ekrem Karadeniz 1984'te, İsmail H. Özkan ise 1987'de yapacaklardır.

değişim. Müziksel kuşaklar bir yandan bir silsileye bağlıdırlar bir yandan da kendi zamanlarının geçerli uygulamalarına. Bu geçmiş ve şimdi ilişkisi zorunlu olarak sorunludur. Çoğu zaman da ihtilaf, çatışma ve görüş ayrılığı demektir. Hatta 'eşzamanlılık' içinde bile 'farklılık' vardır. Eskiler ile yenilerin en önemli özellikleri 'görüş ayrılıkları' içinde olmalarıdır. Eskiler, hemen hep yenilerin algı, sezgi ve değerlendirme, anlama derinliğinden yoksundurlar. En azından çoğu kaynakta bu yönleriyle eleştirilmektedirler. Ortada bir görüş ayrılığı varsa, elbette 'sonrakiler'in dediği geçerlidir. Eskiler, yenilerin karşılaştığı sorunlar veya gerçekleştirdikleri 'yenilikler'den 'zaten' habersiz oldukları için, üstünlük yenilerden yanadır. Yine de eskilerle bir hesaplaşma içinde olma, yenilerin en önemli özelliğidir. Bu, onların bilgi ve uygulama alanında ulaştıkları düzeyi göstermesinin yanı sıra, eskilerin bilgisine zaten sahip olduklarını; o yüzden de bu kadar rahat bir şekilde onları eleştirebildiklerini göstermektedir.

İcranın Değişkenliği ve Belirleyiciliği: "İcracıların Âdeti Olduğu Üzere..."

Edvarlar, müzik teorisi açısından icranın belirleyici olduğu, icrayı açıklamaya yönelik kaynaklardır. İcra ise her zaman değişkendir. Teori, her zaman bir 'iç-tutarlılık' peşinde olmak ve kural koymak zorundadır. Teoride 'aynılık' ve 'değişmezlik' olmak durumundadır. Teori, 'istisna'yı 'yok sayar'. Bu yönüyle de

teorinin içinde hep bir 'idealleştirme' durumu mevcuttur. Oysa icra, doğası gereği 'değişim' ve 'farklılık' demektir. Herhangi bir şeyin hep 'aynı' yapılması, hiçbir değişime uğratılmadan gerçekleştirilmesi, icracılıkta 'dudak bükülen', 'beğenilmeyen', 'taklit sayılan', 'üstadlıkla bağdaşmayan', 'henüz olmamışlık'a işaret eden bir durumdur. Oysa teori, 'kural' koymakta ve 'standartlaşma' sağlamaktadır. Bununla teori genelde icranın gerisinde kalmaktadır. İcra alanında müziğin asıl yaşamsal nitelikleriyle uğraşılırken, teori alanının 'kasvetli' kurallarından belki de özel bir tercih

