

PAPER DETAILS

TITLE: Osmanli Mûsikîsinde "Havas Begenisine Mahsusiyet" in Tezahürü Olarak Klasik Üslûp

AUTHORS: Okan Murat Öztürk

PAGES: 343-378

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/429404>

Başvuru: 25 Şubat 2017

Revizyon gönderimi: 1 Nisan 2017

Kabul: 30 Mayıs 2017

Online First: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0006 • Aralık 2017 • 37(2) • 343–378

Özgün Makale

Osmanlı Mûsikîsinde “Havas Beğenisine Mahsusiyet”in Tezahürü Olarak Klasik Üslûp

Okan Murat Öztürk¹

Öz

Saray adâbına uygun tarzda yetiştirilme ve kültürlenme bir ölçüt olarak alındığında, Osmanlı toplumunu, bu terbiyeye sahip olanlar (havas) ve olmayanlar (avam) şeklinde iki katmanlı bir sosyal tabakalaşmaya tabi tutmak mümkündür. Buna karşılık, havas ve avam beğenisine mahsus mûsikîlerin her ikisi de, mûsikîyi şekillendiren dört temel unsur (perde, nağme, makam ve usûl) açısından ortak özellikler sunar. Bu özellikler zemininde, iki tabakaya özgü mûsikîler arasındaki temel farklılıkların, bilgi ve üslûp alanlarında ortaya çıktığı görülür. Bu noktada özellikle havas beğenisi için üretilen ve icra edilen müziklerin üslûp bakımından nasıl farklılaştığı sorusu önem kazanır. Başta padişah ve hanedan olmak üzere havas tabakasına mensup muhtelif kişi, grup ve muhitler, Osmanlı dünyasındaki tüm sanat ve ilimlerin başlıca hamileri olmuşlardır. Bu makalede havas beğenisi için bestelenen mûsikî eserlerinin üslûp farklılığı üzerinden özel ve ayrıcalıklı hale geldiği üzerinde durulmaktadır. Bu olgu, burada, özel bir müzik repertuarı ve üslûbunun gelişimi bakımından kanonlaşma ve klasikleşme sürecini analiz etmek maksadıyla, temel bir etken olarak ele alınmaktadır. Osmanlı elitinin mûsikî sanatını himaye etmelerindeki temel beklentilerinden biri de, kendi mûsikî beğenilerini yansıtan incelikli bir klasik üslûp gelişimini sağlamak olmuştur. Bu durum, meselenin; statü, kimlik, beğeni kültürü ve aidiyet gibi sosyolojik konularla olan bağlantısını açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Havas Mûsikîsi • Kanonlaşma • Klasikleşme • Statü • Sosyal Kimlik • Beğeni Kültürü

¹ Okan Murat Öztürk (Doç. Dr.), Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Bağlıca Kampüsü Fatih Sultan Mahallesi Eskişehir Yolu 18.km 06790, Etimesgut, Ankara. Eposta: mozturk@baskent.edu.tr

Atıf: Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı mûsikîsinde “havas beğenisine mahsusiyet”in tezahürü olarak klasik üslûp. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 343–378. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0006>



Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yüzyıl sonlarına dek, salt iktidar ve hükümlanlık açısından değil, fakat saray âdâbına uygun bir görgü ve terbiyeyle yetişme (*etiquette*) ve kültürlenme bakımından; bu görgü ve terbiyeye sahip olanlar (havas) ve olmayanlar (avam) şeklinde, esnek bir sosyal tabakalaşma mevcuttur (Göçek, 1999; Kafadar, 2009; Quataert, 2004). Kabaca yönetenler ve yönetilenler ayrımına denk düşen bu tabakalaşmada, statü, rol, aidiyet, sosyal kimlik, beğeni kültürü ve hayat tarzı gibi sosyolojik unsurların önemli belirleyicilikleri vardır. Bu ayrımın havas; ekonomik, kültürel, toplumsal ve simgesel açılardan ayrıcalıklı bir sosyal tabaka teşkil eder ki burada özellikle hanedan, saltanat ve saray kültürü merkezî bir rol oynar. Saray âdâb ve eğitimi yoluyla nitelik kazanan havas mensupları, imparatorluğun tüm yönetim kademelerinde göreve getirilme konusunda imtiyazlı bir topluluk oluşturdıklarının bilincindedir. Bu bilinç, hanedan ve havas mensuplarının, kendilik algılarında ve bu algının inşasında, onların ilim ve sanatlarla, hamiliğe dayalı bir ilişki kurmalarının asıl belirleyeni olmuş görünür. Osmanlı toplumunda, başta hanedan olmak üzere havas tabakasında yer alan *kalemiyye*, *seyfiyye* ve *ulema* mensupları, sanat ve ilimlerin başlıca hamileri durumundaydılar (Belge, 2005; Değirmenci, 2012; İnalçık, 2003). Özellikle Osmanlı padişahı, sahip olduğu tüm imtiyazlarla, bu himaye sisteminin en tepesinde yer almaktaydı. Kökleri çok eskilere dayanan bu himaye geleneği, hükümlanlık ve hanedanlık imtiyazları temelinde, saray kültürü ve âdâbının geliştirilmesi, öğrenilmesi, aktarılması ve tatbikinin de belirleyicisi olmuştur. Sultana sadık devlet erkânının yetiştirilmesi, bu eğitim ve âdâbın esas gayesiydi. Göçek'e göre:

Sultan ile onun kapı halkı mensupları arasındaki hamilik bağı, bunların saraya alınması, eğitilmesi ve görevlendirilmesi esnasında oluşuyordu. [...] Bu yeni üyeler, sembolik olarak, münhasıran sultanla ilintili olan yeni bir toplumsal kimlik ve yeni bir nesep ediniyorlardı. [...] Hamilik ağı, sultan kendi kişisel hamilik rolünü devam ettirdiği müddetçe, kendisini yeniden üretmekteydi (1999, s. 63).

Osmanlı'da havas ve avama mahsus mûsikîler, mûsikîyi oluşturan dört temel unsur (perde, nağme, makam ve usûl)² açısından ortak bir yapıya sahiptir.³ Esasen bu ortak yapı, Doğu ve İslam medeniyeti içinde yer alan muhtelif ülke, devlet, halk ve kültürler açısından –dün olduğu gibi bugün de– geçerlilik taşır. Bu nedenle havas ve avama mahsus mûsikîler arasında görülen muhtelif farkların –*Jeune* söylemde iddia edildiği gibi– yapısal veya kökensel bir ayrım olarak değerlendirilmesinin, ideoloji

2 *Perde*: Mûsikînin temel ses gereci (Rast, Dügâh, Segâh gibi isimlerle belirtilen mûsikî sesi; 14. yüzyıl öncesinde aynı zamanda makam anlamında da kullanılmıştır). *Nağme*: Belirli perdeler üzerinde “kendine özgü” bir hareket, eda, tarz veya yürüyüş sergileyen ve makam nazariyesine temel oluşturan, tipik figür veya motif gelişimleriyle tanınan melodi bütünü veya kesitleri (Uşşâk nağmesi, Hüseyinî edası, Saba yürüyüşü ...). *Makam*: Perde ve nağme ilişkisini, ezginin “hareket etme tarzı” üzerinden tarif ve tasnif etmek maksadıyla geliştirilmiş “nazarî” kavram; tanınabilir nitelikteki tüm ezgi hareket tarzları ile nağmeleri adlandırma amacıyla geliştirilmiştir. Rast makamı, İsfahan makamı, Irak makamı gibi ...). *Usûl*: Mûsikî eserlerinin bestelenmesine zemin oluşturan, belli bir vevin, hız ve ritme sahip darp/vuruş kalıpları (18. yüzyıl öncesinde “ten tene”, sonrasında ise “düm tek” gibi lafızlar aracılığıyla, zamanın uzun-kısa ve kuvvetli-zayıf niteliklerini sözel olarak notalamak/işaretlemek suretiyle ve Berefşan, Devr-i kebir gibi özel isimlerle farklılıkları belirtilen ritm döngüleri). Daha geniş bilgi için bkz. Öztürk (2014b).

3 Abartılarak söylenirse, yönetici elit polifonik [çok-sesli; eş-zamanlı yatay ve dikey dokulara sahip “çok-partili” (*multi-parted*)] müzik dinlerken, sıradan halk monofonik [tek-sesli; yatay dokuda, tek bir melodi çizgisinden oluşan (*single-parted*) müzik dinlememektedir. Her iki tabaka da, mûsikîyi, melodi, beste ve özellikle şarkı olarak anlamakta ve beğenmektedir.

dışında geçerli bir temeli yoktur.⁴ Ancak havas beğenisi için üretilen mûsikîde, belirtilen unsurlardaki özgüleşme (“hassa” haline gelme) noktaları üzerinde titizlikle düşünülmesi gerekir. Mesela avam mûsikîsinde neden Darb-ı Fetih veya Darbeyn usullerinde örneklere rastlanmadığı sorusu, aynı zamanda, havas mûsikîsinde neden Güney Ege kıyılarının Ağır Zeybeklerine mahsus hususiyetlerin yer almadığı sorusuyla beraber düşünülmelidir. Bu tipik örnekler, iki mûsikî arasında usûl kullanımının “mûsikî yapma” bakımından temel ve ortak olduğunu, buna karşılık, çeşitli gelenek, görenek, beğeni ve alışkanlıklar bakımından, bariz bilgi ve üslûp farklılıkları bulunduğunu açıkça gösterir. Aynı durum, kronolojik açıdan zaman (önceki mûsikî üslûpları) ve coğrafî açıdan da mekân (farklı mûsikî kültürlerine özgü üslûplar) boyutlarında da geçerlilik taşır.

Padişah ile havasa mensubiyet taşıyan yönetici elit, ilim ve sanatları, sadece bir gelenek olduğu için mi desteklemekteydiler? Yoksa bu himaye sisteminden, başta havas kimliği, kültürü ve beğenisi olmak üzere, farklılık, farkındalık, aidiyet, dayanışma, rekabet, saygınlık/seçkinlik sağlama gibi başka beklentileri de var mıydı? Eğer varsa, “havas beğenisi” için üretilmesi ve icra edilmesi beklenen mûsikî eserlerinin farklılaşması, özgüleşmesi, incelmesi, kanonlaşması ve giderek klasikleşmesinde rol oynayan başlıca sebep ve süreçler nelerdi? Bu temel sorular üzerinde etraflıca düşünülmesi gerektiği görülür ki meselenin bu yönü üzerinde bugüne dek –özellikle de mûsikî açısından– kapsamlı araştırmalar yapılmış olduğunu söylemek pek mümkün değildir.

Bu makalede, Osmanlı havas mensuplarından sanat himayesine önem verenlerin, sosyolojik anlamda kimlik, aidiyet, statü ve beğeni kültürlerine hitap etme ve giderek de kendilik bilinçlerine mahsus olmak bakımından himaye ettikleri mûsikînin hassalaşmak suretiyle klasik vasfını kazanması ve yeniden-üretimi sürecinde rol oynayan etkenler üzerinde durulmaktadır. Böylece sanat hâmisi Osmanlı havasının, sosyal kimlik ve beğeni kültürü geliştirmek yoluyla kendiliğini idrak ve inşa etme yanında, ekonomik, sosyal ve siyasal bakımlardan sahip olduğu ayrıcalıkları, eğitim ve himaye yoluyla sanat ve mûsikî alanlarında da gerçekleştirme arzu ve beklentisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Başka bir ifadeyle Osmanlı havas kimliğinin, mûsikî sanatı alanında bulduğu klasik üslûpla ilgili ayrışma ve özgülüğün nasıl bir sosyolojik ihtiyaçla şekillenmiş olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

Havas, Terbiye, Âdâb ve Sosyal Kimlik

Has (*hâss*) ve çoğulu olan havas (*havâss*) kelimesi, “mahsus, özel; saf, halis; en iyi, en güzel, özgü; muhterem, saygın; mütehayyiz, mümtaz” gibi anlamlara gelir (Devellioğlu, 2004, s. 336, 344; Pakalın, 2004, s. 770). Toplumsal açıdan yaklaşıldığında kelimenin; “sıradan halktan farklılaşmış” ve özellikle de hükmetme,

4 Konuya dair kapsamlı bazı değerlendirmeler için bkz. Öztürk (2015a; 2015b; 2016a).

yönetme, zenginliklere sahip olma “erk ve imtiyaz”ını elinde bulunduran kişi veya grupları belirtmek için kullanıldığı görülür.⁵ Bu yönüyle mutlak surette toplumsal tabakalaşmada “yukarı ve üst”ü; kültürel ve eğitsel nitelikler bakımından “yüksek” olanı; güç, sermaye ve iktidar bakımlarından da “üstün” ve “imtiyazlı” olmayı ifade eder. Osmanlı toplumu açısından has, havas ve hassa; sınıf, statü ve imtiyazlar bağlamındaki tüm özellik, özerklik ve özgülük unsurlarını belirtmiş olur. Toprak, arazi, vergi, şahsa mahsus hizmetler, alanlar, kullar ve mekânlar, bu imtiyazlar sisteminin kapsamına dâhildir. *Has bağçe, has oda, has ahır, hazine-i hassa, mehterân-ı hassa, ehl-i hıref-i hassa* gibi ifadeler, tamamen padişaha özgü ve özel nitelikteki eşya, mekân, vazife veya hizmetler için kullanılmaktadır. Bir “nitelik” ve “zümre” olarak “havas” ise, padişahın takdir, karar ve emri üzere, yönetim bakımından belirtilen ayrıcalıklar sistemine dâhil olmuş saray görevlileri, “kapı halkı”, seyfiye, kalemiye ve ulemaya mahsus görevli, hizmetli ve üyelerden oluşur. En yukarıda, kesin surette padişah vardır ve derece derece, havas, kendi içinde de değişik mertebelere sahip olacak tarzda tanzim edilmiştir (İnalcık, 2011). Padişah dışında havasa dâhil olan diğer tüm grup, kesim ve görevliler, padişah nezdinde “kul” statüsündedir.

Havasa mensubiyetin baş gerekliliği; dil, davranış, âdâb, kültür ve en önemlisi terbiye bakımlarından “yetiştirilmiş” olmaktır. Bu temel “vasıf”, havas zümresine mensup herkes açısından “elzem” ve ayırt edicidir. Terbiye görmemişlik, kültürden yoksunluk, nezaket ve zarafetten nasibini almamışlık, ilim ve sanatlardan anlamamak ve bunlara dönük hamilik, banilik gibi vasıflardan yoksunluk, havasa mensubiyetin zaruretlerine sahip olmamak anlamına gelir.⁶ Bu yüzden de hükmetmeye dair otoriteye, güç ve kudrete sahip olunması, havasa mahsus ayrıcalıklardan ancak bir kısmına (ve hatta “kaba” kısmına)⁷ sahip olmak demektir. Havas fertlerinden, eğitim ve yetiştirilme itibarıyla incelmeleri beklenir. Bu anlamda saray hayatı, temel aldığı tüm güç ilişkilerine rağmen, kültür bakımından medenîlik, âdâb-ı muaşeret, nezaket, zarafet, hürmet, iltifat ve letafetle şekillenme geleneğine sahip olmuştur. Bu hayatın içinde muhtelif ilim ve sanatlar da hemen her zaman (bazı tutucu padişahlar ve onların akıl hocaları dışında) yer bulmuştur. Sanatların en başında ise mutlak surette şiir ve mûsikî gelmiştir.

Havas mensupları, eğitim ve yetiştirmelerinin gereği olarak, şiir ve mûsikî gibi sanatlarda, şair ve bestekârların verdikleri eserlerde bulunması gereken teknik, fen

5 Pakalın’ın (2004, s. 112) “avam” için verdiği; “ilim ve marifetten nasipsiz ve içtimai mevkileri aşağı olanlar [...] Ayak takımı [...] Mukabili ‘havas’ tır” şeklindeki açıklama, bu makalede konu edilen statü odaklı ayırım açısından önemlidir.

6 Osmanlı havasının tümünün sanat hamisi veya banisi olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Ama gerek “iyi bir isimle yâd edilmeye”ni isteme, gerekse kişisel entellektüallite açısından öne çıkan isimlerin, aynı zamanda sanat himayesine, şehrin mamur hale getirilmesi anlamında mimariye özel bir önem veren ve destek olan havasa mensup kimseler oldukları da bir gerçektir.

