

Ekinci, M. U. (2019), “Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2212-2233. Doi:https://doi.org/10.12975/pp2212-2233

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

Mehmet Uğur Ekinci*

Sorumlu yazar:

*Araştırmacı, Ankara, muekinci@gmail.com

Özet

Bu makalede hâlen Uşşâk makamındaki en bilinen peşrevlerden biri olan “Kambos Nazîresi” adlı eser incelenmektedir. Söz konusu eser, asgari 250 senelik bir geçmişe sahip olmasına rağmen 20. yüzyıl başlarından bu yana klasik repertuarlarda değil, “piyasa müziği” olarak nitelendirilen fasıllarda kendine yer bulmaktadır. “Piyasa tavrı” kavramının henüz mevcut olmadığı bir dönemde ve klasik bir formda bestelenmiş olan bir eserin klasik repertuarın dışında düşünülmesi olağandışı bir durumdur. Bu özelliği bakımından bir “aykırı vaka” olarak ele alınabilecek bu peşrevin tarihsel serüveni çeşitli birincil kaynaklar üzerinden incelenerek Osmanlı-Türk müziğinin aktarımı ve icrâ tavırları hakkında bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, “klasik tavrı” ile “piyasa tavrı” arasındaki kategorik ayrımın sorgulanmasını sağlamakta, bu tavırlar arasındaki ortaklık ve farklılıkların daha iyi anlaşılması için bazı ipuçları sunmakta ve bir müzik eserinin herhangi bir çevrede neden rağbet görüp görmediği sorusunun genel ve rasyonel bir cevabının kolaylıkla bulunamayacağını ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler

osmanlı-türk müziği, piyasa, tavrı, icra, aktarım

Türk müziği geleneğindeki değişim ve devamlılık hakkında tarihsel-sosyolojik metodolojiyle yapılmış birçok çalışma mevcuttur (örneğin Behar, 1998; Ayas, 2014). Özellikle bestecilik ve icrâ tekniklerindeki değişim ve devamlılığa ilişkin çalışmalar (örneğin Wright, 1988, 2007; Ekinci, 2017) ise daha çok nota kaynaklarının mukayesesi şeklinde yürütülmektedir. Bu iki literatürden birincisinde teknik analizlere, ikincisinde ise sosyo-kültürel bağlama fazla yer verilmez. Türk müziğinin geçmişi hakkında aydınlatılmayı ve yeniden değerlendirmeyi bekleyen çok fazla konu olduğu için literatürde bu türden uzmanlaşmaların olması

doğaldır. Son yıllarda tarihsel müzikoloji alanında Osmanlı-Türk müziğine gösterilen ilginin artması ve yeni kaynakların kullanımı sayesinde iki farklı literatürü bir araya getiren çalışmalarla da karşılaşmaktadır (örneğin Olley, 2017a). Osmanlı-Türk müziği hakkındaki bilinmeyenlerin aydınlatılması için bunun gibi bütünleştirici çalışmalara ihtiyaç bulunduğu gibi, iki literatür arasındaki bağları güçlendirecek yeni yöntemlerin geliştirilmesinde de yarar vardır.

Bu amaç doğrultusunda tekil musiki eserlerinin birer vaka şeklinde analiz edilmesi pratik bir yöntem olabilir. Bu

sayede hem literatürdeki genelleyici argümanların sağlaması yapılabilir, hem de yeni keşiflerde bulunulabilir. Son yıllarda üzerinde giderek daha fazla çalışma yürütülen Hamparsum kaynakları, bu bakımdan bizlere büyük bir potansiyel sunmaktadır. Zira bu nota yazısının kullanıldığı 19. yüzyıl, Osmanlı-Türk müziğinin hem icrâ ve bestecilik stilinde, hem de kültür ve geleneğinde önemli dönüşümlerin gerçekleştiği bir dönemdir. Musiki eserlerinin bu kaynaklardaki tarihsel geçmişini takip ederek her iki dönüşüm hakkında da çıkarımlar yapmak mümkün olabilir.

Bu makalede hâlen Uşşâk makamındaki en bilinen peşrevlerden biri olan “Kambos Nazîresi”¹ adlı eser konu edilecektir. Bu eser, asgari 250 senelik bir geçmişe sahip olmasına rağmen 20. yüzyıl başlarından bu yana klasik repertuarlarda değil, “piyasa müziği” olarak nitelendirilen fasıllarda kendine yer bulmaktadır. “Piyasa tavrı” kavramının henüz mevcut olmadığı bir dönemde ve klasik bir formda bestelenmiş olan bir eserin klasik repertuarın dışında düşünülmesi olağandışı bir durumdur. Bu özelliği bakımından bir “aykırı vaka”² olarak ele alınabilecek bu peşrevin tarihsel serüveni çeşitli birincil kaynaklar üzerinden incelenerek Osmanlı-Türk müziğinin aktarımı ve icrâ tavırları hakkında sonuçlara ulaşılmaya çalışılacaktır.*

Piyasa müziği

İtalyancanın Venedik lehçesindeki piâsa’dan Türkçe’ye geçmiş olan (“Nişanyan Sözlük”, t.y.) piyasa sözcüğü, dilimizdeki esas anlamı olan “çarşı, meydan”ın yanında müzikal bağlamda da anlamlar kazanmıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren bu sözcük “eğlence müziği” anlamına gelen “piyasa müziği” şeklinde kullanıldığı gibi eğlence müziğinin üslubunu belirtmek için “piyasa tavrı” ifâdesi de kullanılır (Oransay, 1964, s. 45). Bu dönemde İstanbul’daki orta sınıfa hitap eden kıraathane, gazino ve meyhane gibi umuma açık müzikli eğlence mekânları artmış ve buralarda icra edilen müzik anlayışı başlı başına bir müzik türü hâline gelmiştir (Behar, 1998, s. 61).

Piyasada icra edilen müzik geleneksel müzikteki makam ve usûl bilgisine dayanmakla ve fasıllar hâlinde düzenlenmekle beraber hem repertuar, hem de üslup bakımından farklıydı. Piyasa fasıllarında dinleyiciyi, diğer bir deyişle müşteriyi sıkmamak adına uzun ve ağdalı eserler yerine kısa ve kolay anlaşılır olanları tercih edilmiştir. Böylece klasik formlardaki sözlü eserlerin ağırlığı fasıllarda giderek azalırken şarkılar repertuarda baskın hale gelmiş, halk türküleri, oyun havaları ve kantolar gibi klasik fasıllarda yer verilmeyen eserler de piyasa faslında kendine yer bulmuştur. Fasılın başında çalınan peşrev kimi zaman kısaltılarak icrâ edilmiş, fasılın sonunda ise saz semaisinin haricinde longa ve sirto gibi saz eseri formları kullanılmıştır. Piyasa fasıllarında önceki yüzyıllardan kalma eserlere de yer verilmekle birlikte dönemin müzik zevkine daha uygun olmalarından dolayı 19. yüzyıl ve sonrasında bestelenmiş eserler

* Bu makalenin önceki bir versiyonu 2018 yılında Ca’Foscari Üniversitesi ve Giorgio Cini Vakfı’nca Venedik’te düzenlenen “Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Study Day in Honour of Owen Wright” başlıklı sempozyumda sunulmuştur. Çalışmada geçen birçok Hamparsum kaynağını tespit etmemde ve kullanmamda sağladığı büyük katkılardan dolayı Jacob Olley’e ve yardımlarından ötürü Rıdvan Aydın’ya teşekkürlerimi sunarım.

ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Bütün bu repertuar klasik/geleneksel üsluba nazaran daha serbest, yüksek volümlü ve süslemeli şekilde icra edilmiştir.

Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel kültür ve üslubunun korunmasına hassasiyet gösteren musikişinaslar, piyasa fasıllarında icra edilen müziği bayağı ve niteliksiz bulmuşlardır. Piyasa faslının yaygınlaştığı dönemlerde bu müziğe getirilen başlıca eleştirilerden biri yeni bestelenen şarkıların teknik ve estetik bakımdan kusurlu olması (Gâlib Necîb, 1920, s. 124-126) ve birçoğunun birbirine benzemesiydi (Ra'ûf Yektâ, 1926a, s. 4). Klasik eserlerin rağbet görmediği (Ra'ûf Yektâ, 1926c, s. 2) piyasa fasıllarının türkü ve oyun havalarına varan karma bir repertuara sahip olması ve eserler icra edilirken nazari kaidelere dikkat edilmemesi (muhammes yerine düyek usulünün vurulması gibi) gibi durumlar da tenkit edilmekteydi (Ra'ûf Yektâ, 1899, s. 1937). Müşterilerin memnun edilmesi uğruna estetikten ödün veriliyor oluşunu geleneksel musikişinaslar üzüntü ve tepkiyle karşılamaktaydılar (Öğütte ve Etil, 2009, s. 436-437).

Geleneksel anlayışı benimseyen musikişinasların verdiği bu tepkilerin sebebi müziğin bir eğlence aracı olarak kullanılmasına karşı olmaları değildi. Buradaki temel endişe aynı kişilerin hem piyasada hem de ciddi müzik ortamlarında müzik icra etmeleriydi (Öney, 1961, s. 148; Öztuna, 1974, s. 149-151). Bu durumda maddi ve sanatsal kaygılarla yapılan icralar arasında olması beklenen ayırım ortadan kalkmakta, geleneksel icra üsluplarının yerini yeni ve melez bir tavrın alma ihtimali doğmaktaydı.

Piyasa müziğinin doğuracağı sonuçlar konusunda fevkalade olumsuz görüşlere sahip olan Yılmaz Öztuna, “Sanat ve eğlence musikisini icra edenler tamamen ayrılmadıkça Türk Musikisi’nin geleceğinden şüphe edilir ve musiki tereddidi, soysuzlaşması, tamamlanacaktır” diyordu (Öztuna, 1974, s. 150). 20. yüzyılın modernist, bir o kadar da muhafazakâr görüşüne³ göre işlev ve nitelik bakımından farklı özellikleri bulunan “sanat” ve “piyasa” müzikleri birbirinden keskin bir biçimde ayrılmalıydı. Aksi hâlde ikincisinin birincisini dejenere etmesi kaçınılmazdı.

Nitekim birçok gelenekçi musikişinas icra esnasında nağmelere eklenen süslemeleri piyasalaşmanın getirdiği bir dejenerasyon olarak kabul etmekteydi. Geleneksel icrada sadeliği esas alan bu görüşe göre her türlü süsleme eseri aslından uzaklaştırıyordu. Örneğin dinlediği bir konserde Acemaşiran Peşrev’in “piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak” sade bir tavırdan icra edilmesini memnuniyetle karşılayan Ra'ûf Yektâ Bey (1926b, s. 4), bu icrayı Türk musikisinin “Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu sâdelik içinde asâlet ve metânet üslûbu”nun bir timsali olarak nitelendiriyordu. 1920’li yıllardan itibaren bu bakış açısı bazı nota yayınlarında da kendini göstermiştir. Yalnızca eserleri ilgililere ulaştırma gayesindeki birçok yayıncının aksine, dönemin konservatuarı Dârü’l-Elhân, eserlerin aslına en uygun nüshalarını yayınlama vazifesini üstlenmiştir. Çok sayıda musiki eseri kurum bünyesinde oluşturulan bir bilim kurulunun tashih ve onayından geçirilerek yayınlanmış, bu şekilde uzman denetimi altında yapılan nota yayınları kurumun 1926’da

kapatılmasından sonra da yıllarca devam etmiştir (Behar, 1998, s. 85-88; Oransay, 1973, s. 246-247, 262). Öte yandan Darü'l-Elhân Külliyyâtı'nın yayınlanmaya başladığı yıllarda Udcu Onnik Zaduryan, yayınladığı fasıl mecmualarının kapağında “Piyasa tavrında yazılmıştır” ibâresini kullanmaktan çekinmiyordu. Çünkü Zaduryan’a göre o dönemde “en ziyâde rağbet-i umûmiyeyi celb eden” tavrı buydu (Paçacı, 2010, s. 266-268).⁴

Modern dönem Klasik Türk müziği çalışmalarının öncü isimlerinden olan Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel de eski eserlere zaman içinde yerleşen süslemeleri bozulma olarak değerlendirmiştir. Ezgi’ye (1933-1953, c. 1, s. 5-6) göre “sazende ve hanendeler tarafından notanın adem-i istimali, sazandelerin sazlarını yalnız bir metotla çalmayıp keyfî ve usulsüz hareket etmeleri ve herkesin kendi zevkine ve bilgisine göre peşrev, semâî, beste, şarkıları tağyir ve tahrif” etmeleri sebebiyle eserler tanınmayacak hâle gelmişti. Bu düşünceyle Ezgi, o dönem icra edilen eserleri geleneksel bir tavra sahip tanbur hocasından öğrendiği eserlerle ve eski notalarla kıyaslayarak “aslına yaklaştırmamanın” yollarını aramıştır. Müzik eserlerinin bestekârların nota bilmemesi yüzünden bozulduğunu iddia eden Arel (1951), bununla birlikte Ezgi’den farklı olarak çeşitli nüshaların bir arada bulunmasını yadırgamamış ve “doğru nüsha” sıfatıyla tek bir nüshanın dayatılmasını subjektif bir eylem olarak görmüştür. Raûf Yektâ’dan müzik dersleri almış şair ve musikişinas Âsaf Hâlet Çelebi (1941, s. 4-5) ise piyasa tavrını “Todi musikisi” adı altında küçümserken sade melodilerin gelişigüzel bir şekilde

kalabalıklaştırıldığından şikâyet etmiştir.⁵

Kısacası, 19. yüzyıl sonlarından itibaren müziğin “piyasalaşmasına” bir tepki olarak gelenekçi görüşe sahip musikişinaslar eğlence ve sanat gayesiyle yapılan müzikleri birbirinden kategorik olarak farklı görmüşlerdir. Bu farklılık, hem icra edilen repertuarı, hem de icra tavrını kapsamaktaydı. Bununla beraber, piyasa müzisyenlerinin de zihninde bu tür bir ayrımın varlığından söz edebiliriz. Fakat onlar bu ayrımı gelenekçilerinki gibi ilmi değil, pragmatik bir zeminde yapmakta, icrâ tercihlerini belirlerken eserlerin aslına uygunluğunu değil, dinleyiciler tarafından ne kadar rağbet bulacağını merkeze almaktaydılar. Bu tercihleri, piyasa fasıllarındaki peşrev repertuarının seçiminde ve icra üslûbunda görmekteyiz.