KARŞILAŞTIRMALI KAYNAK ESER ALINTILARI

Ladikili Mehmed Çelebi Fethiyye (1483) (Tekin, 1999)	Alışah Mukaddimetü'l-Usul (1500) (Çakır, 1999)
... bir grup kimselere göre bu beste kurulmasında kullanılan "küçük aralıklar" üç tane değil, beş tane dir. Kim beste yapımında kullanılan küçük aralıklardan olan bu son iki aralığı benimsemese bu onların yalnızca bilgisizliğinden değil, üstelik inadından dır da. (s. 85)	Bilinmelidir ki birinci görüşe göre bahirlerin sayısı yedidir ve bu da cinslerin sayısına eşittir. İkinci görüşe göre bahirlerin sayısı onbirdir. Musiki bilgilerini cem-i kamilerde bulunan oktavlara enva adını vermişlerdir . (s. 77)
Edü Nasr El-Farabi Makalat kitabına "basit seyirler" kapsayan cetvellerin tamamını koydu. Edvar Sahibi Şerefiyye adlı eserinde bu cetvelin benzerine yer verdi. Hoca Abdülkadir de bu cetvellerin tipkısını kitaplarında açıkladı. (s. 181-82)	... Hoca Abdülkadir'e göre bu zamanlı usuller en zor usullerden olup, ... diğer usullerden farklıdır ... Safiyüddin Şerefiyye adlı eserinde 14 zaman üzerinden dönen usulleri meydana getirmiştir . (s. 99)
... eski musikînaslarca çok kullanılan altı usuldür. Arap musikî sanatçılarınca kullanılması nedeniyle bunlar "Altı Arap Vuruşu" diye adlandırılırlar. (s. 224)	Aynı şekilde Beyza ile Muhayyer arasında İtiraz çıkmaz idi. İtirazın sebebi karşılık olabilir. Musiki hocaları başlangıç ihtilaf ına dayanarak yorum yapmazlardı . (s. 89)
Bilginler , belirtilen bütün bu makamların bir grubu konusunda görüş birliği içinde, bir grubu konusunda da değişik görüşler yansıtırlar. (s. 191)	Musiki icracıları bu gibi zamandaş usulleri uygulamada üçe bölmüşlerdir: 1. Sakiller, 2. Fahteler, 3. Remeller. (s. 54)
Eski bilginler bunları 'şube', yeni bilginler ise 'terkib' diye isimlendirirler. Fakat aralarında bu dokuzu konusunda her hangi bir ihtilaf söz konusu değil, ihtilaf yalnızca isimlendirmededir . (s. 194)	... Hoca Abdülkadir'in maklub Hüseyinî'sini, ... Risale-i Edvar sahibinin (Safiyüddin) Hicazi'sini, ... meşhur makbul olan mütetabikattan saymak gerekir. (s. 84)
Bunun (Nühüft) başlangıcının Neva, bitiş noktasının Uzzal olduğuna inanılır. Bu inanış yeni bilginlere göre dir, fakat eski bilginlere göre onun bitiş noktası Uzzal'dır. (s. 195)	Ben aciz kulunuz musiki ustalarının eserlerini araştırırken yeni zaman üzerinden dönen ve Safiyüddin'in bulunduğu nun yarısı olan bir usul buldum . Bunun adı Nisf-ı Safyî 'dir. (s. 99)
Bilmek gerekir ki yeni bilginler bu usulün bütün ölçüsünü ilklilerle vurarak bunu "büyük beşli" diye adlandırdılar . (s. 221)	Hüseyinî, Zirefkend, Irak, İsfahan ve Buselik genellikle üç tarafa larıyla meşhurdurlar ve böyle kullanılırlar. (s. 46)
İş erbabi kimseler bu konuda değişik görüşler öne sürdüler. ... Sanatçılara göre beste yapılan küçük aralıkların yalnızca beş tane olmadığını bilmek gerekir. (s. 86)	Nitekim Rast ve Zengüle makamları, Uşşak ve Neva, Buselik ve Irak, Zirefkend ve Hicaz, Rahevi ve İsfahan, nadiren tüm sesleri ile kullanılırlar . (s. 46)

Tablo-3c: Karşılaştırmalı kaynak eser alıntıları.

olarak ‘uzak durulma’ya çalışıldığı anlaşılıyor. Bu anlamda teorinin çoğu zaman ‘umursanmamış’, ‘göz ardı edilmiş’ olduğu açıktır. Kaldı ki Kantemir sonrası süreçte yazılan az sayıdaki eser, genel özellikleriyle bir ‘gözlem’ ve ‘tecrübe’ paylaşımı niteliği taşıyan eserlerdir. 16. yy. sonları itibarıyla edvar geleneğinde ‘ilim erbabı’nın egemenliği ortadan kalkmıştır. Bunun nedenleri üzerinde ayrıca düşünülmesi ve tartışılması gereklidir. Ancak Osmanlı müzisyenleri, teorisyenlerden ziyade icracılardan oluşmakta, icranın egemen olduğu ve itibar gördüğü bir musiki kültürü olarak gelişme göstermektedir. Bu anlamda Osmanlı müzisyenleri için Segâh’ın Buselik’ten ‘hangi matematiksel oran’ dâhilinde pest olduğu hususunun önem taşımadığı ancak ‘birazcık çekmek’ veya ‘buçuk perde nerm etmek’ gibi kavramlarla musiki pratiğinin sürdürüldüğü görülüyor. Hızır bin Abdullah ve Kadızade’de rastlanılan bu türden ifadelerin, müziğin pratik yanına ait konular olduğu ve ‘sanat erbabı’nca zaten ‘bilindiği’ anlaşılıyor. Osmanlı Müziği özelinde kaynaklardan yansıyan üslubun, ‘icraya bağımlı’ ve icranın ‘değişken’ karakterine odaklanmış olduğu açıkça belirlenebilmektedir.

