

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİÇAĞ TARİHİ ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

TÜRK MUSİKİ TARİHİNİN KAYNAĞI OLARAK
GÜFTE MECMUALARI

Harun KORKMAZ
2502140366

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Zeynep TARIM

İstanbul-2021

ÖZ

TÜRK MUSİKİ TARİHİNİN KAYNAĞI OLARAK GÜFTE MECMUALARI

HARUN KORKMAZ

‘Güfte Mecmuası’, makam, usûl, beste türü, bestekâr ismi gibi atıflardan birini yahut birkaçını kullanarak, içeriğindeki şiirlerin bestelendiğini gösteren deliller taşıyan, derleyicisinin melodisini hafızasında sakladığı eserleri, yeri geldiği zaman ona başvurarak okumasını temin eden defterlerdir. Müziğin yazılmadığı, eserlerin sadece bir hocaya gidip ‘diz dövmek’ suretiyle öğrenildiği ve eserlerin hafızada saklandığı bir dünyada, güfte mecmuaları çok önemliydi. Bu mecmualar çoğu zaman, sahibine eserin güftesini hatırlatması bakımından gerekliydi. 15. yüzyıldan itibaren musiki yaşantısında yoğun biçimde kullanıldığını tesbit ettiğimiz güfte mecmualarının yüzlercesi, bugün musiki tarihinin kaynaklarından biri olarak elimizdedir. Bu yönüyle pek ele alınmamış olan güfte mecmuaları, tarih ilminin disiplini çerçevesinde ve bu tezde anlatılan metotlar doğrultusunda incelendiğinde Türk musiki tarihinin yazımına katkı sunabilecektir.

Bu çalışmada, güfte mecmualarının tertib edilme sebepleri ve icra pratiğindeki fonksiyonları tesbit edilmiş, fasıl, şarkı, tesbih, ilâhî, âyîn-i şerîf, Mi’râciye, Mevlid-i şerîf gibi türlere ayrılan branşlarının tarihsel gelişim süreçleri üzerinde durulmuş ve ele alınan güfte mecmualarının bir tarih kaynağı olarak nasıl değerlendirilebileceği, örnekleriyle ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Musikisi, musiki yazmaları, güfte mecmuaları, tarih kaynakları, makam, müzik, fasıl

ABSTRACT

LYRICS MISCELLANIES AS A SOURCE OF TURKISH MUSIC HISTORY

HARUN KORKMAZ

Güfte mecmuas (lyrics miscellanies) are notebooks that contain evidence showing that the poems in their content were composed by using one or more of the references such as makam, usûl, composition type, composer's name. They enable the compiler to sing a musical piece in which the melody is kept in his memory, by referring to them when appropriate. In a world where music was not written, works were learned only by going to a master and 'beating the knee', and the works were kept in memory, lyrics miscellanies were very important. These mecmuas were often necessary to remind the owner of the lyrics of the piece. Hundreds of lyrics miscellanies, which we determined to have been used extensively in musical life since the 15th century, are in our hands today as one of the sources of music history. When lyrics miscellanies, which have not been dealt with in this respect, are examined within the framework of history discipline and in line with the methods described in this thesis, they will be able to contribute to the writing of the historiography of Turkish music.

In this study, the reasons for the composition of the lyrics miscellanies and their functions in performance practice are determined. The historical development processes of the branches that are divided into genres such as fasıl, şarki, tesbih, ilâhî, âyîn-i şerîf, mi'râciyye, mevlid-i şerîf were emphasized, and the historical development processes of the mentioned lyrics miscellanies are discussed in terms of how it can be evaluated as a historical source with examples.

Keywords: Turkish Classical Music, music manuscripts, güfte mecmuaları/lyrics miscellanies, historical sources, maqam, music, fasıl.

ÖNSÖZ

Notanın kullanılmadığı, eserlerin hocadan talebeye dizde usûl vurarak ve eserin güftesi ile melodisi ardı ardınca tekrarlanarak geçildiği bir musiki evreninde, hele de "eser" diye makamı, usûlü, bestekârı belli olan bir mefhum mevcut ise, güfte mecmuası kaçınılmaz bir ihtiyaç olarak ortaya çıkar. Bu mecmualardan, eserlerin ayrıntılı künyeleri verilmiş olanları tertib edilmeye başlandığında, bir klasik musiki geleneğine ait repertuvar yazıya dökülmüş olur. Şartlar el verir de bu yazlı kaynaklar sonraki devirlere intikal ederse, nota kullanılmayan bir musiki evreninde dahi repertuar tarihçiliği yapmak mümkün olur. Güfte mecmuaları bize böyle bir imkânı sunmanın ötesinde, içerdiği muhtelif bilgilerle musiki tarihi yazımına da katkı sağlar. Buradan hareketle, tarih disiplini çerçevesinde yazılan bu tezin temel gayesi, güfte mecmualarının bir tarih kaynağı olarak nasıl kullanılabileceğini ve bunun hangi yöntemlerle gerçekleştirilebileceğini açık biçimde ortaya koymaktır.

Güfte mecmualarını geniş bir değerlendirmeye ele alma fikri daha yüksek lisans tezini çalışırken kafamda şekillenmeye başlamış, bu fikrin ilk büyük tetikleyicisi ise Nadir Eserler Kütüphanesi'nin zengin koleksiyonlarında bulunan emsalsiz mecmualar olmuştur. Bu mecmuaları incelerken, yeni bulduğum bilgileri hemen kendisiyle paylaştığım ve musiki tarihine taalluk eden gelişmelerden en az benim kadar heyecan duyan ve beni daima teşvik eden, değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Tarım olmuştur. Zeynep Hocam bu tezin bütün safhalarında da yanımda oldu, bütün metni beraberce satır be satır okuduk. Hocamın tam zamanında ve hayatî noktalardaki müdahaleleri, metni nisbeten daha akıcı ve daha rahat istifade edilebilir kıldı. Kendisine her zaman olduğu gibi medyun-u şükranım, minnettârım...

Tezin metinleşme sürecine fikir ve önerileriyle katkı veren değerli hocalarım Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz, Prof. Dr. Arzu Tozduman Terzi, Prof. Dr. İdris Bostan ve Doç. Dr. Onur Güneş Ayas'a teşekkürlerimi bir borç bilirim...

Şahsî koleksiyonlarında bulunan güfte mecmualarını incelememe müsaade eden ve kütüphanelerde bir eşi bulunmayan değerli yazmaları istifademe sunan kıymetli

büyüğüm Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara'ya ve değerli üstadım Murat Bardakçı'ya, koleksiyonlarındaki mühim bir yazmayı incelememe sunan ve bir kopyasını lutfeden değerli İnan Kırâç'a, yine hususî kütüphane ve koleksiyonundan istifade ettiğim değerli Barış Urhan ve Ümit Yazıcı'ya, çeşitli vesilelerle ulaşmaya çalıştığım özel yazmaların kopyalarını temin etmem hususunda destek ve yardımlarını gördüğüm değerli Mehmet Nuri Parmaksız, Özalp Birol ve Sinan Sipahi'ye şükranlarımı arz ediyorum.

Tezin çeşitli safhalarında yardımını esirgemeyen, Dünya'nın muhtelif kütüphanelerinde bulunan yazmaların kopyalarını temin etmeme yardımcı olan, tezin tashihine katkı sunan ya da sohbet ve müzakere yoluyla fikir teatisinde bulunarak feyiz aldığım değerli dostlarım, Abdullah Okal, Abdurrahman Özcan, Ahmet ve Süreyya Pekşen, Ali Ömer Yurddaş, Aristo Mihandost, Ayberk Coşkun, Bora Keskiner, Burak Kazan, Duygu Saygın, Ensar Karagöz, Erdi Akkuş, Ertuğrul İnanç, Filiz Ferhatoğlu, Hande Arzu Büyüklımanlı, Hassan Sahl, Hikmet Toker, Hulusi Özbay, İbrahim Çelebican, Judith Haug, Kaan Doğan, Mehmet Arıkan, Michael Erdman, Muhammed Hüseyini, Müslüm Yılmaz, Nureddin Ergür, Nurullah Özdem, Sait Uçar, Tevfik Bildik, Uğur Ekinci, Uğur Yeğın, Yüksel Serdar Oğuz ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu'na teşekkürlerimi arz ediyorum, var olsunlar!

Doktora tez konumla ilgili araştırma yapmak üzere İngiltere'ye gitmem gerekince, bir proje yazarak destek talebinde bulunduğum Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) bağlı Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) birimi, 11 ay boyunca araştırmamı destekledi. TÜBİTAK sayesinde başta Londra, Oxford ve Manchester olmak üzere İngiltere'deki çalışmalarımı rahatça yürütebildim. TÜBİTAK'a ve BİDEB yetkililerine, verdikleri maddî destek ve proje süresi boyunca süren yardımları için teşekkür ederim. Tabi bu çalışma ortamını kurmamı ve daha önce hiç yaşamadığım bir memlekete kısa sürede adapte olmamı kolaylaştıran, ayrıca Birleşik Krallık'ın kültür ve ilim muhitlerini tanımamı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Martin Stokes'u da özel olarak anmalıyım. İyi ki varsınız hocam...

Son olarak tez yazım aşamasında bana her türlü kolaylığı sağlayan ve mensubu olmakla iftihar ettiğim Türkiyat Enstitüsü'nü gerçek bir ilim müessesesi olma vasfını ön planda tutarak muvaffakiyetle yöneten değerli müdürümüz Prof. Dr. Mustafa Balcı'ya, araştırma görevlisi olduğum Türk Tarihi kürsümüzün değerli başkanı Doç. Dr. Ömer Kul'a ve enstitü sekreterimiz Gülcan Balcı Başkaya'ya verdikleri destek ve yardımlar için minnet ve şükranlarımı ifade ediyorum.

Harun KORKMAZ

Ayaspaşa/2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜFTE MECMUALARININ MAHİYETİ VE LİTERATÜRDEKİ YERİ

1.1. Osmanlı Kültürünün Taşıyıcıları: Mecmualar	9
1.2. Musikide ‘Eser’ Kavramı ve Güfte Mecmuaları	14
1.3. Güfte Mecmuası Nedir? Hangi Maksatlarla Tertib Edilir?.....	16
1.4. Dünyadaki Çeşitli Kültürlerde Güfte Koleksiyonları	18
1.4.1. Hint ve İran Musiklerinde Güfte Mecmuaları	18
1.4.2. Şeşmakom Güfte Mecmuaları	23
1.4.3. Arapça Konuşan Dünyada Güfte Mecmuaları.....	23
1.5. Türk Musiki Tarihine Ait Güfte Mecmuaları Hakkında Yapılan Çalışmalar.	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

İKİNCİ BÖLÜM

GÜFTE MECMUASI TÜRLERİ

2.1. Fasıl Mecmuaları	35
2.1.1. Fasıl Mecmuası Terimi	40
2.1.2. Fasıl Mecmualarının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi	41
2.2. Şarkı Mecmuaları.....	49
2.2.1. ‘Şarkı’nın Tarih Sahnesine Çıkışı.....	49
2.2.2. Şarkıların Fasıl Geleneği İçerisindeki Macerası.....	53

2.2.3.Şarkıların Fasıl Mecnualarına Kaydedilmeye Başlanması ve Şarkı Mecnualarının Ortaya Çıkışı.....	65
2.3. Âyîn-i Şerîf Mecnuaları	73
2.4. Na't Mecnuaları	81
2.5. İlâhî Mecnuaları.....	84
2.6. Şuğûl Mecnuaları.....	93
2.7. Tesbih Mecnuaları	94
2.8. Mevlid-i Şerîf Mecnuaları	98
2.9. Mi'râciye Mecnuaları	100
2.10. Regâibiye Güftesinin Bulunduğu Mecnualar	102
2.11. Türkü, Türkmânî, Varsağı, Koşma Mecnuaları.....	103
2.12. Nefes Mecnuaları.....	105
2.13. Karma Güfte Mecnuaları	106
2.14. Eş'ar, Münşeât ya da Fevâid Mecnualarında Yer Alan Güfteler, Güfte Kısımları.....	107
2.15. Antoloji Mahiyeti Gösteren Mecnualar	108
2.16. İçinde Güfte Bulunan Diğer Yazma Eserler	111

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜFTE MECMUALARININ MUSİKİ TARİHİ KAYNAĞI OLARAK KULLANIMI -TESBİT VE TAHLİLLER

3.1. Tertib Edildiği Tarihi yahut Mürettibi Belli Mecnuaların Ehemmiyeti ...	113
3.1.1.Mürettibin Kaydını Taşıyan ya da Tertib Edildiği Tarih Belli Olan Güfte Mecnuaları	113
3.1.2.İçindeki Kayıtlar Yardımıyla Hassas Tarihlendirmelerini Yapabildiğimiz Güfte Kaynaklarının Tarihyazımına Katkısı.....	161
3.2. Repertuar Tarihinin Canlı Şahitleri Olarak Güfte Mecnuaları	167
3.2.1.Eserlerin İntikal Sürecinin Güfte Mecnualarında Takip Edilebilmesi ...	168

3.2.2. Klasik Musikinın Çekirdek Repertuarı ve Çekirdek Repertuardaki Eserlerin Dönüşümü	185
3.2.3. Bestelenmiş Güftelerin Tekrar Bestelenmeleri ve Nazîreler	188
3.2.4. Müşterek Bestelenen Eserlerin Musiki Tarihindeki Yeri	190
3.2.5. Bestekârı Bilinmeyen yahut Yanlış Bilinen Eserlerin Güfte Mecmualarına Müracaat Edilmek Suretiyle Kime Ait Olduklarının Öğrenilmesi	193
3.3. Makam Dağarındaki Çeşitlenişin Güfte Mecmualarındaki Yansımaları...	197
3.4. Beste Türlerinin İç Yapılarındaki Evrimin Güfte Mecmualarından İzlenmesi	199
3.5. Güfte Mecmualarında Bulunan ‘Fihrist-i Makamât’lar ve Musiki Nazariyatı Tarihine Sundukları Bilgiler	200
3.6. Güfte Mecmualarında Usûller ve Nazariyat Tarihi Yazımına Katkıları....	206
3.6.1. Eser Künyelerindeki Usûl İsimleri	207
3.6.2. Yaygın Bir Uygulama Olarak ‘Fihrist-i Usûlât’lar	210
3.7. Güfte Mecmualarının Diğer Tarihî Musiki Kaynaklarıyla Birlikte Değerlendirilmesi ve Bazı Tesbitler.....	211
3.8. Osmanlı İstanbulu’nun Kültür ve Sanat Muhitlerindeki Bazı İlişkilerin Tesbiti İçin Güfte Mecmualarının Değerlendirilişi.....	214
3.9. Batı Asya Musiki Gelenekleri Arasındaki İrtibatların Güfte Mecmuaları Aracılığıyla İncelenmesi	216
3.10. Edebiyat Tarihinin Kaynaklarından Biri Olmaları Hasebiyle Güfte Mecmuaları	218
SONUÇ.....	220
KAYNAKÇA	225
ÖZGEÇMİŞ.....	269

KISALTMALAR

AHAM-1: Ahmed Ârif Himmetî Efendi'nin Âyîn-i Şerîf Mecmuası-1 (Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4242)

AHAM-2: Ahmed Ârif Himmetî Efendi'nin Âyîn-i Şerîf Mecmuası-2 (Konya Bölge Yazma Eser Kütüphanesi, Feridun Nafiz Uzluk 6687)

ADTCFK: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi

AE-FŞM: Ali Emîrî Fasıl ve Şarkı Mecmuası (Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Manzum 759)

APM: Âbid Paşa'nın Âyîn-i Şerîf Mecmuası (Universitätsbibliothek Leipzig, Cod. Pers 05)

Antoloji: Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi ~ Dinî Eserler

AHM: Azmîzâde Hâletî Mecmuası (İÜK TY 3665)

AK: Atatürk Kitaplığı

ASL: Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend koleksiyonu

Atrabü'l-Âsâr: Şeyhülislâm Es'ad Efendi, Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr (İÜK TY 2529)

AU-P: Ali Ufkî Paris Mecmuası (Bibliothèque Nationale de France, Supp. Turc. 292)

BM: Bolahenk Nuri Bey'in Mecmuası

BMM: Balcıazâde Mehmed'in Mecmuası (British Library, Or. 7243)

BNF: Bibliothèque Nationale de France

BTMA: Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Yılmaz Öztuna

BVM: Bağdatlı Vehbî koleksiyonundaki mecmua (Süleymaniye Kütüphanesi, Bağdatlı Vehbî 1002)

CE: Câmîü'l-Elhân, Muallim İsmail Hakkı Bey (?)

CTTMK: Cerrahpaşa Tıp Tarihi Müzesi Kütüphanesi

DA: Devlet Arşivleri

DİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

DM: Dürbînîzâde'nin Mecmuası (İAE ŞR 78)

EM: Ebubekir Ağa'nın Mecmuası (İÜK TY 5658)

EE: Esad Efendi/Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu

FA: Fâikü'l-Âsâr, Hacı Fâik Bey

FB: Fahri Bilge Koleksiyonu/Millî Kütüphane

FBFM: Fahri Bilge Fasıl Mecmuası (Millî Kütüphane, FB 150)

FY: Farsça Yazmalar (İÜK)

GM: Galata Mevlevîhânesi

GMFM: Galata Mevlevîhânesi Fasıl Mecmuası (Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 151)

HFEM: Hüseyin Fahreddin Efendi'nin Tesahüb Kaydını Taşıyan Fasıl Mecmuası (CTTMK 609)

HFM: Hâfız'ın Fasıl Mecmuası (Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, Abdülbâkî Gölpınarlı 81)

HM: Hekimbaşı Mecmuası (İÜK TY 3866)

HPM-İÜ: Hâfız Post'un Fasıl Mecmuası (İÜK TY 9857)

HPM-MB: Hâfız Post'un Fasıl Mecmuası, Murat Bardakçı'nın şahsî kütüphanesinde

HPM-R: Hâfız Post'un Fasıl Mecmuası (TSMK, Revan 1724)

İAE: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

İBB AK: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı

İKM: İnan Kırac'ın Koleksiyonunda Bulunan Fasıl Mecmuası

İÜ: İstanbul Üniversitesi

İÜK: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi/Nadir Eserler Kütüphanesi/Üniversite Kütüphanesi

İÜKMYK: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu (Harun Korkmaz, 2015)

İVM: İbrahim Vahdî Efendi'nin Mecmuası (Harun Korkmaz koleksiyonu)

KNM: Kâr ve Nakış Ağırlıklı Fasıl Mecmuası (Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6747)

KO-FM: Koyunoğlu-Fasıl Mecmuası-1 (Konya Koyunoğlu Kütüphanesi, nr. 12970)

MHMİM: Muğla Hoca Mustafa İlâhî Mecmuası (Muğla Hoca Mustafa Efendi İl Halk Kütüphanesi, nr. 170)

M-HPM: Mevlânâ Müzesi Hâfız Post Mecmuası (Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2194)

M-SSFM: Mevlânâ Müzesi Sultan III. Selîm Devri Fasıl Mecmuası (Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2193)

MİŞM: Mehmed İzzet Bey'in Şarkı Mecmuası (İÜK TY 3353)

MFM: Mehmed'in Fasıl Mecmuası (İÜK TY 3649)

MK: Millet Kütüphanesi

MMFM-1: Mürettibi Meçhûl Fasıl Mecmuası-1 (Berlin Ms. Or. Fol. 1578)

MMFM-2: Mürettibi Meçhûl Fasıl Mecmuası-2 (CTTMK 608)

MMFM-3: Mürettibi Meçhûl Fasıl Mecmuası-3 (İÜK TY 591)

MMFM-4: Mürettibi Meçhûl Fasıl Mecmuası-4 (İBB AK, MC_Yz_K 431)

MMFM-5: Mürettibi Meçhûl Fasıl Mecmuası-5 (SK EE 3478)

MNZ: Manzum (Millet Kütüphanesi Ali Emîri koleksiyonunda tasnif kodu)

MRAM: Mehmed Rifat Efendi'nin Âyîn-i Şerîf Mecmuası (Bel_Yz_O 130)

MRİM: Mehmed Rifat Efendi'nin İlâhî Mecmuası (İÜK TY 4116)

MÜSİM: Müstakimzâde'nin İlâhî Mecmuası

NATM: Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, Dr. Suphi Ezgi, V Cilt

NOM: Nuriosmaniye Mecmuası (Nuriosmaniye Kütüphanesi, nr. 3652)

OEFC: Osman Ergin Fasıl Cöngü (İBB AK, OE_Yz_1614)

OMLT: *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu,
Hazırlayanlar: Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar, IRCICA

OXM: Oxford Güfte Mecmuası (Oxford Bodleian Library, Ousley 127-128)

Ö: Ölüm tarihi

RAM: Râkım'ın Fasıl Mecmuası/Mecmua-yı Râkım (İÜK TY 3533)

REVM: Revan Fasıl Mecmuası (TSMK Revan 1722)

REVM-2: Revan Fasıl Mecmuası-2 (TSMK Revan 1725)

RFM: Rızâ'nın Fasıl Mecmuası (İÜK TY 5634)

SFM: Sâdullah'ın Fasıl Mecmuası (AE MNZ 732)

SK: Süleymaniye Kütüphanesi

SAFM: Sultan I. Abdülhamîd Devrine Ait Fasıl Mecmuası (İÜK TY 5639)

SİFM: Sultan İbrahim Devrine Ait Fasıl Mecmuası (İBB AK MC K 477)

SMFM-1: Sultan I. Mahmud Devrine Ait Fasıl Mecmuası-1 (İÜK TY 5657)

SMFM-2: Sultan I. Mahmud Devrine Ait Fasıl Mecmuası-2 (Millet Kütüphanesi Ali
Emîrî Manzum 736)

SMFM-3: Sultan I. Mahmud Devrine Ait Fasıl Mecmuası (İÜK TY 3608)

SK: Süleymaniye Kütüphanesi

ŞGDEM: Şeyh Galib Dede Efendi Mecmuası (Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara'nın şahsî koleksiyonu)

TSMK: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

GİRİŞ

Musikide Yazılı Kültür

İslâm musiki literatürü tarihine ait ilk metinleri 8. yüzyılın son çeyreğine tarihleyebiliyoruz.¹ 9. yüzyıl ise musikinin hem teorik hem de sosyal ve kültürel boyutlarıyla ilgili metinler açısından oldukça bereketlidir. Bu dönemde bol miktarda - bilhassa Yunancadan- tercümeler², enstrümanlarla yahut³, nazariyatla ilgili risaleler kaleme alınmıştır. Tercüme ya da telif olarak ortaya konan yazılı ürünler, müziğin bilimsel ve teknik taraflarının, İslâm dünyasında entelektüel bilgi varlığının bir parçası haline geldiğini gösteriyor. 9. yüzyıla ait bir diğer önemli eser, Ebü'l-Ferec el-İsfahânî (ö. 967)'nin *Kitâbü'l-Egânî*'sidir.⁴ Egânî doğrudan müzikle ve müzisyenlerle ilgili ilk kapsamlı eserdir. Ayrıca içinde külliyetli miktarda güfte bulunur. Bu yüzyılda Yunanca musiki risalelerinden istifade ederek nazariyata dair eser telif edenlerin başında el-Kindî (ö. 874) gelir.⁵ Sonraki yüzyıllarda Fârâbî (ö. 950), İbn-i Sînâ (ö. 1037), Nasîrüddîn-i Tûsî (ö. 1274), Safiyyüddîn el-Urmevî (ö. 1293), Mevlânâ Mübârekşâh (ö. 1375) ve Abdülkâdir-i Merâgî (ö. 1435) başta olmak üzere pek çok filozof ve müzikbilimci musiki üzerine risaleler kaleme almışlardır.

Udun perdelerini parmak adlarıyla isimlendiren İbn Miscâh (ö. 715[?]) İslâm tarihinde notanın temellerini atan kişi olduğu kabul edilir.⁶ İlk özgün nota sisteminin mucidi ise el-Kindî'dir. 'Ebced' olarak adlandırılan bu sistem yüzyıllar boyunca müziğin nazarî taraflarının izahında ve bir kısım musiki eserlerinin tesbitinde kullanılmıştır. Abdülkâdir-i Merâgî'ye değin gelişimi devam etmiş ve Merâgî

¹ Ruhi Kalender, a.g.m., s. 259; Amnon Shiloah, **Music in the World of Islam ~ A Socio-cultural study**, Scolar Press, Hampshire, 1995, s. 3.

² Örneğin bkz. Amnon Shiloah, **The Theory of Music in Arabic Writings (c.900–1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.(TMAW)**, G. Henle Verlag, Munich, 1979, nr. 002, s. 49, 50; nr. 15, s. 63, 64; nr. 28, s. 75, 76; nr. 200-202, s. 285-287.

³ Örneğin bkz. Amnon Shiloah, **TMAW**, nr. 22, s. 70, 71.

⁴ Çeşitli kütüphanelerde yazma nüshaları bulunan *Kitâbü'l-Egânî*, 1868 yılından itibaren defalarca neşredilmiş, muhtasarlara yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hulusî Kılıç, "Ebü'l-Ferec el-İsfahânî", **DİA**, C. 10, 1994, s. 317; 25 cilt olarak neşredilen çağdaş bir neşri için bkz. **كتاب الأغاني، أبو الفرج الإصفيهاني**, yay. haz. Doktor İbrahim Sa'afin & Üstaz Bekir Abbas, Dar Sader Yayınları, Beyrut, 2010.

⁵ **OMLT**, s. XXXIII.

⁶ Süreyya Agayeva, "Nota", **DİA**, C. 33, İstanbul, 2017, s. 208.

tarafından Safiyüddin el-Urmevî'nin sistemi esas alınarak son kez tadil edilmiştir. Merâgî geliştirdiği bu sistemle pek çok musiki eserini kaleme alarak Kenzû'l-Elhân isminde bir eser vücuda getirmiş, ancak bu eser günümüze ulaşamamıştır. Ebced notası 18. yüzyılın sonlarında Mevlevî şeyhi ve neyzen Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) tarafından Osmanlı musiki sistemine uyarlanarak Tahririyye isimli eserde kullanılmış, ancak yaygınlık kazanmamıştır. Osmanlı tarihinde başka nota sistemleri de kullanılmıştır.⁷

İslâm dünyasında nota, musikinin öğretim ve aktarımında pek kullanılmamıştır. Sözlü eserler için belli bir devirden sonra güfte mecmuası kullanmak zarureti doğmuş ve eserler, makam, usûl ve bestekârları ile kaydedilmeye başlanmıştır. Güfte mecmualarının kullanımı ile ilgili tespitler yeri geldiğinde zikredilecektir.

Türklerde törensel mahiyetteki musikinin mevcudiyetiyle ilgili bazı bilgilere sahibiz. Dinî yaşantıda ve askerî sahada bir musiki geleneği ve alışkanlıkları olduğu biliniyor.⁸ Ancak Türkçe konuşan insanların yoğun biçimde katılım sağladığı, yazılı kültürü gerekseyen gelişkin bir müzik sanatına dair ilk emareleri görmek için 15. yüzyılı beklememiz gerekiyor. 14. yüzyılın sonlarından itibaren ilk Türkçe musiki risaleleri⁹, saz münazarası tarzında eserler yazılmaya başlandığı¹⁰, musiki tabirlerinin ve enstrüman isimlerinin önceki devirlere nazaran daha zengin biçimde edebî eserlere yansdığı görülür.¹¹

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Süreyya Agayeva, “Nota”, **DİA**, C. 33, s. 205-210.

⁸ Mahmut R. Gazimihal, **Türk Askerî Muzikaları Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955, s. 1-10.

⁹ Bilinen ilk Türkçe musiki risalesi, ana metni Hasan-ı Kâşânî'nin Kenzû't-Tuhâf isimli eserinin tercümesi olan, Ahmed oğlu Şükrullah tarafından kaleme alınmış olan risaledir. Metnin neşri ve ayrıntılı incelemesi için bkz. Ahmed Oğlu Şükrullah, **Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı, Açıklamalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım**, yay. haz. Murat Bardakçı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.

¹⁰ Saz münazarası olarak adlandırılan eserlerin en meşhuru, muhtemelen 14. yüzyıl sonları ile 15. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan, Çağatay sahası şairlerinden Ahmedî'ye aittir. Eserin metni, Anadolu Türkçesine aktarımı ve incelemesi için bkz. Kemal Eraslan, “Ahmedî, Münazara (Telli Sazlar Atışması)”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 24, İstanbul, 1986, s. 129-204. Ayrıca bkz. Gönül Alpay (Tekin), “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası”, **Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 10, Ankara, 1972, s. 99-132.

¹¹ Bir enstrüman adına yazılmış ilk Türkçe manzum eser de 15. yüzyıla aittir. Ahmed-i Dâî tarafından 1405 yılında kaleme alınarak Germiyan Beyi Süleyman'a sunulan ve içinde geçen musiki ıstılahlarının zenginliği bakımından Türkçe'deki en erken örneklerden olan Çengnâme'nin metni ve tafsilatlı incelemesi için bkz. Ahmed-i Dâî, **Çengnâme**, yay. haz. Gönül A. Tekin (inceleme, tenkidli metin),

Makam musikisi geleneğinde beste yapan ilk Türkler, eserlerini Arapça ve Farsça güftelerle besteliyorlardı. Türkçe güftelerin klasik beste türlerinde varlık göstermesi 15. yüzyılın ikinci yarısına rastlar.¹² 16. yüzyıla kadar, türkî, türkmânî gibi, zaten Türkçe güftelerle bestelenen musiki eserlerine dair kayıtlara ise bugüne kadar tesadüf edilememiştir. Dinî musikide Süleyman Çelebi'nin *Mevlîd*'i, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye*'si ve birtakım Yunus Emre, Hacı Bayram, Eşrefoğlu Rûmî ilâhîlerinin besteli olarak okunduğu bilinmekte, hattâ Hacı Bayram ve Eşrefoğlu Rûmî'nin bizatihi bestekâr olduklarına dair bazı emareler görülmektedir.¹³ Buna rağmen 15. asır zarfında yazılan ve bir musiki eserinin güftesi olduğuna dair işaret taşıyan hiçbir dinî manzumeye bugüne kadar rastlayabilmiş değiliz.¹⁴ Besteli biçimde okunduğunu bildiğimiz tarikat evrâdlarının Arapça, Mevlevî musikisine ait parçaların ise ekseriyetle Farsça, camide icra edilen musikinin de -en azından 17. yüzyılın sonlarına kadar- alelekser Arapça olduğunu biliyoruz. Ancak 16. yüzyıl öncesi dinî eser repertuvarına ait hiçbir iz bugüne kadar bulunamamıştır.¹⁵ Dinî mahiyet gösteren ve makamı belirtilmek suretiyle bir musiki eserine ait olduğu anlaşılan ilk güfteler, Osmanlı sahasında değil, Mısır'da, Memlûk Sultanı Kansu Gavrî'nin mecmuasında tesbit olunmaktadır.¹⁶ Kansu Gavrî 1501-1516 seneleri arasında saltanat sürdüğüne göre, mecmua da bu dönemde yazılmış olmalıdır. Mecmuada çoğu Arapça, bir kısmı

Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Cambridge USA, 1992.

¹² 1495-1510'lar civarına tarihleyebildiğim en erken güfte mecmualarından birinde kayıtlı 95 nakşın 93'ünün güftesi Türkçe, yalnız 2 adedi Farsçadır. Bu nakış güftelerinden bazılarının Cem Sultan, Mihrî Hatun, Ahmed Paşa gibi 15. yüzyılın önde gelen şairlerine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu sayıların ve isimlerin tespiti, ayrıca bahis konusu mecmua üzerine yapılmış dikkate değer bir inceleme için bkz. Mehmet Nuri Parmaksız, "Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının İncelenmesi", **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, Doktora Tezi, Ankara, Nisan 2016.

¹³ **Antoloji**, s. 15.

¹⁴ Sadeddin Nüzhet'in tesbiti, en azından dinî musikiye ait güfteleri muhtevi mecmualar için geçerliliğini büyük oranda korumaktadır: "XV nci asra ve ondan evvelki devirlere aid hiç bir musiki mecmuasına henüz rastlamadık. Elimizde bulunan mecmualar ise ekseriyetle XVII nci asrın son yarısından itibaren vücade getirilmiş yazmalardır. Bundan dolayıdır ki XVI nci asrın son nısfına kadar yetişen ve hayatları hakkında az çok vukufumuz olan yüzlerce musikînasın dinî eserlerini katiyetle tesbit etmek bu günkü vesikalara nazaran imkânsızdır." (**Antoloji**, s. 6)

¹⁵ 15. yüzyıl klasik repertuvarında bulunan bazı güfteler dinî bir mahiyet gösteriyorsa da, bunlar fasıl musikisinin bir unsuru olduklarından bu değerlendirmenin dışında tutulmuştur. Cami ve tekke kültürüne ait dinî eser güfteleri 16. yüzyılda başka mecmuaların içinde bir bölüm olarak varlık göstermeye başlamış, dinî eserlere mahsus mecmualar ise 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

¹⁶ Sultan Kayıtbay ve Sultan Kansu Gavrî, [**Ezkâr ve Muvaşşahât Mecmuası**], Ayasofya Kütüphanesi, nr. 2047.

da Türkçe olmak üzere, ağırlıklı olarak dinî mahiyette güfteler kayıtlıdır. Dinî Türk musikisi repertuvarına ait en erken belge, işte bu mecmuadır.

Musikiyi yazarak değil, kulaktan ezberleme yolu ile öğrenen ve öğreten Türkler'in notayı etkin biçimde kullanmaları modernleşme sürecine değin gerçekleşmemiştir. Türkçe bir güfte taşıyan tespit edebildiğim ilk notalı eser, *Codex Cumanicus*'taki¹⁷ bir Hristiyan ilâhîsidir. 1291-1293 seneleri arasındaki bir tarihte yazılmış olan¹⁸ bu eserde, Kıpçak Türkçesinin en erken yazılı metinleri ve Türkçe ile güftelenmiş bilinen ilk musiki eseri bulunmaktadır.¹⁹

Yaşadıkları farklı kültür mecralarının ortak yazı dillerinde musiki eserleri besteleyen Türkler, 15. yüzyılda Türkçe musiki eserlerinin güftelerini yazıya aktarmaya başlamışlardır. 17. yüzyıl itibariyle bu vadideki metinlerin sayısında ciddi bir artış gözlenmektedir. Batılı seyyahların 16. yüzyıl ortalarından itibaren birtakım Türkçe musiki parçalarını notaya aldıkları biliniyor. İlk hacimli nota külliyyatını ise 1650'li yıllarda, Leh asıllı Enderunlu Ali Ufkî kaleme alacaktır.

Türk Musiki Tarihinin Kaynakları

Türk musiki tarihi araştırmaları Türkçenin en erken yazılı kayıtlarından başlanarak, resmî belgeler, yıllıklar, kronikler, edebî eserler, seyahatnameler, dinî metinler, musiki nazariyatına dair risaleler, yazma ve matbu güfte mecmuaları, nota arşivleri, süreli yayınlar, görsel kaynaklar, işitsel arşivler – gibi birbirinden oldukça farklı türlere yayılan geniş bir havzada yürütülür. Lügatlerde müziğe dair bazı bilgi parçaları bulunabilir. Minyatürlerdeki çizimlerden bir sonuç çıkartılmaya çalışılır.

¹⁷ 'Codex Cumanicus', 'Kuman Kitabı/Mecmuası' olarak Türkçe'ye çevrilebilir. İtalyan ve Alman bölümlerini içerir. "İtalyan bölümünün yazılış amacı, ticaret dilinin Farsça olduğu İlhanlılar devrinde ticaret yapan ve Latince-İtalyanca konuşan İtalyan tüccarlarının günlük hayatta ve ticarete Fars ve Kıpçak kökenli kişilerle ilişkilerini kolaylaştırmaktır... Alman bölümünün yazılış amacı ise Kıpçaklar arasında Hristiyanlığı yaymak, bu dinin temel duaları, vaazları ve ilâhîlerini onlara öğretmektir." Mustafa Argunşah, Galip Güner, **Codex Cumanicus**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015, a. 25, 26. Argunşah-Güner neşrinin bir tenkidi için bkz. Osman Fikri Sertkaya, "Codex Cumanicus (Latince-Farsça-Komanca Kodeks)", **Gazi Türkiyat Dergisi**, Güz 2015/17, s. 207-217.

¹⁸ *Codex Cumanicus*'un yazılış tarihi hakkında değerlendirmeler için bkz. Argunşah, Güner, **a.g.e.**, s. 22-24.

¹⁹ **Codex Cumanicus**, Bibliotheca Nazionale Di S. Marco | Venezia (Venedik), MSS. Latini 549, 75a, 75b; Notanın tıpkıbasımı ve güftesinin Türkçe tercümesi için bkz. Bkz. Argunşah, Güner, **a.g.e.**, s. 395, 1062, 1063. Notadaki ilâhî hakkında bir inceleme için bkz. Vladimir Drimba, "L'hymne coman sağınsamen bahasız kanını", **Rocznik Orientalistyczny**, C. XLVIII/2, 1993, s. 105-120.

Yerli ya da yabancı seyyahların gözlemleri değerlendirilir. Elçi raporları, misyoner hatıratları incelenir. Bu kaynakların aynı dönemlerde tertib edilmiş olanları mukayeseli okunduğunda, musiki tarihi yazımında kayda değer merhaleler kat edilmektedir.

Mükemmel bir tarihi henüz yazılmamış olan Türk Musikisi kaynaklarının bir kısmı üzerinde bilimsel incelemeler yürütülmüştür. Ancak yukarıda başlıca örnekleriyle sıralanan kaynakların önemli bir kısmı herhangi bir yayının konusu olmamış ya da yeterince tedkik edilmemiştir. Bunlardan sayı ve çeşitlilik bakımından diğerlerinden görece üstün bir konumda olan güfte mecmuaları da henüz kapsamlı incelemelerin konusu kılınmamıştır. Güfte mecmualarının türleri, bu türlerin şekli ve mahiyeti gibi konular yeterince işlenmemiş, literatürdeki yerini alamamıştır.

Türk musikisi tarihi, bir araştırma disiplini olarak henüz gelişim aşamasındadır. Bu disiplinin temel kaynaklarının belirlenmesi, mahiyet ve ehemmiyetlerinin ortaya konması ve belirlenen kaynakların analizi için kullanışlı yöntemler geliştirilmesi elzemdir. Bu çalışmada, Türk musiki tarihinin ana kaynaklarından biri olan güfte mecmualarının kaynaklık değeri ortaya konacak ve bu mecmualardan azamî istifadenin sağlanabilmesi için belirli yöntemler ve inceleme metodolojisine dair teklifler sunulacaktır.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmada evvela ‘mecmua’ kavramının ve ‘güfte mecmuası’nın tanımı, yazma eser türleri arasındaki yeri ve özel konumu irdelenecek, Dünya’nın çeşitli kültürlerindeki benzer yapılara ait özet bilgiler verilecek, Türk Musikisi tarihinde güfte mecmualarının varlığı ve anahatlarıyla özellikleri anlatılacaktır. İkinci bölümde güfte mecmualarının tesbit edilebilmiş olan farklı türleri, her bir tür kendine mahsus tarihî seyriyle ele alınacak, fasıl, şarkı, ilâhî, âyîn-i şerîf gibi kavramlar ve ifade ettikleri anlam dünyalarının musiki tarihi boyunca geçirdiği değişimler üzerinde durulacaktır. Son bölümde ise, tesbit edilebilen yüzlerce güfte mecmuasının musiki tarihi malzemesi olarak nasıl kullanılabileceğine dair yol ve yöntemler belirlenmeye çalışılacak, söz konusu yöntemler kullanılarak nasıl çıkarımlar yapılabileceği örneklerle anlatılacaktır. Nihai amaç, okuyucuya güfte mecmuaların musiki tarihinin

ana kaynaklarından biri olduğunu göstermek ve sahada çalışacak bilim adamlarının dikkatini bu yöne çekmektir. Güfte mecmuaları bu vesileyle ilk defa bu denli geniş bir tedkikin ve değerlendirmenin konusu kılınmış olacaktır.

Tezde kullanılan kaynakların çok büyük bir kısmının birinci el kaynak oldukları, yazma eser kütüphanelerinde, özel koleksiyonlarda ya da resmî/hususî arşivlerde yer alan ünik eserler oldukları özellikle vurgulanmalıdır. Bahis konusu kaynakların bir kısmı üzerinde araştırma ve incelemeler yürütülmüş olmasına karşın, yine büyük bir kısmının bugüne kadar işlenmemiş olduklarını ifade etmek gerekir. Güfte kaynaklarına bütüncül bir gözle bakınca, zaten bilinen ve çeşitli çalışmaların nesnesi olmuş mecmuaların ve sair musiki yazmalarının da bir kez daha dile geldiğini ve bugüne kadar duymadığımız şeyleri söylediklerini belirtmekte fayda vardır. Teşbihen söylersek, benzer özellikler taşıyan farklı parçalardan yola çıkarak yap-bozu tamamladığımızda, göremediğimiz tarafları birer birer keşfetmiş oluyoruz. Peki bunun için hangi yöntemleri kullanacağız? Bu yöntemleri tek tek sıralayalım:

Dünya'nın ve Türkiye'nin muhtelif kütüphanelerindeki yazma güfte mecmuaları tesbit edildi. Pek çok kütüphanede bizzat saha araştırması yapıldı. Gitme imkânı bulunamayan ülkelerdeki mecmuaların kopyaları, çeşitli vasıtalarla İstanbul'a getirildi. Sonuç olarak Türkiye başta olmak üzere, Almanya, Fransa, İngiltere, Avusturya, Hollanda, Mısır, İran, Pakistan, Rusya ve ABD gibi ülkelerde bulunan kütüphane ve arşivlerin koleksiyonlarında ve özel koleksiyonlarda bulunan 700'ün üstünde mecmuada inceleme yapıldı.

Çalışmada, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Tarihi Müzesi Kütüphanesi, Fatih Millet Kütüphanesi, Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Üsküdar Hacı Selim Ağa, Süleymaniye Kütüphanesi ve bağlı koleksiyonlar (Ali Nihat Tarlan, Arslan Kaynardağ, Ayasofya, Bağdatlı Vehbî, Ekrem Karadeniz, Esad Efendi, Galata Mevlevîhânesi, Hacı Mahmud Efendi, Hüsrev Paşa, İbn-i Mirza, Kasidecizade, Lala İsmail, Mehmed Zeki Pakalın, Nafiz Paşa, Nasûhî Dergâhı, Nuri Arlasez,

Nuriosmaniye, Rauf Yektâ, Sütölçe Dergâhı, Şerif Muhittin Targan, Tercüman Gazetesi, Tahir Ağa Tekkesi, Uşşâkî Tekkesi, Yazma Bağışlar, Zühdü Bey, Âtîf Efendi Kütüphanesi, İSAM Kütüphanesi, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi, Millî Kütüphane, Adnan Ötügen Kütüphanesi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Sivas Ziya Bey Kütüphanesi, Çorum İl Halk Kütüphanesi, Diyarbakır Ziya Gökalp Kütüphanesi, Bursa İnebey Yazma Eserler Kütüphanesi, Muğla Hoca Mustafa Efendi İl Halk Kütüphanesi, Afyon Gedik Ahmet Paşa İl Halk Kütüphanesi, Konya Koyunağa Kütüphanesi, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, Konya İl Bölge Yazmalar Kütüphanesi, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Harvard University Houghton Library, University of Michigan Library Bibliothèque Nationale de France, Österreichische Nationalbibliothek, Staatsbibliothek zu Berlin, Forschungsbibliothek Gotha, Universiteitsbibliotheek Leiden, Sächsische Landesbibliothek in Dresden, Universitätsbibliothek Leipzig, British Library, Oxford ean Library, Manchester John Ryland Library, Lahor University Library, Mısır Millî Kütüphanesi (Darü'l-Kütüb el-Mısıriyye), Tahran Müze-i Millî, Melik Kütüphanesi, Kütübhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı İslâmî Kütüphanesi ile muhtelif şahıs koleksiyonlarında bulunan güfte mecmuaları incelendi, türlerine göre tasnif edildi.

İlk iş olarak, ele alınan güfte mecmualarının tarihlendirmeleri yapıldı. Mecmuaların bir kısmında zaten tarih kaydı bulunduğu ve bunlardan bir kısmı da külliyetli miktarda eser içeren hacimli mecmualar olduğu için, üzerlerinde herhangi bir tarih bulunmayan güfte mecmualarının tarihlendirmesinde mukayese için kullanılabilecek olanları belirlendi. Yani içerikleri ve diğer bazı özellikleri ile, bir yüzyıla ya da bazen kabaca bir yüzyılın bir çeyreklik dilimine kadar sıkıştırılan mecmualar, referans kabul edilen mecmualar kullanılarak tarihlendirilmeye çalışıldı. Tarihlendirmede mecmualardaki hemen her türde kayıt, mühür ve sair ipuçları kullanıldı. Mecmuada kayıtlı repertuarın künyelerinde yer alan makam ya da bestekâr isimleri yine başka açık bir işaret olarak değerlendirildi. Mecmuanın kâğıdı, cilt ve iç tezhibi, sayfa düzeni, süslemede kullanılan detaylar gibi fiziksel ayrıntılar da tarihlendirmeye yardımcı oldu. Nihayetinde, genelde kronolojik sırada değerlendirilen güfte mecmuaları için temel bir hareket noktası belirlendi.

Güfte mecmualarının hangi türlerde, makam ve usûllerde ve hangi bestekârlara ait eserleri içerdikleri tesbit edildi. Böylelikle mecmuaların musiki tarihin- akışı içindeki yerleri belirlendi. Analiz ve değerlendirmelerde bu belirlenimlere istinad edildi.

Bu çalışmada kullanılan birincil kaynaklardan, tez olarak çalışılmış ya da kitap olarak yayınlanmış olan bazıları, zorlayıcı sebeplerden ötürü orijinal nüshalarına başvurulmak suretiyle incelendi ve kaynak olarak yazma nüshalara referans verildi. Sözgelimi *Atrabü'l-Âsâr*, *Kantemiroğlu Edvârı* gibi musiki tarihi sahasının temel eserlerinin özgün metinlerinde yer alan ve önemsiz gibi görünebilecek en ufak ayrıntının dahi gözden kaçmaması için eski yazma nüshalarının kaynak olarak kullanılmasına özellikle ihtimam gösterildi. Kimi zaman orijinal kaynağın yanlış aktarılması/yorumlanması sonucu ortaya çıkarak büyük bir yayılma sahası bulan bilgi karışıklıkları veya anlam bulanıklıklarını literatürden tasfiye etmenin en etkin yolu olduğundan, orijinal nüshalara müracaat yolu benimsendi.

Çalışmada işlenen musiki tabirlerinin geçtiği en eski kaynaklar tesbit edilmeye çalışıldı. Söz konusu tabirlerin geçirdiği evrim, orijinal belgeler kullanılarak kronolojik olarak izlendi. Tabirlerin anlam içeriklerinin değişimi, musikin pratik yaşantısına bağlı olduğundan ve bu yaşantıyı aksettiren birinci kaynak güfte mecmuaları olduğundan, diğer musiki tarih kaynakları ile güfte mecmuaları birlikte değerlendirildi ve buradan çıkan sonuçlar belli bir silsileyle ilgili bölümlerde aktarıldı.

Güfte mecmuaları, tarih kaynağı olan yönlerine göre sınıflandırıldı ve bu yönleriyle üçüncü bölümde değerlendirilmeye tâbi tutuldu. Mecmualar bu bölümde yine türlerine göre ayrıldı. Fasıl, şarkı, ilâhî ya da âyîn-i şerîf mecmuaları kendi branşlarına özgü hususiyetleriyle değerlendirildi.

Üçüncü bölümdeki ayrıntılı incelemeler sonucu elde edilen bazı veriler, sonraki araştırmalara yol göstermesi amaçlanan teklifler halinde sıralandı.

Daha önce yayınlanan/tez olarak çalışılan bazı güfte mecmualarının çeviri metinlerinde ve değerlendirilmelerinde karşılaşılan metodolojik ve içerik analizine dair hatalı yahut eksik tarafların eleştirisine, tezin mahiyeti gereği yer verilmedi. Bu hususa dair değerlendirmelerimi başka bir çalışmada paylaşacağım.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜFTE MECMUALARININ MAHİYETİ VE LİTERATÜRDEKİ YERİ

1.1. Osmanlı Kültürünün Taşıyıcıları: Mecmualar

Mecmua, cemedilmiş, toplanmış şeyleri ifade eden Arapça bir kelimedir. 15. yüzyıl itibarıyla, içinde şiir metinleri bulunan defterlere bu adın verildiğini görüyoruz. ‘Mecmua-i Eş’ar’ olarak ifade edilen bu mecmuaların içinde genellikle muhtelif şairlere ait manzumeler bulunurdu. Daha sonra ‘mecmua’ tabiri anlam sahasını geliştirmiş, münşeat metinlerine yahut fetva suretlerine mahsus mecmualar ya da ilaç, macun tariflerinden şiir ya da güfte metinlerine, dua ya da tılsımlardan muhtelif konulara ait mensur metinlere, oldukça geniş bir yelpazede metinler içeren fevâid mecmuaları ortaya çıkmaya başlamıştır.²⁰ 16. yüzyılda şekillenmeye başlayan bu mecmua yazma alışkanlığı, 17. yüzyılda bir düzen bulmuş, nihayet 18. yüzyıl, devrin kültürel atmosferini takip edebilmek için başvurmamızın gereken, hemen her sahada zengin mecmuaların tertib edildiği bir çağ olmuştur.

‘Mecmua’ yerine 15. yüzyıl ve öncesinde daha çok ‘defter’ tabirinin kullanıldığını biliyoruz.²¹ Bu ‘defter’, içinde şiir metinleri bulunan, bizim sonraları ‘eşâr mecmuası’ demeye başlayacağımız, bir şairin ya da şiir meraklısının, içini manzum metinlerle doldurduğu bir kitap yahut tomar şeklinde kâğıt yapraklarını ifade ediyordu. Şairler ‘defter’i ‘dîvân’la birlikte kullanırlar. Yunus Emre:

²⁰ Bugüne kadar mecmualarla ilgili çeşitli tasnif çalışmaları yapılmış olmasına karşın dört başı mamur bir sınıflandırma halen yapılamamıştır. Var olan bütün tasniflerin geliştirilmeye ihtiyacı vardır. Son yıllarda yapılan bazı sınıflandırma girişimleri için bkz. Atabey Kılıç, “Mecmûa Tasnifine Dair”, **Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı**, yay. haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Turkuaz Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s. 77-96; Mehmet Gürbüz, “Şiir Mecmûaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi”, **a.e.**, s. 97-113.

²¹ Bkz. Mustafa Uzun, “Mecmua”, **DİA**, c. XXVIII, Ankara, 2003, s. 265.

Yûnus oldıysa adum pes ne aceb

Okuyalar defter ü dîvânımı²²

derken, kendi şiirlerini topladığı mecmuası için ‘defter’ ifadesini kullanmaktadır. Dîvân edebiyatında bir mazmuna dönüşen ‘defter’ tabiri, 16. yüzyıl ve sonrasında da da kullanılmaya devam etmiştir:

Sığmaz oldu defter ü dîvâna ahvâl-i dilin

Ey Necatî gerçi kim yoktur kalem dîvâneye²³

Necatî Beg

Gonce mecmûasının her varak-ı rengîni

Vasf-ı la’l-i leb-i dildâruma bir defterdür²⁴

Bâkî

Perîşân olsa cümle defter-i eş’ârun evrâkı²⁵

Bâkî

Dürülür çün kamu defterleri tômâr gibi

Dehr sultanlarının defter ü dîvânına yûf²⁶

Usûlî

²² Yunus Emre, **Risâlat al-Nushiyya ve Dîvân**, Önsöz, Lûgat, Açılama: Abdülbâkî Gölpınarlı, Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayın nr. 1, İstanbul, 1965, s. 195.

²³ Necatî Beg, **Dîvân**, haz. Ozan Yılmaz, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2015, gazel nr. 529, s. 419.

²⁴ Abdülbâkî Efendi, **Bâkî Dîvânı**, yay. haz. Sabahattin Küçük, Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1994, gazel nr. 189, s. 216.

²⁵ **Bâkî Dîvânı**, aynı kitap, V nr.’lı muhammesin 3. beyti, s. 101.

²⁶ **Usûlî Dîvânı**, yay. Haz. Mustafa İsen, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990, gazel nr. 57, s. 153.

Mecmua anlamında cüzdan, cerîde gibi kelimeler de kullanılmıştır.²⁷ Tâcîzâde Câfer Çelebi'nin

Gonca cüzdânındaki rengîn varaklardan bahâr
Gül yüzün vafında her yıl tâze bir defter yazar²⁸

beytinde defter ve cüzdan tabirlerinin peşpeşe kullanıldığını görmekteyiz. Ancak 'cüzdan' burada, dağınık, ciltlenmemiş varaklar şeklinde kullanılmış. Bu beyitte, eldeki müteferrik varakların birleştirilerek defter halinde ciltlendiğine bir işaret buluyoruz. Anlaşılan o ki aynı mahiyeti gösteren perakende evrak için 'cüzdan', ciltlenip iki kapak arasına alınmış haline ise 'defter' deniyordu. Arapçada aynı işlevi gören defterlere 'keşkül', cönk biçimindekilere 'sefine' denmektedir.

Mecmualar, eski ismi olan 'defter' kelimesinin bugünkü çağrışımından da anlaşılacağı üzere kişisel kullanıma aittiler. Şiirleri, güfteleri, fetva, kanun ya da inşâ metinlerini, ilaç, macun, iksir tarifleri ile bilmece, fıkra, hikâye gibi eğlendirici metinleri, icabında toplu halde arayıp bulmak için, okur-yazar olmak şartıyla, toplumun her tabakasından insan tarafından mecmualar tertib edilmekteydi. Matbaanın benimsenmediği ve bilginin kalemle yazılarak çoğaltıldığı bir dünyada mecmualar, yazıldıkları devrin kültür hayatının canlılığını temin eden, birbiri ile kültürel alışverişte bulunmalarının önünde sınıf ve mesafe farkı olan muhitler arasında bağlantı kuran, taşıyıcı,iletici vasfı olan, şehir hayatının olmazsa olmaz unsurlarıydılar. Mecmualar sayesinde şiirler hızlıca yayılabiliyor, dîvânına herkesin ulaşamadığı bir şair, şöhreti bu yolla temin ediyordu. Aynı yolun, musikinin şehirdeki yaygınlığına ve nota taşımaya da şarkıların geniş çevrede duyulmasına nasıl zemin hazırladığını ileride göreceğiz. Bestelenen eserlerin mecmualar vasıtasıyla varlık göstermesi, eserleri hafızalarında saklayan üstadları müracaat mevkii

²⁷ Bkz. Mustafa Uzun, **a.e.**, s. 265.

²⁸ İsmail E. Erünsal, **The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi with a Critical Edition of his Dîvân**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1983, gazel nr. 50, s. 246.

haline getiriyor, eserleri öğrenmenin yegâne yolu ‘meşk’ olduğundan,²⁹ üstadların kıymeti bu sayede görünür hale geliyordu.

Mecmualar kimi zaman bir cübbenin yenine sığabilmesi ve fasıl esnasında kolay kullanılabilmesi maksadıyla dikey biçimde, yaygın ismiyle söylersek cönk biçiminde kurgulanıyordu. Mecmuayı kullanan kişi sayfaları yana doğru değil, yukarı doğru çeviriyordu. Böylelikle icra esnasında güfteye bakması gerektiğinde daha sınırlı bir alanla muhatap olmuş oluyor, icap ettiğinde mecmuasına daha rahat göz atabiliyordu. Bir mecmuanın zahriyesinde kayıtlı

Mecmûa gibi koynuma girseydin efendim

Mazmûn-ı mezâyâ-yı dile vakıf olurdun³⁰

beyti, sahiplerinin mecmualarını ne maksatla kullandıklarını gösteren hayli ilgi çekici bir örnektir. Şair sevgilisine, ‘koynuma aldığım mecmuam gibi bana yakın olsaydın, gönlümdeki meziyetlerin derin/veciz ifadesini bittamam anlardın’ şeklinde özetleyebileceğimiz şekilde sesleniyor. Koyna konan şey bir kitap değil, mecmua oluyor, içine de ‘vâkıf’ olunması gereken ‘mezâyâ-yı dil’ kaydediliyor. Mecmuaların şahsîliğini bu kadar veciz ifade eden çok beyit yoktur. Gerçi meşhur şair Nâbî de ‘mecmuayı koyna koyma’yı, sevgili ile ilişkilendirenlerdendir:

Gâh mecmûa gibi koynuna kor gâh bakar

Dil veren kimse yanılmaz ulemâ-zâdelere³¹

Girer meh-rûların koynuna gör mecmûanın bahtın

Çeker âgûşa her dem şevk ile bir kadd-i mevzûnu³²

²⁹ Bir musiki öğretim ve aktarım metodu olarak ‘meşk’in mahiyeti ve tarihsel macerası hakkında en kapsamlı inceleme için bkz. Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz ~ Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, YKY, İstanbul, Şubat, 2019.

³⁰ İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki mecmualardan birinde tesadüf edip ezberlediğim bu beytin kaynağını sonra ne kadar aradıysam da bulamadım.

³¹ Nâbî, **Divân**, Bulak, evâil-i Cemâziyelevvel 1259 (Mayıs 1843), gazeller kısmı, s. 257.

³² 5 beyitlik bir manzumenin son beytidir. Tamamı için bkz. Abdülkadir Karahan, ‘Nâbî’nin El Yazısı, İmzası, Mührü ve Surnâmesi’ne Dair”, **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 2, Sayı 1-2, 1946, s. 134.

Pek çok farklı yazma mecmuada karşımıza çıkan şu beyit, mecmuaların ‘eğlence’ amacıyla tertib ve istimal edildiğine işaret eden güzel bir nümunedir:

Yazmadan mecmûalar eğlence ise ger garaz
Ârife mecmûa-i âlem acîb eğlencedir³³

Mecmuaların tertib edilme maksatlarını ve hangi işlevi karşıladıklarını anlatan pek çok beyit, hattâ biraz uzunca manzumeler vardır. Bunlardan birkaçını zikrederim:

Bir şaire göre mecmua gönül ehlinin hemdemi, dostudur:

Hem-demi ehl-i dilin mecmûadır
Benden evvel bu mesel mesmûadır³⁴

Hayretî, teşhîs sanatını kullanarak vahdet gülzârının gülünü eline verdiği, latif ezgili hoş sözlerle aşkı terennüm edecek olan kuşa seslenirken kullandığı ifadeler, güfte mecmuasını çağrıştırıyor:

Elde mecmû'an gül-i gülzâr-ı vahdetdür senün
Söyle ey murg-ı latîf-elhân-ı hoş-güftâr-ı 'ışk³⁵

Mecmualar yoluyla, halk arasında yayılan hikâye ve fıkralar, Osmanlı insanının gündelik hayatını aksettiren, fevkalâde mühim belgelerdir. Dîvân, mesnevî ya da şehnâme gibi edebiyat eserlerinde daha ideal bir dünya vardır. Dîvân edebiyatının kavram ve sembollerle dolu alegorik dilinde ve üslûbunda, yüzyıllardır süregelen bir dünya tasavvurunun izleri bulunur. Mecmualarda serbestçe gezinen hikâye ve diğer ‘âvâmî’ metinler ise kaleme alındıkları devirlerin anlam dünyası ile örülmüş, insanoğlunun hayatla kurduğu ilişkiyi, düşünce ve duygu dünyasını daha açık dile getirmektedirler.

³³ Bkz. **Mecmua**, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend 576, 1a. Bu ifadeler küçük değişikliklerle ve başka vezinlere sokulmuş halde pek çok mecmuada karşımıza çıkmaktadır. Örneğin: ‘Tertîbine mecmûanın eğlence garazsa/Mecmûa-i âlem aceb eğlence değil mi?’ Bkz. **Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı**, yay. haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Turkuaz Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s. I.

³⁴ **Mecmua**, Millet Kütüphanesi, AE MNZ 643, 38a.

³⁵ Hayretî, **Dîvân**, yay. haz. Mehmed Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, nr. 2868, İstanbul, 1981, kaside nr. 7, s. 18.

Mecmualarda çok sık karşımıza çıkan yazılı malzemede, insanların rağbet ettikleri, sürekli okudukları metinleri buluruz. Bütün şiirlerine dîvânlarında topluca ulaştığımız şairlerin, en çok tutulmuş, okunmuş, yayılmış şiirlerini yine mecmualarda görürüz. Güfte mecmualarına yansıyan şarkı sözlerinde de yine yazıldıkları devrin insanının duygu dünyasına gireriz. İdealle edilmiş ‘yüksek’ musiki ürünleri bir yana, yaygın güftelerde bir devrin yaşayış biçimine, insan ilişkilerine tanık oluruz. Fetva mecmuaları, insanların merak ettiği dinî hususları topluca gözümüzün önüne serer. Bir devrin insanı neden korktuğu çekindiği, neyi merak edip, hangi müşküllerle boğuştuğu burada karşımıza çıkar. Münşeât mecmualarında, metinlerin resmî ya da hususî yazışmalar olmasına göre, siyasî ve sosyal tarihin izlerini sürebiliriz.

Diğer tarih kaynaklarıyla birlikte değerlendirildiklerinde bir devrin panoramasını çizmemize ciddi katkı sunan ve son yıllarda bu özellikleri daha fazla anlaşılmaya başladığından ehemmiyeti artan mecmualar, Osmanlı tarihinin ana kaynaklarındandır dense, herhalde mübalağa olmaz. Resmî tarih yazımının, kroniklerin, arşiv belgelerinin dışındaki tarih bu mecmualarda saklıdır.

1.2. Musikide ‘Eser’ Kavramı ve Güfte Mecmuaları

Farklı müzik kültürlerinde ‘eser’ kavramının anlamı ve mahiyeti değişiklik gösterir. Kimi müzik evrenlerinde günübirlik, doğaçlama yapılar baskındır. Kimilerinde çalınması/söylenmesi âdet olmuş parçalara rastlanır. Bazı kültürlerde belli olaylar için söylenmiş, destan benzeri epik müzik parçaları/ezgiler ya da belli törensel gerekleri yerine getirmek için belirlenmiş müzikal yapılar bulunur. Ancak bu sıralanan kültür yapılarında ‘eser’ olarak adlandırabileceğimiz müzik parçaları bulmak pek kolay değildir. Musikide ‘eser’i, belli bir maksata bağlı olsun ya da olmasın, bir ya da birden çok kişi tarafından yaratılmış, önceden belirlenmiş/sınırları kabaca da olsa çizilmiş bir formda var edilmiş her türlü müzikli yapı olarak tarif edebiliriz. ‘Eser’de bir beste formu, tekrarlanabilir/öğretilabilir/aktarılabilir olma özelliği ve yaratıcısının kimliğinin tespit edilebilir olması aranır. Müzik eserleri, bestelendikleri müzikal biçim tarihsel süreçte dönüşüm geçirir de yaratıldıkları geleneğin alışkanlıklarına ve öğretim metotlarına bağlı

olarak aktarımında sorunlar yaşansa da yazılı müzik kültüründe yaratılmalarına karşın, bestelendikten çok uzun zaman sonra, yeniden ele alındıkları devrin icra pratikleri ile ilk hallerinden uzaklaştırılırsalar da yüzyıllar boyunca varlıklarını sürdürebilirler. Kim tarafından bestelendikleri, daha ortaya çıktıkları devirde karışıklığa uğramış olabilir. Bunda çoğu zaman birdenbire popülerleşmelerinin etkisi vardır. Hızlıca yayılan bir eser künye bilgilerini koruyamayabilir ve artık neş'et ettiği kaynağı bulmak imkânsız hale gelir. Bu ve benzer sebeplerle künyesinin ayrıntılı tespitini yapamadığımız pek çok eser anonimleşir ve kollektif hafızaya mâl olur. Ancak bu da 'eser'in eserliğine hanel getirmez. Anonimleşmiş ya da bilgileri karışmış kimi eserler, haklarında derin bir araştırmaya giriştiğimizde hem içerik hem de künye bakımından geçirdikleri dönüşümleri anlamamıza imkân tanır. Bazılarında ise bu olanaktan tamamen mahrum kalmış olabiliriz. Her halükârda yine de üzerinde inceleme yapabildiğimiz, hakkında araştırma yürütebildiğimiz tekil bir musiki eseri karşımızda durmaktadır.

Musikinin notalarla tespit edilmediği, öğrenim ve aktarımında müzik notasyonunun kullanılmadığı kültür dünyalarında çoğu zaman 'eser'i tanımlamak zordur. Böyle kültürlerde müzik yaratımına, belli alışkanlıklar ve gelenekler çerçevesinde her seferinde yeniden yaratılan doğaçlama yapılar hâkimdir. Formu, melodik ve ritmik düzlemi, hele de bestekârı belli müzik biçimleri neredeyse hiç karşımıza çıkmaz. Elbette belli bir formu olan müzikal yapılar aşağı yukarı her müzik kültüründe mevcuttur. Ancak bu formların 'tür' olma özelliği çok gelişmiş değildir, müzik formunun sınırları oldukça muğlak ve değişkendir. Müziğin notasyon marifetiyle yazıya aktarılmasının bir norm olarak benimsenmediği kimi toplumlarda ise, müzik dışındaki yazılı kültürün gelişmişlik derecesine bağlı olarak, müzik eserinin hüviyetinin belirgin bir hal alabildiği görülür.

İslâm medeniyetine bağlı kültürlerde tam da böyle bir durumla karşılaşırız. Müzik notası yalnızca müzikbilimcilerin uğraş sahasına giriyor, müzisyenler nota yazmıyor-okumuyor, notasyonla herhangi bir ilişki kurmuyor ama beste türü, makamı, usûlü belirlenmiş ve belli bir tarihten itibaren ise bestekârı da bilinen ve kayda geçirilen eserler meydana çıkıyor. Bu eserler belli bir yazma eser disiplininde tertib ediliyor ve

tarihe not bırakmak istercesine, bazıları iki ya da daha fazla sayfa tutan güfteli müzik eserleri, güftesi, nakaratları, terennümleri özenle bölümlendirilerek ve eğer biliniyorsa bestekârı da belirtilerek yazıya aktarılıyor. Musiki eserleri çoğalınca ve ‘bestekâr’ saygın bir konum kazanmaya başlayınca eserlerin güftelerinin toplandığı ve künyeleri ile, belli bir anlamlı sıra içinde yazıldığı mecmualar tertib edilmeye başlanıyor. İşte bu mecmualara ‘güfte mecmuası’ diyoruz ve 8. yüzyıldan itibaren varlıklarını tespit edebiliyor, gelişim süreçlerini gözlemleyebiliyoruz.

1.3. Güfte Mecmuası Nedir? Hangi Maksatlarla Tertib Edilir?

Güfte ‘söylemek, demek’ anlamında Farsça bir fiil olan ‘گفتن’ kökünden türemiş, ‘söylenmiş’ anlamında bir kelimedir. Bu kelime edebiyatta sadece şiiri ifade eden anlamda da kullanılmış, hattâ bazı dîvânlar ‘Güfte-i ...’ diye adlandırılmıştır.³⁶ Musikide ise sözlü eserlerin sözel kısımları güfte olarak adlandırılır. Güfte, musiki eserinin içinde yer alan şiir, terennüm gibi, icra sırasında söylenen kısımlarının bütünü ifade eder. Güftelerin derlenip toplanarak bir araya getirildiği defter ya da cönlere ise ‘güfte mecmuası’ adı verilir.

Güfte mecmuaları, makam, usûl, beste türü, bestekâr ismi gibi atıflardan birini yahut birkaçını kullanmak suretiyle, içeriğindeki şiirlerin besteli olduğuna dair en az bir işaret taşıyan derlemelerdir. Bu itibarla güfte mecmuaları, eş’ar, gazeliyyât, kasâid mecmualarından ya da içindeki manzum parçalarda bestelenmiş olduklarına dair bir alamet bulunmayan cönlere ayrılır. Güfte mecmualarını diğer şiir içeren mecmualardan ayıran en belirgin özellik, içindeki şiirlerin bir şiir derlemesi olarak toplanmış olmamasıdır. Bir güfte mecmuasını derleyen kişi, melodisini hafızasında sakladığı eserleri yeri geldiği zaman ona başvurarak seslendirir.³⁷ Musikişinasların, güftesi, bestesi, iç yapıları bakımından yüzyıllar boyunca gelişerek girift bir hale bürünen, ezberlenmesi ve hafızada saklanması oldukça güç olan klasik musiki eserlerini, notayla

³⁶ Örneğin bkz. Maraşlı Mustafa Kâmil, **Güfte-i Kâmil**, haz. Ayşe Sağlam, Gece Akademi Yayınları, Ankara, Aralık 2018.

³⁷ Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 53.

olmasa da en azından güfteleriyle hatırlamalarına yardımcı olacak bir araca sahip olma arzuları anlaşılır bir durumdur. Güfte mecmualarının tertib edilmesindeki birinci maksadın hafıza tazeleme olduğunu akılda tutmak gerekir. Yeri geldiğinde değineceğimiz gibi antoloji mahiyeti gösteren mecmualar da mevcuttur. Bu tip mecmuaların pratik kullanım amaçlı tertib edilmedikleri, belli bir döneme yahut beste ya da musiki türüne ait eserlerden bir seçki/derleme yapılarak oluşturuldukları anlaşılıyor. Dolayısıyla bir güfte mecmuasını ele alırken, ilk tesbit edilmesi gereken noktalardan biri, tertib edilme amacıdır.

Çalışmamızın ana odağında, Türk musikisine ait, özellikle Osmanlı sahasında tertib edilmiş olan güfte mecmuaları bulunmaktadır. Yeri geldikçe detaylandıracağımız gibi, Osmanlı güfte mecmuaları hem sayı bakımından komşu kültürlerine nazaran çok daha fazla sayıdadır, hem de çeşitlilik ve zenginlik bakımından diğer doğu musiki geleneklerinden ayrılır. Osmanlı musikişinasları nota kullanmamalarına karşın güfte mecmuası tertib etmeyi çok önemsemişler, tertibine ve içerdiği bilgilerin sıhhatine itina göstermişler ve hele de hânendeler mecmualarını müzikal yaşantılarının merkezinde tutmuşlardır. Bu durum yer yer görsel kaynaklara dahi yansımaktadır.³⁸ Güfte mecmualarının 15. yüzyıldan itibaren gözlemleyebildiğimiz tarihsel gelişim süreçlerini ve farklı branşlara göre nasıl çeşitlendiğini, ikinci bölümde tafsilatıyla ele alacağız.

‘Matbaanın yaygınlaşması ile matbu güfte mecmuaları da yayımlanmaya ve musiki icrasında kolaylaştırıcı işlev sağlamaya başlamıştır. Birbirine oldukça yabancı uygarlıklarda dahi bu işlevi görmesi için tertib edilmiş yazma ya da basma güfte derlemelerine tesadüf edilir. Ancak bu çalışmada münhasıran Türk Musikisi tarihine kaynaklık eden mecmuaları ele alacağız. Yine de bazı kültürlerdeki benzer derlemelere kısaca değinmekte yarar var.

³⁸ Osmanlı minyatürlerinde resmedilen kimi musiki sahnelerinde hânendelerin elinde bir mecmua tuttıkları görülmektedir. Bu mecmualar hânendelerin bir gazel, beste ya da varsağı okurken güftelere bakmak için başvurdukları bir akıl defterinden, yani güfte mecmuasından başka bir şey değildir. Bu hususa ilk defa dikkat çeken Zeynep Tarım olmuştur. Bkz. Zeynep Tarım, “ ‘Süleymânî Bezmîler Şâhâne Meclisler’ Minyatürde Sultan Süleyman’ın Musiki Meclisleri, **Dârüelhan Mecmuası**, Sayı 8, 2017, s. 2-12.

1.4. Dünyadaki Çeşitli Kültürlerde Güfte Koleksiyonları

Manzum yapılarla kurulu güfteler kullanarak musiki yapan hemen bütün kültürlerde güfte mecmuasına benzer defter ya da kitaplara rastlanmaktadır. Batı dünyasında içinde nota bulunmayan ve muhteviyatındaki eserlerin melodilerinin onu kullanan kişiler tarafından ezbere bilinmesini gerektiren ve içinde yalnızca güfteler yazılı olan ilahi ya da şarkı kitaplarına sıkça rastlanır.³⁹ Yüzyıllardır çeşitli Avrupa dillerinde böyle kitaplar yayımlanmıştır da. Halen kilise kültürüne bağlı kimseler, dindar insanlar pek çok kilisede âyinlerde ellerine bu kitapları alarak ilâhîleri papazın, -varsa- koroyu idare eden kişinin ya da diğer görevlilerin yönlendirmesiyle okumaktadırlar. Cemaatin ezbere bildiği dinî ezgiler, musikili duaların güfteleri bu yolla hatırlanmış olmaktadır. Görüldüğü gibi bu tip kitaplar, tanımı gereği şark musikisindeki ile tamamen aynı mahiyette birer güfte mecmuası olmamakla beraber, benzer bir işlevi ifa etmektedirler.

1.4.1. Hint ve İran Musikilerinde Güfte Mecmuaları

Yukarıda da vurguladığımız gibi güfte mecmualarının teşekkül edebilmesinin zorlayıcı unsuru ‘eser’ kavramıdır. Her ne kadar Arap ve Fars geleneklerinde de birtakım ‘tasnif’ler, eski çağlara ait oldukları söylenen kimi güfteli eserlere rastlansa da⁴⁰ bu

³⁹ Avrupa ülkelerinin kütüphanelerinde Ortaçağ’dan kalma, sayıları hatırı sayılı miktarda yazma güfte kitapları bulunabilir. Son yıllarda bu konuda dikkat çekici çalışmalar yayımlanmıştır. Avrupa kültürüne ait birtakım güfte kitaplarıyla ilgili incelemelerin bulunabileceği bir kaynak olarak bkz. Karen Putt, Bart Besamusca, Matthias Meyer, Ad Putter (eds), **The Dynamics of the Medieval Manuscript ~ Text Collections from a European Perspective**, V&R Academic, Göttingen, 2017; İçinde özellikle bkz. ‘Introduction’, s. 11-40; Kate Koppy, “The Findern Codex and the Blog In the Middle: Understanding Middle English Vernacular Manuscripts through the Lens of Social Media in the Twenty-First Century”, s. 147-164; Hannah Morcos, “Sens in Dialogue: The Manuscript Contexts of the Fables Pierre Aufons”, s. 217-240; Diewuke van der Poel, “Authorial and Editorial Roles in Song Manuscripts of the Devotio Moderna”, s. 367-388; Geç Ortaçağ İngiliz Saray kültürüne ait aşk şarkılarını içeren güfte yazmaları üzerine yapılmış bir inceleme için bkz. Julia Boffey, **Manuscripts of English Courtly Love Lyrics in the Later Middle Ages**, Boydell & Brewer Ltd., Cambridge, 1986; Geç Ortaçağ İngiliz güfte derlemelerine ve antolojilerine dair kapsamlı bir inceleme için bkz. Emma Kate Charters Gorst, **Middle English Lyrics: Lyric Manuscripts 1200-1400 and Chaucer’s Lyric**, Doktora Tezi, University of Toronto Department of English, Toronto, 2013.

⁴⁰ İran dünyasından bazı ‘eserler’ Avrupa kaynaklarına yansımıştır. Çoğunlukla seyyah olarak İran’da bulunan bazı Avrupalılar kimi eserleri kendi sistemlerine göre notaya almışlardır (Örnekler için bkz. ارمغان ~ نغمه‌نگاری‌های موسیقی ایران از صفویان تا مشروطه طرب, yay. haz. محسن محمدی, 1394, . Onların da bir-ikisi hariç 19. yüzyıldan geriye gideni yoktur.

dünyalarda güfte, musikinın önündedir. Güfteyi musikili biçimde seslendirmek ve seslendirilen güftenin ruhuna uygun melodi kurmak, musikinın ana unsuru sayılmıştır. Musiki makamlarını, usûllerini bihakkın bir üstadın öğrenen musikişinas, yeri geldiğinde gelenekten kendisine intikal eden musiki cümleleri ile kolaylıkla yeni eserler yaratabilmekte, usullerle bestelenmiş muayyen musiki kalıplarına, vezne ve melodinin mânâsı ile duygusuna uyum gösteren güfteler yerleştirebilmektedir. Bu durumda şiirlerin yazılı olduğu defterler musikişinasın işini görebilmektedir. Faraza İranlı üstad bir musikişinas, Hâfız'ın *Dîvân*'ını açıp, musikilendirmek için uygun bulduğu bir şiiri güçlü vezin ve edebiyat bilgisini de kullanarak besteleyebilmektedir. Ama bu bestelerin de önemli bir kısmı üstadın kendine has üslubu ile yarattığı irticalî bir musikidir. Halbuki kendilerinden önceki kalburüstü musiki geleneklerini devralıp devam ettiren Osmanlı musiki dünyasında durum çok farklıdır. Gerçi irticalî icra yani taksim (hânende ve sâzende taksimi olarak) her zaman için önemini korumuş ve bir musikişinasın musikideki payesini gösteren ana unsurlardan birisi olmuştur. Ayrıca yine irticalî musikide 'geçki' en önemli kavramlardan biri haline gelmiş ve musikiyi ciddi anlamda dönüştürmüştür. Ancak 'eser' bütün musikinın başrolündedir. Bu yönüyle Osmanlı musikisine en benzer musiki geleneği Kuzey Hindistan Klasik Musikisi (Hindustani Musiki)'dir.

Hint müziğinin nota ile ilişki kurması milâdın ilk yüzyıllarına kadar dayanmaktadır. Ancak Hindistan'da nota hiçbir zaman yaygın bir kullanım sahası bulamamış, musikinın ve musiki eserlerinin öğrenim ve aktarımında hafıza, yazıdan çok daha önde tutulmuştur. Hint kültüründe 'söz'ün kutsallığı, bilginin gizli kalmasının arzu edilmesi ve iklim şartları sebebiyle yazılı malzemenin uzun ömürlü olamayışı bunda etkili olmuş, ezberleme, irticalî müzik yaratma ve eserleri sözel yolla aktarmada sıradışı bir seviyeye ulaşılmıştır.⁴¹ Notanın bir hatırlatıcı olarak sınırlı kullanımı ise yalnızca 'pandit'lere (üstad) has kalmış ve talebelerin herhangi bir müzik parçasını yazmalarına müsaade edilmemiştir.⁴² Hint müziğindeki erken nota sistemlerinde eserlerdeki süslemeler ve detaylar

⁴¹ Richard Widdess, **The Ragas of Early Indian Music ~ Modes, melodies and musical notations from the Gupta period to c. 1250**, Clarendon Press, Oxford, 1995, s. 87.

⁴² Widdess, **a.g.e.**, s. 88.

yansıtılamadığından, müzik nota ile zapt edilemeyecek derecede doğaçlama icra edildiğinden ve nota ile ancak teorik yapıyı anlamak mümkün olabildiğinden⁴³ Hint müziğinin arkaik dönemlerindeki müziği algılamak ve yeniden inşa etmek imkân dahilinde değildir.

Hindustani Musiki’de de eski yüzyıllardan itikal ettiğine inanılan ve eski bir eser olarak kıymet gören hayli eser vardır. Benzer durum yine bir Kuzey Hint/Pakistan geleneği olan Kavvâlî Musikisi’nde de dikkati çeker. Kavvâlî musikinin kurucusu olduğu kabul edilen, 13. asırda yaşamış olan Emîr Husrev-i Dehlevî’ye ait olduğu söylenen eserler hâlâ icra olunmaktadır. Bu durum ilk olarak akla, bir 14. yüzyıl bestekârı olan Abdülkadir-i Merâgî’ye atfedilen pek çok eserin fasıllarında okunduğu Osmanlı musiki repertuvarını getirmektedir. Hal böyle olunca ihtiyaçlarda da bir benzeşme görülmektedir. Özellikle Babürlüler’in Hindistan’a hâkim olmalarından sonra oluşan kültürün, Orta ve Batı Asya Türk-İslâm kültürü ile ortak bir kavramsal zemine sahip olması sebebiyle, ortak bir müzik dilinin izlerine rastlanmaktadır. Hint dünyasından birtakım müzisyenlerin 16. yüzyıldan itibaren İstanbul’a geldiği, muhtemelen yollarında getirdikleri bazı musiki eserlerinin Osmanlı musiki repertuvarında yer etmesinden anlaşılmaktadır. Bu hususa üçüncü bölümdeki ilgili kısımda değineceğiz. 20. yüzyıla kadar birbirinden oldukça uzak olan bu iki kültür havzasına ait müzikal münasebetler süregelmiştir. Bahis konusu münasebetleri ortaya koyan kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Eldeki kaynaklar çoğaldıkça bu konuda bir araştırma yapmanın imkânı artmaktadır.

Çoğu Kuzey Hind musikişinası aynen bir Osmanlı musikişinası gibi nota kullanmamakta, eski üstadların eserlerini belli başlı mecmualar kullanarak seslendirmektedir. Bu iki musiki dünyasına ait güfte mecmuaları sıkı bir şekilde eleştirel bir mukayeseyi beklemektedir. Güfteli eserler Osmanlı musikisinde genelde usûl kalıbı üzerine oturmakta, belli bir makam ile bestelenmekte, kimi zaman da güftesine terennümler ilâve edilmektedir. Hindustani Musiki’de de durum pek farklı sayılmaz. Eserler, usulün karşılığı olabilecek ritmik kalıplar olan ‘tala’ların üzerine yerleştirilmekte

⁴³ Widdess, a.g.e., s. 93.

ve belli ‘raga’lar çerçevesinde oluşturulmaktadır. Terennümler de yine Hint musiki geleneğinde yaygın olarak kullanılan bir unsurdur. İşte bu yapılar her iki musikide de güfte mecmualarının varlığını zorunlu kılmıştır. Türk musikisinde olduğu gibi Hint musikisi tarihi araştırmalarında da güfte mecmuaları tarihsel müzikoloji çalışmalarının kaynaklarından biri olarak kullanılmaktadır.⁴⁴

Kuzey Hindistan klasik musiki geleneğinin ‘Khayal (Hayâl)’ ve ‘Dhurupad’ isimli iki temel şubesi vardır. Bunun dışında özellikle Keşmir çevresinde, Batı Asya’daki İslâm musiki gelenekleri ve dolayısıyla İstanbul merkezli Osmanlı musiki geleneği ile ciddi seviyede terminoloji birliği bulunan başka bir musiki daha mevcuttur. İran Meclis Kütüphanesi’nde bulunan 1236 (1820/1821) tarihli *Gencîne-i Sürûr yani Kitâb-ı Musiki* başlıklı güfte mecmuası⁴⁵, Keşmir’de halen devam eden bu musiki geleneğine ait olduğu intibainı uyandıran, içindeki eserlerin kahir ekseriyetinin Farsça olduğu bir mecmuadır. Mündericatındaki makam ve usûl isimleri, hattâ bazı güfteler Osmanlı musiki geleneği ile ortaklık ya da benzerlik göstermektedir. Osmanlı repertuvarından aşına olduğumuz Çenber, Nîm Devir, Muhammes, Düyek ya da Revânî (Devr-i Revân’ı hatırlatıyor) gibi usûl isimleri ile Irak, Bûselik, Sabâ, Nevruz, Hüseyinî gibi makam isimlerine bu mecmuadaki güftelerin başlıklarında tesadüf edilmektedir. *Gencîne-i Sürûr*’da makam terminolojisinin yanında, yer yer raga/ragini ıstılahları da kullanılmıştır. Hindistan ile Türkistan’ın arasında bir bölge olması sebebiyle her iki dünyaya ait tabir ve ıstılahları kullanan, dolayısıyla her iki gelenekten izler taşıyan Keşmir musikisi, musiki kültüründeki geçişliliğinin en iyi gözlemlenebileceği inceleme sahalarından biridir. Günümüze intikal etmiş musiki eserlerinin müzikal yapısındaki benzerliklerin yanı sıra, tarihî nazariyat kaynakları ile güfte mecmuaları arasında kurulacak bağlar, Osmanlı,

⁴⁴ Örneğin bkz. Widdess, **a.g.e.**, s. 21, 145; Richard Widdess, “Text, Orality, and Performance in Newar Devotional Music”, **Tellings and Texts ~ Music, Literature and Performance in North India**, ed. Francesca Orsini & Katherine Butler Schofield, Open Book Publishers, Cambridge, UK, 2015, s. 231-245; Richard David Williams, “Music, Lyrics, And The Bengali Book: Hindustani Musicology in Calcutta, 1818-1905”, **Music & Letters**, C. 97, sa. 13, Oxford University Press, 2016, 465-195; Katherine Butler Schofield, “Words Without Songs”: The Social History of Hindustani Song Collections in India’s Muslim Courts c. 1770-1830”, **Theory and Practice in the Music of the Islamic World ~ Essays in Honour of Owen Wright**, Ed. Rachel Harris, Martin Stokes, Routledge, 2018, s. 173-198;

⁴⁵ Kütübâne-i Meclis-i Şûrâ-yı İslâmî (اسلامی شورای مجلس کتبخانه), nr. 17611.

Türkistan ve Keşmir/Kuzey Hindistan coğrafyalarına ait musikilerin aralarındaki kültürel alışverişin boyutları hakkında bilgi edinmemizi sağlayacaktır.

İran musiki kültürüne ve 20. yüzyılda ‘klasik’leştirilmiş olan İran müziğine ait güfte mecmuaları bulmak pek mümkün değildir. İran kaynakları, repertuvardaki eserlerin geçmişini 19. yüzyıl sonlarından geriye götürmemize müsaade etmez. Güfte mecmuası benzeri yazmaların olmayışı bunun en önde gelen sebebidir. Bu durum, Safevîler devrinde İran’da mevcut bulunan müzik geleneğine ait izlerin epeyce silikleşmiş olması ve o devirden geriye musiki eseri olarak neredeyse hiçbir örneğin intikal etmemesi ile ilişkilidir. Mevcut İran geleneksel müziği, yüzyıllara sârî ‘klasik’ bir değer olmaktan çok, farklı şehirlerde gelişmiş mahallî müzik geleneklerinin 20. yüzyıldaki karşılaşmasından doğan yeni bir olgudur. Söz konusu mahallî geleneklerin makamsal bir yapıda olması ve klasik dönem musiki risalelerindeki ıstılahlarla sınırlı da olsa bir benzerlik göstermesi, vaktiyle mevcut olmasına karşın ortadan kaybolmuş bulunan yüksek bir geleneğin uzak bir devamı olmasından kaynaklanmaktadır. İran’da 19. yüzyıl sonlarından itibaren yazılı ve sesli kaynaklara yansıyan bu müzik gelenekleri, Türkiye’nin güney doğu bölgesindeki, özellikle Diyarbakir, Urfa ve Harput’un geleneksel müziklerini hatırlatmaktadır. Bu sıraladıklarımızda olmadığı gibi, İran geleneksel müziğinde de güfte mecmuaları pek yer almamıştır.⁴⁶ Bunda ‘eser’ sayısının sınırlı oluşu ve repertuvarın kendini sürekli yenileyebilme özelliği etkili olmuş olmalıdır. Belli beste biçimlerinde ve makamlarda, gayet sınırlı bir usûl çeşitliliği ile sürekli kendini yenileyen bir repertuvara sahip olmaları, bu kültürlerin güfte mecmualarına ihtiyaç duymadan da müzik yapabilmelerini sağlar.⁴⁷

⁴⁶ İran müziğine ait kabul edebileceğimiz eski güfte mecmualarına nadiren rastlamaktayız. Bir tarihten sonra bunlardan da eser kalmıyor. Emîr Hân Gürcî’nin 1108/1696-1697’de, Isfahan’da tamamladığı eserine bazı nazari bilgiler ve kârdan varsağıya kadar geniş bir sahada muhtelif güfteler kaydettiği mecmua böylesi mecmualardandır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Amir Hosein Pourjavady, “The Musical Codex of Amir Han Gorji (c. 1108-1697)”, **University of California Los Angeles**, Near Eastern Languages and Cultures, Los Angeles, 2005.

⁴⁷ İran’ın komşusu olan Azerbaycan ciddi bir musiki birikimine sahiptir. ‘Muğam’ olarak adlandırılan geleneksel musiki dünyasında da İran’da olduğu gibi güfte mecmuası pek kullanılmaz. Alim Kasimov’la yapıyığım bir röportajda “Herşeyi ezbere mi okursunuz, yoksa güfteleri unutmamak için kullandığınız defterler var mıdır?” diye sorduğumda, “Hafıza çok mühimdir ve kişiye özgüdür. Unutunca deftere bakmak, küçük notlarla iş görmek kusur kabul edilir” cevabını almıştım. Röportajın tamamı için bkz. “İntro Tema ~ Alim Kasimov [Röportaj]”, Z Kültür | Sanat | Şehir Tematik Dergi, Sayı 4, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul, 2020, s. 16.

Repertuvarındaki ‘eser’ler, makam, usûl ve tür bakımından, değişimin esas olduğu bir döngü içerisinde varlık gösterebilir ve arkalarında yazılı bir iz bırakmadan evrilebilirler. Böylesi müzik dünyalarında repertuvar tarihçiliği yapmak, eserin peşine düşmek çoğu zaman beyhudedir. Bu dünyalarda ‘eser’den bahsedebilmek için, notanın etkin biçimde kullanılmaya başlandığı ve ses kayıt teknolojisinin doğduğu yılları beklemek gerekmiştir.

1.4.2. Şeşmakom Güfte Mecmuaları

Şeşmakom, İslâm dünyasındaki makam müziği gelenekleri içinde özgünlüğü ve müzikal boyutunun derinliği ile özel bir konumda yer alan, bilhassa Özbek, Tacik, Karakalpak Türkleri ve Buhara Yahudileri tarafından icra edilmiş ve geliştirilmiş olan bir musiki geleneğidir. ‘Şeşmakom’ esasında ‘6 makam’ anlamına gelmekte ve Safiyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından sistemleştirilmiş olan ‘12 Makam’ yapısının bir uzantısı olarak 18. yüzyıl dolaylarında ortaya çıkmış bir gelenektir. Ancak Şeşmakom, makamla birlikte, biçim, üslûp, perde gibi unsurların, klasikleşmiş melodi ve eserlerde ifadesini bulduğu musiki icra ve beste yapısını ifade eder. UNESCO tarafından somut olmayan kültür varlıkları listesine alınan Şeşmakom’a ait pek çok kayıt yayımlanmış, Özbekistan ve Tacikistan devletleri tarafından koruma altına alınmıştır.

Şeşmakom geleneği, akrabası olan diğer İslâmî kültürler gibi sözlü musiki eserlerini iki kapak arasında derlenmiş şekilde saklamayı âdet edinmiştir. 18. yüzyıl mahsulü olduğu anlaşılan ve sonraki devirlerde tertib edilmiş önemli miktarda Şeşmakom derlemesi/güfte mecmuasına rastlamaktayız. Bu mecmualarda makam ve beste türü bilgisiyle birlikte kimi zaman bestekâr adı da zikredilmiştir.⁴⁸

1.4.3. Arapça Konuşan Dünyada Güfte Mecmuaları

İslâmiyetle birlikte yazılı kültürün önem kazandığı Arap dünyasında, Yunancadan yapılan tercümelerin etkisi ile felsefe ve bilimin gelişmesine bağlı olarak, eskiden bir ‘lehim’ yani eğlence unsuru olarak telâkki edilen müziğin bilimsel yönü fark edilmeye

⁴⁸ Örneğin bkz.xy

başlanmış ve müziğin teorik temellerine yoğunlaşan çalışmalar bu konudaki temel literatürü oluşturmuştur. Bu literatür mevcut Arap müziğini de etkilemeye başlamış, nihayet eğlence unsuru olan müziğin içinden, hikmet arayışının ifadesi olan ‘ciddi’ bir müzik doğmuştur. Yukarıda ifade etmiş olduğumuz gibi, İslâm dünyasında, dolayısıyla Arapçada ilk musiki risaleleri 8./9. yüzyıllarda yazılmaya başlanmıştır. Bilinen ilk güfte mecmuaları da bu yüzyıllarda kaleme alınmıştır. Yunus el-Kâtib (ö. 752 civarı) tarafından yazılan⁴⁹, 35 erkek ve kadın bestekâra ait toplam 825 güfteyi içeren *Kitâbü’l-Egânî* isimli eser, Arap-İslâm tarihinin bilinen ilk ‘güfte mecmuası’dır.⁵⁰ Muhteviyatındaki şarkıların nağmeleri/makamları, güfte ve beste sahipleri belirtilmiş, güftelerin şair ve bestekârları hakkında bilgiler verilmiştir.⁵¹ El-Katîb bir de kendi eserlerini *Kitâbü Mücerredi’l-Eğânî li-Yûnus* ismini verdiği başka bir güfte mecmuası daha derlemiştir.⁵²

Ebü’l-Ferec el-İsfahânî’nin *Kitâbü’l-Egânî*’si, İslâm tarihinin erken devirlerindeki musiki hayatının en canlı tanığıdır. El-İsfahânî, Yunus el-Kâtib’in eserinin adını kendi kitabına vermiş, ancak içerik bakımından oldukça özgün, güfteler ve künyelerinin yanı sıra biyografik bilgiler, hatıralar, tarihî ve edebî mâlûmâta da yer vermiş, Arap tarihinin en zengin kültürel tarih kaynaklarından birini yazmıştır. *Eğânî*, içinde oldukça fazla güfte bulunmasına karşın bir güfte mecmuası değil, mufassal bir güfte antolojisi olarak değerlendirilmelidir. *Eğânî*’de güftelerin vezinleri, usûlleri, elhânı (makamları), yer yer şairi ve bestekârı belirtilmiştir.

Bahsi geçen mecmuaların açıkça işaret ettiği gibi, daha 8. yüzyılda Arap musiki ikliminde ‘eser’ kavramı ve bir eserin künyesine dair bilinç gelişmişti. Eserler biriktikçe ve üstadlardan çırağa naklölündükçe musiki ilmine olan iştihak artıyor ve ulema arasında bu ilmin nazarî derinliklerine nüfuz etme arzusu perçinleniyordu. Ardı ardına musiki teorisine dair eserler kaleme alınması, elbette Eski Yunan felsefesinden yapılan

⁴⁹ Yunus el-Muğannî olarak da bilinir. Erken dönem İslâm tarihinin önde gelen musikişinaslarından. Hayatı ve eserleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ahmet Hakkı Turabi, “Yûnus el-Kâtib”, *DİA*, 2013, C. 43, s. 607-608.

⁵⁰ Henry George Farmer, *A History of Arabian Music ~ To The XIIIth Century*, Luzac & Co., London, 1929, s. 84. Farmer bu bilgiyi el-İsfahânî’nin *Eğânî*’sinden aktarıyor.

⁵¹ bkz. Ahmet Hakkı Turabi, *a.g.m.*, s. 608

⁵² bkz. Ahmet Hakkı Turabi, *aynı yer*.

tercümelerin etkisiyle başlamış, ancak entelektüel dünyadaki bu hareketlilik kendine, yaşayan dünyada bir zemin bulabilmişti. Bu da teori ve pratiğin birbirini beslemesi ve nihayetinde musiki sanatının ilerlemesi ile neticeleniyordu. Literatüre 16. yüzyıla değin özgün müzik teorisi eserleri katılmaya devam etti.

