



*Musiki öğretim
ve intikal sistemi*

MESK

Z

CEM BEHAR

...Lakin fenn-i musiki [musiki sanatı]
birbirinden dinlemekle meşk oluna gelip...¹

Y

ÜZ yıl önce geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle meşk adı verilen yöntemle yapılırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin eser dağarcığı edinmesi, meşk ederek olurdu. Göreceğimiz gibi, meşk etme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yerine getiren bir yol idi.

Meşk, Osmanlı musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı ‘yazı örneği,’ ‘yazı alıştırmaları’ ya da ‘yazı karalaması’ anlamına gelen bir terimdir. Meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime soyut olarak ders ya da genel öğrenim anlamında da kullanılmıştır. Oysa, ‘meşk edilen yer, öğrenim görülen mekan’ anlamındaki meşkhane kelimesinin musiki dışındaki sanat alanları için kullanıldığı pek görülmez. Mevlevi dervişinin sema etmeyi öğrenmesine sema meşki, bu amaçla kullanılan tahtaya da meşk tahtası denirdi. Örneğin Yenikapı Mevlevihanesinde 1775-1800 tarihleri arasında ‘sema-ı şerifi meşk edip’ mukabeleye giren canların bir listesi “Defter-i Dervişân”da veriliyor.²

Kullanım alanı zamanla sadece bazı sanat ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan meşk sözcüğü, Osmanlı’nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar edilmiştir. Sarayın müzik zevklerinin Batı’ya yönelmeye başladığı Sultan Abdülmecid döneminde bile bu sözcüğün aynı anlamda kullanılmaya devam ettiğini görüyoruz. Öğretilen Batı müziği veya piyano olabiliyordu ama Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında musiki öğrenme işlemine yine meşk, musiki dersleri verilen odaya da yine meşkhane deniyordu.³ Şu farkla ki, Leyla Hanımın da hatıratında naklettiği üzere, Abdül-

mecid ve Abdülaziz dönemlerinde Saray meşkhanesinde “Garp musikisi nota ile, Türk musikisi ise notasız –mutad veçhile kulaktan– gösteriliyordu.”⁴

Hat hocasından ‘meşk alan’ talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin, hocasının verdiği yazı meşkini aynen taklit edebilmesiydi. Baba Şah İsfahani’nin hattatların çalışma ve öğretim yöntemlerini anlatan, 17. yüzyılın hat sanatına dair en önemli eserlerinden biri olan kitabının adının *Risaletü Edebi’l-Meşk* olması tesadüf değildir elbette.⁵ Son yüzyılın en önemli hattatlarından Kâmil Akdik’in (1861-1941) 1910’lu yıllarda yazdığı gibi, “Bu işte

birinci vazife eslâfın âsârını tedkik ve taklid eylemektir.”⁶

Yani, bugünün anlatımıyla, “Meşk: yazı hocasının ders olarak verdiği yazı örneği. Sülüs ve nesih yazı öğrenmek isteyen kimse, yazı temrini yaptırılanın bir satır yazısını meşk itibar ederek baka baka aynen taklit etmeye kalkar, bunu hazırlar ve meşki ile birlikte hocasına takdim eder... Hoca, öğrencisinin meşk taklidini alır, benzetilmeyen harfleri açıklamalarda bulunarak düzeltir. Öğrencisi de bol bol tekrarlayarak yazıyı öğrenmeye çalışır.”⁷

Veyahut “Meşk: Üstadın ders olarak verdiği örnek... Öğrenciler bunu üstad tarafından beğeninceye kadar tekrarlarlar. Daha çok hat, tezhip ve musiki san’atlarında kullanılır... Hatta tezhipte, musikide ders almaya, çalışmalar yapmaya meşk etmek veya temeşşuk denilir.”⁸



Mevlevi dervişler enstrümanları ile. 1870-1900 arası. Rijksmuseum.

Meşk sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar edilmiştir.

Reisü'l-hattatin Kâmil Akdik'in ifade ettiği üzere, hüsn-i hat'ta olduğu gibi musikide de meşk esas itibarıyla *taklit ve tekrar* üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musiki eseri bu şekilde usulüyle birlikte hafızada yer ederdi. Ancak hat meşki ile musiki meşki arasında önemli bir fark vardı: 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar musiki meşki mutlaka ustayla çırağın karşı karşıya, yüzyüze gelmelerini gerektirirdi. Oysa hat meşki böyle bir kişisel yakınlığı her zaman gerektirmez. Tâ en erken dönemlerden beri zaman ve mekanda mesafeli hat meşki almak mümkündür. İlk hattat tezkirelerinde bile tanınmış bir hattatla hiç karşılaşmadan, sadece onun eserlerine bakıp yazılarını taklit eden, onları meşk alan ve onun talebesi hâline gelen kişilere rastlanır. Gelibolulu Mustafa Âli (1541-1600) bunun birçok örneğini veriyor.⁹