Piyasa faslındaki peşrevler Klasik fasıllarda olduğu gibi piyasa fasılları da peşrevle başlar. Bununla beraber, klasik repertuarda 19. yüzyıl öncesine ait birçok peşrevin kullanılmasına karşılık piyasada icra edilen peşrevlerin büyük çoğunluğunun 19. ve 20. yüzyıl bestecilerinden seçildiği görülür. Örneğin, Onnik Zaduryan’ın 1920’li yıllarda “piyasa tavrında” yayınladığı fasıl notaları içerisinde tespit edebildiğimiz 27 peşrevden (bkz. Tablo 1) yalnızca üçü kesinlikle 19. yüzyıl öncesine dayandırılabilir (Ö, T, Ü).⁶ 19. yüzyılın ilk çeyreğinde vefat eden Tanburî İsak ve Tanburî Emin Ağa’ya atfedilen eserler de dâhil edilecek olursa bu sayı beşe çıkar.

Tabloda görüldüğü üzere piyasa fasıllarında dönemin genel müzik zevkine

Tablo 1: Onnik Zaduryan Fasıllarındaki Peşrevler ve Bestecileri

	MAKAM	BESTECİ
A	Acemaşîrân	[başka kaynaklarda Tatar veya Tanburî Emin Ağa]
B	Bestenigâr	Numan Ağa
C	Ferahfezâ	Zeki Mehmed Ağa
Ç	Ferahfezâ	Tanburî Cemil Bey
D	Ferahnâk	Zeki Mehmed Ağa
E	Hicazkâr	Tanburî Osman Bey
F	Hüseynî/Gülizâr	Tatar [başka kaynaklarda Tanburî İsak]
G	Hüzzâm	Tatar
Ğ	Hüzzâm	Tanburî Osman Bey
H	Karcığâr	Kemânî Tatyos Efendi
I	Kürdilihicazkâr	Kemânî Tatyos Efendi
İ	Kürdilihicazkâr	Kemençeci Usta Vasilaki
J	Mâhûr	Kanunî Edhem Efendi
K	Muhayyer	Tanburî Cemil Bey
L	Muhayyer	Sâlim Bey
M	Nihâvend	Tanburî Osman Bey
N	Sabâ	Tanburî Osman Bey
O	Sabâ	Kemânî Hamza Ağa
Ö	Segâh	Hızır Ağa
P	Sultânîyegâh	Kânuni Hacı Arif Bey
R	Sûzidîl	Tanburî Ali Efendi
S	Şedarabân	Tanburî Cemil Bey
Ş	Şehnâz	Nâyî Dede Sâlih Efendi
T	Şehnâz	Sultan 1. Mahmud
U	Tâhîrbûselik	Kemânî Rızâ Efendi
Ü	Uşşâk	(Kampos nazîresi)
V	Uşşâk	Kemânî Tatyos Efendi

hitap eden görece yeni bestelenmiş peşrevler tercih edilmiştir. Öyleki, Kemanî Tatyos Efendi, Kemeñçeci Vasilaki ve Kemeñçeci Nikolaki gibi piyasanın önde gelen müzisyenleri çeşitli makamlarda piyasa üslubuna uygun yeni peşrevler bestelemişlerdir. Bu peşrevler günümüzde dahi piyasa fasıllarında çalınırken klasik icrâlarda kullanılmamaktadır.

Öte yandan, piyasa fasıllarında kullanılan 19. yüzyıl ve sonrasına ait birçok peşrev klasik fasıllarda ve hattâ Mevlevî âyinlerinde de çalınmaktadır. Tablo 1’de adı geçen peşrevlerin altısı (A, D, F, L, Ş, U) Dârü’l-Elhân Külliyyâtı’nda (yak. 1926), dokuzu (A, B, D, G, Ğ, L, Ö, U, V) Ezgi’de (1933-1953), ikisi de (Ğ, N) İstanbul Konservatuvarı’nın (1934-1939) Mevlevî âyinleri koleksiyonunda yayınlanmıştır. O hâlde 19. yüzyıl ve sonrasında bestelenen bazı peşrevler yalnızca piyasa faslıyla özdeşleşirken bazıları ise birtakım üslûp farklarıyla da olsa geleneksel mûsikî ortamlarında da kabul görmekteydi.

Zaduryan’ın başlığıyla Uşşâk makâmında yayınladığı iki peşrevden biri olan Kanbos Nazîresi, günümüzde hâlâ piyasa fasıllarında sıklıkla çalınan bir eserdir. Buna karşılık bu eser Darü’l-Elhân, İstanbul Belediye Konservatuvarı ve Subhi Ezgi gibi klasik üslûbu temsil eden kurum ve kişilerin nota neşriyatlarında yayınlanmadığı gibi klasik fasıllarda da icrâ edilmez. Bu durum ilk bakışta eserin -âdetâ Tatyos Efendi ve Nikolaki’nin peşrevleri gibi- “piyasa üslûbuyla” ve “piyasa için” bestelendiğini akla getirebilirdi. Hâlbuki eserin tarihsel geçmişine bakıldığında böyle bir durumla karşılaşmamaktadır.

Kanbos Nazîresi

Zaduryan’da “Kampos Naziresi, Eski Uşşâk Peşrevi” olarak geçen peşrev, günümüzde Kanbos oğlu Mehmed Çelebi’ye ait olarak bilinir. Esasen eserin bu bestekâra ait gösterildiği güncel notası TRT (1996-1999, c. 2, s. 552-553) tarafından yayınlanmış olup melodik bakımdan Zaduryan nüshasıyla örtüşmektedir (bkz. Şekil 1). Zaduryan versiyonunun kapağındaki “piyasa tavrında yazılmıştır” notu dikkate alınırsa eserin bugün bilinen şekli, 1920’lerin piyasa fasıllarında icrâ edilen bir varyantının tespit edilmiş hâlidir.

Günümüzde eserin bestecisi olarak bilinen Kanbos oğlu Mehmed Çelebi, Kantemiroğlu’nun Osmanlı tarihinde Kanbos Mehmed Ağa adıyla geç 17. yüzyılın üstadlarından biri olarak geçer (Cantimir, 1743, c. 2, s. 236). Kantemiroğlu’nun (yak.1700, c. 2, s. 122-3) nota koleksiyonunda Kanbos Mehmed Çelebi adına kayıtlı Hafif usûlünde bir Uşşâk Peşrev bulunmaktadır. Fakat Edvâr’ın ilk kısmında bulunan eser listesinde eserin bestecisi Neyzen Kanbos Ahmed Çelebi olarak verilmiştir (Kantemiroğlu, yak.1700, c. 1, s. 137).