1.5. Türk Musikisine Ait Güfte Mecmuaları Hakkında Yapılan Çalışmalar

Güfte mecmuaları musiki yaşantısının doğal bir unsuru olarak kullanılmaya ve üretilmeye devam ederken, Osmanlı insanın hayat seyrinde keskin değişimler vuku bulmaktaydı. Yüzyıllardır süregelen alışkanlıklarının ve hayat tarzlarının yerine Avrupa'dan gelen âdetleri ve yaşama biçimini ikame etmeye çabalayan Osmanlılar, köklü bir dönüşümün derin ıstırabını duymakta ve öz kültürlerini kıyasıya sorgulamaya girişmekteydiler. Bugün 'klasik' ya da 'geleneksel' sıfatlarıyla anılan eski musikinın 20. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden bazıları dahi, bu tutumdan kendini alamamışlardır. Türk musiki çevrelerinde nota kullanılmaması ve musiki öğrenmenin yolu olarak yalnızca 'meşk'in benimsenmesi, dolayısıyla da güfte mecmualarının icra pratiğindeki yaygın kullanımı, üstadlığı ve virtüözlüğü hususunda herkesin ittifak ettiği Tanburî Cemil Bey'i (1871-1916) şu satırları yazmaya sevk etmiştir:

“...Mecâmi-i mûsikiyyemizden [musiki mecmualarımızdan] meselâ Hâşim Bey Mecmûası'nın mûsikî ile münâsebeti hâtır ve hayâle gelir mi? Bunu adam olsa olsa şiiir müntehillerinden [intihalicilerinin] birinin dîvânçesi zanneder... Bunlar, bir çok imlâ yanlışlıkları ve tab'larındaki [basımlarındaki] intizamsızlık ile bir hânendenin akıl defteri hizmetini ancak görebilip yoksa mûsikî nâmına zerre kadar fâideleri yoktur... Türk mûsikîsinin öteden beri mervî olan suûbetine [zorluğuna] gelince, bu kat'iiyyen merdûd [kesinlikle boş] bir şey olup, suûbet denilen şey, erbâb-ı merâkîn iki saatte nota ile zabtları kâbil olan bir kârî, bir besteyi iki üç ayda temeşşuk fikriyle meşkhâne denilen laklakıyyâthânelere devâm etmeleri ve ketm maksad-ı acîbi ile [saklamak gibi garip bir amaçla] âsâr-ı eslâfî yalnız kendi hâfızalarında bulundurmamak nâz-perverliğini bir türlü elden bırakmayan ve zamânımız terakkî-perverân-ı esâtizesince [ilerleme taraftarı üstadlarınca] bunların asıllarından farksız sûrette bi't-

taklîd ihyâsı da kabil [taklit yoluyla yeniden bestelemelerinin de mümkün] olduğunu düşünemeyen esâtizenin rahle-i tadrîsâtına gidip gelmekten usanmalarıdır... Hayf ve sad hayf ki [Yüz kere yazıklar olsun ki], en müteessir ruhları bile müstağrak-i vecd ü hayret edecek sûrette, ulvî, hissî nağmelerden müteşekkil ve Nedîm, Nâbî gibi büyük şâirlerimizin sünûhâtıyla müzeyyen olan kârlarımız, bestelerimiz, sâir âsâr-ı latîfe-i mûsikîyyemiz [musikimizin incelmış bir zevkin ürünü olan eserleri], lisân-ı mûsikîyyenin yazısı olan notasızlık yüzünden yevmen fe yevmen [günbegün] mahvolacağı ve mûsikî nazariyyâtı birkaç ürcûfe-âmiz edvâr [uydurma bilgilerle dolu teori kitapları] ile şarkı mecmûalarına münhasır kalarak ciddî ve nâfi [faydalı] mûsikî kitapları meydâna gelmedikçe, ne eski âsârın ihyâsı ne de bir şeyden medâr-ı mahz-ı terakkî [ilerlemeye yol açan bir vesile] olan teshîl vesâit-i tadrîsiyye [kolaylaştırıcı öğretim araçları] mes'elesinin hal ve tesviyesi [sorununun halledilip, bir neticeye bağlanması] derece-i istihaleden [mümkün olamayış durumundan] kurtulamamakta bulunduğu tabîdir...⁵³

Güfte mecmualarının içeriğinde bulunan, mecmualar hakkında kısa bilgiler içeren ve sayıları son derece sınırlı olan notlar dışında, güfte mecmuaları hakkında literatüre geçmiş ilk geniş değerlendirme budur. Bu değerlendirmede görüldüğü gibi bu mecmuaları yerden yere vuran ve yazının kaleme alındığı tarih olan 1900'de içinde bulunulan 'olumsuz' durumun kıyasıya eleştirildiği, âdetâ manifesto hüviyeti taşıyan bir metindir. Tanburî Cemil Bey gibi yaşadığı devre damga vurmuş ve kendinden sonra gelen musikişinaslar üzerinde büyük bir etki yaratmış olan bir musiki üstadının oldukça sert ifadelerle ve keskin bir üslûpla yazdığı yazı, güfte mecmualarının musiki dünyasında nasıl sarsılmaz bir konumda olduğunu ve 1900'de dahi notanın bir öğretim ve icra aracı olarak benimsenmediğini göstermektedir. Cemil Bey'in geleneksel çevrelere yönelttiği salvolar etkili olmuş, tabi ki devrin şartları ve başka musikişinasların da benzer modern düşünceleri benimsemeleri sonucunda, sonraki yıllarda nota daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Ancak notanın yaygınlaşması dahi güfte mecmualarına/antolojilerine olan ihtiyacı azaltmamış, büyük ölçüde sözlü eserlerden oluşan Türk musikisi repertuarına ait

⁵³ Cemil (Tanburî), "Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları", **Sabah (Gazetesi)**, nr. 3682, İstanbul, 15 Şevvâl 1317 (15 Şubat 1900).

irili-ufaklı epeyce mecmua/şarkı ya da ilâhî güftelerini içeren kitaplar yayınlanmaya devam etmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte yayınlar büyük ölçüde dijital mecraaya kaymış, sadece güfteler içeren internet siteleri kurulmuş⁵⁴ ya da programlar/uygulamalar geliştirilmiştir.

Güfte mecmuaları 20. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmış bazı kitap, makale ve eski eserlere ait notalarda bir veri kaynağı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yeri geldiğinde bir bestekârın biyografisine dair tahmin yürütüldüğünde ya da bir bestekârın sanat cephesi üzerinde değerlendirmelerde bulunulduğunda güfte mecmualarına başvurulmuştur. Genelde musikişinas ya da musikinin ilmî tarafları üzerine araştırma yapan az sayıda kişi tarafından müracaat edilen güfte mecmualarını ilk defa musiki ve repertuar tarihinin temel müracaat kaynağı olarak ele almak ve bestekârların eser varlığını tesbit için kullanmak, esasen tekkelerin kapatıldığı 1925 senesinden önce Üsküdar'daki bir Sa'dî dergâhının şeyhi olan, edebiyat tarihçisi Sadeddin Nüzhet Ergun'a (1901-1946) nasip olmuştur. Kaynaklar Sadeddin Nüzhet'in birkaç ilâhî bestelediğini, bazı zikir usûllerinin icrasında fevkalâde mâhir olduğunu zikretmektedir.⁵⁵ Yetiştigi ve mensub olduğu kültür muhitleri vesilesiyle klasik/dinî musiki müktesebâtını menbalarından almış olan Sadeddin Nüzhet, gitgide kültür hayatı içindeki canlı varlığını yitirmeye başlayan eski kültürün, edebiyatla ilişki kurmuş olan farklı sahalarıyla ilgili dev bir külliyyât yaratmıştır. Tek kişilik dev kadro gibi çalışmış, ansiklopedik ve antolojik mahiyet gösteren hacimli eserlere imza atmıştır. Önceki bölümde bahsi geçen *Türk Musikisi Antolojisi* de bunlardan biridir.⁵⁶ Sadeddin Nüzhet, *Antoloji*'yi iki bölüm halinde kurgulamış, ilk iki cildini dinî musiki eserlerinin güftelerine ayırmış ve bu kısmın yayını gerçekleştirmiştir (1943). Fakat eserinin ikinci bölüm olarak yayınlanacak ve belki daha hacimli olacak olan lâdinî eserlerin güftelerini içeren kısım, İkinci Dünya Savaşı yıllarının maddî imkânsızlıkları ve Sadeddin Nüzhet'in henüz pek genç sayılabilecek bir çağında

⁵⁴ 15 yılı aşkındır faaliyet gösteren bir internet sitesi buna iyi bir örnektir. (çevrimiçi) www.sanatkolik.com.

⁵⁵ Bkz. Cemaleddin Server Revnakoğlu, **Revnakoğlu'nun İstanbul'u ~ İstanbul'un İç Tarihi** | Fatih, C. I, yay. haz. Mustafa Koç, İstanbul, Mayıs, 2021, s. 59.

⁵⁶ Sadeddin Nüzhet Ergun, **Türk Musikisi Antolojisi ~ Dinî Eserler I-II**, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1943.

vefat etmesi sebebiyle yayın yüzü görememiştir. Merhumun söz konusu güftelerle ilgili çalışmaları da önce Millî Kütüphane'ye intikal etmiş, daha sonra sırta kadem basarak kaybolup gitmiştir.

1940'ların sonlarından itibaren, bazı güfte mecmualarının çeşitli kitap ve makaleler için kaynak olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunda evvela Sadeddin Nüzhet'in *Antoloji*'sinin etkili olduğu düşünülebilir. Resmî kütüphanelerde ve şahıs koleksiyonlarında binlerce örneği bulunan güfte mecmuaları, edebiyatın ana kaynakları tedkik edilip sıra yavaş yavaş kendilerine gelmeye başlayınca, ilkin yine edebiyat sahasında çalışan hoca ve talebelerin dikkatini çekmişlerdir. Nitekim iki sene arayla (1948-50) yazılan iki mezuniyet tezinde, güfte mecmuaları ilk defa üniversite çatısı altında gerçekleşen akademik çalışmaların ana öznesi olarak kullanılmıştır.⁵⁷

Güfte mecmualarının müzikolojik incelemelerin konusu kılınması ve mecmualardan çıkan sonuçların musiki tarihi hakkında yapılacak çıkarımlar için kullanılması oldukça yenidir.⁵⁸ Bu sahada ilk ciddi ve kapsamlı araştırmayı Owen Wright yayınlamıştır.⁵⁹ *Words Without Songs* başlıklı bu eserde, güfte mecmualarındaki güftelerin ait olduğu beste türleri ve bu türlerin biçimsel özellikleri merkeze alınarak musikideki değişimin tarihsel seyri ortaya konmak istenmiştir. Ayrıca bu eserde, güftelerin başlığında yer alan makam, usûl ve bestekâr isimleri de incelemeye konu

⁵⁷ Semire Oskay, "İtrî ve Bestelediği Şiirler", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı**, Mezuniyet Tezi, İstanbul, 1948; Semahat Bakırcıoğlu, "Bestekâr Hâfız Post'un Güfteleri", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı**, Mezuniyet Tezi, İstanbul, 1950.

⁵⁸ Güfte mecmuaları bazı yazarlarca musikişinasların biyografileri hakkında tesbitler yapmak üzere kullanılmıştır. Örneğin bkz. Dr. Suphi [Ezgi], **Nazarî-Amelî Türk Musikisi**, C. I, İstanbul, 1933, s. 68, 124, 181, 201, 224, 235; Rıfki Melûl Meriç, "Hicrî 1131 tarihinde Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki San'atkârları Tezkiresi-Nâzımı: Kılârî Ahmed Refî'." **İstanbul Enstitüsü Dergisi**, s. 2 (1956): 139-168; Ruşen Ferit (Kam), *Bestegâr Şâir Nazım ~ Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1933; Nilgün Doğrusöz, "İtrî ve Musikişinas Çevresi", **Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan**, ed. Namık Sinan Turan, Şeyma Ersoy Çak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 299-315.

⁵⁹ Owen Wright, **Words Without Songs ve ~ A Musicological Study Of An Early Ottoman Anthology And Its Precursors**, School Of Oriental And African Studies, University of London, Londra, 1992.

olmuştur. Owen Wright güfte mecmualarını anahatlarıyla tanıtan bir makale de kaleme almıştır.⁶⁰

Konservatuarların muhtelif anabilim dallarında, edebiyat ve ilahiyat fakültelerinde ve üniversitelerin sosyal bilimler enstitülerine bağlı bölümlerinde mezuniyet, yüksek lisans ve doktora tezlerine konu olmuştur. Bunların hepsini burada saymasak da örnek mahiyet arz eden ve farklı güfte mecmuası türleri üzerinde çalışılarak kaleme alınmış olan birkaçını aşağıda sıralayalım:

* Nilgün Doğrusöz, Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 1993.

* Şengül Sağman, *Müstakîmzâde'nin 'Mecmûa-i İlâhiyyât' Adlı Güfte Mecmuası*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001.

* Osman Yıldız, *XV. Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011.

* Mehmet Nuri Parmaksız, *Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, Nisan 2016.

* İsmail Aras, *Hazîne-i Enderûn-i Hümayûn'dan Es-Seyyîd Mîr Mehmed İzzet'in Hayatı ve Güfte Mecmuası'nın İncelenmesi*, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Gümüşhane, Şubat 2018.

* Muhammed Türe, *III. Ahmed Dönemine Ait Bir Fasıl Mecmuasının İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019.

⁶⁰ Owen Wright, "Middle Eastern Song-Text Collections", **Early Music**, C. XXIV, nr. 3, Ağustos 1996, s. 455-469.

Son yıllarda bazı güfte mecmuaları kitap olarak da yayınlanmıştır. Bunları yayınladıkları tarihlere göre sıralayalım:

* Dervîş Avnî, *Güfte ve Şiir Mecmuası*, yay. haz. Mustafa Çıpan, Konya, 2000.

* Mehmed Şükrü Efendi, *Mecmûa-i İlâhiyyât ~ Ömür Bahçesinin Güllü Solmadan*, yay. haz. Zeynep Hümeysra Cığır, Dergâh Yayınları, İstanbul, Mart, 2017.

* Stavros Stavridis, *Anatol Türküleri 1896 ~ Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Türkü Mecmuası*, yay. haz. Evangelia Balta, Ari Çokona, Literatür Yayıncılık, Temmuz 2017.

* Emine Anar Berksan, *Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuasındaki Şarkılar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2020.

Şu çalışma ise, bir güfte mecmuası olmamakla birlikte, türkü içeren güfte mecmuası, cönkler ve sair mecmualar taranarak elde edilmiş bir güfte derlemesidir:

* Hamdi Hasan, *Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

Güfte mecmuaları hakkında muhtelif makaleler de yayınlanmıştır. Bunlardan bazıları da yine yayın tarihlerine göre şöyle sıralanabilir:

* Recep Uslu, “Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İnceleme Esasları Üzerine Tespitler”, *Müzikte 2000 Sempozyumu [Bildirileri]*, yay. haz. Göktan Ay, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 158-168.

* Burak Çetintaş, “Matbû Güfte Mecmuaları Üzerine Bir Deneme”, *Musikişinas Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Klubü Yayını, Sayı 9, 2007, 41-72.

* Erol Başara, Mehtap Erdoğan, Zeynep Yıldız, “18. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi”, *Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 38, İstanbul, 2010.

* M. Sabri Koz, “Cönk ve Mecnûa Yapraklarından Unutulmuş Türküler”, *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri ~ 22-25 Ekim 2011*, Sivas 1000 Temel Eser, Sivas, 2013, s. 155-174.

* Mustafa Kılıçarslan, “Karamanlıca Bir Musiki Mecmuası: Mecmua-yı Makāmât”, *Turkish Studies*, Sayı 8/1, Ankara, 2013, s. 373-400.

* Harun Korkmaz, “Yazma Güfte Mecmuaları ve Osmanlı Musiki Tarihi Bakımından Ehemmiyeti.” *XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri*, İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü & İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul, 2015, c. II, s. 675-680.

* Selman Benlioğlu, “Derkenarda Der-makâm: Bir İntikal Aracı Olarak Makam Kayıtlı Mi'râciyye Yazmaları”, *İstem*, Sayı 18/35, 2020, s. 73-9

İKİNCİ BÖLÜM

GÜFTE MECMUASI TÜRLERİ

Şeyh Galib'in (1757-1799) yazıp Yenikapı Mevlevîhânesi'ne vakfettiği âyîn-i şerîf mecmuası zamanla tahrib olduğundan, tamir edip eklemeler yaparak yeni baştan tertib eden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) mecmuanın son sayfasına düştüğü notta, güfte mecmualarındaki uzmanlaşmayı net bir şekilde ifade eden çarpıcı satırlar göze çarpıyor:

“Bu mecmûa⁶¹-yı latîfi mütalaa eden âyîn-hân ve na'thân ve ihvân-ı bâ-safâdan mercûdur ki, âyîn-i şerîf tahrîr için bâlâya seksan aded kâğıda alâ tarîki'l-fihrist esâmî-i makâmât tahrîr olunmuştur ve mevcûd olan âyîn-i şerîf[ler] tahrîr olunmuştur. Bundan sonra müceddeden âyîn-i şerîf tasnîf olunmak iktizâ eyledikde makâm-ı mahalline tahrîr olunup, nâ-mahalle tahrîr olunmaya ve Hazret-i Pîr Efendimiz'in gazeliyyâtı tahrîr olunmak lâzım geldikde mecmûanın nısfından aşağısı gazeliyyât mahalline tahsîs olunmuştur, ol mahalle tahrîr oluna. Dedegândan biri kendiliğinden tahrîr eylemeyüp postnişîn olan şeyh efendinin re'yiyle tahrîr oluna. Gerek ilâhî ve gerek beste ve şarkı ve şuarâ gazeliyyâtı ve kasâidi ve çeşme târîhi, vefât târîhi, hattâ Monla Câmî gazeliyyâtı dahî tahrîr olunmaya. Hazret-i Pîr efendimizin gazeliyyâtı ve âyîn-i şerîflerden mâ'ada bir harf tahrîr olunmaya. Âyîn-i şerîf mecmûasına ilâhî ve ilâhî mecmûasına beste ve rûbâî tahrîri urefâ ındinde mezmûm olduğu cümlelerin ma'lûmudur. Şeyh Gâlib Efendi merhûmun tedbîri bu vechile olduğundan böylece şart kılınmıştır. Mütalaa eden ihvân-ı bâ-safâdan mercûdur ki vâkıf-ı merhûm Şeyh Gâlib Efendi'yi duâ-yı hayr ile yâd ü şâd buyuralar (...) 25 Şaban 1239 [25 Nisan 1824]”.⁶²

⁶¹ Dede Efendi bu kelimeyi hep “mecma'a” şeklinde yazmış.

⁶² Şeyh Galib, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi ve Başka Zevat, [Âyîn-i Şerîf Mecmuası] (ŞGDEM), tertib edildiği tarih aralığı: 1785-1923, Yenikapı Mevlevîhânesi Kütüphanesi'nden, Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara'nın şahsî koleksiyonu, 137a.

Dede Efendi'nin, âyîn-i şerîf mecmuasının nasıl muhafaza edileceğini Dergâh'ın dervîşânına bildirmek ve mecmuanın ne şekilde tasarruf olunabileceğini ahlâfa göstermek üzere yazdığı bu not, asıl maksadı bu olmasa da güfte mecmualarının mahiyetini ortaya koyan çok kıymetli bir vesikadır. Dede “ârifler” tarafından zemmedildiğini özellikle vurgulayarak, mecmua tertibinde böyle serbest davranacak olanları kat'î bir üslûpla ikaz etmektedir. Bu satırları kaleme aldığında 46 yaşında olgun bir musikişinas, saray ve tekke çevrelerinin yüksek zümresinde bulunan münevver bir Osmanlı bestekârı olan Dede Efendi “Âyîn-i şerîf mecmûasına ilâhî ve ilâhî mecmûasına beste ve rûbâî tahrîri urefâ indinde mezmûm olduğu cümlelerin ma'lûmudur” diyerek aslında bizim bugün, elimizdeki örneklerden hareketle sınıflandırmış olduğumuz güfte mecmuaları arasında daha o zamanlarda dahi keskin bir tür farklılığı bulunduğunu açıkça ifade etmiş oluyor. Gerçekten de özenle hazırlanmış, bilhassa üstad bir musikişinasın elinden çıkan ya da yazıldığı devrin güncel repertuarını zengin biçimde aksettiren mecmualarda Dede Efendi'nin ihtarında yer alan bu kaideye harfiyen uyulmuştur. Gerçi kimi âyîn-i şerîf mecmualarında bazı ilâhîlerin kaydedildiği, ya da kâr, nakış, beste, semâî gibi nev'lerin merkezde olduğu kimi mecmualara ilâhî, türkû vs. kaydedildiği görülmüştür. Kimi mecmualarda ise çok daha çeşitli bir repertuarı görmek mümkündür. Ancak bunların sayısı diğerlerine göre daha azdır. Kaldı ki mezkûr kaideden sapan bu gibi örnekler bulunmasa Dede Efendi'nin özellikle bu ikazı yazmak istemesine pek gerek olmazdı. Güfte mecmualarında, yeni bestelenen eserlerin eklenmesi için boş sayfalar bırakılması âdeti de Dede Efendi tarafından kayda geçirilmiş oluyor, yeni bestelenecek âyîn-i şerîfler için uygun sayfalar ayırdığını söylüyor. Bu sayfaların bazılarını, Dede'nin vasiyetine uygun olarak sonraki yıllarda bestelenen kimi âyîn-i şerîflerin kaydedildiğini görüyoruz. Dede Efendi ayrıca, Mevlevîler tarafından büyük hürmet gösterilen ve hattâ bazı şiirleri, âyîn-i şerîf güftelerine alınmış olan Molla Câmi'ye ait gazellerin dahi “Hazret-i Pîr gazeliyyâtı” arasına yazılmasına rıza göstermediğini belirtiyor.

15. yüzyılda ilk gelişkin örneklerini bulabildiğimiz güfte mecmuaları, 16. ve 17. yüzyılda yeni bir form arayışına girmiş, değişen musikinin icaplarına göre sürekli şekil değiştirmiş, nihayet 17. yüzyılın son çeyreğinde, nihai biçimine ulaşmıştır. 18. yüzyıl,

artık bütün mecmua türlerinin kendine mahsus bir görünüm ve işlev kazandığı devir olmuştur. Dede Efendi'nin yukarıdaki satırları yazması ise güfte mecmualarındaki tekâmülün ve branşlaşmanın artık zirveye ulaştığını göstermektedir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren ise matbu güfte mecmuaları devri başlayacaktır. Burada bütün güfte mecmuası türlerinin bir listesini sayıp dökmeye çalışmak yerine, belli başlıklar altında sınıflandırdığımız mecmua türlerinin hikâyesini ayrıntılı olarak inceleyelim.

2.1. Fasil Mecmuaları

Fasıl (لفصل) Arapça bir kelime olup, bölüm, kısım, devre, safha, mevsim, anlamlarına gelmektedir.⁶³ İslâm kitap kültüründe ise kitap bölümlerine (ing. chapter) verilen isimdir. Fasıl kelimesi kaynaklar üzerinden takip edebildiğimiz kadarıyla 16. yüzyıldan beri, muhtelif musiki eserlerinin belli bir düzen içerisinde icra edilmesini ifade etmek için kullanılmaktadır. Tabii ki tarihî süreç içerisinde bu kelimenin bir musiki tabiri olarak ifade ettiği anlamlarda ciddi farklılıklar meydana gelmiştir. 17. yüzyılın musiki kültürünü en renkli biçimde anlatan kaynakların başında gelen Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde fasıl tabiri pek çok yerde musiki meclisini ya da icrasını ifade eden yerlerde kullanılır. Bu kullanımlar arasında da tam bir ortaklık, aynılık bulmak mümkün değildir. Evliya bu kelimeyi pek çok yerde “Hüseyin Baykara faslı/fasılları” olarak kullanmakta⁶⁴, bir yerde “bağ fasılları” ifadesiyle bir sohbet meclisini tasvir etmekte⁶⁵, iki ayrı yerde ise “...sekiz kat mehterhâne ve cümle sâzendeler fasıllar ederek Alay Köşkü dibinden arz-ı mahâret ederek ubûr ederler”⁶⁶, “...zer-ender-zere müstağrak muçolar

⁶³ Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-i Türkî**, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 1317, s. 997; İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı**, redaksiyon ve etimoloji: Ahmet Topaloğlu, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Haziran, 2018, C. I, s. 938.

⁶⁴ Evliya Çelebi'nin “Hüseyin Baykara fasılları” tabirini *Seyahatnâme*'nin muhtelif yerlerinde, birbirinden oldukça farklı musiki ortamlarını tavsif için, rastgele kullanmaktadır., bu tabirin ilk çağrıştırdığı şey, belli bir seviyenin üstündeki seçkin fasıl müziği olsa da Evliya'nın kimi zaman bu anlamının dışında da kullandığını görüyoruz. Birkaç örnek için bkz. **Seyahatnâme**, C. I, yay. haz. Orhan Şaik Gökyay, YKY Yayınları, İstanbul, 1996, s. 108, 115, 226 (“Hüseyin Baykara sohbeti” şeklinde), s. 282, 324, 330. Onur Güneş Ayas, Evliya Çelebi'nin kullandığı bu tabir için dikkat çekici değerlendirmelerde bulunuyor. Bkz. Onur Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, ithaki Yayınları, İstanbul, 2019, s. 24, 25, 36, 41.

⁶⁵ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I, s. 201.

⁶⁶ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I, s. 244.

gemilerde dayılara hidmet edüp her dayıların ellerinde câmlar ile ayş ü işret edüp her gemide gûnâ-gûn sâz söz fasılları...”⁶⁷, diyerek musiki icrası anlamında kullanmaktadır.

Evliya “sâzendegân-ı dâirezân”ı anlatırken “cümle sâzendeler bu dâirezânlar olmasa rakkâsı bozulmuş sâat gibi fasılları helc melc olur. Fasıllarına nizâm intizâm veren usûl-bend dâirezânlardır” diyerek dâirezenlerin musiki fasıllarındaki mühim yerlerine işaret etmektedir.⁶⁸ Bu ifadede yine fasıl kelimesi musiki icrası anlamında kullanılmıştır. Evliya Mehter’in her gece yatsı namazından sonra “üç fasıl ve bir cengî harbî” çaldıklarını kaydetmiştir.⁶⁹ Bu ifadeye bakılırsa Mehter’in kendine mahsus düzeninde yaptığı musiki icrasının bölümlerinin de fasıl adını aldığı anlaşıyor. Evliya “alay-ı sâzende-i düdükcîyân”ı tasvir ederken “...Bu cümlesi sazların bir âheng edüp makâm-ı Segâh’da ve gayrıda Emîr-i Hâc Peşrevi ve Hasan Cân Peşrevi, Gül’izâr Peşrevi (...) ve Tatar Hân Semâîsi fasılların edüp huzûr-ı şehriyâriden bir velvele ve zemzeme-i azîm ile geçerler” demiştir.⁷⁰ Burada farklı makamlardaki saz eserlerinin icaralarına da fasıl adı verildiği görülmektedir. Evliya bir başka yerde sirk gösterilerine benzeyen birtakım eğlence sahnelerini anlatırken “Ve bunlar Çingâne kollarına gayet hasm olduklarından bir kol Çingâneden ve bir kol Yahûdîden dutup hasmâne bir fasıl Yahûdîler ve bir fasıl Çingâneler ede, garîb ü acîb temâşâlar oldu” diyerek bu sefer fasıl tabirini bugün sahne ya da perde kelimeleriyle ifade ettiğimiz anlamda kullanmıştır.⁷¹ Yine bir mukallid olan Simitcioğlu’ndan bahsederken “A’yândan bir muhteşem mukallid idi. Bir fasıl eyleseniz demeğe âdem hicâb ederdi...” diyerek taklit ameliyesine de “bir fasıl eylemek” demektedir.⁷² Evliya Tebrîz’de gördüğü musiki sahnelerinden bahsederken ise “tarz-ı Horâsân fasılları”⁷³ diyerek Azerbaycan’a ait gelenek içerisinde icra edilen musikiyi tarif

⁶⁷ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 258.

⁶⁸ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 325. “Dâirezân”ların, eser okurken elinde dâire tutan hânendelerden farklı olarak münferit mevcudiyetleri, arşiv belgelerine de yansımaktadır. Örneğin bkz. “Konya’da Hazret-i Mevlânâ Evkafı’ndan hânende ve dâirezen cihetlerinin tevcihi”, **Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi**, C. EV. 76/3370. (5 Zilkade 1127/2 Kasım 1715)

⁶⁹ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 318.

⁷⁰ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 328.

⁷¹ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 330.

⁷² Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 333.

⁷³ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. II, s. 121.

eder. *Seyahatnâme*'nin daha pek çok yerinde 'fasl'ı, musiki ve eğlence meclislerini anlatırken sürekllice kullanır. Benzer bir kullanımı İntizâmî'nin (ö. 1612) *Surnâmesi*'inde buluyoruz. Sûr-i Hümayûn'daki eğlence sahnelerini aktaran İntizâmî, musiki icrasını tasvir ettikten sonra: "Andan sonra envâ-ı oyuncular birer nevbet san'atların sudûra ve esnâf-ı hâlet verüp mahâretlerin birer fasl zuhura getürdiler" demektedir.⁷⁴ İntizâmî, oyunlarını sergileyen sanatkârların sahne almasını "birer fasl zuhura getirmek" diye ifade ediyor.

Evliya Çelebi'nin 'fasl'ı bugün anladığımız biçimde, aynı makamdaki belli başlı eserlerin belli bir sıralama ile icra edilmesi anlamında kullandığı birkaç yer vardır. Bunlardan en dikkat çekicisini IV. Murad'la tanışmasına vesile olan meclisi anlattığı bölümde buluyoruz.⁷⁵ IV. Murad'ın kendisinden bir şeyler okumasını arzu etmesi üzerine Segâh ve 'taallukât'ı olan makam ve şubelerde gezinerek taksîm etmeye başlayan Evliya, taksîmini -o devirde Segâh perdesinde karâr eden- Bestenigâr makamında tamamlayıp, güftesi Sultan Murad'a ve bestesi Dervîş Ömere'e ait olan "Yola düşüp giden dilber" mısraı ile başlayan varsağıyı okur. Padişah eser bittikten sonra Evliya'ya bazı şeyler sorar, aralarında bir muhavere gerçekleşir ve Padişah Evliya Çelebi'ye: "De bu faslı tamâm eyle" der. Evliya da bu buyruk üzerine bir beste ve semâî okur, bir daha taksîm ederek "kânûn-ı hânendegânı edâ" etmiş olur. Bir 'fasl'ı var eden unsurları sarahatle anlatan belki de ilk metindir bu.

Evliya'nın çağının bir başka tanığı olan ve Osmanlı Sarayı'nı hem de bir mûsikîşinâs olarak içeriden anlatan Ali Ufkî ise şaşırtıcı bir şekilde 'fasıl' kelimesini hiç kullanmaz.⁷⁶ Osmanlı musiki kültürü ile ilgili epeyce bilgi verdiği kitabında pek çok musiki tabirini zikretmesine, musiki icrası ile ilgili detaylı gözlemlerini aktarmasına

⁷⁴ Mehmet Arslan, **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 2 – Manzum Sûrnâmeler**, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2008, s. 155, 156.

⁷⁵ Evliya Çelebi, **Seyahatnâme**, C. I., s. 110, 111.

⁷⁶ Ali Ufkî *Mecmua-yı Sâz ü Söz*'de eserleri makamlarına göre eserleri, "Fasl-ı Hüseyinî", "Fasl-ı Beyâtî" gibi başlıklar altında bölümlendirmiştir. Ancak 'fasıl' burada kitabın bölümleri anlamında kullanılmıştır. Ali Ufkî 'fasl'ı münhasıran belli bir düzen içinde müzik icrasını anlatan bir ifade olarak kullanmamıştır. Bkz. Ali Ufkî, **Mecmua-yı Sâz ü Söz (MSS)**, BL MS Sloane 3114.

karşın ‘fasıl’ kelimesinden eser yoktur.⁷⁷ Gerçi eserin yazıldığı dil İtalyanca’dır ve musiki icrasını anlatırken bu kelimeye ihtiyaç duymamış ya da Türkçesini zikrederek izah etmek külfetinden sarf-ı nazar etmiş olabilir. Ancak orijinal metinde yer yer musiki tabirlerinin orijinallerini de verdiği düşünülürse ‘fasl’ı öncelikli bir terim olarak kullanması gerekmemiştir. Bu da faslın henüz açık bir şekilde, ‘belli bir düzen ve beste biçimi sıralaması ile musiki icra etmek’ anlamını ifade eden bir tabir olarak yerleşmediğini göstermektedir.

Yukarıda sıralanan pek çok örnekte açıkça görüldüğü üzere Evliya Çelebi, fasıl tabirini sınırlarını çizerek ve belli başlı bir musiki icrasını ifade etmek suretiyle değil daha genel anlamda musiki icrası anlamında kullanıyor. Yalnızca bir yerde, sınırlarını kabaca da olsa tarif ederek ve “kânûn-ı hânendegân”a gönderme yaparak, muhtemelen farkında olmadan o devrin yaygın ‘fasl’ anlayışını tasvir ediyor. Evliya 17. yüzyıl ortalarının kültür muhitlerine mensup renkli bir simadır. Dolayısıyla onun kullanımının Osmanlı insanının alışkanlıklarına uygun bir kullanım olduğunu düşünebiliriz. Fakat ne olmuşsa olmuş 17. yüzyılın son çeyreğinde durum değişmiş, ‘fasl’ın ifade ettiği anlam değişmeye başlamıştır.⁷⁸

Musikide ciddi bir hareketlenme yaşandığı apaçık görülen IV. Mehmed devrinde (1648-1687) ve takip eden yıllarda Evliya’nın ve Ali Ufkî’nin anlattığı musiki dünyası epeyce kabuk değiştirmiş, bu devre ait kayıtlarda görüleceği üzere tabirlerin ifade ettiği anlamlarda bile dönüşümler olmuştur. Öyle ki yaklaşık 1700 senesinde yazılmış olduğu anlaşılan⁷⁹ *Kitâbü Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli eserinde Kantemiroğlu, faslı tarif

⁷⁷ Bkz. Ali Ufkî, **Sarai Enderum**, British Library, Harley MS 3409; Türkçe’deki yayını içi bkz. Ali Ufkî/Albertus Bobovius, **Saray-ı Enderun | Topkapı Sarayı’nda Yaşam**, çev. Tomris Uyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013.

⁷⁸ Bkz. Walter Feldman, “The Musical ‘Renaissance’ of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the ‘Marâghî’ Repertoire”, **Writing the History of “Ottoman Music”**, Ed. Martin Greeve, çev. Efkân Oğuz, Martin Greeve, Onur Nobrega, Orient-Institut Istanbul (Max Weber Stiftung), Ergon-Verlag GmbH, Würzburg, 2015, s. 112, 113.

⁷⁹ Feldman’ın tesbiti de bu yöndedir. Bkz. Walter Feldman, **Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire**, VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, 1996, s. 30, 31.

ederken oldukça net ifadeler ortaya koyar. Ona göre musikide üç çeşit fasıl vardır. Birisi Fasl-ı Hânende, diğeri Fasl-ı Sâzende, sonuncusu ise her ikisini kapsayan “Fasl-ı Hânende ve Sâzende ma’an [beraber]”. Kantemir’in anlattığına göre Hânende faslında sırasıyla taksîm, beste, nakış, kâr ve semâî, sâzende faslında başlangıçta yine bir taksîm, peşrev ve saz semâîsinden ibaret bir düzenden bahseder. Sâzendelerin ve hânendelerin birlikte yapacakları fasılda ise oturma düzenini bile kaide vaz’ edercesine anlatır, fasıldaki musiki düzenini özetle şöyle tarif eder: “Başta sâzende taksîm eder, bir yahut iki peşrev çalınır, akabinde hânende taksîm eder, sırasıyla, beste, nakış, kâr ve semâî okunur, saz semâîsi çalınır, sâzende âhenk tellerine vururken hânende bir daha taksîm eder ve fasıl nihâyet bulur.” Kantemiroğlu’nun anlattığı, kendi devrinde Osmanlı İstanbulu’ndaki genel geçer fasıl düzeni midir? Bu düzeni anlatan neden sadece Kantemiroğlu’dur? Bu soruların muhtemel cevapları güfte mecmualarında aranmalıdır. Güfte mecmuaları, diğer tarihî musiki kaynaklarıyla birlikte değerlendirildiğinde bugüne kadar çözmekte zorlandığımız kimi muammaları hallediyor gibidir. İlerleyen bölümlerde Kantemiroğlu’nun anlattığı faslı tekrar ele alacağız.

18. yüzyıl başlarının en önde gelen musiki teorisi kitabı olan *Kantemiroğlu Edvârı*’nda anlatılan düzenden günümüze kadar fasıl tabirinin ifade ettiği anlamlar, doğal olarak yine defalarca değişikliğe uğramıştır. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında fasıl, peşrevle başlayan, kâr, nakış, iki beste, ağır ve yürük olmak üzere iki semâî ve nihayet saz semâîsi ile sona eren bir düzeni ifade etmektedir. Taksîmlerin nerede yapılacağı ise pek sâbit değildir. Umumî teâmülde ağır semâîden yürük semâîye geçerken yapılacak bir saz taksîminden söz edilir. Ancak ‘hânende taksîmi’nin yani 19. yüzyıldan beri yaygınlaşmış ismi ile söylersek ‘gazel’in faslın neresine yerleştirildiği yine pek sarîh değildir.⁸⁰ ‘Şarkı faslı’ da 18. yüzyılın sonlarından itibaren gelişen ve bir yüzyıla

⁸⁰ 19. yüzyılın son çeyreğinde yazılmış olduğunu düşündüğüm, Rast makamındaki bir sirto notasının altına yazılmış, yazarı belli olmayan not bu konuda bize yeni bi bakış sunuyor: “Bir Faslın Neden İbaret Olduğu | Evvelâ bir peşrev ve sonra iki beste ve iki semâî ve ondan sonra bir saz semâîsi çalınur ve ondan sonra hânende, bir sâzende ile bir taksîm yahut bir ara nağmesi icra edildikten sonra şarkılara girilür. (...) mücebince dahi şarkılar okunup çalındıktan sonra nihâyetde o makamdan bir sirto dahi çalınmak kaideden olduğu gibi, bundan böyle her faslın nihâyetinde kendi makâmına mahsûs olan sirtolar dahi yazılacaktır” (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, DA TRT. MD. d./385-46). Bu alıntıdan öğrendiğimiz fasıl

kalmadan bütün musikin en yaygın icra biçimine dönüşen fasıl düzenidir. O da kendi içerisinde defalarca istihâleye uğramış ve anlamları epeyce muğlaklaşmış olan pek çok farklı kullanımla günümüze kadar dönüşüp durmuştur.⁸¹

‘Fasıl’ın macerası bu kadar girift olsa da bu tabiri, esasen önceki, paragrafta tarif ettiğimiz biçimde, 17. yüzyılın son çeyreğinden 19. yüzyıla kadar ifade ettiği yaygın anlamıyla kullanacak ve şarkılardan ibaret fasla ‘şarkı faslı’ demeyi tercih edeceğiz. ‘Fasıl mecmuası’ diyerek ayrı bir mecmua türüne işaret etmemiz bu şekilde anlamlı bir zemine oturmaktadır.

2.1.1. Fasıl Mecmuası Terimi

Fasıl mecmuaları, kâr, nakış, murabba beste ya da semâî gibi muhtelif beste türlerinde eserlere ait güftelerin, çoğu zaman makam fasılları düzeninde ve belli bir sıralamanın takip edilerek kaydedildiği mecmualardır. 19. yüzyıl başlarına kadar örneğine en çok rastladığımız mecmua tipidir. Yerini şarkı mecmualarına terk edene kadar saltanatı devam eder, şarkının musikideki en baskın beste biçimi olmasından sonra gözden düşer. Buna rağmen Osmanlı’nın son devirlerinde, hattâ Cumhuriyet devrinde tertib edilmiş çok sayıda yazma fasıl mecmuasına rastlamaktayız.

Fasıl mecmuası, sınırları belirlenmiş ve ne ifade ettiği tam olarak tarif edilmiş bir tabir değildi. Suphi Ezgi bu tabiri 1933 yılında yayınladığı *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* isimli eserinde kullanmış,⁸² ancak herhangi bir tanımlamasını yapmadığından olsa gerek kullanımı yaygınlaşmamıştı. Bu tabir, belli bir mecmua türü kastedilerek ve tarifi

düzenini başka hiçbir kaynakta göremiyoruz. Beste ve semâîlerin şarkılarla karıştırılmadan iki ayrı bölüm şeklinde fasloluğunu, ama iki bölüm arasında da bir bağlantı kurulduğunu, müziğin hiç durmadığını, icranın devam ettiğini anlıyoruz. Fasıl sisteminin gelişen repertuara bağlı olarak süreklileştiği bir hakikat, değişimin nasıl gerçekleştiği ise büyük oranda bir bilmecedir. Yazılı kaynakların yetersizliği ve sözlü rivayetlerin farklı bilgiler aktarması fasılın hangi merhalelerden geçerek günümüzdeki şekline kavuştuğunu anlamamızı zorlaştırıyor.

⁸¹ ‘Fasıl’ Klasik Türk Müziği’ni tanımlayan bir kelime olarak da kullanılmıştır. Bkz. Bülent Aksoy, “Fasıl Musikisi, Dîvân Edebiyatının Musikisi midir”, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Haziran 2008, s. 17-35.

⁸² Örneğin bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Musikisi (NATM)*, C. I, 1933, s. 83, 167, 224, 235.

yapılarak ilk defa tarafımca kullanılmış ve pek çok örneğine *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu*'nda yer verilmiştir.⁸³

Osmanlı fasıl musikisine ait eserlerin notaları 19. yüzyıl sonlarından itibaren fasiküller biçiminde neşredilmeye başlar.⁸⁴ İşte bu nota fasiküllerine de yine fasıl mecmuası denmektedir. Çünkü her bir fasikül ekseriyetle bir makama ait eserleri ihtiva ediyor ve devrin fasıl anlayışı içerisinde dizilmek suretiyle neşrediliyordu. Tabii ki artık eski faslın unsurları değişmiş, 'şarkı' fasılların başköşesine yerleşmiş, kârlar hele de nakışlar artık pek okunmaz olmuştu. Fakat fasıllara yine eskiden olduğu gibi peşrevle başlanıyor, ardından beste okunuyordu. Yine faslın hitamı bir sözlü semâî ve bir saz semâîsi ile oluyordu. Fasıl ve sonra da şarkı mecmualarının ortaya çıkışı, içerik ve düzen bakımından geçirdikleri evreler, musiki tarihindeki söz konusu dönüşümü gözler önüne seriyor.

2.1.2. Fasıl Mecmualarının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Musiki eserlerinin bestekârları bilinen müstakil sanat mahsullerine dönüşmesiyle birlikte bu eserlerin aktarımı ve bir bestekâra ait eserin diğer musikişinaslarca ezberlenebilmesi üstadın talebeye 'meşk' geleneğini doğurdu. Yüzyıllar boyunca nota kullanmayı musiki eğitiminin bir unsuru olarak tercih etmeyen klasik musiki geleneklerinde, eserleri, hafızasında tutan bir kişiden öğrenmek anlamına gelen meşk, güfteli eserlerde mecmualara ihtiyaç duyulmasına yol açtı. Çünkü eserler sadece güfte ile değil epeyce uzun terennüm bölümleri ve nakaratlarla örülmekteydi. Güfte mecmualarının ilk fonksiyonu hiç şüphesiz hafızaya yardımcı olmalarıydı. Böylelikle temel musiki görgüsü ve iyi bir hafızası olan talebe ezberlediği eseri mecmuasına yazıp, üstadından öğrendiği melodileri zihninde tutarak bu eserleri meclislerde icra etme becerisini

⁸³ Fasıl mecmuası tanımı ve örnekleri için bkz. Harun Korkmaz, **The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu) (İÜKMYK)**, Cambridge, MA, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 2015.

⁸⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Bülent Alaner, **Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı**, Anadol Yayıncılık, Ankara, 1986; Gönül Paçacı Tunçay, **Neşriyat-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak**, II Cilt, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.

kazanırdı. Bir eserin makamı, usûlü kadar bestekârı da mühim olduğundan mecmualarda bu unsur genelde ihmâl edilmez, bestekârı unutulmamış eserlerin kim tarafından bestelendikleri genelde kaydedilirdi.

Şimdiye kadar tespit edilebilmiş en eski fasıl mecmuaları 15. yüzyıl ortalarına aittir.⁸⁵ O devrin kalburüstü musiki anlayışınca şekillenmiş olan bu mecmualar, Osmanlı musiki biçimleri ve anlayışı henüz temayüz etmemiş olduğundan, Horasan taraflarının, Herat musiki ekolünün⁸⁶ musiki biçimlerinde eserlerin güftelerini içermekteydi. Güfteler nevbet/nevbet-i müretteb, amel, küll-i külliyât, savt gibi sonraki devirlerde başka biçimlere dönüşmüş olan beste türlerine aitti. Makamların çoğunun isimleri sonraki devirlerde de görülen aynı isimlerdi, ancak devrin nazariyat kitaplarından anlaşıldığına göre mahiyetleri epeyce başkaydı, usûllerde de benzer bir durum görülmekteydi. 15. asrın mecmua mürettibleri güftenin başlığında hem makam hem usûl hem de bestekâr isimlerini yazmayı ihmâl etmiyorlar, eseri, bütün bölümlendirmelerini yazmaya itina ederek ve terennümleriyle bittamam kaydediyorlardı. Tabii en dikkat çekici olan da eserleri makamlarına göre ayırarak dizmeleri idi. Yani eserler aynen sonraki yüzyıllarda olduğu gibi fasıl mantığı içerisinde dizilmekte ve mecmualar icra için hatırlatıcı vasıfları ön planda tutularak hazırlanmaktaydı.

İslâm medeniyeti çevresinde şekillenmiş olan musiki geleneklerine ve Osmanlı kültür tarihine ait tespit edilebilen eldeki en eski güfte mecmuası, Nuriosmaniye Kütüphanesi'nde 3652 no'da kayıtlı olan fasıl mecmuasıdır (NOM).⁸⁷ İçindeki bazı güftelerin üzerindeki kayıtlardan ve diğer işaretlerden açık bir şekilde görüldüğü üzere Sultan II. Murad devrinde (1421-1451) tertib edilmiştir.⁸⁸ Bu mecmuadan daha eski

⁸⁵ O devirde musiki icrası için 'fasıl' denmiyordu. Ancak ele aldığımız mecmualardaki sürekliliği vurgulamak için sonraki devirlerde oluşan fasıl anlayışının atası olan musikilere ait güfte mecmualarına da 'fasıl mecmuası' diyebiliriz.

⁸⁶ Bu tabiri kullanan ve geniş bir şekilde tanıtan Zeynep Yıldız Abbasoğlu'nun tezindeki ilgili bölümler için bkz. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, "15. Yüzyıl Herat Mûsikî Ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Doktora Tezi, İstanbul, 2015, s. 25-112.

⁸⁷ Bu kanaati, ihtimal kaydı bırakmakla beraber Owen Wright da paylaşmaktadır. Bkz. Owen Wright, "Middle Eastern Song-Text Collections", **Early Music**, C. XXIV, nr. 3, Ağustos 1996, s. 460.

⁸⁸ Owen Wright mecmuayı tarihlendirmek için titiz bir inceleme yapmıştır. Bkz. Owen Wright, **Words Without Songs**, School of Oriental and African Studies University of London, London, 1992, s. 9, 10.

herhangi bir güfte mecmuasına bugüne kadar rastlanmadığından fasıl mecmualarının tarih sahnesine çıkışını bu noktadan başlatmak mecburiyetindeyiz. Neden 15. yüzyıldan daha önceki devirlere ait fasıl ya da daha geniş anlamıyla güfte mecmuaları bulamıyoruz? Halbuki Emevîler döneminden beri İslâm medeniyetinde ‘eser’ kavramı ve belli perde/makam düzeni içinde musiki icra etme geleneğinin izlerine rastlıyoruz. Hele 12. ve 13. asırlardan itibaren musiki eserlerinin mevcudiyetine dair emareleri sıklıkla görüyoruz. 13. yüzyılda kaleme alınmış olan *Tansuknâme-i İlhan Der Fünûn-ı Ulûm-i Hatâi* isimli eserin mukaddimesinde “...Musiki ilmi de bir ilim olmakla ve her perdeden yüz binlerce beste ve gazel düzülmekle beraber hâlâ bestelenen şeyler, eskilerin bestelerinden ayırdır...”⁸⁹ dendiğine bakılırsa, daha o devirlerde bestelenmiş eserlerin yekûnu hakkında bir fikir elde etmek mümkün olabilir. Acaba o devirlerde tertib edilmiş güfte mecmuaları henüz kütüphane koleksiyonlarının yeterince incelenmemiş olmasından dolayı saklı mı kaldı? Yoksa bu mecmualar musiki değiştikçe ve yeni eserler üretildikçe işlevlerini yitirip gözden düştü de tarihin derinliklerinde sırra kadem mi bastı? Dünya’nın çok farklı bölgelerinde kütüphane ve şahıs koleksiyonlarına dağılmış olan İslâm yazmalarının tamamı tedkik edilmedikçe bu soruları cevaplamak çok gerçekçi olmayacaktır.

Osmanlı dünyasında tertib edilmiş olduğu anlaşılan ve çoğunlukla Horasan musiki ekolünün örneklerini ihtiva yukarıda bahsi geçen en eski güfte mecmuası ile (NOM) yaşıt olan ve Timurlu sahasında tertib edilmiş hiçbir mecmuaya ne yazık ki rastlayamıyoruz. Aynı geleneğin devamı olan Babürlüler’e ait bir mecmua da henüz bulunmuş değildir. Kitabında sık sık musiki sahnelerine yer veren ve kendisi de bir bestekâr olan⁹⁰ Bâbü’ün sarayına yahut yakın olduğu musiki çevrelerine ait herhangi bir mecmuanın günümüze intikal etmemiş olması çarpıcıdır.

⁸⁹ Baki [Abdûlbâkî] Gölpinarlı, *Tansuknamei İlhan Der Fünunu Ulûmu Hatai Mukaddimesi*, yay. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, Milli Mecmua Basımevi, 1939, s. 5.

⁹⁰ *Baburnâme*’de bizzat kendisi besteler yaptığını anlatıyor, etrafındaki müzik adamlarından ve özelliklerinden bahsediyor. Bu ilgi çekici anlatımların derlendiği bir inceleme için bkz. Harun Korkmaz, “Bâburnâme’de Musiki ve Musikişinaslar”, *Z Dergisi*, Zeytinburnu Belediyesi Yayını, İstanbul, 2020, s. 104-107.

Owen Wright'ın tabiriyle “mukaddem/önceki”⁹¹ geleneklere ait repertuarı takip eden mecmualar 15. yüzyıl boyunca ve 16. yüzyılın ortalarına değin yazılmaya devam etmiştir. İlerleyen bölümlerde daha tafsilatlı olarak ele alınacağı gibi, gelenek dönüştükçe ve ‘Rûmîleşme’ye⁹² yani Osmanlı kültür iklimine has bir tarza bürünmeye başladıkça, fasıl mecmualarında köklü değişiklikler yaşanmaya başlar. ‘Nevbet-i mürettebe’, ‘fûrûdaşt’, ‘terâne’ gibi beste türlerine artık rastlanmaz olur. ‘Kavl’ ve ‘amel’ ifadeleri yer yer yine karşımıza çıkar, ancak bunların mahiyeti değişmiştir. 17. yüzyıl sonlarından itibaren bunlar da ortadan kaybolur. Çünkü Osmanlı musikisinde yeni bir eser üretme dili gelişmiş, bu da beraberinde yeni bir terminoloji oluşmasına sebep olmuştur. Ancak kâr, kâr-ı nâtık, savt ve nakış gibi beste türlerinde önceki geleneklerin izleri sürülebilmektedir.

17. yüzyıla doğru musikide yeni bir sayfa aralanmaya başlar. Eski geleneklerden tevarüs edilen ve İstanbul’a aslında o geleneğin kısmen devam ettiği coğrafyalardan gelen musikişinaslar tarafından üretilen ve icra edilen musiki yerini, Anadolu’nun yerel Türk musiki unsurlarının ağır bastığı, yine makam ve usûl çerçevesinde icra edilen yeni musiki geleneğine bırakır. Bu sürecin aydınlatılmayı bekleyen pek çok vechesi vardır. Çarpıcı olansa dönüşümün detaylarının güfte mecmualarında gizli oluşudur. Bugüne kadar kataloglarda yer almayan ve son yıllarda birer birer muhtelif yazma eser kütüphanelerinde keşfedilen mecmualar, 16. yüzyıl musiki tarihi yazımının kaderini değiştirmektedir.⁹³ Aynı devirlerde kaleme alınmış, başta tezkireler gibi kaynaklarla birlikte ve sonraki zamanlarda tertib edilmiş mecmualarla mukayese edilerek yapılan incelemeler neticesinde pek çok yeni veriye ulaşılmakta, musiki tarihinin çözülme bekleyen bazı meseleleri üzerinde bu yeni verilerle fikir yürütmek kolaylaşmaktadır. Zeynep Tarım, bu yüzyılın musiki tarihi yazımının problemlerini teşhis etmiş, alanın sorunlarına yönelik

⁹¹ Owen Wright, 15. yüzyıl ve 16. yüzyıla tarihlenen bir grup yazmanın “antecedent traditions” yani Osmanlı’nın özgün geleneğinden önceki geleneklere ait olduğunu söylemiş ve kitabının kurgusunu buna göre yapmıştır. Bkz. Owen Wright, **Words Without Songs**, s. 2.

⁹² Cem Behar **Şeyhülislâm’ın Müziği** isimli eserinde, eski geleneğin dönüşümünün **Atrabü’l-Âsâr**’daki yansımalarını irdeliyor. Bkz. Cem Behar, **Şeyhülislâm’ın Müziği**, YKY Yayınları, İstanbul, 2010, s. 74-80.

⁹³ Bahis konusu mecmualar için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 16, 65, 281, 298, 299, 302, 303, 311, 312.

çözüm tavsiyeleri ortaya koymuş ve bir metot önermiştir. Bu metodun 16. yüzyıl güfte mecmuaları incelenirken de hatırdâ tutulması gerekiyor.⁹⁴

1570-1600'ler civarına ait yalnızca bir tane fasıl mecmuası tesbit edilmiştir.⁹⁵ O dahi kütüphane kayıtlarına “Eş’ar Mecmuası” olarak geçmiştir. Bu devre ait güfteler genellikle eş’ar mecmualarının içinde karşımıza çıkmaktadır. Müstakil bir bölüm içinde külliyetli miktarda güfte ihtiva eden eş’ar mecmuaları bulunduğu gibi, mündericatındaki eş’arın içinde dağınık olarak güfteler gördüğümüz mecmualara da rastlıyoruz. Elimizde o devirlerin musiki hayatı ile ilgili gayet sınırlı belge bulunması bu mecmuaların ehemmiyetini katbekat arttırmaktadır.

Musiki sever ve belli seviyede eserleri bulunan bestekâr bir padişah olan Sultan IV. Murad’ın devrin ileri gelen musikişinaslarına değer vermesi ve onlarla meclisler kurması, musikiyle uğraşan seçkin zevatın, sanatlarını rahatça icra edebilecek bir ortam bulabilmelerini sağlamıştır. Sultan Murad gittiği seferlerde bir bölgeyi zapt ettiği zaman o havâlideki hüner sahiplerini de toplayıp İstanbul’a getirmiştir. Şeyhülislâm Esad Efendi bilhassa Bağdat’tan epeyce musikişinasın İstanbul’a getirildiğini kaydediyor.⁹⁶ Daha sonra ‘Acemler’ olarak, anonimlik ifade eden bir topluluk ismi ile anılmaya başlayan bu musikişinaslar, musikideki köklü değişimin tetikleyicilerinden olmuşlardır. 17. yüzyılın ortalarından itibaren fasıl mecmualarındaki hızlı değişimin temellerine inildiğinde, burada ‘Acemler’in payı açıkça görülmektedir.

Padişahın himayesi hiç şüphesiz musikinın gelişmesine, repertuarın çeşitlenmesine yol açmıştır. Bu durum, elbette musiki hayatının canlı tanıkları olan güfte mecmualarına yansımıştır. Sultan IV. Murad’ın vefatını takip eden 1640-1644 yılları arasında tertib edilmiş olan, Sultan İbrahim dönemine ait bir mecmua (SİFM)⁹⁷, hiç şüphesiz ağırlıklı

⁹⁴ Zeynep Tarım, “Osmanlı 16. Yüzyıl Sanatı İçinde Musiki Tarihi, Kaynakları ve Sorunları”, **Osmanlı Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra**, ed. Fikret Karakaya, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2021, s. 361-383.

⁹⁵ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 1020.

⁹⁶ Şeyhülislâm Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*, İÜK TY 2529, 63b.

⁹⁷ [Fasıl Mecmuası] (SİFM), İBB Atatürk Kitaplığı, MC K 447.

olarak onun saltanat yıllarının musikisinin izlerini taşımaktadır. Ne yazık ki bu devre tarihlendirebildiğimiz yegâne mecmua budur. Gerçi 1650’lerden 1680’lerin sonlarına kadar tertib edilen mecmualarda dahi Sultan IV. Murad devrinin etkisinin devam etmekte olduğu gözlemlenmekte olsa da doğrudan o devirde yahut hemen sonrasında tertib edilmiş bir yazmadan öğrendiğimiz şeyler daha fazladır. Elbette Ali Ufkî’nin notalı mecmuaları da Sultan Murad’ın saltanat devrinin biraz sonrasında tertib edilmiş olduğundan, yakın dönemlerde tertib edilmiş fasıl mecmualarıyla değerlendirildiğinde ayrı bir boyut kazanmaktadır. Sırası geldikçe bu kaynaklar arasında mukayeseli değerlendirmeler yapacağız.

Sultan İbrahim’in devrine ait belgelerde saraydaki ‘ciddi’ musikinın izleri oldukça cılızlaşır. Sultan İbrahim, yaşadığı buhranlı hayatın tesiriyle olsa gerek daha çok eğlence musikisine alâka göstermiş olmalıdır. *Mecmua-yı Sâz ü Söz*’de Sultan İbrahim’in huzurunda oynandığı kaydedilen Hüseyinî makamındaki raksiyyenin, açık saçık ifadeler taşıyan güftesi, padişahın meyyâl olduğu eğlence kültürü hakkında ilgi çekici bir ipucu verir.⁹⁸ Ancak Sultan İbrahim’in 6 yaşında tahta geçen oğlu IV. Mehmed’in devri hem padişahın musikiyle alâkadar olması hem de İstanbul’da oluşan kültürel atmosferin tabii bir neticesi olarak musikide altınçağın başladığı dönem olmuştur. 39 yıl tahtta kalan Sultan Mehmed’in, tahta çıktığı yıllardan saltanatının sona erdiği tarihe kadar geçen dönem, ‘klasik’ olarak adlandırdığımız musikinin tam anlamıyla teşekkül ettiği devirdir. Bize ‘klasik’leşmeyi fasıl mecmualarındaki dönüşüm net bir şekilde gösteriyor. Daha önceki devirlerde çoğu zaman türküler ve varsağılarla aynı mecmuada ve bazen aynı sayfada birlikte kaydedilen kârlar ve nakışlar, artık ‘seçkin’ bir repertuarın unsuru olarak gitgide daha farklı bir mecraya girmeye başlıyorlar. 1670’lerden sonra, Hâfız Post’un mecmuaları⁹⁹ gibi belli bir düzen içinde kâr, nakış, beste, semâî, savt, şarkı gibi farklı beste biçimlerinde eserleri ihtiva eden mecmualar olduğu gibi, içinde şarkı olarak

⁹⁸ MSS, s. 31.

⁹⁹ HPM-R, HPM-İÜ, HPM-MB; Hâfız Post’un Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan tasnifinde (nr. 1724) bulunan fasıl mecmuasındaki (HPM-R) eser varlığı ve Türkçe güftelerin çeviriyazımı için bkz. Nilgün Doğrusöz, “Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)”, **İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 1993.

yorumlanabilecek bir-iki güfte dışında tamamen kâr, nakış, murabba ve semâîler bulunan mecmualar da görülmüştür.¹⁰⁰ Pratik maksatla tertib edildikleri açıkça görülen ve fasıllarda epeyce kullanılarak yıpranmış oldukları anlaşılan, içinde hiç şarkı bulunmayan ve sadece klasik faslın unsuru olan beste ve semâî türlerinde eserlere ait güfteler içeren bazı mecmualara da rastlıyoruz.¹⁰¹ 17. yüzyılın sonlarından itibaren görmeye başladığımız böylesi mecmualar, bir yarım yüzyıl içinde sözlü repertuardaki büyük değişimi gözler önüne seriyor.

1670'ler civarında repertuardaki birikme, ezberden eser okumayı güçleştirmiş ve karmaşık yapılı, birbirine benzeyen ve karıştırılmaya müsait terennümlerle dolu eserleri daha düzenli bir şekilde iki kapak arasında cem' etmek kaçınılmaz hale gelmişti. 17. yüzyılın ikinci yarısında bahsettiğimiz gibi kâr, nakış gibi girift dokulu eserlerin güftelerinin kaydedildiği fasıl mecmualarına rastlıyoruz. Ancak Hâfız Post, mecmua yazımına bir düzen getirmiştir. Ondan önceki örneklerde görmediğimiz bir tertibi onun mecmualarında görüyoruz. Bir kere fasıl mecmualarının başına fihrist-i makamât konması âdeti onun icadıdır. Nitekim ondan önceki örneklerin hiçbirinde böyle bir fihrist yer almaz. Eserler meselâ Itrî'nin mecmuasındaki (IM) gibi belli bir düzeni takip ediyor olsa da Hâfız Post kâr, nakış, beste ve semâî sıralamasını oturtmuştur. 15. yüzyılda tertib edilen mecmualarda da Rast makamından başlamak âdetti, ancak yeni gelenekte Hâfız'ın Rast'tan ve Rast perdesinde karar eden makamlardan başlayarak belli bir makam sırasını takip eden fihrist-i makamâtı öncü rol üstlendi. Gerçi her mecmuada bu sıralama birebir aynı değildi ama 18. yüzyıl boyunca Hâfız'ın sıralamasından, en azından Rast'ta karar eden makamlardan başlayıp Dügâh'ta karar eden makamlarla devam etmesi bakımından büsbütün ayrılan bir fihrist bulmak güçtür.

¹⁰⁰ Örneğin bkz. **Fasıl Mecmuası (VMEFM-1)**, İÜK TY 5644; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 119-121; Ayrıca bkz. **Fasıl Mecmuası (GMFM)**, (Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevihânesi 151.

¹⁰¹ Vardakosta Seyyid Müsâhib Ahmed Ağa'ya ait olduğu rivayet olunan ve Tanbûrî Ali Efendi vasıtasıyla elimize ulaşan bir fasıl mecmuası bu tarife tam olarak uymaktadır. Vaktiyle İzmirli musikişinaslardan Ümit Yazıcı'nın şahsî koleksiyonunda bulunan bu yazma ne yazık ki bir su baskınında aşırı derecede zarar görmüş ve kurtarılamamıştır. Bir talih eseri olarak tamamına yakınının dijital kopyasına sahibiz.

1650 dolaylarında kaleme alınmış olan *Mecmua-yı Sâz ü Söz*'de ve 1660-1680 civarlarında tertib edilmiş olan birkaç güfte mecmuasında görüldüğü gibi, 17. yüzyılda tertib edilmiş bazı fasıl mecmuaları Hüseyinî Faslı ile başlamaktadır. İtrî'nin mecmuası bu uygulama için iyi bir örnektir. Hüseyinî'nin uzun yıllar boyunca açık ara en çok eser verilen makam olması; fazlaca sevildiği ve diğer makamlara göre ön planda tutulduğunu düşündürmektedir. Bu sebeple olsa gerek, mecmua sahipleri Hâfız Post'un düzenlemesinden önce böyle bir tercihte bulunmuşlardır. Fasıllarda icra-yı musiki eylerken güfteleri hatırlamalarına yardımcı olması için mecmua tertib eden kimi 17. yüzyıl musikişinaslarından kendilerine has bir düzen benimseyenlere de rastlanır. Yukarıda bahsi geçen Sultan İbrahim dönemine ait mecmuadaki (SİFM) makam sıralaması şöyledir: Segâh, Pençgâh, Aşîrân, Nevâ, Beyâtî, Sabâ, Hüseyinî (Dügâh Hüseyinî eserler de bu fasla kaydedilmiş), Bûselik, Bestenigâr, Rast, Nikrîz, Muhayyer, Mâhûr. Mecmuanın sayfalarında bazı karışıklıklar, kayıplar olsa da birbirini takip eden sayfalardan çıkan sıralama bu şekildedir. Görüldüğü gibi mecmuadaki sıralama makamların karar ettikleri perdeye göre belirlenmemiştir. Neye göre belirlendiğini tespit etmek de mümkün olmamıştır. Kullanacak olan kişinin ihtiyacını karşılayacak olması yeterli olduğundan, mecmualarda her zaman sıkı bir düzen aramak beyhudedir. Hâfız Post'un devrinde düzen oturmaya başlasa da yine de serbestî devam edecek, matbu mecmualar devrine kadar sıralama değişip duracaktır. Bütün değişimlerin arasında değişmeyen tek unsur vardır; ister fasıl, ister şarkı, ister ilâhî mecmuası olsun, güftelerin kaydedilmesine Rast faslı ile başlanması.

18. yüzyıl, İslâm dünyasında pek çok geleneğin değişmeye yüz tuttuğu, bazı geleneklerin eski zenginliğini kaybettiği bir dönem olmasına karşın Osmanlı musiki üslûbunun belirginleştiği, repertuardaki eser sayısının, kullanılan makam çeşitliliğinin, beste türlerindeki çeşitlenişin zirve yaptığı bir çağ olmuştur. Fasıl mecmualarının bize sunduğu tabloya göre, Hâfız Post, Küçük İmam, Çömlekçizâde Receb Çelebi ve İtrî gibi öncü bestekârlardan intikal eden bilgi ve üslûp, 18. yüzyıl musikisine yön vermiştir. Yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve yoğun eser vermiş olan Yahya Nazîm Çelebi, Ebubekir Ağa, Enfî Hasan Ağa, Kürkçü Zaharya, Şeyhülislâm Esad Efendi, Kara İsmail Ağa gibi

bestekârların, besteledikleri eserler, kullanmaya ya da yaygınlaştırmaya başladıkları yeni makamlar, beste nev'lerinin formel yapısında ve usûl kullanımında yaptıkları birtakım değişiklikler ile o güne kadar görülmemiş yapıda pek çok eser besteleyerek, geleneğin hayatîyetini sürdürmesini sağlamıştır. Abdülhalim Ağa, Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Tanbûrî İsak, Sâdık Ağa ve Sâdullah Ağa gibi isimlerle Sultan III. Selim devrine ulaşan gelenek, bütün unsurları ile icra edilmeye devam etmiştir. Sözlü eser repertuarında bir daralma olmadığı gibi, pek çok yeni musiki tarzı, seçkin makamsal musikinin çerçevesine girerek yeni bir mahiyet almıştır. İmparatorluğun gayrimüslim cemaatleri tarihte görülmediği kadar merkezî musiki dilini öğrenmeye başlamışlar, Rum, Ermenî ya da Yahûdî olan pek çok bestekârın eserleri, Saray çevresindeki elit musiki çevrelerince benimsenir ve icra edilir olmuştur. Bu durum 19. yüzyıl ve sonrasındaki musiki üslûbunu yavaş yavaş dönüştürmeye başlayacaktır. İşte bu paragraftaki tabloyu en net görebildiğimiz yer, fasıl mecmualarıdır.

2.2. Şarkı Mecmuaları

2.2.1. ‘Şarkı’nın Tarih Sahnesine Çıkışı

‘Şarkı’nın bir musiki biçimi olarak mı bir nazım biçimi olarak mı ortaya çıktığı tartışma konusudur. Fakat bu hususta bugüne kadar ciddi bir tartışma yürütülmediği de açıktır. Şarkı ne demektir? Ne zaman ortaya çıkmıştır? İlk görüldüğü kaynaklar nelerdir? Bunları açıkça, tarihî kaynaklara istinad ederek açıklayan kapsayıcı bir çalışma mevcut değildir. Hal böyle olunca şarkı mecmualarına geçmeden önce, eldeki bulgu ve belgeleri tek tek inceleyerek bu soruların cevabını arayalım.

Şarkı kelimesinin kökeni ve ne zamandan beri kullanıldığı, müzikolojik olduğu kadar etimolojik bir problemdir. İlk bakıldığında doğu anlamındaki Arapça ‘şark’ kelimesine izafeten, ‘doğu’ya ait’ mânâsında bir söz olduğu düşünülmektedir. Arap harfli yazıda ‘ı’ ve ‘i’ kelimelerini ayırd eden bir harf bulunmaması ve ikisinin de ‘ ُ ’ harfi ile gösterilmesi sebebiyle, şarkı kelimesinin en eski dönemlerdeki telaffuzunu kontrol etmemiz mümkün görünmüyor. Dolayısıyla şarka ait anlamındaki ‘şarkî’ ile ‘şarkı’

kelimelerini en azından yazılış bakımından iki ayrı kelime olarak değerlendiremiyoruz. Şarkı, doğrudan ‘şark’tan geliyor olabilir. Ancak o zaman bunu musikideki anlamıyla nasıl örtüştürebiliriz? Çünkü şarkı, ilk örneklerine bakıldığından kimi zaman aruzla, kimi zaman hece ölçüsüyle yazılan, büyük kısmında sade bir Türkçe kullanılan ve İstanbul’da doğup gelişen bir nazım biçimi/beste türü olduğu anlaşıyor. Eldeki bütün işaretler, 16. ve 17. yüzyıldan itibaren geniş bir alanda kullanılan ‘türkî’den farklı olarak ‘şarkı’nın İstanbul merkezli klasik musiki çevrelerine mahsus bir beste türü olarak tarih sahnesine çıktığını gösteriyor.

‘Şarkı’nın kökeni hakkında başka savlar da ileriye atılmış, tahminler yürütülmüştür. Eski Türkçedeki ‘çağırmaq, yüksek sesle söylemek, bağırmaq’ anlamındaki ‘çağırğı’dan geldiği yönündeki iddialar fonetik bakımdan doğru bulunmamaktadır.¹⁰² Sevan Nişanyan’ın tarihî kaynaklara atıf yaparak vücuda getirdiği etimolojik web sözlüğünde Evliya Çelebi’nin ‘şarıkdı’ (Türkmen lisanında ‘şehirli oldu’) ifadesine gönderme yaparak ‘şehirli’ anlamına gelen bir deyimden uyarlanmış olma ihtimalini, karşıtı olarak ‘türkî’nin ‘köylü havası’ demek anlamı ile birlikte zikretmesi dikkat çekicidir.¹⁰³ Aynı yazar “Ermenice ‘şark: makam’ ve ‘şaragan: bir tür makamlı ilâhî’ kelimeleriyle bir ilgisi düşünülebilir mi?” diyerek başka bir ihtimali daha gündeme getirmiş,¹⁰⁴ ancak daha sonra bu görüşünden vazgeçerek, sözlüğündeki açıklamayı, “‘şark 2 wı p "makam" ve şaragan 2 wı ulı wı "bir tür makamlı ilahi" sözcükleriyle ilgisi uzak olasılıktır” şeklinde güncellemiştir.¹⁰⁵

Şarkının bir nazım biçimi olarak murabbadan evrildiğini söyleyebiliyoruz.¹⁰⁶ 16. yüzyılda yazılmış pek çok dîvânda yer alan murabbalar şarkının nazım biçimi cihetinden

¹⁰² Mustafa Uzun, “Şarkı”, **DİA**, İstanbul, C. XXXVIII, 2010, s. 357. Bu iddia sahibi Mahmut Ragıp Gazimihal’dır. Bkz. Mahmut Ragıp Gazimihal, **Musiki Sözlüğü**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1959, s. 53 (“çağırğı” maddesi).

¹⁰³ Sevan Nişanyan, (çevrimiçi), nisanyansozluk.com/?k=şarkı, 02.11.2021.

¹⁰⁴ Sevan Nişanyan, **a.e.**; Süreyya Ağayeva da “Şarkı kelimesinin eski Ermenice şekli “şarakan”dır” demektedir. Bkz. Süreyya Ağayeva, “Nota”, **DİA**, C. XXXIII, İstanbul, 2007, s. 207.

¹⁰⁵ Sevan Nişanyan, **a.e.**

¹⁰⁶ Ahmed Paşa’nın (1426-1497) çevresindeki şairler zümresi, sonradan ‘şarkı’ya evrilecek olan ‘murabba’ formunda şiirlerin bilinen ilk örneklerini vermişlerdir. Bkz. Ali Alpaslan, **Ahmet Paşa**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 14.

atası olmalıdır.¹⁰⁷ ‘Şarkı’ tabiri 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Erken örneklerden ikisini, 1640 yılı civarında yazılmış olan¹⁰⁸ *Peçevî Tarihi*’nde görüyoruz: “...kimisi guzât-ı cenge tergîb içün nazm olunan varsağılar ve şarkılar ırlarlar kimisi çoğürün kopuzın çalarlar.”¹⁰⁹; “...Ol zamanın ehl-i hevâsı Dağıstan güzeli diyü şarkılar varsağılar söylediler ve murabbaler bağladılar. Bir iki sene hânende gûyende lisânında ekser-i mezkûr olan ol idi.”¹¹⁰ 17. yüzyılda konuşulan/yazılan Türkçenin en zengin sözlüğü olan François de Mesgnien Meninski’nin (1620’ler-1698) meşhur lugatidir. Bu eserde ‘şarkı’ bir nazım ya da beste türü olarak yer almıyor ve aynı imlâ ile yazılan ‘şarkî’ kelimesinin anlamı; “Şarkî: Güneşe karşı, müteşemmis, âfitâb-rev=expositus” olarak veriliyor.¹¹¹

Ali Ufkî Bey’in 1650-1665 yılları arasında yazmış olduğu *Mecmua-yı Sâz ü Söz*’ü (MSS) ile Paris Bibliothèque Nationale’deki Turc 292 no’da kayıtlı mecmuası (AU-P) ve Nâilî-yi Kadîm’in *Dîvânı*’nda en erken şarkı örneklerini buluyoruz. MSS’de 5 farklı şarkı güftesi vardır, bunlardan 4’ü notalıdır.¹¹² Birisi ise “Şarkı/Cüce Ali Ağa” başlığı ile notasız olarak kaydedilmiş, 5 bendli bir şarkı güftesidir.¹¹³ Burada kayıtlı şarkıların bir türküden ya da koşmadan, biçim ve güftenin içeriği bakımından herhangi ayırt edici bir özelliği bulunmamaktadır. Meselâ, “Şu karşıdan gelen elâ gözüne/ Dilim varmaz gel

¹⁰⁷ Mustafa Uzun, a.e., s. 357.

¹⁰⁸ Bkz. Erika Hancz, “Peçuyî İbrâhim”, *DİA*, C. 34, İstanbul, 2007, s. 217.

¹⁰⁹ Melek Metin, “Peçevî Tarihi Edisyon Kritiği Bağdat Nüshası (284-317 Metin, Dizin, Özel Adlar Sözlüğü)”, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 75.

¹¹⁰ Kadir Akıllı, “Peçevî Tarihi (184b-218a Metin, Dizin, Özel Adlar Sözlüğü)”, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s. 75. Bu kısma ilk defa Yılmaz Öztuna dikkat çekmiştir. Bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi (BTMA)*, C. II, MEB Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974, s. 270.

¹¹¹ Mertol Tulum, *Meninski’nin Thesaurus’u ve XVII. Yüzyıl Türkçesi | Meninski’nin Theasurus’u ile Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sine ve Başka Metinlerden Derlenmiş Verilere Göre XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesinde Sesler ve Ses Benzeşmeleri Üzerine Bir İnceleme*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2001, s. 1638.

¹¹² Ali Ufkî, *Mecmua-yı Sâz ü Söz*, BL MS Sloane 3114, “[Hüseynî] Şarkı/Usûleş Düyek”, “Şu karşıdan gelen elâ gözüne” (s. 5); “Şarkı/Cüce Ali Ağa”, “Saçı leylin senin meylin kandedir”, notasız-yalnızca başlık ve güfte (s. 27); “[Hüseynî] Şarkı-yı Firâk”, “Uçurdum şahini konmaz koluma” (s. 29); “[Segâh] Şarkı”, “Komazlar ki ben yârime varayım” (s. 109); “[Mâhûr] Şarkı”, “Bend eyledin beni bende” (123b).

¹¹³ Bu şarkının notası AU-P’de mevcut, ancak orada beste türü belirtilmiyor. Bkz. Judith Haug, *Ottoman and European Music in Ali Ufki’s Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context, Volume 1: Edition*, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Münster, 2020, s. 167.

benim ol demeğe” diye başlayan şarkı, hem 11’li hece ölçüsünde yazılmış olmasından, hem de güftenin muhteviyatı bakımından bir koşmayı andırmaktadır. “Uçurdum şahini” diye başlayan “Şarkı-yı Firâk” başlığını taşıyan şarkının ikinci bendinin ilk dizesi; “Kani benim ağalarım beylerim/Viran oldu gök sünbüllü dağlarım” tam anlamıyla bir türkü havasındadır. Şarkının notasında da MSS’deki türkülerden çok farklı bir seyir görülüyor. Melodilerde, usûl kullanımında ya da kelimelerin dağılışında bu güfteyi ‘şarkı’ kılanın ne olduğu hiç anlaşılmıyor. Neden sadece bu beş güfteyi/eseri şarkı olarak adlandırdı Ali Ufkî?¹¹⁴ Bunlara da türkî ya da varsağı diyebilecekken neden böyle bir tercihte bulundu? Şarkı denince o devirde insanların zihninde uyanan nasıl bir şeydi? Herhalde kimseye türkîden çok farklı bir şey çağrıştırmıyordu. Fakat durum Nâîlî-yi Kadîm’de hayli farklı bir mahiyet arz etmekteydi.

Nâîlî-yi Kadîm ‘şarkı’yı dîvânına almaya uygun bulan ilk şairdir. Gerçi ‘şarkı’ da ismen ilk defa onun çağında belirmektedir. Ancak Nâîlî, Ali Ufkî’deki örneklerin aksine şarkılarının tamamını aruzla yazmış, bu şarkıların bazılarında musanna gazelleri kadar ağdalı olmasa da seçkin ve pek sade sayılamayacak bir dil kullanmıştır:

“Şeçer-i Tûr pâ-y-mâlindir

Salın ey nahl-i bâğ-ı işve salın

Sidre hem-sâye-i nihâlindir

Salın ey nahl-i bâğ-ı işve salın

Sanadır meyli cân-ı müştâkın

Sanadır intizârı uşşâkın

Temelin hâke sal bu nüh-tâkın

Salın ey nahl-i bâğ-ı işve salın”¹¹⁵

¹¹⁴ AU-P’de durum aynıdır. Oradaki şarkıları da türkülerden ayırmak pek mümkün görünmüyor. AU-P’deki şarkılar için bkz. Judith Haug, **a.g.e.**, c. I, s. 167, 176, 375.

¹¹⁵ Haluk İpekten, **Nâîlî-i Kadîm Dîvânı -Edisyon Kritik-**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970, s. 487.

İlk iki bendini yukarıya derc ettiğim bu şarkıdan açıkça görüleceği üzere halk mahsûlü türkî/koşma/varsâğı gibi bir üslûp ve ifadeden bahsedemeyiz. Üslûp, seçkin bir dîvân edebiyatı zevkine aittir.

“Eser-i nâle-i şeb-gîrimden/ Sakın ey şûh-i cefâ-pîşe sakın”¹¹⁶ derken de şair sade bir anlatımı tercih etmez, zürefâ ifadelerini kullanmayı yeğ tutar.

Toplam 11 şarkısı dîvânının farklı nüshalarında tespit edilen¹¹⁷ Nâilî bazı şarkılarında ise halk diline oldukça yakın bir üslûbu benimsemiştir:

“Geçer fûrkat zamânı böyle kalmaz
Sağ olsun sevdiğim Mevlâ kerimdir
Onulmaz yâreler bitmez iş olmaz
Sağ olsun sevdiğim Mevlâ kerîmdir”¹¹⁸

Sevgiliye yakardığı, içli ve sanki bir saz şairiymişçesine yazdığı şu dizeler yine halk diline yakındır:

“Yamandır hecr ile hâlüm
Bana yâr olmadın gitdün
Nedür cürmüm be hey zâlim
Bana yâr olmadun gitdün”¹¹⁹

18. yüzyıl, yukarıdaki örnekler gibi binlerce şarkının yazıldığı bir yüzyıl olacaktır. Bu şarkıların bir kısmında aruz, bir kısmında hece vezni kullanılmış olsa da dil daha sade olacak, halk zevkine ve duygusuna daha uyumlu bir üslûp tercih edilecektir. ‘Şarkı’ musiki ile kurduğu ilişkiye bağlı olarak biçim ve içerik bakımından süreklince değişecek ve beste türlerinin hepsini alt ederek, yaygınlık bakımından zirveye yerleşecektir.

2.2.2. Şarkıların Fasil Geleneği İçerisindeki Macerası

¹¹⁶ İpekten, **a.g.e.**, s. 489, 490.

¹¹⁷ İpekten, **a.g.e.**, s. 486-494.

¹¹⁸ İpekten, **a.g.e.**, s. 493.

¹¹⁹ İpekten, **a.g.e.**, s. 488.

Şarkının bir önceki bölümde zikri geçen en erken örnekleri fasıl düzeni içerisinde icra olunuyor muydu bilemiyoruz. Bilhassa Ali Ufkî’de kayıtlı olanlar çoğur gibi sazlarla çalınan, âşık musikisine ait eserler gibi görünüyor. Nâilî-yi Kadîm’in şarkıları ise yazılmasından kısa bir süre geçtikten sonra bestelenmiş gibidir. Nitekim yukarıda örnek olarak verilen “Yamandır hecr ile hâlim” mısraı ile başlayan şarkı, 17. yüzyılın en önde gelen bestekârlarından olan ve “Hâce-yi Rum [Anadolu’nun Abdülkadir-i Merâgîsi]” olarak anılan¹²⁰ Koca Osman tarafından Beyâtî makamında bestelenmiştir.¹²¹ Ömrünün büyük kısmının 17. yüzyılın ilk yarısında geçtiğini bildiğimiz Koca Osman Efendi, 1666’da vefat etmiş olan Nâilî’nin şarkısını, onun bu şarkıyı kaleme almasının üzerinden çok geçmeden bestelemiş olmalıdır. Aynı güfteyi Rifat¹²², Hâfız¹²³ ve Neş’î¹²⁴ de bestelemiştir. Dört ayrı bestekârın dört ayrı makamda bestelediği bu şarkı, Nâilî’nin şarkılarını bestelensin diye yazdığına işaret ediyor gibidir. Aynı vezinde bir başka şarkısı da yine çok ilgi görmüştür: “Adû benzer nifâk etmiş/ Bizimle yâr söyleşmez”¹²⁵. Tosunzâde (ö. 1715) bu şarkıyı Kürdî makamında ve Devr-i Revan usûlünde bestelemiş¹²⁶, Kürdî olarak Evfer usûlünde bestelenmiş versiyonu da mecmualara yansımıştır.¹²⁷ Bu şarkı pek çok farklı mecmuada kaydedildiği görülen, devrinin meşhur şarkılarından birisi olmuştur.

“Şecer-i Tûr pâ-y-mâlindir/ Salın ey nahl-i bâğ-ı işve salın” diye başlayan şarkıyı hem Kilisli Muharrem Ağa¹²⁸, hem de Nâilî’nin yetiştirmesi olan büyük bestekâr Hâfız

¹²⁰ HPM-MB, 103b’de kayıtlı “Uşşaknâme” isimli kârın başlığında, bestekâr “Hâce-i Rûm Koca Osman” olarak kaydedilmiştir. Bizzat Hâfız Post’un elinden çıkan bu kayıt, Koca Osman’ın musiki camiasındaki özel konumuna işaret ediyor.

¹²¹ HPM-R’de 77b’de. Ayrıca AU-P’de Beyâtî makamında, ilk mısraı aynı, fakat diğer mısraları farklı, lafzî terennümler içeren, hece vezninde bir eserin notası var, usûlü “DUWEK” olarak yazılmış. Eserin notası için bkz. Haug, **a.g.e.**, s. 289.

¹²² HM, 360a.

¹²³ HM, 71b.

¹²⁴ TE-MO, 2b.

¹²⁵ Tamamı için bkz. İpekten, **a.g.e.**, s. 489.

¹²⁶ HM, 268a.

¹²⁷ TE-MO, 26b; IM, 228a; HPM-R’de Kürdî faslına başlıksız olarak kaydedilmiş.

¹²⁸ HPM-R, 84b. Aynı güfte HPM-R’de 10b’de Pençgâh Fash’ında başlıksız olarak kayıtlı, Pençgâh makamındaki bestesinin Hâfız Post’a ait olduğu diğer mecmualardan anlaşılıyor.

Post bestelemiştir¹²⁹. Nihâvend ve Pençgâh makamlarındaki bu besteler, yine Nâilî'nin çağdaşı olan bestekârlara aittir. Hem Muharrem Ağa ve hem de Hâfız Post IV. Mehmed devrinde (1648-1693) nam salmış bestekârlardır. Hâfız Post'la olan yakınlığı, Nâilî'nin bazı şarkıları ve gazelleri Hâfız Post'un bestelemesi için yazmış olabileceğini akla getiriyor. Hâfız Post, Nâilî'nin en az üç şarkısını bestelemiştir.¹³⁰ Nâilî'den çok sonraları yaşamış olan Hasan Ağa'nın da yine onun şarkısını güfte olarak kullanması dikkate değer. Güfte mecmualarından, yazdığı 11 şarkıdan 7'sinin bestelendiğini kesin olarak tespit edebildiğimiz şairin diğer şarkılarının da bestelenmiş olma ihtimali yüksektir. Nâilî ile ilgili bu tespitler, şarkının daha bidayette bir beste malzemesi olarak üretildiğinin kanıtlarıdır.

Ali Ufkî ve Nâilî'den sonraki en erken kaynaklardan biri de İtrî'nin mecmuasıdır. Onun mecmuasındaki şarkıları incelemek ve çağdaşı olan Hâfız Post'un mecmualarıyla mukayeseli olarak okumak, 'şarkı'nın kökeni, mahiyeti, gelişimi üzerine önemli tespitler yapmamızı temin etmektedir. 1660'lar veya 1670'ler civarında tertib edildiğini tahmin edebileceğimiz bu mecmuada 'şarkı' olarak kaydedilen üç güfteden birisi İtrî'nin kendisine, diğer ikisi ise Hâfız Post'a kayıtlıdır. Üçü de aruz vezninde yazılmıştır. Bestesi İtrî'ye ait olan şarkı Arazbâr faslının semâîleri arasında "Şarkı Semâî/Beste-i İtrî" başlığı ile kaydedilmiştir.¹³¹ Şarkılarda kullanılan kelimeler ve üslûp Nâilî'ninkini andırıyor:

"Gönül mir'âtını etdin mükedder
Ko istiğnâyı ey şûh-i sitem-ger
Dü çeşmim huşk kıldın dâmenim ter
Ko istiğnâyı ey şûh-i sitem-ger"

Hâfız Post'un İtrî'nin mecmuasındaki iki şarkısından biri de Arazbâr faslında kayıtlıdır.¹³² Devr-i Revan usûlünde bestelendiği belirtilmiş olan şarkının güftesi de yine sade bir dil kullanılarak yazılmıştır:

¹²⁹ HM, 27b.

¹³⁰ Bkz. HPM-R, 25b, 57a; HPM-İÜ, 16a; IM, 216a; HM, 27b, 71b;

¹³¹ IM, 191b.

¹³² IM, 190b.

“Kime keşfedeyim sırr-ı derûnum
Benim bir gizli râzım var denilmez
Kime arz edeyim hâl-i cünûnum
Benim bir gizli râzım var denilmez”

Hâfız Post’a kayıtlı diğer şarkı Rehâvî makamında ve Evfer usûlündedir.¹³³ IM’deki diğer şarkısına ait güftenin üslûbu ile örtüşen bir üslûba sahiptir, aynı vezindedir.

İtrî’nin mecmuasında (IM) şarkı olarak kaydedilen bu üç güftenin dışında başlıklarında hangi türde oldukları belirtilmemiş olan, ancak hem yapıları incelendiğinde hem de diğer mecmualarla mukayese edildiklerinde şarkı güftesi oldukları anlaşılan güfteler bulunmaktadır. Hüseyinî/Devr-i Revan, ilk mısraı “Nâlemüz tutdu yine âfâkı” olan güfte¹³⁴ Hâfız Post’un mecmualarında (HPM-R ve HPM-İÜ), kendi eseri olarak kaydettiği bir şarkı güftesidir, güfte Meyyâl’indir.¹³⁵ IM’de dört, HPM’lerde üç bend olarak mukayyettir. Dervîş Meyyâl, Galata Mevlevîhânesi’ne mensup, Farisî şiirlerinde ‘Şehlâ’ Türkçelerde ise ‘Meyyâl’ mahlasını kullanan Mehmed isminde bir zat imiş. Hakkındaki en geniş bilgiyi Esrar Dede vermektedir.¹³⁶ 1669 tarihinde vefat ettiğine göre Meyyâl Mehmed Efendi Nâilî ile muasırdır ve bahis konusu bu şarkısının elimizdeki en eski şarkılardan olduğu anlaşılmaktadır. Dervîş Meyyâl’in şiirlerini cemettiği bir dîvânının olup olmadığı belli değildir. Mevcut ise de şimdi kayıp olduğu anlaşıyor, kütüphanelerde herhangi bir nüshasına tesadüf edilemedi. Meyyâl’in bu manzumeyi ‘şarkı’ olarak adlandırarak mı yazdığı, eğer dîvânı vardıysa bu şiiri, dîvânına alıp almadığı şimdilik cevabı verilemeyen sorulardır.

İtrî’nin mecmuasında sadece “Devr-i Revan/İmam” başlığı ile, Arazbâr faslına, dört bend olarak kaydedilmiş bir güftenin¹³⁷ Hâfız Post’un mecmualarından birinde “Şarkı/Usûleş Devr-i Revan/Beste-i Küçük İmam/Güfte-i Fuzûlî” başlığı ile

¹³³ “Nigâh-ı şûhunun meftûnu kıldı” (Şarkı/Evfer/Hâfız), **IM**, 208b.

¹³⁴ **IM**, 163a.

¹³⁵ **HPM-R**, 47b; **HPM-İÜ**, 42b.

¹³⁶ Esrar Dede, **Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye**, yay. haz. İlhan Genç, Ankara, 2000, s. 267, 268, 474-476.

¹³⁷ İlk mısraı: “Perîşân-hâlin oldum sormadın hâl-i perîşânım”, **IM**, 189b.

kaydedilmesi¹³⁸ fevkalâde dikkat çekicidir. Nitekim ‘şarkı’ diye bir kelimenin dahi mevcut olmadığı bir devirde yaşamış olan Fuzûlî nasıl olur da bir şarkı yazabilir? Verilecek cevap şarkının mahiyetini ve kökenini güçlü bir biçimde vurgular. Fuzûlî’nin bir murabba olarak kaleme aldığı bu manzumenin, *Dîvân*’ında “terkipler” bölümünün altına yazılması¹³⁹, biçim olarak şarkı ile büyük oranda aynı olan murabbaların, 17. yüzyılın ortalarından itibaren şarkı olarak adlandırılmaya başlandığını göstermektedir.

İtrî’nin mecmuasında “Çenber” başlığı ile murabba beste olarak kaydedildiği görülen, ilk mısraı “Beni kim sever demişsin ne sitem ne cevrdır bu” olan, Muhayyer makamında bestelenmiş güfte, HPM-R’de “Şarkı/Beste-i Na‘th‘ân Abdî Çelebi” başlığı ile kayıtlıdır.¹⁴⁰ Çenber usûlünde şarkı bestelenebilir, ancak pek yaygın bir durum değildir. IM’de dört mısradan mürekkep tam bir murabba olarak kayıtlı olan güfte, HPM-R’de ikinci bir bendle beraber yazılmıştır. Bu örnek de bize bir kaynağın murabba olarak değerlendirdiği bir güftenin başka bir kaynakta/başka bir kimsenin algısında şarkı olarak yer alabildiğini göstermektedir. Murabba ile şarkı arasındaki keskin duvarlar bu devirde henüz örölmüş değildir. 17. yüzyılın sonlarında dahi murabba ile şarkı arasındaki ayrımın henüz tam netleşmediği görölmektedir.

İtrî’nin mecmuasında “Evfer/Hâfız” başlığı ile, dört bend olarak kaydedilmiş Muhayyer makamındaki güfte¹⁴¹, HPM-İÜ’de Güftenin Va’dî’ye ait olduğu bilgisiyle birlikte, iki bendden müteşekkil bir şarkı olarak kayıtlıdır. Bu güftenin Nâilî’nin *Dîvân*’ında yer alan şarkılardan biri olmasına karşın Hâfız Post tarafından Va’dî’ye kaydedilmesi izaha muhtaçtır. Nâilî’nin talebesi olan ve pek çok manzumesini besteleyen Hâfız, herhalde bir zühûl eseri olarak bu güftenin sahibini mecmuasına yanlış yazmıştır.¹⁴²

¹³⁸ HPM-R, 81b.

¹³⁹ *Dîvân*’da altı, IM’de dört, HPM-R’de ise iki bend olarak mukayyettir. *Dîvân*’daki tam hali için bkz. Abdülbâkî Gölpinarlı, **Fuzûlî Dîvânı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1948, terkipler, murabba nr. V, s. 319.

¹⁴⁰ HPM-R, 54a.

¹⁴¹ İlk mısraı “Geçer fûrkat zamânı böyle kalmaz”, IM, 216a.

¹⁴² Nitekim bu şarkı Üsküdarlı Va’dî Ahmed Çelebi’nin *Dîvân*’ında zaten yer almıyor. Bkz. Mahmut Yücel, **Va’dî Dîvânı (Tenkitli Metin)**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2001.

Yine bestesi Hâfız Post’a, güftesi Nâilî’ye ait olan Muhayyer makamındaki güfte, IM’de “Semâî-yi Hâfız” başlığı ile Muhayyer semâîler sırasında kaydedilmiştir.¹⁴³ Hâfız Post da kendisine ait olan bu eseri, mecmuasında Muhayyer semâîlerle birlikte yazmıştır. Ancak başlığın üst tarafına sonradan bir de ‘Şarkı’ yazmayı uygun görmüştür. Öyle görünüyor ki Hâfız Post’un zihninde dahi şarkı/murabba/semâî ayrımları yeni yeni oturmaktadır. Gerçi semâî usûlünde bestelenmiş kimi şarkıların sonraki devirlerde yürük ya da ağır semâî olarak kabul edildiği ve fasılda bu şekilde icra edildiği de görülmedik şey değildir. Anlaşılan o ki sınırların keskin bir şekilde çizilmediği bu musiki evreninde terminolojinin kullanımı nisbeten serbestti. Bu serbestiyet kuvvetle muhtemel icra pratiğine de yansıyor. Şimdilik elimizdeki veriler bu tahminleri güçlendiremiyor, icra pratiğindeki yansımaya tam anlamıyla anlamamıza yardımcı olmuyor. Sadece yukarıdaki tespitler bile musikideki beste türlerinin macerası hakkında daha geniş fikir sahibi olmamızı sağlıyor.

İtrî’nin mecmuasında kayıtlı olan ve bugün de sıkça icra edilen bir ‘şarkı’, “Şem’-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm” mısraı ile başlayan meşhur Mevlevî niyaz ilâhîsidir.¹⁴⁴ Segâh faslına ve sadece “Devr-i Revan” başlığı ile kayıtlı olan bu güfte, diğer kaynakların ittifakla bildirdiğine göre Dervîş Ömer’e aittir.¹⁴⁵ 17. yüzyılın ilk yarısının en önde gelen birkaç musiki üstadından biri olan Dervîş Ömer’in bahsi geçen şarkısının güftesi 4+2/aaaa+bb sistemi ile 6 mısralık bendler şeklinde kaleme alınan bir güftedir. Güfteyi İtrî tek, Hâfız Post iki bend olarak kaydetmiştir.¹⁴⁶ Eserin kayıtlı olduğu en eski kaynak Ali Ufkî’nin mecmualarıdır. Her iki mecmuasında da bu şarkının notasını yazmış olan Ali Ufkî başlıkta ‘şarkı/ilâhî/varsığı’ gibi herhangi bir beste türü belirtmemektedir. MSS’de Segâh faslına ve başlıksız olarak kaydedilmiş eser, AU-P’de Mâye/Devr-i Revan olarak kayıtlıdır. ‘Şem’-i ruhuna’nın ‘şarkı’ olarak vasıflandırıldığı tesbit edebildiğimiz

¹⁴³ IM, 217a, 217b.

¹⁴⁴ IM, 220b.

¹⁴⁵ bkz. Harun Korkmaz, “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, Danışman: Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Koordinatör: Sinan Sipahi, Suna ve İnan Kırâç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul, 29 Nisan Pazar 2018, s. 15.

¹⁴⁶ IM, aynı yer; HPM-Ü, 126a.

ilk kaynak Hâfız Post'un mecmuasıdır (HPM-İÜ).¹⁴⁷ Ebubekir Ağa'nın *Mecmuası* (EM) ve Hekimbaşı Mecmuası (HM) gibi 1740-1760 civarının repertuarını yansıtan mecmualarda da şarkı olarak kayıtlıdır. Gerçi 1750-1760 civarlarında tertib edildiğini tahmin edebileceğimiz bir fasıl mecmuasının Pençgâh faslında kayıtlı, beste-i kadîm 3 âyîn-i şerîfden birisi olarak bildiğimiz *Pençgâh Mevlevî Âyîn-i Şerîfi*'nin güftesinin son kısmında, "Zeyl" olarak "Şem'-i ruhuna" kayıtlıdır.¹⁴⁸ Bu kayıt bize aynı eserin, aynı devirde hem şarkı hem de 'niyaz ilâhîsi' olarak mevcudiyetini devam ettirdiğini göstermektedir. "Şem'-i ruhuna", 'şarkı'nın sadece murabba, semâî ve varsağı gibi beste türleri ile değil ilâhîlerle de bugün için izahta zorlandığımız ilişkilere sahip olduğuna işaret etmektedir.

İtrî'nin mecmuasında, Kürdî faslında, "Eşk-i çeşmimle dolupdur dâmenim" mısraı ile başlayan "Devr-i Revan" başlığı taşıyan, bestekârı belirtilmeyen bir eser bulunmaktadır ki, Hâfız Post mecmualarında bu eserin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.¹⁴⁹ Bu güftenin bulunduğu sayfanın zahriyesine kaydedilmiş üç bendlik bir güfte, Nâilî'nin dîvânında bulunan ve ilk mısraı "Adû benzer nifâk etmiş" olan şarkıdır.¹⁵⁰ İlk mısraı biraz farklı olarak "Adû bizden nifâk etmiş" olarak kaydedilmiştir. Yukarıda Tosunzâde tarafından bestelendiğini kaydettiğimiz bu eser, HPM-R¹⁵¹ ve HM¹⁵²'de de mevcuttur. Tesbîhî Emîr Çelebi'nin elimizde bulunan üç mecmuasından birinde de bu eser kayıtlıdır. Ancak işin ilginç tarafı Emîr Çelebi'nin bu eseri bir varsağı olarak kaydetmiş olmasıdır.¹⁵³ *Nâilî-yi Kadîm Dîvânı*'nın eldeki pek çok eski nüshasında da bulunan bu şarkı, nasıl olmuş da şairin vefatından yaklaşık yarım asır kadar sonra tertib edilmiş olduğu anlaşılan bir mecmuada varsağı olarak kaydedilmiştir? Yukarıda ifade edildiği gibi varsağılar şarkılardan ayrı düşünülemez. Önceki kaynaklarda varsağı olarak kaydedilen bazı eserler nasıl şarkı olarak adlandırılıp icrasına devam edildiyse, bazı şarkılar da eski

¹⁴⁷ 126a.