Musiki meşkinin güzel yazıdan önemli bir farkı daha var. Hat sanatında ve hat meşkinde repertuvar diye bir kavram yoktur. Eser stokundan da söz edilemez. Musiki meşki sırasında ise öğrenci sadece müzik teorisini, makam veya usulleri ya da bir çalgıyı veya bir tekniği, yahut hocanın üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmekle kalmazdı. Talebe meşk alırken öncelikle eserlerin bizzat kendilerini, yani mevcut müzik dağarını öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuarı da böylece meşk yolu ile sonraki kuşaklara aktarılırdı. Meşkin önemli sonuçlarından biri de kolektif mahfuzatın, eski ve yeni üstadların eserlerinin tamamının yeni kuşaklara nakledilmesi idi doğal olarak. Hatta biraz abartarak söyleyecek olursak, müzik sisteminin bekası meşk yoluyla müzik değil, öncelikle hafıza üretilmesine bağlıydı. Sözlü gelenekle intikal (Latince: *traditio*) budur zaten. Ayrıca geleneksel Osmanlı/Türk musikisi ile yollarının çok sık kesiştiği anonim halk musikisi arasında hiç değilse yazısızlık ve bunun bazı sonuçları açısından bir paralellik olduğu açık.

Bazı Arap kaynaklarında meşk ederek musiki öğrenme işlemine telkin adı veriliyor. Ne var ki, Arap müziği hakkındaki araştırmalarda ne bu telkinin pedagojik ayrıntıları ve mekanizması dikkatle inceleniyor, ne de üstaddan şakirde aktarılan eserlerin zamanla değişiminin veya unutulmasının nasıl belirlendiği gibi geleneğin önemli süreçleri ciddi bir biçimde inceleniyor. Çünkü meşkin bir tarih nesnesi olarak incelenmesini mümkün kılan, paradoksal bir şekilde, bu tamamen şifahi olması gereken sistemin az ya da çok, şu ya da bu şekilde, geçici bir süreyle veya sadece bireysel olarak dahi olsa, fiilen notayı kullanmış ve bazı yazılı izler bırakmış olmasıdır. Sözlü geleneğin kendi zıddı olan yazı/nota sayesinde değer kazanmasından ve bir tarihçi gözüyle incelenebilir hâle gelmesinden bahsediyoruz. Diğer önemli İslam/Orta Doğu müzik geleneklerine (Arap, Fars vs.) kıyasla Osmanlı/Türk musiki geleneğinin görece avantajı belki de budur. Konuya döneceğiz.

Her halükarda standartlaşmış, metalaşmış müzik metinlerinin (yani notanın) yokluğu ve öğrenimde meşk yönteminin mutlak egemenliği aynı musiki evreninin birbirlerinden ayrılmaz iki yüzüdür. Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi yazılmıyordu. Müzikolog ve müzik tarihçisinin vazgeçilmez bilim malzemesi olan nota hemen hiç kullanılmamıştır. 20. yüzyıl başlarına kadar nota kullanımı her zaman bir istisna teşkil etmiştir. Bu bakımdan, Avrupa'da matbaanın olağan kullanıma girmesi ile nota matbaası kurulup ilk müzik eserlerinin basılması arasında topu topu 15 yıl kadar bir süre geçmiş iken, Osmanlı'da İbrahim Müteferrika matbaası ile ilk Türk musikisi nota nâşiri olan Hacı Emin Efendi arasında tam bir buçuk asır geçmiş olması şaşırtıcı değil.