Okullaşmalar: “Amma Bazı Üstadlar Dimişlerdür ki...”

Okullaşma, Osmanlı dönemi kaynaklarının başlıca özelliğidir. Osmanlı âlimleri, farklı coğrafya ve kültürlerin âlimleridir. Bilgi kaynakları ‘standart’ değildir. Bu yüzden yazdıkları, yetiştikleri veya öğrendikleri çevreler ve okullarla ilgili olup, farklı ‘kültürlenme’ (/eğitim) çevrelerini yansıtır. Okullaşmada belirleyici olan ‘üstad silsilesi’dir. Bu nedenle okullaşma aynı zamanda gelenek içindeki üstadlık kültürü ve onlara özgü müzik anlayışlarıyla yakından bağlantılıdır. Bir üstadın ‘öncelikleri’, diğerini tutmamakta; bilgi ve uygulama farklılıkları ortaya çıkmakta ve ‘silsile’ gereği de devam ettirilmektedir. Okullaşma, teori ve pratik alanlardaki görüşlerin ‘çoğulluk’una, farklılıkların ‘temsil’ine işaret eden ‘dinamik’ bir anlayış yelpazesini simgeler. Bu nedenle temelde bağlı kalınan ‘ortak’ bir teori var gibi görünse de, uygulama alanı tam anlamıyla bir ‘yap-yakıştır’ alanıdır. Katı kuralcılıktan, icra alanını ‘cendere’ye alacak ‘ilke’lerden yoksundur. Böylesi bağlayıcılıklara sadakat göstermemektedir. Belki de bu yüzden teori geleneğinin en saygın isimleri arasında yer alan Abdülkadir, icra ve icracıların ‘keyfine kalmış’lığına özgü durumları, son derece canlı bir şekilde benimser ve ifade eder.³

Buluşlar, Yenilikler, İcatlar: “Üstadlar Katında Makbul Olasın...”

Makam ve usul kültürü, gerek Osmanlı gerekse İslam gelenekleri içinde ‘buluşlar’a ve bu bağlamda ‘yenilikler’e ‘açık’ bir durum sergiler. Buluş konusu, Osmanlı geleneğinde ‘takdir gören’ bir husustur. Hatta ‘üstad olma’nın başta gelen vasıflarından, gerekliliklerinden biridir. Buluşun temelinde, ‘bilinenlerin dışında’ ama ‘bilinenlere dayalı’ bir anlayışın varlığı sezilir. Bu bir bakıma bir ‘evvel-ahir’ ilişkisidir. Önce mevcudu bilmek gerekir ki sonra nasıl bir yenilik yapılabileceğine karar verilebilsin; üzerinde düşünülebilsin. Böylece meşk geleneğinin de bilgi ve tecrübe aktarım mekanizması olarak buluş yapmadaki temel alt yapıyı oluşturduğu belirlenmesine gelinebilir. Meşk, sonuçta üstadlık kültürünün oluşum ve aktarımını sağlayan uygulamalı bir ‘görenek’tir. Çırak, ustasından ‘gördüğü gibi’ yapar. Ona bağlıdır. Başlangıcı itibarıyla ‘üstad’ının taklitçisidir. Onun gibi yapar; onun yolundan yürür. Ancak buluş yapma, üstadlaşmanın bir ölçüsü olarak kabul ve takdir gördüğüne göre, bağlı olunan silsilenin bilgi ve uygulama alanı içinde yapılacaktır buluşlar.