¹⁴⁸ Staatsbibliothek zu Berlin, Or. 3370, 9b.

¹⁴⁹ HPM-R'de 97b; 'Usûleş Devr-i Revan/Şarkı/Beste-i Hakîr' başlığı taşımaktadır. HPM-İÜ'de 91b.

¹⁵⁰ IM, 228a.

¹⁵¹ HPM-R, 98a.

¹⁵² HM, 268a.

¹⁵³ TEM-MO, 26b.

terminolojiye bağılı musikişinaslar tarafından varsağı¹⁵⁴ olarak nitelenmiş olabilir. Tesbîhî Emîr Çelebi Koca Osman'ın talebelerindendir ve Koca Osman devrinde 'varsağı' ifadesi yaygındır, 'şarkı' henüz pek yayılmamıştır. Epeyce uzun müddet yaşadığı, biyografisinin detaylarından anlaşılan Emîr Çelebi'nin, mecmuasındaki bir güftenin nev'ini belirtirken gençliğinde öğrenmiş olduğu terminolojiyi kullanmış olduğunu söylemek mümkündür. Ancak buna rağmen Emîr Çelebi mecmualarında şarkı güftelerine yer vermiştir. Her ne kadar mecmualarındaki repertuar daha çok kâr, nakış, beste ve semâî gibi türlerden oluşuyorsa da bilhassa Topkapı Sarayı'ndaki Revan koleksiyonunda yer alan mecmuasında (TEM-R) bazı fasıllarda şarkı güfteleri de görülmektedir. Bu da Tesbîhî'nin 'varsağı' ifadesini her zaman 'şarkı' için kullanmadığına işaret ediyor. Nitekim Beyâtî faslında iki şarkı güftesinin de bulunduğu sayfaya "Varsağı/Sofyân/li-muharririhî" başlığı ile kendi bestelediği, ilk mısraı "Söylen yâre bize sitem etmesün" olan varsağının güftesini yazmıştır.¹⁵⁵ Belki de Tesbîhî Çelebi için varsağı ve şarkı ifadeleri tamamen ayrı iki türü işaret ediyordu ve hocasının varsağısına şarkı demeyi uygun görmemişti. Ayrıca kendisi de hocasından öğrendiği gibi varsağı bestelemeye devam etmişti. Daha da ilginç TE-R'de Evc faslındaki murabba besteler arasına kaydedilmiş olan "Devr-i Revan Varsağı/Osman Efendi" başlıklı güftedir. Farsça olan güfte aruz veznindedir. Her mısraının sonunda da terennüm vardır. Buradaki varsağı formunun şarkılarla benzer bir tarafının bulunmadığı, türkülere de güfte bakımından bir yakınlığı olmadığı açıktır. Demek ki varsağılar her ne kadar 'şarkı'ya dönüşse ve daha çok folklorik bir mahiyet arz etse de güftelerinin görünümü bakımından 'elit' musiki eserlerine benzeyen örneklerini bulmak mümkündür.

¹⁵⁴ Varsağılar genellikle hece vezniyle, bestelenmek için yazılan güftelerdir. Kelimenin kökeni bir Türkmen boyu olan 'Varsak'lara dayanır (Bkz. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Yay. Orhan F. Köprülü, Ankara, 1984, s. 246). Zaten varsağılar da erken dönemlerde "varsakî" başlığı altında kaydedilmişlerdir. 16. ve 17. yüzyıllarda kaleme alınmış çeşitli metinleri ve bu arada bol miktarda güfteyi içeren bir eşar mecmuasının 16. yüzyıl sonlarında yazıldığı anlaşılan kısımlarında da bu imlâ ile başlıklandırılarak kaydedilmiş güftelere rastlanır. Bkz. **Eş'ar ve Güfte Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1503, 124a.

¹⁵⁵ **TEM-R**, 82a. Eserin ilk bendinin birinci ve dördüncü mısralarının sonuna "3" yazması dikkati çekiyor. Acaba sondaki kelimenin tekrar adedini mi belirtmek istiyor, yoksa başka bir kastı mı var? Anlamak mümkün olamadı. **HM**'de aynı güfte yine Beyâtî makamında, fakat Devr-i Revan usûlünde olarak, Kasım Ağa'ya kaydedilmiştir. Bkz. **HM**, 106b.

Hâfız Post'un mecmualarında bulunan şarkıların önemli bir kısmı, eski mecmualarda 'varsâğı' olarak kaydedilen güftelerdir.¹⁵⁶ Hâfız Post mecmualarında hiçbir varsâğıya yer vermez, daha doğrusu 'varsâğı' kelimesini hiç kullanmaz. Meselâ Hâfız Post'un "Şarkı/Usûleş Evfer/Beste-i Koca Osman merhûm" başlığı altında kaydettiği "Başım alayım gideyim elinden" mısraı ile başlayan Beyâtî eser, 1640-1644 yılları arasında tertib edilmiş olduğu içindeki kayıtlardan anlaşılan SİFM'de Beyâtî varsâğılar sırasında yazılmıştır.¹⁵⁷ Zaten bu mecmuada 'şarkı' ifadesi hiç geçmez. Mecmuada beste türü olarak 'kâr', 'semâî', 'varsâğı' ve 'savn' ifadelerinden başka bir ifadeye rastlanmaz. Bolca kaydedilmiş 'murabba'lar içinse başlıklarında bir beste türü ifadesi kullanılmamıştır. Mecmuanın bir yerinde de irticâlî icrayı ifade eden "dü-beyt" ve "taksîm" serlevhaları altında birer güfte kaydedilmiştir.¹⁵⁸ Devrinin repertuarını geniş bir yelpazede aktaran bu mecmuada 'şarkı' kelimesinin hiç geçmemesi dikkate değer. SİFM'de "varsâğı" olduğu belirtilmiş olan 9 güfte bulunmaktadır. Bunların tamamı Beyâtî makamındadır ve hece ölçüsü ile yazılmışlardır. 5'i Devr-i Revan, 2'si Evfer ve 2'si Sûfiyâne usûllerindedir.¹⁵⁹ Bu usûllerin, şarkıların bestelendiği usûller olduklarını hatırlamakta fayda vardır. Hem güfte yapıları hem de kullanılan usûller erken dönem şarkıları ile varsâğıları arasında bariz bir fark bulunmadığını göstermektedir. Varsâğı olarak 17. yüzyılın ilk yarısında mecmualara yazılan güftelerin, 18. yüzyılda artık neredeyse hep şarkı olarak kaydedildiğini görüyoruz. Meselâ SİFM'deki "Gider oldum gider oldum" (10a) mısraı ile başlayan Beyâtî/Devr-i Revan varsâğı, yüz küsur sene sonra tertib edilmiş olan *Hekimbaşı Mecmuası*'nda "İsfahan/Devr-i Revan Şarkı" olara karşımıza çıkmaktadır.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Bu güfteler aynı makam ve usûldedir. Dolayısıyla üzerinde konuştuğumuz varsâğıların aynı eserler olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁵⁷ SİFM, 9a.

¹⁵⁸ SİFM, 26a.

¹⁵⁹ Bu mecmuadaki 147 parça güfteden elbette varsâğı olarak vasıflandırılacak hatırı sayılır miktarda güfte bulunabilir, ancak mecmuadaki eserlerin çoğunun hangi türde oldukları belirtilmediğinden güfteleri başka mecmualarda bulup başlıklarını kıyaslamak gerekir.

¹⁶⁰ Bestekârı Âhenî Çelebi olarak kaydedilmiştir. 1112 (1700/1701) senesinde vefat etmiş olan ve *Atrabü'l-Âsâr*'da IV. Mehmed devrinde şöhret bulduğu kaydedilen (*Atrabü'l-Âsâr*, 12b) Âhenî'nin eseri herhalde 1640'ların başında tertib edilmiş olan SİFM'de olmasa gerek. HM'deki bestekâr atfı yanlış olabilir, ya da aynı güfte Beyâtî'ye seyir bakımından çok da uzak bir makam olmayan İsfahan'da Âhenî Çelebi tarafından

Varsağların SİFM ve Ali Ufkî'nin mecmualarındaki hatırı sayılır mevcudiyetlerinden, o devrin fasıl anlayışı içerisinde mühim bir yer işgâl ettiklerini, dolayısıyla fasıl sırası içinde bir yerleri bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Evliya Çelebi'den de bizi bu tahmine götüren bir ipucu yakalarız. 'Fasl'ın bir musiki tabiri olarak hangi merhalelerden geçtiğini incelediğimiz bölümde naklettiğimiz sahneyi hatırlayalım.¹⁶¹ Evliya IV. Murad'la tanıştığı mecliste padişahın arzusu üzerine bir varsağı okuyacaktır. Ama varsağı okumadan önce bir taksîm eder, yani dü-beyt bir güfteyi irticâli olarak seslendirir. Daha sonra güftesi padişahın, bestesi üstadı Dervîş Ömer'in olan bir varsağıyı seslendirir. Ardından padişahın "bu faslı tamâm eyle" diye buyurması üzerine bir murabba ve bir semâi okur, bir kez daha taksîm eder ve kendi ifadesine göre "kânûn-ı hânendegânı edâ edüp" başını yere koyup ayağa kalkar, faslı tamamlamış olur. Padişah "bir varsağı oku" dediğinde bile hemen bir taksîm edip, minyatür bir fasla girişir. Taksîmle başlayıp yine taksîmle sonlandırdığı fasılda sırasıyla varsağı, murabba ve semâi okur. Bunun da "kanûn-ı hânendegân" olduğunu vurgulama ihtiyacı hisseder. Bahis konusu mecmua (SİFM), Evliya Çelebi'nin başından bu hadisenin geçmesinden kısa bir zaman sonra tertib edilmiş ve onun yaşadığı devrin musiki anlayışını tam olarak aksettiren bir mecmuadır. Bu sebeple varsağı hususundaki örtüşme de kaçınılmazdır.

Seyahatnâme'nin satır aralarında şarkı ve faslın unsurları hakkında başka dikkat çeken noktalar da vardır. Meselâ Evliya yine padişahla tanıştığı bu ilk buluşmada hünerlerini göstermek için sıraladığı pek çok beste türü ve nazım biçimleri arasında 'türkî, şarkı, varsağı' ifadelerini beraber anar. Yani 1630'larda da 'şarkı' ifadesi kullanılmaktadır. Ancak icab ettikçe, bir hatırasını naklederken verdiği örneklerin hiçbiri şarkı değildir. Demek ki o kadar da merkezî bir yeri yoktur 'şarkı'nın henüz, ama 'varsağı'dan ayrı tutulmaktadır. Ama ne olmuşsa olmuş Hâfız Post'un mecmuasında artık 'şarkı' bütün 'varsağı'ları yutmuş ve şehirli musikide 'türkî'nin yerine kurulmuştur. Ancak Tesbîhî Emîr Çelebi gibi bazı musikişinaslar Hâfız Post'un bu tercihini

tekrar bestelenmiş olabilir. Ancak her halükârda güfteyi esas alarak düşündüğümüzde yine bir varsağının şarkıya dönüştüğünü görürüz.

¹⁶¹ Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, C. I., s. 110, 111.

paylaşmamışlar, ‘şarkı’yı da ‘varsâğı’yı da iki ayrı nev’i işaret eder gibi kullanmaya devam etmişlerdir.

Evliya’nın aynı meclisi anlattığı bölümde, IV. Murad’ın ‘türkî’ ile ‘varsâğı’yı yekdiğeri için kullandığını görüyoruz: “Hay veled, ibtidâ taksîminde cânâ tâze cân kısmet etdi. Ân-ı vâhidde bir varsâğı ile merhûm Mûsâ Çelebi’nin rûhunu yâd etdi. Tîz doğru söyle ben bu türkî ettiğime peşimân olup yasak eyledim...”¹⁶² Görüldüğü gibi Padişah ‘varsâğı’ya ‘türkî’ demektedir. Bu da ‘şarkı, türkî ve varsâğı’ arasındaki ilişkiyi bir daha düşünmemizi gerektirmektedir. Aynı devirlerde yaşamış Ali Ufkî’nin mecmualarında da benzer örnekler bulabiliyoruz. Meselâ Beyâtî makamında bestelenmiş, “Yâr aşkınla yanup pişdim” mısraı ile başlayan eserin notasını Ali Ufkî her iki mecmuasına da kaydetmiştir.¹⁶³ Ancak AU-P’de güftenin üzerine “Türkî” yazarken *Mecmua-yı Sâz ü Söz*’de (MSS) “Varsâğı” başlığını uygun görmüştür. İlgi çekici olan bir diğer husus da eserin Devr-i Kebîr usûlünde olmasıdır ki bir türkînin ya da varsâğının Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmesi pek sık rastlanan bir durum değildir.¹⁶⁴ “Yâr aşkınla”nın MSS’de bulunduğu sayfadaki diğer iki eserden biri olan “Hançerini eline al” mısraı ile başlayan varsâğı da AU-P’de türkî olarak kaydedilmiştir.¹⁶⁵ MSS’de Nevâ faslına kayıtlı bir varsâğı olan “Gönül tama’ etme cihan vârina” mısraı ile başlayan, güftesi “Şâhin”e ait olan eser ise AU-P’de “Türkî” başlığı ile yalnızca bir güfte olarak, notası yazılmaksızın kaydedilmiştir.¹⁶⁶ AU-P’de “Der Makâm-ı Nevâ/Devr-i Kebîr” başlığı ile notası, “Türkî” başlığı ile ise güftesi kaydedilen eser en ilgi çekici örnektir. MSS’de bu eser “Varsâğı Türkî/Berâ-yı Dervîş” olarak kaydedilmiştir. Görüldüğü gibi türkî nerede biter, varsâğı nerede başlar gibi soruların cevabını bulmak epeyce zordur. Bu tabirlerin daha eski devirlerde, meselâ 16. asır boyunca ifade ettiği anlamların daha farklı bir mahiyet arz

¹⁶² Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, aynı yer.

¹⁶³ AU-P, 100b; MSS, 73a.

¹⁶⁴ Gerçi MSS’de Devr-i Kebîr usûlünde başka varsâğılara da rastlanıyor. SİFM’de “Dügâh Hüseyinî/Usûleş Devr-i Kebîr” başlığı ile kayıtlı, ilk mısraı “Ben niyâz etdikce nâz etdin bana” olan, iki bendden müteşekkil eserin notasını Ali Ufkî Hüseyinî Varsâğı olarak yazıyor. Ancak yazdığı melodi Devr-i Kebîr usûlüne oturmuyor. Birden fazla ve farklı zamanlarda yazılmış kaynaklarda Devr-i Kebîr usûlünde gösterilen eserin notasındaki bu durum, Ali Ufkî’nin eseri notaya aldığı sırada doğan aksaklıklarla ilgili olmalıdır.

¹⁶⁵ AU-P, 298b; Eserin güftesi ve notası için bkz. Judith Haug, *a.g.e.*, C. I, s. 218.

¹⁶⁶ AU-P, 345b; Eserin güftesi ve notası için bkz. Judith Haug, *a.g.e.*, C. I, s. 281.

ediyor olduğunu düşünsek dahi 17. yüzyıl ortalarındaki manzarada, ‘türkî’ ve ‘varsâğı’ ifadelerinin artık neredeyse aynı anlamı ifade eder gibi kullanıldığı, ‘şarkı’nın ise henüz bu tabirler arasında belirgin bir vasıf kazanmadığı görülüyor. Ne var ki tespit edebildiğimiz en eski varsâğı güftelerinde de türkî güftelerinden farklı bir özellik tespit etmek mümkün olmadı. Örneğin 1580’li yıllar civarında tertib edilmiş bir fasıl mecmuasında Musli Şâh için, 11’li hece ölçüsünde ve 4 bend olarak yazılmış Dügâh Hüseyinî makamında bir varsâğı güftesini, Ali Ufkî mecmualarındaki türkîlerden ayıran hiçbir unsur dikkatimizi çekmiyor.¹⁶⁷

Fuad Köprülü, ‘varsâğı’ların kökeni ve hangi tarihî kaynaklarda yer aldığını ana hatlarıyla anlattıktan sonra, biçimsel özellikleri ile halk kültürüne ait diğer türlerle benzeyen ve ayrılan yönleri hakkında bazı tesbitler de bulunuyor:

“...Vezin bakımından varsâğılarda pek kaide yoktur. Bizim âşıklar bazen on birli varsâğılar tertib etmekle beraber, en çok sekizlileri kullanmışlardır. Şekle gelince, tıpkı koşmalar, türküler, türkmânîler gibi dört mısradan mürekkep kıt’alardan meydana gelir ve son mısralar dâima birbiriyle kafiyeli olur. Varsâğıların biraz kaba, erkek bir lisanla ve dâğı bir edâ ile yazılması şarttır. Bu hususta Karacaoğlu, hemen bütün saz şâirlerine üstün sayılabilir. Türkü, türkmânî, koşma tarzlarından ancak bestesiyle ayrılan varsâğı kelimesinin, eskiden türkü kelimesiyle aynı mânâda kullanıldığını, Peçûyî’nin ‘varsâğı’ olarak kaydettiği bir serhad türküsüne Naîmâ’nın ‘türkü’ demesinden anlıyoruz.”¹⁶⁸

Köprülü, eski Türk edebiyatına dair birçok hususta olduğu gibi, varsâğı hakkında da ilk ciddi tanımlamaları yapan kişidir. Elbette bu tesbitlerin bir kısmı geçerliliğini korumuyor. Ancak ‘varsâğı’ ve ‘türkü’ tabirlerinin birbirleri yerine kullanıldığı ve ‘varsâğı’nın vaktiyle ifade ettiğinden daha geniş bir anlam içeriği kazandığı, burada sıraladığımız örneklerle artık sübut buluyor.

¹⁶⁷ İÜ TY 1020, 37a.

¹⁶⁸ Fuad Köprülü, **a.g.e.**, s. 246.

Hekimbaşı Mecmuası’nda “Nakış Varsağı/Sofyan” başlığını taşıyan, ilk hanesi Farsça, ikinci hanesi ise Türkçe birer rübaiden oluşan güfede neredeyse diğer bütün nakışların aksine terennüm bulunmuyor.¹⁶⁹ Bu durum bize Âşık Çelebi’nin Selmân-ı Burûsevî için söylediği “...rübâiler bulup nakışlar bağlamak anun ihtirâyıdı” sözünü hatırlatıyor.¹⁷⁰ Ancak bu tip nakışların ‘varsağı’ ile bir ilgisi bulunduğuna dair bir veri bulamıyoruz. Böylelikle ‘varsağı’nın tarih sahnesine çıkışı ile zamanla tamamen ‘şarkı’ya dönüşmesi arasında geçen süreçte vuku bulan pek çok nokta gibi, bu başlığın ifade ettiği mânâ da bir muamma olarak kalıyor.

2.2.3. Şarkıların Fasil Mecmualarına Kaydedilmeye Başlanması ve Şarkı Mecmualarının Ortaya Çıkışı

Şarkı mecmuaları içinde çoğunlukla yalnızca şarkı bulunan ya da şarkı türündeki eserlerin güftelerine, diğer beste türlerindeki eserlerin güftelerinden daha fazla yer verilen mecmualardır. İçlerinde kimi zaman semâî, beste¹⁷¹ ya da türkî gibi beste türlerinde eserlere ait güftelere de rastlanır. Kimi zaman şarkıların yanı sıra mânîler¹⁷², koşmalar, dâğîler¹⁷³, gazeller¹⁷⁴, müfredler, beyitler ya da başka nazım biçimlerinde eş’ar, şarkı

¹⁶⁹ Aynı güfte, iki rübai arasına bir beyit konarak Uşşak makamında semâî olarak bestelenmiş, o güfede de terennüm bulunmuyor.

¹⁷⁰ Bkz. Âşık Çelebi, *Meşâirü’ş-Şuara*, yay. haz. Filiz Kılıç, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018, s. 433.

¹⁷¹ İÜK TY 810 no’lu şarkı mecmuası, içinde beste ve semâîler bulunan şarkı mecmualarına iyi bir örnektir. Esasen şarkı mecmuası olarak tanzim edilmiş olan mecmuaya az sayıda beste ve semâî güftesi de eklenmiştir. Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 169, 170.

¹⁷² Bazı şarkı mecmualarında epeyce mânî vardır ki bu durum izaha muhtaçtır. Bu mecmualardan bazıları “Şarkı ve Mânî Mecmuası” olarak adlandırılacak kadar mânî ile doludur. Örneğin bkz. İÜK TY 5635; Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 183. Gerçi bu mecmua bir şarkı mecmuası olarak tertib edilmiş, gayet süslü, tezhibli, içinde epeyce makam ismi bulunan, fihrist-i makamâta sahip bir mecmuadır, ancak içinde yirmi adet şarkı, 119 adet mânî vardır. Muhtemelen mecmua şarkı mecmuası olarak tanzim edilmiş ve daha sonra mânîlerin yoğunlukta olduğu bir mecmuaya dönüştürülmüştür. “Şarkı, Eş’ar ve Ma’niyyât Mecmuası” olarak adlandırılan bir başka mecmuada ise yoğunluklu olarak şarkılara, bir kısım da eş’ara yer verilmiş, iki sayfalık ayrı bir bölüm de mânîlere ayrılmıştır. Bkz. İÜK TY 5656; Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 205.

¹⁷³ Örneğin bkz. *Şarkı Mecmuası*, İbn. 2702 (TY 10186); Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 209.

¹⁷⁴ Şarkı mecmualarından bazısında külliyyetli miktarda gazel bulunmaktadır. Örneğin bkz. *Şarkıyyât ve Gazeliyyât Mecmuası*, İbn. 2473 (TY 9973); Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 207.

mecmualarının mündericatlarında bulunmaktadır.¹⁷⁵ Köçek şarkıları ya da köçekçe güfteleri de bazen şarkıların arasına serpiştirilmiş halde, bazen de ayrı bir bölüm olarak¹⁷⁶ şarkı mecmualarında yer alabilmektedir.

Şarkılar 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fasıl mecmualarına kaydedilmeye başlanmıştır. Daha önceki yıllarda, bilhassa 17. yüzyılın ilk yarısında ve ortalarında tertib edilmiş mecmualarda başlıksız olarak ya da “varsağı”, “türkî” gibi başlıklarla kaydedilmiş, sonraki devirlerde tertib edilmiş mecmualarda şarkı olarak kaydedilmiş epeyce güfteye rastlanmaktadır.¹⁷⁷ Fakat Hâfız Post’un mecmuaları ve onlara akran bazı mecmualarda şarkı artık belirgin biçimde fasıl musikisinin bir unsuru olmaya başlar. Aslında bu devirde şarkının fasıl musikisi repertuarının unsuru olduğunu söyleyen bir kaynak mevcut değildir. Hattâ Kantemiroğlu’nun fasıl tarifinde şarkıya yer yoktur. Ancak aynı devirlere ait farklı fasıl mecmualarında birbirlerine benzer bir düzende şarkının yer alması, en azından bazı icralarda şarkının fasla girmiş olduğunu gösteriyor olmalıdır.

Kendisinden sonraki fasıl mecmualarına öncülük etmiş olan Hâfız Post’un Topkapı Sarayı’ndaki mecmuasında (HPM-R) şarkı kimi zaman nakışlarla ya da bestelerle kimi

¹⁷⁵ İçlerinde muhtelif nazım biçimlerinde eş’ar ya da mânî, dâğî gibi metinlere sıkça rastlanan şarkı mecmualarının pek azında beste ve semâî türlerinde âsârâ ait güfte bulunması dikkat çekicidir. Fasıl mecmualarında şarkılar, 17. yüzyıl sonlarından itibaren kök salmaya başlamıştır. Ancak şarkı mecmuaları oluşunca iki repertuar genelde birbirinden ayrılır olmuş, yine fasıl mecmualarında yoğun biçimde şarkı güfteleri bulunmakla birlikte, şarkı mecmualarında, büyük formda eserlerin güftelerine nâdiren rastlanmaktadır.

¹⁷⁶ İçinde şarkıların arasına serpiştirilmiş halde köçek havaları/köçekçe güfteleri bulunan bilinen er erken mecmua için bkz. **Mecmua-yı Râkım [Fasıl Mecmuası]**, tertib edildiği tarih: III. Ahmed Devri (1703-1730), İ.Ü. TY 3533; II. Mahmud’un şehzâdeliğinde kullandığı iki mecmudan birisinde “Köçek Şarkıları” başlığı taşıyan bir bölüm bulunuyor, ancak bu bölüme sadece iki güfte kaydedilmiş, ikinci güfte ise köçek değil, türkmânî güftesidir. Bkz. Şehzâde Mahmud Efendi (Sultan II. Mahmud), **[Şarkı Mecmuası]**, İ.Ü. TY 5647, 162a; Dürbînîzâde Mustafa Efendi’nin 1801 senesinde tertib ettiği güfte mecmuasında “Der Fasıl-ı Köçek Havaları” başlıklı bölümde köçekçeler kayıtlıdır. Bkz. DM, 132a-136a; İlk mufassal matbu güfte mecmuası olan Hâşim Bey’in Mecmuası’nda da “Şarkıyyât-ı Köçekler” serlevhalı bir kısım bulunmaktadır. Burada kimi güftelerin üzerinde makamları yazar, kimisinde yazmaz. Bazı dâğî ve koşmaların da bu bölüme kaydedilmesi dikkat çekicidir. Seyyid Mehmed Hâşim an Sâzendegân-ı Hassa, **Mecmua-i Kârhâ Nakışhâ ve Şarkıyyât (Hâşim Bey Mecmuası, 2. Baskı)**, İstanbul, Zilkade ortaları 1280 (Nisan 1864).

¹⁷⁷ İçindeki kayıtlardan 1640-1644 yılları arasında tertib edildiği anlaşılan **SİFM**’deki kimi varsağıların 17. yüzyılın ikinci yarısında ve 18. yüzyılda tertib edilmiş mecmualarda şarkı olarak kaydedildiği görülmektedir. Örneğin bkz. “*Gider oldum gider oldum*” (**SİFM**’de Beyâtî/Devr-i Revan Varsağı, 10a; **HM**’de İsfahan/Devr-i Revan Şarkı/Âhenî, 44a); “*Dilber meni zâr eyledün*” ya da “*Dilber beni zâr eyledin*” (**SİFM**’de Beyâtî/Sûfiyâne Varsağı, 10b; **HPM-R**’de Beyâtî Şarkı/Usûleş Sofyan/Beste-i Koca Osman, 77b; **IM**’de Beyâtî/Sofyan/Osman Koca, 186a; **HM**’de Beyâtî/Devr-i Revan Şarkı/Koca Osman, 104a).

zaman münferiden, bazen de semâîlerle birlikte kaydedilmiştir. Hâfız Post'un elimizdeki 3 mecmuası ile hemen hemen aynı tarihlerde ya da ondan bir müddet önce tertib edilmiş olduğu anlaşılan Itrî'nin *Mecmuası*'nda (İM) da durum çok farklı değildir. HPM-R'ye göre daha serbest tertib edilmiş olan, içinde kâr, nakış gibi beste türlerine ait eser bulunmayan bu mecmuada kayıtlı 3 adet şarkıdan iki tanesi bestelerin arasında, birisi ise semâî usûlünde olduğu belirtilerek semâîlerle beraber kaydedilmiştir. Fakat HPM-İÜ'de murabba beste, şarkı, semâî sırasına riayet edildiğini söyleyebiliriz. Hattâ belki de güfte mecmualarına ait pek çok hususu vaz' eden ve âdetâ güfte mecmuası tertib etme usûlünü yeni baştan oluşturan Hâfız Post, şarkıların mecmualardaki ve hattâ fasıldaki yerleriyle ilgili belirlemeyi yapan kişidir. Kâr ve nakış gibi ağırlı türlerde eser içermeyen, tabiri caizse daha 'soft' bir fasıl düzeni için hazırlandığını düşündüren HPM-İÜ'de Hâfız bu sıraya riayet etmiştir. Fasıllara bestelerle başlamış, sonra şarkıları kaydetmiş –hattâ çoğu zaman ayrı sayfalara yazmış-, semâîleri ise her zaman olduğu gibi sonra bırakmıştır. Mecmuanın ahvalinden, dikey bir şekilde ve tam da cübbenin yenine girecek tarzda cönk olarak tanzim edilmiş biçiminden, hattâ dağılan sayfaların çoğu yerde fasıl düzenini de bozarak yeniden ciltlenmesinden anladığımız kadarıyla mecmua epey fasıl görmüşe benzemektedir. Yani mecmuadaki güfteler Hâfız Post tarafından hafızasındaki eserleri deftere dökerek gelecek kuşaklara aktarmak için filan değil, bizzat fasıllarda güfteleri hatırlamak maksadıyla kullanmak için tertib edilmiştir. Şu halde HPM-İÜ'deki güfte sıralanmasının en azından böylesi bir mecmuada belli maksada matuf olduğunu düşünerek, içinde kâr ve nakış bulunmayan fasılların o dönemdeki varlığına bir delil teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

Hâfız Post'un mecmuasındaki düzene IV. Mehmed devrine (1648-1687) ait olduğu kuvvetle muhtemel bulunan bir diğer mecmuada da tanık oluruz. Bahsi geçen mecmuada şarkının yeri tıpkı HPM-İÜ'deki sırayı takib eder. 17. yüzyıl sonları yahut 18. yüzyıl başlarında tertib edilen ve Hâfız Post'un mecmualarına biçim ve içerik bakımından çok benzeyen bir fasıl mecmuasındaki¹⁷⁸ güfte sıralaması da yine bu düzendedir. Önemli bir

¹⁷⁸ M-HPM.

kısmı kaybolmuş ve fasıllar için ayrılmış sayfalarına sonraki zamanlarda başka metinler yazılmış olmasına karşın mecmuadaki az sayıda güftede dahi bu düzen açıkça izlenebilmektedir. Ancak bu mecmuada HPM-R’de olduğu gibi diğer eserlere nazaran az sayıda şarkı güftesi bulunmaktadır.

18. yüzyılda, Hâfız Post’un belirlediğini zannettiğimiz fasıl mecmuası tertib etme esaslarına uygun biçimde, baş tarafında fihrist-i makamât bulunan, Rast makamıyla başlayan, genelde fasılda kaydedilen ilk eserlerin kârlar olduğu pek çok mecmuaya tesadüf etmekteyiz. Bu mecmualarda bazı değişen unsurlar da gözlemlenmektedir. Bunların başında hiç şüphesiz şarkıların ayrı yazıldığı bir bölümün ortaya çıkışı gelmektedir. Gerçi içinde şarkıya hiç yer verilmeyen mecmuaların sayısı da azımsanacak gibi değildir, ancak şarkı bölümlü mecmuaların sayısı epey fazladır. Örneğin 18. yüzyılın 3. çeyreğinde tertib edilmiş olduğu anlaşılan *Hekimbaşı Mecmuası*’nda (HM) eserler beste türlerine göre, keskin bir düzenle sıralanmaktadır: kârlar, nakışlar, besteler, şarkılar ve semâîler. HM’deki düzen bu mecmuanın büyük bir mecmua ve güncel repertuarı kapsamanın ötesinde antolojik bir mahiyet taşımasından da kaynaklanıyor olabilir.¹⁷⁹ Ancak şarkıların bu dönemde hem de mecmuada yer aldığı kısmın başına “Şarkıyyât” yazılarak kaydedilmesi, şarkının musikideki mevkiinin değişmiş olduğunu göstermesi bakımından kıymetlidir. 18. asrın ilk yarısında HM kadar, ya da ona yakın düzende, içindeki eserlerin beste türlerine göre hemen hemen aynı tertible dizildiği pek çok mecmua vardır. Örneğin 18. yüzyılın ortalarında tertib edildiği tahmin edebileceğimiz bir mecmuada (SMFM-3)¹⁸⁰ kâr, beste, semâî gibi beste türlerinde eserlerin güfteleri yoğunluktayken bazı şarkı güftelerine de rastlanıyor. Hem de bu mecmua da tıpkı HM gibi bölüm başlıkları kullanılarak bölümlendirilmiş. Epeyce kayıp bulunan, önemli bir kısmı kopmuş, kaybolmuş olan bu mecmuayı fizikî bakımdan kâmilten tedkik mümkün

¹⁷⁹ Bu çalışmada bkz. s. 115-117.

¹⁸⁰ **Mecmua-yı Makamât-ı Dede Efendi [Fasıl Mecmuası] (SMFM-3)**, İÜK TY 3608; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 83-85.

değilse de “Kârâ Nakışhâ”¹⁸¹, “Murabbaât”¹⁸², “Şarkıyyât”¹⁸³, “Semâîyyât”¹⁸⁴ gibi bölüm başlıklarına tesadüf ediliyor.

İçinde şarkı güftesi bulunmayan mecmualara 18. yüzyıl boyunca sıkça rastlarız. Bu durum mecmuayı tertib eden/musiki icrası esnasında ya da eğitiminde kullanan kişinin repertuar tercihi ile ilgilidir. Bazı meşk halkalarında şarkı, faslın unsuru olarak benimsenmemiş olabilir. Ya da şarkı icra etmek isterken başka tarz bir mecmua tertib edilmiş olabilir. Anadolu Kazaskeri Veliyyüddin Efendizâde Mehmed Emin Efendi’nin temellük kaydını taşıyan ve eldeki güfte mecmuaları içerisinde, kâğıdı, cildi ve tezhibinin güzelliği ile en mutena bir konumda olan fasıl mecmuası (VMEFM-1)¹⁸⁵, şarkıyı ‘klasik’ faslın bir unsuru olarak görmeyen ‘elit’ bir camianın anlayışını yansıtmaktadır. Nitekim mecmuada kâr, nakış, beste, semâî ve hattâ birkaç adet savt güftesi bulunmasına karşın bir tane bile şarkı güftesi bulunmayışı dikkat çekicidir. 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde tertib edilmiş olması kuvvetle muhtemel olan bu mecmuadaki repertuar tercihi, aynı makam anlayışı içerisinde musiki dinleyen/üreten Osmanlı musikişinasları arasındaki farklı estetik tutumları gözler önüne sermesi bakımından çok değerlidir.

Kimi mürettibler ise aynı mecmua içerisinde kâr, nakış, murabba besteler ile, terennümlü ve ‘klasik’ fasla uygun semâîleri bir bölüm, şarkıları, şarkılarla icra olunabilecek tarzdaki semâîleri ve semâî usûlündeki şarkıları ise ayrı bir bölüm olarak tanzim etmişler, bu türler arasında bir ayrım gözettiklerini açıkça göstermişlerdir. Bu yolu herhalde eserleri farklı fasıl düzenleri içinde icra etmelerini kolaylaştırmak için tercih etmişlerdir. Bu tür mecmualara en iyi örneklerden biri, 18. asrın ikinci çeyreğinde tertib edilmiş olması kuvvetle muhtemel olan ve Şeyhülslâm Esad Efendi’nin eserlerinin üstüne “Esad Efendim” yazılmasına bakılırsa, onun çevresinden ve belki de musikide talebesi olan bir zat tarafından yazılmış olan bir mecmuadır.¹⁸⁶ Mecmua iki bölüme ayrılmış, hattâ

¹⁸¹ Bkz. SMFM-3, 12a.

¹⁸² Bkz. SMFM-3, 15a.

¹⁸³ Bkz. SMFM-3, 19a.

¹⁸⁴ Bkz. SMFM-3, 7a.

¹⁸⁵ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5644.

¹⁸⁶ [Fasıl ve Şarkı Mecmuası] (AE-FŞM), AE MNZ759.

ikinci bölümüne ayrı bir fihrist-i makamât düzenlenmiştir. Cönk biçimindeki mecmuanın ilk bölümü kâr, nakış, murabba beste ve semâî gibi eserlerin en seçkin örnekleri ile doludur. Pek çok makamda doyurucu miktarda eser ihtiva eder. Mecmuada epeyce boş yer bulunmasına ve mürettibin şarkıları da ilk bölümdeki makam fasılları arasına rahatça yazabilecek olmasına rağmen, tamamen bağımsız ikinci bir bölüm ihdas etmesi dikkati çekmektedir. Nitekim örneğine çok fazla rastlanmayan bu durum, ikinci bölüme kaydedilen ve sayıca birinci bölüme nazaran epeyce az eser içeren bu kısımdaki eserlerin, ayrı bir fasıl düzeni içerisinde icra edilmeye başlandığının bir göstergesi gibidir. Ancak çoğu makamdaki şarkı ve semâî adedi bir fasıl tertib etmek için hiç yeterli değildir. Bu arada bazı meşhur eserlerin güfteleri de diğer mecmuaların çoğunda kâr, nakış gibi eserlerle bir arada yazılmasına karşılık burada bu fasla kaydedilmişlerdir. Örneğin “Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey” nakış semâî olmamasına karşın bu şekilde başlıklandırılarak, ikinci bölüme kaydedilmiştir.¹⁸⁷ Yine Nazîm’in Şehnaz makamındaki semâîsi olan “Dîdem yüzüne nâzır” bu bölümde kayıtlıdır.¹⁸⁸ Her ne kadar ikinci bölümde ağırlıklı olarak hece ölçüsü ile yazılmış güfteler kayıtlıysa da yer yer aruzla yazılmış ve ‘seçkin’ fasılların gözdesi olan eserlere de rastlanmaktadır.

Ebubekir Ağa gibi mecmuasına kâr, nakış, beste, şarkı, semâî gibi güftelerin yanı sıra Urfa türküsü¹⁸⁹ yazabilecek kadar geniş musiki anlayışına sahip kimseler de Osmanlı musiki tarihi boyunca mevcuttur. Ancak öyle anlaşıyor ki kimi musikişinaslar ve seçkin kültür zümrelerine mensup birtakım zürefâ, elitist bir gayretle şarkıları mecmuasına dâhil etmiyordu. 17. yüzyılda repertuarın farklı branşları arasında geçişler daha fazlaydı. Sözelimi bir varsağı, peşine bir beste ve bir semâî okunarak fasleylenebiliyordu. Ya da

¹⁸⁷ AE-FŞM, Şarkılar Bölümü, 25b.

¹⁸⁸ AE-FŞM, Şarkılar Bölümü, 108b. Ruşen Ferid Kam, Nazîm’in elde notası bulunan eserleri ilgili açıklama yaparken, bu eserle ilgili: “Şehnaz Ağır Semâî, terennümsüz olduğu için, bazı mecmualarda Semâî ikamda şarkı olarak yazılıdır. Halbuki klasik eserlerimiz arasında, bunun gibi, daha birçok terennümsüz semâî ve hattâ murabbalar vardır. Biz bu esere, öteden beri malum ve maruf olan ve konservatuvar tasnif hey’et-i muhteremesinin tesbit ettiği şekle göre, ‘ağır semâî’ dedik.” diye bir not yazmıştır. Ruşen Ferid’in mecmualardaki tesbiti hiç şüphesiz isabetli, değerlendirmesi de yerindedir. Fakat şunu kaydetmekte yarar var; inceleme fırsatı bulduğum mecmuaların büyük çoğunluğunda bu güfte semâî olarak kaydedildiği görülmektedir. Ancak AE-FŞM’de şarkıların kaydedildiği kısma kaydedilmesi, bu eserin öteden beri bazı çevrelerde bir ağır semâî gibi görülmediğine delâlet etmektedir.

¹⁸⁹ Bkz. EM, 221b.

dinî/tasavvufî mahiyeti sarâhaten belli olan ya da o yönü ağır basan güfteler, ‘dünyevî’ güftelerle birlikte icra olunabiliyordu. Türküler repertuardaki varlıkları gitgide daralıyor da olsa musiki icrasının birer parçasıydılar. Varsağılar zaten şarkılara dönüştükten sonra repertuarda tutunabildiler. Fakat 18. yüzyılda kendinden önceki yüzyıllardan farklı musiki anlayışları belirmiştir. Bilhassa ‘elit’in musikisi diğer musikilerden kendisini izole etmeye başlamıştır. Her ne kadar bu tutum kalıcı olmamış ve 19. asrın başlarından itibaren musikinin farklı uçları birbirine iyiden iye yaklaştırmaya başlamış olsalar da 18. asır boyunca musikinin çehresini şekillendiren musikişinaslardan önemli bir kısmı padişahlar, paşalar, şeyhler, müderrisler, hocalar, devlet adamları/saray bürokratları gibi yönetici zümrelere mensup insanlar arasından çıkmıştı. Bunların musiki anlayışları Osmanlı makam musikisinin genel üslûbunu belirlemiş, tabii bu arada şarkının da yaygınlık kazanması gecikmiştir. Şarkının güfte, makam ya da usûl seçimi, nakarat düzeni gibi bakımlardan evriminin de bu yaygınlaşmada payı vardır. Ancak fasıl musikisinin yüksek tabaka tarafından üretilip tüketilmesi, şarkının 19. yüzyıl başlarına kadar belli sınırlar içerisinde icra edilmesini doğurmuştur.

‘Şarkı’nın ‘türkî’nin bir uzantısı ve bir çeşit şehirli türkû olduğu kabulü oldukça yaygındır.¹⁹⁰ Hakikaten de hem seçilen güftelerin sadeliği hem de tercih edilen makam ve usûller ile bazı başka emareler bu savı destekler mahiyettedir. Şu halde şarkıların ‘elit’ musiki çevrelerince kabul görmesinin zorluğu daha iyi anlaşılır. ‘Şarkı’yı musikideki diğer beste türleriyle anan ve tarifini yapan Kantemiroğlu türkîler için şöyle söylemektedir: “...Bunlardan mâada kara düzen ve çöğür havaları vardır ki gerçi deyişle ırlayış olurlar lâkin usûl-i mûsikîde girmedikleri sebebi ile mûsikî kaidesinden hâric olup tariflerini etmek bîhûde zahmettir.”¹⁹¹ Görüldüğü gibi, bir prens olan Kantemiroğlu,

¹⁹⁰ Avrupalı bir baba ve Ermeni bir annenin oğlu olarak 18. yüzyıl İstanbul’unda dünyaya gelen, bütün hayatı İstanbul ve İzmir’de geçen, Türk ve Batı musikilerini bilen ve Türk musikisi üzerine teorik bir eser kaleme alan Antoine Murat, Yavuz Sultan Selim’in tahta çıkmasına kadar (1514) Türk musikisinde beste türü olarak yalnızca türkî, türkmanî ve şarkı bulunduğunu söylüyor, ‘şarkı’yı diğerlerinden daha üstün bir beste şekli olarak tanıtıyor (Bkz. Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994, s. 134). Murat’ın ifadelerinden, adı geçen beste türlerine 18. yüzyılda nasıl bir bakış hâkim olduğunu bir kez daha görüyoruz.

¹⁹¹ Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu), **Kıtabü İlm-i Mûsikî ‘ala Vechi’l-Hurûfât**, İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Y. 100, 45a.

kendini konumladığı ‘elit’ musiki zevkini yansıtmaya çalıştığından ‘halk’ın musiki eserlerine teorik bir kitapta yer vermekten kaçınmıştır. Deyiş ve ırlayışların tarif edilebilmesini beyhude bir zahmet olarak gören Kantemiroğlu’nun şarkıyı faslın bir unsuru olarak olmasa da diğer beste türlerinden sonra tarif etmesi ilgi çekicidir. Kantemiroğlu’nun şarkı tarifinin ilk cümlesi şöyledir: “Şarkı altı ve sekiz bendden olabilir. Lâkin yalnız Devr-i Revan ve Sofya[n] usûllerinden gayrı usûlde tasnîf olmaz...”¹⁹² Temelde doğrudur bu tanım, ancak Kantemiroğlu’nun ciddi bir bilgi hatâsı vardır. Devr-i Revan ve Sofyan’dan başka pek çok usûllerde daha o tarihte pek çok şarkı bestelenmiştir. Kantemiroğlu’nun edvarından daha önce kaleme alındığı muhakkak olan Hâfız Post mecmualarında Evfer, Hafîf, Semâî, Düyek gibi usûllerde pek çok şarkı güftesine tesadüf edilmekte, özellikle Evfer usûlünün şarkılarda belki Devr-i Revan’ndan sonra en yaygın kullanılan usûl olduğu daha pek çok güfte mecmuasına bakılarak açıkça görülebilmektedir. Şu halde Kantemiroğlu’nun şarkı repertuarına çok hâkim olmadığını ve onlardan bazılarının aslında ismi değişmiş varsağı ya da türkî olduklarını gözden kaçırdığını söyleyebiliriz. Şarkıların tarihi türkîlerden ya da varsağılardan ayrı düşünülemez.

Şarkı 18. yüzyıl boyunca adım adım değişir. Önceleri Devr-i Revan, Evfer, Sofyan gibi usûllerle bestelenen şarkılar, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çeşitlenir. Girift ritmik kalıplarla bestelenen kâr, nakış, beste gibi beste türlerinde de değişimler olur. Güfte daha stilize bir musiki ifadesinin aracına dönüşür. Bestekârlar güftenin anlamını musikiyle ifade etmekten ziyade, musikin ve onun ifade aracı olan makamın saf aktarımını sunmayı ve melodileri kullanarak, kuvvetli ve kesif bir musiki tadı vermeyi amaçlar. Fasl musikisindeki bu tutum sonucu, modern zamanlara doğru gelindiğinde güftelerin anlamına daha fazla yoğunlaşan, gündelik ve basit yaşantıları tasvir eden musikiye olan ihtiyaç artar. Bu ihtiyaç ‘eslâf-ı kadîmenin mûteber âsârı’na duyulan ilgiyi azaltmış, nihayet içinde kâr, beste, semâî bulunmayan şarkı fasıllarını ortaya çıkarmıştır. Cumhuriyet devrine kadar ‘besteli fasıl’ olarak adlandırılan, içinde hem beste, semâî, hem

¹⁹² Kantemiroğlu, a.g.e., 48a.

de şarkılar bulunan fasıllar yaygın biçimde icra edilse de şarkı artık kendine mahsus bir dinleyici kitlesi yaratmış, sadece şarkı besteleyerek musikinin en büyük bestekârlarından olarak kabul edilen yeni bestekârlar yetişmiştir.

18. asrın Osmanlı musikisindeki birikmeler ve iç dinamiklerin baskısı Sultan Selâm devrinde (1789-1808) şarkıyı diğer musiki biçimlerinden ayırmayı başarmıştır. Klasik musiki tarihinin en talihli devirlerinden biri olan bu devirde İstanbul’da dipdiri bir musiki hayatı vardı. Öyle ki şehrin bir bucağında bestelenmiş bir şarkı, nota dahi kullanılmadığı halde dilden dile yayılıp Saray’a erişebiliyordu.¹⁹³ Eskilere öykünerek üretilen ve kendi içinde dönüşümler yaşayan büyük âsârın yanında, oldukça romantik sayabileceğimiz şarkılar var olabiliyor ve musiki dünyasının en tanınmış eserleri arasına girebiliyordu. İşte tam böyle bir ortamda şarkı mecmuaları doğmuştur.

Şarkıya rağbet artınca, yazma şarkı mecmuaları gereken ihtiyacı karşılayamamış olacak ki, 1268/1851-1852’de “Mecmua-i Şarkı” başlıklı ilk matbu güfte mecmuası yayımlanmıştır.¹⁹⁴ Osmanlı Türkçesinde yayımlanmış ilk musiki eseri olan *Mecmua-i Şarkı*’yı, Hâşim Bey’in *Mecmua*’sı¹⁹⁵ takip etmiştir. Bu iki mecmuadan sonra, musikinin farklı tarz ve şubelerinde eserler içeren çok sayıda güfte mecmuası yayımlanmıştır.¹⁹⁶

2.3. Âyîn-i Şerîf Mecmuaları

¹⁹³ Dede Efendi’nin henüz pek genç bir Mevlevî dervişi iken bestelediği, “Zülfündedir benim baht-ı siyâhım” mısraı ile başlayan Bûselik makamındaki şarkısının dilden dile yayılarak padişahın kulağına gitmesinin hikâyesini Rauf Yekta anlatıyor. Bkz. Rauf Yektâ, *Esâtûz-i Elhân (3. Cüz) – Dede Efendi*, Evkaf-ı İslâmiyye Matbaası, 1341/1924, s. 129.

¹⁹⁴ Mecmuanın tanıtımı ve içerik dökümü için bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *Neşriyât-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak*, C. I, s. 43-45, C. II, s. 8-15.

¹⁹⁵ Mehmed Haşim -an sâzendegân-ı hâssa-, *Mecmua-i Kârîhâ Nakışhâ ve Şarkıyyât (Haşim Bey Mecmuası)*, 1. baskı, Kayolzâde Yahya Harîrî Matbaası, İstanbul, Ramazan ortaları 1269 (Haziran 1853).

¹⁹⁶ Bu çalışmada temelde yazma güfte mecmualarını içerdiğinden matbu mecmualar hakkında sadece vesile doğdukça bilgi verilecektir. Geniş bir yelpazeye yayılmış matbu güfte mecmualarından örnekler için bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *a.g.e.*

Müziğin temel bir unsur olarak âyînlerinde, ibadetlerinde yer aldığı pek çok dinin aksine İslâmiyette bu unsur başlangıçta pek ön planda tutulmamıştır. Ancak günde beş defa okunan ezanın güzel sesli, musikiye yatkın bir kişi tarafından okunması Hz. Muhammed'den beri aranagelmıştır. Kur'an'ın okunuşunda musiki kullanılmış, Müslümanların yaşadığı ve yayıldığı yerlerde Kur'an okuma üslûbu yerel müzik unsurlarıyla harmanlanarak pek çok renge bürünmüştür. Sûfiler ise en erken devirlerinden itibaren müziğe yoğun ilgi göstermişlerdir. Tasavvuf dünyasında musiki, âyînlerin bir parçası olmuş ve Allah'a yakınlaştıran bir vesile addedilerek dinî merasimlerde kullanılmıştır. Başta def/bendir gibi ritim sazları olmak üzere pek çok enstrüman, sûfilerin ibadet yerleri olan tekkelerde çalınmış ve zikre eşlik etmiştir. Zamanla İslâmiyetin ve dolayısıyla tasavvufun Güneybatı Avrupa'dan Doğu Asya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyaya yayılması, zikir ve merasimlerdeki müziğin, icra edildiği bölgenin köklü müzik gelenekleriyle doğal bir ilişkiye girmesine neden olmuştur. Bu ise orijinal sentezler doğmasına zemin hazırlamıştır. Hint Müslümanları'nın, Araplar'ın, Türkler'in, İranlılar'ın, Kuzey Afrika'daki pek çok kavmin sufileri kendilerine has müzik ekolleri geliştirmişler ve bu geleneklerini günümüze aktarabilmişlerdir.

Kur'andaki bir ayette, Allah'ın bütün insanları yaratıp *elest bezmi* adı verilen mecliste onlara şöyle hitap ettiği bildirilir: “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?”; bütün insanlar da o ilahi sesin kendilerine ulaşmasının etkisiyle “Evet! Sen bizim Rabbimizsin.” diye cevap verirler.¹⁹⁷ İslâmiyetin erken dönemlerinden itibaren sufiler, bu ayeti son derece orijinal biçimde yorumlamışlardır. Onlara göre musiki Tanrı'nın sesinin bir aksidir. İnsan *elest bezminde* duymuş olduğu sadanın peşinde, hasret ve arayış içinde bir yolcudur. Müzik faaliyeti bu yolculuk, dolayısıyla müzik icra etmek de bizatihi ibadettir. Burada sufilerin, müziği iki kısımda değerlendirdiğini, ilâhî ve dünyevî hisleri galeyana getiren iki tür müzik bulunduğunu düşündüklerini hatırlamak gerekir. Nitekim Ehl-i Sünnet mezheplerinin en önde gelen âlimlerinden biri olan İmâm-ı Gazâlî'ye göre, musiki “âşığın aşkını, fâsığın fışkını arttırır”. Aşk'tan murat aslında Tanrı'ya ve tanrısallığa

¹⁹⁷ A'r'âf Suresi, 172. ayet.

duyulan iştiyaktır. Görüldüğü gibi musikinin, onu dinleyen insanın özelliğine göre şekillendiği kabul edilmiştir.

İşte böyle bir düşünce dünyasına gözlerini açan ve doğduğu bölge olan Afganistan'ın ve yaşadığı bölge olan Anadolu'nun zengin sufi kültüründe yetişen Mevlânâ Celaleddin-i Rumî, mukaddimesinde “dinin asıllarının asıllarının asılları” olduğunu ifade ettiği kitabı olan *Mesnevî*'sini musikiyle açar. Bu kitabın ilk kelimesi “Dinle!”dir. Ardından devam eder: “Dinle! bu neyden, ne hikâye anlatıyor, ayrılıklardan şikâyet ediyor.” Mevlânâ İslam'ın kutsal kitabı olan ve “Oku!” diye başlayan Kur'an'a bir nazîre yazarcasına kitabına “Dinle!” diye başlamış ve musikiyi merkeze oturtmuştur. *Mesnevî*'sinde ve diğer kitaplarının pek çok yerinde musiki ile ilgili pasajlara sıkça rastlanır. Kendisini anlatan çağdaş kaynaklar onun musikiyle kurduğu ilişkiyi anlatan renkli hikâyelerle doludur. Mevlânâ sabahlara kadar musiki dinleyen, musiki dinledikçe kendinden geçip semâ¹⁹⁸ etmeye başlayan ve uzun semâ seansları ile çalgıcıları bile takatsiz bırakan coşkun bir kişidir.

Mevlânâ böyle olunca, onun görüşleri etrafında şekillenmiş olan Mevlevîliğin de musikiyle yoğrulan bir tarîkat olması kaçınılmazdı. Mevlevîliğin kurucusu olduğu kabul edilen ve “tamamiyle babasının üslûp ve edasını benimsemeye çalışmış”¹⁹⁹ olan oğlu Sultan Veled'in en önde gelen eseri olan *Rebabnâme*'de okuyucu/dinleyici rebab sazının etkileyici sesine yönlendirilir. *Mesnevî*'deki metafor değişse de değişmeyen şey, musikinin etkileyiciliğine ve insanı olgunlaştıran tarafına dikkat çekilmesi ve kâmil bir insan olmanın önemli yollarının biri olarak musikinin kabul edilmesidir. İşte bu sebeple Mevlevî ibadetlerinin başlıcası olan ‘mukabele’²⁰⁰, musiki ve rakstan ibaret olan bir merasimdir. Mevlânâ zamanında herhangi bir kayda bağlı olmaksızın, ‘vecd’ hallerine bağlı olarak yapılan semâ, Sultan Veled tarafından sistemleştirilen²⁰¹ ve Mevlevîlik olarak

¹⁹⁸ ‘Semâ’ hakkında tafsilatlı bilgi için bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Yeni Matbaa, İstanbul, 1963, s. 48-77. ‘Semâ’ın mahiyeti ve Mevlânâ'nın semâi hakkında ayrıca bkz. Franklin Lewis, **Mevânâ | Geçmiş ve Şimdi, Doğu ve Batı**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, Şubat 2010 s. 372, 376.

¹⁹⁹ Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1983, s. 53.

²⁰⁰ ‘Mukabele’ hakkında tafsilatlı bilgi için bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, s. 77-109.

²⁰¹ Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik**, s. 64.

teşekkül etmeye başlayan tarîkatin ritüeli olarak yeni baştan tasarlanmıştır. Bu tasarımın detayları hakkında elimizde fazla bilgi bulunmuyor. Sultan Veled'den bu yana semâ mukabelesi epeyce istihaleye uğramıştır. 17. yüzyılda Mevlevîliğin yaygınlık kazanması, İstanbul'da yeni tekkeler açılması, kültür muhitlerinde Mevlevîlerin daha fazla yer almaya başlaması sebebiyle mukabeledeki değişiklikleri daha rahat gözlemlemeye başlıyoruz. Günümüze intikal eden anlamıyla Mevlevî âyînleri de bu yüzyılda ortaya çıkıyor.

Başlangıçta Mevlevî mukabelelerinin daha serbest bir mahiyet arz ettiğini, yerli ve yabancı kaynaklardan öğreniyoruz. Mukabele, tarihî süreç içerisinde gitgide her bir ayrıntısı üzerinde değişiklikler yapılmış, pek çok kurallarla kuşatılarak tertibe sokulmuş, zengin bir seremonidir. 1614'te, bir Mevlevî mukabelesi seyreden İtalyan gezgin Pietro Della Valle "icra ettikleri musiki hoş ve hiç şüphesiz dinlemeye değer bir musikidir, neylerden çıkan ses inanılmayacak kadar güzel" diyerek Mevlevî musikisini tahsin etmektedir.²⁰² Fransız tüccar ve gezgin Sieur du Loir baştan sona seyrettiği mukabele ile ilgili, o zamana kadar yazılmış olanlar arasında teferruat bakımından en zengin gözlemleri yazmış, hattâ mukabele esnasında icra olunan bir parçanın notasını vermiştir.²⁰³

Mevlevî âyîn-i şerîfini bir beste biçimi olarak var eden süreç epeyce karanlıktır ve yapılacak yeni çalışmalarla belki bir miktar aydınlatılabilecektir. 16. yüzyıla ait bazı kaynaklarda âyînlerin teşekkül safhasına ait ipuçları yakalayabiliyoruz. 17. yüzyıl boyunca ise âyînlerin çeşitli parçaları muhtelif kaynaklarda karşımıza çıkıyor. Ancak bildiğimiz anlamda ilk âyîn-i şerîflerin ortaya çıkışını 17. yüzyılın son çeyreğinden daha geriye belgeli bir şekilde götürmeye henüz muvaffak olabilmemiş değiliz. Bu tarihlerden daha önce yazılmış hiçbir kaynakta, makam ve usûlü belirtilmiş biçimde, 4 selâmının da güftesi kaydedilmiş herhangi bir mecmua tespit edilemedi. Ancak bütün musikinin ciddi dönüşümler yaşadığı bu son çeyrekte, Mevlevî geleneğinde 'beste-i kadîm' âyîn-i şerîfler olarak adlandırılan eserlerin güftelerinin yazıldığı mecmualar tertib edildiğini görüyoruz. Yine aynı dönemin mahsulü olduğuna şüphe edilmeyen, Kûçek Derviş Mustafa Dede'ye

²⁰² Bkz. Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994, s. 34.

²⁰³ Bkz. Bülent Aksoy, **a.e.**, s. 35-37, 287.

ait *Beyâtî Âyîn-i Şerîfî*'nin ve Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin eseri olan *Segâh Âyîn-i Şerîfî*'nin aşağı yukarı bu devirde bestelendiğini zannediyoruz. Bu âyînleri, 1697 senesinde Galata Mevlevîhânesi postnişini olan Kutbünnâyî Nâyî Osman Dede (ö. 1729)'nin Rast, Uşşak, Hicaz ve Çârgâh makamlarında bestelediği âyîn-i şerîfler takib ediyor. Daha sonra 1780'lere kadar bir daha âyîn-i şerîf bestelenmez oluyor. Besteleniyorsa da şâyî olmuyor, taammüm etmiyor. Bu arada bestelenen bilinen yegâne âyîn-i şerîf Mevlevî geleneğinde “atik” ya da “kadim Bestenigâr Âyîn-i Şerîfî” olarak bilinen Bursalı Âmâ Sâdık Efendi'nin bestelediği âyîn-i şerîftir. Sâdık Efend'nin tarihî kayıtlara istinad eden vefa tarihi bilgisine sahip olmadığımızdan²⁰⁴, âyîn-i şerîfî ne zaman bestelediğini de bilemiyoruz. Ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında bestelenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Bestelendiğini tarihi tesbit edebildiğimiz ilk âyîn-i şerîf, 1200/1785-1786 senesinde itmam olunup ilk defa olarak Yenikapı Mevlevîhânesi'nde icra edilen Irâk Âyîn-i Şerîfî'dir.²⁰⁵ Bu tarihten sonra bestelenen âyîn-i şerîflerin sayısında ciddi bir artış yaşanmış, tekkelerin ilga olunduğu 1925 yılına kadar 70 kadar âyîn bestelenmiştir. 17. yüzyıldan 1925 senesine kadar bestelenen âyîn-i şerîflerden 50 kadarı günümüze notalarıyla intikal edebilmiş, geri kalanı unutulmuştur.

Mevlevî musikisinin bazı izleri 17. yüzyıl fasıl mecmualarında belirmeye başlar. Daha önceki bölümlerde de çeşitli vesilelerle bahsedilen Sultan İbrahim dönemine ait fasıl mecmuasında (SİFM), Mevlevî musiki tarihi bakımından da değerli bir belge niteliği taşıyor. ‘Niyaz İlâhîsi’ olarak bilinen ve kimi durumlarda mukabeleden sonra özel olarak icra edilen²⁰⁶ iki kısımlık musiki eserinin ikinci kısmını teşkil eden yürük semâî usûlündeki, “Dinle sözümü sana direm özge edâdır” mısraı ile başlayan Segâh ilâhî, mecmuadaki ilk fasıl olan Segâh faslına “Segâh Semâî-yi Mevlevîhâne” başlığı ile kaydedilmiştir. Bu eser neden bir fasıl mecmuasındadır? İçinde başka hiçbir ilâhî olmayan, ağırlıklı olarak murabba, semâî ve varsağılara, bir miktar da kâr, nakış ve savt ihtiva eden bir mecmuaya bu eser neden kaydedilmiştir? Acaba fasıl esnasında da

²⁰⁴ Hasan Aksoy, “Mehmed Sâdık Efendi”, *DİA*, C.XXVIII, Ankara, 2003, s. 522.

²⁰⁵ Beste tarihi için bkz. *ŞGDEM*, 57a.

²⁰⁶ Detaylı bilgi için bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, s. 95-98.

okunuyor muydu? Yoksa mecmua mürettibi bunu hafızasındaki Segâh eserlerden biri olduğu için kaydetmeden geçememiş miydi? Bu soruların cevabını elbette bilemiyoruz. Ancak ‘niyaz ilâhîsi’nin ilk parçası olan ‘Şem’-i ruhuna’ henüz şarkı iken ve çok yüksek ihtimalle henüz Mevlevî repertuarının bir unsuruna dönüşmemişken ‘Dinle sözümü’nün tek başına mevcudiyet göstermesi ve “Semâî-yi Mevlevîhâne” başlığı ile 1640’larda mecmuaya kaydedilmesi, eserin tarihine dair bildiklerimizi/tahminlerimizi değiştirecek mahiyettedir. Söz konusu kayıt, henüz âyîn-i şerîf mecmualarının mevcut olmadığı, hattâ belki bildiğimiz âyîn-i şerîflerin hiçbir yerde kayıtlı olmadığı bir çağda, Sultan Veled’e atfedilen ya da 18. yüzyılda, Derviş Ömer tarafından yazılıp bestelendiği ihtimali üzerinde durulan²⁰⁷ niyaz ilâhîsinin var olduğunu ve Mevlevîler tarafından icra edildiğini gösteriyor. ‘Dinle sözümü’ fasıl mecmualarında zaman zaman karşımıza çıkmaya devam edecektir. Kendisi bir Mevlevî olmayan ve mecmuasına herhangi bir dinî musiki eseri almayan Hâfız Post da 1682-1694 yılları arasındaki bir tarihte tertib etmiş olduğu HPM-İÜ’nün Segâh faslına bu parçayı başlıksız olarak kaydetmiştir. 18. yüzyılda artık ‘Şem’-i ruhuna’ ve ‘Dinle sözümü’ neredeyse her zaman birlikte yazılmaya başlayacaktır.

Âyîn-i şerîfler, Osmanlı-Türk musikisinin güfteli eserleri arasında en uzun olanlarındandır. Dolayısıyla güfteleri ile terennümlerinin hafızaya yardımcı olması bakımından mecmualara yazılması pek tabii olarak beklenen bir durumdur. Henüz bestelenmiş pek az âyîn-i şerîf bulunan devirlerde güftelerinin yer yer eş’ar mecmualarına aksettğini görüyoruz.²⁰⁸ Kimi zaman da bir fasıl mecmuasının ilgili faslında bir âyîn

²⁰⁷ bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, s. 95, 96, 98.

²⁰⁸ 18. yüzyıl başlarında tertib edilmiş olma ihtimali yüksek olan İÜK TY 1052 no’lu, Mevlevî bir zatın elinden çıkmış olduğu anlaşılan, neredeyse tamamını Mevlânâ, Mevlevî büyükleri ve Mevlevî dervişi olan şairlerin şiirlerini ihtiva eden eş’ar cöngünde, *Pençgâh Âyîn-i Şerîfi*’nin güftesi bulunuyor. “Âyîn-i Şerîf/Der Makam-ı Pençgâh” başlığı ile kayıtlı olan âyîn-i şerîf güftesinden başka mecmuada bir miktar da kâr, nakış, beste ve semâî gibi klasik beste türlerinde eserlerin güftelerine rastlanıyor. Bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 293; İÜK TY 3703 no’lu, 17. yüzyıl sonlarında tertib edildiği anlaşılan başka bir eş’ar mecmuasında Pençgâh, Beyâtî ve Segâh âyîn-i şerîflerinin güfteleri kayıtlı. Bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 311; İÜK FY 164 no’da kayıtlı, İçinde ağırlıklı olarak Mevlânâ’nın şiirlerine yer verilen, yer yer Feyzî-yi Hindî, Örfî, Sultan Veled gibi zevatın gazel, kasîde gibi türlerde eserlerinin kaydedilmiş olduğu Fârisî eş’ar cöngünün içinde ‘beste-i kadîm’ olarak adlandırılan Dügâh, Pençgâh ve Hüseyinî âyîn-i şerîflerinin güfteleri yazılı. Bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 320.

güftesine tesadüf edebiliyoruz.²⁰⁹ Ancak 1785 yılına kadar âyîn mecmuası olarak tertib edilmiş hiçbir yazmaya henüz ulaşabilmiş değiliz. Bu elbette, bu tarihten önce âyîn-i şerîf mecmuası tertib edilmediği anlamına gelmez. Sayıları toplamda 7-8'i geçmeyen ve her hafta mukabelede okunduklarına göre âyînhânların hafızalarında yer etmiş bulunan âyîn-i şerîfler için hatırlatıcı vasfı haiz mecmualara, sonraki devirlere göre çok ihtiyaç duyulmamış olduğunu vurgulamamız gerekiyor. Elbette âyîn-i şerîf mecmuaları bulduklarımızdan ibaret değildir, günümüze intikal etmemiş ya da intikal ettiği halde henüz kütüphane kayıtlarına yansımamış birtakım yazmalar olabilir. Elimizdeki mecmua miktarının ve çeşitliliğinin yabana atılır bir tarafı olmadığına göre yine de âyîn-i şerîf mecmualarının bir güfte mecmuası türü olarak mevcudiyet göstermeye, 1780'li yıllarda başladığını söyleyebiliriz.

Âyîn-i şerîf mecmuaları, içinde âyîn-i şerîf güftelerinin, çoğu zaman tıpkı fasıl mecmualarında olduğu gibi bir fihrist-i makamâta göre tanzim edilerek, bazen kronolojik bazense makam düzenine göre sıralandığı, âyîn güftelerinden önce ya da sonra na'nlere ya da Mi'râciye güftesine yer verilen mecmualardır. Âyînlerin bestelendikleri ya da meydan gördükleri (bir Mevlevîhâne'de ilk defa icra edildikleri) tarihin yazılı olduğu mecmualar, musiki eserlerinin bestelendikleri tarihi tespitte güçlük çektiğimiz Türk musikisi repertuvar tarihi için değerli birer vesikadır. Elimizde muhtelif dergâh kütüphanelerinden yahut mukabelede icra etmek üzere kendileri için tertib eden âyînhânların terekelerinden çıkma bir hayli âyîn-i şerîf mecmuası vardır. Muhteviyatlarındaki bilgilerin titizlikle incelenmesi ve mukayese edilerek değerlendirilmesi, musiki tarihi açısından faydalı sonuçlar vermektedir.

Eldeki en eski müretteb âyîn-i şerîf mecmuası, Yenikapı Mevlevîhânesi'nin son postnişini olan Abdülbâkî Baykara'nın torunu Abdülbâkî Nâsır Baykara'nın şahsî kütüphanesindendir. Bahis konusu mecmua, eldeki âyîn mecmualarının bilinen en eskisi

²⁰⁹ Bu mecmuaların en erken tarihli örneği, içindeki muhtelif işaretlerden 1680-1700 yılları arasında tertib edildiği anlaşılan İBB Atatürk Kitaplığı MC K 258 no'lu **Fasıl, Şarkı, İlâhî ve Fevâid Mecmuası**'dır. Mecmuanın 1a-b varlığında 3 beste-i kadîm âyîn-i şerîften biri olan *Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi*; 18. yüzyıl ortalarında tertib edilmiş, gayet süslü ve minyatürler de içeren gayet süslü bir fasıl mecmuasında (Staatsbibliothek zu Berlin, Or. 3370, 9a-b) *Pençgâh Âyîn-i Şerîfi* ve beraberinde niyaz ilâhileri kayıtlıdır.

olmasının yanında, içinde verilen bilgiler ve metinleri kaleme alan kişiler bakımından da diğer pek çok mecmuadan ayrılır. Mecmuayı yazmaya Galata Mevlevîhânesi Şeyhi, Türk Edebiyatı'nın en önde gelen dîvân şairlerinden Şeyh Galip başlamış, kendi devrine kadar bestelenmiş olan az sayıda âyîn-i şerîfi mecmuasında toplayan Şeyh Galib'in mecmuası zamanla su alıp da okunması güç bir hal alınca ve bir kısmı tamamen zayi olunca, İsmail Dede Efendi mecmuayı tamir ederek ve içine yeni bestelenen âyîn-i şerîfleri de ekleyerek bugün elimizde olan nüshayı oluşturmuş, mecmuanın zahriyesi kabul edebileceğimiz sayfaya Dede Efendi şu kaydı düşmüştür:

“Bu mecmûa-yı latîfi bin iki yüz târihinde [1785] Şeyh Galib Efendi merhûm tahrîr edüp Yenikapu Mevlevîhânesi'ne vakf eylemiştir. Sinîn-i vâfireden berü âb-zede ve kırâat olunması müşkil olduğundan bin iki yüz otuz dokuz senesinde Yenikapu bendegânından Dervîş İsmâîl müceddeden ta'mîr ve tahrîr eylemiştir. Vâkîf-ı merhûm Şeyh Galib Efendi'yi duâ-yı hayrile yâd buyurular. fi 25 Şaban 1239 [25 Nisan 1824]”

Kayıttan da anlaşılacağı üzere elimizdeki mecmuanın sadece küçük bir kısmı Şeyh Galib'e ait olup, 1785'de kaleme alınmıştır. Ancak mecmuanın önemli bir kısmı Dede Efendi'nin ifadesine göre su almış ve öyle görünüyor ki bir kısmı zarar gördüğünden Şeyh Galib'in yazdığı kısımlardan Şeyh Kutbünnâyî Osman Dede'nin Çârgâh, Uşşak ve Hicaz Âyîn-i Şerîfleri ile Beste-i Kadîm Hüseyînî Âyîn-i Şerîfi ve İtrî'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin güftesi kalabilmiştir. Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin ikinci kısmının güftesinin de sonradan, Dede Efendi tarafından tamamlandığı görülmektedir. Mecmua daha sonra bestelenen yeni âyîn-i şerîflerin güfteleri de ilâve olunmak suretiyle tekkelerin kapatıldığı tarihe kadar kullanılmaya devam etmiştir. Hattâ Prof. Baykara'nın nakline göre, 1950'li yıllardan itibaren Konya'da icra olunmaya başlanan Mevlânâ'yı Anma ihtifalleri için İstanbul'dan giden mutribanda yer alan âyînhânlar, kati surette nota kullanmazlar ve bu mecmuadan güfteyi takib ederlermiş. Bu hatıra, güfte mecmuasının fiilî olarak musiki icra pratiğinde kullanıldığını bariz biçimde göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bu çalışma kapsamı için 80 kadar âyîn-i şerîf mecmuası incelenmiş ve kronolojik olarak sıralanarak değerlendirilmiştir. Bir sonraki bölümün ilgili kısımlarında bu mecmuaların bir kısmı tanıtılacak, elde edilen sonuçlar bahis konusu kılınacaktır.

2.4. Na't Mecmuaları

Hazret-i Muhammed'i öven ve yücelten manzumelerin geneli 'na't' olarak adlandırılır. Kasidenin bir türü olarak görülen na't, esasında pek çok nazım biçimine benzer şekillerde kaleme alınabilir. Biçim olarak bir gazel olduğu halde muhteviyatındaki Peygamber övgüleri dolayısıyla na't olarak kabul edilen manzumelere sıkça rastlarız. Kaside ya da gazele de şeklen benzemeyip dörtlükler halinde yazılan na'tler de pek çoktur. Bunlar bazen aruz vezninde, bazen de hece vezninde yazılmışlardır. Musikide ise 'na't'in mahiyeti biraz farklıdır. Elbette yine besteli olan na'tlerin güfteleri de Peygamber'i öven, ona hitaben yazılmış manzumelerdir. Yalnızca Mevlevî âyîn-i şerîflerinin başında na't olarak okunan manzumelerin bazıları Hazret-i Muhammed'e ya da başka bir kişiye hakkında olmayıp, çoğunlukla Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr'inden alınma, kimi zaman da Mevlevî kültür çevresinden muhtelif zevata ait gazellerdir.

İrticâlen bir mevlid merasiminde ya da bir zikir meclisinde icab eden yerlerde okunan 'na't'ler olduğu gibi, bestelenmiş olan na'tler de vardır. Mevlid bahirleri arasında okunan ve Sofyan, Düyek, Evsat, Devr-i Kebîr, Çenber vb. usûllerle bestelenen 'tevşih'ler güfte itibariyle birer na'tdirler. Fakat 'na't' olarak adlandırılan beste formu, herhangi bir usûl kullanılmaksızın bestelenmiş, kendine mahsus özel bir icra üslûbu olan eserlerdir. Dinî musikide bu na'tleri 'durak' olarak adlandırılan eserler meyanında değerlendirebiliyoruz. Durak ve onun güfte bakımından bir türevi olan na'tler 20. yüzyıl başlarında, en önde gelenleri Suphi Ezgi olmak üzere bazı müzikbilimciler tarafından 'Durak Evferi' ya da 'Türkî Darb' usûllerine oturtulmak suretiyle yeni baştan notaya

alınmıştır. Musiki çevrelerince bu ‘teknik müdahale’ kabul görmemiş ve na’tler geleneksel olarak herhangi bir usûle bağlı kalınmaksızın icra edilmiştir.²¹⁰

Mevlevî kültüründe diğer pek çok tarîkate olduğu gibi na’tlerin önemli bir yeri vardır. Mevlevî mukabelesine bazen *Mesnevî* okunarak başlanır, akabinde şeyh efendi tarafından post duası edilir ve peşi sıra *Na’t-ı Mevlânâ* okunur. Cumhuriyet devrine intikal edebilmiş Mevlevî geleneğinde birkaç farklı na’tin okunduğu görülüyor. Bu na’tler muayyen bir beste üzerinde okunan farklı güftelerdir. Farklı güftelere bu beste ‘giydirildiğinde’ sınırlı da olsa bazı tasarruflar yapıldığı dikkati çekmektedir. En yaygın olarak bilinen ve günümüzde halen icra edilen güfte, “Yâ Habîballâh Resûl-i hâlik-i yektâ tüyi” mısraı ile başlayan Rast makamında na’ttir.²¹¹ Bestesi Mevlevî an’anesinde İtrî’ye atfedilen ancak kayıtlı olduğu hiçbir mecmuada bestekârı belirtilmeyen Rast Na’t-ı Mevlânâ²¹², içinde pek çok farklı makam geçkilerinin usatalıkla işlendiği, Türk müziği repertuarının gayet sanatlı, kunt bir eserdir. Ses kayıt tarihinde Na’t-ı Mevlânâ ilk defa, 1932 yılında Kahire’de gerçekleştirilen Arap Musiki Kongresi faaliyetleri kapsamında kaydedilen Beyâtî Âyîn-i Şerîfî plaklarının ilk parçası olarak kaydedilmiştir. Daha sonraları Hulusi Gökmenli (Camcı Hulusi Efendi), Şakir Çetiner (Hopcuzâde Şâkir Efendi), Semâzenbaşı Ahmet Bîcan Kasaboğlu gibi mevlavîhânelerin hayatta olduğu devirlere yetişmiş birtakım zatlar tarafından makaralı teyplere kaydedilmiştir. 1925’den itibaren -hususî toplantılarda muhtemelen müstesna- icra edilmeyen na’t, 1950’li yıllarda Konya’da Şeb-i Arûs merasimleri (Mevlânâ’yı anma ihtifalleri) başlayınca yeniden âyîn-i şerîflerin başında okunmaya başlanmıştır. Na’t-ı Mevlânâ’nın ses kayıt tarihindeki en mükemmel icrasının Kânî Karaca’ya ait olduğu hususunda musiki çevreleri ittifak eder. Üstad Kânî Karaca Na’t-i Mevlânâ’yı pek çok kez âyîn-i şerîf plaklarına, radyo

²¹⁰ Söz konusu ‘teknik müdahale’ üzerine bir eleştiri için bkz. Cem Behar, “Türk Tasavvuf Musikisinde Bir ‘Teknik Modernleşme’ Örneği: Durak”, **Musikiden Müziğe**, YKY Yayınları, İstanbul, Eylül 2008.

²¹¹ Aynı güfte, 18. yüzyılın ikinci yarısında yazılmaya başlanarak, 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar peyderpey ilâve metinler eklenmiş olduğu anlaşılan bir mecmuanın baş tarafında “Segâh Na’t-i Resûl-i Ekrem/Hazret-i Mevlânâ -kuddise sirruhü’l-azîz-” başlığı ile kaydedilmiştir. **Eş’ar ve Şarkı Mecmuası**, Konya İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi, nr. 13260, 4a.

²¹² Makamının belirtildiği mecmualara rastlamak da pek mümkün değildir. Yalnızca na’t güftesi olarak âyîn-i şerîf, na’t ya da ilâhî mecmualarında karşımıza çıkar.

emisyenlerinde ya da ihtifallerde, konserlerde def’aten okumuş, bu icraların büyük çoğunluğu kayda da alınmıştır. Münir Nurettin Selçuk gibi önde gelen sanatkarlar da bu eseri konserlerinde icra etmişlerdir.

Mevlevî âyîn-i şerîflerinin başında okunan na’lerin güftelerini genellikle âyîn-i şerîf mecmualarında bir bölüm olarak buluruz. Kimi mecmualar na’lerle başlar²¹³ ve kimilerinde de âyîn-i şerîf güfteleri nihayete erdikten sonra mecmuaya yazılırlar.²¹⁴ Mecmuanın hacmine ve tertib ediliş maksadına göre na’lerin miktarında değişiklik olmaktadır. Bazı mecmualarda yalnızca birkaç na’t kayıtlı ise de bazı mecmuaların üçte biri na’t güftelerine ayrılmıştır.²¹⁵ Tespit edebildiğim yegâne na’t mecmuası ise Yenikapı Mevlevîhânesi’nden Bâkî Baykara’ya intikal eden yazmalar arasındadır.²¹⁶ Dervîş İsmet tarafından 15 Şaban 1325 (23 Eylül 1907) tarihinde tertib edilerek, Yenikapı Mevlevîhânesi’ne vakfedilmiştir. 38 adet na’t güftesini içerir. İçinde na’t bulunan pek çok mecmuanın aksine bu mecmuada na’t dışında hiçbir güfte, şiir yer almamaktadır.²¹⁷

Na’ler mecmualara kaydedilirken başlarına genellikle “Yâ Hazret-i Mevlânâ”, bazen de “Yâ Hazret-i Mevlânâ Hak Dost” ya da “Yâ Hazret-i Mevlânâ Dost” yazılır. Na’tin besteli okunuşunda başta “Yâ Hazret-i Mevlânâ Hak Dost” dendiğinden bu durum

²¹³ Örnek olarak bkz.; **Ayin-i Şerîf ve Miraciyye Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı 1824-1832], İÜK FY 572; **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1840-1846, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Feridun Nafiz 6715; Mehmed Emîn, **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, 1847, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 4835; **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, 1856-1857, Darü’l-Kütüb el-Misriyye (Dar Al-Kutub, Cairo), Fünûn-i Cemîle et-Türkiyye, Halil Ağa 1 (eski tasnif kodu: 4225); **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1860-1870, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Feridun Nafiz 6710; **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1860-1870, İÜK FY 1381.

²¹⁴ Örnek olarak bkz. Şeyh Galib, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi ve Başka Zevat, **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, 1785-1923, Yenikapı Mevlevîhânesi Kütüphanesi’nden, Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara koleksiyonu; **Âyîn-i Şerîf ve Miraciyye Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1830-1832, İÜK TY 5600; Osman Zühdî el-Mevlevî, sâkin-i Edirne, **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1835-1840, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Feridun Nafiz 6763; **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1810-1820, İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 1266.

²¹⁵ Örneğin bkz.; Ahmed Ârif Himmetî, **Âyîn-i Şerîf ve Na’t Mecmuası**, 1836, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4242.

²¹⁶ Dervîş İsmet el-Mevlevî, **Na’t Mecmuası**, 1907, Yenikapı Mevlevîhânesi Kütüphanesi’nden, Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara koleksiyonu.

²¹⁷ Aynı zat bir de mufassal bir âyîn-i şerîf mecmuası vücuda getirmiştir. Bkz. Dervîş İsmet, **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, 22 Kasım 1906, Süleymaniye Kütüphanesi, GM 251.

mecmualara da aksettirilmiştir. Ama bazen başlıkta yalnızca “Na’t-i Şerîf” ya da “Na’t-i Mevlânâ” yazmaktadır. Güftelerin bir kısmı Mevlânâ’ya, bir kısmı başka Mevlevî şairlere aittir. Çok farklı vezinlerde yazılmış olan muhtelif na’terin içinde Türkçe olanlar da vardır. Bilhassa bahsi geçen Türkçe na’ter olmak üzere na’terin önemli bir kısmının Mevlânâ ile ilgisi yoktur. Her nedense Mevlevî geleneğinde bu na’terin hepsinin Mevlânâ’ya ait olduğuna inanılmıştır. Abdülbâkî Gölpınarlı *Mevlevî Âdâb ve Erkânı* isimli eserinde na’terleri ele almakta, ciddi bir metodoloji ile hangilerinin Mevlânâ’ya ait olamayacağını ortaya koymakta ve na’terden bazılarının Mevlevî düşüncesi ve kültürü ile bağdaşmadığı halde uzun yıllar boyunca mevlevîhânelerde okunduğunu hayıfla zikretmektedir.²¹⁸

2.5. İlâhî Mecmuaları

Tanrısâl, tanrı ile ilgili demek olan ‘ilâhî’, gözlemleyebildiğimiz kadarıyla en azından 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren dinî mahiyette yazılmış ve ekseriyetle bestelenmiş manzumelere verilen genel addır.²¹⁹ 17. yüzyıl Türkçesinin zengin söz varlığını içeren *Meninski Lugati*’nde ‘ilâhî’ kelimesinin, ezgili biçimde okunan dinî müzik parçalarına verilen isim anlamında yer aldığı görülüyor.²²⁰ ‘İlâhî’ aynı zamanda ‘Ey Tanrım!’ anlamında bir nida sözüdür. Şemseddin Sâmî *Kâmûs-ı Türkî*’de ‘ilâhî’ için üç ayrı başlık açmış ve üçüncüsünü şöyle açıklamıştır: “Hak teâlâ hazretlerine münâcaât ve na’ti hâvî kasîde ki ekseriyâ ‘ilâhî’ tabiriyle başlayup, tekyelerde okunur”.²²¹ Aynı maddeye şöyle bir örnek veriyor: “Güzel sesle birtakım ilâhîler okudular”. Şemseddin Sâmî bu manzumelerin besteli olduğuna dair bir vurgu yapmak ihtiyacı duymuyor. Ancak “güzel sesle” okunduğunu söylediğine göre ilâhîlerin müzikli biçimde okunduğuna işaret

²¹⁸ Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Yeni Matbaa, İstanbul, 1963, s. 28-34.

²¹⁹ Bu konuda yapılan araştırmalar ‘ilâhî’ tabirinin 17. yüzyıldan geriye götürülemeyeceğini söylüyor. Daha önceki devirlerde ‘ilâhî’ yerine ‘savt’ denmiş olabileceği düşünülüyor. Bkz. et Uzun, “İlâhî”, *DİA*, C. XXII., İstanbul, 2000, s. 65.

²²⁰ Mertol Tulum, *Meninski’nin Thesaurus’u ve XVII. Yüzyıl Türkçesi | Meninski’nin Theasurus’u ile Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sine ve Başka Metinlerden Derlenmiş Verilere Göre XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesinde Sesler ve Ses Benzeşmeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 960.

²²¹ Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-i Türkî*, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 1317, s. 160.

ediyor. Tekkelerde okunduğunu kaydettiği bu çeşit ‘kasîde’lerin ‘ilâhî’ tabiriyle başladığını söylemesi ise bizim için bugün oldukça şaşırtıcı. Nitekim 20. yüzyılda Osmanlı’dan intikal edip yazıya aktarılan tekke kültürüne ait metinlerde ‘Îlâhî’ yani ‘Ey Tanrım!’ nidası ile kaside okunmaya başlandığına dair bir bilgiye rastlamıyoruz. Belki de Şemseddin Sâmî’nin kaydettiği durum, ‘ilâhî’lerin ortaya çıkmaya başladığı asırlara kadar giden eski bir teamüldü. ‘Îlâhî’nin besteli ya da tekkedeki zikir esnasında irticalen müzikli bir şekilde icra edilen parçaları ifade eden bir tabire dönüşmesi de bu teamülden kaynaklanmış olabilir. Fakat biz yine de bahis konusu şiir ve müzik türünü tanımlanırken “tanrısal” demek olan ilk anlamının düşünüldüğünü tahmin ediyoruz.²²²

Vaktiyle ‘ilâhî’, tanrıyı öven, tesbih eden ya da münâcaat mahiyeti gösteren tasavvufî şiirlere ad olmuşsa da zamanla dinî beste biçimlerinin pek çoğunu şemsiyesi altına alan bir tabire dönüşmüştür. Mehmet Zeki Pakalın ‘ilâhî’yi şu şekilde açıklıyor: “Tasavvufî şairler tarafından dinî ve ilâhî fikirleri havi olmak üzere yazılmış olan şiirler hakkında kullanılır bir tabirdir. İlâhî Arapça Allah’a mensup, Tanrı’ya ait demektir. İlâhînin “Âyin”, “Durak”, “Cumhur”, “Tâpuğ”, “Nefes” gibi nevileri vardır. Âyinler: Mevlevî tekkelerinde, Tapuğlar: Gülşenî tekkelerinde, Nefesler: Bektâşî tekkelerinde, Duraklar: ekseriya Halvetî tekkelerinde terennüm edilirdi. Cumhurlar ise Mevlevî ve Bektâşî dergâhlarından başka tekkelerde bir ağızdan okunurdu.” Ardından da Aziz Mahmud Hüdâyî’ye ait bir ilâhînin güftesini vererek üç ayrı makamda bestelendiğini kaydediyor.²²³ Görüldüğü gibi Pakalın ‘ilâhî’yi şemsiyesi altında başka tabirler de olan bir üst tabir olarak değerlendiriyor. Esasında Mevlevîlerin âyîn-i şerîfleri ve Bektâşîlerin nefesleri bütünüyle başka bir mahiyet arz etmelerine karşın Pakalın tarafından, dinî/tasavvufî mahiyetleri dolayısıyla ‘ilâhî’nin türlerinden addedilebiliyor.

‘Îlâhî’ tabirinin ilk defa nerede geçtiği ve kim/kimler tarafından kullanıldığı sorusu aynen ‘şarkı’ da olduğu gibi net bir cevap bulamıyor. 17. yüzyılın ortalarından itibaren

²²² **Lügat-i Nâcî**’de ise ‘ilâhî’ kelimesinin 3. anlamı olarak yalnızca “Bir nev’i münâcâat: Dervîş Yunus İlâhîsi” denmiş. Bkz. Muallim Nâcî, **Lügat-i Nâcî**, yay. haz. Ahmet Kartal, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009, s.264.

²²³ Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul, 1951, s. 51.

‘ilâhî’ ve ‘şarkî’ tabirlerinin yazılı kaynaklarda gittikçe artan miktarda zikredildiğini görebiliyoruz. Bu durum bize, musikiyle ilgili pek çok ciddi dönüşümün yaşandığı 17. yüzyılın ortalarına doğru bazı kelimelerin özellikle tercih edilip kullanılmaya başlandığını gösteriyor. Bu da demek oluyor ki tıpkı ‘şarkî’ gibi ‘ilâhî’ de başlangıçtan beri besteli, müzikle okunan ya da bestelenmek üzere yazılmış olan güftelere verilen bir addır. Ancak ‘şarkî’nin bir mecmua türüne ad verebilmesi için daha 150 sene kadar beklenmesi gerekirken, 17. asrın ortalarından itibaren ‘ilâhî mecmuası’ olarak adlandırabileceğimiz mecmualar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Mündericatında ağırlıklı olarak ilâhî güfteleri bulunan, tertib edildiği yere ve zamana bağlı olarak içine tesbih, na’t, durak, savt, şugül, âyîn-i şerîf gibi dinî musikinin muhtelif beste türlerine ait eserlerin güfteleri, bazen de dinî/tasavvufî mahiyet taşıyan taksîm güfteleri yazılan mecmualara ‘ilâhî mecmuası’ denmektedir. İlâhî mecmualarının da elbette diğer mecmua türlerinde olduğu gibi nisbî bir standard forma ulaşması zaman almıştır. Yanlarında ya da üst taraflarında makam isimleri yazılan ilâhîler mecmualardan önce dîvânlarda karşımıza çıkar. 17. yüzyıl boyunca tekke edebiyatının önde gelen simalarına ait bazı dîvânların bir araya getirilerek tek bir ciltte toplandığını ve mündericatlarındaki güftelerin pek çoğunun üstüne/yanına makam adı yazıldığını görüyoruz. İçinde birkaç dîvân bulunan ve ‘mecmua-yı devâvîn’ olarak adlandırılan yazmalar kategorisine giren ve makam adları içeren bu tip mecmuaları bir nevi ilâhî güfteleri mecmuası kabul etmek mümkündür. Nitekim bazılarının muhteviyatındaki şiir künyelerinin yarısından fazlasında makam adı görülmektedir.²²⁴ Bu devâvîn mecmualarında genelde bir arada bulunan dîvânlar, Şemseddîn-i Sivâsî (1519/1520-1597/1598) ile yeğeni Abdülmecîd-i Sivâsî (1563/1564-1639/1640) ve yeğeninin çocuğu olan Abdülehad Nûrî (ö. 1650/1651)’ye aittir. Abdülmecîd-i Sivâsî ‘Sivâsîler’ olarak

²²⁴ İÜK TY 510 no’lu devâvîn mecmuasında durum böyledir. Mecmua, Muharrem 1077 (Temmuz/Ağustos 1666) tarihini taşımaktadır. Tertib edildiği tarih bakımından ilâhî güftelerini içeren erken örneklerden biri olarak değerlendirilmelidir. Sırasıyla, Abdülehad Nûrî, Abdülmecîd-i Sivâsî (Şeyhî) ve Şemseddîn-i Sivâsî’nin güftelerini muhtevi mecmuada, özellikle ilk bölüm olan **Abdülehad Nûrî Dîvânı**’nda yer alan ilâhîlerin künyelerinin önemli bir kısmında makam isimleri verildiği görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 277.

adlandırılan ve tasavvuf karşıtı ‘Kadıızâdeliler’ ile kıyasıya mücadele vermiş olan ekole adını veren kişidir.²²⁵ Amcası ve yeğeni ile aynı mecmualarda dîvânlarının bulunması ve bu dîvânlardaki pek çok ilâhînin üzerinde makam isimlerinin yazılı olması, Abdülmecîd-i Sivâsî ve çevresinin tekke musikisinin gelişiminde kayda değer bir katkıları olduğunu düşündürüyor.

Daha çok küçük yaşta bir çocukken beraberinde İstanbul’a getirdiği Abdülehad Nûrî, Abdülmecîd-i Sivâsî’nin vefat eden biraderi Kadı Muslihuddîn Mustafa Safâyî Efendi’nin oğludur. Abdülehad’ın ömrünün büyük kısmı İstanbul’da geçmiştir. 17. asrın ilk yarısında yeşermeye başlayan yeni tekke musikisi geleneğinin kurulmasında onun ve ona mensub olan dervişler arasındaki musikişinasların tesiri bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Eldeki Abdülehad Nûrî dîvânlarının büyük çoğunluğunda ilâhîlerin üzerinde makam ismi yazılı oluşu dikkat çekicidir.²²⁶ Abdülehad’ın yeni tekke musikisinin teşekkülündeki rolü tedkik edilmeyi beklemektedir. Bu rolün tedkikinde şakirdi ve zâkiri olan²²⁷, IV. Mehmed devrinin meşhur musikişinaslarından Habib Dedezâde Abdullâh’ı gözden kaçırmamak gerekiyor. Yaşadığı asrın pek çok musikişinası Abdülehad’ın ilâhîlerini bestelemiştir. Ancak dîvândaki ilâhîlerin nağmelendirilmesinde ilk başta kendi şakirdi ve zâkiri olan Habib Dedezâde akla geliyor. Habib Dedezâde’nin fasıl musikisine ait 10 kadar eser bestelediğini *Atrabü’l-Âsâr*’dan öğreniyoruz.²²⁸ Hâfız Post’un (HPM-R, HPM-İÜ, HPM-MB) ve İtrî’nin (IM) mecmuaları gibi 17. yüzyılın mühim fasıl mecmualarında da ismine rastlıyoruz.

²²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Semiramis Çavuşoğlu, “Kadıızâdeliler”, *DİA*, C. XXIV, İstanbul, 2001, s. 100-102; Ayrıca bkz. Ali Durmuş, “Osmanlı’da Dinî-Siyasî Bir Yapılanma Olarak Kadıızâdeliler Hareketi”, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Doktora Tezi, İstanbul, 2020; Ali Durmuş, *Osmanlı Hanefîlerinin Hanefîliğe Eleştirisi Kadıızâdeliler Hareketi*, Ketebe Yayınları, İstanbul, Ekim 2021.

²²⁶ Bugüne kadar inceleme fırsatı bulduğum tasavvufî dîvânlar arasında, içinde en çok makam ismi kayıtlı olan dîvân budur. Bazı erken tarihli örnek nüshalar için bkz. *Abdülehad Nûrî Dîvânı*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 5950; *İlâhiyyât-ı Nûrî Efendi*, Süleymaniye Kütüphanesi, Tercüman Gazetesi 63; Bilhassa 1650’lerde tertib edilmiş olması kuvvetle muhtemel olan bu nüshadaki hemen bütün eş’arın üzerinde makam ismi bulunmaktadır.

²²⁷ Habib Dedezâde’nin Abdülehad Nûrî Efendi’nin şakirdi ve zâkiri olduğunu Evliya Çelebi’den öğreniyoruz. Bkz. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, C. I, s. 324.

²²⁸ *Atrabü’l-Âsâr*, 26b.

Üstünde makam ismi yazılan ilâhîler ihtiva eden dîvânlar Sivâsîler'e mahsus değildir. İstanbul tekke kültürü tarihinin en tanınmış simalarından olan ve bazı ilâhîlerini bizzat kendisi bestelemiş bulunan Aziz Mahmud Hüdâyî (1541/1542-1628)'nin *Dîvân*'ının erken nüshalarında da pek çok ilâhînin üstünde makam isimleri yazıldığını görüyoruz. 17. yüzyılın ikinci yarısında tertib edilmiş, muhteviyatı bakımından fevkalâde öneme sahip bir ilâhî mecmuası, "Hâzâ İlâhiyyât-ı Şeyh Mahmûd Efendi" başlığı ile başlar.²²⁹ *Hüdâyî Dîvânı*'nın mühim bir kısmı bu mecmuada makamları belirtilerek kaydedilmiştir. 141 varaklık mecmuanın ilk 48 varağı Şeyh Mahmud Hüdâyî'nin ilâhîlerine ayrılmıştır. Mecmuanın ikinci faslı Abdülehad Nûrî'ye ait ilâhiyyâta hasredilmiş, takip eden sayfalarda Zâkirî, Ahmedî ve Yunus gibi zevatın bazı ilâhîleri ile pek çok muhtelif beste türünde dinî eserlere ait güfteler kaydedilmiştir. Bu asırda tertib edilmiş olanlar arasında en zengin muhtevalılardan biri olan bu mecmuanın Şeyh Mahmud'un ilâhîlerine ayrılmış geniş hacimli bir fasılla başlaması, Hüdâyî ilâhîlerinin devrin önde gelen dinî musiki mahsülleri arasında yer aldığına delâlet etmektedir. Nitekim 17. yüzyılda tertib edilmiş daha pek çok ilâhî mecmuasında Hüdâyî ilâhîlerinin ağırlığı oldukça fazladır.²³⁰

17. yüzyılın ikinci yarısında tertib edilmiş mecmualarda en çok ilâhîsi kaydedilenlerden biri de Niyâzî-i Mısırî'dir (1618-1694). Türk tasavvuf tarihinin en etkili isimlerinden biri olan Niyâzî-i Mısırî, oldukça hareketli bir hayat yaşamış, İstanbul'daki yerleşik düzende kendine bir yer bulamadıysa da ilâhîleri ile tasavvuf camiasının merkezine yerleşmiştir. 1650'lerden itibaren kaleme alınmış ilâhî mecmualarında onun ilâhîlerine rastlamak işten değildir. Hele 18. yüzyıl başından itibaren mecmualardaki ilâhîlerinin adedi yukarıda sıraladığımız isimlerin ilâhîlerini geçecek, Yunus'tan sonra ilâhîleri en çok bestelenen tasavvuf büyüklerinden biri olacaktır. Onun ilâhîlerinin güfteleri bazen bir fasıl cöngünde yahut bir âyîn-i şerîf mecmuasında dahi karşımıza çıkmaktadır.²³¹

²²⁹ **İlâhî Mecmuası**, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, ASL 604_MC 62.