7 Osmanlı mûsikisinde çalgılar, çalgı toplulukları ve icra üslupları arasında yapılan “kaba saz-ince saz” ayrımı, burada dile getirilen iktidar-güç ve âdâb-kültürlülük/inceleşlik ayrımı bakımından, dikkat çekici bir temsil problemi üzerinde durulması gerektiğini göstermektedir. Buna göre, iktidar, güç ve otoritenin temsili “kaba saz”la ve meydanda gerçekleştirilirken, nezaket, görgülülük, adaba uygun tarzda hareket etme ve kültürlülük de “ince saz”la ve çoğunlukla kapalı “meclis/fasıl” ortamlarında gerçekleştirilmektedir. Konunun bu yönünün, ayrı bir araştırmaya malzeme teşkil edecek mahiyette olduğu bir gerçektir de, burada özellikle havas açısından sahip olunan iki temel niteliğin “kaba” ve “ince” şeklinde yapılan ayırımına dikkat çekilmektedir.

ve hususiyetlerin neler olduğunu “anlayabilecek” donanıma sahiplerdi (Durmuş, 2006; İnalçık, 2003; Uzunçarşılı, 1988). Yetişmelerini sağlayan uzun, disiplinli ve ayrıntılı terbiye süreci, antropolojik anlamda kültürlenmelerini sağladığı gibi, sosyolojik anlamda da toplumsallaşmalarına, sosyal kimliklerinin gelişimine hizmet etmekteydi. Bu yetişmede ilim ve sanatlar, bu tabakaya mensubiyetin gerektirdiği tüm sosyolojik unsurların şekillenmesinde, başlı başına bir “imtiyaz” olarak ellerinde bulunuyordu. Nitekim II. Murad, II. Mehmet, II. Bayezid gibi bazı padişahlarla birlikte, hanedan ve havas mensuplarından bir kısmının da muhtelif sanatlar arasında hususiyetle şiir ve mûsikîyle doğrudan ilgili oldukları; beste yaptıkları, ney ve tanbur gibi çalgıları çaldıkları, nazarî çalışmalar yanında mûsikî notasyonuna dönük çabaları teşvik ettikleri bilinmektedir (Behar, 2015; Feldman, 1996). Bu bağlamda, örneğin iyi bir şairin, kaside veya gazel türündeki bir eserinde, hangi vezinleri, mazmunları, muhtelif “edebî sanat/teknik”leri nasıl kullandığını gayet iyi bildikleri ve anladıkları, çeşitli araştırmacılarca ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2008, 2017). Bu vasıfları gereği şairin sanatını, kendine mahsus tarz ve edasını takdir edebiliyor; buna göre de çeşitli lütuf ve ihsanlarda bulunuyorlardı. Benzer durum, bestekâr ve icrakârlar açısından, perde, makam, usûl, eser türü gibi unsurları nasıl kullandıkları; bestekârın eserindeki yeniliklerin neler olduğu veya ne gibi hususiyetler taşıdığı; ses ve saz icrakârlarının teknik yeterlik bakımından nasıl bir seviyeye ve aynı zamanda “tarz-ı mahsus”a sahip olduklarını takdir etmeleriyle gerçekleşmekteydi.⁸ Nihayet, havas mensupları, talep, teşvik ve himaye ettikleri sanatlarda, bunların sahip olması gereken vasıflara dair yüksek bir “kültür seviyesi”ni temsil etmekteydiler. Osmanlı havas mensuplarının, önemli bir çoğunluğuyla, sosyolojik anlamda, kendilerine özgü bir “beğeni kültürü” (Rumina, 2009) oluşturdıkları gayet açıktır. Bu anlamda “ilim ve sanatlardan anlamak” konusu, havasa mensubiyetin temel ayırt edici vasıflarından birini oluşturmaktadır.⁹

Osmanlı havas mensuplarının ilim ve sanatlardan anlama vasıfları, onlar için icra-yı sanat eyleyen sanatkârı sadece üretken olmaya değil, aynı zamanda bir “tarz-ı mahsus” veya “tarz-ı has” geliştirmeye de teşvik etmekteydi. Bu teşvik, özendirici ve rekabet doğurucu bir etken olarak sanatkârın, sanatını takdir edecek hamilerin dikkat ve ilgilerini çekmek ve onların ihsan ve lütuflarına mazhar olmak bakımından, yüksek bir motivasyon içinde olmasını sağlamaktaydı. Bu yoldan, havas mensuplarının sadece mûsikîde değil, hemen tüm sanatlarda tarz-ı mahsus geliştirilmesine dönük çabayı, kendiliklerinin ve aidiyetlerinin gerek idraki, gerekse

8 Takdir etmeyle ilgili bu tipik tutumun, Osmanlı müsiki tarihi içinde, hemen her dönemde, burada ayrıca belirtmeye gerek bırakmayacak kadar çok sayıda örneği mevcuttur. Buna ilaveten, muhtelif savaşlar sonrasında fethedilen yerlerin şöhretli sanatkâr ve özellikle de mûsikîşinaslarının saraya getirilmesiyle ilgili örneklerle de bu tarih içinde çokça rastlanması, takdir sisteminin belirleyiciliği açısından tipik bir gösterge teşkil eder. Kantemir (1998) de padişah IV. Murad’ın Bağdat Seferi’yle ilgili çok çarpıcı bir anlatı 14. Bölüm’e ait 11 no.lu dipnotta yer alır (bkz. s. 545–546). Bu dipnotta ismen verilen Şahkulu’yla ilgili biyografik bilgi ise, aynı eserin 8. Bölüm’üne ait 119 no.lu dipnotta verilmiştir (s. 521).

9 Bu çerçevede yine ayrı bir inceleme konusu oluşturmakla birlikte, Osmanlı havasının beğeni kültürüne hitap edecek mûsikî eserinde bulunması gereken vasıflar, bir “sembol ve anlam üretme” süreci olarak değerlendirildiğinde, meselenin bu yönünün, sembolik etkileşimci yaklaşım bakımından kayda değer bir ilgi odağı oluşturacağı da açıklıkla ifade edilebilir.

inşası açısından bir zaruret ve ölçüt olarak ortaya koydukları anlaşılıyor. Bu ihtiyacı, kendi sosyal kimlik ve kültürlerinin gerek sürekliliği ve gerekse de terbiye yoluyla yeniden-üretimi için adeta bir önkoşul ve hatta standart olarak gördüklerini açıkça ifade etmek gerekir. Signell’a (1980, s. 169) göre: “Sultan ve molla, şeyh ve hâkim için klasik mûsikî, iktidarlarının bir sembolüydü. Tıpkı son derece ayrıntılı kıyafetleri, karmaşık ve anlaşılması zor Osmanlıcaları gibi klasik mûsikî de statülerinin ayırt edici bir nişanesiydi”. Öyle anlaşılıyor ki bestekâr ve icrakârlar, sadece taklitle¹⁰; eskiyi tekrarlar; Acemâne veya Hindî özentisi ve öykünmelerle; mahdud sayıda eser meşkiyle; sanatlarını ortaya koymaları ve farklılıklarını sergilemelerini gerektiren bezm, fasıl ve meclislerde, uzun süreli bir yer sahibi olamayacaklarının bilincine açıkça varmış durumdaydılar. Süreklilik arz eden bir himaye görebilmeleri için, her şeyden önce havas tarafından takdir edilmeyi gerektiren teknik ve fenlere, “musanna eserler” vermek adına, üstadlık mertebesinde sahip olmak zorundaydılar. Neticede her hal ve şartta, havas için yapılacak veya üretilcek mûsikîde, mutlaka temel bazı standartlar, ölçek ve ölçütler, teknik ve fenler bulunması gerektiği ve sanatı yapan ile alan, talep ve teşvik eden arasındaki ilişkinin, bu temel “gereklikler” zemini üzerinde şekillendiği açıktır.¹¹

Şiir ile mûsikî arasındaki bağlantıda özellikle gazel, murabba ve şarkının önceliği dikkat çeker. Bestekârlar ve hanendeler (gazel tarzı içinde), çoğu kez, tanınmış şairlerin şiirlerini bestelemek veya doğaçlamak suretiyle eser verdiklerinden, hemen her durumda “güfte” için, şairlere ve şiirlere ihtiyaç duymuşlardır.¹² Özellikle bezm ve işret meclisleri, şairler ve mûsikîşinasların bir araya gelmelerinin de en muteber zemini olmaktadır (İnalcık, 2011). Çoğu şairin divanları mevcut bulunduğundan,

¹⁰ Osmanlı şiir ve mûsikî sanatlarında “nazire” konusu, şair ve bestekârların, kişisel üstadlık seviyelerini geliştirmelerinde işlevsel bir yöntem olarak kullanılmış görünmektedir. Başlı başına bir araştırmayı hak etmekle birlikte, nazire konusunun, aşağıda ele alınan “kanonik eser” ve “klasik üslup” gelişimi gibi konular bakımından da dikkate alınması gereken boyutlara sahip olduğu anlaşılıyor. Nazire basitçe “taklit”e değil, üstadlığı saygı gören şair veya bestekârlara ait muhtelif eserlerin bir model olarak alınıp, o eserdeki makam, usûl gibi oluşturuca temel unsurlardan hareketle, “yeni” bir eser meydana getirmeye ilgili bir “kompozisyon yöntemi” olarak gelişme göstermiştir. Nazire konusunda edebiyat alanında dikkat çekici analitik çalışmalar yapılmış ve konunun yeni eser meydana getirmeye ilgili işlevleri, önemli ölçüde ortaya konulmuştur. Bu türden önemli bir çalışma için bkz. Kalpaklı (2017). Meselenin Osmanlı mûsikîsi açısından öncü bir değerlendirmesi için bkz. Feldman (1996).

¹¹ Hamilik/patronaj konusundaki önemli bazı çalışmalar için bkz. Durmuş (2006), İnalcık (2003; 2011), Uzunçarşılı (1977), Tezcan (2004). Konuyu “mûsikîşinas divan şairleri” açısından ele alan bir çalışma için ayrıca bkz. Erdemir (1999).

¹² Şiir ile mûsikînin tarihsel beraberliği konusuna değindiği ve 1910’da kaleme aldığı bir makalesinde Rauf Yekta Bey, konuyla ilgili olarak şu bilgilere yer verir: “Akvâm-ı kadîmeden [eski kavimlerden] hangisinin târîh-i mûsikîsi gözden geçirilse ‘şiirle mûsikî tev’emdir’ [ikizdir] sözünün aynı hakikat olduğunu teslim etmemek kâbil olamaz. Filvâki’ ezmine-i kadîmede [eski zamanlarda] şâirlik ile mûsikîşinaslık yek diğerinden ayrı gayrı bir meslek olarak telakki edilmekte idi. [...] Şâirlerin aynı zamanda mûsikîden dahî nasîbedâr olmaları yalnız akvâm-ı kadîme nezdinde görülmemiş, bu hal bilahere Avrupa’ya dahi sirâyet etmiştir. 13. asırda Fransa’da (Truvar) ve (Troubadour) namlarıyla bir takım seyyar muganniler zuhûr etmiş idi ki bunlar hem mûsikîşinas, hem de şâir olduklarından söyledikleri şiirleri şatodan şatoya dolaşarak terennüm ederler ve o asır şövalyelerinin in’âm ve ihsânlarına nâil olurlar idi. [...] Avrupa (Troubadour)larının nâzırı olarak bizde dahi ‘saz şâirleri’ bulunduğunu görüyoruz. Bunların gerek şiir ve gerek mûsikî itibarıyla kendilerine mahsus latîf ve millî bir üslupları var idi. [...] saz şâirlerinin şiir ve mûsikîce olan liyâkât ve mahâretleri herhalde bunların mehfâl-i avâmdan başka yerlerde ahz-ı mevki’ istemesine müsaîd görülmediğinden kibâr u ricâl mehfâline mahsûs olan mûsikîmin güfte ve bestece daha edibâne ve daha san’atkârâne bir tarzda olması iltizam edilmiştir. [...] Şurası bilhassa şâyânı dikkattir ki şâirlerimiz gazel, murabba’, muhammes, müstezâd, rubâ’î, na’î, mersiye... namları verilen vâdilerin hangisinde eser yazmışlar ise mûsikîşinaslarımız da aynı vadiyi takipten, şâirlerimizin bu muhtelif vâdilerle ifade etmek istedikleri fikirleri –yine öyle muhtelif şekiller altında– tasvir ve ifadeye çalışmaktan geri kalmamışlardır” (akt., Öncel, 2010, s. 46-47; makale boyunca bu ve diğer vurgulamalar bana ait).

bestekâr, hanende ve gazelhanlar için bu kaynaklar, her durumda ulaşılabilir nitelikteydi. Bu bağlamda özellikle hatırlanmalıdır ki “güfte mecmuaları”, Osmanlı dünyasında beste ile güfte, dolayısıyla mûsikîşinas ile şair arasındaki temel irtibatın, en somut belgelerini oluşturmaktaydı (Erdemir, 1999; Wright, 1992).

Osmanlı kimliğinin, hanedan ve saray halkına mahsus bir kimlik olduğu konusunda araştırmacılar görüş birliği içindedir. Bu kimlik, “farklılaşma” temelinde bir kültür (Osmanlılık) ve bu kültürü paylaşan bir tabaka ve zümre (havas) oluşturmuştur. Bu oluşumda yönetme erkine ve mülk anlamında ekonomik kaynaklara sahip olunması yanında, kuşkusuz ki terbiye/kültür de başat bir rol oynamaktaydı. Bu eğitim sayesinde, hanedan ve havas mensupları, kendilerini, kimlik ve statü bakımlarından ayırmış ve özgü kılmış olmaktadır.

padişahlar; [...] şahıslarına mahsus merkez ordusuyla devlet idaresi için [...] Müslüman ve Türk terbiye ve kültürüyle yuğrulmuş kendilerine sadık bir bende sınıfı yetiştirerek, bunların bir kısmını kendi sarayında ve bir kısmını ordusunda terbiye ettirdikten sonra Osmanlı devletinin idare ve inzibatını bunların ellerine vermişlerdir. [...] ulema sınıfıyla devletin bir kısım divan ve mali işleri ile kalem ricali kısmen istisna edilecek olursa hemen bütün büyük devlet makamları ile Kapıkulu ocaklarının dörtte üçü bu zümreden bulunmuşlardır. [...] Osmanlı sarayı [...] tahsil ve terbiye ile devlet işlerine gönderilecek olanları yetiştiren bir müessese demekti (Uzunçarşılı, 1988, s. 298).

Aynı konuda, Emine Fetvacı da şu değerlendirmeye yer vermektedir:

Osmanlılar ele geçirilmiş topraklarda yaşayan gayrimüslim ailelerin çocuklarını toplar, padişaha ya da seçkin kişilere ait saraylarda eğitir ve yeteneklerine göre asker ya da bürokrat olarak yetiştirirdi. Bu sistem padişaha şahsen minnettar ve dolayısıyla tam sadık bir yönetici elit yaratmanın aracıydı. Ayrıca, Osmanlı elitinin müstakbel mensupları [...] gördükleri eğitimden dolayı ortak bir saray kültürünü paylaşırdı (2011, s. 52–53).

Fatma Göçek, Osmanlı toplumsal yapısını ele aldığı kapsamlı çalışmasında, incelemesine temel aldığı “kapı halkı”nın sahip olduğu niteliklerin, feodal veya patrimonial gibi kavramlar üzerinden açıklanmasındaki yetersizliğe dikkat çeker (1999, s. 68).¹³ Benzer değerlendirmeler Faroqhi (2007) ve Kafadar’da (2009) da yer alır. Bu çerçeveden bakıldığında Osmanlı dünyasında, havas zümresinin merkezinde yer alan padişahın, saraylı olmak yanında, hükmetmenin ve iktidar sahibi olmanın; sermaye anlamında toprak, arazi gelirleri ile gazalardan elde edilen ganimete hem sahip olmanın, hem de bunları dağıtmanın imtiyazını elinde tuttuğu bir hakikat olsa da özellikle mûsikî sanatındaki üslûp arayışları bakımından padişahın “tek belirleyen” olmadığı açıktır. Padişahla birlikte havas mensuplarının da sanatlardaki incelmış üslûp arayışlarında; çeşitli eğilimlerin rekabet hâlinde olduğu “*zurafa*” (zarifler)

¹³ Halil İnalcık ve Şerif Mardin gibi üstadlar, Osmanlı’da seçkin kültürünün oluşumunu ele aldıkları kimi çalışmalarında Robert Redfield’e ait “büyük gelenek - küçük gelenek” ayrımı yanında, özellikle Osmanlı dünyasındaki kültürel ve sanatsal gelişmeleri temellendirmek için Max Weber’in “patrimonial devlet” yaklaşımını, açıklayıcı bir model olarak kullanmışlardır. Bu makalede, Osmanlı mûsikî sanatında klasik üslûbun gelişimi ve “havas beğenisi”ne mensubiyetin buradaki rolünün değerlendirilmesi konusunda, Göçek’te (1998) ortaya konulan yaklaşım benimsenmiştir.

ve “kübera”ya (kibarlar) mahsus “beğeni kültürü”nün geliştirilmesinde, hamilik ve banilik vasıflarıyla etken oldukları anlaşıyor. Bu süreçlerde, sadece saray içinde değil, şehirde şöhret bulmuş çeşitli mûsikîşinasların padişaha ve saray çevrelerine tanıtılmasında, yine havas mensupları ve muhitlerinin etkili olduklarına dair muhtelif anlatılar mevcuttur. Temel olarak yönetme vasfına sahip olan ve Osmanlı toplumunun “üst/yukarı” tabakasını teşkil eden havas mensuplarının, sanatçılar açısından, onların beğenilerine hitap eden eserler verme ve bu eserlerde belli bir tarz-ı mahsus arayışına yönelmeleri sürecinin, özellikle mûsikî sanatı açısından araştırılmasında, henüz aydınlatılmamış yönler bulunduğu bir gerçektir. Ama sonuçta, başta yönetim kademelerinde yer alma ve bu yoldan belirli zenginliklere sahip olmaları nedeniyle havas mensuplarına mahsus bazı imtiyaz ve vasıfların, ilim ve sanatlara gerek ilgi gösterilmesinde ve gerekse de itibar ve şan elde edilmesinde, havas mensuplarının öncü, belirleyici ve talepkâr bir rol üstlendiklerini gösteriyor.¹⁴ Böylece ilim ve sanatların desteklenmesi; sanatkârların ve âlimlerin takdir ve himaye edilmeleri sürecinin, havasa mensubiyetin önde gelen gerekliliklerinden biri haline geldiği anlaşıyor. Bu manada güç ve iktidar sahibi olmanın, havasa mensubiyetin sadece bir yönünü teşkil ettiğini; tabakalaşmada “farkındalık” ve “aidiyet” bakımından asıl ayrışmanın, ilim ve sanatlara yönelik ilgi ve patronajla ortaya konulduğu; böylece de özgün bir kültür, kimlik ve dil geliştirildiği görülüyor.¹⁵

Mûsikî Hamisi Olarak Osmanlı Padişahı ve Rol Modeli

Osmanlı havas mûsikîsinde özellikle mûsikî sanatının hamisi olmak bakımından padişahın rol modellerinin, Sasanî hükümdarı Hüsrev Perviz (590-628) ile Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara (1438-1506) olduğu konusunda, muhtelif kaynaklar görüş birliği içindedir (Feldman, 1996; Kantemir, 1998; Lucas, 2010). Bunlardan Hüsrev Perviz, Sasanî İmparatorluğu’na, mûsikî sanatındaki patronajıyla adeta bir “altın çağ” yaşatmış; Barbed gibi efsanevî mûsikîşinasların gelişiminde, bu hükümdarın sağladığı kültürel gelişme zemininin büyük rolü olmuştur (Daryaei, 2013). Ancak Hüsrev Perviz ve oğlu Şîrûye’nin mûsikî alanına asıl önemli katkıları, Osmanlı dünyasında 17. yüzyıla dek hâkim olan “on iki makam” anlayışının gelişimine sağladıkları kültürel zemindir (Lucas, 2010, s. 146–148). Mûsikî nazariyatı ile astroloji arasındaki irtibatın somut ifadelerinden birini oluşturan on iki makam sistemi, İran, Türk-Moğol ve Osmanlı saray kültürlerine ait mûsikî birikiminin, başlıca kaynağı olmuştur. Evliya Çelebi’nin her fırsatta dile getirdiği “Hüseyin

14 Türkiye’de “müzikte batılılaşma/çağdaşlaşma” konusunun “tarih”ine dikkatle bakıldığında, “havas” ile Tanzimat sonrası “münevver” çevrelerin, “Garp medeniyeti ve mûsikîsi”ni benimseme anlamında ortaya koydukları çabanın, tam da bu “öncü ve talepkâr” nitelikte birlikte değerlendirilmesi gerektiği görülür. Konuya ilişkin kayda değer bazı tartışmalar için bkz. Aksoy (1985; 2008), Ayas (2014), Öztürk (2016b).