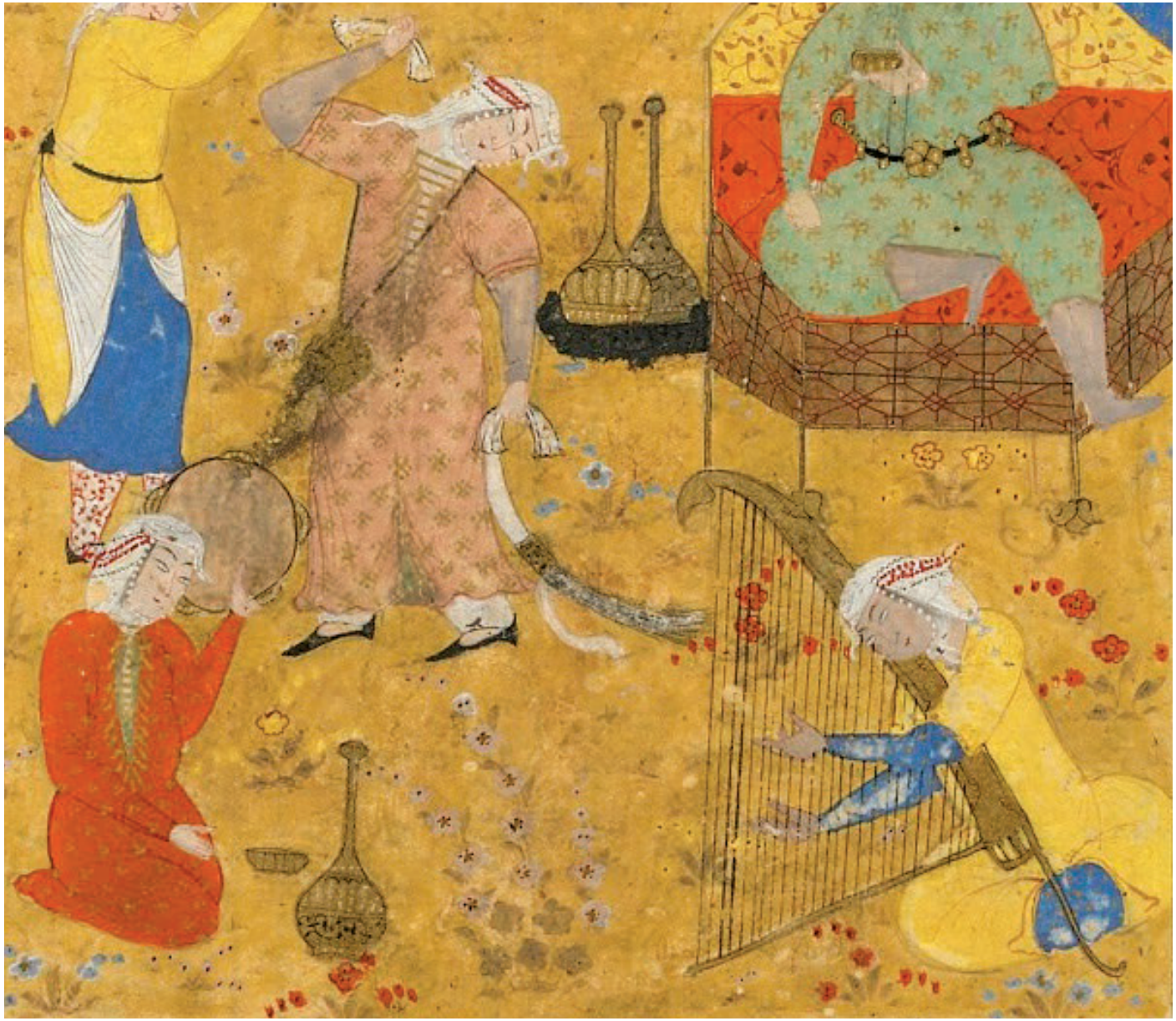
Osmanlı/Türk musiki geleneğinde son dört asır içinde birkaç kişinin birer nota yazısı icat ettiği ve kendine göre kısıtlı amaçla kullanmayı denediği biliniyor. Ancak, 19. yüzyılın ikinci

yarısından itibaren Hamparsum notası hariç, bu nota yazılarının hiçbiri geniş bir kullanıcı kitlesi bulamamış, aksine sistem tarafından reddedilip dışlanmıştı.¹⁰ Kaldı ki, bu nota mucit ve kullanıcılarının en önemli iki tanesi (Ali Ufkî Bey ve Dimitri Kantemir¹¹) doğrudan doğruya Osmanlı/Türk musiki geleneğinin içinden yetişmiş kişiler değillerdi. Dolayısıyla inceledikleri musikiye hem 'içeriden' hem de 'dışarıdan' bakabiliyorlardı.

Mevlevi şeyhi ve nota mucidi Abdülbaki Nasır Dedenin kendi icat etmiş olduğu notalama sistemine bakışı da bundan pek farklı değildi. 1794 yılında Padişah III. Selim'in de teşvikiyle kaleme aldığı *Tahririye* adlı eserinde öyle yazıyor Nasır Dede: "...*tahririn lüzum-ı tahsili beyana hacet değildir lâkin sa'y-ı tahsili üstaddan taallüm ve biraz da te'lifat cem'ile oldukça tefennün ve sazında mûmarese eyleyene dir. Ve illa bu mertebenin durumunda olana sa'y-i abes ve belki tahsiline mâni kabilindedir. Zira üstaddan bi'l-ahz taallüm ve tahsil bundan akdemdir.*"¹² [Yazının (notanın) öğreniminin lüzumlu olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ancak öğrenilmesi önce üstaddan talimden ve biraz da repertuvar edinip san'atta epey ilerleme kaydettikten ve sazına iyice hâkim olduktan sonra gelmelidir. Ve bu mertebenin altında olan kişiye yazıyı öğretmeye çalışmak boşunadır ve belki onun musiki öğrenmesine engel kabilindedir. Zira üstaddan alınan eğitim bundan önce gelir.]

Bu notalama sistemi ancak musiki öğrenimini tamamlamış, bir repertuvar edinmiş ve meşk ederek ustalaşmış talebelere öğretilmeliydi. İcat edilmiş nota yazım sistemlerinin en iyisini yaptığını risalesinde iddia eden Abdülbaki Nasır Dede en önemli şeyin üstaddan meşk etmek olduğunu, hiçbir şeyin onun yerini alamayacağını ve musikiyi yazmanın musikiyi öğrenmeye engel dahi olabileceğini söylemekten çekinmez.