²³⁰ Örneğin bkz. **İlâhî Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, Uşşaki Tekkesi no. 463.

²³¹ Bkz. Bahis konusu fasıl cöngü için bkz. Bu çalışma, s. 156.

17. yüzyılın dinî eser bestecileri alelekser fasıl musikisi çevresinde yetişmiş, ilâhîlerin yanısıra beste, semâî gibi klasik musiki nev'lerinde eser veren kişilerdi. Hüdâyî Dergâhı Zâkirbaşı Hâfız Kumral, Abdülehad Nûrî şakirdi Habîb Dede zâde Abdullah Efendi, Sütçüzâde İsa Çelebi, Dede Ali Şîrûganî (Dervîş Ali, ö. 1714), Dervîş Sadâyî, Na'î ve İmamzâde Hâfız Post Çelebi hem tekke ilâhîleri, hem de klasik fasıl eserleri besteleyen bestekârların en seçkinleridir. Fasıl musikisinin önde gelen bestecilerinden Küçük İmam Mehmed Efendi, Nasuhpaşazâde Ömer Bey, Galatalı Damcı Vehbî Osman Çelebi, Nâne Ahmed Çelebi ve Âhenî Mehmed Çelebi ise fasıl musikisi eserleri bestekârlığının yanı sıra tesbih repertuarının başlıca yaratıcılarındandır. Fakat bu çağda bir de yalnızca dinî/tasavvufî mahiyeti olan musiki ile meşgûl olan ve yalnızca bu sahada eser veren kimseler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin Hatip Zâkirî Hasan Efendi ve İmam Yusuf Efendi gibi zatlar camide icra edilen musiki eserleri besteleyen kişilerdir. Koğacı zâde Mehmed Efendi, Nefes Anbarı Osman Efendi, Hattat Karakız Enverî, Bursalı Tâlib Efendi, Sağır Kapıcı ve Gonczâde gibi tekke musikisine eser verdikleri halde diğer musiki türlerinde eser bestelediklerine dair bir belge bulamadığımız isimler de vardır. İşte bu isimler ve muhtemelen yetiştirdikleri musikişinaslar 18. yüzyılın zengin dinî eser dağarını yaratmışlardır. Böylece daha önceleri varlığına pek sık rastlamadığımız yeni tip bir bestekârlık anlayışı oluştuğunu gözlemliyoruz. Çoğunlukla tekkelerde yetişen ve yetiştikleri kültürde müzik üreten zâkir bestekârlar çağı başlamaktadır. Nitekim 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tertib edilmiş olan ilâhî mecmualarında hem bu zâkir bestekârların isimlerini ve hem de besteledikleri ilâhîlerden oluşan bu zengin repertuarı görebiliyoruz.

17. yüzyılın son çeyreği ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde, İstanbul'da yaşayan sufiler arasında bugün tarîkat mensuplarınca 'pîr' olarak kabul edilen ve tarîkatte 'yol sahibi' yani kendine mahsus özellikler taşıyan bir çığırın başlatıcısı olan kişiler yaşamıştır. Karabâş-ı Velî, Nûreddîn Cerrâhî, Mehmed Nasûhî gibi zevat kendilerine nisbet edilen tarîklerin pirleridir ve 'Halvetiyye' tarîkatinin kolları olarak neşv ü nemâ bulmuşlardır. 'Pîr' olarak kabul edilebilmeleri ise mensub oldukları yola özgün bir katkıda bulunmaları,

ya ‘evrâd’la²³² ya da zikir usûlüyle ilgili bir yenilik getirmiş olmaları ile mümkün olmaktadır. Kendini böyle bir sistem içerisinde süreklile yenileyen ve ekolleşmeye müsait olan Halvetîler, zikirlerinde musiki ve ‘devrân’ı²³³ olmazsa olmaz bir unsur olarak kullandıklarından, her pîr devrinde zikir ve dolayısıyla musiki bakımından da bir gelişme kaydedilmektedir.²³⁴ Bu durum elbette tekkelerdeki zikir merasimleri, meclisleri esnasında kullanılan kimi ilâhî mecmualarına aksetmekteydi.

18. yüzyılda tekke musikisi, tarihindeki en büyük ivmeyi kaydedecektir. Mevlevî musikisi gelişmiş, âyîn-i şerîfler klasik formuna ulaşmış, zikir meclislerinde okunan ilâhîler çeşitlenmiş ve ilâhî dağarındaki eser sayısında görülmedik bir artış gerçekleşmiştir. Elbette bu durumu gözlemleyebildiğimiz kaynakların başında da yine güfte mecmuaları geliyor. Bu asır mecmualarında, önceki devirlere nazaran daha belirgin bir branşlaşma dikkati çekiyor. İlâhîler artık dîvânların ya da başka türden mecmuların içinde bir bölüm olmaktan iyiden iyiye çıkıyor ve kendi türündeki eserlerle bir araya getiriliyordu.

İlâhî repertuarının kalabalıklaşması ve fasıl musikisinin de tekâmülünün zirvesine ulaşmış olması, branşlaşmayı kaçınılmaz kılmıştı. Esad Efendi, bildiğimiz kadarıyla dinî musikinin gelmiş geçmiş en velût bestekârı olan Ali Şîrûganî Dede’nin, 600 civarında dinî eser bestelediğini kaydetmektedir.²³⁵ Bu sayıya baktığımızda, Şîrûganî Dede’nin kendi eserlerini bile güftesiyle, makamıyla ezberde tutmasının oldukça güçlü. Dolayısıyla epeyce gelişmiş ve ekollere göre çeşitlenmiş olan tekke musikisinin zâkirleri ile merasimleri gitgide daha yeni katmanlar kazanmış olan cami musikisinin hâfız ve müezzinleri güfte mecmuası kullanmak durumundaydılar. Merasim/icra sırasında

²³² Bkz. Mustafa Kara, “Evrâd”, **DİA**, C. 11, 1995, s. 533-535.

²³³ Bkz. Süleyman Uludağ, Nuri Özcan, “Devran”, **DİA**, C. 9, 1994, s. 249-250.

²³⁴ Halvetîler’in 17. Yüzyıldaki âdet ve merasimleri için bkz. Tuğçe Tuna Kanar, “XVII. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Halvetilik Teşrifatı: Usûl-Erkân ve Törenler”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2017.

²³⁵ **Atrabü’l-Âsâr**, 34a. Sadettin Nüzhet Ergun bu eserlerden 202’sinin güftelerini makamlarıyla beraber tesbit etmiştir. Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, **Türk Musikisi Antolojisi | Dinî Eserler**, 2 cilt, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1943, s. 183-260.

ezberden okusalar bile, bildikleri eserleri belli bir düzende bir araya getirmek istemeleri doğaldı ve hattâ kaçınılmazdı.

18. yüzyılda ilâhî mecmuları da fasıl mecmularına öykündüğü anlaşılan biçimde, baş tarafında bir fihrist-i makamâtla ve Rast'tan başlayan makam fasılları tertibine göre düzenleniyordu. 17. yüzyılın son çeyreğinde ilk örneklerine rastladığımız ve 18. yüzyılda artık neredeyse norm halini almış olan, fihristli ve belli bir makam sıralamasına göre tertib edilen fasıl mecmuaları ile hemen hemen aynı dönemde, benzer usûlle hazırlanmış ilâhî mecmuaları ortaya çıkmıştı. Bu şekilde tanzim edilmiş bilinen ilk fasıl mecmualarının sahibi Hâfız Post'un üç fasıl mecmuasının hiçbir yerine bir ilâhî güftesi yazmamış olması dikkat çekicidir. Hâfız Post, ilâhîsinin künyesini ve güftesini tespit edebildiğimiz bir dinî eser bestekârı olarak, fasıl eserleri ile ilâhîlerini karıştırmamış, mahfûzâtında bulunan ilâhîleri de yine fasıl mecmularına yazmamıştır.²³⁶ Hâfız'ın ilâhî mecmuası tertib ettiği ya da kullandığı yolunda bir bilğimiz olmamakla birlikte, kendi ilâhî güftelerini başka maksatlarla tertib ettiği bir mecmuasına yazdığını biliyoruz.²³⁷

18. yüzyılda hem dinî ve hem fasıl musikileri vadisinde eser verenlerin sayısı azalmış, belli bir sahada uzamanlaşmış bestekârların sayısında ciddi artış yaşanmıştı. Akbaba İmamı olarak iştihar etmiş olan Şeyh Mehmed Zaîfî Efendi (ö. 1703?)²³⁸, Çalazâde Şeyh Mustafa Efendi (ö. 1757?)²³⁹, Buhûrîzâde Yekçeşm Abdülkerim Efendi (ö. 1778), Şikârîzâde Ahmed Efendi gibi isimler, bu asrın önde gelen dinî musiki üstadlarıdır. Bu dört ismin ve aynı sahada eser veren daha pek çok bestekârın klasik fasıl musikisi sahasında hiçbir eser bestelediklerini görüyoruz. İlâhî mecmualarında adlarına sıkça rastlandığı halde, fasıl ve şarkı mecmualarında isimlerinin hiç geçmemesi,

²³⁶ İstisna olarak kabul edebileceğimiz tek örnek **HPM-İÜ'**de, Segâh faslına kaydedilmiş Mevlevî niyaz ilâhîsidir. Bu eserin de mecmuadaki diğer fasıl eserlerinden farklı olarak siyah mürekkeple yazılmış "Semâî" başlığı ile, sayfadaki tek eser olarak, bizzat Hâfız Post tarafından mecmuasına sonradan ilâve edildiği görülüyor. Bkz. **HMP-Ü**, 130b. Bu eserin güftesine rastladığımız en erken tarihli mecmuanın da yine bir dinî eserler/ilâhî/tesbih mecmuası olmadığını hatırlamakta yarar varar. Bkz. Bu çalışma, s. 65, 66.

²³⁷ Ensar Karagöz, "Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen Bir Mecmuası", **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayını, İstanbul, C. 28/1, 2018, s. 29.

²³⁸ İlâhî mecmualarındaki ilâhîlerinin künyelerinde, çoğunlukla yalnızca "Akbaba İmamı" olarak kaydedilir. Kimliği hakkında kısa bilgi bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, s. 142, 143.

²³⁹ Hayatı ve eseri hakkında bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, s. 161, 162.

dinî sahanın dışında kalan musikiye pek iltifat etmediklerini gösteriyor. Gerçi ‘klasik’ eserleri meşk etmiş olabilirler, bunu mevcut kaynaklardan öğrenmemiz mümkün değil. Ancak meşk etmiş olsalar dahi, kendilerini fasıl musikisinin temsilcisi olarak görmedikleri açıktır. ‘Lâdinî’ sahada ya hiç eser vermemişler ya da verdikleri eserler ‘ana akım’ repertuara hiç girmemiştir. Dinî musikinin böylesine özerk bir yapıya kavuşması ve ilâhîleri tekke dünyasında epeyce rağbet görmüş olan bestekârların kendilerini belli bir sahada sınırlamaları, 18. yüzyılda şehirde oluşan musiki atmosferini çok güzel tasvir ediyor. 17. yüzyılda filizlenen branşlaşma, 18. yüzyılda kemâle ermiştir. Bu sürecin birinci tanığı ise hiç şüphesiz güfte mecmualarıdır.

19. yüzyıl, cami musikisinin geleneksel yapısı içerisinde devam ettiği bir çağdır. Fakat tekke musikisi, tarihindeki en ciddi kırılmalarından birini bu yüzyılda yaşar. Osmanlı coğrafyasındaki toprak kayıpları, idarî ve sosyal değişiklikler, inanç gruplarında da hareket yaratır. Özellikle 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın lağvına bağlı olarak şiddetli bir şekilde bastırılan Bektâşî zümrelerinin yerini, Anadolu’nun muhtelif beldelerinden ve İslâm dünyasının uzak memleketlerinden gelen tarikat mensupları doldurmaya başlar. Bedevîlik, Sâdîlik ve Rifâîlik, İstanbul’da o güne kadar görülmeyen bir yaygınlık kazanır. Alevî-meşrep sünnî tarikatleri Bektâşîlikten boşalan yere geçerler. Bu değişim kendini tekke musikisinde de gösterecektir.

19. yüzyıla değin dinî musikide esasen Türkçe güfteli ilâhîler ezici çoğunluktadır. Dinî musikide Farsça güftelere, Mevlevî âyîn-i şerîfleri dışında pek az tesadüf edilir. Arapça güfteler ise daha çok cami merasimlerinde icra olunan temcid, tesbih ve na’t gibi türlerde kullanılır. Arapça ilâhîler, dinî eser repertuarının çok sınırlı bir kısmını teşkil eder. Fakat 19. asırda, Arap dünyasından İstanbul’a ve sair merkezî Osmanlı şehirlerine gelen dervişler, geldikleri bölgelerin dergâhlarındaki repertuarı da yanlarında getirmişlerdir. Arapça güfteli ilâhîlerin, bilhassa ‘şuğul’ başlığı ile ilâhî mecmualarında varlık göstermeye başlaması bu çağa rastlar. Şuğul güftelerinin çoğu ‘fasih’ Arapça ile değil, bölgesel Arapçalar ile yazılmıştır. İstanbul’da uzun zaman icra edilmiş olan ve gitgide aslından uzaklaşmış bulunan şuğülleri, ortaya ilk çıktıkları yıllardan itibaren ilâhî

mecmualarında gözlemleyebiliyoruz. Hattâ bunların sayısı o kadar artmıştır ki, münhasıran şuşğüllere ayrılmış mecmualar olduğunu görüyoruz.

2.6. Şuşğöl Mecmuaları

Şuşğöl, Arapça güfteli tekke ilâhîlerinin genel adı olmuştur. “Türk bestekârları tarafından bestelenen Arapça güfteli ilâhîler” tanımlaması, uzun zaman yanlış olarak şuşğüllerin sırtında kalmıştır.²⁴⁰ Bu açıklama bugün de geçerliliğini kısmen korumaktadır. Halbuki bu tanımlama gerçeklerle uyuşmaz. Bir kere Türk musikisi çerçevesinde bestelenen, Arapça güfteli pek çok dinî eser türü vardır. Arapça güfteli na’tler, bazı tevşihler, tesbihler, temcidler ve cami musikisine ait daha pek çok türde eser mevcuttur. Şuş halde şuşğüllerle hiçbir ilgisi olmayan bu eserler, yukarıdaki tanımlı zaten geçersiz kılıyor. Dahası şuş ki, şuşğöl repertuarının önemli bölümü, bestekârı bilinmeyen ve güfteleri de fasih bir Arapça ile yazılmamış olan eserlerden oluşur. Bir kısmı ise, Suriye ve Mısır başta olmak üzere, İslâm âleminin farklı memleketlerinde icra olunan eserlerin versiyonlarından başka bir şey değildir. Peki o zaman şuşğöl nedir?

Lügatte iş, meşgale anlamına gelen ‘şuşğöl’, Arap musikisinde bir beste türünü ifade etmektedir. Musikide beste türü olan ve ‘iş’ anlamına gelen Arapça ‘amel’ ve Farsça ‘kâr’la yakın bir anlamı ifade eden ‘şuşğöl’, esasında dinî musiki ile ilgisi bulunmayan yahut daha geniş bir anlam içeriğı olan bir tabirdir. Tekke kültürüne ait olmayan, Arapça güfteli eserlerin ağırlıkta olduğu bir güfte mecmuasında, maval, devr ve türkîlerle birlikte ‘şuşğöl’lerin de kayıtlı olduğu göze çarpmaktadır.²⁴¹ Bu mecmuada kayıtlı şuşğüller genelde dörtlükten oluşmaktadır ve tekke musikisine ait şuşğüllere benzememektedir. Güftelerde herhangi bir tarîkati çağrıştıran bir isim, tabir ya da tasavvufî olarak tevil edilebilecek ifadeler bulunmaz. Bu mecmuadaki şuşğüllerin, alışagelmiş olduğumuz ve bir haylicesi günümüze notasıyla intikal etmiş bulunan şuşğüllerle, isim benzerliğı dışında bir alâkası olmadığı açıktır. ‘Şuşğöl’ün neden ve ne zaman tekke musikisine ait bir ilâhî türünü ifade etmek için kullanıldığı tesbit olunamamaktadır. Ancak 19. yüzyıl ortalarında tertib edilmiş

²⁴⁰ Örneğın bkz. İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lügatı**, C. III, s. 3003.

²⁴¹ Bkz. **Maval, Şuşğöl, Devr, Türkî vs. Mecmuası**, Biritish Library, Add. 26326.

kimi mecmualarda, ‘şuğl’ün halen fasıl musikisine ait bir beste türünü ifade ettiği görülmektedir.²⁴² Bu şuğüllerin bir kısmı Remel, Aksak, Muhammes-i Mısırî gibi, fasıl musikisinde kullanılan usûllerde bestelenmiş, terennümlü eserlerdir.²⁴³

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ilâhî mecmualarında ‘şuğl’lere rastlamaktayız.²⁴⁴ Bahis konusu mecmualarda kayıtlı şuğüllerin bir kısmı önceki dönemlere ait ‘lâdinî’ şuğül güftelerini andırıyorsa da artık önemli bir kısmının, dinî/tasavvufî büyüklerin ve tarîkat erbabının yazmış olduğu şiirlerle bestelendiği dikkati çeker. Oldukça belirgin tasavvufî referanslar, şuğüllerin ait olduğu dünyayı kolayca tesbit edebilmemizi sağlar. Bu belirginlik, aslında kabuk değiştiren ve tamamıyla dinî bir mahiyet alan şuğüllerin münferit varlık göstereceğinin habercisi olmuştur. Şuğül mecmuaları ise, tekke musikisinde gitgide sayıları ve işlevi artan şuğüllerin münhasıran bir mecmuada toplanabilecek yekûna ulaştığı bir ortamda ve elbette ihtiyaç neticesinde vücut bulmuştur.²⁴⁵

2.7. Tesbih Mecmuaları

‘Tesbih’ sözlük anlamıyla, “Allah’ı takdis ve tenzih etme, Hakk’ın her türlü kusurdan ve noksandan uzak olduğunu dile getirme”²⁴⁶ demektir. Dualarda, camilerdeki namaz rûsûmunda müezzinlerin okuduğu mahfel sürmelerinde ‘tesbîh’ mühim bir yer tutar. Tesbihler genellikle “Sübhâne...” şeklinde başlayan münacaatlardır.²⁴⁷ Sonradan

²⁴² Bkz. **Fasıl ve Şuğül Mecmuası**, İÜK TY 824, 47b-53a.

²⁴³ Bkz. **a.e.**, 47b, 49b; **Şuğül Mecmuası**, Adnan Ötügen, 06 Hk 2279. Bu mecmua, ‘şuğl’ün fasıl ve tekke musikileri arasında durduğunu ve müzik türleri arasındaki geçişliliği gösteren dikkat çekici örnekler içermektedir. Şuğlün hikâyesi, bu mecmua gibi kaynaklar ile Arap musiki literatüründe yapılacak araştırmalarla aydınlatılabilecektir.

²⁴⁴ Örneğin bkz. **İlâhî Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 7225; **İlâhî ve Şuğül Mecmuası**, Millet Kütüphanesi, AE MNZ 715; **İlâhî, Şuğül, Eş’ar Mecmuası**, Konya İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi, nr. 13194.

²⁴⁵ Birkaç örnek için bkz. **Şuğül Mecmuası**, İBB Atatürk Kitaplığı, Bel. YzK. 1555; **Şuğül Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 6735; **Şuğül Güfteleri**, mürettibi: Hüseyin Sadettin Arel, İÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Y 79.

²⁴⁶ İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı**, C. III, s. 3179.

²⁴⁷ Arapça tesbih güfteleri nadiren başka şekillerde de başlayabilir. Bazı örnekler için bkz. **Tesbih ve İlâhî Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail 593, 2a. “Sübhâne” şeklinde başlayan bir tesbihin notası için bkz. **MSS**, 85a. Hem MSS, hem de AU-P’de başka tesbih notaları da bulunmaktadır.

tevşih, ilâhî gibi isimlerle adlandırılacak olan bazı güftelerin de ‘tesbîh’ başlığı ile kaydedildiği görülmektedir.²⁴⁸

Erken dönem Osmanlı tarihinde, camilerdeki ibadetin şekli ve ibadet merasimlerindeki musiki hakkında son derece kıt bilgimiz vardır. Ancak 16. yüzyıl sonrasında, kültürün diğer pek çok unsurunda olduğu gibi camideki ibadet düzeninde de Osmanlı’ya has bir üslûp gelişir. Osmanlılar, kendilerinden önceki kültürlerden ilham alarak ve zamanla orijinal bir sentez geliştirerek merasimlerinde tatbik etmişlerdir. 17. yüzyıl başlarından itibaren, cami merasimlerinde ve musikisinde vuku bulan gelişimi daha berrak biçimde gözlemleyebiliyoruz.

Dindar bir kişi olan ve yaşadığı devirde dinî/tasavvufî merkezlerin güçlenmesinde etkin olmuş olan I. Ahmed’in devri (1603-1617), cami musikisinin yükselişe geçtiği bir çağ olmuştur. Camilerdeki merasimlerin ayrılmaz parçası olarak vazedilmiş olan tesbihlerin bu devirden itibaren mahsusen mecmualarda cemedildiğini görüyoruz. Bu sebeple burada, diğer dinî eser içeren mecmualardan barizen ayrıldığı görülen söz konusu mecmualar ‘tesbih mecmuası’ olarak adlandırılmıştır. Tarihlerini tam olarak tesbit etmek mümkün olmasa da eldeki tesbih mecmualarının önemli bir kısmının 17. yüzyılın ilk yarısına ait olduğunu mündericatlardaki karinelerden çıkarabiliyoruz. Yine aynı dönemden itibaren, tesbih metinleri, üzerlerinde okunmaları gereken makamlar ve nadiren bestekârları belirtilerek eş’ar ya da fevâid mecmualarına yazılmışlardır.²⁴⁹

İçindeki güftelerden, makam isimlerinden, bazı şair ve bestekâr adlarının yanına yazılan “merhûm” ya da “rahmetullâh” kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla 17. yüzyılın ikinci yarısına ait olan bir tesbih ve ilâhî mecmuası, tertib edildiği devrin cami musikisi repertuarının şahidi olan en olgun mecmualardan biridir. Süleymaniye Kütüphanesi’nde Lala İsmail koleksiyonunda 593 no’da kayıtlı bu mecmua, içerdiği kayıtlar, bestekâr

²⁴⁸ Örneğin bkz. **MSS**, 122b (N’ola cânım gibi başımda götürsem daim/ “Tesbih/Der Makâm-ı Râst Pençgâh). Bu eser günümüze kadar ulaşmış olup tevşih başlığı ile notaya alınmıştır (Bir nota örneği için bkz. Ali Rıza Şengel, **Türk Musikisi Klasikleri | İlâhîler**, Kubbelatı Neşriyatı, Kalem Matbaası, İstanbul, 1979, s. 129). İlk mısraın yaygın olarak bilinen şekli “N’ola tâcım...” şeklindedir.

²⁴⁹ Örneğin bkz. **Eş’ar ve Fevâid Mecmuası**, Erzurum İl Halk Kütüphanesi, nr. 2253, 36a, 41a.

isimleri ve cami musikisine ait olduğu anlaşılan güftelerin, belli tertiplere göre ayrılmış olması bakımından eşine az rastlanır bir örnektir. Tesbih mecmualarında genellikle bestekâr ismi bulunmaz ve güfteler de söz konusu mecmuada olduğu kadar muntazam sıralanmaz. Bu mecmuanın dikkatle tedkiki, 17. yüzyıl cami musikisi hakkında daha geniş mâlûmata ulaşmamızı temin edecektir. Mecmuadaki bestekâr isimleri, bir kısmı günümüze de eserleriyle ulaşan ve ağırlıklı olarak dinî musikideki mevcudiyetleri ile tanıdığımız isimlerdir. “Vehbî Osman Çelebi” (ö. 1680?), “İmam Yûsuf Efendi rahmetullahi a. (1586/1647-1648)”²⁵⁰, “merhûm Hatîb Efendi”²⁵¹ 17. asrın meşhur dinî eser bestekârlarından olmakla birlikte, isimleri günümüze kadar gelebilmiş isimlerdir. Mecmuada geçen diğer isimler ise, tesbih ve ilâhî bestekârlığında varlık göstermiş bir hayli kişi olduğuna işaret ediyor: “merhûm Fâik”, “merhûm Emîr Efendi”, “Nevbetcibaşı”, “Hayâlî”, “Hâfız Ahmed Paşa” (1565?-1631/1632), “Karadoğancibaşı”, “Bedrî Mehmed Çelebi”, “Kara Hüseyin”. Bu isimlerden Hâfız Ahmed Paşa’nın (Müezzinzâde, Sadrazam) bestekârlığı hakkında bilgimiz olmakla birlikte, mecmua sayesinde tesbih bestelediğini de öğrenmiş oluyoruz.

Tesbih ve diğer cami musiki bestekârlığında şöhret bulmuş isimlerin başında hiç şüphesiz Hatîb Zâkirî Hasan Efendi gelmektedir. Mecmualarda ve sair kaynaklarda yalnızca “Hatîb Efendi” olarak da anılan bestekâr, talebesinden olan Beykozlu Dâî’nin (ö. 1659/1660) *Nevhatü’l-Uşşâk* adlı mesnevîsinde “Terâvih içre tesbîhât anındır/Usûlde cümle te’lifât anındır”²⁵² diyerek üstadının bu vâdîdeki mevkiini tebarüz ettirmek istemiştir. Devamında “Minâre üzre temcîdât anındır/Semâ içre ilâhiyyât anındır” mısralarıyla Hatîb Zâkirî’nin cami ve tekke musikisindeki kurucu vasıflarına gönderme yapmaya devam eder. Suphi Ezgi, sadece bu satırlara dayanarak Segâh Bayram Tekbîri ve Salât-ı Ümmiye’ de içinde olmak üzere pek çok salât, temcid ve tesbihi Hatîb Zâkirî

²⁵⁰ Hayatı hakkında bkz. Nuri Uygun, “Yûsuf Efendi, İmam”, **DİA**, C. XLIV., İstanbul, 2013, s. 10.

²⁵¹ ‘Hatîb Zâkirî’ namıyla maruf olan ve burada kastedilen kişi Hatip Zâkirî Hasan Efendi (ö. 1622/1623) olmalıdır. Yine cami musikisinde “büyük bir iktidar gösteren” (Sadettin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, s. 18) Hatib Mahmud Efendi (ö. 1603/1604) olma ihtimali de vardır. Ancak bu zatın tesbih vb. cami musikisi eserleri bestelediğine dair bir bilgimiz bulunmuyor.

²⁵² *Nevhatü’l-Uşşâk*’taki ilgili kısma dikkat çeken Sadeddin Nüzhet Ergun’dur. Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, s. 28.

Hasan Efendi'yi mâl etmek istemiştir.²⁵³ Sadeddin Nüzhet'in haklı olarak karşı çıktığı²⁵⁴ bu görüş, sadece yukarıda zikri geçen tesbih mecmuasından aktarılan isimlerle bile tamamen çürütülmüş olur. Ancak burada Dâî'yi haklı çıkartabilecek olan şey, “Hatîb Efendi”nin adıyla sanıyla bilinen diğer cami musikisi bestekârlarından daha önce yaşamış ve belki de bazılarının yetişmesinde müessir olmasıdır. Yani Hatîb Zâkirî, bu vâdîde ‘kurucu baba’lardan biridir. Eldeki erken dönem tesbih ve ilâhî mecmuaları, onun bu vasfını düşündüren, hatırı sayılır miktarda eser künyesi içermektedir. İmâm-ı Sultânî Yusuf Efendi, tesbih mecmualarında ismi sıkça geçen başlıca bestekârdır.²⁵⁵ Dolayısıyla cami musikisi repertuarını yaratanların başında Yusuf Efendi'yi saymamız gerekiyor. 17. yüzyılda camilerde icra olunan tesbih, Ramazan ilâhîleri, mahfel sürmesi gibi nev'lere ait eserlerden mühim bir kısmı ona ait olmalıdır.

Muhtelif kütüphanelerde kayıtlı, farklı zamanlara ait ve başka başka kişilerce kaleme alınmış/tertib edilmiş olan tesbih mecmualarında ortak bir repertuar ve bestekâr adları havuzu bulunmaktadır. Bu durum bize, tesbih bestelemenin belli bir devre ait bir ‘moda’ olduğunu göstermektedir. Sonraki devirlerde bu repertuar havuzundan hayatta kalabilmiş olan nümûnelerin icrasına devam edildiği ve bu sahada yeni eser üretiminin durduğunu görmekteyiz. Yine de Osmanlı'nın son devirlerine değin az da olsa tesbih bestelenmiştir. Ancak dinî musikideki gelişimi daha çok ilâhî, durak ve na't gibi beste türleri üzerinde seyredebiliyoruz.

Tesbih mecmuaları mukayeseli olarak çalışıldığında bahsi geçen ‘repertuar havuzu’nun bir dökümünü elde edebileceğiz. 17. yüzyılın ilk yarısında oldukça yayılmış olan ve camide icra olunan musikinin mahiyetini değiştirdiğine ve müddetini artırdığına şüphe bulunmayan bu repertuar, Kadızâdeliler hareketinin tetikleyicilerinden biri olmuş mudur? Kur'an, ezan, salâ ve müezzinlerin okuduğu kısa dualar dışında camide

²⁵³ NATM, C. I, s. 8, 9.

²⁵⁴ Sadettin Nüzhet Ergun, *Antoloji*, s. 28.

²⁵⁵ Örneğin bkz. **[Tesbih Mecmuası]**, British Library, Or. 12178; **[Tesbih Mecmuası]**, Harvard University Library, Houghton, MS Arab 21; **[Tesbih Mecmuası]**, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, nr. 6438.

‘teganni’ tutucu çevreleri rahatsız edince, bunun sonuçları neler olmuştur? Bu soruların cevaplarını ararken, yolumuz tesbih mecmualarına uğrayacaktır.

2.8. Mevlid-i Şerîf Mecmuaları

Süleyman Çelebi (1346-1351? – 1422) tarafından türünün ilk örneği olarak 812/1409-1410’da yazılan *Vesiletü’n-Necât* isimli manzum eser, halk arasında daha çok ‘doğma, doğum yeri, doğum vakti’ anlamına gelen ‘Mevlid’ veya ‘Mevlud’ şekillerinde şâyi olmuş, pek çok benzeri yazılmasına rağmen 600 küsur yıldır hayatta kalabilmeyi başarmış, Osmanlı Türklerinin sosyal ve dinî yaşantısının başlıca unsurlarından biri haline gelmiştir.²⁵⁶ *Mevlid*’in metni tarihsel süreç içerisinde kaçınılmaz olarak değişime uğramış ve zamanla iki ayrı versiyon doğmuştur.²⁵⁷ Günümüze kadar intikal etmiş olan ve en yaygın biçimde icra olunan *Mevlid*’de sırasıyla Münâcaat (Allah adın...), Nûr (Hakk Teâlâ çün yarattı...), Velâdet (Âmine Hâtun...), Merhabâ (Yaradılmış cümle oldu...), Mi’râc (Söyleşirken Cebraîl...) ve Duâ (Yâ İlâhî ol Muhammed) bahirleri bulunur. Ancak bahsi geçen iki versiyondan ‘yeni’ sine ait bu kısaltılmış tertib dahi bugün terkedilmiş olup, gelenekli yapısından uzaklaşmış olan günümüz icralarında Münâcaat, Velâdet ve Merhabâ bahirlerinin, yalnızca belli kısımları okunmaktadır. Bereket ki eski geleneğe bağlı kalan kimi mevlidhânlar sesin kaydedildiği devirlere yetişmiş, yazılı kaynaklarla irtibat kurabileceğimiz ve kadim icra üslûbunun izlerini sürebileceğimiz bantlar doldurmuşlardır. Kâzım Büyükkaksoy (1902-1993), Hâfız Mecid Sesigür (1903-1962), Esad Gerede (1917-1958) ve Kânî Karaca (1930-2004) bu isimlerden başlıcalarıdır. Bilhassa Kânî Karaca’nın bazı *Mevlid* kayıtları, teknik mükemmeliyet ve müzikal zenginlik bakımından en seçkin örneklerdir.

²⁵⁶ *Mevlid*’in metni ve hakkındaki bilgilerin derli toplu bir özeti için bkz. Süleyman Çelebi, **Mevlid**, yay. haz. Faruk Kadri Timurtaş, MEB Yayınları, İstanbul, 2005. *Mevlid*’in Osmanlı teşrifâtındaki yeri hakkında, Sahhaflar Şeyhizâde Esad Efendi’nin (1789-1848) **Teşrifât-ı Kadîme** isimli eseri kaynak alınarak yapılan bir inceleme için bkz. Mehmet Şeker, “Teşrifât-ı Kadîme’ye Göre Mevlid Alayı”, **Süleyman Çelebi ve Mevlid - Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri [Sempozyum Bildirileri]**, Editörler: Mustafa Kara, Bilal Kemikli, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, Ekim 2007, s. 51-58.

²⁵⁷ **a.g.e.**, s. XIV

Mevlid'in musiki ile okunması ve merasimleştirilmesinin ne zaman başladığı henüz netlik kazanmamış olan bir araştırma konusudur. *Mevlid*'in bestelendiğini ve *Mevlid*'in eski bestesinin unutulduğunu çeşitli 20. yüzyıl kaynakları zikreder.²⁵⁸ Bazı eski kaynaklar ise *Mevlid*'in bestelendiğine dair birtakım bilgiler verir.²⁵⁹ ‘Besteli’ olarak adlandırılan eski *Mevlid* icraları, belki de bahir başlarında okunacak tevşih ve beyitlerin hangi makamda okunması gerektiğinin belirlendiği bir icra tertibi idi. Çok yüksek ihtimalle de bahis konusu ‘besteli’ mevlidler, pekçok icra tertibinden yalnızca birkaçı ve merkezî kültür çevrelerinde vaktiyle kabul görmüş olanlarıydı. Eldeki az sayıda belgeye istinaden, *Mevlid*'in her zaman besteli olarak iddia etmenin imkânsızlığı ortadadır. Ancak metnindeki beyitlerin yanında makam isimleri yazan ve güfte mecmualarının bir dalı olmaları hasebiyle ‘Mevlid-i Şerîf Mecmuası’ olarak adlandırmamız gereken yazmalara aksetmiş olan müzikal serüveni takip ederek, *Mevlid*'in musikiyle ilişkisinin tarihine dair verileri toplayabiliriz. Günümüze kadar geleneksel yöntemlerle aktararak gelen ve belli teâmüllere istinad eden ‘klasik’ mevlid okuma biçiminin köklerini, mevlid-i şerîf mecmualarından daha iyi görebileceğimiz bir kaynak yoktur desek, mübalağa etmiş olmayız.

Mevlid metninin kenarına makamların ilk defa ne zaman yazıldığını tesbit etmek pek mümkün değildir. Ancak elimizdeki en erken örnekler, 18. yüzyılın ilk yarısına aittir.²⁶⁰ Bu devirde başta *Mi'râciye* olmak üzere uzun dinî metinlerin bestelendiğini, özellikle İstanbul, Bursa ve Edirne gibi merkezî Osmanlı şehirlerinde, cami ve tekke merasimlerinde bir çeşitlenme ve zenginleşme görüldüğünü biliyoruz. *Mevlid*'in icrasına da bu devirde bazı üstadlar tarafından yeni bir intizam verilmek istenmiş olabilir. Bu

²⁵⁸ Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, s. 12, 13; İbnülemin Mahmud Kemal İnal, **Hoş Sadâ ~ Son Asır Türk Müsikişinasları**, yay. haz. Avni Aktuç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958, s. 32.

²⁵⁹ Sekban adında Bursalı bir zatın *Mevlid*'i bestelediği ve ondan bu eseri “taallüm” eden Ubeyd Efendi ve onun *Mevlid*'i okumaya “me’zûn” kıldığı tilmizi *Mevlidî Osman Efendi* hakkında bkz. Suat Donuk, **Türk Edebiyatında Vefâyâtname ve İsmail Belîğ’in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân’ı**, Gece Kitaplığı, Ankara, Ekim 2016, s. 750, 751; Besteli *Mevlid*’lerle ilgili kaynakların derli toplu bir incelemesi bkz. Bedri Mermutlu, “Besteli *Mevlid* Meselesi”, **Süleyman Çelebi ve Mevlid - Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri [Sempozyum Bildirileri]**, s. 414-431.

²⁶⁰ Örneğin bkz. **İlâhî, Mevlid-i Şerîf, Eş’ar ve Fevâid Mecmuası**, İÜK TY 742, s. 21-21; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 221-229.

iradenin kime yahut kimlere ait olduğunu bulmak şimdilik muhaldir. *Mevlid*’in musiki tarihindeki yolculuğu, üzerinde pek durulmamış bir konu olduğundan, eldeki mecmuaların sayısı arttıkça ve mevlid merasimlerini anlatan eski kaynaklar bulundukça daha iyi değerlendirilebilecektir.

Makamlı *Mevlid-i Şerîf* metni kimi zaman dinî manzum metinlerin olduğu mecmualarda, kimi zaman *Mi’râciye* ile²⁶¹ ve genellikle de kendine mahsus mecmualarda karşımıza çıkar.²⁶² Günümüze ulaşabilen, 18. ve 19. yüzyıllara ait hatırı sayılır miktarda *Mevlid-i Şerîf* mecmuası, birbirleri arasında, beyitlerinin yanında yazılı olan makam isimleri ve diğer bazı tertib özellikleri bakımından benzerlik arz etmektedir. Bu benzerlik, esasında hangi beytin hangi makamda okunması gerektiğini belirleyen söz konusu tertibin, neden zamanla bir beste gibi algılandığına işaret ediyor gibidir. *Mevlid-i Şerîf* mecmuaları, uzun zaman boyunca merkezî kültür çevrelerine hâkim olan *Mevlid* icrasının izlerini taşıdığından, ‘besteli mevlid’ muammasını çözebilmek için başvurulması gereken kaynaklardandır.

2.9. Mi’râciye Mecmuaları

İslâm kültüründe Hz. Muhammed’in ‘urûc’ etmesi yani göğe yükselmesi ve Allah’la görüşmesine ‘mi’râc’ denir. Bu vak’ayı anlatan edebî metinlere ise ‘mi’râciye’ adı verilir.²⁶³ Bir de musikide bir beste türü olan ‘Mi’râciye’ vardır. Besteli ‘mi’râciye’ türünün elimize ulaşabilmiş olan yegâne örneği²⁶⁴, güftesi ve bestesi ile Nâyî Osman Dede (ö. 1729-1730) tarafından, Üsküdar Doğancılar’da medfun Halvetî Şeyhi Mehmed Nasûhî Efendi’nin (ö. 1717-1718) ricası ve teşviki üzerine bestelendiği rivayet olunur. Beste tarihi belli olmamakla beraber, bu rivayete istinaden, Nasûhî Efendi’nin berhayat olduğu 1717

²⁶¹ Örneğin bkz. [*Mevlid-i Şerîf ve Mi’râciye Mecmuası*], İÜK TY 549; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 278; Hâfız Ali Sırrî Efendi, [*Mevlid-i Şerîf ve Mi’râciye Mecmuası*], yazıldığı tarih: 14 Mayıs 1827, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyî 1286.

²⁶² Örneğin bkz. [*Mevlid-i Şerîf Mecmuası*], Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Seyfettin Özege 18822; *Mevlid-i Şerîf Mecmuası*, Michigan University Library, nr. 406.

²⁶³ Mi’râciyeler hakkında bkz. Mustafa İsmet Uzun, “Mi’râciye”, *DİA*, C. XXX, İstanbul, 2005, 135-140.

²⁶⁴ Abdülbâkî Ârif Efendi (ö. 1713/1714), Edirne Müftüsü Fevzi Efendi’ye (1826-1900) ait mi’râciyelerin de bestelendiği kaydedilmektedir. Bkz. Mustafa İsmet Uzun, *a.e.*, s. 136, 138.

senesi öncesinde bestelenmiş olduğu anlaşıyor. *Mi'râciye* o tarihlerden bu yana her sene *Mi'râc* kandiline tesadüf eden hafta, İstanbul ve Bursa'daki bazı tekke ve cemilerde okunur. *Mi'râciye* cemiyetleri belli bir silsile-i merâtibe göre yapılır. Yani hangi tekkenin önce, hangisinin daha sonra merasim yapacağı, sıkı teâmüllerle belirlenmiştir. Günümüzde de mümkün mertebe bu sıraya riayet edilmektedir. *Mi'râciye* Cumhuriyet döneminde belli başlı kişilerin gayretiyle hayatîyetini sürdürmüştür. Bu isimlerden Hopçuzâde Şâkir Çetiner'i (1903-1988) özellikle anmak gerekir.²⁶⁵

Mi'râciye, kaynaklarda Türk musikisinin en büyük beste türü olarak zikredilmektedir. İcrası ortalama 80 dakika sürdüğüne göre, en azından elimize ulaşabilen beste örnekleri içinde süre bakımından en uzun eser olduğu söylenebilir. *Mi'râciye* 7 bahir ve bahir aralarında okunan 5 tevşih'ten ibarettir, tevşihler dâhil edilmezse 110 beyittir. Her bahir ayrı makamda okunur. Tevşihler tabiatleri gereği usûllerle bestelenirler. *Mi'râciye* bahirleri aynen durak ve na't gibi bestelenmiş olduklarından usûle bend olmazlar. Bahirler resitativ benzeri, durak tavrına benzeyen bir eda ile icra edilir. Bahir içindeki beyitlerde makam değişiklikleri/geçkiler bulunduğundan, *Mi'râciye* metninin yanına makam ismi yazılarak nüshalaştırılması âdeti gelişmiştir. Bu âdet bize Mevlid mecmualarını hatırlatıyor. Yukarıdaki bölümde bahsettiğimiz gibi, aynı dönemde ortaya çıkan 'besteli' ya da makamlı Mevlid ve *Mi'râciye* metinleri, şeklen birbirlerine benzedikleri gibi, çoğu zaman aynı mecmua içinde karşımıza çıkıyorlar.²⁶⁶ *Mi'râciye*'nin âyîn-i şerîflerle aynı mecmuaya kaydedildiğini de sıklıkla görürüz.²⁶⁷

²⁶⁵ Hopçuzâde'nin üstadlarından meşk ettiği geleneksel icrası, makara bantlardaki kayıtlarından notaya alınarak bir teze konu olmuştur. Cüneyt Bayraktar, "Nâyî Osman Dede'ye Ait Mîrâciye'nin, Hopçuzâde Şâkir Çetiner'in Okuduğu Tavırda Notaya Alınması ve Mevcut Mîrâciye Notalarıyla Karşılaştırılması", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2020.

²⁶⁶ Örneğin bkz. [**Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], İÜK TY 549; Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 278; Hâfız Ali Sırrî Efendi, [**Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], yazıldığı tarih: 14 Mayıs 1827, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyî 1286; [**Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], Universitätsbibliothek Leiden, Or. 12395.

²⁶⁷ Örneğin bkz. [**Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], tertib edildiği tarih: 1824-1832 arasındaki bir tarih, İÜK FY 572; Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 213, 214; [**Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], tertib edildiği tarih: 1835-1840 arasındaki bir tarih, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, 642; [**Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], tertib edildiği tarih: 1900-1910 arasındaki bir tarih, Universitätsbibliothek Leiden, Or. 12434.

Yalnızca senenin belli bir zamanında icra edilen ve uzun süreli bir eser olması dolayısıyla unutulmaya son derece elverişli olan *Mi'râciye* daha bestelendiği tarihlerden itibaren yani 1717'den önceki bir tarihte mecmualaştırılmış olmalıdır. Ancak elimizdeki en erken *Mi'râciye* mecmuası örnekleri 1750'lerden daha önceye gitmiyor. Tesbit edilebilenler arasında en erken olanı, 1164 (1750/1751) tarihlidir.²⁶⁸ Ancak bu nüsha oldukça eksiktir ve yalnızca ilk sayfasında iki defa “Segâh” yazmaktadır. İçinde başka makam ismi yoktur. Diğer erken nüsha ise, Eğriboz Kadısı Abdülganî b. Abdülkerim tarafından 27 Rebûlâhîr 1177 (4 Kasım 1763) tarihinde yazılmış olan bir ‘*Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası*’dır.²⁶⁹ *Mi'râciye*, metnin yanında makam adları da yazılmış olarak, Ali Galib Efendi tarafından “*Mi'râcü'n-Nebî aleyhisselâm*” adıyla neşredilmiştir.²⁷⁰

2.10. Regâibiye Güftesinin Bulunduğu Mecmualar

‘Kendisine rağbet edilen şey’ anlamına gelen ‘ragîbe’ kelimesinin çoğulu olan ‘regâib’, Hazret-i Peygamber’in, annesinin karnına düştüğü gece olduğu rivayetine istinaden, Receb ayının ilk Cuma gecesi, Türk-İslâm kültürü çerçevesinde kutlanan bir ‘kandil’dir.²⁷¹ Osmanlılar Regâib Kandili’ni ihya etmeye itina etmişler, bugün için özel dualar ve manzumeler yazmışlardır. 18. yüzyıl itibariyle manzum mi'râciyelere benzeyen ‘regâibiye’ler ortaya çıkmaya başlar. Bunların bilinen ilk örneği ve en meşhuru, Salâhî mahlasını kullanan Selâhaddin-i Uşşâkî’nin (ö. 1782/1783) *Matlau'l-Fecr* isimli, 211 beyitten müteşekkil manzumesidir. Muhtelif nüshalarından bazılarının sonuna yazılmış olan şu beyitten, *Regâibiyye*’nin Na’lîzâde tarafından bestelendiği ya da beyitlerin hangi makamda icra edileceğinin belirlendiği anlaşılıyor: “Tuhfe-i zeyn-i makâm eden edîb/Na’lîzâde ola makbûl-i habîb”²⁷² ‘Na’lîzâde’ sanını taşıyan yegâne dinî eser bestekârı

²⁶⁸ **Mi'râciye Mecmuası**, İÜK TY 7409; Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 244.

²⁶⁹ Abdülganî b. Abdülkerîm, [**Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası**], Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 4470.

²⁷⁰ Nâyî Osman Dede -kuddise sirruh-, **Mi'râcü'n-Nebî aleyhisselâm**, neşreden: eş-Şeyh Ali Galib, İstanbul, 1310 (1892/1893),

²⁷¹ Detaylı bilgi için bkz. Hamdi Tekeli, “Regâib Gecesi”, **DİA**, C. XXXIV, İstanbul, 2007, s. 535, 536.

²⁷² Bkz. [**Selâhaddin-i Uşşâkî'nin Resâil ve Eş'arı (Sufi Tracts and Poems)**], British Library, Or. 12623, 73b.

Eyüp Ensârî Türbedârı Na'îzâde İbrahim Efendi'dir²⁷³. 1180/1766-1767 yılında vefat ettiği kaydedilmektedir.²⁷⁴ Bazı nüshalarda beyitteki ismin "La'îzâde" şeklinde yazılması zuhûl eseri olmalıdır.²⁷⁵ Nitekim bu namı taşıyan bir bestekâr adına kaynaklarda rastlamıyoruz.

Regâibiyye'nin *Mi'râciye* gibi kendine mahsus gecede, besteli şekilde okunduğuna ve İstanbul başta olmak üzere Osmanlı şehirlerinde böyle bir an'ane oluştuğuna dair hiçbir tarihsel veri mevcut değildir. Fakat *Matlau'l-Fecr*'in bazı nüshalarında, kimi beyitlerin yanında makam isimleri yazılı olduğunda göre²⁷⁶, *Regâibiyye* yukarıda zikri geçen beyitte de gördüğümüz gibi, makamlı/besteli biçimde okunmuştur. Belli ki *Regâibiyye*'nin müzikle seslendirilmesi, belli çevrelerle sınırlı kalmış, *Mi'râciye* gibi yaygın okunan bir eser olmamıştır. Kaldı ki belki mevlidde olduğu gibi, *Regâibiyye* nüshalarında, beyit yanlarında gördüğümüz makam isimleri bir besteyi değil, Na'îzâde tarafından tanzim edilmiş, bir makam tertibini işaret ediyordur, bu dahi mümkün. Ancak ne olursa olsun, *Regâibiyye*'nin beyitlerinin yanında makamları gösterilmiş nüshalarını, ayrı bir güfte mecmuası türü olarak zikretmek durumundayız.

2.11. Türkü, Türkmânî, Varsağı, Koşma Mecmuaları

'Türkü' yahut eski imlâsına uygun biçimde söylersek 'türkî', Anadolu Türkçesinde en azından 15. yüzyıldan beri Türkçe ve 'Türk tarzı'nda, çoğu zaman bir saz eşliğinde söylenen ezgili parçalara verilen genel isimdir. Türkmânî, Fuad Köprülü'nün ifadesi ile, "Türkmenlere mahsus bir beste ile söylenen halk türküsüdür...Başka türkülerden şeklen hiçbir farkı olmayıp, farkı tamamen bestededir."²⁷⁷ 'Varsağı' ise, yukarıda 'fasıl' ve

²⁷³ Eyüp Ensârî türbedârı olduğunu Müstakîmzâde'nin **Mecmua-i İlâhiyyât**'ından öğreniyoruz. Bkz. Müstakîmzâde Süleyman Sadeddin Efendi, **Mecmua-i İlâhiyyât**, tertib edildiği tarih: 1797, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi 3397, 38a, 91b.

²⁷⁴ Bkz. **Türk Musikisi Klâsiklerinden Temcit - Na't - Salat - Durak**, Doktor Suphi Ezgi tarafından notaya alınmıştır, T.C. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, M. Sadık Kâğıtçı Matbaası (Eski Ahmet İhsan), İstanbul, 1945, s. 30.

²⁷⁵ Mehmet Akkuş da bu kanaati paylaşmaktadır. Bkz. Mehmet Akkuş, "Edebiyatımızda Regâibiyye ve Salâhî'nin Matla'u'l-Fecr'i", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XXXII, Sayı 1, Ankara, 1991, s. 134.

²⁷⁶ Mehmet Akkuş, **a.e.**

²⁷⁷ Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, s. 246.

‘şarkı’ mecmualarını anlatırken ifade ettiğimiz gibi, ‘Varsak’ Türklerine izafeten önce ‘varsakî’, daha sonra ‘varsağı’ şeklini almış olan, yine ezgili müzik parçasını ifade eden bir tabirdir. ‘Koşma’ ise, ‘koşmak (eklemek, katmak)’ fiilinden türetilmiş olup, ‘güfteye beste eklenmesi’ demektir.²⁷⁸ Halk şiirinin ve müziğinin bir unsuru olan türkîler, varsağı, koşma, dîvân, müstezad gibi türlerle birlikte, mecmualara ve cönklere²⁷⁹ kaydedilir. Erken örneklerini 16. yüzyıldan itibaren görmeye başladığımız bu nevi cönkler, halk müziğinin güfte varlığı ve diğer folklor araştırmaları için hayli zengin kaynaklardır.²⁸⁰

Türkîler kimi zaman fasıl mecmualarında, belli başlı makam fasılları içinde karşımıza çıkar.²⁸¹ Türkîlerin kayıtlı olduğu makamlar arasında Hüseyinî, Nevâ, Beyâtî, Uşşak, Isfahan gibi Dügâh kararlı ve Uşşak karakterli makamlar yüksek orandadır. Bunlar dışında Segâh, Evc, Acem, Hicaz, Sabâ gibi makamlarda türkîlerin mecmualara kaydedildiği de görülür. Varsağların mahiyetini ve hangi mecmualarda yer aldığını yukarıdaki ilgili bölümde irdemiştik. Koşmalar da yine fasıl yahut şarkı mecmualarına yahut türkî tarzı eserlerin yoğunlukta olduğu mecmualara, kimi zaman makamları da belirtilerek²⁸² kaydedilmişlerdir.

Türkî, varsağı gibi manzumeler, müzikli biçimde söylemek için yazılırlar. Dolayısıyla bu tip güftelerin bir araya getirildiği mecmualar, mahallî musiki geleneklerinin izdüşümü ve halk ezgilerinin sözel tarihinin görgü tanıklarıdır. Kimi türkî mecmualarında/cönklerde yazılı güftelerin makamları da belirtilir. Sayıları çok az olmakla birlikte, makamları belirtilen türkîlerin müzikoloji araştırmalarına sunduğu katkı elbette

²⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurettin Albayrak, “Koşma”, **DİA**, C. XXVI, Ankara, 2002, s. 226, 227.

²⁷⁹ Cönk için bkz. Orhan Şaik Gökyay, “Cönk”, **DİA**, C. VIII, İstanbul, 1993, s. 73-75.

²⁸⁰ Cönklerle ilgili yayınlar için geniş bir bibliyografya denemesi yayımlanmıştır. Meltem Yılmaz, “Cönkler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası”, **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 35/10, Konya, 2016, s. 165-196.

²⁸¹ Örneğin bkz. **Fasıl Mecmuası**, İÜK TY 5657, Tertib edildiği tarih: 1751/1752; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 138-141; Ebubekir Ağa, **Fasıl Mecmuası**, İÜK TY 5658, Tertib edildiği tarih: 1153/1739-1740; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 142-144; **Fasıl Mecmuası**, İÜK İbn 3164 (TY 10610), s. 157, 158.

²⁸² Örneğin bkz. “Koşma Evc” başlıklı güfte için bkz. **Şarkı Mecmuası**, İÜK İbn. 2724 (TY 10204), 79a; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 211, 212.

çok daha fazladır.²⁸³ Ancak ilginç olan, aynı mecmuadaki şarkı yahut ilâhîlerin makamı belirtildiği halde, türkîlerin makamlarının nadiren belirtilmesidir.²⁸⁴

2.12. Nefes Mecmuaları

Bektâşî kültürüne ait mecmuaların çok büyük bir kısmı 19. yüzyılın ikinci yarısına aittir. 1826'daki şiddetli yasaklar ve kovuşturmalar neticesinde birtakım belgelerin yok edildiğini biliyoruz. Bektaşî geleneğinin eski devirlerine ait yazılı evrakın bu dönemden sonra epeyce azalmış olduğunu tahmin etmek güç değildir. Dolayısıyla Bektaşî şiir ve musikisinin başlıca biçimi olan 'nefes'in müzikal tarihini yazmanın önünde bir hayli engel vardır. Nefeslerin bir bölümünün besteli olarak icra edildiği ve 'Bektaşî raks'ına eşlik eden parçaların kendilerine özgü bir ritim yapısına sahip olduğunu elimizdeki örnekler söylüyor.²⁸⁵

İçinde nefeslerin yazılı olduğu mecmua ve cönklere kütüphanelerde sıkça rastlanır. Bunların bazılarında nefesler; muhtelif şiirler ya da ilâhî, türkî gibi türlerdeki güftelerle birlikte bulunur.²⁸⁶ Yalnızca nefeslere ve Bektaşî şiir geleneğinin unsuru olan 'nutuk' ve

²⁸³ Makamları belirtilen türkîler için bkz. **Eş'ar, Güfte ve Fevâid Mecmuası**, İÜK TY 984, 4a (Hicaz ve Sabâ makamında iki türkî güftesi kayıtlı), 8a (Sabâ makamında bir türkî güftesi kayıtlı); **Fevâid Mecmuası**, İÜK TY 3934, 3b (Beyâtî makamında bir türkî güftesi kayıtlı); **Eş'ar ve Fevâid Mecmuası**, İÜK TY 5755, 15a (Nevâ makamında bir türkî güftesi kayıtlı); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 317; **[Gazeliyyât Mecmuası]**, İÜK İbn. 3285 (TY 10714), 121a (Acem ve Sabâ makamında iki türkî güftesi kayıtlı); **[Eş'ar ve Güfte Mecmuası]**, İÜK İbn. 3458 (TY 10870), 65a, 65b (Hüseynî ve Isfahan makamlarında iki türkî güftesi kayıtlı).

²⁸⁴ Örneğin şu mecmualardaki şarkı yahut ilâhîlerin makamları belirtildiği halde, türkîlere makam yazılmamıştır. **[Eş'ar, Güfte, Fevâid Mecmuası (Kırkanbar)]**, İÜK TY 1030; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 290; **[Eş'ar ve Güfte Mecmuası]**, İÜK TY 5481; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 315; **[Güfte Mecmuası]**, İÜK TY 962; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 285;

²⁸⁵ Bektaşî Nefesleri'nin notalarını içeren özgün yayınların başlıcaları için bkz. Tasnif Heyeti (Ali Rifat Bey [Çağatay], Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Ahmed Efendi [Irsoy], Dr. Suphî Bey [Ezgi]), **Türk Musikisi Klasiklerinden IV - Bektaşî Nefesleri**, C. I, II, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Feniks Matbaası, İstanbul, 1933; Abdülbâkî Gölpınarlı, **Alevî-Bektâşî Nefesleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963. İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti tarafından notaya alınan bazı nefesler plağa da alınmıştır. Konservatuar'ın neşrettiği klasik, dinî ve folklorik eserlerin kayıtları İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Araştırma Merkezi (OMAR) tarafından **Sırlanmış Sesler** başlığı altında CD olarak yayımlanmıştır (İstanbul, 2018).

²⁸⁶ Bkz. **[Nefes, Eş'ar ve Güfte Mecmuası]**, İÜK TY 1046; bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 292; **Cönk**, İÜK TY 1047; bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 292; **[Nefes, Semâî, Gazel Mecmuası]**, Süleymaniye Kütüphanesi, Mehmed Zeki Pakalın 50.

saireye hasredilmiş mecmualar da vardır.²⁸⁷ Bu mecmualarda nefesler, başlıklarına ya nâzımlarının mahlası, ya da ‘nefes’, ‘nutuk’, ‘hû’, ‘destûr’, ‘destûr efendim’, ‘yâ Hazret-i Pîr’, ‘destûr yâ Şâh’ gibi ibareler yazılarak mecmualara kaydedilirler.²⁸⁸ Ancak bu nefeslerin bestelenip bestelenmedikleri, besteleri varsa hangi makamda oldukları yazılmaz. Kütüphanelerde epeyce aramama rağmen üzerinde makamları yazılı olan nefeslerin olduğu herhangi bir mecmuaya henüz rastlayabilmiş değilim. Nefes mecmualarına kaydedilmiş bazı ilâhîlerin makamları belirtiliyorsa da²⁸⁹, nefeslerin üzerinde herhangi bir makam ismi yazmamaktadır. Halbuki elimizde külliyetli miktarda nefes bulunmakta ve özellikle İstanbul ve çevresinin mahsulü olan nefeslerin geniş bir makam yelpazesinde bestelendiği dikkati çekmektedir.²⁹⁰ Şu halde bir yerlerde makamlı nefes mecmuaları da bulunuyor olmalıdır. Ancak bu çalışma sırasında böyle mecmualara tesadüf edilemedi.²⁹¹

2.13. Karma Güfte Mecmuaları

Kütüphane ve koleksiyonlarda, yukarıda sıralanan mecmua türlerinin yanı sıra, daha serbest hazırlanmış, içinde hem şarkı hem türkî hem de ilâhî bulunabilen, bazen makam sıralamasına da uyulmaksızın yazılmış epeyce mecmuaya rastlanır. Bunlar ‘Mevlîd ve Mi’râciye’, ‘Âyîn ve Na’t-ı Şerîf’ ya da ‘Fasıl ve Şarkı’ mecmuaları gibi, iki farklı türü içeren ve anlamlı bir repertuar bütünü oluşturan mecmuaların dışındadır. Muhteviyatlarında ikiden fazla türe ait güfteler bulunur ve alışageldiğimiz güfte mecmuası düzenini göstermezler. Bu mecmualardan bazıları halk zevkini yansıtır ve içlerinde

²⁸⁷ [Bektâşî Nutukları ve Nefesleri Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Nuri Arlasez 10; [Nefes Cöngü], Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 26.

²⁸⁸ Bkz. [Nefes Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 379; [Bektaşî Eş’arı ve Nefesleri Cöngü], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 48.

²⁸⁹ Örneğin bkz. [Bektâşî Nefesleri Mecmuası], Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Manzum 614, 58 a-b;

²⁹⁰ Örnekler için bkz. Tasnif Heyeti, a.e.; Abdülbâkî Gölpınarlı, a.e., s. 277-300 (Buradaki nefesleri Çarşılı Hâfız Hüseyin Tolan, Abdülbâkî Gölpınarlı’dan dinleyerek notaya almıştır, 277. sayfada eserlerle ilgili izahat veriyor).

²⁹¹ Yalnızca içinde Bektaşî ayin ve erkânına ait dualar, ‘tercemân’lar, gülbankler, nutuk ve nefesler bulunan bir mecmuada, makamları belirtilmiş olan hatırı sayılır miktarda ilâhî güftesine rastlanmıştır. Ancak makamı belirtilenler arasında ‘nefes’ başlığı taşıyan ya da nefes sayılabilecek bir güfte bulunmamaktadır. Bkz. [Nefes Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 379.

‘seçkin repertuar’ın izleri oldukça siliktir. Âşık Ömer, Gevherî gibi âşık tarzı edebiyatın mahsulü olan türkîler, varsağı ya da koşmalarla, birtakım şarkı, semâî ya da ilâhîler aynı mecmuada/cönkte toplanmıştır.²⁹² Bazılarında ise, aslında bir arada yazılmaları pek âdet olmayan ilâhî ve murabba, semâî ya da şarkı gibi beste türlerine ait güfteler, aynı faslın içinde, hattâ birbirinin peşi sıra, düzensiz biçimde yazılabilmektedir.²⁹³ Bu tip mecmualar, eğer içerdikleri beste türü çok çeşitli ise yalnızca ‘güfte mecmuası’ olarak adlandırılabilir. Kimileri cönk biçiminde olduğundan, ‘güfte cöngü’ şeklinde de kaydedilebilirler.

2.14. Eş’ar, Münşeât ya da Fevâid Mecmualarında Yer Alan Güfteler, Güfte Kısımları

Kimi zaman güfteler, bir eş’ar mecmuasında, güfteler için mahsusen ayrılmış bir bölümün içinde, bazen münşeât ya da fevâid mecmualarının içine serpiştirilmiş halde karşımıza çıkar. Böylesi mecmualar çoğunlukla amatör ellerden çıktıkları ve ‘ciddi’ bir repertuar içermedikleri için musiki tarihi çalışmalarına katkı sunmakta oldukça kısır kalır. Ancak bu tip mecmualar arasında, içide başka bir yerde bulmakta zorlandığımız son derece kritik bilgileri bulduklarımız da vardır. Sözelimi muhtevasında âyîn-i şerîf güfteleri bulunan ve henüz âyîn-i şerîf mecmualarının ortaya çıkmadığı devirlerde tertib edilmiş olan bazı eş’ar mecmuaları, içerdikleri repertuarın en erken kaynakları olabilmektedir.²⁹⁴ İki ayrı bölüm halinde güfteler ve eş’ar içeren mecmuaların sayısı azımsanmayacak miktardadır. Örneğin Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi’nin mecmuası (İM), geniş bir eş’ar kısmı ile başlar. Eş’ar kısmında derkenar olarak Kâtip Çelebi’nin *Mîzanü’l Hak fî-İhtiyâri’l-Ehakk* isimli risalesi yazılıdır, mensur *Vak’anâme-i Veysî* ve manzûm *Tevbenâme-i Veysî* metinleri ile ilk kısım sona erer. Mecmuanın 3’te birinden fazlasına tekabül eden son kısım ise, eserlerin makam ve beste türü sıralamasına göre dizilerek yazıldığı bir güfte mecmuasıdır.²⁹⁵

²⁹² Örneğin bkz. [Güfte Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 703; [Güfte Cöngü], Suna ve İnan Kırâç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Yz 51.

²⁹³ Örneğin bkz. [Güfte Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 643.

²⁹⁴ Örneğin bkz. Eş’ar Mecmuası, İÜK TY 3703; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 311.

²⁹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 104-106.

1610-1620 yılları arasında tertib edilmiş olma ihtimali yüksek olan bir mecmuanın ilk kısmı güftelere ayrılmış, ikinci kısmı ise çoğu gazel olan eş'arlara hasredilmiştir.²⁹⁶ İçindeki kayıtlardan 1630'ların sonunda tertib edilmiş olduğu anlaşılan başka bir mecmuada, *Münşeât-ı Veysî* ve muhtelif nazım biçimlerinde eş'arın yanı sıra, birkaç varakta, hem de musiki tarihi bakımından gayet mühim güfteler kayıtlıdır.²⁹⁷ 17. yüzyılın ilk yarısına ait güfte mecmuası bulmanın çok zor olduğu düşünülürse, eş'ar mecmuaları içinde karşımıza çıkan bu güfte kısımlarının ehemmiyeti daha iyi anlaşılır. Şayet bu güfte kısımlarında bestekâr adı geçiyorsa ve eserlerin makamları dışında, tür ve usûlleri de belirtiliyorsa söz konusu mecmuanın önemi artar.

16. yüzyılda tertib edilmiş güfte mecmuası bulmakta hayli güçlük çekeriz. Ancak eş'ar mecmualarının içinde, başta eser künyeleri ve hiç duyulmadık bestekâr isimleri olmak üzere, başka bir yerde bulmamıza imkân olmayan son derece önemli bilgiler veren güfte kısımlarına rastlamaktayız. Dünya kütüphanelerinde, 16. yüzyılda yazılmış 40'ın üstünde mecmuada, makamları, kimi zaman da usûl ve bestekârları belirtilen güftelere rastlıyoruz. Bu mecmualardaki güfteler ve künyeleri, musiki tarihinin nisbeten karanlık bir dönemine ışık tutmaktadır.²⁹⁸

2.15. Antoloji Mahiyeti Gösteren Mecmualar

Güfte mecmualarının, eserlerin melodilerini ezbere bilen kişilerce, bir musiki eserinin güftesini, terennümü/nakarâtını ya da makamı, usûlü ve bestekârı gibi künye bilgilerini hatırlamak maksadıyla, bir hafıza tazeleme aracı olarak kullanıldığını biliyoruz. Ancak zamanla musiki repertuarındaki eser miktarının ciddi seviyede artışı ve bestesi kaybolan eserlerin de künye bilgisi ile bir yerde toplanmasının arzu edilmesi sebebiyle bir nevi antoloji olan güfte mecmuaları tertib edilmiştir. Böylesi mecmuaları genelde diğer mecmualardan ayırmak güçtür. Mecmuanın içeriğinde, yazıldığı muhtemel tarihlere göre

²⁹⁶ [Güfte ve Eş'ar Mecmuası], Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, ŞR 72.

²⁹⁷ [Eş'ar Mecmuası], İÜK TY 3665; ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 309, 310.

²⁹⁸ 16. yüzyıla ait mecmualar içinde, içerdiği repertuarın zenginliği bakımından en dikkat çekici olanı İÜK TY 822 no'lu mecmuadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 281-283.

eski repertuarın ağırlık göstermesi ve daha eski devirlerdeki bestekârların eserlerine daha sık yer verilmesi gibi durumlar, şüphe duyulan mecmuanın antoloji mahiyeti taşıyor olabileceğine dair ipuçlarıdır. Örneğin 18. yüzyılın meşhur güfte mecmualarının başında gelen *Hekimbaşı Mecmuası* (HM), yazıldığı 1760-1770 civarının repertuarını yansıttığı gibi, yaklaşık yüz yıllık bir repertuar birikimini de aksettirir. İçinde 3181 eser bulunur. Halbuki aynı devre ait pek çok fasıl mecmuasındaki eser sayısı birkaç yüzü, ya da en fazla 1000 civarını geçmez. Pratik kullanıma dönük olan mecmuaların zaten daha fazlasını içermesi beklenmez. Klasik eserlerin süre bakımından uzunlukları, zengin bir makam ve usûl çeşitliliği içinde bestelendikleri düşünüldüğünde bir musikişinasın binlerce beste, semâî ve kârî ezbere bilmesinin güçlüğü açıktır. Bu sebeple olsa gerek mecmualardaki eser sayıları 3 bin sınıra pek dayanmaz. *Hekimbaşı Mecmuası*'nın mündericatındaki eser sayısı dahi antoloji mahiyeti taşıdığından kuşkulanmamızı gerektirir. Hele HM'nin diğer bir nüshası olan, aynı elden çıkmış, tertibi ve biraz farkla içeriği tamamen aynı olan VMEM-2'de 3300 eser bulunması hayli dikkat çekicidir. Sanki birisi bu mecmuaları, bilinen, ulaşılabilen eski/yeni repertuarın bir dökümü, bir 'mahfûzât kütüğü' olarak tasarlamıştır.²⁹⁹ Yine de bu mecmualar, bir fasıl mecmuasının bütün özelliklerini taşırlar.

Müstakimzâde'nin *Mecmua-i İlâhiyyât*'ı (MÜSİM) ilâhîlerin, alışlagelmiş makam tertibine göre dizilmesine karşın, eser künyelerinden bestekâr hakkında çok kısa bilgiler ve bazen vefat tarihleri veren, bilinen ilk ilâhî antolojisidir. Elimizdeki yegâne nüsha, Müstakimzâde'nin hattı olan aslî kopyadan, Dervîş Halîl tarafından, 1 Receb 1212'de (20 Aralık 1797) istinsah edilmiştir. Görünen o ki, bir kısmı başka bir yerde bulunmayan pek çok bilgi içeren bu önemli mecmua, çoğaltılması arzulanan ve içindeki birtakım eserlerin melodileri unutulmuş olsa da antoloji olarak değerini muhafaza eden bir mecmuaydı.

Yukarıda sıralanan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak bazı güfte mecmualarının antoloji mahiyeti taşıdığından şüphelenilse de bazen bu şüphe yeterince

²⁹⁹ İçinde 3332 eser bulunan **SMFM-1** için durum biraz farklıdır. Çok sayıda eser içermesine rağmen, bunların mecmuanın tertib edildiği 1165/1751-1752 tarihinde halen okunup-çalınan eserler olma ihtimali güçlüdür. **SMFM-1**, **HM** ve **VMEM-2** gibi geniş bir zaman aralığının değil de ait olduğu devrin bir repertuar dökümünü içeriyor gibidir. Yine de daha net konuşabilmenin yolu, bahis konusu mecmuanın, akranı ve öncülü olan diğer hacimli mecmualarla mukayeseli olarak incelenmesinden geçiyor.

veriyle desteklenemez ve teşhis zorlaşır. Repertuar tarihi araştırmalarında en dikkat edilmesi gereken noktaların başında, bir mecmuanın mahiyetinin anlaşılması, yazıldığı devrin repertuarını sağlıklı bir şekilde yansıtip yansıtmadığı ve mecmuanın pratik kullanım için tertib edilip edilmediğinin mümkün olan en hassas biçimde tesbiti gelir. Yukarıdaki iki meşhur mecmua hakkındaki değerlendirmeler, içerdiği bilgilerin yazıldığı devre ait olduğundan şüphe duyulan güfte mecmuaları için bir mikyas teşkil edebilir.

Bir de antoloji olarak tasarlandıkları apaçık olan, pratik kullanıma hizmet etmedikleri rahatça anlaşılan bazı mecmualar vardır. Bunlardan bazıları zaten ‘güfte derlemesi’ olarak dahi sınıflandırabileceğimiz tarzda, güfte mecmualarının alışlageldik düzeninden bütünüyle ayrılan mecmualardır. İçlerinde en dikkat çekici olanı, mündericatındaki ilâhîlerin, klasik dîvân tertibine göre, yani ilk beyitlerinin son harfine göre sıralandığı, ancak başlıklarında makam ve kimi zaman da bestekâr bilgisinin verildiği bir mecmuadır.³⁰⁰ Mecmuanın diğer ilgi çekici yönü, eserler harf tertibine göre sıralanmış olsa da bir harf tertibinin içindeki ilâhî güftelerinin, klasik makam sıralamasına yani Rast’la karar eden makamlardan, Segâh ya da Irak’ta karar eden makamlara doğru dizilmiş olmasıdır. Bahis konusu mecmua, türünün bilinen yegâne örneğidir.

Fasıl eserlerine hasredilmiş bir diğer ‘güfte derlemesi’, içindeki güftelerin yazılış şeklinden ve sıralanışından pratik maksata hizmet etmesi için tertib edilmediği izlenimini vermektedir.³⁰¹ 1246/1830-1831 yılında tertib edilmiş bir mecmua için oldukça eski bir repertuarı içermektedir. Çoktan güncel repertuardan düşmüş bulunan çok sayıda eski eser, mecmuanın ilk sayfasındaki “Yâ Feyyâz” başlığına uygun biçimde, eski üstadların isimlerinden ve âsârından feyiz beklentisiyle kaydedilmiştir. Eserler, usûl ve bestekâr bilgileri verilerek ve 18 makam faslına ayrılarak kaydedilmiştir. Mecmuanın meçhûl mürettibi, yaşadığı tarih itibariyle öğrenmiş/ezberlemiş olma ihtimali bulunmayan çok

³⁰⁰ **Mecmua [Güfte Derlemesi]**, Süleymaniye Kütüphanesi, Kadızâde Burhaneddin 47.

³⁰¹ **Mecmua [Güfte Derlemesi]**, tertib edildiği tarih: 1246 (1830/1831), Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Seyfettin Özege 18808.

sayıda eski eseri, muhakkak ki eski tarihli fasıl mecmualarından toplamış ve kendine has bir sıralama ile peş peşe dizmiştir.

Antoloji mahiyeti gösteren yahut ‘güfte derlemesi’ tanımına uyan mecmualara daha pek çok örnek verilebilir. Ancak yine de böylesi mecmuaların sayısı, pratik maksada hizmet etmeleri için tertib edildikleri gün gibi ayan olan mecmualara nisbetle belki yüzde bir oranında bile değildir. Şu halde bu mecmuaları, büyük bütün içinde birer istisna kabul etmek gerekir. Repertuar tarihi çalışmalarında derin bir dikkatle incelenmesi ve verdikleri bilgilerin sıhhatinden en çok şüphe duyulması gereken mecmualar, bu son gruptakilerdir.

2.16. İçinde Güfte Bulunan Diğer Yazma Eserler

Güfte, eş’ar, münşeât ya da fevâid mecmualarının dışında, pek çok farklı yazmada, münferit güftelere ya da kimi zaman güfte kısımlarına rastlanır.³⁰² İçinde güfte bulunan yazmaların önemli bir kısmı manzum eserlere aittir.³⁰³ Bunlardan en sık rastlananlar ise dîvân nüshalarıdır. Bazı dîvân nüshalarında, eserin baş ya da son tarafındaki sayfalarda güfteler kayıtlıdır. Bu güfteler çoğu kere, dîvân metni ile hiçbir ilgisi olmayan, yalnızca boş sayfaları güfte yazılarak değerlendirilmiş olan yazmalar içinde görülür.³⁰⁴ Ancak kimi dîvânlarda, dîvân sahibinin şiirlerinden bazılarının üstünde makam isimleri yazılmış, özellikle dîvânının şarkılara ayrılan bölümünde, şarkıların makamları belirtilmiştir. Bu tip dîvânların bilinen en erken örneği, bestekâr şair Ubeydî Abdurrahman Çelebi’nin (ö.

³⁰² Örneğin bkz. Lebîb, **Tuhfe-i Lebîb**, İÜK TY 541; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 277; Kesîrîzâde, **Nasîhatnâme (Nasihat-ı Dil-küşâ-yı Hazret-i Mevlânâ -kuddise sirruhu-)**, 9 Receb 1115 (18 Kasım 1703); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 302.

³⁰³ Örneğin bkz. Nâbî, **Hayriyye-i Nâbî**, İÜK TY 354; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 275; **Kısâs-ı Enbiyâ**, İÜK TY 1417; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 297.

³⁰⁴ Örnekler için bkz. Abdülbâkî Efendi, **Külliyât-ı Dîvân-ı Bâkî**, İÜK TY 674; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 280; **Dîvân-ı Gülşenî**, İÜK TY 890; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 284; Kemalpaşaoğlu Şemseddin Ahmed, Niğbolulu Benli Âhî Hasan Çelebi, **Dîvân-ı Kemalpaşaoğlu ve Dîvân-ı Âhî**, İÜK TY 1942; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 300; Refî-i Âmidî, **Dîvân-ı Refî-i Âmidî**, İÜK TY 2924; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 302; Abdülbâkî Efendi, **Dîvân-ı Bâkî**, İÜK TY 2942; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 302; **Dîvân-ı Şihâbî**, İÜK TY 674; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 303; **Dîvân-ı Âlî**, İÜK TY 3551; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 308; **Mehmed Sermed Efendi Dîvânı**, İÜK İbn. 2537 (TY 10032); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 329; **Dîvân-ı Şeyhülislâm Yahya**, İÜK İbn. 2987 (TY 10442); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 334; bkz. Zübeyde Fitnat Hanım, **Dîvân-ı Fitnat Hanım**, İÜK TY 5483; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 315.

1573/1574) *Dîvân* nüshalarıdır. İçindeki 980/1572-1573 tarihinden anlaşıldığına göre Ubeydî Çelebi'nin ömrünün son senesinde ya da vefatından sonra yazılmış olması gereken bir nüshanın son 7 sayfası, “Murabbaât-ı Ubeydî” başlığı altında, güfte ve muhtemelen bestesi de kendisine ait olan eserlerin güftelerine ayrılmıştır. Şiirlerin başlıklarına “Der Makâm-ı” ibaresi yazılmış ve birkaçının “Nevâ, Irak, Hüseyinî, Dügâh” makamlarında oldukları da belirtilmiştir.³⁰⁵

Nâşid İbrahim Efendi'nin (ö. 1791/1792) *Dîvân*'ının çeşitli nüshalarında kayıtlı şarkılar, makamları belirtilerek kaydedilmişlerdir.³⁰⁶ Farklı nüshalarda şarkıların üzerindeki makam isimleri aynıdır. Bu da aslî nüshada makam isimleri bulunduğunu ve buradan istinsah edilerek diğer nüshalara yayıldığını göstermektedir. Nâşid Efendi'nin bahis konusu şarkıları, hayattayken bestelenmiş ve bestelendikleri makamın adı ile birlikte dîvânına herhalde bizzat kendisi tarafından derc edilmiş ve müstensihler de dîvân sahibini takib etmişlerdir. Güftesi Nâşid Efendi'ye ait eserler, özellikle Sultan III. Selâm devri mecmualarında sıklıkla karşımıza çıkar.³⁰⁷

Görüldüğü üzere, musiki yaşantısına göre değişip çeşitlenen ve zamanın icabına göre biçim ve içerik olarak dönüşüm yaşayan güfte mecmuaları, türlerine göre tasnif edilip farklı başlıklar altında incelendiğinde, musiki tarihine ciddi katkı sağlayabilecek pek çok veri ortaya çıkmaktadır. Bir sonraki bölümde, elde ettiğimiz verileri musiki tarihine kaynaklık edebilecek taraflarıyla ele alacak, güfte mecmualarından devşirdiğimiz bilgilerin bir hülasasını sunacağız.

³⁰⁵ Bkz. Ubeydî Abdürrahman Çelebi, *Dîvân-ı Ubeydî*, İÜK TY 631.

³⁰⁶ Bazı nüshalar için bkz. Nâşid İbrahim Efendi, *Dîvân-ı Nâşid*, İÜK TY 538, müstensihi: Mehmed Saîd, istinsah tarihi: 1242/1826-1827; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 277; *Dîvân-ı Nâşid*, İÜK TY 1406, müstensihi: Tarsuslu Ahmed, istinsah tarihi: 1213/1798-1799; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 297; *Dîvân-ı Nâşid*, İÜK TY 3278, müstensihi: Muhammed Burhâneddin ibn-i es-Seyyid eş-Şeyh Selmânü'l-Hâşimî el-Hüseyinî, istinsah tarihi: Şaban 1235/Nisan/Mayıs 1820); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 305.

³⁰⁷ Bkz. (“Nâşid Bey” olarak): *Fasıl Mecmuası*, İÜK TY 3466; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 73-76; (“Nâşid” olarak): *Fasıl Mecmuası*, İÜK TY 5634, mürettibi: Rızâ, tertib edildiği tarih: 1210 (1795/1796); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 111-113; (“Nâşid Mîr” olarak): *Fasıl Mecmuası*, İÜK TY 9896; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 148-151.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜFTE MECMUALARININ MUSİKİ TARİHİ KAYNAĞI OLARAK KULLANIMI -TESBİT VE TAHLİLLER

3.1. Tertib Edildiği Tarihi yahut Mürettibi Belli Mecmuaların Ehemmiyeti

3.1.1. Mürettibin Kaydını Taşıyan ya da Tertib Edildiği Tarih Belli Olan Güfte Mecmuaları

a. Fasl Mecmuaları

Güfte mecmualarının büyük çoğunluğunda mecmuayı kimin, hangi tarihte tertib ettiğine dair bir kayıt bulunmaz. Bunun şüphesiz en temel sebebi güfte mecmualarının diğer yazmaların pek çoğunun aksine dolaşıma girmesi beklenmeyen, şahsî kullanıma mahsus defterler olmalarından kaynaklanıyor. Mecmuayı yazan kişi, aklındaki besteli eserlerin güftelerini bir defterde toplayarak onları zihninde olduğu gibi, gözünün önünde de sürekli hazır bir şekilde bulundurarak unutmasını engellemek istiyor, hafızasını zinde tutmak için hatırlatıcı vasfı haiz bir nesneye ihtiyaç duyuyordu. Mürettibin hafızasında tutmak istedikleri arasında, eserin müzikal yapısını teşkil eden makam, usûl ve güfte/terennüm bilgilerinin dışında elbette bir de bestekâr bilgisi yer almaktaydı. Geleneksel müzikler arasında Türk musikisinin bestekâr bilgisi atfına özel bir ehemmiyet verdiğine ve bu özelliğiyle diğer pek çok Şark musiki geleneğinden ayrıldığına değinmiştik. 15. yüzyıldan beri geleneğin yerleşik kaidesi haline gelen bestekâr atfı bilgisi elbette Osmanlı musikîşinasının kendi hususî kullanımı için hazırladığı mecmualarında da yer almalıydı. Çünkü bir eserden bahsederken onun sahibini doğru olarak söyleyebilmesi gerekiyordu. İşte bu sebeple olsa gerek, aynı devirde tertib edilmiş mecmualardaki binlerce eserin bestekâr bilgisi, büyük oranda birbiriyle tutarlıdır. Tabii

devir deðiřtikçe ve repertuardaki eser adedi arttıkça pek çok eserin melodisi kaybolduğu gibi, sonraki devre intikal edebilen bazı eserlerin de bestekâr bilgisinde karışıklıklar zuhur etmekteydi. İşte bu sebeple eserlerin bestelendiği tarihlerde ve daha da önemlisi tarihini araştırdığımız bir eserin sahibi tarafından tertib edilmiş mecmualardaki bilgilerin en güvenilir kayıtlar olması, tertib edildiği tarih ya da mürettibi belli mecmuaları ayrıcalıklı bir konuma taşır. Bu mecmualara müracaatla repertuar tarihine dair pek çok müşkülün halli kolaylaşır.

Tertib edildiği tarih belli olan mecmuaların bir diğer önemi, yazıldıkları dönemin repertuarını sergilemeleri, hangi beste türlerinde eser verildiğini, hangi makam ve usûllerin yoğunlukla tercih edildiğini, seçilen güftelerin ise teknik ve mana özelliklerini göstermeleridir. Böylece müzikteki değişimin izlerini takip etmemiz mümkün olur. Her ne kadar tarihi belirtilmemiş mecmuaları da müzikteki değişimi izlerken kullanıyorsak da bu mecmuaların yaklaşık tarihlerini tespit edebilmek için yine tertib edildiği tarih belli olan mecmualara müracaat ediyoruz. Repertuarlarındaki örtüşme, tarihi belli olan mecmualarla tarihi bulunmayanları ortak bir zaman düzleminde inceleyebilmemizi sağlıyor. Zira öyle mecmualar var ki, içerdikleri repertuarın zenginliği ve bestekâr isimlerinin bolluğu, devrinin musiki hayatına ışık tuttuğu gibi, yakın devirde tertib edilmiş tarihsiz mecmuaları tarihlendirmemizde de birinci başvuru kaynağımız oluyor. I. Mahmud'un saltanatının olgunluk devrinde 1750-1751 tarihlerinde tertib edilmiş olan bir fasıl mecmuasında (SMFM-1) içediği 3332 parça eserin güftesi ile hem devrine ışık tutuyor hem de yüzyılın ilk ve ikinci yarısı arasındaki değişimin aynası oluyor. Bir düzine kadar tarihi belli olmayan mecmuayı tarihlendirebilmemizi sağlayan mecmuaların başında da bu mecmua geliyor. Mürettibi belli olmasa da tertib edilme şeklinden ve ait olduğu koleksiyondan Saray için hazırlanmış bir mecmua olduğu rahatlıkla anlaşılıyor. Bu da mecmuanın değerini bir kat daha artırıyor. Tespit edilebilen onlarca saray mecmuasından tertib edildiği tarih belli olan birkaç mecmuadan en hacimlisinin SMFM-1 olduğunu söylemekte fayda var. Âdetâ bir repertuar kütüğu gibi hazırlanan bu mecmuayı

tedkik ettikçe devrinin müziği hakkında yeni bilgilere ve 18. yüzyıl müzik yaşantısı hakkında daha çok veriye ulaşıyoruz.³⁰⁸

Vahdî tarafından hicrî 1123 senesinde (1711-1712) tertib edildiği kaydı düşülen fasıl cöngü³⁰⁹, mürettibini ve tertib edildiği kesin tarihi net bir şekilde, mürettibin mahsusen düştüğü kayıttan öğrendiğimiz, bilinen ilk güfte mecmuasıdır. Musiki ve eğlence hayatının son derece hareketli olduğu yıllarda tertib edilmiş bu mecmua, yazıldığı dönemin kültür hayatına ışık tutmaktadır. Mürettibin meşrebinden olsa gerek esasen bir fasıl cöngü olarak tanzim edilmişse de yer yer ilâhî güftelerine de yer verilmiştir. Bir nevi ferağ kaydı³¹⁰ diyebileceğimiz 140b'deki kayıt şöyledir:

“Bin yüz yirmi üç târîhinde makâmât ve ilâhiyyât ve beste ve şarkı ve semâîyyât tahrîrine şürû olunup nice nice tahrîrine (...-siline) erbâb-ı mûsikîden her kimin eline girse duâ-yı hayr ile yâd etsünler deyü mercûdur. Kadızâde İbrahim Vahdî.”

Vahdî'nin “makâmât”tan kastı, 138b'ye yazılmış olan, makamların tesiri ve günün hangi vaktinde “münasip” olduğuna dair kısım olmalıdır. “İlâhiyyât” cöngün bütününe göre az bir yekûn teşkil eder. Hattâ makamların önemli bir kısmında hiç ilâhî güftesi yoktur.

Vahdî tanınmış bir musikişinas değildir. Mecmuanın tertib edildiği tarihte hayatta olan ve mecmuayı kaleme alan zat, Sahn-ı Seman ve Süleymaniye gibi en üst seviyedeki medreselerde müderrislik yapmış olan İbrahim Vahdî Efendi (ö. 1714) olmalıdır.³¹¹ İbrahim Vahdî Efendi musikiyle ileri seviyede meşgûl olmuş bir ilim adamı idi anlaşılan.

³⁰⁸ İÜK TY 5657; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 138-140; Ayrıca bkz. Harun Korkmaz, “I. Mahmûd Devrine (1730-1754) Ait İki Fasıl Mecmûası”, **Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar ~ I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)**, C. I, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s. 204-217.

³⁰⁹ Şahsî koleksiyonumda bulunuyor. Vaktiyle kanunî ve koleksiyoner Hilmi Rit'de imiş. Değerli sanatkar Vedat Gençtürk'ten 2015 yılında satın aldım.

³¹⁰ **Ferağ kaydı**: Müstensihler tarafından yazma eserlerin genellikle sonuna konulan ve metnin istinsahının bittiğini belirten kayıt için kullanılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Bilgin, “Ferağ Kaydı”, **DİA**, C. XII, s. 354. Vahdî'nin mecmuasındaki bu kayıt da mecmuadaki güftelerin yazımı tamamlandıktan sonra yazıldığına göre, klasik yazmalardakinden farklı bir keyfiyet arz etse de “ferağ kaydı” olarak kabul edilebilir.

³¹¹ Vahdî Efendi'nin hayatı ve ilmî şahsiyeti hakkında bkz. Mehmet Yavuz, “İbrahim Vahdî Efendi (Ö. 1126/1714) ve Şevâhid Şerhleri”, **İ. Ü. Şarkiyat Mecmuası**, Sayı 33 (2018-2), İstanbul, 2018, s. 61-90.

Musikide kimden temeşşuk etmişti, hangi çevreye mensuptu bilemiyoruz. Ancak kaleme aldığı repertuardan, seçkin bir zevke ve derin bir musiki kültürüne sahip olduğu anlaşılıyor. Mecmuaya yazdığı güftelerin makam ve usûl bakımından çeşitliliği, eserlerin bestekârının yazılmasında gösterilen hassasiyet, güftelerin mecmuaya kaydediliş sırası gibi pek çok nokta bizde bu izlenimi doğuruyor. Peki mecmua hem mürettibi ve hem de tertib edildiği tarih belli olduğuna göre bize neler söylemektedir?

Mecmuaya ekseriyetle murabba beste ve semâî güfteleri, hatırı sayılır miktarda şarkı güftesi ve yer yer ilâhî güfteleri kaydedilmiştir. Vahdî'nin mecmuasını en ilginç kılan şey ise bazı şarkı güftelerinin üzerine 'filan şarkısıdır' şeklinde başlıklar koymasındır; "Pür-cefâ Dilber Şarkısı" (3b), "Âteş-i Sûzân Şarkısı" (3b), "Derdime Dermân Şarkısı" (4b), "Efendim, Nâz Eder Pervâz Eder şarkısıdır" (20b), "Bize Sitem Etmesün şarkısıdır" (21a), "Mehcûrunu şarkısıdır" (21a), "Ağlama Hey Gözlerim şarkısıdır" (22a), "Efendim Serkeş şarkısıdır" (22b), "Kanlı Zâlim Şarkısı" (23a), Nergis-i Şehlâ Şarkısı" (23a), "Çeşm-i Hûb İbrâhîm şarkısıdır" (29b), "Dudak Dudağa şarkısı" (32a), "Gökde Ararken Yerde Buldum Şarkısı" (32b). Bu şekilde başlıklanmış hayli şarkı güftesi vardır. Dönemdaşı olan mecmuaların neredeyse hiçbirinde görülmeyen bu durum bize, adı geçen şarkıların dönemin meşhur şarkıları olduğunu gösteriyor. Böylece 'Lâle Devri'ne az bir zaman kala, şarkı türündeki eserlerin ciddi bir yaygınlık kazandığını ve ismiyle şöhet bulmuş hayli şarkı bulunduğunu anlıyoruz. Mecmuadaki şarkıların yoğunluğu, musikinin şehirdeki yaygınlığına ve bu yaygınlığın daha 18. yüzyıl başlarında büyük ölçüde şarkılar üzerinden gerçekleştiğine işaret etmekle birlikte, şarkıların güfteleri devrin sosyo-kültürel ortamı için değerli bir kaynak mahiyeti arz etmektedir.

Mecmuanın ilk 38 varağı ve muhtemelen mevcut olan fihristi kayıp olduğundan, hangi makamların kullanıldığı, kullanılan makamlardaki eser adedinin ne olduğu, bunun devrin makam tercihlerini ne derece aksettirdiği tam olarak cevaplandıramayacağımız sorulardır. Ancak yine de mecmuanın elimizde kalan kısmı da azımsanmayacak orandadır. Mecmuanın 166 varağı, yani yüzde 80'ninden fazlası elimizdedir. Her bir fasıldaki eser sayısı sayılarak ve bu sayı, tertib edildiği tarih belli olmasa da yaklaşık olarak aynı

tarikhlerde tertib edilmiş mecmuaların içerdği repertuarlarla mukayese edilerek değerlendirilirse, bahis konusu devrin makam tercihlerinin anlaşılmasına yardımcı olur. Aynı durum usûllerin kullanım sıklığı ile ilgili verilerin tesbiti için de geçerlidir. Mecmuaların neredeyse hep kişisel kullanım için hazırlandıkları gerçeği akılda tutularak yapılacak mukayeseli çalışmalar, tutarlı müzikolojik değerlendirmeler yapabilmeyi sağlayacaktır.

Vahdî Efendi'nin en önemli özelliklerinden biri de 1711-1712 yıllarında henüz hayatta olan ve özellikle bestekârlık hayatının ilk evrelerini yaşamakta olan musikişinasların, erken dönem eserlerinin tesbitinde kaynaklık etmesidir. Sözelimi 1685 tarihinde doğmuş olan ve 1711'de henüz 26 yaşlarında olan Molla Esad Efendi'nin (müstakbel Şeyhülislâm) ilk gençlik çağında bestelediği eserlerin künyeleri Vahdî Efendi'nin mecmuasında karşımıza çıkıyor.³¹² Dikkat çekici olan ise Esad Efendi'nin mecmuada külliyyetli miktarda eserinin kayıtlı olması ve bu eserlerin künyesinde en ufak bir hataya rastlanmaması. Bu da bize, kendisi de ilmiye sınıfından olan Vahdî Efendi'nin Esad Efendi ile tanışıklığı olabileceğini düşündürüyor. Nitekim görev yaptıkları medreselerde bir şekilde karşılaşmış olmaları olağandır. Mecmualardaki buna mümasil gözlemlerimiz, musikişinas biyografilerine ait birtakım yeni bilgilere ulaşmamızı ve musiki dünyasındaki kişilerin arasındaki bağlantıları çözmemize yarayan ipuçları yakalamamızı temin ediyor.

Ebubekir Ağa gibi 1711'de henüz genç denilebilecek yaşlarda olan bir bestekârnın mecmuadaki eserleri de aynen Esad Efendi'ninkiler de olduğu gibi bestekârnının genç yaşta bestelemiş olduğu muhakkak olan eserlerdir. Mecmuada adı geçenlerden doğum ya da vefat tarihini bildiğimiz her bir bestekâr için benzer değerlendirmeler yapılabilir. Bilvesile, biyografik malzemenin kırıntı mesabesinde olduğu bir musiki tarihini yazarken

³¹² Örneğin bkz. Sanman mihen-keşân-ı game nâze başladı (Uşşak/Sakîl/Beste ve Güfte Esad Efendi), 9a; Pür-dâğ-ı dilem hançer-i hûn-i nigehtinden (Uşşak/Sakîl/Beste ve Güfte Esad Efendi), 10; Gubâr-ı kûyünü kuhl etdiğiçün dide-i cânım (Uşşak/Semâî/Esad Efendi), 13b; Hamdüli'llâh pâdişâhım kalbi şâdân eylediñ (Muhayyer olmalı, Beste ve Güfte Esad Efendi), 69b.

mecmuaların ne kadar kritik bir rol oynayabileceğini bir kez daha vurgulamamız gerekiyor. Elimizde ne kadar mecmua varsa ve bunları ne veçhile mukayese ederek değerlendirebiliyorsak, musiki tarihini aydınlatmaya da o kadar yakınlaşıyoruz demektir.

Mecmuanın sahibi ile ilgili kâfi miktarda biyografik malumata ulaşabiliyorsak ele aldığımız mecmuadan daha derin bir istifade mümkün olabilmektedir. Vahdî Efendi gibi ulemanın en yüksek seviyesindeki bir kimsenin musiki zevkini, eser tercihlerini, zihnindeki repertuarı mecmuasında görebiliyoruz. Böylelikle erken 18. yüzyıl İstanbul’unda ilmiye sınıfının ileri gelenlerinden bir kimsenin gündelik hayatına dair değerli bir vesikaya sahip olmuş bulunuyoruz. Vahdî Efendi’nin mecmuası (İVM) sosyal tarih sahasında çalışan tarihçiler tarafından içerdiği repertuar ve mecmua mürettibine ait diğer metinlerle beraber okunduğunda, hem Vahdî Efendi’nin modern biyografi yazımına kaynaklık edecek, hem de bir devre ayna olacaktır.

Tertib edildiği tarih bakımından Vahdî Efendi’nin mecmuasına (İVM) en yakın, güfteler içeren mecmua, 1715’te Balcızâde Mehemed Efendi tarafından tertib edilen bir resâil ve eş’âr mecmuasıdır (BMM)³¹³. Mecmuanın 1b’sinde “Hâzâ Aşknâme-i Hazet-i Mevlânâ -kuddise sirruh-” yazıyor. Mecmuanın varakları serâpâ dolu; sayfalardaki yıldızlı çerçevelerin dışında kalan alanlarda, hadîs-i şerîfler, din bilginlerinin sözleri, bazı fetva suretleri, lügat benzeri, kelime açıklamalarını içeren bölümler ve sâir mensur metinler bulunmaktadır. Son kısımlarında ise derkenarlara ağırlıklı olarak manzum metinler kaydedildiği görülmektedir. “Hutbe”, “mev’ize” başlıklı metinler ile derkenar devam etmektedir. Mecmuada, dinî ve tasavvufî konulara dair risaleler, bazı dualar, başta Mevlevî büyükleri olmak üzere muhtelif mutasavvıfenin birtakım Farsça, Arapça ve Türkçe eş’arı, muhtelif şairlere ait gazeller, kıt’alar, rübâîler, müfredler, beyitler, birçok na’t, hadîs-i şerîf metinleri ve şerhleri, Mevlânâ’nın bazı manzumelerinin şerhleri, *Mesnevî*’den seçme beyitler, Bektâşî kültürüne ait bazı metinler, tarih

³¹³ British Library, Or. 7243.

beyitleri/manzumeleri, mi'râciye metni, nihayet güfteler; ilâhîler, murabba besteler, şarkılar kayıtlıdır.