³ Oysa 20. yy’ın en ‘âlim’ teorisyenlerinden H. S. Arel, teorilerinin ‘öngördüğü’ entonasyonun uygulamada farklı şekillerde gerçekleştirilme gereğini ‘esmer vatandaşlar’a bağlamakta bir sakınca görmeyecektir.

Bu yönüyle buluş, 'okullaşma'nın bir parçasıdır.

İcra alanı bir 'özgürlükler' alanıdır. Temelinde bir üstada bağlanmış olmak, o üstaddan 'el almak', 'ustadlar nazarında üstad olmak' kaydıyla uygulama alanı, her tür 'yeni' buluş, tercih, yakıştırma, geliştirme, uygulama ve değişime açık nitelikler taşır. Yapılan 'hoş' ise, o zamana dek yapılmamışsa, bilinmiyorsa, etkileyici ise, her tür 'kural' çığnenebilir, yok sayılabilir. Edvarlarda hemen göze çarpan buluşlardan başlıcaları için şu örnekler verilebilir:

1. Sebzendersebz terkihi: Muhammed Lala
2. Nısf-ı Safiy usulü: Alişah bin Hacı Büke
3. Günümüz Uşşak'ı: Nayi Osman Dede ⁴
4. Müsebba usulü: Hızır Ağa
5. Suzidilara makamı: Sultan III. Selim
6. Hicaz Buselik

faslı: Derviş İsmail Efendi
(Haşim Bey'in üstadı)

Belirlenen tüm bu kategorilere ait kaynak eser alıntıları, karşılaştırmalı bir tablo halinde düzenlenerek, bildirinin ek kısmında verilmiştir (EK-1, Tablo-3).

Tartışma

15. ve 19. yy. kaynakları arasında icra ve teori ilişkisine dair yapılan bu incelemede, Osmanlı musiki kültüründe icranın belirleyiciliği ve teorinin temsili nitelikleri konusunda dikkate değer bulgular elde edilmiştir. Edvarlardan elde edilen bilgiler ışığında Osmanlı musiki kültüründe icra alanının belirleyici ve öncelikli olduğu hususu açık bir tespit olarak ortaya çıkmaktadır. Tarihsel olarak

⁴ Abdülbaki Dede'nin tanıklığına göre günümüz Uşşak'ı, aslında Nayi Osman Dede'nin bestelediği olduğu ve eski edvarlarda Nevruz-ı Acem olarak bilinen makamdaki bir Mevlevi ayinine, 'Uşşak' (Aşıklar) adını vermiş olmasından kaynaklanır. Bu bilgi tarihsel olarak günümüz Uşşak'ının, aslında XVI. Yy.da bestelenmiş bir esere verilen özel bir isim verilmesine dayalı olarak geliştiğinin belki de tek ve en önemli kanıtıdır. Bu bağlamda Safiyüddin'de anlatılan Uşşak ile günümüz arasındaki 'bağılantısızlık', Abdülbaki Dede'nin bu 'dipnot'uyla önemli ölçüde aydınlatılmış olmaktadır.