Bestekâr, makam ve usûldeki ortaklıklar, ilk bakışta Edvâr’da kayıtlı bu eserin günümüzde Kanbos oğlu Mehmed Çelebi’ye ait bilinen Uşşâk Peşrev’in erken bir nüshası olduğunu düşündürülebilirdi. Fakat iki eser karşılaştırıldığında melodik ana çatı bakımından tatmin edici bir örtüşme gözlemlenmemektedir. Hâlbuki Kevserî Mecmûası’nda “Kampos Nazîresi” başlığıyla kayıtlı bulunan (Kevserî Mustafa, yak.1720-1760, v. 182a; Ekinci, 2016, nota no.

قاموس نظريہ - اکی عشا ویشروی



Şekil 1: Kanbos Nazîresi, Zaduryan ve TRT nüshalarının ilk sayfaları (sayfa 1)

UŞŞAK PEŞREVİ

USÛLÜ : HAFİF

MÜZİK : Kanbasoğlu Mehmet Çelebi



Şekil 1: Kanbos Nazîresi, Zaduryan ve TRT nüshalarının ilk sayfaları (sayfa 2)

539) Uşşâk makâmındaki ve Hafîf usûlündeki bir diğer peşrev melodik ana çatısı bakımından günümüzde çalınan peşrevle örtüşmektedir.

Buradan peşrevin günümüzde Kanbosoglu Mehmed Çelebi'ye atfedilmesinin yanlış bir bilgi olduğu anlaşılmaktadır. Eser, muhtemelen 17. yüzyılın sonlarında Kanboso/ Kamboso Mehmed veya Ahmed Çelebi tarafından bestelenmiş olan bir esere aynı makam ve usûlde nazîre olarak bestelenmiş, sahibi meçhul bir peşrevdir. Edvâr'da nazîrenin notası bulunmadığı gibi isminin de eser listelerinde zikredilmediğine bakarak eserin Kanboso'nun bestesinden bir müddet ileri bir tarihte bestelendiğini düşünmek yerinde olacaktır.

Kevserî Mecmûası'ndaki sözü geçen nüsha, nota koleksiyonunun en son eseri olarak diğer notalardan farklı bir kalem ve el yazısıyla yazılmıştır. Dolayısıyla notanın Kevserî'den sonra, hattâ belki de 19. yüzyılda yazmaya eklenmiş olma ihtimâli bulunmaktadır. Yine de yazmada Kevserî'nin kaleme aldığı eser isimleri arasında "Kanpos Naziresi" bir adlı Uşşâk Hafîf Peşrev'in bulunduğunu (Kevserî Mustafa, yak.1720-1760, v. 66a) göz önüne alırsak eserin 18. yüzyılın ilk yarısında repertuarda mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Yani Zaduryan'ın piyasa tavrında yayınladığı, 20.yüzyıldaki "ciddi" nota kaynaklarında bulunmayan ve âdetâ piyasa fasıllarıyla özdeşleşmiş bu peşrev, en az 250 senelik geçmiş olan oldukça eski bir eserdir. Öyleki eserin günümüz fasıllarında yaygın olarak çalınan peşrevlerin hiçbiri bu kadar erken bir tarihe dayanmamaktadır.⁷

defterlerinde ve aynı yüzyılın sonlarından itibaren karşılaşılan Batı notası defter ve yayınlarında bu peşrevin çok sayıda nüshası bulunur. Bu nüshalardan tespit edebildiklerimizin listesi aşağıda verilmiştir (bkz. Tablo 2). Melodik bakımdan yalnızca II-III, XI-XII-XIII, XVIII-XIX-XX numaralı nüshalar birkaç ihmâl edilebilecek farklılık dışında kendi aralarında örtüşürken diğer bütün nüshalar birbirinden farklıdır (bkz. Şekil 2 ve Şekil 3). Buradan hareketle nüshaların büyük çoğunluğunun birbirinden iktibâs edilmeyerek müstakilen notaya alındığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu da eserin 19. yüzyıl boyunca yaygın ve popüler olduğunun bir göstergesidir.

Notalardaki üslûp özelliklerini ana hatlarıyla karşılaştırdığımızda eserin 19. yüzyıl ortalarına kadar hem sade, hem de süslemeli bir biçimde icrâ edildiğini görmekteyiz (bkz. Şekil 4). İlk nüshalarda (özellikle I, II-III ve IV) karşılaşılan melodi sadeliği yüzyılın ortalarından itibaren notalarda gözlemlenmemekte ve sekizlik, hattâ onaltılık notaların baskın olduğu süslemeli bir tavır ağırlık kazanmaktadır. Bu durum yalnızca bu eser için süslemeli bir tavrın benimsendiğini, eserin sade şeklinin ise rağbetten düştüğünü gösteriyor olabileceği gibi icra üslûbundaki genel bir değişime de işaret ediyor olabilir. İlk ihtimâlin geçerliliği durumunda peşrevin sade bir üslûp barındırmamasından dolayı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren musikişinaslarca yalnızca piyasa faslı için uygun görüldüğü ve böylece klasik fasıllarda kullanımdan kalktığı iddiasında bulunulabilir.

19. yüzyılda oluşturulmuş Hamparsum

Hâlbuki, yukarıda da değinildiği üzere

Tablo 2: Kanbos Nazîresi’nin çeşitli nüshaları

NÜSHA	BULUNDUĞU YER	TARİHİ	ESERİN ADI	USULÜ
I	Kevserî Mecmûası	18. yüzyılın ikinci yarısı / erken 19. yy. (?)	Kanbos Nazîresi	Hafîf
II	Surp Takavor Ermeni Kilisesi (Olley, 2017a’da ST1), s. 157	1840-1860*	Kambos Nazîresi	Hafîf
III	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 249, no. 18	1840-1860 (?) (20. yy. istinsah)	Kampos Nazîresi	-
IV	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.211, s. 251-252	1840-1860*	Kanpos Nazîresi	Düyek
V	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 107, s. 205-206	1840-1860*	Kampos Nazîresi	Hafîf
VI	İstanbul Arkeoloji Müzeleri Küt. 1537	1840-1860*	Kanbos Nazîresi (fihristte: Emin’in)	Düyek
VII	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.214, s. 81-82	1840-1860*	Kanpos Nazîresi	Düyek
VIII	Surp Takavor Ermeni Kilisesi (Olley 2017a’da ST2), s. 87-88	1869/70*	Kanboso Nazîre	Düyek
IX	Ankara Üniversitesi DTCF Küt. Müteferrik 355, s. 32-33	1860-1880*	Kanboz Kantemiroğlu’nun	Hafîf
X	British Library, H.1248.c.(29.) H içinde içinde basılı nota (baş tarafı kayıp)	1880’ler (?)	?	?
XI	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 109, s. 16-17	1880’den sonra*	Kampos Nazîresi	Düyek
XII	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.206, s. 57	1880’den sonra*	Kanboso Nazîresi	Düyek
XIII	Atatürk Kitaplığı Osman Ergin 86, s. 369-370	1880’den sonra*	Kampos Nazîresi	Düyek
XIV	Milli Kütüphane MUS NT 1994 B 271, sayfa no. yok	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	Çifte Düyek
XV	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-14/23, s. 25-26	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	
XVI	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-20/35, s. 82-83	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	[Düyek]
XVII	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-50/69, s. 82-83	Erken 20. yy. (?)	Kanboz	Düyek
XVIII	Udi Arşak (Çömlekçiyan) no. 7 Uşşâk Faslı	Erken 1920’ler	Kampos Nazîresi, Eski Uşşak Peşrevi	[Düyek]
XIX	Udcu Onnik Zaduryan no. 4 Uşşâk Faslı	1925 (?)	Kampos Nazîresi, Eski Uşşak Peşrevi	[Düyek]
XX	TRT	1999	Kanbosoglu Mehmet Çelebi	Hafîf

* ile işaretlenmiş tarihlendirmeler Olley 2017a’dan alınmıştır.