Balcızâde'nin mecmuası (BMM) esasen bir güfte mecmuası değildir. Ancak net tarih bilgisi taşıyan bir mecmua olması ve içinde hem dinî hem de dünyevî musikiye ait hatırı sayılır miktarda güfte bulunması, musiki tarihi çalışmalarına kaynaklık edebileceğini göstermektedir. Büyük ihtimalle Mevlevî kültürüne mensup bir zat olan Balcızâde'nin kim olduğunu, nerede ve ne zaman yaşadığı tespit edilemedi. Bu bilgiler kısmen de olsa ortaya çıktığında mecmuadan daha fazla istifade edebiliriz. Ancak en azından mecmuadaki güfteler, ait oldukları eserlerin 1715'ten önce bestelendiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca BMM bir güfte mecmuası, mürettibi de şöhret sahibi bir musikişinas olmadığına göre, içinde kayıtlı güfteler, devrin yaygın/meşhur eserlerine ait güfteler olmalıdır. BMM, aynı devirde yazılmış, güfte içeren diğer mecmuaların muhteviyatı ile mukayese edildiğinde, yazıldığı devrin en yaygın eserlerine ait bir repertuar tarihi çalışmasına kaynaklık edebilir.

18. yüzyıla ait, tertib edildiği tarihi ve mürettibi bilinen mecmualar arasında en özel yere sahip olanı Ebubekir Ağa'nın fasıl mecmuasıdır (EM)³¹⁴. Gerçi Bekir Ağa, mecmuasına bir tertib kaydı koymamıştır. 2a'ya bir temellük kaydı bırakmıştır. Ancak temellük kaydındaki yazının güftelerin yazısı ile aynı elden çıktığı anlaşılmaktadır. Şu halde Ebubekir Ağa'nın, muhtemelen boş olarak satın aldığı ve fasıllarda rahatça kullanabilmek için olsa gerek cönk biçiminde düzenlettiği mecmuasına düştüğü temellük kaydındaki tarih, mecmuaya güftelerin yazıldığı yaklaşık tarih olarak kabul edilebilir. Elbette mecmuaya sonradan da pek çok ekleme yapmış olabilir. Sonradan eklenen güfteleri tayin güç olsa da yine de mecmuanın genel düzeni bu konuda bir fikir edinebilmemize imkân vermektedir.

³¹⁴ İÜK TY 5658; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 142-144. Ebûbekir Ağa'nın mecmuası yakın zamanda bir yüksek lisans tezine konu olmuştur. Bkz. Kerem Kaan Akhan, "Ebubekir Ağa Güfte Mecmuası: Türkçe Güfteler (İnceleme - Transkripsiyonlu Metin), **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2021.

Ebubekir Ağa, mecmuasına temellük kaydı olarak 1153/1739-1740 tarihini vermiştir. Bekir Ağa'nın doğum ve vefat tarihlerini bilmiyoruz.³¹⁵ Ancak 1728-30 yılları arasında yazıldığını bildiğimiz *Atrabü'l-Âsâr*'dan öğrendiğimize göre Sultan III. Ahmed devrinde (1703-1730) zuhur etmiş, isminden söz ettirmeye başlamıştır.³¹⁶ *Atrabü'l-Âsâr*'ın kaleme alındığı dönemde Ebubekir Ağa artık eserlerini işiten “fen-perverân” tarafından “üstâdiyyet” pâyesine yükseltilmiş bulunmaktadır. Ancak yeri geldikçe, pek çok besekârın yüzlerce, hattâ binlerce eseri bulunduğundan dem vuran Esad Efendi, musiki tarihindeki velût bestekârlardan biri olan Ebubekir Ağa'nın âsârından söz ederken -*Atrab*'da âdeti olduğu vechile- iki eserinin güftesinin ilk beyitlerini mübalağalı bir ifade ile övdükten sonra “bunlardan mâada bir mikdar mutâbık-ı kavâid-i edvâr, eser-i halâvet-güsteri dahi vardır” diyerek geçiştirmektedir.³¹⁷ Demek ki Ebubekir Ağa'nın 1730 tarihinde henüz Esad Efendi gibi üstad bir musikişinasın dikkatini çeken az miktarda eseri vardı. Yeri geldikçe eski bestekârların 200, 500. 1000 kadar eserinin bulunduğunu söyleyen Esad Efendi'nin, örnek olarak verdikleri dışında yalnızca “bir miktar daha” eseri olduğunu söylemesi, Ebubekir Ağa'nın bu tarihte henüz çok fazla eser bestelememiş olduğuna bir işarettir. Yani Ebubekir Ağa velut bir bestekâr olarak temayüz etmemiş ve henüz geniş bir külliyyat yaratmamıştır.

Hâfız Post'un 1676-1682 tarihleri arasındaki bir tarihte tertib ettiği mecmuasında (HPM-R)³¹⁸, İtrî'nin 1680-1690 civarlarında tertib ettiği mecmuasında (IM)³¹⁹, 1682-1690 civarlarında tertib edilmiş olan HPM-İÜ'de ve 17. yüzyılın son çeyreğinde tertib edilmiş olduğunu tespit ya da tahmin ettiğimiz hiçbir mecmuada Ebubekir Ağa'nın adına rastlayamıyoruz. Ancak 18. yüzyıl başlarına³²⁰, 1700-1710 civarlarına

³¹⁵ Konu hakkında ayrıntılı açıklama için bkz. Harun Korkmaz, “I. Mahmûd Devrine (1730-1754) Ait İki Fasıl Mecmûası”, **Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar ~ I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)**, s. 212.

³¹⁶ Şeyhülislâm Esad Efendi, *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*, İÜK TY 2529, 12a.

³¹⁷ Şeyhülislâm Esad Efendi, **aynı yer**.

³¹⁸ TSMK, Revan 1724.

³¹⁹ İÜK TY 5525.

³²⁰ Tesbihî Emîr Çelebi'nin tespit edebildiğimiz 3 mecmuasından biri olan **TE-MO**, her ne kadar önemli bir kısmı kayıp olsa da içinde Ebubekir Ağa'nın eserine ait bir güfte içeren en erken mecmualardandır. Genellikle önceki devirlerden intikal eden şâh eserlerin ya da üstadlarının, akranlarının eserlerinin güftelerini mecmualarına kaydeden Emîr Çelebi, **TE-MO**'da, genç bir bestekâr olan Bekir Çavuş'un eserini de mecmuasına almaya lâyık görmüştür. Ebubekir Ağa'nın bu mecmuadaki eseri, Nühüft makamında ve Zencîr

tarikhleyebileceğimiz kimi mecmualarda³²¹, bir-iki eserinin güftesine ve ismine rastlıyoruz. Daha bu tarihlerde kaydedilen güftelerin künyelerindeki isminin yanında “Ağa”, “Çavuş Ağa”³²² gibi unvanlar bulunduğuna göre, çoktan Enderun’a girmiş ve rütbe almıştır. Kilerli Koğuşı’na mensub olduğunu bildiğimiz Ebubekir Ağa pek genç yaşında Saray’a alınmış ve burada mahsusen eğitilmiş olmalıdır.

Bütün bu sıralanan bilgilere nazaran Ebubekir Ağa’nın 1680-90 civarında doğup, 1710’lara doğru adından söz ettirmeye başladığını, 1720’lerin sonuna geldiğimizde “üstâdiyet”ine hükmedilen, hatırı sayılır bir bestekâr olduğunu, mecmuasını tertib ettiği 1739/1740 tarihinde ise dönemin en önde gelen musikişinaslarından biri olarak olgunluk çağını sürdüğünü söyleyebiliriz. Şu halde Ebubekir Ağa’nın mecmuasını (EM) ele alırken bu noktaları göz önünde bulundurmalı, bestekârımızın 50 yaşının üstünde, devrin seçkin müzisyenlerini yüksek seviyede himaye eden ve kendisi de belli seviyede besteler yapan bir musikişinas olan I. Mahmud’un himayesi altında³²³ sanatını icraya devam ettiğini hatırlamalıyız. Peki mecmuayı nasıl konuşturabilir, ona Ebubekir Ağa ve devrine ait neler söyletebiliriz? Şimdi buna bakalım.

îkâında bir murabba bestenin güftesidir: “O şûh olursa bana mihribân murâdımca”. Bu eserin notası günümüze gelebilmiştir.

³²¹ Örneğin İÜK TY 10610 (İbn. 3164) no’lu fasıl mecmuasında, tertib edildiği tarihe yakın zamanlarda vefat etmiş olan bestekârların isimleri, kimi güftelerde “merhum” ifadesiyle beraber yazılmaktadır. Bu “merhum”lar arasında 1103/1691-1692’de vefat eden Çömlekçizâde Receb Çelebi ile 1105/1693-1694 tarihinde vefat eden İmamzâde Hâfız Post da bulunduğuna göre, mecmua kesin olarak 1694 sonrasında tertib edilmiştir diyebiliriz. Mecmuadaki bestekârlardan bu tarihlere en yakın vefat eden ise İtrî’dir (ö. 1712). İçinde Sultan III. Ahmed devrinde (1703-1730) adından bahsedilmeye başlayan Ebubekir Ağa’nın da bir eserinin güftesi bulunduğuna göre, mecmuanın aşağı-yukarı 1700-1710 tarihleri civarında tertib edilmiş olma olasılığının güçlü olduğunu ifade edebiliriz. Ebubekir Ağa’nın bu mecmuadaki yegâne eseri “Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânımla düşmendir” mısraı ile başlayan Hüseyinî/Zencîr murabba bestesinin güftesidir ki bu eser *Atrabü’l-Âsâr*’da kaydedilen (12b) iki eserinden biridir. Gençlik çağında bestelediği anlaşılan, hattâ belki de ilk bestelerinden biri olan bu eser, İbnülemin’in Mahmut Kemâl Bey’in ifadesiyle “nisyânın pence-i kahrından” kurtularak günümüze de ulaşmıştır. Bir örnek notası için bkz. İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Hüseyin Sadettin Arel koleksiyonu, N-1066 (Abdülkadir Töre’deki kaynak notadan, Arel tarafından istinsah edilmiş bir nota).

³²² İÜK İbn 3164 (TY 10610) no’lu mecmuada böyle kaydedilmiş (bkz. 33b).

³²³ I. Mahmud’un musikişinasları yüksek seviyede himaye eden ve ayrıca kendisi de belli seviyede besteler yapan bir musikişinas olması, devrindeki sanat bazı an bir padişah olması hasebiyle, onun devrinde hâlen saray müzisyenliği görevine devam eden Ebubekir Ağa parlak eserler bestelemeye devam etmiştir.

Her şeyden önce Ebubekir Ağa'nın zihnindeki musiki birikiminin bir yansıması olan bu akıl defterinde, devrinin en önde gelen üstadlarından olduğu herkesçe müsellemlenmiş olan bir bestekârın repertuarını buluruz. Mürettibini bildiğimiz yazma güfte mecmualarının sayısının son derece az olduğunu ve bu mecmualar arasında maruf musikişinaslara ait olanların sayısının da iki elin parmaklarını geçmediğini hatırlarsak³²⁴, EM'nin nasıl bir ehemmiyeti haiz olduğunu açıkça görürüz. Besteledikleri eserlerle, yarattıkları repertuarla musiki tarihinde derin iz bırakan büyük bestekârlardan ise yalnızca Hâfız Post, İtrî ve Ebubekir Ağa'nın fasıl mecmualarının günümüze ulaştığını söyleyebiliriz. Bu üç bestekârın mecmualarından, tertib edildiği net tarihi bildiğimiz yegâne mecmua ise EM'dir. Ebubekir Ağa'nın mecmuası olgunluk çağına ait olduğundan, şöhretinin ve üstadîyetinin zirvesinde olduğu yıllardaki mahfûzâtının tesbiti için emsalsiz bir kaynak hüviyeti taşımaktadır.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasında, fihristte hangi makamların bulunduğu, bu makamlardan hangilerine fasıl başı olarak yer verildiği, her bir makamda ne kadar eser bulunduğu, ağırlığın hangi makam ve beste türlerinde olduğu, usûl çeşitliliğinin ne seviyede olduğu ve hangi usûllerin sıklıkla tercih edildiği gibi suallerin cevaplarını buluyor oluşumuz, onu Klasik Türk Musikisi'nin 18. yüzyılın ilk yarısına ait tarihi hususunda birincil bir kaynak konumunda görmemizi elzem kılıyor. Başka bir ifade ile söylersek Ebubekir Ağa'nın fasıl mecmuası kullanılmaksızın yapılan 18. yüzyıl klasik musiki tarihi çalışmaları eksiktir.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasında 50'ye yakın makamda eserin güftesine yer verildiğini tesbit ediyoruz. Makamların sayısı için net bir rakam verilemeyeşinin sebebi,

³²⁴ “Bu mecmûaları bir çırpıda sayacak olursak; Hâfız Post'un (ö. 1105/1693-94) ve Tesbîhîzâde Emîr Çelebi'nin (ö. 1157/1744-1745) üçer adet mecmuası, İtrî (ö. 1123 yahut 1124/1711-13), Hekimbaşı Abdülazîz Efendi (ö. 1197/1782-1783), Müstakîmzâde, Süleymân Sâdeddîn Efendi (1719-1788), Sâdullâh Efendi, Sultan II. Mahmûd (1785-1839) ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin (1801-1876) fasıl, ilâhî ya da şarkı mecmualarını sıralayabiliriz. Bu durum Ebubekir Ağa gibi musiki tarihimize damga vurmuş bir isme ait olan mecmuayı özel bir konumda görmemizi gerektiriyor.” Harun Korkmaz, “I. Mahmûd Devrine (1730-1754) Ait İki Fasıl Mecmûası”, **Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar ~ I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)**, s. 207.

³²⁴ Şeyhülislâm Esad Efendi, **Atrabü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvâr**, İÜK TY 2529, 12a.

cöngün iç düzeninde ciddi bir karışıklık olmasıdır. Muhtemelen şîrâzesi dağılmış, sonradan yeni baştan ciltlenirken mecmuanın iç düzenine riayet edilmemiş ve yeniden ciltlenirken tertib büyük oranda karışmıştır.³²⁵ Bu da bazı tespitleri yaparken bize güçlük çıkartmaktadır. Ancak yine de aynı devre ait mecmualarla mukayese edilerek, karışmış sayfaların hangi makam fasıllarına ait oldukları yüksek oranda tesbit olunabilmektedir.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasında ağırlık elbette fasıl musikisinin eserleri olan kâr, nakış, beste, semâî türünde eserlerin güfteleri ile şarkı güftelerindedir. Mecmuanın bazı yerlerinde türkî, türkmânî, varsağı, koşma ya da na't gibi başka türlerde eserlerin güftelerine de tesadüf ediyoruz. Elbette bu pek sık rastlanan bir durum değildir. Ancak Ebubekir Ağa'nın son derece serbest bir şekilde, şahsî kullanımı için düzenlediği için yazısına, eserlerin diziliş düzenine pek riayet etmediği mecmuasında gördüğümüz bu beste türü çeşitliliği, fasıl musikisinin yanı sıra bazen de diğer türlerde eserler icra ettiğini göstermektedir. Klasik musikisinin en önde gelen bestekârlarından birinin mahfûzâtında hangi tür ve makamlarda eserlerin bulunduğu, yarattığı eserlerin melodi menbalarını araştırdığımızda peşine ilk düşeceğimiz hususlardandır. Elbette nota içermeyen mecmua, makam ve beste türü bilgisini vermesi, ayrıca içindeki eserlerden günümüze intikal edenlerin bulunması, bu hususta fikir yürütebilmemizi temin ediyor.

Ebubekir Ağa, Hâfız Post ya da bu konuya özel önem verdikleri anlaşılan diğer mecmua sahiplerinin aksine, eserlerin bestekârlarını künyede göstermek için aşırı bir titizlik göstermemiştir. Hattâ Bekir Ağa, bestekârı gayet iyi bilinen ve aynı devirde tertib edilmiş diğer pek çok mecmuada birbirleriyle tutarlı şekilde aynı kişiye kaydedilen kimi eserlerin dahi bestekârını vermemiştir. Yine de buna rağmen EM'de 126 bestekâr ya da bestekâr topluluğu adı verilmektedir. Mecmuada eserlerinin güfteleri verilen bestekârların bir kısmı tabiatıyla Ebubekir Ağa'dan önce yaşamış Hoca Abdülkadir, Gulâm Şâdî, Sütcüzâde, Dervîş Ömer, Koca Osman, Baba Nevâyî, Receb Çelebi, Hâfız Post gibi zevattır. Ancak yine mecmualarda çok sık gördüğümüz gibi eserleri kaydedilen

³²⁵ Buna Rıfki Melûl Meriç de dikkat çekmektedir. Bkz. Rıfki Melûl Meriç, "Hicrî 1131 tarihinde Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi ~ Nâzımı: Kilârî Ahmed Refî", İstanbul Enstitüsü Dergisi, Sayı 2, İstanbul Matbaası, İstanbul, s. 154.

bestekârlar ağırlıklı olarak Ebubekir Ağa'nın muasırlarıdır. Ebubekir Ağa eslâfin âsârından ne kadar biliyordu? Kendi döneminde bestelenmiş repertuara ne derece hâkimdi? Bu soruların kısmî cevapları mecmuada gizlidir.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasındaki bestekâr topluluğu adları da dikkati çekmektedir. 17. yüzyılın ikinci yarısında ve özellikle 18. yüzyılda tertib edilenler arasında adlarının geçmediği fasıl mecmuası bulmanın gayet zor olduğu Acemler'e, elbette birden fazla yerde rastlanıyor. Yine bazı mecmualarda karşımıza çıkan Hindîler, EM'de eserleri ile arz-ı endam ediyor. Başka bir topluluk daha zikrediliyor ki, güfte mecmualarında bugüne kadar izlerine rastlamış değiliz; Kazvînîler³²⁶. İran'ın kuzeyinde, Tahran'a 150 km mesafede bulunan bu şehirden kim, ne zaman İstanbul'a gelmiş yahut o bölgenin/oralı bestekârların eserleri İstanbul'a hangi yolla nakledilmiş, şimdilik hiçbir bilgimiz yok. Kazvînîler'e kaydedilen eserin Türkçe olması, Azerbaycan Türkleri ile Türkiye Türkleri arasındaki müzikal alışverişin göstergelerinden biri olması cihetiyle dikkate değer.³²⁷

Bir diğer topluluk adı "Avrat Çengîleri"dir. Böyle bir ifade ile ne kastedildiği çok anlaşılamıyor. Başlıkta "Şarkı/Sofyân/Avrat Çengîleri" yazıyor.³²⁸ Bu ifade bestekârı mı işaret ediyor, yoksa eserin adını yahut bir özelliğini mi söylüyor, anlamak pek mümkün olmamaktadır. Ama yine de bir şarkı güftesinin üzerinde böyle bir kaydın bulunması, başka mecmualarda aynı güfte bulunabildiği takdirde bir anlam bulabilecektir.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasındaki bestekâr isimleri, doğum ve hattâ bazen vefat tarihleri bilinmeyen musikişinasların biyografisine dair ipucu taşıyor olması bakımından çok değerlidir. Örneğin 18. yüzyıl ortalarında ismi parlayan, meşhur bestekâr Zaharya, mesleğinden kaynaklanan lakabı olan "Kürkçü" sanıyla bestekâr olarak zikrediliyor. 1740'lara değin tertib edilmiş mecmualarda ismine yahut lakabına mecmualarda rastlamadığımız Zaharya'nın 1740 civarlarında artık bir bestekâr olarak mevcudiyet

³²⁶ EAM, 24b; bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 143.

³²⁷ Dîvânü Lügâti't-Türk'e göre Kazvin Türk ülkesinin sınırındır xx Bugün Kazvin nüfusunun yüzde 65'i hâlâ Türk'tür. Şehirde Türkçe hâkimdir. O yörelerin derlenen eserleri ile Osmanlı güfte mecmualarında Acemler ya da Kazvînîler'e kaydedilen eserler arasında karşılaştırmalı çalışmalar yapıldığında ilginç sonuçlara ulaşılabilecektir.

³²⁸ Korkmaz, İÜKMYK, s. 143.

gösterdiğini ve eserlerinin fasıllara girdiğini görüyoruz. 18. yüzyılın ilk yarısında tertib edilmiş olan fasıl mecmualarına nazaran, Zaharya'nın bestekârlığına dair belgeler arasında tarihi belli olan en erken kaynağın EM olduğunu söyleyebiliriz. Bu tespit, tertib edildiği tarih belli olan mecmuaların biyografi çalışmalarına nasıl kaynak edebileceğini bir kez daha gösteriyor.

Ebubekir Ağa'nın mecmuasında geçen bazı bestekâr isimlerinin ya da unvan/lakaplarının başka hiçbir mecmuada geçmediğini, ya da ancak bir-iki kaynaktan daha bulunabildiğini görüyoruz. Mecmuanın mürettibinin Ebubekir Ağa olduğunu düşünerek bu isimlerin önemli kısmının muhtemelen Saray'a yahut merkez kültür çevrelerine mensup kişiler olduğunu düşünebiliriz. Belki bu isimler yine aynı devre ait muhtelif kaynaklarda bulunabilirse musiki tarihine ait yeni malumata ulaşma ihtimalimiz gündeme gelebilir. Bîkesî Hanım, Telli Hüseyin, Çâşdî, Sükkânî İsmail, Cerrah Hasan, İskender Çelebi/İskender Ağa bu isimlerin en dikkat çekicilerindendir.

Tertib edildiği tarih belli olan mecmualarda kimlerin adının geçtiği kadar, kimlerin zikredilmediği, güftelerinin verilmediği de mühimdir. 19. yüzyıldan önceki tarihlerde yaşamış musikişinasların biyografilerine ait malumatımız son derece sınırlıdır. Dolayısıyla Zaharya örneğinde görüldüğü üzere, isminin/lakabının anıldığı en eski, tarihi belli mecmua, onun hangi tarihlerde zuhur ya da iştihar ettiğine dair sağlam bir ipucu verir. Fakat 18. yüzyılın ortalarından itibaren isminden sıklıkla söz edilecek olan, meselâ Dilhayat Hanım gibi bazı musikişinas isimlerinin hem tarihi belli hem de epeyce hacimli olan ve eserlerin bestekârını vermeyi çoğunlukla ihmâl etmeyen bir mecmuada hiç zikredilmemesi, akla üç ihtimal getiriyor; Birincisi, Ebubekir Ağa'nın, mecmuasında ismi geçmesi gereken Dilhayat'ı tanımıyor oluşu. Ebubekir Ağa'nın, başta Saray ve kendisi de bestekâr olan I. Mahmud'un zamanında fasıl musikisinde hatırı sayılır bir isim yapmış bir kimseyi, yani Dilhayat Hanım'ı tanımaması düşünülemez. Bir diğer ihtimal, Dilhayat'ın henüz o çağda kayda değer bir eser bestelememiş olması ya da Ebubekir Ağa'nın onun eserlerinden herhangi birini sevmiş/öğrenmiş olmaması ve dolayısıyla eserlerinden birinin dahi güftesini, kendi mecmuasına almamış olmasıdır. Dilhayat gibi, ismi ortaya çıktıktan

sonra bir daha kaybolmayan, Rast makamında bestelediği kâr dahi çok uzun yıllar boyunca icra edilmiş olan, ayrıca padişahın cariyesi olduğu için, isminden Ebubekir Ağa'nın bir şekilde haberdar olmaması pek mümkün olmayan bir ismin mecmuada bulunmayışı, bu tarihlerde Dilhayat'ın henüz eser bestelemeye başlamadığını ya da eserlerinin yayılmadığını etmediğini belgeler. Dilhayat Hanım eğer bestelerini yapmaya başlamış olsaydı, padişahın himayesi altında mesleğini sürdüren ve I. Mahmud'dan "Sebkatî Efendim"³²⁹ diye söz eden Ebubekir Ağa, mutlaka Dilhayat'ın eserlerinden birini, teberrüken de olsa mecmuasına yazardı. Başka bir sebebi yoksa, Dilhayat'ın bu mecmuada isminin geçmemesi ve yaklaşık 5-10 sene kadar sonra mecmualarda zikredilmeye başlaması, onun hayat çizgisi ve musikideki varlığının kronolojisi hakkında bize bir fikir veriyor.

Yukarıda zikri geçen 1165/1751-1752 tarihinde tertib edildiğini, lake cildinin üzerine kıl kadar ince harflerle, doğru biçimde ancak büyüteçle okunabilen tezhib/mücellid kaydından anladığımız bir fasıl mecmuasında (SMFM-1), kim tarafından tertib edildiği bilinmese de yukarıda zikredildiği gibi, Saray'a ait olması ve yazıldığı devre ait repertuarın âdetâ bir kütüğü olma vasfını haiz oluşu sebebiyle fevkalâde önem arz etmektedir. SMFM-1 kadar olmasa da 18. yüzyılın geniş hacimli mecmualarından biri olan Ebubekir Ağa'nın mecmuası ile mukayesesi, EM'nin yazıldığı 1739-40 yılları ile SMFM-1'in tertib edildiği 1751-1752 yılları arasındaki 12 yıllık zaman diliminde musiki hayatında neler olup bittiğini, hangi eserlerin, makamların ya da usûllerin ortaya çıktığını, yeni bestekârların kimler olduğunu, repertuarda nasıl bir dönüşüm ya da gelişim yaşandığını gösterecektir. Bu da padişah bestekârlardan Sultan I. Mahmud'un devrindeki musiki yaşantısına dair daha fazla bilgi toplamamızı temin edecektir.

SMFM-1'deki bazı bestekâr isimleri ya da lakapları, Saray'da yahut çevresinde bulunan, ancak bestekârlıkları hakkında başka kaynaklarda pek bilgi bulamadığımız

³²⁹ **EM**, 214a, 215b.

kimselere aittir.³³⁰ Bu meyanda, mecmuada en az bir eserinin güftesi kayıtlı olan bestekârlardan Lokman Çavuş³³¹, Hîbetullâh, Çultutmaz, Vardârî, Hüseyin Ağa, Başçavuş, Şa'bân, Hicâbî Ali Efendi³³², Hânî Çavuş/Hânî, Teberdâr, Çukadâr Hasan Ağa, Ağa-yı Câmeşûbaşı/Câmeşuy [Ağası], Kaftânî, Yuvarlak, Hüseyin Suyolcu ve Pîşgîr Ağası'nı sayabiliriz. Görüldüğü gibi sıraladıklarımın Teberdâr, Çukadâr, Câmeşûy Ağası, Kaftânî ya da Pîşgîr Ağası saray görevlilerine ait unvanlardır. Bu unvanları taşıyan Teberdâr Abdî, Serkaftânî Memiş Ağa, Ağa-yı Câmeşûyân Mustafa Ağa gibi isimlere başka mecmualarda da rastlıyoruz.³³³ Güfte mukayeseleri ile SMFM-1'de bu unvanlarla kaydedilen kişilerden kasdın kimler olduğu meydana çıkabilir. Yukarıda bahsi geçtiği şekilde bazen yalnızca unvanlarıyla anılan bu zevatın, mecmuanın tertib edildiği tarihte bu görevlerde olduklarını tahmin edebiliriz. Bu da bize, yine hayatları hakkında hemen hiçbir bilğimiz olmayan ve birkaç mecmuadaki eser künyeleri vasıtasıyla haberdar olduğumuz bestekârların hayatları hakkında bir ipucu vermektedir. Bu vesileyle adı geçen bestekârlar hakkında devrin arşiv belgelerine ve diğer kaynaklarına müracaatla belki daha çok malumata ulaşabiliriz.

İlya ve Dilhayat gibi iki meşhur bestekârın adı, 1750'lere kadar yazılmış olan hiçbir mecmuada geçmez. Bu isimler ilk defa olarak SMFM-1'de karşımıza çıkmaktadırlar. Kürkçü Zaharya'nın biyografisi ve sanat hayatı için bir başlangıç noktası teşkil eden EM gibi, SMFM-1 de bu iki bestekârın mevcudiyetini gösteren, tarihi kesin olarak tesbit edilebilen ilk mecmua olması bakımından özel bir öneme sahiptir.

SMFM-1'deki eserler genellikle makam fasıllarının içinde, usûllerine göre sıralanarak kaydedilmişlerdir. Fasil mecmualarında ya da diğer mecmua türlerinde böyle bir tertib sırasına pek rastlamayız. Bu bakımdan orijinallik değeri taşıyan SMFM-1'deki usûllerin hangi düşünce ile ve nasıl bir sistem gözetilerek sıralandığı üzerinde durulursa

³³⁰ Bu isimlerden bir kısmına **SMFM-1**'den başka rastlayabildiğimiz yegâne kaynak **HM** ve **HM**'nin bir nüshası olma özelliği gösteren İÜK TY 5641 no'lu (**VMEFM-2**) mecmuadır. Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 101, 102.

³³¹ 18. yüzyıla ait başka hiçbir mecmuada bu isme rastlanamadı.

³³² 18. yüzyıla ait başka hiçbir mecmuada bu isme rastlanamadı.

³³³ Örneğin bkz. **SMFM-3**; **SSF-2**; **HM**; **Fasil Mecmuası**, İÜK TY 9896;

birtakım müzikolojik sonuçlar elde edilebilir. Ayrıca “Devr-i Kebîr-i Hindî”³³⁴ ya da “Çârdarb” gibi çok nadir rastlanılan usûl isimlerine bu mecmuada yer verilmiş olması dikkati çekmektedir. Bilhassa Çârdarb usûlünde birden fazla şarkı kaydedildiği görülmektedir. Bu da hem SMFM-1’in tertib edilişinden önceki tarihlerde hem de sonraki devirlerde pek rastlamadığımız bu usûlün, Sultan I. Mahmud devrinde kullanıldığını göstermektedir.³³⁵ Görüldüğü gibi tertib edildiği tarihi bildiğimiz bir mecmua, musikideki usûl kullanımının tarihine dair de bilgi vermektedir.

Karamanlîzâde Hâfız Süleyman’ın tesahüb kaydını içeren *Fasıl ve Eş’ar Mecmuası*’nda³³⁶, her ne kadar “Fihrist Der Fasl-ı Makâmât” serlevhalı fihrist-i makamât ile başlasa da içine bolca şiir eklenmesi ile bir eş’ar mecmuasına dönüşmüştür. Ancak içinde yine de hatırı sayılır miktarda güfte bulunmaktadır. SMFM-1 ile aynı tarihi (1165/1751-1752) taşıması ve aralarında tutarlı bir eser mukayesesi yapılabilmesine imkân tanınması, bu mecmuanın değerini arttırmaktadır. 59b’de bulunan taksim güfteleri ise 18. yüzyıl ortalarında fasıllarda okunan taksim güftelerini belirlemek için yapılacak çalışmalara kaynaklık eder.

18. yüzyılın ilk yarısına ait, 1751-1752 yıllarına kadar tertib edilmiş güfte mecmualarından, tertib edildiği tarihi kesin olarak bildiğimiz bir diğer mecmua (SMFM-2), epeyce hacimli ve klasik beste türlerinde ve bilhassa şarkı türünde bir hayli eserin güftesini içermektedir.³³⁷ Mürettibi belirlenememiştir. 151a, 166a ve 168b’de kayıtlı üç ayrı güftede bestekâr kendini “fakîr” olarak takdim ediyorsa da tarayabildiğimiz hiçbir mecmuada bu güftelerin bestekârlarına ulaşamıyoruz.³³⁸ Ancak bu güftelerin mecmuaya sonradan eklendiği, mürettibinin yazısından farklı bir karakter taşımalarından anlaşıyor.

³³⁴ SMFM-1, 346b.

³³⁵ 18. yüzyıla ait bir fevâid mecmuasında da Çârdarb usûlünün darpları, başka usûllerle birlikte, son usûl olarak verilmiştir. [Fevâid Mecmuası], İÜK TY 5498 (Bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 316).

³³⁶ Süleymaniye Kütüphanesi, YB 3389.

³³⁷ Millet Kütüphanesi, AE MNZ 736 no’da kayıtlı olan bir fasıl cöngüdür.

³³⁸ Kimi kaynaklar mecmuanın sonundaki edvar kısmının içinde geçen Hasan Gülşenî adını mecmuanın mürettibi olarak gösteriyorsa da bu pek zayıf bir ihtimaldir. Bkz. Recep Uslu, “Hasan Sezâyî Gülşenî’nin Bilinmeyen İki Musiki Eseri”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, İstanbul, 2002, Sayı 12, s. 37-49; Serçin Erden, “Hasan Gülşenî’nin Güfte Mecmuası ve İncelemesi”, *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2004.

Şu halde bu “fakîr”in kim olduğunu tesbit etsek bile mecmuanın mürettibine ulaşmış olmayacağız. Ancak sondaki edvar kısmının sonundaki 22 Zilhicce 1146 (26 Mayıs 1734) tarihi, mecmuanın da tertib edildiği yaklaşık tarih olarak alınabilir. En azından bu kaydı, güftelerin yazılmış olabileceği nihai tarih olarak kabul edebiliriz. Bu sebeple SMFM-2; İVM (1711-12), EM (1739-40) ve SMFM-1 (1751-52) arasında tertib edildiği tarih belli olan tek mecmua olduğundan, 18. yüzyılın ilk yarısı boyunca musikide yaşanan gelişmeleri takip edebileceğimiz ana mecralardan biridir. Ayrıca elimizde 1711-1752 tarihleri arasına net bir şekilde tarihlediğimiz dört mecmuanın bulunması, bu tarihler arasında yazılmış, ancak herhangi bir tarih kaydı düşülmemiş diğer mecmualar için yaklaşık tarih aralıkları tayin edebilmemizi mümkün kılar.

Mecmuada (SMFM-2) “Çavuş”, “Ağa” yahut “Çavuş Ağa” unvanı taşıyan bestekârların eserlerinin güftelerinin ağırlıklı olması, mecmuanın Saray çevresinden bir zata ait olabileceği ihtimalini doğurmaktadır. Mecmuada bilhassa Bekir Çavuş, İsmail Çavuş, Hasan Ağa, Abdülbâkî Ağa gibi, mecmuanın yazıldığı dönemlerde yahut biraz öncesinde meşhur olmuş bestekârların eserlerine ait epeyce güfte kayıtlıdır. İsmail Çavuş Ağa’ya kaydedilmiş Beyâtî makamındaki bir şarkının künyesi, güfte mecmualarında ne gibi bilgilerin saklı olduğunu çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Künyede “Şarkı/Sofyân/İsmâîl Çavuş Ağa/Güfte-i Sa’dî/Matla’ beyti merhum İbrâhîm Paşa’nındır” yazmaktadır.³³⁹ Mecmua 1734’te tertib edildiğine göre, İsmail Çavuş Ağa muhtemelen, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde fasıl musikisi dünyasında İsmail adıyla maruf tek bestekâr olan, 1136/1723-1724’te, genç yaşında vefat eden Kara İsmail Ağa’dır. Güftenin mısraları birbiriyle kafiyeli olan ilk beyti, yani matlânın sahibi olarak gösterilen İbrahim Paşa’nın ise aynı devrin sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa olduğunu söyleyebiliriz. İbrahim Paşa, Lâle Devri’ni sona erdiren Patrona Halil İsyanı’nın bir neticesi olarak Ekim 1730’da katledildiği için 1734 tarihli mecmuada “merhum” olarak anılıyor. Mecmuada İbrahim Paşa’nın “Sa’dî” mahlası ile şiirler yazan şairle muhtemel ilişkisine dair ipucu

³³⁹ SMFM-2, 67b.

elde ediyoruz.³⁴⁰ İbrahim Paşa'nın manzum parçasına muhtelif kaynaklarda tesadüf edilmektedir.³⁴¹ SMFM-2'de bilinmeyen pek çok şarkı güftesi ve şarkı güftelerinin sahibi olarak kaydedilmiş epeyce şair adı/mahlası bulunmaktadır. Bu ve benzer mecmualar, sadece bu özellikleriyle edebiyat tarihinin ana kaynaklarıdır.

Tarihi belli olan SMFM-2 gibi mecmualar, edebiyat tarihi araştırmaları için büyük önem taşır. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa gibi, bir dîvânçe oluşturacak kadar şiiri kaleme aldığı halde, elimizde çok fazla şiiri bulunmayan Şehid Ali Paşa'nın ismine de Hüseyinî makamında bir şarkı güftesinin künyesinde rastlıyoruz (154b).

1734 tarihini taşıyan Sultan Mahmud dönemi fasıl mecmuasında-2'deki (SMFM-2) bazı güfteler başka hiçbir kaynakta tesbit olunamamıştır. Bunların arasından tarihî olayları anlatan birtakım şarkılara da tesadüf olunmaktadır. Örneğin 72a'da “Şarkı/Devr-i Revân/Diyârbekrî” başlığı ile kaydedilmiş olan “Osman Paşa geldi konu Selmas'a/Çapar gitdi Kızılbaş'a Tahmas'a” beyti ile başlayan güfte³⁴², musikideki varlığının ötesinde, tarihsel bilgi kaynağına dönüşme potansiyelini taşımaktadır. Şarkıda adı geçen, sadrazamlık da yapmış olan Moravî Topal Osman Paşa (ö. 1733) olduğu anlaşıyor.³⁴³ Selmas, bugün İran'daki Batı Azerbaycan Eyaleti'nde yaklaşık 80 bin nüfuslu bir şehirdir. “Tahmas” diye güfteye akseden ise İran Şahı II. Tahmasb'dır (ö. 1740). Bu şarkı güftesi, Osmanlı-Safevî ilişkilerini inceleyen tarihçiler tarafından tedkik edildiğinde bize daha fazla şey söyleyecektir.

SMFM-2'de, devrin maruf bestekârlarınca bestelenmiş şarkı güftelerinin yoğunluğu, daha Lâle Devri musiki hayatında nasıl güçlü bir ‘şarkı’ fırtınası estiğini

³⁴⁰ Aynı mecmua, 152b'de yine güftesi Sa'dî'ye ait bir şarkı kayıtlıdır. 155b'da ise Sa'dî mahlası taşımayan, ancak künyesinde “Merhum İbrahim Paşa”ya ait olduğu kaydedilmiş bir güfte vardır.

³⁴¹ Şairliğine dair kısa bilgi ve örnekler için bkz. İsmail Hakkı Aksoyak, “Damad İbrahim Paşa”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, (çevrimiçi) <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/damad-ibrahim-pasa>, 19 Ekim 2021.

³⁴² Bu güfteyi Diyarbakirli bestekârlarla ilgili çalışmamda yer alan listelerin içinde zikretmiştim. Bkz. Harun Korkmaz, **Musikinın Diyarbakirli ~ Klasik Türk Musikisi'nde Diyarbakirli Bestekârlar**, Kayapınar Belediyesi, Diyarbakır, Nisan 2018.

³⁴³ Hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Abdülkadir Özcan, “Topal Osman Paşa”, **DİA**, C. XLI, İstanbul, 2012, s. 244-246.

gösteriyor. Çoğu kere iddia edildiği gibi ‘şarkı’ 19. yüzyılda popüler olmamıştır. Şarkılar ortaya çıktığı yıllardan beri, şehirdeki popüler musiki damarının ifadesidir. Güfteleri daha yalın bir Türkçe ’ye sahip olan, usûl ve makam bakımından halk zevki ile bütünleşebilecek bir musiki üslûbu ile bestelenen şarkıların, klasik musikin en usta bestekârlarınca bestelenmiş olması da özellikle dikkat çekicidir. İşte 18. yüzyılın ilk çeyreğinde şarkılar bestelemiş bu usta bestecilerin, kâr, beste ya da semâîleri günümüze intikal etmesine karşın hiçbir şarkılarının günümüze ulaşmaması, bahis konusu şarkıları bir çeşit ‘popüler kültür’ unsuru saymamızın pek de yanlış olmadığını gösteriyor. Şarkılar ekseriyetle gündelik musiki zevkinin tatminini sağlamaktaydılar. Bahis konusu mecmua, bu erken şarkı repertuarının en zengin içerikli kaynaklarından biri olması bakımından da vurgulanmayı hak ediyor. Ayrıca bu mecmuadaki kimi şarkı güftelerinin künyelerinde zikredilen güfte şairi isimleri, devrin şairleri ile bestekârlar arasındaki muhtemel ilişkiye de işaret ediyor. Bir bestekâr, ağırlıklı olarak çağdaşı olan bir şairin şiirlerini bestelemişse, aralarında yakın bir ilişki bulunduğunu tahmin etmek çok güç olmayacaktır. Nitekim son devirlerde de bunun örneklerine sıkça tesadüf edilmiştir. Çok sevdiği, hürmet beslediği ve şiirlerine hayran olduğu Yahya Kemâl’den pek çok manzume alarak şarkılarına güfte yapmış olan Üstad Münir Nureddin Selçuk, ilk akla gelen isimdir.

Yukarıda SMFM-1 işlenirken vurgulandığı gibi güfte mecmuaları, usûl yapıları ile ilgili tarihsel müzikoloji çalışmalarına da kaynaklık eder. Çoğunlukla mecmualarda yer alan ‘fihrist-i usûlât’larla ilgili tespit ve değerlendirmelere ilerideki bölümlerden birinde münhasıran yer vereceğiz. Fakat SMFM-2’de, usûller arasında en karmaşık hikâyelerden birine sahip olan ‘Semâî’ usûlü³⁴⁴ hakkında birkaç ipucu yakaladığımızı söylemeden geçmeyelim. 164a’daki İsmail Çavuş’un Hüseyin Semâîsi ile 183b’deki Bekir ve İsmail

³⁴⁴ Semâî usûlünün tarihî macerasına ait en dikkat çekici çalışma Uğur Ekinci tarafından kaleme alınmıştır. Ekinci’ye göre Semâî usûlünün farklı versiyonları aynı anda kullanımda idi ve kimi eserler belki de yürük ya da sengin semâî iken aksatılarak, yani bugün “Aksak Semâî” dediğimiz formda icra ediliyordu. Yani aynı dönemde aynı usûl iki ayrı şekilde icra olunabiliyordu. Ekinci, makalesinde bu iddiasını destekleyen ikna edici karineler gösteriyor. Bkz. Uğur Ekinci, “Not just any *usul*, Semai in pre-nineteenth-century performance practice”, **Theory and Practice in the Music of the Islamic World -Essays in Honour of Owen Wright-**, Editörler: Rachel Harris, Martin Stokes, Soas Musicology Series, Routledge Taylor and Francis Group, An Ashgate Book, Abingdon, Oxon; New York, NY, 2018, s. 42-72.

Çavuş'lara ait iki Evc Aşîrân semâî, 'Aksak Semâî' usûlünde kaydedilmiştir. 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın son çeyreğine kadar semâî usûlündeki eserlerin güfteleri mecmualarda 'sengin', 'yürük' ya da 'aksak' semâîlerden hangisi olduğuna dair bir bilgi verilmediğini hatırlarsak, 1734 tarihli bir mecmuadaki (SMFM-2) bazı semâîlerin "aksak semâî" olduğunun belirtilmesi, semâî usûlünün tarihine taalluk eden çalışmalara yeni bir katkı sunması bakımından değerlidir.

Fihristinin alt tarafında (2b) "Sâhib Hâfız | Zilhicce 1187 (Şubat/Mart 1774)" tarihi kayıtlı bulunan fasıl mecmuasında (HFM)³⁴⁵, klasik fasıl musikisi repertuarına ağırlık verildiği görülmektedir. Devrin bestekârlarından Haffafzâde'nin eserleri yoğunluktadır. Diğer fasıl mecmualarında ismine pek az tesadüf edilen bestekârın bu mecmuada epeyce eserinin bulunması, mecmuanın ona ya da çevresinden birine ait olabileceğini göstermektedir. Mecmuanın tarih taşınması, hayatı hakkında fazla bilğimiz olmayan Haffafzâde'nin yaşamış olabileceği dönem hakkında bize fikir verir. Haffafzâde'nin eserlerine ait güftelerin künyelerini bulmakta zorluk çektiğimiz için, bestelerinin büyük bir toplamına ulaşabildiğimiz yegâne kaynak olan HFM, bu yönüyle de öne çıkar.

İçlerindeki tarih kayıtlarından 18. yüzyılın son çeyreğinde kaleme alındıkları anlaşılan, tesbit edebildiğim üç fasıl mecmuası vardır. Üçü de İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Aralarından erken tarihli Mehmet diye bir zat tarafından 1192/1778-1779 senesinde tertib edilmiştir (MFM).³⁴⁶ Baş tarafına, yalnızca birkaç mecmuada gördüğümüz, Bekir Ağa'nın arkadaşları ile müştereken bestelediği Bûselik Aşîrân Bahr-i Tavîl Kâr-ı Celebler'in güftesi yazılmış, sonra âdet olduğu üzere Rast faslı ile muntazam güfte kısmı başlıyor. Kronolojik sıraya göre ikinci mecmua (SAFM), her ne kadar fihristinin alt tarafına kırmızı mürekkeple yazılmış tarihin üstüne siyah mürekkeple "Sene 1224 (1809/1810) yazılmışsa da, dikkatli bakıldığında 1200

³⁴⁵ Hâfız, [Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, AG (Abdûlbâkî Gölpinarlı) 81.

³⁴⁶ İÜK TY 3649. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, a.ge., s. 86, 87.

senesinde yazıldığı anlaşılan mecmuadır.³⁴⁷ Üçüncü mecmua ise 1210/1795-1796 senesinde Rızâ diye bir zat tarafından tertib edilen mecmuadır.³⁴⁸

Bu mecmuaların ilk ikisi (MFM ve SAFM), Sultan I. Abdülhamid'in (1725-1789) saltanat yıllarında (1774-1789) tertib edilmişlerdir. Sultan Abdülhamid-i Evvel'in Sultan I. Mahmud ya da Sultan III. Selim kadar musikiyle meşgûl olmadığını biliyoruz. Fakat *Ruznâme*'sinde yer yer musiki sahnelerine tesadûf olunur.³⁴⁹ Bahis mevzuu iki yazmadan SAFM, Saray koleksiyonundan gelme bir mecmuadır. Dolayısıyla doğrudan, Sultan I. Abdülhamid'in devrindeki musiki hayatı ve repertuarına kaynaklık etme vasfı taşıyor. MFM ve SAFM önce kendi aralarında, sonra aynı devirde yazılmış olma ihtimalleri bulunan mecmualarla mukayeseli incelenirlerse, hem Sultan I. Abdülhamid devri musiki hayatı ilgili çalışmalara ışık tutarlar, hem de Sultan III. Selim'in devrindeki musiki ortamın daha iyi bir tablosunu görebilmemizi temin ederler.

Rızâ'nın Fasil Mecmuası (RFM), hem Suphi Ezgi hem de Sadeddin Nüzhet Ergun tarafından çeşitli vesilelerle önemi vurgulanmış³⁵⁰, güfte mecmuaları üzerinde çalışan az sayıda araştırmacının dikkatlerini üzerine çekmiş bir mecmuadır. 1210/1796-1797'de, kim olduğunu bilmediğimiz, Rızâ adında bir zat tarafından tertib edilen mecmuanın baş tarafında yazılmış olan “Târîh-i Mecmûa” başlıklı uzun manzumede, mecmuanın tertib edilme sebebi, ne zaman ve kim için tertib edildiği anlatılmakta ve mecmuanın takdim edildiği anlaşılan Selim-i Sâlis'ten beklentiler/talepler sıralanmaktadır. Daha ikinci mısra mecmuanın tertib edilme sebebini açıkça ortaya koyuyor: “Penâh-ı dîn ü devlet sâye-i hallâk-ı bî-çûnün / Hümâyûn-rütbe-i emr ile yazılmış takîdir bu”. Görüldüğü gibi mecmuanın yazılmasını padişah, yani 1795-1796'da tahtta olan, bestekâr Sultan III. Selim istemiştir. Hattâ mürettib, aynı manzumenin sonraki beyitlerinden birinde “Bu me'mûriyyet-i mecmûa-i müstahsenin ketbi / Rızâ-yı çâkerin şîrâze-benddir ve nakîdir bu” diyerek, padişahın bu mecmuayı yazmaya kendini memur ettiğini söyler. Rızâ âdet

³⁴⁷ İÜK TY 5639. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 114, 1145.

³⁴⁸ İÜK TY 5634. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 111-113.

³⁴⁹ Bkz. Fikret Sarıcaoğlu, **Kendi Kaleminden Bir Padişahın Portresi ~ Sultan I. Abdülhamid (1774-1789)**, Tatav Yayınları, İstanbul, 2001.

³⁵⁰ Suphi Ezgi, **NATM**, C. I, s. 224; C.V, s. 328, 356; Sadeddin Nüzhet Ergun, **Antoloji**, C. II, s. 794.

gereği atıyye de ister elbette: “Ümîd-i hidmet-i hâssındadır şevketlü hünkârım / Olursa iltifât ü ni’metin müstağrakîdir bu”, iki beyit daha talebkârâne ifadelerle geçer. Rızâ nihayet tarih beytinden önce bu kadar yakarışın arkasında sona sakladığı arzusunu padişaha arz eder: “Eyâ cûd ü şehinşâh-ı inâyet-dâde-i âlem / Çerâğ-ı Enderûn’a izn-i hâssın lâyükîdir bu”.

Anlaşılan o ki Rızâ, tecrübeli bir müzisyen olarak padişah tarafından itibar görmekte ve devrindeki pek çok üstad musikişinasın arasından seçilerek mecmua tertibi ile vazifelendirilmiştir. Enderun’dan bir nevi emeklilik demek olan “çerâğ”ını isteyen Rızâ, belki de bu talebini padişaha daha önceden iletmiş, ancak padişah da kapsamlı bir fasıl mecmuası tertib etmesini istemiş, o da mecmuayı tertib ettikten sonra usûlen bu manzumeyi yazmıştır. Bu elbette bir tahminden ibarettir. 1795’te çerâğını istediğine göre, bu Rızâ, Sultan III. Selim ve II. Mahmud devirlerinin parlak isimlerinden kemânî ve şarkı bestekârı Rızâ Efendi olamaz. Peki bu Rızâ kimdir? Saraydaki görevi musiki icrası mıdır? Bu soruların şimdilik cevabı yok. Kaldı ki koca mecmuada mecmuanın mürettibi Rızâ’ya ait hiçbir eser yok. Zaten ne de olsa ona göre “müretteb yazdığı, “nakş ü semâî ve şarklıları kaydettiği mecmuası, “kerem-kâr-ı mahallâ-yı kelâm-ı esbakîdir”. Mecmuada burada da vurgulandığına göre ağırlıklı olarak eski üstadların eserleri kayıtlıdır. Gerçi mecmuanın, yazıldığı çağda yaşayan ve hattâ birkaçı gayet genç olan bestekârların ve dahası Sultan III. Selim devrinde ihtira edilmiş Sûzidilârâ, Hûzzâm-ı Cedîd, Evcârâ gibi makamlarda eserlerin güftelerini içermesi, güncel repertuarı da yansıttığını göstermektedir. Mecmuanın tertib edildiği 1210/1794-1795 tarihinde henüz 16-17 yaşlarında bir delikanlı olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin burada bir eserinin kayıtlı olmaması gayet anlaşılabilir bir durumdur. Filhakika Dede Efendi beste yapmaya ve musiki dünyasındaki varlığı güçlü bir şekilde hissedilmeye başlayınca, güfte mecmuaları onun eserleri ile dolup taşar. Onun var ettiği repertuar, yetiştirdiği talebeler musiki âlemine öyle hâkim olacaktır ki, sonraki devirlere intikal edebilen eski eserler de umumiyetle ona dayanan silsilelere mensup musikişinaslarca notaya alınmış yahut onun talebeleri nota çalışmalarında kaynak kişi olmuşlardır. Dolayısıyla Dede Efendi’nin bestekârlık vadisine adım atışına pek az bir zaman kala tertib edilen bu mecmua, kudemâdan, III. Selim devrinin ilk yarısına intikal

eden sözlü eser repertuarının derli toplu bir toplamını ve dâhi bestekâr Dede Efendi için münbit bir zemin teşkil eden musiki birikimini aksettirmesi bakımından fevkalâde kıymetlidir.

19. yüzyılın il yarısına ait fasıl mecmuaları arasında mürettibi ve tertib edildiği kesin tarih belli olan tesbit edebildiğimiz yegâne mecmua, Hâfız Mustafa Dürbînîzâde tarafından Mayıs 1801’de tertib edilmiştir (DM). İçinde, mecmuaların çoğunda olduğu gibi eski devirlere ait bestekârların hatırı sayılır miktarda eseri bulunmaktadır. Ayrıca DM’de Sultan III. Selim devrinin ortalarına ait repertuarın önemli bir kısmı da kayda geçirilmiştir. Mecmuanın tertib edildiği devirde hayatta olan bestekârların Mayıs 1801’den önce besteledikleri eserlerin tesbiti, DM sayesinde mümkün olabilmektedir. Sultan III. Selim ve II. Mahmud devrine ait düzinelerce güfte mecmuası günümüze ulaşmış olmakla birlikte bunlar arasında net bir tarih bilgisi taşıyan mecmua çok azdır. Bu durum DM’yi ayrıcalıklı kılmaktadır. Musiki dünyasında yeni yeni adından söz etmeye başlanan Dervîş İsmail’in (İsmail Dede Efendi) DM’de adının hiç geçmemesi, 1801 civarlarında henüz iştihar etmediğinin bir alâmeti kabul edilebilir.

Dürbînîzâde’nin mecmuasının (DM) çağdaşı olan mecmualar arasındaki en önde gelen mümeyyiz vasfı ise, 132a-136a arasında, “Der Fasl-ı Köçek Havaları” başlıklı, köçekçe güftelerine ayrılan kısımdaki güftelerin üzerindeki bazı kayıtlardır. 132a’da “İbtidâ köçek gelmezden evvel bu Gerdâniye şarkıyı köçekçi âgâze eder”, 132b’de “Şimdi bu şarkıya başladığı gibi köçek gelür”, 133b ve 134a’da “Bundan sonra köçek söyler pîşekâra bu sözleri”, yine 134a’da “Şimdi pîşekâr köçekçe söyler” gibi kayıtlar görülmektedir. Bu bölüm, mevcut köçekçe repertuarı ve köçek dansının elimize intikal edebilmiş figürleri kullanılarak yeniden yaratılabilir. Köçek ve tavşan oyunu gibi dansların repertuarının bir kısmı elimizde olmakla beraber koreografisi büyük ölçüde kayıptır. Dolayısıyla DM, erken 19. yüzyıl eğlence müziğinin icrasına dair elimizdeki çok az sayıdaki belgeden biri oluyor. Bu vesileyle güfte mecmualarının, geleneksel bir dansın ve o dansa ait müziğin tarihi ile ilgili veriler içerebildiğini görüyoruz. Mecmuanın tarihinin belli olması ve Saray’da bizzat bu eğlence ortamını teneffüs etmiş olduğu

anlaşılan Dürbînîzâde tarafından kaleme alınmış olması, verilen bilgilerin kıymetini katbekat arttırıyor.³⁵¹

20. yüzyılda tertib edilmiş fasıl mecmualarından da hem mürettibi hem de tertib edildiği tarih belli olan epeyce örnek görmek mümkündür. Ancak matbu güfte mecmualarının mebzulleştiği bu devirde, yine yabana atılacak bir önem taşımakla birlikte eski devirlerdeki kadar kaynaklık özelliği gösterdiklerini söylemek zordur. Nitekim repertuar, tarihte hiç olmadığı kadar çeşitlenmiş ve notanın kullanılmasıyla birlikte eser sayısında ciddi bir artış kaydedilmiş, eski eserlerle ilgili bilgiler için ise matbu güfte mecmualarına müracaat yaygınlaşmıştır. Bu da tekrar edilen bilgilerin sıhhatini zayıflatmıştır. Her mecmuanın kendine özgü bir dünyası olduğunu düşündüğümüzde yine de 20. yüzyıl mecmualarından musiki tarihini ilgilendiren orijinal sonuçlar çıkabileceğini söylememiz gerekir.³⁵²

b. Şarkı Mecmuaları

Tertib edildiği tarih belli olan yazma şarkı mecmualarının sayısı oldukça azdır. Bunlardan en erken tarihli, Sultan II. Mahmud'un şehzâde iken kullandığı şarkı mecmuasıdır.³⁵³ Bizzat mürettibin kaydını taşımaz. Ancak vikâye varağının içinde yer alan “necâbetlü şecâatlü (...) [Mahm]ud Efendi Hazretleri'nindir. Sene 1216 Muharrem [Mayıs/Haziran 1801]” ve arka kapak içindeki “Sultan Mahmûd-ı Sâni Hazretleri'nin şarkı mecmuasıdır. 1216 Muharrem” kayıtlarından mecmuanın Sultan Mahmud'un şehzâdelik yıllarına ait olduğu anlaşılıyor. Sultan Mahmud'un şarkı mecmuası, bestekârlıkla meşgûl olmuş musikişinas sultanların şahsî kullanımları için tertib ettikleri

³⁵¹ Dürbînîzâde'nin bestekâr olduğunu sadece kendi mecmuasından değil başka mecmualarda kayıtlı olan şarkılarından da anlıyoruz. Örneğin tasarımı son derece itinalı, tertibindeki zarafet ve içerdiği repertuarın vüs'ati ile göz dolduran, Saray kütüphanesinden çıkma bir şarkı mecmuasında, bir şarkısının güftesine tesadüf olunuyor. Bkz. **Şarkı Mecmuası**, İÜK TY 5643; Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 189.

³⁵² 20. yüzyılın önde gelen üdi-bestekârlarından Şerif İçli'nin gayet güzel yazılmış, tertibine özen gösterilmiş, zengin bir repertuar içeren fasıl mecmuasını yeğeni vasıtasıyla görebilmiştim. İçindeki notlar ve bazı künyeleri bakımından dikkate değer bir mecmua idi. Mecmuayı bana gösteren beyefendinin izini kaybettiğimden ve elimde fotoğrafları olmadığı için fazla bilgi veremiyorum. Şerif İçli bu mecmuasını baskı için düzenleyerek *Türk Musikisi Dergisi*'nin eki olarak neşretmiştir. Şerif İçli, **Şarkı Güfteleri**, Marmara Basımevi, İstanbul, 1949-1950, 3 cilt.

³⁵³ Şehzâde Mahmud Efendi (Sultan II. Mahmud), **Şarkı Mecmuası**, İÜK TY 5646.

güfte mecmuaları arasında, tarihi ve mürettibi belli yegâne mecmuadır.³⁵⁴ Gerçi mezkûr kayıttta mecmuayı Sultan Mahmud'un tertib ettiği söylenmemiş, yalnızca onun mecmuası olduğu kaydedilmiştir. Yazısının çok özel bir hattat yazısı olmaması, mecmuanın başka birine yazdırılmadığını, muhtemelen Şehzâde Mahmud Efendi'nin mecmuayı bizzat kaleme aldığını gösteriyor. Sonraki devirlerde hüsn-i hatta da kendini geliştirmiş olan Sultan Mahmud'un³⁵⁵, 15 yaşında genç bir şehzâde iken kendi mahfûzâtındaki şarkıları bir araya getirmeyi arzu ettiği anlaşılıyor. Zaten bir hattata yazdırmış olsaydı dahi, mecmuadaki eserleri yine bir müsvedde olarak hazırlaması gerekirdi. Dolayısıyla mecmuadaki güfteler, her halükârda Sultan Mahmud'un gençlik yıllarına ait repertuarın yansıması olarak kabul edilmelidir.

Sultan Mahmud gibi Türk modernleşmesinin simge ismi olan bir hükümdarın, musiki anlayışına ve eğlence dünyasına yakından bakabilmemizi temin etmesi bakımından mecmuasının büyük kıymeti vardır. Sosyal hayatta kamusal temsil alanlarından kıyafete, günlük yaşantıya kadar Batılılaşma rüzgârlarının estiği bir dönemi başlatan Sultan Mahmud'un şehzâdeyken kullandığı şarkı mecmuası, onun eğlence anlayışını, repertuarını aksettirmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Mecmuadaki güfteler incelendiğinde padişahın nasıl bir zevkle ve hangi duygularla beslendiği daha iyi anlaşılabilir. Mecmua, musiki tarihine taalluk eden araştırmalara kaynaklık etmesinin yanında, Sultan Mahmud'un biyografisini yazacaklar için de bir müracaat merciidir. Sultan Mahmud'dan sonraki devirlerde onun inkılapçı çizgisini devam ettiren devlet adamlarının başında hiç şüphesiz Mustafa Kemal Atatürk gelmektedir. Atatürk en keskin devrimleri yaptığı günlerin akşamında dahi kendini 'alaturka musiki' zevkinden mahrum bırakmaz. Hattâ Sultan I. Mahmud bestekâr olduğu gibi, Atatürk de tiz ve gür sesiyle hazin

³⁵⁴ Sultan III. Selim'e ait eserlerin bir araya getirildiği bir güfte mecmuası vardır. Ancak bu mecmua padişahın şahsı kullanımı için tertib edilmiş benzememektedir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Bora Keskiner, "Sultan III. Selim'in Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'ndeki Güfte Mecmuası", **Musikişinas Dergisi**, sa. 12, İstanbul, 2012, s. 51-55).

³⁵⁵ Sülüs ve nesih yazıları Mehmed Vasfî Efendi'den temesşuk ederek icazet aldı. Bilâhare meşhur hattat Mustafa Râkım Efendi'den (1757/58-1826) istifade ederek hat sanatında ilerledi. Bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnâl, **Son Hattatlar**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1955, s. 192.

gazeller, klasik şarkılar okuyan bir hânendedir!³⁵⁶ Türk modernleşmesinin ıstırabını derinden hissetmiş ve bu konuda radikal adımlar atmış bu iki devlet adamının iç dünyasını anlayabilmek için musikiyle kurdukları ilişkiyi anlamak gerekir. İşte Sultan Mahmud’un şarkı mecmuası bu bakımdan ayrıntılı bir tedkikin konusu olmalıdır.

III. Selim devrinden itibaren Saray’daki musiki fasıllarına şehrin farklı cemaatlerinden ve sanat çevrelerinden daha yoğun bir katılımın gerçekleşmesi ve sarayla şehir arasındaki kültürel alışverişin sıklaşması, dar bir çevreye özgü mahfûzâtı yaygınlaştırmış ve bu mahfûzâtın içinde daha kolay tüketilebilir ‘şarkı’yı diğer beste türleri arasında zirveye taşımıştır. Sultan II. Mahmud devrinde, hükümdarın şahsî zevkinin de tesiriyle şarkı repertuarında ve eğlence müziğinde ciddi bir değişim yaşanmıştır. Bu değişimi tabii ki en iyi takip edebileceğimiz yer şarkı mecmualarıdır. Elimize intikal edebilmiş bütün şarkı mecmualarının yaklaşık dörtte biri kadarı II. Mahmud devrinde tertib olunmuş mecmualardır. Mürettibinin tesahüb kaydını taşıyan, tarihi belli ilk şarkı mecmuası da bu devre aittir. Hazîne-i Enderûn-i Hümayûn’a mensup Mîr Mehmed İzzet Bey’in kaydını taşıyan söz konusu mecmuada (MİŞM) esasen mürettib belirtilmemiş ise de, tesahüb kaydındaki yazı ile güftelerinin yazısının uyduğu anlaşıldığından, tesahüb kaydını düşenin bizzat güfteleri yazan kişi olduğu neticesine varılmıştır.³⁵⁷ 1234/1818-1819 tarihli mecmuanın mündericatındaki şarkı güftelerinin künyelerinde görülen bestekâr isimleri, MİŞM’in sarayda icra-yı sanat eden bestekârların şarkılarına ait güfteleri içerdiğini göstermektedir. Tesahüb kaydından Enderunlu olduğunu öğrendiğimiz Mehmed İzzet Bey, muhtemelen bizzat tanıdığı, görüştüğü musikişinasların şarkılarının güftelerine yer vermiştir. Öyle ki mecmuada “Tanbûrî”

³⁵⁶ Bilginin kaynağı için bkz. Hafız Yaşar Okur, **Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik | Atatürk ve Türk Müsikisine Âid Bilinmeyen Hâtıralar ~ Riyâset-i Cumhûr İnce Saz Hey’eti Şefî Binbaşı Hâfız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)**, haz. Halil Erdoğan Cengiz, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1993, s. 38, 55, 73-75, 85. Bir alıntı: “İkinci şarkı bitince, Âdi Şevki Bey’i yanına çağırdı. Hâlâ kulaklarımda çnlıyor, tarif edilemeyecek sıcak ve gür sesiyle şu güfteyi okudu ve Şevki Bey uduyla iştirak etti: “İçelim her mihnetin mutlak/Olmayan bir hayâtı vardır ki” Bu güfteyi Atatürk gazel olarak okudu. Hepimizi gaşy eden (kendinden geçiren) bu taklîdi imkânsız şâhâne okuyuşta öyle hitâbet kudreti vardır ki hâlâ onun tesiri altındayım...” (s. 38).

³⁵⁷ Bkz. Harun Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 175.

hariç³⁵⁸, eski devirlerde yaşamış, ya da saray çevresi dışından bir bestekârın güftesine tesadüf edilmiyor. Sonuç olarak, Mehmed İzzet Bey’in şarkı mecmuası, güncel repertuarı yansıtmakta, yazıldığı dönemin zevkini, eğlence anlayışını göstermektedir. Sultan Mahmud’un şahsî musiki zevki ve devrindeki musiki hayatı ile ilgili yukarıda sözü edilen araştırmalar için kullanılacak ana kaynaklardan biri de bu mecmuadır.³⁵⁹

Cildinin ön kapağının içindeki hesap karalamasının yanına yazılmış bir tarih kaydının, tertib edildiği yıla ait bir kayıt olduğu çıkarımını yapabileceğimiz, 1926 tarihli bir mecmua, erken Cumhuriyet dönemi musiki hayatına ayna tutmaktadır.³⁶⁰ Söz konusu mecmua, geniş hacimli olmayan, yalnızca şarkı ve gazel güfteleri ihtiva eden bir mecmuadır. İçinde yalnızca Hüseyinî, Sûzidil, Mâhûr, Isfahan, Hûzzam, Bestenigâr ve Sabâ makamlarında şarkıların güfteleri ile “Müntehib Gazeller” başlığı altında 58 adet gazel güftesi bulunmaktadır. Şarkı güftelerinin künyesinde genellikle bestekâr bilgisi verilmemiş, yalnız iki güftede³⁶¹ isim zikredilmiştir. Ancak mecmuanın ikinci bölümü, devrin fasıl müziğinde icra edilen sözlü taksim/gazel güftelerinin geniş bir derlemesi olması cihetiyle dikkate değer. Bu kadar taksim güftesinin bir araya getirildiği başka bir kaynağa pek tesadüf edilmez. Erken Cumhuriyet devrinin musiki yaşantısında gazelin ne derece ehemmiyetli bir mevkide bulunduğunu, fasıl müziği seven ve sıklıkla müzik meclisleri tertib eden Atatürk’ün yıllar boyunca yakın çevresinde bulunan Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti Şefi Hâfız Yaşar Okur’un hatıralarından öğreniyoruz.³⁶² Bahis

³⁵⁸ Bu mecmuada ve diğer geç 18. yüzyıl ya da 19. yüzyıl kaynaklarında pek çok eserine rastlanan “Tanbûrî”yi şimdilik 18. yüzyılın meşhur şarkı bestekârı Tanbûrî Mustafa Çavuş olarak kabul ediyoruz. Elbette “Tanbûrî” mahlasını kullanarak şiir yazar, beste yapan başka bir zat da mevcut olmuş olabilir. Ancak bazı işaretlerden kaynaklanan bu istifhamı çözebilmek, apayrı bir araştırmanın konusudur. Probleme dönüşür.

³⁵⁹ MİŞM bir yüksek lisans tezine konu olmuştur. Tezde mecmuanın metni günümüz harflerine aktarılarak güfteler hakkında bazı tespitler notlanmış, ayrıca mürettibin kimliği hakkında birtakım tahminlere yer verilmiştir. Bkz. İsmail Aras, “Hazine-i Enderûn-i Hümâyûn’dan Es-Seyyid Mîr Mehmed İzzet’in Hayatı ve Güfte Mecmuası’nın İncelenmesi”, **Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, Gümüşhane, Şubat 2018.

³⁶⁰ **Şarkı Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, YB 383.

³⁶¹ 7a’da “Latîf Ağa merhum” ve 11a’da “Üdî Ahmed Bey”.

³⁶² Örneğin bkz. Hafız Yaşar Okur, **a.g.e.**, s. 31, 33, 38.

mevzuu mecmua ile başta Hâfız Yaşar Bey'in hatıraları olmak üzere aynı devre ait diğer kaynaklar karşılaştırmalı olarak incelendiğinde bazı ortak noktalar görülmektedir.

Bu bölümde ele aldığımız yazma fasıl ve şarkı mecmualarının musiki tarihine sunduğu katkılarla ilgili tespitlerimiz, matbu mecmualar için de aynıyle geçerlidir. Matbu mecmuaların çoğu zaman mürettiblerinin ismiyle yayımlanmış olması ve neredeyse tamamında tarih bulunması, muhteviyatlarındaki eserlerin künye bilgileriyle ilgili araştırmalar için ciddi veri sunar. Ayrıca Haşim Bey³⁶³, Bolahenk Nuri Bey³⁶⁴, Hacı Faik Bey³⁶⁵, Hacı Ârif Bey³⁶⁶ gibi 19. yüzyılın önde gelen bestekârları tarafından yayınlanan mecmualar, her şeyden önce, adı geçen bestecilerin kendi eserleri, bu eserleri hangi tarihten önce bestelemiş oldukları bilgisi ile söz konusu bestelerin doğru ve eksiksiz güfteleri için temel başvuru kaynağıdır. Matbu mecmualarda özellikle, basıldıkları devirde hayatta olan bestekârların eserleri hakkında güvenilir bilgi bulabiliriz.

c. Âyîn-i Şerîf Mecmuaları

³⁶³ Mehmed Haşim -an sâzendegân-ı hâssa-, **Mecmua-i Kârâh Nakışhâ ve Şarkıyyât (Haşim Bey Mecmuası)**, 1. baskı, Kayolzâde Yahya Harîrî Matbaası, İstanbul, Ramazan ortaları 1269 (Haziran 1853).

³⁶⁴ [Bolahenk] Mehmed Nuri, **Mecmua-i Karha ve Nakışhâ Beste ve Semâi ve Şarkıyyât**, İstanbul, Muharrem 1290/Mart 1873.

³⁶⁵ Hacı Fâik Bey'in yaygın bilinenin aksine iki mecmuası vardır. Aynı adı taşıdıklarından olsa gerek bu iki mecmuadan biri pek dikkat çekmemiş. Tamamını yayımlayamadığı, az bilinen mecmuasında klasik fasıl eserlerine yer vermiş, diğerini ise bir şarkı mecmuası olarak tasarlamıştır. Mevcut bibliyografik kaynaklarda bu iki mecmuanın birbirine karıştırıldığı görülmektedir (Örneğin Bkz. Gönül Paçacı Tunçay, **Neşriyât-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak**, I. Cilt, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul, 2019, s. 68, 69). **Fâikü'l-Âsâr** ismini taşıyan söz konusu mecmualardan ilki, baş tarafında "İşbu mecmûa otuz fasıldan ibâret olup fasıl-ı evveli Rast'dan bed' ile tab' ve neşr olduğundan diğer fasılları beher mâhda bir kerre tab' olunacağından i'lân keyfiyyete ibtidâr kılındı. Ve peyderpey tab' olunacak fasıllar işbu mecmûa fihristinde gösterilmiştir." Muhtelif kütüphanelerde ve özel koleksiyonlarda, *'Fâikü'l-Âsâr/Fasıl Mecmuası'* olarak adlandırabileceğimiz bu mecmuanın, Faik Bey'in 30 fasıl olarak kurguladığı cüzlerinden Rast ve Nihavend faslını bulabiliyoruz. Daha detaylı araştırma sonucu başka cüzlerde bulunabilir. Ancak şimdilik bu ilk iki cüzden sonra yayıma devam edilip edilmediği hakkında herhangi bir bilgimiz bulunmuyor. İkinci mecmua olan, *'Fâikü'l-Âsâr/Şarkı Mecmuası'*nın kapağında mecmuanın mahiyetine dair bilgi veriliyor: "Meşâhir-i üstâdânın en müntehab şarkılarını hâvî mecmûa-i mahsusadır". Mecmuanın künyesi: Hacı Fâik Bey, **Fâikü'l-Âsâr/Şarkı Mecmuası**, Mihran Matbaası, İstanbul, 1297/1880-1881, 363+1 sayfa. Seyfettin Özege'nin kataloğunda yukarıdaki cüzden bahis olmayıp, yalnızca bu mecmuanın künyesi verilmiştir (Bkz. Seyfettin Özege, **Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu**, C. I, İstanbul, 1971, s. 382, nr. 5370). **'Fâikü'l-Âsâr/Şarkı Mecmuası' bir lisans bitirme tezine konu olmuştur. Kübra Zeynep Uygun**, "Hacı Fâik Bey'in Fâikü'l-Âsâr İsimli Güfte Mecmûasının İncelenmesi ve Transkripsiyonu", **İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü**, Lisans Bitirme Tezi, İstanbul, Haziran 2020.

³⁶⁶ Mehmed Ârif, **Mecmua-i Ârifi**, İstanbul, Muharrem 1290/Mart 1873.

Fasıl ve şarkı mecmualarındaki vaziyetin aksine elimizde, tertib edildiği kesin tarihi ve mürettibini belirleyebildiğimiz hatırı sayılır miktarda âyîn-i şerîf mecmuası bulunmaktadır. Bu mecmuaların başında hiç şüphesiz yukarıdaki ilgili bölümde de bahis konusu kıldığımız, Yenikapı Mevlevîhânesi'ne ait mecmua gelmektedir. Şeyh Galib tarafından tertibine başlanan ve vaktiyle su aldığı ve yıprandığı için Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi tarafından tamir edilen ve içine bir fihristle birlikte pek çok yeni âyîn-i şerîf güftesi ilâve edilen mecmuadaki en erken tarih, ilk tertibinin hayli sonrasına aittir. 25 Nisan 1824'te Dede Efendi tarafından düşülen kayda göre mecmua Şeyh Esad Galib Dede Efendi tarafından 1200/1785-1786 senesinde tahrir edilip Yenikapı Mevlevîhânesi'ne vakfedilmiştir. Mecmuaya 1925 yılına kadar çeşitli eklemeler yapıldığını düşünürsek, 140 yıllık bir zaman dilimine ait yazıları içerdiğini söyleyebiliriz. Şu halde Mevlevî musiki tarihinin en hareketli zamanlarına ait olan bu mecmua, bazı âyîn-i şerîflerin ilk defa meydan gördüğü tarihleri de içerdiğinden, ehemmiyetli bir mevkie sahiptir. Mecmuadaki en eski metinlerin, edebiyat ve musiki tarihinin ve aynı zamanda Mevlevî kültür tarihinin önde gelen simalarından olan Şeyh Galib ve İsmail Dede Efendi tarafından yazılmış olması, onu diğer bütün âyîn-i şerîf mecmuaları arasında ayrıcalıklı kılmaktadır.³⁶⁷

1785-1824 yılları arasında tertib edilmiş mecmualardan net tarih bilgisi taşıyan tesbit edebildiğimiz yegâne mecmua, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi yazmaları arasında 2187 numarasıyla kayıtlıdır. 22 Zilkade 1214/17 Nisan 1800 tarihinde, Dervîş Abdülhalîm

³⁶⁷ Yenikapı Âyîn-i Şerîf Mecmuası, ilk tertibinin ve Dede Efendi tarafından tamir edilerek yeni baştan tanziminin ardından kaynak bir esere dönüşmüş ve mecmua mürettiblerinin başvurduğu bir kaynak olmuştur. Elimizdeki yegâne na't mecmuasının (Prof. Bâki Baykara'daki mecmua) mürettibi olan İsmet Efendi ise mecmuadaki güfteleri tashih ederek ve muahharan bestelenmiş bazı âyîn-i şerîf güftelerini ekleyerek yeni bir mecmua tertib etmiştir. Fihristinin bulunduğu sayfanın karşısına mecmuayı neden tertib ettiğini şöyle bildiriyor: "Fahrü'l-urefâ Şeyh Galib Esad Dede ve üstâd-ı kâmil İsmâil Dede ve Mehmed Beyefendi hazerâtının Yenikapı Mevlevîhânesi'nde mahfûz mecmûa-yı latîfelerinde muharrer bulunan ve muahharan eshâb-ı fenn ü kemâl tarafından bestelenüp mecmûalara yazılan âyîn-i şerîflerden istinsâh ve bazen güftelerde vâki olan iştibâh üzerine Divân-i Kebîr-i Hazret-i Pîr-i Destgîr'e müracaatla hall-i müşkilât edilerek nuût-ı mübârekeden sarf-ı nazarla yalnız âyîn-i şerîflere mahsûs işbu mecmûa tahrir ve Mehmed Kanber Dede Efendi birâderimizin huzûr-ı ârifânelerine arz-ı niyâz ile teberrük ve ihdâ kılındı. Bi-mennehi'l-kerîm ihvân-ı kirâm mütâlâa ve kıraat ile vecd-âver-i şevk u safâ oldukca bu fakîri yâd ve imdâd-ı rûhânîyât-ı aliyyeleriyle ihyâ ve şâd buyurmaları mütemennâdır 5 Şevvâl 1324/Çâker-i bendegân-ı Hazret-i Pîr İsmet-i pür-hatâ ve pür-taksîr" bkz. Dervîş İsmet, **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, 22 Kasım 1906, Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 251, IIa.

bin Ahmed bin Mahmud tarafından kaleme alınan mecmuada, “Kûçek Dervîş Mustafa”nın Beyâtî Âyîn-i Şerîfî, Beste-i Kadim Dügâh, Hüseyînî ve Pençgâh Âyîn-i Şerîfleri, Nâyî Osman Dede’nin Uşşak, Çârgâh, Hicaz ve Rast, “Şeyh Abdürrahîm-i Mevlevî”nin ³⁶⁸ Hicaz, “Dervîş Abdülbâkî el-Mevlevî-Ser Neyzenân-ı Hankâh-ı Bâb-ı Cedîd”in ³⁶⁹ Acem Bûselik ve Isfahan, “Sultan Selim Hân-ı Sâlis”in Sûzidilârâ, İtrî’nin Segâh, “Şeydâ Hâfız el-Mevlevî”nin Irak, “Müsâhib-i Şehriyârî Seyyid Ahmed Ağa”nın Hicaz, Nihâvend ve Sabâ Âyîn-i Şerîfî’nin güfteleri kayıtlıdır. İşlek ve okunaklı talik yazısından, hâtimesindeki Arapça ferağ kaydından ve neredeyse hatasız imlâsından anlaşıldığı kadarıyla, ortalamanın üstünde bir tahsil ve kültür seviyesine sahip olan mürettibin hem eser künyelerinde hem de âyîn-i şerîf güftelerinin arasında verdiği bilgiler son derece kıymetlidir. Her şeyden önce, bestelendiği kesin tarihi bilemediğimiz, Sultan III. Selim devrinde ve belki biraz öncesinde bestelenmiş bazı âyîn-i şerîflerin, kesin olarak 1800 tarihinden önce bestelenmiş olduklarını, bahis konusu âyîn-i şerîflerin mecmuadaki mevcudiyetinden öğreniyoruz. Bestesi unutulup nota devrine yetişememiş ve dolayısıyla mevcudiyetinden sadece mecmualarda kayıtlı güftelerinden haberdar olduğumuz kimi âyîn-i şerîflere yine bu mecmuada rastlıyoruz. Nâsır Abdülbâkî Dede Efendi’nin Isfahan ve Seyyid Ahmed Ağa’nın Sabâ âyîn-i şerîfleri bu cümledendir. Bilhassa Seyyid Ahmed Dede’nin Sabâ Âyîn-i Şerîfî’nin güftesinde ikinci selâmın Hüseyînî Aşîrân, üçüncü selâmın baş tarafının Sultân-ı Irak³⁷⁰, ‘Ey ki hezâr’ kısmının Hûzzam, takip eden saz terennümünün Sabâ makamlarında olduğunun kaydedilmesi, bilhassa bu kayıp âyîn-i şerîfin yapısını incelemek isteyenler için değer taşır. Seyyid Ahmed Dede’nin Âyîn-i Şerîfî’nin Semâî kısmına kadar olan güftesinin *Mesnevî*’den alındığını görmekteyiz ki bu da nadir görülen bir tercihtir. Âyîn-i şerîf güfteleri umumiyetle Mevlânâ’nın *Dîvân-ı Kebîr*’inden, bazen, *Rübâiyyât*’dan ve bazen de başka şairlerin manzumelerinden intihab

³⁶⁸ Bu şekilde yazılmış. Mecmuanın yazıldığı devirde Yenikapı Mevlevîhânesi’nin şeyhi olan Abdürrahîm Künhî Dede Efendi kastediliyor.

³⁶⁹ Mecmuanın yazıldığı devirde henüz Yenikapı Mevlevîhânesi’nin neyzenbaşısı olan Şeyh Nâsır Abdülbâkî Dede Efendi kastediliyor.

³⁷⁰ Makamın ismi mecmuada böyle yazılmıştır. Bu makam 19. yüzyıldan önce kaleme alınmış kaynakların hemen tamamında bu imlâ ile yazılmıştır. Mevcut literatürde “Sultânî Irak” olarak geçmesi, makamın adının değişikliğe uğradığını gösteriyor.

edilir. Güftenin *Mesnevî*'den seçilmesine çok sık rastlanmaz. İçinde usûl değişiklikleri barındıran âyîn-i şerîfleri, aruzun Remel bahrinde (fâilâtün fâilâtün fâilât) yazılmış olan *Mesnevî*'den güfte seçerek bestelemek teknik bakımdan zorluklar içerir. Bu sebeple Seyyid Ahmed Ağa'nın, *Sabâ Âyîn-i Şerîfi*'nin Semâî kısmının başladığı yere, yani 3. selâmın baş kısmının sonuna kadar güfteyi *Mesnevî*'den alması bir hüner ve marifet göstergesidir.³⁷¹ Notasıyla günümüze intikal edememiş âyîn-i şerîflerin güftelerini, notası ile tesbit edilmiş âyîn-i şerîflere nazaran mecmualarda nadiren görmekteyiz. Hem mürettibini hem de tertib edildiği tarihi, bizzat mecmuayı tahrir eden kişi tarafından düşülmüş kayıttan öğrendiğimiz bu mecmua, bu örnekte de görüleceği üzere istisnâî bir konumdadır ve âyîn-i şerîfler üzerine yapılacak derin araştırmaların kaynaklarından biri olarak değerlendirilebilir.

1830'lardan itibaren tarihi ve mürettibi belli âyîn-i şerîf mecmualarının sayısında bir artış yaşandığını görüyoruz. Bu mecmuaların kronolojik olarak ilki olan Süleymaniye Kütüphanesi YB 4242 no'lu mecmua, 1836 yılında Beşiktaş Mevlevîhânesi "sakin"lerinden³⁷² Ahmed Ârif Himmetî el-Mevlevî tarafından tertib edilmiştir. Mürettib kaydının yer aldığı hâtimenin etrafına 1313-15 (1895-1897) yılları arasında Rifâî tarîkati meşayihinden Abdünnâfi ibn-i Hâfız Ahmed Muhtar er-Rifâî tarafından çeşitli kayıtlar düşülmüştür. Bu kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla mecmua Odabaşı civarındaki Rifâî tekkesinde de kullanılmıştır. Mecmua gayet düzenlidir. Sayfaları çift sütun tertibine göre yaldızlanmış, güfteler okunaklı, rahat bir nesihle yazılmıştır. İçinde Nâyî Osman Dede'nin Rast, Hicaz, Uşşak ve Çârgâh, Beste-i Kadim Dügâh, Pençgâh ve Hüseyinî, İtrî'nin Segâh, Kûçek Mustafa Dede'nin Beyâtî, Şeydâ Hâfız'ın Irak, Seyyid Ahmed Ağa'nın Nihâvend

³⁷¹ "Bîşnev-i dez nâle-i bank-i rebâb" olarak başlayan bu âyîn-i şerîf 1824'te artık tamamen unutulmuş olacak ki, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi herhalde Seyyid Ahmed Dede'nin âyîn-i şerîfinden ilhamla ve birinci selâmın güftesi ile üçüncü selâmın baş kısmının güftesini mezkûr âyîn-i şerîften alarak, Sabâ makamında yeni bir âyîn-i şerîf bestelemiştir. Ancak her iki eserin güftesinde, makam geçkileri ve terennümleri incelendiğinde yapı bakımından epeyce farklı tarafları bulunduğu görülür. Ancak buna rağmen yazısının acemiliğinden ve imlâsının bozukluğundan da anlaşılacağı üzere bilgisiz bir zat, Mevlânâ 2187 no'lu mecmuanın 15b sayfasındaki künyesinin üzerini kurşun kalemle çizerek, üst tarafına "Hammâmîzâde İsmail Dede" yazmış.

³⁷² Kendisi bu ifadeyi kullandığı için ben de "mensubu" ya da "dervîşi" demedim. Hayatı hakkında herhangi bir malumat bulamadığım bu zat, bittabii başka bir mevlevîhânedeki Beşiktaş Mevlevîhânesi'ne geçmiş olabilir.

ve Hicaz, Sâdık Efendi'nin Bestenigâr, Abdûlbâkî (Nâsır Dede) Efendi'nin Acem Bûselik, Sultân Selim'in Sûzidilârâ, "Mûsâhib-i Şehriyârî" İsmail Dede Efendi'nin Şevkıtarab, Nevâ, Hûzzam, Bestenigâr, Sabâ Bûselik âyîn-i şerîfleri bulunmaktadır. 16b'de âyîn-i şerîf güftelerine ayrılan kısım tamamen ermekte ve 17b'den itibaren na'tlere ayrılan ikinci kısım başlamaktadır. 24a'da sonlanan bu kısımda 28 adet na't kayıtlıdır. Büyük kısmı, diğer âyîn-i şerîf ve na't mecmualarında da karşımıza çıkan na'tlerdir. Ancak bu bölümün en ayırt edici vasfı, pek çok mecmuada görmediğimiz şekilde, bazı na'tlerin üstünde, hangi hususî ay ya da güne mahsus olduklarının yazılmasıdır. 19b'de "Ramazan Na't-ı Şerîf[i]" ve 23b'de "Mi'râc Na't-ı Şerîf[i]" başlıklı na'tler kayıtlıdır. Bugün ihtifallerde, mukabelelerde okunan yegâne güfte olan "Yâ Habîballâh Resûl-i hâlik-i yektâ tüyi" mısraı ile başlayan meşhur na't-ı şerîf, 23b'de "Mi'râc Na't-ı Şerîf[i]" olarak kaydedilen na'ttir. Ârif Himmetî Efendi'nin mecmuasında (AHAM-1), iki na't hakkında verilen orijinal bilgi, en azından belli mevlevîhânlerde geçerli olduğunu tahmin edebileceğimiz bir teamüle ışık tutuyor.

Mecmuaya ne zaman eklendiği belli olmayan usûl darpları da çok sık rastlamadığımız türden bir veri sunuyor. Rifâî tekkesi şeyhi tarafından düşülen kayıt, mecmuanın Odabaşı Rifâî Dergâhı'nda okunduğunu, belki de âyîn-i şerîf icrasında kullanıldığını gösteriyor. Mecmuada dikkat çeken bir başka nokta ise, 16b ve 17a'ya, tertib edildiği tarihten epeyce sonra ilâve edildiği anlaşılan bazı usûl darplarıdır. Kaydedilen ilk usûl, "Usûl-i Devr-i Kebîr/Mehmed Dede-Serkudümzen-i Dergâh-ı Kasımpaşa" başlığı ile kaydedilmiş olan Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün darplarıdır. Aynı el sırasıyla, "Usûl-i Kadîm Devr-i Kebîr", "Usûl-i Muhammes" ve "Usûl-i Fâhte" başlıklarıyla üç usûlün darbını daha yazmıştır. Hemen altından devam edecek şekilde, imlâsı ve yazısı bozuk bir kimse, Devr-i Kebîr, Evfer ve Düyek usûllerinin darplarını buraya derc etmiştir. Devr-i Kebîr'in darpları, âyîn-i şerîflerin 3. selâmlarında vurulan, bildiğimiz şekli ile, Evfer de bildiğimize yakın bir şekilde yazılmıştır. Ancak Düyek usûlü, başka bir yerde görmediğimiz bir velvele ile, "Düm Düm Tek Düm Tek (2) tekkâ tekkâ" şeklinde kaydedilmiştir.

Ahmed Ârif Himmetî Efendi ilk mecmuasını (AHAM-1) yazdıktan bir-bir buçuk sene kadar sonra bir mecmua daha kaleme almıştır. 1253/1837-1838 senesinde bu sefer Üsküdar Mevlevîhânesi'nde yazdığı AHAM-2, âyîn-i şerîflerin de na'tlerin de satır düzeni içerisinde, muttasılan yazıldığı bir mecmuadır. Baş tarafından bir kısım kayıptır. Ancak ilk güftenin Rast Âyîn-i Şerîfi'ne ait olduğu anlaşılmaktadır. Mündericatındaki âyîn-i şerîfler neredeyse birebir AHAM-1'deki sırayı takiben yazılmıştır. AHAM-1'den farklı olarak Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin güftesine de yer verilmiştir. Aynı zatın elinden çıkmış ve bir-bir buçuk sene ara ile yazılmış iki ayrı mecmuanın mukayesesi, muhtemelen bir âyînhân olan mürettibin hafızası yahut âyîn-i şerîfleri mecmuasına kaydetme alışkanlıkları hakkında ilginç sonuçlar sunabilir. Na'tlerin başlıklandırılmadan, biri bitince peşinden yekdiğeri başlayacak şekilde kaydedilmesi, mukabele sırasında kullanım için zorluk teşkil eder. Mürettibin AHAM-2'yi birkaç kâğıt daha kullanarak daha düzenli yazmaktan niçin istinkâf ettiği anlaşılamamaktadır. Ârif Himmetî Efendi AHAM-1'deki gibi yine aynı na'tlerin başlığına “Ramazan” (41b) ve “Mi'râc” (47b) ifadelerini, ayrıca Türkçe bir na't-i şerîfin başlığına “Muharrem” (42a), Farsça bir na't-i şerîfin başlığına “İyd” (40b), yine Farsça bir na't-i şerîfin başlığına “Şa'ban” (41a) yazmıştır. Bu bilgileri kendi tasarrufu ile mi yazmıştır, yoksa bulunduğu mevlevîhânelerde bu na't-i şerîfler, başlıklarında yazan özel ay yahut günlerde mi okunmaktadır? Bunu ancak zaman ve mekân bakımından birbirinden uzak mecmualarda kayıtlı na't-i şerîf güftelerini mukayese ederek anlamlandırabilir miyiz? Ârif Efendi'nin AHAM-1'i yazmasının üzerinden henüz bir yahut bir buçuk sene kadar geçmesine rağmen AHAM-2'ye özel gün/ay bilgisi verdiği üç na't-i şerîf güftesi daha eklediğine göre, belki de yeni oluşmakta olan bir geleneğin ilk nüvelerini görmüş oluyoruz.

15 Cemaziyelevvel 1263/1 Mayıs 1847'de “Hüseyn Hüsni Bey hafidi Mehmed Emîn Bey” tarafından tertib edilmiş olan, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, 4835 numaralı mecmuada yukarıda içeriği verilen mecmualardan farklı olarak Dervîş İsmail (Dede Efendi)'nin İsfahan, Şeyh Nakşî Dede Efendi'nin Araban (Şeddiaraban) ve İsmet Ağa'nın İsfahan Âyîn-i Şerîfi'nin güfteleri kayıtlıdır (42a-b). İçinde az miktarda n'at güftesi de bulunmaktadır. Ayrıca mecmuaya sonradan, başka bir el tarafından bir na't-ı şerîf ve

Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi'nin güftesi yazılmıştır. İsmet Ağa'nın *İsfahan Âyîn-i Şerîfi* mecmualarda nadiren karşımıza çıktığından, tarihi belli bir mecmuada tesbiti mühimdir. Nakşî Dede Efendi'nin *Şedaraban Âyîn-i Şerîfi*'nin güftesi, tesbit edebildiğimiz kadarıyla ilk defa olarak 1847'de tertib edilmiş olan bu mecmuada ortaya çıkıyor. Şu halde Zekâizâde Hâfız Ahmed Efendi'nin (Irsoy) *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri* başlıklı eserin 25. fasikülünde serdettiği tahminin ne kadar isabetli, âyîn-i şerîf bestekârlığına dair tesbitinin de ne denli yerinde olduğu ortaya çıkıyor: “Şedaraban ayinin bestelendiği tarih ile ilk okunduğu yer her ne kadar meçhûl kalıyorsa da meselenin asıl kayda şayan bulunan ciheti tahminen hicri 1254/1838-1839'dan sonra bestelendiğidir. Çünkü bir ayini besteleyecek musikişinasın, musiki ilminde üstadiyet mevkiine erişmiş ve bütün ayinleri bilmekle vakıf bulunması ayin bestekârlığının en önemli şartlarından. Bu sebeple Nakşî Dede'nin yaşının ilerlemiş bulunması icap edeceği cihetle Şedaraban Âyîni Nakşî Dede'nin şeyh bulunduğu sıralarda bestelenmiş gayet âşıkâne ve ruhnüvâz bir eserdir. İlk önce Mısır Mevlevîhânesi'nde okunup sonra diğer mevlevîhânelere yayılmış olması çok muhtemeldir.”³⁷³

1270/1853-1854'te tertib edilmiş, 57a'daki “Berât âmed” diye başlayan, mecmualarda çok sık karşılaşmadığımız bir na't-i şerîf haricinde, içinde devrin repertuarının yaygın âyîn-i şerîf güfteleri ile birkaç na't ve Mi'râciye güftesi bulunan bir başka mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi Zühdü Bey 205 numarada kayıtlıdır. Mecmuadaki en ilginç detay, tertib edildiği tarihten epeyce sonra, 15 Safer 1326 Perşembe günü/19 Mart 1908'de, 73. sayfaya yazılmış olan kayıttır. Bu kayıt, güfte mecmualarının hiç umulmadık kayıtlar içerebildiklerini ve bu kayıtları derleyerek pek çok yeni bilgiye ulaşmak için, eldeki bütün mecmuaların sistematik bir şekilde okunması ve değerlendirilmesinin ne kadar elzem olduğunu bir kez daha açıkça göstermiştir: “Yenikapu Mevlevîhânesi hücre-nişînlerinden dergâh-ı şerîf-i mezkûrun sinîn-i vefire müezzinliği hizmet-i mukaddesesinde bulunup bin iki yüz doksan sekiz senesi Ramazân-ı Şerîfi'nin yirmi sekizinci gecesi salât-ı ışâ ve terâvîhin îfâsından sonra vitr namazı

³⁷³ Zekaizade Ahmet (Irsoy), Dr. Suphi (Suphi Ezgi), Mesut Cemil, *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri*, C. XI, İstanbul, Haşim Basımevi, 1936, nr. XXV, s. 730.

secdesinde iken rûh-ı pür-fütûhu azm-i gülzâr-ı cinân eden es-Seyyid Ali Sırrî Dede Efendi'nin işbu mecmuası ihvân-ı bâ-safâya bir yâdigâr olmak üzere teberrüken kütübhâneye vakf olunmuştur. 15 Safer 1326. Vakf-ı Mevlevîhâne-yi Bâb-ı Cedîd”.

1273/1856-1857 yılında tertib edilmiş başka bir âyîn-i şerîf mecmuasını Kahire'deki Dârülkütüb el-Mısriyye'de³⁷⁴ buluyoruz. 91. sayfadaki ferağ kaydından kimliğini teşhis ettiğimiz Muhammed Zekî el-Mevlevî tarafından gayet güzel bir talik yazı ile yazılmış olan mecmuada, o devirde yaygın olarak icra edilen âyîn-i şerîfler ile Kahire Mevlevîhânesi'nin iki sene kadar evvel vefat etmiş olan şeyhi Mustafa Nakşî Dede Efendi'nin *Şedaraban Âyîn-i Şerîfi* kayıtlıdır.³⁷⁵ Eserin başlığında Nakşî Dede için “rahmetullâhi aleyh” denmesi, mecmuanın tertib edildiği 1273'te vefat etmiş olduğunu açıkça gösteriyor. Bu bilgiyle birlikte Nakşî Dede'nin vefat ettiği tarih tartışmalı olmaktan çıkıyor.³⁷⁶ Daha detaylı bir bilgi çıkana kadar 1854 tarihini doğru olarak kabul edebiliriz.