19. yüzyılda zaman zaman notaya 'fenn-i musiki düşmanı' olarak bakıl-



diği da olmuştur. Ayrıca, porte’li notayı iyi bilen bir musiki üstadının bile onu kullanmaması, kullandırmaması ve öğretimini notasız yapmaktaki ısrarı da şöyle açıklanabiliyordu örneğin. Rauf Yekta Bey, hocası Zekai Dede’yi (1842-1897) anlatıyor:

“Hoca merhum esvât-ı musikiyyenin [musikinin seslerinin] vesâit-i zabt ve tahriri [tesbit ve yazım aracı] olan ‘işa-retname-nota’ ile o kadar iştiğal etmezdi [meşgul olmazdı]. Bu sözümden ‘nota bilmezdi’ mânâsı çıkarılmamalıdır. Notanın ne demek olduğunu, nasıl yazıldığını, her türlü kavâid ve esrârını [kurallarını ve sırlarını] pekâlâ biliyordu. Lâkin kendisine mevhibe-i mahsusa-i cenâb-ı kibriyâ [Tanrı vergisi özel yetenek] olan şiddet-i zekâ ve metanet-i hâfıza sayesinde notaya hemen de ihtiyacı yok gibiydi. Zira lâ-akal [en fazla] 80 fasla karib [yakın] olan mah-fuzat-ı musikiyesine her fasıldan müteaddit [birçok] ilahiler, duraklar, şarkılar ve her

birisi bir fasla bedel 30’u mütecaviz [aşkın] âyin-i şerifler zammedilerek [eklenerek] şöyle bir hesab-ı icmâlî [toplama] yapılacak olsa iki bine bâliğ olan [ulaşan] âsâr-ı mü-tenevviayı [çeşitli eserleri] zabtedecek bir hâfızaya mâlik [sahip] ... bir dâhinin notaya arz-ı iftikâra [ihtiyaç belirtmeye] lüzum görmemesi...”¹³

Rauf Yekta Bey gibi birçok klasik eseri ilk kez notaya alıp yayınlayan ve notaya önem vermediği düşünüle-yecek bir önemli müzikolog bile Zekai Dedenin aslında nota bilip de kullan-mamayı tercih etmesini mazur göste-rebiliriz. Çünkü Zekai Dedenin müzik yaratılışı ve hafızası çok geniştir. Ayrıca nota yazısına ihtiyaç göstermeyen ge-leneksel müzik pedagoji yöntemini de başarıyla kullanıyordu: meşk.

Örneğin Osman Nihat Akın, Rakım Elkutlu, Bimen Şen, Lemi Atlı ya da Fehmi Tokay gibi 20. yüzyılın birçok önemli şarkı bestecisi hakkında sık

sık karşılaştığımız ‘nota bilmemesine rağmen çok güzel eserler bestelemiştir’ türünde ifadeler ise bu besteciler hakkında bize bir şey öğretmez. Bunlar bizi ifade sahibinin Osmanlı/Türk musikisinin tarihi ve pratiği konusundaki cehaleti hakkında aydınlatır sadece. Çünkü ‘nota bilmeyen fakat buna rağmen çok güzel eserler bestelemiş’ ifadesini kullananlar bu listeye İtrî’yi, Dede Efendi’yi ve Hacı Arif Beyi de eklemek gerektiğinin herhalde farkında değillerdir.

Ayrıca, meşkin sadece din dışı musiki veya sadece hanendeler için geçerli ve anlamlı olduğu sanılmasın. İster fasıl musikisi, ister tasavvuf musikisi, ister beste, semai ve şarkılar, ister ilahi, nefes veya âyin söz konusu olsun, meşk hep meşkti.¹⁴

Osmanlı/Türk musikisinin bugünkü repertuarının hemen tamamı son 100-110 yıl içinde notaya alınmış eserlerden oluşur. Porte’li nota yazım sistemi-

Hüsn-i hat'ta olduğu gibi musikide de meşk esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur.

nin kullanımı artık sorun olmaktan çoktan çıkmıştır. Bugün gerek eğitimin gerekse icranın temel dayanağı hâline gelmiştir nota. Ne var ki, bugün dahi birçok hanende ve sazende notayı eserin bizzat kendisi olarak görmez, onu eseri icra etmek için yardımcı bir unsur, henüz ete kemiğe bürünmemiş basit bir iskelet ya da basit bir hatırlatma aracı olarak telakki eder.

20. yüzyılın başlarından önce ise, musiki öğrenim ve icrasında hemen hiç nota kullanılmadığı için şifahi eğitim, yani esas olarak usta-çırak ilişkisine dayanan sistem meşkten başka bir şey olamazdı. Musiki meşk etme eyleminin bir diğer adı da eser geçmekti. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eseri, eserleri, repertuarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir kuşağa geçirmek, gelenek zincirinin bir başka halkasına geçmesini sağlamak...