15 Osmanlı kültüründe özellikle havas mensuplarının başta mimari alanda banilik yanında, şiir, mûsikî ve genel anlamda *sanayi-i nefiseye* dönük ilgi, himaye, destek, teşvik ve takdirleri, çeşitli sanatlar açısından kapsamlı araştırmalara konu edilmiştir. Havasa özgü bu vasıfların gerek kronolojik, gerekse de Osmanlı siyasi tarihinde ortaya çıkan değişme ve dönüşme süreçleriyle irtibatlarını ele alan bu tür çalışmalardan bazı örnekler için bkz. And (2004), İnalçık (2011), İnalçık ve Renda (2004).

Baykara fasılları” ise, Osmanlı fasıl ve meclis âdâbı için, “rekabet” edilmesi gereken somut bir model oluşturur. Baykara, Timurlu İmparatorluğu’nun en çalkantılı dönemlerinde hükümdarlık yapmış olmasına rağmen, ilim ve sanatlarda büyük gelişmeler sağlanmasına hamilik etmiş; tertip ettiği mûsikî meclislerinin görkemiyle de efsaneleşmiştir (Feldman, 1996, s. 39-40; Kantemir, 1998, s. 461).¹⁶

Özellikle padişah ve musahipleri açısından işret ve bezm meclisleri, mûsikî sanatı adına, mûsikîşinasların gerek icra-yı sanat eylemek, gerekse hamilerce beklenen tarz-ı mahsus veya nev-eda eser ve icra üslûplarını ortaya koymak; gerektiğinde mûsikî sanatındaki üstadlıklarını sergilemek üzere meclisteki diğer mûsikîşinaslarla rekabete girmek bakımından son derece önemli zeminlerdi: “[...] işret meclisleri; şâir, mutrib, hânende, gûyende, rakkâs gibi sanatçıların hükümdar önünde kendilerini göstermek fırsatını elde ettikleri bir yarışma meydanı oluştururdu [...] Osmanlı kaynakları, şâirlerin çoğu kez bu gibi işret meclislerinde hükümdarın takdir ve lûtuflarına eriştiklerini belirtirler” (İnalçık, 2011, s. 196). Şiir konusunda daha iyi çalışılmış olmakla birlikte, bu meclislerdeki himaye eden ile edilen ilişkisinin, mûsikîdeki özgün üslûp arayışlarının gelişimine de temel teşkil ettiğini kabul etmek gerekir. Bu yönüyle mûsikîşinası üretken kılan; sadece eser vermeye değil, kendine mahsus bir tavır, eda, üslûp ve yorum aracılığıyla bunu gerçekleştirmesini bekleyen bir takdir zemininin söz konusu olduğu açıktır. Takdir, taltif ve ihsan meselesi, şâir açısından olduğu gibi bestekâr, hânende ve sâzende açısından da her anlamda rekabet doğurmakta; göze girme uğruna sanatını özgün tarzda ortaya koyma ve icra etmesini gerektirmekte; sadece tekrarla yetinmeyip yeni eserler verme ve yenilik yapmayı teşvik etmekte; özendiriciliği yanında, başarısızlık durumunda gözden düşmeye dönük temel bir kaygı ve riske de yol açabilmekteydi.¹⁷

¹⁶ Osmanlı saraylıları ve havas mensuplarının, gerek saray kültürünün gelişiminde kendilerine model aldıkları diğer saray ve hükümdarlar ve gerekse de bunlarla rekabet bakımından kendi yeterliliklerini (özellikle ilim ve sanatlardan anlama ve sanatkarın kalitesini takdir etme anlamında) geliştirme anlamında dikkat çekici bir anlatıyı, Uzunçarşılı (1977, 82–83) şöyle aktarır: “Üstad Zeyn’el-abidin’in Anadolu’ya gelerek biraderi Sultan Ahmed’e intisap ettiğini haber alan Manisa Valisi Sultan Korkud, şöhretini duymuş olduğu Zeyn’el-abidin’i muvakkat bir zaman için göndermesini Sultan Ahmed’den rica ettiğinden gönderilmiştir. Korkud, Zeyn’el-abidin’e hüsn-ü kabul göstermiş, kendisiyle görüşmüş, musiki sohbeti yapmış ve bir fasıl yapmasını rica etmiş. Zeyn’el-abidin Anadolu’da ince musikiden anlayan pek yoktur diyerek ehemmiyetsiz bir fasıl yapmıştır. Bu basit fasıl dinleyen Sultan Korkud beğenmemiş kendisine mahsus tevazını kaldırarak Zeyn’el-abidin’e: ‘Yaptığınız fasıl ve çaldığınız makam sizin şöhretinize nazaran iktidarınızla mütenasip değildir. Bunu bizi anlamaz diye ihmal ettiniz; bizim de cüz’i bilgimiz ve saz çalmakta istidadımız vardır’ diyerek kendisinin icad ettiği “gıda-yı ruh” veya “ruhefza” adını verdiği sazını alarak bir fasıl yapmak suretiyle Zeyn’el-abidin’i hayrette bırakmıştır. Bu halden mahcup olan Zeyn’el-abidin tekrar bir fasıl yaparak bu defa Korkud’un takdirini kazanmıştır.”

¹⁷ Havas mensupları, elbette, sadece saray çevrelerine mahsus mûsikîşinas ve bestekârların sanatlarıyla ilgilenmiyorlardı. Şehir halkı içinde yetenek ve marifetiyle şöhret bulan sanatkârlar ve hatta halk şairleri olduğunda, bunları dinleme ve takdir etme konusunda da temel tutumlarını sergilemeye devam ettikleriyle ilgili çok sayıda anlatı vardır (Aksoy, 2003; Toker, 2014; Uzunçarşılı, 1977). Burada tarz-ı mahsus meselesinin, havas ilgisi ve takdiri açısından ayırt edici yönüne dikkat edilmelidir. Sıradan bir sanat, zanaat veya icranın, havas nezdinde kıymet ve hususiyeti olmadığı açıktır. Saray ve çevresi söz konusu olduğunda, bu çevrenin mûsikî alanında da sanatkârdan beklentisinin yüksek bir seviye ile özgün bir hususiyet taşıması gerekmektedir. Böyle bir çerçevenin, genelde kabul görmesine rağmen, mûsikîde “amatörlük-profesyonellik” bağlamı içinde kalınarak tartışılmasının, çeşitli yönlerden kısıtlılıklar taşıyacağı ve daha önemlisi polarize olmuş bir kavrayışa yol açacağı açıktır. Saray müzisyenleri vardır ve var olmuştur. Bunların bir kısmı mehteran olduğu gibi, bir kısmı da ince saz mûsikîşinasıdır. Bunlar dışında hayatlarını tamamen mûsikîyle kazanan “şehirli” mûsikîşinaslar da vardır ve bunlardan bir kısmı, sarayla olduğu kadar, havasa mensup farklı muhitlerle de yoğun irtibat halinde olmuştur. Bu hususta Evliya Çelebi’nin sadece İstanbul’la ilgili olarak değil, İmparatorluğun değişik eyalet ve sancaklarındaki mûsikîye dair, *Seyahatname*’nin türlü ciltlerinde yer verdiği bilgilerin, ufuk açıcı ve düşündürücü olduğunu özellikle belirtmek gerekir (Evliya Çelebi, 2008; Uzun-

Osmanlı'da gerçek anlamda sanat, bilim ve kültür alanlarına yönelik patronajın, padişah II. Murad ve oğlu Fatih Sultan Mehmed zamanlarında başlayıp yaygınlaştığı, muhtelif yazarlarca ifade edilmiştir (İnalcık, 2003; Uzunçarşılı, 1977, 1988). Bu durum, bir Anadolu Beyliği olmaktan çıkıp, imparatorluk yolunda ilerleyen bir devletin yönetici elitinin, savaşçılık yanında, eğitim yoluyla incelmış bir kültüre sahip olmayı da amaçladıklarını; bu maksatla da temelde Şark, Türk ve İslam saraylarına mahsus köklü himaye anlayış ve uygulamalarını benimsemiş olduklarını göstermektedir (İnalcık, 2011). Osmanlı sarayının 15. yüzyıldan itibaren bu yöndeki gelişiminde, mûsikînin de belirgin şekilde öne çıktığı görülüyor.¹⁸ Saltanatı süresince, çeşitli edebiyat ve bilim eserleri yanında mûsikîye dair ilk tercümelerin de II. Murad tarafından talep ve teşvik edilmiş olması, Osmanlı mûsikîsinin klasik üslûbunun gelişimi açısından öncü bir rol oynamıştır. Ancak Fatih devrinde bu ilginin, özellikle şiirde, destekleme anlamında, Arap ve Acem kökenli sanatkârlara yöneldiği ve bu tutumun, kimi dönem şairlerince yerildiği görülüyor (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2003). Bu yüzden Osmanlı havasına mahsus mûsikînin asıl şekillenme sürecinin, bu kesime özgü beğeni kültürünü temsil eden ve sanatkârın gözdeleşmesinde önemli bir etken haline geldiği anlaşılan tarz-ı mahsus gelişimi açısından ancak sonraki devirlerde gerçekleşebildiğini, eldeki belge ve bilgiler de doğrular mahiyettedir (Belge, 2005; Fetvacı, 2013; İnalcık, 2003). Bu süreçte Osmanlı saray mûsikîşinaslarının, Osmanlı havasının kendisine model aldığı Arap, Acem, Hint-Moğol saray mûsikîleriyle açık bir prestij rekabeti içerisine girip, bu rekabetten üstünlük ve farklılaşmayla çıkmak

çarşılı, 1977, 1988). Havas zümresi göz önüne alındığında, sultanların ve şehzadelerin yanı sıra muhtelif saray görevlilerinden de mûsikîyle profesyonel anlamda ilgilenen kimseler olduğu biliniyor (burada tipik bir örnek olarak Sultan Avcı Mehmed döneminde Kaptan-ı Deryalık ve Erzurum valiliği yapmış bulunan Zurnazen Mustafa Paşa'yı hatırlamakta özellikle fayda vardır). Profesyonellik meselesinde ücretli çalışma bir ölçüt ise de, bundan daha önemli ölçütler olarak bilgi birikimi, tecrübe ve meslek/sanat ahlakının da göz önünde tutulması gerekir. Sonuçta sosyolojik bakımdan bir değerlendirme yapılırken, meselenin aynı zamanda toplumda mûsikîye biçilen rol, işlev ve daha önemlisi, statü üzerinden de etrafıca tartışılması gerekmektedir. Özellikle dinî açıdan mûsikînin eğlence yönünün haram sayılması hususunun, yine önemli bir etken olarak göz önünde bulundurulması gerekiyor. Bu maksatla burada, amatörlük-profesyonellik, saray müzisyeni-şehirli müzisyen gibi unsurlardan ziyade, statü, itibar, tarz-ı mahsus, rekabet, takdir, himaye, teşvik, ödül, özendirme, gözde tutulma, gözden düşme gibi konu ve süreçler üzerinde daha fazla düşünülmesi gerektiğine işaret edilmektedir. Bütün bunlara, Osmanlı'da siyaset, toplum ve şehir hayatının önemli ölçüde değişmeye başladığı 18. yüzyıl koşulları ve Avrupa medeniyetine ilgi ve giderek hayranlık beslemeye dönük tutum da eklendiğinde, "klasik üslûp gelişimi" sürecinin, çok bilinmeyenli bir denklem haline geldiği hususu daha da iyi anlaşılmaktadır. Özellikle Lale Devri toplum yaşamı ile havas beğenisinde meydana gelen değişim, Osmanlı mûsikîsinin klasik üslûp gelişimi bakımından yeni bir sosyolojik boyut kazandığını açıkça göstermektedir. Bu dönemde "mahallileşme" olarak adlandırılan şiir anlayışının, mûsikîde Tanbûrî Mustafa Çavuş'da bulunduğu karşılık, her bakımdan dikkat çekicidir (Klaser, 2001). Bu dönemin İstanbul'da toplumsal hayatta meydana gelen değişim, havas zümresi arasına yeni veya türedi zenginlerin girmesiyle beraber, her bakımdan önemli değişikliklere sahne olmuştur. Sürecin bu yönüyle ilgili olarak kayda değer iki çalışma için bkz. Develi (1998), Salgırlı (2003). Bu yüzden burada, Osmanlı mûsikîsinde havas beğenisine mahsusiyeti tanımlayan bir unsur olarak klasik üslûp gelişiminin başlıca göstergeleri üzerinde odaklanılması gerekliliğinin altı ısrarla çizilmektedir.

18 Kantemir, ünlü, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı eserinde yer alan bir dipnotta, Osmanlı'nın mûsikî sanatını benimseme ve bu sanatta ilerleme kaydetme sürecini, "barbar-medenî" karşıtlığına dayalı dikkat çekici söylem üzerinden şöyle dile getirir: "Burada, tüm Hristiyan dünyasında barbar bilinen bir ulusun bu kadar soylu bir sanattaki becerisini övdüğüm için Avrupalı okurlarıma belki acayip gelecektir. Bununla beraber bu ulusun başlangıçta [...] Osmanlı devletinin kuruluşunda [...] barbar olduğunu kabul etmekteyim. Fakat zamanla savaşların ve fetihlerin durmasıyla birlikte Türk ulusuna da, barış eseri olan sanatla uğraşmasına olanak verilince, önce ilkel ve yabani hallerini terk ederek, o kadar incelmış ve uygarlaşmıştır ki, bugün o eski barbarlık izleri güçlülük fark edilebilir" (1998, s. 461-462). Bu "uygarlaşma" sürecinde Osmanlılar açısından saray kültürü ve gelenekleri, yönetici elit, havas, banilik, hamilik, sanatlar ve özellikle de mûsikî açısından etkili olan unsur ve etkileşim olanakları üzerinde yapılmış daha ayrıntılı çalışmalara ihtiyaç olduğu açıktır. Ayrıca meselenin daha duyarlı değerlendirmelere konu edilebilmesi için, saray kültürü, seçkinler, elit eğitimi ve sanatlara odaklanan mukayeseli ve analitik araştırmalara da büyük ihtiyaç olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

zorunda kaldıklarını iddia etmek mümkün görünmektedir. Bu farklılaşma ve giderek de üstünlüğün, şiirde, 15. yüzyıl sonları itibarıyla gerçekleştiğini, edebiyat tarihine dönük çeşitli araştırmalar açıkça ortaya koymaktadır (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2003; Tekin, 2004). Mûsikîde ise bunun erken örneklerine çeşitli divan şairlerinin ismen zikrettikleri ve ayrıca Ali Ufki, Hafız Post güfte mecmuası ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde rastlanan makam, perde, usûl ve eser türü gibi örnek ve ifadeler yardımıyla, 17. yüzyıl başlarından önce ve olasılıkla 16. yüzyıl ilk çeyreği içinde, üslûplaşmanın göstergelerini oluşturma bakımından gerçekleştiği anlaşıyor.¹⁹

Hami için sanata verdiği desteğin temel sebeplerinden biri, adının iyi ve saygınlık uyandıracak tarzda kalıcı olmasını temin etmek olduğu bir gerçektir. Hamiler mûsikîyi salt bir eğlence unsuru olarak görmüyorlar; aynı zamanda, geniş bir kültür ve temsil alanının merkezine yerleştiriyorlardı. Hamilerin mûsikîyi desteklemelerinde öne çıkan unsurlardan biri, hiç kuşkusuz, “derin duyma hassası”nı temsil eden, “hakîmce, bilgece, sôfice duyuş”un sembolü, “âlemlerin/kürelerin ahengi/mûsikîsi” (*the harmony/music of the spheres*) anlayışıdır (Öztürk, 2014a; Shehadi, 1995). Mûsikîyi kâinattaki nizamın en mükemmel temsili olarak gören bu anlayış, aynı zamanda, işitme ve mûsikî dinlemenin, sadece “soylular”a, “şerifler”e, “seçkinler”e mahsus, ayrıcalıklı bir hususiyet olduğu inancını, kültürel bir kod olarak, bünyesinde taşımaktaydı. Bu yüzden hamilerce düzenlenen meclislerin tasarımında kozmolojinin belirgin bir yeri olduğu ve mûsikîye mutlaka yer verildiği görülüyor. Açıktır ki bu meclislere temel teşkil eden sanatlardan şiir, [ilâhî] “kelam”ı; mûsikî ise [ilâhî] “ahenk” ve “nizam”ı temsil ediyordu. İnalıcık’ın (2003, s. 15) büyük bir açıklıkla ifade ettiği üzere, “haminin kalitesi, sanatkârın kalitesini takdir etmek” bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Haminin mûsikîye olan ilgisi, mûsikîden anlaması, gelişmiş ve incelikli bir beğeniye sahip bulunması gibi niteliklerinin, mûsikî sanatkârlarının eser ve icra anlamındaki muhtelif eğilim ve yönelimleri üzerinde etkili olduğu son derece açıktır.²⁰ Yeni makamlar bulunması, terkipler yapılması, yeni usûller geliştirilmesi ve hatta önceden fazlaca itibar gösterilmeyen muhtelif nim/yarım (veya girift) perdelere dayalı yeni perde düzenleri ve nağme uygulamaları gerçekleştirilmesi, mûsikînin işaretle tespit edilip kayıt altına alınması (notalama) gibi çalışmalar, hep bu tür yönlendirmelerin ürünü olarak ortaya çıkmış görünmektedir. Mûsikî sanatında bu türden arayışların takdire şayan olma niteliğini, 15. yüzyıl başlarında, Kırşehirli Yusuf (2015, s. 44), “üstadlar katında makbûl olmak” sözleriyle ifade eder. Bu “kat”ın, sanatın takdiri açısından yüksek bir seviyeyi temsil ettiği bir gerçektir. Bu arayışlarda

19 Bu yaklaşık tarihlendirmede; *kâr*, *beste*, *peşrev*, *semaî* gibi eser türleri; *nim devir*, *darbeyn*, *evfer*, *evsat* gibi usûller; *acem-aşiranı*, *arazbar*, *bestenigâr*, *buselik-aşiranı*, *yegâh* gibi (ayrıca ismen, önceki Arap-Acem mûsikî nazariyatında bulunup da, Osmanlı dünyasında tarif ettiği nağme içeriğinden bütünüyle farklılaşarak özgüleşmiş durumdaki birçok) makam ve ve terkipler ile *acem*, *hicaz*, *saba*, *geveşt*, *şehnâz*, *sünbüle* gibi tümüyle Osmanlı klasik mûsikîsine özgü olduğu görülen perde adlandırmaları, bir veri olarak göz önünde tutulmaktadır. Ayrıntılar için bkz. Öztürk (2014a; 2014b; 2016a).