12 Muharrem 1285/5 Mayıs 1868 kaydını taşıyan Süleymaniye Kütüphanesi Nuri Arlasez 22 no'lu âyîn-i şerîf mecmuasında, mevcut listelerde bulunmayan bir âyîn-i şerîf güftesi, mecmuadaki tarih kaydından da sonra ama yazısından anlaşıldığı kadarıyla yine mürettib tarafından mecmuaya derc edilmiş. “Âyîn-i Şerîf/ Der Makâm-ı Nevâ/ Usûleş Devr-i Revân/ Beste-i Mîr Bahâ, mukarreb-i cihân bânî” başlığı taşıyan güftenin birinci selâmının baş tarafı “Ne meclis ne mutrib ne sâkî ne mül” mısraı ile başlayan bir dörtlüktür. Sonra “Âteş ne zened...” rübâîsi ile ve büyük oranda, bestelenmeleri teamül olmuş âyîn-i şerîf güfteleri ile devam ediyor.

Yukarıda zikredildiği gibi Bahâ Bey'in Nevâ Âyîn-i Şerîfi pek bilinen bir eser değildir. Daha önce hiçbir yerde bahsine rastlanmamıştır. Eserin bestekârı ise fazla tanınmış bir zat değilse de ismine bazı şarkı ve ilâhî notalarında tesadüf ettiğimiz ‘Hünkâr

³⁷⁴ *Âyîn-i Şerîf Mecmuası*, Dârülkütüb el-Mısriyye, Fünûn-i Cemîle Halîl Ağa nr.1 (eski katalog nr: 4225)

³⁷⁵ Mecmuadaki son eser olarak 89-91. sayfalarda bulunmaktadır.

³⁷⁶ Bu husustaki tartışmanın detayları için bkz. Nuri Özcan, “Nakşî Mustafa Dede”, *DİA*, C. XXXII, İstanbul, 2006, s. 334.

Başmüezzini Miralay Bahâ Bey³⁷⁷ olmalıdır. Mecmuada Bahâ Bey'in "mîr" ve "mukarreb-i cihânânî"³⁷⁸ vasıflarıyla anıldığını hatırlarsak, bu zatın, mecmuanın yazıldığı devirde yaşayan Müezzin Bahâ Bey olduğuna şüphe duymayız. Ancak mecmuanın 1868 tarihli olması, Sultan II. Abdülhamid zamanında hünkâr müezzinliği vazifesinde olduğunu kesin olarak bildiğimiz³⁷⁹ Bahâ Bey'in daha 1868'de, yani Sultan Abdülaziz devrinde padişahın yakını olduğu ve 'Mîr' olarak anıldığına göre büyük ihtimalle daha o devirde miralaylık rütbesinde bulunduğu sonucuna varmamızı temin etmektedir. Bir mecmuanın sadece tertib edildiği tarih belli olsa bile, içindeki diğer kayıtların bu tarihe göre yorumlanması, bestekârların biyografilerine dair yeni sonuçlara varmayı mümkün kılmaktadır.

1299/1881-1882'de Sa'dî el-Mevlevî tarafından tertib edildiği hâtimesindeki kayıttan anlaşılan bir âyîn-i şerîf mecmuasında (SMAM-2)³⁸⁰, 25 âyîn-i şerîfin güftesi ile niyaz ilâhîlerinin güftesi bulunmaktadır. Mecmuadaki âyîn-i şerîf güftelerinin tamamı günümüze notasıyla ulaşmış, bilinen âyîn-i şerîflere aittir. SMAM-2'de 19. yüzyıl Mevlevîlik araştırmaları için ilgi çekici bilgiler yer alır. Mecmua n'at-ı şerîflerin kaydedildiği bir bölümle, bu bölüm ise bir "Hüseyn-i Kerbelâ" na'ti ile başlar. "Olar kim bende-i hâs-ı Hudâdır" mısraı ile başlayan na't "Monla-yı Rûmî" (Mevlânâ Celâleddîn-i

³⁷⁷ Bahâ Bey'in unvanı **Antoloji**'de böyle zikredilmiş (s. 651).

³⁷⁸ "Mukarreb" kelimesi "yakın" anlamına gelmekte ise de ikinci bir anlamı da "bir hükümdârın hizmet-i hâssında olup her vakit huzuruna çıkabilen zat" demektir (Bkz. Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-i Türkî**, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 1317, s. 1390) "Cihândâr" sıfatı padişahı kastettiğinden, "Mukarreb-i Cihândâr" padişahın yakın çevresinden kimseleri kasıtlı kullanılabilecek bir ifadedir. Şu halde zaten pek yaygın olmayan "Bahâ" adına sahip bu zat, Hünkâr Müezzini Miralay Bahâ Bey'den başkası değildir.

³⁷⁹ **Antoloji**'de Yusuf Dağseven'in hayat hikâyesi anlatılırken, 1871'de doğduğu, Sultan Hamid'in takdirini kazanarak müezzinliğe alındığı, yüzbaşılığa kadar yükseldiği ve musikiyi Hünkâr Başmüezzini Miralay Bahâ Bey'den öğrendiği söylenmektedir. Miralay Bahâ Bey'in Sultan Hamid devrinde başmüezzinlik vazifesini ifaya devam ettiğini bu kayıttan öğreniyoruz (Bk. **Antoloji**, s. 651). Ayrıca Bahâ Bey'in Musika-yı Hümâyûn Miralay Hilmi Bey'le müştereken, padişahın isminden hareketle adlandırılmış 'Şeref-i Hamîdî' makamını terki edtiklerini Yılmaz Öztuna kaydediyor (Öztuna, **BTMA**, C.I, s. 283). Öztuna Bahâ ve Hilmi Bey'in eserlerinin elimizde olmadığını söylüyorsa da en azından Bahâ Bey'in bu makamdaki eserlerinin Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından yazılmış notaları günümüze ulaşmıştır. Bkz. (çevrimiçi) <https://divanmakam.com/attachments/ey-veliiyun-nimet-i-alem-keremkan-i-cihan-baha-bey-sermuezzin-serefnuma-s-hamidi-v1-pdf.22355/>; <https://divanmakam.com/attachments/eva-sahenseh-i-alem-muruvvet-merhametkarim-baha-bey-sermuezzin-serefnuma-s-hamidi-v1-pdf.22612/>; <https://divanmakam.com/attachments/zill-i-huda-kan-i-kerem-server-i-sahan-i-cihan-baha-bey-sermuezzin-serefnuma-s-hamidi-v1-pdf.59238/>, 19 Ekim 2021.

³⁸⁰ **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, YB 1454.

Rûmî) adına kaydedilmiştir. Ancak son dönem Türkçesi ile yazılmış bu na'tın Mevlânâ ile bir ilgisi bulunmadığı gün gibi âşikârdır.³⁸¹ Peki Sa'dî el-Mevlevî'nin Mevlevî teamüllerinin aksine böyle bir na't ile mecmuasına başlaması, hangi temâyüllerin bir neticesidir?³⁸²

Sa'dî el-Mevlevî'nin bir başka mecmuası daha elimizdedir (SMAM-1)³⁸³. Fihristinin sonunda mürettibin adı ve bir tarih bulunmaktadır. Ancak tarihin baş tarafı silinmiş, sadece net bir şekilde okunabilen son rakam olan “9” kalmıştır. Önceki rakamın bir kısmı kalmış, “8” ya da “9”a benzetilebiliyor. Ancak bu rakamı “8” ve mecmuanın tarihini 1289/1872-1873 olarak yorumlamak mümkündür. SMAM-1’de 28 âyîn-i şerîfin güftesi kayıtlıdır. Bu âyîn-i şerîflerden yalnızca İsmet Ağa’nın İsfahan’ı günümüze ulaşamayan âyîn-i şerîflerdendir.³⁸⁴ Aynı zatın elinden çıkmış, tertib edildikleri tarih farklı

³⁸¹ Abdülbâkî Gölpınarlı bu manzumeyi, “Mevlânâ’ya nisbet edilmesi” ve “Mevlevî na’tleri arasına bile girmesi” sebebiyle anmış ve Mevlânâ adına uydurulan bu manzume hakkında: “Türkçe edâsı bile berbad olan bu manzumeyi Mevlânâ adına uyduranla Mevlânâ’nın olarak kabul edenler, onun <Rûmî>, <Monla-ı Rûmî>, <Monlâ> ve <Mevlânâ> mahlaslarını hiç kullanmadığını düşünmek şöyle dursun mülemmalarındaki Türkçelerin bile bu çeşit olmadığını düşünmemişlerdir.” demektedir. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1983, s. 236, 237. Gölpınarlı başka bir eserinde, bu manzumenin de içinde bulunduğu uzun bir na’t listesinin başında şu ifadeleri serdetmiştir: “Mevlevîler, bu iki na’ttan başka, Mevlânâ’nın gazellerinden herhangi birini de na’t olarak okurlar. Çünkü onlarca, Mevlânâ’nın her sözü, her şiiri, ayet ve hadisleri tefsir ve şerheder; H. Muhammed’i över. Bu, gerçekten de doğrudur. Fakat zaman gectikçe, çeşitli temâyüller, softalıklar, mezhep propagandaları, Mevlânâ’ya, Mevlânâ’nın olmayan, olmasına da imkân bulunmayan birçok sözler, şiirler eklemiştir. Maalesef tekkelerde, bu uydurma şiirler, Mevlânâ’nın olarak kabul edilirdi; vakfın cibâyetinden, mevkiin korunmasından başka bir şeye önem vermeyen şeyhler, bunları inceleyip menetmezlerdi; okunurken Mevlânâ’nın meşrebini, zevkini düşünmezlerdi bile. Burada, “o uydurma şiirlerden, na’t olarak okunan karalamalardan birkaçına işaret etmek zorunda kaldığımız için üzülüyoruz” Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, s. 29; na’t listesi için bkz. s. 29-34.

³⁸² Öteden beri Mevlevîlik’te Şemsî/Veledî ekolleşmesi olduğundan bahsedilir. Şemsîlerin Alevî-meşreb, Kerbelâ mâtemini ve ehl-i beyt kültürünü diğer Mevlevî zümrelerinden daha fazla önemseyen ve önceleyen bir görüşe sahip olduklarından söz edilir. Hattâ Osmanlı’nın son döneminde, Yenikapı Mevlevihânesi’nin daha mutaassıb, sünnî bir meşrebi, Beşiktaş-Bahariye Mevlevihânesi’nin ise rind ve melâmiyyülmeşreb bir ekolü temsilinden bahsedilir. Bahsi geçen farklı anlayışlar ve Mevlevîlik’teki Alevî temâyülü hakkında tafsilatlı bilgi için bkz. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik**, s. 204-243.

³⁸³ **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, Staatsbibliothek zu Berlin Ms. Or. 3511.

³⁸⁴ Mecmuada İsfahan Âyîn-i Şerîfi’nin bestekârı belirtilmemiştir. Ancak İsmet Ağa’nın başka mecmualarda kayıtlı olan İsfahan Âyîn-i Şerîfi’nin güftesi ile **SMAM-1**’deki güfte birbirinin aynıdır. Örneğin bkz. Mehmed Emîn Bey (Hüseyin Hüsnü Bey hafidi), **Âyîn-i Şerîf Mecmuası**, tertib edildiği tarih: Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 4835, 48 a-b.

olan bu iki mecmua hem kendi aralarında hem de yakın senelerde tertib edilmiş diğer mecmualarla kıyaslanırlarsa Mevlevî musikisi tarihine bir katkı sunabilirler.

Güftelerin sona erdiği kısımda 1301/1883-1884 tarihli itmam kaydı taşıyan *Âyîn-i Şerîf ve Na't Mecmuası*'nın³⁸⁵ mürettibi belli değildir. Âyîn-i şerîf güftelerinin selâm başları, saz terennümü kısımları başlıklandırılmış, başlıkların etrafı cetvelenmiş, rahatça kullanılabilsin diye gayet düzenli bir şekilde tanzim edilmiş ve okunaklı bir nesih yazı ile yazılmıştır. Günümüze intikal etmeyen âyîn-i şerîflerden herhangi birinin güftesi mecmuada yer almaz. Na't-i şerîflere ayrılan ikinci kısımda pek çok mecmuada karşımıza çıkan, mecmuanın yazıldığı devirlerin meşhur na't-i şerîfleridir. Yalnız 34b'deki "Elhamdülillâhillezî sultânühû na'tü'l-ezel" mısraı ile başlayan na'tin üçüncü beytinin yanına "Pençgâh", dördüncü beytinin yanına ise "Çârgâh" yazılmıştır ki na't-i şerîf güftelerinin yanında bu tip makam kayıtlarına pek rastlamayız. Tekkelerin faaliyette olduğu devirlerdeki na't-i şerîf icrası hakkında pek mahdut bilgimiz bulunduğundan, 1883/1884 tarihli mecmuada bulunan bu detay dikkate değer. Na't-i şerîflerden sonra niyaz ilâhîleri ve peşine de esasen Mevlevî geleneğinde yer almayan bir Arapça, bir de Türkçe ilâhî güftesi kaydedilmiştir. Türkçe olanı, güftesi Niyâzî-i Mısırî'ye ait "Ey garib bülbül diyârın kandedir" mısraı ile başlayan meşhur Hicaz (Uzzâl) ilâhînin güftesidir.³⁸⁶ İlginç biçimde birbirine kronolojik olarak uzak sayılabilecek farklı mecmualarda bu ilâhîye tesadüf olunmaktadır.³⁸⁷ Kronolojik uzaklığı ve muhteva ortaklığını tesbit edebilmemiz, incelediğimiz mecmuanın tarihinin belli olması ile mümkün olabilmektedir. Bu da tertib edildikleri tarihi bildiğimiz mecmuaların, Mevlevî geleneğinde vaktiyle yer bulmuş kimi teamül ve temayülleri incelerken bize kaynaklık edebildiğini göstermektedir.

Himmetî Efendi'nin ikinci mecmuasını (AHAM-2) yazmasından yaklaşık yarım asır kadar sonra 21 Şubat 1301/5 Mart 1886'de yine Üsküdar Mevlevîhânesi'nde, Bursalı

³⁸⁵ Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 4598.

³⁸⁶ 52a-b.

³⁸⁷ Örneğin bkz., [*Âyîn-i Şerîf, Na't ve İlâhî Mecmuası*], mürettibi: Mehmed Şihâbeddin, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1804-1808, İÜK TY 5508, 43b; [*Mî'râciye, Na't, Âyîn-i Şerîf ve İlâhî Mecmuası*], tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1840-1846, İBB Atatürk Kitaplığı, Bel_Yz_K 10, 68a.

Ârif Dede Efendi tarafından bir âyîn-i şerîf mecmuası kaleme alınmıştır.³⁸⁸ Mecmuanın 73. sayfasında, Saîd el- Mevlevî'nin ikinci mecmuasında (SMAM-2) yer alan Türkçe "Hüseyn-i Kerbâlâ" na't-ı şerîfi kayıtlıdır. 1886'da bu na'tın İstanbul'da, Üsküdar Mevlevîhânesi'nde okunduğunu bu kayıttan anlıyoruz. Ârif Dede'nin kaydettiği âyîn-i şerîf güfteleri 19. yüzyıl Mevlevî repertuarının yaygın icra edilen eserlerine aittir. 1886 tarihli bu mecmuada hangi âyîn-i şerîf güftelerinin yer aldığından çok, hangilerinin bulunmadığı dikkatimizi çekiyor. Özellikle 1884-1885 yılları arasında 4 âyîn-i şerîf besteleyen Zekâî Dede'nin³⁸⁹ eserlerinin bu mecmuada yer almayışı, o devirde bu âyîn-i şerîflerin kimi Mevlevî çevrelerince "Artık eski âyînler beğenilmez oldu; yenileri yapılıyor, bari eskilerden güzel bir şey olsa!..."³⁹⁰ eleştirisine tâbi tutulduğunu hatırlatıyor. Bursalı Ârif Dede'nin bu konuda hangi fikirde olduğunu bilmemiz mümkün olmasa da meydan görmelerinin üzerinden bir-iki sene geçmiş olan bu dört âyîn-i şerîften birinin bile mecmuasında bulunmayışı, en azından bu âyîn-i şerîflerin geniş çevrelerce henüz kabul görmemiş olduğunu, bu eserlerin yeterince yaygınlık kazanmadığını gösteriyor. İlginç olan şu ki, söz konusu âyîn-i şerîflerden *İsfahan Âyîn-i Şerîfi* dışındakiler 20. yüzyıl boyunca da sık icra edilmemiştir ve doğru düzgün ses kayıtlarını bulmak bile epeyce zordur. Zekâî Dede'nin en meşhur ve diğerlerine nisbeten daha sık icra edilen âyîn-i şerîfi ise bu 4'ünden sonra, 1892'de bestelediği *Sûzidil Âyîn-i Şerîfi*'dir.³⁹¹

Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi'nin İslâmî yazmalar koleksiyonunda yer alan bir âyîn-i şerîf mecmuasının (APM)³⁹² fihristinin altında, güfte mecmualarında görmeye alışık olmadığımız bir kayıt bulunuyor: "İşbu mecmûa-i âyîn-i şerîf on iki Ramazan-ı Şerîf 1313 (26 Şubat 1896) tarihinde tesvîd olunmuştur." Mecmualarda tertib, temellük, tesahüb gibi kayıtlara rastlasak da "tesvîd" ifadesinin geçtiği bir kaydı pek görmeyiz. Bu

³⁸⁸ İstanbul Müzayede tarafından Ekim 2021'de mezata çıkarılan yazma, Konya Belediyesi tarafından satın alınmıştır. Mevcut kataloglarda yer almadığından yazmanın demirbaş numarasını şimdilik aktaramıyorum.

³⁸⁹ Bunlar sırasıyla Mâye (ilk icrası: 30 Aralık 1884), İsfahan (ilk icrası: 26 Ocak 1885), Sûznâk (14 Eylül 1885) ve Sabâ Zemzeme (ilk icrası: 23 Aralık 1885) âyîn-i şerîfleridir.

³⁹⁰ Rauf Yektâ, **Esâtîz-i Elhân (1. Cüz) – Zekâî Dede**, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1318 (h.), s. 36.

³⁹¹ Harun Korkmaz, "Zekâî Dede'nin Bestekârlığı ve Bestelediği Eserler", **Eyyûbî Mehmed Zekâî Dede Efendi**, Ed. Harun Korkmaz, Eyüpsultan Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 68.

³⁹² Cod. Pers 05.

mecmua “tesvîd” edildiğine göre bir müsveddesi olmalıdır. Yani mecmua bir taslağa bakılarak temize çekilmiştir. Bu gerçeğe mecmuanın sahibinin oğlu olduğu anlaşılan zat, ön kapağın içine kurşun kalemle bir not düşerek şöyle dikkat çekmiş: “Bu kitab-ı şerîfi pederim Âbid Paşa hazretleri Haleb’de iken amucamız Hacı Hasan Efendi hazretleri vasıtasıyla İstanbul [’da] meşhur bir hattata tahrîr ve teclîd ettirmiş bulundukları kendi ifadelerinden anlaşılıyor. 11 Kânûnisânî 1332 Çarşamba [24 Ocak 1917]”.

Kayıt tutmayı seven bir baba-oğulla karşılaştığımız için şanslıyız. Âbid Paşa kimdi, tam olarak bilemiyoruz. Ancak bu kayıtlara nazaran 1890’larda berhayat olup 1910’larda vefat etmiş olabileceğini tahmin ediyoruz. Mecmuanın yazısına, güftelerinin bölümlendirilişindeki itinaya ve diğer fizikî özelliklerine bakarak hakikaten de özel olarak hazırlandığını ve yazdırıldığını anlıyoruz. Bu da bize iki dikkat çekici hususu gösteriyor. Zaten tahmin ettiğimiz ve zaman zaman vurguladığımız gibi, hattata tesvîd edilmiş/müsvedde metin vererek mecmuayı tebyiz ettirmek ya da dağınık güfte sayfalarını mücellide ciltleterek düzenli mecmua haline getirmek mutlaka sık rastlanan durumlardı. Evveleminde böyle bir uygulama olduğunu bu kayıttan istidlâl edebiliyoruz. Ayrıca mecmuanın tahrir edildiği tarihin değil “tesvîd” edildiği, yani ilk defa kâğıda döküldüğü ve esasen ilk “mecmualaştığı” tarihin burada yazdırılmış olması, güfte mecmualarının şahsîliğine ve bu mecmuaların metninde yazının yahut rastgele derlenmiş güftelerin değil mürettibin kendi mahfûzâtının önem taşıdığına vurgu yapıyor. Ezcümle mecmuanın hattatın elinden çıktığı tarih, başka yazma eser çeşitlerinde hususî bir değer taşıyor olsa da güfte mecmualarında bunun önemsendiğini görmüyoruz. Bu da bize mecmuadaki güftelerin hangi tarihte kişinin zihninde hazır olduğunun ya da bir başka söyleyişle bu eserleri ne zaman “hıfzettiği”nin, bir güfte mecmuasında görebileceğimiz en değerli unsur olduğunu net biçimde gösteriyor.³⁹³

Âbid Paşa’nın mecmuası, içinde 52 adet na’t-ı şerîf güftesinin kayıtlı olduğu bir bölümle başlıyor. Bu sayıda na’t-ı şerîf güftesi içeren âyîn-i şerîf mecmuasının sayısı

³⁹³ Mecmuada bir hattat ketebesi, bir tahrir kaydı bulunmadığından, metnin tesvidi ile tebyizi arasında ne kadar bir zaman farkı olduğunu bilemiyoruz. Ancak bu farkın çok büyük bir fark olmadığını tahmin etmek zor değil. Yani mecmua 26 Şubat 1896’dan kısa bir zaman sonra yazılmış ve ciltletilmiş olmalıdır.

oldukça az olduğundan, tertib edildiği tarih belli olan APM, na't-ı şerîf araştırmaları bakımından önemli bir konumdadır. Âyîn-i şerîf bölümünde ise mecmuanın yazıldığı döneme ait yaygın âyîn-i şerîflerin önemli bir kısmına ait güfteler kayıtlıdır. Bunların yanı sıra Mevlevîhânelerde fazla yaygınlık kazanmamış olan Sâlih Efendi'nin Şedaraban ve Sermüezzîn Rifat Bey'in Ferahnâk Âyîn-i Şerîfi'nin güftesinin bulunması, mecmua sahibinin seçkin bir Mevlevî muhitine mensub olduğuna işaret etmektedir. Mecmuada, tesvîd edildiği tarihte bütün âyîn-i şerîflerini bestelemiş ve bestelediği âyîn-i şerîflerin belli bir derecede yaygınlık kazanmış olduğunu müşahade etmiş olan Zekâî Dede'nin hiçbir âyîn-i şerîfinin güftesine yer verilmeyişi, bazı Mevlevî çevrelerinde bu âyîn-i şerîflerin pek muteber bulunmadığına dair rivayeti bir kez daha akla getiriyor.³⁹⁴ En meşhur bestekârlardan biri ve talebeleri ile 20. yüzyıl musiki hayatına yön vermiş bir üstad olan Zekâî Dede'nin eserlerinin, yaşadığı devirde bazı çevrelerce kabul görmeyişinin arkasında, İstanbul'dan uzun müddet ayrı kalması ve Mevlevîliğe nisbeten geç bir çağında, 40 yaşında intisab etmiş olması yatıyor olmalıdır.³⁹⁵ Musiki âleminde şuyû bulan rivayetlerin, tertib edildiği tarih belli olan âyîn-i şerîf mecmualarınca âdetâ belgelenmesi, mecmuaları musiki tarihi değerlendirmelerinde ne şekilde kullanabileceğimize dair ilginç bir örnek teşkil ediyor.

Mecmuada hem Sâlih Efendi hem de Sermüezzîn Rifat Bey için “sellemehullah” ifadesinin kullanılması, 1896'da hâlâ hayatta oldukları anlamına geliyor. İşin ilginç tarafı bu iki zatın kaynaklarda zikredilen -muhtemelen tahmin yoluyla verilen- vefat tarihleri ile mecmuadaki tarih hiçbir surette uyuşmuyor. DİA'da Sâlih Dede için, Nazmi Özalp'in kaynak belirtmeksizin 17 Eylül 1887 tarihini verdiği aktararak Suphi Ezgi'nin tahmini olan 1888 tarihi ise ‘?’ işareti ile veriliyor.³⁹⁶ Mecmuadaki kaydı doğru kabul edersek -ki bunu tekzip edene başka bir veri şu an elimizde yok- Sâlih Dede'nin 1896'da hâlâ hayatta bulunduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan vefat tarihi 1888 olarak belirtilen³⁹⁷ Rifat Bey'in 1896 Şubat'ında halen hayatta olduğunu hem Neveser hem de Ferahnâk âyîn-i

³⁹⁴ Rauf Yektâ, **a.e.**, s. 36.

³⁹⁵ Zekâî Dede'nin yıllar süren Mısır sergüzeşti için bkz. Rauf Yektâ, **a.e.**, s. 18-21.

³⁹⁶ Zaur Şükürov, “Sâlih Dede Efendi”, **DİA**, C. XXXVI, İstanbul, 2009, s. 37, 38.

³⁹⁷ Nuri Özcan, “Rifat Bey, Sermüezzîn”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008, s. 103.

şerîflerinin künyesinde, isminin yanına yazılan “sellemehullah” kaydından anlıyoruz. *Hoşsadâ*’da Rifat Bey’in vefatı için verilen 1896 tarihinin³⁹⁸ mevcut tarihler içinde tek muteber tarih olduğunu da bu vesileyle öğrenmiş bulunuyoruz. Rifat Bey 1896 Şubat’ından sonraki bir tarihte ve aynı sene içerisinde vefat etmiş olmalıdır. Mecmuadaki tarih kayıtlarının doğrudan musikişinas biyografilerine bilgi sunmasına bir kez daha tanık oluyoruz.

1905’te yazıldığına dair kayıt içerdiğini tesbit edebildiğimiz iki mecmuadan ilki, 30 Rebiüleevel 1323/5 Temmuz 1905 senesinde Hâfız Mehmed Rifat Sa’dî el-Mevlevî (1844-1913) tarafından kaleme alınmıştır (MRAM). Bu isme yabancı değiliz. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunan gayet hacimli bir ilâhî mecmuası da bizzat Mehmed Efendi tarafından tertib olunmuştur.³⁹⁹ Karakteristik bir elyazısı bulunan Rifat Efendi’nin âyîn-i şerîf mecmuası da özene bezene hazırladığı ve *Ebhe’n-Negamât fî Terennümâtî’l-Îlâhiyyât* diye isimlendirdiği mecmuasına⁴⁰⁰ benzer biçimde muntazam, kapsamlı bir mecmuadır. 1905 senesine kadar bestelenmiş, meydan görmüş ve hafızalardan silinmemiş hemen bütün âyîn-i şerîflerin güfteleri MRAM’de mevcuttur. Pek yaygınlaşmadığını ve sonraki yıllarda kaybolduğunu bildiğimiz âyîn-i şerîflere yer verilmemiş olan MRAM’de kayıtlı bütün âyîn-i şerîfler notasıyla elimizde mevcuttur. 1905’e gelindiğinde artık mecmualara yansıyan mahfûzât, nota devrindeki repertuar ile örtüşmeye başlıyor. Zekâî Dede’nin âyîn-i şerîflerinin tamamı, Bahâriye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi’nin Acem Aşîrân Âyîn-i Şerîfî, Bolahenk Nuri Bey’in Bûselik Âyîn-i Şerîfî ve Zekâîzâde Hâfız Ahmed Efendi’nin Beyâtî Bûselik Âyîn-i Şerîfî, mecmuadaki âyîn-i şerîfler arasında en muahhar olanlarıdır.

Rifat Efendi’nin mecmuasında (MRAM) âyîn-i şerîflerin yanı sıra na’t-ı şerîfler ile Mi’râciye güftesi bulunmaktadır. Mürettib ayrıca âyîn-i şerîflerde kullanılan usûllerin

³⁹⁸ İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ ~ Son Asır Türk Musikişinasları*, yay. haz. Avni Aktuç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958, s. 247.

³⁹⁹ [Âyîn-i Şerîf Mecmuası], mürettibi: Hâfız Mehmed Rifat Sa’dî el-Mevlevî, tertib edildiği tarih: 5 Temmuz 1905, İBB Atatürk Kitaplığı, Bel_Yz_O 130.

⁴⁰⁰ Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rif’at Efendi, *Ebhe’n-Negamât fî Terennümâtî’l-Îlâhiyyât*, tertib edildiği tarih: 1316/1898-1899, İÜK TY 4116. Mecmuanın ayrıntılı tanıtımı için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 230-235.

darplarını da mecmuasına kaydetmiştir (s. 9). Mecmuayı diğer bütün âyîn-i şerîf mecmualarından ayıran ise âyîn-i şerîf güftelerinin hemen bütün satırlarının yanına ve bazen satır içindeki kelimelerin üstüne makam/perde isimleri yazılmış olmasıdır. Genelde Mi'râciye ve Mevlîd mecmualarında gördüğümüz ve kimi zaman da bazı âyîn-i şerîf mecmualarında sınırlı sayıda güftenin kenarlarında rastladığımız bu durumu, mecmuanın tamamında ve güftelerin heyet-i mecmuunda görmek oldukça şaşırtıcıdır. Mürettib güftenin üstünde, neredeyse eserin notasını yazacak kadar malumat vermek istemiş! Aslında Rifat Efendi hafızasında sakladığı onlarca âyîn-i şerîfi mukabelelerde icra ederken rahat hatırlamak istiyor olmalı.⁴⁰¹ 20. yüzyılın erken nota kaynakları ile mecmuadaki bu kayıtların mukayesesi, âyîn-i şerîflerin melodik yapılarını incelememize ve kaynaklar arasında mukayese yapabilmemize yardımcı olacaktır.

d. İlâhî Mecmuaları

17. yüzyılda yazıldığını, muhteviyatındaki güfteler ile bu güftelerin künyelerinden ve kimi zaman da farklı karinelere istifa yolu ile belirleyebildiğimiz ilâhî mecmualarının hemen hiçbirinde mürettib ya da tertib edildiği tarih belirtilmiş değildir. Bu asırda yazılmış olduğunu tesbit edebildiğimiz ilâhî mecmualarının adedi 22'dir. Bunların yalnızca bir tanesinde, o da esasında bir 'mecmua-yı devâvîn' olmasına rağmen, içindeki manzumelerin üstünde ekseriyetle makam ismi yazılması dolayısıyla ilâhî mecmuaları meyanında zikredilebilir. Muharrem 1077/Temmuz/Ağustos 1666'da tertib edilen ve içinde Abdülehad Nûrî, Abdülmecîd-i Sivâsî (Şeyhî) ve Şemseddîn-i Sivâsî'nin dîvânları yer alan mecmua, üzerinde tarih kaydı taşıyan ilk ilâhî mecmuası olması bakımından ehemmiyet taşımaktadır.⁴⁰²

Kadı Re'fet Efendi tarafından 5 Receb 1182/15 Kasım 1768'de istinsah edilmiş olan bir Sezâyî Dîvânı nüshasındaki⁴⁰³ şiirlerin kenarlarında, güfteleri muhtelif zevata ait, bestekârları belirtilmemiş, makamları ile kaydedilmiş epeyce ilâhî bulunmaktadır. Dîvân

⁴⁰¹ Yazının satırdaki rahat okunuşu, terennüm, nakarat, kelime tekrarı gibi kısımlar ile harekelerin kırmızı mürekkeple yazılmış olması gibi pek çok tanzim unsuru, yine icra sırasındaki istifadenin kolaylığı içindir.

⁴⁰² İÜK TY 510. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 277.

⁴⁰³ Sezâî, **Dîvân**, Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend 352.

metninin içindeki birkaç yerde de Sezâyî eş'arının makamları "beste-i ..." şeklinde gösterilmiştir. Mecmuadaki güftelerin bestekârı belirtilmediğinden musiki tarihi bakımından sınırlı malumat çıkarabileceğimiz mecmua, Karahisar-ı Teke'nin⁴⁰⁴ eski kadısı olduğunu ketebe kaydında belirten Re'fet Efendi'nin kimliği aydınlatılabilirse, daha fazla şey söyleyebilir.

1194 (1780) senesinde tertib olunduğunu, giriş kısmındaki *Kadirî Evrâdî*'nin sonundaki temmet kaydından öğrendiğimiz ilâhî mecmuası (MHMÎM)⁴⁰⁵, 18. yüzyıl boyunca yazılmış en muntazam ve zengin içerikli ilâhî mecmualarından biridir. Fasıl mecmualarına benzer biçimde, satranç kutucukları içine yazılmış makam isimleri ile ve yine fasıl mecmualarındaki genel makam sıralamasına uygun olarak tanzim edilmiş bir fihristle başlar. Tıpkı yukarıda bahsi geçen Sezâyî Dîvânı nüshasındaki gibi, içinde hiçbir bestekâr ismi geçmediği halde, ilâhî mecmualarında nadiren karşımıza çıkan bazı türlerde güfteleri içermesi, yazıldığı tarih de belli olduğundan mecmuayı daha değerli bir konuma taşımaktadır.

Muğla Kütüphanesi'ndeki mecmuada (MHMÎM), başka mecmualarda pek görmediğimiz bir tür çeşitliliği göze çarpmaktadır. Makamlara göre tasnif edilmiş ilâhîler bölümü başlamadan önce (16a'ya kadar), ta'rif, tevşih, temcid, zînet-i mahfel, âyîn⁴⁰⁶ başlıklı muhtelif güfteler ile iki taksim kayıtlıdır. 16a sonrasında başlayan kısımda, başlıklarına çoğunlukla yalnızca makam isimleri yazılmış ilâhî güfteleri ile yer yer taksimler kaydedilmiş, 117a'dan itibaren savt, tahmis ve na'tlere de yer verilmiştir. 1780'e kesin olarak tarihlediğimiz bu mecmuadaki çeşitlilik, hem içerdiği hem de içermediği beste biçimleri bakımından değerli bir gözlem sunmaktadır. Baş tarafta kayıtlı Kadirî evrâdına bakılırsa, mecmua çok yüksek ihtimalle Kadirî bir zata ait olmalıdır. Mecmuanın

⁴⁰⁴ Teke Karahisarı ya da Karahisar-ı Adalya olarak da bilinir. Günümüzde mevcut değildir. Bkz. Metin Tuncel, "Karahisar", *DİA*, C. XXIV, İstanbul, 2001, s. 418.

⁴⁰⁵ *İlâhî Mecmuası*, Muğla Hoca Mustafa Efendi İl Halk Kütüphanesi, nr.170.

⁴⁰⁶ Mevlevî âyîn-i şerîfi ile ilgisi bulunmuyor. Bu başlığı taşıyan güftelerden biri, Kadirîlerin kıyama kalkarken usûl ilâhîsi olarak okudukları, "Cem' olmuş dervîşleri Şeyh Abdülkadir'in" mısraı ile başlayan ilâhînin güftesidir (10b). Ayrıntılı bilgi için bkz. Şevket Şahin Özen, "Kadirîlik'te Âdâb ve Merâsimler (Eşrefiyye-Rûmiyye)", *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2021, s. 159, 162, 218.

mürettibi tesbit olunamasa da mensub olduğu tarîkatin tahmin edilebilmesi, yazıldığı devre ait kayıtlarla birlikte okunurken işimize yarayacaktır.

İstanbul'daki cami, tekke ve zaviyeler hakkında bilgi veren meşhur ansiklopedik eser olan *Hadîkatü'l-Cevâmî*'nin müellifi Hâfız Hüseyin Ayvansarayî (ö. 1787) tarafından 1190/1776-1777'de tertib edilmiş olan ilâhî mecmuası⁴⁰⁷, mürettibi belli olan en erken tarihli mecmuadır. Mecmuanın ilk varâğının b yüzünde “Sâhib ve Mâlik Hâfız Hüseyin bin el-Hâc İsmâil Ayvansarâyî be-Mahalle-i Toklı Dede. Yeniçeriyân Dergâh-ı Âlî Onbeş Sekbanlar. 1190” ve karşısındaki varakta iri kalemle yazılmış “Osman Receb | Mevlid-hân-ı Hazret-i Şehriyârî ve Hamidiye Câmî-i Şerîfî Müezzini” kayıtları bulunuyor.⁴⁰⁸ Mecmuadaki güfteler ve sair metinler, Ayvansarayî'nin tesahüb kaydındaki nesih yazı ile aynıdır. Böylelikle mecmuanın hem sahibinin hem de mürettibinin bizzat Ayvansarayî olduğu anlaşıyor.

Ayvansarayî'nin ilâhî mecmuası tertib edecek kadar musiki ile hemhal olduğunu mecmuasından öğreniyoruz. Mahfûzâtı ve musiki bilgisi, onu bir ilâhî mecmuası tertib etmeye sevk etmiştir. İşin ilginç yanı, hayatı ve eserleri hakkında sınırlı da olsa bilğimiz bulunan Ayvansarayî'nin, musikişinaslığına dair en ufak bir bilgi kırıntısına sahip değildik.⁴⁰⁹ Mecmuası ortaya çıkınca, İstanbul kültür tarihinin en önemli eserlerinden birini kaleme almış olan Ayvansarayî'nin musikişinas tarafını öğrenmiş olduk. Tabii diğer mecmualarda olduğu gibi mürettibinin bilinen bir kişi olması ve tertib edildiği tarihin belli

⁴⁰⁷ Phebus Müzayede'nin 16 Ocak 2021 tarihinde düzenlediği online mezatta satılan mecmua, şu an özel bir koleksiyondadır.

⁴⁰⁸ Bu kayıta zikredilen “Hamidiye Camii” Sultan II. Abdülhamid devrine ait Yıldız ve Büyükkada Hamidiye Camii değil, I. Abdülhamid Han'ın Bahçekapısı'nda yaptırdığı külliyedeki Hamidiye Camii olmalıdır. Çünkü sülûs yazının tarzı, yazının mürekkebinin eskiliği, bu yazının mecmuanın tertibinden çok uzun bir zaman geçmeden buraya yazıldığına işaret ediyor. Tertib edildiğinde (1787) Hamîdiye Külliyesi'nin temeli bile henüz atılmış olduğuna (Bkz. Semavi Eyice, “Hamidiye Külliyesi”, *DİA*, C. XV, İstanbul, 1997, s. 465)⁴⁰⁸ nazaran mecmuanın Osman Receb Efendi'nin eline sonradan geçtiğini anlıyoruz.

⁴⁰⁹ Hayatı hakkında bilinen malumat ve eserleri hakkında bkz. Semavi Eyice, “Hüseyin Ayvansarâyî”, *DİA*, C. XVIII, 1998, s. 528-530; Günay Kut, Turgut Kut, “Ayvansarâyî Hâfız Hüseyin b. İsmâil ve Eserleri”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi - Fatih Sultan Mehmet Hatıra Sayısı-*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1982, s. 401-439.

olması, bu mecmuayı aynı devirde kaleme alınmış diğer mecmualar arasında imtiyazlı bir konuma taşıyor.

18. yüzyıla ait ilâhî mecmualarından mürettibi belli olanlar arasında, Müstakîmzâde tarafından, salt pratik maksatla değil, antoloji vasfı taşıması düşünülerek tertib edilmiş olan mecmua bulunmaktadır.⁴¹⁰ Antoloji mahiyeti göstermesinden dolayı, talebesi Dervîş Halil tarafından, 10 Receb 1212/29 Aralık 1797’de istinsah edilen ve aslî nüshası kayıp olan mecmuada, araştırma mahsulü olduğu anlaşılan derleme bir repertuar ve bestekârlarla ilgili vefat tarihleri ya da hangi şehirden/semten oldukları ile ilgili kısa notlar, bilgiler bulunmaktadır. İçindeki malumat Müstakîmzâde’nin mecmuasını dinî musiki tarihi için bir başvuru kaynağı haline getirmiştir.⁴¹¹

1237/1821-1822’de Nazîfe Hanım tarafından yazılmış olan, elimize sadece 7 varak olarak intikal etmiş bulunan ilâhî mecmuası,⁴¹² Şeklinûr Hanım’ın şarkı mecmuasıyla⁴¹³ birlikte, bir kadın tarafından tertib edildiğini tesbit edebildiğimiz, bilinen en erken tarihli güfte mecmuası olması bakımından önem taşımaktadır. Mecmuanın bir kısmı kaybolduğundan ve var olan ilâhîlerin de bestekârı belirtilmediğinden başkaca kayda değer bir özellik taşıdığını söyleyemiyoruz.

Kadirî tarîkati mensuplarından Hâfız Seyyid İsmail Vehbî Efendi tarafından 15 Rebiülâhir 1254/8 Temmuz 1838’de tertib edilen, fihristi ve tertibi itina ile hazırlanmış olan ilâhî mecmuası çok hacimli olmamakla ve bestekâr adı içermemekle birlikte MHMİM gibi, Kadirî bir zat tarafından tertib edilmiş olduğundan kayda değer. Ayrıca bu mecmuada kayıtlı bir şüğül güftesi⁴¹⁴, şüğüllerin tekke musikisi repertuarındaki varlığının ne zaman başladığına dair kısıtlı bilgimiz bulunduğundan, tarihi belli mecmuada tesbit edebildiğimiz en erken şüğül güftelerinden biri olması bakımından değerlidir. Vehbî

⁴¹⁰ Bkz. Bu çalışma, s. 115-117.

⁴¹¹ *Antoloji*’de Müstakîmzâde’nin mecmuasından çokça istifade edilmiştir. Sadettin Nüzhet’in *Mecmua* hakkındaki değerlendirmeleri ve mecmuadaki bestekâr isimlerinin dökümü için Bkz. **Antoloji**, s. 795-797.

⁴¹² Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6978.

⁴¹³ Şeklinur Hanım, **Şarkı Mecmuası**, İÜK TY 3877; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 177, 178.

⁴¹⁴ Hüseyinî makamındaki şüğül için bkz. 52a.

Efendi'nin mecmuası bize, beste türlerinin tarihsel sürecini incelerken güfte mecmualarının kaynak olarak kullanılabildiğini bir defa daha gösteriyor.

25 Muharrem 1288/16 Nisan 1871'de Hüdâyî Dergâhı Zâkirbaşısı Mehmed Hayrullah ez-Zekâî Efendi tarafından tertib edilmiş olan mufasssal ilâhî mecmuası, 19. yüzyılda tertib edilmiş ilâhî mecmuaları arasında özel bir konuma sahiptir.⁴¹⁵ Bir kere mecmua oldukça hacimlidir. Mürettib tarafından sayfa düzenine göre numaralandırılmış ve bu sayfa numaralarına göre fihristi çıkartılmış mecmua, 412 sayfadır. Mündericatındaki ilâhî güftelerine ait künyelerin önemli bir kısmında bestekâr ismi bulunmaktadır. Mecmuanın en dikkat çekici özelliği ise “durak” başlığı taşıyan güfteler içeren, tarihi belli ilk ilâhî mecmuası oluşudur. Celvetî tarîkatının merkez tekkesi/âsitânesi Hüdâyî Dergâhı'nın zâkirbaşısı olan Hayrullah Zekâî Efendi, 17. yüzyıldan kendi yaşadığı devre kadar İstanbul tekke musikisi kültürünün en önde gelen merkezlerinden biri olan bu âsitâne'de vazifelidir. Hayatı hakkında çok bilgimiz olmasa da Hüdâyî Dergâhı'nda yetiştğini söylemek mümkündür. Her halükârda Zekâî Efendi'nin mecmuası, Hüdâyî Dergâhı'nda 19. yüzyılın ikinci yarısında icra olunan ilâhî repertuarını ve 275 senelik bir kültürel birikime sahip olan Dergâh'ın⁴¹⁶ müktesebâtını aksettirmektedir. Elbette bir dergâhın zâkiri/zâkirbaşısı başka tekkelerde de bulunur, ilâhî okur. Ancak yine de Hayrullah Zekâî Efendi'nin mahfûzâtını, Hüdâyî Dergâhı ve çevresinde biriken kültür havzasının bir görünümü saymak yanlış olmaz. Mecmuadaki bazı ilâhîler “cumhur” ya da “cumhur durak” olarak başlıklandırılmışlardır. Bu başlıklarla kaydedilen ilâhîler, cehrî

⁴¹⁵ Hayrullah Zekâî Efendi fihristten sonra “Kâr-ı Nâtık” başlığı ile Şeydâ Hâfız'ın *Hüzzam Kâr-ı Nâtık*'ını yazmış ve altın şu kaydı düşmüş: “Tahrîren hâzihi'l-mecmûa-i dilküşâyî, fî-bâb kıtmîr-i Hazret-i Pîr Hüdâyî kaddesallâhü sirruhü'l-âlî, es-Seyyid Mehmed Hayrullah ez-Zekâî ğufire leh, sene 1288 fî 25 Muharremü'l-Haram”. Mecmuanın mürettibini ve tertib edildiği tarihi bu kayıttan, Hayrullah Zekâî Efendi'nin Hüdâyî Dergâhı'nın Zâkirbaşısı olduğunu ise, *Antoloji*'den öğreniyoruz. Bkz. **Antoloji**, s. 470-653. Mecmua 27 Mayıs 2012 tarihinde İstanbul Müzayede tarafından satışa çıkartılmış ve İBB Atatürk Kitaplığı tarafından satın alınmıştır. Mecmuanın fotoğraflarını kütüphaneden almıştım. Verdiğim bilgiler elimdeki fotoğraflara dayanmaktadır. Ancak mecmuanın güncel künye bilgisine ulaşamadığımdan, koleksiyon ve numara bilgisi paylaşamıyorum. Söz konusu mecmua, durakların konu edinildiği bir yüksek lisans tezinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bkz. Bekir Şahin Baloğlu, “Dinî Türk Musikisi Beste Türlerinden Durak”, **İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 2014, 65-72.

⁴¹⁶ Hüdâyî Dergâhı 1589-1595 yılları arasında kurulmuştur. Bkz. Baha Tanman, “Aziz Mahmud Hüdâyî Külliyesi”, **DİA**, C. IV, s. 340-343.

zikir yapan tarîkatlerin zikir tertiblerinde, kıyam zikrinin bir yerinde, hep bir ağızdan okunan parçalardır. Bu ilâhîlerin yapısı, diğer zikir ilâhîlerine nazaran farklılık gösterir. Ancak mecmualarda hangi ilâhînin cumhur, hangi ilâhînin zikir ilâhîsi olduğu pek zikredilmez. Bu bakımdan ismini ve yaşadığı devri tesbit edebildiğimiz bir zâkirbaşının mecmuasındaki bu kayıtlar, tekke musikisi tarihi çalışmaları için önem taşır.

Önceki bölümde âyîn-i şerîf mecmuasından (MRAM) bahsettiğimiz Mehmed Rifat Efendi'nin 1600 sayfalık bir ilâhî mecmuası vardır.⁴¹⁷ Sâdî tarîkatine mensub olan Rifat Efendi, 1316/1898-1899 senesinde tertib ettiği mecmuasına *Ebhen'-n Negâmât fî Terennümâtî'l-Îlâhiyyât* ismini vermiş, içine epeyce durak, ilâhî, şuşûl ve cumhur [cumhur ilâhî] kaydetmiştir. Bu arada birtakım tekke usûllerine ait bilgilere ve bazı dualara da yer vermiştir. Muhtelif tekkelerde bulunan ve “ilâhî kütüğü” olarak adlandırılan⁴¹⁸ hacimli mecmualara iyi bir örnek teşkil eden MRİM, yazıldığı devrin tekke musikisi repertuarını en ihatalı biçimde yansıtan kaynaklardan biridir. Aslen Tekirdağlı olan ve orada doğup büyüyen ve olgun bir çağına kadar memleketinde yaşayan Mehmed Rifat Efendi'nin evâhir-i ömründe İstanbul'a taşınması ve vefat edene kadar İstanbul'da çeşitli tekkelerde zâkirbaşılık yapması,⁴¹⁹ mecmuanın değerini arttırmaktadır. MRİM'de Hayrullah Zekâî Efendi gibi belli bir dergâhın ve çevrenin değil, İstanbul tekkelerinin ortak mahfûzâtını görebiliyoruz. Mürettibi ve tertib edildiği tarih belli ve kronolojik olarak birbirine oldukça yakın olan bu iki mecmua, ayırt edici özellikleri göz önde bulundurulurken mukayese edildiğinde, 19. yüzyılın ikinci yarısının tekke musikisi hayatı hakkında yeni şeyler öğreneceğimiz muhakkaktır.

19. yüzyılın sonlarında sözlü klasik musiki eserlerinin derlenmesi, notaya alınması faaliyetlerinde büyük bir gelişme yaşanmış, fakat dinî musikide ve bilhassa ilâhî repertuarı için böyle bir çalışma henüz bir mevcudiyet gösterememişti. Yapılan çalışmalar son

⁴¹⁷ Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rif'at Efendi, **Ebhe'n-Negamât fî Terennümâtî'l-Îlâhiyyât**, tertib edildiği tarih: 1316/1898-1899, İÜK TY 4116.

⁴¹⁸ Böyle mecmualardan birinden Sadeddin Nüzhet bahsediyor: “...Kadirhâne Dergâhı kütübhanesinde mahfuz büyük bir ilâhî kütüğünün...” (**Antoloji**, s. 139).

⁴¹⁹ Hayatı hakkındaki sınırlı malâmât için bkz. (çevrimiçi) <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rifat-haci-memisizade>, 27 Aralık 2020.

derece sınırlıydı ve birkaç meraklı musikişinasın gayretiyle çok az eser notaya alınabilmişti. 20-30 sene kadar sonra bu çalışmaların sayısı artacak, ilâhîler ve diğer tekke musikisi eserleri daha sık yazılmaya başlanacaktı. Bu çalışmalar 21. yüzyıla değin sürdü.⁴²⁰ Notalama faaliyetlerinin henüz başlangıç safhasında olduğu bir devrin mahsulü olan MRİM, içerdiği zengin repertuarla, 20. yüzyıla girerken İstanbul’da nasıl bir dinî/tasavvufî musiki eseri varlığı bulunduğunu göstermektedir. Mecmuadaki eserlerin ne kadarının notaya alınabilmiş olduğunu tesbit edildiği takdirde 1890’larda halen icra edilmekte olan eserlerden ne kadarının zayı olduğunu dair bir bilgi edinmiş olacağız.

e. Mürettibi ve Tertib Edildiği Tarih Belli Olan Diğer Mecmualar

Yukarıdaki dört ana grup dışındaki güfte mecmuası türlerine ait bazı örnekler de mürettib ya da en azından bir tertib edilme/yazılma tarihi içeriyorsa musiki tarihine katkı sunar. Örneğin tarihi belli bazı mevlid-i şerîf mecmuaları⁴²¹, makam tertibine göre kaleme alınmış mevlid-i şerîf metnini içermelerinden dolayı, mevlid-i şerîf okuma geleneğinin değişimi hakkında değerlendirme yapabilmemizi temin eder. Mi’râciye mecmuaları için de aynı durum geçerlidir.⁴²²

3.1.2. İçindeki Kayıtlar Yardımıyla Hassas Tarihlendirmelerini Yapabildiğimiz Güfte Kaynaklarının Tarihyazımına Katkısı

Mürettibi veya tertib edildiği tarih belirtilmemiş olan bazı mecmuaları, içeriklerinden istifade yolu ile tarihlendirebiliriz. Bunun çeşitli örneklerine yukarıdaki ilgili bölümlerde yer verdik. Burada ise evvelâ spesifik bir örnek, ikinci olarak da âyîn-i şerîf mecmualarının tarihlendirme biçimiyle ilgili birkaç not paylaşmak ve söz konusu

⁴²⁰ İstanbul’un eski geleneği sürdüren bazı tekkelerinde halen notayla tesbit edilmemiş eserler bulmak mümkündür.

⁴²¹ Örneğin bkz. [**Mevlid-i Şerîf ve Mi’râciye Mecmuası**], mürettibi: Hâfız Ali Sırrî Efendi, yazıldığı tarih: 14 Mayıs 1827, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyi 1286; [**Mevlid-i Şerîf ve Mi’râciye Mecmuası**], tertib edildiği tarih: 1799, İÜK TY 549; Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 278.

⁴²² Örnek olarak bir önceki dipnotta zikredilen iki mecmuaya bakınız.

mecmualardan, tertib edildikleri tarihler belliymişçesine istifade edebileceğimizi vurgulamak istiyoruz.

a. Azmîzâde Hâletî Mecmuası'nın Musiki Tarihine Sundukları

Tarihi belirtilmiş mecmuaların yanında bir de içindeki “rahmetullâhi aleyh/rahimehullah” (Allah rahmet eylesin), “sellemehullâhü (Allah selâmet versin)”, “tâbe serâhû (toprağı güzel olsun)”, “tâle bekâhû (ömrü uzun olsun)” “zîde ömrühû (ömrü artsın)” gibi, bahsedilen kişinin hayatta olup olmadığına işaret eden kayıtlar vasıtasıyla, hassas bir şekilde tarihlendirebildiğimiz mecmualar vardır. Aynı mecmuda yer alan birden çok güftenin künyesinde böyle kayıtlar gördüğümüzde, mecmuanın yazılmış olabileceği tarih aralığını belirleyebilmemiz mümkün olmaktadır. Mecmuanın tertib ya da tahrir edildiği tarihe dair hiçbir bilgi verilme de bu gibi kayıtlar sayesinde tarih aralığını bir-iki seneye, hattâ belli bir senenin bir kısmına kadar daraltabiliyoruz.

En çarpıcı örnekle başlayalım. Esasında bir eş'ar mecmuası olduğu halde, bazı varaklarında kayıtlı güfteler sebebiyle mühim bir güfte kaynağı olarak değerlendirmemiz icab eden, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bir mecmua (AHM),⁴²³ yukarıda anlattığımız tarife uyan, içinde ne zaman yazıldığına dair hiçbir kayıt içermeyen bir mecmuadır. Yalnız içinde, yazıldığı tarih aralığını belirlememizi sağlayan pek çok ipucu vardır. Mecmuadaki ipuçlarından bazılarını sıralayalım.⁴²⁴

* 42b'deki bir manzumenin altında “sene 1039”,⁴²⁵

⁴²³ Kütüphane kataloğunda *Münşeât-ı Veyisî* olarak, TY 3665 numarasıyla kayıtlı olan, 40b'ye kadar *Münşeât-ı Veyisî*'yi, 156. varâğa kadar ise muhtelif türlerde eş'ar ile birtakım güfteleri içeren mecmuanın geniş bir tanıtımı için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 309, 310.

⁴²⁴ Mecmuanın tertib edildiği tarihten uzun yıllar, hattâ asırlar önce vefat eden kimselerin şiirlerinin başlığına da “merhûm, aleyhi'r-rahme” gibi kayıtlar düşülmüştür. Bu kayıtları, mecmuayı tarihlendirebilmemiz için bir katkı sunma ihtimalleri olmadığından zikretmiyorum. Örneğin bkz. “li-Kafzâde aleyhi'r-rahme” (51b).

⁴²⁵ Mecmuada ağırlıklı olarak 1039 tarihli kayıtlar bulunduğu için, bu tarihten önceye ait kayıtları zikretmeyeceğim. Nitekim mecmua bir elden çıkmış, yazısından ve iç düzeninden anlaşıldığı kadarıyla kısa zamanda yazılıp tamamlanmış, dolayısıyla metinler 1039'a, yahut biraz sonrasına ait olmalıdır. Bazı manzumelerin üstünde 1037, 1038 tarihlerine de tesadüf olunmaktadır. Bkz. 64'a, 65b, 89b.

* 43b'deki bir gazelin üstünde “Gazel-i nev, mahdûm-ı âlî-kadr Vasfî Çelebi sellemullâhü teâlâ sene 7 Cemâziyelâhir (?) 1039 [22 Ocak 1630]”⁴²⁶,

* 46a'daki bir manzumenin üstünde “fî gurre-i Ramazan 1039 [Nisan 1630],

* 51a'da “Gazel-i nev li-Hazret-i Yahyâ Efendi sellemehullâhü Teâlâ vekaa fî şehir-i L [Şevvâl] 1039 [Mayıs/Haziran 1630]”,

* 78b'deki bir kasidenin üstünde “Hurrirehu'l-fakîr Azmîzâde el-ma'rûf bi-Hâletî”,

* 79a'daki “Rübâiyyât-ı Dervîş Bülendî” başlığının arasında “Ketebehü'l-fakîr Hüseynü'l-hakîr”,

* 109b'deki bir gazelin başlığı olarak “Nev-güfte-i Azmîzâde Efendi”

* 118a'daki bir gazelin başlığı olarak “Gazel-i nev Hazret-i Şeyhülislâm” kayıtları bulunuyor.

Mecmuadaki en geç tarihli kayıt, 51a'daki “nev li-Hazret-i Yahyâ Efendi sellemehullâhü Teâlâ vekaa fî şehir-i L [Şevvâl] 1039 [Mayıs/Haziran 1630]” kayıdır. Bu kayıt mecmuanın tertib edilmiş olabileceği tarihle ilgili birden fazla bilgi veriyor. Bu kayda istinaden mecmuanın kesin olarak Mayıs 1630 tarihinden sonra yazılmış olduğunu anlıyoruz. Bahis konusu gazel, bu tarihte meşihatte bulunan⁴²⁷ Şeyhülislâm Zekeriyâyâde Yahyâ Efendi (1561-1644)'ye aittir.⁴²⁸ Zaten o devrin Osmanlı kültür muhitlerinde ondan başka “Yahyâ Efendi” yoktur. Yahyâ Efendi'nin “Gazel-i nev”ini yani yakın zamanda inşâd ettiğini, ay bilgisine varıncaya kadar kaydedebildiğine göre, mecmuayı yazan kişi Yahyâ Efendi'yi bizzat tanıyan, hattâ belki de onun meclisinde bulunan bir kişi olmalıdır. Bir gazelin “Gazel-i nev” olarak adlandırılabilmesi için söylenmesinin/yazılmasının üzerinden fazla zaman bir zaman geçmemesi gerektiğini düşünebiliriz. Şu halde bu gazel, çok yüksek ihtimalle bahsi geçen kaydın düşüldüğü

⁴²⁶ Vasfî'nin bir diğer gazeli “li-mahdûm-ı güzîn” başlığı ile kayıtlıdır (45b).

⁴²⁷ Yahyâ Efendi üç defa şeyhülislâm olmuştur. Bkz. Şeyhülislâm Yahyâ Efendi, **Dîvân**, yay. haz. Hasan Kavruk, M.E.B. Yayınları, Ankara, 2001, s. XV.

⁴²⁸ bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 309; Şeyhülislâm Yahyâ Efendi, **a.g.e.**, gazel nr: 139, s. 163, gazel nr: 253, s. 277.

1039'un, ilk yarısında söylenmiş olmalıdır. Mecmuanın mürettibinin mecmuasına aldığı bir gazele “nev” diyebilmesi için, gazelin inşâdının üzerinden çok geçmemiş olması gerekir. Buna göre gazel mecmuaya 1039 senesi içinde kaydedilmiş olmalıdır.⁴²⁹ 109b'deki “Nev-güfte-i Azmîzâde Efendi” ile 78b'deki “Hurrirehu'l-fakîr Azmîzâde el-ma'rûf bi-Hâletî” kayıtları da bu kanaati doğruluyor. Nitekim Azmîzâde Mustafa Hâletî Efendi 26 Şaban 1040 (30 Mart 1631) tarihinde vefat etmiştir. Tabiatıyla gazel bu tarihten sonra mecmuaya yazılmış olamaz. Kaldı ki 78b'deki diğer gazelin bizzat Azmîzâde Hâletî Efendi'nin elinden çıktığı anlaşılıyor.⁴³⁰ Bütün bu delillere istinaden mecmuanın 1039'un ikinci yarısında ya da 1040 başlarında yani Haziran-Aralık 1630'da tertib edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Tahrir yahut tertib edildiği belli olan bazı mecmualarda ay bilgisi verilmediğinden ve tabii ki hicrî senesi belirtildiğinden çoğu zaman ulaşabildiğimiz tarih iki milâdî sene aralığına tekabül etmektedir. Halbuki buradaki örnekte de görüldüğü üzere kimi zaman bir mecmuanın içindeki muhtelif kayıtlardan, mecmuanın tertib edildiği tarihi hassas bir şekilde tesbit edebilmemiz mümkün olmakta ve bu mecmualar tarihyazımına ciddi katkılar sunmaktadır.

Her şeyden önce musiki tarihi açısından bakalım. 1650'lerden öncesine ait musiki kaynakları yeterince keşfedilmemiş, var olan belgeler ise yeterince değerlendirilmemiştir. Bu durum bilhassa repertuar tarihini ve bestekâr biyografilerini incelerken bizi zor sokmaktadır. 1630 yılında tertib edildiğine kesin kanaat getirdiğimiz zikri geçen mecmuada, başlıklarından ve yapılarından anladığımız kadarıyla, ilâhî, murabba beste, semâî ve varsağı türünde eserlerin güfteleri bulunmaktadır. Sayıları çok fazla olmayan bu güfteler Hüseyinî, Nevâ, Acem, Sabâ, Segâh, Nevâ-yı Uşşak, Beyâtî ve Muhâlif-i Irak

⁴²⁹ 118a'daki gazelin başlığında “Şeyhülislâm” olduğu belirtilen Yahyâ Efendi, ikinci meşihat dönemindedir ve 19 Receb 1041 (10 Şubat 1632) tarihindeki azline kadar vazifesine devam edecektir. Bkz. Bayram Ali Kaya, “Yahyâ Efendi, Zekeriyâzâde”, *DİA*, C. XLIII, s. 245.

⁴³⁰ Bu gazeli yazan elle mecmuayı yazan el tamamen aynıdır. Dolayısıyla mecmua Azmîzâde Efendi'ye ait olmalıdır. Bununla birlikte 79a'daki “Rübâiyyât-ı Dervîş Bülendî” başlığının arasında yer alan “Ketebehü'l-fakîr Hüseyinü'l-hakîr” kaydı da aynı elden çıkmıştır. Bu sebeple aynı ele ait iki ayrı ismi işaret eden bu kayıtlardan dolayı şimdilik mecmuanın sahibini kesin olarak tesbit etmek mümkün görünmüyor. Ancak Azmîzâde'nin bilinen bir zat olması ve mecmuada birden fazla şiiri bulunması sebebiyle, mezkûr kayda itibar ediyor ve en azından sıkça bahsedeceğimiz mecmuayı “Azmîzâde Hâletî'nin Mecmuası” ifadesinden hareketle “AHM” olarak belirliyoruz.

makamlarındadır. Nadiren usûlleri de (Sûfiyâne, Semâî ve Evfer) belirtilmiştir. Fakat mecmuada musiki tarihini alâkadar eden en dikkat çekici unsur, güftelerin üstünde zikredilen bestekâr isimleridir. Südcüzâde'nin vefat ettiği hem bir ilâhîsinin üstündeki “aleyhi'r-rahmeh” kaydından, hem de 76a'daki vefat tarihi manzumesinden anlaşılıyor. Ancak Hüseyin Çelebi, Monla İbrahim Bağdâdî, Yahyâ-yı Bağdâdî, Hayyât Efendi ve Fahrî isimleri için vefatlarını gösteren bir kayıt düşülmemiş, dolayısıyla halen hayatta olan kişiler olduklarını değerlendirebiliriz. Böylelikle haklarında hiçbir bilgi olmayan ve daha önce musiki tarihini konu alan hiçbir kaynakta adlarına rastlamadığımız dört bestekârın 1630'da yüksek ihtimalle hayatta olduklarını ve musiki eserleriyle bir eş'ar mecmuasına dahi girebilecek kadar şöhret kazandıklarını anlıyoruz.

Mecmuada (AHM) az sayıda güfte bulunmasına rağmen, içerdiği eserleri 1570'lerden 1650'lere kadar yazılmış olan muhtelif mecmualarla mukayese ettiğimiz zaman, kimi paralellikler tesbit ediyoruz. Bu tesbitler, musiki tarihine ışık tutabilecek bir mahiyet arz ediyor. Örnek olarak, “Bülbül gibi zâr etme beni gonçe-dehânım” mısraı ile başlayan, Monla İbrahim Bağdâdî adına, Evfer usûlünde ve Segâh makamında olarak kayıtlı eser, yaklaşık olarak 1575-1595 tarihleri arasında tertib edilmiş olan başka bir mecmuada⁴³¹ Irak makamına kayıtlıdır. Güftenin, yapıları birbirine çok yakın olan ve kimi zaman birbiriyle karıştırılan Segâh ve Irak makamlarında yazılması, yüksek ihtimalle aynı eser olduğunu gösteriyor. Bu vesileyle bu eserin yarım yüzyılı aşkın bir zamandır okunduğunu görüyor ve muahhar olan mecmuadan bestekârın adını öğreniyoruz. Ayrıca musiki hayatı hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz bu dönemde, bir repertuar sürekliliğini tesbit etmiş bulunuyoruz. Yine de aynı güftenin iki farklı bestekâr tarafından yakın makamlarda bestelenmiş olabileceği ihtimalini, dolayısıyla bu çıkarımımızın yanlışlanabileceğini de elbette aklımızdan çıkarmıyoruz.

Bahis konusu mecmua (AHM), kendisine kronolojik olarak nisbeten yakın olan mecmualarla daha yüksek bir repertuar uyumu göstermektedir. 1640-1644 yılları arasındaki bir tarihte tertib edildiğini yine içindeki muhtelif kayıtlardan istidlâl

⁴³¹ **Fasıl Mecmuası**, İÜK TY 1020, 16a; yazmanın ayrıntılı tanıtımı için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 65.

edebildiğimiz ve aşağıda daha ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız başka bir mecmuadaki (SİFM) dört eser AHM’de de bulunuyor. İki mecmua arasındaki mukayese, AHM’nin güncel musiki eserlerini içerdiğini gösteriyor. Örneğim 18 ve bazı erken 19. yüzyıl fasıl mecmualarında Koca Osman’a kaydedildiği halde, en az bir buçuk asırdır İtrî’ye ait olarak gösterilen, güftesi Nef’î’nin bir gazelinden alınmış olan, “Tûtî-i mûcize-gûyem ne desem lâf değil” mısraı ile başlayan Segâh Yürük Semâî, AHM ve SİFM’de kayıtlıdır. Yakın tarihlerde tertib edilmiş iki farklı mecmuada aynı eserin güftesinin kayıtlı bulunması, bahis konusu mecmuaları Segâh Yürük Semâî’nin bestekârı ve İtrî’nin eserleri üzerinde yapılan çalışmaların odağı haline getirmiştir. Nitekim elimizde notası bulunan ve Klasik Türk Musikisi’nin en meşhur eserlerinden biri olan söz konusu eser 1630’lar civarında bestelendiyse, hiçbir surette İtrî’nin eseri olamaz. Mecmuadan çıkartılan sonuçlar, AHM, içinde son derece sınırlı bir güfte varlığı bulunsa da musiki tarihine önemli katkılar sunmaktadır.⁴³²

b. Mündericatlardaki Güfteler Sayesinde Hassas Tarihlendirmesi Yapılabilen Âyîn-i Şerîf Mecmuaları

Âyîn-i şerîf mecmualarını ayrıntılı olarak işlediğimiz bir önceki bölümde, 18. yüzyıl sonlarından geriye gittiğimizde, âyîn-i şerîf güftelerinin iki kapak arasında cemedildiği bir mecmua bulamadığımızı ifade etmiştik. 1770-80’ler itibariyle yazılmaya başlanan ve tekkelerin kapatıldığı 1925 ve bir müddet sonrasına kadar yazılmaya devam eden âyîn-i şerîf mecmuaları, diğer güfte mecmuası türlerinde olduğu gibi çoğunlukla tarih taşımaz. Dolayısıyla yazıldığı tarihi tahmin etmek bize düşer. Çünkü bir mecmuanın tertib edildiği tarih aralığını tesbit etmek, musiki tarihindeki bir eser, duruma ya da kavramla ilgili bütüncül bir çalışmada işimizi kolaylaştırır. Âyîn-i şerîf mecmualarını tarihlendirmenin en kestirme yolu, çeşitli kaynaklarda, ilk defa icra edildikleri/meydan gördükleri tarihin kayıtlı olduğu âyîn-i şerîf güftelerinden hareket etmektir. Beste ve ilk icra tarihleri belli

⁴³² *Segâh Yürük Semâî*’nin kayıtlı olduğu mecmualar ve bestekârı ile ilgili değerlendirmeler için bkz. Harun Korkmaz, “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, Danışman: Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Koordinatör: Sinan Sipahi, Suna ve İnan Kırâç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul, 29 Nisan Pazar 2018, s. 12.

bu eserlerin kayıtlı olduğu mecmuaların tarihini tesbitte zorluk çekmeyiz. Uygun bir örnekle bu meseleyi anlamaya çalışalım.

İsmail Dede Efendi'nin *Nevâ Âyîn-i Şerîfî* 17 Nisan 1824'te ilk defa olarak Yenikapı Mevlevîhânesi'nde icra etmiştir. Dolayısıyla bu eserin güftesinin bulunduğu bir mecmua -şayet bütün mecmua aynı elden çıkmış ve bu güfte sonradan eklenmiş değilse- 1824'ten önce yazılmış olamaz. Böylelikle mecmuanın yazılmış olabileceği en erken tarih olarak 1824'ü belirleriz. Âyîn-i şerîf mecmualarının önemli bir kısmında güfteler, bestelendikleri tarihler göz önünde bulundurularak, kronolojik bir sırayla kaydedilirler. Bundan dolayı, söz konusu âyîn-i şerîf mecmuadaki en son güfte ise ve meselâ yine Dede Efendi'nin 1832'de bestelediği Bestenigâr ve 1833'te bestelediği Hüzzam ve Sabâ Bûselik âyîn-i şerîf güfteleri mecmuada yer almıyorsa, böyle bir mecmua çok yüksek ihtimalle 1824-1832/1833 tarihleri arasında tertib edilmiş olmalıdır.⁴³³

Bu metotla, elimizdeki âyîn-i şerîf mecmualarının önemli bir kısmını tarihlendirebildik. Bazı mecmualarda, tarihlendirmeye katkı sunabilecek başka veriler de bulunabilir. Nihayetinde olabildiğince hassas biçimde bir tarih aralığına sıkıştırılabilen âyîn-i şerîf mecmuaları, Mevlevî musiki tarihine dair incelemelere rehberlik eder.

3.2. Repertuar Tarihinin Canlı Şahitleri Olarak Güfte Mecmuaları

Güfte mecmuaları çoğu zaman şahsî kullanıma özgü akıl defteri mahiyeti gösterdiklerinden, yazıldıkları devrin musiki repertuarını aksettirirler. Mecmualar repertuarın tamamını aksettiren bir kütük ya da bir güfte antolojisi olmadıklarından, mecmuayı tertib eden şahsın, dolayısıyla da o şahsın ilişkide olduğu musiki çevresinin mahfûzâtını içerirler. Tabii güfte mecmuaları çoğunlukla bir musiki branşına hasrolunduklarından, fasıl, şarkı, ya da ilâhî sahalarında bestelenmiş güfteleri ihtiva ettiklerinden, yine de bir şahsın bütün mahfûzâtını değil ancak belli bir branştaki müzikal birikimini yansıtabilirler. Güfte mecmualarının kime ait olduğunu biliyor olmamızın

⁴³³ Birebir bu örneğin ifadesi olan mecmua için bkz. [*Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası*], İÜK FY 572; Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, *İÜKMYK*, s. 213, 214;

musiki tarihi araştırmaları için taşıdığı ehemmiyetini bir önceki bölümde örnekleriyle göstermiştik. Kim tarafından tertib edildiğini bilmediğimiz mecmualar kahir ekseriyeti teşkil etmektedir. Bu mecmuaların ise yine çok az bir kısmında tarih bulunur. Güfte mecmualarının çok büyük kısmında tertib ya da tahrir tarihi verilmediğinden, hattâ tesahüb/temellük kaydı taşıyan mecmuaların sayısı da oldukça sınırlı olduğundan, geriye kalan mecmualar için yaklaşık bir tarih aralığı belirlememiz gerekmektedir. Bunu yaptığımızda ve elimizdeki mecmuaları kronolojik bir sıraya soktuğumuzda, aynı devre ait mecmuaları bir arada görmek ve içerindeki güftelerden bir devrin bestelenmiş eser varlığını çıkartabilmek mümkün olmaktadır. Güfte mecmualarını başta nota kaynakları olmak üzere diğer yardımcı kaynaklarla birlikte işleyerek belli bir zamana ait repertuarın dökümünü çıkarmak ve bu döküm üzerinden müzikolojik sonuçlar elde etmek, mecmuaların musiki tarihi araştırmalarına sunduğu en önemli katkılardandır.

3.2.1. Eserlerin İntikal Sürecinin Güfte Mecmualarında Takip Edilebilmesi

Aynı devirde tertib edilmiş, aynı branşa ait güfte mecmualarının içerdikleri repertuar yüksek oranda benzeşir. nceki bölümlerde bahsi geçen pek çok mecmuada gördüğümüz gibi, bu benzeyiş, mecmuaları tarihlendirirken de işimize yarar. Hangi devirde tertib edilmiş olabileceğini akranı olan mecmualara nazaran daha hassas belirleyebildiğimiz bir ya da bira mecmuayı merkeze alarak diğer mecmuaları tarihlendirebiliyoruz. Elimizdeki örneklerin çok büyük kısmında gördüğümüz gibi, aynı devre ait mecmualardaki güftelerin ve varsa terennmlerinin yapısı büyük oranda örtüşüyor. Bu da bize bu mecmuaları repertuar tarihi incelemelerinde kaynak olarak kullanabilmemiz için gereken güveni sağlıyor. Ele alınan güfte, yüzyıllardır intikal edegelen bir esere aitse, güftenin yapısındaki değişiklikleri, mecmuaları kronolojik olarak incelemek suretiyle adım adım takip edebiliyoruz. Bu takibe iyi bir örnek olsun diye, yaklaşık iki buçuk asır boyunca, bildiğimiz kadarıyla hiç notaya alınmadan, meşk edilmek suretiyle nota dönemine intikal eden meşhur bir eseri böyle bir kronolojik takibe tâbi tutalım.

a. Eserlerin Notasız İntikaline Bir Örnek: Gelse o şûh meclise (Rehâvî Semâî /Beste: Hâfız Post)

Hâfız Post'un yüzlerce eserinin arasından unutulmadan nota dönemine erişebilen eserlerinden en meşhuru, bugün makamını Rast olarak bildiğimiz yürük semâîsidir; *Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese*. Bu eser 17. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır. *Gelse o şûh*'u ilk olarak, bestekârı olan Hâfız Post'un 1676-1682 arasındaki bir tarihte tertib etmiş olduğu anlaşılan mecmuasında (HPM-R) görmekteyiz.⁴³⁴ Hâfız Post, eseri mecmuasına Rehâvî faslının son semâîsi olarak kaydetmiş. Eserin bizzat bestekârı tarafından yazılmış ilk hali şöyledir:

Semâî/Beste-i hakîr Hâfız/Güfte-i Behcetî Çelebi⁴³⁵

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese • tir ye le le le le le le le li • ah yel le le le le le le le le le li

Reng-i hicâbı gülşen-i meclisi gül gül eylese • tir ye le le le le le le le li • ah yel le le le le le le le le le li

Meyanhâne

Ta'ne-ger-i riyâz-ı huld olur idi vücûh ile⁴³⁶ tir ye le le le le le le le li • ah yel le le le le le le le le le li

Âşık-ı zârı gülşen-i vuslata bûlbûl eylese tir ye le le le le le le le li • ah yel le le le le le le le le le li

Lâzime

Tir ye le lâ yel le lâ yel le li yel li yel le lâ

⁴³⁴ HPM-R, 27b.

⁴³⁵ Güftenin vezni, recez bahrinde: müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün.

⁴³⁶ Sayfanın bu satırın bulunduğu kısmında yırtık var, bilinen haliyle tamamladım.

Lâ lâ tir yele lel lel lel le le lel li
Tere lâ tere lâ tere lâ tere lâ
Tere lel le lâ lâ⁴³⁷
Tir yele lel lel lel le le lel li

Görüldüğü gibi eserde bugün artık hiç bilinmeyen ve dolayısıyla da notalarda ve icralarda yer almayan bir “lâzime” kısmı bulunuyor. Hâfız Post, eserinin güftesini biraz daha geç tarihlerde tertib ettiği diğer iki mecmuasında (HPM-MB ve HPM-İÜ) ise şu şekilde kaydetmiştir:

Semâî/Beste-i hakir/Güfte-i Behcetî

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese
Reng-i hicâbı gülşen-i meclisi gül gül eylese
Ta’ne-ger-i riyâz-ı huld olur idi vücûh ile
Âşık-ı zârı gülşen-i vuslata bûlbûl eylese
tir yele lel lel lel le le lel li
yel le le lel lel le le lel li

Zeyl

Tir yele lâ yel le lâ yel le li yel li yel le lâ
Lâ lâ tir yele lel lel lel le le lel li
Tere lâ tere lâ tere lâ tere lâ
Tere lel le lâ
Tir yele lel lel lel le le lel li

Büyük bir talih eseri olarak Hâfız Post’un üç ayrı fasıl mecmuasının günümüze gelebilmesi, musiki tarihinin en önde gelen bestekârlarından birinin zihnindeki dünyayı

⁴³⁷ Güftenin diğer nüshalarında bu ikinci “lâ” bulunmuyor. Terennümün gelişinden anlaşıldığı kadarıyla buradaki fazla “lâ” sehven konmuş olmalı.

anlamamıza yardımcı olması bakımından oldukça önemlidir. Yukarıya yazılan güfte suretlerinde görüleceği üzere, Hâfız Post'un üç ayrı mecmuasına farklı zamanlarda kaydettiği güftelerde hiçbir ciddi fark yoktur. Hâfız Post'un iyi bir tahsil görmüş, dil ve edebiyat bilen⁴³⁸, Tophaneli Mahmud Efendi'den tâlik hat icazeti bulunan⁴³⁹ ve seçkin urefâ zümresine mensup bir çelebi olduğunu biliyoruz. Mecmuaları ise onun dikkatli, yaptığı işi itina ile yapan, hassas bir kimse olduğunu gösteriyor. İşte eserinin güftesini yazarken de bu itinayı göstermiş. Güftenin her üç nüshasında herhangi bir imlâ kusuru bulunmuyor. Yalnızca HPM-R'deki ilk terennümün ikinci kısmının başında bir "âh" ile zeyl terennümünün sonlarına doğru bir "lâ" fazla koymuş. En erken tarihli mecmuasında böyle yazdığına göre, eserinde küçük bir değişiklik yapma ihtimali de var. Dikkat çekici olan bariz değişiklik ise, esere ilâveten bestelenmiş terennüm parçasının, ilk mecmuada "lâzime" sonraki mecmualarda ise "zeyl" olarak adlandırılmasıdır. Bu tabirlere peşrev, saz semâîsi gibi saz eserlerinde yahut kâr güftelerinde tesadüf ediyoruz. Ancak bir hânende semâîsinde böyle bir yapıya pek sık rastladığımız söylenemez. Yukarıda dikkat çekmiş olduğumuz gibi, bu kısım günümüze ulaşamamıştır. Peki tek değişiklik ya da kayıp bu mudur? Bu soruya, "Gelse o şûh"un güftesinin bulunduğu mecmuaları kronolojik olarak inceleyerek cevap arayalım.

1680-1690 seneleri arasında tertib edilmiş olduğunu düşünebileceğimiz bir mecmuaya⁴⁴⁰ bestekârı belirtilmeksizin, Rehâvî makamında olduğu bilgisi ve güfte sahibinin mahlası ile yazılmış. Güfte, vezni bozmayan, ancak anlamda bazı değişiklikler yaratan, hatalı bir şekilde yazılmış. Hâfız Post henüz hayatta iken yazılan bir mecmua olduğu için, eserin ağızdan ağıza dolaşırken ne gibi değişikliklere maruz kalabildiğini göstermek maksadıyla güfteyi, bütün imlâ kusurlarıyla beraber, aynen aktaralım:

⁴³⁸ Hâfız Post'un son yıllarda ortaya çıkan bir mecmuası, bu konuda ilginç veriler sunmaktadır. Ensar Karagöz, "Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen Bir Mecmuası", **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayını, İstanbul, C. 28/1, 2018, s. 21-44.

⁴³⁹ Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, **Tuhfe-i Hattâtîn**, yay. haz. Mustafa Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2014, s. 670.

⁴⁴⁰ [Fasıl Cöngü], Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi, B. Or. 266, s. 69.

Güfte-i Behcetî/Semâî-yi Rehâvî

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese

Reng-i izâr-ı gülşeni meclis-i gül gül eylese

Ta'n-ger-i riyâz-ı hod olurdu vücûhla

Âşık-ı zâr-ı gülşen-i {vuslata bûlbûl eylese}⁴⁴¹

Ah tir ye le le le le le {lelle ?} le li mükerrer tir ye le lâ yelle le lâ yelle le le lâ lâ lâ

Tir ye le le le le le ye le le le li tere lâ tere lâ tere lâ tere lâ tere le le lâ tir ye le le le le le le le li

Yukarıda alıntıladığımız güftede, şairin dîvânında ve Hâfız Post'un mecmualarındaki doğru yazıma nazaran imlâ hataları ve bazı kelime değişiklikleri bulunuyor. Bu imlâ hataları mürettibin tahsil seviyesinden ileri geliyor olmalı, çünkü terkip olmayacak şeyleri terkip gibi yazıyor. Yalnız yukarıda da söylediğimiz gibi güftenin vezninde ciddi bir tahrifat bulunmuyor. Herhangi bir yerinde “zeyl” olduğu ifade edilmiş olmasa da zeyli ile beraber eserin bütün terennümü, bestekârının mecmuasındakine büyük oranda benzeyen biçimde kaydedilmiş. Bazı değişik yerler bulunuyorsa da terennümün icra sırasındaki taksîmâtını bozabilecek kayda değer bir farklılığa rastlanmıyor.

Yine büyük ihtimalle Hâfız Post'un yaşadığı ya da vefatının üzerinden çok zaman geçmeden tertib edilmiş olabilecek ve 1680-1700 tarihleri arasına tarihleyebileceğimiz bir diğer mecmuada (OEFC)⁴⁴² güfte, Rehâvî faslına şöyle kaydedilmiş:

Usûleş Semâî

Gelse o şûh meclise nâze tegâfûl eylese

Reng-i izârı gülşeni meclis-i gül gül eylese

Ta'n-ger-i riyâz-ı huld olur idi vücûh ilin

Âşık-ı zâr-ı gülşeni vuslata bûlbûl eylese

⁴⁴¹ Bu kısım sonradan, iri bir kalemle ilâve olunmuş.

⁴⁴² [Fasıl Cöngü], İBB Atatürk Kitaplığı, OE Yz. 1614, 14b.

Terennüm-i Evvel: Tir yele lel lel lel le le lel li yele le le lel lel lel le le lel li

Terennüm-i Âhir: Tir yele lâ tir ye le lâ yel le li yel li yel le lâ lâ lâ lâ tir ye le lel lel lâ yel
le le lel li tere lâ tere lâ tere lâ tere lel le lâ tir ye le lel lel lel le le lel li

Yukarıya aynen aktarılan güftedeki bozukluklar açıkça görülüyor. Bu bozukluklara rağmen, aynen bir önceki mecmuada olduğu gibi, güftenin vezninde bir aksama yaşanmıyor. Bahsi geçen fasıl cöngünde (OEFC) rahat bir tâlik yazı ile, âdeta meşkte geçilen eserlerin kaydedildiği bir mecmua olduğu intibainı uyandıracak serbestlikte yazılmış, içindeki kimi güftelerin üzerinde “yazıla”, “bunlar yazılmaya”, “bu yazıla”, “Rast’a yazıla”, “Kürdî makâmı yerine yazıla” gibi kayıtlar bulunan bir mecmuadır. Dolayısıyla imlâya çok özen gösterilmemiş, alıntıladığımız kayıtlara bakılırsa, müsvedde gibi kullanılan meşk cöngündeki güfteler, bilâhare temize çekilmek üzere yazılıvermiş. Bu sebeple güftedeki bozukluk, mecmuanın çalakalem yazılışı ile ilgili olabilir. Ancak dikkat çekici bir diğer husus, ana terennümde birkaç ufak farklılık olmasına karşın, burada “terennüm-i âhir” olarak adlandırılan zeyl terennümünde ciddi farklar bulunması. Bütünüyle değişen yerler olmasa da tartımı bozan fazla lafızlar bulunuyor. Bu da eserin bestelenişinin/mecmualara aksedişinin üzerinden çok uzun bir zaman geçmemesine rağmen değişmeye başlayabildiğini açıkça gösteriyor.

17. yüzyılın sonlarında “Gelse o şûh”un tesbit edilebildiği son mecmua Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi’ndedir (M-HPM).⁴⁴³ Bu mecmuadaki yazı ve güfteleri kaydediş biçimi Hâfız Post’un mecmualarındakine çok benziyor. Güftelerin ise onun mecmualarından istinsah edildiği anlaşılıyor. Herhangi bir yerinde “fakîr, hakîr, li-muharririhî” nev’inden bir kayıt bulunmadığı için mecmuanın kime ait olduğunu tesbit etmek mümkün olmuyor. Ancak mecmuanın, Hâfız’ın hem hüsn-i hatta hem de musikide talebesi olan bir kişi tarafından yazılmış olma ihtimali akla geliyor. Şimdilik bu konuda daha fazla şey söylemek pek mümkün olmasa da Hâfız Post’un mecmualarında kullandığımız “HPM” kısaltmasını, başına “Mevlânâ Müzesi”ni ifade eden bir “M” ile

⁴⁴³ [Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2194, s. 11b.

birlikte bu mecmua için kullanıyoruz. Hâfız Post'un mecmuaları ve M-HPM hakkında bundan sonra yapılacak incelemelerde bu benzerlik göz önünde bulundurulmalıdır. Tabii benzerlik bu seviyede olunca “Gelse o şûh”un HPM-R’deki şekilde yazıldığına hayret etmiyoruz. M-HPM’deki güfte, Rehâvî faslının semâîleri arasına, HPM-MB ve HMP-İÜ’de bulunmayan, ilk terennümdeki fazla “âh” ve zeyl terennümündeki zaid “lâ” da dâhil olmak üzere, terennüm lafızlarındaki en ufak detaya kadar HPM-R’dekinin birebir kopyasıdır. HPM-R ve M-HPM arasındaki yüksek seviyede benzerlik ve M-HPM’nin HPM-R’den istinsah edilme ihtimali, müzikolojik değerlendirme yapmayı engelliyor. Fakat bu mecmualar arasındaki bağın daha açık şekilde ortaya konması, bize ileride daha farklı bilgiler sunabilir.

“Gelse o şûh”, Topkapı Sarayı Revan koleksiyonundaki fasıl mecmualarından birinde (REVFM-2)⁴⁴⁴, “Semâî/Beste-i Hâfız/Güfte-i Behcetî” başlığı ile kayıtlıdır. Mecmuadaki muhtelif yerlerde Hâfız Post’tun “merhum” olarak kaydedilmesi, 1694’ten sonra tertib edildiğini, diğer işaretler ise 18. yüzyılın başlarında tertib edilmiş olabileceğini gösteriyor. Semâînin güftesi bu mecmuada da Hâfız Post’un yazdığının birebir aynıdır ve Rehâvî faslındadır. Yalnız bu sefer güfte, HPM-R nüshasındaki fazla “âh” ve “lâ” bulunmaksızın, HPM-İÜ ve HPM-MB’deki gibidir. REVFM-2 de Hâfız Post’un talebesinden bir zat tarafından yazılmış olmalıdır.

Hâfız Post’un muasırı olan bestekârlardan Tesbîhî Emîr Çelebi’nin üç mecmuasından birinde (TEM-R) “Gelse o şûh”u buluyoruz.⁴⁴⁵ 1700’lerin başında tertib ettiğini tahmin edebileceğimiz bu mecmuasında Rast ve Rehâvî makamındaki eserleri aynı fasıl içine yazmayı tercih eden Emîr Çelebi, yine de Rehâvî makamındaki semâîleri ayırmış ve “Gelse o şûh”u da yalnızca “Hâfız Post” başlığı ile bu bölüme kaydetmiş. Tesbîhî’nin güfteyi oldukça bozuk bir surette ve terennümü de zeylsiz olarak, Hâfız Post’un yazdığından biraz farklı biçimde yazdığını görüyoruz. Daha iyi değerlendirebilmek için olduğu gibi aktaralım:

⁴⁴⁴ [Fasıl Mecmuası], TSMK, Revan 1725, 9b.

⁴⁴⁵ TEM-R, 6b.

Hâfız Post

Gelse o şûh meclise nâz-ı tegâfûl eylese

Reng-i hicâb-ı gülşen-i meclis-i gül gül eylese

Ta'n-geri riyâz-ı huld olurdu (...)⁴⁴⁶

Âşık-ı zârı gülşen-i vuslata bûlbûl eylese

a tir ye le lel lel le le le lel li

ah tir ye le lel lel lel le le le li

Hâfız Post'un yazdığına başta bir "a" lafzı bulunmuyor, Tesbîhî Çelebi, terennümün ilk kısmında bir "lel" lafzını "le" yapmış. İkinci kısmın başını Hâfız "ah yel le le", Tesbîhî ise "ah tir ye le" şeklinde yazmış. Bu farklar terennümün icrasında ciddi bir fark doğuracak mahiyette değildir. Tesbîhî'nin güfteyi de epeyce bozuk yazığına bakılırsa, "Gelse o şûh"u başka bir mecmuadan istinsah etmeyip, olduğu gibi hafızasından aktarmış olduğu anlaşılmaktadır. Zeyl terennüme yer vermediğine göre ya bu kısmı meşk etmemiş ya da meşk ettiği halde unutmuş olmalıdır.

"Gelse o şûh" Revan Kütüphanesi'nde bulunan, 18. yüzyılın başlarına ait başka bir fasıl mecmuasında (REVMF-1) "Semâî-yi Hâfız/Güfte-i Behcetî" başlığı ile, Rehâvî faslına kaydedilmiş. Güftede ciddi bir yanlışlık ve imlâ kusuru bulunmuyor. Yalnızca son mısradaki "vuslata" kelimesi "vaslına" şeklinde yazılmış. Terennümün ilk kısmında bir-iki küçük farklılık var. Zeyl terennümünde biraz daha fazla değişiklik olduğu görülüyor. Ancak bu değişiklikler lafızların tartımını etkileyebilecek boyutta değil. Yalnız terennümün sonunda, herhalde sayfanın kenarına yazılmış ve yazıldığı yere sığmamış olmaktan kaynaklanan bir eksiklik var.

1710 civarlarında tertib edilmiş olduğunu tahmin edebildiğimiz, içinde kâr, nakış ve savt nev'lerinde bir hayli eserin güftesi ile murabba ve semâî güfteleri bulunan, Küçük

⁴⁴⁶"وحله" şeklinde yazmış. Hiçbir anlamı yok. "Vücûh" için gereken bir "و" ve "ح" daha bulunsa idi, "vücûh ile" değil de "ح"nin noktasını unutarak "vücûhla" şeklinde yazmış diyebilirdik. Sehven böyle yazdığı anlaşılıyor.

İmam Mehmed Efendi'nin ve Yahya Nazîm Çelebi'nin hatırı sayılır miktarda eserini ihtiva eden, mündericatındaki âsâra bakılırsa eskilerin 'hassû'l-havas' dediği en seçkin zümreye ait olduğu intibainı uyandıran bir fasıl mecmuasında (GMFM)⁴⁴⁷ güfte şu şekilde yazılmış:

Hâfız/Usûleş Semâî

Gelse o şûh meclise nâz-ı tegâfûl eylese
Reng-i hicâb-ı gülşen-i meclisi gül gül eylese
Ta'n-gîr-i riyâz-ı huld olur idi vücûh ile
Âşık-ı zârı gülşen-i vaslına bûlbûl eylese

Tir yel lel lel lel le le lel li
Mîrim yele lel lel lel le le lel li

Güftede -herhalde sehven konmuş bir noktadan dolayı- “gîr” okunan ve esasen “ger” olması gereken kısım dışında birkaç farklı yer daha var. Ancak bu farklılıklar ile birkaç terkip hatası, manada ve vezinde ciddi bir değişiklik yaratmıyor. Son iki mecmuada, şiirdeki aslında “vuslata” olan ifadenin “vaslına” olarak yazılmaya başlanmış olduğunu müşahede ediyoruz. İleride de görüleceği gibi, güftenin bu şekilde dönüşen hali, nota dönemine kadar ince bir kanaldan aktarılagেecek ve standartlaşan güftede burası artık “vaslına” olacak. GMFM’de zeyl terennümü bulunmuyor. Terennüm-i evvelde ise tek ciddi fark, ikinci kısmın başına gelen “mîrîm” lafzıdır. Ama bu lafız da yapıyı değiştirmek için yeterli değildir. Eserin 18. yüzyıla ait bir notasına elbette sahip değiliz. Ancak elimize ulaşan melodiyi her iki güfte ile de seslendirmemiz mümkün oluyor.

1720-1740 seneleri arasında tertib edilmiş olduğunu söyleyebileceğimiz bir mecmuada⁴⁴⁸ “Semâî-yi Hâfız” başlığı ile Rast faslına kaydedilmiş olan güftede birkaç fark bulunuyor. Yine birtakım terkip hataları ile birkaç kelime değişikliği görülüyor;

⁴⁴⁷ [Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 151, 8a.

⁴⁴⁸ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5645, 5a. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 122, 123.

“hicâbî” yerine “izârî” gibi. Terennüm ise GMFM’dekini andıran bir tarzda, ancak biraz farklılık var: “Tir yel lel lel lel lel li . Dost tir yel lel lel lel yele lel li”. Bu mecmuada kayıtlı olan güfede dikkat çekici olan iki husus var; eserin ilk defa olarak Rast faslına yazılmış olması ve terennümünün kronolojik olarak kendisine en yakın mecmua olan GMFM’de kayıtlı olan terennüme benzemesi.

İçerdiği repertuardan ve sair karinelerden istidlâl edildiğine göre 1720-1740 seneleri arasında tertib edilmiş olduğu anlaşılan, yazısı, tezhibi, kâğıdı, cildi ile göz dolduran, seçkin bir zümreye mensup bir zata ait olduğu belli olan başka bir mecmuada (VMEFM-1)⁴⁴⁹ güfte Rast faslında ve büyük ölçüde yine GMFM’dekine benzer şekilde yazılmış, yalnız son mısradaki “vaslına” yerine, “vuslata” yazılışı tercih edilmiştir. Terennüm ise biraz farklı olarak ve yine GMFM’yi hatırlatan bir tarzda yazılmıştır: “Tir yele lel lel lel le le le lel . Mîrim yele lel lel lel le le lel li”

Oldukça karakteristik bir tâlik yazı ile kaleme alınmış olmasından rahatlıkla anlaşılabileceği üzere aynı elden çıkmış ve muhtelif kütüphanelere dağılmış olan 5 ayrı fasıl mecmuasında,⁴⁵⁰ mürettibi tesbit etmemize yarayacak hiçbir kayıt bulunmuyor. İçerikleri yüksek oranda örtüşse de 5 mecmuada da ayrı bir eser varlığı mevcut ve bu varlık 18. yüzyılın ortalarına ait repertuara ışık tutacak bir mahiyet arz ediyor. Bu mecmuaların üçünde (MMFM-1, MMFM-2, MMFM-3)⁴⁵¹ “Gelse o şûh” bulunuyor. Aynı kişinin elinden çıktıkları için güftenin üç mecmuada da bir-iki yazım yanlışı dışında tamamen aynı yazıldığı görülüyor. Bu yazımı aynen aktaralım:

Semâî-yi Hâfız

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese

Reng-i hicâb-ı gülşeni vuslata bûlbûl eylese

Ta’n- {gîr/gûr}-i riyâz-ı huld olur idi vücûhle

⁴⁴⁹ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5644, 7a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 119, 120.

⁴⁵⁰ MMFM-1 (Berlin Ms. Or. Fol. 1578), MMFM-2 (CTTMK 608), MMFM-3 (İÜK TY 591); Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 57-59; MMFM-4 (İBB AK, MC_Yz_K 431), MMFM-5 (SK EE 3478).

⁴⁵¹ MMFM-1, 29b; MMFM-2, 17b; MMFM-3, 4a.

Âşık-ı zâre gülşen-i hüsnünü gül gül eylese

Güftenin ikinci ve dördüncü mısralarında, aslî nüshadaki kelimelerin yer değiştirdiğini görüyoruz. Ağızdan ağıza dolaşırken değişmiş olan güfte, anlam bütünlüğü oluştursun diye herhalde mecmuanın mürettibi tarafından bir-iki dokunuş yapılarak yazılmış. Ancak güfte, orijinal anlamından uzaklaşmış. Üç nüshadaki en mühim fark, esasen “ta’ne-ger” şeklinde yazılması gereken terkinin, MMFM-1’de “ta’ne-gîr”, MMFM-2 ve MMFM-3’te “ta’ne-gûr⁴⁵²” gibi anlamsız biçimde yazılmasıdır. Terennüm ise üç mecmuada da farklı yazılmış:

Tir yele lel lel lel le le li

Yele lel lel lel le le le li (MMFM-1)

Tir yele lel lel lel le le li

Cânım yele lel lel lel le le le li (MMFM-2)

Tir yele lel lel lel le le li

A tir yele lel lel lel le le le li (MMFM-3)

Yukarıdaki terennümler için, Hâfız Post’un mecmualarındaki terennüm-i evvel ile 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde tertib edilmiş mecmualara yazılan terennümlerin ortalaması diyebiliriz. Aynı zatın neden terennümü farklı farklı yazdığı ise anlaşılamıyor. Bu sorunun cevabını bulmak mümkün olmayabilir. Ancak bu 5 mecmuada kayıtlı güfteler arasında başka mukayeseler yapılırsa, mürettibin güfteleri kaydediş sistemine dair daha fazla şey öğrenebileceğiz.