MEŞK VE USUL

Meşk ederek müzik öğretiminin tarihine ve gerek sosyal gerekse ahlaki yönlerine değinmeden önce bu yöntemin çok önemli bir teknik özelliği üzerinde durmak gerekiyor: meşkin her zaman usul vurarak yapılması gereği.

Meşk uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usul birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usulü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleştirmeye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.

Meşk edilen eserin *usulüyle birlikte (yani usul vurarak)* öğrenilmesi esastır. Bunun önemli teknik ve estetik nedenleri var. Önce teknik gerekçelerden başlamak gerekiyor. Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir. Bu sistemde esas unsur hafıza olduğuna göre de meşk edilen eserlerin hafızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek her teknik yöntem de elbette ki pratik açıdan önem kazanacaktı.

Osmanlı/Türk musikisi geleneğinde usul kalıplarının üç temel müzikal işlevi vardı; hâlâ da vardır. Bunlar ritmik, formel ve pedagojik işlevlerdir.

Herşeyden evvel usul eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır ve eserin ritmik altyapısını teşkil eder. Eserin gerek melodik örgüsünün gerekse (varsa) güftesinin bu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermesi gerekir. Bütün kalıcı eserlerde bu üç düzlem (usul kalıbı, melodik yapı ve varsa, güfte) bozulamaz bir mutabakat içindedirler.

İkinci olarak, bu ritmik fonksiyonun yanı sıra, bestecisinin seçtiği usul kalıbı eser için bir uzunluk ölçüsü de teşkil eder. Yani eserin aynı sayıda usul kalıbı ihtiva etmesi istenen çeşitli bölümlerinin birbiriyle orantılı olmasını sağlar. Usulün formel, şekil belirleyici fonksiyonu budur. Usulün bu işlevi, güftenin sağladığı uzunluk, ölçü ve denge unsurundan mahrum bulunan saz eserlerinde özellikle önemlidir. Nitekim, 20. yüzyılda eserin yapısındaki usul kalıplarına dayalı bu orantıları bozan, eser içinde beklenmedik bir şekilde usul değiştiren birçok eser bestelenmiş, klasik form kalıplarına uymayan bu eserlere de sık sık 'fantezi' veya 'fantezi şarkı' adı verilmiştir. Sadettin Kaynak'ın birçok eseri bu türdendir. Önceki dönemlerde ise, az sayıda ve aslında genel kuralı doğrulayıcı nitelikte olan bazı istisnalar dışında, aynı eser içinde birden

fazla usul bulundurabilen ('değişmeli') tek din dışı sözlü eser kâr idi.

Usulün sağladığı genel yapısal denge hem eseri oluşturan besteci, hem yorumlayan icracı hem de eseri dinlerken onun iç yapısını açıkça algılamayı bekleyen dinleyici için önemlidir. Bu bakımdan da usul kalıbının esere 'şekil verdiği' söylenebilir.

Üçüncü ve son olarak, pedagojik açıdan usul kalıpları yüzyıllar boyunca nota, solfej vs. gibi yazılı müzik eğitim malzemesinin kullanılmadığı bir ortamda müzik talebeleri ve icracılar için çok güçlü bir hatırlama, hafıza tazeleme aracı olmuşlardır. Usul vurulduğu zaman -özellikle de güfteli eserlerde- usulün düşey dengi olan melodinin hatırlanması ve icrası kolaylaşır. Usul vurularak öğrenilmiş bir eser de zaten hafızada usulle birlikte daha kolayca yer eder. Usule verilen büyük önem biraz da bundan kaynaklanıyor.

Hafıza tazeleme araçlarından biri (sözlü eserler için) *güfte mecmuaları* ise, bir diğerinin de *usul* olduğu kesindir. Türkiye içinde ve dışında çeşitli özel kütüphanelerde ve kamu kütüphanelerinde yüzlerce basma ve yazma şarkı veya ilahi mecmuası bulunuyor. Bunların birçoğunda da gerek mecmuanın başında gerekse güftelerin arasına serpiştirilmiş olarak çeşitli usul kalıplarının ve bunların düm'lü tek'li usul vuruşlarının not edilmiş olması, usul kalıplarının mecmuanın müellifi veya sonraki sahipleri tarafından kağıda dökülmüş olması boşuna değil. 19. yüzyılın ikinci yarısında basılmış güfte mecmualarının en önemlilerinden biri olan *Haşim Bey Mecmuası*, Şeyh Edhem Efendinin *Bergüzar-ı Edhem*'i, Bolâhenk Nuri Beyin *Mecmuası*, Ahmet Avni Beyin *Hânende Mecmuası*, Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Musiki*'si gibi güfte mecmualarının hemen başında da önce bir usul listesi veriliyor. Bunların yazarları yaptıkları derlemenin başında eser formlarını veya makamları açıklamayı değil, hassaten usullere yer vermeyi, bunların vuruşlarını sıralamayı tercih etmişlerdir.