20 Osmanlı saraylarında dönem dönem, padişahların ilgileri derecesinde musiki sanatının rağbet görme, gözde olma veya gözden düşme durumuna ilişkin öncü ve değerli bir çalışma için bkz. Uzunçarşılı (1977). Ayrıca padişahlar ve mûsikî yaşamına gösterdikleri ilgiye dair çeşitli araştırmalar için bkz. Beşiroğlu (1993), Ekinci (2010), Yıldız (2007).

mûsikîde üslûbu gerek şahsen, gerekse mahsusiyyet yönüyle temsil eden “entonasyon” (bir perdenin seslendirilişi) konusunun da, incelikli bir ayırım haline geldiği, üstadlık silsilelerinin gelişiminden takip edilebilmektedir. Nazarî kaynaklarda “bir” perdeyle ifade edilme eğiliminde olunan seslendirmelerin, icrada, oldukça farklı şekillerde ve her durumda üslûp, yorum, tarz, tavır, alışkanlık veya yenilik gibi performansla dönük ölçütler üzerinden farklılaşabildiğini burada özellikle belirtmek gerekir.

Meclisler, Fasıllar ve Meclis Âdâbının Klasik Üslûp Gelişimindeki Rolü

Meclisler, hami ve sanatkâr açısından, çift yönlü işlevlere sahiptir. Bir mecliste hami, sanatkârın, kendi statüsüne seviyesine ve kültürüne uygun nitelikteki ayrıcalığı ortaya koyan “yüksek sanat” yanında, “nev-eda” ve “tavır-ı mahsus” sahibi “taze” eserler vermesini de beklemektedir. Benzer olarak sanatkâr da haminin gözüne girmek, takdir ve itibar kazanmak; diğer mûsikîşinaslarla rekabeti göze almak ve girmek; dolayısıyla farklılık yaratmakla ilgili yüksek bir motivasyona sahip olmaktadır (İnalcık, 2011, s. 196–200).²¹ İşte bu dinamik ortam, mûsikî sanatının gelişiminde de sanatkârı sadece eser vermek veya mûsikî icra etmek anlamında değil, daha önemli olarak farklı ve asliyeti olan, üslûp geliştirmede daha incelikli bir arayış içinde olmak yönünde motive ettiği bir gerçektir. Bu tutumun, sanat ve üretim bakımından kışkırtıcı, özendirici, rekabet yaratan bir işleyiş doğurduğu anlaşılıyor. Teşvik, takdir, lütuf, ihsan ve in’amlar, bu rekabetin ödülleri olarak her hal ve şartta etkili ve etkin durumdadır.²²

İnalcık, padişahın, bezm ve işret meclislerine, daha çok kendi yakın çevresini teşkil eden nedimleri ve müsahtipleriyle birlikte katıldığını; bu meclislerde devlet ricaline yer verilmediğini belirtir: “İşret meclisinde daima hazır olanlar, şâirler, musâhib-nedimler, sâkîler [...], şarap sunan *sâde-rûyân* (sakalı çıkmamış oğlanlar), *mutribândır* (çalgıcı ve gazel okuyanlar)” (2011, s. 200).²³ Bu çerçevede düşünüldüğünde, padişah dışındaki ve özellikle yüksek makamlardaki sadrazam, vezirler ve diğer yönetici elitin, hamilik konusunda, benzer tarzda meclisler tertip

21 Osmanlı havas çevreleri açısından bir hususun özellikle göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Havas mensupları, mûsikîşinaslardan “sadece” eski eserleri meşk ve icra etmelerini beklememekteydiler. Somut olarak ifade edilirse, mesela temel beklentileri, “kanonik eser” ve “klasik repertuar” gelişimi bakımlarından başta gelen bir rol model olmasına rağmen yalnızca Maragalı Abdülkadir’in eserlerini dinlemek değildi. Aksine havas mensupları, özellikle bestekârlardan, “yeni” eserler ortaya koymalarını; bunu yaparken de üslûpça hem bir asliyet, hem de bir yenilik getirmelerini beklemekteydiler. Bu yüzden havas için üretilen mûsikînin donuk, sabit ve değişime kapalı bir repertuara sahip olduğunu düşünmek hiç de gerçekçi görünmemektedir. Mûsikî çevrelerinde perde, nağme, makam, terkiib, usûl, eser türü, çalgı ve entonasyon konularında yapılmış sayısız yenilikle ilgili bilgilere, dağınık durumdaki muhtelif kaynaklardan ulaşılması mümkündür.

22 Sultan II. Bayezid’in daha şehzadeliği döneminden başlayarak şiir ve hat sanatlarında M. Kalpaklı’nın (2017) ifadesiyle “bir özgünlük ideali peşinde olduğu” görülüyor. Buradaki özgünlük ideali arayışının, Osmanlı havas beğenisine uygun bir “tarz-ı mahsus” gelişimini arzu ve temin etmek olduğu gayet açıktır. Kalpaklı’ya (2017, s. 263) göre: “Sultan II. Bayezid özgün anlamlar peşindeydi. Onun, Osmanlı şiirinin gelişimine belki de yön veren bir girişimi, Basiri’nin Anadolu’ya getirdiği Nevayi şiirlerinden otuzüç tanesini devrin şâirler sultanı Bursalı Ahmed Paşa’ya göndererek ondan nazireler istemesidir.”

23 Osmanlı’da meclis âdâbı ve bu âdâba göre avamın kimi davranışlarının görgüsüz addedilmesine dönük çarpıcı ifadeler, Gelibolulu Mustafa Âlî’nin *Mevâ’idü’n-nefais fî kava’idi’l mecalis* [1599] adlı eserinde yer alır. Gelibolulu, aynı eserde, meclislerde yer bulan çalgılar ile mûsikîşinaslar hakkında da önemli bilgilere yer verir. Ayrıntılar için bkz. Şeker (1997).

ettikleri ve onların da kendilerine mahsus birer “muhit” teşkil ettikleri bilinmektedir.²⁴ Temel işlevleri açısından işret meclislerinin, mûsikîde klasik olarak nitelendirilecek eser repertuarı ile icra üslûbunun gelişiminde anahtar bir rol üstlenmiş olduğunu dikkate almak gerekmektedir. Bu olgu, mûsikîde tarz-ı hassa geliştirme anlamındaki mûsikî arayışlarının, “sadece” sarayda, meşk odalarında, haremde veya fasıllarda yer verilen icralarla gerçekleşmediğini ve özellikle işret meclislerinin, her bakımdan çok daha özelleşmiş ortamlar olduklarını göstermektedir.

Sosyoloji ekseninden bakıldığında, işret meclislerine katılanların, özel bir grup teşkil ettiği görülür. Sosyolog Marwin Shaw’a göre grup: “her birinin etkileyeceği ve etkileneceği şekilde birbirleriyle etkileşim içine girdikleri kişiler”dir (akt., Rumina, 2009, s. 72). Bu bağlamda, meclislerde hem belirli bir grubun (mesela, padişah ve nedimleri) yer alması, hem de bu grup içinde gelişen özel iletişimin (mesela, sanatlar üzerine sohbetler yanında şiir söyleme ve mûsikî dinleme), klasik mûsikî üslûbunun icra ve gelişimine zemin oluşturması bakımından büyük önem taşıdığı anlaşıyor. Shaw’ın sosyolojik anlamda “grup” için belirlediği şu ölçütler de dikkate alındığında, işret meclislerinin ve bu meclislere katılanların ne tür bir etkileşim ortamı içinde bulundukları, daha iyi anlaşılmış olmaktadır: “Grup ne kadar büyük olursa, kişiler-arası karşılıklı samimiyet imkânı o oranda daha az olur. Bu sebeple dolaysızlık ve samimiyet derecesi; (i.) Grubun boyutuna, (ii.) Toplanan yere, (iii.) Üyelerin birbirleriyle olan ilişkilerine ve (iv.) Grup liderine bağlıdır. Bu sebeple grup iletişimi, kişiler-arası iletişimden daha önemlidir” (akt., Rumina, 2009, s. 73). Shaw, grup üyeleri arasındaki karşılıklı iletişim ve etkileşimin, grup kimliğinin gelişimi, pekişmesi ve yeniden-üretimi açısından; işbirliği (*cooperation*), rekabet (*competition*), çatışma (*conflict*), uyum/uzlaşma (*accommodation*) ve özümseme (*assimilation*) doğurduğunu da belirtmektedir. Bu açılardan değerlendirildiğinde, işret meclislerinin, havas arasında, gerek farklı grupların/muhitlerin gelişme göstermesinde (dolayısıyla, çeşitlenmiş bir hamilik ağının oluşumunda) ve gerekse de klasik üslûbun geliştirilmesindeki talepkâr, teşvik edici ve rekabet sağlayıcı rolüyle, merkezî bir rol kazandığını göstermektedir. Bu anlamda bu tür meclislere davet edilmeye değer bulunan bir mûsikîşinas için meclis ortamı ve orada yer alan grubun anlamı, olağan bir dinleyici topluluğundan farklı olmalıdır. Çünkü meclis ortamı, havas grupları ve muhitleri açısından “eğlence”den öte, tam anlamıyla “yüksek sanat” talebinin en üst düzeyde cereyan ettiği, bu yüzden rekabetin de kıyasıya gerçekleştirildiği, son derece özelleşmiş ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁵ Bu meclislerde yürütülen her tip etkinlik, kendi içinde bir “mükemmelleşme” ve “üstünlük” ihtiyaç ve talebini, bir beklenti olarak barındırmaktadır. Meclisin gerçekleştirileceği mekânın tanziminden başlayarak, mecliste yer alan her bir grup üyesinin, şiir ve mûsikî sanatlarını icra edenlerin, bu mükemmellik beklentisine eksiksiz şekilde cevap

24 Sadrazam Pargalı İbrahim ve etrafındaki edebî muhiti ele alan bu tür bir araştırma için bkz. Tezcan (2004); Damat İbrahim Paşa’yla ilgili olarak bkz. Özalp (2000); Sultan II. Bayezid’le ilgili olarak bkz. Kalpaklı (2017, s. 261–270).

25 Bunun çok bilinen bir örneğini İsmail Dede Efendi ile İzzet Şakir Ağa arasındaki rekabet oluşturur ki ayrıntıları için bkz. Özalp (2000, s. 537).

vermesi gerekir. İşte bu meclis koşullarının, bestekâr, hanende, gazelhan ve sazandeler açısından, birikimlerini ve sanatlarını, kendi tarz-ı mahsusları içinde, yaratıcı ve özgün yanlarıyla ortaya koymalarında başat bir rol oynadığı açıktır. Dolayısıyla klasik olarak nitelendirilecek ve bu tür meclis ortamlarında karşılıklı grup etkileşimleri içinde gelişme gösteren mûsikî üslûplarının, eserler, icracılar, bestekârlar, hamiler ve dinleyenler açısından kanonlaşma doğuracak şekilde varlık bulduğunu ileri sürmek mümkündür.

Bu makalede, esas olarak, “yüksek sanat talebine mahsusiyyet” olgusu, “klasikleşme” kavramı açısından anahtar kabul edilmektedir. Bu mahsusiyyetin muhtelif sanatlarda doğurduğu “yeni eser” ve “üslûp” arayışları, “havas beğenisine mahsus olma” anlamında, özgün bir klasik mûsikî gelişimindeki başlıca etken olmaktadır. Bu şekillenme sürecinde sanatkâr ve hami için asıl geçerli ölçütün, sanat eserinde “ayrıntılara” ve “işçiliğe” verilen önem ile bu ayrıntıların, yüksek sanatı talep ve teşvik eden hamice fark edilmesi/anlaşılması olduğu gerçeğine özellikle dikkat edilmelidir. Sanatkâr tarafından ayrıntılara gizlenmiş incelik ve yenilikleri fark etme, anlama ve takdir etme, bir yönüyle, hami için hem bir keşif, hem bir merak ve ama daha önemlisi kendisinin veya sanatkârın seviyesini test etmesine imkân veren bir tür sına ve hatta kültürel anlamda da bir “oyun”dur.²⁶ Sanatkâr, eser veya icrasında yer verdiği yenilikleri, ince buluşları ve geliştirdiği tarz-ı mahsusunu, ayrıntılarda gizlemekte ve buradaki “hüner”ini, kendine mahsus ustalık ve işçiliğiyle ortaya koymuş olmaktadır. Bir mûsikîşinas için bu hususiyetler; eser türü, makam, usûl veya perdelerde yenilik yapmak suretiyle, kendi tarz-ı mahsusunu yansıtacak, incelikli nağme üretiminden geçer.

Mûsikîde Havasa Mahsusiyyetin Temsili Bakımından Kanonlaşma ve Klasikleşme

Jan Assman’ın (2001, s. 105–129) “kültürel bellek” bağlamında kanon kavramı üzerine yaptığı son derece kapsamlı incelemesinden hareket etmek, burada ele alınan ve sonuçta hafıza kültürü içinde üretilip aktarılan Osmanlı mûsikî geleneğindeki klasikleşme sürecinin analizi açısından da yol gösterici olacaktır. Burada öncelikle, “kanon” kavramının sahip olduğu dört temel anlama odaklanmak gerekir: (i.) ölçek, cetvel, ölçüt, (ii.) örnek, model, paradigma, (iii.) kural, norm, (iv.) tablo, liste. Osmanlı havas beğenisi için üretilen mûsikîde “kanonlaşma” süreci ile “kanonik eser” kabulünün, kelimenin “ölçüt, örnek, model, kural, norm” gibi anlamlarıyla ilişkili olduğu açıktır. Osmanlı havas tabakasının, (a.) saray adetleri ve âdâbı, (b.) bilinen şöhretli hanedanlıklar ve saraylar arasındaki rekabet ve üstünlük yarışı gibi iki temel husus göz önüne alındığında, kanonlaşmaya neden ihtiyaç duyduğu ve “ne”leri kendisine “ölçüt, örnek, model” aldığı meselesi belli bir berraklaşma kazanmaktadır.²⁷ Öncelikle takdir ve himaye sistemi,

²⁶ Ayrı bir araştırma konusu oluşturmakla beraber, konunun “oyun” kavramı açısından kapsamlı şekilde incelendiği Huizinga’nın başyapıtı durumundaki *Homo Ludens* adlı eserinin; *Playing and knowing* (s. 105-118), *Play and poetry* (s. 119-135) ve *Play-forms in art* (s. 158-172) başlıklı bölümlerine özellikle bakılmasında fayda vardır. Bkz. Huizinga (1980; Türkçesi 1995). Oyun kavramının Türk kültüründeki yerini ele alan temel nitelikte çalışma için bkz. And (1974).

²⁷ Henüz yayımlanmamış bir çalışmada, buna tipik bir örnek olarak, Rast makamında, Hâce Abdülkadir Meragî’nin sözlü eserlerinden bazıları ile Kantemiroğlu Edvarı’nda yer alan kimi peşrevlerin karşılaştırılmasında, “örnek alınan kanonik eser”

kanonlaşmayı sağlayan eğitim ve eğilimlerde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Havasın eğitsel ve kültürel vasıfları için hem bir “seviye” tayin etmek, hem de bu seviyeyi aşmak arzusu, süreç gelişiminde etkili olmuş görünmektedir. Bu ihtiyaç, genelde tüm sanatlarda ve özelde mûsikî sanatında, havas tarafından “saygı gösterilen” ve “rağbet edilen” belli sanatkâr ve eserlerin, daha ayrıcalıklı bir himaye görmelerine imkân tanımaktadır. Böylece rağbet ve itibar etkenlerinin, kanonlaşmada giderek önemli bir ölçüt haline geldiğini; bunun, beraberinde kabul, seviye, benimseme ve yaygınlaşma getirdiğini belirtmek gerekir. İşte kanonlaşma ve bununla beraber klasikleşme hadisesinde de, tüm bu etkenlerin rolü olduğunu hesaba katmak gerekmektedir.

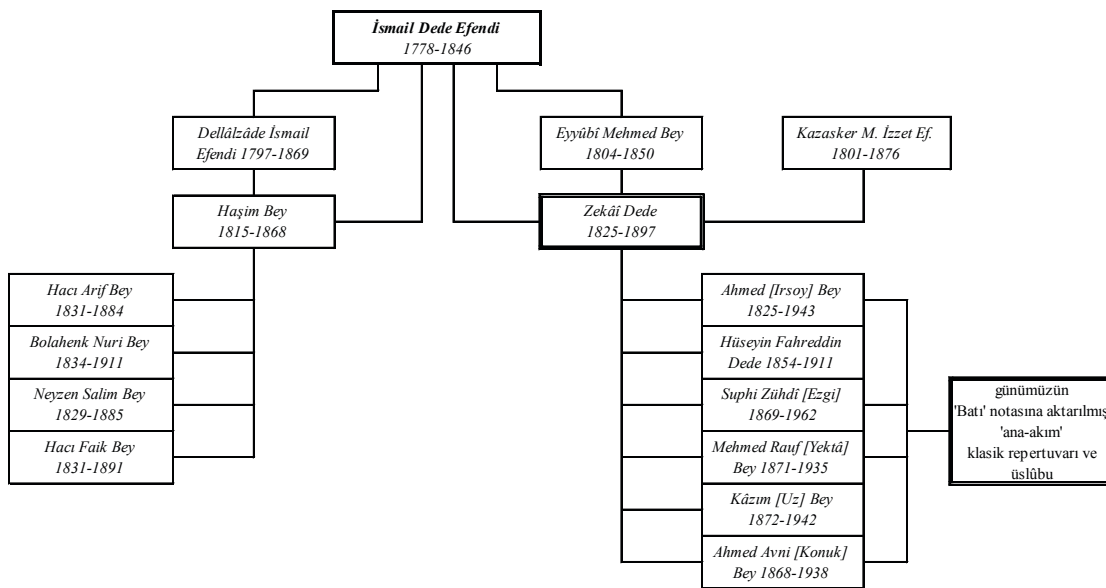
Kanonlaşmanın ve Osmanlı klasik üslûbunun gelişiminde temel unsurlarından birini, hiç kuşkusuz “hafıza” ve “meşk” silsileleri oluşturur.²⁸ Bu süreçte yazılı kaynakların “başat” bir etkiye sahip olduklarının söylenmesi güç olsa da, bunun önemli bir istisnasının –özellikle de hafızaya yardımcı işlevi göz önünde tutularak– “güfte mecmuaları” olduğunu kabul etmek gerekir (Wright, 1992). Sözlü hafıza kültürü, “hatırlanmaya değer bulmadığı eseri”, saklamaya da ihtiyaç duymaz. Bu nedenle bu tür eserler, rağbet ve saygı görmemeleri nedeniyle, mûsikî geleneğini yaşatan hafıza ve meşk silsilelerinden doğal bir eğilim dâhilinde kaybolmuşlardır. Buna karşılık hatırlanmaya ve saygı gösterilmeye değer bulunan eserlerin, gelenek hafızasında, önde gelen üstad belleklerinde ve eser meşklerinin yaşatıldığı ve kuşaklar-arasında aktarıldığı görülür. Bu aktarımın “yaşayan/canlı” hafızalar üzerinden gerçekleştirilmesi, kanonik eser repertuvarlarının “diri” tutulmasında ve bir süreç olarak kanonlaşmada, asıl belirleyici etken gibi görünmektedir. Bu sayede, üstadlık zincirleri ve meşk silsileleri boyunca, “hafıza ve meşke dayalı” bir kanon gelişiminin sağlanması mümkün olabilmektedir. Yazı veya notaya fazlaca itibar etmeyen bu tür bir kanon oluşumunun, aslında Osmanlı havas beğenisine, üstad bestekârlar eliyle sunulan mûsikîlerin, temel ve ayırt edici yönlerinden birini oluşturduğu ileri sürülebilir.²⁹ Bu yüzden Osmanlı hamilik geleneğinin desteklediği mûsikî eserlerinin klasikleşmesi sürecinde, sosyolojik

mantığının, hem nazârî, hem de bestecilik/kompozisyon boyutlarıyla nasıl gelişme göstermiş olduğunu, analiz ve mukayese yoluyla somutlaştırmak mümkün olmuştur. Yukarıda değinilen *nazire* konusu da dâhil olmak üzere, meselenin bu boyutunun, “kavramsal” açıdan, Avrupa müzik tarihinde kompozisyon bilgi ve uygulamalarına temel teşkil eden “*cantus firmus*” [“sabit/değişmeyen şarkı/ezgi (kalıbı)"] konusuyla birlikte, kapsamlı şekilde ele alınması, bestecilik konusunun “görenek” boyutu ve geliştirdiği yöntemler konusunda çarpıcı bazı bilgilerin ortaya çıkarılmasına imkân verecektir. Böyle bir araştırmada etnomüzikolojik açıdan göz önünde bulundurulması gereken bir diğer “süreç” ve “yöntem” ise “*centonization*” olarak adlandırılan ve önceden var olan ezgi figür veya motiflerinden, “yamama” suretiyle, yeni ezgiler üretme meselesi olacaktır. Tüm bu süreçler üzerinde analitik ve mukayeseli araştırmalar yapılmadan, Osmanlı müsikiğinde bestecilik açısından kanonik eser sürecinin nasıl şekillendiğinin tam manasıyla anlaşılmasının mümkün olmayacağını, burada hususiyetle belirtmek gerekmektedir.