“Gelse o şûh”, 1740-1750 arasına tarihleyebileceğimiz bir diğer mecmuada (SMFM-3)⁴⁵³ “Semâî/Hâfız Post/Güfte-i Behcetî” başlığı ile ve bir-iki küçük fark dışında aynen MMFM’lerdeki gibi kaydedilmiş. Yalnız meyan başındaki sorunlu kısım ise burada

⁴⁵² “Gûr” Farsça bir kelime olup “mezar, kabir” anlamına gelmektedir. Güftenin böyle yazılmasının hiçbir anlamı yok, yanlışlıkla bu şekilde yazılmış olmalı.

⁴⁵³ **Mecmua-yı Makamât-ı Dede Efendi [Fasıl Mecmuası]**, İÜK TY 3608, 41b; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 83-85.

“ta’n gider/ta’n girer” gibi yazılmış. Bu şekliyle elbette hiçbir anlam ifade etmiyor. Terennüm tartım bakımından HPM-R’deki terennüm-i evvelle tıpatıp uyuyor. Yalnız terennümün ikinci kısmının başındaki “ah yel le le” lafzı “â tir yele” biçiminde yazılmış. Zeyl terennümü bu nüshada da mevcut değildir.

1165/1751-1752’de yazılmış olan mecmuada (SMFM-1)⁴⁵⁴ güfte, “vaslına” farkıyla, tamamen aslı gibidir. Yalnız terennümde bir karışıklık olduğu görülüyor. 18. yüzyılın ilk yarısına ait olan pek çok mecmuada gördüğümüz gibi, zeyl terennümü artık hafızalardan silinmiş. Fakat bu mecmuada da tek parça halinde uzun bir terennüm kaydedilmiş. SMFM-1’deki terennüm versiyonunun içinde, diğer nüshalardaki terennüm-i evvellere benzeyen yerler olmakla beraber ne Hâfız Post’un mecmualarındaki orijinal terennümlerle ne de yukarıda andığımız mecmualardaki terennümlerle uyuma göstermiyor. SMFM-1’in, içinde 3332 güfte bulunan, çok hacimli bir fasıl cöngü olduğunu hatırlamakta fayda var. Nitekim mecmuadaki bazı güfteler istinsah edilmek suretiyle yazılmış olabilir, mürettibin hafızasına dayanmıyor olabilir. Dolayısıyla terennümün bu nüshasından eserin dönüşüm süreci hakkında kayda değer bir şey çıkmadığını söyleyebiliriz.

1760-1770 yılları arasındaki bir tarihte tertib edilmiş olduğu anlaşılan başka bir fasıl cöngünde (VMEM-2) güfte, “Semâî-yi Hâfız/Güfte-i Behcetî” başlığı ile kaydedilmiş.⁴⁵⁵ Güfte meçhûl mürettibin mecmualarında (MMFM) kayıtlı olan hale benzemektedir. Ancak ciddi bir yazım hatası vardır. Meyan güftesinin başı “ta’nı gider” şeklinde yazılmıştır. Bu hata, hafızadan kâğıda dökülürken değil de başka bir yerden istinsah ederken yapılmışa benzemektedir. VMEM-2, içinde en çok güfte bulunan mecmualardan biridir ve ihtiva ettiği güftelere nazaran, bir akıl defterinden çok, antoloji mahiyeti gösteren bir mecmua olduğu intibaini vermektedir. Dolayısıyla buna benzer istinsah hataları çok şaşırtıcı değildir. VMEM-2 esasında bu semâî ve benzeri eserleri hafızasında saklayan bir musiki üstadı tarafından hattata yazdırılmış, dolayısıyla meyan güftesindeki

⁴⁵⁴ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5657, 37b.

⁴⁵⁵ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5641, 24b.

hata, hattatın dikkatsizliğinden de kaynaklanmış olabilir. Nitekim eserin terennümü tastamam MMFM-3'deki gibidir. Her halükârda VMEM-2, eserdeki başkalaşımın izlerini takip ederken dikkatli kullanmamız gereken bir mecmuadır.

“Gelse o şûh”, fihristinin alt tarafındaki kutucuklardan birine 1200/1785-1786 ve sonradan bu kaydın üstüne başka bir kalemle 1224/1809-1810 yazılmış olan bir fasıl mecmuasında (SAFM-2)⁴⁵⁶, sadece “Semâî” başlığıyla, Rast faslına kaydedilmiş. Güfteye bazı terkip yanlışları ve kelime karışıklıkları bulunuyor. Terennüm ise, bugüne kadar mecmualarda kayıtlı olanlara göre bariz bir farklılık gösteriyor. Öneme binaen aynen aktaralım:

Tir yele lel le le le le le le le le li
Cânım yele lel lelle lelle lel lel le le li

Burada terennüm, Hâfız Post'un mecmularındaki aslî versiyonundan epey uzaklaşmış görünüyor. “Lel” lafızları “le”ye dönüşmüş ve ilk defa olarak MMFM-2’de gördüğümüz gibi, ikinci kısmın başına “cânım” lafzı konmuş. Değişmeyen en bariz kısım ise, cümle sonlarındaki “le le lel li” lafızları olmuş. Bu terennümü bizim için önemli kılan şey, matbu mecmualarda yer alan, akabinde notayla tesbit edilen ve ses kayıtları ile sâmiamızda yer etmiş olan yaygın versiyon ile neredeyse birebir örtüşüyor olmasıdır. Günümüze yaklaştıkça terennümün de bugün bildiğimize daha çok benzemeye başlaması, eserlerin intikal sürecini gözlemlerken güfte mecmualarını kullanıyor olmamızın ne kadar isabetli olduğunu açık bir şekilde gösteriyor.

1780-1790 seneleri civarında tertib edilmiş olduğunu söyleyebileceğimiz başka bir mecmuada (FBFM)⁴⁵⁷ “Gelse o şûh”un güftesi Rast faslına, “Semâî-yi Hâfız/Güfte-i Behcetî” başlığı ile, MMFM’lerdeki versiyonu hatırlatacak biçimde kaydedilmiş. “Ta’ne-ger” yazılması gereken terkip yine “ta’ne-gûr” olarak yazılmış. Terennüm ise buraya kadar sıralanan versiyonlara nazaran kayda değer bir fark gösteriyor:

⁴⁵⁶ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5639, 4b; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 114-116.

⁴⁵⁷ [Fasıl Mecmuası], Millî Kütüphane FB 150, 7a.

Tir ye le lel lel li yâ la yel li
Cânım ye le lel lel le le le lel li

Sultan III. Selim'in saltanatının ilk devresine (1789-1800) ait olduğu anlaşılan bir mecmuada (SSFM-1), güfte yine MMFM'deki şeklini andırıyor.⁴⁵⁸ “Gelse o şûh”un SSFM-1'deki versiyonunda, güftenin yazılışında sık karşılaşılan terkip hataları görülüyor, önceki üç mecmuada görülen “ta’ne-gûr⁴⁵⁹” şeklinde yazıma bu mecmuada da rastlanıyor. Terennüm ise hayret verici biçimde FBFM'deki ile neredeyse tamamen aynı:

Tir ye le lel lel yâ lâ yel li
Cânım yele lel lel le le le le lel li

Görüldüğü gibi farklı olan tek yer, FBFM'de ilk satırdaki “yâ”nın öncesinde bulunan “li” lafzının SSFM-1'de bulunmayışı. Bu iki mecmua arasındaki yüksek örtüşmeyi nasıl izah edebiliriz? SSFM-1 saray kütüphanesine ait bir mecmua iken, FBFM, fizikî özellikleri bakımından kayda değer fazla özellik taşımayan, ancak muhteviyatındaki güftelerin, sayı ve nitelik bakımından seçkin bir mecmuadır. Mecmuaların aynı çevreye yahut yakın bir musiki ortamına ait olup olmadıkları hakkında bir bilgiye ulaşabilmiş değiliz. Ancak kronolojik bakımdan hemen hemen aynı devre ait olduklarını düşünürsek, terennümdeki örtüşmenin tesadüf olmadığı ve muhtemelen eserin bahsi geçen devirdeki yaygın icralarında terennümün bu şekilde icra edildiği söyleyebiliriz.

Yine Sultan III. Selim'in saltanatının ilk devresinde, hattâ belki de bu devrenin sonlarında, 1800 yılına doğru tertib edilmiş olan Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi'ndeki bir fasıl mecmuasında (M-SSFM)⁴⁶⁰ “Gelse o şûh”un güftesi MMFM, FBFM ve SSFMF-1'deki versiyonlara benziyor. “Ta’ne-ger” yine “ta’ne-gûr” olarak yazılmış. Terennüm ise şu şekilde yazılmış:

⁴⁵⁸ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5631, 12a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 109, 110.

⁴⁵⁹ “Gûr” Farsça bir kelime olup “mezar, kabir” anlamına gelmektedir. Güftenin böyle yazılmasının hiçbir anlamı yok.

⁴⁶⁰ [Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2193, s. 5.

Tir yele lel lel li cânım yele lel lel

Le le le le lel li

M-SSFM'deki terennüm, FBFM ve SSFM-1'de kayıtlı olan terennümün birinci kısmının sonundaki “yâ lâ yel li” kısmı dışında bu mecmualarla uyum gösteriyor. İşin ilginç tarafı, yine Sultan Selim'in saltanatının ilk devresine ait başka bir mecmuada (SSFM-2)⁴⁶¹ kayıtlı terennüm, sonlardaki fazla “le” lafzı hariç tamamen SSFM-1'dekinin aynıdır. SSFM-2'de yine FBFM gibi saray kütüphanesine ait olmadığı halde, saraya ve belki de bizzat padişaha ya da yakın çevresinden birine ait olan SSFM-1'deki terennümün aynısının bulunması özellikle kayda değer. Güftedeki en bariz fark ise, öteden beri mecmua mürettiblerinin, nasıl yazılacağına karar veremediği, meyan kısmının başındaki terkipte bulunmaktadır. Burası yine SMFM-3'deki gibi “ta'n gider” şeklinde yazılmıştır. Bu yanlışın yarım asırdan fazla zaman geçtiği halde birtakım kaynaklarda halen bu anlamsız biçimde yazılması dikkat çekicidir.

Güfte, Dürbînîzâde Hâfız Mustafa Efendi'nin 1801 tarihli fasıl mecmuasında karman çorman bir hal almıştır:

Semâî-yi Hâfız

Gelse o şûh meclise nâz-ı tegâfûl eylese

Reng-i hicâb-ı gülşen-i vaslına bülbül eylese

Ta'nı gider riyâz-ı huld olur idi vücûhle

Uşşâk-ı zâre gülşen-i hüsnü gül gül eylese

Tir yele lel lel lel le le lel li

A tir yele lel lel lel lel le le lel li

Güftedeki farkları tek tek incelemeye gerek yok. Ancak meyanın başında, SMFM-3'deki hata aynen tekrar edilmiş ve bir “ى” ilâvesi ile “ta'nı gider” yazılarak, âdetâ biraz

⁴⁶¹ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 3466; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 73, 74.

daha anlam kazandırılmaya çalışılmış! Terennümün ise yine SMFM-3'de kayıtlı olanla birebir aynı olduğu, dolayısıyla HPM-R'deki terennüm-i evvele benzediği dikkati çekmektedir.

Sâdullah Efendi'nin epeyce hacimli fasıl mecmuasında (SFM)⁴⁶², ilk varağının arkasına (Ib) düşülen bir kayıttan anlaşıldığına göre, ismi bilinmeyen eski bir musikişinas tarafından tertib edilmiş, sonra Müderriszâde Ârif Efendi'nin (1757-1829) tasarrufuna girmiş ve Ârif Efendi içine “mesmû olan” epeyce güfteyi ilâve etmiş, sonunda bu kaydın sahibi Sâdullah Efendi'nin eline geçmiştir. Mecmuanın kayıtlara geçen son mâliki Sâdullah Efendi de mecmuaya beste, semâî ve şarkı türlerinde eserlerin güftelerini yazmıştır. Yani mecmua geniş bir zaman aralığında ve 3 ayrı zat tarafından oluşturulmuş ve dolayısıyla aşağı yukarı bir asırlık zaman dilimine ait musiki eseri varlığını içermektedir. “Gelse o şûh” bu mecmuaya iki defa yazılmış. 12a'da Rehâvî faslının semâîleri arasına, mecmuanın ismi meçhûl olan ilk mürettibi tarafından, “Semâî-yi Hâfız Post/Güfte-i Behcetî” başlığı kaydedilmiş olan güftenin metni tamamen doğru olduğu gibi, terennüm de neredeyse Hâfız Post'un mecmualarındakinin aynıdır. Ancak zeyl terennümü önce yazılmış, terennüm-i evvel kısmı ise onun altına, “lâzime” başlığı ile kaydedilmiştir. 4a'da aynı güfte, Rehâvî faslındaki mevcudiyetine bakılmaksızın bu sefer Rast faslının semâîleri arasına, herhalde Müderriszâde Ârif Efendi tarafından bir kez daha kaydedilmiştir. Ama bu sefer güfte, 18. yüzyıl boyunca dönüşüp başkalaştığı şekliyle şöyle yazılmıştır:

Semâî-yi Hâfız/Güfte-i Behcet[î]

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese

Reng-i hicâbı gülşen-i vuslata bülbül eylese

Ta'ne-zen-i riyâz-ı huld olur idi vücûhile

Âşık-ı zâr-ı gülşen-i hüsnünü gül gül eylese

⁴⁶² [Fasıl Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 732.

Tir yele lel lel li cânım yele lel lel le le le le lel li

Ağızdan ağıza yayılarak başkalaşmış olan ve MMFM’lerden başlayarak, DM, MMFM, FBFM, SSFMF-1, SSFMF-2’de gitgide daha da bozuk bir hal almış olan güftenin bu yeni halinin, ulemadan olan Ârif Efendi tarafından vezne ve manaya uydurulmak kastıyla tashih edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Son mısradaki anlam bulanıklığı devam ediyorsa da yukarıda iktibas edilen diğer güfte nüshalarından daha anlaşılır bir vaziyette olduğuna şüphe yoktur. Nitekim epeyce bozulmuş olduğunu yukarıdaki örneklerde gördüğümüz meyan mısraının baş tarafı, manaya uygun düşecek şekilde, “ta’ne-zen” olarak tadil edilmiştir.

“Gelse o şûh”, 1820’lere tarihleyebileceğimiz, fevkalâde sanatlı, saray işi olduğuna şüphe bulunmayan, İnan Kırâç’ın özel koleksiyonundaki mühim bir mecmuanın (İKM) Rast faslına, “Semâî-yi Hâfız Post” başlığı, güftesi mükemmelen doğru ve terennümü yalnızca bir “le” lafzı eksikliği ile nota döneminden beri bildiğimiz ve bugün icra ettiğimiz şekliyle kaydedilmiştir. Terennümün, SAFM-2’deki, nota dönemine temel teşkil eden şekli takip ettiğini söyleyebiliriz.

1806-1810 seneleri arasına tarihleyebildiğimiz başka bir mecmuada (YB-FM-1x)⁴⁶³ “Gelse o şûh”, bir-iki terkip hatası ile ama ana gövdesi metnin orijinaline uygun biçimde Rast faslına, “Semâî-yi Hâfız Post” başlığı ile kaydedilmiştir. Aslî nüshalardaki güftelerin son mısraında yer alan “vuslata” kelimesinin bu mecmuada “vaslına” olarak yazılmış olduğunu not etmek gerekiyor. Terennüm bir-iki imlâ değişikliği dışında İKM’deki gibidir. İKM’deki eksik “le” lafzı ise bu nüshada yer almaktadır.

Matbu mecmualar yayımlanmaya başlamadan hemen önceki devre ait, yüksek ihtimalle 1853-1860 arasındaki bir tarihte tertib edilmiş olma ihtimali yüksek bir mecmuada (KO-FM-1) güfte ve terennüm YB-FM-1’deki gibidir. Standart versiyonun oluşmasına az bir zaman kala güfte son şeklini almışa benzemektedir.⁴⁶⁴

⁴⁶³ [Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 5929, 8a.

⁴⁶⁴ KO-FM, s. 14.

Musiki tarihinin ilk matbu fasıl mecmuası olan Haşim Bey mecmuasının yalnızca ilk baskısında bulunan “Gelse o şûh”, ikinci baskıya alınmamıştır. Haşim Bey’in ikinci baskıda bazı klasik eserleri çıkardığını ve ikinci baskıya kadar geçen 11 sene zarfında yaygınlık kazanmış olan, sık icra edilen eserlerin güftelerine ağırlık verdiğini biliyoruz.⁴⁶⁵ Haşim Bey her nedense “Gelse o şûh”u çıkarmış, yürük semâî olarak “Hâce”ye yani Abdülkadir-i Merâgî’ye atfedilen “Ahû biyâ mirzam”ı yerinde bırakmayı tercih etmiştir.

Bolahenk Nuri Bey’in mecmuasında⁴⁶⁶, Hacı Fâik Bey’in *Fâikü’l-Âsâr*’ında⁴⁶⁷, Muallim İsmail Hakkı Bey’e ait olduğu bilinen *Câmîü’l-Elhân*’da⁴⁶⁸ ve matbu mecmuaların en mufassallarından olan Ahmed Avni Bey’in *Hânende*’sinde⁴⁶⁹ güftedeki alışılmış terkip ve kelime hataları aşağı yukarı aynen tekrarlanmış, terennüm ise bilinen şeklinde yazılmıştır. Yalnız *Câmîü’l-Elhân*’da terennümün birinci kısmında diğer mecmualarda ve notaların büyük çoğunluğunda 10 adet olarak yazılan “le” lafzı 11 adet yazılmıştır. Ayrıca *Câmîü’l-Elhân* ve *Hânende*’de, terennüm nağmelerinde sekte yapılan yerlere bir karakter boşluk konmuş, bu suretle âdetâ terennümün bağlı okunması gereken yerlerine özellikle dikkat çekilmek istenmiştir.

3.2.2. Klasik Musikin Çekirdek Repertuarı ve Çekirdek Repertuardaki Eserlerin Dönüşümü

Çekirdek repertuar, makam müziği çerçevesinde müzik üreten Osmanlı musikişinaslarının yüzyıllar boyu çalıp-söyledikleri, hocalarından öğrenip talebelerine aktardıkları eserler içinde en yaygın, birbirinden fiziksel olarak ve musiki anlayışı bakımından nisbeten uzak sayılabilecek çevrelerde dahi musiki meşkinin rûknü kabul edilen eserleri ifade eder. Söz konusu eserler, zamanla bestelendikleri makamın melodik

⁴⁶⁵ Her iki baskıda yer alan güftelerin titizlikle incelenerek mukayese edildiği çalışma için bkz. Hüseyin Kıyak, “Haşim Bey Mecmuası: Birinci ve İkinci Baskının Mukayesesı”, **XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri ~ 11-13 Kasım 2014**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ, İstanbul, Ağustos 2015, C. II, s. 681-745.

⁴⁶⁶ [Bolahenk] Mehmed Nuri, **Mecmua-i Karha ve Nakışhâ Beste ve Semâî ve Şarkıyyât**, s. 27.

⁴⁶⁷ Hacı Fâik Bey, **Fâikü’l-Âsâr**, İstanbul, tarih yok, s. 2.

⁴⁶⁸ **Câmîü’l-Elhân**, s. 13.

⁴⁶⁹ Ahmed Avni (Konuk), **Hânende - Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası**, Kütübhâne-i Cihan Sahibi Mihran, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1317/1899-1900, s. 32.

zeminini teşkil eden yapıtaşlarına dönüşürler. ‘Fî tarihinde’ edvarlarda, musiki nazariyatı risalelerinde yazılmış makam tarifleri, çekirdek repertuardaki eserlerin musikişinaslar üzerindeki belirleyici etkisi sebebiyle çoğu kez anlamını yitirir. Klasik musikinin sadece belli bir zümrenin kolektif hafızasında yaşayan, -bahis konusu olan özellikle sözlü eserler ise- belli bir tarihe kadar neredeyse notaya hiç aktarılmayan ve zamanın aşındırıcı etkisine karşı koyamayarak yavaş yavaş değişen eserleri, meşkin ve musiki öğreniminin temelini oluşturur. Dolayısıyla çekirdek repertuarda hangi eserlerin bulunduğunu ve içlerinde nota dönemine ulaşabilme şansını yakalamış olanları belirlemek, bu repertuarın ve repertuardaki eserlerin dönüşüm süreçlerini analiz etmek, musiki icra pratiğinin tarihini yazmak için evvelemirde başvurmamız gereken yöntemdir. Çekirdek repertuarın izini sürebileceğimiz başlıca mecra ise elbette güfte mecmualarıdır.

17. yüzyılın ortasından itibaren klasik musikinin ‘kanon’u oluşmaya başlar. Daha eski devirlerde bestelenmiş ve bir şekilde hayatta kalmayı başarmış az sayıda eser bu kanona esas teşkil etmiştir. Öyle ki, sözlü repertuarda çoğu zaman kâr yahut nakış olarak karşımıza çıkan kadim eserler, ait oldukları makam faslının başlıca eserleridir. Örneğin 1670’lerden sonra tertib edilmiş olan ve özellikle Hâfız Post’un mecmualarında ‘kanonik’ görünümünü kazanmış olan Hüseyinî faslındaki kârların, uzun yıllar boyunca repertuarda eser sayısı bakımından zirvede bulunan Hüseyinî makamına ait çekirdek repertuarı oluşturan unsurlar haline geldiğini görüyoruz. Bu eserlere 17. yüzyılın ilk yarısında ve daha eski devirlerde tertib edilmiş mecmualarda rastlanmıyor. Hâfız Post’un Topkapı Sarayı’ndaki mecmuasında (HPM-R) yer alan Hüseyinî makamındaki üç kârdan ilki, Muhammes usûlünde, “Çâre-i Dil” ismindeki kârdır. “Hoca”ya atfedilen kâr HPM-R’nin yakın çağdaşı olan, takribî 1660-1700 yılları arasında tertib edilmiş olan ve kâr içeren mecmuaların çoğunda mevcuttur.⁴⁷⁰ “Çâre-i Dil” 18. yüzyıl boyunca yaşamaya devam

⁴⁷⁰ Örneğin bkz. [Musikiye Dair Risâle ve Güfte Mecmuası], BNF Suppl. Pers 1121, 128b; [Fasıl Mecmuası] (KNM), Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6747, 20b; Ahîzâde Ali Çelebi, *Kitâbü İlm-i Edvâr-ı İlm-i Mûsikî*, (telif tarihi: 1676), Hüseyin Sadettin Arel’in aslî nüshadan istinsahı, mikrofilmi: Süleymaniye Kütüphanesi, Özel 816, s. 18.

etmiş⁴⁷¹, Hüseyinî faslının çekirdek repertuarındaki varlığını Sultan III. Selim devrine (1789-1808) kadar devam ettirmiştir.⁴⁷²

Çekirdek repertuardaki bir diğer eser ise, “Kavl-i Hüseyinî” olarak bilinen ve “Şâhâ zi lutf-i” diye başlayan meşhur kârdır. “Çâre-i Dil” gibi, bu kâra da 1660’lardan itibaren tertib edilmiş mecmuaların büyük çoğunluğunda rastlıyoruz.⁴⁷³ İsminden de anlaşılaacağı üzere esasen bir ‘kavl’ olan bu eser, Osmanlı musiki icra pratiğinde ‘kavl’e yer olmadığından kâr olarak icra oluna gelmiş, nihayet repertuardaki diğer kâr ve nakışların önüne geçerek, nota dönemine ulaşabilen yegâne kadim kâr olmuştur. Halbuki Hâfız Post ve akranlarının mecmualarında, mecmuanın hacmine ve içeriğinin zenginliğine bağlı olarak Hüseyinî faslında, sayıları 3 ilâ 9 arasında değişen sayıda kâr güftesi bulunabilmektedir.⁴⁷⁴ Her nedense “Kavl-i Hüseyinî” “Çâre-i Dil” ile birlikte musiki mahfûzâtının çekirdeğine yerleşmiş ve en sonunda refikini de alt ederek Hüseyinî faslında, kâr formunun yegâne temsilcisi oluvermiştir. Nitekim ne matbu fasıl mecmualarında ne de nota kaynaklarında Hüseyinî makamında başka bir kâr bulunmaz.⁴⁷⁵

Neden Hüseyinî makamındaki kârların sayısı azalmış ve çekirdek repertuarda niçin yalnızca “Kavl-i Hüseyinî” kalmıştır? Bu sadeleşmeyi temin eden nedir? Hüseyinî makamında yeni bir kâr bestelenmemesine rağmen eski örneklerden, biri hariç hepsinin kaybolması nasıl izah edilebilir? Bir eseri çekirdek repertuara sokan nedir? Çekirdek repertuardaki sadeleşmeyi hangi mekanizmalar belirlemektedir? İncelenen konunun mahiyetine göre bu soruları çeşitlendirebiliriz. Soruların kat’i cevaplarını bulmak hayli güçtür. Ancak sadece doğru soruları sorup bu sorular üzerinde akıl yürütmek dahi, klasik musikide repertuarı var eden ve devridaimini sağlayan yapıları anlamamıza yardım

⁴⁷¹ Yer aldığı bazı mecmualar için bkz. **TE-R**, 37a; **GMFM**, 77b; **HM**, 214a; **SSFM-1**, 106b.

⁴⁷² Eserin yer aldığı erken 19. yüzyıla ait mecmualara bir örnek için bkz. **SSFM-3**, 46b.

⁴⁷³ Kronolojik sıraya göre bazı örnekler için bkz. **KNM**, 19b; **BVM**, 159b.; **HPM-R**, 40b; **OEFC**, 19a; **TE-R**, 37b; **GMFM**, 78a.

⁴⁷⁴ Örneğin bkz. **HPM-R**, 40b, 41a; **TE-R**, 37 a-b; **GMFM**, 77b-79a.

⁴⁷⁵ Örneğin bkz. Ahmed Avni (Konuk), **Hânende - Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası**, s. 381; **Haşim Bey Mecmuası**, 1. baskı, s. 237.

edecektir. Notanın kullanılmadığı devirlere ait eserler için bu incelemeyi yürütebileceğimiz neredeyse tek mecra vardır, o da güfte mecmualarıdır.

3.2.3. Bestelenmiş Güftelerin Tekrar Bestelenmeleri ve Nazîreler

Klasik Türk musikisinde, vaktiyle bestelenmiş bir güftenin, aradan belli bir zaman geçip de eski bestesi unutulduğunda tekrar bestelenmesi, çok sık karşılaşılan bir durum, âdetâ bir fenomendir. Öyle ki Dede Efendi, Zekâî Dede gibi bazı 19. yüzyıl bestekârlarının, özellikle klasik beste türlerinde besteledikleri güftelerin en az üçte birinin, daha eski devirlerde yaşamış bestekârlarca, ya aynı makam ve usûlde⁴⁷⁶, ya da başka makamlarda bestelendiğini biliyoruz. Bu bilgiyi de elbette güfte mecmualarından öğreniyoruz. Bestekârların eski zamanlarda bestelendikleri halde elde sadece güfte, terennüm ve künyesi kalmış eserleri, eslâfın güfte mecmualarını inceleyerek tespit ettiklerini ve onları tekrar tekrar bestelediklerini net biçimde görüyoruz. Hal böyle olunca, bestekârların güfte seçiminde hangi önceliklerle hareket ettikleri, aynı güftenin hangi makam ve usûllerde bestelenebildiğinin tesbiti, hangi güftelerin tekraren bestelenebilecek seviyede görüldüğü gibi hususlar için güfte mecmualarında araştırma yapmamız gerekmektedir. Ulaşacağımız sonuçlar, bestekârların estetik tercihleri ve beste teknikleri üzerine fikir yürütmemizi kolaylaştıracaktır.

Bazı güfteler, yukarıda andığımızın aksine, besteleri unutulmadığı ve güncel repertuarda varlığını koruduğu halde, ya bestesi unutulmuş zannedilerek⁴⁷⁷, yahut da aynı

⁴⁷⁶ Dede Efendi'nin Zencîr usûlündeki Bestenigâr bestesi, böylesi bestelere iyi bir örnektir. İtrî tarafından bestelenen “Meşamm-ı hâtıra” güftesi Dede Efendi tarafından aynı makam ve usûlde tekrar bestelenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Harun Korkmaz, “Bestenigâr Beste Muamması”, **Musikişinas Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Sayı 14, İstanbul, 2015, s. 121-141 (Yazı bir dizgi hatası sebebiyle sonuç paragrafları eksik olarak yayımlanmıştır. Yazının tamamının yer aldığı bağlantı için bkz. (çevrimiçi) https://www.academia.edu/58170168/Bestenig%C3%A2r_Beste_Muammas%C4%B1, 2 Kasım 2021).

⁴⁷⁷ Zekâî Dede'nin kendinden önceki devirlerde bestelenmiş birtakım güfteleri ya bestesi unutulmuş zannederek ya da bestesi mevcut olduğu halde, aynı makam ve usûlde bestelediğine tanık oluyoruz. Küçük Mehmed Ağa'nın “Şükûfe-zâr-ı izârin gülün nazîresidir” mısraı ile başlayan Dilkeşhâverân/Zencîr bestesini aynı makam ve usûlde bestelemesi buna iyi bir örnektir. Küçük Mehmed Ağa'nın bestesinin, Dede Efendi'nin talebelerinden Üsküdarlı Dümtek Vâhib Efendi'den yazılmış notası bulunmakla birlikte (Halil Can tarafından, Leon Hancıyan koleksiyonundaki Hamparsum notasından Batı notasına aktarılacak suretiyle yazılmış, Refik Fersan, Refi Cevat Ulunay ve Dürri Turan tarafından imza edilerek onaylanmış notanın orijinal nüshalarından biri Alâeddin Yavaşca'nın koleksiyonundadır), Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından

güfte üzerinde farklı bir tasarrufta bulunmak kastıyla tekrar bestelenirler.⁴⁷⁸ Bu da bize, bir güftenin farklı şekillerde ve başka ellerde nasıl işlenebildiğini gösterir. Eserler üzerinde analiz yaparken bu bilgi bizim için son derece verimli bir hareket noktasıdır. Hele de iki usta bestekâr aynı güfteyi, aynı makam ve usûlde bestelemiş ve bu iki eserin de notası elimize ulaşmışsa, makamın kullanılışı, güftenin usûle tatbiki ve ezgilendirme biçimi hakkında rahatça fikir yürütebiliriz. Son örneğe uygun eserler, nota koleksiyonları ile güfte mecmuaları beraberce değerlendirilerek incelenmelidir. Böylelikle araştırmamızın mahiyetine göre, eserlerin yazılı kaynaklardaki izlerini takip edebiliriz.

Musikide tıpkı edebiyatta olduğu gibi nazîre geleneği mevcuttur. İzlerini en azından güfte mecmualarında 15. yüzyıla kadar sürebildiğimiz bu geleneğin ne zaman oluştuğunu tesbit edemesek de diğer sanatlarda olduğu gibi edebiyatta ve musikide, önceden üretilmiş olan esere saygı göstermek maksadıyla ya da onunla yarışmak ve önüne geçmek arzusuyla yaratılan eserlerin eski zamanlardan beri mevcut olduğunu biliyoruz.⁴⁷⁹ Klasik Türk musikisinin saz ve sözlü eser repertuarında nazîreler belli bir yekûn tutmaktadır. Bazı eserlerin nazîre olma özelliklerini rivayetler yoluyla öğrenmemize karşın, kimi eserleri incelediğimizde, kendinden önce bestelenen eserlerle belirgin benzeyişler taşımalarından hareketle, nazîre olarak bestelenmiş olma ihtimallerini değerlendirebiliyoruz. Ancak bir eserin nazîrelik vasfını belirten yazılı kaynaklar oldukça sınırlıdır. Sayıları bir elin

da biraz farklı bir tarzda notaya alındığını tesbit edebiliyoruz. Ancak Zekâî Dede bu güfteyi, terennümleri de büyük ölçüde önceki besteden alarak yeniden bestelemiştir. Eserin notası için bkz. Zekai Dedezâde Ahmed (Irsoy), Doktor Suphi (Suphi Ezgi), **Türk Musikisi Klasiklerinden Hafız M. Zekâî Dede Efendi Külliyyatı**, cilt II, İstanbul Konservatuvârı Neşriyatı, İstanbul Halk Basımevi, İstanbul, 1941, s. 203-205.

⁴⁷⁸ Dede Efendi'nin Şehnaz Yürük Semâîsi buna iyi bir örnek teşkil eder. Âmâ Kadri Efendi'nin Nevâ Ağır Semâî olarak bestelediği, rûbai vezninde olduğundan semâî olarak bestelenmesi hususî bir maharet gerektiren "Sevdi bu gönül seni yamân eylemedi" mısraıyla başlayan güfteyi, Dede Efendi Şehnaz'da yürük semâî olarak bestelemiştir. Âmâ Kadri Efendi'nin söz konusu eseri, 17. yüzyılın son çeyreğinden beri okunagelen, meşhur bir eserdir. Dede Efendi'nin bu eseri bilmemesine pek imkân yoktur. Eskiden bestelenmiş güfteleri bestelerken, özellikle besteleri unutulmuş olanları tercih eden Dede Efendi, bu sefer başka bir makamın faslında okunan bir güfteyi, herhangi bir nazîre düşüncesi de olmaksızın bestelemiştir. Sadece güftenin ana gövdesini kendi eserine almış, terennümleri tamamen kendine mahsus bir tarzda belirlemiştir. 20. yüzyılın önde gelen müzik adamlarından Mesut Cemil, Üstad Kânî Karaca'nın okuduğu Şehnaz Takım'ın anonsunu yaparken, Âmâ Kadri Efendi ile Dede Efendi'nin bu güfte üzerindeki farklı tasarruflarını, "ikisi de ayrı ayrı güzellikler âlemi ve dünyası" şeklinde tasvir etmektedir.

⁴⁷⁹ Örneğin Arap Edebiyatı'nda nazîre (muâraza, ihtizâ) geleneği İslâmiyet öncesine kadar dayanmaktadır. Bkz. İsmail Durmuş, "Nazîre", **DİA**, C. XXXII, 2006, s. 458.

parmaklarını geçmeyen 17. ve 18. yüzyıl nota mecmualarında *Mecmua-yı Sâz ü Söz* (MSS) dışında kalanlarda sözlü eser bulunmadığından, yalnızca nazîre olduğu kaydedilen peşrev ya da saz semâîlerini,⁴⁸⁰ nazîre yapıldıkları eserlerle birlikte bu mecmualarda kayıtlı buluyoruz. MSS'deki sözlü eserlerden nazîre olduğu belirtilmiş olan yoktur. Notanın yaygınlaşmadığı devirlere ait sözlü eser repertuarında, nazîreleri tesbit edebileceğimiz mecra güfte mecmualarıdır. Çok sık olmamakla birlikte güfte mecmualarında hangi eserin nazîre olduğu kaydedilmiştir.⁴⁸¹ Nazîreye konu olan eserin güftesiyle birlikte kaydedilen nazîreler, aynı dönemde yaşamış bestekârların müzikal ilişkisini göstermesi bakımından oldukça kıymetlidir. Hangi tip eserlerin ve güftelerin nazîreye konu olduğu, nazîrenin makam, usûl ya da beste türü bakımından nazîresi olan eserle ortaklıkları, güfte mecmualarında başlığında “nazîre” kaydı bulunan güfteler incelenerek bulunabilmektedir.

3.2.4. Müşterek Bestelenen Eserlerin Musiki Tarihindeki Yeri

Klasik Türk musikisi tarihinde, iki ya da daha fazla bestekârın, bir musiki eserini yaratırken ortaklaşa hareket ettiğini görüyoruz. ‘Müşterek beste’ olarak adlandırdığımız bu eserlerden bazıları günümüze de ulaşmıştır. Örnek vermemiz gerekirse, İsmail Dede Efendi ile ‘İngiliz’ lakabıyla anılan hariciyeci, Reîsülküttab Mahmud Râîf Efendi’nin (ö. 1807), Sultan III. Selim döneminin bir alâmet-i farikası olan ‘cedid’ isimli pek çok unsura izafeten terkiib edilmiş “Rast-ı Cedîd” makamında besteledikleri ‘Kâr-ı Müşterek’, 19. yüzyılda bestelenmiş kârlar arasında, iki bestekârın ortaklaşa bestelediği bilinen tek

⁴⁸⁰ Örneğin bkz. Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu), *Kitabü İlm-i Mûsikî ‘ala Vechi’l-Hurufât*, İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Y. 100, 148a-b; Ali Ufki’nin Paris mecmuasındaki bir notta doğrudan bir saz eseri ve nazîresi zikrediliyor: “Peschrewi Szukiufi zar [Peşrev-i Şükûfezâr] we nazîresi Huseinide [ve nazîresi Hüseyinî’de]”, Judith Haug, *Ottoman and European Music in Ali Ufuki’s Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context*, Volume 1: Edition, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Münster, 2020, s. 431.

⁴⁸¹ Hâfız Post’un mecmualarında nazîre olarak bestelenmiş eserler, nazîreye konu olan eserin peşine yazılmıştır. Bazı örnekler için bkz. **HPM-R**, 20b, 28b, 40b, 69b; Aynı durum güfte içeren başka mecmualarda da görülmektedir. Örneğin bkz. **Fâsil Mecmuası**, İÜK TY 5640, 19b; **Güfte, Eş’ar, Resâil ve Fevâid Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi, Hüsrev Paşa 763, IIa.

eserdir.⁴⁸² Bahis konusu eserin notası elimizde olduğundan ve mevcut kaynaklar bu eserin ‘müşterek’ bestelendiğini bestecileriyle birlikte zikrettiğinden⁴⁸³, bu hususta güfte mecmuaları sadece var olan bilgiyi teyit ediyor. Ancak elimize notası ulaşmayan, ancak ortak bestelendikleri, güfte mecmualarından anlaşılan bir kısım eserler, beste yaparken birlikte hareket eden musikişinaslar hakkında bulunmaz bilgiler sunabiliyor.

Tesbîhî Emîr Çelebi’nin elimizdeki üç mecmuasının birinde (TE-MO), oldukça yıpranmış ve sayfaları eksilmiş olmasına rağmen, fevkalâde ilginç bilgiler buluyoruz. Mecmuadaki bir Nihâvend nakşın başlığı, müştereken bestelenen eserlerden birini daha gündemimize taşıyor: “Nakış/Muhammes/Mahmûd/Meyânhâne İmâm-ı Sultânî Arabzâde Efendi’nindir”.⁴⁸⁴ Sadece “Mahmud” olarak zikredilen bestekârın kim olduğunu şimdilik tesbit edemiyoruz. Ancak *Atrabü’l-Âsâr*’da Mahmud adında iki bestekâr zikredilmektedir; Diyarbekirli Mahmud Çelebi ve Üsküdarlı Mahmud Ağa. İkisi de IV. Mehmed döneminde (1648-1687) yaşamışlar, Mahmud Ağa, Ekim 1688 dolaylarında vefat etmiştir. Diyarbekirli Mahmud Çelebi’nin ise vefat tarihini tesbit edemiyoruz. Eserin meyanını besteleyen “İmâm-ı Sultânî Arabzâde”ye gelince... Meşhur bir ulemâ ailesi olan Arabzâdeler’e mensup bir bestekâr olarak musiki tarihinde ismi geçen kişi, Abdurrahman Bâhir Efendi (ö. 1746)’dir.⁴⁸⁵ Kazaskerliğe kadar yükselmekle birlikte, gerçekten de padişah imamlığı yapmış, 1710’da Sultan III. Ahmed’in başımamı olmuştur. Abdurrahman Efendi 1100/1688-1689 yılında doğduğuna göre, Mahmud Ağa’yla müştereken eser bestelemiş olamaz. Diyarbekirli Mahmud Çelebi’nin ne zaman vefat ettiğini bilmemekle birlikte, eldeki işaretler onun da hayatının önemli bir kısmının 17. yüzyılda geçtiğini gösteriyor. Dolayısıyla Abdurrahman Bâhir Efendi’nin bu iki zat ile de

⁴⁸² Eserin bulunduğu bazı fasıl mecmuaları için bkz. **Fasıl ve İlâhî Mecmuası**, Suna ve İnan Kırâç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Şevket Rado 56 (**FİM**), 1a (“Kâr/Hafif/Müşterek/Dede Efendi ve İngiliz Mahmud Efendi” başlığı ile kayıtlı); *Fasıl Mecmûası*, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1853-1860, KO-FM, s. 4 (“Kâr/Hafif/Müşterek/Dede Efendi” başlığı ile kayıtlı); **Fasıl Mecmuası (İnan Kırâç Mecmuası/İKM)**, İnan Kırâç’ın özel koleksiyonunda, tertib edildiği muhtemel tarih aralığı: 1805-1810, 1b (Rast faslında, “Kâr-ı Dervîş İsmâil/be-Usûl-i Hafif” başlığı ile kayıtlı)

⁴⁸³ Örnek bir nota için bkz. **Dârüelhan Külliyyâtı 181-263**, Sema Vakfı, İstanbul, 1995, nr. 192.

⁴⁸⁴ **TE-MO**, 28a.

⁴⁸⁵ Hayatı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Nuri Özcan, “Abdurrahman Bâhir Efendi”, **DİA**, C. I, İstanbul, 1988, s. 158.

birlikte beste yapabilmesi, kronolojik olarak mümkün görünmüyor. Tesbihî Emîr Çelebi 1742-45 yılları arasındaki bir tarihte vefat etmiştir.⁴⁸⁶ Bahis mevzuumuz olan mecmuasını (TE-MO) ne zaman tertib ettiğini belirleyememekle birlikte, içindeki repertuarı ve eser künyelerini değerlendirerek 18. yüzyılın başlarında kaleme almış olduğunu tahmin edebiliyoruz. Şu halde “İmâm-ı Sultânî Arabzâde Efendi” olarak anılan zat, Abdurrahman Bâhir Efendi ise, gençlik çağında bestelediği bir meyan olmalı. Tabii şu da mümkün; Önceden ya meyansız olarak bestelenmiş, veyahut da meyanı unutulmuş eseri ele alan bestekâr, esere bir meyân ilâve etmiş olabilir.

Müştereken bestelenmiş kâr, nakış gibi eserlerin yanı sıra, yalnızca iki örneğine rastladığımız ‘bahr-i tavîl kâr” türünde bestelenmiş Bûselik Aşîrân ve Tâhir makamındaki iki eser de mecmualarda karşımıza çıkmaktadır. Tarihte bestelenmiş ilk bahr-i tavîl kâr, ‘Kâr-ı Celebler’ ismini taşır. Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi’nin (1541-1600) üçüncü Türkçe dîvânı olan *Lâyihatü’l-Hakîka*’da yer alan ve “Kasîde-i Bahr-i Tavîl Der-sıfat-ı Hûbân-ı Lâzimü’t-Tebcîl” başlığını taşıyan bahr-i tavîl, Bekir Çavuş’un (Ebubekir Ağa) öncülüğünde, İsmail Çavuş [İsmail Ağa], İbrahim Çavuş, Ali Ağa [Maktûl Ali Paşa], Ahmed Çavuş [Portakal Ahmed] ve Mustafa Çavuş [Müezzîn Mustafa Ağa] tarafından bestelenmiştir.⁴⁸⁷ Esasında koyun, keçi, sığır gibi kesim hayvanlarını canlı olarak satan kişi demek olan ‘celeb’, Osmanlı sarayında işe yeni başlayan acemi oğlanlarına verilen bir isimdi.⁴⁸⁸ Anlaşılan Ebubekir Ağa, beste yapmanın inceliklerini öğrettiği genç yeteneklerle, müştereken bir eser bestelemiş, esere de sarayda musiki tahsili gören ve fâsıllarda hânendelik eden bu acemi oğlanlara nisbetle “Kâr-ı Celebler” ismi verilmiş.

Bûselik Aşîrân makamında, çeşitli usûl geçkileri kullanılarak bestelenen *Bahr-i Tavîl Kâr-ı Celebler*’in mevcudiyetini, yalnızca güfte mecmualarından öğreniyoruz. Bu eser vesilesiyle, ‘bahr-i tavîl kâr’ adlı bir beste türü olduğunu, dîvân edebiyatında az örneğine rastlanan bir nazım biçimi olan ‘bahr-i tavîl’lerin musiki eseri olarak işlendiğini,

⁴⁸⁶ Tesbihî’nin befat tarihiyle ilgili detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 319.

⁴⁸⁷ Eserin yer aldığı bazı mecmualar için bkz. **HM**, 259b, **VMEM-2**, 272b; **MF**, 1a.

⁴⁸⁸ İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı**, redaksiyon ve etimoloji: Ahmet Topaloğlu, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Haziran, 2018, C. I, s. 474.

6 bestekârın bir araya gelerek devâsâ büyüklükte bir eser yarattıklarını ve bunu sarayda icra ettiklerini öğreniyoruz. Musiki tarihi açısından oldukça enteresan bilgiler sunan bu ve benzeri eserler, çoğu zaman sadece güfte ve künyelerin kayıtlı olduğu güfte mecmualarının, bizim için öncelikli tarih kaynaklarından olduğunu vurguluyor.

3.2.5. Bestekârı Bilinmeyen yahut Yanlış Bilinen Eserlerin Güfte Mecmualarına Müracaat Edilmek Suretiyle Kime Ait Olduklarının Öğrenilmesi

Osmanlı güfte mecmualarının en mühim özelliklerinden biri, özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra tertib edilenlerindeki güftelerin künyelerinde bestekâr ismi bilgisi vermede oldukça hassas davranılmasıdır. Belli ki Osmanlı’da musikişinaslar ya da musikisever münevverler, bir eserin kime ait olduğunu önemsemişler ve kaleme aldıkları mecmualardaki eserlerin künyesinde, aidiyet bilgisini vermek istemişlerdir. Bazı güfte mecmualarında ya da notalarda, eserin bestekârının üzerinin çizildiği, yanına başka bir isim yazıldığı ya da künyenin yanına not düşülerek, eserin bestekârının künyede yanlış yazıldığı, doğru bulunan bilgiyle birlikte yazıldığı göze çarpmaktadır.⁴⁸⁹ Bu da en azından birkaç yüzyıldır eserlerin bestekâr bilgisinin ne kadar önemsendiğini ve elde imkân varsa yanlış bilgilerin düzeltilmek istendiğini gösteriyor.

Defaaten vurguladığımız gibi mürettibler çoğu zaman bir antoloji oluşturma gayretiyle değil, eserlerin güftelerini ve künye bilgilerini ellerinin altında tutmak arzusuyla güfte mecmuası tertib ederler. Mürettiblerin güfte mecmualarındaki eser künyelerinde bestekâr bilgisini vermeye özen göstermeleri neticesinde ciddi bir bilgi külliyyatı meydana gelmiştir. Bu külliyyat, notasıyla günümüze intikal edebilmiş olan

⁴⁸⁹ Birkaç örnek için bkz. **EM**, 219a (“Kâr Âmel/Kıyâmet/Usûleş Nîm Sakîl Hafîf/~~Hoca Abdülkâdir~~ Gulâm Şâdî”); Nevâ Zencîr Beste [Piyâleler ki o ruhsâr-ı âle ter getirür]/Tosunzade Abdullah Efendi, İÜ TAEK Arel Arşivi, N-1668 (“Bu bestenin İtrî’ye isnadı hatâdır.”); Hüseyin Yürük Semâî (Ey şeh-i kişver-i nâz ü nahvet)/Sâdık Efendi, aynı arşiv, N-1085 (“Şeyhülislâm Esad Efendi’nin olması daha kuvvetle muhtemeldir.”); Uşşak Durak (Zat-ı Hakk’da mahrem-i irfan olan anlar bizi), 9 Kânûnîsânî 1333, aynı arşiv, Y-72 no’lu defterin içinde (“Bestekârı bu zat olduğu Müstakimzade’nin Süleymaniye’de Esad Efendi Kütüphanesi’nde 3397 numarolu mecmuasından anlaşılmıştır. Kezalik Üsküdar’da Selim Ağa Kütüphanesi’nde Kemankuş Kütüphanesi’nde 515 numeroda”).

eserlerin bir kısmında tarihî süreçte oluşmuş olan künye karışıklıklarını düzeltmemizi temin eder. Bazı eserler çalına-okuna nota dönemine kadar ulaştığı halde her nasılsa bestekâr bilgileri tamamen unutulmuş, notalardaki künyelerinde bestekârları “meçhûl” olarak zikredilmeye başlanmıştır. Güfte mecmualarına müracaat edilerek bu eserlerin bestekârlarına ulaşmak mümkün olmaktadır.⁴⁹⁰ Bazen de kimi eserlerin bestekârları eski dönemlerde bile bilinmediğinden ve bestekâr bilgisi belirtilmeksizin mecmualara kaydolduğundan bestekârları tesbit mümkün olmamaktadır. Bazen böyle eserlere muahhar kaynaklarda bir bestekâr ismi yakıştırılmıştır.⁴⁹¹ Güfte mecmualarında yapılan inceleme böyle eserlerin künyelerindeki bestekâr ismini tekrar “meçhûl”e düşürebilmektedir.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Eldeki kaynakların önemli bir kısmında “sahibi meçhûl” bilgisi ile kaydedilen (Örneğin bkz. **Dârülelhan Külliyyâtı 181-263**, Sema Vakfı, İstanbul, 1995, nr. 246; İcra Heyeti notalarında ve Sinekemanî Nuri Duyguer’in yazdığı notada da “sahibi meçhûl” kaydı bulunuyor) ve bazı muahhar notalarda ise herhalde kuru bir tahmin neticesinde Ebubekir Ağa’ya izafe edilmiş olan, “Sarsam miyânın ey gül-i ter yasemen gibi” mısraıyla başlayan Mâhur Ağır Semâî’nin 18. yüzyıl bestekârlarından Müezzınbaşı Osman Ağa’ya ait olduğu anlaşılmaktadır. Eserin bestekâr bilgisi ile kaydedildiği bazı 18. yüzyıl mecmuaları için bkz. **SMFM-1**, 129b; **VMEM-2**, 67a, **RFM**, 118. görüntü.

⁴⁹¹ Çok bilinen bir eserden örnek vermek gerekirse, “Rast getirip fend ile seyr etdi hümâyı” (ya da bazı rivayetlere göre “Rast getirip pend ile sayd edti hümâyı”) mısraıyla başlayan meşhur Rast Kâr-ı Nâtık’ın İsmail Dede Efendi’ye ait olduğu günümüzde oldukça yerleşmiş bir bilgidir. Ancak tarihsel kaynakların tanıklığında bu eserle Dede Efendi arasında hiçbir bağ kurulamamaktadır. Eski nota nüshalarında ve matbu nota mecmualarında sahibi “meçhûl” olarak ya da herhangi bir isim ya da bilgi zikredilmeden kaydedilen eser, Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından Dede Efendi’ye kaydedilmesi üzerine, musiki âleminde bu bilgi yayılmıştır. Halbuki eser, güftesinin bulunduğunu tesbit edebildiğim ilk yazma kaynak olan mecmuada (**KO-FM**, muhtemelen 1853-1860 tarihleri arasında tertib edilmiş) ve yine güftesinin yer aldığı ilk matbu güfte mecmuasında ([Bolahenk] Mehmed Nuri, **Mecmua-i Karha ve Nakışhâ Beste ve Semâî ve Şarkıyyât**, s. 18) bestekârı belirtilmeden, en erken nota nüshası olan Kiltzanides’in 1881 tarihli kitabında ise “Mevlevî Dede’lerinden birine aittir” notu ile neşredilmiştir (κηλτζανίδου, Π, **Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική Τε Καί Πρακτική**, İstanbul, 1881, s. 200). Eserin nota nüshaları hakkında detaylı bilgi ve doküman için bkz. Gönül Paçacı Tunçay, **Önce Söz Kâr-ı Nâtık**, Üsküdar Belediyesi & İÜ OMAR İstanbul, Mart 2018, s. 60-76.

⁴⁹² Eski notalarında bestekârı meçhûl olarak gösterilmesine karşın günümüze yakın nota kaynaklarında Ebubekir Ağa’ya atfedilmeye başlanmış olan “Geldi cevher tîg-i âteş-bârına âyîneden” mısraıyla başlayan Evc beste, buna iyi bir örnek teşkil eder. Güftesi Şeyh Galib’e ait olan, dolayısıyla Ebubekir Ağa tarafından bestelenmesi kronolojik olarak mümkün olmayan esere, yüzlerce yazma ve matbu güfte mecmuaları taramama rağmen hiçbir eski kaynakta rastlayamadım. Cumhuriyet döneminde ve Karagöz müziği repertuarı çerçevesinde ortaya çıkan eser, pek eski bir eser olmamakla birlikte, eski bestelerin havasında - herhalde bir Cumhuriyet dönemi bestekârı tarafından- bestelenmiştir. Güfte mecmualarında yaptığım incelemeler, bu eserin bestekârının meçhûl olarak gösterilmesi gerektiğini net biçimde ortaya koymuştur. bkz. Harun Korkmaz, “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, s. 18.

Kimi eserler güfte mecmualarına ilk kaydedildikleri zamanlarda, anonim bir topluluğa atfedilerek künyelendirilmişler, ancak zamanla bu bilgi değişerek söz konusu eser, tekil bir bestekâr adına kaydedilir olmuştur.⁴⁹³ Diğer taraftan, belli bir bestekârın eseri olduğu halde zamanla anonimleşen ve bir topluluğa izafe edilmeye başlanan eserler de vardır.⁴⁹⁴ Buna benzer bilgi karışıklıklarının da düzeltildiği yer güfte mecmualarıdır.

Bestekâr atfında en sık karşılaşılan sorun, bir eserin önceki devirlerde tutarlı bir şekilde aynı bestekâra yazılmasına karşın, zamanla başka bir bestekâr adına kaydedilir olması, nihayet matbu güfte mecmuaları döneminde kemikleşmeye başlayan yanlış atfın, nota döneminde sarsılmaz bir bilgiye dönüşmesidir. Gerçi böylesi eserlerin repertuardaki varlığı, kabaca bir hesaplama onda bir miktarındadır. Her ne kadar güfte mecmuası kullanımı yaygın olsa da eserler tek bir menbadan yayılmadığı ve başta İstanbul olmak üzere belli merkezlerde ve birbirlerini tanıma ihtimali bulunmayan pek çok farklı musikişinas tarafından meşk edildiği için, ister istemez eser künyelerinde karışıklık doğabilmekteydi. Hattâ standart bir müzik öğretiminin bulunmadığı, müzik terimlerinde, makam, usûl isimlerinde ve beste türü sınıflandırmalarında dahi konsensüsün bulunmadığı bir ortamda, bestekâr bilgisinin karışması çok da şaşılabilecek bir durum değildir. Fakat buna rağmen, dar bir çevreye sıkışıp kalmayan ve belli başlı şehir merkezlerine dağılmış olan klasik musiki geleneğine ait eserlerin künyelerindeki uzlaşma seviyesi oldukça yüksektir.

Klasik musikide, neredeyse her eski eserin, melodik yapısında epeyce farklılık bulunan nota versiyonları bulunur. Eserlerin farklı versiyonları, radyo ve korolarda ortak toplu icrayı temin edebilmek amacıyla birleştirilmiş ve biricik nüsha yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak bazı nota koleksiyonerleri ve müzikbilimciler, eserlerin farklı

⁴⁹³ Klasik musikinin en meşhur eserlerin biri olan ve günümüz musiki kültüründe yaygın biçimde Abdülkadir-i Merâgî'ye atfedilen “Âmed nesîm-i subh-dem” mısraıyla başlayan Rast Nakış, 18. yüzyıl sonlarına kadar hemen bütün mecmualarda, “Acemler”e kaydedilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Harun Korkmaz, “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, s. 13.

⁴⁹⁴ “Hem kamer hem zühre vü hem müşterî der-âsümân” mısraıyla başlayan Rast Nakış, son iki yüzyıla ait kaynakların tamamında, 18. yüzyıl mecmualarının ise yalnızca bir kısmında “Acemler” adına kaydedilir. Esasında bu bilgi tam anlamıyla yanlış sayılmaz. IV. Murad’ın Doğu seferleri dönüşünde İstanbul’a getirdiği müzisyen grubu genelde bu şekilde anıldığından ve bu içindeki iki hâneneden biri olan Mîr Mehmed’e aittir. [Fasıl Mecmuası], Dârül-Kütüb el-Misriyye, Edeb Türkî Tal’at 267, 1b; [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5644, 5b; MMFM-1, 4b; [Fasıl Mecmuası], mürettibi: Tesbihî Emîr Çelebi, AE MNZ 706, 45b.

nüshalarını/versiyonlarını özellikle toplamışlar, bazı eserlerin 10'dan fazla versiyonunu bir araya getirebilmişlerdir.⁴⁹⁵ Bu arada makam, usûl ve bestekâr bilgisi gibi hususları da incelemişler ve standart bir künye yaratmaya çalışmışlardır.⁴⁹⁶

Eserlerin standart notalarının yaratılmaya çalışıldığı modern zamanlarda, güfte mecmualarına başvurmak kaçınılmazdır. Araştırmacıların özellikle bestekâr ismi gibi eserin iç yapısından çıkartmalarının mümkün ve makul olmadığı künye bilgisini bulmak için müracaat edecekleri başlıca merci, güfte mecmualarıdır. Nota yazarları çoğu kere başta Haşim Bey'inki olmak üzere matbu fasıl mecmualarını kullanarak künye bilgisini oluşturmuşlar, eğer o kaynaklarda bir karışıklık varsa da, bunu aynen tekrar edegelmişlerdir.⁴⁹⁷ Eserin ilk defa ortaya çıktığı dönemlere ait yazma güfte mecmuaları, bu karışıklıkların çözüme kavuşturulması ihtimali olan tek yerdir.

Yazma güfte mecmualarında, eser künyelerindeki karışıklığı gidermek için belli bir yöntem dahilinde araştırma yapmak gerekir. Evvelâ eserin nota versiyonları toplanır. Bu versiyonların kaynağı, derleyeni ve derlendiği tarih belirlenmeye çalışılır. Sonra matbu güfte mecmualarındaki halleri ile, varsa terennümleri detaylı biçimde ele alınarak karşılaştırılır. Akabinde eserin tarih sahnesine ilk defa ne zaman çıktığı araştırılır. Eser yazma güfte mecmualarında tesbit edilir ve mecmualardaki güfteler kronolojik bir sıraya dizilerek incelenir. Elde edilen sonuçlar sıralanır ve bir kanaat serdedilir. Bu sırayla yapılan işlem genelde net sonuçlar verir. Ancak kimi zaman neticeye ulaşmayan noktalar kalabilir. Durum böyle ise, halen muğlak olan yerlere özellikle dikkat çekilir. Nihayetinde eserin bestekârını belirlemek mümkün olur.

⁴⁹⁵ Sadettin Arel'in nota arşivi, özellikle sözlü eserlere ait versiyon çeşitliliği bakımından en zengin arşivlerin başında gelmektedir.

⁴⁹⁶ Önce Dârülelhan, sonra da İstanbul Belediye Konservatuvarı adıyla hizmet veren kurumda teşkil olunan 'Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin yayınladığı nota külliyyâtları, bu yolda girişilen çabaların sistemli bir yayına dönüşen ilk semereleridir.

⁴⁹⁷ Örnek olarak Kara İsmail Ağa'nın *Müsteâr Yürük Semâî*'si gösterilebilir. *Haşim Bey Mecmuası*'nın ilk baskısında eserin bestekârı "İsmail Ağa", ikinci baskısında ise herhalde sehven "İsmail Efendi" olarak yazılmış, ikinci baskıdaki bu yanlış bilgi, diğer matbu mecmuaların pek çoğunda ve notalarda tekrarlanagelmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Harun Korkmaz, "Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler", **Türk Müziği Konserleri**, s. 18.

3.3. Makam Dağarındaki Çeşitlenişin Güfte Mecmualarındaki Yansımaları

15. yüzyıl mecmualarındaki makam isimleri ve kullanım sıklığı, Osmanlıya has klasik musiki üslûbunun belirgin çizgilerle oluşumunu tamamladığı 17. yüzyıla nazaran oldukça farklıdır. Sultan II. Murad devrinde (1421-1451) tertib edilmiş olan, elimizdeki en eski güfte mecmuasında (NOM) 17 makamda eserler bulunmakta ve ayrıca Abdülkadir-i Merâgî'ye ait bir kavl'in bâzgeşt kısmında, 15. yüzyıl kaynaklarında 6 âvâze olarak gösterilen Mâye, Nevrûz, Selmek, Gerdâniye, Geveşt ve Şehnâz makamlarının kullanıldığı görülmektedir.⁴⁹⁸ En çok kullanılan makamlar, 56 eserle Rast ve 78 eserle Hüseyinî makamlarıdır. Mecmuadaki diğer makamlar Rast, Irak, Isfahan, Kûçek, Büzürg, Zengûle, Rehâvî, Hicaz, Bûselik, Uşşak makamları ile bunların türevi olan Dügâh-Hicaz, Bûselik-Mâye, Uşşak-Mâye gibi birleşik makamlardır. Görüldüğü gibi makam çeşitliliği sınırlıdır. Eserlerin 12 makam temelli eski makam anlayışına göre bestelendiği, mecmuaya yansımaktadır. Halbuki aradan yarım asırdan biraz daha fazla zaman geçmesinden sonra tertib edilecek olan bir mecmuada, durum oldukça farklıdır.

Oxford mecmuası (OXM), içindeki çeşitli emarelerden 16. yüzyıl başlarında tertib edildiği anlaşılan,⁴⁹⁹ gayet hacimli, muhteviyatındaki eserlerin usûllere göre taksim edildiği, iki ciltten mürekkep mühim bir güfte mecmuasıdır. Nuri Osmanîye mecmuasının (NOM) aksine OXM'de makam sayısı oldukça yüksektir. Sayıları 83'ü bulan⁵⁰⁰ makamların isimleri, OXM'ye yansıyan repertuar, Merâgî ve onun etkisinde oluşan ilk dönem klasik musiki geleneği ile 17. yüzyılın ikinci yarısında serpilerek yeni musiki cereyanı arasında bir geçiş noktasını temsil etmektedir. Çağdaşı olan musiki risalelerini,

⁴⁹⁸ Bkz. Osman Yıldız, "XV. Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara, 2011, s. 6.

⁴⁹⁹ İçindeki bir kaydın yanlış yorumlanması neticesinde iki ayrı kaynaktan Kanuni Sultan Süleyman devri (1520-1566) ile 1600 yılları arasına tarihlenen OXM'yi, kabaca 1495-1515 yılları arasına tarihlenmek mümkündür. Mecmua hakkındaki tarih tahminleri için bkz. Wright, **Words Without Songs**, s. 8-9; Mehmet Nuri Parmaksız, "Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının İncelenmesi", **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, Doktora Tezi, Nisan 2016, s. 11-12.

⁵⁰⁰ Parmaksız, **a.g.t.**, s. 12.

musikinın pratik yaşantısı hakkında oldukça yetersiz bilgi vermesi, OXM'nin bir musiki tarihi kaynağı olarak kıymetini arttırmaktadır.⁵⁰¹

İstanbul merkezli Klasik Türk Musikisi'nde 15. ve 16. yüzyıllarda hâlâ geçerliliğini koruyan makam-âvâze-şube-terkib sistemi tedricen terk edilir ve zamanla tamamen ortadan kalkar. Yalnızca nazariyat kitaplarında izleri sürülebilen eski sistem, geçerliliğini devam ettirememiş ve dört ayrı başlıkta toplanan müzikal yapıların her biri ayrı bir makam olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Nota kaynaklarının zenginleşmesi için 19. yüzyılı beklememiz gerektiğinden bu süreci en iyi takip edebildiğimiz yer güfte mecmualarıdır. Eski sistemin cârî olduğu dönemlere ait Nuriosmaniye mecmuası (NOM) gibi mecmualarda erken dönem Osmanlı klasik musiki sanatkârlarının müzik formlarını algılayış biçimlerini buluyoruz. Oxford mecmuasında (OXM) musikide yeni bir çığırın ayak sesleri duyuluyor. Geç 16 ve erken 17. yüzyıla ait az sayıda güfte mecmuasında, geçiş dönemine ait orijinal eser yapılarıyla karşılaşyoruz. 17. yüzyılın son çeyreğinde yeni makam anlayışının iyice oturduğunu, bu noktadan sonra ise, tercih edilen makamların, zamanın ruhuna göre sürekli değiştiğini müşahade ediyoruz. Hangi makamların hangi beste türleri için tercih edildiği, makamların kullanım sıklığı, güfte mecmualarında bulabildiğimiz bilgilerdir. Bazen aynı eser farklı güfte mecmualarında, birbirine seyir bakımından benzeyen ayrı makamlara kaydedilebilmektedir. Sözgelimi “Gelse o şûh”da olduğu gibi, mecmualarda Rehâvî olarak kaydedilen bir eser, kimi mecmua mürettiblerince Rast faslına yazılabilmektedir. Aynı durum Nevâ/Beyâtî,⁵⁰² Segâh/Hüzzam gibi seyir ve yapı itibarıyla yakınlığı bulunan makamlarda bestelenmiş eserler için geçerlidir. Bu gibi farklı yaklaşımlar, mecmua mürettibinin musiki algısını ve makam anlayışını yansıtmaktadır.

⁵⁰¹ OXM'de Seydî'nin 1504 tarihli *Matla* 'ındaki manzum makam tariflerinden iktibas vardır. Parmaksız, **a.g.t.**, s. 11. Seydî'nin *Matla* 'ı hakkında detaylı bilgi için bkz. **OMLT**, s. 28, 29.

⁵⁰² Musiki tarihinin en meşhur eserlerinden biri olan, “Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey” mısraı ile başlayan semâî, 17. yüzyılın son çeyreği ve 18.yüzyıla ait güfte kaynaklarının çok büyük bir kısmında Nevâ makamında kaydedilmekte, 19. Yüzyıl mecmualarında ise Beyâtî faslına alınmaktadır. Eserin güfte mecmualarındaki hikâyesi için bkz. Harun Korkmaz, “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, s. 16, 17.

Makam kullanımında, dönemlere bağlı gelişen yeni anlayışlar, akım ve ‘moda’lar güfte mecmualarına yansır. Tarihin bir zamanında yalnızca birkaç eser verilmiş olan bir makam, aradan geçen uzun yıllar sonra birdenbire parlar ve yüzlerce eserden oluşan bir repertuara ulaşır.⁵⁰³ Bazen de musikideki iç dinamikler ve dış kaynaklı etkiler neticesinde bazı orijinal makam yapıları ortaya çıkar. Bu yeni makam yapıları güncel musiki üretimine ayak uydurmayı başardığında, repertuarları en zengin makamlarınkiyle boy ölçüşmeye başlar.⁵⁰⁴ Bazen âdeta bir furya halini alan bu yeni makamlara, musikinin farklı şubelerinde eser veren üstadlar, yeni bestelerle katkı sunar. Musiki hayatındaki dinamizmi gözler önüne seren bu ortamı, en berrak seyredebileceğimiz yer güfte mecmualarıdır. Notanın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte repertuar tarihi araştırmalarına yeni bir boyut daha eklenecektir.

3.4. Beste Türlerinin İç Yapılarındaki Evrimin Güfte Mecmualarından İzlenmesi

16. yüzyılda klasik musikinin beste ve icra tarzında köklü değişiklikler yaşanmaya başlar. 17. yüzyılın sonlarına değin süren bu köklü değişimler, Klasik Türk musikisindeki fasıl geleneğinin ana hatlarını belirler. Kâr, nakış, beste, semâî gibi beste türlerinin yapısı ve fasıl düzenindeki yerleri belirginlik kazanır. Klasik musikinin en hacimli ve sanatlı eserlerinden olan Mevlevî âyîn-i şerîfleri nihai biçimini bulur. Dinî ve lâdînî beste türleri şekil bakımından büyük ölçüde klasik görünümüne kavuşur. Bu tespitleri güfte mecmuaları sayesinde yapabiliyoruz. Sayıları çok sınırlı olan ve yalnızca yazıldıkları devrin gelenekleri hakkında fikir veren *Mecmua-yı Sâz ü Söz* ve *Kantemiroğlu Edvârı* gibi bir iki kaynak haricinde beste türlerinin iç yapılarındaki tekâmülü güfte mecmualarından başka izleyebileceğimiz bir kaynak mevcut değildir.

⁵⁰³ Buna en iyi örnek Nihâvend makamıdır. Uzun asırlar boyunca var olmasına rağmen, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygın şekilde kullanılmaya başlanmış, nihayet 20. yüzyılda, en çok eser verilen 5-6 makamdan biri haline gelmiştir.

⁵⁰⁴ Sözgelimi 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hacı Ârif Bey’in ihtira ettiği Kürdîlihiczâr makamı, pek çok makamı geride bırakarak 20. yüzyılın en çok kullanılan makamlarından biri olmuştur.

Fasıl eserlerinin nakarath, terennümlü ve ilâhî, şarkı gibi türlere nazaran daha karmaşık bir iç düzene sahip olmaları ve güfte mecmualarının önemli bir kısmında bütün şekilsel detayları ile kaydedilmeleri, gelişim evrelerini takip edebilmemizi sağlar. Her ne kadar elimizdeki kaynaklara nazaran oldukça geç tarihlerde kendilerine mahsus mecmualarda varlık gösteremeye başlasalar da âyîn-i şerîflerin gelişim süreçlerini de mecmualarda kısmen görebiliriz. Güfte mecmuaları, ilâhî ve şarkıların biçim özellikleri ile ilgili çok fazla bilgi vermez. Bu iki türde bestelenmiş eserlerin, usûlü bile mecmualarda çoğu zaman kaydedilmez. Besteli ya da belli makamlarda irticalen okunan *Mevlid-i Şerif*’deki değişimleri de Mevlid’e mahsus mecmualarda kısmen görebiliyoruz. Mevlid icrasında kullanılan makamları, hangi beyitlerin hangi makamda seslendirildikleri ve bu icradaki değişim çizgileri, yalnızca makamlı mevlid mecmualarında kendini gösterir. Musikinin farklı şubelerine ait eserler ve ait oldukları beste türlerinin sergüzeştini güfte mecmuaları olmadan ele almamız pek mümkün değildir.

3.5. Güfte Mecmualarında Bulunan ‘Fihrist-i Makamât’lar ve Musiki Nazariyatı Tarihine Sundukları Bilgiler

Güfte mecmualarının bir makamlar fihristi ile başlaması âdetini Hâfız Post’un başlattığını zikretmiştik. Hâfız’dan önceki mecmua mürettiblerinden de eserleri belli bir makam sırasına göre kaydedenler olmuştur. Fakat o, mecmuadaki eserleri fihristteki sıraya göre ve beste türlerinden oluşan bir hiyerarşi içinde sıralamayı getirmiştir. Mecmualarından ikisinin fihristinde, Rast’tan başlayan ve makamların karar perdelerine göre sıralanmış bir tertibi uygulamıştır. Sadece beste ve semâîlerden, bir miktar da şarkılardan oluşan bir repertuarla sınırladığı mecmuasında ise (HPM-İÜ) fihrist kutucuklarını hazırlamış ama her nedense içlerini doldurmamıştır. Hâfız Post’un HMP-R ve HPM-MB’deki fihristi, görünen o ki kendinden sonra gelen güfte mecmuası mürettiblerine örnek teşkil etmiş, belirlediği makam tertibi benzer biçimde tatbik edilmiştir. Hattâ bazı mecmuaların fihristinde onun adı saygıyla anılmıştır. Örneğin Sultan I. Mahmud devrine (1730-1754) ait mecmualardan SMFM-3’ün fihristinin başında “Fihrist-i Makāmât-ı Dil-küşâ Bâ-Kavl-i Hâfız-ı Hoş-edâ” yazmaktadır. 18. yüzyıl

sonlarına kadar, sadece “Hâfız” dendiğinde Hâfız Post’un kastedildiğini biliyoruz.⁵⁰⁵ Hâfız Post’un kendisinden kısaca böyle bahsetmesi ve “Hâfız”ı aynı zamanda mahlas olarak kullanması, onun bu namla tanınmasına ve musiki dünyasınca böyle anılmasına yol açmıştır. 1740- 1750 yılları civarında tertib edildiği kuvvetle muhtemel olan SMFM-3’ün, Hâfız Post’un mecmualarından en az 60 yıl kadar sonrasına ait olmasına karşın ona izafe edilen bir fihrist sistemine göre tertib edilmiş olması, aradan geçen onca yıla rağmen Hâfız Post’un güfte mecmuası mürettiblerine öncülük yapmaya devam ettiğini göstermesi bakımından dikkate değer.

Benzer bir ifade Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi için de kullanılmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısına ait kimi fasıl mecmuası fihristlerinin başlığında İtrî’ye isnat vardır. Bu mecmualardan III. Ahmed devrinde (1703-1730) tertib edilmiş olma ihtimali güçlü olan *Mecmua-yı Râkım*’ın (RAM)⁵⁰⁶ fihristi “Fihrist-i Kavluhû Buhurcuzâde” başlığını taşımaktadır. Mecmuanın yazıldığı devirde İtrî’den başka “Buhurcuzâde” diye anılan bir bestekâr yoktur.⁵⁰⁷ İtrî hayattayken yahut vefatından çok uzun bir zaman geçmeden tertib edilmiş olan RAM, İtrî’nin kavli üzere tertib edildiği söylenen bir fihristle başlayan en erken tarihli mecmualardandır.⁵⁰⁸

1855’te tertib edilmiş olan karma bir mecmuada⁵⁰⁹ “Fârisî makâmât bi-kavl-i İtrî” başlığı altında belli makamlar sıralanmıştır. Bu mecmuadaki fihrist sıralamasını RAM’la karşılaştırdığımızda hayli şaşırtıcı bir sonuçla karşılaşırız. Bahsi geçen mecmualarda yer alan fihristlerdeki makam sıralamasıyla bazı küçük farklılıklarla birbirini tutuyor.

⁵⁰⁵ Hâfız Post’un, tertib ettiği mecmualarda (HMP-R, HPM-İÜ ve HPM-MB) kendi eseri olarak kaydettiği eserlerin diğer mecmuaların büyük kısmında “Hâfız” adıyla kaydedilmesi bunu açık bir şekilde gösteriyor. Hâfız Post’un şiirlerinde ‘Hâfız’ mahlasını kullandığını biliyoruz. Buhûrîzâde Mustafa Çelebî’nin mahlası olan ‘İtrî’ unvanı ile anılmasına benzer şekilde, Hâfız Post’un da ‘Hâfız’ olarak anılması anlam kazanıyor.

⁵⁰⁶ Mecmuanın transliterasyonunu ve metin incelemesini içeren tez için bkz. Muhammed Türe, “III. Ahmed Dönemine Ait Bir Fasıl Mecmuasının İncelenmesi”, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019.

⁵⁰⁷ Sadece dinî eserler bestelediğine ve 1778 yılında vefat ettiğine göre, bu çağda henüz ya doğmamış ya da pek küçük bir yaşta olan Buhûrîzâde Abdülkerim Efendi kastediliyor olamaz. Abdülkerim Efendi hakkında bilgi için bkz. Nuri Özcan, “Abdülkerim Efendi, Buhûrîzâde”, **DİA**, C. I, İstanbul, 1988, s. 251.

⁵⁰⁸ “Kavl-i İtrî” ibaresini taşıyan erken tarihli mecmualardan biri, Rauf Yektâ Bey’in özel kütüphanesinde ve bugün vârislerindedir. Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. **Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikaları**, Ed. Nilgün Doğrusöz (OTMAG), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2018, s. 19-23.

⁵⁰⁹ Mecmua hakkında detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, **İÜKMYK**, s. 317.

Diğer pek çok fihristte olduğu gibi ana hatlarıyla Hâfız Post'un sıralamasıyla uyum gösterse de "İtrî'nin kavli"ne dayandırılan fihristlerin, birbirine daha fazla benzediği gözlemleniyor. Elimizde net bir veri olmasa da mezkûr fihristlerdeki makam sıralamasını bizzat İtrî'nin düzenlediğini varsayabiliriz. Bu varsayım doğru olmasa bile, bir buçuk asırlık bir zaman dilimine yayılmış pek çok mecmuadaki fihristin İtrî'nin kavline dayandırılması, onun musiki dünyasındaki uzun soluklu etkisini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir.

Fihristi belli bir kişiye değil de "Ehl-i Mûsikî"nin kavline dayandıran mecmua mürettepleri de vardır.⁵¹⁰ Fihristteki makam sıralamasının Hâfız Post, İtrî gibi maruf musikişinasların yanı sıra musikiyi bilen, bu ilmin ehli olan bir camiaya, "ehl-i mûsikî"ye dayandırılması, müretteplerin mecmuadaki makam fasıllarını belli bir sıraya göre dizmeyi önemsediklerini ve bu sıralamayı rastgele yapmadıklarını özellikle vurgulamaya ihtiyaç duyduklarını göstermektedir. Makam sıralaması ile ilgili bu hassasiyet, Osmanlı'dan önceki eski musiki geleneklerine dayanan, 18. yüzyılda tekrar revaç bulan ve 'kâr-ı nâtık' adını alan eserlerin güftelerinde de karşımıza çıkmaktadır.⁵¹¹ Diğer bir adı da "fihrist" ya da "fihrist-i makâmât" olan kâr-ı nâtıkların büyük çoğunluğu Rast makamı ile başlar ve nihayet aynı makamla son bulur. 18. yüzyılın en popüler "fihrist" güftelerinden biri olan, Arpa Emînzâde Sâmi Efendi'nin (ö. 1734) "Tertîb-i Makâmât-ı Mûsikî" başlığını taşıyan 62 beyitlik fihrist-i makâmâtı yüzyıllardır Rastla başlayan yaygın makam tertiblerine gönderme yaparak başlar: "İbtidâ Râst ile buldu nizâm/Elif-i evvel-i tertîb-i makam".⁵¹² Sâmi Efendi'nin "tertîb-i makâmât"ında ve çağdaşı olan diğer pek çok şairin kaleme aldığı kâr-ı nâtık güftelerinde benzer bir sıranın takip edildiği, örnek alınan tertibin, Hâfız Post ve İtrî tarafından düzenlenmiş olan fihristler olduğu açıktır.

⁵¹⁰ Örneğin bkz. **Fasıl Mecmuası**, İÜK TY 5645.

⁵¹¹ Çeşitli örnekler için bkz. Gönül Paçacı Tunçay, **Önce Söz Kâr-ı Nâtık**, Üsküdar Belediyesi & İÜ OMAR İstanbul, Mart 2018.

⁵¹² Arpa Emînzâde Sâmi Efendi, **Dîvân**, yay. haz. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2017, s. 276-280 (çevrimiçi) <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,arpaeminizade-mustafa-sami-divanipdf.pdf?0>, 2 Kasım 2021.

Güfte mecmualarının fihristleri, kaleme alındıkları devirde yaşayan musikişinasların makam algısını, hangi makamı hangi makamla ilişkili gördüklerini gösterir. Birbiriyle ilişkili görülen makamlar, karar perdesine ya da melodik seyirlerine göre aynı kümeye yerleştirilirler.⁵¹³ Fihristli mecmuaların en erken tarihlilerinde Rast, Rehâvî, Pençgâh, Nikrîz gibi rast perdesinde karar eden makamlar mutlaka bir arada yazılır. Bu âdet sonraki dönemlerde de aynen takib edilmiştir. Nişâbûr makamı da genellikle bûselik, bazen de düğâh perdesinde karar eden bir makam olmakla birlikte, genelde fihristlerde Nikrîz'in önünde ya da ardında olarak bu kümede yer alır. Nişâbûr, seyir itibariyle Nikrîz'le benzeşmesi ve diğer makam ailelerine mensup olmaması sebebiyle buraya yerleştirilmiş olmalıdır. Bir kısım mecmualarda ise yine aynı grupta, ancak Isfahan makamından sonra yazılmıştır. Isfahan makamı genelde rast perdesinde karar eden makamlardan ve Nişâbûr'dan sonra yazılır. Düğâh perdesinde karar eden bir makam olmasına rağmen, cins bakımından Nişâbûr ve Nikrîz'le yakın ilişkisi bulunduğu için burada zikredilmiş olmalıdır. 17. yüzyılın son çeyreğinden 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar yazılan mecmuaların büyük bir kısmında, rast perdesinde karar eden, ancak inici bir mahiyet gösteren Mâhûr makamı, Nişâbûr ve Nikrîz'den sonra yazılmıştır. Seyir bakımından Mâhûr'a benzeyen Zâvîl makamı da kimi mecmualarda bu sırada yazılmıştır.

Rast perdesinde karar eden makamlardan sonra ekseriyetle düğâh perdesinde karar eden makamlar başlar. Nevâ, Uşşak, Beyâtî, Isfahan makamlarını genellikle Nühüft, Acem, Acem Aşîrân makamları takib eder. Nühüft, hüseyinî aşîrân perdesinde karar etmesine rağmen Uşşak karakteri gösteren bir makam olduğundan, Acem Aşîrân ise acem aşîrân perdesinde karar etmesine karşın Acem makamıyla ilişkili olması dolayısıyla, genelde onunla aynı sırada yazılmıştır. Nevrûz, Nevrûz-i Acem gibi Acem karakterli makamlar da yin4 burada yer alır. Düğâh perdesinde karar eden Sabâ ve Sabâ makamının

⁵¹³ Bazı örnek fihristler için bkz. **HPM-R**, 1b; **HFEM**, 1b; **TE-R**, 1b; **MMFM-4**, 1b, 2a; **GMFM**, 1b; **OEFC**, 1b; **TE-R**, 1b; **Fasıl Mecmuası**, BNF Turc 599, 1b; **Fasıl Mecmuası**, **AE-FŞM**, 11b, 1a; **Fasıl Mecmuası**, İBB AK MC Yz K 123, 1b; **SMFM-1**, 1b; [**Fasıl Mecmuası**], Dârül-Kütüb el-Mısriyye, Edeb Türkî Tal'at 267, 1b; **Fasıl Mecmuası**, İÜK TY 5645; **Fasıl Mecmuası**, İÜK İbn. 3164 (TY 10610), 1b.

çârgâh perdesinde karar eden bir versiyonu sayabileceğimiz Çârgâh makamı, paragrafın üst kısmında zikredilen düğâh kararlı makamlardan ya önce ya da peşi sıra yazılır.

Düğâh perdesinde karar eden makamları tek tek sıralamamıza gerek yok, ancak şu ilkeyi hatırlamakta fayda var. Bir makam hangi perdede karar ederse etsin, genellikle seyir yahut karakter bakımından yakın olduğu makamın önüne/ardına yazılır. Bu itibarla, musiki tarihinde en çok kullanılan makamların büyük çoğunluğunun düğâh perdesinde karar eden makamlar olduğu hatırlanırsa, fihristlerde de üstünlüğün bu makamlarda olduğu anlaşılır. Fihrist-i makamâtların orta bölümü çoğu zaman, düğâh kararlı makamlar ile onların taallûkatı olan makamlardan oluşur. Ancak bu makamların diziliş mantığı, mecmuanın kaleme alındığı dönem, içerdiği repertuar, hacmi ve muhteviyatındaki fasılların çeşitliliği yahut mecmuayı keleme alan kişinin şahsî tercihleri doğrultusunda değişiklik gösterebilir.

Geç 17 ve 18. yüzyıl güfte mecmualarının fihristlerinde pek değişmeyen bir husus ise, yukarıda da belirttiğimiz gibi Rast ve rast perdesinde karar eden/Rast karakteri gösteren makamlarla başlaması, Segâh perdesinde karar eden ya da Segâh’la seyir/karakter ilişkisi bulunan makamlarla sona ermesidir. Fihristlerin orta bölgeleri ne kadar farklı olursa olsun, bu esas pek değişmez. Düzgünce tertib edilmiş, fasıllara ayrılmış, belli bir seviyede güftelerin kaydedildiği mecmualarda durum daima böyledir. Orta bölgedeki makamlar bitince, -sırası mecmualarda değişiklik arz edebilir- Segâh, Irak, Muhâlif-i Irak, Sultân-ı Irak, Mâyê, Müsteâr, Bestenigâr, Râhatülvâh, Evc makamları, mecmuadaki son makamlar olarak yazılır. Eski mecmualarda pek az bulunmakla birlikte, 18. yüzyılın ortalarından itibaren bu aileye Hüzam ve Karcıgar makamları da katılır.

Hâfız Post’un Revan mecmuasında (HPM-R) fihrist, Segâh karakterli makamlardan sonra yazılan, Hicaz ailesinden makamlar (Uzzâl, Şehnâz, Hicaz, Zîrgûle), Hisar ve Arazbar makamları ile tamamlanmıştır. Murat Bardakçı’daki mecmuada (HPM-MB) ise Hisar son makam olarak belirlenip, Arazbar yukarıya, Beyâtî’nin kutucuğuna taşınmıştır.

Hâfız Post'un tercih ettiği bu sıralama, onu örnek alan bazı mecmua mürettiblerince tekrar edilegelmiştir.⁵¹⁴

18. yüzyılın son çeyreğinden sonra musiki anlayışında ve repertuardaki makamlarda ciddi bir dönüşüm yaşanmaya başlamış, bu dönüşüm fihristlere de yansımıştır. Yeni makam ihtira etmenin revaçta olduğu Sultan III. Selim döneminde (1789-1808) tertib edilen mecmualarda, yeni bulunan makamlara ait eserler, alışlagelmiş tertibi bozmayarak, mevcut makam isimlerinin en sonuna eklenmiştir. Segâh karakterli makamları, Sûzidil, Şevkâver, Şevkefzâ, Şevkitarab gibi acem aşîrân ya da hüseyinî aşîran perdesinde, Şedaraban, Yegâh, Ferahfezâ, Sultânîyegâh gibi yegâh perdesinde karar eden makamlar takip etmeye başlar. Bazen de yeni makamlar aralara serpiştirilmiş, en sona yine Segâh karakterli makamlar konmuştur. Yegâh perdesinde karar eden makamlarda biten yeni düzen, matbu mecmualar döneminde de aynen muhafaza edilmiştir. Hattâ Cumhuriyet döneminde yayınlanan bazı nota külliyatlarında dahi, bu alışkanlığın sürdürüldüğü, notaların tıpkı güfte mecmualarındaki makam sıralamasına göre dizildiği görülmektedir.⁵¹⁵

Sıralanan örneklerde de görüleceği üzere, fihrist tertibinin esasları ana hatlarıyla belirlenmiş olsa da her mecmuada kendine özgü bir makam sıralaması görülebilmektedir. Ancak bu sıralamaların her biri musiki nazariyatına dair ipuçları ararken işimize yaramaktadır. Nitekim mürettibinin mahfûzâtı ile musiki anlayışını ve algısını temsil edebilen güfte mecmuaları, yazıldıkları döneme ait müzik nazariyatının izdüşümlerine sahiptir. İpuçlarını takip ettiğimizde ve elde ettiğimiz verileri diğer kaynaklarla birlikte değerlendirdiğimizde, özellikle makamların algılanışı bakımından zengin bir bilgi varlığına ulaşırız. Sözelimi vaktiyle seyir bakımından Uşşak makamı ile aynı özellikleri gösteren Dügâh makamının isminin, ne zaman Sabâ karakterli bir makamı ifade etmeye başladığını anlamak için, hangi döneme ait güfte mecmualarında Sabâ ile peş peşe

⁵¹⁴ Örneğin bkz. **Fasıl Mecmuası**, İÜK İbn. 3164 (TY 10610), Ib;

⁵¹⁵ Örneğin bkz. Zekai Dedezâde Ahmed (Irsoy), Doktor Suphi (Suphi Ezgi), **Türk Musikisi Klasiklerinden Hafız M. Zekâî Dede Efendi Külliyyatı**, C. I-II, İstanbul Konservatuvârı Neşriyatı, İstanbul Halk Basımevi, İstanbul, 1940-1941.

yazıldığını tesbit etmek bir veri sunar. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Güfte mecmualarının fihristleri, üzerinde durulan konunun mahiyetine göre, nazariyat tarihine katkı sunabilecek yönleriyle değerlendirilmelidir.

3.6. Güfte Mecmualarında Usûller ve Nazariyat Tarihi Yazımına Katkıları

Makamla birlikte, bir eseri var eden iki temel unsurdan biri olan usûller, erken dönem İslâm musiki nazariyatı eserlerinde tarif edilmeye başlar. Müslümanlar geniş bir coğrafyaya yayıldıkça, farklı etnik topluluklar, dolayısıyla özgün kültürlerin müzik sistemleriyle karşılaşmış ve yoğun bir etkileşime girmişlerdir. Böylelikle o güne kadar kayda geçirilmemiş müzik yapıları ve biçimleri müzik teorisinin konusu kılınmaya başlamıştır. Arapların kendi kültürlerinden doğan ritim yapılarıyla, karşılaştıkları ve kısmen İslâm medeniyet dairesine dâhil etmeye başladıkları kültürlerin ritim anlayışları birbirini beslemiştir. 15. yüzyıla gelindiğinde, sonraki asırlara temel teşkil edecek ritim anlayışı yerleşmiş ve yaygın bir coğrafyada, bölgelerin kendine mahsus nüanslarıyla gelişmeye devam etmiştir. Bunun yanında, klasik edebiyatın zengin şiir varlığıyla musiki eserleri iç içe girmeye başladıkça usûl yapıları da karmaşık ve girift bir yapıya evrilir. Bu yüzyıldan itibaren kaleme alınmış güfte mecmualarının önemli bir kısmında musiki eserlerinin künyelerinde usûl bilgisi verilmesine özel önem verildiğini görüyoruz. Dolayısıyla daha teorik bir zeminde irdelenen ritim kalıplarının faal musiki yaşantısındaki akislerini güfte mecmualarından takip etmeye başlıyoruz. Nazariyat kitaplarının çoğu zaman ideal ya da formel musiki düşüncesini aksettirmesi, müziğin pratik yönü hakkında bilgi edinmemizin önünde bir engel teşkil edebilmektedir. Ancak güfte mecmualarıyla nazariyat konusunda yazılmış eserlerin beraberce mütalaa edilmesi, usûllerin musiki yaşantısındaki varlığını gözlemlemek için verimli bir yoldur.

Musikideki değişimi incelerken, eserlerde kullanılan usûllerin değişmesi ve çeşitlenmesini mutlaka değerlendirmemiz gerekir. Nazariyat kaynaklarının kural koyucu ve sınırlandırıcı diliyle güfte mecmualarının var olan repertuarı yansıtmaya özelliği, aradaki karşıtlıklar ve örtüşmeler irdelenerek musiki tarihi yazımına veri devşirilebilir. Birbirleri

arasında sıkı müzikal irtibat bulunan Türk, Arap, Fars kültürlerinin nasıl birbirinden uzaklaştığı, özgün yapılar inşa ederken hangi süreçlerden geçtikleri, yine usûllerin değişimi izlenerek aydınlatılabilir.

3.6.1. Eser Künyelerindeki Usûl İsimleri

Güfte mecmualarındaki eser künyelerinde genelde usûl isimleri yer alır. Sultan II. Murad devrinde (1421-1451) tertib edilmiş ve elimizdeki en eski güfte mecmuası olan Nuriosmaniye mecmuasında (NOM) eserlerin usûlü nadiren belirtilmiştir. Bu usûller Hafîf, Çârdarb, Darb-ı Ferruh, Darb-ı Ferah, Muhammes, Nısf-ı Muhammes, Darb-ı Remel ve Çârdarb-ı Buhârî'dir.⁵¹⁶ Bir de bir amel'in bâzgeşt kısmında ve bir kavl'in taksîm-i evvel bölümü ile bâzgeşt kısmında, Fâhte, Vereşân, Türkî Darb, Sakîl, Tavîl, Hafîf, Fer', Çârdarb, Darb-ı Fetih, Remel, Hezec, Muhammes, Fer', Evsat, Darbü'l-Kadîm usûlleri yazılıdır. Görüldüğü gibi kullanılan usûller oldukça çeşitlidir. Birkaç usûle inhisar etmiş bir musiki anlayışı olmamasına ve eserler geniş bir usûl yelpazesinde bestelenmiş olmasına rağmen, çoğu eserin usûlü her ne hikmetse belirtilmemiştir. Bunda kısmen, bazı beste türü isimlerin aynı zamanda usûl ismi olması etkili olmuştur.

1469'da kaleme alınan *Kırşehrî Edvârî*'nin, 15. yüzyılın son çeyreğinde yazılmış olma ihtimali kuvvetli olan bir nüshasının son varaklarında birtakım güfteler kayıtlıdır.⁵¹⁷ Güftelerin künyelerinde sırasıyla makam, usûl ve bestekâr bilgileri verilmiştir. Bu kısımda kayıtlı eserlerin künyelerinde Sakîl, Amel, Sedarb, Nîm Sakîl, Hafîf, Çârdarb, Evsat usûllerinin yazılı olduğu görülmektedir. 16. yüzyıl başları civarında tertib edilmiş olduğu anlaşılan OXM'de, çok daha zengin bir usûl çeşitliliği göze çarpar. Eserlerin alışıldık biçimde makamlara göre değil de usûllere göre bölümlendirildiği, dolayısıyla usûl/ikâ mefhumunun ön planda olduğu söz konusu mecmuada 36 usûlün adı geçmektedir.⁵¹⁸ Aynı yıllarda tertib edildiği anlaşılan, Allâme Yakub bin Muhammed el-Hanefî tarafından

⁵¹⁶ Osman Yıldız, **a.g.t.**, s. 7.

⁵¹⁷ Yusuf bin Nizamüddin Kırşehrî, **Kitâb-ı Edvâr**, BNF Suppl. Turc. 1424.

⁵¹⁸ Usûllerin adları için bkz. Parmaksız, **a.g.t.**, s. 13.

hazırlanan *Kitabü Nüzhetü'l-Ervâh fî-Tatrîbi'l-Eşbâh* isimli güfte mecmuasında,⁵¹⁹ Nuriosmaniye mecmuasının (NOM) aksine, usûl isimlerinin verilmesine özen gösterilmiştir. Sıraladığımız mecmualar gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sonuç olarak elimizdeki en erken güfte mecmualarından itibaren, güftelerin künyelerinde usûllerin yazılmasına itina edildiği anlaşılmaktadır.

15. yüzyıl, musiki nazariyatı eserleri açısından bereketli bir dönemdir. Ayrıca Türk-İslâm dünyasının farklı merkezlerindeki saraylarda ve seçkin meclislerde icra edilen musiki, oldukça gelişmiş ve kendine ait güçlü bir ifade kazanmıştır. Bunda usûllerin çeşitlenmesinin rolü büyüktür. Nazariyat eserlerinin yanı sıra güfte mecmualarında kayıtlı usûllerin belirlenmesi, musiki tarihindeki süreçleri analiz edebilmemize yardımcı olmaktadır. 15. yüzyılın oldukça renkli ve hareketli müzikal yaşantısı eski görkemiyle devam edememiş olsa da 16. yüzyıl boyunca önceki asrın musiki geleneğinin izleri güçlü biçimde varlığını sürdürmüş, 17. yüzyıl ortalarından sonra yaşanan büyük değişime değinse gitgide cılızlaşıp başkalaşarak devam etmiştir. Bu sürecin musiki nazariyatı kitaplarına yansıyan ve teorik zeminde incelenebilen yönleri, güfte mecmualarının canlı şahitliğinden istifade ile daha iyi anlaşılacaktır. Dolayısıyla eserlerin usûllerinin belirtildiği mecmualar bariz bir önem taşımaktadır.

Fasıl mecmualarında kayıtlı musiki eserlerinin künyelerinde genellikle “usûleş...” ifadesi ile eserin usûlü belirtilir. Eserlerin usûlünün verilmediği fasıl mecmuasına pek rastlanmaz. Makamla birlikte usûlün dairesinde olan musiki eserlerini hatırlamak için usûlün fevkalâde önemli bir işlevi vardır. Eserleri elleriyle dizlerine usûl vurarak ezberleyen kişi, hangi darba hangi hece yahut nağme geldiğine dikkat ettiğinde, eserleri daha rahat hatırlar ve hafızasında uzun zaman zinde tutabilir. Bu itibarla mecmuasına güfteleri kaydederken eserin usûlünü belirtmeyi ihmâl etmez. Bu hususta fazlaca ileri

⁵¹⁹ Yakub bin Muhammed el-Hanefî, *Nüzhetü'l-Ervâh fî Tatrîbi'l-Eşbâh*, Tahran Müze-i Millî, Melik 1665.

gidip, kaydettiği büyük formdaki eserlerin güftesinin üstüne, usûlün bütün darplarını yazan mecmua mürettibi dahi görülmüştür.⁵²⁰

Şarkı ve ilâhî mecmualarında fasıl mecmualarının aksine çoğu zaman eserlerin künyelerinde usûl bilgisi yer almaz.⁵²¹ Fasıl mecmualarında kayıtlı şarkılar ise, genellikle usûl bilgisiyle kaydedilir. Şarkı ve ilâhîlerin 19. yüzyıla değin belli başlı usûllerle besteleniyor olması, usûl bilgisinin verilmesine lüzum bırakmamış olabilir. Nihayetinde bir şarkı Evfer, Devr-i Revân, Sofyan, Düyek, Semâî gibi bir usûlde bestelenirdi. İlâhîlerde ise, yine Sofyan, Düyek ve Evsat gibi usûller kullanılırdı. Hafîf, Berefşân, Darb-ı Fetîh, Hezec gibi büyük usûllerin kullanıldığı şarkı ya da ilâhîler de yok değildi.⁵²² Ancak bunların adedi, repertuarın bütünü göz önünde bulundurulduğunda çok az bir yekûn tutmaktaydı. Şarkı ve ilâhî mecmualarındaki eserlerin künyelerinde usûl bilgisi belirtilmesinden sarf-ı nazar edilmesinin sebebi bu olsa gerektir. Kimi şarkı ve ilâhî mecmualarında nadiren de olsa rastladığımız usûl bilgisi taşıyan güfte künyeleri,⁵²³ musiki tarihi açısından özel önem taşımaktadır.