Usul sadece bir ritim değildir. Sürat



ya da tempo belirteci de değildir. Aynı usul farkı tempolarda (teknik terimiy- le çeşitli ‘mertebelerde’), yavaş veya süratli icra edilebilir. Bazı usullerin genellikle daha ağır icra edilen eserler- de, bazılarının daha yüksek tempodaki eserlerde kullanılması bu durumu de- ğiştirmez. Zaten Türk musikisinde standart tempo, standart ‘gideri’ yoktur. Usul de- ğiğimiz şey eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır, dizisidir. Her usul kalıbının da kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimiy- le ‘revişi’ (yani yürüyüşü) vardır. Ayrıca, birçok usul kalıbının hem basit hem de daha süslü (‘velveleli’) versiyonları vardır. Etnomüzikoloji literatüründe bu türden kuvvetli ve zayıf vuruş kalı- plarına zaman zaman ‘ritmik makam’ (*rhythmic mode*) denmesi bundandır. Os- manlı/Türk musikisinde usullerin işgal ettiği bu merkezî konumun varlığını tâ

16. yüzyılın sonlarından itibaren açıkça görmek mümkün.¹⁵

Her usulü oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayısı ve süreleri ve dolayısıyla da usulün uzunluğu fark- lıdır. Meşk edilecek eserin melodik örgüsü de dikey olarak eserin usulüyle ilişki içindedir. Her melodi parçacığı, her nağme, perde veya sessizlik (‘es’), zorunlu olarak usul kalıbının bir ya da birkaç darbına tekabül eder. Sayıları zaten sınırlı olan usul kalıpları (en sık kullanılanlar 30-40 tanedir) genellikle herkesçe bilinirdi.

Usul kalıbı vurulduğu zaman ise bu kalıbın düşey dengi olan melodik yapı- yı, besteyi akılda tutmak kolaylaşırdı. Notanın yokluğunda eserin melodik örgüsünün vazgeçilmez ritmik atkısı, iskeleti olan usulün hafızayı güçlen- dirici bir rol oynayacağı açıktır. Bu, Batılıların *mnemonic* diye adlandırdığı türden pratik bir işlevdi.

Dolayısıyla, eserleri kolayca ezbe- rine almanın ve sonra da hatırlamanın en önemli koşullarından biri, onları her zaman usullerini de vurarak meşk etmektir. 17. yüzyılın ortalarında Top- kapı Sarayının meşkhanesinde önce öğrenci, daha sonra icracı ve musiki hocası olarak bulunan ve tercüman sıfatıyla Sarayda uzun yıllar geçirmiş olan Wojciech Bobowski (Ali Ufkî Bey) notlarında bu gerçeği şöyle dile getirir: “*Meşkhane’ye gidersen önce kudüm, daire ya da zil ile bütün usulleri vurmayı öğren... saz çalacağın zaman hep usul vurarak çal ve kaç usullük olursa olsun bunu peşrevin sonuna dek sürdür.*”¹⁶

Nota bilen, yazan ve 16 ve 17. yüz- yıllara ait yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak günümüze gelebilme- lerini sağlayan Ali Ufkî Bey, bu bilgi- sinin sağladığı kolaylığa rağmen, usul vurarak meşk etmenin ve hatta beste yaparken usulü bestenin dayanağı



olarak kullanmanın kaçınılmazlığını vurgulamadan edemez: “Bir şey besteleyeceğin zaman usul vurarak oku ve bu usulle okurken ... ezberine alabilir ve sonra yazabilirsin.”¹⁷

Ali Ufkî bir eseri notaya almakla onu ezberine almanın ne denli farklı şeyler olduğunu bilincindedir. Çünkü, nota ve yazı dâhil hiçbir araç, eser meşk eder veya icra ederken o eserin usulünün hafızayı tazeleyici ve kuvvetlendirici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlü, bedensel ritim dahil, hatırlamayı kolaylaştırır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kaba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir.¹⁸

Bu gerçeği bu kadar açıklıkla dile getirenler arasında 18. yüzyıl Türk musikisine ilişkin çok önemli bir risale kaleme almış olan Fransız Sefaret tercümanı Charles Fonton da vardır. 1751

yılında şöyle yazıyordu: “Şarkıların bu son derece muntazam ölçüleri adeta hafızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak kâh kudümlerle usul tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir... Usulü bozmak asla caiz değildir.”¹⁹

Usullerin hafıza tazeleme işlevi ve okunan ya da çalınan esere temel olması keza 18. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından da dile getiriliyor. Usul elbette ki nota değildir, müzik eserini ‘temsil’ de edemez, ama usul bilmeden de eser meşk edilemez. Şöyle yazar Kantemiroğlu: “...Şarklı bestecilerin ezgileri ve ölçülerini yazmak için kullanabilecekleri notaları yoktur. Oysa Avrupalılar notanın sağladığı kolaylıktan bolca yararlanırlar. Eğer Şarklı bir musikîşinas usulleri mükemmelen öğrenirse bir şarkıyı bestecisinin ağızından veya hocasından iki üç kez dinleyerek notanın yardımı olmaksızın icra edebilir.”²⁰