28 Müsiki de meşk konusu ve “silsile” ilişkisini ele alan çalışmalar için bkz. Behar (1998), Dural (2011).

29 Türk müsiki çevrelerinde “notasızlık” üzerinden yürütülen muhtelif tartışmaların, burada belirtilen hususu genelde dikkate almamış olması, aslında düşündürücü bir tek-boyutluluğa işaret eder. Osmanlı müsiki söz konusu olduğunda, adeta bir tür “cehalet” olarak değerlendirildiği görülen “nota bilmeme”nin temel sebeplerinden birini, “meşk” ve “hafıza” konusuna verilen büyük önemin oluşturduğunu hususiyetle göz önünde bulundurmak gerekir. Burada mesele “nota bilmemek”ten ziyade, “nota kullanmayı tercih etmemek” olmuştur ki bu tutumun, Osmanlı müsiki geleneğinde, müsikînin her şeyden önce bir “bellek sanatı” olarak kabul görmüş olmasından kaynaklandığı çok açıktır. Bellekte saklanan müsikî, aslında tıpkı yoğrulmaya hazır bir hamur gibi, her yeni icrasında yeniden şekillendirilebilmekte ve dolayısıyla da yeniden-üretilebilmektedir. Aynı bir makale konusu oluşturacak bu meselenin tarihsel seyrine dair dikkat çekici bazı çalışmalar için bkz. Ayangil (2008), Behar (1987, s. 19–63). Notalama konusunun müzik sosyolojisi bakımından önemli bir değerlendirmesi için bkz. Turley (2001).

bakımdan pek çok bileşenin devrede olduğunu kabul etmek gerekir. Saygınlık, seviye ve nitelikçe yükseklik, beğeni muhiti, statü, üstünlük, temsil, talep, beklenti gibi konuların, klasikleşmede oynadığı rol üzerinde daha fazla araştırmaya ihtiyaç olduğu bir gerçektir. Ancak burada tespit edilen iki temel hususun, hafıza ve meşk silsilelerinin, öncelikle kanon oluşumunda, ardından da üslûpça klasikleşmenin sağlanmasında, öncelikli ve önemli bir belirleyiciliğe sahip oldukları son derece açıktır. Assman’a göre: “Klasik eserler her zaman geçerli normların en saf biçimidir. Bu yüzden estetik kararlar ve sanatsal üretim için ölçek ve ölçüt olurlar” (2001, s. 111). Bu tespitin derinlemesine bir araştırmasında; (i.) hafıza ve repertuvar aktarımı bakımından, takip edilebilen üstadlık silsileleri, (ii.) yazılı kaynaklarda yer bulan ve biyografik bilgilerle de desteklenebilen eser kayıtları, birbirini tamamlayıcı alanlar olarak araştırmacının önünde durur. Konuyu tartışmada kanonlaşma, klasikleşme ve klasik üslûp gelişimi ve aktarımının en takip edilebilir örneği olması nedeniyle İsmail Dede Efendi meşk silsilesini ele almak, oldukça açıklayıcı olacaktır (Şekil 1).



Şekil 1. Kanonlaşmanın analizi bakımından İsmail Dede Efendi kaynaklı meşk silsilesi. Süreç bir yandan kanonik eser repertuvarının aktarımı bakımından önem arz ederken, diğer yandan da “bir” klasik üslûbun silsile içinde nasıl şekillendiğini anlamaya da yardım etmektedir.

Şekil 1’deki silsile dikkatle takip edildiğinde, “icra edilen repertuar” açısından, Dede Efendi’den itibaren gelişen aktarım zincirinin “meşk” esaslı olarak geldiği hususu öncelikle dikkat çekmektedir. İkinci sırada, Dede Efendi’nin, öğrencilerine hangi eserleri meşk ettiği ve bunlar arasında hangilerinin kanonik olduklarının tespiti gelir. Burada özellikle eski, örnek ve model alınan repertuvarın aktarımı, hiç kuşkusuz, kanonik eser repertuvarının da hem kabulü, hem de aktarımı anlamına gelmektedir. Burada bir noktaya dikkat çekmekte fayda vardır. Bilindiği gibi, Ali Ufkî ve Kantemiroğlu repertuvarlarında “notaya aktarılmış” olduğu halde, meşk silsilelerine dâhil edilmemiş pek çok bestekâr ve

eser mevcuttur. Bu durum, Osmanlı havas mûsikîsinde kanon oluşumunun araştırılması için, aslında son derece çarpıcı bir hususa dikkatlerin yoğunlaşmasını sağlar. Bu da, kanonik eser repertuvarlarının, yazılı kaynaklara dayanmaktan ziyade, meşk ve hafıza aktarımına dayalı olarak geliştiğini gösterir. Mûsikî geleneğine asıl hayatîyet vasfını kazandıran da zaten bu “yeniden-üretme”, “yeniden-şekillendirme” ve “yeniden-yorumlama” sürecidir. Bu süreç, Osmanlı mûsikîsinde klasik kavramı açısından özgün ve ayırt edici bir vasıf olarak öne çıkar.

Klasik üslûp açısından kanonlaşmada temel alınan bazı bestekârlar ve eserleri üzerinde düşünüldüğünde, Osmanlı öncesi için Abdülkadir Meragî’nin başta geldiği söylenmelidir.³⁰ Osmanlı dönemi için ise, Hafız Post ve İtrî’yle doruk noktasına ulaşan 17. yüzyıl bestecilerini beklemek gerekecektir. Bu, aynı zamanda, Osmanlı mûsikîsinde, havasa mahsus klasik üslûbun da kesin surette vücut bulması demektir. İtrî’nin bir bestekâr ve hanende olarak yakınlarında bulunduğu, takdir ve himayelerini gördüğü isimler arasında padişahlar IV. (Avcı) Mehmed, III. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa, III. Ahmed yanında, Kırım Hanı Selim Giray da yer almaktadır. Sadece bu isimlerin mevcudiyeti bile, İtrî’nin şöhretli bir bestekâr olmasında, en yüksek makam nezdinde gördüğü himayenin, açık bir belirleyiciliği olduğunu göstermeye yetmektedir.³¹ Çünkü gerek Nâyî Osman Dede, gerekse Şeyhülislam Esad Efendi, aslında İtrî’yi eleştiren isimler olarak öne çıkarlar. Ama onların bu tutumlarına rağmen İtrî eserlerinin hemen bütünü, Osmanlı havas mûsikîsinin kanonik eser repertuvarında saygın bir yer bulmuştur. Ünlü Neva Kâr’ı ve Segâh Yürük Semaî’si dışında, özellikle dinî eser repertuvarına kazandırdığı Segâh Sâlat-ı Ümmiye ve Tekbir, halen İslâm ülkelerinin pek çoğunda okunmaktadır.

Kanon ve klasik kavramları arasındaki ilişkide, Assman’ın şu tespiti, bu makalede savunulan düşünce açısından önemli görülüyor:

Kanon, güzel, büyük ve anlamlı olarak kabul edilebilecek ölçüleri tanımlar. Ve bunu, bu tür değerleri örnek olacak düzeyde taşıyan eserlere işaret ederek yapar. *Klasik kavramı, sadece geriye yönelik olarak seçilmiş belli öğelerin kabulü anlamına gelmez, aynı zamanda ileriye yönelik olarak, buradan kalkarak meşru yeni bağlantılar kurma olanağını göz önünde bulundurur* (2001, s. 120).³²

30 Bu hususta somut bir tarihsel kayıt, torunu Mahmud’un, *Makasidü’l-edvâr* adlı eserinde yer alır: “Hâce [Abdülkadir-i Merâgî] merhum bu devirlerde [usûllerde] birçok tasnif [beste] yaptı. Öyle ki onun yaptığı tasnifler bizler için örnek alınacak birer prensip oldu” (Kanık, 2011, s. 112).Günümüzde klasik Türk mûsikîsi repertuvarında Farâbî ve Abdülkâdir Meragî’ye ait olduğu düşünülen eserlerin mevcudiyeti, burada konu edilen kanonlaşma hadisesi açısından değerlendirildiğinde, kuşkusuz ki “ölçüt, model, örnek” alınma yönüyle önem taşır. Yazıdan ziyade söz ve bellek yoluyla aktarılan ve onlara ait olduğuna inanılan eserlerin, aslında somut olarak “hafızaya dayalı” bir kanonik eser repertuarı meydana getirdiği aşîkârdır. Dolayısıyla burada tartışmanın odağında, belirtilen eserlerin onlara ait olup olmaması değil, geliştirilecek klasik üslûp açısından bu isim ve eserlerin, bir ölçü veya örnek olarak “kabul edilmesi” yer alır.

31 Yahya Kemal Beyatlı’nın, İtrî üzerine yazdığı şiirde onu ‘öz mûsikîmizin pîri’ olarak nitelemesi, bu tür bir efsaneleşmenin tipik örneği olarak yorumlanmalıdır (1974, s. 17).

32 Avrupa müziği açısından “klasik” ifadesinin kullanımı, sanat-tarihi, arkeoloji, edebiyat ve lingüistik alanlarında kullanıldığı anlamdan açıkça farklıdır. Kelimeye yüklenen; zamanı ve çağları aşan “kusursuz model” ve “temel eserler” anlamı, konu müzik olunca farklılık arz eder. Klasik ifadesi, Avrupa müziğinde, hem bir dönem (genel kabulle 1775-1825 arasındaki “müzik tarzı ve beğenisi”), hem de bu dönemde Avrupa müziğinin “mükemmel örnekleri”ni veren besteciler ile eserleri

Havas açısından düşünüldüğünde klasik ifadesinin, bu “sınıf” veya “tabaka”ya mensup olanların beğeni, takdir ve himayeleri için üretilen ve icra edilen mûsikî türü ve tarzı olarak anlaşılması gerektiğine yukarıda değinilmişti. Harold Powers, Osmanlı saray mûsikîsinin klasik olarak nitelendirilmesinde, sanatı himaye eden yönetici elite mensup kişi ve grupların varlığının önemli bir ölçüt teşkil ettiğini belirtir (1980, s. 11–12). Benzer olarak Signell (1980, s. 166) da; “[b]u mûsikînin himaye tarzı hep seçkinlere bağlı olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar klasik Türk mûsikîsinin neredeyse tüm bestecileri ve icracıları dinî ya da din-dışı güç/iktidar merkezlerine hizmet etmişlerdir” demektedir. Bu anlamda klasik kelimesini –Williams (2007)³³ ve Signell’den (1980) esinlenerek– havasla olan bağlantısı üzerinden, aynı zamanda “hassa” (havasa özgü/özel) şeklinde anlamak mümkündür. Bu ise, klasik kelimesine kaynaklık eden Latince *classis* ile hassa ve havas arasında var olduğu görülen kavramsal akrabalığa daha da dikkat çeken bir atıf sağlar. Buradaki “klasiklik”, tarihsel bir dönemden ziyade, bu tabakanın yüksek beğeni kültürüne aidiyeti ifade eder. Havas beğenisine sunulmuş ve onlar tarafından takdir edilmeyi bekleyen, havasa mahsus, özel bir mûsikî türü ve tarzını/üslûbunu niteler. Böyle ele alındığında, Osmanlı mûsikî tarihine dönük çalışmalar açısından, bu “klasik” tür ve tarzın, kimi belirgin dönemlere ayrılması mümkündür.³⁴

Kendilik ve aidiyet bilinci veya farkındalığın bir neticesi olarak havas tabakasının, kendine özgü bir mûsikî zevki, beğenisi ve bir anlamda da üslûp ve standardı geliştirilmesine zemin sağladığı son derece açıktır. Mesela nazarî kitaplara bakıldığında, 16. yüzyıl sonlarına dek temelde Arap ve Fars mûsikîlerine özgü mûsikî türleri ve çalgılarına dayalı, “önceki kaynaklar veya üstadlardan öğrenilmiş” bir bilgi aktarımıyla karşılaşılırken, somut olarak Kantemiroğlu’nun eseriyle birlikte, Osmanlı sarayında,

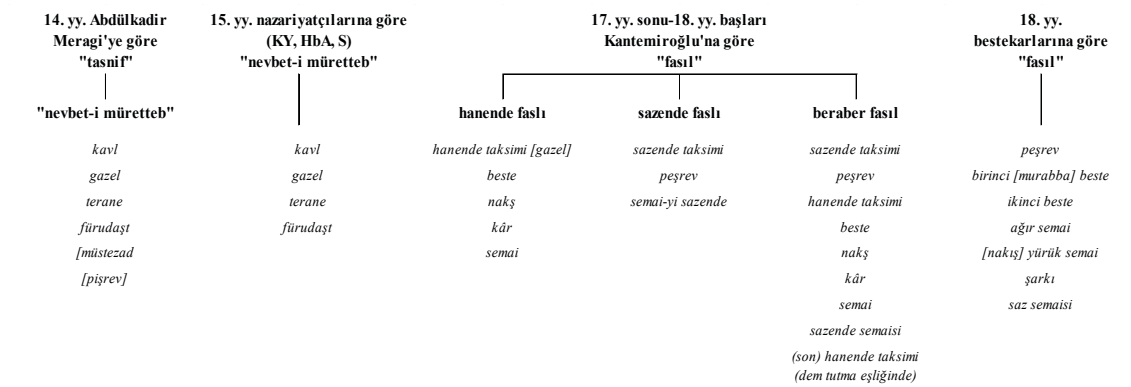
anlamında kullanılır (Pauly, 2000, s. 1–3). Avrupa müziği açısından bakıldığında, sanat tarihçilerinin “klasik” olarak niteledikleri Antik Yunan ve Roma dönemlerine, *ancient* (kadim/eski); Hristiyanlığa ait ilk dönemlere ise *early* (erken) sıfatlarının verilmesi dikkat çekicidir. Bu kullanımlarda, aslında, Avrupa-merkezci düşünce açısından tipik bir “çifte-standart” olduğu açıktır. Bu kullanım ve bağlamların yaygınlaşması, kesin olarak, 19. yüzyıl Avrupa’sında geliştirilen “tarih” anlayışının bir ürünü olmuştur. Parakilas’a (1984, s. 4) göre: (i.) bir inşa olarak, “arkeolojik”, (ii.) sadece Avrupa medeniyetine mahsus sürekli bir değişim süreci olarak, “evrimci” ve (iii.) şimdinin oluşumu olarak, “ilerlemeci” tarih anlayışı, bu yüzyılda üretilen “medeniyet üstünlüğü” fikrine de temel oluşturmuştur. Böylece aslında klasik nitelemesi, giderek, Avrupa müziğinin sadece belirli bir dönemini ifade etmekle kalmaz, bestecilik tekniği açısından içerdiği armoni, kontrpuan, orkestrasyon gibi unsurlarıyla birlikte, dünya ölçeğinde, klasik niteliğe sahip “yegâne” müzik statüsüne de getirilmiş olur. Evrim, ilerleme ve üstünlük fikirlerinin şekillendiği bir müzik olarak, “diğer” müzikler için mutlaka erişmeleri gereken “yüksek” bir seviyeyi ve “kusursuz örnek” olmayı temsil eder. Müzikolojik ve etnomüzikolojik açılardan meseleye dönük dikkat çekici bazı tartışmalar için bkz. Becker (1986, s. 341–359), Tenzer ve Roeder (2011, s. 357–387).

33 Williams (2007), Latince mülk sahipliği anlamında imtiyazlı kesimleri bildiren *classis*’den Avrupa dillerine geçen *class* ve *classical* kelimelerinin, bu dillerde “terbiye” ve “ders görme” bağlamında kazandığı “sınıf” ve giderek de “okunması gereken temel eserler” anlamıyla olan ilişkisine dikkat çekerken, Signell (1980) da, “Klasik Türk Mûsikîsi”ni, bir “sınıf sembolü” olarak nitelendirir. Kelimenin Latince kökündeki anlam da dâhil olmak üzere belirtilen bağlamların tümünde aidiyet ve mahsusiyyet söz konusu olduğundan, “klasik” kelimesinin, bu makalede ele alınan “havasa mahsus” veya “hassa” ile olan bağlantısına özellikle dikkat edilmesi gerekir. Unutulmamalıdır ki klasik nitelemesi, burada konu edilen mûsikî tarzı açısından, “geçmişte”, sanat himayesine özel bir önem veren Osmanlı havas mensuplarının “himaye” ettikleri mûsikîye atfen kullanılmaktadır. Bu nitelemede bulunanlar, Türkiye’nin modernleşme sürecinde, medeniyet tartışmalarına yön veren Jeune politikacı ve ideologlar olmuştur. Bu boyutlar bir kenara bırakılıp, meseleye müzikoloji ve müzik sosyolojisi açısından yaklaşıldığında, “klasik mûsikî” ifadesinin bütünüyle sınıfsal, beğeni kültürüyle alakalı ve aynı zamanda bir kimlik ve aidiyet meselesi olarak şekillendiği açıkça görülmektedir.