Mevlid, Mi'râciye ve Regaibiyye mecmualarında içerdikleri eserlerin yapıları gereği usûl bilgisi yer almaz. Mi'râciye'nin tevşihleri usûlle bestelenmiş eserler olduğu halde, onların da usûlleri çoğu zaman belirtilmez. Bu bakımdan ilâhî mecmualarıyla ortaklık arz ederler. Âyîn-i şerîf mecmualarında ise mecmua mürettibinin tercihiine göre şekillenen bir durum gözlenmektedir. Bazı âyîn-i şerîf mecmualarında selâmların başlarında ve saz terennümü bölümlerinde usûl bilgisi zikredilir.⁵²⁴ Bazı mecmualarda ise

⁵²⁰ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5653; Mecmua hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 130, 131.

⁵²¹ Bazı ilâhî ya da şarkı mecmualarındaki güftelerin bir kısmında usûl bilgisi bulunmaktadır. Bir erken dönem örneği için (Geç 17. yüzyıl sonlarında ya da 18. yüzyıl başlarında tertib edilmiş olduğu anlaşılan bir mecmua) bkz. [İlâhî Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 637, 9b; Bu mecmuadaki çoğu güftenin künyesinde "usûleş" ifadesine yer verilmiş ama yanlarına usûl isimleri yazılmamıştır.

⁵²² Bazı örnekler için bkz. HPM-R, 46a; HM, 82b, 104b, 150b.

⁵²³ Şarkı güftelerinin künyelerinde usûl bilgisi verilen az sayıda mecmuaya örnek için bkz. [Şarkı Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel_Yz_K 844; [Şarkı Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 5816; [Şarkı ve Kanto Defteri], Süleymaniye Kütüphanesi, İbn-i Mirza 102.

⁵²⁴ [Mi'râciye, Âyîn-i Şerîf ve Nat-ı Şerîf Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 693; [Âyîn-i Şerîf ve Şarkı Mecmuası], Manisa Genel Kitaplığı, nr. 5686; [Âyîn-i Şerîf Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 3668.

usûl bilgisi ya hiç verilmez ya da nadiren gösterilir.⁵²⁵ Elimizde oldukça fazla âyîn-i şerîf mecmuası bulunması, Mevlevî musikisinde kullanılan usûller hakkında mukayeseli çalışmalar yapabilmemizi sağlıyor.

3.6.2. Yaygın Bir Uygulama Olarak ‘Fihrist-i Usûlât’lar

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kaleme alınmış güfte mecmualarının bazılarında usûl darplarının, mecmuanın baş ya da son tarafına yazıldığı görülür. ‘Fihrist-i Usûlât’ ya da ‘Usûlât’ gibi başlıklandırılan bu bölümlerde, bazen yalnızca mecmuada yer alan eserlerin usûlleri, büyük kısmında ise yazıldığı devirde kullanımda olan bütün usûller, -genelde- küçük devirlilerden büyük devirli olanlara doğru sıralanır.⁵²⁶ Bu tip ‘fihrist-i usûlât’lara kimi eş’ar ya da fevâid mecmualarında da rastlanmaktadır.⁵²⁷ 18. yüzyılda oldukça yaygın olan bu fihristlerdeki usûl darplarının rakamsal değerleri genelde belirtilmez. Usûller, ‘düm, tek, tekâ, hek, teke’ gibi birimlerle, sade biçimde yazılır. Usûller bu şekilde, yalnızca nasıl vurulacağını bilen müzisyenlerce anlamlandırılabilir. Bu biçimde kaydedilmiştir. Buradan müzikolojik sonuçlar çıkartabilmek zordur. Bu kaynaklarda usûllerin ancak ana gövdesini bulabiliriz.

İncelediğimiz mecmualarda yer alan ‘fihrist-i usûlât’ların sadece birinde usûllerin darplarının altına rakamlar yazılmış ve başlıklarında darp adetleri verilmiştir.⁵²⁸ 18. yüzyılın başlarında tertib edilmiş olduğu anlaşılan bu fasıl cöngünün önemli bir kısmı

⁵²⁵ Örneğin çok farklı kişiler tarafından yazılan Yenikapı Mevlevîhânesi’ne ait âyîn-i şerîf mecmuasında (ŞGDM) bazı âyîn-i şerîf güftelerinin arasında usûl ismine rastlanmakta, bazılarında usûl bilgisinin hiç verilmediği görülmektedir.

⁵²⁶ Bazı usûl fihristi örnekleri için bkz. [Fasıl Mecmuası], TSMK, Revan 1722, 2b, 3a; Tesbîhî Emîr Çelebi, [Fasıl Mecmuası], AE MNZ 706, 45b; OEFC, 2b, 3a; HFEM, 12a-b; [Fasıl, Eş’ar, Resâil ve Fevâid Mecmuası], Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, ASL (Âgâh Sırrı Levend) 620. MC 78, s. 83, 84; [Fasıl ve Şarkı Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 762, 1b; [Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6725, 94b, 95a.

⁵²⁷ Bazı örnekler için bkz. [Mecmua], İÜK TY 1362, 86b, 87a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 297; [Eş’ar, Münşeat ve Fevâid Mecmuası], İÜK TY 1932, 132b, 133a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 299; [Fevâid Mecmuası], İÜK TY 3224, 57b, 58a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 304; [Fevâid Mecmuası], İÜK TY 5498, 132b, 133a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 316; [Fevâid Mecmuası], İÜK İbn 2508 (TY 10007, 66b, 67a; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 328, 329;

⁵²⁸ [Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6726, 31b-33a.

kayıptır. Elde kalan kısmında oldukça seçkin bir repertuarın kayıtlı olduğu görülmektedir. Üst seviyede bir musikişinas tarafından tertib edildiği anlaşılan mecmuada kaydedilen usûller, o devre ait az sayıda nazarî kaynakla birlikte, musikideki usûl varlığını topluca göz önüne serer. Bazı usûllerin tarihsel gelişimiyle ilgili sınırlı bilgimiz olduğundan, söz konusu fasıl cöngünün musiki tarihi araştırmalarına sunduğu katkı oldukça yüksektir.

Bazı mecmualarda, içeriğinde o usûllerden eser bulunmamakla birlikte, herhangi bir yerde kaydına rastlanmayan ya da nadir görülen bazı usûllerin isimleri, bazen de isimleriyle birlikte darpları kayıtlıdır. *Hekimbaşı Mecmuası*'nda kayıtlı olan “Beyân-ı Esâmî-i Usûlât-ı Arab” ve “Usûlât-ı Mehterân-ı Alem” başlıkları altına yazılmış usûl isimleri, başka bir yerde pek bulamayacağız türden bir liste oluştururlar.⁵²⁹ Özellikle Mehter müziği hakkında çok az malumat günümüze ulaştığı için Mehter usûllerini zikretmesi, her ne kadar usûllerin darplarını vermese de büyük önem taşır. Takip eden varakta “Der Beyân-ı Usûl” başlığı altında, klasik fasıl musikisinde yer alan usûller, âdet olduğu üzere, küçük devirliden büyük devirliye doğru sıralanmıştır.⁵³⁰ ‘Mehter’ kelimesinin usûllerle birlikte zikredildiği başka bir mecmuada,⁵³¹ klasik musikide kullanılan malum usûllerin darpları, her nedense “Mehterhâne Usûlü” başlığı altında listelendirilmiş, bu usûllerin en sonuna ise başka hiçbir kaynakta izine rastlanmayan “Bektâşîhâne” usûlünün darplarına yer verilmiştir. Darpların altında rakam yazmadığı için, bu usûlün kaç zamanlı olduğunu ve nasıl vurulduğunu çıkartamıyoruz. Ancak yine de mecmuadaki bu kayıttan, böyle bir usûlün varlığını öğrenmiş oluyoruz.

3.7. Güfte Mecmualarının Diğer Tarihî Musiki Kaynaklarıyla Birlikte Değerlendirilmesi ve Bazı Tesbitler

Güfte mecmualarında karşımıza çıkan bilgilerin bazılarını, kronikler, arşiv belgeleri gibi genel tarih kaynaklarının yanı sıra içinde musiki hayatı hakkında bilgi veren bölümler bulunan seyahatnameler, hâtıratlar yahut biyografik kaynaklarla birlikte

⁵²⁹ HM, 392b; VMEM-2, 408b.

⁵³⁰ HM, 393b, 394a; VMEM-2, 407b, 408a.

⁵³¹ [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5653, Ia.

değerlendirdiğimizde kayda değer sonuçlar elde ederiz. Bazen güftenin kendisi tarihte yaşanan bir olayla ilgili bilgi sunar. Bazen güftenin künyesinde yer alan bir bilgi, bir bestekârın biyografisiyle ilgili bilinmeyen bir noktayı aydınlatmamızı sağlayabilir.

18. yüzyılda yetişen bestekârların önde gelenlerinden Dilhayat Hanım'ın karanlıklarda kalan biyografisi, güfte mecmualarının diğer tarih kaynaklarıyla birlikte değerlendirilmesi neticesinde bir miktar aydınlanabilmiştir. Dilhayat'ın ismine 20. yüzyıl öncesine ait kaynaklar arasından yalnızca güfte mecmualarında rastlıyoruz. Kim olduğu, ne zaman yaşadığı gibi sorulara kaynaklara dayalı malumat verilemediğinden, biyografisini yazanların 'tahmin'lerinden oluşan bir künyeyle tanınmış, kaynaklarda zikredilen mesnetten yoksun bilgiler tekrar edilegelmiştir. III. Selîm'in cariyesi olduğu, Sultan II. Mahmud döneminde yaşadığı gibi aslı olmayan bilgiler, tamamen bir karışıklığın eseri olarak yaygın bir şekilde dolaşıma girmiştir. Talip Mert 1999 yılında Dilhayat isminde saraydan çerâğ edilmiş bir hanıma ait tereke kaydı yayınlayınca,⁵³² Dilhayat Hanım'ın biyografisi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu belgeye göre, en azından belgede ismi geçen Dilhayat, Sultan I. Mahmud devrinde yaşamış ve 1740'dan önce vefat etmiş olmalıdır. Bahsi geçen belgedeki Dilhayat, bestekâr Dilhayat mıdır? Bu sorunun kat'î cevabını vermek mümkün olmamıştır. Ancak yıllar sonra, hem de güfte mecmualarının baş rolde olduğu bir araştırmayla, Dilhayat'ın hayatıyla ilgili yepyeni bulgulara ulaşılabacaktır.⁵³³

İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı* başlıklı makalesinde Osmanlı saraylarının musiki tarihini kronolojik olarak ve belgeler ışığında ele alır. Esasen musiki tarihçisi olmayan Uzunçarşılı, dikkati ve titizliği sayesinde konu hakkında bilinmeyen pek çok hususu adı geçen çalışmasında gündeme getirmiştir. Bu hususlardan biri de hatırı sayılır bir bestekâr olan I. Mahmud'un musiki yönünden bahsederken verdiği malumdur:

⁵³² Talip Mert, "Dilhayat Kalfa'nın Mirası", **Musiki Mecmuası**, İstanbul, Sayı: 466Güz/Ekim 1999.

⁵³³ Harun Korkmaz, "I. Mahmud'un Cariyesi Dilhayat'ın Ölümsüz Eserleri", **Z Kültür | Sanat | Şehir Tematik Dergisi**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul, Sayı 4, 2020, s. 270-273.

“Sarayda musikiye istidatlı cariyeler yetiştirmiştir. Bir bestekâr cariyesinin “Tûğ-ı şâhî mi desem zülfüne şebboy mu desem” matlalı bir besteyi ve bir cariyesinin de “Sahbâ-yı la’li neşve-i cândır ol âfetin” semâîsini bestelediğini ve semâînin taliminin zor olduğunu o devri bilen ve yaşayan Şamdanîzâde Süleyman Efendi yazmaktadır. *Atrabü’l-Âsâr* müellifi Esad Efendi şeyhülislâm olmadan evvel ve olduktan sonra muhtelif makamlardan bestelediği eserlerini huzura kabulde okurmuş.”⁵³⁴

Yoğun bir güfte mecmuası taramasından sonra “Sahbâ-yı la’li neşve-i cândır ol âfetin” mısraı ile başlayan Segâh makamındaki semâînin, istisnasız biçimde bütün mecmualarda Dilhayat’a kaydedildiği görülmektedir.⁵³⁵ Dolayısıyla Osmanlı tarihindeki bilinen yegâne Dilhayat, bugün Dilhayat Kalfa olarak anılan bestekâr olduğundan, Uzunçarşılı’nın naklettiği kayda ve güfte mecmualarının şahitliğine istinaden Dilhayat’ın I. Mahmud’un cariyesi olduğu sonucuna varılmıştır. Kaldı ki elimizde bu kanaati destekleyen pek çok delil mevcuttur. Dilhayat’ın ismi, 1740’ların sonlarından itibaren yani Sultan I. Mahmud’un tahtta olduğu yıllarda tertib edilen/yazılan mecmualarda görülmeye başlamaktadır. Bestesi Dilhayat’a, güftesi ise Sultan I. Mahmud’a ait olan eserlerin varlığı da yine bu ilişkiyi teyit eder mahiyettedir. Sultan I. Mahmud, Sebkatî mahlasıyla şiirler yazan ve bazı şiirleri etrafındaki bestekârlarca bestelenen bir şairdir.⁵³⁶ Dolayısıyla Dilhayat’ın da I. Mahmud’un şiirlerini bestelemiş olması tabiidir.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere güfte mecmuaları sistemli bir incelemeyle ve farklı tarih kaynaklarıyla birlikte ele alındığında bir bestekârın hayatına dair son derece önemli bir veri sunabilmektedir. Şu halde mecmualardaki bilgilerin çok yönlü biçimde ve paralel kaynaklarla değerlendirilmesi, bestekâr biyografilerinin yazımına ciddi katkı sunacaktır.

⁵³⁴ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, **Belleten**, C. XLI, Sayı 161, Ankara, 1977, s. 97.

⁵³⁵ Bazı örnekler için bkz. **MMFM-3**, 178a; **SSFm-2**, 297b (Başlığında ayrıca, güfte sahibi olarak “Âtîf” ismi/mahlası zikredilmiş; **SSFm-3**, 73a; **RFm**, 19. görüntü.

⁵³⁶ Ebûbekir Ağa bu bestekârların başında gelmektedir. Güftesi Sultan I. Mahmud’a, bestesi Ebûbekir Ağa’ya ait bir eserin güftesi için bkz. [**Eş’ar Mecmuası**], Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 5300.

3.8. Osmanlı İstanbulu’nun Kültür ve Sanat Muhitlerindeki Bazı İlişkilerin Tesbiti İçin Güfte Mecmualarının Değerlendirilişi

Osmanlı musikişinaslarının biyografileriyle ilgili bilgilerimiz pek mahdut olduğundan, kenarda köşede kalmış en ufak bir detay bizim için bulunmaz bir nimet yerine geçebilmektedir. Böylesi nimetlerin ana kaynağı güfte mecmualarıdır desek abartmış olmayız. Padişah, devlet adamı, şair, hattat ya da başka bir vasfıyla sivrilmiş bir kişi değilse, hayatını araştırdığımız musikişinaslar hakkında giriştiğimiz araştırmaların neticesi genelde hüsrandır. Musiki tarihinin en önde gelen bazı isimlerinin bırakın doğum tarihlerini, ölüm tarihleri bile meçhulümüzdür. Hâl böyle olunca güfte mecmualarındaki malumat parçacıklarını takip ederek önemli bilgilere ulaşırız. Şehirdeki musikişinasların birbiriyle ilişkisi, kimin kimden meşk ettiği ya da talebesi olduğu, güfte mecmualarında nadiren de olsa karşımıza çıkan kayıtlardan öğrenilebilmektedir.

Tesbihî Emîr Efendi’nin, mecmualarından birine düştüğü bir kayıt hayatı hakkında yeterince bilgimiz olmayan Memiş Ağa’nın Nazîm’in “şakirdi” yani talebesi olduğunu öğreniyoruz.⁵³⁷ Burada bahsi geçen Memiş Ağa, Atrabü’l-Âsâr’da madde başı olan isimlerden ‘Kaftânî’ lakabıyla anılan Memiş Ağa olmalıdır.⁵³⁸ Esad Efendinin verdiği bilgiye göre Memiş Ağa, “...mevcûd olan kâr-âgâhân-ı kâr-gâh-ı mûsikî-penâhdan tahsil-i câme-dûzî-i ilm-i terâne-şiâr etmeğin üstâd-ı kâr-ı dükkânçe-i ehliyyet...” olarak, musikinin inceliklerini bilen bütün musikişinaslarca beğenilmiş olan 50 kadar şarkı, murabba ve nakş bestelemiş bir bestekârdır.⁵³⁹ Sultan II. Mustafa döneminde (1695-1703) meşhur olduğunu yine Esad Efendi kaydediyor. Esad Efendi onun musiki eserlerini meşk ettiği hocalarını “kâr-âgâhân-ı kâr-gâh-ı mûsikî-penâh” olarak vasıflandırıyor da kim oldukları hakkında bir bilgi vermiyor. Ancak aynı çağın başka bir tanığı olan Kantemiroğlu, Memiş Ağa’yı Koca Osman’ın talebeleri arasında zikrediyor.⁵⁴⁰

⁵³⁷ TE-R, 110a.

⁵³⁸ Bkz. Şeyhülislâm Esad Efendi, Atrabü’l-Âsâr, İÜK TY 2529, 67b, 68a.

⁵³⁹ a.e., 68a.

⁵⁴⁰ Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London, 1734, s. 151.

17. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan ve vefat tarihi hakkında bir bilgimiz bulunmayan Koca Osman'ın talebesi olup Sultan II. Mustafa devrinde meşhur olduğuna göre, Memiş Ağa tahminen 1640-50 civarlarında doğmuş, küçük yaşta Koca Osman'a talebe olmuş ve 50 küsur yaşlarında da tanınan, musikide ehliyet sahibi kabul edilen bir üstad olmuştur. 'Memiş'in çok yaygın bir isim olmadığını düşündüğümüzde, farklı kaynaklarda ismi geçen Memiş Ağa'nın aynı zat olduğunu düşünmek durumunda kalıyoruz. Peki kendisi de Koca Osman'ın talebelerinden olan Tesbihî Emîr Çelebi, neden Memiş Ağa'yı "Nazîm şakirdi" diye kaydetmiştir? Acaba Memiş Ağa Koca Osman'dan meşk almışsa da daha çok Nazîm'den mi istifade etmiştir? Bu sualleri cevaplamamızı sağlayacak yeterli veriye sahip değiliz.

Tesbihî Emîr Çelebi'nin Memiş Ağa'yla ilgili verdiği bilgi, başka bir yönüyle de çözüme kavuşturulmayı bekliyor. Osmanlı tarihinde 'Nazîm' ismini taşıyan iki bestekâr vardır. Biri meşhur dîvân şairi Yahya Nazîm Çelebi (ö. 1727), diğeri ise Şeyhülislâm Bahâyî Efendi'nin (ö. 1654) fetva emîni Şeyhzâde Mehmed Efendi'nin oğlu ve Sultan Murad'ın Revan seferiyle birlikte İstanbul'a gelen Emîrgüneoğlu Yusuf Paşa'nın (ö. 1641) damadı olan Nazîm Efendi'dir. İlişkili olduğu kişilere bakılırsa, Nazîm Efendi daha çok 17. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olmalıdır. Yani Memiş Ağa'nın hocalarından biri olma ihtimali pek zayıftır. Hâlbuki 1650 civarında doğduğu düşünülen⁵⁴¹ ve Memiş Ağa'ya yakın bir akran olsa da 500 civarında eser besteleyerek yaşadığı devrin repertuarına damga vuran isimlerden biri olan Yahya Nazîm Çelebi, pek âlâ Memiş Ağa'nın hocası olmuş olabilir. Şunu da ekleyelim ki, Kantemiroğlu'nun Koca Osman'ın talebesi olduğu bilgisini vermesinde de bir karışıklık olabilir.

1224/1809-1810 tarihli bir fasıl mecmuasında, Yahya Nazîm Çelebi'nin "Dîdem yüzüne nâzır" diye başlayan meşhur Şehnaz semâisi Memiş Ağa'ya kaydedildiği görülmektedir.⁵⁴² Nazîm'in bestesi olduğu kaynakların ittifakı ile sabit olan bu eserin Memiş Ağa'ya kaydedilmesi, hocayla talebenin karıştırıldığı izlenimini vermektedir.

⁵⁴¹ Bkz. Mustafa İsmet Uzun, Nuri Özcan, "Nazîm", **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006, , s. 452.

⁵⁴² [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5639, 82a.

Onca isim varken neden Memiş Ağa bu eserin bestekârı olarak gösterilmiştir? Başka makul bir izah bulmanın güçlüğü açıktır.

Güfte mecmualarında nadiren rastladığımız bu türden kayıtlar, Osmanlı İstanbul'unun kültür ve sanat muhitleri hakkında önemli detaylar içermektedir. Söz konusu detaylar, ismini bildiğimiz ve hayatı hakkında kısıtlı da olsa bilgimiz olan musikişinaslar arasındaki ilişkileri çözebilmemize yardımcı olmaktadır.

3.9. Batı Asya Musiki Gelenekleri Arasındaki İrtibatların Güfte Mecmuaları Aracılığıyla İncelenmesi

İslâmiyetin geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla birlikte, farklı diller konuşan, birbirine pek çok bakımdan uzak kültürlere mensup olan insan toplulukları ortak bir medeniyet lisanı oluşturmaya başladı. Başlangıçta Arap dili ve kültürünün şekillendirdiği bu ortama, zamanla Fars, Türk, Hint başta olmak üzere büyük kültür camiaları dâhil oldu ve ciddi katkılar sundular. Bu arada Müslüman olmamakla birlikte, İslâm'ın hükümferma olduğu coğrafyada yaşayan Hristiyan, Yahudi ve diğer inanç unsurları, kendi kültürlerinden kaynaklanan âdet ve geleneklerini yaşamaya devam ettiler, aynı zamanda kamusal alanda diğer topluluklarla ortak bir kültürel dil yarattılar. Özellikle Asya'nın batısındaki kültürler, göç ve ticaret yollarının yarattığı hareket ile büyük savaşların ve sıkça yaşanan siyasi değişimlerin etkisiyle sürekli yer değiştirdiler birbirleriyle buluşup kaynaştılar. Coğrafyadaki hareketlilik, bütün sanatları olduğu gibi musikiyi de etkiledi. Şehir (İsfahan, Revân, Nîrîz vb.), bölge (Hicaz, Irak, Tûran, Horasan vb.), kavim (Acem, Kürdî vb.) ya da kabile (Beyâtî vb.) isimlerinin makam ya da usûl adlarında karşımıza çıkması dahi, Batı Asya'daki ortak müzikal kimliğin ve kolektif bilincin bir yansımasıdır.

Güfte mecmualarında kimi zaman bazı topluluk ya da kavim isimlerinin eserlerin künyelerine yazıldığını görmekteyiz. Yukarıdaki ilgili bölümlerde bahsi geçen 'Acemler' en başta gelen örneklerdendir. 17. ve 18. yüzyıl fasıl mecmualarında, Farsça ve Türkçe

güfteli onlarca musiki eseri Acemler’e kaydedilmiştir.⁵⁴³ Acemler’e kaydedilen bu eserler incelendiğinde, Azerbaycan, İran, Irak, Özbekistan, Tacikistan, Pakistan gibi bölgelerle İstanbul merkezli klasik musiki cereyanı arasındaki münasebetlerin anlaşılmasında bir yol kat etmek mümkün olacaktır.

Mecmualarda Acemler’e kaydedilen eserlerin yanı sıra bugünkü İran sınırları içinde kalan bazı bölgeler eserlerin bestekârı hanesine yazılmıştır. “Lûristan/Lûrîler/Lûristânîler”,⁵⁴⁴ “Kazvînîler”⁵⁴⁵ gibi bir bölgeye aidiyeti ifade eden kayıtlara nadiren de olsa rastlarız. Böyle kayıtlar adı geçen bölgelerin müzikal geçmişine dair bilmediğimiz detayları öğrenmemizi sağlar. Sözgelimi Lûristân’a ait olduğu kaydedilen ve notası da günümüze ulaşan bir eser güncel müzikoloji çalışmalarına da kaynaklık edebilir.⁵⁴⁶ Böyle bir eserin melodik ve ritmik yapısı, ait olduğu bölgenin güncel mahalli müziği ile karşılaştırılarak bazı sonuçlar elde edilebilir.

Güfte mecmualarındaki eser künyelerinde zikri geçen bir başka memleket ise Hindistan’dır. Bugün Hindistan, Pakistan ve Bangladeş olarak üç ülkeye ayrılmış olan tarihî Hindistan’ın kuzeyindeki müzik geleneklerinin İslâm âleminin diğer coğrafyaları ile güçlü bir kültürel bağı vardır. Söz konusu bağlar, kendini müzikte de göstermektedir. Hindistan ve batısındaki memleketlerden biri olan Osmanlı arasındaki müzikal ilişkiler, saz ve sözlü eser repertuvarında kendini göstermektedir. 17 ve 18. yüzyıl güfte mecmualarındaki künyelerinde “Hindîyân, Hindûyân, Hindî, Hindîler” bilgileri ile kaydedilen birtakım eserler, güfteleri bozulmuş ve anlamsız bir hâl almış olsa da bir şekilde günümüze ulaşabilmiştir. Bir kısım Hint eserlerinin ise nota dönemine yetişmeden kaybolduğunu görüyoruz. Klasik Türk Musikisi’ndeki Hint eserleri varlığı güfte mecmuaları kullanılarak tesbit edilip, içinden günümüze notasıyla gelebilenleri

⁵⁴³ [Fasıl, Eş’ar, Resâil ve Fevâid Mecmuası], Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, ASL (Âgâh Sırrı Levend) 620, 26b; EAM, 180a; RFM, 85. görüntü; [Fasıl Mecmuası], İÜK TY 966, 1a.

⁵⁴⁴ Örneğin bkz. HPM-R, 17b; M-HPM, 16b.

⁵⁴⁵ EAM, 24b.

⁵⁴⁶ Hâfız Post’un Lûristân eseri olarak kaydettiği iki eserden biri olan, “Müşâtak-ı leb-i şeker-fürûşem” mısraıyla başlayan Pençgâh Yürük Semâî günümüze notasıyla ulaşmıştır.

melodik, ritmik ve diğer müzikal özellikleri ile değerlendirildiğinde, Türk-Hint kültürel etkileşimlerinin tarihiyle ilgili dikkat çekici sonuçlar elde edilebilecektir.

3.10. Edebiyat Tarihinin Kaynaklarından Biri Olmaları Hasebiyle Güfte Mecmuaları

Güfte mecmualarının ana malzemesi, bestelenmiş ya da makamlı okunması amacıyla not edilmiş şiirlerdir. Zaten pek çok bakımdan eş'ar mecmualarını hatırlatırlar. Kaldı ki erken dönem güfte mecmualarının önemli bir kısmı doğrudan eş'ar mecmuası olmakla birlikte içeriğinde güfteler bulunan ya da güfte kısmına sahip olan mecmualardır.⁵⁴⁷ Güftelerin hemen hepsi aynı zamanda şiir olduklarından, henüz kendilerine mahsus bir görünüm kazanmamış olan güfte mecmuaların, bazen şiir mecmuasından ayırt edilemediği göze çarpmaktadır.⁵⁴⁸ Şiir ve güfteleri muhteviyatında beraberce bulunduran mecmuaların sayısı azımsanmayacak miktardadır. Bunların arasında, en önde gelen bestekârlardan biri olan İtrî'nin mecmuası dahi vardır. İtrî mecmuasına uzunca bir eş'ar ve resâil kısmıyla başlamış, ikinci kısmı ise tamamen güftelere ayırmıştır.⁵⁴⁹

Güfte mecmuaları musiki tarihine olduğu gibi edebiyat tarihine de doğrudan kaynaklık eder. Nitekim güfte mecmualarının içeriğindeki güftelerin, hele de murabba beste ve semâî gibi klasik musikinin yaygın türlerine ait olanlarının bir kısmı, elimizdeki dîvânlarda ya da diğer şiir kaynaklarında yer almayan manzum parçalardır. Bunlardan bazıları, meşhur ve elimizde dîvânı bulunan şairlerin başka bir yerde rastlamadığımız şiirleridir. Bazıları ise dîvân sahibi olduğu halde günümüze herhangi bir şiiri ulaşmamış ya da şiirlerinden pek azı elimizde olan şairlere aittir. Elbette söz konusu güfteler çoğu zaman yalnızca iki beyitten oluştuğu için güfteye kaynaklık eden gazellerin tamamını bulamayabiliyoruz. Güfte sahibi nadiren zikredildiği için, bazılarının şairini tespit

⁵⁴⁷ Örneğin bkz. [Manzum Kırk Hadis-i Şerîf, Eş'ar ve Güfte Mecmuası], İÜK TY 822; Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, İÜKMYK, s. 281-283; Mecmua-i Ebyât ve Eş'ar, İÜK TY 3698.

⁵⁴⁸ Öyle ki 16. yüzyılın son çeyreğine ait bir güfte mecmuası, kütüphane kayıtlarına "Eş'ar Mecmuası" olarak geçebilmiştir. Bkz. İÜKMYK, s. 65.

⁵⁴⁹ Bkz. İÜKMYK, s. 104, 105.

edemiyoruz. Ancak her hâlükârda, güftelerin tesbiti ve bestelendikleri yüzyıllara göre değerlendirilmesi edebiyat tarihine bilgi sunuyor. Her şeyden evvel hangi şiirlerin ve ne tür temaların bestelenmeye değer bulundukları başlı başına ilgi çekici bir inceleme konusu veriyor.

Güfte mecmualarının edebiyat tarihine en çok katkı sunduğu alanların başında ise şarkı, varsağı, türkî, türkmânî gibi türler gelmektedir. Dîvân gibi, şekil ve içerik bakımından belli bir çerçevede üretilen mürettep kaynaklarda pek yer almayan söz konusu türler, genelde cönklerde, ya da güfte mecmualarında karşımıza çıkar. Özellikle varsağı ve şarkılar makamla bestelendiklerinden, en çok güfte mecmualarına kaydedilirler. 17. yüzyıl itibariyle önce varsağı sonra da şarkının popüler şehir kültürünün ana akım beste türü olarak temayüz ettiği, fasıl/şarkı mecmualarında ya da karma güfte mecmualarında kayıtlı olan binlerce örnekten anlaşılmaktadır. Bu örneklerin çok büyük kısmının henüz keşfedilmemiş ve çağdaş bir incelemeye tabi tutulmamış olduğu düşünülürse, musiki tarihinin yanı sıra edebiyat tarihi için de büyük bir önem taşıdığı ortaya çıkar.

SONUÇ

Güfte mecmuaları, müzikoloji camiası ve müzik tarihi üzerine çalışan bilim insanları tarafından musiki tarihinin kaynaklarından biri olarak tanınmasına ve bazı mezuniyet, yüksek lisans, doktora tezleri ile çeşitli kitap ve makalelere konu olmasına rağmen, mahiyetleri, tertib edilme maksatları, icra pratiğindeki yerleri, türleri ve bu türlerin hususiyetleri hakkında son derece sınırlı bir literatür mevcuttur. Literatürdeki söz konusu eksikliğin gün geçtikçe daha fazla hissedilir olması, elde binlerce örneği bulunan bu mecmuaların sistematik bir incelemeye tabi tutulması lüzumunun ortaya çıkması ve güfte mecmualarının musiki tarihi yazımına ciddi katkı sunabilecek bir potansiyele sahip olduklarının anlaşılmaya başlanması, bu çalışmanın zuhura gelmesini temin eden ana sebeplerdir.

Çalışmanın malzemesi olarak derlenen güfte mecmualarının sayısı 700'ü aşmıştır. Bunların önemli bir kısmı literatüre geçmemiş, henüz tarihsel ya da müzikolojik bir incelemenin konusu kılınmamış ve ilk defa olarak bu çalışmada ilim âleminin dikkatine sunulmuş mecmualardır. Üzerlerinde çalışma yapılmış, çeşitli tez ya da sair bilimsel üretimlerin öznesi olmuş güfte mecmuaları da yeni bir bakışla ele alınmıştır. Ele alınan mecmualar, metin, şekil ya da içerik özellikleri dışında birer tarih kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Bir güfte mecmuasından azamî istifadenin yolları araştırılmış, her vesileyle kaynaklık değerleri vurgulanmıştır.

Çalışma süresince araştırma yapılan kütüphaneler arasında koleksiyonlarında bulunan güfte mecmualarının nitelik ve nicelik bakımından zirvede olduğu kütüphanelerin başında İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi gelmektedir. Onu, pek çok kütüphane ve koleksiyonun bağlı birimler halinde bünyesinde bulunduğu Süleymaniye Kütüphanesi takip etmektedir. Türkiye'de bulunan en eski güfte mecmuaları da dâhil olmak üzere, musiki tarihinin dönüm noktalarına ait son derece mühim yazmalar Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağlı koleksiyonlara dağılmış halde tesbit edilmiştir.

Sanılanın aksine Topkapı Sarayı'nda güfte mecmuaları bakımından çok zengin bir koleksiyon mevcut değildir. Birkaç tane -ki biri Hâfız Post'un meşhur mecmuasıdır- tarihî niteliği yüksek güfte mecmuası dışında kayda değer mecmuaya tesadüf edilememektedir. Bunun sebebi, vaktiyle Yıldız Sarayı Kütüphanesi oluşturulurken yazmalardan mühim bir kısmının oraya taşınmasıdır. Cumhuriyet döneminde Yıldız Sarayı Kütüphanesi bütün unsurlarıyla İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne intikal ettiğinden, Topkapı Sarayı'nda bulunması beklenen zengin koleksiyon Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir.

Güfte mecmualarının her şeyden evvel hangi türde olduğunu ve içeriğinde neler bulunduğunu belirlemek ve bunları bir tarih kaynağı olarak incelediğimiz bu tezde bize hangi yönleriyle yardımcı olabileceğini tespit etmek birinci hedefimiz oldu. Bunun için hazırladığımız şablonda bir mecmuanın dökümünü sağlayabilecek sistemi oluşturduk ve bir mecmuadan azamî ölçüde nasıl istifade edilebileceğini düşünerek bu doğrultuda bir yöntem belirledik.

Literatür taramasında az sayıda da olsa minyatürlü güfte mecmuasına rastlanmıştır. Bu mecmualardan Staatsbibliothek zu Berlin'de Or. 3370 koduyla kayıtlı olan fasıl mecmuası, gayet süslü, itinayla hazırlanmış, cildi, tezhibi, kâğıdı, yazısı ve minyatürleriyle göz dolduran bir mecmuadır. Bu mecmuadaki minyatürler Osmanlı musiki eğitiminden ve icra pratiğinden sahneler içermesi bakımından dikkat çekicidir. Tertib edildiği 18. yüzyıl başlarında çalınan çalgıları da yine bu minyatürlerde görebiliyoruz. Bir üstadı musiki talebelerine meşk ederken gösteren minyatürde üstadın önünde bir kitap vardır ki bu da güfte mecmuası olmalıdır. Zeynep Tarım'ın Darülelhan Mecmuası'nda neşredilen makalesinde de elinde güfte mecmuası tutan bir hânende görülmektedir ki bu da üzerinde durduğumuz bu mecmuaların, kullanıldıkları döneme ait görsel kaynaklarda da gözlemlenebildiğini göstermiştir.

Bir başka minyatürlü mecmua da Konya'da tespit edilmiştir. Konya İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi'nde 14695 numarasıyla kayıtlı bu mecmua, 18. yüzyıl ortalarına ait güfteler ile muhtelif manzum metinleri içermektedir. İçinde az sayıda da minyatür bulunmaktadır. Mihrimâh Sultan'ın Güfte Mecmuası olarak kaydedilmiş ve bu künye ile

bir çalışmada zikredilmiş olan mecmua, hiçbir surette Mihrimâh Sultan'a ait olamaz. Çünkü içindeki metinlerin kahir ekseriyeti 18. yüzyıla aittir, Mihrimâh Sultan ise 16. yüzyılda yaşamıştır. Bu karışıklığın sebebi de anlaşılamamıştır.

Osmanlı tarihi boyunca yazılmış mecmuaların nitelik ve nicelik bakımından en zengini olan fasıl mecmualarının 4 asra yayılan gelişim süreci örneklendirmelerle anlatıldı. Bu arada 'fasıl' geleneğinin kökleri tespiti çalışıldı. 'Fasıl'ın ifade ettiği anlamların nasıl değiştiği güfte mecmualarındaki verilerden hareketle izlendi. Evliya Çelebi'nin 'Hüseyin Baykara fasılları' tabiri tarihsel zemine oturtulmaya çalışıldı. 'Şarkı'nın bir müzik formu olarak serüveni ve bilhassa müzik algısının değişmesi ile müzik üretiminin merkezine yerleşmesi değerlendirildi. Şarkılardaki güfte, makam ve usûl kullanımı gibi formu var eden unsurlar arasında nasıl ilişkiler kurulduğu çeşitli misallerle ayrıntılı olarak tedkik edildi. Erken şarkı mecmualarında usûllerin yazılmamasının ne gibi tarihsel sebeplere dayandığı araştırıldı. Klasik beste biçimlerinden şarkılara aktarılan estetik öğeler tespiti çalışıldı.

Çalışma için, birçok âyîn-i şerîf mecmuası incelenmiştir. Hem yurtiçinde hem de yurtdışındaki pek çok kütüphanede onlarca yeni örneğine rastlanan bu mecmualar Mevlevî musikisine ve Mevlevî musikişinaslar hakkındaki yeni biyografik bilgilere kaynaklık etmektedir. Bazı âyîn-i şerîflerin bestekârları hakkında var olan bilgiler sarsılmakta, şifahî kültürle günümüze ulaşan kimi bilgiler değişmektedir. Konya İl Halk Kütüphanesi'nde Feridun Nafiz Uzluk koleksiyonundaki âyîn-i şerîf mecmuaları kronolojik ve içerik çeşitliliği bakımından çalışmamızın bu mecmualara ayırdığımız kısmında bolca kullanacağımız bir malzemeyi teşkil etmesi bakımından önemlidir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde T.Y. 4116 numarasıyla kayıtlı olan Ebhe'n-Negamât fî-Terennümâtî'l-Îlâhiyyât isimli bir ilâhî mecmuasının mürettibi olan Tekfurdağî Mehmed Rif'at es-Sa'dî'nin mevlevî âyîn-i şerîflerine ait mecmuası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Atatürk Kitaplığı'nda bulunmuş ve harekeli oluşu sebebiyle âyîn-i şerîf güftelerinin ve makamların nasıl telaffuz edildiğinin göstergesi olması bakımından değerlendirilmiştir. Şeyh Galib'in yazıp başta Hammâmîzâde İsmail

Dede Efendi olmak üzere muhtelif Mevlevî musikişinasların yazmaya devam ettiği, Nâsır Abdülbâkî Baykara'nın şahsî kütüphanesinde bulunan âyîn-i şerîf mecmuası da âyînlerin ilk icra edildikleri tarihi göstermesi bakımından önemlidir ve çok fazla örneğine rastlanmayan bu durum bize bu mecmuaların başka bir yönünü daha göstermiştir. Güfte mecmualarının bu tip kayıtlar içerenleri, bizlere musiki tarihi bakımından son derece belirleyici bilgiler sunmaktadır.

16. yüzyıldan itibaren tarihte görülmedik biçimde yükselişe geçen dinî mahiyetteki musikinin gelişim macerasının ayak izleri ilâhî mecmualarında takip edilebilmektedir. Dinî musikideki tür değişiklikleri, kullanılan makam ve usûl yapılarındaki farklılaşma ilâhî mecmualarında tespit olunabilmektedir. Tezin ilgili kısmında hem kuşatıcı tanımlar geliştirildi hem de çeşitli örnek metinlerle bu sürecin hikayesine yer verildi.

17. yüzyılın ilk yarısından beri bazı tasavvuf büyüklerinin dîvânlarında bir bölüm olarak ilâhî mecmuasına benzer metinler karşımıza çıkar. Bazen de böyle dîvânlardaki kimi şiirlerin üstüne makamları yazılarak güfteler musiki ile irtibatlandırılır. 17. yüzyıl sonlarından itibaren ise münhasıran ilâhî güftelerini cem' etmek üzere birtakım mecmuaların tertib edildiği görülür. Çalışma boyunca incelenen ilâhî mecmualarının dinî musikideki gelişimi göstermesi dolayısıyla diğer mecmualarda olduğu gibi ilâhî mecmuaları da kronolojik bir şekilde ele alındı. Mürettibinin kimliği ya da tertib edildiği tarih bakımından bazı mecmualar merkezde tutularak kıyas yöntemli çalışmalar yapıldı. Bilhassa bestekârlar hakkında kısa bilgiler ve vefat tarihleri veren Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin Efendi'ye ait mecmua bu çalışmanın mikyası oldu. Dinî müzik formlarındaki dönüşüm, hangi yüzyılda hangi beste türlerinin öne çıktığı gibi hususlar güfte mecmuaları şahitliğinde irdelendi. 17. yüzyılda tesbih, temcid gibi formlar ön planda iken, 19. yüzyılın ikinci yarısında yine Arapça olan şüğllerin dinî musikide nasıl bir etki yarattığı ele alındı.

Süleyman Çelebi'nin mevlidi, bazı rivayetlere göre bizzat kendisi tarafından bestelenmişse de bu beste yüzyılların unutturucu etkisinde kalmış olmalıdır. Ancak 17. yüzyıldan 20. yüzyıla değin, metinlerinin kenarında makam isimleri yazan mevlid

mecmuaları kaleme almıştır. Bu makamların değişmesi, besteli olduğu iddia edilen mevlidin nasıl bir değişimden geçtiğini açıkça göstermektedir. Tezin bu kısmında, mevlidin mecmualar üzerinde görülebilen dönüşüm süreçleri konu edinildi.

Galata Mevlevîhânesi şeyhi olan ve Kutbünnâyî olarak anılan Osman Dede (vefatı 1729), Hazret-i Muhammed'in mi'râcının anlatıldığı uzun bir metni bestelemiştir. 18. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren pek çok nüshasını tespit ettiğimiz bu metnin kenarında da tıpkı mevlid mecmualarında olduğu gibi makam isimleri yazılmaktadır. Mi'râciye mecmualarının anlatıldığı bu bölümde, formdaki değişimin izleri takip edilmiştir.

Tezin belkemiğini teşkil eden üçüncü bölümdeki konular tafsilatlı bir şekilde kaleme alınmıştır. 17. yüzyıldan itibaren tertib edildikleri tarihleri ve mürettiblerini belirleyebildiğimiz mecmualar ortaya çıkmaya başlamaktadır. Bu mecmualardan, musiki tarihinde önemli bir yer işgâl eden bestekârlar tarafından yazılmış olanlarına da tesadüf olunmaktadır. Bilhassa böyle mecmualar ve yazıldıkları devrin diğer tarih kaynakları ile mukayase edilebilecek özellik taşıyan mecmualar, tarih ilminin kıstaslarına göre değerlendirildi. Bu mecmuaların içerik analizleri, mündericatlarında yer alan güftelere ait makam, usûl, bestekâr ismi gibi künye bilgileri başta olmak üzere muhtelif kayıtlar kullanılarak gerçekleştirildi. Sadece bu bölümdeki değerlendirmeler dahi, musiki tarihine malzeme sunmak konusunda güfte mecmualarının oynayacağı rolün ehemmiyetine vurgu yapmaktadır.

KAYNAKÇA

YAZMA ESERLER

- Abdülehad Nuri Efendi: **Dîvân**, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 5950.
- Abdülehad Nuri Efendi: **İlâhiyyât-ı Nûrî Efendi**, Süleymaniye Kütüphanesi, Tercüman Gazetesi 63.
- Abdûlbâkî Efendi: **Dîvân-ı Bâkî**, İÜK TY 2942.
- Abdûlbâkî Efendi: **Külliyât-ı Dîvân-ı Bâkî**, İÜK TY 674.
- Abdûlbâkî Nâsır Dede Efendi: **Tedkîk ü Tahkîk, Zeyl-i Tedkîk ü Tahkîk ve Tahrîriye**, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1242.
- Abdülganî b. Abdülkerîm: **[Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası]**, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 4470.
- Ahîzâde Ali Çelebi: **Kitâbü İlm-i Edvâr-ı İlm-i Mûsikî**, (telif tarihi: 1676), Hüseyin Sadettin Arel'in aslî nüshadan istinsahı, mikrofilmi: Süleymaniye Kütüphanesi, Özel 816.
- Âlî: **Dîvân**, İÜK TY 3551.
- Ali Ufkî: **[Mecmua]**, Bibliothèque Nationale de France, Supp. Turc 292.

Ali Ufkî:	Mecmua-i Sâz ü Söz , British Library, Sloane 3114.
Ali Ufkî:	Sarai Enderum , British Library, Harley MS 3409.
Azmîzâde Haletî Efendi (?)	[Eş'ar Mecmuası] , İÜK TY 3665.
Balcıâde Mehmed Efendi:	Aşknâme-i Mevlânâ [Mecmua] , British Library, Or. 7243.
Buhûrîzâde Mustafa İtrî Çelebi:	[Fasıl Mecmuası] , İÜK TY 5525/4.
Dervîş İsmet el-Mevlevî:	[Âyîn-i Şerîf Mecmuası] , 22 Kasım 1906, Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 251.
Dervîş İsmet el-Mevlevî:	Na't Mecmuası , 1907, Yenikapı Mevlevîhânesi Kütüphanesi'nden, Prof. Dr. Abdûlbâkî Nâsır Baykara'nın şahsî koleksiyonu.
Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu):	Kitabü İlm-i Musiki alâ Vechi'l-Hurufât , İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Y-100.
Dürbînîzâde Mustafa Efendi:	[Fasıl, Şarkı ve Köçekçe Mecmuası] , tertib edildiği tarih: 1801, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Şevket Rado 78.
Ebubekir Ağa:	[Fasıl Mecmuası] , tertib edildiği tarih: 1153/1739-1740, İÜK TY 5658.
Eyyûbî Mehmed Bey:	[Fasıl Mecmuası] , [1846-1850], Harun Korkmaz'ın şahsî koleksiyonu.

Hâfız:	[Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, Abdülbâkî Gölpınarlı 81.
Hâfız Ali Sırrî Efendi:	[Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası], yazıldığı tarih: 14 Mayıs 1827, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyî 1286.
İbrahim Vahdî Efendi:	[Fasıl ve İlâhî Mecmuası], Harun Korkmaz'ın şahsî koleksiyonu.
İmâmzâde Hâfız Post Mehmed Efendi:	[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 9857.
İmâmzâde Hâfız Post Mehmed Efendi:	[Fasıl Mecmuası], Murat Bardakçı'nın şahsî koleksiyonu.
İmâmzâde Hâfız Post Mehmed Efendi:	[Mecmua], Nuruosmaniye,
İmâmzâde Hâfız Post Mehmed Efendi:	[Fasıl Mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1724.
Kemalpaşaoğlu Şemseddin Ahmed; Niğbolulu Benli Âhî Hasan Çelebi:	[Dîvân-ı Kemâlpaşaoğlu ve Dîvân-ı Âhî], İÜK TY 1942.
Kesîrîzâde:	[Nasîhatnâme (Nasihat-ı Dil-küşâ-yı Hazret-i Mevlânâ kuddise sirruhu)], 9 Receb 1115 (18 Kasım 1703)
Lebîb:	[Tuhfe-i Lebîb], İÜK TY 541.
Mehmed Emîn:	[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], 1847, Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 4835.
Mehmed İzzet:	[Şarkı Mecmuası], [1818/1819], İÜK TY 3353.

Mehmed Rifat Efendi:	Ebhe'n-Negāmât fî-Terennümâtî'l-Îlâhiyyât , İÜK TY 4116.
Müsâhib Seyyid Ahmed Ağa (?):	[Fasıl Memuası] , Ümit Yazıcı şahsî koleksiyonundan alınan fotoğraflar.
Müstakimzâde Süleyman Sadeddin Efendi:	Mecmua-i Îlâhiyyât , tertib edildiği tarih: 1797, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi 3397.
Nâşid İbrahim Bey:	Dîvân-ı Nâşid , İÜK TY 1406, müstensihî: Tarsuslu Ahmed, istinsah tarihi: 1213/1798-1799.
Osman Zühdi el-Mevlevî_sâkin-i Edirne:	[Âyîn-i Şerîf Mecmuası] , [1835-1840], Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Feridun Nafiz 6763.
Refî-i Âmidî:	Dîvân-ı Refî-i Âmidî , İÜK TY 2924.
Rızâ:	[Fasıl Mecmuası] , İÜK TY 5634.
Sadullah Efendi; Müderris Ârif Efendi:	[Fasıl Mecmuası] , Millet Kütüphanesi, AE MNZ 732.
Selâhaddîn-i Uşşâkî:	[Selâhaddin-i Uşşâkî'nin Resâil ve Eş'arı (Sufi Tracts and Poems)] , British Library, Or. 12623.
Sezâî:	Dîvân , Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend, nr. 352.
Sultan Kayıtbay ve Sultan Kansu Gavri:	[Ezkâr ve Muvaşşahât Mecmuası] , Ayasofya Kütüphanesi, nr. 2047.

- Süleyman Fâik Efendi: **[Mecmua]**, İÜK TY 9577.
- Şehzâde Mahmud Efendi (Sultan II. Mahmud): **Şarkı Mecmuası**, İÜK TY 5646.
- Şehzâde Mahmud Efendi (Sultan II. Mahmud): **[Şarkı Mecmuası]**, İ.Ü. TY 5647.
- Şeklinur Hanım: **[Şarkı Mecmuası]**, İÜK TY 3877.
- Şeyh Galib, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi ve Başka Zevât: **[Âyîn-i Şerîf ve Na't Mecmuası]**, [1785-1923], Yenikapı Mevlevîhânesi Kütüphanesi'nden, Prof. Dr. Abdülbâkî Nâsır Baykara'nın şahsî koleksiyonu.
- Şeyhülislâm Ebû İshakzâde Es'ad Efendi: **Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr**, İÜK TY 2529.
- Şihâbî: **Dîvân**, İÜK TY 674.
- Tesbîhî Emîr Çelebi: **[Fasıl Mecmuası]**, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Muzaffer Ozak, I-523.
- Tesbîhî Emîr Çelebi: **[Fasıl Mecmuası]**, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 1723.
- Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rif'at Efendi: **Ebhe'n-Negamât fî Terennümâtî'l-İlâhiyyât**, tertib edildiği tarih: 1316/1898-1899, İÜK TY 4116.
- Ubeydî Abdürrahman Çelebi: **Dîvân-ı Ubeydî**, İÜK TY 631.
- Yakub bin Muhammed el-Hanefî: **Nüzhetü'l-Ervâh fî Tatrîbi'l-Eşbâh**, Tahran Müze-i Millî, Melik 1665.

Yusuf bin Nizamüddin Kırşehirî:
1424.

Kitâb-ı Edvâr, BNF Suppl. Turc.

Yusuf Nâbî Efendi:

Hayriyye-i Nâbî, İÜK TY 354.

Zübeyde Fıtnat Hanım:

Dîvân-ı Fıtnat Hanım, İÜK TY 5483.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], Atatürk
Kitaplığı, Bel_Yz_K 1266.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], tertib edildiği
tarih: 1856-1857, Dârü'l-Kütüb el-
Mısriyye (Dar Al-Kutub, Cairo), Fünûn-i
Cemîle et-Türkiyye, Halîl Ağa 1 (eski
tasnif kodu: 4225).

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], [1860-1870],
Konya Bölge Yazma Eserler
Kütüphanesi, Feridun Nafiz 6710.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], Konya Bölge
Yazma Eserler Kütüphanesi, Feridun
Nafiz 6715.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], İÜK FY 1381.

[Âyîn-i Şerîf ve Na't Mecmuası],
mürettibi: Ahmed Ârif Himmetî, tertib
edildiği tarih: 1836, Süleymaniye
Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4242.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], mürettibi:
Hâfız Mehmed Rifat Sa'dî el-Mevlevî,
tertib edildiği tarih: 5 Temmuz 1905, İBB
Atatürk Kitaplığı, Bel_Yz_O 130.

Âyîn-i Şerîf Mecmuası, mürettibi:
Mehmed Emîn Bey (Hüseyin Hüsnü Bey
hafidi), tertib edildiği tarih: Mevlânâ
Müzesi Kütüphanesi, nr. 4835.

Âyîn-i Şerîf Mecmuası, Staatsbibliothek
zu Berlin Ms. Or. 3511.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], Süleymaniye
Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 3668.

Âyîn-i Şerîf Mecmuası, Süleymaniye
Kütüphanesi, YB 1454.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], tertib edildiği
tarih: 26 Şubat 1896, Leipzig Universitäts
Bibliothek, Cod. Pers. 05.

[Âyîn-i Şerîf Mecmuası], Universiteits
Bibliotheek Leiden, Or. 12434.

[Âyîn-i Şerîf, Na't ve İlâhî Mecmuası],
mürettibi: Mehmed Şihâbeddin, tertib
edildiği muhtemel tarih aralığı: 1804-
1808, İÜK TY 5508.

Âyîn-i Şerîf ve Miraciyye Mecmuası,
İÜK FY 572.

[Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciyye Mecmuası],
İÜK TY 5600.

[Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası],
Konya Bölge Yazma Eserler
Kütüphanesi, 642.

[Âyîn-i Şerîf ve Mi'râciye Mecmuası],
Universitätsbibliothek Leiden, Or. 12434.

[Âyîn-i Şerîf ve Şarkı Mecmuası],
Manisa Genel Kitaplığı, nr. 5686.

[Bektaşî Eş'arı ve Nefesleri Cöngü],
İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 48.

[Bektâşî Nefesleri Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 614.

[Bektâşî Nutukları ve Nefesleri Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi Nuri Arlasez, nr. 10.

Cönk, İÜK TY 1047.

Codex Cumanicus, Bibliotheca Nazionale Di S. Marco | Venezia (Venedik), MSS. Latini 549.

[Devâvîn Mecmuası], tertibi: Muharrem 1077 (Temmuz/Ağustos 1666), İÜK TY 510.

Dîvân-ı Gülşenî, İÜK TY 890.

Eş'ar Mecmuası, İÜK FY 164.

Eş'ar Mecmuası, İÜK TY 1052.

[Eş'ar Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi 5300.

[Eş'ar ve Güfte Mecmuası], İÜK İbn. 3458 (TY 10870).

[Eş'ar ve Güfte Mecmuası], İÜK TY 5481.

Eş'ar, Güfte ve Fevâid Mecmuası, İÜK TY 984.

[Eş'ar, Güfte, Fevâid Mecmuası (Kırkanbar)], İÜK TY 1030.

Eş'ar Mecmuası, İÜK TY 3703.

[Eş'ar ve Fevâid Mecmuası], Erzurum İl Halk Kütüphanesi, nr. 2253.

Eş'ar ve Fevâid Mecmuası, İÜK TY 5755.

[Eş'ar ve Güfte Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1503.

[Eş'ar, Münşeât ve Fevâid Mecmuası], İÜK TY 1932.

[Eş'ar ve Şarkı Mecmuası], Konya İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi, nr. 13260.

[Fasıl Cöngü], İBB Atatürk Kitaplığı, OE Yz 1614.

[Fasıl Cöngü], Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi, B. Or. 266.

[Fasıl, Eş'ar, Resâil ve Fevâid Mecmuası], Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend 620_MC 78.

[Fasıl Mecmuası], Berlin Ms. Or. Fol. 1578.

[Fasıl Mecmuası], CTTMK 608.

[Fasıl Mecmuası], Dârül-Kütüb el-Mısriyye, Edeb Türkî Tal'at 267.

[Fasıl Mecmuası], İBB AK, MC_Yz_K 431.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 591.

[Fasıl Mecmuası], İnan Kırâç'ın şahsî koleksiyonu.

[Fasıl Mecmuası] (SİFM), İBB Atatürk Kitaplığı, MC K 447.

[Fasıl ve İlâhî Mecmuası], İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Yz_56.

[Fasıl Mecmuası], İÜK İbn. 3164 (TY 10610).

[Fasıl ve Şuğûl Mecmuası], İÜK TY 824.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 966.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 1020.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 2067.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 3466.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5630.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5631.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5639.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5640.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5641.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5644.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5645.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 5653.

[Fasıl Mecmuası], tertib edildiği tarih: 1165/1751-1752, İÜK TY 5657.

[Fasıl Mecmuası], İÜK TY 9896.

[Fasıl Mecmuası], Koyunoğlu Şehir Müze ve Kitaplığı, nr. 12970.

[Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2193.

[Fasıl Mecmuası], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, nr. 2194.

[Fasıl Mecmuası], Millî Kütüphane, FB (Fahri Bilge) 150.

[Fasıl Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 732.

[Fasıl Mecmuası], Staatsbibliothek zu Berlin, Or. 3370.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi 3478.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhânesi 151.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 5929.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6725.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 6726.

[Fasıl Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Başlıklar 6747.

[Fasıl Mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1725.

[Fasıl, Şarkı, İlâhî ve Fevâid Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, MC K 258.

Fasıl ve İlâhî Mecmuası, Suna ve İnan Kırâç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Şevket Rado, nr. 56.

[Fasıl ve Şarkı Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 759.

[Fasıl ve Şarkı Mecmuası], Millet Kütüphanesi, AE MNZ 762.

[Fevâid Mecmuası], İÜK İbn 2508 (TY 10007).

[Fevâid Mecmuası], İÜK TY 3224.

[Fevâid Mecmuası], İÜK TY 3934.

[Fevâid Mecmuası], İÜK TY 5498.

[Gazeliyyât Mecmuası], İÜK İbn. 3285 (TY 10714).

[Güfte Cöngü], Suna ve İnan Kırâç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Yz 51.

[Güfte Mecmuası], İÜK TY 962.

[Güfte Mecmuası], Millet Kütüphanesi,
AE MNZ 643.

[Güfte Mecmuası], Millet Kütüphanesi,
AE MNZ 703.

**Güfte, Eş'ar, Resâil ve Fevâid
Mecmuası**, Süleymaniye Kütüphanesi,
Hüsrev Paşa, nr. 763, IIa.

[Güfte ve Eş'ar Mecmuası], Suna ve
İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları
Enstitüsü Kütüphanesi, ŞR 72.

[İlâhî Mecmuası], Erzurum Atatürk
Üniversitesi Kütüphanesi, Âgâh Sırrı
Levend 604_MC 62.

[İlâhî Mecmuası], Millet Kütüphanesi,
AE MNZ 637.

İlâhî Mecmuası, Muğla Hoca Mustafa
Efendi İl Halk Kütüphanesi, nr.170.

[İlâhî Mecmuası], Süleymaniye
Kütüphanesi, Uşşaki Tekkesi 463.

[İlâhî Mecmuası], Süleymaniye
Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 7225.

**[İlâhî, Mevlid-i Şerîf, Eş'ar ve Fevâid
Mecmuası]**, İÜK TY 742.

[İlâhî, Şuğül, Eş'ar Mecmuası], Konya
İzzet Koyunoğlu Kütüphanesi, nr. 13194.

[İlâhî ve Şuğül Mecmuası], Millet
Kütüphanesi, AE MNZ 715.

موسیقی کتاب یعنی سرور گنجینه, Kütübhâne-i
Meclis-i Şûrâ-yı İslâmî (شورای مجلس کتبخانه)
(اسلامی), nr. 17611.

Kısâs-ı Enbiyâ, İÜK TY 1417.

**[Manzum Kırk Hadis-i Şerif, Eş'ar ve
Güfte Mecmuası]**, İÜK TY 822.

**[Maval, Şuğül, Devr, Türkî vs.
Mecmuası]**, Biritish Library, Add.
26326.

Mecmua, Atatürk Üniversitesi
Kütüphanesi, Âgâh Sırrı Levend 576.

Mecmua, Millet Kütüphanesi, AE MNZ
643

[Mecmua], İÜK TY 1362.

Mecmua [Güfte Derlemesi],
Süleymaniye Kütüphanesi, Kadızâde
Burhaneddin 47.

Mecmua [Güfte Derlemesi], tertib
edildiği tarih: 1246 (1830/1831), Erzurum
Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi,
Seyfettin Özege 18808.

Mecmua-yı Ebyât ve Eş'ar, İÜK TY
3698.

**Mecmua-yı Makamât-ı Dede Efendi
[Fasıl Mecmuası]**, İÜK TY 3608.

Mecmua-yı Râkım [Fasıl Mecmuası],
İÜK TY 3533.

[Mevlid-i Şerîf Mecmuası], Erzurum
Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi,
Seyfettin Özege nr. 18822.

[Mevlid-i Şerîf Mecmuası], Michigan
University Library, nr. 406.

**[Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye
Mecmuası]**, mürettibi: Hâfız Ali Sırrî
Efendi, yazıldığı tarih: 14 Mayıs 1827,
Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyî
nr. 1286

**[Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye
Mecmuası]**, tertib edildiği tarih: 1799,
İÜK TY 549.

**[Mevlid-i Şerîf ve Mi'râciye
Mecmuası]**, Universitätsbibliothek
Leiden, Or. 12395.

Mi'râciye Mecmuası, İÜK TY 7409.

**[Mi'râciye, Âyîn-i Şerîf ve Nat-ı Şerîf
Mecmuası]**, Millet Kütüphanesi, AE
MNZ 693.

**[Mi'râciye, Na't, Âyîn-i Şerîf ve İlâhî
Mecmuası]**, tertib edildiği muhtemel
tarih aralığı: 1840-1846, İBB Atatürk
Kitaplığı, Bel_Yz_K 10.

[Musikiye Dair Risâle ve Gûfte Mecmuası], BNF Suppl. Pers 1121.

[Nefes Cöngü], Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhanesi, nr. 26.

[Nefes, Eş'ar ve Gûfte Mecmuası], İÜK TY 1046.

[Nefes Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel Yz K 379.

[Nefes, Semâî, Gazel Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Mehmed Zeki Pakalın, nr. 50.

[Şarkı Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel_Yz_K 844.

[Şarkı Mecmuası], İÜK İbn. 2724 (TY 10204).

[Şarkı Mecmuası], İÜK TY 810.

[Şarkı Mecmuası], İÜK TY 5643.

[Şarkı Mecmuası], İÜK TY 5654.

[Şarkı Mecmuası], İÜK TY 5656.

[Şarkı ve Kanto Defteri], Süleymaniye Kütüphanesi, İbn-i Mirza 102.

[Şarkı ve Mânî Mecmuası], İÜK TY 5635.

[Şarkı Mecmuası], İÜK İbn. 2702 (TY 10186).

Şarkı Mecmuası, Süleymaniye Kütüphanesi, YB 383.

[Şarkı Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, YB 5816.

[Fasıl Mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1722.

Şarkıyyât ve Gazeliyyât Mecmuası, İÜK İbn. 2473 (TY 9973).

[Şuğül Mecmuası], Adnan Ötügen, 06 Hk 2279.

[Şuğül Mecmuası], İBB Atatürk Kitaplığı, Bel. YzK. 1555.

[Şuğül Mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Başlıklar 6735.

[Şuğül Güfteleri Defteri], mürettibi: Hüseyin Sadettin Arel, İÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Y 79.

[Tesbih Mecmuası], British Library, Or. 12178

Tesbih Mecmuası, Harvard University Library, Houghton, MS Arab 21.

[**Tesbih Mecmuası**], Konya Bölge
Yazma Eserler Kütüphanesi, nr. 6438.

[**Tesbih ve İlâhî Mecmuası**],
Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail
nr. 593.

ARŞİV BELGELERİ

“Konya’da Hazret-i Mevlânâ Evkafı’ndan
hânende ve dâirezen cihetlerinin tevcihi”,
**Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı
Arşivi**, C. EV. 76/3370. (5 Zilkade 1127/2
Kasım 1715).

**Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı
Arşivi**, DA TRT. MD. d./385-46.

YAYINLANMIŞ ESERLER, ARAŞTIRMA VE İNCELEMELER

Abdülbâkî Efendi: **Bâkî Dîvânı**, yay. haz. Sabahattin Küçük,
Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu,
Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara,
1994.

Agayeva, Süreyya: “Nota”, **DİA**, C. XXX, İstanbul, 2017, s.
205-210.

Ahmed Avni (Konuk): **Hânende - Müntehab ve Mükemmel
Şarkı Mecmuası**, Kütübhâne-i Cihan
Sahibi Mihran, Mahmud Bey Matbaası,
İstanbul, 1317/1899-1900.

Ahmed-i Dâî: **Çengnâme**, yay. haz. Gönül A. Tekin
(inceleme, tenkidli metin), Harvard

University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Cambridge USA, 1992.

Ahmed Oğlu Şükrullah:

Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı, Açılmalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım, yay. haz. Murat Bardakçı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Akkuş, Mehmet:

“Edebiyatımızda Regâibiyye ve Salâhî'nin Matla'u'l-Fecr'i”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XXXII, Sayı 1, Ankara, 1991, s. 129-153.

Aksoy, Bülent:

“Fasıl Musikisi, Divan Edebiyatının Musikisi midir”, **Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, Haziran 2008, s. 17-35.

Aksoy, Bülent:

Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994; **Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Aksoy, Hasan:

“Mehmed Sâdık Efendi”, **DİA**, C. XXVIII, Ankara, 2003, s. 522.

Aksoyak, İsmail Hakkı Aksoyak:

“Damad İbrahim Paşa”, **Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü**, (çevrimiçi) <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/damad-ibrahim-pasa>, 19 Ekim 2021.

Alaner, Bülent:

Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı, Anadol Yayıncılık, Ankara, 1986.

Albayrak, Nurettin:

“Koşma”, **DİA**, C. XXVI, Ankara, 2002, s. 226, 227.

- Ali Ufkî/Albertus Bobovius: **Saray-ı Enderun | Topkapı Sarayı'nda Yaşam**, çev. Tomris Uyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013.
- Alpaslan, Ali: **Ahmet Paşa**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, Ankara, 1987.
- Alpay (Tekin), Gönül: “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası”, **Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 10, Ankara, 1972, s. 99-132.
- Argunşah, Mustafa, Güner, Galip: **Codex Cumanicus**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015.
- Arslan, Mehmet: **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 2 – Manzum Sûrnâmeler**, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2008.
- Âşık Çelebi: **Meşâirü's-Şuara**, yay. haz. Filiz Kılıç, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018.
- Ayas, Onur Güneş: **Müziği Boğan Gürültü**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2019.
- Ayverdi, İlhan: **Kubbealtı Lugatı**, redaksiyon ve etimoloji: Ahmet Topaloğlu, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Haziran, 2018.
- Baloğlu, Bekir Şahin: “Dinî Türk Musikisi Beste Türlerinden Durak”, **İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 2014.
- Bardakçı, Murat: **Maragalı Abdülkadir**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- Başara, Erol; Erdoğan, Mehtap; Yıldız, Zeynep: “18. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi”, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 38, İstanbul, 2010.

- Behar, Cem: **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, genişletilmiş 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.
- Behar, Cem: **Musikiden Müziğe**, YKY Yayınları, İstanbul, Eylül 2008.
- Behar, Cem: **Şeyhülislam'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsârı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2010.
- Benlioğlu, Selman: “Derkenarda Der-makâm: Bir İntikal Aracı Olarak Makam Kayıtlı Mi'râciyye Yazmaları”, *İstem*, Sayı 18/35, 2020, s. 73-95.
- Berksan, Emine Anar: **Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuasındaki Şarkılar**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2020.
- Bilgin, Orhan: “Ferağ Kaydı”, *DİA*, C. XII, İstanbul, 1995, 354-356.
- Boffey, Julia: **Manuscripts of English Courtly Love Lyrics in the Later Middle Ages**, Boydell & Brewer Ltd., Cambridge, 1986.
- [Bolahenk] Mehmed Nuri: **Mecmua-i Karha ve Nakışhâ Beste ve Semâî ve Şarkıyyât**, İstanbul, Muharrem 1290/Mart 1873.
- Cantemir, Demetrius: **The History of the Growth and Decay of the Othman Empire**, London, 1734.
- Cemil (Tanburî): “Şarkı Mecmuları ve Musiki Kitapları”, **Sabah (Gazetesi)**, nr. 3682, İstanbul, 15 Şevvâl 1317 (15 Şubat 1900).
- Çavuşoğlu, Semiramis: “Kadıızâdeliler”, *DİA*, C. XXIV, İstanbul, 2001, s. 100-102.
- Çetintaş, Burak: “Matbû Güfte Mecmuaları Üzerine Bir Deneme”, **Musikişinas Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Klubü Yayını,

Sayı 9, 2007, 41-72.

Dervîş Avnî:

Güfte ve Şiir Mecmuası, yay. haz. Mustafa Çıpan, Konya, 2000.

Doğrusöz, Nilgün:

“Hâfız Post Güfte Mecmuası”, **İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993.

Doğrusöz, Nilgün:

“İtrî ve Musikişinas Çevresi”, **Şehvar Beşiroğlu’ya Armağan**, ed. Namık Sinan Turan, Şeyma Ersoy Çak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 299-315.

Donuk, Suat:

Türk Edebiyatında Vefâyâtnâme ve İsmail Belîğ’in Göldeste-i Riyâz-ı İrfân’ı, Gece Kitaplığı, Ankara, Ekim 2016.

Duran, Gülnur:

Ali Üsküdârî-Tezhip ve Ruganî Üstâdı, Çiçek Ressamı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2008.

Durmuş, İsmail:

“Nazîre”, **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006.

أبو الفرج الإصفهاني :

Kitâbü’l-Egânî (كتاب الأغاني), yay. haz. Doktor İbrahim Sa’afin & Üstaz Bekir Abbas, Dar Sader Yayınları, Beyrut, 2010.

Ekinci, Uğur:

“Not just any *usul*, Semai in pre-nineteenth-century performance practice”, **Theory and Practice in the Music of the Islamic World -Essays in**

- Honour of Owen Wright-**, Editörler: Rachel Harris, Martin Stokes, Soas Musicology Series, Routledge Taylor and Francis Group, An Ashgate Book, Abingdon, Oxon; New Yor, NY, 2018, s. 42-72.
- Eraslan, Kemal: “Ahmedî, Münazara (Telli Sazlar Atışması)”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 24, İstanbul, 1986, s. 129-204.
- Erden, Serçin: “Hasan Gülşenî’nin Güfte Mecmuası ve İncelemesi”, **İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2004.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet: **Türk Musikisi Antolojisi ~ Dînî Eserler Eserler**, c. I-II., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1943.
- Erünsal, İsmail E.: **The Life and Works of Tâcî-zâde Ca’fer Çelebi with a Critical Edition of his Dîvân**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1983.
- Esrar Dede: **Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye**, yay. haz. İlhan Genç, Ankara, 2000.
- Evliya Çelebi: **Seyahatnâme**, C. I, yay. haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel

- Dağlı, YKY Yayınları, İstanbul, ? (pdf dosyasından istifade edildi, tarih bulunmuyor).
- Evliya Çelebi: **Seyahatnâme**, C. II, yay. haz. Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Orhan Şaik Gökyay, YKY Yayınları, İstanbul, 1998.
- Eyice, Semavi: “Hamidiye Külliyesi”, **DİA**, C. XV, İstanbul, 1997, s. 465-468.
- Eyice, Semavi: “Hüseyin Ayvansarâyî”, **DİA**, C. XVIII, İstanbul, 1998, s. 528-530.
- Ezgi, Doktor Suphi: **Nazarî-Amelî Türk Mûsikîsi**, c. I-V, İstanbul, 1933-1940.
- Farmer, Henry George: **A History of Arabian Music ~ To The XIIIth Century**, Luzac & Co., London, 1929.
- Feldman, Walter: **Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire**, VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, 1996.
- Feldman, Walter: “Structure and Evolution of the Mevlevî Ayîn: The Case of the Third Selam”, **Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East**, ed. Olson Hammarlund, Tord Olsson, and Elisabeth Özdalga (Istanbul: Swedish Research

- Institute, İstanbul, 2001, 49-65.
- Feldman, Walter: “The Musical ‘Renaissance’ of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the ‘Marâghî’ Repertoire”, **Writing the History of “Ottoman Music”**, Ed. Martin Greve, çev. Efkan Oğuz, Martin Greve, Onur Nobrega, Orient-Institut Istanbul (Max Weber Stiftung), Ergon-Verlag GmbH, Würzburg, 2015, s. 87-138.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp: **Musiki Sözlüğü**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1959.
- Gorst, Emma Kate Charters: **Middle English Lyrics: Lyric Manuscripts 1200-1400 and Chaucer’s Lyric**, Doktora Tezi, University of Toronto Department of English, Toronto, 2013.
- Gökyay, Orhan Şaik: “Cönk”, **DİA**, C. VIII, İstanbul, 1993, s. 73-75.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî: **Alevî-Bektâşî Nefesleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî: **Fuzûlî Divanı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1948.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî: **Mevlevî Âdâb ve Erkânı**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Yeni Matbaa, İstanbul, 1963.

Gölpınarlı, Baki [Abdûlbâkî]:

Tansuknamei İlhan Der Fünunu Ulûmu Hatai Mukaddimesi, yay. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, Milli Mecmua Basımevi, 1939.

Gölpınarlı, Abdûlbâkî:

Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Yeni Matbaa, İstanbul, 1983.

Gülbüz, Mehmet:

“Şiir Mecmûaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi, **Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı**, yay. haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Turkuaz Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s. 97-113.

Hacı Fâik Bey:

Fâikü'l-Âsâr[/Şarkı Mecmuası], Mihran Matbaası, İstanbul, 1297/1880-1881.

Hancz, Erika:

“Peçuyly İbrâhim”, **DİA**, C. XXXIV, İstanbul, 2007, 216-218.

Hasan, Hamdi:

Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

Hayretî:

Dîvân, yay. haz. Mehmed Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, nr. 2868, İstanbul, 1981.

- Haug, Judith: **Ottoman and European Music in Ali Ufuki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context, Volume 1: Edition, Volume 2: Critical Report**, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Münster, 2020.
- İçli, Şerif: **Şarkı Güfteleri**, Marmara Basımevi, İstanbul, 1949-1950, 3 cilt.
- İnal, Mahmud Kemâl: **Hoş Sadâ ~ Son Asır Türk Musikînasları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958.
- İpekten, Haluk: **Nâîl-i Kadîm Dîvânı -Edisyon Kritik-**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970.
- Kalender, Ruhi: "XV. Yüzyıla Kadar Arap İran ve Türk Musikisinin Kısa Tarihçesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XXXIX, Ankara, 1999, s. 253-272.
- Kanar, Tuğçe Tuna: "XVII. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Halvetilik Teşrifatı: Usûl-Erkân ve Törenler", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2017.
- Kara, Mustafa: "Evrâd", **DİA**, C. XI, İstanbul, 1995, s. 533-535.
- Karadeniz, M. Ekrem: **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul,

1983.

Karagöz, Ensar:

“Bestekâr Hâfız Post’un Bilinmeyen Bir Mecmuası”, **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayını, İstanbul, C. 28/1, 2018, s. 21-44.

Karahan, Abdülkadir:

‘Nâbî’nin El Yazısı, İmzası, Mührü ve Surnâmesi’ne Dair’, **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. II, Sayı 1-2, 1946.

Kaya, Bayram Ali:

“Yahyâ Efendi, Zekerîyyâzâde”, **DİA**, C. XLIII, İstanbul, 2013, s. 245, 246.

Keskiner, Bora:

“Sultan III. Selim’in Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi’ndeki Güfte Mecmuası”, **Musikişinas Dergisi**, sa. 12, İstanbul, 2012, s. 51-55.

Kılıç, Atabey:

“Mecmûa Tasnifine Dair”, **Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı**, yay. haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Turkuaz Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s. 77-96.

Kılıç, Erdal:

“Mecmua-yı Letâif Fî Sandûkati’l-Me’arif”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yeniçağ Tarihi Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, İstanbul, 2013.

- Kılıç, Hulusi: “Ebü’l-Ferec el-İsfahânî”, **DİA**, C. X, İstanbul, 1994, s. 316-318.
- Kılıçarslan, Mustafa: “Karamanlıca Bir Musiki Mecmuası: Mecmua-yı Makāmât”, **Turkish Studies**, Sayı 8/1, Ankara, 2013, s. 373-400.
- Kıyak, Hüseyin: “Haşim Bey Mecmuası: Birinci ve İkinci Baskının Mukayesesi”, **XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri ~ 11-13 Kasım 2014**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ, İstanbul, Ağustos 2015.
- κηλτζανιδου, Π: **Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωρητικη Τε και Πρακτικη**, İstanbul, 1881.
- Koppy, Kae: “The Findern Codex and the Blog In the Middle: Understanding Middle English Vernacular Manuscripts through the Lens of Social Media in the Twenty-First Century”, **The Dynamics of the Medieval Manuscript ~ Text Collections from a European Perspective**, V&R Academic, Göttingen, 2017, s. 147-164.
- Korkmaz, Harun: “I. Mahmûd Devrine (1730-1754) Ait İki Fasıl Mecmûası”, **Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar ~ I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)**, 204-217.

- Korkmaz, Harun: “I. Mahmud’un Cariyesi Dilhayat’ın Ölümsüz Eserleri”, **Z Kültür | Sanat | Şehir Tematik Dergisi**, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul, Sayı 4, 2020, s. 270-273.
- Korkmaz, Harun: “Bâburnâme’de Musiki ve Musikişinaslar, **Z Dergisi**, Zeytinburnu Belediyesi Yayını, İstanbul, 2020, s. 104-107.
- Korkmaz, Harun: “Bestekârı Yanlış Bilinen Eserler”, **Türk Müziği Konserleri**, Danışman: Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Koordinatör: Sinan Sipahi, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul, 29 Nisan Pazar 2018.
- Korkmaz, Harun: “Bestenigâr Beste Muamması”, **Musikişinas Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Sayı 14, İstanbul, 2015.
- Korkmaz, Harun: **Musikinin Diyarbekri ~ Klasik Türk Musikisi’nde Diyarbekirli Bestekârlar**, Kayapınar Belediyesi, Diyarbakır, Nisan 2018.
- Korkmaz, Harun: **The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu) (İÜKMYK)**, Cambridge, MA, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations,

- Harvard University, 2015.
- Korkmaz, Harun: “Yazma Güfte Mecmuaları ve Osmanlı Musiki Tarihi Bakımından Ehemmiyeti.” **XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri**, İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü & İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul, 2015, c. II, s. 675-680.
- Korkmaz, Harun: “Zekâî Dede’nin Bestekârlığı ve Bestelediği Eserler”, **Eyyûbî Mehmed Zekâî Dede Efendi**, Ed. Harun Korkmaz, Eyüpsultan Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 63-80.
- Koz, M. Sabri: “Cönk ve Mecmûa Yapraklarından Unutulmuş Türküler”, **Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri ~ 22-25 Ekim 2011**, Sivas 1000 Temel Eser, Sivas, 2013, s. 155-174.
- Köprülü, Fuad: **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Yay. Orhan F. Köprülü, Ankara, 1984.
- Kut, Günay; Kut, Turgut: “Ayvansarâyî Hâfız Hüseyin b. İsmâîl ve Eserleri”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi -Fatih Sultan Mehmet Hatıra Sayısı-**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1982.
- Lewis, Franklin: **Mevânâ | Geçmiş ve Şimdi, Doğu ve Batı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Şubat

2010.

Maraşlı Mustafa Kâmil:

Güfte-i Kâmil, haz. Ayşe Sağlam, Gece Akademi Yayınları, Ankara, Aralık 2018.

Mehmed Ârif, **Mecmûa-i Ârifî**, İstanbul, Muharrem 1290/Mart 1873.

Mehmed Haşim -an sâzendegân-ı hâssa-, **Mecmua-i Kârîhâ Nakışhâ ve Şarkıyyât (Haşim Bey Mecmuası)**, 1. baskı, Kayolzâde Yahya Harîrî Matbaası, İstanbul, Ramazan ortaları 1269 (Haziran 1853).

Mehmed Sermed Efendi:

Dîvân, İÜK İbn. 2537 (TY 10032).

Mehmed Şükrü Efendi:

Mecmûa-i İlâhiyyât ~ Ömür Bahçesinin Gülü Solmadan, yay. haz. Zeynep Hümeysra Cığır, Dergâh Yayınları, İstanbul, Mart, 2017.

Meriç, Rıfkı Melûl:

“Hicrî 1131 tarihinde Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi ~ Nâzımı: Kilârî Ahmed Refî’, **İstanbul Enstitüsü Dergisi**, Sayı 2, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1956, s. 139-181.

Mermutlu, Bedri:

“Besteli Mevlid Meselesi”, **Süleyman Çelebi ve Mevlid - Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri [Sempozyum Bildirileri]**, Editörler: Mustafa Kara, Bilal Kemikli, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, Ekim 2007, s. 414-431.

Mert, Talip:

“Dilhayat Kalfa’nın Mirası”, **Musiki Mecmuası**, İstanbul, Sayı: 466, Güz/Ekim 1999.

- Metin, Melek: “Peçevî Tarihi Edisyon Kritiği Bağdat Nüshası (284-317 Metin, Dizin, Özel Adlar Sözlüğü)”, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.
- Morcos, Hannah: “Sens in Dialogue: The Manuscript Contexts of the Fables Pierre Aufons”, **The Dynamics of the Medieval Manuscript ~ Text Collections from a European Perspective**, V&R Academic, Göttingen, 2017, s. 217-240.
- Muallim Nâcî: **Lügat-i Nâcî**, yay. haz. Ahmet Kartal, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009.
- Müstakimzâde Süleyman Sadeddin: **Tuhfe-i Hattâtîn**, yay. haz. Mustafa Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2014.
- Nâyî Osman Dede -kuddise sirruh-: **Mî'râcü'n-Nebî aleyhisselâm**, neşreden: eş-Şeyh Ali Galib, İstanbul, 1310 (1892/1893).
- Necâtî Beg: **Dîvân**, yay. haz. haz. Ozan Yılmaz, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2015.
- Nişanyan, Sevan: (çevrimiçi), nisanyansozluk.com/?k=şarkı, 02.11.2021.
- Okur, Hafız Yaşar: **Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik | Atatürk ve Türk Mûsikîsine Âid**

- Bilinmeyen Hâtıralar ~ Riyâset-i Cumhûr İnce Saz Hey'eti Şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un Anıları (1924-1938)**, haz. Halil Erdoğan Cengiz, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1993.
- Oskay, Semire: “İtrî ve Bestelediği Şiirler”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı**, Mezuniyet Tezi, 1948.
- Özcan, Abdülkadir: “Topal Osman Paşa”, **DİA**, C. XLI, İstanbul, 2012, s. 244-246.
- Özcan, Nuri: “Abdurrahman Bâhir Efendi”, **DİA**, C. I, İstanbul, 1988, s. 158.
- Özcan, Nuri: “Abdülkerim Efendi, Buhûrîzâde”, **DİA**, C. I, İstanbul, 1988, s. 251.
- Özcan, Nuri: “Nakşî Mustafa Dede”, **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006, s. 334.
- Özcan, Nuri: “Rifat Bey, Sermüezzîn”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008, s. 103, 104.
- Özen, Şevket Şahin: “Kadîrilik'te Âdâb ve Merâsimler (Eşrefiyye-Rûmiyye)”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2021.
- Özpekel, Osman Nuri: “Hâfız Post Güfte Mecmuası”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi**, Mezuniyet Tezi, İstanbul, 1979.
- Öztuna, Yılmaz: **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Millî Eğitim Basımevi, II Cilt, İstanbul,

1969-1974.

Pakalın, Mehmet Zeki:

Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, 3 cilt, Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul, 1951.

Parmaksız, Mehmet Nuri:

“Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, Doktora Tezi, Ankara, Nisan 2016.

Özege, Seyfettin:

Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu, C. I, İstanbul, 1971.

Putt, Karen, Bart, Besamusca, Matthias Meyer, Ad Putter (eds):

The Dynamics of the Medieval Manuscript ~ Text Collections from a European Perspective, V&R Academic, Göttingen, 2017.

Rauf Yektâ:

Esâtüz-i Elhân (3 Cüz: Zekâî Dede, Abdülkadir-i Mereği, Dede Efendi), İstanbul, 1. cüz: Mahmud Bey Matbaası, 1318 (h.), 2. cüz: Ferîde Matbaası, 1318 (h.), 3. cüz: Evkaf-ı İslâmiyye Matbaası, 1341 (h.).

Revnakoğlu, Cemaleddin Server:

Revnakoğlu’nun İstanbul’u ~ İstanbul’un İç Tarihi | Fatih, C. I, yay. haz. Mustafa Koç, İstanbul, Mayıs, 2021.

Sağman, Şengül:

Müstakîmzâde’nin ‘Mecmûa-i İlâhiyyât’ Adlı Güfte Mecmuası, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları

- Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,
İstanbul, 2001.
- Sanal, Haydar: **Mehter Musikisi - Bestekâr Mehterler - Mehter Havaları**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1964.
- Sarıcaoğlu, Fikret: **Kendi Kaleminden Bir Padişahın Portresi ~ Sultan I. Abdülhamid (1774-1789)**, Tatav Yayınları, İstanbul, 2001.
- Sarıcık, Murat: “Cahiliye Döneminde Arap Yarımadası Panayırları”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 31, 2013/2, s. 109-140.
- Schofield, Katherine Butler: “Words Without Songs”: The Social History of Hindustani Song Collections in India’s Muslim Courts c. 1770-1830”, **Theory and Practice in the Music of the Islamic World ~ Essays in Honour of Owen Wright**, Ed. Rachel Harris, Martin Stokes, Routledge, 2018, s. 173-198.
- Sertkaya, Osman Fikri: “Codex Cumanicus (Latince-Farsça-Komanca Kodeks)”, **Gazi Türkiye Dergisi**, Güz 2015/17, s. 207-217.
- Seyyid Mehmed Hâşim an Sâzendegân-ı Hassa: **Mecmua-i Kârâhâ Nakışhâ ve Şarkıyyât (Hâşim Bey Mecmuası, 2. Baskı)**, İstanbul, Zilkade ortaları 1280 (Nisan 1864).

- Shiloah, Amnon: **Music in the World of Islam ~ A Socio-cultural study**, Scolar Press, Hampshire, 1995.
- Shiloah, Amnon: **The Theory of Music in Arabic Writings (c.900–1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.**, G. Henle Verlag, Munich, 1979.
- Stavridis, Stavros: **Anatol Türküleri 1896 ~ Osmanlı İmparatorluğu’nda İlk Türkü Mecmuası**, yay. haz. Evangelia Balta, Ari Çokona, Literatür Yayıncılık, Temmuz 2017.
- Suiçmez, Hüseyin: **19. Yüzyılın İlk Yarısında Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler Üzerine Çalışma**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.
- Süleyman Çelebi: **Mevlid**, yay. haz. Faruk Kadri Timurtaş, MEB Yayınları, İstanbul, 2005.
- Şeker, Mehmet: “Teşrîfât-ı Kadîme’ye Göre Mevlid Alayı”, **Süleyman Çelebi ve Mevlid - Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri [Sempozyum Bildirileri]**, Editörler: Mustafa Kara, Bilal Kemikli, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, Ekim 2007, s. 51-58.
- Şemseddin Sami: **Kāmûs-i Türkî**, İkdam Matbaası,

- Dersaadet, 1317.
- Şengel, Ali Rıza: **Türk Musikisi Klasikleri | İlâhîler**, Kubbelatı Neşriyatı, Kalem Matbaası, İstanbul, 1979.
- Şükürov, Zaur: “Sâlih Dede Efendi”, **DİA**, C. XXXVI, İstanbul, 2009, s. 37, 38.
- Tasnif Heyeti (Ali Rifat Bey [Çağatay], Rauf Yektâ Bey, Zekâîzâde Ahmed Efendi [Irsoy], Dr. Suphî Bey [Ezgi]): **Türk Musikisi Klasiklerinden IV - Bektaşî Nefesleri**, C. I, II, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Feniks Matbaası, İstanbul, 1933.
- Tanman, Baha: “Aziz Mahmud Hüdâyî Külliyesi”, **DİA**, C. IV, İstanbul, 1991.
- Tarım, Zeynep: “Osmanlı 16. Yüzyıl Sanatı İçinde Musiki Tarihi, Kaynakları ve Sorunları”, **Osmanlı Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra**, ed. Fikret Karakaya, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2021, s. 361-383.
- Tarım, Zeynep: “‘Süleymânî Bezmler Şâhâne Meclisler’ Minyatürde Sultan Süleyman’ın Musiki Meclisleri, **Darülelhan Mecmuası**, Sayı 8, 2017.
- Tekeli, Hamdi: “Regaib Gecesi”, **DİA**, C. XXXIV, İstanbul, 2007, s. 535, 536.
- Tulum, Mertol: **Meninski’nin Thesaurus’u ve XVII. Yüzyıl Türkçesi | Meninski’nin Theasurus’u ile Evliya Çelebi’nin**

- Seyahatname'sine ve Başka Metinlerden Derlenmiş Verilere Göre XVII. Yüzyıl İstanbul Türkçesinde Sesler ve Ses Benzeşmeleri Üzerine Bir İnceleme***, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2001.
- Tuncel, Metin: “Karahisar”, **DİA**, C. XXIV, İstanbul, 2001, s. 416-418.
- Tunçay, Gönül Paçacı: **Neşriyât-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak**, II Cilt, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.
- Tunçay, Gönül Paçacı: **Önce Söz Kâr-ı Nâtık**, Üsküdar Belediyesi & İÜ OMAR, İstanbul, Mart 2018.
- Türabi, Ahmet Hakkı: “Yûnus el-Kâtib”, **DİA**, 2013, C. XLIII, s. 607-608.
- Türe, Muhammed: **III. Ahmed Dönemine Ait Bir Fasıl Mecmuasının İncelenmesi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019.
- Uludağ, Süleyman; Özcan, Nuri: “Devran”, **DİA**, C. IX, 1994, s. 249-250.
- Uslu, Recep: “Hasan Sezâyî Gülşenî'nin Bilinmeyen İki Musiki Eseri”, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, İstanbul, 2002, Sayı 12, s. 37-49.
- Uslu, Recep: “Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İnceleme Esasları

- Üzerine Tespitler”, **Müzikte 2000 Sempozyumu [Bildirileri]**, yay. haz. Göktan Ay, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 158-168.
- Usûlî: **Usûlî Dîvânı**, yay. Haz. Mustafa İsen, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.
- Uygun, Kübra Zeynep: “Hacı Fâik Bey’in Fâikü’l-Âsâr İsimli Güfte Mecnûasının İncelenmesi ve Transkripsiyonu”, **İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü**, Lisans Bitirme Tezi, İstanbul, Haziran 2020.
- Uygun, Nuri: “Yûsuf Efendi, İmam”, **DİA**, C. XLIV., İstanbul, 2013, s. 10.
- Uzun, Mustafa İsmet: “İlâhi”, **DİA**, C. XXII., İstanbul, 2000, s. 64-68.
- Uzun, Mustafa: “Mecmua”, **DİA**, C. XXVIII, Ankara, 2003, s. 265-268.
- Uzun, Mustafa İsmet: “Mi‘râciye”, **DİA**, C. XXX, İstanbul, 2005.
- Uzun, Mustafa İsmet, Nuri Özcan: “Nazîm”, **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006.
- Uzun, Mustafa; Özkan, İsmail Hakkı: “Şarkı”, **DİA**, İstanbul, C. XXXVIII, 2010, s. 357-359.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı: “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, **Belleten**, C. XLI, Sayı 161, Ankara, 1977, s. 79-114.

- Van der Poel, Diewuke: “Authorial and Editorial Roles in Song Manuscripts of the Devotio Moderna”, **The Dynamics of the Medieval Manuscript ~ Text Collections from a European Perspective**, V&R Academic, Göttingen, 2017, s. 367-388.
- Yavuz, Mehmet: “İbrahim Vahdî Efendi (Ö. 1126/1714) ve Şevâhid Şerhleri”, **İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası**, Sayı 33 (2018-2), İstanbul, 2018, s. 61-90.
- Yavuz, Yusuf Şevki: “Bezm-i Elest”, **DİA**, C. VI, İstanbul, 1992, s. 108.
- Widess, Richard: “Text, Orality, and Performance in Newar Devotional Music”, **Tellings and Texts ~ Music, Literature and Performance in North India**, ed. Francesca Orsini & Katherine Butler Schofield, Open Book Publishers, Cambridge, UK, 2015.
- Widdess, Richard: **The Ragas of Early Indian Music ~ Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta Period to c. 1250**, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Williams, Richard David: “Music, Lyrics, And The Bengali Book: Hindustani Musicology in Calcutta, 1818-1905”, **Music & Letters**, C. 97, sa. 13, Oxford University Press, 2016, 465-495.
- Wright, Owen: “Middle Eastern Song-Text Collections”,

- Early Music**, C. XXIV, nr. 3, Ağustos 1996, s. 455-469.
- Wright, Owen: **Words Without Songs ve ~ A Musicological Study Of An Early Ottoman Anthology And Its Precursors**, School Of Oriental And African Studies, University of London, Londra, 1992.
- Yıldız, Osman: **XV. Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011.
- Yılmaz, Meltem: “Cönkler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası”, **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 35/10, Konya, 2016, s. 165-196.
- Yunus Emre: **Risâlat al-Nushiyya ve Dîvân**, Önsöz, Lûgat, Açılama: Abdülbâkî Gölpınarlı, Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayın nr. 1, İstanbul, 1965.
- Yusuf Nâbî Efendi: **Dîvân**, Bulak, evâil-i Cemâziyelevvel 1259 (Mayıs 1843).
- Yücel, Mahmut: **Va’dî Dîvânı (Tenkitli Metin)**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2001.

Zekai Dedezâde Ahmed (Irsoy), Doktor Suphi (Suphi Ezgi): **Türk Musikisi Klasiklerinden Hafız M. Zekâî Dede Efendi Külliyyatı**, C. I-II, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul Halk Basımevi, İstanbul, 1940-1941.

Zekaizade Ahmet (Irsoy), Dr. Suphi (Suphi Ezgi), Mesut Cemil: **Türk Musikisi Klâsiklerinden Temcit - Na't - Salat - Durak**, Doktor Suphi Ezgi tarafından notaya alınmıştır, T.C. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, M. Sadık Kâğıtçı Matbaası (Eski Ahmet İhsan), İstanbul, 1945.

Zekeriyyâzâde Yahyâ Efendi **Dîvân**, yay. haz. Hasan Kavruk, M.E.B. Yayınları, Ankara, 2001, s. XV.

Zekeriyyâzâde Yahyâ Efendi **Dîvân-ı Şeyhülislâm Yahya**, İÜK İbn. 2987 (TY 10442).

ارمغان طرب ~ نغمه‌نگاری‌های موسیقی ایران از محسن محمدی, yay. haz. صفویان تا مشروطه, 1394.

Câmû'l-Elhân, İstanbul, 1314?

Darülelhan Külliyyâtı 181-263, Sema Vakfı, İstanbul, 1995.

“Intro Tema ~ Alim Kasimov [Röportaj]”, **Z Kültür | Sanat | Şehir Tematik Dergi**, Sayı 4, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul, 2020, s. 16.

Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı, yay. haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Turkuaz Yayınları, İstanbul, Nisan 2012.

Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, Hazırlayanlar: Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar, IRCICA, İstanbul, 2003.

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları, Ed. Nilgün Doğrusöz (OTMAG), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2018.

Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri, C. XI, Haşim Basımevi, İstanbul, 1936.

ÖZGEÇMİŞ

2011’de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü’nü bitirdi. 2014 yılında Osmanlı Müesseseleri ve Medeniyeti Tarihi kürsüsünde, Prof. Dr. Zeynep Tarım danışmanlığında yüksek lisansı tamamlayarak aynı kürsüde doktora başladı ve 2021 yılında tamamladı. 2013 yılından beri İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü’nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Türkiyat Enstitüsü’nde bulunan, Hüseyin Sadeddin Arel’e ait arşivin tasnif ve kataloglama çalışmalarını nihayete erdirmiştir. Edebiyat Fakültesi’nde başta Prof. Dr. Teoman Duralı olmak üzere kıymetli hocaların derslerini takip etmiş, musiki tarihi sahasında Murat Bardakçı’dan istifade etmiş, Leonidas Asteris’ten şan, M. Doğan Dikmen’den Klasik Türk Musikisi repertuarı dersleri almıştır. Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’dan feyz almış ve bazı klasik eserler meşk etmiştir. Klasik Türk Musikisi’ni konu alan kitap ve makaleler yazmış, radyo ve televizyon programlarında katılımcı olarak yer almıştır. 2018-2019 yıllarında TÜBİTAK’ın desteğiyle İngiltere’de bulunmuş, King’s College London’ın davetlisi olarak, Prof. Dr. Martin Stokes’un danışmanlığında Londra, Oxford ve Manchester’deki kütüphanelerde bulunan musiki konulu yazma eserlerle ilgili bir araştırma projesi yürütmüştür. Ekim 2020 itibariyle Diyanet İslâm Ansiklopedisi 2. Edisyon Projesi’nde İslâm Sanatları İlim Heyeti üyesi olarak görev yapmaktadır. Dünya’nın ve Türkiye’nin pek çok yerinde konser ve dinletiler düzenleyen Korkmaz, yüzlerce programda solist ve sanat yönetmeni olarak görev almıştır. *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu* ve *Mûsikînin Diyârbekri – Klasik Türk Musikisinde Diyarbekirli Bestekârlar* isimli iki kitabı ve *Acem Bûselik Mevlevî Âyîn-i Şerîfi* başlıklı albümü yayınlanmıştır.