KARŞILAŞTIRMALI KAYNAK ESER ALINTILARI

Seydi El-Matla (1504) (Arsoy, 1988)	Kantemiroğlu Kitabu İlmî'l-Musiki ... (1691) (Ed. Tura, 2001)
<i>Eğer bir kişi bu ilmi bi-kühni'l hakika bilmek istese gerekür kim bir üstaz-ı kamile yetiye ve edeble önünde diz çöküb ciddile öğrenmeğe meşgul ola ta kim kendüsi dahi üstaz-ı kamil ola ... (s. 22)</i>	<i>... musiki edvarını icad edip ortaya koyanlar sadece tatbikatı görmüşler, ilmin kaidelerine ve kanunların şartlarına göre bir şey yazmamışlar ... ya bilmediklerinden ya da bildikleri halde sadece tatbikatla yetinip ilmi inkar ettiklerinden söylememiş, anlatmamışlardır. (s. 35)</i>
<i>... ve bir düzen dahi vardır yirmidört perdedir. Bunun gibi düzene 'Düzen-i Muhallif' derler. Bu düzende mecmu-i makamat ve avazeler ve şubeler bitemamihi bulunur. ... İşbu esrar-ı hafiyedendir. ... Bu düzeni ifşa itmemeklik üstazlardan vasiyyetdir. Ann çün zikretmedik. (s. 96-97)</i>	<i>Bilmiş ol ki bir perdede karar verirken o perdenin altındaki yarım perdede dokunup tekrar tam perdede dönmeye ve bu türlü kararlar o tam perdenin makamını icra etmeye, o perdede tamamlama denir. (s. 8)</i>
<i>Pes imdi bu ilmi kemahü ve hakkuhu bilmek isteyene saz öğrenüb çalmak gerek ve her perdenin arasında buud-i bank kaç mertebedür elbette anı bilmek gerekdir. (s. 90)</i>	<i>Biz, Uşşak'ın Dügah'dan başka bir şey olmadığını, Dügah perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle isbat ettik. (s. 52)</i>
<i>... Safiyüddin Abdülmümin on iki makama ve yedi avazeye ve dört şubeye bünyaz uradı badehu gelen üstazların her biri bu mezkuratın bazını bazına muzaf kulub terkihterler ... ana bir dürlü ad verdiler. Bunun gibilere terkihter derler. (s. 22)</i>	<i>Bazıları bu perdede Maye perdesi derler. Segah'tan yukarı çıkarsan Eski Rehavi perdesini bulursun. (s. 9)</i>
	<i>Bilmiş ol ki bazı terkihter çokça kullanıldıkları, fazlaca meydan buldukları için, makam namıyla anılmaya başlamışlardır; musiki ile uğraşanların bir kısmı da bu tür terkihtere makam adı vermeyi uygun görmüşür. (s. 43)</i>
	<i>Musiki ilminin bu ana değin neden böyle kaldığını bilemem. Bildiğim, tatbikatın son derece bayağı ve köhne, ilminin ise inkar ve ihmal edilmiş olduğudur. (s. 35)</i>
	<i>Eğer Irak perdesinden yarım perde yukarıya basarsan adsız bir ağıze icra etmiş olursun. Rast perdesinden yarım perde aşağıya basarsan Yeni Rehavi perdesi olur. (s. 8)</i>
	<i>Musiki ile uğraşanlar, bugüne değin Dügah makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve bu makamın ne olduğunu da açıklayıp gösteremezler. (s. 50)</i>

Tablo-3d: Karşılaştırmalı kaynak eser alıntıları.