34 Osmanlı mûsikîsinin dönemlendirilmesi konusundaki bazı tartışma ve örnekleri ele alan çalışmalar için bkz. Feldman (1996, s. 36), İşboğa (2008), Karadeniz (2007).

aslında bütün bütüne “değişmiş” bir mûsikî anlayışının hâkim duruma geldiği anlaşıyor (Feldman, 1996; Wright, 2000). Kaldı ki Kantemiroğlu’ndan yaklaşık elli yıl önce, Ali Ufkî’nin Mecmua’sından (Behar, 2008; Cevher, 1995) da görülebildiği üzere, Osmanlı havasına mahsus mûsikînin klasik üslûbunun repertuvarca belirginleşmeye başladığı da aşîkârdır. Bunun en tipik göstergelerinden biri, bu kesime mahsus mûsikîde, bu mûsikîye özgü, belirgin bir “fasıl” tarzının ve bunun unsurlarını teşkil eden belli başlı eser türlerinin ortaya çıkışıdır. Bu değişimin makam kullanımına ilişkin kapsamlı bir kronolojisi, Oransay’da (1990, s. 23–55) yer alır.³⁵ Bir başka önemli gösterge ise peşrev türünde bestecilik ve form bakımından meydana gelen değişimlerdir ki bunun ayrıntılı bir incelemesi de Feldman (1996, s. 417–459) tarafından yapılmıştır.

Kantemiroğlu, eserini kaleme aldığı sırada, Osmanlı sarayında icra edilegelen fasıl düzeninin, sırf hanendeler veya sazandeler tarafından, müstakil veya müşterek tarzda yapılabildiğine dikkat çeker. Üstelik fasıllar içinde icra edilecek eser sırasını ve bu eserlerin form bakımından ne gibi hususiyetler taşıyabileceklerini de dikkatli bir gözle aktarır. Verdiği bilgiler arasında, hanende ve sazandelerin fasıl meclisindeki oturma düzenlerinin de yer alması, “klasik” üslûbun gelişimindeki önemli ölçütlerden biri olarak görülmelidir. Oysa 1441’de yazdığı *Kitabü’l-Edvar*’ında, Sultan II. Murad’ın Edirne Sarayı’ndaki mûsikîşinaslardan Hızır bin Abdullah, o zamanlardaki fasıl tertibini, 15. yüzyılın diğer edvarlarında da yer aldığı şekliyle, “nevet-i müretteb” olarak açıklarken, Kantemiroğlu’nun verdiği fasıl düzeninden bütünüyle farklı ve Osmanlı havasına ait olmayan, evvelki saray geleneklerinden aktarılan bilgiye yer verir. Bu bilginin kaynağını Arap geleneğine dayandırdığı gibi, Farabî, İbn-i Sina ve Safiüddin Urmevî’ye ait, üç farklı açıklamanın mevcut olduğuna da işaret eder (Şekil 2). Sonuçta 17. yüzyıl ortalarına kadar, belirtilen bu eser türlerinin artık hiçbirisinin, Osmanlı dünyasında kullanılmadığı görülür (Behar, 2015, s. 14).



Şekil 2. Osmanlı klasik mûsikî üslûbunun temel göstergelerinden biri olarak “fasıl” anlayışının gelişim ve değişimi. KY: Kırşehirli Yusuf, HbA: Hızır bin Abdullah, S: Seydî.

³⁵ Değişim sürecinin analizi açısından kayda değer bazı araştırmalar hakkında bkz. Durmaz (1991), Öztürk (2008; 2010; 2014b), Yılmaz (2002).

Bundan daha önemli bir başka hususiyet ise, hiç kuşkusuz, Osmanlı mûsikîsinde tanbur sazının, mûsikî icrasında üstlendiği başat roldür. Önceki dönemlerde çeng, ud ve santur sazlarının sahip olduğu ayrıcalıklı statü, Osmanlı klasik mûsikî üslûbunun şekillendiği süreçte, tanbur ve ney sazlarıyla temsil edilir. Arap ve Fars nazarî geleneklerinde ud sazının sahip olduğu “üstün” nitelikler –Kantemiroğlu’nun tipik ifadelerinde görüleceği gibi– Osmanlı dünyasında tanbura atfedilmiştir: “Bizim bildiğimiz yahud gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamam tanbur didikleri sazdır, öyle ki Beni-Âdem’in nefesinden zuhur iden sada ve nagmeyi bi’t-temam ve bila-kusur icra eder” (Kantemiroğlu, 2001, s. 3). Tanburu, Osmanlı klasik mûsikîsinin merkezine yerleştiren anlayış, 18. yüzyılda kaleme alınan Rumca ve Ermenice eserlerde de aynen görülür (Popescu-Judet, 2002; Popescu-Judet & Sirli, 2000). Bu noktada, Osmanlı mûsikîsindeki değişimin tipik bir göstergesi olması bakımından, 15. yüzyıl ile 16. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen “klasik” üslûba özgü çalgı topluluklarını karşılaştırmak faydalı olacaktır (Tablo 1).

Tablo 1
Çalgı Topluluklarındaki Değişim

15. yüzyıl	16. yüzyıl ortalarından sonra
çeng	tanbur
ud	ney
kanun	kanun
muğni	kemençe
miskal	miskal
şestâr	daire
rud	nakkare
nüzhe	def
mizmar	
gıjek	

Şurası açıktır ki Osmanlı klasik mûsikî üslûbunun gelişiminde, beğeni kültürü ve statü bakımlarından ayrışma ve hususiyet kazanma, asıl belirleyici etken olmuştur. Bu mûsikî üslûbu, başta böyle bir üslûp gelişimini talep eden ve sanatkârı bu anlamda destekleyen havas mensupları olmak üzere, onların bu beklenti ve taleplerine karşılık veren sanatkârların çabalarıyla gelişme göstermiş ve şekillenmiştir. Ayrışmada kuşkusuz zariflere mahsus “ince” ve “yüksek” kültür, belirleyici bir unsurdur. Sanatkâr mûsikîşinas, hâminin talep ve beklentilerine uygun tarzda sanat icra etmek ve üretmek ihtiyacındadır. Mûsikîşinas, sanatını takdir eden ve kendisine sanatıyla yaşama imkânını sunan hâmilerinin sanattan beklentilerine cevap verme çabası içindedir. Bir yandan önceki üstad kuşaklarından meşk suretiyle öğrendikleri, diğer yandan, tarz-ı mahsus veya taze üslûplar geliştirme hususunda diğer sanatkârlarla etkileşimleri ve farklı saray geleneklerinden gelen mûsikîşinaslarla karşılaşma, sohbet, meşk, fasıl ve hatta rekabetleri, Osmanlı havasına mahsus klasik üslûbun şekillenmesinde önemli roller oynamıştır. Özellikle üretkenliği ve yeniliği ödüllendiren rekabete ve gözde olmaya dayalı bezm ve işret meclisleri yanında küme fasıllarının da Osmanlı havasına mahsus mûsikî üslûbunun gelişiminde başat bir etkiye sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Walter Feldman’ın, Osmanlı havasının beğeni kültürüne mahsus bir klasik repertuvar ve üslûbun şekillenmesi adına takip etmeye çalıştığı kronoloji dikkat çekicidir:

Hem çalgısal örnekler dışındaki eserleri aktaran sözlü gelenek hem de çalgısal repertuvarın nota kaynakları, 17. yüzyılı belirgin bir başlangıç noktası olarak kabul etmektedir. Bobowski [Ali Ufkî], Kantemir ve Hamparsum’un nota kaynaklarında mevcut olan bestelerden çok azı 1600’lü yıllardan önce eser veren mûsikîşinaslara atfedilmiştir. [...] İsmi bilinen bir mûsikî üstadı tarafından üretilmiş kayda değer en eski repertuar ise Bobowski, Kantemir ve Kevserî tarafından kaydedilmiş olan Mıskalî Solakzade’ye (ö. 1658) ait 29 eserdir (1996, s. 46).

18. yüzyılda, Osmanlı sarayı ve muhitlerinde fasıl mûsikîşinaslığı ve özellikle de hanendelik etmiş sanatkârlar hakkında biyografik bilgi içeren en önemli kaynak, hiç kuşkusuz *Atrabü’l-âsâr*’dır (Behar, 2010; Feldman, 1996; Yüceışık, 1993). Ama daha ilginç, hiç kuşkusuz, bu eserin, dönemin “Şeyhü’l-islam”ı, Esad Efendi tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Bu durum, Osmanlı yönetici elitinin, sadece mûsikîşinasları desteklemek ve himaye etmekle yetinmeyip, onlara dair kimi önemli çalışmaları da ortaya koyduklarını göstermesi bakımından büyük önem taşır. Bu çerçevede mutlaka zikredilmesi gereken bir diğer isim de, özellikle 17. yüzyıl için, elbette, Evliyâ Çelebi’dir. Ünlü seyahatnamesinde, Osmanlı yönetici elitine mensup bir padişah musahibi olarak, döneminin mûsikîsi, mûsikîşinasları, çalgıları, çalgı yapımcıları ve hatta fasılları hakkında, benzersiz bilgi ve gözlemler aktarır. Bu yönüyle de havasın, mûsikîyle olan ilişkisinin yine çok temel bir yönüne işaret eder.

Osmanlı’da sarayın, mûsikî eğitimi ve icrası bakımından Enderûn’da özel bir meşkhaneyi içeriyor olması, himaye anlayışını benimsemiş saraylar arasında çok önemli bir istisna teşkil eder (Feldman, 1996). Bu durum, Osmanlı havasının en üstünde yer alan hanedanın, mûsikî sanatını, kendi kültürünün ayrılmaz bir unsuru olarak gördüğüne dair somut örneklerden birini oluşturur. Bu “hassalaşma” hadisesine sarayda şehzadelere, haremde cariyelere mûsikî dersleri verilmesi, himaye edilen mûsikîşinaslar, mehteran ve saray müzisyenleri gibi unsurların da kuşkusuz ilave edilmesi gerekir. Osmanlı işret meclislerinin, İslam saray gelenekleri bakımından oldukça eskilere giden kökleri olduğu bir gerçektir. Sawa (1989), bu meclislerin, mûsikî ve diğer sanatlar bakımından taşıdığı önemi, Abbasi Sarayı’ndaki uygulamaları üzerinden ele alır. Sawa’ya göre mûsikî meclisleri, meclise iştirak edenlerin mûsikî icrası ve mûsikîşinaslar arasındaki zaman zaman sertleşebilen rekabetleri ve ayrıca mûsikî tarihi ve teorisi, eleştiri veya estetik üzerine tartışmaları dinlemek üzere bir araya geldikleri toplantılardır (1989, s. 111). Bu meclisler, bir gelenek olarak Abbasîler tarafından icad edilmemişlerdir ve aslında Sasanîlerden beri mevcudiyetleri tarihsel olarak bilinmektedir. Meclisleri tertip edenler kesin olarak hanedan mensupları, devlet büyükleri, bazı zenginler ve mûsikîşinaslar ile şairlerdir. Bu köklü geleneğin Selçuklu, Memluk ve Timurlu saraylarında da benzer şekilde yer aldığı görülüyor. İnalçık (2011), bezm, işret veya ıyş u işret adı verilen bu meclislerin, padişahın

nedim ve musahibleriyle ve hükümet ricali olmaksızın katıldığı, özel toplantılar olduğunu belirtir. Ona göre padişahın nedimleri ve musahipleriyle katıldığı bu özel meclisler, fizikî mekân tanzimleriyle, adeta bir yeryüzü cenneti halindedir. İnalçık, bu meclislerde, tüm duyulara hitap eden güzellik ve inceliklerin tamamının yer aldığına dikkat çeker: “İşret meclisinde yeme içme yanında şairlerin şiirlerini okuması, yüksek sanat mûsikîsi, raks, Karagöz, ortaoyunu temaşası, mutayebat (karşılıklı latife, fıkra anlatma), satranç başlıca oyun ve eğlenceler arasındadır” (2011, s. 202).

Osmanlı havası tarafından himaye gösterilen mûsikînin tipik icra mekânları arasında saraylar, has bahçe, harem, kasırlar, köşkler, konaklar, yalılar, meydanlar ve mesire yerleri bulunmaktaydı. Düğünler, şenlikler, bayramlar, törenler ve kutlamalar dışında, mûsikînin asıl varlık bulduğu zemin, havas mensupları tarafından düzenlenen meclislerdi. Bu bağlamda Osmanlı havas mûsikîsinin, bir meclis mûsikîsi olduğu; “ince saz”la icra edilen ve fasıl düzeninde gerçekleştirilen bir icra anlayışına sahip bulunduğu görülür. Bununla birlikte haremden valide sultan tarafından tertip edilen toplantılarda da mûsikînin önemli bir yeri bulunmaktaydı. Bu toplantı ve meclis geleneğinin, şehzadeler tarafından da gittikleri sancak merkezlerinde sürdürüldüğü biliniyor. Nitekim Anadolu’da bu türden “âdâb” meclislerinin halk yaşamına yansımış örneklerine, tipik olarak bazı şehzade sancak ve valilik merkezlerinde (Manisa, Konya, Kütahya, Amasya, Karaman, Kastamonu, Çankırı, vb.) rastlanması, bu anlamda şaşırtıcı olmamaktadır.³⁶ Burada dikkat çeken bir husus, bu sayılan merkezlerin mûsikî repertuarlarında görülen üslûpların, temel bir etken olarak işret meclislerinde gelişme gösteren klasik üslûptan önemli ölçüde etkilenmişliğidir. Bu hususiyet, perde, düzen, nağme, makam, usûl ve fasıl gibi boyutlarda, yerel repertuarlar içinde, açık bir şekilde görülür. Klasik üslûp gelişimi açısından hatırdan tutulması gereken bir diğer unsurun da Mevlevî dergâhları olduğunu, burada belirtmek gerekir.

Osmanlı devletinde sarayın, kültür ve sanat açısından gelişme kaydetmeye başladığı dönem, muhtelif alanlarda araştırmalar yapan araştırmacılar ve uzmanlara göre, 16. yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılı, Osmanlı sarayının kültür-kimlik-aidiyet bakımlarından kendine mahsusiyeti geliştirmeye başladığı; diğer saraylarla somut bir patronaj rekabeti içine girdiği; muhtelif sanatlara mensup sanatkârlar aracılığıyla, müstakil ve has bir Osmanlı üslûbunun şekillendirildiği bir yüzyıl olarak anlamak gerektiği görülür. Mûsikî açısından bakıldığında, nazarî kaynaklarda Osmanlı mûsikîsinde meydana gelen değişime ve evvelki kaynaklardan farklılaşmaya dair açık ifadelerle karşılaşılmaktadır. Lâdikli Mehmed Çelebi, 15. yüzyıl sonları itibarıyla bu türden bir değişime tipik olarak tanıklık eder. Bir başka tanıklık, aslında dede-oğul-torun silsilesi içinde izleyebileceğimiz Meragî ailesinden gelir. Ünlü mûsikîşinas, bestekâr

³⁶Anadolu’nun muhtelif şehirlerinde yaren, gezek, sohbet, oturak, cümbüş, sıra, gezme, barana, kürsü başı, er-fene/arifane, kef/keyf gibi isimler altında düzenlenen toplantıların meclis, bezm, işret ve fasıl gelenekleriyle olan bağlantıları konusunun, kapsamlı bir araştırmaya konu edilmesi, şimdiki bilgilerimize önemli katkılar sağlayabilecektir.

ve nazariyatçı Abdülkadir Meragî’nin oğlu Abdülaziz Çelebi ile torunu Mahmud Çelebi, Osmanlı saray mûsikîşinasları arasında yer almışlardır. Gerek oğlu ve gerekse torunu, yaşadıkları dönemde kaleme aldıkları mûsikî nazariyatı eserlerinde, aslında bir bakıma Abdülkadir’in metinlerini yeniden-üretmişlerdir; ancak, önemli bir farkla: her ikisi de, Osmanlı sarayında bizzat tanık oldukları muhtelif değişme veya yeniliklere, bağlı kaldıkları metnin olanaklarını kısmen zorlayarak, atıfta bulunmuşlardır. Bu yüzyılı, Osmanlı havas kültür ve kimliğini mûsikî sanatındaki asli üslûbun inşası bakımından, bir tür hazırlık veya gelişme dönemi olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Kantemiroğlu nota koleksiyonundan açıkça görülebildiği üzere, Osmanlı klasik üslûbunda bestekârlar ve genel anlamda mûsikîşinaslar, çeşitli makamlarda, kullandıkları perdeler açısından da önemli değişikliklere gitmişlerdir (Kantemir, 2001; Wright, 1992). Bunun tipik örneğini Rehavî perdesi üzerinden vermek mümkündür. Rast makamı, temelde İslam ve doğu dünyasının en temel makamları arasında yer alırken, daima “tam/kusursuz” veya “ana” perdeler düzeni içinde şekillenir ki bu düzene “doğru/düzgün” anlamıyla “rast” düzeni denilmesi son derece önemlidir. Oysa Osmanlı mûsikîşinasları, 17. yüzyıl sonlarından başlayarak, özellikle Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede’nin tanıklıklarına göre artık, Rast makamının nağme şekillenmesinde sistemin ana perdelerinden olan Irak’ı değil, onunla Rast perdesi arasında yer alan ve Rehavî olarak adlandırdıkları nim/yarım perdeyi kullanır olmuşlardır. Bu değişimlerde Osmanlı mûsikîşinaslarının, perdeler ve seslendirilişleri bakımından daha incelikli bir duyuş ve giderek bir beğeni geliştirdiklerine dair önemli ipuçları ortaya çıkmaktadır. Benzer gelişmeler, form, usûl, perde, makam, terkeb, çalgı kullanımı ve yapımı gibi alanlarda da kendini göstermektedir. Özellikle saraya mahsus *ehl-i hıref-i hassa* teşkilatı içinde “saz-tıraşân” olarak adlandırılan çalgı yapımcılarının mevcudiyeti, konuya verilen önem bakımından başlı başına bir gösterge teşkil etmektedir.