Şekil 2: Kanbos Nazîresi'nin 1. hânesinin girişi, çeşitli nüshalar



Şekil 3: Kanbos Nazîresi'nin 1. hânesinin girişi, çeşitli nüshalar

piyasa fasıllarında çalınan çeşitli makamlardaki peşrevlerden bir kısmı klasik fasıllarda da kullanılmaktadır. Bu eserlerin 20. yüzyılda “piyasa tavrında” yazılmış nüshalarıyla geleneksel tavrı yansıtmaya iddiasındaki kaynaklardaki şekillerini karşılaştırdığımızda üslûp bakımından aralarında kayda değer hiçbir fark olmadığını görüyoruz. Örneğin Zaduryan’ın yayınladığı Muhayyer ve Tahirbûselik makâmındaki iki peşrev, Dârü'l-Elhân ve Ezgi tarafından yayınlanan nüshalarıyla melodi yoğunluğu bakımından neredeyse

denktir (bkz. Şekil 5 ve Şekil 6).⁸ Bu örnekler karşısında Kanbos Nazîresi’nin geçirdiği melodik dönüşümü piyasalaşmanın getirdiği bir tahrifât olarak nitelendirmemiz mümkün olmayacaktır. Örnekler, 19. yüzyılda icrâ üslûbunda genel bir dönüşümün gerçekleştiğini ve geleneksel üsluptaki musikişinasların da giderek önceki yüzyıla nazaran daha süslemeli bir tavrı tercih ettiklerini göstermektedir.⁹

Dolayısıyla Kanbos Nazîresi’nin 20. yüzyılda piyasa fasıllarında popüler

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

Hafif, ? [Teslîm]

H. III

Düyek [Teslîm]

IV

Hafif [Teslîm]

V

Düyek [Teslîm]

VI

Düyek [Teslîm]

VII

Şekil 4: Kanbos Nazîresi'nin Teslîm kısmının girişi, çeşitli nüshalar

Devr-i Kebîr
ZADURYAN

Devr-i Kebîr
DÂR'Ü'L-ELHÂN

Devr-i Kebîr
EZGİ

1. Hâne

Şekil 5: Sâlim Bey'in Muhayyer Peşrevi. Udcu Onnik Zaduryan no. 17 Muhayyer Faslı; Dârü'l-Elhân Külliyyâtı no. 99; Ezgi (1933-1953, c. 5, s. 436-437).

Muhammes
ZADURYAN

Muhammes
DÂR'Ü'L-ELHÂN

Muhammes
EZGİ

1. Hâne

Şekil 6: Kemânî Rızâ Efendi'nin Tâhîrbûselik Peşrevi. Udcu Onnik Zaduryan no. 20 Tâhîrbûselik Faslı; Dârü'l-Elhân Külliyyâtı no. 86; Ezgi (1933-1953, c. 1, s. 208-209).

olmasına rağmen klasik fasıllarda tercih edilmemesini geçirdiği melodik dönüşüme ve barındırdığı melodik yoğunluğa bağlamak için elimizde geçerli bir sebep bulunmamaktadır. Bu durumda geleneksel üslûbu benimseyen musikişinasların Kanbos Nazîresi'ni görmezden gelmelerinin sebebini rasyonel olarak açıklayabilmemiz

zordur. Klasik repertuarda bu eser yerine Uşşâk makâmındaki başka peşrevlerin kullanılması estetik bir tercih olabileceği gibi bir teamül de olabilir. Her hâlükârda bu eski peşrev 19. yüzyılda gelenekçi çevrelerce terk edilmiş ve piyasa fasılları sayesinde yaşamaya devam etmiştir. Diğer bir deyişle, eğer piyasa fasılları

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

Şekil 7: Kanbos Nazîresi’nin Kevserî, TRT nüshaları ve kanun sanatçısı Ahmet Meter’in bir icrasının (İstanbul Fasıl Topluluğu konseri, 14 Şubat 2015, İstanbul, <https://youtu.be/c83IAH5noLQ/>) transkripsiyonu

Tablo 3: Kanbos Nazîresi’nin farklı nüshalarının dahili bölünmesi

NÜSHA	DAHİLİ YAPI				
	A	B	C	D	E
I	1. Hâne	Mülâzime (a)	Mülâzime (b)	2. Hâne	3. Hâne
II	1. Hâne	[Teslîm]	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne
III	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
IV	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
V	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VI	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VII	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VIII	1. Hâne	Teslîm	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne
IX	1. Hâne	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne	YOK
X	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XI	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
XIII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
XIV	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XV	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XVI	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XVII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XVIII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XIX	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XX	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
Yaygın icrâ	1. Hâne	Teslîm	YOK	YOK	YOK

olmasaydı bu eser muhtemelen unutulacak ve eski el yazmalarında kalmış yüzlerce musiki eseri gibi yeniden keşfedilmeyi bekleyecekti.

20. yüzyıl musiki otoritelerinin modernist ve/veya muhafazakâr reflekslerinin bir sonucu olarak klasik repertuardaki eserler için nüsha farklılıklarına hoşgörü gösterilmediği ve nüshaların tek tipleştiği bilinmektedir (Behar, 1998, s. 85, 91). Buna karşılık umumiyetle piyasa fasıllarında icrâ edilen Kanbos Nazîresi'nin üzerinde herhangi bir dayatma söz konusu değildi. Hâl böyleyken eserin 19. yüzyılda yazılmış notalarında gözlemlenen melodik çeşitliliğin 20. yüzyıl notalarında ortadan kalkması ve 1920'lerde yayınlandığı şeklinin güncel notalarda da aynen mevcut olması dikkat çekicidir. Kâğıt üzerinde bakıldığında bu durum erken 20. yüzyıl piyasa tavrının bundan böyle sabitlendiği gibi yanlış bir düşünceye yol açabilir. Hâlbuki piyasa tavrında hiçbir eser notadaki şekliyle icrâ edilmemekte, enstrümanların niteliğine ve icrâcının o anki hissiyatına göre esere çeşitli süslemeler girmektedir (bkz. Şekil 7). Klâsik icrâlarda hâlen yaygın olan eserin aslına sadık, dolayısıyla notaya bağlı kalma hassasiyetinden dolayı birçok eski eser 19. ve 20. yüzyıllarda notaya alınmış hâllerıyla sabitleşmişken Kanbos Nazîresi'nin her icrâda yeni bir versiyonu seslendirilmektedir. Yüzyıllar boyunca notaya bağlı kalmaksızın yürütülmüş olan Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel icrâ pratiğiyle (Behar, 1998, s. 81-84, 89) örtüşen bu durum, eserin hâlâ yaşamakta¹⁰ olduğunun bir başka göstergesidir.