KARŞILAŞTIRMALI KAYNAK ESER ALINTILARI

<p>Kemani Hızır Ağa Musiki Risalesi 'Teftihü'l-Makamat ...' (1765) (Tekin, 2003)</p> <p>... bilgisi az olan bu kul Hızır Ağa'nın ortaya doğdu ki günümüzün revaçta olan saz ve sözüne uygun olan terim ve musiki nağmelerinin anlaşılmaz tarif ve tanımlamaların söyleyip ... meşhur ve yaygın olan makamlar hakkında kısaca bilgi verme yolu seçmiştir. (s. 116)</p> <p>... zıkr olunan on beş 'ümmeht-i musiki' perdelerinden daha detaylı olarak bira ve yeni yeni makamlar ürettirir ki perdeleri iyi bilen 'perdedan'a ve 'sadd-i şinasan'a aşikardır. (s. 117)</p> <p>... bu bilgisiz kul Hızır Ağa'nın ortaya koyduğu usul müstakil olup... 'Müsebb'a' diye isimlendirilmiştir. ... 'yedi düm-tek' ile cüzleri terkiib ve Araraz şeklinde Saba nağmelerinde iki pişrev-i cedid usul ile birlikte tertip ve icat kılınmıştır. (s. 140)</p> <p>... Neva perdesine Musikar ve diğerleri Pengah adını verilerken, günümüzde ise Pengah diye Rast yüzünden icra olunan bir terkiibe denir ki... (s. 116)</p> <p>... geçmiş üstadlar ve onlar gibileri, incele ve usul ile koymuş, icad etmişlerdir. (s. 139)</p> <p>Ben adı geçen terkiibe ve 'Seb' adı verilen usulde yeni bir peşrev kad edip (Müsebb'a) devr-i Gazi Mahmud Han ... saltanatı zamanında, padişah huzurunda icradan sonra... (s. 140)</p> <p>Zincir usulü ... Düyek, Fahte, Cenber, Devr-i Kebir ve Berefsan gibi eski usullerden alınma ve karıştırma yoluya Zincir adıyla adlandırılmıştır. (s. 140)</p> <p>Safyüddin ve Şeyh-i Musikar'ın on iki burca benzettileri on iki makam ve yedi gezegene benzettileri yedi avaze, dört usul dört subeyi ben daha değişik benzetmelerle izah edeceğim. (s. 117)</p>	<p>Abdülbaki Nasır Dede Tetik ü Tahhik (1794) (Ed. Tura, 2006)</p> <p>Cihani süsleyen bu makam (Suzidılar), bir hüner nehrinin kaynağı, bilgi ve beceri sahiblerinin başı olan (Padşahımızın) insan ruhuna safa bağışlayan buluşlarından biri, kutlu beğenilerinden bir lutuf goncasıdır. (s. 38)</p> <p>Onlardan sonra gelenler gene on iki makam varsaydılar ama bazılarını atıp onların yerine gene aynı adla bazı avazeleri ve de kendi buluşları olan dizileri koydular... (s. 30)</p> <p>... bizden öncekiler bizim Yegah dedğimiz perdeye Pengah, Asiran dedüğimize Acem ve daha başkalarına da buna benzer başka isimler kullanmışlardır ... (s. 34)</p> <p>Her ne kadar ülkemizde bu ilmin teorisini bilen bilgini varsa da bunlar zor bulunan, hatta hemen hiç bulunmayan cinsten kişiler olduğundan... (s. 28)</p> <p>... kullanılan bazı musiki nazariyatı kitaplarındaki karışık görüşlerden doğan saçmalıklara ve bazı itirazlarının gereksiz itirazlarına karşın... (s. 32)</p> <p>Sonrakilerin, sonrakilerin eskilerinin ve eskilerin bu makama (Rast) bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. (s. 36)</p> <p>... bu sanatta da usta ve bilgili kişiler yeni esgi düzümleri bulabilir, eski düzümleri yeni bir şekilde ele alıp başka türlü değerlendirebilir. (s. 31)</p> <p>Bu makamın Uşşak adıyla alınmasının sebebi atalarından Miraciyye sahibi Nayî Osman Dede Efenâ'nın bu makamda bestelediği ayın-ı gerife Uşşak adını vermiş olmasıdır. (s. 39)</p>
---	--

Tablo-3e: Karşılaştırmalı kaynak eser alıntıları.

uyduramamakta, direnmekte ve çoğu zaman da icradaki gelişmelere bu bağlamda anlamlı bir karşılık bulamamaktadır. Kadim dünyanın sahip olduğu bilgi alanıyla ilgili olarak A. Grafton şu değerlendirmeyi yapar: "Klasik metinler, kültürün hayati organlarından biri olarak başlar ve uzun yüzyıllar süren içsel toplumsal değişimler ve dışsal etkiler sonucu, onun yapay bir süsü halini alır. Zamanla tarih, otorite kitapların bilgi içeriğinin noksanlığını gösterir. Yine zamanla dünya en koyu gelenekçiyi bile değiştirir. Güçlerini metinlerin buyruklarından alanlar bile, kitaplarının öğrettiği değerlere göre yaşamaktan vazgeçtiklerini sonunda kendileri de kabul edeceklerdir... Eğitimdeki mevkilerini ve sonsuz yaşam ve güzellik iddialarını korusalar bile, gerçek kültürel otorite olma dönemleri artık kapanmıştır" (2004:213).