Osmanlı Klasik Mûsikî Üslûbundaki Şekillenmenin Başat Göstergeleri

Slobin ve Titon (1992), müzikte ‘üslûp/tarz’ konusunun, müziğin “kendisi” olarak anlaşılan eser repertuvarlarının ilk ve temel unsuru olduğuna dikkat çekerler. “Tarz ve estetik, birlikte, bir grup insanın kendisiyle özdeşleştirdiği, tanınabilir bir ses (*sound*) yaratır” (Slobin & Titon, 1992, s. 10). Müziğin sosyal organizasyonu, bir insan grubunun kendini diğerlerinden nasıl ayırdığı veya bir araya getirdiği ve sınıfladığına işaret eder. Bu boyut, müzik kültürlerinde, müzik beğenisi, müziğe dair düşünce, değer ve inanışlar ile kanaatler üzerinde temellenirler.

Osmanlı havas mûsikîsinde klasik üslûbu şekillendiren mûsikîşinasların temel bazı eğilimlerini belirlemek mümkündür. Özellikle Ali Ufkî ve Kantemiroğlu nota koleksiyonları üzerinde yapılan ve yapılabilecek mukayeseli çalışmalar, bu eğilimler konusunda bazı somut tespitler yapılmasına imkân vermektedir. Bunlardan ilki usûl

repertuvarıdır. Osmanlı mûsikîsinde klasik üslûbu şekillendiren mûsikîşinaslar, eski, benzer veya ortak usûl çeşitleri yanında, tümüyle kendi buluş veya düzenlemelerinden oluşan yeni usûller de icat etmişlerdir (örn. Kemanî Hızır Ağa: 26 zamanlı *Müsebbâ* usûlü; Abdülbaki Nasır Dede: 22 zamanlı *Şirin* usûlü). Temel farklılaşmalardan biri, İslam nazarî geleneğinin “ika” kavramı çerçevesinde “ten-tene” ile ifade edilen uzun-kısa, kuvvetli-zayıf karşıtlıklarına dayalı *mnemonic* (ezber ve hatırlamaya yardımcı) sözel-notalama (*oral notation*) hecelerinin terk edilip, vurmali çalgılardaki gelişkin Hint pratiğinin bir uyarlaması mahiyetindeki “düm-teke” uygulamalarına geçilmesidir. Bunun yanı sıra gerek tümüyle yeni buluş veya terkipler yoluyla, gerekse de kimi eski uygulamaları güncellemek suretiyle icra ettikleri ve besteler yoluyla üretimini yaptıkları mûsikînin, diğer saray geleneklerinden farklılaşmasını ve kendi özgün yolunu açmasını da sağlamışlardır. Mesela 15. yüzyıl başlarında Kırşehirli Yusuf’un verdiği usûller ile 17. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen ve Kantemiroğlu, Tanburî Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede gibi mûsikîşinas ve nazariyeciler tarafından yazıya aktarılan usûller arasındaki fark, Osmanlı klasik üslûbunun geliştirilmesinde “kendine mahsusiyyet”in inşası bakımından ulaşılan noktayı, somut olarak ortaya koyar (Tablo 2). Bu anlamda havas mûsikîsine mahsus Darb-ı Fetih, Zincir, Evsat, Çenber gibi usûllerin, Osmanlı dünyası dışında örnek ve uygulamaları olmaması da çok önemli bir husus olarak görülmelidir. Bu olgu, “kendine

Tablo 2

Klasik Üslûp Gelişimi Açısından Usûl Alanında Meydana Gelen Değişim

Kırşehirli Yusuf’a göre (15. yüzyıl başları)	Kantemiroğlu’na göre (17. yüzyıl sonları)
<i>Sakıl</i>	<i>Darb-ı Fetih</i>
<i>Hafif</i>	<i>Zincir</i>
<i>Remel-i tavil</i>	<i>Havi</i>
<i>Remel-i kasir</i>	<i>Sakıl</i>
<i>Çar Darb</i>	<i>Hafif</i>
<i>Muhammes-i tavil</i>	<i>Darbeyn</i>
<i>Vereşan</i>	<i>Remel</i>
<i>Türki darb</i>	<i>Evsat</i>
<i>Fahte</i>	<i>Hezec</i>
<i>Hezec (rub-ı sakil)</i>	<i>Berevşan</i>
<i>Remel (nisf-ı sakil)</i>	<i>Nim Hafif</i>
<i>Muhammes-i kasir (nisf-ı hafif)</i>	<i>Fer-i Muhammes</i>
<i>Hezec-i kasir (rub-ı hafif)</i>	<i>Devr-i Kebir</i>
	<i>Devr-i Revan (-ı Hindi)</i>
	<i>Harizm</i>
	<i>Frenkçin</i>
	<i>Çenber</i>
	<i>Türki Darb</i>
	<i>Fahte</i>
	<i>Nim Devir</i>
	<i>Eyfer</i>
	<i>Aksak Fahte</i>
	<i>Çifte Düyek</i>
	<i>Düyek</i>
	<i>Semai</i>
	<i>Sofyan</i>

mahsusiyyet” ve “farkındalık” meselelerinin, Osmanlı havas kimliği ve bunun mûsikî sanatını üretenlerce klasik üslûbun temel bir bileşeni olarak gelişiminde, merkezî bir rol oynadığını açıkça göstermektedir.

İkinci olgu, perdelerin adlandırılması sürecinde karşımıza çıkar. Osmanlı havası için icra-yı sanat eyleyen mûsikîşinasların, tamamen perdesel konum, nağme, mütekabiliyet ve makam/terkib bağlamı gibi unsur ve ihtiyaçlar üzerinden geliştirdikleri, olağanüstü bir dikkat ürünü, gelişkin bir adlandırma kullandıkları görülüyor (Öztürk, 2014b, 2016a). Bu anlamda Osmanlı klasik üslûbunu şekillendiren mûsikîşinasların, perde sistemi içinde kullandıkları tam, nim veya girift nitelikteki tüm perdeleri, istisnasız şekilde adlandırma yoluna gittikleri ve bu adlandırmalardan hiçbirinin de, gelişigüzel bir şekilde yapılmadığı anlaşıyor. Bu süreç, evvelki modelde tam perdeler üzerine kurulu hiyerarşinin, Osmanlı havasına yönelik mûsikîyi geliştirenlerce ortadan kaldırıldığını göstermektedir. Ancak mûsikî üstadları arasında muhitler, tabiiyetler ve mensubiyetler bakımından var olan çeşitliliğin, bu adlandırmalarda, dikkat çekici bir isim çeşitliliğine yol açtığı da görülüyor. Bunun en güzel ifadesi, Tanburî Küçük Artin’de bulunur (Popescu-Judet, 2002). Artin, açıkça, farklı makam veya terkib nağmelerinde kullanılan “bir” perdenin, bağlamsal olarak “birden fazla” isimle anılabildiğini söyler. Böylece anlaşılmış olur ki bir perde düzeni ve makam nağmesinde Rehavî olarak anılan bir perde, diğer bir düzen ve nağmede Geveşt olarak anılabilmektedir (Öztürk, 2014b).³⁷

Yukarıda değinildiği üzere, Osmanlı mûsikîsinde klasik üslûp, özellikle iki çalgı üzerine inşa edilmiş görünür. Bunlar tanbur ve neydir. Mevlevî çevrelerce aynı zamanda mistik bir sembol olarak da kullanıldığı görülen ney, Nâyî Osman Dede ve Abdülbakî Nasır Dede gibi mûsikîşinas şeyhlerin çalışmalarında, mûsikî nazariyatına temel alınmıştır. Ancak Osmanlı klasik üslûbunun tartışmasız olarak temel çalgısının tanbur olduğu, hem nazarî kaynaklardan, hem de havasa mahsus klasik üslûbun şekillendiği sürece tanıklık eden minyatür veya gravürlerden açıkça görülebilmektedir (Aksoy, 1994; Pekin, 2003, 2008). Osmanlı klasik üslûbunu şekillendirmiş pek çok mûsikîşinasın hanende ya da tanburî oluşu, bu bakımdan tesadüf değildir.

Tanburun bu merkezî konumuyla birlikte değerlendirilmesi gereken bir başka ayırım, Arap ve Fars geleneklerinin Rast’tan başlayan ve aynı zamanda perde düzenine de başlangıç teşkil eden dizilişin, Osmanlı dünyasında Dügâh ile yer değiştirmesidir. Kantemiroğlu ve Hızır Ağa’nın tanıklıkları, Dügâh’ın perde sistemine “ser-âgâz” (baş-perde) oluşunu açıkça ortaya koyar. Buna bağlı olarak “ümmü’l-makâmât” (makamların anası) olma vasfının Rast makamından Hüseyinî makamına geçmesini, yine Osmanlı havas mûsikîsinin klasik tarzı açısından önemli bir ayırıcı unsur

³⁷ Bu isimlerden bazıları, özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren giderek standart hale gelecek; Cumhuriyet’te yapılan “çeki-düzen verme”lerle de, günümüzdeki taşlaşmış çerçevesini kazanacaktır. Ancak aynı perdenin farklı isimlerle adlandırılması olgusunun temelde tarihsel müzikoloji araştırmaları için benzersiz bir önem taşıdığı ve bilgi üretimi bakımından benzersiz bir veri oluşturduğu açıktır. Konuya ilişkin analitik ve eleştirel bir değerlendirme için bkz. Öztürk (2014a).

olarak görmek gerekir. Tüm bu değişimlerde kimi nazariyeciler, “yazılı ve kitabî” kaynaklara sadakat anlamında eskiye bağlı kalmayı sürdürürlerken, kimileri de Osmanlı havas mûsikîsini değişik etki, eğilim ve yönelimler doğrultusunda “taze” bir anlayışla şekillendiren mûsikîşinasların pratiklerini temel alarak, klasik üslûpta meydana gelen değişimleri nazariyelerine temel almayı tercih etmişlerdir.

Bu çerçevede dile getirilebilecek bir başka husus, makam sınıflamalarıdır. 15. yüzyılda iki farklı Pisagorculuğa dayalı olarak gelişen “on iki devir-altı âvâz-yirmi dört şûbe” ile “on iki makam-yedi âvâz -dört şûbe-sınırsız terkeb” sınıflamalarının, 18. yüzyıl nazariyecilerinin önemli bir çoğunluğu tarafından terk edildiği görülür (Öztürk, 2014a, 2014b). Bu yüzyıl nazariyecileri, Osmanlı havas mûsikîsinin klasik üslûbunu şekillendiren mûsikîşinasların mûsikî pratiklerinde kullandıkları bilgi ve açıklamaları, geliştirdikleri nazariyelerde somut olarak yansıtmışlardır. Kantemiroğlu tümüyle kendi gözlem ve akıl yürütmelerinin bir ürünü olan “teknik” bir sınıflamaya yönelirken, Nâyî Osman Dede ve Kemânî Hızır Ağa, bir yönüyle “ezoterik” sembolizme bağlı kalmaya devam eden sınıflamaları zikretmeyi sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte Kemânî Hızır Ağa, “perdeden doğan makamlar” anlayışıyla, dönem pratiğiyle örtüşen bir sınıflamaya yer verirken, Tanburî Küçük Artin de, benzer bir mantıkla, altı farklı perdenin “hükmünde olan” makam ve terkiplere dayalı bir sınıflama kullanmıştır.

Tüm bu çabalar, Osmanlı havas kimliğinin, bu kimliğe özgü klasik üslûbun temsil ve inşa edildiği mûsikî alanındaki değişimlerin anahtarları ve göstergeleri durumundadır. Şurası açıktır ki mevcut pratiği temel alan yaklaşımı nedeniyle “öncü” bir nazariyeci olarak değerlendirilmesi gereken Kantemiroğlu, sonuçta “şekillenmekte olan” değil, kendisinin tanıklık ettiği ve bizzat eğitimini aldığı süreçte, “şekillenmesini tamamlamış” ve artık klasikleşmiş bir mûsikî üslûbunun nazârî temellerini yazıya dökmeye; kendi görüş ve kavrayışı doğrultusunda konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Bu süreçte havas kimliğinin mûsikîdeki inşasına çalışan mûsikîşinasların, nazariyeden ziyade uygulamayla haşır-neşir oldukları aşîkârdır. Bu durumu, açıkça havasın, kendilerinden beklentilerine hızlı bir cevap olarak anlamak gerektiğini düşünüyorum. Bu çerçevede Kantemiroğlu’nun (2001) “ilminin ihmal, amelinin ise bayağı” olduğuna dönük eleştirisinin, durum ve süreci kavramak adına yeterince objektif bir değerlendirmeyi yansıtmadığı anlaşıyor. Kantemiroğlu, bizzat kendi kitabında yer verdiği “eskilere göre” mûsikî nazariyesine dair bilgiler yanında döneminde kullanılan eser türleri, fasıl uygulaması, tanbur ve perdelere dair aktardığı bilgilerle aslında uygulamadaki değişimin nasıl gerçekleştiğini somut olarak ortaya koyarken, bir yandan da adeta bu ifadesini tekzip etmektedir. Üstelik bu süreçte tanık olunan, “kullanılan makamlar - artık kullanılmayan makamlar” şeklindeki ayrımın, hem Osmanlı mûsikîsinde meydana gelen klasikleşmede, hem de bu süreçle beraber ortaya çıkan eski-yeni ayrımı ile mûsikî üslûbunda meydana gelen muhtelif değişimlerin belirginleşmesinde, önemli bir veri oluşturduğu gözden

kaçırılmamalıdır.

Osmanlı havas mûsikîsinin klasik üslûbu açısından değerlendirilmesi gereken bir diğer husus da, kesin olarak perde entonasyonu meselesidir. Bu konu, Osmanlı klasik üslûbunun diğer üslûplardan ayrışmasında, Lâdikli Mehmed Çelebi’nin tanıklığında, daha 15. Yüzyıl sonlarında, bestekâr ve icracılar tarafından uygulandığını; ancak kimi “muhafazakâr” nazariyecilerin, uygulamadaki bu yenilikleri ifade etmede yetersiz kaldıklarını açıkça gösterir.³⁸ Somut olarak Kantemiroğlu notasyonlarının gösterdiği kadarıyla, en önemli unsurlardan biri durumundadır. 17. yüzyıl sonları itibarıyla anlaşılmaktadır ki bazı perdeler, Osmanlı havas mûsikîsinin klasiklerinde, alışıldık konumlarından daha “dik” olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun tipik örneklerini, yukarıda değinilen Rahevî-yi Cedid (Yeni Rehavî) yanında, özellikle Geveşt ve Mahur gibi perdelerde de görmek mümkündür. Kantemir (2001), Irak yerine yeni Rehavî perdesini yazmak suretiyle, döneminde Rast makam nağmesi uygulamalarında meydana gelen entonasyon değişimine açıkça işaret etmiştir. Bu öylesine bir değişim sürecidir ki sadece Rehâvî (perde, karar ediş tarzı ve makam olarak) üzerinden yapılacak bir araştırma aracılığıyla, klasik mûsikî hakkında şimdiki bilgilerimize, tarihsel ve analitik bakımlardan ezber bozan katkılar sağlanabileceği, somut olarak ortaya konulmuştur.³⁹ Nitekim bu eğilim, süreç içinde ve özellikle de Avrupa müziğiyle etkileşimler neticesinde, Segâh ve Irak makamlarının karar edişlerine de kesin surette yansımıştır. Bu anlamda 17. yüzyıl sonları referans alındığında, günümüze gelen Segâh makamı anlayışı ile öncesi arasında kesin olarak önemli farklılıkların mevcut olduğu görülüyor. Böylece, kategorik olarak değerlendirildiğinde, Osmanlı havas kesimi için mûsikî üreten ve icra eden mûsikîşinasların, makam, nağme ve perde kullanımlarında, pek çok makam ve terkinin karar kesitlerinde, eskiden riayet edilen tam perdeli kararlar yerine, dikleşmiş durumdaki nim perdeli kararları tercih eder hale geldikleri somut olarak tespit edilebilir hale gelmektedir. Bu tip karar edişin, havas mensuplarınca daha fazla beğenildiği ve bu yüzden, mûsikîşinasların bu tür karar ediş eserlerinde daha fazla yer verir oldukları, somut olarak görülebiliyor (Öztürk, 2014b). Irak, Rast ve Segâh perdelerinde karar eden pek çok makam veya terkin açısından “nim perdeli karar ediş”in, 17. yüzyıl sonlarından itibaren uygulamada daha yaygın bir hal aldığı ve bunun, kimlik ve estetik temsiliyet bakımından daha fazla mahsusiyyet gösterdiği, bir “tarz-ı mahsus” olarak algılanıp beğeni topladığını burada hususiyyetle belirtmek gerekir.

Osmanlı havas mensupları, yine başta bizzat padişahlar olmak üzere, mûsikî notasyonuna ilişkin çalışmalar yapılmasında da öncü bir rol üstlenmişlerdir. Bu

38 Lâdikli Mehmed Çelebi, 1487’de kaleme aldığı ve başyapıtı durumundaki *Fethiyye*’de, dönemindeki “iş erbabı” (bestekâr, hanende, sazende) mûsikîşinasların, “nağme yapımında kullanılan” ezgi aralıklarını, evvelki üstadların (Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragî, vb.) söyledikleri gibi üç değil (tanini-mücenneb-bakiye), beş çeşit kullandıklarına değinir ve iki yeni aralığın, tipik olarak, Hicaz ve Maye makam nağmelerinde kullanıldıklarını belirtir. Ancak bu son derece önemli tarihsel tanıklığına bir de “serzeniş” eklemekten duramaz. Lâdikli’ye göre makam nağmelerinde kullanılan bu aralıkları nazârî kaynaklarında dile getirmeyen nazariyecilerin bu yanlış tutumları, onların sadece “bilgisizlik”lerinin değil, aynı zamanda “inat”larının da bir neticesidir (Tekin, 1999, s. 85).

39 Bkz. Öztürk (2014b).

bağlamda özellikle III. Selim'in teşvikleri sonucu gerek Abdülbâki Nasır Dede ve gerekse de Hamparsum tarafından çalışmalar yapıldığı görülür. Kantemiroğlu, kendi saraylı kimliğiyle ve havas mensubiyetinin doğal bir gereği olarak, notasyon konusunda bizzat çalışmalar yapmış ve geliştirdiği notasyonla, üç yüzden fazla klasik mûsikî üslûbuna ait eseri, kayıt altına almıştır. Tüm bu çalışmaların, yine havas zümresi içinde gelişme göstermiş olması, gerek farklılık, gerekse de kimlik açısından, klasik üslûbun "kalıcılığı"nı teminle ilgili somut çabalar olarak görülmelidir.