20. yüzyılda, Türk musikisi hakkında birkaç önemli makale kaleme almış olan Fransız müzisyen ve müzikolog Eugène Borrel de 1923 yılında aynı şeyi yazıyordu: “Şark nağmeleri ritmik altyapılarından ayrı düşünülemez. Bunun ilginç bir nedeni var: Ritim bir hafıza tazeleme yöntemidir, çünkü nota kullanılmadığı için eserlerin her zaman unutulma tehlikesi vardır.”²¹

20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli ses sanatçılarından Alâeddin Yavaşca, geleneksel çevrelerde usulüyle eser meşk ederek yetişmiş son büyük ustalardandır. Bir sohbetinde bu gerçeği samimiyetle dile getiriyor: “...nota öğretilen kişiyi tembelliğe sevk ediyor. Notaya güveniyor, dolayısıyla eseri ezberine de alamıyor... Usulü çok iyi bilmesi gerekiyor talebenin. Evvela usul öğretiliyor ve usul sağlam olduktan sonra da usule göre, usule intibak tarzında eserin talebeye öğretilmesine geçiliyordu. Ve usulle beraber

öğretildiği için hafızaya iyi nakşoluyor ve unutulmuyordu.”²²

1938-40 yıllarında Ankara Radyo-sunda stajyer sanatçı olduğu sıralarda aldığı sistemli musiki eğitimini, Nuri Halil Poyraz, Cevdet Kozanoğlu ve Ruşen Ferit Kam ile çalışmalarını anlatan Müzeyyen Senar, Alâeddin Yavaşca'nın söylediklerini teyit eder: “Öğleden sonra saat 14’te başlayan usul dersleri ise 17’ye kadar devam ederdi. Usul vurarak öğrenmek için dizlerimiz morardı.”²³

Usullerin pedagojik işlevleri aslında o kadar açık seçiktir ki. Ancak Türk musikisi öğretiminde nota kullanımının yaygınlaşmasından sonra, bu işlevi iyi anlamış olan bazı kişiler usullerin artık tamamen gereksiz hâle geldiklerini ve terk edilmeleri gerektiğini dahi ileri sürebilmiştir.

Yaygın nota kullanımıyla birlikte usullerin (ve özellikle büyük usullerin) tamamen gereksiz hâle gelecekleri ve musiki öğrenimini zorlaştırmaktan başka bir işe yaramayacakları şeklindeki görüşü açıkça ilk savunan kişi Tanburi Cemil Beydir. 1900 yılında *Sabah* gazetesinde yayınladığı bir dizi makalede Cemil Bey meşk denen modası geçmiş yöntemden artık tamamen vazgeçilip gerek öğretim gerekse icrada mutlaka nota kullanılması gerektiğini şiddetle savunur. Aynı hamlede de büyük usullerin faydasız olduklarını ilave eder. Bu kadarla hızını da alamamış olacak ki, aynı makalelerde geleneksel meşkhaneleri anlamsız, boş ve gereksiz birer ‘laklakıyyathane’ olarak niteleyen Cemil Bey usuller konusunda şöyle yazar:

“Düm, tek, tekâ, tâhek darabât-ı müteselsile ve met’abesine [birbirine bağlı yorucu, sıkıcı vuruşlarına] uydurulmasından dolayı san’at-ı musikiyye temas eder yeni olmayan büyük usullü âsar-ı musikiyyedeki vezn-i münharif [bozuk ölçü] ile bunların dört dörtlük ile çalınırken arz ettikleri te-vazün-ü tam [tam denge] arasında kabil-i inkâr olmayacak bir fark mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul ve istimalini [kullanımını] diğer taraftan da büyük usullerin tedavülünü istedikleri halde bunlara ait olması lazım gelen 92/4, 86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılara değil bizce de gülünç ve câlib-i istihza [alay ve küçümseme konusu] olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyyeyi [kesir sayılarını] kullanamayacaklarını,

binaenaleyh yine düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük haricine çıkamaya-cakları tabiidir ... hiçbir işe yaramayan, nota hizmetini gördüğü için vaktiyle ragıb ve müstamel olan [rağbet gören ve kullanılan] büyük usullerin ...”²⁴

Tanburi Cemil Beyin bu konudaki şaşırtıcı radikal modernist tavrının yarı asır kadar sonra tekerrür ettiğini görürüz. Veli Kanık, İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından 1954 yılında yayınlanan bir eserinde şöyle yazıyordu:

“Musikinin bir hâfıza işi olduğu devirler için az çok zaruri [gerekli] olan bu kalıp sistemi Batı notasıyla temastan ve eserlerin porte üzerine tesbiti yoluna gidilmesinden sonra değerlerini kaybetmiş ve bilhassa büyük usuller geleneğe bağlı birkaç musikişinasın hafızasına sığınmıştır ... Eserleri geçme yolu ile, yani kulaktan öğrenme metodu devam ettiği müddetçe büyük küçük bir yığın usullerin ezberlenmesi ... büyük bir mahzur teşkil etmiyordu. Hatta münasip bir yazı bulunmaması sebebiyle, ancak hafızalarda yaşayabilen bir musiki için gayet uygun bir kalıp vazifesi görmesi itibarıyla pek elverişli idi.”²⁵

Veli Kanık bu metinde ‘musikinin bir hafıza işi olduğu devirleri’ küçüm-sediğini gizleme gereğini duymuyor. Bununla beraber, geleneksel meşk yöntemi ile usul vurulması arasındaki pedagojik ilişkiyi de iyi anlamış görünüyor. Veli Kanık o yıllarda İstanbul Belediye Konservatuvarında “Tarihî Türk Musikisi Eserlerini Tedkik ve Tasnif Komisyonu” üyesi sıfatıyla görevli bulunuyordu. Bu Konservatuvar tarafından 1954 yılında yayınlanan *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri* başlıklı kitabında önerdikleri ise gayet açıktır: Türk musikisi eserleri artık porte’li notayla yazıldığına ve artık eskisi gibi meşk ederek değil, notasından okuyarak öğrenildiklerine göre, bundan böyle geleneksel ritim kalıplarından, yani usullerden tamamen vazgeçmek gerekiyor. **Z**

NOTLAR

1 Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], vr. 21.

2 Bayram Ali Kaya, Sezai Küçük, *Defter-i Derişân: Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011.

3 Mahmut Ragıp Kösemilâl, *Türkiye-Avrupa Musikî Münasebetleri*, İstanbul: Numüne Matbaası, 1939, s. 111-112.

4 age, s. 112.

5 Bkz. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York: NYU Press, 1984, s. 174; Carl W. Ernst, “The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani’s Adab al-Mashaq,” *Journal of the American Oriental Society* 112/2 (April-June 1992): 279-287.

6 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1955, s. 169.

7 Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Matbaası, 1985, s. 44-45. Meşk ve meşkhane terimlerinin Osmanlı’daki kullanımları hakkında daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983, s. 492-493.

8 Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Konya, 2003, s. 126-127.

9 Gelibolulu Mustafa Âli, *Menakıb-ı Hünerverân*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 87, 97 vs.

10 Osmanlı/Türk musikisi evreninde nota kullanımının estetik boyutu ve sosyal statüsü hakkında bkz. Cem Behar, “Transmission Musicale et Mémoire Textuel dans la Musique Classique Ottomane/Turque,” *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* 75-76 (1996): 91-103.

11 Kantemiroğlu’nun icat ettiği notaya yüklediği işlevler konusunda bkz. Cem Behar, *Kan Doluşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvârının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 102-115.

12 Abdülbaki Nasır Dede, *Tahririye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/2, vr. 70b.

13 Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-i Elhân*, Birinci Cüz: *Hoca Zekai Dede Efendi*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1900), s. 28-29.

14 Dini ve tasavvufi musiki geleneği içindeki meşk uygulamalarına çok sayıda örnek için bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi – Dini Eserler*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1942-1943.

15 Cem Behar, *Saklı Mecmua – Ali Ufkî’nin Bibliothèque Nationale de France’taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 72-134.

16 Ali Ufkî, *Mecmua*, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları [Ms. Turc 292], vr. 90a. Bu metni İtalyanca aslından Türkçeye çevirdik. Ali Ufkî’nin bu yazması hakkında bkz. Behar, *Saklı Mecmua*.

17 ay.

18 Bkz. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen, 1982.

19 Charles Fonton, *Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Bibliothèque Nationale de France, Fransız Elyazmaları [N.A. 4023]. Türkçesi için bkz. Charles Fonton, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987, s. 71.

20 Dimitrie Cantemir, *Kniga Sistima ili Sostoyaniye Mohammedanski Religii*, Bükreş, 1987, s. 353. Alıntı için bkz. Eugenia Popescu-Judet, *Meanings in Turkish Musical Culture*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996, s. 25.

21 Eugène Borrel, “La Musique Turque,” *Revue de Musicologie* VII/6 (Mays 1923): 60.

22 Alâeddin Yavaşca, “Türk Müziğinde İcra Üstüpları,” *Musikişinas* 2 (Bahar 1998): 53.

23 Radi Dikici, *Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar – Biyografisi*, İstanbul: Remzi Yayınevi, 2005, s. 89.

24 Tanburi Cemil, “Rauf Yekta Beyefendiye Mukabele,” *Sabah* (23 Mart 1316): 4. Tanburi Cemil Bey Türk musikisinde 92/4, 86/4, 126/4 ölçüsüne denk düşen hiçbir usul bulunmadığını pekala biliyordu. Herhalde bu hayalî rakamları büyük usulleri daha kolayca alay konusu yapmak için kullanmıştır.

25 Veli Kanık, *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, 1954, s. 1.