yaygınlaşmış bir uygulama olarak bugün eser oldukça yalnızca bir hâne ve teslîm şeklinde çalınmaktadır. Bugün çalınan bu bölümler ise eserin eldeki en eski versiyonunun 1. Hâne'si ile beraber Mülâzime'sinin ilk yarısına denk gelmektedir (bkz. Tablo 3).¹¹ Eldeki nüshalar incelendiğinde eserdeki kısalmanın 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başladığı ve bazı nüshalarda son hânelerin mevcut olmadığı görülmektedir. Bu durum eserin gitgide muhtasar icra edilmesine bağlı olarak çalınmayan hânelerin unutulması veya notaya alınmaya gerek görülmemesi şeklinde açıklanabilir. Yaygınlaşan piyasa tavrının bu uygulamayı giderek daha da yaygın hâle getirdiği akla gelmektedir. Nitekim eserin 1920'lerde "piyasa tavrında" yayınlanmış nüshalarında (XVIII-XIX) 4. Hâne, bu nüshalardan iktibas edilmiş olan güncel TRT nüshasında da (XX) 3. ve 4. Hâneler bulunmaz. Görünen o ki, Kanbos Nazîresi piyasa fasılları sayesinde yaşamaya devam etmekle beraber eserin büyük bir bölümü yine de unutulmaktan kurtulamamıştır. Günümüzde birçok müzisyenin peşrevlerin yalnızca ilk hâne ve teslîmlerini ezberlerinde bulundurdıklarını göz önüne alırsak eğer bugün bu eser ilk defa notaya alınacak olsaydı orijinal hâlinin yalnızca yüzde 40'ı tespit edilecek, yüzde 60'ı ise yok olmuş olacaktı.

Sonuçlar

Asgari 250 yıllık bir peşrev olan "Kanos Nazîresi"ni konu edinen bu makâlede söz konusu peşrev üzerinden Osmanlı-Türk müziğinin son iki yüzyıldaki icrâ pratiği ve aktarımı hakkında bazı çıkarımlarda bulunulmuştur.

Öte yandan, piyasa fasıllarında artık

Birincisi, peşrevin 18. yüzyıldan bu

yana notaya alınmış varyantları, Osmanlı-Türk müziğindeki icrâ tavırları arasındaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir. Özellikle 19. yüzyılın ortalarına değin eserin sade ve süslemeli icrâlarının bir arada varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu tarihten itibaren dönemin genel tavrına uygun olarak süslemeli bir icrâ tavrı esere hâkim olmuştur. Piyasa fasıllarındaki serbest icrâ pratiği sayesinde eser günümüzde de böyle bir tavrı ile icrâ edilmektedir.

İkincisi, 20. yüzyıl başlarında bir peşrevin klasik eser olarak görülüp görülmemesinin eserin yaşına bağlı olmadığı anlaşılmaktadır. Nasıl ki Osmanlı-Türk müziği tarihi boyunca binlerce müzik eseri repertuara yok olmuşsa 18. yüzyıldan kalma bir eser olan Kanbos Nazîresi de geleneksel üslûptaki müzik çevrelerinde rağbetten düşmüştür. Eserin 19. yüzyıl boyunca çok sayıda nota kaynağında yer aldığına bakılırsa unutulmuş olmasından ziyade gözardı edilmiş olması muhtemeldir. Müzisyenlerin repertuara oldukça yerleşmiş bir eseri neden gözardı ettiklerini rasyonel bir temelde açıklamak zordur. Bu durumu estetik zevklerdeki değişime ya da yeni bestelere gösterilen ilgiye bağlamak daha akla yatkın olacaktır. Uşşâk makamındaki klasik fasıllarda bu eski eser yerine Tanburi Osman Bey ve Dede Salih Efendi gibi daha sonraki bestecilerin peşrevlerinin çalındığı dikkate alındığında klasik repertuar üzerinde dönemsel tercih ve teamüllerin eski eserleri koruma düşüncesinden daha baskın olduğu iddia edilebilir.

Üçüncüsü, Osmanlı-Türk müziğinde

bir eserin zaman içerisinde geçirdiği melodik dönüşüm sayesinde farklı dönem ve ortamların zevkine uygun hâle gelebildiği görülmektedir. Piyasa fasıllarında büyük çoğunlukla 19. yüzyıl ve sonrasına ait peşrevler tercih edilmesine rağmen bu kadar eski bir peşrev günümüze değin Uşşâk makamında en çok çalınan peşrevlerden biri olmayı sürdürmüştür.

Dördüncüsü, bir esere zaman içinde eklenen melodi ve süslemelerin doğrudan tahrifat şeklinde değerlendirilemeyeceği ve piyasalaşmayla ilişkilendirilemeyeceği görülmüştür. 20. yüzyıl başlarında piyasa tavrında yayınlanmış bazı eserler hemen hemen hiçbir farklılık olmaksızın klasik repertuara kabul edilirken bu kaynaklardaki notaların barındırdıkları süslemelerden dolayı klasik tavra uygun olmadığı iddiasında bulunmak temelsizdir.

Beşincisi, modern dönem otoritelerince bayağılık ve tahrifat ile özdeşleştirilen piyasa müziği, klasik repertuara korunamamış eski bir eserin kısmi olarak da olsa günümüze aktarımını sağlayabilmiştir. Dahası bu aktarım, suni biçimde nota üzerinden değil, eserin bilfiil icrâsı yoluyla gerçekleşmiştir. Bu sonuçlar, günümüzde hâlâ zihinlerde yerleşmiş bulunan klasik tavrı-piyasa tavrı arasındaki kategorik ayrımı yeniden sorgulamayı sağlayacağı gibi, bu tavırlar arasındaki ortaklık ve farklılıkların daha iyi anlaşılması için bazı ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte, bir müzik eserinin herhangi bir çevrede neden rağbet görüp görmediği sorusunun genel ve rasyonel bir cevabının kolaylıkla bulunamayacağını da ortaya koymaktadır. Tekil

eserler üzerine yürütülecek benzeri çalışmalarla Osmanlı-Türk müziği geleneğinin kültürel ve teknik boyutlarında gerçekleşen değişim ve devamlılıklar hakkında mevcut bilgilerimizin sağlamasını yapmak ve yeni sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir.

Kaynakça

Arel, H.S. (1951). Musiki eserleri nasıl bozulur, *Musiki Mecmuası*, 38, 4-5, 24.

Ayas, G. (2014). Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim. İstanbul: Doğu.

Behar, C. (1998). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Borrel, E. (1922). La musique turque. *Revue de Musicologie*, 3(4), 149-161.

Cantimir, D [Kantemiroğlu]. (1743). Histoire de l'empire othoman: où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa decadence (M. de Jonquieres, çev.). 4 cilt. Paris: Chez Louis-Etienne Ganeau.