Osmanlı musiki kültüründe icra alanı teorinin 'kitabî' yönüne çok da kulak asmamış, bazı yerleşik sorunları kâğıt üzerinde tartışıp kuramsal bir çözüm bulmak yerine, 'pratik' alanın özgürlüğü içinde, isteyenin istediği yoldan yürütmesine imkân verecek şekilde gelişmeye özen göstermiştir. Bu anlayışta kurallar vardır ama 'icra' alanının özgürlüğünün yarattığı ve belki kurallardan çok daha fazla sayıda 'istisna' da vardır. Bu istisnalar müziğin 'gerçekleştirilme anı'nda hep var olmalarına 'rağmen', çoğu zaman teori içinde herhangi bir yer bulamamışlardır. Bu anlamda neredeyse tüm geleneksel müzik tarihi boyunca istisnaların hep kuralla bir arada var olmayı sürdürmüş ve sürdürmeye de devam etmekte olduğu rahatlıkla belirlenebilmektedir. Nitekim günümüz müzisyenleri bile bu pratiği, kural ve istisna bağlamında aynen sürdürmektedirler.

Tipik bir örnek vermek gerekirse Hüseyini'de basılan Segâh, hiçbir zaman Rast veya Hüzam'da basılan Segâh değildir ve muhtemelen hiçbir zaman da olmamıştır. Oysa günümüz Türk müziği sistemi olarak kabul edilen ve eğitim ve icranın dayandırıldığı sistem durumundaki Arel teorisi, Segâh'ın 'bir' ve 'değişmez' olduğunu iddia eder. Bu iddiaya icra alanının ve icracıların verdiği yegâne yanıtta, geleneğin tarihsel özelliklerine uygun bir refleks olarak kendi pratiklerini, 'kural'a rağmen devam ettirmeleridir. Bu ve benzeri durumlarda, özellikle icranın teoriden kat be kat öne geçtiği durumlarda sadece 'duyarlı' bazı teorisyenlerin, konunun bir çözüme kavuşturulması gerekliliği üzerinde seslerini yükseltmekte oldukları; teoriyi icrayla örtüşür kılanın yollarını aradıkları görülmektedir. Sonuç olarak dayanak noktaları kâğıt üzerindeki teori değil, tüm yaşamsallığıyla icranın kendisi ve gelişme yönü olmaktadır.

Sonuç

Osmanlı dönemi kaynakları, sözlü gelenek içinde şekillenen ve okullaşmalar yoluyla farklı bilgi ve tercihler üzerinden sürdürülen uygulamalarla, temelde hep icraya bağımlı olma niteliğini korumuş metinlerdir. 20. yüzyılda Batı pozitivismine öykünen ve 'kural koyucu', 'belirleyici' ve 'dönüştürücü' olma nitelikleriyle donatılan Türk Müziği teorisi alanı, aslında tam anlamıyla icraya karşı bir tutum geliştirme ve hatta icranın belirleyiciliğinden uzak durma eğilimi sergiler. Bu teorisyenler, hayal ettikleri ve tam bir iç-tutarlılığa sahip olduğunu düşündükleri 'eksiksiz' teorileriyle, icra alanını değiştirmek/dönüştürmek amacındadırlar. Onlara göre sistemleri hem 'doğadan alınmıştır' hem de kesin olarak 'bilimsel'dir. Bu teorisyenler açıkça, kâğıt üzerinde ulaştıklarını düşündükleri mükemmel teorileriyle icrayı bütün kusurlarından arındırıp, 'islah' edeceklerini düşünmüşlerdir. Kuram ve icra arasında giriştikleri bu derin mücadelede içine düştükleri durumu belki de en güzel ifade eden sözler, Thomas Huxley'e ait şu satırlarda bulunabilir: "muhteşem bir kuram ile uygunsuz gerçeklerin çarpışmasından daha büyük bir trajedi hayal edilemez" (Grafton 2004:10).