Sonuç

Osmanlı havas tabakasına mensup görgüyle yetişmiş kişi, grup ve muhitler, terbiye ve âdâb yoluyla edindikleri kimlik ve kültürdeki kendine mahsusiyyetin, himaye ettikleri tüm sanatlarda tecessüs etmesini istemiştir. Bu yüzden de farklılık, aidiyet, statü, sermaye ve iktidar bakımlarından sahip oldukları imtiyazların, mûsikî sanatında da ortaya konulmasını sağlamada istikrarlı bir teşvik içinde olmuştur. Onların bu talepkârlıkları, mûsikîşinasları, kendilerinden önceki mûsikî üslûplarından ayrılmaya özendirmiş; bu arayışlar, olasılıkla 16. yüzyıl ilk çeyreğinden itibaren, Osmanlı havas kimliği ve beğeni kültürüne "mahsus" bir klasik mûsikînin özgün estetik unsurları ve araçlarıyla gelişimine zemin hazırlamıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı havas beğenisi için üretilen ve icra edilen mûsikîde üslûp bakımından klasikleşmenin, gözde tutulan bestekâr ve icracılar tarafından artık sağlanmış olduğu, tümüyle bu beğeni kültürüne hitap etmenin getirdiği uzmanlaşmış bir perde, makam, usûl, eser türü, beste ve icra anlayışı yanında çalgı yapımı ve kullanımından da açıkça takip edilebilmektedir. Sonuç olarak Osmanlı havas mensuplarının, kendi beğeni kültürlerini yansıtan klasik bir mûsikînin gelişimini sağlayacak mûsikîşinasları sadece himaye etmekle yetinmedikleri; kendilerine örnek alıp rekabet içine girdikleri farklı dönem ve topraklara ait saray üslûpları arasında, kendi üstünlüklerini yansıtan bir mûsikîye yer sağlamayı amaçladıkları ve bunu da başarmış oldukları açıkça görülmektedir.

Received: February 25, 2017

Revision received: April 1, 2017

Accepted: May 30, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0006 • December 2017 • 37(2) • 343–378

Extended Abstract

Classical Style as the Manifestation of Being Exclusive to the Elite Taste in the Ottoman Music

Okan Murat Öztürk¹

Abstract

When cultivation and enculturation according to the palace etiquette is taken as a criterion, it is possible to subject the Ottoman society to a two-layered social stratification in the form of those who have this decency (elites) and those who do not (commons). Whereas both musics specific for the elite and public tastes, they present a common structure in terms of four basic elements [tone/fret, tune/melodic motive, *makam* (melodic mode) and *usûl* (rhythmic mode)] that shape music. Within this common structure, it can be seen that the distinctions between the music of the two strata are based on the style. At this point, the question of how the music produced and performed especially for the elite taste differs in terms of style gains importance. Various people, groups and circles belonging to the elite stratum, particularly the sultan and the dynasty, have become the main patrons of all the arts and sciences in the Ottoman world. In this article, it is emphasized that the musical works composed for the elite taste become special and privileged through the stylistic difference. This fact is considered here as a fundamental factor with the aim of analyzing the processes of canonization and classicization in terms of the development of a peculiar musical repertoire and style. One of the basic expectations of the Ottoman elite's patronage of the art of music has been to provide for the development of a subtle classical style that reflects their own musical taste. This situation clearly reveals its connection with sociological issues such as status, elite identity and taste culture.

Keywords

Ottoman Elite Music • Canonization • Classicization • Status • Social Identity • Taste Culture

¹ **Correspondence to:** Okan Murat Öztürk (Assoc. Prof.), Department of Music, State Conservatory, Başkent University, Bağlıca Kampüsü Fatih Sultan Mahallesi Eskişehir Yolu 18. km Etimesgut, Ankara 06790 Turkey. Email: mozturk@baskent.edu.tr

To cite this article: Öztürk, O. M. (2017). Classical style as the manifestation of being exclusive to the elite taste in the Ottoman music. *Turkish Journal of Sociology*, 37(2), 343–378. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0006>



This article focuses on music, which is patronized by the Ottoman elites in the past and, which is considered as “classical” (Classical Turkish Music) today by various political or cultural circles, is examined in relation to sociological issues such as status, taste culture, identity and belonging. I try to present a new perspective from conceptual, historical and also sociological aspects how this quality should be handled in terms of Ottoman music, taking into account the broad meaning of the term ‘classical’. The arts of poetry and music, as a conventional attitude, have received special attention by the elites, who attach importance to artistic patronage in the Ottoman world. There are remarkable similarities between the patronage of the artists performing these arts in unique and distinct styles. These similarities that complement each other have been seen as a convenient starting point in the shaping of this article on the basis of musicology. Thus, I aim to show how the Ottoman elites strived to realize the representation of the privileges they possess from economic, social and political aspects in various arts as well as poetry, but especially in music, through education and patronization. In this way, I consider that it is also possible to determine why elites attached a big importance to the matter of developing a unique classical style in music and what kind of sociological requirements have been effective in this.

When cultivation and enculturation according to the palace etiquette is taken as a criterion, it is possible to subject the Ottoman society to a two-layered social stratification in the form of those who have this decency (elites) and those who do not (commons). Whereas both musics specific for the elite and public tastes, present common characteristics in terms of four basic elements [*perde* (tone/sound/fret), *nağme* (tune/melodic motive), *makam* (melodic mode) and *usûl* (rhythmic mode)] that shape them. On the ground of these properties, it is seen that the basic distinctions between the musics of these two taste cultures appeared in the fields of knowledge and style. At this point, the question, how the music produced and performed especially for the elite taste differs in terms of style gains importance. One of the prime requirements of being a member of the Ottoman elites is to be cultivated in terms of language, behavior, manners, politeness, culture and, most importantly, education. The elites have been trained in the arts of poetry and music in order to understand what special techniques, sciences and characteristics are required to be found in the works of poets and composers. In the education of the elites, a variety of sciences and arts were in their hands as a privilege, with all the sociological elements required to be member of this class.

The elite taste expects a high level of representation and creativity in all the arts. Any art activity that is ordinary, nondiscriminatory or unprivileged cannot appeal to it. Therefore, high artistic expectation of the elite taste is an important key to understand the course of the development of the classicization phenomenon in music. In this shaping process, the main criterion for the artist and the patron seems to be the importance given

to the niceties and mastery of the work of art. The grade of fineness and craftsmanship of the work enabled the development of a special communication between the artist and the patron in terms of “appreciation and patronage scheme”. Especially in poetry and music, to recognize, understand and appreciate the techniques and innovations that are skillfully hidden in details of the work by the artist were both a discovery and a curiosity for the patron, but more importantly, was a kind of test that allows him or her to test his or her own level beside the level of the artist or even a game in the cultural sense.

One of the main reasons for music patronage is, undoubtedly, the profound respect and admiration that they feed into the legendary “music/harmony of the spheres”, a symbol of “wisdom” and therefore a “privileged” feeling, representing the deepest hearing sensitivity. This understanding, which regarded music as the most perfect representative of the order in the universe, also carried the belief that hearing and listening to music was an exceptional characteristic only for nobility and elites within its context as a cultural code. The high level and quality of the patron that protects the arts in terms of his or her own sophistication was a fundamental factor in determining the quality of the artist and his work.

The acceptance of canonical work and the process of the canonization in the music produced for the Ottoman elite taste are related directly to the meanings of the word, “criterion, example, model, rule, and norm”. Examining the acceptance of canonical work in the music patronized by the Ottoman elites show that this repertoire is realized through the use of *meşk* as traditional training method and memory rather than written sources. The main feature that has given vitality to the music tradition is this process based on oral tradition and in creative activities such as, “re-production”, “re-shaping” and “re-interpretation” are influential. This process is simply not only based on repetition or copying but also allows for creative learning, discovery and innovation. In the sense of making new compositions, it is a production process in which learning by doing is essential. This aspect of process stands out as an original and distinguishing feature in the Ottoman elite music in terms of the concept of classical.

In the Ottoman written sources on music, until the middle of the 16th century, there is a transfer of knowledge learned from earlier sources or masters, based mainly on Arabic and Persian musical genres and instruments. On the other hand, with the work of Kantemiroğlu (1673-1723), it is clearly seen that in the Ottoman court, a musical understanding that has changed in its entirety came to dominate the situation. The classical music repertoire of elite taste can be followed tangibly from various collections of notation, beginning with the middle of 17th century, especially the famous notational compilation of Ali Ufki Bey (1610-1675).

In the differentiation of the Ottoman classical style, some technical details of the music seem to have remarkable features. The first of these is the diversity and

elaboration in the nomenclature of sounds (*perdelers*) and melodic modes (*makamlar*) used in music. It is seen that musicians who shaped Ottoman classical music went to the way of naming all the sounds and modes they used in their compositions without exception, and none of these names were made at haphazard way. The long-necked and plucked *tanbur* and blown *ney* come forward in the development and spreading of this elaborate practice.

The classification of melodic modes also takes place as an important element among the topics that illuminate the existence and development of an original classical style in the Ottomans. On the basis of the Pythagorean tradition, the modal classifications that are widely used in the 15th century in the Ottoman world, based on symbolic relations between musical and cosmological elements, seems to have begun to be abandoned from the 17th century. In particular, the 18th century theorists clearly reflected the practical information and explanations of the musicians who shape the classical music, in their theoretical works. It is evident that the musicians who enter for the race of making new compositions in the classical style for the taste of their patrons, have given much importance to the notion of composing based on realizing new practices, rather than depending on the previous theories.

Among the Ottoman elites, those who attach importance to art patronage desired that the unique identity and culture they possess in terms of palace etiquette as properly represented in all the arts they patronized, in such a way of emphasizing their own privileged status. Their demand for music has encouraged musicians to differentiate themselves from their previous musical styles and these quests, perhaps from the first quarter of the 16th century, paved the way for the development of a classical music specific to the Ottoman elite identity and taste culture, with its own unique aesthetic elements and means. When it comes to the 17th century, it is clearly seen that styling in the classical music produced for the Ottoman elite has been provided by the favorite composers and performers.

In this process, the Ottoman elites did not only endorse the musicians who would provide the development of a classical musical style that reflected their own taste cultures. On the contrary, they aimed with a greater expectation to include a style that reflects their own superiority among distinguished classical music traditions of different periods or lands that they have inspired or competed, and they have achieved this purpose with conscious incentives. As a result of their endeavors, today an original musical style called Ottoman classical music has been shaped and shaped within centuries, and it has managed to exist as a unique genre among the world classical musical cultures.

Kaynakça/References

- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mûsikîde batılılaşma. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 5, s. 1212–1236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- And, M. (1974). *Oyun ve büğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Andrews, W. G. (2001). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı* (Çev. T. Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assman, J. (2001). *Kültürel bellek* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447.
- Becker, J. (1986). Is Western art music superior? *The Musical Quarterly*, 72(3), 341–359.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca, meşk olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2008). *Saklı mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M. (2005). *Osmanlı'da kurumlar ve kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1993). *III. Selim devrinin müzik ve müzisyenler açısından incelenmesi* (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.
- Cevher, M. H. (2003). *Ali Ufkî Bey ve hâzâ mecmuâ-i sâz ü söz (transkripsiyon, inceleme)* (Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Daryae, T. (2013). *Sasanian Persia: The rise and fall of an Empire (I)*. London, UK: I. B. Tauris.
- Develi, H. (1998). *18. Yüzyıl İstanbul hayatına dair Risale-i Garibe*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Dural, S. (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra, Hafız Sami* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Durmaz, S. (1991). *1750'den Günümüze geleneksel Türk sanat mûsikîsinin makam dağarındaki değişimler* (Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Durmuş, T. I. (2006). *II. Selim dönemi sonuna kadar Osmanlı edebi hâmilik geleneği* (Doktora tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Ekinci, T. P. (2010). *Dönemlerine göre mûsikîşinas Osmanlı Padişahları, dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve bu dönemlerin genel değerlendirmesi* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

- Erdemir, A. (1999). *Anadolu sahası musikişinas divan şairleri*. Ankara: Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı Yayınları.
- Faroqhi, S. (2007). *Osmanlı İmparatorluğu ve etrafındaki dünya* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Feldman, W. Z. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Fetvacı, E. (2011). *Sarayın imgeleri: Osmanlı Sarayının gözüyle resimli tarih* (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, İmparatorluğun çöküşü* (Çev. İ. Yıldız). İstanbul: Ayraç Yayınları.
- Huizinga, J. (1980). *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul. [Türkçesi: (1995). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]
- İnalcık, H. & Renda, G. (Eds). (2004). *Osmanlı uygarlığı 1-2*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2011). *Has Bağçede Ays u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İşboğa, O. (2008). *Türk Müsiki'sinde tarih sınıflandırmaları* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Jenkins, R. (2016). *Bir kavramın anatomisi: Sosyal kimlik* (Çev. G. Bostancı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kafadar, C. (2009). *Kim var imiş biz burada yoğ iken*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalpakkı, M. (2003). Osmanlı şiirine genel bir bakış denemesi. *Doğu Batı*, 22, 39–52.
- Kalpakkı, M. (2017). Sultan II. Bayezid ve Osmanlı şiirinde özgünlük ideali: Nevayi Gazellerine nazireler. N. A. Günay (Ed.), *Sultan II. Bayezid dönemi ve Bursa içinde* (s. 261–270). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud bin Abdülaziz'in 'Makasidü'l-Edvar' adlı eseri* (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kantemir, D. (1998). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve çöküş tarihi* (Çev. Ö. Çobanoğlu). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kantemir, D. (2001). *Kitâbu ilmi'l-müsiki alâ vechi'l-hurûfât* (Ed. Y. Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2007). *Türk müziğinde dönem anlayışı* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kırşehirli Yusuf. (2015). *Risâle-i Müsiki* (Ed. O. M. Öztürk, Çev. U. Sezikli). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Klaser, R. (2001). *From an imagined paradise to an imagined nation: Interpreting şarki as a cultural play*. (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley, California). ProQuest Dissertations & Theses Global. <http://160.75.22.2/docview/304684613> adresinden edinilmiştir.
- Lucas, A. (2010). *Music of a thousand years: A new history of Persian musical traditions* (Doctoral Dissertation, University of California, Los Angeles). ProQuest Dissertations & Theses Global. <http://160.75.22.2/docview/858229235> adresinden edinilmiştir.

- Oransay, G. (1990). Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'dan günümüze dek Türk makam adları yıldızını için bir deneme. S. Durmaz & Y. Daloğlu (Ed.), *Gültekin Oransay derlemesi 1* içinde (s. 23–55). İzmir: Güven Ofset Basımevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi C. 1*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2008). Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Mûsikîsi'nde bütüncül kuram ihtiyacı için analitik bir model. G. Ay (Ed.), *Türk Mûsikîsi'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı* içinde (s. 89–137). İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). İsfahan cinsi bağlamında geleneksel teoriye analitik ve bütüncül bakış. P. Susanni & U. Bora (Ed.), *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde, (s. 279–294). http://konservatuvar.ege.edu.tr/files/ulusal_muzik_sem_1.pdf adresinden edinilmiştir.
- Öztürk, O. M. (2014a). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı mûsikî nazariyatında Pisagorcü "Kürelerin Uyumu/Mûsikîsi" anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1–49.
- Öztürk, O. M. (2014b). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Öztürk, O. M. (2015a). The conception of contemporizing music in the founding ideology of early Republican Turkey: A critical approach. In F. Kutluk & U. Türkmen (Eds.), *In which direction is music heading: Cultural and cognitive studies in Turkey* (pp. 75–108). New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M. (2015b). An effective means for representing the unity of opposites: the development of ideology concerning folk music in Turkey in the context of nationalism and ethnic identity. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of 'Ottoman music'* (pp. 177–194). Würzburg: Ergon-Verlag.
- Öztürk, O. M. (2016a). Two key subjects for maqam theory: The fret system and tunings. In J. Elsner, G. Jahnichen, & C. Güray (Eds.), *Maqam traditions between theory and contemporary music making* (pp. 213–238). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2016b). Halk ruhunu garp fenniyle terkiib etmek. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon* içinde (s. 1–78). İstanbul: H2O Yayınları.
- Parakilas, J. (1984). Classical music as popular music. *The Journal of Musicology*, 3(1), 1–18.
- Pauly, R. G. (2000). *Music in the classic period*. New Jersey, NJ: Prentice Hall.
- Pekin, E. (2003). Surnâme'nin müziği: 16. yüzyılda İstanbul'da çalgılar. *Dipnot*, 1, 52–90.
- Pekin, E. (2008). Evliyâ Çelebi müzik değişiminin neresinde? N. Tezcan (Ed.), *Çağının sıra dışı yazarı Evliyâ Çelebi* içinde (s. 307–345). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Popescu-Judet, E., & Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th century music: Panayiotis Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Powers, H. S. (1980). Classical music, cultural roots, and colonial rule: An indic musicologist looks at the Muslim world. *Asian Music*, 12(1), 5–39.
- Quataert, D. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922* (Çev. A. Berkay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rumina, R. (2009). *Introduction to sociology*. Mumbai: Himalaya Publishing House.

- Salgırlı, S. (2003). *Manners and identity in late seventeenth century Istanbul* (Yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <http://research.sabanciuniv.edu/8154/> adresinden edinilmiştir.
- Sawa, G. (1989). *Music performance practice in the early Abbasid Era, 132-320 AH/750-932 AD*. Toronto, CA: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Shehadi, F. (1995). *Philosophies of music in medieval Islam*. Leiden: E. J. Brill.
- Signell, K. (1980). Turkey's classical music: A class symbol. *Asian Music*, 12(1), 164–169.
- Slobin, M., & Titon, J. T. (1992). *Worlds of music*. New York, NY: Schirmer Books.
- Şeker, M. (1997). *Gelibolulu Mustafa Ali ve Meva'idü'n-nefais fî-kava'idü'l-Mecalis*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tekin, G. (2004). Türk edebiyatı: 13. ve 15. yüzyıllar. H. İnalcık & G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı 2 içinde* (s. 497–525). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l Fethiyye'si* (Doktora tezi, Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Tenzer, M., & J. Roeder (2011). *Analytical and cross-cultural studies in world music*. Oxford: Oxford University Press.
- Tezcan, E. (2004). *Pargalı İbrahim Paşa çevresindeki edebî muhit* (Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16(4), 633–653.
- Uslu, R. (2009). *Saraydaki kemancı: Hızır Ağa ve müzik teorisi*. İstanbul: Yazar.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 41(161), 79–114.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devletinin saray teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Williams, R. (2007). *Anahtar sözcükler* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, O. (1988). Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire. *Musica Asiatica*, 5, 1–108.
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. London, UK: School of Oriental and African Studies, University of London.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir, The collection of notations. Part II: Commentary*. Aldershot: Ashgate.
- Yıldız, K. T. (2007). *Bestekâr Osmanlı Padişahları ve dönemlerinin musiki anlayışı* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yıldız, O. (2011). *XV. Yüzyıla ait anonim güfte mecmuasının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yılmaz, O. L. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri* (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yüceışık, Z. S. (1990). *Şeyhülislâm Esat Efendi Atrâbü'l-âsâr fî Tezkîreti Urefâi'l-edvâr (Giriş-Metin-Tercüme- Terimler-Dil Notları)* (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.