Corpus Musicae Ottomanicae. (t.y.). Tatar. Erişim Adresi: <http://www.quellen-perspectivia.de/en/cmo/pp-03924793-5>

Dârü'l-Elhân Külliâtı. (yak.1926). İstanbul: (y.y.).

Çelebi, A.H. (1941). Todi musikisi, *Yeni Adam*, 360, 4-5.

Ezgi, S. (1933-1953), *Nazari, ameli Türk musikisi*. 5 cilt. İstanbul: (muhtelif).

Gâlib Necîb. (1920, 15 Mayıs). Üslûb-ı mahsûsı ha'iz şarkılar 3. Âlem-i Musîkî, 16, 124-126.

Ekinci M.U. (2016). *Kevserî mecmûası*: 18. yüzyıl saz müziği külliyyatı. İstanbul: Pan Yayıncılık ve OMAR.

Ekinci M.U. (2017). Not just any usul: Semai in pre-nineteenth-century performance practice. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.

İstanbul Konservatuvarı. (1934-1939). *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri*. 18 cilt. İstanbul: (muhtelif).

Kantemiroğlu [Cantemir, D]. (yak.1700). *Kitâbu ilmi'l-mûsîkî alâ vechi'l-hurûfât [Edvâr]*. 2 cilt birlikte. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Yazmalar, no. 100.

Kevserî Mustafa. (yak. 1720-1760). [Kevserî Mecmûası]. Milli Kütüphane, M1T994 A 4941 (mikrofilm).

Molnar, G. (1967). Deviant case analysis in social science. *Politics* 2(1), 1-11.

Nişanyan Sözlük. (t.y.). Piyasa. Erişim Adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=piyasa>

Olley, J. (2017a). Writing music in nineteenth-century Istanbul: Ottoman Armenians and the invention of Hampartsum notation (Doktora tezi). King's College, Londra.

Olley, J. (2017b). Towards a new theory

of historical change in the Ottoman instrumental repertoire. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 22-41) içinde. Londra ve New York: Routledge.

Oransay, G. (1964). *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara: Küğ.

Oransay, G. (1966). *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara: Küğ.

Oransay, G. (1973). *Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz*. 50. yıl (s. 227-271) içinde. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Öğütler, V. S ve Etil, H. (2009). Geçiş sürecinde yiten musiki: sosyal dönüşüm ve Osmanlı-Türk musikisinden varoluşsal profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(14), 417-454.

Öney, C. (1961). Ankara radyosunda Türk müziği. *Musiki Mecmuası*, 161, 148-149.

Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedisi*. 2 cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Paçacı, G. (2010). *Osmanlı müziğini okumak: Neşriyât-ı musikî*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Raûf Yektâ. (1899, 24 Kasım). *İnce saz takımlarımız*. *İkdâm*, s. 1937.

Raûf Yektâ. (1926a, 26 Mart). *Darü'l-Elhân'ın ramazan konserleri*. *Vakit*, s.4.

Raûf Yektâ. (1926b, 9 Nisan). *Darü'l-Elhân'ın üçüncü konseri*. *Vakit*, s. 4.

Raûf Yektâ. (1926c, 9 Ekim). *Nâmık İsmâil Beğ cevâb*. *Vakit*, s. 2.

TRT. (1996-1999). *Türk sanat müziği seçme eserler*. 2 cilt. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Wright, O. (1988). Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire. *Musica Asiatica*, 5, 1-108.

Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The collection of notations volume 2 commentary*. Aldershot: Ashgate.

Wright, O. (2007). Mais qui était ‘le compositeur du péchrev dans le makam nihavend’? *Studii Şi Cercet. Ist. Art., Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă*, 1(45), 3-44.

Dipnotlar

1. Aşağıda gösterileceği üzere farklı kaynaklarda eserin adı “Kampos”, “Kanpos”, “Kanboz” gibi çeşitli şekillerde geçmektedir. Bu makalede Kantemiroğlu Edvârı ve Kevserî Mecmûası’nda kullanılan “Kanbos” imlâsı tercih edilmiştir.
2. Sosyal araştırmalarda beklenmedik ve genel eğilime uymayan durumlar “aykırı vaka” olarak adlandırılır. Bu vakalar üzerinde yürütülen çalışmalarla mevcut genellemelerin test edilmesi, aykırılıkların açıklanması ve yeni keşiflerde bulunulması mümkündür (Molnar, 1967).
3. Behar’ın (1998, s. 84) isabetle vurguladığı üzere söz konusu tavır ve tepkilerin pozitivist-ilerici ve muhafazakâr yanlarını birbirinden ayırmak çok güçtür. Esasen dönemin Batı’nın etkisiyle hızla değişen siyasi ve sosyo-kültürel iklimi karşısında geleneksel aydınlar bu iki söylemi bir arada kullanmışlardır. Ayas (2014, s. 245-249) bu tutumu “iç ötekileştirme” şeklinde kavramsallaştırır.
4. Zaduryan, yayınladığı notaların bir kısmını Udi Arşak Çömlekçyan’dan almıştır. Öztuna (1974, c. 1, s. 72, c. 2, s. 115) Çömlekçyan’ın notaları için “piyasa üslubu içinde dahi fahiş sayılabacak hatalar, lüzumsuz mızrab nağmeleri, notation bilgisizlikleri, zevksizlik örnekleri ile doludur” derken Zaduryan’ın kiler için de “umumiyetle pek yanlıştır, zayıf mehazlardan alınmış ve piyasa üslubuyla tahrif edilmiştir” ifâdelerini kullanmaktaydı.
5. 20. yüzyıl musikişinaslarının üslup ve nüsha farklılıklarına yönelik yaklaşımları hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Behar (1998, 80-97).
6. Yaygın kanaatin aksine, Hamparsum kaynaklarında “Tatar” ifâdesiyle Kırım Hanı 2. Gâzî Geray (1554-1607) kastedilmemektedir. “Tatar” adıyla anılan kişi çeşitli Hamparsum defterlerinde “Tanbûrî Tatar Usta” olarak geçmektedir (“Corpus Musicae Ottomanicae”, t.y.). Zaten repertuarda Gâzî Geray Han’a atfedilen birçok eser makamsal özellikleri bakımından 16. yüzyıl nazariyatıyla örtüşmez.
7. TRT’nin (1996-1999) çeşitli makamlarda piyasa faslı şeklinde düzenlenmiş repertuarları içeren iki ciltlik nota yayınında bulunan diğer bütün peşrevler bu eserden çok daha sonra bestelenmiştir.
8. Notalar Arel-Ezgi sisteminin arızalarıyla yazılmıştır.
9. 18. yüzyıldan itibaren eserlerdeki melodi yoğunluğunun artması ve buna bağlı olarak gerçekleşmiş olabilecek diğer yapısal değişimler hakkında en etraflı değerlendirme Owen Wright (1988) tarafından yapılmıştır. Daha sonra erişilen yeni kaynaklarla Wright’ın tedrici dönüşüm argümanı yeniden değerlendirilmiş ve bu sürecin önemli bir aşamasının 19. yüzyılda gerçekleşmiş olabileceği tartışılmıştır (Ekinci, 2012; Olley, 2017b). Her hâlükârda bu dönüşüm Olley’in (2017b, s. 35) Hamparsum kaynaklarından yaptığı tespitlere göre 1840’lara gelindiğinde tamamlanmış görünmektedir.
10. 20. yüzyıl başlarında Türk müziğinin icrâsı hakkında gözlemlerde bulunan Eugène Borrel (1922, s. 152), “melodi, icrâcı tarafından süslenmesi kaçınılmaz bir taslaktan başka bir şey değildir... ölü durumdaki yazının, geleneğe ve iyi zevke uygun olacak biçimde hânende veya sâzendenin keyfine bırakılmış süslemelerin yaşayan ruhuyla canlandırılması gerekir” diyordu (çeviri tarafıma aittir -M.U.E.).
11. Orijinal nüshadaki Mülâzime’nin ikinci yarısının 19. yüzyılın ilk yarısında 2. Hâne’ye dönüşmesi bu esere mahsus olmayıp peşrevlerin genelinde gerçekleşmiş bir durumdur. 19. yüzyılın ilk yarısında (Oransay bu tarihi 1830 civarı olarak belirlemiştir: 1966, s. 42-43) her hâneden sonra Mülâzime’nin yalnızca bir kısmının çalınması, hattâ bazı eserlerde 1. Hâne’nin sonundaki teslim melodisinin Mülâzime kabul edilip Mülâzime’nin ise 2. Hâne kabul edilmesi yaygınlaşmıştır. Böylece daha az melodi tekrarı yapılmaktadır. Owen Wright (1988, s. 17-18) bu durumu melodilerin çiçeklenmesinin beraberinde getirdiği ağırlaşmış icra temposunun süre bakımından dengelenmesi olarak açıklar. Oysaki bu eserin Mülâzime’sinde gerçekleşen kısalmanın eserin çiçeklenmesi ve dolayısıyla icra temposunun ağırlaşmasıyla bağlantılı olduğunu eldeki notalardan çıkaramıyoruz. Aksine Mülâzime’nin kısalması elimizdeki en sade notalardan III ve IV’te de meydana gelmiş, buna karşılık elimizdeki en süslemeli nüshalardan VIII’da bütün hânelerin ardından B ve C’ye dönüş gösterilmiştir.