Osmanlı musiki kültüründe icranın kesin surette öncelikli ve belirleyici olduğu ve teorinin sadece 'temsili' (sembolik) bir değer taşıdığına ilişkin olarak burada ortaya koyduğum tarihsel belirleme, Thomas Kuhn'un, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı eserindeki şu cümlelerle de uyum içinde görünmektedir: "İnsanın bir yenilik ya da buluş

EK-1: TABLO-3

KARŞILAŞTIRMALI KAYNAK ESER ALINTILARI

Haşim Bey
Mecmuu (1852)
(Tiriskan, 2000)

Zamanımızda gördüğümüz sazaneler Acemaşiran
Pesrevi'ni Mahur perdesinde ve Irak Pesrevi'ni Segah
perdesinde ve Saba Pesrevi'ni Acem perdesinde
çalarlar. (s. 61)

*Zamanımızda geçerli olan musiki, üstüdan ...
öğrenilen ilimdir. Yoksa gerçekte ilmen musiki
erbabı olmadığı herkesçe kabul edilmektedir.*
(s. 39)

*Bestenigar-ı Atik dahi Rast başlayıp Çarğah üzerinde
kalsın, yaksız bir makam olduğundan göz ardı
edildi.* (s. 65)

*Bu terkiib (Hicazeyn) Şehid-i Said Sultan Selim Han
hazretlerindedir.* (s. 69)

*Bu terkiib (Anberreşan)Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi
Seyyid Abdürrahim Dede'nin buluşudur.* (s. 69)

*Niyaz Makamı: Hicaz başlayıp İsfahan karar verir.
Öncekilerin ve sonrakilerin görüşüne göre Humayun
makamından farkı yoktur.* (s. 68)

*Bu makam (Dilküşa) Hızır Ağazade musahib-i Şehriyari
Arif Mehmed Ağa'nın icadıdır.* (s. 64)

*Üstadım Derviş İsmail Efendi'nin icadı olan Hicaz
Buselek foslinm...* (s. 65)

Tablo-3f: Karşılaştırmalı kaynak eser alıntıları.

yapabilmesi için, karşı çıkacak kadar iyi bildiği bir geleneğe sahip olması lazımdır. İster sanatta olsun ister bilimde, yenilik boşlukta yaratılmaz, eski geleneklere karşı çıkarak yapılır” (1982:15).

Bu bağlamda bildirimi şu soruyla bitirmek istiyorum: Bugüne dek ‘Batılılaşma’, ‘modernleşme’, ‘çağdaşlaşma’ adına değiştirme/dönüştürme bakımından ısrarlı çabalara sahne olmuş ve halen de olmakta olan geleneksel müziğin icra boyutuna ilişkin temel karakteristiklerinin, ‘karşı çıkılacak kadar’ iyi bilinmekte olduğu ileri sürülebilir mi?

Referanslar

- Abdülbaki Nasır Dede. 2006. *Tetkik ü Tahkik*, (Ed.) Yalçın Tura, İstanbul: Pan Yayınları
- Arel, H. Saadettin. 1990. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri (1943-1948)*. (Ed.) Onur Akdoğu, Ankara: KBY
- Ezgi, Suphi. 1953. *Nazari Ameli Türk Musikisi. IV*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Yayınları
- Kantemir, Dimitrie. 2001. *Kitab-ı Edvar (XVII. Yy)*. (ed.) Yalçın Tura. İstanbul: YKY
- Karadeniz, Ekrem. 1984. *Türk Musikisi'nin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Yay.
- Muallim İsmail Hakkı Bey. (n.d.) *Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu*. İstanbul: İskender Kutmani Müzik Evi
- Özkan, İsmail H. 1987. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Öztürk, Okan M. 2008. “Büzürg Makamı: Türk Müziğinde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model” *Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözüm Önerileri Bildiriler Kitabı*. İstanbul
- Sezikli, Ubeydullah. 2000. “Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Musiki Adlı Eseri” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye
- Yekta, Rauf. 1985. *Türk Musikisi (1913)*. (Çev.) Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yay.