An old peşrev living in the “piyasa”: Kanbos Nazîresi

Extended Abstract

This article examines an instrumental composition named “Kambos Nazîresi”, which is one of the most well-known peşrevs in makam Uşşâk today. Despite being at least 250 years old, this piece has for decades not been considered as a part of the classical repertoire of Ottoman-Turkish music, but played widely in performances referred to as “piyasa music”. The exclusion of a piece that belongs to the classical compositional forms of Ottoman-Turkish music and was composed well before the emergence of the concept of “piyasa style” from the classical repertoire is an unusual situation, making this piece an interesting “deviant case” to study. By examining the historical trajectory of this peşrev from various primary sources, this article aims to reach conclusions about the transmission and performance of Ottoman-Turkish music.

In Turkish, the word “piyasa”, which simply means market or square, has music-related meanings as well. Since the middle of the nineteenth century, the phrase “piyasa music” has been used to denote entertainment music, while the expression “piyasa style” is used to indicate the performance style of this music. While employing the traditional makam and usuls of Ottoman music and being arranged on the model of classical fasıls, the music performed in the piyasa have differed from classical performances in its repertoire consisting of shorter compositions and freer, louder, and more ornate style.

In response, conservative musicians and musicologists of the twentieth century, who were particularly interested in the preservation of the traditional culture and style of Ottoman-Turkish music, scorned this music as being vulgar and unqualified. They particularly considered the embellishments that were freely added to the melody during performances as signs of degeneration and corruption in music.

Kambos Nazîresi is a composition that was published in the early twentieth century as

part of the piyasa music repertoire and is still frequently played in this context. On the other hand, it was not included in the twentieth century notation collections representing the “classical” style, such as those published by the Darü'l-Elhân, the İstanbul Municipal Conservatory and Subhi Ezgi; nor it is performed in classical fasıls. At first glance, this might have suggested that the piece was composed exclusively for the piyasa. However, tracing the piece from historical sources makes it clear that this is not the case. This piece can be dated back to the eighteenth century, and is frequently encountered in nineteenth-century notational sources representing the classical repertoire of the time. From the early twentieth century on, this piece, while being played in entertainment music, was no longer preferred in classical performances.

Through a comparative examination of different versions of Kambos Nazîresi, this article reaches a number of conclusions regarding the performance practice and transmission of Ottoman-Turkish music for the last two centuries. First, the variants of this peşrev notated from the eighteenth century onwards demonstrate the diversity of performance styles in Ottoman-Turkish music. Until the middle of the nineteenth century, plain and ornamented performances of the piece coexisted. From this date onwards, an ornamented performance style prevailed in accordance with the general style of the time. Thanks to the less restrained performance practice in piyasa fasıls, the piece is still performed in such a manner.

Secondly, whether a peşrev was considered in the early twentieth century as a classical piece did not automatically depend on its age. Just like how thousands of musical works have gone into oblivion throughout the history of Ottoman-Turkish music, Kambos Nazîresi, an eighteenth-century composition, ceased to be performed in classical performances. Given that the piece is found in many nineteenth-century notational sources, it is more likely that it was abandoned

rather than forgotten. Why would musicians abandon a well-established piece is difficult to explain on rational grounds. It is more plausible to attribute this to a change in aesthetic tastes or higher interest in more recent compositions. Considering that instead of the much older Kanbos Nazîresi, peşrevs composed by later composers, such as Tanburi Osman Bey and Dede Salih Efendi, were incorporated in classical fasıls in makam Uşşâk, it is possible to claim that preferences and conventions of the time prevailed over musicians' interest in preserving an old repertoire.

Thirdly, by undergoing melodic transformation, a composition in Ottoman-Turkish music could adapt to the tastes of different periods and musical settings. Although peşrevs in piyasa fasıls are usually selected among compositions from the nineteenth century or later, Kanbos Nazîresi, an unusually older piece, could still remain in this repertoire as one of the most frequently performed peşrevs in Uşşâk.

Fourthly, melodies and ornaments added to a composition over time cannot be automatically considered as corruption and associated with the piyasa style. Given no obvious differences in early twentieth century publications between the "piyasa" and "classical" variants of some peşrevs, it is unfounded to claim that the pieces published as "piyasa-style" notations are too ornate to conform to the classical style of performance.

Fifthly, the piyasa music, which has been associated by many modern authorities of Ottoman-Turkish music with banality and degeneration, was able to transmit to our present time, albeit partially, an old composition that was not preserved in the classical repertoire. Moreover, this transmission was not realized merely by transcription, but through actual performance of the piece.

These results not only make us more sceptical of the categorical boundaries between the "classical" and "piyasa" styles of performance, but also provide clues for a better understanding of their similarities and differences. They also underline the difficulty of finding an overall and rational explanation as to why a musical piece is favoured in a musical setting. Similar studies focusing on individual compositions can be useful to verify the current arguments and reach new conclusions about continuities and changes in cultural and technical aspects of the Ottoman-Turkish music tradition.

Keywords

ottoman-turkish music, piyasa, style, performance, transmission